مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَولِيّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

العدد السابع – كانون الاول – 2023 / December

استحضار الموت والحياة في شعر الرثاء والفرار والمراصد عند الشعراء الصعاليك الجاهليين

م. د. بهاء الدين طارش داود الفارس [1]
[1] المديرية العامة لتربية واسط / العراق

Bahaaaldeen588@gmail.com

ملخص. قد تمرُّ بالإنسانِ تجربةٌ ما تمثّلُ مغامرةً إلى حدٍّ ما، ولكن أن يعيش الإنسان حياته كلَّها على شكل مغامرة فهذا أمرٌ ليس بالهيّن، فما بالك بمجموعةٍ تعيش هذه الحياة؟ لقد عُرفَ عن (الشعراء الصعاليك) في عصر ما قبل الإسلام أنّهم ذوو بأس وشجاعة ومغامرون وانماز شعرهم في كثيرٍ منه بسرد قصصهم لمغامراتهم تلك التي كان الموت حاضراً وماثلاً أمامهم دوماً؛ ولأنَّ الشاعر الصعلوك المغامر في حياته والمقامر بها كان مُستهدفاً ومطارَداً من المجتمع المحيط به فقد فرض عليه أن يعيش كالذئب في الفلوات سيُقتَل إنْ لم يَقتِل، ولعلَّ هذا ما برّر استهانتهم بالموت وعدم خشيتهم منه، حتى عُدت ظاهرة في أشعارهم. إنَّ الغاية الأسمى له إثبات وجوده وهي غاية تهون معها حياته البائسة التي كان يحياها، ويمكن القول: إنَّ هاجس الموت انعكس في أشعار هذه الفئة وتباينت النظرة له من مستهترٍ به إلى خائف منه، وممّا لا تخطئه عينان أنَّ كلا الفريقين قد لجأ إلى وسائل النجاة منه تشبثاً بالحياة، ومن هذه الوسائل والطرق: الفرار واعتلاء قمم الجبال وقننها لرصدِ أعدائهم وتجنبهم المخاطر.

الكلمات المفتاحية: الرثاء، الفرار، المراصد، الصعاليك، الموت والحياة.

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256
مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ

Abstract. An individual may go through an experience that represents a somewhat adventurous journey, but one to live his entire life as an adventure is not an easy matter .What about a group that lives this life? Al-Sa'alik poets in pre-Islamic times were known for their strength, courage, and daring. Much of their poetry narrated their adventures, where death was always present before them. The poet from Al-Sa'alik, who was adventurer in his life and didn't care about it, was targeted, pursued by the surrounding society, and was forced to live like a wolf in the wilderness, where he would be killed if he did not kill. Perhaps this is what justified their disregard for death or to be afraid of it, to the point that it became a characteristic in their poems.The ultimate goal for the poet was to prove his existence, a goal that made his miserable life easier to bear. It can be said that the obsession with death was reflected in the poetry of this group, and their view to death varied from being dismissive to being fearful of it. It is worth noting that both sides resorted to means of survival, clinging to life. Among these means and methods were fleeing and climbing the mountaintops, which they used to monitor their enemies and avoid risks

Keywords: lamentation, Escape, Observatories, Al-Saalik, Death and life.

1 .مقدمة:

طرقَ الشاعر الجاهليّ جُلَّ الأغراض المعروفة، مثل: الرثاء، والمديح، والفخر، والنسيب، والهجاء، والحكمة، والعتاب، والاعتذار، وغيرها، غيرَ أنَّ سِمة الوصف كانت ملمحاً سائداً غطّى الأغراض جميعها. يقول قدامة بن جعفر: "ولمّا كانت للشعر صناعة، وكان الفرض في كلِّ صناعة إجراء ما يُصنع، يُعمَلُ بها على غاية التجويدِ والكمالِ، إذْ كان جميع ما يؤلَّف ويُصنَع على سبيل الصناعات والمهنِ فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدوده بينهما تسمّى الوسائط" (بن جعفر، د. ت، ص: 64)، ويقول ابن رشيق القيرواني في معرض حديثه عن التشبيه والوصف: "أبلغُ الوصفِ ما قلبَ السمعَ بصراً" (القيرواني، 1981، 2: 1097)، ويقول أيضاً: "وأحسن الوصف ما نُعِتَ به الشيء حتّى تكاد تمثّله عياناً للسامع"، ثمَّ يشير إلى أهميّة الوصف في الشعر العربي، فيقول: "الشعرُ –إلّا أقلّه– راجعٌ إلى باب الوصف"، غيرَ أنَّ الوصفَ ليس التشبيه، أو على الأقل ليس التشبيه وحده،

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

ويفرّقُ ابنُ رشيق بينهما، فيقول: "الفرقُ بين الوصفِ والتشبيهِ، أنَّ هذا إخبارٌ عن حقيقة الشيء، وأنَّ ذلكَ مجازٌ وتمثيل" (المصدر نفسه، 2: 1096).

وأمّا ما يخص التشبيه عند الشعراء الصعاليك، فالدكتور يوسف خليف يقول: " ولعلَّ التشبيه أقوى الألوان الفنيّة التي اعتمد عليها الشعراء الصعاليك في شعرِهم، وهو لون يتّفق تماماً مع هذهِ السرعة الفنيّة ... إذْ إنَّ الصنعة الفنيّة في التشبيه صفة سريعــة لا تتجاوز عقد موازنة بين أمرين يشتركان في معنى وهو من هذه الناحية غير الاستعارة مثلاً التي تعتمد على لون من الصنعة الفنيّة العميقة المتأنيّة" (خليف، 1978، ص: 293– 294)، وهذا القول للدكتور خليف بحاجة إلى استقراءٍ متأنٍ ثمَّ الإجابة عنه بما يأتي:

إنَّ جُلَّ شعراء العصر الجاهليّ كان التشبيه هو أقوى الألوان الفنيّة في أشعارهم وليست ميزة انماز بها الشعراء الصعاليك، يقول المبرّد: " التشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب، حتّى لو قال قائلٌ: هو أكثر كلامهم، لم يُبعِدْ" (المبرد، 1997، 3: 70)، فمحاولة إثبات السرعة الفنيّة والسذاجة في النظم للشعراء الصعاليك، باعتبار أنَّ التشبيه ليس بحاجة إلى تأمُّل وتبصُّر على عكس الاستعارة فيه من التجنّي على الشعراء الصعاليك الشيء الكثير، بل إنَّ استعمالهم الاستعارة قد يكون أكثر من غيرهم وأبرز، وما يقول الدكتور يوسف خليف عن قول تأبّط شرّاً (شاكر، 1984، ص: 203– 204):

نحزُّ رقابَهم حتّى نَزَعْنا ... وأنفُ الموتِ مَنخِرهُ رئيمُ
وإنْ تقعُ النسورُ عليَّ يوماً ... فلحمُ المُعتفى لحمٌ كريمُ
مددتُ له يميناً من جناحي ... لها وُفُرٌ وخافيةٌ رخومُ

تلك الاستعارات التجسيمية الرائعة للموت، حتى أنّه أظهره بمظهر المهزوم المغلوب على أمره، وأظهر نفسه بغير المبالي به، بل إنّه يقدّم ما شاء للنسور التي هي رمز للفناء والموت.

وفي حديث عبد القاهر الجرجاني عن بيتِ تأبّطَ شرّاً (شاكر، 1984، ص: 155):

إذا هزّهُ في عظمِ قرنٍ تهلّلتْ ... نواجذُ أفواه المنايا الضواحكُ

يقول: "فإنّهُ لمّا جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها ... فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنّهُ استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه؛ لأنَّ ذلك يوجب المحال وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلّا أن تقول: إنّه لمّا ادّعى أنَّ المنايا تسِرُّ وتستبشر إذا هو هزَّ السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك أراد أن يبالغ في

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الأمر فجعلها في صورة من يضحك، حتّى تبدو نواجذه من شدّة السرور" (الجرجاني، 1992، ص: 437)، ويبقى السؤال الأهم: أكان الشعراء الصعاليك يشبّهون أم يصفون؟

ولعلَّ أنسنة الموت ووسمه بسمات العاقل وصفاته وتجسيده استعاريّاً يكسب الموت من خلاله صفة إنسانيّة جديدة قد يكون الشاعر الصعلوك قد سعى لها قصداً لإعلان تفوّقهِ وشجاعته في التغلّب على الموت الذي أعجز البشريّة جمعاء، ومثل هذا التجسيد نجده عند كثير من الشعراء الصعاليك، مثل قول أبي الطمحان القيني (الأصفهاني، 2008، 13: 8):

وما زالَ فيهِم حيثُ كانَ مُسَوَّدٌ *تسيرُ المنايا حيثُ سارتْ ركائبُهْ*
أضاءتْ لهُم أحسابُهُم ووجوهُهُم *دُجى الليلِ حتّى نَظَّمَ الجزعَ ثاقِبُهْ*

وقولُ عروة بن الورد (السكّيت، 1995، ص: 82):

لبوسُ ثيابَ الموتِ حتّى إلى الذي *يوائمُ إمّا سائمٌ أو مضارعُ*

وقول تأبّطَ شرّاً (شاكر، 1984، ص: 250):

تضحكُ الضبعُ لقتلى هُذيلٍ *وترى الذئب لها يستهِلُّ*
وعتاق الطير تهفو بِطاناً *تتخطّاهم فما تستقِلُّ*

إنَّ التجسيد أو التشخيص هو: نسبة صفات بشرية إلى أفكار محددة ومجرّدة، أو إبمعنى آخر نسبتها إلى أشياء غير حية، مثل الرذائل والفضائل المجسّدة في الأخلاق.

وعلى هذا فقد وظَّفَ الشاعر الصعلوكُ التجسيم في تشكيل صور تُعَد من أدواته الشعريّة البارزة التي لجأ إليها للتعبير عن تجربته الشعريّة ورؤيته وإيصالها إلى المتلقي، وهي بلا شكّ مهمة لإبراز إمكانيّة الشاعر، وخاصة إن كانت تُمثّلَ الصورة –حسيّاً– عاطفة أو فكرة ، وإن كان التمثيل لأحاسيس تجريديّة.

لقد ضُرِبَ بشجاعة الصعاليك المثل، وقد جاء في الخبر: أنَّ رسول المهلَّب قال للحجّاج بن يوسف، يصِفُ قتال الجيشِ: "كانوا مع والٍ يقاتل بهم مقاتلة الصعلوك" (المسعودي، 2005، 3: 126).

ومردُّ هذه الروح التي انمازوا بها قناعتهم بأنَّ سقوطهم يكونُ مرّةً واحدةً، وأنَّ لا أحدَ من مطارديهم وخصومهم سيرحمهم إذا ما سقطوا.

