أثر وَحدةِ السياقِ الفنّي
في تكوّن الشعرِ القديم

نُشرت صيغته الأولى في مجلة العرب، الرياض، ج٥، ٦، س٥٥، ذوا القعدة والحجة، ١٤٤٠هـ/تموز، آب، ٢٠١٩م، ج٧، ٨، محرم وصفر ١٤٤١هـ/أيلول، تشرين الأول، ٢٠١٩م.

مدخل:

يطمح هذا البحث إلى فحصِ الأساليب في قصائد اتّحد سياقها الفني، وتتبّعِ بعض مظاهر الشعريّة فيها ونموّها. ويمكن إيجاز أسئلة البحث وإشكالاته فيما يلي:

- ما أثر وحدة السياق الفني في تشكيل اللغة؟
- ما أثر هذه الوحدة في تشكّل الصور الشعرية؟ وهل يسهم في تشابه الصور واستيلادِ بعضها من بعض؟ أو أن وحدة السياق لا تؤثر تأثيرًا واضحًا؟
- هل يمكن لموسيقا الإطار فيها أن تنفرد بخصائص؟ وهل لموسيقا الحشو سمات؟
- هل لوحدة السياق الفني تأثير في بناء القصائد؟
- هل تتوارد الشعرية في قصائد متّحدة السياق الفني على مظاهر مشتركة وطرائق متماثلة؟

وقد ارتأيتُ أن أفيد في هذا السبيل من المنهج الأسلوبي؛ لأنه يضع اليد على مظاهر تطور الأساليب، ويمكّن من فهم طبيعة التناول الفني عند شعراء العرب، على تعدّد بيئاتهم، واختلاف أزمنتهم، ويعين على تلمّس التفرّد الأسلوبي، وما يمكن عدّه مظهرً أسلوبيًّا عند المبدعين. مقدِّرًا أنه سوف يصل بي في نهاية المطاف إلى رَوزِ أثر وحدة السياق الفني في تشكّل الشعر.

وقد يُذهَبُ إلى أن الأسلوبية لا تلائم النصوص التي يتعدّد قائلوها، وأنها ناجعة في دراسة نتاج أديب واحد، غير أني أرى أن نفحص قدرة الأسلوبية على الإمساك بذلك، وإن تعدّد القائلون؛ ولا سيّما في دراسة النصوص المتشابهة، كالمعارضات والنقائض، والنصوص التي يجمعها سياق نفسي أو اجتماعي واحد كالعينيات مادّة هذه الدراسة.

والمعوّل عليه هنا هو اتفاق محرّكات القول والأطر الفنية، لكي نسبر قدرة المنهج الأسلوبي على وضع اليد على الأنماط اللغوية والتركيبات الأسلوبية في الشعر العربي القديم.

على أن ثمّ دراساتٍ أعملت المنهج الأسلوبي في نصوص لشعراء عديدين، وخرجت بنتائج جيدة[١]، وهذا يفتح أفقًا للضرب في مفاوز هذا المنهج؛ فلعلنا نصل إلى كلمة سواء عن صلاحيته لمثل هذا النمط من التحليل، أو أن نجد أنفسنا –ونحن نُعمِله– عاجزين عن بلوغ المتَوَخّى من النتائج.

هذا وقد أفدت أيضًا من بعض أدوات المنهج الإنشائي (الشعرية)، آخذًا بما قيل عن شعرية الأسلوب التي "تعالج أدبية النصّ باعتبارها مجموعةً من الخصائص الملازمة للّغة الجمالية"[٢]، ومفيدًا من مفهوم (الأدبية) بعامة، لأنها تسبر الخصائص الأدبية في النص، أو ما يُعدّ به المنجَز أدبًا، وترصد السُّنن الفنية التي يتوخّاها الأديب، والأنماط التعبيرية التي يسمو بها إلى تجاوزِ اللغة العادية، وبناء لغة جديدة، يتحقّق بها مفهوم (الشعرية) أو (الأدبية) التي تصنع فرادة العمل الأدبي، وتشمل خصائص المرسِل والمرسَل إليه والرسالة، مع أخذ السياق الثقافي والاجتماعي واللغوي بعين فاحصة[٣].

وقيمة هذه الدراسة – فيما أحسَب وأرجو– في كونها تسبر التراكم الفني، "ومن التراكم اعتبار الأثر الأدبي حدثًا له ما للأحداث الأخرى من قيمة، مع فارق تحتّمه الخصوصية التي ينتمي إليها الأدب"[٤].

مفهوم (وحدة السياق الفني):

قصدت بوحدة السياق الفني أن تكون القصائد على وزن واحد وقافية واحدة ورويّ واحد، وغرض واحد، وهي هنا قصائد رثائية على البحر الطويل. قافيتها من المتدارك (أي فُصِل بين ساكنيها بحركتين) ورويُّها العين المفتوحة المتبعَة ألفَ الوصل.

مدوّنة البحث:

إن من الصعوبة أن تُستنطق كل النصوص التي تندرج في هذا السياق؛ لغزارة المنجَز الشعري بعامة، وصعوبة الإحاطة به، ولكثرة ما وقفتُ عليه من مراثٍ مندرجة في هذا السياق؛ وعليه رأيت أن أحدّ مدوّنة البحث ببداية ونهاية، أراعي فيهما امتداد الزمن، واختلاف التجارب، وتنوّع المذاهب الشعرية، ثم أنتقي مجموعة

---

[١] منها جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، عامر الحلواني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، ط الأولى، ٢٠٠٤م. وسوف أقتبس منه شيئًا يتصل ببعض الفكر.

[٢] البلاغة والأسلوبية، هنريش بليث (Heinrich plett)، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩٩م. ص١٩.

[٣] انظر: الأدبية في النقد العربي القديم، أحمد بيكيس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط الأولى، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م. ص، ٨، ١٦.

[٤] مقالات في التاريخ الأدبي، مجموعة كتاب، قدم لها وترجمها: أحمد السماوي، صفاقس، تونس، ٢٠٠٣م. ص١٥.

أراها ناطقة بما يستحق النظر والتأمّل، كاشفةً عن أساليب وطرائق عدّة، لشعراء مختلفي النزعات، متباييني الذيوع والشهرة، متعدّدي الأزمنة، مقدِّرًا أن الجمع بينهم يعين على استظهار أثر وحدة السياق الفني في تشكّل الشعر القديم.

فأما البداية فجعلتها من عينية متمّم بن نويرة (ت نحو ٣١هـ)[١] التي يصدق عليها وصف (النموذج أو المثال) الذي يحتذيه الشعراء ويعارضونه، فيصبح مثلًا أعلى[٢]. وهي التي أطبق على استحسانها نُقّاد الشعر وصيارفته من القدماء، كابن سلّام (ت٢٣١هـ) الذي جعله بها رأسَ أصحاب المراثي، وجعلها المقدَّمة من مراثيه[٣]، والمبرّد (ت٢٨٦هـ) الذي عدّها من المراثي المشهورة المستحسَنة المستجادة، وقال: إنها تتقدّم سائرَ شعره، وأن فيها أبياتًا من حُرِّ الكلام وصادق المدح[٤]، ونقل أبو هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥هـ) أنها "أحسن ما قيل في المراثي"[٥]، ومطلعها[٦]:

لعَمري وما دهري بتأبين هالكٍ ولا جـزعٍ مـما أصـاب فـأوجعـا

---

[١] متمّم جاهلي أدرك الإسلام، اشتُهر بعينيته هذه، وله صحبة. انظر: طبقات فحول الشعراء، ١/٢٠٣-٢٠٩، والشعر والشعراء، ١/٢٣٧، وأسد الغابة في معرفة الصحابة، ابن الأثير، دار الفكر، بيروت، د.ط، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ٤/٢٨٢-٢٨٣.

[٢] انظر: المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية، عبدالرحمن السماعيل، نادي جدة الثقافي الأدبي، جدة، ط الأولى، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م. ص ١٦٤.

[٣] انظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلّام، قرأه وشرحه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، ١٩٧٤م. ١/٢٠٣، ٢٠٩.

[٤] انظر: كتاب التعازي والمراثي، المبرّد، تحقيق: محمد الديباجي، دار صادر، بيروت، ط الثانية، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م. ص ١٣، ١٥.

[٥] ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، تحقيق: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الأولى، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م. ٢/٩٦٧.

[٦] المفضليات، المفضّل الضبي، تحقيق: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، ط السادسة، ١٩٧٩م. ٢٦٤-٢٧٠. وقد جعلت متمّمًا قبل لبيد بالنظر إلى تاريخَيْ وفاتيهما، ولشهرة عينية متمِّم، وكثرة من احتذاها، ولكنني سأقدّم أحيانًا بعض قصيدة لبيد على قصيدة متمّم إذا ذكرتُ الأخذ والتأثر؛ لأنه يغلبُ على الظنّ أن قصيدة لبيد أسبق، فأربدُ بنُ قيسٍ مرثيُّ لبيد مات عام تسعة من الهجرة، أما مالكُ بن نُويرةَ مرثيُّ متمِّم فقُتل عام أحد عشر في حروب الردّة. انظر خبرَيْ وفاتيهما في البداية والنهاية، ابن كثير، تحقيق: أحمد أبو ملحم وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م. ٥/٥٠-٥٣، ٦/٣٢٦-٣٢٧.

تليها عينية لَبيد بن ربيعة (ت نحو ٤١هـ)، ومطلعها[١]:

يا ميُّ قومي في المآتمِ واندُبي فتًى كان ممن يبتني المجدَ أروعا

وعينية المعطَّل الهُذَلي (ت؟)، أو مَعْقِل بن خُوَيلد الهُذَليّ (ت؟) ففي نسبتها خلاف[٢]، ومطلعها[٣]:

لعمري لقد نادى المنادي فراعني غداةَ البُوَينِ من بعيدٍ فأسمعا[٤]

وعينية الفرزدق (ت ١١٠هـ)، ومطلعها[٥]:

لئن صبر الحجاجُ ما من مصيبةٍ تكونُ لـمَرْزوءٍ أجلَّ وأوجـعا

وعينية جَوّاب الأسدي (ت؟)[٦]، وأوّل المرويّ منها[٧]:

لعمرك إن اللومَ لن يُلبِثَ الفتى وطولَ البكا أن يستكينَ ويخضعا

وعينية يحيى بن زياد (ت نحو ١٦٠هـ)[٨]، ومطلعها[٩]:

---

[١] شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م. ص ١٧٣.

[٢] المعطّل أحد بني رُهْم بن سعد بن هُذيل. ومَعْقِل هو ابن خُوَيلد بن واثلة بن مُطْحَل الهُذلي، من سادة قومه، ومن أخباره أنه وفد على النجاشي في أسرى كانوا من قومه، فكلّمه فيهم، فوهبهم له. انظر: شرح أشعار الهُذليين، السكري، تحقيق: عبدالستار فراج، راجعه: محمود شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، د.ط (١٣٨٤هـ/١٩٦٥م)، ص٤٠١، ٦٣٢، وديوان الهُذليين، الدار القومية، القاهرة، د.ط، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م، (مصوّرة عن نشرة دار الكتب) ٤٠/٣، ٦٨، ٧٠. ونظرًا إلى الخلاف في نسبة القصيدة، سوف أكتفي لاحقًا بذكر نسَبه (الهُذلي).

[٣] شرح أشعار الهُذليين، ٤٠١، وديوان الهُذليين، ٤٠/٣.

[٤] البُوين: موضع.

[٥] ديوان الفرزدق، دار بيروت، بيروت، د.ط، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ٣٩٧/١-٣٩٩.

[٦] لم أعرف عنه شيئًا.

[٧] مقطّعات مراثٍ، ابن الأعرابي، برواية ثعلب، تحقيق: محمد حسين الأعرجي، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، ١٩٩٤م. ص ٤٢.

[٨] له أخبار مع عيسى بن موسى، وذُكر أن من ندمائه حمادًا الراوية وحمّاد عجْردٍ ومطيع بن إياس الذي رثاه بقصيدة جيّدة. وكان ظريفًا ماجنًا متّهمًا بالزندقة، انظر: معجم الشعراء، المرزباني، تحقيق كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الثانية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ٤٩٧-٤٩٨ (مصوّرة عن النشرة الأولى التي أخرجتها مكتبة القدسي)، وطبقات الشعراء، ابن المعتز، تحقيق: عبدالستار فراج، دار المعارف، القاهرة، ط الرابعة، ١٩٨١م، ص ٩٤، والأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط الخامسة، ١٩٨٠م، ١٤٥/٨.

[٩] مقطّعات مراث، ٥٢-٥٣، والحماسة البصرية، البصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، دائرة المعارف العثمانية، حيدرآباد، الهند، ١٩٦٤م، ٢٣٥/١، وفي المصدر الثاني رواية أخرى لمطلعها. وبعض أبياتها في الحماسة البصرية مختلط ببعض قصيدة أبي تمام الآتي ذكرها.

ألا نوّه الداعي بليلٍ فأسمعا بخِرْقٍ كريمٍ كان في الناسِ أروعا[١]

وعينية الحسين بن مُطَير الأسدي (ت نحو ١٧٠هـ)[٢]، ومطلعها[٣]:

ألِمّا على معْنٍ وقولا لقبرِه سقتك الغوادي مَربعًا ثمّ مَربَعا

وعينية عبدالملك بن عبدالرحيم الحارثي (ت نحو ١٩٠هـ)[٤]، وأول المرويّ منها[٥]:

فما أمُّ سَقْبٍ أودعتْه قرارةً من الأرضِ وانساحت لترعى وتهجعا[٦]

وعينية أبي تمام (ت٢٣١هـ)، ومطلعها[٧]:

أصمَّ بك الداعي وإن كان أسمعا وأصبح مغنى الجودِ بعدك بَلْقَعا

وآخرهنّ عينية ابن زيدون (ت٤٦٣هـ)، ومطلعها[٨]:

ألا هل درى الداعي المُثَوِّبُ إذْ دعا

بنعيِكِ أن الدينَ من بعضِ ما نعى[٩]

وهذا جدول يوجز أسماء قائلي العينيّات، مع ذكر المرثِيّين بها، وعدة أبيات كل منها:

---

(١) الخِرْق: الكريم المتّسع في كرمه.

(٢) من شعراء الدولة العباسية في طورها الأول، رقيق الشعر مُكثِر مُجيد. انظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط الثانية، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ١/٩٠، وطبقات الشعراء، ١١٤-١١٨.

(٣) شعر الحسين بن مُطير الأسدي، جمعه وشرحه: حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ص ٦٢-٦٤.

(٤) من شعراء الدولة العباسية في طورها الأول، ذو نفَس جاهلي، نعته ابن المعتز بالمفلق المفوّه المقتدر المطبوع، وأنه أحد من نُسخ شعره بماء الذهب. انظر: طبقات الشعراء، ٢٧٥.

(٥) الحارثي حياته وشعره، زكي ذاكر العاني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٦٩-٨٢.

(٦) السَّقْبُ ولد الناقة.

(٧) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٦٥م، ٤/٩٩-١٠٠.

(٨) ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق: كرم البستاني، دار بيروت، بيروت، د.ط، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، ص ٢١٤-٢١٨. هذا وسوف أستغني لاحقًا بهذه الإحالات العامة إلى مواطن القصائد في مصادرها، عن إعادة الإحالة؛ رغبة في الاختصار.

(٩) المثَوِّبُ: الداعي مرّة بعد مرّة.

م	القائل	عدد الأبيات	المرثيُّ
١	متمّم بن نويرة	٥١ بيتًا	أخوه مالك بن نُويرة
٢	لبيد بن ربيعة	١٠ أبيات	أخوه أربَدُ بن قيس
٣	الهُذلي	١٠ أبيات	عَمْر(١) بن خُويلد الهذلي
٤	الفرزدق	٣٧ بيتًا	محمد بن يوسف ومحمد بن الحجّاج
٥	جوّاب الأسدي	٧ أبيات	أخوه
٦	يحيى بن زياد	١٠ أبيات	أخوه عَمْرُ بن زياد
٧	الحسين بن مطير الأسدي	١٦ بيتًا	معن بن زائدة
٨	عبدالملك الحارثي	٩١ بيتًا	أخوه سعيد
٩	أبو تمام	١٠ أبيات	محمد بن حُميد
١٠	ابن زيدون	٤٩ بيتًا	أم المعتضد

وقبل أن انطلق إلى دراسة هذه العينيات، أُشيرُ إلى أن قرائح جمهرة من الشعراء، مشهورين ومغمورين، توافَتْ على اتخاذ هذا السياق الفني (البحر الطويل مع العين المفتوحة المتبعَة ألفَ الوصل، بقافية المتراكب) سبيلًا للرثاء، حتى قيل عن بيتين من هذا القَرِيّ – على ما يُنقل عن الأصمعي (ت٢١٦هـ)- إنهما أرثى شعر للعرب:

ومن عَجَبٍ أن بتَّ مستشعِرَ الرَّدى وبتُّ بما زوّدته متمتّعا(٢)

ولو أنني أنصفتُك الودَّ لم أبِتْ خلافَك حتى ننطوي في الثرى معا(٣)

---

(١) أوثِرُ في كتابة (عَمْرٍ) حذف الواو؛ لأنها أوقعت الناطقين في خطأ كبير، إذْ صاروا يثبتون الواو في النطق مع الوقف عليها. وحذفها منهج متبّع عند بعض القدماء، فهم يكتفون بفتحة على العين أو بسكون على الميم. انظر: باب الهجاء، ابن الدهّان، تحقيق فائز فارس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الأولى، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص٧.

