بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــــة اليرمـــــوك
كـــــلـــيـــــة الآداب
قسم اللغـه العربيـة وآدابهـا

الظواهر الأسلوبية في شعر بشار بن برد

Stylistic Phenomena in Bashsr's Ibn Bord Poetry

إعداد

فاروق عبد الحميد دراوشة

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود درابسة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في الأدب والنقد

٢٠١١م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الظواهر الأسلوبية في شعر بشار بن برد

إعداد

فاروق عبد الحميد دراوشة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في الأدب والنقد

وافق عليها

الأستاذ الدكتور محمود درابسة..... مشرفاً ورئيساً

أستاذ في النقد الأدبي، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور قاسم المومني..... عضـــــواً

أستاذ في النقد الأدبي، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور رسلان بني ياسين ..... عضـــــواً

أستاذ في اللغويات

الأستاذ الدكتور مخيمر صالح ..... عضـــــواً

أستاذ في الأدب القديم، جامعة اليرموك

الدكتور سالم الهدروسي ..... عضـــــواً

أستاذ في الأدب العباسي، جامعة اليرموك

تاريخ مناقشة الرسالة ١٣ / ١٢ /٢٠١١ م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهـــداء

إلى من كان رضاهما بعد الله غايتي

إلى من كانت سعادتي بعد رضوان الله مسعاهما

إلى أبي رمزاً للعطاء والذي علمني أن الحياة جد، واجتهاد، وكفاح، وعمل

إلى أمي التي علمتني الصبر وحببت إليَّ القناعة، أمد الله في عمريهما

إلى من شاركوني الحياة بحلوها ومرها..... إلى إخواني وأخواتي

إلى من كان لي أخاً، وصديقاً، وعوناً في الرخاء والشدة أمده الله بالصحة والعافية....الأستاذ الدكتور ماجد الخطايبة

إلى أساتذتي جميعاً الذين كانوا شموعاً تنير لي الطريق في مراحل دراستي جميعها.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع

فاروق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشكر والتقدير

فإنني أشكر الله العلي القدير الذي منّ عليّ بإنجاز رسالتي هذه، ولا يسعدني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل، والعرفان، والود والتقدير إلى كل من ساعدني في إخراج هذا الجهد المتواضع إلى حيز الوجود .

ويسعدني أن أقف متبتلاً إلى الله في محراب العلم أزجي آيات الشكر والتقدير لأستاذي الدكتور محمود درابسة الذي شرفني بالإشراف على رسالتي وما له من فضل عليّ في اختيار عنوانها فأثني عليه ثناء الشاكر لإخلاصه في التمحيص والتدقيق، ومتابعة كل صغيرة وكبيرة في هذا العمل الذي وضعه نصب عينيه لإخراجه متميزاً في فحواه ومنهجه .

كما وأتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الفضلاء أعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور قاسم المومني، والأستاذ الدكتور رسلان بني ياسين، والأستاذ الدكتور مخيمر صالح، والدكتور سالم الهدروسي. الذين لا يبخلون في توصية النصح والإرشاد في إخراج هذه الرسالة إلى ما آلت إليه.

كما تقف عبارات الشكر حائرة خجلاً أمام والديّ الغاليين اللذين كان السهر حليفاً لهما مع قلمي وأوراقي التي كانت صورتهما الحاضرة خير معين لي على تخطي أزمات الدراسة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهـــــــداء	ج
الشكر والتقدير	د
قائمة المحتويات	ه
الملخص باللغة العربية	ح
الملخص باللغة الإنجليزية	ز
المقدمة	١
التمهيد	٥
الباب الأول: ظواهر تركيبية ونحوية	**١٥**
الفصل الأول: التكرار	١٦
تكرار الكلمة	٢١
تكرار الاسم	٢٤
تكرار الفعل	٣٦
تكرار الحرف	٣٨
تكرار البداية	٤٤
الفصل الثاني: المحسنات البديعية	٥٠
الجناس	٥١
الطباق	٥٨
المقابلة	٦٠
الترصيع	٦٣
التصريع	٦٦
لزوم ما لا يلزم	٧٠
رد العجز عن الصدر	٧٣
التقسم	٧٧
الفصل الثالث: دلالة التقديم والتأخير	٨١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تقديم الخبر ٨٤
تقديم المفعول به ٩١
الباب الثاني: ظواهر بلاغية ٩٩
الفصل الأول: التشبيه ١٠٠
تعريفه ١٠١
تشبيه المحسوس بالمعقول ١٠٧
تشبيه الحسي بالمعنوي ١١٠
أركان التشبيه ١١٥
أنواع التشبيه ١٢١
التشبيه التمثيلي ١٢١
التشبيه غير التمثيلي ١٢٦
التشبيه الضمني ١٣٤
الفصل الثاني: الاستعارة ١٣٦
تعريفه ١٣٦
الاستعارة المكنية ١٣٩
الاستعارة التصريحية ١٥٠
الاستعارة التمثيلية ١٥٦
الفصل الثالث: الكناية ١٥٨
تعريفه ١٥٨
أقسام الكناية ١٦٠
كناية عن صفة ١٦٠
كناية عن نسبة ١٦٦
كناية عن موصوف ١٦٧
الباب الثالث: ظواهر دلالية ١٧٣
الفصل الأول: دلالة الصورة ١٧٤
الصور في النقد الأدبي القديم والحديث ١٧٤
أولاً: الصورة البصرية ١٧٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصورة الطللية ١٧٩
الظعائن ١٨٤
الطبيعة ١٨٧
صور الغزل ١٩٢
صور المديح ١٩٧
صور الهجاء ٢٠١
ثانياً: الصورة السمعية ٢٠٣
ثالثاً: الصورة اللمسية ٢١١
رابعاً: الصورة الشمية ٢١٦
خامساً: الصورة الذوقية ٢٢٣
الفصل الثاني: دلالة اللون ٢٢٧
أولاً: اللون الأبيض ٢٢٩
ثانياً: اللون الأسود ٢٣٩
ثالثاً: اللون الأحمر ٢٤٦
رابعاً: اللون الأصفر ٢٥٣
خامساً: اللون الأزرق ٢٥٦
سادساً: اللون الأخضر ٢٥٨
سابعاً: امتزاج الألوان ٢٦٠
الباب الرابع: ظواهر إيقاعية ٢٦٥
الفصل الأول: البنية الإيقاعية ٢٦٦
مفهوم الإيقاع ٢٦٧
مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي ٢٧١
الفصل الثاني: البنية الصوتية ٢٩٣
الخاتمة ٢٩٨
قائمة المصادر والمراجع ٣٠٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخص

ظواهر أسلوبية في شعر بشار بن برد

إعداد: فاروق عبد الحميد دراوشة

إشراف: أ.د محمود درابسة

تتناول هذه الدراسة بعض الظواهر الأسلوبية في شعر بشار بن برد، وتتخذ من هذه الظواهر وسيلة للولوج إلى فضاء الشاعر الذي غفل عنه العديد من الدارسين، حيث قُسمت الدراسة إلى أربعة أبواب ، تحت كل باب مجموعة من الفصول.

تناولتُ في التمهيد الحديث عن الأسلوبية من حيث مفهومها ، وكيفية نشأتها، وأراء الدارسين حولها.

وأما الباب الأول: فتناولت الدراسة ظواهر تركيبية ونَحْوية وقسمته إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول : التكرار بكافة أنواعه ، والفصل الثاني: المحسنات البديعية ، والفصل الثالث: دلالة التقديم والتأخير.

وأما الباب الثاني: فتناولت الدراسة ظواهر بلاغية، وقد سلطت الدراسة الضوء على أبرز الظواهر البلاغية من تشبيه، واستعارة، وكناية، وبينت الدراسة من خلال التطبيق مقدرة الشاعر الفنية في انتقاء صوره وتفننه بها .

وأما الباب الثالث: فتناولت الدراسة ظواهر دلالية: وقسمتهُ إلى فصلين:

الفصل الأول: دلالة الصورة، ومدى ما تحققه الصورة من دلالات جمالية تخدم النص الأدبي.

الفصل الثاني: دلالة اللون، وبينت الدراسة مقدرة الشاعر الفنية في تمييزه للألوان معتمداً على ثقافته العالية، وكيفية اختيارها.

وأما الباب الرابع: فتناولت الدراسة الأبنية الإيقاعية، والتي كشفت عن الأساليب الإيقاعية التي استخدمها الشاعر، ومقدرته على اختيار اللغة المناسبة للإيقاع، والوزن، والروي، واختيار البحر الذي يتلاءم مع الإطار العام للموضوع.

داعين الله أن نكون قد وفقنا فيما قدمناه للغة العربية آملين أن يكون فيه الفائدة المرجوة لكل دارسي العربية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

يُعد العصر العباسي الأول من أغنى العصور الأدبية التي شهدت ازدهاراً بيناً على الساحتين الشعرية، والنثرية، في تطور المعاني والمباني، إذ كان بشار بن برد أحد الشعراء الذين امتازوا بدقة التصوير وروعته، وحظي بتقدير القدماء واعتبره الرواة زعيم طبقة المحدثين، وأغزرهم شعراً، وأكثرهم إبداعاً، ورأى فيه كثيرون أنه وجه الشعر وجهة جديدة نحو البديع والزخرف، وعلى الرغم من ذلك لم يحظ بدراسات نقدية كثيرة في عصرنا، ولم يوله نقادنا المحدثون تلك العناية التي حظي بها غيره من الشعراء كأبي نواس، وابن الرومي، والمتنبي، وغيرهم.

وقد نفر منه الكثيرون بسبب مسلكه في حياته فبنوا أحكامهم الأدبية، والنقدية عليه في ضوء ما فهموه من حياته، فخلطوا بين الحكم الشخصي، والحكم الفني، وطغت سيئات الشاعر على حسناته فضاع إنتاجه الجيد وبقي عالقاً في الذهن صورة الشاعر في فسقه ومجونه.

وبالرغم من الدراسات التي تناولت شعره كدراسة إبراهيم عبد القادر المازني "بشار بن برد"، ودراسة محمد النويهي "شخصية بشار" ، ودراسة محمد سالم محمد "بشار بن برد بين القدماء والمحدثين"، ودراسة عبد الفتاح نافع "الصورة في شعر بشار بن برد"، ودراسة سوزان أحمد النوتي "صورة الممدوح في شعر بشار بن برد"، ودراسة إبراهيم أحمد ملحم "الحب والموت في شعر بشار بن برد" ، ودراسة عبد الكريم صالح الحبيب "التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد"، ودراسة علي أحمد رشيد "قصيدة المديح العباسي من بشار إلى المتنبي" ،ودراسة هيثم محمد جديتاوي "البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار إلى المتنبي"، ودراسة جهاد رضا "التصوير الفني في شعر العميان حتى نهاية القرن الخامس الهجري"، ودراسة عبد العزيز حسن أبو حشيش "الملامح البارزة في حياة بشار بن برد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأثرها على شعره وسلوكه"وغيرها من الدراسات . حيث نجد أن أغلب هذه الدراسات قد ركزت على الشروح والنقد والتصوير، والتركيز على جانب معين في شعره، ولم تكن أية دراسة أسلوبية تخصب هذا الموضوع، وهذا الأمر ولد في نفسي الرغبة في الحديث عن هذا الموضوع لإظهار جمالية إنتاجه الشعري الذي غفل الدارسون عنه، وإظهار رونقها وجمالها الأسلوبي. كما كان من أسباب دوافعي لدراسة الموضوع أن شعره مليء بالمعاناة والكبت النفسي، وهو صراع يشد انتباه السامع نظراً لأهميته وطرافته، فكان بشار يعبر عن صدق عواطفه بأمانة، كما أن الشعر العربي من أبرز فنون الأدب، ويُعد من المصادر الضرورية التي يستمد منها الباحثون تاريخ هذه الأمة، وحضارتها الخالدة.

لذا ارتأت الدراسة تناول هذا الشاعر في محاولة لاكتناه الجوانب الأسلوبية وجلاء غموض ما زال يكتنف نتاجه الشعري، فتأتي هذه الدراسة محاولة لاقتحام فضاء الشاعر، معتمداً على أبرز النصوص الشعرية التي تخدم تلك الظاهرة، حيث جاءت الدراسة في تمهيد وأربعة أبواب:

تحدثتُ في التمهيد عن الأسلوبية مفهومها، وبداية نشأتها وتطورها، وعلاقتها بالإبداع والمبدع

- أما الباب الأول: فتناول الحديث عن ظواهر تركيبية ونَحْوية في شعر بشار بن برد، حيث قسمتُ هذا الباب إلى ثلاثة فصول:

-الفصل الأول: تناولت فيه الحديث عن التكرار، حيث يسلط الضوء على نظرة القدماء للتكرار وتعريفهم له، ثم تحدثتُ عن أنواعه بدءًا من تكرار الكلمة وأقسامها تكرار الفعل، والاسم، والحرف، ثم تكرار الجملة، وتكرار البداية والمقطع وغيرها.

- أما الفصل الثاني: فقد تحدثتُ فيه عن المحسنات البديعية، والتي تعد ثالث فروع البلاغة بعد البيان والمعاني، وقد تحدثتُ فيه عن الجناس وأنواعه، والطباق، والمقابلة، والتصريع،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

والترصيع، ولزوم ما لا يلزم، ورد العجز عن الصدر، والتقسيم. ومدى ما تحققه هذه المحسنات للإيقاع الشعري الذي يترنم كل ما يسمعه فيعطي المتلقي التشويق في سماعه.

- أما الفصل الثالث: فقد خصصته للحديث عن دلالة التقديم والتأخير، وما يحققه هذا اللون من فائدة تخدم النص الأدبي، واختصرت الحديث فيه عن تقدم الخبر على المبتدأ، وتقدم المفعول به على فعله وفاعله.

• أما الباب الثاني : فقد تحدثتُ فيه عن ظواهر بلاغية وقسمته إلى ثلاثة فصول:

- الفصل الأول: تحدثتُ فيه عن التشبيه وأنواعه وأقسامه، وما يحققه من جمالية تخدم النص الشعري، ورأي القدماء والمحدثين منه.

- الفصل الثاني: تحدثتُ فيه عن الاستعارة وأنواعها التصريحية، والمكنية، والتمثيلية.

- الفصل الثالث: تحدثتُ فيه عن الكناية وأنواعها الثلاثة الصفة، والموصوف، والنسبة.

*أما الباب الثالث: فقد تحدثتُ فيه عن ظواهر دلالية وقسمته إلى فصلين:

- الفصل الأول: الصورة، وموقف القدماء والمحدثين منها، لإبراز فكر الشاعر ونفسيته وانفعاله وخياله، وقد تناولت فيه الحديث عن الصور المعبرة التي شملت عدة عناصر منها الصورة الطللية، والظعائن، ووصف الطبيعة ونباتاتها، والصور الغزلية، وصور المدح، والهجاء، ثم تحدثت في الفصل نفسه عن الصور السمعية والصور اللمسية والذوقية، والشمية.

- أما الفصل الثاني: فقد شمل اللون وربطته بنفسية الشاعر المضطربة بين الحين والآخر، حيث قمتُ بتقسيمه إلى أنواعه بناءً على ورودها في ديوانه بدءًا من اللون الأبيض، ثم الأسود، وهما الأكثر شيوعاً، ثم الأحمر، فالأصفر، فالأزرق، فالأخضر، انتهاءً إلى التداخل اللوني نتيجة نفسيته المضطربة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- أما الباب الرابع: فقد تحدثتُ فيه عن ظواهر إيقاعية وقمت بتقسيمه إلى فصلين:

- الفصل الأول: البنية العروضية حيث قمت بإحصاء لأنواع البحور والقوافي التي اعتمدها بشار في بناء هذه القصائد.

- الفصل الثاني: تحدثتُ فيه عن البنية الصوتية، وعن كيفية تركيزه على بعض الأصوات التي تخدمه في بناء القصيدة التي يريد أن ينظمها، لتتناسب مع الإطار العام للموضوع.

ثم أنهيت البحث بخاتمة جاءت خلاصة ما توصلت إليه الدراسة للظواهر الأسلوبية في شعر بشار بن برد، وأخيراً ألحقتُ الخاتمة بالمصادر والمراجع التي استعنتُ بها، وقد قسمتها إلى ثلاثة أقسام: مصادر عربية قديمة، مراجع حديثة، ومسرداً بالدراسات والرسائل والدوريات التي عدتُ إليها حسب ما اقتضيت الدراسة.

وقد اعتمدت الدراسة على نسخة فضيلة الشيخ محمد الطاهر بن عاشور والموسومة بـ"ديوان بشار بن برد" المكون من أربعة أجزاء، وكان اختياري لهذه الرواية في اعتماد الأشعار المروية، لأنها أفضل الروايات، ولعلها أصحها هذا من جانب، ومن جانب آخر لأنها محققة من فضيلة الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، وما نعرفه عنه من ثقة وقدرة على استنباط الحقيقة، يجعلنا نطمئن إلى هذه الرواية حيث استعنت بشرح "ديوان بشار بن برد" تحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري، وقد اتبعتُ المنهج التحليلي الأسلوبي في اختيار وتحليل الأبيات الشعرية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمهيد

"الأسلوبية"

حاول عدد من الأدباء والنقاد العرب القدامى، الحديث عن الأسلوب عند معالجتهم بعض القضايا النقدية والبلاغية، وقضية إعجاز القران الكريم. فمن هنا كان أيضاً ظهور الأسلوبية في النقد الحديث نتيجة لإحساس عميق بضرورة تطوير الدراسات النقدية، والبلاغية واللغوية، وقلما ارتبطت هذه الدراسات بالنص، حيث كانت تعنى بدراسة جوانب تدور حول النص، كدراسة شخصية الأديب، أو التأريخ لحياته، وحينما جاءت الأسلوبية بدأت تلتفت إلى النص الأدبي، وبدأت العناية به أولاً، وبالنسيج اللغوي للعمل الفني فأخذت تتعامل مع النص نفسه، وابتعدت عما هو خارج النص، كحياة المؤلف، وسيرته الذاتية، وما إلى ذلك من أمور، وانصب الاهتمام على نسيج لغة الشاعر، والعلاقات الداخلية للنص، باختصار كانت مهمتها الأساسية التركيز على العناصر الجوهرية والداخلية للعمل الفني، ولهذا فالأسلوبية مصطلح أطلق على منهج تحليلي للأعمال الأدبية لعدم ارتباطها بالنص، ولتميزها بالذاتية، والانطباعية في النقد فجاءت الأسلوبية لتبدأ من النص والنص وحده.

تطور مصطلح الأسلوبية:

يعترف كثير من الدارسين أن كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرّف بشكل مرضٍ، وقد يكون هذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنه يمكن القول إنّها تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لبنية النص، ومن ثم يمكن تعريف الأسلوبية بأنها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات- البيئات- الأدبية وغير الأدبية" [1]

والأسلوب يعرف وفق الطريقة التقليدية بين ما يقال في النص الأدبي وكيف يقال، أو بين "المحتوى،والشكل"، ويشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات التالية:المعلومات أو الرسالة أو المعنى المطروح، بينما ينظر إلى الأسلوب على أنه تغيرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات مما يؤثر على طابعها الجمالي، أو على استجابة القارئ العاطفية[2] في حين يقرر (برند شبلز)، أن الأسلوب أحد النقاط المهمة التي ترتبط بعلم اللغة والدراسة الأدبية، وأنه "ظاهرة داخلية في النص، وانعكاس للشخصية الشاعرية، وهو تعميق بلاغي وإضافة جمالية"[3]

وكان للأسلوب دور كبير في جذب انتباه المتلقي وتحريك ذهنه، فإن أكبر وظيفة يستطيع الأسلوب أن يؤديها هي قدرته على الإقناع بما يقوله المبدع، كي يتمكن من نقل القارئ إلى عالم النص، والعيش معه في تجربته الفنية، وإن لغة الشاعر أو الأديب ليست مجرد علامات لغوية تطلق على مسمياتها، ولكنها- في جوهرها- "تعبير عن جوانب عقلية وانفعالية يبدو فيها الخلق والإبداع، واللغة المستخدمة على هذا النحو تمثل أسلوباً بعينه،

---

[1] يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان،٢٠٠٧م، ص٣٥. وانظر، أحمد درويش، **الأسلوب والأسلوبية: مدخل في المصطلح وحقول البعث ومناهجه**، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤م، ص٦٠.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، **الأسلوبية والبيان العربي**، ط١، الدار المصرية اللبناني، القاهرة، ١٩٩٢م، ص١٧.

[3] برند شبلز، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م، ص٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالأسلوب هو ما يبدو في العمل اللغوي من تصوير مؤثر للجوانب الإنسانية في اتساعها، وعمقها عن طريق استخدام جميع طاقات اللغة"[1]

وإذا كان مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا مع بدايات القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة، فإن الأسلوب له جذور في التراث البلاغي والنقدي العربي، وبالرجوع إلى معاجم اللغة حول هذا المصطلح نجد أن كلمة الأسلوب تعني "السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، وهو الطريق والوجه والمذهب والفن"[2]

وبنظرة إلى هذا المصطلح في تراثنا النقدي والبلاغي نلاحظ أن نقادنا القدامى قد وقفوا عنده، واستطاعوا أن يبينوا مفهومه، فعلى سبيل المثال، أشار إليه الجاحظ(ت٢٥٥هـ) عند حديثه عن النظم بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختياراً موسيقياً يقوم على سلامة جرسها، وكان الجاحظ أول من أثار في كتابه "البيان والتبيين" فكرة تباين مستويات الأداء اللغوي، إذ يرجع هذا التباين إلى تفاضل الناس أنفسهم في طبقات....من الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن، والقبيح والسمج، وبرزت فكرة النظم عنده بمعنى النسق الخاص في التعبير، والطريقة المميزة في التراكيب، وذلك في قوله: "وفرق ما بين نظم القرآن ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يعرف فروق النظر، واختلاف البحث إلاّ من عرف القصيد من الرجز، والمزاوج من المنثور، والخطب من الرسائل، وحتى يعرف العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات، فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام"[3]

---

(1) محمد العبد، **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور**، فصول، م٧، العدد الأول والثاني، أكتوبر، مارس، ١٩٨٦م، ص٨٩.

(2) ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر بيروت، مادة (سكَبَ).

(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون،ط٤، بيروت،ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما أشار إليه ابن قتيبة(تـ٢٧٦هـ) بأنه طريقة التعبير والافتنان به وطريقة العـرب في النظم في قوله:" الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر"[١]

ثم أشار إليه أحمد بن يحيى بن ثعلب(تـ ٢٩٥هـ) في كتابه "قواعد الشعر" فحاول أن يقدم محاولة لفهم أسلوب الشعر إذ رأى أنه يجري على أربعة قواعد تمثل أساليبه، معتمداً في هذا التقسيم على أساليب الكلام بعامة فجعلها أساليب للشعر وهي الأمر، والنهـي، والخبـر، والاستخبار....."[٢]

وأشار إليه ابن المعتز (تـ٢٩٦هـ) في كتابه "البديع" حاول أن يقدّم تحليلاً للأسلوب الشعري عند العرب من خلال حديثه عن فنون البديع الخمسة، وهي ما تمثل فنـون الـشعر وأساليبه"[٣]

لكن هذا المصطلح لم يأخذ وضوحه واستقلاليته إلا على يدي عبد القاهر الجرجـاني في قوله: "وأعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره، وتمييـزه أن يبتـدئ

---

(1) أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمـد شـاكر، ط٣، دار التـراث العربي، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٧٥.

(2) أحمد بن يحيى بن ثعلب، **قواعد الشعر**، تحقيق رمضان عبد التـواب، دار المعرفـة، القـاهرة، ١٩٦٦م، ص٣٥ وما بعدها.

(3) انظر، عبد الله بن محمد ابن المعتز، **كتاب البـديع**، نـشره اغنـاطيوس كراتشتوفـسكي، دار المـسيرة، بيروت،ط٣، ١٩٨٢م، ص١ ، وانظر، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الامدي، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق السيد احمد صقر، ط٢، ١٩٧٢م، ص٢٣٧. وانظر، أبو الفتح عثمان بـن جنـي، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية،ج٢، ص٣٦٠. وانظر، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد الباقلاني، **إعجاز القران** ، تحقيق السيد احمد صـقر، دار المعـارف، القـاهرة، ١٩٦٣م، ص٣٥، وانظر، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق محيي الـدين عبـد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ص٢٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً والأسلوب ضرب من النظم ،والطريقة فيه فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره"[1]

وتبعهم في هذا الفهم الدارسون المحدثون فعرفه- على سبيل المثال- أحمد حسن الزيات بأنه: "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام"[2]

وهو عند أحمد الشايب : فن من الكلام يكون قصصاً، أو حواراً تشبيهاً، أو مجازاً وهو طريقة الكتابة أو طريقة اختيار الألفاظ وترتيبها في شكل له أثره وطابعه في اللغة المستعملة[3]

وبالرجوع إلى بعض التعريفات للأسلوب في الأدب الغربي، نجد أن كلمة أسلوب مأخوذة من (STYLE) التي تعني طريقة الكلام، وهذا مشابه تماماً لتعريف الأسلوب في النقد العربي.

أما(بييرجيرو) فيقول:" الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحدوها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب" [4]

ونظر بعض الدارسين إلى الأسلوب على أنه اختيار أو انتقاد يقوم به المبدع بسمات لغوية معينه تفرض التعبير على موقف معين، ويدل هذا على إيثار المبدع لهذه السمات الأسلوبية التي من الممكن أن تكون لها بدائل متعددة، وأنّ هذه المجموعة من الاختيارات

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد شاكر، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٣٦١.

(2) أحمد حسن الزيات، **دفاع عن البلاغة**، مطبعة الرسالة، القاهرة، ص٥٦

(3) أحمد الشايب، **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٨٨م، ص٤١

(4) بيير جيرو، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت ص٧٠ ، وانظر غراهام هوف ، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العدد الأول ، كانون الثاني، ١٩٨٥،ص٢٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تشكل أسلوبه الذي يمتاز به يقول (شبلز):" إن الأسلوب هو مجموعة التنوعات الاختيارية في الكلام، وإنه يحدث بانتقاء واختيار ما من بين إمكانات لغوية متعددة "[1]

الأسلوبية واللغة:

إنّ علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، وفق ما يرى بعض الباحثين، تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أن اعتمادها على وجهة نظر تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علماً مساوياً لعلم اللغة، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي بل بإمكانياتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام التي لعلم اللغة[2]

لذلك اختصرت الأسلوبية بدراسة الطاقات التعبيرية الكامنة في العناصر اللغوية، وطرق توظيفها في الأدب، واتجهت نحو النص الأدبي تستجلي لغته لأن " خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي "[3]

ولعل أهم ما نجم عن العلاقة بين اللسانيات والأدب هو ولادة (الأسلوبية)، أو (علم الأسلوب) في النقد، هذا العلم الذي يهدف إلى" تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويسعى جاهداً إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والابتعاد عن الأحكام النقدية غير المعللة"[4]

فالأسلوبية تركز على فهم النص من خلال لغته، وإدراك علاقاته الداخلية للكشف عن قيمة بنيته الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية وهي"تنحو منحى علمياً،

---

(1) برند شبلنز، **علم اللغة والدراسات الأدبية**،ص٨١

(2) يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص٤٠

(3) عبدالله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥م، ص٦

(4) محمد عزام، **التحليل الأسني للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٤م، ص١٢٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث إنّ معطيات موضوعها تتمحور حول مادة مجردة هي اللغة، ولكن بعد صياغتها صياغة جمالية"[1]وبهذا أصبحت الأسلوبية تعنى بتحليل العمل الأدبي من الداخل دون أن تفرض علية قوانين خارجية، أو أحكام مسبقة، لأن للعمل الأدبي قوانينه التي يجب على الناقد أن يستنبطها من العمل الأدبي ذاته، ولهذا السبب صارت الأسلوبية منهجاً علمياً موضوعياً، وليس انفلاتاً وراء نزوات، أو انطباعات آنية، وإن للتطور الذي حدث في مجال اللسانيات منذ مطلع القرن الماضي أثره الكبير في الدراسات الأسلوبية، حيث شكلت بعض هذه المفاهيم اللسانية الحديثة منابع الدرس الأسلوبي، وأول هذه المدارس اللسانية ما قام على يدي مؤسس اللسانيات الحديثة(فرديناند دي سوسير ١٨٥٧-١٩١٣م)، الذي دعا إلى دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق صوت من الأصوات مثلاً، فتؤدي إلى التغيير في بعض القواعد، أو بعض المفردات"[2]

وهذه الناحية مهمة في الدراسات الأسلوبية لكونها تجعل لكل فرد من المتكلمين باللغة طريقته الخاصة في نطق الأصوات، واستعماله للغة وإن كان لا يخرج عن القواعد اللغوية العامة، وإذا خرج المبدع عن هذه الأصول المعتمدة فإنما يكون خروجه مقصوداً لإحداث مفاجأة مقصودة لجذب انتباه القارئ، أو المتلقي فهو كما يقول(برونو): خطأ مقصود كما أن المبدع يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون غيرها، إذ لكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، ولكل فرد أيضا معجمه اللغوي الذي يميزه عن غيره فهو يستعمل بعض

---

(1) سعد أبو الرضا، **في البنية والدلالة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٢١

(2) شكري عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، الرياض ،١٩٨٢م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصيغ ويكررها، أو يقوم ببناء الجمل والربط بينهما بطريقة معينه وهذا ما أكـده "غراهـام هوف" من أن "اختلاف السمات الأسلوبية يرجع إلى اختلاف استعمال الأفراد للغة" [1]

كما أفادت الدراسات اللسانية عامة والأسلوبيات خاصة من آراء(دي سوسير) اللغوية، وكان من أهم ما جاء به هو تمييزه بين "اللغة والكلام" فقد فرق "سوسير" بينهما بقوله:" اللغـة هي النظام الذي استقر ورسخ بنوع من الاتفاق الاجتماعي بين أفراد الجماعة المعنية يتفاهمون بينهم من خلالها، أما الكلام فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين فـي حالة معينة. وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية، ولكنة يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة" [2] والفصل الآخر الـذي قدمـه (سوسـير) للدرس الأسلوبي هو في طرحه مفهومي العلاقات الرأسية الترابطيـة، والعلاقـات الأفقيـة التركيبية، خلال عرضه للدرس الوصفي الذي يصف الظاهرة اللغوية بافتراض ثباتهـا، فقـد رأى أن مجال علم اللغة هو العلامات، والعلاقات بينهما يقول:"العلامات والعلاقات بينها هـو ما يدرسه علم اللغة"[3]

وتظهر قيمة الحديث عن العلاقات الرأسية في أمرين يتعلقان بالدرس الأسلوبي مـن حيث أن الدرس الأسلوبي يدرس اختلاف طرق التعبير اللغوي عن الفكـرة الواحـدة: الأول يتمثل في مفهوم الاختيار على هذا المحور بين المترادفات، إذ يلتفت الدارس الأسلوبي إلـى اختيار المنشئ، ويقارن بينه وبين البدائل الأخرى المتاحة، ليحاول اسـتخلاص قيمـة هـذا الاختيار الجمالية، والتأثيرية، وعلى كافة المستويات اللغوية

---

[1] غراهام هوف، **الأسلوب والأسلوبية** ، ص١٧

[2] فرديناند دي سوسير، **فصول في علم اللغة العام**، ترجمة أحمد نعـيم الكـراعين، المطبعـة العـصرية ، الإسكندرية، ١٩٨٢م ، ص٣٠ وما بعدها

[3] المرجع نفسه، **فصول في علم اللغة**، ص١٨١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

والأمر الثاني يتمثل في أن العلاقات بين العناصر اللغوية ضمن هذا المحور توفر المادة الصالحة لدراسة ظلال الدلالات والمعاني في العمل الأدبي، من خلال دخولها في علاقات، إضافية إلى هذا فإن الحديث عن العلاقات الأفقية (السياقية) له تأثير كبير من حيث دراسة علاقة القواعد التركيبية بالفن القولي، وهذا شرط ضروري، لتحديد الظاهرة الأسلوبية على أنها عدول، أو انحراف في نطاق مفاهيم الصحة النحوية، والمقبولية عند (تشومسكي) مما سبق يبرز دور ألسنية سوسير في الدرس الأسلوبي لأنه أرسى قواعد (البنائية) التي قامت عليها شعرية (جاكبسون)، وأسلوبية (ريفاتير) هذه المدارس التي أفادت منها الأسلوبية، ومهد الطريق أمام تلميذه(بالي) لتطوير الأسلوبية التعبيرية [1]

وتكاد الدراسات العربية تجمع- معتمدة في ذلك على دراسات غربية- على (شارل بالي ١٨٦٥-١٩٤٧) تلميذ (دي سوسير)، هو المؤسس الأول لعلم الأسلوب في العصر الحديث، وتأتي أهمية (بالي) في أنه وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية "تنقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي بتأثير اللسانيات فيه منهجاً وتفكيراً إلى ميدان مستقل صار يعرف بالدرس الأسلوبي أو الأسلوبية" [2]

وهو وإن ظل يدور بالأسلوبية في فلك اللغويات فإنه حاول أن يدرس العبارة وما قد يعنى بها من أبعاد نفسية واجتماعية يظهر ذلك من خلال تعريفة لموضوع الأسلوبية بأنها" تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة لا في كلام فرد. وقد سميت هذه الأسلوبية بأسلوبية التعبير "[3]

---

(1) لينه عوض، **لغة الشعر عند محمود درويش(قراءة أسلوبية)**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧م، ص١٥-١٦

(2) منذر عياش، **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٠م، ص٣٢

(3) بير جيرو، **الأسلوب والأسلوبية**، ص٢٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمام هذا الاتجاه الأسلوبي نشأ اتجاه أسلوبي آخر عني بدراسة الآثار الأدبيـة ومـا تحوي من أسلوب متفرد وقد أطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية أو الذاتية"[1] وتبدو معارضـة النقاد لـ(بالي) في أنه استبعد اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية لذلك برز اتجاهات في الدرس الأسلوبي : الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية الفردية.

[1]عبد الله حوله، **الأسلوبية الذاتية أو النشوئية**، فصول، م٥،ع١٩٨٤،١م، ص٨٤. وانظـر إبـراهيم عبـد الجواد، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، ط١، وزارة الثقافـة ، عمـان، الأردن، ١٩٩٦م، ص٢٦، وانظر عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، الـدار العربيـة للكتاب،ليبيا، ١٩٧٧م، ص٣٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الأول

ظواهر تركيبية ونحوية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

التكرار

في اللغة هو مصدر "كَرَرَ": إذا ردد وأعاد، يقال كرر الشيء تكريراً وتكراراً، أعاده مرة بعد أخرى[1].

وفي الاصطلاح: فهو إعادة معنى أو لفظ بعينه، وترديده أكثر من مرة، ويكون بتكرار حرف، أو لفظة، أو جملة، أو حركة، وقد قسمه القدماء إلى تكرار لفظي، وتكرار معنوي، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه[2].

ويعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية، والنثرية، وبينوا فوائدها ووظائفها، كل هذا جاء نتيجة دراساتهم للنص القرآني، والبحث عن إعجازه الذي دفعهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر، وخصوصاً أنه قد ورد بعض النماذج من التكرار في القرآن الكريم، وقد قام على دراستها وتفسيرها بعض البلاغيين، فحاولوا تفسير هذه الظواهر وبيان دلالتها ضمن السياق القرآني.

وقد أشار ابن جني (ت ٣٩٢هـ) إلى ذلك في باب الاحتياط فقال: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما: تكرير الأول

---

(١) انظر مجد الدين محمد يعقوب: الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، ج٢، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ص ١٢٥، وانظر،ابن منظور، **لسان العرب**، م٥، ص ١٣٥.

(٢) انظر، زهير أحمد المنصور، **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي**، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، م١٣، ع٢١، رمضان ديسمبر، ٢٠٠٠، ص ٢.
وانظر، عبد الرحمن بن عبد العزيز الهليل، **التكرار في شعر الخنساء**، دار المؤيد، ط١، ١٩٩٩، ص١٧، وانظر عبد الرحمن تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر، ٢٠٠٣م، ص١٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلفظة وهو نحو قولك قام زيد، قام زيد، ضربت زيداً ضربت"[1]. وقد أشار ابن الدهان (ت ٥٦٩هـ) عندما تحدث عن التوكيد فذكر الغرض منه، وجعله على ضربين، ضرب بتكرار اللفظ، وضرب بألفاظ موضوعة[2].

وقد تعرض القرطاجني (ت ٦٤٨هـ) للحديث عن تكرار المعاني والأفكار، إذ رأى بعض المعايير التي يوزن بها هذا النوع، فيقول "وصور المعاني ضربان: صور متكررة وصور غير متكررة، والتكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلا بمراعاة اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام"[3].

وقد توقف البلاغيون عند قيمة التكرار، ومدى ما يحققه للكلام من قيم تعبيرية، وأسلوبية مختلفة، فالجاحظ (٢٥٥هـ) لا يرى التكرار غاية ما دام لحكمه، كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي[4] وقد اختلف كثير من البلاغيين والنقاد في الحكم على التكرار، فراحوا يقسمونه إلى قسمين: أحدهما : مذموم معيب، وهو ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى، ولعل هذا القسم هو الذي عناه ابن سنان (ت٤٦٦هـ) بقوله "وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحة ويغض من طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه، وصيانة نسجه

---

(١) انظر، أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، ط٢، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ص٣/١٠١-١٠٣.

(٢) أبي محمد سعيد بن مبارك الدهان النحوي، **فصول في العربية**، تحقيق فائز فارس، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣٦. وانظر، ضياء الدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة ، ١٤٠٣هـ، نشر دار الرفاعي،ط٢، الرياض، ص ٣/٧.

(٣) انظر، أبي الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ٣٦.

(٤) انظر، الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، **البيان والتبيين**، ص١/١٠٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عنه، إذ كان لا يحتاج إلى كبير تأمل ولا دقيق نظر" [1] وقد تبع يحيى العلوي (ت٧٤٥هـ) ابن سنان في ذلك فرأى أن الحرف الواحد إذا تكرر في "الكلام المنظوم، والمنثور كان ثقيلاً على الأنفس، نازلاً عن الفصاحة معيباً في البلاغة"[2].

وثانيهما: مقبول حسن وهو ما ورد في المواضع التي تقتضيه وتدعو الحاجة إليه فيها حيث كان أثره الحسن في الكلام سواء من حيث المعاني، والأفكار أو من حيث المباني والألفاظ، وحتى تبقى للتكرار قيمته فلا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد فنية، وجمالية وبيانية[3].وأما المحدثون فقد تعرضوا له أثناء دراساتهم التطبيقية للقرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر، فنازك الملائكة تناولته في كتابها" قضايا الشعر المعاصر" وتناوله محمد الحسناوي فيدرجه ضمن قوانين الإيقاع الدائرة في فلك الجمال القائم على الانسجام الذي يقتضي التنويع والتكرير[4].

وقد ذهب عبد الرحمن تبرماسين الى حصر وظائف التكرار بوظيفتين: جمالية، ونفعية، إذ تتجلى الجمالية في النصوص الأدبية، والأعمال الفنية والعمرانية القائمة على الحركة الإيقاعية فقط. وهو في هذه العبارة يخالف محمد العياشي الذي قال إن كل حركة إيقاع تأخذ من النظام سبيلاً في تجانس الصورة، ومن التكرار تناميا لها وللعمل الفني بصفة عامة، والقصيدة بصفة خاصة، ويقول إن الوظيفة النفعية تنقسم إلى قسمين: الأول: يساعد

---

(١) انظر، أبو محمد عبد الله بن سنان ، **سر الفصاحة**، شرح عبد المتعال الصعيدي، نشر مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة.

(٢) انظر، يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**،ص١/١٨٥.

(٣) انظر، نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٥، نشر دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨م، ص١٦٤.

(٤) انظر، محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن**، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٢٥٦، وانظر نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨، ص ٢٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

على الحفظ وحسن الأداء في الأعمال المكتوبة والمروية، والثاني: تستفيد من أشكاله الهندسية المكررة، سواء أكان في العمارة أم في الأواعي والأواني المنزلية المختلفة، وفي نهاية حديثه يقول إن التكرار ينتج الإيقاع، ويساعد الشاعر على حفظ توازنه، والتزامه نمطاً إيقاعياً معيناً، وله وظيفة الإيقاع والإقناع يعمل على تنامي القصيدة، ويوسع من حركة الانتشار المنتجة للإيقاع التي تجمع بين عناصره وهو بمثابة النابض الذي يمنح الاهتزاز ويمتص الصدمات التي قد تكسر الحركة الإيقاعية[1].

وتتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكالٍ مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة، وإلى العبارة وإلى بيت الشعر، وكل شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات، فمثلاً في بحر الرجز: مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية، وإن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرره وهذه الأصوات تثير في النفس انفعالاً ما "وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين، وكل هذا نسميه بموسيقى الشعر"[2] وقد أشار إلى هذا الناقد ريتشاردز بقوله: "فالإيقاع يعتمد كما يعتمد على الوزن الذي

---

(1) انظر، عبد الرحمن تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**،ص ١٩٧-١٩٨.

(2) انظر، إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨م، ص ٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث"[1].

كما أشارت نازك الملائكة إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة، والعبارة والمقطع، والحرف، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة، والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة[2].

وأما التكرار عند بشار بن برد فنجده بصورة بارزة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة وبشكل كبير جداً، ثم في تكرار البداية، وظهرت أيضاً في شعره بصورة واضحة، وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية المضطربة، إذ كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، فهي بمثابة لوحات فنية يتخذها بشار للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه، أو من حدة الإرهاصات التي واجهته في حياته سواء كان يتعلق بشخصيته ووضعه الاجتماعي كونه أعمى وقبيح المنظر مما ينعكس على سلوكياته الخارجية، وعلى المحيط الذي يعيشه، وخاصة عندما ندرس شعره نجده يكثر من السخرية بكل ما حوله حتى الخلفاء والزعماء، فكانوا في كثير من الأحيان يحاولون تجنبه خشية لسانه، وفي هذا الفصل أودُ الحديث عن تكرار الكلمة، وتكرار البداية، وتكرار الحرف، وسبب

---

(1) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١، ص ١٨٨.

(2) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٨.وانظر، محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٧٧م، ص١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اختياري لهذه الأنواع هو توظيفها بشكل كبير جداً في ديوانه، مما يلفت الأنتباه لـذا أحببت كشف جمالية التكرار عنده.

أولاً: تكرار الكلمة

وهذا النوع من التكرار شائع في ديوان بشار شيوعاً ظاهراً، فهناك بعض الألفاظ التي تكررت في مجمل شعره بصفة ملفتة للنظر، وهذه الألفاظ تختلف فيما بينها في درجه التردد أو التكرار، حيثُ شكلت الكلمة المصدر الأول من مصادر بشار، والتي تشكل صوتاً معزولاً موزعة داخل البيت الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي. وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفاً، أو كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل "فهي تسعى جميعها لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة وإلا أصبح التكرار مجرد إعادة ونمطاً لا يثير في السامع، أو القارئ أي انفعال أو إثارة"[1].

ويرى زهير المنصور أن أكثر الشعراء يركزون على الجملة الفعلية أكثر من الجملة الاسمية فالأولى قادرة على التأثير والتغيير وأكثر قدرة على استيعاب الأحداث التي يعيشها الشاعر، بينما الجملة الاسمية ذات طبيعة ساكنة هادئة[2].

ونجد في ديوان بشار تكرار لعدد من أسماء الفتيات وخصوصاً عبيدة وسلمى... فهو يحاول من خلال ترددها أن يكشف عن لحظة الغربة التي يعيشها، ويريد أن يعبر عن إحساسه اتجاهها بأسلوبه الذي يحاول أن يلفت الأنظار إليه، كقوله في عبيدة عندما خرجت من البصرة إلى عُمان مع زوجها يقول بشار[3]:

وَمَـا ذاكَ إلاّ أنّهـا حـيَن تَنْتَهـي تَنَاهِيَ وفِيهَا مِنْ (عُبِيدَةَ) طَيِّبُ

---

(1) انظر، زهير أحمد المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، ص ٤

(2) المرجع نفسه، ص ٥.

(3) الديوان،١/٢٠٦، وانظر لسان العرب: القارورة العطار: إناء مستطيل متسع الوسط ضيق الأعلى تجعل فيه الخمر والعطور يكون من الزجاج.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإنّـي لمستَـشفِيَ (عُبيـدة) إنّهـا بـدائي وإنْ كاتَمتَـه لطبيـبُ
كَقـارُورَةِ العَطّـار أو زَادَ نَعتُهـا تَلِـينُ إذَا عَاتَبتُهـا وتَطيـبُ
لَقَدْ شَغَلَت قلبيَ (عبيدة) في الهوى فَليسَ لأخرىَ في الفُؤادِ نَـصيبُ
فَـو اللهِ مَـا أدرى أتجحـدُ حُبنّـا (عُبيدةُ) أم تَجَـزي بِـه فتثيـبُ

فهو من خلال الأبيات يحاول أن يلوم نفسه، وكأنه هو المسؤول المباشر عن رحيلها

ونجد من الأسماء التي أكثر بشار في ترديدها أسماء ابنة الأشد من بني جشم، فكانت حبيبته ثم تزوجت ورحلت عنه فأكثر في ترديدها يقول بشار [1]:

وقائل: نامَ عَنْ (أسـماءَ) شَـاكِيةً لا نوّمت عينَهُ إن كَـانَ كَـذّابا
بل كَيفَ أسقَى عَلَى الريحانِ مُتّكِئاً وَقد تَعلّقتُ مِنْ (أسماءَ) أسبَاباً
عَاد الهوىَ بِلقاء الغُرّ مـن جُـشَمٍ يَمشينَ تَحْتَ الغمامِ الغُرّ أترابا

ويكررها في آخر القصيدة ليعبر عن شدة وجده في لقائها ويتوسل إليها يقول بشار:

يا (أسم) جُودي بمعروفٍ نَعيشُ بِهِ ولا تَكوني لَنَا حربـاً وأوصـابا
وَاللهِ: أنسَاكِ يَا (أسماءُ) مَا طَرَفَـت عينّي وَمَا قَرقَر القُمريُّ إطرَابا

وقال أيضاً في حبيبته "خشابة" وهي امرأة فارسية كانت تغشى مجلس بشار بالبصرة، وكان مائلاً إليها، ثم تزوجت وخرجت من البصرة وتسميتها خشابة منقولة من الخشاب (بضم الخاء وتشديد الشين المعجمية) وهي كلمة فارسية بمعنى الماء الطيب الرائحة،وذكر يـاقوت الحموي في معجم البلدان قرية خشاب من قرى السرى يقول فيها بشار[2]:

(أخُشّابُ) قدْ طَالَ انتِظارى فـأنْعِمي عَلَى رَجُلٍ يَدعُو الأطبّـاءَ مُتعَبـاً
أصيبَ بِشوقٍ فَاسـتَخفّت حِـصَاتُه وَلا يَعـرِفُ التغمِـيضَ إلا تَقَلّبـا
(أخُشّابَ)قَد كَانت عَلَى القلبِ قرحةٌ مِن الشَوقِ لا يستطيعها من تطَبّبا

إذ نجد من خلال الأبيات وغيرها من القصيدة نفسها تكرار المحبوبة أكثر من عـشر مرات متتالية وهذا النوع ما يعلق عليه موسى ربابعة عند حديثه عن الـشعور الطـاغي أو

---

(1) الديوان ، ١/ ٢٣٤-٢٣٦.وانظر لسان العرب: الغر: البيضاء، الجُشم: اسم لأحياء فمن مضر بنو جشم بن قيس بن سعد بن عجل بن وائل.

(2) المصدر نفسه ، ١/ ٢٣٨ وانظراستخفت: وجد عقله خفيفاً، حصاته: العقلالأن به إحـصاء الاشـياء وتمييزها. وانظر ص ٢٤١، ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥١، ٢٥٨، ٢٦٣، ٢٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المسيطر على الشاعر الذي لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل إلى تكرارها، ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة، وأن تثير إحساساً لدى المتلقي فالشاعر بشر يتحدث إلى بشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي تجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين[1]. وقال في سلمى[2]:

عَفَا بَعْدَ سَلْمَىَ حَاجِرٌ فَذَنَابُ ... فَأحمادُ حوضَى نَوْيهنَّ يَبَانُ
وَقَائلَةٍ طَالبتَ سَلمِى حَزَوَّراً ... إلى أن خَلت من وزالَ طلابُ
تَصبَّ إذا شطت وتَصبوا إذَا دَنَتْ ... كَأنَّكَ لَم تَعلمْ لدائكَ شَابوا
فهل أنت سَالٍ عن سُليمى ولَم يَزلْ ... حِجَاك يُغَال تَارةً وَسِقَابُ

وبعد هذا العرض لأسماء محبوبات الشاعر نجد أن صورة المحبوبة في شعر بشار قد حظيت باهتمام العديد من النقاد والدارسين المعاصرين، فقد تتبع معظمهم صورتها من خلال رؤيتهم لحب بشار كما استقوها من طبيعة سلوكه وظروفه العضوية، فعباس العقاد يرى أن الحس أخذ عند بشار مكان الخيال، وأغراه فقد البصر باستحضار ما فاته من المحسوسات التي لا يقنع بها المبصرون[3] ويجد المازني أن المرأة عند بشار لم تكن إلا أنثى يصبو الرجل إلى جسدها وأداة يرضي بها غريزته، وندر أن يرتقي إحساسه بها إلى المعاني النفسية، وكان لا يفرغ من التشبيب بالنساء أو على الأصح من وصف ما يشتاق إليه منهنَّ ويطلبه عندهنَّ من اللذات إلا ليذكر فحولته[4].ويذهب يوسف خليف إلى أن المرأة لم تكن في شعره محبوبة

---

(1) موسى ربابعة، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**،ص١٨

(2) **الديوان**، ١/ ٢٤٨-٢٥٦، وانظر لسان العرب: الأحماد: هو وصف للمكان المحمود لخصبه، وحوضي: موضع للمكان المحمود ، والنؤي: الحفير حول الخيمة لئلا يدخلها ماء، والبياب: الخراب لا أحد عنده، والحزور: الغلام الذي قد شب وقوي، والصبابة: حرارة الشوق، السقاب: قطنة تبل بدم خموش وجه المرأة التي مات زوجها وتوضع على رأس المرأة خارجة من قناعها ليعلم أنها مصابه.

(3) عباس محمود العقاد، **مراجعات في الآداب والفنون**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ص ١١٧-١١٨.

(4) انظر، إبراهيم عبد القادر المازني، **شخصية بشار بن برد**، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، ص ٦٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يتغنى بها ويصور حبه ووفاءه وإخلاصه لها وإنما كانت وسيلة للمتعة الحسية التي عاشها يبحث عنها في كل امرأة تقابله، وكأنه ذئب جائع لا يكف عن البحث عن فرائسه[1].

وشكك بعض الدارسين في صحة هذه الأسماء "لأن المعروف أن الشعراء كانوا يحرصون على التكنية بأسماء جميلة ذات نغمة موسيقية خفيفة على الأذن موحية بمعانيها، بالقيم الجمالية صلة، وكانوا يذكرون هذه الأسماء في أشعارهم كي تكسبها جمالاً وحياة وحركة"[2].

ومن أسماء المحبوبات التي كثر ترددها في ديوان بشار، عَبدة، وسَلمى، وخُشّابة، وحُبى العامرية، وسعدى، وعلية، والرباب، ورحمة، وحمدة، وريمة، وهند... وغيرهنّ

ويقول بشار في حبيبته (حُبى) والقصيدة من البحر البسيط يعبر لها عن حبه وشوقه وحاجته إليها فيقول[3]:

أحَببتُ حُبّي وَمَا حُبّي بِمطلبي ... مِن ليسَ لِي عِندهُ إلا الجَلامِيدُ
بئسَ العَطيّةُ مِن حُبّي لَنَا حَجَرٌ ... بل ليسَ لِي حَجَرٌ مِنهَا وَلا عُودُ

وفي هذا المقطع نجد بشاراً يكرر اسم حبيبته (حُبّى) مرتين ويكرر (حجر) مرتين أيضاً ليدل على شدة المعاناة التي يعيشها، ونجد في أغلب القصائد عند بشار أن المحبوبات تكاد تكون جميعها قد خرجنَ مع أزواجِهنّ إلى مكان آخر لغرض ما، فيثير هاجس بشار بالوحدة مما يستدعيه لقول الشعر من أجل التخفيف من حدة عواطفه اتجاه الراحلات عنه ويرى موسى ربابعة عند حديثه عن التكرار الذي ورد في الشعر الجاهلي "تكرار الأسماء

---

(1) انظر، يوسف خليف، **تاريخ الشعر في العصر العباسي**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، ص ٤٨ و ما بعدها.

(2) السيد أحمد خليل، **الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي**، دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت، د.ت، ص ٧٢.

(3) انظر **الديوان**، ٢/ ١٨٨، المطلبي: غايتي، الجلاميدُ: الحجارة. وانظر ج٢، ص ١٠، ١٨، ٢٢، ٦١، ٨٣، ١٠٧، ١١٢، ١٣٢، ٢٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأمر ما، وهذا اللون من التكرار يخدم دون شك غرضاً أساسياً في النص الشعري، فالشاعر عندما يلح على تكرار اسم معين فإنه يجعله النقطة المحورية والأساسية التي تتمحور حولها القصيدة، وقد عرف الشعر الجاهلي ثلاثة أنماط من تكرار الأسماء، الأول: تكرار المحبوبة والثاني تكرار اسم الشخص المرثي، والأخر تكرار اسم الشخص الممدوح[1].

ويقول في الغزل بمحبوبته ريمة والقصيدة من بحر الرمل ويصفها بالغزال الأبيض وأنه على عهده معها سواء أحبته أم نكرت ذلك الحب فيقول[2]:

ليسَ عن ريَمة فَضلٌ في الهَوىَ ... لستُ في حُبِّها.. أو عقد
رِيمةُ الرِّيمةُ عيناً وَحَشاً ... بعد ردفٍ مَن رآهُ سَجَدا

وقال في النسيب بسعاد حيث انتقلت مع زوجها إلى أجياد يقول[3]:

حَالَ حُبُّ الذلفاءِ دونَ الُرقادِ ... وَارثَينا صَاحبي لِي من سُهاد
وَاترُكا لِي من أمرهِ كُلَّ يومٍ ... باقتِصادٍ ليسَ الهوىَ باقتصادِ
نصب عيني سُعادُ فاستبقِيَاني ... ليسَ قَلبي بمقصرٍ عن سُعَادِ

فالشاعر يشكو في هذه القصيدة ألم الفراق مما كان يحب وسعاد كانت أنسه، فإليها كان يشكو همه ثم يشكو في القصيدة ألم الصداع جراء البعد، وكان يعرف أن سعاد هي علاجه الوحيد.

ويقول في محبوبته هند التي طال فراقها وبعدها عنه بالرغم من إصراره على لقائها وكثرة الإلحاح لذلك ووعودها الكاذبة إليه ثم يسرد بشار في هذه القصيدة إرهاقه في الحديث عن حبها والحنين إليها هند ثم يصور تعبه المستمر والذي أدى إلى إصابته بالمرض والتعب جراء بعدها عنه ويقول:

---

(1) انظر، موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، اربد، الأردن، ٢٠٠١م.وانظر عبد الحق حمادي الهواس، مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، دار الفتح للدراسات والنشر،ط١، عمان، الأردن، ٢٠٠٣م ، ص١٢٠.

(2) الديوان، ٣/ ١٨. ريمة: أسم المرأة التي شب بها، الفضل: الزائد، الريمة: اسم جنس للغزال الأبيض.

(3) المصدر نفسه ، ٣/ ٨٨. الذلفاء: المرأة التي أنفها صغير، فاستبقياني: طلب بقائي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أرهَقتَ هندٌ حَيَاتي ... مَا لِهندٍ من مَـتاب
نالـــهُ الله بِـــسقمٍ ... شَـاغلٍ أو بعـذابَ
دنفٍ في جبِ هنـدٍ ... ذي شكاةٍ وانتحابَ
دَخلَ الحـبُ لهنـدٍ ... قَلبهُ من كـل بـابَ

وبعد هذا العرض لتكرار اسم المحبوبة نجد الناظر في ديوان بشار قد ذكر عددًا من أسماء النسوة اللائي تعلق قلبه بهنَّ وكُلُّهن لم يبادلنه الحب والغرام، بل كنَّ يصددن عنه ويتنصلن من لقائه، وهؤلاء النسوة (عبدة – وهي أكثر الأسماء وروداً في كل أجزاء الديوان– و (حُبى) و (سعدى) و (صفراء)و (سلمى) وحمدة وغيرهنَّ والملفت في ذلك كله أنه كان يكثر من الشكوى منهنَّ ومن إعراضهنَّ عنه، ومن المعروف أن جزءاً عظيماً من الشعر الغنائي ذاتي صريح، أي أن الشاعر يعبر تعبيراً صريحاً عن خلجات نفسه وعن آماله ورغباته وأحلامه وحبه، وبغضه ويأسه وشكواه، وأنه يصدرعن مواقف وإحساسات يشترك فيها البشر.

ونجد من حديثه عن الممدوح أنه يغلب على المدح السخرية بكل ما حوله ونجده ينتقص من قيمة الآخرين ولربما طبيعة الحياة التي يعيشها فضلاً عن عوامل أخرى هي التي دفعته إلى أن يسخر من الحياة بأسرها من حوله فلم يسلم منه أحد، وهكذا شاع في أشعاره الساخرة العديد من الأسماء، منهم أبو هشام الباهلي، وروح بن حاتم، وحماد عجرد الذي أكثر في هجائه، والحديث عنه بكل ما هو رديء ويتعثر اللسان في نطقه حتى أنه هاجمه مهاجمة الفريسة التي يريد أن ينقضَّ عليها بكل حين، وذكر أيضاً عمرو الخياط، وعند دراسة ديوانه وجدنا أنه لم يسلم منه علماء عصره كواصل بن عطاء، ويحيى بن صالح بن علي بن العباس، وسيبويه، وليس هذا بغريب على شاعر يرى أن "الهجاء المؤلم أخذ بصنيع الشاعر من المديح الرائع، ومن أراد من الشعراء أن يكرم في دهر اللئام على المديح فليستعد للفقر"[1] ويرى

---

[1] انظر، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جبر، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ص ٢٠٤/٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محمد النويهي أن الزمان حسب قول بشار زمان لئام، وأن من ترجم لبشار من أصحاب السير وصفه بـ "ضيق الخلق وشراسة الطبع، والنزق، والمشاكسة، والسرعة إلى الغضب... بل إنه كان على قدر غير قليل من السلاطة، وبذاءة اللسان"[1].

ويرى خير الدين العبادي عند حديثه عن السخرية عند بشار "إن الناظر في طرائف السخرية الموجهة نحو الأفراد يجدها اتسمت في معظمها بطابع المجون اللاذع ذي الألفاظ النابية التي يأنف الخُلق القويم، والأدب الرفيع عن نطقها"[2].

ونلحظ من خلال الديوان أن بشاراً قد انتقل من المدح إلى نوع آخر من التهكم والسخرية، وعرض من الشتائم كما وجدنا في قوله ليحيى بن صالح بن علي بن العباس يقول[3]:

لو كَانَ يحيىَ تَمِّيماً أسأتُ بهِ ... لَكنهُ قُرشيٌّ فَرخ بطحاءِ
يحَيى فَتىً هاشِميٌّ عَزَّ جَانِبَهُ ... فَلا يُلامُ وإن أجرىَ مع الشَّاءِ
نعمَ الفتىَ من قُريشٍ لا نُدافِعهُ ... عَن النبيِّ وإن كَانَ ابنَ كلاءِ
مَا زَالَ في سُرةِ البطحاءِ منبتَهُ ... مُقَابِلاً بينَ بردي وحلفاءِ

إذ نجد في هذه الأبيات سخرية قائمة على الهجاء في معرض المدح، فمن جهة يمدحه بأنه يمتُّ فرعه إلى فرع النبي- صلى الله عليه وسلم- إلا أنه يعرض في قوله (وأن كان ابن كلاًّ)، فهو كريم من جهة أبيه، لئيم من جهة أمه، أي أن أباه شريف وأمه ذميمة بحسب رأي بشار فهو كالبردي من جهة الأب، وكالحلفاء من جهة الأم.

---

(1) محمد النويهي، **شخصية بشار**، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧١م، ص٦٩/٧١.

(2) انظر، خير الدين قاسم محمد العبادي، **السخرية في شعر بشار بن برد**، رسالة غير منشورة، قدمت لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م، ص ٣٨.

(3) **الديوان**، ١/ ١٤٨-١٤٩. وانظر لسان العرب: البطحاء: بطحاء الوادي وهو تراب لين حركته السيول والمقصود بطحاء مكة.أجرى: الجرو، الشاء: الشاه، وابن كلاء: وهو البعيد في النسب، مقابلاً: كريم النسب، بردي: نبات رقيق ينبت على الماء ويكثر في مصر ويستخدم للكتابة، والحلفاء: نبات يستخلص منه الحبال.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وسخر بشار من شخص اسمه مسعود؛ لأنه كان يسرف في إنفاقه المال، ويضيعه في مسالك الفسق والرذيلة، وقال ساخراً منه[1]:

لَمْ يَدرِ مَا قُلتُ مسعودٌ فـضيَّعهُ ... يَا سَوْأَتَا مِن طِلابي جُودَ مسعُودِ
وقَائلٍ كَيفَ مسعودٌ؟ فَقلـتُ لَـهُ ... هو الجوادُ وَلَكنْ فَاسِـقُ الجـودِ
غيثٌ الزُّواني إذَا أمسى بعقوتهِ ... وآفةُ المالِ بـينَ الـزُّق والعُـودِ

حيث نجد بشاراً يكرر مسعود ثلاث مرات ويكرر الجواد أيضاً (ثلاث مرات)، حيث نجده يسخر من إنفاق مسعود هذا عن طريق أسلوب الاستفهام التهكمي، فمسعود جواد بل أكثر من جواد، ولكنه غيث على الزواني، والقينات، ونجد بشاراً في قصيدة أخرى يصف تجربتـه مع أحد أصحابه وهو حارث المهري قال[2]:

وَوَالِـثٍ عَهـداً لَنَـا عِنـدهُ ... ثُمَّ انثنـي عَـن عهـدِهِ الوَالـثُ
كَأَنَّمَـا لَـم يـكُ ودِّي لَـهُ ... والنـصحُ لاَ عـرٌ وَلاَ وَاعِـثُ
ضَـيَّعَ حَرثـي رَجُـلٌ هَالِـكٌ ... مُوقاً وَنَعـمُ الحَـرثُ والحـارثُ
يَا حَارثُ المهريُّ أنـت أمـرقٌ ... شـبعانُ لا يحمـدُكَ الغـارثُ
انكرتُنِي حيـثَ عَرفَـتَ الغِنَـي ... أفٍ وتـفٍ لَـكَ يَـا حَـارِثُ

والسمة الظاهرة في هذه الأبيات وأمثالها الشكوى الساخرة من سوء العلاقة، والتبـدّل السريع فيها، وقد جسد هذه السخرية في ألفاظ بنى عليها قصيدته منها (الوالث) وهو المعاهـد غير الصادق، وقد كررها مرتين في البيت الأول و (هالك) و (موقاً) وختمها بـ (أفٍ وتفٍ) مما يوحي بمدى معاناة الشاعر. ومما عمق دلالة الشكوى استعانته بصوت (الثاء) وهو صوت مهموس يوحي بأنات الشكوى التي كان ينطقها الشاعر في الوقت الذي يحمـل فيـه معـاني السخرية من حارث، وقد وظف اسمه لا سيّما (الثاء) في النيل منه.

---

(1) الديوان،٣/ ٥، وانظر لسان العرب سوأتا: الفضيحة، بعقوته: ساحة الدار.وانظر تكـرار الكلمـة، ص ٣٧، ٥١، ٧٥، ٧٦، ٩١، ٩٦، ٩٩.

(2) المصدر نفسه ، ج٢/ ٤٩-٥٠.الوالث:العاقد عهداً غير مؤكد، لاعر:مرض يصيب الأبـل كـالقروح، الواعث: المكسور، موقا: الحمق، الحرث: العمل، الغارث: الجائع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا ننكر براعة بشار لا سيَّما أنه من مخضرمي الدولتين، فثمة قصائد في مدح المروانيين، والسخرية من معارضيهم، فإذا ما وصف بشار أنه متقلب وليس لديه التزام فإنما ذلك، لأنه انقلب على الأمويين عندما زالت دولتهم، بل أصبح يذمهم، بعد أن كان في عهد دولة بني مروان شاعرهم الذي آزرهم وسخر من كل من حاول الخروج عليهم،ومن ذلك قصيدته الطويلة في مدح الخليفة الأموي مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، ومدح قبيلة قيس عيلان التي آزرته[1]. قال في ذلك[2]:

تَعودُ بنفسٍ لاَ تزلُّ عن الهُدَى ... كَما زَاغَ عنهُ ثَابتٌ وَأقاربُه
دَعَا ابنَ سِمَاكٍ للغَوايةِ ثابتٌ ... جِهاراً ولَم يُرشِدْ بنيه تِجاربُه
ونَادَى سَعيداً فاستصبَّ مِن الشقَّا ... نُنُوباً كَمَا صُبَّتْ عَليهِ ذَنَائبُه
ومن عَجَبٍ سَعيُ ابن أغْنَم فيهمُ ... وَعثمانَ إن الدَّهرَ جمٌّ عَجَائبُه
وَمَا مِنهمُا إلا وطارِ بشخصهِ ... نَجيبُ وطارت للكِلاب رَوَاجِبُه

هذه الأبيات جزء من قصيدة طويلة في مدح مروان بن محمد الخليفة الأموي، ومن تحالف معه من قبيلة قيس عيلان، إذ تضمنت القصيدة بشكل عام السخرية والاستهزاء بكل من حاول التمرد على الخلافة الأموية، وهم ثابت بن نعيم، وسعيد بن هشام، وعثمان بن سعد، وابن السمَّاك ،وابن اغنم ، وابن روح وهو عبد الله بن يزيد زنباع الجذامي، ومن تحالف معهم من قبيلة بني كلب[3].وفي صورة أخرى يصف بشار صلاته في الجماعة إذ يقول[4].

وإنِّي في الصلاةِ أحضرُها ... ضحُكةُ أهل الصلاةِ إن شَهدوا
أقعِدُ في سَجدةٍ إذَا ركَعوا ... وَأرفعُ الرأسَ إن هُمْ سَجَدوا

---

(1) مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، وكان ذا رأي ومكيدة، وبسالة في الحروب، أخذ الخلافة غصباً، وحاول إعادة هيبة الخلافة حين رآها اضطربت، للمزيد انظر، خير الدين الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٢٠٨-٢٠٩.

(2) الديوان، ١/ ٣٣٨-٣٤٠.ابن سماك: هو ابن نعيم الجذامي. ابن أغنم: عثمان ابن سعيد. الرواجب: المفاصل.

(3) المصدر نفسه، ١/ ٣٢٤-٣٣٨.

(4) المصدر نفسه ، ٤/ ٥٦-٥٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أســجدُ والقــوم راكعــونَ مَعــاً وَأسرعُ الوثبَ إن هُــم قعــدوا
ولـــــستُ أدري إذَا إمـــــامُهم سَلَّم كَــم كَــانَ ذَلِــكَ العَــدَدُ

من خلال القصيدة نجد أن بشاراً جعل من (صلاته) سخرية، والمسلم يؤدي الــصلاة في المسجد طلباً للثواب، وتهذيباً للنفس الأمارة بالسوء، ولكنه يوظفها لتكون استهزاء وسخرية لتكون ضحكةً لأهل المسجِد كما يكرر السجود أيضاً دلالة على تعميــق الاســتهزاء بالــدين الإسلامي .

ويرى عز الدين السيد أن الجناس يعد نوعاً من التكرار، وبالتالي تعدُ أضرب الجناس عنده نوعاً من التكرار[1].

وفي ديوان بشار بن برد نجد الكثير من الأبيات الشعرية التي سخر بمبــادئ شــعائر الإسلام، وخير شاهد على ذلك ما رواه صاحب الأغاني عن يحيى بن علي، إذ قال "كان رجل يقال له سعد بن القعقاع يتندَّم بشاراً في المجانة، فقال لبشار وهو ينادمه: ويحك يا أبا معاذ، قد نسبنا الناس إلى الزندقة فهل لك أن تحج بنا حجة تنفي ذلك عنا؟ قال: نعم ما رأيت! فاشــتريا بعيراً ومحملاً وركبا، فلما مرَّا بزرارة قال له: ويحك يا أبا معــاذ ثلاثمائــة فرســخ حتــى نقطعها... وإني أخاف أن تفضحنا قال لا تخف، فمالا إلى زرارة، فما زالا يــشربان الخمــر ويفسقان فلما نزل الحجاج بالقادسية راجعين أخذا بعيراً ومحملاً وجزآ رأسيهما وأقبلا وتلقاهما الناس يهنئونهما"[2]. عند ذلك قال بشار[3]:

ألم تَرنــي وَيَحيــي قَــدْ حَجَجنَــا وكَان الحجُّ من خَيرِ التجــارةِ
خَرَجنــا طَــالبي خيــرٍ وَبَــرٍ فَمالَ بِنَا الطريــقُ إلــى زرارةِ
فَعَاد الناسُ قــد غَنَمــوا وحَجُّــوا وأبنا مُوقرين مــن الخَــسارةِ

---

(1) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ط١، دار الطباعة المحمدية.

(2) انظر، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج٣/١٨٠.

(3) الديوان، ٤/٧١ وما بعدها في حين نسب صاحب الأغاني هذه الأبيات إلى سعد بن القعقاع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا نجد بشاراً يكرر الاسم يحيى والحج أربع مرات، وعدم مبالاة في ذلك، وهي سخرية من نفسه وفعله فضلاً عن كونها سخرية من أحد أهم أركان الدين وهي الحج ،وكأنه في هذه الأبيات لا يؤمن بالحج عندما أوهم الناس أنه فعلاً ذهب إلى الحج ورجع الناس يهنئونه بالسلامة.

ولم يكن الحج وحده مادة لأشعاره الساخرة، بل الصوم وشعائره من التهجد وإحياء ليلة القدر، ويأخذ بوصف المجتمع الإسلامي بصلاة التراويح، والاعتكاف في المساجد ليلة القدر، وكيف يسخر بشار من الذين يعتقدون أن ليلة القدر قادرة على إخراج الناس من حالتهم التي يعيشونها، بأنها تقربهم إلى الله فهو يريد منهم أن يتمتعوا في تلك الليلة، ويطلب من النساء التمتع بالحرام، فهو يخاطبهم على أنها ليلة واحدة في كل عام، ولا يجوز تركها، وهو في هذه القصيدة يتذكر في تلك الليلة اللحظات السعيدة التي قضاها مع امرأتين.يقول في الصلاة[1]:

تَقولُ لي الصغرىَ الصلاةُ وَقد دَنَتْ ... شَواكِلُ تَوديع الإمَامُ المؤيَّدِ
فَقلتُ لَهَا: ألقي الصلاةِ وأنثني ... شَفَاعةَ من يأوي لحرَّانِ مُقصدِ
تُبدِّل مِن حُبِّ الصلاةِ حديثُنا ... وكنتُ آراهُ غايةَ المتعبُّدِ
لعمركَ مَا تَركُ الصلاةِ بمُنكرٍ ... ولاَ الصَّوَم إن زارتكَ أمَ مُحمدِ

وفي هذه المقطوعة يصور بشار جو الفسق الذي كان يعيشه وينكر أن يكون ترك (الصلاة) في مثل هذه الأوقات، أو المواقف حرام، فهو يستهتر بالدين الإسلامي وقيمه.

---

(1) انظر، الديوان، ١٤٨/٢. الشواكل: الطريقة، حران: العطش من شدة الحر، مقصد مطعون أو مرمي بسهم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

و بالرغم من عدم اهتمامه بالمعتقد الديني أو بأركان الدين وأحكامه، فإنه لـم يخـف أيضاً من الحكام ولا الوزراء ومع ذلك فهو لم يتردد في ذكرهم كقوله في (يعقوب بن داوود) عندما تولى الوزارة قوله[1]:

لا يَأيَسنَّ فقَيرٌ مِـن غنـيٍّ أبـداً ... بعدَ الذي نَالَ يَعقوبُ بن دَاوود
قَد صَارَ مِن بَعدِ إشْرافٍ عَلَيَ تَلفٍ ... وَبعدَ غُلٍّ عَلَى الزنْدين مَشْدوُدِ
أخـاً لمِهْـديٍّ خَلـقَ الله كُلّهـم ... يوفى بِه فوقَ أعنَاق الصَّنَاديدِ
يا أيُّها النَاسُ قد ضَاعَت خِلافـتُكم ... إن الخليفةَ يعقوب بـن داوودِ
ضَاعت خِلافتُكم يا قوم فالتَمـسوا ... خليفةَ اللهِ بينَ الـزقِّ والعُـودِ

في هذه الأبيات يكرر الشاعر الوزير يعقوب بن داوود مرتين ثم يكرره بلقبه (خليفة) أربع مرات في البيتين الأخيرين، فهو يريد من تكرار الاسم أن يُذكر الخليفة بحياته الـسابقة، عندما كان مُجرداً من الجاه، وكان فقيراً يصبح بعد ذلك صاحب نفوذ سياسي وجاه، وإذا قال سمع له الناس فهو يسخر من خلافة المهدي، ويسخر من المهجو وما أصبح عليه، ما دامـت الخلافة بين أيدي الغافلين عن أمور الناس.

ويرى خير الدين العبادي في أشعار بشار الساخرة في القبائل، بأنه كان غيـر مبـالٍ بالمسخور منهم أفراداً فكذلك كان غير مكترث بالقبائل التي طالتها سهامه الشعرية الطائشة إذ نجد في قصائده الهجائية الساخرة شتائم، وسباباً طال العرض والشرف، قبل أن تكون أشعاراً جادة هدفها تقويم ما أعوج من الأخلاق، والمظاهر الاجتماعية، ويرى الباحـث أن أشـعاره كانت مشحونة بالافتراءات والأكاذيب، ويمكن أن توصف بكونها قذفاً وتشهيراً[2].

---

(1) الديوان ، ٣/ ٩١.

(2) انظر، خير الدين قاسم العبادي، السخرية في شعر بشار بن برد، ص ٥٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

حيث قال بشار في هجاء إحدى مدن العراق اسمها (واسط) بناها الحجاج لتكون محطة استراحة بين البصرة والكوفة[1]. يقول فيها[2]:

عَلَىَ وَاسِطٍ من ربِّها ألفُ لعنةٍ ... وتسعةُ آلافٍ عَلَىَ أهلِ واسطِ
أيُلتمسُ المعروفُ مِن أهلِ وَاسطٍ ... وَوَاسطُ مأوى كُلِّ علجٍ وساقط
نبَيطٌ وإعلاجٌ وخوزٌ تَجمعّوا ... شرارُ عباد الله مِن كلِّ غَائطِ
وإنِّي لأرجُو أن أنالَ بشتمِهم ... من اللهِ أجراً مثلَ أجرِ المُرابطِ

نجد أن الشاعر ثائرٌ في هذه الأبيات على مدينة واسط، ونجده يثير هجوماً على أهلها، وما يلمح في النص تكرار اسم (واسط) أربع مرات في البيتين الأولين، وهذا التكرار للفظه الواحدة، يوحي بأثر عميق لها في نفس المبدع، وهذا الأثر هنا سلبي دفع الشاعر إلى النقمة والغضب على تلك المدينة وأهلها، وعن طريق الاستفهام الإنكاري جرد أهلها من كل فضيلة. ذلك أن توظيف الاستفهام في مثل هذه المواطن والمقامات –أي النفي والسب– أنجح من الأسلوب الخبري[3]. وتبلغ سخريته غايتها، وغضبه منتهاه عندما يجعل شتمهم من الأعمال التي يثيب الله عليها، وممّا يجسد حقده على هذه المدينة تقديمه الجار والمجرور على واسط ومن دلالات هذا التقديم العناية والاهتمام فضلاً عن التخصيص[4]. فإن لعنات الشاعر مخصصة لواسط وأهلها.

---

(1) انظر للمزيد عن مدينة واسط، مراجعة الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، دار صادر، بيروت، دون (ط.ت) ص ٣٤٩/٥.

(2) انظر الديوان، ٤/ ١١٣-١١٤.

(3) انظر، محمد أبو موسى، **دلالات التراكيب دراسة بلاغية**، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٢٣١.

(4) انظر، عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ط٢، مكتبة سعد الدين، دمشق، ١٩٨٧م، ص ١٣٦-١٣٧. وانظر، محمد أبو موسى، **دلالات التراكيب**، ص ١٧٧.وانظر، محمود السيد شيخون، **أسرار التكرار في لغة القرآن**، ط١، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٨٣،ص ٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن تكرار الأسماء نجد أن من أكثر الشخصيات التي صب عليها بشار غضبه (حماد عجرد)، وكانت أهاجيه فيه ساخرة ومكشوفة حتى نجد في كثير من الأبيات الشعرية فصلت القول في الأعضاء الجنسية وما يتعلق بها وفي أحد القصائد التي يخاطب بها الباهلي، وحماد عجرد يقول[1]:

وأنتَ ابن لَقَّاط النَّوى قد عَرفتَهُ ... وَجدُكَ زنجيٌّ أبوهُ رَمَادُ
لَقد كَانَ عبداً للقشيريِّ حِقبةً ... وَبئسَ الفتىَ عولى اليدينِ رقُادُ
يَقولُ لهُ الكعبيُّ في جَنَباتهِ ... عِلاَجُكَ يابنَ الفاعلينَ جِهادُ
فَلاَ تشترِ الزنجيَّ إنَّكَ مُفلحٌ ... بأحمرَ فالزنجيُّ عنْكَ عَتَادُ

نجد في هذه المقطوعة تكرار بشار لكلمة (زنجي)، ويعيد تكريرها دون ملل، فهو قد جرد حماد من كل الفضائل النفسية التي يفتخر بها كل شخص، فقد عير بشار حماد عجرد بنسبه، بأن أصل أبيه كان عبداً مملوكاً للقشيري حقبة من الزمن يقاسيه الرقيق، ويرى صاحب العمدة أن سلب الإنسان الفضائل النفسية وما تركب عن بعضها البعض كان أجود ما في الهجاء[2].

وقال بشار يصف بنت غريرة وحيرتها حين تظهر تلك الفتاة تخوُفها وحيَرتَها مما ستواجه به أهلها وما ستقوله لأمها بعد أن ينكشف سرها فيروي بشار تلك الحادثة على شكل حوار متصاعد ما بين الأم وابنتها يقول[3]:

كيفَ بأُمّي إذَا رَأت شَفَتي ... وكَيفَ إن شَاعَ مِنكَ ذَا الخَبرُ
أم كَيفَ لا كَيفَ لي بِحَاضِنَتي ... يا حِبُّ لو كَانَ يَنفَعُ الحذرُ
قَلتُ لَهَا عند ذاكَ يَا سَكَني ... لا بأسَ إنّي مُجرِّبٌ حَذِرُ
قُولي لَهُم بقةٌ لَهَا ظُفرٌ ... إن كَانَ في البَقِّ مَا لهُ ظُفرُ

---

(1) انظر، الديوان، ٣/١٠٢-١٠٣.لقاط النوى: الغير معروف نسبه، الكعبي: يظهرأنه سوط أو عصا فيه كعاب أي كعوب وهي ما بين الأنابيب في القصب من النتوء.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص ١٧٤.

(3) الديوان، ٣/ ١٥٥-١٥٦.بقة: البعوضة التي لها جناحان ولها خرطوم تمتص به دم الإنسان ولها صوت عند الهجوم على الجلد، البق: الحشرة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالتكرار في هذا المقطع هو اسم الاستفهام (كيف) الـذي يـوحي بالحالـة النفـسية المضطربة التي كانت عليها الفتاة، وقلقها الشديد من العواقب المتوقعة من ذلك اللقاء؛ ذلك أن من دواعي تكرار الأداة واللفظ إبراز دلالتها وتأكيد أثرها[1].

ونجد بشاراً كلما رجعت به الذاكرة إلى الوراء يتذكر محبوبته وديارها، ويأخذ الشاعر في ذلك منهجية الشعراء القدامى في الكشف عن آثار الراحلة، ومسألة الديار وما أحل بهـا، فنجده يقول في الديار[2]:

لعَبَـدةَ دارٌ مَـا تُكلِّمُنَـا الـدّارُ ... تَلوحُ مَغانِيهَا كَمَـا لاَحَ أسـطارُ
أسائلُ أحجـاراً ونؤيـاً مُهـدمًا ... وكَيفَ يَجيبُ القولَ نؤيٌ وأحجارُ
فَمَا كَلّمتنـي دَارُهـا إذْ سـألْتُها ... وَفي كَبدي كالنفطِ ثبت لهُ النـارُ
وَعندِ مَغاني دَارِها لـو تَكلّمـت ... لمُكتئب بادي الـصبابةَ أخبـارُ
تَحملَ جِيْرانـي فعينـي لبِيـنهمُ ... تفيضُ بتهتانٍ إذَا لاحـت الـدّارُ

نلحظ إذ في هذه المقطوعة تكرار كلمة (الديار، والأحجار) أكثر من سبع مرات، فهو قلق جداً على محبوبته الراحلة التي تركته ثم يتساءل عن مكانها، ولكن الأحجار والنؤي غير قادرة على الإجابة، ثم يعبر عن شدة ولعه وحيرته عن معرفة مكانها حتى أنه أصـبح كبـده متولعاً كالنفط لمعرفة أحوالها، وهذا طبع قديم سار عليه بشار في هذه القصيدة.

ويقول في بعض الأبيات وإن كان المحقق ابن عاشور يرى أنها منسوبة لعلـي بنـي بسام يصف بها الليل قائلا[3]:

لا أظلـم اللّيـلَ وَلاَ أدّعـي ... أن نُجومَ الليـلِ لَيْـسَت تَغَـورُ
ليلي كَمَا شَاءت فإنّـهُ لـم تَـزر ... طَـالَ وَإن زَارت فَليلـيٌ قَـصيرُ
تـصرّف الليـل عَلَـى حُكمِهـا ... فهو عَلَـى مَـا صَـرفتهُ قَـديرُ

---

(1) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.

(2) انظر، الديوان، ج٤/ ٧٨.

(3) المصدر نفسه، ٤/ ٧٤.أدعي: أزعم، تغور: لا تتام ولا تختفي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يكرر بشار (الليل) أربع مرات ليدل على شدة طوله عليه فهو يسهر ويعد النجوم فهو عندما لا يتذكر محبوبته يكون إنساناً غير عادي يصبح ليله طويلاً، ولأنه يرى أن الليل يمكن أن يكون قصيراً إذا كانت محبوبته بجانبه.

تكرار الفعل:

أما تكرار (الفعل) فقد كان له حضور فاعل عند الشاعر، لتزاحم الأحداث التي مرت في حياته، وكثرة المصائب والهموم التي واجهته منذ الولادة حتى الموت، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية، بأشكالها المختلفة، لنقل تجربته الخاصة به لتثير إحساساً لدى المتلقي، وتكسب الشاعر جمهوراً متعاطفاً "فالشاعر بشر ويتحدث إلى بشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين"[1]. لقد سعى بشار بن برد في تكرار الفعل إلى أن يجعل منه حدثاً فاعلاً سواء أكان ماضياً أم حاضراً أم مستقبلاً، ليستوعب جزئيات حياته وهمومه، وآلامه، بترتيب وتناسق في شكل الكلمة وحروفها، وإن عده بعض الدارسين المحدثين أضرب من الجناس، وقال يعبر عن آلامه بسبب فقدان سعدى المالكية، عندما ذهبت وتركته وحيداً يبكي، فهو يبكي على مزج الشكاية بالملام فقال؛ إنه لا يبكي على أن بات جيرانه في ارتياح ونوم، بل بكى على سهره لأن (بل) أفادت الأضراب وإبطال قوله يبكي فصار نفياً كقوله[2]:

خَلُّوا عَلَى الهُيامَ إذْ ركُبُوا ... أكبَرْ بما أفرَدوا لمُنفَرِدِ
يَبكي عَلَى وسنة تَزوَّدَهَا ... جيرانهُ بل بَكىَ من السهدِ

وقال أيضاً في النسيب بمن سماها خُليدةَ:

جَلَّ مَا بي مِنها وَمَا جَلَّ نيلّ ... عندَهَا إنَّها عَلَيهَا جَمودُ

---

(1) اليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص ٢٩، نقلاً عن ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، زهير أحمد المنصور، ص ٢١.

(2) الديوان، ٣/ ٨، الهيام: شدة العشق، السهد: الفرح.وانظر، ص ١٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أيُ شيءٍ أجَلّ من أن قَلبِـــي ليسَ يصحو ولاَ أراهَا تَجودُ

فهو يكرر الفعل (جل) الذي جاء بمعنى (كل) ليدل على آلام الشاعر التي مرت معه، فكانت هي سببها فهو يعبر عن جل مصائبه التي كانت سببها، وما يحصل معه من أجلها.

ونجد لبشار قصيدةً رد بها على لائمه (عمر) الذي حذره من افتضاح أمره، حيث نجد استخفاف بشار بالمجتمع الذي يعيش فيه، وغير مبالٍ به يقول ويكرر فيها الفعلين (قال، شاع) على صيغة الماضي والمضارع يقول فيها[1]:

قد لامَنـــي فـــي خَلْيَلَتـــي عُمَـــرُ وَاللَّومُ فـــي غَيـــرِ كُنهِـــهِ قَـــدَرُ
قَالَ: أفـــق قُلـــتُ لا فَقَـــالَ بَلَـــى قد شَاعَ في الناسِ عَنكمُ الخَبَـــرُ
فقلتُ إن شَاعَ ما اعتِـــذاري مِـــــ مَّا ليسَ لي فِيـــه عِنـــدَهُمْ عُـــذرُ

وقال أيضاً في هجاء أبي هشام الباهلي وقد سخر منه وقلل من شأنه ووصفه بأوصاف ساخرة يكرر فيها الفعل(شتم) على سبيل الاستهزاء قوله[2]:

وشَتَمتَ ربَّك في العشيرةِ قائماً لتكونَ موجوداً ولَيتكَ توجـــدُ
وكذاك عبدُ السوءِ يـــشتمُ ربَّـــهُ سفهاً ولَكن هل تجابُ الأعبُد

ونجده يكثر من استخدام الأفعال في العديد من القصائد التي يهجو أصـــحابه بهـــا، أو الاستهزاء من المجتمع الذي يعيشه، ولكنه في هذه القصيدة يعبر عن حالته النفسية اليائـــسة – شاكياً منها– في مواضع عدة كقوله(فخير لو خيرت)، و (فلا أعطي، وأعطي) و (أعطـــي ولم أرد) و (أصرف عن قصدي) فهو في هذه القصيدة يعبر عن آلامه قائلا[3]:

خُلقتُ علَـــى ما فيَّ غَـــيرَ مُـــخيَّرٍ هَوايَ ولو خُيرِّتُ كُنتُ المُهذَّبا
أريدُ فَلا أُعطىَ وأعطـــى فلـــم أردِ وقصَّرَ عِلـــمي أن أنالَ المُغيبا
وأصرَفُ عَن قَصدي وَحِلمي مُبلغي وأضحي وَمَا أعقبتُ إلاَّ التَّعَجُّبا

---

(1) الديوان، ٣/ ١٥٣-١٥٤.كهنه: حقه أو حقيقته، قدر: أمر مقدر من الله يتلقى بالصبر.

(2) المصدر نفسه ، ٢/ ٢٢٤

(3) المصدر نفسه ، ١/٢٦٩-٢٧٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتشكل تكرار الفعل عند بشار في أنماط أسلوبية متنوعة تبعاً لتنوع أنماط حياته كالوصف، والهجاء، والتغزل، والمدح، والذم، وغيرها كل هذه المظاهر جاءت من الطبيعة المحيطة به والتي يتعامل معها. ويقول في النسيب بسلمى[1]:

فَقل في حاسرٍ ذمّاً وَحمداً ... وَلاَ تَغْررْكَ عينٌ في النقابِ
فَملءُ العين قَصرٌ قَد تَراهُ ... جديدَ البابِ دَاخِلهُ خَرابُ
فقلتُ لَهَا دعي قَلبي لِسلمى ... وَقَولي في النساءِ وَلاَ تُحابي
لقد قَرفَ الوشاةُ عَلَى سُليمى ... وَقَالوا في البعادِ وفي الصقابِ

حيث نجد تكرار الفعل (قال) على صيغته الثلاثي المذكر، والمؤنث، والجمع، أربع مرات متتالية، وهذا ما يوحي إلى حدث داخل نفسية الشاعر، لأنه يعيش حياه ملؤها الحقد، والكبت لذلك يخاطب محبوبته ويعترف لها بأن الوشاة استطاعوا التفريق بيننا فجاء التكرار هنا ليعبر عن مدى الألم الذي يعيشه جراء البعد عنها. وقوله في عبدة واصفاً لها حبه وصبره على فراقها[2]:

فَلَولاَ التُقَىَ راحت وَرُحتُ عَشيَّةً ... نَعدُّ هَنَاتٍ بيننَا وَهناتِ
فيا مَجْلِساً أبقَى لقلبكِ ذُكرةً ... عَلَى عُدواءِ الشوقِ رَادياتِ

فهو يكرر الفعل (راحت، ورُحتُ) و (هنات، وهنات) فهو يكرر الحدث المؤثر في داخله جراء الرحيل عنه.

