من شعر النسيب للبارودي
"قصيدة صلة الخيال"
دراسة بلاغية

إعداد
الدكتورة/ آمنة الظريف محمد الأعصر
مدرس البلاغة والنقد
كلية الدراسات الإسلامية والعربية
بنات الزقازيق

من شعر النسيب للبارودي "قصيدة صلة الخيال" دراسة بلاغية

آمنة الظريف محمد الأعصر
مدرس، البلاغة والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية؛ بنات الزقازيق، جامعة الأزهر، مصر.
البريد الإلكتروني: aaelaaser@kku.edu.sa

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى تناول قصيدة من قصائد الشعر عند البارودي الذي استطاع أن يرد إلى الشعر العربي قوته، وجزالته، ورصانته، وذلك لأن البارودي كان سببا في نهضة الشعر الحديث، وإيقاظه من سباته، فكان للشعر أن يعيش مرحلة جديدة في ظل أشعاره، بما يمتاز به من القوة الجزالة والفخامة، وقد قمت بدراسة القصيدة وتحليلها تحليلا بلاغيا من خلال الدراسة التي اشتملت عليها، من معان، وبيان، وبديع، فلغة الشعر تحتاج إلى التفتيش عن أسرارها البلاغية ، وتأتي وظيفة بلاغتنا العربية ، لكشف هذه الأسرار والخصائص موضحة لها، ومبرزة إياها وقد جاءت خطة البحث على النحو الآتي: مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة.

الكلمات المفتاحية: البلاغة العربية – الأسرار البلاغية – البيان –المعاني – البديع– ديوان – البارودي– النسيب – قصيدة – صلة الخيال.

One of Al-Baroudi's Love Poems "The Imagination Connection"- A Rhetorical Study

Amna Al-Zarif Mohammad El-Asaar
Teacher of rhetoric and criticism College of Islamic and Arabic Studies Girls of Zagazig
aaelaaser@kku.edu.sa

Abstract: Praise be to Allah, Lord of the worlds, and may the blessings and peace of Allah be upon the most honored of Messengers, our Master Mohammad, and upon all his family and companions. This study seeks to examine one of Al-Baroudi's poems in which he was able to revive the strength, richness, and sobriety of Arabic poetry. Al-Baroudi was behind the renaissance of modern Arabic poetry, wakening it from its hibernation, breathing new life into it in a new era with his poems that possessed distinctive strength, richness, and splendor. In this study I have analyzed the poem "Imagination Connection" rhetorically focusing on its semantics (ʿIlm al-Maʿānī), elucidation (ʿIlm al-Bayān) and figures of speech (ʿIlm al-Badīʿ). In the language of Arabic poetry, one needs to hunt for its rhetoric secrets as Arabic rhetoric reveals its secrets and characteristics, clarifying and highlighting them. This research consists of an introduction, two sections, and a conclusion.

Keywords: academic description: Arabic rhetoric, rhetorical secrets, elucidation, semantics, figures of speech, al-Baroudi's works, Love Poetry (Nasīb), poem, Imagination Connection.

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى: ﴿إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ وَيُبَشِّرُ الْمُؤْمِنِينَ الَّذِينَ يَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا كَبِيرًا ﴾، الإسراء:٩.

وقال: ﴿وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا وَذُرِّيَّاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَاجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا﴾، الفرقان: ٧٤.

صدق الله العظيم

المقدمة

إنَّ الحمد لله نحمده ونستعينه ونستهديه ونستغفره، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا، من يهده الله فلا مضل له ومن يضلل فلن تجد له وليًا مرشدًا، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ﷺ الرحمة المهداة والنعمة المسداة والسراج المنير وشفيعنا يوم الدين، يوم لا ينفع مال ولا بنون، إلَّا من أتى الله بقلب سليم، وعلى آله وأصحابه وأتباعه إلى يوم الدين.

أما بعد:

فالأدب ثمرة من ثمار قريحة الإنسان، فلا يذكر الشعر إلا ويذكر العرب، فالشعر ديوان العرب ومسجل مفاخرها، وحافظ أنسابها ومناقبها، والبارودي شاعر كبير، امتلك طاقة شعرية كبيرة في التعبير عن المشاعر والأحاسيس بلغة واضحة وجميلة ، فقد أشاد بالبارودي عميد الأدب العربي طه حسين قائلًا: " أصبح فذًا من حيث إنه استطاع أن يرد إلى الشعر العربي من القوة وجزالة اللفظ ورصانة الأسلوب ودقة المعنى ما كان قد بعد به العهد وطالت عليه القرون، وربما كان من الحق أن يقال إنه أعطى الشعر المصري من الروعة وجزالة اللفظ والأسلوب ورصانته أعطاه من هذا كله شيئًا لم يألفه حتى في العصور المصرية القديمة"(١)

تناول البارودي في ديوانه الشعري شتى الأغراض التي تبرهن على حذاقته في نظم الشعر؛ فيجمع في هذا الديوان بين الفخر والغزل والحكمة، ويعدُّ هذا الديوان خير متحدث بلسان رائد مدرسة الإحياء والبعث نفسه، حيث إنَّ كل قصيدة فيه تجسد الحالة النفسية لهذا الشاعر الذي أحيا الشعر من مرقده، وكانت

أشعاره صيحة باعثة لمجد الشعر الذي سيظل مدينًا لربّ السيف والقلم الذي مجَّده وأولاهُ مجدًا من زخرف النعيم.

---

(١) تقليد وتجديد، لطه حسين، مؤسسة هنداوي، عام النشر: ١٩٧٢م، ص ٤٤.

إنَّ لغة الأدب بعامّة، والشعر بخاصة لغة تحتاج إلى التفتيش عن أسرارها البلاغية وسبر أغوارها، وتأتي وظيفة بلاغتنا العربية، لكشف هذه الأسرار والخصائص موضحة لها ومبرزة إياها، لذا كان موضوع هذا البحث:

من شعر النسيب للبارودي " قصيدة صلة الخيال " دراسة بلاغية.

أولاً: أسباب اختياره:

١- دراسة شعر شاعر يُعدُّ رائد التجديد في العصر الحديث؛ فقد أعاد للشعر رونقه وبهاءه وأشاد به عميد الأدب العربي طه حسين قائلا: " كان البارودي هو أول المجددين في الشعر المصري الحديث، وكان في الوقت نفسه هو الشاعر الذي أتاح لمصر أن تأخذ نصيبها من المشاركة في قوة الشعر العربي ورصانته وتفوقه ... أتاح لها التفوق، ولكنه تفوق متأخر فلم تتفوق مصر في الشعر إلَّا في آخر القرن الماضي (التاسع عشر)، عندما ظهر البارودي وعندما ظهر بعده شعراء آخرون" (١)

٢- ثراء شعر البارودي من حيث الأساليب اللغوية المختلفة في المعاني، والبيان، والبديع.

٣- تميز لغة الشعر بأنها ذات أبعاد جمالية تكشف جمال لغتنا العربية وسبر أغوارها.

ثانيًا: مشكلة البحث:

١- عدم اقتصار القصيدة على فن معين من فنون البلاغة.

٢- خلو ديوان البارودي من الشروح، إلَّا ما اقتصر على توضيح بعض معاني المفردات، وقلة المراجع حول شرح الديوان؛ بل ندرتها.

(١) تقليد وتجديد لطه حسين، مؤسسة هنداوي، عام النشر: ٢٠١٧م ص ٤٥.

ثالثًا: أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في أنه يدرس شعر قصيدة من شعر البارودي دراسة بلاغية، تستعرض من خلالها توظيف الألفاظ من النواحي الجمالية، والإبداعية، التي تفرد بها.

رابعًا: أهداف البحث:

١. أردت أن أكشف النقاب عن معاني هذه القصيدة، وأميط اللثام عنها.
٢. كما أردت أن استمتع بمعايشة نص من نصوص سامي البارودي، لرصانة ألفاظه، وقوة معانيه، وحسن ربطه بين الصور والأخيلة، وجمال أسلوبه ودقته وخياله الخصب وحسه المرهف، وشاعريته المتوهجة
٣. كما أردت بهذه الدراسة البلاغية أن أثبت أن للعلوم البلاغية أهميتَها في كشف النقاب، التي تقع على العديد من الصور الجمالية المعبرة، التي تترك أثرها في المتلقي.
٤. إبراز جماليات الأسلوب الأدبي من خلال علوم البلاغة الثلاثة " المعاني، البيان، البديع"

خامسًا: منهجية البحث:

لقد اتبعت في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ فهي دراسة تقوم على التحليل والتعمق في فهم النصوص، بغية الكشف عن منابع شعره.

سادسًا: فهرست للبحث على النحو الآتي:

١ـ ثبت المصادر والمراجع.
٢ـ فهرس المواضيع التي تضمنها البحث.

خطة البحث: جاء البحث في: مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة:

أما المقدمة: فتحتوي على أسباب اختياري للموضوع ـ أهمية البحث ـ وأهدافه ـ ومنهجية البحث، وخطته.

أما التمهيد: فعنوانه: الشاعر والموضوع وقد جاء في محورين:

المحور الأول: فتحدثت فيه عن التعريف بالشاعر (نسبه – مولده – نشأته – وفاته).

المحور الثاني: التعريف بالموضوع.

وأما خطة البحث فقد جاءت في مبحثين:

المبحث الأول: الأسرار البلاغية في القصيدة.

المبحث الثاني: الخصائص العامة للقصيدة.

أما الخاتمة: فقد تحدثت فيها عن أهم النتائج، التي توصلت إليها.

التمهيد

المحور الأول

التعريف بالشاعر

- مولد البارودي ونسبه:

ولد محمود سامي البارودي بمصر، لأبوين من الشركس في السابع والعشرين من شهر رجب ١٢٥٥هـ ١٨٣٩م، وكان أبوه حسن حسني بك البارودي من أمراء المدفعية، ثم صار مديرًا لبربر ودنقلة في عهد المغفور له محمد علي باشا والي مصر، وكان عبد الله (بك) الشركسي جده لأبيه، أما لقبه (البارودي) فنسبة إلى إيتاي البارود إحدى بلاد مديرية البحيرة؛ ذلك أن أحد أجداده الأمير مراد البارودي بن يوسف شاويش، كان ملتزمًا لها، وكان كل ملتزم بنسب في ذلك العهد إلى التزامه. ((١))

ولقد حرم البارودي العطف الأبوي منذ نعومة أظفاره، فمات أبوه بدنقلة وهو في السابعة من عمره، فكفله بعض أهله وضموه إليهم، وقد تلقى في بيئتهم دراسته الأولى من الثامنة إلى الثانية عشرة من عمره، ثم التحق بالمدرسة الحربية مع أمثاله من الجركس والترك وأبناء الطبقة الحاكمة. (٢)

قال الشيخ حسين المرصفي في كتابه الوسيلة الأدبية: " محمود سامي البارودي لم يقرأ كتابًا في فنّ من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد في طبعه ميلًا إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع بعض من له دراسة، وهو يقرأ بعض الدواوين، أو يقرأ وهو بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيئة التراكيب العربية، فصار يقرأ ولا يكاد يلحن"(٣)

---

(١) ديوان البارودي، لمحمود سامي البارودي، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة – بيروت، طبعة ١٩٩٨م، ص ٦.

(٢) السابق ص٧.

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي لعباس محمود العقاد، الطبعة: الثانية، ملتزمة النشر والطبع، مكتبة النهضة المصرية، ص ١٩٥.

"فالبارودي من ثُمَّ كان إمام المدرسة الشعرية، التي خلفت مدرسة العروضيين المقلدين، وندر بعده بين مشاهير الشعراء من درس العروض وقواعد البلاغة دراسة من سلف من أولئك العروضيين، والأستاذ المرصفي لا يعني بعبارته هذه، إلَّا أن البارودي لم يتعلم النحو والصرف والبلاغة والعروض، كما كان الطلاب يتعلمونها في عصره، فهو لم ينظم الشعر؛ لأنه تعلم العروض كما كان ينظمه الشعراء الذين سميناهم بالعروضيين، ولكنه تعلق بالشعر عن هوى وسليقة، وأتقن أوزانه ونغماته بموسيقية مطبوعة

تظهر في صياغته كما تظهر في اختياره لشعر غيره، فهو أول الشعراء المطبوعين في العصر الحديث، ولعله أسبق ممن بعده في قوة الطبع، التي أبت لمقوماته الشخصية إلَّا أن تظهر خلال قصائده بين قيود العرف وأوضاع المحاكاة.(١)

"والنزعة في شعر البارودي بدت منذ شبابه، ومنذ بدأ قريضه يستقر لتحفظه الأجيال، والقصيدة التي رثى بها أباه وهو في العشرين من سنه، تُصرِّح بهذا المعنى واضحًا جليًا، فهو يقول فيها إنه فرد بين أنداده، لا نظير له فيهم، وهو يكرر هذا المعنى في كل شعره طول حياته، وإيمانه بتفوقه هو الذي سما به إلى الذروة من مناصب الدولة، ويشعره إلى الخلود." (٢)

- شاعريته:

ولعلّ سائلا يسأل: ما الجديد الذي استرعى الأسماع في شعر البارودي؟ أهو الأسلوب الجزل والديباجة البدوية اللذان تجليا في كثير منه؟ فأسلوب الساعاتي وديباجته كانا لا يخلوان من جزالة وبداوة، وقد نزع جميع الشعراء إبان هذه النهضة الأولى ذلك المنزع، فإنْ فاقهم البارودي، وسما عليهم، فلا جديد في

(١) ا شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٢٦
(٢) الديوان ص ٩.

تفوقه، إنّما الجديد الذي استرعى الأسماع لشعره، ودعا إلى الإعجاب به، هو نزوعه إلى تصوير الواقع

كما هو في بساطة وسلاسة وقوة، دون اعتماد على محسنات اللفظ البديعية من جناس وطباق ونحوهما، ومن دون إغراب في الخيال، إنْ أثار العجب لم يثر الإعجاب.(١)

وفي شعر البارودي ظاهرة لعلّها لم يفطن لها أول الأمر أحدٌ، فقد اعتمد في تصويره الواقع على حاسة النظر أكثر من اعتماده على سواها.

- النهج والطريقة:

ومن حسن حظ الأدب والشعر أنَّ البارودي قد استهواه شعر الأقدمين، واتخذ منه المثل الذي يسير على نهجه، ولم يلتفت في فترة تكوينه إلى شعر المحدثين، ذلك الذي يمثل فترة الانحطاط والتدهور في تاريخ الأدب العربي كله، سواء في الأغراض أو المعاني والأساليب.(٢)

أمّا الأغراض فقد كانت ضيقة تافهة لا تخرج في جملها عن المدح أو القول في المناسبات، والمعاني معادة مطروقة أو مبتذلة ساقطة، وأمّا الأساليب فكانت ثالثة الأثافي متكلفة مثقلة بأغلال من البديع، فيها جناس وطباق وازدواج، وفيها إشارات ورمز وتورية ومطابقة وحساب الجمل، وما إلى ذلك من محسنات النظم التي كانت أشبه بالزينة الفاضحة والملابس المزركشة لعروس قل حظها من الجمال. (٣)

لكنّ البارودي الناشئ كان من طراز غير هؤلاء جميعهم، كان غيرهم بنظرته إلى الشعر نفسه، فهو يقوله سموا بأغراضه عن أن تصاغ إلّا في أجمل لفظ وأروع عبارة، كان غيرهم بتفكيره، وبمثله الأعلى في الشعر وفي الحياة، لم يقله

---

(١) الديوان ص ١٣.

(٢) محمود سامي البارودي شاعر النهضة، لعلي الحديدي، تاريخ النشر، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية ص ٧٦.

(٣) محمود سامي البارودي شاعر النهضة ص ٧٦.

التماسًا لعطف حاكم أو عطاء أمير، وإنّما تغنى به كما تغنى من سبقه من الأمراء الشعراء، الذين خلد الدهر شعرهم، وأثبت التاريخ في أمجد صفحاته أسماءهم، وقد كان ابن المعتز، والشريف الرضي، وأبو فراس، وامرؤ القيس من قبله الشعراء، قرأ شعرهم جميعهم فطرب واهتز، وتمثل ثم احتذى، وغنى كما غنوا ليخلق من خيال الشعر ميادين لمجد يعوضه ما فات سيفه في ميادين القتال، بعد أن ردت الأقدار سيوف مصر إلى أغمادها، لم يتعلم البارودي العروض والقوافي ليقول الشعر شأن معاصريهم، وإنّما تغنى لأن موهبته الشعرية فرضت عليه التعبير عن العواطف والأحاسيس التي تموج في نفسه، ولأنّ الشعر في سليقته. (١)

- حياته في المنفى:

ظل في المنفى بمدينة كولومبو عاصمة سيريلانكا (الحالية)، أكثر من سبعة عشر عامًا يعاني الوحدة والمرض والغربة عن وطنه، فسجل ذلك كلّه في شعره النابع من ألمه وحنينه، وفي المنفى شغل البارودي نفسه بتعلم الإنجليزية حتى أتقنها، وانصرف إلى تعليم أهل الجزيرة اللغةَ العربية ليعرفوا لغة دينهم الحنيف، وإلى اعتلاء المنابر في مساجد المدينة ليفقه أهلها شعائر الإسلام، وطوال هذه الفترة تضم قصائده الخالدة التي يسكب فيها آلامه وحنينه إلى الوطن، ويرثي من مات من أهله وأحبابه وأصدقائه، ويتذكر أيام شبابه ولهوه، وما آلت إليه حاله، ومضت به أيامه في المنفى ثقيلة واجتمعت عليه علل الأمراض، وفقدان الأهل والأحباب فساءت صحته، بعد أن بلغ الستين من عمره اشتدت عليه وطأة المرض وضعف بصره فقرر عودته إلى وطنه مصر للعلاج، فعاد إلى مصر يوم ١٢ سبتمبر ١٨٩٩ م، وكانت فرحته غامرة بعودته إلى الوطن.(٢)

---

(١) السابق ص ٧٧.

(٢) ويكبيديا الموسوعة الشاملة.

- المناصب التي تقلدها البارودي:

"في سنة ١٨٥٤ م – ١٢٧١ هـ تخرج في المدرسة الحربية برتبة شاويش، لأوائل عهد سعيد، ثم رقي إلى رتبة بكباش (مقدم) وعين قائدًا لفرقتين من فرقان الفرسان، وحقق طلبه طربًا إذ أصبح فارسًا بل كبير الفرسان في سنة ١٢٨٠هـ _ ١٨٦٣م، وسرعان ما أوفد إلى فرنسا مع فرقة من الضباط، ليشاهدوا الاستعراض السنوي للجيش الفرنسي، وعبر المانش مع رفاقه إلى إنجلترا ليشاهدوا فيها الأعمال العسكرية والآلات الحربية، ورجع إلى مصر لتمثلئ نفسه بهجة، إذ رقي في سلاح الفرسان سريعًا إلى رتبة قائم مقام (عقيد) ١٨٦٤م – ١٢٨١هـ، ثم إلى رتبة أميرالاي (عميد) سنة ١٢٨٢هـ. مع قيادة الفيلق الرابع من عسكر الحرس الخاص، وفي عام ١٨٧٨م رقي إلى رتبة اللواء، وعين مديرًا للشرقية، وسرعان ما نقل محافظًا للقاهرة، وفي عام ١٨٨١م عين ناظرًا للحربية والبحري

وفي عام ١٨٨٢ م أسند له تشكيل مجلس النظار الجديد، فألفه من زعماء الثورة العربية وأنصارها، وجعل للسودان نظارة تختص بالنظر في شؤونه، ومضى يطهر الجيش من جراثيم فساد الشركسية والتركية.(١)

ويعتبر الشاعر محمود سامي البارودي رائد هذه المدرسة، ومن سماتها " إحياء التراث القديم وتنشيط الأدب الجديد كما أنها خدمت النقد الأدبي، والأدب المقارن بإحيائها ذلك التراث، وإبراز عوامل التأثر والتأثير"(٢)

إنّ الدارس لشعر هذه المدرسة، يلاحظ كيف استطاع الشعراء أن يرتقوا باللغة من حالة الجمود والضعف، التي كانت عليها إلى درجة صارت فيها اللغة هي المقياس الذي يحكم به عن شاعرية الشاعر، فالبارودي رائد هذه المدرسة، وصف شعره بأنه " يمتاز بالقوة وجزالة اللفظ، وفخامة النظم، ومتانة

(١) البارودي رائد الشعر الحديث للدكتور شوقي ضيف، ط: الثالثة، دار المعارف ص ٤٩، ٧٥.

(٢) الآداب المقارنة لمحمد التونجي، دار الجيل، بيروت ط١ ١٩٩٥م ص ٢٢٢.

القافية، وصفاء العبارة... وأساليبه عربية قوية، متينة الأسر، رصينة السبك، نطالع فيها قوة الجاهليين، وعذوبة الإسلاميين ودقة العباسيين، ورقة الحضارة المصرية.(١)

وبذلك يمكن القول: إنّ " جذور المذهب الكلاسيكي تقوم على الإبداع الفني، وعلى الانسجام الواضح بين العناصر الثلاثة أعني العقل والعاطفة والخيال."(٢)

- سرقات البارودي

أمّا ما يقال عن سرقات البارودي فلا ينهض مأخذٌ عليه، وهو قد أسلف العذر عن محاكاة الأقدمين، إذ نص في تقديم بعض قصائده على أنّها معارضة لقصيدة قديمة معروفة، أو أنّها رياضة للقول على طريقة

العرب، هذا فضلًا على أنّ رسالة البارودي في الشعر كانت رسالة بعث، وقد اتُهِم الفحولُ من الشعراء الأقدمين قبله بالسرقة، فاعتذر رواتهم وأنصارهم عنهم بأنّ ما نسب إليهم من ذلك إنّما هو من توارد الخواطر، وكما يقع الحافر على الحافر، والبارودي أبلغ عذرًا؛ فقد كان محفوظه من الشعر القديم ضخمًا، وكان شعره هو ضخمًا كذلك، وأنت تصادف في ديوانه أبياتًا له مذكورة في أكثر من قصيدة، فلا عجب إذا ظنَّ بيتًا محفوظًا لغيره بعض ما قاله، فأدمجه في قصيدة من القصائد على أنّه له، والحق أنّ البارودي

ما كان بحاجة إلى السرقة وعبقريته الشعرية ما عَرَفْتَ، وديوانه تربو فيه القصائد على المئات، والأبيات على الألوف، وما ينسب إليه أنّه نقله عن الأقدمين قليل".(٣)

بعد عودته إلى القاهرة ترك العمل السياسي، وفتح بيته للأدباء والشعراء، يستمع إليهم، ويسمعون منه، وكان في مقدمتهم: شوقي، وحافظ، ومطران،

---

(١) دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه لمحمد عبد المنعم خفاجي ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٩ ،٧٠.

(٢) المدارس الأدبية ومذاهبها ليوسف عيد، ط١، دار الفكر، بيروت ١٩٩٤، ج١ ص.٢٧

(٣) الديوان ص ٢٦، ٢٧.

وإسماعيل صبري. فقد تأثروا به ونسجوا على منواله، فخطوا بالشعر خطوات واسعة، وأطلق عليهم " مدرسة النهضة "، أو "مدرسة الإحياء".

توفي البارودي في ديسمبر ١٩٠٤ م، بعد سلسلة من الكفاح والنضال من أجل استقلال مصر وحريتها وعزتها.

المحور الثاني

التعريف بالموضوع

- تعريف النسيب:

النسيب، أو تَشْبِيبُ الشِّعْر هو: تَرْقِيقُ أَوَّله بِذِكْرِ النساءِ، وَهُوَ مِنْ تَشْبِيبِ النَّارِ، وتأْرِيثِها. وشَبَّبَ بالمرأَة: قَالَ فِيهَا الغَزَل والنَّسِيبَ؛ وَهُوَ يُشَبِّبُ بِهَا أَي يَنْسُبُ بِهَا. والتَّشْبِيبُ: النَّسِيبُ بالنساءِ. وَفِي حَدِيثِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ بْنُ أَبي بَكْرٍ، رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا: أَنه كَانَ يُشَبِّبُ بلَيْلَى بنتِ الجُودِيّ فِي شِعْرِه. تَشْبِيبُ الشِّعْر: تَرْقِيقُه بِذِكْرِ النساءِ(١)

يقال: نَسَبَ بالنساءِ، يَنْسُبُ، ويَنْسِبُ نَسَبًا ونَسِيبًا، ومَنْسِبة: شَبَّبَ بِهِنَّ فِي الشعْر وتَغزَّل، وَهَذَا الشِّعْر أَنْسَبُ مِنْ هَذَا أَي أَرَقُّ نَسِيبًا، وكأَنهم قَدْ قَالُوا: نَسيبٌ ناسِبٌ، عَلَى الْمُبَالَغَةِ، فبُني هَذَا مِنْهُ. وَقَالَ شَمِرٌ: النَّسِيبُ رَقِيقُ الشِّعْر فِي النساءِ.(٢)

والغَزَلُ: حديثُ الفِتْيان والفَتَيات. يقول ابْنُ سِيدَهْ: الغَزَلُ اللَّهْوُ مَعَ النِّسَاءِ، وَكَذَلِكَ المَغْزَلُ؛ قَالَ: تَقُولُ لِيَ العبري المُصابُ حَلِيلُها: ... أَيا مالكٌ هَلْ فِي الظَّعائِن مَغْزَلُ؟ ومُغازَلَتُهنّ: مُحادثتُهن ومُراوَدتُهنَّ، وَقَدْ غَازَلَها، والتَّغَزُّلُ: التَّكَلُّفُ لِذَلِكَ؛ وأَنشد: صُلْب العَصا جافٍ عَنِ التَّغَزُّل.(٣)

فالغزل، والنسيب، والتشبيب: كلمات ثلاث اختلف في مدلولها، والكثير من اللغويين والأدباء القدماء والمحدثين يعدّونها من المترادف، فابن سلام يرى أن الكلمات الثلاث متحدة في المعنى، ويتضح ذلك في قوله: كان لكثير في التشبيب نصيب وافر، وحميل مقدم عليه في النسيب ...، وكان لعبد الله بن

---

(١) لسان العرب لمحمد بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي المتوفى ٧١١هـ، الناشر: دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة – ١٤١٤هـ، ص ٤٨١.

(٢) السابق ج١ ص ٧٥٦.

(٣) السابق ج١١ ص ٤٩٢.