وكانَ لشعورهم بالقلق، والمرارة، والوحدةِ حيث لا نصيرَ لهم إلّا سيوفهم ورفاقهم الصعاليك أثرٌ بارزٌ في أشعارهم، يقول الشنفرى (يعقوب، 1996، ص:38):

إذا ما أتتني ميتتي لم أُبالها *ولمْ تُذْرِ خالاتي الدموع وعمّتي*

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

لقد كان عيش الصعلوك كالذئبِ في الفلوات، سيُقتَلُ إنْ لم يَقتِلْ، ولذا فإنَّ عدم الخشيةِ من الموتِ كانتْ ظاهرةً في شعرِهم؛ فالحركةُ، والتنقّل، والغايةُ التي يطمح لها الصعلوك، تهون معها الحياة، يقول عروة بن الورد (ابن السكّيت، 1995، ص:42- 43):

ذريني أُطوّفُ في البلادِ لعلّني أُخلّيكِ أو أُغنيكِ عن سوءِ محضَرِ
فإنْ فازَ سهمٌ للمنيّةِ لمْ أكُنْ جزوعاً وهلْ عنْ ذاكَ من متأخَّرِ

وقول تأبّطَ شرّاً، في قصته مع بني لحيان (شاكر، 1984، ص: 89):

لكم خَصلَتَانِ: إمّا فداءٌ ومنّةٌ وإمّا دمٌ، والقتلُ بالمرءِ أجدرُ

فهو في ذلكَ لا يتقبّلُ المنّةَ، ويرى أنَّ الموتَ دونها أرحمَ وأعز، لقد فضّلوا الموتَ على سلبية الحياة، يقول عروة بن الورد (البستاني، 1982، ص: 62):

فإنْ نحنُ لم نملكِ دفاعاً بحادثٍ تُلِمُّ بهِ الأيّامُ فالموتُ أجملُ

وقد اختلفت النظرة إلى الموتِ من شاعرٍ إلى آخر، فصوّرَ تأبّطَ شرّاً الموتَ بصورٍ تثير السخرية، كما في قصيدتهِ التي ذكرَ فيها نجاته بالحيلةِ من أعدائهِ في إحدى مغامراتهِ القصصية، فصوّره مخزيّاً ينظرُ مُستغرباً من نجاتهِ بهذه الحيلة، فقال (شاكر، 1984، ص:90):

فخالطَ سهلَ الأرضِ لمْ يكدح الصفا بهِ كدِحةٌ، والموتُ خزيانُ ينظرُ

على أنَّ ليسَ كلُّ الصعاليكِ ينظرون نظرة الاستهزاء للموتِ، فالأعلم الهذلي مثلاً، أبدى رُعباً من الموتِ، جعلَ الشاعرَ يتصوّرُ ما يُمكن أن تفعلَ بهِ الوحوش بعد أن يموت، وهذا ما دفعه لعدم الاستسلام للموت، فقال (السكري، 1965، 1: 314):

وخَشيتُ وقعَ ضريبةٍ قُد جُرّبت كلَّ التجـاربْ
فأكونُ صيدَهُمُ بها للذئبِ والضُبعِ السواغـبْ
جَزَراً وللطيرِ المُربَّةِ والذئابِ وللثعالِبْ
وتَجُرُّ مُدجرِيَّةٌ لـها لحمي إلى أَجْرٍ حواشـبْ
سودٍ سحاليلٍ كأنَّ جلو دَهُنَّ ثيابُ راهِبْ

إنَّ قوّةَ نفوسِ الصعاليك الذين رفضوا واقعهم الذليل يتمثّلُ في " استهانتهم بالحياة في سبيل الوصول إلى الغاية التي يسعون إليها" (خليف، 1978، ص: 34)، يقول عروة بن الورد (ابن السكّيت، 1995، ص: 88):

فسِرْ في بلادِ اللهِ والتمس الغنى تَعِش ذا يسارٍ أو تموتَ فتُعذرا

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

وقال أيضاً (المصدر نفسه، ص: 78):

فقلتُ لهُ: ألا احيَ وأنتَ حرٌّ ستشبَعُ في حياتِكَ أو تموتُ

ويقول تأبّطَ شرّاً (شاكر، 1984، ص: 118):

وإنّي – ولا عِلمٌ – لأعلمُ أنّني سألقى سِنانَ الموتِ يبرقُ أصلعا

فإذا كانَ الموت هو النهاية المحتومة، فما ينفع الحذر، يقول الشنفرى (يعقوب، 1996، ص: 56):

يا صاحبي، هلِ الحِنارِ مُسَلّمِي أو هلْ لِحتفِ منيّةٍ مِنْ مَصرفِ

بل أنَّ الإنسان لا يموت إلّا مرّةً واحدةً، فلِمَ العذلُ واللومُ (المصدر نفسه، ص: 27)؟

دعيني وقولي بعدُ ما شئتِ إنّني سيُغدى بنعشي مرّةً فأُغيَّبُ

إنَّ بشاعةَ الموتِ لم تمنع الشعراء الصعاليك من تحويلهِ إلى قيمة جمالية من خلال إضفاء صفة الخلود في القيمة الإنسانيّة المعبّرة، فتأبّطَ شرّاً حينَ يرثي الشنفرى يقول (شاكر، 1984، ص: 81، 84):

قضى نحبَهُ مُستكثِراً من جميلِهِ مُقِلّاً من الفحشاءِ والعِرضُ وافِرُ

وأجملُ موتِ المرءِ، إذْ كانَ مَيّتاً ولا بدَّ يوماً، موتُهُ وهو صابِرُ

فقد جعل للموتِ قيمةً جماليّةً تتباينُ بينَ شخصٍ وآخر، وعبّر عنها بصيغة التفضيل (أجمل)، وقد رسمَ الشعراء للموتِ صوراً كثيرة، فتأبّطَ شرّاً شكّلَ " مشهداً غريباً ومُذهِلاً للموتِ، غايةً في الكثافةِ (المصدر نفسه، ص: 203):

نحزُّ رقابَهم حتّى نزعنا وأنفُ الموتِ مَنخِرهُ رئيمُ

هذا التشكيل يُجسّد الموت الذي واجهه الشاعر وقومه، مُمثّلاً بأعدائهم، وقد انكسرَ أنفُهُ وصار ينزف الدم بعد هزيمتهم، ويمتازُ هذا التشكيل "بالمبالغة والغرابةِ والتعقيدِ والعلاقات المكثّفة" (الجهاد، 2007، ص: 231).

لقد كان من آثار تناول الموت والحياة في شعر الصعاليك أنْ برزت أغراض أخرى في شعرهم مثل شعر الفرار وشعر المراقب والمراصد وكما سيأتي:

2 .الرثاء:

ذهبَ بعضُ النقّادُ القدماء إلى أنَّ الرثاءَ عامّةً هو مدحٌ، إذْ " ليسَ بينَ المرثيّةِ والمدحةِ فصلٌ إلّا أنْ يُذكرَ في اللفظِ ما يدلُّ على أنّهُ لهالك مثل: كانَ وتولّى ... وهذا لا يزيدُ في المعنى ولا يُنقِص منهُ؛ لأنَّ تأبين الميّت إنّما هو بمثلِ ما كانَ يُمدَحُ في حياته" (بن جعفر، د. ت، ص118)، وربطَ أحدهم

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الرثاء بالسِحر فذهبَ إلى " أنَّ الرثاء بدأَ عند العرب كما بدأَ عند كثيرٍ من الأمم الأخرى بصورة تشبه أن تكونَ سحراً حتّى يطمئنَّ الميّتُ في مرقدِهِ، ولا تصيب روحه الأحياء من ورائِهِ، ثمَّ أخذَ يفقد هذه الغاية مع الزمن وما زال حتّى انتهى إلى الصورة الجاهلية" (ضيف، فنون الأدب العربي، الرثاء، 1987، ص: 7)، وعليه فقد "كانت غاية الرثاء الأصليّة أيضاً هي السحر" (بروكلمان، 1983، 1: 47)، لقد كانتْ قناعة واعتقاد لدى العرب أنَّ الدم " لا يشفيهم منه إلّا الدم وكأنّما أصبحَ سفكه غريزة من غرائزهم لا تزايلهم ... على شاكلةِ تأبّطَ شرّاً، إذْ يقول" (ضيف، تاريخ الأدب العربي، 1960، ص: 63) و(شاكر، 1984، ص: 113):

قليلِ غرارِ النومِ أكبرُ همّهِ دمُ الثأرِ أو يلقى كميّاً مسفّعا

فأكبر ما يهتم به ويصبو له طلب الثأر ولقاء بطل قد سفعت وجهه هواجر الصحراء. وقد نُقِلَ عن الأصمعي أنّهُ سأل أعرابياً: " ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟ فأجـــاب الأعرابي: لأنّنا نقولها وقلوبنا مُحترقة" (الأندلسي، 1983، 3: 183).

والرثاء " إنّما هو تطوّرٌ عن تعويذات كانت تُقال للميّت وعلى قبره حتّى يطمئنَّ في لحدِهِ، وبمرّ الزمن تطوّرَ الرثاءُ عندهم إلى تصويرِ حزنهم العميق إزاء ما أصابهم به الزمن في فقيدهم، فتلك التعويذات أصبحت وخاصّةً عند نسائهم بكاءً ونواحاً وندباً حارّاً" (ضيف، تاريخ الأدب العربي، 1960، ص: 207). وعلى مثل هذا ذهبَ بروكلمان فرأى أنَّ " المرثيّة الشعرية نشأت نشأتها الأولى مع ندب النوائح المجرّد من القوالب" (بروكلمان، 1983، 1: 164).

لقد كثُرَ الرثاءُ في شعر الهذليين حتّى عُدَّ ظاهرةً وسِمةً لهم انمازوا بها عن سواهم، وعلّلَتْ هذهِ الظاهرة بأنّه "كان المجتمعُ كلُّهُ يُحارب ويغزو فتعدّدت أيامهم، وكان الفرد يحارب ويغزو فشذَّ الكثيرون، ووجدنا حياتهم كلَّها نضالاً، يبذلون في سبيله دماءَهم وأرواحهم، فكان عند هذه العشيرة في كلّ يوم مفقود أو أكثر" (زكي، 1969، ص: 198). على أنّهم وظّفوا الصورة الطبيعيّة المستمَدّة من بيئتهم لتجسيد إحساسِهم بالحزنِ، وقد أوجدوا لازمة في جُلّ قصائده في غرض الرثاء، هي (والدهر لا يبقي على حدثانهِ)، كانت هذه الصور تعبيراً حقيقيّاً لما يجولُ في أنفسِهم، ونوردُ مثلاً لها، قصيدةَ صخر الغيّ في رثاءِ أخيه أبي عمرو، إذْ يقولُ فيها (السكري، 1965، 1: 245):

وللهِ فتخاءُ الجناحـــــــــينِ لقوّةٌ تُوَبِّدُ فَرخيها لُحومَ الأرانـــــبِ
كأنَّ قلوبَ الطَيرِ في جَوفِ وكـرِها نوى القَسبِ يُلقى عندَ بعضِ المـآدبِ
فخاتتْ غزالاً جاثِماً بَصُرتْ بـــهِ لدى سَلَماتٍ عندَ أدماءِ ســـــاربِ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

فمرّتْ على رَيْدٍ فأعنَتْ بَعضَـــها ... فخرَّتْ على الرِجلينِ أخيبَ خائِـــبِ
بِمتلَفةٍ قَفرٍ كأنَّ جناحَـــــــــها ... إذا نهضَتْ في الجوّ مِخراقُ لاعِبِ
وقد تُرِكَ الفرخانِ في جَوفِ وُكرِها ... ببلدةِ لا مولى ولا عنـدَ كاســـبِ
فُريخانِ ينضاعانِ في الفجرِ كلّما ... أحسّا دويَّ الريحِ أو صوتَ ناعِـبِ
فلم يرَها الفرخانِ بعدَ مســـائِها ... ولـم يهَآ في عُشِّها منْ تجـاوِبِ
فذلكَ ممّا أحدثَ الدهرُ أنّـــــهُ ... لـهُ كُلُّ مطلوبٍ حثيثٍ وطالـبِ

وهي قصّةٌ بديعةٌ، ربطَ الشاعرُ في خلالها وعيه الشعري بالطبيعة كي يُظهر المأساويّة، وعلى هذا فالمسألة "الأساسيّة هنا، أنَّ تَوحُّدَ وعيِ الشاعرِ مع هذهِ العقاب وفرخيها يجعلها صورة خارجيّة لمأساويّة وجوده هو، فالمصير الذي تواجهه هذه الكائنات الطبيعية تحقّقٌ لمصيرهِ هو بعد فقدان أخيه" (الجهاد، 2007، ص: 356). وجدير بالإشارة أنَّ الرثاء عند الصعاليك قد أخذ أشكالاً عِدّة، منها:

2.1. رثاء الرفاق:

ولعلَّ أبرزَ أنموذجٍ لهذا الشكل من الرثاء، رثاءُ تأبّطَ شرّاً للشنفرى، إذ يقول (شاكر، 1984، ص: 78) و (الأصفهاني، 2008، 21: 130– 131) و (أبو تمّام، 1987، ص: 207):

على الشنفرى ساري الغمام فرائحُ ... غزيرُ الكُلى، وصيبُ الماءِ باكرُ

فدعا له بأنْ يُسقى قبرهُ ويُصَبُّ الماءُ عليه صبّاً، والدعاء بالسُقيا دعاءٌ قديم. لقد ودَّ تأبّطَ شرّاً أنْ يكونَ مع رفيقهِ حينَ قضى نحبه، فيدفعَ عنه الأذى، فقال (شاكر، 1984، ص:83):