تكرار الحرف:

أما تكرار الحرف وهو أقرب ما يكون بالصوت المعزول، ذلك أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها والنغم والإيقاع، والكثافة، والاستمرار،

---

(1) الديوان ، ١/ ٢٢٦.الحاسر: المرأة التي تكشف وجهها، قرف: بغى، البعاد: البعيد، الصقاب: القريب

(2) المصدر نفسه ، ج٢/٣٣، ذكرةً: ضد النسيان، عدواء: الشغل الصارف عن الشيء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتكرار، والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية[1] ومن خلال ديوان بشار وجدت أن ظاهرة تكرار الحرف ظاهرة بارزة ملفته للنظر فكان يكثر من تكرار الحروف دون الإخلال بوزن البيت.

كما أن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص، لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية[2].

فقد كان شعر بشار بن برد في معظمه شعراً يعتمد على الموسيقى، فكل صوت يوحي لك بموسيقية مميزة لا تستطيع أن تفلت من أسرارها، ولهذا فإن الحكم الذي يمكن أن نصدره على قصيدة يمكن أن نعممه على معظم قصائده لاعتمادها على الموسيقى الداخلية والخارجية، ونجد أن ظاهرة تكرار الحرف عند بشار جاءت في نمطين أولهما: الصوت الداخلي الذي يشيع في داخل القصيدة سواء أكان تكراره بشكل رأسي أم أفقي، وثانيهما: الصوت الخارجي المنظم (القافية) الذي بنى عليه الشاعر قصائده، لأن للقافية دوراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي المتراتب الذي يقع في آخر البيت الشعري، ونجد من خلال ديوان بشار أنه التزم بنظم القوافي التي عرفها العرب منذ عصور طويلة، إلا أنه استطاع أن يحرك هذا

---

(1) انظر، صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م، ص ٢٧.

(2) انظر، رينيه ويليك، وادستن واين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥م، ص١٦٥ وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشعر خارج الحس وأن يمنحه لغة راقصة، ونجده قد نوع في قوافيه فنظمها على جميع الحروف، وإن كان يكرر القوافي في الأجزاء كقافية الدال، ولكنها وإن تكررت فإن موضوع القصيدة يختلف من قصيدة إلى أخرى، ومن الأمثلة على تكرار الحرف الواو الرأسي قوله في وصف علاقته ببنت غريرة وحيرتها فأخذ بوصف علاقته معها، وهي خائفة من أهلها، ونجد بشاراً يكرر الحرف (أو، والواو) بشكل مكثف بالرغم أن الحرف يفيد التخيير فهو يخيرها أن تستجيب له أو ينشر سرها. فيقول[1]:

حَسبيَ وَحسبُ التي كَلِفتُ بِهـا ... منّي وَمنْها الحـديثُ والنظـرُ
أو قبلـةٌ فـي خِـلالِ ذاكَ وَلاَ ... بـأسَ إذَا لَـمْ تُحلَّـلِ الأُزرُ
أو لمسُ مَا تحتَ مِرطَها بيدي ... والبابُ قَد حَالَ دُونَـهُ الـسترُ
والـسّاقِ برّاقـة خِلاخلُهـا ... والصوتُ عالٍ فقد عَـلاَ البُهـرُ
واسـترخَت الكـف للغَـزَالِ ... وَقَالت أَلهُ عنّي والدمعُ منحـدرُ

وقال بشار في هجاء عدد من قبائل العرب ويمدح بعضهم مع تكرار حرف الواو قوله[2]:

إذَا لَم تَرَ الذُّهليَّ أنوكَ فالتَمِس ... له نَسباً غيـرَ الـذي يتنـسَّبُ
وأمّا بنو قـيسٍ فـإنّ نبَيـذهُمْ ... كثيرٌ ولَكن دِرهمُ القَومِ كَوكَـبُ
وسيدُ تيمٍ اللاّت تحـتَ غذائـهِ ... هزبرٌ وأمّا في اللقـاءِ فثعلـبُ
وقَد كَانَ في(شيبانِ) عزٌ فحلّقت ... بهِ في قديمِ الدّهرِ عنقاءُ مُغربُ
وحيا (الجُيم) قسوران تنزعـت ... شَبَاتُهُما لَم يبقَ نـابٌ ومخلـبُ

فنجد تكرار(الواو) منذ البداية في هذه القصيدة يدل على معاني السخرية إذ رسم الشاعر في كل بيت منها صورة ساخرة للمهجو، ونجد أن القصيدة بشكلها العام صور متتالية

---

(1) الديوان، ٣/ ١٥٤-١٥٥.البهر: ارتفاع النفس عقب الجري أو التعب ونحوها، للغزال: مصدر غازلأي لاعب المرأة وتكلم معها كلام المحبة.

(2) المصدر نفسه ، ١/ ٢٧٦ وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقوم كل بيت بذاته منها كون القباء أصلاً في نسب بني ذهلة، ولهذا يشك بشار في نسب الباهلي. ويقول في قصيدته الطويلة واصفاً العرب قائلا[1]:

وتَقضمُ هَامةَ الجُعلِ المُصلِّيَ ... وَلاَ تُعنِي بدُرّاجِ الديارِ
وَتُدلجُ للقنافذِ تدَّريها ... ويُنسيكَ المَكارمَ صَيدُ فارِ
وترتعدُ النقادَ أو البَكاعا ... مُسارقةً وترضى بالصغارِ
وتَغذو في الكراءِ لنيلِ زادٍ ... وليسَ بسيدِ القومِ المُكاري
وفخرُك بينَ يربوع وضبٍّ ... عَلَى مِثلي من الحَدَثِ الكبارِ

ومما يلحظ في هذه القصيدة تكرار حرف (الواو) بشكل كبير، وهذه القصيدة بنيت على الأسلوب التقريري المباشر ذي الطابع الخطابي الهجومي على الرغم من امتلائها بالصور البيانية .

وقال أيضاً يفتخر بالفرس ويذكر نصرهم لبني العباس، وظهور الدعوة العباسية من بلخ وخراسان، إلا أنه ستر شعوبيته فيها، بأنه افتخر أن قومه الفرس نصروا آل النبي- صلى الله عليه وسلم- أي نصروا العباسيين يقول واصفاً أحوالهم مع تكرار (حرف الواو والمصاحب بلا النافية) فيقول [2]:

لَمْ يُسق أقطاب سَقى ... يشربُها في العُلَبِ
وَلاَ حَدا قطُّ أبي ... خلف بعير جربِ
وَلاَ أتىَ حنظَلةً ... يثقُبها من سغبِ
وَلاَ أتى عُرفُطةً ... يخبطُها بالخُشبِ
وَلاَ شَوىَ ورلاً ... مُنضنضاً بالذَنَبِ

---

(1) الديوان،٣/٢١٠وما بعدها،تقضم: الأكل بأطراف الأسنان، هامة: الرأس، الجعل: خنفساء حشرة سوداء ذات جناحين سوداوين تحتهما جناحان شفافان، بدراج: طائر داجن يربى في الدار كالحمام كان معروف في العراق يأكله المترفون، النقاد: نوع من الغنم ذميم الشكل، المكاري: الجمال. وانظر ص٧٦، ٨٧، ١١٨، ١٢٨، ١٣٦، ١٤٥، ١٤٧، ١٥٤، ٢١٣، ٢٢٠.

(2) المصدر نفسه،١/٣٩٠ .أقطاب: الشراب الممزوج، العلب: جمع علبة وهي القدح من الجلد يشرب فيها أواسط العرب لأنها لا تتكسر، حنظلة: ثمر شجر من شجر العضاه يأكلونه في المجاعة، عرفطة: نبت ترعاه النحل فيكون في عسلها رائحة غير محموده، ورلا: دويبه مثل الضب، منضنضاً: متحرك بذنبه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وثمة قصيدة أخرى موجهة ضد حماد كذلك تقوم على المعاني نفسها في التخلي عن منهجية الإسلام القويم يقول في ذلك بتكرار (الواو وإن)[1]:

وإن حُبَّ نبيِّ الهُدى ... وأنتَ بهِ كافرٌ تشهدُ
وإن سَنَحَ الخِشْفُ عارضَتهُ ... كَمَا اندفعَ السَّابحُ الأجردُ
وإن قيلَ صَلِّ فقد أذَّنُوا ... زَمَعتَ كَمَا يزمعُ المقعَدُ
وإن قامت الحربُ عَرَّاضةً ... قَعَدتَ وحَرَّضت من يَقعَدُ
وإن جئتَ يوماً إلى زلَّةٍ ... أكَلتَ كَما يأكلُ القُرهدُ

ونجد التكرار الحرفي الرأسي بشكل واضح في شعر بشار حيث اعتمد الشاعر في معظم قصائده على السخرية المفرطة القائمة على أسلوب التقرير المباشر الموجه من الشاعر عبر ذكر مجموعة من الأفعال (تظهر، تسنح، قيل، قامت، جئت) وهذا دلالة على ابتعاد الشاعر عن الأسلوب الإيحائي، وإيثاره بدلاً منه الأسلوب الحقيقي الموجه نحو المخاطب المباشر، ولعل هذا النوع من التكرار جاء عند بشار على هيئة التسلية.

ويقول بشار مستهزئاً بـ عبد الكريم بن أبي العوجاء بأسلوبه الساخر القريب من لغة النثر، وتركيزه على تكرار (لا الناهية) التي يحذره عليها باستخدام الأفعال المضارعة المسندة إلى المخاطب منها(تصلي، تصوم، تبالي) فضلاً عن الأفعال الماضية المسندة إلى تاء الخطاب (بعت، صمت، أصبت) يقول موضحاً ذلك[2]:

قل لبعدِ الكريم يابن ابي العَو ... جَاءِ بعتَ الإسلامَ بالكفرِ مُوقاً
لا تُصلي وَلاَ تَصوم فإن صمـ ... ـتَ فبعض النهارِ صوماً رقيقاً
لا تُبالي إذا أصبتَ من الخمـ ... ـرِ عَتيقاً أن لا تَكونَ عتيقاً

---

(1) الديوان، ٣/ ١١٧-١١٨، زلة: العرس: القرهد: ولد الأسد. وانظر في تكرار الجملة، ص ٢٧، ٢٨، ٨٥، ٩٣، ١٠٤، ١٣٧، ١٥٢، ١٥٦.

(2) المصدر نفسه ، ٤/ ١٣٠-١٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث نجد في هذه المقطوعة تكرار حرف (لا) أربع مرات فهو يسخر من ابن أبـــي العوجاء في تركه للصلاة والصوم.

ونجد تكرار حرف النون قد ظهر بشكل واضح وملفت للنظر في التشبيب بسلمى يقول بشار فيها[1]:

أنّـَى لـــنَا أو أنّـــى بـــنا لـكـــمُ ... وَنَحنُ في قـيـم غير أنَ فـي نشبِ
لا نســتطيعُ ولا نُسطاعُ مــن ســـرفٍ ... فالصفح أمـثَلُ من وصلٍ علَى رُقبِ
أنتَ المشهرُ في أهلـي وَفـي نَـفَري ... وَدُونَـك الـعينُ من جارٍ ومُـغتربِ
ولـو أطيعُـكَ فـي نفـسي مُعالجـةً ... أنهبتُ عَرضي وَمَا عرضي بمُنَهتـبِ
فاحلُـب لبونـكَ إبـساساً وتمريـةً ... لا يقطـعُ الـدَّرَّ إلا عـيُّ مُحتلـبِ
إنـا وإن لَـم تَكـن مِنـا مـساعفةً ... بما هويتَ وكَنـا عَنـك فـي أشـبِ
نَهـوى الحَـديث ونـستبقي مَناصِـبنا ... إن الصحيحةَ لا تبقىَ مـع الجـربِ

ونلاحظ في هذه الأبيات ترديداً وتلويناً موسيقياً تتردد أصداؤه داخل البيـت الواحـد، وهذا الترديد الموسيقي ناجم عن طبيعة أحكام مواقفه وتوزيعه داخل البيت الواحد، ومن ثم إلى البناء الشعري غير منبت عن اتصاله بالدلالة اتصالاً وثيقاً، إذ أن التردد الموسيقي ذو أثر بالغ في موسيقى الألفاظ المفردة، وهي مرحلة تهيئ لعملية التفاعل بين الدلالة المفردة، والـسياق الذي ترد فيه، واتصال هذه الدلالة بغيرها من الدلالات التي تعمل على نمو المعنى الـشعري وتمامه رأسياً كما في البلاغة، والتوكيد أفقياً كما في الترادف الجناسي، أو بيان النوع[2].

وبعد هذا العرض لتكرار الحرف نجد أنه لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر لاختلاف طبيعة الأسلوب، والدلالة التي يحدثها كـل

---

(1) الديوان ، 1/ ٢٨٨،إيساساً: صوت الأبل وقت نفورها وقت الحليب، تمريةً: مسح ضرعها لتدر، عي: العجز عن الشيء ومنه عي الكلام والعي يكون في اللسان وفي الجوارح، أشب: موضع كثير النـاس لا يمكن فيه الخلوة.

(2) انظر، التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ إبراهيم، ص٥٠، نقلاً عن ماجد ياسين الجعـافرة، قراءات في الشعر العباسي، اربد، مؤسسة حمادة، ٢٠٠٣، ص ٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حرف ضمن السياق داخل القصيدة الواحدة، وإن كان تأثير الحرف الموسيقي لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة، ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثراً واضحاً بيناً في ذهن المتلقي، يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري[1].

ونجد في شعر بشار تكرار الجملة يشكل ملمحاً أسلوبياً بارزاً لما يؤديه من وظائف متعددة على مستوى المبنى والمعنى، إذ استطاع في الأغلب أن يوفر له السياق المناسب، بحيث يصبح جزءاً من نسيج القصيدة، مما يفضي به إلى خلق تلاحم النص، وتأزر أطرافه، ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه، ويتكرر دون أن يعيد معناه. ومن خلال الديوان تستحوذ الجملة الفعلية والاسمية على مساحة بينه من مساحات التكرار، ولعل مرد ذلك إلى طبيعة التجربة الواقعية المعيشة للشاعر، وما تضج به من أحداث، وأفعال وصراعات متتابعة .

تكرار البداية:

من خلال ديوان بشار بن برد وجدت أن هذا اللون من التكرار شائع في شعره بصورة كبيرة جداً، لما له من ارتباط ببناء القصيدة الجاهلية، فهو يكشف عن قدرة الشاعر في أن يجعل النص الشعري نصاً كاملاً متلاحماً، إذ يقول موسى ربابعة في هذا اللون من التكرار "بأنه قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر، والانتباه إليه، وقد يأتي هذا التكرار بكلمة أو كلمتين، أو قد يمتد ليشمل شطراً من البيت الشعري"[2].

---

[1] زهير أحمد المنصور، **ظاهرة التكرار عند أبي قاسم الشابي**، ص ١٤.

[2] موسى ربابعة، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، ص ٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونجد بشاراً قد وظف هذا النمط، كقوله في هجاء بشر من أهل دابق يقول[1]:

منّيتني بشراً وبشرٌ فتىً ... لاَ يشتريَ الحمدَ بإعطاءِ
يَا بشرُ مَا بالُ التي وقفت ... بالفتحِ تَبكي بينَ أعـداءِ
يَا بشرُ حمّامُ بني يـشكرٍ ... حَـدثتني عنهـا بأشـياءِ

وقوله في النسيب [2]:

أعَاذلَ إن لومكِ فـي تَبـابٍ ... وإنَّ المرءَ يلعبُ في الـشبابِ
أعَاذلَ لا أسُرُّكِ في "سُليمى" ... ولاَ أعفيكِ من عجبِ التَصابي

ويكرر الشاعر الفعل (أعاذل)، وهو أسلوب نداء دلالة على الألم ونار الفرقة ما بينه وبين الحبيب الراحل.

ويبدو أن هذا النوع من التكرار يعود إلى نفسية الشاعر المضطربة، والتي تعتقد أن تكرار البداية، هي البداية القوية المكثفة للانطلاق والتحرر، والقوة والتمرد،أمام الجهل والتخلف، والفساد، ولا سيما أن بشاراً قد عاصر الدولتين الأموية والعباسية،ونجد أن تكرار البداية قد تكثف عنده بشكل رأسي، وهذا ما يدل على تردد صرخاته، وآلامه أمام كل ما يحيطه من ظواهر اجتماعية، ربما إلى حد كبير كان يكرهها فهو يرددها من أجل أن يُسمعها الآخرين عبر مجموعة من الإيقاعات الموسيقية، التي تلفت انتباه سامعيه إليه.ويكرر بشار اسم محبوبته (صفراء) في قصيدة يمدح بها روح بن حاتم قائلا[3]:

أصفراءُ ما في العيشِ بعدكِ مرغبُ ... ولاَ للصِّبيَ ملهىً فالهو وألعبُ
أصفراءُ إن أهلـكَ فأنـتِ قتلتِنـي ... وإن طالَ بي سقمٌ فَذَنبكِ أذنـبُ
أصـفراءُ أيـامُ النعـيمِ لذيـذةٌ ... وَأنتِ مع البؤسى ألذُّ وأطيـبُ
أصفراءُ في قلبـي عَليـك حـرارةٌ ... وفي كبدي الهيماءِ نارٌ تلّهـبُ

---

(1) الديوان، ١/١٥٠، منيتني: جعلته لـي أمنيـة. وانظـر، ص ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٢٩، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٨٦، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٧٣، ٣٩٠ وغيرها.

(2) المصدر نفسه ، ١ / ٢٢٥.

(3) المصدر نفسه، ١/ ٣٥٥.صفراء: اسم حبيبته، أذنب: أكثر متابعة لطول السقم فلم يفارقها .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نجد أن بشاراً لجأ إلى أنماط لغوية متعددة جسد في كل نمط نوعاً خاصاً من المعاناة، وشرح من خلالها ما يدور في نفسه من حيرة وقلق، لذلك نجده قد ركز على أسلوب الاستفهام الذي ينطلق منه ليكشف عما في أجوائه الداخلية من حرقة الأحبة والفراق عنهم.

ويقول أيضاً في مدح الخليفة محمد المهدي ويتبرأ إليه مما نسبه إليه حساده ويتوب عما سلف ويذكر عادات عطائه وقد رحل إليه قائلاً مكرر اسمه[1].

إمامَ الهُدىَ أمسكتَ بعد كَرامتي ... وقد كُنتَ تُعطيني وَوَجهكَ أبلجُ
إمامَ الهُدىَ صغوي إليك وَحَاجتي ... ولي حَشمٌ أصغى إليكَ وأحوجُ

ويقول في غزل الرباب والتي كناها أم بكر في القصيدة مستخدماً أسلوب الاستفهام[2]:

أأبجر هل لهذا اللّيل صُبحُ ... وَهَل بوصَالِ من أحببتُ نصحُ
أأبجر قد هويتُ فَلاَ تلمني ... عَلَى كبدي مِن الهجرانِ قرحُ

وقال أيضاً يهجو أبا هشام الباهلي [3]:

يا عَبْدَ باهلة الذي يتوعدُ ... أعلَى تبرقُ إذ شبعتَ وترعدُ
يا عَبْدَ باهلة ابتليتَ بحيةٍ ... فتركت طَاعتنا وَرحت تهدّدُ

فالشاعر يكرر الجملة بأسلوب النداء (يا) واتخذه بداية لانطلاقته من فضح أعداءه الذين يحاولون القضاء عليه عندما قال ابتليت بحية، والحية كما هي معروف تلدغ خلسة وبسرعة تلقف فريستها، وتضع فيه السم فنجد بشاراً يكرر البداية ليكشف عن همه نحو مفهوم الشعر، وأبعاده فلم يبق له سوى الشعر يبوح له بسره وهمومه، وآلامه فيعبر بذلك عن كل ما يجول في خواطره دون خوفٍ أو ملل.

---

(1) الديوان، ٢/٦٥، صغوي: يميل إليك بسمعك، حَشم: أشد ميلاً مني لأنهم أضعف صبراً انظر، ص٣٧، ٦٥.

(2) المصدر نفسه ، ٢/ ١٠٧، أبجر: اسم صاحبه بجير، قرح: ألم النفس. وانظر ص ١١٥، ١٢٥، ٢٠١، ٢٠٤، ٢١٨، ٢١٩.

(3) المصدر نفسه ، ٢/ ٢٢٤. تبرق: اشتد في الخصومة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإلى جانب هذا المستوى من الرسم الشعري، ثمة مقطوعات شعرية ساخرة تقترب في لغتها وفي مستواها من المقطوعات النثرية، ذلك أن من "أهم ما يميز شعر بشار في هجاء خصومه شعبيته التي كان يعتمدها في صياغة ما ينظمه، حتى تتحول القصيدة إلى أغنية يرددها الخاصة والعامة"[1]. وهي سمة ظاهرة في عدد من أشعاره الهزلية الساخرة منها قوله في أبي هشام الباهلي[2]:

ذَرْ خُلَّتا ذَرْ خُلَّتا ... يا بنَ خُليقٍ قد أتَـا
ذَرْ خُلَّتا ذَرْ خُلَّتا ... هَلَ لَكَ في أنّي فَتَـى
ذَرْ خُلَّتا ذَرْ خُلَّتا ... عردٌ إذَا قَـامَ عتَـا
ذَرْ خُلَّتا ذَرْ خُلَّتا ... سُخنٌ إذا جاءَ الشُّتَا
ذَرْ خُلَّتا ذَرْ خُلَّتا ... فعلتُ فيـكَ القَلَتَـى
ذَرْ خُلَّتا ذَرْ خُلَّتا ... قَالَ: مَتَى قَالَ: مَتَـى
ذَرْ خُلَّتا ذَرْ خُلَّتا ... فَتَّـتَ قلبـي فَتَتَـا

نجد الشاعر كرر المقطع الأول كاملاً في القصيدة مع احتفاظه بالمضمون العام للقصيدة دون الإخلال بالمعنى، فقد كرر المقطع الأول من أجل الاستهزاء فضلا عما في القصيدة من وظيفة إيقاعية موسيقية، والمعنى المقصود من (ذَرْ خُلَّتا) أي: أترك صحبتي وعبر عنها بالمثنى لضرورة الوزن "ولعل في القصيدة تعريضاً بمعنى القبح، والعرض الدنيء، أتى به الشاعر زيادة في السخرية[3].

وما يدل على شعوبية بشار وزندقته وكرهه للعرب والمسلمين، وذكره لقصة سيدنا آدم مع إبليس وطردة من الجنة يقول[4]:

---

(1) انظر سيد حنفي حسنين، **بشار بن برد دراسة في النظرية والتطبيق**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٨٠.

(2) **الديوان**، ٢/ ٣٦-٣٧،أتا: الأستقامة، سخن: الشيء الحار، القلتى: الهلاك. وانظر ص ١٠٧، ١٢٥، ١٥٢، ١٥٨.

(3) انظر، خير الدين قاسم العبادي، **السخرية في شعر بشار بن برد**، ص ٤٦.

(4) **الديوان**، ٤/ ٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إبليسُ خيرٌ من أبـيكم آدمُ فَتَنبهوا يـا مَعْـشرَ الفجـارِ
إبليسُ من نارٍ وآدمُ طينةٌ والأرضُ لا تسمو سُموَّ النارِ

وهذان البيتان صريحان في دلالتهما على كفر بشار، ونجد تكرار (إبليس) في البداية دلالة على الأفضلية لديه، أي أن إبليس أفضل من سيدنا آدم، ويسخر مـن النـاس الـذين لا يمشون على عقيدته، وهي الكفر عندما قال (فتنبهوا يا معشر الفجار)، أي الفجار عند بشار هم المسلمون الذين ساروا على خطى سيدنا آدم عليه السلام، ثم يقارن بالأفضلية في الخلق إبليس مخلوق من نار، وسيدنا آدم مخلوق من طينة، فهو يفضل إبليس في كل شيء من الخَلق.

ونجد أن تكرار البداية عند بشار قد وقع في بناء الجملة على اختلاف أنواعها سـواء أكانت في الحروف كحرف العطف، أو القسم، أو الأفعال، أو الأسـماء، ، كاسـماء الـشرط والاستفهام، وغيرها.وأوضحت قدرتها على عرض نفسية الشاعر وحالته التي يعيشها، فجاءت بدايات الأفعال متحركة ثائرة تصور ما آلت إليه حالته، وكانت بدايات الجمل تختلف من حين إلى آخر حسب النمط الأسلوبي الذي كان بشار يستخدمه.

ونجد أن التكرار عند بشار قد كشف عن الجانب الوظيفي ضمن السياق الذي يرد فيه إذ يعد ظاهرة من الظواهر اللغوية الواضحة في الشعر العربي، ولذلك لا بد له مـن إحـداث وظيفة إما بنائية، أو إيقاعية خصوصاً إذا استطاع الشاعر استخدامه بدقة وبراعة، لهذا نجـد التكرار ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد اسـتعماله بدقـة، وإنما هو لون كباقي الفنون التي تجمل المعنى، وتبعث الحياة في الكلمـات. وجـاء بتكـرار الكلمات بكافة أنواعها سواء الحرف أو الاسم (الحبيب،أو الممدوح) أوالفعل فكان بشار يسعى إلى أن يجعل من هذه الألوان التكرارية على اختلاف أشكالها، أداة قادرة على التعبير عما في ذهنه، وتصوير مشاعره وأحاسيسه وآلامه وهمومه، كما تبين أن التكرار عنـد بـشار كـان يخضع لرؤية الشاعر النفسية فكان بشار يركز على تكرار البداية ليجعل موضوع القـصيدة عنواناً لتكرار البداية، ويبني عليه إيقاعات موسيقية متنوعة يعتقد فيها قوة التأثير، والفاعليـة على المتلقي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما تبين أن التكرار جاء عند بشار بشكل أفقي أو رأسي وأخضعه لإيقاعات وإيحاءات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية، والفلسفية التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والكون، والطبيعة، من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوعة على مستوى الكلمة أو الجملة.

فقد حاول بشار أن يجمل قصائده بصور التكرار التي تخدم الموضوع الشعري لكي تؤدي وظيفتها التي يسعى إليها الشاعر، ولكن التكرار عنده قد تأثر كثيراً بجوانب حياته الخاصة به لا سيما محبوباته، وأصحابه، وممدوحية، ولولا حاجته الملحة للكشف عما يدور في ذهنه، لربما لم يكرر هذا الشيء، فالمعاناة والألم تبدو واضحة، وجلية بعض الشيء عنده.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

المحسنات البديعية

تُعد المحسنات البديعة من الفنون البلاغية التي يضمها علم البلاغة، ثالث فروع البلاغة بعد البيان والمعاني، وسُميت محسنات، مراعاة لوظيفتها الجمالية، وهي تحسين اللفظ، أو تحسين المعنى، فالجناس مثلاً، له أثرٌ موسيقي قوي ينبع من ترديد الحروف، وتقابل الألفاظ المتشابهة، وذلك أمر تطرب له الآذان، وهو إلى ذلك يحمل المفاجأة، حيث يتوهم السامع أن اللفظة المعادة هي عين الأولى ثم يدهش عندما يعلم أنها مغايرة لها في المعنى، فيكون لذلك وقع حسن[1].

وأما الطباق فقد شغل النقاد البلاغيون القدماء والمحدثين، فإنه سبيل لإيضاح المعنى، لأن عرض المتضادات يكشف أحوالها، ويبرز الفوارق بينها كما أن فيه طرافة الجمع بين المتباعدات، وتحقق هذه الغايات بشكل أوضح في فن المقابلة[2]. وأما الترصيع، فإنه يضفي على بيت الشعر نغمة مؤثرة يطرب لها السمع ويندفع بها الملل؛ وذلك لوضوح التناغم بين الألفاظ[3].

وأما المبالغة: فهي ضروب كثيرة والبلاغيون فيها مختلفون بين القبول والرفض، وذلك بحسب قربها وبعدها من العقل والعادة[4]. وهناك فنون بديعية أخرى كثيرة، ومما سبق يمكن أن ندرك القيمة الجمالية للمحسنات فهي ذات علاقة بتحسين إيقاعات الكلام، وتلطيف أنغامه، وتناسب مقاطعه، وهي ذات أثر في الإيضاح عندما تعرض المتماثلات، والمتضادات

---

(1) انظر: بسيوني عبد الفتاح فيود، **البديع**، ص٢٢

(2) فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، عمان، دار الفرقان، ط١، ص ٢٧٨.

(3) انظر: إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤١٦هـ، ص ٢٦٢.

(4) **المرجع نفسه**، ص ٢٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتحشد الأذهان على عمل المقارنات، وهي ذات أثر تشويقي منشط، عندما تدفع الذهن لتوقع صورة الكلام وهي بعد ذلك أداة لإضافة الحيوية على الكلام ونفي الجمود عنه[1]. حيث نلاحظ أن تلك الآثار الحسنة قد تحققت في ديوان بشار نتيجة ثقافته الواسعة، وحسه العميق بالحياة، فلسيت العبرة بإضافة المحسنات للكلام ما لم تدع لها الحاجة وتكون مناسبة للمقام، ومن أجل ذلك تحلو المحسنات البديعية مع الطبع والأصالة، وتقبح مع التكلف والتبعية، ونلاحظ أن الاهتمام بالبديع يُعد أحد مقاييس الجمال؛ ولذلك سأتحدث عن بعض الأساليب التي كثرت في شعر بشار أولها:

أولاً: الجناس:

والجناس في اللغة: الضرب من كل شيء وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض، والأشياء جملة، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله[2] وفي الاصطلاح: بأنه "تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى"[3].

وقد عرف هذا الفن عند العرب منذ وقت مبكر إذ أشار إليه سيبويه (ت١٨٠هـ) دون أن يسميه فقال: "اعلم أنَّ من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، وأختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين"[4]. ويلاحظ أن المعنى اللغوي يقترب من المعنى الاصطلاحي من اللفظ، فالألفاظ لا بد أن تكون متلائمة أو متشابهة إلى حد ما مع بعضها لتكون متجانسة فيما بينها.

---

(١) انظر: إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**، ص ٢٦٢.

(٢) انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جَنَس)، وانظر الفيروز آبادي، قاموس المحيط.

(٣) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٩٦.

(٤) انظر: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(سيبوية) **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ج١، ص ٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والجناس من فنون البديع اللفظية، أو ما تسمى بالمحسنات اللفظية، ومن أوائل الـذين فطنوا إليه عبد الله بن المعتز، حيث جعله ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى ويعرفه بقولـه: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها فـي تأليف حروفها"[1] وعرفه قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر بقوله: "وأما المجانس فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق"[2].

وقسمه القاضي الجرجاني (تـ٣٩٢هـ) إلى أربعة أقسام فقال "فأما التجنيس فقد يكون منه المطلق وهو أشهر أوصافه... وقد يكون منه المستوفي ومنه التجنيس الناقص... ومنـه التجنيس المضاف"[3]. ولعل أهم ما يميز حديث الآمدي للجناس أنه أفرد له فصلاً في كتابـه الموازنة سماه "ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح التجنيس ثم أورد أشعاراً لأبي تمام مشتملة على جناسات رديئة، وقد علق الآمدي عليها وتناولها بالنقد والتحليل، معطياً حكماً عليها بأنها جناسات قبيحة ورديئة وأن بعضها الآخر وهو قليل حسن وجيد دون أن يوضح معياره فـي تقسيمه للجيد والرديء من الجناس، حيث يرى الآمدي أن المجانسة موجـودة فـي أشـعار

---

(١) انظر: عبد الله بن المعتز، **البديع**، ص٢٢.

(٢) انظر: قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي،ط١، مكتبة الكليـات الأزهريـة، القاهرة. وانظر: أبو العباس أحمد بن يحيى بن ثعلب، **قواعد الشعر**، ص ٥٦. وانظر: أبو الحسن علـي بن عيسى الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ص ٩١-٩٢.

(٣) انظر علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البيجاوي، دار القلم، بيروت، د.ط، ص ٤١-٤٢. وانظر ابن رشـيق القيروانـي، **العمدة في محاسن الشعر**، نشر محي الدين عبد الحميد، ط١، دار السعادة، مصر، ١٩٥٥م، ص ٥٤٥-٥٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأوائل، لكنها جاءت عفو الخاطر دون تكلف أو قصد، وأفضل الجناس عنده ما جاء دون تكلف من الشاعر أو تعمد إليه لأن كثرته تفسد الشعر[1].

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) للتجنيس دون أن يعرفه أو يفصل القول فيه فقال: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً"[2]. وقد قسم الجناس عند المحدثين إلى قسمين تام وغير تام، فالجناس التام ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وإعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعاً وأسماها رتبة[3].

ومن خلال ديوان بشار بن برد وجدت استخدامه للجناس بشكل كبير جداً فلا تكاد تخلو قصيدة من استخدام هذا النوع فوجودها ظاهر وبشكل واضح للقارئ ومن أبرز أنواعها أولاً الجناس التام.

تَمْشي إِذَا خَرَجتْ إلى جَاراتِهَا مَشْيَ الحُبابِ مُعارِضاً لِحُبابِ[4]

فالجناس التام هنا بين (الحُباب وحُباب) فالأولى بمعنى الحية الملتوية والثانية اسم المحبوبة وهي حبى العامرية الملقبة بخاتم الملك. وقوله أيضاً[5]:

يَا وَيْلَتَيَ أحْرَزَهَا (وَاهِبٌ) لا نَالَ خيْراً بَعْدَهَا وَاهِبُ

---

(1) انظر: أبو القاسم، الحسن بن بشر، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٢م، ص ٤٤١/١.

(2) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، ص ٤.

(3) عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٩٧.

(4) انظر: الديوان ، ١/ ٢٤٢. الحُباب : الحية، وهي يُشبه بها حسن التلوي في المشي دون عجل.

(5) **المصدر نفسه** ، ٢٥٠/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فكلمةُ (واهب) الأولى علم وهو زوج سلمى (واهب) الثانيةُ اسم فاعل من وهب وهو سيدها الذي وهبها.

وقوله[1]:

إذا ذُكر الحِباب بها أضرَّت بها عينٌ تضرُّ عَلَىَ الحِباب
ديارُ الحيِّ بالرُكح اليماني خَرابٌ، والدِّيارُ إلىَ خراب

فالجناس في البيت الأول (الحبابِ) في الصدر مع (الحبابِ) في العجز وفي البيت الثاني بين (خراب وخراب) الثانية. وقوله أيضاً[2]:

سَلْمىَ هِي النَفسُ وَهمُّ الفَتىَ رَضُيتُ مِنْهَا بِمقال رَضِيْتُ

والجناس وقع في عجز البيت بين(رضيت، رضيت). وقوله في مجزوء الكامل في المدح[3]:

أمّا الرَّبيعُ فَكا لرَّبيعِ فَعَالُهُ المحمودُ شَاهد
قُلْ للخَليفَةِ إنْ خَلَصتَ إلى الخليفَةِ غَيْرَ باعِد

فالربيع الأولى هو الربيع الممدوح وهو الربيع الحاجب بن يونس بن محمد (حاجب أبي جعفر المنصور)، والربيع الثانية هي الفصل المعروف من فصول السنة أما البيت الثاني فقد رمز إلى الممدوح مباشرة وهو الخليفة والتقرب إليه من خلال جناس الكلمة نفسها في العجز. وقوله أيضا[4]:

لمّا رَأيتُ الحظَ حظ الجَاهِل ولَمْ أرَ المَغبونَ غَيْر العَاقل

والجناس هو الحظ الأولى الدالة على السخرية في قلب الخصوص بين العاقل والجاهل

---

(1) الديوان ، ١/ ٢٧١. تضر: تعمي، الركح: ركن الجبل.
(2) المصدر نفسه ، ٢/ ١٨
(3) المصدر نفسه ، ٣/ ٤٧، وانظر ص٦٣، ٧٠، ١٢٣، ١٢٢، ١٢٤.
(4) المصدر نفسه ، ٣/ ٤٧، وانظر ص ١٣٣، ١٣٥، ١٤٣، ١٥٠، ١٥٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوله في العمى[1]:

شِفَاء العَمَى طول السؤالِ وَإنّمَا تَمَام العَمَى طول السكوت عَن الجَهلِ

والجناس (العمى) في الصدر و (العمى) في العجز. وقوله[2]:

قَسمت السؤال فَكَان أعظمُ قِيمَة منْ كُلّ عَارفه جَرت بسؤالِ

فالسؤال الأول هو طلب المعروف والثاني الاستفهام عن الشيء.

*أما الجناس الناقص أوغير التام : وهو ما كانت حروفه غير مكتمله وحركاته مختلفة فهو موجود بكثرة تكاد تتجاوز الجناس التام ومن أمثلته قوله[3]:

قُلْ لِحُباء إن تَعيش فَموتي سَوفَ نرْضىَ لَكِ الذي قدْ رَضيت

والجناس هو ترضي ورضيتِ وهو ناقص في عدد الحروف والحركات ومثله قوله[4]:

تَقولُ وَدُفّها زَجلُ النَواحي إذَا أمّى أبَت صِلَتي أبيتُ

والجناس هنا هو أبت وأبيت وهو ناقص في عدد الحروف والحركات .وقوله أيضاً[5]:

يَا ليْتَ شَعْري وَالقَصدُ مِن خُلُقي وَالنّاس مِنْ جَائرٍ وَمُقْتَصد

والجناس هو القصد ومقتصد وهو جناس ناقص في عدد الحروف والحركات.

وقوله أيضاً[6]:

رَعَتْ غِيبَةً عَنْهُ وَأضْحَى بغَيْبِهِ لَقىً للمَنَايَا بَيْنَ دِعْصَيْنِ مُفْـرِدَا
غَدَتْ وَبِهَا شيءٌ وَرَاحَتْ بِمِثْلِهِ لِتُرْغِدَهُ مِن حَـشْيِهَا أنْ تَرَغّـدَا

---

(1) الديوان ، ٤/ ١٦٠.

(2) المصدر نفسه، ١٦٣/٤، وانظر ص ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩.

(3) المصدر نفسه ، ٣/٢، حباء: اسم مرأة وهي حب العامرية. وانظر، ص ٦، ٧، ٨، ١٤، ١٥، ١٦ ١٧.

(4) المصدر نفسه ، النواحي: الجهات. ج٢/ ٧، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٩، ٤١، ٤٢، ٤٥.

(5) المصدر نفسه ، ٩/٣، وانظر ص ١١، ١٣، ١٤، ١٩، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٤١، ٤٨، ٧٠، ٨٥.

(6) المصدر نفسه ، ٣/ ٣٧.رَعت: أي ذهبت ترعى غائبة عن ولدها، الدِعص: الكثيب الصغيرأي وضعته أمه بين دعصين ليكون بعيداً عن مرأى الوحوش، للمنايا: أي هو ملقى لما يغتاله من السباع لا يمنعه منها مانع، وبها شيء: أي في نفسها خوف على ولدها، ترغده: تحسن عيشه أي تجعله عيشاً رغدا أراد لترضعه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقوله أيضا[1]:

تَبيتُ تُراعِي الليل تَرجُو نَفَاده وَلَيسَ لليلِ العَاشِقِين نَفَاد

وفي هذا البيت نجد الجناس بين (الليل) الأولى و(الليل) الثانية وهو جناس ناقص في عدد الحروف والحركات بالإضافة إلى وجود جناس آخر وهو نفاده ونفاد وهو ناقص أيضاً.

ومن الجناس المضعف الذي اختلف بعض البلاغيين عليه وهو ما تماثل فيه ركناه خطاً واختلفا لفظاً وسماه البعض بالتماثل، وأطلقوا عليه أمثلة من القرآن الكريم كقوله تعالى: " وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ﴿ ٢٢ ﴾ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ "[2] وقوله تعالى: "وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ ﴿ ٧٩ ﴾ وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ ﴿ ٨٠ ﴾ "[3] وهو هنا بين ناضرة وناظرة وبين يسقين ويشفين.

وقد وجدت بعض الأمثلة التي تشير إلى مثل ذلك كقوله[4]:

صَحَا تِربي وَمَا قَلْبي بِصَاحِ وَأَصْبَح عَاتِداً حَبْل النِّصَاحِ
وكنتُ مِن المَزَاجِ أكادُ أسْلو فَقَدْ لاقَيتُ قَاطعةَ المَزَاحِ

والشاهد هو (بصاحِ والنصاح) إذ نجد الاختلاف في تغيير الحرف الأول (الباء والنون) والشاهد الثاني هنا (المزاج، والمزاح). وقوله أيضاً[5]:

غَيُّ الفَتَىَ وَرُشْدهُ مَقدور
بل ما لعَيني دمْعُها غَزِيرُ
من طَلَلٍ عَفتْ عَليهِ المُورُ
وَجَادهَ الطُّحرُورُ والطُّخْرورُ

والجناس هنا بين الطحرور والطخرور.

---

(1) الديوان ، ٤/ ٤٤، وانظر ص ٧٤، ٧٦، ٧٨، ٨٨، ٩٢، ٩٣.

(2) انظر، سورة القيامة، آية: ٢٢-٢٣.

(3) انظر سورة الشعراء، آية: ٧٩-٨٠.

(4) انظر الديوان، ٢/ ٨٢.عانداً حبل النصاح: أي مجانبا ومباعدا، يقال: بعيرعاند يجور عن الطريق، الحبل: ما يوثق به.

(5) المصدر نفسه، ٣/ ١٦٢، المُورُ: التراب الذي تذروه الرياح، الطُّحرور: القطعة من السحاب المتفرقة، الطُّخرور، القطعة المستدقة من السحاب. وانظر ص ١٩،٢٦، ٤١،١٤٠، ٢٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوله أيضاً[1]:

يَا ليْتَ لي قَلْبــاً بقَلــب يُثيــبْ أوْ ليتَ لي حُبّاً بحُبّي يُنيبْ

والجناس هنا بين (يثيب) و (ينيب).

ومن الجناس اللاحق والجناس المضارع وهما شبيهان بالجناس المحرف أو فرعــان منه وهما أن تكون الألفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف واحد لا غير فــإن كان الحرف المبدل من نفس مخرج المبدل منه، أو قريب من مخرجه كان الجناس مــضارعاً كقوله تعالى: "وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ وَإِنْ يُهْلِكُونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ ﴿٢٦﴾ "[2]. وأما إن كان الحرف المبدل من مخرج غير مخرج الحرف المبدل منه فالجناس يسمى اللاحق كقوله تعالى: "﴿ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ﴿٩﴾ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴿١٠﴾ "[3]. وقد ظهر مثل هذا الترتيب فــي شــعر بشار كقوله[4]:

ولو اسْطعت طَائعاً في الأمورِ النَوائبِ
لقدَاها من الــرَدى هَارِبي بَعد قَــاربي

والجناس هنا في هاربي وقاربي وهو مضارع.وقوله أيضاً[5]:

وربما قلت لعمري نسباً العضب أشهى فأذقني القضبا

والشاهد هنا العضب والقضب. وقوله أيضا[6]:

نَفَحتْ نَفْحــةَ فَهــزْت نَــديمي بِنسيمٍ وَانشقَ عنْهَا الزُكام

والشاهد هنا نفحت ونفحة.

وقوله أيضاً[1]:

---

(1) الديوان ، ١/ ٣٧٤،وانظر، ٣٨٣، ٣٨٤

(2) انظر، سورة الأنعام، آية: ٢٦.

(3) انظر، سورة الضحى، الأيتان: ٩-١٠.

(4) انظر، الديوان، ١٤٥/١

(5) المصدر نفسه،١٤٥/١

(6) المصدر نفسه ، ٤/ ١٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَخْمَةٌ فَعْمَةٌ يَرُودُ الثَّنَايا صَعْلَةُ الجيدِ غَادةٌ غَيْدَاءُ

والجناس المضارع في فخمة وفعمة لقرب مخرج الخاء من مخرج العين.

ثانياً: الطباق

في اللغة: تشير المعاجم اللغوية إلى أن كلمة الطباق مأخوذة من الفعل الثلاثي (طبق) فيقال: طابق فلان فلاناً على الأمر: إذا ما لاه عليه، وطابق البعيد وغيره، إذا وضع خفي رجليه في موضع يديه وطابق بين الشيئين: جعلها على حذو واحد، والمطابقة: الموافقة، والتطابق، الاتفاق والمطابقة أيضاً المشي المقيد، ويقال: أطبقوا على الأمر إذا اجتمعوا عليه متوافقين غير متخالفين[٢].

وفي الاصطلاح: هو الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر[٣]. ونلاحظ التعريفين مختلفين وعكس بعضهما البعض، حيث انطلق ابن قتيبه(٢٧٦هـ) في تناوله لمفهوم الطباق من وجهة نظر دينية تقوم على محاولة فهم القرآن الكريم، فنلمح الطباق عنده من خلال تفسير الآيات القرآنية المشتملة عليه، ويتضح حديثة عن معنى التضاد بين الألفاظ من خلال قوله "الاختلاف نوعان: اختلاف تغاير، أو اختلاف تضاد، فاختلاف التضاد لا يجوز ولست واجده بحمد الله في شيء من القرآن إلا في الأمر، والنهي من الناسخ والمنسوخ[٤].

---

(١) الديوان ، ١/ ١٤٣.فخمة: الممتلئه لحماً، صعلة الجيد: دقيق العنق، غادة: المرأة المتثنية ليناً، غيداء: المرأة التي أمالت عنقها في المشي تدلاً واسترخاء.

(٢) انظر، ابن منظور، لسان العرب، (مادة طَبَقَ)، وانظر الفيروز أبادي: القاموس المحيط، والزبيدي، تاج العروس.

(٣) انظر، عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص ٧٧.

(٤) انظر محمد بن مسلم ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط) ١٩٥٤، ص ٤٠. وانظر، ابن المعتز، البديع، ص ٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول أبو هلال العسكري (تـ٣٩٥هـ) وقد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هـي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت، من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد.. والليل والنهار.... والحر والبرد[١].

وأما ابن الأثير (تـ٦٣٧هـ) فنجد أنه لم يفرق بين الطباق والمقابلة، بل يدعو إلى أن يسمى الطباق مقابلة فيقول "الأليق من حيث المعنى أن يسمى هذا النوع المقابلة، لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين أما أن يقابل الشيء بضده، أو يقابل بما ليس بضده"[٢]. حيث نلاحظ براعة بشار في توظيفه في شعره وتفننه به حيث أتخذه في التشبيه بمحبوبته وتنقلاته في ميدان المدح والهجاء والتغزل يقول[٣]:

فَغَيَّرَ ذَاكَ العَيْشَ تَـاجٌ لَبِسْتُهُ وَطَاعةُ وَالٍ أحْرمَتْ وَأحَلت
وَنَبِّئْتُ نسْوَاناً كَرِهْنَ تَحَلُّمِي وَاللهِ أبلى أَكْثَرتْ أمْ أقَلَّت

والشاهد هنا بين (أحرمت، وأحلت) وفي البيت الثاني بين (أكثرت، وأقلت).

وقوله أيضا[٤]:

فَمَا صَاحِبِي الحَيُّ وَلَكِنْ صَاحِبِي المَيْتُ

والطباق هنا (الحي، والميت). وقوله أيضاً[٥]:

وَعَلى سَلْوَاكِ إنْ مَنَّيْتنِي فَتَعَيَّلْتُ قَرِيباً مُبْعَـدَا

والطباق هنا هو (قريباً، ومبعدا). وقوله أيضاً[٦]:

تَنَامُ وَلاَ أنَامُ كَأنَّ عَيْنِي لِمُقْلَةِ عَيْنِهَا وَهَبتْ رُقَادي

---

(١) انظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٣٣٩، وانظر الباقلاني، إعجاز القرآن، ص٨٠، وانظر ابن رشيق، العمدة، ص١/٥٧٦، وانظر، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣٦، وابن سنان، سر الفصاحة، ص ١٩٩.

(٢) انظر، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص ١٤٤.

(٣) الديوان، ٢/ ٩، التاج: الشيب، آل: الخليفة المهدي. وانظر ص ٨، ١٥، ٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ٢/٢٤ وانظر ص ٢٧، ٣٨، ٤٧، ٥٥، ٦١، ٧٨، ٨٦، ١٣١، ١٨٧، ١٩٨، ٢١٦.

(٥) المصدر نفسه ، ٣/ ١٥.

(٦) المصدر نفسه ، ٣/ ٢٦، وانظر ص٢٩، ٤٥، ٥٧، ٥٨، ٦٥، ٧٥، ٧٨، ٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والطباق هو (تنام، ولا أنام). وقوله أيضاً[1]:

أمَاتَ وَأحْياهُمْ بِكَفَّيْهِ إنّه يُميتُ وَيُحْيي في الوَغَا غير وَاحدِ

والشاهد هنا (يميتُ، ويحيي). وقوله أيضاً[2]:

نعَى لنَا اللَّيلَ نَاعٍ بينَ أغْشِيةٍ تَدْعُو الصَّباحَ بصوتٍ غَيرِ مَنزُور

والطباق هنا (الليل والصباح). وقوله أيضا[3]:

يَا عَبدُ إنِّي قَد ظَلمتُ وَإنَّني مُبد مَقالةِ راغبٍ أو راهبِ

والطباق هنا (راغب وراهب). وقوله[4]:

وأبيضُ من شُربِ المَدامةِ وَجهه وَبَياضهُ يومَ الحِساب سَوادُ

والطباق بين (أبيض) و (سواد).

ثالثاً: المقابلة

في اللغة: قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالاً: عارضة، ومقابلة الكتاب بالكتاب معارضته، والمقابلة المواجهة في اللغة[5].

وفي الاصطلاح: أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو عدة معانٍ متوافقة ثم يؤتى بمقابلات على ترتيبها"[6].

وقد ورد هذا المعنى عند ثعلب (تـ٢٩١هـ) وسماه "مجاورة الأضداد" وتحدث عنه ابن المعتز (تـ٢٩٦هـ) في باب "الطباق والمقابلة" ولكنه لم يذكره بالمعنى الاصطلاحي[7].

---

(١) الديوان ،٣ / ٨٢، وانظر ج٣، ص٩٧، ١١١، ١١٥، ١٢٣، ١٣٤، ١٤٦، ١٤٧، ١٥٢.

(٢) المصدر نفسه،٣/ ٢٠١، وانظر ج٣، ٢،٢، ٢٠٤، ٨،٢، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٥، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦٤.

(٣) المصدر نفسه، ٤/ ٢٣.

(٤) المصدر نفسه ، ٤/ ٥٥، وانظر ص ١٣٠، ١٣١، ١٣٣، ١٤٦.

(٥) ابن منظور، لسان العرب (مادة قَبَلَ).

(٦) انظر، عيسى العاكوب، وعلي الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة، دار الكتب الوطنية، بنغازي، (د.ط) ١٩٩٣، ص ٢/٥٧٠.

(٧) انظر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، قواعد الشعر، ص٥٣، وانظر، ابن المعتز، البديع، ص ٣٦. وانظر، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، ١٩٨٧، ص ١٣٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمقابلةُ عند ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) تقع بين التقسيم والطباق، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به أخراً، ويأتي بالموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد؛ فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة[١].

وقد تنبه الدارسون المحدثون إلى أثر المقابلة في بلاغة الكلام، فهي تضفي على القول رونقاً وبهجة، وتقوي الصلة بين الألفاظ والمعاني، وتجلو الأفكار وتوضحها شريطة أن تجري المقابلة مجرى الطبع أما إذا تكلفها الشاعر أو الأديب فإنها تكون سبباً من أسباب اضطراب الأسلوب وتعقيده[٢]. وقد ذكر بشار بن برد هذا النوع في شعره كقوله[٣]:

وإذا تنزّلُ في البِطاح قِبابُـهُ ... في المُحْرِمين عَرفْتَهُ بِقِبابة
وَقِيانُهُ الغُرُّ النّواصفُ أهلُها ... وَقِيامُ غَاشيهِ عَلى أبْوَابِـه
منْ رَاغبٍ يَعِدُ العِيالَ نَوَالَـهُ ... بعْد الرُّجُوع وَراهبٍ لِعقَابِه

فالمقابلة هنا بين(راغب ونوال)،(وراهب لعقابه) وهي كذلك من مقابلة اثنين باثنين وقوله أيضا[٤]:

هَيفاء مُقبلة عَجزاءَ مُدبرةٍ ... لمْ تَجف طولاً وَلاَ أزرىَ بِهَا القصر

والمقابلة هنا بين هيفاء مقبلة وعجزاء مدبرة وبين لم تجف طولا وبين ولا أزرى بها.

وقوله أيضا[٥]:

فإنْ تَكُ ناقِصاً منْ كلِّ خَيْرٍ ... فَمَا لَكَ في مَساءَتنَا تَزيدُ

وهنا قابل بين (ناقصاً من خير) و (في مساءتنا تزيد).

---

(١) انظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعراء، ص ١/٥٩٠. وانظر، فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي ومحمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥م، ص ١٤٦.

(٢) عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٩٠.

(٣) الديوان، ١/٣١١. البطاح: وادي مكة، المحرمين: الحج، النواصف: المرأة بين الحداثة والكهولة.

(٤) المصدر نفسه ، ١/ ١٤٥.

(٥) المصدر نفسه ، ٣/ ٢٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقوله أيضاً[1]:

في القَولِ يَأتيكَ بَيَانُ الفَتَى وَالعيُّ مَا أغْنَاكَ عَنْهُ السُكُوتُ

فقد قابل بشار بين الصدر كاملاً وهو قول الحق الفتى، وبين العجز أيضاً وهو السكوت وقوله أيضاً[2]:

نَرُورٌ لقومٍ بالحَياة عَلى الرِّضى عَلى أنَّ فيها مَوْتَهُمْ حين يَغْضبُ

والمقابلة بين الحياة والرضا والموت و الغضب.

ومن المقابلة بين اثنين باثنين كذلك قوله[3]:

أتُظهرُ رَهْبَةً وتُسرُّ رَغْباً لقَدْ عَذَّبتني رَغْبا ورَهبا

حيث قابل بين إظهار الرهبة وهي الخوف، وإخفاء الرغبة وهي ما يرجى من خير

ومثل ذلك قوله في القصيدة نفسها:

رَأيْتُ القَلبَ لا يأتي بَغِيضاً ويُؤثرُ بالزِّيَارَةِ مَنْ أحَبَّا

حيث قابل بين معنى لا يأتي بغيضاً ويؤثر أي يخص بالزيارة من أحب فهو أيضاً مقابلة اثنين باثنين. وقوله أيضاً[4]:

إلَى سُلَيْمانَ رَاحتْ تَغْتدي حِزقاً وَالخَيرُ مُتَّبَعٌ والشرُّ مُجْتَنبُ

والمقابلة هنا بين (الخير متبع) و (الشر مجتنب). ومن مقابلة اثنين باثنين قوله[5]:

في نَأيِهَا وَصَبٌ عَلَيَّ مُبَرِّحٌ وَدُنُوُّها شَافٍ من الأوْصابِ

إذ قابل بين الوصب في النأي والشفاء من الوصب في دنوها.

ومن مقابلة ثلاثة بثلاثة قوله[6]:

كُلُ امْرِئٍ نَصْبٌ لِحَاجَتِهِ وَعَلَيهِ يُحْمَلُ أوْ لَهُ نَصَبُهْ

---

(1) الديوان ، ٢/ ١٧.

(2) المصدر نفسه ، ١/ ٣١٩.

(3) المصدر نفسه ، ١/ ١٩١ وانظر ص ٢١١، ١٤٢، ٢١٢، ٢٢٣، ٢٣٧.

(4) المصدر نفسه، ١/ ٢٥٨.حزقاً: الجماعة

(5) المصدر نفسه، ١/ ٢٤٢، وانظر ص ١٤٢، ٢٣٧، ٢١٥.

(6) المصدر نفسه ، ١/ ٢٧٥ . نصب: الشيء المنصوب، نصبه: تعبه وأراد به سعيه، خُلق: الشرف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَارْبعْ عَلى خُلُقٍ لهُ خطَـرٌ في الصَّالحينَ يَفُوزُ مُحتَسِبُهْ
عِي الشَّريف يشينُ منْـصبهُ وتَرى الوَضيعَ يَزِينُـهُ أدَبُـهْ

قابل هنا بين (عي، الشريف، ويشين)، و(الوضيع، يزين، أدبه) ومثلـه مـن البحـر الطويل في وصف ناقته[1].

وكمْ جَاوَزت من ظَهرِ أرعنٍ شَاخِصٍ وَمن بطنِ وَادٍ جَوفهُ متصوبِ

حيث قابل (ظهر، أرعن، شاخص) و (بطن، وادٍ، متصوب). وقوله أيضا[2]:

فَهَلْ مِن عَارِفٍ شُرباً لِصَادِ يَنَالُ بِجُوده مَا لا تَجُود

والمقابلة بين (ينال بجودة) وبين (ما لا تجود).وقوله أيضا[3]:

قَـدْ عَصَانِي قَـلبي إلى من عصاهُ فاسـتفاد الـهوى وما يستفيدُ

والمقابلة بين (استفاد الهوى) وبين (ما يستفيد).

رابعاً: الترصيع

في اللغة: رَصَعَ الشيءَ، عقده عقداً مثلثاً متداخلاً كعقد التميمة ونحوها، وإذا أخـذت سيراً فعقدت فيه عُقداً مثلثة فذلك الترصيع وهو عقد التميمة وما أشبه ذلـك ورّصـع العقـد بالجوهر: نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض والترصيع التركيب[4].

ويرد الترصيع في الشعر والنثر، ويدخل في باب السجع وهو من نعوت الوزن عنـد قدامة بن جعفر (تـ٣٢٧هـ) وقد عرفه بقوله "هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فـي البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[5].

---

(١) الديوان ، ١/١٦٥. وانظر، ص ١٧٠.
(٢) المصدر نفسه، ٣/ ٢٣، شربا: الشرف في الحصول. وانظر، ص ٢٤، ١٥٣، ٢٢٠، ٢٦٠.
(٣) المصدر نفسه، ٣/ ٢٤.
(٤) ابن منظور، لسان العرب، مادة (رَصَعَ)
(٥) انظر، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد ذكره أبو هلال العسكري (تـ٣٩٣هـ) بقوله "أن يكون حشو البيت مسجوعاً... وأصله من قوله -رصعت العقد- إذا فضلته"[١].

وقد ذكره ابن رشيق (تـ٤٥٦هـ) وقد جاء حديثه عنه تحت باب التقسيم فقال "إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعاً أو شبيهاً بالمسجوع فذلك هو الترصيع"[٢].

وقد ذكره ابن سنان (تـ٤٦٦هـ) وقال عنه "هو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم، أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة وكان ذلك شبيه بترصيع الجوهر في الحلي"[٣].

ونلاحظ من خلال التعاريف التي ذكرها البلاغيون أن الترصيع استعمل في الشعر بمعنى التزيين، وكان الشعراء يأتون به من أجل أن يزيد البيت الشعري جمالاً ورونقاً، ويزيد من جمال الوزن، حيث نجد أنه لون من ألوان السجع، ولذلك نجد أن معظم العلماء درسه ضمن السجع، وأغلب العلماء شبهه بالتسجيع، وكان أول من حدد مفهوم الترصيع كان على يد قدامه بن جعفر ثم جاء بعده البلاغيون، وأخذوا في توسيع المصطلح وتطوره ومن خلال ديوان بشار وجدت استخدامه بدرجة كبيرة جداً حتى أننا لم نجد قصيدة واحدة تكاد تخلو من هذا النوع من المحسنات وسوف أورد بعض الأمثلة على ذلك كقوله[٤]:

نأتْ سلْمى وَشطٌّ بِها التَّنائيَ ... وَقَامتْ دُونَهَا حَكَمٌ وَحَاءُ
وأقْعَدَني عن الغُرِّ الغَوانِي ... وَقَدْ نَادَيْتُ لوْ سُمِعَ النِّداءُ

---

(١) انظر، أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص ٤١٦.

(٢) انظر، ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**،ص ٦٠٩/١.

(٣) انظر، ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص ١٩٠، وانظر فخر الدين الرازي، **نهاية الإيجاز**، ص ٦٦. وانظر النويري، **نهاية الأرب**، ص ١٠٤/٧.

(٤) **الديوان**، ١٢٨/١، حكم وحاء: حيان من عرب اليمن، وأقعدني: أراد أن يفيد السامع وجه عدم طلاب القرب منها. وانظر، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقوله أيضاً[1]:

يَا حُسْنَهَا يَوْمَ تَرَاءتْ لَنَا مَكْسُورَةَ الطَّرْفِ بإغْـضَاء
كَأَنَّما ألبَسَتَها رَوْضَـةٌ مِنْ بينِ صَفْرَاءَ وَخَضْرَاء

آلف بشار بين الكلمات المرصعة إيلافاً تاماً يحكمه في ذلك مرجعان: الأول مرجع عروضي افترضته تفيعلة البحر الذي استخدمه، والثاني: مرجع صرفي وهو اعتماد صيغة فعلاء، وإلى ذلك المد بالفتح الحاصل في جميع مكونات البيت اللفظية. وقوله أيضاً[2]:

عَجِلُ العلامةِ حين أغْضبُهُ فإذا غَضِبتُ يلِينُ جَانبُهُ
دَلاً عَلَيَّ وعادةً سَبَقَتْ أن سَوف إنْ أغْضى أُعَاتَبُهُ

بني الترصيع في هذا البيت على التلازم الضدي بين " أبي، أمي" مما أسفر عن صورة إيقاعية مزدوجة لبنائها على نمطين متميزين بعض التميز، ولكنها باتت أكثر كثافة باعتماد التردد في قوله" أغضبه، وغضبت" مما أعطى البيت إيقاعاً موسيقياً. وقوله أيضا[3]:

أنْتِ يا نفسُ أنيبي آبتِ الشَّمسُ فأوبِي
وأقْبَلِي ما طَابَ منْهَا وَإذا تَابتْ فتُوبي

نجد هذه الصورة ونظائرها أكثر كثافة من الناحية الإيقاعية لتمايز الألفاظ المرصعة تمايزا جلياً، فإنها تضفي على البيت نوعاً من الحركية الواضحة لانتقال الشاعر المتكلم من حال إلى أخرى، بل من صيغة إلى ثانية تخالفها من حيث المبنى والتسجيع.وقوله أيضا[4]:

أبا مُسْلم مَا طَول عيْشٍ بِدائمٍ وَلا سَالم عَما قَليل بسَالم
عَلَى الملكِ الجَبار يَقتحمُ الرَدى وَيَصرعهُ في المَأزق المتلاحم
كَأنَّك لم تَسمع بقَتل مُتوج عَظيم ولَم تَسمع بفتكِ الأعاجم

نجد في البيت صورة إيقاعية مزدوجة منذُ مطلع البيت فنرى قوله"أبا مسلم ، بدائم، بسالم" مقابلة متقاطعة يتداخل فيها الصدر والعجز معاً. ولعل السبب في هذا الازدواج راجع

---

(1) الديوان، ١/١٤٠، للصفراء: أراد اصفرار وجهها من ألم الفراق.وانظر، ١٤٢، ١٤٧، ١٤٩.
(2) المصدر نفسه ، ١/ ٢٤٣، وانظر، ٢٤٢، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢.
(3) المصدر نفسه ، ١/ ٢٤٦، وانظر ٢٤٧، ٢٤٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢.
(4) المصدر نفسه ، ٤/ ١٩٠، وانظر ١٩١، ١٩٢، ١٩٥، ١٩٧، ١٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى بنية البحر القائم على تفعيلاته على مدار البيت، فأدى ذلك – عند اعتماد الترصيع – إلى تقاطع الكلمات المرصعة وتناوبها ، فكان لذلك مزية الاختلاف على تنويع الإيقاع وتجديده في ذهن السامع. وقوله أيضاً[1]:

قُلْ لحُبَّاءَ إنْ تَعيشي فَموتِي سَوْفَ نَرْضَى لَكِ الَّذي قدْ رضيتِ

وقوله أيضا[2]:

غُيِّبَ جِيرَانُهُ بِـذي حَمَـدٍ عَنْ لَيْلِ مَنْ لَمْ يَنَمْ ولَمْ يكَدِ
خَلَّوا عَلَى الهُيَامَ إذْ رَكِبُوا أكبرْ بمـا أفْـرَدُوا لِمُنْفَـرِدِ

خامساً: التصريع

في اللغة: صرَّع الباب: جعل له مصراعين، قال أبو اسحق: المصراعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت، قال: واشتقاقهما من الصّرعين، وهما نصفا النهـار قال، فمن غدوة إلى انتصاف النهار صرع، ومن انتصاف النهار إلى سقوط القرص صـرع، قال الأزهري: والمصراعان من الشعر ما كان فيه قافيتان في البيت الواحد، وبيت من الشعر له مصراعان، وكذلك باب مصرع وصرّع البيت من الشعر: جعل عروضه كضربة[3].

وفي الاصطلاح: هو أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين فـي الـوزن، والروي في البيت المصرّع، على أن تكون عروض البيت فيه تابعة لضربه تـنقص بنقـصه وتزيد بزيادته[4].

---

(1) الديوان ، ٢/ ٣، وانظر ص ٥، ٩، ١٥، ٢٦، ٢٧، ٤١، ٤٥، ٤٦، ٤٧.

(2) المصدر نفسه ، ٣/٨،غيب: أي أنهم غابوا عن مشاهدة هذا الليل الشديد عليّ، ذي حمد: موضع، الهيام: شدة العشق. وانظر ص ١٦، ٢٠، ٢٢، ٢٥، ٢٧، ٢١٠، ٢٢٠.

(3) ابن منظور، لسان العرب، (مادة صَرَعَ)

(4) انظر، أمل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص ١٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ذكره قدامه بن جعفر (تـ٣٢٧هـ) ويعد أول من تحدث عن هذا اللون وعده من نعوت القوافي وهو عنده "أن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها"[١].وقال أن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرَّعوا أبياتاً آخرى من القصيدة بعد البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره وقال إن أكثر من يستعمل ذلك امرؤ القيس وقد ذكر أمثلة عديدة

ألا أنعم صَبَاحاً أيّها الطلل البَالي وَهل يَنعمن مَن كَانَ في العَصرِ الخَـالي[٢]

وذكره ابن سنان (تـ٤٦٦هـ) وقال: "وأما التصريع فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخر النصف الثاني منه، وإنما شبه مع القافية بمصراعي الباب، وقد استعمله المتقدمون والمحدثون في أول القصيدة وربما استعملوه في أثنائها"[٣].

ورأى ابن الأثير (تـ٦٣٧هـ) أن التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها، وقد قسمه إلى سبع مراتب لم يسبقه في ذلك أحد، أو كما قال: "لم يذكره على هذا الوجه أحد غيري"[٤].

---

(١) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص ٥١

(٢) انظر، **المصدر نفسه**، ص ٥٢.

(٣) انظر، ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص ١٨٨، وانظر، ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ٣٢٥/١، وما بعدها. وانظر، القزويني، **الإيضاح**، ١١/٦.

(٤) انظر ابن الأثير، **المثل السائر**، ٢٤٢/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد وظف بشار هذا اللون في شعره حتى أصبحت ظاهرة بارزة في شعره وقد وظفها بشكل كبير جداً بل أن له قصيدة من بحر الرجز تشتمل على أكثر من مئة وخمسين بيتاً كلها مصرعة في المدح منها قوله[1]:

يَا طَلَلَ الحَـيِّ بِـذَاتِ الـضَّمْدِ ... بِاللهِ حَدِّثْ كيفَ كُنتَ بَعْدِي
أَوْحَشْتَ من دَعْدٍ وَنَوْى دَعْـدِ ... بَعدَ زَمَـان نَـاعِمٍ وَمَـرْدِ
عهداً لنا سَقياً لهُ مِـن عَهْـدِ ... إذ نَحْنُ أخيافٌ بِمَا نُـوْدِّي

وقال في مدح روح بن حاتم[2]:

يَا دَارُ أَقْوتْ بِالأَجَالِدْ ... بَعْدَ المَسُودِ بِهَا وَسَائِدْ

وقوله أيضاً[3]:

نلهو إلى نَورِ الخُزَامَـى الثَّعِـد ... في زاهر من سَـبطِ وَجعْـدِ
مَا زَالَ من حَرَجِ الصِبا في رند ... يَختَال في مَاءِ النَدى المَنْدي

كما تحرى النقاد هذه الظاهرة منذ القديم ؛ إذ علل " ابن رشيق" بقولـه :" لـيعلم أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، لذلك وقع فـي أول الـشعر"[4] وهـذا يعنـي أن للتصريع دوراً تحفيزياً لتقبل الشعر ومسايرته في دورة الخطاب ليكون التصريع، بعدئذ، أحد العوامل المرافقة للخطاب الشعري والمدعمة لمبدأ التبليغ على المستوى الإيقاعي.

وقوله أيضاً[5]:

أبى طلـل بـالجزع أن يتكلمـا ... وماذا عليه لو أجاب متيمـا
وبالفرع آثار بقـين وبـاللوى ... ملاعب لا يعرفن إلا توهمـا

وقوله أيضاً[6]:

ربابةٌ ربة البيـتِ ... تَصبُ الخَلَ في الزيتِ
لهَا عشرُ دَجَاجَات ... وَديكٌ حسن الـصَوتِ

---

(1) الديوان، ٢/ ١٥٦-١٧١، الضمد: المكان، مرد: الإقدام والأجتراء وأراد هنا مرداً في المحبة وأحوالها، أخياف: المختلفون. وانظر ص ٨، ١٠، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٣٧.

(2) المصدر نفسه،١٧١/٢، أقوت: خلت، الأجالد: الأرض الصلبة، وسـائد: الـسيد. وانظـر، ص ١٧٨، ١٨١، ٢٠١، ٢٢٧.

(3) المصدر نفسه،١٧١/٢ وانظر، ص ١٥٧.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج١، ص٣٢٦..

(5) الديوان، ٤/ ١٨٤، وانظر ص ١٧، ٢٤، ٢٦، ١٩٦.

(6) المصدر نفسه ، وانظر ٤/ ٣٥،وانظر ص ٤٩، ٦٣، ٦٥، ٧٠، ٧١، ٨٢، ٨٤، ٨٨، ١٢٦، ١٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتصريع في هذا البيت استوفى جميع خصائص التوازن الإيقاعي والصوتي حيث نجد التناسق في جمالية الإيقاع الموسيقي عند بشار مما أضفى موسيقيه جميلة تريح سامعها. كما نجد اهتمام بشار بالتصريع جاء نتيجة اهتمام الشعراء الذين سبقوه، فقد جاراهم في ذلك النقاد والبلاغيون، فأثنوا على هذه الظاهرة حتى باتت نموذجا يحتذى قاسوا عليه لأبحر مختزلة في ما سموها فيما بعد بالمشطور. وقوله أيضاً في أبي أيوب المكي[1]:

تَجهز طَال في النَصبِ الثَواءُ ومُنتظرُ الثَقيل عليَّ دَاءُ

وقوله من البحر البسيط في التشبيب[2]:

يَا صَاحبي أعْيناني عَلى طَربِ قد آب لَيلي وليتَ الليلَ لمْ يَؤبِ
نَصبتُ والشوقُ عَناني ونصَّبني إلىَ سُليمى وَرَاعيهنَّ في نَصَبِ

يبدو التصريع في هذا البيت قوياً قوة التآلف الماثل فيه لاتحاده في الحركات والأصوات المتناظرة في المصراعين من مخرج واحد، ناهيك باشتراكهما في بعض الصفات. إذ نجد تكرار حرف الباء، والياء، والتاء ومعها الصاد جميعها اعطت تماثلا صوتياً موسيقياً. ومثله أيضاً[3]:

لاحَ الهَوىَ واستَنَارَ العَدلُ وَالبَصَرُ فازْدَادَت الشَّمسُ ضَوءاً وَاستَوى القَمرُ
وأصْبحَ النَّاسُ قَد سَاغَ الشَّرابُ لهُمْ بَعدَ البَلاءِ وَبَعدَ الجَهدِ أنْ شَكروا

فقد كان بشار ولوعاً بالتصريع حريصاً عليه في مطالع قصائده بخاصة دون المتن، إذ لا تخلو من ذلك قصيدة باستثناء قليل من المقطوعات القصيرة جداً والتي لا تشكل كبير اهتمام لديه، وقد أعلن عن افتتانه بالتصريع في رثاء عمر بن حفص بن هزار.

ما بال عينك دمعها مسكوب حربت وأنت بدمعها محروب

---

(1) الديوان ، ١/١٢٦، تجهز: جمع ما يحتاج إليه المسافر وانظر ص١٣٢، ١٤٠، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩-١٦٨.وانظر ص ١٧٧، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٨، ٢٨١.

(2) المصدر نفسه ، ١/ ٢٨٧.

(3) المصدر نفسه ، ٣/ ١٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقد أدرك بشار من الناحية الجمالية، الدور الذي يلعبه التصريع في الخطاب الشعري، وما ينجم عن ذلك من إيقاع مثير لتردد المقاطع الصوتية المتناسبة والمتطابقة في المصرعين وقوله في الزهد[1]:

ذَهَبَ الـدَّهْرُ بِـسمطٍ وبَـرَا وجَرى دَمعيَ سحًّا في الرِّدَا

ولعل في هذا التصور وقوفاً على التحولات النغمية المختلفة في البحر الواحد والضرب الواحد، تلك التحولات التي تمثل نموذجاً من الانزياح المرتضى الذي يميل إليه الشاعر كي يطبع قصيدة بمسحة إيقاعية هي مبنى القصيد في ما بعد وقوامه. ولا شك أن الشاعر في ذلك كان واعياً تمام الوعي بما يتركه من أثر بالغ في سامعيه. ومن هنا يبدو أثر التصريع في دورة الخطاب إذ تتضح قيمته بالنسبة للسامع وهي لا تقل في ذلك أهمية لدى الشاعر المنشد (الباث) [2]

سادساً: "لزوم ما لا يلزم"

ويسمى الإعنات والتضييق والتشديد والالتزام، وعند أكثر البلاغيين يعرف بلزوم ما لا يلزم، ويرد في المنظوم والمنثور، وهو عند علماء البيان أن يلتزم الناظم مثلاً قبل الروي حرفاً مخصوصاً، أو حركة مخصوصة من الحركات قبل حرف الروي. وقد سماه البلاغيون الإعنات لإدخال الناظم أو التأثر نفسه في المشتقة والإعنات وإلزامه نفسه ما لا يلزم للدلالة على اقتداره، وقوة المادة. ويكون بالحرف الواحد كقوله تعالى: "﴿ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ ﴿٩﴾ وَأَمَّا

---

(1) الديوان ، ١٥٧/١، السمط: الخيط المنظوم فيه الدر والمراد أن الدهر نثر سلك صاحبه ، برا: الحلقة التي تلبسها المرأة في اليد أو في الساق مثل الخلخال.وانظر، ص ١٥٩.

(2) رشيد شعلال، **البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام** ، عالم الكتب الحديث، الأردن ،٢٠١١م، ص١٤٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ ﴿١٠﴾"[1].ويكون بحرفين كقوله تعالى: "وَالطُّورِ ﴿١﴾ وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ"[2]، ويكون بثلاثة حروف كقوله تعالى: "فَإِذَا هُم مُّبْصِرُونَ ﴿٢٠١﴾ وَإِخْوَانُهُمْ يَمُدُّونَهُمْ فِي الْغَيِّ ثُمَّ لَا يُقْصِرُونَ"[3].

حيث التزام الصاد والراء قبل النون، ويكون بالتزام الحرف والحركة معاً كالمثال الأول وكقول عمر بن الخطاب "لا يكن حبك كلفاً ولا يكن بغضك تلفاً".

وقد ألّف المعري ديواناً سماه لزوم ما لا يلزم، فقال فيه " وجمعتُ ذلك كلّه في كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم ومعنى هذا اللقب : أن القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت ، ولها اسماء تعرف ،وسأذكر منها شيئاً مخالفة أن يقع هذا الكتاب إلى قليل معرفة بتلك الاسماء، والذي سمّاه المتقدمون من لوازم القافية خمسة أحرف وست حركات: فالأحرف : الروي ،والردف والتأسيس، والوصل، والخروج" [4]

وإذا ما تتبعنا هذا اللون في شعر بشار نجد الكثير من الأمثلة منها[5]:

مِن كُلِّ شَاعِفَةٍ إذا طَرَقَتْ ... طَرَقَ المُحِبُّ لَها طَبائِبُهُ
نَقْضي سواد اللَّيْلِ مُرْتَفِقاً ... مَا تَنْقَضي مِنْها عَجَائِبُه
يا أيُّها الآسي كُلُومَ هَوىً ... بِالنَّأى إذْ دلفتْ كَتَائِبُه

حيث نجد من خلال هذه الأبيات التزام الشاعر بثلاثة حروف: حرف الألف، والهمزة المكسورة والباء وقوله أيضاً[6]:

فَتَقَلَّبْتُ سَاهِراً ... مُقْشَعِرَّ الذَّوَائِبِ
عَجَباً من صُدُودِهَا ... وَالهَوى ذُو عَجائِبِ

---

(1) انظر، سورة الضحى، الآيتان: ٩-١٠.

(2) سورة الطور، آية: ١-٢.

(3) سورة الأعراف، الآيتان: ٢٠١-٢٠٢.

(4) أبو علاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري ، لزوم ما لا يلزم "اللزوميات"، دار صادر بيروت،ج١،ص٦

(5) الديوان، ١/ ٢٤٤.شاعفة: النظرة التي تنبع من القلب، المرتفق: المتكئ على مرفق يده أي يقضي الليل غير مضطجع.، الآسي: المداوي، كلوم: جمع كلم وهو الجرح.

(6) المصدر نفسه ،١٨٩/١. الترائب: عظام الصدر. يعني أن دموعه سالت على صدره كأنها لباس الصدر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَلقد قُلتُ والدُموعُ لِبـــاسُ التَّرائـــبِ

ونجد أيضاً التزام الشاعر بثلاثة حروف وهي الألف والهمزة المكسورة والباء وهـذا الالتزام يعطي طابعاً موسيقياً يرتاح له سامعه. ولم يقبل ابن سنان المتكلف من هذا الفن، ولا يغتفر للشاعر عيب من عيوب القوافي إذا نظم عليه " وليس يغتفر للشاعر إذا نظم على هـذا الفن، لأجل ما ألزم نفسه ما لا يلزم شيء من عيوب القوافي، لأنه إنما فعـل ذلـك طوعـاً واختياراً من غير إلجاء ولا إكراه، ونحن نريد الكلام الحسن على أسهل الطرق وأقرب السبل ، وليس بنا حاجة إلى التكلف الطرح" [1] . وقوله أيضاً[2]:

لمَّا طَلَعن من الرَقيق عَلـيَّ بـالبَردانِ خَمـساً
وكَـأنهنَ أهلّـه تحتَ الثيابِ رفقنَ شمـساً
لمَّا طَلَعـت حففنهـا وأصخن ما يهمس همسا

حيث نجد التزام الشاعر بثلاثة حروف وهي الميم الساكنة والـسين والألـف وقولـه أيضاً[3]:

أرْفق بِعمرو إذا حركت نَـسبتهُ فَإنـهُ عَربـي مِـن قَـوارير
إنْ جَازَ آباؤه الأنذال في مَضرٍ جَازت فلوس بَخارى في الدَنانيرِ
واشدد يديك بحماد أبـي عمـر فإنـه نبطـي مـن دنـانير

وهذا الالتزام يشد انتباه السامع عندما يردده أو يسمعه، لأن فيه وقع خاص يرتاح لـه سامعة كلما أراد سماعة. ويقول [4]:

نَعمَتْ في الصِّبَا فَلمَّا اسْـبكرَّتْ خَـفَّ قُـدَّامُـهـا وَجَـلَّ الـوراءُ
وَرآهَا النِّساءُ تَغْلُـو فَـسَبَحْنَ غَـلاءِ لَـمَّـا اسْـتَـبـانَ الـغَلاءُ
هي كَالشَّمسِ في الجَلاء وكالبدْ رِ إذَا قُنِّعـتْ عَلَيْهـا الـرِّداءُ

---

(1) انظر أبو محمد عبدالله بن محمد بن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ،ص١٧٣

(2) الديوان، ١/ ١٨٩.

(3) المصدر نفسه ، ٤/٩٧، وانظر ص١٢، ١٦، ١٧، ١٠٥، ١٠٨، ١٠٩.

(4) المصدر نفسه، ١/ ١٤٢، نعمت: نشأت في نعمة، اسبكرت:كبرت وشبت، قدّامها: ما يحـل بـه مـن الجهة. وانظر ص ١١٣، ١٥٤، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٣٠، ٣٣٢، وغيرها الكثير.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

حيث نجد التزام حرفين من الشاعر وهما الألف والهمزة وقال في قصيدته المشهور أيضاً[1]:

يا مَنظراً حُسناً رَأيتَهُ منْ وجْهِ جَاريةٍ فَديتَهُ
لَمَعت إليَّ تَسومنّي لعَبَ الشَباب وَقد طَويتَه
وتَقول: إنّك قَد جَفو تَ وَكنْتَ لي شجنا حَويتَهُ

حيث نجد التزامه بثلاثة حروف وهي: الياء، والتاء، والهاء بشكل واضح في قصيدته

وقال أيضاً[2]:

نَهاني أميرُ المُؤمنينَ عن الصبا فَدون الغَواني عَومة لا أعَومها
وَأغيد مَطراب العثيان مُرعش من الخَمرِ لا يَلقاكَ إلاّ نَديمُها
كَررنَا أحَاديث الزَمَان الذي مَضى فَلذ لنَا مَحمُودها وذميمها

حيث نجد التزام الشاعر بحرفي الميم والهاء وهذا بطبعة يعطي وقع موسيقي خاص يرتاح له سامعه. وقال في مدح المهدي[3]:

فَأصبحنِ لا يُركبنَ إلاّ إلى الوَغَى وَأصبحتُ لا يُزرى عَلى وَلا أُزري
تَثَاقلتُ إلا عَن يَدٍ استَفيدُها وَزَورةِ أملاكٍ أشد لها أزري

سابعاً: رد العجز على الصدر

ونجد أول من تحدث عن هذا الفن البلاغي عبد الله بن المعتز ،والذي عده في كتابه البديع أحد فنون البديع الخمسة الكبرى وسماه " رد أعجاز الكلام على ما تقدمها" وقسمه ثلاثة أقسام ، ومثل له نثراً وشعراً ، للدلالة على أنه يرد في الكلام بنوعيه، وأقسامه عنده هي ما يوافق أخر كلمة في نصفه مثل قول الشاعر:

---

(1) الديوان، ١٩/٢، لمعت: ظهرت، لعب الشباب: اللهو. وانظر، ص ٢٨، ٥٢، ٦٥، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، وغيرها الكثير.

(2) المصدر نفسه ، ج٤/ ٢٠٧، وانظر ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٢، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، وغيرها الكثير.

(3) المصدر نفسه ، ٣/ ٢٤٨، يد: العطية، أزري: اعتمد واشد بها ظهري. وانظر ص ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ١٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، وغيرها الكثير.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تَلقى إِذَا مَا الأمر كَان عَرمرماً في جَيشٍ رَأى لا يَقلَ عَرمرمِ

ومنها ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول ، كقول الشاعر :

سَرِيع إِلىَ ابن العَم يَشتمُ عَرضه وَلَيسَ إِلىَ دَاعي النَدى بِسَرِيع

ومنها ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقول الشاعر :

عميدُ بني سليم أقصدته سهام الموت وهي له سهام

ومن هذا النوع عنده قوله تعالى " انظر كيف فضلنا بعضهم على بعض وللأخرة أكبر درجات وأكبر تفضيلا" [1]

وأما المتأخرون فقد اختلفوا في تسميته فمنهم من أطلق عليه "رد العجز على الصدر"، ومنهم من سماه " التصدير"، ومنهم من يقرر أن رد العجز على الصدر يرد في الشعر والنثر على السواء، ثم يعرفه بقوله: وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها . وهو في النظم أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدع المصراع الأول أو آخره، أو صدع المصراع الثاني[2] .

وإذا ما تتبعنا هذ اللون في شعر بشار سنجد العديد من الأمثلة كقوله:[3]

ثُم صدَّت لِقولِ حمَّاءَ فِينا يا لقومي دمِي عَلَىَ حَمَّاءُ

فقد كرر كلمة حماء في حشو المصراع الأول والتي هي مؤنث الأحم وهو لون بين الحمرة والسواد فقد ردها بشار إلى لفظ حماء في آخر البيت، وهي على وزن فعلاء من أحمى أي أشد حراً فصار رد العجز عن الصدر في هذا المثال كالجناس.

---

(1) انظر ابن المعتز، البديع، ص٤٧

(2) انظر عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص١٧٥

(3) الديوان،١/١٣٣، حمَّاء: فرس سوداء وقصد بها أمرأة سوداء، وقوله عليّ حماء: كانت سبب قتله. وانظر بيت٣،٢،١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقوله أيضاً: [1]

مِـــنِ حِكَـــمٍ صَـــمتٌ فَـــدَع مَنطِقَـــاً أن كَانَ خيراً لَكَ مِنهُ الـــصُمُوتَ

حيث نجد كلمة صمت جاءت في حشو المصراع الأول واشتق منها الصموت في آخر المصراع الثاني، وهما من مصدر واحد ويكون رد الصدر هنا بالاشتقاق .وقوله أيضاً [2]

وحَارب إذا لَم تُعطَ إلاَّ ظُلامَـــةً شَبا الحربُ خيرَ من قَبُول المَظَـــالمِ

والشاهد هنا ظلامة التي جاءت في نهاية المصراع الأول والمظالم في نهاية المصراع الثاني. وقوله أيضاً: [3]

خلِيـــليَّ يفنِي المـــوتُ كُـــلَّ قَبيلـــةٍ وَما أنا إلاَّ في سَبيلِ القبَائـــلِ

فُروَحا عليَّ مَالي كُلاَّ من فُـــضُولِهِ فمَا تُجمعُ الأَموالُ إلاَّ لآكـــلِ

والشاهد هنا في كلمة قبيلة في آخر المصراع الأول من البيت الأول، وقبائل في آخر المصراع الثاني وهي جمع قبيلة، وفي البيت الثاني كلا في حشو المصراع الأول من البيت الثاني وآكل في آخر البيت وهي اسم فاعل من أكل وكلاهما من جنس واحد..

وقوله أيضاً: [4]

إذا مَا سَامِنِيَ الخُلطاءِ خَـــسفاً أبيَتُ وربَّمَا نفَعَ الإبَـــاءُ

يتحدث عن عدم حديثه مع الحمقى،فاللفظ المراد هنا أبيتُ وقع في أول المصراع الثاني ثم تكرر في نهايته وهو الإباء وهو مصدر أبيتُ فوقع على الاشتقاق كما سنجد العديد من الأمثلة وقعت على أسلوب الاشتقاق كقوله: [5]

علَى عَيْنَي أبِي أيُّوب منِّـــي غِطاءُ سَوفَ ينكَشفُ الغِطـــاءُ

---

(1) الديوان ، ١٧/٢،وانظر ص ١٠٩،١٠٨،١٠٥

(2) المصدر نفسه، ١٩٤/٤

(3) المصدر نفسه ،١٦٦/٤

(4) المصدر نفسه ، ١٢٧/١، الخُلطاء: الحمقى، وانظر بيت٥

(5) المصدر نفسه ، ١٢٧/١ ، الغطاءُ: النظر إليه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حيث نجد تكرار الكلمة نفسها غطاء في بداية المصراع الثاني وإعادتها مرةً ثانية في آخر المصراع نفسه، ويقول أيضاً [1]

وخلِّ الهوُينا للضَّعيفِ ولا تَكُــن نَوُوماً فإنَّ الحَزم ليسَ بنِــائمِ

والشاهد هنا نَوُوماً في بداية المصراع الثاني وتكرارها في نهاية المصراع نفسه وهي من نفس الجنس، وقوله أيضا[2]

سَلمَى هِيَ النَفسُ وَهَمُّ الفَتــىَ رَضِيتُ منهاَ بمِقَالٍ رَضِــيتُ

حيث نجد تكرار كلمة الفعل رضيت في بداية المصراع الثاني وإعادته مرة ثانيه في آخر المصراع نفسه وهنا جاء رد العجز من مبدأ الجناس، وقوله أيضاً : [3]

قَضيتُ لِبُانَةً ونَسأت أخــرىَ ولِلحاجات وَردٌ واقتِــضاءُ

وهنا نجد الاشتقاق في الفعل قضيتُ قد جاء في أول الكلمة من المصراع الأول وأعاد اشتقاقها في آخر المصراع الثاني انقضاءُ، وقوله أيضاً:[4]

الجَالِبُ الأسُد وأشَــبَالهَاَ يَزُرنَ مِن دُورَينِ في المجلَّــبِ

واللفظان المعنيان هنا الجالب في أول المصراع الأول والمجلب في آخــر المــصراع الثاني، الأول من جلب بمعنى أتى بالشيء، والمجلب مكان اختلاط الأصوات لربما كانا مــن مصدر واحد. وقوله أيضاً: [5]

وَاعضُد أخاهُ بِهِ لا تتُركنَّهمُــا كسَاعِدِ مُفردٍ ليستَ لهُ عــضُدُ

وهنا لفظ أعضد الذي هو فعل أمر من عضد جاء في أول المصراع الأول ولفظ عضد بمعنى ساعد الذي جاء في نهاية المصراع الثاني،وهما مشتقان من أصل واحد وقوله أيضاً:[1]

---

(1) الديوان، ١٩٤/٤

(2) المصدر نفسه ، ١٨/٢،وانظرص١٩

(3) المصدر نفسه ، ١٢٧/١، لِبانة: الحاجة، نسأت: أخرت ومنها الشيء المنسي.

