الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

شعر المدح في ديوان البحتري

-المتوكل أنموذجا-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: الشعر العباسي في ضوء المناهج النقدية الحديثة

إعداد الطالب

– بلجة نورالدين

إشراف الأستاذ

– أ.د فرعون بخالد

لجنة المناقشة

■ د/ ديـن الهنـاني أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئـــــيسا
■ أ.د/ فـــرعون بـخالـــد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ أ.د/ قندسي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ د/ مـــالـــك مـــحمـد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة وهـــــــران	عضوا مناقشا
■ د/ الـــــزيـــن فـــتيحة	أستاذة محاضرة –أ–	م/ج عـين تـموشنت	عضوا مناقشا
■ د/ بـــوقـاسمية سمية	أستاذة محاضرة –أ–	م/ج عـين تـموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018– 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكر وتـــقدير

الحمد الله الذي منّ عليّ بفضله وبركاته وتوفيقه على إتمام هذه المقاربة المتواضعة، ولطالما لجأت إليه في النائبات فلم يردني، وطرقت بابه في الشدائد فكان سبحانه وتعالى نعم المعين والنصير.

إذا وجب عليّ الشكر فإني لا أجد من الكلام ما أعبر عن عظيم شكري وامتناني للأستاذ المشرف "**فرعون بخالد**" الذي تكرم وتفضل عليّ بثمين وقته وسديد توجيهاته النافعة، فالله أسأل أن يبارك فيه.

كما أنتهز الفرصة في هذا المقام أن أشكر أعضاء اللجنة الموقرة الذين تجشموا عناء القراءة والتصحيح والتقويم.

الباحث بلجة نورالدين

إهـــــــداء

- ✓ إلى اللذين لم يسعفهما الحظ لمباركة هذا العمل، والديّ الكريمين رحمهما الله.
- ✓ إلى أسرتي على وقوفها بجانبي طيلة الدراسة الجامعية.
- ✓ إلى كل الأساتذة الذين نهلت من معينهم وشجعوني على الدراسة.

الباحث بلجة نورالدين

مقدمة

مقدمة

يشتغل هذا البحث في حقلين اثنين هما: حقل الأدب العربي القديم بعامة، والشعر العباسي بخاصّة، ومنه شعر المدح عند البحتري، والثاني حقل الدراسة النقدية التطبيقية المعتمدة على تراثنا في علومه اللغوية، وعلى المناهج النقدية النسقية الحديثة.

والمعلوم عند الدارسين لمسارات الشعر العربي القديم أن الشعر العباسي كان محل اهتمام العديد من اللغويين والنقاد والبلاغيين، ولازال عشرات النقاد يشتغلون عليه بمختلف مدارسهم ومناهجهم، ناهيك عن الدراسات الجامعية في شتى أقطار العالم العربي؛ وهذا يعني أنّ هذا الشعر لازال يحمل قيما تتجدد مع كل قراءة ودراسة؛ هذه القيم لا يمكن حصرها فمنها الجمالي والفني، والفكري والوجداني، المحلي والعالمي، الواقعي والخيالي الذاتي والخارجي، والماضي والحاضر والمستقبلي، والأخلاقي والاجتماعي.

واختيارنا للشاعر البحتري يرجع إلى قراءاتنا المتكرّرة لديوانه في أثناء دراستنا الجامعية الأولى، وقد وجدنا في ديوانه فنونا شعرية كثيرة مثل: الهجاء والعتاب والشكوى، والغزل، والوصف، والحماسة، والرثاء، والمدح؛ بتعدّد طرقه وألوانه، وتشكيلاته ومكوّناته على مساحة كبرى من الديوان، فاخترناه لذلك.

الشخصيات التي مدحها البحتري والتي يتجاوز عددها الخمسين كما أحصينا ذلك في الديوان،منهم شخصيات بارزة مثل:المتوكِّل والمستنصر بالله والمستعين والمهتدي بالله والمعتز بالله والفتح بن خاقان، وآخرين. ووقع اختيارنا على قصائد المدح التي نظمها في المتوكل لما تحمل من ذوق فني رفيع، ومن سمات جمالية عالية ومن مضامين وقضايا جديرة

بالمتابعة والدراسة.

ونتيجة لقراءات عديدة لهذه القصائد واجهتنا عدة أسئلة نذكر منها:

- كيف كان المدح العام لقصيدة المدح عند البحتري؟
- كيف كان مدحه للمتوكل ؟ وبِمَ مدحه؟
- ما هي المواضيع التي صاحبت قصيدة المدح واقترنت بها؟
- كيف جاء البناء النحوي والأسلوبي في هذه القصائد؟
- ما هي الدلالات المختلفة التي يمكن استنتاجها من هذه الأساليب النحوية التعبيرية، وصلة ذلك بالشاعرية النص الشعري والمتلقِّي له؟

هذه الأسئلة صاغت بدورها إشكالية هذا البحث، والتي حاولنا من خلالها الإجابة عن أسئلتها ضمن الخطة الآتية:

في الفصل الأول تطرقنا إلى **تطور الشعر وتجديده في العصر العباسي** متناولين بالدراسة والتحليل قضايا التقليد والتجديد عند البحتري. كما أوضحنا بعض القضايا التي اصطحبها الشاعر في هذا الغرض.

أما الفصل الثاني، فقد أفردناه للحديث **عن قضايا ومواضيع المدح عند البحتري،** (كالجود والكرم، الشجاعة والإقدام، الهيبة، الإنتصار للمظلومين، فصاحة اللسان، المبادرة للعمل، العفو وسعة الصدر، الخبرة بالدهر، الوقار، التواضع والعفّة).

أما الفصل الثالث فكان موسوما **بالتناص في شعر البحتري،** وفيه ركزنا على المستويات اللغوية في بناها الإفرادية والتركيبية لاستخراج والقبض على الدلالات المكنونة في

متن البحتري من خلال المقاربات التطبيقية على الأساليب الطلبية وغير الطلبية في علم المعاني ثم بحثنا في أغوار خيال الشاعر من خلال الصور البيانية ثم وقفنا على موسيقى القصائد مقاربين الايقاع الداخلي والخارجي.

والفصل الرابع عنوناه بـ**مقاربة أسلوبية لشعر البحتري**.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي بالدرجة الأولى، لأنّ عملنا نقدي خالص يستوجب البسط والعرض والشرح والتفسير وهذه كلها من مقتضيات المنهج الوصفي التحليلي .

أمّا الإجراءات التي قاربنا بها النصوص فقد استقيناها من تراثنا النحوي والبلاغي استعنا بالمنهج النقدي الأسلوبي في رؤاه وأبعاده، ونظريته التبليغية القائمة على: الخطاب (النص الشعري) والمخاطِب (الشاعر) والمخاطَب (القارئ)، وفي انفتاحه على النص دون الاتّكاء على فكرة الأغراض، وقد ساعدنا المنهج السيميائي بأدواته الإجرائية على انفتاح الدلالة في شعر البحتري.

وقد استفدت من خلال مقاربتي هذه من مصادر ومراجع كثيرة أنارت لي طريق البحث أهمها: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني، جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، في الأدب العباسي الرؤية والفن لعز الدين اسماعيل، الشعر والشعراء في العصر العباسي لمصطفى الشكعة إلى جانب بعض المخطوطات والرسائل الجامعية التي ناقشت هذا الموضوع.

الشكر لله أوّلا وأخيرا على ما أمدّني من حول وقوة للعمل والاجتهاد وإنهاء هذا

العمل، وإلى الأستاذ المشرف الذي أحاطني بكل ما يملك ورافقني في هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن استوى بحثا أكاديمياً. كما أتوجّه بالشكر لكل من ساعدني من بعيد ومن قريب في سبيل إنجاز هذا البحث من بدايته إلى نهايته.

لا أدعي الابتكار وإنما حاولت الإلمام بهذا العنوان فحسبي أني اجتهدت فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي.

سيدي بلعباس 08 جوان 2017

الباحث: بلجة نور الدين.

الفصل الأول

تطور الشعر وتجديده
في العصر العباسي

الفصل الأول: تطور الشعر وتجديده في العصر العباسي

المبحث الأول: بين التقليد والتجديد

المبحث الثاني: عوامل التجديد.

المبحث الثالث: مظاهر التجديد.

الشعر الجاهلي ديوان العرب ومصدره الذي تناول كل جوانب حياتهم. وقد وجدنا ذلك الشعر يحوى أغراضا شتى تتوزع على العلاقات التي شهدتها حياة الناس كالمدح والرثاء والهجاء والفخر والغزل ووصف كل من الطبيعة والحيوان والخمر وغير ذلك.

ابتدع الشعراء الجاهليون معاني غزيرة وعميقة كان مصدرها الحكمة، والمثل، وغيرهما من المعاني الخالدة، ومن الطبيعي أن يصدر الشاعر الجاهلي عن معان خالدة، ذلك لأنه أراد أن يجسد بشعره تجربة الإنسان الجاهلي الذي خاض مع الحياة حربا ضروسا، كان فيها هو المنتصر أو الآمل بالنصر، فالشعر الجاهلي إذن هو فلسفة التجارب العريضة التي ارتفع الشاعر بتصورها من مستوى العمل الواقعي الخاص إلى مستوى الطموح الإنساني الرفيع. ولعل ما جمل هذه المعاني الخالدة أنها كانت – رغم عمق التجربة التي ولدتها– تصدر عن عقلية فيها كثير من العفوية والبساطة و الابتعاد عن التكلف والتعقيد، وقد أثرت هذه العقلية في تركيب اللغة، وبناء القصيدة الجاهلية، وهذه العقلية نفسها هي التي كانت وراء ميزتين عرف بها الشعر في العصر الجاهلي: فصاحة اللفظ ووضوح المعنى.

المبحث الأول: بين التقليد والتجديد

ظل الشعر الجاهلي في أخيلة الشعراء الأمويين الأنموذج الذي يحتذى به، وقد نسج كثيرا من هؤلاء الشعراء على منوال القدماء ولعل من الأمثلة على ذلك قول الكميت الأسدي في إحدى هاشمياته – يصف ناقة تحمله إلى بني هاشم– ممدوحيه، قال:

إن تَشيعَ بِي المُذكرَةُ الوَجْنَاءُ تنــقْــى لِـــــغَامِهَا بلغَــامِ

عَنْتَريس شَمْلَــة ذَاتَ لوث هـــــوجل كــتُــومُ البغَــامِ

تَصِل السَهْبَ بِالسُهُوبِ إلَيْهِمْ وَصْـــــل خَرْقَاء رمَةٍ فِي رمامِ[1]

فالكميت الشاعر الحضري يصطنع أسلوب شعراء البادية في وصف الناقة، وكأنه يريد أن يكون بدويا في صوره وألفاظه. وعلى منواله نسج كثير من الشعراء الأمويين قصائدهم ولهذا لم يكن هناك مجال واسع لطرح قضية الجديد والقديم، وبذلك ظل للقديم يطغى على الجديد، أو يحجبه عن أعين الناس. لكن هذا لا يعني أن الشاعر الأموي كان يقلد الشعر الجاهلي تقليداً حرفياً، بل حقق هذا الأخير ذاته وبعض متطلبات عصره الجديد من خلال الإطار العام للقديم. إن جمال لوحات ذي الرمة في تصوير الصحراء والمرأة، وكذلك الجدل العميق الذي صاحب شعر النقائض وخصوصا نقائض جرير والفرزدق، ثم الأسلوب القصصي الخاص الذي ازدان به غزل ابن ربيعة ورسم معالم واضحة على طريق التجديد في العصر الأموي. أوجدت الحياة الأموية، التي اختلفت عن الحياة الجاهلية في

[1]– الكميت، الديوان، تح: عزة حسن، دمشق، 1968، ص315.

كثير من وجوهها، مجالا للتجديد في غرضين شعريين مهمين هما: الشعر العربي الذي استقل بقصائد خاصة، كما في شعر العذريين وشعر عمر بن أبي ربيعة، والشعر السياسي الذي واكب الصراع بين الفرق الإسلامية كالخوارج والشيعة وغيرهما.

وبحلول العصر العباسي[1]، كان الشعراء مجموعتين: قسم ظل يتتبع خطى القدماء، ويسير على آثارهم ويقلدهم لأنه رأى في أشعارهم المثل الأعلى الذي يجب أن يقتدى ولا يدانيه شعر جاء بعده خلف من الشعراء تحرر وانطلق وأراد أن يكون شعره مصورا لخلجات نفسه، وصادرا عن بيئته وحياة عصره المختلف عن العصر الجاهلي.

ومن أشهر شعراء القسم الأول محمد بن مناذر الذي كان يتوق إلى فحول الشعراء الجاهليين وربما يحاول أن يقيس نفسه بهم أحيانا، فقد روى الأصمعي أنه قال لخلف الأحمر: يا أبا محرز إن يكن امرؤ القيس والنابغة وزهير ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة، فقس شعري إلى شعرهم.

واتصل أبو الخطاب الهذلي بالخليفة موسى الهادي ومدحه بشعر نهج فيه النهج القديم من ذلك قوله:

مَاذَا يَهِيجُكَ مِنْ دَارٍ بِمَحْنِيَةٍ كَالبُرْدِ غَيْرَ مِنْهَا الجِدَّةَ العُصُرُ

عَفَّتْ مَعَارِفَهَا رِيحُ تُنَسِّفُهَا حَتَـى كَأَنَّ بَقَايَا رَسمِهـا سُطُرُ

أزْرى بِجِدَّتِهَا بَعْدي وَغَيَّرَهَا هوجُ الـرِّيَاحِ الَّتِي تَـغْدُو وتَبْتَكِرُ

دَارٌ لِوَاضِحَةِ الخَدَّيْنِ نَاعِمَةٍ غَرْثى الوَشَاحِ لَهَا فِي دَلِّهَا خَفَرُ[2]

[1]– إحسان عباس، شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1972.

[2]– الهذليون، الديوان، تح: محمد أبو الوفا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص110.

ثم يقول في مدح الخليفة:

مَا مُخْدِرُ خَدِرٌ مُسْتَأسِدُ أسَدُ ضُبَـارِمٌ خَـادِرٌ ذُو صَـولَةٍ زَئَـرُ

غَضَنْفَرُ غَضِفُ قِرضابَةُ، ثَقِفُ مُسترْعِبُ لِقُلُوبِ الناسِ مُصطَبَرْ

بِبَالِغِ عـــــشْـرِ مِنْ شَجَاعَتِهِ إذَا تَنَازَلَتِ الأبْطَالُ واسْـتجـرُوا [1]

فالهذلي: وقف على الديار كما فعل الأقدمون يبكون، وقد استخدم في وصفه الأطلال والمرأة والأسد ألفاظا وصورا تحاكي ما كانت تحويه القصيدة الجاهلية من ألفاظ وصور، وقد استحسن الهادي هذا الشعر وأكرم الشاعر به.

أما القسم الثاني فضم كثيرا من شعراء ذلك العصر وفي مقدمتهم بشار بن برد الذي قيل عنه: هو أبو المحدثين وهو الذي شقق لهم أكمام المعاني. ويبدو أن التقليديين كانوا يتهمون المحدثين بالعجز عن الإتيان بأساليب القدماء، عندها وجد المحدثون أنفسهم أمام تحد كبير لا يخرجهم منه إلا نظمهم قصائد يحاكون فيها القدماء.

وهذا ما حدث لبشار بن برد، فقد روى أبو الفرج الأصفهاني في كتابه "الأغاني": «أن بشارا استمع إلى عقبة بن رؤية وهو ينشد عقبة بن سلم والي البصرة وأرجوزة يمدحه فيها، فلما فرغ منها قال له: هذا طراز لا تحسنه يا أبا معاذ، فغضب بشار وقال له: ألي يقال مثل هذا الكلام؟ أنا والله أرجز منك ومن أبيك، ومضى إلى منزله فألّف أرجوزة وغدا فأنشد عقبة بن سلم وعنده عقبة بن رؤية، ومطلعها قوله:

[1]- الهذليون، الديوان، ص112.

يَا طَلَلَ الحَيِّ بِذاتِ الصَمَدِ بِاللهِ خَبِّرْ كَيْفَ كُنْتَ بَعْدِي

فطرب عقبة بن سلم وكافأه مكافأة حسنة، وانكسر عقبة بن رؤية انكسارا شديدا. ولعل هذا هو السبب وراء اصطناع كثير من شعراء هذا العصر لأسلوبين مختلفين، أولهما الأسلوب الذاتي الجديد الذي كان الشاعر يعبر فيه عن أحواله ويتوجه به إلى الطبقة العامة ذات الذوق العصري، وثانيهما الأسلوب التقليدي القديم الذي كان يتوجه به الشاعر إلى الحياة الرسمية حيث تأثير علماء اللغة ورواة الشعر القديم كان واضحا. إن أبا نواس واحد من أشهر المجددين في الشعر العباسي فهو القائل:

بَاتَتْ بِطَرْفٍ مُسَهَّد مَطمُومَةٌ تَتَمَرَّدُ

لَها مِنَ الحُسنِ الظُرْ فِ و زائِدٌ يَتَجَدَّدُ

فَكُلُّ حُسنٍ بَدِيعٍ مِنْ حُسْنِهَا يَتَوَلَّدُ

أبْغِي دُنُواً إِلَيْهَا بالجَهـْدِ مِنِّي فَتَبْعُدُ[1]

فالمقطوعة مؤلفة من ألفاظ رقيقة تتلاءم وأذواق الناس في المجتمع العباسي الجديد، لكن أبا نواس – صاحبها– يغير هذا النمط من أسلوبه حين يتوجه بشعره إلى الخاصة من الناس فهو القائل في رثاء خلف الأحمر راوية الشعر الجاهلي المعروف، وكان قد أعد هذا الرثاء قبل أن يموت خلف وأسمعه إياه بناء على رغبته فأعجب به:

[1]– أبو نواس، الديوان، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، 1965، ص87.

لاَ تَنْلُ العصْمُ في الهِضَابِ ولاَ شَغْواءُ تَغْدُو فَرْخَيْنِ في لُجُفِ

يُكِنُّهـاَ الجـوُّ في الـنَّهارْ ويُؤ وِيهـَا سَوَادُ الدُّجَى إلَى شَرَفِ

تَحْنُو بِجُؤشُـوشِهَا عَلَى ضَرَمِ كَقعْـدَةِ المُـنْحَنِي مِنَ الخَرَفِ

وَلاَ شـبُـوبٌ بَـاتَتْ تُـؤرِقُهُ النَثْرَةُ مِـنْهَا بِـوَابِلٍ قَـصِـفِ

أنْسَى الرزايا مَيْتٌ فُجِعتُ بِهِ أمْسَى رَهينَ التُرابِ في جَدَفِ[1]

وقد قيل إن خلفا أعجب بهذا الشعر وقال لأبي نواس: يابني، إن شعرك فوق سنك، ولئن عشت لتكونن رئيسا في الشعر.

إن اصطناع أبي نواس لهذين الأسلوبين المختلفين يمثل ظاهرة شعرية في العصر العباسي وخاصة في مراحله الأولى، وفي نهاية القرن الثاني الهجري لجأ الشعراء إلى التقليد وإلى الموازنة الدقيقة بين حاجات العصر الجديد بلغة راقية موروثة من العصر الجاهلي، وكان في مقدمة أصحاب هذا الأسلوب مسلم بن الوليد ثم تبعه تلميذه أبو تمام وكذلك البحتري والمتنبي والمعري وغيرهم.

استطاع هؤلاء الشعراء أن يزاوجوا مزاوجة جميلة بين عصرهم الجديد، واللغة العربية الفصيحة الصافية، ولم يكن الشاعر منهم يتكلف المخالفة بين الأساليب حتى يتطلب الموضوع مثل هذه المخالفة فأسلوب العتاب – على سبيل المثال– يختلف عن أسلوب الهجاء وأسلوب الغزل والفخر.

[1]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: عبد الستار أحمد فرج، ج8، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1958، ص248.

المبحث الثاني: عوامل التجديد.

كان التجديد في العصر العباسي أمرا حتميا، ذلك لأن عوامل التجديد وأسبابه تهيّأت في هذا العصر على نحو يبعث التغيير في نمط الحياة، ونمط الذوق، ونمط التفكير.

من هذه العوامل امتزاج الحضارات والثقافات المختلفة. أما الثقافة العربية الإسلامية فقد اجتمعت لها أسباب الحضور الدائم، لأن علماء اللغة وضعوا قواعد النحو وأقيستها من خلال الشواهد الشعرية التي جمعوها من الشعر القديم عن طريق الرواية.

لقد اتسعت رواية الشعر القديم وازدهرت بعد أن وجدت رواة جادين يحرصون عليها، ويخدمونها خدمة طيبة أمثال الأصمعي، والمفضل الضبي، وخلف الأحمر، وحماد الراوية، وأبي عمرو بن العلاء وغيرهم. لقد اجتمع لهم سببان دفعاهم للإخلاص في عملهم هذا:

أولهما: لغوي: إذ كان السبب الأساسي لرواية الشعر القديم حرصهم على اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، وصونها من الفساد واللحن. ومن هنا اهتموا بالغريب من الألفاظ عن طريق رواية الشعر الحامل له، وفي هذا المضمار قال الجاحظ: «لم أر غاية النحويين إلا كل شعر غريب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج»[1].

وثانيهما: ديني: إذ كانت الغاية من وراء حفظ اللغة وجمع أشعارها وغريبها خدمة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف اللذين كانا بحاجة إلى مدارسة وشرح وتحليل. ولا يأتي ذلك

[1] ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ط3، القاهرة، 1965، ص213.

إلا إذا عرفت المعاني الدقيقة للألفاظ المستخدمة فيهما. ومن هنا قال الجاحظ أيضا: «للعرب أمثال واشتقاقات وأبنية وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم وإراداتهم. فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسنة والشاهد والمثل فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم وليس هو من أهل هذا الشأن هلك وأهلك الناس».[1]

لقد بلغ اللغويون بهذا شأنا كبيرا ومكانة عالية سامية في للغة، والتزم الخلفاء بالمحافظة على لغة القرآن وجعلوها مقياسا لوظائفهم الكبرى التفوق فيها، وألزموا أبناءهم بإتقانها والبراعة فيها، وأحاطوا أنفسهم بعدد من اللغويين ينظرون ويتمعنون في الشعر الذي كان يمدحهم، ومن هنا كان لهم تأثير في حركة الشعر وتطورها إذ كان الشعراء يعرضون عليهم أشعارهم ويطلبون منهم الحكم عليها.

ودفع هذا الاتجاه المحافظ كثيرا من الشعراء إلى أن يكتفوا بتعليم العربية في مواطنهم الحضرية، بنقاء اللغة وصفاتها ولهذا كان الشاعر ينزل البادية ويعيش بين أهلها طلبا لامتلاك السليقة العربية القديمة، وقد فعل هذا أبو نواس وبشار بن برد وغيرهما، فالبيئة الفصيحة بالبادية وعلماء اللغة كانوا من عوامل نبوغ الشعراء العباسيين وامتلاكهم معجما لغويا هائلا، وقد مكن امتلاك المثقفين ناصية اللغة العربية على نقل الثقافات الأخرى وترجمتها.

وازدهرت حركة الترجمة في العصر العباسي ازدهارا كبيرا، وذلك بفضل سياسة الانفتاح على الحضارات المختلفة التي انتهجها هذا العصر، وبفضل رعاية الخلفاء والولاة لها وبذل المال الكثير في سبيلها، وقد مر بنا أن المأمون كان يعطي حنين بن إسحاق عن كل

[1]- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ص214.

كتاب ينقله إلى العربية وزن هذا الكتاب ذهبا. لهذا كثر المترجمون في هذا العصر من أمثال ابن المقفع وحنين بن إسحاق، وإبراهيم الفزاري وابن ماسويه والحجاج بن يوسف بن مطر وغيرهم، وتنوعت الكتب المترجمة في التاريخ والأدب، والرياضيات، والطب، والفلك، ولم يقتصر النقل على تراث أمة واحدة بل كان شاملا لكل أمة يستطيع العرب الوصول إلى تراثها كالفرس، واليونان، والهند والصين[1]. وقد غذى هذه الحركة نفوذ أبناء العناصر غير العربية وتسلمهم قيادات الدولة كالبرامكة وآل سهل والبويهيين وغيرهم.

نتج عن ازدهار علوم اللغة العربية، ونقل معارف الأمم الأخرى نهضة علمية وفكرية واسعة تمثلت – على الصعيد الفكري– في المناظرات والمحاورات التي كانت تحدث بين الفرق الإسلامية المختلفة وعلى رأسها فرقة المعتزلة، وقد استدعى هذا الوضع إنشاء ما سمي بعلم الكلام. وكان الناشئة يتعلمون – وفق هذا العلم– أساليب السيطرة على الخصم لتعزيز الحجج الذاتية وتفنيد الحجج المضادة، وقد احتاج المتكلم لتحقيق هذه الغاية معرفة علوم عصره الموروثة والمترجمة، فقد مر بنا أن الجاحظ قال: «لا يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام متمكنا في الصناعة حتى يكون الذي يحسن من كلام الدين في وزن الذي يحسن من كلام الفلسفة».[2]

ولم يكن الشاعر العباسي ببعيد عن هذه الأجواء جميعا، فكان يتأثر بها ويجمل شعره بما فيها من جديد. لهذا قال أبو تمام في وصف شعره: ولكنه صوب العقول إذا انجلت منه أعقبت بسحائب.

[1]– المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1967، ص66.

[2]– الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجبل، 1976، ص112.

كان امتزاج الحضارات والثقافات العامل الأكبر في تجديد الشعر العباسي، فهو زيادة التحرر الاجتماعي. وقد أدى هذا العامل إلى انتشار حركة المجون واللهو في بغداد وغيرها من المدن العراقية كالكوفة والبصرة. مما ساعد على انتشارها دور القيان في هذه المدن التي رادها كثير من شعراء العصر يلتمسون فيها اللذة والمتعة، وينشدون في جواريها أشعارهم الغزلية الماجنة. وقد دفع هذا الجانب إلى ازدهار موجة الغناء التي ورثتها العراق عن الحجاز وحورته بما يتناسب وأذواق الناس في هذا العصر الجديد. ويبدو أن الحرية الفردية والتسامح الاجتماعي في هذا العصر شجعا حركات منحرفة متطرفة على أن تزيد من نشاطها وتوسع من طموحاتها، ومن أشهر هذه الحركات حركة الشعوبية والزندقة.

أما الشعوبية التي كانت تسعى لسلب الحكم من العرب وتسليمه للأعاجم فاعتمدت على قاعدتين:

- **الأولى**: إبراز مثالب العرب وتكبيرها والطعن فيها.
- **والثانية**: إبراز فضائل العجم وتمجيدهم من خلالها.

وممن خدموا هذا الاتجاه أبو عبيدة معمر بن المثنى الذي كان –كما وصفه ابن النديم– وسخا مدخول الدين مدخول النسب، فله كتاب في فضائل الفرس، ومنهم سعيد بن حميد بن البختكان الذي كان متكلما فصيحا وله كتاب "فضل العجم على العرب وافتخارها" . وابن الهيثم بن عدي الذي كان عالما بالشعر والأخبار والمثالب والمناقب وله كتاب "تاريخ العجم وبني أمية"، وكتاب "أخبار الفرس". ومن المعروف أن كل الذين عرفوا بالشعوبية كانوا من غير العرب.

لقد أدى هذا إلى ردة فعل قوية لدى العرب لذلك وجدنا أناسا يتعصبون للعرب ضد غيرهم. فقد ذكر أحمد أمين أن العصر العباسي كانت تسوده ثلاث نزعات:

- **الأولى**: تذهب إلى أن العرب خير الأمم.
- **والثانية**: تذهب إلى أن العرب ليسوا أفضل من غيرهم، ولا أية أمة أفضل من أية أمة.
- **والثالثة**: تحط من شأن العرب وتفضيل غيرهم من الأمم عليهم، وهؤلاء هم الشعوبيون.[1]

إذا كانت الشعوبية قد هدفت إلى إعادة مجد الفرس فإن الزندقة هدفت إلى إعادة ديانتهم كالمانوية والريصانية والدهرية وغيرها. اندس الزنادقة في صفوف المجان والمتحللين من الخلق والدين، فبيئتهم صالحة لزرع بذور أهداف الزنادقة ولهذا صار من المألوف أن يوصف الماجن بالزنديق. واتخذ الزنادقة الظرف أسلوبا يستترون خلفه لبث أفكارهم الماكرة الخبيثة، ولهذا قال بعضهم:

تَزَنْدَقَ مُعْلِناً لِيَقُولَ قَوْمٌ إِذْ ذَكَرُوهُ، زِنْدِيقٌ ظَرِيفُ[2]

وقد ركب بعض الزنادقة موجة أخرى مقبولة من الصالحين الطيبين من المسلمين هي موجة الزهد، إذ كان هؤلاء يزينون أهدافهم بالدعوة إلى الزهد في الحياة وتجنب أفعال الشر.

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ط2، تح: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993، ص167.
[2]- المصدر نفسه، ص 167.

أدت هذه الحركات المارقة إلى اتساع موجات دينية مضادة هي "الزهد". والزهد قديم في الإسلام لكنه ازداد حدة هنا لأنه كان ردة فعل قوي على الانحراف المتزايد في العصر العباسي، وحركة الزهد في جانب منها ردة فعل على الثراء الفاحش والسلوك الدنيوي المادي المبالغ فيه كبناء القصور والمساكن الباذخة الأنيقة والتهام الطعام المتعدد الأشكال والألوان، ولبس الثياب المزركشة الفاخرة التي كانت تتمتع بها فئة من الناس مقابل فقر وجوع وعرى وتعاسة كانت تعانيها فئات أخرى مغلوبة مسحوقة.

وكان أبو العتاهية قد صور هذا في قصيدة رفع بها إلى بعض الخلفاء شكوى الفقراء والجياع:

مَنْ مُبْلِغٌ عَنّـــي الإمَامَ نَصَائِحاً مُتَوَالِيَـــه
إنِي أَرَى الأسْعَارَ أَسْعَارَ الرَعِيـَّةِ غَـالِـيَـــه
وأَرَى المَكَاسِـــبَ نزْرَة وأَرَى الضَرُورَةَ فَاشِيَه
وأَرَى اليَتَامَى والأَرَامِـلَ فِي البُيُوتِ الخَـالِيَه
مِنْ بَيْنِ راجٍ لَـمْ يَـزَلْ يَسْمُو إليـْكَ ورَاجِيه
يَشْكُونَ مجهدة بأصْواتٍ ضِـعَـــافٍ عَـالِـيَه
مَنْ لِلبُطُونِ الجَائِـــعَاتِ وَلِلجُسُـومِ العَارِيَـه
أَلْقَيْتُ أخْـبَاراً إلَيـــْكَ مِنَ الـرَعِيَةِ شَـافِيَه[1]

[1]– أبو العتاهية، الديوان، مج1، شرح وتحقيق : شكري فيصل، بيروت، لبنان، 1986، ص 502.

وعلى صعيد آخر كان توجه أنظار المحرومين إلى التعلق بما هو أبقى وأخلد من مباهج الدنيا الفانية ونعيمها. يقول أبو العتاهية:

رَغِيفُ خُبْزٍ يَابِسٍ تَــأكُلُهُ فــي زَاوِيَة

وَغُــرْفَةٍ ضَيِّــقَــة نَفْسُكَ فِيهَا خَالِيَة

خَيْرٌ مِنَ السَّاعَاتِ في فِيءِ القُصُورِ العَالِيَة

تَعْقَبــــُهَا عُقُــوبَة تَصْلَى بِنَارٍ حَامِيَة[1]

وقد تطورت حركة الزهد في هذا العصر إلى حركة أكثر فلسفة، وأوسع شعبية هي حركة التصوف. وأنتجت أدبا كثيرا موازيا للأدب الذي أنتجته حركة الزهد بل أكثر منه.

وأما العامل الثالث الباعث على التجديد في الشعر العباسي فالأحداث الجسام التي كثرت في هذا العصر وهي تنقسم قسمين:

1. الصراع الخارجي المتمثل بحروب المسلمين مع الروم الطامعين.
2. الصراع الداخلي المتمثل بالثورات الكثيرة التي كانت تستهدف تقويض الحكم القائم أو تغيير بعض جوانب الحياة التي يراها رجالات هذه الثورات مختلة وتحتاج إلى تقويم. وكان للشعر في كلا الجانبين مشاركات كبيرة ومؤثرة.

[1]- أبو العتاهية، الديوان، ص503.

المبحث الثالث: مظاهر التجديد.

كانت تلك عوامل التجديد في الشعر العباسي، أما التجديد نفسه في هذا الشعر فنناقشه من خلال:

التجديد في الموضوع الشعري.

إن الموضوعات القديمة كالمدح والرثاء والغزل والهجاء والوصف ظلت هي المصدر الأساسي للشعر في هذا العصر لكن الشعراء وجدوا مجالا واسعا للتطور والتجديد.

فالمدح كان غرضا شعريا معروفا منذ الجاهلية وقد ارتبطت به معان خاصة كالشجاعة والكرم ونيل المجد. وحافظ الشعراء العباسيون على هذه الصفات لكنهم توسعوا فيها خاصة، وشقوا لها معان وطرائف جديدة تتناسب والروح الجديدة ثم أضافوا إلى ذلك صفات أخرى. هي جديرة بالتركيز على المعاني الإسلامية في مدح الخلفاء والوزراء على نحو لم يعهد عند الشعراء السابقين عليهم[1].

ومن ذلك قول البحتري في المتوكل:

يَا بَانِي المَجْدِ الَّذِي قدْ كَانَ قُوِّضَ فانْهَدَمْ

اسْلَمْ لِدِينِ مُحَمَدٍ فإذَا سَلِمْتَ فَقَدْ سَلِمْ[2]

[1]- ينظر: مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط6، دار العلم للملايين، 1986، ص241.

[2]- البحتري، الديوان، تح: فاروق الطباع، ج 1، شركة دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دت، ص315.

وأما الرثاء، فذكر مناقب الميت، فقد ظل التركيز فيه على المعاني الإسلامية. ولعل أجود ذلك، الرثاء الذي وجهه الشعراء في أبطال المسلمين الذين استشهدوا من أجل أن يظل الإسلام سيدا، ومنه قصيدة أبي تمام في محمد بن حميد الطوسي التي منها قوله:

كَذا فَلْيَجلِّ الخطبُ وليَفْدَحِ الأمْرُ فَلَيْسَ لِعَيْنٍ لَمْ يَفضْ مَاؤُهَا عُذْرُ

تَوَفَيَتِ الآمَالُ بَعْدَ مُحَمَّدٍ وَأصْبَحَ فِي شُغْلٍ عَنِ السَّفَرِ السَّفَرُ

فَتىً كُلَّمَا فَاضَتْ عُيونُ قَبِيلَةٍ دَماً ضَحِكَتْ عَنْهُ الأحَادِيثُ وَالذِّكْرُ

فَتىً مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ وَالطَعْنِ مِيتَةً تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إذْ فَاتَهُ النَّصْرُ

وَمَا مَاتَ حَتَّى مَاتَ مَضْرِبُ سَيْفِهِ مِنَ الضَّرْبِ واعْتَلَّتْ عَلَيْهِ القَنَا السُّمْرُ

تَرْدى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْراً فَمَا دَجَى لَهَا اللَّيْلُ إلاَّ وَهيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ

مَضَى طَاهِرَ الأثْوَابِ لَمْ تَبْقَ رَوْضَةٌ غَدَاةَ ثَوَى إلاَّ اشْتَهَتْ أنَّهَا قَبْرُ[1]

وشهد العصر العباسي رثاء جديدا هو رثاء المدن المنكوبة. وعلى سبيل المثال لا الحصر قصيدة أبي يعقوب الخريمي في رثاء بغداد بعد أن دكت بالمنجنيق في المرحلة الأخيرة من الصراع الدامي الذي حدث بين الأمين والمأمون، وفيها يقول:

حَلَتْ بِبَغْدَاد وَهيَ آمِنَةٌ دَاهِيَةٌ لَمْ تَكُنْ تُحَاذِرُهَا

طَالَعَهَا السُّوءُ مِنْ مَطَالِعِهِ وأدْرَكَتْ أهْلَهَا جَرائِرُهَا

[1]– أبو تمام، الديوان، شرح التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص87.

يَحْرِقُهَا ذَا وذَاكَ يَهْدِمُها وَيشْتَفِـي بالنِهـَابِ شَاطِرُهَا

لَمْ تَجْتَلِ الشَمْسُ حُسْن بَهْجَتِهَا حَتَى اجْتَلَتْهَا حَرْبٌ تُباشِرُها[1]

ومثل بغداد البصرة التي حلت بها وبأهلها نكبة فادحة زمن المعتمد (256-279) إذ أوقع بها الزنج سنة 258 هـ فقتلوا من أهلها عددا عظيما وأحرقوا أكثر مبانيها، ورثاها ابن الرومي بقصيدة مشهورة منها قوله:

ذَادَ عَنْ مُقْلَتِـي لَذِيذَ المَنَـامِ شُغْلهَا عَنْهُ بالدُّمُوعِ السِجامِ

أيُّ نَوْمٍ مِنْ بَعْدِ مَا انْتَهكَ الزِّنْجُ جِهَـاراً مَحَـارِمَ الإسْلامِ

أَيْنَ ضَوْضاءُ ذَلِـكَ الخلْقِ فِيهَا أيْنَ ذَاكَ البُنْيانُ ذُو الإحْكَامِ

بُدِّلَتْ تِلْكُمُ القُصُـورُ تِـلالاً مِنْ رَمادٍ وَمِنْ تـُرابِ رُكَـامِ[2]

أما الهجاء فقد عدل فيه الشاعر العباسي عن المهاجاة القديمة بالأحساب والأنساب إلى الهجاء الفردي والمثالب الخِلقية والخُلقية. ومن هنا ركز الهجاؤون على رسم صور ساخرة قصيرة للمهجو، وقد أعانتهم على هذا ثقافاتهم العصرية، من ذلك قول حماد عجرد يهجو بشار بن برد، وكان أعمى:

وَأعْمَى يُشْبِهُ القِرْدَا إِذَا مَا عَمَى الفَرْدُ

دَنِيء لَمْ يرحْ يَوْماً إِلَى مَجْدٍ ولَمْ يَغْدُ

[1]- ينظر: مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص 250.

[2]- ابن الرومي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1973، ص104.

وَلَمْ يَخْشَ لَهُ ذَمٌّ وَلَمْ يَرْجُ لَهُ حَمْدُ[1]

وقول ابن الرومي في رجل بخيل اسمه عيسى:

يُقــتِرُ عِيسَى عَلَى نَفْسِهِ وَلَيْسَ بِبَاقٍ ولاَ خَالِدِ

ولَوْ كَانَ يَسْتطِيعُ مِنْ بُخْلِهِ تَنَفَسَ مِنْ مَنْخَرٍ واحِدِ[2]

وأما الغزل فقد استقر في العصر الأموي على نوعين: الغزل العفيف، والغزل العابث، أو الماجن. وقد ظل هذان الغرضان منتشرين في العصر العباسي، ولكن الاهتمام بالغزل العفيف خف عما كان عليه في العصر الأموي وأشهر أعلامه هنا العباس بن الأحنف الذي نَهَج نَهْج العذريين في غزله وفي هيامه بفتاة واحدة اسمها "فوز" ولم يشغل نفسه بغيرها ولذا عد في عصره ظاهرة فريدة ومن غزله قوله في فوز:

أزْيَنَ نِسَاءَ العَالَمينَ أجِيبِي دُعاءَ مشَوقٍ بِالعِراقِ غَرِيبِ

وَكُنْتُمْ تَزينُونَ العِراقَ فَشَانَهُ تَرَحُّلُكُم عَنْهُ وَذَاكَ مُذِيبِي[3]

وبالمقابل ازداد الغزل الماجن اتساعا وأصبح له شعراء كثر كبشار بن برد وأبي نواس والحسين بن الضحاك ووالبة بن الحباب وعبد الله بن العباس بن الفضل بن الربيع الذي قال في مغنية:

[1]- حماد بن العجرف، الديوان، تح: عبد العزيز السني، دار المكتبة المصرية، 1966، ص212.

[2]- ابن الرومي، الديوان، ص105.

[3]- عباس بن الأحنف، الديوان، جمع وتحقيق: يحي الجابوري، بغداد، 1963، ص307.

بِأبِي زَورٌ أتَانِي بِالغَلَسِ قُمتُ إجْلالاً لَهُ حَتَـــى جَلَسَ

فَتَعانَقْنَا جَمـيعاً سَاعَةً كَــادَتِ الأرْوَاحُ فِـيهَا تُخْتَلَسُ

قُلْتُ يا سُؤْلي يا بَدْرَ الدُجَى فِي ظَلامِ اللَّيْلِ مَا خِفْتَ العَسَسَ

قَالَ: قَدْ خِفْتُ ولَكِنَ الهَوى آخِــذٌ بــالــرُّوحِ مِنِّــي والنَـفـسَ

زَارَنِي يَخْطِرُ في مشْيَتِهِ حَوْلَهُ مِنْ نُــورِ خَذيْــهِ قَبَـــسُ[1]

إن الحوار في هذه الأبيات يذكرنا بأسلوب عمر بن أبي ربيعة، فقد اهتم بالجمال الشاعر في هذه المقطوعة باللذة والجمال المادي، أكثر من اهتمامه بالعلاقة الروحية بينه وبين معشوقته شأن الشعراء العذريين أو العفيفين. وقد شهد العصر العباسي ميلاد غزل جديد، ومن أعلامه المشهورين أبو نواس الشاعر الذي كان الانحراف والشذوذ أساسيين في طبيعته.

أما في الوصف فقد انصرفوا إلى بيئتهم الجديدة يصفون فيها الخمر الذي رفع لوائه الأعشى في العصر الجاهلي والأخطل في العصر الأموي، لكن الشاعرين لم يصلا إلى ما بلغه أبو نواس الذي نظم قصائد ومقطوعات كثيرة في وصفها وكان يرى فيها الحبيبة التي أضحى يلاطفها ويحاورها بعدما هام بها، من ذلك قوله:

يَا خَاطِبَ القَهْوةِ الصَّهْباءِ يَا مَهْرَها بِـــالرِّطْلِ يأخُذُ مِنــهَا مْلأهُ ذَهَبا

قَـصَرتَ بِالرَّاحِ فَاحْذَرْ أنْ تُسْمِعهَا فَيحْلِفُ الكَرْمُ أنْ لاَ يَحْمِلَ العِنَبَا

[1]– مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص415.

إنـــــي بَذلْتُ لَهَا لَمَا بَصُرْتُ بِها صَاعاً مِنَ الدُّرِ والياقُوتِ مَا ثُقِبَا

فَاسْتَوْحَشَتْ وبَكَتْ في الدَنِ قَائِلَةً يَا أُمُّ، ويْحَكِ أخْشَى النَّارَ واللَّهَبَا

فَقُلتُ: لاَ تَـــحْذَرِيهِ عِنْدَنا أبَداً قالَتْ: وَلاَ الشَمسُ؟ قلْتُ: الحَرُّ قدْ ذَهَبَا[1]

وقد وصف مجالسها وساقيها وأوانيها الفضية الجميلة. وذكر القصور وما تحويه من روعة البناء، وما يحيط بها من بساتين جميلة وظباء ناعمة لطيفة من ذلك قول أبي عيينة في وصف قصر ابن عمه عمر بن حفص المهبلي:

فَيَا طيبَ ذاكَ القَصْرِ قَصْراً ومَنْزِلاً بِأفْيَحِ سَهْلٍ غَيْرِ وَعْرٍ ولاَ ضَنَكِ

بِـــغَرْسِ كَأَبْكَارِ الجَوَارِي وَتُرْبَة كَـأنَّ ثَراهَا ماءُ وَرْدٍ عَلَى مِسْكِ

وَسِرْبٌ مِنَ الغِزْلانِ يَرْتَعْنَ حَوْلهُ كَمَا اسْتَلَ مَنْظُومٌ مِن الدُّرِ منْ سلك[2]

وانشغلوا أيضا بوصف الطبيعة الجميلة، وقد سلكوا في هذا مسلكين:

- أولهما: نظم مقطوعات خاصة للطبيعة.
- وثانيهما: أن تأتي الطبيعة مقدمة لغرض آخر كالمديح.

ومن النوع الثاني الأبيات التالية التي جعلها ابن الرومي مقدمة قصيدة مدح فيها أبا الصقر الشيباني:

[1]- أبو النواس، الديوان، تح: فاغتر، ج3، دار النشر المصرية ، 1972، ص112.

[2]- أبو عينة، نشر أحمد الأمين الشنقيطي، مطبعة التقدم، دمشق، 1973، ص123.

أجْنَتْ لَكَ الوجْدَ أغْصَانٌ وكُثْبانُ فِيهِنَّ نَوْعـــانِ: تُفاحٌ ورُمانُ

وَفَوْقَ ذينَكَ أعْـــــنَابٌ مُهَدَّلَةٌ سُودُ، لَهُنَّ مِن الظَلماءِ ألْوَانُ

أُلِّفْنَ مِنْ كُلِ شَيْءٍ طيِّبٍ حَسَنٍ فَهُنَّ فَاكهةٌ شَتـــَّى ورَيْحَانُ[1]

ومن الموضوعات التي برزت بشكل واضح في هذا العصر ملامسة الشعر لأحوال الشعب ظهر فيها شعراء يمكن أن نسميهم بشعراء الشعب مثل أبي العتاهية وجحظة وابن سكرة. واهتم هؤلاء الشعراء بمعالجة الموضوعات التي تمس الشعب بكل أفراده وطوائفه لا طائفة خاصة منه كالمطالبة بالعدل الاجتماعي، والدفاع عن الطبقات الكادحة.

شهد هذا العصر ولادة نوع جديد من الشعر هو ما أطلق عليه "الشعر التعليمي" وكان من أبرع شعرائه أبان بن عبد الحميد الذي نظم فيه كليلة ودمنة في نحو أربعة عشر ألف بيت، وألف الأحكام الفقهية المتعلقة ببابي الصوم والزكاة وسيرتي أردشير وأنو شروان. وقد ظل هذا الشعر ينمو عند بعض الشعراء كعلي بن الهجم وابن المعتز وابن دريد. فعلي بن الهجم –نظم مزدوجة في التاريخ تقع في أكثر من مائة بيت وجعلها قسمين: قسما تناول فيه التاريخ قبل الإسلام وقسما آخر عالج فيه تاريخ الإسلام والخلفاء وكان من الممكن أن يتطور هذا الشعر إلى الأحسن لكنه – على العكس في ذلك– استخدم في نظم المعارف العلمية ليسهل على الدارسين حفظها فابتعد بذلك عن جو الأدب والفن.

[1]– ابن الرومي، الديوان، ص 110.

الفصل الثاني

قضايا ومواضيع المدح

عند البحتري

الفصل الثاني : قضايا ومواضيع المدح عند البحتري

المبحث الأول: قضايا المدح عند البحتري.

المبحث الثاني:المواضيع المصاحبة للمدح.

قبل أن نشرع في الحديث عن المدح لا بأس أن نقف وقفة موجزة عند البناء العام لقصيدة المدح التي نظمها البحتري في الخليفة المتوكل. كانت مقدّمة هذه القصيدة متنوِّعة تارة غزلية، وتارة أخرى طللية، وقد جمع فيها الشاعر بين البكاء على الأطلال والتغنّي بها، وبين ذكر الحبيبة وإظهار مختلف العواطف إزاءها، إلا أننا سجّلنا أن هناك العديد من القصائد لم يراع فيا الشاعر مقدمة من المقدمات الثلاثة، فهو يلج الموضوع مباشرة. وهذه ظاهرة ملفتة تسجّل في شعر البحتري، وهو عميد شعراء العصر العباسي المحافظين على البناء العمودي للقصيدة العربية القديمة، على الرغم أن المقدمة الطللية الغزلية من أهمّ شروط قصيدة المدح التي قرّرها جمع معتبر من النقاد العلماء بصناعة الشعر، ومنهم ابن قتيبة في الشعر والشعراء، وابن طباطبا في عيار الشعر والآمدي في الموازنة، والقاضي بن عبد العزيز الجرجاني في الوساطة، وابن رشيق في العمدة.

في خواتم القصائد كان البحتري متحرّرا من كلّ قيد، ولم يلتزم نظاما أو طريقة واحدة، ومما كان يختم به قصائده: الدعاء، الفخر، المدح، العتاب، الحكمة، وأشكال أخرى.

أما عملية انتقال البحتري من المقدمة إلى الموضوع فكانت تتحقق بكل سلاسة وانسيابية، لا يدع الشاعر فيها فراغا أو نشازا يفسد على القارئ حركة القفز من المقدمة إلى الموضوع، وهذه سمّاها نقّاد الشعر وعلماء البلاغة بحسن التخلّص.

واللافت للانتباه أن البحتري لم يمدح صاحبه بطريقة سافرة ساذجة ومباشرة، وإنما كان أسلوبه في المدح متميّزا بعدّة سمات نذكر منها:

- تنوع الصفات الحميدة والخلال الكريمة التي مدح بها الشاعر البحتري صاحبه الخليفة المتوكل، فمنها الأخلاقية والاجتماعية بعد ذلك والعسكرية المرتبطة بالذات والأسرة والمجتمع والأمم الأخرى الصديقة والعدوة.

هذه الصفات والخلال لم يسقها الشاعر مفردة منفصلة، وإنما جعلها مرتبطة ومتداخلة مع مجموعة من الموضوعات المختلفة، وقد سميناها بالمواضيع الفرعية المصاحبة للمدح، فهي خادمة مكمّلة لها في المباني والمعاني.

المبحث الأول: قضايا المدح عند البحتري.

وظّف البحتري من أجل عرض أفكاره وإبلاغ مواقفه في تجسيد فضائل الممدوح وما ارتبط بها من قضايا خادمة باقة من الوسائل الفنية والأدوات الجمالية منها المعجمي والإفرادي والتركيبي والصوتي والموسيقي والتصويري، ومهما اختلفت نظرة النقاد إلى فن المدح عند الشاعر البحتري وأمثاله من الشعراء، فهناك من فهمه على نحو « أنه لم يكن سوى ظاهرة لما كانوا يريدون أن يتصف به هؤلاء الحكّام والخلفاء من مثالية في الحكم وعطف وحدب على الفقراء»[1]، وهناك من رآه استمرارا لظاهرة التكسب، وهناك من اعتبره وفاء وردّا للجميل، وهناك من وجده لسان حال عاطفة الحب.

ومن هذه الفضائل والمكارم التي مدح بها البحتري الخليفة المتوكل نذكر:

1. الجود والكرم:

قال الشاعر:

جادَتْ يَدُ الفَتْحِ، وَالأنْوَاءُ بَاخِلَةٌ وَذَابَ نَائِلُهُ وَالغَيْثُ قَدْ جَمَدَا

وَقَصَّرتْ هِمَمُ المُلُوكِ عَنْ مَلِكٍ تَطَأطَأُوا وَسَمَتْ أَخْلاَقُهُ صُعُدَا

يُشَيِّدُ المَجْدَ قَوْمٌ، أَنْتَ أَقْرَبُهُمْ نَيْلاً، وَأبْعَدُهُمْ فِي سُؤْدَدٍ أمَدَا

[1] – مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع ومظاهر التجديد في الشعر العباسي في العصر الأول (132هـ . 232 هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 151.

وَمَنْ يَبِتْ مِنْكَ مَطْوِياً عَلَى أَمَلٍ فَلَنْ يُلاَمَ عَلَى إعْطَاءِ مَا وَجَدَا

لم لاَ أَمُدُّ يَدِي حَتَى أَنَالَ بِهَا مَدَى النُجُومِ إِذَا مَا كُنْتَ لِي عَضُدَا[1]

يمدح البحتري المتوكل في هذه المقطوعة بالكرم والسخاء، ويصوّر جوده وكرمه في حالة معينة وفي وقت محدد،لأن الكرم العالي والسخاء السامي يبرز في لحظة يعجز عنها الكرماء ويتقيها الأسخياء سواء أكانوا أمراء وملوكا أم علماء وفحولا. في العبارة الأولى من صدر البيت الأول (جادت يد الفتح) يبرز الشاعر اليد الجارحة وكأنّها صاحبة قلب وعقل تبادر للحسنى وتسارع للخير والبرّ، لأنّ المعلوم أن اليد ليست هي التي تجود وتتكرّم وإنما الإنسان بروحه وعقله، وما اليد إلاّ سببا وآلة ووسيلة في إنجاز فعل الجود والسخاء، وهذه الصياغة الشعرية ضرب من الاستعارة، بحيث «يستعار للمعنى لفظ غير لفظه، وحاصلها المبالغة في التخييل والتشبيه مع الإيجاز غير المخلّ بالمعنى والتوسعة على المتكلم في العبارة»[2] عقب هذه الجملة الفعلية وما احتوته من صورة جمالية رائقة يستحضر الشاعر جملة اسمية حالية **والأنواء باخلة** ففي لحظة جوده شوهدت الأنواء في حالة إمساك وقبض، وذلك إما لضعف أو عجز، أو أن الكرم الذي كان بحوزتها قد نفذ، وهي تباري يد الفتح في جودها. تلا الشاعر الجملة الحالية الأولى بجملة ثانية مشاكلة لها (والغيث قد جمدا).

إنّ عطايا الشاعر وما جاد به على محيطه نساء ورجالا كبارا وصغارا فرادى ومجموعات قد توزعت وتفرّقت عليهم فكل واحد نال نصيبه، وتحقق له ما سدّ به

[1] – البحتري، الديوان، ص ص 408 – 409.

[2] ـ السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1، 1980، ص 235.

حوائجه،وقضى به مآربه، على حين أنّ الغيث رمز الجود والسخاء ووقف حائرا مبهورا جامدا من عظمة ما رأى من العطايا ومن كثرة ما شاهد من نفقات وقروض. والملاحظ على بناء الجملة الواقعة في عجز البيت الأخيرة أنها كذلك مشابه لما قبلها، والجمل الأربعة برمّتها التي أوردها الشاعر كلّها مبنية على التصوير التجسيدي والخيال التشخيصي.