فلو نبّأتني الطيرُ أو كنتُ شاهِداً ... لآساكَ في البلوى أخٌ لكَ ناصِرُ

لقد انمازَ رثاؤهُ بصدقِ العاطفةِ، وعمقِ الإحساسِ بفجيعةِ فقْدِهِ، فذكرَ صفاتَهُ وخِصالهُ من صبرٍ وثباتٍ وشدّةٍ على الأعداء، وإعانةِ المُحتاجِ، فهو كريمٌ شريفٌ وافِرُ العِرضِ. يقول ابن رشيق: " ومن عادة القدماء أنْ يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعِزَّةِ والأمم السالفة، الوعول الممتنعة في قُلَلِ الجبالِ، والأسود الخادرة في الغياض ... وذلك في أشعارهم كثير موجود لا يكاد يخلو منه شعر" (القيرواني، 1981،2: 836)، لكنَّ تأبّطَ شرّاً لم يذكر الملوك، أو الأمم السالفة، بل ذكر ما كانَ يعتقِدُ به الشنفرى أنّه ينتمي لهم وإلى مجتمعهم وهو مجتمع الأراوي والوعول، فيقول (شاكر، 1984، ص: 81):

فإنْ تكُ نفسُ الشنفرى حُمَّ يومُها ... وراحَ لهُ ما كان منه يُحـاذِرُ
فما كانَ بِدْعاً أنْ يُصابَ فمِثْلُهُ ... أُصيبَ وحُمَّ المُلتَجُونَ الفوادِرُ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

ولا ينسى الشاعر أنْ يذكرَ ما يفخر بهِ الصعلوك، وهو سلاحهُ، فيشيد بعزمهِ، وقوسهِ، وسيفهِ، وجوادهِ، وهي إشارة مهمة؛ لأنَّ الشنفرى وإنْ كان ممّن وُصفوا بسرعةِ العدْوِ فإنّهُ كان فارِساً شديداً، يقول تأبّطَ شرّاً (المصدر نفسه، ص: 81- 82):

يُفَرّجُ عنهُ غُمَّةَ الروعِ عَزمُهُ وصفراءُ مِرنانٌ، وأبيضُ باترُ
وأشقرُ غيداقُ الجِراءِ كأنّهُ عقابٌ تدلّى بينَ نيقَينِ كاسرُ

أمّا قوله (المصدر نفسه، ص: 84):

وأجملُ موتِ المرءِ، إذْ كانَ ميّتاً ولا بُدَّ يوماً، موتُهُ وهو صابرُ

ففيهِ ذِكْرٌ مجمَلٌ لقصّةِ مقتلِ الشنفرى، حيث جاء في الخبرِ أنَّهم قطعوا يده، وفقأوا عينيه، وهو صابرٌ يضربُ الأمثالَ وينشدُ الشعرَ (ينظر، الأصفهاني، 2008، 21: 130). ولا تخلو القصيدة من الحكمة التي تضمّنتها بعض الأبياتِ، مثل قوله (شاكر، 1984، ص: 84):

وخفّضَ جأشي أنَّ كُلَّ ابنِ حُرّةٍ إلى حيثُ صِرتَ لا محالةَ صائرُ

إنَّ كلَّ إنسان لابدَّ أن يسلكَ هذا المسلك، وأنْ يصيرَ إلى ما صرتَ إليه، فالموتُ لا بدَّ أن يصيبَ الإنسان يوماً من الأيام.

لقد كانت العفّة والشجاعة والمساواة قِيَماً سائدة في مراثي الصعاليك، فهجروا قيمةَ الحسَبِ والنسبِ وحلّت صيغٌ ومفرداتٌ مثل، (فتى، وفتية) وغيرها ممّا يدلُّ على المساواة بين المرثيّينَ والصعاليك، يقول تأبّطَ شرّاً (المصدر نفسه، ص: 121، 123، وينظر، ص: 161، 206):

أَبَعْدَ قتيلِ العوصِ آسى على فتىً وصاحبه أو يأكلُ الزادَ طـــارقُ
لَعَمْرُو فتىً نِلْتُم، كـــأنَّ رداءَهُ على سَرحَةٍ مِنْ سَرْحِ دومةَ، شانقُ
لأطرُدَ نهْباً، أو نزورُ بفتيَـــةٍ بأيمانِهِم سُمْرُ القنا والعـــقائقُ

وعلى هذا فإنَّ الشاعر الصعلوك لم يكن ليندب نفسه وأهله فحسب، بل كان يندب من ينزلون منه منزلة النفس والأهل أيضاً ممّن يؤثرهم ويحبّهم.

2.2. رثاء الحيوان:

ارتبطت حياة الإنسان في الجاهلية بحياة الحيوانات من حولهِ، ولعلَّ الخيلَ كانَ لها القِدحُ المعلّى بين هذهِ الحيوانات، فالعرب "كانوا لا يُهنئون إلّا بغلامٍ يُلَد، أوفرس تُنتَج، أو شاعر ينبَغ" (القيرواني، 1981، 1: 89).

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

ولذا كان هناك شكلٌ من أشكال الرثاء المتميّزة، وُجِدَ عند الشعراء الصعاليك، وهو رثاء الحيوان، وما نقصده ليس رمز الحيوان في السرد القصصي الجاهلي، وإنّما الحيوان على الحقيقة، فقد جاء على لسان السُليك بن السلكة في رثاءِ فرسهِ النحّام قولهُ (حرب، 1993، ص: 89) و (المبرد، 1997، 3: 53):

كأنَّ قوائمَ النحَّامِ لمّـــــــــــا *تحمّلَ صحبتي أُصُلاً مَحارُ*
على قرماءَ عاليـــــــــةٌ شواهُ *كـــأنَّ بياضَ غُرَّتِهِ خِمارُ*
وما يُدريكَ ما فَقـــــــــري إليهِ *إذا مـا القومُ وَلّوا أو أغاروا*
ويُحضِرُ فوقَ جُهدِ الحُضرِ نصّاً *يَصـيدُكَ قافِلاً والمخُّ رائرُ*

2.3. رثاء الذات:

وعلى كثرةِ ما نجِدُ من شعرٍ لشعراء رَثُوا أنفسَهم (ينظر، الأندلسي، 1983، 3: 201– 207)، فإنّنا لا نجدُ هذا النوع من الرثاءِ في شعرِ الصعاليكِ، وربّما يكونُ مرَدُّ ذلكَ إلى أنّهم كانوا يتوقعون نهايتهم، وهي الموت على أيدي أعدائِهم ومطارديهم، طالَ الزمنُ أو قصُر.

2.4. رثاء أعضاء الجسد:

استعملَ الشعراء الأطرافَ من يدين ورجلين مصدراً من مصادر الصورة الشعريّة، وأمّا استعمالها في غرض الرثاء فقد كانت قليلة ونادرة، وقد وردتْ عند الشعراء الصعاليك مثلُ هذهِ الصور، فقد قيلَ أنّهُ: بعدَ أنْ أسَرَ بنو سلامان الشنفرى " قالوا له: أنشِدنا، فقال: إنّما النشيد على المسرَّة، فذهبَتْ مَثَلاً، ثمَّ ضربوا يده فتعرَّضَت، أي اضطربت" (الأصفهاني، 2008، 21: 130)، وكانت بيده شامة، فقال (يعقوب، 1996، ص: 75) و (الأصفهاني، 2008، 21: 130):

لا تَبعدي إمّا هَلَكتِ شامة *فرُبَّ وادٍ نَفَّرتْ حَمامَـــهْ*
وربَّ خَرقٍ قَطعَتْ قتامهْ *وربَّ قِرنٍ فصَلَتْ عِظامَهْ*
وربَّ وادٍ جاوزت أعلامه *وربَّ شهرٍ عَبَرَتْ أيّامه*

ويطالعنا نصٌّ آخر، على قِلّةِ النصوص في هذا النمطِ من الرثاء، والأبيات لصعلوكٍ آخر هو (أبو خِراش الهذليّ)، إذ نهشَتْ حيّةٌ ساقَهُ فقُطِعتْ، فقال (السكري، 1965، 3: 1244– 1245) و (الأصفهاني، 2008، 21: 163):

لعمرُكَ والمنايا غالبـــاتٌ *على الإنسانِ تطلعُ كلَّ نجدِ*
لقد أهلكتِ حيّةَ بطنِ أنفٍ *على الأصحابِ ساقاً ذاتَ فقدِ*

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

وقال أيضاً:

لقد أهلكْتِ حيّةَ بطنِ أنـفٍ — على الأصحابِ ساقاً ذاتِ فضلِ
فما تركتْ عدوّاً بينَ بُصرى — إلى صنعاءَ يطلبُهُ بِذَحْـــــلِ

2.5. رثاء الأقارب:

تَعَد الصعلكة والصعاليك منظومة اجتماعية متآلفة ومتجانسة، فالأفكار والقيم التي يحملها الشاعر الصعلوك نجدها ذاتها موجودة عند أهلِهِ وذويه، وتجسّدَ هذا بوضوح في مراثي امهاتِ الصعاليكِ وأخواتِهم وذويهم، فقد أُبِنَ الصعاليك بذاتِ الأمور التي فخروا بها في حياتهم من شجاعةٍ وبسالة وإباء ووُصِفوا بذاتِ الصفات.

وربّما يكون نواح أم السليك على ولدها وقد خرجَ ولم يعُد، وجهلت مصيرهُ، من أجملِ وأرقِّ ما ناحت به امرأة، فقصيدتها مليئة بالإحساسِ والوجدِ والمرارة على الغائبِ أو المغيَّبِ الذي ضاعَ خبرُهُ وجهلت مصيره، أهو مريضٌ أم في غربةٍ سيعود بعد حين؟ أهو قتيلٌ قُتِلَ غدراً؟ لكنَّ عزاءَها أنَّ الكُلَّ صائرٌ إلى ما صار إليه ولدها، فالموت آتٍ الإنسانَ وإنْ تعدّدت أسبابه، على أنّها ودّتْ لو فدته بنفسِها، ولكن لا سبيل إلى ذلك، لذا جاءت بأبياتٍ مشحونة بالعاطفة، منها (التبريزي، 2000، 1: 579-581):

طافَ يبغي نجوةً — من هلاكٍ فهلكْ
ليتَ شِعري ضلّةً — أيَّ شيءٍ قتلكْ
أمريضٌ لم تُعَـد — أم عـدوٌّ ختَلَكْ
والمنايا رَصَـــدٌ — للفتى حيثُ سَلَكْ
أيُّ شيءٍ حَسَنٍ — لفتى لمْ يكُ لـكْ
كـلُّ شيءٍ قاتِلٍ — حينَ تلقى أجلَكْ
ليتَ قلبي ساعةً — صبرَهُ عنكَ ملَكْ
ليتَ نفسي قُدِّمَتْ — للمنايـــا بدَلَك

وعلى عادة الشعراء الصعاليك حضر التميّز في القصيدةِ عن سواها، " قال أبو العلاء: هذا الوزنُ لم يذكرهُ الخليل، ولا سعيد بن مسعَدة، وذكره الزجّاج، وجعله سابعاً للرَمَل، وقد يُحتمَل أن يكونَ مشطوراً للمديد" (التبريزي، 2000، 1: 580)، وفضلاً عن الوزن فقد جاءتْ القافية وتسكين الرويّ متناسبة مع

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الجو العاطفي للقصيدةِ وزادها عاطفةً وانفعالاً، ووصفت أبياتها بأنّها " رائعة تفيض حزناً وتفجّعاً تصوّرُ فيها مُصابها الشديد فيه، وحسرتها البالغة عليه" (خليف، 1978، ص: 115).

إنَّ المواقف الإنسانيّة وخاصّةً المأساوية منها هي من تُبدع الكلام وتُردّدهُ سجعاً، أو رجزاً، أو قصيداً. فلقد ذُكِرَ أنّهُ لما قُتِلَ تأبّطَ شرّاً رثته أمُّهُ بقولِها:

"وا ابناه وابنُ الليلْ، ليسَ بزُمَّيلْ، شروبٌ للقَيلْ، رقودٌ بالليلْ، ووادٍ ذي هولْ، أجزتَ بالليلْ، تضربُ بالذَيل، برَجْلٍ كالثولْ" (الأصفهاني، 2008، 21: 124) و (ابن منظور، 1999، هوف، هيف)، وقد تكون هذه الطريقة في الرثاء تمثّل الشكل البدائي للمرثيّة، بل قد تكون من أوائل أشكال الشعر ثمَّ تطوّرَ إلى التشطير والقصـــيد، حتّى قيلَ عنها: أنّها قد تمثّل "مرحلة أوليّة من مراحل أوليّة الشعر العربي" (خليف، 1978، ص: 115). ورثته أيضاً بقولها (الأصفهاني، 2008، 21: 124):

ويلُ أمّ طرفٍ غادروا برُخمانْ *بثابت بنِ جابرِ بنِ سفيـــان*
يُجدّلُ القِرنَ ويُروي الندمـــانْ *ذو مأقطٍ يحمي وراء الأخوانْ*

وقالت أيضاً:

قتيلٌ ما قتيلُ بني قُريمِ *إذا ضنّتْ جُمادى بالقِطارِ*
فتى فهْمٍ جميعاً غادروهُ *مُقيماً بالحُريضةِ من دُمارِ*

وعلى هذا تكون أم تأبّطَ شرّاً قد رثتهُ سجعاً، ورجزاً، وقصيداً.