(٢) في المصدر: وردت. وهو تحريف.

(٣) ديوان المعاني، ٩٦٦/٢.

وممن رُويت لهم قصائد على هذا القَرِيّ ليلى الأَخْيلية (ت نحو ٨٠هـ)، وإن لم يصلنا من كلمتها سوى بيتين، هما:

لِتَبْكِ العَذارى من خفاجةَ كلِّها شتاءً وصيفًا، دائباتٍ ومربَعا
على ناشئٍ نالَ المكارمَ كلَّها فما انفكَّ حتى أحرز المجدَ أجمعا[١]

وعَمْرُ بن سالم الخزاعي الصحابيّ (ت؟)، ومن قصيدته قوله:

لعمري لئن جادتْ لك العينُ بالبُكا لمحقوقةٌ أن تستهلَّ وتدمعا[٢]

وعبدُالله بن عمر بن عبدالعزيز (ت نحو ١٣٢هـ) في رثائه لأخيه عاصم (ت١٢٧هـ)، ومنها قوله:

فإن تكُ أحزانٌ وفائضُ عَبْرةٍ أذابتْ عَبيطًا من دمِ الجوفِ مُنقَعا
تجرّعتُها في عاصمٍ واحتسيتُها فأعظمُ منها ما احتسى وتجرّعا[٣]

وعبدالله بن حسن بن حسن (ت؟) في مرثيته لأخيه محمّد (ت١٤٥هـ)، ومنها:

أبا المُنازلِ يا عُبرَ الفوارسِ من يُفجَعْ بمثلِك في الدّنيا فقد فُجِعا
لم يقتلوك ولم أُسلِم أخي لهمُ حتّى نعيشَ جميعًا أو نموتَ معا[٤]

ولأعرابي:

لئن كانت الأحداثُ أطْولنَ عَولتي
لفقدك أو أسْكنَّ قلبي التخَشُّعا

---

(١) ديوان ليلى الأخيلية، جمع وتحقيق: خليل العطية وجليل العطية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، د.ط، د.ت، ص ٨٦.

(٢) الحماسة البصرية، ١٩٦/١.

(٣) انظر: تاريخ الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط الخامسة، ١٩٩٣م، ٣٢٠/٧. وكتاب التعازي، المدائني، تحقيق ابتسام الصفّار وبدري فهد، مطبعة النعمان، النجف، د.ط، ١٣٩١هـ/١٩٧١م، ص٤٦-٤٧، وأردف المدائني الذي نسب الشعر إلى عبدالعزيز بن عمر بن عبدالعزيز: "كان –أي المرثيُّ– عاصمَ بنَ عمر بن الخطاب رضي الله عنه". وكأنه أراد أن الراثي هو عبدالله بن عمر بن الخطاب، وهذا بعيد؛ إذْ لم يُعرف ابن عمر رضي الله عنهما بقول الشعر، ويؤكّد هذا نسبة الطبري إياها لعبدالله بن عمر بن عبدالعزيز، وهي كذلك في كتاب التعازي والمراثي للمبرّد، ص٦٠-٦١، وفي الفاضل له أيضًا، تحقيق عبدالعزيز الميمنيّ، دار الكتب والوثائق القوميّة، القاهرة، ط الرابعة، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص٦٣، وذكرها أيضًا في الكامل، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الثالثة، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ١٣٧٩/٣، أنها لابنٍ لعمر يرثي عاصمًا، ولم يسمِّه.

(٤) الفاضل، ص٦٣-٦٤.

لقد أمِنتْ نفسي الحوادثَ كلَّها

فأصبحتُ منها آمنًا أن أُفَزَّعا[1]

ولأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ):

على الرغمِ من أنفِ المكارمِ والعُلا غدتْ دارُه قفرًا ومغناهُ بلقعا[2]

ولعزّ الملك المسبّحيّ الكاتب (ت٤٢٠هـ) يرثي أمّ ولده:

ألا في سبيلِ الله قلبٌ تقطّعا وفادحةٌ لم تُبقِ للعينِ مدمعا

أصَبرًا وقد حلَّ الثرى من أودُّهُ؟ فللهِ همٌّ ما أشدَّ وأوجعا![3]

ولأبي الحسن الجرجاني الوراق:

ألا خلّ عينيك اللَّجُوجين تدمعا لمؤلمِ خطبٍ قد ألَمَّ فأوجعا[4]

فهل كان اجتماع القرائح على ارتكاب ذلك الوزن والرويّ –تخيُّرًا كان أو عفوَ الخاطر– في معرِض الرثاء داعيًا إلى توافقهم في الأساليب؟

لقد عرض بعض النقاد مسألة استحضار بعض الشعراء لقصائد مشهورة، والنظم على منوالها، فقال: "وكأن اختيار هذا الضرب من البناء يُلزم الشاعرَ بالسموّ إلى مرتبة من الجودة لا يجوز له الوقوع دونها"[5]، وهذا ملمح مهمٌّ، وهو ذو وشيجة بما أنا متوفّر عليه؛ فإن توافق النصوص الشعرية في سياق واحد ينتُج في كثير من الأحوال عن إعجاب اللاحق بالسابق، وقد يقع للشاعر أن يسمعَ الشعر المعجِب، فيطربَ له، فيهمهمَ بشعر على نمطه، وربما نظم على منوالٍ اختزنته ذاكرتُه دون أن يشعر. وليس ذلك معارضةً ضربة لازب، فإن للمعارضة دواعيها وشروطها وأنماطها المعروفة[6] التي تتقاطع مع قصائد الوحدة السياقية، ولا تطابقها.

---

[1] الإشراف في منازل الأشراف، ابن أبي الدنيا، تحقيق: نجم عبدالرحمن خلف، مكتبة الرشد، الرياض، ط الأولى، ١٤١١هـ/١٩٩٠م، ص١١١.

[2] ديوان العسكري، جمعه وحققه مطاع طرابيشي، مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، ١٤٠٠هـ/١٩٧٩م، ص ١٥٥.

[3] وفيات الأعيان، ٣٧٨/٤، ونقلهما صاحب العود الهندي، ٣٧/٢.

[4] المحمدون من الشعراء، ٢٨-٢٩.

[5] اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، حسين الواد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الأولى، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م، ص ٥٦.

[6] راجع: المعارضات الشعرية، ١٩-٢٠.

ومن ثَمَّ أقول: إن إجالة النظر في القصائد العشر مادة الدراسة قد تكشف شيئًا من ملامح تطوّر الأساليب ونموّ الشعرية العربية، وقد تضع اليد على أسباب تصاقب الأساليب وتواترها على لاحبٍ فني ما نزال نراه متردّدًا إلى يومنا هذا[١].

ولعلي بما نهدتُ إليه أستنُّ بما قاله حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) عن مسألة التفضيل بين شاعرين، إذِ اشترط لذلك "أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت، وكانا قد سلكا مسلكًا واحدًا، وذهبا من المقاصد مذهبًا مفرَدًا، أو كان مذهب أحدهما مقاربًا لمذهب الآخر ومناسبًا له، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين، غير بعيدٍ نمطُ الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر"[٢]. فهذا الضبط الحازميُّ لشروط التفضيل بين شاعرين يخدم مرادي من (وحدة السياق الفني) والكشف عنها وعن أثرها في القصائد.

هذا، وسوف أجعل هذه الدراسة أقسامًا، أبدأ فيها بالنظر في اللغة ألفاظها وتراكيبها، ضاربًا صفحًا عن المستوى الصوتي؛ لأني لم أجد لإثارته وجهًا في دراسة كهذه؛ إذْ ليس فيه ما يستدعي النظرَ من جهة وحدة السياق الفني. ثم أعرض للصورة الشعرية، وهي التي وجدت فيها مستَرادًا من القول طريفًا، يأتي بيانه إن شاء الله، ثم أقيّد بعض الملاحظ على الموسيقا والبناء، جانحًا إلى لفت القارئ إلى ما له صلة بهذه الوَحدة التي عليها مدار البحث.

---

[١] من القصائد التي وقفتُ عليها قصيدةٌ لفيصل الحجّي (ت١٤٣٨هـ/٢٠١٦م) في رثاء الشيخ عبدالعزيز بن شلهوب (ت١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، وهي عندي مرقونة على الآلة الكاتبة أخذتها من الشاعر نفسه، مطلعها، وتأمّل الاستهلالَ المشابهَ لاستهلالات القدماء في مثلِ هذا النمط:

صمَتّ فأنطقتَ النعيَّ فأسمعا وأرسل جمرًا قد كوانا فأوجعا

وقصيدة محمود بن سعود الحُليبي في رثاء الشيخ أحمد آل مبارك (ت١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ومطلعها:

تقولين: نم فالليل أمسى مودعا وكادتْ غصونُ الفجرِ أن تتفرعا

ديوان (تقولين)، محمود الحليبي، ٦٦.

[٢] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الثالثة، ١٩٨٦م، ص ٢٧٠.

مظاهر في اللغة:

استوقفني في القصائد المدروسة أن استعمال الضمائر متوازن غالبًا، أي لا غلبة ظاهرة لضمير دون آخر، ولهذا سوف ألِحّ على النظر في الضمير الذي يعود على المرثيّ فحسب، ولن أقف عند كلّ الضمائر؛ لأن المعوَّل عليه هو اكتشاف مظاهر الخصوصية، وهو ما لا يحتاج إلى تحليل شامل لكل الضمائر من غيبة وخطاب وغيرهما؛ ذلك أنها – أي الضمائر– من أسُس القول، ولا يستغني عنها المتكلم.

وفي هذا الجدول ما يكشف ذلك، ويليه تعليق أرجو أن يكون محرِّرًا لبعض المسائل:

القائل	استعمال الضمائر المتصلة بالمرثيين وحركتها في القصائد		
١ متمّم بن نويرة	ضمير الغائب منذ المطلع إلى نهاية البيت السادس عشر	ضمير المخاطب في بيتين فحسب (١٧، ١٨)	رجع إلى الغائب من البيت ١٩ إلى نهاية القصيدة في البيت ٥١.
٢ لبيد بن ربيعة	الغائب		
٣ الهذلي	الغائب	استعمل ضمير المخاطب في البيت السابع فحسب	
٤ الفرزدق	الغائب		
٥ الحسين بن مُطير	الغائب في البيتين الأولين	انعطف إلى ضمير المخاطَب في البيتين ٣، ٤، ثم عاد إليه في البيت ١١	سيطر الغائب على سائر الأبيات.
٦ جوّاب الأسدي	الغائب		
٧ يحيى بن زياد	الغائب	عدل إلى المخاطَب في الأبيات ٣–٧	رجع إلى الغائب في باقي القصيدة
٨ عبدالملك الحارثي	من المطلع إلى البيت العشرين لم يُذكَر المرثيّ لا غائبًا ولا مخاطبًا.	بدأ بالمخاطب في البيت٢١ واستمر إلى البيت٢٨	رجع إلى الغائب من البيت٢٩ إلى خاتمة القصيدة في البيت٩١
٩ أبو تمام	المخاطَب في المطلع	عدل إلى الغائب في الأبيات ٢–٨	رجع إلى الغائب في آخر القصيدة ٩–١٠

١٠ ابن زيدون	المخاطب في الأبيات الأربعة الأولى	الغائب في سائر الأبيات	

ويمكن الخروج بملحوظات عدة، مجملة فيما يلي:

سيطر ضمير الغائب على القصائد، ولا سيما في المطالع، وهذا منتظَر متوقّع؛ لأن الميْت المرثيّ غائب، فالملائم لبكائه ضمير الغياب.

ويأتي ضمير المخاطَب مرادًا به المرثيّ، وسرّ ذلك شدّة تعلّق الراثي به؛ إذْ يجد في مخاطبته ضربًا من الشعور الكامن بأنه حيٌّ يسمعه، ويتلقّى خطابه، وهذا بيّن كلَّ البيان في قصيدة متمّم التي أعُدّها أشجى قصائد هؤلاء الشعراء، وأكثرَها اكتنازًا بالأسى والحزن، وشدة اللوعة، تليها قصيدتا الحارثي وابن مُطير.

ويظهر ضمير المخاطَب مرادًا به غيرُ المرثيّ في القصائد التي قُصِد بها التعزية، كقصيدتي الفرزدق، وابن زيدون؛ ولهذا فالنظر فيه ليس بذي خصوصية هنا، ولا صلة له بوحدة السياق الفني.

وفي تنويع الضمائر ضربٌ لطيف من الالتفات، الذي يعدُّه بعض البلاغيين "خلاصة علم البيان"[(١)]، ولنأخذ مثلًا قصيدة الحارثي التي تكوّنت من ثلاثة مقاطع، أولها صورة استدارية في عشرين بيتًا لم يُذكر فيها المرثيّ، آخرها قوله:

بأوجعَ مني يا سعيدُ تحرّقًا عليك ولكن لم أجدْ عنك مدفعا

وتأمّلْ هذه البداية المماطِلة، فالشاعر يماطل شجنَه بتأخير ذكر المرثيّ، والضربِ صفحًا عن إيراد ضميره، ثم لم يجد بدًّا من ذلك، فقال في البيت الحادي والعشرين، وملؤه الشجن: (لم أجد عنك مَدْفَعا)، وهي جملة ذات دلالتين: الأولى: لم أجد مدفعًا عن التصريح باسمك ومناداتك، والثانية: لم أجد مدفعًا للموت. فالحارثي يهرب من ضمير الخطاب؛ ولهذا جاء به في ثمانية أبيات فحسب من واحد وتسعين بيتًا! وكأنه آثر أن يتحدث عن أخيه بضمير الغائب؛ لأنه أخفُّ شجًى، أو لأنه وطّن نفسه على غيابه، فلم يشأ أن يخادعها.

أما أبو تمام فبدأ ببيت يخاطب فيه المرثيّ استحضارًا لشخصه، وهو من رجالات الدولة ووجوهها:

أصَمَّ بكَ الناعي وإن كان أسمعا وأصبحَ مغنى الجودِ بعدك بلقعا

ثم ترك الخطاب في البيت الثاني، وكأنه التفت إلى المتلقين، فلم يعد يواجه المرثيَّ بكلامه، فقال: (للَحدِ أبي نصرٍ تحيةُ مزنة)، وفي هذا استبكاءٌ واستدعاءٌ للشجن المشترك، الذي يضمن للشاعر التأثرَ بشعره، والاهتزاز له. ومضى على هذا حتى بلغ البيت التاسع، فالتفت مرة أخرى معيدًا ضمير المخاطَب (**فإن تُرْمَ عن عمرٍ تدانى به المدى فما كنتَ إلا السيفَ...**)؛ لأنه لا يريد أن يفقد شخص المرثيّ، ولا أن يلابسه الشعور بأنه

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط الثانية، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ٢/١٨١.

ســـامع واعٍ لما يُقال فيه. وهذا يؤكد أن الالتفات "مقصـــور على العناية بالمعنى المقصـــود"[1]، وليس تلوينًا للأسلوب فحسب.

ويلفت النظر أن ابن زيدون عدل عن ضمير الغياب في رثاء المرأة، إلى ضمير الخطاب مبتدئًا به القصيدة: (إذْ دعا بنعيكِ، لرُزئكِ تنهلُّ الدموعُ، باكيًا عليكِ...)، واســتمرّ على هذا في الأبيات الأولى الأربعة، ثم رجع إلى طريقة الآخرين فجعلها غائبة؛ وكأنه شــعر بأن مقام الخطاب —وهو يعزّي ابنها الأمير– يقتضــي أن يعبّر عنها بضمير الغيبة؛ فذلك أجلُّ لها، وأكرم لمقامها، ومن ثمّ أمكن القول بأن وحدة السياق الفني أزّتْه إلى طريقة أولئك الشعراء، ولا سيّما أنه متأثر بقصيدة متمّم، مستوحٍ لكثير من معانيها العامة.

إن وحدة السياق الفني جعلت هؤلاء الشعراء يتواردون على تغليب ضمير الغائب، في التعبير عن المرثيّ، ولا شكّ في أن لوحدة الغرض أثرًا أكبر من وحدة الإيقاع؛ لأن للغرض من السطوة ما ليس لغيره، ولكن اتفاق الغرض والإيقاع، بوزنه ورويّه، يزيدُ انشــداد المنشــئ إلى النمط أو النموذج الذي انطبع في ذهنه، فكان أشــبه بالمِعين المورود، بل إن وحدة الســياق تجعل التأثر والتوارد على ألفاظ بعينها ضــربةَ لازب؛ ولا ســيّما في ألفاظ الفجيعة والبكاء والحسرة.

ولا شك في أن الأثر الأول الذي يسيطر على الشاعر– وهو هنا عينية متمّم افتراضًا[2]– يظهر بألفاظه وتراكيبه (معجمه الشــعري)، ولاســيما في ألفاظ القافية، ولنتأمل هذه الطائفة المشــتركة من كلمات القوافي[3]، ولنتبيّن من هذا الجدول نماذجَ من تردّدها وتكرارها في القصائد المدروسة:

متمّم	لبيد	الهذلي	الفرزدق	ابــن مطير	جوّاب	ابــن زياد	الحارثي	أبوتمام	ابـــن زيدون
أوجعا	أوجعا		أوجعا				أوجعا		
أروعا	أروعا	أروعا	أروعا			أروعا	أروعا		أروعا
أوضعا							أوضعا		

(1) المرجع السابق، ١٨٣/٢.

