الجمهوريـــــــة الجزائريـــــــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

- جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي
- كلية الآداب واللغات
- قسم اللغة والأدب العربي

- الرقم التسلسلي:.....
- التسجيل:.....

بلاغة الخطاب الشعري في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري

- أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د
- تخصص البلاغة العربية وشعرية الخطاب

إعداد الطالبة: أميرة بريهوم

-إشراف الأستاذ الدكتور: عمر عيلان

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
أ.د عمر عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
أ.د العلمي المكي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضو مناقشا
لخضر حشلافي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجلفة	عضو مناقشا
رزيقة طاوطاو	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضو مناقشا
محمد فورار	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضو مناقشا

السنة الجامعية: 2017 – 2018م

1438 – 1439هـ

شكر وتقدير

إنه لمن دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن أتقدم بخالص الشكر إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور: عمر عيلان الذي كانت له بذرة ميلاد هذا العمل المتواضع، وكان لي شرف تلقي ملاحظاته المعنوية القيمة بخصوص هذا الموضوع، وتتبع مراحل خروجه إلى الضوء.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة العربي بن مهيدي أم البواقي الذين كانوا لي سندا منذ وطأة قدمي القسم.

أميرة بريهوم

إهداء

إلى والدتي -أطال الله في عمرها-

الشمعة التي أحرقت نفسها وأضاءت لي الطريق، من منحتني الطمأنينة والسكينة و علمتني سمو الهدف وإصرار العمل.

إليك فقط أهدي ثمار هذا العمل.

أميرة بريهوم

المقدمة

المقدمة

من الحقائق الثابتة أنَ ظواهر الحياة البشرية المادية والفنية في تغير دائم ومستمر، خاصة الأدب والذي يعد نشاط وثيق الصلة بالحياة والحضارة، فليس ثمة حضارة بلا آداب أو فنون، إذ يمثل الشعر ظاهرة فنية عريقة صاحبت الحياة البشرية منذ وقت مبكر من تاريخها، إذ صورت الوجدان ولغة الشعور، وهذا الفن لا يخرج أيضا عن كونه أحد الظواهر التي خضعت للتجديد والتغيير على مرَ الزَمن. فإنَه لا يخرج عن قانون التطور أيَا كان زمانه ومكانه، ولا يمكن أن يتوقف عن التطور.

ويشكل العصر العباسي مرحلة مهمة في مسار الشَعر العربي الفني، ففي هذا العصر أخذ الشعر العربي لونًا جديدا، ونكهة جديدة، وبدا مذاقا شعريا متميزا ضمن المناخ الشَعري العربي.

والأدب الأندلسي أيضا أدب عربي أبدعه الشعراء المسلمون في الأندلس، وخلعوا عليه مسحة من حياتهم، كما أعطوه لمسة من الفن والإبداع، فرحل العرب عن الأندلس وبقي الأدب دليلا على حضارتهم الزاهرة، فهو جزء مهم من تاريخ الأدب العربي، والإنتاج الفكري العربي بعامة، حيث أنَه امتداد طبيعي للأدب العربي في المشرق، وإنَ هذا الامتداد و الاتساع في الأدب العربي، إضافة إلى أهميته التاريخية والقومية والإنسانية، فإنَ له خصوصيته التي تجعل منه أدبًا مميزا يختلف في بعض الأمور عن الأدب المشرقي، نظرًا لاختلاف الظروف التي مرَ بها.

وشعر الزهد في أوضح صوره وأجل معانيه، وفي مختلف مظاهره وتعدد مراميه، لا يخرج عن كونه نزعة روحية ظهرت بشكل واضح في العصر العباسي والأدب الأندلسي. والزهد اتجاه يهدف للابتعاد عن الدنيا والالتزام بالعبادات، لذا كان من الطبيعي أن تظهر

أصداؤه على ألسنة الكثير من الأدباء الذين حملوا لنا تيارات متنوعة منه. فشعر الزهد يمثل اتجاها بارزا من اتجاهات الأدب العباسي والأندلسي، لما له من دور كبير في التعبير عن حياتهم وتصوير مشاعرهم الدينية، بصفته تنظيما للغرائز وسيطرة عليها، وتصفية للقلب وتنقية للروح من الشهوة والهوى، تمهيدا لربط الإنسان بخالقه وإخراجه من دائرة الشك إلى رحاب اليقين، ومن الاضطراب والقلق إلى السكون والاطمئنان، فهو نتاج طبيعي لما مرَ به الفرد العباسي والأندلسي من ظروف سياسية واجتماعية وثقافية، أسهمت في بروز هذه النزعة وانتشارها.

ويعتبر الزهد في الدنيا والاستعلاء على كثير من شهواتها الجذابة وإغراءاتها الكثيرة، أحد العوامل التي تمنح الثقة بالنَفس وتقوي الإرادة وتعطي أملا في المستقبل، لذا اعتمدت عليه الأديان جميعا في سعيها إلى تهذيب السلوكات وتربية النفس الإنسانية على القيم الفاضلة، ومن هذا المنطلق يمكن توظيف الدعوة إلى الزهد إيجابا في خدمة المجتمع المسلم والنهوض به، وذلك بطرح قضايا فعالة في نهضة الأمة، مثل تقديم مصلحة الأمة على المصلحة الشخصية، وإيثار الآخرة على الدنيا، والعمل الدؤوب في خدمة الدعوة والرفع من شأنها، وتقديم المساعدة للناس في أوقات الشدائد ونحو ذلك، فالزهد السليم هو عمل إيجابي لتربية المجتمع الصالح، وليس انسلاخا من الواقع وهروبًا من مواجهته كما شاع عند الناس.

ومن دواعي اختياري لهذه الدراسة أيضا الرد على تساؤل يدور حول أسباب ازدهار مثل هذه الظاهرة في زمن وبلاد عرف أهلها بالميل الشديد للدنيا، والتجاوب الكبير مع معطياتها وصورها الغناء.

المقدمة

لقد حظي موضوع الزهد، بدراسات أدبية كثيرة على مرَ العصور، فمنهم من درسه موضوعا مستقلا، ومنهم من درسه مرتبطا بالتصوف، فكان شعر الزهد محط اهتمامي ودراستي لاستكمال جهود الباحثين الذين درسوا شعر الزهد في المشرق، والذين درسوا شعر الزهد في المغرب، وخاصة في الأندلس ثم لمعرفة مدى تأثر الشاعر الأندلسي بأخيه المشرقي، وإماطة اللثام عن وجهي الشاعرين، لمعرفة تلك الأسرار والبواعث التي تكمن في شخصيتهما، حيث أنهما عالجا بشعرهما الزهدي قضايا مجتمعيهما، وإيجاد الحلول لها وإصلاح ما فسد منها، فجاء موضوع الدراسة "بلاغة الخطاب الشعري في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري".

وقد حاولت في هذه الدراسة الموازنة بين شعر الزهد عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري التركيز على دوافع الزهد لدى كل منهما، ثم الموضوعات التي اشتمل عليها شعرهما الزهدي وسماته الفنية، وذلك قصد الوصول للكيفية التي يتشكل بها الخطاب الشعري لدى الشاعرين ومكوناته وتبين القيم اللغوية والجمالية التي أعطت خصوصية لشعر الزهد ولأسلوب الشاعرين ما جعل كل منهما يتبوأ مكانة خاصة بين شعراء عصره بل بين سائر شعراء العربية.

والحقيقة أنَه لدراسة أي نص شعري أو نثري لابد للباحث أن يتسلح بجملة من المبادئ أو الإجراءات المنهجية التي ترشده إلى الغوص في أعماق النص الإبداعي واكتشاف أهم بنياته العميقة على المستويين الدلالي والفني، ومن هنا تأتي الحاجة لاختيار المنهج الأسلوبي الذي يمكن الباحث من الولوج إلى عالم النص واستنطاقه، وذلك بالكشف عن الطاقة الإبداعية الفنية فيه من خلال المقاربة الموضوعية وفقا لرؤية واضحة.

والواقع أنَ المنهج الأسلوبي في رأيي هو أغنى المناهج النقدية المعاصرة في تصديه لجماليات النص الإبداعي، بوصفه نصا ذا معان متعددة، ومن هنا كان موضوع هذا العلم –

أي الأسلوبية– متعدد المستويات والاهتمامات ويتمتع بمرونة في توظيف مستويات اللغة الصوتية والتركيبية والدلالية.

لهذا وقع اختيارنا على دراسة شعر أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري وفق المنهج الأسلوبي، بغية الاطلاع على شعر الزهد لديهما وإلقاء الضوء على عبقريتهما الشعرية، ومحاولة الكشف عن نقاط الاختلاف والالتقاء بين الشاعرين في معالجة موضوع الزهد رغم اختلاف عصريهما وبلاديهما، وكان هذا الاختيار نابع عن قناعتنا في دراسة التراث العربي.

وقد اعترى مسار البحث نوع من الصعوبات تعود إلى قلة المراجع التي تناولت شعر الزهد لدى الشاعرين، فكانت جل الدراسات حول نشأة الزهد وتطوره عبر العصور سواء كموضوع مستقل أو مرتبط بالتصوف، وأشدَها مشقة الحصول على بعض أمهات الكتب، وقلة المراجع التطبيقية، واحتياج البحث إلى الإلمام بالمسائل اللغوية عند العرب والغرب قديما وحديثا. كما أنَ الدراسة الأسلوبية مجالها متشعب، فلم يكن هناك وقت لكي ألم بجميع جوانبها، وعلى الرغم من هذا وذاك، تمكنا بفضل الله وعونه تذليل هذه الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا.

ولابد من التنويه بشأن الكتب النحوية والبلاغية والمراجع العربية الحديثة المعتمدة في البحث والتي قد أفادتنا إفادة مزدوجة تنبئ بإسهام العرب القدامى في البحث اللغوي والمحدثين في شرح الغامض وتفصيل المجمل وإضافة الناقص، بهذا صقلنا أفكار البحث وتطبيقاته.

وقد اقتضت طبيعة هذا الموضوع أن أجعله في مدخل وثلاثة فصول:

وقد عالجت في المدخل مجموعة من المصطلحات والمفاهيم نظريا والمرتبطة بمادة البحث، فتطرقت إلى مفهوم الخطاب ومكونات الخطاب الشعري. والعلاقة بين البلاغة والأسلوبية. كما تطرقت فيه إلى مفهوم الزهد وطبيعته والدوافع العامة والخاصة لشعر الزهد لدى أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري.

أما الفصل الأول فقد اشتمل على المعجم الشعري لشعر الزهد لدى الشاعرين في شكل ثنائيات استنادا إلى أكثر المفردات اللغوية ترددا، فحددت من خلاله موضوعات الزهد والتي حصرناها في النقاط الآتية: الحياة والموت، غرور الدنيا وزوالها، الشباب والمشيب، عواقب الموت (الجنة والنار).

وتطرقنا في الفصل الثاني إلى البنية التصويرية في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، فتناولت الدراسة الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومدى تأثيرها في تشكيل المعاني الزهدية.

أما الفصل الثالث والأخير فقد خصصناه للحديث عن الموسيقى من أوزان وقواف وإيقاع، فتناولنا فيه ذلك على قسمين: الإيقاع الخارجي (الأوزان الشعرية والقوافي)، الإيقاع الداخلي (الجناس، الطباق، التصريع، الترديد).

وفي نهاية الدراسة ختمت الموضوع بتقديم أبرز النتائج التي توصلت إليها.

وقد تنوعت مصادري ما بين القديم والحديث، ومن أهمها:

من القديم: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني، مفتاح العلوم للسكاكي، كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، وديوان الألبيري، وديوان أبي العتاهية، وغيرها.

ومن الحديث: بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل، الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، الخطاب وخصائص اللغة العربية لأحمد المتوكل، تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح وغيرها من المراجع والمصادر المهمة التي أسهمت في إضاءة الموضوع وتنويره.

ولا يفوتني أن أتقدم بعظيم الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل الأستاذ المشرف: عمر عيلان، الذي تولى هذا البحث بإشرافه وتوجيهه، واعتنى بقراءته رغم مشاغله الكثيرة، وقد استفدت من توجيهاته ودقيق ملاحظاته، فجزاه الله عنّي خير الجزاء، فمن نعم المولى عزّوجل عليّ أن هيأ لي مشرفا كريما وأستاذا فاضلا مثله، سدد الله خطاه، ووفقه لما يحبه ويرضاه.

وفائق الشكر والامتنان للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة هذا البحث وتحملهم عناء متاعبه.

وفي الأخير أرجو من الله أن يجعل عملي هذا منفعة لكل طالب علم، فإن وفقت في ذلك فمن الله عز وجل صاحب الفضل ومعطيه ومانحه لمن يشاء من عباده، وإن أخفقت فحسبي من نفسي أني اجتهدت، وما جهدي إلا جهد بشري يقع تحت طائلة الخطأ والنقص، والنسيان وأسأل الله العلي القدير أن لا أحرم أجر المجتهدين.

المدخل

مصطلحات ومفاهيم

1- مصطلح الخطاب:

إنّ تحديد مفاهيم المصطلحات له أهمية كبيرة، خاصة تلك التي ولجت عالم الدراسات النقدية العربية نتيجة الاحتكاك بالتيارات الفكرية الغربية، والرغبة في مواكبة التجديدات المستحدثة على الساحة النقدية.

ومن هذه المصطلحات نجد مصطلح الخطاب الذي تعددت استعمالاته وتعاريفه بتعدد الاتجاهات، وأفكار أصحابها، واختلاف ثقافاتهم، مما جعله يحتل موقعًا هامًا في جميع الأبحاث والدراسات المتعلقة بتحليل النصوص.

مصطلح الخطاب هو اسم مشتق من مادة (خ ط ب)، يحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي "discours"، وقد جاء في لسان العرب في مادة (خ ط ب) أنّ الخطاب هو مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا، وهما يتخاطبان، والمخاطبة هي الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن[1].

ومن هنا يتضح أنّ الخطاب عند ابن منظور مرادف للكلام، الذي يكونه من خلال المشاركة بين طرفين هما المتكلم والسامع.

وورد في أساس البلاغة: خاطبه أحسن الخطاب بمعنى المواجهة بالكلام[2].

فالزمخشري لم يلغي فكرة التفاعل في إنتاج الخطاب، فجعله يحدث عن طريق المشاركة بين فردين.

ويقول الزمخشري فيه أيضا: «إنه الكلام المبين الدال على المقصود بلا التباس»[3].

---

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف (مصر)، ط3، د تا، ج2، مادة (خ ط ب).

(2) ينظر: أساس البلاغة، الزمخشري، بيروت، ط1، 1992م، ص 167.

(3) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، تح محمد موسى عامر، دار المصحف (القاهرة)، مج 5-6، د ط، د تا، ص 80.

إذن فالخطاب عند الزمخشري مرادف للكلام.

أما في المعجم الوسيط فنجد في مادة (خ ط ب): خاطبه مخاطبة وخطابًا، أيّ كلمه وحادثه بمعنى وجه له كلامًا، والخطاب هو الكلام والرسالة[1]. فمن ناحية صيغة لفظ الخطاب هو: «أحد مصدري فعل خاطب يخاطب خطابا ومخاطبة وهو يدل على توجيه الكلام لمن يفهمه، نقل من الدلالة على الحدث المجرد من الزمن إلى الدلالة على الاسمية، فأصبح في عرف الأصوليين يدل على ما خوطب به، وهو الكلام»[2].

أي أن الخطاب هو الكلام الذي يتوجه به لمن يفهم.

ولقد وردت لفظة الخطاب في عدة مواضع من القرآن الكريم، حيث ترددت اثنتي عشرة مرة بصيغ مختلفة، من ذلك ما ورد في "سورة الفرقان" في قوله عز وجل ﴿ وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلۡجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمٗا﴾[3]، وقوله تعالى: ﴿وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ ﴾[4].

وجاء في سورة النبأ قوله عز وجل﴿ رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا بَيۡنَهُمَا ٱلرَّحۡمَٰنِۖ لَا يَمۡلِكُونَ مِنۡهُ خِطَابٗا ﴾[5].

ومن خلال الاطلاع على ما جاء من تفسير للآيات التي وردت فيها لفظة الخطاب في القرآن الكريم، نجدها تدل على " الكلام" وهذا ما تؤكده تفسيرات القدماء والمحدثين. ومن

(1) ينظر: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية المصري، دار المعارف (مصر)، ط2، 1973م، ج2، ص 624.

(2) الخطاب الشرعي وطرق استثماره، إدريس حمادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،1994م، ص21.

(3) سورة الفرقان، الآية 63.

(4) سورة هود، الآية 37.

(5) سورة النبأ الآية 37.

أولئك الزمخشري في تفسيره لقوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ﴾[1].

يرى الزمخشري أنه يجوز أن يراد بمعنى الخطاب في الآية وفصل الخطاب: القصد الذي ليس فيه اختصار مخل ولا إشباع ممل، فالفصل بمعنى التمييز بين الشيئين. وقيل الكلام البين: فصل بمعنى مفصول... فمعنى فصل الخطاب: البين من الكلام. وأراد بفصل الخطاب: الفاصل من الخطاب الذي يفصل بين الصحيح والفاسد، والصواب والخاطئ...[2].

نفهم من هذا كله أن الخطاب بمعنى الكلام، وأن فصل الخطاب هو البين من الكلام الذي يفصل بين الصحيح والفاسد، والصواب والخاطئ، أو هو القدرة على التعبير والبيان، والإفصاح عن المراد الذي يخطر بالبال والخيال من غير لبس. وفي هذا الشأن يقول فخر الدين الرازي: «لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال، ويحضر بالخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، ينفصل كل مقام عن مقام»[3].

ولقد عرف الخطاب بقوله: «اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه»[4]، بيد أنّه يخرج في تعريفه هذا العلامات غير اللغوية، ويتفق معه الرازي بأن جعل «الفائدة من الخطاب إفهام المخاطب»[5]. وقريب منه ما فعل الجويني أيضا بقوله: «إنّ

(1) سورة ص، الآية 20.

(2) ينظر: المفصل، الزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ-2001م، ج4، ص80.

(3) التفسير الكبير، محمد فخر الدين الرازي، دار إحياء التراث العربي، ط 3، دتا، ج6، ص187-188.

(4) الإحكام في أصول الأحكام، الآمدي، تح: سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 ،1406هـ-1986م، ج1، ص 136.

(5) المحصول في علم أصول الفقه، محمد فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م، ص403.

الكلام، والخطاب، والتكلم، والتخاطب، والنطق واحد في حقيقة اللغة، وهو ما به يصير الحي متكلما»[1].

والملاحظ أنّ مفهوم الخطاب في اللغة يتأسس على «التلفظ أو القول بين طرفين: أحدهما مُخاِطب، وثانيهما مُخاطَب، وقد يتحاوران في شكل حديث حر، فيقال حينئذ: إنهما يتخاطبان، فيفهم أحدهما الأخر عن طريق البينة وفصل الخطاب»[2].

إذن «ليس هناك خطاب أحادي الجانب موجه إلى ذاته، وإنما لابد من وجود جانب أخر هو المتلقي الذي يعيد صياغة الخطاب ويحدد وجهته، وقد تم التركيز في الدراسات الحديثة على الجانبين المرسل والمتلقي»[3].

فالخطاب «رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي، فيستقبلها ويفك رموزها»[4].

وهكذا ارتبط مصطلح الخطاب بفكرة الثنائية اللغوية (اللغة والكلام) التي وضعها "دي سوسير"، حيث ميز بدقة بين اللغة والكلام.

فاللغة ظاهرة عامة يشترك فيها أفراد مجتمع معين، في حين أنّ الكلام هو كل ما يلفظه أفراد مجتمع معين، أيّ ما يتحاورونه من مفردات وتراكيب ناتجة عما تقوم به أعضاء النطق من حركات مطلوبة[5].

---

(1) الكافية في الجدل، الجويني، تح: فوقية حسين محمد، مطبعة عيسى ألباني الحلبي، القاهرة، دط، 1399هـ-1977م، ص 32.

(2) مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، عبد الرحمن حجازي، مجلة علامات النقد (جدة-السعودية)، سبتمبر 2005، ج 57، م 15، ص 124.

(3) النقد والدلالة (نحو تحليل سميائي للأدب)، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة (دمشق)، د ط، 1996م، ص 143.

(4) تحليل الخطاب الأدبي وقضاي النص، عبد القادر شرشار، اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، ط، 2006م، ص 11.

(5) ينظر: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د تا، ص 78.

«فاللغة عمومًا نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص أخر يدعى المخاطب»[1].

ومن هنا يمكن القول أنّ اللغة هي مؤسسة اجتماعية تسهل التواصل بين الأفراد، أما الكلام فهو الاستخدام الخاص لها، يمتلك فيه الفرد الحرية في استخدام الأنساق التعبيرية مستعينًا بآليات نفسية وفيزيائية، فهو يولد خارج النظام وضد المؤسسة.

وانتبه سوسير إلى ضرورة وجود طرفين، وهما ركنان أساسيان في قيام الخطاب أو العملية التخاطبية، لكنه اهتم باللغة بوصفها نظام وأهمل الكلام لأنّه «يتحقق في صور لا حصر لها ويتعذر دراسة هذه الصور في الواقع»[2].

هذا الإهمال للكلام من طرف سوسير كان محل اهتمام اللغويين فاجتهدوا في وضع مفهوم دقيق للخطاب.

أما العالم اللغوي "بنفنيست" Émile Benveniste يرى أنّ الخطاب «كل تلفظ يفترض متحدثًا ومستمعًا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[3]. فهو ينظر إلى الخطاب على أنه ملفوظ في مقام تواصلي، وهذا التواصل يحتاج متكلمًا وسامعًا وقناة الاتصال وشفرة للوصول إلى هدف معين. تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال.

فقد نظر إلى الخطاب نظرة مخالفة لبعض الرؤى اللسانية التقليدية خاصة البنيوية منها التي طالما اتجهت بجهودها إلى مقاربة الخطاب باعتباره جهازا نسقيا شكليا، لا علاقة له

(1) تحليل الخطاب الأدبي وقضاي النص، عبد القادر شرشار، ص 11.

(2) لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، ص 79.

(3) إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد الباردي، مركز النشر الجامعي (تونس)، د ط، 2004، ص1.

بالمعطيات والظروف التي تف بالنشاط الإنتاجي للعبارات والصياغات، حيث اتجه هذا الأخير إلى نظرة مخالفة لهذا التصور قوامها أنّ الخطاب ملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغالية في التواصل؛ معنى ذلك أنّه مرتبط بإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين، في مقام معين.

أما "هاريس" Harris فعرفه على أنّه «ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[1].

هاريس ركز في تعريفه على توزع العناصر المكونة للخطاب، التي يرى أنها لا تجتمع ببعضها البعض اعتباطًا، وإنما تخضع لنظام معين يشكل بنية الخطاب، ولقد عمل على تطبيق منهجه التوزيعي على الخطاب، باعتباره مجموعة من المتتاليات الجملية التي تربطها علاقات خاصة تخضع لجملة من القواعد والأحكام.

إنّ "بنفنيست" Émile Benveniste توسع في مفهومه للخطاب مركزا على الوظيفة التواصلية، لا باعتبار اللغة رموز مجردة، فنظر إليه من خلال زاوية التواصل بين الأفراد من حيث التأثير والتأثر، فالاختلاف واضح بين مفهوم "هاريس" للخطاب ومفهوم "بنفنيست". وما يؤكد ذلك اعتبار هذا الأخير أنّ الحديث عن الخطاب ينقلنا من «عالم اللغة كمنظومة من الرموز، ونلج في عالم آخر ألا وهو عالم اللغة كأداة للاتصال تجد تعبيرها في الخطاب»[2].

أما "شارودو" فيجعل الخطاب ملفوظ يوضع في سياق معين فالخطاب عنده «ما تكون من ملفوظ أو حديث في مقام تخاطبي، وأنّ هذا الملفوظ أو الحديث يستلزم استعمالاً

(1) تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التعبير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط1، 1989م، ص 11.

(2) الخطاب، سارة ميلز، تر: يوسف بغول، مطبعة البعث (قسنطينة)، دط، 2004، ص03.

لغويًا عليه إجماع؛ أي قد تواضع عليه المستعملون للغة، وأنّ لهذا الاستعمال دلالة معينة»[1].

فالخطاب عنده يخضع لشرط أن يكون الاتفاق حاصلاً بين مستعملي اللغة ليكون مؤدٍ لدلالة معينة.

أمّا "فيوم" فيفضل استخدام لفظة خطاب عوض كلام، فوصف اللغة بأنها نظام سابق للخطاب، فهي موجودة بالقوة في حين أنّ الخطاب موجود بالفعل، أيّ أنّه الإنجاز الفعلي للغة، وبالتالي يفرق في وضع العلامة اللسانية بين مستوى اللغة ومستوى الخطاب؛ إذ تكون العلامة اللسانية في اللغة دالا ذا مدلول واحد في حين تتعدد مدلولاتها في مستوى الخطاب لأنّه ميدان استعمالها[2].

فقد عرف الخطاب انطلاقًا من الثنائية المعروفة لدى "دي سوسير" Ferdinand de Saussure اللغة والكلام التي تكوّن اللسان البشري.

أمّا "تودروف" Tzvetan Todorov يعرف الخطاب بأنّه «أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما»[3]. فقد ركز على فكرة الوظيفة التواصلية التي تطرق إليها "بنفنيست "من حيث التأثير والتأثر بين المتكلم والسامع.

(1) في تعليمة الخطاب العلمي، بشير إبريز، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار(عنابة)، ع8، جوان 2001، ص 76.

(2) ينظر: استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، عبد الهادي بن ظافر الشهرية، دار الكتاب الجديدة المتحدة (بن غازي–ليبيا)، ط1، 2004م، ص 37.

(3) اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، تزفتان تودروف، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي (بيروت)، دط، 1993م، ص 48.

ويذهب كل من "جافري ليتش" و "مايكل شورت" إلى أنّ الخطاب «اتصال يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع ونشاطًا متبادلاً بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي»[1].

ولقد دخل مصطلح الخطاب في سلسلة من التقابلات جعلت منه يكتسي دلالات أكثر دقة نحددها كالاتي[2]:

1-خطاب/ جملة: فالخطاب عبارة عن وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل.

وبهذا المعنى استخدم "هاريس" مفهوم تحليل الخطاب.

2-خطاب/ ملفوظ: فالخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة، فإنّ النظر إلى البناء اللغوي منه ملفوظ، أمّا الدراسة اللغوية لظروف إنتاجية تجعل منه خطابًا.

3-خطاب / لغة: اللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية، بل نشاطًا لأفراد مندرجين في سياقات معينة.

«فاللغة كما يسمونها تعد شيئًا اجتماعيًا يمتلكه المجتمع بأسره، أمّا الخطاب فيعني بالنسبة إليه منجز فردي، فاللغة وسيلة ممكنة، بينما الخطاب يؤخذ على أنّه أنشطة وممارسات فعلية اتصالية»[3].

(1) الخطاب، سارة مليز، ص 03.

(2) ينظر: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومنيك ما نغو، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف (الدار العربية للعلوم ناشرون)، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م، ص 38-39.

(3) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي، العربي(بيروت)، ط1، 1993م، ص 48.

وفي السياق نفسه، الخطاب «في كل اتجاهات فهمه هو اللغة في حالة فعل من حيث هي ممارسة تقتضي فاعلاً، وتؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها»[1].

أمّا " باتريك شارودو" patrick charaudeau و" دومينك منغنو" Dominique Maingueneau في وضع مفهومهما للخطاب ركزوا على التفاعلية بين المتكلمين أثناء المحادثة، حيث يجب أنّ ينسق المتكلمان بين ملفوظاتهما، ويتلفظ كل منهما حسب موقف الآخر، كما ربط الخطاب بالظروف فاعتبرا أنه لا وجود لخطاب بدون أنّ يكون مظروف في مقامه، ولا يمكن أن يحمل الخطاب معنى خارجه[2].

ومن التعريفات التي وضعت للخطاب، نجد ما قام به أصحاب "معجم اللسانيات" عام 1973م، حيث حصروه في ثلاثة تعريفات، فالأول باعتباره اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة. أمّا الثاني فاعتبر فيه وحدة توازي أو تفوق الجملة، ويتكون هنا من متتالية مرسلة لها بداية ونهاية. أما الثالث يعتبر فيه الخطاب ملفوظ يتعدى الجملة، فيتكون من متتاليات من الجمل متسلسلة وفق قواعد معينة[3].

ففي التعريف الأول الخطاب يكون مرادف للكلام بمنظور دي سوسير أما في التعريف الثاني فالخطاب مرادف للملفوظ.

(1) آفاق العصر، جابر عصفور، دار الهدى للثقافة والنشر (دمشق، سوريا)، ط1، 1997م، ص 48.

(2) ينظر: معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودمنيك منغنو، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة (تونس)، مطبعة المغرب للنشر، ح ط، 2008، ص183.

(3) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 21.

كما يشير "رولان بارث "Roland Barthesفي كتابه نظرية النص أنَ الخطاب «إنجاز فردي يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية، تربطها ببعضها البعض علاقات تحقق للخطاب انسجامه»[1].

نستشف من عبارة إنجاز فردي أنه لا وجود لفصل بين الذات المنتجة المنجزة والخطاب وبالتالي انغماس الإيديولوجية والذاتية في عملية تشكيل الخطاب باعتبار أنَ الممارسة الدلالية داخل الخطاب تعيد للكلام طاقته الفاعلة.

والحقيقة أنَ رولان بارث يجعل الخطاب وحدة صغرى تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبنية كبرى، منطلقا في تأسيس نظرته هذه من الجملة، كونها المادة الأولى في بناء وتشكيل الخطاب «فالجملة في اللسانيات هي الوحدة الأخيرة في اللغة، وهذا يعني أنَ الخطاب لا يوجد إلا في الجملة، لأن الجملة هي القسم الأصغر الذي يمثل بجدارة كمال الخطاب بأسره و اللسانيات لا يسعها أن تتخذ موضوعا أرفع من الجملة، لهذا من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منتظما ضمن مجموعة من الجمل»[2].

كما ذهب "ايستهوب" إلى «ضرورة التفريق بين مصطلح الخطاب واللغة؛ فالخطاب يعني الطريقة التي تشكل بها الجمل نسقًا متتابعًا، وتشارك في كل متجانس وتتنوع على السواء، ثم إنّ الجمل تترابط في الخطاب كي تصنع نصًا»[3].

(1) نظرية النص، رولان بارث، تر: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط5 ،1998م، ص 93.

(2) الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارث،تر: محمد برادة، المغرب، دط،1998م، ص95.

(3) مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدونيل، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية (القاهرة)، د ط، 2001 م ص73.

ايستهوب في وضعه مفهومًا للخطاب ربطه بالنص، إذ كثيرا ما تتداخل المصطلحات مع بعضها البعض تداخلاً يشكل خلط في المفاهيم وعدم وضوح في التصورات، ومن أكثر المصطلحات تداخلاً مع الخطاب مصطلح النص.

والتمييز بينهما أصبح يطرح إشكالاً كبيرًا نظرًا لتعدد الآراء واختلافها، ولقد تشعبت الآراء حول ثنائية (النص/ الخطاب) حتى عدهما البعض مترادفين، إلاّ أنّ المفهوم الشائع للنص هو أنه الوجه المكتوب للخطاب. وهذا ما أكده "بول ريكور" الذي يرى أنّ مصطلح نص يطلق على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة[1].

أما " شلوميت" Shlomit فتربط النص بالقراءة، إذ يعتبر النص ما يمكن قراءته[2].

ومن هذا نجد أن النص يرتبط بالقراءة والكتابة، أما الخطاب فيرتبط بالبعد التواصلي بين المتكلم والسامع باعتبار الخطاب فضاء لتبادل الآراء.

ومما سبق ذكره نجد أنّ الخطاب قد ارتبط في أذهان الكثيرين بالجانب الشفوي المحكي من اللغة، والذي ينتج عنه بالضرورة تفاعل بين المتكلمين.

لقد أكد "جون ميشال آدام" على أنّ هناك فارق جوهري بين النص والخطاب هو السياق، وذلك من خلال معادلته:

الخطاب = النص + ظروف الإنتاج.

النص = الخطاب – ظروف الإنتاج.

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، ط1، 1951م، ص 304.

(2) ينظر: انفتاح النص الرّوائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء–المغرب)، ط2، 2001م، ص 11.

فلا يمكن أنّ نجد خطاب بمعزل عن المقام، لأنّه فعل منجز في مقام معين، وزمان ومكان معنيين، في حين النص مجرد من كل هذه العوامل، فالملفوظ وحده لا يعد خطابًا إلاّ إذا أضفنا له عنصر السياق، وما هذا الملفوظ إلاّ النص.

أمّا "ستابز"Stubbs يرى أنّ هناك الكثير من الاستعمالات التي يكون فيها (النص مكتوبًا بينما يكون الخطاب محكيًا، وقد لا يكون النص تفاعليًا بينما يكون الخطاب كذلك ... وقد يكون النص طويلاً أو قصيرًا لكن الخطاب يوحي بطول معين، ويتميز النص بانسجام في الشكل والصيغة بينما يطبع الخطاب انسجام أعمق من حيث الدلالة والمعنى، وفي الأخير يلاحظ "ستابز" أنّ هناك من المنظرين من يفرقون بين مكون اللغة النظري المجرد والتحقيق النفعي لهذا المكونّ، ولو أنَهم لا يتفقون أيهما يمثل النص»[1].

ومن هنا نجد أنّ "ستابز" ربط الخطاب بالجانب المحكي دون الكتابي كما أشار إلى العلاقة التفاعلية التي تكون في الخطاب دون النص، فالخطاب فعل حيوي تفاعلي ينجز ضمن ظروف مقامية معينة.

ولقد ذكر "محمد العبد" مجموعة من الفروق بين النص والخطاب من أهمها مايلي[2].

1-ينظر إلى النص من حيث هو بنية مترابطة تكون وحدة دلالية، وينظر إلى الخطاب من حيث هو موقف ينبغي للغة فيه أن تعمل على مطابقته.

2-الخطاب أوسع من النص، فالخطاب بنية ضرورية، ولكنه يتسع لعرض ملابسات إنتاجها وتلقيها وتأويلها، ويدخل في تلك الملابسات ما ليس بلغة، كالسلوكيات الحركية المصاحبة إيجابيًا للاتصال.

(1) الخطاب، سارة مليز، ص 03.

(2) النص والخطاب والاتصال، محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي (القاهرة)، ط1، 2005، ص 11-12.

3-النص في الأصل هو النص المكتوب، والخطاب في الأصل هو الكلام المنطوق.

4-يتميز الخطاب عادة بالطول، وذلك أنّ في جوهره حوار أو مبادلة كلامية، أمّا النص فيقصر حتى يكون كلمة مفردة (مثل: سكوت!) ويطول حتى يصبح مدونة كاملة (مثل: رسالة الغفران).

5-يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق القراءة.

وهكذا يتبين أن الفرق الأكثر أهمية بين النص والخطاب، هو اقتران الخطاب بالموقف أو السياق التواصلي الذي يدور فيه.

لم يكن التباين والاختلاف في وضع مفهوم لمصطلح الخطاب مقتصر فقط على الساحة الأدبية الغربية، فهناك العديد من الباحثين العرب الذين اجتهدوا في تحديد مفهوم لمصطلح الخطاب حيث تباينت الآراء حوله بتباين المنطلقات الأدبية واللسانية.

ومن المحدثين العرب الذين كانت لهم إسهامات عديدة في تحديد مفهوم الخطاب، نجد " عبد السلام المسدي" الذي عرف الخطاب على أنّه " الكلام أو المقال" وعده كيانًا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاءه، وقد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازًا خاصًا من قيم طالما أنّه محيط ألسني. مستقل بذاته، وهو ما أفضى إلى القول بأنّ الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورًا خاصًا[1].

(1) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام لمسدي، الدار العربية للكتاب (ليبيا)، د ط، 1994م، ص 128.

كما يتساءل في موضع آخر «هل للحدث اللغوي، نفعيًا كان أو إبداعيًا من شرعية وجود إن لم يرتبط بإجراء دلالي أو إلزام واقعي؟ بل هل يُتصور أنّ يؤدي البث الفني وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الإلزامية؟»[1].

فهو يؤكد ويلح على الوظيفة التواصلية للخطاب التي تستوجب وجود مرسل ومتلقي ورسالة ذات دلالة معينة.

كما نجده يعرف الخطاب بأنه خلق لغة من لغة وهو مفهوم من منظور أسلوبي، يركز فيه أيضًا على الوظيفة التواصلية فجعله ابتكار لغوي يرتبط باستخدام فردي للغة يوجه إلى قارئ أو سامع يفك شفراتها ليفهم مدلولاتها ويبرز خصائصها.

أمّا "محمد عابد الجابري" فيرى أنّ الخطاب بناء من الأفكار يعبر عنها تعبيرا استدلاليًا لينقل لنا وجهة نظر معينة، فن يحمل وجهة نظر. ويستعمل في هذا البناء مفاهيم يستوجب إقامة علاقات معينة بينها حتى يصبح البناء متماسكًا، ولما كان كل البناء يخضع لقواعد معينة تجعله قادرًا على أداء وظيفته، فإن الخطاب يعكس كذلك مدى قدرة صاحبه على احترام تلك القواعد؟ أي مدى استثماره لها لتقديم وجهة نظره إلى القارئ بالصورة التي تجعلها تؤدي مهمتها لدى هذا الأخير؟ مهمة الإخبار والإقناع. كما فرق بين الخطاب والتأويل فما يقدمه المرسل هو الخطاب، وما يصل المتلقي هو التأويل[2].

ولقد أكد "طه عبد الرحمن" في طرحه لمفهوم الخطاب أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بعملية الاتصال بالانطلاق من تحقيق الاقتراب أو الابتعاد حيث يقول: «حد الخطاب أصل كل تعامل كائنا ما كان ، لكن ماهيته ليست في مجرد إقامة علاقة تخاطبية بين جانبين فأكثر،

(1) المرجع السابق، ص 121.

(2) ينظر: الخطاب العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، دار الطليعة (بيروت)، 1982م، ص 17-18 وص 35.

لأنَ هذه العلاقة على قدرها وفائدتها، قد توجد حيث لا يوجد طلب إقناع الغير بما دار عليه الخطاب، وقد يحصل الجانبين القصدين المطلوبين في قيام هذه العلاقة، وهما قصد التوجه إلى الآخر و قصد إفهامه مرادا مخصوصا، من غير أن يسعى إلى جلب اعتقاد أو رفع انتقاد، ولا يزيد في يقين أو ينقص من شك، وإنما حقيقة الخطاب تكمن في كونه يضيف إلى القصدين التخاطبيين المذكورين قصدين معرفيين هما: قصد الادعاء وقصد الاعتراض»[1].

فمن خلال هذا التحديد الذي صدر عن طه عبد الرحمن نستشف بما لا يدع مفهوما للشك أن الخطاب –حسب تصوره–يأخذ منحا قصديا، أي يقوم على البعد القصدي وبالتالي فإن مفهوم الخطاب يبتعد عن تلك المفاهيم الشكلية التي أوكلت إليه.

كما نستشف أن ماهيته هي أرقى من مجرد إقامة العلاقات التخاطبية بين أطراف عملية التواصل مع قصد التوجه إلى الآخرين(المُخَاطبين) وقصد إفهامهم مرادا معينا؛ بل يتعدى الخطاب ذلك بتضمنه قصدين آخرين هما قصد الادعاء وقصد الاعتراض.

أمّا "سعيد يقطين" فقد جعل الخطاب مرادفا للكلام باعتباره الإنجاز الفعلي للغة فهو «اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة، كما أنّه يتكون من متتالية تشكل مراسلة بداية ونهاية»[2].

كما يعتبره «الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة، ولكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحددنا لهم شخصياتها وأحداثها

(1) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1 ،1998 م، ص 225.

(2) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ص 21.

المركزية، وزمانها وفضاءها، لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإنّ كانت القصة التي يعالجون واحدة»[1].

أمّا الخطاب عند "جابر عصفور" هو «الطريقة التي تُشكل بها الجمل نظامًا متتابعًا تسهم به في نسق كلي متغير ومتحد الخواص، أو على نحو يمكن معه أنّ تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل خطابًا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد. وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات، أو يوصف بأنه مساق العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة»[2].

لقد ركز في مفهومه على الأداء اللفظي، باعتبار الخطاب شكل من أشكاله مكون من جمل متتابعة خاضعة لنظام معين، يتضمن جملة من الأفكار التي تعبر عن وجهة نظر لها منطلقها الخاص.

أمّا " أحمد المتوكل" فقد ركز في تعريفه للخطاب على الوظيفة التواصلية، فعبر عن ذلك بقوله: «يعد خطابًا كل ملفوظ / مكتوب يشكل وحدة تواصلية قائمة الذات»[3].

ثم يحلل هذا التعريف قائلا: «يفاد من التعريف ثلاثة أمور:

أولا: تحييد الثنائية التقابلية جملة/خطاب حيث أصبح الخطاب شاملا للجملة.

ثانيا: اعتماد التواصلية معيارا للخطابية.

(1) المرجع السابق، ص 07.

(2) عصر البنوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو)، جابر عصفور، دار الأفاق العربية (بغداد)، د ط، 1985م، ص 269.

(3) الخطاب وخصائصه اللغة العربية (دراسة في الوظيفة والبنية والنمط)، أحمد المتوكل، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون (الرباط)، ط1، 2010م، ص 24.

ثالثا: إقصاء معيار الحجم من تحديد الخطاب، حيث أصبح من الممكن أن يعد خطابا نص كامل، أو جملة، أو مركب، أو ما سميناه في مكان آخر شبه الجملة»[1].

لقد جعل الخطاب شاملاً للجملة، وألغى معيار الحجم حيث أصبح من الممكن أن يعد خطابًا نص كامل أو جملة أو مركب أو شبه جملة، كما جعل التواصلية معيارًا للخطابية، فهذا النموذج الوظيفي يركز على الوظيفة التي يؤديها الخطاب من خلال ربطه بسياق استخدامه فهو يهتم بكيفية توظيف نماذج التكلم لتحقيق أغراض محددة في سياقات محددة.

أمّا "محمد مفتاح" فيعرف الخطاب بأنه مدونة كلامية وحدث يتصل بالزمان والمكان يوصف بأنه تواصلي، تفاعلي منغلق في سمته الكتابية، له صفة التوالد والتناسل، فهو لا يفرق بين النص والخطاب، فكلاهما يعتمد على الوظائف والتواصل، فالنص «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[2].

فهو مؤلف من كلام، يقع في زمان ومكان معينين، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف وآراء، يركز على الوظيفة التواصلية للغة، ولا يهمل الوظيفة التفاعلية التي تحافظ على العلاقات بين أفراد المجتمع له بداية ونهاية بالنظر إلى سمته الكتابية، منبثق من منطلق معين، فلم يؤخذ من عدم، تنبثق منه أحداث لغوية أخرى.

بعد تطرقنا إلى مفهوم الخطاب بصفة عامة، سواء عند العرب أو عند الغرب، ويتميز الخطاب ببعض الخصائص التي نحن بصدد عرضها فيما يلي:

(1) المرجع السابق، ص 24.

(2) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005م، ط4، ص 155.

*الخطاب نظام التلفظ في كل عملية تلفظية[1].

*الخطاب نظام للتفاعل والفعل المتبادل بين أطراف العملية التواصلية[2].

*يعتبر نظاما للتسلط والفعل من طرف واحد[3].

*يتميز بنظام التبعية والخضوع، بمعنى تبعية المتلفظ لملفوظاته وخضوعه لمنطقها[4].

*الخطاب يبسط ظلاله الدلالية على النسق اللغوي الذي يتشكل وفق وعبر الذات المتلقية[5].

* يبلور وحداته اللفظية المشكلة للنسق التركيبي بناء على مقام المتلقي الذهني والنفسي والاجتماعي[6].

*الخطاب ينطوي على بنية التخاطب[7].

*يختص ببنية أحادية قارة مغلقة[8]. لأنها تتألف من عناصر أحادية قارة تنشأ بينها علاقات محددة ومحدودة.

*الخطاب يتراوح من الكلمة المفردة الواردة مع سياق تخاطبي معين إلى النص كمجموعة من الكلمات المتسقة[9].

---

(1) ينظر: الخطاب والنص "المفهوم–العلاقة–السلطة"، عبد الواسع الحميري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،2008م، ص174.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص175.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص175.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص175.

(5) ينظر: الخطاب والدلالة قراءة في تأويل النص القرآني، منقور عبد الجليل، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 105، جانفي 2007م، ص1.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص1.

(7) ينظر: الخطاب والنص" المفهوم–العلاقة–السلطة"، عبد الواسع الحميري، ص176.

(8) ينظر: المرجع نفسه، ص177.

(9) ينظر: الخطاب والدلالة قراءة في تأويل النص القرآني، منقور عبد الجليل، ص2.

*يرتبط الخطاب ارتباطا وثيقا بالسلطة، حيث لا يمكنه أن ينفصل عنها، فهو على علاقة تلازمية معها، فلا يوجد إلا بوجود السلطة التي تتفاعل فيما بينها[1].

*الخطاب هو الذي يسوغ وعي المخاطب، ويوجه إرادته، كما يحدد علاقاته وطبيعة مواقفه من الأشياء والأوضاع[2].

أما "هرمان باري"Barry Harman قد حدد خصائص الخطاب كالتالي: [3]

*التاريخية: هي الصفة التي تكون فيها الذات القائلة محددة في الزمان والمكان، تخضع لتأثير القوى النفسية الاجتماعية.

*الاطرادية: حيث يكون الخطاب خاضعا لقواعد منزلة الاطرادات، فهو يتعلق باستراتجيات مقبولة دوليا.

*الحوارية: يعتبر الحوار النموذج الأمثل لكل سمة خطابية.

*العلاقة بين الخطابات علاقة ترجمة، حيث أنَ هذه الخاصية تؤخذ غلابا (مقتضية بذلك إمكان تعدد التأويل والترجمات).

*كل ممارسة خطابية هي ممارسة سيميائية بينية.

الملاحظ مما سبق ذكره أنّ الخطاب من المفاهيم النقدية التي تعد إشكالاً بارزًا على ساحة النقد الحديث، ولعل ما يزيد الإشكال تعقيدًا هو اختلاط مفهوم الخطاب بمفهوم النص، فالدلالات والمفاهيم الخاصة بالخطاب قد تعددت بتعدد المجالات والاختصاصات، وأكثر المفاهيم تداولاً هي تلك التي تعتبر الخطاب الكلام المكتوب أو الملفوظ الذي يتجاوز الجملة الواحدة في سياق معين يؤدي وظيفة تواصلية قوامها عناصر ثلاث (مرسل، متلقي، رسالة).

(1) ينظر: الخطاب والنص" المفهوم–العلاقة–السلطة"، عبد الواسع الحميري، ص187.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص191.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص129–ص 130.

2-مفهوم الخطاب الشعري:

إن مفهوم الخطاب كما أسلفنا الذكر لا يملك حدودًا واضحة يتفق عليها النّقاد، فمفاهيمهم مختلفة اختلاف مشاربهم ومناهلهم، فقد اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة بمذاهبها وتياراتها المختلفة، اللسانية والسميائية والبنيوية والتفكيكية وغيرها بالخطاب الأدبي، وعناصره المكونة له وبنيته ووظيفته، والتمييز بين مختلف أنواع الخطاب وقد أدى ذلك إلى تشكيل ركام هائل من المقولات التي تتناول الخطاب.

فالخطاب على المستوى البسيط «كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبًا أو ملفوظًا»[1]؛ هذا التعريف يركز على الجانب الكمي المادي للخطاب.

ويعرفه سعد مصلوح فيقول: «الخطاب هو رسالة موجهة من المنشأ إلى المتلقي، تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة، وهذا نظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية وتشكل علاقاتها من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم»[2].

لقد عرف سعد مصلوح الخطاب باعتباره عنصر يشترط مرسلا ومتلقيا، ولا بد لهذين العنصرين أن يشتركا في الشفرة اللغوية حتى يتمكن من وصول الرسالة الموجهة من المرسل إلى المتلقي دون أي عائق.

---

(1) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4 ،2005م، ص115.

(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، نور الدين السد، دار هومة، الجزائر، 1997م، ط، ج2، ص 192.

ويرى رابح بوحوش أنّ «الخطاب جسم عجيب زئبقي يشبه السمكة في البحر عبثًا تحاول إمساكه باليد»[1].

ويعرف أيضًا بأنه «جسم ينفلت من كل شيء؛ من المنهج ومن الناقد، كما أنه ينفلت حتى من ذاته ومن السلطة والأنظمة الجامدة كي يؤسس عالمه المتميز، والخطاب عنصر حركي نشط قام بوظيفة الأخلاق والتناقض ليؤكد وجوده»[2].

فالواضح من هذين القولين أنّ الخطاب ليس ثابتًا بل هو متغير منطقي، كل حسب الموضوع والمناسبة التي وضع من أجلها، فهو ليس خاضعًا حتى لسيطرة قانون بل هو الذي يختلف عالمه المتميز حتى يلمع به لوحده.

فإذا كان الخطاب من المصطلحات النقدية التي تتعدد حوله الآراء، فكذلك الحال بالنسبة للخطاب الشعري.

ترى جوليا كريستيفا Julia Kristeva «أن النص الشعري الأدبي خطاب يخترق حاليًا وجه العالم والأيديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبًا»[3].

تؤكد جوليا كريستيفا من خلال هذا القول على أهمية الخطاب الشعري الذي أصبح يحتل مركز الصدارة على أنواع الخطاب الأدبية الأخرى، وهذا راجع إلى أنّ الخطاب الشعري قد يكون بلغات متعددة، وهو يؤثر في النفوس بشكل كبير أكثر غيرها.

---

(1) المناهج النقدية وخصائص الخطاب السردي، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع عنابة، دتا، دط، ص 75.

(2) مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، دتا، دط، ص7.

(3) الخطاب الشعري في السبعينات (دراسة فنية ودلالية)، أحمد الصغير المراغي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (الجزائر، 2009م، دط، ص 39.

وحسب ميشال ريفاتير Michel Riffaterre «الخطاب الأدبي أو الشعري قبل كل شيء هو لعب بالكلمات، واللعب بالكلام محكوم بقواعد تنظيمية»[1]. فالأديب أو المؤلف لا يقنع بالعمل ضمن القواعد الصورية؛ وإنما يريد أن يضفي إليها نوع من قواعد البلاغة العربية، لنصل إلى أنّ اللعب باللغة هو جوهر العمل الأدبي والشعري خاصة، ويضيف إلى ما سبق الوزن والقافية إذ هما ركنين أساسين يرتكز عليهما الشعر[2].

وكذلك يمنى العيد ترتكز في الخطاب الشعري على الجانب اللغوي منعزلاً عن سياقاته، إذ تقول: «لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية»[3]. وهذا ناتج عن تأثرها بالمدرسة البنيوية، والتي من أهم روادها "رومان جاكبسون" Roman Jakobson الذي عرف الوظيفة الشعرية بكونها النزوع نحو الرسالة في حد ذاتها، أيّ التركيز على الرسالة نفسها، وتجدر الإشارة أنّ الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الشعر وحده، ولكنها تظهر فيه بشكل أكبر، فالخطاب الإبداعي (شعر ونثر) يتميز بكثافة شكله الذي يستوقفنا قبل مضمونه؛ لأنّه يركز على الوظيفة الشعرية في المقام الأول، فحسب توزيع الوظائف على عناصر العمليات اللغوية، فإن الخطاب –شعري كان أو نثرا– يكون أقرب إلى الشعرية كلما كان تركيزه على الرسالة أكبر، وحتى أنّ جاكبسون قد اعتبر أنّ الأسلوب هو الوظيفة الشعرية بوصفها حدث لسانيًا واحدا يركب بين عمليتين متواليتين في الزمن والوظيفة، وهما الاختيار والتركيب[4]. وقد جعلت الأسلوبية هذه العمليات منطلق في تحليل الخطاب.

(1) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط3، 1992م، ص 120.

(2) ينظر: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية تركيبية)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، د ط، ص 22.

(3) في القول الشعري، يمنى العيد، دار توبقال، المغرب، 1987م، ط1، ص 09.

(4) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص 96.

أمّا عز الدين إسماعيل فيرى أنّه «لا شك أن فكرة الخطاب تستبعد جزئيًا أو مرحليًا على الأقل فكرة الشعرية إلى حد ما، مع أننا نقول إنّ الخطاب الشعري نوع معين من الخطاب يرتبط بالشعر بصفة خاصة، لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أنّ تغطي على الخصوصية الأخرى»[1].

أيّ أنّ عز الدين إسماعيل في قوله يرى أنّ الخطاب الشعري كغيره من الخطابات الأخرى إلاّ أنّه يرتبط بالشعر فقط.

ويرى صلاح فضل الذي يتبنى الأسلوبية، وذلك في كتابة "أساليب الشعرية المعاصرة" أنّ «التصور الذي نختاره ونقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث يتأسس على قطبي التعبير والتوصيل»[2].

فالخطاب الشعري إذن هو مجموعة من النصوص التي تتآلف فيما بينها لتكون رسالة معينة مرتبطة ارتباطًا فنيًا وجماليًا وزمنيًا، وتكون هذه الرسالة الخطاب مجملة بشفرة ما إلى القارئ أو المتلقي، وهذا ما يؤكده محمد الجزار في قوله: «إنّ الخطاب discours مصطلح أكثر سعة من النص، وإنّ كان مبنيًا على عدد لا متناه من النصوص وليس الأعمال» [3].

فالخطاب الشعري يعتبر أسلوبًا من الأساليب البلاغية التي يستعملها الشاعر أو الكاتب غير أنّه في أغلب حالاته يكون مسموعًا والمتلقي فيه يكون مستمعًا، لذلك فإنّ درجة التأثير في نفس المتلقي تكون أكثر في الخطاب على النص لأّنه يعتمد على أسلوب الإقناع المباشر مستعملاً العبارات المناسبة والمقنعة، والحجج الدالة في نفس الوقت لتأكيد

(1) قراءة في ديوان أبجدية الروح، حوارات نقدية، عز الدين إسماعيل، 1997م، دط، ص 122.

(2) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1994م، ط1، ص 07.

(3) الخطاب الشعري في السبعينات (دراسة فنية ودلالية)، أحمد الصغير المراغي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (الجزائر، 2009م، دط، ص 39.

الرأيّ وتأثيره في الآخر، إذ يتضح لنا مما سبق أن المتلقي أيضًا له دور رئيسي في تكوين الخطاب الشعري؛ لأنّ المتلقي والكاتب كل منهما وجهان لعملة واحدة ويساهم كل منهما في تشكيل وتكوين الخطاب الشعري، فالخطاب الشعري يحوي العديد من العناصر أبرزها:

المبدع والرسالة والسياق والمتلقي، قد يكون هذا المتلقي قارئًا أو سامعًا أو مشاهدًا، أمّا النص الشعري، وإنّ كان لا يدل دلالة واضحة على الرسالة الشعرية فإنّه يحمل في ذاته معاني الكمال والاستقلال ولا يشير إلى وجود متلق، في حين أنّ المتلقي هو الذي يكسب الرسالة الشعرية عمومًا صفة الكمال[1].