3 .شِعر الفِرار:

أُجاري ظلال الطيرِ، لو فاتَ واحدٌ ولو صدقوا قالوا لهُ: هو أسرعُ

وقالَ الأعلم الهذلي (السكري، 1965، 1: 318):

فلا وأبيكِ لا ينجو نجائي *غداةَ لقيتُهم بعضُ الرجالِ*

وتلك السرعة هي التي طالما أنقذتهم من أعدائهم، لذا عَدَّ الصعاليكُ الفِرارَ عند الإحساسِ بالخطرِ شكلاً من أشكالِ البطولةِ والمهارةِ والشطارةِ في الخروجِ من المآزِق التي يمكن أن تحيطَ بهم، فحُسنُ التصرّفِ وضبطِ الأعصابِ يتيحُ لهم فرصاً أخرى في مواجهة أعدائهم. فهم لا يَلقونَ أنفسهم في التهلكة، والشجاعة عندهم هي الخلاص من الموت المؤكّد، وعلى هذا فإنّهم لا يرون ذكرَ فرارِهم عيباً، ووثّقوه في أشعارهم في قصصِ مغامراتهم، كقصّةِ تأبّطَ شرّاً مع بني لحيان، وقصّة الأعلم التي ذكرها في بائيّتهِ، التي قيلَ عنها: "قصّةٌ نفسيّةٌ دقيقةٌ ... فيها ذلك التحليل النفسي الدقيق لنفسيّة الهارب المذعور

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

والمطارِد الطامعُ في إدراكه، وذلك التصوير النفسي الرائع لخوف الهارب المذعور من الموت وحرصه على الحياة حين يشتدُّ من خلفهِ الخطر" (خليف، 1978، ص: 280).

وممّا لا شكَّ فيه إنَّ نفوس الشعراء الصعاليك ليست على مستوى واحد من الصلابةِ والبأسِ، فالصور المفزعة

التي صوّرها الأعلم في بائيّته للحيوانات وخشيَ أنْ يكونَ فريسةً لها إن هو سقطَ بيدِ أعدائهِ برّرت له الفرار، على أنَّ الشنفرى وهو موقِنٌ بقتلهِ بشّرَ الضبعُ بجثّتهِ دونَ وجلٍ أو رعب، بلْ قدّمها للوحوش التي خاف منها الأعلم، فقال (يعقوب، 1996، ص: 48):

لا تقبروني إنَّ قبري مُحـــــــرَّمٌ عليكم ولكن اَبشري أمَّ عامرِ
إذا احتملوا رأسي وفي الرأسِ أكثري وغُودِرَ عندَ المُلتقى ثمَّ سائري
هنالك لا أرجو حياةً تسُـــــرُّني سجيسَ الليالي مُبسَلاً بالجرائرِ

ورأى البعضُ الفِرارَ وسيلةً لإعادةِ التنظيمِ والحساباتِ واستحضاراً لقتالٍ آخرَ، يقول أبو خِراش الهذلي (السكري، 1965، 3: 1241):

فإنْ تزعمي إنّي جَبُنتُ فإنّنـــي أفِـــرُّ وأرمي مرَّةً كـــــلَّ ذلكِ
أُقاتِلُ حتّى لا أرى لي مُقاتِلاً وأنجو إذا ما خِفتُ بعضَ المهالكِ

لقد كان العدْوُ سلاح الصعاليك الأثير، وميزتهم التي انمازوا بها عن الآخرين حتّى ضُربَ ببعضهم المثل، فقيل: "أعدى من الشنفرى" (الميداني، 1366 هـ. ش، 1: 507)، و" أعدى من السليك" (المصدر نفسه، 1: 508).

وراحت بعض كتب الأدب تُفردُ أبواباً لما قيلَ في الفرار عموماً والفرار على الأرجل خصوصاً (ينظر، البحتري، 2007). لقد كثُر الحديث عن سرعةِ العدْوِ في شعر الشعراء الصعاليك أثناء الحديث عن مغامراتهم، ولعلَّ مردّه إلى أمرين: " أولهما: شعورهم بأنّها ميزةٌ تفرّدوا بها من بين إخوانهم في البشريّةِ، وثانيهما: إيمانهم بأنّها من الأسباب الأساسيّة في نجاتِهم من كثيرٍ من المآزق الحرجة" (خليف، 1978، ص: 215).

وهناك إشارة لا بدَّ من المرور عليها، بل هي من الضرورة بمكان أن نمرَّ عليها، وهي: إنَّ فقرَ الصعاليك حالَ دونَ اقتنائِهم الخيول التي قد تخدمهم وتساعدهم في غزواتهم وتنقلاتهم، وهذا ما دعاهم إلى الاعتماد على أرجلهم وسرعةِ عدْوِهم في التخلّصِ من متعقّبيهم، غيرَ أنَّ هذا لا يعني أنَّ كلَّ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

الصعاليك بدون جياد، فقد كان منهم فرسانٌ احترفوا القتال على صهواتِ خيولهم، فعُرِفَ فرسُ عروة بن الورد باسم (قرمل)، وفرس الشنفرى باسم (اليحموم)، وفرس السُليك باسم (النحّام).

يقولُ عروة بن الورد (ابن السكّيت، 1995، ص: 61) و (ابن منظور، 1999، قرمل):

كليلةِ شيباءَ التي لستُ ناسياً ... وليلتنا إذْ منَّ ما منَّ قرملُ

فيذكرُ أنّهُ يشعر بالامتنان لجوادهِ الذي أنقذه، وأمّا السليك الذي ضُربَ به المثل بسرعة العدْوِ، إلّا أنّهُ بحاجة إلى جوادهِ، فقال (حرب، 1993، ص: 89) و (ابن منظور، 1999، نحم):

وما يُدريكَ ما فقري إليهِ ... إذا ما الركبُ في نهبٍ أغاروا

وحينَ نفقَ جوادهُ رثاه رثاءَ مَنْ فقدَ عزيزاً عليه، كما ذكرنا في رثاء الحيوان سابقاً، ولا يختلِفُ الشنفرى عن السُليك في سرعةِ عدوْهِ فهو ممّن وُصِفُ بالعدْوِ، لكنّهُ في الوقت ذاته فارساً معروفاً، يذكرُ جواده، فيقول (يعقوب، 1996، ص: 77):

ولا عيبَ في اليحمومِ إلّا هزالهُ ... على أنّهُ يومَ الهياجِ سمينُ

وكم من عظيمِ الخلْقِ عبلٍ موثّقٍ ... حواه، وفيه بعدَ ذاكَ جنونُ

لقد أسقطَ الشنفرى صفات الصعلوك على جوادهِ من هزال، لما يعانيه من فقرٍ وجوعٍ، وأنّهُ بعد ذلك مقدامٌ، جريءٌ، يقتحم الوغى دون وجَل، فهو يبرز جواده ليس مثل باقي الجياد ولكنّه جوادٌ صعلوك، وذات الجواد ذكره تأبّطَ شرّاً في رثاءهِ للشنفرى (ينظر، شاكر، 1984، ص: 84)، وذهب أحدهم إلى القولِ في جوادهِ: " ربّما كان اليحموم فرس الشنفرى أحبَّ أحبّتهِ إليه، فهو مثلهُ نحيلٌ رشيقٌ، وشرفُ الجوادِ يُقاس بعزمهِ لا بجسمهِ، وبجنونهِ في المعترَك، لا برزانتهِ في المُبتَرَك" (طليمات و الأشقر، 1992، ص: 487).

4. شعر المراقب أو المراصد:

"الرقيب: المُنتَظِرُ ... والمرقَبُ والمرقَبَةُ: الموضِعُ المُشرِفُ يرتفِعُ عليهِ الرقيبُ" (الجوهري، 1990، رقب) و"المرقَبَةُ هي المَنظَرَةُ في رأسِ جبلٍ أو حِصنٍ، وجمعه مراقِبُ ... المراقِبُ: ما ارتفعَ من الأرضِ" (ابن منظور، 1999، رقب).

أمّا شعر المراقب، أو المراصد، هو الشعر الذي يتحدّثُ فيه الصعاليك عن المرتفعات التي يقِفُ عليها الصعاليك لرصد حركات أعدائهم وتحركاتهم بحيث يَرونَ ولا يُرَون (ينظر، خليف، 1978، ص: 187).

لقد وردَ في شعر الصعاليك شكلٌ من الوصفِ انمازوا به عن سواهم، " هو وصف المراقب المطلّة من شِعاف الجبال على شِعاب الأودية، ومراقبهم هذه منيعة مرهوبة، يربضون فيها، ويترصدون ليلَ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

نهار حتّى إذا سنح الصيد انقضّوا انقضاضَ الصواعقِ على الطرائدِ" (طليمات و الأشقر، 1992، ص: 229).

وعلى هذا فالمرقَبةُ "مكانٌ حصينٌ، يجتهد الصعلوكُ في حُسنِ اختيارِهِ، بحيث يحقّق له غرضين، أحدهما، مراقبة الطريق والمكان المحيط به، فيكتشف السائرين في الطريق، أو الطرق المحيطة به، والآخر، حصانة المكان، بحيث يتيح له التخفّي عن الأعين، ويتيح له الدفاع عن نفسه إنْ أحسَّ الخطر" (حفني، 1987، ص: 241)، وقد عُرفوا الهذليين بكثرة ذِكرِهم للمراقِب، ومردّهُ؛ "لمّا كانت منطقتهم جبليّة فقد وجدوا في مرتفعاتها ما يعينهم على إتمام مغامراتهم، واتّخذوا قممها العالية مراقب يرصدون منها أعداءَهم حتّى يستطيعوا أنْ يوجّهوا إليهم ضربتهم في الفرصة الملائمة" (زكي، 1969، ص: 193).

إنَّ المَراقِبَ أماكن موصوفةٌ بدقّةٍ في أشعار الشعراء الصعاليك، استعملوها لرصدِ أعدائهم وضحاياهم من أعالي
الجبال، وكما يُقال باللغة العسكرية الحديثة (المراصد). وارتقاء هذه الأماكن الشاهقة والقنن في الجبال قد يكون مردُّهُ الإحساسَ النفسيّ للصعلوك بعلوّهِ على الآخرين، فالشاعر الصعلوك يعيش الحاضر ويطرح الماضي خلف ظهرِهِ وينبذه، فلا أطلال يبكيها ولا دِمَناً يشكو إليها، إنَّهُ يعيش الحالَ ويتأقلمُ معه، فلا ماضٍ يشدّهُ إليه، ولا مستقبلٌ يخشاه. فإن كانَ الشاعر الجاهلي يقِفُ على أماكن ماضيه باكياً ومستبكياً، فإنَّ تأبّطَ شرّاً وجد في هذهِ الأماكن ومنها مرقبة الشنفرى مكاناً لرثائهِ، فقال (شاكر، 1984، ص: 82):

ومرقبةٍ شمّاءَ أقعيتَ فوقها ليغنَمَ غازٍ أو ليُدرِكَ ثائرُ

فكلُّ مَرقبةٍ – وإنْ تشابه هدف الصعلوكِ منها – يختلفُ شكلها الفني عند شاعر إلى شاعرٍ آخر باختلاف سبب النظر إلى تلك المراقب.

فمرقَبةُ أبي كبيرٍ الهذلي التي يقولُ فيها (السكري، 1965، 3: 1077):

وعلوتُ مرتَبِئاً على مرهوبةٍ حصّاءَ ليسَ رقيبُها في مثمَلِ
عيطاءَ معنقةٍ يكونُ أنيسُها ورِقَ الحَمامِ جميعُها لمْ يُؤكَلِ

فهي مرقبة طويلة العنق شاهقة لا يَرقى لها أحد، لا نبات فيها ولا يأمن الرقيبُ فيها على نفسه، فيها الحمام الأخضر هو الأنيس، وهو بمأمن من الأكل لأنّه بعيد عن أيدي الصائدين، يريد أن يقول: إنّهُ بمأمَن من أعدائه.