(4) المصدر نفسه ، ١٧٦/١، يَزُرنَ: صوت الأسد، دُورين: اسم بلد وقد سمي بصيغة المثنى، المجلب: اسم مكان: وهو أختلاط الأصوات.

(5) المصدر نفسه ، ٢٠٧/٢، العضد : المساند. وانظر ص١٢٣،١٢٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأعينا امرأ جفا وُدَّه الحـــيُّ وأمسى من الهوى في عنـــاء

والشاهد هنا أعينا ليست مشتقة من العناء وإنما العون يكون لزوال العناء، فهو هنا شبه اشتقاق، وقوله أيضاً: [٢]

واللهِ ما عِندي سوَى بـــرِّه والمَلكُ الصالحُ مَبـــرُورَ
فَغَـــمَّ حُسَّـــادي وحَبَّرتُـــهُ بالحَمدِ إن الحَمَد تَحبيرُ

والشاهد هنا في لفظ برة التي وقعت في نهاية المصراع الأول وتكرارهـــا فـــي نهايـــة المصراع الثاني وكذلك الأمر في البيت الثاني في كلمة حَبَّرتُهُ واشتقاقها من كلمة التحبير

وقوله أيضا: [٣]

إذا ما شئتُ صبَّحني هِـــلال وأي الناسِ أثقلُ من هِـــلالِ

والشاهد هنا كلمة هلال التي وقعت في نهاية المصراع الاول وتكرارها فـــي نهايـــة المصراع الثاني

ثامناً: التقسيم

وهو أحد الفنون البديعية وهو في اللغة: مصدر قسمتُ الشيء إذا جزأته بمعنى التفريـــق[٤] أما في الاصطلاح فقد كثرت فيه العبارات ، والكل راجع إلى مقصود واحد

ومن أوائل من عرض له أبو هلال العسكري وفسره بقوله " التقسيم الـــصحيح : أن تقـــسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه، فمن ذلـــك

---

(١) الديوان،١/١٣٣

(٢) المصدر نفسه ، ٣/١٨٠، تحبير: أراد تحسين سمعه. وانظر ص ١٥٦،١٥٥ ١١٧،٦٤،٢٤٨

(٣) المصدر نفسه ، ٤/١٤٩

(٤) ابن منظور ، لسان العرب ،ج١٢،ص١٠٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قوله تعالى" هو الذي يريكم البرق خوفاً وطمعاً" وهذا أحسن تقسيم لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع، وليس فيهم ثالث " [1]

وذكر ابن رشيق أن الناس مختلفون فيه " فبعضهم يرى أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به كقول بشار بن برد يصف هزيمة:

بَضربٌ يَذوقُ الموتَ مَنْ ذَاق طَعْمهُ وتَدركُ منْ نَجَى الفِرارَ مَنَالبه
فَراحوا: فَرِيق في الأسَار وَمِثلـــهُ قَتيل وَمثــل لاذ بالبَحرِ هَارِبه

فالبيت الأول قسمان : إما موت وإما حياة تورث عاراً ومثلبة، والبيت الثاني ثلاثة أقسام : أسير، وقتيل، وهارب، فاستقصى جميع الأقسام، ولا يوجد في ذكر أضافة ما لكل إليه على التعيين [2]. وعرفه السكاكي(تـ ٦٢٦هـ) بقوله " هو أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"[3] وإذا استحضرنا هذه الأقوال يمكن التمثيل لما نحن بصدده بقوله تعالى " فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ وَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ بِإِذْنِ اللَّهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ" [4] فالعالم لا يخلو من هذه الأقسام الثلاثة، وقوله صلى الله عليه وسلم" وهل لك يا ابن آدم من مالك إلا ما أكلت فأفنيت، وألبست فأبليت أو تصدقت فأبقيت"[5] فلم يبق صلى الله عليه وسلم قسماً آخر ، وقول أعرابي قدم في وفد على عمر بن عبد العزيز فقال:(يا أمير المؤمنين أصابتنا سنون سنة أذابت الشحم، وسنة أكلت اللحم، وسنة أنقت العظم وفي أيديكم فضول أموال، فإن كانت لنا فلا تمنعونا، وإن كانت لله ففرقوها على عباده، وإن كانت لكم

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص٣٤١

(2) انظر ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر،ج٢،ص٢٠. وانظر القزويني، التلخيص، ص٣٦٤

(3) انظر أبو يعقوب يوسف بن ابي بكر السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص٢٠١

(4) سورة فاطر ، الآية ٣٢

(5) انظر أخرجه الإمام مسلم في صحيحه، حديث رقم ٢٩٥٨،ج٣،ص٢٢٧٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتصدقوا إن الله يجزي المتصدقين، فقال عمر بن عبد العزيز : ما ترك لنا الأعرابي في واحدة عذراً)

ومن خلال ديوان بشار بن برد وجدت أن هذا اللون موجود وبكثرة عند حديثة في المدح والهجاء وغيرها من المواضيع الشعرية منها قوله: [1]

كَأنَّ بَـنَاتِ اليُـونَ بعدَ إيَابه مُوَزَّعَةٌ بينَ الصَّحَائب رَبْـربُ
مَوَاهُب مَغْبوطٌ بهَا مَنْ يِنَالُهَا صَفَايا سَبَايا الرُّوم بكرٌ وَثيـبُ

والشاهد هنا سبايا الروم بكر وثيب، وهذا تقسيم حسن إذ أن السبايا هذه نوعان فقط وليس ثمة نوع آخر، وكل واحدة منهن إما ثيب وإما بكر ولا شيء غير ومثل ذلك أيضاً قوله في المدح: [2]

إن الأُلىَ كَانُوا عَلى سُـخْطِه مِنْ بينِ مَنْدُوبٍ وَمُـستندبِ
لَمَّا دَنَا مَـنزِلُهُ أطْـرقُـوا إطْرَاقَةَ الطَّيرِ لذِي المِخْلبِ

والشاهد في البيت الأول وهو أن الذين سقطوا عليه من الناس قسمان قسم مدعو للأمر، وقسم طالب الدعوة . وقوله: [3]

وما الناس إلا حافظ ومـضيع وما العيش إلا ما تطيب عواقبـه

والناس عند بشار نجدهم نوعان هما الحافظ، والذي لا ينسى المعروف الذي قدم له من قبـل فيبقى حافظاً له، والقسم الآخر من الناس وهو المضيع ثم يقسم بشار العيش على ما تطيـب عواقبه وهو دلالة على معادن الناس . وقوله أيضاً: [4]

وما كل ذي رأي بمؤتيك نـصحه ولا كل مؤت نصحه بلبيـب
ولكن إذا ما استجمعا عند واحـد فحق له من طاعة بنـصيب

---

(1) الديوان، ١/٣٢١، بنات اليون: الغنائم بعد النصر.بربرب: بقر الوحش.

(2) المصدر نفسه، ج١/١٨٢، على سُخطِه: غاضبين عليه، مندوب: المدعو لأمر والذي وجهه النادب إلـى الحرب، مستندب: طالب الدعوة إلى الحرب، دنا منزله: مكان النزول.

(3) المصدر نفسه ، ٤/٣٤

(4) المصدر نفسه، ٢/٢٨ وانظرص١٣٠،١٥٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد قسم الناس هنا إلى ثلاثة أقسام منهم صاحب رأي لا ينصح، وناصح لا رأي له ومن حاذ الرأي ونصح فلا يوجد قسم رابع، وأرى أنه أصاب وأجاد. وقوله أيضا: [1]

لَمَّا رَأَوْا أعنَافَـهَا شُـرعاً بالمَوتِ دُونَ العَلَق الأغْلَـبِ
كَانُوا فَرِيقَين فَمنْ هَـارِبٍ وَمقْعَصٍ بالطَّعْنِ لَمْ يَهـرُبِ

حيث نجد بشاراً يصف أجواء المعركة، وما أصابهم من الفزع والقتل أنهم انقـسموا إلى فريقين دلالة على الخوف والرهبة، الفريق الأول ولى بالهرب من شدة الخوف، والفريق الآخر بقي كما هو قتيل مكانه ومغطس بالدماء لا يقوى على الحركة، ويقول أيضاً: [2]

فَعَلى عُقْبَةَ السَّلامُ مُقِيمـا وَإذَا سَارَ تَحتَ ظِلِّ اللّـوَاء

فهو يزجي السلام على عقبة في حالتيه فهو إما مقيم، أو يسير فلا وجود لحالة ثالثة فكان هذا التقسيم صحيحاً، ويقول أيضاً في المدح : [3]

وَقِيانُهُ الغُرُّ النَّواصفُ أهْلُهَـا وقِيامُ غَاشِيه عَـلى أبْوابِـــه
منْ رَاغبٍ يَعِدُ العِيالَ نَوَالَـهُ بعْد الرُّجُوع وراهبٍ لعقابِـــه

فقد قسم المجتمعين على أبواب الممدوح إلى فريقين فريق يرغب في النوال وعياله في انتظار هذا العطاء، وفريق آخر يخشى عقاب الممدوح ولا ثالث لهما.

---

(1) الديوان ، ١/١٧٧، اعنافها شرعاً: رافعة الرؤوس. وانظر ج٣، ص١١٣

(2) المصدر نفسه ، ١/١٣٨، وانظر ص٣٣٧

(3) المصدر نفسه، ١/٣١١، الغر النواصف: المرأة بين الحداثة والكهولة، القيام: جمع قـائم.وانظـر،ج٢، ٢١٠-٢١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

الفصل الثالث

دلالة التقديم والتأخير

تُعد اللغة ظاهرة إنسانية اخترعها الإنسان للتعبير عن مشاعره، وحاجاته التي لا يمكن الاستغناء عنها، وهي الوسيلة التي يتصل بها الفرد مع الآخرين، ويستعملها لأداء وظائف مختلفة، والتي لا يمكن أن يستقيم حياته من دونها، وكما هو معروف أن اللغة ليست ثابتة، بل متغيرة، ومتجددة دائماً وفق ضوابط ورموز معينة خاصة بكل قوم [1].

لذلك كثر الخلاف بين النحاة حول قضية التقديم والتأخير، وقد ذكروها في كتبهم النحوية العديدة، وقد ذكروا متى يكون التقديم فيه واجباً، أو جائزاً ،ومتى يكون غير جائز، وقد اختلفوا في ذلك كثيراً، والسبب عدم وجود قوانين، أو قواعد تنظم كل قضايا التقديم، أو التأخير، فقد كان التقديم واجباً في بعض الأحيان وفي بعضها الأخر مختلف تماماً، ويكون فيه التقديم جائزاً وفق ما يقتضيه مراد المتكلم وعنايته، ولذلك نجد النحاة يدللون على ذلك بشواهدهم اللغوية المأخوذة عن اللسان العربي .

ومن هنا فقد ظهر ملمح بلاغي للعربية وهو قدرتها على التعبير عن معان ودلالات جديدة، وذلك عن طريق تقديم بعض الكلام الذي من حقه التأخير، أو تأخير ما حقه التقديم، حيثما كان التقديم أو التأخير ملحظاً يمكن لحظه سواء في الجملة الاسمية – المبتدأ والخبر – أو الجملة الفعلية – الفعل والفاعل والمفعول به، " وهو أحد أساليب البلاغة، فإنهم قد أتوا به

---

(1) يحيى أحمد، **الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة**، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٩،ص٧٣. وانظر ابتسام أحمد حمدان، **الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني**، مكتبة طلاس، دمشق،ط١، ١٩٩٢، ص٥٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دلالة على تمكنهم في الفصاحة، وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق"[1].

ويقول عبد القاهر الجرجاني أن هناك صلة أو ارتباطاً بين المعنى والألفاظ، يقول: "وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"[2]. حيث كان للتقديم شأن كبير عند العرب قديماً، وخاصه عند الحكم على جودة الشعر ورداءته، يقول ابن رشيق القيرواني في ذلك:" ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير[3]" ويرى القرطبي أن التقديم يعود لأسباب منها العناية والاهتمام، فالعرب من شأنها تقديم الأهم في كلامها، وقد استشهد على ذلك قصة اعرابي سبَّ أعرابياً آخر فأعرض عنه المسبوب فقال السابُّ " إياك أعني" فرد عليه الآخر " وعنك أعرض" فقدم كل منهما الأهم، وذكر في الآية الكريمة " إياك نعبد وإياك نستعين " سبباً آخر للتقديم، وهو حتى لا يتقدم ذكر العبد على المعبود"[4] ويرى البعض بأن الأسباب الداعية لعملية التقديم والتأخير "هو جعل اللفظ في رتبة قبل رتبتهُ الأصلية، أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة"[5] ويذكر بدر الدين الزركشي أسباباً كثيرة للتقديم والتأخير، ويرى منها ما يكون أصلها التقديم، ولا مقتضى

---

(1) انظر، الامام بدر الدين محمد عبدالله الزركشي، **البرهان في علوم القرآن** ، تقديم وتعليق عبد القادر عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ٢٧٣/٣.وانظر أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص**، تحقيق : محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ٢٨٢/٢.

(2) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٩٣ وانظر ص٩٥.

(3) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ٢٦١/١ وانظر ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص١٢٥-١٢٧

(4) انظر، أبوعبدالله بن أحمد القرطبي،**الجامع لإحكام القرآن**، الهيئة العامة للكتاب، مصر،ط٣، ١٩٨٧،ص١٤٥/١.

(5) الطوفي سليمان بن عبد القوي الطوفي البغدادي ، **الإكسير في علم التفسير**، تحقيق عبد القادر، مكتبة الآداب، ١٩٧٧م ، ص١٥٤، وانظر، ص ١٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للعدول عنه، أو أن يكون في التأخير إخلالٌ ببيان المعنى، أو إخلال بالتناسب فيقدم لمشاكله الكلام، ولرعاية الفاصلة، أو لعظمة والاهتمام به، أو أن يكون التقديم لإرادة التبكيت والتعجب، أو الاختصاص[1] كما يرى ابن جني أن التقديم والتأخير يكون "على ضربين : أحدهما ما يقبله القياس ،والأخر ما يسهلة الأضطرار"[2]، ثم يوضح ذلك بالأمثلة التوضيحية، كجواز تقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول به على الفعل والفاعل.

وأما عند المحدثين فقد تنوعت أراؤهم حول التقديم والتأخير، يقول إبراهيم أنيس وهو رافض فكرة التقديم والتأخير وأهميته، أو دوره في تحديد أو تحديث المعنى، ويحمل في حديثه على كل من سيبويه وعبد القاهرالجرجاني قائلاً : " وليس يشفع في انحراف الفاعل عن موضعه، أو المفعول عن موضوعه ما ساقه سيبويه من حديث عن العناية والاهتمام، إذ كما قال الجرجاني لم يذكر في ذلك مثالاً، كذلك لا يشفع في هذا الإنحراف فلسفة عبد القاهر حين أراد توضيح معنى الاهتمام بعبارته المشهورة قتل الخارجي زيد... فما قاله النحاة من جواز تقديم المفعول على فاعله حين يؤمن اللبس لا مبرر له من أساليب صحيحة، ولا يعدو أن يكون رُخصة منٌ بها علينا النحاة دون حاجة ملحة إليها غير أنا قد نقبلها في الشعر، وذلك لأن للشعر أسلوبه الخاص ... ولا نجد عنتاً أو مشقة حين نذكر أن نظام الفواصل القرآنية والحرص على موسيقاها هو الذي تطلب تأخير الفاعل ... أو حتم تقدم المفعول على

---

(1) بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ص٣/٢٧٤-٢٧٨

(2) انظر، ابن جني، **الخصائص**، ص٢/٢٨٢، وانظر، جار الله بن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة،ط١، بيروت، دون(ت)،ص٢/٤٠،وانظر ٢/٣٨٤، وانظر ابن الأثير، **المثل السائر**، ص٢/٣٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفاعل... "[1]. ويقول خليل عمايرة "أن الترتيب الذي هو نقلُ مورفيم من موقع أصل له إلى موقع جديد مغيراً بذلك نمط الجملة، وناقلاً معناها إلى معنى جديد تربطه بالمعنى الأول رابطة واضحة هو عنصر من عناصر التحويل"[2] ويوضح محمد عبد المطلب العلاقة التي تظهر من خلال قيمة التقديم والتأخير يقول: " ينتج عن هذين العنصرين ما يمكن أن نُسميه بالمعنى والدلالة، فالمعنى لا يختلف سواء قدّمنا أو أخرنا بينما يحدث التغيير في الدلالة ذاتها"[3]

ومن خلال دراستي لديوان بشار بن برد فقد وجدتُ بعض الحالات التي يتقدم بها اللفظ أحياناً ويتأخر أحياناً.وسوف نخص بالدراسة هنا بعض المواضيع التي جاء فيها التقديم والتأخير مثل تقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم المفعول به على فعله وفاعله.

تقديم الخبر:

ومن الطبيعي أن ندرك مجيء المبتدأ في الكلام أولاً، لأن المتكلم يبدأ بالشيء فيسميه، ثم إنه بعد ذلك يخبر عنه، يقول محمد عبد المطلب: " أن اللغة العربية من اللغات التي لا تتميز بحتمية خاصة في ترتيب أجزاء الجملة ... ومع كل هذا تأتي مقدرة المبدع في قلب هذه الأحوال متخطياً لها بغية الانحراف عن النمط المألوف، وقد يصبح هذا الانحراف يوماً نمطاً مألوفاً هو الآخر[4]" وتحدث موفق الدين النحوي عن سبب انحراف الخبر عن موضعه لسبب

---

(1) انظر، إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة ، ط٥ ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٥م ص ٢٤٤-٢٤٥. وانظر عز الدين محمد أمين الكردي ، التقديم والتأخير في القرآن الكريم ، دار المعرفة ، بيروت،ط١، ٢٠٠٧م ، ص١٧

(2) خليل عمايره، نحو اللغة وتراكيبها، ط١، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة ، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٤، ص٩٣ .

(3) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م، ص ٢٥٢.

(4) المرجع نفسه، ص ١٣٢وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلاغي يقول: "ويجوز تقديم الخبر على المبتدأ كقولك " تميمي أنا ومشنوء من يشنؤك"[1] وهذا الرأي ولد الخلاف بين النحويين فقال: بعضهم يمنع تقديم الخبر على المبتدأ على غير ما أقره سيبويه فهؤلاء الكوفيون لا يجيزون تأخير المبتدأ مهما كان خبره جمله، أو مفرداً، وذلك لأن الخبر المقدم يحمل ساعتها ضميراً عائداً على المبتدأ المؤخر وهو مما لا يجوز حيث يتقدم ضمير الاسم على ظاهره" ألا ترى انك قلت "قائم زيد" كان في قائم ضمير زيد بدليل أنه يظهر في التثنية والجمع فتقول:" قائمان الزيدان " و " قائمون الزيدون" ولو كان خالياً عن الضمير لكان موحداً في الأحوال كلها، وكذلك إذا قلت " أبوه قائم زيد " كانت الهاء في أبوه ضمير زيد فقد تقدم ضمير الاسم على ظاهرة، ولا خلاف أن رتبة ضمير الاسم أن يكون بعد ظاهره[2]

وأما الكوفيون فقد رفضوا اشتراط أن يعتمد الوصف على نفي، أو استفهام، لأن الوصف برأيهم يعمل فيما بعده غير معتمد، ونلاحظ بأن بعضهم يرى أن الوصف خبر مقدم وأن الفاعل هو المبتدأ المؤخر، لأنه يسد مسد الخبر، ويقول عبد الرحمن أيوب " إن القول بالفاعل الذي يسد مسد الخبر يؤدي إلى التناقض في الإسناد، فمن المعروف أن الفعل والخبر يمثلان المسند، أما الفاعل والمبتدأ فيمثلان المسند إليه، فإذا أخذنا المثال " أقائم محمد " فتعرب " قائم " مبتدأ أي أنها مسند إليه، وتعرب " محمد " فاعلاً أي أنها مسند إليه أيضاً ومقتضى هذا وجود جمله تتكون من مسندين إليهما ولا غير، ولو قيل أن " محمد " قد سد مسد الخبر وأنه بذلك مسند لكانت هذه الكلمة مسنداً ومسنداً إليه في الوقت نفسه وهو أمر لا يقبله عقل"[3].

---

(1) انظر، الشيخ موفق الدين يعيش النحوي ، **شرح المفصل**، عالم الكتب ، بيروت ، ٩٢/١.

(2) المرجع نفسه ، **شرح المفصل**، ١ /٩٢ .

(3) عبد الرحمن محمد أيوب ، **دراسات نقدية** ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، (دط). ص ١٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويرى أمين السيد أنه "يجوز في الاختيار تقديم الخبر على المبتدأ إذا لم يحصل بتقديمه لبس، أو نحوه على ما سيأتي فنقول : مخلص زيد ... المبتدأ مؤخر في كل هذه الأمثلة"[1]

ويتحدث خليل العمايرة عن أهمية التقديم والتأخير وأنه قد جاء في كلام العرب وأشعارهم فضلاً عما جاء منه في أروع كتاب بياني عرفته العربية القرآن الكريم، فجاء التقديم على صور متعددة، منها تقديم المفعول على الفاعل وعلى الفعل، وجاء تقديم شبه الجملة على الفاعل وعلى الفعل وجاء تقديم الخبر وتقديم الفضلات في حدود نص عليها النحاة ووراء كل تقديم غرض يتعلق بالمعنى[2].

وقد ورد في ديوان بشار شواهد كثيرة على تقديم الخبر لأنه من الأسماء التي لها حق الصدارة كقوله: [3]

وقَائلٍ كَيفَ "مَسعودٌ" فقلتُ لهُ هوَ الجَوَاد ولَكن فاسِقُ الجُودِ

وموضع الشاهد "كيف مسعود" فقد تقدم الخبر هنا وجوباً على المبتدأ لسبب بلاغي، لأنه من الأسماء التي له حق الصدارة على المبتدأ " مسعودُ " فهو يستفهم عن مسعود الذي بالغ في جوده وكرمه، ولكن كرمه من النوع غير المتعارف عليه وهو الفسق والفجور في ارتكاب المعاصي، ويقول أيضاً:[4]

كَيفَ صَبري عُفيتُ ممّا أُلاقي بينَ نارِ الهوى وغمِّ الصَّبابةِ

فهذا التقديم لـ(كيف صبري) تقدم الخبر وجوبا على المبتدأ صبري، لأن (كيف) من الأسماء التي لها حق الصدارة، فهذا التقديم أخرجَ المعنى من مجرد الإخبار إلى التلميح إلى

---

(1) انظر أمين علي السيد ، في علم النحو، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٧م ، ج١ ، ص ١٨٩وما بعدها.

(2) خليل عمايرة ، في نحو اللغة وتراكيبها ، ص ٩١ .

(3) الديوان،١/٥ وانظر ص٣٦٣، بيت٥

(4) المصدر نفسه، ٢١٩/١، وانظر ص٢٣١ بيت٤،٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دلالات أخرى كإنكار الصبر لعدم احتماله فهو يستفهم عن كل ما يحيط من حوله جراء كل ما يلاقيه سواء من الحب الذي ملك قلبه فأصبح مستسلماً له، أم ما يلاقيه من تعب نتيجة مجريات الحياة القاسية التي يعيشها، فجاء التقديم هنا لتوضيح ما أصابه .ويقول أيضاً :[1]

كَيفَ لي بالسُلُوّ عمّن جَفَاني وَفؤادي كَالطائرِ المُستجاب

ويعتمد الشاعر على التقديم والتأخير في إبراز بعض معانيه، والتي يكمن فيها نوع من التحديد والتوجيه، لدلالة لم يرغب الشاعر في إخراجها بصورة مباشرة وواضحة، وهي نفي الصبر، لما في ذلك من كشف قد يعطي نتيجة أو أثراً نفسياً عكسياً، لأن في تلك المباشرة تسطيحاً للمعنى، فلجأ إلى هذه الوسيلة الأسلوبية، فهو يتحدث عن آلام البعد والجفاء من كل محبيه الذين كانوا معه، ثم فارقوه، فقد أصبح وحيدا كالطائر الذي عجزَ عن الهرب.وقد قدم اسم الاستفهام (كيف) على المبتدأ (بالسُلوّ) المقترن بحرف الجر الزائد؛ لأنه من الأسماء التي لها حق الصدارة فقدم الخبر– وأخر المبتدأ– كي يعطي تكثيفاً للمعنى الذي يحمله هذا السلو للسامعين مشيراً بذلك إلى كثرتهم، وقد أكثر بشار من استخدام هذا التقديم في شعره كقوله أيضاً:[2]

وأجيبُ قائلَ كَيفَ أنتَ بصالحٍ حَتىً مَلِلتُ وَمَلّني عوّادي

فقدم الخبر (كيف) على المبتدأ الضمير (أنتَ) لأنه من الأسماء التي لها حق الصدارة، فالتقديم عند بشار جاء من أجل كشف معاناته الاجتماعية التي يعيشها جراء عماه، وكيفية النظرة الدونية له داخل المجتمع الذي يعيش فيه. وقوله في النسيب بعبدة أيضاً:[3]

وَمنْ أغْرَب من حَاولـ تُ في الأَمرِ وَقَاسَيْتُ

وقوله" وَمنْ أغْرَب..." خبر مقدم لأنه من الأسماء التي لها حق الصدارة.

---

(1) الديوان، ١/ ٣٦٨، وانظر ص٢٣١

(2) المصدر نفسه ،٦٦/٣ . وانظر ص٢٣، بيت٢، ص٢٤بيت٣

(3) المصدر نفسه ،٢٣/٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد يتقدم الخبر شبه الجملة (سواء أكان ظرفاً أو جاراً ومجروراً) على المبتدأ، وفيه من الدلالات الموحية ما يجعله سائغاً ومقبولاً من الناحيتين البلاغية والنحوية، ويقول ابن حاجب النحوي: "ومنها أن يقع الخبر مقدماً عليه بشرط أن يكون ظرفاً، لأنه إذا قدم عليه يتعين للخبرية، بخلاف (قائم رجل) فيكون مبتدأ بخلاف قولك (في الدار) ونحوه، فإنه متعين للخبرية من أول الأمر، فمن ثم جاز (في الدار رجل) ولم يجز (قائم رجل)[1].

وقد ظهرت العديد من "الجمل الظرفية " في ديوان بشار من برد كقوله: [2]

بجدك يابن فزعةَ نلتَ مالاً ألا إنَّ اللئامَ لهم جدودُ

وموضع الشاهد (لهم جدودُ) تقدم شبه الجملة المتعلقة بالخبر وجوباً (لهم) على المبتدأ (جدود) لأن المبتدأ نكرة غير مخصصة بوصف أو إضافة. وقوله أيضاً[3]:

أبا يَحيىَ علامَ تكونُ وغداً كَبرتَ وفيكَ عن كَرمٍ صُدودُ

حيثُ نجد السخرية واضحة في هذا البيت من أبي يحيى، ويقلل من قدره ووضعه الاجتماعي في مجتمع تسود فيه العادات والتقاليد، ونجد تقديم شبه الجملة المتعلقة بالخبر (فيكَ) على المبتدأ،"صدود" ، لأنه نكرة غير مخصصة بالوصف أو الإضافة.وهذا ما يرفضه البصريون حيث يقولون: " إن الظرف لا يرفع الاسم إذا تقدم عليه، وإنما يرتفع بالابتداء "[4]. وأنه لا يجوز أن يتقدم فعلاً – حل – في الجملة مقدماً على الظرف، وأن هذا الفعل قد حذف وناب الظرف عنه في عمله كما يقول الكوفيون، وعلى هذا الأساس فإن الجملة تبقى في باب

---

(1) أبو عمر عثمان بن الحاجب النحوي ، **شرح الوافية نظم الكافية** ، دراسة وتحقيق : موسى بناي علوان العليلي ، مطبعة الأدب في النجف الاشرف ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٧ .

(2) **الديوان** ، ٢٢/٣، وانظر ص١٩،١٨، ٤١

(3) **المصدر نفسه**، ٢٤/٣.

(4) انظر، كمال الدين أبو البركات الانباري ، **الأنصاف في مسائل الخلاف** ، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ١٩٨٢م ، ص ٥١/١ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التقديم والتأخير[1] حيث ورد في الديوان تقدم فيه الخبر " الجار والمجرور أو الظـرف " -على المبتدأ ، كقول بشار:[2]

في اليومِ حظُّكَ إن أخذتَ بهِ وغدٌ ففي تلقائهِ العَدَدُ

حيثُ نجد في هذا البيت تقديمين: الأول (في اليوم حظك) فقد قدم شبه الجملة المتعلقة بالخبر على المبتدأ (حظك) جوازاً للعناية كما نجد تقديم آخر في العجز قوله (ففي تلقائه) شبه الجملة الجار والمجرور في محل خبر مقدم، وقوله أيضاً: [3]

لَهمُ زجلٌ بعد نومَ العُيو نِ وَصَفراءُ تستألفُ الفاقِدا

وموضع الشاهد (لهم زجلٌ) تقدم الجار والمجرور المتعلقان بالخبر، لأن المبتدأ نكـرة غيـر مخصصة بالوصف، أو الإضافة والأصل أن نقول (زَجَلٌ لهم)، وقوله أيضاً: [4]

فللّهِ دَرُّ المالكيةِ إذ صَبت إلى اللهوِ أو كَانت تَدلُّ على رُشدِ

تقدم الجار والمجرور(لله) جوازاً في هذه البيت على المبتدأ (دَرُّ)، لأنه معرف بالإضافة، وهذا التركيب تعجبي سماعي، فهو يعجب من المالكية، ونجد في هذه البيت أن الشاعر يتحدث عن رحيل صاحبته بصورة مفاجئة، وغير متوقعةٍ وأن هذا الرحيل قد راعه لما فيه من ابتعاد وفرقةٍ، وهو إذ يتحدث عن هذه الحالة فإنه يفضل أن يقدم الخبر ويكشف من التركيز عليـه، لأنه لا يستطيع أن يفصل شيئاً غير ذلك، فالرحيل وما يحمله من معانٍ مسيطرٌ علـى ذهـن الشاعر وتفكيره، ولا يهمه تعداد الوسائل التي تريحه، كاللهو أو غيره بقدر ما يهمه أن الرحيل

---

(1) انظر، كمال الدين أبو البركات الأنباري ، **الأنصاف في مسائل الخلاف** ، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ١٩٨٢ ، ص ٥١/١ .

(2) **الديوان** ،٦٥/٣ وانظر ص٦٨ بيت،٦

(3) **المصدر نفسه**،٧/٣

(4) **المصدر نفسه**، ١٢/٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حاصل، وأنه يشتمل فيما يشتمل على المعاناة، فقد كان يستطيع أن يراعي الترتيب في الابتداء والإخبار، إلا أن سبق المعنى في ذهنه اقتضى ترتيباً آخر لألفاظه .وقوله أيضاً[1] :

ليسَ عن ريمةَ فضلٌ في الهوى لستُ بي حُبها ...أو عقدا

قدم الشاعر الجار والمجرور(عن ريمةً) المتعلقان بخبر (ليس) على اسمها، لأن الاسم نكرة غير مخصصة بوصف أو إضافة وهو(فضلٌ).

وقد ورد في ديوان بشار بن برد العديد من الأمثلة التي حصر فيها المبتدأ بالخبر فيتقدم وجوباً كقوله[2]

واللّه مالي منها إذا ذُكرتَ إلا استتَانُ الدِموعِ والطَّربُ

تقدم الخبر شبه الجملة (لي) على المبتدأ (استتان) لأن المبتدأ محصور بالخبر.فالشاعر ليس له حيلة إلا أن يذرف دموعه على ذكرى المحبوبة وأن يطرب لذكراها أيضاً. وقوله أيضاً: [3]

وقائلٍ إذ رأى شوقي وصفحكمُ دعها فَمَا لَكَ مِنها غيرُ تنصيب

وموضع الشاهد(فما لك منها غير تنصيب) تقدم الخبر وجوباً (لك) على المبتدأ (تنصيب) لأن المبتدأ محصور بالخبر.

وهناك العديد من الأمثلة التي تقدم بها الخبر على المبتدأ للعناية، لأن العرب إذا أرادت المعنى قدمته منها قوله:[4]

قَريبٌ مـاَ مَلكتَ وإن تَراخى وبيتُ الجارِ مَطلَبُهُ بعيدُ

---

(1) الديوان، ٣/١٨

(2) المصدر نفسه،١ /٢١٧

(3) المصدر نفسه،١/٢٢٢

(4) المصدر نفسه،٣ /٢٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيثُ تقدم الخبر(قريباً) على المبتدأ (ما) الوصولة جوازاً، وذلك للعناية لأن العرب إذا أرادت العناية بشيء قدمته. وقوله أيضاً:[1]

لهُ وَجهٌ يخفُّ على الموالي وكَفٌّ لا يؤَقَّلُها الوفُودُ

وتقدم شبه الجملة (له وجهٌ) المتعلقة بالخبر جوازاً على المبتدأ، لأن المبتدأ نكرة مخصصة بالوصف والتقديم هنا جاء للعناية، وقوله أيضاً[2]

لاَ كَالفتَى المَهْديَ في رَهطهِ ذُو شيبَةَ كَهلٍ ولا ذو شَبَابْ

وموضع الشاهد هنا قوله" لا كالفتى" خبر مقدم، على المبتداء" ذو شيبة" وجاءت الكاف بمعنى مثل، كقولهم: ماء ولا كصداء، ومرع ولا كالسعدان.

تقديم المفعول به:

المفعول به اسم وقع عليه أثر الفعل الحادث من الفاعل، وهو من الفضلات المنصوبة، حيث استطاع ابن الأثير أن يبتعد في كثير من مواقفه عن الفلسفة، ولكن الروح النحوية ظلت تكمن في ثنايا دراسته على الرغم من غياب الجدل المنطقي، وما يتبعه من تراكيب مفترضة فالنزعة التعليمية فرضت عليه نوعاً من الالتزام بالتقسيم النحوي أحياناً كتقديم المفعول ، والخبر، والظرف، وكان من آثار هذه النزعة أيضاً تلك الطريقة التي اتبعها في بسط آرائه، إذ كان يمثل الحالة المدروسة، بمثالٍ بسيط يجعله نموذجاً ثم يستعرض ما يماثله من تراكيب بليغة، استمدَّ أغلبها من القرآن الكريم [3]

---

(1) الديوان ،٢٣/٣

(2) المصدر نفسه، ٢٩٨/١

(3) انظر ، ابن الاثير ، المثل السائر، ص٣٨/٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والأصل في المفعول به أن ينفصل عن الفعل، وأن يتأخرعن الفاعل بحيث يكون تركيب الجملة (فعل + فاعل + مفعول به) إلا أن الأمر أحياناً يأتي بخلاف ذلك، فيتقدم المفعول مرة على الفاعل، ومره على الفعل والفاعل .

وقد أهتم البلاغيون بموضوع التقديم والتأخير بشكل عام، واهتموا بتقديم المفعول بصورة خاصة معلقين على رأي سيبويه والنحاة من بعده، " فالسكاكي " قام بتقديم المفعول للعناية والاعتناء بشأنه لكونه في نفسه نصب عين المتكلم، والتفات حاضره إليه في تزايد، كمن يقول لمن هو مشغول بهجر حبيبه ما تتمنى؟ فتكون الإجابة بدون تردد أو تشكك " وجه الحبيب أتمنى " وذلك بتقديم المفعول، لأنه حاضر في النفس أمنية أولى فلا عجب أن يكون النطق به أولاً[1]. وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني أن العناية والاهتمام ليسا السبب الأول لأجزاء التقديم، وأنه ليس بغالب في كثير من التراكيب، وعلّق كثيراً على أن النحاة لم يعطوا تقديم المفعول الأهمية التي يستحقها، وإنما وقفوا عند حد قولهم بأن التقديم كان للعناية والاهتمام، وأراد منهم أن يقضوا على السبب أو الجهة التي دعت أو أوجبت العناية تلك وكيف كانت.[2] وقد كان حديث الجرجاني في تقديم المفعول في حالة النفي واضحاً يقول : " ويجيء لك هذا الفرق على وجهه في تقديم المفعول وتأخيره، فإذا قلت ما ضربت زيداً، فقدمت الفعل، كان المعنى أنك نفيت أن يكون قد وقع ضرب منك على زيد، ولم تعرض في أمر غيره لنفي ولا إثبات، وتركته مبهماً محتملاً، وإذا قلتُ : ما زيداً ضربت، فقدمت المفعول، كان المعنى على أن ضربا وقع على إنسان ، وظن أن ذلك الإنسان زيد فنفيت أن يكون إياه فلك أن تقول

---

(1) الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي ، **مفتاح العلوم** ، ضبط وشرح : نعيم زرزور ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٣ ص ٢٣٦-٢٣٧.

(2) عبد القادر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، ص ٨٣ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في الوجه الأول ما ضربت زيداً ولا أحداً من الناس ، وليس لك في الوجه الثاني وهو تقديم المفعول على الفعل وفاعله فلو قلت: ما زيداً ضربت ، ولا أحداً من الناس كان فاسداً[1].

وقد توسع الزركشي في الحديث عن التقديم والتأخير– أسبابه وأنواعه وأغراضه – وذكر أن تقديم المفعول يكون للتنبيه على أنه مطلق لا مقيد، مثل قوله تعالى:" وَجَعَلُواْ لله شُرَكَاءَ الْجِنَّ"[2] فقال بأن "الله" في موضع المفعول الثاني لجعل، وشركاء مفعول أول، ويكون – الجن – في كلام ثانٍ مقدَّر كأنه قيل: فمن جعلوا شركاء؟ قيل: الجن وهذا يقتضي وقوع الإنكار على جعلهم "لله شركاء "على الإطلاق، فيدخل مشركة غير الجن ولو أخر فقيل : وجعلوا الجن شركاء لله ، كان الجن مفعولاً أولاً وشركاء ثانياً، فتكون الشركة مقيدة غير مطلقة، لأنه جرى على الجن، فيكون الإنكار توجهاً لجعل المشاركة للجن خاصة وليس كذلك وفيه زيادة سبقت[3].

وأما المحدثون فقد انقسموا إلى قسمين بعضهم يرى ضرورة أهمية تقديم المفعول في المعنى العام للجملة، والانتقال به إلى الدلالة المحددة، وقسم آخر يرى أنه ليس للتقديم أيَّة أهمية في المعنى، وإن وجد هذا التقديم فإن ذلك لاعتبارات شكلية .

ويرى خليل عمايره بعد استشهاده بعدد من الشواهد التي قدمها النحاة والبلاغيون القدامى" أن الترتيب أمر يُراد به سراً من أسرار العربية، ووسيلة يقرِّب بها المعنى العميق والدلالة البعيدة"[4]

---

(1) انظر، عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، ص١٥٥-١٥٦.

(2) **سورة الأنعام** ، الآية رقم : ١٠٠ .

(3) الزركشي ، **البرهان في علوم القرآن** ، ٢٦٨/٣ .

(4) خليل العمايرة ، **في نحو اللغة وتراكيبها**،ص٩٢ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول بكري الشيخ: " إن الأصل في المفاعيل والحال والتمييز أن تلي فعلها لأنها تابعة له، ومتعلقة به، ولا تتقدمه إلا لغاية فنية، وغرض معنوي، ومن هذه الأغراض: رد الخطأ في التعيين ، تقول : زيداً عرفت، لمن أعتقد أنك عرفت إنساناً وأنه غير زيد، فتقديم " زيداً " ثبت المرئي ونفي توهم سواه، فإذا أردت توكيداً أكثر فقل: زيداً عرفت لا غيره، ونحب أن نوضح نقطة في هذا الموضوع تتلخص في أن تقديم المفعول أفاد إثباتاً ونفياً في آنٍ واحد، إثبات لرؤية زيد ونفيا لرؤية سواه فإذا قال قائل – ما زيداً رأيت ولا غيره بطلَ كلامه لأنه وقع في التناقض إذ نفى رؤية زيد نفياً مؤكداً – بطريق تقديم المفعول – وأثبت في الوقت ذاته أن الرؤية كانت لغير زيد ، وذلك في مطلع الكلام – ما زيداً رأيت – والتناقض كان في قوله: " ولا أحد " إذ كيف يثبت رؤية غير زيد في أول الكلام وينفيه في آخره ... وذكر أيضاً أن التقديم يفيد إرادة التخصيص، والتخصيص ملازم للتقديم أبداً "[1].

وكما يرى عبد العزيز عتيق أن تقديم المفعول به يقصد به الاختصاص "فإن في قولك بالتقديم " محمداً أكرمت " تخصيصاً لمحمد بالكرم دون غيره، وذلك بخلاف قولك " أكرمت محمداً "[2].

وقد ذكر النحويون في باب تقديم المفعول ما كان التقديم فيه واجبا " كما في المفعول به إن كان اسم شرط "نحو" أيًا تضرب أضرب " أو اسم استفهام نحو " أيٌ رجل ضربت؟ " أو

---

(1) بكري الشيخ أمين، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، ط٢ ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، ١٦٩/١-١٧٦ . وانظر،عزالدين محمد إسماعيل الكري، **التقديم والتأخير في القران الكريم**، ص٧٣

(2) عبد العزيز عتيق، **علم المعاني** ، دار النهضة العربية ، بيروت ص ١٥٥ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ضميراً منفصلاً لو تأخر لزم اتصاله نحو " إياك نعبد " فلو أخر المفعول لزم الاتصال ومن ذلك في ديوان بشار بن برد كقوله: (١)

فقالت : خَلا بالنَّفس إذ عيل صبرهُ يُشاورها أي الأمورُ تَجوبُ

حيث تقدم المفعول على الفعل والفاعل وجوباً لأنه من أسماء الاستفهام التي لها حق الصدارة (أي). وما كان التقديم فيه جائزاً، نحو " ضرب زيد عمرا " فتقول : " عمراً ضرب زيد " حيث يجوز تقديم المفعول أو تأخير لمقتضيات بلاغية، أو معنوية سواء في ذلك تقدم على الفعل والفاعل، أو التقدم على الفاعل، وكذلك الأمر مع الأفعال المتعدية إلى مفعولين فيتقدم المفعول الثاني على المفعول الأول، كقوله تعالى: { وَجَعَلُواْ لله شُرَكَاءَ الْجِنَّ}(٢) .

وقد ظهرت مجموعة من الأمثلة على التقديم الجائز لأن التقديم الواجب لا يسمح لنا بتفعيل المعنى وإثرائه بما نرغب من دلالات، لأنه في الحقيقة جاء وفق قاعدة ثابتة ، ومثال ذلك على تقدم المفعول قوله:(٣)

وَمَا استَفرغَ اللَّذاتِ إلا مُشيِّعٌ إذَا هَمَّ لم يذكُر رِضى من تغضُّبا

هنا جاء تقدم المفعول به وجوباً (اللَّذات) على الفاعل لأن الفاعل محصوراً بالفعل، وقوله:

تَصَدَّت تستزيدُكَ في هواها عُبيدةُ بعد ما جهدَ المزيدِ

والشاهد هنا(تستزيدُكَ في هواها عُبيدةُ) حيثُ تقدم المفعول به وجوباً على الفاعل لأن المفعول به ضمير متصل بالفعل والفاعل اسم ظاهر (عُبيدة).وقوله أيضاً: (٤)

أعادكَ طيفُها وبما يَعودُ وَحبُ الغانياتِ جَوىً يَؤودُ

---

(١) الديوان، ٢١٣/١، خلابالنفس: أي انفرد متفكرا في أمر نفسه، لأن الذي يخلو بشخص يريد أن يسر له بحديث أو مشورة. تجوب: السك والمسافات.

(٢) انظر، شرح ابن عقيل، ١٩٧٤، ٤٨٤/١-٢٨٦ .

(٣) الديوان، ٢٦٨/١.

(٤) المصدر نفسه ، ١٩/٣. الجوى: الحب المكتوم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وموضع الشاهد(أعادكَ طيفُها) تقدم المفعول به على الفاعل لأن المفعول به ضمير متصل بالفعل والفاعل اسم ظاهر. وقوله أيضاً: [1]

لَقد لاَمَنـــي المَـــولىَ عَليَهـــا وإنَّمـــا يَلومُ على حوراءَ تُبدعُ بالخدِّ

وموطن الشاهد هنا (لَقد لاَمَني المَولىَ) تقدم المفعول به (الياء) على الفاعل وجوبا لأنه ضمير متصل بالفعل والفاعل اسم ظاهر (المولى). ومثله قوله:[2]

مَا زَادَنِي ذَا الجَوى بِذكرهِمُ إلاَّ هُجُوعاً والهمُّ كالوتدِ

والشاهد هنا(مَا زَادَنِي ذَا الجَوى) تقدم المفعول به على الفاعل وجوباً،لأن المفعول بـــه ضمير والفاعل اسم ظاهر، ولكن هذا الاسم الاشارة (ذَا) ألزم الألف والأصل أن يكون بالواو، فألزم الألف على لغة من يلزمون الأسماء الخمسة ويعربونها بالحركات الأصلية المقدرة كقول الشاعر

إن أباها وأبا أباها قد بلغا بالمجدِ غايتاها

وقد ورد في معجم الأمثال قولاً عن العرب مُكرهً آخاكَ لا بطل ويحتمـــل أن يكـــون الفاعل اسم إشارة (هذا) حذفت منه الهاء، وقوله أيضاً: [3]

وأذكُري قولَ أديبٍ ناصحٍ يومَ أوصَاني وأوصَى ولَدا

وموضع الشاهد (أوصَاني) قدم المفعول به (الياء) على الفاعل الضمير المستتر (هو) لأن المفعول به ضمير متصل بالفعل والفاعل ضمير مستتر.

فالفاعل في كل هذه المواضيع متأخر، وهو أيضاً يشتمل على ضمير يعود على المفعـــول به المتقدم، وعلى هذه النقطة تحديداً أختلف النحاة فمنهم، وهو الأغلب – جمهور النحويين – يقولون إن تقديم المفعول به هنا واجب، ولا يجوز تأخيره، لأنه في هذه الحالة سيخالف القاعدة

---

[1] الديوان ،١٣/٣. المولى: بعض أهل حلفه.

[2] المصدر نفسه ، ٩/٣

[3] المصدر نفسه ، ١٤/٣. أي يوم أوصاني: بمحضر ولد جعلته رسولاً إليك.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

النحوية التي تمنح تقدم الضمير المتصل على اسمه الظاهر، حيث أن الفاعل يشتمل في حال تقدمه على ضمير يعود على المفعول به، ولكن عدداً من النحاة أجازوا أن يتقدم الفاعل مشتملاً على ضمير يعود على المفعول به المتأخر لفظاً ورتبة، ومنهم ابن جني والأخفش الأوسط(سعيد بن مسعدة) من البصريين وأبو عبدالله الطوال من الكوفيين ، وابن مالك في التسهيل، وقد احتجوا لدعم رأيهم بعدد من الشواهد الشعرية والنثرية. ويتقدم المفعول به جوازاً كقوله: [1]

يَحتَوي وَصلَكِ قلبي غاديا وتَراكِ العَينُ فِيها رَمَدَا

وهنا تقدم المفعول(وَصلَ) جوازاً على الفاعل(قلب) للعناية، ولأنه لا يؤدي التقديم إلى اللبس في معنى الجملة، وقوله أيضاً: [2]

لَم يَدرِ ما قُلتُ مَسعُودٌ فَضيَّعهُ يا سوأتا من طِلابي جُودَ مَسعودِ

لقد قدم الشاعر المفعول به (ما) على الفاعل (مسعود) جوازاً وذلك لعنايته بما قال الشاعر وليس بمسعود، لأن العرب إذا أرادت العناية بشيء قدمته وقوله الآخر:

إذا مَا ثَنت جِيدَها نظرةٌ حَسبتَ الغَزالَ بها عَاقِداً

وموطن الشاهد (ثَنت جِيدَها نظرةٌ) تقدم المفعول به جوازاً، لأنه أراد العناية بالجيد أكثر من النظرة، فالفاعل والمفعول به اسمان ظاهران يجوز تقديمهما أو تأخيرهما، إذا لم يؤدي ذلك إلى اللبس، وفي هذا البيت لا يوجد التباس في التقديم.

ويلاحظ أن التقديم الذي ورد عند بشار هو من النوع المسموح به، والذي لا يخالف قاعدة نحوية اختلف حولها النحاة قديما فالمفعول به المقدم جاء أولاً على أن يليه الفاعل مشتملاً على ضميره، وكذلك اختلف فهم النحاة قديماً لهذه المسألة، فمنهم من صرح بجواز تقديم المفعول أو

---

[1] الديوان، ١٧/٣

[2] المصدر نفسه ، ١٧/٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفاعل، بالصورة التي انتهينا من بيانها سواء بالأخذ بالشاهد المنقول عن العرب كما هـو، أو بمحاولة بعضهم تأويل ما بين يديه من أقوال وعلى كلّ الأحوال فإن قبول هذا الرأي أو رفضه لا يقرر صواب القاعدة أو خطأها. وقد جاء المفعول به مسنداً إلى الفعل سواء أكان ماضياً أم مضارعاً كقوله: [1]

شَرِبَت سَلوةً عُبيدةُ عنّـي وكَأنّـي شـرِبتُ بِالـحُبِّ طَـبًّا

وهنا جاز النحاه تقدم المفعول به "سلوة" على الفاعل "عبيدة" وذلك للعناية ويقول أيضاً: [2]

وَالقَ مَن قـد ذَاقَ فيـما لـم يَذُق لا يـُداوي السـُّقمَ إلا من يَـطب

وهنا قدم المفعول به " السقم" على الفاعل وجوباً "مَن" لأن الفاعل حصر بالفعـل ويقـول أيضاً:[3]

زَادهُ مَدخَلُ الوَليدِ عَلَيهِ وَخَيالٌ سَرَى بعبدةَ عُجبَا

تقدم المفعول على الفاعل وجوباً لأنه ضمير متصل بالفعل والفاعل اسم ظاهر.

---

(1) الديوان، ٣٦٦/١. السَلْوة: ماء يجعله العراف، وهو مثل الساحر يقصد لطب النفس من العشق.

(2) المصدر نفسه، ٣٦٤/١

(3) المصدر نفسه ، ٣٦٦/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الباب الثاني

ظواهر بلاغية

الفصل الأول

التشبيه

هو الشَّبْهُ والشَبَهُ والشبيهُ : المثلُ، والجمع أشباه وأشبه الشئُ الشئَ : ماثلــه وتــشابه الشيئان واشتبها: أشبه كلّ واحد منهما صاحبه وشبَّه عليه الأمر: لَبسَ عليه، والمشتبهات مــن الأمور: المشكلات: المتماثلات، والتشبيه: التمثيل[1].

وقد عرف التشبيه عند البلاغيين، والنقاد العرب منذُ زمن مبكر، فأشــار إليــه الجــاحظ (تــ٢٥٥هــ) وهو أول المؤصلين لهذا الفن البياني، فقال:" وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس، والغيث والبحر والأسد والسيف"[2] والجاحظ لم يحدد معنى التــشبيه ولم يقسمه.

ثم تناوله المبرد(تــ ٢٨٥هــ) في كتابه الكامل متحدثاً عما للعرب مــن التــشبيهات المصيبة ومتناولاً شعراء التشبيه "قدامى" و"محدثين"، مبتدئا بامرئ القيس كاشفاً عن تشبيهاتهم المصيبة قائلاً: "واعلم أن للتشبيه حداً، لأن الأشياء تتشابه من وجوه وتتباين من وجوه، فإنمــا ينظر إلى التشبيه من حيث وقع"[3]. فإذا شبه بالشمس فإنما يراد الضياء، وقد قسمه إلى أربعة أنواع: تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير، حيث

وقال ابن طباطبا (تــ٣٢٢هــ) في التشبيه "فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئه، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطئاً وسرعة، ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها

---

(١) انظر، ابن منظور، **لسان العرب** مادة(شَبَه).

(٢) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، ٢١١/١ .

(٣) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦، ص٩٤٨/٢. وانظر، أبو العباس أحمد بن يحيــى ثعلب، **قواعد الشعر**، ص٢٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض"[1] أما قدامه بن جعفر فكان أكثر تحديداً في فهمه وعرضه للتشبيه، فالتشبيه عنده بين شيئين لا يكون في كل الوجوه، بل لا بد من وجوه اتفاق واختلاف بينهما، وأحسن التشبيه عنده: " هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الإتحاد"[2].

وتوسع عبد القاهر الجرجاني(تـ٤٧١هـ) في الحديث عن التشبيه وأقسامه والفرق بينه وبين التمثيل، وعرفه بأنه: "أن يثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكماً من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في إنك تفصل بها بين الحق والباطل كما تفصل بالنور بين الأشياء"[3] .

ويأتي دور التشبيه من أجل غايات كثيرة من أهمها تحقيق غاية الشاعر حيثُ أن التشبيه أحد الأساليب التي يمكن من خلالها المتحدث أن يعبر عما يجول في خواطره من مشاهد الطبيعة الجميلة، أو حدث ما في خاطره. ويتحدث ابن خلدون في مقدمته مشيراً إلى الذوق في التشبيه " واعلم أن لفظة الذوق يتداوله المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان... فالمتكلم بلسان العرب، والبليغ فيه، يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب، وأنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده، فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة

---

(١) انظر، محمد بن أحمد بن طباطبا، **عيار الشعر**، ص ٢٣ .وانظر ابن المعتز، **البديع**، ص١٢١.

(٢) انظر، أبو الفرج قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، (د.ت)ص١٠٩، وانظر، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، **النكت في إعجاز القران**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨، ص٨٠ . وانظر أبو هلال العسكري، **الصناعتين(الكتابة والشعر)**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٢٦١. وانظر، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق، محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص٤٨٨/١.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ص٦٨. وانظر، فخر الدين الرازي، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات حمدي أبوعلي، دار الفكر، عمان،١٩٨٥م، ص٩٢ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه وسهل عليه أمر التركيب، حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التي للعرب"[1].

ويقول محمد رفعت مشيراً إلى قيمة التشبيه فيما استعرض من صور، تتجلى في كونه أسلوباً شائقاً من أساليب البيان يعمد الشعراء إليه لكشف المعاني على أكمل وجه، وفي هذا الكشف متعة للنفس، وصقل للفكر، ووثب بالخيال وأنه يمد الأسلوب بالقوة ويمنحه نبضاً دائماً ودفئاً حانياً، وهذه أهم ميزة في الأساليب العلمية لدى كبار الشعراء الذين لم تخلق أشعارهم على مر الدهر[2].

وقد قسمت التشبيه في هذا الفصل عند بشار إلى أقسام عدة مستنداً لأركان التشبيه الأربعة التي أبدع بشار في الحديث عنها رغم فقده لأهم حواسه وهي البصر، إلا أنه استطاع بفطرته وذكائه أن يعبر عما يريد بفطنته الخلاقة الجميلة، وأن يعبر عما يريد دون شك في صحة ما يقول، لذلك سنجد الكثير من شعره استطاع أن يعبر عن المحسوس بالمعقول والعكس، ونجده قد مزج كثيرا من شعره الحسي بالمعنوي لكي يصل إلى فكرته المراده دون خجل أو خلل. وخصوصاً عند حديثه عن الحبيبة ووصفها بالخمرة وذكر صوتها ومكانتها وغيرها من الأشياء التي وظفها بشار في شعره .

إذ شبه بشار حبيباته بتشبيهات كثيرة ومتنوعة هو وغيره من شعراء العصر العباسي، ولعل بشار من وجهة نظري الأميز عندما أطلق تشبيهاته في الفضاء الواسع العجيب مع

---

(1) ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٨٤م، ص٥٦٢.

(2) محمد رفعت أحمد زنجير، **فن التشبيه في الشعر العباسي**، دار الأمان للطباعة والنشر، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٤٢. وانظر، عبد الحميد العيسوي، **بيان التشبيه**، ط١، ١٩٨٨م،ص٢٤، وانظر أحمد أمين، **النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣م، ص ٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مراعائه في الحفاظ على ترتيب جملة التشبيه من حيث أركانها الأربعة، المشبه، والمشبه به، والأداة، ووجه الشبه، إذ نجده يصف حبيبته بأشياء كثيرة ومتنوعة. لذلك سنقف عند أركـــان التشبيه بالتفصيل.

- أركان التشبيه هي:

١- المشبه

٢- المشبه به

٣- أداة التشبيه الدالة عليه، كالكاف، كأن، مثل، يشبه. ونحوها وتكون ملفوظة أو مقدرة.

٤- وجه الشبه، وهو الصفة أو الصفات التي تجمع بين المشبه والمشبه به.

ويطلق على المشبه والمشبه به (طرفا التشبيه).

وقد يرد التشبيه من غير ذكر وجه الشبه أو الأداة، أو يخلو من ذكرهما معاً، أمـــا الركنـــان اللذان لا يخلو منهما تشبيه فهما الطرفان.[١]

طرفا التشبيه:

وهما ركناه الأصليان – المشبه والمشبه به- وبدونهما لا يكون تشبيه. وأساس التشبيه عند قدامة بن جعفر أنه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافترق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وأحسن التشبيه ما وقع بـــين الـــشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يُدني بهما إلى حال الاتحاد.[٢]

---

[١] انظر، عبد الحميد العيسوي، بيان التشبيه، ص ٢٢.

[٢] قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص١٢٢ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن الأمور أن الشيء لا يُشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، لأن الشيئين إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحداً[1]. وهذا يوافق قول أبي هلال العسكري:" ويصح تشبيه الشيء بالشيء جملة، وإن شابهه من وجهٍ واحد،مثل قولك: وجهك مثل الشمس، ومثل البدر، وإن لم يكن مثلهما في ضيائهما وعلوهما ولا عظمهما، وإنما شبهه بهما لمعنىً يجمعهما وإياه وهو الحُسن. وعلى هذا قول الله عز وجل"وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ" [2]

وطرفا التشبيه قد يكونان محسوسين، وقد يكونا معقولين، وقد يكون المشبه معقولاً والمشبه به محسوساً، أي يكون المشبه محسوساً والمشبه به معقولاً. وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية على ذلك.

(١) **الحسيان:** والمراد بالحسي ما يدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الخمس الظاهرة: البصر، السمع، الشم، الذوق، واللمس. وسوف اتحدث عنه في الفصل اللاحق عند حديثي عن الصورة واللون.

(٢) **العقليان:** أي لا يدركان بالحس بل يدركان بالعقل، كتشبيه العلم بالحياة، والجهل بالموت. ويدخل البلاغيون في العقلي ما يسمونه" الوهمي" وهو ما ليس مدركاً بشيء من الحواس الخمس الظاهرة، مع أنه لو أدرِك لم يُدرَك إلا بها، كما في قول امرى القيس:

أيقتُلني والمشرفي مُضاجعي ومسنونةٌ زُرق كأنياب أغوال

---

(١) انظر، عبد الرازق أبو زايد، **في علم البيان**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٨،ص٤٣

(٢) **سورة الرحمن**، الآية ٢٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكقوله تعالى في شجرة الزقوم " طلعها كأنه رءوس الشياطين" ويدخل في العقلي بالوجدان كاللذة والألم والشبع والجوع[1].

وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية من ديوان بشار كقوله على تشبيه المعقول بالمحسوس، إذ نجد اعتماد بشار على صور عدة في وصف ممدوحة داود بن حاتم بالداهية العظيمة، لم يجد إلا لفظة الغول؛ لكي يُهول مكانته، ويدب الرعب في قلوب أعدائه، وفي مثل هذا التشبيه إشارة إلى الانتصار الذي يحققه على أعدائه فهو يغتال وجودهم، ولا يردّ قضاءه فيقول[2]:

غولُ البلادِ إذا المُقيلُ تَحرَّقت آرامه، وجَرَت بماءِ سرابهِ

ربما كانت الصورة تكتمل في قوة الإيحاء التي تعتمد على التصوير الذي يتفاعل مع ذهنية المتلقي بالصورة المتخيلة التي تمثّل المعنى الذهني، والحال النفسية في تفاعلها مع الواقع المحسوس، والمشهد المنظور اللذين يندمجان في خيال المتلقي فيرتقي بالصورة التي يتخيلها ويمنحها حيوية مشخصة في حركتها المتجددة، إذ يتجلى المعنى الذهني في هيئته الحركية لوحةً تعبّر عن المعنى، فإذا الممدوح في غاية البأس والإقدام شجاعة وبطولة، فهو يسير في أوقات يعجز غيره عن المسير بها، إذ يشكل السراب نهراً متهرّجاً لشدة الحر والرمضاء، فيجرف الحجارة في مائه، وكأن بشاراً يريد أن يفتح آفاق التأمل في ذهن المتلقي، مطلقاً من أعماقه سحره الإنساني الذي يقابل سحر الفن في داخل بشار، ويحوّل المتلقي إلى مبدعٍ يتمثله في إبداعه. فإن كان بشار قد شبّه الممدوح " بغول البلاد" فإن حبيبته أيضاً غول،

---

(1) انظر، عبد الرازق أبو زايد، **في علم البيان**، ص٤٥،وانظر فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع**،دار الفرقان للنشر والتوزيع ط١٢،عمان،٢٠٠٧،ص٢٤

(2) **الديوان**، ٣٠٤/١. الغول: الداهية العظيمة وأصلها السعلاة المعروفة في خرافات العرب. تحرقت: شدة الحرارة. آرامه: أعلام من الحجارة كانوا ينصبونها لتدل السائر في الرمل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جاءته من غسق الليل، فلاعبها في منامه، وعندما صحا من نومه لم يجدها، وإنما تركت سهامها طاعنة في نياط فؤاده. ويقول بشار في" حبى"[1]:

بِدَلاَلٍ وَحَديث مِثْلِ تَنْوِيرِ النُّبَاتِ
وَلَهاَ عَيْنٌ وَثَغْرٌ مِنْ كِبَارِ الفَتَيَاتِ

إذ شبه بشار حسن حديث محبوبته بحسن نور النبات من تشبيه المعقول بالمحسوس .

والتشبيه بالروضة ونحوها معروف في شعرهم .كقول الأعشى:

ما رَوضة من رياضِ الحُزن معشبة خَضراءَ جَادَ عليها مُسبل هَطل
يُغازل الشمس منها كوكب شرق مَوْزر بِعَمِيمِ النبتِ مكتهل
يَوما بِأطْيب مِنها نَشرَ رائحة وَلاَ بِأحْسنِ مِنْها إذْ دَنَا الأصل

ومحل الشاهد قوله" ولا بأحسن منها" إلا أنه شبه محسوساً بمحسوس.

ويقول بشار في مدح روح بن حاتم[2]:

وَحَاجةَ صَاحِبٍ ثَقُلَتْ عَلَيْهِ حَمَلْتُ وَلا يَقُومُ لَها الوِجَادُ

والوجاد جاءت عند بشار للتوكيد، وهو الطاق القصير من البناء أي ولا يحملها البناء، أي لا يثبت لحملها فتخيل للحاجة ثقلاً حسياً فهذا من تشبيه المعقول بالمحسوس.

ويقول بشار في الشوق إلى سلمى[3]:

ظَلَّ يُنَاصي بُخْلُهُ جُودَهُ في حَاجَتَي أيُّهُمَا الغَالبُ

ويرى محقق الديوان ابن عاشور في هذا البيت تمثيلاً لحالة وهمية وهي حالة المغالبة، يقال : ناصى الرجل الرجل، إذا أخذ كل منهما بناصية خصمه، والمراد هنا أن بخله يجاذب جوده وهو من تمثيل المعقول بالمحسوس.

---

(1) الديوان،٢/٢٩. تنوير: النور .
(2) المصدر نفسه، ٣/٥٣ . الوجاد: الطاق القصير من البناء.
(3) المصدر نفسه، ١/٢٥٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

*** تشبيه المحسوس بالمعقول**

يقول بشار في تشبيه الصوت بثمر الجنان، وهي صورة وهمية ينقلها لنا بشار عبر ثقافته الدينية، مما يتوافر في جنان الخلد من ثمر شهي الجني، لا يظفر به إلا الصالحون الأبرار فهو يقول [1]:

وَدَعْجاءِ المَحاجِرِ مِنْ مَعَدٍّ كَأن حَديثَها ثمرُ الجِنانِ

فيظهر بشار تشبيهه- كعادته- بتشبيه المحسوس بالمعقول، فثمر الجنان متصوّر بالعقل وفق ما يمكن لهذا العقل إدراكه من تصوّر لتلك الثمار، وكأن بشاراً في مثل هذه الصورة يحاول أن يجرد إيقاعات الطبيعة المعقدة، ومباهج ثمارها التي تفوق تصوّر الإنسان وينقلها إلى إيقاعات بسيطة صوتية تمزج بالأحاسيس البصرية كي يشخص لنا جمالية الصورة في تمثل تلك الجارية المغنية التي يُغني صوتها سامعه عن كل لذة منشودة، وكأن سماع صوتها أصبح غاية لكل من يريد خلود الإحساس في نفسه، فيتمثل كل جملة نغمية ونبرة لحن في صوتها ثمرة من جنان الخلود يقطفها كل من استحق البقاء الأزلي في الجنة. ويقول بشار في كتمان السرّ أيضاً [2]:

قَتَلْتُ السرَّ كتمانا وَقتلُ السرِّ أبقى لَهُ

يتجلى جمال الصورة التشبيهية في هذا البيت بظهور التضاد المعنوي ما بين الحياة والموت، فهو قد قتل السرَّ في شدة إخفائه، فلم يبق له وجود خارج نفسه، ولكنه يتلذّذ بهذا الكتمان، كما يتلذّذ الساديُّ بقتل النفس وإخفاء آثارها، ولكنه في صميم رؤيته لا يقتل السرَّ لكي يهبه العدم الوجودي، وإنما يقتله من أجل أن تستمر حياة السر في نفسه بما يمثل قوة إرادته،

---

(1) الديوان، ٤/٢٢٠.وانظر، لسان العرب، مادة (دَعَجَ) والدعج: شدة سواد العين مع شدة بياضها، والمحجر: ما دار بالعين ولحاط بها والمقصود هنا العين ذاتها.

(2) المصدر نفسه، ٤/١٦٩ وانظر ص،١١٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مقابل غفلة الناس عن معرفة هذا السرّ، فقد وشّى بشار صورته بمعاني الحيوية والخلود، محاولاً تحويل غير المعقول إلى المعقول في مزاوجة لطيفة المعنى. كما يمثل البيت استعارة تصريحيه فقد شبه إخفاء السر بقتله.

ويقول بشار في وصف بعض الموجودات الكونية التي هي منبع النور والحرارة في الوجود [1]:

وَالشَمسُ في كَبدِ السَّماء كَأنّها أعْمى تَحيَّر مَا لَديهِ قَائِدُ

فبشار شبهه الشمس بأعمى، ولكن جمال التشبيه في هذا فهو لا يبالي إذا طال النهار، لأنه باعتباره قصير عن قضاء لذته، وهو يتساوى الليل والنهار لوناً وواقعاً لديه، لوجود علّته، غير أن الدلالة هي إظهار فضل وجوده على الآخرين فهو يعلم يقيناً أن "وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ" [2] فكيف تتحيّر في كبد السماء، ويعلم أيضاً أنها منيرة للكون، فكيف تكون شبيه الأعمى، وإنما هذا تعزيز لوجوده الإنساني والإبداعي معاً، فإنه يُعد نفسه شمس الإبداع والمبدعين، وهو متحيّر في ذاته كيف لا يُعطى رتبته بين الناس ومقامه الشمس لا يخفى على أحد، ذَرّت به الشمس للقاصي وللداني، ولذا حاول بشار أن يبرز ما في الصورة من محسوسات تُخفي وراءها معقولات معنوية لينهض بذاته التي حاول المجتمع أن يهدّمها. وبعد هذا التشبيه تمثيلي علاقته مرسل مفصل

وقد يخرج بشار عن المعنى الحسي للذهب إلى معانٍ معقوله، فيكون قد أظهر جمال المعقول بالمحسوس، فيصبح الذهب لديه دلاله معنوية على الخلق الشريف، والأدب الفاضل، فيقول[3]:

---

(1) الديوان، ٤/٤٩

(2) سورة يس،٣٨/٣٦

(3) الديوان ،١/٣٢١ وانظر ص٣٤٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَأَخٍ ذي ثَـقَـةٍ آخَـيـتُـــهُ مَاجِدِ الأَعـراق مَأمـونِ الأَدَبْ
أَمْحَـضَ اللهُ لَـهُ أَخـلاقَـهُ فَـهيَ كَالإبريزِ مِـن سِرِّ الذَهَب

يقيم بشار صورة تشبيهية تقارب حد التمثيل بين أخلاق صاحبه، وبين الذهب، إذ جعل عقل صاحبه وتدبيره اتزاناً وسمواً باحتوائه الخلق النبيل مثل الذهب الذي يحوي سـرّ ثمنـه وجماله في الإبريز الكامن فيه. ويعد هذا النوع من التشبيه التمثيلي ونوعه مرسل مجمل

ويقول بشار في ذكر بعض ندمائه وأهل شرابه[1]:

فَإِذَا النَدِيم شَكَا الصَدَى مِنْ هَامَـةٍ عِنْدِي شَفَيْتُ صَـدَاءهُ بالـرّاح

ويرى محقق الديوان في هذا البيت: إذا شكا النديم غَول الخمر شفيته بالزيـادة مـن الشراب، وقد سلك للتعبيرعن هذا المعنى مسلك الاستعارة التمثيليـة المبنيـة علـى تـشبيه المحسوس بالمعقول، بأن شبه الهيئة الحاصلة للسكران من غول الخمـر بالهيئـة الوهميـة الحاصلة للقتيل من زرقاء الهامة، وهي الطائر الخرافي الذي تزعم العرب أنه يخرج من رأس القتيل فلا يزال ذلك الطائر عطشان ينادي اسقوني اسقوني حتى يقتل قاتل القتيل، فكيف عـن الصياح فكان السكران كقتيل الخمر والخمر قاتلته وهو يُداوىَ بها .

---

(1) الديوان، ٩٦/٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تشبيه حسي بالمعنوي

نجد أن بشاراً قد مزج الكثير من شعرة الحسي بالمعنوي وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية التي توضح مثل هذه الظاهرة كقوله في وصف من يحب من العشاق، وبشار ممن برع في نجوى من يحب، وأفصح عن مضامين تلك النجوى بمشاعر مختلفة، هي أمكن في نفسه وأرسخ من تصابيه، ففي النجوى يتنوع الصوت وفق تنوع المشاعر، ويوقظ في النفس أحلامها، وقد برع بشار بإظهار هذه الصورة الصوتية بقوله:[1]

وإنا لِيجري بَيننا حِين نَلتقي حَديثٌ له وشيٌ كَوشيِ المطارفِ

فبشار يمزج بين الحسي والمعنوي، فالحسي لدى بشار هو وهم معنوي يتخيله بِمخيِّلة خصبة قادرة على تجاوز علّته، وهو تخيُّل (وشي المطارف) بتنوعه وألوانه، ثم تشبيه المعنوي (أي الحديث) به، وربما كان بشار في مثل هذا التشبيه التمثيلي يرجع بمعنى الصوت وما يتجلى به من نغمة شجية مشحونة بالأحاسيس إلى جذور الفن الأول التي تكمن في الطبيعة، وهي التي ولّدت فيه سرّ السحر والخلود، إذ يغدو مشهد الحديث وما فيه من بوح مثير حالاً وجدية من التبريح الذي يلهب المشاعر ممتزجاً بالأريج العطر الذي يضوع من ثنايا العشيقة، وثنيات ثيابها فيملأ المكان أُنساً ورغبة يحقق نشوة روحانية تسمو على مظهر كل نشوة عابرة تضمحلُّ بعد فترة، وهو الذي دعا بشاراً إلى وصف الحديث بمثل هذا الوشي المتعدّد الأصباغ والألوان، والأشكال إلا لتعدد أنواع النشر وذيوع رائحته وتعدّد المشاعر بتعددها.[2]

كما نجد لتشبيه الصوت بالخمر حضوراً بارزاً في مخيلة بشار فكان للخمرة حضور حسّي ومعنوي في شعره، فهو ممن عاقرها معاقرة محبٍّ، واستغرق في حمأة كؤوسها، سواءً

---

(1) الديوان ،١٢٦/١٠. المطارف: جميع الأتجاهات.

(2) انظر، عبد الكريم صالح الحبيب، **التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد**، ص ٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

غَشِيَ مجالس الأنس أم غَشِيَ مجالسه الخاصة، ولذا أخذت حيزاً من ساحته الشعوريه، وهي مصاحبة للمرأة، وقد تفنن بشار بذكر الخمرة ووصفها، ولا عجب أن يجعلها مَثَلاً في اللذة الحسية، فيشبه صوت المرأة بها لتقابل الصفات بينه وبين الخمرة، نشراً وطيباً، واجتناء اللذة منها يقول بشار [1]:

فَبتُّ أبكي من حبِّ جَارِيةٍ لَم تَجْزني نَائِلاً ولم تَكد
إلا حَديثاً كَالخَمر لَذَّتُهُ تَكونُ سُكْراً في الروحِ والجَسدِ

فبشار يوظف الصوت في وصف سُكره من لذة الحديث روحاً وجسداً وكأن هذه اللذة التي نالها كانت تامة المتعة، غير متناهية اللطافة في نفسه لاشتراك أكثر من حاسة في التعبيرعن موضوعية هذه اللذة، فالحديث هو اللذة اليتيمة التي نالها من حبّ تلك الجارية فعوّضته عن كل ما يبغيه من لذة، وقد قدّم بشار هذه الصورة بإحساس رهيف، فالصوت هنا له رنين غير محدد، تنبعث منه رائحة الثغر عبر كأس الشفتين فيتحول إلى تصورات ذوقية يكون لها "علامة على باطن روحي، إن الصوت يتحوّل إلى حرف من حروف الهجاء، لأن المرئي والمسموع يرتدّان إلى مجرد علامات للروح"[2] وهذا تشبيه تمثيلي علاقته مرسل مفصل.

كما يتلذذ بشار بالوعد الذي يتحقق فيه اللقاء، وإن كان لا يجني فيه ما يأمل من عناق ووصال، ولا سيما أنه يكون بعيداً عن عيون الوشاة فيقول[3]:

ألا لا أرىَ شَيئاً ألَذَّ من الوَعدِ وَمن أملٍ فيه وإن كَانَ لا يُجدي
وَمنْ غَفلةِ الواشي إذا ما أتيتُهَا وَمن نَظَري أبياتَها جَالِساً وَحْدي

---

(1) الديوان، ٦٨/٣

(2) عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيغل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس، عمان، ودار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦م،ص٥٥.

(3) الديوان ١٢/٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وَمنْ بكيةٍ في الملتقى ثم ضَحْكةٍ وكِلتاهُـما أحلَى مِـن الماءِ بالـشَّهْدِ
كَأنِّـي إذا مَا أطْمَعَت في لقائِهـا علـى دعوة الداعي إلىَ جَنَّـةِ الخُلْـدِ

يستخدم بشار الصورة السمعية في هذه الأبيات وخصوصاً في البيتين الأخيرين،لِمـا فيهما من شحنات حسية، ومشاعر عشقيه تنصب جميعها في بؤرة التوتر الـشعوري، ففـي البيت الثالث يمزج بشار الفرح مع الحزن، ويضج اللقاء بالدفء العشقي، والإيحاء المعنـوي في تصوير ما يتم في اللقاء من بكاء وضحك. ويعد هذا التشبيه تمثيلي إذ شبه لقاءه بها بجنة الخلد في الدنيا، وفضلها على جنة المؤمنين. وقد شهدت من بشار خشونة رجولية ونال منهـا فترك آثار يديه وقبلاته.

ويعمد بشار إلى تمثيل الحبيبة عند تذوقها ببعض المشروبات التي تـستلذها نفـسه، وتركن إليها وفي طليعة تلك المشروبات الخمرة، فإذا هو يجعلها كلها خمرة صافية، غير أنها خمرة محلّلة له، وليست محرمة ولذا يقول[1]:

ولَقِيتُها كَالخمرِ صَافيةً حَلَّت لِشَارِبِها وَما شَرِبا

يتجلّى التشبيه في هذه الصورة الذوقية في وجوب حدوث الرغبة التي تُشبع النفس لذّة، بين الامتناع عن ذلك، فقد شبه وجود الحبيبة رائقة كالخمر ذات أنفاس عطرة، تُـسكر مـن يعانقها وهي حلال سائغة لمن أراد شربها، غير أن الشارب لم يظفر منها شيء، إما لتمنّعهـا وصعوبة منالها صوناً لنفسها، وإما أن يكون هناك حائل حال دون رشفها، كالعاذل أو وجـود شخص، وإما أن تكون خائفة قد تأخرت عن منزلها إلى غير ذلك من الأمور المحتملة. وهكذا تتعدد دلالات الفكرة في شعر بشار عندما تتجلى بشكل محدود في موضوع حسي يمثل تعبيراً خالصاً عن الفكرة يريدها فيطلقها من قيدها إلى تجريدها المطلق ليحقق تطابقاً معنويـاً بـين

---

(1) الديوان،١/٢٠٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصورة ومعناها، وما يريد أن يتمثله فيها من رؤى فنية. وهذا تشبيه غير تمثيلي علاقته مرسل مفصل.

ولم يقتصر بشار على تجسيم الأنثى بالخمرة تذوقاً وعذوبة، بل إنه مثّلها بالفعل الصادر عن الخمرة وهو السُكر الذي ينقله من الشعور إلى اللاشعور، فيغلب عليه الطرب وتختلط عليه الأشياء، لأنه لا يستطيع التحكم بإرادته وفي ذلك يقول [1]:

وَإنْ لاقَتيتُها كَانَت لَنا كَالسُكْر أو سُكْر

ربما يتجلى جمال هذا التشبيه في جمال هذه الصورة عندما تكمن في دلالة استغراقه بلذة نشوته عندما يجمعه اللقاء بها، فهو يشبهها بأنها طافحة كالخمرة الشهية، وشبه تقبيلها بالفتاة التي تسكر الروح، وكأن الحبيبة تمثلت سُكراً حسياً ومعنوياً في آن واحد. وهذا تشبيه غير تمثيلي علاقته مرسل مجمل.

وللشراب البارد حضوره في تجسيم الحبيبة، وقد أبت مخيلة بشار إلا أن تضيف على هذا الشراب محسّنات تزيد في جمال تذوّق الحبيبة وفي ذلك يقول[2]:

وكَأنّها بَردُ الشرا بِ صَفا وَوافَقَ مِنكَ فِطرا

فقد شبه الحبيبة في لذّة عناقها، ورشف ريقها، كأنّها الشراب الصافي الذي تقبل عليه نفس الإنسان، لشدة صفائه، ولم يكتفِ بشار بذلك، بل أضاف أنها برد الشراب الصافي الذي وافق حضوره وقت الإفطار، فكم يطفئ شدة الجوع، وحرارة النفس، وتستلذه نفس الشارب، في إرواء ظمئه، إن مقاربة الحسيات بالحسيات وإعطاء لطافه معنوية يزيد من جمال الصورة التشبيهية وإبداعها. وهذا تشبيه غير تمثيلي علاقته مرسل مجمل.

فإذا كانت الأنثى شراباً بارداً في لحظات، فهي لديه ماءٌ مطلق الدلالة في معناه، ففي الماء حياة كل شيء، وهي حياة بشار في وجوده العشقي، لا يستطيع أن يحيا إلا بوجودها،

---

(1) الديوان، ٣/١٦

(2) المصدر نفسه، ٤/٧٠. بردُ: شراب بارد في جو حار، فِطرا: وقت الأفطار.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فإذا ابتعدت عنه، يلتهب ظمأً إليها وتشتد حرارة فؤاده إلى رشفها وربما أوشك الظمأ أن ينال منه، يقول[1]:

جَاوَرَتنا كَالماءِ حيناً فَلَمّا فَارَقَتْ لَم يَكُنْ لِحَرَّانَ ماءُ

فبشار يشبه الحبيبة بالماء ضماناً لوجوده، وشعوراً بلذة الحياة قربها، وفي رواء نفسها وصفاء خلقها، ولين جسدها، وفي كل ما يمكن أن يكون للماء من صفة مطلقة، كالتطهير به ، فهو يتطهر بحبها، ويطفئ التهاب حشاه بها، ويبرّد فؤاده بقربها، كل ذلك كان يلقاه في قربها، وكأن بها سعادة حياته الغرامية والوجودية. وعندما ارتحلت مفارقة، انطفأ رواء نفسه واشتعلت نيران عشقه، وأوشك الظمأ أن يقتله. وهذا تشبيه غير تمثيلي علاقته مرسل مجمل.

وتمتد حركة الشعورإلى سكون النفس المعنوي ليجعل مشاعره تتحد مع مشاعرها في مخاطبة شعورية تزيد من همّه فيما أصابها إذ يقول[2]:

مَا زلتُ في الغَمِّ مِن وِرْدٍ يقلّبها كأنني فيه لا ألقى له بَابا

وتنطلق الحركة هنا من سكون النفس إلى الغم، وفيه انطوائية على ما يُكنُّه الشاعر من حب لعشيقته، وهذا السكون ناتج عن حركة متلاشية فيه، هي تقلُّب الحبيبة في معرض الحمى وكأنه هو المصاب به، وهذا انجذاب طبيعي لما ينتاب العاشقين من جدلية التأثر الشعوري، وكأنه يدور في فلك الحمّى فلا يجد باباً للنجاة شفاءً منها، وهذه الحركة الحائرة التي تحمل الحزن والألم هي ما يأمل أن يحملها عنها، بل ربما ما أصابه من وله عليها وعذاب يفوق ما أصابها من وَصب وحمّى. وربما مازج بشار بين الحركة الحسية والنفسية معاً، ليعطي تخيُّلاً فنياً للصورة التي يريد أن يحدّد أبعادها، كي يتمثلها المتلقي تمثلاً حقيقياً،وفي ذلك يقول [3]:

طَالَ المُقامُ عَلى تنجُّز حاجةٍ عند الإمامِ وَقد ذَكرتُ إيابي

---

(1) الديوان، ١/١٣٨. الحران: شدة العطش.

(2) المصدر نفسه، ١/٢٣٤،وانظر، لسان العرب: مادة (ورد) الوِرْد: الحمّى. لا ألقى له بابا: النجاه منه

(3) المصدر نفسه، ١/١٨٦.تنجز حاجةٍ: طلب إنجازها. عند الأمام: الخليفة المهدي. إيابي: مطالبي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَجَرَتْ دموعي من تذكُّر ما مضى وكأنّ قلبي في جناحِ عُقـابِ

يتجلى التشبيه غير التمثيلي في هذين البيتين من خلال المزاوجة بين الحسي والمعنوي، إذ تتفجر الحركة النفسية التي بعثها الضجر من مكمنها، في تذكره حركتها الحسية التي هي "إيابه"، لأنه لم يظفر بما يريد، وفي هذا تيقظ لأحزانه التي كانت تتوارد عليه مما هيّج كوامن نفسه فبكى، وجريان دموعه حركة خارجة عن إرادته لأن تذكر الماضي يحرك الشجن حركة مطلقة، فتقابل جريان الدمع مع حركة خفقان القلب في توتر الذكرى التي جعلته يأسى لما هو فيه من خيبة أمل، وحسرة لبٍّ بعيداً عن أهله ووطنه. وهذا تشبيه غير تمثيلي علاقته مرسل مجمل.

الركن الثالث من أركان التشبيه: الأداة:

وأدوات التشبيه هي ألفاظ تدل على معنى المُشابهة، كالكاف، وكأنّ، ومثل، وشبه، وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه كالمضاهاة والمحاكاة والمشابهة، والمماثلة [1]: ومن حروف التشبيه

(١) – الكاف : وهي الأصل لبساطتها، والأصل فيها أن يليها المشبه به كقوله[٢]:

تَرجو غداً وغدٌ كَحاملةٍ في الحيِّ لا يدرون ما تلدُ

فقد شبه بشار الغد الآتي كامرأة حامل، لا يُعرف ماذا ستضع، ذكراً أم أنثى. وهذا تشبيه غير تمثيلي علاقته مرسل مفصل.

(٢)– كأن : ويليها المشبه. كقوله أيضاً[١]:

---

(١) السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص٢١٧.

(٢) **الديوان** ٦٥/٣.وانظر ١٦٦/١بيت٦،٧، ص١٦٨بيت١، ص١٧١بيت٦،١،ص١٩٠بيت٤، ص١٩١ بيت٣، ص١٩٣بيت٤،٣،١، ص١٩٤بيت١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كَأنَّها لذَّةُ الفِتيانِ مُوفيَةً . وَسكرةُ المَوتِ إنْ لَم يُوفَ مَوعودُ

وفي البيت تشبيهان في الصدر والعجز، وعلاقة كل منهما مرسل مفصل .

(٣) مثل، يقول بشار على توظيف الأداة [٢]:

لَـم تَـرَ مِثْلـي مُغرمَـاً بـالهَوى . وَمِثـل عبـادةَ لَـم تَقـصدِ
تَـبَـرو لـدى هَجـرِي وَأذوى بـه . فَلَـستُ بـالحيِّ وَلا بـالردي
لَـكِـنَـني مـثـلُ سـبـيـلـهـما . مثـلُ سَـليم الحَيَـةِ الأسـودِ

فبشار يعبر عن معاناته في حب عبادة نتيجة الهجرة ويبقى حريصاً على حبها لذلك يكثر بشار في وصف لديغ الحية الأسود، لا هو حيٌّ فيرجى، ولا هو ميتٌ فَيُبكى بل هو في منزلة بين المنزلتين، وهكذا يكون التأثر لدى بشار وهو من أساليبه الفنية التي عكست لنا شيئاً من الحركة الفكرية الدينية التي كانت شائعة في عصره.وهذا تشبيه تمثيلي.

وقوله أيضاً في شجاعة جيش الممدوح [٣]:

وَعسكرٍ مثل الدُجى دَبّابِ . يَعصِفُ بالشَيبِ وبالشَبابِ
جُندٍ كأسدِ الغابةِ الصِعابِ . صَبَّحتَهُ والشَمسُ في الجِلبابِ
بِغَارةٍ تَحتَ الشَقا أسرابِ . بالموتِ والحُرسِيَّةِ الغِضابِ
كالجِنِّ ضرّابينَ للرِّقابِ . دَأبَ امرىءٍ للوجلى رِكَابِ

ومن المعروف أن الشعراء يسبغون صفات القوة على جيش الممدوح، وخاصة عندما يحقق أنتصاراً، ويسبغون صفات الخور والضعف على جيش العدو، أما بالنسبة لبشار فإنه يخالف ذلك، وكأنه يأبى أن ينتصر جيش ممدوحة على جيش مقهقر العزم ضعيف، لأن

---

(١) الديوان، ١٨٨/٢.وانظر١٥٤/١بيت١، ص ١٥٥بيت١، وانظرص١٥١بيت٢، ص١٥٤بيت٣، ص١٥٥بيت٢، ص١٥٦بيت١، ص١٧٣بيت١، ص١٧٤بيت١،ص١٨٧بيت١

(٢) المصدر نفسه،١٢٦/٢. وانظر١٥٠/١بيت١،ص١٧٤بيت١، ص٢٩٠بيت٢، ص٣٠٦بيت٢،١، ص١٧٧بيت٢

(٣) المصدر نفسه، ١٦٦/١،وانظر لسان العرب: الدباب: كثير الذّب والجلبة. يعصف: يرمي وهي صفه للرمح. والشقا: حد السيف، الوجلى: مؤنث الوجل وهو موضع الخوف.وانظر ص١٦٤بيت١، ص١٦٥بيت٦،٣،٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البطولةُ الحقّةُ عندما تنتصر على عدوٍّ قوي شُجاع، أما الانتصار على عدو جبـان، وجـيش ضعيف فليس من الشجاعة في شيء. ويصف بشار في هذه الأبيات جيش العدو الذي تصدّى له عقبة بأنه جيش جرّار، ذو جَلَبَةٍ وضوضاء، كأنه الريح العاتية التي تقتلع كل من يأتي فـي طريقها، ولذا فإنه يعصف بالشيب والشباب، وتكتمل صورة الجيش بتشبيهه بالدجى، وفي هذا التشبيه رؤية فنية ربما تدل على كثرة عدد أفراد الجيش، والتحامهم بعضاً ببعض، غيـر أن هذه البطولة والشجاعة تلاشتا أمام جيش عقبة الذي صبَّح الجيش، والشمس مـا زالـت فـي خدرها لم تخلع عنها ثوب الضحى، وهو تحقق مباكرة جيش العدو وتتضح روعـة التـشبيه بتقابل الدجى (جيش العدو)، بالصبح(جيش عقبة)، والصبح مبدد للدجى ومنير حنادسه، وإذا كان الدجى موئل الخوف والردى، فإن الصبح مهدُ الأمان والانتصار .