(2) أقول (افتراضًا)؛ لأني لا أملك دليلًا على أن عينية متمّمٍ هي الأنموذج المحتَذَى، ولكنّ لها من الشهرة والذيوع ما يغلّب الظنَّ بأن أولئك الشعراء أو بعضهم قد تأثّر بها، أو عمد إلى معارضتها. ويشهد لذيوعها ما ساقه المبردّ من إعجاب عمر بن الخطاب رضي الله عنه بها، وقوله: "لوددتُ أني رثيت أخي زيدًا بمثل ما رثيتَ به مالكًا أخاك". انظر: الكامل، ١٤٤٦/٣، وما نقله المبرّد أيضًا من تمثّل أمّ المؤمنين عائشة رضي الله عنها بعضَ أبياتها بعد وفاة أخيها عبدالرحمن رضي الله عنه. انظر: كتاب التعازي والمراثي، ١٤٧. وراجع ما ذكرته سلفًا عند عرض مطالع القصائد المدروسة.

(3) النظر في ألفاظ القوافي هنا بوصفها جزءًا من المعجم الشعري، ولكني سأخصّها لاحقًا بالتعليق في مبحث الإيقاع.

معا		معا	معا		معا	معا		معا	معا
ودعا			ودعا		ودعا	ودعا	ودعا		ودعا
تُبّعا	تُبّعا		تُبّعا			تُبّعا			
أجمعا			أجمعا			أجمعا			
موجعا			موجعا						

وهذه نماذج، وليست مستغرقةً كلَّ ما تردّد من هذه الدوالّ، التي تكشف كثافةَ المشترك بين متمّم والفرزدق والحارثي؛ وعلّة ذلك انتحاء الأخيرين المعارضةَ في الغالب، أو تأثرهما البالغ بمتمّم، وعلى الضدّ أن تقلّ المشتركات مع آخرين؛ لأسباب منها قصَر القصائد، واختلاف مقام القول، أي ألا تُمحَض القصيدة للرثاء، بل يكون معها تعزية أو مدح.

وغالب المشتركات في كلمات القوافي وفي حشو القصائد مستقًى من معاجم تلائم الغرض والمقام، فـ(معجم الموت) هو الذي يغشى القصائد كلَّها، وهذا غير ذي عجَب؛ فالغرض الرثائي يقتضي ذلك، وفيه نجد ألفاظًا مثل (الموت، ودّعا، رُزْء، جدث، قبر، ناعٍ، المنية والمنايا والمنون).

ويليه (معجم الحزن) الذي يلابسه ولا ينفكّ عنه، وفيه تندرج ألفاظ من قبيل (حُرَق، موجعا، يفجعا، شجا وشجيّة).

وتظهر ألفاظ (معجم المطر) فيها ظهورًا، لنأخذ هذه الطائفة: (الغوادي، المُدْجِنات، سقتك، سيل، وسميًّا، روّى، مربعًا، غيمه)، وظهورها –ولا سيّما عند الجاهليين والمخضرمين– متصلٌ بطبيعة عيش العرب القاسية التي تجعلهم يشفقون على الميْت، ويألمون لحاله وهو ظامئ في قبره، غير أن المطر الذي يدعون به هو مطر معنوي، يُراد به أن يبقى ذكره، وتظلّ مآثره ظاهرة معلومة مشكورة.

وهو ذو صلة بالقيم التي يشيرون إليها، ويؤبنون المرثيّ بها، ولهذا يندغم هذا المعجم بمعاجم أخرى، منها (معجم الكرم ومعجم الشجاعة ومعجم السيادة والشرف)، وكلها ذات صلة بالقصائد المدحية والرثائية مطلقًا في الشعر العربي، غير أنها تتفاوت ظهورًا وخفاءً على اختلاف مكانة المرثيّ، وصلته بالراثي.

وتختصُّ عينية جوّاب الأسدي بـ(معجم الثأر)؛ لأن أخاه قتيل، ولهذا استعمل لفظ (العفو) وبعضَ مشتقاته استعمالًا ضدّيًّا، أي إباءَ العفو، وجاء بجمل محمولة على هذا المعجم، كقوله (خذ العفو)، و(أشفي النفس)، و(لم تصبهم مصيبتي).

وفي مرثية ابن زيدون ظهر (معجم الدين والتديّن)؛ لأن المرثيَّة امرأة، وكأنه رأى أن خير ما تؤبّن به هو ذلك، ومن ألفاظ هذا المعجم (الدين، والتقى، والتقوى، والهدى، والإخلاص، واليقين، والإيمان، والمحراب...).

وظهور هذا المعجم في قصيدته انحاز بها إلى موضع قصيّ عن الموضع الذي صارت إليه القصائد الأخرى، ولكنه انعطف إلى مدح المعتضد بعد البيت السادس عشر في قوله:

أصَرْفَ الردى، لو أن للسيفِ مضرِبًا لما رُعتَنا، أو أن في القوسِ منزَعا

واستمرّ على هذا إلى نهاية القصيدة –وهي تُربي على الأربعين– فروّى القصيدة بمعاجم أخرى، تلائم المدح، كمعاجم (الشجاعة والشرف والسيادة والمُلْك)[١].

والحق الذي لا معدى عنه أن تلك المعاجم الشعرية لم تظهر لأن القصائد رثائية عينية على وزن واحد؛ بل لأن طبيعة المعنى ونمط التناول يقتضي ذلك؛ ويصدّق هذا أننا نجدها –أي المعاجم المذكورة– في أنماط أخرى من القصيد ذات أغراض مُبَايِنة للرثاء والمدح؛ وعليه فالذي أصل إليه هو أن هذه الأنماط الأسلوبية قارّة في شعر العرب القديم كلّه، ولا وجهَ ولا دليلَ على تخصيصها بغرض دون آخر، أو بفكرة دون أخرى. نعم قد يتسع المعجم أو يضيق، تبعًا للغرض والمعنى، ولكنّ الأغراض كلها ومعاني الشعر كلها تتقاطع وتتصل وتشتجر.

ومدار العناية باللغة في الشعر أنها تحقّق (أدبية) النص، ذلك أن هذه الأدبية تتحقق للغرض بإتيانه "من الجهة التي تليق به، واستعمال ما يناسبه من ألفاظ..."[٢]. وعليه فليس لوحدة السياق الفني من هذه البابة أثرٌ إلا في النادر، ومن هذا النادر المومَأ إليه أن تتقارب الألفاظ وتستقر في كلمات القوافي، وتلائم الغرض، وتتكرر في كثير من هذه القصائد، على ما يتّضح من الجدول السابق، وعلى ما سيظهر في مواضع أخرى من البحث.

والجدير بالإلماح إليه هنا أن من رثى منهم أخاه يجنح تعبيريًّا إلى جعل الأخ الفقيد بعضًا أو نوعًا من القيَم التي يلحّ عليها، كالجود والشجاعة والفضل والمروءة، "ومن ثمّ فإن ما يهولُ الذاتَ أن ينطوي القبرُ لا على الأخ المفقود، بوصفه كيانًا مادِّيًّا، وإنما عليه بوصفه كيانًا قيميًّا"[٣]. وهذا الملحظ المهمّ يُجرى على كل شعر الرثاء القديم، فهو مقرون بوحدة الغرض لا بوحدة السياق.

والذي يحسن الوقوف به هو أثر البيئة في تكوّن المعاجم الشعرية عند الشعراء، وصلة ذلك بوحدة السياق، فبيئة متمّم البدوية نضحت في لغته أثرها، فجاءت مكتنزة بألفاظ بدوية مغرقة في بداوتها (القَشْع، ومُخْتِل، وتكنّع، ومتزبّع)[٤]، وهي –وإن عُدّت من الغريب– ليست غريبة عن قائلها ولا عن أهل زمانه.

[١] وهذا يدفعني إلى التريّث في قبول القول بأن رثاء المرأة من أشد الرثاء صعوبة، لأنه –على ما رأى صاحب هذا الرأي– يضيق فيه الكلام على الشاعر، إذ تقلُّ الصفات التي يمكن أن يسبغها عليها (انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط الخامسة، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ١٥٤/٢). وها هي ذي قصيدة ابن زيدون تشهد بأن الشاعر المقتدر يستطيع تقليب القول الشعري على ما يلائم الغرض، فيأتي من الفكَر والمعاني بما يحقق مقاصد القول.

[٢] الأدبية في النقد العربي القديم، ١٠٠.

[٣] الأسلوبيات الأدبية، محيي الدين محسّب، كرسي الدكتور عبد العزيز المانع، جامعة الملك سعود، الرياض، ط الأولى، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م، ص ١٥٨.

[٤] القَشْع: بيت من جلد، ومُخْتَل: أسِيء غذاؤه، وتكنّع: تقبّض، ومتزبّع: سيئ الخُلق.

ومن الغريب ما يغلب على الظنّ أنه من لغة قبيلة الشـاعر، وأظهر نماذجه ما ورد في عينية الهُذلي، ففيها (سُفًّا، والتَّغْب، والموزَع)[١].

والعجيب ألا تظهر لغة الفرزدق الأعرابية المليئة بالغريب في قصيدته هذه؛ فقد أسمحتْ ألفاظها، وسهُلت تراكيبُها، حتى لا تكاد تجد لفظًا غريبًا يُحوِجك إلى معجم، سوى (الذُّعاف المسَلَّع، وتَسَعْسَع)[٢]. والذي أعوّل عليه في تفسـير هذا هو أن المقام ذو أثر؛ إذ هو يرثي بها ابنَ الحجّاج وأخاه، والتواصـل مع المخاطَب –وهو الحجّاج– اقتضاه أن يختار للغته المأنوس السهل، على خلاف المعهود في جُلّ شعره.

ولم أجد الغريب مهيمنًا على عينية الحارثي –على طولها، وأنه بناها أعرابيّةً– ومنه (الهَمَلّع، والموصّـع)[٣]. واختلافُ زمانه وثقافته ذَوَا تأثير في هذا أيضًـا، غير أنه يمكن الحكم على جميع الغريب بأنه نمط من أنماط (الشـعريّة)، على ما يفهمها بعض الشـعراء، ذلك أن الغريب في الشـعر إذا تمكّن في موضـعه، ولم يكثُر فيُغمِض المعاني دليلٌ على معرفة وثقافة، وبعض الغريب قد يكون أسلس حروفًا، وأكثر لفتًا لانتباه المتلقي.

ويمكن الحكم على ابن زيدون الأندلسي الحضري بأنه تعمّد الغريب؛ إظهارًا للثقافة والمعرفة، في قوله:

إذن لَثَناه الجيشُ من كلِّ أَلْيَسٍ يشايعُ قلبًا في الحفاظِ مشيَّعا[٤]

وقوله:

ولكن عَرَرْتَ المَلْكَ من حيث لا يرى فلم يستطعْ للحادثِ الحتْمِ مدفَعا[٥]

فلفظا (أَلْيَس، وعَرَرت) مسـتدعَيان من بطون المعاجم، وكأنه أراد أن يجاري بعض سـابقيه، فلا يُخليَ قصيدته مما يمتُّ إلى القصيدة المثال (أي عينية متمّم) بسبب متين. وهذا أثر آخر من آثار وحدة السياق الفني.

وقد عُلِّل إقدام بعض الشـعراء على الغريب بطلب التوسّـع، والدلالة على العلم باللغة، والتعجيب، ففي استعمال الغريب يُحضر الشاعر غائبًا، ويحتفي بمنفيّ، ويستجلب منسيًّا[٦]. واستعمال الغريب نمط من الاختيار، الذي هو عملية واعية مقصـودة تتصـل بالتركيب وتشـكيل النسـق والسـياق[٧]. ومهما يكن من تعليلٍ، فإن قلة الغريب في هذه العينيات ملائمة للغرض؛ فالرثاء يحسُـن أن يكون بألفاظ سـهلة[٨]. وهذه القلّةُ منسـاقة أيضًـا مع سماحة هذه القافية العينية.

---

(١) سُفًّا: حيَّة، والتَّغْب: الفساد، والموزَع: المولع بالشيء

(٢) الذُّعاف المسلّع: السمّ السريع القتل الشديد الفتك، وتسعسع كبَر واضطرب في مشيه أو فني أكثره.

(٣) الهَمَلّع الخفيف الوطْء، ومُوَصّع يحتمل معنى المفرّق، في هذا السياق الذي ورد فيه.

(٤) يقال: رجلٌ أَلْيَسٌ أي شجاع.

(٥) عررت المِلْك: أصبته بسوء، من العَرّ وهو الجرب، ثم أطلق على كل سوء.

(٦) انظر: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ٨٨–٨٩.

(٧) انظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، دار الكندي، الأردن، ط الأولى، ٢٠٠٣م، ص ٢٨.

(٨) انظر: منهاج البلغاء، ٣٥١.

وفي أنماط التركيب[1] يظهر أثر وحدة السياق الفني في تشكُّل الشعر ظهورًا بيّنًا، إذْ تلتقي بعض القصائد في جمل مشتهَرة على ألسن الشعراء، في مقامات الرثاء، وأكّدتها هنا وحدة السياق؛ لأن الغرض وحده غير كافٍ لظهورها، بل أعان عليها اتحاد الوزن والقافية، ومن هذه الجمل (دعا فأسمع)، كقول لبيد: **(دعا أربدًا داعٍ مُجيبًا فأسمعا)**، وقول الهذلي:

لعمري لقد نادى المنادي فراعني غداةَ البُوَينِ من بعيد فأسمعا

وقول الفرزدق: **(غداة دعا ناعيهما ثم أسمعا)**، وقول يحيى بن زياد: **(نعى ناعيا عَمْرٍ بليلٍ فأسمعا)**، وقول الحارثي:

فحَنَّ نساءُ الحيّ من بعد هَجْعةٍ لصوتٍ دعا أثكالَهنَّ فأسمعا

فقد تواطؤوا على استعمال (أسمعَ) محذوفَ المفعول، وتأويله في قول ابن زياد: أسمعا الناسَ نَعِيَّه، وهو بتجرّد من المفعول يُستعمل في المكروه كثيرًا، ولأنه إذا أطلِق مبهَمًا فالإطلاقُ في مثل هذا المكان أبلغ"[2]. بل إنهم تواطؤوا أيضًا على عطف هذا الفعل على فعل ماضٍ آخر يتضمّن معنى النداء، وارجع البصرَ في الشواهد السابقة تجدْ: (دعا فأسمعا، نادى فأسمعا، نعى فأسمعا).

وفي هذا التركيب عدولٌ بالحذف، (أسمعَ الناسَ نعيَّه)، ولكنه ليس من الحذف الخاضع لاختيار المنشئ، بل هو من الضرب الذي يشيع فيُتَلَقَّف، دون أن يكون له غرض بلاغي أو جمالي[3]، إلا في أول استعمالٍ له، ودون التحقّق من هذا مفاوز، إلا إن بنيتُ على الظنّ، والظنّ لا يغني من الحق شيئًا.

---

[1] لن أقف في هذه الدراسة على ما لهَج بترداده الدارسون الأسلوبيون، أو من ينحو نحوهم، من إطالة النظر في بعض الأساليب، كالتقديم والتأخير، والقصر والحذف واستعمال الروابط والضمائر، وادّعاء أنها ظواهر أسلوبية عند مستعملي اللغة ضربةَ لازب؛ ذلك أن بعض ما كلفوا بالنظر فيه، وحشد نماذجه، ليس إلا قوانين ثاوية في اللغة نفسها، ولا معدى للعارف بها من أن يستعملها، اللهم إلا إذا وقع (التشبُّع الأسلوبي) في بعض الأنماط، فحينذاك يمكن الوقوف به بوصفه مظهرًا أسلوبيًّا. راجع ما يتصل بهذه الفكرة في: البلاغة والأصول، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي، نموذج ابن جنّي، محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ٢٠٠٧م، ص١٥٧.

[2] شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط الثانية، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م، ٢/٨٦٠-٨٦١.

[3] انظر: البلاغة والأصول، ١٥٠.

وينبغي لي الوقوف بلفظ (النعْي)[١] وما يُشتقُّ منه أو يرادفه، فقد بان أن نسبة استعماله ومرادفاته كثيرة في هذه العينيّات، والعلّة أنه مقترنٌ بحالِ الموتِ بعيدًا عن الأهل[٢]، "وكانت العربُ إذا قُتل منهم شريفٌ أو مات، بعثوا راكبًا إلى قبائلهم ينعاه إليهم، فنهى النبي -صلى الله عليه وسلم- عن ذلك"[٣]. ويعني هذا اتصالَه بالشرف والمنزلة الرفيعة، وقد "يكون للنعي علاقة بالتحريضِ على الأخذ بالثأر"[٤]، والذي أومئ إليه هنا أن اختياره للتعبير عن موت المرثيّ جاء ملائمًا للمعاني المطيفة به، بل إن الرويَّ يستدعيه، فهو —على هذا- أثر من آثار وحدة السياق الفني في هذه العينيّات.

ومن التراكيب التي جلبتْها وحدة السياق، لصلتها بالرويّ، ما تجده ماثلًا في قول متمِّم: **(فقد بان محمودًا أخي حين ودّعا)**، وقوله أيضًا في خاتمة قصيدته **(فقد آب شانِيهِ إيابًا فودّعا)**.

فقد جاء هذا التركيب ونحوه في قول الفرزدق: **(إذْ بانا جميعًا فودّعا)**، وقول ابن مُطير: **(فعاش زمانًا ثمّ ولّى فودّعا)**، وقول الحارثي: **(فما طبتُ نفسًا عن أخي يوم ودّعا)**، وقول ابن زيدون: **(وأن الهُدى قد بان منكِ فودّعا)**. والصيغة التركيبية —كما هو بيّن- تعتمد أيضًا كسابقتها على استعمال فعل ماضٍ يدلّ على الذهاب والفناء، (بان) أو ما في معناه، معطوفًا عليه الفعل (ودّع) الذي يؤتى به "كناية عن الموت"[٥].