قيس الرقيات غزلً، وأغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعة، وكان يصرح بالغزل ولا يهجو ولا يمدح، وكان عبد الله يشبب ولا يصرح، ولم يكن له معقود شعر وغزل كغزل عمر بن أبي ربيعة ...، وسبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها منها رقة النسيب ... (١)

لا شكّ أنّ مدلول هذه العبارات يدل على أنّ الغزل والنسيب والتشبيب بمعنى واحد، وأنّ الغزل إلف النساء والتخلق بما يوافقهن، وقد أوضح قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، أنّ الغزل غير التغزل.(٢)

يقول الدكتور أحمد الحوفي: لا أميل إلى التفرقة بين الغزل والتغزل، لأنّ التغزل ليس تكلف الغزل كما قد يتبادر، ذلك أنّ التاء هنا كالتاء في مصادر أخرى، مثل: التقدم والترقي والتعلم.(٣)

وكذلك جاء الغزل والتشبيب مترادفين في قول الجاحظ: " فأمّا الغناء المطرب في الشعر الغزل فإنّما ذلك من حقوق النساء، وإنّما ينبغي أن نتغنى بأشعار الغزل والتشبيب والعشق والصبابة بالنساء، اللواتي فيهن نطقت تلك الأشعار، وبهن شبّب الرجال" (٤)

وحاول عدد من القدماء والمحدثين التفرقة بين الغزل والنسيب والتشبيب، ولكنّهم اعتمدوا في ذلك على ذوقهم الشخصي، وهم لهذا اختلفوا، فحاول التبريزي أن يفرق بينهما فقال: " النسيب ذكر الشاعر المرأة

(١) طبقات فحول الشعراء، لابن سلام الجمحي، ط السعادة. ص ١٨٤، ٢٠٣، ٢٢٤.
(٢) العمدة في صناعة الشعر والنثر لابن رشيق، ج٢، ص٩٤.
(٣) الغزل في الشعر الجاهلي لأحمد الحوفي ط. القاهرة، بدون تاريخ، دار نهضة مصر، ص ٩.
(٤) رسالة العشق والنساء ومجموعة رسائل الجاحظ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط: ١٣٨٤هـ ١٩٦٤م، ص١٦٥.

بالحسن والإخبار عن تصرف هو أهابه، وليس هو الغزل، وإنّما الغزل الاستشهاد بمودات النساء والصبوة إليهن، والنسيب ذكر ذلك والخبر عنه[١]. فالغزل في رأيه حب المرأة والميل إليها، والنسيب هو التعبير عن هذا الحب، ويتغزل الشاعر ليعبر عن عاطفة الحب للمرأة التي اختارها قلبه، وليعبر عن هذا الحب، بجمال هذه المرأة كما يراها هو لا كما يراها غيره، وهو في الحالين يصور مشاعره، ويصف آلامه وأماله، ويكشف عما يختلج بقلبه ويعتلج بنفسه.[٢]

ووسيلة الشاعر للتعبير عن عاطفته هذا الشعور الحار الصادق الرائع، يصور به عاطفته كما يصور الرسام عاطفته بدهائه وألوانه، وكما يصور الموسيقي عاطفته بأنغامه وألحانه، وكما يصور النحات التمثال عاطفته بإزميله وصوانه، فالشاعر فنان، لا بدّ له من أن يعبر عما يجيش بنفسه، وهذا الميل الغني باعث آخر من بواعث الغزل.[٣]

يقول الجاحظ: "لو أنّ رجلًا من أدمث الناس وأشدهم تلخيصًا لكلامه، ومحاسبة لنفسه، ثم جلس مع امرأة وكان لا يعرف بحسن الحديث، ثم كان يعشقها لتناتج بينهما من الأحاديث، ولتلاقح بينهما من المعاني والألفاظ ما كان يجري بين دغفل بن حنظلة وبين بشار بن الخمرة، وإنما هو على قدر تمكن الغزل من الرجل.[٤]

---

(١) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام للخطيب التبريزي كتب حواشيه، غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ص٧٣.

(٢) الغزل في الشعر الجاهلي لأحمد الحوفي ص١١.

(٣) السابق ص ١٢.

(٤) رسالة العشق والنساء من مجموعة رسائل للجاحظ تحقيق عبد السلام هارون – مكتبة الخانجي القاهرة ص ١٦٥.

المبحث الأول

الأسرار البلاغية في القصيدة

قال البارودي في النسيب:

صِـلةُ الخيـالِ علـى البِعـاد لِقَـاءُ ... لَـو كَـانَ يَملـكُ عَيـنيَ الإغفـاءُ
يـا هَـاجِري مِـن غَـير ذنـبٍ في الهَـوَى ... مَهـلًا فهَجـرك والمَنُـونُ سـواءُ
أَغربـتَ لحظـكَ بـالفؤاد فشَـفّه ... ومِـن العِيـونِ على النّفـوسِ بَـلَاءُ
هِـي نَظـرَةٌ فـامنُن عَلـيَّ بأختِهـا ... فـالخَمرُ مـن ألَمِ الخُمـارِ شِـفَاءُ
أنَـا مِنـك مطـويُّ الفـؤادِ علـى جـوى ... لَـولَا الـدّمُوع ذَكَـت بِـه الحَوبَـاءُ
لا أنـتَ تَـرحمني ولا نـارُ الهَـوَى ... تَخبُـو ولا للـنَّفسِ عَنـك عَـزاءُ
فـانظُر إليَّ تَجِـد خَيَالـةَ صُـورةٍ ... لم يبـق فيهـا للحيـاء ذمـاءُ
رَقَّـت لِيَ الورقـاءُ في عَـذَباتها ... وبَكَـت عَلَـيَّ بِـدمعهَا الأنـداءُ
وتَحَـدَثَت رُسُـلُ النَّسـيمِ بلَـوعتِي ... فَلِكُـل غُصـنٍ نحوهـا إصـغَاءُ
كلـفٌ تَنَاقلـهُ الحَمـامُ عـن الصِّـبا ... فصَـبَت إليـه الغِيـدُ والشـعراءُ
فبِقلـبِ كـلِّ فـتى غَـرامٌ كـامنٌ ... وبعِطـف كـل مَليحَـةٍ خُـيَلاءُ
فَـدَعِ الـتَّكهُنَ يـا طَبيـبُ فإنَّمَـا ... دَائِـي الهَـوَى ولِكـلِ نَفـسٍ دَاءُ
أَلَمُ الصَّـبابَةِ لـذَّةٌ تَحيَـا بهـا ... نَفسِـي وَدَائـي لـو عَلِمـتَ دَواءُ
وبِمُهجـتي رَشَـيئةٌ مِـن دُونهـا ... أُسُـدٌ لهـا قَصَـبُ الرِّمـاح أبـاءُ
هَيفَـاءُ مَـالَ بهـا النَّعـيمُ فَخَطوُهـا ... دُونَ القَطـاةِ ونُطقُهـا إيمَـاءُ
تَرنُـو بِـأحْوَرَ لـوءْ تَمكَّـن لَحظُـهُ ... مِـن صَـخرةٍ لارفـضَّ منهـا المـاءُ
حَكَـمَ الجَمَـالُ لَهَـا بمـا تَخْتـارُهُ ... فَتَحَكَمَتْ في الناسِ كَيفَ تشَاءُ
غَضِـبت عَلـيَّ ومَـا جَنَيـتُ وربَّمـا ... حَمَـلَ المَشُـوقُ الـذَّنبَ وهُـوَ بَـراءُ
طَـافَ الوشَـاةُ بِهَـا فكـانَ لقَـولِهم ... في مِسْـمَعيْها رَنَّـة وحُـداءُ

لَــولَّا النَّميمَــةُ لَمْ يقــعْ بــين امــرئٍ ... وأخيــهِ مــن بَعــدِ الــوِدادِ عِــداءُ
أشـــقيقةَ القمـــرينِ أيُّ وســـيلةٍ ... تُــدني إليــكِ فلــيسَ لي شُــفَعَاءُ
جُــودِي علــيَّ ولــو بوعــدٍ كــاذبٍ ... فالوعــدُ فيــه تَعلــةٌ وَرَجــاءُ
وثِقِــي بكِتمَــان الحــديثِ فإنَّمَــا ... شَــفَتايِ خَــتْم والفُــؤادُ وِعَــاءُ
لَا تَرْهَبِي قَوْلَ الوُشَاةَ فإنَّهُم قَدْ أحْسَنوا ... فِي القَــوْلِ حِــينَ أسَــاءوا
زَعَمُــوكِ شَمسًــا لا تَلُــوحُ بِظُلمَــةٍ ... ولِقَــوْلِهم عِنْــدي يــدٌ بيضــاءُ
فَعَــلَامَ تَخشَــيَنَ الزِيَــارةَ بَعْــدَمَا ... (أمِنَ ازديَارَكِ في الدُّجَى الرُّقَبَاءُ)
هِــي زَلَــةٌ في الــرأيِ مِــنْهم أعْقَبَــتْ ... نَفْعًــا كــذلك تَفْعــلُ الجُهَــلَاءُ
كَيــدُ الغَــيِ مَسَــاءَةٌ لِضَــمِيرِهِ ... وَلِمَــنْ يُحَــاوِلُ كَيــدَهُ إرضَــاءُ
والنَّــاسُ أشــبَاهٌ وَلَكِــنْ فَرَّقَــتْ ... مَــا بَيــنَهُم في الرُتبَــةِ الأرَاءُ
والـنَّفسُ إنْ صَـلَحَتْ زَكَـت وإذَا خَلَـتْ ... مِــن فِطنَــةٍ لَعِبَــت بِهَــا الأهْــوَاءُ
لــوْ لَمْ يَكــن بَــيْنَ الرِّجَــال تَفَــاوتٌ ... مَــا كَــانَ فــيهم سَــادَةٌ ورعــاءُ
وَلقَــدْ بَلَــوْتُ النَّــاسَ في أطْــوَارِهِم ... وَمللــتُ حــتَى مَلَّــنِي الإبــلَاءُ
فــإذا المَــوَدَّة خَلَــة مَكذوبَــةٌ ... بَــيْنَ البَرِيَــةِ والوَفَــاءُ رِيَــاءُ
كَيْــفَ الوُثُــوقُ بِذِمَّــةٍ مِــنْ صَــاحِبٍ ... وَبِكُــلِّ قَلــبٍ نُقطَــةٌ سَــوْدَاءُ
لَــوْ كَــانَ في الــدنيَا ودَادٌ صَــادِقٌ ... مَــا حَــالَ بَــيْنَ الخُلَّتَــيْنِ جَفَــاءُ
فــانفُضَّ يَــدَيْكَ مِــنَ الزَّمَــانِ وَأهْلِــهِ ... فالسَّعيُ في طَلَبِ الصَّديقِ هَبَاءُ

❁❁❁❁❁

فالقافية في القصيدة مطلقة ومرتبطة بحركة حرف الروي، والشاعر نهج منهج القدماء فهو يعبر بهذه القافية المطلقة عن حالته النفسية المضطربة، والألم الذي ألمّ به من بعد الحبيبة، والقافية؛ لأنّ رويها متحرك بالضم، وتسمى هذه القصيدة بهمزية البارودي، والهمزة هي القافية التي اختارها الشاعر لقصيدته، والهمزة حرف صامت حنجري، انفجاري، لا هو بالمهموس ولا

المجهور، في نطقه ينطبق الوتران الصوتيان بشدة بحيث ينحبس الهواء انحباسًا تامًّا يعقبها انفراج مفاجئ للوترين، يخرج على أثره هواء الزفير، يعلل سيبويه التسهيل بالهمزة بقوله: " لأنه بَعُدَ مخرجُها، ولأنها نبرة في الصدر تخرج باجتهاد، وهي أبعد الحروف مخرجًا، فثقل عليهم ذلك لأنه كالتهوع "(١). ويقول الدكتور إبراهيم أنيس: " إنّ نطق الهمزة المحققة من أشق العمليات الصوتية".

ويقول ابن يعيش:" الهمزة حرف مستثقل لأنّ بُعد مخرجها، إذ كانت نبرة في الصدر تخرج باجتهاد، فثقل عليهم إخراجها لأنه كالتهوع، ولذلك مال أهل الحجاز إلى تخفيفها، إذ كان في الهمزة واحدة، فإذا اجتمع همزتان ازداد الثقل ووجب التخفيف، وإذا كانتا في كلمة واحدة كان الثقل أبلغ، ووجب إبدال الثانية"(٢).

صِلةُ الخيالِ على البِعاد لِقَاءُ ... لَو كَانَ يَملكُ عَينيَ الإغفاءُ(٣)

استهل الشاعر حديثه عن المحبوبة بذكر طيفها الذي لا يفارقه بأن طيف المحبوبة يمنعه النوم، ويعدّ الاستهلال أحد أهم أدبيات النص باعتباره عتبة ثانية للنص بعد العنوان، لا يمكن تجاوزها من دون الوقوف عندها، ومن حيث كان نقطة اللقاء الأول مع النص، التي تمهد إلى تفاعل آت بين طرفي الخطاب، وهو مرحلة على قدر كبير من الأهمية باعتبار موقعه من الخطاب الشعري(٤).

---

(١) الكتاب لسيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ – ١٩٧٩، ج٣، ص ٥٤٨.

(٢) شرح المفصل: لابن يعيش، القاهرة، المطبعة المنبرية ١٩٤٩، ج٩، ص ١٠٧.

(٣) ديوان البارودي، والخيال: الشخص والطيف تاج اللغة وصحاح العربية، لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى"٣٩٣ هـ) تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين –بيروت، الطبعة: الرابعة، ١٤٠٧هـ ١٩٨٩م، ص ٣٨.

(٤) أسلوبية السؤال عيد بليغ، دار الوفاء ١٩٩٩م ج١، ص ٧٧.

يُعبر الشاعر موضحًا بأن طيف المحبوبة يمنحه اللقاء المنشود لو تحقق المنام؛ لكنه متأزر عليه لتآزر الإغفاء. بدأ الشاعر بحديثه عن طيف الخيال، وهو من الموضوعات المحببة لدى الشعراء، فالمرأة تعني الحياة وهو في حديثه وشوقه إليها حديث النفس عن حب الدنيا وإقباله على ملذاتها، فهو دائم الحنين إلى

ذكريات الماضي، فخيال المرأة لا يفارقه يزوره بالرغم من بعد المسافات التي تفصله عن محبوبته، وهو في حديثه يوظف العناصر البدوية، ويحافظ على تقاليدها، إنّ الشاعر في شعره قصد خيال المعشوق، وجعل خيالها بدلًا منها، لأنها في مكان بعيد عنه فهو لا يستطيع أن ينسى خيالها الذي يتصور في النفس. فالشاعر شديد التعلق بمحبوبته فهو يراها في خياله حتى لا يستطيع أن يفارقه.

وفي إضافة "صلة" إلى "الخيال" ما يشعر بالإيجاز فبدلًا من أن يقول طيف المحبوبة ويعدد فأغنت الإضافة عن تفصيل متعذر، وكذلك تعظيم شأن هذا الخيال الذي منع المحبوب النعاس والنوم.

والتعبير بلفظة "الطيف" إشارة إلى أنّ الطيف لا يدوم، مما يظهر التحسر على شيء محبوب، وعما يختلج في صدره من شوق إلى محبوبته إلى حد فارق النوم عينه.

و" لو" حرف امتناع الجواب بسبب امتناع الشرط، وهي حرف شرط غير جازم، يستخدم لإبراز صعوبة المطلوب، وبعد مناه وعلى الرغم من ذلك فإن استخدام "لو" يبرز مدى التعلق بهذا الأمر، وحبه له"[1].

ووجود " لو" في التعبير، يوحي بصعوبة هذا الأمر واستحالته، وهو أنّ الإنسان يكون له حكم في تملكه النوم والنعاس والإضافة، في "عين" تكشف

(١) القواعد الأساسية في البلاغة العربية محمود براني محمود، القاهرة: دار قباء للطبعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٤م، ص٦٢.

عن تمني الشاعر النوم أو مجرد إغماض العين بالنعاس، وفي التعبير بالفعل الماضي "كان" ما يفيد عدم تحقق النعاس لدى الشاعر نتيجة هذا الطيف، الذي أرق مضجعه، وفي إيثار المضارع "يملك" ما يوحي بتجدد الفعل واستمراره، حيث لا يتأتى منه النوم والنعاس. يقول ابن الأثير في ذلك: "اعلم أنّ الفعل المستقبل إذا أتى به في حالة الإخبار عن وجود الفعل، كان ذلك أبلغ من الإخبار بالماضي؛ وذلك لأن الفعل المستقبل يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر تلك الصورة حتى كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي."(١)

والإضافة في قوله: "عيني" حققت الإيجاز، حيث أضاف الناظم كلمة "عين" إلى ضمير المتكلم "الياء" في قوله: عيني، حيث أفادت الاختصاص إذ أنّها عيون الشاعر لا عيون غيره.

وفي التعبير بقوله: " لو كان يملك عيني الإغفاء" كناية عن استحالة النوم لعدم تحقق اللقاء المنشود بينهما، لأنّ تعسر النوم جاء من عدم اللقاء بين المحبوبين، فالكناية يسعى عن طريقها إلى الرفع من قيمة هذا المعنى البعيد، الذي تشير إليه الكناية في نظر المتلقي، وتعمل على تأكيده في نفسه.

هذا وقد تكرر حرف " الألف " في البيت الأول، ممّا يعبر عن الألم النفسي وكثرة التأوهات والتوجعات التي ألمت به، " ويعد التكرار من أهم الأساليب التي تؤدي إلى وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص إذ أنه يوحي بشكل أولي بسيطرة فكرة النص المكرر على فكرة الباث أو على شعوره". (٢)

---

(١) المثل السائر، لضياء الدين المعروف بابن الأثير الكاتب (المتوفى: ٦٣٧) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الناشر: المكتبة العصرية للطباعة والنشر عام ١٤٢٠هـ ج، ٢ ص١٢.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي لموسى ربابعة، دار الكندي، إربد–عمان ط: ٢٠٠١م ص١٤.

ويقابلنا الطباق في البيت بين "اللقاء والبعاد"، فأعطى الأسلوب قوة وحيوية بجمعه بين أمرين لا يجتمعان عادة، والطباق لم يكن لأجل التحسين، وإنّما طلبه المعنى واستدعاه، ممّا يحدث الائتلاف بين المختلفين، ويحقق العناق بين المتنافرين.

وقد أتى المحسن البديعي التصريع في مطالع القصائد "وغرضه جمالي، إذ هو أحد أشكال التوازن الصوتي المهمة في النص وذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة، فهو أول شكل من أشكال السبك يراه قارئ النص، لذلك يلجأ الشاعر إلى التصريع ليجذب انتباه المتلقي ويجعله يتعلق بالنص، وتتجلى جمالية أسلوب التصريع في براعة حسن الاستهلال، التي تضفي على البيت الأول مسحة جمالية، وتمنح الكلام زينة إيقاعية، وتطرب أذن السامع، حيث تهيّء المتلقي للتقبل والانشراح، ومن ثُمّ يلج إلى عالم القصيدة مستسلمًا لسحر المطلع.(١)

وترجع كثرة التصريع في المطلع إلى أنّ المطلع هو محل التأنق وإظهار جودة الذهن، وشدة الفصاحة وإعلان عن موسيقى القافية، التي ستبنى عليها القصيدة كلها، كما أنّه ينبه السامع ويمتعه، وفيه دلالة على كثرة مادة الشاعر اللغوية، وحسن تصرفه في الكلام ويعد نزعة تقليدية لها وجودها الكبير، بل كان الشاعر يعاب على عدمها، لكنه ليس شرطًا لازمًا في بدء القصيدة، وإنّما لما فيه من حسن."(٢)

وينتقل الشاعر إلى عتاب محبوبه لهجره إياه، ويقول لها تريثي، فإنّ هجرك لا شك قاتلي، فالهجر إقصاءٌ وبينٌ وفراقٌ كالموت تمامًا؛ لذا كان الهجر والموت سواء، ينطوي على الإبعاد الذي لا حياة مع كليهما قائلًا:

---

(١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر، ط١ ١٩٨٨، ص ٢٤.

(٢) في علم القافية لأمين السيد، مكتبة الزهراء، بدون تحقيق ص٤٤،٤٣.

يا هَاجِري مِن غَير ذنبٍ في الهَوَى ... مَهلًا فهَجرك والمَنُونُ سواءُ.

استهل الشاعر بيته بالنداء في قوله: " يا هاجري"، والنداء هنا يمس ذات المنادى، ولا يجد مفرًا من البوح به، وقد خرج عن معنى طلب الإقبال على المنادى إلى معنى يمليه السياق، فجاء النداء فيه الحب وفيه الشكاية، فيه الشوق وفيه اللوعة، هو نداء حب واستغاثة واعتراف بالذنب.

وعبر الشاعر بـ " يا" دون غيرها، والسبب في ذلك " أنّ تسمية المخاطب بندائه مع الإقبال عليه، يفيد مبالغة في التنبيه له، فإذا قال القائل: افعل كذا " يا فلان "، فكأنّه قال: أعنيك بخطابي لا غيرَك، ممن يصح أن ينصرف الخطاب إليه، ألا ترى أنّه إذا عري من النداء صلح لكل مخاطب؟ فإذا قارن النداء الأمر، كان مقصورًا على صاحب الاسم الذي دخله حرف النداء، والمبالغة في التنبيه حقها أن تكون في الأهم الأعمّ نفعًا.(١)

وكأن الشاعر يبث من خلال هذا النداء ما بداخله من التأوه والحسرة، وساعده على ذلك المد في " يا" بما فيه من امتداد وسعة في المخرج، وهذا الامتداد يبرز تأوهات الشاعر وتوجعاته، وآلامه، وأحزانه، ممّا جعل لها رنينًا يخرج من نفس مشبعة بالآلام والآمال، وكأنه يلفت الانتباه لما يريده، فامتداد الصوت يمثل رسالة للمتلقي كي يغير مساره النفسي والعاطفي والجسدي، "فهي تمثل قمة الإحساس والحاجة الملحة إلى لفت من يسمع وإيقاظه"(٢).

وإضافة "هجر المحبوبة " إلى " ياء المتكلم " في قوله: "يا هاجري " يشعر بالإيجاز، حيث لو لم تكن هذه الإضافة لقيل المحبوبة التي هجرتني ولم أعد أراها، ولكن الإضافة أغنت عن تفصيل متعذر.

---

(١) من أسرار التعبير في القرآن، للدكتور عبد الفتاح لاشين، الطبعة الأولى: ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م، ص ١٨٢.

(٢) دلالات التراكيب، للدكتور محمد أبو موسى، ص٢٦٢.

والمد بـ " الألف " يوحي بأنّ هذا الهجر كان طويلًا وكثيرًا فضلًا عن المعاناة من الشاعر من طول الهجر والبعد وأنه لا يستطيع التحمل، ومدى اللوعة والشوق التي يعانيها من هذا الهجر، فالإضافة لا تأتي إلَّا حملت في طياتها من المعاني التي تعمل على إثارة الذهن، واهتزاز النفس.

وتنكير " ذنب " يشعر بعظم هذا الذنب الذي لم يكن له يد فيه، وهذه العظمة أتت من أن الشاعر لم يقترف أيَّ ذنب لينال هذا البعاد والفراق.

و" أل " في " الهوى " للعهد، أي الهوى والعشق المعهود المعروف، فلم يكن الهجر في أيّ شيء؛ بل كان في الحب والعشق والغرام.

ويطلب الشاعر من المحبوبة التريث، وأن تتمهل في هذا الهجر بقوله: "مهلًا"، أي تريثي أيتها المحبوبة فإن هجرك والموت سواء، فالهجر إقصاء وبين وفراق كالموت تمامًا لذا كان الهجر والموت سواء ينطوي على الإبعاد الذي لا حياة مع كليهما.

و" الفاء " تصور رغبة الشاعر القوية في سرعة الكف عن الهجران، فهو والموت سواء، إذ الفاء تشعر بالتعقيب وطي الزمن.

ووصل بين "الهجر" و"المنون" لما بينهما من التناسب بين المفردات، ولا تكتمل بلاغة الوصل إلَّا إذا كان بـ " الواو" العاطفة فقط، من دون بقية حروف العطف؛ لأنّها هي الأداة التي تخفي الحاجة إليها، ويحتاج العطف بها إلى لطف في الفهم، ودقة في الإدراك؛ إذ لا تفيد إلَّا مجرد الربط، وتشريك ما بعدها لما قبلها في الحكم "[1].

(١) جواهر البلاغة للهاشمي (المتوفى: ٣٦٢هـ) ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، الناشر: المكتبة العنصرية_ بيروت ص ١٨٠.

وبين "الهجر" و "المنون " مراعاة نظير[١]، وهذا الفن البديعي قائم على المصاحبة المعجمية التي تسهم في تحقيق السبك بين الجمل المتجاورة عن طريق مراعاة نظير لعلاقة التناسب والائتلاف" ، ويتجلى أثر المحسن في تقوي المعنى وتأكيده.

ثم يخاطب المحبوبة فيصور هذه النظرات كالسهام التي أصمت وأعمت، فقد شفه الوجد وأضر به، قائلًا:

أَغربتَ لحظكَ بالفؤاد فشَفّه ... ومِن العِيونِ على النّفوسِ بَلَاءُ [١]

ويقول لها: أنت من حمل نفسك على المكاره والبلاء لأنك تغري النفس، وتتركي الأمل بداخلك رغم أنّ ما ترمي إليه بعيد المنال، ويحادثها ويلومها بأنّها هي التي أغرته، وتركت الأمل بداخله، ويشبه الشاعر عيون محبوبته بأنّها فاتنة ساحرة، وأنّ تلك النظرة المضنية تجعله هزيلًا، ولكن حتى النظرة التي يتمناها بعيدة المنال.

والتعبير بقوله: " أغربت لحظك "، كناية[٢] عن شدة جمال عيون المحبوبة وسحرها وأنّ عيونها فاتنة ساحرة، فالكناية أبلغ من التصريح، لأنها تعطي الدعوى ودليلها والقضية وبرهانها، والكلام المقرون بدليله أقوى من الكلام العاري عن الدليل والبرهان، وبلاغة الكناية تكمن في " تحسين المعنى حيث تضفي عليه

(١) مراعاة النظير: أن يجمع في الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد، الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت. ط. الثالثة ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م، ج٢، ص ١٩.

(٢) الكناية: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه. دلائل الإعجاز ص٦٦.

جمالًا فنيًا رائعًا، تخرج ما في النفس بطريقة فنية، حيث تجعل الكلام مشوقًا بخلاف العادي فالانتقال من الشيء المعقول إلى الشيء المحسوس، أن تأتي بالشيء الواحد بأنباء عديدة في صور مختلفة." (١)

وأضاف " اللحظ " إلى كاف الخطاب" في قوله: " لحظك "، يوحي بالتخصيص فهو لحظ المحبوبة لا لحظ غيرها.

والفاء في قوله: "فشفه"؛ تصور تلك النظرة الثاقبة الفورية للمحبوبة، فلم تترك فرصة ولا مهلة مذ نظرت إليه، فهذه النظرة قد تسببت في الألم والوجع.