(٤): أداة التشبيه: يشبه

وقد استخدم بشار أداة التشبيه " يشبه" في قوله [1]:

يَابن روحٍ أشْبهتَ رَوحاً ومن يُشبه أباهُ تُتْمم لَهُ الأنْسابُ

فبشار يمدح هذه الشخصية فهو يشبِّه صفاته بأنها تشابه صفات والـده، ويـرى مـن الشيء الجميل في الوجود، أن يخرج من صلبه ولدٌ يحافظُ على اسمه وعلى عاداته وكرمـة، وإن وجد مثل هذا في ولده فهو من أحق الأشياء التي تلصق به حتى بعد الممات بـل يبقـى ذكره عالقاً إلى الأبد. وهذا تشبيه تمثيلي علاقته مرسل مجمل.

ويقسم البلاغيون التشبيه باعتبار الأداة إلى مرسل ومؤكد

(أ) فالتشبيه المرسل : هو ما ذكرت فيه أداة التشبيه كما مر في الأمثلة السابقة

---

(1) الديوان ١/٣٥٥، وانظر ص١٩٤بيت١، ص٢٣٢بيت١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(ب) التشبيه المؤكد: هو ما حذفت منه أداة التشبيه كقول بشار في وصف محبوبتـــة وتشبيه جمالها ومشيتها فيقول[1]

تمشي الهُوينىَ بينَ نِـسْوتها مَشيَ النَزيفِ صَفتْ مشاربُهُ

يتجلى التشبيه عند بشار بتشخيصها التمايل المتباطئ، وكأنها مشية الـسكران الـذي رغب بازدياد السكر لصفاء شرابه، وهو إيحاء لطيف بصفاء ماء الشباب الذي جعل عودهـا ريّاناً نضراً، فكان تمايلها فريداً في التثني والإغراء، ويعد هذا التشبيه مفرداً علاقتـه مؤكـد مفصل، وقد كرّر بشار مثل هذا التشبيه في شعره[2] ويقول بشار أيضاً[3]:

تَهوي إليهِ المخازي كُل شَارِقةٍ رَكْضَ القطا يَبْتَدِرْنَ المَاءَ وُرَّادا

فهذا البيت في غاية الدقة والروعة، فهو يصور المخازي كيف تهوي إلى حماد في كل مطلع شمس، كما تهوي القطا إلى ورود الماء، غير أن الجمال المتمثل في هذه الصورة أبعد من هذا المعنى، لأنه يفجر الدلالات والمعاني في ذهن المتلقي، ففي قولـه (تهـوي) أعطـى حركة سريعة لمجيء المخازي إلى حماد، لأن الطير إذا هوت ألقت بثقلها، وما أوتيـت مـن سرعة كي تصل إلى الأرض وقد قال (المخازي) فهو مصدر ميمي للخزيـة، وهـي الفعلـة القبيحة التي تخزي صاحبها باقترافها، وعندما قال (كل شارقة)، فإنه أعطى ديمومة مـستمرة للمخازي في مجيئها إلى حماد، ففي كل يوم تأتيه مخازٍ جديدة، وهي مستمرة التوارد كل يوم، فالمتلقي يصور حماداً كيف يتلقى المخازي وهي تسرع إليه من كل جانب وصوب، ثـم أنـه شبه ورود هذه المخازي بطائر القطا، والقطا لا يطير إلا مجتمعاً، وهنا مقابلة بـين اجتمـاع المخازي واجتماع القطا إذ يتصور المتلقي كيف يجنح القطا؟ وكيف يفـرد جناحيـة عنـدما

---

(1) الديوان،١/٢٤٤، وانظر لسان العرب، مادة: (نَزف) والنزيف: السكران، وإذا كانت مشاربه صافية رغب في زيادة الشراب فازداد سكرا.

(2) المصدر نفسه ٢/١٣٠،١٥٤

(3) المصدر نفسه، ٣/٩٨. المخازي: العمل القبيح. القطا: الطير الذي يدل مكان الماء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يهوي؟ وربما يكون المتلقي قد رأى مثل ذلك الجمال الكامن في مثل هذه المقابلة والتشبيه " أن القطاة شديدة الطيران، وإذا قصدت الماء اشتد طيرانها أكثر... وتوصف القطا بالهداية، والعرب تضرب بها المثل في ذلك ... والقطا تطلب الماء من مسيرة عشرين ليلة وفوقها ودونها"[1] ويقول بشار في وصف الخمرة [2]:

وَنَدْمَان صِدْق قَدْ وَصَلْتُ حَدِيثَهُ بِأَزْهَرَ مَجَّاجِ المُدَامةِ نَبَّاح

فقد شبه بشار الصوت الشديد الصادر من إبريق الخمرة جراء الصب بالنباح وهو صوت الكلب كثير النباح، ولكن بشاراً استعاره لأنه حين يصب الخمر يحدث قرقرة فشبهها بالنباح.

(ج) التشبيه البليغ: وهو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه.

كقول بشار [3]:

حَال الصَّفاء عَلَىَ الصَّفا ءِ وَلَمْ يَكُنْ عوداً بَرَيْتُهْ

فالمراد في البيت من قوله:"ولم يكن عودا بريته" أن الصفاء ليس أمراً هيناً على نفس صاحبه حتى يتحول عنه بسهولة كأنه يبري عودا، وبري العود ونحته ولحيه مما يستعمل تجوزاً في أسلوب العيب واللوم فالكلام تشبيه بليغ.ويقول بشار أيضاً:[4]

إذْ تَعَاطَيْنَا وَهْبٌ نَائِم بَرِدَ المُزْنَةَ يَسْقِي البَرِداَ
رُبَّ عَيْشٍ عِنْدنَا عِشْنَا بِهِ وَنَعِيم لَوْ خَلَدْنَا خَلَدَا

---

(1) انظر، الدميري ، حياة الحيوان الكبرى، ١٩٣/٢

(2) الديوان ٨٨/٢. نباح: شديد الصوت وأراد به إبريق الخمر. وقد أورد محقق الديوان بعض الأمثلة التوضيحية في الهامش على تشبيه بشار الخمرة بصوت النباح.

(3) المصدر نفسه،٢١/٢. حال الصفاء على الصفاء: بمعنى أتى عليه أي تعاقب صفاء بعد صفاء.وانظرص٢١بيت٤، ص٤٨بيت٥، ص٨٩بيت٢، ص١٢٧بيت٤.

(4) المصدرنفسه، ١٨/٣.وانظرص١٤بيت٤،ص١٩بيت٢، ص٥٠بيت١، ص٦٠بيت٤، ص٨٠بيت٢، ت٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمراد "بالبرد" في الموضعين واحد وهو حب الثلج الذي ينزل من السحاب. شبه بالأول ريقها في أنه يروي الظمآن، وشبه بالثاني ثغرها في البياض تشبيهاً بليغاً فيهما.

ويقول بشار في مدح المهدي بالله أمير المؤمنين أيضاً:[1]

رَاعٍ لأَحْسابنا ونِعْمَتنا يُمْسي دُواراً ويغْتَدي نُصُبا

أراد بشار أن الناس يفدون إليه مساء للضيافة والمبيت، لأنه مأوى الناس ويصبح مقصودا لهم للعطايا. و" دوارا" و"نصبا" تشبيه بليغ.ويقول بشار أيضاً[2]:

وَإذا نَظَرْتَ وَجَدْتَ مَطْمَعَهَا مَاءَ السؤَالِ سوَاهُ لَم تَجِد

النظر هنا بالفكر، وهو التفكير المؤدي إلى علم أو ظن. يقول : إذا تأملت لا تجد فيها مطمعا غير ماء السؤال، وأثبت للسؤال ماء، لأنهم يقولون ماء الوجه، ويجعلون السؤال إراقة لماء الوجه، فهو مراده بماء السؤال. أو أراد بماء السؤال تشبيه بليغ حيث شبه السؤال بالماء في أنه يوجه إلى المسؤول لقصد الإجابة، فكأنه يشربه، وقد أفاد تعريف قوله " سواه لم تجد" أن لا مطمع منها غير أن يسألها فلا مطمع في نوالها.

---

[1] الديوان ، ٣٤٢/١

[2] المصدر نفسه، ٣١/٣. النظر: التفكير المؤدي إلى علم أو ظن، ماء السؤال: أراد بماء السؤال بالماء في أنه يوجه إلى المسؤول لقصد الإجابة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنواع التشبيه:

أولاً: التشبيه التمثيلي

هو ما كان وجه الشبه فيه وصفاً منتزعاً من متعدد، كتشبيه الثريا بعنقود العنب المنوّر[1]

من المعروف أن بشاراً أحبَّ الخمرة، وشغف بها وكان له مجلسان يجمع أصحابه فيهما للأنس والسمر، وهو في مثل هذا الشغف حَريٌّ بوصف بعض أواني الخمرة، وقد وصف إبريق الخمرة، فيقول[2]:

كَأنَّ إبريقَنا والقطرُ في فَمِهِ طَيرٌ تَناولَ ياقوتاً بِمنقارِ

بشار يتأمل هذا الإبريق الذي كان في شكله يحاكي الطائر على عادة تفنّن أصحاب الأواني، ولكن الهيئة الماثلة لهذا الإبريق تتعدى رؤياه الحسية، فالشرب أفعموا كؤوسهم من الإبريق وتركوه جاثماً، وكأن إمالة فمه نحو الكؤوس مشابهة لالتقاط الطائر الحب من الأرض وبعد انسكاب الشراب ظلت قطرة حمراء اللون عالقة على فمه تشبه الياقوت، وكأنه طير التقط حبة الياقوت في فمه. ويقول بشار في مدح مروان بن محمد ويصف بطولاته[3]:

بِضَربٍ يَذوقُ المَوتَ من ذَاقَ طَعْمَهُ وتُدْرِكُ من نَجَّى الفِرارُ مَثَالِبُهْ

يقول بشار غدونا لجيش الضحاك بضرب شديد قاسٍ، لا يعرف شفقة ولا رحمة، ولا يرضى بأقل من تجريع الأعداء كأس الموت، أما من ولّى هرباً من ضربنا، وفكر بأنه قد نجا من ضربات سيوفنا وطعنات رماحنا، فقد لحقه العار، عار الهزيمة والفرار.ونلاحظ استعار في قوله "يذوق" حيث شبه الموت بالشراب وشتان ما بين لذّة الشراب، وألم الموت، وفي قوله

---

(1) عبد الرازق أبو زايد، في علم البيان،٤٩

(2) الديوان ٧٥/٤

(3) المصدر نفسه، ٣٠٨/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

" يدرك" لاستعارته معنى لصوق العار بالفارين. وقد جاء بهاتين الاستعارتين للتهكم والازدراء والتحقير. كما نجد في البيت تشبيهاً تمثيلياً فقد شبه حال من تناله ضربات السيوف بحال من يتذوق الشراب، ثم يشبه حالة من يفر من المعركة فيلحق به العار بحال الخيل السريعة التي تدرك من يفر منها.

كما يصف بشار رحلته إلى يزيد بن عمر ليمدحه، وكان ارتحاله على متن سفينة، فوصف بشار الرحلة والسفينة وأشرك مشاعره بها، فيقول [1]:

وَملعبِ النونِ يُرى بطنُهُ ... مِنْ ظَهرِهِ أخضرَ مُستَصعبِ
كَأنّ أصواتاً بأرجائِهِ ... من جُنْدبٍ فاضَ إلىَ جُنْدُبِ

فبشار يشبه صوت الموج المتلاطم في نهر الفرات بصوت الجنادب. ومن خلال الأصوات الطبيعية المتشابكة مع أحاسيس بشار متفاعلة مع بعضها، يحاول بشار أن يعقد تشبيهاً تمثيلياً بين أصوات الأمواج المتلاطمة، وأصوات الجنادب، مظهراً جمالية الصورة باقتران الحسي بالحسي في دلالة موهومة لصوت الجنادب، مشكلاً إيقاعاً صوتياً مستوحياً من الخارج إلى داخل نفسه مازجاً بين الحقيقة والمجاز في علاقة حركية بين أجزاء الصورة، وكأن تلاطم الموج وتصاعد إيقاعه على حواف السفينة وجوانبها يمثل عرساً طبيعياً في تجاوب صدى الجنادب التي تبشر بالخراب والفناء، لأن البوم نذير ذلك. وكأنه يريد أن يشير أن الموت يمكن أن يصاحب راكبي السفينة في أي وقت. [2]

وأضاف بشار إلى الصورة تمثيلاً تشخيصياً يبني عليه صورة لونية معينة، هي صورة السواد وذلك عندما يصف بعض الجواري السوداوات. [3] ويقول في إحداهن[4]:

---

(1) الديوان،١/١٧١، وانظر، لسان العرب، وملعب النون: النهر، والنون: الحوت، والجندب: ذكر البوم الصغير.

(2) هاشم مناع ، بشار بن برد حياته وشعره، ص٥٥

(3) انظر، الديوان ٤/٢٢١

(4) المصدر نفسه، ٤/٤٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أشْبهَكِ المِسكُ وَأشـــبهتهِ قَائمةٌ في لونهِ قَاعدةْ
لا شكَّ إذْ لـــونُكُما واحـــدُ إنكما من طِينةٍ واحدةْ

فالناظر في تركيب هذه الصورة يظنها في مشابهة لونية بين المسك والجارية، غير أن تركيب الصورة الشميه هو الذي يطغى عليها ويرفع من معناها ذلك أن رائحة الجسد الأسود تختلف عن رائحة الجسد الأبيض، ولذا حاول بشار أن يتمثل رائحة جسد الجاريـــة الـــسوداء برائحة المسك في مشاكلة لونية تدل على أنها والمسك من طينه واحدة وجبلة واحدة مـــستدلاً على هذا الحكم من خلال اللون الأسود، وقد سعى بشار إلى التمثيل الحسي، لأنه يعـــرف (أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعـــد مكنـــى، وأن تردّها في الشيء تُعلمها إياها في شيء آخر هي بشأنه أعلم) [1]

ورغم اعتراف بشار بفضل حسنها على فؤاده، فإنه يعد أن هذا السحر قد تمكن من عينيها كي يفتتن بهما كل من يراهما فيقول[2]:

كَأنَّ في طَرفِ عينيها إذا نَظَرَتْ بِناظرٍ عُقَداً من سحر سَبَّاحِ

فبشار يشبه السحر الكامن في عيني الرباب بسحر النفاثات في العقد، وكأن حركـــة عينيهـــا عندما تنظر تضم عناصر الفتنة والإغراء، فتسحر لُبَّ العاشق المتيَّم، كما تسحر النفاثات فـــي العقد من أرَدنَ سحره، فلا يستطيع أن يتفلّت من شباك حسنها وسحرها.

يصف بشار الرقة في حركة المحبوبة، بل إنه يقارن بين مشيتها المفعمـــة بـــالإغراء والأنوثة، ومشيته المفعمة بالإثارة والحذر فيقول [3]:

كَأنني بكِ إذ تمشينَ راضيةً أمشي على جَمرةٍ أو حدِّ منشارِ

يصور بشار حركة المشي وهي راضية، إذ يتجلى فيها طيـــب الأنوثـــة وإغراؤهـــا باهتزاز أعضائها وميلان خصرها، وما يفصح عنه الوجه من ملاحة ممزوجة بابتسامة القبول

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٠٨.

(2) الديوان ١٠٠/٢. السباح : المتعمق في النظر إليها.

(3) المصدر نفسه ١٤٨/٣. أمشي على جمرة: دلالة عن رونقها وجمالها أصبح غير قادر على المشي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مما يثير كوامن الشوق إليها فيمشي متثاقل الخطو حذراً، وكأن جمر الغضى تحت أقدامه، أو أنه يمشي على حد منشار، وهي رؤية فنية تزيد من تمثيل حال الشاعر في العشق.

وقد أعجب بشار بهذا المشي والانسياب في مظاهر حركة أنثاه، فهو يشبه مشيتها في مواضع كثيرة بانسياب الحية، فيقول[1]:

تَمشي إذا خَرجتْ إلى جاراتها مَشْيَ الحُباب معارِضاً لحُبابِ

وجمال التشبيه في الصورة التمثيلية يأتي من نوعية الحركة ودقتها، إذ لا يتجلى بالتشبيه فقط، بل بما أضاف على التشبيه من جمال وهو معارضة الحية الأخرى، إذ يكون في هذه المعارضة سكون تحسسي بين الاثنتين ثم انسياب مختلف، ومثل هذه التوشية الفنية تجعل المتلقي يتمثل هذا الانسياب تمثلاً دقيقاً في هيئته وطبيعته وحسن التلوي والتؤدة من دون عَجل.

– وقد وظف بشار تشبيه الهيئة فيقول:[2]

كَأنَّ الحَمَام الورق في الدّار وُقَّعاً مَآتِمُ ثُكلى مِن بَوَاكٍ وَعُوَّدِ

فقد شبه الهيئة الحاصلة من اجتماع الحمام في رسم الدار وهن بين هادلات وساكنات وطائرات وواقعات بنساء تجمعت في مآتم بين باكيه قادمة وأخرى راجعة، أو عائدة دون بكاء أي جائية للعيادة وهو تمثيل بديع صالح لتشبيه الهيئة بالهيئة وتشبيه أجزاء إحدى الهيئتين بأجزاء أخرى وعلاقته(مرسل مفصل).

---

(1) الديوان، ٢٤٢/١، والحُباب: الحية وهي يشبه بها حسن التلوي في المشي دون عجل.

(2) المصدر نفسه ٥٣/٣. الحمام: الطير. مآتم: اشكال. بواكٍ: قادمة. وعود: خارجه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويقول بشار في مدح سليمان بن هشام بن عبد الملك عندما تولى الخلافة من أبيه فيقول [1]:

وَقَعْنَ فَريصَاتِ السَّديس كَما دَعَا عَلى فننٍ منْ ضَالَةِ الأَيْكِ أخْطَبُ

والمعنى أنهن وقعن مستعجلات كما غنى حمام أيكة، شبه هيئة تسابقهن مع ارتفاع أصواتهن بوقوع الحمام مغنيات وعلاقته (مرسل مفصل)، وقد أخذ هذا المعنى المعري كما يرى محقق الديوان ابن عاشور عند قوله [2]:

أشْبَهن في الشَوق الحمام وإنما طَيرانهن تَرَقُص وَذميل

وقد أبدع بشار بإظهار خوف الحبيبة من الوشاة والأهل، فأعطانا صوراً متعددة تُظهر هذا الاضطراب النفسي الذي يعتمل في داخل الحبيبة يقول بشار[3]:

وَكَأنما نَظَرَتْ بِعَيني شادنٍ حَيرانَ أبصرَ شَادناً مَطرودا

فبشار اختار تشبيهها بالشادن رقة ونعومة، وصِغَر سنٍّ، وبما يعرف عن الشادن من نفور سريع، فجعل الجمال في العينين، وهما مرآة النفس الإنسانية، وقد ظهرت مشاعرها جليّة، فحركة النظر هنا حركة فنية تدل على خوفٍ مختزنٍ في الفؤاد، يصاحبه اضطراب دقات القلب وتغيُّر الملامح في الوجه، وزاد بشار في جمال الحركة عندما جعل هذا الغزال يبصر شادناً مطروداً، فقد توقف يمدّ عنقه مثبتاً عينيه يستطلع سبب ذعر ذلك الشادن، وهو في الوقت ذاته متأهب للفرار. وقوله أيضا في "سعاد"[4]:

---

(1) الديوان، ٣١٧/١،وانظر ، لسان العرب: الفريصات: جمع فريصة، وهي التي تفارص غيرها في الشرب، أي تشاركه في نوبة الشرب ، مشتقا من الفرصة(بضم الفاء) وهي النوبة، والسديس: اليوم السادس من أيام أظماء الابل ، كالسدس، وهو آخر أيام أظماء الابل يريد أنهن عطشن أشد العطش، والضالة: شجرة من الضال.

(2) المصدر نفسه، ٣١٧/١

(3) المصدر نفسه ٢٢٩/٢. الشادن: الظبي. مطرودا: المذعور المهيج من الصيادين .

(4) المصدر نفسه، ١٢٤/٢. المريعة: الأرض الخصبة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلاّ تَكُنْ قُمَر السَّـمَاء فـإنَّـــها مـــثْل المرِيعَةِ تُعْجِبُ الرُّوَادَا

فبشار يريد التخيير في التشبيه أي إن لم تشبهها بقمر السماء فهي مثل الأرض المريعة وهي الأرض الخصبة المعطاءة التي تسر كل من زارها أو نظر إليها. وهذا التشبيه يسمى (مرسل مفصل)،لأن الأداة موجودة هي (مثل)، ووجه الشبه موجود وهو إعجاب الرواد.

*ثانياً: التشبيه غير التمثيلي

يقرُ بشار بن برد بجمال من يحب ويرى أنها استطاعت بسحرها الفتان أن تمتلـك فـؤاده، فيقول[1]:

كَأنَّ فؤادي في خَوافي حمامةٍ مِنْ الشوق أو صَنْعِ النوافث في العُقَدْ

تتجلى روعة الصورة التشبيهية في تصور المتلقي لشدة خفقان فؤاده من العشق، لأنه جعله معلقاً بخوافي جناح الحمامة، ومعروف أن سرعة اضطراب ريش الخوافي أشـد مـن حركة القوادم، وقد أختار بشار الخوافي لما في لفظها من دلالة على خفاء عشقه، وخفاء شدة اضطرابه، ثم ذكر النفاثات في العقد اللواتي يعقدن الخيط بسرعة ويزمزمن علية فـإن هـذه الحركة السريعة تماثل خفقان فؤاده من العشق.وهذا تشبيه غير تمثيلي فقد تعدد المشبه بـه والمشبه واحد وعلاقته(مرسل مفصل).

وذكر بشار الشيطان وشبهه بأشياء متعددة بما كان سائداً في ذلك الوقت، وكـان أبرزهـا تشبيهه بالسراب، حيث كان اعتقاد العرب بالشيطان كاعتقادهم بالجن وهو" كل عاتٍ متمـرد من الجن والإنس والدواب"[2] وقد ذكر الجاحظ مثل هذا القول عندما تحدث عـن الـشياطين

---

(1) الديوان ٣/٧١. خوافي: ريشات في جناح الطير تخفى إذا ضم جناحه. النوافث: السحر.

(2) المرتضى الزبيدي، تاج العروس، مادة(شَ.طَ.نَ)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأنواعهم فقال:" إن الجني إذا كفر وظلم وتعدّى وأفسد فهو شيطان"[1] وقرن العرب بين الشعر والشيطنة، وذلك أنهم كانوا "يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً، يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر"[2]. فيقول بشار في تشبيهه بالسراب[3]

وَمن القومِ ذو غَنَاءٍ ووعدٍ كَمُخاطِ الشيطانِ فيهِ اضْطَرابُ

لقد أحسَّ بشار بمظاهر الطبيعة الجمالية، فاستمد تشبيهه منها، وكأنه يقارن بين طبيعتين، هما الطبيعة الإنسانية، ومظاهرها النفسية، والطبيعة الطبيعية ومظاهرها الوجودية، فشبَّه ما هو زائل في وجوده الإنساني بما هو زائل في وجوده الطبيعي، فأدرك بنية مدلولاته في الحياة، وذلك فإن اختياره مثل هذا التشبيه يؤكد رغبته الملحة بالهروب من علّته، وتفلُّته من قيد العمى، ليؤكد على وجوده الفني، ويبرهن على سِعةِ خياله واتساع مداه، ففرضت مشاعره الداخلية مثل هذا التشبيه الذي يثبت أن كثيراً من الناس لا همة لديهم، ولا غناء فيهم، ووعودهم بريق خُلَّب يجوس في نفوسهم مُنبت الأصل مضطرباً كالسراب المترائي في ظاهر البيداء، وقد انفرد بشار بهذا التشبيه(كمخاط الشيطان)، وكأنه يشير إلى ضرام التمرّد في نفوسهم ولؤم طبائعهم في خفر العهود وعدم الوفاء بالذمم. وقد زاد في جمال الصورة الإيقاع الصادر من حركية الألفاظ، وقوة الإيحاء بحركية السراب، وهو إيقاع منطلق من داخل النفس البشرية، حيث تتحد هذه الإيقاعات وتتوحد وتتعامل مع الإيقاع الصادر عن التجربة الشعرية، وهي ذاتها تدل على التلاشي الوجودي من خلال الوهم المتصور في اسس التشبيه وهو

---

(1) الجاحظ، الحيوان،١/٢٩١

(2) الديوان،٤/٢٢٥

(3) المصدر نفسه، ١/٣٥٣، وانظر،لسان العرب: مخاط الشيطان: هو الآل وهو ما يتراءى في الهواء عند شدة الحرمن الخيوط المضطربة تعتقده العرب من عمل الجن، أي لا غناء له ولا وفاء يدعوه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(مخاط الشيطان) الذي لا حقيقة وجودية له، وكذلك أولئك القوم، لا حقيقة وجودية لوعودهم[1] وهذا تشبيه غير تمثيلي علاقته(مرسل مفصل)

وربما مسك بشار نفسه عن التصابي صوناً لشيبه، وتوقيراً لكبر سِنّه ، إذ يخاطب نفسه قائلاً[2]:

لا تُجْرِ شيبَكَ للصبى فرساً واقعُدْ فإنّ لديكَ قد قعَدوا

فبشار في هذه الصورة لم يعجز عن ممارسة الحب، والمغازلة، وإنما في تشبيه شيبه بالفرس الذي يُسرجه الصبا ليجري في مضمار الغزل وينتقل من امرأة إلى أخرى، وهي صورة تشبيهيه يُظهرها التناقض الضدي في تخيُّلها، فالشيب مرحلة العجز عن التصابي،ولذا يوقّر نفسه لتكفَّ عن تصابيها، مقتدياً بأترابه الذين قعدوا عن مغازلة النساء والافتتان بهنّ.

ويقول بشار في حرصه على الحبيبة والخوف من الوشاة، محاولاً تهدئة روعها،إذ يقول[3]:

وَغَدَاة تَرمقُها الوشاةُ سألتها عَلَلاً فَلم تَجِدِ الفتاةُ مزيدا
خَافتْ وَعيدَهُمُ فَقلتُ لَهاَ: اسْلمي مَا خَافَ من قمرٍ سواكِ وعيدا

فبشار يدعوها إلى التماسك والاطمئنان (اسلمي)، ثم يداعبها برؤيته الغزلية إمعاناً في اطمئنانها، فيجعلها سامية عن مشاعر الوشاة، وأقوالهم، ويختار تشبيهاً لطيفاً وهو (القمر) علواً وجمالاً عن تناول الآخرين، وجمال التشبيه يتراءى من الديمومة التي يريدها لها، وحاجة الناس إلى جمالها الوضّاء الذي يضيء نفسه والوجود كما يُضيء القمر. كما نجد الاستعارة التصريحية واضحة في عجز البيت الثاني.

ويقول في قصيدة أخرى موضحاً شعورها بالخوف، وهي حركة فؤادها، إذ يقول[1]:

---

(1) عبد الكريم صالح الحبيب، التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد،ص٣٢٧

(2) الديوان ٦٥/٣، ولديك: جمع لدة وهو التِّرب، الذي في مثل سِنّة. قعدوا: المقصود الرقباء.

(3) المصدر نفسه ، ١٨١/٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فَجَاءت عَلَىَ خَوفٍ كَأنَّ فؤادها جناحُ السُمانَى يَرْعَوي ويُحيدُ

فيبدو هذا التشبيه يُجسد نوعاً من الاضطراب النفسي متجلياً بقوله:" جاءت على خوف"، فالحركة هنا حركتان، حركة ذاتية تظهر من اضطراب أنفاسها، وارتباكها، وحركة خارجية تظهر من طريقة سيرها وما يصاحبها من اضطراب، وهاتان الحركتان تقابلان حركة القلب في شدة خفقانه، وهنا مازج بشار بين الكناية والتشبيه التمثيلي الضمني، وجاءت الاستعارة، فالكناية عن خوف في البيت كله، وجمال الاستعارة تجلّى بأنه جعل فؤادها كجناح السُماني، ويبرز التشبيه التمثيلي في أن شدة خفقان قلب الحبيبة خوفاً من الرقيب مماثلة كحركة خفقان جناح السُماني.

وأما وجه الشبه من حيث الإفراد والتعدد: فقد أبدع بشار في توظيفه وبشكل كبير جداً فكان يشبه محبوبته بأكثرِ من تشبيه في البيت الواحد، وكان يطلق العنان في تشبيهاته الجميلة.

ووجه الشبه قد يكون واحدا حسياً كالحمرة والخفاء وطيب الرائحة، ولذة الطعم ولين الملمس، في تشبيه الخد بالورد، والصوت الضعيف بالهمس، والنكهة والريق بالعنبر، والريق بالخمر، والجلد الناعم بالحرير" وقد يكون وجه الشبه واحدا عقلياً كالجرأة في تشبيه الرجل الشجاع بالأسد، وكمطلق الهداية في قوله صلى الله عليه وسلم: " أصحابي كالنجوم بأيهم أقتديتم اهتديتم"[٢]

وقد يكون وجه الشبه متعددا حسياً والمراد بالتعدد هنا أن يذكر في التشبيه عدد من أوجه الشبه من اثنين فأكثر على وجه صحة الاستقلال بمعنى أن كل واحد منها لو اقتصر عليه كفى في التشبيه. مثال ذلك أن يقال: البرتقالة كالتفاحة في شكلها وفي لونها وفي حلاوتها، وفي رائحتها. فلو أُسقط وجهان من أوجه الشبه هذه لكفي الباقي في التشبيه للإبانة

---

(١) الديوان، ٢/١٢٠، والسماني: طائر يقال له السلوى، وجمعه: السمانيات.

(٢) عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص٨٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن قصد المتكلم. وهذا هو وجه الشبه المتعدد.[1] وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية على التشبيه المتعدد.

فقد كثر تشبيه الأنثى بالشمس والقمر، وأبدع الشعراء في وصف نقاء بياضها وتجليها بضوء الكواكب، ومن ذلك قول بشار الذي يجمع في بيت واحد تشبيه الأنثى بالشمس والقمر في حالين جماليتين، وصفتين بديعتين من صفات المرأة، إذ يقول[2]:

هِيَ كَالشَّمْسِ في الجَلاءِ وكَالبَدْ ... رِ إذا قُنِّعَتْ عَلَيْهَا الرِّدَاء

يتجلى التشبيه عند بشار من خلال جدلية العلاقة بين الشمس والقمر من ناحية، وبينهما والأنثى من ناحية ثانية، فالشمس تظهر كشفاً في النهار، وترسل شواظ أشعتها الملتهبة، لذا فإن الشمس قاهرة، وهي رمز الجلال والقهر، أما القمر فهو سمير العاشقين والساهرين لطافة ورقة، ولذا عُدَّ رمزاً للجمال، وقد جمعت الأنثى في بيت بشار الجلال والجمال، فتمَّ لها الكمال الوجودي باجتماعهما، فإذا تجلّت بكمال حسنها وبهاء صفتها فإنها شمس القلوب التي تنعش الحياة في هذا الوجود، وإذا تقنعت بالرداء فغدا كأنه ليل مدلهم، أطلَّ وجهها بدراً مضيئاً في كمال وجوده ليجذب الحالمين إليه ويستمتع الناس بجمالها. وقد علق ابن عاشور محقق الديوان على هذا البيت فهو شبهها بالشمس لئلا يتوهم السامع أنها مثل الشمس في كل الصفات، فإن من صفات الشمس لا تستطيع العين التملي من النظر إليها، ولذا احتاج إلى تشبيهها ثانياً بالبدر في الحسن، وقيد ذلك بوقت تقنعها. أي وضع القناع على رأسها، لأن القناع أسود في عرفهم، فكان وجهها فيه كالبدر في سواد الأفق.[3]وهذا التشبيه

---

(1) عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، ص٨٤

(2) **الديوان** ١٤٢/١، وانظر **لسان العرب**، مادة:التقنع: لف الرأس في القناع ، وقد ورد في صفة عمامة النبي صلى الله عليه وسلم ، وفي القرآن " مقنعي رؤوسهم" وأسند " قنعت" إلى المجهول ليدل على أنها محذوفة . لها وصائف يلبسنها ثيابها.

(3) **المصدر نفسه** ١٤٢/١، وانظر حول تشبيه بشار محبوبته عبدة بالكواكب والنجوم ١٨٨/١، ١٩٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمثيلي علاقته مرسل مفصل؛ لأنه ذكرت الأداة الكاف وحذف وجه الشبه العائد على الحبيبة وهو إخفاء جمالها. ويقول بشار في الحنين إلى حبيبته "خشابه" وقد زوجت [1]:

كَنَجم الدُجىَ إذْ لاحَ، لا،بل كَأنَّـهُ ... سَنَا نَارِ نَشْوَانٍ تُشُبُّ وتَبلُجُ

فبشار يطلق العنان في تشبيهاته المتعددة إذ يشبهها بالنجم الذي في السماء الذي يعكس نوره على الأرض فيضيء أمام السائرين في الدجى دلالة على العلو والمكانة عنده. ثم يشبهها بالنار وجعلها نار نشوان تحسيناً لها. وهذا التشبيه غير تمثيلي علاقته مرسل مفصل، لأن الأداة موجودة وهي الكاف، ووجه الشبه موجود شبهها بنار نشوان. ويقول بشار في هجاء من اسمه بشر من أهل دابق فيقول[2]:

كَأنَّ الذي يَأتيكَ مِنْ رَاحَتَيْهِمَا ... عَرُوسٌ عَلَيْهَا الدُّرُّ ، والنُّفَسَاء

فقد شبه بشار عطايا الكريم بالعروس في حسنها وجمالها، وعطايا اللئيم بالنفساء في شحوبها وتلطخها، وإن كانت كلتاهما امرأة كما أن كلتا العطيتين عطية. وهذا التشبيه علاقته(مرسل مفصل)، لأن الأداة موجودة هي (كأن)، ووجه الشبه موجود وهو الدر والنفساء. ويقول بشار في مدح عقبة بن سلم [3]:

كَأنَّ قُصْوى أكْمِها تُسدِّي ... لا، بل تُصَلِّي تَارَةً وتَرْدِي

شبه بشار الأكم كأنها تسدي ذاهبه جائية مثل الحائك إذا كان يسدي الثوب في منواله، وقوله "لا بل تصلي.." تشبيهان آخران فقال " تصلي تارة" فشبهها بالمصلي في ركوع ورفع، وبالفرس الذي يردي إذا سار بين العدو والمشي فهو يرتفع وينحط.وهذا التشبيه علاقته (مرسل مفصل)، لأن الأداة موجودة وهي (كأن)، ووجه الشبه موجود .

---

(1) الديوان، ٢/٧٠، الدجى: المضيئ في الأعلىوانظر ٢/٥٧

(2) المصدر نفسه ، ١/١٥١. الدر: الذهب. النفساء: المرأة.

(3) المصدر نفسه، ٢/١٦١. أكمها: جمع أكمة وهو اسم طائر. وانظر ص٧٠بيت٣، ص١٢٩بيت٢، ص١٦١بيت٤، ص١٦٣بيت٥، ص٢٠٥بيت٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول بشار في النسيب " بعبدة"[1]:

كَالزَّمْهرِيرِ يكونُ صائِفَةً وَهَوى المُعَانِق ليلَةَ الصَّرَدِ

فبشار شبهها بشيئين من نعيم النفس: أحدهما تشبيه مقيد وهو الزمهرير، أي البَرْد، إذ لا يكون لذيذاً إلا في الصيف. والثاني مكمل وهو العناق، فإنه لذيذ بذاته، فإذا كان في ليلة البرد كملت لذاذته. فالتشبيه علاقته (مرسل مجمل). ويقول بشار واصفاً مغنية[2]:

وكَأنَّ رَجْعَ حَديثُها قِطَعُ الرِّياض كُسينَ زهرا

وقد انتزع بشار هذه الصورة من متعدّد في تشبيهه صوت الجارية بقطع الروض التي اكتست زهراً لتزيد في عين رائيها وتزيد عطراً لمستنشقها، وهذا (من بديع التمثيل لأنه يقبل التجزئة بتشبيه أجزاء الهيئة المشبهة بها، إذ تشبه مقاطع الكلام وفواصله بقطع الرياض، وتشبه معاني الكلام البديعة بخضرة الرياض، ويشبه ما فيه من اللطائف والمحسنات الزائدة على شرف المعنى بزهر الرياض)[3] وهذا تشبيه علاقته (مرسل مجمل).

-كما وظف بشار التشبيه المركب ليعبر عن مراده وإحساسه تُجاه من يحب فيقول:[4]

يَا وَيْحَهَا خُلَّةً كَانتْ مَوَاعِدُهَا كَاللَّيْلِ غَرَّتْ بِهِ الأَحْلاَمُ رُقَّادَا

قوله "كالليل" إلى أخر المصراع المشبه به " الليل" وصفته تشبيهاً مركبا،علاقته (مرسل مفصل). ومن محاسن التشبيه كما يرى أبو هلال العسكري وقد تنبه إلى ذلك فقال:" والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه. وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به

---

(1) الديوان ، ٣/٣٠. الزمهرير: ضرب من الحرير. الصرد: البرد. وانظر ص٣٠بيت٣.

(2) المصدر نفسه ، ٤/٦٩

(3) المصدر نفسه، ٤/٧٠.

(4) المصدر نفسه ، ٣/٥٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على شرفه وفضله وموقعه من البلاغة بكل لسان"[1] ورأى ابن طباطبا العلـوي" أن أحـسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صـاحبه مثله متشبهاً به صورة ومعنى. وربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه معنى وربما أشـبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه وداناه"[2]. وقول بشار في وصف المعركة[3]:

كأنَّ مُثَارَ النَّقعِ فوقَ رُؤُوسنا وأسيَافَنا لَيلٌ تَهَاوى كَوَاكِبُهْ

يصف بشار رحى الحرب الدائرة، حين حمي وطيسها، بقوله: لما احتدمت المعركـة، بين الفريقين المتحاربين، وكثر الطعن والضرب، وكرَّ الفرسان وهاجت الخيل، ثـار الغبـار عالياً، حتى حجب الشمس، والسيوف تتهاوى فوق الرؤوس فتقطفها، فتتناثر هنا وهناك، كالليل البهيم الذي تتساقط فيه الكواكب. وهذا تشبيه تمثيلي فقد شبه بشار الغبار المثار فوق الرؤوس والسيوف بالليل، لأنه حجب أبصار الناس عن الرؤية الواضحة في الفضاء، وعن مشاهدة ما يحيط بالإنسان من خيل وفرسان، إلا ما كان قريباً منه. ونجاح هذا التشبيه يعتمد على مقدار تخيل السامع، أو القارئ لهذا البيت، حين يتصور واقع الليل البهيم المظلم. أما التشبيه الثـاني فهو تشبيه السيوف التي تتهاوى فوق الرؤوس والطلي بالكواكب المتناثرة والرجوم الـساقطة، والشهب المنقضة، التي تنزل من السماء في الليلة المظلمة. ولعل هذا البيت أثار إعجاب النقاد والدارسين والأدباء، وثناءَهم على بيت بشار الذي أكسبه شهرة في النبوغ بالشعر، وذلك أنـه جمع فيه تشبيه مركب بمركب فجمع تشبيهين في تشبيه. ويرى محقق الديوان ابن عاشور في هذا البيت "أنّ بشاراً فاق امرأ القيس في التشبيه في قوله:

---

(1) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص٢٤٣.

(2) ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**،ص١١

(3) **الديوان** ٣٣٥/١، وانظر ، **لسان العرب** مادة: نقع: الغبار . ومثار النقع: أي الغبار المثار المرتفع في سماء أرض المعركة، الذي أثارته الخيل والرجال من الزحف. وتهاوى: أصلها تتهاوى ومعناها تتساقط.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كَأن قُلوب الطَيرِ رَطباً ويابسا لدَى وكْرِهَا العنَاب وَالحشف البالي

وقد نقل عن بشار أنه قال: ما زلت منذ سمعت قول امرىء القيس مهتما بأن أشبه تشبيها مثله حتى قلتُ: كأن مثار النقع ... الخ".[1] وقال الشيخ عبد القاهر في أسرار البلاغة ما حاصله: هذا التشبيه مركب يريك الهيأة التي ترى عليها النقع المظلم، والسيوف في أثنائه تبرق وتعلو وتنخفض، وترى لها حركات من جهات مختلفة حين يحمى الجلاد، وليس القصد تشبيه النقع بالليل من جانب السيوف بالكواكب من جانب، ولذلك وجب أن يكون قوله" وأسيافنا" في حكم المفعول معه لـ" مثار" لئلا يقع في التشبيه تفريق ويتوهم أنه كقولنا: كأن مثار النقع ليل وكأن السيوف كواكب. [2]

* ثالثاً : التشبيه الضمني

وهو التشبيه الذي لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب. وهذا الضرب من التشبيه يؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن[3]

فقد وظف بشار هذا النوع من التشبيه كقوله في تشبيه الحبيبة بمصباح القلوب، ونبراس العشق فيقول[4]:

خَودٌ إذا جَنَح الظَلامُ فإنَّها تَكفَي المؤانس فَقدةَ المصباحِ

يتجلى جمال التشبيه في قوله:" جَنَح الظلام" وكأنه طائر ألقى بجناحيه على الكون فلا يشعر من يجالسها بتخيُّم الظلام، لأن وجهها بضياء جمالها، وصباحة بياضها يغني من يأنس بها عن افتقاد المصباح، وكأن جمالها سراجٌ وجودي دائم الإنارة لا يخبو نوره مدى الأيام.

وقد يرتبط بشار بالمكان ارتباط حزنٍ، فالحبيبة أزمعت الفراق وابتعدت، فهو في الموصل وهي في الشام، وبين البلدين تجول عاطفته، ويكمن ميدان مشاعره، فيقول [1]:

---

(1) الديوان ١/٣٣٥.وانظر ص١٤٤بيت٣، ص٣٣٥بيت١.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،

(3) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، ص ١٠١

(4) الديوان ٢/٨٦. خود: عاملة اليدين. المؤانس: المرتقب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سِقَتْ إلى الشامِ وَما ساقَها إلاّ الشّقا والقَدرُ الجالبُ

فمن شدة حزن بشار عبر عن ألمه باستخدام الفعل الماضي المبني للمجهول" سيقت" والسّوق لمن لا يعقل، وكأنه شبهها بالحَمل الوديع الذي يساق إلى حيث لا يدري، ثم حدّد المكان " الشام"، وفيه مستكن رغبة الشاعر، إذ بدا في أرفع لحظات الأسى النفسي عند تحديد المكان هنا، لأن الذي ساقها إلى هناك هو الشقاء، وفيه انسكاب الذات على الموضوع، لأن الشقاء الذي يمر به هو قد تصوره لها، فهي تعيش رؤية نفسية حزينة على قدر ما يعيش لارتباطهما النفسي معاً، والشيء الثاني الذي أبعدها إلى الشام هو القدر وهنا يصمت بشار، لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً فيما يقرره القدر ومثل هذا اعتراف بعجز الإنسان أمام القدر.

وقوله أيضاً:[٢]

لَيلة تلبسُ البياضَ من الشهرِ وَأُخرى تُدني جلابيبَ سودا

فبشار يشبه الليل بالمرأة فعندما تلبس الليلة بياضاً تكون ليلة مشخصة ذات بهاء وضياء، وهي تلبس ذاك البياض من خلال القمر الذي ينير أرجاء ظلمتها، وما ذاك إلا لأن نفسية بشار تضيء بالأمل الذي ينير ظلمة نفسه، وكذلك يظهر الجانب الآخر من نفسيته وهو السواد الذي يضرب بظلاله عليه، ويشعره بالأسى. وقد جمع بشار في هذا البيت بين التشبيه، والاستعارة والكناية، فالكناية هنا عن موصوف وهي ليلة اللقاء.

ويقول بشار في هجاء يحيى بن صالح بن عباس [٣]:

اطْلُبْ رِضَايَ وَلاَ تَطلُبْ مُشَاغَبَتي لا يَحْمِلُ الضّرِعُ المُقْوَرُ أعْبَائي

فقد شبه المخاطب ببعير ضعيف ضامر فهو لا يستطيع حمل الأثقال، والأعباء.

---

(١) الديوان، ٢٥١/١

(٢) المصدر نفسه، ١٣٧/٢. ليلة: الليلة المقمرة. تُدني: تلبس. جلابيب: يلبس

(٣) المصدر نفسه ١٤٨/١،وانظر، لسان العرب مادة:(شَغَبَ): والمشاغبة: تداول الشر وتهييجه، والضرع ككتف: الضعيف، والمقور المتصف بالاقورار، وهو الضمور والتشنج. ومحقق الديوان يعرف بهذا الشخص أن أباه صالح بن علي كان أمير مصر والشام في خلافة أبي جعفر المنصور وأمير الحج في سنة ١٤١. قال ابن حزم: وكانت في أولاد صالح ثروة ورئاسة وولاية في منبج وأعمال حمص وقنسرين... والظاهر أن سبب هذه القصيدة أن يحيى هذا كان قد انتصر لحماد عجرد فزعم بشار أن ذلك لصلة بين حماد وأم يحيى. للمزيد انظر في الديوان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

الاستعارة

تعريفها: الاستعارة تعني:" استعار الشيء منه: طلب أن يعطيه إياه"[1]. ويرى الزمخشري(ت٥٣٨هـ) إن العرب تقول " أرى الدهرَ يستعيرني شبابي أي يأخذ مني" [2]. ومعنى هذا أن الاستعارة في اللغة هي طلب الشيء عاريّه ونقله من حيازة إلى حيازة.

أما تعريف الاستعارة اصطلاحاً فقد تقلب على أيدي اللغويين والمصنفين للكتب العامة وعلماء البلاغة بين السعة لتشمل المجاز المرسل وبين القصور والفساد وعدم الدقة.[3]

ولعل الجاحظ أول من عرف الاستعارة بقوله:" الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه" وذلك في تعليقه على قول الشاعر:

يا دارُ قد غيَّرها بِلاهـا كَأنّـمـا بِقـلـمٍ مَـحَاهـا
وَطفِقَتْ سَحابةٌ تَغشاها تبكي على عراصها عَيْناهَا

يقول:" طفقت يعني ظلت، تبكي على عراصها عيناها،عيناها ها هنا للسحاب، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[4]وكثيراً ما يستعمل الجاحظ في تعليقاته على النصوص عبارات "على التشبيه": "وعلى المثل" ، " وعلى الاشتقاق" وهو يعني بها الاستعارة أو المجاز بمعناه العام الذي تندرج تحته الاستعارة. وليس

---

(١) مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، محمد علي النجار وآخرون ، طهران ، المكتبة العلمية، (د.ت)، ص٦٥٩ .

(٢) الزمخشري، جار الله محمود بن عمر بن محمد ، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود ،بيروت، دار الفكر، ط١، ١٩٨٨م، ص٤٣٩ .وانظر ابن الأثير، المثل السائر، ص١٤٣

(٣) انظر، عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري،اربد، مكتبة الكتاني، ط٢، ١٩٩٥م، ص٤٦-٥٠، وانظر، محمود السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها،القاهرة دار الهداية، ط٢، ١٩٩٤م، ص٣٠-٨٠ . وانظر أحمد عبد السيد الصاوي،فن الاستعارة،الإسكندرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، ص٢٠-٣٠

(٤) الجاحظ ، البيان والتبيين،١/١٥٢، وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في ذلك من غرابة، فالاستعارة مجاز علاقته المشابهة، وكلمة التشبيه ترد عند تحليل الاستعارة أو أجزائها، ثم هي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفية. [1] وليس من شك في أن تعريف الجاحظ للاستعارة، تعريف لغوي ليس فيه حصر لأنواعها، وقد تابعه البلاغيون الأوائل كابن قتيبة المتوفى سنة(تـ٢٧٦هـ)، والمبرد (تـ ٢٨٥هـ)، ثم جاء بعدهم ابن المعتز المتوفي سنة(تـ٢٩٦هـ)،فتحدث عن الاستعارة وعدها أول باب في كتابه "البديع"، وأورد لها أمثلة من الكلام البديع من نحو قوله تعالى:"وأنه في أم الكتاب لدينا لَعليٌّ حكيم" وقوله تعالى:" وأخفض لهما جناح الذل من الرحمة" . وقد علق على هذا الكلام بقوله:" وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها مثل أم الكتاب، ومثل جناح الذل، ومثل قول القائل" الفكرة مخ العمل" فلو كان قال" لب العمل" لم يكن بديعا". [2]

وتحدث القاضي الجرجاني (تـ٣٩٢هـ)، عن الاستعارة فقال:" وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعارعن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر. [3]

والاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني (تـ٤٧١هـ) هي :" أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو

---

(١) عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، ص١٦٧

(٢) عبد الله بن المعتز، **البديع**، ص٢، وانظر ص٢٢. وانظر، علي بن عيسى الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ص١١١

(٣) القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص٤١. انظر، أبو هلال العسكري،**الصناعتين**، ص٢٦٨. وانظر ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، ص١٣٤. وانظر ابن الأثير، **المثل السائر**، ص٢٣٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"[1]. ويعتبر عبد القاهر الجرجاني أدق الذين حصروا المصطلح حصراً منطقياً، فقد قال عنه :" الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجئ إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[2].

وهذا ما أيده عبد القاهر الجرجاني على أهمية الاستعارة حيث نظر إليها وإلى المجاز والتشبيه والكناية على أنها عمد الإعجاز وأركانه يقول: "ولم يتعاط أحد من الناس القول في الإعجاز إلا ذكرها، وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية أو خصوصاً الاستعارة والمجاز، فإنك تراهم يجعلونهما عنوان ما يذكرون وأول ما يوردون".[3]

ولم يقف العمل الفني عند هذا اللون من التصوير وإنما تجاوزه إلى ألوان أخرى أحسن الشعراء استخدامها في رسم صورهم الفنية، وهي ألوان تمثل خطوة متقدمة في صناعة الصورة، ومرحلة تالية لمرحلة التشبيه التي احتلت المكانة الأولى من صورهم وتكشف عن طبيعة قدراتهم الخيالية التي ساعدتهم على خلق الصورة الشعرية من خلال أكثر من أداء وأهم هذه الألوان اللون الاستعاري الذي أثرى القصيدة، وأضاف إليها بعدا فنيا جديدا يتقدم بها خطوات نحو اكتمال الصورة الفنية ونضجها. وللاستعارة مكانتها في الشعر مما شغل النقاد بدراستها وبيان طبيعتها، ووظيفتها "وإذا قلنا في التشبيه أن ثمة فاصلا بين طرفيه فان هذا القول يتحدد في الاستعارة أو يزول، إذ تتحول عملية الربط بين طرفي الاستعارة إلى عملية نفسية تتصل بإحساس الشاعر، وموقفه النفسي من الطرفين، فقيمة الاستعارة ليست في أن تقدم

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ١٢٣/١

(2) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ١٠٦، وانظر، السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص١٧٤،وانظر الخطيب القزويني، **الإيضاح**، ص٢٧٨.

(3) انظر، عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص٣٢٩-٣٣٠ ، وانظر، ص٥٣ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لنا علاقات حسية وإنما في أن تقدم علاقات نفسية تكشف عن انفعالات الشاعر وتحاول ضبطها، وتحديدها وإبراز ما فيها من خصوصية".[1]

وقد وظف بشار الاستعارة في شعره بشكل كبير جدا حتى أصبحت ظاهرة بارزه لا يمكن الاستغناء عنها وقد قسم علماء البلاغة الاستعارة من حيث ذكر أحد طرفيها إلى: تصريحية، ومكنية وقسمت الاستعارة في هذا الفصل إلى أنواعها المتعارف عليه مثل المكنية، والتصريحية، والتمثيلية، وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية على ذلك:

أولاً : الاستعارة المكنية

وهي ما حذف فيها المشبه به "المستعار منه" ورمز إليه بشيء من لوازمه. كقوله تعالى "وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴿٢٤﴾"[2] حيث شبه الذل بطائر، واستعير لفظ المشبه به وهو الطائر للمشبه وهو الذل ثم حذف الطائر ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الجناح على طريق الاستعارة المكنية[3]

ونجد توظيف بشار لهذا اللون من الاستعارة ظاهرة بارزة في شعره. إذ يقول[4]:

لمَّا تَيَمَّمْتُ عَلَى ظَهْرِهَا لِمَجْلِسٍ في بَطْنِها الحَوْشَبِ

يصور بشار دخول السفينة وهي من النوع الذي يدقّ طرفاه، ويفخم وسطه فهو يبحث عن مكان في قاع السفينة خشية الأهوال، أي أنه انتقل من ظهرها إلى بطنها ليجد مكاناً آمناً لنفسه. ويبدو أن بشاراً قد آثر النزول إلى بطن السفينة من البقاء على ظهرها، لأسباب تفهم

---

(1) مي يوسف خليف، **القصيدة الجاهلية في المفضليات (دراسة موضوعية فنية)** ، مكتبة غريب، (د.ت.ط) ، ص ٢٩٢.وانظر، محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، بيروت، دار التنوير المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٥م، ص٨١ .

(2) **سورة الإسراء، الآية ٢٤**،

(3) عبد الرزاق أبو زيد، **في علم البيان**،ص١١٠

(4) **الديوان** ١٤٦/١. وانظر **لسان العرب**، مادة(تيم)تيممت: قصدت، وتوضيت، وعمدت، الحواشب: العظيم المتنفخ الواسع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من سياق الأبيات السابقة من القصيدة أن الرحلة كانت في النهار، وحرارة الشمس مرتفعة، وعدم وجود وسائل الأمن الكافية لمصارعة الأمواج العاتية، ناهيك ببشار الذي لا يتمتع بمناظر الطبيعة وهو يركب البحر. كما نجد توظيف بشار للطباق ما بين" ظهرها، وبطنها" وقد استعارهما ليعبر من خلالهما عما يريد، فقد شبه السفينة بإنسان أو حيوان له بطن وظهر، فقد ذكر المشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية. والذي دفع بشار إلى ذكر الظهر هنا هو عدم رغبته في التخلص من التقليد، فهو يتخيل السفينة، بأنها ناقة بحرية ولهذا ركب ظهره كما يركب الرجل ظهر ناقته وها هو يذكر بطن السفينة المنتفخ الذي يشبه الناقة الحبلى، أو الناقة التي أكلت وشربت فامتلأت معدتها بالطعام والشراب تمهيدا لانطلاقها في الرحلة [1]. ويقول أيضاً[2]:

هَيَّأْتُ فِيها حِينَ خَيَّستُها مِنْ حَالِكِ اللَّونِ وَمن أصهبِ

فقد استعار بشار في قوله" خسيتها" فقد شبه السفينة بالحيوان الذي من صفاته التذليل ، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، ومن المعروف في قوله" خيستها" لفظ قديم أطلق للناقة .

ويرى يوسف أبو العدوس في الاستعارة " أن الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة والمظهر الأساسي هو أن الاستعارة تنتج أنواعاً من الاستعمالات اللغوية، التي تدعو القارئ لاكتشاف أنواع معينه من ترابط الأفكار وتداعيها، وهذه هي قلب اللغة الاستعارية" [3]

---

(1) انظر،هاشم مناع، **بشار بن برد حياته وشعره**،دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٤م،ص٣٦ وما بعدها

(2) الديوان،١/١٤٩. خسيتها: الناقة.وانظر ١/١٣٥بيت٢،ص١٣٧بيت١،ص١٣٨بيت١ ،ص٢٢٢بيت٢.

(3) يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م، ص١١٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول بشار في المدح أيضاً[1]:

إذا كَـانَ ذَوّاقـاً أخُـوكَ مِـنَ الهَـوى مُـوَجَّهَـةً فـي كُـلِّ أوْبٍ رِكَـائِـبُهْ
فَخَـلِّ لَـهُ وَجْـهَ الـفِـراقِ وَلاَ تَـكُنْ مطيَّـةَ رَحَّـالٍ كثيـرٍ مَذَاهِبُـهْ

يقول بشار: إذا كان أخوك أو صديقك متذوقاً للهوى، ولا يلزم حبّاً واحداً ويأبى إلا التنقل من حبٍّ لآخر، أو أنه يريد أن يترك صداقتك أو حبّك، لأن أطماعه تذهب به إلى كلّ جهة، فدعه واتركه وشأنه، ولا تكن له مطيّة يبلغ عليها أطماعه التي لا تنتهي عند حدود وفي البيت الأول استعارة حيث شبه الهوى بشيء مادي يتذوقه الإنسان، جاء بالمشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية. وفي البيت الثاني شبه الفراق بشيء له وجه على سبيل الاستعارة المكنية. كما شبه المخاطب بالراحلة التي تمتطي فهذا تشبيه بليغ. ويقول من القصيدة نفسها أيضاً [2]:

أخُوكَ الذي إن ريبَتَهُ قَالَ : إنَّما أرَبْتُ وإن عَاتَبْتَهُ لاَنَ جَانِبُهْ

ويقول في هذا البيت الذي يتحدث فيه عن الأخوة والصداقة: أخوك الذي إن رأى منك ما يريبه، وعلم منك الريبة لم يفضحك، ولم يقطعك، بل ينسب الريبة إلى نفسه، كأنه هو المريب وحده، وإن عاتبته لم يجمد على العتاب بل يلين جانبه أي: إن قمت بأمر ما بعث عند أخيك الريب والشك، فلا تشك فيه، فهذا أمر عادي طبيعي بين الأصدقاء، فعليك أن تعطيه أنت الفرصة ليتأكد مما أنت فيه، وإذا عاتبته برفق ومحبة ولين فإنه سيلين جانبه نحوك. وفي البيت ردّ العجز على الصدر في قوله "ريبته، وأربت". واستعارة مكنية في قوله " لانَ جانبه"

---

(1) الديوان،١/٣٠٦. وانظر لسان العرب، مادة :(ذوق) ذواقا: أي متذوق الهوى، في كل أوب: في كل جهة، الركائب:الابل،وخل:اترك،المطية:الراحلة.وانظر ١/٢٣٥بيت٧،ص٢٣٨بيت٣،ص٢٤٠بيت٥، ص٢٥٥بيت١، ص٣٠٠بيت٤، ص٣٠٦بيت٣.

(2) المصدر نفسه، ١/٣٠٧، وانظر لسان العرب، مادة:(ربَا) ربته: استيقنت من ريبه، وأربتَ: إنما أظهرت لي ما يوجب سوء الظن فقط، وأربتُ بالضم إذا ربته وشككته في ودك أعرض عن ذلك .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهل الجانب يلين وإنما قصد حُسن المعاملة.كما يمثل البيت كناية عن نسبة وهي نسب اللين إلى الجانب وأراد الشخص. ويقول بشار من القصيدة نفسها أيضاً[1]:

وَمَنْ ذَا الذي تُرْضَى سَجَايَاهُ كُلُّهـا كَفَى المَرْءَ نُبْلاً أنْ تُعَدَّ مَعَائِبُهْ

يلخص بشار تجاربه وخبراته في هذا البيت ويؤكد على المعاني السابقة بأسلوب وسيلته التساؤل الإنكاري، وغايته النفي، ويحثّ على التنازل في بعض الأمور البسيطة، وعدم الاهتمام بطفيليات الأمور، والتمسك بالأصدقاء على الرغم من وقوعهم ببعض الهفوات والأخطاء، يقول: مَن ذا الذي سَلِمَ من العيوب، ورُضي عن جميع أخلاقه وطبائعه، وكانت أفعاله محمودة، ومواقفه سليمة، لا تشوبها شائبة؟ ولا ينكر الشاعر وقوع الإنسان في الخطأ، لأن الكمال لله وحده، والعصمة لا تكون إلاّ لنبي، ويتابع قوله: إن المرء النبيل، هو الذي قلّت أخطاؤه ونزرت هفواته، وحصرت عيوبه؛ لأنه أمكن عدها، أما السفلة من الناس فلا يمكن عدّ عيوبهم لكثرتها. وفي البيت استعارتان مكنيتان في قوله" ترضى سجاياه" حيث شبه السجايا المعنوية بشيء مادي و" وتعد معائبه" وشبه المعائب بأشياء يمكن عدّها. وعند أبي هلال العسكري أن هذه الاستعارة مما يقارب الصواب وهذا يتصل بأصول الاستعارة، وفيها يقول: "لا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى[2] ويقول أيضاً[3]:

يَخَافُ المنَايا إنْ ترَحَّلْتُ صَاحِبِي كَأَنَّ المنايا في المُقَامِ تُنَاسِبُهْ

يتحدث بشار في هذا البيت عن صاحبه الذي يرافقه في رحلته، ويخبرنا عنه أنه يخشى المنايا، ويخاف الموت إذا ترحل، فهل للموت طعم آخر إذا جاءه في مقامه؟ يقول بشار

---

(1) الديوان ٣٠٩/١ وانظر لسان العرب مادة:(سَجَا)، السجايا والسجيات : جمع السجية، وهي الطبيعة والخلق، والمعائب: جمع المَعَاب والمَعَابة، أي العيب وهو النقيصة. وانظر ص٣١١بيت٣، ص٣٣٠بيت٤، ص٣٣٢بيت٢، ص٣٣٩بيت٤، ص٣٤٠بيت١، ص٣٥١بيت١، ص٣٦٤بيت٧، ص٣٩٤بيت١.

(2) انظر :أبو هلال العسكري، الصناعتين ، ص١٣٠.

(3) الديوان، ٨٧/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن كنت تخشى الموت بسبب السفر أو الرحلة فهل أنت ضامن من أنك لن تموت إذا بقيت في موطنك ؟ وهل يكون الموت من أقاربك وأنسبائك، ولن يقترب منك بسبب ذلك ؟ وفي البيت استعارة مكنية، حيث شبه المنايا بإنسان. وفي قوله " يخاف المنايا" تشخيص. وفيه أيضاً ردّ العجز عن الصدر في لفظة " المنايا" وكأن للتقريب وليس للتشبيه.

ويتحدث الجرجاني عن شرف الاستعارة ، ويستشهد بأحد أبيات المعلقات فيقول: "فما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، مثاله قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

لما جعل لليل قد تمطى به ثنى ذلك، فجعل له إعجازاً قد أردف بها الصلب، وثلث فجعل كلكلاً قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر في سواده إذا نظر قدامه وإذا نظر خلفه، وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو"[1].فالاستعارة الشريفة عند الجرجاني إذن هي التي تجمع عدة صفات للمشبه به، أو عدداً من لوازمه. ويقول بشار أيضاً[2]:

أُولَئِكَ الأُلى شَقُّوا العَمَى بسُيُوفِهِم عنِ العَيْنِ حتَّى أَبْصَرَ الحَقَّ طَالِبُهْ

هذا البيت في مدح بني عيلان، وإظهار مزاياهم، وذكر بعض أفعالهم: أنهم قوم أقوياء يعيدون الحقوق إلى أصحابها ببأسهم وقوة سيوفهم. أي الناس الذين لا يبصرون طريقهم، يرشدونهم إلى جادة الصواب، وطريق الحق، بمعنى أنهم أزالوا عن العيون غشاوة الباطل بقوة سيوفهم حتى أدرك الحقّ صاحبه الذي يطلبه. وهذا البيت يمثل لحالة المظلوم

---

(1) انظر، عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ، ص ٦٢-٦٣ ، وانظر ص ٢٧٥ ، وتحليل البيت ، ص٣٦٣ وانظر ابن رشيق ، **العمدة في محاسن الشعر**، ج١، ص٤٧١ .

(2) **الديوان**، ٣١٤/١ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الذي منع من نيل حقّه بالعمى الذي يصيب العين، فيمنعها من الإبصار، ويشبه إحقاق الحق بالقوة بعمل السيف في الأجفان المطبقة، وقد استعار كلمة العمى للدلالة على الباطل والظلم ، وكنىّ بالسيوف عن الشجاعة والقوة، واستعار الإبصار للدلالة على النيل والإدراك[1].

ويقول بشار أيضاً[2]:

فَلمَّـا تَـولّى الحـرُّ وَاعتـصرَ الثَّـرى ... لظى الصيفِ من نجمٍ تَوقَّدَ لاَهِبُهْ

وَطارتْ عَـصَـافـيرُ الشّقائق وَاكتسى ... من الآلِ أمـثال المـجرةِ نَاضِبُه

يحاول بشار في هذا البيت أن يعرج على وصف بعض الصور المحيطة بهذا الجيش المحارب؛ ليضاعف من صفات قوته، وجلده على التحمل، وخبرته في دخول المعارك مهما كانت الظروف البيئية، وعدم اكتراثه بتغير الأحوال الجوية، فيقول: لقد سار جيش الممدوح لمنازلة الأعداء ومقارعتهم، في الوقت الذي كان الحر قد استحكم واشتد وساد، وأخذ يعتصر التراب؛ الذي أصبح شديد الجفاف، بعد أن تبخّر ماؤه، وفقد رطوبته، وامتص حرارة الشمس اللاهبة المحرقة من النجم المتلظي المشتعل وفي البيت استعارة مكنية في قوله "تولى الحر" شبهه بالإنسان المسيطر وفيها أيضاً " توريه" فالمعنى القريب " تولى: أي ذهب" غير المقصود، والمعنى البعيد " استحكم" هو المراد. واستعارة مكنية في قوله" الثرى" شبه الثرى بثمرة تعتصر واستعاره أخرى في قولة" لظى الصيف" فقد شبه اللظى بإنسان يقوم بعصر الثمرة والبيت دلالة على اشتداد الحر، وتحمل جيش الممدوح الصعاب، ومقدرته على القتال في كل الظروف.ويقول بشار أيضاً [3]:

بِضَرْبٍ يَذوقُ المَوْتَ مَنْ ذَاقَ طَعْمَهُ ... وتُدْرِكُ من نَجْى الفِرارُ مَثَالِبُهْ

---

(1) انظر،هاشم مناع، بشار بن برد حياته وشعره،ص٦٣.

(2) الديوان،٣١٩/١. وانظر، لسان العرب، مادة: تولى: من التولية، أي تقلد الأمر، وهنا معناها صار والياً، استحكم واشتد، واعتصر: بمعنى عصر ، كأن الحر يعتصر الأرض ليأخذ ماءها أو يزيل رطوبتها

(3) المصدر نفسه، ٣٢٠/١، وانظر، لسان العرب، مادة(ضَرَبَ)، بضرب: أي غدونا متمسكين بضرب مبيد، والمثالب: جمع المَثْلَبة، أي العيوب، الفرار: الهروب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول بشار غدونا لجيش الضحاك بضرب شديد قاسٍ، لا يعرف شفقة ولا رحمة، ولا يرضى بأقل من تجريع الأعداء كأس الموت، أما من ولّى هرباً من ضربنا، وفكر بأنه قد نجا من ضربات سيوفنا وطعنات رماحنا، فقد لحقه العار، عار الهزيمة والفرار.ونلاحظ استعار في قوله " يذوق الموت" حيث شبه الموت بالشراب وشتان ما بين لذّة الشراب، وألم المـــوت، وفي قوله " يدرك" لاستعارته معنى لصوق العار بالفارين. وقد جاء بهاتين الاستعارتين للتهكم والإزدراء والتحقير.

ويرى مصطفى ناصف بأن الاستعارة تكسبنا القدرة على تنظيم خبراتنا وإعطائها سمة معقولة ويقول: "ليست في أي مجال من مجالاتها عنصراً إضافياً، بل هي المخـــرج الوحيـــد لشيء لا ينال بغيرها ... فهي تهبنا معنى عميقاً يستكن في قلوب الأشياء ولا يستطيع العقـــل بأدواته الأخرى أن يبلغه"[1]. ويقول بشار أيضاً[2]:

وَيَا قِرَاهُ العَدُوَّ مُرْهَفَةً　　بيضـــاً ويَا لِينَهُ إذا صَحَبَا
وَيَا جَدَاهُ لِمـــنْ ألمَّ به　　يَوماً وَيَا وصْلَهُ لِمنْ قَرُبَـــا

القِرى" بكسر القاف" : طعام الضيف وما يتبعه من الإكرام، جعل الضرب بالسيف قرى على وجه الاستعارة التهكمية،لأن العدو ينزل بالقوم، وعادة العرب قرى النزيل، فسموا ملاقـــاتهم العدو بالسيوف قرى وأصل هذه الاستعارة لعمرو بن كلثوم كما يرى محقق الديوان إذ قـــال خطابا للأعداء:

نَزلتم منزل الأضياف مـــنا　　فعجلنا القرى أن تشتمونا
قريـــناكم فعـــجلـــنا قراكم　　قبيل الصبح مرادة طحونا

---

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣، ص ١٤٧.

(2) الديوان ٢٧٨/١٠ . قراه: طعام الضيف. بيضاً: السيف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول بشار في فشله في تجارب الحب[1] :

قَـــدْ شَبِعْنا من وُدِّكِ المُرِّ طَعماً ... وَرَوِيـنا إنْ كـنتِ منَّا رَوِيتِ
لَيـسَ بَيْنِي وَبَينَ مِن كَانَ وَضـماً ... لا يَـفي للخَيلِ غَيرُ السُكـوتِ

نجد أن العلاقة التي كانت بينه وبينها صارت مدعاة للسخرية، حيث استعار بشار هذه اللوحة الاستعارية التي تجسد العلاقة السيئة التي لاقاها من محبوبته، إذ استعار لودّها طعم المرارة على طريق الاستعارة المكنية " قد شبعنا من ودّك المُرّ". ثم يعود من عتابه وشوقه إليها متعجباً فيقول بشار أيضا :

مَا عِتابي أصَمٌّ لا يسمع الصَوْ ... تَ وَشَوقي إلى البَغيضِ المَقيتِ

وهذا الخطاب العتابي موجهاً إليها إذ استحالت صماء غير سامعة نداءاته، وكارهة مبغضه له، وهنا تكمن قدرة الشاعر الإبداعية. وهنا استعار بشار العتاب لأصم غير قادر على التعبير عما في داخله إذ استطاع بشار أن يقدم صورة شعرية غزليه توضح معاناته اتجاه من يحب.

ويقول بشار مستخفاً من شأن العباس بن محمد بسبب بخله فيقول[2]

إنَ الكريمَ لَتخفى عَنكَ عُسْرَتَهُ ... حَتَـى تَـراهُ غَنياً وَهْوَ مَجْهُودُ
وللبَـخيلِ عَـلَى أمْوالهِ عِلَـلٌ ... زُرْقُ العُيُونِ عَلَيْهَا أوْجُهٌ سُـودُ

فنجد البخيل صاحب علل يتعذر عن الإنفاق فتحولت بمقتضى الاستعارة المكنية إلى حراس ذوي وجوه سود وعيون زرق، وهو نوع من التناقض أن يجمع سود الوجوه بزرقة العيون ، علماً أن العرب تتشاءم من زرقة العيون.

---

(1) **الديوان**، ٤/٢ . وانظر ص٦بيت٤، ص٨بيت٢، ص١٨بيت٥،٣، ص١٩بيت٥، ص٢٢بيت٤، ص٢٨بيت٢، ص٣٢بيت١، ص٥٦بيت٢، ص٦٦بيت٣، ص٦٨بيت١، ص٧٥بيت٤، ص٧٦بيت١، ص٧٩بيت٣، ص٨٠بيت٤، ص٨٢بيت٥، ص٨٤بيت٨.

(2) **المصدر نفسه**، ١٢١/٣ وما بعدها. علل: المعاذير التي يبديها البخيل ليصرف العفاة. أوجه سود: منشوبة وتوسم بالشر لأن العرب كانوا سمر الوجوه وزرقة العين لا تناسب السمرة.وانظر ص٦بيت٣، ص١٦بيت٤، ص٣٥بيت٥، ص٣٩بيت٤، ص٤٠بيت٦، ص٤١بيت٤، ص٤٤بيت٤،٣، ص٤٥بيت٢، ص٥٠بيت١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكثيراً ما كان بشار يتبرم بالأصحاب البخلاء أو المماطلين في قضاء حوائجه، من ذلك قوله في أحد أصحابه. [1]

وَصاحب لَيْسَ يُصافي الندى ... يَسوُسُ مُلكاً وَلَهُ حَاجِبُ
ظَلَّ يُناصِي بُخْلُهُ جُودَهُ ... في حَاجَتَي أيُّهُما الغَالبُ

يلجأ بشار إلى التصوير، لتجسيد بخل صاحبه معتمداً في ذلك على التشبيه، وعلى الاستعارة المكنية، وهي من صور التعبير عن حالة البخل، إذ كانت الغلبة للبخل، الصديق والجليس المفضل لذلك الصاحب. ويقول بشار أيضاً[2]

تَعودُ بنفسٍ لا تَزلُّ عن الهُدَى ... كَما زَاغَ عَنْهُ ثابتٌ وَأقاربُه
دَعَا ابنَ سَمَّاكٍ للغوايةِ ثابتٌ ... جِهاراً ولَم يُرْشِدْ بنيهِ تَجَاربُه
وَنَادىَ سعيداً فاستَصبَ مِنَ الشَّقا ... ذَنوباً كما صُبَّت عَليه ذَنَائبُه

لقد أراد بشار وصف أفعالهم، وما اقترفته أيديهم، فاستعار ألفاظاً تدل على الذمّ وتحمل معنى الضلال عن الحق، وهي "زاغ، والغواية" ولا شك أنّ ثمة علاقة بين المعنى المستعار له، والمعنى المستعار منه؛ إذ أن المعنى المستعار له يكتسب دلالة المعنى المستعار منه. [3] وعن طريق هذه الاستعارة استطاع بشار أن يصف فعلة الخارجين على الخلافة بالزيغ والغواية لهذا عزز بشار تلك الدلالة عندما صور هلاك الخارجين وشقاءهم بالماء المصبوب من الذنوب" فاستصبَّ من الشّقا ذنوباً"، أي أخذ حظاً عظيماً من الشقاء، فشبه ما أصابه من الشقاء بماءٍ غزيرٍ يُصبُّ من "ذنوب" وهو "الدلو"، وهي استعارة اقتبسها بشار من قوله تعالى:" فَإِنَّ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا ذَنُوبًا مِّثْلَ ذَنُوبِ أَصْحَابِهِمْ فَلَا يَسْتَعْجِلُونِ ﴿٥٩﴾ "[4] ولا شك في أن وراء تلك الاستعارة

---

(1) الديوان، ٢٥٢/١ وما بعدها. يصافي الندى: لا يخلط الكرم. حاجب: مانع للخير.
(2) المصدر نفسه، ٣٣٨/١ وما بعدها
(3) انظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٦
(4) انظر، سورة الذاريات: الايه ٥٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مبالغة من الشاعر في تصوير فعل الخليفة مروان بهؤلاء الذين ذكرهم ويقول من القصيدة نفسها أيضاً[1]:

وَبالكُوفةِ الحُبلَى جَلَبْنا بِخَيلنا عَلَيهم رَعِيلَ الموتِ انّا جَوَالبهْ

كما أن هناك تعريضاً بالكوفة التي وصفها " الحُبلى" فضلاً عما فيه من استعارة، ومن دلالة هذه الصورة الاستعارية وصف الحالة التي كانت تعتري الكوفة، وهي تموج بالفتن حتى تكاد تنفجر بسببها، وهي صورة معبرة عن الوضع الذي ينتظر الكوفة، ولولا التصوير لما لمسنا هذه الجمالية وأحسسنا بها؛ ولهذا غدت الصورة كما يرى عز الدين يوسف ميدان العمل الإبداعي الذي تبرز فيه مقدرة الشاعر الإبداعية وذوقه الرهيف في نقل التجارب والمعاني المجردة[2].

ويرى مصطفى ناصف أنه بواسطة التصوير الشعري يجعل من الطبيعة ذاتاً ومن الذات طبيعة خارجية أي أن الصور الشعرية هي تعبير عن انفعال الشاعر بما حوله وانفعال ما حوله به [3]. كما فعل بشار في هذه الأبيات إذ استطاع أن يصور الجانب التاريخي الواقعي في تلك الحقبة . ويقول بشار [4]:

دَلفنا إلـىَ الضَّحّاك نَصرِفُ بالرُّدى ومـروانُ تَدْمَىَ من جُذامَ مخالبُه
مُعـدينَ ضَـرغَاماً وأسودَ سـانِحاً حُتُوفاً لِمن دَبَّـت إلـينا عقاربُـه

---

(1) الديوان، ٣٣٩/١. الكوفة: مدينة العراق. الحُبلى: دلالة على الفتن فأراد التعريض عن حالها فصارت حبلى يسكنها أهل الفتن.

(2) عز الدين يوسف، **الأسس الجمالية في النقد العربي**،ص٢٣٦

(3) انظر، مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، ص٧

(4) الديوان، ٣٣٩/١.دلفنا: تقدمنا. الضحاك: بن قيس الشيباني. تدمي: تخيّل. جذام مخالبه: من دماء جذام. ضرغام: الأسد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فالخليفة مروان أصبح أسداً – عن طريق الاستعارة المكنية- قد اصطبغت مخالبه بدماء الخارجين عليه، وثمة استهزاء وسخرية منهم إذ نجد استعارة صفة المخالب للأسد لتبين شدة مقاومة الأسد وحرصه على القضاء عليهم.

ويقول بشار ممن حاولوا الخروج على العباسيين [1]:

سَفيهَ قُرَيشٍ لا تَهُولنَّكَ المُنى إلى ضِلَّةٍ قد نِلتَ سَعيكَ فابْعَدِ
يُغَنِّيكَ بالمُلكِ الصَّدى فَتَرُومه وحَسْبُكَ مِنْ لَهْوٍ سَمَاعٌ وَمن دَدِ

استعار بشار الغناء لطلبه الخلافة وسعيه في سبيلها معنى الغناء وهي صورة ساخرة إذ جعل من سعيه في سبيل الملك غناءً له صدى وهو يسعى وراءه ولهذا خاطبه هازئاً" وحسبك من لهو سماع ومن دد أي كفاك غناءً ولهواً. ويقول أيضاً[2]:

أَرَيَحيٌّ لَهُ يَدٌ تُمطِرُ النَّيْلَ وأخرىَ صُمٌّ عَلَى الأَعْداءِ

فبشار يمدح عقبه بن سلم فيخبره أنه كالغيمة أو السحابة المحملة بالخير الذي ينتشر على الأرض فتزدهر، فبشار شبه الممدوح بالغيمة، وقد استعار بشار" يدٌ تمطر" وهل من المعقول أن اليد التي تمطر فهو استعارها لكثرة عطاء الممدوح الذي يفرح به العديد من المحتاجين إليه، وكذلك استعار بشار اليد التي تصم على الأعداء للقضاء عليهم.

* وقد وظف بشار الاستعارة المكنية التخيلية في شعره لكي يعبر عن عواطفه وأحاسيسه فيقول [3]:

قَلَّبني الدهرُ في قَوالِبِهِ وكُلُّ شيءٍ لِكَوْنِهِ سَبَبُ

فقد استعار بشار من جراء عشقه وولعة ممن يحب، فقال: قلبني الدهر فقد شبه الدهر بإنسان يصارعه ويتفوق عليه ويقلبه كيفما يشاء، لأن كل تفوق عنده له سبب واضح يستطيع

---

(1) الديوان، ٧٣/٣ وما بعدها. سفيه قريش: الحسن بن إبراهيم بن الحسن بن علي. دد: الفرح. وانظر ص٥٥بيت٢، ص٥٧بيت٦، ص٦٣بيت١، ص٧٥بيت٥.

(2) المصدر نفسه، ١٣٧/١، صم: قاسية. وانظر القصيدة نفسها بيت ٧،٨،٩،١٠

(3) المصدر نفسه، ٢٦٦/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التفوق عليه. فقد استعار القلبة من الدهر ليعبر عما حصل به جراء البعد على سبيل الاستعارة التخيلية. ويقول أيضاً[1]:

حَتَّى إذا ألقَىَ عَلَيْنا الهَـوىَ أظْفَارَهُ وَارتَاحَ في المَلْعَبِ

فاستعار بشار " إلقاء الأظفار" وهي استعاره تخيلية، إذ شبه نشوب الهوى في فؤاده بنـشوب الأظفار في الفريسة على طريق الاستعارة المكنية كقول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيةِ أنشبت أظفارهـا ألفيتَ كُل تميمة لا تنفع

ثانياً: الاستعارة التصريحية

وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.كقولـه تعالى:" كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ"[2]، أي من الضلال إلـى الهـدى فقـد استعيرت،" الظلمات" للضلال، و"النور" للهدى والإيمان، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي حالية تفهم من سياق الكلام.[3]

وقد وردت شواهد متعددة في ديوان بشار على مثل هذا النوع من الاستعارة وسنورد بعض الأمثلة التوضيحية. إذ يقول:[4]

غَضْبَانَ إنْ تَأْخُذْ عَلَيْهِ الصَّبَا يَفْحُشْ عَلى البوصيِّ أو يَصْخَبِ

فيقول بشار إن هذا النهر الذي سنركبه إلى الممدوح غضبان تتحرك أمواجه، وحين تمر عليه ريح الصبا وتمضي فوقه، فإنها تثيرها وتهيجها، مما يجعل قائد الـسفينة، وهـو البوصـي

---

(1) الديوان، ١/١٧٠

(2) سورة إبراهيم، الآية١

(3) انظر، عبد الرزاق ابو زايد، في علم البيان، ص١٠٩

(4) الديوان ١/١٤٥.وانظر لسان العرب ، مادة: (غَضبَ) وغضبان: أي تتحرك فيه أمواجه وتهيج، وتأخذ عليه: تمر، الصبا: ريح مهبُّها بين الشرق والشمال، يفحش: يتجاوز الحد وقد استخدمها لتعني المبالغة في صخب البحر وهيجانه، البوصي: الملاح، وقيل ضرب من السفن والزوارق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصارع ويغالب هذه الأمواج العارمة المتلاطمة، وبذلك يفحش-البحر أو يصخب من شدة أمواجه المتلاطمة، وكأنّ معركة تدور بين البوصي والبحر بأمواجه وهذا استعارة تصريحية عندما عبر عن البحر "غضبان" ويمكننا أن نجري الاستعارة أيضاً في كلمتي "يفحش، ويصخب". ومنها قوله في مدح يزيد بن عمر[1]:

رَكِبْتُ في أهْوَالِهِ ثَيِباً إليكَ أو عَذْرَاءَ لَم تُركبِ

فقد شبه بشار السفينة بالمرأة الثيب وبالعذراء مرة أخرى، فذكر المشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية. ويقول أيضاً[2]:

دُعْمُوصُ نَهْرٍ أنْشَبَتْ وَسطَهُ إنْ تَنْعَبِ الرِّيحُ لَها تَنْعَبِ

يقول بشار إن هذه السفينة التي تشبه هذه الدودة تقيم في وسط هذا النهر تتجاوب معه، فإن هبت الرياح عليها تحدتها بثيابها، وإن أخافتها صمدت لها أيضاً فالسفينة ندّ عنيد وهذا ما يعطيه كلمة" تنعب" ، فالسفينة لا تتلهى عن هدفها، ولا ترد عن غايتها التي تسير إليها بعزم وثبات. وبشار يفيدنا بقوة التحدي والإصرار على تحقيق الفوز، وإحراز الأمان. ففي البيت استعارة حيث شبه السفينة بالدعموص، حذف المشبه وجاء بالمشبه به على سبيل الاستعاره التصريحية . ويقول بشار في المدح [3]:

لأَقِيتُ دُفَّاعَ بَحر لا يُضَعضِعُه للمُشْرِعينَ عَلى أرْجَائِهِ شُرُبُ

فقد استعار بشار من الدفاع الذي يدل على سرعة الموج المندفع بقوة من البحر أو السيل تُجاهه، استعارها بشار ليصرح بها لكثرة كرم وعطاء ممدوحة. ويقول بشار[4]:

---

(1) الديوان، ١٤٥/١

(2) المصدر نفسه، ١٤٦/١ ، وانظر، لسان العرب، مادة : (دَعمَصَ): الدعموص : دودة سوداء لها رأسان تكون في الماء القليل، والجمع الدَّعامِص. وأنشبت: أمامت، وعلقت به. وتنعب: تهيج وتصوت وتسرع. وتنعب: أي تتحدى الريح.

(3) المصدر نفسه، ٢٦٠/١. دفاع: الموج المندفع بقوة من البحر.

(4) المصدر نفسه، ٢١٤/٢.رقاد: نوم. خفتوا: بقوا راقدين. وانظر ص١٧٨بيت١، ص١٩١بيت٤،ص٢٠٠بيت٢، ص٢٠٨بيت٤، ص٢١٢بيت٤، ص٢٢٤بيت٤، ص٢٢٩بيت١، ص٢٣١بيت٤، ص٢٣٢بيت٣،٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فأصبحوا في رقادِ المُلْك قَدْ خَفَتــوا وَلَمْ يكونُوا عَلَى السُّوأى برُقَّادِ

هذه الصورة استعارية، قد بنيت على معنى التضاد، فشبه قعودهم عن طلب الخلافــة – بعــد الذي نالهم– بالرقود والخفوت، في حين أنهم لم يكونوا رقَّاداً – وهي استعارة أخرى – لسعيهم الدائب في طلب الدنايا . ويقول بشار في الغزل[1]:

بتُّ ضَيْفاً لَهُ مَعي الرِّيمُ والأعـــــــ فَرُ والرَّائعُ الأَنَاةُ الكَعَاب

فبشار أراد تشبيه الرباب بالريم والأعفر وهما نوعان من الظباء، ولذلك كان عطف " الرائــع الأناة الكعاب" عليهما ترشيحاً للاستعارة التصريحية، ويقول أيضاً [2]:

مِن الحُماةِ المانِعينَ الــسِّربا تَلْقى شَبَا الكأس بهم والحَربــا

فقد استعار بشار "شبا الكأس" وأصل الشباه حد السيف، ثم استعيرت لقوة كل شيء، فــشبا الكأس ليبين شدة خمرها ومدى ما تؤثره في شاربه.ويقول بــشار فــي مخاطبــة محبوبتــة الأزدية[3]:

ألا يــــا صَـــنَمَ الأَزدِ الَّـــــــ ـذي يَـدعـونَـهُ رَبّـــا
سُقــــــيتِ العَذبَ مـــــن وِدّي وإن لَمْ تُسْقِني عَـــذْبا

وهذا النداء المتبوع بسياقات من التوسُّلات صورة استعارية، إذ استعار بشار " صــنم الأزد" اسماً ووصفاً للمرأة الأزدية التي قصدها في القصيدة، و"صنم الأزد في الجاهلية اسمه " باجَر" بفتح الجيم، ولم يرده بشارٌ، وإنما أراد أن الحبيبة كانت من الأزد، وكانت أجمل نسائهم صورة، وكان قومها يديمون النظر إليها كأنهم يعبدونها" [4]، وهذا هو ما دفعه إلى اســتعارة " الصنم" للدلالة عليها، وهو ما ذكره محقق الديوان، ولعل السبب الذي دعا بشاراً إلى أطــلاق

---

(1) الديوان، ٣٥١/١، وانظر لسان العرب، الأناة: المرأة التي فيها فتور حين تقوم، الريم والأعفر: نوعــان من الظباء.

(2) المصدر نفسه ، ١٦١/١ . شبا الكأس: حد السيف وقد استعيرت لقوة كل شيء ودلالة على شدة خمرها.

(3) المصدر نفسه، ٢٢٩/١

(4) المصدر نفسه، ٢٢٩/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

هذا الاسم على محبوبته الازدية. وفي هذه القصيدة قال الأصفهاني: "قال يونس بن حبيب النحوي: العجبُ من الأزدِ يدعونَ هذا العبد ينسبُ بنسائهم، ويهجو رجالهم- يعني بشاراً- ثم أورد هذا البيت... ألا يبعثون اليه من يفتق بطنه"[1]. ويقول بشار في الاستهزاء بـ ابن كلاء فيقول

مـــازَالَ في سُـرَّةِ البَطْحاء مَنبتُه مُـقَابلاً بَيْـنَ بـرْديٍّ وحَلفَاء
يـــا أســـدَ الحيِّ إنْ رَاحُوا لمأدبُـــةٍ وثَعلَبُ الحيِّ إنْ ذافوا لأعـــداءِ

فهو يمدحه لنسب أبيه ويذمه لنسب أمه، فهو كالبردي من جهة الأب وكالحلفاء من جهة الأم، وهي صورة استعارية إذ استعار بشار السرة للبطحاء للدلالة على الأصل، وتبلغ التقليل من شأنهما عندما صوره بصورتين متناقضتين : الأسد، والثعلب. وهذا نوع من الذم في معرض المدح، فهو أسد الحي لكن في مواطن الولائم، وثعلب الحي في ساعات نزال الأعداء، وهي صورة استعارية استهزائية نال بشار فيها من المهجو اشد النيل منه.