ومن التشابه التركيبي الذي وطّأت له وحدة السياق الفني، لصلته بالرويّ أيضًا- ما يظهر في قول الهذلي:

لعمري لقد أعلنتَ خِرْقًا مبرَّأً من التَّغْبِ جوّابَ المهالكِ أروعا

فهذا التركيب الواصف للمرثيّ بأنه (خِرْق أروع) -على اختلاف ما يُطيف به من ضمائر وروابط ونعوت- تجده في قول لبيد: **(فتًى كان ممن يبتني المجدَ أروعا)**، ومجيء لفظ (فتى) مقرونًا بصفة (الأروع) ظاهر أيضًا في قول متمّم: **(فتًى غيرَ مِبطانِ العشيّاتِ أروعا)**. وعلى النهج نفسه تعبير يحيى بن زياد، وهو أكثر مماثلة لتعبير الهذلي، إذ جمع بين صفتي الخِرْق والأروع، فقال: **(بخِرْقٍ كريم كان في الناس أروعا)**، وكلٌّ منهم يعدل إلى تغيير في الصياغة يكسب بها تفرّدًا.

ولكننا نجد لفظي (فتى) و(أروع) عند الحارثي في نفَس أطول، وتمدّد في القول، مع تحمّل لفظ (أروع) دلالة التفضيل، وذلك في بيتين:

---

[١] في اللسان (نعا): "قال ابن سيده: والنَّعْيُ والنَّعِيُّ بوزن فَعِيل: نداء الداعي، وقيل: هو الدعاء بموت الميت والإشعار به، نعاه ينعاه نَعْيًا ونُعْيانًا، بالضم. وجاء نَعِيُّ فلان: وهو خبر موته".

[٢] انظر: جمالية الموت، ٣٣٧.

[٣] اللسان (نعا)

[٤] جمالية الموت، ٣٣٧.

[٥] شرح المفضّليات، التبريزي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، (١٣٩٧هـ/١٩٧٧م)، ١٤٠٣/٣.

فتى الخير لم يَهْمُمْ بغـدرٍ ولم يُعَـبْ بعجزٍ، ولم يَمْـدُدْ إلى الـذمّ إصـبعـا
ولا كـان في النـادي فيهجر قومـه بأمـلأَ مـنـه في الـعـيـونِ وأروعـا

وكلّ أولئك الملحوظات المتعلقة بالتراكيب مُدرَجة في التشـبّع الأسـلوبي، الذي يظهر في تكرار الدوالّ، حتى وإن تعدّدت النصوص وقائلوها؛ لأن النظر هنا من جهة كون هذه القصائد منداحةً في سياق واحد، متماثلة المعنى والمبنى، تتكاد تتقارب بل يتداخل بعضـها في بعض، إلى الغاية التي تجعل الخلط بين أبياتها واردًا، وسـوف أذكر نماذج مفصّلة على هذا في الفِقَر المختصة بالبناء.

وقد يُبنى على هذا أن ننظر في التشبع الأسلوبي، بوصفه ظاهرة أسلوبية تنتظم قصائد لشعراء متعددين، إذا جاءت هذه القصائد ذات وَحدة سياقية كالعينيات، أو كانت معارضاتٍ أو نقائض، أو مجاوبات ومراسلات إخوانية.

ثم إن ذلك التشابه أو التماثل التركيبي في العينيات يربطه بما قيل عن خصائص الشعر الشفوي، ذلك أن نظرية (النظم الشفوي في الشعر القديم) ترى أن الشعراء يستقون تعبيراتهم من قوالب صياغية متداولة، وهي قوالب تختلف طولًا وقِصَرًا، حتى تأتي في بيت كامل[١]، وتشير إلى مسألة مهمّة ذات صلة بما أنا بصدده، وهي أن الشاعر (الشفوي) يتعلم كيف يستبدل بالكلمات في نطاق صياغي، كلماتٍ أخرى ذات قيمة إيقاعية مساوية، ومن ثم يقتدر على إيجاد قوالب صياغية اشتقاقية جديدة[٢]، قد تُعَدّ –إن كانت منطوية على تجاوز وابتكار حقيقي– من التفرّد الأسلوبي.

وإذا صحّ القولُ بتحقق مقالة أصحاب نظرية النظم الشفوي عند الشعراء القدماء –وفيها مضطَرَب للرأي والنقاش– فذلك من دواعي تأمّل وحدة السياق والتماس أثرها؛ فإن أرباب هذه النظرية يرون أن التشابه والتماثل في الشعر القديم –وبعضه مندرج في موضوع بحثي– هو صدًى جهير للشفوية التي اعتمدها أولئك الشعراء في نظم الشعر.

ومن المسائل المثارة في هذا الموضوع أن الشاعر –وفق نظرية النظم الشفوي– لا يُجْهد نفسه في الصياغة الفنية، بل يلجأ إلى القوالب المعَدّة المتداولة، ولا تكون مهمته بهذا سوى تفريغ القوالب المحفوظة مع إضافات تلائم الوزن والقافية[٣]، ولا شك في أن هذا الرأي يبترُّ القائلَ أهمَّ ما يُعدّ به شاعرًا، وإن صدق ذلك على ضَعَفَة الشعراء ومقلّديهم، ومن كان الغِناءُ أغلبَ على صنعته، فإنه لن يصدُق على جمهور الشعراء.

---

(١) انظر: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، جيمز مونرو (james Monroe)، ترجمة: فضل العماري، دار الأصالة، الرياض، ط الأولى، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ص ٣٦-٣٧.

(٢) انظر: المرجع السابق، ٣٩.

(٣) انظر: الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، فضل العماري، مكتبة التوبة، الرياض، د.ط، د.ت، ص ٨٧.

ولأنه ليس من شأني هنا مناقشة هذا الرأي، فإني أحيل القارئ إلى الدراسة القيّمة التي أنجزها فضلٌ العمّاري، وهي التي أشرت إليها في الحاشية الأخيرة. ومما قال فيها: "إن التقاط قوالب...من هنا وهناك، وإخضاع كل ذلك للنظرية الجمعية يُعدُّ تجاوزًا لطبيعة الشعر العربي، ومادّته، ولشخصية الشعراء أجمعين"[١].

وأنا أضيف هنا إلى مسألة التفرّد في الصياغات —مما هو من مادة دراستي هذه– أن ننظر إلى عينية الهذلي، ففيها قوالب ليست عند غيره من شعراء العينيات المخضرمين (لبيد ومتمّم)، فقد قال مثلًا:

لعمري لقد أعلنتَ خِرْقًا مبرَّأً من التَّغْبِ جوّابَ المهالكِ أروعا[٢]

فتعبيره بـ(لقد أعلنتَ)، و(من التَّغْب) قالبان صياغيان انفرد بهما، ومثلهما قوله:

فأظلم ليلي بعدما كنتُ مُظهِرًا وفاضت دموعي لا يُهِبْنَ بأضرعا[٣]

فجملة (بعدما كنتُ مُظهِرًا) قالب منفردٌ، لم يؤْلْ فيه إلى قالب صياغي محفوظ، وكذا قوله (لا يُهِبْنَ بأضرعا)، أو لأقلْ: لم يكن هذان القالبان —في أقلِّ أحوالهما– مما استعمله شعراء العينيات أولئك.

ومن الخروج عن القوالب الصياغية أن نجد الهذلي يخاطب الموت في قوله:

فقلتُ لهذا الموتِ: إن كنتَ تاركي لخيرٍ، فدعْ عَمْرًا وإخوتَه معا

ومن الوسائل الشعرية الشائعة في الرثاء مطلقًا، ولاسيما في مراثي الأخ، استعادة صيغة الزمن القديم (كان...)، لأن فقد الأخ يضع الذات وحدها في مواجهة هذا القانون الكوني[٤]. ومن أجل هذا تتواتر الأفعال الماضية كثيرًا، وهي أقرب إلى طبيعة الغرض، لأن الراثي يصف حال الميْت إبّان حياته التي انقضت، أو يصف ما حلّ به من وجد وحزن، وحسبُك أن تنظر في قصيدة متمِّم، فتجدَ أن مطلعها مختوم بفعلين ماضيين: (أصاب فأوجعا)، وأن مقطعها مختوم كذلك بفعلين ماضيين (فقد آبَ شانيهِ إيابًا فودّعا)، ويدانيه قول الحسين بن مُطير، والتَفِتْ إلى المسطور ما تحته:

بلى قد وَسِعتَ الجودَ والجودُ ميّتٌ ولو كان حيًّا ضقتَ حتى تصَدَّعا

ولما مضى معْنٌ مضى الجودُ وانقضى وأصبحَ عِرنينُ المكارمِ أجدعا

وفي عينية الهذلي توالت ثمانية أفعال ماضية في الأبيات الأربعة الأولى، وأكتفي هنا بإيراد بيتين منها، اختصارًا:

---

[١] المرجع السابق، ١٠٠.

[٢] التَّغْب: الفساد.

[٣] المظهِر: من كان في وقت الظُّهْر، والأضرع الذليل الضعيف.

[٤] انظر: الأسلوبيات الأدبية، ١٥٦.

جوادً إذا ما الناسُ قلَّ جوادُهم وسُـفًّا إذا ما صـرّح الموتُ أقرعا
فأظلم ليلي بعدما كنتُ مُظهِرًا وفاضـت دموعي لا يُهِبْن بأضـرَعا

وفي قول يحيى بن زياد احتشدت ستة أفعال ماضية:

نعى ناعيا عَمْرٍ بِليلٍ فأسمعا فراعا فـؤادًا لا يـزالُ مُروَّعا
مضى فمضتْ عنّي به كلُّ لذّةٍ تقَرُّ بها عيناىَ فانقطعا معا[1]

ومما هو ذو صلةٍ بالتراكيب ملاحظة أن الثقَل وتعقيد التراكيب كادا ألا يلابسا هذه العينيات، ومن هذا الثقَل القليل التعبير بـ(زوّدوكه) في قول ابن زياد: (وما دَنِس الثوبُ الذي زودوكه)[2]، وكأن روايته الأخرى المشار إليها في الحاشية، كانت تصرُّفًا من بعض الرواة لتخفيف ثقله. فهل تجنّب الشعراء ذلك لأن قصائدهم ذات وحدة سياقية؟ لا، فالأمر أوسع من ذلك، وهو أصلٌ ينتهجه الشعراء، لا فرع يؤولون إليه بين الحين والحين، يدلّك على صدق هذا الحكم أن شواهد التعقيد والثقَل عند البلاغيين لا تتجاوز عددًا قليلًا، يُكرّر في جُلّ كتبهم[3].

وقبل النُّقلة إلى مبحث آخر أشير إلى أن بعض الشكلانيين نحا نحوًا اهتمَّ فيه بالبحث في طبيعة اللغة الشعرية، وعن الصور المتطابقة، والاستعارات المتشابهة، والكلمات المهجورة المتماثلة الاستعمال في هذا الأثر وفي ذاك، وفي هذا الاهتمام ربط لدراسة الخطاب، بوصفه إنشاءً، بالتاريخ الأدبي[4]. والمراد بذلك أن من التاريخ الأدبي الحريّ بالنظر ما يجده المتلقّي من أنماط لغوية وطرائق أسلوبية تتكرر، وتظهر عند جمهرة من المنشئين في كلّ لغة، وفي كلّ أدب؛ وهو تكرار اتخذ صورة (الرواسم الشكلية أو القوالب الصياغية) التي يستعملها جمع من الأدباء، حتى نُسي أبوها الأول المبتكر لها.

وذلك ذو وشيجةٍ بمسألة وحدة السياق الفني؛ فإن تكرار الأنماط والقوالب والصياغة يظهر أجلى ما يكون الظهور في القصائد المتسمة بتلك الوَحدة، وهذه العينيات نماذج فحسب، ولو رجَعنا الطرْف في قصائد أخرى ذات وحدة سياقية، لوجدنا ما يشهد لهذا الرأي بالصحة[5].

---

[1] ورد هذان البيتان في ديوان الحماسة (الحماسية ٢٨١)، والثاني لم يَرِدْ في (مُقَطّعات مراث). شرح ديوان الحماسة، ٨٦٠، ٨٦٢.

[2] في كتاب التهاني والتعازي، ابن المرزُبان، حققه: إبراهيم البطشان، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط الأولى، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص ١٦٢: (ألبسوكه).

[3] انظر مثلًا: المثل السائر، ١/٣٠١-٣٠٢.

[4] مقالات في التاريخ الأدبي، ص ١٤.

[5] مثل بعض ما قيل في وصف الحرب، أو وصف الصيد والطرد، أو الغزل، وخُذ على سبيل المثال الغزل على البحر البسيط برويّ النون المفتوحة على قافية المتواتر، كنونية جرير التي منها (إن العيونَ التي في طَرْفها حَوَرٌ). ومثالًا آخر من

وينبني على هذا أن أحكامنا في درس أسلوبية النصوص وشعريّتِها تتصل من إحدى جهاتها بالتاريخ الأدبي، ولهذا أهمية مغفولٌ عنها، ويُبنى عليها أيضًا أن هذه الأحكام تظلُّ احتمالًا مؤسَّسًا على ما بلغَنا، لا على أنها غاية لا تُعدَى، ومنزلةٌ لا تُتجاوز، فنحن لم نطالع كلَّ شعر العرب، ولن نستطيع إلى ذلك سبيلًا؛ لضياع أكثره. وكلام ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) حجّة في هذا، إذ قال: "والشعراء المعروفون بالشعر عند عشائرهم وقبائلهم في الجاهلية والإسلام، أكثرُ من أن يحيطَ بهم محيطٌ، أو يقفَ من وراءِ عددهم واقف، ولو أنفد عمره في التنقير عنهم، واستفرغ مجهوده في البحث والسؤال. ولا أحسب أحدًا من علمائنا استغرق شعر قبيلة حتى لم يفُتْه من تلك القبيلة شاعر إلا عرفه، ولا قصيدةٌ إلا رواها"[1].

مظاهر في الصور الشعرية:

الصورة الشعرية التي عليها مدار هذه الفقرة من البحث هي تلك التي ترحل في النصوص، وتزداد جلاءً في النصوص المتحدة السياق، كهذه العينيات، إذْ إن هذه الصور تؤول إلى مصدر واحد غالبًا، بل إن بعض الصور يتكرر فيصبح التالي ناقلًا لما أبدعه الأول فحسب، وقد تقوى مُنّة الشاعر، فيعمّر الصورة تعميرًا يكسبها جدّة ورُواءً.

وبما أن القصائد المدروسة مسلوكة في غرض الرثاء؛ كان لا بدّ لروح التفجّع أن تظهر أشدّ ما يكون الظهور، وهذا يقتضي أن تصدر الصور عن تخييل يستمدّ عالمه من الحزن والبكاء، فالقصائد قد تصبح على هذا محدودة الخيال، لأن ذاكرة الشاعر تختزن صورًا مستقاة من قصائد سابقة – سواء أكانت في السياق الفني نفسه أم في غيره– وقد يطرأ عليها تطوّر، أو قد تولّد صورة من صورة، وهذا ما سأُفِيض في تفصيله في الأسطر اللاحقة:

إن الصور الواردة في عينية متمم قد تكون هي النواة المركزية التي تشظّت عنها الصور اللاحقة عند أصحاب العينيات، وقد يكون متمّم مستقيًا صوره من شعر سبقه، والقطع بشيء من هذا غير وارد؛ إذْ لا دليل عليه، فلم يصلنا كلُّ شعر العرب، ولا سيّما شعرُ الجاهلية الأولى. وعلى ذلك يصلح أن تُتخذ بعض صور متمّم منطلقًا للتعديل والزيادة في بناء الصور، وتغيير علاقاتها التشبيهية والاستعارية، والميل بها إلى مزيد من الإيغال المجازي.

إن متمِّمًا يستقصي الصورة، ويفصّل جوانبها، يقول داعيًا للقبر بالسقيا:

سقى الله أرضًا حلّها قبرُ مالكٍ ذِهابَ الغوادي المُدجناتِ فأمرعا
وآثرَ سيلَ الواديينِ بديمةٍ تُرشّحُ وسميًّا من النبتِ خِروَعا

شعر الصيد والطرد الذي يكون رجَزًا، وكثيرٌ منه –ولا سيّما طرَدِيّات أبي نواس– يبدأ بداية واحدة بجملة (أنعتُ كلبًا...)، وكثيرًا ما تستهَلُّ الطردية بقوله (قد أغتدي).

[1] الشعر والشعراء، ١/٦٠-٦١.