والتعبير بالفعل الماضي " شفه"، يوحي بتحقق الإيجاع والألم الذي تركته نظرة هذه المحبوبة، ومدى تأثره بها، وفي تقديم الجار والمجرور " ومن العيون" على " بلاء" للاهتمام بالمقدم ورعاية الفاصلة، ولتعظيم أثر هذا البلاء وكبره آثر الشاعر تنكير كلمة " بلاء(٢)

هِي نَظرَةٌ فامنُن عَليَّ بأختِها ... فالخَمرُ من ألَمِ الخُمارِ شِفَاءُ (٣)

ما هي إلَّا نظرة واحدة وبلغت المنتهى من الإيلام، الذي تغشاه القدر فمُنِّي عليَّ بأخرى، فلا سبيل للخلاص ممَّا أنا فيه إلَّا غياب العقل، كأنما ينظر إلى بيت أبي نواس:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء ... وداوني بالتي كانت هي الداء.(٤)

---

(١) البلاغة الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين، دار المعارف، ط، ١٩٩٧ص ١٣١.

(٢) أغربت: أولعت، واللحظ: النظر بمؤخر العين، والمراد النظرة الفاتنة الساحرة، وشفه: هزله وآلمه، والبلاء: الفتنة والعذاب

(٣) ٣٨، الخمار: ما يصيب المخمور من الصداع وأذى الخمر، الديوان ص ٣٨.

(٤) ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية ٢٠١٠، ط: الأولى ١٣٣١-٢٠١٠ م، ص٥٣.

والتعبير بضمير الغيبة في قوله: " هي نظرة "، مع تقديم ضمير الشأن أو القصة، ليتمكن في ذهن السامع ما يعقبه، فإنّ السامع متى لم يفهم من الضمير معنى بقي منتظرًا لعقبى الكلام كيف تكون؟

فيتمكن المسموع بعده في ذهنه فضل تمكن" [1] المسند إليه للإشارة إلى تلك النظرة التي يتمناها الشاعر من تلك المحبوبة، التي تضن عليه ولو بنظرة واحدة، وكأنّي بالشاعر يشعر بالأمل والرجاء ممَّا يدل على التلاحم الشديد في العلاقة بين المحبوبين ومدى تعلقه بالمحبوبة.

وفي تنكير المسند " نظرة" ما يشعر بإفراد تلك النظرة وتوجهها إليه، فنظرة واحدة تغنيه عن الألم والعذاب الذي يعانيه، وعبر بلفظ " النظر" ليشعر بأنّ هذا تفضّل وتكرّم من المحبوبة، والتعبير بالجملة الاسمية يوحي بالثبوت والتأكيد.

وآثر الشاعر التعبير بـ " إليّ" دون" اللام " وغيرها ممّا يشعر بأنّ غايته هي نظرة المحبوبة وتوجهها إليه والتفاتها له ولو بنظرة تغنيه عما هو فيه.

وعبر بـ " الفاء " التي تفيد عدم الإمهال والتراخي، وتطوي الزمن، ولا تتيح أيّة مهلة أو فسحة في الكلام، فالشاعر يتمنّى من محبوبته ولو نظرة تشفيه من داء العشق، الذي ألمّ به من جفاء محبوبته.

ويأتي التعبير بفعل الأمر " فامنُنْ "، ولم يكن على حقيقته؛ بل خرج إلى معنى آخر مجازي ألا وهو التمني، حيث يتمنى الشاعر أن تنظر المحبوبة إليه نظرة عطف وإشفاق لما هو فيه من الألم على عشقه لمحبوبته، فتلك النظرة تذهب عقله كفعل الخمر في شاربها.

وقد التفت الشاعر من أسلوب الغيبة في قوله: "هي نظرة" إلى الخطاب في قوله: "فامنن عليَّ" وذلك تطرية لنشاط السامع فهذه النظرة ما كانت إلا أن

(١) الإيضاح للخطيب القزويني، ج٢ ص ٨٢.

غاب عقلي. وفي البيت تشبيه ضمني حيث شبه أثر النظرة عليه كما تفعل الخمر بالمخمور.

ثم عقب ذلك بالعلة والسبب في ذلك؛ فالخمر لا تصيب شاربها إلَّا بالصداع والألم والأذى، فهو كذلك مصاب بحبها وعشقها، ويصيبه التعب والألم من جرَّاء هذا الحب والعشق، ولكنَّ هذا الحب وذاك العشق يعد شفاء، فإدمان الخمر، وما تهيجه في النفس من الرغبة الملحة في شربها، هو نفسه داء يتداوى منه بالشرب وخاصة حين تنقطع الخمر، فيشعر صاحبها بصداع متواصل لا يزيله غير شرب كأس.

في قول الشاعر:" فالخمر من ألم الخمار شفاء" عبر بالجملة الخبرية هنا؛ ليشعر بتثبيت الفكرة ورسوخها في الذهن، وهي أنَّ الخمر تعد دواء لشاربها، وبين الخمر" و " خِمَار " جناس ناقص؛ وقد أضفى هذا المحسن على البيت موسيقى عذبة. فالأسلوب الخبري والجناس تعانقا في إبراز الصورة التي أراد الناظم

التعبير بها، ممّا أضفى على الكلام " نوعًا من الموسيقى الممتزجة بموسيقى السجع المنتظمة مع السياق كله، ولا شك أنَّ التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلًا كاملًا أو ناقصًا تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب، والمجانس يقصد اختلاب الأذهان، وخداع الأفكار حيث يوهم أنَّه يعرض على السامع معنى مكررًا أو لفظًا مرددًا لا يجني منه السامع غير التطويل والسآمة، فإذا هو يروع ويعجب ويأتي بمعنى مستحدث يغاير ما سبقه كل المغايرة، فتأخذ السامع الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقعة"[(١)].

هذا والبيت يحمل في طياته التشبيه الضمني[(٢)]، فقد شبه الشاعر حاله مع محبوبته وما ألمَّ به من لوعة الحب وتمنيه أن تنظر إليه بحال المخمور الذي

(١) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم ص ١٦٧.

(٢) التشبيه الضمني: هو لم يصرح فيه بأركان التشبيه على الطريقة المعلومة بل يفهم من معنى الكلام وسياق الحديث، علوم البلاغة للمراغي ص١٩٦.

ألمَّ به من التعب والأذى، وهذا التصوير يشعر بمدى تعب الشاعر والمعاناة التي كان يعانيها، فالتشبيه من وسائل التعبير التصويرية يستمد قوته من الخيال، وفي ذلك يقول العسكري: "والتشبيه يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغنِ أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية ما يستدل به على شرفه وموقعه من البلاغة." (١)، وهذا التشبيه الضمني يشعر بوجع الشاعر وشدة مصابه وألمه في فراق محبوبته.

وينتقل بنا الشاعر إلى أنّ المحبوبة قد سكنت الجسد المتهالك، فلولا التصبر والتجلد بإهراق الدموع لأودى به التألق والوله، وهو هنا يستحضر بيت المتنبي:

الحزن يقلق والتجمل يردع ... والدمع بينهما عصي طيع (٢)

فهو هنا يصون نفسه من طلب المحال.

أنَا مِنك مطويُّ الفؤادِ على جوى ... لَولَّا الدِّمُوع ذَكَت بِه الحَوبَاءُ(٣)

ويأتي ضمير التكلم في قوله: " أنا " غالبًا للدلالة على الأنانية والكبرياء، ولكن هذا الضمير حمله دلالة مختلفة تمامًا عمَّا هو متوقع، وهذا الأسلوب الذي يكسب العنصر دلالات وإيحاءات لم تكن متوقعة من قبل المتلقي، فإنَّه يفاجئ المتلقي ويكسبه انفعالًا وتأثيرًا، وذلك ليصبح المتلقي مترددًا للأنا مؤمنًا بها بطريقة لا شعورية(٤)، وعبَّر بضمير المتكلم " أنا " الواقع مسندًا إليه في قوله:" أنا منك مطوي الفؤاد"؛ للإيضاح والتقرير، فالشاعر يوضح ويقرر مدى

---

(١) الصناعتين لأبي هلال العسكري تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: المكتبة العنصرية – بيروت، عام النشر: ١٤١٩م ص ١٨٣.

(٢) ديوان المتنبي دار بيروت للطباعة والنشر ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م قالها يرثي أبا شجاع فاتك بمصر، فقال يرثيه بعد خروجه منها، الديوان ص ٤٩١.

(٣) ذكت: اشتعلت وتوقدت واحترقت، والمراد هلكت، والحوباء: النفس، الديوان، ص ٣٨

(٤) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ص ١٤.

عشقه لمحبوبته، وأنه بلغ به العشق مبلغًا أهلك نفسه وروحه، وعبَّر بالضمير؛ لأنه" أعرف المعارف، و لأنّه يدل على المراد بنفسه ومشاهدة مدلوله، وبعدم صلاحيته لغيره، وبمواجهة مدلوله"(١)

وتأتي الاستعارة في قوله: "مطويّ الفؤاد"، حيث شبه الشاعر فؤاده بشيء يطوى، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الطيّ على سبيل الاستعارة المكنية، والتصوير يشعر بمدى تفرد المحبوبة بهذا الحب والعشق الذي يكنه الشاعر لها، فكيان الشاعر ممتلئ حبًا لا يستطيع أن ينفك منه.

وتكمن بلاغة الاستعارة في " تمثيل ما ليس بمرئي حتى يصير شاهدًا مرئيًا، فينتقل السامع من السماع إلى حد المشاهدة والعيان، وذلك أقوى في التأثير وأبلغ في البيان" (٢)، فإنّك لترى بها الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّةً، وإذا نظرتَ في أمر المقاييس وجدتَها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رَوْنَق لها ما لم تَزِنْها، وتجدُ التشبيهات على الجملة غير مُعْجِبَةٍ ما لم تكُنْها، إن شئت أرتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا تنالها إلاّ الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها، وإنّما ينجلي الغرض منها ويَبين، إذا تُكُلِّم على هذه التفاصيل، وأُفرِدَ كُلُّ فن بالتمثيل."(٣)

---

(١) همع الهوامع في شرح جمع الجوامع لعبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، المتوفى ٩١١هـ تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، الناشر: المكتبة التوقيفية-مصر، ج١ ص ٥٥، ٥٦.

(٢) البيان في ضوء أساليب القرآن الكريم د. عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، ط: الثانية ،١٩٨٥م، ص ١٦٣.

(٣) أسرار البلاغة ص ٤٣.

وعبر بـ " لولا " لعزة تلك الدموع التي أذرفها الشاعر، فعيناه لا تكف عن البكاء، وفي قوله: " لولا الدموع ذكت به الحوباء" كناية عن ضعفه، واحتراق نفسه وهلاكها، فهذه الدموع أغنته عن الهلاك والاحتراق.

وتتعانق الاستعارة الثانية في قوله: " ذكت الحوباء " مع الاستعارة السابقة، حيث شبه النفس بشيء يهلك ويحترق، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الذكاء على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يشعر بأنه لولا سكب الدموع لاحترقت نفسه وهلكت.

هذا والجملة الشرطية في قوله: لولا الدموع ذكت به الحوباء"، توحي بأنّ هذه الدموع كفت الشاعر عن الاحتراق والهلاك، وإدخاله في تعداد الموتى.

لا أنـــتَ تَـــرحمِني ولا نـــارُ الهَـــوَى ... تَخبُـــو ولا للـــنَّفسِ عَنـــك عَـــزاءُ
فـــانظُر إليَّ تَجِـــد خَيَالـــةَ صُـــورةٍ ... لم يبـــق فيهـــا للحيـــاء ذمـــاءُ
رَقَّـــــت ليَ الورقـــــاءُ في عَـــــذَباتها ... وبَكَـــت عَلَـــيَّ بِـــدمعهَا الأنـــداءُ
وتَحَـــدَثَت رُسُـــلُ النَّســـيمِ بلَـــوعتِي ... فَلِكُـــل غُصـــنٍ نحوهـــا إصـــغَاءُ
كلـــفٌ تَنَاقلـــهُ الحَمـــامُ عـــن الصِّـــبا ... فصَـــبَت إليـــه الغِيـــدُ والشـــعراءُ
فبِقلـــبِ كـــلِّ فـــتى غَـــرامٌ كـــامنٌ ... وبعِطـــف كـــل مَليحَـــةٍ خُـــيَلاءُ

وفي البيت السادس يعاتب البارودي محبوبته التي تضن عليه بالوصل وجدوى الهواجس تستعر بداخله، ولا يستطيع العزاء والسلوى بدونها، فهو يائس على حاله حتى إن الناظر إليه لا يرى إلَّا بقايا إنسان، ولعله يستلهم هذا المعنى من قول بشار:

إنّ في برديَّ جسمًا ناحلًا ... لو توكأت عليه لانهدم. (١)

ثم يواصل شكواه ويقول: حتى إنّ الحمام في أيكه رقَّ لحاله، بل إنَّ ما ترسله السماء من قطر، هو في حقيقته حسرة ولوعة على ما آل إليه حاله،

(١) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الناشر: دار الفكر – بيروت، الطبعة: الثانية، تحقيق: سمير جابر، ص ٢٦٥.

وقد سارت الركبان بلوعته وصبابته، وكأنّما الكون بأسره يصغي إليه وحده، وما يعانيه من تباريح الهوى، ثم يعمد إلى الأسلوب التقريري، فلا غرابة في ذلك فكل فتى قد عصف بقلبه الهوى والغرام، وهذا شأن كل مليحة حسناء التثني والزهو؛ لقدرتها على التسلل

لشغاف القلوب، وقد أضفى حسن التقسيم(١)في قول الشاعر: لا أنتَ تَرحمنِي ولا نارُ الهَوَى تَخبُو ولا للنَّفسِ عَنك عَزاءُ(٢)

وتظهر في البيت صورة اليأس، والحزن التي انتابته من عدم الرحمة به، والعشق وحالة الموت التي وصل إليها، وقد تعانق حسن التقسيم في البيت مع تكرار حرف النفي "لا"، ليشعر بمدى الحزن الذي وصل إليه الشاعر، فقد بلغ به الحال إلى أنَّه لا يعرف حاله هل هو حي أم وصل به الحال إلى أنَّه يعزى نفسه، مما يوحي باستياء الشاعر الشديد، وحزنه الأكيد على تجاهل المحبوبة له، وأمنيته التي لم تتحقق.

والتعبير بضمير الخطاب " أنت " بدلًا من ضمير الغيبة في قوله:" لا أنت ترحمني" وذلك؛ للإشعار بأنَّ المحبوبة حاضرة في الذهن دائمًا لا تغيب، وكأنها ماثلة أمامه لا تفارقه، وذلك فمحبوبته لم ترحمه من هذا الحب، وأنَّها حاضرة في ذهنه دائمًا، ولا تغيب عن خاطره مطلقًا، وكأنها ماثلة يخاطبها، ويحادثها دون أي عوائق، ولقد أحسن الشاعر في استخدامه لضمير الخطاب، ليصور اعتزازه بالمحبوبة وثقته بها، وأكد هذا المعنى مصاحبة النفي للضمير.

وآثر الشاعر التعبير بالفعل المضارع " ترحمني" بدلا من الماضي؛ لاستحضار الصورة الماضية، وتشخيص الحدث أمام الأعين حيًا مشاهدًا، فضلًا على أنَّ التعبير به يدل على محاولات الشاعر المتجددة، وسعيه المتواصل للوصول إلى ما يبتغيه وينشده.

---

(١) حسن التقسيم: ذكر متعدد ثم إضافة لكل إليه على التعيين، علوم البلاغة أحمد مصطفى المراغي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ص ٢٧٩.

(٢) الديوان ص ٣٨.

وآثر الشاعر التعبير بـ "الرحمة" دون "الرقة" وذلك، لأنَّ " الرقة والغلظة يذكران في القلب وغيره والرحمة فعل الراحم والناس يقولون رقَّ له فرحمه يجعلون الرقة سبب الرحمة "(١).

ولنتأمل حرف النفي "لا" وتكرارها مع الفعل تارة ومع الاسم تارة أخرى حرف "لا" تجدها لاما بعدها ألف يمتد بها الصوت ما لم يقطعه ضيق النفس، فآذن امتداد لفظها بامتداد معناها"(٢)، وكرّر الناظم "لا النافية" من دون أن يحدث خللًا في الكلام بل أحدثت نغمًا موسيقيًا عذبًا يجذب الآذان فالنفي بتكرار "لا" يشعر بحلاوة التكرار، وعذوبة الترديد فالنفي بتكرار "لا" أكثر توكيدًا وإثباتًا"(٣).

وفي ذلك من الإصغاء وتنشيط الذهن يقول الزمخشري في ذلك: " إنّ الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذك أحسن تطرية لنشاط السامع وأكثر إيقاظًا للإصغاء من إجرائه على أسلوب واحد "(٤)

ويأتي التشبيه في قول الشاعر: "نار الهوى"، حيث شبه الهوى والعشق بالنار تشبيهًا بليغًا، وبهذا التشبيه يصور ما يكابده الشاعر من إيلام وإيجاع، فقد أصبح العشق كالنار المتأججة بداخله لا تخبو ولا تنطفأ في قلبه تأكل ما فيه بدون إدراك، وهذا التصوير يوحي بأنّ عشق الشاعر قد أصبح نارًا متقدةً لا يخبو لهيبها، ولا ينطفئ حرارتها، وقد أضفى تكرار حرف النفي "لا" على البيت لحنًا بارزًا، ومظهرًا من مظاهر تأكيد الفكرة التي أراد أن يوضحها.

---

(١) الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري ص ١٩٦.

(٢) من أسرار التعبير في القرآن للدكتور عبد الفتاح لاشين، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ – ١٩٨٣، ص ١٣٧.

(٣) أساليب النفي في القرآن د. أحمد ماهر البقري، ط، الإسكندرية ١٩٨٠ م _ دار الناشر الجامعي ص ٦٣.

(٤) الكشاف للزمخشري لأبي القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (المتوفى: ٥٣٨هـ) الناشر: دار الكتب العربي – بيروت، الطبعة: الثالثة _ ١٤٠٧هـ ج١ ص ١٤.

وعطف بين الجمل بحرف العطف الواو؛ لما بينهما من التوسط بين الكمالين لاتفاقهما في الخبرية لفظًا ومعنى، وإذا اقتضى المقام العطف، فالتناسب بين المعطوف والمعطوف عليه من الأمور الضرورية، وذلك لتمام الملاءمة بينهما، فيكونا نظيرين أو شريكين، أو غير ذلك من أنواع المناسبة التي تجمع بينهما"[(١)].

والأسلوب الخبري يجسد لنا مشاهد البين والفراق والألم، حيث يكشف لنا حنينه وشوقه لمحبوبته، فهو يريد من الجميع أن يشاركه آلامه والإحساس بأوجاعه، فجاءت العبارات بين التعبير بالاسمية والتعبير بالفعلية، وذلك مما يتناسب وحال الشاعر فهي مناسبة للبوح بالمشاعر التي تختلج كيانه بسبب البعد والألم النفسي من جراء بُعد الحبيبة وهجرها إياه.

وينتقل الشاعر بأنه قد وصل به الضعف والنحول مبلغًا لا يستطيع أحد وصفه قائلًا:

فانظُر إليَّ تَجِد خَيَالةَ صُورةٍ ... لم يبق فيها للحياء ذماءُ[(٢)]

والأمر في قوله: " فانظر" لم يكن على حقيقته بل المراد به معنى آخر، ألا وهو الاستعطاف ودر الشفقة، فالشاعر يريد أن يستعطف الآخرين ًلما وصل إليه من النحول والضعف والهزال، فقد بالغ في

وصف نفسه مبلغًا من الضعف حدًا لا يستطيع أحد أن يرى شخصه بل خيال الصورة، وكأنه يتأثر بقول الشاعر:

كفى بجسم نحولًا أنّني رجل لولا ... مخاطبتي إياك لم ترني [(٣)]

(١) من أسرار التعبير في القرآن حروف القرآن، للدكتور عبد الفتاح لاشين ص ٧٧.

(٢) الديوان ص ٣٨، والخيال: الطيف والصورة، والذماء: الحركة، لسان العرب ج١٤-ص ٢٩٠.

(٣) شرح ديوان المتنبي، لأبي الحسن بن علي الواحدي النيسابوري الشافعي المتوفى ٤٦٨هـ ضبطه وقدم له وعلق عليه وخرج شواهده د. ياسين الأيوبي ود. قصي الحسين، دار الرائد العربي بيروت – لبنان، الطبعة الأولى: ١٤١٢هـ ١٩٩٩م ص،٨٦.

فالشاعر بالغ في شدة نحوله وضعفه حتى إنه لو لم يتكلم لم يقع على البصر أي: إنّما يستدل عليه بصوته، فقد اتقد قلب الشاعر شوقًا وحنينًا إلى محبوبته حتى وصل به الحال إلى أنّه صار خيالًا وصورة بلا روح، وقد بالغ الشاعر في وصف حاله بأنّه صار كالخيال والصورة حتى لا يستطيع الرائي رؤيته لضعفه ونحول جسده، وهذه المبالغة تدخل تحت اسم الغلو [(١)]المقبول حيث، صور نفسه بالخيال والصورة، وهذا الأمر غير ممكن عقلًا وعادة، لكنّ الشاعر جعل هذا الأمر مقربًا للأذهان بأنّه صار كالخيال، وقد جعل قدامة بن جعفر المبالغة من نعوت المعاني " وهي أن يذكر الشاعر حالًا من الأحوال في شعر، لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال، ما يكون أبلغ فيما قصد له" [(٢)].

وقد وظف الشاعر الأفعال توظيفًا حسنًا بحيث فصل بين جملة " تجد خيالة صورة" عن جملة" انظر "؛ لأنّ الجملة الأولى أثارت سؤالًا تقديره: لماذا أنظر إليك؟ فكان الجواب: تجد خيالة صورة، وفي ذلك يقول

الخطيب:" أمّا كونها بمنزلة المتصلة بها فلكونها جوابًا عن سؤال اقتضته الأولى فتنزل منزلته فتفصل الثانية عنها كما يفصل الجواب عن السؤال "[(٣)].

والتعبير بقوله: " لم يبق فيها للحياء ذماء " كناية عن انقطاع النفس، وعدم إرادة الحياة، فقد وصل به الحال إلى أنّه لا يستطيع الحركة بسبب عشقه لهذه المحبوبة التي أفقدته لذة الحياة.

---

(١) الغلو: ما يكون الوصف المدعى فيه غير ممكن لا عادة ولا عقلا، علوم البلاغة (المعاني _ البيان – البديع) لأحمد مصطفى المراغي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠٠٨ – ١٤٢٩هـ، ص ٢٨٤.

(٢) نقد الشعر لقدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط: الأولى: مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٨م، ص ١٣٨.

(٣) الإيضاح للخطيب القزويني، وضع حواشيه، إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط: الأولى ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م.، ج١ ص ١٢٥.

والإمام عبد القاهر الجرجاني يضع الكناية في مرتبة أرفع من الإفصاح معللًا ذلك بأنّ " إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها آكد وأبلغ في الدعوى من أن يجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجًا غفلًا "(١)

والتعبير بالفعل المضارع المسبوق بلمْ الجازمة في قوله: " لم يبق"، يشعر باستحضار الحالة التي وصل إليها، وكأنّه صورة حية مشاهدة أمام الأعين.

وتنكير كلمة " ذماء" (٢)يشعر بالتهوين من شأنه، وأنّه قد بلغ به العشق والهيام مبلغًا لا يستطيع معه البقاء في هذه الحياة، وينتقل الشاعر إلى الحديث عن أنّ الحمام في أيكه تعاطف معه، بل إنّ ما ترسله السماء من قطر هو في حقيقته حسرة ولوعة وألم على ما وصل إليه حاله فيقول:

رَقَّت لِيَ الورقاءُ في عَذَباتِها ... وبَكَت عَلَيَّ بِدمعِهَا الأنداءُ (٣)

وآثر الشاعر التعبير بصيغة الماضي في قوله: "رقت" و"بكت"؛ للدلالة على تحقق تعاطف الحمامة في أيكها، والمطر مع مما يشعر بضعفه، وكأنّي بالشاعر فالتألم والتوجع صار حليفًا ورفيقًا له، فقد أراد أن يبث من خلال الأسلوب أحاسيسه وعاطفته تجاه محبوبته ووجعه والحال التي وصل إليها.

ويتجلى أثر التصوير واضحًا جليًا في قول الناظم: " رقت لي الورقاء" شبه الورقاء بإنسان يحن ويرق، وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وكلمة " عذباتها " ترشيح للاستعارة وتبعدها عن الحقيقة، فهذه الاستعارة خلعت على المعنى صورة التشخيص، ويتمثل هذا التشخيص "في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية هذه الحياة

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٠.

(٢) الذماء، الحركة وبقية النفس، الديوان ص ٣٨.

(٣) الورقاء: الحمامة في لونها بياض إلى سواد، والعذبات: الأغصان، والأنداء جمع ندى وهو المطر، الديوان ص٣٨.

ترتقي، فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين وتأخذ وتعطي، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يتلبس به الحس، فيأتون بهذا الوجود أو يرهبونه"(١).

والإضافة في "عذباتها " تشعر بتعاطف الحمامة في أيكها مع الشاعر، فهي تحن إليه، وترق معه، وتشاركه عواطفه وآلامه، والإضافة في " عذباتها " تشعر بالتخصيص مما يشعر بألمه الكبير وشدة حزنه.

وفي قوله: بكت الأنداء " تصوير؛ حيث شبه البارودي المطر بإنسان يبكي، وحذف المشبه ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يشعر بأنّ الحمام في أيكه رق لحاله بل إنّ ما ترسله السماء من قطر هو في حقيقته حسرة ولوعة على ما آل إليه حاله.

ووصل بين جملة "رقت لي الورقاء في عذباتها" وبين جملة "بكت علي بدمعها الأنداء" وذلك؛ لأنّ الجملتين اتفقتا في الخبرية لفظا ومعنى، وهذا ما يسمى بالتوسط بين الكمالين.

وكلمة " دمعها" تشعر بالتخصيص، وهذه الإضافة حققت الإيجاز، إذ لو لم تكن هذه الإضافة لقال الدمع الغزير الذي أنزلته حزنًا عليه. فهذه الإضافة أغنت عن تفصيل متعذر.

والجمع في قوله: " الأنداء " يوحي بالكثرة والتعدد، فقد تضامت وتعاونت مع الشاعر في البكاء على حاله، والمدود في البيت " الورقاء، عذباتها، الأنداء " توضح إلى أيّ مدى كان تعاطف وتضامن الحمام والأنداء، وكأنَي بالشاعر يعبر عن توجعاته وتأوهاته، والحالة النفسية التي ألمت به.

(١) التصوير الفني في القرآن سيد قطب، ط، دار الشروق القاهرة، ١٤٢٣- ٢٠٠٢م ص ٧٣.