مَجلّةُ تَسنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

ومَرقبة أبي خِراش بارزةٌ كحد الفأس (المصدر نفسه، 3: 1232):

لستُ لِمرّةَ إنْ لمْ أُوفِ مرقبَـــةً *يبدو لي الحرثُ منها والمقاضيبُ*

في ذاتِ رَيدٍ كنلقِ الفأسِ مُشرِفةٍ *طرقُها سَرِبٌ بالناسِ دُعبوبُ*

هذه المرقبة التي ذكرها أبو خِراش ووصفها بأنّها شاهقة حادّة كأنّها حدُّ فأسٍ، يصِفُ صاحِباً له بأنّهُ قويُّ النفسِ وعزيزُها، لمْ يستسِغ حياةَ الذلّةِ، فآثرَ أن يكونَ ذئباً يترقّب فريسته من شاهقٍ في الليلِ، حينَ يفضّل الضعفاءُ الراحةَ (ينظر، المصدر نفسه، 3: 1232- 1234).

ومرقبة الشنفرى يَصعبُ ارتقاؤها، فهي عصيّة على الآخرين (يعقوب، 1996، ص: 53):

ومرقبةٍ عنقاءَ يَقصِرُ دونها *أخو الضرورةِ الحفيُّ المُخفَّفُ*

نعبتُ إلى أدنى ذراها وقد دنا *من الليلِ ملتفٌ الحديقةِ أسدفُ*

أمّا مرقبة تأبّط شرّاً: فإنّها بارزةٌ ناتئةٌ كسنان الرمح، يقول (شاكر، 1984، ص: 181) و (ابن منظور، 1999، هدمل، جثم):

ومرقبةٍ يا أمَّ عمرو طِمـــرَّةٍ *منبذبةٍ فوقَ المراقبِ عيطـــلِ*

نهضتُ إليها من جُثُومٍ كأنَّها *عجوزٌ عليها هدمِلٌ ذاتُ خيعلِ*

ويذكرُ مرقبةً أخرى ويقولُ أنّه الأسرعُ في ارتقائها (شاكر، 1984، ص: 138- 139):

وقُلّة كسنان الرمحِ بـــــــارزةٍ *ضحيانةٍ في شهور الصيفِ محراقِ*

بادرتُ قنّتها صحبي وما كسلوا *حتّى نميتُ إليها بعد إشـــــــراقِ*

أمّا مرقبةُ عروة، فلا يخفى على أحدٍ نَفَس الزعامةِ في وصفِها، حتّى أنّهُ لم يَكُن هو من ارتقاها، لكنّهُ أرسلَ من يرتقيها ليرصُدَ لهم الطريق، فقال (السكّيت، 1995، ص: 57):

إذا ما هبطنا منهلاً في مَخوفةٍ *بعثنا ربيئاً في المرابئِ كالجذلِ*

و"نظراً لأنَّ الهدف من اختيار المرقبة واحدٌ، لذلكَ نرى وصفهم لها متقارباً ويحمل الصفات الأساسية التي يطلبونها في اختيارها" (حفني، 1987، ص: 242)، وأهم شروطها:

1- مرتفعة شمّاء: كي يرى منها الصعلوك كلَّ الأماكن المحيطة، وتضمن عدم استطاعة الأعداء الوصول إليهم.

2 – أن تكون في موضع بارز من الجبل؛ لسهولة الرقابة منها، وسهولة التخفّي.

3 – صعوبة ارتقائها: حيث لا يبلغها إلّا القوي.

4 – أغلب من تحدّثَ عنها الصعاليكُ العدّاؤون.

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

5 – الجهد في الصعود والنزول قد يرمز إلى صعوبة الحياةِ نفسِها.

الخلاصة:

لقد شكّلَ الموت هاجساً لدى الشعراء الصعاليك انعكس بشكل كبير في أشعارهم وتباينت النظرة له بين مستهترٍ به وخائفٍ منه، وممّا لا شكَّ فيه اتخّاذ وسائل النجاة منه والتشبّث بالحياة ومن هذه الوسائل الفرار واعتلاء قمم الجبال وقننها لرصد أعدائهم وتجنّب الاخطار، ويبقى ممّا لا تخطأه عينان تفرّد الشعراء الصعاليك الجاهليين بصور بيانية وبلاغية موحية وأشكال معبرة عن الحياة والموت تختلف عمّا أورده سائر الشعراء.

المصادر

أبو الحسن بن علي المسعودي. (2005). مروج الذهب ومعادن الجوهر (المجلد 1). (مراجعة: كمال حسن مرعي، المحرر) صيدا–بيروت، لبنان: المكتبة العصرية.

أبو العباس محمد بن يزيد المبرد. (1997). الكامل في اللغة والأدب (المجلد 3). (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) القاهرة، مصر: دار الفكر العربي.

أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني. (2008). الأغاني (المجلد 3). (تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، المحرر) بيروت، لبنان: دار صادر.

أبو الفرج قدامة بن جعفر. (د. ت). نقد الشعر (المجلد د. ط). (تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري الميداني. (1366 هـ. ش). مجمع الأمثال (المجلد الأولى). ايران: المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية المقدسة.

أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري ابن منظور. (1999). لسان العرب (المجلد 3). (اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، و محمد صادق العبيدي، المحررون) بيروت، لبنان: دار إحياء التراث العربي.

أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني. (1992). دلائل الإعجاز (المجلد 3). (قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، المحرر) القاهرة، مصر: مطبعة المدني, مكتبة الخانجي.

أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي. (2000). شرح ديوان الحماسة لأبي تمام (المجلد 1). (تحقيق: غريد الشيخ، و أحمد شمس الدين، المحررون) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري. (1965). شرح أشعار الهذليين (المجلد د. ط). (مراجعة: محمود محمد شاكر تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، المحرر) القاهرة، مصر: مكتبة العروبة, دار المدني.

أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري. (2007). الحماسة (المجلد 1). (تحقيق: محمد إبراهيم حور، و أحمد محمد عبيد، المحررون) أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث.

أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. (1981). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (المجلد 5). (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المحرر) بيروت، لبنان: دار الجيل.

أبو يوسف يعقوب بن إسحاق السكّيت. (1995). شعر عروة بن الورد العبسي (المجلد 1). (تحقيق: محمد فؤاد نعناع، المحرر) القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي.

أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي. (1983). العقد الفريد (المجلد 1). (تحقيق: عبد المجيد الترحيني، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

أحمد كمال زكي. (1969). شعر الهذليين في العصر الجاهلي والإسلامي (المجلد 1). القاهرة، مصر: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

إسماعيل بن حمّاد الجوهري. (1990). الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية (المجلد الرابعة). بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.

إميل بديع يعقوب. (1996). ديوان الشنفرى (المجلد 2). بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.

حبيب بن أوس الطائي أبو تمّام. (1987). الوحشيات، الحماسة الصغرى (المجلد 3). (تحقيق: عبد العزيز الميمني، و محمود محمد شاكر، المحررون) القاهرة، مصر: دار المعارف.

شوقي ضيف. (1960). تاريخ الأدب العربي (المجلد 11). القاهرة، مصر: دار المعارف.

شوقي ضيف. (1987). فنون الأدب العربي، الرثاء (المجلد 4). القاهرة، مصر: دار المعارف.

طلال حرب. (1993). شعر السليك (المجلد الأولى). بيروت، لبنان: الدار العالمية.

عبد الحليم حفني. (1987). شعر الصعاليك منهجه وخصائصه (المجلد د. ط). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

علي ذو الفقار شاكر. (1984). ديوان تأبط شراً وأخباره (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامي.

غازي طليمات، و عرفان الأشقر. (1992). الأدب الجاهلي، قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه (المجلد 1). حمص: دار الإرشاد.

Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

كارل بروكلمان. (1983). تاريخ الأدب العربي (المجلد 5). (عبد الحليم النجار، المترجمون) القاهرة، مصر: دار المعارف.

كرم البستاني. (1982). ديوانا عروة بن الورد والسموأل (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار بيروت للطباعة والنشر.

هلال الجهاد. (2007). جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي (المجلد 1). بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

يوسف خليف. (1978). الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي (المجلد 3). القاهرة، مصر: دار المعارف.

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

العدد السابع – كانون الاول – 2023 / December

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَولِيّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

المقدمة

يعد البديع فن بلاغي يتناول دراسة المحسنات اللفظية والمعنوية في الجمل بحسب الدرس البلاغي، ولايخلو من التأثير في النص الأدبي بحسب الدراسات الجمالية والأسلوبية الحديثة، فهو فن ذي مميزات ماتعة وفنيات ثرية تكسب الكلام رونقاً دلالياً، فضلاً عن الرونق التزويقي القديم للبديع، وأثره في أنتاج الدلالة، وليس الزخرف اللفظي أو المعنوي، بل يعد من مكونات الجملة الأساسية في بناء الصورة الشعرية ولاسيما في الطباق، والترديد، والتجنيس، مع توافر القيم الصوتية.

إن البديع يكشف عن الامكانات التشكيلية التي تتوافر فيه، وتتصل بالصياغة الأدبية في مستوياتها الجمالية، فأن الرؤية الحديثة للفن البديعي تؤكد على الايقاع الذي يتسم بالأبداع، لأنه جوهر الفنون التي تختفي منها أحد مفاصلها الشعرية بأختفاءه، إذ يخلق متعة الإحساس والتذوق والتواصل، فضلاً عن المتعة الفكرية للمتذوق الفن الأدبي، فضلاً عن كون البديع أحد الظواهر الايقاعية والمضمونية الدلالية التي يحملها كلاً من البديع اللفظي، والبديع المعنوي، متجاوزين ثيمة التزويقية الشكلية، أما الأثر الذي يؤديه فينبعث في النص المستقبل للإيقاع، وما له من أثر جمالي، ودلالي وفني، فيلجأ الأدباء الى استعمال أساليب كثيرة لخلق الموسيقى الداخلية بما تمتلكه من تأثير حسي وفني على ذاكرة المتلقي، واستقطابه نحو النص بواسطة الترديد الصوتي، والايقاع المتناغم الذي يتناسب مع ذائقة المتلقي العربية، ومن ثم قسم البحث على محورين أساسيين هما:

البديع المعنوي، والبديع اللفظي.

البديع: لغةً واصطلاحاً:

تدور مادة بدع في معاجم اللغة حول معنى الجدة والإنشاء والابتداع، والبديع المحدث العجيب، وبدع الشيء يبدعه بدعاً وابتداعاً (ابن منظور، 1995، مادة بدع)، وأما الدلالية الاصطلاحية، فقد ورد الجاحظ في بيانه وتبيينه وقصره على العرب (الجاحظ، 1998: 55/4)، وذكر أبن المعتز الشاعر العباسي صاحب معنى التجديد في عدّه البديع خمسة فنون هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على صدورها، والمذهب الكلامي (ابن المعتز، 1982: 58)، وعرفهُ قديماً الخطيب القزويني في الايضاح بأنه "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، وبعد رعاية المطابقة على مقتضى الحال ووضوح الدلالة" (الخطيب القزويني، 2009: 86).

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

أما في الدراسات البلاغية والأسلوبية المعاصرة فقد ارتبط علم البديع بعلم اللسانيات النصية، فأصبحت له آفاقاً جديدة هي فاعليته في ربط أجزاء النص وتناسقهُ، وشدّ أواصره وتماسكه، فيعد عاملاً مهماً في إحداث السبك بنوعيه النحوي والمعجمي، والذي ترجمه الدكتور سعد مصلوح في أحد بحوثه حول اجرومية النص الشعري، قائلاً "لعل في التراث البديعي من الثراء والحضوية مايحفز الباحثين الى استفراغ وسعهم في إعادة تشكيل هذا العلم من منظور نصي" (د. سعد مصلوح، 1991: 116)، فالبديع ليس في المفردة أو الجملة، ولا السياق أو الموضوع، بل هو خصيصة في أسلوب الفنان تنسب اليه وتلتصق به، وتكمن أهمية في معالجة الجناس، والطباق، والفنون الأخرى، بطريقة خاصة ورؤية وخبرة فنية (أي درجة الابداع في الجناس أو الطباق) لأنها الفنون التي تحقق الابداع والانسجام والتماسك والتزيين والتلوين في النص الأدبي.

