الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي

جامعـــة العربي بن مهيدي - أم البواقـــي

كليـــة الآداب واللغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

مدرسة الدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية واللغوية

البنـاء الفنـي فـي شعر المخضرمين
حسان بن ثابت - أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم

إعـــداد الطالـــب:

عبد القادر بليلـــه

إشراف الأستاذ الدكتور:

الأخضـــر عيكـــوس

أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة

الاسم واللقب	الرتبـــة	الجامعـــة	الصفـــة
باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	رئيســـاً
الأخضر عيكوس	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	مشرفاً ومقرّراً
فيصل حصيـــد	أستاذ محاضر (أ)	خنشلـــة	عضـــواً مناقشاً
صالح غريبـــي	أستاذ محاضر (أ)	تبســـة	عضـــواً مناقشاً

السنـــة الجامعيـــة:

1434هـ/1435هـ - 2013م/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وتقديـــر

ما كان هذا العمل ليستقيم لولا فضل الله أولا، ثم تضافر جهود الكثير من أهل الفضل والخير والساعين لخدمة العلم . لذا أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من:

- الوالدين الكريمين اللذين غرسا فيّ حبّ العلم منذ الطفولة، وإلى كل أفراد الأسرة.
- أستاذي الجليل: "الدكتور الأخضر عيكوس"، على ما حباني به من توجيه وتصويب حكيم طيلة مسيرة البحث، فله مني أسمى عبارات التقدير والاحترام.
- وإلى محافظي مكتبات كل من: - جامعة الوادي.

- جامعتي الأمير عبد القادر، والإخوة منتوري بقسنطينة - جامعة العربي بن مهيدي بأم البواقي.

- جامعة الحاج لخضر بباتنة - جامعة محمد خيضر ببسكرة - جامعة قاصدي مرباح بورقلة.

- مكتبتي الأمين العمودي بدار الثقافة، ومكتبة زاوية سيدي سالم بالوادي.
- أهل الفضل من أصدقاء وزملاء، على ما منحوني إياه من تشجيع ودعم معنوي كبير في تخطي عقبات البحث، وأخصّ بالذِّكر: الأستاذين عبد السلام بالعجال، ورشدي ضيف ، وكل رفقاء الدرب.
- كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ: البشير جلول، الذي سهر معي على إخراج البحث في أحسن صورة.
- أعضاء لجنة المناقشة لتحملهم أمر تقويم هذا العمل.
- أبدى لي نية في التعاون وقصر عنها، وإلى كل من وقف معي ونسيته.

مـــقـــدمـــة

من أهم المسائل التي أثارت النقاد والباحثين، وجعلتهم يفردون لها فصولا وأبوابا في مؤلفاتهم، ويولونها عناية خاصة، هذا البناء الراقي للشعر العربي في الجاهلية، والنضج الفني لنصوصه الشعرية، حتى وصفوه بالكمال، وعدّوه النموذج الأمثل في صناعة الشعر وبنائه، كما رفعوا مكانة كل من سار على خطاه، بل تعدوا ذلك بإلزام الشعراء النسج على منوال القصيدة الجاهلية.

ولكن الملفت للانتباه، تلك الأقوال والآراء من قبل النقاد التي قدمت حُكما يفضي بلين الشعر في عصر صدر الإسلام، مع أنه صادر عن أولئك الشعراء الذين عاشوا في الجاهلية، واكتملت ملكاتهم اللغوية واستحصدت فيها، وأُصطلح على تسمية هؤلاء الشعراء بالمخضرمين. فأثارت هذه القضية انتباهي، وجلبت اهتمامي، ومن هنا تولّدت لديَّ رغبة في إبراز أهم السَّمات التي تَميَّز بها الشعراء المخضرمون في بناء قصائدهم، ورحت أبحث عن مدونة شعرية تمثلهم أحسن تمثيل، فوقع اختياري على مدونة "حسان بن ثابت" فجاء البحث موسوما بـــ"البناء الفني في شعر المخضرمين حسان بن ثابت – أنموذجا -".

فكانت الدوافع والأسباب في اختيار البحث كالتالي:

1. هذا الجدل الذي وقع في شعر صدر الإسلام، من قبل النقاد كـــ" الأصمعي" و"ابن قتيبة" و نعتهم لشعر هذه الفترة بالضعف واللين، خاصة مع "حسان بن ثابت" بالذات، مع ما أُتيح له في الإسلام من مكانة قد يغبطه عليها سائر الشعراء.
2. ملاحظتي أنّ معظم الدراسات تُقْدِم على دراسة عصر بعينه، بمعزل عن عصر آخر، فأردت اقتحام هذا النوع من الدراسات التي تجمع بين عصرين.
3. إنّ اختيار البناء الفني دون التطرق لخاصية من خصائص الشعر في هذا العصر، لأنه يشمل جميع عناصر الشعر تقريبا من لغة وصورة وإيقاع، كما يُسْهِم البناء الفني في اكتشاف مواطن الجمال التي يحفل بها النص الشعري.
4. محاولة إبراز أهم سمات الشعر هذه الفترة بدلا من إبراز ضعفه.