يبيّن الشاعر أن همم الملوك منصرفة إلى العبث واللهو مائلة إلى الشهوات ونهب الرغبات، فهي قاصرة عن إدراك همّة وطموح ممدوحه وعاجزة عن بلوغ مراده، فهم له مطأطئون أذلة خشعاً، أما سمو أخلاقه وفرادة فضائله التي لا تعرف سكونا ولا ركودا، فهي دائما في حركة دؤوبة تتصاعد قدما نحو البذل والعطاء دون انتظار مقابل أو حصول أجر على ما صدر منها وما بدر.

ثم انتقل الشاعر إلى الحديث عن الملوك وهممهم القاصرة ومحاولاتهم اليائسة من أجل بلوغ قمة المجد وذروة العلى ونيل أعلى الدرجات، لكن لن يحصلوا على شيء من ذلك قط، فالذي ينال ذلك كله ويتمكن منه إنما هو الخليفة المتوكل الذي لا يضاهيه أحد في سؤدده طوال الدهر. إذا وقفنا عند البيت الرابع فإننا نسجل أن الشاعر يتوجه إلى الجمهور الذي ينتظر كرم الممدوح بغضّ النظر عن حجم العطاء كي يرحموا هذا العظيم ويخففوا عليه ولا يلومونه على قدر العطاء صغر أم كبر، المهم أن لن يحرموا هباته ولن يعدموا عطاياه فلا يرجعوا خائبين فارغين[1].

[1]- ينظر: السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، نشر: إبراهيم الجزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973، ص328.

ثم يخاطب الشاعر ذاته قائلا: (لم لا أمدّ يدي)، إن الشاعر قد مدّ يده الممدوح لكن في هذه المرة ينتظر ما هو أكثر وأكبر، إنه يبتغي منه ألا يساويه بالقوم وسائر الناس، والقرينة اللغوية الدالة على هذه الفكرة قول الشاعر: (حتى أنال بها مدى النجوم) وهي عبارة ساقها الشاعر للتدليل على ما يملكه المتوكل من كنوز، وما يجود به من ذخائر، والجملة الأخير (**إذا ما كنت لي عضدا**) الخطاب فيها موجه إلى الممدوح، ساقها له ليبيّن أن ما طمع فيه أمر متوقّع ومعقول ومشروع ما دام أنه يعتبر المتوكل سندا له وعمادا يتكئ عليه في الضراء والشدة، وفي السرّاء والرخاء.

في هذا البيت:

لم لاَ أَمُدُّ يَدِي حَتَى أَنَالَ بِهَـا مَدَى النُجُومِ إِذَا مَا كُنْتَ لِي عَضُدَا[1]

إذا تابعنا البناء التركيبي النحوي فإننا نلفي الشاعر قد عدل وانزاح إلى بناء جديد آخر غير مألوف أملته اللحظة الشعرية بمكوناتها الخفية والجلية. إذ نلاحظ أن جملة الشرط (إذا ما كنت لي عضدا) قد تأخرت على جواب الشرط، وجواب الشرط (لم لا أمد يدي حتى أنال بها مدى النجوم) قدمها الشاعر في تعبير يريد به التأكيد على استحقاقه النداء لكرم المتوكل، والذي أضاف مزحة جمالية لهذه الجملة جواب الشرط بارة (مدى النجوم) الذي سما بها من النص إلى عالم ليس بالواقع المحسوس المتعارف عليه، بل إلى خيال مترامي الأطراف يرمز به الشاعر إلى مجازات لا تحصى مرتبطة بذات الشاعر وبالممدوح، وبطبيعة الكرم والسخاء الذي كان يتصف به هذا الشخص. وقد عرف عن البحتري توظيفه للرمز

[1] – البحتري، الديوان، ص 410.

لفظا وجملة، اسما وفعلا، لأن الرمز مأثور عنده على الواقع والحقيقة، إذ يوفّر للنص قسطا وافرا من المتعة والجمال إذ يفترض الرمز دائما أن التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي، ندركها ونسلم بوجودها، والتصوير الرمزي هو الذي يفسّر ويقرب الصورة بوصفها أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيا، وتحرّض على مزيد من القراءة والتركيز والبحث والتنقيب والتفسير.

2. الشجاعة والإقدام:

يقول البحتري:

إِذَا الأَهْوَاءُ شَيَّعَهَا ضَلالٌ أَبَى إِلاّ التَّعَصُبَ للسَوَادِ

شَدِيدُ عَدَاوَةٍ، وَقَدِيمُ ضِغْنٍ لأَهْلِ المَيْلِ مِنْهُمْ، وَالعِنَادِ

تَعُدُّ بِهِ بَنُو العَبَاسِ ذُخْراً لِيَوْمِ الرَأْيِ، أوْ يَوْمِ الجِلادِ

لَهُمْ مِنْهُ مُكاتَفَةٌ بِتَقْوَى وَسَطْوٌ يَخْتَلِي قَصرَ الأعَادِي

وَنُصْحٌ لَمْ تَجِدْهُ عَبْدُ شَمْسٍ لَدَى الحَجَّاجِ قَبْلُ، وَلاَ زِيَادِ

مَلِيءٌ إنْ يُقِلّ السَّيْفَ حَتَّى يَنُوس، إذَا تَمَطَّى فِي النِّجادِ[1]

يوضح الشاعر في هذه المقطوعة بعضا من معالم شخصية الممدوح ممثلة في صفة الشجاعة والإقدام. فعندما تكثر الآراء والأهواء والشبهات في المواقف، وتختلط هذه وتلك

[1] – البحتري، الديوان، مج 1، ص412.

بالزيغ وتتلبّس بالضلال فإنه شديد الميل إلى الحق والتعصب لرأي الأكثرية الذين يمثلون سواد الناس، لأن الأكثرية لا تجتمع على باطل، وإذ هو يتعصب لهم فدونما خوف أو وجل بل بكل جرأة وشجاعة إنه (شديد عداوة) لا يلين ولا يهاب، بل يعادي من أظهر الظلم والتعسف، ويخاصم بقوة من راح يتعدى ويتجاوز حقوق الآخرين، وهو كذلك (قديم ضِغن) أي حقده دفين وبغضه عميق للذين يميلون عنه دون صواب ودون حق يذكر، وكلما عاندوا وأصروا على العداوة دون تردد أو تأخر، وبالنظر لما هو عليه من الشجاعة والجرأة فإن بني العباس تعتبره ذخرا وكنزا وتعتبره غنى وفخرا ليوم تختلط فيه الآراء ويتشاجر فيه الناس، وكذلك رحمة وخيرا ليوم الجلاد، واللفظة الأخيرة من معانيها الشدة والقوة وكذلك الصبر والصلابة، ويفهم من ذلك أنّ المتوكل هو الرجل القوي الذي لا يضعف والصبور الذي لا يجزع، والصلب الذي لا يلين، والشديد الذي لا يكسر، وكل أولئك هي خصال الجريء والشجاع، فلو لم يكن كذلك ما اعتُدّ به يوم الجلاد الذي لا يثبت فيه إلا الأسود.

أما البيت الرابع:

لَهُمْ مِنْهُ مُكاتَفَةٌ بِتَقْوَى وَسَطْوٌ يَخْتَلِي قَصرَ الأعَادِي [1]

فهو تقرير وتأكيد لما ورد في البيت السابق حيث يفصح الشاعر فيه عن خلق التقوى والورع الذي يلبسه الممدوح وقت فجور الناس وتهتكهم، ولحظة زيغهم وضلالهم. وهذا الخلق النبيل والشرف الرفيع مقترن عند المتوكل بخلق لا يتنافى والتقوى ألا وهو السطو

[1] – البحتري، الديوان، ص 412.

ويريد به الشاعر في هذا المقام الجهاد والقتال في سبيل الله عز وجل في مواجهة الأعادي الذين يريدون أن ينالوا من الخلافة والدين.

وقد عرض الشاعر أفكاره بطرق تركيبية متميزة منها الشرط في البيت الأول، والحذف مرتين في صدر البيت الثاني:

- المرة الأولى في عبارة شديد عداوة.
- والثانية في قوله قديم ضعن.

وردت في الأولى والثانية مجردة من المبتدأ وكذلك الثانية، والحذف هنا فضلا على وظيفته الصوتية العروضية، فإنّه من الناحية الدلالية أراد من ورائه تحويل المبتدأ إلى الخبر، وكأن اسمه كذلك شديد العداوة وقديم ضعن، ثم أبرز الشاعر مدى شجاعته العظيمة ممثلة فيما أثبته له من الخير. وإلى جانب الشرط والحذف نلحظ التقديم والتأخير وفي البيت الرابع:

لَهُمْ مِنْهُ مُكاتَفَةٌ بِتَقْوَى وَسَطْوٌ يَخْتَلِي قَصرَ الأعَادِي [1]

فهذا التركيب في أصله جملة اسمية مكوّنة من مبتدأ و خبر بالإضافة إلى الجملة الاسمية في عجز البيت والمعطوفة على المبتدأ. والمقدم هنا هو (لهم) منه، وهو شبه جملة أساسية مركبة من حرف الجر (ل) اللام والاسم المجرور (هم) الضمير المتصل لجمع الغائبين وشبه الجملة الثانية التابعة للأولى. أما المؤخر فهو المبتدأ المعرف بشبه الجملة (بتقوى) وهذا

[1] – البحتري، الديوان، ص 423.

التقديم للخبر مفاده أهمية الممدوح عند قومه وعلو شأنه عندهم. ولا نغفل في هذه المقطوعة توظيف الشاعر لأسماء العلم الثلاثة وهي: بنو العباس وعبد شمس الحجّاج.

أما بنو العباس فهم قبيلة التي ينتمي إليها الحجاج الذين يعتدون بالمتوكل ذخرا وقت الشورى والحرب، وذكرها هنا ذكر تنويه وإشادة لها لما أنجبته من شخص يفوق الكثير من الأشخاص، أما عبد شمس والحجاج فذكرهما مرتبط، وهو ذكر فيه الكثير من الذم والاستخفاف والإهانة في مقابل بني العباس والمتوكل.

إنه هجاء فني فيه من الإشارة والتلميح ما لا يفهمه إلاّ القليل والنزر اليسير. هكذا نلفي البحتري تارة مصرّحا بالمعاني وتارة أخرى ملمّحا بها وهذا يتماشى مع قراره الشعري الجمالي الذي أكّد فيه ترك الأول والانتصار للثاني، فالإشارة والتلميح تدلان عنده «نظرته للأشياء نظرة انطباعية خاطفة متحولة تتعلّق بمظاهر الأشياء وهكذا يتفق والانطباعيين الغربيين من الرسامين الذين يرفضون التصوير الموضوعي ويجنحون إلى المظاهر السريعة الزوال»[1]، فشتان بين هذه القبيلة ورمزها وتلك العشيرة وشخصها، وهذا التقابل الثنائي ذو الصبغة الدلالية الكثيفة تعاضدت معه في النصّ ثنائيات أخرى:

- شديد عداوة.ـ قديم ضعن .
- أهل الميل عنه. ـ والعناد .
- يوم الرأي.ـ يوم الجلال.

[1] ـ موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 278.

- مكاتفة بتقوى ـ سطو.

ومن النصوص التي ساقها البحتري في مدح شجاعة المتوكل قوله:

سِنَانُ أَمِيرِ المُؤمِنينَ وَسَيْـــفُهُ وَسَيْبُ أَمـيرِ المؤْمِنـــينَ وَنَـــائِلُـــهُ

تَشُـبُّ بِهِ للنـَّاكِثـــينَ حُـرُوبَهُ وَتَدْنُو بِهِ للخَـــابِطِيـــنَ نَوافِـلُـــهُ

رَمَى كَلبَ الأَعْدَاءِ عَنْ حَدِّ نَجدَةٍ بِـهَا قُطِعَـــتْ تَحْتَ العِجَاجِ مَنَاصِلُهُ

وَمَا السَّيْـــفُ إِلاَّ بَزُّ غَـــادٍ لِزِينَةٍ إِذَا لَمْ يَكُنْ أَمْضَى مِنَ السَّيْفِ حَامِلُهُ[1]

فالمعجم الشعري المرتبط بالشجاعة تجلّى في كلّ بيت :سنان – سيف – حروب –الأعداء – حدّ – قطعت – مناصله – السيف – حامله.

3. الهيبة:

ومن الخصال المرتبطة بصفة الإقدام والشجاعة، صفة الهيبة، ونقصد بها ما كان يحصل للنّاس عندما يلاقون المتوكل من مهابة ورهبة، ومن انقباض ووحشة، وهي صفة لا تحصل إلاّ لأولي العزم من الرّجال الأبطال والزعماء الأفذاذ، ومن النصوص التي اخترناها في هذا السياق قول البحتري:

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص214.

افـــــتنَّ فِيكَ النَّاظِرُونَ فأصبَعٌ يُومَى إلَيْكَ بِهَا وَعَيْنٌ تَنْـــــظُرُ

يَجِدُونَ رويَتَـــكَ التِي فَازُوا بِها مِنُ أنْـــعُمِ اللَّهِ الّتِي لا تُكْـــفَرُ

ذَكَرُوا بطَلْعَتـِكَ النّبيَّ ، فهَلّلُوا لَمّا طَلَعتَ من الصّفوفِ، وَكَبّرُوا

حَتَّى انْتَهَيْتَ إلىَ المُصَلَّى لاَبِساً نُورَ الهُدَى يَبْدُو عَلَيْكَ وَيَظْهَـرُ

فَلَوْ أنَّ مُشْتاقاً تكَلَّفَ فَوْقَ مَـا في وُسْعِهِ لَسَعَى إلَيْكَ المَـنْبَـرُ[1]

يعرض الشاعر في هذه المقطوعة مشهدا شعريا فيه كلّ مواصفات المشهد المسرحي إلاّ أنّه مبني على أساس اللغة بطاقاتها الكامنة وقدراتها الفائقة على تحويل اللغة من إشارات ورموز إلى ما يشبه المشهد المسرحي المرئي وإن كان هذا الأخير له ما يميّزه من خشبة مسرحية وألوان زينة وأشخاص ممثلين وحركات وتقلبات وطي الزمن وأنواع المكان.

يستفتح الشاعر بذكر (أفتنّ فيك الناظرون) وحضور الناس في المسجد هو واحد منهم، ثم رأى الشاعر أنّ المأمومين اعترتهم مهابة لأنّهم رأوا ذا مهابة ومن شدة الهيبة وشعور الانقباض الذي اعترى الشاعر لمّا رأى الناس هذا يشير بيده وذاك ينظر وكأنّه بدر في الأفق وأنّى للإنسان العادي أن يقابل ببدر الأفق بنوره وعظمته وكبره ومواهبه وسماته، وكيف لا يكون كذلك وهو المسرف في الجود لا يمكن أن يضاهيه في منزلته أيّ شخص ولو كان حاتما الطائي الذي حاز كلّ صفات الكرم، وهو صاحب سجايا المحمودة والأخلاق المشكورة.

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص370.

ويكرّر البحتري في مديحه للمتوكل تقواه وعدله يشتري في ربوع الدولة ومدى رعايته للأمّة ورفقه بها ورقّته لها وكيف يقوم على حمايته بجنوده وجموعه الجرارة وكان ينتهز كلّ فرصة لينسج قصائده فيه، فمن ذلك قصيدته في وصف موكب المتوكل في أثناء خروجه لأداء الركن الثاني من أركان الإسلام وهو الصلاة في عيد الفطر وقد صوّر في فاتحها قوّة الإسلام حينئذ مجسّمة في جيش ضخم كان يحفّ بالممدوح وكأنّه جبال تتحرك، فترجف الأرض ومن عليها تهتزّ لضخامته وعدده الكثيفة، ويتحدث عن جلال الموكب وما استدار حول المتوكل من هالات قدسية ومن محبّة للشعب وإعظام على حدّ قوله: افتن- أنعم الله- ذكروا بطلعتك النبي - لابسا نور الهدى- لسعى إليك المنبر.

هذه الهيبة التي استوطنت القلب أفقدته صوابه وعقله فهي صورة صادقة لما كان يحسّه الشاعر وغيره لما يلاقون أو ينظرون إليه، ولكن ماذا عقب ذلك؟ فعندما شرع الشاعر يتأمل وينظر جبينه إلى طلاقة وجهه ظهرت خيوط الهيبة جلية عند كافة الحاضرين وبخاصة الشاعر.

ختم الشاعر المقطع الشعري بتشخيص (المنبر) وجعله كالإنسان الطيب الذي يعترف بالجميل يقابل الحسنى بالحسنى وزيادة وجعله يتحرك (يسعى) في لحظة دنو المتوكل إلى المنبر ممّا يوحي أنّ الشاعر قد تمكّن من صياغة لغته في أسلوب تصويري مؤسس «على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر، أعني خواطره وعواطفه المطلق من عالم المحسّنات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي نام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين»[1] ويبعثها كلما قرأت النص من

[1] - علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 1996، ص 11.

جديد، تتمتع وتتلذذ باللغة وما تجسده من صور نامية متحركة تشرح القلب وتفتح العقل معا.

يعرض في هذه المقطوعة مشهدا شعريا فيه كل مواصفات المشهد المسرحي إلا أنه مبني على أساس اللغة بطاقاتها الكامنة وقدراتها الفائقة على تحويل اللغة من إشارات ورموز إلى ما يشبه المشهد المسرحي المرئي وإن كان هذا الأخير له ما يميزه من خشبة مسرحية، وألوان وزينة، وأشخاص ممثلين، وحركات وتقلبات وطي الزمن وأنواع المكان.

يستفتح الشاعر بذكر (سدّة الإذن) وحضور الناس فيها بمن فيهم والشاعر ، لقد رأى الشاعر أن هناك أناسا أُخِّروا عن الباب، وقد ساق هذا الحدث بالفعل (أخِّرَت رجال) وهو فعل مبني للمجهول لم يذكر فاعله الحقيقي لكن الشاعر دخل الباب فإذا به يقترب من صاحب المقام فلحظتها اعترته مهابة لأنه رأى ذا مهابة، ومن شدة الرهبة وشعور الانقباض الذي اعتراه لما رآه تصوره أمامه وكأنه بدر في الأفق، وأنّى للإنسان العادي أن يقابل بدر الأفق بنوره وعظمته وكبره ومواهبه وسماته. وكيف لا يكون بدرا وهو المسرف في الجود، لا يمكن أن يضاهيه في منزلته أي شخص ولو كان حاتما الطائي الذي حاز كل صفات الكرم. وهو صاحب السجايا المحمودة والأخلاق المشكورة.

ثم يعود الشاعر ليتصوره مرة ثانية كالرمح المثقف في صلابته وقوته وثالثة كالبدر في الرفعة والضياء. أما في البيت السابع، فيعلمنا الشاعر عن صورة أخرى: التسليم على ممدوحه (فسلمت) لكن هذا لم يمر بهدوء ودون حدوث شيء ما، والواو الرابطة هنا بين

الفعل الأول والفعل الثاني تفيد أن الحدث الأول والثاني قد وقعا معا، أو على الأقلّ لم يفصل بينهما وقت طويل[1].

وهذه الهيبة التي استوطنت القلب أفقدته صوابه وعقله والقدرة على حسن البيان ووضوح التعبير، هذه الهيبة (تنازعني القول الذي أنا قائله)، صورة صادقة لما كان يحسه الشاعر وغيره لما يلاقون أو ينظرون إليه، لكن ماذا أعقب ذلك؟ فقد شرع الشاعر بعد ذلك في التأمل والنظر إلى طلاقة وجهه وسرعان ما بادل المتوكل التأمل بالبشر والنظر بالترحاب، فقط في تلك اللحظة بدأت تتبدد خيوط الهيبة وتحل محلها المؤانسة والمؤالفة، هذا ما دفع به إلى الدنو أكثر منه لتقبيل الندى في يد المحبوب.

وما يمكن تسجيله من هذا المشهد ما يلي:

- الإِنتظار في قاعة الإذن
- إِنصراف بعض الرجال مهابة
- دخول الشاعر
- بداية الاقتراب من الممدوح مع الإحساس بالمهابة
- تقديمه في شكل البدر والرمح
- الشروع في التسليم عليه

[1] – ينظر: علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 1996، ص12.

- معاودة الإحساس بالهيبة
- فقدان القدرة على الكلام
- التأمل فيه
- مبادلة ذلك بالشر
- الدنو أكثر منه
- تقبيل الندى في يده

إذا تأملنا النظر في هذه الصورة المشكلة للمشهد نجدها قد تمت بتدرج فائق يتناسب والمقام والشعور المصاحب له، التدرج الذي يجعلنا نشعر وكأننا فعلا أمام منظر حقيقي لا ينقصه شيء فيه السكون والحركة، فيه الصراع النفسي، فيه الانقباض ثم الانشراح، فيه الاعتدال والمبالغة.

ختم الشاعر هذا المقطع الشعري بتشخيص الندى وجعله كالإنسان الطيب الحبيب الذي يقابل بالتقبيل، ورآه كالشيء الذي تمسك به اليد، في لحظة تتدفق بالجمال وتتقاطر بالسحر البادي من محبة الممدوح. ويتأكّد من خلال ما سلف أن الشاعر قد تمكن من صياغة لغته في أسلوب تصويري مؤسس «على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر أعني خواطره وعواطفه المطلق من عالم المحسات، ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي نام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين»[1] ويبعثها كلما قرأت النص من جديد تتمتع وتتلذذ باللغة وما تجسده من صور نامية متحركة تشرح القلب وتفتح العقل معا.

[1]- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 11.

4. الانتصار للمظلومين:

أورد الشاعر عدة مقاطع شعرية في مقاصد مختلفة يكشف فيها ثلة جديدة من الخصال الجليلة والمكارم الحميدة التي استحقت مدحه وثناءه وهي الاندفاع لنصرة المظلومين والذود عن الأعراض والحمى.

يقول البحتري:

رَدَدتَ الرَدى عَن أَهلِ حِمصِ وَقَد بَدا لَهُم جانِبُ اليَومِ العَبوسِ العَصَبصَبِ

وَلَو لَم تُدافِــع دونَــها لَتَفَرَّقَــت أَيادِي سَبا عَنــــها سَباءُ بنُ يَشجُبِ

رَفَدتَهُمُ عِندَ السَريرِ وَقَــــد هَوى بِهِم ما هَوى مِن سُخطِ أَسوانَ مُغضَبِ

وَكانَت يَداً بَيضاءَ مِثلَ اليَــدِ الَّتي نَعَشتَ بِــها عَمرَو بنَ غَنمِ بنَ تَغلِبِ

فَلَم تَرَ عَيني نِعمَتــَينِ اِستَحَقّــتا ثَناءَهُــما في اِبنــي مَــعَدٍّ وَيَعرُبِ

إِنَ العَرَبَ اِنقادَتْ إِلَيــكَ قُلوبُــهَا فَقَد جِئتَ إِحساناً إِلى كُلِّ مُعــرِبِ[1]

أوشكت الموت أن تنتشر في ساحتهم وتقضي عليهم واحدا واحدا وكان ذلك اليوم عصيبا على أهل حمص الذين ضاقوا وبال المستبد، فقدر الله لهم المتوكل أن ينجدهم وينقذهم من مخالب الموت المحيط بهم والواقع عليهم، واجه الموت وصد الباب أمام الردى حتى أرغمه على الإدبار والتراجع والابتعاد عن القوم بما أوتي من قوة وشجاعة وبما وهب

[1] – البحتري، الديوان، مج 1، ص147.

من جسارة وبسالة. ولولا أن الله عز وجل سخر لهم هذا الرجل الغيور ليذود دونهم ويدافع عليهم لتمزق أهل حمص شر تمزق، ولصاروا قطعا متفرقة لا أثر لها بعد عين. وتوظيف الشاعر لليد إنما يريد من ورائه أن يبرز شدة الممدوح وبطشه، ووصفها باللون الأبيض يحمل معنى الطهارة والصفاء، ومعنى السلم والأمن فبعد الموت تحققت لهم الحياة، وبعد الخوف جاءهم الأمن، وبعد أمواج الظلام حلت نسائم الأنوار.

وفي البيت الأخير من المقطوعة يفضي الشاعر إلى النتيجة الحتمية والعاقبة المثلى، إذ ما كان لأهل حمص ألا ينقادوا للأمير المنتصر لهم انقياد حب وإحسان وخضوع واعتراف وامتنان.

يتضمن البيت الشعري الأخير قيمة سياسية واجتماعية وأخلاقية كبرى، وهي أن الشعوب إنما تطيع الحاكم وتسمع له، وتواليه وترغب فيه ليس بالظلم والاستبداد ولا بالإكراه والإرغام وإنما بطواعية ورغبة بعد أن أحسن إليها هذا الحاكم وقدم لها كل ما يملك من أجل أن تحيى حياة سعيدة وشريفة، أما الشعوب إذا أساء إليها حاكمها فلن تخضع وتذعن وإن خضعت فإنما سرعان ما تتفرق عنه وتنقلب عليه مهما حاول أن يستميلها بشتى الوسائل والطرق.

فهذا الشعر وما شابهه بما احتوى من رؤية أخلاقية وسياسية حصيفة ينيئنا أن شعر المدح لم يكن كله كذبا وتملّقا وتكسبا بمنأى عن الواقع بل نجده قد «قيّد على الناس المعاني الشريفة وأفادهم المعاني الجليلة وترسّل بين الماضي والغابر ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الولد، ويؤدّي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد... وترى لكل من ابتغى الشرف

وطلب محاسن القول منارا مرفوعا وعلما منصوبا وهاديا مرشدا ومعلّما مسدّدا، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر والزاهد في اكتساب المحامد راعيا محرّضا وباعثا ومحضضا ومذكرا ومعرّفا وواعظا ومثقفا»[1] مع مرور الأزمنة وتغير الأمكنة.

وفي الموضوع نفسه نورد للشاعر مقطعا شعريا آخر يقول فيه:

تَوَالَتْ أَيادِيهِ عَلَى النَّاسِ فَاكْتَفَى بِهَا كُلُّ حَيٍّ مِنْ شَآمٍ وَمُعْرِقِ

فَكَمْ حَقَنْتَ فِي تَغْلِبِ الغُلبِ مِنْ دَمٍ مُباحٍ وَأَدنتَ مِنْ شَتيتٍ مفرَقِ

وَكَمْ نَفَسْت فِي حِمْص مِنْ مُتأسِفِ غَدَا المَوْتُ مِنْهُ آخِـذُ المخنَقِ

وَقَدْ قَطَعتَ عَرْضَ الأرْنَدِ إلَيْهِم كَتَائبُ تُزْجى فَيْلَقاً بَعْدَ فَيْلَقِ

بِهِ اسْتَأنَفُوا بردَ الحَياةِ، وَأسْنَدُوا إلَى ظِلِ فِينانِ مِنَ العيشِ مُورقِ

فَشُكراً بَنِي كَهلان للمُنْعِمِ الذِي أَتاحَ لَكُم رأيَ الإمامِ المُوفَقِ

أطَلَ عَلَى الأعْداءِ مِنْ كَلِّ وجْهةٍ وَشَارَفهُم مِنْ كُلِّ غَرْبٍ وَمَشرِقِ

بِبِيضٍ مَتَى تُشْهَرِ عَلَى القَوْمِ يُغلبُوا وَخَيْلٍ مَتَى تركَضْ إلَى النَّصرِ تَسْبقِ[2]

تتكرر لفظ أيادي في النص الشعري لحملها دلالات وتأويلات كثيرة منها القيم اللازمة لحياة الفرد والجماعة، هذه الأيادي لم تكن خادمة له فحسب بل لجميع الناس فهي

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: رشيد رضا، دار المعرفة، مصر، 1981، ص 12.

[2] – البحتري، الديوان، مج 2، ص165 – 166.

متوالية متتابعة عليهم ينال منها كل واحد حظه ونصيبه وكل حي من أحياء الشام والعراق، يخص من هذه الأيادي يد الذود عن القوم والدفاع على حياتهم وكرامتهم، ليست مرة واحدة وإنما هي مرات كثيرة حقن فيها دماء بني تغلب التي غلبت، بعد أن استباحها الأعداء، وجمع فيها الأقوام بعد أن شتتهم ضربات الخصوم ونكلت بهم أسلحتهم فعادوا إلى بيوتهم آمنين وإلى ربوعهم مجتمعين متآلفين كما كانوا، وتنفس فيها أهل حمص الذين أوشكوا أن تسحقهم الموت سحقا، وأنها لمرات كثيرة يجوب فيها المتوكل عرض نهر الأرند ذهابا وإيابا، كتائبه تتحرك الأولى تلو الأخرى في النهر غير مبالية بالأخطار والمشاق همّها إنقاذ أهل حمص وتوفير الأمن والسلامة لهم، وبالفعل فقد تحقق الهدف حيث استأنف الناس حياتهم من جديد يسعون ويسترزقون وينعمون في ظلال العيش الرغيد المورق بالخير والهناء.

واللافت في هذه المقطوعة تكرار لفظة (كم) التي تفيد العدد والكم وتفيد الكثرة والتنوع وتفيد المعاودة والتكرار وتكون مفعولا به مقدّما وفي هذه الحال تكتسي الطابع الإخباري، كما تكون كذلك استفهامية لا محلّ لها من الإعراب. ويرى فيها أحد النحاة أنها «اسم والدليل على ذلك دخول حرف الجرّ عليها ... وهي اسم لعدد مبهم ولا بدّ لها من تمييز ويحذف للدلالة عليه، وتكون استفهامية وخبرية»[1].

كما أنها تصور إصرار الممدوح على الدفاع، وعدم يأسه من إنقاذ المظلومين، ويختم الشاعر هذه المقطوعة بتوجُّهه شاكرا الله عز وجل الذي سخّر لبني كهلان هذا البطل الهمام وهذا الزعيم الشجاع وهذا الإمام المسدد.

[1]- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، 1979، ص 83.

5. فصاحة اللسان:

لم يغفل البحتري ما اتصف به ممدوحه من القدرة على البيان وفصاحة في اللسان وإحكام القول في مختلف المناسبات ومع مختلف المخاطبين فرادى ومجتمعين. يقول البحتري:

لَهُ الأثَرُ المَحْمودُ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ وَفَصْل الخِطَابِ الثبتِ فِي كُلِّ مَوْضِعِ [1]

فما من موقف أو مناسبة يحضر فيها المتوكل إلا وسجل حضوره بكل قوة وإيجابية ولا يغادر مكانا إلا وقد أبقى في قلوب الحاضرين أشياء طيبة وأمورا فاضلة يتذكرونه بها بعد أن يعود عليهم بالخير والبركة والفائدة، فتوظيف الشاعر لعبارة (**الأثر المحمود**) جاء عاما غير خاص ومجملا غير مفصل ليدلنا على أن هذا الأثر غير محدود وغير معين يدخل فيه المادي والمعنوي، وسرعان ما ينقلب الشاعر إلى التخصيص والتعيين فيذكر واحدا من آثاره المحمودة في النوادي والاجتماعات وفي مختلف أماكن الالتقاء بالناس من مختلف المستويات، يتمثل ذلك في (فصل الخطاب)، وقد اقتبس هذه العبارة من القرآن الكريم وقد ذكرت في سورة (ص):

يقول الله عز وجل: ﴿**إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِشْرَاقِ وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَهُ أَوَّابٌ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ**﴾[2].

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص29

[2] – سورة ص، الآيات 18- 19- 20 .

ولا يمكننا عزل هذه الصفة التي مدح بها الشاعر صاحبه عن البناء اللغوي الذي نظمت فيه إذ قدم الشاعر في صدر البيت الخبر المتكون من الجار والمجرور (**له**) وأخر المبتدأ (**الأثر**) **المحمود** ثم عطف عجز البيت على المبتدأ الأول المؤخر، ونفهم من ذلك أن التقديم الذي أفاد الحصر والتخصيص في صدر البيت مستمر في فعله وتأثيره الدلالي في عجزه.

ويقول البحتري في مقام آخر ممتدحا إياه في الصفة ذاتها:

إِذَا شَرَعُوا فِي خطبه قَطَعَتْهُمْ جَلاَلَةُ طَلْقِ الوَجْهِ جَانبهُ سَهـلُ

إِذَا نَكَسُوا أبْصَارَهُمْ مِنْ مَهَابَةِ وَمَالُوا بِلَحْظِ خَلتْ أنَّهُمْ قَبْلُ

نُصِبَتْ لهُمْ طرفاً حَدِيداً وَمنْطقاً سَدِيداً وَرَأْياً مِثلَ مَا انْتضي النَصْلُ

وسلَّ سَخيمَاتِ الصُّدورِ فَعالُكَ الجَميلُ وَ أبْرَا غلَّهَا قَولُكَ الفَصْلُ[1]

كان الناس من مختلف القبائل تفد إلى أمير المؤمنين حاملة لواء الشكر والولاء والبيعة والشكر والرضى. وكان الخطباء سرعان ما يتوقفون عن إلقاء خطبهم في حضرته بسبب ما يرونه فيه من جلالة المنظر وطلاقة الوجه وسهولة الجانب، فإذا بهم ينكسون رؤوسهم مهابة ومخافة وإجلالا ينظرون إليه وكأنهم لأول مرة يرونه من كثرة الدهشة وكبر اللحظة، فيبادلهم المتوكل بنظرة حادة وتأمل قاطع متبوعا بمنطق سديد. والمنطق من معاينة الكلام والسداد هو الصواب والإحكام، ويبدو أن الشاعر مرة أخرى متأثر في تعبيره بالقرآن الكريم في موضعين:

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص218.

- الأول، قوله تعالى: ﴿**وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ**﴾[1] .

- والثاني، قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَقُولُوا قَوْلًا سَدِيدًا يُصْلِحْ لَكُمْ أَعْمَالَكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَمَنْ يُطِعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ فَازَ فَوْزًا عَظِيمًا**﴾[2]. وقوله تعالى: ﴿**فَلْيَتَّقُوا اللَّهَ وَلْيَقُولُوا قَوْلًا سَدِيدًا**﴾[3] .

وقد أورد البحتري في المقام نفسه مادحا:

وَمَا رَأَيْناكَ إلاَّ بَانِياَ شَرَفاً أوْ فاعِلاً حَسَناً أوْ قَائِلاً سداداَ[4]

والشاهد في هذا البيت قوله: (قائلا سدادا)، الذي يبين أن البحتري متشبع بالقرآن الكريم إلى جانب العبارة التي سبق أن أشرنا إليها (منطقا سديدا).

وفي البيت الرابع من المقطوعة يبرز الشاعر أن الفعال الكريمة لممدوحه قد قضت على كل الأحقاد وأذهبت بكل الضغائن (وسلّ سخيمات الصدور فعالك الكريم) يردف هذه الجملة بجملة ثانية (أبرا غلها قولك الفصل) وهذا الأسلوب المستعمل من قبل الشاعر في هذا البيت هو من قبيل الإطناب عند البلاغيين، إذ الجملة الثانية جاءت بيانا وإيضاحا للجملة الأولى، وكان الشاعر يبين أهمية ما كان يصدر من الممدوح من القول الفصل وأثر

[1] – سورة النمل، الآية 16.
[2] – سورة الأحزاب، الآية 70.
[3] – سورة النساء، الآية 9.
[4] – البحتري، الديوان، مج 1، ص409.

ذلك في إبراء وإشفاء الصدور من الغل والحقد، ومرة أخرى نجد الشاعر قد اقتبس عبارة (قولك الفصل) من الآية القرآنية الكريمة ﴿**إِنَّهُ لَقَوْلٌ فَصْلٌ وَمَا هُوَ بِالهَزْلِ**﴾[1].

6. المبادرة للعمل:

يقول الشاعر:

إذَا هَمَّ لَمْ يَقْعدِ بِهِ العَجْزُ مَقْعداَ وإِنْ كَفَّ لَمْ يَذْهَب بِهِ الخَوْفُ مَذْهَباَ[2]

هذا الرجل ليس بالمهمل أو المتسوف، بل يتعامل مع الأمور بجدية وواقعية فما من أمر حازم يستجد وما من عمل يظهر يحين وقته إلا ومضى فيه دون تأخر أو تأجيل، لا يضيّعه أبدا، لأنه يعرف أن لكل وقت عملا ولكل وقت مستجداته، فلا داعي لتراكم الأعمال وجمعها فإن ذلك سيعقبها لا محالة عجز وتوان، وحيرة وإعطاب، وإهمال وترك، لذلك فهو ليس كمثل أولئك المتهاونين الذين يلاحقون ما تبقى من الأعمال ويتعقبون مؤخراتها، فإذا نوى وقصد عملا ما ورغب في القيام به فإنه يمضي للجد والنشاط.

تكرار النفي في البيت الأول (لم) وتكرار الشرط مرتين: (إذا هم ...لم يقعد به) و(إن كفّ ...لم يذهب) متضمنا تكرارا آخر للنفي مرتين (لم، لم) يفهم من ذلك أن هذا الشخص نشيط عامل وحازم في التعامل مع الواجبات والاهتمام بالأوقات. وفي المعاني نفسها يقول البحتري في موضع آخر:

---

[1] - سورة الطارق، الآية 13- 14.

[2]- البحتريَ، الديوان، مج 1، ص149.

إِذَا بَدَرَتْ مِنْهُ العَزِيمةُ لَمْ يَقِفِ وَإِنْ جَازَ عَنْهُ الأَمْرُ لَمْ يَتَبعِ

إِذَا مَا ابْتدرْنَا غَايَةً جِئْتَ سَابقاً وَجَاؤُوا عَلَى آثَارِ حَسْرى وَظلّعِ[1]

إِمَامٌ اذَا أَمْضَى الأُمُورَ تَتابَعتْ عَلَى سُنَنِ مَنْ قصدها وسَدَادِها[2]

ما يمكن تسجيله في هذين البيتين أنها تتقاطع مع البيتين السابقين في عدة مواطن نذكر من أهمها ما يلي:

أ. التشاكل[3] الدلالي يتمثل في فكرتي: المبادرة إلى العمل دون تردد، وعدم تضييع فرص الأعمال.

ب. التشاكل المعجمي: ويتمثل في (حزم، عزيمة)، (لم يقف، لم يضيع) (همّ، كفّ).

ج. التشاكل النحوي: وقد تجسد في تكرار أسلوب الشرط في البيت الأول مرتين وفي البيت الثالث مرة واحدة. وكذلك تكرار النفي في البيت الأول: لم يقف

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص29.

[2] – المصدر نفسه، مج1، ص 407.

[3] – « إن مصطلح التشاكل كما يفهم ذلك من ظاهر خصائص البناء في الكلام العربي هو تبادل العلاقات الشكلية بين طرفين اثنين أو جملة أطراف ... يمتدّ إلى كل الخصائص المرفولوجية والنحوية والإيقاعية والمعنوية، فتلك هي حدود هذا المفهوم لدينا». عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2003، ص 245. «... جاء عبد الملك مرتاض ليتلقف هذا المصطلح بشراهة علمية عجيبة وكان في حدود ما اطلعنا عليه أكثر السيميائيين العرب تعاطيا لهذا المفهوم وأجرأهم تصرفا في دلالته حيث أعاد عجنه وشحنه بمحمول تراثي زاخر اقتبسه من العهد البلاغي القديم (المشاكلة، المقابلة، مراعاة النظير، الطباق، الجمع، اللف والنشر».

يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 2008، ص 265- 266.

ولم يتتبع.

7. العفو وسعة الصدر:

يقول البحتري:

هُوَ بَحْرُ السَّمَاحِ وَالجُودِ فازْدَدْ مِنْهُ قُرْباً تَزْدَدْ مِنَ الفَقْرِ بُعْداً

وَحَكَى القَطْرَ بَلْ أَبرَّ عَلَى القَطْـ ـرِ بِكَفٍّ عَلَى البَرِيَة تَنْدَى[1]

وَشَبِيهُ النَبـِيّ خَـــلقاً وَخُـــلـقاً وَنَسِيب النَبِيِّ جَدّاً فَجَدا

العفو والصفح عن الأخطاء والسيئات ومقابلة ذلك بالحسنات، والشاعر هنا يذكر لممدوحه هذه الخلة الطيبة التي قلما يتصف بها الناس لما تتطلبه من أخلاق عالية وضبط للنفس وقوة السيطرة على نزواتها وشططها، إنه عفو عن الذين يجنون عليه عنوة ويعتدون عليه إلى أن يصوبهم ويسددهم فيتراجعوا عن جناياتهم ويعدلوا عن ذنوبهم، وإذا قدر له ولم يعف فإنه يسرع في الرد والاقتصاص دون إسراف وتماد.

والحلم وسعة الصدر ورحابته هو كظم للغيظ وكتم للغضب وعدم مجاراة الحمقى والجاهلين، وكذلك يتصف بالحلم(شبيه النبي) وإن ابتلى بالجهول فإنه لا يرد عليه بحقد ولا يبادره بعنف وقسوة.

والعفو والحلم اسمان من أسماء الله الحسنى، وهما كذلك من أبرز صفات الرسول

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص28.

صلى الله عليه وسلم، وقد حث عليها القرآن الكريم في عدة مواضع، كما نصح بها الرسول صلى الله عليه وسلم في عدة أحاديث لأهميتها، وفي ذلك بيان أن الشاعر يبرز لنا أن المتوكل متأدب حافظ لأسماء الله الحسنى ومتصف بأخلاق الرسول صلى الله عليه وسلم.

التشابه علاقة يلمحها الإنسان بين شيئين أو أكثر فتسوغ له الجمع بين عناصر متباعدة وتمكّنه من التأليف بينها في مجال التصوير الأدبي فالإنسان ببعد عهوده الأولى هود الطفولة البشرية فظنّ إلى التشابه يوم نمت ثقافته، وتفتحت مداركه واتسع خياله في هذه المرحلة من التفكير وجمع بين عناصر متباعدة في الزمان والمكان فتصوّر الإنسان غيثا وأسدا وقمرا وشمسا.

«وبهذا الاكتشاف الذي هو في الواقع توسّع ثراء وخلق المعاني ولد فنّ القول وولد التصوير الأدبي فأخذ الإنسان ينمّق كلامه ويتأنق في عباراته وبجوده»[1].

«وأمّا الطريقة المسكوكة في التشبيه والنهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين فتشبيه الجواد بالبحر والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف والعالي الرتبة بالنجم والحليم الرزين بالجبل والحي البكر ثم تشبيه اللئيم بالكلب والجبان بالصفرد والذليل بالنقد والقاسي بالجديد»[2].

[1] – محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين دراسة نقدية بلاغية، دار النشر للمعرفة الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 45.

[2] – أبو هلال بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ط 2004، ص 243.

العفو:

إنّ فوائد التشبيه تعود في أكثر المواضع إلى المشبّه منها: بيان مقدار حالة القوة والضعف ومدحه وتحسينه والتثبيت والإيضاح.

«التشبيه البليغ من أنواع التشبيه هو البعيد الغريب في إدراكه إلى إعمال الفكر الكامن ذلك أفعل في النفس وأدعى إلى تأثرها واهتزازها وتتفاوت بوضوح فيها فأضعف تلك الصور في المبالغة ما ذكرت فيه أركان التشبيه جميعها وأقواها فيها ما حذف فيه وجه الشبه وأداته مع ذكر المشبه»[1].

«التشبيه: الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الأخر بأداة التشبيه»[2].

فالتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحدهم منهم عنه.

– الطباق العفو وسعة الصدر:

أجمع الناس أنّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه، والطباق في اللغة: الجمع بين الشيئين يقولون طابق فلان بين الثوبين، ثم استعمل في ذلك فقيل: طابق البعير في سيره، إذا وضع رجله موضع يده.

[1] – أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، يوسف الصميلي، صيدا–بيروت، ط2003، ص 241.

[2] – أبو هلال بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 227.

قال النابغة بن جعدة:

وَخَيْلٍ تَطَابَق بِالدرَاعَيْنِ طِبَاقَ الكَلاَبِبِ يَطأنُ الهِراسَا.

وفي القرآن الكريم: ﴿**سَبْعَ سَموَاتٍ طِبَاقا**﴾[1] ، أي بعضهن فوق بعض؛ كأنّه شبّه بالطبق يجعل فوق الإناء.

8. الخبرة بالدهر:

يقول البحتري:

عَلِيمٌ بِتَصْرِيفِ اللَّيَالِي كَأَنَّهُ يُعانِي صُرُوفَ الدَّهْرِ مِنْ عَهْدِ تُبَع[2]

هُوَ المَرْءُ أَبْدَتْ لهُ الحَادِثَا تُ عَــزْمَا وَشيـكاً وَرأْياً صَلِـيـبا[3]

العلم و المعرفة والدراية بالأشياء من بين أهم ما يتصف به الخليفة المتوكل، هنا العلم مرتبط بتصريف الليالي، الذي يراد به التخطيط والتدبير، وحسن التصرف فيها وجودة التسيير لها، والأكيد أن الإنسان لا يقتدر على حسن التدابير لمختلف الأحوال التي تمر به خاصة تلك الشديدة والعصيبة منها إلا إذا كان مثقفا ومحاربا محنكا، وكان محتكا بالرجال، مختلطا بهم غير مبتعد عنهم.

وفي عجز البيت يبرز الشاعر أن نجاح ممدوحه في التحاور والتعامل مع حادثات

[1] - سورة الملك، الآية 3.

[2] – البحتري، الديوان، مج 2، ص28.

[3] – المصدر نفسه، مج 1، ص121.

الزمن دائم متوال وكأنه عاش عمرا طويلا واختبر أحوال الدهر من عهد قوم تبع.

ثم يجيبنا الشاعر عن سؤال خفي ممثلا في الكشف عن أهم مصدر من مصادر توفيقه مع نوائب الدهر وأحداثه ألا وهو الزمن نفسه. فكثرة العمل والمثابرة وتعاطي الأمور أمدته بعزم وإرادة في المواجهة وأهدته رأيا صحيحا صلبا يقيه العواقب السيئة والنهايات الفاشلة.

إن الخبرة بالدهر وحسن التصرف مع مختلف الطوارئ والمستجدات ليست مرتبطة بفرده أو أسرته أو جماعته التي ينتمي إليها، وإنما بمسؤولية تتسع إلى تسيير شؤون الرعية في تلبية مختلف حوائجهم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، إنه مدبر ملك، ومهما حاول الناس اختباره وتبيان نجاحه من فشله فإنهم دائما لا يحصلون مهما سعوا إلا على النجاح والتوفيق، وحتى وإن واجهوه مع خطوب الدهر ليتصارع معها فإنه سرعان ما يهزم الخطوب ويرديها صرعى مرتدّة على أعقابها جريحة دامية متألمة؛ وتظل لفظة عليم تشعّ معاني متجدّدة باعتبارها صيغة من صيغ المبالغة والتي تعدّ «صفة مشتقة من أفعال ثلاثية بمعنى اسم الفاعل وتدلّ على زيادة وصف في الموصوف أو كثرة أو مبالغة في المعنى ... واختلفوا في عدد أوزانها، فقال بعضهم خمسة عشر وزنا، وقال غيرهم تبلغ أحد عشر وزنا، وقال غيرهم هي تسعة أوزان، وقالوا هي سباعية، وأشهرها ثمانية أوزان: فعّال، مفعال، فعّلة، فعول، فعل، فعلة، فعّيل، ومفعيل»[1]، وقد عدّها البلاغيون من مؤكّدات الخبر.

[1] ـ محمود مطرجي، في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2000، ص ص 169 ، 170 ، 171.

9. الوقار:

يقول الشاعر:

رَزِينٌ إذَا ماَ القَوْمُ خَفَّتْ حُلُومُهُمْ وَقُورٌ إذَا مَا حاَدَثَ الدَّهْر أَجلبَا[1]

إذا عقول القوم سفهت وطاشت، وإذا ما أخلاقهم كساها الحمق والسوء وراحوا يستفزّونه بمختلف الأشكال، فإنه لا يقابلهم إلا بالرزانة والتحكم في نفسه حتى لا يصدر منه ما يشين وما يساء، وكذلك إذا ما استعصت عليه تجارب الدهر وقست عليه الشدائد فإنه أمامها وقور رزين.

وفي هذه الصفة عينها يردف الشاعر قائلا في موطنين مختلفين:

وَلاَ يَبْتَدِي بِالحَرْبِ أوْ يُبْتَدَى بِهَا وَقُورُ الأنَاةِ، أَرْيَحِيُّ التَسَرُّعِ[2]

لاَ يَكْفِهِرُ إذَا انْحَز الوَقَـــارُ بِهِ وَلاَ تَطيشُ نَوَاحيهِ إذَا مَزَحا[3]

وحتى إذا قدر له وابتعد عن الوقار فإنه لا يكفهر، يريد الشاعر بذلك أن خلق الوقار ملازم له لا يتجرد منه، وفي حالة اللعب والمزاح فإنه يلزم الأدب ويتحرى الاعتدال، عكس ما يعتري بعض الناس إذا لعبوا و مزحوا. إنه معتدل مع نفسه ومع سائر الناس.

[1] – البحتري، الديوان، مج 1، ص149.
[2] – المصدر نفسه، مج 2، ص29.
[3] – نفسه، مج 1، ص278

فضلا عمّا صاغه الشاعر من معان جميلة فإن الجناس[1] في (وقور، وقار) والإيحاء[2] في (لا يكفهرّ، لا تطيش) أضاف إلى النص الشعري مسحة فنية صابغة.

10. التواضع والعفة:

يقول الشاعر:

وَقَدْ سَرَنِي أنَّ الخَلِيفَةَ جَعْفَراً غَدَا زَاهِداً فِي أَهْلِهَا وَبِلادِهَا

أبْدَى التَواضُعَ لمَّا نَالَهَا رَعَةٌ مِنْهُ ونَالَتْهُ فَاخْتالَتْ بِه تِيهاً

لَوْلاَ الَّذِي عَرَفْتُهُ فِيكَ يَوْمَئِذٍ لَمَا أطَاعَكَ وَسْطَ البِيدِ عَاصِيهَا

فَضْلاَنِ حُزْتَهُمَا دُونَ المُلوكِ، وَلَمْ تُظْهِرْ بِنَيْلِهِمَا كِبْراً ولاَ تِيهَا

وَمَشِيتَ مِشْيَةَ خَاشِعٍ مُتَواضِعٍ للهِ لاَ يَزْهَى وَلاَ يَتَكَبَّرُ[3]

[1] – « وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعري أو كلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها ... فمنه الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها». ابن المعتز، البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة النهضة الثقافية، بيروت، ط 2001، ص 36.

– «التجنيس أن تأتي بكلمتين متجانستين فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها ومعانيها ، وإليه ذهب الخليل». الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، ط 3، ص 83.

– «الجناس التام أن تتفق الكلمتان في الحروف عددا وهيئة وترتيبا ومنه البسيط (ذا هبة ، ذاهبة) ... والجناس الناقص أن يختلّ قيد من القيود المذكورة في التام». محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2002، ص ص 229 – 230 .

[2] – «الإيحاء أقوى أثرا في النفس من التصريح وأن المعنى الذي ينتهي إليه المتلقي بعد مجاهدة النفس وكدّ الخاطر وإعمال الفكر والشعور وتقلّبهما على وجوههما المختلفة تكون أمكن في النفس وأعظم أثرا فيها وأقوى ارتباطا بها». علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 32.

[3] – البحتري، الديوان، مج 1، ص471.

إنه متواضع أدبا مع الله عز وجل ومع الناس، إلا أن تواضعه يحتوي أكثر من قيمة وبعد، لأنه نابع من مجد ومال وسلطة ونفوذ، فهو تواضع مشكور كثيرا ومقدّر ومشار إليه، بالإضافة إلى ما سلف فإنّ هذا التواضع الذي يتخلق به ليس في سن متأخر وإنما في سن النضج والاستواء والتمكن، لذلك فهو في هذه الحال متواضع ورفيع وشريف وجدير بالأجر والتقدير، وإلى جانب التواضع فهو ذو رعة، والرعة التورع من الإثم واجتناب المعاصي، والبيت الأخير:

يَبِيتُ لَهُمِ حَيْثُ الأَمَانَةُ وَالتُّقَى وَيَغْدُو لَهُمْ حَيْثُ الكِفايَةُ وَالنَصْرُ[1]

يري الشاعر الخليفة بهذه الأوصاف والخلال الكريمة كالغيث، أينما حلّ نمت الأرض وربت وأتت أكلها كل حين.

[1] – البحتري، الديوان، مج 1، ص480.

المبحث الثاني:المواضيع المصاحبة للمدح.

الدارس لقصيدة المدح التي نظمها في الخليفة المتوكل يلفيها غير خالصة لهذا الفنّ، إذ كان الشاعر من حين لآخر يستحضر بعض المواضيع فيصاحب ويقارن بينها وبين فن المدح، ومن هذه المواضيع الشعر، والحرب، والطبيعة، والعتاب، والمرض. هذه المواضيع لم يوظِّفها الشاعر لذاتها بل اصطحبها معه ليخدم ويقوّي بها تلك القضايا (التي سبق وأن تحدّثنا عنها في المبحث الأول من هذا الفصل، والتي تتمثّل في الجود والكرم ، الشجاعة والإقدام، الهيبة، الإنتصار للمظلومين، فصاحة اللسان، المبادرة للعمل، العفو وسعة الصدر، الخبرة بالدهر، الوقار، التواضع والعفّة)، فجاءت تلك المواضيع متّسقة مع الفضائل والخصائل التي مدح بها الشاعر ممدوحه الخليفة المتوكل، ومنسجمة معها متفاعلة مع أفكارها وعواطفها وطرق تعبيرها.