فمُجتَمَعَ الأسدامِ من حول شارعٍ فروّى جبالَ القريتين فضَلفَعا
فوالله ما أُسقي البلادَ لحبِّها ولكنّما أُسقي الحبيبَ المودَّعا[1]

والدعاء للقبر بالسُّقيا، واستقصاءُ ذكر المواضع المحيطة بقبر المرثي أو القريبة منه أو المفضية إليه منهج سلكه الشعراء، وهو من آثار التعلق بذكرى المرثي، وبلوغ حدّ تقديس ما مرّ به من أمكنة، "وهو معنى متواتر في مراثي الجاهلية"[2]، غير أننا نلحظ أن بعض أصحاب العينيات اكتفوا بالدعاء العام، كالحسين بن مطير:

ألِمّا بمعنٍ ثم قولا لقبره سقتك الغوادي مربعًا ثمّ مربعا

والصورة الكلية التي تشترك فيها جُلُّ القصائد هي (صورة المرثيّ الفارس الكريم)، إلا في مرثيَة ابن زيدون؛ لأنه يرثي امرأةً (أمّ المعتضد)، غير أن لكل شاعر طريقتَه في تشكيل الصورة، وله مصادره التي يشرَك فيها غيرَه أو يخالفه، فمتمِّم والفرزدق أعرابيان، وأبو تمام وابن زيدون حضريان، وأوّل هذين مشرقي، والآخر أندلسي؛ ولهذا نجد اختلافًا في مكوّنات الصورة عند كلٍّ منهم، وفي طرق البيان التي حاطتها أو انبنت عليها، وإن اتفقت في هيئتها العامة.

ولمتمم والحارثي خصيصة التفصيل الذي استدعته اللوعة الصادقة؛ ولم أجدْ في القصائد الأخرى ما يكشف صدقًا ولوعةً ونزف مشاعرَ كما وجدته عندهما، ففي صور المرثيّ (الفارس) يقول متمّم:

وإن ضرّس الغزوُ الرجالَ رأيتَه أخا الحربِ صَدقًا في الرجالِ سَمَيدَعا
وما كان وَقّافًا إذا الخيلُ أحجمَتْ ولا طائشًا عند اللقاءِ مُدَفّعا
ولا بكَهامٍ بَزُّه عن عدوّه إذا هو لاقى حاسرًا أو مقنَّعا[3]

لقد استغرق وصفُ المرثيّ وصفًا مفصَّلًا دقيقًا نحو ستة عشر بيتًا من عينية متمّم، وصِيْغَ الوصفُ في صور متلاحقة، مفْضٍ بعضُها إلى بعض، وأربى عليه الحارثي عددًا، إذْ جاء عنده الوصف في نحو خمسين بيتًا، ومن نهجه التصويري أن يلمَّ بالفكرة في بعض الأبيات، كقوله (يصونُ ببذلِ المالِ نفسًا كريمة)، ثم يعود إليها مفصِّلًا:

---

(١) الذِّهاب: جمع ذَهْبة وهي المطر الجَود، والغوادي المدجِنات: السحب المظلمة لكثافتها، والخِرْوَع: الضعيف، ومجتَمَع الأسدام، وشارع وضَلفع أسماء مواضع.

(٢) جمالية الموت، ٣٣٦.

(٣) ضرّسه الغزو: أثّر فيه، والصَّدْق: الصّلب، والسَّمَيدَع: الجميل الشجاع المديد القامة، والكَهام: الكليل، والبَزّ: السلاح. وفي قوله: (إذا هو لاقى حاسرًا أو مقنّعا) يحسُن إعراب (حاسرًا أو مقنّعا) حالين من الضمير المستتر في (لاقى)، لأنه أقوى للمعنى وأمتن، لا أن يُعربا مفعولين للفعل على ما رآه بعضهم. وعليه يصبح المعنى: إذا هو لاقى عدوّه سواءٌ أكان هو حاسرًا أو مقنّعا، فشجاعته وإقدامه في الحالين واحدة.

ترى النـاسَ أرســـالًا إليـه كـأنمـا تضـــمّن أرزاقَ العُفـاةِ لهم معـا
فمن صـــادرٍ قد آبَ بالرزقِ حامدًا ومن واردٍ شـــاحٍ بفِيهِ ليكرعا[1]
أفـاتَ بإبقـاءٍ على العِرْضِ مـالَـه فأنجحَ إذْ أكدى البخيلُ وأوضـعا
ولا يســـتخِصُّ القِدرَ من دونِ جارِه ليشـــبعَ والجيرانُ يُمســـون جُوّعا

ثم رجع إلى الإجمال:

جوادٌ إذا مـا ألصـــقَ المحْـلُ بالثرى وضـــاق لئامُ الناسِ عنه توسّـــعا

ثم أرسل هذه الصورة الطريفة:

كســـاه الحيـاءُ الجودَ حتى لو انّـه يُجَرَّدُ من سِـــربالِـه مـا تمنّعـا

إن منهج تفصيل الصورة والإطالة فيها مخصوص بهذين الشاعرين المفجوعين، فهو يكشف ما اعتمل في نفسيهما من شدة اللوعة.

وصدقُهما في البكاء، استدعى طولَ النفَس، والالتذاذَ بنثِّ محاسن المرثيَّيْن، ولم ينطو التصوير عندهما على مبالغة تتجاوز الحدَّ المقبول، على خلاف ما ظهر عند الفرزدق مثلًا، إذ إنه سار مسيرتَهما في قوله:

نعى فَتَيَيْنـا للطعـانِ وللقِرى وعَـدلَيْنِ كـانا للحكومـةِ مقنعـا
خيـارَيْـنِ كـانا يمنعـانِ ذِمـارَنا ومعقل من يبكي إذا الروعُ أفزعا

ولكنه مزج بهذا صـورًا يهربُ بها من فراغ قلبه من الحزن، فحزنُه مدّعى؛ يكشـفه ما عمد إليه من مبالغة في قوله:

فليتَ البريدَيْن اللذَين تتابعا بما أخبرا ذاقا الذُّعافَ المُسَلَّعا[2]

وقوله: **(فلا رُزءَ إلا الدينَ أعظمُ منهما)**، وقوله: **(وقائلةٍ ليت القيامةَ أُرسِـلتْ علينا)**. فهذه التعبيرات والصـور لا تدلُّ إلا على قلب فارغ من الشـجن، يسـترُ فراغه بالتهويل[3]، الذي تنبّه إليه أبو تمام، فعمد —وهو يتحازَن كالفرزدق– إلى سـتر خلوّ قلبه من الحزن بالإيقاع، مسـتعينًا بالمذهب البديعي في بناء الصـور، فقال — وتأمّل المسطورَ ما تحته–:

فتى كـان شِـرْبًا للعُـفـاةِ، ومـرتعًـا فأصبـح للـهـنديَّة الـبيضِ مـرتعـا
فتى كلما ارتاد الشـــجاعُ من الردى مقَرًّا غـداةَ الـمأزِقِ ارتـاد مـصرعا

---

[1] شاحٍ بفيه أي فاتح له، والكرْع: تناول الماء بالفم.

[2] الذُّعاف المسلّع السمّ السريع القتل الشديد الفتك.

[3] ويشهد لتحازُن الفرزدق وتكلّفه الرثاءَ الخبرُ الذي أورده المبرّد، وفيه أن الحجّاج جلس "للمعزّين، ووضع بين يديه مرآة، وولّى الناس ظهره، وقعد في مجلسه، فكان انظر إلى ما يصنعون، فدخل الفرزدق، فلما نظر إلى فعل الحجّاج تبسّم، فلما رأى الحجّاج ذلك منه قال: أتضحكُ وقد هلك المحمّدان؟ فأنشأ يقول..." ثم أورد بعض أبيات القصيدة. كتاب التعازي والمراثي، ٢٠١.

إذا ساء يومٌ في الكريهةِ منظرًا تصَلّاه علمًا أن سيحسُنُ مَسمَعا

إن وحدة السياق الفني أوجدتْ نمطًا متشابهًا من التعبير عند الراثيَين الصادقين –متمّم والحارثي– ونمطًا آخر متشابهًا أيضًا عند المتحازنَين –الفرزدق وأبي تمام– فالتشابه عند الأولين في مصادر الصور، وتركيبها وتفصيلها، وعند الآخرين في الاستعانة عليها بالمبالغة أو الصنعة.

وألتفتُ إلى الصورة الأعرابية –وربما جاز نعت بعضها بالجاهلية– فأجدها شائعة في قصيدة متمّم، مثلما نقرأ في قوله:

ولا برَمًا تُهدي النساءُ لعرسِه إذا القَشْعُ من حَسِّ الشتاءِ تقعقعا[1]

وقوله: (**خصيبٌ إذا ما راكبُ الجدبِ أوضعا**)، وقوله:

فعينيَّ هلّا تبكيان لمالكٍ إذا أذرتِ الريحُ الكَنيفَ المرفّعا[2]

وقوله:

وضيفٍ إذا أرغى طُروقًا بعيرَه وعانٍ ثوى في القِدِّ حتى تكنّعا[3]

يقول التبريزي (ت٥٠٢هـ) مؤكِّدًا إيغال الصورة في البيئة الأعرابية، نقلًا عن الأصمعي: "إذا ضلّ الرجلُ أرغى بعيرَه، أي حمله على الرُّغاءِ لتجيبَه الإبل برُغائها، أو تنبح لرُغائه الكلابُ، فيقصدَ الحيّ، ويقال: إنما يُرغي بعيرَه إذا أتى الحيَّ ليسمعوا الرُّغاءَ، فيعلموا أنه ضيف، فيدعوه إلى منازلهم"[4].

فهذه الصور لن تجد مسلكًا في قصائد الحضريين كأبي تمام وابن زيدون إلا تقليدًا، وربما جاز عدُّها في سياق كلمة متمّم ذات صبغة ليست لغيره، ولكن الصورة العامة التي يُعمَد فيها إلى بعض طرق البيان الشائعة، كالتشبيه بما توارد الشعراء على التشبيه به، من سيف وبحر ونحوهما= هذه الصورة ظاهرة في جُلّ القصائد المدروسة، فلمتمّم: (**تراه كصدرِ السيفِ يهتزُّ للندى**)، ولأبي تمام وقد نحا نحوًا تعميريًّا للصورة، فأخذ التشبيه بالسيف، ولكنه أوغل في الاستعانة بالخيال، وعمد إلى تشبيه مركّب، مصوِّرًا مصرع المرثيّ في الحرب:

فما كنتَ إلا السيفَ لاقى ضَرِيبةً فقطّعها ثم انثنى فتقطّعا

ومن النمط التصويري الذي ظهر عند متمِّم والحارثي فحسب، وغاب عن قصائد الباقين، ما يدخل في (التفريع) البديعي عند القدماء، والأوجهُ تسميته بـ(الصورة الاستدارية)[5]، وهو أسلوب مبنيٌّ على الابتداء بـ(ما)

---

(١) البَرَم: من لا يدخل مع الناس في الميسر، لفقره، والقَشْع: بيت من جلد.

(٢) أذرت: ألقت، والكنيف: حظيرة من شجر تتخذ للإبل.

(٣) العاني الأسير، وثوى: أقام، والقِدّ: القيد، وتكنّع: تقبّض.

(٤) شرح المفضليات، ٩٥٤/٢.

(٥) انظر: الصورة الاستدارية في الشعر العربي، خليل أبو ذياب، دار عمار، عمّان، ط الأولى، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص ٤٨-٤٩. والفضل في سكّ هذا المصطلح لمؤلف هذا الكتاب.

النافية العاملة عمل (ليس) الداخلة على المشبّه به، ثم يورَد فيه بعضُ أوصافه وشِياته أو أحواله، ويُختمُ بـــ(أفعل التفضيل) المقترن بالباء الزائدة، خبرًا لها، متّصلًا بالمشبّه[١]. وجاءت هذه الصورة في أربعة أبيات عند متمّم:

ومـا وَجْـدُ أظـآرٍ ثـلاثٍ روائـمٍ أصَـــبْنَ مَجَرًّا من حُوارٍ ومصـــرعـا
يـذكّرنَ ذا البـثِّ الحزينَ ببثّـه إذا حنّت الأولى ســـجَعْنَ لها معا
إذا شـــارفٌ منهنَّ قامتْ فرجّعتْ حنينًا فأبكى شَـــجوُها البَرْكَ أجمعا
بأوجـدَ مـني يـومَ قـام بمـالـكٍ منـادٍ بصـــيرٌ بالفراقِ فـأسمعـا

وعند الحارثي في واحد وعشرين بيتًا، أولها:

فما أمُّ سَقْـبٍ أودعتْـه قـرارة من الأرضِ وانساحت لترعى لتهجعا

.....

بأوجـعَ مـني يا سعيـدُ تحرُّقًا عليك، ولكن لم أجـدْ عنك مَدفعـا

وليس عدول الشعراء عن هذه الطريقة البيانية عجزًا، أو "لأنهم لم يفطنوا لأبعادها الجمالية، وخصائصها الفنية، وطاقاتها الإبداعية"[٢]، بل لأنهم آثروا أنماطًا تصويرية جديدة، ولا سيما أبوتمام ذو الفن البديعي المشهور، وابن زيدون الذي كان يرثي امرأة أجنبية.

أما ظهورها اللافت للنظر فهو عند الحارثي، لطول الاستدارة في الصورة، إذ بين (ما) التي ابتدأ بها (ما أمُّ سَقْبٍ)، وأفعل التفضيل المسبوق بالباء (بأوجع)= بينهما تسعة عشر بيتًا، افتنّ فيها بتفاصيل الصورة التي بنى عليها المقطع الأول، وكأنما أراد بذلك بزَّ شـأوِ متمّم والفلَج عليه؛ ولا سـيّما أنه متأثر بقصـيدته تأثّرًا كبيرًا. ولا شـك في أنه –إذْ يعارضُ متمّمًا– يشـعر بمقدار ما يحتاج إليه من إظهار المقدرة، حتى لا يُوصـف بالكبوّ عن الإبداع. ومن أجل هذا جاءت قصيدته "أشبه بشعر العصر الأموي بل بشعر العصر الجاهلي"[٣].

والحقّ أن بين قصيدتي متمّم والحارثي شبهًا كبيرًا، جعلني أحكم بأن الثانية منهما معارضة للأولى، وهذا ما ذهب إليه أيضًا خليل مردم (١٣٧٩هـ)[٤]، وقد قال ابن المعتز (ت٢٩٦هـ): إن عينية الحارثي "ليست بدون قصـيدة متمّم"[٥]، ثم أورد بضـعة أبيات من هذه الصـورة الاسـتدارية وعلّق قائلًا: "وهذا كلامٌ يُعجِز الشـعراءَ ويفضحهم"[٦].

---

(١) انظر: المرجع السابق، ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ٤١.

(٣) الشعراء الشاميون، خليل مردم، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص ٢٩٩.

(٤) انظر: المرجع السابق، نفسه.

(٥) طبقات الشعراء، ٢٧٦-٢٧٧.

(٦) المرجع السابق، ٢٧٧.

والمهم –في معرِض تلمّس أثر وحدة السياق الفني– أن نمط التصوير الاستداري لم يستدرِجْ من تأثروا بمتمّم كالفرزدق إلى انتهاج هذه الطريقة، وربما كشف هذا ضعفَ تأثير هذه الوحدة في اختيار نمط دون آخر.

ومن مظاهر أثر وحدة السياق تواطؤُ بعض الشعراء على توظيف بعض الأعلام ذات الصلة بالمعنى الكلّي للقصائد، فقد ورد عند كثير منهم لفظ (تُبّع)، وانفرد بعضهم بذكر آخرين من أعلام الأمم الهالكة، ومهما يكن فهذه الأعلام تفيد "في ترسيخ مبدأ المماثلة التشبيهية والاستعارية، من حيث هي أعلام إيحاءٍ. وأعلامُ الإيحاء تسمو بجماليّة النص الأدبي؛ لأنها تستحيل موادَّ بناء وأساليبَ أداء، دالّةً بحقيقتها من حيثُ هي مُثُل عليا مشتركة، أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر إلى الكون"[١].

وعليه فإن بعض أسماء أولئك الأعلام فقدت وظيفتها التعيينية، وصارت صفاتٍ دالّة، أي حاملة لمعنى، أي إنه وقع عدول بها عن دلالة التعيين إلى دلالة الوصف [٢]. والذي أعبأ به هنا أن بعض القصائد العينيات اشتركتْ في هذا العدول، ولكنّه عدولٌ غير صريح في دلالته على الاختيار الأسلوبي؛ لأن شبهة التقليد والتأثر واردة. ثم إن وحدة السياق الفني –كما أسلفت– ذات تأثير بيّن في استعمال اسم (تُبّع). وسوف أشير في مبحث الموسيقا إلى أمرٍ آخر ذي صلة بتوظيف الأعلام.

ثم إن عناية بعض هؤلاء الشعراء بالتصوير وتكثيفه، مظهر من مظاهر العدول الأسلوبي، ومنشأُ العناية بالصورة عند الشعراء أنهم يُلفون الألفاظ ممتنعةً عن الاستجابة والمطاوعة للتعبير عن المعنى الدقيق الذي يرومون بلوغه، وإبلاغه، فيعمدون إلى الصورة، التي هي استدراك على نظام الدلالة، بمراجعة العلاقة بين الأسماء والمسمّيات، وعليه فالصورة الناجحة لا تعبِّر عن نظير مطابق لما يُوصفُ باللغة العاديّة، بل تعبّر عنه تعبيرًا جديدًا مدهشًا بعيدًا عن الابتذال[٣]. ولننظر في قول جوّابٍ، وقد شبه نفسه بالطير مستعينًا بالاستعارة:

لقد كنتُ ذا ركن وريشٍ فلم يزلْ بيَ الدهرُ حتى أصبحا قد تضعضعا

إنني أراه موفّقًا في ابتكار صورة جيّدة غير مألوفة، ولكنه لم يبلغ بها حدّ الإدهاش؛ لأنه بقي في نطاق ضيّق. وكأنّما لزّته الوحدة السياقية إلى لفظ (تضعضعا) فلم يبلغ بها ما يريد، لعجزِها عما تحتمله لفظتا (تحطّما) و (تفرّقا) مثلًا، وهما أقرب إلى وصف زوال الطير وذهاب الركن (ويريد به العشّ).