أما من ناحية اختيار الشاعر، فوجدت فيه من المميزات مالا يتوفر في غيره، وذلك أنّ "حسان":

أ. يُعدّ فحلا من فحول الجاهلية.

ب. يعتبر شاعرا قوّالا كثير الأشعار في مرحلتي الجاهلية والإسلام، مما يساعد على اختيار النماذج الموافقة لكل عصر.

ج. يعدّ من المعمرين، فبه تُحدد مرحلة الخضرمة تقريبا، فقد عاش عمرين؛ ستين سنة في الجاهلية ومثلها في الإسلام، على أغلب الروايات، هذا مع توفر شروح ديوانه، وبعض الدراسات حوله.

إذن فالإشكالية التي يطرحها الموضوع تتضح من خلال الأسئلة التالية:

- إلى أيِّ مدى تمّ تعامل الشعراء المخضرمين مع هذا التحول الذي أحدثه الإسلام في جميع المستويات؟ وكيف أثَّر ذلك على نتاجهم الشعري؟
- هل سار الشعراء المخضرمون في قولهم للشعر على الوتيرة نفسها كما في الجاهلية، أم هناك تباين؟
- ما هي المميزات التي اتّسم بها بناؤهم الشعري؟
- هل لانَ الشعر في صدر الإسلام على يد الشعراء المخضرمين، وخاصة عند "حسان"؟ ما مدى صحة ذلك؟

وعليه تطلب البحث العودة إلى العديد من مصادر تراثنا القديم: كـ"لسان العرب" لابن منظور، و"القاموس المحيط" للفيروزآبادي، وذلك لفتح مغاليق اللغة الصعبة والتعرف على بعض المصطلحات، وكتب أخبار الأدب كـ"الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، و"خزانة الأدب" للبغدادي؛ لفهم السياقات التي وردت فيها بعض النصوص، وكذا عدد من الدراسات المعاصرة كدراسة: يوسف حسين بكار في كتابه "بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث"، والربعي بن سلامة في "تطور البناء الفني في القصيدة العربية".

ولم يكن هذا البحث أن يكتمل دون الرجوع إلى ديوان الشاعر، وقد اعتمدت على الديوان الذي أصدرته دار صادر سنة ستّ وستين تسعمائة وألف، واستعنت بشرح "عبد الرحمان البرقوقي" للديوان، كما اطّلعت على العديد من الشروحات.

ولعل أهم الدراسات التي استفاد منها البحث، والمتعلقة بالشعراء المخضرمين دراسة: يحي الجبوري في "شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه"، وعبد الحليم حفنى في "الشعراء المخضرمون"، أما أهم المراجع التي عرضت للشاعر فنجد: كتاب "حسان بن ثابت حياته وشعره" لإحسان النص، و"حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام" لمحمد الأزهر باي.

وعليه جاء البحث متكونا من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة:

ففي المدخل تناولت مفردات العنوان لأجل تحديدها في إطار البحث بدقة أكثر، وإعطائها مزيدا من الوضوح، الذي يساعد على تفهم الفصول اللاحقة وقد شمل:

- مفهوم البناء الفني، وفيه مفهوم للبنية في اللغة والاصطلاح، وتمّ تحديد البناء الفني في الشعر، وكانت المعالجة بالرجوع إلى آراء النقاد القدماء والمعاصرين، في تقصي ذلك.
- شعر المخضرمين، وتمّ فيه تحديد للخضرمة، وتمييز للشاعر المخضرم عن غيره من الشعراء، وبهذا يتميز شعره.

أما الفصل الأول فقد تطرق إلى: بنية القصيدة العربية بين الجاهلية والإسلام، وفيه قدمت مفهوما للقصيدة العربية، وتحدثت فيه عن الأنماط الشعرية السائدة في الجاهلية، وخصصت منها القصيدة المركبة، التي تطرقتُ فيها لأغلب عناصر تكوينها. كما عمد هذا الفصل إلى إبراز أهم الخصائص والمميزات التي تميّزت بها بنية القصيدة الإسلامية عن نظيرتها الجاهلية، وخُتم بتوضيح أثر الإسلام على الشعراء المخضرمين وشعرهم.