1. الشعر:

صاحب موضوع الشعر فنّ المدح، ونعني بالمصاحبة أن الشاعر من حين لآخر وهو يمدح صاحبه في العديد من القصائد كان يستحضر الحديث عن الشعر مادحا ممتنا ومتفضلا به على صاحبه الخليفة المتوكل، ومبرزا من خلاله علو قدره وسمو مكانته، يقول البحتري في هذا الشأن:

فأُقْسِمُ لَوْلَا جُود كَفَّيْكَ لَمْ يَكُنْ نَوَالٌ وَ لَا ذِكْرٌ مِنَ الجُودِ يُعْلَمُ

وَ مَا البَذْلُ بِالشَّيْءِ الَّذِي يَسْتَطِيعُهُ مِنَ القوْمِ إِلَّا الأَرْوَعُ المُتَهَجِّمُ

وَيُحْجِمُ أَحْيَانًا عَنِ الْجُودِ بَعْضُ مَنْ تَرَاهُ عَلَى مَكْرُوهَةِ السَّيْفِ يُقْـدِمُ

إِلَيْكَ القَــوَافِــي نَازِعَاتٍ، قَوَاصِـدًا يُسَيِّرُ ضَاحِي وَ شِيهِـا وَيُنــمنَمُ

وَ مُشْرِقَةٍ فِي النَّظــمِ غُرًّا ، يَزِيـدُهَا بَهَاءً وَ حُسْنًا، أَنَّهَا لــكَ تُنْظـمُ

ضَوَامِنُ لِلحَــاجَاتِ، إِمَّــا شَـوَافِعًا مُشَفَّعَةً، أَو حَــاكِمَاتٍ تُحَكَّــمُ

وَ كَأَيِّنْ غَدَتْ لِي، وَهِيَ شِعْرٌ مُسَيَّرٌ وَرَاحَتْ عَلَيَّ، وَهيَ مَالٌ مُقَسَّــمُ[1]

في البداية يقدم الشاعر بين يدي قارئه وسامعه قسما (**أقسم**) صريحا مفاده أنه ما كان في الدنيا ذكر لكرم أو جود لولا أن الله سخر لهذه الدنيا المتوكل ووفقه للسخاء والعطاء، ويفهم من وراء القسم أن الشاعر يريد أن يصور لنا ممدوحه وتفرده في هذه الخصلة، وهو مضرب من المبالغة مهمتها التصوير ورسم المكانة وبيان المنزلة، بلغتنا في هذا البيت الأول توظيف الشاعر لفظة (كفيك) بذل الشخص الجواد والكفين يمكن قراءتها فرادة الجزء والكل غائب، وقراءة ذكر السبب بدل المسبب وكلها ضروب من الخطاب المجازي «وهو أن يسند الفعل إلى السبب الذي لا يقع منه الفعل وإنما يكون مأمورا بتنفيذه نيابة عن الفاعل الحقيقي، وقد يكون هو الغاية أو النهاية له[2]»، بعد ذلك يقرر الشاعر أن البذل ليس في متناول أي كان، فهو أمر لا يستطيعه ولا يمضي فيه إلا الشخص المتفوق على أقرانه في كل شيء، فكم من شخص يقبل على الموت و يحجم عن الإنفاق.

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص 381 .

[2] – عبد الواحد حسن الشيخ، المجاز العقلي بين الترابط التركيبي والاستبدال، مكتبة ومطبعة الشعاع الفنية، الاسكندرية، ط 1، 2002، ص 32.

عقب هذه الأبيات الثلاثة المادحة يعقبها الشاعر بذكر الشعر باستعمال لفظة القوافي تارة والشعر تارة أخرى. إن ما كتب من شعر حول الممدوح لا ينطبق على أي كان إنما هو مخصوص به فقط المتوكل فهي نظمت وزفت إليه تقصده قصدا و تنزع إليه نزعا بما فيها ووشي وجمال وبما تتسم به من صفات التمام والكمال، والإشراق والضياء، بهاؤها وحسنها لا يكف ولا ينطفئ ولا ينتهي. إن هذه الأشعار التي نظمها فيه ضامنا لكل ما أراده الشاعر وما أراده الممدوح فهي مزدوجة الوظائف شافعة ومشفعة.

و يوضح البحتري كيف أن هذا الشعر عاد عليه بالمال الوفير والعطايا الكثيرة ولكن هذا المال وهذه العطايا سرعان ما يقسمها بدوره على المحتاجين وينفقها على المستحقين، يريد أن خلق الأمير من خلقه، فهما متشابهان.

ويقول البحتري في موضع آخر معتز بما نظمه من شعر في حق ممدوحه:

وَ لَمْ أَرَ مِثْلِي أَتْبَعَ الحَمْدَ أَهْلَهُ وَجَازَى أَخَا النُعْمَى بِمَا هُوَ صَانِعُ

قَصَائِد مَا تَنْفكُّ فِيهَا غَرَائِبٌ تَأَلَّقُ فِي أَضْعَافِهَا وَبَدَائِع

مُكَرَّمَةُ الأَنْسَابِ ، فِيهَا وَسَائِلٌ إلى غَيْرِ مَنْ يُحْبَى بِهَا، وَ ذَرَائِعُ

تَنَالُ مَنَالَ اللَّيْلِ فِي كُلِّ وِجْهَةٍ وَتَبْقَى كَمَا تَبْقَى النُّجُومُ الطَّوَالِعُ

إِذَا ذَهَبْتَ شَرْقًا وَغَرْبًا، فَأَمْعَنَت تَبَيَّنتَ مَنْ تَزكُو لَدَيْهِ الصَّنَائِعُ[1]

[1] – البحتري، الديوان، مج 2 ، ص 64.

يتوجه البحتري بالحديث إلى نفسه بأنه لم ير لها مثيلات في الخلائق في الاعتراف بالنعمة والوفاء للمتفضل والأداء الصادق للشكر والحمد لمن يستحقه ولمن كان أهلا له، إنه دائما يجازي صاحب النعمة بما أوتي من وسائل الحمد والشكر لما بذله من صنائع المعروف، من أهم أنواع الحمد والشكر التي يتحدث عنها الشاعر ما كان ينظمه من قصائد في حق ممدوحه هذه القصائد لم تكن مألوفة عند الناس ولا متوقعة، لكونها احتوت على الغرائب في لغتها وفصاحتها في حرارة عواطفها، وفي حسن تقديم واجبات الجزاء والحمد، مهما حاول الشعراء أن يأتوا بمثلها فلن يتأتى لهم ذلك لما فيها كذلك من لطائف تستهوي القلوب والعقول، وبدائع ساحرة تستميل الأنفس والأرواح وتكرم أنساب الممدوح.

وهذه القصائد المادحة الحامدة تفعل في الأنفس فعل الليل في الكون والناس وتؤثر في الكائنات، وليست عرضة للزوال و الانقضاء بل هي باقية خالدة خلود النجوم التي تغيب لحظات وسرعان ما تعود للتألق في السماء نورا وضياء، هداية وإرشادا، جمالا وروعة. إن توظيف البحتري للفظة البدائع ذات الصلة القوية بالبديع تدلّ على شغفه بزخرف البديع الذي ألف شعراء عصره أن يوشّوا به شعرهم، إلا أنه لم يذهب فيه إلى ما ذهبوا بسبب ما كان بينه وبينهم من تباين في الثقافة والعقلية[1]...، فقد كان بدويا يغرم بالزخرف، ولكنه يأخذ به في اقتصاد ولم يكد يحيط بشيء من ثقافات عصره، فعهد إلى فطرته الشعرية وسلامة ذوقه السليقية بمهمّة القيام على استعمال ضروب الصناعة المختلفة، فجاءت صناعته بمجملها صافية طبيعية سليمة، على ما لجأ إليه الشاعر من ألوان البديع

[1] – ينظر: علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص34.

الكثيرة كالطباق والجناس والاستعارة والتشبيه والتخصيص»[1]، إن هذه القصائد إذا كتب لها وأن انتشرت وتداولها الناس في الشرق والغرب فإن قراءها وسامعيها لا يصعب عليهم معرفة الذي تزكيه وتشكر له صنائعه.

وفي موطن آخر يقول البحتري:

فَلاَ فُزْتُ مِنْ مَرِّ اللَّيَالِي بِرَاحَةٍ إِذَا أَنَا لَمْ أصْبِحْ بِشُكْرِكَ مُتْعَبَا

عَلَى أَنّ أفواف القَوَافِي ضَوَامِنٌ لشُكْرِكَ مَا أَبْدَى دُجَى اللَّيْلِ كوكبا

ثنَاءٌ تقضّى الأَرْضَ نَجْدًا وَ غَائِرًا وَسَارَتْ بِهِ الرُّكْبَانُ شَرْقًا وَمَغْرِبًا[2]

لا يرجو لنفسه راحة على مر الليالي والأيام إذا لم يكثر من شكر ممدوحه إلى أن يصل إلى درجة التعب والعناء، إنه يريد أن يطمئنه بأن ما يبدو به من شكر سيكون دائما متصلا غير منقطع، وأكبر دليل على ذلك ما ينضمي من أشعار فهي الضامن لذلك والمحقق له كلما مر يوم وحل آخر، و كيف لا يكون الأمر كذلك وهي مشحونة بالثناء الذي تسعه الأرض بركبانها السائرة.

2. الحرب:

لم يفت البحتري إضافة بعض الصفات الحربية إلى ممدوحه والوسائل التي يستعملها في معاركه وفضله على من كان يحيط به في وسط الحديد والنار.

[1] – حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، بيروت، ط 10، 1980، ص 520 .

[2] – البحتري، الديوان، مج 1، ص 151.

يقول مثلا:

خُلقٌ فِـــي الجُـودِ لا يَسْتَطِيعُهُ رِجَالٌ، يَرْمُـونَ العُـــلَا بِالتَّخَلُّقِ

إِذَا جَهِلُوا مِـنْ أَيْنَ تحتَضرُ العُلَا دَرَى كَيْفَ يَسْمُو فِي دُراها وَ يَرْتَقِي

بِبِيض مَتَى تُشْهر عَلَى القَوْمِ يُغلبوا وَ خَيْلٍ مَتَى تُرْكُض إلى النَّصْرِ تَسْبِق

أعين بَنُو العَـــبَّاسِ مِنْهُ بِصَارِمٍ جُراز، وَ عَزْم كَالشّهَـــابِ المُحَرِّقِ

وَ صَدر أَمِين الغَيْبِ يُهْدِي إِلَيْهِم نَصِيحَة حَرَّان الجَوَانِـحِ مُشْفِق

فَحَوْلَهُمْ منْ نصـحِـهِ وَدِفَـاعِـه تَكَهّفُ طودٍ بِالخِلافَةِ مُحْدق[1]

يسمو الشاعر بمنزلة صاحبه فوق سائر الرجال لما هو عليه من أحوال الجود والإنفاق يعجز أن يأتيها هؤلاء، فنفسه في الجود طويل، ورغبته فيه كبيرة، وطرائفه فيه عديدة متنوعة، وأوقاته رحبة واسعة لا تنحصر، إنه في مرتبة عالية منهم،فمهما حاولوا واجتهدوا فلن يصلوا ولن يتيسر لهم ذلك لأن ما هو عليه من العلي و الجود طليعة وسجية يصدر منه عفوا، وما يسعون إليه تكلف وتصنع وتخلق.

إنه خبير بالمجد يعرف سبله وأساليبه، وهم جاهلون به. إلى جانب الجود فإن الشجاعة لا تنقصه والحرب لا يهاب منها بل يخوضها خوضا. ففي المعارك يتجلى للأعداء

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص 166.

من كل النواحي والجهات ويقاتلهم ويواجههم غربا وشرقا، إنه لا يتوارى ولا يتردد ولا يهاب ولا يخاف.[1]

وإلى جانب جرأته وشجاعته فإنه يأخذ بأسباب الحرب ووسائل القتال إذ يمتلك سيوفا (بيض) أعدت إعدادا متقنا، فهي بيضاء تلمع وتتلألأ بعد أن أبراها وحدها حتى تعدو قاطعة فاتكة برقاب الأعداء هازمة غالبة لهم في كل وقيعة من الوقائع إلى جانب السيوف اللامعة فهناك الخيل الراكدة المتسابقة مع صاحبها وبعد أن علمت غايته فهي الأخرى بدورها تنزع إلى النصر والغلبة على الأعداء. ففي الأبيات الثلاثة الأخيرة يبرز فضله على بني العباس وكيف أن الله حباهم وامتن عليهم برجل إذا قاتل بسيفه كان صارما وإذا عزم كان محرقا كالشهاب، وإذا ائتمنوه صدق ووفى، وإذا نصح أفاد وأربح، فهو دوما مدافع عليهم منتصر لهم يحميهم ويحمي الخلافة.

وهذه الأبيات مليئة بالحركة والمسافات (يسمو، يرتقي، أطل، شارفهم، اشتهر، تركض). وفيها تصوير رائع للسيف (بيض،صارم) وللخيل (متى تركض إلى النصر تسبق)، أن البحتري «يعبّر بذلك عن نوع من الاتصال القوي بين نفسه وبين الوجود من حوله، لا يقف فيه عند ظاهره السلبي، وإنما يخلط بينه وبين المشاعر التي تجري بنفسه من انتشاء أو حزن»[2]، فالتجربة الشعرية مندمجة مع التجربة الشعورية، الواحدة لا يمكن أن تستغني عن الثانية بأي شكل من الأشكال مهما كانت الأحوال.

[1] – ينظر :نجيب محمد البهيني، تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الثقافة للتوزيع، بيروت، 2001، ص505.

[2] – نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتّى القرن الثالث الهجري، ص 510.

وفي نص شعري آخر يصف البحتري المغامرات الحربية التي كان يخوض رحاها المتوكل من وقت لآخر بكل شجاعة وبسالة:

وَ تَسْوَدُّ مِنْ حَمْلِ السِّلاَحِ ولُبسِهِ سَرَابِيلُ وَضَّاحٍ، بِهِ المِسْكُ رَادِعُ

مُنِيفٌ عَلَى هَامِ الرِّجَالِ، إِذَا مَشَى أَطَالَ الخُطَى بَادِيَ البَسَالَةِ رَائِعُ

وَ أَغْلَبُ مَا تَنْفَكُّ مِنْ يَقظَاتِهِ رَبَايَا عَلَى أَعْدَائِهِ وَ طَلاَئِعُ

جَنَانٌ عَلَى مَا جَرَّتِ الحَرْبُ جَامِعٌ وَ صَدْرٌ لِمَا يَأْتِي بِهِ الدَّهْرُ وَاسِعُ

يَدٌ لِأَمِيرِ المُؤْمِنِينَ وَ عُدَّةٌ إِذَا التّاثَ خَطْبٌ أَوْ تَغلَّبَ خَالِعُ

مُغَامِسُ حَرْبٍ ماَ تزَالُ جِيَادُهُ مُطَلَّحَةً مِنْهَا حَسِيرُ وَ ظَالِعُ

تذودُ الدّنايا عَنْهُ نَفْسٌ أَبِيّةٌ وَعَزْمٌ كَحَدِّ الهِنْدوَانِيِّ قَاطِعٌ

بعيدُ مقِيلِ السّرّ ، لَا يقبل التي يُحَاوِلُهَا مِنْهُ الأَرِيبُ المخَادِعُ

وَ لاَ يَعْلَمُ الأَعْداءُ مِنْ فَرْطِ عَزْمِهِ متى هُوَ مَصْبُوبٌ عَلَيْهِمْ فَوَاقِعُ[1]

الخليفة رجل شجاع لا يتوكل على غيره ولا يتهور بل يأخذ بالأسباب دوما، كالتزود بأكبر قدر من السلاح، إذ عندما ينظر إليه وهو في المعركة يبدو مسود السرابيل والأقمصة

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص ص 63 – 64.

غير خائف إذ وجهه دائما وضاح وثغره باسم، والفعل (تسود) يحمل معنى الكناية عن الصفة، (القوة وشدة التحمل) وعن الموصوف (بيان هيئته في الحرب وأخذه بالأسباب).

والرائع في هذا البيت وصف الشاعر لهذا المقاتل بأنّ المسك به رادع أي أثر طيب المسك وشذاه قوية وتفوح من بعيد، وكأنه وهو مقبل على القتال ذاهب إلى عرس أو زيارة أو لقاء الأحباب، ويذكرنا هذا بموقف بعض الأبطال والصالحين الذين كانوا يتظاهرون ويتعطرون عند القتال حتى إذا قتلوا واستشهدوا لقوا الله عز وجل وهم في أعلى درجة الطهر والنقاء. ويبدو اللون (تسودّ) والرائحة (المسك) واللباس (السرابيل)، مجموعة من الإيقونات في شكلها المعجمي اللغوي الإفرادي، والإيقونة «من المصطلحات التي وضعها بيرس، وهي علامة تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي، وتظهر خصائص الشيء المشار إليه نفسه»[1] تنشئ في النص جمالا وإثارة.

كما يكشف الشاعر من وراء حرص ممدوحه على العطر في المعركة أنه إنسان نظيف ونقي حتى في أعسر الظروف فكيف له في الظروف الهادئة المريحة في البيت الثاني والثالث وصف له في المعركة.

- منيف على هام الرجال: يحتل موقعا مرتفعا من رؤساء مجموعته القتالية، فهو مشرف عليهم تابع حركاتهم و سكناتهم، يسيطر على مواقعهم ومتمكن منها.

[1] ـ مختار حبار، سيميائية الخطاب الصوفي عند الصوفية، تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع 2، 1993، ص 49.

- إذا مشى أطال الخطى: يمشي بهدوء وتأن وروية غير متعجل ولا مسرع ولا مسرع، وهذا يساعده على التفكير والتخطيط ويمكنه من الملاحظة والمتابعة الميدانية.

- بادي البسالة رائع: شجاع لا يهاب، ومقدام لا يتأخر، قدوة لجنوده.

- وأغلب ما تنفك من يقظاته ربايا على أغذائه: التحرك السريع بطلائع جيشه لمباغتة الأعداء وهزمهم بدفعة واحدة.

- جنان على ما جرت الحرب جامع: خبير بشؤون الحرب عارف بخباياها، وعجز البيت الرابع تفسير و بيان لصدره.

- يد أمير المؤمنين وعدة: دوام استعداده للحرب نفسيا وماديا.

ثم يعيدنا الشاعر ثانية إلى الروح القتالية التي يتميز بها المتوكل، أنه مغامس للحرب خواض لها غير هياب منها، خيله دوما في عياء وإنهاك من شدة ما يكلفها به وما يحملها من متاعب ومشاق ومن أهوال وأخطار.

إن هذه المغامسة للمعارك والحروب سخر الله لها نفسا باسلة أبية كانت تبعد عنه الموت لما توفر لديها من حزم وعزم يشتهي السيف القاطع ومحافظة على الأسرار بحيث مهما حاول الأعداء معرفة خططه وأهدافه فلن يتمكنوا فيها، ويختم الشاعر هذه الأبيات بصفة أخرى ملازمة للمقاتل الذي لا يلين وهي صفة المبالغة للأعداء واختيار الوقت الأنسب لخداعهم والإتيان عليهم.

3. الطبيعة:

الطبيعة بتشكّلاتها وتفصيلاتها، بظاهرها ورمزيتها، بألوانها وأحجامها، حضرت في عدة مواطن من قصائده، والملاحظ أن الشاعر لا يوردها منفصلة كما سنوضح من خلال الأشعار وإنما هي الأخرى نظمها الشاعر في معرض المدح:

يقول البحتري:

عِشْ حَـمِيدًا فَـــمَا نَذُمُّ زَمَاناً جَارَنا فِيه فِعْلُكَ المَحْمودُ

أَخَذَتْ أَمْنَهَا مِنَ البُؤسِ أَرْضٌ فَوْقَهَا ظِلُّ سَيْبِكَ الممدُودُ

ذَهَبَتْ جِدَّةُ الشِتـــاءِ وَ وَافَـا نَا شَبِيهاً بِكَ الرَّبِيعُ الجَدِيدُ

أُفُقٌ مُشـرِق وَ جَوّ أَضَـاءَت فِي سَنَا نُورِهِ، اللَّيَالِي السُودُ

و كَأَنَّ الحودان وَالأُقْحُوَان الـ غَضّ نَظمَانِ : لؤلـؤ وَ فَرِيدُ

قَطَرَاتُ مِنَ السَحَّابِ وَ رَوض نَثَرَت وَردَهَا عَلَيه الخُدُودُ

وَ لَيَالٍ كُسِين مِن رِقَّه الصّيـ ـفِ، فخّيلن أَنَّهُن بُـرُودُ

الرّيَاحُ التِي تَـــهُبُّ نَـــسيـمُ والنُجُومُ التي تُطلُّ سُعُودُ

ودَنَا العِيدُ، وهُو للنَّاسِ، حَتَّى تَقَضَّى، وَ أنتَ لِلْعِيدِ عِيدُ [1]

[1] – البحتري، الديوان، مج 1، ص 411.

المتأمل للمعجم الطبيعي الذي أورده الشاعر أنه يحتوي على عدة حقول.

- حقل الفصول: الشتاء، الربيع، الصيف.
- حقل الأرض والسماء: أرض، أفق، السحاب، الرياح، النسيم، نجوم.
- حقل النور والظلام: الجديد مشرق، أضاءت، الليالي، السواد.
- حقل الألوان والنبات: روض، ورد

كما أن الشاعر لجأ إلى توظيف الخيال في عدة مواضع:

- (أخذت أمنها من البؤس أرض): فالأرض لا تأخذ الأمن فالصورة هنا استعارية.
- (فوقها ظل سيبك الممدود): السيب والنوال لا يعلو فوق الأرض وليس له ظل، فالذي يعلو الإنسان، السحاب، الهواء، والذي له ظل الإنسان وكل شيء ذي جسم نباتا كان أم حيوانا أم إنسانا أم جمادا فالصورتان هنا استعاريتان من جهة الكناية والتلميح لا التصريح وكذلك الجملة: (أضاءت في سنا نوره الليالي السود) فهي لا تضيء إنما النهار والشمس.
- وهناك عدة صور تشبيهية مثل: ما ورد في البيت الخامس حيث شبه الحودان والأقحوان باللؤلؤ والفريد. ومثل ما ورد في البيت السابع حيث ماثل بين الليالي

اللواتي كسيت من رقة السيف وبين البرود ثم شاكل بين الرياح والنسيم وبين النجوم والسعود وبين العيد والممدوح.

وهذا العرض الفني الجميل المتنوع لمشاهد الطبيعة ليس بالأمر الغريب ما دام «البحتري هو أحد الشعراء الأفذاذ الذين اشتهروا بالوصف بنوعيه الحسي والنفسي، عاش عمره ينزع إلى الجمال ويهيم في آماده وأمدائه يقتنص رواع الصور وبدائع الشواهد يرقبها حينا بثاقب بصره وطورا بنافذ بصيرته فيترجمها أحاسيس ومشاعر واهتزازات روحية. ولذا كانت الرياض والبساتين أجمل المناظر إلى قلبه، يرودها فيسرّح فيها الطرف، وينزه الحس، يغني على دعاء الطير، وخرير الينبوع، وانبجاس عين السماء، ويترع النفس نافذة العين من ذلك البساط الذي تناغمت فيه الألوان، وائتلفت بيضاء صافية بيضاء بنقاء الضمير»[1].

هكذا تبدو هذه الصورة الطبيعية الكبرى في بنائها الفني عند البحتري يمكن عدّها إضافة نوعية إلى المنظر الطبيعي الرباني الكبير الذي لا يمكن أن يضاهى ولا أن يماثل في بواطنه الخفية ومظاهره الجلية المعلومة منها والمجهولة.

إن الجمال الفني لا يمكن حصره فيما سبق أن أشرنا إليه من صور استعارية وبنى تشبيهية وإنما يكمن كذلك في الصلة الشعرية المتميزة بينها وبين المدح.

يرجو الشاعر لممدوحه عيشا سعيدا هنيئا، كما أنه يؤكد على أن الناس لا يمكن أن يذموا الزمان الذي تعيشه معهم ما دامت حياتك فيه مقترنة بفعالك التي تحمد كلها من قبل الناس، بفعل عطائك اللا محدود الذي لا ينفد، بعد ذلك يصوّر الشاعر الانقلاب

[1]- نديم العتلي، البحتري عصره حياته شعره، تح: أحمد بدوي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1981، ص ص 192 - 193.

الذي عاشته الطبيعة في الزمان الذي يعيش فيه، فالأرض ارتدت آمنة مطمئنة بعد البؤس والشقاء، وتبدل الشتاء فيها بالربيع، والآفاق بعد أن كانت مظلمة فصارت مضيئة، حتى الليالي خلت عن نفسها لونها الأسود والزهور أضحت لؤلؤا يتزين به الناس، فحتى قطرات السحاب والرياض راحت تنثر قطراتها ووردها على خدود الناس، إنه انقلاب تام فالرياح نسيم والنجوم سعود والليالي برود[1]، ساق الشاعر ليبين أنه ليس الناس هم وحدهم في فرح وشدو من أمر المتوكل وإنما حتى الطبيعة ازدهت واستعدت لاحتضانه بأغلى ما تملك من وسائل الراحة والسكينة.

يقول البحتري:

أَنْتَ نَعِيمي، وَأَنْتَ بُؤْسِي وَ قَدْ يَسُوءُ الذِي يَسُرُّ

تُذكرُكُمْ لَيْلَــة لَهَــوْنَا فِي ظِلِّهَا و الزّمَانُ نَضرُ

غَابَ دُجَاهَا، وأَيُّ لَيْلٍ يَدْجُو عَلَيْنَا وَأَنْتَ بَدْرُ

تَمْزُجُ لِــي ريقة بِخَمْرٍ كِلَا الرُّضَابَيْن مِنْكَ خَمْرُ

لَعَلَّهُ أَن يَعُودَ عَيــْشٌ كَمَا بَــدا أوْ يديل دَهْرٌ[2]

يواجهنا الشاعر بثنائية النعيم والبؤس فبالرغم من التباعد الدلالي بينهما إلا أنه يحصرهما فيه، فالممدوح نعيمه وبؤسه ثم يذكر طرفا من نعيم صاحبه مذكرا إياه بالليالي

[1] – ينظر: ندىم العتلي، البحتري عصره حياته شعره، ص195.

[2] – البحتري، الديوان، مج 1، ص 582.

اللواتي قضاهن معا في لعب ولهو. وهي وارفة الظلال وأوقاتها جميلة ممتعة، ومن كثر اللهو والمرح ومن قوة الحب والتألق غاب عنهما الإحساس بأنهما في زمن الليل بل هما في ليلة لا ظلام فيها كأنها الضحى، ثم يرسل الشاعر استفهاما عميقا: فأنى للظلام أن يدنو من لياليا وأنت بدرها في النور والضياء والدفء، كذلك في هذه المقطوعة الشعرية يقدم لنا فيها البحتري الليل وهو جزء من الطبيعة قد تحول وتجرد من واقعه فأصبح ظلامه نورا، إذا فالطبيعة في إحساس البحتري غيرها في إحساس الآخرين فهذه الأبيات لها نسب مع التي سبقتاها في بنائه الفني معجما متحولا وتراكيب متغيرة، ودلالات متفردة.

4. العتاب:

العلاقة بين المحب ومحبوبه ليست دائمة الاستقرار، وإنما قد يعتريها ضعف وفتور حينا، وقد يشوبها شيء من الخصام والظن، وقد ينتابها الانقطاع والتردد والإحجام،وذلك راجع بفعل العديد من العوامل منها حسد الخصوم وغيرة المبغضين، وصدور بعض الأفعال والأقوال غير المحسوبة من قبل المحب والمحبوب، وانشغال هذا أو ذاك عن واجبات الحب ومقتضيات الصداقة، لقد وقف البحتري عند مظاهر مختلفة من مظاهر العتاب وفي مقطوعات جمة من قصائده الشعرية، يقول في هذا الشّأن:

ثَنَاهُ العِدَى عَنّي فَأَصْبَحَ مُرضاً وَ أَوهَمَهُ الوَاشُونَ حتّى توهَّما

وَ قَدْ كَانَ سَهْلا وَاضِحًا فَتَوَعّرَت رُبَاهُ، وَطَلْقاً ضَاحِاً، فَتَجَهّـمَا

أَمُتَّخِذٌ عنْدِي الإِسَاءَةَ مُـحْسِنٌ مُنْتَقِمٌ مِنِّي امْرُؤٌ كَـانَ مُنْعِـــمَا

وَ مُكْتَسِبٌ فيَّ المَلامَةَ مَاجِدٌ يَرَى الحَمْدَ غُنمًا وَالمَلامَةَ مَغْرمَا

يُخَوِّفُنِي مِن سُوءِ رَأْيِكَ مَعْشَرَ وَلا خَوْفَ إلا أن تَجُور وَتظْلمَا

أُعِيذُكَ أَنْ أَخْشَاكَ مِنْ غَيْرِ حَادِثٍ تَبَيّنَ أَو جُــرْم إِلَيْكَ تَقَدّمَا

أَعِدْ نَظَرًا فِيمَا تَسخطتَ هَلْ تَرى مَقَالا دَنِيّا أَو فــعَالا مُذَمَـمَا[1]

بعدما كانت الأمور عادية والعلاقة متينة وطيدة، اقترب منه الأعداء وحرضوه على البحتري و أحدثوا الخصام بينهما، فتقطعت وصال الحب والمودة ويا ليت الممدوح قد تأنى عند سماع أقوال الأعداء وخبث الواشين، بل صدقهم فأسرع إلى الغضب والتوهم بأن ما قيل حقيقة وواقع، لقد حدث انقلاب سريع في شخصية المتوكل بفعل حسن ظنه في أخبار الخصوم، فبعدما كان ليّنا صريحا أصبح خشنا صامتا، وبعدما كان طلق الوجه كثير الضحك أمسى عبوسا متجهّما، هنا امتلأ الشاعر غيضا و ساءه هذا الذي وقع وحصل، ويصرح بأنه إنسان وفي صادق لا يمكن أن يقابل الإحسان بالإساءة (أمتخذ عندي الإساءة محسن)، كما أنه لا يمكن أن يتقبل الانتقام بعدما كان محل إنعام وتفضل (ومنتقم مني امرؤ كان منعما) إن الشكر والحمد كانا دوما غنما وربحا لهما، أما اللوم و العتاب فإنه خسارة ومنقصة. بعد هذا يبلغ الشاعر ممدوحه بأن بعض الناس يرهبونه و يخوّفونه من موقفه منه وتغير رأيه، إن ذلك هين ومقبول، المهم أن لا يتحول ذلك إلى ظلم أو جور.

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص ص 412 – 413.

تظهر لنا الأبيات الشعرية السابقة بما حوته من ألم وأنين، ومن أسى وحسرة، من حزن وغبن أنه «كان للبحتري منافسون وحسّاد وذلك أمر طبيعي لشاعر نال السعادة من شعره، فكانوا يدسّون له، فتحدث بينه وبين من يتصل بهم قطيعة، يلجأ الشاعر ليزيلها، وقد يعاتب عندما يشعر بأن شيئا مسّ كرامته»[1]، أو نال من عرضه.

ويبلغ العتاب مداه واللوم أقصاه في نفس الشاعر، فينتقل إلى تبرئة نفسه مرة أخرى في كل حادث نسبه الواشون إليه ومن كل جرم ادعوا أنه اقترفه، وأهم عبارة في هذا البيت تصور حزن الشاعر وأساه قوله (أعيذك) وهي عبارة فيها من المبالغة الكثير فهو يريد الحماية من ممدوحه في مقابل ما صدر من كذب في حقه، وكأنّ الشاعر يتساقط أمام ممدوحه خاشعا ممزّق الأحشاء يرجو منه العفو والصفح، وفي الأخير يدعوه إلى محاسبة نفسه ومراجعتها لأنه لم يصدر منه أي كلام قبيح أو سلوك سيء.

إن مختلف البنى اللغوية التي وظّفها الشاعر في هذا السياق تطفح بالوجدان المتصاعد المثير والعواطف الهائجة المؤثرة، وهذا أمر مهم عند بعض المتلقين، «والذي يهمّني تقريره، أن الجمال الأدبي في الشعر أو النثر إنما يتوقّف على شيء واحد فقط في موضوع الأدب، هو أن يكون ممتزجا بالمشاعر، مختلطا بالأحاسيس، وأن يكون الأثر الأدبي ممثّلا للانفعال النفسي مع وقائع الحياة أو خيالاتها، وإذا توفر للأدب – إلى جانب ذلك– حسن الصوغ

[1]– أحمد أحمد بدوي، البحتري سلسلة الفكر العربي، تح: بلحبيب حسن عبد الحليل، ط1، دار المعارف، مصر، 1989، ص 52.

وجمال الصبغ وروعة الصنع فاق وفلق، وطار وحلّق، وبلغ بمكانته عنان السماء»[1]، وقد تحقق للبحتري الجمع بين اللغة الشعرية الفائقة والأحاسيس الإنسانية الساحرة .

ويقول في موضع آخر معاتبا :

فَـــتًى كَرَّمَ اللَهُ أَخْـلاقَهُ وألبَسَهُ الحَمدَ غَضًّا، قشِيبَـا

و أَعْطَاهُ مِنْ كُلِّ فَضْلً يعدّ حظّاً، وَمِنْ كُلِّ مَجْدٍ نَصِيبَا

فديناك مِن أَيِّ خَطْبِ عَرَا وَنَائِبَةٍ أَوْشَـــكَت أَن تَنُوبَاَ

و إِنْ كَانَ رَأيُكَ قَدْ حَالَ فِيَّ فَلَقــَيْتَنِي بَعْدَ بِشـرٍ قطوبا

وَ خَيّـــبْتَ أَسْبَابِي النازِعا تِ، إليك وما حقُّها أن تخيبا

يُرِيبُنِي الشـــيّءُ تَأْتِي بِـهِ و أُكبـــرُ قَدْرَكَ أن أسْـرِيبَا

وَ أَكْرَهُ أَن أَتَـــمادَى عَلى ســـبَِيلِ اغْتِرار، فألقى شعوبـا

أُكَذّبُ ظَنِّي بأَن قَدْ سَخطْ تَ، وَمَا كُنْتُ أعد ظَنِّي كَذُوبا

وَ لَوْ لَمْ تَكُنْ سَاخِطاً لَمْ أَكُنْ أَذُمُّ الزّمَانَ وَ أَشكُو الخُطُوبَا[2]

[1]- عبد السلام سرحان، دراسات في الأدب العباسي، مكتبة القاهرة، ط 2، 1965، ص 224.

[2]- البحتري، الديوان، مج 1، ص ص 121- 122.

قبل العتاب يقدم الشاعر صفات ممدوحه وقد أنعم الله عليه بالخلال الحميدة، فصيّره أهل الشكر والثناء، حتى أصبح الشكر لباسا يهديه له الناس في كل مناسبة، فكل خير تجده عنده حباه الله به وكان الشاعر يذكر صاحبه بفضل الله عليه ووجوب الشكر له والتواضع له ولخلقه وتجنب كل سبيل يفدي إلى العجب والغرور بعد هذا يضع الشاعر نفسه وأنفس أصحابه فداء لما يمكن أن يلحق به من خطوب أو مصائب، على الرغم من الحب الكبير المتوارى وراء الرغبة في فدائه بالنفس من أجل سلامته إلا أن هذا الصديق الحبيب لم يقابل ذلك بالمثل إذ تغير و تحول سلوكه اتجاهه، فبعد الفرح باللقاء والترحيب كان الانقباض والحذر واللامبالاة، إنها الخيبة والانكسار الذي لم يكن يخطر على البال يوما (خيبت... وما حقها أن تخيبا).

فقد أصبح الشاعر بعد هذا يرتاب في كل تصرف أو سلوك يصدر من المتوكل، وما كان يحق له في يوم من الأيام أن يصل إلى هذا الواقع، (يريبني ... وأكبر قدرك أن أستريبا)، يصل الشاعر إلى حلقة مهمة من حلقات اللوم والعتاب عندما يصرّح له بأنه غير مغتر بنفسه ولا مزهو بها، بل بالعكس إنه يحس بالحاجة إليه في كل لحظة، إنه يعاني من موت معنوي جراء القطيعة والانفصال، يقترب الشاعر من صاحبه أكثر لائما له (أكذب ظني بأن قد سخطت) إنه لا يصدق بأن صاحبه قد غضب عليه وسخط مهما كانت الأفعال والتصرفات، وفي المقابل يلومه كيف أحسن الظن فيك وما يصدر منك يكذبني ويكذبه.

وأخيرا يعتذر لممدوحه بأن ما صدر منه من ذم للزمان وأهله وما بدر منه من شكاوى وآلام إن هي إلا نتاج لسخطه عليه، فلو لم يكن ذلك ما كان ذم ولا شكوى. يسجل القارئ للبيت الأخير من النص الشعري إعادة الشاعر للنفي مرّتين في صدر البيت من خلال الأداة (لم):

وَ لَوْ لَمْ تَكُنْ سَاخِطاً لَمْ أَكُنْ أَذُمُّ الزّمَانَ وَ أَشكُو الخُطُوبَا [1]

وهذا التكرار لأداة النفي «في الكلام على أبعاد متقاربة أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعا مبهجا، يدركه الوجدان السليم عن طريق العين، فضلا على إدراكه السمعي بالأذن»[2]، وهذا الإيقاع المبهج يدفع المتلقي دفعا للتفسير والتحليل.

ومن الملاحظات التي نقدمها حول هذه الأبيات وفرة الإيقاعات الصوتية المتجانسة مثل: (نائية، تنوبا) (خيبت، أن تخيبا) (يريبني، أن أستريبا) (أكذب، كذوبا) (ظني، ظن) (سخطت، ساخطا) (خطب، خطوب). إلى جانب ذلك إيراده للعديد من التراكيب الإفرادية والتركيبية تارة مثبتة ثم منفية تارة أخرى من مثل: (خيبت- ما حقها أن تخيبا) (أكذب – وما كنت أعهد).

[1] – البحتري، الديوان، مج 1، ص 7é.123

[2] – عزّ الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية الأزهر، القاهرة، ط 1، 1978، ص 41.

5. المرض:

المرض واحد من المواضيع البارزة التي اقترنت بالموضوع الرئيسي (المدح)، ففي سياق مدح الشاعر لمحبوبه وقف عند الذي كان يعتريه من مرض وسقم مبديا التأثر الكبير والألم العميق في مقطوعات شعرية لا ينقصها ولا يعوزها البيان الساحر.

يقول البحتري:

أَخٌ للمكْــرمَاتِ يُعَدُّ فِيهـا ... لهُ فَضْلُ الشَّقيقِ عَلى الحَمِيلِ

خَلائِقٌ كَالغُيُوثِ، تَفِيضُ منْهَا ... مَوَاهِبُ مِثْل جَمَّــاتِ السّــيُولِ

وَ وَجْه رَقَّ ماءُ الجُــودِ فــيه ... عَلَى العرْنِينِ وَ الخَدِّ الأَسيــلِ

يُرِيكَ تَأَلُّقَ المَعــرُوفِ فِيهِ ... شُعَاع الشَّمْسِ فِي السّيْفِ الصَّقِيل

وَلَمّا اعْتَلَّ أَصْبَحَت المَعَالي ... مُحَبَّسَة عَلى خَـطَرِ مهُــولِ

أَلَمْ تَرَ للنوائب كَيْف تَسْمُو ... إِلى أَهْلِ النَّوَافِلِ و الفُضُول

وَ كَيْفَ تَرومُ ذا الفضل المرجّى ... وَتخْطُو صَاحِبَ القَدْرِ الضّئِيل

وَ مَا تَنْفَكُّ أَحْدَاثُ الــلَّيَالي ... تَمِيلُ عَلى النَّباهَـةِ لِلْخُمُولِ

فَلَوْ أنَّ الحَادِثَ طَاوَعَـتْنِي ... وَأَعْطَتْنِي صُرُوف الدَّهْرِ سُولي

وَقَتْ نَفْس الجَوَادِ مِنَ المَنَايَا ... وَمَحْذُورَاتِهَا نَفْــسُ البَخِيــلِ[1]

[1]- البحتري، الديوان، مج 2 ، ص ص 279 - 280 .

هذه المقطوعة محورها المدح: مكرماته تعد وتحصى لكثرتها، فهي تشبه الغيث ماء ورزقا، وتنطوي على طاقات واستعدادات مثل السيول كثرة وقوة ونفعا وشمولا ووجهه ليس كسائر الوجوه من كثرة جوده وإنفاقه فقد كساه الله أنوار مثل أشعة الشمس عندما تسطع في تلك السيوف المتألقة. ولا ريب أن هذه التعابير «لون من الخيال، لا يقوم على الجمع والتأليف بربط صورة بأخرى كما هو الحال في التشبيه ذي الطرفين: المشبّه والمشبّه به، ولكنه يقوم على الاختراع والابتكار والخلق»[1] ومن القرائن الدالة على ذلك تغييب الشاعر لأوجه التشبيه وسوقه للصورة في البيت الرابع بطريقة ضمنية غير مباشرة .

سقنا هذه الأبيات لنبين أن الموضوع الذي تلاها هو من جنس المدح وما يحمل من عواطف الحب للممدوح والكره لمن يفرحون بمرضه، والرغبة في شفائه والرهبة من استبداد المرض به، وبالاعتماد على ذلك، فالنص الشعري السابق مؤسس «على التفاعل القائم على التناقض والاختلاف والتماثل بين العناصر التي تشكل بنية النص الشعري»[2]، تناقض إيجابي، واختلاف بنّاء، وتماثل خصب يزيد النص غنى والمتلق خبرة وذوقا.

إن المتوكل بمجرّد ما يمرض ويصاب فإن كل المكارم والمعاظم تتوقف وتتعطل وتصبح في أزمة وخطر. بعد ذلك ينطلق الشاعر مستفهما عن النوائب والخطوب التي تعتري أهل العزم والهمم، وحيرة الشاعر تزداد وألمه يشتد ويقوى عندما يتابع نيلها من أهل الخير والقيم

[1]- عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط 2، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991، ص 383.

[2]- هواري بلقاسم، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، البنوية والأسلوبية والسيميائيات، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط 2005، ص 79.

والفضائل وتحيد عن أولئك الناس الذين لا هم لهم إلا أنفسهم ولا همة لهم إلا العاجل القريب، وفي البيت التاسع والعاشر يتمنى لو أن صروف الدهر وأخطرها على الكبار وافقته وشاورته وتجاوبت معه لعمدت إلى وقاية نفس الجواد بنفس البخيل من الموت وما يصاحبها من أمراض وأخطار جمة.

يتوجّه الشاعر بعد هذا الترجي الذي ينم عن المنزلة التي يكنها للأمير إلى الله عز وجل داعيا ومتضرعا:

كَفاكَ اللهُ مَا تَخْشَى، وَ غَطَّى عَلَيْكَ بِظِلِّ نِعْمَتِهِ الظَّلِيلِ[1]

(كفاك الله ما تخشى)، أي حفظك ووقاك من كل شر تخشاه ومن كل مرض يخيفك، ثم يعطف على هذه الجملة بدعاء ثان (وغطى عليك بظل نعمته الظليل) والتغطية يفهم منه الحفظ والوقاية، والستر والصون من كل مكروه، وظل النعمة كلمة جامعة لكل ما يسديه الله لعباده من خيرات وبركات في الدنيا والآخرة، والملحوظ في الدعاءين الواردين في هذا البيت أن الشاعر متأثر في كل واحد منهما بالقرآن الكريم ففي العبارة الله (كفاك الله ما تخشى تأثر بعدة آيات قرآنية كريمة منها:

- قوله عزّ وجلّ: ﴿**فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ وَكَفَى بِاللَّهِ وَكِيلًا**﴾[2]
- وقوله سبحانه وتعالى: ﴿ **أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ** ﴾ [3]

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص 280.

[2] – سورة النساء، الآية 81.

[3] – سورة الزمر، الآية 36.

- وقوله جلّ وعلا : ﴿فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾[1]

أما العبارة الثانية: (وغطى عليك بظل نعمته الظليل) فقد تأثر في صياغتها بعدة آيات قرآنية كريمة نذكر منها:

- وقوله سبحانه: ﴿لَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلًّا ظَلِيلًا﴾[2]

- وقوله جلّ ذكره: ﴿وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمْ نِعَمَهُ ظَاهِرَةً وَبَاطِنَةً﴾[3]

والتأثر هنا كذلك واضح بالآيات القرآنية من الوجهتين: الأولى لغوية معجمية والثانية دلالية معنوية.

بعد الدعاء الشعري المتأثَّر فيه بالنظم القرآني، يصور لنا الشاعر الآثار المتوقّعة جرّاء علّة الأمير ومرضه في أوساط الرعية وأتباعه.

فَلَمْ أَرَ مِثْلَ عِلَّتِكَ اسْتفَاضَتْ بِإِعْــلَان الصّبَابَةِ وَالعَــوِيـلِ

وَكَمْ بَدَأَتْ وَثنَّتْ مِنْ مَبِيتٍ عَلَى مَضَضٍ، وَجَافَتْ مِنْ مقِيل

وَقَدْ كَانَ الصَّحِيحُ أَشَدّ شَكْوَى غَداتَئِذٍ مِنَ الدَّنَــفِ العَلِيـلِ

مُحَـاذَرَةً عَلى الفَضْلِ المُـرَجَّى وَإِشْفَاقا عَلَى المَجـْدِ الأَثِيلِ

[1] – سورة البقرة، الآية 137.

[2] – سورة النساء، الآية 57.

[3] – سورة لقمان، الآية 20.

وَعِلْماً أَنَّـهُـــــم يَرِدون بَحْراً بِجُوْدِكَ غَيْرَ مَوْجُودِ البَدِيلِ[1]

لم ير الشاعر في حياته تأثير مرض الغير فيهم مثلما وقع عليهم مصاب المتوكل لقد انتشر خبرها (استفاضت بإعلان) فكان الأثر بالغا والوقع عميقا والبكاء والعويل، واهتزت حياة الناس وعاب عنهم الاستقرار. ومن شدة الحب والتعاطف مع المريض أن الأصحاء أصبحوا أشد مرضا من المرض نفسه وذاك راجع إلى أن هذا المريض ليس الإنسان العادي البسيط، لذلك بكوه و تألموا و التاعوا خوفا من انقطاع فضله المنتظر وإشفاقا على زوال شرفه ومجده العتيد، أنهم يدركون أنه البحر في العطاء والسخاء وقضاء الحاجات ولا يمكن لأي كان أن يعوضه أو يمكن أن يقوم مقامه.

[1] – البحتري، الديوان، مج 2، ص 280.

الفصل الثالث

التناص في شعر البحتري

الفصل الثالث :التناص في شعر البحتري

المبحث الأول: التناص والسرقة الشعرية.

المبحث الثاني: التناص الديني.

المبحث الثالث: التناص الأدبي.

المبحث الأول: التناص والسرقة الشعرية.

مما سبق عرضه يتبين أن النقاد العرب القدامى عرفوا فكرة التناص في مفهومها وأبعادها ووظائفها، وإن لم يصطنعوا هذا المصطلح الغربي وأن مفهوم السرقات يعد أصلا لمفهوم التناص. غير أن الدراسة المتفحصة لمفهومي السرقات والتناص تكشف عن وجود اختلافات جوهرية بينهما، تجعل من التعذر النظر إلى السرقات باعتبارها تشكل الصورة العربية للتناص. فالشروط التاريخية والخلفيات المعرفية والثقافية التي تحكمت في نشأة المفهومين مختلفة. وهذا ما تنبه إليه عدد من النقاد والباحثين.

وفي هذا السياق يؤكد "محمد مفتاح" أن نظرية التناص تحكمت في نشأتها شروط اجتماعية وفلسفية وثقافية وسياسية خاصة، مثلما أن السرقات الأدبية وراءها خلفيات اجتماعية وثقافية وسياسية خاصة. «وعليه فإنه من مجانية الوعي التاريخي ومنطق التاريخ، أن تقع الموازنة بين نشأة وتطور دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسي، وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين. فمفهوم السرقات استمر أدبيا وجماليا وأخلاقيا بناء على محدداته، وأما نظرية التناص فهي نظرية أدبية وفلسفية يهدف الجانب الفلسفي منها إلى توضيح المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوروبية الحديثة والمعاصرة، لذلك فإنه ينبغي ألا يتخذ مفهوم الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء، مطية وذريعة في ترسيخ المفاهيم النقدية العباسية باعتبارها سبقت ما يوجد لدى الأوروبيين»[1].

[1]– محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص67.

ويتفق الكثير من الباحثين على أن دراسة السرقات في النقد العربي القديم دراسة منهجية لم تظهر إلا في العصر العباسي، وأن هذه اللفظة لم تنتشر إلا عندما اشتدت الخصومة حول أبي تمام بين أنصار القديم وأنصار الحديث.

يقول "محمد مندور": والذي نظنه هو أن دراسة السرقات دراسة منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام وذلك لأمرين:

1- قيام خصومة منهجية عنيفة حول الشاعر ومن الثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحا قويا للتجريح، ونحن نعلم الآن أنه قد كتبت عدة كتب لإخراج سرقات أبي تمام وسرقات البحتري، وكان المؤلفون متعصبين لأبي تمام ومذهب البديع أو للبحتري وعمود الشعر، أي منقسمين إلى أنصار الحديث وأنصار القديم.

2- عندما قالوا أصحاب أبي تمام أن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الإدعاء خيرا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئا، وإنما أخذ عن السابقين ثم بالغ وأفرط.[1]

وقد امتدت المنافسة بين أنصار القديم والحديث من الشعراء إلى البلاغيين والنقاد، فكان العلم بالسرقات الشعرية والتمييز بين أصنافها شرط إثبات تفوق الناقد ورسوخه في العلم بالشعر.

[1]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب واللغة)، مصر، 2005، ص114.

نخلص مما سبق إلى أن الصراع بين القديم والحديث وأنصار كل منهما كان عنصرا حاسما في نشأة مفهوم السرقات، كما أن هذا المفهوم قد اعتمد من طرف أنصار القديم معيارا أخلاقيا وسلاحا موجها ضد خصومهم لتجريحهم والتقليل من شأنهم وهكذا نجد القاضي الجرجاني يعتبر السرقة "عيبا عتيقا" و"داء قديما".[1]

قسم النقاد السرقات إلى عدة أنواع منها: الأخذ، الاتفاق، الاحتذاء... وقد ميز القاضي الجرجاني بين نوعين من المعاني هما: «المعاني المشتركة بين الناس اشتراكا عاما، والمعاني التي سبق إليها المتقدم فأبدعها وابتكرها، لكنها أصبحت بعد متداولة ومستعملة بكثرة[2] ويعني بذلك أن المعاني حتى وإن ابتكرت تصبح متداولة ومتناولة بين الجميع.

يرى كذلك في سياق ذلك «أن اتفاق الشاعرين واشتراكهما إما يكون، "في الغرض على العموم" أو "في وجه الدلالة على ذلك الغرض" فأما الاشتراك في الغرض على العموم فهو: أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى.

وأما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلا. وينقسم هذا الوجه إلى عدة أقسام منها تشبيه الشجاع بالأسد، والسخي بالبحر وغير ذلك».[3]

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، جمع الحسن بن أحمد بن منوبة، تح: عمر عزمي، طبعة القاهرة، 1965، ص74.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة وعلم البيان،ط2، تح: السيد محمد رشد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2002، ص98.

يشير الجرجاني أن الاتفاق في الوجه الأول لا يدخل في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، وأن إدعاء دخوله فيها إلا من بعض من لا يحسن التحصيل وألا ينعم التأمل. أما الاتفاق في الوجه الثاني فيستدعي النظر والتأمل، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته كان مستقرا في العقول والعادات.

أما التناص فهو مفهوم غربي تحكمت في نشأته ظروف تاريخية وتحولات فكرية وفلسفية أدى تجاهلها وإغفالها إلى سوء فهمه والاعتقاد بأنه السرقات التي تحدث عنها القدامى.

ويحصي النقاد عددا من الفروق بينهما:

1- تختلف السرقات والتناص من حيث القيمة، فالسرقات الشعرية تعد من النقائص وهذا واضح من اعتبارها –القاضي الجرجاني– "عيبا عتيقا" ويأتي الحديث عنها في سياق تهجين السارق وتجريحه واستنكار ما قام به، فهو امتصاص النص غيره من النصوص تفاعله معها بشكل يدل على سعة اطلاع المبدع وثقافته ومهارته في النسيج وإعادة الإنتاج، ولذلك فهو محمود ولا مفر للمبدع منه.
2- ويختلفان من حيث المنهج فالسرقات تعتمد المنهج التاريخي والسبق الزمني وهكذا يكون اللاحق هو السارق والسابق هو المبدع ولهذا علاقة بين أنصار القديم والحديث الذي أشرنا إليها سابقا. أما التناص فلا شأن له بهذا الصراع ولا بالسبق الزمني، فمنهجه وظيفي لا يهتم بالنص المأخوذ منه أو النص الغائب، وإنما كل همه النص الجديد الذي امتص النصوص الأخرى وحولها.

3- يختلفان من حيث الوعي والقصدية، فإذا كان الأخذ في السرقات الشعرية يتم في الغالب من وعي وقصد ولذلك يعد الأخذ سارقا، فإن التناص قد يكون هو الآخر عن وعي وقصد ولكنه في الغالب يكون عن غير وعي.

نماذج من شعراء العصر العباسي:

امتاز العصر العباسي بتنوع ثقافته وكثرة معارفه وعلمائه وشعرائه وازدهار الحياة الاجتماعية والعلمية والأدبية والسياسية. وبذلك سنجد الكثير من التداخلات النصية بين الشعراء.

وفي سياق ذلك ما يذكره المرزباني بأن العتابي أخذ قول بشار بن برد في قوله:

فِي نَاظِرِي انْقِبَاضٌ عَنْ جُفُونِهَا وَفِي الجُفُونِ عَنِ الإِمَاقِ تَقْصِير[1]

أخذه من قول بشار:

جَفَتْ عَيْنِي عَن التَغَامُضِ حَتَى كَـــانَ جَـــــفُونُهَا عَنْهَا قِصَار

يَرَوْعَـة السّـَــــرَار بِكُلِ فَـــــجٍ مـــــَخَافَة أَنْ يَكُونَ بِه السَّرَار[2]

[1]- صلاح مهدي، الزبيدي ، دراسات في الشعر العباسي ، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2004، ص201.

[2]- بشار بن برد، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، د ط، ص46.

المبحث الثاني: التناص الديني.