ولقد اعتمد كثير من النقاد على التراث النقدي والبلاغي والنحوي والعروضي واستندوا إليه في قراءة الخطاب الشعري، ولئن اعتبر ذلك خروجًا عن المناهج الحديثة إلاّ أنّ هذا الإجراء يسعى إلى تأسيس منهج يرتكز على آليات مستمدة من المادة الأصلية والإرث الثقافي العربي، وفي اجتهادهم هذا كان عليهم التوفيق بين المناهج النقدية الحديثة كالأسلوبية والسميائية، وبين الأدوات الإجرائية التي ينبغي أنّ تضاف إلى المناهج لتكون أدوات لتفكيك النص وكشف مختلف أبعاده وتجتمع في تكوين الخطاب الشعري عدة عناصر تتداخل لتؤسس شاعريته وتؤكد تميزه.

وتقتضي بنية الخطاب وجود بنيات كلية، هي في حد ذاتها من خصائصه الفنية والتركيبية، ولعل البنية اللغوية والبنية الإيقاعية أكثرها شيوعًا.

فالبنية اللغوية تقع على امتداد عناصر اللغة في الخطاب الشعري، من الصوت إلى المعجم إلى التركيب، فالصوت اللغوي مركب صغير وظاهر لا يهتم بمخرجه وصفاته كثير من الدارسين في الدراسات النقدية الشعرية، رغم أنها ترسم معالم نغمة الخطاب الشعري،

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 39.

وتحدد بعض مساراته، لأنّ النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة [1].

كما أنّ للأصوات القصيرة والممدودة دور كبير تؤديه في الكشف عن طبيعة الحركة النفسية [2]. وقد سعى الباحثون إلى تحديد دلالات الحروف وتوافقها مع الدفق الشعري، مركزين على صفة الحرف وشكله الكتابي وإيحاءه الدلالي.

أما المعجم فهو في حد ذاته مكون مهم للخطاب الشعري كونه عنصر من عناصر البنية اللغوية، فهو صيغ تكون في كثير من الأحيان مفاتيح للخطاب الشعري، فالمعجم قبل كل شيء لعب بالكلمات، وهو الحاصل داخل سياق لغوي يكسب الكلمة قيمتها، الدلالية.[3] فالقصيدة مجموعة من الكلمات، والأسلوب هو تأليف لهذه الكلمات، وكلما كان الخطاب شفافًا كان عاديًا، وكلما كان كثيفًا يستوقفنا شكله كان خطابًا شعريًا.

ولذلك لا يستغرب تسميته بالمختبر اللفظي عند محمد بنيس الذي يضفي عليه صفة القداسة اللغوية لأنّه يكوّن المسكن الذي يحوي الانفعال الشعري[4].

أما بالنسبة للتركيب فهو يهتم بأبنية الكلام بما يساوي تقريبا الجملة مشحونة بطاقات دلالية وتأثيرية كبيرة.[5]

(1) ينظر: قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،1988م، ط1، ص54.

(2) ينظر: قراءة الشعر وبناء الدلالة، شفيع السيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 1999م، دط، ص 230.

(3) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر الغربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، 2001م، دط، ص 296.

(4) ينظر: الشعر العربي (بنياته وإبدالاته)، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ط1، ص 22.

(5) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر الغربي، ص221.

ويقوم التركيب على أساس النحو، وهو قابل للانزياح، بقبول المجاز محركا في البناء اللغوي، بما يخلق صورا شعرية تجمع بين الحسي والمعنوي في تمرد على النظام العام للغة، ومن هنا تأتي الصور بلاغية ورامزة وغامضة، حيث تتعدد الأولى إلى التشبيهية، وتتعددالتشبيهية ذاتها إلى الحقيقة والنفسية[1]. وكلها أنواع معروفة في بلاغتنا العربية تؤدي وظيفة الصورة الفنية. فعادة التركيب يقسم إلى نوعين: تركيب نحوي وتركيب بلاغي، فأما التركيب النحوي فيتمثل في بنية الجملة، أمّا التركيب البلاغي فيتمثل في الظواهر اللغوية كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية.

وتعتبر الصورة الشعرية مكونًا بنيويًا أساسيا في الخطاب الشعري، ولئن اعتبرت أداة للشرح أو التعليل أو أداة للزخرفة–وهذا اعتبار القدماء–فإنّها حسب النقد الحديث عماد البناء الشعري وفيها تتفاعل بقية العناصر.

وثاني أهم عنصر في بنية الشعر منذ القديم إيقاعه وهو موسيقاه، إذ أنّ «البعض يرى بأن الشاعر يعاني القصيدة كنغم أولاً، ذلك أنّ هذا النغم الذي ينبثق من أعماق الشاعر ويملأ وجدانه هو التعبير الأولي عن المشاعر التي تجيش في نفسه حيال المحرض»[2]. فالشعر والإيقاع وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، فالإيقاع من الخصائص الدقيقة للشعر التي تجعله شعرا وتخرجه من دائرة الكلام العادي.

إنّ الخطاب الشعري نظام من العلاقات الإشارية والوقائع الأسلوبية والأبعاد الدلالية، وبمركباته الصوتية والدلالية والنفسية تتشكل وحداته اللغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقق من خلالها نسيج النص، وبها يحقق أدبيته فيثير المتعة ويمنح الفائدة.

(1) ينظر: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، 2000م، دط، ص 135–136

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص 50–51

وما دام الخطاب الشعري كذلك فإنّ الممارسة النقدية العربية الحديثة قد اهتمت به بشكل مميز، وبخاصة تلك الممارسات التي حاولت تطبيق المناهج اللغوية الحديثة عليه ومنها المنهج الأسلوبي الذي أعرب عن جدارته في تحليل الخطاب الشعري وفق منظور شمولي ورؤية لا تستكين إلى الأحكام الانطباعية والارتجالية[1].

(1) ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ص 155.

3- البلاغة والأسلوبية:

الكثير من الباحثين يرون أنّ الأسلوبية امتداد للبلاغة، على أساس أنّ البلاغة ماتت وحلّ محلها الأسلوبية، وهذا ليس بصحيح ،فالبلاغة موجودة تضع المقاييس لمحاكمة الأساليب، وترى أنّ الجانب الجمالي هو مرافقة هذه الأساليب، أمّا الأسلوبية فمعيارها التأثير على المتلقي، ولقد أثبتت العديد من الدراسات اللغوية الحديثة أنّ لا تعارض بين البلاغة والأسلوبية، وأنّ الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيرًا، بل إنّ الأسلوبية لم تنهض إلاّ على أكتاف البلاغة، إذ تستخدم قواعدها لتبرز الجانب الجمالي، ولكن يبقى الاختلاف بينهما واضح في العديد من النقاط.

البلاغة عند اللغويين تأخذ معنى الكلام الفصيح الذي يؤدي للمعنى المراد، فهي في معناها الاصطلاحي لا تبتعد عن المعنى اللغوي، فلقد ذكر أبو هلال العسكري أنّ «البلاغة من قولهم بلغتُ الغاية: إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري. الشيء: منتهاه[1]. فمعناها اللغوي يدور حول وصول الشيء إلى غايته ونهايته، وهي بهذه الدلالة لا تختلف عن مفهوم الاتصال والإبلاغ، بل إنها تتقاطع مع مفهوم التواصل ذاته، وهذا ما يؤكده قول العسكري: «سميت البلاغة بلاغة لأّنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه»[2].

لم يختلف معناها الاصطلاحي عند علماء اللغة العربية عن معناها اللغوي في كونها الوصول والانتهاء إلى نفوس المتخاطبين، وهذا ما ذهب إليه أبو هلال العسكري الذي يعد

(1) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفصل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (مصر)، ط1، 1956م، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 06.

من أوائل البلاغيين الذين حاولوا ضبط مفهوم البلاغة، فهي «كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[1].

أما الآمدي فيرى أنها: «إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة، سليمة من التكلف»[2] فهو لم يبتعد في مفهومه عما ذهب إليه أبو هلال العسكري.

والبلاغة وصف للكلام ووصف للمتكلم، فبلاغة الكلام «مطابقته لما يقتضيه حال الخطاب مع فصاحة ألفاظه، مفردها ومركبها»[3].

إذن يشترط في الكلام حتى يكون بليغًا أنّ يكون مطابقًا لمقتضى حال من يخاطب به، وأن يكون فصيح المفردات والجمل، ولتعدد أحوال المخاطبين واختلافها، يستوجب انتقاء الطريقة الملائمة لحالة المخاطب، ليبلغ الكلام هدفه المرجو ألاّ وهو التأثير.

أمّا بلاغة المتكلم «هي ملكة في النفس يقتدر بّها صاحبها على تأليف كلام بليغ مطابق لمقتضى الحال مع فصاحته في أيّ معنى قصده، وتلك غاية لن يصل إليها إلا من أحاط بأساليب العرب خُبرا، وعرف سنن تخاطبهم في مناظراتهم، ومفاخرتهم، ومديحهم، وهجائهم وشكرهم، واعتذارهم ليلبس لكل حالة لبوسها، ولكل مقام مقال»[4].

يمكن أنّ نقول أنّ البلاغة مكونة من لفظ ومعنى، وتأليف للألفاظ البنية الظاهرة مفهومه المعني غير غريبة ما يمنحها قوة وتأثيرا، كما أنّ من أهم عناصرها الدقة في اختيار الكلمات والأساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال السامعين والنزعة النفسية

(1) المرجع السابق، ص 10.

(2) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف (القاهرة)، ج1، دط، 1961م، ص 400.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتاب الإسلامي(بيروت)، حـ ط، 1990م، ص 11.

(4) المرجع نفسه، ص 14.

التي تتملكهم وتسيطر على نفوسهم، ولقد حصرها عبد الرحمن الميداني في ستة عناصر هي[1]:

1-الالتزام بالقواعد النحوية والصرفية، وانتقاء المفردات والجمل الفصيحة.

2-الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى.

3-الاحتراز عن التعقيد في أداء المعاني المرادة، من جهة اللفظ أو من جهة المعنى.

4-انتقاء الكلمات والعبارات الجميلة، التي يدرك جمالها الحس المرهف والذوق الرفيع لدى البلغاء.

5-تَصيُّد المعاني الجميلة وتقديمها في قوالب لفظية ذات جمال.

6-تزيين الكلام بالمحسنات التي تستثير إعجاب المخاطبين.

أما الأسلوب باعتباره الجذر اللغوي للأسلوبية، لفظ استعمل في غير ما وضع له أصلاً، ففي المعاجم اللغوية العربية «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتدة أسلوب...يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان أساليب من القول أيّ: أفانين منه»[2].

فالمعنى اللغوي للأسلوب هو الطريق، أما في الاصطلاح فمعناه متعلق بأفانين القول المختلفة.

يعد عبد القاهر الجرجاني أول من استعمل مصطلح الأسلوب بمعناه المجرد عند شرحه لنظرية النظم، التي لم يتحيز فيها لا للفظ ولا للمعنى، بل جعل الجمال يكمن في

(1) ينظر: البلاغة العربية (أسسها، وعلومها وفنونها)، عبد الرحمن الميداني، دار القلم، دمشق، ط1، 1996م، ص 131.

(2) لسان العرب، ابن منظور، مادة (س ل ب).

الجمع بينهما، ذلك أنّ الألفاظ يجب أنّ «تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس»[1].

ولقد ربط الأسلوب بالنظم الذي غايته الجمال لأنّه «تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض»[2]، وحاول بذلك أن يساوي النظم بالأسلوب حيث قال: «واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وغرض أسلوب، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره»[3].

بهذا نفهم أنَ الأسلوب في نظره طريقة معينة في القول، والتباين في طرق النظم تعود إلى المتكلم وقدرته على نسج المعاني وتكييفها حسب ما يخدم الأغراض التي يريد الوصول إليها.

وعرفه ابن خلدون بأنه «المنوال الذي تنسج عليه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه»[4].

ولا يقصد بالقالب هنا النحو أو البلاغة، وإنما يفهم منه أنّه «صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد ألنتجي، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط3، 1999م، ص 56.
(2) المعاني على الأسلوب، محمد الحماوي الجويني، دار المعرفة الجامعية (الإسكندرية)، ط1، 1996م، ص 04.
(3) دلائل الإعجاز، ص 338.
(4) مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر (بيروت، لبنان)، ط5، 2004م، ص 581.

العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصًا كما يفعل البناء أو النَساج في المنوال»[1].

وقد اهتم العرب وفق هذه الرؤية للأسلوب بدراسة الألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب والقواعد النحوية، وعكف النقاد والبلاغيون على دراسة أساليب الأدباء، والبحث في أسباب جمالها وجودتها التي تميز أسلوبًا عن آخر، فيمكن أن نعد الأسلوب طريقة خاصة في استخدام اللغة، وهو ما يميز أديبًا عن آخر في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، ويمثل طريقته في إبداع الفكرة وتوليدها وإبرازها في صورة لفظية.

ولم يبتعد اللغويون العرب في العصر الحديث عما ذهب إليه القدامى في وضع مفهوم للأسلوب، فأحمد الشايب يرى أنّه الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني[2].

يبدو أنّ الشايب يرى الأسلوب ماثلاً في التراكيب اللغوي للخطاب والعلاقات التي تنتظم فيها صورة هذا الخطاب اللفظية.

كما اعتبره الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها إذ يختار المرادفات ويصوغ العبارات، ويأتي بالمجاز والإيقاع وذلك قصد التعبير عن قناعاته ووجدانياته، ويقصد من وراء إيراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب[3].

(1) مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عيّاد، مطبعة أصدقاء الكتاب (القاهرة)، ط3 1996م، ص 24.

(2) ينظر: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، فتح الله أحمد سليمان، دار الأفاق العربية (القاهرة)، ط1، 2008م، ص 12.

(3) ينظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966م، ص 40-41.

أمّا منذر عياشي فقد رأى أنّ «الأسلوب حدث يمكن ملاحظته، إنّه لساني لأنّ اللغة أداة بيانية، وهو نفسي لأنّ الأثر غاية حدوثه، وهو اجتماعي لأنّ الآخر ضرورة وجوده، وإذا كان هو كذلك، فإنه يستلزم نوعين من النشاط: الأول يتعلق بالمرسل، والثاني يتعلق بالمرسل إليه»[1].

فهو يرى أنّ اللغة هي أداة الأسلوب التي من خلالها يربط بين المرسل والمتلقي لتحقيق عملية التواصل اللساني.

أمّا الأسلوبية فهي منهج نقدي حديث يتناول النصوص الأدبية بالدراسة، على أساس تحليل الظواهر اللغوية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها محددًا المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين.

إنّ أهم سمات المنهج الأسلوبي هو استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغًا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي[2].

الأسلوبية كمنهج نقدي تستقي مبادئها وعناصرها من علوم اللغة الحديثة، فأصبحت مدرسة لغوية تهتم بمعالجة النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرًا تصف به النص الأدبي[3].

(1) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد كتاب العرب(دمشق)، ط2، 1990م، ص 37.

(2) ينظر: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، خليل عودة، مجلة النجاح للأبحاث، ع8، مج2، 1994م، ص 99.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 99.

ولأنّ علم اللغة الحديث فرق بين قطبي الثنائية اللغوية (اللغة والكلام)، إذ اللغة «نظام من إشارات تعبر عن أفكار»[1]، والكلام «الجانب التنفيذي لذلك النظام»[2]. فإنّ الدراسة الأسلوبية تعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة؛ لأنّه يمثل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما تعكسه من انفعالات وعواطف ومشاعر، وليس بما فيها من أفكار وموضوعات، وموضوعها اللغة كأداة للتعبير والفعل[3] .

ومن هنا فإنّ اللغة هي الأساس الذي تقوم عليه الدراسات الأسلوبية، وهي الأداة الأولى التي ترتكز عليها في تحليل النصوص الإبداعية والكشف عن مظاهر الجمال فيها، وهذا ما أكده "بيار جيرو" في قوله: «الأسلوبية اليوم هي دراسة اللغة، وهي أيضًا دراسة للكائن المتحول باللغة، وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعي»[4].

فالأسلوبية تهتم بدراسة اللغة شأنها شأن علم اللغة، لكن الفرق واضح بينهما من حيث مادة الدراسة وهدفها، فعلم اللغة يهتم بدراسة اللغة العادية المنطوقة التي يستخدمها المجتمع في حياته اليومية الاعتيادية أداة للاتصال، أمّا علم الأسلوب فهو يتعدى اللغة المتداولة في المجتمع إلى الأنماط اللغوية الفردية المتميزة بما فيها من انحرافات لغوية لافتة ومتميزة على المستوى الفردي، وهكذا فإن الدراسة الأسلوبية تتركز على اللغة الأدبية لأنّها تمثل التميَز في الأداء على المستوى الفردي عن وعي واختيار وانحراف عن المستوى المألوف للغة.

(1) علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، دط ، 1985م ،ص 34 .
(2) المرجع نفسه، ص 32.
(3) ينظر: علم الأسلوب والنظرية البنائية، صلاح فضل، دار الكتاب المصري (القاهرة)، ط1، 1996م، ص 36.
(4) الأسلوب والأسلوبية، بيار جيرو، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي (لبنان)، دط، د تا، ص 06.

وهكذا فإنّ الأسلوبية «تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى عمق الاستعمال اللغويّ المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينة، وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور وانتظام ذلك كله مع المعنى، فالكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب»[1].

ومن هنا تأتي أهمية توظيف اللغة في فهم النص الأدبي في الدراسات الأسلوبية، فهي الأداة التي يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية تشكيلاً يعكس أفكار الشاعر ومشاعره، فيضفي عليها بذلك ملامح جديدة وأبعادًا مختلفة.

فالأسلوبية إذن تهتم بالجانب العاطفي للظاهرة اللغوية، إذ تسعى إلى تتبع الكثافة الشعورية التي تميز النص الأدبي وهكذا فإنّ الأسلوبية تدرس «وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي، أيّ التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس»[2].

وعلى هذا الأساس، فاللغة هي الأداة الأولى في الدراسة الأسلوبية بمستوياتها المختلفة الصوتية والتركيبية، وعلى مستوى الصورة، فنتمكن من خلالها أن ننفذ إلى عمق النص الأدبي، آخذين بعين الاعتبار مدى تميّز صاحبه في صياغة تلك اللغة وتشكيلها وجماليات هذا التشكيل.

الأسلوبية لم تنشأ من فراغ، فقد كان لها جذور في علم البلاغة عند العرب، فقد اهتمت البلاغة بالأسلوب، وقد شغل موضوع العلاقة بين البلاغة والأسلوبية مكانًا واسعًا في

(1) المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، خليل عودة، ص 113.

(2) الأسلوبية (علم وتاريخ)، سليمان العطار، مجلة فصول، ع(2)، 1981م، ص 133.

الدرس اللغوي الحديث. فنجد أنّ البعض يذهب إلى أنّ الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة، وأنها «تتخلّق منهجيًا من أبوة علم اللغة وأمومة البلاغة»[1].

الأسلوبية والبلاغة كلاهما اتجه إلى الخطاب الفني، دون الخطاب العادي، واتخذتا الأنماط والأنساق التعبيرية مادة للبحث، لكن البلاغة تغاضت عن جوانب في الأداء الفني، تلك المتعلقة بما يحيط بالمنشئ كالجوانب الاجتماعية والنفسية...وفرضت عليه قيودا يظهر أثرها جليًا في المنتج –بخلاف الأسلوبية – فالبلاغيون قعّدوا للجمال البلاغي والعمل الإبداعي بمعايير ثابتة تصلح لكل زمان ومكان متناسين الفرق بين كتاب أحكمت آياته منزل من لدن حكيم، وبين فن مبدعه الإنسان يتحمل الحسن والقبح كما يتحمل النقص[2].

ومع هذا فإنّ مفهوم الأسلوب لم يكن غائبًا عند التحليل البلاغي، إذ إنّ التمييز بين الأسلوب البسيط والمعقد، أو الرديء والراقي هدف من أهداف البحث البلاغي. حيث تعمقت النظرة إلى الأسلوب في التراث البلاغي مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني الذي يساوي بين الأسلوب والنظم ويماثل بينهما، لأّن الأسلوب عنده لا ينفصل عن رؤيته للنظم، حيث أنهما يشكلان تنوعًا لغويًا خاصًا بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار، ويرى أنّ الجمال في الأدب يمكن في نظمه الذي يتكون من العلاقات الجمالية بين الألفاظ بعضهما مع بعض، لإنتاج المعنى الذي يتحقق عندما توضع الألفاظ موضعها الصحيح الذي توجبه قواعد النحو وبذلك يصبح الجمال معنويًا واللفظ دليلاً عليه[3]. وقد اعتمدت هذه النظرية على أسس

(1) حول عملية الأسلوب وأسلوبية التقبل، حاتم الصكر، مجلة آفاق عربية (بغداد)، ع10، 1991م، ص 73.

(2) ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1982م، د ط، ص 190–ص 191.

(3) ينظر: علم الأسلوبية والبلاغة العربية، سحر سليمان عيسى، دار البداية (عمان)، 2011م، ط1، ص 18.

النحو حيث يعرف النظم بقوله: «ليس النظم إلاّ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها»[1].

يرجع الجرجاني القدرة على النظم إلى المقدرة العقلية للمتكلم التي لا تقتصر على مجرد العلم باللغة، وتتمثل براعة المتكلم في القدرة على الانتقاء التي تمكنه من الاختيار بين الإمكانات المختلفة المتاحة له، فالدور الأساسي في عملية النظم يعود إلى المتكلم، إذ أنّ قوانين النحو المعيارية هي قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وآخر، ولا تؤدي إلى تفاصيل في مستويات الكلام، فدورها يقتصر فقط على تحديد معايير الخطأ والصواب، ولكن الفرق بين مستوى كلام وآخر يعود إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة وإعادة تشكيلها فهو على وعي تام بالفارق بين اللغة والكلام، فقوانين النحو، ومعاني الألفاظ تمثل عند الجرجاني القار في وعي الجماعة الذي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية، أمّا الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه[2].

هناك من يرى أنّ الأسلوبية التي تمتص من عظام أمها البلاغة، لا تزدهر إلا بمقدار ذبولها، وأنّ البلاغة كانت في الأصل فنا لتأليف الخطاب، ثم احتوت بعد ذلك على التعبير اللساني جميعه، وباشتراكها مع الفنون الشعرية اشتملت على الأدب كله، فالبلاغة فن للتعبير الأدبي وهي أداة نقدية لتقدير الأسلوب الفردي، وفن كبار الكتاب، لكنها سقطت بسبب ميلاد مفاهيم جديدة للفن واللغة بحيث أصبحت غير قادرة على تجديد أدواتها الفنية[3].

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني(القاهرة)، دار المدني (جدة)، 1996م، ط1، ج1، ص 18.

(2) ينظر: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، نصر أبو زيد، مجلة فصول، (العدد الخاص بالأسلوبية)، 1984م، ص 13.

(3) الأسلوبية، بيار جيرو، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري (حلب)، 1994م، ط2، ص 09.

لكن من الملاحظ أنّ البلاغة القديمة مازالت تؤثر على الدرس اللغوي عامة، والدرس النّقدي خاصة، بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

يمكن القول أنّ الأسلوبية أصبحت هي البلاغة الحديثة، فالبلاغة لم تصبح لها أية قيمة بسبب مجموعة التطورات والمفاهيم الجديدة على الساحة النقدية، فلم تعد لقواعدها فاعلية كما كانت من قبل، فإنّها قد «ذابت وانحلت في مبادئ وأطر علم الأسلوب الحديث بشكل أو بآخر»[1] وذوبانها هذا هو المقصود باستمرار أثرها غير المباشر.

البلاغة عند العرب اهتمت بدراسة الشكل والمضمون، الشكل يتمثل في اختيار الألفاظ ودلالتها على المعاني، ونتج عن هذا اختلاف النقاد فيمن تكمن فيه الأهمية (اللفظ أو المعنى)، الأمر الذي وضع له عبد القاهر الجرجاني حلاً في نظرية النظم، حين توصل إلى التوسط في حل هذه القضية بأن جعل كل من اللفظ والمعنى في منزلة الآخر، لا غنى لواحد منها عن غيره ؛فاهتمت الدراسات البلاغية بدراسة اللفظ والمعنى، وما ينشأ عنهما من بناء الجملة وامتدادها، وما يحدث فيها من تغير مختلف عن قوانين النحو قد يضيف معنى، وقد يخل به إذا لم يكن في موضعه، وازداد اهتمام النقاد وأهل البلاغة العربية بدراسة هذه الألفاظ و المعاني من خلال علم البديع الذي يبحث في جماليات الألفاظ والأصوات والجرس الموسيقي الناتج عن التألف بين الحروف والكلمات.

لكن البلاغة العربية لم تهتم بدراسة ما وراء العمل الأدبي وما ساهم في تشكيله من عوامل اجتماعية ونفسية ساعدت في بلوغ الفكرة إلى قلب الشاعر ليمثله بمعنى عذب من خلال أجمل الألفاظ وأحسنها.

(1) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، مؤسسة، دار عالم المعرفة، 1992م، دط، 1992م، ص 133.

لقد جاءت الأسلوبية في العصر الحديث لتكمل مسيرة البلاغة العربية فتكون وريثة شرعية لها، فأصبحت تمثل تعريفًا جديدًا للبلاغة باعتبارها علمًا لا يعتني إلاّ بالعناصر اللغوية في النص الأدبي، وامتد ليبحث درجة قوتها وانسيابيتها التعبيرية داخل مستوى النص، بحيث تكون اللغة في محيطه الأداة الناقلة لمجموعة الانفعالات والعواطف التي يريد المبدع أنّ ينقلها كما يشعر بها دون تغيير إلى المتلقي وبأجمل أسلوب وأبدع نظم[1].

وتبقى الأسلوبية منهجًا نقديا يكشف عن أسرار اللغة الأدبية في النص الإبداعي من خلال وحداته المكونة له، انطلاقًا من كون اللغة وسيلة وغاية، وسيلة للوصول إلى استنطاق النص وغاية سعيًا وراء الوقوف عند درجة الأدبية في النص الأدبي، واللغة العربية كباقي اللغات كائن حي ينمو ويكبر، فليس يضيرها أن تواكب دراسات وبحوث علم اللغة الحديث بمختلف مناهجه، خاصة وأنّ الأسلوب لم يكن غائبًا عن وعي علماء العربية القدامى وبمفهومه الدقيق، وليس يضيرها أن تكون الأسلوبية وريثًا للبلاغة أم لا، ولا داعي للخوف لا على العربية التي تكفل البارئ عز وجل بحفظها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ﴾[2]، ولا عمل الناقد، لأنّ الأسلوبية لم تشترط الإحصاء البياني، ولا المعادلات الرياضية، ومن ثمة فمن الممكن أنّ تزاوج بينهما لتتماشى بحوث العربية مع ما تمليه عليها الحداثة شرط عدم المساس بخلودها وإعجازها الذي اكتسبته من الذكر الحكيم.

(1) ينظر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء (عمان)، 2002م، ط1، ص 123.
(2) سورة الحجر، الآية 09.

4-الزهد وبواعثه عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري:

جاء الإسلام فبشر بقيم إنسانية جديدة عما عرف في الجاهلية؛ من توحيد، وعبادة ورجوع إلى الله، ومجاهدة النفس عن عرض الدنيا وزخرفها، ونزوع إلى الفضائل التي ترتفع بكرامة الإنسان. لكن تغير ظروف المجتمع الإسلامي وأحواله أدت إلى ابتعاد بعض المسلمين عن الاعتدال والاستقامة، وتكالبهم على شهوات الحياة وملذاتها، فاستدعى ذلك ظهور نزعة روحية مقابلة تحث على الزهد في الحياة الدنيا طمعًا في نعيم الحياة الآخرة.

تدور مادة الزهد في اللغة حول الإعراض عن الدنيا، فلقد ارتبط معناها في المعاجم العربية بمعناها الديني فقد ذكر الجواهري أنّ الزهد خلاف الرغبة في الشيء، ومعنى يتزهد هو يتعبد[1].

ولا يقال الزهد إلا في الدين خاصة، فيقال فلان يتزهد أيّ يتعبد فالزهد بمعناه اللغوي الخاص له مدلول ديني بمعنى عدم الرغبة في الدنيا وعدم الحرص عليها[2].

والمتمعن في المعاني المعجمية للزهد يجد أنها لا تخرج عن كونه ضد الرغبة، ويقابل الرغبة الإعراض أيّ أنّ الزهد في اللغة هو الإعراض عن الدنيا وبغضها وعدم الحرص عليها، والزاهد في الدنيا هو التارك لها ولما فيها من ملذات وشهوات.

ولم يرد لفظ الزهد في القرآن الكريم سوى مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ﴾[3].

(1) ينظر: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، إسماعيل بن حماد الجواهري، تح، أحمد عبد الغفور عطار دار العلم للملايين (بيروت)، 1978م، ط4، ج2، مادة (زهد).

(2) ينظر: لسان العرب ابن منظور، ج4، مادة (زهد).

(3) سورة يوسف، الآية 20.

لكن ورود لفظة الزهد في هاته الآية الكريمة لا علاقة لها بالمفهوم التعبدي للزهد، فالمعنى هنا يشير إلى أنهم كانوا من الراغبين عنه فلذلك باعوه بثمن بخس.

وقد أوضح الرسول صلى الله عليه وسلم المعنى الحقيقي للزهد حين قال: «الزهادة في الدنيا ليست بتحريم الحلال ولا إضاعة المال، ولكن الزهادة أن تكون بما في يد اللهّ تعالى أوثق منك بما في يدك، وأنّ تكون في ثواب المصيبة إذا أصبت بها أرغب منك فيها لو أنَها أبقيت لك»[1].

كما جعله عليه الصلاة والسلام سببا لمحبة الله لعبده في قوله: «ازهد في الدنيا يحبك الله، وازهد فيما عند الناس يحبك الناس»[2].

ولقد تناول العديد من العلماء المسلمين شرح مفهوم وتوضيحه، والملاحظ أنّ معناه الاصطلاحي لا يقتصر على ذلك المعنى البسيط الذي تشير إليه معاجم اللغة، وإنّما «هو مفهوم معقد جدًا إلى الدرجة التي لا تمكن كثيرًا من الباحثين من القول فيه بقول فصل في مسماه، ولا في معناه، ولا في شأنه وتطوره، ولا ماهيته وأبعاده، فكثرت في ذلك الأقوال، وتعددت متقاربة أحيانًا، ومتباعدة أحيانًا أخرى».[3] لكن معظم المفاهيم المتعلقة بالزهد ترتبط بخلو القلب من حب الدنيا وعدم التعلق بموجود فيها، أو الرغبة في مفقود منها والكف عن المعصية، وترك ما يشغل عن الله.

(1) سنن الترمذي، تح: إبراهيم عطوة عوض، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، ط1، دت، ص 517.

(2) سنن ابن ماجة، أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية (القاهرة)، د ط، د تا، ص 682.

(3) الزهاد والمتصوفة، محمد بركات البيلي، دار النهضة العربية، دط 1993م، ص 7.

لقد عرفه الجرجاني: «بأنهّ ترك راحة الدنيا طلبًا لراحة الأخرة، وقيل أنّ يخلو قلبك مما خلت منه يدك»[1].

ومن هنا فالزاهد منْ ترك الدنيا وأعرض عنها وإن أقبلت عليه، وانصرف عن ملذاتها وإن كانت بين يديه، فلا يفرح بما أتاه منها ولا يحزن على ما فاته، حيث سئل أبو موسى الديبلي: «ما الزهد في الدنيا؟ قال: لا تيأس على ما فاتك منها، ولا تفرح بما أتاك منها» [2].

فالزاهد الذي إنّ أصاب الدنيا لم يفرح، وإنّ أصابته الدنيا لم يحزن، يضحك أمام الملا يبكي في الخلا، راغب عن الدنيا وملذاتها، عظيمة الآخرة في عينه، مقبل عليها مستعد لها بالصالح من الأعمال.

هناك من يعتبر أن الزهد هو ترك الشبهات خوفًا من الحرام، وهذا لا يعد من التعريفات، إذ هو من أنواع الزهد التي ذكرها إبراهيم بن أدهم في قوله: «الزهد ثلاثة أصناف: فزهد فرض، وزهد فضل، وزهد سلامة، فالزهد الفرض الزهد في الحرام، والزهد الفضل الزهد في الحلال، والزهد السلامة الزهد في الشبهات»[3].

فالزاهد من يتقي مواطن الشبهات خوفًا من الزلل، والوقوع في الحرام، والإمام ابن حنبل في حديثه عن الزهد جعله على ثلاثة أوجه: الأول ترك الحرام وهو زهد العوام، والثاني ترك الفضول من الحلال وهو زهد الخواص، والثالث ترك ما يشغل عن الله وهو زهد العارفين، وجعله عدم الفرح بإقبال الدنيا ولا الحزن على إدبارها[4].

---

(1) التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجاني، تح، محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار النفائس، ط1، 2003م، ص 184.

(2) الزهد الكبير، أحمد بن حسن البيهقي، دار القلم، ط2، 1983م، ص 86.

(3) الزهد الكبير، أحمد بن حسن البيهقي، ص 96.

(4) ينظر: مدراج السالكين، ابن قيم الجوزية، دار الحديث(القاهرة)، ج2، د ط، 1993م، ص 266.

رغم كثرة التعريفات للزهد، يعد تعريف شيخ الإسلام ابن تيمية أجمع تعريف له حيث قال: «الزهد المشروع ترك مالا ينفع في الدار الآخرة»[1].

ويعد جامعًا لأنه جمع بين الإعراض عن الدنيا، والحرص على الآخرة، وبين ترك ما في الدنيا من ملذات ومتع فانية، والإقبال على الآخرة بكل عمل صالح ينفع الإنسان يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم.

إنّ المفهوم الديني للزهد يقودنا إلى أنّ هذه الظاهرة كانت موجودة منذ الجاهلية، أيّ قبل الإسلام، فرغم أنّ حياة العرب في جاهليتهم حياة وثنية مادية، يطلقون فيها العنان لشهواتهم وغرائزهم، إلاّ أنّه هناك زهد أو نوع من التنسك. [2] فالرهبان الذين عرفوا في الجاهلية هم أقرب إلى مفهوم الزهاد في الإسلام، وكذلك وجود الأديرة والانقطاع للعبادة فيها كان معروفًا منذ الجاهلية. فنزعة الزهد قديمة وجدت في الأديان السماوية وغير السماوية فهي نزعة فطرية لا ترتبط بدين ولا بأمة خاصة، كقول ورقة بن نوفل [3]:

قد نصحتُ لأقوامٍ وقـــــلت لـهـم أنا النذير فلا يُغرُرْكـــــم أحـد
لا تعبدن إلها غير خـالـقـــــــكم فإن دعوكم فقولوا بيننـــا حـدد
سبحان ذي العرش سبحانا نعوذ بـه وقبل قد سبح الجودي والجمـد
مسخر كل ما تحت السمـــــاء لــه لا ينبغي أن يناوي ملكه أحـد
لا شيء مما نرى تبقى بشاشـــــته يبقى الإله ويودي المال والولد

(1) مجموع فتاوي ابن تيمية، تح: عبد الرحمن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف (الرباط)، ج11، د ط، د تا، ص28.

(2) ينظر: الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية (بيروت)، ط2، 1976م، ص 216.

(3) ينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تح: عبد الكريم الغرباوي وعبد العزيز مطر، مؤسسة جمال للطباعة والنشر (بيروت)، د ط، د تا، ج3، ص 121.

ورقة بن نوفل من الذين اعتزلوا عبادة الأوثان في الجاهلية، وامتنعوا عن أكل ذبائح الأوثان، وهو الذي بشر السيدة خديجة ابنة عمه برسالة محمد صلى الله عليه وسلم، ويعد خير دليل على وجود ظاهرة الزهد في العصر الجاهلي، لكنها تجسدت فقط في بعض أقوال حكمائكم من الشيوخ، وترددت على ألسنة بعض شعرائهم في ثنايا قصائدهم، ولم يكتسب هذا اللون المقومات والخصائص التي تجعل منه فنًا مستقلاً لتمييزه بالسطحية في تلك الفترة وعدم التعمق في الفكرة.

وبعد مجيء الإسلام الذي بشر بقيم إنسانية جديدة من توحيد وعبادة ورجوع إلى الله ومجاهدة النفس عن عرض الدنيا وزخرفها، ونزوع إلى الفضائل التي ترتفع بكرامة الإنسان تعمق معنى الزهد في نفوس الناس فكثير منهم انصرفوا عن متاع الحياة الدنيا إلى العبادة والنسك والابتهال إلى الله والتوكل عليه والتطلع إلى ما وعد به عباده الصالحين.

وإن كان الزهد في عصر الإسلام استمد معانيه من سيرة النبي صلى الله عليه وسلم والقرآن الكريم، فإنه وبعد تطور المجتمع الإسلامي والظروف التي جدت على المسلمين وقتئذٍ من فتن وحروب واتساع رقعة والفروق الطبيعية بين أفراد المجتمع وأحداث جعلت البعض يفضل الاعتكاف في بيته والانعزال واللجوء إلى الزهد كمهرب من الأحداث الراهنة.

لقد زادت مكانة شعر الزهد في العصر العباسي، إذ أصبح له شعراء منقطعون للقول فيه، وهذا لم يكن موجود فيما سبق من العصور. وإن كان شعر الزهد قبل العصر العباسي فن يعرج عليه شعراء غير متخصصين، فإنه أصبح في هذا العصر له شعراء لا يتناولون غيره من الفنون الشعرية ولا يشغلون أنفسهم بغيره من الموضوعات، فركزوا على الدعوة إلى ضرورة ترك الدنيا وذم الإقبال عليها والاكتفاء منها بما يسد الرمق، والانقطاع إلى الله والتوكل عليه والثقة بما عنده والمجاهدة في سبيل مرضاته.

العصر العباسي جمع بين العديد من المتناقضات، فنجد في جانب منه ازدياد موجة المجون واللهو التي انغمس بها كثير من الناس بقدر ما في جانب آخر من اتجه منهم إلى الله لينجيهم من هم الدنيا وعذاب الأخرة فقد «أصبحت الحضارة العباسية مسجد وحانة، وقارئًا وزامرا، ومجتهدًا يرقب الفجر ومصطحبًا في الحدائق، وساهرًا في تهجد وساهرًا في طرب...»[1]. فاتجه الشعراء إلى وعظ الناس، وتحذيرهم من الاغترار بالدنيا الزائلة وحثهم على التزود للآخرة.

لقد ظهر في المجتمع الإسلامي في العصر العباسي طائفة من النزاعات الاجتماعية التي انحرفت عن المثل العليا السامية التي نادى بها الإسلام، وتحلى بها المسلمون في الدور الأول من تاريخ دولتهم، فشاع الفسق والفساد الأخلاقي واللهو والمجون، ومالوا إلى الحياة المادية والملاذ الدنيوية، فكان الزهد صدى الفسق والفجور، فرب حياة ماجنة فاسدة في ثناياها منابت الخير وعناصر الصلاح ومظاهر التقوى والورع، فالأمر رد فعل كما يقولون. إذ «تعد نزعة الزهد فعل طبيعي للنزعات السابقة المنحرفة، وما ترتب عليها من اندفاع طائفة كبيرة من الناس ليغمروا أنفسهم في تياراتها الصاخبة، فظهرت طائفة أخرى أنكروا عليهم هذه الحياة المادية المرتبطة بالأرض ارتباطًا رخيصا، فمضوا يقفون في وجه تياراتها ويقيمون السدود في طريقها، ليقللوا من شدة اندفاعها. وراحوا يصبون فيها ماء باردًا ليخففوا من درجة حرارتها التي كانت تجتذب الشباب إليها، كما تجتذب النار الأفاعي، فاتجهوا إلى الزهد والتقشف وأداروا ظهورهم للحياة ومتعها، ومضوا يدعون الناس إلى عالم روحاني ويذكرونهم بأنّ هذه الحياة التي جرفتهم في تياراتها المادية حياة فانية، يقف الموت على بابها بالمرصاد، وأنّ وراءها حياة باقية خالدة يحاسب فيها المرء على ما قدمت يداه في

(1) أروع ما قيل في الزهد، إميل ناصيف، دار الجيل(بيروت)، د ط، د تا، ص 11.

حياته الدنيا، وراحوا يعزفون لهم على أوتارهم السود ألحان الموت والغناء، لعل تذكيرهم بانطفاء جذور الحياة من أجسادهم حين تمتد إليها يد الموت الباردة يحدث تأثيره في نفوسهم التي طال انغماسها في هذه التيارات الحارة الصاخبة»[1].

فظهور هاتين الطائفتين المتناقضتين في المجتمع لا يعد أمر غريبًا، بل لعله شيء طبيعي في ظل الانقلابات الاجتماعية والاضطرابات السياسية التي جعلتهم يفقدون الطمأنينة في الحياة، ويرون فيها شيئًا لا استقرار له ولا ثبات خاصة في ظل تلك الحياة السياسية المضطربة التي عاشها المجتمع الإسلامي عقب الانقلاب العباسي، فشهدوا بأعينهم رؤوسا تتطاير، وأشلاء تتناثر وأرواحًا تزهق، ودماء تسيل من أجل كرسي الحكم الذي لا يدوم لحيّ فهذه الصورة القاتمة السوداء انطبعت في نفوسهم، وكذا صورة المصير الحتمي للإنسان– الموت– الذي شغلهم فترة حياتهم[2].

كل هذه الظروف أدت إلى اقتناعهم بأنّ نعيم الدنيا زائل فحرموها على أنفسهم وطلبوا الآخرة ليصبحوا من عباد الله المخلصين المتقين.

«وأبو العتاهية من الناحية الفنية يعتبر أول من سنّ وفتح للشعراء الوعظ والتزهيد في الدنيا». [3] كرد فعل لما شاع بين أدباء عصره من التهتك والمجون والزندقة وغيرها، إذ كان مقبلاً على الملذات واللهو كغيره من شعراء عصره، ولكن لعدة أسباب مجتمعة اتجه في أواخر حياته إلى الزهد، وحصر شعره فيه. وهنا نتتساءل: ما الذي دفعه إلى هذا التحول العظيم وترك ما كان عليه الشعراء والتزم طريقة الزهد والتنسك على المستوى الشخصي؟

(1) تاريخ الشعر في العصر العباسي، يوسف خليف، دار الثقافة للطباعة والنشر (القاهرة) د ط، 1981م، ص 35.
(2) ينظر: المرجع السابق، ص 85.
(3) جواهر الأدب، أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط27، 1978م، ص 447.

قد يرجع أول دافع إلى ذلك إلى حالته النفسية، فقد عرف أنّ أبا العتاهية كان يحس بالضعة والنقص، فقد نشأ فقيرًا محرومًا في أسرة وضعية النسب، فرغم حبه للدنيا وإقباله عليها وكلفه بها هي لم تطاوعه.

يرجع نسبه إلى طبقة الأنباط، وهم الطبقة الدنيا في المجتمع وضعته لم تكن قاصرة على نسبه النبطي فحسب، بل أيضًا إلى صناعة أبيه في الحجامة، وقد أشار أبو العتاهية لهذه المهنة بقوله:

ألاّ إنما التقوى هو العزُّ والكرم وحبك للدُّنيا هو الذُلُّ والـــــعدمْ

وليس على عبدٍ تقي نفيضـة إذا صحَّح التقوى وإنْ حاك أو حَجمْ

(من بحر الطويل)

فهو إذن وضيع النسب حقير المهنة، شريف النفس، يتسلح بالزهد كما يبتعد عن ظلم الناس، ويفخر بالتقى والزهد وطاعة الله عز وجل، ويجعل ذلك فوق النسب والحسب، ومن أمثلة هذا ردّه على رجل فخر عليه بآبائه فقال [1]:

وطاعة تعطي جنان الخُلد ونسـبٍ يعليك سور المـجد

دعني من ذكرِ أب وجـدٍ ما الفخر إلاّ في التُّقى والزّهد

(بحر الرجز)

وترجع ضعته كذلك إلى حرفته مع إخوته في صناعة الجِرار، وحملها في أقفاص والمرور بها في الطرقات لبيعها، فقيل له: الجرّار، «وقد ظلت هذه الصناعة تطارده حتى

(1) أبو العتاهية أشعاره وأحباره، ص 102.

عندما أصبح تاجرًا مرموقًا في بلاط خلافة المهدي، حتى إنّ عتبة التي أحبها ردته لأنه بائع جرّار متكسب بالشعر»[1].

والواضح من الأخبار والروايات أنّ ولعه بعتبة استمر معه عشرين عامًا، وقد أكثر أبو العتاهية من ذكر عتبة في شعره حتى في مدحه للخليفة؛ ظنّا منه أنّ الخليفة سيهبها له وكان الخليفة مفتونًا بها، فلما بلغه إكثار أبي العتاهية في وصفها، غضب فأمر بحبسه. وقضى أبو العتاهية فترة من الزمن في غياهب السجن ثم أفرج عنه.

خرج أبو العتاهية من السجن يجر أذيال الخيبة العاطفية التي لحقت به، ويعاني صدمة نفسية جديدة أعادت إلى نفسه ذكرى التجربة الأولى التي صدّم فيها كذلك جراء حبه لـ " سعدى النائحة"، وهي من أهل الحيرة كانت ذات حسن وجمال، ومولاة لآل معن، وكان يحبها أيضًا عبد الله بن معن بن زائدة المكنى بأبي الفضل، فنهاه معن عن التعرض لها والاقتراب منها[2].

قرر أبو العتاهية بعد هاتين الصدمتين أنّ يميت قلبه إلى الأبد، وأن ينصرف عن متع الدنيا وملذاتها وأنّ يعتزل الناس، ويفرض على نفسه حياة تقوم على الزهد والتقشف.

ويظهر ذلك في قوله [3]:

قَطَعْتُ منك حبائل الآمـــــــال وحططت عن ظهر المطيّ رحالي

ووَجدت برْدَ اليأس بين جوانحي وَأَرحت مِنْ حِـــــلي ومن ترحالـي

(من بحر الكامل)

(1) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني ج3، ص 128.

(2) ينظر: المرجع السابق، ج3 ص 136-137.

(3) أبو العتاهية أشعاره وأحباره، ص 280 -281.

«ومضى في زهده يجاهد نفسه مجاهدة عنيفة، إذ فرض على نفسه الحج كل عام، كما فرض عليها اعتزال الناس والميل إلى الوحدة، ومفارقة مجالس اللهو والشعر والغزل، كما كان يفرض على نفسه أحيانا أنّ يصوم عن الكلام، ومضى يمارس هذه الرياضات الروحية حتى ودع الحياة»[1].

ولقد عاش أبو العتاهية حياة كثر فيها القتل والتشريد والطبقية والتقلبات السياسية، فشاهد الكثير من المجازر، فرأى حقارة الدنيا في المجتمع العباسي حيث اشتد الصراع بين الأمويين والعباسيين، وبين بني العباس أنفسهم، وشاهد هوان الإنسان مهما كان قدره ومنزلته، وروعته مشاهدة الموت، وهاله أكثر سقوط أهل المنعة والكرامة في ساحة الردى. ومما قاله في هذا المضمار نذكر [2]:

أرى الدنيا لمنْ هي في يديـه عذابًا كُلمَّا كثُرتْ لديـــه

تهين المُكرِمين لها بصغـــر وتُكْرم كُلَّ مَنْ هانت عليه

إذا استغنيت عن شيء فدعـه وخُذْ ما أنت محتاج إليـه

(من بحر الطويل)

إنّ المظالم السياسية في المجتمع العباسي دفعت أبا العتاهية إلى عالم المجانة والتخنث، فقد كان في أول أمره يتخنث ويحمل زاملة المخنثين[3]. ليغرق همومه ويفر من معاناته، وانتقامًا من الدنيا التي تحفظ كرامته، وهو في الواقع انتقام من المجتمع، بإهدار قيمه التي يفترض فيه دائمًا أنه يتمسك بها ويتطلع إليها، وهذا السلوك من ناحية أخرى يوفر له الأمن السياسي، حيث لا يطلبه العسكر ولا تتعقبه الجاسوسية، بل يظل خارج الدائرة لا

(1) تاريخ الشعر في العصر العباسي، يوسف خليف، ص 88.

(2) أبو العتاهية أشعاره وأخباره، ص 410-411.

(3) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني ج4، ص 4.

هو في العير ولا في النفير، وقد سئل عن هذا الموضوع، إذ كيف يضع نفسه مع المخنثين، أجاب بما يفيد أنه ليس منهم ولكنه محتال أو محتاج إلى صحبتهم[1]. طلبًا للراحة والهروب من الضياع والظلم فانغمس في حياة اللهو والخلاعة. هذه الظاهرة التي عظمت واتسع مداها في أيام العباسيين، وهذا لشيوع بيوت القيان ودور اللهو والتي كانت أكبر مصدر لإشاعة الإغراء والفساد.

«وفي هذا الجو كان يجد الرضا الاجتماعي حيث لا طبقية داخل الحانات والخمارات ودور اللهو والمجانة، فهناك تتساوى الرؤوس حيث يلعب بها سلطان الكؤوس، ولا تبقى إلا حرية الفعل والقول في مجتمع تسوده حرية واقعية وتعمه مساواة سلوكية، وتسقط فيه كل الحواجز الاجتماعية حيث يترك الناس عند أبواب الحانات كل القيود والتقاليد والمراسم، وفي هذا الجو يتحقق له الرضا النفسي عن ذاته وحياته، ولذا شاع في أخباره أنّه كان مخنثًا مع المخنثين في عصره وبيئته»[2].

لكنه ما لبث إلاّ أن ابتعد عن طريق الضلالة واختار لنفسه طريق الاستقامة، مما جعل بعض من مال بهم هواهم إلى المجون يمقتونه ويغتابونه لانصرافه عن حياة المتعة، إذ رفض مذاهبهم ومال عنهم وأخذ عن طريقهم، فزهد في قوله وفعله، «وتاب توبة صادقة، وسلك طريقة حميدة، فزهد في الدنيا، ومال إلى الطريقة المثلى وداخل العلماء والصالحين، ونور الله قلبه فشغله بالفكرة في الموت وما بعده»[3].

(1) ينظر: الأغاني، أبو فرج الأصفهاني ج3، ص 209.

(2) المرجع نفسه، ج 4، ص 8-9.

(3) أبو العتاهية أشعاره وأحباره، ص 37.

وقد نظم ما استفاده من أهل العلم من السنن وسيرة السلف الصالح، وأشعاره في الزهد والمواعظ والحكم لا مثيل لها، كأنها مأخوذة من الكتاب والسنة وما جرى من الحكم على ألسنة سلف هذه الأمة.

أّما الزهد في بلاد الأندلس فقد ظهر منذ أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الثالث، ولكنه راج واتسع في القرنين الرابع والخامس وما بعدهما كرد فعل لعوامل سياسية واجتماعية وثقافية، وكان لنزعة الزهد في المشرق الإسلامي صداها في بلاد الأندلس «وعلى الرغم من كثرة وسائل المتعة في الأندلس، وتطرف أهلها في الانغماس بالمتع والملذات، فإننا نرى تطرفهم في الزهد كذلك»[1].

نتيجة عوامل مختلفة ظهرت نزعة الزهد جلية في بلاد الأندلس، وكان لقوة هذه البواعث أثر كبير في تحديد درجة الصدق في الزهد، فكلما كان هناك أكثر من دافع للزهد انعكس أثره في الحياة الاجتماعية بشكل أقوى وأكثر صدقًا، وهذا لا يعني أنّ شيوع الزهد في المجتمع يستدعي عدة بواعث لظهوره، فربما يكون دافع واحد كافيًا لإثارة نفسية شخص ما ودفعه إلى النفور من الدنيا والابتعاد عن ملذاتها، والسعي إلى التقرب من الله ابتغاء الثواب والجنة.

والزهد عند الألبيري ظهر نتيجة بواعث ودوافع متعددة تعود في مجملها إلى تعقد الحياة واضطراب المجتمع الأندلسي، فقد «كانت الأحوال السياسية والاجتماعية السيئة في فترة ملوك الطوائف من الأسباب التي عملت على تقوية النزعة الزهدية، ولكن الشعر الأندلسي عرف هذه النزعة قبل هذه الفترة، إذ كان آنذاك ينحى منحى تعليميًا، أو يصدر لأسباب حقيقية من التدين والورع، لقد طبعت الشخصية الأندلسية بطابع القلق والاضطراب

(1) الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه)، مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1975م، ط2، ص 56.

وعدم الاستقرار نتيجة لقسوة الحياة، وتنازع الطوائف وشيوع الفتن وكثرة الحروب»[1]. فكثرة الحروب والفتن وتقلب الأحوال أثرت في نفوس الشعراء فمالوا إلى الطعن بغدر الأيام وغرور الزمن والتقشف وذكر الله، وما توجبه من قلق وخوف يجران إلى التشاؤم وذم الدهر والتفكير بالمصير والخالق[2].

إنّ تقلب الأحداث في العصر الأندلسي كان له الأثر البالغ في انتشار شعر الزهد، فقد شهدت الأندلس في القرن الخامس الهجري أحداثًا مهمة أثرت في مجرى تاريخ الأندلس كله، وأبرز تلك الأحداث سقوط الخلافة المروانية في الأندلس، وكان ذلك مع انقضاء الربع الأول من القرن الخامس الهجري، انقضت الخلافة المروانية لتبدأ رسمًيا مدة ملوك الطوائف، ويلاحظ في هذه الفترة وجهان للأندلس، أحدهما قاتم ومضطرب، وهو يخص انقسام البلاد وتجزؤها، والوجه الثاني مشرق وضاء، وهو يخص الجوانب الثقافية والحضارية فقد كانت الأندلس في هذه المدة مركز إشعاع فكري وحضاري، وكان المجتمع الأندلسي في هذه المدة مجتمعًا مترفا، حيث انفتحت أمام الأندلسيين أبواب المشرق و المغرب»[3]. ولقد كان ملوك الطوائف مع ضعف سلطانهم ونظام حكمهم يتنافسون في اجتذاب الشعراء إلى بلاطهم وشراء مدائحهم الطنانة، الجارية على الأسلوب القديم بالجوائز الثمينة[4].

وفي القرن الخامس الهجري ظهر عدد من الشعراء اشتهروا بالزهد، وجعلوا شعرهم وسيلة لبث أراءهم ولنقد المجتمع، وسخروه لبعض القضايا السياسية والاجتماعية، ومن هؤلاء

(1) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر (عصر ملوك الطوائف)، سعد إسماعيل شلبي، دار النهضة (مصر، القاهرة) دط، د تا، ص 57.

(2) ينظر: في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، دار المعارف (مصر)، ط 3، د تا، ص 118.

(3) سعد أسماعيل الشلبي، المرجع السابق، ص 06.

(4) ينظر: تاريخ الشعوب الإسلامية، بروكلمان، تر: نبيه أمين فارس، منير البعلبكي، دار العلم للملايين (بيروت)، ط 10، 1984م، ص 308.

الألبيري الذي سكن مدينة ألبيرة فنسب إليها والتي كانت–قبل خرابها–من أعظم مدن الأندلس[1].وانتقل مع أهل ألبيرة إلى غرناطة التي أخذت تشق طريقها إلى الوجود شيئًا فشيئًا، فقد أصبحت العاصمة الجديدة بعد أنّ تحولت ألبيرة إلى أطلال بعد أنّ تعرضت للهدم والتخريب.