ويبدو أبوتمام –على ما عُهد في شعره وعُرف عن مذهبه– أحرصَهم على التجاوز الفني في هذا الباب، فقصيدته –على قِصَرها، وعلى أنه كما أسلفت متحازنٌ لا حزين– منطوية على بضع صور بديعة، كقوله:

مصيفٌ أفاض الحزنُ فيه جداولًا من الدمعِ، حتى خِلتُه عاد مربَعا

وقوله الآخر:

فما كنتَ إلا السيفَ لاقى ضَرِيبةً فقطّعها ثم انثنى فتقطّعا

---

[١] جمالية الموت، ٤٣٨.

[٢] انظر: البلاغة والأصول، ١٦٤–١٦٥.

[٣] انظر: اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ٧٤–٧٥.

وتوافَق الشعراء على توظيف المبالغة في تركيب الصور –وفيما سلف نماذج من قصيدة الفرزدق– وهذا ملمح فني ظاهرٌ في الشعر العربي كلّه، ولكني أشير في هذا المقام إلى استلالهم صورًا من صور أخرى، أو إعادتهم صياغتها، مستعينين في بنائها بتشابه التراكيب، وأعانتهم عليها وحدة السياق، يقول متمّم:

فلو أن ما ألقى يصيبُ متالعًا أو الركنَ من سلمى إذن لتضعضعا

وهو يأتي بالمبالغة افتراضًا (لو أنّ...)، وعلى نهجه قال الفرزدق:

ولو أن يومَيْ جمعتيه تتابعا على جبلٍ أمسى حُطامًا مصرَّعا

ولكنّه ترك الافتراض في بيت آخر، وادّعى وقوع الأمر وتحقّقه، إذ قال:

وما لكما لا تبكيان وقد بكى من الحزَنِ الهضْبُ الذي قد تقلّعا

وسلك الحارثي وابن زيدون مسلكهما، فالحارثي يقول:

فلو أن طودًا من تهامة ضافَهُ من الوجدِ ما قد ضافني لتضعضعا

أما ابن زيدون فربّما صحّ القول بأنه أعاد صياغة بيت متمّم فقال:

أُصِبنا بما لو أن هَضْبَ مُتالِعٍ أُصيبَ به لانهدَّ أو لتضعضعا

إن هذا المورد الواحد في تركيب الصور يصدِّق الحكم بـ"أن الشاعر يبدع في سياق من الصور المتراكمة في ذاكرته"[(١)]، ولهذا كان من وسائل البحث عن (شعرية) القصيدة الإلحاح على كشف الامتياز والتفرّد فيها، وإن كان منبنِيًا على إبداع سابق، وحتى يتّضح هذا أضرب مثالا بصورة (الدمع المنسكب) التي تشكّل الدائرة الكبرى التي اتفقت فيها القصائد، فقد افتَنَّ بعض الشعراء في تركيبها والإضافة إليها، فلبيد يقول:

فعينيَّ، إذْ أودى الفراقُ بأربدٍ فلا تجمُدا أن تستهِلّا فتدمعا

وخطاب العين مفتاح لصورة (البكاء) التي لا تفارقُ شعر الرثاء، ولكنّ الشعراء يختلفون فيما بعدَ هذا الخطاب، وها هنا نجد لبيدًا يستدعي الدمع من عينيه استدعاءً مباشرًا (**لا تجمُدا أن تستهلّا**)، ثم يُردف بالخبر ولا يُكمل الصورة، إذ قال:

فتًى عارفٌ للحقِّ لا ينكرُ القِرى ترى رَفدَه للضيفِ ملآنَ مُترَعا[(٢)]

وعلى نهجه في خطاب العينين ولكن في صورة أكثر إحكامًا وتماسكًا قول متمّم:

فعينيَّ، هلّا تبكيان لمالكٍ إذا أذرتِ الريحُ الكنيفَ المُرَفّعا[(٣)]

فهو يستبكي من يسمعه بهذه الصورة الثاوية في العجُز؛ لأنه يُذكّره بعضَ شمائله التي يُبكى عليه لأجلها، يقول التبريزي: "أي هلّا تبكيان لمالكٍ في ذلك الوقت، لشدّة الخَلَّة، وإطعامه الناس"[(٤)].

---

(١) البلاغة والأصول، ٢٢٤.

(٢) الرَّفْد: القِدْر.

(٣) أذْرت: ألقتْ، والكَنيف: الحظيرة التي تتخذ للإبل، والمرَفّع: المرفوع.

(٤) شرح المفضليات، ٩٥٣/٢.

ثم إن متمّمًا أعاد خطاب العين (**وللشَّـــرْبِ فابكي مالكًا**)؛ وقد "خاطب في الأول العينين، ثم أفرد بالذكر إحداهما...لأن إحداهما لا تنفكّ من الأخرى"[1]. وهذا الافتنان في تلوين الخطاب والتكرار مَدعاة لأن يعلو مستوى الصورة وما أحاط بها عما هي عليه عند لبيد.

ثم اختلفت الحال عند الشعراء اللاحقين، فالفرزدق يقول:

فعينيَّ ما الموتى سواءٌ بكاهُمُ فبالدمِ إن أنزفتما الماءَ فادمعا

والإضافة الفنية هنا أن تبكي العينان دمًا، والصياغة فيها إنشائية (باستعمال فعل الأمر)، وهي في هذا المقام أقلّ قيمة من الصياغة الخبرية التي تؤكّد وقوع الشيء، وزاد أن شفع البيت بما يكثّف التصوير، فقال:

وما لكما لا تبكيان؟ وقد بكى من الحَزَنِ الهضْبُ الذي قد تقلّعا

ثم أخذ أبو تمام الصورة، وعَدَل بها إلى منحى آخر، فقال:

ووالله لا تقضي العيونُ الذي له عليها، ولو صارتْ مع الدمعِ أدمُعا

فقد مهّد لها –كما ترى– بالقسَـــم، بأن كلّ بكاء على المرثي مهما بلغ لا يوفّيه حقّه. وجاء بالصـــورة مبتكَرة، فحتى لو ذابت العيون حتى تصير دمعًا فلن تقضي حقّ المرثيّ. فثمّ إيغال في مجازية الصورة، وهو ضرب من التعمير لها.

ثم نجد ابن زيدون يلتقط هذه الصورة (أن تكون العيون نفسها دمعًا) ولكنه يجعلها للقلب، ذاهبًا مذهبًا مجازيًّا أعمق وأطرف:

لرزئكِ تنهلّ الدموع، فمثله إذا حلّ وَدَّ القلبُ لو كان مدمعا

فالصورة إذن ذات نواة مركزية تشظّت عنها صور تُلُطّف في صياغتها، وأعان على توليد بعضها من بعض وحدة سياقها الفني، لأن الغرض واحد، فيلائمه ذكر البكاء، والقافية واحدة، فالاستعانة بلفظ (دمع) وما اشتُقَّ منه مناسب سمح لأن يُؤتى به رويًّا. واتحاد البحر معينٌ أيضًا على تعمير الصورة؛ لما في نغمات التفاعيل وما يجوز وما لا يجوز من زحافات ونحوها من تأثير في اختيار ألفاظ أو تراكيب بأعيانها.

وأقف ببعض الصور الأخرى التي نمّاها بعضهم، أو كرّرها، ففي قول أبي تمام: (**وأصبح مغنى الجودِ بعدَك بلقعا**) صورة للوحشة التي غَشِيَت المغنى، إذْ أقفر من صاحبه، وهي عينها الصورة التي نقلها ابن زيدون في قوله:

مسبِّحةُ الآناءِ قانتةُ الضحى ثوتْ فثوى مغنى التأوّه بلقعا

والاختلاف بينهما في وصـــف المرثيّ وحاله فحســـب، ذلك أن أبا تمام يرثي رجلًا، أما ابن زيدون فيرثي امرأة؛ ولذا جعل المغْنى البلقع هو مَغْنى التأوّه والعبادة، فصرفه عن مغنى الجود الذي كان ملائمًا لمرثيّ أبي تمام.

وعندهم نجد صورة أخرى تتضمّن الفكرة الوجودية (أن عمر الإنسان محدود)، ولكن كيف جاءت عند كل منهم؟ لقد صاغها لبيد صياغة سمحة فلم يتعمّل لها، إذ قال:

---

[1] المصدر السابق، ٢/٩٥٤.

دعا أربدًا داعٍ مجيبًا فأسمعا ولم يستطعْ أن يستمرَّ فيمنعا

وجاء بها متمّم في معرِض خطابه للشامت، فجنح بها إلى صياغة أكثر شعريّةً، إذ شخّص الموتَ، فقال:

فلا تفرحَنْ يومًا بنفسِك إنني أرى الموتَ وَقّاعًا على من تشجّعا

ونحا ابنُ زياد هذا النحو من التشخيص، فجعل الموت كالموتور الذي طلب ثأره، فأوقع الصدْع بالراثي وأهلِ وُدّه، وذلك قولُه[1]:

عذيريَ من دهرٍ كأني وتَرتُه رهينٍ لشَعبِ الودِّ أن يتصدّعا

ثم أوغل الحارثي في تشخيص الموت، مفصِّلًا القول على طريقته المعهودة، إذْ هو شديد الاستقصاء والتنويع في تمثيل حزنه وتصويره[2]، فقال:

وما أحدٌ إلا له الموتُ ناصبٌ بموقعةٍ منه حبائلَ صُرَّعا

وكلُّ امرئ منها بمنزلِ قُلْعةٍ وإن ولد الأولادَ فيها وجمَّعا

غير أن بيته الأخير —وهو ختام القصيدة– هبط بالصورة، لأنه كرّر المعنى بلا طائل، واعتمد على لغة تقريرية في العجُز، وكان أبو تمام أبرعَ منه إذ ختم القصيدة ببيت عُدَّ من شوارد شعره، وذلك قوله:

فإن تُرمَ عن عُمرٍ تدانى به المدى فخانك حتى لم يجدْ فيك منزَعا

فما كنتَ إلا السيفَ لاقى ضَرِيبةً فقطّعها ثم انثنى فتقطّعا

ثم استثمر ابن زيدون تشبيه المرثيّ بالسيف، ولكنّه عدلَ إلى صورة أخرى، إذ قال عن أمّ المعتضد:

أصَرْفَ الردى، لو أن للسيفِ مضرِبًا لما رُعتَنا، أو أن في القوسِ منزَعا

فانطوت صورتُه على تشبيه التشبُّث بالحياة ودفع الموت بفعل مقاتل حمل سيفًا وقوسًا، يدافع عدوًّا، ولكنه عجز عن ردّه، إذْ لم يبق في السيف مضرِبٌ، ولا في القوسِ منزَع، وهذا الاختلاف بين أبي تمام وابن زيدون يؤكّد أثر السياق والمقام في تشكّل القصيدة، وفي جنوحها إلى نمط أسلوبي دون آخر، فإن مقام رثاء أمّ الأمير غير مقامٍ يُرثى فيه غيرها، ولهذا ذهب ابن زيدون إلى مدح الأمير في سائر القصيدة؛ لأنه — أي الأمير– هو المخاطَب بالشعر، وهو من يُطمَح إلى إيقاع الأثر في نفسه، فهو المقصود الأكبر به، أما الأمّ المرثيّة فسبب توصّل به إلى التقرّب منه والزُّلفى إليه.

ثم إن توارد الشعراء على هذا السياق الفني المتّحد، لم يمنع من استئثار كلّ منهم بما يُفرده عن أقرانه، فمتمّم —كما أسلفت– أعرابي الصورة، والفرزدق يستعين بالفضاءَين الديني والاجتماعي في قوله:

وقائلةٍ ليت القيامةَ أُرسِلتْ علينا، ولم يُجْروا البريدَ المقرّعا

---

[1] انفرد كتاب التهاني والتعازي، ١٦٢ بهذا البيت.

[2] انظر: الشعراء الشاميون، ٢٨٩، ٢٩٩.

وعند ابن مُطير صـورة لا يُنازَع فيها، قال عنها أبو هلال: إنها "أحسـنُ ما قيل في بقايا آثار الميّت"[١]، وأردف مثنيًا على القصـيدة كلِّها: "وأنا أقول: إن هذه الأبيات أرثى ما قيل في الجاهلية والإسـلام"[٢]، وقال ابن الأثير (ت٦٣٧هـ): إن الصورة من أغرب ما سَمِعَ في هذا الباب[٣]، يعنيان تشبيه المركّب بالمركّب، وهي قوله:

فتًى عِيشَ في معروفِه بعد موتِه كما كان بعد السيلِ مجراه مرتعا

والحارثي يجيد تعمير الصـور الموروثة، فقد استلّ من الكناية المشـهورة عن الكريم (جبان الكلب)[٤] تعبيرًا جديدًا، إذ قال: (**قَطِيعُ لسـانِ الكلبِ عن نَبْحِ ضـيفِه**)، وبهذا عدل عن تركيب كِنائي برَد تأثيره، لكثرة ما قيل وسُمِع، إلى تعبير جديد يتوسّل بصورة مشتقة من الصورة الأولى، وإن كانت أدنى منزلة منها.

والتَفتَ الحارثيُّ أيضا إلى الصورة التي افترعها طرفة في قوله: (أرى الموتَ يَعْتامُ الكرامَ)[٥] فقال:

رأته المنايا خيرَنا فاختَرَمْنَه وكنَّ بتعجيلِ الأَخايِير نُزَّعا

ويوغل في تركيب صور ملوّحةٍ بمقدرة فنية، يقول:

وتبعثُ يقظانَ الترابِ جيادُه ونائمَه حتى يهبَّ ويسطعا

وابن زيدون لم يخرج في تصويره عن فضاء (الصلاح والتديّن)، كقوله:

خفضتَ جناحَ الذُّلِّ في العزِّ رحمةً لها، وعزيزٌ أن تذلَّ وتخضعا

وقولي: إنه لم يخرج عن ذلك الفضاء مخصوص بالأبيات التي تدخل في الرثاء، أما سائر القصيدة الذي انطلق فيه مادحًا للمعتضد فهو خارج عن هذا الحكم. ثم إن حكمي هذا لا يسلبُه أنه اقتدر على تركيب صور جيدة، اشتقّ مكوّناتها من الفضاء الذي لم يُرِد للمرثيّة أن تخرج عنه، وهو فضاء (الصلاح والتديّن)، فقد قال مثلًا:

وأن التُّقى قد آذنتْنا بفرقةٍ وأنّ الهُدى قد بان منكِ فودّعا
لقد أجهش الإخلاصُ بالأمسِ باكيًا عليكِ، كما حنَّ اليقينُ فرجّعا
منارٌ من الإيمانِ لم يعْدُ أن هوى وحبلٌ من التقوى وَهَى فتقطّعا

فهذه الصور المتوالية خارجة عن فضاء التصوير الذي انتمى إليه أغلب الصور عند سابقيه، وهي التي منحت قصيدته بعض امتيازها وتفرّدها، وإن اتحد سياقها الفني مع سوابقها.

---

[١] ديوان المعاني، ٩٦٦/٢.

[٢] المرجع السابق، ٩٦٧/٢.

[٣] انظر: المثل السائر، ١٥٣/٢.

[٤] انظر: دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط الثالثة، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ص ٣٠٧-٣٠٩.

[٥] ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقّال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، والمؤسسة العربية، بيروت، ط الثانية، ٢٠٠٠م، ص ٤٩.

مظاهر في الموسيقا:

أما الإطار الموسـيقي العام الذي هو الوزن أو البحر، فلا وجه للوقوف به؛ لأن البحر واحد هو الطويل، غير أنه يمكن تأمّل بعض الظواهر المهمّة ذات الصلة بوحدة السياق الفني.

وأبرزها غياب التصـريع والتقفية عن سـبع من القصـائد، فهو لم يظهر إلا عند أبي تمام، ويحيى بن زياد، وابن زيدون. والتصـــريع والتقفية مظهرًا اعتمالٍ فني في الغالب، وأثر من آثار التنقيح، وهو متصـــل بالغرض والمرثِيّين، وقد بان أن خمسـة من الشـعراء الذين أعرض لقصـائدهم يرثون إخوانهم، ورثاء الأخ ليس كرثاء غيره؛ ففيه اللوعة والبثُّ الصـــادق الذي لا يحكمه تكلّف، ولا يســـيطر عليه ادّعاء، فهو يتدفق ســـهلًا سمحًا غير مجتلَب، ولا يُسعى فيه لإرضاء سامع، ولا لاستجداء مخاطَب ذي منزلة.

على أن ترك التصـريع هو مذهب الكثير من الفحول. ومن الشـائع عند المجوِّدين ألا يأتوا بالقافية إلا في العجز[١]، غير أنهم "جعلوا التصـريع في مهمّات القصـائد، فيما يتأهّبون له من الشـعر، فدلّ ذلك على فضـل التصريع"[٢].

وأميل أيضًـا إلى تفسـير غياب التصـريع والتقفية عن قصـائد الفرزدق وابن مُطير والحارثيّ بأنه ضـربٌ من التأثر بلبيد ومتمّم، ولاسـيّما الأخيران، ففي قصـائدهم ما يوحي بأنهم متأثرون جِدَّ التأثّر بعينية متمّم التي هجم فيها على غرضـه، فلم يصـرّعْ ولم يُقَفِّ، وهذا يعني انسـياقهم في القَريّ الذي احتفره متمّم، وإيثارهم أن يُسـلَك شعرهم في نمطِه العالي. والحارثيّ أكثرهم تأثّرًا به، حتى عُدّت عينيته "مثالًا للأسلوب العربي الخالص"[٣].