يقصد به أن يستحضر الأديب بعض القصص، أو الإشارات التراثية الدينية، ومعاني الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة ويوظفها في سياقات نصوصه ليعمق رؤية يراها في القضية التي يود طرحها بحيث تنسجم مع النص الجديد وتعمقه وتثريه فنيا وفكريا[1]. ومن خلال هذا المنظور سنتطرق إلى التناص الديني عند البحتري، عبر محورين اثنين هما: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

1. القرآن الكريم:

من المعلوم أن القرآن الكريم ثري بصوره وأفكاره وألفاظه الدالة، لذلك من الطبيعي أن يتأثر الشعراء بهذا النص المقدس وأن يأخذوا كثيرا منه، سواء كان ذلك في صورة اقتباس آية أو لفظة من آية، وسواء كان هذا النص القرآني ينقل نصا إلى الشعر أو يغير الشاعر في صياغته بما ينسجم والصياغة الشعرية، أو في صورة استدعاء بعض أفكاره وصوره وقصصه وتضمنيها في أشعارهم. وهذه الصور كلها تثري النص الشعري قوة ودلالة.[2]

يستدعي البحتري الكثير من الألفاظ والتراكيب والمعاني القرآنية في نصوصه الشعرية، حيث يواجه القارئ قبولا لهذه الألفاظ والمعاني سواء أكان ذلك في مطلع قصائده أم في ثناياها.

[1]- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، 1993، ص106.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص111.

فمن ذلك قوله في مطلع قصيدة يمدح فيها الفتح بن خاقان*:

قَدْ جَاءَ نَصرُ الله والفَتْحُ وشَقَ عَنَا الظُلْمَة الصُبْحُ.[1]

وهنا يظهر التناص بصورة جلية من خلال الشطر الأول من البيت الشعري "قد جاء نصر الله والفتح" في قوله تعالى في سورة النصر: ﴿**إِذَا جَاءَ نَصْرُ الله وَالفَتْحُ**﴾[2]

وإذا لم يكن في كتب الأخبار ما يشير إلى نصر كبير دعا الشاعر إلى تصويره، إلا أنه وجد في كلمة الفتح سبيل تصرف إذ عدل بها من معنى الحدث إلى معنى الاسم العلم، وجعل التعريف للعهد في الآية يقوم في الاسم بالوظيفة نفسها، فأنزل الاسم في محل استعاري أي أن مجيئه وعد صادق كحدوث النصر، ولعل الجناس هو الذي دعا الشاعر إلى التناص[3]. والملاحظ هنا أن الصياغة التركيبية للآية الكريمة نقلها الشاعر كماهي في عدا أداة الشرط (إذا) التي أبدلها ب (قد) الحقيقية، لأنه لم يكن يقصد الشرط.

وكذلك قوله في مطلع القصيدة، التي يمدح فيها المعتمد على الله:

لَقَدْ أَمْسَكَ الله الخِلاَفَة بَعْدَمَا وَهَت وَتَلاَقَى سِرْبُهَا أَن يَنْقَرَا.[4]

---

*- أبو محمد الفتح بن أحمد بن غرطوج، هو وزير وأديب وشاعر ترعرع في أحضان الدولة العباسية، من أصول فارسية عينه المتوكل أميرا ونائبا لشؤون مصر وإفريقية، اتخذه المتوكل أخا وكان يقدمه على ولده وأهله، قتل مع المتوكل عام 247.

[1]- حسن كامل الصرفي، ديوان البحتري، منشورات دار المعارف، مصر، د ت، ط3، ص474.

[2]- سورة النصر، الآية 1.

[3]- أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري منشورات دار محمد الحامي، صفاقس، تونس، ط2001، ص37.

[4]- البحتري، الديوان، صر 1055/2.

وهنا استحضار لقوله تعالى في سورة فاطر: ﴿**إِنَّ اللهَ يُمْسِكُ السَمَوَاتِ والأَرْضَ أَن تَزُولاَ ولَئِن زَالَتَا إِنَ أَمْسَكَهُمَا مِنَ أَحَدٍ مِنْ بَعْدِه، إِنَهُ كَانَ حَلِيمَا غَفُورًا**﴾.[1]

فاستحضار الدلالة في هذه الآية من خلال السياق الشعري، يبين دور المعتمد على الله في جده لتثبيت أركان ملكه، بعد عون الله تعالى له بدليل قوله في البيتين التاليين:

بِمُعتَمَد فِيهَا عَلَى اللهِ، أسْتَدتِ إِلَيْه فَأَلَفَــتْهُ الرِضَى المتَخَيِرَا

ولَو لَمْ يَقُمْ لِلمُسْلِمِين بِحَقِهَا لِغَوْدَرٍ مَعْرُوفٍ العَوَاقِب مُنْكَرًا.[2]

وقوله أيضا مستندا على آية سورة الإخلاص:

فَإِذا عَزَمْتَ عَلَى مَسَاءَتِهِم فَاجْهَر بِـ (لَمْ يُولَدَ ولَمْ يَلِد).[3]

نلاحظ أن الشطر الثاني يكاد يكون نظما لقوله تعالى: ﴿**لَمْ يَلِد ولَمْ يُولَدْ**﴾[4]، لولا هذا التقديم والتأخير في صياغة الآية الواقعة في البيت الشعري.

ويبدو أن حضور هذه الآية قد أفاد كثيرا في تأكيد الفكرة التي قصدها الشاعر من البيت، وهي أن ممدوحيه كانا ممن يقولون إن عيسى ابن الله فيشير إلى أن التعريض لهؤلاء يكون عن طريق الجهر بهذه الآية.

ومن التناص مع الآيات القرآنية، قوله في مدح المعتمد:

---

[1]- سورة فاطر، الآية 41.

[2]- البحتري، ديوان، ص 1055/2.

[3]- المصدر نفسه، ص 801/2.

[4]- سورة الإخلاص، الآية 3.

حَلَفْتُ بِالمَسْعَى وبِالخَيْفْ مِن مِنَى وبِالبَيْتِ الحَرَامِ العَتِيقِ

تَحُجُهُ إِلاَ رُكَــبِ مَخْشُــوشَة رُكْبَانِهَا مِنْ كُــلِ فَجٍ عَمِيقٍ

يُكَبِــرُونَ الله لاَ مَــخِــيرَ عَنْ رَفَثٍ مِنْهُم ولاَ عَنْ فُسُوقٍ.[1]

فقد استحضر الشاعر في البيت الثاني لقوله تعالى: ﴿**وأَذِنْ فِي النَاسِ بِالحَجِ يَأْتُوكَ رِجَالاَ وعَلَى كُلِ ضَامِرٍ يَاْتِينَ مِنْ كُلِ فَجٍ عَمِيقٍ**﴾.[2]

أما في البيت الثالث فقد استحضر معنى قوله تعالى: ﴿**الحَجُ أَشْهُرٌ مَعْلُومَاتٌ فَمَن فَرَضَ فِيهِنَ الحَجَ فَلاَ رَفثَ وَلاَ فُسُوقَ ولاَ جِدَالَ فِي الحَجِ**﴾.[3]

استدعى الشاعر من الآيات الكريمة: فج عميق/ رفث/ فسوق. ولا شك أنه استفاد من استحضاره لهاتين الآيتين الكريمتين تأكيد قسمه الوارد في البيت الأول.

ويكون التأثر بالنص القرآني أشد وضوحا عندما تكون بنية الشعر متكونة من ذلك النص، يقول من ضمن قصيدة يعاتب بها إبراهيم بن الحسن بن سهل:

ومَالِي قُوَةَ تَنْهَاكَ عَنِي ولاَ آوِي إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ.[4]

فنسيج البيت يكاد يكون من قوله تعالى على لسان نبي الله لوط: ﴿**قَالَ لَوْ أَنَّ لِي بِكُمْ قُوَة أَو آوَى إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ**﴾[5]

---

[1]- البحتري، الديوان، ص 1466/3.

[2]- سورة الحج، الآية 27.

[3]- سورة البقرة، الآية 197.

[4]- البحتري، الديوان ، ص 779/2.

[5]- سورة هود، الآية 80.

ويبدو أن البحتري تأثر بدلالة حال نبي الله لوط مع حال قومه والتي صورتها الآية الكريمة وهي تشير إلى (الضعف، وعدم القدرة، وقلة الجماعة) فوظف هذه الآية ليصور للمخاطب ضعف قدرته، ووهن قوته وأمامه.

ومن التناص الحرفي مع القرآن الكريم قوله:

وَقَدْ عَاقَدَتْنِي بِخِلاَفَ هَذَا وقَالَ الله: أَوْفُوا بِالعُقُودِ.[1]

فالتناص في هذا البيت، تناص حرفي لجزء من قوله تعالى: ﴿**يَأَيُهَا الذِينَ ءَامَنُوا أَوْفُوا بِالعُقُودِ**﴾.[2] يبدو أن الفائدة المبتغاة من الاستحضار ثم التوظيف للآية الكريمة في هذا البيت تذكير المخاطب بالأمر الإلهي في أداء المعاملات.

في قصيدته النونية التي يمدح فيها أحمد بن إبراهيم الأزدي، يتضح أثر النص القرآني في شعره إلى درجة أن البحتري أقام قافية قصيدته المتكونة من (النون المكسورة والألف الساكنة التي قبلها وحركة الفتح) متأثرا بنهاية آية سورة الرحمن وذاك يدل على أن تأثر البحتري بالقرآن الكريم لم يقف في حدود الفكرة واللفظ وإنما تعدى ذلك ليشمل الإيقاع المميز لسور القرآن الكريم.

ولعل خير دليل على تأثر الشاعر في قصيدته هذه بسورة الرحمن اقتباسه لبعض آياتها حتى يخيل إلينا، وكأن الشاعر وضع هذه السورة أمامه وهو ينظم قصيدته يقول:

[1]- البحتري، الديوان ، ص 578/1.

[2]- سورة المائدة، الآية 1 .

مَرَجَ الإِلَهُ بِسَيْبِ كَفِكَ للنَدَى بَحْرَينِ بِالمَعْرُوف يَلْتَقِيَانِ.[1]

فالبيت فيه إشارة لقوله تعالى: ﴿**مَرَجُ البَحْرَيْن يَلْتَقِيَانِ**﴾.[2]

ويقول في بيت آخر من القصيدة نفسها:

رَفَع السّمَاء وَمَجْد فَخْرِكَ قَبْلَ أَنْ يَبْدَأَ بِوَضْعِ الأَرْضِ وَالمِيزَانِ.[3]

ففي البيت استحضار لقوله تعالى: ﴿**وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ المِيزَان**﴾[4]

وربما أفاد الشاعر من استحضار هذه الآية وتوظيفها هنا، لتأكيد الدلالة التي قصدها وهي تشمل أمرين، الأول: الإشارة إلى سمو كرم ممدوحه ورفعة شأنه لذا جاءت "السماء" أما الثاني: فهو الإشارة إلى أن كرمه قديم مشيرا إلى أن هذا الكرم وتلك المآثر قبل أن تخلق الأرض ويوضع الميزان.

استحضر البحتري التناص مع القرآن الكريم إلى قصة يوسف مع إخوته، في مقطوعة من شعره يقول:

أيَهُذَا الأَمِير قَدْ مَسَنَا الضُرُ ومُدَت يَدُ الخُطُوب إِلَيْنَا

ولَدَيْنَا بِضَاعَـــة مُـــزْجَاة قُل خِطَابُهَا فَبَارَتُ لَدَيْنَا

أيَهُذَا الأَمِيرُ أَوْفِ لَنَا الكَيْـ ـلَ بِمَا شِئْتَ أَوْ تَصَدَقْ عَلَيْنَا.[5]

---

[1]- البحتري، الديوان ، ص 2371/4.

[2]- سورة الرحمن، الآية 19.

[3]- البحتري، الديوان ، ص 2371/4.

[4]- سورة الرحمن، الآية 7.

[5]- البحتري، الديوان ، ص 2392/4-2393.

فالمقطوعة تلمح للقصة الواردة في سورة يوسف التي حكى الله بها عن دخول إخوة يوسف على أخيهم وهم لا يعرفونه، قال تعالى: ﴿**فَلَمَا دَخَلُوا عَلَيْهِ قَالُوا يَأَيُّهَا العَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَاَ الضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُزْجَاةٍ فَأَوْفِ لَنَا الكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا إنَّ اللَّهَ يَجْزِي المُتَصَدِّقِين**﴾.[1]

ويقول في إحدى قصائده مفتخرا:

نَحْنُ أَبْنَاءُ (الْعَرَب) أَعْرَبُ النَّا ـسِ لِسَاناً وَأَنْضَرُ النَّاسِ عُودَا

وَكَأَنَّ الإِلَهَ قَالَ لَنَا: فِي الـــ حَرْبِ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدَا.[2]

فالشطر الثاني من البيت الثاني لقوله تعالى: ﴿قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيداً﴾.[3]

يشير البحتري في قوله (كونوا حجارة أو حديدا) إلى أن قومه العرب قد نالوا توصية من الله عز وجل بأن يكونوا شديدي البأس والصلابة، ونتيجة استحضاره هذه الآية هو الافتخار بصلابة العرب وشراستهم في ساحات المعارك.

ويقول في قصيدة مدح واصفا شعره:

بِمَنْقُوشَةِ نَقْشِ الدَّنَانِيرِ يَنْتَقِي لَها اللَّفْظَ مُخْتاراً كَمَا يُنْتَقى التَّبْرُ

تَبيتُ أَمَـــامَ الرِّيحِ مِنْهَـــا طَلِيعَة وَغَدَوْتُها شَهْرٌ، ورَوَحْتُهَا شَهْرُ.[4]

---

[1]- سورة يوسف، الآية 88.

[2]- البحتري، الديوان ، ص 595/2.

[3]- سورة الإسراء، الآية 50.

[4]- البحتري، الديوان ، ص 875/2

فالبيت الثاني إشارة إلى قوله تعالى: ﴿**وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيح غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ**﴾.[1]

يستحضر البحتري التناص القرآني –وهو يمدح قصائده– تلك المعجزة التي خص الله بها نبيه سليمان عليه السلام، بان جعل الريح تحت أمره عليه السلام غدوها شهر ورواحها شهر. فكأن البحتري يريد أن يشير إلى أن شعره سريع الانتقال بين الرواة وعامة الناس كالريح، أو لعل البحتري يريد أن يجعل جريان شعره بين الناس يسابق الريح بحيث يكون منها في الطليعة.

وقال ضمن قصيدة يعاتب بها بعض إخوانه:

لاَ صِدْقُ (إسْماعِيلَ) فِيهَا، وَلاَ وَفَاءُ (إبْراهِيمَ) إذْ وَفَى.[2]

الشاعر يشير في الشطر الأول إلى صدق نبي الله (إسماعيل) الذي أشارت إليه الآية: ﴿**وَاذْكُرْ فِي الكِتَابِ إسْمَاعِيلَ إنَّهُ كَانَ صَادِقَ الوَعْدِ وَكَانَ رَسُولاً نَبِيّاً**﴾.[3] أما في الشطر الثاني فيشير إلى وفاء (إبراهيم) عليه السلام، الذي أشارت إليه الآية: ﴿**وَإِبْرَاهِيمَ الّذِي وَفَى**﴾.[4]

[1]– سورة سبأ، الآية 12.

[2]– البحتري، الديوان ، ص 1395/3.

[3]– سورة مريم، الآية 54.

[4]– سورة النجم، الآية 37.

وفي قصيدة مدح بها مالك بن طوق*، عرض البحتري ما فعله هذا القائد بأعدائه، مشيرا لفعله آية من الذكر الحكيم إذ يقول:

أرْسِلَتْ مِنْ عَارِضِ الآجَالِ فَوْقَهُمْ طَيْراً أبَابِيلَ لَمْ تُنْسَبْ إلَى الرخمِ.[1]

فالبيت فيه إشارة لقوله تعالى من سورة الفيل: ﴿**وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ**﴾،[2] فوظف الشاعر هذه السورة القرآنية رغبة منه في إشعار ممدوحه أنه مع الحق وأن أعداءه مع الباطل، متخذا من مساندة الله للممدوح بإرسال طير أبابيل تحارب إلى جانبه دليلا لذلك.

وضمن قصيدة له يمدح بها إسماعيل بن بلبل*، نجده يشبه أحد أعداء الممدوح في طغيانه وضلالته بفرعون يقول:

وَكَأَنَّمَا (الصّفَارَ) كَانَ (بِفَارِس) فِرْعَوْنَ (مِصْرَ) إذْ أَضَلَّ وَمَا هَدَى.[3]

وهو في بيته هذا استوحى قوله تعالى في بيان طغيان فرعون: ﴿**وَأَضَلَّ فِرْعَوْنُ قَوْمَهُ وَمَا هَدَى**﴾.[4] وقال في مقطوعة يهجو بها معلما أعرج:

قَدْ رَأَيْنَا عَصَاكَ صَفْرَاء مَلْسَا ء مِنَ النَّبْعِ بَيْنَ صُغْرَى وَكُبْرَى

جَمَعْتَ خِلَتَيْنِ حُسْناً وَلِيناً لَكَ فِيهَا –ظَنِي– مَآرِبُ أُخْرَى.[5]

---

*– مالك بن طوق بن عتاب التغلبي، ولي إمارة للمتوكل العباسي، وكان من الفرسان الأجواد، توفي عام 259هـ.

[1]– البحتري، الديوان ، ص 2129/4.

[2]– سورة الفيل، الآية 3.

*– أبو الصقر إسماعيل بن بلبل بن لوقا وقيل أبو عبيد الله بن يحي المعروف بقسطا بن لوقا، عالم بالطل والفلك والرياضيات والطبيعة والنبات وهو من مدينة بعلبك في عهدها العباسي، توفي 286هـ.

[3]– البحتري، الديوان ، ص 824/2.

[4]– سورة طه، الآية 79.

[5]– البحتري، الديوان ، ص 68/1.

ففي الشطر الثاني من البيت الثاني إشارة لقوله تعالى على لسان موسى عليه السلام: ﴿**قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى**﴾.[1]

وفي جانب آخر من شعره ألم بقصة النبي سليمان عليه السلام التي وردت في سورة النمل مع بلقيس ملكة سبأ، في قوله تعالى: ﴿**قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الكِتَابِ أَنَا ءَاتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَءَاهُ مُسْتَقِراً عِنْدَهُ، قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِي غَنِيٌّ كَرِيمٌ**﴾.[2] ففي قصيدته التي يمدح بها يوسف بن محمد الصامتي، وبعد أن يستعرض قوة هذا القائد وقوة جنده، ووصول جيوشه لبلاد الروم البعيدة يقول:

خَطَبَتْ إلَيْكَ السَّلْمَ رَبَّةُ مُلْكِهِمْ أوْ كَانَ يُطْلَبُ نَائلٌ منْ مُسْعِفِ

وكَأَنَّنِي بِكَ قَدْ أَتَيْتَ بِعَرْشِهَا وَالسَّيْفُ أسْرَعُ هَيْبَةً منْ (آصَفِ).[3]

نلحظ البحتري في هذين البيتين قد لمح موقفا لسليمان عليه السلام، مستدعيا قصة مجيء سليمان بعرش بلقيس، ومجسدا ذلك لممدوحه ولكن الشاعر جعل السيف وسيلة الممدوح في إتيان العرش فهو عنده أسرع من (آصف) الذي جاء بعرش بلقيس.

وقد صور القرآن الكريم جانبا آخر من هذه القصة، متمثلا ببناء سليمان صرحا مشابها لصرح بلقيس، قال تعالى: ﴿**فَلَمَا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا العِلْمَ مِنْ قَبْلِهَا وَكُنَّا مَسْلِمِين**﴾[4]

---

[1]- سورة طه، الآية 18.

[2]- سورة النمل، الآية 40.

[3]- البحتري، الديوان ، ص 1420/3.

[4]- سورة النمل، الآية 42.

وفي قصيدة أخرى يستمد البحتري هذه القصة القرآنية عند مدح المتوكل ووصفه لبركته، إذ يقول:

كَأَنَّ جِنَّ (سُلَيْمَانَ) الَّذينَ وَلُوا إبْدَاعَهَا فَأَدَقُّوا فِي مَعانِيهَا

فَلَوْ تَمُرُ بِها (بَلْقِيسُ) عَنْ عَرْض قَالَتْ: هِيَ الصَّرْحُ تَمْثيلاً وَتَشْبيهَا.[1]

ولكي يضفي الشاعر على هذه البركة من العظمة بما يرضي ممدوحه، صور أن جن سليمان هم الذين تفننوا في تصميمها وإبداعها، ولم يقف عند هذا الحد بل رسم صورة جميلة، صور فيها بلقيس وكأنها لو مرت على هذه البركة لقالت إن هذه البركة كعرشي تشبيها وتمثيلا.

وجاء في القرآن الكريم وصف الشيطان بأنه (الوسواس الخناس)، في قوله تعالى: ﴿**مِنْ شَرِ الوَسْوَاسِ الخَنَّاسِ**﴾.[2]

ويبدو أن البحتري قد أخذ هذه الصفة وضمنها في بيت ضمن قصيدة يمدح بها محمد بن عبد الله بن طاهر*، إذ يقول:

وَمَتَى يَهِيجُ معَاشِر تَرْعَاهُم عَلقُوا بِشَغَبِ وَسْوَاسٍ الخَنَاسِ.[3]

[1]- البحتري، الديوان ، ص 2417/4.

[2]- سورة الناس، الآية 4.

*- محمد بن عبد الله طاهر الخزاعي، ولاء المتوكل خلافة بغداد، وكان أديبا وشاعرا، مات عام 253هـ.

[3]- البحتري، الديوان ، ص 1172/2.

فالبحتري يقرن أعداء الممدوح في هذا البيت بالشر ووسوسة الشيطان لهم، وذكر الشاعر للشيطان هنا فيه إيحاء بزعامة إبليس لمواقف الشر، ودوره في دفع الناس إلى طريق الضلال.

2. الحديث الشريف:

استكمالا للحديث عن التناص الديني نشير إلى التناص مع الحديث النبوي الشريف عند البحتري، فقد كان مكملا لرؤية الشاعر الإسلامية إلا أن استحضاره الحديث الشريف لم يكن وافرا، فقد كان يستحضر اللفظ حينا آخر. ومع ذلك كانت الأحاديث الشريفة ذات السند الضعيف كون أن العصر العباسي أكثر العصور الإسلامية تأليفا في الأحاديث الضعيفة لاختلاط العرب بالعجم وكثرة الطوائف وتعدد المذاهب إلا أن أعد رجالا للتمييز بين الصحيح وما سواه.

يقول البحتري:

وَمِنْ نِعَمِ اللهِ لا شَكَ فِيهِ حَيَاةُ البَنِينِ وَمَوْتُ البَنَاتِ

لِقَوْلِ النَبِيِّ عَلَيْهِ السَّلامُ مَوْتُ البَنَاتِ مِنَ المُكْرَمَاتِ.[1]

فالبحتري في هذين البيتين يعزي موسى بن عبد الملك* في ابنة له توفيت، ويستحضر حديث النبي صلى الله عليه وسلم الذي رواه الطبراني عن ابن عباس رضي الله

[1]- البحتري، الديوان ، ص 382/1.

*- موسى بن عبد الملك أبو عمران، صاحب ديوان الخراج أيام المتوكل، كان من الرؤساء وفضلاء الكتاب، توفي 246هـ.

عنهما قال: لما عزي النبي صلى الله عليه وسلم بابنته رقية قال: «الحمد لله، دفن البنات من المكرمات».[1]

ويقول البحتري مستحضرا حديث الرسول صلى الله عليه وسلم في السكينة والوقار:

إمَامَ هُدَى يُحَببُ فِي التَّأَنِي وَيخْشَى فِي السَكِينَةِ وَالوَقَارِ

إذَا نَظَرَ الوُفُودُ إلَيْهِ قَالُوا أَبَدْرُ اللَّيْلِ أمْ شَمْسُ النَّهَارِ.[2]

ففي هذا البيت –وهو من قصيدة يمدح فيها المعتز بالله– يستحضر الحديث التالي: «قال آدم حدثنا ابن أبي ذئب قال: حدثنا الزهري عن سعيد بن المسبب عن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «إذا سمعتم الإقامة فامشوا إلى الصلاة وعليكم بالسكينة والوقار ولا تسرعوا فما أدركتم فصلوا وما فاتكم فأتموا».[3]

ويستحضر البحتري أيضا في بيت من قصيدة مدح بها أبا ليلى الحارث بن عبد العزيز* إذ يقول:

لاَ تَحْقِرَنَّ صَغيرَ العرْفِ تبْذلُهُ فَقَدْ يَرْوِي غَليلَ الهَائِمِ الثمدِ.[4]

---

[1]– ينظر: محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة، مكتبة المعارف، الرياض، ط2008، 1/337-338.

[2]– البحتري، الديوان ، ص 2/859.

[3]– رواه البخاري، ومسلم وزاد مسلم (فإن أحدكم إذا كان يعمد إلى الصلاة فهو في صلاة)

*– أبو ليلى الحارث بن عبد العزيز ابن دلف، ثار وأخوته بأصبهان على واليها عيسى النوشري فقتل عام 284هـ بعد أن كبا به فرسه.

[4]– البحتري، الديوان ، ص 2/645.

مستشهدا بالحديث النبوي الشريف الذي رواه أحمد بن حنبل في قول الرسول صلى الله عليه وسلم لجابر بن سليم، وقد جاءه من البادية وطلب منه أن يعلمه شيئا، فقال له صلى الله عليه وسلم: «لا تحقرن من المعروف شيئا ولو أن تعطي صلة الحبل، ولو أن شسع النعل، ولو أن تنزع من دلوك في إناء المستسقي، ولو أن تنحي الشيء من طريق الناس يؤذيهم، ولو أن تلقى أخاك ووجهك إليه منطلق، ولو أن تلقى أخاك فتسلم عليه، ولو أن تؤنس الوحشان في الأرض».[1]

كما أن البحتري أيضا استدعى حديثا للمصطفى صلى الله عليه وسلم وفيه يشير إلى أمر المؤمن بأنه كله له خير وذلك في قوله عليه الصلاة والسلام: «عجبا لأمر المؤمن إن أمره كله له خير وليس لذلك لأحد إلا المؤمن إن أصابته سراء بشكر فكان خيرا له وإن أصابته ضراء صبر فكان خيرا له».[2]

فالبحتري يقول في تعزية موسى بن عبد الملك في وفاة ابنته:

وَمَنْزِلُهُ الصَّبرُ عِنْدَ البَلاَ ءِ كَمَنْزِلَةِ الشُّكْرِ عِنْدَ الهِباتِ.[3]

فباستحضار هذا الحديث النبوي، يريد أن يذكر موسى بن عبد الملك أن الله أخذ منه ابنته فعليه بالصبر، وأعطاه البنين فعليه بالشكر، والصابر والشاكر في نعمة من الله.

[1]- مسند الإمام أحمد، تحقيق شعيب الأرنوط، ط1، 1996، ص1238.

[2]- يحي بن شرف النووي، شرح صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1972، ص2999.

[3]- البحتري، الديوان ، ص 382/1.

المبحث الثالث: التناص الأدبي.

1. تناص البحتري مع أبي تمام:

تأثر البحتري كثيرا بشعر عديد من الشعراء الكبار وعلى رأسهم أبو تمام، الذي أخذ الكثير من أقواله ولكن لم يأخذ الحكمة من أغراض شعره، ولا قام بصبغه صبغة فلسفية كما هي عند أبي تمام، بل اعتنى البحتري بانتقاء ألفاظه ومعانيه، فتجنب المعقد منها والغريب، ولقد تناص مع أستاذه في الكثير من المواضع الشعرية، فعلى سبيل المثال نجد البحتري يستحضر بيت أبي تمام:

فَسَوَاءٌ إِجَابَتِي غَيْرُ دَاع وَدُعَائِي بِالفَقْرِ غَيْر مُجِيبِ.[1]

الذي ينكر فيه الوقوف على الأطلال، من حيث خاطبها وبثها لوعته، فسواء عند استحالة أن يجاب من غير أن يدعى، أو يدعو ما لا يجيب[2]، ليوظفه في نفس السياق المدحي المشابه، حيث يقول:

وَسَأَلْتُ مالاَ يَسْتَجيبُ، فَكُنْتُ فِي اسْتِخْبارِهِ كَمُجِيبِ مَنْ لاَ يسْأَلِ.[3]

فقد عذر المنازل ولام نفسه، والعاقل أولى مما لا يعقل، فلما امتنعت عليها الإجابة أوقع على نفسه اللوم[4]، فاستحضار البحتري ليتمثل في "ودعائي بالفقر غير مجيب =

---

[1]- أبو تمام، الديوان، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف القاهرة، مصر، ط ت، 1976، 119/1، من قصيدة يمدح فيها سليمان بن وهب.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- البحتري، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، لبنان، د ط، د ت، من قصيدة يمدح فيها أمير المؤمنين المتوكل على الله.

[4]- ابن وكيع التنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، نشر جامعة قار يونس، بنغازي، 1994، ط1، ص 123.

وسألت مالا يستجيب" وهذا يعني أن الوقوف على الأطلال لا جدوى منه، فلماذا الوقوف عليها؟.

إذا كان بيت البحتري يوحي بتناص مع نصوص شعرية كثيرة* تصف الأطلال بأنها تعي أن ترد جوابا لسائل، إلا أنه عبر عن عذر المنازل بعدم قدرتها على الكلام، كما لام نفسه في سؤالها وذلك من خلال تلاحق الأفعال التالية وتتابعها: سألت، يستجيب، كنت، يسأل. ولا يخفى أن هذه الأفعال، التي جاءت على هذا النحو تجلي السياق الشعري، الذي نهض على الكشف المتمثل في العذر للمنازل /اللوم للنفس، مع الإدراك المسبق لعجز الأطلال عن الرد. إذن يأتي التناص على النحو الآتي:

- إجابتي غير داع = لمجيب من لا يسأل
- ودعائي بالفقر = وسألت ما لا يستجيب
- إلى العذر ... = لوم العاقل...

ومن تناص البحتري مع أستاذه قوله في مدح الفتح بن خاقان:

وَلَنْ تَسْتَبِينَ الدَّهْر مَوْضِعَ نِعْمَةٍ إذْ أَنْتَ لَمْ تُدَلِّلْ عَلَيْهَا بِحَاسِدِ.[1]

أراد البحتري أن يدلل على قضية تمس الواقع، وهي أن النعمة حتى وإن كانت مستترة لا يظهر أثرها وفضلها إلا الحاسد وهو بذلك يستدعي بيت أبي تمام:

---

*- ينظر على سبيل المثال معلقة امرؤ القيس:

وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحتهَا وَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوِّل

- شرح ديوان امرؤ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ويليه أخبار النوابغ وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، تأليف حسن السندوبي، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط7، 1982، ص114.

[1]- البحتري، الديوان، 64/1.

وَإِذَا أَرَادَ اللهُ نَشْرَ الفَضيلَةِ طُوِيَتْ أَتَاحَ لَهَا لِسَانَ حُسُودِ.[1]

وهو استدعاء يتناص إيقاعيا مع أبي تمام يومئ على أنه كان له الفضل في نشر فضائل الممدوح، كما يفعل الحاسد بالنعمة، إلا أنه –هنا– يعد نفسه مادحا للفتح بن خاقان. ولعل استخدام أسلوب الشرط غير الجازم، والضمير المنفصل (أنت) يؤكد المعنى.

ويظهر التناص جليا في بيت البحتري التاليين:

وَمَا الكَلبُ مَحْموماً وَإِنْ طالَ عُمُرُهُ أَلاَ إِنَّمَا الحُمَّى عَلَى الأَسَدِ الوَرْدِ

وَلَسْتَ تَـــرَى عُودَ القتادَةِ خَائِفاً سَمُومَ الرِّيَاحِ الآخِذاتِ مِنَ الرَّنْدِ.[2]

وهما من قصيدة يصف فيها ممدوحه بالأسد، بجامع القوة والبأس وتحمل الشدائد ويدلل على ذلك بأن شوك القتادة لا يعبأ بعصف الرياح، فهذا عين المعنى الذي قاله أبو تمام في مرض إلياس بن أسد:

إِنْ يَكُنْ وَصَبٌ عَايَنْتَ سُـــورَتَهُ فَالوِرْدُ حِلْفٌ لِلَيْثِ الغابَةِ الأَضِمِ

إَنَّ الرِّياحَ إِذَا مَا أعصفَتْ قَصَفَتْ عَيدَانَ نَجْدٍ وَلَمْ يَعْبَأْنَ بِالرَّتَـمِ.[3]

ويبدو أن تعالق البحتري مع أبي تمام، تعالق واع يتجاوز الاستنساخ لمعنى بيتي أبي تمام، ليرسم لوحة بتراكيب نحوية تمثلت في تكرار النفي (وما، ولست) وأسلوب الحصر

[1]– أبو تمام، الديوان، 397/1.

[2]– البحتري، الديوان، 244/1.

[3]– أبو تمام، الديوان 279/1– 280.

(إنما) وكذلك من خلال ترابط نحوي/ دلالي وتنافر معنوي (عودة القتادة خائفا، الآخذات مع الرند) على (عودة القتادة، سموم الرياح) صفة الكائن الحي (الإنسان).

ومن المواطن التي يتناص فيها البحتري مع أبي تمام قوله في مدح الحسن بن مخلد*:

ذاكَ المُرْجَى وَالمُبَجَّل وَالمُؤمَل وَالمُحْسدُ.[1]

ويمكن الكشف عن هذا التداخل، مع قول أبي تمام:

بِمَحمَدٍ وَمَكفِرٍ وَمُحسدِ وَمسودِ وَمُمدِحٍ وَمُعدِلِ.[2]

وذلك من خلال التشاكل في المعاني التالية:

– ذاك = محمد، مبجل = مكفر، مؤمل = مسود، محسد = محسد.

ولا يعني هذا التشاكل أن البحتري قد وقع أسير معاني أبي تمام، بل هو تثاقف وفرة محفوظ كثير، أو اطلاع واسع.

ويستدعي البحتري في قوله:

وَوَعد لَيْسَ يُعْرَفُ مِنْ عُبُوسٍ انقِباضِهِمْ أَوَعْدٌ أمْ وَعيدُ.[3]

ومن ذلك قول أبي تمام:

*- الحسن بن مخلد الجراح، ولد عام 209هـ، أحد رجال العصر شهامة وكتابة وبلاغة وفصاحة ونبلا، ولاه ابن طولون أقاليم مصر، ثم غضب عليه وسجنه حتى مات سنة271هـ.

[1]– البحتري، الديوان، 210/2.

[2]– أبو تمام، الديوان، 44/3.

[3]– البحتري، الديوان، 20/2.

رَافِعاً كَفَّهُ لِبَري فَلاَ أَحْـــ سَبُهُ جاءَنِي لِغَيْرِ اللطامِ.[1]

عند انعدام النظر في بيت البحتري يتضح أن تناصه مع أبي تمام يتمثل في (أوعد أم وعيد) = (فلا أحسبه جاءني لغير اللطام) وهو تناص قائم على امتصاص المعنى وهضمه، وقد زاد جماله الجناس الناقص بين لفظي (وعد، وعيد).

ومن التناص –أيضا– قول البحتري، يمدح أبا أيوب ابن أخت أبي الوزير:

نَشْوَان يَطْربُ لِلسُّؤالِ، كَأَنَّمَا غَنَّاهُ مَالِكِ طَيْءٍ، أوْ معْبَدِ.[2]

فالممدوح، كما يبدو –هنا– يبش للسؤال كطربه للغناء من صوت جميل وهو المعنى ذاته في قول أبي تمام، في نفس السياق المدحي:

وَنَغْمَةُ مُعْتَفٍ يَرْجوهُ أَحْـــلَى عَلَى أُذُنَيْهِ مِن نَغَمِ السّمَاعِ.[3]

إلا أن الصورة الراقصة التي رسمها البحتري، كما توحي دلالة الألفاظ (نشوان– يطرب–غناه) منحت التناص غنى وخصبا.

ويستحضر في قوله من كلمة يمدح فيها الهيثم الغنوي:

صَحَبُوا الزَّمَانَ الفرْط، إلاَّ أنَّهُ هَرَمَ الزَّمانُ وَعِزُّهُمْ لمْ يَهْرِمِ.[4]

[1]– أبو تمام، الديوان، 210/3.

[2]– البحتري، الديوان، 325/2.

[3]– أبو تمام، الديوان، 399/2.

[4]– البحتري، الديوان، بس 144/1.

وهي صورة جميلة أضفت المفارقة في الإيجاب والسلب (هرم الزمان، لم يهرم) حركة وفاعلية متميزة، جعلت التناص مع بيت أبي تمام واعيا يتطلب دقة نظر وإعمال الذهن. يقول أبو تمام مادحا ابن الطوق:

مَجدٌ رَعَى تلَعاتِ الدَّهرِ وَهوَ فَتَى حَتَى غَدَا الدّهْرُ يَمْشِي مشْيَةَ الهَرِمِ.[1]

وكما يبدو من بيت أبي تمام أن التناص يتجاوز حرفية المعنى إلى عملية هضم واستعاب.

ويبدو كذلك في قول البحتري مادحا ومعاتبا الفتح بن خاقان:

أأَشْكُو نَدَاهُ بَعْدَمَا وَسعَ الوَرَى مَعِي وَمَتَى مَا لُمْتُهُ لمته وَحْدِي.[2]

ولعل التداخل بين البيتين ظهر على طريقة ضمنية اقتصرت على بعض التشاكل في المعنى(وسع الورى = أمدحه والورى معي)، وجاء الاستفهام الإنكاري (أأشكو) بما يحمله من دلالات وإيحاءات.

ويستحضر البحتري في ثنايا قصائده كثيرا من أبيات أبي تمام، وفي نفس السياق يقول في قصيدة يعاتب فيها الحسن بن وهب:

وَاعْلَمْ بأنَّ الغَيْثَ لَيْسَ بِنافِعٍ لِلنّاسِ مِا لَمْ يَأْتِ فِي إبانَةِ.[3]

---

[1]- أبو تمام، الديوان، 186/3.

[2]- المصدر نفسه، 116/2.

[3]- البحتري، الديوان، 340/2.

حيث أراد أن يدلل على صدق إبطاء عطائه وتنكره له، وأن ما صفا من ود فيما بينهما أضحى غير نافع، كما هو الحال في الغيث لا ينتفع به ما لم يأت في وقته.

ولعله عين المعنى الذي طرحه أبو تمام من قبل في قوله:

وَمَا نَفْعُ مَنْ قَدْ باتَ بِالأمْسِ صَادِياً إذَا مَا السَّماءُ اليَوْمَ طالَ انْهِمارُهَا.[1]

واضح هنا أن البحتري يتشرب نص أبي تمام فقوله:

- واعلم بأن الغيث ليس بنافع = وما نفع من بات بالأمس صاديا
- ما لم يأت في إبانته = إذا ما السماء اليوم طال انهمارها

إلا أنه عدل به عن محور (الأنا) التي تبينت في لفظة (بات) وضميرها المستتر العائد على الشاعر (أبي تمام) ليخرج دلالة أكثر انفتاحا توحي بها لفظة (الناس)، وكأن الشاعر أراد أن يكون النفع عاما لا خاصا. وهذا النوع من التناص يحتاج فيه المتلقي إلى نوع من التأمل لاستحضار النص الغائب (السابق) الذي شارك في إنتاج النص الحاضر (اللاحق).

ومن قبيل الاستحضار الواعي قوله في قصيدة يرثي فيها أبا سعيد:

مَلآنٌ مِنْ كَرمٍ فَلَيْسَ يَضُـرُّهُ مَرَّ السّحَابِ عَلَيْهِ وَهُوَ جهامُ.[2]

فالمرء كان في غاية الكرم لا ينال من كرمه شيء، كالبحر لا يزيد السحاب الجهام قطرة واحدة. وهكذا فعل أبو تمام مع ابن حميد الطوسي، حيث رثاه فوصفه بالبحر كرما وسخاء.

[1]- أبو تمام، الديوان، 345/3.

[2]- المصدر نفسه، 101/2.

وَكَيْفَ احْتِمالِي لِلسّحابِ صَنيعَة باسْتِقائِهَا قَبْراَ وفِي لَحْدِهِ البَحْرُ.[1]

يبدو من الوهلة الأولى أن البحتري في تناصه اقتصر على استنساخ ألفاظ ومعاني أبي تمام ف(ملآن = البحر، السحاب =للسحاب)

إلا أن هذه الألفاظ التي أودعها البحتري في سياقاتها الجديدة على صيغ معينة وما صاحبها من حذف (هو ملآن) وتوظيف الحال (وهو جهام) وبناء صرفي منحها دلالات تتخالف مع دلالاتها في سياقات أبي تمام، فوصفه السحاب بالجهام وهي صيغة صرفية على وزن فعال للصفة المشبهة الدالة على الثبات، وكذلك الحال في لفظه (فعلان) وكل هذا يدل بالتناص عن المباشرة والحرفية.

ومن الاستحضار الواعي –أيضا– قوله في مدح أحمد وإبراهيم ابني المدير:

مُتقلْقِلُ العَزماتِ فِي طَلَبِ العُلاَ حَتَى يَكونَ عَلَى المَكارِمِ قَيماَ.[2]

بالإضافة إلى أن الممدوح هو الذي يتولى شؤون المكارم، فإن عزماته في دأب غير منقطعة عن طلب العلا. ويتبدى التعالق مع بيت أبي تمام الذي مدح فيه مالك ابن طوق:

وَتَشَرفَ العلْيَا، وَهَلْ بِكَ مَذْهبُ عَنْهَا وَأَنْتَ عَلَى المَكارِمِ قَيِمُ؟.[3]

في: العلا = العلياء، على المكارم قيما = على المكارم قيم.

[1]– أبو تمام، الديوان، 327/1.

[2]– البحتري، الديوان، 226/1.

[3]– أبو تمام، الديوان، 84/4.

إلا أن توظيف البحتري لتركيب (متقلقل العزمات) أضفى على السياق الحركة والنشاط وذلك بتشخيص لفظة العزمات، كما أن استخدام (حتى) الدالة على انتهاء الغاية المكانية المجازية، فالحركة والنشاط والفاعلية لا تعرف الاستقرار والتوقف حتى تبلغ غايتها (على المكارم قيما). وبذلك لم يقتصر البحتري على ما يعرف بالتناص المباشر بل تجاوزه إلى الحرفية.

ومن التناص الذي يمكن أن يلمح في شعر البحتري مع أبي تمام، قوله في كلمة يمدح فيها أحمد بن سليمان بن أفق أبي الصقر:

وَيَغْدُو وَنَجْدَتهُ فِي الوَغَى تَدربَ نَجْداتِ فُرْسانِهِ.[1]

وهذا يعني أنه شجاع ومقدام ومعين لفرسانه في ساحة المعركة ليزدادوا شجاعة فوق شجاعتهم، وهذا المعنى قد ورد في بيت أبي تمام حيث مدح حفص بن عمر الأزدي:

فَوقَرْتَ يا فُوخَ الجَبانِ عَلَى الرَّدَى وَزِدْتَ غَداةَ الرَّوْعِ فِي نَجدَةِ النَّجْدِ.[2]

فالممدوح كان مثيرا للجبان حتى أضحى مقداما ومعينا للشجاع ليزيد من شجاعته، إلا أن البحتري ذهب إلى أبعد من نقل المعنى حيث أضفى عليه مسحة جمالية وروعة من خلال توظيفه للفعل (تدرب) بصيغة المضارعة المفعمة بالحركة والنشاط في محل نصب حال، ليكشف حالة أحمد بن سليمان النفسية والمعنوية في ساحة المعركة. إذن فالمعنى في

[1]- البحتري، الديوان، 311/1.

[2]- أبو تمام، الديوان، 273/1.

سياق بيت البحتري له خصوصيته وكذلك الحال في لفظة (فرسانه) بدلا من (النجد) –أي الشجاع– أكثر دلالة.

ومنه كذلك قوله يمدح رافع بن هرثمة:

لاَ يَبْرح الحَزْم يَسْتَوفي صَريمَتَهُ أَقَامَ مُبْتدئا أمْ سَارَ مُعْتَزِماَ.[1]

فهو شديد الحزم وذو عزيمة قوية يحكم أموره في كل شأن من شؤونه وفي كل حال من أحواله. وقد جاء التناص –مع بيت أبي تمام– تناصا إيقاعيا ملتزما الوزن والقافية، يقول أبو تمام في مدح يونس الكاتب:

بِكُلِّ صَعبِ الذَّرَى مِن مُصعبٍ يَقِظٍ أَقَامَ مُبتدئاً أَمْ سَارَ مُعْتَزماً.[2]

أي أنه أكثر القتل بمعونة كل صعب وجور من ولد مصعب، متيقظ في حالتي حلوله ومسيره.[3]

كما كان التناص أيضا نحويا:

– في (الحال) و(الهمزة): أقام مبتدئا أم سار معتزما = أقام مبتدئا أم سار معتزما.

ولعل النظرة السريعة توحي على أن البحتري قد أغار على بيت أبي تمام، فاستنسخ معناه خاصة وأن عجز البيتين واحد من حيث الإيقاع والتركيب النحوي، إلا إنه عند تدقيق النظر في صدر كل منهما، يتضح أن المعنى الذي أراده البحتري ينفي الوقوع في وهم

[1]– البحتري، الديوان، 358/1.

[2]– أبو تمام،الديوان، 169/3.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التطابق بينهما والمتمثل في إثبات اليقظة والحزم والعزيمة للمدوح، إلا أن توظيف البحتري للفعلين المضارعين (لا يبرح، يستوفي) هذه الصورة الفنية تجلت في الإيقاعات الموسيقية، وبذلك فإن: «هجونة نص التناص تسمح بالقراءة في مستوى آخر، ضمن المواد التي تشكله كما تسمح بالعودة إلى خطابات مختلفة».[1]

ومنه أيضا قوله من قصيدة يمدح فيها محمد بن يوسف:

قَوْمٌ إذَا لَبِسُوا الدُّروعَ لِمَوْقِف لبستْهُم الأعْراضُ فِيهِ دُروعَا.[2]

والمعنى أنهم يدافعون عن أعراضهم، فإذا لبس المرء درعه من أجل ذلك يكون أشد بأسا وأقوى عزيمة.

أما أبو تمام، فجعل أدرع مرثيه أخلاقا كريمة تدافع عن العرض فهي ليست من الحديد ولكنها من فرط حصانتها كأنها دروع الحديد.

ولا يخفي –هنا– أن الاستدعاء لم تصل إلى حد التماهي بين المعنيين على الرغم من التقاطع في بعض المعاني. يقول أبو تمام من كلمة يرثي فيها ابن حميد:

وَتَلبَسُ أخْلاقاً كِراماً كَأنَّهَا عَلَى العَرضِ مِنْ فَرْطِ الحَصانَةِ أدْرُعُ.[3]

[1]– تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزاوي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2007، ص71.

[2]– البحتري، الديوان، 293/1.

[3]– أبو تمام، 96/4.

إلا أن ثمة خصائص في شعر البحتري جعلت علاقته مع شعر أبي تمام تتوضح فيما يلي: أنه ربط بين لبس الدروع والمواقف العظيمة، فالدروع لا تلبس إلا لدفاع عن كل موقف كأنه دفاع عن أعراضهم وفي هذا إظهار لبأسهم وإقدامهم.

ويتجلى التناص غير المباشر في قول البحتري من قصيدة يمدح فيها محمد بن يوسف، ويذكر قتاله مع محمد بن عمرو:

حَتَى يَعودَ الذِئْبُ لَيْثاً ضَيْغماً وَالغُصْنُ ساقاً وَالقرارَةُ نِيقَا.[1]

ثم يشير إلى استحالة نصر بن عمرو على محمد بن يوسف، فكما أن الذئب لا يغدو ليثا ضيغما، والغصن لا يعود ساقا، ومنخفض الأرض لا يصبح أعلى موضع، فإن انتصار ابن عمرو على محمد بن يوسف غير محقق. والأبيات التي سبقت هذا البيت تؤكد ذلك.[2]

ويستحضر البحتري بيت أبي تمام الذي مدح فيه أبا سعيد محمد بن يوسف:

أَنْضَرتْ أيْكَتِي عَطايَاكَ حَتَى صارَ سَاقاً عُودِي وَكَانَ قَضيبَا.[3]

أي أن عطاياه قد غمرته حتى صار غنيا، كحال العود استوى فغدا ساقا قويا بعد ان كان قضيبا لينا. ويتبدى التناص بين بيت البحتري وبيت أبي تمام في:

[1]- البحتري، الديوان، ص 1456/3.
[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 1449/3.
[3]- أبو تمام، الديوان، 171/1.

"حتى يعود الذئب ليثا، والغصن ساقا، والقرارة نيقا = حتى صار عودي وكان قضيبا" ولكن ما ميز بين البحتري أن تكرار المعنى الذي توالى في بيته

"حتى يعود الذئب.....، والغصن.....، والقرارة...." زاد المعنى جمالا وتأكيدا فضلا عن الموسيقى الخارجية وتقسيماتها الإيقاعية "الغصن ساقا/والقرارة نيقا" والموسيقى الداخلية الناجمة عن تكرار في :ساقا/القرارة/نيقا" حيث أضفت على البيت جمالية أيضا.

ومن الاستدعاء الواعي القائم على الهضم والاستيعاب بين البحتري وأبي تمام. قول البحتري من كلمة يمدح فيها أبا الحسن بن عبد الملك:

أَفلَ الرَّجَال بَنُوا عَلَى جُددِ الثَّرَى لَما بَنُوا وَبَنَيْت فَوْقَ أسَاسِي.[1]

فإذا كان غيره من الرجال يبنون بنيانهم على التراب، بمعنى أن مجدهم وأخلاقهم ليست أصيلة وثابتة فيهم، وإنما هي صنعة وليست طبعة فيهم. فهو على العكس تماما فإن أخلاقه ومحاسنه متأصلة فيه وهذا المعنى قريب من معنى أبي تمام، حيث مدح أحمد بن المعتصم أمير المؤمنين:

فَالآنَ حِينَ غَرَسْت فِي كَرمِ النَّدَى تِلْكَ المُنَى وَبنيت فَوْقَ أسَاسِ.[2]

ذكر الشاعر أمير المؤمنين وأكد أن مآثره ليست عابرة ومصطنعة، بل هي فطرة متوارثة ضاربة في أصوله وبذلك فهو جدير بها.

[1]- البحتري، الديوان، 436/1.

[2]- أبو تمام، الديوان، 252/2.

إلا أن جمالية بيت البحتري، قد صنعتها جمالية المفارقة بين "جدد الثرى، فوق أساس" ولا تخفى المفارقة –هنا– القائمة على التنافر بين ما تحمله دلالة لفظة "الثرى" ولفظة "أساس" فمما لا شك فيه أن الذي يقيم بنيانه على أساس متين ليس كمن يقيمه على جدد الثرى، فهو بناء واه ضعيف.

ومنه أيضا قول البحتري في قصيدته التي يمدح فيها المتوكل:

وَقَدْ زَادَهَا إفْراطَ حُسْنٍ جِوَارُهَا لأخْلاقِ أَصفَارٍ مِنَ المَجْدِ خُيِبُ.[1]

زادت فضائل المتوكل حسنا وجمالا لمجاورتها أخلاق قوم لا صلة بينهم وبين المجد.[2] فقد تناص مع قول أبي تمام من قصيدة يمدح فيها أمير المؤمنين المعتصم بالله:

وكَذَلكَ لَمْ تفْرطْ كَآبةُ عَاطِلٍ حَتَى يُجاوِرُهَا الزَمانُ بِحَالِي.[3]

حسن الأشياء وجمالها لا يزيد إلا إذا جاورها ما هو أقل منها جمالا وحسنا، فالحالي (المتحلي) لا يظهر حسنه إلا إذا جاوره العاطل، لأن الضد يظهر حسنه الضد وإنما كان المدلول الشعري –كما ترى كرستيفا– يحيل على مدلولات خطابية مغايرة.[4] فإنه يمكن تلمس فضاءات أخرى أملاها التعايش بين النصين، وبذلك فالمفارقة التي أقامها بين أخلاق

[1]– البحتري، الديوان، 89/1.

[2]– الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص ص 301– 302.

[3]– أبو تمام، الديوان، 130/3.

[4]– جوليا كرستيفا، آفاق التناصية– المفهوم والمنظور، تر:محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1998، ص37.

الممدوح التي زادت جمالا فوق جمالها وأولئك الذين لا صلة لهم بمجد أو خلق هذا ما جعل نص البحتري يكون ضربا من الشرح لنص البيت السابق عليه.

أما قوله في هجاء مر بن علي بن مر:

وَكُنْت وَقَدْ أَملت مُراً لِحاجَتِي كَطَالِبِ جَدْوَى خُلةٍ لاَ تُواصَل.[1]

لا نفع ولا جدوى من الصداقة في حال انعدام التواصل وانقطاع المودة، وهذه حجة أقامها على صدق دعوى أن ما أمله في مر قد خاب.

وهذا المعنى قريب إلى قول أبي تمام في عتابه ابن أبي دؤاد:

وَمَا العرْفُ بِالتَسْويفِ إلاَّ كَخُلَةٍ تَسَليْت عَنْهَا حِينَ شَط مَزَارُهَا.[2]

التسويف وعدم الاعتراف بالمعروف، كالصديقة التي تنسى حين تنأى وتبعد عن الصديق.

ويظهر التناص في قوله "كطالب جدوى خلة لا تواصر" = "وما العرف إلا كخلة..." إلا أن السياق التي استقرت فيه لفظة "خلة" منحته دلالة جديدة فلفظة "خلة" في سياق البحتري تتنافر واللفظة عينها في سياق أبي تمام. فأبو تمام وظف أسلوب الحصر "وما... إلا..." ليفيد أن الوعد بالمعروف دون إنجازه كالصديقة التي تنسى حين يشط مزارها. في حين أن البحتري جعل عدم الجدوى والفائدة من الصديقة في حال انعدام ودها

[1]- البحتري، الديوان، 90/1.

[2]- أبو تمام، الديوان، 133/3.

سواء أشط مزارها أم كانت قريبة، فعدم تحديد أو تقييد الجدوى بزمن أو مكان جعل بيت البحتري متعدد القراءة ووسع من إيماءات النص.

فالبحتري لم يحقق له أملا كان يرجوه ويبدو أن هذا الأمل غير قابل للتحقق في وقت ما أو مكان ما كما توحي جملة "خلة لا تواصل".