كان أبو إسحاق الألبيري من أهل العلم والعمل معروفا بالصلاح، فقيهًا متشددًا، دفع أهل غرناطة إلى الثورة ضد اليهود بنونيته المشهورة، اهتم بأحوال بلده وأمته[2].وكان له رأي في ظروفها السياسية والاجتماعية، فغلب على شعره الزهد والتأمل في أحوال الناس والنصح لهم بما يراه طريق الصلاح والنجاح، يحارب الفساد وشيوع الملذات والشهوات في أمته، وكذا الخلافات والصراعات الحادة بين أبناء جلدته حول الأمور الدنيوية.

لقد شاعت في المجتمع الأندلسي حياة اللهو والمجون والخلاعة والابتعاد عن الدين، فنزع الناس في عصر ملوك الطوائف خاصة على الترف والرفاهية، وأخذ «يفتر الوازع الديني في النفوس، ويتجرأ بعض الشعراء، فيقولون الشعر في الهزل والمجون، ويتخذون منه مادة سمرهم في مجالس الشراب والأدب والغناء»[3].

وإزاء هذا الاتجاه نحو متع الحياة كان هناك التطلع للجانب الروحي، إذ إنّ تيار المجون اللهو في المجتمع الأندلسي قابله في قوة اندفاعه تيار الزهد، الذي يعد مدين في نشأته ووجدوه لتيار المجون. فهو رد فعل طبيعي إزاء تلك الموجة العاتية من التحرر

(1) ينظر: المختار من الشعر الأندلسي، محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر (لبنان، بيروت)، ط3، 1992م، ص 69.

(2) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع(عمان)، ط1، 1998م، ص 135.

(3) الأدب العربي في الأندلس، عبد العزيز عتيق، د ط، 1976م، دار النهضة (بيروت) ص 258.

والانطلاق التي أشاعت في المجتمع الأندلسي ألوانًا من العبث والإسراف في الإقبال على الدنيا والانغماس في الملذات والشهوات.

كما أنّ تركيبة المجتمع الأندلسي كان لها أثرها الواضح في ظهور الزهد وانتشاره فيه، فلقد تألف من عناصر متعددة من السكان مختلفة الأجناس والملل والأهواء التي كانت تضطرب بها الحياة الاجتماعية وتزداد على مدى الأيام سوءًا.

«لقد انتشرت الطبقية في الأندلس في عصر ملوك الطوائف فكان المجتمع الأندلسي يموج بألوان من المتناقضات، فهذا ناعم مترف، أو لاه مستهتر، وذاك ناسك عابد، أو ورع زاهد، فطبقة الأمراء والوزراء والشعراء والكتاب وبقية وجوه الدولة تتمتع بالثراء، وتسرف في المجون وتحيا في المتاع، وطبقة العامة من الفلاحين وأصحاب المهن المتواضعة تعيش للبؤس، وتحيا للحرمان لتنعم الطبقة الأولى بمجون الغنى ولهو الثراء»[1].

لقد تألف المجتمع الأندلسي من أصناف متعددة من الأقوام، إذ يمكن القول بأنّ العناصر التي سادته خمسة هم العرب، والبربر، والموالي، والمولودون وأهل الذمة من نصارى ويهود.

فقد كان المسلمون من العرب والبربر يأتون في الدرجة الثانية من سكان إسبانيًا الأصليين، والعرب كانوا يحسون إحساسًا قويًا بنوع من الأرستقراطية نابع من غلبتهم على الإسبان والبربر إذ أدخلوهم في الإسلام، وتفوقت لغتهم على لغات غيرهم ولعل شعور التعالي هذا من قبل العرب، هو ما كان يولد ثورة البربر عليهم أحيانًا. أمّا بالنسبة للبربر فقد كانوا يشاركون العرب في البداوة والإسلام والشجاعة والعصبية القبلية، وكانوا في أوّل أمرهم أكثر عددًا وقوة من العرب، تأثروا بالبيئة الجديدة تأثر عظيمًا وكانوا أسرع اندماجًا من العرب

(1) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر (عصر ملوك الطوائف)، سعد أسماعيل شلبي، ص 53.

فيها الذي حال بينهم وبين الاندماج السريع الكامل لغتهم واعتزازهم بعصبيتهم العربية، أمّا البربر فلم يكن هناك ما يحول بينهم وبين الاندماج، فقد انفتحوا على جميع الثقافات، تعلموا العربية، وأقبلوا على دراسة الإسلام والتفقه فيه، كما أنهم ارتبطوا مع جميع الأجناس بروابط المصاهرة مع أهل هذه البلاد، وصاروا أندلسيين أكثر من العرب. أمّا الموالي فقد كانوا يحتلون مراكز مرموقة في بلاد الأندلس على خلاف ما كانوا في المشرق، والمقصود بهم مولى بني أمية.

أمّا عنصر المولدين فهم العنصر الناشئ من تزاوج العرب بالبربر أو العرب بالإسبانيات والصقالبة، فخرج جيل جديد مولد يشبه ما كان في الشرق من تزاوج بين عربي وفارسية. يضاف إلى هذه الأجناس أهل الذمة من الإسبانيين الذين بقوا على مسيحيتهم ولم يدخلوا الإسلام، هؤلاء كانوا يرون أنّ البربر والعرب دخلاء عليهم وأنهم أحق بملك بلادهم ويندرج مع هذا العنصر الإسباني المسيحي أيضًا يهود البلاد.

من هذه التركيبة المعقدة تكون المجتمع الأندلسي، حيث كان لها آثار سلبية عليه، حيث ظهر في ظلها التعصب والتحيز والتفاوت الطبقي في المجتمع خاصة في عصر ملوك الطوائف فكان هناك سادة يتمتعون بثراء كبير وينفقون عن سعة وبذخ وإسراف، ويملكون القصور. وبجوار هؤلاء السادة والملوك آخرون عاشوا حياة ملؤها البؤس والشقاء والحرمان، يكدحون فيها من أجل تحصيل قوت يومهم.

إذن أصبح المجتمع الأندلسي في هذه الفترة يموج بكثير من المتناقضات؛ فهذا ناعم مترف، أو لاه مستهتر، وذلك ناسك عابد، أو ورع زاهد. وهذا كله دفع الكثير من العلماء والفقهاء والشعراء حتى الأمراء والملوك نحو الزهد في الدنيا وذم الاختلاط والعصبية والعنصرية واللهو والمجون، وكان إيثارهم للأخرة وبيعهم للدنيا السبيل للنجاة.

أبو إسحاق الألبيري تدل قصائده على أنّ زهده كان إيجابيًا، يدل على مدى مشاركته في الحياة الاجتماعية، فقد كان شعره صدى لما يتردد في نفوس الشعب الأندلسي من آلام وآمالٍ، وما يعانونه في حياتهم المضطربة ومجتمعهم المعقد. ولقد رزق الألبيري حظًا من الحب والاحترام في حياة الناس، فلقد كانت قصائده لمن يقرؤها أو يسمعها عالم روحي، تجعله في حالة انجذاب صوفي نحو الله عز وجل.

«لقد كان لسلطة الفقهاء تأثير في دفع الناس إلى التعصب الديني والتظاهر بالعبادة، والعزوف عن الدنيا ومباهجها، حتى كثر المتزهدون، وأصبحت صناعة الزهد شيئًا مرغوبًا، فكان الشعراء يطبقونه بدافع ديني أحيانًا، وبدافع تقليدي أحيانًا أخرى، على أن من الشعراء من نظمه وشعر حقًا بندمه وأدرك غرور الدنيا، فأخذ يذكر ذنوبه طالبًا مرضاة الله وعفوه»[1].

فأكثر ما ساعد على انتشار الزهد في الشعر الأندلسي صوت الفقهاء، ونمو شخصياتهم فكانت لهم الكلمة المسموعة والأمر المطاع، فتحملوا عبء إصلاح المجتمع، وبعض هؤلاء الفقهاء شعراء يجيدون القريض، ويتخذونه لسان دعوتهم، فأصبح الزهد اتجاهًا برز في شعر هؤلاء الفقهاء الذين كان لهم بالأندلس صوت مسموع، أمثال الألبيري الذي اشتهر بالتقوى والصلاح.

كان أبو إسحاق الألبيري يعمل كاتب للقاضي، ويقوم في الوقت ذاته بتدريس مؤلفات شيخه محمد بن أبي زمنين الذي كان من كبار المحدثين والعلماء الراسخين وأجل وقته في العلم والرواية والحفظ للرأي والتمييز للحديث والمعرفة باختلاف العلماء، متفننا في العلم

(1) في الأدب ا الأندلسي، جودت الركابي، ص 118.

مضطلعًا بالأدب، قارضًا للشعر، متصرفًا في حفظ المعاني والأخبار مع النسك والزّهد والأخذ بسنن الصالحين والتخلق بأخلاقهم[1].

وهذا ما ساهم إيجابيًا في تكوين شخصية الألبيري وميله إلى حياة الزهد وتشبعه بروح الإيمان، فانعكس ذاك في قصائده، فالقارئ لزهدياته يحس بحرارة عاطفته وصدق انفعاله وشدة تقواه، فهي تهدف أساسًا إلى الزهد في الحياة والتطلع إلى الآخرة.

كما أنّ كبر السن والشيخوخة كان لهما أثر بالغ في زهد الأليبري، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه زهد الشيخوخة، إذ نجد بعض الناس يتجه إلى الزهد حين يكون الموت منهم قاب قوسين أو أدنى، أو حين يرافقهم مرض عضال، أي أنّ هذا يصدر عن الخوف من الموت ويحرك إليه أيضًا الشيب والضعف وفراق الأحبة وموتهم، «فهذا الشعور هو الذي يدفع إلى التقوى والإقلاع عن الذنوب والتوبة إلى الله وتذكر الآخرة، وهو أمر طبيعي يستوي فيه الأندلسي وغير الأندلسي»[2].

إنّ شعر أبي إسحاق الألبيري شعر شيخوخة، فقد عبر في مواضع عدة من شعره بأنه أكمل الستين، فبكى على زوال الشباب وتأسف على الشيخوخة، وعبر عن حزنه واتعاظه وهو يرى أنداده يرحلون واحدًا وراء آخر كقوله[3]:

تمرُّ لداتي واحدًا بعد واحـــــدٍ وأعلم أنّي بعدهم غير خـالد

وأحْمِلُ موتاهم وأشهد دَفنهـــم كأني بعيد منهم غير شاهد

فها أنا في علمي بهم وجهالتي كمستيقظ يرنو بمقلــة راقدِ

(من بحر الطويل)

(1) ينظر: ديوان الألبيري، ص 121-122.

(2) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر، ص 504.

(3) ديوان الألبيري، ص 118.

كما لا يمكن أنّ ننكر تأثر الزهد في بلاد الأندلس بالزهد في بلاد المشرق، فعندما فتح العرب المسلمون إسبانيا سنة 92هـ، وجدو الكنيسة موجهة للثقافة، فاحتكر رجال الدين العلم والتعليم، واتجهوا به نحو الدين، وجاء الفتح العربي فورث هذه المعارف، وانطلق إلى آفاق رحبة من العلوم والفنون والأخلاق، و«انتشرت الحضارة العربية في الأندلس بانتشار العرب فيها، وبكثرة المساجد، وأصبحت الأندلس كمحطات الإذاعة، فيها آلات للاستقبال، وآلات للإرسال، استقبلت كل ما أرادت من المشرق، وأرسلت إلى العالم الإسلامي كله، نوعين من الموجات، نوعًا ذهب إلى المشرق ونوعًا ذهب إلى أروبا»[1].

لقد نشأ الشعر العربي في الأندلس شرقيًا، جاء مع العرب الفاتحين لها أو النازحين إليها، كما أنّ العلماء والأدباء من أهل الأندلس كانوا يرحلون إلى المشرق فيلقون الأئمة ويأخذون عنهم، ثم ينقلون إلى الأندلس برواية ما أخذوه فيبثونه في أهلها من دين ولغة وأدب وحضارة. فهم لا ينفكون ملتفين حول المشرق في جميع مجالات حياتهم، فيسيرون على ضيائه ويستمدون من زعمائه وعلمائه، ويحذون في سياستهم وإداراتهم حذو العباسيين. فالفكر الأندلسي في مجمله مرتبط بأخيه المشرقي، و«لذلك لا يمكن دراسة نشاط الزهد والتصوف في الأندلس بمعزل عن تيارات الزهد والتصوف المشرقية»[2].

وعلى الرغم من تلون شعر بلاد الأندلس بالصبغة المشرقية، إلاّ أنّه بقي وفيًا لبيئته الأندلسية، منها تكوّن وبها تعلق، وعليها دار. وكان للأندلسيين شخصية واضحة لم تطمسها هذه المشابهة المشرقية ومن الشعراء الذين تأثروا بشعراء المشرق الشاعر أبو إسحاق الأليبري الذي وصل بشعره الزهدي إلى القمة في الأدب العربي، بما أضفى عليه من حرارة الوجد والانفعال والإقرار بالضعف الإنساني أمام مغريات الحياة، ومكافحة ميول الإنسان إلى ملذاتها وشهواتها.

(1) ضحى الإسلام، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط3، 1953م، ص 303-304.

(2) الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي، منجد مصطفى بهجت.

الفصل الأول

المعجم الشعري في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري

الشعر فن لغوي يعتمد على الكلمة في تصوير العوالم المختلفة للشاعر، فهي أساس البناء الشعري، وهو أكثر الفنون اعتمادا على الكلمة وإيحاءاتها.

إنَّ «الشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء، والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع، يكون حظه من البراعة بقدر استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه وتسخير كل ما يراه مناسبا لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية، ويحكم له أو عليه على هذا الأساس»[1].

وبالتالي فالشاعر المبدع هو الشاعر الذي يستطيع أن يكسب الكلمة حضورا خاصا به باستخدامه لها دونه غيرها، «فهو يلقي عليها من ظلال شخصيته ويخضعها لنهجه الخاص الذي يعتمد على مدى ثقافته اللغوية المتعلقة بمظاهر اللغة المختلفة»[2]، مما ينعكس على الكلمة التي تدفع الآخرين إلى التعامل معها بظلها الجديد، «فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم»[3].

فالشعر إذن لا يكون شعرا إلا بما يتوفر في لغته من طاقات أو إمكانات تعبيرية، وكل شاعر تكمن داخله طاقات وإمكانات هائلة، لا يمكن أن يعبر عنها إلا بلغته الخاصة التي تكون المعجم الشعري لديه بما يحويه من ألفاظ وتراكيب لغوية تكون الخصائص الدقيقة لدى شاعر، أو لعصر من العصور، أو لمذهب أو لاتجاه فني. وهذا المعجم الخاص لدى الشاعر قد يشترك في الكثير منه مع شاعر آخر إلا أن هذا المعجم يظل مميزا وذلك من خلال أمرين، «أولها: نوعية هذه الألفاظ التي يختارها الشاعر، وهو المضمار التي تدور

(1) المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، أحمد طاهر حسنين، مجلة فصول، ع2، 1983م، مج3، ص 29.
(2) لغة الشعر العربي، عدنان قاسم، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، 1989م، ط1، ص 134.
(3) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978م، ط7، ص 33.

حوله، لأن ذلك يعكس نفسيته وطبيعة تجربته، والأمر الثاني: هو طريقة الشاعر في التعامل مع هذه الألفاظ وكيفية تركيبه لها»[1].

فالألفاظ هي أساس تكوين الخطاب الشعري، ويعد تنوعها في الخطاب أحد الخواص الأسلوبية، و«يعتمد فيها المبدع على مخزونه الثقافي وسعة اطلاعه، تلك الثقافة التي تمنح الشاعر ركاما لغويا يخزنه في ذاكرته ،ويستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشعرية وقت ولادة القصيدة»[2].

وإذا كان كم الثراء المعجمي مشترك بين المبدعين؛ فإن كيفية استخدامه هي التي تمنح المعجم الشعري ذاتيته واستقلاليته التي تتحقق من خلال قدرة المبدع على تفجير الطاقات الكامنة في اللفظة، فتتحول هذه الألفاظ المشبعة بالدلالات الجديدة إلى خصيصة من خواص أسلوبه الشعري. «فإذا وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم؛ بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه، فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات، وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها»[3].

إن الشعراء يتمايزون فيما بينهم بما تحتويه معاجمهم الشعرية من ألفاظ وتراكيب لغوية، يعتمدون عليها في رسم صورهم ولوحاتهم الفنية، ومن هذه الألفاظ والتراكيب يبني

---

(1) عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998م، ط1، ص 108.

(2) شعر إبراهيم ناجي (دراسة أسلوبية بنائية)، شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م، دط، ص 184.

(3) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص 158.

الشاعر بنيته وتراكيبه اللغوية التي «تشكل النسيج الفني لصورته الشعرية التي تتبلور من خلالها رؤيته الفنية للواقع، فنوعية الرؤية الفنية عند الشاعر تحدد نوعية المعجم الشعري الذي يستقي منه الشاعر مفرداته»[1].

وكلما كان الشاعر متمكنا من لغته قادرا على تشكيلها فنيا، استطاع أن يعبر ببراعة ومقدرة، وتصبح اللغة سهلة طيعة بين يديه حيث أنه يلجأ غالبا لتوزيع مفرداته على نحو يفقد كل مفردة ماديتها المعجمية المحدثة لتكسب في علاقة التجاور مع مفردة أخرى إيحاء يساير إيقاعه الذهني والنفسي.

كما أن «تفرد بعض الألفاظ بخواص شعرية تمتاز بها عن غيرها، هو تصور الباحث للمعجم اللغوي، والخواص الشعرية التي تمكن المفردة من التفرد والتميز عن غيرها من المفردات التي تنطلق من قاعدة التشعير للكلمات»[2]. فهذه القاعدة تحدد ملامح المفردات التي يختارها الشاعر، والفضاء الذي تدور فيه وحوله، وكذلك تحدد كيفية التصميم للبنية اللغوية داخل الخطاب الشعري، والتي تتحول على يد الفنان خلقا آخر بفضل الدور التوزيعي الذي يقوم به.

«وليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان ومكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري مطور ومحكوم بشروط ذاتية وموضوعية، فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المقال والمقام»[3]،ولكننا نرى أن هذه المعاجم لدى الشاعر غالبا ما تتحد

(1) علاقة الرؤية الفنية بالمعجم الشعري، محمد معلا حسن، مجلة تشرين للدراسات والبحوث، سوريا، ع15، 2000م، مج 22، ص 48.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، 1992م، دط، ص 399.

(3) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ص 62.

وتشكل معجما واحدا له طابعه الخاص الذي يكون بمثابة علامة من العلامات الهادية إلى شخصية صاحبه ،ومعرفة ثقافته اللغوية وقدرته على انتقاء مفرداته، فالألفاظ لا تتخذ بخفائها وجلائها معيارا يميز الشاعر، وإنما يميز معجمه براعته في استفزاز إمكانات اللغة التركيبية والدلالية.

وإذا كان لكل عصر مهمومه ومشاكله وقضاياه، واللغة هي أداة التعبير عن تلك القضايا والهموم، فإنه بتغير العصر تتغير المشاكل، وبالتالي تكون اللغة مسايرة في نموها وتراكيبها وازدهار بعض الألفاظ واندثار بعضها لهذا التغيير، ومن ثمة «فإن اللغة في تغيير دائم، تنمو في مفرداتها، وفي تراكيبها، وفي نطقها وفي نغمتها الموسيقية»[1].فيستخدم كل شاعر في قصائده مفردات لفظية تشير إلى نقاط متمركزة في تفكيره، وفي رسائله التي يبثها عبر خطابه الشعري.

ويحرص الشعراء على انتقاء الكلمات غير المبتذلة التي تدل بجرسها وبمعناها على تصوره من نزاعات نفسية تجعل المتلقي يعيش الحدث وكأنه ماثل أمامه[2].

إذن فمعجم الألفاظ الذي يعتمد عليه الشاعر في تكوين خطابه الشعري يبرز بوضوح قدرته اللغوية، وتمكنه من توظيف اللفظ من مخزونه اللغوي لإنتاج المعنى الذي يريد أن يوصله من خلال خطابه للمتلقي، وإن كل لفظ من الألفاظ التي يوظفها الشاعر تعطي دلالات متعددة بحسب السياق التي يضعها فيه، وتكون لها قيمة مختلفة عن سابقتها؛ ذلك أن كل لفظة في النص تشكل لبنة أساسية في النسيج العام الذي يشكل النص، ويكون لها

(1) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، 1971م، ط2، ص 62.

(2) ينظر: الأسلوب، أحمد الشايب، ص 67.

شكلا ودلالة خاصة وفقا للتركيب الذي يبدع الشاعر في وضعها فيه حتى تعطي للنص شاعريته، لأن «الكلمة لا تعني لحدّها اللفظي، وإنما تعني ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها»[1].

يمكن القول أن المعجم الشعري هو تلك الثروة اللفظية التي يحصلها الباحث من خلال دراسته لإبداع معين، ولكل شاعر معجمه الخاص الذي يتفرد به عن بقية الشعراء، حيث يعكس هذا المعجم «أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه المبينة عن سر صناعة الإنشاء عنده، لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية كما تظهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب»[2].

ويمكن للباحث «أن يقوم بدراسة المعجم الشعري في إبداع مبدع واحد، وهو الأعم والأشمل، وقد تتوسع هذه الدراسة لتشمل إبداعات عدة مبدعين مختلفين ينتمون إلى عصر واحد، ولكن يجمعهم أمر واحد ويعيشون في وطن واحد، كما يجوز دراسته في إبداعات مبدعين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ولكن يجمعهم أمر فني واحد كمطالع القصيدة العربية التي اتخذت لها معجما فنيا واحدا ظل سائدا قرون متطاولة»[3].

والغاية التي يتوخاها الباحث من دراسة المعجم الشعري عند المبدع تتمثل في التعرف على حجم الثروة اللفظية عند المبدع والكيفيات التي يتصرف بها في ثروته اللفظية، وكذا

---

(1) القول الشعري (منظورات معاصرة)، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت، دط، ص 117.

(2) في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، 2002م، ط3، ص 89.

(3) بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، عبد المالك مرتاض، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، 1986م، ط1، ص 246.

المساعدة على «فهم عالم الشاعر وتحديد ثقافته وأيديولوجيته ورؤيته لما حوله، ويتجلى هذا في قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ»[1].

وشعراء الزهد استمدوا الكثير من مفرداتهم من واقع مجتمعهم، لاسيما أنهم يتوجهون بشعرهم إلى الجماهير العريضة، لذلك نراهم يقومون بصياغة الألفاظ الدائرة على ألسنة الناس والمعبرة عن مشاعرهم بطريقة فنية مناسبة للموضوع الذي يتحدثون عنه.

إن أهم معيار للكشف عن نواة الموضوع هو أن يكون هذا الكشف منسجما مع التحليل التداولي(البراغماتي).[2] فهو النهج الصحيح الذي يقود القارئ لاستنباط الموضوع الرئيسي في نصّ يتخلله موضوعات ثانوية متداخلة.

والتداولية هي العلم الذي يعنى بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وملائمة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم، وإذا كانت الدلالة تستخدم مفهوما مجردا هو الواقع أي العالم الممكن، فإن التداولية تستخدم مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلي هو السياق. فمفهومها مرتبط بالسياق، وهذا ما عبر عنه في البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال)، ومقولة (لكل مقام مقال)[3].

(1) شعر إبراهيم ناجي (دراسة أسلوبية بنائية)، شريف سعد الجيار، ص 187.

(2) ينظر: التحليل اللغوي للنص، كلاوس برينكر، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005م ، ص74-75.

(3) ينظر: لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، نعمان بوقرة، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص 74-75.

وهذه دلالة حقيقية أن لب النظرية التداولية متمركز في إعداد مجموعة من الشروط والوسائل التي يكون فيها القول ناجحا ومقبولا لدى المتلقي في المواقف التواصلية المختلفة باختلاف الظروف الزمانية والمكانية وأوضاع المتلقين والاهتمامات الذهنية التي تساورهم، بالإضافة إلى الأوضاع النفسية والاجتماعية التي تشتمل عليها أحوال المتلقين.

فهي تهتم بعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال، فتولي أهمية للمتكلم والسامع واللفظ وظروف وملابسات الخطاب، إنها ببساطة تهتم بتحليل وتفسير ما يمكن أن يسمى محيطا لغويا.

إنّ المهم في فهمنا للغة أن ندرس الهدف أو القصد الذي نرمي إليه من وراء استخدامنا لكلمة معينة في سياق الحديث، ناظرين إلى الطريقة العملية التي نستخدم بها اللغة في صميم حياتنا الاعتيادية[1]. كما أن المعنى الذي يقصده أي فرد منا بأية كلمة، لا ينكشف لنا إلا من خلال الأشياء التي ينطبق أو لا ينطبق، تلك الكلمة أعني من خلال المواقف التي تستخدم في سياقها تكتيك ذلك اللفظ، فالمرء حين يفكر فيما يقوله فإنه لا يفعل شيئا أكثر من كونه يعني ما يقوله.[2] وهذا ما يؤكد البعد التداولي الحر للاستخدام اللغوي (المعنى هو الاستعمال).

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 91.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 91-92.

فالتداولية تنقل الاهتمام من اللغة المجردة إلى اللغة الواقعية (ذات الطبيعة الملموسية) المستعملة من قبل المتكلمين في سياق معين، مما أفضى على الدرس اللغوي ومضات ذات بعد إنجازي بالدرجة الأولى[1].

إذن الدرس التداولي يهتم بـ«المنجز اللغوي في إطار التواصل، وليس بمعزل عنه، لأن اللغة لا تؤدي وظائفها إلا فيه، فليست وظائف مجردة، وبما أن الكلام يحدث في سياقات اجتماعية، فمن المهم معرفة تأثير هذه السياقات على نظام الخطاب المنجز»[2].

وبما أن «الخطاب الأدبي يرتكز بصفة أساسية على البعد الإشهاري الذي يشكل قيمة مهيمنة فيه، تشكله مكونات الخطاب وعناصره؛ الأصوات والمعجم والتركيب والمعنى والتداول، وهو بناء لغوي، و اللغة فيه متكلمة عن ذاتها، ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء»[3]، فالتحليل التداولي يرتكز على المكونات الأساسية في بناء النصوص و هي: المكون الدلالي المرجعي، المكون التلفظي،المكون البرهاني.

وتعتبر أفعال الكلام القطب المحوري الذي تدور في فلكه جل المقاربات التداولية، و«الفعل الكلامي بالنظر إلى ما كتبه كل من الفيلسوف أوستين مؤسس هذه النظرية وتلميذه سيرل الذي طور هذه النظرية بعده، نجد أن الفعل الكلامي عندهما يعني التصرف أو العمل الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام، ومن هنا فالفعل الكلامي يراد به

(1) ينظر: عندما نتواصل نغير، عبد السلام عشير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط،2006 م، ص7.

(2)استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص23.

(3)ا لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، نعمان بوقرة ، ص21.

الإنجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة، وهو مفهوم نظري حديث النشأة، وهو ذو طابع اجتماعي يتحقق بمجرد التلفظ به من أجل إنجاح عملية التواصل»[1].

فمن مهام لسانيات النص؛ وصف الأداء التواصلي باعتباره فعلا تبليغيا موجها في إطار نظرية الفعل الكلامي التي عرضها كل من سورل وأوستين.

فظهور نظرية أفعال الكلام التداولية غير تلك النظرة التقليدية التي كانت تعتبر اللغة مجرد وسيلة للوصف والإخبار عن الواقع؛ إلى كونها أداة فاعلة في بناء العالم والتأثير فيه، وألغت بذلك جميع الحدود القائمة بين الكلام والفعل.

ونظرية أفعال الكلام من أهم نتاجات الدرس التداولي، ومحورا بارزا من محاوره الكبرى، تشمل دراسة العناصر اللغوية والبنيات الذهنية التي يتوقف تحديدها الدلالي المرجعي على علاقة الأفعال بالأقوال بحسب السياق وحال الخطاب. ويتجسد الفعل اللغوي في السلسلة التالية:[2]

الفعل التلفظي: يتلفظ المرسل بفعل لغوي ما للمرسل إليه في سياق.

الفعل الصوتي: يقول المرسل للمرسل إليه قولا في سياق.

الفعل الإنجازي: يفعل المرسل فعلا في سياق.

الفعل التأثيري: يؤثر المرسل على المرسل إليه بطريقة ما.

---

(1) التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت، دط، دتا، ص 10-11.

(2) ينظر:نظرية أفعال الكلام بين التراث العربي واللسانيات التداولية أوستين وسورل نموذجا، جميلة روقاب (قسم اللغة العربية/كلية الآداب واللغات/جامعة حسيبة بن بو علي/الشلف) ،الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية،ع15، جانفي 2016م ، ص9-10.

ولقد «توصل أوستين في نهاية تحليله إلى أن إنتاج العبارات اللغوية أيا كانت إنجاز لثلاثة أفعال لغوية: فعل قول، وفعل إنجاز، وفعل تأثير»[1]. فوظيفة اللغة عنده لا تتوقف عند مجرد تقرير الوقائع أو وصفها، بل تتجاوزها إلى وظائف أخرى عديدة؛ كالاستفهام والأمر والتمني والشكر والتهنئة والتحذير وغيرها، واللغة عنده ليست حسابا منطقيا دقيقا ومجردا؛ لكل كلمة فيها معنى محدد، ولكل جملة منها معنى ثابت، بل إن الكلمة الواحدة تتعدد وتتنوع معانيها بتعدد وتنوع استخدامها، كما تتعدد معاني الجمل بحسب السياقات التي ترد فيها، فالمعنى عنده هو الاستعمال.[2] وبعبارة أخرى فإن وظيفة اللغة «ليست إيصال المعلومات و التعبير عن الأفكار، وإنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية»[3].

وعليه فقد ميز أوستين بين نوعين من الأفعال:[4]

أ-**أفعال إخبارية:** تخبر عن واقع العالم الخارجي، وتكون إما صادقة وإما كاذبة، ورفض تسميتها أفعال وصفية، لأنه ليس كل ما يقبل الصدق والكذب وصفي.

(1) دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي،أحمد المتوكل،دار الثقافة للنشر و التوزيع،الدار البيضاء،ط1، 1986م، ص 108.

(2) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، دط، 2002م، ص41-42.

(3) تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص155.

(4) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ص 62.

ب-أفعال أدائية: هي أفعال أخرى تنجز في ظروف ملائمة أفعال أو تؤدى. ومايميزها عن الإخبارية؛ أنّ هذه الأخيرة لها خاصية أن تكون صادقة أو كاذبة على حين هي ليست لها هذه الخاصية.

فالأفعال الإخبارية هي أفعال تقوم بوصف العالم الخارجي، والتي تحمل في كنفها الصدق أو الكذب، إذ تكون صادقة إذا طابقت الواقع وكاذبة إذا لم تطابقه وهذا ما يعرف بالأسلوب الخبري في بلاغتنا. أما الأفعال الأدائية أو الإنجازية هي الأفعال التي لا يصدر عليها الحكم بالصدق أو الكذب، ولا تقوم بالوصف ولا حتى الإخبار، وإنما مهمتها هي عندما نتلفظ بقول فإننا ننجز فعلا في الواقع، لهذا «فليس لها قيمة الحقيقة إذ نستعملها لنصنع شيئا ما، لا أن نقول إن شيئا ما صادقا أو كاذبا»[1]. وهذا ما يعرف في بلاغتنا بالأسلوب الإنشائي.

بيد أن أوستين لم يقتنع بهذا التقسيم، مما جعله يلجأ إلى قرار أخر لحسم موضوع التقسيم، إذ رأى أن كثيرا من الأفعال الإخبارية تقوم بوظائف الأفعال الأدائية، مما جعله يعيد طرح سؤاله: كيف ننجز الأشياء بالأفعال؟ و في الأخير توصل إلى إجابة مفادها أن الفعل الكلامي مركب من ثلاثة أفعال:[2]

أ-**الفعل اللفظي:** المقصود به إطلاق ألفاظ ذات صبغة صوتية، نحوية، صرفية، ودلالية، أو بالأحرى إن صح القول خاضعة لمستويات اللغة.

(1) لسانيات الخطاب الأسلوبية و التلفظ و التداولية، صابر حباشة، دار الحوار،سوريا،ط1، 2010م ،ص 199.

(2)ينظر: الاستلزام الحواري في التداول اللساني، العياشي أدراوي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011م، ص99.

ب-الفعل الإنجازي: وهو الفعل الذي يتضمن الغرض من المعنى؛ مقصد الكلام، كالدعاء والأمر والنصح وغيرها من الأغراض، وما على المتلقي إلا الكشف عنها.

ج-الفعل التأثيري: ويتضمن أثر الكلام في المتلقي، سواء أكان التأثير جسديا أو فكريا، والغاية منه فعل شيء أو تركه، أو تغيير رأي المتلقي.

وينطلق سورل في تحديده لمفهوم الفعل الكلامي من مقولة (القول هو العمل)؛ والقول حسب وجهة نظره هو شكل من أشكال السلوك الاجتماعي الذي تضبطه قواعد، ويتم من خلاله إنجاز أربعة أفعال في الوقت نفسه هي:[1]

أ-فعل القول. ب-فعل الإسناد. ج-فعل الإنشاء. د-فعل التأثير.

ففعل القول يتمثل في التلفظ بكلمات وجمل، أما فعل الإسناد فيسمح بربط الصلة بين المتكلم والسامع، فمثلا عبارة: (ابتعدوا عن هذا المكان)، نجدها تحيل على (الأنا) و(الأنتم) مع الإسناد المتمثل في (الابتعاد عن المكان)، ففعل الإحالة وفعل الإسناد هنا هما اللذان يشكلان القضية المعبر عنها والتي هي ليست بفعل كلام بعد. ومع فعل الإنشاء يتحقق الفعل الإنشائي؛ أي القصد المعبر عنه في القول، فقد يكون القصد في هذا القول هو التحذير، أو النصيحة، أو الأمر...

ولقد جعل سورل الأفعال الكلامية خمسة أصناف، وهي:[2]

(1) ينظر: مدخل إلى اللسانيات التداولية، الجيلالي دلاش، تر:محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دتا، ص 26.

(2) ينظر: التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط، 2007م، ص62.

أ-**الإخباريات:** أو التقريريات والهدف منها وصف واقعة معينة من خلال قضية وتتميز باحتمالها الصدق والكذب.

ب-**التوجيهيات:** أو الطلبيات والغرض منها حمل المخاطب على أداء فعل أو عمل معين.

ج-**الالتزاميات:** أو الوعديات والغرض منها أن يلتزم المتكلم بالقيام بعمل ما في المستقبل.

د-**التعبيريات:** أو الإفصاحيات وغرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي تعبيرا يتوافر فيه شرط الإخلاص.

هـ-**الإعلانيات:** أو التصريحيات والغرض منها إحداث تغيير في العالم الخارجي.

وبما أنّني هذا الفصل سأتناول المعجم الشعري لشعر الزهد من خلال التعرف على أهم المحاور والموضوعات التي دار حولها شعر الزهد عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، والألفاظ المستخدمة وما تحمله من إيحاءات دلالية وشعورية مختلفة. يجدر بنا أيضا الإشارة إلى ما يسمى أسلوبية السجلات؛ وفيما فهمناه من هذا النوع أنه قائم على اختلاف الملفوظات المقصدية أثناء سياقها المخصص فيه لإبراز طابع التوجه أثناء عملية التواصل الأسلوبي، أي تنوع الكلام بحسب الاستعمال.

كما أنه يمكن تتبع ظاهرة المصاحبة المعجمية(التضام) في النص الشعري من خلال اطراد مجموعة من المفردات في شكل ثنائي يشي بالاجتماع والترابط المعنوي مثل: الحياة والروح، كما تقوم المصاحبة المعجمية من خلال علاقات التضاد مثل: الغم والمرح، حيث

تقوم المصاحبة المعجمية على أساس من تضام مجموعة من المفردات في سجلات دلالية تحكم تعالقها فيستدعي أحدها الآخر[1].

وبعد تتبع أشعار الزهد عند الشاعرين ورصد المفردات اللغوية الأكثر ترددا ودورانا في أشعارهما الزهدية، فقد كشفت الدراسة عن وجود عدد من المحاور التي تتضمن مجمل معاني الزهد في أشعارهم أهمها الآتي:

(1) ينظر: لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس و الإجراء)، نعمان بوقرة، ص 162-163.

1- الحياة والموت:

إن طبيعة الزهد تتسم بالإعراض عن الحياة الدنيا، والتضحية بنعيمها، وإيثار نعيم الآخرة عليها، وذلك لأن الزاهد يدرك تماما حتمية الموت والزوال، وما بعده من ثواب ونعيم للمؤمنين.

ولقد كان التحذير من الاغترار بالحياة الدنيا والإقبال عليها، وازدرائها وهجرها، والتخويف من الموت وجعله وسيلة لتذكير الناس وتنبيههم من غفلتهم، من أهم الموضوعات التي اهتم بها شعراء الزهد.

إن فكرة الموت والفناء من أهم المعاني التي ضمنها كل من أبي العتاهية والألبيري لشعرهم الزهدي، لذلك نجدهم يحذران من خداع الحياة الدنيا وتقلب أحوالها، ويدعوان إلى تجنب مفاتنها ومغرياتها لأنها مصدر للأماني الخادعة والكاذبة، التي تزول بقدوم الموت، وهذا يتفق مع التحذير الإلهي في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞۖ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِٱللَّهِ ٱلۡغَرُورُ ﴾[1].

أبو العتاهية في ذكر الموت نظر إليها من منظور ضعف الإنسان أمامها مهما بلغ من قوة وعتاد، ومهما عاش من وقت وعمر، يقول:[2]

سيصيـــرُ المرءُ يومًـــا جسدًا ما فيـــه روحُ
بين عينـــيْ كـــلّ حـيٍّ عَلَمَ الموتِ يلـــوحُ
كلنـــا في غفلـــة والـ موتُ يغـدر ويـروحُ

(1) سورة فاطر، الآية 05.

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 98-99.

نُحْ على نفسك يا مِسْـ كينُ إن كُنْتَ تنـوحُ
لتموتَـــــــــنَّ وإنْ عمرت ما عمر نوحُ

(من مجزوء الرمل)

إن غفلة الناس عن الموت لا تجعلهم بعيدين عنه، فلو عمّر الإنسان ما عمّر نوح، فالموت حق لازم لا مفر منه، ولقد استخدم الشاعر في هذه الأبيات التفعيلات القليلة من بحر مجزوء الرمل للتناسب مع المعنى المراد إيصاله، وهو قصر حياة الإنسان مهما طالت ولو عمّر آلاف السنين.

نجد أبو العتاهية في أكثر خطاباته يحاول زجر وتخويف الإنسان الذي نسي الموت ويطلب الخلود في الحياة الدنيا، فيؤكد على أنّ الموت آت لا محالة لكل حي على وجه الأرض، وأنّ الدنيا دار بلاء وشقاء وعناء، وفي هذا ذم للحياة الدنيا وتقليل من شأنها، يقول:[1]

مَنْ يعيش يكبر ومَنْ يكبر يمت والمنايا لا تُبـــــالي مَنْ أتــتْ
نحن في دار بـــــــلاء وأذى وشقـــــــاءٍ وعنـــــاءٍ وعنتْ
منـــــــزل ما يثبتُ المــرءُ به سالمـــــا قليـــــلا إنْ ثبـتْ
إنما الدنيـــــا متـــــاعُ بلغـــةٍ كيفما زَجيتَ في الدنيا زَجَـــــتْ

(من بحر الرمل)

يكثر أبو العتاهية في شعره من الحديث عن حتمية الموت، مخاطبا الباحث عن الخلود في هذه الدنيا، راغبا في أن يقطع في نفسه حبال هذا الأمل من خلال تذكيره بالموت

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 55-56.

الذي يقف بينه وبين الخلود بالمرصاد، فإذا أمسى حيا فقد لا يعيش إلى الصباح، وإذا أصبح فقد لا يعيش إلى المساء، فالموت قريب من الإنسان، وكأس الموت لابد لكل إنسان أن يشرب منه، يقول:[1]

أؤمِّلُ أنْ أُخلَّدَ والمنايـــــا يَثِبْنَ عَليّ مِن كلّ النّواحي

وما أدري إذا أمسيت حيًّا لعلي لا أعيش إلى الصباح

(من بحر الوافر)

ويقول:[2]

ما أقربَ الموت منَّـا تجاوزَ الله عنّـــا

كأنـــــه قد سقانـــا بكأسه حيث كنـــا

(من بحر المجتث)

ولقد أبدع أبو العتاهية في وصف الموت، وأكد أنها رحلة، وليست نهاية المطاف بالإنسان، فالخلود يكون بعده، يقول: [3]

وما الموتُ إلا رحلةُ غير أنّه من المنزل الفاني إلى المنزل الباقي

(من بحر الطويل)

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 99.

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 396.

(3) المرجع نفسه، ص 251.

والموت عند أبي العتاهية موعظة للأحياء، يرون فيه حقيقة أنه آت لا محالة، وما يزيد ترسيخ هذه الفكرة في الأذهان مشاهدة الأجساد الميتة تلقى في القبور، فيتذكر الإنسان مصيره الحتمي، فالكل وشيك الفناء والزوال، والكل سيصبح ترابا في تراب، يقول:[1]

وَعَظتكَ أجداثُ خُفُتْ فِيهِـــنَّ أجســـادُ سُبُـتْ
وأرتك قبرك في القبـو ر وأنتَ حـــي لم تمـــتْ
وكأنَّني بكَ عن قـــر يب رهنَ حتفٍ لـم يفُـــتْ

(من مجزوء الكامل)

ويحاول أبو العتاهية دائما في تذكير الناس بالموت أن يربطهم بصور من الواقع، وفي الأبيات الآتية نراه شديد التأثر بالمشهد الجنائزي الذي يبدأ بالموت وينتهي بانسحاب المشيعين من حول القبر فيغادرون المقبرة، ويتبع ذلك نسيانهم للميت بعد وقت من الزمن:[2]

يُسلِـمُ المرْءُ أخُـــوه للمنـــــــايا وأبوهُ
وأبـــو الأبناء لا يبـــ قى ولا يبـــقى بنـوهُ
ربَّ مذكـــورٍ لقـــومٍ غابَ عنهم فنســوهُ
وكأنّ بالمرءِ قد يبـــ كـــي عليـــه أقربـوهُ
حرِّفـــوه وجهِّـــوه مددوه غَمضـــوهُ
أرفعـــوه وغسِّلـــوه كَفِّنـــوهُ حنطـــوه
فإذا ما لُفَّ في الأكـ فانِ قالوا فاحملـــوهُ
أخرِجوهُ فـــوق أعوا دِ المنـــايا شيعـوهُ
فإذا صلّـــوا عليْـــهِ قيلَ هـــاتوا وأقبـروهُ

(1) المرجع السابق، ص 78-79.

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 421-422.

فإذا ما استودَعـوه الـ أرض رهنا تركـــــوهُ
ودعوهُ فَـــــــــارِقُوهُ أوْقَـــروه أثقلـــــوهُ
وانثنوا عنه وخلَّـــــو ه كأنْ لم يَعرفـــــوه

(من مجزوء الرمل)

نراه في هذه الكلمات المعبرة يريد تهويل المشهد الجنائزي في النفوس بصور حية، صور من خلالها المشيعين للميت وإسراعهم في تغسيله وتكفينه، يلتف حوله أقاربه وأصحابه ليودعوه، ثم يحمل على الأكتاف ليصلى عليه وبعدها يدفن في قبره، وهكذا تنتهي مهمة المشيعين، فيعودون أدراجهم ويستمرون في حياتهم وكأنهم لم يعرفوه ولم يكن في حياتهم.

ولذلك نجد أبا العتاهية يدعو إلى ضرورة الاستعداد للموت الذي لا يفرق بين صغير وكبير، ولا صحيح ولا سقيم، حتى الطبيب المداوي من الأمراض، ربما يموت ويعيش المريض، يقول:[1]

نعى لك ظل الشباب المشيب ونادتك باسم سواك الخطوب
فكن مستعدا لداعي المنـــــونِ فكُـــلُّ الذي هو آتٍ قريــبُ
وقبلك داوى الطبيب المريضَ فعاش المريض ومات الطبيبُ

(من بحر المتقارب)

زهديات أبو العتاهية تحفل بذكر الموت وحتميته وتصوير أهواله، فنجده خائفا مذعورا يطارده شبح الموت في كل حين ويتمثل له وجهه في كل شيء يحيط حوله، ويطالعه أينما اتجه، فنراه يحملنا إلى المقابر لنقف هناك أمام الجثث البالية والعظام النخرة، ثم يصف لنا

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 681.

ظلام القبور في شعر يثير الشجون ويزيل بهجة الدنيا من أمامنا، وسعى من خلال شعره الزهدي في مواضيع عدة أن يزع رهبة الموت في نفوس الناس ليرهبهم ويزجرهم، فحثهم على الانتباه من غفلتهم والانصات إلى صوت الموت الرهيب المخيف يقول:[1]

وأطمعُ في المَحْيا وعيشي إنّما مسالكـــــهُ موصـــولةٌ بمماتِ
للموتِ داعٍ مُسْمِع غير أنّنـــي أرى الناسَ عن داعيه في غفلاتِ
فلله عقلي إنّ عقلي لنـــاقص ولو تم عقلـــي لاغتنمــتُ حياتي

(من بحر الطويل)

ويقول أيضا:[2]

انْظُرْ لِنَفْسِكَ فَالمَنِيَةُ حَيْثُ مَا وَجَّهْتَ وَاقِفَةٌ هُنَاكَ حِذَاكـاَ
لِلْمَوْتِ دَاعٍ مُزْعِـــجٍ وَكَأَنَّـــهُ قَدْ قَامَ بَيْنَ يَدَاكَ ثُمَ دَعَاكَا

(من بحر الكامل)

وظل الموت بقوته وجبروته يطالعه في كل ناحية، بعيون ترقبه وترصد كل خطواته، لا يستطيع الاختباء منه ولا الفرار من وجوبه، يقول:[3]

أَرَى المَوْتَ لِي حَيْثُ اِعْتَمَدْتُ كَمِينًـــــا فَأَصْبَحْتُ مَهْمُومًا هُنَاكَ حَزِينًا
سَيَلْحَقُنِي حَادِي المَنَايَا بِمَنْ مَضَـــــى أَخَذْتُ شِمَالاً أَوْ أَخَذْتُ يَمِينًـــا
يَقِينُ الفَتَى بِالمَـــوْتِ شَكٌّ وَشَكُّـــــــهُ يَقِينٌ وَلَكِـــنْ لاَ يَـرَاهُ يَقِينًـــا

(1) المرجع السابق، ص 64.
(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 263.
(3) المرجع نفسه، ص 383.

عَلَيْنَـــــا عُيُونٌ لِلْمَنُـــونِ خفْيَّـــةٌ تَدُبُّ دَبِيبًـــا بِالمَنِيَـــةِ فِينَـا

(من بحر الطويل)

فرهبة الموت هذه قد ملكت عليه حواسه، وشغلت كل تفكيره حتى أصبح لا يفكر في شيء سواه.

ونجده دائما في نظرته إلى الموت يؤكد على شمول الموت، فالموت عام في جميع الناس لا يفلت منه أحدا صغيرا أو كبيرا، ضعيفا أو قويا، عزيزا أو ذليلا، يقول:[1]

المَـــوْتُ بَيْنَ الخَلْـــــقِ مُشْتَرَكٌ لاَ سوقَـــةٌ يبقى وَلاَ مَلِـــــكٌ

مَا ضَرَّ أَصْحَـــــابُ القَلِيـــلِ وَمَا أَغْنَى عَنِ الأَمْلاَكِ مَا مَلَكُـــوا

لَمْ يَخْتَلِفْ فِي المَوْتِ مَسْلَكَهُـــمْ لاَ بَلْ سَبِيلاً وَاحِدًا سَلَكُـــــوا

(من بحر السريع)

ورأى أبو العتاهية أن ظهور الشيب أشد نذير لقرب الأجل، عبر عن ذلك في أكثر من موضع داعيا إلى ضرورة أن يستعد الإنسان لداعي الموت الذي قد يباغته فجأة، يقول:[2]

رَأَيْتُ الشِيبَ يَعْدُوكَا بِـــأَنَّ المَوْتَ يَنْحُوكَـا

فَخُذْ حَذَرَكَ يَا هَـذَا فَإِنِّـــي لَسْتُ آلوكَـــا

تَنَاوَمْت عَنِ المَـوْتِ وَدَاعِي المَوْتِ يَدْعُوكَـا

وَحَادِيهِ وَإِنْ نِمْـــتَ حَثِيثَ السَيْرِ يَحْدُوكَـــا

(من بحر الهزج)

(1) المرجع السابق، ص 267-268.

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 262.

وهذا الإيمان بالموت وحتميته وجد أيضا في شعر أبي إسحاق الألبيري، هذا الزاهد التقي الذي آمن بالموت وأقبل يستعد له، قد علم أنَّ الموت حق وأنَّ الدنيا معبر للآخرة، فنراه يندب نفسه وينعيها ويذكرها بالمعاد والفراق، يقول:[1]

كَأَنِّي بِنَفْسِي وَهِيَ فِي السَكَـــرَاتِ تُعَالِجُ أَنْ تَرْقَى إِلَى اللَهَـــوَاتِ
وَقَدْ زُمَّ رَحْلِي وَاسْتَقَلَّتْ رَكَائِبِـــــي وَقَدْ آذَنَتْنِي بِالرَحِيلِ حُـــــدَاتِي
إِلَى مَنزِلٍ فِيهِ عَذَابٌ وَرَحْمَـــــــةٌ وَكَمْ فِيهِ مِنْ زَجَرٍ لَنَا وَعَظَـــاتِ
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو جَهْلَ نَفْسِي فَإِنَّهـــاَ تَمِيلُ إِلَى الرَاَحَاتِ وَالشَهَـــــوَاتِ
وَمَا يَعْرِفُ الإِنْسَانُ أَيْـنَ وَفَاتُـــــهُ أَ فِي البِرِّ أَمْ فِي البَحْرِ أَمْ بِفُـلاَةِ
(من بحر الطويل)

فالموت من أهم الموضوعات التي طالما وقف عندها الزهاد، واستشفوا منه العبرة، لأنه الجسر الذي يبلغهم الآخرة ويصلهم بها، قريب من نفوس الناس ينتظرون فيه دورهم على الرغم من مشهده المريع.

وها هو المشهد الجنائزي المخيف يتكرر عند زاهد الأندلس أبي إسحاق الألبيري، كما هو عند شاعر المشرق أبي العتاهية، فنراه يذكر الموت، وبأنه لا يفرق بين صغير أو كبير، ينساه أصحابه بعد دفنه، بعدما يقتسمون ما خلفه من مال ومتاع، فيقول:[2]

كَـمْ آمِـــنٍ لِلمَنُـــونِ لاَهٍ عَنْ الرَّدَى بَاتَ مُطْمَئِنًّـــا
صَبَّحَهُ وَافِــدُ المَنَـــــــايَا فَعَايَنَ المَوْتَ حِينَ عَنَّـــا

(3) ديوان الألبيري، ص 59-61.
(1) ديوان الألبيري، ص 142-143.

حَتَى إِذَا مَا قَضَـى بَكَـــاهُ حَمِيمُهُ مُعْـــوَلاً مُـــــرنَّا
وَارَوْهُ فِي لَحِـدِهِ وَسَنُّـــوا عَلَيْهِ قَيْدَ التُرَابِ سَنَّـــــا
وَانْتَهبوا مَالَـهُ وَشَنُّوا اَلْـ غَارَاتِ فِيمَا حَوَاهُ شَنَّـــــا
لمِثْلِ هَذَا فَكُـــنْ مُعِـــدًّا مَا قَدْ أَعَدَّ الهـــدَاةُ مِنَّـــا
وَارْتَقِبِ المَوْتَ فَهُوَ حَتْـــمُ يَختَرِمُ الطِّفْلَ وَالمُسِنَّـــــا
(من مخلّع البسيط)

وجه الألبيري خطابه هذا إلى الإنسان المستغرق في الدنيا، المشغول عن الآخرة، الذي لا يحسب حساب اليوم الموعود، آخر ساعة من ساعات الحياة الدنيا، وأول ساعة من زمن الآخرة: الموت. هذا المباغت الذي يفاجئ ذلك اللاهي الناسي المغتر بالدنيا، يبكيه أهله ساعة أو ساعات ويوارونه التراب ثم يقتسمون ما أفنى حياته في جمعه، ويدعو الإنسان إلى اليقظة والحذر، وإلى أن يحسب حساب الموت والآخرة التي وراءه.

ويتحدث أبو إسحاق الألبيري عن تجاهل الإنسان لحقيقة الموت في حين أن الموت يترصده في كل حين، فيقول:[1]

كَيْفَ يَلْتَذُ بِالحَيَاةِ لَبِيـــــبٌ فَوَّقَتَ نَحْـــوَهُ المَنِيَّـــةُ أَسْهَـــمْ
لَيْسَ يَدْرِي مَتَى يُفَاجِيهِ مِنْهَا صَائِبٌ يَقْصِفُ الظُهُورَ وَيَقْصِـــمْ
وَأَنَـــــا مُوقِـــنٌ بِذَاكَ عَلِيم وَفِعَالِي فِعَالُ مَنْ لَيْسَ يَعْلَـــــمْ
(من بحر الخفيف)

(2)ديوان الألبيري ، ص 57-58.

وفي القصيدة نفسها تطرق إلى أن الحياة منزل فناء وأنها ممر للآخرة، فيقول عن زوال الدنيا وضرورة الاستعداد للرحيل:[1]

نَحْنُ فِي مَنْزِلِ الفَنَاءِ وَلَكِـنْ هُوَ بَـــابُ البَقَـــاءِ وَسُلَّـــمْ
وَرُحَى المَوْتِ تَسَتَدِيرُ عَلَيْنَا أَبَدًا تَطْحُنُ الجَمِيعَ وَتَهْشُـــمْ
وَكَذَا أَمْتَطِي الهُوَيْنَـا إِلَى أَنْ أَتَوَفَـــى فَعِنْـــدَ ذَلِكَ أَنْـــدَمْ

(من بحر الخفيف)

أراد الألبيري أن يؤكد على مسألة حتمية الفناء الملازمة لكل إنسان، والحياة الدنيا كانت ومازالت وستبقى دار فناء، لذلك يرى أن سبيل النجاح في هذه الحياة التأني والسكينة والوقار وعدم التسرع والتكالب على ملذات الحياة وشهواتها للفوز بالآخرة ونعيمها، فما الحياة إلا معبر يفصل بين الحياتين الفانية والباقية.