ومن المظاهر الموسيقية التي لم تظهر إلا عند لبيد ابتداء البيت الأول مخرومًا، في قوله:

يا ميَّ قومي في المآتمِ واندُبي فتًى كان ممن يبتني المجدَ أروعا

و"الخَرْم: إسـقاط الحرف الأول من الجزء الأول فيما هو مبنيٌّ على الأوتاد المجموعة"[٤]، ومنه حذف فاء (فعولن) في أول الطويل، فتصـير (عُولن)، كما في هذا البيت (يا ميْ= عولن)، وهو شـائع عند القدماء، ولكنّ نضج التجارب الموسيقية عند الشعراء – على ما بدا لي – دفعهم إلى اطّراحه؛ فهو ثقيل موهِمٌ بانكسار الوزن؛

---

[١] انظر: كتاب القوافي، أبو يعلى التنوخي، تحقيق: عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط الأولى، ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م، ص، ٦٧-٦٨، وفيه أن ترك التصريع والتقفية يسمّى تخميعًا. وانظر: العمدة، ١٧٦/١.

[٢] العمدة، ١٧٦/١.

[٣] الشعراء الشاميون، ٢٨٩.

[٤] كتاب القوافي، ٦٩.

ولذا قلّ، بل ندر عند الشعراء المولّدين ومن بعدهم[١]. ورحم الله الخليل بن أحمد (ت١٧٠هـ) فقد كان -لعلوّ حسّه الموسيقي- يُنكره، ولم يُجِزْ وقوعه[٢].

ولا شكّ في أن هذين المظهرين الموسيقيّين ليسا ذوَيْ صلة بوحدة السياق، ولكنّي آثرتُ الإشارة إليهما، لأنهما يكشفان أن تلك الوحدة -ولا سيما في نطاقها الموسيقي- لا تغري الشاعر باتّباع كلّ مظهر فني، وأن عند الشعراء من النباهة الفنية ما يجعلهم يطّرحون ما لا يلائم أذواقهم[٣].

أما تفعيلات بحر (الطويل) فينبغي ابتداءً الإشارة إلى أن القول بصلاحية بعض البحور لمعانٍ دون أخرى غير ذي وَجاهة، وليس في التراث الشعري ما يشفع لهذا القول بالقبول، وليس ثمَّ خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب كلُّ وزنٍ خصائصَه داخل التجربة، بحيث يمكن أن نجد قصائد متعدّدة من الوزن نفسه، ولكنّ كل قصيدة تفرض على الوزن خصائص ليست له في غيرها من القصائد، بسبب العلاقات المتميزة التي تشكّل القصيدة[٤]. غير أن هذا لا يمنع من تشابه القصائد ذات الوحدة السياقية، كهذه العينيات.

والذي يعنيني هنا هو أن تفعيلات بحر (الطويل) تهيّئ للشاعر مجالًا رحبًا للانزياحات الموسيقية في حشوه؛ إذ إنه بحر ثنائيّ التفعيلات (فعولن مفاعيلن)، وكل واحدة من هاتين التفعيلتين تقبل من التغييرات ما يجعلها مَرِنة للتعبير عن المشاعر. والتغييرات فيهما تأتي على هذا النحو:

التفعيلة	التغييرات	
فعولن	عُولن	فعولُ
مفاعيلن	مفاعلن	مفاعي

ورحابة تفعيلات هذا البحر هيّأت للشعراء التصرف في تراكيبهم وألفاظهم دون أن يُضطرّوا إلى شيء من التكلّف أو ارتكاب الضرائر، فتشابهت قصائدهم من هذه الجهة، فلم أجد عندهم شيئًا يُسلك في هذا.

بل إن الزحافات التي شاعت في قصائد الجاهليين وكانت مستثقلة، لم تظهر عندهم، فجاءت القصائد ناضجة الموسيقا، وهذا يعني أن المنشئ والمتلقي كان لهما أثر في نموّ الحس الموسيقي الذي ازوَرَّ عن المجيء بـ (فعولُ مفاعلن) التي تعرقلُ تدفّق النغم في حشو الطويل، بل هي توهم أحيانًا بأن الشاعر خرج عن الوزن. وتَوالي القبض في هاتين التفعيلتين (فعولن تصبح فعولُ، ومفاعيلن تصبح مفاعلن) من الزحافات التي كانت

---

[١] راجع ما نقله يوسف بكار عن الزحافات المستكرهة في: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، ط الثانية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص ١٧١-١٧٣.

[٢] انظر: العمدة، ٢٠٩/١.

[٣] وبتتبع قصائد كثيرة على الطويل في عصور عدّة، لم أجد الخرم إلا عند المتقدمين، وقلّة من المولّدين، ويمكن عدّه من المظاهر الموسيقية التي آلت إلى الزوال.

[٤] انظر: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط الثالثة، ١٩٨٣م، ص ٢٦٥. وانظر فيه ما يلي هذه الصفحة، ففيه نقاش علمي جيّد لهذه المسألة.

ظاهرةً في شعر نفر من شعراء الجاهلية كامرئ القيس (ت نحو ٨٠ ق هـ)[١]، ثم غلب التنقيح والعمْد لإكمال التفعيلتين على من بعدهم، ولاسيّما من المولّدين ومن وليَهم، فافتنّوا في تجنّبها؛ لإيهامها ما أسلفتُ من اختلال الوزن، أو لأنها –في أقلّ أحوالها– تجور على لذّة التنغيم.

وتتبّع إحدى تفعيلتي الحشو (مفاعِيلُن) في العينيات يكشف أنها جاءت في الأغلب تامّةً (مفاعِيلُن). وهذا هو الشائع في البحر الطويل على تعدّد الأغراض والقوافي؛ وعليه فليس لهذه القصائد سمات مخصوصة من هذا القَرِيّ، سوى ما ألمحت إليه آنفًا من نضجها الموسيقي الذي جعلها بمنجاة من الزحافات الثقيلة.

وأمضي إلى كلمات القوافي، بوصفها جزءًا من موسيقا الإطار. والذي يلفت النظر هو أن أكثر تلك القصائد اشتركت في كلمات عدة اتُّخذت قوافي، وهذا بعض التفصيل الذي لا بدّ منه؛ حتى تتضح الرؤية، ويسهل إطلاق الحكم:

فهذه الأربع الكلمات التالية وردت عند متمّم ولبيد، وهي: (أوجعا، أروعا، المفجّعا، تُبّعا)، وقِصَر قصيدة لبيد قلّل الاشتراك في الألفاظ، بدليل اشتراك قصيدتي متمّم والفرزدق في أربع عشرة كلمة، هي هذه: (أوجعا، ودّعا، بلقعا، تضعضعا، أجمعا، تُبّعا، معا، أسمعا، مفجَّعا، أخضعا، أجدعا، مُقَنّعا، أروعا، أوضعا)، وهذا يكشف أن التشابه والائتلاف بين قصيدتي متمّم والفرزدق أكثر منه فيما عداهما، وللروح الأعرابية وتقارب العهد أثر في ذلك، فضلًا على أن قصيدة الفرزدق كان أشبه بالمعارضة لقصيدة متمّم.

ووردت هذه الكلمات الخمس عند أبي تمام وابن زيدون: (بلقعا، ودّعا، مِسمعا، منزَعا، تقطّعا، مرتعا)، ولو طالت قصيدة أبي تمام أيضًا لزادت نسبة المشترَك؛ فإن للغرض والمقام المتماثلين أثرًا في استدعاء الألفاظ، سواء أكانت في القوافي أم في حشو الأبيات.

وأجلى ما يلفت النظر في تلك الكلِم –وقد أسلفتُ شيئًا من هذا في التعليق على المعجم– أن أكثرها مسلوك في ألفاظ الفجيعة والبكاء، أو هو مما يقع في سبيل تلك المعاني، مثل: تضعضعا، مصرعا، أُصرَعا، تقطّعا...؛ فلا يجد الشاعر محيصًا من استعماله، ولكن هذا لا يعني نفي تأثّر لاحق بسابق.

ولكلمات القافية من الأهمية ما يجعلها أمًّا والدة لجُلّ ألفاظ البيت، تأمّل مثلًا كلمة (تُبّع) التي تخطر في ذهن الشاعر، راسمةً صورة الهلاك، فيُجيل المعنى في خاطره، ويُهَمْهِم به، فإذا هو يتذكّر أمة أخرى هالكة، فيعطف عليها تلك اللفظة التي يريدها للقافية (تُبّع)، ويقدّم قبلها ألفاظًا تدلّ على أن الفناء سبيل الناس، يقول لبيد:

وكان سبيلَ الناس من كان قبلَه وذاك الذي أفنى إيادًا وتُبّعا

ويقول متمّم:

---

[١] ويكفي للاستشهاد على هذا أن تستعرض مطوّلته، ففيها على سبيل المثال: (فجئتُ وقد نضَتْ لنومٍ ثيابَها)، فوزنه: (فجئتُ: فعولُ، وقد نَضَتْ: مفاعلن...)، وتوالي القبض في هاتين التفعيلتين ثقيل.

وعشنا بخيرٍ في الحياةِ، وقبلنا أصاب المنايا رهطَ كسرى وتُبّعا

ويقول الفرزدق:

على ابنِك وابنِ الأمّ إذْ أدركتهما الـ ـمنـايا، وقـد أفنين عـادًا وتُبّعا

ثم نجد ذلك مطوّلا عند الحارثي تطويلًا هَلْهل الفكرة بلا طائل:

هو المتعِسُ النعمانَ قسرًا وقبله أبا كَـرِبٍ والأيـهـمينِ وتُـبّعـا

وزيدينِ كهلانَ وعمْرِ بنِ عامرٍ وحلوانَ أردى عَنوةً والهَمَيْسَعا

ويقع كلّ ذلك لأن قوانين الاختيار، وتَطالُب الكلمات، واقتضـاءَ بعضـها بعضًـا، تؤدي إلى توقّع كلمة بعينها[1]، سـواءٌ أكانت كلمة القافية مسـتدعية ما قبلها، أو كانت بعض ألفاظ الحشـو ملوّحة لكلمة القافية ممهّدة لها.

ومن أثرها أن تجعل المعاني متصـاقبة، وانظر في قول يحيى بن زياد –وقد بنى بيته على لفظ (أصـرع)– إذ قال:

مضى صاحبي، واستقبل الدهرُ صَرعتي

ولا بدّ أن ألقـى حِـمـامي فـأُصـــــرَعـا

فلفظ (أُصـرَع) هو نواة البيت، ومن هذه النواة اسـتُلّ لفظ (صَـرعتي)، واسـتُدعي لفظ (الحِمام)، فجاء المعنى المعهود في صياغة أراد لها القائل أن تنفرد عن كلّ تعبير قبلها.

ومثله لفظ (مَصرَع) في قول جوّاب الأسدي:

وما من فتًى إلا –وإن طال عمرُه

وإن عاش– إلا سوف يُصرَع مَصرَعا

وفيهما تماثُلٌ لفظيّ بين (أُصرَع، ومَصرع)، من حيث إنهما لفظان لا يغيبان عن راثٍ يبني رويَّه على عين مفتوحة مطلقة في مثل هذا السـياق، وهي أيضًـا نواة البيت لغة ومعنى، فبلفظ (مصـرع) تذكّر الشـاعرُ العمرَ والعيشَ، فاستدعى الحقيقة التي لا جدال فيها.

ويصدق ذلك على بعض ما اشتُقّ من هذا الجذر (ص ر ع)، ومنه ما بدا في قول الحارثي الذي لم يخرج عن المعنى الذي أراده هذان، يقول:

وما أحدٌ إلا له الموتُ ناصبٌ بموقـعـةٍ منـه حبـائلَ صُـرَّعـا

ومن ذلك أن تجدَ لفظ (أوضعا) في بيت الفرزدق:

جماجمَ قومٍ ناكثينَ جرى بهم إلى الغيّ إبليسُ النفاقِ وأَوْضَعا[2]

---

[1] انظر: الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٦م، ص ٩٨.

[2] أوضَع: أسرع.

تجدَه مولّدًا في ذهنه ألفاظ البيت ودلالاته، ولا سيّما إذا التفتنا إلى علاقة (الإيضاع) بوصف المنافقين في القرآن الكريم ﴿وَلَأَوْضَعُوا۟ خِلَٰلَكُمْ يَبْغُونَكُمُ ٱلْفِتْنَةَ﴾[1]، فكأن التفكير في استعمال لفظ (أوضع) جلب المعنى إلى الشاعر، وهيّأ له ألفاظًا متصلة به (ناكثين، والغيّ، والنفاق).

ولكننا نجد هذا اللفظ عند الحارثي في سياق مضادّ، إذ استعمله في صفة مدح للمرثي، فقال:

فتى كان لا يدعو إلى الشرِّ نفسَه فإن جاءه الشرُّ امتطاه وأوضعا

ومن أثر كلمات القوافي التي قد تبرز في ذهن الشاعر قبل ألفاظ البيت كلها، أن تكون حاكمةً للظاهرة البديعية عنده، مهيمنة على اختياراته، ولعل هذا المظهر الفني يستبينُ بما في هذا الجدول:

كلمة القافية	اللفظ المستدعى	الفن البديعي الناشئ عنه
قصيدة الحسين بن مُطير		
متجرّعا	تجرّعتها	جناس
بلقعا	عامرًا	طباق
قصيدة الحارثي		
سُجَّعا	سجعت	جناس
أجدعا	أنفًا حَمِيًّا	طباق
مُطْمِع	مَطْمَع	جناس وردّ عجز على الصدر
مَقْرعا	قرعتني	جناس وردّ عجز على الصدر
قصيدة يحيى بن زياد		
أصرعا	صرعتي	ردّ العجز على الصدر
مَدْفَعا	دفعنا	ردّ العجز على الصدر
قصيدة أبي تمام		
أسمعا	أصمَّ	طباق
بلقعا	مغنى	طباق
مُمرِعا	مُمْعِرًا (مجدبًا)	جناس
مربَعا	مصيفٌ	طباق
مسمَعا	منظرًا	طباق
مرتعًا	مرتعًا	ردّ العجز على الصدر
مصرَعا	مفَرًّا	طباق
تقطّعا	فقطّعها	جناس وردّ العجز على الصدر

[1] سورة التوبة، ٤٧.

إن كل كلمة في قوافي القصيدة تكاد تكون هي نواة البيت، ولا سيما عند أبي تمام، فكلّ فنٍّ بديعي عمد إليه إنما قدَحَتْه لفظة واحدة، وهذا يؤكّد أهمية القافية في بنية الشعر العربي، وشدّة أثرها في استدعاء معجم متصل بها، واختيار ما يلائم منه. ويؤكّد هذه الظاهرةَ عند أبي تمام استعراضُ شعره، فهو غزير المادة من هذه الجهة، حتى ذُكر أنه "ينصبُ القافية للبيت؛ ليعلّق الأعجاز بالصدور"[١].

وهذا مرتبط بمسألة اعتماد الأسلوب على الاختيار، وأنه خصِيصة فردية، وهذا –وإن عُدَّ من قوانين الأسلوبية المعيارية– داخلٌ في كل الاتجاهات الأسلوبية الأخرى[٢].

وعودًا على بدءٍ أقول: إن كلمة القافية قد تكون هي نواة البيت فيما أرى، وقد تكون هي المهيمنة على كلّ اختيار في حشوه؛ ولذلك يظهر أثر وحدة السياق الفني في هذا الجانب ظهورًا جليًّا، إذْ إن كلِمَ القوافي في تلك القصائد تتشابه، أو تكون هي إياها؛ لموضع الحاجة إلى التقفية بها، ومن ثمّ تتشابه القصائد غالبًا.

وليست المسألة وَقفًا على موضع الحاجة إلى التقفية بالعين المفتوحة المطلقة فحسب، بل إنها متصلة بوزن الكلمة، والوزن متوقَّع مؤثِّر[٣]، فإن بعض الكلمات لا تلائم تفعيلة الضرب في هذا النمط من الطويل (مفاعلن)، فلو أراد الشاعر أن يقفّي بمثل (مستمتعا) أو (فزِعا) أو (سطَعا) ونحوها لما طاوعه الوزن؛ وعليه عددتُ ما سلف من أثر وحدة السياق الفني.

مظاهر في البناء:

لم يظهر لوحدة السياق الفني أثر كبير في البناء، فليس ثمّ تماثل ظاهر، بل اختلفت المطالع، وابتُدئ في بعضها بالتقفية لا بالتصريع، ويمكن أن نُجري هذا الحكم على كل قصائد الشعراء القدماء، وقد استبان اختلاف القصائد المدروسة طولًا وقِصَرًا، واستهلالًا وختامًا، وشروعًا في المعاني، ولكن معانيها متقاربة، وبعضها يطابق بعضًا.

وقد حظي بعض ابتداءات هذه العينيّات بثناء النقاد، إذ قيل عن عينيّة ابن مُطير كلها: إنها من أفضل الرثاء[٤]، وخُصَّ مطلع عينيّة أبي تمام بأنه: "ليس في ابتداءات المراثي المولَّدة مثل قوله: أصمَّ بك الناعي"[٥].

ومما ينبغي أن يُشار إليه –وهو ذو صلة بوحدة السياق الفني– أن في بعض المطالع تماثلًا بيّنًا، فقول الهذلي:

لعمري لقد نادى المنادي فراعني غداةَ البُوَينِ من بعيدٍ فأسمعا

---

[١] العمدة، ٢٠٩/١.