ومما يلحظه الدارس من التناص في شعر البحتري قوله في قصيدة يمدح فيها أمير المؤمنين المعتز بالله:

حَشَدت حَوْلَهَا سِباعَ المَوالِي وَالعَالِي غَابٌ لِتِلْكَ السِّباعِ.[1]

فرسان الممدوح يخوضون المعارك بكثرة، حتى صاروا لا يظهرون إلا بين الرماح والقنا والسيوف، فهم كالسباع لا ترى إلا في الغاب. وهذا قريب من معنى أبي تمام في مدح المأمون:

أسادَ مَوْتٍ مُخْدَراتٍ مَا لَهَا إلاَّ الصَّوارِمُ وَالقَنَا آجامُ.[2]

ويمكن الوقوف على حيثيات التناص بين البيتين من خلال ما يلي:

- سباع = آساد ، غاب = مخدرات، القنا = العوالي.

وبإنعام النظر في بيت البحتري نلحظ ما سماه جيرار جنيت "التعالي النصي" وهو وعي العلاقة التي تجمع نصا بآخر.[3] فالعلاقة بين البيتين لا تنهض على استنساخ المعنى

[1]- البحتري، الديوان، 160/1.

[2]- أبو تمام، الديوان، 156/3.

[3]- ينظر: عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص148.

وحرفيته، بل تناولت روح المعنى ليستقر في سياق لغوي جديد منحه بعدا في الدلالة لا تتناغم بصورة مطلقة مع جاء في بيت أبي تمام. فالآساد في بيت أبي تمام مخدرات أي محبوسة في مساكنها (الصوارم والقنا) بينما هي (السباع التي تحمل نفس الدلالة لآساد) تتحرك بحرية في مسكنها (العوالي).

ومن قول البحتري أيضا في مدحه لإسحاق بن كنداح:

مِثْلَ الهِلالِ بَدَا، فَلَمْ يَبْرَح بِهِ صُوغُ اللَّيالِي فَيهِ حَتَى أقْمُرَا.[1]

يشير إلى الشرف المتمثل في لبس التاج، حيث شبه تزايد هذا الشرف شيئا فشيئا بالهلال الذي بدا، ثم ما لبث أن غدا بدرا. ولعل عبارة "لم يبرح به صوغ الليالي" يشير إلى أن هذا التاج/ الملك ثبت واستقر بفعل التجارب التي دونتها المعارك والحروب. والمتمعن في قول البحتري لا يخفى عليه بناء التناصي مع قول أبي تمام الآتي من قصيدة يرثي فيها ابني عبد الله بن طاهر، وقد ماتا صغيرين:

إنَّ الهِلالَ إذَا رَأَيْتَ نُمُوَّهُ أيْقَنْتَ أنْ سَيَكونُ بَدْراً كامِلاَ.[2]

صاغ أبو تمام حكمة استخلصها من موت هذين الصغيرين، فبدء الهلال منذر بفنائه وتلاشيه. وكلاهما قد وظفا الحكمة في القمر عندما يبدو هلالا، ثم لا يلبث أن يصبح بدرا. لكن تباين السياقين –المدح/الرثاء– نجم عنه اختلاف في الدلالتين.

[1]– البحتري، الديوان، 1259.

[2]– أبو تمام، الديوان، 115/4.

ففي بيت البحتري:

- لبس إسحاق التاج، أي عندما أصبح ملكا = الهلال عندما ينمو.
- استقرار التاج/ الملك لهذا الملك = الهلال عندما أضحى بدرا.

وفي بيت أبي تمام:

- ابنا عبد الله بن طاهر = الهلال وقد أخذ بالنمو.
- ابنا عبد الله وقد انتهى عمرهما = الهلال وقد أخذ بالنمو والاكتمال (بدر).

إذاً البحتري وظف الهلال منذ أن بدا، حتى أصبح قمرا ليدل على الملك وقد أخذ بالاستقرار. أما أبو تمام فقد وظف هذا المعنى ليدل على انقضاء الأجل.

2. تناص البحتري مع شعراء آخرين:

لم يقتصر البحتري على استدعائه نصوص أستاذه أبي تمام، بل استحضر غيره من الشعراء في ألفاظه ومعانيه وتراكيبه من خلال ديوانه. ويعني هذا أن النصوص الأدبية تتحاور فيما بينها ولديها قابلية التأثر والتأثير وليست القضية تصارعا من أجل الهيمنة. وبذلك ينحصر التناص في التقرب من الوقائع النصية الدقيقة والقابلة للرصد. ويعني بذلك أن التناص غير المباشر للأفكار والمعاني واللغة والأسلوب هو بطبيعة الحال استحضار لروح النصوص لا حرفيتها، ويمكن أن يفهم من خلال رموز البيت وإيحاءاته. فمن الشعراء الذين استدعى البحتري بعض معانيهم "قيس بن الخطيم".

يقول البحتري في قصيدة يمدح فيها المعتز بالله ويستشفعه إلى ابنه عبد الله:

إِذَا مَا الكَرَى أَهْدَى إِلَي خَيَالهُ شَفَى قُرْبُهُ التَبْرِيحَ أوْ نَقعَ الصَّدَى

إِذَا انْتَزعَتْهُ مِن يَدِي انْتِبــاهَة عَدَدْتُ حَبِيباً رَاحَ مِنِّي أوْ غَـدَا

وَلَمْ أرَ مِثْلَيْنَا ولاَ مِثْلَ شَأْنِنا نُعَذبُ أيْـقاظاً وَنَنْعمُ هُجَّـدَا.[1]

أي أن حالها مع خياله إذا نامت، كحاله مع خيالها إذا نام، وأن كل واحد منهما ينعم مفردا مع خيال صاحبه. بمعنى أنهما لا ينعمان معا في حال واحد، إذا نام أحدهما رأى خيال الآخر.[2] أما قيس، فيقول:

أَتى سَربَتُ وَكُنتُ غَيرَ سَروبِ وَتَقربُ الأحْلامُ غَيْر قَرِيبِ

مَا تَمَتُعِي يَقْظَى فقَد تُؤتِينَــهُ فِي النَوْمِ غَيرَ مرْصدٍ مَحْسوبِ.[3]

فأراد أيضا أنها تؤتيه نائمة، وخيال المحب ويقظته، فالأحلام سواء كانت في النوم أو اليقظة فهي تقرب المحبين بعضهم بعضا. ويتبدى التناص –هنا– في المعنى حيث وصف الخيال أو طيف المحبوبة، فكما هو معلوم أن العذريين لا ينعم أحدهما بلقاء الآخر إلا لقاء عابرا، لا يبل صدى ولا يشفي غليلا، ولذلك لا ينعمون معا إلا في الأحلام التي تقربهم.

لعل البحتري –في أبياته السالفة الذكر– لا يعبر عن تجربة حب حقيقية تذوق مرها وحلوها، كما هو حال قيس بن الخطيم ولكنه أراد أن يصف حاله مع المعتز بالله وقد تعكر

[1]– البحتري، الديوان، ص 670/2.

[2]– الآمدي، الموازنة، ص 342.

[3]– قيس بن الخطيم، الديوان، ت:ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط2، 1967، ص55–56.

صفو الود بينهما كحال المحبين، وقد حال بينهما الوشاة أو شطت بهم حيث لا يستطيع أحمدهما أن ينعم بالآخر غلا من خلال الأحلام التي تقربهم.

إذن فقد جاء بهذا الاستدعاء لهذا المعنى ليعبر من خلاله عن تجربة ذاتية خارج نطاق العشق أو الحب إلى خير الاستعطاف والتشفع، لقد استطاع أن يستقطب مفهوم اللطف أو الخيال من سياقه المتعارف عليه إلى سياق جديد يحمل دلالة وإيحاء يكثف ويصور علاقة بين الطرفين هما الشاعر والمعتز بالله.

ومن الأبيات التي يلحظ فيها التناص قوله يصف كأسا ملئت شرابا:

يُخْفِي الزُجاجَةَ لَوْنُهَا فَكأنَّهَا فِي الكَفِّ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إناءِ.[1]

قام بوصف الشراب في الكأس فكان شعاعه في غاية الجمال والرقة، مما أخفى لون الكأس حتى بدا الشراب في اليد بغير إناء ويتبدى التناص –هنا– مع بيت علي بن جبلة:

كَأنَّ يَدَا النَّـديمِ تُديرُ مِنْهَا شُعاعاً لاَ تُحيطُ عَليْهِ كَأْسُ.[2]

هذا يدل على أن الكأس في غاية الرقة غلبه شعاع الشراب فنفذ منه، فكأن يد النديم تدير شعاعا لا كؤوسا.

إذن التقاطع القائم بين البحتري وابن جبلة يتمثل في وصف شعاع الشراب النافذ.

"فكأنها في الكف قائمة بغير إناء = شعاعا لا تحيط عليه كأس". ويبدو أن بؤرة اهتمام الشاعر الرئيسية –في هذا البيت– هي قوة نفاذ الشراب ورقة الكأس، ولذلك جاء

[1]– البحتري، الديوان، ص 7/1.

[2]– أبو حسن علي بن جبلة بن مسلم، الديوان، دار الساعة، بغداد، 1971، ص109.

استدعاؤه هكذا لفسح المجال لعناصر الصورة/رقة الزجاجة، لون الشراب، قوة نفاذه، وبالتالي صورة الشراب في الكف وكأنها بلا إناء.

وكذلك يبدو التناص في قوله من قصيدة يمدح فيها الخضر بن أحمد الثعلبي:

ضَحَكاتٌ فِي إثْرِهِنَّ العَطايَا وَبُروقُ السّحَابِ قَبْلَ رُعودِهِ.[1]

أي أن الممدوح إذا ضحك أعقبت ضحكاته العطايا، كما يتلو الرعد المطر، لأن الرعد مقدمة الغيث. ولعله في هذا البيت يتناص مع بيتي بشار بن برد حيث يصف الجواد وسرعة نيله فهو كالبرق الذي يتلوه الرعد:

وَعد الجَوادِ يَحُثُ نَائلَهُ كَالبَرْقِ ثُمَ الرَعْدُ فِي أثَرِهِ.[2]

أو كقوله الذي يصور كيف استمطر عطاء الممدوح كما يدر السحاب الجهام المطر والرعد:

حَلَبت بِشعْرِي رَاحَتَيْهِ فَدَرتَا سَماحاً، كَمَا دَرَّ السّحَابُ عَلَى الرَّعْدِ.[3]

ولعله أيضا تناص مع قول الأعشى، إذ وصف أثر الشعر على الكريم في استنزال عطايا الكريم وجوده:

وَالشّعْرُ يَسْتنْزِلُ الكَرِيمَ كَمَا اسْتَنْزلَ رَعْدُ السّحابَةِ السُّبُلاَ.[4]

---

[1]- البحتري، الديوان، 599/1.

[2]- صلاح الدين الهواري، ديوان بشار بن برد، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1998، ص89.

[3]- البحتري، الديوان، ص 563/1.

[4]- محمد محمود، ديوان الأعشى، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1996، ص54.

والتناص –هنا– سواء أكان مع بشار أم مع الأعشى، فإنه يدل على الاستحضار الذي تأتي عن مثاقفة عميقة وإطلاع واسع للنصوص الشعرية التي سبقته وتفاعل مثمر بين هذه النصوص.

الفصل الرابع

مقاربة أسلوبية

لشعر البحتري

الفصل الرابع : مقاربة أسلوبية لشعر البحتري

المبحث الأول: التراكيب النحوية الطلبية ودلالاتها.

المبحث الثاني:الأساليب اللغوية الإسنادية ومعانيها.

المبحث الأول: التراكيب النحوية الطلبية ودلالاتها.

تلك القضايا التي سبق وأن تحدّثنا عنها في المبحث الأول من الفصل الثاني، والتي تتمثّل في الجود والكرم، الشجاعة والإقدام، الهيبة، الإنتصار للمظلومين، فصاحة اللسان، المبادرة للعمل، العفو وسعة الصدر، الخبرة بالدهر، الوقار، التواضع والعفّة)؛ وتلك المواضيع التي سلف وأن تكلمنا عنها في المبحث الثاني من الفصل الثاني كذلك، والتي تتمثّل في الشعر، والحرب، والطبيعة، والعتاب، والمرض؛ ساقها الشاعر في تراكيب نحوية مختلفة في مبانيها وأشكالها، وفي أساليب لغوية متابينة في دلالاتها ومعانيها. وقد اخترنا من هذه الأساليب بعض النماذج، وقسمناها إلى مجموعتين، الأولى تضمّ الأمر والنهي والاستفهام والنداء؛ والثانية تحتوي على الحذف والتقديم والتأخير والتوكيد. المجموعة الأولى درسناها في المبحث الأول تحت عنوان التراكيب النحوية الطلبية ودلالاتها، والثانية تناولناها فيها الحذف والتقديم والتأخير والتوكيد تحت عنوان الأساليب اللغوية الإسنادية ومعانيها.

التراكيب النحوية الطلبية (الأمر والنهي والاستفهام والنداء) لا يعتريها أي عدول أو تغيير نحوي أو لغوي فهي ولا يمسّها طارئ ما في الإسناد من جهة طرفيه المسند إليه والمسند وحتى القيود المتصلة بهما، إن هذه التراكيب تساق تامة وكاملة وفق نظام اللغة العربية المتعارف عليه، وهذا ما نجده بنسب متفاوتة في النصوص النثرية ذات التعبير المبشر التقريري والنصوص الشعرية القديمة والحديثة. لكن في الوقت ذاته فإن هذه التراكيب في العديد من الأحيان توظّف من قبل المُخاطَب لا يريد منها الظاهر المعلوم الذي تصرِّح به، وإنما يريد منها مقاصد ورسائل أخرى، لا تنال بمجرّد القراءة الأولى، بل تتطلّب قراءات

متعددة تشوبها المشقة والعناء، التدبر والتفكير، يستنهض فيها القارئ بكل ما يملك من موروث ومكتسب، وخبرات وزاد. وهذا ما سنقف عنده في هذا المبحث.

1. الأمر:

أسلوب الأمر واحد من الأساليب الانشائية التعبيرية التي لا يمكن أن يستغني عنها أي شاعر في أيّ فن نظم فيه، وفي أيّ غرض استرسل فيه، فهو إمّا متوجّه به إلى صديق أو عدو، إلى فرد أو جماعة، إلى من هو أسفل منه، أو من هو متساو معه في المكانة، أو من هو أعلى منه مرتبة. وقد يتوجّه به إلى نفسه في حالات معينة. وقد عُدَّ واحدا من أهم الأسس التي ينبني عليه الخطاب الشعري، فلا غرو أن تكون «قواعد الشعر أربع أمر ونهي وخبر واستخبار»[1]، من هذه الرؤية سارع علماء البلاغة إلى متابعة هذه الصيغة من مختلف الجهات، فقرّر أن الأمر «اصطلاحا ما قرن باللام الجازمة أو ضمن معناه، ولغة حصول الثبوت في الخارج بذلك على وجه الاستعلاء. والأظهر أن صيغة الأمر موضوعة لذلك لتبادر الفهم عند سماعها إلى الأمر وتوقف ما سواه على القرينة، ولاتفاقهم على إضافة الصيغ إلى الأمر دون غيره، ولا شبهة أن الطلب على وجه الاستعلاء يستدعي إيجاب المطلوب، فإن كان الأمر من الأعلى استتبع إيجابه وجوب الفعل بحسب، وإلا أفاد الطلب في ضمن الدعاء أو الالتماس أو الإباحة أو التهديد أو التحدّي أو إظهار الرضا بوقوع

[1] ـ ثعلب أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995، ص 31.

الداخل تحت الطلب إلى حدّ كان المرضى مطلوبا»[1]، فالمقاصد من وراء توظيف أسلوب الأمر جمّة، وهو ما سنجتهد في بيانه من خلال نماذج شعرية متنوعة.

يقول البحتري:

وَقد قُلتُ للمُعلي إلى المَجدِ طَرْفَهُ دَعِ المَجْدَ فَالفَتْحُ بْنُ خَاقان شَاغِلُهُ

سِنَانُ أَمِيرِ المُؤمِنينَ وَسَيْـــفُـهُ وَسَيْبُ أَمـيرِ المؤْمِنـينَ وَنَـــائِلُــهُ

تُشُـبُّ بِهِ للنـَّاكِثِـــينَ حُـرُوبَـهُ وَتَدْنُو بِهِ للخَـــابِطِيـــنَ نَوافِـلُــهُ[2]

وردت هذه المقطوعة في قصيدة "حلال كالمدام و شمائل كالنسيم"، تقع مباشرة بعد إنهاء الشاعر المقدمة التي افتتح بها قصيدته والتي ضمنها غزل بليلى عماده الحب والشوق والبكاء و الهجران، يستهل الشاعر مقطوعته بواو الاستفتاح التي تليها الأداة (قد) وهي من مؤكدات الخبر، الملتصقة مباشرة بالجملة (قلت) والقول هنا متوجه به إلى شخص أورده بمجموعة من الأوصاف: الإعلاء بما يحمل من إرادة ورغبة وطموح من أجل الوصول إلى المجد.

مقولة القول ورد في بيت العجز (دع المجد) والأسلوب هنا أمر، مكون من:

- فعل الأمر : دع

[1] ـ المصباح في المعاني والبيان والبديع، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001، ص 152.

[2] – البحتري، الديوان، ج 2، ص 214.

- الفاعل: ضمير مستتر يعود إلى المأمور (المعلي إلى المجد طرفه)
- المجد: مفعول به منصوب وهو ماهية الأمر وعمدة الأسلوب.

تتضح الأركان الأربعة لأسلوب الأمر: الشاعر، فعل الأمر: دع، المأمور: العلى إلى المجد طرفه، المأمور به: المجد، ولا ينتهي سياق الأمر بانتهاء الجملة (دع المجد) والقرينة الأولى الدالة على ذلك أداة العطف (الفاء) وبناء على ذلك فالجملة التالية الواردة بعد الجملة الأولى (الفتح بن خاقان شاغله) معطوفة عليها ولا يخفى على الدارس النحوي والبلاغي والأسلوب ما لجملة العطف الثانية من علاقة قوية بالجملة الأولى فالجملة المعطوفة عليها (دع المجد) والجملة المعطوفة هي (فالفتح بن خاقان شاغله) أن الأمر الوارد في جملة (دع المجد) يبدوا أنه غير مقصود لذاته بل يراد منه عدة معان منها: الاستنكار لهذا السلوك والاستهزاء من هذا الشخص والتقريع له فالمجد ليس منزلته ولا مكانته، والمجد ليس بمستحق له ولا يمكن أن يصل أو يصير إليه فهو دون ذلك وأبعد منه بكثير، و تأتي الجملة المعطوفة لتعضد هذا المعنى وتقويه وكأنها سيقت لتبرر الأمر وتحتج للطلب، ولكي تكشف عن صوابه وسداد ما دام أن الوزير الفتح بن خاقان هو شاغله، وذكر اسم العلم لم ترد فقط للتحديد والتعيين والبيان بل جيء به للتخصيص والإفراد فهناك مجد واحد وهناك شاغل له واحد مخصص به[1].

[1] – عبد الحميد هنداوي، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص154.

ويلقي الشاعر من خلال توظيفه لعبارة (شاغله) عدة إيحاءات في ذهن المتلقي فمكان المجد مملوء وخيره مشغول، لا مكان فيه لأحد ولا حظ فيه لآخر قط، وكان المجد وجد للفتح بن خاقان، وهذا الأخير وجد له. بمثل هذا الشحن الإيحائي لأسلوب الشعر يتجلى لنا «طبع الشاعر وذوقه، فهو الذي يطبع العبارة بطابع القوة أو الجمال، ويكسبه روح الشاعر وشخصيته الفنية الممتازة، وفيها يحار النقاد ويسمّنها مرة عبقرية الشاعر، ومرة شيئا يدرك ولا يمكن تعليله وتفسيره، تدركه في قوة المتنبي، وجمال البحتري، ورقة جرير في النسيب، وسهولة أبي العتاهية، وبهاء زهير»[1].

ومادام الأمر على هذه الحال فمحاولة اعتلاء سلم المجد محاولة عابته وتافهة وفاشلة، وصاحبها لا يعرف قدر نفسه وقد الوزير الفتح بن خاقان الذي يملك شتى المؤهلات التي تمكنه من اعتلاء عرس المجد، ويورد الشاعر البيتين التاليين للبيت الأول مفسرا سبب استحقاق ابن خاقان للمجد، فالقوة المادية من سيف وسنان موجودة ، والقوة الأخلاقية من كرم وسخاء متوفرة كذلك.

يقول البحتري:

وَمَا أَقْفلْتَ عَنَّا جَوَانِبَ مَطْلبِ نُحَــاولُهُ إلاَ افْتَتحْنـــاهُ بِالفَـتْـح

فِـدَاؤُكَ أقْوامٌ سَبَقَت سَراتُهُـم إلَى القِمَّةِ العَلْيَاءِ، وَالخُلْقِ السَمحِ

وَعُدْت، فَأوْشَكَ نَجح وَعْدِك ،إنَه مِن المَجْدِ إعْجَالَ المَواعِيدِ بالنجْحِ

[1] ـ أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط 11، 2000، مكتبة النهضة المصرية، ص 72.

وَأنْتَ تَرَى نُصْحَ الإمَامِ فَرِيضَة وَإخْبَارِه عَنِّي سَبيل مِن النُّـصْـحِ[1]

وردت هذه المقطوعة في قصيدة (بدر الأفق) بعد البيت السادس، والقصيدة جميعها متكونة من إحدى عشر بيتا، أسلوب الأمر يقع في عجز البيت الثالث (أوشك نجح موعدك) وعناصر هذا الأسلوب هي:

- صيغة الأمر: فعل الأمر (أوشك)
- الفاعل: الضمير المستتر العائد إلى الفتح بن خاقان وهو المأمور
- نجح موعدك: المفعول به المتبوع بالمضاف إليه الأول (موعد) والمضاف إليه الثاني (الضمير المتصل وهو كاف المخاطب المفرد)
- والمفعول به مع المضافين هما ماهية الأمر وجوخرة فهم المأمور به.
- والآمر هو الشاعر المخاطب المريد إنجاز الوعد من قبل المخاطب (ابن خاقان) لقد سبقنا قبل البيت الثالث الذي ورد فيه أسلوب الأمر البيتين الأول والثاني وذلك لأننا نرى أنها شديدة الصلة بأسلوب الأمر.

يؤكد الشاعر أنه ما في حاجة تعتبر تحقيقها وما... صعب إنجازه وتحقق إلا وتتبشر وتسهل بمجرد تدخل الفتح بن خاقان، وفي الثاني يقرران أن الناس الذي يحيطون به ويحبون ... دونه في الخلق وفي باب المجد، بعد ... بأن وقد وعد بعد هذا كله ثاني بطلب (أوشك

[1]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 281.

نجح موعدك) فهو لا يصرح ... المأمور به إنه موعد فاللفظ هنا عام غير خاص ولا منفذ مما يكشف شدة الطلب وقوة الحاجة ويفهمهم من فعل الأمر أوشك: اسع، تحرك، بادر، سابق، ويأتي أسلوب التوكيد الوارد بعد الأسلوب الآخر ليقوي الأمر ويرفع من قيمته والبيت الثالث ... في أن يسيء المخاطب الفهم أو بحسب ذلك أنه محض النصح.

يقول البحتري:

عِشْ حَميداً، فَمَا نَدِمَ زَماناً جَارنَا فِيـــهِ فِعْلُكَ المَحْــمُود

أَخَذت أُمَتَها مِن البــؤْسِ أرْض، فَوْقَها ظِلّ سِيبكَ المَمْدُود[1]

هذه المقطوعة من قصيدة (خلال من الندى والجود) وردت بعد البيت الخامس عشر – يقع أسلوب الأمر بداية صدر البيت الأول (عش حميدا) ويتركب هذا الأسلوب من العناصر التالية:

- صيغة الأمر: فعل الأمر (عش)
- الفاعل: الضمير المستتر الذي يعود إلى الضمير المخاطب المفرد المذكر (أنت) والمقصود هنا الوزير الفتح بن خاقان، وهو الأمر المأمور.
- الحال المنصوب وقد وردت مفردة(حميدا) وهي العنصر المأمور به.
- الآمر: هو الشاعر البحتري المادح.

[1]- البحتري، الديوان، ج 2، ص 214.

الأمر هنا ينبغي ألا يفهم على ظاهرة وإنما يفهم منه الدعوة اللطيفة والتمني اللين بأن يعيش الوزير عيشة حميدة راغب فيها كل واحد وراض عنها كل شخص وفرح بها كل فرد، عيشة حميدة راضية مرضية يحيط بها الاطمئنان والراحلة ويحفها القرار والسكينة، وهذه العيشة الحميدة التي يتمناها الناس للفتح بن خاقان لم تلد من فراغ وإنما أملاها الواقع وأوجبها الحال وفرضها فرضا رغبة ورهبة ما يصدر من أفعال حميدة من لدن الوزير، إذن فتمني العيشة الحميدة من الشاعر للوزير المخاطب لها ما يبررها ويؤسس لها، وبهذا كان الشاعر ذكيا في كلامه مقنعا بخطابه به، فلغة البحتري بما تحمل من لطف وفطانة تكشف لنا بكيفيتها «أن اللغة سوى مظهر من مظاهر الوظيفة الرمزية، مصوغة من طرف الإنسان في إطار تفاعلاته مع الوسط المادي والاجتماعي»[1]، مباشرة بعد الجملة التي احتضنت أسلوب الأمر، أورد الشاعر جملة أخرى عليها (فما ندم زمانا جادنا فيه فعلك المحمود) فلان فعله كان خيرا وبرا وكان نفعا وصلاحا حمده الناس وشكروه وأثنوا عليه، استحق بكل إخلاص وصدق أن يعيش عيشة من جنس فعله، وهنا يلتفت الفكر إلى حكمة بليغة تضمنها البيت بطريقة غير مباشرة وهي أن فعل الخير لا يورث صاحبه إلا خيرا، وإذا حمد الفعل حمدت العيشة والحياة والعكس فالشر لا يفضي إلى الشر، وإذ سخط عن الفعل شانت العيشة.

[1] – عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 24.

وإذا انتقلت إلى البيت الثاني فإننا نلقي الشاعر يقدم تفسيرا جميلا كاشفا خلاله السبب الذي جعله يطلب له العيشة الحميدة، إن البلاد تعيش في أمن وسلام والعباد يعمهم العطاء الواسع والخير المديد الذي لا يفتر ولا ينقطع.

2. النهي:

لا شك أن بين أسلوبي الأمر والنهي صلة وثيقة بحيث يصعب في الكثير من الأحوال الفصل بينهما أو دراستهما منفصلين، فالمنطق يقتضي أنّ المخاطَب إذا أمر بشيء ما، فإنّه ينهى عنه ضمنيا. وهكذا فقد تجاور الأسلوبان في شعر البحتري في قصيدة المدح المتوجّه بها إلى الوزير الفتح بن خاقان. والنهي «له حرف واحدٌ، وهو لا الجازمة في نحو قولك: لا تفعل، وهو كالأمر في الاستعلاء، وقد يستعمل في غير طلب الكفّ أو الترك كالتهديد، كقولك لعبد لا يمتثل أمرك: لا تمتثل أمري»[1]، بالنظر إلى ما سبق فأسلوب النهي مثل صنوه في الأمر من حيث عدم تقيد دلالاته مقاصده بالظاهر المعلوم، إذ البنية الدلالية السطحية لا تكاد تتعدّى «طلب كفٍّ عن فعل على جهة الاستعلاء»[2]، أمّا البنية الدلالية العميقة فهي متسعة ومنفتحة على مراد الشاعر وما أملته التجربة الشعرية وما أحاط بها من مشاعر مختلفة ومتفاوتة وأفكار تتقلّب بين الذات والأخر الصديق الحبيب

[1] – القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، مصر، ط 2، 1934، ص 170.

[2] – السبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج 1، تح: عبد الحميد هنداوي، ط 1، 2003، المكتبة العصرية، بيروت، ص 470.

والعدو الخصم من جهة، وإمكانيات القارئ وخبراته الماضية والحاضرة المعنوية والمادية، وهو ما سارعنا للبحث عنه من خلال النماذج الشعرية التي سنوردها.

يقول البحتري:

وَقَالَتْ هَلْ الفَتحُ بْنُ خَاقان مُعَقِبَ رِضىً، فَيَعُودُ الشَّملُ مِنَّا مُلامَا

خَلِيلَيَّ كُفَّا اللَّوْمَ فِي فَيْض عَبْرة أَبَى الوُجدُ إلاَ أنْ تَفِيضَ وَتسْجُمَا

وَلاَ تَعْجَبَا مِنْ فجْعَةِ البَيْنِ إنَّنِي وَجدْتُ الَهوَى طَعمَيْن: شَهْداَ وَعلْقماَ

عَذِيرِي مِنَ الأيَّامِ رَنّقْنَ مَشْرِبِي وَلَقّيْتَنِي نَحْساً مِنَ الطَّيْرِ أشْأمَا[1]

تقع هذه المقطوعة في قصيدة (لي الذنب ولك العتبى) وردت بعد البيت السابع، أسلوب النهي سبق في البيت الثالث من هذه المقطوعة، وقد سقناه ضمنها ليتبين للقارئ أبعاد النهي وما يبقه وما تلاه، يتكون أسلوب النهي من العناصر التالية:

- أداة النهي: لا
- الفعل المضارع المجزوم وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة وهو الذي وقع به النهي.
- الفاعل هنا الضمير المتصل ألف الاثنين والنهي متوجه به إلى المخاطبين الاثنين فهما المنهيان.

[1]- البحتري، الديوان، ج 2، ص 411.

- أما شبه الجملة والمضاف إليه (من فجعة البين) وهما يشكلان مادة النهي وماهيته.

- إذن هنا الناهي (الشاعر) والمنهي (المخاطبان) والمنهي عنه (عجب البين) وأداة النهي وفعلها الشاعر ينهي المخاطبين من التعجب والاستغراق في الحيرة مما هو عليه من البين، حقيقة أن الفراق موجود والانقطاع واقع وهذا محزن ومؤسف لكن الشاعر غير جزع ولا هلع وهذا ما يبينه لنا البيت نفسه في قوله (... إنني ... وجدت الهوى طعمين شهدا وعلقما) فالحب ليس دائما عسلا وحلاوة ورطبا وإنما كذلك هو مرارة وقحط وجفاف، وبناء على ذلك فالشاعر قد نهى ثم بين عله النهي، وفي ذلك إيناس للنفس وتطمئن لها وتربية للناس وتوجيه لهم فالحب والهوى لا يسير في خط واحد دائم أبدا بل قد ينكسر ويتلوى، وقد يتعثر وينحني وتحميل قوله: (الهوى طعمين شهدا وعلقما) روح الحكمة الخالدة التي يستجديها المحب إذ غر الماء وذبل الزهر[1].

والتأكيد الذي استهل به الجملة الثانية التي تلت جملة النهي تبعت منه روح القمع واليقين بما سيتحدث به ولأنني واقع قد عاشه وواقع قد استقاه من أحوال الناس ومن سير المحبين ومغامراتهم، «وإذا كان أسلوب المرء صورة لنفسه، فليس في شعر أبي عبادة ما يتفق وتلك الصورة المقيتة التي أراد أن يرسمها له بعض خصومه من الرواة. حسبه أن يكون صاحب تلك الديباجة التي شمست على الشعراء عبر عصور الأدب، تتعالى على جنباتها

[1] – ينظر: أحمد الشايب، الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الاساليب البلاغية، ص74.

المعاني الشريفة والأوصاف البارعة، ويسمو بها خيال طليق وصنيع شفّاف»[1]، والمقطوعة الشعرية الآتية تزيدنا توضيحا للإبانة عن بعض معالم الديباجة الراقية والمعاني الشريفة والخيال الفارع.

يقول البحتري:

مَتَى لاَحَ بَرْقٌ، أوْ بَدَا طَلَلُ قَفرٍ جَرَى مُسْتهلٌّ لا بَكيءُ ولاَ نَزرُ

وَمَا الشوْقُ إلاَ لَوْعَة إثْر لَوْعةٍ وَغَزرٌ مِن الآماقِ يَتْبَعُها غَـزرُ

فَلاَ تَذْكُرَا عَهدَ التّصابِي فإنَّه تَقضَّى وَلَمْ نَشْعرْ بِهِ، ذلكَ الَعْصُر[2]

هذه المقطوعة من قصيدة (غمام سماح) وهي من الأبيات الثلاثة الأولى من المقدمة الطللية الغزلية التي صدر بها البحتري قصيدته في مدح الوزير فتح بن خاقان، استهل الشاعر قصيدته بالتذكير أنه كلما جد له حزن بعد الحب وفزع، وكل انكشف له ما تبقى من آثار الديار بكى وأسف، وكيف لا يبكي ويتوجع والشوق يعتري الوجدان خطوة خطوة ويكتسح الفؤاد شيئا فشيئا خطوة خطوة من اللهب والاحتراق، وشيئا فشيئا من الوجع والكمد التي تصاحبها الدموع دائما لا تنقطع، وبعد ذكر الحزن والفزع ورؤية الطلل وبعد عرض كمد الشوق وكيف يستوطن الروح والقلب .

[1]- جورج غريب، العصر العباسي نماذج شعرية محلّلة، دار الثقافة، ط 3، 1978، ص ص 171 - 172.

[2]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 470.

وبعد الكشف عن ما يقرن بذلك كله من بكاء، ينتقل الشاعر إلى مخاطبيه ينهلهما عن استحضار أيام الفتوة والفتية وأوقات البراء والصفاء، وأسلوب النهي المعبر عن ذلك وهو: (فلا تذكر عهد التصابي) ويتكون هذا الأسلوب من:

- لا : أداة النهي الجازمة
- تذكرا: الفعل المضارع المجزوم المعبر عن النهي.
- المنهي هنا: هما الفاعل الضمير المتصل المجسد في ألف الاثنين الموظف للتعبير عن المشي.
- عهد التصابي: المفعول به والمضاف إليه وهو محور النهي وأساسه.
- الناهي: الشاعر.

والنهي هنا لا ينبغي أن يفهم في حدود الظاهر المتبادر إلى النهي من القراءة الأولى فليس التذكير بوقت التصابي مقصود لذاته وإنما لما يصاحبه عند التذكر من مشاعر الأسى والأسف ومن أحاسيس الحزن والقرح، فذكر الحركة الماضية والحدة الفائتة والحب الذاهب والشوق الراحل في مقابل الانقطاع الواقع والسكون الراكد والحزن الجاثم والشوق المتلهب والالتياع المتزايد عذاب فوق العذاب وشقاء لا يحتمله النفس ولا يستطيعه المرء.

يقول البحتري:

إذا ما ابتَدَرْنا غايَةً جِئْتَ سَابِقاً وَجاءوا على آثار حَسرَى وَظُلَّعِ

فَلا تُلْحِقَنْ بي مَعشَراً لم يُؤمّلُوا لَحَاقي، ولم يَجرُوا إلى أمَدٍ مَعِي.[1]

[1]- البحتري، الديوان، ج2، ص ص 29- 30.

هذان البيتان يقعان في مؤخرة قصيدة (حليف الندى) وهي من بين أطول القصائد التي نظمها الشاعر في مدحه للوزير فتح بن خاقان في خلافة المتوكل العباسي، والتي تبلغ سبعة وأربعين بيتا.

أسلوب النهي في البيت الثاني يظهر بدءا من صدر البيت يحتوي على جملة أصلية وجملتين تابعتين لهما، أما جملة النهي الأصلية فهي (فلا تلحقن بي معشرا) الجملة الفرعية الأولى التابعة لها (لم يؤملوا لحاقي) وهي جملة حالية / صفة تابعة لعبارة (معشرا)، الجملة الفرعية الثانية (ولم يجروا إلى أمد معي) معطوفة على الجملة الفرعية الأولى.

تتكون جملة النهي من العناصر التالية:

- أداة النهي الجازمة (لا)
- تلحقن: فعل مضارع المتصل بنون التوكيد الخفيفة.
- الفاعل ضمير مستتر تقديره أنت يعود على المخاطب بالنهي وهو محور الخطاب والإبلاغ (الوزير الفتح بن خاقان).
- معشرا: مفعول به منصوب.

أما الجملة الفرعية الأولى (لم يؤملوا لحاقي) فقد جاءت مفسرة لصفات وأحوال المعشر مثلها مثل الجملة الفرعية المعطوفة (ولم يجروا إلى أمد معي) زادت في إيضاح طبيعة المعشر وبعض سماتهم، إن النهي عن إلحاق المعشر بالمشاعر يفهم فيه، رفض التسوية في

المرتبة والقيمة بينه وبينهم ، الشعور بالرفعة والعلو بالنسبة إلى أولئك الناس، وعدم القبول بالتعامل المشترك المتعادل من قبل الوزير الفتح بن خاقان اتجاهه واتجاه الآخرين فهم يائسون من الاقتراب من الشاعر، وهم عاجزون مهما سعوا عن التسابق والتباري معه.

يمكن للقارئ إلى جانب ما يواجهه في المقطوعة الشعرية السابقة من تراكيب نحوية مختلفة مثل النهي والشرط والتوكيد والعطف، فإنه كذلك يلاحظ بسهولة إيقاعا قويا، وهو ظاهرة عامة في الشعراء العباسيين تمثل طرفا من القفزة الفنية النوعية التي أنتجوها، والتي «تقوم أصلا على حسن استغلالهم للطاقات الناجمة عن الاستخدام البلاغي وأساليبه المتنوعة وترتكز في جوهره على نظم إبداعية إيقاعية، فالإيقاع لا يتولّد عن مظاهر الفن البديعي وحسب بما فيه من إيقاع صوتي بل يشكِّل كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبي وخيال تصويري وصوتي ودلالي، إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات مواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص»[1] يُوجِد في النص الشعري خصوبة في لغته وصوره وخياله وفي انسجامه وإيقاعاته الصغيرة والكبيرة، ويبعث فيه حياة ثانية متجدّدة فيما يحتويه من خبرات فكرية وتجارب عاطفية يرتوي ويتزوّد منها المتلقون كلما أقبلوا على قراءته وفهم دواله واستخلاص مداليله في كل زمان ومكان.

لم يكتف الشاعر بإنكار إلحاق القوم به، بل راح يوضح سبب النهي والدافع إليه، بل أعقب النهي بالجملتين حتى يقنع المخاطب ويبرز له أن النهي غير نابع من غيره أو

[1] ـ ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط 1، 1997، ص 10.

حسد أو بغض منه، فلاحظ للنفس فيه، وإنما متعلق بفقدان للمؤهلات التي تحول بينهم وبين أن يرفعهم أحد إلى مصاف الأسياد ومرتبة الأشراف ومكانة المفكرين البارزين من الوزير الحاكم.

3. الاستفهام:

الاستفهام والسؤال والاستخبار مصطلحات تحمل معاني متقاربة ، وقد شاع المصطلح الأول في مختلف البيئات العلمية القديمة وفي الكتب البلاغية الحديثة والدراسات الأسلوبية المعاصرة النظرية منها والتطبيقية، وهو «طلب حصول صورة الشيء في الذهن، وإن كانت تلك الصورة المطلوبة وقوع نسبة في الخارج أولا وقوعها بمعنى أنه طلب أن وقوع النسبة هل هو محققا خارجا أو لا، لا أنه طلب مجرّد تصور الوقوع بل تحققه خارجا فذلك المطلوب تصديق، وإن لم تكن تلك الصورة تحقق الوقوع بل تصور الموضوع أو المحمول المستلزمين غالبا لتصور النسبة بينهما فالمطلوب تصور ورود على حدّ الاستفهام»[1] الذي عدّه البلاغيون واحدا من الأساليب الإنشائية الطلبية.

وقد أوضحه أحد النقاد بشكل آخر قريب من الأول، حيث يرى أن معناه هو «طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام، فقولنا طلب المراد عام فيه وفي الأمر، وقولنا على جهة الاستعلام يخرج منه الأمر، فإنه طلب الأمر على جهة التحصيل والإيجاد، وآلاته على وجهين أيضا، ظروف وأسماء، فالظروف الزمنية نحو: متى، وأيان، والظروف المكانية

[1] – ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح، تح خليل أبراهيم خليل، ج 1، ط 1، 2002، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 466.

نحو: أين، وأنّى، وأمّا الأسماء فهي: من، وما، وكم، وكيف، فهذه آلات كلها كما ترى للاستفهام»[1]، وهي أدوات تمكّن الشاعر من الاختيار الحرّ والتركيب المتسق مع ما يريد التعبير عنه قوة وضعفا، سطحا وعمقا.

ولمقاربة بعض الأساليب الاستفهامية اخترنا نصوصا شعرية عديدة.

يقول البحتري:

وَمَنْ يَبِتْ مِنكَ مَطوِيّاً علَـى أمَـلٍ فَلَنْ يُلاَمَ على إعطاءِ مَا وَجَدَا

لِـــمَ لا أمُدُّ يَديَّ حَـــتّى أنَالَ بِهَا مَدى النّجومِ، إذا ما كنتَ لي عَضُدَا

قد قُلتُ إذْ أُخذَتْ منّي الحُقوقُ وإذْ حُمّلتُـــها جَائِراً فِـــيها، وَمُقْتَصِدَا

هَلِ الأمِيرُ مُجِـــدٌّ مِنْ تَفَضُّـــلِهِ فمـُنجِزٌ ليَ في الأَلْفِ الذي وَعَدَا[2]

تقع هذه المقطوعة ضمن قصيدة (يد الفتح الجوادة) بعد البيت الثاني والعشرين، مع العلم أن القصيدة يبلغ عدد أبياتها تسعا وعشرين بيتا، وأسلوب الاستفهام ورد في البيت الثاني من المقطوعة (لِمَ أمد يدي حتى أنال بها مدى النجوم) وعناصر هذا الأسلوب هي:

[1]- العلوي يحيى بن حمزة، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح عبد الحميد هنداوي، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2002، ص 158.

[2]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 409.

- أداة الاستفهام حرف الميم[1] حذف ألفها واللام حرف جرّ داخل عليها.
- فعل الاستفهام: (أمد يدي) و ي الوقت ذاته هو المستفهم عنه.
- المستفهم: هو الشاعر الذي ناب عنه الضمير المستتر عقب الفعل أمد.
- المستفهم هو الشاعر ذاته لأنه لا قرينة قطيعة دالة على أن الشاعر يتوجه باستفهامه إلى شخص آخر غيره، و هذا يحدث في الكثير من اللحظات لإنسان فتغدو مستفهما ذاته بإلحاح، و بناء على ذلك فهو استفهام غير حقيقي أي لا يريد بخطابه الطلبي هذا الرد والبحث عن جوانب، فهو استفهام في الظاهر لكن في الباطن خرج عن دلالته الأولى إلى معان ثوان أخرى، ومن المعاني التي تتكشف للملتقي شيئا فشيئا:
- ظنه الحسن والكبير بكرم سخاء الوزير الفتح بن خاقان.
- يقينه بأنه أهل لاستحقاق عطاء الحاكم وهباته.
- طمعه العريض ليس في الظفر لنيل القليل بل الخضوع على أكبر قدر ممكن.

[1] – سيبويه، الكتاب، ج 4، تح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، ص 228.
«ما اسم مبهم يقع على كلّ شيء تدل ما على الاستفهام ، كما تدل على غير الاستفهام، وهي في الاستفهام سؤال عن غير العاقل وعن صفات العاقل ... يتفق النحاة على أن وقوع ما الاستفهامية موقع الجرّ يذهب الألف منها». قطبي الطاهر، بحوث في اللغة والاستفهام النحوي، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1994، ص ص 65 – 66.

والملاحظ في السياق النحوي أن جملة الاستفهام الأولى قد اقترنت بجملة فرعية أوضحت ما يريد وأبانت عما يطمح إليه والذي ربط بينهما هي الأداة حتى التي أفادت الهدف والغاية والنتيجة، ومع ذلك فإن هذا الأسلوب بجملتيه يلحظ عليه أنه ورد في إطار أسلوب الشرط، فهو جواب الشرط لكنها تقدمت على جملة الشرط (إذا ما كنت لي عضدا) فالأصل اللغوي لأسلوب الشرط أن تتقدم جملة الشرط ويعقبها جوابها، ويظل هذا التقديم لأسلوب الاستفهام فضلا عما حققه للبيت من إيقاع ونغم وما وفره له من قافية وروي، فإنه في الوقت ذاته كشف عن همته ورغبته وطموحه الكبير الذي يصل إلى مدى النجوم.

هذا عن الاستفهام الوارد في البيت الثاني، لكن لماذا سقنا قبله البيت الشعري:

وَمَنْ يَبِتْ مِنكَ مَطوِيّاً علَـى أمَـلٍ فَلَنْ يُلاَمَ على إعطاءِ مَا وَجَدا[1]

إن هذا البيت تلمس فيه عرض الشاعر لمشروعية الاستفهام الذي تلاه فالمعنى في هذا البيت مرتبط بالشاعر وهو دائم أمل في الوزير وينتظر منه أن يتحصل على المتوفر من سخائه وخيراته.

في المقطوعة عينها يتوفر البيت الرابع

هَلِ الأمِيرُ مُجِـــدٌّ مِنْ تَفَضُّـــلِهِ فمـُنجِزٌ ليَ في الألْفِ الذي وَعَدَا[2]

[1] – البحتري، الديوان، ج 1، ص 409.

[2] – المصدر نفسه.

على أسلوب استفهام آخر (هل الأمير مجد من تفضيله)، تتركب هذه البنية اللغوية الاستفهامية من العناصر الإفرادية التالية:

- (هل) وهي أداة استفهام،
- المستفهم : هو الشاعر والقرينة اللغوية التي دلتنا على ذلك موجودة في الجملة المعطوفة على أسلوب الاستفهام (فمنجز لي في الألف الذي وعدا) وهي ياء المتكلم المفردة المتصلة بحرف الجر (لـ)،
- المستفهم: الأمير،
- والمستفهم عنه: مجد من تفضله فمنجز لي.

لا ينتظر الشاعر هنا لا يريد جوابا من الأمير، لأنه غير ممكن، لذلك فالاستفهام المتبادر من هذا الأسلوب «يحقق دلالة التشوف مع التحقق من استحالته، فاليأس قائم، والإحساس بمرارته قائم أيضا في تركيب السؤال، الصراع قائم والفشل قائم، لا يصل الشاعر به، ولا يصل هو بالشاعر إلى برد الاستقرار أيّا كان نوع هذا الاستقرار، لتبقى جذوة السؤال متقدة في نفس الشاعر، تنقل هذا البعد النفسي عبر الصراع المرير إلى المتلقّي بنبضته وحرقته»[1]، فالظاهر ليس هو المقصود، وكذلك لا ينبغي أن يفهم منه الشعور بالشك إزاء الفتح بن خاقان، أو الإحساس بأنه غير صادق وغير راغب في النوال والإكرام،

[1]– عيد بلبع، أسلوبية السؤال رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، ط 1999، ص 85.

إن الشاعر واثق في الوزير ومتأكد في كرمه وفعله الخير، إلا أنه في بعض الأحيان يبطئ ولا يسرع، يقطع مؤقتا ولا يواصل، يسهو ولا يتيقظ.

ومن النصوص الكثير التي تبين فيها الشاعر عطاء الأمير له وكرمه وسخاءه اتجاهه نذكر:

جادَتْ يَدُ الفَتْحِ، وَالأنْوَاءُ بَاخِلَةٌ وَذَابَ نَائِلُهُ وَالغَيْثُ قَدْ جَمَدَا[1]

وقوله :

يُداني بمعرُوفٍ هوَ الغَيثُ في الثّرَى تَوالى نَداهُ، واستَنَارَتْ خَمَائِلُهْ

أمِنتُ بهِ الدّهرَ الذي كُنــتُ أتّقي وَنِلْتُ بهِ القَدْرَ الذّي كنتُ آمُلُهُ[2]

وَلَمــّا حَضَرْنا سُدّةَ الإذْنِ أُخِّــرَتْ رِجَالٌ عَنِ البابِ الذي أنَا داخِلُهُ

فأفضَيتُ مِنْ قُــرْبٍ إلى ذي مَهَابَةٍ أُقَابِلُ بَــدْرَ الأُفْــقِ حــينَ أُقَابِلُهُ

إلى مُسْرِفٍ في الجُودِ لوْ أنّ حاتِماً لَدَيْهِ لأمْسَى حاتِماً، وَهوَ عاذِلُهُ [3]

هذه المقطوعة تؤيد إلى ما ذهبنا إليه في تفسير الاستفهام واستبطان دلالاته البعيدة العميقة، أن الأمير يدلي بالمعروف، هو كالغيث يتوالى نداه أمن من الدهر بفضل القدر المأمول الذي ناله منه.

[1]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 408.

[2]- المصدر نفسه، ج 2، ص ص 214 - 215.

[3]- نفسه، ص 279.

يقول البحتري:

وَوَجْهٌ رَقَّ مَاءُ الجُودِ فِيهِ عَلَى العَرنيْنِ، وَالخَدِّ الأَسِيلِ

يُريكَ تَأَلُّقَ المَعْروفِ فِيه شُعاعُ الشَمسِ فِي السَّيفِ الصَّقيلِ

وَلَمَّا اعْتَلَّ أَصْبحَت المَعالِي مَحبَّسَة عَلى خَطَرٍ مَهُولِ

أَلَمْ تَرَ للنَّوائِبِ كَيْفَ تسْمُو إلَى أهْلِ النَّوافِلِ وَالفُضولِ

وَكَيْفَ تَرومُ ذا الفَضْلِ المُرجَّى وَتَخطُو صاحِبَ القَدْرِ الضَئيلِ[1]

هذه الأبيات الشعرية في مقطوعة من قصيدة (خلاف كالغيوث) يوجد الأسلوب الاستفهامي ضمن البيت الرابع (ألم تر للنوائب كيف تسمو ...) والبيت الخامس معطوف على الجملة الفرعية السالفة لها (كيف تسمو ...) أوردنا الأبيات الثلاثة الأولى لأنها ذات صلة دلالية معتبرة بالنص الاستفهامي، لقد كشف الشاعر عن سعة جوده الذي وسع الناس وبركة معروفة الذي تحضي البشر غلى الطبيعة لكن لما أصيب بالمرض فعدت المكارم وتوارث العظائم وحل بالبلاد والعباد أخطار وأحزان، بعد هذا مباشرة يتساءل الشاعر كيف أن الخطر والمصائب تحيق بأهل الفضل، وأسلوب الاستفهام هذا يتركب مما يلي:

- همزة الاستفهام (أ): الشاكر المخاطب.
- المستفهِم: الأهل والأحباب المحيطون به والذين يلحظون تغير الأحوال.

[1] – البحتري، الديوان، ج 1، ص 280.

- المستفهم عنه: إصابة النوائل لأهل الفضل والخير.

فالاستفهام هنا ليس حقيقيا لأن ما تفعله المصائب والخطوب بالعظام والكبار واضح أمام الناس يشاهدونه ويلحظونه، لذلك فالدلالات العميقة لهذا الأسلوب الاستفهامي.

4. النداء:

النداء بنية لغوية أسلوبية وثيقة الصلة بالتركيز والمتابعة من جهة الملقي أو من ناحية المتلقِّي، عندما يستثمر المتكلم أو الكاتب الطاقات اللغوية الكامنة في أسلوب النداء يقيض على نصه حركة وتموجا، ويشحنه بقدر معتبر من التجاذب والارتداد أساسه قائم على شخصيتين اثنتين، الأولى: المنادِي، والثانية: المُنادَى، ولغويا مبني على ركنين هما: جملة النداء، وجواب النداء. وهذا التركيب النحوي دلالاته تتعدّى ظاهرُه وتتجاوز، إذ «تستعمل صيغته في غير معناه، كالإغراء في قولك لمن أقبل يتظلّم: يا مظلوم. والاختصاص في قولهم: أنا أفعل كذا أيها الرجل، ونحن نفعل كذا أيها القوم، واغفر اللهم لنا أيتها العصابة، أي متخصِّصا من بين الرجال ومتخصصين من بين الأقوام والعصائب»[1]، بالإضافة إلى دلالات أخرى تلوح في النصوص تباعا. أمّا الياء (يا) فهي «حرف لنداء البعيد حقيقة أو حكما، وقد ينادى بها القريب توكيدا، وقيل: هي مشتركة بين القريب والبعيد، وقيل:

[1] – القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج 3، تحقيق وشرح عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 3، 1993، ص 62.

بينهما والمتوسِّط، وهي أكثر حروف النداء استعمالا، ولهذا لا يقدّر عند الحذف سواها»[1]، وإلى جانب ذلك هناك أدوات أخرى توظف للنداء، هي: الهمزة ، أي ، آ ، آي ، أيا ، هيا ، وا[2].

يقول الشاعر:

خَلِيلَيَّ كُفَّا اللَّوْمَ فِي فَيْض عَـبْرة أَبَى الوُجدُ إلاَ أنْ تَفِيضَ وَتسْجُمَا

وَلاَ تَعْجَبَا مِنْ فـجْعَةِ البَيْنِ إنَّنِي رأيْتُ الَهوَى طَعمَيْن: شَهْداَ وَعلْقماَ

عَذِيرِي مِنَ الأيَّامِ رَنّقْنَ مَشْرِبِي وَلَقّيْتَنِي نَحْساً مِنَ الطَّـيْرِ أشْـأمَا[3]

هذه المقطوعة واقعة ضمن قصيدة (لي الذنب ولك العتبى) ورد أسلوب النداء فيها في البيت الأول، أما البيتان الثاني والثالث فمكملان للبيت الأول من الناحية الدلالية والعاطفية يتكون أسلوب النداء من العناصر التالية:

- جملة النداء: وحضر فيها فقط المنادى (خليلي) وحذف منها أداة النداء التي يمكن تقديرها بحرف النداء المشهور (يا).

- جواب النداء: (كفا عن اللوم في فيض عبرة) وهو متوفر على الدوال التالية:

[1]- ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط 2006، ص 429.

[2]- ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في علم المعاني، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ص 99.
- توفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، ط 2، 1998، ص 212.