كما حرص الألبيري أن يذكر بالموت وأهواله، وأن يظهر سطوته وقوته على أكثر أهل الأرض عزة وقوة وعظمة، فشتان ما بين حياته المنعمة والمترفة في الدنيا، وبين المصير الذي يؤول إليه في مثواه الأخير إذا كان مقصر، فيقول:[2]

وَمِنْ مَلِكٍ كَـــانَ السُّرُورُ مِهَـــــادَهُ مَعَ الآَنِسَاتِ الخُرَّدِ الخَفِـــرَاتِ
غَدًا لاَ يَذُودُ الدُّودَ عَنْ حَـرِّ وَجْهِـــهِ وَكَانَ يَذُودُ الأُسدَ فِي الأَجَمَـــاتِ
وَعُوِّضَ أُنْسًا مِنْ ظِبَـــــاءِ كَنَـــاسِهِ وَأَرَآمِـــهِ بِالرُّقْـــشِ وِالحَـــشَـرَاتِ
وَصَارَ بِبَطْنِ الأَرْضِ يَلْتَحِفُ الثَّـــرَى وَكَـــانَ يَجُرُّ الوَشِيَ وَالحِبَـــرَاتِ

(1) المرجع نفسه، ص 57-58.

(2) ديوان الألبيري، ص 60-61.

وَلَمْ تُغْنِـــهِ أَنْصَـــــــــارُهُ وَجُنُـــودَهُ وَلَـــمْ تَحْمِهِ بِالبَيْضِ وِالأَسَـلاَتِ

(من بحر الطويل)

تناول الشاعر في هذه المقطوعة حال ابن آدم بعد مغادرته الحياة الدنيا وأول ساعاته في الحياة الآخرة، فوصف ما يكون عليه الجسد بعد الموت وحال القبر وصاحبه، فعقد مقارنة معبرة بين ما كان عليه الإنسان المترف المنعم في الدنيا، وبين مصيره في القبر، فبعدما كان يحيا حياة سعيدة، ينام في أفخم سرير، والفراش الوثير مع النساء الجميلات، فها هو الآن يحيا مع الدود والرقش والحشرات، فرشه تراب القبر، فقد ربط الماضي السعيد في الحياة الدنيا الفانية والمستقبل المخيف، مما يزيد في نفس الإنسان الخوف والرهبة من الغد القريب، فيتعظ الإنسان ويعمل صالحا لهذا اليوم المفزع، ويسعى ليكون من أصحاب الفسحة لا ضيق في القبر عن طريق زيادة الرصيد من التقى وصالح الأعمال.

إن ثنائية الحياة والموت من أهم الملامح البارزة في شعر الزهد عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، فأكدا أن الموت حق محتوم على كل البشر، فهو قوة لا تقف أمامه أي قوة.

من خلال الدراسة السابقة، نجد أن أبا العتاهية تعرض في موضوع الموت للمعاني الآتية: التخويف والزجر من قرب الموت للإنسان، فالزوال والنهاية لكل الأحياء والمخلوقات حتمية لابد من الإقرار بها، فهو مفرق الجماعات والأصحاب والأهل، غفلة الناس عن الموت وهو قريب ولا مفر منه لا يفرق بين صغير أو كبير، فالإنسان إذا أمسى فلا ينتظر الصباح، وإذا أصبح فلا ينتظر المساء، والموت رحلة من الفناء إلى البقاء، فالحياة الدنيا دار

شقاء وبلاء وعناء، ويبلغ الترويع مداه في المشهد الجنائزي من إعلان الموت إلى التغسيل والتكفين إلى الدفن إلى رجوع المشيعين إلى منازلهم ونسيان الميت.

أما الألبيري فقد دعا إلى الاتعاظ بالموت والاعتبار بالآخرة، يشكو ضعفه إلى الله ويتضرع إليه أملا في عفوه، فهو يؤمن أن كل ما في الحياة الدنيا زائل فهي مجرد طريق إلى الدار الباقية. كما نبه العاصي الغافل عن الموت إلى ضرورة الاستعداد له بالتقى والعمل الصالح، كما ذكر أنَّ الناس أمام الموت سواسية فلا فرق بينهم، وكذلك تعرض للمشهد الجنائزي ونسيان الأهل والأصحاب للميت بعد أن يواروه الثرى ويقتسمون أملاكه وأمواله.

الملاحظ لزهديات الألبيري يلمح مدى تأثره بأبي العتاهية في ألفاظه والمعاني، فتعرض إلى حتمية الموت، فهي نهاية كل إنسان، فداعي الموت قد يباغته فجأة، وهو غافل، فلا فرق بين كبير وصغير أو مريض وطبيب، حتى في تصويره للمشهد الجنائزي ونهايته بنسيان للميت بعد دفنه مباشرة.

أما نقاط الخلاف بين ما ذهب إليه أبو العتاهية والألبيري، فيظهر في أنَّ أبا العتاهية استخدم فكرة الموت للتخويف والزجر وزرع الرهبة من القدر المحتوم في نفسه ونفوس غيره، فدعا الإنسان إلى أن يشغل حياته في كل لحظة بذكر الموت ولا يغفل عنه ساعة فيغفل عن تعمير الأرض والعمل والتكاثر، وهذا مخالف لديننا الحنيف الذي يدعو إلى أن يعمر هذه الإنسان الأرض وحثه على الجد والعمل حتى آخر لحظة في حياته.

يؤمن أبو العتاهية بأنَّ الموت رحلة من الحياة الفانية إلى الحياة الباقية، لكنه يركز على صنف واحد من الناس ألا وهو الإنسان الغافل، فلم يذكر الصنف الآخر الذي يستقبل الموت استقبالا حسنا، مستبشرا بملك الموت حين يراه.

أما الألبيري فقد آمن بالموت وحتميته ولكنه لم يفزع منه بالقدر الذي فزع منه أبو العتاهية، والناس عليهم أخذ العبرة ممن سبقوهم، فالإنسان لا يدري متى يموت، وأين يموت، فما عليه إلا أن يستعد للموت. لكن لم يصل الأمر بالألبيري بأن يترك الإنسان الدنيا، بل يريد منه أن يعمر الدنيا بالخير والمعروف، ويتجنب المنكر والذنوب استعداد للموت ولما بعد الموت من حساب وعذاب وجنة ونار.

2- غرور الدنيا وزوالها:

أخبر الله تعالى أن الدنيا متاع زائل وعبث باطل، تمني النفس أماني يفني الإنسان عمره في سبيل تحقيقها، وفي الحقيقة لا يدوم إلا وجه الله سبحانه وتعالى، ولا ينفع الإنسان إلا عمله الصالح، يقول عز وجل:[1] ﴿وَمَا هَٰذِهِ ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا لَهْوٌ وَلَعِبٌ ۚ وَإِنَّ ٱلدَّارَ ٱلْءَاخِرَةَ لَهِىَ ٱلْحَيَوَانُ ۚ لَوْ كَانُوا۟ يَعْلَمُونَ﴾.

لذلك كان من أهم المحاور التي دار حولها شعر الزهد عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري نبذ الدنيا وضرورة الانصراف عنها وهجرها، وعن التعلق بنعيمها الزائل وشهواتها المؤدية إلى غضب الله وسخطه. فكان ازدراء الدنيا وتحقيرها والتحدث عن خِداعها وتقلب أحوالها، وتذكير الناس بمآل هذه الحياة ومصير الأحياء فيها من أهم الموضوعات التي ضمنوها شعرهم.

ففي تأملات الشاعر أبي العتاهية في الحياة، تظهر رؤيته للدنيا وموقفه منها، حيث أشار إلى فناء الدنيا وزوالها، وسرعة هذا الزوال. يقول:[2]

ألا نحن في دار قليـل بقاؤُهـــــــا سريع تدانيها وحـــان فناؤهـا
تزودْ من الدنيا التُّقى والنُّهى فقـــد تنكرت الدنيا وحـــان انقضاؤهـا
غدا تخربُ الدنيـــا ويَذهب أهلـــها جميعا وتطوى أرضهـــا وسماؤها
ترقَّ من الدنيـــــا إلى أي غايـــةٍ سموت إليها فالمنايـا وراؤُهـــا

(من بحر الطويل)

(1) سورة العنكبوت، الآية 64.

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 04.

وله أيضا في فناء الدنيا وزوالها:[1]

نعت الدُّنيـــا إلينا نفسهـــــا وأرتنـــا عبـــرًا لم ننسهـــا
كلمـــــا قامت لقوم دولـــة عجل الحين عليهم نكسهـــا
تطلب التجديد من دار البلـــى أسَّسَ الله عليهـــا أُسَّهـــا
كم لهـــا من لُقَمٍ مسمومـــةٍ يستبين القلب منها لمسهـــا
حابس الدنيـا لها من حبسـه فلتـاتٍ لم يُملَّكْ حَبسهـــا
يا لها محروسـةً لم يستطـع أحَدُ دونَ المنايا حَرسهـــا

(من بحر الرمل)

ففكرة أن الدنيا مصيرها إلى الزوال والفناء، لا تحتاج إلى كبير ذكاء وطول تفكير كي تفهم وتدرك، فإن الدنيا تبدو مسفرة للناس بلا نقاب وتعلن عن صفاتها بنفسها، وأظهر الصفات فيها واقع خداعها وتقلبها، يقول:[2]

هل ترى الدنيا بعينـــي بصيـــر إنّما الدّنيا تحاكي السّرابـــا
إنما الدنيـــــا كفـــيء تولى أو كما عاينت فيه الضبابـا
إنما الدنيـــــا بلاء وكـــــــد واكتئاب قد يسوق اكتئابـــا
ما استطاب العيش فيها حليـــم لا ولا دام له ما استطابـــا
أبتِ الدُّنيـــا على كـــــلِّ حـــيٍّ آخر الأيـــام إلا الذهابـــا
ما أرى الدنيا على كـــــلِّ حيٍّ نالهـــا إلا أذى وعذابـــا

(من بحر المديد)

(2) نفس المرجع، ص 195.

(1) المرجع السابق، ص 39-40.

أكد الشاعر على أن الدنيا دار الغرور، تغر الإنسان وتخدعه بزبرج عيشها الذي سرعان ما يتلاشى وينتهي، وزواله أكيد كسراب وضباب وظل. فهي متغيرة الأحوال والظروف، لا تستقر على حال، ولا يقر لها قرار.

كما أكد على شقاء من يسرفون في طلبها ويجعلونها غايتهم الأسمى ويتفاضلون بها، يندد بمطامعهم ويسفه أحلامهم ويوضح لهم أباطيل الحياة وأنها زائلة لا محالة، يقول:[1]

إنّا لفـــي دارِ تنغيص وتنكيـــــدِ دارُ تنـــــادي بهـــــا أيامُهـــــا بيدي
لقد عرفناكِ يا دُنيـــــــا بمعرفـــة صحَّت لنا، فانقضي إنْ شئتِ أو زيـــــدي
جدَّ الرحيل عن الدنيا وساكنهـــا يرجو الخلـــــود وليست دار تخليـــــــدِ
إنْ كانت الدار ليست لي بباقيـــة فمـــــا عنـــــانّي بتأسيسٍ وتشييـــــــدِ

(من بحر البسيط)

إن الدنيا في نظر أبي العتاهية مشوهة بالفناء، مضيعة للجهد والكد، ومن الصعب تحصيل السعادة والهناء فيها، وإن استطاع الإنسان تحصيلها فبعد جهد وعناء من الطلب والانتظار، يقول:[2]

طلبتك يا دنيا فأعذَرْتُ في الطلـــبْ فما نلتُ إلا الهمَّ والغمَّ والنّصـــبْ
فلمـــــا بدا لي أنّنـــي لست واصلا إلى لـــــذةٍ إلا بأضعافهـــــا تعبْ

(من بحر الطويل)

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 122-123.

(1) المرجع السابق، ص 35.

لهذا نجد أبا العتاهية يذمها، ويدعو إلى التجرد من لذائذها ونعيمها، فكل ما فيها هم وغم وتعب، وكل ما يحصله الإنسان فيها ينفذ، وما عند الله باق، وكيف لا يذمها ساخطا عليها متبرما منها وساعاته فيها قد قدرت عليه فيقول:[1]

ألا إنّما الدّنيـــا عليك حِصـــار ينالكَ فيهـــا ذلـــة وصَغَارُ
ومالك في الدّنيا من الكدِّ راحة ولا لك فيها إنْ عقلت قـــرارُ
وما عيشهـــا إلا ليـــالٍ قلائـِــلُ سراعُ وأيـــــامُ تمُدُّ قِصـــارُ
ومازلت مَزمومًا تُقاد إلى البلـــى يَسوفُـــكَ ليـــلُ مرةً ونهـــارُ
وعاريـــةُ مـــــا في يديْك وإنّما تُعارُ لِرَدّ مـــا طلبتَ يُعـــارُ

(من بحر الطويل)

يرى أن هذه الدنيا لا خير فيها، فهي دنيا تحفل بالنصب والخداع يحفها الأذى من كل جانب، وتحصى فيها على المرء أنفاسه، زائلة، كل ما فيها باطل لا يدوم. وإذا كان هذا هو شأن الحياة الدنيا من الغدر والخداع والزوال وانقلاب الموازيين وتناقضها، فيجب على الإنسان اعتزالها والانقباض عن شهواتها استعدادا للرحيل عنها، فيتعظ من أحداثها وما حل بالسابقين، فيقول:[2]

لا تأمن الدنيـــا على غـــــدرةٍ كم غَدَرَتْ قبلُ بأمثالكـــــا
كم سترى في الناس من هالكٍ وهالكٍ حتى تُرى هالكـــــا
فـــــانظر سبيلاً سلكـــوه ولا تحسب بأنْ لستَ له سالكا

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 136-137.
(3) المرجع نفسه، ص 267.

أصبحت الدنيـــــــا لنا عبـــرةً والحـــــمد لله على ذلكـــــا

اجتمع الناس على ذمّـــــــــــها ولا أرى منهـــــم لها تاركـــا

(من بحر السريع)

هذه هي الدنيا في نظره خداعة غدارة متقلبة، لا يدوم نعيمها على حال ولا يحصل بسهولة، فنجده يبالغ في وصفها بالغدر والغرور واستقصاء معايبها، ويدعو إلى أن لا يأمن الإنسان مكرها وخداعها، فوصفها بأنها عروس تتزين لخاطيبها في ظاهرها، فعلى الإنسان أن يتجنب طلبها ليسلم من شرورها وأذاها، وعبر عن ذلك قائلا:[1]

يا خاطبَ الدّنيا إلى نفســها تنحّ عن خِطبتِها تســـلمِ

إن التـــــي تَخْطُبُ غـــرارةُ قريبةُ العرسِ مــن المأتمِ

(من بحر السريع)

إذا كانت الدنيا لا تستقر لحال، فهو يعجب كيف يغتر بها الناس، وقد بلوا ألوانا من غدرها وشرورها وآلامها، فيقول: [2]

ومازالت الدنيا تُكدِّرُ صفوَتهـــــا ومازالتِ الدُّنيـــا تُنغِّصُ دَرَّها

بلينا من الدنيا على حُبِّنـــا لهـــا بدارِ غُرورٍ ويحها ما أغرّهـــا

ألسنا نرى الأيام تجري صُروفهـــا ألسنا نرى حثّ الليالي ومَرَّهـــا

ألسنا نرى غدر الزمـــان بأهلـــه ألسنا نرى عطف المنايا وكرَّها

(من بحر الطويل)

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 644.

(2) المرجع نفسه، ص 184.

لقد أثر أبو العتاهية في أشعاره الزهدية تحقير الدنيا والتقليل من شأنها، فنجده أسهب في التحذير من الاغترار بالحياة الدنيا ونبذ مفاتنها ومغرياتها، مخاطبا كل إنسان اغتر بهذه الحياة الدنيا وعمت بصيرته، محذرا من الانخداع بالدنيا ومباهجها، وهذا ما يتفق مع التحذير الإلهي للاهي والمغتر بالدنيا في قوله: [1] ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞۖ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِٱللَّهِ ٱلۡغَرُورُ﴾

فالدنيا ليست بدار إقامة، فعما قليل راحلون والآخرة خير وأبقى فهي دار ممر لا دار مقر، يقول: [2]

نعمرُ الدّنيا وما الدنـ يا لنـــا دار إقامــهْ

إنّما الغبطةُ والحســـ ـرَةُ في يوم القيامــهْ

(من مجزوء الرمل)

فهو يؤكد على أن الآخرة خير وأبقى، لذا كان يحتقر الحياة الدنيا الزائلة ويعظم الآخرة الباقية.

ونجده في أكثر المواضع عند حديثه عن غدر الحياة الدنيا وسرعة زوالها يؤكد أن أشد غدر لدنيا يتجلى في الموت، فنجد في كلامه عن الموت خائفا جزعا، فإذا نفر من الدنيا لأنها زائلة فانية فلأنه يرهب الموت ويخشاه، يقول: [3]

المـــــوتُ حَقٌ والدَّارُ فانِيـــــةٌ وكُـلُّ نفسٍ تجزَى بِمَـا كَسَبُـــــتْ

يَـــا لكِ منْ جيفَـــــــةٍ معفَّنَـةٍ أيّ امتِنـــاعٍ لهَـــا إذا طُلِبَـــــتْ

(1) سورة فاطر، الآية 05.

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 360.

(3) المرجع السابق، ص 54-55.

هيَ التي لـــــم تَزَلْ مُنَغِّصَـــةً لا درَّ دَرُّ الدُّنْيَـــا إذَا احتُلِبَـــتْ
والنَّاسُ في غفلةٍ وقد خَلَتِ الـــ آجـــالُ من وقتِهـــا واقتربـــتْ
وبَينَما المَرْءُ تَستَقيـــمُ لَـــهُ الـ دُّنيا علَى مَا اشتَهَى إذا انقلبَـــتْ
مَا كذبتنِـــي عيـنٌ رأَيتُ بِهَـــا الـ أمواتَ والعيـــنُ رُبَّمـــا كذبَـــتْ
ويحَ عقولِ المستعصميـــنَ بدا رِ الذلِّ فِي أيِّ منشـبٍ نشبَـــتْ

(من بحر المنسرح)

نجد أنه يعتبر كمال الدنيا واستقامتها للإنسان وتمام سرورها دليل على خذلانها، يقول: [1]

هي الدُّنيا إذا كمُلتْ وتـــم سُرورُهـــا خَذَلَتْ
وتَفْعَلُ في الذين بقوا كما فيمن مَضوا فَعَلَتْ

(من مجزوء الوافر)

لم تبتعد نظرة الألبيري للدنيا عن نظرة أبي العتاهية، فقد كثر ذمه للدنيا، فاعتبرها ظل زائل، غير مأمونة العواقب، متقلبة خداعة. لذلك يجب الترفع عنها وعدم المبالاة بها.

فيقول:[2]

كل امـــرئ فيمـــا يُـــــدان سبحان من لم يخل منهُ مكـــانُ
يا عامر الدُّنيا ليسكنهـــا ومـــا هـــي بالّتي يبقى بهـــا سكـــانُ
تفنى، وتبقى الأرضُ بعدَك مِثْلـــما يبقى المنـــاخُ وترحَـــلُ الرُّكبـــانُ
أ أُسرُّ في الدّنيـــا بكُلِّ زيـــادةٍ وزِيـــادتي فيها هي النُّقصـــان

(من بحر الكامل)

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 78.

(2) ديوان الألبيري، ص 140-141.

عدم الخلود في الدنيا حقيقة لا شك فيها، فالدنيا فانية زائلة، يعمرها الإنسان قليلا ويمضي سريعا، فالواضح من قول الألبيري عزوفه عن الدنيا، لكن إذا كانت نظرة أبي العتاهية فيها تيئيس وسوداوّية، فكلام الألبيري يحمل تحذير من الانغماس في الدنيا ولفت رقيق بعبارة لطيفة[1].

وفي حديثه عن الدنيا الخادعة الغرور يقول في حوار متخيل بينه وبينها:[2]

نادَت بِيَ الدُنيا فَقُلتُ لَها اِقصِري ... ما عُدَّ في الأَكياسِ مَن لَبّاكِ

مازِلتِ خادِعَتي بِبَرقٍ خُلَّبٍ ... وَلَو اِهتَدَيتُ لَما اِنخَدَعتُ لِذاكِ

قالَت أَغَرَّكَ مِن جَناحِكَ طولُهُ ... وَكَأَنَّ بِهِ قَد قُصَّ في أَشراكي

طِر كَيفَ شِئتَ فَأَنتَ فيها واقِعٌ ... عانٍ بِها لايُرتَجى لِفَكاكِ

مَن كانَ يَصرَعُ قِرنَهُ في مَعرَكٍ ... فَعَلَيَّ صَرعَتُهُ بِغَيرِ عِراكِ

كَم ضَيغَمٍ عَفَّرتُهُ بِعَرينِهِ ... وَلَكَم فَتَكتُ بِأَفتَكِ الفُتّاكِ

فَأَجَبتُها مُتَعَجِّباً مِن غَدرِها ... أَجزَيتِ بِالبَغضاءِ مَن يَهواكِ

ما فَوقَ ظَهرِكِ قاطِنٌ أَو ظاعِنٌ ... إِلّا سَيُهَشَمُ في ثِفالِ رَحاكِ

أَنتِ السَرابُ وَأَنتِ داءٌ كامِنٌ ... بَينَ الضُلوعِ فَما أَعَزَّ دَواكِ

يُعصى الإِلَهُ إِذا أُطِعتِ وَطاعَتي ... لِلَهِ رَبّي أَن أَشُقَّ عَصاكِ

(من بحر الكامل)

(3) ينظر: ديوان الألبيري، ص 140.

(4) المرجع نفسه، ص 40-42.

استهل الشاعر هذه المقطوعة الشعرية بحوار بينه وبين الدنيا، فصورها تناديه ليقبل عليها، لكنه يرفض تلبية هذا النداء، ثم عمد إلى دعم هذا الرفض بأدلة وبراهين، فالدنيا تخدع الإنسان بما فيها من فرح وسرور، فتبعده عن طريق الحق، لكن كل ما عليها فانٍ فهي كسراب يحسبه العطشان ماء. فهو يؤكد على زوالها وغباء من يتعلق بها، ثم يعمد إلى دعم رفضه لها بأدلة وبراهين، فالدنيا لا ترحم كحجر الرحى تهشم كل من يقع تحتها، وكالمرض الخطير الذي يعجز الطب عن مداوته، طاعتها معصية لله، ودوامها على حال من المحال.

يظهر عند حديث الألبيري عن الدنيا شدة هجومه عليها، فهو يحتقرها ويذمها، فنجده في قصائده حرب شعواء على الدنيا، وقد تجاوبت مفردات الشاعر وعباراته مع حرارة غضبه على الدنيا، فكان يدعو إلى ضرورة التوجه للاستعداد للرحيل عنها واتخاذها مكانا للعمل الدؤوب للنجاة من غدرها، يقول في هجمة شرسة على الدنيا فبصق في وجه الدنيا وصرف نفسه وهمه عن مغرياتها:[1]

فأَبْصُقُ في مُحيَّا أُمِّ دَفْـــرٍ وأهجرها وأدفعهـــا بـــراحي
وأصحو مِنْ حُميَّاها وأسلو عفافا عن جاذرهـــا الملاح
وأصرفُ همِّي بالكُلِّ عَنْهَا إلى الدار السعادة والنّجـاح

(من بحر الوافر)

يبدأ الشاعر أبياته بتبين صراعه مع الدنيا، فالفعل (أبصق) يمثل بداية هذا الصراع، حيث أراد الشاعر أن يسلك مسلكا يحدث تغيرا أخلاقيا في نفس اللاهي بادئا بنفسه ثم يتصاعد الصراع إلى حد أخذ يدفعها دفعا، إشارة منه إلى ثقل الدنيا ومعاركتها له وهذا يوحي

(1) ديوان الألبيري، ص 49.

برغبته في تركها دون رجعة، ثم يحدث التغير الأخلاقي المطلوب عن طريق حسم الصراع مع الدنيا لصالحه، لأنه يصحو من سكرته فيختار الهجران والقطيعة مع هذه الدنيا رغبة في العفاف والفضيلة، ثم يجند كل طاقاته ويتجاوز كل ملذات الدنيا للوصول إلى غايته ألا وهي الفوز بدار السعادة الحقيقية التي تعتبر أقصى درجات النجاح. وفي هذا التعبير دلالة على حقارة الدنيا وتفاهتها في نظر الألبيري.

كما أكد الألبيري على أن الألباء هم الذين يفرون إلى الله، ويهجرون الدنيا الخادعة، فأهواء الدنيا وملذاتها ممر إلى غضب الله وجزاء ذلك نار جهنم وبئس المصير، يقول: [1]

إنّ الألبـــــاءَ هم قِلَّــةُ فروا إلى الله من النَّــارِ
وطلَّقوا الدُّنيا بتاتًا ولـم يلووا عليها حَذَرَ النَّــارِ
وأبصَروا مِنَ عيبها أنَّها فتَّانةً تدعوا إلى النَّــارِ

(من بحر السريع)

ويؤكد الألبيري على الحقيقة التي لا مجال للشك فيها، وهي الزوال والنهاية لكل الأحياء والمخلوقات، وهذه الحقيقة الحتمية لابد من الإقرار بها. فكل شيء هالك إلا وجهه عز وجل، يقول:[2]

أينَ الملوكُ وأين ما جمعوا وما ذَخَروه مِنْ ذهبٍ المتــاع الذَّاهب
كــانوا ليوث خفيَّـــة لكنهــمْ سكنُــوا غيـــاضَ أسنَّة وقواضب
قصدتهم ريحُ الردى ورَمتهــم كف المنون بكلِّ سهـــمٍ صـائب

(من بحر الكامل)

(1) ديوان الألبيري، ص 103.

(2) المرجع نفسه، ص 133-134.

من هنا نجد أن ذم الدنيا واحتقارها من أهم الروافد التي غذت نزعة الزهد لدى أبي العتاهية والألبيري، فتجسدت هذه الفكرة في أشعارهم بصور تعبيرية مختلفة، فكانت عبارة عن نظرات سريعة صيغت بشكل مباشر وبلهجة تحمل طابع التخويف والتحذير من فوات الأوان، وتدفع إلى مجاهدة النفس وتعزيز الإيمان بقضية فناء الدنيا وزوالها، وضرورة الاستعداد له والتخلي عن ملذات الدنيا وشهواتها لأجله، والتزود بصالح الأعمال والاستسلام لقضاء الله وقدره.

وفي هذا السياق نجد أبا العتاهية تعرض للمعاني الآتية: زوال الدنيا وفناؤها حقيقة لا شك فيها، الدنيا حقيرة دنيئة، أهم صفاتها تكمن في كونها خداعة متقلبة، لا تدوم على حال، هي شقاء لمن يسرف في طلبها، تبعده عن طريق الحق عز وجل، لذا نجده يسهب في التحذير من الاغترار بالدنيا، ونبذ مفاتنها ومغرياتها.

ولم تختلف نظرة الألبيري عما ذهب إليه أبو العتاهية، فقد أكد أن كل من على الأرض فان، لا يبقى بها ساكن، فيزول الإنسان، وتبقى الأرض والعمران، كما يرى أن الدنيا مصدر للأماني الخادعة والكاذبة، والألبيري كثير التحقير للدنيا والتقليل من شأنها، فلوحظت شدة هجومه عليها، فهو يحتقرها ويذمها، يدعو إلى ضرورة التخلي عنها والابتعاد عن شهواتها وملذاتها، فهي ممر لغضب الله، وطاعتها معصية له.

ونلاحظ من خلال هذا العرض مدى تأثر الألبيري بأبي العتاهية، فهناك تشابه في المعاني كفناء الدنيا وعدم خلودها، وضرورة عدم التمسك بها، فهي غدارة وخداعة لا تدوم على حال معينة.

3- الشباب والمشيب:

يعد الحديث عن الشيب من أهم الظواهر الأدبية التي شاعت في الشعر العربي، وقد اتخذ شعراء الزهد في المشرق العربي والأندلس منها وسيلة للتعبير عن تجربتهم الروحية وباعثا قويا من بواعثها.

وإن سبب دخول الشيب في نطاق موضوعات الزهد، يعود إلى ما يحمله الشيب من دلالة الفناء وقرب الرحيل، فهو نذير بأفول الشباب وقرب الأجل، ولما يعنيه أيضا من سريان الضعف في الإنسان والرغبة عن هوى الدنيا والزهد في ملذاتها.

ففي مرحلة المشيب يبدأ التهديد لوجود الإنسان، حيث يبدأ حياته يافعا قويا ثم يضعف شيئا فشيئا مؤذنا بالزوال، إن نظرتهم إلى المشيب وتقدم السن على أنها دليل على قرب الأجل والفناء تزرع في نفوسهم وتبث فيها الخوف والحزن، وكما نجدهم يتحسرون على شبابهم وقوتهم.

وقد تباينت نظرة الزهاد إلى مرحلة المشيب، فمنهم من يرى أن ظهور الشيب استحكام الوقار والعفاف وتمام الأخلاق، ومنهم من يرى أنَّ ظهوره دليل على الفناء وضرورة قطع اللذات.

يقول أبو العتاهية:[1]

كبِرْنا أيُّهـــا الأتـــــراب حـتّـى كأنّـــا لم نكن حينـا شبابـــا
وكنّـــــا كالغصـــــــون إذا تثنَّت من الرّيحـــانِ مونِقَـــةُ رِطابـا

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 20-21.

فَزِعْتُ إلى خِضاب الشيب منـــــه وإنَّ نُصوله فضح الخضابـــا
مَضَى عني الشَّبابُ بغيـــــر وُدّي فعند الله احتسب الشبابـــــا
وما مِن غايـــــــةٍ إلا المنايـــــا لمن خلقت شبيبتــه وشابـــا
وما منك الشباب ولست منـــــــهُ إذا سألتك لِحيتك الخِضابـــا

(من بحر الوافر)

في هذه الأبيات تتجلى نغمة حزينة على رحيل الشباب وانقضائه، فنجده ينظر إلى مرحلة المشيب وكبر السن بحسرة وتأس على الأيام الراحلة التي كان فيها في ريعان شبابه، الذي انطفأت شرارته بما علا رأسه من شيب منذرا باقتراب رحيله وفنائه. ونجده يحتسب شبابه عند الله، فهو يعتبر الشيب شر، ضيف حل به ينقل له خبر اقتراب الموت منه، وهذا ما جعله يبكي ويتحسر على ما مضى من شبابه، متألما يحن إلى أيام الشباب، فنجده ينعي الشباب على مسامع البشر قائلا:[1]

سأنعي إلى النّاس الشباب الذّي مضى تخرَّمَتِ الدّنيا الشّبـــاب وشيَّبتْ
ولي غايـــــةُ يجـــري إليهـــا تنفسي إذا ما انقضت تنفيسةُ لي تَقَرَّبَتْ

(من بحر الطويل)

إنه يتحسر ويبكي على الشباب المنصرم إلى غير رجعة، لعله يجد في البكاء ما يواسيه عند شيبته، وهذا هو حال الإنسان عندما يبلغ من الكبر عتيا، تصبح أيام شبابه كشريط سيميائي يستعرضه كل حين.

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 77.

وقد ارتبط الشيب عند أبي العتاهية بانتهاء زمن اللهو والمرح، وضرورة الرجوع والتوبة إلى الله، يقول: [1]

لاحَ شيبُ الرَّأس منّي فاتضـــح بعد لَهْـــو وشبـــابٍ ومرَحْ
فلهونـــا ونعمنـــــا ثُـــــمَّ لـمْ يدع الموت لِذِي لُبٍّ فـــرحْ
يا بني آدَم صونـُوا دينكـــــــمْ ينبغي للدّين أن لا يُطْـــرَحْ

(من بحر الرمل)

يعترف الشاعر في هذه الأبيات بأنه قضى شطرا من حياته في اللهو، الذي مضى ببهجته وسروره بقدوم الشيب المنذر باقتراب الموت ،مما جعله يحزن ويتألم لفراق شبابه، ثم استكمل صياغته بالتحدث على ضرورة التمسك بالمبادئ الدينية إيماء برغبته في التوبة والكف عن الذنوب. فالشيب يملي على الإنسان العاقل في هذه المرحلة أخذ العبر والعظة، ورد النفس عن غيها وتصحيح مسار حياتها، مما يترك آثارا إيجابية على سلوك الإنسان ونصيره سلوكا متزنا بعيدا عن الانحراف.

يقول أبو العتاهية:[2]

بكيتُ على الشّباب بدَمع عيني فلم يُغْنِ البُكـــاء ولا النَّحـــيـــب
فيا أسفًا أسِفْت على شبـــــابٍ نعاه الشَّيبُ والرَّأسُ والخضيـــبُ
عَريتُ من الشبـابِ وكـان غضًا كما يَعْرى من الوَرَقِ القضـيـــبُ
فيا ليت الشّبَـابُ يعـــود يـومًـا فأخبِـره بمـــا صنـــعَ المشيـبُ

(من بحر الوافر)

(1)أبو العتاهية: أشعاره وأخباره ، ص 99-100.

(2) المرجع نفسه، ص 32.

يذرف أبو العتاهية الدموع على شبابه الراحل فيتمنى عودة أيامه، يبكي ربيع العمر الفائت، معبرا عن إحساسه بالحزن والمرارة لما وصل إليه من ضعف وهوان نتيجة تقدمه في السن وغزو الشعرات البيض لرأسه. وبذلك فالشعر الأبيض حافز قوي للزهد في الحياة وفرصة لإعادة الحساب مع النفس وتقويم السلوك والعمل على رضا الله وغفرانه، خاصة أن ظهوره نذير بدنو الأجل، فجعل الحديث عنه دعوة للآخرين إلى التوبة والندم وهجر الدنيا والإقبال على كل عمل من شأنه زيادة الحسنات والتقرب إلى الله. يقول:[1]

رأيتُ الشّيب يعدوكا بأنّ الموت ينحـــوكـــا
فخذْ حِذْرك يا هــذا فإنّي لستُ آلـــــوكـــا
ولا تَزْدَدْ مِنَ الدُّنيــا فتزْدادَنْ بهـــا نوكـــا
فتقوى الله تُغنيكـــا وإنْ سمِّيتَ صُعْلـوكـــا
تناومت عن الموتِ وداعي الموت يدعوكـا
وحادِيـــه وإنْ نمت حثيتُ السير يحدوكـــا

(من بحر الهزج)

ويقول أبو العتاهية متعجبا من الشيخ الكبير الغافل المتصابي الذي مال إلى اللّعب واللّهو والمشيب يناديه بالرحيل، يدعوه إلى إدراك ما فاته من حياته قبل أن يفاجئه الموت:[2]

حتَّى مَتَى تَصْبُو وَرَأْسُكَ أشْمَطُ أحَسِبْتَ أنَّ المَوْتَ فِي اسْمِك يغلَـــــطُ
أمْ لَستَ تْحسَبُهُ عَلَيكَ مُسلَّطاً وَبَـــــلى وَرَبِّكَ إنّـــــــهُ لمُسَلَّـــطُ

(من بحر الكامل)

(1)أبو العتاهية: أشعاره وأخباره ، ص 262.
(2) المرجع نفسه، ص 205.

ويقول أيضا في ذات السياق: [1]

ألا إنَّ وهن الشّيبِ فيك لمسرعُ وأنت تَصابى دائبًا لست تُقلــعُ
ستصبحُ يومًا ما من النّاسِ كُلِّهِم وحَبْلُكَ مبتوت القُوى مُتقَّطــعُ
فللّه بيتُ الهجــر لو قد سكنتــهُ لوُدِّعتَ توديعَ امرئَ ليس يرجعُ

(من بحر الطويل)

فالشيب إذن هو مرحلة جديدة مناقضة تماما لما قد مضى وفات، ونهاية المطاف لنفس قد آن لها أن تتوب، يقول أبو العتاهية:[2]

قَدْ وَدَّعَتْكَ مِن الصِّبَــا نَزَوَاتُــــهُ فَاحْذَرْ فَمَالَكَ بَعْدَهُنَّ مَقَــامُ
عَرضَ المَشِيْبُ من الشَّبابِ خَلِيْفَــةً وَكِلاهُمَا لكَ حِيلَةٌ وَنِظَــــامُ
وَكِلاهُمــا حُجَجٌ عَلَيْــكَ قَوِيَّــــةٌ وَكِلاهُمَا نِعَمٌ عَلَيْكَ جِسَــامُ
أَهلاً وَسهــلاً بِالمَشِيْبِ مُؤَدِبًــــا وَعَلَى الشَّبابِ تَحِيَّةٌ وَسـلامُ
وَلَقَدْ غَنيْتَ مِن الشَّبــــابِ بِغِبْطَةٍ وَلَقَدْ كَسَاكَ وَقَارهُ الإسْــلامُ

(من بحر الكامل)

يرى أبو العتاهية في هذه الأبيات أن ظهور الشيب ينبأ ببداية مرحلة جديدة في حياة الإنسان مزينة بالوقار والعفة وتمام الأخلاق، فهو دليل على الأدب والاتزان والحكمة، فمن الضروري أن يتغير سلوك الإنسان من مرحلة الشباب حيث الطيش واللهو إلى مرحلة الشيب حيث الوقار والاتزان والتقرب إلى الله. كما يدعو إلى ضرورة استغلال الشباب إذ هو أهم

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 226.
(3) المرجع السابق ص 350-351.

مرحلة في الحياة الإنسان، فعليه أن يستغلها فيما يفيده ولا يضره، ولكن نجد النفس البشرية تجمع إلى اللهو ومجاوزة الحد والانحراف والابتعاد عن طريق الرشاد في مرحلة الشباب لذلك يؤكد على ضرورة استغلال مرحلة المشيب فيتجه فيها إلى التضرع إلى الله والتوبة، يقول:[1]

لأبْكِيَنَّ لِفِقْـدانِ الشَّبـــابِ وَقَـــــــدْ ... نادى الْمَشِيبُ عَنِ الدُّنْيا بِرِحْلَتِيَـــــــهْ
لأبْكِيَـــنَّ فَقَـــدْ جَدَّ الرَّحيـــــــلُ إلـــى ... بَيْتِ انْقِطاعـي عَنِ الدُّنْيا وَوَحْدَتِيَـــــهْ
أَلَهـــــو وَلي رَهبَـــــةٌ في كُلِّ حادِثَـــةٍ ... وَإِنَّمـــــا رَهبَتـــي فَـــرعٌ لِرَغبَتِيَـــــه
الرُشـــدُ يُعتِقُنـــي لَـو كُنتُ أَتبَعُـــــهُ ... وَالغَيُّ يَجعَلُنـــي عَبداً لِشَهوَتِيَـــــه
يا نَفسُ ضَيَّعتِ أَيّامَ الشَبابِ وَهَذا الشَـــــ ... يبُ فَاعتَبِـــري بِالشَيـــبِ عِبرَتِيَـــــه
يـــا نَفسُ وَيحَكِ ما الدُنيـــا بِباقِيَـــــةٍ ... فَشَمِّري وَاِجعَلي في المَوتِ فِكرَتِيَـــــه
أَشكـــو إِلى اللَهِ تَضيِيعـــي وَمَسكَنَتـــي ... أَشكـــو إِلى اللَهِ تَقصيري وَقَسوَتِيَـــه
(من بحر البسيط)

فالشيب إيذان بأفول شمس العمر، وحافز على هجر المعاصي والتزود للآخرة والأوبة إلى الله طلبا للعفو والمغفرة، فالشيب عمَّة الكبر، يوحي بوقار المسن، يقول:[2]

للشَّيْبُ فِي عـارضَيكَ بارِقَـــةُ ... تَنهاكَ عَمّـــا أَرَى منَ الأشَرِ
ما لكَ مُذْ كُنتَ لاعِبـــاً مرِحـــاً ... تسحَبُ ذيلَ السَّفاهِ والبطَـــرِ
تَلعَبُ لَعْبَ الصّغيرِ جَهْلاً وقَدْ ... عمّمَكَ الدَّهرُ عمةَ الكِبَـــرِ
لوْ كنتَ للموْتِ خائفـــاً وجِلاً ... أقرَحْتَ منكَ الجُفُونَ بالعِبَـرِ
(من بحر المنسرح)

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 435-437.
(2) المرجع نفسه، ص 138-139.

لذلك نجده يتعجب من حال الشيخ المتصابي الذي غرته ملذات الدنيا وشهواتها، فحاد عن طريق التقوى ورضا الله، يقول:[1]

أيا عجباً للناسِ في طولِ ما سَهَوْا وَفي طولِ ما اغترّوا وَفي طولِ ما لهَـوْا
تَصَابَى رِجالٌ، من كُهـولٍ وَجِلّـةٍ إلـى اللّهْـوِ حتى لا يُبـالونَ ما أتَوْا
فيا سوءَتاً للشيبِ إذْ صارَ أهلُـهُ إذا هَيّجَتْهُـمْ للصّبـا صَبْوَةٌ صَبَـوْا
أكَبّ بَنُو الدّنْيـا عَلَيهـا وَإنّهمْ لَتَنْهاهُـمُ الأيّـامُ عَنهـا لوِ انتَهَوْا

(من بحر الطويل)

كما نجد هذه الأفكار مطروقة وشائعة إلى حد كبير في شعر الألبيري الزهدي، فقد أكثر من ذكر الشيب في شعره، ولا نجد أبياتا عنده في ذكر الشباب إلا ويجاورها أو يقترن بها أضعافها في الشيب والمشيب، يقول:[2]

وأرى شبابي ظاعنا في عَسْكَرٍ عنّي وشيبي وافدًا بعساكرِ

(من بحر الكامل)

الألبيري في هذا البيت يتحسر على شبابه، فبدأ صياغة البيت بالفعل "أرى" الذي يوحي باليقين وتمام الرؤية، ووصف شبابه بأنه "ظاعن" إيحاء بالحزن على رحيل الشباب، ثم جاء بالتقابل في البيت ليوضح قوة غزو الشباب له، حيث عبر بالجمع "عساكر" مع الشيب ليدلل على قوة اقتحام الشيب وقدرته على سلخ مرحلة الشباب من عمره.

(1) المرجع السابق، ص 428.
(2) ديوان الألبيري، ص 92.

رأى الشاعر شيبة ظهرت في جانب رأسه وهو أول من يظهر الشيب فيه عادة فخاطب نفسه حينئذ، وطلب منها أن تتأهب للموت، يقول:[1]

بصرت بِشَيْبَة وخطت نصلـــي فَقلت لَـــهُ تـــأهب للرَّحيـــــلِ
وَلَا يهن الْقَلِيـــل عَلَيْك مِنْهَـا فَمَا فِي الشيب وَيحك من قَلِيـــلِ!
وَكم قد أبصرتْ عَيْنَاك مزنًـــا أَصَـــابَك طَلُّهَـــا قبلَ الهُمـولِ
وكم عاينتَ خيطَ الصُّبح يجلـو سَـواد اللَّيْل كـالسيف الصَّقِيـــلِ
وَلَا تحقر بِنُذر الشَّيْبِ وَاعْلَـم بِأن الْقطـر يبْعَث بالسِّيـــولِ
فكم مِمَّن مفارِقُـــه ثغـــامُ وأنْجُمـــهُ على فَلَكِ الأُفـــــولِ
تَعَوَّضَ مِن ذِرَاع الخطـوِ فترًا ومِن عَضْبٍ بمفـلول كليـــــلِ

(من بحر الوافر)

فإبصار الألبيري لأول شعرة بيضاء جعله يرتاع ويخاف، فأنذر نفسه بالموت ونصحها بألا تستهين بالشيب ولو كان في شعرة واحدة، فشبهها بالطّل والمطر الغزير، وبالصبح الذي يبدأ بخيط أبيض ثم يطوي سواد الليل، وأكد على أن نذير الشيب يؤذن بالأفول، فيأثر في قوة المرء ويحجبه عن نشاط الشباب.

ونجده يتعجب لأمر الشيخ الكبير الغافل الذي ناداه المشيب بالرحيل، وبإدراك ما فاته من حياته قبل أن يفاجئه الموت، إلا أنه يتأمل آمال الفتى الشاب، ويؤكد على أن جمال الشيخ هو في تقواه ومحو السيء من أعماله بالإكثار من الحسنات. فيقول أبو إسحاق

(3) ديوان الألبيري، ص 105-106.

الألبيري ذاما الشيخ المتصابي، واصفا نفسه بالغفلة لعدم انتباه لواعظ الشيب، ولسيره سيرة العجوز المتصابي:[1]

يَا عجبًا من غفلتِي بعـــــد أَنْ ... ناداني الشَّيْبُ ألا فارْحلـــــنْ!
وَأدْرك الْفَائِتَ من قبـــــل أنْ ... يَفْجَأَكَ الْمَـــوْت فَلَا تُنظَـــرَنْ
أقْبَحُ مَنْ تَرمقُـــهُ مُقْلَـــــــةُ ... مبصَرةُ شيخُ خَليعُ الرَّسَـــــنْ!
تقْتَادُه الدَّهْر دواعي الْهَـــــوى ... إِلَى الصِّبَا مثل اقتيادِ الْبُـــدُنْ
يأمُـــــلُ آمـــــال فَتىً يافع ... كَـــــأَنَّهُ لَيْسَ بشيخٍ يَفَـــنْ
ليس جمال الشّيخِ إلا التُّقـــى ... والمحوُ للسُّوءِ بفعلٍ حســـنْ

(من بحر السريع)

ونجده يتحسر على شبابه الذاهب، إذا غلب الشيب الشباب، فأفل نشاطه وتحول إلى ضعف ووهن، يقول:[2]

أدالَ الشَّيبُ يا صاح شبابي ... فَعَوِّضتُ البغيضَ من الحبيبِ
وبُدِّلتُ التَّثَـاقل مِنْ نشاطي ... ومِن حُسْنِ النَّضارةِ بالشحوبِ

(من بحر الوافر)

لقد نظر الألبيري إلى شبابه نظرة تحسر وحزن ومرارة، فالشيب غزاه وأذهب زهوه بالشباب، فهو نذير لقرب الرحيل فلابد أن يستعد للدار الباقية ويبتعد عن شهوات هذه الدنيا الفانية، فالشعر الأبيض يعني ضرورة الإسراع إلى التوبة التي لطالما هم إليها، فحالت دون

(1) نفس المرجع، ص 117.

(1) ديوان الألبيري، ص 36-37.

ذلك حوائل وصرفته عنها النفس، ولكن آن الأوان للرحيل، فلابد أن يستعد لمقابلة الله الجليل فلا مفر من قبضته جل وعلا، يقول:[1]

شَاب القَذال فآن لي أَنْ أرعـــوي لَو كنتُ متَّعظًا بشيبِ قـــذال
وَلَو أنني مستبصــرا إِذْ حــلَّ بِــي لعَلِمْتُ أنَّ حُلولَهُ ترحالـــــي
فَنَظَرتُ فِي زَادِ لــدار إقـــــامتي سَأَلتُ رَبِّي أَنْ يحُلَّ عِقَـــالي
فلكــم هَمَمْتُ بتوبـــةٍ فَمُنِعْتُهـــا إِذْ لم أكن أَهلاً لَهَا وبـــدالي
ويعــزُّ ذَاك عَلـــيَّ إِلَّا أنّنـــــي مُتَقلِّب فِي قَبْضَة المُتَعـــالي

(من بحر الكامل)

فالشيب فرصة يأخذها الإنسان ليتخلص فيها من فتن الدنيا ومغرياتها، فرصة لتنقية النفس من الذنوب والمعاصي، وتقويم السلوك والعودة إلى الله قولا وعملا لنيل رضاه، فنجده يكثر من ذم وتقبيح الشيخ المتصابي إذ بلغ درجة الشيخوخة وفي نفسه تعلق بالدنيا، وأكد على سخف موقفه، وأنه لا يليق به إلا الانتهاء عن الغي والالتفات إلى التقوى. يقول في ذلك:[2]

الشَّيب نبَّهَ ذا النّهـى فتنبهـــا وَنهى الجهول فَمَا استفاق وَلَا انْتهـــى
بل زاد نفسِي رَغْبَة فتهـــافَتَتْ تبغي اللُّهـــى وَكَـــأنْ بهَـــا بَين اللّها
فَإِلَى مَتى ألهو وأفرح بالمنى وَالشَّيْـــخ أقبـــح مَا يكـــون إِذا لَهَـــا
مَا حسنه إِلَّا التقى لَا أَن يُرى صَبًّا بألحـــاظ الجـــاذرِ والمـــــها

(من بحر الكامل)

(2) المرجع نفسه، ص 45.

(1) المرجع نفسه، ص 53.

نجد في هذه الأبيات اعتراف للشاعر بأنه قضى بعض حياته في اللهو واللعب واتباع شهوات الدنيا ولذاتها، ويرى أنّ استرسال نفسه مع الصبوات على رغم التقدم في السن لأمر قبيح ومهين، فالشيب أكبر نذير للإنسان على دنو أجله، وهو واعظ يردع الإنسان ويرده عن ضلاله، وأكد على أن العجوز الذي لاح له الشيب ولم ينته ولم يفق من غفلته وجهله لا تؤثر به العظات ولا النصائح. ويرى أن حسن الشيخ في الزهد والتقى فيترك طلب ما في الدنيا من لذات وشهوات.

وهكذا فإننا نجد كل من أبي العتاهية والألبيري قد أفاضا في الحديث عن الشيب والشباب، ويظهر لنا مدى تأثر الألبيري بالشاعر المشرقي أبي العتاهية عند الحديث عن الشيب والشباب، فنجده أكثر على نحوه من التحسر على شبابه الذاهب، واعتباره ظاهرة الشيب كنذير للإنسان كبير السن والذي مازال غارقا في الغي والضلال، وأن جمال الشيخ في التقوى، فنجده يلومه على الانغماس في اللذات والمغريات، فالشيب فرصة لليقظة والخروج من دهاليز الآثام والذنوب إلى نور الاستغفار والتوبة، فعليه أن يستحي من عمل السوء ويقتصر وقته على طاعة الله والعمل الصالح والاستعداد للآخرة لأن الأعمال بخواتيمها.

4- عواقب الموت: الجنة والنار.

تشكل الجنة والنار ثنائية الثواب والعقاب في الدين الإسلامي، فالجنة ثواب المؤمنين، والنار مصير الكافرين، وقد قدم لنا القرآن الكريم صورا كثيرة للجنة والنار، ثم عرض لنا الأسباب المؤدية لها وترك لنا حرية الاختيار. ولا نكاد نجد آية تتحدث عن الجنة إلا ومعها آية تتحدث عن النار.

ومفهوم الجنة والنار أو الثواب والعقاب في الإسلام يؤثر على شخصية المسلم، لأنه يجعله يتحرك ضمن معايير أخلاقية محددة، تحدد مصيره الآخروي.

ومن هذا المنطلق اتجه شعراء الزهد لتناول موضوع الجنة والنار في أشعارهم لتكون دافعا ومحفزا لفعل كل ما يقرب الإنسان من الجنة، ومنفرا من كل فعل يدني الإنسان من النار.

لا شك أنَّ الوقوف بين يدي الله عز وجل للحساب موقف جليل مهيب تقشعر منه الأبدان، وكيف لا يكون كذلك؟ وهو وقوف بين يدي الجبار، القاهر فوق عباده، وما بعده إما خلود في الجنة، أو خلود في النار.

هذا الموقف المهيب الذي تستشعره القلوب الندية بذكر الله ووحدانيته، يهابه ويتخوف منه أبو العتاهية في قوله:[1]

أَيُّها الْمُزْمِعُ الرحيل عنِ الدُّنْـ ... يـا تَـزَوَّدْ لِذاكَ مِنْ خَيْـرِ زَادِ
لتنالك اللَّيـالِي وَشِيْكًـا ... بِالْمَنـايا فَكُنْ عَلى اسْتِعْدادِ
أتَنَـاسَيْتَ أمْ نَسِيتَ الْمَنايـا ... أنَسِيْـتَ الْفِـرَاقَ لِلأَوْلادِ

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 113-114.

أنَسِيْتَ الْقُبورَ إذْ أَنْتَ فيهـــا بَيْـــنَ ذُلٍّ وَوَحْشَـــةٍ وَانْفِـــرادِ
أَيُّ يَوْمٍ يَوْمُ السِّباقِ وإذ أنْـــ ـتَ تَنادى فما تُجيبُ الْمُنـــادي
أَيُّ يَوْمٍ نَسيت يَوْم التَّلاقـــي أيّ يَـــوْمٍ نَسيـــت يَـــوْم التَّنادِ
أَيُّ يَوْمٍ يَوْمُ الْوُقوفِ إلـــى اللّـ ـــهِ ويَوْمٌ الْحِســابِ والإشْهـادِ
أَيُّ يَوْمٍ يَوْمُ الْمَمَرِّ على النّـــا رِ وأَهْوالِـــها العِظـــامِ الشِّدادِ
أَيُّ يَوْمٍ يَوْمُ الْخَلاصِ مِنَ النّـا رِ وهَـــوْلِ الْعَذابِ والأَصْفـــادِ

(من بحر الخفيف)

لقد ركز أبو العتاهية على ما أعده الله عز وجل في اليوم الآخر من عقاب (نار جهنم)، وفي التذكير بها رادع للنفس عن التعلق بأمور الدنيا، فهذه الأبيات تحمل في طياتها زجر الإنسان اللاهي المتغافل عن هذه الحقيقة، فوصف أهوالها التي ترجف من شدتها القلوب.

ونراه يصور الموت بباب يؤدي إما إلى الجنة وإما إلى النار، إذ يتدخل العدل الإلهي في تلك اللحظة الحاسمة، فإن عمل الإنسان بما يرضي الله فهو من أهل الجنة، وإن عمل بما يعصي الله فهو من أهل النار، فيقول:[1]

الموت بابُ وكل النّاس داخله فليت شعري بعد الباب ما الدّارُ
الدّار جنَّةُ خُلدٍ إنْ عمِلتَ بما يُرضي الإلــه وإنْ قصرتَ فالنــارُ

(من بحر البسيط)

فقد حرص على التأكيد على حقيقة المصير الحتمي الذي ينتظر كلا منا، وأن الإنسان بعد هذه الحياة أمام إحدى الاثنتين إما نعيم الجنة، وإما عذاب النار. يقول:[2]

(1)أبو العتاهية: أشعاره وأخباره ، ص 141.
(1)أبو العتاهية: أشعاره وأخباره ، ص 151.

يا عجبًـــــا للناسِ لو فكــروا أو حاسبوا أنفسهم أبصـــروا

وعَبروا الدُّنيـــا إلى غيرهـــا فإنّمـــــا الدُّنيا لهـــم مَعْبَرُ

والموردُ المـــوتُ وما بعـد الـْ حشرُ فذاك الموردُ الأكبـــرُ

والمصدر النارُ أو المصـدر الـْ جنَّـــةُ ما دونهمـــا مصـدرُ

(من بحر السريع)

وأبو العتاهية في حديثه عن عواقب الموت يرى أن موت الإنسان لا يعني راحته من العناء، ولكن ما بعد الموت أشد، فبعد الموت يأتي البعث ثم الحساب، فيقول:[1]

ما أشدَّ الموت جدًّا ولكنْ ما وراء الموت حقًا أشد

(من بحر المديد)

ويقول أيضا:[2]

فلو أنّا إذا مِتْنا تُركنا لكان الموت راحة كُلِّ حيِّ

ولكنَّا إذا مِتْنا بُعِثْنَـــا ونسألُ بَعْدَهُ عن كل شيءٍ

(من بحر الوافر)

ومن منطلق الترهيب والتخويف، اتجه الألبيري إلى وصف مشاهد من النار، ووصف لحال الكافر في ذلك اليوم، إذ استفاض في الحديث عن ذلك أكثر من أبي العتاهية، حتى إنه نظم قصيدة كاملة وجعل آخر كلمة في كل بيت منها كلمة (النار)، يقول في مطلعها:[3]

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 124.

(3) المرجع نفسه، ص 435.

(2) ديوان الألبيري، ص 101-102.