وينتقل الشاعر إلى حديث الرسل، وأنّ الركبان قد سار حديثهم الشاغل لوعة الشاعر، وكأنّما الكون بأسره يصغي إلى وجده وما يعانيه من تباريح الهوى قائلًا:

وتحدثت رسل النسيم بلوعتي ... فلكلّ غصن نحوها إصغاء

ويأتي الشاعر بالتصوير في قوله: " وتحدثت رسل النسيم " فقد شبه الشاعر النسيم بإنسان يتحدث، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو التحدث على سبيل الاستعارة المكنية، وكلمة "يتحدث " ترشيح لها، وهذا التصوير يوحي بأنّ كل ما حوله يتحدث عن عشق الشاعر ومدى لوعته، وعاون على فهم هذا المعنى التعبير بصيغة الماضي؛ للدلالة على أنّه دائم الحزن واللوعة إلى المحبوبة، وكذلك يشعر

بالحركة الدؤوب، فالشاعر يعرف للتصوير الاستعاري فضله وأهميته في التجسيد والتشخيص اللذين أشار إليهما عبد القاهر الجرجاني بقوله: "فإنك لترى بها الجماد حيًا ناطقًا والأعجم فصيحًا، والأجسام

الخرس مبينة [1]"، وأتى الشاعر بكلمة " رسل "جمعًا، ليشعر بكثرة هؤلاء الرسل الذين تحدثوا بلوعة الشاعر وغرامه، وأنه لم يكن رسولًا واحدًا بل كانوا كثرًا.

وقد وظف الشاعر الفعل الماضي" تحدثت "، بكت"، للدلالة على ثبات معاناته، والتعبير يوحي ويرمز إلى استمرار ألمه وحنينه الدائم لمحبوبته.

وإضافة " لوعة " إلى " ضمير المتكلم " الياء في قوله: " لوعتي " يشعر بتصور الألم والوجد والحزن الذي تشعر به النفس، فهذه اللوعة تختص به وحده دون غيره فهو المشتاق إلى المحبوبة، وفي قلبه من اللوعة والحرقة ما فيه إليها.

(١) أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني ص٤٣.

وقد عبر الشاعر بالأساليب الخبرية في قوله: " وتحدثت رسل النسيم بلوعتي "وقوله:" فلكل غصن نحوها إصغاء" لإظهار التحسر والتألم الذي رافقه، فقد تعاطفت معه كل الكائنات، وتنكير كلمة " غصن " يشعر بتعظيم هذا الغصن.

ويسترسل الشاعر في البيت التالي بأنّ هذا الحب والعشق يتناقله الحمام حتى وصل الحال بأنّ الحسناوات والجميلات ذواتي الجيد المتثني قد تمنت أن تكون مثلها في قوله:

كلف تناقله الحمام عن الصبا ... فصبت إليه الغيد والشعراء (١)

فقد حذف الشاعر المسند إليه في قوله: " كلف " والتقدير: هو كلف، لتعظيم ذلك الكلف، وأنّ هذا الحديث تناقله كل من حوله، وتنكير كلمة " كلف" لتعظيم ذلك الكلف، وأنّه قد بلغ به العشق منتهاه، والتعبير بصيغة "تناقله" توحي بالمشاركة بين كل من الحمام والصبا، وليمثل الصورة الحاضرة، وعبر بصيغة الماضي بدلا من المضارع؛ ليستحضر الصورة أمام العيان، وكأن هذا الفعل يتجدد ويستمر ويتكرر مرارًا.

ويأتي التصوير في هذا البيت بقوله: " تناقله الحمام"، حيث شبه الحمام بإنسان ينقل الأخبار وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يوحي بانتشار هذا الكلف وتناقله بين كل من حوله.

وفي قوله:" الصبا" تصوير، حيث شبه الصبا بإنسان ينقل،وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الاستعارة التي اتكأ عليها الشاعر حققت الإيجاز والاختصار في العبارة فهي تعطي " الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر،

---

(١) الصبا: الريح تهب من مطلع الشمس عند العرب، وهي أحب الرياح إلى العرب الديوان ص ٣٩، والغيد: النعومة، والغيداء: المرأة المتثنية من اللين وقد تغايدت في مشيها والغادة: الفتاة الناعمة اللين، لسان العرب لجمال الدين بن منظور، المتوفى" ٧١١هـ، الناشر: دار صادر–بيروت، ط: الثالثة: ١٤١٤هـ

وجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر"[١]. فبفضل سعة خيال الشاعر وحسن ابتكاره حول الجماد الأعجم والأجسام الخرس إلى أحياء ناطقين يحسون إحساسه وينبضون نبضه، وهذا التصوير يوحي بنقل هذا العشق والغرام، وكأنّ كل من في الكون تعاطف معه وصغى إليه.

ويتجلى أثر النظم جليًا حينما يأتي الشاعر بجناس الاشتقاق' بين اللفظتين " الصبا " وصبت" حيث إنّ اللفظتين متشابهتان، والمعنى مختلف؛ فالصبا ريح تهب من مطلع الشمس عند العرب، وهي أحب الرياح إلى العرب، وهذا الجناس قد نشر في البيت موسيقى رقيقة عذبة، وأعطى جرسًا موسيقيًا.

وقد صدر هذا الجناس عن عاطفة قوية جياشة سيطر عليها الحب، وقد وظفه الشاعر توظيفًا حسنًا بحيث أسهم في تجلية المعنى وتأكيده، هذا فضلًا عن الموسيقى العذبة بين اللفظتين التي يهز لها الوجدان، وفي ذلك يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلّا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعًا جميلًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا"[٢].

وعطف بـ " الفاء " التي تفيد الترتيب والتعقيب في قوله:" فصبت" ليشعر بعدم وجود مهلة أو تراخ فحينما تناقل هذا الكلف كل ما حولها فإذا بالحسناوات والشعراء يميلون ويصبون نحوها.

والتعبير بقوله:" فصبت إليه الغيد والشعراء" يشعر بمدى تأثير هذا الكلف وعمق هذا الكلف حتى أنّه أثر في الحسان وفي الشعراء جعلهم يصبون ويميلون نحوها، والتعبير بـ "الغيد"؛ يشعر بأنّ من تأثر بهذا الكلف الحسناوات المتثنيات لينًا وقوامًا حسدًا عليها، وجمع " الشعراء"؛ ليوحي بأن الحديث لم يختص

---

(١) أسرار البلاغة ص ٤٣.

(٢) أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني، المتوفى:٤٧١، قرأه وعلق عليه، محمود محمد شاكر، الناشر: مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص ٧.

بشاعر واحد، بل كل الشعراء قد تحدثوا بذلك مما يوحي بالكثرة، ويواصل الشاعر حديثه بأنه لا يوجد أي قلب خال من الغرام والعشق فيقول:

فبقلب كلّ فتى غرام كامن ... وبعطف كلّ مليحة خيلاء.

ووصل بحرف العطف " الفاء" في قوله: فبقلب" ليكون كالسبب والعلة لما قبله.

ويلاحظ التقديم في البيت في قوله:" فبقلب كلّ فتى" لتشويق السامع إلى ما سيذكر بعده وذلك، لأنّه يكون في تقديم المسند ما يشوق إلى ذكر المسند إليه، وإضافة " كلّ" إلى" فتى"؛ يشعر بالعموم والشمول، فقد عصف الحب والعشق قلوب الفتيان والحسناوات، ولم يترك أيّ فتى لم يصب بهذا العشق الذي مر به الشاعر، وكان لهذا التنكير أثر لا ينكر في إيضاح المعنى.

وتنكير لفظة " غرام" يوحي بقوة هذا الغرام وحلاوته، وشدته على الشخص، ووصف " الغرام" بـ " كامن " يشعر بخفائه ووجوده في داخله، وحرصه على خفاء هذا الغرام، وأنه متمكن منه مما يؤكد المعنى السابق الذي استشعر من التنكير.

وإضافة "كل" إلى النكرة في كل من " فتى" و " مليحة"، وذلك لأن الشاعر أراد الاختصار، فهو لا يستطيع ذكر هؤلاء الفتيان والملاح لذلك أتى بكلمة " كل" التي تفيد الاستغراق، كما أتى بالمضاف إليه

" فتى، ومليحة" لأنه لا يريد فتى معين أو مليحة محددة ولكن أراد كل من يشمله هذا الكلام.

وعطف جملة " وبعطف كل مليحة خيلاء " على قوله: " فبقلب كلّ فتى غرام كامن " للتوسط بين الكمالين، حيث اتفقت الجملتان في الخبرية لفظًا ومعنى، وهذا العطف يشعر بأنه قد عصف به الهوى والغرام، ولا يستطيع الإفلات منه، وهذا شأن كل من ينتابه الحب، وليس هذا الأمر خاصًا به وحده بل بكلّ الفتيان، وإضافة " كلّ " إلى "مليحة" يوحي بالشمول، حيث لا تخلو أي مليحة من الخيلاء.

ونفس الشاعر الفنانّة تأبى التصريح، وترى في الكناية بلاغة وجمال، ودعوة للفعل أن يستنبط ما وراء التعبير من معان سامية؛ ولذا كنّى الشاعر بقوله: " وبعطف كلّ مليحة خيلاء" "كناية عن نسبة، وهذه الكناية تؤكد أنّ الخيلاء والزهو متمكن، ويكمن في قلب كل فتاة جميلة، " والأسلوب الكنائي يعطينا المعنى الحقيقي مصحوبًا، ويبرز المعنى المجرد في صورة محسوسة، فيترك أثرًا في النفس لا نجده، ويمكن أنّ نلحظ الإيجاز، ودلالة الكلمة الواحدة على عدة معان يحتاج كلّ معنى فيها إلى التعبير عنه بلفظ خاص" [(١)]وقدم الناظم الجار والمجرور وهو المسند في قوله: " بعطف كل مليحة " على المسند إليه؛ للتشويق إلى المسند إليه ورعاية للفاصلة، ونلاحظ المقابلة الدقيقة بين الكلاميين؛ فالفتى كامن في داخله العشق والغرام؛ أما الفتاة فيمتلئ عطفها بالخيلاء، وقد وظف الناظم المقابلة توظيفًا حسنًا، حيث أسهمت في توضيح المعنى وتجليته، " وتكمن بلاغة المقابلة في أنها سبب من أسباب المعنى وتمام الغرض "[(٢)].

فلما كان الغرض بيان أنّ في قلب كل فتى غرام كامن، وأنّ في عطف كل امرأة حسناء خيلاء تزهو بها كانت المقابلة أتمّ في أداء المعنى، وأوفى في الغرض الذي سيقت من أجله، فالمقابلة تمثل حالة من التضاد أرحب مجالًا من التضاد في الطباق، وأقدر على إظهار المعنى المراد وتحديده في الذهن، فهي أشمل وأجمل متى جاءت مطبوعة سلسة؛ غير متكلفة ولا مصنوعة بقصد التلوين البديعي، الذي لم يكن الشعراء حتى عصره يعمدون إلى قصد هذه الألوان البديعية.[(٣)]

وقد وفق الشاعر أفضل توفيق في اختيار ألفاظه، وفجر الشاعر من كلماته تجربته الصادقة " فكلمات الشعر يجب أن تكون منتقاة غير مبتذلة، تدل

(١) القرآن والصورة البيانية، ص ٢٨٧، ٢٧٨.
(٢) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، د. عبد الفتاح لاشين ص ٣٦، ٣٧.
(٣) علم البديع بسيوني فيود. ط: الثالثة ٢٠١٠م. القاهرة ص ١٥٦.

بجرسها وبمعناها ما تصور من أصوات وألوان، أو نزعات نفسية، وبذلك يحاول الشعر أن يكتسب صنعتي الموسيقى والرسم "[1].

لقد أحسن الشاعر اختيار ألفاظ هذا البيت بنظم كلماته وانسجامها بحيث لو وضعت كلمة مكان أخرى لما توصلنا إلى المعنى الذي يريده ويحاول تبليغه.

إنّ الألفاظ والعبارات تتناسق في هذا البيت؛ لتوحي بالجو الشعوري الذي عاش فيه الشاعر، ومدى تحمله العشق والغرام الذي في قلبه.

فَـــدَعِ الـــتَّكهُنَ يـــا طَبيـــبُ فإنَّمَـــا ... دَائِـي الهَـوَى ولِكـلِ نَفـسٍ دَاءُ
أَلَمُ الصَّـــــبابَةِ لـــــذَّةٌ تَحيَـــــا بهـــــا ... نَفسِـي وَدَائـي لـو عَلِمـتَ دَواءُ
وبِمُهجـــــتي رَشَـــــيئةٌ مِـــــن دُونهـــــا ... أُسُـدٌ لهـا قَصَـبُ الرِّمـاح أبـاءُ
هَيفَـــاءُ مَـــالَ بهـــا النَّعـــيمُ فَخَطوُهـــا ... دُونَ القَطـــاةِ ونُطقُهـــا إيمَـــاءُ
تَرنُـــو بِـــأحْوَرَ لـــوءْ تَمكَّـــن لَحظُـــهُ ... مِـن صَـخرةٍ لارفـضَّ منهـا المـاءُ
حَكَـــمَ الجَمَـــالُ لَهَـــا بمـــا تَخْتـــارُهُ ... فَتَحَكَمَتْ في الناسِ كَيفَ تشَاءُ
غَضِـــبت عَلـــيَّ ومَـــا جَنَيـــتُ وربَّمَـــا ... حَمَـلَ المَشُـوقُ الـذَّنبَ وهُـوَ بَـراءُ

ويتحدث الشاعر عن حاله، وما يعانيه من ألم الحب ولوعته، فيقول قد حار الطبيب في علته وهو يعلم أنّ داءه يكمن في الهوى والوجد والكلف بالمحبوبة، هذه الحال تستدعي في الذاكرة معاناة شعراء بني عذرة، حيث ارتبطت بعض الأسماء بأسماء محبوباتهم، فلا يذكر قيس حتى تذكر ليلى، وما إن يذكر جميل حتى يرد إلى الذهن بثينة، وهكذا عروة وعفراء وثوبة وليلى الأخيلية، وقيس بن ذريح حتى تذكر لبنى، وقد ورد في السير هذه الحادثة التي تروى تركت عددًا يصارعون الموت ليس لهم داء إلّا العشق، ويستمر في وصف المحبوبة باستحضار ما ورد في أشعار الشعراء:

(١) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د. أحمد الشايب ط.: مكتبة النهضة المصرية ط: القاهرة ١٩٩٠م مكتبة النهضة المصرية ط: الثامنة. ص ٦٧.

غراء فرعاء مصقول عوارضها ... تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل[١]

ويقول الآخر:

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة ... لا يشتكي قصر منها ولا طول [٢]

وقد ذكر أوصاف مفاتن المرأة الحسية، ومقاييس الجمال القديمة بقياسها على واقعه المعاش، كما يستدعي هذه الصور التي ذكرها الشاعر في قصيدته الهائية التي جاء فيها:

حجبت تحيتها فقلت لصاحبي ... ما كان أكثرها لنا وأقلها[٣]

ويعبر الشاعر بفعل الأمر في قوله:" فدع التكهن " والمراد منه التمني، حيث يتمنى الشاعر من مداويه أن يكف عن الدواء، وعن التكهن ليترجم حرارة الشوق المتقد إلى المحبوب في كيان الشاعر جراء ابتعاده عن أرضه ووطنه.

ففعل الأمر يطلب به حصول الشيء، ويحمل بذلك دلالة على المستقبل، وجاء بصيغة الأمر الطلبي، ليترجم أحاسيسه تجاه المحبوبة، وآثر النداء بـ " يا " لما فيها من امتداد الصوت والنداء الغرض منه التحسر.

واختيار لفظة " طبيب " لما في ذلك من الإشعار بأنّ الطبيب هو من في يده الدواء، ولكنّ الشاعر لا يريد الشفاء من الطبيب، وإنما شفاؤه بيد المحبوبة.

ثم عبر الشاعر بأداة القصر " إنّما" على أنّ الداء الذي ألم بالشاعر إنما هو داء الهوى لا داء المرض في قوله: فإنما دائي الهوى " فالمقصور الداء، والمقصور عليه هو الدواء، قصر موصوف على صفة، وآثر الشاعر استعمال "إنّما" للإشعار بأنّ داءه ليس المرض، وإنما العشق والغرام، وأن ما يدعيه أمر ظاهر بين يشعر به كل ما حوله، إذ " إنّما " تذكر فيما من شأنه أن يكون

---

(١) ديوان بشار بن برد، ناشره ومقدمه وشارحه ومكمله ،محمد الطاهر بن عاشور ج٣، النشر، بيروت، لبنان: منشورات دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٨، ج ٣، ص ١٥٨.

(٢) ديوان كعب بن زهير حققه وشرحه وقدم له الأستاذ علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ص ٦٠.

(٣) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ج١ ص ٣٧٩.

معلومًا، فألمُ الشاعر في حبه معلوم للجميع لا يخفى على أحد "وكأنّه يقول إنّ هذا أمر معلوم وحقيقة ظاهرة لا يحتاج من يسوقها إلى أن يقررها، ويؤكدها فهي تفرغ من على الكلام من أنسها وقبولها ما يجعله كأنه من تلك المعاني المأنوسة التي عهدناها لائطة بها" (١).

وهذا القصر أدى إلى الإيجاز والاختصار حيث إنّ ما في "إنّما" يرجع في جوهره إلى محور واحد هو أنّ النفي فيها نفي متضمن مخبوء وخافت فليس له من الجهارة ومن القوة ما للنفي في "ما وإلا "(٢).

وفي قوله: "دائي الهوى" تشبيه بليغ، حيث شبّه الهوى بالداء، وكأنّه مرضٌ عضال لا يستطيع البرء منه، ممّا يوحي بما يكابده في غرام محبوبه من إيلام وإيجاع إذ أصبح حبه كالنار المضرمة في قلبه تأكل ما فيه، والتعبير بـ " النار" ليصور العشق والغرام قد أصبح نارًا مستعرة في داخله لا تنطفأ، ولا يخبو لهيبها.

وهذا التصوير يوحي بأنّ الهوى والعشق صار كالداء العضال الذي لا يستطيع الإنسان الفرار والهرب منه، ففي هذا التعبير تأكيد للمعنى، وإلباسه ثوب المبالغة مع إبرازه في صورة محسوسة، ثم التعبير عنه بألفاظ موجزة.

وفي إضافة "كلّ " إلى " نفس " ما يفيد العموم والشمول، فالأمراض متنوعة، ولكل إنسان داء يختلف عن الآخر، وكان لتنكير لفظة " نفس " أثر لا ينكر في إيضاح المعنى، ورسم المشهد، فقد أشعرت هذه اللفظة بالراحة النفسية التي ألمّت بالشاعر بأنّه ليس وحده الذي يعاني ويكابد، فغيره يعاني ويكابد، وإن اختلفت المعاناة، فلا توجد نفس سواء كانت صغيرةً أو كبيرةً عظيمةً أو حقيرةً إلّا وهي تعاني.

ويتجلى أثر النظم جليًا حين عبر عن الألم الذي ألم به في قوله:

---

(١) دلالات التراكيب دراسة بلاغية د. محمد محمد أبو موسى ط: الثانية، الناشر: مكتبة وهبة ١٤٠٨هـ، ١٩٨٧م، ص ١٥٥.

(٢) دلالات التراكيب ص ١٤٧.

ألم الصبابة لذة تحيا بها ... نفسي ودائي لو علمت دواء[١]

فقد عبر بقوله: " ألم الصبابة " عن العشق الذي نتج عنه الألم فقد جعل للحب والعشق ألمًا عن طريق الإضافة، فقد عبر الشاعر عن العشق والحب بالألم، ولم يكتف بذلك بل جعل هذا الألم والوجع لذة يحيا بها، وفي إضافة " ألم " إلى " الصبابة" ما يوحي بشدة الألم، وهذه الإضافة حققت الإيجاز فلو لم تكن هذه الإضافة لقيل الألم الذي تركته المحبوبة، ولكنها أغنت عن تفصيل متعذر.

ونظرًا لكون الألم لا يصدر من عند نفسه بل يتسبب فيه الآخرون عبر بـ "الألم " دون " الوجع" " فالألم " كل ما يلحقه بك غيرك والوجع ما يلحقك من قبل نفسك ومن قبل غيرك ثم استعمل أحدهما في موضع الآخر[٢].

وفي إيثار الناظم تنكير لفظة " لذة " ما يشعر بتعظيم تلك اللذة التي يتألم بها، فهي لذة تنتج عن الحب والعشق والغرام، وبين" الألم " واللذة" طباق، يوضح الصراع النفسي والمشاعري الذي يعيش فيه الشاعر، فهو يشعر بالألم وفي نفس الوقت يشعر باللذة؛ فالطباق أوضح المعنى وأبرزه، وصور الهوة البعيدة والمفارقة، فاللذة والألم شيء واحد عند الشاعر.

والتعبير بـ " اللذة" دون " الشهوة " لأنّ اللذة ما تاقت النفس إليه ونازعت إلى نيله والشهوة توقان النفس إلى ما يلذ ويسر".[٣]

وقوله: تحيا نفسي " فقد جعل اللذة سبب للحياة، مجاز عقلي علاقته السببية، حيث أسند الإحياء إلى الصبابة، وكأن هذه اللذة تمنحه روحًا يحيا بها، منحت الشاعر الاستمتاع بهذا العشق فصار كاللذة التي يحيا بها،

---

(١) الصبابة: الشوق ورقته وحرارته، المعجم الوسيط، لمجمع اللغة العربية بالقاهرة إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، الناشر: دار الدعوة. ص ٥٠٥.

(٢) الفروق اللغوية ص ٢٣٩.

(٣) السابق ص ١٢١.

وبفضل سعة خيال الشاعر وحسن ابتكاره جعل اللذة، وكأنّها سبب لحياة الشاعر فهو يحيا ويتنفس بهذه اللذة، وهذا الأسلوب يحتوي على نوع من الإيجاز، ويعرض المعنى في أقلّ ما يمكن من اللفظ، وفي ذلك يقول الإمام عبد القاهر:" هو كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتساع في طرق البيان، وأنّه يدق ويلطف حتى يمتنع مثله إلّا على الشاعر المفلق والكاتب البليغ "[1].

والتعبير بصيغة المضارع " تحيا " يدل على محاولات الشاعر المتجددة، وسعيه المتواصل للوصول إلى ما يبتغيه، ولتشخيص الحدث أمام الأعين حيًّا مشاهدًا، فهو يحيا بألم العشق.

والتعبير بالنفس في قوله: " نفسي" للإشعار برفعة الممدوح وعلو مكانته، لأن النفس أغلى ما يمتلكه، وإضافة " النفس " إلى ضمير المتكلم "الياء" يوحي بالاختصاص مما يشعر بأن هذه النفس نفسه لا نفس غيره، وقد تعانق المجاز العقلي في قوله: " تحيا به نفسي " مع الإضافة في إيضاح الصورة التي أراد الشاعر إبرازها، وفي قوله: " ودائي دواء "، شبه داء العشق بالدواء، ولكنه دواء له كالمفارقة في الألم واللذة.

وهذا التصوير يوحي بشدة ألم الشاعر وتوجعه، فقد جعل الشاعر عشقه لمحبوبته كالدواء الذي يشفى به، وقد وظف الشاعر الطباق في البيت، حيث أسهم في تجلية المعنى وتأكيده وعلى كثرته في البيت، فقد جاء مطبوعًا غير متكلف، وذلك لأن المعنى استدعاه وطلبه، وقد تنوعت الأساليب بين الجمل الاسمية

والجمل الفعلية في تأكيد الصورة التي أراد الناظم إبرازها، وهي أنّ الشاعر يتلذذ بألم العشق والغرام، ولم يكتف بذلك بل جعل هذا كالدواء له.

---

(١) الدلائل ص ١٤٦.

وممَّا يشعر بأنّ هذا الداء يختص بالشاعر دون غيره أضاف لفظة " داء " إلى ضمير المتكلم في قوله: "دائي " لكون هذا الداء يختص به دون غيره وللإشعار بأن هذا الداء داؤه، ولا دخل لأحد فيه.

ويستمر الشاعر في سرد حديثه عن المحبوبة، ويشبهها بالغزال الذي يسكن القلب، ولكن هذه الظبية لها من يحولون بينه وبينها، فهم كالأسود الذين لا يقوى عليهم أحد فيقول:

وبمهجتي رشيئة من دونها ... أسد لها قصب الرماح أباء[(١)]

وقد كان للنظم الأثر العظيم في إيضاح مراد الشاعر حين قدم الجار والمجرور في قوله: بمهجتي " على " رشيئة " ممَّا حقق القصر بطريق التقديم، وهذا التقديم ينبئ عن أنّ حب الشاعر لمحبوبته يجري في دمه.

وتتضح بلاغة أسلوب القصر بالتقديم كما يقول عبد القاهر : " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان[(٢)]، وتنكير " رشيئة " يشعر بشدة جمال هذه المحبوبة وجمال عينيها، ويتعانق التصوير مع القصر في هذا التعبير في قوله:" بمهجتي رشيئة"، حيث استعار الرشيئة للحبيبة استعارة تصريحية أصلية، وكان للتصوير الاستعاري الأثر الأخاذ في نقل الصورة حية نابضة وكأنها ماثلة

(١) رشيئة: نسبة إلى الرشأ وهو الظبي، ورشأت الظبية ولدت، والرشأ محركة أي الظبي إذا قوي ومشي مع أمه، والجمع أرشاء، تاج العروس من جواهر القاموس لأبي الفيض، الملقب بمرتضى، الزبيدي (المتوفى " ١٢٠٥هـ، تحقيق: مجموعة من المحققين، الناشر: دار الهداية. ج١، ص ٢٤٦وتشبه به الحسناء في جمال العينين والجيد والرشاقة ولطف الحركة، والأباء: الأجمة.

(٢) الدلائل ص ١٠٦.

ومشاهدة أمام العيان ترى وتحس فضلًا عن المبالغة، وهذا مما استدعاه النظم.

ويتحدث ابن رشيق عن الاستعارة قائلًا:" الاستعارة أفضل المجاز، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها "[١]، وهذه الاستعارة تتعاون مع القصر في أول البيت في إبراز أهمية هذه المحبوبة وقيمتها بالنسبة للشاعر، وهذا القصر؛ طريقه التقديم، فوظيفة المجاز

أو الاستعارة أن تعطي الأديب إمكانية التعبير الذي يعجز عنه بالألفاظ المحددة، والخيال الذي يتناسب مع حدة شعوره، وعاون على فهم هذا التعبير الجملة الاسمية " بمهجتي رشيئة " للتأكيد على رسوخ محبوبته بداخله وأنها تملك عليه قلبه ودمه.

وقد تعانقت الاستعارة الأولى مع الاستعارة الثانية في قوله:" أسد" فقد شبه الناظم قوم الحبيبة بالأسد التي تحول بين المحبوبة وبينه استعارة تصريحية أصلية[٢]، وهذه الاستعارة توحي بالتفاف قومها حولها وكثرتهم، ومنعهم إياه وصعوبة التلاقي بينهما، وجمع " أسد" يشعر بكثرة هؤلاء القوم وشجاعتهم وبسالتهم ومنع الشاعر التقرب من المحبوبة، وإضافة " قصب" إلى" الرماح " تشعر بأنّ هؤلاء الآباء طوال القامة شجعان.