[3]- البحتري، الديوان، ج 2، ص 411.

- فعل الأمر (كفا)
- المأمور: يعود على (خليلي) ومثله ألف الاثنين الضمير المتصل الذي هو في محل رفع فاعل.
- اللوم: المأمور به: اللوم هو المفعول به المنصوب
- شبه الجملة (في حرف جر وفيض) اسم مجرور مضاف، و(عبرة) مضاف إليه.

فالشاعر اصطنع النداء قصد إعلام المنادى بضرورة الانتهاء عن اللوم عما صدر منه من بكاء ودموع وما صاحبهما من لوعة واحتراق، وحزن واكتئاب، وكأن النداء هو وظف للشبيه وطلب التوجه إليه بالصفاء والتركيز حتى يصل مبتغاه إلى المنادى بقوة وحرارة وعليه فالنداء هنا ليس لمجرد النداء، و إنما لأغراض أخرى كما أشرنا، أما الجملة الواقعة في عجز البيت (أبى الوجد إلا أن تفيض وتسجما) فجملة ذات صلة دلالية قوية بأسلوب النداء بعامة وبجوابه بخاصة، على الرغم من أنها أتت في الظاهر مفصولة عنه، لا يربطها أي رابط لغوي نحوي بها[1]، لكن الرابط الدلالي قوي وجلي ووجه العلاقة يكمن في أنّ هذه الجملة أراد بها الشاعر أن يؤكد على موقفه من المنادين بصورة الكف عن اللوم عن غزارة الدموع، إن بكاءه ليس بكاء عابرا مؤقتا، وليس متكلفا مصطنعا، وأمره ليس بإرادته وتحت سيطرته.

[1] – ينظر: سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، ط 2، 1984، ص 10.

فلما أراد ورغب في التوقف رفض الوجدان ذلك بل وزاده إصرارا وتحريضا على الفيضان والغزارة، فكيف بحالة تتحكم فيها الوجدان بقوة يراد لها هكذا ببساطة أن تكف وتتوقف، إن هذا النص الطافح بالمشاعر والوجدان، المصوغ بهذا الشكل والبنيان يحوّل الشعر والأدب إلى «فنّ قوامه الخلق والإبداع، والتعبير عن ذات النفس بكل ما في ذلك من خصوصية وتفرّد»[1] من جهة المواهب والقدرات والمكتسبات.

وإذا انتقلنا إلى البيتين الثاني والثالث فإنهما بدورهما يقدمان دعما دلاليا إضافيا لجواب النداء مادام يمكن أن نعتبر أن البيت الثاني معطوفا على جملة (كفا اللوم).

ومن الأساليب الندائية الأخرى الواردة في القصائد التي مدح البحتري بواسطتها الوزير الفتح بن خاقان، نذكر قول الشاعر:

وَيَا لائِمِي فِي عَبْرةٍ قَد سَفَحْتُها لِبَيْنٍ وَأُخْرى قَبْلها لِتَجنُّبِ [2]

يبدو أن هذا البيت الشعري يتشاكل دلاليا مع أسلوب النداء السابق ويتباين معه من جهة النسق النحوي، إذ يتركب من:

1- جملة النداء وهي تامة الأركان من خلال توفرها على أداة النداء السابق (يا) والاسم المنادي (لائمي) وهو اسم فاعل معرف بالإضافة التي هي الضمير المتصل المفرد المذكر المتكلم حرف الياء (ي)، أضاف الشاعر هذين الركنين شبه الجملة (في

[1]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 11.

[2]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 145.

عبرة) وهي مفسرة لماهية وسبب اللوم، كما أضاف إليهما جملة التوكيد (قد سفحتها لبين ...) وقد استعان بها الشاعر لعرض الباعث والدافع الذي اضطرّه إلى البكاء والدموع.

2- جواب النداء: أورده الشاعر في جملته الأولى (تحاول مني شيمة غير شيمي) وعطف عليها جملة أخرى (وتطلب مني مذهبا غير مذهبي).

وظف الشاعر أسلوب النداء للفت انتباه أن يعاتبه بلطف مبررا هذا العتاب، ثم توجه إليه بخطاب خبري ابتدائي فمن خلال جملتين فعليتين (تحاول ...) و(تطلب)، المتأمل جيدا للسياق العام الذي وردت فيه البيان والنسق الذي سبقهما يدرك أن هذا الاختيار غير وارد لذاته مطلقا، إنه لا يريد إعلاما ولا فائدة، ولا يريد إبلاغا ولا خيرا، إن الشاعر يشكر بقوة ويصيح بشدة ما يريده منه اللائمون الذين لا يدركون حقيقة الأمور وأعماقها ولا يفهمون أسرار الأشياء وكرامتها إنهم يريدون منه أن ينسلخ عن طبيعته وأخلاقه وأن يتجرد من فطرته ومبادئه، أنهم يريدون لقلبه القسوة ولوجدانه الجفوة، إنهم يريدون للحب أن يجف وللمشاعر أن تغور، وهذا ليس بمقدور الشاعر أن يكون عليه إن هؤلاء اللائمون يريدون من الشاعر أن يكون مثلهم وهم لا يعلمون كيف يعيش بعواطفه مع الأمير وكيف يتعاطى بوجدانه معه، وإذا كان الأمر على النحو الذي رسمه الشاعر فما يقبل عليه اللائمون جهل وحماقة، وعبث وهراء.

ومن أساليب النداء ذات الدلالات المختلفة مع ما سبقناه في شان الأسلوبين السابقين نذكر قول الشاعر البحتري:

إنِّي وَإِنْ لمْ أبُحْ بِوجْدِي أُسرُّ فِيكَ الَّذِي أُسرُّ

يَا ظَالِماً لِي بِغَيْـرِ جُرْم إِلَيْك مِنْ ظُلْمِكَ المَفرُّ

قَدْ كُنْت حُرّاً وَأنْتَ عَبدٌ فَصِرتُ عَبداً وَأنْتَ حرُّ[1].

هذه المقطوعة توجد في قصيدة (نعيم وبؤس)، أسلوب النداء ساقه الشاعر ضمن البيت الثاني، وهو متكون من العناصر التالية:

1- جملة النداء: وفيها: أداة النداء (يا[2]) والمنادى اسم الفاعل النكرة المنصوب (ظالما)، بالإضافة إلى شبه الجملة الأولى (لي) وشبه الجملة الثانية (بغير جرم) وشبه الجملتين أوردهما الشاعر لبيان بشاعة الظالم وقساوته، إن الظلم بغير ذنب وجور بدون مبرر، لو كان من وراء مخلفات وسيئات لكان الأمر أهون والواقع أخف.

2- جواب النداء: ورد كله في عجز البيت، وهو عبارة عن جملة اسمية انزاحت أجزاؤها عن مكانها الأصلي، فالخبر المكون من حرف جر وكاف المخاطب (إليك مقدم، والمبتدأ فالمفر) مؤخر، أما شبه الجملة المكون من حرف جر والمجرور والمضاف إليه (من ظلمك) مقدم فالأصل المفر إليك من ظلمك، لكن لغايات في نفس الشاعر

[1] – البحتري، الديوان، ج 1، ص 582.

[2] – «ياء النداء هي ياء ممدودة (يا) تدخل على جميع أنواع المنادى، وتنفرد بالاستغاثة، وتشارك (وا) في الندبة. ويجوز حذفها كما في قوله تعالى ﴿**يُوسُفُ أعْرِضْ عنْ هَذا**﴾ (سورة يوسف، الآية 29)، والتقدير: يا يوسف».
– قصّة الإعراب، الأدوات، دار الهدى، الجزائر، ط 1998، ص 223.

سبق جواب النداء على هذا النحر، الغايات المرجوة فيها ما هو إيقاعي صوتي، ومنها ما هو دلالي الأفراد والتخصيص.

أسلوب النداء هذا يحمل مبالغة كبيرة حيث يصور الشاعر من خلالها قوة العلاقة وشدة الصلة بينه وبين الفتح بن خاقان، لأنه يحبه ويتعلق به حتى وهو ظالم له بغير سبب، فكيف بالحب أن يكون لو كان عادلا في حقه ومنصفا له، إنه يفر إليه ويلجأ غليه ويحتمي به وهو ظالم به، فلا أحد له من دونه ظلمه أم يظلمه فإنه لا يصبر على فراقه ولا يقدر على هجرانه، إنه يلتمس منه التراجع عن سلوكه إزاءه و أن يؤوب إلى رشده، فما بينه وبين الوزير أقوى من يضعفه ظلمه أو ينال منه سوء أو يقطعه فعل ما مهما كان شيئا، البيت الأول الذي أتينا به قبل البيت الثاني يكشف فيه الشاعر عن حبه وعطفه إزاء الوزير فتح بن خاقان فمع ظلمه له فهو يسر إليه الحدث بكل رفق ولين، أما البيت الثالث فيكشف فيه الشاعر كيف أن الدائرة قد انقلبت بسبب ظلم الشاعر له فبعدما كان الوزير عبدا له وهو حر، فقد وقع العكس فالشاعر أمسى هو العبد والوزير هو حر، فالبيت الأول ممهد لأسلوب النداء والبيت الثالث مكمل له من الناحية الدلالية.

المبحث الثاني:الأساليب اللغوية الإسنادية ومعانيها.

التراكيب النحوية (الأمر، النهي، الإِستفهام، النداء) كانت ذات طابع طلبي، أما هذه الأساليب (الحذف والتقديم والتأخير والتوكيد) فهي بدورها تراكيب نحوية وأساليب لغوية لحقت بها أمور في إسنادها، ففي الحذف نجد أن هناك طيّا واقتطاعا في المسند أو المسند إليه أو في القيد. وفي الأسلوب الثاني نلحظ أنّ ثمّة عدولا للمسند إليه والمسند والقيد عن مراتبهم النحوية المقرّرة لهم في قوانين النحو العربي، وفي أسلوب التوكيد نسجّل أن زيادة لبعض الحروف والأدوات تلحق المسند والمسند إليه. لذلك وصفنا هذه الأساليب بنعت الإسنادية. والمعلوم عند علماء البلاغة ونقد الأسلوب قديما وحديثا أنّ هذه التغيرات التي تطرأ على طرفي الإسناد وما يتّصل بهما من قيد ينجم عنها معاني متجدِّدة ودلالات مستحدثة، وهو ما نسعى للوقوف عنده في هذا المبحث.

1. الحذف:

توظيف أسلوب الحذف في الكلام الأدبي عريق ومتجذِّر. فمتون الشعر الجاهلي بما تحويه من فنون وأغراض، ومدوّنات النثر العربي القديم بما تتصمّنه من أمثال وحكم، ومن خطب ووصايا، ومن رسائل ومقامات وتوقيعات قرائن حية وشاهدة على ذلك. ونجده كذلك في القرآن الكريم بقسميه المكي والمدني، فما من مُؤلَّف في التفسير أو في الإعجاز أو في علوم القرآن إلا ويولي لهذا الأسلوب اللغوي الرفيع مكانة عالية ومساحة واسعة.

واقتفى هذا الأثر شعراء صدر الإسلام والأمويين والعبّاسيين وغيرهم. وقد احتفى

البحتري بهذا الأسلوب فبوّأه منزلة معتبرة في شعره. هذا ما دفع بالعلماء للتعريف به وبيان رسومه، فهناك من نظر إليه نظرة جامعة فقرّر أنّ «الإيجاز تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يعبّر عنه بألفاظ كثيرة، ويمكن أن يعبر بألفاظ قليلة، فالألفاظ القليلة إيجاز. والإيجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام. والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف»[1]، وهذا التعريف النوعي المبكر الذي جمع بين الإيجاز بالقصر والحذف اعتمده جلّ النقاد وعلماء البلاغة قديما وحديثا.

وهناك من فرّق بين الإيجاز والحذف إذ يرى أنّ «الإيجاز اختصار بعض ألفاظ المعاني ليأتي الكلام وجيزا من غير حذف لبعض الاسم، ولا عدول عن لفظ المعنى الذي وضع له، فإن الاختصار أن تحذف بعض الاسم كما قدّمنا فهو مجاز»[2]، والمثير في هذه الالتفاتة التنظيرية اعتبار ابن أبي الأصبع المصري الحذف ضرب من المجاز، وهذه الرؤية التي تفرّد بها هذا العالم المجتهد تجعلنا نتعامل مع الحذف باعتباره عدولا وانزياحا، لا يقلّ قيمة وأهمية عن باقي الأنواع الانزياحية مثل المجاز العقلي والمرسل والاستعارة والكناية والتغليب وأسلوب الحكيم والتجنيس.

[1]– الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط 1968، ص 70.

[2]– ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، ط 1963، ص 459.

أ. الحذف بين المبتدأ والخبر:

يواجه الدارس لبعض النصوص الشعرية للبحتري أنّ الحذف يتداخل فيه المبتدأ باعتباره مسندا إليه والخبر بالنظر إليه مسندا، «فالمبتدأ معتمد الفائدة، والخبر محل الفائدة، فلا بد منهما، إلا أن قد توجد قرينة لفظية أو حالية تغني عن النطق بأحدهما، فيحذف دلالتها عليه، لأن الألفاظ جيء بها للدلالة على المعنى، فإذا فهم المعنى بدون اللفظ جاز أن لا تأتي به ولا يكون مرادا حكما وتقديرا»[1]، وعندما تتوارى وتختفي القرينة اللفظية فالتعويل على القرينة الحالية أمر شاق وصعب المنال، ولحظتها تكون الكلمة العليا للتأويل والتقدير النسبيين.

هذا نوع من الحذف لا يستطيع الدّارس فيه أن يجزم بأن المحذوف هو المبتدأ، أو قد يكون هو الخبر؛ فالتأويل فيه متسع والتقدير متاح وممكن في كلتا الحالتين بخاصة وأن لا قرينة تمنع هذا دون ذاك، بل هناك دعائم من النص الشعري تجيز هذا وذاك، ومن نماذج ذلك نذكر:

يقول البحتري:

إِفْضالُ فَتْحٍ عَليَّ جَمٌّ وَنُبْلُ فَتحٍ لَديَّ غَمرُ

المُنْعِمُ المُفضلُ المُرجّى وَالأبْلجُ الأزْهَرُ الأغَرُّ

[1] – خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق، عالم المعرفة، السعودية، ط1، 1984، ص 138.

و يقول في موضع آخر :

عذرٌ وَحَسْبُ الكَريمِ ذنْباً إثْباتُهُ الأمْرَ فِيهِ عَذْرُ[1]

و يقول:

نِعَمٌ إذا ابْتَلّ الحسُودُ بِسيبِهَا أحْيتهُ بالإفْضالِ وَهْي حُتُوفُهُ[2]

ففي البيت الثاني من النص الأوّل: نلفي سلسلة من الأسماء تتسم بالإفراد والاشتقاق والتعريف بالألف واللام ومن الناحية الإعرابية نلفيها مرفوعة بالضمة الظاهرة، لكن أي محل إعرابي يمكن أن نقدره لها، فمثلا: المنعم: هل هو مبتدأ، وإذا كان كذلك فما تقدير خبره، وهل هو خير من وجهة أخرى، وإذا كان كذلك، فما تقدير المبتدأ الذي يكمّله.

- التقدير الأوّل: المحذوف هو المبتدأ والمذكور خبر.

هو المنعم – هو المفضل- هو المجرى- هو الأبلج- هو الأزهر- هو الأعز.

- التقدير الثاني: المحذوف هو اسم إن (إنه) والمذكور خبرها

إنه المنعم- إنه المفضل- إنه المجرى- إنه الأبلج- إنه الأزهر- إنه الأعز.

- التقدير الثالث: المحذوف هو المبتدأ (هذا) والمنعم وما شاكلة مبتدأ ثان والخبر

[1] - البحتري، الديوان، ج 1، ص ص 582 - 583.

[2] - المصدر نفسه، ج 2، ص 121.

للمبتدأ الثاني للمحذوف، والجملة الاسمية من المبتدأ الثاني والخبر الثاني المحذوف في محل رفع خبر للمبتدأ الأول المحذوف المقدر باسم الإشارة.

لكن المحذوف الأساس الذي يحرّك القارئ، ويثير فيه التساؤل، ويهيّج فيه الفضول هو المنعم بماذا ولمن؟ وتفضل بم ولمن ولماذا؟ هو المرجى من طرف من؟ ومتى؟ وبم يرجى؟ وكذلك بالنسبة للأبلج: هل هذا ينطبق على وصف حاجبيه؟ على طلاقة الوجه؟ أم على الارتياح للمعروف؟ أم لبياض حسنه؟ أم على جرأته في الكشف عن الحق المعني؟

والشاهد في النص الثاني: هو عبارة (عذرُ) و هي بدورها متلونة الإعراب، أتعرب مبتدأ والخبر يصبح محذوفا تقديره: إليك؛ أم تعرب خبر فيصبح المحذوف هو المبتدأ وتقديره (هذا)، في كل الأحوال يصبح هذا الذكر فقط لكله (عذرُ) دون مكمّلها مسنداً كان ام مسنداً إليه ينطوي على عدة أفكار منها:

- طلب العفو والصفح بدل البقاء على الخصومة والنزاع.
- التوسل بتقديم العذر لإرجاع العلاقة إلى ما كانت عليه.
- إبراز إخلاصه في الصداقة وصفائه في المودة والحبّ.
- الاستزادة من كرمه وعطائه.

والشاهد في النص الثالث: هو الكلمة (نعم)، فالتقدير الأول للمحذوف هو: إنها (نعم)؛ التقدير الثاني: هذه (نعم)؛ التقدير الثالث: هي (نعم) كثيرة وظاهرة وعظيمة، فإذا كان المحذوف في التقدير الأوّل هو أداة التوكيد (إن) مع اسمها الضمير المتصل، وكان

المحذوف في التقدير الثاني اسم الإشارة في محل رفع مبتدأ، فإن الحذف في التقدير الثالث واقع مرتين الأولى: هي التي في محل رفع مبتدأ، الثانية الصفات التابعة للخبر المذكور وهو الموصوف والمنعوت، والذي دفعنا إلى اعتماد وترجيح التقدير الثالث هو أمران: الأوّل: كلمة نعم لا يمكن أن تكون إلا خير فيلزمها مبتدأ وجب تقدير بهي أو نعبرها، والثاني: إن هذه النّعم لا يمكن أن يبتل بسببها الحساد فتخيبهم بالإقضام إلا إذا كانت كثيرة عدداً وظاهرة للعيان حتى يلتفت إليها الحسّاد وعظيمة حتى نستطيع أن نبعثهم وتجيبهم بعد موتهم بالجوع والحرمان.

1- حذف المبتدأ:

قد يخفي الشاعر المبتدأ اختيارا أو اضطرارا «فرغم أنه هو ركن الجملة الأعظم وجزؤها الأساسي والذي يلزم للمتكلم أن يذكره، إلا أنه قد يطرأ من الظروف ما يدعو إلى حذفه، على أن يكون من القرائن الحالية أو المقالية ما يدل عليه حتى لا يلفّ الغموض العبارة ويعجز المتلقي عن فهم المراد منه، ويأتي الإيجاز من وراء الدوافع النفسية التي تؤدي إلى حذف المسند إليه إذا كان مبتدأ، ويؤدي الحذف إلى قوة المعنى في نفس القارئ أو السامع»[1] ومهما كان الشأن ، وممّا لا شك فيه أن وراء حذف المسند بعامة والمبتدأ بخاصة غايات وأسرار تتعلق بالباثّ (ونريد به الشاعر) والرسالة (ونقصد بها النص الشعري) والمتلقي (ونحجّ به إلى القارئ المتذوق أو المتخصِّص).

[1]- محمود شاكر القطّان، دراسة بلاغية ورؤية نقدية، منشورات كلية التربية، جامعة الملك عبد العزيز، السعودية، ط 1989، ص 60.

يقول الشاعر:

هُوَ العَارِضُ الثّجّاجُ أخْضلَ جُودهُ وَطَارتْ حَواشِي بَرْقِه فَتَلهّبَا

إِذَا مَا تَلظَى فِي وَغَى أصْعَقَ العِدى وإِنْ خَاضَ فِي أكْرومَة غَمرَ الربَا

رَزِينٌ إذَا ماَ القَوْمُ خَفَّتْ حُلُومُـــهُمْ وَقُورٌ إذَا مَا حاَدَثَ الدَّهْر أَجلبَا

حَياتُكَ إنْ يلْقَاكَ بالجُودِ رَاضِيــاً وَمَوْتُكَ إنْ يَلْقاكَ بِالبأْسِ مُغْضَبا

حَرونٌ إذَا عَـازززْتَهُ فـِي مُلِمَّـــة فإِنْ جِئتَهُ مِنْ جَانبِ الذُّلِ أصْحَبَا

فَتىً لمْ يُضيِّع وجْهَ حَزْمٍ، وَلَمْ يَبِت يُلاحِظُ أعْجازَ الأمُورِ تَعقُّبَا[1]

بعدما وصفه الشاعر بالإكرام والجود، نعته بالشجاعة والمبادرة إلى الخير، انتقل إلى ذكر صفات وخلال أخرى يتحلى بها ممدوحه ممثلة في الرزانة والوقار، وإذا راجعنا هتين الصيغتين في موضعهما ألفيناهما يفتقران إلى المسند إليه، إذا اعتبرنا: (رزين، ووقور: خبرين لمبتدأين محذوفين تقديرهما: هو أو أنه أو الفتح بن خاقان...، والأمر ذاته نلاحظه في صدر البيت الخامس، فكلمة: حرون خبر ومبتدأها محذوف، وكذلك نسجل في صدر البيت السادس أن عبارة فتى وردت بدورها خبر والذي أسندت إليه قد حذف. فهل الحذف هنا وقع لمجرّد السير على طريقة العرب في التعبير الشعري؟ أم لمجرد الضرورة الشعرية لإحكام

[1] – البحتري ، الديوان، ج 1، ص 149.

البناء العروضي الموسيقي للبيت؟ أم وارد ذلك دلالات مقاصد أخرى؟ لا يمكن أن ننكر الاحتمالين السالفين، لكن لا يمكن كذلك أن نعدم بعض الدلالات وراء الحذف مثل:

- شدة تأثر الشاعر بهذه الأخلاق، فقد غمرته وملأت قلبه فنسي المتخلق بها.
- تعظيمه من خلال ذكر هذه الصفات دون الإشارة إلى صاحبها التي اتصف بها.
- التنويه والإشادة بالممدوح من خلال ذكر الخبر (فتى).

وهناك أبيات عديدة في مراحل مختلفة مدح فيها البحتري الفتح بن خاقان حيث نجده يستحضر أساليب الحذف مشابهة لما أوردناه في النص السابق، نذكر منها:

مُراعٍ لأوْقاتِ المعالِي مَتَى يَلُحْ ... لَهُ الشَرفُ يُوجِفُ إلَيْه، فَيُوضِعِ

عَفُوٌّ عَنِ الجَانِينَ حتَى يَرُدّهُم ... إلَيْه، وَإلاَّ يَعْفُ يأْخُذ فيُسرِعِ

عَلِيمٌ بِتَصْرِيفِ اللَّيَالِي كَأَنَّهُ ... يُعانِي صُرُوفَ الدَّهْرِ مِنْ عَهْدِ تُبَع

حَليمٌ فإِنْ يُبْلَ الجَهولُ بِحِقْدِهِ ... يَبث جَارَ رَأسِ الحَيّةِ المُتَطلِّعِ

وَلاَ يَبْتَدِي بِالحَرْبِ أوْ يُبْتَدَى بِهَا ... وَقُورُ الأنَاةِ، أَرْيَحِيُّ التَسَرُّعِ

طَلُوبٍ لأقْصَى الأَمْرِ حتَى يَنالُهُ ... وَمُغْرىً بِغايَاتِ الحَقائِقِ مُولعِ

هَجُومٌ عَلى الأعْداءِ مِنْ كُلِ وِجْهةٍ ... إِذَا هَجهَجُوا فِي وَجْهِهِ لَمْ يُرَوّعِ[1]

[1]- البحتري، الديوان، ج 2، ص ص 28- 29.

وكذلك سجّلنا أن البحتري قد وظف مرات عديدة لفظة الفتى في مستهل صدر البيت باعتبارها خبراً لمبتدأ محذوف له تقديرات متنوعة نذكر من هذه الأبيات ما يلي:

فَتىً لا يَرى أُكرومَةً لِمُزَنَّدٍ إِذا ما بَدا أُكرومَةً لَم يُعَقِّبِ[1]

فَتىً لاَ يَزالُ الدَّهْرُ حَوْل رِباعِهِ أيَادٍ لَهُ بِيضٍ، وَ أفنِيَة خضْرِ[2].

لا شك كما بيّنت وأكدت آنفا أن الممدوح قد ملأ في الشاعر كل فراغ واستولى على كل جوارحه فقد أنساه تعيينه وتحديده، وأنساه بعضا من صفاته قبل أن يفصل بالجمل الفعلية شيئا من أخلاقه.

2- حذف الخبر:

وقد حصر بعض علماء البلاغة أغراض الحذف للمسند . والخبر ضرب منه . في: قصد الاختصار، والاحتراز عن العبث بناء على الظاهر، ضيق المقام، الثقة بشهادة العقل دون الاعتماد على اللفظ، الدلالة على الاختصاص، اتّباع الاستعمال الوارد[3]، وهي أغراض غير مقنعة تماما، إذ ثمّة وراء حذف الخبر قيم نصية جمالية، وأخرى قيم إنسانية عاطفية وفكرية لا يمكن حصرها من خلال قراءة جزئية لبعض النصوص.

---

[1] - البحتري، الديوان، ج 1، ص 145.

[2] - المصدر نفسه، ص 145.

[3] - ينظر: عبد الرزاق أبو زيد زايد، علم المعاني بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، مصر، ط 2، 1988، ص ص 105-106 -107.

- عبد الفتاح لاشين، المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 2000، ص ص 153، 154.

- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان المعاني البديع، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004، ص 78- 79.

يقول البحتري:

مَكارِمٌ هُنَّ الغَيظُ باتَ غَليلُهُ يضرِّمِ فِي صَدرِ الحسُودِ المَكايِد

وَلَنْ تَسْتبِينَ الكَلامُ موْضِع نِعمةٍ إِذَا أنْتَ لَم تُدلِّلْ عَليْهَا بِحاسِدِ[1]

الشاهد واقع في مستهل صدر البيت الأوّل، فعبارة (مكارم) مبتدأ مرفوع وخبر مقدم محذوف تقديره شبه الجملة المكوّن من حرف الجرّ (اللام) وضمير الغائب المفرد المتصل (اسم مجرور)، وشبه الجملة هو: (له)، لأن القارئ لأول وهلة يبحث عن الذي يفترض أن تنسب إليه المكارم الذي هو المعني بها والمقصود بها كذلك، بعد يمكن له أن يستمر في القراءة والفهم والقرائن الدالة على أن المحذوف هو شبه الجملة (له) ذكره لممدوحه الفتح بن خاقان في القصيدة.

إن سوق الشاعر لعبارة (مكارم) على هذا النحو من التنكير والجمع والتنوين وحذف المسند إليه المرتبط بها دلاليا وإعرابيا يوحي للقارئ بأن الشخص صاحب المكارم المعلنة معروف ومشهور، هو فوق الذكر والتصريح، إنه معلوم من قبل البعيد والقريب، العارف والجاهل، كما يوحي هذا الحذف بدعوة غير مباشرة للمتلقي الذكي كي يراجع ويكرر القراءة وتدبرها كي يعلم المراد ويتعرف على المقصود، وقد يكون من وراء هذا الحذف الغرض الفردي لكلمة (المكارم) كي تتربع على عرش قلب القارئ، وتستوطن عقله

[1]- البحتري، الديوان، ج1، ص 147.

دونما مزاحم، وكأن يريد أن يقول أنه من كثرة و خلال المكارم أصبح القلب متعلقا بها أكثر من تعلقها بصاحبها.

2. أسلوب التقديم والتأخير:

يعدّ أسلوب التقديم والتأخير ركنا أساسيا وجوهريا في صياغة الكلام الشعري في تحقيق بلاغة الجملة ، لما يمنحه للأسلوب من إمكانات في تنظيم الكلام وتشكيله وفقا لما تقتضيه الأحوال الداخلية المضطربة في ذات الشاعر، وتلك العوامل الخارجية المحيطة به والفاعلة فيه، وترتبط الغايات والمردات المرجوة من التقديم والتأخير باللغة فيصطبغ هذا النص المسموع أو المقروء بالأدبية والفنية، «وهذه الفنية المتشابكة مع حسّه الشعوري واللاشعوري هي التي تدخل في التعبير اللغوي للعبارة»[1] فإذا تداخلت مقاصد الشاعر أو المتحدّث مع شعوره وفكره فإن ذلك ينتج لا محالة بناءً استئنافيا يشدّ الأنظار والقلوب، وخطابا حديثا يستميل بقوة الوجدان والعقول، «ربما يختلف عما اعتاده الناس في كلامهم وأبنيتهم وتركيباتهم، إلا أنه اختلاف إلى حدّ كبير مع مرادات المتكلم والمخاطب على حدّ سواء، والسعي نحو الغاية المرجوة من الكلام، وهي الإيصال والإفهام، وتلك غاية التخاطب منذ الأزل وإلى الأبد»[2]، يساقان بطرق نحوية وقوالب بلاغية وأبنية أسلوبية مثلى.

[1] – رجاء عيد، فلسفة البلاغة، بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 2، 1988، ص 79.

[2] – مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 2005، ص 25.

تدبرّ علماء النقد والبلاغة جيدا في هذا الأسلوب، فخلصوا إلى أنه «ضربان: الأول يختصّ بدلالة الألفاظ على المعاني، ولو أخّرِ المقدّم أو قدم المتأخر لتغيّر المعنى، والثاني يختصّ بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك، ولو أُخِّر لما تغير المعنى. فأما الضرب الأول فإنه ينقسم إلى قسمين: أحدهما يكون التقديم فيه هو الأبلغ، والآخر يكون التأخير فيه هو الأبلغ. فأما القسم الذي يكون فيه هو الأبلغ فكتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل»[1] وعبارة الأبلغ قد يراد بها الأفضل والأصوب من حيث الاستعمال ووفرة الفوائد والحكم.

يقول البحتري:

لَهُ الأثَرُ المَحْمودُ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ وَفَصْل الخِطَابِ الثبتِ فِي كُلِّ مَوْضِعٍ

لَكَ الخَيْرُ إِنِّي لاَحِق بِكَ فَاتَّئِد عَليّ، وإنّي قائِلٌ لكَ، فاسمَعِ[2]

أسلوب التقديم و التأخير الأول يقع في صدر البيت الأوّل، وعنصراه هما:

- المقدّم: شبه الجملة المكون من اللام وهو حرف جرّ والهاء الضمير المتصل في محل جرّ اسم مجرور وهذا المقدّم (له) في محل رفع خبر مقدّم جوازاً، لأن وضعه النحوي المنطقي أن يأتي متأخراً عن المبتدأ.

[1]- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1999.

[2]- البحتري، الديوان، ص 56.

- المؤخّر: الأثر وهو اسم مفرد معرف مبتدأ مؤخر، وكلمة (المحمود) صفة تابعة له، وشبه الجملة المكون من حرف الجرّ (في) والاسم المجرور (كل) والمضاف إليه (موقف) قيد موضع ومفسر ذو طابع زماني ومكاني.

والتقديم لشبه الجملة الواقع خبراً (له) قد يفهم منه عدة دلالات منها:

- التذكير بشخصية الممدوح وإنها كالغيث أينما حلت نفعت وأثمرت إيجابية في كل تصرفاتها ومشكورة في كل تحركاتها ومتفوقة في معاملاتها وأخلاقها في كل موقعة في الحرب والسلم وفي كل حال من الضّراء والسّراء، فما من حضور لها في أسرة أو جماعة أو رعية أو حكم في هزل أو جد إلاّ وتركت الألسنة تلهج بمدحها والثناء عليها لما بدر منها من عمل وجدّ وخلق وقدرة على إتيان المعروف ونبذ المنكر وتمكن من حسن توفير الحسنة بمختلف أشكالها ونبذ الشرور والسيئات.
- نفي السلبية والجمود عنها، فهي في منأى عنها لأنها لم تترب على ذلك ولم تترعرع عليه، وهي واعية تمام الوعي بأن ذلك ليس من شيم الحكام المصطفين والمسئولين الأخيار.
- حثّ الحكام والأمراء على التحلّي بما تحلّى به الفتح بن خاقان من قوة الشخصية ونفاذ الإرادة، و علوّ الهمة.
- الإبانة عن استحقاقه الكامل للمنصب الذي يشغله، و المرتبة التي يحتلّها، فهو لم يسرق الحكم ولم يستول عليه كما فعل العديد من أشباهه بالباطل والظلم

وإنما ناله بالحق والعدل؛ وما يسجل على الأسلوب الآنف أنه صريح ومباشر،[1] لأننا نلاحظ في عجز البيت المعطوف على صدره أسلوب تقديم وتأخير غير صريح وغير مباشر، إذ يمكن تقديم الكلام وفق ما يلي: و(له) فصل الخطاب في كل مجمع. «ليس من شكّ أن ترتيب الكلام اللفظي الذي يتم بوعي وإدراك إنما هو نتاج الترتيب الذهني، فإذا خرج الكلام من الأديب كان لترتيبه أثر ظاهر في الحكم على العمل الأدبي، ومن هنا كانت عناية الأديب بترتيب اللفظ الأدبي ليصل إلى أقصى حد ممكن من التأثير في نفس المتلقي... فكل تقديم وتأخبر في العمل الأدبي إنما يهدف الأديب من ورائه إلى الوصول إلى غايته التي من أجلها أنشأ عمله، وقد تتجمع عدة دوافع من أجل إخراج الأسلوب على الترتيب الذي أراده صاحبه»[2]، تتباين هذه الدوافع من شاعر لأخر، ومن تجربة شعرية لأخرى.

لا يخلو البيت الثاني بدوره من أسلوب التقديم والتأخير الذي يقع في صدره، ويتكون من العناصر التالية:

[1]- ينظر: منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 2005، ص 46.

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

- المقدّم: شبه الجملة المكوّن من اللام وهو حرف جرّ، والكاف الضمير المتصل للمخاطب المفرد المذكر في محل جرّ اسماً مجروراً، وهذا المقدم لك في محل رفع خبر مقدم جوازاً، لأن رتبته النحوية المنطقية أن يأتي متأخرا عن المبتدأ اللاحق به.

- المؤخّر: الخيرُ، وهو اسم مفرد معرف مذكر مبتدأ مرفوع، و هذا التقديم يحمل قراءتين، الأولى إذا اعتبرنا الجملة الاسمية هذه المكونة من المقدم (لك) الخبر، والمؤخر المبتدأ (الخير) منفصلة مستقلة عما بعد، والقراءة الثانية إذا اعتبرنا أن الجملتين (إني لا حق بك فاتئد علي) و(وإني قائل لك فاسمع).

ما يمكن استخلاصه في ضوء القراءة الأولى: اعتبار (لك الخير) جملة مستقلة.

- العظيم للأمير الفتح بن خاقان و أن الخير قد حزته كله.
- التنويه بعظم قدره و علو منزلته.
- تخصيص الخير لوحده.
- حبّ الشاعر الكبير لممدوح.
- الإفصاح عن سرّ الارتباط به و عمق التعلق به.
- كما يمكن أن نفهم أن هذه الجملة دعاء من البحتري والمحبين للفتح بن خاقان حتى يثبته الله عزّ و جلّ على ما يسارع إليه من الخيرات والبركات.

ما يمكن استنتاجه في ضوء القراءة الثانية باعتبار أن جملة (لك الخير) متصلة بما بعدها:

-يا أيها الأمير المفدّى نتمنّى لك الخير كله دون غيرك من الناس، فإذا سمعت وأصغيت لما سنقوله لك، سيتضح لك الأمر وتعرف الصديق من العدو، فإفراد الخير للفتح بن خاقان غير مطلق وغير عام أو مفتوح وإنما هو مرتبط بأمرين قبول اللحاق به والسماع إليه، وفي حالة ما إذا لم يتحقق الأمران فلا مكان للإفراد بالخير، مع التنبيه أن الشاعر لم يفصل طبيعة الالتحاق بالأمير ولم يفصح عن أسبابه وغاياته وكذلك الشأن بالنسبة للرغبة في الاستماع فماذا يريد أن يقول له، ولماذا؟ «وأما تقديمه أي المسند فتخصيصه بالمسند إليه أي لقصر المسند إليه على المسند على ما حققناه في ضمير الفصل، ... أو التفاؤل، ... أو التشويق إلى ذكر المسند إليه»[1]، هذه أجزاء صغيرة من كمّ كبير من من المقاصد.

ويقول الشّاعر:

مِنِّي وَصْـلٌ وَمِنْكَ هَجرُ وَفِيَّ ذُلٌّ وَفِيكَ كِـبْرُ

وَمَا سَواءٌ إِذَا الْتقَيْنَـا سَهْلٌ عَلَى خُلَّةٍ وَوَعْرُ

إِنِّي وَإِنْ لمْ أَبُحْ بِوجْدِي أُسرُّ فِيكَ الَّذِي أُسرُّ

يَا ظَالِماً لِي بِغَيْـرِ جُـرْم إِلَيْك مِنْ ظُلْمِكَ المَفرُّ

إِنِّي وَإِنْ كُنتُ ذَا وَفـاءٍ لاَ يَتخَطَى إِلَيك غَدْرُ

[1]- ينظر: التافتازاني سعد الدين، مختصر السعد، شرح كتاب مفتاح العلوم، تح عبد الحميد هنداوي، الكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003، ص ص 157- 158- 159.

لِذاكِرٍ مِنْكَ فَضْلَ نِعْمى وَسَتْر نِعْمى الكَريمِ كُفرُ

عذرٌ وَحَسْبُ الكَريمِ ذنْباً إثْباتُهُ الأمْرَ فِيهِ عَذْرُ[1]

تحتوي هذه المقطوعة الشعرية على عدد وافر ما أساليب التقديم والتأخير، يمكن تقديمها وتعيين موقعها حسب الجدول التالي:

البيت	الصدر	العجز	الأسلوب
الأول	×		منّي وصل
الأول	×		منك هجر
الأول		×	فيّ ذلّ
الأول		×	فيك كبر
الرابع		×	إليك من ظلمك المفرّ
الخامس		×	لا يتخطي إليك عذر
السادس	×		لذاكر منط فضل نعمى
السابع		×	إتيانه الأمر فيه عذر

الملاحظة العامة الأولى التي يخلص إليها المطلع على هذه المجموعة من الأساليب هي اشتراكها في النوع النحوي الذي تنتمي إليه كافة العناصر المتقدمة عن رتبها المقررة لها نحويا،

[1]- البحتري ، الديوان، ج 1، ص ص 582 - 583.

كونها كلها شبه جمل متكوّنة من عنصرين اثنين هما الأداة الجارة والاسم المجرور؛ كما يمكن أن يلاحظ أن العناصر النحوية المتأخرة أغلبيتها نكرة (وصل- هجر- ذل- كبر- عذر- عذر) فهي ستة، أما العنصران المتبقيان فهما معرفان (المفر- فضل نعمى) الأول معرف بالألف واللام والثاني معرف بالإضافة (نعمى).

سنختار بعض الأساليب للتحليل للكشف عن مختلف القيم التي تتضمّنها في بنيتها العميقة.

- **الأسلوب الأوّل: (منّي وصل)**

المتقدم في هذه الجملة الاسمية هو شبه الجملة (منّي) المتكوّن من الجار والضمير اسم مجرور (وهو المسند الواقع خبراً). والمتأخر هو (وصل) الواقع إعراب مبتدأ (وهو المسند إليه). يوحي هذا التقديم بأن المبادرة إلى الوصل والرغبة فيه كانت من الشاعر وليس من الممدوح المخاطب، كما أن هذا التقديم مكن الشاعر من بسط لوم لطيف وعتاب بليغ بين يدي الفتح بن خاقان، فكيف به يلحظ الوصال باديا ولا يبادل بمثله بل يبارز بدل ذلك بالهجران والنكران. هناك من «يجعل التزام الرتبة قيدا يكبّل عملية الإبداع»[1]، في مقابل ما يسمح به التقديم والتأخير من حرية.

[1]- رشيد بلحبيب، ضوابط التقديم وحفظ الرتبة في النحو العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط 1998، ص 20.

- **الأسلوب الثاني: (منك هجر)**

العنصر النحوي المتأخر هو (هجر) الواقع مبتدأ مسنداً إليه، والعنصر النحوي المتقدم هو شبه الجملة المتكون من الجار والمجرور (منّي) وهو خبرٌ واقع مسنداً. يفهم من هذا التقديم أن الممدوح المعاتب هو الذي ابتدأ بالهجر والقطيعة في مقابل بذل الوصال من الشاعر الذي يصرّح ببراءته من كل تهمة وسلامته من كل العيب وعدم الشعور بأي ذنب، فالعيب كل العيب واقع على الفتح بن خاقان وليس على أيّ أحد كان.

- **الأسلوب الثالث: (فيّ ذل)**

المتقدم في هذه الجملة الاسمية شبه الجملة (الخبر وهو المسند)، والمتأخر هو الاسم النكرة الواقع مبتدأ (وهو المسند إليه). نخلص من هذا التقديم أن الشاعر يقرّر لمحبّه أنه مع مبادرته للوصال وحرصه الشديد عليه، ومع ملاحظته أن الهجر صادر منه، ففي داخله تواضع نابع من حبّ وانكسار صادر من مودة، ذل المحبّ لمحبّه هذا الذي يستوطن نفسه ويغمر داخله لم تمله أي مصلحة أو منفعة بل أملاه الحبّ والتقدير والاقتناع والاحترام.

- **الأسلوب الرابع: (فيك كبر)**

تقدم في هذه الجملة المسند (فيك) الواقع خبراً شبه جملة متكون من في والضمير المخاطب (الكاف)، أما الذي تأخر فهو المبتدأ (كبر) الذي يعتبر هو المسند إليه والمحكوم عليه. يكشف لنا هذا التقديم عمق جراح الشاعر وشدة تألمه من العلاقة السببية التي

يعيشها مع صاحبه فعلى الرغم من كل ما همّ إليه من وصل ومن كل الانكسار والتواضع والذل الذي يحسه اتجاهه فلم ينتج ذلك إلا الكبر من الشاعر والإهمال واللامبالاة.

- **الأسلوب الخامس: (إليك من ظلمك المفرّ)**

كذلك في الأسلوب قد تأخر المسند إليه المبتدأ (المفرّ) وتقدم عليه المسند الخير شبه الجملة (الليل)، يجلّي لنا هذا التقديم رضاه بالواقع وتسليمه للحال وشدة تعلقه بمحبّه مع كل ما صدر منه من هجران وتكبّر وإهمال، فلم يجد أحد يقيه هذا الظلم ويحفظه من هذا الغبن إلا مخاطبه لا غير، إنّه يصرّح ويبكي ويؤكد له أنه لا مفرّ مما لحقه من الأذى وأنه لا ملجأ مما حاق به من سوء إلا هو دون غير؛ وهذا المشهد يصوّر لنا عمق الصراع الذي يعيشه الشاعر بين الحب والكره، بين الأنس والوحشة، بين الاقتراب الصادق والنفور البالغ لكنه فصل في أمر هذا الصراع فلم يبادر إلى الحرب أو القطيعة أو الرّد بالمثل بل راح مطرحاً بين يديه باكيا شاكيا.

وقيمة هذه الأساليب لا تنحصر فيما توحي به من معان نفسية ودلالات عاطفية وقيم فكرية وأخلاقية، إذ تنطوي على ضروب من الجمال لا تقل عن تلك المعاني والدلالات والقيم يمكن وسمها بإشراقات وإضاءات تتراوح من أنواع مختلفة من التشاكلات والتقابلات، وعلى سبيل المثال سوف نحليها من خلال البيت الأوّل في صدره وعجزه:

مِنِّي وَصْـلٌ وَمِنْكَ هَجرُ وَفِيَّ ذُلٌّ وَفِيكَ كِبْرُ[1]

1-أنواع التشاكل:

أ. التشاكل النحوي:

-المتقدم والمتأخر في الأساليب الأربعة مؤسسان على عنصر الجملة الاسمية المتكونة من الخبر المتقدم والمبتدأ المتأخر.

-الخبر المتقدم ورد في شكل شبه جملة في الأساليب الأربعة.

-أساس شبه الجملة في الأساليب الأربعة جارّ و مجرور.

-الأسماء المجرورة كلها ضمائر.

-المتقدمات كلها خبر والمتأخرات كلها مبتدأ.

-المبتدأ في كل أسلوب ورد ذكره نكرة غير معرّف.

ب. التشاكل الصرفي:

- المبتدأ في كل أسلوب ورد اسماً ثلاثياً ضمن الميزان الصرفي (فَعْلٌ).

ج. التشاكل الصوتي:

- المبتدأ في الأساليب الأربعة وردت في حالة الإفراد.
- الضمير في الأسلوب 1 و3: للمتكلم و في الأسلوب 2، 4: للمخاطب.
- مِنْ (مِنِّي ← منْني) ومن (منك) في إطار حرف الجرّ.

[1]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 582.

- ي (مني) و ي (فيّ) في إطار ضمير المتكلم.
- في (فيّ← فيْيَ) وفي (فيك) في إطار حرف الجرّ.
- ك (منك) و ك (فيك) في إطار ضمير المخاطب.
- اللام: وصل – ذلّ.
- الرّاء: هجر –كبر.

وهذه الأنواع من التشاكلات انسجمت فيما بينها لتنتج إيقاعات موسيقية بفضل مقاطعها الصوتية مفردة ومجتمعة يمكن إجمالها فيما يلي معتمدين تقديمها على مصطلحات بلاغية صنفها العلماء ضمن ما سموه بعلم البديع في شقه المتعلق بالمحسنات اللفظية:

1) **التصريع**[1]:

وقد وقع في البيت الأوّل: بين كلمتي (هجر) و (و كبر) على اعتبار أن الكلمة الأولى تقع في عروض الصدر ومصراعة، والكلمة الثانية تقع بدورها في ضرب عجز البيت ومصراعه الثاني، وقد عرّفه ابن رشيق بأنه « ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقصه بنقصه وتزيد بزيادته»، وقد أكد على هذا المفهوم محمد بن علي الجرجاني إذ يراه «جعل العروض مقفاة كالضرب وعلى وزنه»، وواضح لهذا الضرب من الإيقاع الداخلي من أثر في توفير قدر معتبر من النغم والموسيقى زيادة على ما يحققه للنص من انسجام وترابط.

[1]– «أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربّما صرّعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره».

– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 83.

2) ردّ العجز على الصدر[1]:

عذرٌ وَحَسْبُ الكَريمِ ذنْباً إثْباتُهُ الأمْرَ فِيهِ عَذْرُ[2]

- (عذر) و (عذر) [العجز الصدر]

وقد عرّفه ابن المعتز بقوله: « وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، فمن هذا الباب: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأوّل... ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه...» وهذا الأسلوب يندرج في إطار التكرار للمقاطع الصوتية وما ينجم عنها إطراب وإمتاع فضلا عما تحمله من معانٍ و مقاصد مختلفة.

3) التجنيس[3]:

وقد وقع هذا الأسلوب في البيت الثالث والرابع والسادس:

إنِّي وَإنْ لمْ أبُحْ بِوجْدِي أُسرُّ فِيكَ الَّذِي أُسرُّ

يَا ظَالِماً لِي بِغَيْـرِ جُـرْم إلَيْك مِنْ ظُلمِكَ المَفرُّ [4]

---

[1]- « وهو عبارة عن أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدِّمة أو متأخرة، ثمّ يأتي بها بلفظها ومعناه، أو بما تصرّف من لفظها في عجزه، وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحا للبيت، والأخرى ختاما له ،كقول الشاعر:

تمنّت سليمى أن تَمُوت صَبابةً وأهْوَنُ شيءٍ عِندنَا مَا تَمنتْ».

– صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تح: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1989، ص 82.

[2]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 583.

[3]- « ومن التناسب بين الألفاظ: الجناس وهو أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض أن كان معناها واحدا، أو بمنزلة المشتق إن كان معناها مختلفا، أو تتوافق صيغة اللفظتين مع اختلاف المعنى، وهذا إنما يحسن في بعض المواضع إذا كان قليلا غير متكلّف ولا مقصود في نفسه».

– ابن سنان الخفّاجي، سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 183.

[4] – البحتري، الديوان، ج 1، ص 582.

لِذاكِرٍ مِنْكَ فَضْلَ نِعْمى وَسَتْر نِعْمى الكَريمِ كُفرُ[1]

- أسرّ– أسرّ في صدر البيت و عجزه.
- نعمى– نعمى في صدر البيت و عجزه.

وهذه التجنيسات بمختلف أنواعها مؤثرة في عدة نواحٍ منها: ضرورة تكرار القراءة للنص من قبل القارئ وتدبر ما تحملها من دلالات، تبعث فيه إيقاعات موسيقية تجعل المتلقي يستمتع ويستأنس بالكلمات مما يزيد في شدة ارتباطه بالنص.

ويقول البحتري:

فَتىً لاَ يَزالُ الدَّهْرُ حَوْل رِباعِهِ أيَادٍ لَهُ بِيضٍ، وَ أفنِيَة خضْرِ

أضَاءَ لَنَا أُفقَ البِلادِ، وَكَشفَتْ مَشاهِدُه مَا لاَ يَكشِفُهُ الفَجرُ

بِوَجهٍ هُوَ البَدْرُ المُنيرُ نَفَى الدُّجَي سِناهُ، وَأخْلاقٌ هِيَ الأنْجُمُ الزهْرُ

غَمامُ سمَاحٍ مَا يُغبُّ لَهُ حَـيا ومُسْعِر حَرْبٍ مَا يَضيعُ لَهُ وترُ

تَواضعَ مِنْ مَجدٍ، فَإنْ هُو لَمْ يَكُنْ لهُ الكبْرُ فِي أكفَائِهِ فَلَهُ الكبُرُ[2]

يتضمن هذا النص الشعري بدوره على طائفة معتبرة من أساليب التقديم والتأخير، يمكن عرضها وتعيين موقعها وفق الجدول الآتي:

[1]– البحتري، الديوان، ج 1، ص 583.
[2]– المصدر نفسه، ص 471.

البيت	الصدر	العجز	الأسلوب
الأول		×	أياد له بيضٌ
الثاني			أضاء لنا أفق البلاد
الثالث	×	×	نفى الدجى سناه
الرابع	×		ما يغبّ له حيا
الرابع		×	ما يضيع له وتر
الخامس		×	إن لم يكن له الكبر
الخامس	×	×	له الكبُر

الملاحظة الأولية التي يفضي إليها القارئ لهذه الأساليب تنوعها في شكلها النحوي إذ تتراوح بين الطابع الاسمي والفعلي.

- فالجمل الفعلية: أضاء لنا أفق البلاد– نفس الدجى سناه– ما يغبّ له حيا– ما يضيع له وتر– إن لم يكن له كبر.
- أما الجمل الاسمية فهي: أياد له بيض– له الكبُر.

وكذلك نسجل أن العناصر النحوية المتقدمة و المتأخرة تختلف من حيث ملحها الإعرابي، ومن حيث طبيعتها الدلالية وكذلك من جهة الدّور المعنوي والجمالي المنوط بها. «إن فن التقديم والتأخير كان ولن يبرح وراء الكثير من عبقرية الأسلوب وحيويته، فهو في

الحق طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب، وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير»[1]، وقدرته على التأثير.

من هذه الأساليب اخترت ثلاثة ستكون مناط تحليلنا وهي:

أيادٍ له بيض– أضاء لنا أفق البلاد– نفى الدجى سناه.

- **الأسلوب الأوّل:**

فَتىً لاَ يَزالُ الدَّهْرُ حَوْل رِباعِهِ أيَادٍ لَهُ بِيضٍ، وَ أفنِيَة خضْرِ[2]

هذه الجملة الاسمية المتكونة من: المبتدأ وشبه الجملة الواقعة خبرا والصفة اللونية التابعة لموصوفها المبتدأ (أيادٍ) وقع فيها ما يلي:

-تقدم شبه الجملة المتكون من الجار والمجرور والواقعة خبراً.

-المتأخر: النعت الوصف (بيض) الذي يفترض أن تكون مرتبة بعد الموصوف (أياد) مباشرة؛ وفي ضوء ذلك فالتقديم والتأخير لم يحصل بين المسند إليه (أيادٍ) والمسند (له)، وإنما حصل بين المسند والقيد التابع (البيض).

من الدلالات التي يشيعها هذا التقديم للمسند على حساب الصفة الناعتة:

[1]– أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2002، ص 174.

[2]– البحتري، الديوان، ج 1، ص 471.

- إن أيادي الممدوح ليست كباقي الأيادي التي يمتلكها الناس من العامة أو من الخاصّة إنها أيادٍ خاصة به يتفرّد بها لوحده، فهو مصطفى لها ومختار، إن عينة من الأيادي هو فقط من يحوزها.
- وهو فقط رُزق إياها ووفق إليها بحكم وأسرار لا يعلمها إلا الرّزاق المنعم، فهي على نحو من القيمة والشأن عاليين.
- وهو فقط من كدّ و اجتهد كي تكون على هذا الضرب من المنزلة والسمو ولم يشركه أحد في صياغتها وتشكيلها.

والمعلوم أن اليد هنا قد تكون مستعملة كناية، أو مجازا مرسلا علاقته الآلية وهو الذي ترجحه. فقد أطلق الشاعر اليد وهي الآلة ويريد بها ما ينتج عنها من أفعال وحركات.[1]

وهنا يريد باليد: الخير والمعروف، البرّ والإحسان، العدل والمساواة، الشجاعة والإقدام، الجود والسخاء، الإيثار والإقراض؛ واللافت للانتباه أن المسند إليه الذي حافظ على مرتبته النحوية أورده الشاعر في صيغة الجمع دون المفرد والمثنى وهي هنا لدلالة المبالغة في القوة والإكثار، أما الصفة المتأخر (بيض) فإنها بدورها توحي بالصدق والإخلاص وبالصّفاء والورع وبالطهارة و النقاء.