ويقول بشار في النسيب "بسعدى" ووصفه زيارته إياها ومجلس لهوهما[2]:

غَابَ القَذَى فَشَربنا صَفْوَ لَيْلَتنـــا حِبينِ نَلْهُو وَنَخْشَى الوَاحِدَ الصَّمَدَا

والقذى : الدقيق جدا من الغبار أو السفا أو القش أو التبن يصيب العين ويقع في الماء وفي الخمر فيصفى بالمصفاة، وهو هنا مستعار لما يكدر صفو اللقاء من رقيب وحاسد، على طريق الاستعارة التصريحية وقرينتها قوله" غاب" ثم شبه الليلة بالخمر على طريق المكنية ورمز للمشبه به بملازمه وهو الشرب. وشبه خلو الليلة عن المكدرات بصفو الخمر والالتذاذ بتلك الليلة بشرب الخمر فأتى بتصريحية وبمكنية وحفت باستعارتين تصريحتين فكان في المصراع أربع استعارات بني بعضها على بعض بغاية الانسجام، وإضافة الصفو إلى الليلة من إضافة إلى الموصوف، والمراد بالصفو: الصافية، فوصفها بالمصدر للمبالغة . ويقول بشار [3]:

---

(1) الأصفهاني ، الأغاني، ٣/٢٠٨

(2) الديوان، ٢/١٤٢

(3) المصدر نفسه ، ٢/١٤٢ . شأو: السحاب. الفرد: الواحد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَطْلُبُ شأوَ اليعْمَلاتِ الجُدِّ بَلْ هَلْ تَرى لمْع الحبيِّ الفَرْدِ

ففي قوله " بل هل ترى" انتقل بشار إلى تشبيه الممدوح بالسحاب الممطر، على طريق التورية فبشار أراد بهذا الوصف الاحتراس في الاستعارة فشبه الممدوح بسحاب وجعله مفردا، أي لا ثاني له. وقوله أيضاً[1]:

أصَمُّ لا يسْمَعُ صَوْتَ الرَّعْدِ حَيِيْتُهُ بِحَتْفِهِ المُعَدِّ
بَعْدَ طِعَانٍ صَادِقٍ وَجَلْدِ فَاتْهَدَّ مثلَ الجَبَلِ المُنْهَدِّ
وانفَرَجَتْ عَن أسدٍ ألَدِّ وَعن نُمورٍ حولهُ وأسدِ

فبشار أطلق "حييته" على القتل وهي استعارة تهكمية، فجعل ابن الحكيم في أتيانه للحرب بمنزلة من جاءه فسلم عليه. وقوله أيضاً[2]:

دمّاغُ هَاماتِ الرُبى بِمجرٍّ أرْعن ذي رثائِدْ

والدمغ هو بقاء أثر الضرب على الرأس، شبه الربى برؤوس إذ قال : هامات وشبه آثار الجيوش عند حلولها بالدمغ فهما استعارتان تصريحيتان مرتبتان .ويقول بشار أيضا[3]:

فَلمَّا حثَّت الصَّهْبَاءُ فينَا وَغَرَّدَ صَاحبي وَخَلاَ المِسَادُ

وقوله " حثت" : سارت سيراً سريعاً حثيثاً، وقد شاع استعارة أسماء المشي لفعل الخمر في العقل، ولذلك سمّوا فعلها بالدبيب، وقالوا:تمشت في مفاصلهم فجعل بشار سرعة فعلها كالحثيث .

---

(1) الديوان، ١٦٩/٢

(2) المصدر نفسه،١٧٨/٢ ، دمّاغ: بقاء أثر الضرب على الرأس، هامات الربّى: الضرب، بمجر: المشي، أرعن: الجيش الكثير، رثائد: وصف لترتيب صفوف الجيش.

(3) المصدر نفسه ،٥٤/٣ . حثت: مسارات سيراً سريعاً، غرد: الغناء، وخلا المساد: زق الخمر. وانظر ص١٢٤بيت٤،ص١٤٥بيت٤، ١٥٨بيت٣، ص١٦٧بيت٤، ص١٧١بيت٥، ص١٧٥بيت٢، ص١٧٧بيت٢، ص١٨٣بيت٢، ص١٨٥بيت٤، ص١٩٤بيت٢،ص٢٠٠بيت١، ص٢٠٥بيت٢، ص٢٠٦بيت١، ص٢١٢بيت٥، ص٢٢٩بيت٥،٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول بشار في النسيب بالرباب، المكناة بأم عمر أيضاً[1]:

وَأيّاماً لنَا قَصُرَتْ وَطابتْ عَلَىَ فُرْعَانَ نَائمةَ الكِلاَبِ

ففي قوله " نائمة الكلاب" حال من " أيام" ونوم الكلاب استعارة لغفلة الرقباء، فالكلاب مستعار للرقباء، وإنما يعني الوقت الذي تنبح الكلاب فيه الطارق وإلا لم تكن لقوله" نائمة الكلاب" فائدة. وقوله أيضاً[2]:

لاَقَيتَ دُفّاعَ بَحْر لا يُضعضِعهُ لِلمُشرعِينَ عَلى أرجَائِهِ شُرُبُ

والدفاع يقصد به الموج المندفع بقوة من البحر أو السيل، استعاره هنا لكثرة الكرم

ويقول بشار في الغزل "بحبى"[3]:

فَصَبَرْتُ الفُؤَادَ حَتَّى إذا طا لَ بِي المُشتكَى وَأعيا طبيبي

وصبرت الفؤاد أوثقته. أراد بالفؤاد النفس، ومنه قيل: قتل فلان صبرا، أي موثقا، وقد نهي عن قتل المصبورة ، واستعارها هنا لحمله على الصبر.

ويقول في عبدة[4]:

أهذي بكُمْ مَا عِشْتُ إنّكُمُ يَا حِبُّ وَافقَ شِعْبُكُمْ شِعبي

فقوله "وافق شعبكم شعبي" استعارها للوفاق والمحبة بين الجانبين،لأن الشعبين إذا اتفقا التقى الماء في ملتقاهما فصار سيلا واحداً. ويقول بشار في مدح داود بن حاتم ويستحضر بعضاً من أجداده، إذ يقول[5]:

---

(1) الديوان، ٢٧٢/١ ، أياماً: أراد مدة الإقامة بهذا الوادي، فرعان: اسم جبل أو وادي من أودية العالية باليمامة والمعروف الأن هي " حائل" من بلاد نجد.

(2) المصدر نفسه، ٢٦٠/١ ، دفاع: الموج المندفع بقوة من البحر أو السيل.

(3) المصدر نفسه، ٢٩١/١ ، فصبرت: أوثقته.

(4) المصدر نفسه ، ٢٤٠/١، شعبي: مسيل الماء في الجبل .

(5) المصدر نفسه، ٣٠٨/١، رجلٌ: المنتهي في كمال صفات الرجال، المهلب وابنه: كلاهما من أجداد الممدوح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رَجُلٌ إذا زَأرتْ أسودُ قبيلةٍ زَأرَ المهلَّبُ وابنهُ في غَابه

يظهر جمال البيت في تعدد الصفات الاستعارية، فداوود (رجلٌ) وربما كان في هـذه اللفظـة جمع صفات الرجولة، وفيها تعريض مبطَّن بغيره من الأمراء، أي أنهم ليسوا رجالاً، وربمـا كان في هذه اللفظة إطلاق لخيال المتلقي في تصور الممدوح، وكينونة رجولته، فهـو رجـل شجاعة وحرب، فإذا ما زأرت فرسان قبيلته لحرب أو لقاء كان جلال الآباء متمثلاً بالممدوح فجاءت الاستعارة في قوله "إذا زَأرتْ أسودُ قبيلةٍ"، استعارة الأسود للأبطال مطروقة، وجعـل نطقها في قبائلها زئيرا ترشيحاً للاستعارة. وذكر محقق الديوان ابن عاشور على مثـل هـذا البيت،(كقول عنترة:

حلت بأرض الزائرين....

وأتبع هذه باستعارة الغاب لمواطن القبيلة، كقول العرب: رأيت أسودا غابها الرماح، والمعنى زأر المهلب وابنه في قبيلة الممدوح، واستعمل " إذا" في الزمان الماضي كقولـه تعـالى "ولا على الذين إذا ما أتوك لتحملهم..." الآية. لأن المهلب وابنه قد هلكا في حين قول القصيدة.) [1]

ثالثاً: الاستعارة التمثيلية

وجاءت الاستعارة التمثيلية من الأمثال العربية التي يشبه بها حالة معينة وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية على ذلك كقوله:[2]

تلْك التي أرْجَلَتني بالهوى سنةً وكُنْتُ للْمُهْرَةِ الحَسناء ركّابا

---

[1] الديوان، ٣٠٨/١

[2] المصدر نفسه، ٣٠٨/١. أرجلتني: جعلتني أمشي على رجلي. وانظر٩٦/٢بيت٤،٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد استعار بشار كلمة"أرجلتني": جعلتني أمشي على رجلي، أي غير راكب، وهو استعارة تمثيلية لعناء جفائها إياه فهو متعب في طلبها، أي لم تمكنه من وصالها، ولذلك قابل الاستعارة بضدها في قوله "وكنت للمهرة الحسناء ركابا". ويقول بشار أيضاً:[1]

لَم تَرَ العَينُ لعينٍ فَتْنةً مِثْلَهَا بَينَ جُمَادى ورَجَبْ

فقد استعار بشار هذا البيت ليوضح الحادثة التي حدثت. وقوله " بين جمادى ورجب" مثل أوله" العجب كل العجب بين جمادى ورجب" قاله عاصم بن المقشعر الضبي حين قتل الخنيفس بن خشرم الشيباني آخذا بثأر أخيه أبيدة بن المقشعر، وكان يوم ترصد لقتله آخر يوم من جمادى الآخرة، وكانوا لا يقتلون في رجب، لأنه شهر حرام عند مضر، فاغتنم فرصة وبادر قتله يومئذ وقال المثل، فصار يضرب مثلا للذي يدرك بغيته في آخر أوقات الإمكان، ومراد بشار أنه صادفته على غفلة فرآها فقتلته، وأشار إلى ذلك بذكر بعض المثل، فكان في كلامه استعارة تمثيلية مكنية. ويقول بشار أيضاً:[2]

فإذا امتَرَيتَ لَبونَ(أمِّ مُحَمَّدٍ) رَجَعَتْ يَمينُكَ بِالحِلابِ الخَائبِ

يريد بشار في هذا البيت أن يبين انصراف حمدة(أم محمد) عنه، وعدم اهتمامها بمودته، فكلما طلب ودها ردته خائباً، فاستخدم الاستعارة لتجميل الفكرة، وهي استعارة من صلب البيئة البدوية، إذ شبه حمدة بالناقة الحلوب، أي التي لا تمنع ودها عنه، وهي ركن الحياة الذي يعيش في ظله، وهذا ما يؤمله، فإذا ما توسّل إليها باللطف والإحسان طالباً ودّها، صدّت عنه وانصرفت فعاد يجرّ ذيول الخيبة، فكأن شعوره كشعور من أمّل نفسه باللبن واستلطف الناقة وعندما أراد حلبها وجد ضرعها جافاً فانكسرت أحلامه، واختلفت معيشته.

---

(1) الديوان ٣٦٤/١.بين جُمادى ورجب: مثل أوله والعجب كل العجب بين جمادى ورجب. وانظر ٤١/٣بيت٤، ص١٣٥بيت٦، ص١٦٠بيت٥

(2) المصدر نفسه، ١٩٣/١، وامترى الضرع: إذا مسح عليه، واللبون: الناقة الحلوب، الخائب: الذي لم يحصل مراده.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث

الكناية

الكناية في اللغة: بمعنى "كنى فلان من الكلمة المستفحشة.يكني: إذ تكلم بغيرها مما يستدل به عليها، نحو الرفث والغائط ونحوه[١].

وذكر ابن منظور (ت٧١١هـ) في لسان العرب :" أن الكنية على ثلاثة أوجه:

أحدهما: أن يكنى عن الشيء الذي يستفحش ذكره.

والثاني: أن يكني الرجل باسم توقيرا أو تعظيما.

والثالث: أن تقوم الكناية مقام الاسم فيعرف صاحبها بها كما يعرف باسمه كأبي لهب اسمه عبد العزى عرف بكنيته فسماه الله بها، والكناية مصدر كنى يكنو، أو كنى يكني، والكنى جمع كنية، من قولك : كنيت عن الأمر، وكنوت عنه: إذا وريت عنه بغيره ... وقد تكنى. أي تستر من كنى إذا ورى، أو من ذكر كنيته ليعرف، والكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره[٢]. ويقول ابن فارس (ت٣٩٩هـ) يقال كنيتُ عن كذا بكذا: إذا تكلمت بغيره مما يستدل به عليه[٣].

أما الجوهري قال: "الكناية أن تتكلم بشيء وتريد به غيره[٤].

وفي الاصطلاح: "هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقةً ومجازاً من غير واسطة لا على جهة التصريح"[٥]

---

(١) الخليل بن أحمد الفراهيدي ، **معجم العين** ،(مادة كنى).

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، (مادة كنى) .

(٣) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**،(مادة كنى)، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل.

(٤) الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد، **الصحاح**،(مادة كنى)، تحقيق: عبد الغفور عطار، بيروت، دار المعلم للملايين ، ١٩٧٩م .

(٥) كامل المهندس ومجدي وهبة ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م ، ص٣١٠ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والكناية لون من ألوان الخيال، وقد عنى بها النقاد العرب وعرفوا لها مكانتها في الإيضاح والأثير، وقد أشار الجاحظ إليها (ت٢٥٥هـ)، في بيانه إلى الكناية والتعريض، وأورد قول :" الحدة كناية عن الجهل" وقول أبي عبيدة : " العارضة كناية البذاء"[١] وإذا قالوا:" فلان مقتصد" فتلك كناية عن البخل، وإذا قيل للعامل(الوالي) مستقص فتلك كناية عن الجور. وأرى أن الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف[٢] ووقف المبرد (ت٢٨٥هـ) عند الكناية، وجعلها على ثلاثة أوجه: فهي إما للتعمية والتغطية، وإما للرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره- وهذا النوع في نظره أحسن أنواع الكناية يقول:" ويكون من الكناية وذاك أحسنها: الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره قال الله وله المثل الأعلى"أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَآئِكُمْ" [٣]، وقال"أَوْ لاَمَسْتُمُ النِّسَاء فَلَمْ تَجِدُواْ مَاء فَتَيَمَّمُواْ"[٤]، والملامسة في قول أهل المدينة ما لك وأصحابه غير كناية، وإنما هو اللمس بعينه" [٥].

ويرى العلوي بأن الكناية قسمان: تراه يراد بها المعنى الحقيقي ليدل به على المعنى المجازي لتكون حقيقة، وتارة يراد بها المعنى المجازي لدلالة المعنى الحقيقي الذي هو

---

(١) العارضة، القدرة على الكلام. البذاء: المفحش.

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، ١/٢٦٣،١١٧.

(٣) سورة البقرة، الآية ١٨٧.

(٤) سورة النساء، الآية، ٤٣، وانظر سورة المائدة ، الآية ٦.

(٥) المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ص٤١. وانظر، ثعلب، **قواعد الشعر**، ص٥٣.وانظر،ا بن المعتز، **البديع**،ص٥٥. وانظر،قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، ص١٧٨.وانظر، أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص٣٦٨.وانظر، ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ص ٢٤٨ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

موضوع اللفظ فتكون من أقسام المجاز[1] وقد "جرى تقسيم الكناية في الدرس البلاغي عند العرب باعتماد معيارين أساسين هما:

- نوع المكنى عنه: صفة أو موصوف أو نسبة.

- المسافة الفاصلة بين اللفظ والمعنى المقصود: التلويح، والإشارة والرمز والتعريض والدوران أوالتلطيف"[2].

ويرى محمد طاهر درويش: "أن الكناية قادرة على تقرير المراد، نظراً لما تعرضه من صور يؤلفها الخيال، فتثير النفس إلى القبول والارتياح له"[3].

أقسام الكناية :

يقسم علماء البلاغة الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاثة أقسام:

أولاً : كناية يكون المكنى عنه صفة، ويعلق يوسف أبو العدوس عن هذا النوع من الكناية بأنها التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالكرم والشجاعة وأمثالها، لا النعت المعروف في علم النحو وضابط هذا أن تذكر الموصوف وتنسب له صفةٌ، ولكنك لا تريد هذه الصفة وإنما تريد لازمها. بمعنى أنك تستر الصفة مع أنها هي المقصودة. وتذكر الموصوف وهو الملزوم الذي تلزم عنه الصفة أو تلازمه، أو منه تنتقل إليها وهي

---

(1) يحيى العلوي ،**الطراز المتضمن لإسرار البلاغة وعلوم حقائق الإيجاز**..ص١٧٣.

(2) انظر، جلال الدين السيوطي،ص٢/٤٠ وانظر **البرهان في علوم القران** للزركشي ٢/٣٠١، وشروح التلخيص للقزويني٤/٢٤٣، **ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** للرازي، ص٢٧٢ ،**والإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز** لعز الدين بن عبد السلام ، ص٦٣ ، وغيرهم .

(3) محمد طاهر درويش، **في النقد الأدبي العربي**، دار المعارف، مطابع سجل العرب، ١٩٧٩م، ص٢٣٤. وانظر،عز الدين إسماعيل، **قراءه في معنى المعنى عند الجرجاني**، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، القاهرة، ١٩٨٧م ، ص ٣٩-٤١ .وانظر، عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ص ٢٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نوعان: قريبةٌ وبعيدةٌ، والقريبةُ نوعان: واضحةٌ وخفيةٌ[1] وسنورد بعض الأمثلة التوضيحية على هذا النوع كقوله في المدح[2]:

إلى فتًى تَسقِي يَدَاهُ النَّـدى حِيناً وَأَحْيَاناً دَمَ المُذْنِبِ

يقول بشار لقد وجهت السفينة بعد عناء ومشقة إلى الممدوح الذي تعطي يداه المنح والعطايا والجوائز، وفي الوقت ذاته تسقي الأعداء والمذنبين الردى والهلاك. فبشار أعطى الشطر الأول كاملاً كناية عن سخائه وكرمه، والشطر الثاني كناية عن قوته وبطشه.وقوله أيضاً[3]:

يَغْدو الخَلِيفَةُ مِثْلي في مَحَاسنِهِ وَلَسْتَ مِثْلي فَنَمْ يا ماضِغَ المَاء

الظاهر أنه أراد بماضغ الماء الكناية عن الحمق وسوء وضع الأشياء موضعها.

ويقول بشار أيضاً[4]:

من بِلادِ الخافي تَغولُ بالـرَّكبِ فضاءً موصُولةً بفضاء

والخافي كناية عن الجن. وقوله " فضاءً موصُولةً بفضاء"، وهو حال الشخص وهو كناية عن سعة فضائها. وقول بشار في معاتبة يعقوب بن داود أيضاً[5] :

طَالَ الثَّواءُ بِحَاجَةٍ مَحْبوسـةٍ شَمِطت لدَيكَ فَمُرْ لهَا بِخِضَابِ

وقصد بالمحبوسة: ممنوعة القضاء، وشمطت كفرحت: شابت، وهو كناية عن طول مدتها.

---

(1) انظر، يوسف أبو العدوس، **المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية**، عمان ، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٤٩، وانظر فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، عمان، دار الفرقان، ط ، ١٩٨٧م، ص٢٤٩، وانظر عبد العزيز عتيق ، **علم البيان**، بيروت، دار النهضة العربي، ١٩٨٥م، ص ٢١٢ .

(2) انظر،الديوان،١/١٤٥

(3) **المصدر نفسه** ،١/١٤٨. وانظر ص١٢٨بيت١، ص١٢٣بيت١، ص١٣٦بيت١، ص١٣٨بيت٢.

(4) **المصدر نفسه**،١/١٣٤. الخافي: الجن. وانظر ص١٤٩بيت١، ص١٥٥بيت٣، ص١٦٥بيت٦.

(5) **المصدر نفسه** ،١/١٨٨. الثواء:المقام، محبوسةٍ:ممنوعة القضاء، شمطت: شابت. وانظر ص٢٢٥بيت٥، ص٢٢٦بيت١، ص٢٢٧بيت٢، ص٢٣٠بيت٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد عبر بشار عن سأمه من المجتمع الذي يعيش فيه، بل تعدى ذلك إلى السخط على القدر فيقول [1]:

أُريدُ فلا أُعطي وَأُعطِي فلم أُرِدْ وقصر عِلمِي أن أنَالَ المُغيبا
وأُصرَفُ عَنْ قَصدي وَحِلْميَ مُبلغي وأُضحي وما أعقَبْتُ إلا التَّعجُّبا

وقد كنى بشار عن حاله اليائسة – شاكياً منها– في مواضع عدة كقوله أريد فلا أعطي، وأعطي ولم أرد، وأصرف عن قصدي، وهكذا كانت حاله وهو ذو الحلم والعلم بما يمكن أن يرتفع به إلى مرتبة أعلى تجمعه بعلية أهل زمانه.ويقول بشار أيضاً [2]:

أحَلَّتْ بِهِ أُمُّ المَنايا بَنَاتِها بأسيافِنا إنَّا رَدَىً مَنْ نُحَارِبُهْ
وكُنَّا إذَا دبَّ العدوُ لِسُخْطِنا وَرَاقَبْنَا فِي ظَاهرٍ لا نُرَاقِبُهْ

فبشار يوظف أم المنايا : كناية عن الحرب، أو الموت. فقد جعل للمنايا أما، هي عنصر الموت، وجعل لها بنات وهي الميتات المختلفة أو أنه شبه المنايا ببنات أمُّهنَّ الحرب، لأنهن يكثرن فيها والردى كناية عن الهلاك. وفي البيت الثاني يقول إذا أخذ العدو يدبّ بسيره دبيب الحية أو النمل، يحاول إخفاء تحركاته وتقدمه نحونا، وينظر إلينا نظرة متهيبة يحسب لكل صغيرة وكبيرة حسابها، خشية وقوعه في هزيمة نكراء، ليلحق بنا الطعن والضرب والعذاب والكسر، فإننا لا نهاب عدده، ولا نخشى عتاده، ولا نستتر عنه مخافة ولا نأخذه على حين غرّة، بل نجاهره العداوة؛ لأننا متأكدون من إحراز النصر وفي هذا البيت كناية على احتقار العدو والتهكم عليه والاعتزاز بقوة الممدوح، والافتخار بحسن الإعداد وكثرة العتاد. ويقول بشار في سعدى المالكية ويذكر الحنين إلى أهلها [3]:

قالتْ لحوْراء من مَنَاصِفِها كالرِّيم لم تكتحلْ من الرَّمد

---

(1) الديوان ،١/٢٧٠. وانظر ص٢٨٤بيت٤، ص٢٨٥بيت٢، ص٢٨٩بيت١.

(2) المصدر نفسه،١/٣٠٦.ردى: الهلاك.

(3) المصدر نفسه،٣/١٠. مناصفها: جمع منصف. وانظرص٦بيت٣، ص١٦بيت٤، ص٢٩بيت٤، ص٣٠بيت١، ص٣٦بيت٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والكناية في قوله " لم تكتحل من الرمد " كناية عن حسن عينيها كقول النابغة يذكر زرقاء اليمامة مثل الزّجاجةِ لم تكحل من الرمد .وقوله أيضاً [1]:

قَصَرَتْ طَرفِي إليكَ قَانِعَةً وأنْتَ ذُو طُرَّتَيْنِ في وَرَدِ

فبشار يرفض من محبوبته الاستسلام وقوله" قصرتُ طرفي" كناية عن تمسك كل منهما بالآخر وكناية عن عدم تعلق حبها بغيره، قال تعالى" فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ"[2]. كما يقول بشار في أحد معشوقاته اسمها "ريمة" يعتذر إليها مما بلغها عنه فيقول[3]:

لا تَكُونِي كامْرِىءٍ فارقْتُهُ يقِفَا الرَّادِةُ يَرْعَى رَغَدَى
ضَيِّقُ المسكِ ولَو أحْمَيْتَه لَم يَذُبْ جُوداً ولكِنْ جَمَدا

فبشار يخاطب معشوقته "ريمة" ويوصفها بالمسكَ بفتح الكاف وهو الجلد أو مصدر مسك فعلى الأول إضافة ضيق من إضافة الصفة المخصصة إلى موصوفها يعني أنه ضيق الوعاء كناية عن اللؤم كقولهم: ضاق ذرعاً وضيق العطن، ومغلول اليد كناية عن اللؤم، وفي الحديث تمثيل حال البخيل بلابس جبة ضيقة كلما أراد أن ينفق ازدادت ضيقاً وتمثيل السخي بضده. وعلى الثاني فهو من إضافة الصفة الكاشفة إلى موصوفها إذ الإمساك لا يكون إلا ضيقاً ضيقاً مجازيا. ويقول بشار في محمد بن أبي العباس أمير المؤمنين[4]:

---

(1) الديوان،٣/١٠.قصرت طرفي: عدم تعلق حبها بغيره،طرتين: حاشية الثوب وجانب كل شيء. وانظر ص٣٨ بيت٥، ص٤٠بيت٦، ص٤٦بيت١، ص٦٠بيت٢،١، ص٦٢بيت١، ص٦٣بيت٥، ص٧٨بيت٣، ص٨٥بيت٨، ص٨٦بيت٥،ص٩٣بيت٢.

(2) سورة الرحمن، الآية ٥٦.

(3) الديوان ،٣/١٦،يقفأ: معاودة الشيء، الرادة: المكان الذي به ردها وهي نقرة في الجبل يستنقع فيها الماء فيكون ما حولها خصباً، ضيق المسك: ضيق الوعاء.

(4) المصدر نفسه ،٣/٣٦، أربدا: أي فجر لونه إلى الربدة أي إلى أن اتضح الصبح وزالت غبرة لون الأفق. غرب: الشدة. روعاء: الناقة القوية. أوحشت: صارت وحشاً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حَمَيْتُ الكَـرى عَيْنَـاً لَهـا واحتَمَيتُـهُ إلى أن جَلاَ وجْهٌ مِنْ الصُبْح أرْبَدا
فأصـبْحتُ أثـني غَرِبَ روعاءَ أوْحشَتْ بـها جِنّـَةٌ من طَائرٍ حين غَـرّدَا

في هذه الأبيات يصف الممدوح وناقته بعد أن أسرى بها الليل أصبح يقصر لها مـن حدتها، يعني أنها لم تعي من طول السير، وأنها أجفلت لما سمعت صوت طائر غرد، وهـذا كناية عن حدتها، لأن الإجفال من الأصوات الضعيفة. ويتابع بشار في وصفه لناقة الممـدوح فيقول [1]:

غَدَتْ وبها شيءٌ وراحـَت بِمِثْلِهِ لِتُرْغِدَهُ من حَشْيِهَا أنْ تَرَغّدَا
فـمَاَ وَجـَدَتْ إلاّ مَجَـرّ إهَـابِهِ وإلاّ إهَـاباً بالـقَفيّ مُـقَدّدا

والإهاب بمعنى الجلد الظاهر، أنه أراد بها الكناية عن الجسد وقد أورد محقق الديوان محمد الطاهر بن عاشور بيتاً لحسان بن ثابت يوضح هذا المعنى المراد فيقول: [2]:

فلولا الله والمهر المفـدّى لرُحت وأنت غربالُ الإهاب

أراد منقوب اللحم بالطعان . لأنه إذا ثقب جلده ثقب لحمه، ووجه الكناية أن يبين أجزاء الجسد اتصالاً قوياً والمعنى أنها لم تجد في موضعها إلا أثر جر جسده حين جرتـه الوحـوش، ثـم وجدت إهابه مقدداً [3].وقوله أيضاً[4]:

شَرِبتُ زُجَاجَةً وَبَكَيْتُ أخْرى فَرَاحُوا مُنْتَشِينَ وَمَا انْتَشَيْتُ

والزجاجة كناية عن شدة إسرافه في شرب الخمر وأكدها بقوله" بكيتُ أخر" أي عندما انتهت الزجاجة الأولى لم تطفئ نار عشقه وولعه ألحقها بالزجاجة الثانية لينسى نفسه.

ويقول في النسيب " بعبده" أيضاً[5]:

سَـأرقِيـهـا فَتَأتيك ولو كَانت على حُوتِ

---

(1) الديوان، ٣٧/٣وما بعدها. وبها شيء: أي في نفسها خوف على ولدها. لترغده: تحسن عيشه أي تجعله عيشاً رغداً أراد لترضعه.

(2) المصدر نفسه، ٣٧/٣وما بعدها. وبها شيء: أي في نفسها خوف على ولدها. لترغده: تحسن عيشه أي تجعله عيشاً رغداً أراد لترضعه.

(3) المصدر نفسه ،٣٨/٣

(4) المصدر نفسه ،٧/٢. وانظر ص٦٢بيت٢، ص٦٣بيت٥، ص٦٧بيت٢، ص٧٣بيت٣،٨، .

(5) المصدر نفسه ،١٤/٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَقُلتُ : امشي لَنا قَصداً بما صُمتِ وَصـلَيتِ

ففي قوله" على حوت" كناية عن الكون في قعر البحر وقوله " صمتِ وصليتِ" كنايـة عـن إيمانه. ويقول بشار في النسيب بعبدة[1]:

إذا عَلِمَتْ شَوقي إلَيْهَا تَنَاقَلَتْ تَثَاقُلَ أخْرَى بَانَ منْ شِعبي

والشعب يراد به ما انفرج منخفضا بين قطعتي الجبل يسيل فيه الماء، أي بعد مسلكي من مسلكها، وليس المراد بأن قومها من قومي ولا بانت محبتها من محبتي، بل المراد الكناية عن التخالف وعدم الوفاق. ويقول بشار في سليمى [2]:

وشوقي في الصَّباحِ إلى "سُلَيْمى" أتاني حبُّها منْ كلِّ بابِ

فقوله "من كل باب" كناية عن شدة حبه، وكناية عن تمام الإحاطة كقوله تعالى "

وجاءهم الموت من كل مكان" ويقول بشار أيضاً[3]:

قَعيدَكَ أن تَنهَى امْرَأً عَن طِباعه يَجُودُ وَيَغْدُو نَاصباً بعَتيب

والقعيد تحتمل المبالغة في القعود، أي قاعدا عندك ملازما لك لا أبرح حتى أنال مـا سألت، وقيل القعيد كناية عن الرقيب، والمقصود به الله سبحانه وتعالى. ويقول بشار أيضاً[4]:

نَحْنُ جَلَبنَا الخَيْل منْ بَلْخٍ بِغَيرِ الكَذِب
حتَّى سَقَيناها وَمَا نَبْدهُ نَهرَي حَلَب

أي حتى بلغنا حلب، وهي أول بلاد الشام، فكنى عن وصولها بشرب الخيل من ماء نهرها.وهي صفة الشجاعة.وقوله أيضاً[5]:

وحيًّا لُجيمَ قَسوْرَان تُنُزِّعَتْ شَباتُهما لَمْ يَبْق نابٌ وَمخلَبُ
وَأنذالُ من يمشي ضبُيعةُ إنَّهُم زَعَانِفُ لم يخطُب اليهم مُحجَّبُ

---

(1) الديوان ،٢١٥/١ . شِعبي: المكان المنخفض بين قطعتي الحبل يسيل فيه الماء.

(2) المصدر نفسه ، ٢٢٦/١

(3) المصدر نفسه ،٣٧٩/١ . قعيدك: توسل إليك.

(4) المصدر نفسه ،٣٩١/١ .بلخ: مدينة خرسان. حلب: مدينه سورية.

(5) المصدر نفسه، ٢٧٧/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وثمة صورة تشبيهيه لحيّي لجيم إذ شبههما بالأسد المسن الذي نُزعت عنه أنيابه ومخالبه، فلم يبق منه إلا صورة الأسد الذي لا يستطيع أن يذبَّ عن نفسه. وأما " ضبيعة" فهم أنذل من يمشي على الأرض، وقوله "زعانف" كناية عن كونهم اتباعاً لغيرهم، ولم يصاهرهم سيّد وكبير بل حتى أصهارهم أتباع، وهي صفة دنيئة في الإنسان.

ثانياً: كناية يكون المكنى عنه فيها نسبة، ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه.

ومثال ذلك قول بشار[1]:

بجلْدة طَابت الثِّيابُ وبالـــــ مَسِّ يُطيب العيانَ وَالحَسَبا

أشرك بشار الرائحة والإبصار المتحد الأصل، لأن انتشار العطر من جلده يثير اشتهاء النفس إلى الشم، ومثله شذا السجايا والشمائل الحميدة، وربما كان هذا الأمر كناية عن نسبةٍ، لأن الثياب تدل على صفاء الإنسان التي تتراءى للآخرين، وقد طابت معنوية تلك الصفات بطيب جلد الممدوح . وقوله أيضاً[2]:

عَلَىَ مَا قَد عَلِمْت جُنُونُ أُمِّي وَأَعْيُنُ إِخْوتي مُنْذُ ارْتَدَيْتُ

فقد أطلق بشار الجنون على الاضطراب والهوس، وأراد بالأعين الكناية عن المراقبة، وقوله "ارتديتُ" ،أي لبست الرداء ، ولبس الرداء كناية عن الدخول في سن الكاعب، أو أراد بالارتداء الادراع وهو أن تلبس الدرع ، أي لا تبقى مكشوفة الصدر والفخذين. ويعلق ابن عاشور بقوله: "وقد ورد في ذكر قصي بن كلاب أنه كان لا تدرع جارية من جواري قريش إلا في بيته" وقوله في هجاء حماد عجرد أيضا [3]:

دَعْ عَنْكَ حمَّاداً وَخُلْقَانَه لا خَيرَ في خُلقَانِ حمَّاد

---

(1) **الديوان** ،٢٧٥/١، الحسبا: الحسب. وانظر حول تحقيق البيت عند ابن عاشور

(2) **المصدر نفسه** ،٧/٢ . ارتديت: لبس العباءة.

(3) **المصدر نفسه** ،٩٣/٣. خلقانه: اللباس البالي. وانظر ص٢٥١بيت٢،١، ص٢٦٢بيت٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والخُلْقان، بضم الخاء وسكون اللام: جمع خلق وهو البالي، وقد جمع في البيت هجاء حماد تصريحاً وكناية لأن قوله" لا خير في خلقان حماد" معناه أن ثيابه الرثة لا تحتوي على خير أي هو لا خير فيه.

ثالثاً: كناية يكون المكنى عنه فيها غير صفة ولا نسبة، أو هي التي يطلب بها نفس الموصوف، وتسمى كناية الموصوف، والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه. وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية من ديوان بشار كقوله: [1]:

وكلُّ مُتَوَّجٍ بالشَّيبِ يَغْدُو طَويلَ البَاعِ مُنْتَجَعَ الجَنَابِ

و"المنتجع" بفتح الجيم، أي تنتجعه الناس لكرمه، أي أنه مضياف و"طويل الباع" أي طويل اليد، وطول اليد كناية عن الكرم، ومنه قوله صلى الله عليه وسلم لأزواجه" أسرعكن لحاقا بي أطولكن يدا"فظننها على ظاهرها فأخذن يقايسن أيديهن فكانت زينب أول أمهات المؤمنين وفاة بعد الرسول، لأنها كانت أكثرهن صدقات كما قالت عائشة رضي الله عنها.

ويقول بشار في عبدة[2] :

لاَ تُكثِرنّ بشَيبتي عَجَباً إنَّ العَجَائِبَ في "أبي حَرْبِ"

والظاهر أنه قال" لا تكثرن بشيبة" دون إضافة إلى ياء المتكلم لتتم التورية بشيبة بن ربيعة ابن عبد شمس وبأبي حرب الذي هو أمية بن عبد شمس وهو والد حرب والد أبي سفيان، وأراد هنا التورية، ثم الكناية عن قوته بأنه قادر على الحرب. وقوله أيضاً [3]:

وبَنَيتَ بِالْبَعرِ المحَلَّ وبَالنَّوَى بَيْتاً عَليهِ خِزايَةٌ لا تَنْفدُ

---

(1) الديوان ،٢٧٥/١ . طويل الباع: طويل اليد. مُنتج: أي تنتجه الناس لكرمه. الجنان: الجهة.

(2) المصدر نفسه،٢٤٠/١. أبي حرب:والد أبي سفيان.وانظر٢٤٩بيت٣،ص٢٥٣بيت٥، ص٢٦٥بيت٤، ٢٦٧بيت٦.

(3) المصدر نفسه،١٣٦/١. خزاية: العار أو الفضيحة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حيث نجد بشار في هذا البيت شديد السخرية حتى أنه جمع معاني السخرية كلها عندما سخر من المهجو، إذ جرّد المهجو من كل فضيلة يمكن أن يفتخر بها الإنسان، فلم يكتفِ بوصفه بأنه لا يعدو كونه راعي ابل، بل جمع إلى كون المخازي قد أحاطت بيته، وهي صور كنائية جعلت المسخور منه يبدو في أحط منزلة وأوضح مقام، وذلك عن طريق جعل مادة بناء البيت وعماده من أخسّ الأشياء، وهي (البعر، والنوى، والمخازي)، ولا شك أن من وظائف الكناية التعبيرية تقريب المعنويات المجرّدة، وتصويرها في هيئة مُحَسّة مجسّدة، لتتمكن من نفس المستقبل، وتؤثر فيه [1] والصورة الشعرية السابقة تبين مقدرة بشار على اقتناص اللوحات الفنية المعبرة، ورسمها بغية تقديمها للمتلقي، مما يعكس بوضوح مقدرته الفنية. ويقول بشار[2]:

تَوَعَّدني أبُو خَلَـفٍ وعن أوتاره ناما
بسَيفٍ لأبي صُـفْو ةَ لا يقطع إبهامـا
كأنَ الوَرْسَ يَعْلُوه إذا ما صَدرُه قاما

و"أبو خلف" هو روح بن حاتم، وهذه الأبيات تمثل صورة ساخرة للمهجو رسمها بشار، وهي أقرب إلى لغة النثر، وكان روحٌ قد توعد بشاراً حين بلغه أن بشاراً يهجوه فاستنجد بشار بالخليفة المهدي، فعمل المهدي على حماية بشار من روح، ودفعه إلى التخلي عن تهديده، وبشار في هذه المقطوعة يسخر من روح، ويظهره في صورة ساخرة فهو متغافل عن من أصابوا دماء أهله، وسيفه متلّم لا يقطع، وقد علته صفرة الصدأ وكلها كنايات عن جبن المهجو [3]. وقوله أيضاً[4]:

---

(1) انظر ، عبد القاهر الجرجاني،**دلائل الإعجاز**،ص١٠٨ وما بعدها

(2) **الديوان** ١٩٥/٤ .

(3) **المصدر نفسه**، ١٩٥/٤ .وانظرص٣٧٠بيت١، ص٣٧١بيت٢.

(4) **المصدر نفسه**، ٢٥٣/١ . وانظر ص٣٨٧بيت١، ص٣٩١بيت١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لَمَّا رَأَيْتُ البُخْلَ رَيْحانَهُ وَالجُودُ مِنْ مُجلِسِهِ غَائِبُ

جعل " البخل ريحانة" كناية عن ملازمته لمجلسه، لأن مجالس الكرماء توضع فيها الرياحين مبالغة في إكرام الوافدين.

كما نجد بشاراً يكثر من الكنايات التي تفيد المبالغة في الكثير من الأحيان كقوله[1]:

وكَيفَ يخِفُّ لي بَصري وَسَمْعي وَحَوْلِي عَسكَرانِ مِنَ الثِّقالِ
قُعوداً حولَ دَسْكَرَتِي وعندي كأنَّ لهم عَلَيَّ فُضُول مَالِ
إذا ما شِئْتُ صَبَّحَني هِلالٌ وَأيُّ الناسِ أثقلُ من هِلالِ

في هذه الأبيات يصور بشار مظهراً من المظاهر الاجتماعية التي سخر منها ورفضها بشدة إذ جعل السبب في عماه وثقل سمعه زيارات مثل هؤلاء الأصحاب له، ولزيادة السخرية منهم جعلهم بشار عسكرين، كناية عن كثرتهم، وأكثرهم زيادة كان "هلال" .[2]

ويوظف بشار بعض حكاياته ليبين كناياته الجميلة، وخصوصاً الطريف منها كحكايته عندما منع أن يغتسل في حمام تأتي إليه امرأة اسمها حمادة، وكان الخطاب للحمامي فيقول[3]:

منَعْتَ الغُسلَ في الحَمَّامِ والغُسلُ لهُ عَادَهْ
وَمَا أحْوَجَني صَاحِ إلى حَمَّامِ حَمَّادَهْ

إضافة الحمام إلى حمادة لأدنى ملابسة، باعتبار حلولها فيه، وحمادة مما يكنى به عن عبدة. ويقول بشار في مدح عقبة بن مسلم [4]:

إذا كَذَبت حَرُّ الهجيرِ صَدَمْتُهَا بسَوْطي عَلى مَجْهُولةٍ أمُّ آبِدِ
عَسُوف لأجْوَازِ الدياميم بَعدَما جرى آلُهَا فَوْقَ المِتَانِ الأجَالِدِ

---

(1) الديوان، ١٤٨/٤-١٤٩

(2) انظر،الأصفهاني ، الأغاني، ١٦١/٣

(3) الديوان،٦٣/٣. وانظر ص١٨٨بيت١، ص٢٠٥بيت٥،٣.

(4) المصدر نفسه،٧٨/٣.كذبت: خالفت سيرتها من الجلد.عسوف:عاسفه شديدة العسف وهو سلوك المصاعب.لأجواز:وسط الشيءومعظمه.الأجالد:الأرضالصلبة.وانظرص٢٠٦بيت٣، ص٢١٩بيت٧، ص٢٢٥بيت٧،٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكذبت أي خالفت سيرتها من الجلد كقولهم : ضربته بسيفي فما كذبني سيفي، وفي القرآن " لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ"[1]، وقولهم: كذبتك عينك أي خيلت إليك ما ليس بحق. يقول : إذا أظهرت الوهن في حر الهجير وهي كناية عن شدّة حرارة الصحراء ضربتها بسوطي، والمجهولة : الفيفاء لا تظهر مسالكها و"أم آبد" كنية للفلاة. ويقول بشار في هجاء بني زيد [2]:

بل افترعتْ منهُم فتاةً وسيطةً فمَا قَدحُوا في عَقرِهَا بِزِنَادِ
عَدمتُكم لَم تأنَفُوا لعَروسِكُمْ يُنَطِّقُها الكَفْيِن قَبلَ وِسادِ

والوسيطة التي يتحدث عنها بشار هي ذات النسب من القوم والعقر كناية عن الألم والجرح الذي آلم صاحبه لدرجة عدم القدرة على نسيانه وقوله" ما قدحوا بزناد" كما يرى محقق الديوان أنها من الكلمات الدالة على الاستسلام، مثل قولهم : لم ينتطح فيها عنزان، وذلك أنه قدح بزناد لقصد إشعال النار، والنار كناية عن الحرب والشر. وأما البيت الثاني فهو كناية عن لؤمهم فلا يرى المجالس جليسه إلا كوجه العبيد وهي كناية عن الحقد والخيانة. وقال بشار في الفخر بنسبه حاكياً مفاخرة بين ابنته وبين امرأة غريبة فقيرة ليست من أهل المكان فيقول[3]:

طَلُوبِ لأيْسارِ المُلُوكِ إذا غَدَا وَأكْرَمُ أيْسَارِ المُلُوكِ من الصَّفَد
وَأنْتِ لَقَاةٌ بَينَ خَلفٍ وأكلُبٍ مَتَاعٌ لِمَن جَازَ السَّبيلَ وَمن قَصد

وقصد بشار بالأيسار: جمع يَسرَ وهم المتقادمون، وحيث كان القمار عند العرب من لهو أهل الجدة والبذل صار لفظ اليَسرَ والأيسار كناية عن السادة وضده البَرَم، وهو الذي لا يدخل في القمار لفقره أو لشحه، وصار كناية عن اللؤم، فقوله " أيسار الملوك " كناية عن شرف مكانته بأنه يجالس خاصة الناس وهم أصحاب الملوك وقوله" وأكرم أيسار الملوك من الصفد" ابتداء

---

(1) سورة الواقعة، الآية ٢.

(2) الديوان ،٣/٨٥-٨٦. وسيطةٌ: ذات النسب من القوم. عقرها: الجرح. الزناد: النار. ينطقها: يزيل عنها الفاحشة.

(3) المصدر نفسه،٣/١٤١.لأيسار: المتقامرون. إذا غدا: كل ما أصبح. الصفَد: العطاء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

كلام والصفد كناية عن العطاء، والمراد هنا أهل العطاء يعني أنه أرفع من أهل جوائز الملوك إذ هو جليسهم. وقال بشار في الغزل" بحبى" [1]:

وَعَـزّاني أبو عَـــــمْرٍو وَقِدماً عَنْكِ عُزّيــتُ
فَلَمْ أســمَعْ من الشــوْقِ عَلى سَمعِي فَنُوديتُ
أما حَسْبُـكِ أنّــي منــك طُولَ اللّيلِ مسبُوتُ

فبشار يتحدث عن "أبي عمرو" وهو كنية حماد عجرد، والظاهر أن بشاراً قال هذا قبل أن يسوء ما بينه وبين حماد، كما كنى بشار في قوله" على سمعي" تأكيدا على صحة مــا يقول، وكنى في قوله " المسبوت" كناية عن الشخص الميت. ويقول بشار في الغزل بــسلمى ويذكر سفرها[2]:

أنكَرتني حينَ عَرفتَ الغنى أفٌ وتفٌ لــكَ يا حَارثُ
فَاشرب بِكَأسَيكَ وَلاَ تَسقِني عَمّا قَليلٍ يُورِثُ الــوارِثُ

ففي البيت الأول كناية عن لؤم المخاطب، إذ شاع عكس هذا المعنى في الكرم، وقــد أورد محقق الديوان شاهدا على مثل هذا القول من شعر أبي تمام فيقول :

إنّ الكرامَ إذا ما أسْهَلوا ذَكروا من كَانَ يَألفهم في المنزلِ الخــشنِ

أما البيت الثاني فهو كناية عن الحرص، إذ الشارب يشرب بكأس واحدة، وهذا يشرب بكأسين أو يشرب كأس نديمه،[3]وقوله أيضاً[4] :

كــَخراج السماءِ سيــْبُ يَــديــْهِ لقريــــبٍ ونـــــازحِ الـــدارِ نَـــاءِ
حــرّمَ اللهُ أن ترىَ كَابــنِ ســـلْم عُــقْــبةِ الخــيرِ مُــطْــعِــمُ الــفُــقَراءِ

---

(1) الديوان،٢/١٥. وانظر ص١١٥بيت١، ص١١٧بيت٣، ص١٢٨بيت٢، ص١٣٠بيت٧.

(2) المصدر نفسه ،٢/٥٠.الوارث: العمر القصير.وانظر ص١٤٧بيت٢،١، ص١٤٨بيت١، ص١٥٠بيت٥،٣، ص١٦٣بيت٢.

(3) المصدرنفسه، ٢/٥٠. وانظر ص١٦٧بيت٤، ص١٧٢بيت٧، ص١٧٣بيت٥، ص١٧٦بيت٣، ص٢٠٢بيت١،ص٢٠٣بيت٥، ص٢٠٦بيت١، ص٢١١بيت٣، ص٢١٥ بيت٧، ص٢١٧بيت٤،٣.

(4) المصدر نفسه ،١/١٣٥-١٣٦. حرم : التحريم. عُقبة الخير: النسبة إلى الشيء كقول زيد الخيل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حيث نجد في هذا المثال وصفاً للممدوح عقبة بن مسلم، حيث كنى بشار "سيبُ يديــه" كناية عن كرمه في منح العطايا. وقوله في البيت الثاني "حرم الله"هو الذي يحرم المنع كقوله تعالى" وحرام على قرية أهلكناها أنهم لا يرجعون" فقد جعل بشار التحريم من الله هنا تأكيــد للمنع، لأن الأمر الذي جعله الله لا يتخلف. وقد كنى بشار بقوله " حرم الله أن ترى" عن بلوغ الممدوح الغاية في المحامد، فلذلك عز وجود نظيره وذلك أن النفائس في كل الأنواع قليلــة، وأنفس النفائس لا يأتي إلا على خلاف العادة، فكان منع الله مجيء مثل ابن ســلم مــستلزماً لكونه من نفائس الموجودات، وأنه لا نظير له، وأن مثله لا يتعدد، وكل ذلك كناية عن بلوغه غاية المجد والكرم والذي لم يبلغها غيره.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الباب الثالث

ظواهر دلالية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول

دلالة الصورة

الصورة في النقد الأدبي القديم والحديث

إن أول ما تستدعيه دراسة الصورة، هو تخليص هذا المصطلح من تلك الاختلاطات التي واكبت فهمه، فانحرفت به عن أن يكون، في بعض التوظيفات، جوهر الشعر؛ وما ذلك إلاّ لغناه بالدلالات التي جعلته صالحاً ليكون مادة دراسيّة لأكثر من مجال من مجالات العلوم.

وإن المتتبع لكلام البلاغيين والنقاد القدماء، يجد حديثهم يدور بشكل أساسي حول قضية اللفظ والمعنى أكثر من حديثهم عن الصورة، وأقدم من وقفنا على قولٍ له في هذا الشأن أبو عثمان الجاحظ (تـ٢٥٥هـ)، حيث كان له عبارة أثارت الجدل في قوله:" والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي، والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير[1]و نجد في هذه العبارة أمرين:

أولاً: أن الجاحظ كغيره من النقاد الذين كانوا يقتبسون الأسماء ذات المدلولات الحسية، لتوضيح مفاهيم ومدلولات ذهنية. ثانياً: أنه تحدث عن مقومات الشعر الأساسية في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك.

ثم تبع الجاحظ عدد من النقاد أمثال قدامة بن جعفر، وأبو هلال العسكري، والرماني وغيرهم الكثير، إلا أنني سأقف قليلاً عند عبد القاهر الجرجاني لما أثارني عندما كان يقف على تعبيرات النقاد الذين سبقوه أمثال الجاحظ، وابن قتيبة، ولكنه لم يقف عنده و حاول أن يخرج

---

(1) الجاحظ ،الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، ص ١٢٢/٣. وانظر قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق طه حسين، ص٤، وانظر أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ص٢١٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بتصور جديد ومعنى جميل، إذ يقول " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"[1]. ونجد من خلال هذا القول أن الجاحظ وابن قتيبة وحدا بين اللفظ والمعنى من خلال الصورة، وكانوا يقصدون مثل هذا الكلام، و نجد المعاني عند عبد القاهر كالمادة الخام بالنسبة للذهب والفضة ويقول " واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[2]. فالصورة عنده بمعنى التمثيل وصور المعاني عنده يعني نظمها، فتخيير النظم يعني تخيير صورة المعنى كأن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول "زيد كالأسد" ثم تريد هذا المعنى – الغرض – بعينه فتقول " كأن زيداً الأسد "فتفيد تشبيهه بالأسد إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأولى[3].

وأما بالنسبة للصورة عند المعاصرين: فقد تعددت نتيجة تعدد فروع المعرفة التي اهتمت بها مثل علم النفس، والفلسفة، والنقد الأدبي حيث أصبح المفهوم عندهم لا تكاد تجمع عليه الدراسات النقدية المعاصرة، وكان لهم حديث ونقاش طويل عن بناء الصورة وعناصر هذا البناء لكنهم على اختلاف وجهاتهم، يذهبون إلى تلك العناصر التي تبدأ بفكر الشاعر ونفسيته، وانفعاله، وخياله، وتعبيره بالصور ومنها : العناصر الحسية التي يستعين بها لإبراز فكره ونفسيته، والتي تأتي استجابة لانفعاله وخياله[4]"حيث نجد في الدراسات الحديثة أن الصورة تنقسم إلى أمرين صورة مفردة، وصورة مركبة، والصورة المفردة عند النقاد هي التي لا تتجاوز البيت الواحد أو بعض بيت على أن يتناول وصفاً مباشراً مصوراً، أو تشبيهاً،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ،**دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود شاكر، ص٢٥٤

(٢) **المصدر نفسه** ، ص٢٥٤.

(٣) **المصدر نفسه** ، ص٢٦٥-٢٨٥.

(٤) محمد إبراهيم عبد العزيز شادي ، **الصورة بين القدماء والمعاصرين (دراسة بلاغية نقدية)**، مطبعة السعادةط١ ،١٩٩١،ص٤٦ .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أو استعارةٌ، أو كناية، وقد تعددت وجهات نظر الدارسين حول مفهوم الصورة، ومنهم من أيقن أنه يوجد ارتباط بين الخيال وجمال الصورة وعده من أكبر أسباب النجاح في الأدب[١] وقال بعضهم إن الأساس النفسي للصورة قائم على النزول من داخل مضطرب إلى موضوع خارجي منسجم متحد، والأصل في هذا الموضوع أن يكون حسياً يمكن إدراكه بإحدى الحواس[٢]

ومنهم من ربط الصورة بالعاطفة والوجدان وعدّها تركيبة وجدانية مثل مجيد عبد الحميد ناجي يقول:" هي ذلك المركب العجيب الذي أحسن الشاعر فيه انتقاء عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي، ودلالتها الإيحائية وصهرها في بوتقة مشاعره ووجدانه، وأعاد صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه وأحاسيسه، وبشكل يختلف عما لها من أبعاد في الواقع العياني المرصود، وأفاض عليها من روحه وذاته، واستطاع أن يكشف لها بذكائه وفطنته وبراعته علاقات جعلت تركيبها منسجماً متلاحماً بحيث يمتزج فيه الشعور والعواطف والأفكار بالإيقاع الصوتي لعناصر الصورة وبدلالاتها الإيحائية" [٣]. ومن الدارسين من ربط الصورة بالعقل مثل يوسف اليوسف والصورة عنده صيغة جزئية ينسجها العقل ليخزن فيها تمثل الذات لشذرة من شذرات الموضوع ومنسوجة صغيرة يودعها انفعال الداخل أمام الخارج، مما يخول لنا حقاً تصورها كخزان صغير يحتقب كلاً من التصورات الذهنية، والتفاعلات النفسية المتخارجة أي رؤية الداخل للخارج من جهة، واستجابته لهذا

---

(١) انظر أحمد مطلوب، **دراسات بلاغية ونقدية** ، مطبعة دار الحرية ،بغداد ،ط١، ١٩٨٠، ص٢٩٦-٢٩٩وانظر أحمد أحمد بدوي ،**أسس النقد الأدبي عند العرب**، ط٢، مطبعة نهضة مصر ،ص٢٧٧-٢٨٥

(٢) عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ، ص١٧٧.وانظر، ريتشارد، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة د: محمد مصطفى بدوي، القاهرة،١٩٦٣م، ص٣٠٩

(٣) انظر، مجيد عبد الحميد ناجي ، **الصورة الشعرية** ، "مجلة أقلام"، ع٧، سنة١٩، آب،١٩٨٤،ص٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخارج من جهة أخرى [١]. ومنهم من ربط الصورة بالخيال والإيحاء معاً، يقول الربـــاعي: " إن الصورة في الفهم الفني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكـــون هـــذه الهيئة معبرة وموحية " [٢]. أما عز الدين إسماعيل فقد عرف الصورة من منطلق نفسي حيث عدها صورة تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع [٣].أما دراسة الصورة عند بعض المذاهب مثل المذهب الرومانسي، فإننا نجد الشاعر الرومانسي قد استعان في تشكيل صوره بالطبيعة ومعطياتها على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط مـــا بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظـــاهر الحسية، وفي هذا رجوع إلى محاكاة الطبيعة في إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية، ولكـــن على أن يحتفظ الفنان أو الشاعر بأصالة في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثـــل أفكـــاره وتربط ما بينها ربطاً عضوياً"[٤]. وفي هذا الفصل سنقف على أهم الصور الفنية التي أبـــدع بشار في توظيفها، وأهمها الصورة البصرية ، والصورة الـــصوتية، والـــصورة الـــسمعية،

---

(١) يوسف اليوسف ، **مقالات في الشعر الجاهلي** ، دار الحقائق ، بيروت،ط٤، ١٩٨٥،ص٢٩٨

(٢) عبد القادر الرباعي ، **الصورة الفنية في النقد الشعري**،ص٨٥. وانظر صلاح فضل ، **بلاغة الخطـــاب وعلم النص**، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنـــشر، لونجمـــان ، ١٩٩٦م، ص١٧٣. وانظـــر عبدالله التطاوي، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد** ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،٢٠٠٢م، ص٨

(٣) عز الدين إسماعيل ، **الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنيـــة والمعنويـــة** ، دار العـــودة، بيروت، ١٩٨١،ص. ١٢٧. وانظر بشرى موسى صالح ، **الصورة الشعرية في النقد الادبي الحـــديث** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤،ص١٠٦. وانظر، عز الدين إســـماعيل ، **التفـــسير النفـــسي للأدب** ،ص ٥٧. وانظر، نعيم اليافي ، **الشعر والتلقي** ، دراسات في الرؤى والمكونات ، الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق ،٢٠٠٠م، ص٢٢٠. وانظر محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الادبي والبلاغة**، دار الكتاب العربي ، الاسكندرية،ص١١١

(٤) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحـــديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣،ص٤١٤. وانظر أحمد الشايب ، **أصول النقد الادبي** ، مكتبة النهضة، مصر،ط١٢،ص٢٤٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والصورة الشمية، والصورة اللمسية، والصورة الذوقية ومحاولة الوقوف عند كل واحدة منها لبيان دلالة الصورة الفنية .

أولاً الصورة البصرية:

البصر هو الحاسة التي فقدها بشار كباقي الشعراء الأكفاء، وهي الحاسة الأكثر أهمية بالنسبة للإنسان، لذلك كان لفقدانها أثر كبير شكل عنده عقدة كانت بمثابة الهاجس الذي أرقه طويلاً، وجعله يحاول مراراً وتكراراً الإثبات للناس جميعاً أن فقدانه البصر لم يشعره بعجز، ولم يقلل من شأنه، فعلى الرغم من فقدانه أهم حواسه إلا أنه استطاع مسايرة المبصرين ،لذلك فقد أكثر من الاعتماد على الصور البصرية سواءً عند حديثه عن الألوان، أم في وصفه للحركة، أو الضوء، أوالظلام، وهي جميعاً تحتاج إلى الرؤية ليتمكن الشاعر من تصويرها .

ومن المعروف أن الحواس الخمس هي منافذ الإدراك للنفس غير أن أقوى هذه الحواس وأهمها العين إذ أن العين ترى الأشياء من خلال اهتزازات الضوء البيئي، فتتكسر الأطياف الضوئية على الأشياء، وتنعكس على شبكية العين ليتمّ الإبصار، ولا تدخل هذه المرئيات إلى الذهن كذبذبات مثلما صدرت عن أشيائها، وإنما تدخل معاني إدراكية مجردة، فتنقلها الأعصاب البصرية إلى الذهن لتحويلها إلى إدراكات حسية [1] أي تتحول صورة الشيء المشخصة إلى إدراك ذهني، يقوم العقل من خلال وظيفتيه التحليلية والتركيبية بتحويل ما أدركه إلى معانٍ إدراكية، وصور تشخيصية، فإذا أراد المبدع أن ينتجَ نصاً يستجمع من

---

(1) مصطفى عبده، **فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني** ،ط٢، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،١٩٩٩م،ص٨٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلال قوة الحس المشترك [1] وهذا ما تجلّى لدى بشار، لأنه خالف المألوف واستطاع أن يكوّن صورة بصرية تفوّق بها على المبصرين لأنه كان يتمتع بخيال إبداعي قادر على ربط هذه العناصر المشتقة التي جمعها في حافظته من خلال ثقافته، وتحليلها إلى ماهياتها الأولى ومزاوجتها مع الجزيئات الحسية التي كان بارعاً في توظيفها، فولد منها أبنية جديدة لها أبعادها الجمالية، ولذلك استطاع بشار بفضل خياله الخصب المنتج أن يُثبت أن العميان يستطيعون التعبير تشكيلياً عن أحاسيسهم غير البصرية. وفي هذا الفصل سنحاول أن نتعرف على طبيعة الصورة البصرية وأنواعها في شعره

أولاً : الصورة الطللية

احتلت الأطلال جزءاً من ذاكرة الشعراء العرب بعد انصرام العصر الجاهلي، والاستقرار المكاني حضارياً في العصر العباسي، ولا سيما في القصائد الرسمية التي كان يُمدح بها الخلفاء وعِليةُ القوم، وأصبحت مثل هذه القصائد في هذا العصر تُنعتُ بالتقليدية، بعد أن ثار شعراؤه على منهج القصيدة الجاهلية، غير أن بعض هؤلاء الشعراء عرّج على الأطلال وذكرها لإرضاء الخليفة، أو لإرضاء الذوق العام الذي ما زال قريب العهد من تلك الآثار. وقد كان بشار أحد الذين ذكروا الأطلال في قصائد عدة، وقدّم لها صوراً تقليدية معهودة وجدد في بعضها، ومن المعروف أن مشهد الطلل يتطلب رؤية بصرية، وربما تطلّب رؤية بصرية حتى عند شعراء الجاهلية وأضرابهم، وهذه الرؤية هي التي تهمنا في هذا الموضع .

---

(1) انظر، يوسف حسن نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٩٥م، ص١٦٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونقصد باللحظة الطللية، لحظة الوقوف على الأطلال وبعثها في صورة جمالية لها دلالتها النفسية في ذات الشاعر، وقد بدت هذه اللحظة وعاء مشاعر بشار، ومحتوى أحاسيسه، تصورها خالية من أهلها مركزاً على عنصر المكان تركيزاً نفسياً؛ لأنه موئل الذكريات ومفجرها في آن واحد. يقول بشار في مدح سليمان بن داود الهاشمي[1]

تأبَّدت بُرقةُ الرَّوحَاءِ فَاللُّبِبِ ... فَالمُحَدثاتِ بِحَوضِي أهلُهَا ذَهَبُوا
فَأصبحتْ رَوْضَةُ المَكَاءِ خَالِيَةً ... فَمَا خِرُ الفَرْعُ فالغَرَّافُ فالكَثَبُ
فَأَجْرُعُ الضوَّعِ لا تُرعَى مَسَارِحُهُ ... كُل المَنَازِلِ مبثوثٌ بِهَا الكَأبُ
كَأنَّهَا بَعْدَمَا جرَّ العَفَاءُ بِهَا ... ذَيلاً مِنَ الصيفِ لَمْ يُمْدَدْ لَهُ طُنُبُ
كَانت مَعَايا مِن الأحْبَابِ فَانقَلَبَت ... عَنْ عَهدِها بِهِم الأيامُ فَانقَلبوا

فهو في هذه الأبيات يسير على منهج الشعراء القدامى، فيتذكر الديار عندما كانت عامرةً بأهلها ثم كيف أصبحت مكاناً يرتعي به الوحوش، ويتحدث عن سبب فقرها فقد رحل الأحبة عنها وغادروها فلم يعد بها من أحد، وأصبحت المنازل حزينة كئيبة، وانتشر الحزن في كل مكان فيها، وتحولت بها الأيام فبعد أن كانت عامرة كثيرة الأحباب تغصّ بهم انقلبت إلى مسكن للوحش.

فالصورة جاءت وسيلة الشاعر في التعبير عن أفكاره ومعانيه المجردة تعبيراً حسياً، لتقريب هذه الأفكار، والمعاني إلى أذهان المتلقين، معتمداً في تصويره على الخيال بالدرجة الأولى، فالصورة الفنية " مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال . والخيال نشاط فعّال يعمل على استنفار الأشياء ليبني منها عملاً فنياً متحد الأجزاء ، منسجماً فيه هزة للقلب ومتعة للنفس"[2]

---

(1) الديوان، ١/ ٢٥٤.تأبد: أقفر. برقة الروحاء وما بعدها: أسماء مواضع ومياه. البرقة: الأرض ذات الحجارة المختلفة الألوان. الكأب: مصدر قياسي لكئب إذا حزن واغتم. الطنب: حبل الخباء والسرادق. معايا: التعب.

(2) عبد القادر الرباعي ، **الصورة الفنية في النقد الشعري** ، مكتبة الكتاني ،اربد ،ط٢، ١٩٩٥،ص٦٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعندما يتحدث بشار عما خلفه الراحلون وراءهم من آثار يسلك نهج القدماء فتترك البادية أثرها في صوره بكل ما فيها مهما كان دقيقاً، فيتناول بقايا الحوض الذي كانوا يستعملونه، ولم تبق منه سوى حجارة متهدمة، ويتناول ما تبقى منها هنا وهناك من بقايا صوف الغنم والبقر والجمال، ويتحدث عن الساحة التي كانت محط أقدام القوم، وقد بدت آثار مشيتهم على أرضها الصلبة، كما يتحدث عن مكان الفرس، ومبرك الجمل وما خلفاه من وبره وصوف متساقط، ولا ينسى أن يذكر ما تركته الجمال والخيول من قراد كان يدب بينها فيلتصف بجلودها يقول[1]:

وَخَلْفُوا لَكِ آثاراً مُدعِثرةً ... مَا حَولِهَا سَبَدٌ مِنْهُم ولا لبَدُ

إلا العراصَ وإلا الهُدب من دِمنٍ ... عَلَى هِدَامِلِها الأهْدَام والنَجِدُ

فقَفْ بِهن عَلَى ما شِئتُ من أثرٍ ... ممَّا يُلبِّدُ مِنْها فهو مُلتَبِدُ

ومَنْ مباءَةَ رِبعَانٍ وَمن عَطَنٍ ... يَدبُ بيَنُهم القَردانُ والقِرَدُ

يرى عبد الفتاح نافع أن بشاراً سلك مسلك القدماء في تصوير الديار واستخدم ما استخدموه من ألفاظ وصور، ولكنه لم يكن يسير على وتيرة واحدة في هذا التصوير، بل كان كثيراً ما يخرج على هذا النظام فيقدم لوحتين: لوحة يسير فيها على النمط القديم صياغة ومعنى وصوراً ثم يتبعها بلوحة أخرى يبث فيها الحياة والحركة والأنس بدلاً من الموت والوحشة والأقفار، وغالباً ما تكون اللوحة الثانية استعادة لذكريات جميلة قضاها في هذه الديار وسعد بها بقرب الأحبة، وهو مع هذا لا يلغي اللوحة الأولى إلغاءً تاماً بل نحس أنه لا يزال مرتبطاً بها على الرغم مما يحاول أن يقنعنا به من أشياء خلابة، ومن ثم لا تلبث ألوان الصورة الجديدة التي يقدمها في لوحته الثانية بالخفوت والاضمحلال والذوبان ثم الاندماج مع

---

(1) الديوان، ٢/٢٧٩. السبد: الشعر، اللبد: الصوف،هَدبَ الهدب، جمع هدبه وهي خمل الثياب، الهدامل: جمع هدمل المزمن المتخلق، الأهدام: جمع هدم وهو الثوب البالي، النجد: متاع البيت الذي تركه الراحلون لتخلفه من القدم. بناءه: المحل المرجوع إليه، الربعان: جمع رباع وهو الفرس أو الجمل الذي أسقط السن التي بين الثنية والناب، العطن: مبرك الإبل، القردان: جمع قرد وهو حشرة صغيرة سوداء تلتصق بجلد الخيل والإبل تمتص الدم، القرد: ما يتساقط من الوبر والصوف من الإبل والغنم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللوحةُ الأولى وكأن القديم يأبى عليه أن ينطلق إلا في حدود معينة لا ينبغي عليه أن يتعداها[1]. ويقول بشار في مدح عقبة بن مسلم[2]:

يا دارُ بَين الفَرعِ والجِنَابِ ... عَفَا عَليهَا عُقَبُ الأعقَابِ
قَد ذَهبتِ والعَيشُ لِلذَّهابِ ... لمَّا عَرَفناهَا عَلَى الخِرابِ
نَاديتُ هَل أسمعُ من جَوابِ ... وَمَا بِدارِ الحيِّ من كرَّابِ
إلا مَطايَا المِرجَلِ الصُّخَّابِ ... وَملعَبُ الأَحبَابِ والأَحبَابِ
في سَامرِ صَابٍ إلى التَصابي ... كَانَت بِهَا سَلمَى مع الرَّبَابِ
فانقَلبتْ والدَّهرُ ذو انقِلاَبِ ... ما أقرب العَامِرَ من خَرابِ

فيتبع بشار طريقة القدماء في مدائحهم، فيذكر ديار الحبيبة ويحدد مواقعها، وكيف عمل الزمن على خرابها؟ وكيف فقدت الحياة فلم يعد بها من حي يسمع؟ ولم يبق هناك ما يلفت الانتباه سوى حجارة كانت توضع عليها القدر، وساحة كانت النسوة يلعبن بها ويتسامرن، واختار لعناصر هذه الصورة البدوية ألفاظاً توحي لموقف الأسى الذي يحسّه الإنسان لدى فقد أعزائه، وأحبائه، فأسلوب النداء الحزين في مطلع الأبيات، والذي يثير انتباه السامع، وتخير لفظ "عفا" و "عقب الأعقاب" التي توحي بتوالي الليل والنهار، ونهاية كل شيء ولفظ "ذهبت والعيش للذهاب" ولفظ (الخراب) وأسلوب الاستفهام الساخر في قوله:

نَاديتُ هَل أسمعُ من جَوابِ ... وَمَا بِدار الحيِّ من كَرَّابِ

ليوحي على الرغم من تأكده من غياب الأحبة وخلو البيت منهم أنه لا يزال عنده بصيص من أمل اللقاء، ثم اختياره للفظ "انقلبت" وتكرار ذلك في قوله والدهر ذو انقلاب وذلك الاستسلام اليائس الذي يعبر عن نهاية كل عامر وتحوله إلى خراب: ما أقرب العامر من خراب ! ثم يبدأ الشعراء بذكر ما خلفته الحبيبة الراحلة من ذكرى بعدها، ولا ننسى تلك

---

(1) عبدالفتاح نافع، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣، ص ١٥٢.

(2) **الديوان**، ١/ ١٦٤ وانظر، **لسان العرب**، مادة :(كَرَب) كراب، بمعنى احد، مطايا المرجل: الأثافي، الصخاب: الكثير الغليان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحجارة المتبقية التي خلّفها القوم، والتي كانوا يستخدمونها للموقد، وتلك الساحة التي تقع أمام بيت الأحبة حيث كانت سلمى مع الرباب تقضيان أوقاتهما بين لعب وسمر، وأحاديث شتى، كل هذه العناصر خدمت الصورة التي أراد أن يقدمها لمرابع البادية، فجاءت صورته كما أراد حزينة فالشاعر في منظوره يخزن في ذاكرته صور الأشياء وإذا أراد التعبير عنها أوجد لها ما يماثلها من لفظ مخزن أيضاً ليقيم به صورة هذا المدرك في أذهان المتلقين وإفهامهم. فإذا انتقلنا إلى أرجوزة بشار في عقبة بن مسلم يقول:

يا طَلَل الحي بِذاتِ الضَمَدِ ... بالله حَدِّث كيفَ كُنتَ بعدي

وجدناه ينهج نهجاً تقليدياً، ولكنه لا يلبث أن تشده صور الحضارة التي يعيشها فبعد أن يخاطب الطلل، ويتحدث عن دعد، ونؤى، وعن تلك الفترة الجميلة التي عاشها بتلك الديار، ينتقل إلى لوحة جديدة، فيحدثنا عن الزهور الجميلة، والندى، والروض، ومغنى واهب بن فند والبرود الموشاة والريحان الساجد[1]:

تَلهُو إلىَ نَوْرِ الخُزَامَي والثَّعدِ ... في زاهَرٍ مِنْ سَبطِ وَجَعدِ
مَا زَالَ مِنْ حَرجِ الصَّبا في رَندِ ... يَخْتَالُ في ماءِ النَدى المُنَدي
حتى اكتَسىَ مِثْلُ عُيونِ البُردِ ... رَوْضاً بمَغنى وَاهِب بن فِندِ
أهْدىَ لَهُ الدهرُ ولَم يَستَهِدِ ... أفوافَ أنْوَارِ الحَداء المُجْدي
يلَقى الضُحَى رَيْحَانُهُ بِسجدِ ... بُدِّلتُ من ذَاكَ بُكىً لا يُجدي

لا شك أن هذه الصورة لا نشاهدها لدى ديار المحبوبة القديمة، كانت صورة الديار هناك مقفرة موحشة يبدو عليها الأسى، والحسرة، وألم الفراق، وكان الشاعر القديم يكتفي بتقديم صورة محزنة للديار الموحشة، وقد يذكر في بيت أو بيتين عهده بها، وهي عامرة، وكان إذا تطرق إلى ذكر النبات فيها بعد رحيل الأحبة لا يذكر إلا الشوك، والحشائش البرية التي لا

---

(1) الديوان، ١٥٧/٢.سبط: طليق الشعر مستطيلهُ. الجعد: القصير الشعر. المندي: الذي يبل غيره وذلك من قوة ابتلاله.عيون البرد: الخلايا التي في نسجه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تنبت إلا في الخراب، وندر أن يتحدث عن الخضرة، وجمال النبات البري بعد رحيل الأحبة. وبشار تحدث عن وحشة الديار وخلوها من دعد، ولكنه لم يقصر على ذكر تلك، وإنما قدم صورة لذلك العهد الجميل الزاهر الذي انقضى حيث اللهو بين نور الخزامى الرطبة، والأزهار المتنوعة في سيقانها ما بين قصير وطويل، والندى الذي تسكبه الطبيعة على النوار والأزهار فتجعلها تختال وتنتشر رائحتها العبقة وهذا الروض الذي اكتسى بالأزهار والنوار المتعددة الألوان كوشي البرد وأخيراً هذه الصورة الرائعة للريحان عندما يتعرض للشمس الحارة فينحني بسبب لينه ورقته فيظهر في انحناءته كأنه يسجد تعبداً[1].

ثانياً: الظعائن

يشكل بشار للظعائن صورة بصرية يغمرها الجمال بآنائه، لأنه يتجاوز علّتة نفسية مركزة فلا يفصل في هذه الصورة بل يجعل الطي البلاغي نشراً معنوياً ويصبغه بألوان نفسية تظهر حال وجوده من دون أن يشعر المتلقي بأي تصنّع غنيّ إذ يجد بشار موضوع الظعائن جزءًا من موضوع الأطلال، لذا فإنه ربط فكرة الظعائن بالانفعال النفسي الذي انتابه مازجاً بين القديم والجديد[2]. يقول بشار [3]:

عَافُوا المنَازِلَ من نجدٍ وَسَاكنة ... فَمَا دَرِيْتُ لأَنِّي طَيِّةٍ عَمَدُوا
لَكِن جَرتَ سُنَحٌ بيني وبيَنهُمُ ... والأشأمانِ غُرابُ البينِ والصُّرَدُ
صَاحا بِسيرهِمُ حتىَ استعتْ بِهم ... وبِالخَليطِ من الجِيَرانِ فَاتْجردُوا

---

(1) عبدالفتاح نافع، الصورة في شعر بن برد، ص ١٥٥ وما بعدها.

(2) عبدالكريم صالح الحبيب، التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص ٩٨.

(3) الديوان، ٢/ ١٩٤،وانظر لسان العرب،عاف: كره. السنح: زجر الطائر، ايمر عن يمين الإنسان وفيه فأل، والصرد: طائر يُتشائم به، والمدعثرة: المتهدمة، وقوله لا سبد ولا لبد: أي انتقاء الغني عن القوم.العراص:وهي الساحة التي بين الدور تظل ظاهرة لأن أرضها صلبة من أثر مشيهم. والهدب: وهي خميلة الثوب. الهدامل: الثوب البالي. الأهدلم: الثوب الذي ليس طويلاً. النجد: متاع البيت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وخلَّفُوا لَكَ آثَاراً مُدعثرةً مَا حَولها سَبَدٌ مِنهُمْ وَلاَ لَبَدُ

نجد كل ما في هذه الأبيات يوحي بالأسى والحزن، ويظهر المكنونات الداخلية التي يعاني منها بشار عند تشكيل صورته البصرية هذه إذ يبدأ بوصف حال القوم، وقد تركوا المنازل مكرهين وكارهين، فهم مكرهون على الارتحال، لكي يجددوا عهدهم بحياة جديدة، أو لأنهم اضطروا إلى ذلك فإذا ما نضبت الغدران وصوَّح الزرع وجف الضرع،تكاملت أسباب الرحيل عن الديار، ولذا اختصر ذلك بقوله (عافوا)، وقد ركز بشار على ذكر (نجد) ليؤكد على اضطرارهم للارتحال، فنجد أهل العالية والارتفاع، وأهلها معزوزون فكيف يتركونها ويُبقوا ساكنيها غارقين ببحر الأسى، بالإضافة إلى ما يدل على ثقافة بشار معرفته بأحوال البشر، وما ترمز له المعتقدات وخصوصاً انتقال الطير، وهجرته فكان بشار إذا سمع سنح الطير تفاءلوا، وهو استخدمه للتشاؤم، لأنه يريد لهم الخير والسلامة في الارتحال، وهو معنى عميق ربما انفرد به بشار في تعبيره عن مثل هذا الموقف، وهي براعة تعبيرية في إظهار مشاعره الباطنية التي توحي بالمحبة المعتملة في داخله لهم، وهذه المشاعر مضطربة لديه بين ما يُكنه ويظهره لهم، فقد سنح الطير مبشراً بالسلامة، غير أن الغراب الأشأم قد أعلن الارتحال فجعل السواد مركباً في نفس الشاعر، وهو سواد الحزن المستقر بداخله، وسواد الأيام التي سيلقاها في ارتحالهم، وقد ظهر الأثر النفسي جلياً في هذه الصورة فهو لا يعزو ارتحال القوم إلى رغبة في نفوسهم، بل يعزوها إلى الأشأمين عندما صاحا نجدٍ القوم بالرحيل، ومن عوائد العرب إذا أراد أحدهم الارتحال أن يزجروا له الطير، فإذا سار ميامناً قالوا سنح وتفاءلوا بسفره، وإذا سار مياسراً قالوا برح وتشاءموا بسفره[1].وتنحصر أهمية الصورة في لفت انتباه المتلقي للمعنى الذي تعرضه" وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه ... تفرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظه ذلك أنها تبطئ

---

(1) انظر محمود شكري الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، بعناية محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ص٣/٣١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصـــول إلـــى المعنى دونها"[1]

كما يظهر الشاعر شوقه إلى تلك الظعائن في أثناء صورة بصرية فيها التقليد والتجديد يتمازجان بجمالية فنية يقول[2]:

بَانوا بَهنّ وفي الأحْداجِ غَانيةٌ ... في جِيدِها ومتَالي ليتَهـــا غَيـــدُ
عَبْلٌ مُسوَّرُها وَعثٌ مؤزَّرُهـــا ... مِثْـــلُ المهـــاةِ رَدَاحٌ نبتُهـــا رَوَدُ
هيفاءُ لفَّاءُ جردَحلٌ مُخلخلُهـــا ... تُحيي وتقْتلُ من شاءتْ بِمَا تَعِـــدُ
فَمَا يفوزُ الذي أحيتْ بِمنْفَعَـــةٍ ... وَلاَ لمن قَتَلَـــت عَقْـــلٌ وَلاَ قَـــوَدُ
تَخْدي بِهَا أصْلاً بُزلٌ مُخَيَّـــسَةٌ ... مثْلُ القُصُورِ عَلَيهَا البُدْنُ الخُرُدُ

يرسم بشار صورة جمالية لتلك الظعينة، وهي على قدر أحاسيسه ومشاعره، فالوصف تقليدي غير أن بشاراً يدخل الكلمة في شبكة من العلاقات الفنية، ليبرز الدلالة المعنويـــة فـــي المظهر الكلي فتصبح الطاقة التعبيرية للفظة ذات رؤى متعددة (فبانوا) إذا ابتعدوا وهو فعـــل من الأضداد يأتي للبعد وللظهور، وربما كانت دلالته إلى معنيين متضادين توحي بقلق مشاعر الشاعر، وعدم ثباته وكأنه يقف على مشارف المنازل مراقباً مشهد الارتحال، وهو في وصفه للغانية يعطيها مثلاً أعلى للجمال الأنثوي المتمثل في ذهنه، فالغانية مثلاً هي التـــي اغتنـــت بزوجها عن سواه فهي عفيفة، وهي التي اغتنت بجمالها عن زينتها، فهي جميلة وهي التـــي أغنت زوجها عن سواها فهي مغناجة لطيفة، وقد يستطيع المرء أن يـــستنبط معـــاني ذوقيـــة

---

(1) انظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عنـــد العـــرب، المركـــز الثقـــافي العربي،ط٣، ١٩٩٢،ص٣٢٨

(2) الديوان، ١٩٥/٢ وما بعدها. وانظر لسان العرب،مادة: (حَدَجَ) والأحداج: جمع حـــدج، وهـــو مركـــب النساء، ومتالي ليتها: أواخر صفة العنق والغيد: الميل والاسترخاء نعومةً وترفـــاً، والعبـــل: الـــضخم، والمسورٌ: مكان السوار، الواعث الهزيل، المؤزر: موضع الإزار، رداح: ثقيلة الأوراك، لفاء: ضـــخمة الفخذين، جردحل: ضخم، تخدي: تسرع في سيرها، البزل: الناقة الفتية التي بزل نابها، المخيسة: المذلة، البدن: ضخمة الجسم، والخرد: جمع خريدة وهي الفتاة البكر الحسناء وأصلها اللؤلؤة التي تثقب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جمالية أكثر وفق ثقافته ورؤاه، ثم يستأنف وصفه لجسد هذه الغانية فيظهر ترفها في تتابع لفظي يبين اتساع القاموس اللفظي لديه وغناه بألفاظ تسعفه في رسم جزئيات صورته، والاختيار اللفظي لبشار يظهر مكنونات نفسه متجاوزاً علته الجسدية، فكل ما جاء به بشار يتماوج تحت حاسة البصر، فالترف يجعلها تميل صفحة عنقها غنجاً ودلالاً ونعومة، وهي ضخمة اليدين، هضيمة الخصر، كأنها مهاة في لحظ عينيها، تشابه الروضة الغناء التي يرتادها الناظرون لكي يتزودوا من مباهج الحسن فيها، وإذا ما رجعنا إلى علامات الجمال العربي في القديم سنجد هذه الصفات التي أحبها العرب في الأنثى وقد استطاع بشار أن يوظفها بثقافته .

ثالثاً: الطبيعة

إن صورة الطبيعة هي أقرب الصور إلى قلب بشار ونفسه، فهي جليسه وأنسه، وهي التي تمتد عبر ديوانه من مبتداه، إلى منتهاه، ولا يخلو غرض من أغراضه الشعرية، بل يكاد لا تخلو منها قصيدة من قصائده فهو يقدمها بين يدي الغزل والنسيب ويجعلها طريقاً للمدح . كما إن نشأة بشار البدوية دافعاً له لكي يتجه إلى الشعر القديم ينهل منه، ويستخدم الأساليب التي لجأ إليها القدماء، ويستعمل لغتهم القوية الجزلة وتعبيراتهم الرصينة التي اعتادوها، ولعل قدرته في اختيار الألفاظ والعبارات والدقة والمهارة في صوغها، وطريقته في الوقوع على المعنى المحسوس القريب وقدرته على محاكاة القدماء هي ما حدا بالبعض أن يعده شبيه امرئ القيس والأعشى[1].

والطابع القديم يظهر في شعره، لا من ناحية اللفظ والأسلوب فحسب بل في تتبعه لصور القدماء، ونهجهم في مدائحهم، وفخرهم، وغزلهم، وفي التخطيط العام لقصيدته من

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ١٣١/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حيث الاستهلال والانتقال، وحسن التخلص، فعندما يتحدث عن الصحراء وجو الرحلة يصورها تصويراً خيالياً تشبهاً بطريقة العرب، ويغوص على الألفاظ القريبة .يقول بشار [1]:

وطَامِسِ السَّمْتِ جُمُوحِ الوِردِ ... خَالٍ لِأصْوَاتِ الصَّدى المُصَدِّي
أرْضاً تَرَىَ حِرباءَهَا كَالقِرْدِ ... يميدُ في رَأدِ الضُحَى المُمَدَّدِ
للقُورِ في رَقراقِهَا تَرَدِّي ... زوْرَاءَ تُخْفِي عَجَباً وتُبْدِي
من لامَعَاتٍ كَالسُّعَالي البِدِّ ... تلمعُ قُدَّامي وَطَوراً بَعدي
كَأنَّ قُصْوَى أُكْمِهَا تُسدِّي ... لا بل تُصلِّي تارةً وتُردِي
تَرْقُدُ في رَيْعَانِهَا المُرقِدِّ ... وَعَاصِفٍ مِنْ آلِهَا المُشتَدِّ

فقد طمست الريح معالم طرقها فلم تعد واضحة لا ترد الإبل ماءها إلا جامحةً من شدة الخوف، وقلة الأنس هدأت وسكنت، فلم يعد يسمع فيها إلا صدى صوت البوم ينعت قطعتها، وقت الظهيرة، حيث يشتد الهجير اشتداداً يجعل الحرباء البطيئة الحركة المعروفة بهدوئها، وسكنها، والتي تعودت حر الشمس ترقص كالقرد وتتمايل مثل تمايله، وقد عم السراب الصخور، والتلال فبدأ في تماوجه وتصاعده في الأفق كالماء، وفي لمعانه كالأغوال وبدت الأكم من خلال السراب المضطرب العاصف ذاهبة جائية، فهي أشبه بالمصلي في ركوعه، ورفعه، وبالفرس في عدوه ومشيه حيث يرتفع مرة وينحط أخرى فالأكم والحالة هذه كأنها تقفز وترقص، وينتقل بشار إلى صورة السُّعالي وهي صورة بصرية في جوانبها المختلفة فهذه السعالي تلمح في الصحراء متفرقة متبددة أمامه مرة ووراءه أخرى، وكأنه يبصرها في حركتها والتماعها، وهو تخيل وهمي يطرق مخيلة الشاعر الأعمى فليس العجب في هذا

---

(1) الديوان، ٢/ ١٦٠ وما بعدها،وانظر، لسان العرب: طامس السمت: مجهول الطريق، حرباءها: الحرباء الصغيرة. والقور الصخور المرتفعة أو التلال، والرقراق: الماء والسراب، الزوراء: الأرض بعيدة الأطراف، والتردي لبس الرداء، واللامعات السراب، والسعالي: جمع سعلاة، وهي من أخبث الغيلان وقيل هي ساحرة الجن، البد: المتفرقة. والأكم: جمع أكمة وتسدي أي كأنها حائك يحوك ثوباً، وتردي: عدو الخيل بين البطء والسرعة وترقد تنفر وترقص والريعان: اضطراب السراب، والآل: السارب قبل الظهيرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمثل، ولكن العجب يكمن في طريقة نقله، وتخيل الحركة الفنية المتجسدة في الواقع المشخص، ولا "يكتفي الشاعر على نقل حيوية هذه الصورة، بل يعود إلى أنسنتها بتمثل حركتها الوجودية، لينقل الصحراء من ثبات جمودها، إلى وثبات حيوية حركتها فتغدو الأكام التي حاربت فناء الزمن، وصمدت على بلواء مروره إنساناً يحرك سدى نوله جيئه وذهاباً بل تغدو كالمصلي الذي يركع حيناً وينتصب أخرى، أو كأنها الخيل ترفع صدورها حيناً في أثناء سيرها وحيناً تخفضها إنه تأكيد معنوي لحركية الصورة المشخصة في ذهن بشار، وهو دليل على خصوبة مخيلته المزدحمة بأنواع الثقافات"[1].

و للصورة الشعرية وظائف متعددة في بنية النص الشعري، إذ تتجلى أهمية الصورة الشعرية من خلال وظيفتها الملائمة في العملية الشعرية، باعتبارها وسيلة من وسائل اللغة الشعرية، ويمكن أن تؤدى بطرق متعددة، منها الرمز، والأسطورة ، والتشبيه وغيرها.أو الجمع بين هذه الطرق من خلال الوحدة العضوية التي تتضمنها أجزاء القصيدة الواحدة.

ويرى عبد القادر الرباعي أن الصورة جزء حيوي في القصيدة، من خلال تلاحمها ، وتجانسها مع بقية العناصر التي تشكل في مجموعها نسيج القصيدة ، وتبدو متزاوجة تلتقي في قطب محوري واحد، ثم تتوزع أزواجاً قد تتباعد، وتتنافر بحيوية وتكافؤ، ولكنها تعمل متفاوتة مع العناصر الشعرية الأخرى، الإيقاع، والرؤى العاطفية أو الشعور المسيطر لتحقيق غاية الشعر الممكنة.[2]وكذلك فمهما تطورت أساليب التعبير الشعري وسماته الأساسية " تبقى الصورة واسطة التعبير فيه وأدواته الأولى والرئيسية التي تفرق عصراً من عصر وتياراً من تيار، وشاعراً من شاعر، وتظهر أصالة المبدع وتدل على قيمة فنه، وترمز إلى عبقريته

---

(1) انظر: عبدالكريم الحبيب، **التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد**، ص ١٠٤، وانظر عبدالفتاح نافع، **الصورة في شعر بشار بن برد**، ص ١١٠ وما بعدها.