ويستمر الشاعر في سرد أوصاف المحبوبة ومفاتنها على عادة الشعراء القدامى، فيصفها بالطول وخفة مشيتها كالحمام الذي لا يظهر ولا يراه الآخرون، وإذا نطقت فكأنما تشير، ولا يسمع لها صوت بقوله:

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع ٢٠٠٦، ج١ ص ٢٢٢.

(٢) الاستعارة التصريحية: هي ما كانت علاقتها تشبيه معناه بما وضع له، وقد تقيد بالتحقيقية لتحقق معناها حسًا أو عقلًا، الإيضاح ص ٢١٢.

هيفاء مال بها النعيم فخطوها ... دون القطاة ونطقها إيماء[1]

وحذف المسند إليه في قوله:" هيفاء" والتقدير: "هي هيفاء" والغرض من حذف المسند إليه الاختصار والإيجاز وللعلم بالمحذوف فهو في إطار حديثه عن المحبوبة وتعداد أوصافها.

والتعبير بقوله:" هيفاء" يوحي بطول قوامها وحسنها، ثم أخذ يوضح جمال هذه المحبوبة بقوله:" مال بها النعيم"، ونفس الشاعر الفنانة تأبى التصريح، وترى في الكناية بلاغة وجمالًا، ودعوة للفعل أن يستنبط ما وراء التعبير من معان سامية ولذا كنى الشاعر بقوله:" فخطوها دون القطاة " الحركة فهي خفيفة الخطا، وهذا إن دل يدل على رشاقتها وخفتها وعدم ثقل جسدها.

" إن الأسلوب الكنائي يعطينا المعنى الحقيقي مصحوبًا بالدليل، ويبرز المعنى المجرد في صورة محسوسة فيترك أثرًا في النفس لا نجده ويمكن أن نلحظ الإيجاز، ودلالة الكلمة الواحدة على عدة معان يحتاج كل معنى فيها إلى التعبير عنه بلفظ خاص".[2]

ويأتي الوصل بين الجملتين في قوله: فخطوها دون القطاة " وبين جملة " ونطقها إيماء" لما بينهما من التوسط بين الجملتين، فالأولى خبرية لفظًا ومعنى والثانية خبرية لفظًا ومعنى.

وتتعانق الكناية الثانية مع الكناية الأولى في قوله:" ونطقها إيماء "، حيث كنّى عن حيائها وانخفاض صوتها ورقتها، وأنّها لا تجاهر ولا تعبر وإنما تكتفي بمجرد الإشارة.

والتصوير بالكناية أبرز لنا الصفات الحسية والمعنوية للمحبوبة أوضح تفسير، وكأنها تخفي جمالها بما اتسمت به، فقد جاءت الألفاظ لتوضح صفات المحبوبة الحسية، وهذا يتلاءم مع التعبير الذي أراده الشاعر " وتناسق التعبير

---

(١) القطاة: واحدة القطا، وهو نوع من اليمام، المعجم الوسيط ج٢ ص ٧٤٨.

(٢) القرآن والصورة البيانية د. عبد القادر حسين ص ٢٨٧، ٢٧٨.

مع الشعور، وتطابق الانفعال مع شحنات الألفاظ واستناد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية هو ما يوصف بأنه عمل الإلهام، ولكنّ هذه الحالات نادرة أو قليلة في حياة الأديب على وجه الإجمال "[1]، ويتجلى ذلك واضحًا جليًا في التعبير بالجمل الاسمية " هيفاء " و " فخطوها دون القطاة " و"نطقها إيماء" مما يوحي بتحقق هذه الأوصاف في المحبوبة ورسوخها وتأكيدها.

والممدود في البيت " هيفاء، مال، القطاة، إيماء " توضح إلى أيّ مدى كانت تأوهات الشاعر كثيرة وموجعة، وكأنّ كل مد من هذه الممدود يمثل نفثه من نفثات الشاعر المؤلمة.

ويستمر الشاعر في سرد صفات المحبوبة الحسية بجمال طرفها، وهذا الطرف إذا توجه إلى الصخرة الصماء تصدعت بالماء الزلال بقوله:

ترنو بأحور لو تمكن لحظه... من صخرة لارفض منها الماء [2]

وآثر الناظم التعبير بصيغة المضارع " ترنو" يشعر باستحضار الصورة، وتجددها وكونها ماثلة أمام العيان وهي تنظر بمؤخرة طرفها، وحذف الموصوف في قوله: بأحور " والتقدير: بطرف أحور وهذا الحذف للعلم به، ويبين عبد القاهر بلاغة الحذف فيقول: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم

(١) النقد الأدبي ومناهجه لسيد قطب ط، دار الفكر العربي ص ٣٨.

(٢) أحور: جمع أحور وحوراء، وبالتحريك أن يشتد بياضُ بياضِ العين وسواد سوادها، وتستدير حدقتها، وترق جفونها ويبيض ما حولها، أو شدة بياضها وسوادها، القاموس المحيط لمجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي (المتوفى: ٨١٧) تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، الناشر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة: الثامنة: ١٤٢٦هـ –٢٠٠٥م وارفض: خرج وترشش. الديوان ص٣٩.

تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1]، وقد وصف الشاعر طرف المحبوبة بالحور لجماله، فالحور شدة سواد العين مع بياضها، وأن هذا الطرف بلغ مبلغًا عظيما من الحسن والفتنة والجمال.

وقد وظف الناظم المبالغة توظيفًا جليًا في البيت بجعل الصخرة الصماء ينبع منها الماء لو ألقت عليه بطرفها وهذه المبالغة تدخل تحت اسم الغلو، لكنه غلوٌ مقبولٌ إذ كون نظرة هذه المحبوبة إلى الصخرة الصماء، ليخرج منها الماء غير ممكن لا عقلًا ولا عادةً، لكنّ الناظم أدخل عليها " لو" فقربها إلى الإمكان وهذه المبالغة جاءت مطبوعة لا متكلفة ولا مصنوعة قد اقتضاها المقام.

وفي التعبير بلفظة " لو " ما يشعر بعزة هذا الأمر وندرته، ويستخدم لإبراز صعوبة المطلوب وبعد المنال على الرغم من ذلك فإن استخدام "لو" يبرر مدى التعلق بهذا الأمر، وحبه له "[2].

وساعد على فهم المعنى المراد، وهو شدة طرف هذه المحبوبة ووقعه على كل من تنظر إليه والتعبير بالأفعال الماضية " تمكن، ارفض " تفيد التحقق والتأكيد، والتعبير بالفعل " تمكن" يوحي بأثر هذه النظرة وشدة تمكن لحظ هذه المحبوبة وأثرها عليه، وإضافة " لحظ" إلى ضمير المحبوبة " يوحي بالاختصاص أي؛ أن محبوبة هذا الشاعر هي المختصة بهذا اللحظ دون سواها، فلا يشابه طرفها أي طرف، فالإضافة "سيقت في مواضعها اللائقة بها، وهذه الإضافة أظهرت جلال النظم ولوعته، إذ لو لم تكن هذه الإضافة لاحتاج المعنى في التعبير عنه إلى ألفاظ كثيرة، ولتعظيم أثر هذه النظرة وشدة وقعها، وأن الماء قد نبع منها أتى بكلمة " صخرة " نكرة.

وجواب الشرط في قوله: لارفض منها الماء " نتيجة طبيعية لأثر وقع النظرة على الصخرة التي لا تنبت عشبًا ولا تخرج منها المياه الزلال، وتقديم الجار

(١) الدلائل ص ١٤٦

(٢) القواعد الأساسية في البلاغة العربية محمود برائي محمود، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٤ ص ٦٢.

والمجرور في قوله: " منها " على " الماء" رعاية للوزن والقافية، فالبيت رغم خلوه من المجاز إلا أن الألفاظ والعبارات توالت في تناسق وانسجام مصورة ما أراده الشاعر. وقد تعانقت الأفعال (ترنو –تمكن – ارفض) مع التقديم والمبالغة في إبراز نظم الشاعر لألفاظه وما يترتب عليها من معان.

ويستطرد الناظم في أوصاف المحبوبة وسماتها بأنها تتحكم في الناس كيف تشاء، وأن الجمال قد حكم لها بما تختاره قائلًا:

حكم الجمال لها بما تختاره ... فتحكمت في الناس كيف تشاء.

ولنتأمل جمال التصوير في البيت، حيث شبه الشاعر جمال المحبوبة بإنسان يحكم، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يشعر وكأن هذا الجمال قد شخص وجعل إنسانًا يحكم لها كيف تشاء ومتى أرادت.

فقد استطاع الشاعر من خلال هذه الاستعارة أن ينقل إلينا صورة حية مشخصة، فقد جعل من الجماد حيا ناطقا فإن " من خصائص التشخيص قدرته على التكثيف والإيجاز، وبناء صلات بين الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنّما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين، إذ يمكن القول إن الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال"(١).

وتعريف " الجمال بـ " أل" يشعر بالعموم والشمول فالجمال كله حكم للمحبوبة بما تختاره، والتعبير بالجار والمجرور في قوله: " لها " يوحي بأن هذا الأمر يختص بها دون غيرها من بنات جنسها لما تمتلكه من فتنة وجمال، وآثر الناظم صيغة المضارع " تختار" دون الماضي؛ ليشعر بأن الفعل يتجدد من المحبوبة فكل ما تختاره مجابًا بل في حكم الإلزام و، ولاستحضار الصورة،

(١) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث د. يوسف أبو العدوس، ط. الأهلية للنشر والتوزيع عمان –١٩٩٧م ص ٢٤٠

وللإشعار بسرعة انقياد المحبوبة واستجابتها لحكم الجمال بما تختار فور إشارة حكم الجمال لها، عبر بالفاء في قوله: " فتحكمت " إذ الفاء تفيد الترتيب والتعقيب إذ لا مهلة ولا فرصة سانحة، وهذا يومئ بتعاطف وتضامن الجمال لها بما تختار، فصارت تتحكم في الناس كيف تشاء.

وبين الشطرين مقابلة أوضحت المعنى، وأكدته بينما يحكم لها الجمال بما تختار، فتحكمت المحبوبة في الناس كيف تشاء، وهذه المقابلة سبب من أسباب وفاء المعنى وتمام الغرض الذي سيقت من أجله، والتعبير بقوله: " كيف تشاء " يشعر بتدلل المحبوبة، وسبب هذا التدلل وذلك الحكم، هو شدة جمالها وفتنتها، والتعبير بقوله:" فتحكمت في الناس كيف تشاء" كناية عن شدة تأثيرها في الناس وكأنّ الناس يقعون في جمالها فتحكم فيهم كيف تشاء.

ويستطرد الشاعر في الحديث عن المحبوبة، بأنّها قد غضبت عليه وما جنى ذنبًا لا صغيرًا ولا كبيرًا، فما كان منها إلّا أنّها قد حملته ذنبًا هو برئ منه، فيقول:

غضبت عليّ وما جنيت وربما ... حمل المشوق الذنب وهو براء

وقد ضمن الشاعر معنى أبيات من سبقوه:

لكلفتني ذنب امرئ وتركته ... كذي العُرّ يكوى غيره وهو راتع[1]

وكقول الشاعر:

غيري جنى وأنا المعاقب فيكم ... فكأنني سبابة المتندم.

(١) ديوان النابغة الذبياني جمع وتحقيق وشرح العلامة الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر جانفي ١٩٧٦، ص ١٦٨، العُرّ بضم العين: قرح يخرج في مشفر البعير يسيل منه ماء أصفر وهو كالجرب وكانوا في الجاهلية يعالجونه بأن يكوى بعير لم يصبه ذلك الداء في مشفره يزعمون أن ذلك يذهب القرح من إبلهم ديوان النابغة ص ١٦٨.

والتعبير بالأفعال الماضي "غضبت، جنيت، حمل" يشعر بألم الشاعر وبراءته من أيّ ذنب والسبب وراء ذلك غضب محبوبته عليه، فقد حملته ما لا يطيق.

والتعبير بصيغة الماضي المسبوق بالنفي في قوله: "وما جنيت"، يشعر بأنّ الشاعر لم يرتكب أي ذنب صغيره وكبيره جله أو بعضه، وعاون على ذلك التعبير بقوله: "وربما حمل المشوقُ الذنبَ"، ولكون ما نسب إليه كان ثقيلًا عليه ولا يستطيع فعله، ولا يستطيع مقاومته عبر بالفعل " حمل " الذي يوحي بالثقل.

وجملة " وهو براء" ربط هذه الجملة بما قبلها بالواو وذلك؛ لأنها جملةٌ اسميةٌ مصدرة بضمير الغيبة هو، وهذا مما يجب فيه الوصل، وفي ذلك يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني ": إن كان المبتدأ ضمير ذي الحال وجب الواو، ولعل السر في ذلك أن أصل الفائدة كان يحصل بدون هذا الضمير، فالإتيان به يشعر بقصد الاستئناف المنافي للاتصال، فلا يصلح لأن يثقل بإفادة الربط فتجب الواو"[1]، ووصل الجمل بعضها ببعض لما بينهما من التوسط بين الكمالين حيث اتفقت هذه الجمل في الخبرية لفظًا ومعنى.

طَافَ الوشَاةُ بِهَا فكانَ لقَولِهم ... في مِسْمَعيْها رَنَّة وحُداءُ[2]

---

(١) الدلائل ص ١٣٣.

(٢) الوشاة: سمي واشيا، لاستخراجه الأخبار، وتوصله إلى معرفتها وإشاعتها من قول العرب، فلان يستوشي الخبر، إذا كان يستخرجه، الزاهر في معاني كلمات الناس، لمحمد بن القاسم بن محمد بن بشار، أبو بكر الأنباري (المتوفى: ٣٢٨هـ) تحقيق: د. حاتم صالح الضامن ، الناشر: مؤسسة الرسالة_ بيروت ، الطبعة : الأولى ، ١٣١٢هـ ١٩٩٢م.، والحداء: غناء الحادي، وهز الإبل بحدائه فاهتزت، ولها هزيز عند الحداء : نشاط في السير والحركة، أساس البلاغة للزمخشري، (المتوفى : ٥٣٨)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، الناشر: دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، الطبعة : الأولى ، ١٤١٩هـ– ١٩٩٨م

لَوَلَّا النَّميمَةُ لَمْ يقعْ بين امرئٍ ... وأخيهِ من بَعدِ الوِدادِ عِداءُ [1]

وامتنعت عن وصاله من أجل الوشاة والرقباء الذين حولها، ثم يأتي بالحِكم التي لا تأتي إلّا من إنسان خبر الحياة حلوها ومرها، ويتحدث الشاعر ويقول: إنّ محبوبته قد غضبت عليه وما له ذنب في ذلك،

وكثيرًا ما يحمل الإنسان الذنب وهو برئ منه، وقد طاف الوشاة والحاقدون بذلك، فكان لقولهم في مسامع محبوبته لذة وغناء وحداء كحداء الإبل ورنين جميل كأنه يطربها، فاستمعت له فلولا النميمة لم نجد الوقيعة بين المحبوبين، ولم نر للإفساد بين المحبوبين مكان.

وتأتي الكناية في البيت في قوله: "طاف الوشاة "، حيث كنّى بالطواف عن كثرة المبغضين، الذين يريدون الوقيعة بينهم، وعاون على ذلك الفعل الماضي " طاف " الذي يوحي بأن الطواف أمر محقق واقع لا محالة.

وتعريف "الوشاة" بـ "أل" العهدية أي أنّ هؤلاء الوشاة معروفين، ولا يبتغى منهم غير الوقيعة والإفساد بين المحبين، والتصوير بالكناية قد أوحى بهذا المعنى، وهو التفرقة بين المحبين والسعي والإفساد بينهم.

والتعبير بالطواف يوحي بأنّ الوشاة بالغوا في الوشاية، وكأنّهم في ذهاب وإياب وجيء بها مرارًا وتكرارًا، والتعبير بضمير الغيبة المصحوب بباء الجر في قوله: " بها" العائد على المحبوبة، ويشعر بأن هؤلاء الوشاة يطوفون بها لا بغيرها.

وربط الشاعر بـ "الفاء" العاطفة في قوله: " فكان لقولهم" للترتيب والتعقيب، بحيث أنّه لم تكن هناك مهلة بين أن تفكر في أقوالهم وبين المحبوب، وأثرُ

(١) النميمة: نقل الحديث من قوم إلى قوم على جهة الإفساد والشر في تلطف واستخفاء، نم الحديث نفسه: ظهر. المعجم الاشتقاقي المؤصل ج٤ ص ٢١٣٦، ونميت الحديث تنمية إذا بلغته على وجه النميمة والإفساد، منتخب من صحاح الجوهري لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى٣٩٣هـ)، الكتاب مرقم آليا.

هذا الكلام وما يفعله هؤلاء الوشاة، فالفاء صورت أثر هؤلاء الوشاة، وعلم الشاعر بأنّه كان لهم الأثر القوي في تلك العلاقة والإفساد بينهم.

وقد وصف الشاعر قول هؤلاء الوشاة بالرنة والحداء وهذا إن دل يدل على استعذاب المحبوبة واستحسانها قول الوشاة، والتعبير بقوله:" فكان لقولهم "رنَّة وحداء" وكأنّي بالمحبوبة وقد استعذبت قول الوشاة واستحسنته، والتعبير بالفعل الماضي " فكان " عاون على فهم المعنى المراد لأنّه صار كالنتيجة لما قيل من هؤلاء الوشاة، وأثر ذلك أنّ كلامهم صار له لذة وحداء كحداء الإبل.

هذا وقد شبه الشاعر كلام هؤلاء الوشاة ووقعه في نفسها بالرنَّة والحداء، وأنَّه قد أصغت سمعها وعقلها إليهم ولم تستمع إلى غيرهم مما يشعر بأنَّها قد تأثرت بهم، وبين "الرنَّة" و "الحداء" مراعاة نظير، إذ أنَّ لكل منهما له معنى يقوي الآخر.

ويقول الشاعر في البيت التالي: بأنّه لولا النميمة والسعاية بين الناس، والإفساد لم يقع بين المرء وأخيه إفساد، وكأنّه يشير من طرف خفي بين ما حدث بينه وبين محبوبته من الوقيعة والإفساد، ونلاحظ أنّ البيت كثر فيه التعبير بالألفاظ المفردة كـ "النميمة" و" امرئ" و " أخيه" و"الوداد "والعداء"، وهي أسماء مما يدل على الثبوت والدوام.

والتعبير بـ " لولا " يشعر بامتناع الجواب لامتناع الشرط إذ لو لم تكن النميمة ما كان البغض والعداوة بين الناس، وليشعر بأن النميمة والوقيعة بين الناس تفسد بين المتحابين عبر بالفعل المضارع " لم يقع" مسبوقًا بالنفي ليشعر بتجدد الوقيعة واستمرارها، وتنكير كلمة " امرئ"" يشعر بالعموم وكأنّه يقصد أي إنسان، وأنّه لولا هذا الفعلة الشنيعة لم يكن هناك فراق وبينُ، وهذه العظمة وتلك الفخامة أتت من السبب في الكره والإفساد، ثم ربط الشاعر بـ " الواو " في أنّ الإفساد لم يشمل أيّ شخص، وإنّما يقع بين المرء وأخيه، الذي هو أقرب شخص إليه، فقد صارا بعد الودّ والمحبة أعداء بسب نقل الكلام لغرض الإفساد.

والتعبير بلفظ "الأخوة" يشعر بالرباط الوثيق بين البشر جميعًا، وخصَّ الأخ بالذكر لما فيه من شدة الصلة والقرابة سواء كانت هذه الأخوة في القرابة أو في النسب أو في غيرها.

وعاون على فهم المعنى الطباق بين " الوداد " و" عداء "، وهذا الطباق قد أدى المعنى ووضحه، وبين الفرق بين الحالين والهوة البعيدة والمفارقة الشديد بينهما، وكما يقول العلامة عبد الحكيم السيالكوني في تفريقه بين الطباق والمقابلة:" لا يخفى أن في الطباق حصول التوافق بعد التنافي "[1].

أشـــقيقةَ القمـــرينِ أيُّ وســـيلةٍ ... تُـدني إليـكِ فلـيسَ لي شُـفَعَاءُ[2]
جُـودِي علـيَّ ولـو بوعـدٍ كـاذبٍ ... فالوعـدُ فيـه تَعلـةٌ وَرَجـاءُ
وثِقِـي بكِتمَـان الحـديثِ فإنَّمَـا ... شَـفَتايِ خَـتْم والفُـؤادُ وِعَـاءُ
لَا تَرْهَبِي قَوْلَ الوُشَاةَ فإنَّهُم قَدْ أحْسَنوا ... في القَـوْلِ حِـينَ أسَـاءوا
زَعَمُـوكِ شَمسًـا لا تَلُـوحُ بِظُلمَـةٍ ... ولِقَـوْلِهم عِنْـدي يـدٌ بيضـاءُ
فَعَـلَامَ تَخشَـيَنَ الزِيَـارةَ بَعْـدَمَا ... (أمِنَ ازديَارَكِ في الدُّجَى الرُّقَبَاءُ)
هِـي زَلَـةٌ في الـرأيِ مِـنْهم أعْقَبَـتْ ... نَفْعًـا كـذلك تَفْعـلُ الجُهَـلَاءُ
كَيـدُ الغَـيِ مَسَـاءَةٌ لِضَـمِيرِهِ ... وَلِمَـنْ يُحَـاوِلُ كَيـدَهُ إرضَـاءُ

ثم يخاطب الشاعر محبوبته ويصفها بالجمال فيقول لها: يا شقيقة القمرين أيّ وسيلة تقربني إليك، فليس لي شفعاء يشفعون لي فتكرمي عليّ فالوعد فيه تسلية للمرء حيث يعيد حبال الأمل ثم يعدها بكتمان الحديث فما شفتاي إلَّا ختم يغلقان على هذا الحديث، والفؤاد وعاء له، ولا تخافي من قول الوشاة فإنّهم أرادوا أن يحسنوا القول وهم يظهرون لك حسن كلامهم، هؤلاء الحاقدون زعموك مثل الشمس لا تظهر بظلمة ولقولهم عندي يد بيضاء فهم صادقون،

(١) حاشية الدسوقي لمحمد بن محمد بن عرفة على شرح التفتازاني، ضمن كتاب شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر ج٤ ص ٢٩٧.
(٢) القمران: الشمس والقمر ج٥ ص١١٣.

وأنا أحمل لهم ذلك في زعمهم هذا إن كانوا محقين، ثم يطلب منها الزيارة متسائلًا فعلام تخشين الزيارة؟ فعلى أيّ شيء تخافين الزيارة، ويعلل لذلك فظهورك في الدجى في شدة الظلام، لن يضرك فأنت مثل الشمس، فما هي إلَّا زلة في الرأي، لكنها أعقبت نفعًا كذلك يفعل الجهلاء، حيث إنّها دفعت منّي أن أراك؛ ولذلك فإنّ كيد الإنسان الغبي هو شيء يسيء لضميره ولمن يحاول أن يرضيه بهذا الكيد.

ينادي الشاعر محبوبته بأنها شقيقة القمرين بقوله:

أشقيقة القمرين أيّ وسيلة ... تدنيّ إليك فليس لي شفعاء.

وقد نادى المحبوبة بأداة النداء " الهمزة"، والنداء بالهمزة للدلالة على قربها منه وعبر بجمال المحبوبة، وجعلها في مصف الشمس والقمر على قربها من نفسه، وتمكنّها من قلبه بينما هي شقيقة القمرين، فقد نزل البعيد منزلة القريب، فناداه بالهمزة التي للقريب، " وقد ينزل البعيد منزلة القريب فينادى بالهمزة، وأيّ " لغرض بلاغي، وهو الإشعار بأنّه حاضر في الذهن لا يغيب عن الخاطر "[1]

ويحقق النداء جمالًا في إثارة الانتباه والذهن وإعمال الفكر، كمّا أنّه يشوق المتلقي ويمتعه في البحث عما وراء الأسلوب للوصول إلى المعنى، وقد حققّت الإضافة في قوله: " أشقيقة القمرين" الإيجاز والاختصار، فقد جعل المحبوبة شقيقة للشمس والقمر، وأغنت هذه الإضافة عن تفصيل متعذر.

وفي تنكير كلمة " وسيلة " لتعظيم الوسيلة التي توصله إلى المحبوبة، فهو يتمنى أيّ شيء يوصله إلى المحبوبة فهو مستعد لدفع أيّ شيء يقربه إليها، وعبر بالاستفهام في قوله: " أيّ وسيلة تدني إليك " والمراد به التمني، حيث يتمنى الشاعر أن يتقرب إلى المحبوبة بأيّ وسيلة وأن ينال وصالها ، فالاستفهام أسلوب يدعو فيه السائل من يتلقى سؤاله إلى مشاركته عاطفته

(١) المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم د. عبد الفتاح لاشين ص ١٣٩.

وعقله فضلًا عن إثارة الانتباه، وشد الآذان، وجذب للسامع إلى ما سيأتي وراء هذا الأسلوب، وقد جعل الشاعر أسلوب الاستفهام وسيلة قوية لتقرير بعض المعاني وتثبيتها في النفوس.

والتعبير بصيغة المضارع " تدني" يفيد تجدد الفعل واستمراريته واستحضار الصورة، وكذلك يشعر بمدى تمني الشاعر بقرب المحبوبة ودونها، ويأتي التقديم في البيت في قوله:" ليس لي شفعاء" لأهمية المقدم ورعاية للفاصلة، وجمع " شفعاء" يشعر بالحاجة الملحة إلى وجود من يشفع للشاعر عند المحبوبة بالتقرب إليها بأيّ وسيلة شاءت.

ويواصل الشاعر حديثه عن المحبوبة بأسلوب التمني بأن تمن عليه ولو بوعد كاذب، فإن هذا الوعد فيه الشفاء والرجاء فيخاطبها قائلًا:

جودي عليّ ولو بوعد كاذب ... فالوعد فيه تعلة ورجاء

وظف الشاعر فعل الأمر توظيفًا جليًا في قوله:" جودي" الذي خرج من معناه الحقيقي إلى معنى آخر مجازي وهو التمني، ويخاطب المحبوبة بأن تمن عليه ولو بوعد كاذب، فالشاعر يكشف عن أمنيته القوية بداخله وهي تمنيه بهذا الوعد، كما يوضح عزة هذا الأمر المتمنّى وندرته، وآثر لفظة " الجود "على" الكرم "؛ لأن الجود كثرة العطاء من غير سؤال، من قولك جاءت السماء إذا وجاءت بمطر غزير، والفرس الجواد الكثير الإعطاء للجري، والله تعالى جواد لكثرة عطائه فيما يقتضيه "(١).