وَيلٌ لِأَهلِ النارِ في النـــارِ ماذا يُقاسونَ مِنَ النّـــارِ
تَنقَدُّ مِن غَيظٍ فَتَغلي بِهِم كَمِرجَلٍ يَغلي عَلى النّـــارِ
فَيَستَغيثـــونَ لِكَي يُعتَبوا أَلا لَعا مِن عَثرَةِ النّـــارِ
وَكُلُّهُـــم مُعتَرِفٌ نـــــادِمٌ لَو تُقبَلُ التَوبَةُ في النـــارِ

(من بحر السريع)

يدل تكرار الألبيري لكلمة النار عما يكتنف نفسيته من خوف وقلق مما يخبئه القدر، فقد سيطرت النار على وجدان الشاعر، وأصبحت كابوسا يطارده في كل مكان وزمان، فاستهل أبياته بأسلوب الدعاء الذي يحمل معنى الترهيب، واستخدم لفظة "أهل النار" ليدل على استحقاقهم لهذا العذاب بما فعلوه في الدنيا من منكرات.

ولشدة خوف الألبيري، فقد سيطرت على جل تفكيره، حتى إنه أخذ يصف أحوال الكافر فيها في أكثر من مشهد وصورة، لعل ذكره دائما لها ولألوان عذابها يكون رادعا له ولغيره عن ارتكاب المعاصي، ومن ذلك قوله:[1]

يَهوي بِها الأَشقى عَلى رَأسِهِ فَالوَيلُ لِلأَشقى مِنَ النّارِ
فَتـــارَةً يَطفو عَلى جَمرِهـــا وَتـــارَةً يَرسُبُ في النّـــارِ
وَكُلَّمـــــا رامَ فِـــــراراً بِها فَرَّ مِنَ النّـــــارِ إِلى النّارِ
يَطوفُ مِن أَفعى إِلى أَرقَـــمٍ وَسُمُّهـــا أَقوى مِنَ النّـــارِ

(من بحر السريع)

(1) ديوان الألبيري، ص 102.

يعرض الألبيري وصفا دقيقا لحال الكافر في النار، إذ إنه يعلو تارة على جمر من نار جهنم، ويغوص تارة إلى أسفل النار، وكأن النار دولاب تدور بهم، تغلي ولا تستقر. ورغبته في الفرار من النار ملازمة لوجوده الأبدي فيها، وقوله: (فرّ من النّار إلى النّار) تعبير يدل على إحاطة، فلا ملجأ ولا نجاة لهم منها، لأن دائرتها تدور عليهم وتمسك بهم.

ويواصل الألبيري تصويره لحال أهل النار وما يكابدونه من ألوان العذاب هناك، فيقول:[1]

لا راحَـــةٌ فيهـــا وَلا فَتـــرَةٌ هَيهـــاتَ لا راحَـــةَ في النّـــارِ
أَنفاسُهـــا مُطبَقَـــةٌ فَوقَهُـــم وَهَكَـذا الأَنفـــاسُ في النّـــارِ
سُبحانَ مَن يُمسِـــكُ أَرواحَهُم في الدَرَكِ الأَسفَلِ في النّـــارِ
وَلَو جِبالُ الأَرضِ تَهوي بِهـــا ذابَت كَذَوبِ القِطرِ في النّـــارِ

(من بحر السريع)

الشاعر يؤكد استبعاد أي راحة في النار، ونفى وجودها فيها نفيا مطلقا، معبرا عن ألوان العذاب فيها، فيقول:(أنفاسها مطبقة فوقهم) معبرا عن إحكام السيطرة عليهم وتمام الإطباق.

وفي خضم هذا الجو المرعب والمخيف يتوجه الشاعر إلى تسبيح الله وتنزيه ذاته عن كل عيب ونقص، ليبين عظمة قدرته في التحكم والسيطرة على أرواح الناس حيث يقبضها في الدرك الأسفل من النار، وقيل أن للنار سبعة أدراك وهي: سعير، حطمة، جحيم، جهنم،

(2) نفس المرجع، ص 102.

هاوية، سقر، لظى، وقد وصف الشاعر هنا الدرك بالأسفل متمثلا قوله تعالى:﴿ وَمَن يَعْصِ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ وَيَتَعَدَّ حُدُودَهُۥ يُدْخِلْهُ نَارًا خَٰلِدًا فِيهَا وَلَهُۥ عَذَابٌ مُّهِينٌ ﴾[1].

وتبرز مهمة الشاعر الورع في التحذير من النار والدعوة إلى ممارسة كل ما يقرب الإنسان من الفوز بالجنة، وفي ذلك يقول الألبيري:[2]

يا أَيُّها الناسُ خُذوا حِذرَكُـم وَحَصِّنـــوا الجَنَّـــةَ لِلنّـــارِ

فَإِنَّهـــا مِن شَرِّ أَعدائِكُـــم ما في العِدا أَعدى مِنَ النّـــارِ

وَأَكثِروا مِن ذِكرِ مَولاكُـــمُ فَذِكـــرُهُ يُنجـــي مِنَ النّـــارِ

(من بحر السريع)

تحمل هذه الأبيات معاني التنبيه والتحذير النابع من الحرص على مصير أولئك العقلاء الذين يستجيبون لكل ما من شأنه طاعة الله، لذا يطلب منهم الشاعر أخذ الحيطة والحذر، وأن يكونوا على يقظة تامة خوفا من الولوج إلى النار، ولا سبيل لهم إلى النجاة من ذلك إلا ببناء سور من الأعمال الصالحة التي تقربهم من الله عز وجل وتجعلهم أهلا لعفوه ورحمته.

واسترسالا في الحديث عن مصير الإنسان يوم القيامة يوجه كلمته للفائز والخاسر في هذا اليوم فيقول:[3]

طُوبَى لمن فَازَ بدار التقى وَلم يَكُن مِنْ حَطبِ النَّارِ

(1) سورة النساء، الآية 145.

(2) ديوان الألبيري، ص 103.

(3) المرجع نفسه، ص 102-103.

وويلُ مَنْ عُمِّرَ دهــرًا ولم يُرْحَمْ وَلَم يُعْتقْ مِنَ النَّـــارِ

(من بحر السريع)

استعمل الشاعر لفظة "طوبى" التي تعني الغبطة والسرور والخير لمن فاز بالجنة، وحظي فيها بخلود وبقاء بلا زوال، وغنى بلا فقر، واعتمد أسلوب الترهيب والتهديد لمن منحه الله نعمة العمر المديد ولم يستثمر هذا العمر بصالح الأعمال ليرحم يوم الحساب.

ورغبة في تحفيز القارئ على تقبل أفكاره ونهجه، ختم الألبيري قصيدته بوقفة شخصية، عرض فيها رؤيته الدينية ويحيلها إلى تجربة يحياها فينعم بنعيم جنتها، أو يصطلي بنارها، فيقول:[1]

وَالله لَو أَعْقِلُ لم تكتحـــل بِالنَّـــوْمِ عَيْنـــي خِيفة النَّـــارِ
وَلَا رقا دَمعي، وَلَا عِلْمَ لـــي أنِّـــي في أمـــــنٍ مِنَ النَّـــارِ
وَلــم أردْ مَاءً وَلَا سَـــاغَ لي إذا ذكرت المهـل في النَّـــــارِ
ولـــم أَجدْ لَـــذَّة طعـــمٍ إذا فَكَّرتُ فِي الزَّقُّومِ فِي النَّـــــارِ
أَيُّ التـــــذاذٍ بِنَعيـــــمٍ إذا أدَّى إِلَى الشَّقـــوةِ فِي النَّـــارِ
أم أَي خيـــرٍ فِي سرُور إذا أعقب طول الحزْنِ فِي النّـــارِ

(من بحر السريع)

يقدم الألبيري من نفسه مثالا حيا في الخوف من النار، فهو يؤنب نفسه كيف يمارس حياته بشكل طبيعي من زينة وطعام ومنام وهناء وسرور، بينما عذاب النار سيكون في نهاية المطاف مصير المتهاونين والمفرطين بحق الله.

(1) المرجع نفسه، ص 103-104.

ولم تكن القصيدة السابقة هي الوحيدة المبنية على تكرار كلمة واحدة لا تتغير من أول القصيدة إلى آخرها في قافية البيت، إذ بنى قصيدة أخرى على هذا المنوال. اختار فيها لفظ الجلالة (الله) ليكون في قافية كل بيت منها، يقول فيها:[1]

يَا أَيهَـــــا المُغتـــــرُّ بِاللَّه فِـــــرَّ مِن الله إلـى الله
ولذْ بِهِ واسألـــه من فَضلـــه فقد نجـــا مَنْ لَاذَ بِـــاللَّه
وقُـــمْ لَـهُ اللَّيْل فِي جِنْحِـه فحبـــــذا مَنْ قَـــامَ لله
فَمَـــــا نعيم كمناجـــــاته لقـــــانت يُخلـــص لله
وابعد عَن الذَّنب وَلَا تـــــاته فبعـــدُهُ قُربُ مـــــن الله
وَصَـــارَ من يسْعد فِي جنَّـةٍ عاليـــةٍ فِي رَحْمَـــة الله
يسكن الفردوس فِي قبَّـــةٍ من لُؤْلُؤٍ فِي جيـــــرةِ الله
وَمن يكن يُقْضى عَلَيْهِ الشّقـا فِي جاحمٍ فِي سَخَـــطِ اللهِ
يُسْحبُ فِي النَّارِ على وَجهـهِ بسابـــــقِ الحكْـمِ مِنَ الله

(من بحر السريع)

بدأ الشاعر خطابه بنداء الإنسان المغتر في هذه الدنيا، والذي فرط في طريق الحق المؤدية لرضا الله وعفوه، يدعوه إلى العودة إلى الله تعالى، ويلوذ به ويؤدي حق العبادة، ويتوب من الذنوب، وأكد على أن السعادة هي الفوز بالجنة، وبأعلى مراتب الجنة وهي الفردوس الأعلى، وحذر المتهاون الذي غاب عنه خوف العذاب من نار جهنم وبئس المصير.

(2) ديوان الألبيري، ص 75-85.

وهكذا نجد أن الشاعرين قد اتخذا من الجنة والنار موقفا محفزا للنفس الإنسانية من خلال إشاعة جو الترغيب والترهيب في شعر الزهد، حيث أن اجتماع الرغبة والرهبة تشكلان الرقابة الأخلاقية في حس المسلم، مما يدفعه إلى سلوك كل ما من شأنه يقربه من الجنة ويجنبه من النار.

الفصل الثاني

البنية التصويرية في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري

تعتبر الصورة الفنية اللبنة الأولى لتكوين الشعر الجميل وتشكيله، تزامن وجودها مع وجود الشعر في عصوره المتعاقبة، إذ لا يمكن للمتلقي المتذوق للشعر أن يتفاعل مع قصيدة شعرية تخلو من شكل من أشكال الصور سواء أكانت قصيدة قديمة أم معاصرة. و«إنّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصور»[1]. فلكل عصر تراكماته، ولكل شاعر مبدع خصوصيته التي تبرهن على مستواه من القدرة الإبداعية. فمن لا يحسن صياغة تجربته الشعرية في تشكيلات جمالية زاخرة بالصور الجميلة المتفردة، يفشل في تقديم مشهد شعري متميّز، وهذا ما التفت إليه الجاحظ قديما ببساطة وتلقائية تنم عن ذوقه الرفيع فقال: «إنّ الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[2].

وأجمل الصور تلك التي تنبثق عن تفاعل المشاعر العميقة، المختَزنة في نفس الشاعر، وتلاقحها في سياق التجربة الشعرية.

العمل الفنّي يعتمد على الصورة الفنيّة أساسًا في تقديم المعاني، وينتقل بها إلى مرحلة التأثير الذي يعتمد على مقومات الجمال في توظيف اللّغة، وهي أهم عناصر الإبداع الفنّي الذي تزيد من جماليات النص الأدبي، حيث يعبر فيها الشاعر عن المعاني المجردة بنسج أدبي فائق الجمال معتمدا على أعذب الألفاظ وأرقها، والتي تعد اللبنات الأساسية في بناء الهيكل الأساسي للصورة، فالأدب يعبر عن المعنى الجميل باللفظ الجميل، ولا يقبل تصوير الحقائق والأفكار مجردة، ولا يعرضها بالصورة التي وجدت بها في الواقع، بل يصورها من

---

(1) فن الشعر، إحسان عباس، دار صادر (بيروت)، دار الشروق (عمان)، ط1، 1996م، ص 193.

(2) كتاب الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل (بيروت)، دط، د تا، ج3، ص 132.

خلال المشاعر والانفعالات التي تمنحها الحرارة والقوة، وتخرجها في صورة أروع من حقيقتها وواقعها[1].

فهي تنقل المعاني والأفكار المجردة مختلفة عن حقيقتها إلى المتلقي بحيث تكون أجمل من الواقع، فتمنحها الحركة والحيوية التي تساهم في جذب انتباه المتلقي، من خلال عملية النسج الخيالي التي يقوم بها المبدع للصورة الخارجية. فالخيال يلعب دورًا مهمًا في التصوير، حيث يعد «عنصر هام في الأدب، له فاعليته القوية وأثره الرائع وسلطانه الشديد وجاذبيته الملحوظة»[2].

ففي الغالب لا بد أن ترتبط الصورة الفنيّة بالخيال، إذ اعتبرها جابر عصفور «أداة الخيال ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه»[3]

فالخيال هو أداة رسم الصورة التي ينقل الأديب من خلالها المتلقي ليعيش المشهد وكأنّه حقيقة ماثلة أمامه، بما يثير في خياله من الصور ومشاهد خيالية.

ومن خلال اللغة يصوغ الشاعر صوره ويشكلها، فتأتي انعكاسات لذات الشاعر ونفسيته، فهي تحمل هوية الشاعر من خلال تعبيرها عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه وتجاربه الخاصة، ونظراته إلى الحياة يصوغها بلغته، ويشكلها خياله الذي يستمد مادته الأساسية من تجارب الشاعر وتأملاته.

---

(1) ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح عبد التواب، الشراكة المصرية العالمية (مصر)، دط، 1995م، ص 10.

(2) في محيط النقد الأدبي، إبراهيم علي أبو الخشب، الهيئة المصرية العامة، دط، 1985م، ص 105.

(3) الصورة الفنيّة في التراث النقدي و البلاغي، جابر عصفور، دار المعارف (القاهرة)، د ط، 1980م، ص 14.

وعز الدين إسماعيل يربط مفهومه للصورة بالوجدان» فهي تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[1].

كما عرّفها سيمون عساف باعتبار أنّ أساس تكوينها شعور وجداني، غامص دون شكل أو ملامح، يعطيه الخيال شكله ويجسده[2].

والصورة الفنيّة ليست مجرد أداة تزيين يمكن الاستغناء عنها في العمل الإبداعي، خاصة في الخطاب الشعري.

إنّ الشعر لا يكون شعرًا إلى بالصورة، فالصورة هي البنية المركزية للشعر، ووسيلته، وروحه وجوهره الثابت وجسده «فهي أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة، التي ترمز إليها القصيدة»[3].

فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت في الشعر، فالإبداع فيه ناتج من إبداع الصورة على مدى تطور مفاهيم الشعر منذ القديم، فهي مقياس لمجد الشاعر وجودة شعره.

وتعد الألفاظ والعلاقات المتبادلة بينها من عناصر الصورة التي يجعلها الخيال خارجة عن المألوف، وبذلك تتميز الصورة «بأنّ كلماتها محدودة في معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبا ما تنتمي إلى عناصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمس شعورا ما، فإنّ الصورة تصبح أشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان»[4].

---

(1) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، دار العودة (بيروت)، ط3، 1981م، ص 127.

(2) ينظر الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، سيمون عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع (بيروت)، ط2، 1982م، ص 26.

(3) فن الشعر، إحسان عباس، ص 230.

(4) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية (مصر)، ط2، 1980، ص 357.

فهي «تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا في صور حسية[1]».

فالكلمات هي أساس بناء الصورة الشعرية، ولكي ينجح الشاعر فيها لا بد أن يعتمد على كلمات تكون لها قدرة فائقة على التصوير والتأثير في المتلقي.

فاللغة أساس هذه الصور وهي «في تجريداتها الذهنية والفكرية إحدى المشاق التي يتعرض لها الشاعر، فوسيلته فقط الكلمة، وليس لها كيان أو وجود مرجعي محسوس، وعلى الكلمة أن تتحول تصويريا وتخيليا لدى الشاعر إلى تشكيل تصويري مفارق لمحدودية التجريد اللفظي»[2]. ومبتعدا بها عن الواقع ليصنع واقعا جديدا، ونمطا مختلفا عن الحقيقة التي يعرفها الإنسان العادي.

ولهذا نجد كلمات هذه اللغة «تتآزر مع الخواص الخيالية، وتتراكب مع الأداء التصويري حتى كأنّ اللغة –وسط ذلك كله–تفقد خاصيتها المحددة كلغة، وتصبح ضربا من الصور. وهنا تكون اللغة ليست مجرد أداة للتنفيذ، وإنما أداة لتجسيد المعطى الفني الذي يرتبط بالنسيج الأدائي في تفجير تلك الطاقات الكامنة»[3]. في كلمات هذه اللغة للتعبير بها عن الخيال.

---

(1) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس للطباعة (بيروت)، ط2، 1981م، ص 30.

(2) القول الشعري(منظورات معاصرة)، رجاء عيد، منشأة المعارف (الإسكندرية)، د ط، دتا، ص 152.

(3) المرجع نفسه، ص 148.

ولقد شغلت الصورة ميدانا واسعا ومهما في دراسات اللغويين، فاختلفت النظرة إليها بين متأثرا بالتراث العربيّ، وبين آخر حاول الإفادة مما توصلت إليه الدراسات اللغوية الغربية بشأن الصورة وأهميتها وعناصر تكوينها. وبين هذا وذاك حاول آخرون أن يوفقوا في دراساتهم وبحوثهم في موضوع الصورة بين تراثنا الخالد وما خلفه لنا أجدادنا من إرث بلاغي كبير الأهمية وبين الدراسات الجديدة عند الغرب، ووقوفهم على مسائل مهمة لا غنى للباحث والدارس عنها أبدا.

ونجد في النقد الحديث أوصافا مختلفة للصورة، فقد وصفوها بأنّها شعرية، وأنّها أدبية، وأنّها بلاغية، وأنّها بيانية، وأنّها فنيّة، وذلك بحسب الفن الذي قيلت فيه، والنوع الأدبي الذي نميت إليه، «فهي شعرية إذا كانت في الشعر لا في النثر، وأدبية إن أريد التعميم وعدم تخصيص الشعر، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغية. وهي فنية إن أريد اعتمادها على فنون البلاغة و طاقات اللغة الأخرى[1]».

ومهما اختلفت تعريفات الصور ومكوناتها ووصفها في النقد العربي الحديث، وتناقضت أحيانا بناء على اختلافات أصحابها واجتهاداتهم ومصادرهم التي استقوا منها، غير أنّ كل من تحدث عنها أقر بأهميتها الجمالية المؤثرة ومكانتها العالية في الشعر العربي، وهذا ما أكده الجاحظ في نظريته التقويمية للشعر، فرأى أنّ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة

(1) الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ، ص 18.

المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[1]».

مما سبق يمكن القول أنّ العمل الأدبي يقوم على مجموعة من العناصر تتآلف مع بعضها لتشكل في النهاية عملا أدبيًا متكاملا، وتعد الصورة واحدة من هذه العناصر التي يوليها الأديب والشاعر اهتمامه وعنايته، فهي التي تعطيه الفرصة ليصور بها ما يدور حوله، بحيث ينقل للمتلقي تجربته الشعورية بأفضل الطرق المتاحة لديه.

والعمل الأدبي كالجسد الواحد، إذا اختل فيه عنصر من العناصر يحطم العمل كله، فيفقد حيويته وجماله، فلا يمكن أن يوصف نص أدبي بالحسن والجمال والإبداع إذا كانت صوره ممزقة حينا، وعشوائية حينا آخر، ومفتقرة للخيال الخصب واللغة المعبرة. والصورة في الخطاب الشعري تعد طريقة خاصة من طرق التعبير، تكتسب أهميتها من خلال الوظائف التي تقوم بها، فبواسطة الصورة يستطيع الشاعر أن ينقل تجاربه، فهي الوسيلة التي يستخدمها في نقل أفكاره والتعبير عن انفعالاته. فهي: «الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلّي»[2].

أفكار الشاعر وعواطفه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، ذلك لأنّ «الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة، ولابد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكانة مشاعرهم واستجلائها»[3]. فيضيفون خصوصية لمعنى من المعاني، ليكتسب نوعا خاصًا من التأثير

(1) كتاب الحيوان الجاحظ، ص 132.

(2) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف (القاهرة)، ط6، دتا، ص 150.

(3) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 136.

في المتلقي، ويكون تأثير الصورة قويا بمقدار روعتها وجمالها وقدرتها على التعبير عن المعاني دون أن تغير طبيعتها.

ولكن هذا لا يعني أنّ الإنسان لا يمكنه التعبير عن تجربته بغير الصورة، فهناك وسائل أخرى غيرها، لكن الكلام حينئذٍ لن يكون فنّا وأدبًا، فهذا هو الفارق الجوهري بين التعبير العادي والتعبير الفنّي، فالكلام لا يكون فنّا إلا إذا اتخذ الصورة وسيلة للتعبير عن التجربة.

ويعد التأثير في الملتقى من أهم الوظائف التي تؤديها الصورة من خلال إيصال أفكاره وتجاربه إلى الآخرين، فإنّ وظيفة الصورة «لا تكتفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة»[1].

إنّ الصورة في الشعر «أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة في أوفر وقت، وأوجز عبارة وأضيق حيّز، فكلما أمعن الناظر فيها استطلب أفكار جديدة، ومشاعر متجددة»[2]. وتأتي أهميتها «من خلال دورها البنائي وليس بوصفها كلمات وأفكار وموسيقى ومشاعر وحسب، بل بوصفها كلّ هذه الأشياء ممزوجة وموضوعة بنسب معينة، تشكل امتزاجا هو ثمرة امتزاج الصورة بالمادة، واتحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، لتوفر للعمل الأدبي وحده فنية تجعل منه موضوعا جماليًا قابلاً للتأمل، ومتمتعا بشبه ذاتية»[3].

(1) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص 151.

(2) الصورة الأدبية ومفهومها في رأي النقاد القدماء والمحدثين، عبد المنعم خفاجي، مجلة التربية، السنة السابعة والعشرين، ع126، 1998م، ص 195.

(3) الصورة والبناء الشعري قراءة في قصيدة للمتنبي، ماجد الجعافرة، مجلة جامعة البحث، ع1، 2000م، ص 221.

إذن فالصورة تعبير عن كيفية وجود الإنسان الشاعر بكل ما يحيط به من مؤثرات تدفع نفسه الشاعرة للتوقد والتعبير عن كل ما يجول بها ناقلا إيّاها للمتلقي بكلمات متناسقة، ترسم صورة فيها امتزاج داخلي من نفس الشاعر وخارجي من المؤثرات المحيطة، فهي لا تقدم الواقع الملموس فحسب، وإنّا تقدم التجربة الداخلية وانفعال الشاعر.

لقد حاول جابر عصفور حصر وظائف الصورة في نقاط أهمها[1]:

أ. إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني، كما أنّها وسيلة للشرح والتوضيح، وهو ما كان يسمى قديما (الإبانة).

ب. المبالغة في المعنى، والتأكيد على بعض عناصره الهامة.

ج. التحسين والتقبيح، وهو يعني في البلاغة ترغيب المتلقي في أمر من الأمور أو تنفيره منه، وتتحقق هذه الغاية عندما يربط الشاعر المعاني الأصيلة التي يعالجها بمعان أخرى مماثلة لها لكنها أشد قبحًا أو حسنًا.

د. تحقيق نوع من المتعة الشكلية، في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر.

كما لها القدرة على بعث الحياة في الجمادات وتعمق المحسوسات، فهي تعرض الحقائق والواقع في صورة حيّة ونمط روحي إذ نتجت من معامل التجربة الإنسانية في الشاعر، فكانت مولده الحي.

وتعتبر الصور الخيالية كالتشبه والاستعارة والكناية أشد قوة وأروع جمالا عندما يوظفها الشاعر في شعره لأنّ وظيفة الشعر التأثير وبعث الانفعال في نفس المتلقي، وبذلك

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص 403، وما بعدها.

تكون هذه الأدوار التعبيرية التي تكمن في الصورة الخيالية الوسيلة الصالحة لتحقيق هذه الوظيفة[1].

فإذا كان لكل صورة أدوات يستخدمها الفنان لإبداعها وإخراجها في أبهى حلّة، فإنّ الاستعارة والتشبيه والكناية تعتبر من أهم أدوات تشكيل الصورة التي يوظفها الشاعر المبدع في تشكيل الصورة في النصّ الإبداعي الذي ينتجه.

(1) ينظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، أحمد الشايب، ص 68.

1 - التشبيه:

النصّ الشّعري يمثّل عرضا لعالم الفنان الذي يمتزج بالدنيا من حوله، فهو يصادف مشاهد ويتعرض لمواقف متعددة مع الآخرين يستفيد منها ويتأثر بها، لكنه لا ينقل ذلك نقلا مباشر كعدسة التصوير الضوئي، وإنّما ينقله ممزوجا بعواطفه ونظراته الخاصة بألوان جديدة ورؤى مغايرة، وبطريقة نافذة إلى سويداء القلب لينجح في إيصال رؤيته للمتلقي بطريقة موحية ودالة في آن واحد.

ويعد التشبيه من الأشكال الفنية التي يمكن للشاعر أن يعبر بها عن الصورة الفنية التي تترجم الأفكار والمعاني المجردة بطريقة تجعل المتلقي يستمتع بسماعها، ويتجول في ثناياها باحثًا عن الجماليات الفنية التي تكتنز فيها.

والتشبيه في البلاغة العربية هو النسق البياني المعبر عن صور الجمال المعنوي في الكلام، وهو أسلوب تصويري، وقيمة فنية وتأثيرية، ولغة تنطق بجوانح النفس، وتتمثل العواطف والمواقف الذاتية، وصياغة أدبية عالية النسج والإبداع.

التشبيه مصدر مشتق من الفعل شَبَّه-بتضعيف الباء-بمعنى المماثلة، ورد في لسان العرب «الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ، والجمع أشباهُ. وأشبه الشيءُ الشيءَ ماثله ...[1]».

أما في الاصطلاح، فقد تعددت تعريفاته، فإن اختلفت لفظاً فإنّها متقاربة في المعنى. فمعظمها تدور حول العلاقة بين طرفين في بعض الوجوه. فهو «وصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلّية كان

(1) لسان العرب، ابن منظور مادة "شبّه".

إياه»[1] فهو عبارة عن «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة»[2] أو أكثر.

ويعرّفه صاحب الصناعتين بأنّه «الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة تشبيه، وقد جاء في الشعر وفي سائر الكلام بغير أداة[3]».

فالتشبيه يدل على مشاركة شيء لآخر في صفة من صفاته، يربط بينهما بأداة تدل على المشابهة، كما يرد التشبيه دون أداة.

وبيّن العسكري قيمة التشبيه عند أهل اللغة جميعا، كونه «يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدًا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه»[4].

فالتشبيه يعين الشاعر على الإفصاح في دقة وجمال فني وخيالي عن جليل أغراضه وعمق معانيه، بما ينسجم مع حالته النفسية والثقافية الخاصة أولاً، وبما يتوافق مع أقوال السامعين والقراء ثانيا. فإنّ له القدرة على التأثير وجمال التصوير والإبداع في الكلام بواسطة تراكيبه المتميزة وصياغاته المؤثرة في النصوص.

وأمّا عن التركيب اللغوي للتشبيه وأركانه التي يقوم عليها، يقول الطيبي: «التشبيه يستدعي خمسة أشياء: الطرفين ليحصل، والوجه ليجمع، والغرض ليصح، والأحوال ليحسن والأداة لتوصل»[5].

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، مكتبة السعادة (مصر)، ج1، ط3، 1963م، ص 286.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ص 172.

(3) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 239.

(4) المرجع السابق، ص 61.

(5) التبيان في البيان، الإمام الطيبي، تح: عبد الستار حسين زموط، دار الجيل (بيروت)، ط1، 1996م، ص 341.

فالتشبيه لا يتم إلا إذا توفرت فيه عدة أركان هي: الطرفان المشبه والمشبه به، وهما الركنان الأساسيان إذ لا يمكن حذف أحدهما، قد يكونا محسوسين أو عقليين، وقد يكون أحدهما محسوسا والآخر عقليًا.

فالمشبه هو الشيء المقصود بالوصف لبيان قوته أو جماله أو قبحه...، والمشبه به هو الشيء الذي جئنا به نموذجا للمقارنة، ويجب أن تكون فيه الصفة المشتركة بينهما أوضح وأقوى.

الركن الثالث للتشبيه هو "الأداة"، وهي الرابط بين الطرفين، قد تكون حرفا مثل: الكاف وكأنّ، أو قد تكون اسمًا مثل: شبه، نظير، مثل، ...وقد تكون فعلا مثل: يشبه، يماثل، يحاكي.

أمّا الركن الرابع فهو وجه الشبه، وهو الصفة أو الصفات المشتركة التي نجدها في كلا الطرفين، ويجب أن تكون في المشبه به أقوى منه في المشبه حتى يصبح تشبيها، وهذا الوجه قد يكون حسيا أو عقليا، وإمّا أن يكون مفردًا أو متعددًا، وقد يأتي صورة منتزعة من متعدد، وقد يرد التشبيه أحيانًا محذوف الأداة أو وجه الشبه، أو هما معًا. وبحذفهما أو ذكرهما تتحدد أنواع التشبيه.

والصورة التشبيهية –كجزء من الصورة الشعرية، وكملمح من ملامح شخصية المبدع وفنه–تتنوع أشكالها وتعدد قوالبها تبعا لظروف التجربة، والذي يهمنا دائما الصدق الفني الذي هو أساس في خلود التجربة ونجاح الصورة، فلا يهم اكتمال بنية التشبيه اللغوية –أربعة أركان–أو اقتصاره على طرفين فحسب أو ثلاثة. فذلك يرجع أساسًا إلى حالة المبدع النفسية وقت إبداعه، وإلى انفعالاته وحرارة عاطفته. فالمهم هو تتبع الصور بوصلها بأواصر التجربة الشعرية.

وقد أكثر الشاعرين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري من الصور التشبيهية بشكل ملحوظ، وقد صنفت تلك التشبيهات حسب الأنواع التي حددها البلاغيون، وذلك من حيث الأداة، ومن حيث وجه الشبه، ومن حيث طرفاه كالآتي:

1-1- التشبيه المرسل:

هو التشبيه الذي تذكر فيه الأداة [1] ويقصد بالمرسل «أنّه قول بطريقة عفوية و مرسل على السجية[2]». يستوفي عادة الأركان الأربعة، وهو أوضح إطار لمظهر الصور. لذا يعتبر من أبسط أنواع التشبيه و أقربها إلى الذهن.

و من أمثلته قول الألبيري في حديثه عن النار:[3]

وَيْلٌ لأهْلِ النّارِ فـــي النَّارِ ماذَا يُقَاســـــونَ مِـنَ النَّارِ

تنقد من غيْظٍ فتغلي بهـــم كَمِرْجَلٍ يَغْلـــي على النّـــار

وَلو جِبالُ الأَرْضِ تَهْوي بِها ذابَتْ كَذَوْبِ القِطْرِ في النَّارِ

(من بحر السريع)

ففي هذه الأبيات تصوير لمشهد من عذاب أهل النّار، معتمد على التشبيه المرسل، المكون من المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه، فنجده في البيت الثاني وهو يشبه نّار جهنم وهي تغلي من شدة الحرارة بالقدر المصنوع من الطين أو النحاس يغلي على النّار (المرجل)، وجاء بالصورة الثانية في البيت الثالث حيث شبه ذوبان وتلاشي جبال الأرض إذ هوت بالنآر كذوبان وانصهار النحاس أو الحديد من شدة الحرارة. فالصورتان قد دارت في الفلك نفسه، فوضحتا الفكرة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها ألا وهي فظاعة نار جهنم وشدة حرّها. ساعيا من خلال هاتين الصورتين إلى تقريب المعنى من الأذهان، داعيا إلى العبرة والموعظة في طلب الخوف من النّار والتفكير في عذابها.

---

(1) ينظر: العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج1، ص 468.

(2) البلاغة والتحليل الأدبي، أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، ط2، 1993م، ص 25.

(3) ديوان أبي إسحاق الألبيري الأندلسي، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر (بيروت، لبنان)، دار الفكر (دمشق، سوريا)، دط، دتا، ص 101- 102.

ولقد استخدم في هذه الصورة أداة التشبيه الكاف التي تدل على المشاركة والمماثلة، معتمدا على المحسوسات في تصويره، مما جعل الصورة أكثر تأثيرًا في النفس.

كما أنّ أبا العتاهية استخدم هذا النوع من التشبيه معتمدا على أداة التشبيه "كأنّ" في قوله:

وكلّ سلامةٍ تَعِدُ المنيـــا وكلّ عمـــارة تَعِدُ الخرابَا

وكلّ مُمَلَّكٍ سيصِرُ يومًـا وما ملكت يداه مـعًا تبَابَا

كأنَّ محاسن الدنيا سراب وأي يدٍ تنـاولت الســرابَا

(من بحر الوافر)

أكد الشاعر في هذه الأبيات على فكرة الموت، ذلك المصير المحتوم للإنسان–بل لكل حيّ–وأنّ الدنيا متاع زائل وعبث باطل، تمنّي النفس أماني يفني الإنسان عمره في سبيل تحقيقها، لكن هيهات. فمحاسنها ولذاتها ظل زائل، وسراب لا حقيقة له، مُغرية مخادعة غير مأمونة العواقب. شبه محاسنها بالسّراب إذ هي نعيم زائل ووهم يجري الإنسان وراء تحصيله ويرجع فارغ اليدين. فلا ينفعه إلا عمله الصالح. فهي دار ممر لا دار مقر، بالغدر والخداع موصوفة لا تدوم أحوالها ولا يسلم نزّالها، واستخدم أبو العتاهية أداة التشبيه "كأنّ" التي تفيد «تأكيد المعنى لتركبها من الكاف وأنّ»[1]

من أمثلته أيضا قول الألبيري:[2]

أيُّ خطيئاتي أبكـــــي دما وهي كثيرة كنجوم السمـــا

قد طمست عقلي فما أهتدي وأورثت عين فؤادي العمـــى

(1) علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى أكراغي، دار القلم (بيروت)، ط2، 1984م، ص 214.

(2) ديوان الألبيري، ص 81.

إنّا إلى الله لقد حلَّ بـــــي خَطْب غدا صُبْحي به مظلما

(من بحر السريع)

تحدث الشاعر في هذه القطعة الشعرية عن كثرة اقترافه للذنوب، في لحظة ندم ولوم للنفس وإنابة إلى الله عزّ وجلّ، إذ أنّ كثرة معاصيه أثقلت كاهله وأعمت بصيرته عن الهداية، وجعلت حياته مليئة بالنكبات.

نلمح هنا ورعه وتواضعه إذ اعترف بكثرة ذنوبه، وشبهها بالنجوم التي لا تعد ولا تحصى، وأورد وجه الشبه "كثير" بين طرفي التشبيه لغرض جمالي حيث «إنّ وقوع وجه الشبه بين طرفي التشبيه، وقربه من المشبه يجعل الصفة أكثر التصاقا بالمشبه»[1].

أبو العتاهية عبّر في شعره عن حنينه لأيام الشباب، وتحسر على ذهابها وزوالها؛ فأكد أنّ الزمن لا يبقى على حاله، بل يتقلب بأهله؛ لذا فإنّ فرحة الولادة يمحوها حزن الموت. ومن مظاهر الخوف من المصير عند أبي العتاهية الإحساس بالزمن وتتبع أيام حياته الماضية وتحسره وبكائه على شبابه، الذي شبهه بغصن الريحان الفتي النّضر الجميل البهيج، فأهم مرحلة في حياة الإنسان هي شبابه بما فيه من نضرة وحيوية وقدرة على تذوق مباهج الحياة فيقول:[2]

كَبِرْنَا أيُّهَا الأتَرابُ حَتَّـــــى كأنّا لم نكُنْ حِيناً شَبَابَـــا

وكُنَّا كالغُصُـــــونِ إذَا تَثَنَّتْ مِنَ الرّيحانِ مُونِقة رِطَابَـا

ألا ما للكُهُولِ وللتّصـــــابي إذَا مَا اغْتَرَّ مُكْتَهِلٌ تَصَابَى

(1) الخطاب الشعري عند محمود درويش(دراسة أسلوبية)، د، محمد صالح أبو حميدة، ط1، مطبعة المقداد، غزة، 2000م، ص 180.

(2) أبو العتاهية: أشعاره و أخباره، تح: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دط، 1384هـ- 1965م، ص 20- 21.

مَضَى عنِّي الشَّبَابُ بِغَيرِ ودي فعنْدَ اللهِ احْتَسِبُ الشَّبَابَـا

وما مِنْ غايَةٍ إلاّ المَنَايَـــــا لِمَنْ خَلِقَتْ شَبيبَتُهُ وشَابَـا

(من بحر الوافر)

الملاحظ عند الشاعرين أنّ الصورة التشبيهية تجمع بين أطرافها الأداة ووجه الشبه، ليكون بذلك جمع بين التشبيه المرسل والتشبيه المفصل؛ إذ أنّ التشبيه المفصل «ما ذكر فيه وجه الشبه»[1].

ونجد أيضا الميل إلى تشبيه المحسوس بالمحسوس لدفع المتلقي لتكوين تصور ذهني للدلالة الكلية التي يرمي إليها ودفع الملل عنه، فهو لا يريد لهذه الصورة أن تكون مطابقة تمامًا للواقع، وإنّما يهدف منها إلى «تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنّها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأنّ الشعر إذا كان تقريرا أو عقليًا صرفًا، كان مدعاة للملل»[2].

(1) البلاغة الاصطلاحية، عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، دتا، ص 45.

(2) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 132.

1-2- التشبيه البليغ:

هو التشبيه الذي حذفت منه الأداة ووجه الشبه، فيبدو المشبه متحد بالمشبه به، ملتحما به كأنّهما شيء واحد. لذلك عدّه بعض البلاغيين استعارة، ويعد من أعمق أنواع التشبيه، فقد فضله البلاغيون عن باقي الأنواع واعتبروه من أقوى مراتب التشبيه.[1]

فهو يقوم على «العنصرين الجوهريين فحسب. فهذا الأسلوب يخلو من الأداة، يتميز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، وبتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما، مما سمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة»[2].

وبهذا فإنّ غياب الأداة ووجه الشبه في صورة التشبيه البليغ إعمال للفكر من أجل إدراك المعنى، واكتشاف أغواره، وله أثره الجميل في المعنى. وما يوظفه الشاعران من صور من هذا النوع توضح ذلك.

يقول أبو العتاهية في حديثه عن الموت الذي يأخذ من البشر أغلى ما يملكون وهم غافلون عن ذلك بالجري وراء الدنيا وملذاتها:

مالي رأيتك تطمئـــن إلى الحياة وتَرْكَـــنُ
يا ساكن الحجرات ما لك غير قبرك مسكن
الناس في غفلاتهـــم ورحى المنيـــة تطحن

(من مجزوء الكامل)

---

(1) نظر مفتاح العلوم، السكاكي، تح: نعيم زرزور، ط2، 1987م، دار العلمية، بيروت، ص 584- 585.

(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، دط، 1981م، ص 150.

جاءت تركيبة التشبيه البليغ في قوله: "ورحى المنية تطحن" في شكل مضاف ومضاف إليه وهي أكثر صوره ورودًا، فالموت في ذهن الشاعر كالرحى التي تدور دائما دون توقف، فمن وقع تحت هذه الرحى فإنها تقتله وتطحنه، ولن ينجو منها قريبا أو بعيدا. وجعل من خلال هذه الصورة الموت مجسدًا في صورة هذه الرحى لتتضح المعاني وتتجلي أمام أعيننا.

ويقول أبو العتاهية:(1)

الموت باب وكلّ الناس داخله فليت شعري بعد الباب ما الدار

الدّار جنّة خلد إن عملت بما يُرْضِي الإلَهَ وإن قَصَرتَ فالنّارُ

(من بحر البسيط)

جاء التشبيه البليغ في قوله: "الموت باب" في صورة مبتدأ وخبر، حيث شبه الموت بالباب، وهذا الباب سوف يدخله كلّ الناس، ثم أتبع هذا التشبيه بالاستفهام: ماذا بعد هذا الباب؟ فهو جاء بالتشبيه على هذه الصورة لردع الناس وتخويفهم من الموت، فلا بد أن يستعد لها الإنسان لينال جنة الخلد إذْ مَنْ عمل صالحا فهي له، ومن قصّر فمثواه النّار. فهو يؤكد على حتمية الموت.

يقول الألبيري في دعوة أبي بكر إلى ضرورة التسلح بالعلم النافع، وتبيان منزلة العلم وأهميته في الحياة:(2)

أبا بكر دعوتَكَ لو أجبتَـــــا إلى ما فيه حَظَّك إنْ عقلْتـا

إلى عِلْمٍ تَكنْ بِـــــهِ إمَامَـــا مُطَـاعًا إنْ نَـهيْتَ وإنْ أَمَرْتَا

(1) أبو العتاهية: أشعاره و أخباره، ص 141.

(2) ديوان الألبيري، ص 25- 26.

هو العضْبُ المُهَنّدُ ليس ينْبو تُصِيبُ بِهِ مقَاتِلَ مَنْ ضَرَبْنَـا

وكَنْزٌ لا تخافُ علْيهِ لِصًـا خفيف الحملِ يُوجَدُ حيثُ كُنْتَ

(من بحر الوافر)

شبه الشاعر العلم بالسيف القاطع الذي يخترق من شدة مضائه في قوله: "هو العضْب المهنّد، فهو يريد من هذه الصورة أن يؤكد لولده أهمية العلم في السلم والحرب، فهو سلاح ذو حدين. ونراه يصور المعنوي بالأمر الحسي. والتشبيه هنا لا يعني المشابهة الكلية بل يقصد من ذلك إنه بالعلم يستطيع الإنسان أن يصل إلى قلوب الناس فيحكمها ويؤثر فيها.

أما في البيت الأخير فشبه الألبيري العلم بالكنز، وهذا التشبيه يحتوي على مشابهة قوية بين الطرفين (المشبه والمشبه به)، إذ بزيادة التشابه بين الطرفين يكون التشبيه أبلغ وأقوى، فجعل العلم كنزا لا فناء له، خفيف لا يمل منه حامله، يلازمه حيث حلّ، لذلك لا يخاف عليه من اللصوص.

كما استخدم الألبيري هذه الصورة التشبيهية في ذمه للدنيا في قوله[1]:

نادت بيَ الدُّنيا فقلتُ لها: اقصري ما عدّ في الأكياس من لبَّاكِ

أنت السراب وأنت داء كامـــــنُ بين الضلوع فمـا أعزَّ دَوا كِ

(من بحر الكامل)

جمع الشاعر في البيت الثاني بين تشبيهين، تتجلى الصورة التشبيهية الأولى في قوله: "أنتِ السراب" فالدنيا خادعة غرور لا فائدة ترجى منها إلا العمل الصالح، والثانية في قوله: "أنت داء" فالجري وراء لذّاتها وباء يصيب الإنسان فيعمي بصيرته، فوجه الشبه في الأولى الخداع، وفي الثانية الألم والجفاء، فالشاعر سعى من خلال هذه الصورة إلى إبراز

(1) ديوان الألبيري، ص 42.

التلاحم و التوحيد بين المشبه و المشبه به بعد أن حذفت أداة التشبيه ؛لتصبح الصورة بذلك قادرة على التأثير على وجدان المتلقي وتدفعه إلى هجر الدنيا لما وصلها بآثار سلبية، فنلحظ هنا هجوم شديد على الدنيا وتحقير لها فهي كالسراب الذي يخدع صاحبه بلمعانه موحيا له أنّه ماء، ثم نراه يصفها بالمرض الخطير المخفي داخل الأضلاع بحيث يصعب اكتشافه والوصول إليه إلا بعد جهد وعناء، ويا ليت له علاج شاف.

1-3-التشبيه التمثيلي:

التشبيه التمثيلي هو ما كان «وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمور»[1]. وهذا النوع من التشبيه أكثر تعقيدا يحتاج إلى كدّ الذهن وتعميق النظر جيدا، لاستخراج الصورة المنتزعة من عدة أمور.

يعتبر التشبيه التمثيلي من أكثر أنواع التشبيهات قدرة على الايضاح وتقريب الفكرة إلى ذهن المتلقي، لأنّ المعنى «يفخم بالتمثيل، وينبل ويشرف ويكمل»[2] فهو يتسم بالحركة والحيوية إذ لا يكتفي بمجرد عقد مماثلة بين شيئين، بل يتجاوز ذلك إلى تحريك ذهن المتلقي ليمعن النظر بحثا عن وجه الشبه، وعبر عن هذا المعنى "الجرجاني" حيث ذكر أنّه «ما كان وجه الشبه فيه محصلا بضرب من التأويل».[3]

لقد صاغ الألبيري منه صورا تشبيهية متعددة، منها ما ورد عند حديثه عن الذنوب والتوبة في قوله:[4]

من ليس يسعى في الخلاص لنفسه كانت سِعَايَتُه عليهـــــــــا لا لها

إنّ الذنـــــــوب بتوبة تُمحَـــى كمـا يمحُو سجود السهْو غفْلة من سها

(من بحر الكامل)

اعتمد الشاعر على تصوير الذنوب وهي أمر عظيم خطير، وإمكانية تخلص مرتكبيها منها بالتوبة بصورة الذي يسهو في الصلاة، فالسهو في الصلاة كما هو معلوم لدنيا أمر

(1) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ج3، دط، 1999م، ص 57.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: السيد محمد رشيد رضا والشيخ أسامة صلاح، الدين منيمنة، دار إحياء العلوم بيروت، ط1، 1998م، ص 92.

(3) المرجع السابق، ص 81.

(4) ديوان الألبيري، ص 55.

غير مباح، ولكن رغم ذلك فإنه يمحى بأمر يسير عن طريق سجود السهو، فالشاعر استمد هذه الصورة من موروثه الديني، لتكون قريبة من إدراك المتلقي وفهمه، فوجه الشبه" أمر عظيم يمحو أمر بسيط" يتجلى في طرفي التشبيه.

ومن أمثلته أيضا ما ورد عنه عن الشيب، وما أحدثه الزمان على جسمه من آثار نتيجة تقدمه في السن في قوله:[1]

أدال الشيب يا صاح شبابي فعوِّضْتُ البَغِيضَ من الحبيـب

وبُدِلْتُ التثَاقُل من نشاطـي ومِنْ حُسْنِ النَّضَـارَةِ بالشُحُوبِ

كذاك الشمسُ يعْلُوها اصْفِرَار إذا جَنَحَت ومالـــــتْ للغُرُوب

(من بحر الوافر)

لقد عبّر الشاعر عن حالته النفسية المتمثلة في تحسره على شبابه من خلال المزج بين أحاسيسه وعناصر الطبيعة، مستخدما الألوان والحركة في رسم تشبيهه التمثيلي، فيصور نفسه وقد تقدم العمر به وأحال نشاطه إلى تثاقل، ونضارته إلى شحوبه بالشمس وقد علاها الاصفرار في وقت الغروب.

فوجه الشبه في الصورتين (تحول النشاط والحركة إلى الضعف والذبول)، وقد قصد الشاعر من وراء هذا التشبيه تذكير المتلقي بدنو الأجل، وتحفيزه إلى الإسراع والإكثار من الطاعات والأعمال الصالحة.

كما أنّ أبا العتاهية جاء بعدة صور مركبة في شكل تشبيه تمثيلي، أراد من خلالها التأكيد على زوال الدنيا وعدم استقرارها، كقوله:[2]

(1) المرجع السابق، ص36– 37.

(2) أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، ص 398.

ما بالُ قومٍ وقد صحت عقولُهم فيما ادّعوا يشْتَرُونَ الغيَّ بالثَّمـنِ

للّه دُنيا أُنـــــاس دائبيــن لها قد ارتعوا في ريـاض الغيّ والفتنِ

كسائماتٍ رتاعٍ تبتغـــــي سِمَنًا وحَتْفُهَا لو دارت في ذلك السِّمَـنِ

(من بحر البسيط)

شبه الشاعر الناس الذين انغمسوا في الفتن والملذات، ويسعون في الأرض لهوا ومرحا بالحيوانات التي ترعى منهمكة، وهي لا تدري أن مصيرها الموت والهلاك، إذ لا فائدة من الانهماك وهذا السعي. فنجد أنّ هجومه كان عنيفًا على الإنسان الدنيوي الذي يجعل الدنيا أكبر همه. وهنا أكد أنّ الدنيا لا تستحق هذا الاهتمام العظيم، فهي عند الله لا تساوي جناح بعوضة.

وقد صور أبو العتاهية هجوم الموت على الإنسان عند كبر سنه كهجوم الشيب على شبابه، وفي هذا تشخيص للموت والمشيب عندما يهاجمان الإنسان، فإنه لا يستطيع الفرار منهما، إذ أنّ التشخيص ينقل الكائنات الحيّة والجمادات التي تدرك بالحواس المختلفة من عالمها الحسي إلى عالم حسي جديد تكتسب فيه صفات البشر، ويقول في هذا المضمار[1]:

لِدوا للموتِ وابنوا للخـــــرابِ فكلُّكم يصير إلى ذهـــــاب

لمن نبني ونحن إلى تـــراب نصير كما خُلِقنَـــا مِنْ تُرابِ

ألا يا موت لم أر منـــــك بُدًا أبيت فلا تحِيف ولا تُحـــابي

كأنّك قد هجمت على مشيبـــي كما هجم المشيب على شبابي

(من بحر الوافر)

(1) أبو العتاهية، أشعاره و أخباره، ص 33.

ونجد في إحدى المواضع الألبيري يشير إلى ضرورة الاتعاظ لظهور الشيب فلا يستهان به، إذ هو أول نذير للإنسان بقرب الموت و دنو الأجل، فخاطب الشيخ كبير السن الذي ناداه الشيب بالرحيل و الأفول، فحذره من الغفلة عن هذا المصير المحتوم، و كذا ينذر نفسه هنا من الموت في قوله[1]:

بَصُرْتُ بشيبَةٍ وخطتْ نصيلِـي فَقُلْتُ تأَهـــــــبْ للرَحِـــيـل

ولا يَهُنْ القليل عليْكَ منـــــها فما في الشيب ويْحَكَ مِنْ قليل

وكمَا عَايَنْتَ خيْطَ الصُبْحِ يجْلُو سواد اللَيْلِ كالسّـــيْفِ الصّقيلِ

(من بحر الوافر)

أراد الشاعر من خلال هذه الصورة أن يؤكد على أنّ أوّل علامات قرب الأجل ظهور الشيب ولو شعرة واحدة، فصورها بخيط الفجر حين يأتي ليخفي سواد الليل وظلامه، وهذه الصورة كصورة السّيف اللامع المصقول، الذي بلمعانه يشق غبار المعركة لينذر بحلول الانتصار وزوال الظلم والعدوان.

يقول الألبيري في ذمه كل إنسان لا يتعظ بموت أصحابه وأحبابه[2]:

تَمُرُّ لِذَاتِي واحدًا بَعْدَ واحـــدٍ وأعْلَمُ أنِّي بعْدَهمْ غيرُ خالدِ

وأحْمِلُ مَوْتاهم وأشْهَدُ دَفْنَهُم كأنّي بعِيد منهُم غَيْرَ شَاهِدِ

فها أنا في عِلْمِ بهم وجَهَالتِي كمُسْتَيْقِظٍ يَرْنُو بمقْلَـــةِ راقدِ

(من بحر الطويل)

(1) ديوان الألبيري، ص 105- 106.

(2) المرجع نفسه، ص 118.

هذه المقطوعة الشعرية القصيرة، أثارها مشهد جنازة صاحب من أصحابه، أو خبر وفاة أحدهم، فتخيّله في جنازته، وفيها حث على الاعتبار بالموت، وسخرية من الإنسان الذي أسرع إليه النسيان وتبلد إحساسه.

لقد عبّر في هذه الصورة بضمير الأنا، فيصور نفسه وهو يشهد أصحابه يموتون ويحمل جنازتهم ويشهد دفنهم، ثم لا يلبث أن ينسى هذا الموقف بعد الانتهاء من الدفن، بصورة الإنسان المستيقظ الذي ينظر إلى المشهد بعين مفتوحة في سكون ودون أن تتحرك مشاعره ولا يفقه حقيقة ما يحدث أمامه.

ويقول أبو العتاهية أيضا في تصويره لـزوال الدنيا وتقلبها بالحلـم أو ظل السّحـاب، أو الأمس أو لمع السّراب[1]:

وإنَّكَ يا زمَانُ لذُو صُرُوفٍ وإنَّكَ يا زمَانُ لذُو انقـــلاب
أراك و إن طُلِبْت بِكلّ وَجْهٍ كَحُلْمِ النَوْمِ أو ظلّ السّحابِ
أو الأمسِ الذي ولّى ذهابًا فَلَيْسَ يعُدُ أو لَمْـع السَّرَابِ

(من بحر الوافر)

صور الشاعر في هذه الأبيات تقلب الزمان، وعدم ثباته على حال، فلا يستقر له قرار بعد تصور متكرر، وهذا يدل على نقمه وسخطه على الزمان، فهاجمه ببشاعة التصوير فهو متقلب، لا يجب الوثوق به، فتقلبه كالإنسان الذي يحلم وينقلب أثناء حلمه، أو ظل السّحاب المتنقل الذي لا يثبت في مكان فهو متغير، أو الأمس الذي ذهب ولم يعد، أو صورة السّراب الخادع الذي يلمع ويظنه الإنسان ماء، فإذا به ينتقل إلى مكان آخر ثم يلمع هناك وهكذا، فيخدع الإنسان بعدم تنقله وثباته في مكان معين.

(1) أبو العتاهية، أشعاره و أخباره، ص 33– 34.

1-4-التشبيه الضمني:

التشبيه الضمني هو التشبيه الذي يفهم من سياق الكلام، لأنّه «تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه والمشبه به، ويفهمان من المعنى»[1].

والمبدع عادة يتجه إلى الابتعاد عن الطريقة الاعتيادية في التعبير عن الصورة، حيث يلجأ إلى اتخاذ تضمين معنى التشبيه في شعره، دون أن يذكر أي ركن من أركان التشبيه، فهو «يترك الطريقة المعهودة في ذكر المشبه والمشبه به، ويتخذ طريقة غير صريحة في التشبيه، وذلك بأن يأتي بكلام مستقل مقرون بكلام آخر، وقد شمل هذا الكلام الآخر معنى يفهم منه ضمنا تشبيه يناسب الكلام المستقل الذي اقترن به[2]». وبهذه الطريقة تزداد براعة التشبيه و تزداد بلاغته.