أما البناء الأسلوبي الذي قدمه الشاعر للتقديم والتأخير فهو وفق ما يلي:

1. الفعل الماضي (نفى) وهو المسند قد حافظ على رتبته الأصلية.

[1] – ينظر: رشيد بلحبيب، ضوابط التقديم وحفظ الرتبة في النحو العربي، ص27.

2. الاسم (الدّجى) وهو هنا في محل نصب مفعول به مقدم جوازاً وهو قيد.
3. الاسم المقترن بالمضاف إليه (سناه) في محل رفع فاعل مؤخر جوازا وهو المعتبر مسنداً إليه.

إذن الأصل في الترتيب النحوي المنطقي هو: (نفى سناه الدجى) لكن الشاعر إذ أبى إلا أن يعدل عن ذلك إلى نظام آخر غير مراعٍ فيه للترتيب السابق و ذلك ليس اعتباطا أو للضرورة العروضية وما يتبعها من إيقاعات موسيقية فقط بل من أجل أن يقدم بنية دلالية عميقة ثرية.

فتقديم الدجى (المفعول به) على الفاعل (سناه) يوحي: بأن الظلام كان عاما وكبير ومغطيّا لكافة رحاب الأفق، وإن هذا الظلام (الدجى) كان حائلا بين الناس وحقيقة الحياة التي كان يتطلع إليها رعية (الفتح بن خاقان) وأن هذا الظلام (الدجى) انتفى بسرعة بمجرد أن طل سنا الأمير الفتح بن خاقان؛ كما أن التأخير للفاعل قد يكون من مقاصده: بعث الفضولية والتشويق في نفسية القارئ للبحث عن الذي استأصل هذا الدجى وقضى عليه، وكذلك دفع القارئ للارتباط أكثر بالنّص وتكرار القراءة للبحث عن الفاعل الحقيقي وعن الذي وقع عليه فعل الفاعل ما دام أن الشاعر قد أوردهما بعلامتين إعرابيتين مقدرتين غير صريحتين تتطلبان التوقف مليا للفرز والتفريق بين الذي قام بالفعل (نفى) وبين الذي قام به والذي وقع عليه[1].

[1] – ينظر: رشيد بلحبيب، ضوابط التقديم وحفظ الرتبة في النحو العربي، ص31.

أسلوب التقديم والتأخير هنا يمكن أن نسمه بالإيجاز بالقصر أو بالتلميح والإيحاء، فتبوأه صغير وقليل ومعانيه كثيرة كثيفة فأداء التعبير الشعري بالأسلوب المباشر الصريح يختلف اختلافا كبيراً عن الأسلوب المباشر من مثل التقديم والتأخير وأساليب أخرى كالاستعارات والكنايات والحذف. «إن الأدب لا يستقي مهجته الإنسانية من شيء مثلما يستقيها من هذه الخصوصية المزدوجة: خصوصية الأداء وخصوصية التعبير، وإذا ما كان للأدب أبعاد إنسانية شاملة تقارب الصفات الكونية، فليس ذلك ما أخذته منه بصفة إنسانية مقترنة بأهل ذلك الأدب إنشاء وتقبُّلا، ولا يدرك العام في الأدب إلا من خلال الخاص به، ويمكننا أن نبتّ جازمين بأنه لا فضل لأدب على أدب إلا بقدر إحساس أهله به»[1]، وكلما توفر للنص روعة البيان وجاذبية السحر وعمق الفكرة وحرارة الوجدان جمال الخيال كان الإحساس به أعمق والارتباط به أوثق.

- **الأسلوب الثاني:**

أضَاءَ لَنَا أُفقَ البِلادِ، وَكَشفَتْ مَشاهِدُه مَا لاَ يَكشِفُهُ الفَجرُ [2]

هذه الجملة الفعلية تتكون من العناصر النحوية التالية:

- الفعل الماضي (أضاء) وهذا المسند أي المحكوم به.

[1]- عبد السلام المسدّي، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط 1994، ص 155.

[2]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 471.

- الفاعل: ضمير مستتر يعود على المخاطب الممدوح وهو المسند إليه أي المحكوم به.
- لنا شبه جملة مبينة الذين وقع عليهم المسند أي الاضاء.
- المفعول به مع المضاف إليه (أفق البلاد) وهو قيد ثانٍ مفصّل ومخصص للفعل الذي تأخر في هذه الجملة الفعلية هو المفعول به (أفق البلاد) إذ الأصل فيه أن يلي الفعل والفاعل وتقدير ذلك (أضاء أفق البلاد لنا).

والذي تقدم في هذا الأسلوب الفعلي هو شبه الجملة إذ مرتبته النحوية المنطقية أن يأتي بعد المفعول به كما بيّناه في التقدير السابق لترتيب الجملة.

قبل أن نحاول رصد بعض مقاصد التقديم لشبه الجملة (لنا) لا بأس أن نقف عند لفظ أضاء، فالإضاءة قد يريد بها الشاعر جملة من المعاني قد تدور حول:

- العلم والتربية، التعريف بالحق والباطل، الإبانة للمعروف والمنكر، التبصير بالحقوق والواجبات، الإقدام والشجاعة.

فالممدوح في رأي الشاعر قد حقق كل هذه المعاني وأخرى للجماعة التي ينتمي إليها الشاعر؛ إلا أن هذه الإضاءة من خلال تقديم (لنا) قد كتب لها الخصوص لا العموم، الرسوم والحدود لا الشمول فهي محصورة في الشاعر والجماعة التي ينتمي إليها فقط دون أن تتعدّى إلى غيرهما، وكأن هدية من الله و منة منه لهما لما توافر بينهما من حبّ ومودة وما حصل بينهما من ترابط وولاء، (لنا) كذلك نفهم منها أن الغير لا يستحقها ولا يحصل له،

وكأنهما كان يعيشان في ظلام دامس وجاهلية سوداء وفي تيه وضلال فأنقذهما الله من ذلك بسبب الأمير الفتح بن خاقان، ووفق ما سبق فإن هذا التقديم حمّل النص دلالات جمة ومعان عزيزة ما كان لها لتحضر لو لم يوظف الشاعر هذا الأسلوب العدولي ويعمد إليه[1].

- **الأسلوب الثالث:**

بِوَجهٍ هُوَ البَدْرُ المُنيرُ نَفَى الدُّجَي سِناهُ، وَأخْلاقٌ هِيَ الأنْجُمُ الزهْرُ[2]

هذا البيت مرتبط بالبيت السابق، فهذه الجملة (نفى الدجى سناه) مرتبطة ارتباطا دلاليا وثيقا بجملة (أضاء لنا أفق البلاد) إذ نعتبرها هي الجملة الرئيسية ثم أتت الجملة الفعلية الثانية (نفى الدجى سناه) فالثانية مفسّرة للأولى وموضحة والثالثة كذلك بيّنت وأفهمت الأولى، والدليل على ذلك هذا التشاكل المعجمي الذي نشرك فيه الجمل الثلاثة: أضاء، كشف، الفجر، نفى الدجى، سناه. وكذلك التشاكل الدلالي الحاصل بينهما الذي يدور حول النور والضوء والشعاع.

3. مؤكّدات الخبر:

التوكيد[3] ضرب من ضروب الكلام يضطرّ إليه المتكلم في حالات مخصوصة بغية إيصال أفكاره إبلاغ مواقفه وبثّ عواطفه ونشر أحاسيسه، ونقصد بالحالات المخصوصة

[1]- ينظر: رشيد بلحبيب، ضوابط التقديم وحفظ الرتبة في النحو العربي، ص38.

[2]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 471.

[3]- «وكد: وكّدت العقد واليمين أي وأوثقته، والهمزة في العقد أجود».- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2002، ص 395.

تلك المقامات المختلفة التي يمليها الزمان والمكان والمرسِل والمرسل إليه، ومن هنا يتجلّى لنا أن التوكيد اختيار واع وتركيب هادف.

ومن الناحية العلمية، فقد اهتم به النحاة من خلال ما تناولوه فيه من توكيد معنوي وتوكيد لفظي، وقد اهتموا به مرّة ثانية عندما ربطوا بينه وبين إنّ وأخواتها، وهذا الربط دفعهم من بعض الأوجه إلى تسمية بعض الحروف بحروف المعاني.

أما علماء البلاغة فقد درسوه في أثناء مقاربتهم للأسلوب الخبري في شقيه المتعلّقين بالطلبي والإنكاري، وما يرتبط بهما من مبحث مؤكدات الخبر. ويرجع الفضل في تناوله بابا مستقلا في البلاغة العربية إلى يحيى بن حمزة العلوي الذي يعرّفه لنا موضّحا بأنه «تمكين الشيء في النفس وتقوية أمره، وفائدته إزالة الشكوك وإماطة الشبهات عمّا أنت بصدده وهو دقيق المأخذ كثير الفوائد»[1]، تحتاج فهم عميق للنص وتحليل دقيق للكلام.

1- التوكيد بحرف السين[2]:

يقول الشاعر:

=- «وكد: وكّد العقد والعهد: أوثقه، والهمز فيه لغة، يقال أوكدته وأكّدته وأكدته إيكادا، بالواو أفصح، أي شددته، وتوكّد الأمر وتأكّد بمعنى... التوكيد دخل الكلام لإخراج الشك وفي الأعداد لإاطة الأجزاء». - ابن منظور، لسان العرب، ج 15، تح: ياسر سليمان لأبو شادي ومجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ص ص 431- 431.

- «أكّد تأكيدا: أي شدّه ووثقه». - خليل الجرّ، المعجم العربي الحديث لاروس، مكتبة لاروس، باريس، 1973، ص 147.

[1]- العلوي، الطراز، ج 2، ص 94.

[2]- «السين، وهي حرف يختص بالمضارع ويخّصصه للاستقبال والسين إذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه أفادت أنّه واقع لا محالة، ووجه ذلك أنها تفيد الوعد ولوعيد بحصول الفعل، فدخولها على ما يفيد الوعد أو الوعيد مقتض لتوكيده وتثبيت معناه». - عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، مصر، ط 2004، ص 45.

وَلَوْ كُنْتُ أَعرِفُ ذَنباً لَمَا كَا نَ خَالَجَنِي الشَّكُ فِي أنْ أتُوبَا[1]

ويقول في موقع آخر:

سَأصْبِرُ حَتّى أُلاقِي رِضاكَ إِمَّا بَعيدٌ وإِمَّا قَريبَا

أُراقِبُ رَأْيكَ حَتّى يَصِحَّ وَأنْظُرُ عَطْفكَ حَتَّى يَثوبَا[2].

يسجّل الشاعر في هذه المقطوعة ما وقع بينه وبين صديقه الفتح بن خاقان من جفاء وانقطاع البحتري منه براء لم يتسبب فيه مطلقا و إنما هو بفعل الخصوم والأعداء وبفعل الحساد والوشاة، إذ يقدم بين يدي حبيبه إقرارا واضحا واعترافا بيِّنا بأنه لم يرتكب في حقّه ذنبا، ولم يقترف في جنبه جرماً لذلك فهو مصرّ على الرجوع إليه ومصمم للعودة إليه، وما كان ينبغي له أن ينوي أن يؤوب وهو المذنب الآثم؛ لذلك كله فقد قرّر الصّبر؛ وهو ما يكشفه لنا الشاعر في البيت الثاني؛ وقد عمدت في تقديم ذلك إلى الجملة الفعلية (سأصبر...) وللتذكير فإن الفعل الثاني (ألاقي) لا يشكل جملة رئيسية ثانية بل جملة فرعية تابعة للأولى إذ هي في محل جرّ مضاف إليه تقدير ذلك (سأصبر إلى وقت لقاء رضاك...)، والملحوظ في الجملة الأصلية الأولى أن الفعل المضارع (أصبر) قد اقترن بحرف السّين وهو واحد من ضروب التوكيد للأساليب الخبرية الإبلاغية، فضلا على قيمته الزمنية

[1]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 471.

[2]- المصدر نفسه، ص 122.

إذ يفيد وقوع الفعل في المستقبل القريب، والجملة الفعلية وفق هذا البناء التوكيدي يريد الشاعر من خلاله أن يكشف لنا عن:

-قيمة عاطفية: فحبّه للفتح بن خاقان لم يتغيّر ولم يتأثر بفعل ما حدث من انكسار وتصدّع، بل هو ثابت باق مهما كان الوقت ومهما كانت الأحداث.

-وقيمة أخلاقية: فالشاعر بهذا التعبير ينبئنا أن الحبّ تبرز حقيقته في الضّراء والعسر، فليس بمجرّد هبوب أي مشكل أو خصام يبادر إلى القطيعة والجفوة بل الصدق يتجلى في حمل النفس على الصبر وحبسها عليه إلى حين اللقاء ويحلّ الرضى فترجع القلوب إلى ما كانت عليه.

-وقيمة إنسانية: فالشاعر يؤكّد له من خلال حرصه على الصبر على ضرورة تذكّر الماضي واستحضار الفضل المتبادر، وعدم الانسياق وراء القسوة والغلط وضرورة التحلي بالرفق واللين، وفي ذلك لوم غير مباشرو عتاب خفي، فكيف به ملازم للصبر والآخر ملازم للقطيعة؟

أما البيت الأخير فشديد الصلة من الناحية النحوية الدلالية، إذ تقدير ذلك وتأويله (سأصبر حتى ألاقي رضاءك... مراقبا رأيك... ناظراً عطفك...) فالشاعر لا يلتزم بالصبر فقط ويتمسك به بقوة بل سيظل حاله مراقبا ناظرا، إذن فالصبر متبوع بالحركة والسعي ومرتبط بالتطلع والتحسب.

وهناك مواضع مختلفة وظّف فيها الشاعر حرف السّين نذكر منها:

- سيحمل همّي.
- سأحمل نفسي عنك.
- ستلحقني بحاجاتي.

2- التوكيد بالنونين الثقيلة والخفيفة:

نونا توكيد الفعل إحداهما ثقيلة (ومشدّدة) مفتوحة أو مكسورة، وثانيتهما خفيفة ساكنة، وقد اجتمعتا في قوله عزّ وجلّ: ﴿... **وَلَيُسْجَنَنَّ، وَلَيَكُونَنْ مِنَ الصَّاغِرِين**﴾[1]. ولا يتأكّد بهما إلا الفعل المضارع وفعل الأمر. معنى التوكيد: إذا أكد المتكلم الفعل، فإنه يبيّن أنه عازم على الفعل كون أدنى شك أو تردّد، ولعل السرّ في ذلك أن الفعل الماضي لا يؤكّد مطلقا، وأن فعل الأمر يؤكد بهما دون شرط أو قيد، وأن الفعل المضارع لا يؤكد بشروط...»[2]، فالتأكيد بالنون الثقيلة أو الخفيفة، بالفعل مضارع المشروط أو بفعل الأمر غير المشروط ليس المراد منه مجرّد الإبلاغ العادي والإخبار البسيط، وإنما يراد منه التكين والإلحاح والتنبيه المبكر والدعوة المسبقة للفهم وحسن الاستيعاب.

يقول البحتري:

وَقَدْ نَافَسْتُنِي عُصْبَة مِنْ مُقصِّرٍ وَمُنْتحِلٍ مَا لَمْ يَقُلْــهُ وَمُدّعِ

فَلاَ تلْحِقَنْ بِي مَعشراً لَمْ يُؤمِّلُوا لِحَاقِي وَلَمْ يَجرُوا إِلَى أَمْرٍ مَعِي[3].

---

[1] - سورة يوسف، الآية 32.

[2] - محمد عباس، الكتاب الشامل في الأفعال العربية وما يعمل عملها، ج 2، دار الآفاق، الجزائر، ط 1991، ص 5.

[3] - البحتري، الديوان، ج 2، ص ص29 - 30.

لا شك أن الشعراء ليسوا كسائر الناس فهم دوماً يحبون التفرد والصّدارة، ويرغبون في التباهي بقدرتهم على السيطرة على قلوب محبيهم وهيمنتهم على عطايا ممدوحيهم، والبحتري واحد منهم؛ إذ ينبّه الفتح بن خاقان أن هناك جماعة تنافسه فيه وهم غير مؤهلين لذلك، ومفتقدين لكلّ أسباب المنافسة، يتبع هذا التنكير الذي حمل طابع الإخبار بنهي صريح تصدّر البيت الثاني (فلا تلحقْن) الملاحظ في هذا الأسلوب الطّلبي أن الشاعر لم يكيّف في صياغته بالفعل المضارع بل قرنه بنون التوكيد الخفيفة، فحوى هذا النهي طلب الشاعر من ممدوحه أن يكفّ عن إلحاق أولئك الناس المنافسين له سموّه وشرفه وينكشف لنا من خلال هذا التوكيد المقترن بالنهي:

- رغبته القصوى في التفرد بالممدوح،
- شدة امتعاضه من فعل ممدوحه،
- علو مرتبة الشاعر ووضعه مرتبة القوم.

و يقول:

فَلَا تَكْفُرَنّ الفتْحَ آلاءَ مُنْعِـم نَجَوْتُمْ بِهِ من لاحِجِ القُطْرِ ضَيِّقِ

وَعُودُوا لَهُ بالشُّكْرِ مِنْكُم يَعُد لَكُم بِسَـيْبِ جَوادِ بِاللَّهَى مُتَدَفِّقِ

لَهُ خُلْقٌ فِي الجُودِ لاَ يَسْتطِيعُهُ رِجالٌ، يَرُومُونَ العُلَى بِالتخَلُّقِ[1]

[1]- البحتري، الديوان، ج 2، ص 166 .

هذا أسلوب نهي آخر يتوجّه به الشاعر إلى قومه، جمع فيه بين الفعل المضارع ونون التوكيد الثقيلة، وصيغة النهي الواردة على النحو السابق يريد الشاعر أن يقرّر بها عدة معان ويمكن بها عدة أفكار ويثبت بها قيما عديدة منها:

- تجريم سيّئة الجحود ورذيلة النكران التي لا يتجلى بها إلا من فقد العقل والقلب.
- فظاعة خلق اللؤم في مقابل المنّ والعطاء، وصفة الغدر في مواجهة الإنفاق والسخاء.
- النصح والإرشاد إلى التزام قيمة الوفاء والاعتراف لما كان سببا في النعم والهبات.

والبيت الثاني مفسّر وموضح للنهي المؤكد إذ ينبههم أنه كلما شكوه عاد مرة أخرى بالعطاء والإكرام (عودوا... يعد...)، أما البيت الثالث فيفصح فيه الشاعر عن ثبات خلق الجود في الفتح بن خاقان وأنه غير متغير فيه ولا مرتد عنه، وإنه هذا الخلق الذي حباه الله به يفوق جود الرجال.

3- التوكيد بالأداة (قد[1]):

يقول الشاعر:

[1] - «قد التي للتحقيق نحو قوله تعالى: ﴿قَدْ أَفْلَحَ المُؤْمِنُونُ الَّذِينُ هُمْ فِي صَلاتِهِمْ خَاشِعُون﴾ (سورة المؤمنون، الآية 1)، فهي في مثل هذه الجملة تفيد توكيد مضمونها، أي أن فلاح المؤمنين الخاشعين في صلاتهم حق ولا محالة حاصل». - عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص ص 45- 46.

- « وتختصّ (قد) بالفعل الماضي والمضارع المتصرفين المثبتين ويشترط في المضارع أن يتجرّد من النواصب والجوازم والسين وسوف ... وتسمى (قد) حرف تحقيق، أو تقليل أو توقع، أو تقريب، أو تكثير، حسب معناها في الجملة التي هي فيها». - مصطفى الغلاييني، جامع دروس اللغة العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2003، ص ص 590- 591.

أُكذِّبُ ظَنِّي بِأَن قَدْ سَخطْ ـتَ وَمَا كُنتُ أعْهدُ ظَنِّي كَذُوبَا

وَ لَوْ لَمْ تَكُنْ سَاخِطاً لَمْ أَكُنْ أَذُمُّ الزّمَانَ وَ أَشكُو الخُطُوبَا

وَلاَ بُدَّ مِـنْ لَـوْمَـةٍ أنْتَحِي عَلَيْكَ بِها، مُخْطئاً أوْ مُصِيباَ[1]

يحدث الشاعر نفسه ثم يدعوها إلى اجتناب الظن الذي مفاده أن صديقه ساخط عليه غير راضٍ عنه، هذا عن الجملة الأولى (أكذب ظني)، أما الجملة الثانية (قد سخطت) فينبئنا الشاعر من خلاله استعماله للفظة التأكيد (قد) بأن متأكد متيقن، وبأن مرتاح مطمئن بأن ممدوحه غير ساخط عنه مطلقا، وبفضل هذا الأسلوب التوكيدي يكشف لنا الشاعر:

- حسن ظنه الواسع بصديقه وحبيبه بأنه غير غاضب عنه مطلقا.
- اطمئنانه إلى نفسه بأنه لم يقترف أي شيء من شانه أن يثير سخط الشاعر.
- إعلام مخاطبَه بأن العلاقة التي تربطه به باقية على ما كانت عليه راسخة وقوية.

إذن الشاعر ينفي سخط الشاعر عنه بشدة و قوة في البيت الأوّل، ثم يتراجع قليلا إلى الوراء و كأن أمرا حدث بين القول الأول والثاني إذ يتوجه إلى صاحبه بالبلاغ الذي فحواه ولنفرض أنك ساخطا فما الضير؟ وما الخطر؟ إذ بفضل سخطك استرسل في نظم الشعر ذاما للزمان تارة، وشاكيا منه مما يحمله من مصائب ومتاعب وخطوب، وتارة ثالثة لائما لك في الحالين على السواء الخطأ والصواب.

[1]- البحتري، الديوان، ج 1، ص 122.

ويقول البحتري:

و إِنْ كَانَ رَأيُكَ قَدْ حَالَ فِيَّ فَلَقــَيْتَنِي بَعْدَ بِشرٍ قطوبا

وَ خَيّـــــبْتَ أَسْبَابِي النازِعا تِ، إليك وما حقُّها أن تخيبا

وَ أَكْرَهُ أَن أَتَـــمَادَى عَلى ســـَبِيلِ اغْتِرار، فألقى شعوبا[1]

يصارح الشاعر الفتح بن خاقان بأن العلاقة التي توجد بينهما قد ضعفت ووهنت وعبّر عن ذلك بالجملة (قد حال في) وهو بذلك يقرّر في حضرته أنه قد تبدّلت نظرته إليه وتغيرت صورته في قلبه، وانقلبت منزلته عندك.

وزيادة عما تعبر عنه اللفظة الدّالّة (قد) من مختلف معاني الإصرار الواضح والتثبيت الظاهر، وكذا شتى دلالات التقرير الجلي والبيان القوي، والتمكين البارز، فإنها في الوقت ذاته تكشف لنا بكل وضوح ونصاعة بعضا من أخلاق البحتري العالية ممثلة في المقار العالي الذي يحوزه من الجرأة والشجاعة، كما تصور تعبه وغبنه ممّا حل بينهما، أما باقي الأبيات فهي توضيح وتدليل من الشاعر على ما أكده، فقد خاب كل ما كان مأمولا بينهما، ومطموعا فيه من قبله واتجاهه، وسادت الشكوك في كل فعل وسلوك، ومع كل ذلك يحرص الشاعر في الرابع على ضرورة مراجعة الأمر وعدم تركه يزيد ويقوى.

[1] – البحتري، الديوان، ج 1، ص 122.

4- التوكيد بالأداة (إنّ):

صنّفها علماء النحو ضمن حروف المعاني الناسخة، وقد قعّدوا لها انطلاقا من عملها النحوي في غيرها ووظيفتها الدلالية، أمّا علماء البلاغة فقد اهتمّوا بها ودرسوها ضمن مبحث الخبر وضربيه الطلبي والانكاري، وقد تناولوها مع غيرها من الأدوات تحت عنوان مؤكدات الخبر، فمِمَّا «يتصل بالجمال في التركيب النحوي للجملة استخدام التوكيد بواسطة (إنّ) على أساس وجود خبر في الجملة السابقة يتلقاه السامع وهو متحير ، ويأتي التوكيد ليزيل ذلك»[1]، ويلقي في خلد المخاطب وفكره بالعديد من المعاني المتعلقة بالذات أو الغير.

يقول البحتري:

وَإِنِّي لأَخْشَاهَا عَلَيَّ إذَا نَأت وَأخْشَى عَلَيْهَا الكَاشِحينَ وَأتَّقِي

وَأَنَّي وَإنْ ضَنّتْ عَليَّ بِوِدِّهَا لارتَاحَ مِنْهَا للخَيــالِ المؤرِّق[2].

هذان البيتان واقعان في مقدمة لقصيدة مدح فيها البحتري الفتح بن خاقان؛ وهي مقدمة ذات طابع غزلي محض. حضر في هذين البيتين ذكر للأداة (إن) مرتبتين: الأولى في بداية صدر البيت الأول، والثانية في مستهل البيت الثاني. الجملة الأولى التي وردت فيها

[1]- محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، المعاني البيان البديع، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط 1995، ص 402.

[2]- البحتري، الديوان، ج 2، ص 163.

(إنّ) قول الشاعر (و إنّي لأخشاها علي إذا نأت)، من خلال هذا الفعل المؤكد يصوّر لنا الشاعر:

- حرصه الشديد على ضرورة بقائها بجنبه قريبة منه مستأنسا بها.
- شدة خوفه عليها إذا ابتعدت عنه و غابت وأبحرت إلى مكان بعيد.
- قوة الارتباط والتعلق بها حذا به ألا يصبر لحظة على فراقها طويلا أو قصيرا.
- كثرة الأعداء المتربصين بها، المترقبين لابتعادها عنه، وهو ما يجسده أكثر في معنى عجز البيت إذ يخاف عليها كذلك من الأعداء الذي يبطنون البغض والعداوة.

الجملة الثانية التي وردت فيها (إن) قول الشاعر: (إني وإن ضنت عليها بودّها..)، بواسطة هذا الأسلوب التوكيدي يجسّد الشاعر:

- يقينه بما صدر منها من ضن و بخل بالحبّ والود دونما علة أو سبب.
- تأكّده من قصدها الواضح ورغبتها الظاهرة في المبادرة إلى الفراق والابتعاد.
- عدم اكتراثه التام بما أقدمت عليه دون أن يصدر شيء مما أظهرته من طالبيها.

لكن مع هذا اليقين والتأكد وعدم الاكتراث وما نجم عنهم من شقاء وغبن وسوء فإنه راض بما يزفه إليه خيالها من خلال زياراته المتعددة مع ما يحدثه هذا الخيال الزائر من أرق وأحزان وشجون؛ والملاحظ في الفعل المضارع الذي نصدر عجز البيت الثاني أن اقترن بدوره بلام التأكيد (لارتاح)، وهذا يوحي للقارئ بعدة دلالات منها العاطفي الشعوري، ومنها الأخلاقي الإنساني:

- راحته التامة واطمئنانه الكامل ورضاه الشامل بما يدرّه عليه خيالها الطائف من سكينة وقرار وما يبثه فيه من عواطف ومشاعر وما يثيره فيه من حب وود ومن تخلق و شوق وارتباط.
- إبلاغها أنه على الرغم من ودّها المنقطع فإنه على صلة دائمة ووشيجة متواصلة بها على الرغم مما يحدثه خيالها من أرق وما يهيجه في نفسه من آلام وأحزان.

يقول الشاعر البحتري:

هُم ثُمـاد وَأَنْتَ بَحْرُ وَهُمْ ظَلامُ وَأَنْتَ فَجْرُ

إِنِّي وَإِنْ كُنتُ ذَا وَفـاءٍ لاَ يَتخَطَى إلَيك غَدْرُ

لِذاكِرٍ مِنْكَ فَضْـلَ نِعْمى وَسَتْر نِعْمى الكَرِيمِ كُفرُ[1].

نسجل في هذين البيتين تصدّر أداة التوكيد الأولى (إن– إني) لصدر البيت الأولى، أما أداة التوكيد الثانية اللام[2] (لذاكرُ) فقد تصدّرت بدورها صدر البيت الثاني.

يبدو أن ممدوح الشاعر الفتح بن خاقان قد شكّ في حبّ الشاعر له ومودته له، وارتاب في شكره الخالص له، وقد ظنّ أنه شريك معه في ذلك أشخاص آخرين غرباء في

[1]– البحتري، الديوان، ج 1، 582.

[2]– «وفائدتها توكيد مضمون الحكم. وتدخل على المبتدأ نحو: لأنت خير من عرفت، كما تدخل عل الخبر (إنّ) نحو قوله تعالى: ﴿**إِنَّ رَبِي لَسَمِيعُ الدُّعَاءِ**﴾ (سورة إبراهيم الآية 39)، وعلى المضارع الوقع خبرا لإنّ لشبهه بالاسم، نحو قوله تعالى: ﴿**وَإِنَّ رَبَّكَ لَيَحْكُمُ بَيْنَهُمْ**﴾ (سورة النحل الآية 124)، وعلى شبه الجملة كقوله تعالى مخاطبا محمّدا صلى الله عليه وسلّم: ﴿ **وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ**﴾ (سورة القلم الآية 4)». – بكري شيخ محمد، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984، ص ص 62– 63.

كل شيء، لا يمكن أن يعدلوه في حبه ووده له، ولا يوازوه في إكرامه وعطائه له، بعد ذلك استيقظ الشاعر وراح يبدّد الظنون ويزيل الشكوك واصماً لهم بالفروع والوديان والسواقي وهو البحر الواسع الزاخر في القوة والسعة والعطاء والاستثمار، وواصفا للآخرين بالظلام في ذاتهم وفي ارتباطهم بالآخرين، أما (هو) فهو الفجر الناهض المنير الملقي بكل أنواع الخير للمقبلين عليه، وتوظيف الشاعر لضمائر الفصل الأربعة (هم، أنت، هم، أنت) يحمل قيمة التوكيد والرغبة في التنفيذ والإيضاح؛ لا يكتفي الشاعر بهذا بل ينطلق مرة ثانية مستعملا (إن واللام) ليقرّر في ذهن الممدوح و يمكن في قلبه بأنه إنسان وفي بعيد عن اللؤم والغدر، وأنه سيظل معترفا مقرا وذاكرا ولاهجاً بكل كرم أسداه وبكل عطاء هداه له وبكل سخاء أعطاه له، وكيف لا يفعل ذلك وهو يؤمن ويعتقد اعتقاداً صادقاً أنه جحود النعمة كافر بها. وإذا استحضرنا ما وظفه الشاعر من أدوات التوكيد المختلفة، فإن القارئ تبدو له جليا المهارة الشعرية التي نرصدها «في ملاءمته الدقيقة بين ألفاظه ومعانيه، بحيث لا يطغى فيها جانب على جانب، فلا يصبح لفظيا خالصا، ولا يصبح رمزيا خالصا، حتّى لا يُضَحِّي بمعانيه على مذبح الألفاظ، ولا على مذبح المجاز، إنه خلق ليكون مبينا عن عالم النفس وما يترامى فيه من أصداء داخلية وخارجية، فإن اعترضت الألفاظ هذا البيان أو اعترضه المجاز فقد الغاية منه، وأصبح بيانا ناقصا أو قاصرا لا يسدّ الحاجة ولا يرتق الخلَّة»[1]، فالاعتدال في الحالين مطلوب، ومراعاة التوازن أكيدة.

[1] – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 6، 1981، ص 113.

الشعر العربي طوال تاريخه كغيره من الآداب الأخرى جرى مع الظروف السائدة على بيئته، فانعكس عليه في كل عصر ما واجهته تلك البيئة من الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والاقتصادية والمقومات الخَلَقية والخُلُقية قليلا أو كثيرا. ومن البديهي أن الحياة بأقسامها وكذا القيم الرائجة فيها كانت دائما في تطور وتحول، فما راقه الإنسان منها أمس وأعجب به يكرهه اليوم ويطرده وما أحب أن يتصف به لمقدمة البحث في تراث الأدب العربي وخصوصا التراث الشعري منه، بحث يحرك كل الطاقات الثقافية واللغوية والفكرية والدلالية والبلاغية والمعجمية وغير هذا كثير مما تتفتح به أذهان الناظرين وتسر به مسامع السامعين.

ولهذا فلا غرو أن يكون الشعر هو ديوان العرب ومادة حياتهم وأصل الوسائل التي بها تنقل تجربتهم وترف طبيعتهم وهم لذلك أقرب الشعوب إلى الشعر والشعر المتميز، وإننا في هذا العصر إذ نقول هذا فإننا لا ننكر دور الأشكال الأدبية الأخرى من مقالة وقصة ومسرحية ورواية وغيرها من الآليات التي تظهر عليها هذه الأجناس لأن كل أدب هو ديوان تلك الفترة، والتي عبر عنها الأديب القريب من مجتمعه.

ولا يخفى على كل باحث قوة العصر العباسي من جميع النواحي وخاصة الفكرية منها والأدبية فلقد كانت قمة في الأداء وقمة في العطاء وإننا إذ نذكر ذلك فإننا نتشرف بأن من أولئك هم أجدادنا، وإننا في هذه الورقات القليلة سنتناول شاعرا مهما من شعراء ذلك العصر له من جميل المعاني وروعة الأسلوب ما يعرف العارف إنه أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي المولود بالشام والمتوفى بها عن عمر يناهز الثمانين عام 284هـ[1].

[1]- ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة الوطنية، بيروت، ط10، ص186.

ولن نتناول هنا حياته الشخصية وأمواله وفكره ومنهجيه في الحياة أو ما حاد عنه رأيه وفكره من أمور العلم والإيمان أو شعره ومذهبه الشعري وألفاظه وأوزانه إلا ما كان منطلقا من دراستنا للقصيدة التي سندرسها عنه، إذ إن دراسة الأدب ينبغي أن تنبع من الأدب نفسه لا من خارجه ، فندرس فكره في أدبه وشعره من أدبه ومنهجه من أدبه وماله من أدبه وانحرافه من أدبه فيكون الأدب هو الدليل على ما سنذهب إليه ، وما اخترناه دليلا إلا لأنه يعني شئيا كامنا في النفس وكل إناء بما فيه ينضح.

ولا يعني هذا إهمال الحركة الشاملة حول الأديب من سيرة وثقافة وفكر وعلم ودين وسياسة وطبيعة أيضا لأن هذا مما يساعد على فهم النص بشكل أفضل وأقرب إلى الصحة والسلامة، لكنه لا يفهمنا النص مباشرة لأنه مما أثر وحفظ أن النص الأدبي عبارة عن انصهار المواقف المحيطة بالأديب في أدبه، ولذلك يصبح الإنتاج إنتاجا معرفيا وإن غلبت عليه الصياغة الفنية، وما هي إلا الوسيلة للإعراب عن ما يدور في النفس ويعالجها.

دراسة النص:

وقال يمدحه ويصف البركة

ذكر هذا الأستاذ حسن كامل الصيرفي في تحقيقه لديوان البحتري في ستة أجزاء، ذكر هذا في المجلد الرابع في الصفحة الرابعة عشر بعد الأربعمائة والألفين، وهي القصيدة الخامسة عشر بعد التسعمائة، وهذا الديوان مطبوع ضمن سلسلة ذخائر العرب طبعة دار المعارف بمصر.[1]

[1] – حسن الصيرفي، ديوان البحتري، تح: حسن صرافي، مج4، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1968، ص1412.

جرت عادة مؤلفي كتب الدواوين والشعر أن يرووا ما قاله الشاعر في الأغراض فيقول "وقال" للدلالة على تتابع الرواية عنه أو إثبات ما قاله ثم يبين الكاتب بعد هذا غرض القصيدة كما قال (يمدحه ويصف البركة).[1]

أما الممدوح فهو الخليفة العباسي جعفر العباسي الملقب بالمتوكل وكان أبرز وزرائه الفتح بن خاقان، ولقد تعرضا لفتنة قتلا من خلالها حيث شاهدها البحتري وسافر إلى الشام وكان في العراق وبعدما عاد أذكت الذكريات حسه فأطلق قصيدته السينية التي تعد من عيون الشعر العربي، يقول في مطلعها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرفَعْتُ عَنْ جدَا كُلِّ جبْسِ

وَتَماسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِي الدَّهْرُ إلْتِماساً مِنِّي لِتَعْسِي وَنَكْسِي[2]

وصف البركة:

أما الوصف فهو غرض قديم قال فيه كثير من الشعراء من أمثال ابن خفاجة الأندلس والبحتري والمتنبي وأبو تمام وابن المعتز وغيرهم، والمقصود هو وصف الأشياء الظاهرة، بل إن بعض النقاد من أرجعوا كل أغراض الأدب إلى غرض الوصف فالرثاء وصف لمحاسن الميت والمدح وصف لأخلاقه وجوده والفخر وصف للتعالي الموجود في النفس وغير هذا كثيرو جيد. وكان منها ما تميز باسم كالغزل الفاحش، ولعل هذا يدفعنا

[1] – ينظر: حسن الصيرفي، ديوان البحتري، ص1412.

[2] – البحتري، الديوان، ص381.

للتساؤل: لماذا لم يسم وصف الطبيعة باسم معين؟ وأفترض افتراضا أنه هذا الغرض (وصف الطبيعة) تطور في الأدب العربي الحديث باسم أدب التأمل أو الشعر الفلسفي، وذلك لأن الأدباء أصبحوا يلبسون مشاعرهم وأفكارهم هذه الطبيعة، ومن أبرزهم شعراء الأدب المهجري كإيليا أبو ماضي.

والعلاقة بين الوصف والشعور ليست علاقة ممزقة بل إن هناك خيوطا تنسج في الخفاء لهذه العلاقة بين الموصوف وواصفه، وهذا ما سنلمحه بإذن الله في هذه القصيدة الجميلة للبحتري في وصف البركة.

البركة:

أما البِرْكَة بكسر الباء وسكون الراء وفتح الكاف فهو أن يدر لبن الناقة وهي باركة فيقيمها ويحلبها قال الكميت:

وَحَلبْت بِرْكَتهَا للبُون لَبُونَ جُودِكَ غَيْرَ مَاصِرِ[1]

وقيل هو الصدر، وما ولي الأرض من جلد صدر البعير إذا برك، وقيل جنس من برود اليمن وكذلك المراجل.

والبُركة بضم الباء الحمالة ورجالها الذين يسعون فيها، قال الشاعر:

لَقَدْ كَانَ فِي لَيْلى عطارُ البُركة أَناخَتْ بِكُمْ تَرْجُو الرغائِبَ وَالرفدَا

[1]- البحتري، الديوان، ص123.

وليلى هنا ثلاثمائة من الإبل كما سموا المائة هندا.

وأيضا طائر من طيور الماء أبيض (ولعله النورس).

والبِركة كالحوض وجمعها برك، سميت بذلك لإقامة الماء فيها، قال ابن سيده: البركة: مستنقع الماء.

والبركة شبه حوض يحفر في الأرض لا يجعل له أعضاء فوق صعيد الأرض وهو البِرْك أيضا قال الشاعر:

وَأنْتِ الَّتِي كَلفْتِنِي البِرَك شَاتياً وَأوْرَدْتِنيهِ فَانْظُرِي أيَّ مَوْرِدِ[1]

وكذلك يسمون "الشاة الحلوبة" بركة، حكى ذلك كله ابن منظور في "لسان العرب"[2] والمعنى الذي نريده في هذه الصفحات هو الذي ذكر أنها تدل على الحوض ومجمع الماء وأوردنا ما تشابه لأننا نعلم أن ثمة علاقة بينهما أن أنفس الأعضاء العين ثم أطلقت على الجاسوس «وذلك لأنه يستخدم العين بشكل قوي في مهمته فكانت عينه بتلك المهمة أنفس الموجود فارتبطت العلاقة بين الذهب والعين والجاسوس ثم جاء معنى عين الماء، وهو أيضا معنى جديد منه من العلاقة الواضح بين المعاني المذكورة سواء كان في نفاسة الشيء أو في اللمعان والبريق كما نلاحظ ذلك في الذهب والعضو العين، فهناك

[1] – البحتري، الديوان، ص125.

[2] – شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط9، ص241.

علاقات قد تخفى بين الكلمات ذات المعنى المتقارب أو بين المعاني ذات الكلمة الواحدة، مما حدا بالعرب إلى استعمال المجاز والاستعارة كثيرا في وسائل تعبيرهم»[1].

المهم أن الانخفاض والاستقرار هو ما يجمع بين معنى الحوض ومعنى نزول البعير أو نزول الشاة.

و نريد الإجابة على هذا السؤال، لماذا يصف البحتري البركة؟

هو شاعر مولوع بالوصف فقد وصف ذئبا لقيه في القفر في قصيدة قال فيها:

سَأَحْمِلُ نَفْسِي عِنْدَ كُلِّ مُلمَةٍ عَلَى مِثلِ حَدِّ السَّيْفِ أخْلَصَهُ الهِنْدُ

ووصف موكب المتوكل في قصيدة قال فيها:

أظهَرْتَ عِزّ المِلْكِ فيهِ بجَحْفَلٍ لَجِبٍ، يُحَاطُ الدّينُ فيهِ ويُنصَرُ[2]

ووصف القصر المعروف بالكامل الذي بناه الخليفة المعتز بالله أبو المتوكل وقال:

ذُعْرُ الحَمامِ وَقَدْ تَرَنَمَ فَوْقَهُ مِنْ مَنْظَرِ خَطَرِ المَزَلةِ هَائلُ

فهو وصاف مجيد، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد، وإنما يقف عند علاقة البحتري بكل وصف يقوله.

[1] – شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص244.

[2] – المرجع نفسه، ص235.

إن من المحال أن يربط البحتري وصفه بشيء لا علاقة له ألبته في مشاعره ومقاصده ولعل البركة لما كانت للمتوكل وطاب وصفها وكثر خيرها وتدفقت عطاياها كان لهذا أكبر التأثير في مشاعر البحتري لتساندها في مهمة توصيل المقاصد النفسية، والبحتري شاعر معروف بكثرة ماله وطول عقاره لما يجد من مدحه للخلفاء.

مِيلُوا إِلَى الدَّارِ منْ لَيْلَى نُحَيِيهَا نَعَم وَنَسْأَلُهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلِيهَا[1]

نلاحظ في هذا البيت التصريع والاهتمام بالوزن وكذلك مراعاة نظام القصيدة القديمة من البدء بالوقوف على الأطلال والغزل، كما سنعرف ثم الانتقال إلى الموضوع المراد.

وميلوا أي عرجوا ومرُّوا اعدلوا من الطريق إلى دار من أملاك ليلى وهذا جزء فقط لأن ليلى لها مالها مما نحتاج أن نميل إليه والميل في معنى النفسي والحركي، ونحييها من التحية وإلقاء السلام عليهما (ونعم) حرف إجابة قال عن هذا البيت ابن المعتز:

وهذا بيت رديء لقوله نعم وليس بالمعنى أيما حاجة فجاء بها حشوا ومن الحشو مالا يقبح ونعم هناك قبيحة، وقد ذكر هذا البيت شيخ المعرة في مقدمة لزومياته ولم ينسبه.

ولأن كان في أقوال علماءنا مهابة فإنني أعتقد أن (نعم) تقوم بوظيفة مهمة ولو نبا عنها الإيقاع، ذلك لأن فيها معنى إيجابيا، واقعا وتقريرا بحدوث الحدث، لا تعطيناه جملة

[1] – البحتري، الديوان، ص 345.

(ميلوا إلى الديار) وهي جملة إنشائية لا تحتمل الصدق والكذب وأما (نعم) فهي كلمة جواب وإيجابية.

"ونسألها عن بعض أهليها"، يقصد بهم من يريد وهي معشوقته وحبيبته والسؤال هنا فيه استعارة واضحة إذ لا يمكن أن تجيب الدار لانعدام أهلية الإجابة ولكنها مقصودة أي الاستعارة لأن كل ركن من الدار كأنه ناطق بذكريات وأيام جميلة يسمع إجابتها كل مرهف الحس شاعر بالكون والحياة، والسؤال مترتب على الميل فبعد الوقوف يمكن السؤال، وهذه الروح المتنقلة عبر الدهور والعصور في أدبنا العربي يؤكد ما لهذه الأطلال من تأثير كبير في تهييج شاعرية الشاعر سواء أكانت ليلى هذه حقيقية أم لا، فإننا نجد تاريخنا الأدبي حافل بهذه الروح[1]، والتي تثبت أن الإبداع الجديد لا بد أن ينطلق من ماض عريق.

وعند هذا البيت نطرح قضية مهمة وكبيرة نتناولها من جانب البحتري ألا وهي قضية المحافظة والتجديد الشعري فأبو عبادة وجد في عصر ولع بعض شعرائه بالبديع والتجديد، فما موقف أبي عبادة من هذا وما موقفنا نحن من موقفه؟

في ذلك العصر انقسم الشعراء إلى محافظين ومجددين وفريق بين هؤلاء وهؤلاء فقد جددوا وحافظوا في نفس الوقت، ولكن صاحبنا من هذه الفئة، إذ لم يكن يحمل الثقافة الفلسفية التي تجعل من شعره شعرا عميق المعنى بعيد الغور، وساعد في ذلك ذوق المحافظين

[1] – شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص242.

الذي كان سائدا – وفي بلاط الخلافة منها شيء– فالبحتري شاعر لائم بين روح العصر وبين شعره المحافظ على ثقافته الأصيلة[1].

قال الثعلبي في إشارة امتزاج البحتري بعصره وعدم غيابه عنه رغم المفاخر والمدائح «يضرب به المثل لأن الاجماع واقع على أنه في الشعر أطبع المحدثين والمولدين». وهذا ما نجده عند الآمدي في موازنته الشهيرة إذ يقول عن البحتري :«إنه أعرابي مطبوع على مذهب الأوائل ما فارق عمود الشعر المعروف...»، وهذا لا يدل إلا على أنه حافظ شديدا على ما كانت عليه العرب من إقامة الوزن ودق التشبيه إلى غير ذلك من المعايير التي تعرض لها الآمدي[2].

وأقول وبالله التوفيق أن البحتري تميز بطابع لولاه لما كانت له هذه البصمة في الشعر العربي ألا وهي استثمار الثقافة السابقة لتنقل إلى العصر الجديد بلغته لصناعة فكر جديد في المستقبل بينما انطلق المجددون من فكرهم وبيئتهم الخاصة لإنشاء مشروع جديد، وهذا لا يذم وذاك كذلك.

وأود أن أؤكد إن الاحتمالات الواردة عند بعض النقاد في سبب محافظة البحتري على هذا النمط لا تخرج عن ثلاث احتمالات:

1- إما لأنه يريد إرضاء ممدوحه لينال بعد ذلك العطايا والهبات.

[1] – الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ص225.

[2] – شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص 242.

2- لأنه لا يملك مقومات الإبداع، وليست لديه ثقافة واسعة.

3- لأنه يريد المحافظة على الشكل القديم بروح جديدة، وهذا أقرب الاحتمالات، فهو حقيقة مدرسة لوحدها كانت قريبة المعاني والأفكار طيعة سهلة الألفاظ سلسة، وما إثارة هذا الموضوع إلا لوضع الشاعر العربي أبا عبادة في مكانه الذي يستحقه إن شاء الله.

يَا دِمْنَة جَاذَبَتْهَا الرِّيحُ بَهجَتهَا تَبيتُ تَنْشُرُها طَوْراً وَتَطْوِيهَا[1]

هو ينادي آثار تلك الديار وهي مناداة وهمية، الغرض منها الشعور بالحديث مع أهلها وهي دمنة تتلاعب بها الرياح وليست الريح لأن الريح فيها الأعاصير ولا أعتقد أنه أتى بها إلا لإقامة الوزن، ولا بأس بهذا عذرا فإن المبدع يلتزم نظاما يحكم عليه وضع بعض الألفاظ لكي لا تخرج عن النسق المألوف.

ونلاحظ في الشطر الثاني طباقا بين (تنشرها – تطويها)، وكأنها إشارة إلى الأسرار والذكريات المدفونة تحتها ففي مئ الرياح معنى لا يكمله إلا الطباق.

لاَ زِلْتِ فِي حُلَلٍ لِلغَيْثِ ضَافِيَة يُنِيرُهَا البَرْقُ أحْياناً وَيُسْدِيهَا

تَرُوحُ بِالوابِلِ الدَّانِي رَوائِحُهَـا عَلَى رُبُوعِكِ أوْ تَغْدُو غَوادِيهَا[2]

وتلك الديار لم تزل تهطل عليها الأمطار أو تهطل عليها الدموع وهذا من الوصف التقريري الذي لا يضيف سوى صورة جمالية لهذا الوابل الذي يغدو ويروح على تلك

[1] – البحتري، الديوان، ص 361.

[2] – المصدر نفسه.

الديار، ولا يخفى الجناس بين (تروح روائحها – تغدوا غواديها) في انسجام تام سنتحدث عنه آخر البحث.

إِنَّ البَخيلَةَ لَمْ تُنْعِمْ لَسائِلِهَا يَوْمَ الكَثيبِ ولَمْ تَسْمَع لِدَاعِيهَا

مَرَتْ تَأَوّدُ فِي قُرْبٍ وَفِي بُعْدِ فَالهَجْرُ يُبْعِدُهَا وَالدارُ تُدْنيهَا[1]

وهذه صورة من الصدق والهجران تتلمذ عليها الشاعر من محفوظه الذي يقول:

آه لَهَا خُلَةٌ لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ مَا وَعَدَتْ أوْ لأنَّ الُنصْحَ مَقْبولُ[2]

فهي لم تنعم لمن سألها بل كانت بخيلة ولم تسمع لداعيها فيه دلالة على أن عملها كفعل من لم يسمع الداعي، وهذه الصفات شرف يزيد من تعلق الشاعر بها رغم هجرها وقرب دارها، فهو يعيش أزمة من يرى ما يريده ولا يستطيعه، وقد ذكر هذا المتنبي في قوله:

وَاحْتِمالُ الأَذَى وَرُؤيَةُ جَانِيهِ غذاءٌ تضْوى بِهِ الأجْسامُ[3]

ومن جماليات هذا البيت هذا الطباق في الكلمات (يبعدها – يدنيها)

لوْلاَ سَوادُ عِذَارٍ لَيْسَ يُسْلِمُنِي إلَى النُّهَى لَعُدتُ نَفْسِي عَوادِيهَا

قَدْ أَطْرَقَ الغادَةَ الحَسْناءَ مُقْتَدِرا عَلَى الشَبَابِ فَتُصْبِينِي وأُصْبِيهَا

[1] – البحتري، الديوان، ص 380.

[2] – المصدر نفسه، ص 384.

[3] – المتنبي، الديوان، نشر عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1993، ص66.

فِي لَيْلَةٍ لاَ يَنَالُ الصُّبحُ آخِرَهَا عَلِقَتْ بِالراحِ أُسْـقَاهَا وَأُسْـقِيهَا

عَاطَيْتُها غَضَةَ الأطْرافِ مُرْهَفة شَرِبْتُ مِن يَدِها خَمْراً وَمِنْ فِيها[1]

ونحن نلمح في هذه القطعة كثيرا من الدلالات اللغوية، فالشعر على وجهه منعه من ظلم نفسه والعدوان عليها ولولا سواد شعره الذي يطأنه بشبابه ولا يسلمه إلى النهى لطغى وظلم ولكنه كان أرشد وللبه أجمع.

ثم نلاحظ قوله: "قد أطرق الحسناء" و(قد) مع الماضي للتحقيق ومع المضارع للتردد، وتدل أيضا على معنى القلة والكثرة. وهو هنا يفاخر بأنه مستعل على الشباب قادر على سلب عقول الفتيات الغاديات الحسان وليسوا هن القادرات على ذلك، فتتم حركة التفاعل بينهما في قوله (تصبيني وأصبيها) لأن تهييج العاطفة منها أكثر وقدرة التعامل بالمثل أدعى على قناعة الطرفين بالعمل.

ويكني أبو عبادة في لفتة جميلة عن طول الليل بقوله: "لا ينال الصبح آخرها" فالليل طويل لا يستطيع الصبح لآخره منالا ولم يدركه مبكرا، وهو هنا لعله خالف بعض المألوف مثل قول ابن زيدون:

إِنْ يطُلْ لَيْلِي بَعْدكُم فَلَكُمْ فَبِتُّ أشْكُو قِصَر اللَيْلِ مَعَك[2]

[1] – البحتري، الديوان، ص 258.

[2] – المصدر نفسه، ص 259.

تمت الإشارة إلى الليل، هذا الزمن الذي يخلو فيه الخليل بخليله، ويناجي المحب حبيبه، فهو وقت السكون والارتياح ولهذا كان العاشقون يحبون هذه الساعات المليئة بالأحاسيس والمكتنزة للمشاعر وفيها يكون القلب أدعى للمناجاة والكلام الجميل.

وكلمة (علقت) تدل على تدفق شعور الشاعر الذي ختم هذا الحديث بالتصوير التقريري لصورة من مشاهد تلك اللقاءات المتخيلة، وكأني به قد استوفى واستكمل واستحضر طاقته الشعرية فبدأ يصف البركة، وسؤالنا هنا الآن: كيف كان تخلصه؟ أحسن أم قبيح؟

إن المتلقي ليكاد يصدم عند سماع كلمة (البركة) بهذا التحول الكبير الذي أعتقد أن أبا عبادة لم يحالفه التوفيق في هذه النقلة، لأن الحديث عن الحسناء والمرأة ولا يوجد تمهيد وتوطئة للحديث عن أمر مادي بعيد، فبينما نحن في صورة ومشاعر وعاطفة، إذ بنا ننتقل فجأة إلى تجسيم وتصور أمر مادي محسوس حتى إن فكرة التشخيص لم ترد في خاطر البحتري عندما تحدث عن البركة ولعلها فكرة لاحقة، وأما السبب في عدم حسن تخلصه من موضوع إلى موضوع في أغلب شعره، هو أنه لم يكن يخضع في شعره المنطق على نحو ما صرح به في قوله:

كَلَّفْتُمُونا حُدودَ مَنْطِقِكُم وَالشِّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ

وَالشِّعرُ لَمْحٌ تَكْفي إشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالهَذرِ طولَتْ خُطبُهُ[1]

[1] – البحتري، الديوان، ص 209.