(2) عبد القادر الرباعي ، **الصورة الفنية في النقد الشعري** ،ص١٠٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وشخصيته بل وتحمل خصوصيته وفرديته، لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بهـا تجربتـه، ولا يمكن أن يستعيرها من سواه". [1]

وكان بشار يلجأ إلى صور القدماء فهو قد يأتي بصور لم يسبق إليها فقد تناول القدماء مثلاً البرق، والغيث وصوروهما صوراً مختلفة، وسلك بشار طريقهم، ولكنه أحياناً يـضيف على صورهم شيئاً جديداً. يقول بشار في تصوير البرق[2]:

وَغيثٌ إذاَ ما لاحَ أومض برقُه كَمَا أومضت تحتَ الرداءِ خَريعُ

فيصور البرق في وميضه الخاطف باضطراب المرأة في حركتها في أثناء تثنيها في مشيتها، والصورة لا شك جميلة على الرغم من أنها حسية، وجمالها آتٍ من تلـك المقارنـة الرائعة بين خطف البرق واختفائه، وما يخلّفه في العيون من أثر وبين الأثر الذي يتركه جسم امرأة رائعة الجمال عندما تبدو من خلل الرداء لحظة ثم يختفي جسمها وراءه، وهذه الصورة قريبة من صورته في تصوير السراب في الصحراء ويقول أيضاً[3]:

كَأن في جَانِبيَها من تغوُّلها بيـضاءَ تحـسرُ أحيانـاً وتنتَقـبُ

فهو يصور اختلاف مرأى الآل والسراب في هذه المفازة بامرأة بيضاء تحسر اللثـام مرة وتنتقب أخرى، والصورة هنا تقوم على دقة الملاحظة، ونفاذ الرؤية فإذا ما عمد بـشار إلى الرحلة إلى الممدوح تخير الجمل والناقة على عادة القدماء، وذهب فـي تـصويرها كـل مذهب، ولكنه أحياناً يستبدل المراكب بجمل القدماء ويأخذ في تصويرها تصويراً تقليدياً ويسلك

---

(1) نعيم اليافي ، مقدمه لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢،ص٤٠

(2) الديوان، ٢/ ١٠٤، غيث: المطر. خريع: المرأة التي تتثنى في مشيتها.

(3) المصدر نفسه، ٢٢٣/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في وصفها طريقة المحاباة وهي طريقة عربية قليلة في الشعر، وهي ضرب من ضروب التشبيه البليغ[1].

كما ذكر بشار السراب وهو أحد مظاهر الطبيعة الصحراوية، والتي تتفاوت رؤية الناس له فأغلب من وصفه أعطاه صفة الماء في انسرابه ولمعانه، لأنه يخدع البصر يقول بشار [2]:

يا سُعْدُ إنّي عَداني عن زِيارتِكُم ... تَفَاذُقُ الهَمِّ، والمهْرِيَّةُ النُّجُبُ
في كُلِّ هناقةِ الأضْواءِ مُوحِشةٍ ... يستركِضُ آلالِ في مَجْهولِهَا الحَدَبُ
كَأنَّ في جَانِبيها من تغوّلِها ... بَيْضَاءُ تَحسرُ أحْياناً وتَنْتَقِبُ

يحاول بشار في هذه الصورة أن يتخطى فنية الرسام الذي ينظر إلى الأشياء بوجودها الطبيعي، ليظهر مبدعاً فتظهر براعته بخلط الألوان ومحاورة الخطوط وبناء الظلال فيتخطى بها حدود التعبير الحسي، ليشخص لنا الرؤية الجمالية وفق تعادلية تجلو لنا آفاقاً فنية، لنصحب الشاعر إلى أجوائه الجمالية التي تتجلى في مثل هذه الصورة البصرية التي تمتلئ فنية ورشاقة، إذ يغدو انسراب الآل بتدافعه إنساناً يركض متجاوزاً تلال الصحراء التي عبر عنها (الحدب)، وهو صفة إنسانية، بل جعل الحدب هو الدافع لتراكض الآل فكل تل يعمه الآل ويغمره يسلمه إلى تل آخر مستحثاً خطاه، وهذه علة تماوجه وانسرابه، وكأن هذه الصحراء المترامية عندما يتهرج فيها السراب فيتكاثف مرة ويشف أخرى فتاة بيضاء تكشف عن حسن وجهها النقاب، فإذا رأت رقيباً انتقبت حياءً وصيانة لجمالها، إن هذه الحركة التي اختارها بشار لوصف السراب، حركة فنية يعرض من خلالها رؤيته المستقرة في نفسه، لحسن الأنثى الحرة التي يجعل من ذوقها حجاباً يثير في المتلقي فضول الرغبة للتمتع برؤيتها فتخفي حسنها

---

(1) عبدالفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ١٥٧.

(2) الديوان، ١/ ٢٥٦، ما بعدها. وانظر لسان العرب: المهرية: إبل كريمة تنسب إلى قبيلة مهرة، والهناقة: علة نفسية كالضجر تستولي على الإنسان وعنى بها الصحراء هنا، التغول: التلون.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عنه تحت وهم لطيف من حرية الذات عند انعدام الرقيب فتحسر عنها النقاب لتثبيت وجودهـا الجمالي ثم تستتر لتدع حلم التخيل ممتداً على رؤيا المشاعر الإنسانية[1].

رابعاً: صور الغزل

كانت صور الغزل جزءاً من رؤية الشاعر للفن والجمال في صورة الأطلال، غير أن بشاراً كان يثور على منهج القصيدة العربية في أغلب قصائده، فيبدأ بالغزل وهو السائد لديه ولذا كانت الصورة البصرية في الغزل توضّح طبيعة نظرتة إلى الجمال الأنثوي بشكل عام. ونجد بشاراً قد أفرد قصائد كاملة للغزل وسنعرض بعضاً من صوره يقول بشار[2]:

وذاتِ دلٍ كَـأنَ البَـدرَ صـورتُهَا ... بأتت تُغني عَميدُ القلبِ سكراناَ
إن العيونَ التي في طَرفِها حـورٌ ... قتَلَنَا ثـم لـم يحيـينَ قَتلاَنـا
فَقلتُ أحسنت يا سؤالي ويا أملي ... فأسمعينا جـزاكِ الله إحـساناً
يا حبذا جبل الريَـان مـن جبـل ... وحبذا سَاكن الريان مـن كَانَـا

وكان سبب قول هذه القصيدة أنه كانت بالبصرة قينة لبعض ولـد سـليمان، وكانـت محسنة بارعة الظرف، وكان بشار صديقاً لسيدها ومدّاحاً له فحضر مجلسه يومـاً والجاريـة تغني فسر بحضوره وشرب حتى سكر ونام، ونهض بشار فقالت: يا أبا معاذ أحب أن تـذكر يومنا هذا في قصيدة ولا تذكر فيها اسمي ولا اسم سيدي، وتكتب به إليه فانـصرف وكتـب إليه[3].

---

(1) انظر: عبدالكريم صالح، **التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد**، ص ١٠٦، وما بعدها.

(2) الديوان،٤/ ١٦٥، وانظر الأصفهاني، الأغاني، ١٦٥/٣،وذات دلٍ: الغنج والجرأة على الحبيب. عميـد القلب: مريضة من العشق، الريان جبل في ديار طي يسيل منه الماء.

(3) الأصفهاني، الأغاني، ١٠/٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو أن بشاراً قد تأثر بجرير، فقد كان معجباً به طموحاً في أن يصل إلى مرتبته وتعرض له في صغره وهجاه لعله يجيبه فيكون أشعر الناس وقد فضله على الفرزدق والأخطل، عندما سئل عن أشعر الثلاثة[1].

وربما كان سبب تعلق بشار بالشاعر الأموي جرير هو أن حياة كلاهما قريبة ومتشابهة إلى حد معين، فقد نشأ في بيئة بدوية كبشار، ويلتقي الاثنان في رقة الحال وصفة الآباء والأجداد، فالشاعران عاشا في فترة واحدة، وإن كان بشار أصغر منه سناً ولعل بعض إعجاب بشار بجرير يرجع إلى أنه لم يكن يستشعر العصبية العربية ولا القبلية[2].

وكان بشار مستبصراً بآيات الجمال التي تُسفر عن وجوه من يحب من النساء، وقد جاءت براعته في مثل هذا التبصر إذ يعمد إلى إيراد مفارقات معنوية في هذه الصور البصرية، فهو بعد أن يصف حبيبته الأثيرة لديه (عبدة) يختم القصيدة ببيتين يصور فيهما تباين نظرته إلى الحسن عن نظرة النساء، وكأنه يحاول أن يفصح عن مكنون النفس الإنسانية، التي يثيرها الحسد والغيرة يقول من الخفيف[3]:

وسألتُ النِّساءَ: أبْصرْنَ مَا أبْصَرتُ ... مِن حُسْنِها فقالَ النِّساءُ
دُونَ وجْهِ البغِيضِ وحْشةُ هولٍ ... وَعَلى وجْهِ منْ تُحِبُّ البهاءُ

فهذا تساؤل من بشار يحاول فيه أن يثبت من مشاعره تجاه من يحب، وهو معنى ظاهر يمكن أن لا يقف عنده المستبصر بالشعر، أما ما يحمل البيتان من معنى فيتجلى بعمق فكر بشار ومعرفته بطبيعة النفس الإنسانية، ولذا فهو إما أنه يهزأ بعقول النساء ويمتحن نظرتهن إلى الجمال، مع أنه متثبتٌ من حبه، أو أنه يريد أن يتخابث من طرف خفي فيثير كوامن

---

(1) الأصفهاني، الأغاني، ٨: ١٠.

(2) عبدالفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ١٢٧.

(3) الديوان، ١/١٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الغيره الأنثوية. ومن منطلق العناصر التي تتكون منها الصورة الشعرية، وقف بعض النقـاد عند تعريف مفهومها، فمنهم من ربطها بالمنهج الفني الذي يتبناه باعتبارها فنية من مجموعة العناصر التي يتكون منها العمل الشعري، حيث يرى عبد القادر القط أن الصورة الـشعرية " هي الشكل الفني التي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني، ليعبـرُ عن جانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع والحقيقة، والعبارات وهي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منهـا ذلـك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية "[1].

ويقول بشار واصفاً الجمال والحسن بصور متعددة:[2].

لله درُّ فَتَـاةٍ مِـنْ بنـي جُـشَم ... مَا أحْسنَ العَيْنَ والخـدَّينَ والنَّابَـا
تُريكَ في القولِ جُشَّابا وإنْ ضَحِكت ... أرتْكَ منْ ثَغْرِها المثْلُـوج جَـشَّابَا
بَدأ لَنَا منظرٌ منْهـا اعتبـرتُ بـه ... وَشَاهِدُ المِسكِ يَلْقَىَ الأنف مَا عَابَا
قد زُيِّنَتْ بالمُحيَّـا صـورةً عَجبـاً ... وزانَهـا كَفـلٌ رَابٍ وَمَـا عَابـا

تتجلى الصورة البصرية بازدواجية الحسي والمعنوي، حيث نجد بشاراً يظهر تعجبـه من جمال هذه الأنثى، وسماها (فتاة) لأنها تفيض حيوية وفتوة، وتزدهر شباباً ورونقـاً، ثـم نسبها إلى قومها ليؤكد أصالة محتدها، وارتفاع شرفها، وعطف على وصف عينها وخـديها، مستحسناً ذلك غير أن استحسانه يصرف على وجهه المعنوي، فربما كـان يعنـي (بـالعين) نظرتها التي تسقى عاشقيها من كؤوس لحاظها التتيم والغرام، وكذلك الخـدان فإنـه يعنـي بحسنهما صفة التورد التي تنم عن الخجل العفيف الذي يملأ خدي المرأة بماء الحياة، وكـذلك الناب الذي يحمل معنى الوسامة وخفة الروح، وينتقل بشار إلى الارتقاء المعنوي في دلالتـه

---

(1) انظر، عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيـروت ،١٩٧٨،ص٤٣٥

(2) الديوان، ٢٣٤/١ وما بعدها. وانظر لسان العرب: الجشاب: الندى، والمحيا: الوجه، والكفل: العجز.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذه الحبيبة ذات منطق عذب رخيم إذا ما تحدثت فإنها تصوغ من ألفاظها درر الندى في التشخيص الجمالي، وكأن قولها طلٌ يبلل جوانب النفس الظامئة إلى سماع كلامها العذب، أما إذا ضحكت فإنك ترى أسنانها البيضاء التي تحاكي الندى رقة وبياضاً، وقد تجمد في ثغرها الذي يماثل الثلج برودة تثير اشتهاء ذائقة، وعندما تجلى جمالها أثار اعتبار بشار وعبرته، لأنه يأخذ بمجامع القلوب فتصاب بالارتياع، وهي صورة بصرية تُغني المتلقي عن تمثلها، لأنها توقظ في نفسه الإحساس بالجمال عموماً، ويشرك بشار حاسة الشم في إتمام صورته، فالمسك الذي يفور من هذه الحسناء يبقى نشره طيباً في الأنف، وإن هي غابت، ليؤكد حضورها فرائحة الجمال تثير النفس، وتحملها على تشكيل صورة جمالية لصاحبة النشر لا يمكن أن تطيب، ويقرن بشار بين الحسن والجمال، فيصف حسن وجهها بأنه عجيب ويصفه بالمحيا؛ لأن الوجه الجميل يحيي النفس بإعلان تحيته وفيه ماء الحياة، وهو حمرة الخجل وصفرة الوجل، ولذا كان عجيباً في ترائيه للناظرين، وينتقل إلى إظهار جمال عجيزتها التي تربو فتثير شاهية الناظرين من دون أن تشكل عيباً لها[1].

وقد تفنن بشار بتصور نظرة العيون وكان يفسر ما يكون بعده من لغة عشقيه لا يفهمها إلا العشاق الذين تمرسوا بمعرفة ظواهر العشق وإشاراته يقول [2]:

يُكلِّمها طرفي فَتومي بِطرفِها ... فيخبرُ عَمَّا في الضميرِ من الوَجدِ
فإن نَظرَ الواشونَ صدَّت وأعرَضت ... وإن غفَلوا قَالت: ألستَ علَى العَهدِ

أنها لغة العيون التي تشكل مفردات لصورة بصرية مشحونة بالصمت إذ يبدأ طرفه بالحديث وهي نظرة تسمو على كل اللغات، وربما ضاقت المفردات بها، وما ألطف حديث الطرف، لأنه تراسل اشتهائي بين ذكورة ممتلئة اشتياقاً إلى الاتحاد بالأنثى سر الجمال، وتحقيق وجودها في الحب فإذا سرى النظر بين عاشقين سرت ارتعاشه الروح متجاوزة حدَّ

---

(1) انظر، عبد الكريم صالح، **التشكيل الجمالي في شعر بشار**، ص ١٠٩ وما بعدها.

(2) **الديوان**، ٥٢/٤. القهد: العهد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تُقيد الألفاظ والكلمات لتعيد العاشقين إلى اللغة الأم التي كانت تتمثل في الإشارات، وهي لغة معنوية تفيض جمالاً، وتغمر العاشقين معانيها ودلالاتها بصمت جميل، فيحرك مشاعرها الساكنة حياءً، المكبوتة اجتماعياً لوجود الوشاة فيلتهب صدرهما اشتياقاً، والعينان مرآة النفس لأنهما تظهران ما يختلج فيها من رغبة وحياء .

كما رسم بشار صورة بصرية تفيض جمالاً ورقة وخصوصاً عند النظر إلى حبيبته نظرة سريعة خشية من الوشاة والرقباء، غير أن هذه النظرة تحمل من الشوق وما توقض نار التمني في النفس يقول بشار [1]:

فَسَارَقتُ أصْحَابي المُكبِّينَ نَظْرَةً ... إلَى غَادةٍ لَمْ تَسْتَتِرْ بِالوَلائِدِ
غُداةَ مَشَتْ فِيهِنَّ رُودٌ لِجَارةٍ ... يَمِيلُ بِها غُصنُ الهَوَى المُتَزائِدِ
مَشَت قَابَ قَوسٍ دُونَهَا ثُمَّ أُلقِيَت ... إلى الأرضِ مِنْ جَهْدِ الخُطَى كَالمَعَاقِدِ
فَوَطَّأنَ مَمشاهَا بِمَا لو كَسَبنَهُ ... كَفَاهنَّ مِنْ زَبْنِ الخَرُوجِ الحَوَاشِدِ
وَخِفنَ الضُّحَى مِنْ نَومهِنَّ عَلَى الضُّحا ... فَأقبَلْنَ إقبَالَ الغُصونِ المَوَائِدِ

تتجلى في هذه الصورة البصرية بما يظهره بشار من استجابة عاطفية بادلته بها الحبيبة بعد أن سارقها النظر في غفلة من أصحابه، فهيَّجت في نفسها لهب الشوق والهيام كما يظهر مكنوناتها الداخلية، وما يختلج فيها من مشاعر وأحاسيس، وكأن هذه المسارقة تولد لذة اشتهائية في كليهما معاً، فالشاعر عندما يسارق النظر فإنه يختصر رحابة أحاسيسه باتصال معنوي لمساقط النظر عن العينين، وجمال الأعضاء، والنفس البشرية العاشقة تستلذ اختلاس النظر إلى من تحب لذا اعتمد بشار على عنصر الحركة لإظهار ماهية الانفعالات الداخلية (يميل بها غصن الهوى)، وفيه مزاوجة الحسي بالمعنوي، لذا أدرك النقد الحديث أنَّ للصورة دوراً كبيراً في التعبير عن المشاعر النفسية، والانفعالات الشعورية لتجربة الشاعر ووعيه الفكري، لذا فإنَّ الصور الشعرية وذات الشاعر يعزز كلٌ منهما الأخر، وتفتح للمتلقي فرصة

---

(1) الديوان ٢/١٨٤. وانظر لسان العرب: الولائد: الوصينات، الرود: الفتاة الناعمة. قاب قوس: مقدار ما بين وسيتها. وطأن: فرشن، الزبن: الدفع، الضحى: (بكسر الضاد)، إذا أصابه حر الشمس وأتعبه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

المشاركة في التجربة. ومن هذا المنطلق أظهر كمال أبو ديب بأن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي، والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية. [1]

خامساً: صور الممدوح:

فقد استطاع بشار ببراعته أن يصل إلى الخليفة وإلى الممدوح بتصويره بأشياء تفوق قدرات الشعراء الذين سبقوه. فلو تتبعنا بعض قصائده على سبيل المثال لوجدنا هناك دافعاً شعورياً يدفعه للتعويض عن الرؤية بأن يكثر من استخدام الحواس الأخرى لتنوب عنها، وأن يقدم عن طريق مخزون ذاكرته مشاهدات الآخرين التي وصلت إليه سماعاً، وسنورد بعض صوره البصرية التي وردت في مختلف أغراضه الشعرية، لنرى إلى أي حد استطاع أن ينجح في تناول ما صوره المبصرون، يقول من قصيدة في مدح عقبة مصوراً حربه مع سليمان بن حكيم العبدي، وكان قد ثار على أبي جعفر المنصور، فسير إليه الخليفة عقبة فقتله وسبى أهل البحرين يقول في تلك الحادثة[2].

وَعَسكرٌ مثلُ الدُجى دبَّاب ... يعصفُ بالشيبِ وبالشبابِ
جُندٍ كأسدِ الغَابةِ الصِّعَابِ ... صبَّحتهُ والشمسُ في الجُلبابِ
بغارة تحتَ الشُّفا أسْرابِ ... بالموتِ والحُرسيَّةِ الغِضَابِ
كَالجِنِ ضَرَّابين للرقَابِ ... دَأبَ أمْرئ للوجْلَى ركَّابِ
لا رَعِشَ القلبِ وَلاَ هيَّابِ ... جوَّابِ أهْوالٍ عَلَى جَوَّابِ
يُزْجِي لواءً كَجنَاحِ الطَّابِ ... في جَحْفلٍ جمٍّ كَعرضِ اللاَّبِ
حتى استباحُوا عَسكر الكذَّابِ ... بالطَّعنِ بعْدَ الطَّعْنِ والضَّرَابِ

فهو يصور جيش سليمان بن حكيم يدب على الأرض في زحفه، وقد انتشر كالليل المظلم، وهو في زحفه يعصف بالأخضر واليابس، كما تعصف الريح، ويهلك كل ما أمامه،

---

(1) انظر، كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط٣،١٩٨٤،ص٢٢

(2) الديوان، ١٦٦/١. وانظر لسان العرب: الدباب: كثير الدب والجلبة، والشفا: حد السيف، الوجلى: مؤنث الوجل. اللاّب: الحرة الواسعة. الكذاب: سليمان بن حكيم العبدي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وجنوده يصورهم كالأسود في شجاعتهم وبسالتهم، وقد فاجأهم عقبة في الصباح والشمس لا تزال في جلبابها- أي لم تظهر بعد- فشن عليهم غارة أخرى لليل، فحمل إليهم الموت والفناء والدمار، وكان عقبة وجنوده في هجومهم كالجن يضربون الرقاب، ويفنون الأعداء، وقدم بشار للعدو صورة ضخمة وفخمة، وبالغ في قوته ليصور بعد ذلك انتصار الممدوح، وهي عادة جرى عليها الشعراء القدماء ليظهروا أن الممدوح أقوى من كل ما وصفوا وقالوا، وفي معرض تصويره لجيش العدو، وقوته تخير الألفاظ التي تناسب هذا المقام، فصور الجيش في زحفه البطيء بأنه يدب دباً كالليل، ولا يخفى ما في الليل من رعب وخوف وأسرار، وجاءت كلمة (دباب) إلى جانب ما دلت عليه تصور حركة الجيش بأسلحته وعتاده التي تدب في أثناء تحركه فيسمع لها صوت وجرجرة، ثم وصف الجيش بالقوة التي تأتي على كل شيء، واستخدم لذلك قوله "يعصف بالشيب وبالشباب"، فاعطاه صفة الريح العاتية التي تقتلع كل ما أمامها فتذهب بالأخضر واليابس، وبعد ذلك صورٌ الممدوح وهو يفاجئ العدو في وقت تعود العرب أن يحاربوا به، وهو آخر الليل حيث كانت الشمس لا تزال تلبس قميص نومها لم تخلعه بعد، وكانت غارة الأمير تحمل الموت والفناء تحت شفا السيوف، وكان في هجومه لا يختلف عن الجن في قتالها عادة امرئ لم يعرف الخوف أو ارتعاش القلب، ونجد أن بشاراً "حاول أن يقدم صوراً يتفق الأعمى والبصير فيها، ويحاول بمهارة أن يظهر لنا قوة الجيش في صور تبدو لأول وهلة أنها بصرية، ولكن إمعان النظر يظهر أنها ليست كذلك، وأنها لا تتبع أي حاسة من الحواس، فهو هنا يختار في تصويره قوة الجيش قوى خفية، إما أننا لا نستطيع تبيان دوافع الخوف منها كاختيار الليل في وصف زحف الجيش، وإما أننا نعرف قوتها على السماع ولكننا لا نراها كاختياره للجن في بيته الرابع"[1].

---

[1] عبد الفتاح نافع، **الصورة في شعر بشار بن برد**، ص ١٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتعد الصورة الفنية من الأشكال المجازية في البلاغة العربية، والوصف المباشر للأشياء، وكذلك الصور التجريدية، وأضيف إليها حديثاً الرمز والأسطورة، فالصورة الشعرية "رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاءً وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة"[1]

كما يمدح بشار قيس عيلان ومروان بن محمد يقدم صوراً رائعة بل صورة متكاملة يقول[2]:

ألاكَ الأُلى شَقُّوا العَمَي بسيُوفهم ... عن الغَيِّ حتىً أبْصَرَ الحَقَّ طَالِبُهْ
إذا ركبُوا بالمَشرفيةِ والقَنا ... وأصْبحَ مروانٌ تُعدُّ مواكِبُهْ
فأيُّ امرئٍ عَاصٍ وأيُّ قَبيلةٍ ... وارعَنَ لا تبكي عَليهِ قرائبُهْ
وَسَامٍ لمروانٍ ومن دُونهِ الشَّجا ... وهولٌ كلُجِّ البحر جَاشَتْ غواربُهْ
أحلَّت بهِ أمُّ المنايا بناتِها ... بأسيافِنا إنَّا رَدَى من نُحاربُهْ

فقيس عيلان يشقون العمى بسيوفهم عن العيون ويثيرون الدرب لطالب الحق وإذا ركبوا خيولهم وشهروا سيوفهم ورماحهم، وأخذت المواكب تمر من أمام مروان جماعات جماعات، فلن يبقى هناك عاص أو قبيلة متمردة أو أحمق خرج على حكم مروان إلا ويبكي عليه أقاربه خوفا وهلعا. وأن الذي يقصد عداوة مروان، أو يجد في نفسه الجرأة على ذلك، سيجد أنه ركب مركبا صعبا بل سيغص حلقه بالصعاب، وسيقذف نفسه أمام الهول، هول كالبحر الهائج الأمواج الذي يبتلع كل من يتحداه، كما نجد اعتماد بشار في صورته على انتقاء الألفاظ الموحية بالقوة، والتي تناسب الموقف فجاءت الموسيقى اللفظية هنا قوية، فهو يختار لفظ (ألاك) ويتبعها بـ (الأُلى) في مطلع أبياته ليشير إلى قيس عيلان بشيء من الاعتزاز

---

(1) عز الدين إسماعيل ، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، ودار الثقافة ،١٩٧٠م،ص٧٤. وانظر، عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في النقد الشعري** ،ص١١٨ وما بعدها.

(2) **الديوان** ، ٣٣٣/١. وانظر، **لسان العرب**: (آلاك) لغة في (أولئك) لأن أولى مقصور وممدود وهو إشارة وقوله الألى موصول جمع الذي، الأرعن: الجيش الظيم أي تبكي على قتلاه، أي كل أولئك تبكي عليهم قرائبهم، السامي: القاصد: كأنه يرتفع لينال ما يطلبه من أمر صعب، الشجا: ما يعترض في الحلق من عظم ونحوه، الغوارب: أعالي الموج .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والفخر، وكأنه يجيب عن سؤال متشكك أو متجاهل لفعالهم، فجاء هذا الجناس في صالح المعنى فقواه وأكده، وأتبع ذلك بقوله "شقوا العمى" فصور سيوفهم وهي تشق طريقاً وسط الظلام فتنير الطريق وتضع الحق في نصابه فإن أولئك (أي جنود الممدوح) قد شقوا (العمى) وهو دلالة على عدم الرشد وعدم التبصر بالأمور، وكأن فعل الشق بالسيوف البيض حتى انجلى الحق لطالبيه فأبصروه عياناً [1].وقول بشار في مدح روح حاتم قدم له صورة من نوع آخر تختلف يقول من مجزوء الكامل[2]:

وَترىَ الحُلُولَ ببابِهِ ... من بَينَ مُختَبطٍ وَوَافِدْ
مُتَعرِّضِينَ لِسَيِّدٍ ... عَجْلانَ بالمَعرُوفِ زَانِدْ
روحٌ يروحُ من الندىَ ... وَيَراحُ للبُطلِ المُناجِدْ
وَتَنَاوحت شُعَب الذُّنا ... بِ ولَم تَجِدْ عَوْداً بعَاضِد
مَطرتْ سَحائِبهُ عَلَيـ ... ـكَ من الطَّرَائِفِ والتِّلادِ
حُلَلاً وَمُعلمَةَ الوُجُو ... هِ وَكالظِّباءِ من الولائِدْ

فصور الممدوح بأنه رجل معطاء يقصده الناس من كل صوب، لا من أجل المال فقط، وإنما من أجل أن يكون شفيعاً لهم، أو واسطة في حل معضلة تواجههم، ويصور هذا الجمع الحاشد المنتظر ما بين إنسان جاء يسأل معروفاً وآخر ينتظر كي يأخذ مشورة وكلهم يحب (روحاً) ويقدره، ويرى فيه الرجل الكريم، والبطل الشجاع، فمعروفه يظهر في أثناء الملمات، والخطوب وحين الجدب، حيث تهب الرياح وتهزل الإبل وتتقور، ويذهب اللبن من مقاصدها وعظيماتها لشدة البرد وقلة المرعى، وحيث يسمح نواح الرياح تصفر من كل جهة

---

(1) انظر عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ١٣٧، وانظر عبد الكريم صالح، التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد، ص ١٢٥.

(2) الديوان، ١٧٦/٢ وما بعدها. وانظر، لسان العرب: الحلول: جمع حال كالقعود قاعد، المختبط: طالب المعروف، العوائد: جمع عائدة صفة لفواضله، أي العائدة عليهم مرة بعد مرة الذناب: جمع ذنبة مثل عقبة وعقاب، والذنبة منخفض الوادي وهي مساكن أهل الخيام، والعاضد: الجمل يأخذ بعضد الناقة ليبركها للسفاد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذا الوقت الذي تتوقف فيه النعم عن الفساد بسبب هزالها وقلة مرعاها، وفقدها القوة في مثل هذه الظروف القاسية، حيث نجد (روحاً) يمطر بنعمه وعطاياه على الآخرين، حيث قدم بشار صورة لكرم الممدوح اعتمد على المبالغة كعادة الشعراء، ونجح في عرض الصور البصرية، فتزاحم الوفود بباب الممدوح، والإبل المقورة الهزيلة، والعطايا السخية وغيرها من الصور والكنايات[1].

سادساً: صور الهجاء

ولم يقتصر بشار في صوره البصرية على المدح أو الغزل بل نجد له أيضاً كثيراً منها في الهجاء، وكأنه كان يتحدى بذلك الذين يهجونه، ويعيرونه بفقد النظر، فيحاول أن يظهر لهم أنه يبصر أكثر مما يبصرون، ويرى أكثر مما يرون فيقول في جماعة حقدوا عليه وبغضوه ووشوا به كثيراً عند الخليفة. يقول فيهم[2]:

ومَعْشَرٍ مُنْقَعٍ لي في صُدُورِهِمُ ... سُمُّ الأَسَاوِدِ يَغْلِيُ في المَوَاعِيدِ
وَسَمتُهم بالقَوافي فَوقَ أعيُنِهم ... وَسمَ المُعيدي أعنَاقَ المَقَاحِيدِ
إذا رَأوني أصَاخوا في مجاثِمَهم ... كمَا أصَاخَ ابنُ نهْيَا بعدَ تَغرِيدِ

فيصور هؤلاء القوم وقد امتلأت صدورهم ضغينة ولؤماً وحقداً عليه، وأظهروا ذلك في المحافل، فما كان منه إلا أن سلط قوافيه عليهم فترك على جباهم علامات لا تمحى، ما أشبهها بتلك العلامات التي يسم لها المعيدي النوق كي تُعرف، فهم أصبحوا معروفين أينما ذهبوا وأينما حلّوا، وأصبحوا إذا رأوا بشاراً طأطأوا رؤوسهم خجلين أذلاء يملأ قلوبهم

---

(1) انظر، عبد الفتاح نافع، **الصورة في بشار بن برد**، ص١٣٦ وما بعدها.

(2) **الديوان**، ١٤٣/٣. وانظر، **لسان العرب**: المواعيد: مجامع الناس ونواديهم، الوسم: العلامة توضع في عنق البعير ليعرف بها، المعيدي: علم منسوب لبني معد، وتصغيره للتحقير والمقاحيد: جمع مقحاد وهي الناقة العظيمة، وابن نهيا: حماد مجرد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الرعب، وقد لقوا ما لقيه حماد عجرد الذي غرد طويلا وتحدث كما شاء ولكنه سرعان ما ذل واستكان[1]

والهجاء عند بشار ميدان فسيح يجول فيه بشار، ويُحكم إبراز الصور البصرية، وكأنه يرى صفات مهجويّة بعين البصيرة التي تسبر أغوار الآخر وتنفذ إلى الأعماق، محررة الشعور البصري من قيد اللحظة الآنية لتعطيه استمرارا وجودياً معيناً، حيث يرسم بشار صورة خاصة لخصومه وحاسديه عندما كان يغدو إلى مكان، ويشعر بوجودهم عندئذ يتخيّل كيفية نظرتهم يقول بشار:[2]

وَقومٍ ينظرونَ إلى شَزراً كأنَّ كلُومهم منّي دَوامِ
سيُجدي حِلمُهم أو ينكروني فإنَ تقدُمي قبلَ انتقَامي

حيث تتجلى في هذه الصورة التضاد المعنوي الذي يعطيها بعداً تعبيرياً في إظهار الدلالة التي يقصد إليها الشاعر، من خلال تضاده في تصوير امتلاء نفوس أولئك القوم حسداً منه وحقداً عليه، ووعيداً إن سنحت لهم غرة منه، وهو ما اختصره بقوله (شزراً) أضف إلى التحسب والحذر في عدم إظهار شعورهم ضده، وهو يقابلهم بالتعالي، وعدم المبالاة. مما يظهر شدة انفعالهم، لأن جراحهم دامية مما أحتماهم به من شعر وهجاء، وهم إذا لم يتحلوا بالصبر وتتسع صدورهم وينفع حلمه فيهم بعد أن يمهلهم فإن شواظ هجائه سينالهم.

وقوله أيضاً[3]:

ألزمتَ عَيْنَكَ مِنْ بغَضائِنا حَوَلاً لو قدْ وَسَمتُكَ عَادتْ غَيرَ حَوْلاءِ

---

(1) عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ١٥٠.

(2) الديوان، ٢٠٧/٤.شَزراً: نظرة الإعراض أو الغضب. كلومهم: الجرح. سيجدي: يكره. تقدمي: الإمهال والإنذار.

(3) المصدر نفسه، ١٤٨/١. بغضائنا: الكره. حولاء: النظر بطرف العين

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يظهر هذا البيت بجلاء فن بشار أو صورة من بعض فنه، فهو يخاطب يحيي بن صالح فيقول له: إنك تحمل الحقد علينا، والبغضاء لنا، ولذا تنظر إلينا كنظر الأحول، فتصرف بصرك عن سجايانا وفضائلنا، غير أنني لو كويتك بنار هجائي لأبصرتُ فينا ما تجاهلته، أما ما يحمل البيت من صور جمالية ترتدي رؤية فنية لها أعطافها ومباهجها، فإن بشاراً أحكم الصنعة الفنية في هذه الصورة فقوله (ألزمت) أي إلزامه عينه كان باستطاعة ذاتية منه وليس مدفوعاً إلا بما يختزنه في صورة من حسد وحقد، وإلزام العين دفعها قسراً إلى التوجه نحو غاية الناظر فقسرها صاحبها على الحول انصرافاً عن رؤية حسنات بشار وشاعريته "وكأنه يقول له بشكل خفي لو أنك تركت عينك تعمل بشكل طبيعي لما رأت غير صفاتنا الحسنة وإنما البغض الذي يملأ صدرك جعلها هؤلاء عن ذلك"[1].

وبعد هذا العرض للنماذج الشعرية على كل من الموضوعات التي قد ذكرتها نجد أن الصورة البصرية جزء حيوي من الإبداع الفني الذي طمع بشار إلى تمثله وتجسيده ليثبت للآخرين أن إرادة القوة لديه يمكن أن تتجاوز علل النقص الذي يشعر بها الفرد، ويمكن أن يحقق وجوده عبر آلية الإبداع.

ثانياً: الصورة السمعية:

أجمع عددٌ من العلماء على تلازم حاستي البصر والسمع في الحياة الشعورية، وذلك أن السمع آلة الانتباه للنفس؛ لأنها تتحسس الأصوات والاهتزازات التي تصدر عن حركة الأشياء في الوجود، مما يجعل العين تتوجه إلى مصدر تلك الاهتزازات لتراها، ولذلك عُد

---

(1) عبد الكريم صالح، **التشكيل الجمالي في شعر بشار**، ص١١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البصر والسمع من المشاعر العليا للنفس الإنسانية، أما المشاعر الدنيا، فتشمل باقي الحواس، اللمس، والشم، والذوق[1].

ويرى البعض أن السمع والبصر يُعدان معياراً للجمال الحسي، وميزان تقييمه الشعوري، لأنهما أخص بالنفس من الإحساسات الباقية وهما اللذان يعطيان الإنسان القدرة على إدراك أكمل صورة للحياة المحيطة به، وأكثرها موضوعية[2].

ولذلك فقد كان البصر والسمع أرقى حواس الإنسان من حيث التطور وهما أفضل الوسائل التي نتلقى بها معلومات عن عالمِنا، ونتكيف بها معه، وبفضل قدرتهما على التمييز الدقيق نستطيع أن نعرف معاني الجمال ودقائقه، وبقدر ما تشّف رؤية العين، وتدق حاسة السمع تكون معارف النفس الإنسانية، وعوارفها أدق وأشمل، وهذا يحتاج إلى تربية حسية تمنح النفس ملكة لتمييز تشكيل الصور البصرية من خلال سماع الاهتزازات الصوتية التي تصحبها عندما شوهدت في المرة الأولى، كما أن رؤية صورة معينة يمكن أن توقظ في النفس نتيجة سماعها فهاتان الحاستان لهما أهمية خاصة في تمييز الأشياء [3].

كما أن للأذن أهمية كبيرة في تذوق الجمال ربما لا تقلُّ عن أهمية العين فهي وسيلة اتصالنا بالعالم الخارجي، ولأنها الحاسة التي من خلالها نميز الأصوات ونعرف دلالاتها وما تحمله من نغمات ومشاعر. فهاهو عبد المنعم تليمة يأخذ في الحديث عن فلسفة الجمال، ويرى أنه عن طريق الأذن" ترتسم في الخيال صور تشبه المحسوسات التشكيلية وتنشأ الصور الذهنية بواسطة السمع فيقول الناس: إن الأذن ترى، ويمكن عندئذ أن تسمع الموسيقى فتتوالى

---

(1) جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ط٢، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص ٣٣٦.

(2) انظر، حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار الرفاعي، ودار القلم، حلب، ٢٠٠٣م، ص ١٧٣.

(3) انظر، جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ص ٣٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المشاهد إلى المخيلة وتدور في ذهن المستمع كأنه يرى أحداثاً متسلسلة في الوقائع العينية الماثلة"[1].

ومن خلال ديوان بشار بن برد وجدنا أن حاسة السمع هي الحاسة الرئيسية التي ركز عليها بشار وجعلها محل البصر في تمييز الجمال، كما أنه اعتمد عليها كثيراً لما لها من أهمية وخصوصاً في إدراك القيمة الجمالية. ويرى إبراهيم أنيس أن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر فهي تستغل ليلاً ونهاراً وتستطيع أن تدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر الذي مهما عبر فتعابيره محدودة المعاني غامضة[2].

ومن خلال الديوان سنورد بعض الشواهد الشعرية التي تفنن بها بشار وكيف يعجب من الذين يدهشون لقدرته على التصوير فيقول[3]:

وكَاعـــب قَالـــتْ لأترابِهـــا ... يَا قومُ مَا أعَجبَ هذا الـضَرير
هَل يعشقُ الإنسان مـن لا يَـرىَ ... فَقلتُ والـدمعُ بعينِـي غَزيَـر
إن تَكُ عينـي لا تَـرىَ وجْهَهَـا ... فإنَها قَدْ صَورت في الـضَمير

ويعلق ابراهيم عبد القادر المازني على هذه الأبيات وقوله "والدمع بعيني غزير" يشي بالحسرة على ما يفوته والإحساس الوجيع بما ينقصه، وقوله إنها صورت في الضمير لا يفيد شيئاً ما دامت بغير ألوان وسمات[4] فهو من خلال الأبيات يعجب من استغراب القوم وأكثر ما يقلقه ويحزنه أنه لا يستطيع أن يقنعهم مهما بذل الإنسان الأعمى من جهد بأنه قد يحب، وقد يعشق، وقد يتصور ويتمثل المحبوب كأي إنسان مبصر بالإضافة إلى أنه يتصور هذه المتاعب

---

(1) انظر، عبد المنعم، تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٢٠.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، ط٤، ص ١٥ وما بعدها.

(3) الديوان، ٧٤/٢ . الكاعب: المتاعب. بعيني غزير: دلالة على التحسر والقلق.

(4) ابراهيم عبد القادر المازني، بشار بن برد، ص ٥٩ وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في أعماقه ويحس بها إحساساً عميقاً فتشتد به الرغبة كي يعبر عما يجول به من خلجات بالرغم أنه لم يشاهدها، ولكنها دخلت قلبه عن طريق سماع صوتها. يقول بشار [1]:

وَمَا تُبصر العينانِ في مَوضع الهَوى ... وَلاَ تسمع الأذُنانِ إلا من القَلبِ
وَمَا الحُسنُ إلا كلّ حُسنٍ دَعَا الصبا ... وألّف بينَ العُشقِ والعَاشِقِ الصبِ

فبشار قد جمع حاستي البصر والسمع معاً، لأنهما من مشاعر الإنسان العليا ومصدرهما الحسي واحد وهو القلب وأورد جميل صليبا قولاً عن العرب (في بعض القلوب عيون.... والقلب مصحف البصر) [2]. وربما بشار أدخل السمع مدخل البصر، وأحله محله، فأصبح الأمر لديه في بعض القلوب أذان عندما قال [3]:

يا قومُ أذني لبِعضَ الحيِّ عَاشِقَةٌ ... والأذنُ تَعشقُ قبلَ العَينِ أحيَاناً
قَالوا: بمَنْ لاَ ترىَ تُهذي؟ فَقلتُ لهَم ... الأذنُ كَالعينِ توفَي القَلب مَا كَاتَا

فالسمع حلّ مكان العين عند بشار في كل الأوصاف، وكأنه أصبح مصدر لتذوق الجمال كما ذهب عبد الفتاح الديدي في حديثه عن كشف أهمية السمع وخاصة في الفن الموسيقي والشعري، لأن هذين الفنين هما من مجال الزمانيات، والتي يعبر عنهما بالحركة والتتابع حيث تنتقل الموسيقى، والشعر بصورهما وإيقاعاتهما وإيحاءاتهما إلى النفس عن طريق الأذن فالصوت يحيط بالمرء مكانياً من جميع الجهات، ويرى أن النغمة تتألف من توالي أصوات، فلا تدرك النغمة، ولا الصوت بعد انقضائها إلا إذا أعيدا ثانية[4]. وإذا كان البعض يرى الجمال في منظر أمامه، فكثيرون يستمتعون لدى سماعهم لحناً موسيقياً، ولذلك كان بشار وقد فقد حاسة البصر يعتمد على حواس أخرى في الفهم، والاستيعاب والتصوير،

---

(1) الديوان، ٥٥/٢

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٩٨/٢ وانظر ص ١٩٩.

(3) الديوان، ٢٢٨/٤.

(4) انظر، عبد الفتاح الديدي، فلسفة الجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا بحواسه الأخرى تسعفه في هذا المجال فتنشط نشاطاً كبيراً قد لا نجده عند كثير من الناس العاديين الأسوياء، ويلجأ إلى الأذن ليعتمد عليها اعتماداً كبيراً فهي أكثر الحواس إدراكاً للأشياء إذا فقد البصر، بل أن هناك كثيراً من الأشياء يحكم على جمالها أو قبحها عن طريق الأذن، وقد أسعفته أذنه في هذا المجال كثيراً فمدته بأدق الأشياء وأكثرها تفصيلاً، وبرع في هذا براعة كبيرة بحيث كان يدرك بسمعه ما لا يدركه إلا البصراء، ويحوّل بشار الصورة إلى وجهة جديدة تقوم في أساسها على الإعجاب بالصوت إعجاباً لا حد له، ويخلع عليه من الصفات ما لا نجدها لدى غيره من الشعراء الذين سبقوه، وجعل أذنه طريقاً إلى قلبه[1]. ولعل أكثر ما تغنى به بشار حديثه عن المرأة، فصوتها يبعث منه اللذة والنشوة، وكرر وصف الأحاديث والسمر وتفنّنَ في تجميلها، كما بقي صوت المرأة في أذنه كالقرط يتبعه أينما يذهب أو يتجه يقول [2].

ولَستُ بناسٍ من يَكُونَ كَلامُهُ بأذنُي وإن غُيِّبتُ قرطاً مُعلَّقاً

ونجد بشار قد مكن حاسة السمع من وظيفتها، وغير أنها تنهض في الوقت ذاته بوظائف حسيه أخرى، فهو يشير إلى تمثله ذكر الحبيبة التي نعتها بالتذكير، تلبيساً على عقول الناس، ليصرف أنظارهم عن موضوع عشقه وانشغاله بها كما يقول أيضاً [3]:

وَقالَ خَلِيلِيَ قَدْ مَضَت لمضائها فأبق لأُخرىَ من هَواكِ وأرْشدِ
فَقلتُ لهُ: لم تُبقِ أذنٌ لِسامعٍ وَمَا اللومُ إلاَ جِنْةٌ بِكَ فَاقصدِ

فبشار يلوم خليله في هذه الأبيات ويطلب منه الانصراف غير أن تعلقه بها قد تجاوز حد اللوم، فعبر عن عدم اقتناعه بما يمثل رؤية عشيقه لديه، وهو مصر على عشقه فأصر بشار على موقفه في حديثه "لم تبق أذن لسامع"، وكأنه يريد أن يثبت حبه حتى ولو أسمعه

---

(1) انظر، عبد الفتاح نافع، **الصورة في شعر بشار بن برد**، ص ١٧٢ وما بعدها.

(2) **الديوان**، ١١٠/٤.غيبتُ قرطاً: النميمة.

(3) **المصدر نفسه**، ٧٢/٣.مضائها: النفاذ في الأمر. أبق: اترك. أرشد: ارشاد نفسك بحبها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جميع الخلق فهو مصر على هذا الأمر. وهو مثل يضرب لمن لا يعدل عن موضوعه الـذي يتشبث به ولا ينصرف عنه فأذن بشار تبحث عن الجمال النافر، وذلك ليجد فيه لذة في ترديده فلا يندهش بلوم اللائمين ولا يلقي لهم بالاً.

كما اتجه بشار نحو السمع وأولى الصوت اهتماماً كبيراً، واعتمد عليه وجعله معبـراً لتفهم حقائق الوجود، ويعتقد أنه مثل البصر وغيره من الحواس يمكن أن يكون وسـيلة لفهـم الوجود، بل هو قد يغني عن البصر ومن خلاله يرسم صورة معينة لمن يحب وهو يقلد فـي هذا القدماء أحياناً، فينقل ما يراه هؤلاء الشعراء ويقدم صوراً جميلة عمادها السمع لا الرؤيـة والصوت ولا المنظر، فإذا كان القدماء وقفوا على الديار، فها هو يسائلها، وينتظر منها حديثاً وأخباراً وهو في حاجة إلى هذه الأخبار، فغيره يمكن أن يشاهد وأن يرى وأن يسمع، وهو لا يستطيع إلا أن يسمع فيقول[1]:

لعَبـدةَ دارٌ مَـا تُكلمنـا دَار ... تَلوحُ مَغانِيها كَمَـا لاحَ أسـطارُ
أسائلُ أحجاراً وَنؤياً مهـدَّماً ... وكيفَ يجيبُ القَولَ نؤى وأحجارُ
ومَا كلَّمتَني دَارُها إذ سـألتُها ... وَفي كَبدي كالنَفطِ شَبت بهِ النَـارُ
وَعندَ مَغَاتي دَارِها لو تَكلَّمت ... لمُكتَئِبٍ بَـاديَ الـصَبابةِ أخبَـارُ

فالأبيات تدل على حزن عميق وشعورٍ صادقٍ بالحزن والأسى، فقد بعدت الحبيبة عنه ولا تبقى له سوى الأحجار كما تبدو السطور، ثم يحاول بشار استنطاق هذه الأحجـار لكـي تخبره عن مكان حبيبته الراحلة، ولكنه سرعان ما يكتشف أنه يخاطب ما لا يرد جواباً ولا تفهم سؤالاً، ويود لو أن الدار تقدره حق قدرة وتفهم ما تكتوي به نفسه وما يشعل النـار فـي قلبه، والدار عندها الكثير من الأخبار لتتحدث به، كما أن له في الدار ذكريات تعرفها الـدار

---

(1) الديوان، وانظر الأصفهاني، الأغـاني، ٢٤٦/٦.أسطار: الصف من كل شيء. نؤيا: الحفرة حول الخيمة تمنع دخول الماء إليها. النفط: زيت يستخرج من الأرض سريع الأشتعال. مكتئب: حزين.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جيداً وتستطيع أن تعيدها على مسامعه مرة أخرى فهو يعيش حالة من اليأس والحرمان ربما لا يشعر به إلا الذين قد اكتووا بنار الحب.

ويقول بشار في غزله وما يعانيه من الألم والحيرة فليس أمامه إلا الحديث عن بعض ما يبكيه فيقول[1]:

نَطقتُ فأنطقَ مَا سَمعتُ مَدامِعي ... عَن كلِّ نَاطقةٍ تَقولُ سُـدادا
فكأنَّ مَا سَـمَحت لـهُ بحَـديثُها ... هَاروتَ يسلبُ مُقلتيهِ رَقَـادا
وأقَامَ يشفقُ أن يُجـنَّ صـبابةً ... وَيخَافُ موتَةَ قلبه إن عَـادَا

نجد بشاراً قد عمد إلى ناحية معينة في حديثه عن جمال معشوقته، فقد لجأ إلى ناحية مهمة من خصائص الصوت هي خاصة الجرس الناتج عن ترديد كلمات معينة ففـي البيـت الأول يختار كلمة (نطقت) ويتبعها بكلمة (فأنطق) ثم كلمة (ناطقة) وتتابع هذه الكلمات بما فيها من حرفي الطاء والقاف يقع على الأذن وقعاً خاصاً أشبه ما يكون بالطرقات الرتيبة المتتالية، ولم يكتف في هذه الصورة من هذه القافات التي وردت في البيت الأول، بل أورد ذلك في بيته الثاني والثالث (مقلتيه، وقاداً، أقام، يشفق، قلبه) وهي وإن لم تكن ضمن كلمات متـشابهة إلا أنها جاءت في كلمات مهموسة ذات حروف ضعيفة مما جعل حرف القاف يبرز واضحاً جلياً، وليست الموسيقى الصوتية قائمة على جرس الكلمات المذكورة فقط، بـل هنـاك الانـسجام الصوتي الناتج عن الروي (دادا، قادا، عادا) كل هذا خلق حداً خاصاً للصورة وأعطى حديثها صفة معينة، هي صفة خيالية إلى حد كبير، فهو يثير الشجن فيبكي الناس ويقلقهم فيـصيبهم ويكاد يميت قلوبهم والطريف في الصورة أنه جعل حديثها ينطق الدمع، فأعطى الدمع صـفة كلامية[2].

---

(1) الديوان، ١٦٩/٢.

(2) انظر، عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار، ص ١٨٠ وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما يصور بشار مشاعره الرهيفة من خلال السمع، لكي يصور حال انتظار الحبيب فيرهف أحاسيسه لمجيئه يقول [1]:

طَرَقَتني صَبَاً فَحرَّكتِ البـا ... بَ هدوًا فَارتعتُ منه ارتِياباً
فَكأنّي سَمعتُ حسَّ حَبيـبٍ ... نَقرُ البابَ نقـرةً ثـم غَابَـا

حيث يرسم بشار رهافة المشاعر، إذ يمتزج الخوف والانتظار والشوق، فقد منح بشار صورته السمعية هذه قدرة فائقة على التعبير، فجعلها تتصف بالمظاهر الحية للجمـال، عبـر ارتباط المحسوس بالانفعال فجمال الصورة مشخص سمعيّ إذ تبدأ من "الطرق" وفي هذا الفعل "طرقتني" فكأن بشار يريد أن يؤكد على عنصر الحركة والصوت، وما يبعثه من انتباه سمعي، ثم ينتقل خياله إلى مجيء الحبيب ليلاً، لأن الطرق هو السير ايلاً، والسير ليلاً يكون لها ردة فعل سواء الخوف أو القلق، فهو يستجمع كل تلك المشاعر في لفظه واحدة، لأن نسيم العاشقين هو الذي يحمل لهم لطافة الذكرى، وسعادة اللقاء، فهو يتصور أولاً صورة سمعية فربمـا رنّ في أذنه صرير الباب، وما يحمله هذه الصرير من شعور في سكون الليـل، ويقابـل ذلـك المشاعر الداخلية التي تعتمل في نفس بشار من ترقب وانتظار والاستعداد لهذا اللقاء عنـدما عبر عنه بلفظه (ارتعت) فهو دائماً في خوف وشك بكل ما حوله نتيجة لقائه الذي يصر عليه.

كما يصور بشار حديث المرأة بالأشياء المحسوسة يقول[2]:

كَالْحلِي حسنُ حَديثُها ... وَدلاَلُها إحدى المَـصائدِ

فصور حديث المرأة الذي لا يمل منه بالصوت الناتج من صوت الأساور، أو الخلاخل التي تتزين بها تلك المرأة، فيريد أن يقول أن الحُلي جميل، ولكن صوتها ربما يفـوق جمـال

---

(1) الديوان، ٢٧/٤. صباً: ريح الصبا وهي ريح شرقية ناعمة أكثر العرب من ذكرها في أشعارهم.ارتعت: خفت.

(2) المصدر نفسه، ٢٤٥/٢. المصائد: الأساور أو الخلاخل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحلي الذي تتزين به. وقد اعتمد بشار على حاسة السمع في تصوير ما يدور في مجالس اللهو والطرب ويصور عنصر الحركة والصوت قائلا[1]:

لَـمْ أنْـسَ مَجْلِـسنا وقَينَتَهَـا ... وتُبـاحَ مَزْهرهَـا إذا نَبَحَـا
بيَـدي مُـسَوَّرة تُزيِّنُـهُ ... بِـسِمامها وَسَـمَاعِها سَـرَها
حتَّـى إذَا أخَـذت برُمَّتِـهِ ... وَحَنَت عَليـهِ مَلجينـا مُرحِـا
ارتَـجَّ وانْـدَفَعت تُعارضُـه ... غِنَّاءَ خَـالطَ صَـوتَها بُحَحَـا
فـي مجلـسٍ رَقَـدتُ غَوَائِلـه ... وَصَلت بهِ الإبريـقَ وَالقـدَحا

فصور بشار مجلساً من مجالس اللهو، حيث أخذت إحدى الجواري المغنيات تعزف على العود، فتبعث أنفاحاً شجية لا تنسى، وقد انحنت على العود تحتضنه في حين أخذت أناملها الرقيقة تداعب أوتاره، حتى إذا أخذ العزف بمسامع الموجودين انطلقت هذه الجارية بصوتها الجميل الذي خالطته بحة فأضفت عليه جمالاً، وكان مجلساً رائعاً حيث صغت النفوس وراقت، وأخذت الخمرة تنساب في الكأس من الإبريق باستمرار فكأنهما متصلان لا فاصل بينهما[2].

ثالثاً: الصورة اللمسية

لم يقتصر بشار على الصورة البصرية والسمعية، بل كان يلجأ إلى حاسة اللمس وحاسة الشم، وحاسة الذوق، ليصور ما يلمسه وما يتنسمه، واللمس كما هو معروف من الحواس ويعني المس باليد[3]. ولذا عد اللمس أحدى الحواس التي تنقل صور الحسيات عبر الإحساس بها إلى الشعور الباطني للإنسان لمعرفة ماهية صورها المعنوية، ولذلك قيل عن

---

(1) الديوان، ٢/٧٦.مزهرها: العود الذي يعزف عليه. نبحا: صوت الكلب. مسورة: العزف. مرحا: نشط. بححا: خشونه في الصوت تضعف بها نبراته وهي من محاسن الغناء.. رقدت غوائله: نامت دواهيه وذهب فساده.

(2) عبد الفتاح نافع، **الصورة في شعر بشار بن برد**/ ١٩٨.

(3) انظر، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ل،م،س) وانظر الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، الجزء السادس عشر، مادة (لَمَسَ).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اللمس أنه" قوة منبثه في جميع البدن فاشيةٌ فيه"[1]. وكان لحاسة اللمس وظيفة جمالية في معرفة الجميل عن غيره من خلال لمسه، فيتوافر لها الإحساس بالجمال إلى النفس وقد تتقيظ في هذه الحاسة وظيفة التحرك إلى الشيء الخارجي للمسه، ومعرفة مدى نعومته أو خشونته، ومن هنا يمكن أن تشكل رؤية جمالية مدركه لما هو خارج عن الذات، وهذه الرؤية هي الصورة الجمالية لأن "الحواس لا تدرك سوى انعكاسات للجمال، وسوى إيحاءات للحقيقة"[2]. ولذلك كانت حاسة اللمس مهمة وضرورية لبشار، لأنه أعمى وهذا يتطلب منه تدريب حاسة اللمس وتربيتها لتصبح أكثر قدرة على تمييز الأشياء. وسوف نورد بعض الأمثلة التوضيحية على ذلك عندما يلجأ إلى التصوير و التفصيل، وكأنه يتحسس الشيء تحسساً، ويقدم تشبيهات جزئية ينفصل أحدها على الآخر ويستقل استقلالاً يكاد يكون تاماً، بحيث نستطيع أحياناً كثيرة أن نحذف أي بيت من أبياته دون أن نخل بالأبيات يقول في عبده[3]:

فَخْمَةٌ فَعْمَةٌ يَرُودُ الثُّنايا ... صَعْلَةُ الجِيَدِ غَادةٌ غَيْدَاءُ
أزَّرتُ دِعْصَةٌ وَتَمَّتْ عَسِيباً ... مِثْلُ أيْمِ الغَضَا دُعَاهُ الإبَاءُ
وَثْقَالُ الأوصَالِ سَربلها الحُسـ ... ـنُ بَيَاضاً والرَّوْقَةُ البيْضَاءُ
زَانَهَا مُسْتقرّ وَثغرٌ نَقيٌّ ... مِثْلُ دُرِّ النِّظام فيهِ اسْتواءُ
وَقَوامٌ يَعْلُوّ القَوام ونحْرٌ ... طَابَ رُمَّانَةٌ عليْهِ الأيَاءُ
وَبَنَانٌ يا ريْحَهُ من بنانٍ ... كَنَبَاتِ سَقَاهُ جَمٌّ رَوَاءُ
وَلَهَا وَارِدُ الغدائِرِ كالكَرْ ... مِ سَواداً قَدْ حَانَ منهُ انتهاءُ

فيصفها بشار وصفاً تفصيلياً، فيتحدث عن جيدها، وصدرها، وثغرها، وشعرها، وعنقها، وبنانها، وأوصالها، واقوامها، فهو من خلال الأبيات يصف المرأة بصورة تفصيلية

---

(1) انظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ٢٩١/٢.

(2) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٣٩ وما بعدها.

(3) الديوان ١٤٣/١. وانظر، لسان العرب:فخمة: الضخمة. فعمة: الممتلئة لحماً. صعلة الجيد: دقيقة العنق. غادة: المرأة المتثنية ليناً. غيداء: لمالت عنقها في المشي تدللاً واسترخاء. الدعصة، القطعة المستديرة من الأرض، العسيب: جريرة النخل، أيم: ذكر الحية الأبيض. الإباء: الخفة في الحركة. الأوصال: المفاصل. وانظر، عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار، ص ٢٠٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معمقةً كما أنه سار على نهج القدامى في تفصيل المرأة الجميلة فكانوا يفضلون المرأة الضخمة المتلئة دقيقة العنق التي تميل عنقها في أثناء المشي تدللاً واسترخاء، وهي الأوصاف التي ذكرها بشار في بيته الأول، ونجده أيضاً يستعين بالألفاظ الجاهلية في تصوير المرأة، فقد ألبست الأزر كدعصة وتمت قامتها، واستقامت كالعسيب، كما صورها بشار بالحية البيضاء في تثنيها، وهو تشبيه قديم، وهي ممتلئة الأعضاء ذات جمال رائق، جميلة الثغر معتدلة القوام مكتنزة الصدر، أناملها كالنبات المسقى، وشعرها أسود كالكرم، وقد أفادته حاسة اللمس هنا في وصفه لها بالضخامة والامتلاء، واكتناز الصدر، واعتدال القوام، واستقامة الأصابع وطراوتها وطول الشعر، بحيث مكنته أن يصور هذه المرأة تصويراً تاماً كأنه يراها، فكانت هذه الحاسة لديه وسيلة إحساس وشعور ونقل، نقلت ما أحس به وشعر إلى العقل كي يعبر عن هذا الإحساس والشعور.

ويصور بشار في موضع آخر وقع مشية صاحبته على نفسه وما يلمسه في هذه المشية من ألم ومرارة يقول[1].

كَأَنَّني بِكِ إذ تَمشينَ رَاضيةً أمْشي عَلَىَ جَمرةٍ أو حدِّ منْشَارِ

فهو هنا في مجال الشك، كفر بكل شيء ونقم على الجميع، لأن الجميع يشكون فيه، وبلغ منه الحب مبلغه، ولكن فتاته تريه من الصدود ألواناً ومن الهجران أشكالاً مما حز في نفسه، وخلف لديه ألماً ومرارة فأصبح يرى الأمور بشكلها المقلوب، وتبدل اليقين عنده شكاً والحقيقة زيفاً، وتأصلت النقمة في نفسه، ومن ثم كان لا بد للصورة الفنية أن تأخذ شكلها المقلوب أيضاً وأن تتجه في الاتجاه المعاكس، فأصبح يحس في مشية صاحبته الراضية بوقع

---

(1) الديوان، ١٦٢/٣. منشار: القهر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجمر تُحتّ قُدميه يلذعه لذعاً، وبأسنان المنشار تُخز قُديمه وخزاً ويصور بشار الأثر العميق الذي يتركه مثل هذا الصدود في نفسه في قوله[1]:

ذَاكَ شيءٌ في القَلبِ من حبِّ عُبا دة بادَ وبَاطن يُستسرُ

فقد مسه صدود عبدة وهجرانها فترك في نفسه أثراً ما بعده أثر ولم يعد باستطاعة فؤاده أن يستقر على حال بسبب اضطرابه وقلقه، وإذا كانت قد تركت هذا الأثر في قلبه فبدا واضحاً في تصرفاته، وحركاته فإن في أعماقه أشياء أخرى يخفيها، ولا يُحدث بها سوى نفسه، وقد عمد هنا في حديثه عن قلبه إلى الطباق في قوله (باد وباطن)، وكأنه يريد أن ينقل تناقض العواطف التي يحس بها، فترك في نفسه هذا الأثر . ويقول بشار [2]:

وقَمتُ لم أقضِ منها إذ خَلوتُ بِها إلاَّ الحديثَ وإلاَّ أن أمسَّ يَدا

يعترف بشار بطهر تلك الليلة التي لم يجر فيها إلا الحديث، وهو بوح المحبين الذي تفضي به شحنات الأحاسيس، وتستمتع به النفس، وتتجلى به القلوب مضيفاً إليه لمس اليد، وما يحدثه من هياج جنسي، وركون إلى اللذة. وربما تسللت يد بشار إلى صدر من يحب ليتحسس ما نهد من صدرها كي يروي شوقه الظامئ إلى ذلك النهد الذي يشوق ناظريه يقول [3]:

والثَّديُ تحسَبه وَسنانَ أو كَسَلاً وَقد تَمايلَ ميلاً غيرَ مُنكسرِ

فقد أعطى بشار صورة جمالية لهذا البيت، فإن الاشتهاء يضج في دم هذه الفتاة غير أنها أرادت أن تظهر شيئاً من اللامبالاة في غرامه عند اللقاء، ولذا احتفظت بسكون شهوتها، أو أنها خشيت من لقائه، فبشار يعطي الثدي صورة الشخص الذي دب في عينيه النعاس وأصاب أطرافه الكسل، فأخذ يتمطى ويتمايل متعباً ومرهقاً، ثم هو لا يعطي الثدي صفة

---

(1) الديوان، ٦٦/٤.

(2) المصدر نفسه، ١٤٤/٢.

(3) المصدر نفسه ، ٩٦/٤ .وسنان: الرمح

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الانكسار فيجعل منه شيئاً لا يمكن أن ينكسر، وقد رسم بشار جمال هـذه الـصورة اللمـسية بتشخيص تجسيمي فأضحت ماثلة أمام عيوننا، تتجلى فيها الحركة الشوقية في تدلي هذا النهد

ويقول بشار أيضاً [1]:

أمامةُ قد وَصفتِ لَنا بحُسنٍ وإنا لا نُراكِ فإلمسينا

الشاعر يريد أن يتحسس ماهية هذا الجمال الموصوف له بالحسن، فيلجأ إلى دعوتهـا للمسة من أجل أن يطابق بين صدق الخبر والواقع الجمالي ويقول [2].

أذرتِ الدمعَ وَقالتْ وَيلَتي من ولوعِ الكفِّ ركَّابِ الخطرِ

إن بكاءها لشعورها بالويل من خفة كفه التي توقظ في نفسها ما كان غافياً من الشعور باللذة، قد يدل على أن هذه العاشقة غرة في فنون العشق، تجهل بعضاً من عبـث العاشـقين، وعندما شعرت بفوضى جسدها واشتعال شهوتها الأنثوية خشيت على نفسها ما تحذره النساء من الرجال في خلوة، فانطلق شعورها الداخلي معبراً عن خوفها الممتزج باللذة والاشتهاء مما جعلنا نحكم على هذه الأنثى بالجمال، لأن مخملية بشرتها ونعومتها دفعتا يد بشار لإرواء نفسه منها باللمسة التي تحمل كل ما تختزنه عاطفتة الذكورية من انجذاب إلى الأنثى ولخوفها مـن لمس اليد ومرورها على مفاتن جسدها دعاها إلى أن تطلب منه الكف عن اللمس، وأن يكتفي بالحديث يقول [3]:

أتتَنَـــي الـــشمسُ زائـــرةً ولَـــم تـــكُ تبـــرحُ الفَلَكَـــا
تقـــولُ وقـــد خَلَـــوتَ بهـــا تُكلَّـــم وأكفنـــي يَـــدكا

تتجلى الصورة بإظهار باطن الأحاسيس التي تحتمل في نفس الحبيبـة التـي شـبهها بالشمس جمالاً ورونقاً، وهي ملتهبة عشقاً وشبقاً تدفعها رغبتها في لقائه إلى ترك منزلها الذي

---

(1) الديوان، ٢٢٨/٤.

(2) المصدر نفسه ، ٣٧/٤. ويلتي: تضجر. ركاب الخطر: الخوف الشديد.

(3) المصدر نفسه، ١٨٣/٤. الفلكا: أي تترك منزلها الذي لا تغادره فهو فلكها. تكلم: تحدث. أكفني يـدكا: تدعوه إلى الحديث والكلام من غير لمس بعضهم البعض.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لا تغادره فهو فلكها الذي تسبح به، غير أن هذه الجرأة التي جعلتها تزوده تمثلت خوفاً وحذراً، فهي تكتفي بالحديث والكلام من دون أن يمد يده ليحرك سواكن اللهفة والغرام، فالبصر يجعل النفس تستمتع برؤية الجمال، بينما لمسات اليد تزرع النشوة في كل مسامات الأعضاء التي تمر عليها.

رابعاً: الصورة الشمية:

استخدم بشار حاسة الشم في صوره المتعددة، وقد تأثر في كثير من الأحيان بالروائح كريحة المسك، والعنبر، والريحان، والطيب وغيرها. فكان يتأثر بتلك الروائح، ولذلك فحاسة الشم أحد الحواس الخمس الظاهرة، والتي تتصل بالعالم المحسوس اتصالاً مباشراً، كما وتعد حاسة الشم في الإنسان آلة تحليل، لأنها تعينه على إدراك أجزاء الروائح الصغيرة الموجودة حوله في الهواء، وعن طريق هذه الحاسة نستطيع تمييز روائح الأشياء عن بعضها البعض فيصف بشار رائحة المسك بقوله[1]:

دَرةٌ حَيثُما أُديرتُ أضَاءت ... وَمشمٌّ مِنْ حيثُما شُمَّ فَاحا
وجناتٌ قالَ لَهَا الإلهُ كوني ... فَكانتْ روحاً وَروحاً وَروحاً

ومن المعروف عن رائحة المسك بأنها تبعث في النفس الراحة لما تتمتع به من لذة طيبة، فبشار يصور هذه الرائحة المنتشرة من محبوبته في كل مكان، وفي كل اتجاه فانبعاث هذه الرائحة تشعره بالسعادة حيثما ذهب، وهذا دلالة على قوة وسرعة انتشار هذه الرائحة من المحبوبة، وكان بشار يركز على هذه الرائحة عند حديثه عن المرأة فيصورها بالوردة أو الريحانة التي خلقت للشم.

---

(1) الديوان، ٣٣/٤. حيثما: دلالة على عموم المكان. ومشم: كثرة الشم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويستخدم بشار الروائح في صور المدح كما أنه يستفيد من عادات وأقوال شاعت بين الناس ليبني صوراً جديدة. يقول في المدح [1]:

إذا خَزَنَ المـالَ البخَيـلُ فإنّمـا خَزائنـــهُ خطيـــةٌ ودَروعُ
وبيضٌ بها مـسكٌ مكـان بنِانـهِ ولكنّها ريحُ الـدماءِ تـضوعُ

فبشار في هذه الأبيات يعقد مقارنة بين ممدوحه، وبين أحد البخلاء فـإذا كـان هـذا البخيل يملأ خزائنه بالمال، فإن ممدوحه يملأها بالرماح والدروع، والسيوف، تلمس سـيوفه فتشتم منها رائحة المسك من أثر أطراف أصابعه، ففي هذه الصورة يصف سيوف الممـدوح وقد ضربت أعناق الأعداء فسالت دماؤهم فانتشر مسك الانتصار. ويقول بشار من البسيط[2]:

بَدا لَنا مَنْظرٌ مِنْها اعتبرتُ بـه وَشاهدُ المسكِ يلقَي الأنفَ مَا غَابـا
كأنّما خُلقت مـن جلـدِ لؤلـؤةٍ نَفساً منْ العَطرِ إنْ حَركتُهـا ثَابَـا
يَطيبُ مِسواكُها مِنْ طيبِ رِيقتها وإن ألـمَّ بجلـدٍ جلـدُها طَابَـا

فهو يصور في هذه الأبيات منظر الحبيبة بصورة جمالية، فالمنظر العجيب الذي بـدا منها هو تمثلها أمامه بصورة جمالية جعلته لشدة دهشته يذرف الدمع؛ لأن الحسن هو الـذي يبعث الدهشة أمام الناظر إليه، وكأنها خلقت من جلد لؤلؤة دلالة على بياضها وصفاء بشرتها، وبهاء لونها، صنعت نفسها من العطر الذي لا يزول، فكل شيء فيها يدل على ذلـك الطيـب حتى يرى بشار مسواكها التي تعطر به فمها طيباً، لأنه يلامس ريقها ويبدع بشار في الشطر الأخير فيرى أيضاً أنه إذا احتك جلد هذه الفتاة بجلد فتاة أخرى يطيب جلد الأخـرى بطيـب جلدها إذ تفيض منه رائحة المسك الجميلة.

---

(1) الديوان، ١٢١/٤،وانظر، لسان العرب: خطيئة، جمعها خطي وهو الرمح، والبيض، صـفة للـسيوف وتضوع: تنتشر.

(2) المصدر نفسه، ٢٣٥/١.ثابا: رجع أي نفحت منها رائحته مرة أخرى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويركز بشار في ديوانه على رائحة المسك، والذي عبر عنه أنه رمزٌ للترف والتـأنق في السلم، وكان يرمز بشار للمسك للتباهي في الانتصارات يقول من الخفيف[1]:

لعِبوا في الحُروبِ حتّى استَكانت ثم رَاحوا في المَسكِ أرقَـى العبَيـر

فصور بشار الذين يلعبون بالرماح ويتمازحون به بسبب جهلهم مما يلعبـون ولعـدم أكتراثهم بالحرب، ولعل سبب ذلك ربما كثرة تدريبهم في ساحة القتال وعدم خوفهم، ثم بعـد أن يفرغوا من ذلك يصرفون جهدهم إلى التطيب بالمسك والعبير، وكأن الحرب يوم عيـد أو كأنهم ذاهبون لقضاء وقت سعيدٍ عند أحبائهم. ويقول بشار في ممدوحه من الرجز[2]

إلـى فَتى ليسَ لهُ نَظـيرُ

يُشفى به المنزفُ والفَجيرُ

كأنَّـه سيفٌ وَغى مشهورُ

خـَـالطَ مسكاً وبهِ تامورُ

فيصور بشار ممدوحه أنه كالسيف القاطع، ولكن هذا السيف له صفات غير صـفات السيوف الأخرى، بأنه ليس مختلطاً بالدماء، وإنما بالمسك والروائح الجميلـة المحببـة إلـى النفس، وهذه الصورة تدل على صورة الكرم والشجاعة التي بدأها بفعل مضارع يدل علـى الاستمرار (يشفى به المنزف والفجير).

كما وجدنا في ديوان بشار تركيزه على رائحة المسك وخصوصاً عند حديثـه عـن المرأة وذكر أوصافها وذكر لونها في كثير من الأحيان يقول[3]:

أشَبهكِ المسكُ وأشبهتهِ قائمةً في لونهِ قَاعَـدة

---

(1) الديوان، ١٩٦/٣. لعبوا: المزح . استكانت: وصلت غايتها

(2) المصدر نفسه، ١٧٠/٣. وانظر، لسان العرب: المنزف والفجير: أي الفقير والغني، والتأمور: بـالهمزة وهو الزعفران هنا.

(3) المصدر نفسه، ٤٤/٤. قاعدة: نفسه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لا شكَ إذا لونَكُما واحـدٌ إنكما من طِينةٍ واحِدةِ

فعند دراسة هذه الأبيات نجده يتحدث عن اللون وخصوصاً عندما يخلط بـشار لـون المسك مع لون جاريته عندما قال "لا شك إذ لونكما واحد" فنجد بشاراً يحاول أن يتمثل رائحة جسد الجارية السوداء برائحة المسك في مشاكلة لونية تدل على أن الجارية، والمـسك نفـس اللون ومن طينة واحدة.

كما ذكر بشار رائحة الطيب الذي يبعث في النفس الراحة، وقد مزج بشار في كثيـرٍ من شعره بين رائحة الطيب، ورائحة المسك، فيجعل بشار المسك واشياً يثيـر الفـتن بـين المحبين يقول [1]:

لَم أنسَ مَا قَالـتْ وأَترَبُهـا في معركٍ ينْظمنَ مِـسْباحاً
أقَلِلْ من الطِّيـبِ إذا زُرْتنـا إنّي أخافُ المسكَ إن فَاحا
لا تتركنّـا غَرضـاً للعِـدى إنْ كُنتَ للأهـوالِ سـبَّاحاً
لم أدرِ أنَّ المسكَ واشٍ بنـا إنْ حَارَ بابِ الدَّارِ مِسباحا
فَسمُحتْ أخرىَ وقَالتْ لَهـا لا تُحْرِما ما كَانَ إصَـلاحا
لا بُدَّ مـن طيـبٍ لمُعتـادِهِ يَغْذُو بِهِ نفـساً وَأرواحـاً

الناظر إلى الأبيات يجدها غزلية وتبرز فيها الصورة الشمية في تمثل الطيب والمسك بشخصية الواشي الذي يفضح أسرار العشاق، ويشيع الفتنه أمام الرقباء، لأنهما عندما ينتـشر شذاهما ويشمّا، يدلان على الزائر، ويرشدان إلى مكانه ففي الأبيات يظهر عنـصر الحـوار والحركة والذي يثير المشاعر والأحاسيس في تردد الفكر في النفس. فقد ظهر الحوار الداخلي بشكل بارز وكان الطيب والمسك من شخصيات القص الشعري الغزلي، إضافة إلى توضـح طرفي النقيض بين حذر النسوة من افتضاح أمرهن للآخرين.

---

(1) الديوان، ٢/١١٣.مسباحا: عقد ينظم بعضها إلى بعض كالعقد تعد به الأذكار وركعات النوافل الرواتب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويصف بشار حبيبته عبدة وما تشفوه به من رائحة الطيب فريق حبيبته عبدة له طعم

جميل يقول[1]:

أهديتِ لي الطِّيبَ في ريحانِ سَاحرةٍ ... يا عبدَ ريقُكِ أشهى لي من الطِّيبِ
أهْدي لَنا شربَةً منْهُ نعيش بها ... إن كُنتِ مُهديةً رَوْحاً لمكْروبِ
أما النساءُ فإنّي لا أعيجُ بها ... قد صُمتُ عنها بنحب منكَ منحوبِ
أنتِ التي تشْتفي عينَي بُرؤيتها ... وَهنَّ عندي كماءٍ غيرِ مشرُوبِ
وفي المُحبّين صبٌّ لا شفاءَ لهُ ... دونَ الرِّضى بينَ مرشُوفٍ وَمصْبُوبِ

فهو يصور جمال رائحة عبدة التي بات ريقها أجمل وألذ طعماً من الطيب، ويرى في محبوبته التي كلما نظر إليها تمنحه الحياة، وتزيل عنه كرب الهموم والمعاناة، حتى أصبحت عبدة كل شيء في حياته، ولم يعد ينظر إلى النساء الأخريات، وأصبحن في نظره ماء غير صالح للشرب عكراً، وبات يكتفي بالنظر إلى عبدة وحدها، وكأنه أصيب بداء الحب فلم يعد هناك شيء يسلية،أو يبعد عنه الهم والرضا سوى بعض الرشفات من فم محبوبته عبدة.

فيقول [2]:

فَمنْ ينُصفني منهُ ... عَلَى ما بي لهُ مدِّي
من اللؤلؤ واليَاقو ... تَ أو من عنبرَ الهندِ
أو المسك فإن المس ... كَ من أشباههِ عندي
فَلو بتنَا بهِ ليلاً ... مع الأسفاطِ والوردِ
قَضينَا حاجةَ النفسِ ... ولَم نُصبح عَلَى وجدِ

فبشار ما زال يشرك بعض الروائح في صوره، فإنما جاءت عفواً ويشرك بشار الذوق إلى جانب الحواس الأخرى في شعره فيضيف إلى صوره بعداً جديداً ويعطيها طعماً خاصاً، وبشار يؤكد عشقه ويحرص عليه خشية الوشاة فهو يحذر المحبين من الوشاة فيقول [1]:

---

(1) الديوان، ١/٢٢٣.لا أعيج: لا انتفع بها. بنحب: الحاجة. منحوب: المحصل.

(2) المصدر نفسه، ٣/١٢٠.مدي: يطلقون المد والصاع والذراع ونحوها من حالات التقدير على ما يعادل الشيء. الأسفاط: قوارير يعبأ فيه الطيب للنساء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سيدَّي لا تأتِ في قمـــرٍ لحديثٍ وارقبُ الدُرعا
وتوقَ الطيـــبَ ليلتنـــا إنَّـــه واشٍ إذاً ســـطَعا

فبشار يصور الطيب واشياً لأنه ينشر المطوي، ويفضح كل خفي، إذا ما انتشر شـــذاه ويقول في غزله بمعشوقته، ويبرز ما لها من صفات الجمال فكانت مصنوعة من الطيب، فإذا ما تنفست ازدحمت رائحة الطيب في البيت وفي ذلك يقول [٢]:

غرَّاءَ حَوراءَ منْ طيبٍ إذا نَكَهت لِلبيتِ والدَّارِ من أنفاسها أرجُ

سعى بشار في أن يجعل وجود الحبيبة بكليته صورة شمية ليست في ذاتها فحسب، بل في كل ما يحيط به من فضاء منتزعاً تغير الحال الصفاتية للأشياء من الشيء ذاته الذي يخبر عنه، مذيعاً نشر العطر في طبيعة الألفاظ التي استخدمها مثل (نكهت) (ارج).

كما ذكر بشار رائحة الريحان في شعره لِما للريحان من حضور في مخيلـــة بـــشار وربما؛ لأن رائحة الريحان تستمر بعد يباسه، ولهذا السبب ربما أخذ يصفه بكثرة في شـــعره وهو عندما يعبر عن رائحة الريحان يجعلها سبباً لتحرك عواطفه وهياج شوقه، فتشغله عـــن ملاذ الدنيا بطعامها وبشرابها فيقول [٣]:

فَلقد هـــيَّج شَـــوقي ريحُ رَيحانٍ وَطيبِ
بتّ من نفحةِ عـــودٍ شببتَ لي بثَقـــوبِ
لاهياً عن كلِ ساقٍ وأكيـــلٍ وشـــريبِ

---

(١) الديوان ، ١٢٢/٤. وانظر ، لسان العرب: مادة (دَرَعَ): جمع درعاء، وهي الليلة التي يطلع قمرها فـــي آخرها عند الصبح وهي ثلاث ليالٍ. واشٍ: النمام. سطعا: ارتفع .

(٢) المصدر نفسه ، ٥٧/٢. نكهت: تنفس على أنف غيره وأشمه نفس فمه. أرج: نفحة الريح الطيبة.

(٣) المصدر نفسه، ٢٤٨/١، شببت: اوقدت. والثقوب: بفتح الثاء، ما توقد به النار.وأكيل: الواكل. شريب: مثله.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تتجلى روعة الصورة في هذه الأبيات التي أحدثتها ريح الريحان طيباً، فبشار يصف رائحة الطيب عندما تحرك عود الريحان، فيثور منه رائحة طيبة هذه الذاكرة تستحضر صور الماضي التي تزخر بالغرام فشغلته عن الشراب والطعام. ويقول في مدح المهدي [1]:

تـشمُ نعـلاهُ فـي النَـدى كمـا شمُّ الندامى الريحـانَ مُعَتَقبـا

فيصور المهدي في نظافته متخذاً من نعليه وسيلة لذلك، فعلى الرغم من أن الـرجلين أسرع الأعضاء في إفراز الروائح، وأن النعلين أسرع ما يلتقط الروائح إلا أن نعلي المهـدي لهما رائحة الريحان، ولا شك أنه يريد أن ينقل عن طريق صورته هذه الرفاهية التي يعـيش فيها المهدي فلجأ إلى جودة النعال وحسن رائحتها، وهو معنى لجأ إليه الشعراء القدامى ليكنوا عن الشرف والرفعة[2].

وربما استخدم بشار رائحة الريحان تعبيراً عن نفسه التي تفيض مديحاً، ورضىً كشذا الريحان، وهو في صدد العتاب إذ يتوجه إلى يعقوب بن داوود قائلاً [3]:

يعقوبُ قَدْ وَرَدَ العُفاةَ عَشِيَّةً مُتعرضينَ لـسيبكَ المنُتـابِ
فَسقيَتَهم وحسبتْني كَمُونـةً نبتت لزارِعها بغيرَ شـرابِ
مه لا أبالكَ إنَّـي ريحانـةٌ فأشَمم بأنفكَ واسقها بِذنابِ

فقد يردد الناس بعض الأحاديث التي تقول أن الكمون يزدهر وينمو بالأماني والوعود، ويظل زارعوه يعدونه بالسقيا كل يوم، فقد أستعار بشار هذا القول ليبين كثرة الطالبين بيـاب المهدي، وأخذ يعقوب وزيره يوزع المنح والعطايا لكل من هو بحاجة إليها، وحرم بشار مـن تلك العطايا مكتفياً بوعده ظاناً أنه كالكمونة يعطي جفاه بغير سقي، ولكنه عبر عنه بالكمون، وكان الأولى أن يقول ريحان لأنه لا ينبثق ولا يشم.

---

(1) الديوان، ١/٣٢٧.

(2) انظر، عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ٢١٢.

(3) الديوان، ١/١٨٧،وانظر، لسان العرب: مادة(عُفاه)، العفاة: طالبو المعروف. والكمونـة: ينبـت مـن التوابل، يقال إنه يسقى بالوعد، فيقول زارعه غداً سقيك. مه: مهلاً. والذناب: دلو الماء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما يشبه بشار حبيبته سعدى بالريحانة وينعتها بالتفرد الطيبي، عن كل نساء البلد فيقول [1]:

أحرَمتُ ريحانَ بستانٍ وَناضرةُ حتى أشُمَّكِ يا ريحانَةَ البَلدِ

هذه الصورة الشمية تفرد الحبيبة طيباً وشماً، وقد حرم على نفسه كل الصبايا وهن في ميعة الصبا، ليظفر بها، وهي الريحانة الوحيدة التي في البلد ويوحي برغبته في اتجاهها فإنه حرم على نفسه ذلك الريحان حتى يشمها وهو بعد شمها، لن يجد ريحاناً في طيبها، لأنها منفردة بذاتها في البلد.

خامساً: الصورة الذوقية

ويشرك بشار الذوق إلى جانب الحواس الأخرى لما لها من أهمية كبيرة في مجال الحياة فيعطيها طعماً خاصاً، فالذوق قوة إدراكية لما هو مادي أو معنوي، فمن حيث الإدراك المادي تعد حاسة تدرك بها الطعوم، وآلتها الأعصاب الحسية التي تكون في الحُليمات الذوقية على اللسان، وأما الإدراك المعنوي، فالذوق قوة تختص بإدراك الكلام ومحاسنه الخفية، ودلالاته وربما أطلق الذوق على ميل النفس إلى الأشياء التي تستحسنها، وتلتذ بها، وللذوق دلالات ومعانٍ أخرى[2].

إذ نجد بشاراً يركز في مقطوعاته الغنائية على التفنن في وصف رحيق المحبوبة ويخلع عليها كثيراً من الصفات ويصوره بقوله : [3].

فَلستَ بناسٍ من رِضَابِك مشرباً وَقد حَانَ من شَمسِ النهارِ غروبُ
فبتُّ لمّا زَودتنِي وكأنّني من الأهَلِ والمالِ التلادِ حَرِيبُ

---

(1) الديوان، ١٣٢/٣، وأحرمت: لغة من حرمت. ناضرة: زهرة الناضر.

(2) انظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ٥٩٧/١.

(3) الديوان، ٨٠/١ .المال التلاد: المال الموروث. حريب: مسلوب .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهو يعود بذاكرته إلى الوراء، فيذكر تلك اللحظة التي قابل بها حبيبته، حيث أوشكت الشمس على الغروب، وهدأ كل شيء وما دار بينهما من حديث الهوى، ثم ما تلا ذلك من عطف حبيبته عليه بقبلة فيها شيء من رحيقها، فإذا بهذا الرحيق يترك في نفسه أثراً لا ينسى، فعاد إلى بيته يحمل هذا الزاد وقد أنساه كل ما حوله من أهل وخلان ومال.

ويتجه بشار بحاسة الذوق اتجاهاً جديداً في التصوير فإذا كانت الطعوم لها مذاقها وطعمها فالمثل، والصفات المعنوية والإنسان لها مذاق وطعم معين من الممكن أن تشبع وتروي يقول[1]:

قَدْ شَبِعنا من ودِّكِ المُرِّ طَعْماً ... وَرُوِينا إن كُنتِ مِنَّا رُوِيتِ
فَاذكري ودَّنا وَذُوقي سِوَانا ... تَذكُرينا وَتَندَمي مَا بَقِيتِ

فيبدو من صورته أن محبوبته جفته مرات ومرات، فلم يصف ودها على الرغم من أمل الشاعر في ذلك ويبدو أنه صبر وصبر وأكل من وعودها الكاذبة حتى شبع، وتذوق من ودها المرضي حتى روي فإذا كانت تعتقد أن الشاعر سيبقى متعلقاً بها فهي مخطئة، فقد طفح الكيل، ولم يعد بإمكانه أن يتحمل أكثر من ذلك، فليبق ما حفظته له من ود في صدره تستعيده كذكرى، ولتذق سواه ترى طعم غيره، ولن تستطيع أن تحكم على أخلاقه وحسن معاملته وطيب معشره، إلا عندما تذوق طعم الغير، وتجرب أخلاقهم، ومعاملتهم، ومعاشرتهم، عندها ستذكر الشاعر جيداً وسيتسرب الندم إلى قلبها، ويبقى ملازماً لها في وقت لا ينفع فيه الندم، ولا عودة فيه لما مضى والصورة فيها لون من التحدي، وإن كان يشوبه شيء من الأمل والحنين لا يزال في صدر الشاعر، وعمد فيها إلى الجناس في قوله "روينا ورويت" واذكري وتذكرينا"، وكأنه يريد أن يشيع عن طريق الجناس لوناً من الندّية، والمساواة بينه وبينها، وأن يقنعها أنه يستطيع أن يفعل مثلما تفعل، ويتحدى مثلما تتحدى، وهو يعمد إلى التقسيم في بناء

---

(1) الديوان، ٤/٢. تندمي: التهدد بالخسارة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصورة ويضمنه معنى الشرط ويكاد يجعل الصورة مقسومه إلى أربعة أقسام كل قسم يقارنه بالقسم الآخر[1].

كما يركز بشار على وصفه للخمر ويعبر عنه عندما يكون كئيباً حزيناً يأخذ في وصفه فيقول[2]:

أيّها السَاقيَان صبّا شَرابي ... واسقَياني من ريق صَفراءَ رُودِ
إن في ريقها شِفاءً لِما بي ... وسَعوطاً للمحصبِ المَوردِ
إن دَائي طَغَىَ وإن شِفائي ... غبرةٌ من رضابِ فيكِ البُرودِ

كما تلعب حاسة الذوق دورها فهو يطلب من الساقيين أن يصبا له شراباً ليسقياه، وهو يطلب خمرة ذات موصفات خاصة لها ألوان معينة، فهي من ريق صفراء، ففي ريقها دواء يشفي ألمه، وألم كل من يتذوقه، وكل من يعاني من ألم القلق، وفي نفسها سعوط لما أصيب بداء الحصبة فكادت تورده موارد الهلاك، والصورة الذوقية قائمة على الألفاظ الرقيقة العذبة.