والجار والمجرور في قوله:"" عليّ " يشعر وكأنه يستدر شفقة وعطف المحبوبة بالجود عليه لا على غيره، والتعبير بـ " لو" لعزة المتمنى وندرته فهو يتمنى من المحبوبة أن تمن عليه ولو بوعد كاذب، وتنكير لفظة " وعد"، لتعظيم ذلك الوعد من المحبوبة، لكون هذا الوعد ممن تخصه ويمتلأ قلبه شغفا بها.

(١) الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، ص ٢٨٧.

ووصف " الوعد" بكونه " كاذب" لأنّه من الحبيبة يحقق بغيته، ويشفي شيئًا في نفسه ليتعلق بالأمل وأنّ هذا الوعد يجعله باقيًا على أمل الوفاء كأنّه يعلل من داء الصبابة، ويعلل ذلك الوعد بأنّ فيه الشفاء والرجاء بقوله:" فالوعد فيه تعلة ورجاء"، وتنكير قوله: "تعلة ورجاء"، لتعظيم تلك العلة التي يريد الشفاء منها، وكذلك عظم هذا الرجاء الذي يتمناه من المحبوبة.

ويستطرد الشاعر حديثه عن المحبوبة، بأنّ تكون على ثقة تامة من أن هذا الوعد سيكون سرًا بينهما لا يعلمه أحد بقوله:

وثقي بكتمان الحديث فإنّما ... شفتاي ختم والفؤاد وعاء.

يطالعنا العطف في قوله: "وثقي" حيث أنّ هذا الفعل معطوف على ما سبقه، وذلك لأنّ الجملتين اتفقتا في الخبرية لفظا ومعنى للتوسط بين الكمالين.

وفي إضافة " كتمان" إلى الحديث في قوله: " بكتمان الحديث" يوحي بأن الحديث، الذي يدور بينهما في طي الكتمان، وقد حققت الإضافة الإيجاز والاختصار، وإيثار الشاعر التعبير بـ " الكتمان " دون " الخفاء"؛ "لأنّ الكتمان هو السكوت عن المعنى، وقوله تعالى: " إنّ الذين يكتمون ما أنزلنا من البينات"، أي: يسكتون عن ذكره، والإخفاء يكون في ذلك وفي غيره" (١)

وعقب كلامه بـ "الفاء" التي تفيد الترتيب والتعقيب بقوله: " فإنما شفتاي ختم"، و"الفؤاد وعاء"، لتصور رغبة الشاعر الملحة في سرعة المبادرة إلى المطلوب، فشفتاه صارت مغلقتين، والفؤاد أصبح كالوعاء الذي يحفظ ما بينهما.

ويبدو أثر النظم واضحًا في أسلوب القصر الذي استخدمه الشاعر في قوله:" فإنّما شفتاي ختم والفؤاد وعاء"، حيث قصر الناظم الشفتين على أنّها كالختم لما يقوله، ثم قصر مرة أخرى الفؤاد على أنّه وعاء يحتفظ بما فيه، ويتعانق القصر مع التصوير في قوله:" شفتاي ختم "، حيث شبه الشفتين

(١) السابق ص ٢٨٧.

بالختم، وذلك لما فيه من المحافظة على الكلام وعدم البوح به، وكذلك في قوله:" والفؤاد وعاء"، حيث شبه الفؤاد بالوعاء في الحفاظ بما في داخله وما يكنه من الشعور والحب العميق بداخله، وهذا التصوير يشعر بمدى محافظة الشاعر وحرصه على كتمان كل ما يدور بداخله.

ومن هنا يتضح لنا أنّ قول الإمام عبد القاهر " إنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"(١).

وممّا عاون على فهم هذا المعنى تنكير "ختم ووعاء"، اللذين أفاد تعظيم كل من هذا الختم وذلك الوعاء، وهذا من سمات الشاعر التعبيرية أنّه كثير ما يوفق في تخير اللفظ الذي يؤدي المعنى المراد كما في قوله:

لا ترهبي قول الوشاة فإنّهم ... قد أحسنوا في القول حين أساؤوا

ويسترسل الناظم حديثه محذرًا إياها بأن لا تستمع ولا تخاف إلى قول الوشاة، فإنهم قد أحسنوا القول حين أرادوا الإساءة معبرًا بأسلوب النهي الذي خرج من معناه الحقيقي إلى معنى آخر، ألا وهو التحذير في قوله:" لا ترهبي" وفي صيغة المضارع المسبوق بلا الناهية ما يفيد تجدد واستمرارية عدم الرهبة والخوف.

وفي إضافة لفظة " قول " إلى " الوشاة " ما يشعر بتحقير هؤلاء القوم، وأنّ من قال ذلك هم من يبتغون الوقيعة، وعاون على فهم هذا المعنى جمع الوشاة الذين أشار إليهم الشاعر فهو لم يكن واش واحد بل

كانوا كثرًا، ثم يبين العلة فيما وراء عدم الخوف والرهبة من الوشاة بقوله:" فإنّهم قد أحسنوا القول حين أساؤوا ".

---

(١) الدلائل ص ٤٦.

وقد وظف الشاعر حسن التعليل[١] توظيفًا حسنًا، بأن جعل استحسان إساءة الواشي أمرًا حسنًا، وهذا على حد قول مسلم بن الوليد:

يا واشِيًا حَسُنَت فينا إساءَتهُ ... نَجّى حِذارُكَ إنساني مِنَ الغَرَقِ [٢]

فإنّ الشاعر قد استحسن إساءة الواشي، لكنّه لما كان مخالفًا ما عليه الناس، احتاج إلى تعقيبه بذكر سببه، وهو حذره من الواشي، ولأجل ذلك امتنع من البكاء فسلم إنسان عينه من الغرق.[٣]

وبلاغة حسن التعليل ترجع إلى أنّ " ما ذكره الشعراء من هذه الأسباب والعلل من وليد أخيلتهم الخصبة، ونتاج وجدانهم الحي، وعواطفهم اليقظة، وليست هذه أسبابًا أو علًا طبيعية مطابقة للواقع، وإنّما يعمد إليها الشعراء ليوقظوا خيال القارئ، ويثيروا وجدان السامع وعاطفته، ويدخلوا السرور عليه بتلك العلل المستملحة والأساليب المستطرفة، وهذه هي خاصة التعليل الأدبي[٤].

ومن سمات الشاعر التعبيرية اختياره الأفعال الماضية: " أحسنوا، أساؤوا "؛ لتشعر بمدى تحقق وقوع الفعل ولو وضع المضارع مكان هذه الأفعال لما حقق النظم مراده.

وقد ظهر أثر النظم جليًا في الطباق بين " أحسنوا، أساؤوا "؛ ليوضح الفرق الشديد والهوة البعيدة بين الإساءة والإحسان مما يؤكد المعنى ويوضحه، حيث إنّ الطباق: " يؤدي غرضًا معنويًا، حيث يستوعب

---

(١) حسن التعليل: هو أن يدعي لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي، الإيضاح ص ٢٧٧.

(٢) ديوان أبي الوليد مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق د. سامي الدهان، دار المعارف، مصر. ص ٣٢٨.

(٣) علوم البلاغة للمراغي ص ٢٨٦.

(٤) البديع في ضوء أساليب القرآن د. عبد الفتاح لاشين ص١٢١.

الحكم كاملًا، كما يأتي لعقد مقابلة حسية ونفسية أو زمانية، ومنه ما يكتشف أجزاء القضية ويبرز أطرافها ممّا يؤكد أنّ الطباق من الأمور الفطرية المركوز في الطباع، إذ الضد أقرب خطرًا بالبال عند ذكر ضده.(١)

ويستطرد الشاعر حديثه عن المحبوبة بأنّها كالشمس، وإذا كانت شمس النهار تغيب فهي دائمة الظهور والوضوح في قوله:

زعموك شمسًا لا تلوح بظلمة ... ولقولهم عندي يد بيضاء.

والتعبير بالأسلوب الخبري في قوله:" زعموك شمسًا " وقد خرج عن معناها الحقيقي إلى معنى آخر، وهو الفخر والتباهي بجمال المحبوبة، وأنها شمس لا تغيب، على النقيض من شمس النهار، ويأتي التشبيه في البيت في قوله: " زعموك شمسًا"، حيث شبه محبوبته بالشمس في صفائها وجمالها واستدارة وجهها، وهذا التشبيه يوحي بشدة صفاء وجه المحبوبة ولمعانه وبياضه، وتنكير " شمسًا" يشعر بعلو مكانة المحبوبة وارتفاع شأنها ومنزلتها عند الشاعر، ويشعر كذلك بأنها كثيرة العطاء والكرم، واستخدام الناظم فنية التنكير في قوله: " لا تلوح بظلمة "، يوحي بأنّ شمس النهار تغيب، أمّا محبوبته فهي دائمة الإشراق والظهور، والتعبير بصيغة المضارع " لا تلوح "، أعان على فهم المعنى السابق من تجدد واستمرارية عدم غياب شمس المحبوبة، وتنكير كلمة " ظلمة "، يؤكد المعنى السابق من أنّ شمس المحبوبة لا تغيب.

وفي إضافة "القول" إلى ضمير الجمع في"، ولقولهم "ما يشعر بالكثرة، وبأنّ الذي شهد بجمال المحبوبة لم يكن شخصًا واحدًا؛ بل كانوا كثرًا.

والتعبير بقوله: "عندي"، يشعر بأنّ وصف الناس للمحبوبة له الأثر البالغ عند الشاعر؛ ممّا يعني بالاختصاص، فالشاعر يحكم على نفسه، لأنّه عالم بما تكن نفسه، ولم يطلع على نفوس غيره.

(١) البديع رؤية جديدة د. عبد الله دراز، بدون تاريخ، ص ١٤.

ويعرف الرافعي للمجاز منزلته حيث يقول:" إنّ للمجاز في اللغة الأثر الكبير، الذي بسط منها حتى فاضت أطرافها على المعاني، وتهيأ فيها من أنواع الوضع، وذكر في التعبير ما يعد في اللغات ميراثًا

خالدًا، تستغل منه المعاني في كل جيل، ويضمن للغة الثروة وإن أفلس أهلها، وإنّ الوضع بالمجاز يعتبر اشتقاقًا معنويًا، فما لم يتهيأ للعرب أخذه من طريق الاشتقاق، أخذوه بالنقل من طريق المجاز، وبذلك وسعوا لغتهم من جهات متعددة، تجمع أنواع المجاز، وكل ما يحمل على هذه الأنواع."(١)

لذا أتى الناظم بالمجاز في قوله:" يد "، حيث أطلق السبب اليد وأراد المسبب " النعم" على سبيل المجاز المرسل، "فالمجاز المرسل لما له من تأكيد المعنى المجازي المراد، وتقريره في النفوس لما فيه من دعوى

الشيء بالبينة والبرهان، تصوير المعنى المجازي المراد خير تصوير وأدقه، وتأديته بألفاظ أقل مما تؤديه الحقيقة "(٢).

فالصورة الشعرية تحمل في طياتها خيال الشاعر، وتستمد عناصرها من الطبيعة، التي أراد الشاعر توضيحها، فقد وصف المحبوب بشيء تراه الأعين وتحس به، هذا فضلًا على وجوه الانتفاع بتشبيهها بالشمس، وتنكير لفظة "يد" يشعر بمدى أثر هذا الوصف على الشاعر وتعظيمها.

ويأتي الشاعر بالاستفهام في قوله: " فعلام تخشين الزيارة بعدما "، فقد خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر وهو التعجب من حالها، فالاستفهام جاء بعده الفعل الخبري، وذلك ليشعر المتكلم أنّ المخاطب يشاركه الحكم، ويؤثر فيه تأثيرًا بالغًا، ويستقر في الأذهان، ويرسخ في الأعماق، لقد عبر بالخشية

(١) تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، القاهرة، مكتبة الإيمان، ١٩٩٧، ص ١٧٩.

(٢) علم البيان د. عبد الفتاح لاشين ص١٥٧.

من دون " الخوف "؛ وذلك لأنّ الخشية فيها استشعار شيء مع الخوف أساسه خشونة وجفاف، ولذا قال الراغب: الخشية خوف يشوبه التعظيم"(١).

وقد كان للتضمين أثر جلي في الرقي بأساليب اللغة، ففيه الإيجاز، والمبالغة، والتوسع في استعمال اللفظ بجعله التضمين يؤدي مؤدى غيره، فقد ضمن الشاعر بيته شطر من بيت المتنبي في قوله:" أمن ازديارك في الدجى الرقباء" وهذا يسمى التضمين.

ولأهمية الكلام وأثر وقعه في النفس ،عبَّر بضمير الشأن أو القصة في قوله: "هي زلة" ولعل السر البلاغي لذلك كما يقول الدكتور عبد الفتاح لاشين: "هو التفصيل بعد الإجمال والبيان بعد الإبهام، وذلك أنّ الضمير يدل على معناه دلالة يشوبها الإجمال والإبهام، تدل على هذا المعنى بوضوح وبيان، والبيان بعد الإبهام أوقع في النفس وأليق بمقام المدح أو الذم، وذلك لأنّ السامع متى لم يفهم من الضمير معنى بقي منتظرًا لعقبى الكلام كيف يكون، فيتمكن المسموع بعده في ذهنه فضل تمكن، وبذلك يتسنى ذكر مدلول الضمير مرتين، مرة على سبيل الإبهام، وأخرى على سبيل التوضيح، وذلك مما يحقق المقصود وهو التقرير والتمكين" (٢).

وفصل بين جملة " أعقبت نفعًا "، عن جملة "هي زلة في الرأي منهم "؛ وذلك لأنّ الجملة الأولى أثارت سؤالًا تقديره: ماذا فعلت هذه الزلة من هؤلاء الوشاة وغيرهم؟ فكان الجواب: " أعقبت نفعًا "، ويسمى هذا بشبه كمال الاتصال، فتركُ الواو العاطفة هنا أحسنُ من ذكرها، ولو ذكرت لمَّا كان للكلام أثره في النفس.

ونلاحظ التشبيه في البيت، حيث شبه الشاعر فعلهم بفعل الجهلاء يأتون بالنفع من حيث يقصدون الضرر.

---

(١) المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، د. محمد حسن جبل، الناشر: مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة: الأولى، ٢٠١٠م ج١ ص ٥٦٠.

(٢) المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم ص١٨١.

والتعبير باسم الإشارة الذي للبعد في قوله: "ذلك" للتنبيه إلى أنّ المشار إليه المعقب بأوصاف جدير من أجل تلك الأوصاف بما يذكر بعد اسم الإشارة، وليشعر بأنّ ما يفعله الجهلاء قد يكون فيه الفائدة المرجوة، وأنّ هذا الفعل يتجدد ويستمر عبر بصيغة المضارع في قوله: " يفعل".

ويأتي الجمع في قوله: الجهلاء "؛ ليشعر بكثرة هؤلاء الجهلاء، ومدى حنقهم وغبائهم، فبهذا الجهل صار منفعة ومصلحة للشاعر، ولو وضع الناظم " المفرد " بدلا من " الجمع"، لما كان له هذا الوقع في النفس، وأعان على فهم هذا المعنى "أل التعريفية" التي أفادت الجنس.

كَيْدُ الغَبِي مَسَاءَةٌ لِضَمِيرِهِ ... وَلِمَنْ يُحَاوِلُ كَيْدَهُ إرضَاءُ
والنَّاسُ أشْبَاهٌ وَلَكِنْ فَرَّقَتْ ... مَا بَيْنَهُم في الرُتبَةِ الأرَاءُ
والنَّفسُ إنْ صَلَحَتْ زَكَت وإذَا خَلَتْ ... مِن فِطنَةٍ لَعِبَت بِهَا الأهْوَاءُ
لَوْ لَمْ يَكُن بَيْنَ الرِّجَال تَفَاوتٌ ... مَا كَانَ فيهم سَادَةٌ ورعَاءُ
وَلقَدْ بَلَوْتُ النَّاسَ في أطْوَارِهِم ... وَمللتُ حتَى مَلَّنِي الإبْلَاءُ
فإذا المَوَدَّة خَلَة مَكذوبَةٌ ... بَيْنَ البَرِيَةِ والوَفَاءُ رِيَاءُ
كَيْفَ الوُثُوقُ بِذِمَّةٍ مِنْ صَاحِبٍ ... وَبِكُلِّ قَلبٍ نُقطَةٌ سَوْدَاءُ
لَوْ كَانَ في الدنيَا ودَادٌ صَادِقٌ ... مَا حَالَ بَيْنَ الخُلَّتَيْنِ جَفَاءُ
فانفُضَّ يَدَيْكَ مِنَ الزَّمَانِ وَأهْلِهِ ... فالسَّعيُ في طَلَبِ الصَّديقِ هَبَاءُ

ثم تتوالى الحكم على عادة الإحيائيين، فيقول: إنّ الناس متشابهون، ولكن فرقت ما بينهم في الرتبة الآراء، فآراؤهم ما بين إنسان لا رأي له، وإنسان صاحب رأي حكيم ناضج، والنفس إن صلحت زكت وطهرت وارتقت، وإذا خلت من الأمانة والفطنة تلاعبت بها الأهواء، كما تقول العرب: وآفة الرأي الهوى، ولولا التفاوت بين الرجال ما كان بينهم سادة ورعاء، ويتحدث قائلًا لقد اختبرت الناس في مراحلهم وأحوالهم المختلفة، ومللت حتى ملني الإبلاء من كثرة اختباري لهم ومعاشرتي لهم، ملني الاختبار من شدة معرفتي لهم بالناس،

فإذا المودة أصبحت عند الناس صفة مذمومة ومكذوبة ، والوفاء عندهم أصبح رياء لمن يفي الإنسان له، فكيف الوثوق بذمة رجل أو صاحب، وفي قلب كل امرئ منهم حقد وغل حتى أنّه لو كان في الدنيا محبة صادقة ما حال بين الصاحبين أو المتقاربين جفاء، ثم ينصح قائلًا: فانفض يديك من الزمان وأهله ذلك أمر مثل الهباء لا قيمة له في قوله:

كيد الغبي مساءة لضميره ... ولمن يحاول كيده إرضاء.

ويواصل الشاعر حديثه على عادة الإحيائيين في قوله: كيد الغبي، بإضافة " كيد " إلى " الغبي" في قوله:" كيد الغبي"، ليشعر بضعف هذا الكيد، وهذه الإضافة أظهرت جلال النظم وروعته بأنّ كيد الغبي لا يعد خيرًا له بل هو وبال عليه.

وإيثار " الكيد" دون " المكر" وذلك؛ لأنّ المكر مثل الكيد، في أنه لا يكون إلّا مع تدبر وفكر، إلّا أنّ الكيد أقوى من المكر، والشاهد أنّه يتعدى بنفسه، والمكر يتعدى بحرف، فيقال: كاده يكيده: مكر به. وأصل الكيد المشقة، ومنه يقال فلان يكيد لنفسه: أي يقاسي المشقة. ومنه الكيد: لإيقاع ما فيه من المشقة"[1]. وتنكير "مساءة" يوحي بقوة هذه الإساءة وشدتها على المساء إليه.

ويأتي التصوير البديع في قوله:" كيده إرضاء"، حيث شبه الكيد بشخص يحاول إرضاءه، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يوحي بتأثير هذا الكيد وتمكنه من الشخص، والتعبير باسم الموصول " من " يفيد العموم، والمراد أي شخص يحاول إرضاء هؤلاء الذين يحملون الكيد، وليشعر بتكرار الفعل وتجدده، وأنّ هذه المحاولة متجددة ومستمرة عبر بالفعل المضارع " يحاول" وتوحي كذلك بالكد والتعب.

وبين "الكيد" و " الإرضاء" طباق خفي؛ فإنّ الكيد يستلزم الإرضاء المضاد للرضا، وهذا الطباق يوضح المفارقة الشديدة بين الرضا وبين السخط.

---

(١) الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري ص ٢٥٩، ٢٦٠.

ويواصل الشاعر حديثه على طريق الإحيائيين بأنّ الناس جميعهم متشابهون، ولكن وجهات النظر والآراء مختلفة قائلًا:

والناس أشباه ولكن فرقت ... ما بينهم في الرتبة الآراء.

وتعريف المسند إليه بـ " أل" الجنسية، يشعر بأنّه حتى البشر يتشابهون فيما بينهم، وأنّ هذا الحكم عام لا ينفرد به شخص معين بل هم سواء، وممّا أكّد المعنى السابق من العموم تنكير كلمة " أشباه" وجمعها.

وبين كلمة "أشباه" و" فرقت" طباق خفي[١]؛ وذلك لأنّ كلمة أشباه تفيد الاجتماع "، وهي تضاد لكلمة فرقت فإنّ الأشباه يستلزم الاجتماع المضاد للتفرق، والتعبير بالفعل الماضي " فرقت"، يشعر بتحقق وقوع التفريق بينهما في وجهة النظر والآراء، وأنّ هذا أمر حتمي بين البشر.

وقد كان للنظم الأثر العظيم في إيضاح مراد الشاعر، حين قدم الجار والمجرور في قوله:" في الرتبة " على " الآراء" للمحافظة على الوزن الشعري، وتأخير المسند إليه في قوله: " الآراء "؛ لأنّ فيه تشويقًا فحينما يذكر الشاعر في الرتبة يتشوق السامع إلى ما سيأتي بعده.

وقد وظف الشاعر حسن التقسيم[٢] توظيفًا حسنًا، بحيث أسهم في إيضاح الفكرة التي أراد أن يتحدث عنها

ونلاحظ الطباق الخفي بين إرضاء والكيد، وضح المعنى وأكده.

ويسترسل الشاعر حديثه عن النفس بأنّ صلاحها فيه الطهر والنقاء، وإنْ خبثت لعبت بها الأهواء قائلًا:

والنفس إنْ صلحت زكت وإذا خلت ... من فطنة لعبت بها الأهواء[٣]

---

(١) الطباق الخفي: هو الجمع بين معنيين يتعلق أحدهما بما يقابل الآخر نوع تعلق كالسببية واللزوم، علوم البلاغة لأحمد مصطفى المراغي ص ٢٧٠.

(٢) حسن التقسيم: هو ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين، الإيضاح، ج٦ص ٤٧.

(٣) زكت: استقامت أمورها، وصلحت أحوالها. الديوان ص ٤٠. الزكاة: الصلاح، ورجل تقي زكي أي زاك، لسان العرب ج١٤ص ٣٥٨.

وقد عُرِّفت " النفس" بـ " أل" الجنسية، لتشمل كل نفس، وقد كان للشاعر في استخدامه لحروف الشرط استخدامًا دقيقًا، حيث استخدم " إنْ" في قوله:" إنْ صلحت"؛ لأنّ صلاح النفس من القلة والندرة، فقد قال الله تعالى:" وَقَلِيلٌ مَّا هُمْ " (ص١٨١)، وهذا ما يشهد بدقة تعبير الشاعر. وأمّا استخدامه لـ " إذا" فقد عبَّر بـ " لعب الأهواء لمن خلت نفسه من الفطنة"، وهذا أمر كثير الوقوع متحقق، وأسلوب الشرط وجوابه يجعل الشاعر يقدم فكرته بوضوح كامل، فلم يترك وقتا للتفكير أو توقع النتيجة، ولكنه قدم له الفكرة واضحة كاملة.

وفي ذلك يقول الخطيب:" أما " إنْ" و" إذا" فهما للشرط في الاستقبال، لكنهما يفترقان في شيء، وهو أن الأصل في " إنْ " ألا يكون الشرط فيهما مقطوعًا بوقوعه، كما تقول لصاحبك " إن تكرمني أكرمك " وأنت لا تقطع بأنّه يكرمك، والأصل في "إذا" أن يكون الشرط فيها مقطوعًا بوقوعه، كما تقول: إذا زالت الشمس آتيك."(١)

ولكون اللعب لذة لا نفع فيها، عبر الناظم بقوله:" لعبت"؛ وذلك لأنّ اللعب عمل للذة لا يراعي فيه داعي الحكمة، كعمل الصبي لأنّه لا يعرف الحكيم ولا الحكمة، وإنّما يعلم للذة اللعب لا يعقب نفعًا" (٢)

ولنتأمل التصوير البديع في قول الشاعر:" لعبت به الأهواء"، حيث شبه الأهواء بطفل يلهو ويلعب ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يوحي بضعف هذه النفس وقدرة الأهواء على العبث والتحكم في حياة صاحب هذه النفس.

وتعريف المسند إليه الأهواء بـ" أل " العهدية، فالشاعر يبسط الأهواء المعهودة باللعب أو العبث لمن خلت نفسه من الأهواء والفتنة.

(١) الإيضاح للخطيب القزويني ص ٧٩.
(٢) الفروق اللغوية ص ٢٥٤.

وكان لتنكير لفظة " فطنة " أثر لا ينكر في إيضاح المعنى، فقد أشعرت هذه اللفظة بمدى أهمية هذه الفطنة التي إذا خلت منها النفس لعبت الأهواء بالشخص.

وقد تعانق التصوير والأفعال الماضية " صلحت، زكت، خلت، لعبت " في إبراز نظم الشاعر لألفاظه وما يترتب عليه من معان.

ويسترسل الشاعر حديثه بأسلوب الشرط بأنّ التفاوت بين الناس أمر حتمي، ولولاه ما رأينا السادة والرعاء قائلًا:

لو لم يكن بين الرجال تفاوت ... ما كان فيهم سادة ورعاء.

وعبر بـ " لو" ليشعر بندرة أو امتناع شيء لوجود شيء آخر، وتشعر كذلك بوجود التفاوت بين الناس، إذ لو لم يكن هذا التفاوت ما كان بينهم سادة ورعاء، وتظهر دقة الشاعر وبراعته في تنكيره لكلمة

" تفاوت"، حيث أفاد العموم والشمول، أي لابد أن يكون هناك تفاوت سواء كان هذا التفاوت صغيرًا أو كبيرًا.

وقد تزاحم على هذه الجملة ألوان بديعية منها: الطباق بين "سادة ورعاء"، ليوضح الفرق بين نفسية السادة والرعاء، فالسادة يشعرون بالزهو والخيلاء، والرعاء يشعرون بالذل والضعف والهوان.

وقد أضفى حسن التقسيم على البيت موسيقى عذبة، تطرب لها الأذن بين السادة والرعاء، فضلًا عن تقسيم الناس إلى طبقات متفاوتة في العزة والشرف وفي الخسة والهوان.

ويسترسل الشاعر حديثه بأنه من خلال معايشته وخبرته بهم على مختلف العصور والأزمان ملّ، وقد ملّ منه الاختبار لكثرة تكراره مرة تلوَ مرة. قائلًا:

ولقد بلوت الناس في أطوارهم ... ومللتُ حتى ملّني الإبلاء [1]

(١) بلوت الناس: بلاه الله بلاء وابتلاه أي اختبره، والبلاء: الاختبار، يكون بالخير والشر، لسان العرب، ج١٤، ص ٨٤.