إذا فهذا النوع من التشبيه تشبيه خفي لا يأتي على الصورة المعهودة، ولا يصرح فيه بالمشبه والمشبه به، بل يُفهم ويُلمح فيه التشبيه من مضمون الكلام، وغالبا ما يكون المشبه قضية أو ادعاء يحتاج لدليل أو برهان، فيكون المشبه به هو الدليل أو البرهان على صحة المعنى. فهو غير صريح وغير واضح الأركان، ولا يكون إلا بين صورتين، وكل صورة لابد أن تكون مجسدة في جملة أو أكثر، فهو بعيد عن صور التشبيه المألوفة، فالمشبه والمشبه به يلمحان في التركيب ويفهمان من المعنى، ويكون المشبه به دائما برهانًا على إمكان ما أسند إلى المشبه[3].

---

(1) جوهر البلاغة في المعاني و البديع و البيان، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دتا، ص 242.

(2) البلاغة العربية، عبد الرحمن الدمشقي، دار القلم(دمشق)، الدار الشامية (بيروت)، ج2، ط1، 1996م، ص 202.

(3) يُنظر بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ج3، ص 38.

وهو يقوم غالبا على «استئناف الجملة الثانية، وهذا الاستئناف هو الذي يحرك ذهن المتلقي نحو إدراك تلك النقلة الدلالية، والربط بينها وبين الجملة السابقة عليها، فيحدث نوعًا من الربط في ذهن المتلقي غالبا ما يبنى على المشابهة بين مدلول الجملتين[1]. لذا نجد أنّ هذا التشبيه أنفذ في النفوس والخواطر لاكتفائه بالتلميح، فإخفاء معالم التشبيه يحفز ذهن المتلقي ويمتعه لأنّه «كلما خفي ودق كان أبلغ في النفس»[2]. ويجعل المتلقي بذلك يحرص على الكشف عن هذا الخفاء و البحث عن إيحاءاته ودلالاته. ونجده غالبا في سياق ورود الحكم والأمثال والمواعظ.

والتشبيه الضمني في شعر الزهد لم يشغل مساحة كبيرة، بل ورد قليلا جدا وفي سياقات محددة، ومن أمثلته ما ورد في قول أبي إسحاق الألبيري عن مجيء الشيب[3]:

ولاَتَحْقِرِ بنذرِ الشيبِ واعْلَم بأنَّ القطْرَ يَبْعثُ بالسُّيُولِ

(من بحر الوافر)

لقد أفاض الألبيري الرجل الزاهد والحكيم بنصحه وموعظته لأبناء عصره، وهو في هذه الصورة يريد أن يحذر الإنسان من نذر الشيب وبدء مجيئه، فيدعوه إلى أخذ الحيطة والحذر من قدومه ولو كان قليلا. كما أراد أن يؤكد للإنسان بأنّ الموت حق، فشكل الشاعر صورته التي تقوم على التشبيه الضمني، فشبه قلة الشيب في رأس الإنسان بالماء القليل الذي يأتي بعده السيل الجارف.

(1) الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة مقداد (غزة)، ط1، 2000م، ص 189.

(2) علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1974م، ص 81.

(3) ديوان الألبيري، ص 106.

فهذا الشيب الأبيض على صفائه ونقائه، إلا أنّه سيأتي بعده الهلاك والموت، كما أنّ الإنسان سيستبشر بقطرات المطر الخفيفة، وهو لا يدري ما سيأتي بعدها إذا تواصلت واستمرت، فقد تأتي بعد ذلك السيول الجارفة المهلكة التي لا يؤمن خطرها، ولا يستطيع الإنسان أن يتفاداها أو يتجنب خطرها.

فالمشابهة هنا بين الصورتين نستوحيها من خلال السياق دون أي إشارة لفظية لهذا التشابه، وهذا من شأنه أن يكون منبها ومؤكدًا للإنسان الغافل على حتمية الموت، لذلك عليه أخذ الحيطة والحذر عند قدوم الشيب حتى ولو كان قليلا أو في بدايته، لأنّه سيزداد وسيأتي بعده لا محالة.

ومن المواضع التي جاء فيها التشبيه الضمني نذكر قول أبي العتاهية[1]:

لا تأمنِ الموْتَ في طـــــــــرفٍ وإنْ تمنَعْتَ بالحِجابِ والحـــــــرَسِ

أراكَ لسْتَ بِوقافٍ ولا حـــــــــذِرٍ كالحاطبِ الخابطِ الأعود في الغلسِ

ترجوُ النجاة ولم تسلك مسالكها إنّ السفينة لا تجرِي على اليبـــــسِ

(من بحر البسيط)

يصور أبو العتاهية في البيت الثالث حال الإنسان الذي يريد النجاة من عذاب الآخرة، ولم يستعد لذلك بحال، كمن صنع سفينة كي ينجو بها من الغرق. والحقيقة أنّه لا يوجد مكان لاستخدامها، ألا وهو البحر. فالسفينة هنا لا تفيد شيئا ولا تفيد في النجاة، فهو في هذه الصورة يحذر الإنسان من عدم الاستعداد للآخرة ويدعو إلى ضرورة التهيأ لها بالعمل الصالح.

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص 194.

فالتشبيه ضمني، لأنّ المشبه وهو عدم تحقيق الغاية التي يريدها المرء إذا لم يسلك السبل المؤدية إليها، والمشبه به هو إخفاق من يريد تسيير السفينة على الأرض، فمن أراد تحقيق هذه الغاية عليه أن يسير بها في البحر.

الملاحظ أنّه في موضوع الزهد يكثر استخدام التشبيهات المفردة (بليغ، مرسل)، وذلك لأنّه موضوع يخاطب به الشعراء العامة من الناس، ومثل هذه التشبيهات ليس عصية على الكثير منهم، فهي أقرب للفهم وأسهل في معرفة المغزى منها، ثم بعدها التشبيه التمثيلي، أما التشبيه الضمني فقد ندر وروده في شعر الزهد.

2-الاستعارة:

تعد الاستعارة من أقوى مُشكِّلات الصورة الشعرية، فيمكن من خلالها التعبير عن الأفكار الصعبة والمعقدة، عن طريق الإيحاء الذي يحتاج إلى تحليل، وليس المباشرة والتصريح.

«إنّ الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد علاقة بينها من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع»[1].

والاستعارة من أهم الموضوعات التي عالجها النقاد والبلاغيون بالدراسة والتحليل، فكثرت تعريفاتها وتقسيماتها. وعبد القاهر الجرجاني أولى للاستعارة اهتماما كبيرا لأثرها العميق في التصوير، وهذا على حساب التشبيه وغيره من الظواهر البلاغية، فهي «أمد ميدانا، وأشد افتانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا وأوسع سعة، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم، وأسحر سحرا، وأملأ بكل يملأ صدرا، ويمتع عقلا ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا»[2].

فقوله هذا يدل على فوائد بلاغة الاستعارة وسر إبداع أداءها في الكلام، فما تتضمنه صياغتها المتميزة ونسجها الفني حري بأن تكون بسبب منه في قمة الجمال البياني، اللفظي والمعنوي، فهي ضرب من المجاز اللغوي في الكلام، والخيال الفني في التعبير والتصوير.

(1) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر(القاهرة)، دط، 1963م، ص 301.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 42.

يرى السكاكي أنّ الاستعارة هي «أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»[1].

أما ابن قتيبة فيرى أنّ العرب «تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجازا لها أو مُشاكلاً»[2].

أما عبد القاهر الجرجاني فقد قدم تعريفا دقيقا للاستعارة باعتبارها «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه»[3].

فالاستعارة إذن قريبة من التشبيه، حيث أقامها كل من الجرجاني والسكاكي على المشابهة، فهي في أبسط تعريفاتها تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته، وهي بذلك تسهم في زيادة جماليات الصورة بخروجها عن المألوف في الانزياح والعدول عن المعنى الحقيقي، لإفادة أغراض تنهي معالم الصورة في تجسيدها وتشخيصها أو المبالغة فيها.

ويرى النقاد المحدثون أنّ «وظيفة الاستعارة لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية، كما أنّها ليست شرحا ولا توضيحا ... وإنما تبدو قيمتها في الحقيقة في أنّها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر، بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ».[4] لذلك اعتبرها ابن رشيق «أفضل أنواع المجاز،

(1) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 42.

(2) تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية (القاهرة)، دط، 1954م، ص 135.

(3) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص 234.

(4) مفهوم الاستعارة، أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1979م، ص 344- 345.

وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»[1].

وليس معنى قول البلاغيين أنّ الاستعارة مبنية على التشبيه باعتباره الأساس الذي تقوم عليه، حيث عُدّ أصلا وعدت هي فرع له؛ أنّه خير منها، ولكنها خير منه، على الرغم من تفضيل قدامى البلاغيين للتشبيه فهي أعمق منه، «ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أنّ الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة يعمل كل منها بذاتية وتفرد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة في وحدة[2]».

فالاستعارة تتميز عن التشبيه في كونها أكثر إيحاء وأكثف ظلالا وأعمق تصويرا، بإحاطتها بطبائع الأشياء، وبما تمنحه من إمكان تعدد الموضوعات وتنويعها بشكل أكبر من التشبيه.

كما أنّ الاستعارة تتميز بعنصر التكثيف إذ «تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتتحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق»[3].

فهي تتميز بالإيجاز والمبالغة، وتعطي الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ، كما تتميز بـ «كسر حاجز اللغة وقول ما لا يقال»[4].

كما أنّها تتميز بقدرتها على تشكيل الأشياء تشكيلا آخر، وتعطيها صفاتا وأحوالا أخرى، يفرغها الشاعر عليها وفقا لحسه وضروب انفعالاته وتصوراته، فقد ذهب عبد القاهر

(1) العمدة في محاسن الشعر، ابن رشيق القيرواني، ص 180 .

(2) الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر (الرياض)، ط1، 1984م، ص 96.

(3) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، مؤسسة مختار، دار عالم المعرفة، دط، 1992م، ص 257.

(4) المرجع نفسه، ص 258.

الجرجاني إلى أنّها «تريك الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية وجليّة، وإنّها تعمد إلى الخطوات النفسية والمعاني الروحية فتجسدها في صور وأشكال»[1]. وهو ما يسمى التجسيد. «وقد تعمد إلى الأوصاف الجسمانية، فتعود بها لطيفة روحانية»[2]. وهو ما يسمى التجريد.

إذن ففي الاستعارة تكون للموجودات هيئات مختلقة، وللأشياء أوصاف متغيرة ومتجددة، فتتجسد المعنويات، وتتشخص الجمادات، فيفصح الأعجم ويتحرك الساكن الجامد وتصل بالمعنى والغرض إلى خفايا النفس وتفصل بيانها، وتأتي على أتم جهة في وصفها وعرضها، فتتلاشى المفارقات، ويبرز للوجود والنظر والفكر كون مختلف برسمه وأوصافه ومادته، سبيل تكوينه ومكانه خيال الشاعر ونفسه ومُراده. فتحمل في صورها أسرار البيان العقلي والنفسي المؤثر، والبليغ في النسق التعبيري، فهي نشاط لغوي لخلق معنى جديد فهي «نشاط لغوي خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز، والبيان المباشر والمدلول الثابت، وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى، وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تحدد في عدم ثبات المدلول[3]».

ويبين جابر عصفور طبيعة الاستعارة بقوله: «لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر، ويعدل منه، إنّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيء من معناها الأصلي، ويكتسب معنى جديد نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي، وعلى هذا

(1) و(2) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، ط2، 1980م، ص 183.
(3) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار (سوريا)، ط1، 1983م، ص 296.

الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل في الحقيقة نحن إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه»[1].

وإذا كان نشاط الشعر نشاطا تحليليا، فإنّ الاستعارة تعتبر نشاطا تركيبيا، فـ «الكلمات التي تستعمل نعوتا هي كلمات تستعمل لتحليل مباشر، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة، و لكي نعبر عن هذه الصورة تماما، فإنّنا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها، أمّا الاستعارة فإنّها عكس هذه العملية التحليلية، إنّها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة، إنّها تعبير عن فكرة معقدة لا بالتحليل والشرح، ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى معادل محسوس»[2].

وبذلك تكون الاستعارة «عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد كأنّها منحت تجانسا كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة؛ وبهذا تضيف وجودا جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له»[3].

وترتكز بذلك جماليات التشكيل الاستعاري على عناصر هي: التشخيص، والتجسيم، والتجريد، التي تمزج عناصر الطبيعة وتؤلف بينها في نسق يبعث الحياة في ما لا حياة له، ويري الإنسان من المعقولات المجردة ما لا يُرى إلا بالعقل والإحساس؛ «فإنك لترى بها

(1) الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، جابر عصفور، ص 272.

(2) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف (القاهرة)، دط، دتا، ص 154.

(3) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر (عمان)، ط1، 1997م، ص 151.

الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جليّة... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي خبايا العقل كأنّها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون »[1].

وقد قسمها البلاغيون من قدماء ومحدثين أقساما تختلف حسب الأساس الذي بني عليه كل منهم تقسيمه، فمن نظر إليهما حسب الوظيفة قسمها إلى: مقيدة وغير مقيدة، ومن نظر إليها باعتبار الطرفين قسمها إلى: مكنية وتصريحية، ومنهم من قسمها باعتبار الخارج إلى مجردة ومرشحة ومطلقة... إلى غير ذلك من التقسيمات[2].

وقد ورد التصوير الاستعاري في شعر الزهد عند أبي العتاهية والألبيري حيث شغل مساحة مهمة من أشعارهم، فمكن لهم تشخيص وتجسيد المعنوي في صورة حسية معبرة عن المعاني بدقة، مضفية عليها العديد من الصفات الإنسانية مما جعلها أكثر حيوية وحركة وتأثيرا، لأنّ براعة الشاعر تكمن في«حسن ربطه بين صورة المستعار منه و صورة المستعار له، فيكون الربط إمّا قربا، أو تشابها، أو علاقة ما يقبلها الذوق العربي الذي تعود صلات خاصة و علاقات معينة بين الأشياء في الشعر و القول بصفة عامة»[3]، و قد تناولت في هذه الدراسة نوعين من الاستعارة هما: الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية.

الاستعارة المكنية هي الاستعارة التي حُذِفَ فيها المشبه به (المستعار منه) ورُمز إليه بشيء من لوازمه[4].

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 37.

(2) ينظر، أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص 22 وما بعدها.

(3) تاريخ النقد العربي في القرن الرابع هجري، محمد زغلول سلام، دار المعارف (القاهرة)، دط، 1964م، ص 186.

(4) ينظر، علم الأسلوبية والبلاغة، لسميح أبو مغلي، دار البداية (عمان)، ط1، 2012م، ص 45.

فهي تعتمد على حذف المشبه به مع الاحتفاظ بصفة من صفاته تدل عليه وتشير إلى حضوره رغم الغياب اللفظي له، لكن أثره موجود في الصورة التي ينسجها الأديب.

وقد لاحظت بروز الاستعارة المكنية في شعر الزهد أكثر من التصريحية، وذلك دليل على الاهتمام بالمشبه والحرص على إظهاره وإبرازه، من خلال اختيار وانتقاء علاقة مشابهة بينه وبين المشبه به، و حذف المشبه به يفتح المجال أمام المتلقي ليتخيل عظمة المشبه، خاصة عند الحديث عن الموت، يقول أبو العتاهية[1]:

سيصير المرء يوماً جسداً ما فيه روحُ

بين عيني كلِّ حيٍّ علم الموت يلــوحُ

كلنا في غفلةٍ والـ موت يغدو ويروحُ

(من مجزوء الرمل)

عمد الشاعر هنا إلى إبداع تشكيلة صياغية تتفاعل فيها عناصر الاستعارة على نحو تتوحد فيه أبعادها، فنجده يشبه الموت بالإنسان الذي يذهب ويروح، وحذف المشبه به وجاء بصفة من صفاته وهو الانتقال (يغدو ويروح) على سبيل الاستعارة المكنية. فالشاعر أضاف على الموت وهو شيء معنوي صفات بشرية، مما أكسب الصورة دلالة حسية ليؤكد غفلة الناس عن الموت، وهم يشاهدونه يخطف الناس الواحد تلـــو الآخر لكـــن دون اتعـــاظ أو اعتبار .

اعتمد الشاعر في صورته على التجسيد الذي يتم فيه إكساب المعنويات التي لا تدرك بحاسة من الحواس الخمس صفات محسوسة[2]. وهذا التغيير في صفات المعنويات يخرجها

(1) أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، ص 98.

(2) ينظر: التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار الشروق، مصر، دط، دتا، ص59.

عن المألوف وهذا الخروج يساعد في بناء أطراف الصورة الشعرية المفردة، ويحرك المتلقي إزاءها، فيلتفت إلى الجدّة المتولدة من إقامة العلاقات الفنية بين الأشياء.

فالتجسيد يمنح المجرّدات العقلية صفات مادية، تنقلها من عالم المتخيلات الذهنية إلى عالم المحسوسات، ونقل المجردات لعالم المدركات بالحواس، يقربها إلى الذهن ويضعها في بؤرة التلقي والإدراك، فالمفاهيم العقلية تبقى صورا ذهنية تحتاج إلى من يقربها إلى الذهن لتدرك بالحواس فيكون وقعها أشد.

فالشاعر أبو العتاهية انتقل في هذه الصورة بالموت من مفهومه المجرد إلى شكل مادي ملموس، ليصل إلى ذهن المخاطب ووجدانه في السياق، فكأنّ الموت إنسان ينتقل بين الناس فيغدو ويروح بينهم ويأخذ أرواحهم من أجسادهم وكلّ في ذلك له ميعاد.

أمّا أبو إسحاق الألبيري فيقول[1]:

يَا عَجَبًا منْ غفْلَتيٍ بعْد أنْ ناداني الشّيبُ ألا فارْحَلَنْ

(من بحر السريع)

شبه الشاعر الشيب في هذه الصورة الاستعارية بالإنسان الذي ينادي الناس، ويعلمهم بقرب رحيلهم عن الدنيا، حيث حذف المشبه به وهو الإنسان، وأبقى على صفة من صفاته وهي النداء على سبيل الاستعارة المكنية. معبرا عن تعجبه من الشيخ كبير السّن، كيف لا يسمع نداء الشيب الذي ينذره بقرب الرحيل.

اعتمد الشاعر في هذه الصورة على التشخيص الذي يتم بإضفاء الصفات الإنسانية على كل المحسوسات والماديّات، الأمر الذي يزيد من قيمة الصورة وجودتها وعمقها،

(1) ديوان الألبيري، ص 117.

فيضفي الشاعر الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، فيجعلها تشارك الأدميين في أحوالهم وعواطفهم[1].

فالتشخيص يبعث الحياة في جوانب الصورة حيث تُرى عناصرها كائنات حيّة تنطق وتتحرك، تحس وتنفعل، فيضفي على الصورة حيوية وقوة. فهو أداة تعبيرية موحية تسهم في إغناء لغة الشعر بالصور ذات الأبعاد النفسية المختلفة، وتحفز المخيلة على الحركة الدائبة بين المعاني.

ومن أمثلة الاستعارة عند الألبيري قوله في وصف الموت[2]:

تُغازِلُني المَنِيّةُ منْ قريـــــبْ وتَلْحَظُني ملاحَظَةَ الرَّقِـيـبِ

وتَنْشُرُ لي كتابًا فيه طـــيّ بخَطّ الدهرَّ أسْطَرَهُ مَشِيبـــي

كِتَاب في معَانِيه غـــموُض يلُحُ لكـــــلِّ أوَّبٍ مُنِـيـبِ

(من بحر الوافر)

اعتمد الشاعر في صورته الفنية على الاستعارة المكنية، حيث شبه المنية بفتاة تغازل الإنسان وتلاحقه من مكان لآخر بنظراتها محبة وشوقا، وكأنّها تريد منه شيئًا، وصورها وهي تنشر كتابه وقد كتب بخط الدّهر، وصور معاني الكتاب بإنسان يلوح. فحشد هذه الاستعارات للتعبير عن القلق والخوف الذي يساور الإنسان من مراقبة الموت وملاحظته له، مما يجعل الإنسان يكره هذه المغازلة وينفر منها، فجسد المنية وشخّص معاني الكتاب، وهذا من شأنه أن يدفع بالإنسان إلى التأمل والتفكير في حقيقة الموت مما يعجل بتوبته وعودته إلى الله.

(1) ينظر: التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، ص 61.

(2) ديوان الألبيري، ص 36.

ومن هنا نرى أنّ «التشخيص والتجسيد يصعب الفصل بينهما، إذ كثيرًا ما يتجاوران كوسيلتين فنيتين يلجأ إليهما الشعراء في بناء صورهم الاستعارية وتشكيلها تشكيلا فنيا»[1]. وهذا بدوره يترك أثرا عميقا في نفس المتلقي ويدعم فكرة الشاعر ويزيدها وضوحا وحيوية.

أمّا الاستعارة التصريحية فهي أبسط أنواع التصوير الاستعاري، فهي أقرب مأخذ لدى المتلقي وأبعد عن العمق والغموض، والمراد بالاستعارة التصريحية تلك التي «يكون الطرف الأول المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به»[2].

فهي ما حذف فيها المشبه (المستعار له)، وصرح بلفظ المشبه به (المستعار منه).

وقد كانت صور الاستعارة التصريحية في شعر الزهد لدى أبي العتاهية والألبيري أقل من الاستعارة المكنية، لأنها تعتمد على ذكر المستعار منه بلفظه لا بمتعلقاته مما يضيق مجال حركة الذهن، على نقيض الاستعارة المكنية التي تتميز بإمكاناتها الواسعة، مما يجعل المجال واسعا أمام خيال المتلقي.

ومن الأمثلة التي وردت على تلك الاستعارة قول أبي العتاهية مخاطبا الخليفة[3]:

إنّ الأسْعَـــــارَ أس عار الرَّعية غالـيـــهْ

يا ابن الخلائِف لا فُقِد تَ ولا عَدِمْت العَافيـــهْ

إنّ الأصول الطيِّبـــا ت لهـــا فرُوعُ زاكيـهْ

(من مجزوء الكامل)

(1) التصوير الشعري، عدنان قاسم، مكتبة الفلاح (الكويت)، 1988م، ط1، ص 153.

(2) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 373.

(3) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص 440.

شبه الشاعر الخليفة بالفرع الزاكي الطيّب الذي أخذ من أصل طيّب، فذكر المشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية. أراد من خلالها التأثير على الخليفة لينظر في شؤون رعيّته الفقراء الذين يشكون غلاء الأسعار يريدون عطاء الأمير أن يشملهم.

ومن أمثلة هذه الاستعارة عند الألبيري قوله عن الذنوب[1].

ما إنْ سَمِعت بعائلٍ تُكوى غـــدًا بالنَّارِ جبْهَتهُ على الإقلالِ

وإذا أرَدتَ صحيح من يُكوى بهـــا فاقرأ عقيبة سورة الأنفال

ما يثـــقل المـــــيزان إلا بامرئ قد خفَّ كاهلهُ من الأثقال

(من بحر الكامل)

عمد الشاعر في البيت الأخير إلى توظيف الاستعارة التصريحية، حيث شبه الذنوب بالأثقال وحذف المشبه وهو الذنوب، والتصريح بالمشبه به يجعل المعنى واضحا لدى المتلقي لا يحتاج إلى تعمق في فهمه وإدراكه. إذ أنّ الشاعر هنا يريد التأكيد على أنّ كثرة الذنوب يؤدي طريقها إلى مصير واحد هو جهنم و بئس المصير.

ومن استعارات الألبيري التصريحية عند حديثه عما يجب أن يتجمل به الشيخ الذي جاوز سنه الستين، يقول[2]:

من جاوز الستين لم يجمل به شغل بجُمْل والرباب وغادرِ

بل شغله في زاده لمعـــــاده فالزّاد آكد شُغل كل مسافر

والشيخ ليس قَصَارهِ إلا التّقى لا أن يهيم صبابة بجـــاذر

(من بحر الكامل)

(1) ديوان الألبيري، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص91.

نجده هنا يوظف الاستعارة التصريحية في (زاده لمعاده)؛ حيث يشبه الأعمال الصالحة التي يدّخرها الإنسان بالزاد الذي ينفع وقت الحاجة، فجاءت الصورة قريبة تصل إلى ذهن المتلقي بيسر دون الحاجة إلى التوغل والتعمق لفهم المعنى المقصود، وهو هنا يؤكد على ضرورة التسلح والتزود بالتقوى والابتعاد عن الذنوب والمعاصي استعدادًا للرحيل وملقاة الله بالعمل الصالح.

ومن تصويره الاستعاري أيضا قوله[1]:

تُحَاربنا جُنود لا تجـــــارى ولا تُلْقى بآســـاد الحُرُوبِ

هي الأقْدَارُ والآجَــالُ تأتي فَتَنْزِلُ بالمُطَبَّب والطَّبِيــبِ

فأنّى باحْتِراس من جنُــودٍ مُؤَيَّدةٍ تُمدُّ من الغُيُـــوبِ

(من بحر الوافر)

الصورة في البيت الأول جاءت بسيطة قريبة المعنى، فهو يشبه ملائكة الموت بقوتها وعظمتها بالجنود التي تحارب الأعداء، وحذف المشبه وهو الملائكة، وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

وأراد الألبيري من هذه الصورة أن يظهر عجز الإنسان بكل ما أوتي من قوة أمام قوة الله العظيمة المتمثلة في ملائكة الموت التي لا يمكن محاربتها والصمود أمامها ولا الوقوف بوجهها، فالموت حتمي لا مفر منه.

(1) المرجع السابق، ص 37.

3-الكناية:

الكناية من فنون التصوير البياني و أساليب التعبير الفني عن المعاني، و تعتبر الكناية ملمحا من ملامح الإشارة، إذ يتكئ عليها المبدع للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر.

ويعرفها شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني بقوله: «الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، لكي يجئ إلى معنى هــو تاليه وردفه في الوجود ويومئ إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القرى، وفي امرأة (نؤوم الضحى) المراد أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها. فقد أرادوا – في هذا كله كما ترى–معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص له، ولكنّهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أنّ القامة إذا طالت طال النّجاد، وإذا كثر القرى كثر الرماد، وإذا كانت المرأة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى»[1].

فإذا أراد الشاعر أن يعبر عن معنى معين فلا يأتي باللفظ الدّال على ذلك المعنى، بل يأتي بلفظ غيره تابع له، يؤدي المعنى الذي يريد الشاعر الإشارة إليه.

ويرى السكاكي أنّ الكناية تعني «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه، لينتقل المذكور إلى المتروك»[2].

ومن أكثر التعريفات شمولا للكناية هو ما ذكره القزويني بقوله: «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ»[3].

---

(1) دلائل الإعجاز، ص 40.

(2) مفتاح العلوم، ص 402.

(3) بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ص 168.

وبين أحد النقاد طبيعة الكناية بقوله: «الكناية صورة قائمة على الحيوية التصويرية، فهناك أولاً المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى؛ أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غورًا فيما يتصل بسياق التجربة الشعرية والموقف»[1].

وهذا يدل على أنّ للكناية دلالتين: دلالة اللفظ نفسه وهي الحقيقة ولكنها غير مقصودة، ودلالة ما وراء اللفظ وهي الدلالة المجازية المقصودة، وتبرز قيمتها في أنها يستعان بها على رسم الصورة البيانية، ومنح التعبير جمالا، والمعنى قوة ورسوخاً في الذهن، وذلك لما فيها من الخفاء اللطيف، فهي تحمل معنى من الخفاء والغموض، ولكن ليس الغموض المؤدي إلى العمى والضبابية، ولكنه خفاء يجعل المتلقي يعمل عقله وفكره حتى يصل إلى عمق الصورة، إذ إنّ «كل تستر هو ميزة فنية، طالما أنّ كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية»[2].

وهذا ما وضحه الناقد بدوي طبانة إذ يرى أنّ «الوضوح المنشود في الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذي يمكن أن يؤدى بالكلام لأن يوصف بالابتذال؛ بأن يجعل الكلام في متناول جميع الناس من حيث القدرة عليه، ومن حيث القدرة التي تميزه من صنوف التعبير ومحاولة الإخفاء فيما نحن فيه، إنّما هي من مظاهر تلك الفنية لأنّ الأديب استطاع أن يتحاشى ما لا ينبغي أن يكون من مثله، فإنّ أمام الأدباء طرقا كثيرة يستطيعون منها النقاد إلى غاياتهم»[3].

---

(1) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، فايز الداية، دار الفكر(سوريا)، ودار الفكر المعاصر(لبنان)، ط2، 1990م، ص 141.

(2) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني (بيروت)، ط1، 1986م، ص 168.

(3) علم البيان، بدوي طبانة، دار الثقافة (بيروت)، دط، دتا، ص 220.

ومما سبق ففنية الكناية تظهر في كونها فضلا عن قصر عباراتها، وسيلة تشكيلية رمزية إلى حد معين؛ أنها لا تتناول الأمور كما هي في حقيقتها، ولكنها تلجأ إلى تناولها تناولا غير مباشر، فيلجأ إليها الشاعر المتمرس بفن القول لرسم صورة رغبة منه في التجميل والتحسين والإيحاء، فهي أكثر دلالة على المعنى الخفي الذي يقصده الشاعر، «وحينئذ يكون الإخفاء والستر حسنة من حسنات الكلام، أو حسنة من حسنات الأديب ... ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب أو الاشتياق إليه أو معاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقع من النفس أجمل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[1].

والشاعر يلجأ إلى الخيال عندما تضيق العبارات بمدلولاتها الحقيقية عمّا يريده، «والتعبير الكنائي أبلغ في الدلالة، إذ ينفذ إلى صميم المجتمع الذي يعيشه الشاعر ويستمد صوره من قيم المجتمع وعاداته، ولهذا فالكناية تتطلب فهم المجتمع والحياة التي عايشها الشاعر، واللغة التي تكلم بها لتفسر بشكل صحيح، وقد تكون الكناية قريبة واضحة، أو بعيدة غامضة، والنقاد القدامى يفضلون الأولى»[2].

وليست الكناية أقل بلاغة من الاستعارة فـ «الكناية لون من ألوان الخيال ووسيلة من وسائله الخصبة لا تقل عن الاستعارة في الأثر النفسي»[3]. كما «أنّها تجسم المعنى المجرد، وتبرزه في صورة محسة تتخذ عناصرها من مقومات الطبيعة ومظاهر الحياة التي لا تفارق الإنسان على وجه الأرض، وهذا ما يمنحها الخلود»[4].

(1) المرجع السابق، ص 221.

(2) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، فايز الداية، ص 69.

(3) البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، 1996م، ص 209.

(4) المرجع نفسه، ص 209.

ويقسم البلاغيون الكناية إلى ثلاثة أقسام؛ فمنها الكناية عن صفة؛ «وهي الكناية التي تُطلب بها نفس الصفة»[1].

وفيها «يصرح بالموصوف وبالنسبة إليه، ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها، ولكن يذكر مكانها صفة تستلزمها»[2].

إذن تكون الصفة هي المخفية، وما ظهر من الكلام يدل عليها، والمقصود هنا بالصفة «الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت»[3].

والنوع الثاني من أنواع الكناية هو الكناية عن موصوف، وتكون عندما يكون المكنى عنه اسمًا موصوفًا، ويعرفها البلاغيون بقولهم: «هي التي يراد بها صفة ولا نسبة، بل موصوف»[4].

فالصورة الكنائية هنا لا تنبئ عن صفة، وإنما عن صاحب الصفة، لأنّ الشاعر يصرح بالصفة في التركيب الكنائي، ولكنه يقصر الموصوف، إذن فيها يُصرح «بالصفة و بالنسبة، ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، و لكن يذكر مكانه صفة تختص به »[5].

إذن يكون في هذا النوع من الكناية الموصوف هو المخفي، وما ظهر من الكلام هو صفة له، وهي تفهم من العمل أو الصفة أو اللقب الذي انفرد به الموصوف.

---

(1) البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين (بيروت)، ط2، 1984م، ص 159.

(2) المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني، ج1، المكتبة الأزهرية للتراث (القاهرة)، دط، دتا، ص 150،

(3) علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية (القاهرة)، ط1، 1998م، ص 159.

(4) الصورة البيانية، حنفي محمد شرف، دار نهضة مصر (القاهرة)، دط، دتا، ص 223.

(5) حامد عوني، المرجع السابق، ص 152.

وأما الكناية عن نسبة فيسميها بعض البلاغيين: «الكناية التي يطلب تخصيص الصفة بالموصوف، أو التي يراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه»[1].

ففي هذا اللون من ألوان الكناية ننسب صفة من الصفات، ولكن ليس للشخص نفسه، ولكن إلى شيء متصل به، وضابطها «أن يصرح بالصفة والموصوف، ولا يصرح بالنسبة الموجودة مع أنّها هي المرادة[2]».

لقد لعبت الكناية دورًا هامًا في تشكيل الصورة في شعر الزهد عند أبي العتاهية والألبيري لما لها من دور كبير في تجسيم المعاني، وإخراجها صورا محسوسة تزخر بالحياة والحركة، ومن المواضيع التي لُجأ فيها إلى التصوير الكنائي حديثهم عن الدنيا.

ومن أمثلة هذا اتخاذ الألبيري الكناية مدخلا وسبيلا في تعبيره عن حقارة الدنيا، وأنها غير مأمونة العواقب .و يحذر الناس من السعي وراء الدنيا؛لأنّ في ذلك معصية لله. إذ يقول[3]:

يُعْصى الإله إذا أُطِعتِ وطَاعَتي لله ربّي أن أشُقَّ عصاكِ

(من بحر الكامل)

المعنى العام لعبارة (شق العصا) هو خالف الجماعة وشقّا اجتماعهم، ويريد الشاعر بـ (شقّ عصا الدنيا) مخالفتها واتباع أوامر الله واجتناب نواهيه. وهي كناية عن صفة، عبر بها عن عدم طاعة الدنيا وكراهيته لها بمخالفتها، لأنّه يسعى لنيل رضى الله. فالدنيا تتجمع على الإنسان بما تزينه له من بهارجها وزخارفها، فطاعتها معصية لله. فعلى الإنسان شق

(1) حنفي محمد شرق، المرجع السابق، ص 228.

(2) البلاغة العربية في ثوبها الجديد، بكري شيخ آمين، ص 162.

(3) ديوان الألبيري، ص42.

عصاها. وذلك بطاعة الله وكسب رضوانه، والكناية في هذه الصورة جاءت متناسبة مع موقف الشاعر من الدنيا الداعي إلى الزهد فيها.

وفي الإطار نفسه يكنّي الألبيري في الإغترار بالحياة الدنيا والشغف بحبها في قوله[1]:

سُجِنتَ بهَا وأنْت لها مُحِب فكيف تُحبُ ما فيه سُجنْتا

(من بحر الوافر)

يوجه الألبيري كلامه إلى من أسرته الدنيا بلذاتها وشهواتها، فكنى عن ذلك بقوله: "سُجِنتَ بها"، ليعبر عن شدة قيود الدنيا وأسرها لصاحبها الذي لم يستطع تحرير نفسه منها، فالشاعر أراد من هذه الكناية تعظيم أثر حب الدنيا على الإنسان حيث تغير مساره عن طريق الحق والفضيلة، فيحرم من أعز ما يجب أن يتمناه المرء ألا وهو جنة الخلد.

ويكثر أبو العتاهية في أشعاره من استخدام الكناية، ومن أمثلة ذلك قوله في مجال التوبة إلى الله، وتعبيره عن حالته النفسية المتألمة والتي تتقطع حسرة على ما ارتكبه من ذنوب، والتي كنى عنها بقوله: (عضضت أناملي وقرعت سنّي)، فجاء الكناية عن صفة الندم[2]:

فَكَمْ منْ زلَّة لي في البرايا و أنت عليّ ذو فضل و منِّ

إذا فكرت في ندمي عليها عَضضت أناملي وقرعت سنِّي

(من بحر الوافر)

(1) ديوان الألبيري، ص 29.

(2) أبو العتاهية، (أشعاره و أخباره، ص 376.

الكناية هنا تعطي صورة موافقة لمستوى النّدم والحسرة التي تسيطر على نفسه، فصورت ذلك المذنب التائب من ذنبه، وشدة ندمه على ما بدر منه من خطايا ذنوب، يعض أصابعه كناية عن الغضب من نفسه المقصرة، ويقرع سنّه كناية عن ندمه على ما اقترفه من ذنوب.

ومن الأمور والأغراض التي وظف فيها الألبيري الكناية أيضا حديثه عن التوبة من الذنوب و لخضوع لله سبحانه و تعالى يقول[1]:

ولازمْ بابهُ قَرْعًا عساه سيفتَحُ بابهُ لك إنْ قَرَعْتَا

(من بحر الوافر)

فالكناية هنا تصور ذلك المذنب العاصي وقد تاب إلى ربّه، وأقلع عن ذنبه، فهي تصوره بمن يلزم باب الكعبة متعلقا به مقرًا بذنوبه يطلب الغفران من الله، وهي تضفي على الإنسان صفة الذل والخضوع لله سبحانه وتعالى، وتستشعر صفة الهيبة والجلال والعظمة لله عز وجلّ.

ومن خلال دراسة ورود التصوير الكنائي في شعر كلّ من أبي العتاهية والألبيري نجد أنّها انحصرت في الكناية عن صفات –تقريبا–في تشكيل صورهم الفنية، لتركيزهم على تحديد صفات الإنسان الزاهد، فنهجهم في الحياة يعزز القيم الخلقية الحسنة، ويصلح الفساد السلوكي للمنحرفين أو المغترين بالدنيا ومتاعها. ومن ذلك نجد أبي العتاهية يحشد في البيت التالي الكثير من الكنايات فيقول[2]:

سليم دواعي الصَّدرِ لا باسطا يدًا ولا مانعًا خيرًا ولا قائلاً هُجْرًا

(من بحر الطويل)

(1) ديوان الألبيري، ص30.

(2) أبو العتاهية، (أخباره، وأشعاره)، ص 159.

أظهر في هذا البيت من خلال هذه الكناية صورة الفتى الذي يرى فيه نعم الصديق ويحب رفقته، والذي يرى أنّه جدير بصحبته، فالكناية (سليم دواعي الصدر) كناية عن نقاء قلبه وخلوه من الحقد والكراهية لغيره، (ولا باسطا يدًا) تدل على عدم امتداد يده إلى صديقه للاعتداء عليه، فهو يحافظ على سمعة صديقه ولا يعتدي عليه، و(لا مانعا خيرًا) كناية عن تقديم الخير لصديقه ولا يمنعه عنه، فهو يحب له الخير كما يحبه لنفسه، و(لا قائلاً هجرا) كناية عن عدم مقاطعته صديقه وجفائه له، فهو يحافظ على وصاله وعدم هجرانه. فالكنايات هنا عن صفات محمودة في الصديق الذي يحبه الشاعر.

وفي دائرة الكناية أيضا عبّر الألبيري في حديثه الزهدي عن ذم الغنى والقناعة بعيش الكفاف، فيقول[1]:

فَخُذِ الكفاف ولا تكن ذا فضلةٍ فالفضل تُسْأَل عنه أيُ سُؤالِ

ودعِ المطارِفَ والمطي لأهـلها واقنع بأطمارٍ ولُبْسِ نِعَـالِ

(من بحر الكامل)

كان الشاعر الزاهد يستمد غالبا لوحته الفنية من دوافع حياته الزهدية، فنجده يكني بقوله (لبس النّعال) عن الاكتفاء بالمشي وترك المطي. وليس المعنى الظاهر في صورته مَنْ يلبس النِّعال، لأنّه أراد أن يظهر زهده في الحياة وابتعاده عن متاع الدنيا عندما اقتنع بالشيء وترك الركائب، ولبس الأطمار البالية وهجر مطارف الدنيا ونعيمها. وهنا كناية عن صفة القناعة.

وردت صور كنائية كثيرة في شعر الزهد عند الشاعرين، وظهر دورها جليا من خلال التلميح والتصريح في تقديم المعاني الزهدية بشكل مختصر يسهل على المتلقين فهمه

(1) ديوان الألبيري، ص 46.

واستيعابه، وكانت من أهم الوسائل المستخدمة في التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم، فجاءت واضحة المعالم معبرة عن رؤاهم تجاه الدنيا، والحياة والموت، والتوبة وغيرها من المواضيع، فعبرت عن الحياة الزهدية أصدق تعبير، وأغنت تجاربهم الزهدية ومنحتها أبعادًا جديدة تتفق وتصوراتهم الذاتية، مما أكسب أشعارهم عمقًا وتأثيرًا، لما لها من دور في تحريك فكر القارئ ووجدانه، وإثارة ذهنه بالأجواء الدينية الملتحمة بتجاربهم الشخصية.

مما سبق يمكننا القول أنّ تشكيل الصورة عند أبي إسحاق الألبيري لم تختلف عن تشكيلها عند أبي العتاهية، فقد تأثر به في كيفيات التعبير عن معاني الزهد.

الملاحظ من خلال الدراسة السابقة إكثار الشاعران من التشبيهات التي فاقت في مجملها استخدام الاستعارات في أشعارهم، فقد أكثرا من التشبيه المفرد خاصة البليغ منه كونه أقرب إلى مستوى الطبقة المخاطبة في شعر الزهد وهي الطبقة البسيطة الكادحة من الناس، وأسهل في الفهم ومعرفة المعنى المطلوب، لذلك كانت صورهم تتسم بالبساطة والوضوح بعيدا عن العمق والغموض، وهو ما يسعى إليه الشاعر بقصد الإقناع والتأثير.

أما التمثيلي والضمني فهما يمثلان صورة مركبة لا يستطيع الكثير من الناس فهمها إلا بعد دقة وتأمل، فقد كان نادر في أشعارهم لأنّه من الصعب تأدية المعنى الذي يريدون إيصاله إلى المستمع، ليكون أداؤهم هذا أو تعبيرهم عن المعنى وافيا بالغرض الذي يرمون إليه، وموضحين المعنى الذي يريدون نقله، وهذا استطاع الشاعر تحقيقه من خلال التشبيه المفرد القريب إلى الذوق العام. فالصورة التشبيهية رغم أنها أبسط أنواع الصورة البيانية قياسا إلى الاستعارة والكناية، استطاع الشاعرين من خلال حسن صياغتها ووضعها في سياقها الشعري المناسب جعلها تلعب الدور الأساسي في تشكيل الصورة الفنية.

أما بالنسبة للاستعارة فقد وظفها الشاعرين بقسميها، المكنية والتصريحية لما لها من دور كبير في بناء الصورة سواء من خلال التجسيد أو التشخيص. والملاحظ تفوق الاستعارة المكنية على التصريحية في شعر الزهد لدى الشاعرين، وذلك يعود إلى أنّ المكنية تفسح المجال لربط علاقة تخيلية بين المشبه والمشبه به المحذوف، عكس ما نجده في الاستعارة التصريحية التي يحل فيها المشبه به محل المشبه، فلا يكون هناك مجال لإيجاد علاقات تخيلية معقدة.

من هنا نجد أنّ هذه الأنماط المتنوعة في التصوير من خلال التشبيهات والاستعارات والكنايات عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري قد تلونت بألوان دينية وأخلاقية، وكانت قريبة من الحقائق الواقعية، وهذا عائد إلى أنّ شعر الزهد يتناول موضوعات تتعلق بمصير الإنسان وغاية وجوده. كما جاءت صورهم تعبر بصدق عن أحاسيسهم وعواطفهم ومشاعرهم اتجاه مجتمعهم، فانعكست نفسياتهم المضطربة والمتقلبة في معاني شعرهم لسوء أحواله. فكانت تتناسب مع البيئة، ومع اهتمامات الناس ومعارفهم التي يؤمنون بها. فجاء شعر الزهد عند الشاعرين مبرر للحقائق الواقعية والثوابت الدينية والأخلاقية من خلال صور بسيطة محسوسة ومباشرة وواقعية لتكون أجدى وأكثر نفعا من إيراد صور متخيلة تحتاج إلى التوغل في أعماقها لسبر أغوارها وفهمها.

الفصل الثالث

البنية الموسيقية في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري

تؤثر الموسيقى تأثير فعالاً في بلورة التشكيل الجمالي للخطاب الشعري، حيث تتضافر الأصوات اللغوية وفق نظام خاص فيه لتحدث إيقاعًا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، ويكون محببًا إلى النفس الإنسانية التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسًا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها.

وهذا لا يتأتى للشعر إلاّ بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من تضام الصوت إلى الصوت، وتعانق الكلمة والكلمة، انتهاء بتشابك الجملة والجملة، مما يثير النفس البشرية ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة الموضوع، فالموسيقى تضفي إلى عناصر التشكيل قوة جمالية، يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها التي تنظم الوحدات الصوتية، وتهندس التشكلات الإيقاعية وتوزعها بما يسمح باستفراغ الشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولاً سَبْر أغوارها واستكناه أسرارها. إذ «لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوُّه الزّاخر بالنغم، موسيقى تؤثر على أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوة السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسون بتناغمهم معها»[1].

وبذلك تعتبر الموسيقى " وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق، وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أنّ يعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس وأعمقها تأثيرًا فيها"[2].

(1) فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف، مطابع دار المعارف، مصر، ط، 1971م، ص28.

(2) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، على عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1977، د ط، ص162.

ولم تفلت الأمة العربية على امتداد عصورها من سلطان الإيقاع الشعري، ومازالت منكبة عليه توقع مشاعرها في أنساق موسيقية تعزف فيها أعذب الألحان مستخدمة إيقاع الشعر وأوزانه، وتظهر براعة الشاعر في قدرته على صياغة قالبه الشعري مازجًا بين كافة الإمكانيات التصويرية لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي، والشاعر ينجح بقدر ما يستطيع تفعيل دور الموسيقى الخارجية بإيقاعاتها المميزة، في الوقت ذاته الذي يستطيع فيه أنّ يمزج بين عناصر الموسيقى الداخلية منتجًا إيقاعًا مميزًا لكل حالة شعورية. فالإيقاع «فن في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة»[1].

ويتعلق الإيقاع بذائقة المتلقي النفسية حيث يتأثر به تأثرًا شعوريًا أو لا يتأثر، كما يركز على حالة المتلقي النفسية؛ لأنّ الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب، بل ما فيها من معنى وشعور[2]. فهو يعبر عن حركة النفس الشعورية والانفعالات النفسية لذا وجب أنّ يكون هناك إيقاع خاص لكل تجربة ينسجم معها ويخضع لها[3].

إلاّ أنّ هذا لا يجب أن يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرفه، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها، وإذا كان الفن تعبيرًا إيجابيًا عن معانٍ تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأّنه لغة التواتر والانفعال، لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكاز أساسيًا في موسيقته،

(1) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص44.

(2) ينظر: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي (رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي)، مصلح عبد الفتاح النجار، وأفنان عبد الفتاح النجار، مجلة جامعة دمشق، مج23، ع1، 2007، ص125.

(3) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص86.

وعد أحد أهم أركانها التي تنهض أولاً على الانسجام أو تآلف الأصوات «فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعًا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس بالانسجام»[1]، وهذا ما جعل الإيقاع أحد أهم خصوصيات التجربة الشعرية لأنه يرتبط ارتباطًا حيًا بحيويتها، ومن ثمة بحياة النص الداخلية، فالإيقاع ذو أهمية كبرى بوصفه «وحدة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري»[2]، كما تتجلى هذه الأهمية في القيمة الجمالية المتولدة عنه، إذ لا يوجد شعر بدون إيقاع، فشرط الشعر ينبع من أنّه قد اكتسب من لغته إيقاعًا خاصا، ومهما يكن من تعريف للإيقاع فهو شيء أساس في الشعر؛ لذا فقد حظي باهتمام الكثير من النقاد والباحثين.

ويؤكد محمد كنوني أنّ الإيقاع هو حصيلة العلاقة الجدلية بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، وهذه العلاقة تسمو بالوظيفة الشعرية[3].

وبناء عليه يتكون الإيقاع من أمرين: الإيقاع الخارجي ويضم الوزن الشعري الذي تقوم عليه القصيدة، وما يندرج تحته من التفعيلة وما يعرض لها، فضلاً عن القافية، والإيقاع الداخلي وما يحوي من ظواهر بديعية كالجناس والطباق والسجع والتصريع والترصيع، فضلاً عن التكرار والتجمعات الصوتية ذات الأثر في إيقاعية البيت الشعري.

---

(1) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1 ،1986م، ص 86.

(2) البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب (قصيدة مدنية السندباد أنموذجًا)، هدى صحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج17، ع1، 2001م، ص53.

(3) ينظر: اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، محمد كنوتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 199م، ص32.

1-الإيقاع الخارجي:

إنّ أهم ما يميز القول الشعري أنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»[1]، لذا يعد الوزن والقافية من أهم مقومات الشعر، إذ بدونهما يصبح الكلام أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، ولكن اعتماد الشعر على الوزن والقافية وحدهما يخرج به إلى النظم، الذي لا يحمل ما يحمله الشعر من رسالة، ومعنى وفكرة، ذلك لأنّ الفرق بين النظم والشعر يكمن في العاطفة التي تعد روح الشعر وقوامه.

وشعر الزهد من الأغراض التي تتأجج فيه العاطفة بشكل واضح، ويحمل رسالة وعظيه للناس، لذا كان لابد من تآزر كل من الشكل والمضمون في تكوينه.

ولقد لعب الإيقاع الخارجي دورًا مهما في رنين الأبيات وإيقاعاتها الموسيقية المختلفة، مما يساعد على جلاء المعنى وتوضيحه، وجلاء الفكرة التي يرغب الشاعر في إيصالها إلى المتلقي.

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي (مصر)، مكتبة المثنى (بغداد)، د ط، 1963م، ص15.

1-1-الأوزان الشعرية:

يشكل الوزن الشعري أخص مميزات الشعر، وهو وسيلة من وسائل التعبير التي يركن إليه الشعراء لنظم قصائدهم، وبدون هذا الركن لا يستقيم البيت الشعري لأنّه «مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت». [1] أو هو النظام الذي تترتب فيه التفعيلات داخل البيت الشعري، فهو جزء من الإيقاع بل هو الصورة الخاصة له.

وكثيرًا ما يخلط بين الوزن والإيقاع، ويعتقد أنّ الوزن هو الإيقاع، ولكن الحقيقة أنّ هناك اختلافا بين كلا المفهومين، فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يوجد الإيقاع في النثر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلاً "فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت (أيّ توالي متحرك فساكن ثم متحركين فساكن، ثم متحرك فساكن)، لأنّ المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها نظيرتها في كلمات البيت[2]. أما الوزن فهو مجموع هذه التفعيلات التي يتشكل منها البيت الشعري.

وسمي الوزن بالبحر لأنّه يشبه البحر الذي لا ينتهي، فكذلك البحور الشعرية يوزن بها مالا يتناهى من الشعر [3].

والشعر الموزون يتميز بما فيه من موسيقي عذبة بأنه يثير فينا انتباها عجيبًا، فالوظيفة المنشودة من الوزن والإيقاع الذي يحرص عليه الشاعر «أنّ يحقق تأثيرًا عقليًا وجماليًا ونفسيًا ممتعًا، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزين الشعر،

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د ط، د تا، ص 436.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص 435.

(3) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم (بيروت)، د تا، ط4، ص51.

ويخلق جوًّا من حالة التأمل الخيالي، فيسهل على المرء أنّ يحسّ بمعاني الشعر، وكأنها تتحرك أمام ناظريه في جو من الجلال الشعري»[1].

تدور في أذهاننا بعد توضيح مفهوم الوزن وأهميته تساؤلات منها: ما هي الأوزان التي نظم فيها كل من أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري شعرهما؟ هل استطاعا أنّ يطوعاها بما يخدم المعنى في القصيدة؟

«إنّ النزعة الخطابية ظلت تفرض نفسها على الشعر في العصر العباسي، فإذا بالشاعر حريص على بناء إيقاعات مجلجلة تشير من وقت إلى أخر إلى وقفات عالية النبرة، وكل هذا لكي يحدث التأثر الأخاذ للجمهور، ويحدد من أونه إلى أخرى نشاطه إلى الاستماع والمتابعة، وكانت الأوزان المطّولة هي في الغالب الإطار الإيقاعي الأنسب لتحقيق هذا الهدف كالبحر البسيط والطويل والكامل» [2].

ولقد استخدم أبو العتاهية هذه الأوزان الطويلة في شعره الزهدي، واحتل بحر الطويل النصيب الأكبر في أشعاره، يليه الوافر ثم الكامل، ثم مجزوء الكامل، إضافة إلى بقية البحور بنسب قليلة.

وأبو العتاهية في البحور الطويلة يجد متسعا للتنفيس عن آلامه وأحزانه وانفعالاته، فيبث شكواه بنفس طويل، فغفلة الناس عن الموت والمصير والانهماك بالدنيا وملذاتها تجعله يخاطبهم بهذا النفس الطويل، كما أن الوعظ والنصح والحكم الأمثل تحتاج إلى هذه الأوزان الطويلة التي تستوعب كافة المعاني، وتنسجم مع حجم الجهد والمعاناة التي يحس بها الشاعر حين يقدم هذه التجارب لغيره.

---

(1) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة وحسين قزف، دار الفكر، عمّان، ط4، 2008م، ص82.

(2) في الشعر العباسي (الرؤية والفن)، عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1975م، ص438-439.

وكذلك استخدمها في موضوعات التحامل على الأغنياء والملوك وذوي الجاه والسلطان، والتذكير باليوم الآخر والجنة والنار، لأنّه في حالة يأس وحزن، يتخير أوزانًا طويلة كثيرة المقاطع، يصب فيها أشجانه، ما ينفّس عنه حزنه وجزعه ويأسه، «والباحثون يعقدون الصلة بين عاطفة الشاعر وما تخيره من أوزان الشعر»[1].

يقول أبو العتاهية في ذم حياة الملوك المترفة: [2]

وكَم مِنْ عظيم الشَّأنِ في قعرِ حُفرةٍ تلحَّف فيها بالثرى وتسَرْبلا

(من بحر الطويل)

إنّ منبت أبي العتاهية المتواضع جعله يهاجم الطبقات العليا كالملوك والخلفاء وذوي والجاه وأصحاب المال، ولقد بدأ هذا البيت باستخدام "كم" الخبرية التي تفيد التكثير، أيّ أنّ هناك كثيرًا من أصحاب الجاه والسلطان، عندما وضعوا في حفرة القبر لم ينزل معهم من حطام الدنيا شيء، فأصبح التراب هو لباسهم وفراشهم.

وقال أيضًا يثبت حقيقة زوال ملك الملوك[3].

كَمْ من ملوكٍ زال عنهم ملكُهمْ فكَأنَّ ذاك الملك كان خَيالاَ

(من بحر الكامل)

ويؤيد هذا أيضًا بقوله: [4]

وكَمْ من ملوك قد رأينا تَحصَّنَتْ فَعَطَلَتْ الأيام منها حُصُونها

(من بحر الطويل)

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص59.

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص305.

(3) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص307.

(4) المرجع السابق، ص405.

فالحصون والقلاع لا تفيد أمام عجلة التاريخ والزمان، فسرعان ما تتعطل هذه الحصون وتصبح أطلالا.

ولقد كان أهل عصر أبي العتاهية واثقين من نقمته على الفروق الطبقية والأوضاع الاجتماعية الجائرة، وتلك حقيقة لم يكن يحاول هو نفسه إخفاءها.