ويقول أيضاً [3]:

إذَا واجهتها يوماً ... تجرُ القَرقَرَ الحبرا
سقَتكَ الخمرَ عينَاها ... وإن لمْ تشربِ الخمَرا
إذا فَارقتُها صبّت ... علَيَ الهمَّ والفكَرا
وإن لاَقيتُها كَانت ... لنَاَ كالسكّرِ أو سُكرا

فيصور جمال العيون فيجعل منها مورد خمر يمكن أن يشرب منه الإنسان ويجعل للقاء المرأة طعماً كطعم الخمرة، أو أثراً كأثر السكر فيصور بشار هذه المرأة الجميلة فعند مشاهدتها، أو مجرد النظر إلى عيونها فكأنك قد شربت من الخمر ما يكفي، وأنت في الحقيقة

---

(1) الديوان، ٢/٣.

(2) المصدر نفسه، ٢/٢٧٣. الساقيان: مقدم الخمر. رود: الشابة الناعمة. سعوط: اسم دواء يصب في الأنف. للمحصب: الذي أصابته الحصبة.المورود: الهلاك. غبرة: البقية من الشيء. رضاب: الريق.

(3) المصدر نفسه، ٣/١٦. القرقر: قارور الخمر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لم تتذوق الخمر فلقاؤها يترك في النفس أثراً كأثر الخمرة، فهو يجعل للمرأة نفسها طعم الخمرة الصافية.ويقول[1]:

ولَقيتُها كالخَمرِ صَافيةً حلّت لشَاربها وَما شَربا

فيصور بشار جمال محبوبته بأنها ناعمة جميلة تماماً مثلها مثل الخمرة العتيقة الصافية التي كلما شربت منها ما زالت متشوقاً للمزيد. ويقول بشار واصفاً الماء [2]:

جَاورتنا كَالماءِ حيناً فَلمّا فَارقتَ لمْ يَكن لحرّانَ ماءُ

فيرى أن الماء صالح لكل شيء، ولولا الماء لما كانت الحياة وكذلك المحبوبة عند الشاعر لولاها لما استطاع أن يعيش فهو يشبه الحبيبة بالماء ضماناً لوجوده وشعوره بالسعادة بقربها، وعندما يوصف الماء يذكر كل شيء يحبه وكذلك المحبوبة عندما يتذكرها يسرد حبه وشوقه إليها عندما تكون بجواره.

---

(1) الديوان، ١٥٤/١.

(2) المصدر نفسه، ٧٠/٤. الحران: شدة الحرارة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

الفصل الثاني

دلالة اللون

يُعد اللون بنيةً أساسية مهمةً في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزةً هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدراً كبيراً من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعاداً فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص.وإن اللون يمنح الحياة والوجود قيمة لا يمكن إغفالها، فهل نتخيل أنفسنا نرى لوناً واحداً؟ وهل نشعر بلذة الجمال لو اختفت الألوان من الأرض وأصبحت ترى بلا ألوان؟ عالماً مخيفاً يبدو لك كالصحراء الممتدة أطرافها بلا ماء أو شجر أو ظل أو نهاية؟ إن هذا التخيل يدفع النفس إلى النفور والملل فلا حياة بلا لون، ولا يمكن أن ترى هذا العالم وهذه الطبيعة المرسومة فيه، بألوانها الزاهية، التي تبعث الأحاسيس في النفس بلا لون، كما لا يمكن أن نعيش بلا ضوء، فأساس الألوان هو الضوء المنبعث من الشمس[1].

فلا يمكن لنا أن نتصور هذا الكون بأشجاره وحدائقه الغناء وأنهاره وجباله بدون لون وأن هذه النظرة إلى الألوان التي تقود إلى التفضيل بينها تتغير وفق البيئة التي يعيش فيها الفرد، أو ينتقل إليها أحياناً، وفق الزمان وما فيه من أحداث، فنختار لوناً في كل مكانٍ ما وزمانٍ ما، ثم نرتدي لوناً آخر في زمان ومكان جديدين، فارتبط اللون بحياة الناس وعيشهم وطقوسهم على مر الزمان، إذ كان للألوان منذ الأزل شأن كبير في حياة البشر، وارتبطت أوثق ارتباط بوسائل عيشهم وبأفكارهم وعاداتهم ومفاهيمهم وطبيعتهم أن تميز كل شعب بجانب من الألوان تبعاً لمحيطه وبيئته[2].

---

(1) انظر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، **اللون ودلالاته في الشعر الاردني نموذجاً**، ص ١٣.

(2) **المرجع نفسه.**

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فاللون سر عميق، وله ظهور بارز من الناحية الجمالية بائن للعين، التي ترى القبح والحسن، وتميز بينهما فالصلة بين عالم الأبصار، وعالم الشعور صلة وثيقة، وارتباط قوي يجمع بين الحس والذوق، وبين الإمتاع والاستحسان، فتكون استجابة العين بالحس أو القبح انعكاساً لانفعال حي بالقبول أو الرفض والرغبة وعدمها "أي إن حاسة البصر سوف تكون مجال حركتنا لتتبع ظواهر الأشياء كما هي في الواقع، ثم انعكاس هذه الظواهر على شبكية العين، ثم من هذا الانعكاس إلى عالم الشعور والإحساس للكشف عن صلته بعالم الألوان"(١).

ومن هنا يأتي التفضيل بين الألوان، بعضها على بعض، فليست الألوان أصباغاً ترى وينتهي أثرها بمجرد غض الطرف عنها، بل الألوان تحمل من المعاني والدلالات الجمالية الشيء الكثير، والذي يدوم أثره ويخلد إضافة إلى الزينة التي تضيفها الألوان على الأشياء، ويرتبط اللون بمؤثرات مهمة، وهي التي تحدد سلوك الإنسان، وهي البيئة التي تحيط بالإنسان، وتؤثر به ويتأثر بها، وما ينبعث من داخله من انفعالات وأصداء، وهو ما يرتبط أشد الارتباط بالإحساس(٢).

ويُعد بشار واحداً من هؤلاء الشعراء الذين تشبعوا بروح هذا العصر ومباهجة ونهل من معين متعة، وشغلته الظاهرة اللونية في الطبيعة والوجود الإنساني، فأبدع صوراً من خلال المفردات اللونية التي تصبغ موضوعه، وتظهر جماله، فقد كانت ظاهرة اللون ظاهرة فنية استطاع الشعراء العرب- ومن بينهم بشار- أن يتحفوا التراث الإنساني بلوحات شعرية لا يبليها الزمن. وسوف نعرض لأبرز الألوان التي تغنى بها بشار محاولاً الوقوف عندها.

---

(١) انظر، محمد عبد المطلب، **شاعرية الألوان عند امرئ القيس**، فصول مجلة النقد الأدبي، م٥، ع٢، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٥م، ص ٥٧.

(٢) ظاهر محمد هزاع، **اللون ودلالات في الشعر الأردني**، ص ١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: اللون الأبيض

يجد الناظر في شعر بشار بن برد إبداعه في استخدام اللون الأبيض في مساحات واسعة في شعره، ولربما الأمر يعود إلى طبيعة ذلك اللون في نفسه، فنجد في اللون الأبيض ما يدل على الصفاء، وعلى البراءة والسلم، كذلك فمن رموز الأبيض أنه يدل على الفرح والسرور، وقد تجلى البياض بدلالته الجمالية في شعر بشار أكثر من الألوان الأخرى، وخصوصاً عندما كان يذكر الشيب. وكأن هذا البياض إنقاذاً لنفسه من ظلمة عاهته، وظلمة نفسه، وظلم المجتمع له "فاللون لا يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التراكيب فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضاً"[1]. وكما يرى عدنان عبيدات أن الصورة الحسية هي المصدر الأساسي للصورة الشعرية، وتتجلى عبقرية النص في إعادة تشكيل الصورة المادية إلى صورة شعرية تثير الدهشة، ولا بد من التذكير أن كثيراً من الألوان تحمل كثيراً من الدلالات النفسية[2]. وأن استخدام الشعراء للألوان لم يقف عند حد تخطيط الصورة أو إبرازها بالشكل الذي يحقق لها اللون، وإنما الدافع لذلك هو جعل هذه الصورة محفوظة بإطار من الأبعاد المتحركة بذاتها، تفضي عليها ألوان منيرة ربما كانت تفتقر إليها قبل الإضافة[3].

إذ تمثلت المرأة في شعر بشار حضوراً بارزاً، ومن ينعم النظر في شعره قد يدرك أنه لم يكن أعمى، وكان ذلك نتيجة براعته في توصيل الشيء إلى المتلقي، فكأنه يرى بقلبه ويسمعه فكلما سمع صوتاً تسرب إلى مخيلته فيخرجه فناً جميلاً مؤثراً في نفوس متلقيه وربما

---

(1) موسى ربابعة، **جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى**، بحث في كتاب (قطوف دانية) لمجموعة من المؤلفين، مهداة إلى الدكتور ناصر الدين الأسد، المؤسسة العربية،ط١٩٩٧،٢م، ص ١٣٦٣.

(2) عدنان محمود عبيدات، **تجليات اللون في مخلية بشار بن برد**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، م٨٠، ج٢، ص٣٣٦.

(3) نوري حمودي القيسي، **الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها**، بحث مجلة الأقلام العراقية، السنة الخامسة، ج١١، ١٩٦٩م، ص٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذا الإحساس ناتج عن حرمانه أحد حواسه وأهمها البصر، فهو في وصفه للمرأة يدقق في كثير من التفاصيل مركزاً على الصفات المادية، ومستحضراً طاقات اللون، ثم نجده يتفنن في لوحاته الفنية البارعة "وما دامت الحواس والقلب ومدركاتها هي الرافد الأساسي للصورة الفنية، فإن علينا أن نتوقع حضور اللون في عملية الأداء الفني ليؤدي مهمته المفردة الحسية حيثما يكون لها مدلولها التأثيري"[1].

كما نجد في ديوان بشار عشقه للمرأة ذات بالجمال الأبيض الخالص فقد عبر عنهما كثيراً فرسم بشار كثيراً من صفات المرأة ذات البشرة الناعمة، والوجه الأغر، والثغر الباسم. فيقول بشار واصفاً علامات الأنوثة في حبيبته عبدة[2]:

من البيضِ لَمْ تَسْرَح عَلىْ أهلِ غُنَّـةٍ وَقيراً ولَمْ ترفع حِداجَ قعُودِ

فهذه المعشوقة تتمتع بصفات كاملة الجمال، فهي من الحرائر وأهلها أغنياء، وهي وقومها من علّية القوم، كما يرى بشار أنثاه خالصة البياض نقاءً وصفاءً فهي رائعة الجمال فيقول [3]:

وَثَقالُ الأوصَالِ سَرْبَلَها الحُسْنُ بَياضاً وَالرَّوْقَةُ البَيضاءُ

فبشار يركز على اللون الأبيض أي أن أنثاه جميلة ناصعة البياض ويبين ذلك من خلال بشرتها ووجهها الأبيض، فهذا الشعور بالجمال يولد لدى بشار أبعاداً نفسية تكمن في داخله. فهو كأنه يركز عليه من أجل أن يتغلب على السواد الذي يتوغل من داخل نفسه، كما

---

(1) محمود الجادر، **الأداء باللون في شعرزهير بن أبي سلمى**، بحث مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصريه، ع٢، ١٩٩٠، ص ٨٧.

(2) **الديوان**، ٥٠٩/١، وانظر ، **لسان العرب** مادة(غنّه) الغنة: الوادي الكثير الشجر، الوقير: الذي وضع عليه الحمل، الحداج: مركب النساء، مفردها: الحدج. القعود: الجمل الصغير.

(3) **المصدر نفسه**، ١٤٤/١. ثقال: دلاله على الثبوت. الأوصال: المفاصل. الروقة: الجمال الرائق.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نجده يركز عليه ليقنع المبصرين بصواب تشخيص بصيرته، وكما هو معروف أن الجمال الأبيض لهُ شعور محبب أكثر من غيره من الألوان.

كما نجد أن المرأة المثال عند أغلب المبدعين، ويطلقون عليها صفات كثيرة قريبة من أنفسهم فيذكرون صفاتها، وأنوثتها مشبهينها بأشياء كثيرة كأن مشيتها وشكلها تشبه الغزال، وكأنها كالقمر في صفائها ونعومتها وغيرها من الصفات. ويقول بشار واصفاً حسن العينين وجمالها [1]:

غَرّاءَ حَوراءَ من طيبٍ إذاَ نَكَهَت لِلبَيتِ وَالدارِ من أنفاسِها أرَجُ

فبشار يصف جمالية الصورة فيجعل البياض في مقابل امتزاج السواد به الحور ثم أضاف بشار جمالية أخرى وهي الرائحة ليجعل طيب الأنثى يملأ المكان فأينما تسير هذه المعشوقة تثير رائحتها جمالاً يملأ المكان، وهذا يدل على ولع بشار بالأنثى، ومكانتها العظيمة عنده.

كما لم يكتفِ بشار بوصف وجه الأنثى بالبياض وإنما وصف ثغرها أيضاً، وبياض الثغر سواءٌ بابتسامة، أم بلون الأسنان، إنما يعبِّر به عن صبح الأمل المرتقب الذي يشرق من تلك الثنايا، فيمنح الشاعر ضياء بصيرة يتنفس منه بريق الحياة يقول [2]:

وَرُضَابِ ذيْ أشرٍ أغَرَّ كَأنَّما عُبِقَتْ مَشارِبُهُ مِنَ التُفاحِ

يصف بشار عذوبة الرضاب الذي دعاه إلى وصف بريق الأسنان، وكأنه بياض صبح وأمل يتسلل من بين شفاهها، فيخترق ظلال عاهته، كما يضيء له الطريق إلى لذته التي تكتمل بتخمر التفاح الذي نعتبقه مساءً، فيكون اصطباحه فجر وأمل.

---

(1) الديوان، ٥٧/٢

(2) المصدر نفسه، ٨٥/٢.عبقت: شراب آخر النهار.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول بشار مركزاً على المعاني المعنوية للبياض الأنثوي فنراه يتركز على الطهـر يقول [1]:

بَيضَاءُ لَبَّسهَا الحَيَاءُ عَفَافَهُ فَضْلَ القِنَاعِ إِذَا خَلَتْ لَمْ تَوصَدِ

فالشاعر في هذه الصورة يتجاوز الشعور بالحواس الملونة التي تدركها العين، ليؤصل فيها البنية التجريدية للوصف المعنوي متجاوزاً دلالة اللون الحرفية التي تعرف مباشرة، وذلك ليحقق نوعاً من المزاوجة العلائقية بين المعاني تجديداً للدلالة الحسية والمعنوية، لتتسع دلالـة المعنى، ويرحب الخيال فتتحرر الصورة من قيود المواصفة الحرفية، إلـى حريـة تعبيريـة مدهشة. فالأنثى هنا (بيضاء) أي طاهرة امتزجت (حمرة) حيائها برداء الطهر الـذي منحهـا شعوراً أنثوياً جمالياً، لأن جمال الأنثى بحيائها وهو قناع عفافها الأنثوي السامي.

كما انتقل بشار من وصفه للون الأبيض عند المرأة لينتقل لوصفه للممدوح وبيـاض الممدوح، ويركز بشار في مدحه على قيمتي الشجاعة والكرم، وظهر اللون الأبيض جلياً فـي تصويرهما، كما يصف ممدوحه باستمرار في أرض المعركة وهو رافع سـيفه فـي وجـه الأعداء، وكان اللون الأبيض من الألوان التي كان يكثر بشار في استخدامها قاصداً الممـدوح لأن السيوف البيض ظمأى إلى دماء الأعداء يقول بشار[2]:

رَكِبْنَا لَهُ جَهْراً بكلِّ مُثَقَّفٍ وَأَبْيَضَ تَسْتَقِي الدماءَ مَضَارِبُه

فقد شبه بشار السيوف البيض بإنسان يتعطش لدماء الأعداء وسيوفه كواكب تلمع في نقع السواد. ويقول بشار أيضاً في وصفه للممدوح[3]:

---

(1) الديوان، ١١٢/٣، وانظر ٧٧/٣.

(2) المصدر نفسه، ٢٧٣/١، المثقف: الرمح المقوم، الأبيض: السيف.

(3) المصدر نفسه، ١٨٧/١ وما بعدها،وانظر لسان العرب: العادية: القوية، غلب: كثيرة الغلبة، ولا دين إلا بالسيف، جملة معترضة تمجيد للقوة، زبانية، جمع زبنية وهو القوي الشكيمة الويل: تدل على المـصاب بالألم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

كَانوا وَلا دينَ إلاَّ السيفُ مُلكُهمُ رَاسٍ وأيَّـــامُهمُ عَالِيَـــةٌ غُلُـــبُ
بِيضٌ حِـدادٌ وَأشْـرافٌ زَبَانِيـةٌ يغدُو عَلَى من يُعادي الويلُ والحَربُ

فقد شبه بشار ممدوحية بالبيض الحداد وبها كان حكمهم راسياً، وأيامهم مكللة بالنصر على أعدائهم. وكأن للون الأبيض دلالة على الفخر والعزة عند بشار، لذلك نراه عندما يريـد أن يعظم من شأن ممدوحه يذكره باللون الأبيض وبالسيف دلالة على لمعانه وبرقه، وكـذلك الأمر فالممدوح سخياً في عطاءه وبنفس الوقت شديد الحساب إذ غضب فهو كالسيف يقطع إذا أراد. ويقول بشار [1]:

وَيَا قراهُ العدُوُّ مُرهِقَـةً بِيضاً وَيَا لينَهُ إذا صَحِبا

فقد جعل بشار ممدوحه يطعم أعداءه ضرب السيوف البيض المرهفة.

ويقول بشار واصفاً ممدوحة [2]:

لُهَامٌ كَأنَّ البيضَ في حَجَراتِهِ نُجومُ سَماء (نُورُها) مُتَجَوِّبُ

وهو يشبه السيوف البيض بنجوم السماء موزعة على أفراد الجيش.

ولم يقف بشار عند ذكر صفات الممدوح، وإنما عبر عن عطاياه وكرمه ببياض يـده التي تحول ظلمة الفقر إلى فرح وسرور فيقول [3]:

وكَفاني أمْراً أبَرَّ عَلَى البُخْـ ـلِ بِكَفٍّ مَحمودَةٍ بَيضَاءِ

فاليد البيضاء –عند بشار هي التي تؤدي فعلاً مضيئاً في ذاته يحـوّل إحـساس مـن أصابه فعلها من ظلمة السوء، والدهر إلى الضياء، لذا كان يحمل اللـون رؤيتـه المـستقبلية بالتفاؤل الذي يفرح القلب الإنساني أملاً مستقبلياً، بإيقاظه من الخلاص.ويرى صالح الشتيوي في هذا البيت " فمن الناحية الإرشادية أخرج بشار اللون الأبيض من دلالته الأصلية إلى دلالة

---

(1) الديوان، ٢١١/١، القرى: إطعام الضيف.

(2) المصدر نفسه، ٢٦٠/١،وانظر ، لسان العرب:مادة (لَهَم) واللهام: الجيش العظيم، البـيض: الـسيوف، الحجرات: النواحي، متجوّب: موزع.وانظر،٦٥/٢.

(3) المصدر نفسه، ١٣٧/١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أخرى فأصبح يوحي بالنقاء والطهارة والكرم ؛ فالكف – أو اليد – هي رمز القوة والعطـاء عند العرب، وهي تشير إلى الفضل الذي لا يجحد والنعمة المشكورة فليس اللون في الـنص مجرد لون خالص، وإنما يعبر عن صفة مثالية نزعها على الممدوح، وقد رشح السياق هـذا المعنى، فالبخل يستثير في ذهن السامع معنى الكرم والعطاء". [1]ويستخدم بشار اللون الأبيض في التعبير عن الشيخوخة، قال يهجو حماد عجرد[2]

نِعمَ الفـتىَ لَوْ كَانَ يعرفُ رَبَّـه وَيَقِيـم وقـتَ صلاتهِ حَمادُ
وابيَض مِنْ شُربِ المدامَةِ وَجْهُهُ وَبِياضهُ يومَ الحـسابِ سـوادُ

وعلى الرغم من أن المهجو شيخ، لكن أعماله تناقض هذه السن– سن الشيخوخة– فهو يشرب الخمرة، ولم يؤد فرائضه سبحانه– ومن أشهرها الصلاة ؛ فالـشاعر يـسلب أسـمى الصفات، وأقدسها من شخصية المهجو ، ولذا فاللون الأبيض يحمل دلاله سلبية ؛ لأن المهجو شاب من فعل ابنه فخرج البياض عن دلالته المعهودة – الصفاء والنقاء– ليومئ إلى صـفات غير مستحبه، فالبياض الدنيوي الظاهري الباهت– الذي فيه معنى الذبول– يستحيل إلى سواد– رمز الشؤم –في الآخرة. والطريف أن الصفات التي أضفاها بشار على المهجو، هي نفـسها التي كان يتسم بها ؛ فأراد أن يسقطها على الآخرين لإحساسه أنها تخالف المعتقد الديني فـي هذا المجتمع العربي المسلم، ولأنها من الصفات التي تطعن في شخصية الإنـسان[3] ويـربط بشار الصباح باللون الأبيض فيقول[4]

---

(1) صالح الشتيوي، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، ص١٥

(2) الديوان، ٤٧/٤. قال شارح الديوان في الحاشية:"ابيض وجهه: أي شعر وجهه، والمراد:انه شاب وشاخ بسبب شرب الخمرة أو وهو يشربها. ولعله لم يقل : شاب شعر رأسه إلا لقصد التخلص إلـى سـواد الوجه يوم الحشر لقوله تعالى:" يوم تبيض وجوه وتسود وجوه"

(3) صالح الشتيوي، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، ص١٧

(4) الديوان، ٤٥/٣، التوالي: الإعجاز، الجون :من الأضداد يعني الأسود والأبيض، والمقصود هنا الظلمـة أو الأسود

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَا ليلتي لَمْ أنم شوقاً وتسهادا حتَى رأيتُ بَياضَ الصبح قد عَادا
كَبرتُ لمَّا رَأيتُ الصبحَ منبلِجاً يحدو توالي جُـون بَانَ أو كَـادا

إن الشاعر لا يشكو هنا من طول الليل على عادة الشعراء العرب الذين يـستذكرون الحبيب، فيتقلبون بين الهموم في ليلهم الطويل، وإنما جاءت شكواه ذات صلة بحرمانـه مـن فقدان بصره؛ فالبياض داخل السياق مرتبط بنفسية بشار فهو يرقب انبلاج الصباح، وقد أتى الشاعر بالفعل "كبرت" الذي يؤذن بالكبت والضيق، ولذا يتخيل الصباح يطرد الليل ويلاحقه، وهي صورة حركية أيضاً تلاحمت مع الصورة النفسية، فكأن ظهور الصباح أصـبح عمليـة تنوير تخفف من كثافة الظلام وبالتالي تخفف من أحزان الشاعر ولا غرو في ذلك . [1]

ويقول أيضاً واصفاً الممدوح[2]:

أغَر عَليم بالسياسة لَم يَقمْ عَنيفاً ولاَ رثَ القوىَ مُتهـددا

فالغرة البيضاء تعني هنا شهرة الممدوح في مجال السياسة وواضح أن فـي البيـت تشبيهاً استمده الشاعر من عالم البادية؛ فالممدوح مشهور معروف، كشهرة الغرة البيضاء في جسم الفرس الأسود، فلا تخفى على أحد [3]. ويذكر بشار عند الحديث عن قيمة الكـرم عنـد ممدوحة بأن أياديه بيضاء على الناس عامتهم وخاصتهم يقول[4]:

كَمْ لَهُ من يَدٍ عَلينا وَفِيّنا وَأيَادٍ بيضٍ عَلَى الأكفاءِ

ويقول أيضاً[5]:

أغرُّ مُستَمطِرُ اليَدينِ إذا رَاحَ عَليهِ زُوارهُ عُصَبَا

---

(1) صالح الشتيوي، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، ص١٧

(2) الديوان، ٢٤/٣ . وانظر، لسان العرب: أغر: الأبيض،السيد الشريف. الرث: البالي ويراد به الـوهن . المتهدد: الذي يتهدده عدوه لعلمه بضعفه.

(3) صالح الشتيوي: رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، ص١٥.

(4) الديوان، ٥٢/١. ايادٍ بيض: دلالة على الوفاء.

(5) المصدر نفسه، ٢٨٨/١. وانظر لسان العرب: مستطر اليدين: كريم جواد، العصب: مفردهـا العـصبة وهي الجماعة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهو بعد ذلك يسقط قيمةَ الكرم على الوجوه، فممدوحوه بيض الوجوه كالسيوف الحادة، الصقيلة فبياض وجوههم دليل كرمهم يقول[1]:

بِيضٌ مَصاليتٌ دونَ ضَيمِهِمُ ... وَعرٌ وَمَا دونَ سَبْيِهِم وَعرُ

ثم ينتقل بشار من خلال اللون الأبيض عند الممدوح إلى دلالات أخرى عنده، حيث خرجت عن حرفيتها المعنوية إلى دلالات متعددة بتعدد هذه المفردات وأولها: الشيب والمعروف أن الشيب: بياض الشعر. فيقول بشار على الصفة اللونية التي تغطى على ما كان من سواد الشعر، وهو دليل على الهرم والتقدم في العمر. فيقول واصفاً ذلك[2]:

إذا فَرِعَتَ بِلادُ بَني مَعَـدٍّ ... حَمَيْنَاها بأغْلِمَـةٍ غِـضَابِ

وَكُلٍّ مُتَوِّجٍ بِالشَيبِ يَغْدو ... طَوِيلَ الباعِ مُنتَجَعَ الجِنابِ

فقد جعل بشار التاج الذي يزين رؤوس قومه هو الشيب بدلالته على الحكمة والوقار، إذ يرجع الناس بأمور حياتهم، وخطط حروبهم إلى هؤلاء القوم الذين أصبح الشيب لهم قوة فكرية، توقظ حمية الشباب، وتحقق النصر، وهذه الحكمة اقتضت أن يصبح هؤلاء في غاية الكرم، وسماحة النفس. ولذا يرتع المتحاجون في أخبيتهم وينيخون في جوارهم.

وقد أظهر بشار عجبه من حبيبته عبدة التي تدلي له بنصحها وإرشادها، ليكف عن تصابيه وذنوبه فيقول [3]:

تَكلُّف إرشادي وَقَد شَابَ مَفرِقي ... وَحَمِّلَني أهْلي فَلَيْسَ أريبُ

فدلالة الشيب هنا توحي على ما عرف من الجهل والصبا، فمن شب على شيء شاب عليه، لأنه يعرف أن لذة التصابي لذة موضوعية مستقرة في أعماقه، وهو لا يعد نفسه آثماً بها، ونجد استعمال بشار للفظ (تكلف) لما لها من مدلول نفسي عنده، فإذا كان النصح متكلفاً،

---

(1) الديوان، ٢٨٩/٢، الوغر: الصعب، الوعر السهل.

(2) المصدر نفسه ، ٢٧٥/١. منتج الجناب: ما تنتجعه الناس لكرمه.

(3) المصدر نفسه، ٢٠٦/١.حملني: هو حمال أعباء عشيرته يصرف أمورهم. أريب: أنه لا يضم نفسه الريبة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالخير أن ترتد عنه النفس، وتكف عن نصحه.كما أثار عجب بشار من نفسه بعد شيبته فهو عندما وقف على أطلال من يحب بكى على معهد الصبا، دون أن يتنبه إلى عنصر السن الذي هو فيه فيقول [1]:

لَمَّا عَرَفْنَاها جَرى دَمْعُهُ ما بَعدَ دَمعِ العانِسِ الأَشيَبِ

فقد استوقف بشار أطلال الحبيبة الراحلة بعد أن أيقن أنه لها، فلم يتماسك صبراً، ولم يسعفه وقاره، وشيبه في تحمل الأسى والمصاب، فبكى على لذاتٍ انصرمت، استحضرها في ذاكرته.

وربما يكون من دلالات الشيب دلالة على مرور الزمن وتقادمه وهو مقياس زمني لما مضى من الأعوام يقول [2]:

قَدْ شَابَ رأسُكَ في تَذكرِها وَهَفا الفراقُ وَرقَّت الكبدُ

الشاعر محملاً بالانفعال النفسي من هجر تلك المعشوقة له، فهو أعطى مسافة بعيدة لهجر الحبيبة أي أنها هجرته مذ كان شاباً يافعاً فأمضى أيامه متذكراً لها، وبدأ الشيب يغزو رأسه رويداً رويداً، وهو غارق في خياله يتذكرها، وقد ظهر عن جسمه علامات الوهن والضعف من غير أن تغيب عن مخيلته.

كما يرى بشار أن الشيب علامة واضحة على ضعف الإنسان، ووهن قواه، بعد أن كان قوياً يخيف الأسود يقول [3]:

شَابَ وَقَد كَانَ في شَبيبَتِهِ شَهماً يَبولُ الرِئبالُ مِن غَضَبِهْ

فهو يتحسر على أيامه الأولى أيام شبابه وعنفوانه فقد كان قوي العزم، والإرادة وكيف أصبح الآن هرماً ضعيفاً لا يقوى على أحد.

---

(1) الديوان، ١٩٦/١. العانس الأشيب: الكبير المتقدم في السن.

(2) المصدر نفسه ، ٦٤/٣.

(3) المصدر نفسه، ١٨٥/١. الرئبال: الاسود

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويصف بشار حبيبته باللؤلؤ ويصف أسنانها أيضاً وهذا دلالة عن شدة البياض والالتماع، عندما تضحك فيقول [1]:

زَانَها مُسقِرٌ وثَغرٌ نَقِيٌّ مِثلُ دُرِّ النِظامِ فيهِ إستِواءُ

فبشار يندهش من هذا الحسن الجميل من ثغر هذه المعشوقة فهذا الثغر قد حواه نقيّ صفاءً فاتضح اللؤلؤ المتلامع الأضواء مستوياً في شكله ورقة لونه، تحقيقاً للصورة المثلى التي تتجذب إليها نفس بشار المبدعة. ويقول [2]:

لَو كُنتِ غَيرَ فَتاةٍ كُنتِ لُؤلُؤَةً غَالَى بِهَا مَلِكٌ بِالتَاجِ مَعصوبُ

فهو خطاب موجه إلى معشوقته، وكأنه يخيرها ما بين الملاك واللؤلؤ، فكلاهما جميل يدلان على الندرة والأصالة.

كما وصف بشار اللبن والحليب دلالة على رخاء العيش فيقول [3]:

في ظلِّ عَيشٍ مُتْرَعِ الحِلابِ فَابكِ الصبا في ظَلِّ يَبَّابِ
بل عِدهِ للمَشهَدِ الجَوابِ وَصَاحِبٍ يُدعى "أبا اللبلابِ"

وهذا البيت يدل على النساء اللائي يعشنَ في ظل عيش كريم وسعيد، وهذا كناية يدل على رخاء العيش. وقوله [4]:

فَإذا امتَرَيْتَ لَبونَ (أُمِّ مُحَمَّدٍ) رَجَعَتْ يَمينُكَ بِالحِلابِ الخَائِبِ

فهذا البيت يدل على عدم اهتمام محبوبته (أم محمد) به، وعدم اهتمامها بمودته، فكلما طلب ودها ردته خائباً، وهذا كناية عن البخل والكره على حدٍ سواء.وقوله [5]:

فَاحلُبْ لَبونَكَ إبساساً وتَمرِيَةً لا يَقطَعُ الدُرَّ إلاَّ عِيٌّ مُحتَلِبِ

---

(1) الديوان ، ١/١٤٤. دُرّ: الؤلؤ. النظام: المتلامع. استواء: متساوي.

(2) المصدر نفسه ، ١/٢٢٠ وانظر ١/١٩٣.

(3) المصدر نفسه، ١/١٦٥. وانظر ١/١٨٥.

(4) المصدر نفسه، ١/١٩٣، وامترى الضرع: إذا مسح عليه، واللبون: الناقة الحلوب.

(5) المصدر نفسه، ١،/٢٨٨، وانظر ١/١٩٣ والإبساس: صوت لزجر الإبل عند نفورها وقت الحلب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالتردد بالطلب والتلطف به يدعو النفس إلى السماح واللين، فيعطي الإنسان ولا يمنع طالباً. أما الجهل والجفاء فإنه مدعاة إلى منع الخير عنه، وكذلك الناقة الحلوبة تعطي إذا عوملت بلطف وتنقطع عن الحليب إذا عوملت بشكل سيء. ويقول [1]:

تُعطي الغَزِيرَةُ دَرَّها فَإِذا أبَت كَانت مَلامَتُها عَلَى الحَلاَّبِ

وهذا البيت يدل على مضمون نفسي داخل المشاعر فيرى بشار أن الناقة السمينة الممتلئة لبناً تعطي بغزارة، فإذا أبت الإعطاء لم يكن حالبها ذا كفاءة بطريقة الحلب، وكذلك الكريم يعطي بسخاء.

ثانياً: اللون الأسود

فاللون الأسود مضاد للون الأبيض، حيث يتمثل السواد بالظلام التام، والذي يدل على الحزن، والقلق، والتشاؤم، حيث عرج بشار إلى اللون الأسود لما له من تحسينٍ وتجميلٍ في المرأة البيضاء التي كان يعشقها، وكما يرى عدنان عبيدات عند حديثه عن هذا اللون ونقله من دلالاته السلبية إلى دلالات إيجابية فأعجبته العيون الدعج الشديدة السواد الواسعة، فهي" بدا في عينه دعجٌ" وهي "حور العيون".وهي "رجاء برجاء" وتجلى الجانب الإيجابي للون الأسود بلون شعر المرأة الجميل فشبه شعره بعناقيد الكروم الناضجة[2].

كما وصف بشار جمال الشعر الأسود، وهي صفة تفرد بها الأنثى دلالته على جمال أنوثتها فقد وصف بشار الشعر كغدائر الكرم الذي انتهى موسمه، ومثل هذا الوصف يدل على قدرته التخيلية، وهي من الصور المبتكرة عنده. إذ يقول [3]:

ولَهَا وارِدُ الغَدائِرِ كَالكَرْ مِ سواداً قد حان منه انتهاء

---

(1) الديوان، ١/١٨٨. الغزيرة: الناقة الحلوبة.

(2) انظر، عدنان محمود عبيدان، جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد، ص ٣٤٣.

(3) الديوان، ١/١٤٤. الوارد: الشعر الطويل المسترسل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فبشار استطاع من خلال وعيه الشعري أن يكرس رؤاه المعرفية فهو لم يصف استرسال الشعر فقط، وإنما وصف هيئته المجتمعه مع حسن تدليه، وكأنه عنقود أخطأته يد المجتني فأوشك على الانتهاء، مظهراً لينه وطراوته فهو لم يتيبس بعد، وإنما أصبح لوناً خرنوبياً، أي أسود تشوبه حمرة تزيد في رونقه وجماله. ويقول [1]:

وَصَفراوَيْنِ مِن بَقَرٍ وَرَاحٍ أصَبْتُهما وَمَا حَسُنَ السَّوادُ

تجذبه عاهته إلى مرارة وجودية تستقر في وعيه الشعري، وكأن متعته لم تكن كاملة في النساء والخمرة، وإنما يطمح إلى تحقيق رؤية الجمال بهما، فلم يكن الجمال لديه إلا مصبوغاً بالسواد.

حيث للون الأسود دلالة قدسية وارتباطه بالطقوس الدينية عند العرب في الجاهلية والإسلام، لما يمثله هذا الحجر من رموز دينية تستقر في جانب عظيم عن روحانية الإنسان العربي[2].

وللون الأسود دلالة سلبية تعني الموت الذي هو فناء حقيقي لوجود الإنسان، وهو ما يعبر عنه بشار [3]:

وَتَلومَانِني وَقَد نَزَلَ المَوتُ أسْوَدا

ويعجب بشار بلون المرأة الأسود في لحظة من لحظات الإبداع والإعجاب، ويبدو أن الإعجاب عارض وكان بجارية سوداء استعطفها، فهي عنده سوداء براقة متلألئة تشبه في طيبها ولينها الماء العذب، فهي كأنها مصنوعة من عجينة العنبر والمسك اللذين إذا مزجا يصبح المزيج ضارباً إلى السواد، وذا رائحة طيبة يقول فيها [4]:

---

(1) الديوان ، ٥٣/٣ ويعني بالبقر: النساء.

(2) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ١٨٩.

(3) الديوان، ١٥٢/٢، وانظر ١٤٥/٢.

(4) المصدر نفسه ، ٢٢١/٤، وانظر ٤٤/٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَغَادَةٍ سَـوداءَ بَرّاقَـةٍ كَالماءِ في طيبٍ وَفي لِـينِ
كَأنَّها صِيغَتْ لِمَن نَالَها مِن عَنْبَرٍ بِالمِسكِ مَعجونِ

فبشار يعيش في سواد طبيعي ويتحسس في ذاكرته مقاربات جمالية لما يعترضه من صفات، فلون هذه الغادة السوداء وهي مشابه للون البياض في واقع الأعمى، وإنما قد تكون تناهى إلى سمعة أنّها سوداء، فأراد أن يجعل شيئاً من البياض النفسي يعلوها، فاختار بريق لونها، وهذا البريق هو تداخل لوني يفرضه وعي الشاعر، لأنها طاوعته غزلاً ومودة فكانت سهلة المعاشرة والوصال ليناً، كالماء الذي يتسلل إلى خفايا الجسد، تسللت إلى خفايا نفسه، وقد أضاف إليها جمال الشم فجعل شذاها المنبعث من جسدها عنبراً ومسكاً، ليزيد الاشتهاء الأنثوي إلى نفسه[1].

ويقول أيضاً واصفاً الخال والمقصود به الشامة التي تزين الخد وهو من ملامح جمال لون البشرة قائلاً[2]:

يَكونُ الخَالُ في خَدٍّ نَقِيٍّ فَيُكْسِبُهُ المَلاحَةَ وَالجَمالا
وَيُوْنِقُهُ لأعْيُنِ مُبصِرِيهِ فَكَيفَ إذا رَأيتَ اللّونَ خَالاً

لقد ارتبط السواد بالظلمة، وبأجواء الحزن والكآبة، إلا أن بشاراً نقل اللون من طبيعته السوداوية أحياناً إلى سياقات أخرى، فيها معنى الحُسن والجمال فبدا أسود اللون فوق صحن الخد الأبيض وبحصول التضاد اللوني ارتقى الجمال في أعين الناظرين إليه.

وإذا ما انتقلنا من حالة اللون عند المرأة إلى الممدوح فنجد أن بشاراً قد اهتم به خصوصاً عندما تحدث عن حالة الموت مصبوغة باللون الأسود، ليدلل على شدة الموقف إذ يقول[1]:

---

(1) عبد الكريم صالح، **التشكيل الجمالي في شعر بشار**، ص ٥٣٣.

(2) **الديوان**، ١/١٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لَهُ صَلَدٌ دانٍ وَشَعبٌ مُؤَخَّرٌ ... وَإِن سِيمَ خَسفاً قَدَّمَ الموتَ أَسْوَدَا

لقد كان ممدوح بشار شجاعاً فاتكاً استثنائياً حتى ظهر من بين الظلمة يـذل أعنـاق الأعداء فيقول[٢]:

تَفرَّجت ظُلَمُ الظَّلماءِ عن مَلَكٍ ... مِن هَاشمٍ فَرسٍ للنَّاكثِ العَادي

فبشار عندما يصف جيش ممدوحه في المعركة يصور ظلمة المكان التي تدل على قوة الممدوح، وقوة عزيمته في ساحة المعركة، فهي قوة خارقة واعية، تهب الخير للناس، وتحمل الموت للأعداء، فالنقع (الغبار) فوق رؤوس الأعداء سقف أسود وكواكبه السيوف البيض القاطعة. فالغبار أسود والموقعة سوداء، وسوادها مؤلم على الأعداء، ومريح للممدوح، فالسواد والبياض في مثل هذه الصورة تشكيل لثنائية القوة والضعف الذي صنعه الممدوح[٣]. ويقول بشار واصفاً ممدوحه في أرض المعركة قائلاً[٤]:

كَأَنَّما النَّقع يوماً فوقَ أرؤُسهم ... سَقفٌ كَواكبُه البيضُ المَباتيرُ

كما يطلب بشار من ممدوحه أن يتحصن بالله وبأسمائه خوفاً من الحاسدين الذين شبههم بالعقارب السود، التي لا تنام ولا تظهر إلا في الخفاء وفي المناطق والأوقات المظلمة، والتي تلسع دون أن ترى، وهذه الصورة كناية عن المحبة وحرصه من الحاسدين . فيقول[٥]:

أعيذُكَ بالرَّحمَنِ مِنْ دَحسِ حَاسِدٍ ... يَنَامُ وَمَا نَامتْ بليلٍ عَقَارِبُهْ

كما كان بشار يصرح بعض الشيء على كرهه للون الأسود وخصوصاً عند الرجل فيقول [١]:

---

(١) الديوان، ٩٧/٢،وانظر لسان العرب: مادة (صَفَد) والصفد: العطاء. الشعب: الجمع، سيم: أصيب قدم: جرع، الخسف: الذل.

(٢) المصدر نفسه، ٣٧/٢، تفرجت: انجلت، الفرس: من ألقاب الأسد العادي: الناكث للعهد.

(٣) انظر عدنان عبيدات، جماليات اللون في مخيلة بشار، ص ٤٨.

(٤) الديوان،٣٩٧/٢، وانظر ، لسان العرب: مادة (نَقَع)والنقع: الغبار، السقف: يقصد السماء. البيض المباتير: السيوف القواطع.

(٥) المصدر نفسه، ١٩٧/١، الدحس: الإفساد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

إذا شَبِعَ الزِنجيُّ سَبَّ إلَهَهُ وَأَلَّبَ مِنْ زِنْجٍ عَلَيَّ وَنوبِ

فبشار يركز على صفة السواد وذكر لفظه (زنجي)، ومن المعروف أن الزنوج سمر البشرة على سبيل الإطلاق لا الحصر، فكأنه أراد فيها كل زنجي أو كل لون أسود، حيث نجد استمرار بشار حول هذه اللفظة المعروفة بالسواد، وكأنه كان يكره هذه اللفظة وخصوصاً عندما كان يرددها لحماد عجرد وغيره. ومن دلالات اللون الأسود عند بشار حديثه عن الليل بكل مخاوفة وهواجسه، وكل ما يتولد في النفس من أحاسيس بالعدمية والغناء، حيث يعيدنا سواد الليل إلى عالم مجهول، وقد أخذ الليل بمثل هذه الرؤية معاني متعددة فهو يثير الهواجس، والقلق، والسهر. فيقول [٢]:

آبَ لَيلي بَعدَ السُلُوِّ بِعَتْبِ مِن حَبيبٍ أصابَ عَيني بِسكْبِ

نجد أن فاجعة الإنسان الذي يرى نفسه واقعة بين فكي الزمن (الليل والنهار) يندمجان في صيغه واحدة هي الظلام، وقد يكون للعمى أثر في تشكيل هذه الرؤية، إذ إن العمى قد حجبه عن تصور الحياة كما يراها البشر الأسوياء، فبدا له الوجود سابحاً في ظلام أبدي، يخلو من التفاؤل باستعادة الحياة المشرقة (النهار) ،لأن المعاناة قد استفحلت جذورها في باطن الحياة، وطغى الظلام على أمانيها في الخلاص كما يطغى على فاعلية النهار[٣].

كما ويصبح الليل من هذه الزاوية هماً على صدر الشاعر فهو يحمل آثاراً سلبية على إحساس الشاعر، وكأنها تدفعه إلى نوع من العدمية فيقول [٤]:

تَبيتُ تُراعي اللَيلَ تَرجو نَفَادَهُ وَلَيسَ لَليلِ العَاشِقينَ نَقَادُ
تَقَلَّبُ في دَاجٍ كَأنَّ سَوادَهُ إذا إنجَابَ مَوصولٌ إلَيهِ سَوادُ

---

(١) الديوان ،٣٧٧/١.

(٢) المصدر نفسه، ٢٨٩/١ وانظر ٣٦٢/١-٣٦٣ وانظر ج١٢٧/٣.

(٣) إبراهيم أحمد ملحم، الحب والموت في شعر بشار بن برد، ص ٦٥

(٤) الديوان، ٥٤/٣ وانظر ٢١٤/١، ٢٣٠، وانظر ج٣٩/٢/ ٧٧ وانظر ج٦٣/٤. الداج: الذاكرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقدم بشار صورة لونية فالسواد هنا في سياق النص يمثل القلق النفسي الذي يكتنف الشاعر، وقد استخدم ثلاثاً من الصفات التي تدل على السواد هي" داج، سواده، وسواد" ليدلل على إحساسه بوقع الليل عليه، ومما يكشف عن هذه المعاني من القلق والحيرة فبشار يعبر عن حالته النفسية فأصبح ليله بحراً من الوهم والعدمية، وهو في حقيقته لا نفاد له، يورثه المواجع واليأس فبشار أسير الوهم والقلق، وما دام الليل مقابلاً للموت تستيقظ في مجاله الهموم نتيجة حرصها على الحياة، خاصة أن في الليل من سمات الدهر والليالي فاجعة كالدهر، فإن الليل يأخذ عند الشاعر صبغة دائمة للحياة. فيقول [1]:

خَلِيليَّ مَا بَالُ الدُّجى لا تزحزحُ ... وَمَا بالُ ضوءِ الصبُح لا يَتَوضحُ
أَطَلَ الصَّباح المستَنيرُ سبيلهُ ... أم الدهرُ ليلٌ كُلُّه ليس يبرحُ
كَأَنَّ الدُجى زَادت وَمَا زادت الدُجى ... وَلكن أَطَالَ الليلَ همٌ مُبرِّحُ

فنجد في هذه الأبيات طرح لمشكلة وهي ثقل الليل عليه نتيجة إحساسه بليل العاشقين المثقل بالهموم والضجر. من طول الليل يجعله ليل آخر كناية عن طوله، ليل كئيب وطويل فهو يستغرب من طول هذا الليل الذي يثقل عليه الهموم ليل كتب على الشاعر أن يكون ليلاً تتحول فيه الأيام إلى ظلمة مستديمة.

كما انتقل بشار إلى وصف الطيور ذات اللون الأسود، وأوى الغراب حيث ارتبط هذا الطائر بالشؤم لدى العرب، سواء بلونه أم صورته أم طبائعه[2]. وقد برز لون هذا الطائر كثيراً في شعر بشار، ولم يحمل صفة ذم إلا في بيت واحد للدلالة على الفراق عند سماع

---

(1) الديوان، ٢/٧٧، وانظر ٢/٢٠٧ وانظر ٢/١٩٠. الدجى: الظلمة.

(2) انظر، الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج٢/٩٠ وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صوته[1]. وأما في باقي المواضع فله دلالات متعددة، إذ يستخدم بشار لون هذا الطائر بمعنى الحذر والتمويه كي لا يطلّع على قدومه أحد. فيقول [2]:

طَرَقَـت حُبُّـى بهـمٍّ كَادَ يُنسيني مَـآبي
يَومَ قَالتْ تَحذرُ العين عَلَى ذاتِ الحِجَابِ
كُن غُراباً حينَ تَأتي بيتنـا أو كَغُـرابِ

إنها تريد إخفاء زيارته فاختار السواد المشاكل للون الليل، مستفيدة بما عـرف عـن الغراب من شدة الحذر، لذا طلبت من بشار إذا ما أراد الزيارة أن يتسلل في غفلة عن عيـون الرقباء، فيكون مشاكلاً للغراب في لونه مصطبغاً بلون الليل، أو فليكن طيفاً شفيفاً متخفياً تحت جناح الليل في هذه الزيارة.

وقد استخدم بشار لون هذا الطائر للدلالة على ماضي الشباب وقوته، عندما كان شعره أسود كلون جناح الغراب، ثم حالت عليه السنون وغيرّته الغير، فشاب وابيضّ فهو يقول [3]:

يَومَا نَعيمٍ أخْلَقا جِدَّتي ولِمَّةً مِثْلَ جَنَاحِ الغُرابْ

فبشار يقصد بيومي النعيم هذين، يوم الحب ويوم الشرب، ومن المعروف أنـه كـان يدفن فيهما أحزانه، وظلام ليله وتعس نفسه، ولذلك قد أبليا عهد جِدته وأشابا لمّته لكثـرة مـا كان يلقاه من صدود النساء، وتفنيد المجتمع، فكان يقع بين النقيضين، رغبـة نفـسه وقمـع الآخرين.

وكان في الغراب شؤم اللحظة، وسواد المستقبل، ويأس الحال الراهنـة، كمـا هـو معروف عن هذا الطائر الأسود فهو يحمل كل تكسر الأمل وفناء السعادة، لأنه نذير شـؤم[1] ويقول بشار واصفاً ذلك[2]:

---

(1) الديوان، ٢٤١/١

(2) المصدر نفسه، ٢٩٤/١.مآبي: يوم القيامة. العين: الرقيب. الحجاب: الستار.

(3) المصدر نفسه ، ٢٩٦/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نَعَقَ الغُرابُ فَحَنَّقَتْني عَبرَةٌ وَبَكَيتُ مِن جَزَعٍ عَلَى الأَحبابِ
يَا رُبَّ قائِلَةٍ وَغَيْبَ عِلمُهَا مَاذا يَهيجُكَ مِنْ نَعيقِ غُرابِ

فيغدو نعيق الغراب رمزاً لِما يذهب ولا يعود، ولذلك أيقن بشار بارتحال الأحبة، وكأن نعيق الغراب أشعره بعدمية الحب، وغروبه عنه، فأتى الغراب ينذره بذلك، ليشعر في غربته الذاتية وانغماسه في ظلامين، ظلام العمى، وظلام الفراق.

كما ذكر بشار النَّعام وقد استخدم بتلك الصفة لوناً بدلاً من الموصوف ليدل على النعام الذي يجوس في الديار بعد ارتحال الأحبة. فيقول من السريع[٣]:

لاَ غَرْوَ إلاَّ دَارُ سُكّانِنا تُمْسي بِهَا الرُّبْدُ مَعَ الربَرَبِ

فهو يصف خلوَّ الديار من سكانها، غير أن رؤيته المصطبغة بالأمل والحياة لم تجعل هذه الديار مقفرة موحشة، بل أشاع فيها الحياة وخاصة عندما اختار اللون الأربد الذي هو لون النعام المغبرّ، وفيه أمل وجودي ينتابه، ولم يشأ أن يجعله أسود خلواً مما يعيد إليه الحياة.

ثالثاً: اللون الأحمر

يعدُّ اللون الأحمر أول لون عرفه الإنسان بالمعنى العلمي لكلمة اللون؛ حيث إن الأبيض والأسود ليسا لونين حقيقيين؛ فالأول يمثل جماع الألوان، والثاني يمثل انعدامها، وأما الأخضر والأزرق فهما من آخر ما مُيِّز من الألوان لدى معظم الشعوب، فالأحمر إذن هو أول لون معروف بالمعنى العلمي، وهو من أسرة الألوان الساخنة التي تذكر بوهج الشمس، واشتعال النار والحرارة، وهو من أطول الموجات الضوئية المرئية، وبسبب قربه من الأشعة تحت الحمراء، فإن له القدرة على التغلغل في الجلد الحي، ورفع درجة الحرارة، وزيادة

---

(١) انظر، إبراهيم محمد علي، **اللون في الشعر العربي قبل الإسلام**، قراءة ميثولوجية، دار جروس برس، طرابلس، ٢٠٠١م، ص ١٧٧.

(٢) **الديوان** ١/٢٤١.الأحباب: اشد عشق

(٣) **المصدر نفسه** ، ١/١٧٠. غرو: العجب. الربد: الغبرة يطلق على الأسد وعلى النعام. الربرب: القطيع من بقر الوحش.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النبض، وإثارة المخ بل إن ردَّ الفعل البشري تحت الضوء أو اللون الأحمر أسرع من معدَّلـه الطبيعي بنسبة ١٢%[١].

كما ويعدُّ اللون الأحمر من الألوان المتأصلة في ذاكرة الإنسان لارتباطه بلون الـدم، والنار والحرارة، ويرى بعض علماء النفس- بعد تجاربهم على الألوان - أن اللون الأحمـر يثير روح الهجوم، والغزو والثأر، ويخلق نوعاً من التوتر العضلي، كما أنه مثير للمخّ ولـه خواصه العدوانية، ويرتبط بالنشاط الجنسي، والرغبات البدائية، كما أنه يبعث علـى البهجـة والانشراح لكونه من الألوان الساخنة.[٢] حيث وضعت العربية لهذا اللون عشرات الألفاظ التي تعبر عن ماهيته وقيمته، ومدى نقائه ودرجة تشبعه وهي الحدود الوصفية العلمية للون[٣].

حيث نجد بشاراً يتعامل مع الألوان بشيء يثير الإعجاب والدهشة، فلم يتعامـل مـع الألوان من خلال علّته، وإنما تعامل معها، وكأنه يبصرها فيقول [٤]:

وَخُذِي مَلابِسَ زِينَـةٍ وَمُـصبَّغاتٍ هُـنَّ أنـوَرْ
وَإِذَا دَخَلـتِ تَقَنَّعـي بالحُمرِ إنَّ الحُسنَ أحمَرْ

وقد كان للجاحظ رأي على هذين البيتين بقوله: فهذا أعمى قد اهتدى من حقائق الأمر إلى ما لا يبلغه تمييز البصير، ولبشار خاصة في هذا الباب ما ليس لأحد[٥].

ويستخدم بشار اللون الأحمر في صفة المرأة، من باب العبث باللون ودقة معرفته به، وكأنه على دراية "أن الضوء الأبيض يتكون من مجموعة من الأشعة الملونة، تتدرج من اللون الأحمر إلى اللون البنفسجي، ولقد دلت التجربة على أنه يمكن إحداث الإحساس بأي من هـذه

---

(١) انظر، إبراهيم محمد علي، **اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية**، ص ٥٧.
(٢) أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٢م، ص ١٥٤.
(٣) **المرجع نفسه**، ص ١١٧.
(٤) **الديوان** ٤/٧٥.
(٥) انظر، الجاحظ، **البيان والتبيين**، ١/٢٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الألوان، أو اللون الأبيض، بخلط ثلاثة ألوان أساسية بنسب مختلفة، وهذه الألوان الأساسية أو المتتامة، هي الأحمر، والأزرق، والأخضر".[1] والمرأة الحمراء هي شديدة البيـــاض، تـــشبه حمرة كلواذ في بياضها وصفائها وقد أثارته وهيجت أحزانه يقول[2]:

وَحَمراءُ كَلواذِ الكَثيبِ تَطرَّبتْ فُؤادي وَهَاجَت عَبْرَةً وَتَلدُّدا

ويكرر بشار ذكر هذا اللون معجباً به وهو يركب لوناً على لون، أو يمزج لوناً بلون، ليزيد في جمال الصورة، لتعجب الناظر وتسره بفتاة تزوجت قبل بلوغها يقول:

هِجَان عَلِيهَا حُمرَةٌ في بَيَاضُها تَروقُ بِها العَينينِ وَالحُسنُ أحْمرُ

كما اكتسب اللون الأحمر أهميته الميثولوجية من ارتباطه بالدم حتى إن كلمة (أحمر) في معظم اللغات مشتقة من كلمة (دم) سواء اللغة السنسكريتية القديمة، أو الإغريقية واللاتينية والألمانية والدانمركية وغيرها. أما في بعض الساميات فاشتقت الكلمة من أشياء حمراء تشابه لون الدم، وتمتلك بعض خواصه، وقد تفسره ففي العبرية الكلمة الدالة على اللون الأحمر هي (أدوم)، والكلمة التي تطلق على الرجل (آدم)، وعلى الأرض (أدمة) مع ملاحظة أن التربـــة التي تقول إن آدم خلق منها – وهي تربة فلسطين– ما تزال حتى اليوم تميـــل إلـــى الحمـــرة الداكنة[3]. حيث وردت مفردة الدم كثيراً في شعر بشار وخـــصوصاً عنـــد إقـــراره ببطولـــة الممدوح، إذ يقول بشار [4]:

إلى فَتىً تَسقي يَداهُ النَدى حِيناً وَأحْياناً دَمَ المُذنِبِ

فهذه الصورة تتضمن كمال صفات الممدوح، إذ إن يديه تبذل الكرم وتفيض بالعطاء، كأنها نهر خير وجود، وأحياناً تجعل النهر يفيض من دم الأعداء ليسقي ظمأ السيوف العطشى.

---

(1) انظر، أمينة عبد الرحيم، الضوء، دار الطباعة والنشر، ط٣، مصر، ١٩٧٠، ص ١٥٢.

(2) الديوان، ٩١/٢، والحمراء: المرأة الشديدة البياض، كلواذ: اسم منطقة في سواد العراق.

(3) انظر، جيمس فريزر، **الفولكلور في العهد القديم**، ج١، ص ١٠٣. نقلاً إبراهيم محمد علي، **اللون في الشعر العربي قبل الإسلام**، ص ٥٩ وما بعدها.

(4) الديوان، ١٧٣/١.وانظر ٢٠٧/١،٢٤٥،٣٠١،٢٠١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد ينصرف بشار عن مثل هذه المعاني الحسية إلى معان أخرى، فيجعل الدم رمـزاً للأصالة، والطهر، والشرف، إذ يقول [1]:

دَمُ النَبِي مَشوبٌ في دِمَائِهِمُ كَمَا يُخالِطُ مَاءَ المُزنَةِ الضَّرَبُ

فبشار يصور دم النبي- صلى الله عليه وسلم- صافياً من كل شائبة، طيِّب الأصـل، مقدس المنشأ، كأنه العسل المصفى، ودم قبيلته سليمان بن داوود الهاشمي قد تشرَّف بالانتساب إلى بني هاشم عراقةً وطيباً فاختلطت دماؤهم بدم النبي عليه السلام، وكأنهم ماء السحاب الذي لا تشوبه شائبة، وقد خالطه ذلك العسل، فغدا مطيباً بطيبه مشرفاً بأصالته، ولا سيما أن الـدم "دخل في كثير من طقوس العرب القدماء جزءاً أساسياً من هذه الطقوس بعدّه دم الإله وهبتـه للإنسان وهذه الطقوس هي التي شكّلت ظلال الصورة الشعرية للون الأحمر الدم بعد أن دخلت في صميم اللغة"[2].

ويرى الألوسي إن صورة القبور المطلية بالدم كانت مألوفة في الحيـاة العربيـة والشعر الجاهلي، فمن أوابد العرب ما يذكر عن العقر على القبور، حيث يعقر أهل الميت ناقة على قبره، ويطلخون جوانب القبر بدمها[3].

ومن دلالات اللون الأحمر عند بشار وصفه للشمس، والتي كان ينظر إليها كلما اشتاق إلى محبوبته، والشمس كما هو معروف رمز للعلو والسيطرة عند العرب، كمـا أن للـشمس مواعيد تماماً مثلها مثل المحبوبة التي يتواعدها عند اللقاء. فيقول [4]:

فَلَستُ بِناسٍ مِن رُضَابِكِ مَشْرَباً وَقَدْ حَانَ مِن شَمْسِ النَهارِ غُروبُ

---

(1) الديوان، ٢٦١/١.مشوب: ممزوج أو مختلط.

(2) انظر، إبراهيم محمد علي، **اللون في الشعر العربي**، ص ٦٢.

(3) انظر، الألوسي، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، ج٣٠٩/٢.

(4) الديوان، ٢٠٧/١ ،وانظر ١/ ٢٤٥، ٢٥٩، ٢٦١، وانظر ٢٠١/١، ٣٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهذا الوقت عند بشار يمثل روعة الجمال للوقت الرومانسي الجميل، ليؤكد استغراق لذاته وغروبها بجمال الحبيبة وطيب رضابها، كما يستغرق بشار بوصف رضاب اللذة وطعمها على شفتيه بتجدد كل غروب شمس.ويقول بشار أيضاً واصفاً إحمرار الشمس وخصوصاً عند غروبها ويفرق في مشهد هذا الوصف،وكأنه في الحقيقية ليس أعمى.فيقول[1]:

وَغَادةٍ كَالحُبابِ مُشْرِقَةٍ رَودٍ عَلَيها السُموطُ وَالقُضبُ

فبشار كلما نظر إلى الوراء ازداد شوقه لمحبوبته، وهذا يدل على إيمانه بالمحافظة على وعده وشوقه إليها عند إطلالتها بشروق الشمس، فهذا الشروق لأشعة الشمس يمنحه حرارة عشقيةً يستكنهُ بها الوجود، ثم أضاف بشار تشبيه مشيتها بأنها تستمتع بالنعومة وخفة الحركة وشبهها بالحية لخفة ورشاقة حركتها. ويقول بشار واصفاً مثل ذلك المشهد[2]:

يَغَصُّ إِذَا نَالَ الطَعَامَ لِذِكركُمُ وَيَشْرَقُ مِن وَجدٍ بِكُمْ حينَ يَشْرَبُ

فبشار يصف ولعه وحرقة الجوى فكلمّا تردد ذكر موضوع عشقه، وهو في حال الطعام يحتبس عليه استمراء طعامه، وذلك لأن ذكر الحبيبة يجعله قلقاً وحزيناً على فراقها وهذا ربما في نظري أعلى مراتب العشق.

إن إلحاح الشعراء على رصد هذه اللوحة بمصاحباتها المكررة قبيل الشروق -كتوقيت للرحلة- والطيور المصاحبة للرحلة، واللون الأحمر الدموي الذي يسيطر على اللوحة ومصاحبات أخرى جزئية بشيء ما، وقد لاحظ مصطفى ناصف ارتباط الطيور بفكرة القتل والموت مستأنساً بتفسير يوسف الصديق لرؤيا صاحبه في السجن في قوله تعالى"إِنِّيأَرَانِيأَحْمِلُ فَوْقَرَأْسِيخُبْزًاتَأْكُلُالطَّيْرُمِنْهُنَبِّئْنَابِتَأْوِيلِهِإِنَّانَرَاكَمِنَالْمُحْسِنِينَ"[3].ورأى ناصف أن في فكرة احمرار

---

(1) الديوان، ٢٦٤/١ وانظر ١٨٥/١.وانظر ١٦٦،٣٢١/١. السموط: قلائد للؤلؤ. القضب: الجوهر.

(2) المصدر نفسه، ٣١٣/١.يشرق: عدم القدرة على انزال الطعام إلى المعدة.

(3) سورة يوسف، الاية ٣٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الهوادج استدعاء لفكرة القتال، وأن مناوشة الطير لا تخلو من بعض المخاوف والوسـاوس، وأن الرغبة التي تمثلها الظعائن تعترضها عقبات[1]:

ومن دلالات اللون الأحمر وصفه للنار وهو يدل على اشتعال الشوق، وقلـة الـصبر وعدم الاحتمال في الهجر والوصال، وقد أكثر بشار من ذلك ومنه قوله [2]:

لِلهَجْرِ نَارٌ عَلَى قَلْبي وَفي كَبِدي إِذَا نَأيتِ وَرُؤْيَا وَجْهِكِ الثَّلجُ

فبشار يظهر التضاد المعنوي، لكي يدل على المفارقة التي تنهض بالصورة فيجمع بين النار والثلج، وبين احمرار وجوده، وشبوب قلقه، وبين بياض وجهها وهدوء ملامحها، وكأنه يكتوي بتوقّد نيران ثلجها فيصبح مجمعاً للمتناقضين في هذا الوجود، وهذا يظهر براعة بشار الفنية عندما يتجاوز المحسوس إلى المعقول.

وقد أصرف بشار في هجاء أعدائه، وهو عندما يهجو يكون غضبه كبيراً، وقد وصف قصيدته بأنها تحرق كاللهب، فاستخدم اللون الأحمر ليتحدث عن حدتها وقوتها يقول[3]:

وَلَقد هَمَمتُ بِيحيى ثمَّ أدْرَكَني حِلمي فَأمْسكتُها مُحمرةً لَهَـا

واستخدم بشار اللون الأحمر في تشبيه قصيدته بالنار الملتهبة فيقول[4]:

وَلَقد أفأتُ عَلَى سُهَيل مِثْلها حَمراء لِيسَ لحَرِّهَا تَقْتِيرُ

كما ذكر بشار المعادن الثمينة التي لا يقدر على شرائها إلا الأغنياء أصحاب النفـوذ والسلطة، وأبرزها الذهب لِما يتمتع بالجمال وحسن المنظر فكان بشار يذكر الذهب كلما تذكر ريق حبيبته. يقول [5]

وَأخٍ ذي ثِقَـةٍ آخَيتُـهُ ماجِدِ الأعراق مَـأمُونِ الأدَبْ
أمْحَضَ اللهُ لَهُ أخلاقَهُ فَهيَ كَالإبريزِ مِن سِرِّ الذَهَبْ

---

(1) مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص ٦٧-٦٩، وانظر ،أحمد كمال زكي، **الأساطير**، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥م، ص ٦٤.

(2) **الـديوان** ، ٥٥/٢، وانظر١٢٥/٢ وانظر: ١٢٢/١ و ٣٥٥،٢٢٠ وانظر ج٧٨/٤.الثلج: الفرح وسـكون النفس.

(3) **المصدر نفسه**، ٢١٥/١ يحي: هو يحيي بن صالح بن علي.وانظر ١٨٥/١،٢٦٤

(4) **المصدر نفسه**، ٣٧٨/٢، سهيل: هو ابن سالم مولى بني سعد، القتر: الغبار.

(5) **المصدر نفسه** ، ٣٢١/١. وانظر١٦٧/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فبشار يجعل في هذين البيتين صورة تشبيهيه تقارب حدَّ المقارنة والتمثيل بين أخلاق صاحبه وبين الذهب، إذ جعل صاحبه وتدبيره اتزاناً وسمواً باحتوائه الخلق النبيل مثل الذهب الذي يحوي سرَّ ثمنه وجماله في الإبريز الكامن فيه.

وربما يعني بشار بالذهب أيضاً المجد والسؤدد وسموّ الفضل فيقول [1]:

يَا صَاحِ قَدْ بَلّغتَ عنّي ذَنَبا.

أَلَـمْ أُزَيِّـنْ تَاجَـكَ الـذَهَبَّا

فبشار يذكره بفضله على هذا الصاحب المعروف صاحب الأخلاق الكريمة، وخصاله الحميدة. وقد يذكر الذهب رمزاً لانصراف المجد والغنى عن الإنسان، وتأكيداً لعدم الخلود في هذه الدار

فيقول [2]:

وَاستَغْنِ بِالوجَبَاتِ عَنْ ذَهَبٍ لَمْ يَبْقَ قَبْلَكَ لامرِئٍ ذَهَبُهْ

وفي هذا البيت ما يدل على الحكمة لا يدركها إلا صاحب العقل الـذي يـدرك علـة وجوده وحدود دنياه بدلاً من جمع الذهب، فإن الذهب يذهب ولا يخلد المرء في هـذه الـدنيا بذهبه.

كما ذكر بشار من المعادن الثمينة الياقوت، وهو من الأحجار الكريمـة وكـان لهـذا الحجر دلالات معنوية فهو نادر الوجود، وقد ربطه الشعراء بالمحبوبة؛ لأن المحبوبة نـادرة والحصول عليها في الغالب شيء عظيم، وكذلك هذه الأحجار فهي غالية وجميلة مثلها مثـل المحبوبة. فيقول بشار من الخفيف واصفاً معشوقته[3].

---

(1) الديوان، ١٦٣/١.وانظر ١/١٧٣،٢٦٤،٢٠١

(2) المصدر نفسه ، ٢٧٦/١.، وانظر ٣٠٤/١. الوجبات: الأكله الواحدة في اليوم.

(3) المصدر نفسه ، ٤/٢ وانظر ٣٣/٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أَنْتِ يَاقوتَةٌ قَدَرتُ عَليها لاَ أُحِبُ الشَرِيكَ في اليَاقوتِ

فهذا البيت في وصف حبيبته (حبي العامرية) فيصف جمالها بأنها تشبه الياقوت في جمالها وندرتها، ويريد منها أن لا يشاركه احد في حبه إليها، ولا حتى بعواطفه اتجاهها، وقد يعرج على ذكر الياقوت ابتهاجاً بتلألئه وضيائه إذ شبهه بالحبيبة وهو في ذلك يكتفي بالصفة الظاهرة عن هذا الحجر الكريم[1].

رابعاً: اللون الأصفر

يُعد اللون الأصفر من أكثر الألوان إضاءة ونورانية ويرى إبراهيم محمد علي أن اللون الأصفر -كاللون الأحمر- من عائلة الألوان الساخنة، وهو يمثل قمة التوهج والإشراق ، فهو لون الشمس واهبة الحرارة والحياة ،والنشاط، والغبطة، والسرور[2].

كما لهذا اللون ما يسرُ الناظرين إليه كما عبر القرآن الكريم في قوله تعالى: "قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاء فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ "[3].ويعد اللون الأصفر من الألوان الدالة على الدفء والنشاط، وربما حمل النقيض معه أيضاً، فدلَّ على الكسل والخمول وبسبب قدرته على إثارة النشاط والحيوية يُوصى به لعلاج مرضى الاكتئاب النفسي، والأمراض العقلية، وقد كان العرب يمسحون المجنون بشيء من الزعفران الأصفر كطريقة علاجية موروثة[4].

غير أننا نرى أن هذا اللون يأخذ بعداً زمنياً مستمداً سماته من سمات الشمس، متلوناً بتلوين تمايلها أثناء دوران الأرض حولها، فإذا ما لوحظ أن النهار يميل نحو المغيب وتصفر أشعة الشمس متراخية وتكون شمسه قائمة، كثيراً ما ينتاب الناس فيه خمول ذهني ونفسي

---

(1) الديوان، ١/٢٠١، ٢٦٤.

(2) انظر، إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ٩٥.

(3) سورة البقرة،الآية ٦٩.

(4) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام ، ص٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويصاب الجسد بنوع من الخمول، ويفقد بعضهم حماسهم للعمل، ولا يعود إليهم الاتـزان إلا بسطوع الشمس مرة أخرى [١].ويرى عبد الله الفيفي ربما كانت" فتنة بشار باللون الأصفر في صوره النمطية هذه لا فتنة باللون ذاته، ولكن فتنة بإيحاء اللون ورمزه"[٢].

وقد تردد هذا اللون دالاً على صفة الأشياء النباتية والعشقية في شعر بشار غيـر أن أكثر ما ورد في صفة الخمرة كقولة [٣]:

وَإِذَا فَرَغَتْ كَأسُ اِمرِئٍ خَرَّ سَاجِداً وَصَبَّ لَنَا صَفراءَ في طيبِ تُفّاحِ

لقد كانت الصفرة لون الخمرة هنا، وهي ذات دلالة معنوية مستقرة في ذات الـشاعر دالة على وعيه الشعوري، لأنها تبعث الحيوية والنشاط في النفس الإنسانية، وهـي مـشاكلة لطعم طيب التفاح .

كما وصف بشار محبوبته، بأن لون بشرتها تميل إلى الصفرة، وأن لونهـا كـشمس الضحى، وهذا من علامات الجمال عند العربي فيقول[٤]:

رِيمٌ أغَنُّ مُطوَّقاً ذَهبَا صَفر الحَشا بِيضٌ تَرائبهُ

ويأتي اللون الأصفر للتعبير عن النعومة والرشاقة، قال بشار يصف مغنية [٥]:

وَصَفراء مثلَ الخيزرانةِ لَمْ تَعش بِبؤسٍ ولَم تُركب مَطيةَ رَاعِ

ولعل السياق يوحي بأن الصفرة ترمز إلى النعومة من خلال تثني هذه الفتاه وهـي تعيش عيشة مترفة في بيتها إذ لم تمتط الإبل وسط الصحراء.

---

(١) انظر، نضال الأميوني دكاش، **ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم (بـشاربن بـرد، وأبـو نـواس نموذجًا)**، دار الحداثة، بيروت، ٢٠٠٦م، ص ٢٣٩.

(٢) عبد الله الفيفي، **الصورة البصرية في شعر العميان**، النادي العربي، الرياض، ١٩٩٦م، ص١٠٥.

(٣) **الديوان**، ٢/٨٨.خر: ركع.

(٤) **المصدر نفسه**، ٣/١٥٥

(٥) **المصدر نفسه**، ٤/١٠٩ . وانظر، **لسان العرب**: مادة(صَفَرَ): صفراء: المرأة التي خالط بيـاض لونهـا صفرة وهو أحب الألوان ، أو لون الزعفران، وقد يكون اسم علم. لم تركب مطية راع: لم تكن بدويـة، ولكن نشأت في الحضر في رفه ونعيم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

وقد لاحظ أحمد أمين أن اللون الأصفر كان شائعاً في العصر العباسي سواء أكان في اللباس، أم في تلوين الطعام أم في الخمرة. ويقول أن العباسيين أكثروا من مدح المرأة الصفراء واستحسنوها كما أنهم بالغوا في حب الصفرة، حتى كانت القينة- أحياناً- تلبس الثياب المعصفرة والمزعفرة،وتعطي ما ظهر من يديها ومن عنقها بالورس وكثيراً ما قرنوا هذا اللون بالدلالة على الميل إلى الشهوات والفجور، ورمزوا للخليع بقولهم" أنه يلبس الورس" (١)

ويختار بشار اللون الأصفر في وصف قينة، فيقول:(٢)

لَهم زَجَلٌ بَعْدَ نَوْمِ العَيو نِ وصَفراء تَستألف الفَاقِدا

ويرى صالح الشتيوي أن بشاراً " يذكر الصفة " الصفرة" ويستغني عن الموصوف؛ فلم يذكر الاسم :" قينة" كما أن لهذا اللون دلالة اجتماعية فهو يشير إلى طبقة القيان والجواري اللواتي تسربن إلى المجتمع العربي ، وكن من أصول غير عربية ، بل إن اللون الأصفر يغلب على الجنس الرومي . ومن المعروف أن هذه الطبقة كان يشار إليها بالبنان لفسقها ، ولعل هذا ما دفع بشارا إلى ذكر صفاتها دون التصريح باسمها".(٣)ويقول ايضاً:(٤)

كَأنَّ يَاقوتها وَعَصفَرها في الشمسِ إذ لهبتها لَهب

فهو يشبه الياقوت والعصفر اللذين تلبسهما المرأة إذا تعرضا للشمس باللهب ومن البديهي أن يلجأ بشار إلى هذه الصورة

---

(١) انظر، أحمد أمين، فيض الخاطر،ج١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص٣٢٢-٣٢٦

(٢) الديوان، ٥٩/٣ . وانظر، لسان العرب : زجل: الصوت . تستأنف: من ألف الشيء، أنس به وأحبه . الفاقد من النساء: التي مات زوجها أو ولدها

(٣) صالح الشتيوي، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١،٢٠٠٥،ص١٢

(٤) الديوان، ٥٩/٣ . عصفرها: زينتها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خامساً: اللون الأزرق

ينقلنا اللون الأزرق إلى عالمٍ من الصفاء والشفافية، وغالباً ما تعاملت هذه الشفافية مع مفردات الواقع المادي، وغالباً ما يتصل بعالم السماء، وعالم الأرض من ماء المحيطات والبحار وغيرها من الأمكنة، ومع أنّ السمة الغالبة للأزرق تحمل معنى الصفاء والامتداد "إلا أنه يخرج إلى دلالات متعددة منها ما يدخل في معنى الموت والعداوة، ومنها ما يدخل في عالم الحزن والكآبة والضياع، ومنها ما يعني أيضاً معنى النور، على أنّ للون الأزرق استخدامات حملت دلالته الطبيعية العادية دون الخروج إلى إيحاء جديدة"[1].

وقد تكرر هذا اللون في شعر بشار وخصوصاً في وصفه للبحر، وهذا الاتساع المائي الذي غدا رمزاً للكرم والسماحة، والندى كان في ذاكرة بشار بمثل هذه الدلالة والتعبيريقول[2]:

كَالأُمِّ لا نَجفو عَلَى العِتَابِ
فَأَمْضِهَا مِن بَحْرِكَ العُبَابِ

عندما يمثل الجود بالبحر، فإنه يعني الاتساع الممتد في الفكر تعبيراً عن عدم الانتهاء والحد، وجودة ما يعطي بما يتضمنه البحر من دلالة على احتواء اللؤلؤ، والمرجان، والثروات التي لا تنتهي.

كما يصف بشار العين الزرقاء وما يتبعها من معتقدات معروفة عند العرب أنّ للعين الزرقاء تاريخ كغيرهم من الشعوب فقد "كانت لهم النظرة ذاتها للعين فالعرب تقول أصابت فلان عيناً إذا نظر إليه عدو فمرض بسببها"[3]. فيقول [4]:

تَراخَتْ في النَّعيمِ فَلَم تَنَلْها حَواسِدُ أعيُنِ الزُرق القِباحِ

---

(1) انظر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر الأردني نموذجاً، ص ٦٠.
(2) الديوان، ١٦٨/١.أمضها: انجزها
(3) انظر، المرتضى الزبيدي، تاج العروس، مادة (ع.ي.ن)
(4) الديوان، ٨٤/٢.الزرق: هم الذين جلود وجوههم زرقاء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد عبر بشار بزرقة العيون هنا عن الغدر والشؤم والخديعة، لأن العرب تتعت الخديعة بالزرقة ذلك أن اللون الأزرق غالب في العيون عند الروم. ولقد حاول بشار أن يخترق جانباً من هذا الاعتقاد الشائع لدى العرب، وهو أن العين الزرقاء تصيب في الحضور والغياب، ليثبت تحصين عبدة الذاتي من هذه الناحية، ولذا فهي قد رفلت بثوب النعيم بعيداً عن أعين الحواسد الزرق التي تريد زوال هذا النعيم عنها، وكأنه يشير بطرف خفي إلى أن حبُّه يحصنها من كل عين لامّةٍ تريد إصابتها بشر، وفيه إشارة إلى استغراقها في النعيم من دون منغصاتٍ تسيء إلى ترفها ومجدها[1].

كما نجد مبالغة العرب في هذا الأمر أن "الحاسد يصيب المحسود في حضوره وغيابه حيث أن عينه تنفذ وتصل إلى المحسود، ومن حديثهم أن العين لا تنتج إلا شراً، ولذلك تجنب العرب العائن، والميعان، والعيون، وهو من تصيب عيونه"[2].ويمنح بشار الرمح والسيف اللونية فيقول:[3].

بِكل مُثقِف وبِكلِ عضب مِنَ القلعي خالطهُ اخْضِرار

فهو يصف السلاح – الرمح والسيف– بالخضرة على طريقة العرب القدماء ، إذ كانوا يسمون بعض السواد خضرة، فيجعلون الحديد أخضر ويقولون: كتيبة خضراء، إذا علاها سواد الحديد[4].

سادساً: اللون الأخضر

لقد غلب على الطبيعة اللون الأخضر، ويعود ذلك إلى تلك الطبيعة الخضراء على أن أهمية هذا اللون تبرز من خلال ارتباطه غالباً بالأمل، والتفاؤل والاستبشار. وارتبط هذا اللون

---

(1) انظر، صالح الشتيوي ، رؤى فنية ، قراءات في الأدب العباسي ،ص٢١.

(2) إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص٢٥١.
وانظر، ذم القرآن الكريم لصحاب العيوب الزرق في سورة طه، ١٠٢/٢٠.

(3) الديوان، ٢٢٥/٣. العضب : السيف القاطع. القلعي: نسبة الى القلعة، بلدة بالهند تجلب منها السيوف.

(4) صالح الشتيوي ، رؤى فنية ، قراءات في الأدب العباسي ،ص٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعدة أساطير قديمة تعكس محاولات بدائية للبحث عن علاقة الخضرة بالحيـــاة والخـــصوبة، فعندما لاحظ البدائي ما تقدمه الأشجار الخضراء له ولغيره من الكائنات، ورأى أنهـــا تمـــدُّه- وتمد غيره – بأسباب الحياة، نظر إليها نظرة تقديس، قدَّس فيها خصوبتها وخضرتها، ورأى في القرب منها حماية وأمناً وشبعاً، فاتخذ منها مأكله ومسكنه، ورأى أنها هي الحياة نفـــسها، وأنه لن يموت طالما ارتبط بها[1]. فكان بشار عندما يصف محبوبته يختار لهـــا صـــفة مـــن الزهور دلالة على عشقه للطبيعة التي أحس بوجودها ورغبته بخلود حبه في خلـــود جمـــال حبيبته. فيقول [2]:

أمِنْ رَيحَانَةٍ حَسُنَتْ وَطَابَتْ تَبيتُ مُرَوَّعَاً وَتَظَلُّ صَبَّاْ

يصور محبوبته بالريحانة الخضراء، وهذا يعطي الحبيبة صفة جمالية تستمتع بها عين بصيرة الشاعر في حسن تصوره وخصوبة خياله، وفيها طيب الرائحة عند استنـــشاقها كمـــا يخرج بشار بالصفات المحسوسة وبالصفات المعنوية، فهي خضراء لدلالتها على الخـــصوبة وتجديد حياته الروحانية. ويقول أيضاً [3]:

وَغَداةَ الخَميسِ قَدْ مَوَّتَتني ثُمَّ رَاحَتْ في الحُلَّةِ الخَضراءِ

ويذكرنا في هذا اللون نزعة الخلود من خلال دلالته على الديمومة والاستمرار، حيث أقام بشار مفارقة وجودية بين فنائه في العشق وخلودها فيه إيماناً منه بخلود السعادة لها فجعل بشار حبيبته تروح بهذه الحلة الخضراء، لشعوره بسعادتها الأبدية.

---

(1) انظر، إبراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، ص٢١٤

(2) الديوان،١/١٩٠

(3) المصدر نفسه،١/١٣٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما ويصف بشار (الريحان) وهو نبات دائم الخضرة، له رائحة منعشة تستلذها النفس[1]، لذا نجد بشاراً يركز في شعره على الشاعرية والديمومة، وكان يثق بقدراته الإبداعية في وصف كل شيء جميل يحيل إلى مخيلته، ولذلك أعطى لنفسه رؤية لونية خضراء من خلال الريحان، فقال مخاطباً يعقوب بن داوود معاتباً له بعد أن وَصَل الشعراء كافة وأهمله يقول [2]:

مَهْ لاَ أبا لَكَ إنَّني رَيحانَةٌ فَاشمُمْ بِأنفِكَ واسقِها بِذِنابِ

نجد أن بشاراً اختصر عتابه للوزير، واعتزازه بنفسه، فمن عتابه أنه ينسبه إلى الجهل بأقدار الناس،إذ حسب بشاراً كمونة تتمو بالوعد الكاذب، بينما هو في نفسه ريحانة الشعر والشعراء، فإذا ما سقاها الوزير بسبب نواله تزهر رائحةً وإبداعاً، وتنشر فضله بين الناس، ولذا يدعوه أن يتنسم من شذاها وطيب ريّاها، وأن يصله بالعطايا السخية.

---

(1) من هنا ورد في القرآن الكريم أن ثياب أهل الجنة خضراء إشارة إلى خلودها فيها ، انظر: سورة الكهف،الايه ٣١، وسورة الإنسان الايه٢١، وسورة الرحمن الايه٧٦

(2) الديوان ،١٨٧/١،مه: مهلاً. والذناب: الدلو

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سابعاً: امتزاج الألوان

يظهر التداخل اللوني عند بشار ربما لطبيعة الألوان ودلالاتها المعنوية عنده، وسبب هذا التداخل ربما يعود إلى طبيعة التركيب النفسي والتحفز الشعوري لديه عندما ينظر إلى الشيء نظرة إبداعية، وربما يعود أيضاً إلى مقاومة عاهته، والظهور بمظهر الرجل السليم حسماً لكل صراع داخلي قد ينتابه بسبب نقصه وخاصة أن الألوان ذات مظهر بصري يفتقده بشار وهو عنصر أساسي لا يمكن لأي شخص الاستغناء عنه ؛ لأنه جزء من الحياة .

ومن امتزاج الألوان عند بشار ما يوصف بالحَورَ ومن المعروف أن الحور هو "شدة سواد المقلة في شدة بياض الجسد، فلا تكون الأدماء حوراء، أو هو نقاء بياض في وضوح سوادها، من شدة بياض الجسم، أو شدة بياضها وسوادها مع استدارة الحدقة ورقة الجفون وابيضاض ما حولها"[1]. ويقول بشار واصفاً ذلك [2]:

حَوراءُ إنْ نَظَرتْ إلَيَ كَ سَقَتْكَ بالعَينَيْنِ خَمْراً

فكأن هذا المزج بين الألوان أصبح خمراً للنظر، والكأس المترع هي استدارة العيون فإذا ما ارتشف ناضرٌ من تلك الكأس فإنه يسكر حتماً.

كما يصف بشار الجمال الأنثوي الذي يمزج بين بياض وسواد معشوقاته، والذي كلما واصلها ازداد شوقاً إليها، وقد خبر النساء من الناحية النفسية والجمالية؛ فوجدهن متشابهات غير أنه رأى تفرد الرباب بصفات ليست موجودة عند بنات جنسها. فيقول [3]:

وَيَكُنَّ النِساءُ بيضاً وَأدْمـاً صيغَةٍ بَعدَ صيغَةِ الأتراب
كَكُعوبِ القَنـاةِ مُشتبِهاتٌ وكَأنَّ الرَبابَ أمُّ الكِتـابِ

---

(1) انظر أحمد رضا، متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت.

(2) الديوان ، ٦٩/٤ وانظر، ١٣٢/١، ١٦٥، ١٩٨، ٢٠١ وانظر ٥٩/٢.

(3) المصدر نفسه ،٣٦٨/١، وما بعدها وانظر،١٩١/٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن التداخل اللوني يظهر حُسن النساء وجمالهنَّ، غير أن هذه المساواة بين البياض والسواد لا تتم إلا لمن كان مثله، وكأنهنَّ متشابهات عنده بالفعل الجنسي فلو كان مبصراً لميز بين هذين اللونين جمالاً وأنساً.

ويقول بشار في الزمن والذي يميز ما بينه وبين السواد دليل على مرور الزمن المعبر عنه بتعاقب الليل والنهار، بياضاً وسواداً. يقول [1]:

لا تَستبقي بي حِمامَ المَوتِ وَانتِظري يَوماً كَأَنَّ قَدْ طَوَتني البيضُ والسودُ

فيظهر التضاد عند بشار معرفته بأعمار الناس، فكلّ يسعى إلى حتفه، وقد قدَّر أجله على مرور الزمان، ويطلب منها ألماً تستعجل في موته وقد أطلق بشار في مثل هذا التداخل اللوني رؤياه الدلالية في البياض والسواد. ويعبر بشار عن المفردات اللونية سواداً وبياضاً عن اليأس والأمل، ومثل هذا التداخل يعطي دلالة على الاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر، فالليل هو الهمّ الجاثم على صدر الشاعر فيقول بشار [2]:

أُسَاوِرُ الهَمَّ تَحتَ اللَيلِ مُجتَنِحاً قَدْ شَفَّني قَمَرٌ في السِتْرِ مَحْجوبُ

كما أن الليل دلالة على الهمّ الدائم في ذاكرة بشار، كما هو عند الشعراء كافة، ولذلك فإنه يجمع ذكره مع الصباح الذي فيه الأمل والنور. ويقول [3]:

تَثاقَلَ لَيلي فَمَا أَبْرَحُ وَنَامَ الصَبَاحُ فَما أُصبِحُ

فالليل المتثاقل هم نفسي يبعث اليأس في النفس وقد غلّبه على حضور الصباح لأن الأمل بعيد عنه، وحتى الأمل لديه قد تعب من انتظار ظهوره في نفسه، ولذا غالبه ليل الهمّ فأنامه .

---

(1) الديوان ، ١٨٧/٢وانظر،٧٩/٢.حمام الموت: قضاء الموت. طوتني. العمر. البيض: الاكفان. السود: التراب.

(2) المصدر نفسه، ٢٢/١ وانظر ١٩٠/١، وانظر ١١١/٣.الليل: الهم.

(3) المصدر نفسه ، ٧٩/٢ وانظر٢٧/٢،وانظر ٣٦٢/١، وانظر ١٩١/٤.تثاقل: الهم النفسي الدال على اليأس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد ينبعث الأمل في جوانب ذلك الليل فيحقق فرحاً وجودياً عند الشاعر معلناً من خلال تداخل اللون هذه الصفات النفسية يقول [1]:

لَيلةٌ تَلبَسُ البَياضَ منَ الشَهرِ وَأخرى تُدني جَلابيبَ سودا

فقد مزج الليل الدال على الزمن، وبين الليل النفسي الدال على مظهر انفعاله في الحب، فهذه ليلة سعدٍ وأمل تجلّى بدرها فأزاح ظلمة الوجود، كتجلي حبيبته التي أزاحت ظلمة الهمِّ عنه.