[٢] انظر: البلاغة والأسلوبية، ٥٢.

[٣] انظر: الجملة في الشعر العربي، ١٠١.

[٤] انظر: العمدة، ١٤٨/٢.

[٥] العمدة، ١٤٩/٢. وانظر: ديوان المعاني، ٩٦٣/٢.

هو عينُه إلا قليلًا قولُ ابن زياد:

ألا نوّه الداعي بليل فأسمعا بخِرْقٍ كريم كان في الناس أروعا

ويقاربهما صدرُ مطلع ابن زيدون: **(ألا هل درى الداعي المُثَوِّبُ إذْ دعا)**.

واتحدت القصائد كلها في أن ابتداءاتها خالصة للرثاء، بلا مقدمات طللية ولا نسيب، وليس من عادة الشعراء مطلقًا أن يقدّموا بين يدي الرثاء نسيبًا[1]، بل إن من المستحسَن –على ما يرى بعض النقاد– أن يُستفتَح الرثاء بالدلالة على المقصد، ولا يُصَدَّر بنسيب[2].

أما مقادير القصائد فإن طول قصيدة متمِّم لم يُغْرِ الحسينَ بن مطير ولا أبا تمام بالإطالة، ولكنه أغرى الفرزدق والحارثي بذلك، وجاءت بعض القطع الأخرى قصيرة النفَس (جوّاب السلمي: ٧ أبيات، الهُذلي ويحيى بن زياد وأبو تمام: ١٠ أبيات)، وعندي أن الرويّ سمح رهْوٌ، يتيح للشاعر أن يمدَّ به نفَسَ القول، وليست هذه المسألة متصلة بوحدة السياق الفني إلا من هذا الجانب فحسب، أعني ثراء المعجم، ولا سيّما المتصل منه باختيار كلمات القوافي. وهذا أمر تنبّه إليه حازم القرطاجني فأشار إلى أن موادَّ العبارات عن بعض المعاني في بعض الأوزان قليلة، فيعزُّ وجود ما يجيء منها عفوًا من غير احتيال ولا تكلّف[3].

أما من حيث فِكَرُ العينيات واتساقُها وتجاوبُها وإفضاءُ بعضها إلى بعض فثمّ تقارب وتباعد، ففي قصيدة متمِّم كان تأبين المرثيّ وبثُّ الشجا غالبًا على الأبيات، ممزوجًا بالشكوى من ذهاب المؤنِس، واستطالة الشامت، وتذكّر أحباب آخرين، وأما قصيدتا الفرزدق وابن زيدون ففيهما امتزج الرثاء بالمدح، وخلصَت قصائد ابن زياد وجوّاب وأبي تمام لغرضها الرئيس، فكانت أقرب إلى تحقّق الوحدة الموضوعية. غير أن قصيدة جوّاب تمتاز بفِكَر ليست في سائر القصائد، وهي تحفّزه للثأر لأخيه، وإباؤه قبول الديَة أو العفو عن القاتل، ولعلّ هذا جعل اشتراكها مع سائر القصائد في كلمات القوافي قليلًا.

ولذلك كله أثر في المستويات الأسلوبية؛ وفي تحقّق الشعرية في النصوص، فإن تعدُّد الأغراض، وتكاثف الفِكَر في بعضها، مدعاة إلى طول النفَس، الذي يستدعي أيضًا تعدّد المنازع الأسلوبية في الاختيار والعدول، ويجتلب مزيدًا من التجويد الفني، وإن جنى أحيانًا على شعرية التعبير. ويشهد لهذا قصيدة الحارثي التي امتدّت في نحو مئة بيت، فكان في أسلوبها تنوّع وتبايُن، ما بين نمط عربي خالص ذي طريقة جاهلية، ونمط جديد مولّد متأثر بأساليب أهل زمانه.

والذي ينبغي لي أن أقف به –وإن صدق على معظم الشعر العربي– أن وحدة السياق الفني تجعل تداخل القصائد واشتباه بعضها ببعض واردًا، إذ يمكن أن يُؤخذ بيت من قصيدة فيُدرَج في قصيدة أخرى، فلا يكون

---

[1] انظر: العمدة، ١٥١/٢. واستُثني من ذلك دالية دُرَيد بن الصمّة في رثاء أخيه، إذ ابتدأ فيها بالنسيب.

[2] انظر: منهاج البلغاء، ٣٥١، و: البلاغة والأصول، ٢١٧.

[3] انظر: منهاج البلغاء، ٢١٠.

ناشزًا عن سياقها، ولا عن تحدّر معانيها، وتجاوب ألفاظها. خذ مثلًا هذين البيتين، وأولهما لمتمّم والثاني للبيد، وقد جعلتُهما متواليين، وكذلك أنا فاعل فيما يليهما:

نعيتَ امرأً لو كان لحمُكَ عندَه لآواهُ مجموعًا له أو مُمَزَّعا
فتىً عارفٌ للحقِّ لا يُنكرُ القِرى ترى رَفدَه للضيفِ مَلآنَ مُترَعا

فهما يبدوان متصلين وكأنهما من قصيدة واحدة، ومثلهما قولهما أيضًا، والأول لمتمّم:

فلا تفرحَنْ يومًا بنفسِك إنني أرى الموتَ وَقّاعًا على من تشجّعا
وكان سبيلَ الناسِ، من كان قبلَه وذاك الذي أفنى إيادًا وتُبَّعا

وهذان أقرب إلى التلاحم، فقول متمّم (أرى الموت وَقّاعًا) ناسبه أن يأتي بعده قول لبيد: (وكان –أي الموتُ– سبيل الناس).

ومن ذلك هذان البيتان، وأولهما لابن مُطير والآخر ليحيى بن زياد:

فكنتَ لدارِ الجودِ يا معنُ عامرًا فقد أصبحتْ قفرًا من الجودِ بَلقَعا
فلم يَبْلَ ذِكْرٌ منك كنتَ تُجِدّه جميلٌ ولكنّ البلى فيكَ أسرعا

فهما –على ما بدا– ملتحمان التحامًا يجعلهما صالحَين لأن يكونا في قصيدة واحدة.

إن هذا المظهر غير مخصوص بوحدة السياق الفني في هذه القصائد فحسب، بل هو صادق على كل شعر اتحد سياقه (غرضه ووزنه ورويّه)، وربما عُدَّ هذا من أسباب تعدّد نسبة الشعر القديم، واختلاط بعض القصائد ببعض، وقد عوّل بعضهم على هذا المظهر، فاتهم القصيدة العربية بالتفكّك والاضطراب[1].

وليست إشارتي إلى هذه المسألة غمزًا من قناة القصيدة العربية القديمة، ولكنها وصف خالص، استدعاه تأمّل أثر وحدة السياق الفني فحسب. وعليه يحسُن بي –وقد وقفتُ بها، وهي المثيرة للجدل– أن أشير إلى رأي حصيف جِدَّ الحصافة لحسين الواد، إذ عرض لـ(الانفراط والانتظام في القصيدة العربية)، دارسًا بعض الآراء التي اتهمتها بالتفكّك والاضطراب، مُلمِحًا إلى خصوصية القصيدة العربية في تعّدد أغراضها، وأثرها في النهوض بوظائف في المجتمع، قلّما نهض بها أدب آخر، ثم جعل من أسباب تعدّد الأغراض والموضوعات –وهو ما رأيته في بعض العينيات– أنها طويلة غالبًا، وأن التعدد أقرب إلى الاختيار الفني "ذلك أنه يتيح للشاعر التصرف في الكلام، في مقامات متعدّدة، بأساليب متنوّعة، تجنّب السامع الملل والضجر"[2]. وعَرَض أيضًا لوحدة المقاطع،

---

[1] أشار الدكتور حسين الواد إلى بعضهم. انظر: نظرٌ في الشعر القديم، حسين الواد، كرسي الدكتور عبد العزيز المانع، جامعة الملك سعود، الرياض، ط الأولى، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص٨٠.

[2] المرجع السابق، ٨٥.

وأن الاكتمال الفني فيها يُضَمّ إلى اكتمال آخر متحقّق في سائر المقاطع، وهو أيضًا ضرب من الاختيار الفني الواعي[1].

إن الوحدة العضوية في العينيات متحقّقة ظاهرة في بعض المقاطع، ولا سيّما في مقطعيْ الصورة الاستدارية المشار إليهما سلفًا عند متمّم والحارثي.

أما وحدة الموضوع فهي الغالبة عليها، بل إن القصائد الأخرى التي اجتمع فيها غيرُ غرضٍ، كعينيات الفرزدق والحارثيّ وابن زيدون، ليست بعيدة عن هذه الوحدة؛ ذلك أن التخلُّص من الرثاء والتأبين إلى مدح المخاطَب، أو إلى شكوى الحال والمآل بعد فقد المرثيّ، هو ملمح وحدة فنية؛ لأن الرثاء هو مدح أيضًا، ولكنّ فيه –أي الرثاء– عدولًا عن صيغة (أنت كذا) إلى صيغة (كان كذا)[2].

ثم إن مدح المخاطَب المعزَّى بعد رثاء الفقيد، يتحمّل قولًا متضَمَّنًا هو أنك –أيها المخاطَب– عزاءٌ وسنَد، وأنه يخِفّ بسماعك للرثاء أثر المصيبة؛ فأنت أهل لأن يُثنى عليك، وتُنَثَّ مكارمُك.

وثمّ أمر آخر في البناء، وهو أن خواتم القصائد متشابهة، إذ تكاد تجتمع على ذكر الحقيقة الوجودية الكبرى، وهي أن الفناء مصير كلِّ حي، ولا أعني بالخواتم البيت الأخير فحسب، بل قد يكون المقطع الأخير كله خاتمة، وهو ما يظهر في عينية متمّم، إذ قال في ختامها: **(أرى الموتَ وقّاعًا على من تشجّعا)**، ويظهر الختام في بيت واحد مضَمّنٍ ذلك المعنى لمحًا أو تصريحًا، فمن اللَّمْح قول لبيد:

لحا اللهُ هذا الدهرَ إني رأيتُه بصيرًا بما ساءَ ابنَ آدمَ مُولَعا

ومنه ختام عينية أبي تمام:

فما كنتَ إلا السيفَ لاقى ضَرِيبةً فقطّعها ثم انثنى فتقطّعا

فثمَّ إلماحٌ في هذا البيت إلى أن (التقطّع=الموت) هو المصير الحتْم لكلِّ شيء، إذ السيف (الحقيقي) لا المجازي هو كذلك متقطّع أي متكسّر يومًا.

ومن التصريح قول جوّاب السلميّ: **(وما من فتًى...إلا سيُصرَعُ مصرعا)**. وهذا التماثل أو التقارب في الخواتيم من آثار وحدة السياق الفني، التي من أركانها المهمّة –على ما أسلفتُ– وحدة الغرض، وهو هنا أكثر تأثيرًا من الركنين الآخرين، وحدة الوزن ووحدة القافية.

وتُباين عينيّة ابن زيدون التي احتجنت غيرَ غرضٍ، واتصلت بمقام مختلف، ما عداها من العينيّات، فقد ختم ابن زيدون القصيدة ببيتٍ لاءم مدح المعتضد:

ودمتَ ملقًّى أنجمَ السَّعْدِ باقيًا لدينٍ ودنيا أنت فخرُهما معا

---

[1] انظر: المرجع السابق، ٩٢-٩٣.

[2] راجع كلام قدامة عن الفرق بين الرثاء والمدح في: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الثالثة، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، ص ١٠٠، وانظر: العمدة، ١٤٧/٢.

وتعدّد الأغراض لا ينفي اتصالها، وتواشجها ولو من جهاتها الشعورية[1]. وعليه فإن وحدة السياق الفني –وإن ضمّت غرضين أو أكثر– تسهم في وحدة الأغراض أو تقاربها، ولننظر في عينية الفرزدق، فهي مثالٌ جليٌّ على هذا، فهو يرثي الرجلين، ويخاطب الحجاج مادحًا، فأين وحدة الشعور هنا؟ إنها مستمدَّة من صلة المرثيَّيْن بالمخاطَب، ومن موقف الشاعر منهما ومنه، فالصلة والموقف يجعلان الشاعر متقمِّصًا شخصية الحجّاج، فكأنّه يتحدث بلسانه، بل إنه جعل الحجّاج المخاطَب هو مدار القصيدة، وهو الذي يُبتَدَأ به الكلام، فالمطلع:

لئن صبر الحجّاجُ ما من مصيبةٍ تكونُ لمرزوءٍ أجلَّ وأوجعا
من المصطفى والمصطفى من ثقاتِه خليلَيه إذْ بانا جميعًا فودَّعا

ثم قال واصلًا مدحه بتأبين المرثيَّيْن:

ولم يكن الحجّاجُ إلا على الذي هو الدينُ أو فقدُ الإمامِ ليجزعا
وما راعَ منعِيًّا له من أخٍ له ولا ابنٍ من الأقوامِ مثلاهما معا

والبحر والوزن يسهمان معًا في اتصال الأغراض، وتلاؤم الفكَر، لأن وحدة النغم تضطرُّ الشاعر إلى الأشباه والنظائر من الألفاظ والتراكيب، ولا سيما إذا ربطنا هذا ببعض ما يُعرف من خصائص العربية، كدوران مشتقات الجذر على معنى كلّي واحد، وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وما إلى ذلك، وهو ما يجعل القصيدة في يد الشاعر كالطِّوَل المرخى وثِنياه في اليد، فمن تلاؤم الفِكَر أن قول الفرزدق بعد ذلك بأبيات:

سميَّيْ رسولِ الله سمّاهما به أبٌ لم يكنْ عند المُلِمَّاتِ أخضعا

يضمن للفكرةَ السابقة (جزع الحجاج على الدين) ألا تُفلت من يده.

وفيها أيضًا –وهو يخاطب أميرًا داهيةً– يقرن صفاتِه أو ما يحبُّ أن يُذكَر به، بصفات المرثيَّيْن، في قوله:

أخًا كان أجزى أيسرَ الأرضِ كلِّها وأجزى ابنُهُ أمرَ العراقينِ أجمعا

وبهذا جذب انتباه المتلقي الأول (الحجّاج) إلى حسنِ تأتّيه إلى المعاني، وقدرته على إيقاع الأثر المطلوب من قصيدة في هذا الموقف.

وعليه فقد اجتمع في قصيدة الفرزدق ثلاثة أغراض، الرثاء والتعزية والمدح، ولم يَعُقْها ذلك عن مماثلة القصائد التي اتّحدت بها في سياق فني، وإن كان في مظاهر وملامح أسلوبية دون أخرى.

---

[1] راجع: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم محمد، دار العلوم، الرياض، ط الثانية ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص٢١٦-٢٣١. ففيه عرض لآراء عدة في هذه القضية.

ومن المهم هنا التفريق بين الشعر الغنائي الذي بعضه مدار دراستي هذه، وبين الشعر الملحمي والمسرحي اللذَين يتحقّق فيهما من الوحدة العضوية والموضوعية ما لا يمكن أن يُنتظر من الغنائي؛ فيكفيه إذن أن تتحقق فيه الوحدة الشعورية[1]، وحسبُه حينئذٍ أن يتحقق جوهرُها، وهو التأثير[2]، الذي يزيد من نسبة تحقّقه وحدة السياق الفني؛ ذلك أن اطّراد الفكَر وتجاوبها وإفضاء بعضها إلى بعض في نغم واحد (بحرًا ورويًّا) هو عند المتلقي العربي من أبرز ما يستميله إلى الشعر، مضافًا إليه ما ينطوي عليه من شعرية أو أدبية، تنقله من محيط التعبير العادي الذي مَرَدَ عليه في شؤون حياته، إلى محيط مستعين بلغة ساحرة مدهشة.

وبعد فأرجو أن أكون قد وضعت اليد على ما يستحقّ النظر تأمّلًا وإضافة واستدراكًا، لا افتراعًا للفكرة، فهي مما تناوله بعض النقّاد والدارسين من قبلُ، بل رَوزًا لها، وإحقاقًا لما بلغه بعض الدارسين، ونقاشًا لمسائل مهمة في بنية القصيدة العربية القديمة.

وأهمّ ما أراه حريًّا بالنظر والتأمّل مما وصلتُ إليه، وهو ذو صلة بالأسئلة المثارة في مفتتح البحث، هو أن لوحدة السياق الفني أثرًا في تصاقب المعاجم الشعرية التي تتوارد على ألسن الشعراء، وتأثيرًا في بنية القوافي من حيث هي مستقاة من معاجم متقاربة، أو متماثلة أحيانًا، وأثرًا في تتابع التعمير للصور الشعرية، وإلحاحًا على فكَر مشتركة أدّت إليها وحدة الغرض، وكل ذلك يأتي في الغالب مقترنًا بالاختيار اللغوي، متصلًا بالبحث عن شعرية التعبير.

وبدا لي أيضًا أنْ ليس لوحدة السياق الفني أثر في مسائل تتصل باللغة والبناء والموسيقا، وأن بعض ما في هذه العينيات من سمات فنية، هو مما اتصف به الشعر العربي كله، فلا خصوصية لها من هذا الجانب، ولذلك لم أقف بكثير منها، ووقفت ببعضها وقفة عجلى؛ لأُوضِح بها بعض الفِكَر فحسب.

والله الموفق، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

---

[1] انظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي، ٢٣٣.

[2] انظر: المرجع السابق، ٣٧٧.