وظف الشاعر الأفعال الماضية توظيفًا جليًّا؛ ليشعر بتحقق وقوع الفعل في قوله:" بلوت، مللت، ملني "، حتى لا ينتاب السامع شكًا أو مراء في تحققه. فقد اختبر الناس في جميع أطوار حياتهم حتى ملَّه الاختبار، والتعبير بلفظة " الناس" يشعر بالعموم والشمول وأكد المعنى ووضحه "أل التعريفية".

والتعبير بالجمع " أطوار "، يشعر بالكثرة والتنوع أي جميع مراحل أعمارهم، ووصل بين جملة " ومللتُ حتى ملَّني الإبلاء" وما قبلها للتوسط بين الكمالين، لأنّ الجملتين اتفقتا في الخبرية لفظًا ومعنى، وتكرار الملل في قوله:" ملَني ومللتُ "، يوحي بضجر الشاعر ومله في كل من حوله، وأنّه فتر الأشياء وأصبح إحساسه فاترًا في كلّ شيء.

ونلاحظ التصوير في قوله:" وملّني الإبلاء"، حيث شبه الإبلاء بشيء يُملّ، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا التصوير يوحي بكثرة ابتلاءات الشاعر ومصائبه حتى إنّ البلاء مل وضجر منه.

وبين الشطرين رد للإعجاز على الصدور، حيث وقعت الكلمة الأولى في حشو الصدر والثاني في عجز البيت، وهذا اللون البديعي فيه تقرير وبيان، " فالكلام الذي تردد ألفاظه ، ويرجع بعضها إلى بعض وفيه تقرير وبيان وتدليل ويعد رابطًا من روابط التذكر، ويستطيع السامع أن ينطق بالقافية الشعرية، أو بالشطر الأخير بمجرد سماعه الشطر الأول"، هذا فضلًا عن التي أحدثها هذا اللون البديعي، وقد ناسب هذا الكلام الحالة النفسية، التي ألمت بالشاعر وقت النظم من الرغبة الملحة في وجود صديق يأتمن له، وهذا مما استدعاه النظم بتآلف كلماته وترابطها وانسجامها بجوار بعضها البعض.(١)

ويواصل الشاعر حديثه بأنّ المودة أصبحت صفة أو خصلة مكذوبة بين الخلق، والوفاء هو الرياء سواء لا تجد صديقًا وفيًا، قائلًا:

(١) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم د. عبد الفتاح لاشين، ص ١٧٦.

فإذا المودة خلة مكذوبة ... بين البرية والوفاء رياء[1]

ولنتأمل تعريف المسند إليه " المودة " بـ " أل" العهدية ليوضح أنّها المودة المعهودة بين الناس، وتنكير "خلة" يشعر بالتحقير والتقليل والتهوين، فالشاعر يرى أنّ هذه الخلة ليس لها قيمة في الحياة فهي مكذوبة، ووصف " الخلة " بالمكذوبة " تؤكد المعنى السابق من الحقارة والقلة وعدم القيمة.

ويأتي التصوير بالتشبيه البليغ في قوله:" والوفاء رياء"، حيث شبه الشاعر الوفاء بالرياء، وهذا التشبيه يوحي بأنّ الوفاء ليس حقيقيًا، وإنّما هو رياء بين البشر، وبلاغة هذا التشبيه، تقتضي الاختصار من جهة

والتأمل والتأويل في إيجاد معنى يناسب فيه وجه الشبه المحذوف؛ من جهة أخرى لذا سمي بليغًا، وهو من أعلى مراتب التشبيه بلاغة عند السكاكي"[2].

وتنكير كلمة " رياء" توحي بالتحقير؛ لأنّه ليس حقيقيًا، وإنّما للترائي والتفاخر بين البشر.

والتعبير بـ "الرياء" دون " النفاق"؛ وذلك لأن" الرياء إظهار جميل الفعل رغبة في حمد الناس لا في ثواب الله تعالى فليس الرياء من النفاق في شيء فإن استعمل أحدهما في موضع الآخر فعلى التشبيه" [3]

ويستطرد الشاعر حديثه عن الصديق بأنّه كيف يثق بصاحب خائن، والقلوب مليئة بالحقد والبغض والكراهية قائلًا:

كيف الوثوق بذمة من صاحب ... وبكلّ قلب نقطة سوداء.

وقد خرج الاستفهام في البيت من معناه الحقيقي إلى معنى آخر، وهو الإنكار المشوب بالتعجب في قوله:" كيف الوثوق بذمة من صاحب"، فهو ينكر على من يعتقد الثقة بصاحب خائن، "وللاستفهام الإنكاري ميزة على

---

(١) الخلة: الخصلة، ورياء: نفاق. الديوان ص ٤٠، الرياء: يقال فعل ذلك رياء وسمعة، لسان العرب، ج١٤، ص ٢٩٦.

(٢) مفتاح العلوم للسكاكي، مطبعة دار الرسالة، بغداد ١٩٨٢م ص ٥٨٤.

(٣) الفروق اللغوية ص ٥٤٧.

النفي الصريح، هي أنّ المتكلم عندما يلقي كلامه بصيغة الاستفهام فإنّ ذلك يدل على الثقة التي تملأ نفسه؛ لأنّه يلقي كلامه، وهو يدرك أنّه لو كان في كلامه أدنى ريب، لردّه عليه جوابًا على استفهامه"، وتنكير كلمة " ذمة" للتحقير من ذمة هذا الصاحب الخائن وعدم الثقة فيه.

لقد آثر الناظم كلمة "صاحب " على " قرين "؛ وذلك لأنَّ " الصحبة تفيد انتفاع أحد الصاحبين بالآخر، ولهذا يستعمل في الآدميين خاصة فيقال صحب زيد عمرًا، والمقارنة تفيد قيام أحد القرينين مع الآخر، ويجري على طريقته وإن لم ينفعه، ومن ثم قيل: قران النجوم وقيل للبعيرين يشد أحدهما الآخر بحبل قرينان"[1]، ويلاحظ حذف الصفة في قوله: "صاحب"، والتقدير: صاحب خائن أو غير صالح، وتنكير الصفة وموصوفها يشعر بالخسة والحقارة لهذا الصاحب.

ويقابلنا حذف السؤال في الشطر الثاني في قوله: وبكل قلب نقطة سوداء "، والتقدير: كيف الوثوق بكلّ قلب فيه نقطة سوداء"، وهذا الحذف أدى إلى الإيجاز.

والنقطة السوداء كناية عن الغل والحقد والحسد، وهذه الكناية توحي بوجوب قلة الثقة في كلّ حاسد وحاقد لا يوثق به، وأعان على فهم المعنى تنكير "قلب"، الذي يشعر بأنّ هذا القلب مريض لا يحمل لأصحابه إلّا الضغينة والكرة.

وتقديم الجار والمجرور في قوله:" بكلّ قلب "، على قوله:" نقطة سوداء" للمحافظة على الوزن الشعري، ونلاحظ أنّ البيت قد خلا من الأفعال التي تدل على الحدث والزمن، والإتيان بالجمل الاسمية آكد في التعبير من الجمل الفعلية لكونها تدل على الثبوت والدوام.

(١) الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، ص ٢٨٣، ٢٨٤.

ويسترسل الشاعر حديثه عن الصديق بأنّه لا توجد صداقة حقيقية، ولو كانت موجودة ما كان هناك جفاء وغلظة بين الخليتين قائلًا:

لو كان في الدنيا وداد صادق ... ما حال بين الخلتين جفاء(١)

عبر الناظم بـ " لو" لتشعر بعزة وجود الوداد، كما توحي بألم الشاعر الجسيم، وكثرة أوجاعه من الناس.

والتعبير بلفظة " كان"؛ للدلالة على رسوخ الفعل وتمكنه، وتنكير "وداد" للتعظيم، ووصف "الوداد" بكونه صادق يشعر بانتفاء صفة الوداد وخلوها بين البشر.

وآثر الناظم التعبير بـ " الخلتين"؛ وذلك للإشعار بأنّ النساء أكثر عطفًا وحنانًا؛ لذا لم يعبر بالخلين؛ فالتعبير بـ " الخلتين "دون "الصديقتين"؛ وذلك لأنّ الخليل هو الذي أصفى المودة وصدق فيها فالخليل يشمل الحبيب، وهو أيضا الصديق الصدوق والناصح الرفيق.

والإتيان بالمسند إليه في قوله: " جفاء " نكرة للكثرة أي كثرة الجفاء، والبعد بين الصديقتين وعاون على فهم هذا المعنى التعبير بالفعل "حالَ " الذي يشعر بالمفارقة والبعد.

ويختم الشاعر كلامه على طريقة الإحياء والبعث مخاطبًا نفسه بأن يترك الزمان وأهله؛ لأنّ السعي في طلب الصديق يعد كالهباء الذي لا فائدة فيه.

فانفض يديك من الزمان وأهله ... فالسعي في طلب الصديق هباء

وآثر الناظم التعبير بصيغة الأمر " انفض"؛ للنصح والإرشاد، فهو ينصح كل شخص ألَّا يتخذ أحدًا صديقًا له؛ لأنّ ذلك يعد هباء لا جدوى من ورائه، وهذا يشعر بعدم الاحتفاظ بأيّ شيء.

---

(١) الخلتين: الصديقتين. الخليل، الذي أصفى المودة، أي الصفي المودة، المخصص، لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي (المتوفى: ٤٥٨) تحقيق: خليل إبراهيم جفال، الناشر: دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة: الأولى ١٤١٧هـ ١٩٩٦م ج٣ ص ٤٢٨.

وقوله:" فانفض يديك" شبه من جاء منه الصداقة الوفية بنفض اليدين من الشيء، وهذا التشبيه يشعر بتلاشي وانعدام الصداقة بين الناس وعدم وجودها البتة، وتشعر من طرف خفي إلى يأس الشاعر وأنّ الصداقة الحقيقية لا ترى إلّا بين القليل من الناس، والتعبير بقوله:" فالسعي في طلب الصديق هباء" كناية عن عدم الجدوى من الأصدقاء.

المبحث الثاني

الخصائص العامة للقصيدة

-ألفاظ وتراكيب القصيدة:

شاعرنا ربُّ السيف والقلم، استمدَّ معجمه اللغوي والمعنوي من تراثه الشعري الموروث، ويظهر أثر ذلك واضحًا في أبياته، فانتقاؤه لألفاظ لغته من الجزالة والقوة التي امتاز بها الشعر القديم، فالبارودي قد تتبع شعر الأقدمين وسار على نهجهم"، وهو الذي رد الديباجة الشعرية إلى بهائها وصفائها القديمين، ووضع البارودي في القوالب الفنية المأثورة تفكير عصره، وأحلام معاصريه"[١].

"فالكلمات في الشعر غير محددة الدلالة، فهي تقبل احتمالات كثيرة، فكلٌّ يتصورها حسب حالته الوجدانية، وحسبما يستطيع أن يستنبط منها، وحسب ما تثيره أصداؤها في نفسه، وحسب ما تبعثه فيه من عواطف ومشاعر.[٢]

"فالشاعر ينتقي من الألفاظ ويتخير، ويفاصل بينها، ويميز بعضها على بعض، متخذًا في نظمه البيت من الشعر لفظًا خاصًا يأبى غيره؛ لأنّ أصواته توحي إليه ما لا توحي أصوات غيره "[٣].

لقد برع الشاعر في اختيار ألفاظه ووظفها توظيفًا حسنًا، وأجاد في انتقائها، فقد خلت القصيدة من الكلمات والعبارات الغريبة والكلمات الوحشية، فجاءت عباراته عذبة وجزلة يروق لها السامع، وقد كان الشعراء في العصر الجاهلي ينظمون القصيدة عامًا كاملًا ينقحونها، ويهذبون ألفاظها ويقومونها، حتى

---

(١) مدارس الشعر الحديث لمحمد خفاجي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط: الأولى، ٢٠٠٤م، ص ١٢.

(٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف. الثامنة بدون تاريخ، دار المعارف بمصر. ص ١٣٢.

(٣) من أسرار اللغة د. إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، مكتبة الأنجلو المصرية بمصر ١٩٧٥، ص ١٤٩.

تصل إلى أعلى درجات الرقي والإتقان اللفظي، وشاعرنا قد التزم بأوزان القصيدة العربية القديمة.

يرى الإمام عبد القاهر" أنّ علاقة الشاعر بألفاظ اللغة ومواضعاتها أشبه بعلاقة الصائغ بمادته الخام، إنّه لا يصنع المادة، ولكنّه يعيد تشكيلها، وكذلك الشاعر ليس هو الذي يبدأ المواضعة على الألفاظ، ويحدد دلالتها، ولكنّه يعيد تشكيلها وإخراجها في علاقات جديدة.

وكان لدقة النظم والصنعة أثرها في القصيدة، وقد تنبه عبد القاهر في كلامه على النظم؛ بحيث ألح على التضام أو العلاقة بين الألفاظ والمعاني، كما أنّه أكّد على تخير الألفاظ، وقوة التأثير. " وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة؛ إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"(١).

وكان لكلّ كلمة مع صاحبتها ارتباط وثيق، فناسبت المقام الذي قيلت فيه فإذا كان المقام مقام الحذف نرى ذلك عند الشاعر، وإذا كان المقام مقام ذكر لاحظنا ذلك في أثناء تحليل القصيدة.

فقد كثرت الأساليب الخبرية في القصيدة وكان لها قصب السبق، حيث أراد الشاعر من خلال هذا الأساليب أن يرسخ المعاني التي أراد الحديث عنها.

وقد أكثر الشاعر من الأفعال الماضية ووظفها للدلالة على ثبات معاناته، كما في قوله: "بكت علي الأنداء، تحدثت رسل النسيم، رقت لي الورقاء". وهي ترمز إلى استمرار ألمه وحنينه الدائم لمحبوبته، وقد وظف كذلك الأفعال المضارعة، التي تدل على الحركة، ومن هذه الأفعال " يملك، تحدثت، تختاره، تدني، تلوح".

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٣٣، ٣٤.

وعبر بفعل الأمر الذي يحمل المعنى المستقبلي كما في قوله: " فامنن، فانظر، جودي، انفض، دع "، وهو بذلك يعبر عن أحاسيسه ومشاعره التي يئن منها، ويتحسر ويتوجع لما يحدث له من جراء محبوبته.

وفي استعماله لجملة الشرط لم يأتِ بجواب الشرط بعيدًا عن فعله، ولكنّه أتى به متلاحقًا متماسكًا، كما في قوله:" والنفس إنْ صلحت زكت، وإذا خلت من فطنة لعبت بها الأهواء"، فضلًا على استعماله "لإنْ وإذا"، كل منهما في وضعه اللائق بها. ولكون صلاح النفس من القلة بمكان عبر بـ " إنْ " ففضلًا عن تأكيدها لمعنى الجملة، فإنّها تربط ما بعدها بما قبلها، يقول الإمام عبد القاهر: " ترى الجملة إذا دخلت

" إنْ"، تربط بما قبلها، وتأتلف معه، وتنحو به، حتى كأنّ الكلاميين قد أفرغا إفراغًا واحدًا، وكأنّ أحدهما

سبك في الآخر، وإنْ جئت إلى " إنْ " فأسقطتها، رأيت الثاني منهما قد نبا عن الأول، وتجافى معناه عن معناه ورأيته لا يتصل.(١)

فالتعبير بجملة الشرط يوحي بالتوازن والتعليق بين الشرط والجزاء، بمعنى أنّه إذا توفر الشرط وجب تحقق الجزاء على سبيل الأمر والوجوب.

امتازت القصيدة بوضوح معانيها وبساطتها وعدم التكلف، حيث جاءت معانيه مستمدة من الواقع الحسي الذي يعيشه.

أما بالنسبة للأسلوب الإنشائي فقد استخدم الأسلوب الإنشائي الطلبي، سواء كان بأسلوب الأمر أو النهي أو الاستفهام أو النداء، واستعمل الشاعر الجمل الإنشائية الطلبية في أداء معانٍ لم يلبها الخبر، فكان تعبيره عن أفكاره ومعانيه بالجملة الطلبية استجابة لما يتطلبه المقام، ورغبة منه في نقاء مشاعره إلى المخاطب ليشاركه بها.

(١) الدلائل ص ٢٠٧.

وكذلك أسلوب الاستفهام، الذي وظفه الناظم أبدع توظيف في تساؤلاته، مثل قوله: أشقيقة القمرين أيّ وسيلة تدني إليك؛ وذلك لأنّ الاستفهام يثير في النفس التفكير، ويدفعها إلى التدبر والتأمل فيما سيأتي بعده.

وقد ورد النداء بـ "الهمزة "، التي تستخدم لنداء القريب، و "الياء" التي تستخدم لنداء البعيد، وقد خرج كلٌّ من الاستفهام والنداء من معانيه الحقيقية إلى معان أخرى، تفهم من السياق وتدل عليها قرائن الأحوال، وكأنّ الشاعر يبث من خلاله تأوهاته وتوجعاته وأنينه وزفراته، فالنداء يحقق جمالًا في إثارة الانتباه ويشوق المتلقي، ويمتعه في البحث إلى ما سيأتي بعده.

وتظهر دقة الشاعر التعبيرية في استخدامه لأسلوب القصر بطرق مختلفة، فقد جاء استخدامه القصر

بـ "إنّما" في أكثر من موضع، وذلك؛ لأنّ "إنّما" تشتمل على جملتين فاقتضت الإيجاز، وفي ذلك يقول

الدكتور محمد أبو موسى: " إنّما يرجع في جوهره إلى محور واحد، هو أنّ النفي فيها نفي متضمن مخبوء وخافت، فليس له من الجهارة ومن القوة ما للنفي في" ما وإلّا "[1]

فشاعرنا هو رائد النهضة في العصر الحديث، فقد حاكى الشعر القديم في وزنه وقافيته، فكان له قصب السبق في هذا المضمار، وفي ذلك يقول البارودي:" إنّ الشعر لمعة خيالية، يتألق ومضيها في سماوة الفلك، فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينبعث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليمًا من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف"[2].

(١) دلالات التراكيب ص١٤٧.

(٢) ديوان البارودي، ص ٣٣.

نوَّع الشاعر الأساليب بين المفرد، والمثنى، والجمع، إنّه يضع الكلمة المفردة موضع المثنى كما في قوله: "أشقيقة القمرين"؛ كي يجذب الأسماع لأول وهلة فينبه السامع والقارئ بما يلقى عليه، فحينما ننعم النظر في ألفاظه، يتجلى لنا أنّه أخبر بالمفرد عن المثنى، فاللفظ المفرد هو جزء من التركيب وهو لبنة في بناء النظم.

ونلاحظ الإيجاز سواء كان إيجازًا بالحذف كما في قوله: " ترنو بأطرف "، وكذلك إيجاز القصر فقد عبر عن المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة، فالشاعر يميل إلى الإيجاز، بحسب المقام والقصد، معبرًا بألفاظ قليلة عن معان كثيرة.

وينجم عن دقة الشاعر التعبير بـ " المعرفة والنكرة"، فهو اختيار دقيق وصائب، والتعبير بالنكرة والمعرفة يأتي؛ لدواع بلاغية اقتضاها المقام فكل من التنكير والتعريف، يستعمل لفوائد ومقاصد كلّ في مكانه، وكلّها تستقي من السياق ومن مطابقته لمقتضى الحال، فالوظيفة التي تقوم بها النكرة لا يمكن أن تقوم بها المعرفة، وكذلك المعرفة تستعمل لأغراض ومقاصد لا تقوم بها النكرة، فلكل منهما طبيعة جمالية ومقصد بلاغي.

فالتعبير بالنكرة ينشر جو الإطلاق والعموم المصاحب للتنكير، حتى لا يستقر في الذهن شيء معين فتذهب النفس في تفسير الغرض منها كل مذهب، فهو سلوك يدعو إلى الإطلاق فضلًا عن العموم، كما في قوله: "لولا النميمة لم يقع بين امرئ"، ففي تنكير كلمة "امرئ" ما يشعر بالعموم ليشمل أيَّ امرئ.

وقد عني شاعرنا بمواضع الفصل والوصل من البلاغة، فاستعمل كلًّا منهما في الموضع اللائق به، حيث ناسب بين المفردات، وكان للتوسط بين الكمالين النصيب الوافر في هذا المضمار.

وللفصل أيضًا موقعه في القصيدة، حيث أتى بشبه كمال الاتصال في القصيدة من خلال الجملة التي اقتضت سؤالًا، فكانت الثانية جوابًا عنه، فالاستئناف البياني يأتي " إما لتنبيه السامع إلى موقع السؤال أو لإغنائه عن

أن يسأل، أو لئلَّا يسمع منه شيء، أو لئلَّا ينقطع كلامك بكلامه، أو للقصد إلى تكثير المعنى بتقليل اللفظ، أو لغير ذلك مما ينخرط في هذا(١).

وكلُّ ذلك إنْ دلَّ فإنّما يدلّ على براعة الشاعر ودقته في التعبير، فقد وضع كلَّ كلمة موضعها اللائق بها، فجاء على هذا النسق الرائع من النظم، فجاءت ألفاظ القصيدة مترابطة متماسكة في غاية الدقة والبراعة، وتنوعت أساليب الحديث ما بين الخبر والإنشاء والمفرد والمثنى والجمع والنكرة والمعرفة وفي ذلك يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أنّ ممَّا هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني، التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضه في بعض، ويشتد ارتباطٌ ثانٍ منه بأولّ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعه في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالُك فيها حال الباني يضع بيمنيه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أنى يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره"(٢).

-العاطفة في القصيدة:

صدرَتْ هذه القصيدة بكلِّ ألفاظها ومعانيها عن عاطفة متأججة بداخل الشاعر، فقد جاءت صادقة عن نفس صادقة محبة، فضلًا على أنّه لا يوجد غزل فاحش يخدش الحياء، فالرقة والعذوبة هي التي برزت من خلال النسيب.

تُعدُّ العاطفة من أهمّ عناصر الأدب، ومن أهمّ مكوناته إنْ لم تكن أهمها، وبالعاطفة وما تثيره فينا نستطيع أن نحدد قيمة الأديب وأدبه، فالأدب أداة العواطف، وهو الذي يحدث عن شعور الكاتب ويثير شعور القارئ، ويسجل أدنى مشاعر الحياة وأعمقها، ومن أهم تقدير عاطفة الشاعر، ومدى تأثيره بما

(١) الإيضاح ج٢ ص ٢٩٤.
(٢) الدلائل ص ٩٣.

يقول وتأثيره فينا صدق العاطفة في شعره، وقوتها، واستمرارها، وثباتها وكذلك وحدتها وعدم اضطرابها.[١]

فالمرأة رمز للجمال الذي يحرك في نفس الشاعر حب الحياة، لذا تُعد المقدمة الغزلية أبرز المقدمات التي عنى بها البارودي بتصوير المرأة، يتخذ منها وسيلة فنية، يصور من خلالها أعماق النفس، وما يدور فيها من أحاسيس وانفعالات جياشة، فالمرأة عنده تعكس واقع الحياة.

فللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ وزن المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه، وإنْ نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ – وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ – كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه[٢].

(١) النقد الأدبي لأحمد أمين، ط٤، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧ هـ ١٩٦٧م ص ٤١ و ٩٤ بتصرف.

(٢) عيار الشعر لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (المتوفى :٣٢٢)، تحقيق عبد العزيز بن ناصر، دار العلوم للنشر والتوزيع، ص ٢١.

- الصورة البيانية في القصيدة:

التشبيه والاستعارة والتمثيل هي الأصول التي تبرز محاسن الكلام وجماله "، فإن هذه أصول كبيرة كأنها جل محاسن الكلام – إن لم نقل كلها–متفرعة عنها وراجعة إليها، وكأنّها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها ".(١)

يقارن الدكتور منير سلطان بين الصورة الفنية وغيرها قائلًا:" فالصورة الفنية اللغوية تتميز بأنّ اللفظة التي يسجلها الفنان في وضع معين جامد؛ بل هي تمنحه من الحركة واللون والإيقاع، ما يجعله ربّما أجمل من واقعه، وأكثر من ذلك أنّ المصور الفني يضفي من روحه وذوقه وثقافته على الصورة الفنية يعجز المصور بالآلة عن الإتيان به، فالصورة بالآلة تحكي شيئًا واحدًا، وصفًا واحدًا، معنى واحدًا، لحظة واحدة، بينما تحكي الصورة الفنية أشياء، وتتحرك في أوضاع، وتوحي بمعان كما أنّها تنسب إلى مصورها.

فقد نظر القدماء إلى الاستعارة على أنّ أساسها التشبيه، وهذا ما قال عنه الإمام عبد القاهر: " الاستعارة ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركها العقول، وتستغني فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان"(٢).

- التشبيه:

حينما يلجأ الشاعر إلى أسلوب التشبيه إنّما يريد من وراء ذلك الخروج بالمعنى من الخفاء إلى الجلاء والوضوح، فإن " أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم(٣)".

---

(١) أسرار البلاغة ص٢٧.

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٠.

(٣) أسرار البلاغة ص ١٢١.

ونلاحظ أنّ الشاعر قد عمد إلى التشبيهات، كما في قوله: "شفتاي ختم والفؤاد وعاء"؛ وذلك لتثبيت المعاني في أذهان المخاطبين، ووظفها لجعل المعاني أقرب للأذهان، فأسلوب التشبيه من أساليب البيان، وذلك لأنّه أقرب وسيلة للإيضاح. يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني: " وهل تشك أنّه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر بعد ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة في الجماد ، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين.[١]

وقد جعل الإمام عبد القاهر الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم بمعنى أنّها داخلة فيه وليست بمعزل عنه يقول في ذلك: " إنّ هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم، وعنه يحدث وبه يكون، لأنّه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام، وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد ألف مع غيره.

-الاستعارة:

هي من أدق أساليب البيان تعبيرًا، وأروقها تأثيرًا، وأجملها تصويرًا، وأكملها تأدية للمعنى، ولا غرو فهي منبثقة عن التشبيه، يقول الآمدي: "وإنّما استعارت العرب المعنى لما ليس هوله إذا كان يقاربه، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، وكان سببًا من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"[٢].

(١) أسرار البلاغة ص١٣٢.

(٢) الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي ج١، ص ٢٦٦.

وأمّا استعماله لعلم البيان فإن الصورة التي استعملها الشاعر هي روح القصيدة، ولها أهميتها البالغة في تصوير أحاسيسه التي تختلج بداخله، فيجسدها ويشحنها بمختلف أدوات التصوير، وعبرت هذه الصورة عن تجربة الشاعر، فقد كثرت الاستعارات خاصة المكنية منها، وكان لها الحظ الوافر في القصيدة.