5 .المحور الأول

5.1. البديع المعنوي

"وهو الذي يكون التحسين فيه راجعاً الى المعنى أولاً ويتبعه تحسين اللفظ ثانياً" (عبد الفتاح لاشين، 1999: 23)، بسبب من حسن اللفظ الدال على المعنى، فالجمالية الفنية في البديع تكمن في المعنى والتفنن في عرضه وتقديمه مثل الطباق والتبديل أو العكس، والتقسيم، والاقتباس، ولكن البحث ينظر الى البعد التركيبي لهذه الفنون وما يمكن صياغته من تراكيب نحوية متوازية، عن طريق السبك الذي يتجاوز مستوى الجملة والبيت بسبب من تكرار أحد الأطراف هذا الفن أو ذاك في جملة، والآخر في جملة ثانية (د. جمال عبد الحميد، 2006: 124).

والمهارة في هذه الفنون تكمن في المعنى وكيفية التفنن في أسلوب عرضه وتقديمه، وأول هذه الفنون الطباق.

الطباق: يعد الطباق أو التضاد من المحسنات المعنوية التي عنى بها البلاغيون، لتأثيره الواضح في تحسين النص ودلالته وتقريب صور الكلام وايضاحه عن طريق ايراد الشيء ونقيضه، وتكمن جمالية الفن في دلالته وطريقة حبكه وسبكه، بتحريك ذهن المتلقي لمعرفة مقصدية الدلالة عن طريق ايراد المطابقة أو الثنايات الضدية والتي يعرفها العسكري في الصناعتين قائلاً عن التضاد بأنه"الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطية، أو البيت من البيوت القصدية، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد"(ابو هلال العسكري، 1952: 276) ويتسع المفهوم

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

عند المحدثين في قيمة التضاد، فقيمته في اثارته داخل السياق الأسلوبي كله لمشاعر ثرية تتصل بالمواقف الإنسانية، لأن التركيب الفني للطباق يكشف عن أساس تداخلي يترتب عليه تعديل معنى، وهذا التغاير يقتضي تغايراً آخر في النتاج الدلالي، من خلال استطراف المعنى الذي يقوم عليه النظم، فاللغة الفنية تقدم ثراءً أكبر من اللغة الاعتيادية الخالية من الفن. (مجيد عبدالحميد ناجي، 1984: 50) و (يوري لوتمان، 1995: 172)

وظاهرة الطباق هي التي تجعل الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصوراً أخرى على الظهور والبروز على سطح النص، أو التوالد والتفجير والانطلاق نحو السطح، فجسدت بذلك الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر مجسداً فكرة الوجود والعدم والفناء والبقاء (محمد لطفي اليوسفي، 1992: 89)، ولعل أدبيات فن الطباق هو حضور الضد في البال، إذا ورد ضده، إذ أنه يصف الشيء المتحدث عنه إزاء الضدين المتفاعلين داخل السياق الواحد لبيت الشعر، مما يثير عنصر التشويق والدهشة (اسماعيل احمد العالم، 2001: 361)، ومن ثم الثراء الدلالي في تقفيه للمعنى وللمعاكسة والمشاكسة والمراوغة في الدلالة، ونصيب طباق الايجاب أوفر من طباق السلب داخل المنجز الشعري، فالآراء الاجتماعية والسياسية والقضايا الفنية تحمل أفكاراً كثيرة التناقض والتضاد في طرحها كما ورد في نصوص الشاعر، كتب قصيدة يرد فيها على قصيدة محمد بن نباته المصري بعد أن طلب منه أن يأتي بوزنها فقال: (د. احمد فوزي الهيب، ديوان ابن الوردي، 1986: 381–382)

أأُقْتَلُ بينَ جِدّكَ والمزاحِ ... بنبلِ جفونِكَ المرضى الصحاحِ
يكدّرُني نواكَ وأنتَ صافٍ ... ويسكرني هواكَ وأنت صاحِ
وأبكي للغرامِ وأنتَ لاهٍ ... وأُعذَرُ في الأُوامِ وأنتَ لاحِ
فما لسراحِ دمعي مِنْ إسارٍ ... وما لإسارِ وجدي منْ سراحِ
وما لصباحِ وجهِكَ مِنْ مساءٍ ... وما لمساءِ شعركَ مِنْ صباحِ
عذارُكَ ملحةٌ بعد اختتامٍ ... يقولُ أقولُ منْ بعدِ افتتاحِ
لقدْ أصبحتُ من سرّي ودمعي ... لَقَىَ بينَ استتارٍ وافتضاحِ

واشتمل النص على مجموعة من الثنيات المتضادة التي احتوتها بنية التضاد القائم عليه النص في تراكيب الابيات فلم يخلو بيتاً واحداً منها (من الأول الى السابع) (جدّك / المزاح) (المرضى / الصحاح) (يكدرني / انت صاف) (يسكرني / أنت صاح) (ابكي / أنت لاه) (سراح / إسار) (صباح / مساء) (اختتام / أفتتاح) (استتار / افتضاح)، فالطباق جاء ليؤكد الاختلاف والتضاد بين صورتين

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

أحدهما معتمة والأخرى مشرقة تبعث الأمل في ضياءها وترفض الذل والهوان والخضوع على الرغم من كون الأبيات يمكن تصنيفها في شعر الاخوانيات إلاّ أنه استطاع أن يؤثر في الجمهور بأن يأتي بالصور المتناقضة على زنة القصيدة التي كتبها ابن نباته واستجلب عواطف الرضا والقبول عند الآخر والانقياد وأثبات الوجود بحسن المعاني وائتلاف السبك وتفشي الفنيات الأخرى عكس السياق وتبديله في أكثر من بيت كما هي الحال في البيت (4، 5) لوجود الطباق الى جانب العكس والتبديل.

وبوجود الطباق الى جانب العكس والتبديل وهو أحد الأساليب البلاغية البديعية المعنوية فهو عكس مطابقة عجزه لصدره، وتبديل الطباق في العجز، بأن يؤتى بأجزاء تالي الكلام على عكس ما جاء في أجزاء مقدّمه، ويسمى العكس المعنوي أو التبديل. (عبد الرحمن بن حسن حنكه الميداني، 1996: 440/2)

وفي نص آخر يقول في لاميته: (د. أحمد فوزي الهيب، ديوان ابن الوردي، 1986: 437)

ليس ما يحوي الفتى من عزمِه	لا ولا ما فاتَ يوماً بالكسلْ
وأترك الدنيا فمنْ عاداتها	تخفِضُ العاليْ وتُعلي مَنْ سَفَلْ
عيشةُ الزاهدِ في تحصيلِها	عيشةُ الجاهدِ بل هذا أزل
كَمْ جَهولٍ وهو مثرٍ مُكثرٌ	وحكيمٍ ماتَ منها بالعِلَلْ
كمْ شجاعٍ لم ينلْ منها غنى	وجبانٍ نالَ غاياتِ الأملْ
فاتركِ الحيلةَ فيها واتئد	إنما الحيلةُ في تركِ الحِيَلْ

فالنص قائم على المتناقضات التي سبكت بآليه متتابعة في ايصال معنى التناقض في الحياة ومحطات الدنيا كقوله (العزم / الكسل)، (تخفض العالي / تعلي من سفل)، (الزاهد / الجاهد)، (جهول / حكيم)، (شجاع / جبان)، (لم ينل / نال)، وأما البيت الأخير فقد عضد بأسلوب العكس والتبديل برد العجز على الصدر ثم عكسه فكان أن أثار الانتباه بجودة الربط بين المتنافرات وتقوية المعنى وايضاحه باستجلاب عالمين متنافرين تجسدهما شخصيتان متضادتان تحمل الأولى بمبادئ القيم والثانية تتنافر تماماً معها وهذه الموازنة تنطبق تماماً على الواقع المعيش وما فيه من شخصيات غير متزنة اجتماعياً بل تتنافر مجتمعها، فالتضاد كلما كان حاداً ومهيمناً، كان أكثر قدرة على الربط النصي والتفاعل بين العناصر وشد الأواصر والتماسك، والذي يوظف في رسم صورة الانسانية والاخلاقية، فبنية التضاد تشكل"خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة، ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَولِيّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

القارئ واستفزازه، كما أنها تقود الى اليقظة لمواجهة مثل هذه الظاهرة الاسلوبية بشكل يحقق فيها إتصالاً مع النص". (موسى ربايعه، 2000: 150)

6 .المحور الثاني

6.1. العكس والتبديل

ووجود الطباق متعاضداً في النصين السابقين مع اسلوب العكس والتبديل أثرت أن يكون المبحث الثاني من هذه الظواهر كونه يتوافر في ديوان ابن الوردي متعاضداً مع صيغ أخرى بديعية، فقد عرفه العسكري في كتاب الصناعتين قائلاً: أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول"(البجاوي، أبو هلال العسكري، 1952: 371). وهو أن يقدم كلاماً في جزء من البيت ثم يؤخره في عجز البيت مع عكسه لنكته بلاغية تأثيرية هي ايضاح المعنى واثارته في النفس وعرض الفكرة بصورتين مختلفتين لمعنى واحد.

لإفادة التشويق والتوكيد والتثبيت في النفس من خلال تكرار صورة معكوسة من التلاعب بالألفاظ وأمكنتها: (د. أحمد فوزي الهيب، 1986: 375، 381، 383، 407)

ومن الضحكِ ما يكونُ لحزنٍ ومن الحزن ما يكون لضحكِ
كمشيب الرؤوس يضحك لما يبتدي وهو في الحقيقة يبكي

وقوله:

فما لسراج دمعي من إسارٍ وما لإسار وجدي من سراح
وما لصباح وجهكَ من مساءٍ وما لمساءِ شعرك من صباح
فما لكتابة الأسرار عنكم وأسرارُ الكتابة من براح
ومن نظر الدنيا بما هي أهلهُ أرتهُ الرضى كالسخطِ والسخط كالرضى

وكلها من باب العكس والتبديل الاسمي، فتبادل العبارتين أسهم في تحريك الدلالة مع تحريك التراكيب عما كانت عليه في الصياغة الأولى، فبنية العكس"تقدم لنا شكلاً تعبيرياً فريداً يأتي فيه التقابل من التواق، فهو علامة على تداخل الدلالات في وعي المبدع، ثم تداخلها على مستوى الصياغة ثانياً"(د. محمد عبد المطلب، 1995: 330)، مما يتسبب في انزياح المفردة من موقعها وعكسها عن دلالاتها في صدر الأبيات محملة معنى التضاد أيضاً في العكس، إذ تتغير العبارة من خلال تبادل الألفاظ مواقعها فيما بينها على الرغم من تشاركهم في الدلالة النحوية بمجيئها جار ومجرور كما في (السراح

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

من إسار) (لإسارٍ من سراح) ومثل هذا التلاعب الأسلوبي في تقديم وتأخير الالفاظ في العكس يخضع بالضرورة الى طباع اللغة ونمطها الاسلوبي المألوف في ترتيب أجزاء الجملة، إذ العدول عن النمط المتراتب منبه فني يعمد اليه المبدع في خلق جمالية الصورة الفنية وموسيقاها العذبة (د. محمد عبدالمطلب، 1994: 200، 201)، ومن ثم فهو بنية جامعة لمظاهر أسلوبية متنوعة منها التكرار عن طريق إعادة الالفاظ بالعبارة الثانية وصولاً الى الطباق والتضاد في عكسها والتي تتقابل مع الألفاظ في العبارة الأولى وانتهاءً الى المستوى التركيبي والتماسك النصي مع تغيير الصياغة والمشاكسة في الجمل المتعاكسة.