كما أنّ أبا العتاهية استخدم البحور الطويلة في قصائده التي قالها في الحكم والأمثال والوعظ والنصح، فالبحور الطويلة تمنح التشويق وتشد المستمع إلى الشعر، صانعة ألفة إيقاعية بين الشاعر والمتلقي لتوصيل الفكرة والإقناع بها، والقارئ لشعره يرى فيه قدرا كبيرا من الوعظ الخالص، ومن نصائحه [1]:

أنلهو وأيامنا تـــــذهب ونلعب والموت لا يلعب

عجبت لذي لعب قد لها عجبت ومالي لا أعجب

أيلهو ويلعب من نَفسه تموت ومنزله يخـــــرب

ترى كل من ساءنا دائما على كل ما سرنا يــغلب

(من بحر المتقارب)

استهل الشاعر هذه الأبيات بالاستفهام الذي يحمل في طياته الاستغراب والتعجب ممن يلهو ويلعب في هذه الدنيا وهو يعلم أنّه سيموت، وأنّ منزله سيخرب، ويعلم كذلك أنّ الأحزان في هذه الدنيا أكثر من السرور، فنصيحته في هذه الأبيات هي عدم اللعب واللهو، فهو يقدم هذه النصيحة مغلفة بالخوف والزهد، الخوف من الموت والزهد في الدنيا.

وإذا ما ذكر الزهد ذكرت معه الحكمة التي جاءت في تضاعيف الشعر العربي الغنائي، مستقلة حينا وغير مستقلة حينًا أخر، وفي هذا الشعر الحكمي يعبر الشاعر عن

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص38.

تجربته الشخصية والاجتماعية أو التاريخية والدينية، وهو شعر يتضمن أسمى القيم التي ترضي العقل والخلق والدين، حيث يقول أبو العتاهية: (1)

لله دُنيا أُناس دائبين لـــهــا قد ارتعوا في رياض الغيِّ والفتـــــن

كسائماتٍ رواعٍ تبتغي سِمَنًا وحَتْفُها لو دَرتْ في ذَلكَ السِّمَـــــنِ

(من بحر البسيط)

هذه الحكمة صورة فنية رائعة، يشبه فيها من يرتعون في الضلال، بالإبل التي ترعى وتبتغي المزيد، ووجه الشبه أنّ هلاكهم وفنائهم في هذا، ويصور من وقعوا في هذه البساتين كالأنعام والبهائم التي ترتع، وهو من خلال هذه الحكمة يحذر الناس من الغرق في الفتن والضلال، فمن يسعى دائبًا في ذلك فهو كالأنعام التي ترعى وتريد المزيد، وهي لا تدري أنّ هلاكها وموتها يكمن في السمن، فهؤلاء الذين يريدون المزيد من الضلال والانحراف عن الصواب، وهم لا يدرون أنّ موتهم وهلاكهم في هذه الطريق التي سلكوها، فهم كالأنعام بل أضل سبيلاً.

كما نجد أبا العتاهية يدعو إلى الزهد من خلال ذمه للغنى وتمجيد الكفاف، ويخاطب الغني والفقير بالرضا والقناعة يما قسمه الله له من رزق، لأنّ كل شيء في هذه الدنيا إلى الزوال، ويفيض في زهده بالدعوة إلى إنفاق المال في الأوجه المحمودة وعدم التكالب على اكتنازه واحتوائه، لأنّ جامع المال لا يغني عْنه ماله شيء، بل يكون وبالاً عليه. يقول داعيًا إلى التعفف عن الغنى لأنّه صائر حتمًا إلى الزوال: (2)

أذلّ الحرص والطمع الرّقابا وقد يعفو الكريم إذا استرابـــا

(1) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص398.

(2) أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، ص19-21.

وإنّ لكل حــادثةٍ لوقتـــــا وإنّ لكل ذّي عمل حســابـــا

وكلّ سلامة تعـد المـنايـا وكلّ عمــارة تعد الخــرابـــــا

وكل مملَّك سيصير يومًـــا ومـا ملكت يداه معًـا تبابـــا

ألم تر أنّ كل صّبـــاح يوم يزيــدك من مــنيتـــك اقترابًـــا

يُدبّر ما تــرى مـــلك عزيزُ به شهـدت حوادثـــــه وغـابا

(من بحر الوافر)

فهو يؤكد على أنّ جامع المال لا ينفعه ماله، لأنّه سيتركه حتمًا للورثة في الدنيا، ويحاسب عليه في الأخرة، فذم المال ونبذ الحريص على جمعه، لأنّ الإنسان لا يبقى معه إلاّ ما ينفقه في سبل الخير، كما جاء في قوله :[1]

إذا المرء لم يعتق من المال رقّـــــهُ تَّملَّكَهُ المال الذي هو مَا لكُــهْ

ألاّ إنّما مالي الـــذي أنا منفـــــق وليس لي المالّ الذي أنا تاركهْ

إذا كنتَ ذا مالٍ فبـادر به الـــــذي يحق وإلاّ استَهْلكتـــــه هوالكُـهْ

(من بحر الطويل)

وقد دأب أبو العتاهية على التأكيد على دعوة الزهد في الدنيا، وعدم الانغماس في ملذاتها، لأنّ العمر سريع، ولا يلبث أنّ يمضي المرء ويترك الدنيا وراءه، وفي هذا الصدد يقول [2]:

ستَخلُقُ جدَّة وتجود حـــــال وعند الحقّ تُختبرُ الـرجـال

وللدنيا ودائع في قلـــــــوبٍ بهـا جَرَتِ القطيعة والوصال

(1) المرجع نفسه، ص309-310.

(2) المرجع نفسه، ص309 -310.

تَّخوّف ما لعلك لا تـــــــــــراه وترجو ما لــعَّلك لا تنـــــال

وقد طلع الهلال لهدم عُـــمري وأفرَحُ كُلما طلـــع الهـــلال

(من بحر الوافر)

يقرر الشاعر خلال الأبيات أنّ مصيرها إلى الزوال والفناء، فهي دار ممر لا دار مقر، وسيصبح كل جديد فيها قديمًا، فالإنسان يفرح بظهور الهلال وبزوغ شهر جديد، وهو لا يدري أنّه كلما طلع هلال نقص عمره.

من خلال ما سبق يمكن القول أنّه في أشعار أبي العتاهية ليس ثمة ارتباطًا بين الموضوع الشعري ووزنه، وإنّما الرباط الحقيقي هو بين الموضوع والإيقاع الذي يمثّل حركة النفس وحالاتها، ومناسبة الإيقاع بقدر المشاعر التي تعتلج في شعور الشاعر لدى تصدّيه لبناء قصيدته، فالموضوع يختار إيقاعه ودرجة تدفُق نغماته، ليستكمل بذلك تشكيله الذي تنهض به اللغّة وحدها في التأثير على متلقّيه. فقد نظم أبو العتاهية في موضوعات مختلفة على مختلف الأوزان الشعرية، والأمر اللافت للانتباه هو اتكاءه على البحور الطويلة، ويدل هذا على غلبة التعبير الوجداني على عواطفه الجليلة والحزينة، مما يقتضي تمهلاً وأناة، وطول نفس، تتفق مع ما تتصف به البحور الطوال التي تتسع قدرتها الموسيقية لمثل هذا التعبير.

وكذا بالنسبة لأبيّ إسحاق الألبيري فقد استخدم الأوزان الطويلة، وقد احتل البحر الكامل النصيب الأكبر في أشعاره، ثم البحر الطويل ثم البحر الوافر، إضافة إلى بقية البحور بنسب قليلة.

فاستخدم البحور الطويلة في موضوع الموت والدنيا، وذم حياة الملوك، ومقارنة حياتهم في الدنيا بحياتهم في القبور، فهو يريد تحذير الناس الذين لا يتعظون بالموت، ويتمسكون

بالدنيا الزائلة، كما يدعو إلى الكفاف وعدم الانشغال في جمع المال، لأنّه سوف يسأل عنه يوم القيامة.

لقد ذم أبو إسحاق الألبيري حياة الملوك وما جمعوه من ذهب ومتاع، فإنّ ذلك مصيره إلى الزوال، وأنّهم في حياتهم كانوا كالأسود ولكن الموت جاء فأصابهم بسهمه فأرداهم قتلى فيقول [1]:

أين الملوك وأين ما جمعوا وما ذَخرُوه مِنْ ذَهب المتاع الذّاهـــبِ

ومِن السوابغ والصّوارم والقَنَـا ومِنْ الصّواهـــل بدّنٍ وشـــوازِبَ

كانت سوابقها تحـمّل مِـنْهـم أقْمـارَ أنْديـةٍ وأُسُـدَ كتائـــــبِ

كانوا ليوثَ خَفِيَّـــةَ لكنّهـــم سكنوا غِيـــاضَ أسِنَّةٍ وقواضِـبِ

قصفَتْهـم ريحُ الرّدى ورَمتهـم كفُّ المنونِ بكلّ سـهمٍ صـــائب

(من بحر الكامل)

أراد أنّ يؤكد في هذه الأبيات أنّ الملوك وعامة الناس متساوون أمام الموت، فمهما بلغوا من المال والجاه فمسكنهم القبر وفراشهم ولباسهم التراب، فأين مكانتهم وما جمعوه في الدنيا من ذهب ومتاع زائل؟ فالموت كانت لهم بالمرصاد، جاءتهم كرياح عاتية تقصفهم وتقتلعهم من جذورهم، وسدد عليهم الموت بكفه فأصابهم بسهمه القاتل.

ونجده في مقطع آخر يقيم مقارنة بين حياة الملوك في الدنيا وحياتهم في القبر مخلفين وراءهم كل متع الدنيا، فلا أنيس فيها ولا جليس، يقول [2]:

ومِنْ مـــلكٍ كان السّرور مهادُه مع الآنســـاتِ الخُرّدِ الخّفراتِ

(1) ديوان الألبيري، ص133 – 134

(2) المرجع نفسه، ص60 –61.

غدا لا يذودُ الدُّود عن حَرّ وجهه وكان يذودُ الأسد في الأجَماتِ

وعوّد أنْسًا من ظبـاءٍ كناســـهِ وأرامــهِ بالرُّقشِ والحشـــرات

وسار ببطن الأرض يلتّحف الثرّى وكان يجرُّ الوشي والجــمراتِ

(من بحر الطويل)

فحياة الملوك في الدنيا فرح وسرور مع الفتيات الأبكار الجميلات، أقوياء شجعان يقامون الأسود، أما اليوم فهم يعيشون مع الدود الذي لا يستطيعون دفعه عن وجوههم وأجسامهم، وأصبح أنيسهم في وحشة القبر الحيات والحشرات، وأصبح فراشهم وغطاؤهم من التراب بعدما كانوا يجرون وراءهم الثياب المزركشة.

ولم تخلو أشعار الألبيري من الأمثال والحكم، ولكن حكمه لم تكن مستقلة بغرض عن غيرها، وإنّما نلحظها بين أشعاره، فيقول أبو إسحاق الألبيري :[1]

فرأسُ العلم تقْوى الله حقًا وليس بأنْ يُقالَ لقد رَأسْتا

(من بحر الوافر)

إنّ رأس الحكمة مخافة الله تعالى، ففي هذا البيت يبين الألبيري أهمية العلم الشرعي، فهو العلم الرئيس حقًا، وليس العلم هو الحصول على الشهادة والمنصب، وليقال فلانا عالم، فهذا ليس له من علمه إلاّ السمعة والرياء.

هذه الحكمة صدرت عن شاعر حكيم، قرنت العلم بإخلاص النية لله سبحانه لا للحصول على الألقاب والمراكز، فقد استخدم الألبيري الأسلوب الخبري التقريري ليقرر هذه الحقيقة العظيمة.

(1) ديوان الألبيري، ص26.

ويقول أبو إسحاق الألبيري محذرًا الإنسان من قبول المعايب والمخازي، لأنها عار عظيم عليه، ولا يجني منها إلاّ المقت والعذاب [1]:

فلا ترضَ المعايب فهي عارُ عظيم يورثُ الإنسان مقتًا

(من بحر الوافر)

نجد الشاعر في هذا البيت قد استخدم أسلوب النهي، ينهى عن أمر عظيم وخطير، وهو عدم الرضى أو القبول بالمعايب، ووضع النتائج التي تترتب على القبول بهذه المعايب، وأشّد هذه النتائج أنّها عار صاحبها لا يفارقه طول حياته، ثم إنّها تسبب الهم والمقت له في حياته.

إنّ التجارب التي مرّ بها الألبيري صقلت حياته، وجعلته يخاف من أبناء جنسه كما يخاف الأسود والنّمور، يقول :[2]

وخَفْ أبناءَ جِنسكَ واخشَ منهم كما تخشى الضراغمَ والسَّبَنْتى

(من بحر الوافر)

إنّه بدأ هذه الحكمة بفعل الأمر "خف"، ولكن هذا الخوف ليس من الأعداء ولا من الحيوانات المفترسة، إنما هو من أبناء جنسه الذين يخالطهم ويعيش معهم، ولكنه عاد وكرّر هذا الخوف بفعل الأمر "اخش" وما ذلك إلاّ للتأكيد على هذا الأمر لخطورته.

والبحر الوافر من البحور القصيرة، ومثله الخفيف والسريع، وهذه البحور اختارها الألبيري في مجال الحكم والوعظ والنصائح، وذلك لأنّ هذه الأغراض تتبع من عاطفة منفعلة، تتسجم معها البحور القصيرة.

---

(1) المرجع نفسه، ص33.

(2) ديوان الألبيري، ص34.

ويقول الألبيري محذرًا من النفس الأمارة بالسوء، وموضحًا هوان الدنيا على الإنسان العاقل: [1]

ما أميلَ النّفسَ إلى الباطل وأهونَ الدّنيا على العاقل

(من بحر السريع)

لقد بدأ البيت بأسلوب التعجب من حرص النفس على الميل إلى الباطل، ثم تعجب كذلك من هوان الدنيا على الإنسان العاقل الذي يعرف بعقله أنّها لا تساوي عند الله جناح بعوضة، وأنّها لهوانها ودناءتها سميت بالدّنيا، فهو كرر أسلوب التعجب في هذه الحكمة من هذين الأمرين الباطل والدنيا.

ونظرًا لأنّ أهل العلم والزهاد أكثر الناس قربًا إلى الله وأكثرهم طاعة وخشية له، يرى الألبيري فيهم نموذجًا حريًا الاقتداء به والسير على نهجهم في الورع والتوبة إلى الله فيقول[2]:

وتائب من ذنبه مشفق يبكي بكاءَ الواكفات الهُتـنْ

تخاله بين يـدي ربـــه في ظلمِ الليل كمثل الغُصنْ

إنّ مهَّدَ النّاس لدنياهم شمّرَ في تمهيـده للّــجَنَــنْ

كأنّما الأرضُ له أيكــة وهو بهــا قُمْرِيَّة في فَنَـــنْ

(من بحر السريع)

يعرض لنا الألبيري من خلال هذه الأبيات لوحة فنية جميلة يصور فيها أهل الخير والصلاح، وهم تائبون إلى الله توبة صادقة بكل جوارحهم، فالتائب الحق دائم الخوف من الله

(1) المرجع نفسه، ص66.

(2) ديوان الألبيري، ص155.

لأنّه يستعظم ذنوبه دائمًا. لذلك يستمر في التوبة والإنابة إلى الله، فهو يقف بين يدي ربه مناجيًا ومتوسلاً إليه بالتوبة في وقت اشتداد الظلام والتذاذ الأخرين بمتعة النوم.

لقد لجأ الشاعر إلى التشبيه لتوضيح حال التائب، فهو من شدة إشفاقه وطول بكائه وسهره، يخيل للناظر إليه أنّه غصن من نحافته وضعف جسمه الذي أفناه في العبادة والاستغفار في جوف الليل طاعة لربه، وأكد الألبيري أنّ منهجه في الحياة مخالفة لمنهج الأخرين ممن انغمسوا في ملذات الدنيا، هؤلاء الذين يهيئون كل السّبل لاستقبال الدنيا والعيش الرغد دون أنّ يقض مضاجعهم همّ العبث والحساب.

نلاحظ من خلال الدراسة بعض الاختلاف بين الوزن الشعري عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، فقد استخدم أبو العتاهية في معظم أشعاره البحور الطويلة، في حين نجد الألبيري قد استخدم الأوزان الشعرية حسب الغرض الشعري الذي يتناوله، ففي الحديث عن الموت وذم الدنيا والعلماء والملوك استخدم البحور الطويلة، لأنّ ذلك يحتاج إلى نفس طويل للتأثير على الناس وإقناعهم بصحة رأيه ونظرته إلى الحياة واعتقاده بالموت، وفي حديثه عن أغراض النصح والوعظ والحكم والحساب استخدام الأوزان القصيرة، لتتناسب مع نفسية الشاعر المنفعلة والمتوترة، والحريصة على الخير للجميع.

هذا وقد اتضح من خلال أبيات الشاعرين في الزهد مدى اعتمادهما على البحور والأوزان التي كان لها الدور البارز في موسيقى الأبيات، وما بينها من تناغم، وما يعلوها من إيقاع ترنيمي تشرئب لسماعه الآذان، وتطرب له الأنفس وفي الوقت نفسه لعبت هذه الأوزان دورًا في جلاء المعنى الذي أراده الشاعر، فقد «ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي؛ أيّ بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته

وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه»[1]، لذا نرى مدى أهمية البحور الطويلة كبحر البسيط والطويل والوافر والكامل التي أكثر الشاعران من استخدامها خاصة في المواضيع الجادة كالحديث عن الموت والدنيا وزوالها والأخرة إلى غير ذلك ،وما أحدثته هذه البحور في الأبيات من جلال وفخامة جمعت بين شرف اللفظ والمعنى.

كما لم تخل أبياتهم من البحور القصيرة كالخفيف والرجز والمتقارب، التي أقل الشاعرين من استخدامها. فهذه البحور «لا يصلح فيها النظم إلاّ لمجرد الدندنة والترويح عن النّفس بجرس الألفاظ، وفيها جميعًا رتابة تشينها، وبحران منها فقط لها نغم حلو يتقبله السمع ويرتاح إليه، إن وفق الشاعر في ذلك إلى السلاسة وتجويد اللفظ وهما الخفيف والرجز، والرجز أقواهما»[2].

وهذا ما يؤكد أيضًا أن الشاعرين سلكا في أبيات الزهد طريق الجودة والإحكام، وأحسنا الاختيار لما يلائم أبياتهم في سكناتها وحركاتها من بحور وأوزان.

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1973م، ص467.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الأثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989م، ص108.

1-2-القافية:

تؤدي القافية دورًا بارزًا في تشكيل الإيقاع، فهي من أهم العوامل في صناعة موسيقى الشعر بعد الوزن، حيث تعمل القافية على إيجاد الانتظام الخارجي لنهاية الأبيات، والذي يولد الموسيقى التي يشعر بها المتلقي، حيث يكون هذا النظام عاملاً مهمًا من عوامل التأثير الجمالي في النص[1].

فالوزن والقافية من الأمور المؤثرة في صناعة الموسيقى للنص، وهي التي تميز النص الأدبي الشعرّي عن غيره من الفنون الأخرى؛ إذ إنّ وحدة الوزن والقافية ليست «عيبًا شعرنا العربي أو تقييد له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من شأنه أنّ يقوي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها»[2].

والقافية «بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الإيقاع وقوة التأثير»[3]. فهي التي تجذب انتباه المتلقي لما فيها من وقع متردد بانتظام بين الحين والآخر، حيث أنّ المتلقي يتوقع قافية البيت طبقًا للمعنى الذي يظهر في بدايته.

كما أنها «ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبرًا وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفقه حتى إذا استعاد قوة نفسية، بدأ من جديد كمن يجري إلى شوط محدد حتى إذا بلغه استراح قليلاً لينطلق من جديد»[4].

وقد أصبحت القافية ظاهرة شعرية في الشعر العربي، تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة، وتجمعها جميعًا على نهاية متفقة، حيث يبقى وزن المقطع المقفى مُرددًا

(1) ينظر: الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص81.

(2) اعلم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، د تا، ص22.

(3) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة، ص82.

(4) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن ألوجي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989م، ص81.

آخر كل بيت ليحفظ للنص وحدته الموسيقية ونغمته الأخيرة التي يُلتزم بها في كل الأبيات[1].

ولا يعد تقيد الشاعر في القصيدة العربية تقييد للنص والمعاني التي يريد الشاعر أنّ يعبر عنها، لأنّ «اللغّة العربية مشهورة عن غيرها من اللغات بسعة مفرداتها وكثرة مترادفاتها ومشتقاتها، وهذه تساعد الشاعر على إطالة القصيدة على قافية واحدة»[2]، فلا يجد الشاعر صعوبة في انتقاء مفرداته لأجل القافية نظرًا لهذا الاتساع والتنوع في هذه اللغة.

والقافية مصطلح قديم، يرتبط بالشعر منذ عرفته العربية، فهي أوضح ما في البيت وعندها ينتهي، عني بها القدماء اعتناء كبيرًا، فتحدثوا عن مفهومها، وحروفها، وأنواعها وعيوبها، وقد اختلفت المفاهيم التي طرحها، فهي على رأي الخليل «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[3]. والذي يعد أكثر التعريفات دقة وأكثرها قبولاً لاعتماده على مفهوم الحركة والسكون الذي يعتمد عليه في نظامه العروضي.

أمّا الأخفش فيري أنّها «أخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنّها تقفو الكلام، أيّ تجيء في آخره، ومنهم من يسّمي البيت قافية، ومنهم من يجعل حرف الرّوي هو القافية»[4].

(1) ينظر: الأسلوب، أحمد الشايب، ص66.

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط4، د تا، ص35.

(3) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مطابع الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 6، 1987م، ص213.

(4) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1986م، ص199.

لكنّ الذين يجعلون حرف الروي هو القافية ذاتها، فهم لم ينطلقوا من مفهوم إيقاعي في فهم القافية، وإنّما كانت أقرب إلا التحديد التعليمي منه إلى المفهوم الإيقاعي. كما جاء عند الخليل.

وهذا ذهب إليه رجاء عيد الذي قال: «يعرف العرضيون القافية تعريفًا لا يخلو من تعمّل مع تعقيدات لا ضرورة لها، ولذلك نفضل أن نعرفها بأنها الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فيكون أساسها حرف الرّوي، وهو الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة، وإليه تنسب القصيدة كلها»[1].

أمّا إبراهيم أنيس فيقول في هذا المضمار: «ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[2].

وهي بهذا الثبات تمثل أساسًا مهمًا من أسس الشعر العربي القديم، والأهم فيها هو حرية الشاعر المطلقة في اختيارها شريطة أنّ يلتزم بحروف بعينها في المكان عينه، ولذلك لم يكن القدماء على خطأ في نسبة القصائد أحيانًا إلى رويها وليس إلى بحورها، لأنّ الرّوي هو الأساس الكيفي الحر الذي تبنى عليه القصيدة، ولا يكون الشعر مقفّى إلاّ بأنّ يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر كل بيت.

(1) الشعر والنغم، رجاء عيد، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1975م، ص284.

(2) موسيقى الشعر، ص426.

والقافية نوعان: القافية ذات الرّوي المتحرك وتسمى القافية المطلقة، والقافية ذات الرّوي الساكن وتسمى القافية المقيدة [1]. هذا من حيث حرف الرّوي.

وقد أشار البحث سابقا إلى تعريف القدماء للشعر، على أنّه كلام موزون مُقفى، ومنه يتبين أنّ للقافية شأنًا عظيمًا عند النّقاد القدامى، وإلاّ لما كانت من عناصر الشعر الأساسية المقرونة بالوزن تمييزًا له عن النثر.

وتعريف الخليل لها بأنها: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبله، فالقافية على هذا المذهب–وهو الصحيح–تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين»[2]. يضمن جرس متوقعًا للقافية، ويضفي إيقاعًا منتظمًا ينتظره القارئ أو السامع، فتكون بذلك لازمة إيقاعية تترجم في أصوات محددة.

ولقد تنبه القدماء لأهمية القافية في موسيقى شعرنا العربي، ووافقهم على ذلك المحدثون، وقد ذهب أحمد كشك إلى أنّ «القافية تاج الإيقاع، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياه جزءًا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة»[3]، فما يمنح القافية نغمة جميلة هو التكرار في أواخر الأبيات.

والقافية شديدة الصلة بالوزن، وتعد مكملة للوزن في إحداث النغم الشعري فبالوزن والقافية تتم وحدة النغم وتحدث الهزة الشعرية المرادة من الشاعر لنقل تجربته إلى القارئ والسامع، حيث تنبه بعض فلاسفة المسلمين، ومنهم الفارابي الذي «لم ير أنّ تشابه خواتيم

(1) ينظر: الخليل معجم علم العروض، محمد سعيد أسير ومحمد أبو علي، دار العودة، بيروت، د ط، 1982م، ص93–94.

(2) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ص243.

(3) القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2004م، ص5.

القول هو الذي يصنع القافية، وإنما لابد من أنّ يكون القول أولاً موزونًا ذا فواصل، وعلى هذا الفرق بين السجع في النثر، والقافية في الشعر عند العرب»[1]، وهذا في قوله «ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها، فإن كانت غير موزونة فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعه، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف، فإنهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي»[2].

ونظرًا لأهمية القافية في إنتاج الموسيقى الشعرية، فإنّ بعض النقاد يرون أنّ هناك حروفًا لا تصلح أنّ تكون رويًا في القافية، وذلك لما تتميز به هذه الحروف من صعوبة في النطق، وتنافرها مع بعض الحروف الأخرى بسبب اقتراب المخارج، كما أنّها تتطلب وضعًا خاصًا للسان يجعل المتكلم يشعر ببعض المشقة عند نطقها إذا قيست بنظائرها من الحروف الأخرى، ومثال هذه الحروف حروف الإطباق: الضاد والطاء والظاء والصاد[3].

فقد أشار النّقاد إلى أنّ هناك حروف رويّ ضعيفة وكريهة ينبغي على الشعراء اجتنابها «وهي على الترتيب: الثاء، والخاء، والذال، والزاي، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، والواو»[4].

«وليست كراهية هذه الألفاظ في أجراسها الغليظة المنفردة فقط، فإنّ لها عيبًا آخر هو قتلها في اللغة العربية، فإذا نظم الشاعر منها ضيق على نفسه ما وسعه الله عليه، فإما أن

(1) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007م، ص260.

(2) المرجع نفسه، ص260.

(3) ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط م، 1989م، ص48.

(4) الشعراء وإنشاء الشعر، علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1967م، ص120.

يكتفي بالمقطوعات التي لا تستوعب غرضه كله، وإمّـا أن يعيدها بنفسها فيعيد قبحًا مرتين»[1].

ولقد حرص كل من أبي العتاهية والألبيري على الاهتمام بقوافي قصائدها، فآثرا القوافي التي استساغت الأذان العربية سماعها من سواها، كالراء والباء، والدال، والكاف، واللام...ليوافق بذلك ما اعتادته الأسماع لشيوعها وكثرتها وجمالها ورقتها، وهذا لا يعني بالضرورة عدم وجود القوافي التي ربما استهجنتها الآذان العربية ولم تنل إعجابها، كنظمها على الحروف التي أشار العديد من النقاد على أنّها حروف روي ضعيفة وكريهة.

والتركيز على الرّوي عند الحديث عن القافية راجع لما له من أهمية، بحيث عبر عنه أحمد كشك أنّه «أضحى بكمه، وكيفه عماد القافية» [2].

الرّوي تحديدًا هو «ذلك الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وبه تسمى القصيدة في عرف دارس الأدب العربي فيقال دالية المعري وسينية البحتري ونونية ابن زيدون» [3]. وقد أشرنا في السابق إلى أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد، وهي متعلقة أصلاً بالرويّ وهذا ما سنركز عليه فيما يأتي:

(1) المرجع السابق، ص122.

(2) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص45.

(3) المرجع نفسه، ص46.

القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها الرّوي متحركًا بالضم أو الكسر أو الفتح، وقد توزعت عند الشاعرين على صورها الثلاث، المضمومة والمكسورة والمفتوحة، فمن أمثلة المضمومة يقول أبو العتاهية [1]:

يا مَنّ بنى القصر في الدنيا وشيّده ... أسَّسْتَ قصرك حيــثُ السَّيلُ والغَرقُ

لا تغفلــنّ فإنّ الدار فانيـــــــةُ ... وشُـرْبُها غصصُ وصوفهـا رَنـــقُ

والموت حوضُ كريـــــه أنت واردهُ ... فانظرْ لنفســكَ قبـل الموت يـا مئق

مالي أراك وما تنفك من طـــــمعٍ ... يمتد منــك إليــه الطـرف والعنـــق

تـــذم دنياك ذمـــا ما تبـــوح بـه ... إلاّ وأنـــتَ لهـا في ذاك مُعْتَنِـــــقُ

فلـو عَقَـلْتُ لأعْدَدْتُ الجهاز لمـــا ... بعدَ الرحيـل بها ما دام بي رمـــــقُ

(من بحر البسيط)

إنّ سبب غلواء أبي العتاهية في تحقير الدنيا وذمها، راجع إلى نشأته فقيرًا محرومًا، يغمره الإحساس بالضعة والنقص، فلا غرو إذا أقبل على أصحاب الثراء والجاه الذين يضمر لهم نقمة، ويرى فيهم السفه والبخل لتكالبهم على الشؤون الحياتية والبعد عن الدين، فيدعوهم إلى التخلي عن هذه الشؤون مسخرًا بيانه القوي المعبر من أجل إرهابهم وتشخيص آلام الحياة وشقائه فيها وتفاهتها ضاربًا لهم أمثلة حية منتزعة من صميم حياتهم.

فالقافية هنا مطلقة غير مقيدة، وهذه القافية توافق حالة الشاعر من حيث أنها تريد إطلاق أنّاتها الحزينة على حال البشر الذين اتخذوا الدنيا الفانية صديقًا مبتعدين عن أوامر الله، فرأى أنّها مضيعة للجهد والكد فهي حرية بالمذمة. والقافية أشد أثرًا من سواها من

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص248– 249.

كلمات البيت، فأصداؤها تتردد في الذهن لوقوعها في آخر البيت وتكرر رويها، فإذا دلت على أمر كريه أورثت ضيقًا في النفس وتبرما، وإن دلت على أمر طيب أورثتها أثرًا طيبا. فهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[1]، ولهذا كانت بنية مهمة وضرورية في القصيدة العربية القديمة لها وظيفتها ودلالتها اللافتة للانتباه.

وفي المضمار نفسه يؤكد الزاهد أبو إسحاق الألبيري حقيقة الموت وعدم الخلود في الدنيا، وأنّ الإنسان يتناقص عمره كلّ يوم مستخدمًا قافية مطلقة يقول[2]:

يا عـــامر الدّنيا ليسكنها ومـا ... هي بالّتي يبقى بـــها سكـــانُ
تفنى وتبقى الأرض بعدك مثلما ... يبقى المنـــاخ وترحل الرّكبانُ
أأُسـرُّ في الدنيا بكل زيـــــادة ... وزيـــادتي فيها هي النقصـانُ
(من بحر الكامل)

فهو يتعجب باستفهام غير حقيقي من الإنسان الذي يفرح في الدنيا بانقضاء عمره وهو لا يدري أنّ هذا يعجل في أجله، فالدنيا فانية يعمرها الإنسان قليلاً ويمضي سريعًا، فكيف يسرّ الإنسان بمرور كلّ يوم، وإنّما هو يأخذ من رصيد عمره؟

ومن أمثلة القافية المكسورة ذات الرويّ المكسور، يقول أبو العتاهية [3]:

وأطمع في المحيا وعيشي إنّما ... مســـالكه موصولة بممـــــــاتِ
وللموتِ داعٍ مُسْمِعُ غَير أننّـي ... أرى النّاس عن داعيه في غَفَلاتِ
فلّله عَقلـي إنّ عقلـي لناقصُ ... ولو تمَّ عقلي لاغتنمتُ حيـــاتِي
ولله نفســي إنّها لبخـــــيلةُ ... عليّ بما جـــــــادت به لأولاتِ
(من بحر الطويل)

(1) العمدة في نقد الشعر، ابن رشيق القيرواني، ص132.
(2) ديوان الألبيري، ص140-141.
(3) أبو العتاهية، (أشعاره وأخباره)، ص64.

قناعة أبو العتاهية بأن الدنيا زائلة فانية، جعلته خائف مذعور يطارده شبح الموت في كل حين. ويتمثل له وجهه في كل شيء يحيط به، فلا عجب أن تحفل زهدياته بذكر الموت وتصوير أهواله. فلا يزال يذكّر النّاس بها ليتعزى بخوفهم عن خوفه، وليرهبهم به عساه يدفن خوفه المقيم في جزعهم وقلقهم، فلن تستغرب إذا سمعناه يكرر المعاني ويعيد عرض الفكرة الواحدة، ولن تستغرب أنه يحثهم على الانتباه من غفلتهم، والانصات إلى صوت الموت الرهيب المخيف، وإنّ في جزعه من الموت وخوفه منه، بعض التأويل المعقول لنقمته على الدنيا وتشاؤمه.

ومن القافية المكسورة عند الألبيري قوله [1]:

ووصلتُ دنيا سوق تقطعُ شأفتي بأفول أنجمها وخسف هلالِـي
شغلت مفتن أهلـها بفتونـها ومن المحال تشـاغل بمـحالِ
لا شيء أخسر صفقة من عالـمٍ لـعبت به الدّنيا مع الجـهالِ
فغدا يفرَّقُ دينّه أيـدي سبـا ويُزيله حرصًا لجمع الـمالِ
عصفت بهم ريحّ الردّى فـذرتهم ذروَ الرياح الهوج حِقف الرمالِ
وإذا أتيت قُبورَهمْ فأسألـهم عما لقوا فيها من الأهـوالِ

(من بحر الكامل)

فالدنيا وشيك زوالها سريع فناؤها، والموت يترصد الإنسان في كل وقت وحين، وهو قريب منه قرب طرف اللسان للأسنان، فكيف يغتر الناس بدنيا هذا شأنها ويأملون خلودها، ويطلبون ضمان أرزاقهم لآجال بعيدة، وفي الحقيقة أنهم لا يضمنون حياتهم إلى الغد القريب.

(1) ديوان الألبيري، ص45-47.

وأمّا القافية ذات الرّوي المفتوح فمن أمثلها قول أبي العتاهية [1]:

لا تَأمَن الدّنيا على غـــــدرةٍ كم غَدرت قبل بأمثالـــــكا
كم سترى في الناس من هالكٍ وهالكٍ حتّى تُرى هالـــــكا
فانظر سبيلاً سلـــــــكوه ولا تحسب بأنْ لست له سالكا
أصبحت الدّنيا لنا عـــــــبرةً والحمـــــد لله على ذلـــكا
اجتمع النّاسُ على ذَمّـــــــها ولا أرى منهم لها تـــــاركا

(من بحر السريع)

الدنيا في نظره خدّاعة غدارة متقلبة لا يدوم نعيمها على حال، ونفوره منها راجع لفنائها وزوالها، فنجده يذم الدنيا ويستقصي عيوبها ومآخذها، وأسوء مأخذ غدرها. فالدنيا غدارة لا يأمن الإنسان مكرها، فكم من أناس شيدوا فيها وعمروا، لكنهم هلكوا وبادوا فلنأخذ العبرة من ذلك، وعجبًا للناس يعرفون غدرها ويعلمون مكرها وهم مع ذلك مقبلون عليها حريصون على الاستزادة منها.

والألبيري لم يبتعد بأفكاره ونظرته للدنيا عما ذهب إليه أبو العتاهية، فقد هوّن شأن الدنيا لأنّها فانية لا محال يقول [2]:

فليست هذه الدّنيا بـــشيء تسوُءك حقبةً وتَسُرَّ وَقـــتَا
وغايتها إذا فكرت فيـــــها كفيئك أو كحُلمك إنْ حلمتَا
سجنت بها وأنت لها محب فكيف تحبُّ مـا فيه سُجنتَا
ولم تُخْلق لتعمُرها ولـــكن لِتعْبُرَها فجدَّ لِما خُلقـــتَا

(من البحر الوافر)

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص267.
(2) ديوان الألبيري، ص29.

القافية المقيدة:

وهي ما كان روّيها ساكن، ولا تقل أهمية عن القافية المطلقة في تعبير الشاعرين عن أفكارهما الزهدية.

وقد وردت القافية المقيدة في أشعار أبي العتاهية قليلة جدًا مقارنة بالقافية المطلقة، فيقول في الموت [1]:

إنّ للموتِ لسهمًا قاتـــــلاً ليس يَفدي أحدًا منه أحـدْ
قد أرى أنْ لَسْتُ في الدُّنيا ولو بَقِيَت لي دائما طولَ الأبـدْ
إنّني منها غدا مُرتـــــحلُ أو أراني راحلاً مِنْ بعد غدْ

(من بحر الرمل)

إنّ رهبة الموت قد ملكت عليه لبه وأعصابه، فشغل بها عن كل شيء آخر، ولم يغفل في زهدياته عن ذكر مشاهد اليوم الآخر، وما يلقاه الإنسان هناك من حساب دقيق، يقف بها على ما قدم من عمل وبعدها إمّا جنة أو نار ويكون فيها الخلود الأبدي، فهو يعترف بالبعث والنشور يقول: [2]

يهرب المرء من الموت وهلْ ينفع المرء من الموتِ الهربْ
كل نفس ستقاسي مـــــرّةً كُرَبَ الموتِ فللموتِ كـــرَبْ
أسقام ثمَّ موتُ نـــــازل ثم قبرُ ونشُورُ وجَلـــــــبْ
وحسابُ وكتابُ حـــــافظُ وموازينُ ونار تلتهـــــــبْ
وصِراطُ من يزُلْ عن حـــدّه فإلى خزيٍ طويل ونَصَـــــبْ

(من بحر الرمل)

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص108.
(2) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص30.

ويبكي أبو العتاهية شبابه متأملاً عودته، فيقول [1]:

لهفي على وُرقِ الشّبابْ وغصونهِ الخُضرِ الرِّطابْ

ذهب الشباب وبان عنّي غير مُنتظَرِ الإيـــــــابْ

فلا بْكـــينّ على الشبـــا ب وطيب أيام التّـــصابْ

إنّـــي لآمُل أنْ أُخَلّـــى والمـــــنيةُ في طِـــلابْ

(من مجزوء الكامل)

ينظر أبو العتاهية إلى مرحلة الشباب بحسرة وتأسٍ على الأيام الراحلة إلى حدّ يجعله يذرف الدموع.

وإذا اشترط النّقّاد في القافية المقيدة أنّ تعتمد على مدّ قبل حرف الرّوي، فإنّ عامة البحور القصار يصلح فيها التقييد من غير اعتماد على مدّ قبله [2].

فشعر الزهد هو غرض مناسب للقافية المقيدة، إلاّ أنها كثرت في البحور القصيرة والمجزوءة.

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص45.

(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج2، الدار السودانية، الخرطوم، ط2، 1970م، ص

2-الإيقاع الداخلي:

ينتج الإيقاع الداخلي من تفاعل حالة الشاعر النفسية مع حالته الفيزيولوجية، إذ الأصوات ذبذبات فيزيائية تنتقل عبر الهواء، فهي تأتي طليقة لا يتحكم الشاعر فيها، فهو لا يصطنعها بل تصنع نفسها، فحالته تؤثر وتتأثر بالأصوات والكلمات «فنبضات القلب تزيد كثيرًا مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر أثناء نظمه. فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعًا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة» [1]. وهذا ما يترجم أساسًا في الأصوات والكلمات والجمل، «وكأنّ للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»[2].

فاللغة متاحة للجميع، ومن لم يستطع التبليغ بها، فله الإيقاعات ليعبر عن خلجات نفسه. فالشاعر يتأثر، فينتج أصواتًا منتظمة بإيقاع ما تحمل معانٍ تثير القارئ.

الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية هي ما أطلق عليها إبراهيم أنيس «جرس الألفاظ في البديع»[3]، وقد لعبت هذه الموسيقى دورًا بارزًا في جلاء المعنى وإيضاحه وذلك باشتراكها مع الموسيقى الخارجية في تكثيف النغم الموسيقي في الأبيات.

ولقد تأكد لدي «أنّ أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة، مالم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص175.

(2) في النّقد الأدبي، شوقي ضيف، ص97.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص44.

أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص» [1]. ومن هنا كان لزامًا على الدارس للشّعر أنّ يأخذ بعين الاعتبار دراسة الموسيقى الداخلية.

واهتمامنا بالموسيقى الداخلية أيضًا راجع لكون العرب القدماء قد تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام لجعله ذو نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه. وهذا يدل على مهارتهم في نسج الكلمات وترتيبها وتنسيقها، وكان هدفهم الأسمى العناية بحسن الجرس، حيث يصبح البيت الشعري أو الجملة من الكلام كفاصلة موسيقية، ذات نغم متعدد يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية [2]. فكان لابد أن تقوم هذه الدراسة بالكشف عن هذه السمات الأسلوبية الهامة التي تمس المستوى الإيقاعي بالدرجة الأولى، محاولين الكشف عن دلالاتها وإيحاءاتها، ومدى تأثيرها، وأهميتها في تشكيل الخطاب الشعري.

(1) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م، ص13.

(2) ينظر لغتنا الجميلة، فاروق شوشة، دار العودة، لبنان، مكتبة مدبولي، مصر، د ط، د تا، ص165.

2-1-الجناس:

توسع العرب كثيرًا في دراسة الجناس، وأولوه من العناية والاهتمام الشيء الكثير، وهو ظاهرة موسيقية مميزة تعطي اللفظ جاذبية ورونقًا، وتعطي المعنى عمقًا.

يقول ابن المعتز: «التجنيس هو أنّ تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها» [1].

ويقول عنه عبد القاهر الجرجاني: «أمّا التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدًا»[2]، ومن هنا فهو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى.

واختلاف المعنى من وجهة نظر العلماء يعد شرطًا لاعتبار التشابه اللفظي جناسًا، ومن هنا يرى عبد العزيز عتيق أنّ الجناس هو «تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهذان اللفظان المتشابهان نطقًا المختلفان معنى يسميان (ركني الجناس)، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة»[3].

والجناس «لون من التنميق الصوتي ذي الطبيعة التكرارية ذات التأثير الإيقاعي الممتع»[4].

---

(1) البديع ابن المعتز أبو العباس عبد الله بن محمد، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الميسرة، بيروت، ط3، 1982م، ص25.

(2) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص18.

(3) علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، ط1، 1424هـ/2004م ، ص50.

(4) موسيقى الشعر، محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2007م، ص233.

«وللجناس ما للتكرار من تأكيد النغم ورنته، ويزيد عليه بأنّه يوجد نوعًا من الانسجام بين المعاني العامة، ورنة الألفاظ العامة»[1].

ويحقق الجناس في النص أثرًا موسيقيًا من خلال الانسجام الحادث بين اللفظين، لما فيهما من تشابه في الوزن والصوت، لذا فقيمته تكمن في تكرار الصوت في نسق متوازن ومنسجم، لأنّ الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الفونيمات يحقق نغمًا جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقًا وانسيابًا، فالانسجام هو سر الجمال، والجناس لما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام، وسر قوته كامن في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع في اللفظ بما يسبقه عليه من الدندنة من جهة أخرى[2].

فالجناس إذن ليس تلاعبًا بالألفاظ، أو مهارة في صناعة الجمل، أو محسنًا خارجيًا إضافيًا، وإنّما هو تعبير فني يكسب الكلام قيمًا جمالية بما يضيفه إلى النسق اللغوي من انسجام وتناسب وتآلف في البناء الصوتي يثري المعنى ويغني الصياغة اللغوية.

والجناس ينقسم إلى قسمين: جناس تام، وجناس غير تام. فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، عددها، هيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، ترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعًا وأسماها رتبة، وذلك لأنّ الإيقاع يكون فيه أقوى والمعنى البلاغي فيه أعمق.

والجناس غير التام هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف عددها، هيئتها الحاصلة من الحركات

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الأثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989م، ص261.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص262.

والسكنات، ترتيبها، وهذا النوع كان له ظهور واسع في شعر الزهد عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري لما له من قيمة وظيفية تخدم المضمون، وقيمة موسيقية تطرب الآذان والأسماع.

فمن أمثله الجناس التام ما قاله أبو العتاهية عندما حضرته المنية وطلب أنّ يكتب على قبره :[1]

أذن حيٍّ تسمّــعي اسمعــي ثُمَّ عِي وعي

أنا رهن بمضجـعي فاحذري مثل مصــرعي

(من مجزوء الخفيف)

فالجناس في كلمتي "عي، عي"، على شكل التجانس التام، متطابق الإيقاع بين ركنيه المتجانسين، فالشاعر يحس بنفسه ومشاعره تجانس واتحاد، فهو هنا في هذا الموقف العصيب عندما حضرته الوفاة، فهو يجانس بين الكلمة الأولى «عي» بمعنى احفظي ولا تتركي شيئًا أي خذيه كله، والكلمة الثانية «عي» بمعنى افهمي وأدركي الأمر على حقيقته.

ومن ذلك قوله في الإنسان بعد موته وحاله في القبر وحال أهله بعده [2]:

أبقيتَ مالك ميراثا لــوارثــه فليت شعري ما أبقى لك المـــالُ

القومُ بعدك في حال شرهــم فكيف بعدهم دارت بك الـحـــــالُ

ملُّوا البكاء فما يبكيك من أحدٍ واستحكم القيل في الميراث والقال

(من بحر البسيط)

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص231.

(2) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص310.

فالشاعر يجانس بين لفظة «حال» بمعنى هيئة وشكل، ولفظة «حال» بمعنى الظروف والزمان. فإحساس الشاعر باللفظتين يتساوى لأنّ كل منهما يدل على الأحوال والظروف والهيئات.

من أمثلة الجناس التام عند الألبيري قوله[1]:

إذا ما لم يُفدك العلم خيرًا فَخَيْرُ منه أنْ لو قدْ جَهلْتا

(من بحر الوافر)

فنراه يجانس بين لفظة «خيرًا» بمعنى الفعل الحسن عكس الشر، ولفظة «خير» بمعنى «أفضل» (اسم التفضيل)، فالجناس هنا تام، متطابق الإيقاع بين ركنيه المتجانسين، وعلى الرغم من اختلاف معنييهما وتباين مدلوليهما، إلاّ أنّها يدلان على اتحاد إحساس الشاعر، فالخير أفضل من الشر، وكلا المعنيين يدلان على الأفضلية، فالعلم أفضل وأحسن من الجهل.

ومما جاء في شعر أبي العتاهية على شكل الجناس الناقص قوله [2]:

مازالت الدنيا لنا دار أذى ممزوجة الصفو بألوان القذى

(من بحر الرجز)

فالشاعر يجانس بين لفظة «أذى» ولفظة «قذى»، ويظهر اختلاف ركني التجانس في نوع الأصوات وتباعد مخارجها، مما يؤدي إلى اختلاف الإيقاع بين المتجانسين، فهما يختلفان في الصوت الأول «أ–ق» مخرج الهمزة ومخرج القاف، الهمزة ذلك الصوت الحنجري والانفجاري المهجور، والقاف ذلك الصوت اللهوي الانفجاري المهموس، وكلا

(1) ديوان الألبيري، ص27.

(2) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص310.

اللفظين يدل على الألم والتوجع، ولكن صوت الهمزة يكسب اللفظ قوة وشدة لأنّه يمتاز بالجهر، بينما صوت القاف يسكب اللفظة السكينة والهدوء، لأنّه يمتاز بالهمس، فالألم الذي سببه الأذى أكثر وأعم وأشمل من الألم الذي يسببه القذى، وهو خاص بالعين.

فالاختلاف في الحروف وتباعدها في المخارج والصفات يعطي وظيفة موسيقية ناتجة عن تردد الأصوات وتكرارها في الجناس، وتكرارها في الجناس وسيلة أدائية تسهم في إثراء النغم الموسيقي وتقوية الجرس.

ويجانس الشاعر بين لفظة «حشر» ولفظة «نشر» في قوله[1]:

ولكنّه حشر ونشرُ وجَنَّة ونارُ وما قد يستطيلُ به الخُبْرُ

(من بحر الطويل)

فهما يختلفان في الصوت الأول، فالحشر يدل على الكثرة، والنشر كذلك يدل على الكثرة، ومخرج «الحاء» من الحلق، ومخرج «النون» من طرف اللسان مع اللثة " لساني لثوي"، وهو من الأصوات ذات الوضوح السمعي، وتمتاز الحاء بملمح الهمس والاحتكاك والنون تمتاز بملمح الأنفية مما يعطيه قوة في المعنى والدلالة.

والشاعر استخدم هذا التجانس ليدل على أنّ ما بعد الموت أهم وأصعب من الموت، فالحشر والنشر يدلان على الكثرة والتعب والمشقة التي يعانيها الإنسان من ذلك الموقف العظيم.

ومما جاء في شعر أبي إسحاق الألبيري على شكل الجناس الناقص، مختلف الإيقاع بين ركنيه المتجانسين قوله[2]:

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص163.

(2) ديوان الألبيري، ص49.

فأبزق في مُحَيَّا أُمّ دَفـــرْ وأهجُرها وأدفعُها بـراحـــي

وأصحو مِنْ حُميَّاها وأسلو عفَافًا عن جآذِرها المـــلاح

وأصرف همَّتي بالكلِّ عنها إلى دار السّعادة والنّـــجاح

(من بحر الوافر)

ويظهر الألبيري في الأبيات السابقة عدم اكتراثه بالدنيا ومهجره لها، فوظف الجناس الناقص الناتج عن اختلاف اللفظين في ترتيب الحروف ليساعده على توصيل فكرته، وذلك لأنّ «البديع أصبح وسيلة من الطراز الأول، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية، كما يجعل من الإيقاع التكراري طرازًا يرتبط بالواقع مصدرًا أو مرجعًا، وهو بذلك يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية، حيث يخلع عليه طابعًا زمنيًا ومكانيًا في آن واحدٍ وذلك يحتاج بالطبع إلى مهارة حرفية، وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب، وإدراك لإمكانات الأداة التعبيرية في نقل تجربة الشاعر للمتلقي»[1].

ومن هنا نجد أنّ التجانس بين «مُحيَّا» وتعني «الوجه» وبين «حميَّا» والتي تعني شدة الغضب وأوله، قد حقق توافقًا في عدد الأصوات ونوعها، رغم ما بينهما من اختلاف في المدلول، فهذا القلب بين الحروف أكسب المعنى تركيزًا، حيث أشغل ذهن المتلقي ودفعه إلى مزيد من التركيز والتأمل لإدراك الفرق بين اللفظين.

نلاحظ من خلال الدراسة أنّ أبا العتاهية وأبا إسحاق الألبيري قد استخدما الجناس بنوعيه في أشعارهما، التام والناقص، وقد ظهر الجناس كجزء أساسي من كلام يؤدي الغرض المطلوب، ولم يصل الأمر إلى حد الإسراف في استخدامه مما أضفى على اللفظ

(1) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993م، ص22.

قبولاً وتأثيرًا وزخرفًا، ولم يطغ هذا الجناس على المعنى، بل كان مساعدًا ومؤيدًا عل فهمه وهنا تبرز مقدرة الشاعرين وتفوقهما في استخدام هذا اللون البلاغي.

فقد أكثر الشاعرين من استخدام الجناس حتى لا تكاد تخلو منه مقطوعة من مقطوعاتهم ذلك لأنّ الجناس بما يحدثه من تلاؤم صوتي، وروتين موسيقي ونغمي مميز، وبما يبثه من دلالات إيحائية يعد حسنا ويفيد المعنى خاصة إذا استدعاه المعنى ولم يأتٍ به الشاعر عبثًا، لذا كان له دور مميز في جذب السامعين وهز النفوس، خاصة في مثل هذا الموضوع الذي يخاطب المشاعر والقلوب قبل العقول. وعبد القاهر الجرجاني يرى أنّ الجناس المقبول والحسن هو الذي يطلبه المعنى ويستدعيه حيث يقول في ذلك: «وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسًا مقبولاً، وسجعًا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي يطلبه واستدعاه، وساق نحوه»[1]، فاستخدام الجناس الذي يستدعيه المعنى مما يدل على براعة الشاعر ومهارته، وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس: «ولا شك أنّ مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلاّ الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية»[2].

واتضح لنا من خلال هذه الدراسة تراجع الجناس التام في شعر الزهد لدى الشاعرين، في حين برز الجناس غير التام بشكل كبير بحيث يصعب حصره، حيث وظفه الشاعران بأنماط مختلفة، واستطاعا من خلاله خلق انسجام إيقاعي بين العناصر المكونة للنسيج الشعري مما يعطي نغمة موسيقية تستحوذ الآذان بنغماتها وتحفز العقول للتفكير بمعانيها، إذ ليس من شك في أنّ مناسبة الألفاظ واتساقها معًا يحدث ميلاً يجذب الأنظار إليها، كما

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص11.

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص45.

يظهر مقدرة الشاعر على تفننه في التشكيل الفني بما يكوّن نغمًا موسيقيًا مؤثرًا يثري العمل الفني، لذلك كان توظيف الجناس في شعر الزهد جميلاً في بعضه محققًا للوظيفة الشكلية والمضمونية، وكان بعضه على عكس ذلك أشبه ما يكون بالسلاسل والغلال التي تحول دون التدفق والانسياب الطبيعي، وقد كره علماء اللغة هذا النوع من التجنيس، لأنّه لا يزيد في المعنى، كما أنّه يقرع سمعك بحروف مكررة لا جدوى من تكرارها، يفقد معها البيت كثيرًا من الإيحاءات والمعاني.

2-2-الطباق والمقابلة:

يعد الطباق من المحسنات البديعية التي لها إيقاع يكسو الكلام جمالاً ورونقًا، «ولكنّ وظيفة الطباق لا تقف عند هذا الزخرف وتلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، فلا بد أنّ يكون هناك معنى لطيف ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، وإلاّ كان هذا الجمع عبثًا وضربًا من الهذيان»[1].

والطباق هو الجمع بين الشيء ومقابله، أو الشيء وضده، وقد يكون الشيئان المجموع بينهما اسمين أو فعلين أو حرفين[2]، ويعرف الطباق على أنّه الجمع بين الضدين، أو المعنيين المتقابلين في الجملة، وهما إمّا اسمان أو فعلان أو حرفان، وإمّا نوعان مختلفان، فإن اختلف الضدان إيجابًا وسلبًا كان طباق سلب، وإن لم يختلفا إيجابًا وسلبًا كان طباق إيجاب[3].

ويرى ابن رشيق القيرواني أنّ التقابل هو «المطابقة: جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت الشعر، أما المقابلة: فهي بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام به أولاً، وآخره ما يليق به أخرًا، ويأتي في المواقف بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة»[4].

---

(1) علم البديع، بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط3، 1425هـ/ 2004م، ص113.

(2) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط3، 1419هـ /1998م، ص275.

(3) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، باب الطاء، ص232.

(4) العمدة، ج2، ص15.

أمّا الخطيب القزويني فسماه «الطباق، والتضاد أيضًا، فهو الجمع بين المتضادين؛ أي معنيين متقابلين في الجملة» [1].

ويعد أبو هلال العسكري من أبرز من تناولوه فقال عنه: «والمتضادان هما اللذان ينتفي أحدهما عند وجود صاحبه، إذا كان وجود هذا على وجه الذي يوجد عليه ذلك كالسواد والبياض»[2].