وهذا فيه إجحاف للشاعر فالشاعر يحسن أحيانا ولا يوفق أحيانا ولا نريد أن نقول لو أنه قال كذا، لأنه قد قال، ولكن نريد أن نقول لمن بعده لا تقل مثلما قال، لأن في هذا إحداث فجوة بين ما سرنا فيه وما سنسير فيه.

يَا مَنْ رَأى البِرْكةَ الحَسْناءَ رُؤيتهَا وَالآنِساتُ إِذا لاحَتْ مَغانِيهَا[1]

وهذه لوحة فنية رائعة رسمها لنا الشاعر ليقدم صورة جميلة، فيتعجب على أسلوب النداء ليشير إلى ابتعاد الناظر بخياله لما يراها على ما هي عليه أو على أجمل صورة لها، إذ الجواري والرياح الطيبة تظهر في المنازل المحيطة بالبركة.

بِحَسْبِها أَنَهُ مِن فَضْلِ رُتبَتِهَا تُعدُ وَاحِدةً والبَحْرُ ثَانيهَا[2]

والمعنى المراد أنها بركة كبيرة ليست كبيرة فحسب بل ومعطاءة، لأن البحر يضرب به المثل في العطاء والجود بخيراته، وفي هذا لطيفة ولفتة من الشاعر للخليفة فكأنه يقول: إذا كانت بركتك (واحدة) أي لا مثيل لها فأنت كذلك لا مثيل لك. وتأتي الباء بعد ذلك زائدة لا معنى فيها، وأما في بناء الفعل للمجهول لأن الفاعل ليس معلوما لكثرة من عد تلك البركة البركة الأولى وهذا لعله من (غواية) الشعراء

مَا بَالُ دِجْلَة كالغَيْرَى تُنافِسُهَا فِي الحُسْنِ طَوْرًا وأطْواراً تُباهِيهِا[3]

[1] – البحتري، الديوان، ص 209.
[2] – المصدر نفسه، ص 210.
[3] – نفسه، ص211.

وعاد هنا إلى النهر بعد البحر وذلك ليوجد معنى لم يكن موجودا في مقارنتها بالبحر، ألا وهو الصفاء والعذوبة، فما كان في البحر من عطاء وعظمة وما في النهر من صفاء وعذوبة فكلها مجتمعات في بركة المتوكل، هذه البركة العجيبة، التي غارت منها دجلة أحيانا في الجمال وأحيانا في المفاخرة والبقاء في صفحات التاريخ ولا أدري أبقيت بركة المتوكل إلى الآن أم لا ؟! المهم أنه هنا استعمل التشخيص واستعار للنهر غيرة الإنسان ليحرك المشاعر ويستحيي الجمادات.

أَمَا رَأَتْ كَالِئَ الإِسْلامِ يَكْلأُهَا مِنْ أنْ تُعَابَ وَبانِي المَجْدِ يَبْنِيهَا[1]

وهذا البيت للخليفة جاء في غير مكانه لأنه سيعود بعد قليل إلى البركة، فما الداعي إلى أن يقول هذا البيت المعترض؟!

يحتمل أن يكون الدافع نفسيا كرؤيته انصراف الخليفة عنه لما بدا في وصف بركة يراها الخليفة يحتمل ويحتمل أنه خطأ من النساخ.

أما الإستفهام فهو للتقرير، وفي البيت جناس بين (كالئ – يكلأها – باني – يبنيها).

والتعبير بالفعل المضارع دلالة على التجدد والحدوث مرة بعد مرة، وبناء الفعل للمجهول في قوله (تعاب) أي يحفظها من أي عائب كان صغيرا كبيرا وذكرا أم أنثى مسلما

[1] – البحتري، الديوان، ص209.

أو كافرا وسواء كان العيب بالقول أو بالعمل وهذا قمة المدح والثناء، فإذا كان الخليفة يرعى البركة بهذه الصفة فما ظنك بالناس!

كَأَنَّ جِنَّ (سُلَيْمَانَ) الَّذينَ وَلُوا إبْدَاعَهَا فَأَدَقُّوا فِي مَعانِيهَا

فَلَوْ تَمُرُ بِها (بَلْقِيسُ) عَنْ عَرْض قَالَتْ: هِيَ الصَّرْحُ تَمْثيلاً وَتَشْبيهَا[1]

وتظهر ثقافة الشاعر الذي يستخدم الذاكرة بدقة لينتج بها شيئا جديدا بدقة أيضا ولا يجعل الثقافة ميتة في نفسه، وهو هنا كأنه يجنح إلى الخيال الأسطوري لأنه لإعجابه لم يجد تفسيرا مقنعا لمن بنى هذه البركة إلا أن يكونوا جن سليمان لما عرف عنهم بالكثرة واستمرار الدأب والعمل، ولم يجعلها مفتوحة بل ربطهما أيضا بـ (بلقيس) ملكة سبأ التي فزعت من قصر سليمان عليه السلام.

ويقول لو أنها تمر فقط لقالت: هو الصرح تمثيلا وتشبيها، وهذا تأكيد شديد على أن البناء لم يكن من أناس على مستوى البشر بل كانوا فوق مستوى البشر، وأدوات التوكيد كما نراها هو (تشبيها – تمثيلا) فما الفرق بين التشبيه والتمثيل؟ وهل راعى الشاعر هذا الفرق؟ وقدم الأولى؟

أما التمثيل فهو المشابهة التامة، والتشبيه أخذ جزء من صفات المشبه به، ولذا كانت الشبهات الباطلة شبهات، لأنها تشبه الحق في بعض الصفات وتشتبه على أقل الناس بصيرة، فلا يكتشف ما فيها من صفات الضلال والباطل.

[1] – البحتري، الديوان، ص210.

«وقد راعى الشاعر هذا الفرق ولذا قدم التمثيل ثم التشبيه لعله لأمرين الأمر الأول: أنه استدرك على نفسه بكلمة تشبيه حتى لا يقع في مأزق أنها قالت تمثيل، لمجرد مرورها عليه، لأنه لا يصح أن يدرك الإنسان كل صفات الموصوف بالمرور عليه مرورا. الأمر الثاني: أنه أراد بذلك سلامة القافية فقط لأنه لو قال: تشبيها وتمثيلا لما عد خدشا في الوزن»[1]، ولكن لسلامة القافية، وهذه نقطة تحسب له في حفاظه على الموروث السليم من الشعر والنظام العربي القديم.

تَنْحَطُ فِيهَا وُفودُ المَاءِ مُعْجِلةٍ كَالخَيْلِ خَارِجَةً مِنْ حَبْلِ مُجْرِيهَا[2]

وهنا تشبيه رائع وبديع، فلقد تخيل الماء المنصب فيها كالخيل ولعل في ذلك دلالة معينة، ولو كان لي ملحوظة على كلمة (تنحط) لما فيها من معنى المفعول والدناءة، وهناك رواية أرتضيها وهي (تنصب).

كَأَنَّمَا الفِضَةُ البَيْضاءُ سائِلَةً مِنَ السَبائِكِ تَجْرِي فِي مَجارِيهَا[3]

وهذا التشبيه يعطي صورة لصفاء الماء وأستطيع أن أقول لقيمة الماء الموجود في البركة، والملاحظ على هذا البيت الجناس في قوله: تجري مجاريها، ولو عدنا للبيت السابق لرأينا (مجريها – مجاريها) مما يدل على سهولة وسلاسة إشعار شاعرنا.

[1] – المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ص87.

[2] – البحتري، الديوان، ص 112.

[3] – المصدر نفسه، ص 113.

إذَا عَلَتْها الصَبا أبْدَتْ لَها حُبُكاً مِثْلَ الجَواشِنِ مَصْقولاً حَواشِيهَا[1]

الصبا: نوع من أنواع الرياح الترفية، يتغنى بها الشعراء كثيرا لإذكائها كثيرا من مراجل الذكريات وهي هنا إذا مرت على البركة تكسرت صفحة الماء مهتزة مثل الدروع، ولعلنا نقف عند هذه المصطلحات كالفضة والخيل والدروع وكأنها دلالة على شجاعة وقوة صاحب البركة.

فَرَوْنَقُ الشَمْسِ أحْياناً يُضاحِكُهَا ورَيْقُ الغَيْثِ أحْياناً يُباكِيهَا[2]

وفي رواية (فحاجب الشمس) وعلى كل فإن الشاعر يرسم صورة البركة في جميع فصولها ويرسم تفاعلاتها مع الطبيعة بكل أشكالها، فهي تضاحك الشمس وتباكي الغيث والمطر، فكأنها من جاءها مشرقا سعيدا تفاعلت معه في سعادته ومن جاءها حزينا فإنها تحزنه لحزنه فهي سلوة الأحزان كما هو صاحبها.

إذَا النُّجومُ تَراءَتْ فِي جَوانِبِهَا لَيْلاً حَسِبَتْ سَماءً رَكِبَتْ فِيهَا[3]

وفي هذا البيت علامات جمالية كثيرة، فهو يصف كبر البركة وعظمها، وهدوءها ونظافتها، وسكون سمكها في فترة الليل، لأنه ذكر النجوم ثم أعقب ذلك بقوله (ليلا)، والمعروف أن النجوم لا ترى إلا في الليل، ولكنه هنا يومي بهذا الزمان الهادئ والذي فيه يسكن كل شيء حتى هذه البركة ومن فيها من الأحبار وما حولها من الأحياء.

[1] – البحتري، الديوان، ص 123.

[2] – المصدر نفسه، ص 310.

[3] – نفسه، ص 311.

والإشارة إلى هذا الزمان مما ذكره الله تعالى في قوله: ﴿**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ المَسْجِدِ الحَرامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ**﴾[1].

لاَ يَبْلغ السَّمَكُ المَحْصُورُ غَايَتَهَا لِبُعْدٍ مَا بَيْن قَاصِيهَا وَدَانِيهَا

يَعُمْنَ فِيهِـا بأوْسَـــاطِ مُجَنحَةٍ كَالطيْرِ تَنفَضُّ فِي جَوٍّ خَوافِيهَا

لَهُنَ صَحْنٌ رَحِيبٌ فِي أَسَافِلِهَـا إِذَا انْحَطَطْنَ وَبَهْوٌ فِي أَعالِيهَا

صُوَرٌ إِلَى صُورَةِ الدِّلْفينِ يُؤْنِسُـهَا مِنْـهُ انْـزِواءُ بِعَيْنيْـهِ يُوازِيـهَـا[2]

وهذه وقفة مع السمك المحصور في البركة، إذن البركة فيها سمك، وهذا لا يتم إلا إذا كانت البركة كبيرة، حتى إن السمك لا يبلغ نهايتها ولعل هذا من المبالغة الرائعة، لأنه قال: السمك المحصور فهو محصور ومع هذا لا يبلغ غاية البركة، والشطر الثاني أعتقد أنه ليس من الشعر، إذ هو تعليل لسبب عدم بلوغ نهاية البركة، ولا ننسى الإشارة إلى الطباق، في قوله (قاصيها – دانيها).

ثم يواصل وصف السمك بأنه يغوص في البركة وفي أوساطها كالجناح، مثل الطير (تنفض) أجنحتها وفي رواية (تنقض) ورواية الإنقضاض أجود للدلالة على عمق البركة وسرعة السباحة وقوة السمك.

[1] – سورة الإسراء، الآية1.

[2] – البحتري، الديوان، ص 312.

ويعود البحتري إلى كلمة انحطط وهو في الأولى يريد الماء وهنا السمك.

تَغْنَى بَساتِينُهَا القُصْوى بِرُؤيتِهَا عَنِ السَحائِبِ مُنْحَلاً عَزالِيهَا

كَأنَّهَا حِينَ لَجَتْ فِي تَدفُّقِهَا يَدُ الخلِيفَةِ لَمَا سَالَ مِنْ وادِيهَا[1]

وهنا تصل البركة إلى حالة عجيبة إذ عم نفعها البساتين المحيطة وأغنتها بذلك عن المظهر المنهمر، وهنا لم يتمالك الشاعر حتى كشف القناع عن حقيقة وصفه للبركة فشبه تدفق مائها بين الخليفة بالنعم والعطاء وهذا ظاهر فيما عرفناه من إرث البحتري وعقاراته الواسعة.

وفي البيتين الأخيرين استثمار للصورة في مدح الخليفة، ويلاحظ عليها أيضا عنصر التشويق "كأنها ... وزادها رتبة ..." كما يلاحظ التشبيه المقلوب هو أقوى في تأثير التشبيه في قوله: (كأنها حين لجت).

مَحْفُوفَةٌ بِرِياضٍ لاَ تَزالُ تَرى رِيشَ الطَواوِيسِ تَحْكيهِ وَيَحْكيهَا

وَدكَتَيْنِ كَمِثْلِ الشِّعرَيَينِ غَدتْ إحْداهُمَا بِإزَا الأُخْرَى تُسامِيهَا[2]

وهنا يعود لوصف البركة فيقول بأنها محفوفة بالأشجار، وهذه لفظة رائعة توحي بصوت الحفيف الملتف حول البركة، ويلاحظ هذا التجانس والتفاعل العجيب الذي نلاحظه في أغلب القصيدة (تحكيه – يحكيها –تساميها).

[1] – البحتري، الديوان، ص 84.

[2] – المصدر نفسه، ص 85.

إِذَا مَساعِي أَمِيرِ المُؤْمِنينَ بَدَتْ لِلواصِفِينَ فَلاَ وَصْفٌ يُدانِيهَا[1]

وهنا يختم حديثه عن البركة لينطلق إلى وصف الخليفة، ونريد أن نشير إلى إظهاره العجز بعد هذا كله عن وصف البركة، ولكني لمست من قوله (وصف يدانيها) أنه لا وصف للبركة يداني وصفه هو وقصيدته.

إنَّ الخِلافَةَ لَمَا اهْتَزَ مِنْبَرُها بِجَعْفرَ أُعْطِيَتْ أقْصَى أمَانِيهَا[2]

في كلمة اهتز معنى التحرك والنشاط ومعنى الفرح والسرور، ومن المعنى الأخير قال به العلماء تفسير لما اهتز العرش لموت الصحابي الجليل سعد بن معاذ رضي الله عنه.

وهو يريد أن الخلافة فرحت به وانتشت ودبت فيها الحياة وهذا أسلوب معروف قال به كثير من الشعراء ومنهم:

الطّيبُ أنتَ إِذا أصابَكَ طيبهُ والماءُ أنتَ إِذا اغْتَسلتَ الغاسِلُ[3]

وقول المتنبي :

الطّيبُ أنتَ إِذا أصابَكَ طيبهُ والماءُ أنتَ إِذا اغْتَسلتَ الغاسِلُ

أبْدَى التَواضُعَ لمَّا نَالَهَا رَعَةٌ مِنْهُ ونَالَتْهُ فَاخْتالَتْ بِه تِيهاً

[1] – البحتري، الديوان، ص 70.

[2] – المصدر نفسه، ص 73.

[3] – نفسه، ص 78.

إذَا تَجَلتْ لَهُ الدُّنْيَا بِحِلْيَتِـها رَأتْ مَحاسِنَهَا الدُنْيَا مسَاوِيهَا[1]

وهذا وصف بديع يحرك الخيال، فإننا نقف هنا أمام خلافة تختال بهذا الخليفة وهو عفيف عنها زاهد بدليل قوله (بحليتها) فتجلي الدنيا لبعض الناس قد يغريهم عن صراط الحق ولكن تجلي الدنيا بجليتها تنقلب عن هذا الخليفة؟

يَا ابْنَ الأبَاطِحِ مِنْ أرْضِ أبَاطِحُهَا فِي ذِرْوَةِ المَجْدِ أعْلَى مِنْ رَوابِيهَا[2]

وهنا استثمار للنسب الشريف لمدح الخليفة وكأنه يقول أنا أمدحك عن علم بك وبآبائك وأجدادك، فأنت في ذروة البقاع وذروة النسب، وكل الناس حولكم روابي.

مَا ضَيَّعَ اللهُ فِي بَدْوٍ وَلا حَضْرٍ رَعِيةً أنْتَ بِالإحْسانِ رَاعِيهَا[3]

نلاحظ دلالة شمول الرعاية والعناية بكل الرعية وأن سبب ذلك الإحسان والاستعانة به في رعاية الرعية.

وَأُمةٌ كَانَ قُبْحُ الجُورِ يُسْخِطُهَا دَهْراً فَأَصْبَحَ حُسْنُ العَدلِ يُرْضيهَا[4]

أي ورُب أمة وتدل على التكثير والتقليل حسب السياق، وكأني أرى بخيط موصول بالبيت السابق:

---

[1] – المتنبي، الديوان، ص380.

[2] – البحتري، الديوان، ص 54.

[3] – المصدر نفسه، ص 55.

[4] – نفسه، ص 381.

إنَّ الخِلافَةَ لَمَا اهْتَزَ مِنْبَرُها بِجَعْفرَ أُعْطِيَتْ أقْصَى أمَانِيهَا[1]

وكأنه سعد بهذا الخليفة أيما سعادة فهم كانوا في سكون وظلم حتى المنبر ولما جاء جعفر المتوكل تغيرت الأحوال. وهذا البيت الذي شرحناه بيت عالمي خالد.

بَشَّتْ فِيهَا عَطَاءً زادَ فِي عَدَدِ العَلْيَا وَنَوَهْتَ بِاسْمِ الجُودِ تَنْويهَا[2]

أعطى الخليفة عطاء أصبح عدد أصحاب المعالي في زمنه زائدا وهذا من كرمه وجوده، حتى عرف الناس ما هو الجود فعلا أو ما هو المجد فعلا على رواية من قال باسم المجد.

مَا زِلْتَ بَحْراً لِعافِينَا فَكَيْفَ وَقَدْ قَابَلْتَنا وَلَـكَ الدُّنْيا بِما فِيهَا

أعْطاكَهَا اللهُ عَنْ حَقٍ رآكَ لَهُ أهْلاً وَأنْتَ بِحقِّ اللهِ تُعْطيهَا[3]

هيئ الشاعر مرسى على بعد قريب إذ يعود في لفتة إلى البركة ويمهد ذلك بقوله (بحرا) حتى لتكاد تقف عنه نهاية القصيدة وقد ملأت نفسك الأوصاف الكاملة، ونلاحظ في البيت الأخير هذا التوافق المطبوع للشاعر حيث يمكننا قراءة الشطر الثاني بلا اختلال في المعنى ولا كدر على الشطر الأول.

[1] – البحتري، الديوان، ص 383.

[2] – المصدر نفسه، ص 385.

[3] – نفسه، ص 400.

ولا ننسى أن الشاعر أحسن التخلص من وصف البركة إلى مدح الخليفة بأسلوب جميل فقد قال:

كَأنَّهَا حِينَ لَجَتْ فِي تَدفُّقِهَا يَدُ الخلِيفَةِ لَمَا سَالَ مِنْ وادِيهَا [1]

فهو يهيئ أرضا لزراعة الأفكار المتعلقة بالخليفة، إذن أحسن في الثانية ولم يوفق في الأولى.

إنني أعجب لهذا التجانس والجناس الملحوظ في القصيدة، (تروح روائحها تغدو غواديها، عدت عواديها، كالئ يكلأها، باني يبنيها، تجري مجاريها، تصيبني وأصبيها، أسقاها وأسقيها، تحكيه ويحكيها)، هذا التفاعل والانسجام يوحي بثقافة الشاعر المتناغمة والمنسجمة بل والمتفاعلة مع روح العصر.

الشاعر رغم ما رسمه من صورة غريبة وعجيبة للخليفة ومبالغ فيها كثيرا إلا أننا ينبغي أن ننتفع بما قال لا أن نرميه بحب المال والجشع والتقرب فالرجل قد ذهب وماله، والمهم أنها تركت لنا صورة خليفة أسطورية يبحث عنها الشاعر في واقعه أو نبحث عنها نحن في واقعنا والتي لا يمكن أن تكون، ولكن ما لا يدرك كله لا يترك جله.

إننا قد وقعنا أمام شاعر كبير وعظيم لولا قصيدته هذه لربما ضاعت البركة وصاحبها وما حولها في صفحات التاريخ لا يبحث عنها أحد، لكنه الأدب روح يتنفس منها كل جيل ليصنع حياته وحياة الأجيال القادمة.

[1] – البحتري، الديوان، ص 421.

خـــاتمة

خـاتمة

كان المدح من الأغراض الشعرية الرئيسية في الأدب العربي القديم، وازدهر بمدى العلاقات القوية بين الشعراء والممدوحين، وقد ذاع صيته في سماء هذا العصر بتشجيع الممدوحين ماديا، حيث كان الشعراء يعتمدون على التكسّب وسيلة للعيش. ولذا ازدحمت دواوين الحكام بالشعراء.

وقد اتخذ شعر المديح طوابع متعددة في كل عصر من العصور الأدبية، ففي العصر الجاهلي اتخذ طابع المديح الشخصي، وفي العصر الإسلامي ظهر مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم– والخلفاء الراشدين، وكان الشعراء يركزون على الجوانب الدينية، وفي العصر الأموي اتخذ المدح طوابع أخرى حيث ظهر المدح السياسي وظهر مدح الشيعة والخوارج، وفي العصر العباسي ازدهرت الحياة ازدهارا كبيرا وامتزجت العناصر البشرية المتنوعة من عرب وفرس وبوقعة الإسلام، وبالتالي تطور شعر المديح حيث أصبحت حصيلته تعدّ سجلا أو صحيفة يصوّر فيها الشاعر أحداث العصر من ثورات وجهاد وبطولات وهذا قد شجّع الخلفاء والأمراء والشعراء على المديح فظهر ما يسمى بالمديح السياسي والجهادي والديني هذا بالإضافة إلى المدح الشخصي الذي يحمل معاني الكرم والمروءة والشجاعة والعدل والحزم.

هذه هي التطورات التي مرّ بها شعر المديح في العصور الذهبية الماضية.

ظهر شعر المديح منذ العصر الجاهلي وقد لاحظ النقاد والباحثون أن هذا الشعر يزدهر بمدى العلاقات القوية بين الشعراء وبين الممدوحين سواء كانوا أفرادا أو خلفاء أو

أعيانا أو قوادا كما يزدهر بتشجيع الممدوحين حيث اتخذ الشعراء المدح وسيلة للتكسب، ولذا ازدحمت دواوين الحكام بالشعراء الذين يقدمون المدائح، وقد اتخذ شعر المديح طوابع متعددة في كل عصر من العصور الأدبية، ففي العصر الجاهلي اتخذ طابع المديح الشخصي، وفي العصر الإسلامي ظهر مدح الرسول والخلفاء الراشدين، وكان الشعراء يركزون على الجوانب الدينية، وفي العصر الأموي اتخذ المدح طوابع أخرى حيث ظهر المدح السياسي والمذهبي وظهر مدح الشيعة والخوارج ومدح عبد الله بن الزبير، وفي العصر العباسي ازدهرت الحياة ازدهارا كبيرا وامتزجت العناصر البشرية المتنوعة من عرب وفرس وهنود وبوقعة الإسلام، وبالتالي تطور شعر المديح حيث أصبحت حصيلته تعدّ سجلا أو صحيفة يصوّر فيها الشاعر أحداث العصر من فتن وثورات وجهاد وبطولات وهذا قد شجّع الخلفاء والأمراء والشعراء على المديح فظهر ما يسمى بالمديح السياسي والجهادي والديني هذا بالإضافة إلى المدح الشخصي الذي يتوزع بين معاني الكرم والمروءة والشجاعة والعدل والحزم، هذه هي التطورات التي مرّ بها شعر المديح في العصور الذهبية الماضية.

وفي الختام فإنني أدعو الغيور على تراب هذه الأمة وشخصياتها إلى البحث في هذا المبحث أعني شعر المديح خاصة واللغة عامة حتى لا نفقد أعز ما نملك وعلينا أن نتمسك بالكتب القديمة وخاصة أمهات الكتب لأنها تبين جهود العلماء وما قاموا به للحفاظ على آثار اللغة من الزوال.

ومن جملة نتائج البحث التي توصلنا إليها أن الشاعر الجاهلي كان يحافظ على كرامته في مدح الملوك والسادات ولم يتذلل لهم وهو في أشد الحاجة إلى عطائهم.

كان الخلفاء يحبون المبالغة والإغراق في مدحهم ويجزلون العطاء فيهما.

بدأ معظم الشعراء قصائدهم في المدح بالوقوف على الأطلال والديار والبكاء عليهما ووصف الأحبة وأحزانهم وأشواقهم.

الثورة التي أقامها أبو نواس على نظام القصيدة المدحية ولم يكن ناجحا في القضاء على هذا النظام لأمرين:

- سعيه في تحقير العرب.
- دعوته إلى تعويض هذا النظام بوصف الخمر والقيان ومجالس اللهو.

الملحق

الملحق

السيرة الذاتية للبحتري

البحتري (821- 898): أحد أشهر الشعراء العرب في العصر العباسي. هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى. ولد في منبج إلى الشمال الشرقي من حلب. ظهرت موهبته الشعرية منذ صغره. انتقل إلى حمص ليعرض شعره على أبي تمام، الذي وجهه وأرشده إلى ما يجب أن يتبعه في شعره. انتقل إلى بغداد عاصمة الدولة فكان شاعراً في بلاط الخلفاء: المتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز بن المتوكل، كما كانت له صلات وثيقة مع وزراء في الدولة العباسية وغيرهم من الولاة والأمراء وقادة الجيوش. بقي على صلة وثيقة بمنبج وظل يزورها حتى وفاته. خلف ديواناً ضخماً، أكثر ما فيه في المديح وأقله في الرثاء والهجاء. وله أيضاً قصائد في الفخر والعتاب والاعتذار والحكمة والوصف والغزل. كان مصوراً بارعاً، ومن أشهر قصائده تلك التي يصف فيها إيوان كسرى والربيع.

الوليد بن عبيد بن يحيى البحتري. كنيته أبو عبادة، وهو يمني قحطاني من ناحية أبيه، عدناني من ناحية أمه، ولد في منبج – قرب حلب – ودرس فيها علوم الدين واللغة والأدب. ولما أنس من موهبته الشعرية تفتحاً رعاها بحفظ أشعار الأقدمين والتدرب على النظم.

هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن شملال بن جابر ،وقد لقب بالبحتري نسبة إلى أحد أجداده وهو بحتر بن عتود.

ولد سنة 200 بـ"منبج" وهي بلدة بالشام بين حلب والفرات ونشأ بها نشأة عربية خالصة وبدأ ينظم الشعر صغيرا، وأحب البحتري علوة الحلبية وشبب بها في كثير من قصائده، لكنه لم يشتهر إلا بعد اتصاله بابي تمام الطائي.[1]

[1] البحتري، الديوان، حققه وعلق حواشيه وقدم له عمر فاروق الطباع، المجلد الأول، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000، ص 5.

ولما استوثق من قوة شاعريته يمم شطر بغداد عاصمة الخلافة الإسلامية آنذاك، ومدح ابن الزيات وزير الخليفة الواثق، ولم يتصل بالخليفة الواثق أو يمدحه بل مدح ابنه المتوكل حين أصبح خليفة من بعده وبن خاقان، وقدم في مدحهما أجود شعره وأحسن قصائده. أجاد البحتري في أكثر أنواع الشعر وإن امتاز بالوصف، لكنه قصر في الهجاء.

ومن مميزات شعره حسن الديباجة وقرب معانيه من النفس وسهولة الألفاظ وعدم التكلف.

قيل للبحتري: أيهما أشعر أنت أم أبو تمام؟ فقال :"جيده خير من جيّدي وسيئي خير من سيئه".

حياته الشعرية:

لما أراد صقل موهبته الشعرية وتهذيبها، رحل إلى حمص، حيث كان أبو تمام، فعرض عليه شعره، واتصل به يتعلم منه. وكان أول ما قال له أبو تمام: « يا أبا عبادة، تخير الأوقات، وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم..... فإذا أردت النسب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وخلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد ذي أيادٍ، فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حُسن نظمه. فان الشهوة نعم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه».

أدبه:

للبحتري "كتاب الحماسة" وديوان شعر كبير فيه مدح ورثاء وفخر وعتاب ، وخير ما فيه الوصف. كان مدحه وسيلة تكسُب وأسلوبه فيه تقليدياً، وقد امتاز بالصفاء والتلقائية والعذوبة والائتلاف بين الطبيعة والصنعة.[1]

[1] البحتري، الديوان، ص 10.

شاعر الوصف:

كان البحتري في وصفه شاعر الخيال الخصب، والصفاء والجلال. أما موضوعات وصفه فمرجعها إلى الطبيعة والعمران، وأما أسلوبه في وصفه فيختلف بين البداوة والحضارة، وقد استمد البحتري من الحضارة بعض الترابط الفكري، والتصويري، وحسن التأليف بين أركان التشبيه واستمد من البداوة ماديتها المسيطرة، ونقلها الصادق، وتجسيدها التضخيمي، ولم يغرق في التعقيد والزخرفة البديعية. وصف البحتري من مشاهد الربيع، والمطر والأزهار والذئب والأسد والفرس أما الربيع فقد جعله مهرجان الوجود وشخَص كل ما فيه وابرز فيه يقظة الطبيعة ووصف البحتري من العمران بركة المتوكل وإيوان كسرى. البحتري شاعر البداوة والحضارة ورجل النقل والتأمل، ورجل البناء الوصفي الفني والصناعة البديعية الجميلة وشاعر الغنة الساحرة .

صفات وأخلاق البحتري:

كان البحتري على أدبه وفضله ورقته من أوسخ خلق الله ثوباً وأبخلهم على نفسه وغيره. وكان كما يروى عنه بعض خصومه من أبغض الناس إنشاداً: يتشادق ويتزاور في مشيته جانباً أو القهقرى، ويهز رأسه مرة ومنكبيه أخرى، ويشير بكمه عند كل بيت ويقول: أحسنت والله ! ثم يقبل على المستمعين قائلاً: مالكم لا تقولون أحسنت؟ هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله. ولكنه كان منصفاً يعترف بالفضل لأهله ولا يدعي ما ليس له. قال بعض الناس وقد سمع شعره: أنت أشعر من أبي تمام. فقال: ما ينفعني هذا القول ولا يضر أبا تمام. والله ما أكلت الخبز إلا به، ولوددت أن الأمر كما قالوا، ولكني والله تابعٌ له، آخذ منه، لائذٌ به، نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تنخفض عند سمائه !...[1]

[1] البحتري، الديوان، ص 22.

شعره:

ترسم البحتري خطو أبي تمام في الشعر ومضى على أثره في البديع، إلا أنه أجاد في سبك اللفظ على المعنى "وأراد أن يشعر فغنى" كما قال فيه ابن الأثير واستمد معاينة من وحي الخيال وجمال الطبيعة لا من قضايا العلم والمنطق، فأعاد للشعر ما ذهب من بهجته وروعته، وإلى ذلك أشار المتنبي بقوله: « أنا وأبو تمام حكيمان ، والشاعر البحتري »، ثم صارت له طريقة خاصة في الجزالة والعذوبة والفصاحة امتاز بها من أستاذه ومدربه، ونهجها معاصروه ومن جاء بعدهم من الشعراء. وعرفت بطريقة أهل الشام. وقد تصرف أبو عبادة في فنون الشعر إلا في الهجاء، فإن بضاعته فيه نزره وجيده منه قليل. ويقال إنه أحرق هذا النوع قبل موته وهو الأرجح. ولم يسلم شعره من الساقط الغث لكثرته، وإنما يمتاز بالإجادة في المدح والقصد فيه، والقدرة على تصوير أخلاق الممدوح، والإبداع في وصف القصور الفخمة والأبنية العجيبة، كوصف إيوان كسرى، وبركة المتوكل، وقصر المعتز بالله. وقصائده تكاد لا تخلو من افتتاح بالغزل. وقد جمع شعره أبو بكر الصولي ورتبه على الحروف. رحل البحتري بعدها إلى بغداد وسر من رأى، يتصل بالوزراء وكبار الرجال. ومن الشعراء الذين اتصل بهم وعاصروه غير أبي تمام: دعبل الخزاعي، وابن الرومي، وعلي بن الجهم، وابن المعتز، وابن الزيات، وابن طاهر.

نشأ البحتري فقيراً وانتهى غنياً، لأنه كان يسعى مثل شعراء عصره إلى الاكتساب من مدح الخلفاء والوزراء والكتاب والقوّاد. وقد سعى البحتري جهده في ذلك، فأكثر من شعر المديح يفتتحه بالغزل ويضمنه بالحكمة، والعاطفة، والفخر والوصف وتسجيل حوادث العصر.

اتصل البحتري بالخليفة المتوكل، وصار شاعره يرافقه ويؤانسه ويسجل مآثره زهاء خمسة عشر عاماً، مما قال في مدحه:[1]

[1] البحتري، الديوان، ص25.

يا ابنَ عَمّ النّبيّ حَـقّاً، وَيَا أزْ كَى قُرَيشٍ نَفساً، وَديناً، وعِرْضا

بِنْتَ بِالفَضْلِ والعُلُوّ فـأصْبَحْ تَ سَمَاءً، وأصْـبَحَ النّاسُ أرْضَا

وأرى المجدبين عارفـة منـك ترجى، وعــزمةٍ منك تُمضـى

وحين ولى المتوكل أولاده الثلاثة ولاية العهد قال البحتري:

حاط الرعية حين ناط أمورهـا بثلاثة بكروا ولاة عهـود

كانوا أحق بعقد بيعتها ضحـا وبنظـم لؤلؤ تاجها المعقود

ويقول في وصف بركة قصر الجعفري الذي بناه المتوكل أحلى قصائده في الوصف:

يا من رأى البـركة الحسـناء رؤيتها

والآنــســات إذا لاحــت معـانيها

كأن جنّ سليمــان الــذين ولــوا

أبدعهـا فــأدقوا في معانيــهـا

تنصبّ فيها وفود المــاء معجلــة

كالخيل جــارية من حبل مجريهـا

واتصل البحتري بمستشار المتوكل ونديمه الفتح بن خاقان فمدحه، ومن ذلك وصفه لمبارزة ابن خاقان الأسد:[1]

[1] البحتري، الديوان، ص 26.

هزبر مشى يبغي هزبراً، وأغلبٌ

من القوم يغشى باسل الوجه أغلباً

وحين قتل المتوكل في مجلس كان يحضره، اعتزل فترة متألماً، ثم دفعته الحاجة إلى مدح المنتصر بعده ثم المستعين، دون أن تكون صلته بهما قوية، فقال يمدح المنتصر:

وبحـر يمـدّ الراغبـون عـيـونهــم

إلى ظــاهر المعــروف فيهم جزيلة

تــرى الأرض تسقى غيثها بمــروره

عليهـــا وتكسـي نبتـهـا بنـذولـه

وقد هجا المستعين بعدما آلت الخلافة إلى المعتز، ومن المعتز نال جاهاً ومالاً كثيراً. وفي آخر أيامه عاد إلى منبج، ومات فيها.

طرق البحتري، فضلاً عن المدح، باب الرثاء والغزل والحكمة، لكنه أجاد في الوصف، فهو قدير على تصوير ما يرى، يصف لك إحساسه ويشرك في ذلك عينيه وقلبه. فيقول في وصف الطبيعة:[1]

سرى البــرق يلمــع في مزنةٍ

تمــدّ إلى الأرض أشــطانهــا

فكــم بالـجـزيرة في روضــةٍ

تضــاحك دجلة ثـغبــانهــا

[1] البحتري، الديوان، ص27.

تــريك اليواقــيت منثـــورةً

وقد جلّل النــوّرُ ظـهرانـهـــا

هذي الرياض بدا لطـرفك نورهـــا

فــأرتك أحسن مـن ربـاط السـندس

ينشرن وشياً، مـذهباً، ومـديحـــاً

ومطــارفــاً نسجت لغيــر الملبـس

وقال في وصف الربيع أحلى الصور:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكـاً

من الحسن حتى كـاد أن يتـكلمـا

وقد نّبه النيروز في غسق الدجـى

أوائل وردٍ كـن بالأمــس نومــا

يفتقها بـرد الـندى، فـكـأنـــه

يبث حـديثاً كـان من قبل مكتمـاً

وصف إيوان كسرى:

لقد وصف البحتري إيوان كسرى في المدائن. وكانت المدائن عاصمة الأكاسرة قرب بغداد قصدها الشاعر في يأسٍ وكآبةٍ شديدة، ووقف في طلولها متأملاً، وراح يبثها أشجانه معبراً عما آلت إليه بعد عز طبق الآفاق، ومجدٍ حسدتها عليه الدهور فعملت على هدمه وجعلته عبرة لمن اعتبر.[1]

[1] البحتري، الديوان، ص 30.

تأثر البحتري بالشعراء العرب

تأثر البحتري بكبار الشعراء، خاصة بابي تمام، فأخذ كثيراً من أقواله وقاس عليها، لكنه لم يجعل الحكمة بين أغراض شعره، ولا صبغة فلسفيته، ولقد تخير الأسلوب وانتقى الألفاظ ليوضح المعاني. وللبحتري مكانة رفيعة بين الشعراء العرب، فقالوا «انه من المطبوعين علة مذاهب الأوائل، ولم يفارق عمود الشعر».

تجنب البحتري العقيد، والألفاظ المستكرهة، والاستعارات الغريبة، وقد كان قديراً في مدحه شأن شعراء عصره، لكنه بزهم فقد « اسقط في أيامه أكثر من خمسمائة شاعر، وذهب بخيرهم وانفرد بأخذ جوائز الخلفاء والملوك دونهم». ولو كان هذا القول مبالغة، لكنه يصور حقيقة منزلته.

ترك البحتري ديواناً ضخماً رتبه علي بن حمزة الاصفهاني ونشر حديثاً. كما أن له كتاب الحماسة اختار فيه من شعر نحو ستمائة شاعر، أكثرهم من الجاهليين والمخضرمين، وجعله في ثلاثة أبواب: واحد للحماسة، وواحد للرثاء، وواحد للأدب. وهو يشترك مع أبي تمام في كثير من الشعراء الذين رويا عنهم.

تلك هي صفحة من حياة الشاعر العربي الوصّاف أبي عبادة البحتري، مليئة بالإحساس، محفوفة بالمجد. وان أشعاره صورة صادقة من حياته الواقعية المليئة بالكفاح والنضال.

خصائص شعر البحتري:

تتجلى مكانة البحتري بين الشعراء العباسيين في التزامه بأصول الصناعة الشعرية، ونظمه على ى عناصرها الرئيسية التي هي جودة اللفظ، وإصابة الغرض، وصحة التأليف، وتمام الصنعة.[1]

[1] البحتري، الديوان، ص 32.

لم يكن البحتري مقلّدا ولا متصنّعا، بل كان مبدعاً عارفاً بأصول تلك الصناعة. ودراسة مذهبه الشعري بكل نواحيه يتطلب بلاغة، وخبرة بجوهر الكلام، وذوقاً في قراءة الشعر، كي تتكشف خصائصه المميزة.

أولاً: نلحظ تجنب الغموض والتعقيد في الشعر، فكل من تعرّض لشعره بالنقد نفى عنه غموضه أو إسهابه أو تعقيده بالفلسفة؛ إذ لم يمنطق شعره حتى لا يخرج به عن الشعرية، وإن جاء شيء من ذلك فقريب وشائع، فالشعر في نظره لغة المشاعر لا لغة العقل. قال يرد على أصحاب الشعر العقلي الغامض:

كلّفتمونا حدود مَنطِقِكمْ والشعرُ يُغني عن صِدقِه كَذِبُهُ

والشعرُ لمْحٌ تكْفِي إشارَتُهُ وليــسَ بالهَدْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُه

وثانياً: محاكاة القدماء في الصياغة الشعرية، فهو لم يفارق عمود الشعر بأصوله التي منها شرف المعنى وجزالة اللفظ والإصابة في الوصف، وكان يتابع سابقيه في كثير من صورهم؛ لأنها أفضل أدوات الشعر التي تجسد إحساسه ومشاعره، وأحياناً يحاول أن يبدع فيها دون أن يحالفه الحظ.

لنوازن مثلاً بين قول عمرو بن معد يكرب:

الضاربين بكلّ أبيضَ مِخْذَم والطاعنِينَ مجامعَ الأضغانِ.

وقوله في صورة إصابة الرماح القلوب:

قوْمٌ تَرى أرماحُهم يومَ الوَغَى مشغوفةً بمــوَاطِنِ الكتْمانِ

فكلاهما جعل السيوف والرماح تصيب القلوب مباشرة، لكن الأول جعل الرماح تطعن القلوب السوداء التي تمتلئ حقداً وكراهية وهي صورة تتملكها الأصالة كما نرى، أما الثاني فجعل الرماح تشغف بالقلوب فقط وكنّى عنها بمواطن الكتمان لأن القلوب هي مواطن السر من الإنسان.[1]

[1] البحتري، الديوان، ص 35.

وثالثاً: تخيّر اللفظ الملائم، فهو يوافق بين اللفظ والمعنى حتى ينسال معه سلسا كالماء وتزبد معانيه على صفحته، كما لا يكثر من ألفاظ البداوة أو يقترب من غريب الشعر وحوشى الكلام أو يعاظل فيها، وإنما يتخير في نظمه ما تقارب مأخذه وجرسه، فلا يحدث ذلك عنده تنافراً في التأليف، يقول:

ومعانٍ لو فصّلتها القوافــي هجّنت شعر جرولٍ ولبيدِ

ورَكِبْنَ اللفظَ القريبَ فأدركْنَ بـه غــايةَ المُرادِ البعيدِ

ورابعاً: نجد رونق أسلوبه وديباجته، فللبحتري ديباجة جميلة قوامها البلاغة وتمكُّن الخاطر واستواءُ الطريقة، ترى فيها المعنى يزداد بهاءً وحسناً كلما نظرت فيه، وأكثر ما نرى تلك الديباجة في الوصف، حيث تبدو الصور لائقة بما وضعت له وغير منافرة. لننظر إليه وهو يبدع صورة المتوكل في حربه ضد جنود الموت:

صريعٌ تقاضاه السيوفُ حُشاشةً يجودُ بها، والموتُ حمرٌ أظافره

ففي وقت المقاضاة يجود بنفسه، ويترك للموت أن يغرس مخالبه في جسده. إنه لرائع أن تخلو تراكيبه من التكلف والركاكة، لكن الأروع من ذلك أن نجد ألفاظه قريبة المأخذ، حسنة الوقع، يؤثر إيقاعها الموسيقي في نفس قارئها، وترسم ألوانها صورة الوحش الكاسر الذي اصطبغت أظافره بالدماء، وهي صورة أصيلة كما ترى.

لا نستطيع أن نحدد مذهب البحتري في سطورنا لكننا نستطيع القول: إنه شاعر أصيل بطبعه وألفاظه وصوره، استطاع أن يجاري طبعه ويسترسل لسجيته، ويلقى في كثير من الأحيان بشعره في مضمار الصناعة والتجديد.[1]

[1] البحتري، الديوان، ص 37.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية حفص

أولا– المصادر:

1. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي، الموازنة بين الطائيين، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
2. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1999.
3. ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، ط 1963.
4. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط 3.
5. التافتازاني سعد الدين، مختصر السعد، شرح كتاب مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، الكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003.
6. ثعلب أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1995.

7. الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3، القاهرة، 1965.

8. ـــــــــــــــ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجبل، 1976.

9. عبد الحميد هنداوي، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001.

10. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج 4، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2002.

11. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط 1968.

12. السبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج 1، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2003.

13. السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، نشر: إبراهيم الجزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973.

14. ـــــــــــ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1، 1980.

15. ابن سنان الخفّاجي، سر الفصاحة، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994.

16. سيبويه، الكتاب، ج 4، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1.

17. صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1989.

18. ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، 1979.

19. العلوي يحي بن حمزة، الطراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2002.

20. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: عبد الستار أحمد فرج، ج8، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1958.

21. القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، جمع: الحسن بن أحمد بن منوبة، تحقيق: عمر عزمي، طبعة القاهرة، 1965.

22. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: رشيد رضا، دار المعرفة، مصر، 1981.

23. _____، أسرار البلاغة وعلم البيان،ط2، تحقيق: السيد محمد رشد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2002.

24. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

25. القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، مصر، ط 2، 1934.

26. ـــــ، الإيضاح في علوم البلاغة، ج 3، تحقيق وشرح: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 3، 1993.

27. المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1967.

28. ـــــ، الكامل في اللغة والأدب، ط2، تحقيق: محمد أحمد الداني، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993.

29. محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2002.

30. مسند الإمام أحمد، تحقيق: شعيب الأرنوط، ط1، 1996.

31. ابن المعتز، البديع، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة النهضة الثقافية، بيروت، ط 2001.

32. ابن منظور، لسان العرب، ج 15، تحقيق: ياسر سليمان لأبو شادي ومجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة.

33. ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط 2006.

34. أبو هلال بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ط 2004.

35. ابن وكيع التنيسي، المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، نشر جامعة قار يونس، بنغازي، ط1، 1994.

36. ابن يعقوب المغربي، مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: خليل أبراهيم خليل، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2002.

ثانيا– الدواوين:

1. البحتري، الديوان، تحقيق: فاروق الطباع، ج 1، شركة دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دت.

2. ـــــــــ، الديوان، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، لبنان، د ط، د ت.

3. بشار بن برد: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، د ط.

4. أبو تمام، الديوان، شرح التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، 1973.

5. ـــــــــــ، الديوان، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف القاهرة، مصر، ط ت، 1976.

6. أبو حسن علي بن جبلة بن مسلم، الديوان، دار الساعة، بغداد، 1971.

7. حسن كامل الصرفي، ديوان البحتري، منشورات دار المعارف، مصر، د ت، ط3.

8. ـــــــــــــــ، ديوان البحتري، تحقيق: حسن صرافي، مج4، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1968.

9. حماد بن العجرف، الديوان، تحقيق: عبد العزيز السني، دار المكتبة المصرية، 1966.

10. ابن الرومي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1973.

11. صلاح الدين الهواري، ديوان بشار بن برد، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1998.

12. عباس بن الأحنف، الديوان، جمع وتحقيق: يحي الجابوري، بغداد، 1963.

13. أبو العتاهية، الديوان، مج1، شرح وتحقيق: شكري فيصل، بيروت، لبنان، 1986.

14. أبو عينة، نشر أحمد الأمين الشنقيطي، مطبعة التقدم، دمشق، 1973.

15. قيس بن الخطيم، الديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط2، 1967.

16. الكميت، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دمشق، 1968.

17. المتنبي، الديوان، نشر عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1993.

18. محمد محمود، ديوان الأعشى، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1996.

19. أبو نواس، الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، 1965.

20. ـــــــــ، الديوان، تحقيق: فاغتر، ج3، دار النشر المصرية ، 1972.

21. الهذليون، الديوان، تحقيق: محمد أبو الوفا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.

ثالثا– المراجع:

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط 1، 1997.

2. ابراهيم أنيس قصّة الإعراب، الأدوات، دار الهدى، الجزائر، ط 1998.

3. إحسان عباس، شعر الخوارج، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1972

4. أحمد أحمد بدوي، البحتري، سلسلة الفكر العربي، تحقيق: بلحبيب حسن عبد الجليل، ط1، دار المعارف، مصر، 1989.

5. أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري منشورات دار محمد الحامي، صفاقس، تونس، ط2001.

6. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، 1993.

7. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية. ط 11، 2000.

8. أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2002.

9. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان المعاني البديع، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004.

10. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، يوسف الصميلي، صيدا- بيروت، ط2003.

11. بكري شيخ محمد، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984.

12. توفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، ط 2، 1998.

13. تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة: نجيب غزاوي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2007.

14. جورج غريب، العصر العباسي نماذج شعرية محلّلة، دار الثقافة، ط 3، 1978.

15. جوليا كرستيفا، آفاق التناصية- المفهوم والمنظور، تر:محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1998.

16. حسن السندوبي، شرح ديوان امرؤ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام ويليه أخبار النوابغ وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط7، 1982.

17. حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، بيروت، ط 10، 1980.

18. خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق، عالم المعرفة، السعودية، ط1، 1984.

19. خليل الجرّ، المعجم العربي الحديث لاروس، مكتبة لاروس، باريس، 1973.

20. رجاء عيد، فلسفة البلاغة، بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 2، 1988.

21. رشيد بلحبيب، ضوابط التقديم وحفظ الرتبة في النحو العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ط 1998.

22. عبد الرزاق أبو زيد زايد، علم المعاني بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، مصر، ط 2، 1988.

23. عبد السلام سرحان، دراسات في الأدب العباسي، مكتبة القاهرة، ط 2، 1965.

24. عبد السلام المسدّي، ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط 1994.

25. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، ط 2، 1984.

26. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط 6، 1981.

27. ـــــــــــ، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط9.

28. ـــــــــــ ، فصول في الشعر ونقده، دار ومكتبة المعارف، ط1، 2008.

29. صلاح مهدي الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2004.

30. عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط 2، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991.

31. عزّ الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية الأزهر، القاهرة، ط 1، 1978.

32. عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

33. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، مصر، ط 2004.

34. علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 1996.

35. ـــــــــــــــــــ، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 1996.

36. عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.

37. عيد بلبع، أسلوبية السؤال رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، ط 1999.

38. عبد الفتاح لاشين، المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 2000.

39. قطبي الطاهر، بحوث في اللغة والاستفهام النحوي، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1994.

40. عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2003.

41. عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في علم المعاني، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر.

42. ـــــــــــــــــــــــ، المجاز العقلي بين الترابط التركيبي والاستبدال، مكتبة ومطبعة الشعاع الفنية، الاسكندرية، ط 1، 2002.

43. محمد عباس، الكتاب الشامل في الأفعال العربية وما يعمل عملها، ج 2، دار الآفاق، الجزائر، ط 1991.

44. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

45. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب (منهج البحث في الأدب واللغة)، مصر، 2005.

46. محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة، مكتبة المعارف، الرياض، ط2008.

47. محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين دراسة نقدية بلاغية، دار النشر للمعرفة الرباط، المغرب، ط1، 2003.

48. محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، المعاني البيان البديع، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط 1995.

49. محمود شاكر القطّان، دراسة بلاغية ورؤية نقدية، منشورات كلية التربية، جامعة الملك عبد العزيز، السعودية، ط 1989.

50. محمود مطرجي، في الصرف وتطبيقاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2000.

51. مختار حبار، سيميائية الخطاب الصوفي عند الصوفية، تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع 2، 1993.

52. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 2005.

53. مصطفى بيطام، مظاهر المجتمع ومظاهر التجديد في الشعر العباسي في العصر الأول (132هـ. 232 هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

54. مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط6، دار العلم للملايين، 1986.

55. مصطفى الغلاييني، جامع دروس اللغة العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2003.

56. منير محمود المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 2005.

57. موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

58. نجيب محمد البهيني، تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الثقافة للتوزيع، بيروت، 2001.

59. نديم العتلي، البحتري عصره حياته شعره، تحقيق: أحمد بدوي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1981.

60. هواري بلقاسم، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، البنوية والأسلوبية والسيميائيات، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط 2005.

61. يحي بن شرف النووي، شرح صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1972.

62. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 2008.

الفهرس

الفهرس

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: تطور الشعر وتجديده في العصر العباسي

المبحث الأول: بين التقليد والتجديد 8

المبحث الثاني: عوامل التجديد 13

المبحث الثالث: مظاهر التجديد 20

التجديد في الموضوع الشعري 20

الفصل الثاني: قضايا ومواضيع المدح عند البحتري

المبحث الأول: قضايا المدح عند البحتري 31

1. الجود والكرم 31
2. الشجاعة والإقدام 35
3. الهيبة 39
4. الانتصار للمظلومين 45
5. فصاحة اللسان 49
6. المبادرة للعمل 52
7. العفو وسعة الصدر 54
8. الخبرة بالدهر 57
9. الوقار 59
10. التواضع والعفة 60

المبحث الثاني: المواضيع المصاحبة للمدح 62

1. الشعر 62

2. الحرب 66
3. الطبيعة 72
4. العتاب 76
5. المرض 82

الفصل الثالث: التناص في شعر البحتري

المبحث الأول: التناص والسرقة الشعرية 89
المبحث الثاني: التناص الديني 94
1. القرآن الكريم 94
2. الحديث الشريف 105
المبحث الثالث: التناص الأدبي 108
1. تناص البحتري مع أبي تمام 108
2. تناص البحتري مع شعراء آخرين 125

الفصل الرابع: مقاربة أسلوبية لشعر البحتري

المبحث الأول: التراكيب النحوية الطلبية ودلالاتها 132
1. الأمر 133
2. النهي 140
3. الاستفهام 147
4. النداء 154
المبحث الثاني: الأساليب اللغوية الإسنادية ومعانيها 161
1. الحذف 161
2. أسلوب التقديم والتأخير 171
3. مؤكِّدات الخبر 191

دراسة النص 205
خاتمة 229
الملحق 233
قائمة المصادر والمراجع..... 244
الفهرس..... 259

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة شعر العباسي في عهده الذهبي المجيد، وقد اختارت فحلا من فحول شعراء ذلك العصر البحتري رائدا لشعر المدح من خلال ديوانه الغني من حيث شراء اللغة وجمال الصورة ونسج التراكيب وعذب الإيقاع.

وقد رأت المقاربة أن المنهج الأسلوبي هو السبيل في استخراج مكنونات هذا النص والغوص في أغواره.

ركزت هذه المقاربة التطبيقية على المستويات اللغوية في بناها الافرادية والتركيبية للقبض على الدلالات والمعاني التي يسخر بها هذا النص الشعري الجميل.

Résumé :

Cette recherche vise à établir une approche vers la poésie Abbasside dans son ère d'or glorieux, elle a choisie un pionnier des poètes de cette ère « Elbouhtouri » pionnier de la poésie flattante Al madh de pour sa langue, son image et le tissage des structures et le rythme musical.

On a abouti la méthode stylistique afin d'extraire le dessous caché du texte.

Abstract

This research aims to establish an approach to Abbasid poetry in its glorious golden era, it has chosen a pioneer of poets of this era (Elbouhtouri) pioneer of the flattering poetry Al madh for its language, its image and the weaving of structures and musical rhythm. The stylistic method was completed to extract the hidden underside of the text.