فالاستعارة تعمل على تجسيد المعنى وتقويته وتقريبه إلى الذهن فضلًا على تصوير المعنى تصويرًا بديعًا؛ وذلك لأنّها " صور حية شاخصة، تتحول فيها المعاني إلى أشخاص يثورون ويغضبون، ويهدؤون،

ويذهبون، ويروحون، على طريقة القرآن في إحياء المعاني من الذهن والخيال، ليتفاعل الإنسان معها على أنها أشخاص حية، وليست معاني ذهنية مجردة[١].

وكذلك كان للاستعارة التصريحية دورها في القصيدة حين عبّر بقوله: "وبمهجتي رشيئة من دونها"، "أسد لها قصب الرماح أباء"، فالاستعارة بلفظ الأسد حققت المطلوب منها، ألا وهو المبالغة في تشبيه من يحولون بين الشاعر ومحبوبته، وكأنّهم صاروا كالأسود حقيقة "، ومعلوم أنّك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وبأسه وشوقه، وسائر المعاني المذكورة في طبيعته مما يعود إلى الجرأة"[٢].

ممَّا سبق يتضح لنا أن الاستعارة والتشبيه والمجاز تمثل انطباع الشاعر وقدرته على الإبداع "فالمجازات والتشبيهات والاستعارات ليست غاية في ذاتها، إنّما هي غاية لمعان تمثلها، معان تصور انطباعات روح الكون في خيال الأديب، ولكلّ أديب انطباعاته، وكذلك لكلّ أديب استعاراته وتشبيهاته

(١) وظيفة الصورة الفنية في القرآن لعبد السلام أحمد الراغب، الناشر: فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط: الأولى ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م، ص ١٢٩.
(٢) أسرار البلاغة ص ٣٣.

ومجازاته، بحيث نستطيع أن نقول: إنّها صورة نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود"[١].

- الكناية:

فالكناية "أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود، ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه" فقرينة الكناية سهلة متسامحة، ومرنة وهي لذلك توافق على ازدواجية الأداء وثنائية المعنى، وتجدر الإشارة إلى أن الكناية تصح ولو لم يكن المعنى الأصلي للفظ المكنى به ذا وجود خارجي".[٢]

فالكنايات فقد انتشرت في القصيدة وذلك؛ لأنّ الشاعر قصد التعمية والتغطية وإخفاء ما أراد التعبير عنه حرصًا على ذكر ما أراد أن يكنّي عنه، ورغبة منه في عدم تردده على الألسنة فهي تضفي على المعنى جمالًا وتزيده قوة، وطريقًا من طرق الإيجاز والاختصار، تعطينا المعاني مصحوبة بأدلتها وبرهانها.

والكناية وسيلة من وسائل التصوير، وقد أتى بها مصورة في قوله: " طاف الوشاة بها"، فقد صور الشاعر بالكناية حال المبغضين والمفسدين الذين يريدون الوقيعة والإفساد، وهذا التصوير بالكناية يشعر بالتفرقة بينه وبين محبوبته والوشاية والإفساد بينهم، فضلًا عن أنّها وسيلةٌ من وسائل الإقناع والإمتاع، وكذلك في" أغربت لحظك"، و" لم يبقَ فيه للحياة ذماء".

-المحسنات البديعية في القصيدة:

البديع ضرورة لا يمكن الاستغناء عنه؛ لأنّه يلوِّن القصيدة ويمنحها صورة من البهاء والجمال؛ لذا فقد لجأ شاعرنا إلى الزينة اللفظية والحلى البديعية، وهذه تُعد وسيلة من الوسائل التي استعان بها؛ لإظهار مشاعره ولم يفرط في

---

(١) في النقد الأدبي ص ١٧٣.

(٢) البلاغة الاصطلاحية، لعبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط: الثالثة، ١٩٩٢م، ص ١٠٠.

استخدامها فقد كانت قليلة وأتت حيث استدعاها المعنى وتطلبها. ومن ذلك الطباق في قول الشاعر:" قد أحسنوا في القول حين أساءوا "، " ما كان فيهم سادة، ورعاء".

والطباق الخفي في قوله:" والناس أشباه ولكن فرقت ما بينهم في الرتبة الآراء"، الذي يبرز المعنى ويوضحه فيثبت في الذهن، وبضدها تتميز الأشياء ويبدو أثره الموسيقي في الكلام.

وفي ذلك يقول صاحب الوساطة: "أما المطابقة فلها شعب خفية ومنها مكامن تغمض، وربّما التبس بها أشياء لا تتميز إلَّا بالنظر الثاقب والذهن اللطيف، ولاستقصائها موضع هو أملك به وربّما احتاج الشيء إلى غيره فذكره لأجله، وربّما تصل بما هو أجنبي منه مستصحبة"(١).

ويوضح لنا الإمام عبد القاهر الجرجاني فنون البديع قائلًا: " وأمّا التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أنَّ الحُسْن والقُبْح لا يعترض الكلامَ بهما إلاّ من جهة المعاني خاصّةً، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيبٌ، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيدٌ وتصويب، أمّا الاستعارة، فهي ضربٌ من التشبيه، ونَمَطٌ من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتُدركه العقول، وتُسْتَفتَى فيه الأفهامُ والأذهان، لا الأسماع والآذان، وأما التطبيق فأمره أبينُ، وكونه معنويًّا أجْلَى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضدِه، والتضادّ بين الألفاظ المركَّبة مُحال، وليس لأحكام المقابلة ثَمَّ مَجَال"(٢).

وكذلك المقابلة التي تتم المعنى وتوفيه في قول الشاعر:" حكم الجمال لها بما تختاره فتحكمت في الناس كيف تشاء"، فليست المقابلة التي وردت في القصيدة من قبيل الزخرفة، إنّما هي عناصر دلالة بديعة لتأكيد المعنى بما

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص ٤٤.
(٢) أسرار البلاغة، ص٢٠.

تحمله من معان خصبة، فتشد القارئ أو السامع إليها، فمن مطابقة بين لفظتين إلى مقابلات تتسع فيها دائرة التضاد وهي أتمّ في أداء المعنى المراد.

وكان للمبالغة في قصيدة الشاعر دور السحر، فقد عاونته على تأدية المعنى المراد، وكأنها حقيقة واقعة، كما في قوله: "لارفض منها الماء"، و" فانظر إلي تجد خيالة صورة لم يبق فيها للحياء ذماء"، و"ترنو بأحور"، و" لو تمكن لحظه من صخرة لارفض منها الماء". فالتعبير بالمبالغة قد وضَّح الصورة التي أراد التعبير عنها، وحسَّن التقسيم الذي أطرب الأذن وجذب الانتباه كما في قوله: "لا أنت ترحمني ولا نار الهوى تخبو ولا للنفس عنك عزاء".

وأمَّا الجناس الذي يوهم في البدء التكرير، فلأنه يفاجئنا باختلاف المعنى فقد استخدمه الشاعر، ووظفه توظيفًا حسنًا، حيث جاء عفو الخاطر لا مستكرهًا ولا متكلفًا فزاد المعنى قوةً واللفظ جمالًا.

وتظهر فائدة الجناس بتجاوب الموسيقى الصادرة عن تماثل الكلمات تماثلًا كاملًا أو ناقصًا، تطرب موسيقاه الأذن، وهو بقصد استلاب الأذهان وخداع الأفكار، إذ يوهم أن يعرض على السامع معنى مكررًا، أو لفظًا مرددًّا، لا يجنى منه السامع غير التطويل والسأم، فإذا هو يروع ويعجب ويأتي بمعنى يغاير ما سبقه، فتأخذ السامع الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقعة، فهو من الحلى اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ تجذب السامع وتحدث في نفسه ميلًا للإصغاء، والتلذذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة مقبولة في النفس وتقع في القلب أحسن موقع "[1].

وقد استخدم الشاعر التصريع ليجذب انتباه المتلقي، ويجعله يتعلق بالنص ويتجلى ذلك ويمنح الكلام زينة إيقاعية تطرب له أذن السامع.

(١) البديع في ضوء أساليب القرآن د. عبد الفتاح لاشين، ص ٨٢.

- التضمين:

لقد استطاع البارودي من خلال موروثه الثقافي والاجتماعي أن يقتبس من أشعار الشعراء السابقين، وذلك لأنَّ من خصائص الكلاسيكية، المحافظة على الموروث القديم بل حفظ أشعارهم ودواوينهم، فقد ضمن شاعرنا قصيدته شطرًا من بيت المتنبي " أمن ازديارك في الدجى الرقباء"، فأفاد من كلّ معنى يخدم القصيدة الشعرية والغرض الذي قيلت القصيدة من أجله، تضمنه من الأدب العباسي ذخيرة نابضة بالعطاء، فقد ازدهر الأدب بعامة والشعر بخاصة.

- براعة الاستهلال:

لقد استهل الشاعر قصيدته بالنسيب، فـ " الاستهلال في النص الشعري الحديث هو العنصر البنائي الأول، وهو البيت الأول؛ وذلك لأن البيت الأول في العادة إلّا جزءًا من عنصر، والحكم على أيّ جزء من دون مراعاة الكلّ المكمل له حكم مبتور ناقص، فإذا كان بدء القصيدة غزلًا فإن البيت الأول ليس إلَّا جزءًا من هذا الغزل، ولا يمكن أن تفهم موقف الشاعر ولا مشاعره، من هذا الغزل مكتملًا إلَّا إذا راعينا بقية حديثه في الغزل، وإن التركيز على البيت وإغفال النظر إلى ما يليه قد يفسد المعنى أو يعكسه"(١).

-موسيقى القصيدة الخارجية:

ومن الصفات التي اشتهر بها الإحيائيون، اتباعُهم الشعرَ العربي القديم في أوزانه وقوافيه وجزالة التراكيب وقوة السبك والصياغة وكثرة المحسنات البديعية، التي تدل على البلاغة الشعرية وعلى سلامة الموسيقى الداخلية والخارجية للنص.

ينظر ابن الأثير إلى الصورة ومدى تأثيرها على النفوس، فيقول: " ألا ترى أنّ السمع يستلذ صوت البلبل، ويميل إليه، ويكره صوت الغراب وينفر منه، والألفاظ على هذا المجرى، ومن له أدنى بصيرة، يعلم أنّ للألفاظ في الأدب

(١) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية لعبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م ص ٤١٥.

نغمة لذيذة كنغمة أوتار وصوتًا منكرًا كصوت حمار، وأنّ لها في النغم حلاوة، كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل ".[١]

فالبارودي " تمثل موسيقى شعرنا القديم تمثلًا رائعًا، إذ مضى يتزود خصبًا بدواوينها الممتازة، وما زال يتزود حتى انطبعت تلك الموسيقى في نفسه بكلّ خصائصها ومقوماتها، مستعينًا في ذلك بحس رقيق وذوق دقيق، والروعة الموسيقية إذًا عند البارودي تأتي من استيعابه الرائع لموسيقى شعرنا التقليدية استيعابًا، جعله يحكم صياغة شعره إحكامًا بحيث لا تسمع فيها عوجًا ولا انحرافًا، كما جعلته يحكم أنغامه وألحانه قصرت أو استطالت، بحيث لا تسمع فيها نبوًا ولا شذوذًا"[٢].

من أهمّ الروافد الإبداعية في القصيدة الشعرية، اختيار الشاعر للبحر والروي، وإطلاقه القافية؛ فكان موفقًا؛ لأنه ينسجم مع موضوع القصيدة من جهة، ومع نفس الشاعر من جهة ثانية.

لقد بنى الشاعر قصيدته على بحر الطويل، وهذا البحر منحه طول النفس في البيت الواحد، ليعبر عن انفعالاته النفسية، مستخدمًا القافية المتحركة التي جاءت مناسبةً لموضوع القصيدة، وساعدته على إطلاق آلامه وشكواه من قسوة الحياة، فالقافية تنتج عن الإيقاع النفسي التي توافق الحالة النفسية التي ألمت بالشاعر من الحزن، فقد عمد الشاعر إلى اختيار حرف الروي الهمزة لما فيها من شدة وقعه على نفسه وبعد محبوبته.

ويستوقفنا صوت الهمزة بما فيه من مد، ممّا يمنح السامع الإيقاع الخارجي شدة وغلظة ليدل ويعبر عن حالة العشق والحب التي يمر بها الشاعر، " وتعدّ الحركة الإعرابية للقافية من الجوانب المكملة للأثر

---

(١) المثل السائر لابن الأثير، ج١ ص ٨١.

(٢) البارودي رائد الشعر الحديث لشوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ص ٢٠٦، ٢٠٧.

الصوتي الموسيقي للبيت الشعري، ذلك أنّ هذه الحركة تمتلك فاعلية تمنح الألفاظ أصواتًا موسيقية، زيادة عما يتضمنه الصوت من خصوصية في الموسيقى"[1].

(١) أسلوبية البناء الشعري، دراسة في شعر أبي تمام د. سامي علي، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، الأولى ٢٠١٠م، ص ٥٥.

الخاتمة

في ختام هذه الرحلة التي عشت فيها مع قصيدة البارودي في النسيب، وجدته قد تميز بإحساس مرهف، وشعور متدفق، وقد ظهر ذلك جليًّا في نظمه لأغراض الشعر.

لقد أعاد إلى الشعر رونقه وروحه، فهو ربُّ السيف والقلم، فارسٌ في مجال الفروسية، وفارسٌ في ميدان الشعر، فقد فتن بشعر الأقدمين واتخذه منهجًا يسير عليه سواء كان في الألفاظ أو المعاني أو الأوزان والقوافي.

لقد تحرّى الدقة التعبيرية في اختيار ألفاظه ومعانيه، فجاء نسيبه صادقًا ناتجًا عن نفس صادقة، وقد تمثَّل ذلك في انتقاء ألفاظه من المعجم اللغوي، وقدرته اللغوية الفائقة على التفنن في صياغتها بما يرمي إليه من غرض ويوحي بما تقصد إليه من معنى حيث جاءت ألفاظه سهلة غاية في اليسر والسهولة، بعيدة عن الغرابة والتعقيد، وتوظيفه النكرات والمعارف، حيث استخدم كلًا منها في موضعه اللائق به.

لقد كان من سماته التعبيرية أنّه كثيرًا ما وُفِّق في تخير اللفظ الذي يؤدي إلى المعنى المصور، مثلما وُفِّق في الاهتداء إلى بعض الألفاظ التي تشع كثيرًا من الإيحاءات، وتنبئ بعديد من المعاني، فالألفاظ والعبارات في هذه القصيدة تتناسق وتتناغم؛ لتوحي بالجو الشعوري الذي غلف القصيدة، وتصور الحالة النفسية التي ألمَّت بالشاعر.

أكثرَ الشاعر من كثرة المدود التي عبرت عما يعانيه الشاعر، ومدى عشقه ورغبته الملحة في التوسل إليها.

غلبت عنده الأساليب الخبرية على الأساليب الاستفهامية، وذلك لأنّه أراد من خلال هذا الأسلوب تأكيد وجعه وحبه وألمه وحسرته. فالمعاني التي استخدمها الشاعر تدل على التجربة التي عاشها.

تنوّعت الصور البيانية عنده، من تشبيه واستعارة وكناية ممّا يدلّ على قدرته في التنوع والتغيير.

استعمل الاستفهام الذي خرج من معناه الحقيقي إلى معان تفهم من السياق، وتدل عليه قائن الأحوال.

وظَّف الشاعر النداء، ولاسيّما بـ " "يا" من دون أخواتها من أدوات النداء، ممّا يبرز تأوه الشاعر وتوجعه، وآلامه، وأحزانه وأحيانا أفراحه.

جاء بالتشبيه بما يتسق وغرض الشاعر وإحساسه، وتوضيح الصورة التي أراد توضيحها وتقريبها للأذهان.

كثرت عنده الاستعارة المكنية؛ نظرًا لتشخيصه عناصر الطبيعة، وبثِّه الحياة في الجمادات، وتجاوبه مع كل ما حوله، ذلك أنّ الاستعارة المكنية تفسح مجالًا أمام الشاعر، كي يستطيع أن يفصح عما بداخله من زفرات ملتاعة.

استعمل نوعًا آخرًا من المجاز لا يقوم على علاقة المشابهة، وإنّما يقوم على مجرد الملابسة، وهو المجاز المرسل الذي قام بدوره في رسم الموقف الذي أراد التعبير عنه.

لقد تجلَّى أثر النظم عنده حينما جاء بالجناس الذي يضفي على الكلام موسيقى عذبة.

عمد إلى الإتيان بالطباق البديع؛ ليؤكد المعنى ويوضحه، ويبين الفرق بين الحالين.

كرَّر طائفةً من الكلمات والحروف من دون أن يحدث خللا في الكلام؛ فأحدثت نغمًا موسيقيًا عذبًا يجذب الآذان.

تنوعت المحسنات البديعية عنده، من طباق ومقابلة ومراعاة نظير وحسن تقسيم وجناس ...

التوصيات

أوصي بدراسة ديوان البارودي دراسة تحليلية بلاغية حتى يتسنى للدارسين إبراز الجماليات في قصائد الديوان، حيث لا توجد دراسات كافية حول شعر البارودي.

ثبتُ المصادر والمراجع

١- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٨.
٢- أساس البلاغة، لأبي القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، الزمخشري (المتوفى: ٥٣٨هـ) تحقيق: محمد باسل عيون السود، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.
٣- أساليب النفي في القرآن د. أحمد ماهر البقري، ط، الإسكندرية ١٩٨٠ م - دار الناشر الجامعي.
٤- أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني، (المتوفى: ٤٧١هـ) قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر: مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة.
٥- أسلوبية البناء الشعري، دراسة في شعر أبي تمام د. سامي علي جبار، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط ١، عام النشر ٢٠١٠م.
٦- أسلوبية السؤال عيد بليغ، دار الوفاء، ١٩٩٩م.
٧- الآداب المقارنة لمحمد آل تونجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
٨- الزاهر في معاني كلمات الناس، لمحمد بن القاسم بن محمد بن بشار، أبو بكر الأنباري (المتوفى: ٣٢٨هـ)، تحقيق: د. حاتم صالح الضامن، الناشر: مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ ١٩٩٢م.
٩- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث د. يوسف أبو العدوس، ط. الأهلية للنشر والتوزيع عمان _ ١٩٩٧م.
١٠- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، د. أحمد الشايب ط.: مكتبة النهضة المصرية ط: القاهرة، ١٩٩٠م مكتبة النهضة المصرية ط: الثامنة.
١١- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، الناشر: دار الفكر - بيروت، الطبعة: الثانية، تحقيق: سمير جابر.

١٢- الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت. ط: الثالثة ١٤١٤هـ ١٩٩٣م.
١٣- الإيضاح وضع حواشيه، إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط: الأولى ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م.
١٤- البارودي رائد الشعر الحديث للدكتور شوقي ضيف، ط: الثالثة، دار المعارف.
١٥- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية د. جميل عبد المجيد، طبع الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨م.
١٦- البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، دار الفكر العربي ١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م.
١٧- البلاغة الاصطلاحية، لعبده عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط: الثالثة، ١٩٩٢م.
١٨- البلاغة الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين، دار المعارف، ١٩٩٧م.
١٩- البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط: الرابعة، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.
٢٠- البيان في ضوء أساليب القرآن الكريم د. عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، ط: الثانية ،١٩٨٥م.
٢١- تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، القاهرة، مكتبة الإيمان، ١٩٩٧.
٢٢- تقليد وتجديد لطه حسين، مؤسسة هنداوي، عام النشر: ٢٠١٧م.
٢٣- التصوير الفني في القرآن سيد قطب، ط. دار الشروق القاهرة، ١٤٢٣/ ٢٠٠٢م.
٢٤- الصورة الفنية في شعر المتنبي لمنير سلطان، منشأة المعارف الإسكندرية، ٢٠٠٢م.

٢٥- الصناعتين لأبي هلال العسكري تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: المكتبة العنصرية – بيروت، عام النشر: ١٤١٩م.
٢٦- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع.
٢٧- عيار الشعر لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (المتوفى: ٣٢٢هـ)، تحقيق:
٢٨- د عبد العزيز بن ناصر، دار العلوم للنشر والتوزيع.
٢٩- الغزل في الشعر الجاهلي لأحمد الحوفي، ط القاهرة، بدون تاريخ، دار نهضة مصر.
٣٠- القاموس المحيط لمجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز آبادي (المتوفى: ٨١٧هـ) تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، الناشر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة: الثامنة: ١٤٢٦هـ -٢٠٠٥م.
٣١- القواعد الأساسية في البلاغة العربية، محمود براني محمود، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٤م.
٣٢- الكتاب، لسيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ – ١٩٧٩م.
٣٣- الكشاف، للزمخشري لأبي القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (المتوفى: ٥٣٨هـ) الناشر: دار الكتب العربي – بيروت، الطبعة: الثالثة _ ١٤٠٧هـ.
٣٤- المثل السائر لضياء الدين المعروف بابن الأثير الكاتب (المتوفى: ٦٣٧هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الناشر: المكتبة العصرية للطباعة والنشر عام ١٤٢٠هـ.

٣٥- المدارس الأدبية ومذاهبها ليوسف عيد، ط١، دار الفكر، بيروت ١٩٩٤م.
٣٦- المخصص، لأبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي (المتوفى: ٤٥٨هـ) تحقيق: خليل إبراهيم جفال، الناشر: دار إحياء التراث العربي_ بيروت، الطبعة: الأولى ١٤١٧هـ ١٩٩٦م.
٣٧- المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم، د. محمد حسن جبل، الناشر: مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة: الأولى، ٢٠١٠م
٣٨- المعجم الوسيط، لمجمع اللغة العربية بالقاهرة إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، الناشر: دار الدعوة.
٣٩- النقد الأدبي لأحمد أمين، ط٤، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧ هـ ١٩٦٧م.
٤٠- النقد الأدبي ومناهجه لسيد قطب ط، دار الفكر العربي.
٤١- تاج العروس من جواهر القاموس لأبي الفيض، الملقب بمرتضى، الزبيدي (المتوفى " ١٢٠٥هـ، تحقيق: مجموعة من المحققين، الناشر: دار الهداية.
٤٢- تاج اللغة وصحاح العربية، لأبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (المتوفى:٣٩٣ هـ) تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين –بيروت.
٤٣- تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعي، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي، القاهرة، مكتبة الإيمان، ١٩٩٧م.
٤٤- جواهر البلاغة للهاشمي (المتوفى: ٣٦٢هـ) ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، الناشر: المكتبة العنصرية_ بيروت.
٤٥- حاشية الدسوقي لمحمد بن محمد بن عرفة على شرح التفتازاني، ضمن كتاب شروح التلخيص، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر.

٤٦-دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، لمحمد عبد المنعم خفاجي ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢.
٤٧-دلالات التراكيب دراسة بلاغية د. محمد محمد أبو موسى ط: الثانية، الناشر: مكتبة وهبة، ١٩٨٧ م.
٤٨-ديوان المتنبي دار بيروت للطباعة والنشر ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
٤٩-ديوان أبي الوليد مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق د. سامي الدهان، دار المعارف، مصر.
٥٠-ديوان أبي نواس برواية الصولي تحقيق: الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي أبو ظبي: هيئة
٥١-أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية ٢٠١٠، ط: الأولى، ١٣٣١هـ/٢٠١٠ م
٥٢-ديوان البارودي، لمحمود سامي البارودي، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة – بيروت، طبعة ١٩٩٨م.
٥٣-ديوان النابغة الذبياني جمع وتحقيق وشرح العلامة الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ١٩٧٦م.
٥٤-ديوان بشار بن برد، ناشره ومقدمه وشارحه ومكمله ‘محمد الطاهر بن عاشور، النشر، بيروت، لبنان: منشورات دار ومكتبة الهلال، ١٩٩٨م.
٥٥-ديوان كعب بن زهير حققه وشرحه وقدم له الأستاذ علي فاعور، منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.
٥٦-رسالة العشق والنساء ومجموعة رسائل الجاحظ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة ط: ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.
٥٧-شرح المفصل: لابن يعيش، القاهرة، المطبعة المنبرية ١٩٤٩م.

٥٨-شرح ديوان الحماسة لأبي تمام للخطيب التبريزي كتب حواشيه غريد الشيخ وضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان.
٥٩-شرح ديوان المتنبي لأبي الحسن بن علي الواحدي النيسابوري الشافعي (المتوفى: ٤٦٨هـ) ضبطه وقدم له وعلق عليه وخرج شواهده د. ياسين الأيوبي ود. قصي الحسين، دار الرائد العربي بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ/ ١٩٩٩م.
٦٠-شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي لعباس محمود العقاد، الطبعة: الثانية، ملتزمة النشر والطبع، مكتبة النهضة المصرية،١٩٥٠م.
٦١-طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ص ٢٢٧،٢٠٣،١٨٤ ط السعادة.
٦٢-علوم البلاغة (المعاني _ البيان – البديع) لأحمد مصطفى المراغي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت.
٦٣-في اللهجات العربية للدكتور إبراهيم أنيس، ط ٤، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٣م.
٦٤-في علم القافية لأمين السيد، مكتبة الزهراء، القاهرة؛ بدون تحقيق.
٦٥-قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي لموسى ربابعة، دار الكندي، إربد، عمان، ط: ٢٠٠١م.
٦٦-لسان العرب لمحمد بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (المتوفى: ٧١١هـ)، الناشر: دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ.
٦٧-محمود سامي البارودي شاعر النهضة، لعلي الحديدي، تاريخ النشر، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية.
٦٨-مدارس الشعر الحديث لمحمد خفاجي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط: الأولى ،٢٠٠٤م.

٦٩- مفتاح العلوم للسكاكي، مطبعة دار الرسالة، بغداد ١٩٨٢م.
٧٠- مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، لعبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.
٧١- من أسرار التعبير في القرآن حروف القرآن للدكتور عبد الفتاح لاشين، عكاظ للنشر والتوزيع ط: الأولى ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
٧٢- من أسرار اللغة د. إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة، مكتبة الأنجلو المصرية بمصر ١٩٧٥م.
٧٣- نقد الشعر لقدامة بن جعفر ط١ – تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة ١٩٧٨م.
٧٤- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية –صيدا – بيروت.
٧٥- وظيفة الصورة الفنية في القرآن لعبد السلام أحمد الراغب، الناشر: فصلت للدراسات والترجمة والنشر – حلب –، ط: الأولى ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
٧٦- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع لعبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، المتوفى ٩١١هـ تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، الناشر: المكتبة التوقيفية–مصر، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١	المقدمة	١٥٠٢
٢	التمهيد	١٥٠٦
٣	المبحث الأول (الأسرار البلاغية في القصيدة)	١٥١٦
٤	المجث الثاني: (الخصائص البلاغية في القصيدة)	١٥٧٦
٥	الخاتمة	١٥٩٢
٦	ثبت المصادر والمراجع	١٥٩٤