وتحدث سعد التفتازاني عن الطباق والتضاد فقال: «أي يكون بينهما تقابل وتنافٍ ولو في بعض الصور سواء أكان التقابل حقيقيًا أو اعتباريًا، وسواء كان التقابل التضاد أو التقابل الإيجاب والسلب، أو تقابل العدم والملكة، أو تقابل التضاد أو ما يشبه شيئًا من ذلك»[3].

وهذه الظاهرة اللغّوية المميزة لا يقف جمالها عند جمال الصورة اللفظية، بل له قيمته المعنوية في النص، حيث نجد تلك الحركة العقلية العنيفة في نظم المفردات والجمل المتقابلة، تتقارب ثم تتباعد في عرض حركي سريع ومتميز بني على قوة إدراك العقل للشيء بضده، فأنتج بذلك قوالب لفظية جميلة، لذلك فهو يعد من وسائل الإقناع والاحتجاج التي يكثر استخدامها في النصوص، لأنّه يجمع بين قوة الإقناع العقلي، وجمال الإمتاع اللفظي.

والطباق في شعر الزهد لدى الشاعرين لم يأتٍ عبثًا بل كان مما يفيد المعنى ويقويه، ذلك لأنّهما استطاعا التوفيق بين الشيء وضده، وجعلا بينهما مناسبة بحيث يستدعي أحدهما الآخر.

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تج، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1971، ص477.

(2) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م، ص307.

(3) شروح التلخيص، سعد الدين التفتازاني، مكتبات مصر، القاهرة، ط1، 1347هـ، ص286-287.

وكثيرًا ما يلجأ الشاعر إلى التضاد بوصفه نشاطًا لا شعوريًا يعكس به واقعه ونفسيته المضطربة القلقة، فيعبر عن عالم الثنائيات والمتناقضات الذي يعيشه الشاعر، والطباق مستخدم بكثرة في أشعار أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر أبي العتاهية [1]:

أنساك محــياك الممــات فطلبت في الدّنيا الثباتا

أ وثقت بالــدنيا وأنْـــــ ت ترى جماعتها شتــاتا

وعَزَمت منك على الحيا ةِ وطولها عَــزْمًا بتــاتا

(من مجزوء الكامل)

عبر أبو العتاهية عن موقفه من هذه الدنيا الخداعة، فاستخدم الطباق في كلمتي "محياك، مماتا" لتخويف الإنسان وزجره ولكي يزلزل قلوب العصاة، فالموت هو المصير المحتوم للإنسان. فمن خلال طباق الإيجاب الكشف عن خداع الدنّيا وزيفها ليدفع المتلقي إلى أخذ الحيطة والحذر من الاغترار بالدنيا، فالشاعر يريد من هذا الطباق أن يلغي فينا بعض الشهوات بحب الدنيا، وفي المقابل يعمق فينا الاهتمام باليوم الآخر، لأنّ هذا يحقق لنا السعادة الأخروية.

ولكي يثير الخوف أكثر يؤكد على معنى الموت، وأنّ الإنسان إذا أمسى فقد لا ينتظر الصباح فيقول في ذلك [2]:

أُؤَمِّل أن أُخَلّدَ والمــنايَا يثْبْنَ عَلَيَّ من كلِّ النّواحـي

وما أدْري إذا أمسيْت حيّا لعليّ لا أعيش إلى الصباح

(من بحر الوافر)

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص74.

(2) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص99.

فهو يستخدم الطباق بين كلمتي " أمسيت، الصباح"، فجاء بالطباق هنا لتقوية الفكرة والمعنى بشأن الموت، وجعلها أكثر توضيحًا ودلالة، وأشد قرعًا للأذان والقلوب.

ومن أمثلة طباق الإيجاب أيضًا قول الألبيري في حملته التي شّنها على الدنيا ومحبيها فقال [1]:

وهجرتُ دُنيا لم تزل غـــرَّارةً بمؤمليها المُمحضين لها الوفا

سحقتهم وديارهم سحقا الرحا فعليهمُ وعلى ديارهم العفـــــا

(من بحر الكامل)

إنّ المعاناة النفسية التي يعيشها الشاعر جعلته يبدأ كلامه بفعل يحمل دلالة سلبية، بالإضافة إلى إسناده إلى تاء الفاعل، والتي تعبر عن اتخاذ الشاعر موقف من الدنيا بالإعلان عن نيته في هجرها ووصفها بالغدر، فجاء بطباق الإيجاب بين (غرارة–الوفا)، ليظهر مدى غدرها وقسوتها لدرجة أنّها تغدر بمن يتأملون بها ويتشبثون، ويقدم الأدلة على صحة قوله من خلال ما ذكره في البيت الثاني ليثير أحاسيس القارئ ويدفعه إلى كره الدنيا ونبذها، وذلك لأنّ «التضاد بصيغه المتعددة يمثل أسلوبًا يكسر رتابة النص وجموده بإثارة حساسية القارئ ومفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات»[2].

ويواصل الألبيري حملته التي شنها ضد محبي الدنيا والحرصين عليها فيقول لهم [3]:

ولا تحزنْ على ما فات منها إذا ما أنت في أخـــراك فُزْتَا

فليس بنافعٍ ما نلـــت فيها مِنَ الفاني، إذا الباقي حُرمتَا

(من بحر الوافر)

---

(1) ديوان الألبيري، ص52.

(2) بنية القصيدة في بنية عز الدين المناصرة، فيصل صالح القيصري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص70.

(3) ديوان الألبيري، ص30.

ويقول في المعنى نفسه [1]:

تفنى وتبقى الأرض بعدك مثلما يبقى المناخُ وترحل الركبانُ

أ أسرُّ في الدنيا بـــــكل زِيادةٍ وزيادتي فيها هي الـنّقصَانُ

(من بحر الكامل)

تدور الأبيات السابقة حول فكرة محورية كثر حديث شعراء الزهد عنها، تتمثل في حقيقة الفناء، وزوال الدنيا، وانطلاقًا من كون التضاد أسلوب جمالي شديد الإبهار والقدرة على التأثير في المتلقي، كما أنّه يمثل طاقة تنبيهية تجعل المتلقي يعيد النظر في قضايا شديدة البساطة والعمق في الوقت نفسه، لهذا نجد أنّ الشاعر يكثف في الأبيات السابقة من توظيفه للثنائيات المتناقضة والمتمثلة بـ (نلت–حرمتا / الفاني–الباقي) في المقطوعة الأولى، و(تفنى – تبقى / يبقى–ترحل/ زيادتي – نقصاني) في المقطوعة الثانية، وقد أدى هذا التقابل إلى تجسيد فكرة الصراع بين الفناء والبقاء، والخروج من هذا الصراع إلى تهدئة روع المتلقي والعدول به إلى طريق الرشاد، من خلال الثنائيات المتناقضة التي حرص بها على إبعاد العناصر الإيجابية التي تبدو في جانب الدنيا ومحبيها وإظهار هذه المنافع والمكاسب فيها، بأنّها نقص وفي طريقها إلى الزوال حتمًا، والبقاء فقط لما ينفع في الحياة الأخرة، مما أسهم في اكساب الفكرة مزيدًا من الوضوح والتوكيد.

لقد استخدم أبو العتاهية الطباق في جميع أغراض الزهد لديه، فتراه حتى في حكمه وأمثاله يستخدم ذلك، ومن الحكمة البالغة في وجوب الصمت والكلام في حينه قوله [2]:

والصمت أجمل بالفتى من منطقٍ في غير حينهْ

لا خير في حشو الكلا مِ إذا اهتدَيْتَ إلى عـيونِهْ

(من مجزوء الكامل)

(1) المصدر نفسه، ص141.

(2) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص304.

فاستخدم الطباق بين كلمتي (الصمت، منطق) ليتناسب مع معنى الحكمة، وهي أنّ الصمت أفضل من الكلام.

ويقول أيضًا [1].

والخير ما ليس بخافٍ هو الـ المعروفُ والشَّرُ هو المنكَرُ

(من بحر السريع)

استخدم أبو العتاهية المقابلة في كلمتي " الخير، الشر، المعروف، المنكر"، ليضفي على هذه الحكمة شيئًا من القداسة والمسحة الدينية، وللتناسب مع موضوع الزهد ذي الصبغة الدينية، ونراه في أمثاله يودع كل المعاني الشعرية المؤثرة في النفس البشرية الإنسانية، والتي ترد العصاة والغواة عن طريق الغي والضلال إلى طريق الهداية.

ويقول أبو العتاهية [2]:

وصارت بُطون المُرملاتِ خَميصة وأيتامها منهم طريد وجـــــــائعُ

وإنّ بطونَ المُكثراتَ كأنّـــــــما يُنقنق في أجوافِهِنَّ الضّفـــــــادعُ

فما يعرفُ العَطشان من طال ريُّهُ وما يعرفُ الشبعانُ من هو الجائعُ

(من بحر الطويل)

استخدم الطباق في الكلمات "العطشان، طال ريّه، الشبعان، جائع"، لشدة تحامله على الأغنياء وعطفه على الفقراء، لأنّ هناك تناقضات في المجتمع الذي يعيشه فيه أبو العتاهية، فهناك المترف الغني، وهناك الطبقة الكادحة الفقيرة، فهو هنا يهاجم الأغنياء بصراحة وعنف.

---

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص151.

(2) المصدر نفسه، ص217.

ويقول أيضًا [1]:

إنّ الفسادَ ضدَّه الصّلاح يا رُبَّ جدٍّ جرَّهُ المزاحُ

(من بحر الكامل)

استخدم الطباق بين الكلمات (الفساد، الصلاح/ جدّ، مزاح)، وبضدها تتمايز الأشياء، فهو هنا يعكس واقعه المرير، حيث الترف والبذخ والفساد واللهو، ويعكس نفسيته المضطربة القلقة على المجتمع الذي يعيش فيه، فهو يريد من هذا التضاد أنّ يصلح مجتمعه ويجنبه المهالك.

وبرز التقابل جليًا في الأشعار التي تحدثت عن الموت وما بعده، ويعد الألبيري من أكثر الشعراء تناولا لهذا الموضوع، ومن أمثلة ذلك قوله [2].

ويحملني إلى الأجداث صحبي إلى ضيق هناك أو انفـــساح

فأجْزى الخيرَ إنْ قدمت خيرًا وشرّا إنّ جُزيتُ على اجتراحي

(من بحر الوافر)

ويستمر الألبيري في توظيف الطباق وما ينتج عنه من تفاعل يساعد في انتاج المعنى، فجسد من خلاله صورة الصراع الذي يعشيه الشاعر من خلال لفظي (ضيف– انفساح)، حيث جعل المفردات المتقابلة متجاورة مكانيًا في البيت، لا يفصل بينهما سوى اسم الإشارة (هناك)، ليحمل هذا التضاد دلالة التباين بين المصيرين؛ الشقي المتمثل بالضيق والسعيد المتمثل بالانفساح، وتزداد الفكرة وضوحًا من خلال المقابلة الواردة في البيت الثاني حيث جاء بالعلاقة الشرطية لتوضيح جزاء من قدم خيرًا في دنياه، وعقاب من قدم شرا،

(1) البو العتاهية (أشعاره واخباره)، ص659.

(2) المصدر نفسه، ص49.

فكانت هذه المقابلة بمثابة دعوة جادة لاغتنام الفرصة باستغلال الحياة الدنيا في فعل الخير لنيل الخير في الآخرة.

ويقول في المعنى نفسه [1]:

وقد زُمَّ رَحلي واستقلَّتْ ركائبي وقد آذنتني بالرحيل حُـداتي

إلى مَنزِلٍ فيه عذاب ورحـمة وكم فيه من زجرٍ لنّا وعظاتِ

(من بحر الطويل)

يطالعنا في هذا البيت عالمان متناقضان، عالم العذاب، وعالم الرحمة المتمثلان بمصير الإنسان بعد موته، فأوجد الشاعر التقابل المتمثل بالتضاد بين لفظي (عذاب- رحمة)، لأنّ مثل هذا التضاد يولد حركة دينامية داخل النسيج الشعري، ويجسد لنا حال الشاعر التي تعتريها موجات من الأمل والخوف، فجاءت اللغة هنا صدى لحالته النفسية، استطاع الشاعر من خلاله أنّ يدفع بالإنسان إلى أنّ يجتهد في فعل الخير لينال الأمر الإيجابي المتمثل بالرحمة، ويبذل كل ما بوسعه لاجتناب العذاب.

وقد حفل شعر أبي إسحاق الألبيري بالمقابلة، في معظم الموضوعات التي تناولها، ومن ذلك قوله: [2]

وتفقد إنْ جهلتَ وأنْت باقٍ توجَدُ إن علمتَ وقد فُقدتا

(من بحر الوافر)

فقد استخدم المقابلة في الكلمات " تفقد، توجد/ جهلت، علمت/ باق، فقدت"، ونلاحظ أنّ هذا البيت من الشعر يزخر بالأضداد، وما ذلك إلاّ لشدة حرص الشاعر على الاهتمام

(1) ديوان الألبيري، ص60.

(2) المصدر نفسه، ص27.

بالعلم، وهو بذلك يعقد مزاوجة بين الشطر الأول، والشطر الثاني، وهو يريد من ذلك حشد الحجج والبراهين والأدلة المنطقية لولده وللناس كافة على تفضيل العلم على الجهل، وهذه الحجج والبراهين تجعل الكلام أكثر وقعًا في النفس وأبلغ في التأثير.

ومن قوله زاجرًا ولده عن التعلق بالدنيا: [1]

وتَعْرى إنْ ليست لها ثيابًا وتُكسى إنْ ملابسها خلعتَا

(من بحر الوافر)

فقد استخدم المقابلة في الكلمات " تكسى، تعرى"، "لبست، خلعت"، على عكس ما هو معروف بين الناس فالعري في لبس الثياب، والكسوة في خلع الثياب، وهو بهذا التناقض يريد أنّ يثبت لولده وللآخرين عدم التعلق بهذه الدنيا، لأنّ مشاهدها متقلبة، ولا تقرّ على قرار، فغنيها فقير وصحيحها سقيم، وعزيزها ذليل، فهي سجن المؤمن وجنة الكافر، وجيء بهذه الأضداد لتتناسب مع الوضع العام للناس في هذه الدنيا.

الشيب نذير الموت ويذّكر بقربه، ومشهده المريع، فيقول أبو إسحاق الألبيري عن نذير الشيب: [2]

ويُدَّلت التثاقل من نشاطي ومن حسن النَّضارَة بالشحوب

(من بحر الوافر)

فقد استخدم الطباق في كلمات " التثاقل، نشاط، " النضارة، الشحوب"، وذلك من أجل وضع حد لهذا الإنسان المتجبر فوق هذه الأرض، هذا الإنسان الذي يغرق في بحر الملذات والمجون، فقد جاء النذير وهو الشيب الذي غزا مفرقيه، فقد بدل حياته بالتثاقل بعد النشاط،

(1) المصدر نفسه، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص217.

وبالشحوب بعد النضارة، فهذه الكلمات المتضادة جاءت لتتناسب مع الفكرة العامة والمعنى العام للأبيات.

وهكذا من خلال عرضنا لأشعار الزهد للشاعرين أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري؛ يتضح لنا توظيفهما للمقابلة والطباق بكثرة ،وهذا ناتج عن التناقضات التي كان يعيشها الإنسان في المجتمع العباسي والأندلسي، فنجد أنّ الترف والبذخ بجانب الكد والحرمان، والغنى والثراء بجانب الفقر وشظف العيش، والقصور واللهو والمجون بجانب الزهد والتقشف، كل هذا أدى بالشاعرين ودفعهما إلى توظيف الكثير من الطباق والمقابلة ليعبروا عن موافقهم الرافضة لهذه الممارسات السيئة، وحث الناس على سلوكيات وممارسات مناقضة لها تمثلت في غرس مفهوم الزهد في نفوس القراء وحملهم على ترجمة هذا المفهوم إلى سلوكيات حميدة، وكان لتوظيفهما أهمية كبيرة داخل السياقات النصية حيث كشف لنا الشاعرين من خلالهما المشاعر والانفعالات التي كانت تجيش في نفسه، كما ساعدا على تحفيز المتلقي وشدّة إلى مضامين الخطاب النصّي، لاكتشاف المعاني التي تختفي وراء هذه الصور المتضادة، مما أعطى المفهوم الفكري تأكيدا وإثباتًا كون النقيض لا يظهر إلاّ باستجلاء نقيضه، بالإضافة إلى ما حققه هذا التقابل من جرس موسيقي يضاعف من النتاج الإيقاعي للكلام، علاوة على دوره في التعبير بحرارة عن الموقف الديني الذي تبنته قصيدة الزهد في منهجها وأسلوبها.

وهكذا فقد عمل الطباق وما رافقه من مقابلة على إحداث التناغم الموسيقي في الأبيات، هذا بالإضافة إلى ما قدمه من تقوية للمعنى الذي يريد الشاعران تثبيته في الأذهان، خاصة ما كان منه في مجال الدعوة والموعظة، ويذكر عبد الطيب الفرق بين كل من الطباق والجناس من حيث جوهرهما في الصناعة الشّعرية والجرس الموسيقي بأنّ «الجناس عامل يظهر أثره في وحدة الجرس، والطباق عامل يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة» [1].

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص301.

2-3-التصريع:

يعتبر التصريع علامة من علامات قوة الشاعرية، والقدرة على الإبداع الذي استقل به الفحول القدماء وسبقوا إليه، حتى أنّنا نجد من بين هؤلاء الشعراء من يتوخى التصريع في غير الأبيات الأولى إظهارًا لقدراتهم وسعة بحرهم.

ويعد من الأمور التي شدت انتباه نقادنا القدامى، فاعتبروه ضرورة، ذلك لأنّه مذهب حذاق الشعراء المطبوعين ممن لابد من اتباع سننهم والنسج على منوالهم. والتصريع «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته» [1] و«هو يجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلاّ أنّه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخره» [2]، ولا يكون إلاّ في المطلع، فيعرف به قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها، هذا وله فضيلة أخرى لما له من نغم يحدث في أذن المتلقي ما يشد انتباهه، فيدخل في عالم القصيدة أول وهلة مستسلمًا لمعانيها.

ويعلل قدامة سر ميل الشعراء المطبوعين إلى التصريع بأنّ «بنية الشعر إنمّا هي التّسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه، كان أَدْخَل له في باب الشعر، وأَخْرَج له عن مذهب النثر»[3].

وأكبر الظن «أنّ الشاعر لا يعمد إلى التصريع في شعره عمدًا، وإنّما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين فيلحق به العروض وزنًا وتقفية»[4]،

(1) العمدة في نقد الشعر، ابن رشيق القيرواني، ص149.

(2) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982م، ص188.

(3) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص90.

(4) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف، مصر، ط1، 1988م، ص42.

على أن لا يكون ذلك على حساب المعنى، وإلا جاءت القصيدة باهتة جافة لظهور الصنعة والتكلف الذي يخنق العاطفة، ويمنح العقل مساحة ليست من حقه.

والعرضيون يقسمون البيت الشعري إلى قسمين: الأول هو الصدر، والثاني هو العجز ويتألف البيت من عدة تفعيلات حسب البحر الذي نظم عليه، وتسمى آخر تفعيلة من الصدر عروضا، وتسمى آخر تفعيلة من العجز ضربًا، ويجب أن يتفق العروض مع الضرب في الوزن والقافية، ومما سبق كله يمكن القول أنّ التصريع هو أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والرويّ في البيت المصرع، على أنّ تكون عروض البيت تابعة لضربة تنقص بنقصه وتزيد بزيادته.

والتصريع ظاهرة صوتية عروضية تسهم مع سواها من الظواهر في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص الشعري، وتعطي للبيت الأول توازنًا إيقاعيًا لذيذًا يجلب الانتباه، ويمكن المتلقي من استقبال الرسالة أحسن استقبال. «إنّ الوظيفة التي تُمنح للتصريع هنا تجعله داخلاً في بنية الشعرية التي يصبح هو علامة من علاماتها، ويتمثل ذلك من خلال التماثل الوزني والإيقاعي الذي يضيفه على افتتاحية القصيدة بما يوحي بنبرتها»[1]، فهو إذن صوت له دلالة، أو دلالة في قالب صوت.

وظاهرة التصريع ظاهرة موسيقية قديمة فقد استخدمها الشعراء منذ العصر الجاهلي، ولاسيما تصريع البيت الأول من القصائد، ومن الشعراء من لا يكتفي بالتصريع في مطلع القصيدة بل يصرع أبياتا أخرى منها، وهو «دليل على قوة الطبع وكثرة المادة» [2].

(1) قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى ربايعة، دار الكندي، الأردن، د ط، 1998م، ص131.

(2) العمدة في نقد الشعر، ص158.

والخطاب الزهدي عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري لم يخلو من التصريع سواء كان في مطلع القصيدة، أو في دواخل القصائد أو كلاهما بشكل لافت. يقول أبو العتاهية في مطلع مقطوعته في وصف البيت:[1]

كأنّ الأرض قد طُوِيت عليَّا وقد أُخرجتُ ممّا في يَدَيَّا

(من بحر الوافر)

نلاحظ أنّ التصريع هنا جاء في مطلع القصيدة في لفظة "عليا" ولفظة " يديا"، فهما متفقان في الوزن والقافية.

وقال أبو العتاهية محتقر الحياة الدنيا، وأنّه لا يرضاها إلاّ لكل إنسان متكبر ومتفاخر:[2]

رضيت بذي الدّنيا لكلّ مكابرٍ مُلحٍّ على الدّنيا وكل مفاخرِ

(من بحر الطويل)

فقد ورد التصريع في دواخل القصيدة بين لفظي "مكابر"، و"مفاخر".

وقال في عدم اجتماع الحرص والورع، وأنّ الحرص والطمع من اللؤم :[3]

الحرِص لؤمُ ومثله الطّمعُ ما اجتمع الحرص قطُّ والوَرَعُ

(من بحر المنسرح)

أمّا أبو إسحاق الألبيري، فقد أولع كغيره من الأندلسيين في استخدام التصريع في أشعارهم، لأنّه صادق هوى في أنفسهم حتى أفضى ذلك إلى ظهور فن الموشح.

---

(1) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص442.

(2) المصدر نفسه، ص150.

(3) المصدر نفسه، ص213.

يقول أبو إسحاق الألبيري في التوبة :[1]

لا قوّةُ لي يا ربي فأنتصرُ ولا براءةَ من ذنبي فأعتذرُ

(من بحر البسيط)

عبر الشّاعر عن استسلام العبد المؤمن لله تعالى والتسليم لحكمه وقضائه، ودعاءُ بالعفو والمغفرة، وقد ظهر التصريع في بداية المقطوعة الشعرية في لفظتي "فأنتصر" و"فأعتذر".

من التصريع الوارد في دواخل القصيدة، قول الألبيري وهو يوجه إلى إخوته هذا الرجاء بأن يسألوا ربهم له النجاة من العذاب فيقول: [2]

فيا إخوتي مهما شهدتُم جنازتي فقوُموا لِرَبّي واسألُوهُ نجاتي

(من بحر الطويل)

نجد التصريع في لفظتي "جنازتي" و"نجاتي".

نلاحظ من خلال الدراسة اهتمام الشاعر أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري بظاهرة التصريع في أشعارهما من قصائد ومقطّعات ومطولات، ذلك لأنّ التصريع جذبا لانتباه السامعين، يجعل من القصيدة ذو نغمة موسيقية من جانب الإيقاع الخارجي حيث يعطيها حسن الاستهلال مما يعكس قدرة الشاعر وقوته في نظم الشعر ووفرة ملكته اللغوية.

«ولقد حرص الأندلسيون على أن يتخير الشاعر في مقدمة القصيدة ما لطف من الألفاظ، لأنّه أوّل ما يقرع السمع، ولذلك فإنّ أكثر ما يعاب على الشعراء إذا بدؤوا قصائدهم بما يتطيّر به من الألفاظ [3].

---

(1) ديوان الألبيري، ص136.

(2) ديوان الألبيري، ص63.

(3) تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، عبد الرحيم مصطفى عليا، مؤسسة الرسالة، بيروت، د ط، د تا، ص391.

وعلى الرغم من أنّ التصريع في مطلع القصيدة عادة جرى عليها الشعراء، إلاّ أنّ بعضهم لم يلتزم ذلك بل يترك تصريع المطلع، ولكن البلاغيين يستحسنون التصريع في مطلع القصيدة تمييزًا له عن سائر أبياتها.

إن هذه التراكيب الصوتية في تناغمها هي من الظواهر الأسلوبية التي تستنطق النص الشعري، فتظهر كل إبداع الشاعر وسيطرته اللغوية وفق تعدد الموضوعات التي يعالجها في شعره وإن كانت متباينة مع بعضها البعض والتي يحاول من خلالها التأثير على المتلقي محدثة في آن واحد دهشة وإعجابًا في الخطاب الزهري.

2-4-رد العجز على الصدر:

يرى إبراهيم سلامة أنّ رد العجز على الصدر نابع من ذوق الإنسان العربي، ويرجع الحسن فيه إلى نوع الدلالة التي تهدف إلى التقرير والتدليل، وإلى ما فيه من زيادة المعنى والإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع اللفظ الثاني، وهو رابط من روابط التذكر [1]، وهو «أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه» [2]، ففيه تتكرر كلمة من الشطر الأول في الشطر الثاني، وذلك بهدف تفجير طاقيتها المعنوية في السياق، وتوليد الإيقاع الموسيقي من خلال تردد أصوات الكلمتين، لذلك سمى أيضًا "الترديد"، وربما كان لتسمية الترديد دلالة صوتية لأنّ اللفظة التي ذكرت في الشطر الأول ما يكاد تردد صداها ينداح حتى يتردد مرة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا الترديد أن يهب النص جمالاً موسيقيا، وهو أشبه بوثاق رقيق، أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت، بحيث يصبح عجزه وصدره كلاً لا ينفصل ونغمًا واحدًا متصلاً.

ومن أمثلة رد العجز على الصدر في زهديات أبي العتاهية قوله :[3]

إذا المرءُ لم يعتق مِنَ المال نفسه تملَّكه المال الذي هو مالـكه

(من بحر الطويل)

فلفظة "تملكه" أصلها " ملك"، فزيدت التاء في أولها، وضُعفت العين، وهذه الزيادة تفيد المبالغة والكثرة في التملك، فالمعنى الجديد هو أنّ المال الذي هو مملوك الإنسان وعبد له، أصبح سيدًا، والإنسان أصبح مملوكًا وعبدًا له.

(1) ينظر: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م، ص122.

(2) العمدة في صناعة الشعر، ابن رشيق القيرواني، ص285.

(3) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص276.

ولو بحثنا في الأصل اللغوي لكلمة "ملك" فإنّها تدل على التملك والعبودية والذل، فالشاعر جعل عجز البيت جوابًا للشرط في صدر البيت الذي يحمل معنى العتق والتحرر للنفس من عبودية المال. فاللفظة الأولى "تملكه" في أول الشطر الثاني، واللفظة الثانية "مالكه" في نهاية البيت.

ويقول أيضًا في تذكير الإنسان بيوم القيامة وأنّه يأتي ربّه فردا كما خلقه أول مرة :[1]

تموتُ فَرْدا وتأتي يومَ القـــيامة فَرْدَا

(من بحر المجتث)

فلفظة فردًا تدل على الانفراد والوحدانية، ففي صدر البيت تدل على عدم مرافقة الإنسان في مماته أي شيء من حطام الدنيا غير عمله، أمّا اللفظة الثانية في عجز البيت فجرت معنى آخر جديدًا، ألا وهو مجيء الإنسان للحساب والمثول أمام الله فريدًا وحيدًا، لا مال ولا أهل ولا ولد ولا شاهد إلاّ نفسه، فهو يأتي إلى هذه الدنيا فردًا، ويتركها فردًا، ويبعث يوم القيامة فردًا.

فالترديد في البيت، هو اللفظة الأولى "فردا" جاءت في وسط الشطر الأول، واللفظة الثانية "فردا" جاءت في نهاية البيت.

وقال من نقمته على الأقوياء [2]:

وكم مِنْ ملوكٍ قد رأينا تحصّنت فعَّطلَتِ الأيامُ منها حُصونَها

(من بحر الطويل)

(1) المصدر نفسه، ص125.

(2) أبو العتاهية (أشعاره وأخباره)، ص405.

فلفظة تحصنت أصلها "حصن"، والحصن دليل القوة والمنعة، وما زاد منعتها وقوتها، زيادة التاء في أولها وتضعيف العين، والحصون هي الأماكن التي يتحصن فيها الجيش خوفًا على نفسه، والملوك هم أكثر الناس حرصًا على الحياة، حفاظًا على الحياة والسلطان والمال، أما لفظة "الحصون" الثانية فقد أصبحت ضعيفة أمام تقلبات الزمن.

فالترديد هنا في لفظة "تحصنت" التي جاءت في آخر الشطر الأول، واللفظة "حصونها" في آخر الشطر الثاني.

إنّ تردد كلمة ما يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها ذاك، ثم تفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر من حيث كنا ننتظر دلالتها الأولى، فالترديد إذن يوفر لنا أكثر من دلالة، وفي هذا خدمة للرسالة وللمرسل والمرسل إليه، الأولى تنقل والثاني يعبّر، والثالث يتأثر.

ومن أمثلة الترديد عند أبي إسحاق الألبيري قوله ساخرًا من الشيخ المتصابي، محذرًا إياه بوجود الشيب منذرًا بالرحيل [1]:

ولا يَهُنِ القليلُ عليك منها فما في الشّيبِ ويحك من قليلِ

(من بحرا لوافر)

فلفظة القليل في صدر البيت تدل على الشيء اليسير والبسيط من الشيب الذي يظهر في رأس الشيخ، وجاءت اللفظة الثانية تحذر من هذه القلة، فهي مع قلتها تنذر بشيء كثير، فهي نذير شؤم، تقرب الإنسان من أجله.

فالترديد في البيت ورد وسط الشطر الأول في لفظة "القليل"، وفي آخر الشطر الثاني "قليل".

(1) ديوان الألبيري، ص105.

وقال الألبيري مرددًا لفظة "النار" في البيت التالي [1]:

ويل لأهل النّار في النّارِ ماذا يقاسمونَ مِنَ النّار

(من بحر السريع)

فلفظة النّار ترددت ثلاث مرات في البيت فهي محور الحديث، والمعنى يدور حولها، وما ذلك إلاّ لما يعانيه الإنسان في النّار من شدة العذاب، فالويل هو مراد في جهنم، ثم جاءت الكلمة الثالثة مسبوقة بالاستفهام الذي يدل على التهويل والتعظيم من عذاب النّار، فهذا الترديد يحقق نوعًا من التوكيد على عظم هذه النّار، فنار الدنيا جزء من سبعين جزء من نار الآخرة، فردد لفظة النار في وسط الشطر الأول وآخره وفي آخر الشطر الثاني "النار".

وقال زاجرًا ابنه عن التعلق بالدنيا [2]:

سُجنت بها وأنت لها مُحِبٌّ فكيف تُحِبُّ ما فيه سُجنتَا

(من بحر الوافر)

فلفظة "سجنت" مأخوذة من "سجن"، والسجن لفظة غير محببة للإنسان، بما يلاقيه فيه من تعذيب وتنكيل وقهر وإذلال، ولكن التعلق بالدنيا سجن محبب لبعض الناس، فولد الشاعر أصبح سجينًا للدنيا محبًا لها.

وجاءت لفظة "سجنت" في عجز البيت ليزجر بها ابنه عن التعلق بهذا السجن وهو الدنيا، فيستخدم أسلوب الاستفهام للتوبيخ والإنكار، لهذا الحب الذي يؤدي بالإنسان إلى

(1) المصدر نفسه، ص101.

(2) المصدر نفسه، ص29.

دخول السجن مختارًا، وهذا التردد مرتبط بالحالة النفسية للشاعر، من هذه التقلبات والتناقضات في الحياة، التي تجعل الإنسان يفضل السجن على الحرية من عبودية الدنيا.

فالترديد في البيت ورد في لفظة "سجنت" في أول الشطر الأول، ولفظة "سجنت" في نهاية الشطر الثاني.

من خلال الدراسة السابقة نجد أنّ الترديد ورد في شعر أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، وكان من أهم السمات البارزة في شعر الزهد لدى الشاعرين، وارتبط عندهم بحالتهم النفسية، والتقلبات التي كان يعيشها الشاعر. فالترديد يجعل من الكلمة المرددة محور البيت والمعنى بأكمله حولها، فهي تحقق نوعًا من التوكيد، وجذب انتباه السامعين، إضافة إلى الوزن الموسيقي.

والملاحظ أنّ الترديد لم يجيء مقحمًا تمجُّه الأسماع، وترغب عنه النفوس، وإنّما كان عفويًا لذيذًا، وغير متوقع، وفي صّور شتى، مما أحدث في النصوص تنوعًا، وعند المتلقي متعة، وهو ليس غاية في حدّ ذاته، وإنّما هو وسيلة فنية وإبلاغيه لتوصيل المعنى وتحديده وبالتالي أدائه لوظيفة بلاغية، ومن أجل ذلك ظل سمة أسلوبية لها أثرها اللافت، ودلالتها العميقة والمؤثرة.

وعلى الجملة فإنّ رد العجز على الصدر من المكونات الإيقاعية التي يندر تحققها للشّاعر، لما يشترطه من دقة في اختيار الكلمات، ومراعاة للقافية التي تبنى عليها القصيدة، خاصة إذا توخّى الشاعر البحث عن لفظتين متجانستين. وأكثر من هذا نعتقد أنّ الترديد يقترب أكثر من المتلقي، لأنّ اللفظة الأولى توحي حتمًا بنظيرتها في القافية، وفي هذا ما فيه من جرِّ القارئ إلى فضاء القصيدة، وتوريطه في قبول دلالتها، وتبنّي تصوراتها. «إنّه نوع من الدلالة فيه تقرير، وبيان وتدليل، وإنّ فيه نوعًا من زيادة المعنى، حاصلاً من إيحاء اللفظ

الأول بالثاني، الذي هو تكرار له، وإنّ الأول كما أوحى بالثاني فإنّه يذكر به عند الإنشاد، فهو رابط من روابط التذكر، وإنّ هذا التردد نوع من الموسيقى وأقرب ما يكون إلى الغناء الذي يُطلب فيه ترداد بعض ألفاظ يدركها السامعون إدراكًا وَهْلِيًا، بمجر الإنشاد، والموسيقى تعلو على الترداد والتكرار، وفيه فوق كل ما تقدم رونق من حسن السَّبك في الصناعة، ومائية وطلاوة من جمال العَرْضِ» [1].

(1) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة، ص122.

الخاتمة

الخاتمة

بعد أن أنهينا دراسة ظاهرة الزهد في أشعار أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري التي عايشناها لمدة طويلة من حيث مستويات التحليل الأسلوبي، بهدف فهم طبيعتها، والوقوف على جوانب مهمة من خصائصها وسماتها الفنية والأسلوبية المتفردة والمميزة لها عن غيرها من التشكيلات الشعرية الأخرى. فإنَه يمكن القول:

- إن الزهد قد نشأ نشأة إسلامية خالصة، مستمدا أصوله من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة قولا وعملا. وهذا هو الزهد الإيجابي الذي لا يعني الانقطاع عن الدنيا وعن الناس، بل الإقبال على الآخرة بكل عمل صالح ينفع الإنسان يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم، وانتقلت هذه الظاهرة إلى الناس مع علماء الدين والصحابة.

- إن تطور المجتمع الإسلامي والظروف السياسية والاجتماعية التي جدت على المسلمين من فتن وحروب واتساع رقعة الفروق بين أفراد المجتمع وشيوع اللهو والمجون، كان لها الأثر البالغ في تقوية النزعة الزهدية في المجتمع الإسلامي فمال البعض إلى الاعتكاف في بيته والانعزال، حيث كان المجتمع يموج بألوان من المتناقضات، فالثراء والمجون يقابله البؤس والحرمان، ثم الصراعات السياسية، وإزهاق الأرواح والدماء والأشلاء المتناثرة.
- لقد ظهرت النزعة الزهدية بقوة لدى أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري، وتعددت موضوعات شعر الزهد وتنوعت محاوره لديهما، وهذا يدل على شمول الزهد لكافة جوانب الحياة الدنيوية والأخروية كافة. حيث كان موضوع الموت أكثرها اهتماما عند الشاعرين، وما يسبقه من نذر الشيب والكبر، ثم ما يتصل بالموت من وصف القبور

وأحوال الناس يوم القيامة، والتنفير من الدنيا، والتحذير من فتنها، والقناعة وذم الحرص والمال، وذم ذوي الجاه والسلطان، وكثرة النصائح والمواعظ.

- توافر الانفعال الصادق والتجربة الشعرية في أبيات الزهد التي تترجم في الغالب حقيقة وواقعا ملموسا، فالشاعر فيها يعبر عن تجربته الشخصية والاجتماعية والتاريخية والدينية، فكانت الحكمة والزهد متلازمان فأينما ذكر الزهد ذكرت الحكمة التي ضمنت أسمى القيم التي ترضي العقل والخلق والدين.
- يحمل شعر الزهد قيم فنية إنسانية تدل على صدق العاطفة وعمق التجربة، تتضح فيه معالم الشخصية الإسلامية ويصور وجودها تصويرا رائعًا، ويعبر عن أهدافها و إيمانها بحياة روحية سامية، قوامها الحب والصفاء مهما اختلفت البلاد والعادات والتقاليد. فقد نشأ الشعر في الأندلس شرقيا، فجاء مع العرب الفاتحين أو النازحين إليها، حيث ظهر الشاعر أبي إسحاق الألبيري متأثرًا بأبي العتاهية في الموضوعات المطروقة، والسمات الفنية لشعر الزهد لديهما.
- إنَ لغة الزهد سهلة واضحة بعيدة عن التكلف، وصلت في بعض الأحيان إلى حد الاقتراب من لغة العامة، تميزت بدقة التصوير التي أضفت على المعاني جلالا وجمالا في تعبيرهم.
- إنَ شعر الزهد يغلب عليه طابع المقطوعات وليس القصائد، وذلك بسبب الظروف النفسية التي يعيشها الشاعر، ثمَ لأنَه يخاطب الطبقة العامة من الناس، فهي القاعدة الشعبية له، بحيث يسهل التأثير فيها، وتقبلها لما يقوله من أشعار.

الخاتمة

- استخدام أساليب البيان المختلفة في شعر الزهد، لرسم الصورة الشعرية، فجاءت هذه الصورة حية متحركة للموت والدنيا، وغيرها من موضوعات الزهد، صورة تنفر من الدنيا وتدعو للعمل للآخرة.
- تفوق شعر الزهد في توظيف الأشكال الموسيقية، وميله إلى السهولة والوضوح في ألفاظه وتراكيبه وأساليبه.
- اتسمت الصورة الفنية في شعر الزهد بالبساطة والسهولة التي تتلاءم مع لغة شعر الزهد، وإن كانت في الوقت نفسه على درجة من العمق والابتكار لما تحتويه من عناصر وإبداع تجعل السامع يعيش في جوها ويسبح بعقله في تصورها وتخيلها.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر العربية:

1. أبو العتاهية: أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، د ط، 1348هـ، 1965م.
2. الإحكام في أصول الأحكام، الآمدي، تح: سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2 ،1406هـ-1986م.
3. أساس البلاغة، الزمخشري، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992م.
4. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: السيد محمد رشيد رضا والشيخ أسامة صلاح الدين منيمنة، دار إحياء العلوم (بيروت)، ط1، 1998م.
5. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1971م.
6. تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية (القاهرة)، د ط، 1954م.
7. التبيان في البيان، الإمام الطيبي، تح: عبد الستار حسين زموط، دار الجيل (بيروت)، ط1، 1996م.
8. التفسير الكبير، محمد فخر الدين الرازي، دار إحياء التراث العربي، ط3، دتا.
9. ديوان أبي إسحاق الألبيري الأندلسي، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر (بيروت، لبنان)، دار الفكر(دمشق، سوريا)، د ط، د تا.
10. شروح التلخيص، سعد الدين التفتازاني، مكتبات مصر، القاهرة، ط1، 1347هـ.

قائمة المصادر والمراجع:

11. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة (مصر)، ج1، ط3، 1963م.

12. الكافية في الجدل،الجويني،تح:فوقية حسين محمد،مطبعة عيسى ألباني الحلبي،القاهرة،1399هـ-1977م.

13. كتاب الحيوان، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل (بيروت)، ج3، د ط، د تا.

14. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م.

15. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجود التأويل، الزمخشري، تح: محمد موسى عامر، دار المصحف(القاهرة)، مج 5-6، د ط، د تا.

16. لسان العرب، ابن منطور، دار المعارف(مصر)، ج2، ط3، د تا.

17. المحصول في علم أصول الفقه، محمد فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ،1988م.

18. مفتاح العلوم، السكاكي، تح: نعيم زرزور، دار العلمية (بيروت)، ط2، 1987م.

19. المفصل، الزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ-2001م.

20. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي (مصر)، مكتبة المثنى(بغداد)، د ط، 1963م.

21. الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1986م.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع الأجنبية المترجمة:

1. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.
2. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.
3. التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر:صابر الحباشة، دار الحوار للنشر و التوزيع،اللاذقية،سوريا،ط1، 2007م.
4. الخطاب، سارة ميلز، تر: يوسف بغول، مطبعة البعث(قسنطينة)، د ط، 2001م.
5. الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارث، تر:محمد برادة،المغرب،دط،1998م.
6. اللغة والأدب في الخطاب الأدبي، تزفتان تودروف، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي، بيروت، د ط، 1993م.
7. مبادئ النَقد الأدبي، ريتشاردز، تر: مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (القاهرة)، د ط، 1963م.
8. مدخل إلى اللسانيات التداولية، الجيلالي دلاش، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دتا.
9. المصطلحات المفاتيح لتحليل، دومنيك مانغو، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م.

قائمة المصادر والمراجع:

10. معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومنيك منغنو، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة (تونس)، مطبعة المغرب للنشر، د ط، 2008م.

11. مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدونيل، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية (القاهرة)، د ط، 2001م.

12. نظرية النص، رولان بارث، تر: محمد خير الدين البقاعي، العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط5، 1998م.

المراجع العربية:

1. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف، مصر، ط1، 1988م.

2. الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 1978م.

3. استراتجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديدة المتحدة (بن غازي، ليبيا)، ط1، 2004م.

4. الاستعارة في النَقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر(عمان)، ط1، 1997م.

5. الاستلزام الحواري في التداول اللساني، العياشي أدراوي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2011م.

6. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب(ليبيا)، د ط، 1997م.

7. الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النَقد العربي الحديث)، نور الدين السَد، دار هومة، الجزائر، ج2، د ط، 1997م.

قائمة المصادر والمراجع:

8. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، مصر، ط5، 1989م.

9. آفاق العصر، جابر عصفور، دار الهدى للثقافة والنشر (دمشق، سوريا)، ط1، 1997م.

10. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، د ط، 2002م

11. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد الباردي، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2004م.

12. انفتاح النَص الروائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء–المغرب)، ط2، 2001م.

13. بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ج3، د ط، 1999م.

14. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م.

15. البلاغة الاصطلاحية، عبد العزيز قلقيلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 4، د تا.

16. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع لونجمان، ط 1، 1951م.

17. البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين (بيروت)، ط2، 1984م.

قائمة المصادر والمراجع:

18. البلاغة العربية، عبد الرحمان الدمشقي، دار القلم (دمشق)، الدار الشامية (بيروت)، ج2، ط1، 1996م.

19. البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط3، 1419هـ-1998م.

20. البلاغة والتحليل الأدبي، أحمد أبو حاقة، دار العلم للملايين، ط2، 1993م.

21. بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993م.

22. البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، ط 2، 1996م.

23. بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، عبد المالك مرتاض، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 1986م.

24. بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، فيصل صالح القصيري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

25. تاريخ النَقد العربي في القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، دار المعارف (القاهرة)، د ط، 1964م.

26. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، عبد القادر شرشار، اتحاد الكتاب العرب(دمشق)، د ط، 2006 م.

27. تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.

قائمة المصادر والمراجع:

28. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م.

29. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء)، ط3، 1992م.

30. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، عمر بلخير، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.

31. التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت، دط، دتا.

32. التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، دار التضامن للطباعة، ط2، 1980م.

33. التصوير الشعري، عدنان قاسم، مكتبة الفلاح (الكويت)، ط1، 1988م.

34. التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار الشروق (مصر)، د ط، د تا.

35. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، عبد الرحيم مصطفى عليَا، مؤسسة الرسالة، بيروت، د ط، د تا.

36. جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، فايز الداية، دار الفكر (سوريا)، دار الفكر المعاصر(لبنان)، ط2، 1990م.

37. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1981م.

38. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د ط، 1981م.

قائمة المصادر والمراجع:

39. الخطاب الشرعي و طرق استثماره،إدريس حمادي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط 1 ،1994م.

40. الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية)، محمد صلاح أبو حميدة، ط1، مطبعة المقداد، غزة، 2000م.

41. الخطاب الشعري في السبعينات (دراسة فنية ودلالية)، أحمد الصغير المراغي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009م.

42. الخطاب العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، دار الطليعة (بيروت)، د ط، 1982م.

43. الخطاب و خصائص اللغة العربية (دراسة في الوظيفة و البنية والنمط)، أحمد المتوكل، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون (الرباط)، ط1، 2010م.

44. الخطاب والنص (المفهوم – العلاقة–السلطة)، عبد الواسع الحميري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008م.

45. الخليل معجم علم العروض، محمد سعيد أسير ومحمد أبو علي، دار العودة، لبنان، د ط، 1982م، ص 93.94.

46. دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، أحمد المتوكل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

47. دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، أحمد المتوكل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

قائمة المصادر والمراجع:

48. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005م.

49. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982م.

50. شعر إبراهيم ناجي(دراسة أسلوبية بنائية)، شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م، د ط.

51. الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عزالدين إسماعيل، دار العودة (بيروت)، ط3، 1981م.

52. الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1967م.

53. الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح عبد التواب، الشركة المصرية العالمية (مصر)، د ط، 1995م.

54. الصورة الأدبية ومفهومها في رأي النَقاد القدماء والمحدثين، عبد المنعم خفاجي، مجلة التربية، ع126، 1998م.

55. الصورة البيانية، حنفي محمد شرف، دار نهضة مصر(القاهرة)، د ط، د تا.

56. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني (بيروت)، ط1، 1986م.

57. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، سيمون عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع (بيروت)، ط2، 1982م.

58. الصورة الفنية في التراث النَقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار المعارف (القاهرة)، د ط، 1980م.

قائمة المصادر والمراجع:

59. الصورة الفنية في الشعر العربي(مثال ونقد)، إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ.

60. الصورة الفنية في النَقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر (الرياض)، ط1، 1984م.

61. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس للطباعة (بيروت)، ط2، 1981م.

62. الصورة والبناء الشعري (قراءة في قصيدة المتنبي)، ماجد الجعافرة، مجلة جامعة البعث، ع1، 2000م.

63. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف(القاهرة)، د ط، د تا.

64. عصر البنوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو)، جابر عصفور، دار الأفاق العربية (بغداد)، د ط، 1985م.

65. علاقة الرؤية الفنية بالمعجم الشعري، محمد معلا حسن، مجلة تشرين للدراسات و البحوث، سوريا، مج22،ع15، 2000م.

66. علم الأسلوب (مبادئه وإجراءته)، صلاح فضل، مؤسسة مختار، دار عالم المعرفة، د ط، 1992م.

67. علم الأسلوبية والبلاغة، سميح أبو مغلي، دار البداية (عمَان)، ط1، 2012م.

68. علم البديع، بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط3، 1425هـ- 2004م.

69. علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، ط1، 1435هـ- 2004م.

قائمة المصادر والمراجع:

70. علم البيان، بدوي طبانة، دار الثقافة (بيروت)، د ط، د تا.

71. علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية (القاهرة)، ط1، 1998م.

72. علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، دتا.

73. علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم (بيروت)، ط2، 1984م.

74. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، 1977م، د ط.

75. عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998م.

76. عندما نتواصل نغير، عبد السلام عشير، فريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2006م.

77. فصول في الشعر ونقده، شوقي ضيف، مطابع دار المعارف، مصر، د ط، 1971م.

78. فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط6، 1987م.

79. فن الشعر، إحسان عباس، دار صادر (بيروت)، دار الشروق (عمّان)، ط1، 1996م

80. في الشعر العباسي (الرؤية والفن)، عزالدين إسماعيل، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1975م.

قائمة المصادر والمراجع:

81. في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط3، 2002م.

82. في النَقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف (القاهرة)، ط6، د تا.

83. في تعليمية الخطاب العلمي، بشير إبريز، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار(عنابة)، ع 8، جوان 2001م.

84. في محيط النَقد الأدبي، إبراهيم علي أبو الخشب، الهيئة المصرية العامة، د ط، 1985م.

85. القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2004م.

86. قراءة النص الشعري الجاهلي، موسى بايعة، دار الكندي، الأردن، د ط، 1998م.

87. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971م.

88. القول الشعري (منظورات معاصرة)، رجاء عيد، منشأة المعارف (الإسكندرية)، د ط، د تا.

89. لأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م.

90. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1998م.

91. لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د تا.

قائمة المصادر والمراجع:

92. لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)، نعمان بوقرة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

93. لسانيات الخطاب الأسلوبية والتلفظ والتداولية، صابر حباشة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010م.

94. لغة الشعر العربي، عدنان قاسم، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1989م.

95. اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997م.

96. لغتنا الجميلة، فاروق شوشة، دار العودة، لبنان، مكتبة مدبولي، مصر، د ط، د تا.

97. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عبد القادر أبو شريفة وحسين قزف، دار الفكر، عمّان، ط4، 2008م.

98. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989م.

99. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.

100. المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، أحمد طاهر حسنين، مجلة فصول، ع2، مج3، 1983م.

101. معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية المصرية، دار المعارف(مصر)، ج2، ط2، 1973م.

قائمة المصادر والمراجع:

102.مفهوم الاستعارة، أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، د ط، 1979م.

103.مفهوم الخطاب في النظرية النَقدية المعاصرة، عبد الرحمان حجازي، مجلة علامات النقد(جدة، السعودية)، سبتمبر 2005، ع 57، مج 15.

104.المناهج النَقدية وخصائص الخطاب السردي، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، د ط، د تا.

105.المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني، المكتبة الأزهرية للتراث (القاهرة)، د ط، د تا.

106.موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم بيروت، ط4، د تا.

107.موسيقى الشعر، محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، 2007م.

108.النص والخطاب والاتصال، محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي (القاهرة)، ط 1، 2005م.

109.نظرية البنائية في النَقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأنحلو المصرية (مصر)، ط2، 1980م.

110.نظرية البنائية في النَقد الأدبي، صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، د ط، 1992م.

111.نظرية اللَغة والجمال في النَقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار (سوريا)، ط1، 1983م.

112.النقد الأدبي الحديث، محمد عثيمي هلال، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د ط، د تا.

قائمة المصادر والمراجع:

113.النَقد والدلالة (نحو تحليل سميائي للأدب)، محمد عزَام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1996م.

المجلات والدوريات:

1. الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي (رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي). مصلح عبد الفتاح النَجار، وأفنان عبد الفتاح النَجار، مجلة جامعة دمشق، مج23، ع1، 2007م.

2. البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب (قصيدة مدينة السندباد أنموذجا)، هدى صحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج 17، ع1، 2001، ص 53.

3. الخطاب والدلالة قراءة في تأويل النص القرآني، منقور عبد الجليل، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 105، جانفي2017.

4. نظرية أفعال الكلام بين التراث العربي واللسانيات التداولية أوستين وسورل نموذجا، جميلة روقاب (قسم اللغة العربية/كلية الآداب واللغات/جامعة حسيبة بن بو علي/الشلف)، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع15، جانفي 2016م.

الفهرس

فهرس الموضوعات

المحتوى **الصحفة**

المقدمة..... أ-و

مدخل: مصطلحات ومفاهيم..... 7-64

1-مصطلح الخطاب..... 7-25

2-مفهوم الخطاب الشعري..... 26-33

3- البلاغة والأسلوبية..... 34-45

4-الزهد وبواعثه عند أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري..... 46-64

❖ **الفصل الأول: المعجم الشعري في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري** 65-122

1-الحياة والموت..... 79-99

2-غرور الدنيا وزوالها..... 92-102

3- الشباب والمشيب..... 103-113

4- عواقب الموت: الجنة والنار..... 114-122

❖ **الفصل الثاني: البنية التصويرية في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري** 123-174

1-التشبيه 132-135

1-1-المرسل..... 136-139

1-2-البليغ 140-143

1-3-التمثيلي..... 144-148

1-4-الضمني..... 149-152

2- الاستعارة 153-164

3- الكناية..... 165-174

فهرس الموضوعات

❖ **الفصل الثالث: البنية الموسيقية في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري** 234-175

1-**الإيقاع الخارجي**..... 203-178

1-1-الأوزان الشعرية..... 191-179

2-1-القافية..... 203-192

2-**الإيقاع الخارجي**..... 234-204

2-1-الجناس..... 213-206

2-2-الطباق والمقابلة..... 223-214

2-3-التصريع..... 228-224

2-4-رد العجز على الصدر..... 234-229

الخاتمة..... 237-235

قائمة المصادر والمراجع..... 252-238

فهرس الموضوعات..... 254-253

الملخص

هذا الفضاء البحثي الموسوم بـــ (بلاغة الخطاب الشعري في زهديات أبي العتاهية وأبي إسحاق الألبيري) تناول دراسة ظاهرة الزهد عند الشاعرين اللذين عاشا في مجتمعين مختلفين، محاولا الكشف عن كيفية تشكل الخطاب الشعري لديهما ومكوناته وقيمه اللغوية والجمالية والتي أعطت خصـــوصـــية لشعر الزهد ولأسلوب الشاعرين ما جعل كل منهما يتبوأ مكانة خاصـــة بين شـــعراء عصره بل بين شعراء العربية. وتبين مدى تأثر الشاعر الأندلسي بأخيه المشرقي في الموضوعات المطروقة والسمات الفنية.

وقد تم تناول ذلك من خلال المنهج الأسلوبي الدلالي، وكان مؤداه تقسيم البحث إلى مســـتويين نظري وتطبيقي: تعرضت في المدخل إلى شرح بعض المفاهيم المتعلقة بإطار البحث (الخطاب، الخطاب الشعري، البلاغة والأسلوبية، الزهد ودوافع شيوعه). أما الفصل الأول كان عبارة عن دراسة للمعجم الشعري المستخدم في زهديات الشاعرين للكشف عن أهم موضوعاتها. والفصل الثاني درس البنية التصويرية التي أخرج من خلالها الشاعران أفكارهم العميقة في أبهى حلة. أما الفصـــل الأخير فتطرقت فيه للبنية الموسيقية والإيقاعية التي لعبت دورا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي للخطاب الشعري.

الكلمات المفتاحية: البلاغة، الخطاب الشعري، الزهد، أبو العتاهية (العصر العباسي)، أبو إسحاق الألبيري (العصر الأندلسي).