وفي الغزل يمزج بشار بين خضرة السماء وحمرة الذهب في شعوره بديمومة غزله بعبدة .يقول [2]:

وَإِذَا رُفِعْتِ إلى مَخيلَتِهِ مَطَرتْ عَلَيكِ سَماؤُهُ ذَهَباً

كانت مساحة التداخل اللوني في البيت ثلاثية الأبعاد فقد أضاف إلى الخضرة والاحمرار اللون الأسود وهو (المخيلة)، ويمزج بشار أيضاً بين طبيعة البياض والاحمرار فكان يثبت دقة ملاحظة بصيرة فيقول [3]:

وَبَيضاءَ يَندي خَدُّهَا وَجَبِينُها مِنَ المِسكِ فَوقَ المِجمَرِ المُتَأَجِّجِ

يحاول بشار أن يعطي ملامح شهوية لهذه الأنثى، فجمع البياض والاحمرار إلى جمالها صورة الندى المسكي المعطر الذي يندي به خدها وجبينها وتأجج نيرانها من اصطباغ خدها بالحمرة.

ووصف بشار جارية فيقول[4]

بَيضاءَ صَفراء قَضافية مَا نَالهَا بَر وَلاَ حَانث

فبشار عمد إلى الألوان المنسجمة: كالأبيض والأصفر ليزرعها في شخصية هذه المرأة ،ويكني عن جمال وجهها وإشراقه وصفائه، وقد قيل قديماً إن المرأة الرقيقة اللون، يكون بياضها بالغداة يضرب إلى الحمرة، وبالعشي يضرب إلى الصفرة ويرى صالح الشتيوي

---

(1) الديوان ،١٣٧/٢ وانظر،١٤١/٢وانظر ١٨٠/١، ٣٥٠، ٣٦٨.تدني: تلبس.

(2) المصدر نفسه،٢٠٣/١، والمخيلة: السحابة السوداء الممطرة، وانظر ١٧٢/١،٢٤٣،٣٤٠،٣٣٢،٢٧٨،٢٠٣.

(3) المصدر نفسه، ٦٠/٢

(4) المصدر نفسه ، ٦٠/٢، ١٨٧/٢وانظر ٢٣٥/٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن بشاراً يسلط الضوء على أصل هذه المرأة ،" فيؤكد أنها جارية بـدليل استثماره صـيغة النسب، بالإضافة إلى التضعيف " قضافية " ثم يشير إلى صفة معنوية فهي عفيفة، ولعل عفتها هنا تعكس إحساس الشاعر تجاه الجواري وقتذاك، فقد كن فاسقات ، فأراد بـشار أن يـدافع عنهن سلفاً؛ لأنه ينتمي إلى أصل أعجمي، وكان يبادلهن الفسق والهوى"[1]

ويستغل بشار اللون في حديثه عن صوت المرأة فيقول:[2]

وَحَـديث كَأَنّـه قَطـعُ الـرو ّض زَهَتهُ الـصَفراء والحَمـراء

فقد مزج بشار اللون الأصفر بالأحمر ليكني بهما عن صـفاء الـصوت وحـسنه، فالصفرة والحمرة من الألوان الفاقعة الجاذبة، فصوت المرأة يجذب الآخرين ويشدهم لنعومته وصفائه[3].

كما يستعين بشار باللون في وصف الجيش فيقول: :[4]

وَ جَيش كَجَنحِ اللَيل يَرجف بالحصى وبالشَولِ وَالخَطي حُمرٌ ثَعالِبه

فالليل يشير إلى السواد كناية عن كثرة الجيش، أما الرماح الحمراء فتدل على الدماء التي تسيل من المقاتلين في ساحة الوغى، وهي صورة مؤثرة في السامعين، لأن منظر الدماء يستثير عاطفة الإنسان. وبشار مزج بين الجيش وبين رماحه دلالة على شدة القتل

ويضفي بشار اللونية على الأشجار والنباتات فيقول: [5]

مِن يَقم في السَوادِ واليد وَالإغـ ـرام زيراً فإنني زيرُ

فهو يقصد بالسواد في النص أشجار النخل والنبات وغيرهما؛ لأن الخضرة إذا اشتدت تقارب السواد.

---

(1) صالح الشتيوي، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، ص١٤

(2) الديوان ٣٩/١ صفراء: النرجس. الحمراء:شقائق النعمان

(3) صالح الشتيوي، رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي، ص١٤

(4) الديوان، ١٦٧/١. وانظر ، لسان العرب: رَجَفَ من الرجيف:وهو دوي الأصوات، وصـوت الرعـد. الحصى: العدد الكثير. الشول: جمع شائلة، وهي الناقة التي أتى عليها من حملها أو وضعها سبعة أشهر . الخطي: الرمح المجلوب من الخط أو المصنوع فيها . الثعالب: جمع ثعلب وهو طرف الرمح الـداخل في حديدة اللسان.

(5) المصدر نفسه، ٣٢١/٣.وانظر ، لسان العرب، مادة:(سَوَد) السواد: جماعة النخل والشجر والنبات؛ لأن الخضرة تقارب السواد ، ولعله يقصد بالسواد: سواد العراق، وهوما بين البصرة والكوفة وما حولهـا من القرى.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

البنية الإيقاعية

أحس القدماء بالموسيقى كما يحس المحدثون بالقدرة على تـذكر الكـلام المـوزون وترديده دون إرهاق للذاكرة. وعلل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما روي لنـا مـن أشـعار القدماء، إذا قيس بما روي من نثرهم، بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون. ولعل السر فـي هذا ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها، بحيث تخضع لنظام خاص في هـذا التـوالي. ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها، ومثل الوزن فـي هذا مثل كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سـر تـوالي أجزائـه وتركيبها خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالي من النظام والانسجام[1].

ونستنتج من الكلام السابق ما يميز فهم الشعر وحفظه من غيره أنه كلام موزون تـتم فيه المقابلة الإيقاعية بين مكوناته، بخلاف النثر فهو كلام غير موزون لعدم شـيوع المقابلـة الإيقاعية بين عباراته.

غير أن بيئة الفلاسفة حسمت الأمر، فأكدت الصلة بين الإيقاع والوزن، الأمر الـذي جعل "ابن سينا" يقرر أن قضية الفصل بينهما غير ممكنه. وإنما يجري ذلـك علـى سـبيل التجربة والامتحان، قال: أما النظر من جهة الوزن المطلق وعلله وأسبابه فـإلى الموسـيقى، وأما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد علـى حكـم التجربـة والامتحـان، فـإلى العروضي[2].

---

(1) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الإنجلو المصرية، ط٤، ١٩٧٢، ص ١٢ومابعدها.

(2) ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكريا يوسف، ط١، م٦، نـشره وزارة التربيـة ، القـاهرة، ١٩٥٦، ص ٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كذلك ظل الوزن مسألة كمية عددية عند الفلاسفة المسلمين، فهو يعني "تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف المقاطع، وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع"[1].

وقد كان أفلاطون يرى الانسجام والإيقاع عنصرين أساسيين في الشعر، مردهما إلى النزعة الطبيعية في الإنسان " فالوزن عنصر عرضي في الشعر، بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهري. وفي هذا دليل على الارتباط الضروري بين الشعر والموسيقى"[2].

أولاً: مفهوم الإيقاع

– الإيقاع اللغوي: الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من "أوقع" بمعنى بَيَّنَ، وأوضَحَ وتستعمل التَّوقيع مصدر للفعل "وَقَع" بمعنى ألحقَ واغتاب ولامَ وأصابَ، كما تستعمل "الوقْعَ والوقوع" مصدرين للفعل "وَقَعَ" بمعنى سقَطَ ونزلَ، وضَرَبَ[3].

وجاء في لسان العرب لابن منظور: "الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يُوَقِّعَ الألحان ويبيّنها وسمّى الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع"[4].

وجاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي: "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها"[5].

وكلٌّ هذه المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح معبراً عن عملية إحداث اللّحون والغناء وتبينها.

---

(1) إلفت كمال الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٤٨.

(2) أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص٣.

(3) عمر خليفة بن ادريس، **البنية الإيقاعية في شعر البحتري**، ص ٦٧.

(4) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وَقَعَ)، ص ٢٦٣.

(5) الفيروزاباوي، **القاموس المحيط**، ص ١٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأما في الاصطلاح: فمن خلال البحث عن مفهوم هـذا المـصطلح فـي تعريفـات وتصورات نقّادنا القدماء، يتبين لنا قلّة النصوص التراثية التي تضم الإيقاع مع مـصطلحات النّقد، بيد أنّها لم تهمل جانب تصورات القوم له، وإدراكهم لوظيفته لدى المبدع وأثـره فـي المتلقي .

إذ لم يتبين للعلماء القدماء جوهر الإيقاع "إذ تناولوه من خلال المـادة التـي تجـسّد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأن التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي، ومن هنا ركّزت أغلب الدراسات على ارتباطـه بـالزمن، وأهملـت الحركة ولم يلحظه الدّارسون إلاّ من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنّه كان في أوضح مظاهره في فني العمارة والزخرف الإسلاميين كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي"[1].

ومن هنا وضّح ابن سينا تعريف الإيقاع:"إنه تقدير لزمان النقرات فإن اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعرياً وهو نفسه إيقاع مطلق"[2] لكن ابن سينا عدّ الإيقاع عنصراً مهماً له إذ قال إنه كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية عند العرب، مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية .

وقد خلط بعض القدماء بين الإيقاع الموسيقي، والإيقاع الشعري، كما يعتبر الإيقاع هو الأساس في تحديد قيمة الشعر جيّده من رديئه، أي يعدّه مقياساً لوجود الشعر، مع أنّه لم يعتبر الوزن مرادفاً للإيقاع بل اعتبره عنصراً من عناصره، فهو إذاً يقر بأن هناك فرقـاً بينهمـا،

---

(1) انظر، عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ص ١١٥.

(2) ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ص ٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويظهر عنده أن الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الإيقاع الشعري الذي يستمدّ "فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى"[1]. ويكون الإيقاع عنده بمعنى الوقع أو الأثر الذي يتركه الشعر في نفس القارئ.

ويرى أبو هلال العسكري "أنّ فضل الشعر على النثر يكمن في الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلاّ على كل منظوم من الشعر، فهو بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة"[2]. ومن خلال قوله يبدو أنه ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء، والذي يقوم أساساً على الإيقاع النغمي اللفظي. وليس ببعيد ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال: "وإنما قلنا نخيّر من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع. لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه..."[3].

ونلاحظ من خلال التعريفات السابقة أن هناك خلطاً بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، وهو الأمر الذي أكده الجاحظ بقوله: "إنّ العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حدّ النفوس لا تحدّه الألسن بعد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[4].

ونجد ممن ربط بين الإيقاع والتخيل حازم القرطاجني، حيث ركز على هذا الجانب في قوله: "إنّ الشعر يتألف من التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ،

---

(1) جابر عصفور، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص ٢٦٥.

(2) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص ١٠٢.

(3) المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ص ١٠.

(4) الجاحظ، **ثلاث رسائل للجاحظ**، رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة، ص ٢٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتخاييل مستحبّة وأكيدة، وهي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"[1].

ويعد حازم من أكثر النقاد وعياً في التفريق بين الإيقاعين الشعري، والموسيقي إذ أدرك أن صورة التناسب الزمني في الموسيقى تختلف اختلافاً كلياً عنها في الشعر، وهذا من وجهة نظره راجع إلى اختلاف الأداة، إذ لوحظ من خلال تعريفه للشعر تفريقه القاطع بين الوزن، والنظم الذي يدّل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، لذا عدّت دراسة الوزن الشعري لديه الأكثر عمقاً من قبله من عروضيّ العرب، إذ كان لابد لمعرفة الوزن من " معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"[2]. ومن هنا حكم على كل دارس للوزن أن يدرسه مرفقاً " بالآراء البلاغية والقوانين الموسيقية ويشهد بها الذوق الصحيح والسماع الشائع عند فصحاء العرب، وهذا ما جعل حازم القرطاجني يقول:" والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3]. وهذا يوضّح لنا مدى إحساس حازم القرطاجني بتأثير الإيقاع على روح العمل الشعري، ومدى ارتباطه بكل وشائح التعبير الإبداعي، فهو استطاع أن يسلك سبيلاً بيناً ابتعد به عمّا التبس على القدماء حين تعرّضوا للوزن العروضي تطبيقاً وتنظيراً، وأصبحت كلمة موزون عندهم تعني المنظم والمرتب "لأنّ الترتيب والتنظيم، والتناسب يمكن أن يدّل عليه بكلمة "نظم" أما كلمة وزن وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفّة"[4].

---

(1) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص ٨٩.

(2) **المصدر نفسه**، ص ٢٥٨.

(3) **المصدر نفسه**، ص ٢٦٣، وانظر. أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ص١٦١.

(4) انظر. محمد العياشي، **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م، ص ٤٥-٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي:

لم يستعمل النقاد القدامى مصطلح الإيقاع استعمالاً كثيراً لغموض معناه من جهة، وارتباطه بالإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، فكانت استعمالاتهم إياه بمعنى الوزن الشعري حيناً، وبمعنى مختلف عن ذلك أحياناً، ويبدو أن التوغل في مفهوم هذا المصطلح قد تفشّى في الثقافة العربية المعاصرة من خلال احتكاك أبنائها بالثقافات العربية التي استمدّت هذه الكلمة من اللغة اليونانية، وهذه الأخيرة بدورها استعملت الإيقاع "بمعنى الجريان، أو التدفّق والمقصود به عامة هو التوتر المتتابع بين حالتي، الصوت والصمت، أو النور، والظلام، أو الحركة، والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط، واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.... ويستطيع الفنان الأديب أن يعتمد على الإيقاع باعتماده طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب، أو الترابط"[1].

ويرى محمد مندور أن الوزن يحدّده كمّ التفاعيل مراعاة للفكرة التي نتجت على الأساس الكمّي في الشعر العربي، وهي فكرة تأخذ في اعتبارها قياس الزمن، وتحدّده بوجود نوعين من المقاطع اللغوية، هما المقطع الطويل والمقطع القصير اللذان يؤلف اجتماعهما وحدات يفترض أنّها تشغل الزمن كلّه[2]. لذلك وصف شكري عياد تحديد مندور للوزن بأنه "تجريد صرف"[3]. ويرتب شكري عن فكرة الكم المجرد مفاده كيف نميزّ التفاعيل عن بعضها البعض، ثم يجيب على السؤال، بأن تمييز التفاعيل بعضها من بعض يقتضي بروز تلك

---

(1) مجدي وهبه، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص ٧١.

(2) محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط٢، مكتبة النهضة، القاهرة، ص ١٨٧.

(3) شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي**، دار العلم للملايين، ١٩٧٤، ص ٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الظاهرة الصوتية التي تتردد بين تفعيلة وأخرى ليستنتج من هذا أن تعريف الـوزن يتـضمن الإيقاع أيضاً، وأن الاصطلاحين لا يفهم تعريفهما دون الآخر"[1].

وعلى هذا الأساس يضع شكري عياد تفريقاً بين الإيقاع الشعري، والإيقاع الموسيقي نبّه فيه إلى أنّ النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي "فأمّا الإيقاع الشعري فإنّه يتبع خصائص اللّغة التي يقال فيها الشعر، وقد لعب طول المقاطع، وقصرها دوراً هاماً في بعض اللّغات فاق أهمية النبر"[2].

ويقول كمال أبو ديب في تعريفه للإيقاع "أنه الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحـدة نغميّـة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة من عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعـاً لعوامـل معقدة، فالإيقاع إذاً حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حيث تكتسب فئة من نواة خصائص مميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى، والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمـنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي يؤلف تتبعها العبارة الموسيقية"[3].

وسوف تقوم الدراسة في هذا الفصل على توضيح حقيقة الإيقاع الشعري لذا سأركز بدايـةً على الأجزاء الثلاثة الأولى متتبعاً إحصاء الأبيات الشعرية فيه، حيثُ قمتُ بتقـسيم القـصائد والمقطوعات الشعرية وفقاً لقوافيها إلى أبواب مرتبة حسب حروف الهجاء، حيث قمت بترتيب القوافي في كل باب وفقاً لحركة الروي بدءًا بالقافية الساكنة، وانتهاءً بالقافية المتحركة، وقمتُ

---

(1) شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي**، ص ٦٢.

(2) **المرجع نفسه**، ص ٦٢.

(3) كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ط١، دار العلـم للملايـين، بيـروت ، ١٩٧٤، ص ٢٣١. وانظر، العربي عميش، **خصائص الإيقاع الشعري**، دار الأديب للنـشر والتوزيـع، ٢٠٠٥، ص ١٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بترتيب قوافي كل مجموعة في كل باب وفقاً لتسلسل البحور الشعرية بدءًا بالطويل، فالمديد وانتهاءً بالمتدارك. علماً أن ابن عاشور قد اتبع ترتيب القوافي، ولكنه لم يلتزم بحركة الروي فنجده يبدأ حركة الروي بالضم ثم الفتح والعكس دون اتباع منهج خاص يسير عليه لذلك عمدتُ إلى هذه الطريقة من أجل إبراز القيمة الإيقاعية، ومدى ما يحققه الإيقاع للنص الشعري من جمالية وروعة. ثم انتقلتُ إلى الجزء الرابع وأحصيت كل الأبحر الموجودة فيه، وكان سبب وضع الجزء الرابع منفردا عن الأجزاء الثلاثة الأولى لكونه يعتمد على أشعار كثيرة منفردة تحوي بعض القصائد على بيت واحد لذلك قمتُ بعمل جدول وإحصاء تلك القصائد بناءً على البحر .

الجزء الأول

القافية	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
قافية الهمزة (الهمزة المضمومة)			
دَاءُ	الوافر	٣٢	١٢٦- ١٣١
دَواءُ	الخفيف	١٢	١٣٨- ١٣٩
الأعداءُ	الخفيف	٣٥	١٤٠- ١٤٥
والورَاءُ	الوافر	٢١	١٤٦-١٤٧
غِطاءُ	الطويل	٣٧	١٥٠-١٥٤
الهمزة المكسورة			
الحَوْراء	الخفيف	٥٤	١٣٢- ١٣٨
حَاء	السريع	٧	١٣٩- ١٤٠
وَراء	الخفيف	٤	١٤٥
شِحْناء	البسيط	٢٥	١٤٧- ١٥٠
بإعطاء	السريع	٥	١٥٠
حلواء	السريع	١٩	١٥٤- ١٥٦
قافية الألف			

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

زوا	الرمل	١٩	١٥٧- ١٥٨
قافية الباء			
(الباء الساكنة)			
تَعيبْ	مجزوء الكامل	١٢	١٩٨-١٩٩
الأواب	السريع	٢٨	٢٩٦-٢٩٩
للوَصبْ	الرمل	٣٢	٣٦٢-٣٦٥
الأدبْ	الرمل	١٠	٣٢١-٣٢٢
يُنيبْ	السريع	١٠	٣٧٤-٣٧٥
تتنَقبْ	الرمل	٢	٣٧٥
(الباء المفتوحة)			
ليذهبا	الطويل	٢٣	٢٣٦-٢٣٨
وَأطربا	الطويل	٢٣	٢٦٨-٢٧١
وَعقّابا	البسيط	٢٥	٢٣٣-٢٣٦
مَرُبا	البسيط	٢٠	٣٦٩-٣٧١
ربّا	الوافر	٢٣	١٩٠-١٩١
سَخابَا	الكامل	١	٣٧٥
نصبَا	الكامل	٢٩	٢٠٠-٢٠٤
شغْبَا	الرجز	٤٣	١٥٩-١٦٤
رباً	الهزج	٢٠	٢٢٩-٢٣٠
لعِبَا	المنسرح	٧٠	٣٤٠-٣٤٨
حدبَا	المنسرح	٥	٢٧٧-٢٧٨
عتَبا	المنسرح	٨	٢٨٠-٢٨١
لبًا	الخفيف	١٥	٣٦٦-٣٦٧
عُجْبَا	الخفيف	٦	١١٤
الرَّهَابَهْ	الخفيف	١١	٢١٩-٢٢٠
(الباء المضمومة)			
يَبابُ	الطويل	١٤	٢٤٨-٢٥٠
تَصقَبُ	الطويل	٦٥	٣١٢-٣٢١
تَقلَّبُ	الطويل	١٢	٢٧٦-٢٧٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وألعَبُ	الطويل	٦٣	٣٥٥-٣٦٢
نَيْرَبُ	الطويل	٢	٣٧٤
ونحيبُ	الطويل	٢	٢٨٠
كَثِيبُ	الطويل	٣٨	٢٠٨-٢١٤
وجيبُ	الطويل	٢٧	٢٠٥-٢٠٧
يصيبُها	الطويل	٢	٣٨٩
ذَهبوا	البسيط	٧٤	٢٥٤-٢٦٣
محْبُوبُ	البسيط	٩	٢٢٠-٢٢١
نابُ	الوافر	٩	٣٨٨
مخْروبُ	الكامل	١٣	٣٨٤-٣٨٥
نَصَبُهْ	الكامل	١٠	٢٧٥-٢٧٦
نحْبُهْ	الكامل	٢٧	١٩٤-١٩٧
الطيبُ	الهزج	١٨	٢٣١-٢٣٢
أجْنبُ	الكامل	٣١	٣٧١-٣٧٤
عجَبُ	السريع	٢٦	٢١٦-٢١٩
خاطِبُ	السريع	٣٤	٢٥٠-٢٥٤
الأعاجيبُ	السريع	٩	٣٢٢-٣٢٣
أقارِبُهُ	السريع	٢٣	٢٤٣-٢٤٥
تكتئبُ	المنسرح	٣٦	٢٦٣-٢٦٨
اكتئابُ	الخفيف	٦٤	٣٤٨-٣٥٥
(الباء المكسورة)			
صَحْبي	الطويل	٢٠	٢١٤-٢١٦
عتْبِ	الطويل	٢٣	٣٨٠-٣٨٢
الكَواعبِ	الطويل	١١	٢٣٠-٢٣١
واكذبي	الطويل	١٢	١٩٧-١٩٨
شرُوبِ	الطويل	٤٥	٣٧٥-٣٨٠
نصيبي	الطويل	٢٢	٢٧٨-٢٨٠
الغابِ	البسيط	١٦	٣٨٥-٢٨٩
يَؤُبِ	البسيط	٣١	٢٨٧-٢٨٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بمَغْلُوبِ	البسيط	٢٩	٢٨٣-٢٨٦
تَعِيَبِ	البسيط	٢١	٢٢١-٢٢٣
الشبابِ	الوافر	٢١	٢٢٥-٢٢٨
صحَابِ	الوافر	٣٨	٢٧١-٢٧٥
إيابي	الكامل	١٢	٢٤١-٢٤٢
المُنتَابِ	الكامل	٨	١٨٦-١٨٨
مُقاربي	الخفيف	٢٦	١٨٨-١٨٩
الناصبِ	الكامل	٢٤	١٩١-١٩٤
بالراكبِ	الكامل	٩	٣٨٧
الرَّكَّابِ	الكامل	٣	٣٨٨
بركابهِ	الكامل	٧١	٢٩٩-٣١١
النَّحبِ	الكامل	٢٩	٢٣٨-٢٤١
القَلْبِ	الهزج	٨	٢٣٣
بالقَلْبِ	الهزج	٢٩	٢٨١-٢٨٣
الأعقابِ	الرجز	٤١	١٦٤-١٨٦
العَربِ	الرجز	٣٢	٣٨٩-٣٩١
وحلابي	الرمل	٣٩	٢٩٢-٢٩٥
فأوَبي	الرمل	٣٠	٢٤٥-٢٤٨
قَعْنَبِ	السريع	٨٠	١٦٩-١٨٢
مجْنُوبِ	السريع	١٦	٣٨٢-٣٨٤
المَتَابِ	الخفيف	١٤	٣٦٧-٣٦٨
سَكَبِ	الخفيف	٢٧	٢٨٩-٢٩١
كالتصويبِ	الخفيف	٢٠	٢٩١-٢٩٢
الطبيبِ	الخفيف	٢٢	٢٢٣-٢٢٥
ذنْبِ	الخفيف	٧	٢٩٥-٢٩٦
رَهَبهْ	المجتث	٢٤	١٨٢-١٨٥
حبًّا	خفيف	٢٦	٣٩٢-٣٩٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القافية	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
قافية التاء			
(التاء الساكنة)			
تَفُوتْ	السريع	٢١	١٧-١٩
السُكوتْ	السريع	١٠	٢٥-٢٦
(التاء المفتوحة)			
ذَكَرْتَا	مجزوء الرجز	١١	٣٧-٣٨
أَتَا	مجزوء الرجز	٧	٣٦-٣٧
استَطَعتَا	الخفيف	٩	٣٥-٣٦
(التاء المضمومة)			
لبقيتُ	الطويل	٧	٣٠
انثَنيتُ	الوافر	٢٥	٥-٧
الفتياتُ	الكامل	١٤	٢٧-٢٨
فدَيتُهْ	مجزوء كامل	٢٢	١٩-٢١
مَبتُوتُ	الهزج	٣٠	١٥-١٧
نلتُهْ	الهزج	٢٠	١٢-١٣
تَناهَيْتُ	الهزج	٤٢	٢٢-٢٥
(التاء المكسورة)			
فاضمحلتِ	الطويل	٢٩	٨-١٢
طرَباتي	الطويل	٣٧	٣٠-٣٤
حياتي	الطويل	٨	٤٣
والحوتِ	البسيط	٣	٤٢
وشتاتي	مجزوء الرمل	٤١	٣٨-٤٢
رَضتِ	الخفيف	١٩	٣-٤
قافية الثاء			

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الثاء المفتوحة)			
ثلاثَة	مجزوء الكامل	١١	٤٤-٤٥
(الثاء المضمومة)			
دائثُ	السريع	٣٨	٤٥-٥٠
قافية الجيم (الجيم المضمومة)			
ينْهَجُ	الطويل	٢٦	٦٧-٧١
أعوجُ	الطويل	٤٠	٦١-٦٧
معتلجُ	البسيط	١٩	٥٥-٥٨
اعْوجاجُ	الوافر	٢	٧١
مُختلجُ	المنسرح	١٠	٥٢-٥٣
(الجيم المكسورة)			
المُشَمْزَجِ	الطويل	٢٦	٥٨-٦١
لمَخْرَجي	الخفيف	١٦	٥٣-٥٥
قافية الحاء (الحاء الساكنة)			
القَدَحْ	الخفيف	٦	٩٢
(الحاء المفتوحة)			
صُبُحَا	الكامل	٤٢	٧٢-٧٧
جمَّاحَا	السريع	٢٥	١١٢-١١٣
التصَّاحا	الخفيف	٢٨	٨٩-٩٢
وَناحَا	الخفيف	٩	٩٢-٩٣
مَاحا	المنسرح	٤	١١٤
(الحاء المضمومة)			
يتوضَّحُ	الطويل	٢١	٧٧-٧٨
سُفُوحُها	الطويل	١٢	١٠٤-١٠٦
نَصْحُ	الوافر	٢٧	١٠٧-١١
أُصبِحُ	المتقارب	٣٢	٧٩-٨٢
(الحاء المكسورة)			

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صَالحِ	الطويل	٥	١٠٧
مُفتاحي	الطويل	٢٠	٨٦-٨٩
كَالصَاحي	البسيط	٢١	٩٨-١٠١
النصاح	الوافر	٢٢	٨٢-٨٤
ومزاحِ	الكامل	٦	٨٥-٨٦
النَصَّاحِ	الكامل	٢٨	٩٣-٩٨
الأتَراحِ	الخفيف	٢٤	١٠١-١٠٤
قافية الدال (الدال الساكنة)			
وَسائدْ	مجزوء الكامل	٧٧	١٧١-١٨٠
مُحتَشدْ	البسيط	٥٩	١٣٨-١٤٤
موجودا	الكامل	٢٠	١٨١-١٨٣
صدودا	الكامل	٦٢	٢٢٨-٢٣٨
معتادا	الكامل	٢٢	١٢٢-١٢٤
الحسودا	الخفيف	٤١	١٣٤-١٣٨
واعتدى	الخفيف	٢٣	١٥١-١٥٣
الردى	الخفيف	٢٢	١٤٤-١٤٦
(الدال المضمومة)			
بعيد	الطويل	٢٣	١١٩-١٢١
فالسند	البسيط	١١١	١٩٣-٢٠٧
موجود	البسيط	٢٨	١٨٧-١٨٩
وترعد	الكامل	٢٩	٢٢٤-٢٢٨
عَميد	الكامل	٢٦	١-١٥٥
(الدال المكسورة)			
موعد	الطويل	٣٣	١٤٧-١٥٠
وكد	الطويل	٢٠	٢١٨-٢٢٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بزائد	الطويل	١١	١٥٠-١٥١
قعود	الطويل	٣٣	١١٥-١١٩
للقوائد	الطويل	٤٠	١٨٣-١٨٧
الجاوي	البسيط	٧٢	٢٠٨-٢١٨
بمعتاد	البسيط	٢٢	٢٢١-٢٢٤
البلد	البسيط	١٥	٢٢٠-٢٢١
بمردود	البسيط	٦	١٤٦-١٤٧
بعدي	الرجز	٨٢	١٥٦-١٧٠
غد	المنسرح	٣٠	١٣١-١٣٤
اسهادي	الخفيف	٢٥	١٢٩-١٣١
عميد	الخفيف	٣٠	١٩٠-١٩٢
الأرمد	السريع	٣٥	١٢٥-١٢٩

الجزء الثالث

القافية	البحر	عدد الأبيات	الصفحة
قافية الدال (الدال الساكنة)			
كَمدْ	الطويل	١٢	٧-٤١
قدد	الطويل	٩	١٤٠-١٤١
قعد	الطويل	١٤	٩٨-٩٩
السند	الطويل	٢٢	١٠٨
الأجالد	الكامل	٢٢	٤٧-٤٩
(الدال المفتوحة)			
فرقدا	الطويل	٨١	٣٢-٤٦
دًا	الطويل	٢٥	١٢٣-١٢٧
مجدا	الطويل	١٤	٥٧-٦١
سدا	الطويل	٧	٨٧-٨٨
رادا	البسيط	٢٢	١٣٤-١٣٦
رشدا	البسيط	١٣	٦٩-٧٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عادا	البسيط	٢٦	٩٦-٩٨
غدا	الرمل	٣١	١٤-١٨
عاده	الهزج	٨	٦٣-٦٤
الباعدا	المتقارب	١١	٦-٨
الباعدا	المتقارب	٤٧	١٣٨-١٤٠
(الدال المضمومة)			
عماد	الطويل	٢٨	١٢٧
تجود	الطويل	٣	٤٦
نجاد	الطويل	٤٢	١٠١-١٠٥
جواد	الطويل	٧	٥٠-٥٢
تجود	الطويل	٣	١٢٢
حسدوا	البسيط	٤	٩٥-٩٦
معقود	البسيط	٦	١٢١-١٢٢
مستزاد	الوافر	٥٦	٥٢-٥٨
يؤود	الوافر	٤١	١٩-٢٣
رفدوا	الكامل	١٦	٦٤-٦٦
المعمود	الخفيف	٢٦	٢٣-٢٥
المنجد	المتقارب	٥١	٩٧-١٠٢
(الدال المكسورة)			
المتعهد	الطويل	٢٨	٧١-٧٥
مزيد	الطويل	٥	٦٢-٦٣
يجدي	الطويل	٢٨	١٢-١٤
الود	الطويل	٤	١٢٣
يجدي	الطويل	٨	١١٩-١٢٠
متباعد	الطويل	٥٢	٧٦-٨٣
قيادي	الطويل	٣٠	٨٤-٨٧
ثمود	الطويل	٤	١٠٧-١٠٨
كالجود	البسيط	٣٥	١٤١-١٤٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجود	البسيط	٥	٦١-٦٢
جسدي	البسيط	١١	١٣٢-١٣٣
مواعيدي	البسيط	٤	٨٤-٨٧
داوود	البسيط	٢	١٠٠
مسعود	البسيط	٣	٥
داوود	البسيط	٦	٩٣
حماد	البسيط	٤	٦
الجسد	البسيط	٢	١١٩
الفؤاد	الوافر	٢٧	١٣٠-١٣٢
بعود	الوافر	٣	١٠٧
الأعادي	الوافر	٢٦	٢٥-٢٩
المورد	الكامل	٣٣	١١١-١١٣
كبدي	الكامل	١٥	٢٩-٣١
داوود	الكامل	٩	١٠٦
رقادي	الكامل	٩	٦٦-٦٧
السداد	مجزوء الكامل	٢٢	١١٣-١١٥
الأعداد	الرجز	١٢	٩٠-٩١
غد	مجزوء الرجز	٦	١٠٠
ودي	الهزج	١٠	١٢٠-١٢١
يصد	السريع	٢٢	٦٧-٦٩
ميعادي	السريع	٢٤	٩٢-٩٤
سهاد	الخفيف	٢٤	٨٨-٩٠
للصدود	الخفيف	١٧	١٣٣-١٣٤
يكد	المنسرح	٣٧	٨-١١
تجد	المنسرح	٢	١٠٦
قافية الراء (الراء الساكنة)			
ظهر	الطويل	١١	٢٣٣-٢٣٤
النجار	الرجز	٢٠	٢١٨-٢١٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

السحر	الرمل	٥٤	٢٦٠-٢٦٤
العنبر	الهزج	٢٢	٢٧٠-٢٧٢
(الراء المفتوحة)			
زائرا	الرجز	٢٨	٢١٦-٢١٨
العطرا	الهزج	١٤	٢١٥-٢١٦
إمره	الهزج	٢٥	٢١٣-٢١٥
عيرا	الخفيف	٢٤	٢١١-٢١٣
(الراء المضمومة)			
أتذكر	الطويل	٢٣	٢٣٤-٢٣٧
القمر	البسيط	٣١	١٥١-١٦٠
تقر	البسيط	٢٠	١٤٥-١٤٦
غرار	الوافر	٧٤	٢٢١-٢٣٣
وتدور	الكامل	٢٦	١٤٩-١٥١
كبير	الكامل	٥٤	٢٦٤-٢٧٠
تتكر	الرجز	١٦١	١٦١-١٧٤
الأمر	الهزج	١٣	٢٧٢-٢٧٣
خبر	السريع	١٦	٢٣٩-٢٤٠
تبكير	السريع	٥٣	١٧٤-١٨١
تدر	المنسرح	٢٦	١٥٣-١٥٦
الخبر	لمنسرح	٣٢	١٨١-١٨٤
(الراء المكسورة)			
وبالهجر	الطويل	٨٧	٢٤٥-٢٥٩
عار	البسيط	٢٠	١٥٢-١٥٣
جار	البسيط	٢٤	١٤٦-١٤٨
بتعبير	البسيط	١٩	٢٣٧-٢٣٨
يزر	البسيط	٢٧	٢٢٠-٢٢٣
المقاصير	البسيط	٢٦	٢٠٠-٢٠٣
مسار	الوافر	٣١	٢٤١-٢٤٥
وجار	الوافر	٢٣	٢٠٧-٢١١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظهري	الكامل	٤٢	٢٠٣-٢٠٧
الخير	الهزج	١٤	٢٧٣-٢٧٤
التبكير	الخفيف	٩٥	١٨٤-٢٠٠
يصعر	الطويل	١٤	٢٤٠-٢٤١

وأما الجزء الرابع الذي جمعه وحققه ابن عاشور فيشتمل على مجموعة ضخمة من القصائد والمقطوعات، والأبيات المفردة، والتي تبدأ قوافي هذه المجموعة بحرف الهمزة، وتنتهي بحرف الألف اللينة، وكان سبب إحصاء هذا الجزء "الرابع"، تحديداً وعدم ضمه للأجزاء الثلاثة الأولى هو تراكم تلك الأبيات، وخصوصاً المفردة منها، لذلك عمدت إلى إحصائها بناء على قوافيها، وحركة الروي بدءاً بالقافية الساكنة وانتهاء بالقافية المتحركة لذلك جاء هذا الجدول ليوضح ذلك.

جدول رقم (١)

الترقيم	البحر	مجموع القصائد
١	الطويل	١١٠
٢	الكامل	٤٨
٣	البسيط	٤٧
٤	الخفيف	٣٦
٥	الوافر	٣٢
٦	الرمل	٢٠
٧	السريع	٢٠
٨	المجتث	٢٠
٩	المنسرح	١٨
١٠	المتقارب	١٢
١١	المديد	١
١٢	الهزج	١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأما القافية فقد تنوعت في الجزء الرابع وكانت على النحو الآتي:

الرقم	الحرف	القافية	عدد القصائد
١	الهمزة	الهمزة الساكنة	١
		المضمومة	٣
		المكسورة	٦
٢	الباء	الساكنه	١
		المفتوحة	٤
		المضمومة	١٥
		المكسورة	١٩
٣	التاء	التاء المفتوحة	٢
		المكسورة	٦
٤	الجيم	الجيم المضمومة	١
		المكسورة	١
٥	الحاء	الحاء المفتوحة	٣
		المضمومة	٢
		المكسورة	١
٦	الدال	الدال المفتوحة	٥
		المضمومة	١٣
		المكسورة	١٥
٧	الذال	الذال المضمومة	١
٨	الراء	الراء الساكنه	٥
		المفتوحة	٨
		المضمومة	٣١
		المكسورة	٢٠
٩	السين	السين المفتوحة	٢
		المكسورة	٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠	الشين	الشين المضمومة	١
		المكسورة	١
١١	الضاد	الضاد المفتوحة	١
		المكسورة	٣
١٢	الطاء	الطاء المكسورة	٢
١٣	العين	العين الساكنه	١
		المفتوحة	٤
		المضمومة	٨
		المكسورة	٢
١٤	الفاء	الفاء المفتوحة	٢
		المكسورة	١
١٥	القاف	القاف الساكنة	٨
		المفتوحة	٣
		المضمومة	٧
		المكسورة	١
١٦	الكاف	الكاف المفتوحة	٣
		المكسورة	٥
١٧	قافية اللام	اللام الساكنة	٢
		المفتوحة	٩
		المضمومة	٩
		المكسورة	١٥
١٨	قافية الميم	الميم الساكنة	١٠
		المفتوحة	٩
		المضمومة	٩
		المكسورة	١٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٩	قافية النون	النون الساكنة	٣
		المفتوحة	٦
		المضمومة	٥
		المكسورة	٢٨
٢٠	قافية الهاء	الهاء المفتوحة	٣
		المكسورة	١
٢١	قافية الواو	الواو المضمومة	١
٢٢	قافية الياء	الياء المفتوحة	٤
٢٣	قافية الألف اللينة	الألف اللينة	١
			١٥٣

ولئن كانت إمكانية الوقوف على جرد دقيق لتوتر البحور في التراث الشعري العربي، ليست بالأمر اليسير، فإننا نجد بين الفنية والأخرى بعض التحريات القريبة من الاستقراء، لهذه الظاهرة، ولعل ذلك ما ذهب إليه حازم القرطاجني من أن المتتبع للشعر العربي في جميع أعاريضه يجد الافتنان في بعض الأوزان أعم من بعض" فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوها الوافر، والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلما وقع كلام فيهما قوي للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى... فأما المنسرح ففي اطراد التلاحم عليه بعض اضطراب، وإن كان الكلام فيه جزلاً، فأما السريع والرجز ففيهما كزازة، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد على أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، فأما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الهزج ففيه مع سذاجته حده زائدة، فأما المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يكون من أوزان العرب، وإنما وضع قياساً، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر"[1].

وهذا المذهب الاستقرائي على مذهب القرطاجني لا يخلو من حكم تقويمي معياري لعله خلاصة الذوق العربي. وعليه فإن هذا التوجه في ترتيب البحور والمفاضلة بينها قد داخلته عوامل ساهمت في إرسائه باستخدام بحور معينه، وإذا ما تتبعنا هذه البحورعند بشار ابن برد سنجد ما قاله القرطاجني قد يطبق على بشار وخصوصاً في مدى استخدامه للبحور التي جاءت في الأجزاء الثلاثة الأولى على هذا النحو كالتالي:

جدول رقم (٢)

الرقم	البحر	عدد القصائد
١	الطويل	٦٥
٢	البسيط	٤٥
٣	الكامل	٣٥
٤	الخفيف	٢٤
٥	السريع	٢٠
٦	الوافر	١٨
٧	الهزج	١٣
٨	الرجز	١٢
٩	المنسرح	١١
١٠	الرمل	٩

يبين لنا الجدول السابق (٢) أن معظم قصائد بشار جاءت في المدح، والنسيب والهجاء، علماً بأنني لم أحدد موضوع القصيدة، لأن كل قصيدة يتعدد موضوعها في القصيدة الواحدة، لذلك من الأسلم والأفضل عدم ذكر موضوع كل قصيدة، لأن بشاراً يمزج أكثر من

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٦٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

موضوع في القصيدة الواحدة، ولكن نجد معظم قصائده جاءت من البحر الطويل، ثم البسيط، والكامل ... حتى وصل إلى بحر الرمل الذي كان أقل شيوعاً عنده، وهذا يدل على أن أكثر شعره قد جاء من البحور القوية المعطاة ذات النغم الممدود الذي يصلح للتعبير عن حالات التصارع في النفس.

ونجد أن بحر الطويل الذي بنيت عليه معظم قصائد المدح والغزل عند بشار بموسيقاه غير المستوية، وغير السهلة يصلح للتعبيرعن تفجير الأحاسيس داخل الشاعر، وحالات التصارع في النفس، وحالات الألم المخزون الذي يحكمه عالم بشار الداخلي، والطويل من الأوزان التي تتماع فيها حدود التفاعيل حتى ليشعر المتلقي كأن الشطر وحدة واحدة، ولعل الإحساس القوي بوحدة شطر الطويل جعله البحر الوحيد الذي لم يرد منهوكاً، ولا مشطوراً ولا مجزوءاً بين البحور التي تزيد تفاعيل الشطر فيها عن اثنين، وبين البسيط والكامل وشيجه حميمة ويتفقان في بنية ترددها في عينة الدراسة- كما يتضح من الجدول السابق- إذ كان في انفساح الأوزان وكثرة مقاطعها ورحابة آحادها فيها قد أعان الشاعر على استغراق فكرته، فاستخدم بشار البحر البسيط، والكامل في تصوير فخامة العمل الذي قام به في غفلة العيون، حيث تتحقق سعادة العاشقين عندما يشعران أن الغفلة كبلّت العيون عنهما، وصرفتها إلى غير جهة، وقد أشار بشار إلى دقة أعين أهل سعدى في رصده ومنعه من زيارتها غير أنها بعد أن تأكدت من غفلة عيون أهلها، وأسر النوم لها أرسلت تطلب زيارته ولقاءه فهو يقول [1].

مَا خَيرٌ أهلَكِ يَا سُعدى فَقدتهمُ ... مِن عِاشقٍ زَارَ لَو قَالوا لَهُ سَدوا
إن التجهّم عَدّى عن زيَارتكم ... مَن عَلقتْ وَأمسَى ذَاكَ قَد جَهدا
مُحلاً بَاتَ يَرعيَ كُل بَارقةٍ ... لَو كَان يَصفو لَهُ وِرداً لَقَد وَردا
فَأرسَلتُ حينَ كَل الطرف إنّهم ... قد نَوموا فأتنَا إن كُنتَ مفتأدا

---

(1) الديوان ٨٨/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تظهر الأبيات حال العاشق الذي لا يرى وزراً في تحقيق رغباته، والوصول إلى غايته، وربما كان دعاؤه عليها بالفقد لحظة توصي بانعدام حجاب الرقيب عن زيارتها، وهو يوهم بفرط حساسيته عندما أخبرها، بأن التجهم هو المانع للزيارة، وبدأت الصورة مفعمة بالانفعالات النفسية عندما صور نفسه يحدث بالنجوم منتظراً أن يسنح له الوقت بالزيارة وقد جعلها سر حياته.

يتخذ بشار البحر الواحد لأكثر من موضوع، وربما كان يربط بين الوزن، ودرجة العاطفة وحدتها، فهو يرتاح كثيراً إلى البحر الطويل لما له من إمكانيات إيقاعية وجلال وفخامة في الإيقاع، فهو يتناسب وموقف المدح لما لهذا الموقف من جلال وهيبة.

ولعل اهتمام بشار لهذا البحر تحديداً لاهتمامه الكبير بكمال الإيقاع الذي يجد فيه صورة صادقة تعكس مشاعره وتكشف فحولته، وهذا الاهتمام بالمعنى إلى حد كبير فإذا كان الشعراء منذ عهودهم الأولى ينظمون ما تيسر وإن اكتفوا بالبيت أو البيتين، فلقد كانت الإفادة قوام نظمهم، لذلك آثروا الإنشاد على البحور الطويلة لإتمام المعنى، حيث العلاقة بين المعنى والبيت إنما هي علاقة تكافؤ غالباً حتى إذا اختل هذا التكافؤ قضوا بعيب في البيت أسموه التضمين.

ويتصل بعنصر الموسيقى الوزن، ويبدو أن بشاراً كان يدرك تماماً قيمة الوزن في الشعر وكيف تؤثر العاطفة في الوزن والنغم، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم، وأنه ليس مجرد قالب خارجي، تصب فيه التجربة بل هو جزء من الإنتاج الشعري ولا ينفصل مجال من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة فإذا أخذنا مقطوعته من بحر الخفيف:[1]

يا خليلاً نَبا بنا في المشَيبِ لَمْ يَعرّج علَى مَنارِ الطَبيبِ

---

[1] الديوان، ١٩٧/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فنحس في قراءتها بما يمتاز به هذا البحر من تأنٍ وهدوء، فالمقطوعة ذات موسيقى هادئة تبعث في النفس الخشوع، والشعور بالتفكير العميق، والتروي قبل الإقدام على أمر. بل إن بشاراً يطلب استشارة الخبير، والناصح الأريب فليس بالحليم، أو المصيب ذلك الذي يقابل الأمور منفرداً:

ليسَ مِـن قَـابَلِ الأمُـورَ وَحِيـداً ... بِحَلِيـــــم فِيهـــا وَلاَ بِمُـصيبِ
فَاستَشِر نَاصِحاً أرِيبـاً فَـإِن الحَـظ ... فِي طَاعَـــةِ النَـصِيحِ الأرِيـبِ
قَد يَصِيبُ الفتَـــىَ أطَـــاع أخَـاهُ ... وَمُطِيعِ النَـساء غَيـرَ مُـصِيبِ

ولا نلبث أن نحس في استخدامه لهذا الوزن بلون من الحزن والأسى، والاستسلام للقضاء يطغى على صورة، ونشعر كيف خدم هذا البحر الهادئ خياله في هذه الناحية فيقول:

إنَّ قَلبيَ مُـثلَ الجنَاحِ إلى مَن ... بَاتَ يَدعُـو وَأنتَ غَيرَ مُجيبِ
لَو يَطِيرُ الفَتىَ لَطرتُ مِن الشَو ... قِ مَنِيباً إلَـىَ الحَبِـيبِ المُنِيبِ
لَو أُلاقِي مَن يَحمل الشَوقَ عَنِّي ... رَحتُ بَينَ الصَّبا وَبَينَ الجَنوبِ
فَبَكَـت بكَـيةَ الحَزِين وَقَـالت ... كُلُّ عَيشِي مُودَع عَـن قَرِيـبِ

فنشعر من خلال الأبيات توظيف بشار الموسيقى الحزينة، والتي تبدو في أغلب صوره إنها طبعت كثيراً من صوره الخيالية بطابع الحزن والألم، ولست بحاجة إلى تبرير هذه الظاهرة من جديد، ويكفي أن نقول إن ظروف نشأته الأليمة، وما أحاطها من ملابسات، وتهم وسخرية من عاهته أصلاً[1].

وأما ظاهرة المجزوء في شعر بشار فقد كانت ظاهرة ماثلة في شعره، ولكنها شكلت قدراً زهيداً جداً إذا شملت بالبحور التي استخدمها، نجد قلة شيوع التجزئة عند بشار، ولكنها لا تعكس عصره الذي أخذ في التوجه إلى الغناء، ومنه إلى إيثارالبحور القصيرة والمجزوءة، هذه الندرة في شعر بشار ربما نتيجة انصرافه إلى الغزل، والمدح، وهذا يتطلب نوعاً من الرزانة، والوقار، ذات الفارق في المنصب والجاه، مما يستلزم طول نفس الشاعر وصبره بما يضمن نوعاً من الانسجام بين المبنى والمعنى.

---

(1) عبد الفتاح نافع،**الصورة في شعر بشار**، ص ٢٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بيدَ أنه يمكن القول أن أغراض الشعر تسهم إلى حد بعيد في انتقاء الأوزان والافتنان ببعضها دون البعض الآخر، فلما شغل بشار بالمدح والغزل، والهجاء، أكثر من أغراض الشعر الأخرى، وكان ذلك كافياً لبناء القصيدة على التام، بينما تبنى أغلب القصائد، والمقطوعات الرقيقة من قبل المغنين على الأوزان القصيرة والمجزوءة، ليسهل إنشادها وإعمال الألحان في مقاطعها من قبل المغنيين، وصناع الألحان، واعتماد بشار على الأوزان القصيرة (المجزوءة)، وقد بدأ مقلاً في ذلك إلى أبعد حدود الإقلال، وذلك عائد إلى أنه بالرغم من كونه شاعر مدح، وهجاء فهو من جانب آخر رجل جدٌ يقول الشعر في الأحوال التي تقتضي ذلك بالإضافة إلى عمق المعنى وإغراقه في الوصف.كقوله في وصف محبوبته، وكشف جمالها فله صورة انكشاف جمالي لوجه هذا القمر، عندما انحسر النقاب عنه فأراد أن يستر وجهه بيدية حرصاً على جماله يقول بشار من مجزوء الكامل: [1].

سَقطَ النقاب فراقني

إذ راح قرطاهُ وقلبُهْ

نجد إنها حركة جمالية تغمرها المتعة عندما سقط النقاب، وكأن الجمال المستتر تحته يريد أن يتفلّت في لحظته الآنية من القيد الاجتماعي المفروض، وقد راقه سقوط النقاب، وما انكشف به من الجمال الأسمى لذلك الوجه الذي يبدو كالقمر في تمامه حسناً ورونقاً، ولم يفد الحبيبة محاولة سترها وجهها بيديها، فازداد جمالها بهاءً عندما رأى الزينة التي تتزين بها من قرطين زيادة في جمالها.

ويحسن القول أن هذه المجزوءات لم تأخذ من بشار كبير عناء، كما لم يتخير لها الوقت والوزن، وإنما يغلب الظن أنها نظمت في فترات من اللهو والهزل، لذلك جاز القول إن الشعر العربي" تتميز فيه صورتان : صورة غنائية كاملة تتصل بالغناء مباشرة، وصورة غنائية ناقصة لم يكن الغناء هو الأصل في صنعها، وإن كانت قد غنيت فعلاً بعض مقطوعاتها. ومن الواجب أن نفرق دائماً بين الصورتين فنسمي الأولى غنائية ، والثانية تقليدية، لأنها استمرت بصورة واحدة وارتبطت بتقاليد كثيرة منذ كان يضعها زهير والنابغة وغيرهما من شعراء الجاهلية"[2].

---

(1) الديوان، ١/١٩٥. قرطاه: سوار المرأة.

(2) رشيد شعلال، **البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام**، بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالةً وجمالاً ، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠١١م، ص٣٨ وما بعدها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

البنية الصوتية

حيث نجد حرص بشار على اختيار قوافيه المناسبة للمدح والغزل ، والتي يطلبها خياله الإبداعي، ليحقق وحدة موسيقية بين قوافيه، ومعانيه، ومواقفه، فقد نظم بشار قوافيه على جميع الحروف حتى التي تعتبر قليلة الشيوع، أو نادرة في مجيئها روياً وهي: الثاء، الخاء، الذال، الشين، الصاد، الظاء، الغين، فهذه الحروف قلّما نظم المتقدمون عليها، أما بشار فقد استطاع بفطرته أن ينظم عليها شعراً دون عناء. ففي هذا الجانب الصوتي ستختصر الدراسة على نماذج شعرية تكشف مدى قدرة بشار الإبداعية وجمالها كقوله: [1]

سَقَمي عُبَيدةُ إن سَقُمْتُ وصحَّتي ... ولَها تَطيبُ لنفسي الخَلَواتُ
يا عبدَ أُقسمُ بالذي أنا عبدهُ ... وَ لهُ المقامُ وما حَوت عَرفاتُ
لاَ أصطفي أبداً سواكِ خَليلةً ... فَثِقي بِذلك والكرامُ ثِقاتُ

نجد في هذه الأبيات مرتكزات إيقاعية تشكل بؤراً تلتقي عندها التموجات الصوتية حيث تكرر حرف، السين، والياء، والتاء، بشكل واضح مع تكرار الجناس في عبيدة. فبشار يعبر عن مدى شوقه للقاء المعشوقة، ويعبر عن لقائه بالأحرف التي تسهل عليه ترديدها كما أنه وظف حرف السين، لأنها تدل على الاستقبال الذي قد حرم منه.

ونجد بشاراً يكرر الدهر ربما نتيجة يأسه من المجتمع الذي يعيش فيه، فيرى أن الدهر يكشف له كل يوم عن شيء جديد يكاد يجهله فرسمها في شعره وامتلأت صفحات ديوانه بها، وقد كانت السمة العامة لصفة الدهر أنه متقلب الأطوار، والأحوال ولا يُبقي أهله على حال فأعطاه صفات عدة فيقول: [2]

---

(1) الديوان، ٢/٢٨. عرفات: جبل عرفات الذي يحج أليه الناس.

(2) المصدر نفسه، ١/٣٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَـأمنُ الـدهرَ وَلا تَرجـو لَنـا فَـرجـاً مِمَّا بنا ذَاكَ الـكَذِبْ
كـم رَأينـا مِثلهـا فـي مـأمنٍ قَلَـبَ الدَهـرُ عَليهِ فانقَـلبْ
لاَ يَغُرَّنَّـكَ يـومٌ مـن غـدٍ صاخِ إنَّ الدهر يغضي ويهيبْ

حيث نجد تكرار (النون، والباء) بشكل واضح حيث يتجلى المزيج الشعوري الذي وصل إلى غاية كماله الذاتي في فهم الحياة، وما يتخللها من أحداث ومصائب، وهذا الكمال الـذاتي قـد يكون نسبياً إلى حد ما.

وربما نظر بشار إلى تقلب الدهر فَرآه تقلباً عبثياً، ولهواً طفولياً، وأدوات لهوه كل الخلـق من أرفع رتبهم إلى أدناه، فأبو العباس السفاح خليفة من علية القوم ارتقـى سُـدّة الخلافـة، وأطاعه الناس غير أنه عندما أصيب بالجدري أصبح خبراً، كمن سبقه يقول بشار في ذلك:[1]

مـا أبـو العَبـاس فـي أثَباتـهِ لَعِبَ الدَهرُ بـهِ تِلـكَ اللُعـبْ
أقَـبلت أيامـهُ حتَـى إذا جَاءهُ المـوتُ تَـولَّى فَـذهبْ

نجد التكرار لحرف (الباء) ثماني مرات، ولعل هذا الصوت جاء مهموس قريـب إلـى النفس وإلى الناس، وهذه الأبيات تمثل عبرة لا بد أن يأخذ بها، وفيها مـن أزليـة اللحظـة الدهرية التي تربط الزمن الماضي بالحاضر، في تمايزهما الوجودي بأسرار الدائرة الجماعية المعبرة عن حقيقة الذات الإنسانية التي تتماهى مع الزمن فناءً ووجوداً، فلعبة الدهر قاسية مع علية القوم. ويقول بشار واصفاً كلام حبيبته وصبره على لُقياها:[2]

فَـأعِـشناكِ وَعِـشنا بـهنـاتٍ وهـنـاتِ
قَـد تَصَـبرتُ ولكـن لَيـسَ صَبري بِمواتي
وَتَـذَكَّـرتُكِ في الحـي ففاضَـت عِبـراتـي
وتَـنَاسـيتُ لأُنـسَـى فَـاعـتراني كالسُبَاتِ

نجد في هذه المقطوعة بروز الموسيقى الداخلية الحزينة لما أحدثته من تأثير في نفس المتلقي، لما لها من انسجام في تداخل الحروف وسهولة مخرجها، مما يوحي إلى لفظ جميل يطرب له

---

(1) الديوان ،٣٦٥/١

(2) المصدر نفسه، ٢٩/٢. بهناتٍ: الهزل. هنات: الحداد. كالسبات: أي إغماء كالنوم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سامعه، مع ظهور الجناس الذي أعطى المعنى لحناً جميلاً وخصوصاً تداخل (النون مع التاء والياء، والصاد، والسين). كما نجد الموسيقى اللفظية هي أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فن الأدب، لأن هذا الانسجام هو أكبر عامل في الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة، أو الشعور الذي لا يمكن أن تحيا التجارب بدونه، وقد تنبه بشار لهذه الناحية فاستخدمها في نقل عاطفته، وساعده على ذلك تمكنه من فن البديع حيث الجمال اللفظي والزخرف بكل أنواع البديع من طباق، وجناس، وسجع وموازنه، وترصيع، وغيرها. واستطاع أن يفهم قيمة الوزن في الشعر إلى حد كبير، وأنه جزء من التجربة الشعرية لا مجرد تفعيلات وقافية لا عاطفة فيه، ولا شعور. يقول:[1]

وَمَريضةٌ مَرض الهَوى ... بكرت بعيرتها تَعيبِ
وَرفعتُ عندَ جوابِهَا ... صَوتي وَقد سكتَ المَريبِ
إنَّ الهمومَ تَعلقت ... حَوراء كالرشأ الربيبِ
وَيلي عَلى رَوغَاتِها ... وَلِساتِها الملق الخَلوبِ
فلقد شَغَفتُ بحبها ... شَغَفَ النصارى بالصليبِ

نجد أن هذه الأبيات في الغزل فلو اعتمدنا على ما ذهب إليه بعضهم من أن الكامل أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة لما استطعنا أن نجد تعليلاً لهذه المقطوعة التي هي رقيقة أكثر من الرقة نفسها، فبشار تخير لمقطوعته هذه ألفاظاً رقيقة موحية ليعبرعن عاطفته كقوله:" مريضة مرض الهوى، الرشأ، الربيب، وروغان، الخلوب، الملق" واستمر على هذا المنوال في مقطوعته محسناً أختيار اللفظ الموحي، معتمداً على موسيقى هادئه نحس بها من قراءة الأبيات، ونكاد نشعر من جرس ألفاظه وموسيقاها الراقصة بروغان فتانه وبحديثها الخلوب

---

(1) الديوان، ١/١٧٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي يسحر دون أن ينال منها طالبها شيئاً. وإذا قرأنا مقطوعته في محبوبته" حبي" يقول فيها:[1]

قُلْ لِحبّي قَرِّبيني ... أنتِ نَفسي وَحَياتي
وَهَمومي حَينَ أغدو ... وَحَديثي في صَلاتي
حب أن البُخل شَرّ ... لَيسَ من فعلِ السراةِ
فَصليني أو دَعيني ... نُصبا للزائراتِ
حبّ لو شئت التقينا ... مَجلساً قَبلَ الممات

نجد من خلال المقطوعة أنها تقوم على موسيقى خاصة، وكأنها موسيقى كنسية، حيث يرتل الإنسان لمعبوده ترتيلات يشعر السامع لها بالخشوع والتبتيل، وقد استخدم بشار لهذا ألفاظاً دالة موحية على هذه الموسيقى " كالصلاة، والنصب، والزائرات، وملك الموت، وعذاب الله والشكوى إليه". وهذه الموسيقى الحزينة المتزنة الناتجة عن هذه المدات الطويلة دليلاً على ما كنا بصدده من أن الموسيقى اللفظية من خير الوسائل لنقل الأنفعال والإحساس نقلاً دقيقاً[2]

ولعلنا واجدون هذه الموسيقى اللفظية العذبة في مقطوعته فيقول:[3]

أنتِ يا نَفَس أنيبي ... آبتِ الشَمسُ فأوبي
ما لموسىَ عندَ صب ... حَاجةٌ فَاغلي وَذوبي
وَاقبلي ما طَابَ منهاً ... وَإذا تَابت فَتوبي
بَعثت سلمى علينا ... فتنة عند المشيبِ
وَبراني الحبُّ حتىَ ... كَثرت فيهِ نَحوبي
أنا مَشغوفٌ بسلمى ... كَالنصارى بالصليبِ

ويستمر بشار مستخدماً الموسيقى اللفظية، متلاعباً باللفظ مكثراً من الأحرف المتشابهة، فلو رجعنا إلى البيت الأول: " أنيبي، آبت، أوبي" والبيت الثالث:" تابت، فتوبي" نجده يستخدم ألفاظاً تحمل الأحرف نفسها، وإن كانت مختلفة المعنى، فتبعث الموسيقى الناتجة عن تناغم كلمات اللحن الذي يريده، والذي بدوره يحمل الانفعال المراد، ولم يعتمد بشار في موسيقاه هنا

---

(1) الديوان، ٢٨/٢. السراة. الشريف. للزائرات: الزائرات من النساء يعدن المريض ليقمن عليه .

(2) عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص٢٥٤.

(3) الديوان، ٢٢٠/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على الموسيقى الناجمة عن اللفظ فقط، بل يلجأ إلى المحسنات البديعية أيضاً فنمده بلون آخر من الموسيقى كقوله :[1]

لَقِيَ القَلبُ بِسلمى ... عَجباً فوقَ العَجيبِ
أخصبت عندي وَإني ... عندها غير خَصيبِ
قَلبت لي الريحَ سلمى ... شمألاً بَعد الجنوبِ
وكذاكَ الدهرُ صَعبٌ ... بينَ خَفضٍ وركوبِ
لَو بِهَا ما بي إليها ... من حَنينٍ ونَحيبِ
أقبلت إقبالَ صادٍ ... راعه صوتُ المهيبِ
أسلمي يا سلم يوماً ... واكشفي بعض كروبي
لا تَعدي الحبَّ ذنباً ... ليس حبي من ذنوبي

فاستخدام الجناس، والطباق، والتشبيه استخداماً طبيعياً لا تكلّف فيه، فجانس بشار بين" عجب وعجيب"، " وأخصبت وخصيب"، " وأقبلت و إقبال"، "اسلمى واسلم"،" وذنب وذنوب"، وطابق بين" الشمال والجنوب"" الخفض والركوب"، " والحنين والنحيب" وغير هذا في بقية المقطوعة، وهناك ظاهرة مهمة هنا كثيراً ما ترد في شعره، وهي تكرار الحرف الواحد، فلو قرأنا الأبيات التي تقدمت كلها لوجدناه يكرر حرف(الباء) في كل بيت عدة مرات، ولا شك أن تكرار الحرف الواحد هنا لم يأت عبثاً، بل ساهم مساهمة فعالة في الأداء الموسيقي. أما من ناحية المحسنات البديعية فموسيقاها جاءت نتيجة تجانس الحروف في الجناس الذي استخدمه، ومن تضارب العواطف في الطباق الذي لجأ إليه. وقد استطاع بالطباق خاصة أن يخدم خياله في تصوير عاطفتين متضادتين، عاطفته الملتهبة تُجاه محبوبته،وعاطفة محبوبته المتراخية المتباطئة تُجاهه، فجاءت لوحته هنا ذات ألوان متنافرة متضادة، وإن كانت ترتبط بخيوط زاهية رفيعة لا تكاد تظهر وسط تناقض العواطف وتضادها[2]

---

(1) الديوان ، ١/٢٢٠

(2) عبد الفتاح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص٢٥٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

بعد أن رسا البحث على شاطئه الذي تمناه بعد رحلة العناء الجميل أحمد الله الذي هداني سواء السبيل، ومن حق هذا البحث عليَّ أن أشير إلى معلم السبيل الذي طرقته، والحصيلة التي وجدتها خلال دراستي لديوان بشار، فقد عاش بشار متوحداً مع ذاته منبوذاً بسبب عاهته ساخطاً على المجتمع الذي يمد إليه يد الحنان بدءًا من والده الذي كان يضربه بسبب لسانه، فحاول من هنا أن يتجاوز علّته، وأن يعيش لمشاعره وعواطفه.

فقد وجدنا أن شخصية بشار قد سجلت تميزاً واضحاً على المستوى الشخصي.أما على المستوى الفني فقد وجدت الدراسة أن نتاج الشاعر يمتلك من المزايا الفنية التي تؤهله لأن يدرج في طليعة الشعراء العرب، فكان شعره شديد الالتصاق بنفسه، وقد لاحظنا أنه أحد الشعراء القلائل اللذين يجعلون فنهم جزءاً من حياتهم، وكما يرى الدارسون أن حياته وفنه شيء واحد وديوانه يكاد يكون ترجمة باطنية لنفسه.

ففي حديثنا عن الظواهر النحوية، والتركيبية وجدنا التكرار عنده لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي الذي لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسته داخل النص الذي ورد فيه، فجاء التكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، وساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره للمجتمع الذي يعيش فيه، فجاء التكرار مرآة تعكس الصورة النفسية الداخلية التي تعبر عن معاناة الشاعر، وحالته الشعورية فكانت له تشكيلاته اللغوية الخاصة التي تنتمي إليه وحدة، وأن ثوريته وطموحه، وإحساسه بالتفرد عناصر دفعته إلى إيجاد علاقات جديدة، وتراكيب لغوية مختلفة عن ما هو مألوف لتتلاءم مع موقفه النفسي، فنجد فيها التقديم والتأخير ساعد في التخفيف عن آلامه، وطموحه وخدم هذه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الظاهرة مجموعة الأجناس البديعية، والزخرفية من جناس، وطباق، وتصريع، وترصيع، ولزوم ما لا يلزم وغيرها في إبراز ما تحققه من إيقاع موسيقي هادئ تريح الشاعر من عزلته التي يعيشها، فكان له قدرة، ومهارة في انتقاء واختيار الكلمات، واستثمار ما بينها من علاقات صوتية بحيث يشعر القارئ من خلالها بمتعتها ورونقها في العمل الفني .

وأما الظواهر البلاغية، فقد استخدم فيها بشار وسائل مختلفة منها التشبيه، والاستعارة، والكناية، وشكل التشبيه مرتكز الوعي الشعري لديه في تأسيس المعرفة الجمالية من خلال إحساسه العميق بالوجودين الطبيعي والإنساني، وإيمانه بدور الفن في تطوير الذات الإنسانية، لذلك رأينا كيف كان يثور على المجتمع الذي يعيش فيه، لأنه كان يستثيره عصبياً، فيبدع صوراً هجائية يعبر فيها عن إيذاء مهجويه، وإظهارهم بالقبح الفني الذي تتقزز منه النفوس معنوياً، وتعجب به جمالياً، لذلك وجدناه يربط قصائد الهجاء والمدح بالتشبيهات العديدة.

وأما الظواهر الدلالية فقد تحدثت فيها عن الصورة واللون، وتبين كيف حاول بشار أن يتجاوزعلته، وأن يعيش بمشاعره وشعره ويكون فيها سليم الحواس، فقد أكثر من الصور البصرية التي يفتقر إليها العميان، ومن أشهر الصور البصرية، وقوفه على الأطلال وحديثة عن الطبيعة، وصورة الإنسان بشكل ملفت للنظر، وذكره لأنواع الأشجار والنباتات حيث أنه لا ينقلها نقلاً حرفياً، بل إنه يمزجها بذاته ثم يخرج من هذا المزيج مركباً جديداً ملوناً بأحاسيسه ومشاعره ومحملاً بهمومه وآلامه، وآماله، حيث لاحظنا عند حديثة عن الأطلال حديثة عن المرأة، فصورها بكل مواقعها، فهي الحبيبة والجارية والأم ، وغيرها. كما ألحَّ على صورة الشيب الذي كان يمثل بالنسبة له نذيراً بالفناء.

حيث وجدنا عند حديثة عن الصور بروز الصورة البصرية على الصور الأخرى، وإن كان لا يهمل بقية الصور كالسمعية، والذوقية، واللمسية، والشمية، كما يظهر البحث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تجاوز بشار لعوائق علته فكان في شعره لوحات لونية تتلامع أضواؤها، ولها دلالتها النفسية والفنية، وهو الذي لا يعرف من الألوان غير الأسود، لأنه يعيش حقيقة واقعية.

ومن أشهر الصور البصرية الألوان، ومما لا شك فيه أن الأعمى يفتقد الإحساس باللون وتمييزه عن غيره فلجأ إلى ثقافته للتعرف اليقيني على اللون من أجل أن يصيب بتشبيهه، وأن يصدق في وصفه، وأن يثبت صحة رؤيته، فذكر الألوان مجردة عن مفرداتها ثم ذكر صفات مفرداتها التي تعرف بها، ولم يكتف بذكر لون واحد، بل ذكر اللونين المتضادين والمتشابهين في صورة واحدة عندما يتطلب التعبير عن ذلك، ولم يقف عند هذا الحد، فتجاوز إلى الاندماج اللوني إذ وصل إلى التوحد اللوني الذي يتجلى في لونيين أو ثلاثة ألوان، وظهر أيضا التعدد في توحده.

ومن هنا تبين أن الخيال الفني يمثل جانباً مهماً في تكوين الصورة وعكس للصور العقلية، والحالات الانفعالية التي يمكن أن تظهر بكثافة فنية وفق رؤية الشاعر. كما أظهر البحث أن الاتكاء على مرجعية الحواس وحساسيتها الانفعالية في توظيف الصورة الفنية كافة يزود المتلقي بإدراك حسي لتذوق هذه الصور بالحواس التي كانت صدى لها، لإيحاء مرجعية توافقية بين الذات والنص.

وأظهر البحث أن باستطاعة بشار من خلال تعارض حواسه أن يجعل منها وسيلة للتوصل إلى الصفات المعنوية التي يريد أن يجسدها في شعره، ويظهر ذلك في كل الموضوعات التي تطرق إليها في شعره، فقد كانت لديه القدرة على نقل هذه الصفات من المحسوس إلى المعاني المجردة، ومن المجردة إلى المحسوسات ليجسمها في أعين المتلقين، ويجعلها تتخطى تجربته الحسية، والمعنوية الموجهة للطبيعة الإنسانية من أجل مؤانستها فنياً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأما الجانب الموسيقي فقد استطاع من خلالها أن يعكس لأهل عصره تفرده وطموحه، وأن يعبر عن الموقف النفسي الذي يعيش فيه، أو يمر به، لذلك رأينا من خلال مقطوعاته الشعرية قدرتها على إثارة الدهشة من خلال قدرته على استخدام ألفاظ لها إيقاعات موسيقية مؤثرة، فاستخدام كلماته وإيقاعاته المتعددة استخداما فنياً حتى ترى قصائده، وقد غمرتها موسيقى متطورة، كذلك انتقائه للبحور القوية المعطاة لتتناسب مع طبيعة الموضوع الذي ينوى الحديث عنه.

فقد تمكن بشار من خلال ثقافته الإيقاعية أن ينقل تجربته الانفعالية في أثناء عمليته الإبداعية إلى حيز تحقيق الفعل الإبداعي المعبر عن صدى ذاك الانفعال الشعوري، ويجذب انتباه المتلقي إليه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر القديمة

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد ، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٤٠٣هـ

الأصفهاني، أبو الفرج ، **الأغاني**، شرحه وكتب هوامشه: الأستاذ سمير جبر، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م

الألوسي، السيد محمود شكري ، **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، بعناية: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، د،(ت).

الأنباري، ،كمال الدين أبو البركات، **الأنصاف في مسائل الخلاف** ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ١٩٨٢م.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد ، **إعجاز القران** ، تحقيق: السيد احمد صقر، دار المعارف، القاهرة

الباقلاني، **إعجاز القرآن** ، تحقيق: مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٥١م

ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، **قواعد الشعر**، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة الحلبي، مصر، ط١، ١٩٤٨م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون،ط٤، بيروت

الجاحظ،أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: وشرح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط٢ (د . ت)

الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، علق عليه: محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، د(ط.ت)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: فايز الداية، ومحمد رضوان الداية، بيروت، دار قبية، ط١، ١٩٨٣م

الجرجاني، علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ط.

ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط٢، بيروت

الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد، **الصحاح**، تحقيق: عبد الغفور عطار، بيروت، دار المعلم للملايين ، ١٩٧٩م .

ابن الحاجب، أبو عمر عثمان النحوي ، **شرح الوافية نظم الكافية** ، دراسة وتحقيق : موسى بناي علوان العليلي، مطبعة الأدب في النجف الاشرف، ١٩٨٠م

ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٨٤م

ابن الدهان، أبي محمد سعيد بن مبارك الدهان، **الفصول في العربية**، تحقيق: فائز فارس، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٨م

الرازي، فخر الدين، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات حمدي أبوعلي، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥م.

الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، **النكت في إعجاز القران**، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م.

الزركشي، الإمام بدر الدين محمد عبدالله، **البرهان في علوم القرآن** ، تقديم وتعليق: عبد القادر عطا ، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨ م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الزمخشري، جار الله محمود بن عمر بن محمد ، **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، بيروت، دار الفكر، ط١، ١٩٨٨م .

السكاكي، الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، **مفتاح العلوم**، ضبط وشرح : نعيم زرزور، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٩٨٣م.

ابن سنان، أبي محمد عبد الله الخفاجي، **سر الفصاحة**، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، نشر مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، ط١، م٦، نشره وزارة التربية ، القاهرة، ١٩٥٦م.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **الإتقان في علوم القرآن**، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٥م.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد، **عيار الشعر**، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعه زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

الطوفي، سليمان بن عبد القوي البغدادي، **الإكسير في علم التفسير**، تحقيق: عبد القادر، مكتبة الآداب،١٩٧٧م.

العسكري، أبو هلال، **الصناعتين(الكتابة والشعر)**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٩٥م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ابن فارس،أبو الحسين أحمد، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **معجم العين** ،دار صادر بيروت،(د،ت)

أبو الفرج، قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**: تحقيق طه حسين

أبو الفرج، قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م.

أبو الفرج، قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي،ط١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م

الفيروز أبادي، مجد الدين محمد يعقوب، **القاموس المحيط** ، ج٢، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة،

أبو القاسم، الحسن بن بشر، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٢م.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د(.ط،ت) .

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم ، **الشعر والشعراء**، تحقيق: احمد محمد شاكر، ط٣، دار التراث العربي، القاهرة، ١٩٧٧م.

القرطاجني، أبي الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

القرطبي، أبو عبد الله بن أحمد، **الجامع لإحكام القرآن**، الهيئة العامة لكتاب، مصر،ط٣، ١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد** قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٨٨م

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، نشر وتحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط١، دار السعادة، مصر.

المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **الكامل في اللغة والأدب**، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه، محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت

ابن المعتز، عبد الله ، **البديع**، اعتنى بنشره، انمنا طيوس كرانتشفوفسكي، دار الحكمة، دمشق.

المعري، أبو علاء أحمد بن عبدالله بن سليمان، **لزوم ما لا يلزم "اللزوميات"**، دار صادر بيروت.

ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر الحياة، بيروت

النجار، محمد علي، وآخرون، مجمع اللغة العربية : **المعجم الوسيط** ، طهران ، المكتبة العلمية، (د.ت).

النحوي، الشيخ موفق الدين يعيش، **شرح مفصل**، عالم الكتب، بيروت

النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، نشر المؤسسة المصرية العامة لتأليف والترجمة والطباعة، القاهرة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً: المراجع الحديثة

أحمد، يحيى، **الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة**، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، الكويت، ١٩٨٩م

ابن إدريس، عمر خليفة، **البنية الإيقاعية في شعر البحتري**، دار العودة، بيروت،١٩٨٧م.

إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة

إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، ودار الثقافة ،١٩٧٠م

إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر** ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة، بيروت،١٩٨١م.

إسماعيل، عز الدين، **قراءه في معنى المعنى عند الجرجاني**، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، القاهرة، ١٩٨٧م

اشتيوي، صالح، **رؤى فنية، قراءات في الأدب العباسي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

أمين، بكري الشيخ، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، ط٢ ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.

أمين،أحمد ، **فيض الخاطر**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،د(ط،ت)

أمين، أحمد، **النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣م.

أنيس، إبراهيم ، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، ط٤،١٩٨٨م.

أنيس، إبراهيم، **من أسرار اللغة** ، ط٥ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٥م.

أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨م

أيوب، عبد الرحمن محمد، **دراسات نقدية** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (دط).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بدوي، أحمد أحمد، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، ط٢، مطبعة نهضة مصر

بدوي، عبد الرحمن، **فلسفة الجمال والفن عند هيغل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس، عمان، ودار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦م.

تبرماسين، عبد الرحمن، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر، ٢٠٠٣م

التطاوي، عبدالله ، **الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،٢٠٠٢م

تليمة، عبد المنعم ، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.

الجادر، محمود، **الأداء باللون في شعر زهير بن أبي سلمى**، بحث مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع٢، ١٩٩٠م

الجعافرة، ماجد ياسين، **قراءات في الشعر العباسي**، اربد، مؤسسة حمادة، ٢٠٠٣م

جيرو، بيير، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت

الحسناوي، محمد، **الفاصلة في القرآن**، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م

حسنين، سيد حنفي، **بشار بن برد، دراسة في النظرية والتطبيق**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م

حمدان، ابتسام أحمد، **الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني**،مكتبة طلاس، دمشق،ط١ ، ١٩٩٢م

حولة، عبد الله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، **فصول**، م٥، ع١، ١٩٨٤م.

خفاجي، محمد عبد المنعم، وآخرون، **الأسلوبية والبيان العربي**، ط١، الدار المصرية اللبناني، القاهرة، ١٩٩٢م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خليف، مي يوسف، **القصيدة الجاهلية في المفضليات (دراسة موضوعية فنية)**، مكتبة غريب، د(ت.ط).

خليف، يوسف، **تاريخ الشعر في العصر العباسي**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١م

خليل، السيد أحمد، **الاتجاهات الأدبية في العصر العباسي**، دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت

درويش، احمد، **الأسلوب والأسلوبية**، مدخل في المصطلح وحقول البعث ومناهجه، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤م

درويش، محمد طاهر، **في النقد الأدبي العربي**، دار المعارف، مطابع سجل العرب، ١٩٧٩م.

دكاش، نضال الأميوني، **ظاهرة الزمن في الشعر العربي القديم (بشار بن برد، وأبو نواس نموذجًا)** دار الحداثة، بيروت، ٢٠٠٦م.

دي سوسير، فرديناند، **فصول في علم اللغة العام**، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، المطبعة العصرية ، الإسكندرية، ١٩٨٢م

أبو ديب، كمال ، **جدلية الخفاء والتجلي** ، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط٣، ١٩٨٤م

أبو ديب، كمال ، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤م

الديدي، عبد الفتاح، **فلسفة الجمال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م

ربابعة، موسى ، **جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى**، بحث في كتاب (قطوف دانية) لمجموعة من المؤلفين، مهداة إلى الدكتور ناصر الدين الأسد، المؤسسة العربية،ط٢، ١٩٩٧م.

ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني، اربد، الأردن، ٢٠٠١م.

الرباعي، عبد القادر ، **الصورة الفنية في النقد الشعري** ، مكتبة الكتاني ،اربد ،ط٢، ١٩٩٥م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رضا، أحمد ، **متن اللغة**، دار مكتبة الحياة، بيروت

أبو الرضا، سعد، **في البنية والدلالة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨١م.

الروبي، إلفت كمال ، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

ريتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة العامة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١م

أبو زايد، عبد الرازق ، **في علم البيان**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٨ م

زكي، أحمد كمال ، **الأساطير**، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥م.

زنجير، محمد رفعت أحمد ، **فن التشبيه في الشعر العباسي**، دار الأمان للطباعة والنشر، أبو ظبي – الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٢م

الزواهرة، ظاهر محمد هزاع، **اللون ودلالاته في الشعر الأردني نموذجاً**، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨م

الزيات، احمد حسن ، **دفاع عن البلاغة**، مطبعة الرسالة، القاهرة

ستولنيتز، جيروم، **النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية**، ط٢، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

سعيد، خالدة، **حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث** "، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.

السيد، أمين علي، **في علم النحو** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٧م

السيد، عز الدين علي ، **التكرير بين المثير والتأثير**، ط١، دار الطباعة المحمدية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شادي، محمد إبراهيم عبد العزيز ، **الصورة بين القدماء والمعاصرين (دراسة بلاغية نقدية)** ، مطبعة السعادة، ط١٩٩١،١م

الشايب، أحمد، **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، ط٨، ١٩٨٨م

الشايب، أحمد ، **أصول النقد الادبي** ، مكتبة النهضة، مصر،ط١٢،د(ت)

شبلز، برند، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧م

شعلال، رشيد، **البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام**، بحث في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالةً وجمالاً ، عالم الكتب الحديث، اربد، ٢٠١١م

شيخون، محمود السيد، **الاستعارة نشأتها وتطورها**،القاهرة دار الهداية، ط٢، ١٩٩٤م،

شيخون، محمود السيد، **أسرار التكرار في لغة القرآن**، ط١، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٨٣م

صالح، بشرى موسى ، **الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤م

الصاوي، أحمد عبد السيد ، **فن الاستعارة**، الإسكندرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م

الصديق، حسين ، **فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي**، دار الرفاعي، ودار القلم، حلب، ٢٠٠٣م

صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٧م.

طاليس، أرسطو ، **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العاكوب، عيسى، والشتيوي، علي ، **الكافي في علوم البلاغة**، دار الكتب الوطنية، بنغـــازي، (د.ط) ١٩٩٣م.

عباس، فضل حسن ، **البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع**،دار الفرقان للنشر والتوزيع ط١٢،عمان،٢٠٠٧م

العبد، محمد ، **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبـد الـصبور**، فـصول، م٧، العـدد الأول والثاني، أكتوبر، مارس، ١٩٨٦م

عبد الجواد، إبراهيم، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحـديث**، ط١، وزارة الثقافـة ، عمان، الأردن، ١٩٩٦م

عبد الرؤوف، محمـد عـوني ، **القافيـة والأصـوات اللغويـة**، ط١، مكتبـة الخـانجي، القاهرة،١٩٧٧م

عبد الرحيم ، أمينة ، **الضوء**، دار الطباعة والنشر، ط٣، مصر، ١٩٧٠ م.

عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م.

عبد المطلب، محمد، **شاعرية الألوان عند امرئ القيس**، فصول مجلة النقد الأدبي، م٥، ع٢، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٥م.

عبده، مصطفى ، **فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني** ،ط٢، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،١٩٩٩م

عبيدات، عدنان محمود، **تجليات اللون في مخلية بشار بن برد**، مجلة مجمع اللغة العربيـة، دمشق، م٨٠، ج٢،٢٠٠١م

عتيق، عبد العزيز ، **علم البديع**، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

عتيق، عبد العزيز ، **علم البيان**، بيروت، دار النهضة العربي، ١٩٨٥م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عتيق، عبد العزيز ، **علم المعاني** ، دار النهضة العربية ، بيروت ،١٩٧٤م

أبو العدوس، يوسف، **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م

أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان،٢٠٠٧م

أبو العدوس، يوسف، **المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفية والجمالية**، عمان ، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م

عزام، محمد، **التحليل الألسني للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٤م

العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، دار الكتاب العربي ، الإسكندرية

عصفور، جابر ، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ،المركز الثقافي العربي،ط٣، ١٩٩٢م

العقاد، عباس محمود ، **مراجعات في الآداب والفنون**، دار الكتاب اللبناني، بيروت،١٩٨٦م

علي، إبراهيم محمد، **اللون في الشعر العربي قبل الإسلام**، قراءة ميثولوجية، دار جروس برس، طرابلس، ٢٠٠١م.

عمايره، خليل، **نحو اللغة وتراكيبها**، ط ١، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة ، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٤م.

عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٢م.

عميش، العربي ، **خصائص الإيقاع الشعري**، دار الأديب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عياد، شكري محمد ، **مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، الرياض ،١٩٨٢م

عياد، شكري محمد ، **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م

عياش، منذر، **مقالات في الأسلوبية** ، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٠م

العياشي، محمد ، **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م

العيسوي، عبد الحميد ، **بيان التشبيه**، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م

الغذامي، عبدالله، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥م

الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤١٦هـ.

فضل، صلاح ، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦م

فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م

الفيفي، عبد الله، **الصورة البصرية في شعر العميان**، النادي العربي، الرياض، ١٩٩٦م.

القط، عبد القادر، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر** ، دار النهضة العربية ، بيروت ،١٩٨٧م

القيسي، نوري حمودي، **الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها**، بحث مجلة الأقلام العراقية، للسنة الخامسة، ج١١، ١٩٦٩م.

الكردي، عز الدين محمد أمين، **التقديم والتأخير في القرآن الكريم** ، دار المعرفة ، بيروت،ط١، ٢٠٠٧ م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المازني، إبراهيم عبد القادر، **بشار بن برد**، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، د.ط.

المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، الدار العربية للكتاب،ليبيا، ١٩٧٧م

مطلوب، أحمد، **دراسات بلاغية ونقدية**، مطبعة دار الحرية ،بغداد ،ط١، ١٩٨٠م

مفتاح، محمد ، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، بيروت، دار التنوير المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٥م.

الملائكة، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٥، نشر دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨م.

مناع، هاشم ، **بشار بن برد حياته وشعره**، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٤م

مندور، محمد ، **في الميزان الجديد**، ط٢، مكتبة النهضة، القاهرة

المنصور، زهير أحمد ، **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي**، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، م١٣، ع٢١، رمضان ديسمبر، ٢٠٠٠.

المهندس، كامل، ووهبه، مجدي ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٤م.

أبو موسى، محمد، **دلالات التراكيب دراسة بلاغية**، ط١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٩م

ناجي، مجيد عبد الحميد، **الصورة الشعرية** ، "مجلة أقلام"، ع٧، سنة١٩، آب،١٩٨٤م

ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، بيروت، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣م

ناصف، مصطفى ، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس للطباعة والنشر،ط٢، ١٩٨١م.

نافع، عبد الفتاح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م

نوفل، يوسف حسن ، **الصورة الشعرية والرمز اللوني** ، دار المعارف ، القاهرة ،١٩٩٥م

النويهي، محمد ، **شخصية بشار**، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧١م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الهاشمي، السيد أحمد ، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

هلال، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

الهليل، عبد الرحمن بن عبد العزيز، **التكرار في شعر الخنساء**، دار المؤيد، ط١، ١٩٩٩م.

هوف، غراهام، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العدد الأول ، كانون الثاني، ١٩٨٥م.

الهواس، عبد الحق حمادي، مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، دار الفتح للدراسات والنشر،ط١، عمان- الأردن، ٢٠٠٣م.

ويليك، رينيه، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥م

اليافي، نعيم ، **الشعر والتلقي ، دراسات في الرؤى والمكونات** ، الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق ،٢٠٠٠م

اليافي، نعيم، **مقدمه لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢م

يعقوب، أمل بديع، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩١م

اليوسف، يوسف ، **مقالات في الشعر الجاهلي** ، دار الحقائق ، بيروت،ط٤، ١٩٨٥م

ثالثاً: الرسائل العلمية

الحبيب، عبد الكريم صالح، **التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد**، رسالة غير منشورة ،قدمت لنيل درجة الدكتوراة، جامعة البحث، ٢٠٠٨م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخرشه، أحمد غالب ، **المصطلح البلاغي والنقدي في كتاب "خزانـــة الأدب وغايـــة الأرب"** رسالة غير منشورة قدمت لنيل درجة الماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠٠٤م

العبادي، خير الدين قاسم محمد ، **السخرية في شعر بشار بن برد**، رسالة غير منشورة، قدمت لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م

عوض، لينه، **لغة الشعر عند محمود درويش(قراءة أسلوبية)**،رسالة غير منـــشورة قـدمت لنيل درجة الماجستير ، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

Abstract

Stylistic Phenomena in Bashsr's Ibn Bord Poetry

Farouq Abedal-Hameed Darawsheh

Prof.dr.Mahmoud Darabseh

This study deals with some of the stylistic phenomena in Bashsr's Ibn Bord Poetry where such phenomena are considered as a means of inspiring the poet world that many researchers ignored .This study was divided into four chapters , each chapter consisted of many parts .The introduction covers the stylistics in terms of introduction ,its foundation ,and the views of the scholars about it .Whereas , the first chapter deals with some of the structural and syntactic phenomena and it was divided into three parts ;the first part; frequency and its kinds ,the second part , eloquence merit the third part; forwarding and delaying. Whereas the second chapter studies the syntactic phenomena , metonoymy , metaphore, and analogy the study showed the ability of the poet in selecting the artistic picture. The third chapter deals with symbolic phenomena and was divided into two parts ;the first part, the picture significance and the level t6hat the picture achieve from prosodic symbols that serve the literary text. The second part, the color significance the study showed the researcher's ability in discriminating the colors depending on his knowledge and culture ,and how to use these colors.

Whereas the fourth chapter; dealt with the tonic structures, which shows the tonic methods that the poet utilized and his ability on selecting the appropriate language, tone ,meters ,and the scan that fits the general frame of the subject. Then, the conclusion shows the most findings of the study, and finally a list of references followed.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University