الترصيع: والترصيع في الشعر هو السجع في النثر والمقابلة في الوزن والاتفاق بين الألفاظ في الوزن والتقفية، على الرغم من نبذه إذا زادت كثرته في القصيدة ويعد غير مرضياً كما اشار الى ذلك صاحب سر الفصاحة بقوله في التصريع والترصيع "فلست اراه مختاراً وهو عندي يجري مجرى تكرر الترصيع والتجنيس... إنما يحسن منها ما قل وجرى منها مجرى اللمعة واللحمة، فأمّا إذا تواتر وتكرر فليس عندي ذلك مرضياً" (د. عبدالمتعال الصعيدي، ابن سنان الخفاجي، 1953: 222)، أي التكرار الخالي من المضمون الدلالي لذلك برع الشعراء وابدعوا في الترصيع لأنه يعمل كالتنبيه لذهن المتلقي المتشوق للموسيقى اللفظية والتوازنات الصوتية المنغمة، فالترصيع هو"أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الاوزان والقوافي من غير مخالفة لأحدهما للثاني في زيادة ولانقصان"(يحيى العلوي، 1914: 373/2)، منه الترصيع الناقص الذي تتوافق فيه أكثر الألفاظ في الوزن والتقضية ويقع في الكلام كثيراً مثل قوله: (د. أحمد فوزي الهيب، 1986: 244، 365، 383، 421)

صبراً لصرفِ زمانٍ قاطعِ الحججِ ... لم يدرِ ما صحة الممشى من العرج
يرعى اللئام ويغتال الكرام ولا ... يخشى الملامَ بقلب غير مختلجِ

وقال:

وميلوا وجولوا واحكموا وتخولوا ... وصولوا وطولوا وانبذوا الزاهد وانهبوا

وقال:

قرير العينِ مضطرب الاعادي ... مصونُ العرضِ مبذول السماحِ
مهيب المنتمى طلق المحيَّا ... خفي المرتمى بادي الصلاحِ
أ أحمد فاضلٍ وأجلَّ صدرٍ ... وأسعدَ كاتبٍ وأعزَّ ماحِ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

وقوله يذم عبداً له قائلاً:

رفيقٌ غليظُ القلب فظٌّ مقطّبٌ كثير الاذى بادي البذا حيلٌ وعرُ
نمومٌ نؤومٌ ماكرٌ غير شاكر حقود نقودٌ مائنٌ خائنٌ غمرُ

ومن ثم فهو لون موسيقي يسلب اللب في توقيعاته بحب الائتلاف والتوازن بين الفقرات المصّرعة التي تجذب الانتباه بتنغيمها فتتدفق متتابعة حتى عدت أعلى مراتب السجع لإثره الموسيقي والنفسي، إذ أن الكلمات المكررة وزنياً بأسلوب الترصيع والصياغة الصرفية لها تُفرغ حالة من المشاعر الوجدانية والشعور بالغبطة والفرح أو الغضب داخل النص، كما أن (قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعّة اسرع وابلغ من الاستجابة للغة غير الموقعة"(مصطفى السعدني، 1987: 173)، فكان الشاعر موفقاً في توافق التركيب بين البنية العروضية والبنية الصرفية بما يتطلب الاتفاق في الوزن والتقفية وغالباً ما جاءت عفو الخاطر للاسترسال في الوصف فهي غير متكلفة غالباً.

6.2. الجناس

ومن المحسنات اللفظية المرتبطة بالصوتية والتنغيم والتي يرجع الحسن فيها الى اللفظ ثم المعنى، كترديد الاصوات في الجناس: والمجانسة بمعنى المشاكلة، هذا يجانس هذا، اي يشاكله (ابن منظور، مادة جنس)، وهو "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام مجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف". (كراتشوفسكي، ابن المعتز، 1982: 25)

وتتغاير الدلالات وتختلف بين اللفظتين المتجانستين، وبذلك عُدّ الجناس ظاهرة شكلية خارجية لكنها لاتخلو من دلالات ايحائية وانفعالية ترتبط بالمضمون الدلالي، مما يثري النص البلاغي موسيقياً ونفسياً واجتماعياً وتواصلياً، وقد عرفه الصفدي مفصلاً أنواعهُ قائلاً"هو الاتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضها، او في الصوت أو زيادة في احدهما، أو بمتخالفين في الترتيب، أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلاً آخر نظماً"(صلاح الدين الصفدي، 1299: 19)، وترد قصائده المعلق عليها بأنها من التجنيس فهي واضحة وتكون قائمة على تركيب بديعي واحد هو الجناس كما في قوله تجنيساً: (د. احمد فوزي الهيب، ديوان ابن الوردي: 248، 293)

الطرف ساهٍ ساهرُ والدمعُ وافٍ وافرُ
فأجفوا ولينوا في الهوى فالقلب شاكٍ شاكرُ
وأحلوا ومروا سادتي فالصبر قاصٍ قاصرُ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

عجباً لدمعي سائلا والحب ناهٍ ناهرُ
أصبو بغير تصبرٍ أفمثل صابٍ صابرُ
يا اهل بدرٍ فيكم وسنانُ عاطٍ عاطرُ

وهو الجناس الناقص بزيادة كالمذيل أو بنقصان كالناقص، الذي سمي ناقصاً لمعنى نقصه عن التمام في الحروف أو ترتيبها أو زيادة فيها أو اختلاف الحركات، وتعود جمالية الجناس الى تناغم الألفاظ وتناسبها وتوائمها بـ الايقاع، إذ تميل النفس الإنسانية الى الترديد والتوافق (واف – وافر) (شاك – شاكر)، (قاص – قاصر)، (ناه – ناهر) (صاب – صابر)، (عاط – عاطر)، وهذا من المذيل أو ما يسمى جناس التذييل للزيادة به، ومن ثم قد تكلف الشاعر مراعاة تأليف الأصوات والألفاظ بأسلوب صياغتها لتجعل أجزاء الكلام متلائمة آخذاً بعضها برقاب بعض مع مؤاخاة وتناسب متراتب: (د. احمد فوزي الهيب، ديوان ابن الوردي: 382، 384)

فإن يكن اجترحتُ هواك ذنباً فتكفيني جراحي باجتراحي
يحق لمن لحاني فيك ذمّي وحُقَّ لكاتب السَّر امتداحي
أبي العباس بسام الثنايا كفى الجيش التحاماً بالتماح
فلي من نعمة الرحمن مالٌ يصون عن احتياج واجتياحِ
لا علمَ أنْ في الدنيا وفياً فأ سلون عن نواحي في النواحي
ولولا الشعر بالعلماء يزري لأتعبتُ القرائح باقتراحي
وأرى في العلم عنه ألف لاحٍ ينادي بحَّي على الفلاح

وقال من الموشح وقد جانس في أكثر من بيت: (ديوان ابن الوردي، الهيب، 1986: 434، 435)

من قصدهُ يرشفُ ماء اللّمى يصبرُ في الحبَّ لما ألَمّا
بي وبمن قد لامني من صلا
شباك طرفٍ وانتضى منصلا
وبعدما تيمني بلبلا
فؤادي المضنى بلي بل بلا
يا عاذلي رفقاً فقد ضرَّ ما في مهجتي من هجره ضرّ ما
أهوى حبيباً وجهه قد حُبي
حسناً به يستعذبُ القدح بي

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

فهو مليء لازم المطل بي
ما نلت من تقبيله مطلبي

ويقول: وقلت تجنيساً: (ديوان ابن الوردي، الهيب، 1986: 248، 265)

الطرف ساه ساهرُ	والدمعُ وافٍ وافرُ
فاجعلوا ولينوا في الهوى	فالقلب شاكٍ شاكرُ
واحلوا ومروا سادتي	فالصبرُ قاصٍ قاصرُ
عجباً لدمعي سائلاً	والحبُ ناوٍ ناهرُ
أصبوا بغير تصبّرٍ	أ فمثل صابٍ صابرُ
وقال: ودارِهم في دارهمْ وحيَّهم	في حيَّهم وأرضِهم في أرضِهم

"فالجناس تشابه في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو إما تام اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها وترتيبها، وإما غير تام إن اختلاف اللفظان في واحد من هذه الاربعة". (د. أحمد مطلوب، 2007: 78)

وأغلب ما ورد في الديوان هو الجناس غير التام بأن تختلف اللفظتان في نوع الحروف أو عددها أو هيئاتها أو ترتيبها. (عبدالعزيز عتيق، د. ت: 197)

ومن الضروري استحضار الصورة المتخيلة كونها السبيل المؤدي الى الاقناع والتواصل فهي موضع الحجج وتضع الدليل الفكري (بالحجة والعلامة والامارة والمحتمل والاستدلال، والعاطفية بالانفعالات والعواطف والطبائع، واللغة بالوضوح والدقة والصور والأساليب والزخارف والتمثيلية بالنبرات والنغمات والايماءات فالألوان البلاغية هي فلسفة تفكر وثقافة مجتمع وأسلوبية حوار وليست فقط جمالية لغة، وفق القول، كونها متآزرة في النص والسياق مما يحقق جودة الابداع والأدبية في سبكها ودلالاتها متعاضدة مع غيرها، ويتضح الجناس وتجنيس الالفاظ في الموشح ونهايات الأسطر التقفية، فهو نمط من انماط التكرار في الألفاظ مع اختلاف المعاني فالجناس ذو طبيعة تكرارية منشؤها معاودة الألفاظ مع الاختلاف في المعنى وقد تم استدعاؤه السياق الذي ورد فيه من غير تعنت أو مبالغة (د. جمال عبدالحميد، 2006: 105) ، وقد وردت الجناسات تامة كما في (اللمى / ألمّا)، (من صلا / منصلا) (بلابلا / بل بلا) (ضرّما / ضرَّما) (قدحبي / قدح بي) (المطل بي / مطلبي)، فقد جاءت بمعاني مختلفة بين الصدر والعجز، ماء اللمى / الريق، واما في العجز المّا بمعنى الالم والمرض.

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

ومن ثم فأن القراية الصوتية بين الاصوات التي تشكل لفظي الجناس تساهم في اثراء الصلة الدلالية للفظي الجناس وتقليص مساحة الاختلاف بين شكلي الكلمتين، مما يمنح النص جرساً تكرارياً وموسيقى مترددة بما بلغت ذهن المتلقي للترديد والتنغيم وايجاد طاقات موسيقية معنوية تؤثر بالجمهور وتستميله لأن اللفظ المكرر يختزل بداخله قيماً دلالية وجمالية، مما أحدث تساوقاً وتناسقاً في الترديد وتوازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه، فكان التكرار حزماً صوتية متدفقة داخل النص (د. فليح الركابي، 2016: 117) فيحقق بذلك تآلفاً ايقاعياً يبني على وجوه موسيقية ترتبط بأخرى مما يخلق حركة والتفاته تستجلب الدهشة والتواصل بعد ذلك.

التداعي والتناص: المتناص القرآني والتضمين الشعري وعمد الشاعر كثيراً الى استحضار وتداعي النصوص القرآنية أو الشعرية في ديوانه فالنص القرآني أكثر اقناعاً وتأثيراً وبهجة في توافره للاستدلال على معنى من المعاني وجماليته في توظيفه للبيان والاقناع عند ما تتحول كثيراً من المعاني ما لايستطاع ذكرها بوحاً الى رموز واشارات وكتابات قرآنية.

فالاقتباس هو دراج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تزييناً أو تفخيماً عند القدماء. (السامرائي، وبركات، فخر الدين الرازي، 1985: 147)

قال في طول الليل: (الهيب، ديوان ابن الوردي، 1986: 261)

طال ليلي ولي جفونٌ قصار هن في ربعكم جوارٍ وكنَّسْ

واعتقدتُ الصباحَ مات ولو لم يكن الصبحُ ميتاً لتنفسْ

فقد اقتبس الآي الحكيم من سورة والليل إذا عسعس والصبح إذا تنفس وهو استعارة قرآنية، وأيضاً قوله الجوار الكنس.

الاقتباس والتضمين: والاقتباس أن"يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث"(ابراهيم شمس الدين محمد، الخطيب، 2010، 575/2) ويعد هذا المبحث مما له علاقة بنظرية التناص في المنجز العربي النقدي والبلاغي الحديث.

والاقتباس:"هو أن تدرج كلمة من القرآن، أو آية منه في الكلام تزييناً لنظامه وتضخيماً لشأنه"(د. السامرائي ود. بركات، 1985: 147)، وعرف العرب هذا الفن قديماً فالخطبة التي لا تتزين بالآي المبارك تسمى البتراء (د. احمد مطلوب، 2007: 259)، على وفق الأهمية والكثافة في المعنى والقيم والتوجيهات ذات العمق الاخلاقي كانت النصوص حافلة بل متخمة بالاقتباس القرآني مما يدل على ثقافة الشاعر ابن الوردي:

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

يقول معاتباً: (الهيب، ديوان ابن الوردي: 255)

ولا تجهلْ بجهلٍ من أناسٍ وإن هم خاطبوك فقل سلاما

وهو اقتباس من قوله تعالى:"وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما"(الفرقان، الآية: 63)

وقوله يتشوق المعرّة: (الهيب، ديوان ابن الوردي:)

لو زرتها لفتحتُ باب جنانها وأقول يانفس اطمئني وادخلي

وهو مقتبس من قوله تعالى"يا ايتها النفس المطمئنة ارجعي الى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتي"(الفجر: الآية 27–30)، ومن ثم فالنص المقتبس أكثر تأثيراً واقناعاً بدليل وجود الالفاظ القرآنية أو الاشارة اليها – مما يضيف على الصورة البديعية المستوحاة أثراً دلالياً بارزاً وتأثيراً اقناعياً فضلاً عن التركيب النحوي والسياق الذي ترد فيه الجملة الاقتباسية، من خلال توضيح الفكرة والحالة المتشابهة وايصالها للمتلقي عن طريق التوظيف القرآني أو فكرة النص القرآني من خلال عقد مماثلة بين الفكرتين، ويرد الاقتباس والتضمين كثيراً في شعر ابن الوردي حتى يضمن قصائد كثيرة في اعجاز قصائده فيفقد الاسلوب هيمنته وثراءه الدلالي ويصبح استذكاراً واعادة لاجدوى منها غير الاستحضار فالألفاظ المقتبسة من القرآن الكريم من سورة الكهف (77) تزيد الكلام قوة وبلاغة وتضفي على الدلالات الجديدة ثراء دلالياً في بعثها من جديد، واستحضار دلالاتها القديمة باطار حديث فيقول:

وان قلت: لاتسأل من الناس تفتضح

يقول: فموسى استطعم الناس والخضرُ

اشارة الى قوله تعالى"فانطلقا حتى أتيا أهل قرية استطعم أهلها"

وأما التضمين فهو"أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء"(ابراهيم شمس الدين، 2010: 575/2)، ويفضل أن يكون سابقاً على زمانه لملاحظة التطور في الدلالة الجديدة المستمرة من الاستحضار للدلالة القديمة، ويقول في تضمينه لأبيات البهاء زهير: (شرح ابراهيم جزيني، 1388: 209)

يا أفضل مرسلٍ كريمٍ ما ألطف هذه الشمائل

من يسمع لفظها تراهُ كالغصنِ مع النسيم مائل

وكقوله مضمناً أبيات من شعر المتنبي: (الهيب، ديوان ابن الوردي، 1986: 243)

إذا كان المحبُّ قليل مالٍ فما أيامُهُ إلا ليالِ

لقد هانَ المقلُّ على البرايا "فلم يخطر لمخلوق ببالِ"

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

وأصبح بين اهليه غريباً "طويل الهجر منبت الحبالِ"

ومنه كثير في تضمينه لأبيات المتنبي أيضاً: (الهيب، ديوان ابن الوردي، 1986: 268)

إذا نظر السحَر العوالي بطرفه تقول"كأن السيفَ للرمح شاتم"

عزائم سحرٍ في أولي العزم طرفُهُ "على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ"

نقاسي عظيماً في الهوى وهو ضاحكُ "وتصغر في عين العظيم العظائمُ"

ظل الموروث الشعري يشكل رافداً فاعلاً في شعر ابن الوردي، محاولاً التذكير والتوعية والارشاد والنصح ورفع الهمة، واستحضارها هو جزء من الذاكرة الشعرية، بل المكونات المعرفية والثقافية للشاعر، ومصدراً ثقافياً غنياً ومهماً في دوره، إذ يوثق العلاقة بين الشاعر والمجتمع وبين العصر وما سبقته من عصور فإعادة الصياغة من جديد واخضاع القديم الى الحديث بما يوائم الغرض المقصود مع محاولة التكرار في قالب جديد كونها أدوات تعبيرية يستعين بها الشاعر ويركز عليها.

والمتكلم عندما يقتبس يبني كلامه على الالتئام والالتحام، وبهذا يبدو كلامه قوياً بليغاً، ولاسيما في اقتباس أو تضمين أكثر من نص قرآني، أو بيت شعري من نصوص متعددة داخل النص الواحد فيلون النص باقتباسات متفرقة تخدم النص وترتفع بقيمته الفنية إذ قد تخرج بعض النصوص لتحقق تواصلاً حجاجياً واستلزام الانجاز من المتلقي وحثه على التفاعل والتواصل والأداء، وليست القضية فقط فنية أو تزيينيه كون النص القرآني أقوى النصوص من حيث القدسية والتأثيرية والتفاعلية، وبما يحتويه من أبعاد نفسية واجتماعية قادرة على تقديم الفكرة تقديماً غنياً بالإيحاءات، والشاعر يتعامل مع النص الأصلي تعاملاً تحويلياً حركياً لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد (د. احمد ناهم، 2007: 54)، بما يعيد من صياغة الموروث الديني بطريقة تخدم الحاضر وتثري النص، على الرغم من تكرار الابيات في مقاطع منها، إمّا صدرها أو عجزها، في محاولة منه للكتابة على غرارها أو استحضارها برمتها لمواكبتها موقفاً اجتماعياً أو سياسياً محاكياً للوضع الذي يمر به الشاعر، فالاستحضار التناصي يعكس دائماً غرضاً نفسياً يكشف ما خفي من فكر الشاعر، فلا يستطيع البوح به، فيستعين، بالمتناص القديم ويمازج بين الماضي والحاضر ليتنفس من خلاله ويعبر عن آرائه من دون أن يلحق به الأذى، فضلاً عن إظهار مقدرته من الاحاطة بهذا الموروث المخزون ي ذاكرته مما يشيد له بثقافة واسعة، فقد قال قصيدة طويلة بلغت (90 بيتاً) في مدح النبي (ﷺ) مضمناً أعجاز قصيدة أبي العلاء، وبعض صدورها: (الهيب، ديوان ابن الوردي، 1986: 301، 302)

أدرْ أحاديث سلعٍ والحمى أدرِ والهجْ بذكر اللوى أو بانهِ العطرِ

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

وقل عن الجزعِ واذكرني لساكنه "لعلّ بالجزعِ أعواناً على السهرِ"
وصف بجنان قبا واختم بطيبة ما سامرْتني فهو عندي أطيبُ السمرِ
منازلٌ كسيت بالمصطفى شرفاً بأفضل الخلق من بدو ومن حضر
إذا تبسمَ الليل قل لمبسمهِ يا ساهر البرقِ أيقظ راقد السُمر

ويستحضر الشاعر تلك الابيات، ومعها كل الأحداث التي جرت محاولاً الربط في العلائق المشتركة بين النصين، فالمادة الجديدة المقتبسة تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدّها حدود، لذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الاشارات المتكررة متخطية حواجز النصوص من نص لآخر (تركي المغيض، 1991: 117 – 118)، وحتى يكون التضمين مشروعاً على الشاعر الإشارة الى ذلك التضمين، وهذا ما أوجبه النقاد والبلاغيين ومنهم الدكتور جلال الخياط (د. جلال الخياط، 1998: 53) ، فكل نص مشبع باقتباسات كثيرة دلالة تشرب وتحويل لنصوص أخرى، بل يعد تقاطعاً داخل النص مأخوذ من نصوص أخرى بوصفه أداة شحذت التجربة الابداعية للشاعر ابن الوردي ومنحت نصوصه فضاءات جديدة واسعة تحلق بها، وهو امتداد بين الحاضر والمستقبل أغنى النص بالفنية والابداع.

الخاتمة

لعل علم البديع لايقل أهمية عن علمي البيان والمعاني، وقد تفاوت في نصوص ابن الوردي من حيث الصياغة اللفظية والمعنوية، فانسجمت مع تطلعات الشاعر واغراضه وغاياته فقد مال الى التجنيس حتى نظم قصائد طويلة ساد فيها فن الجناس من خلال التكرار ولاسيما التام الذي يعد سمة انطبع بها عصر الشاعر مع استعانته بالفنون الاخرى من البيان مما وسع دائرة انسجام ودعم النصوص موسيقياً ودلالياً.

وساد، وشاع، أسلوبا الاقتباس والتضمين، مما يدل على مكونات الشاعر الثقافية والخزين اللغوي والفني والديني الذي يملكه، مما يسمح له بإعادة صياغة الموروث داخل النصوص، وكذلك هي الحال في المحسنات الأخرى كالطباق الذي تجلت أهميته في الجمع بين الاضداد وخلق الصور المتعاكسة والموازنة بينها، إذ تعرض المعاني المتنافرة لتترك اثاراً عميقة، وتوظيف اسلوب العكس والتبديل مثّل هو الآخر ملمحاً اسلوبياً فقد استعان به الشاعر في خدمة النص وتقوية الدلالة من خلال عكس السياق وتكراره وخصوصاً في مجيئه مع الطباق متعاضداً دلالياً، وخارقاً للسياق المألوف وقد أكتسب الجناس

مَجلّةُ تَسْنِيمِ الدَوليّة
للعُلومِ الإنسانيّةِ والاجتمَاعيّةِ والقانونيّةِ
Print ISSN: 2791-2248
Online ISSN: 2791-2256

أهميته الخاصة في النصوص الواردة بكثرة مما لايمكن الاستشهاد بها جميعاً، إذ تمازج التفاعل بين القيمة الصوتية والقيمة الدلالية للجناس يفضي الى قوة توصل الرسالة في سياقها، كونه اداة فنية يرتكز على قواعد صوتية ايقاعية تمتد لحسن توظيفها الى آفاق تعبيرية دلالية ثرية، وليست تداعيات شكلية أو عبثيات صياغية صوتية فقد وردت قصائد طويلة متكاملة جانس فيها وعارض فيها المتنبي والمعري، فكان لها دورها الأساس في عمق التماسك النصي وفضلاً عن قيمة التناغمات الموسيقية الصوتية الأخرى كالتصريع والترصيع والتوازن التكراري، ومن ثم اتقن ابن الوردي البديع وأكثر منه في ديوانه حتى قال: (الهيب، ديوان ابن الوردي، 1986: 357)

وأقول في علم البديع معانياً ... مقسومة بين البيان وبيني
وتركت نظم الشعر الاّ نادراً ... كالبيت في سنةٍ أو البيتين
ما الشعر كالعلم الشريف نباهةً ... فالعلم فيه سعادة الدارين

المصادر

القرآن الكريم

[1] ابن سينا الخفاجي (466 هـ)، سر الفصاحة، تعليق: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، 1953.

[2] ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني، القاهرة، ط7 ، 1998.

[3] أبو هلال العسكري – الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، 1952، ط1.

[4] الإمام العلامة ابن منظور، لسان العرب، دار احياء التراث الاسلامي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 1995.

[5] الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، تحقيق: ابراهيم شمس الدين محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2010.

[6] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2009.

[7] د. أحمد فوزي الهيب، ديوان ابن الوردي (ت 749 هـ)، دار العلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1986.

[8] د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط2، 2007.

[9] د. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.

[10] د. جمال عبد الحميد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الاسرة، 2006.

[11] د. مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.

[12] د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1994.

[13] د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، 1995.

[14] د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية من لغة الشعر العربي الحديث، منشأة دار المعارف، الاسكندرية، 1987.

[15] صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، ط1، مطبعة الحوائب، قسطنطينية، 1299 هـ.

[16] عبد الرحمن بن حسن حبنّكة الميداني الدمشقي، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، بيروت، ط1، 1996.

[17] عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت.

[18] عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن،دار الفكر العربي، القاهرة، 1999.

[19] عبدالله بن المعتز (296هـ) – البديع، نشر وتعليق اغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

[20] فخر الدين الرازي (606 هـ)، نهاية الايجاز في دراسة الاعجاز، تحقيق: ابراهيم السامرائي ومحمد بركات، دار الفكر للنشر، عمان، 1985.

[21] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، لسراس للنشر، تونس، ط2، 1992.

[22] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد، الأردن، ط1، 2000.

[23] يحيى بن حمزه العلوي (ت 749)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، منشورات مؤسسة النصر، مطبعة المقتطف، مصر، 1914.

[24] اسماعيل أحمد العالم، ظاهرة الطباق في شعر الاخطل التغلبي، مجلة دراسات للعلوم الانسانية والاجتماعية، مج28، ع2، آب،2001.

[25] تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مج (9)، ع2، 1991.

[26] د. سعد مصلوح، نحو اجرومية النص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج10، ع (1-2) أغسطس، 1991.