وفي الفصل الثاني تمّ التعرض للشاعر "حسان بن ثابت"، من خلال التعريف به من عدة جوانب، والتطرق إلى ديوانه، وأهم طبعاته، كما عرضت أهم الأغراض الشعرية التي تناولها الشاعر في الجاهلية والإسلام. وخُتم الفصل بمناقشة أهم الآراء التي قيلت في شعر "حسان" من قبل النقاد.

أما الفصل الثالث فقد عمدت فيه إلى قراءة نماذج من قصائد "حسان"، لتحديد عناصر البناء الفني فيها من جوانب اللغة ومستوياتها، والصورة الشعرية، والإيقاع.

وأما الخاتمة فقد ضمنتها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وبناءً على ما سبق فالمنهج المتبع هو المنهج الفني؛ الذي يساعد على معرفة درجة التفرد والإبداع في النص الشعري، كما تمّ الاستعانة ببعض آليات المنهج الأسلوبي في الجانب التطبيقي.

وبالنسبة لعوائق هذا البحث فقد تمثلت في:

- ✓ صعوبة اختيار النماذج الشعرية التي تمثل شعر هذه الفترة أحسن تمثيل، وتبرز كل مكامن الجمال في بنائهم الشعري، رغم اجتهادنا في اختيار النماذج من شعر "حسان".
- ✓ قلة الدراسات المتخصصة في شعر المخضرمين من الجوانب التطبيقية، رغم وفرة الدراسات التي تعرضت للنواحي التاريخية.
- ✓ معظم الدراسات التي قامت حول أدب هذه الفترة - في عمومها- تطوف بالموضوع وتحوم حوله دون أن تغوص فيه، لاستكناه ميزة أو خاصية من خصائص هذا الشعر.
- ✓ تشابه عديد المصادر والمراجع في طريقة تناولها لهذا الشعر، مما يصعب على الباحث انتقاء الأهم منها في خدمة الموضوع.
- ✓ صعوبة التوفيق بين النشاط المهني، والبحث العلمي من جهة، وبينهما وبين متطلبات البيئة التي أعيش فيها من جهة أخرى.

وعرفانا بالفضل، أودّ أن أسجل شكري العميق لأستاذي الجليل الدكتور" الأخضر عيكوس" الذي كان له الفضل الكبير في رعاية البحث والتشجيع على انجازه حتى استقام على سوقه، فجزاه الله خيرا وحفظه وأفاد بعلمه وخبرته الباحثين.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل لكل من قدم لي يد العون في انجاز هذا البحث من قريب أو بعيد.

وأخيرا أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أسهمت في توضيح البناء الفني في شعر المخضرمين، وأن تكون حلقة تضاف إلى سلسلة الدراسات المهتمة بتراثنا العربي القديم.

وحسبي أني اجتهدت وما توفيقي إلا بالله.

الوادي في: 12 جوان 2014م

مـــدخـــل

إضـــاءة المصطلحـــات

أولاً: البنـــاء الفنـــي

ثانياً: شعـــر المخضرميـــن

إضـــاءة المصطلحـــات

أولاً: البنـــاء الفنـــي

1 – مفهـــوم البنيـــة:

علينا تتبع المفهوم كما جاءت به قواميس اللغة وكتب النقد لتوضيح معالم هذا المصطلح.

1 - أ) فـــي قواميـــس اللغـــة:

البنية مصطلح نقدي، وأصل اشتقاقه اللغوي من الفعل، بنى، يبني، بناءً وبنيةً، ولا تقدم لنا معجمات اللغة كثيرا عن هذا المصطلح، كما شاع في الدراسات المعاصرة ففي "التاج" نجد البنية (بالضم و الكسر) « تعني ما بنيته ... كأن البنية الهيئة التي تبنى عليها »[1]، وفي "اللسان" كلمة "بناء" معناها « المبنيّ والجمع أبنية، والبناء لزوم آخر الكلمة ضربا واحدا من السكون أو الحركة »[2]. ولا يختلف الأمر كثيرا في "الصحاح" إلا حين يقول: « فلان صحيح البنية أي صحيح الفطرة »[3]، فصحة الفطرة واعتلالها لا يقف عند حدود ملامحها الخارجية فحسب، بل ينفذ إلى ما وراء هذه الملامح. والبنية مصدر بني، و(ب، ن، ي) أصل واحد يدل على بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، وهي تجمع بُنى، وبنىً تبعا لحركة البناء في المفرد.

والبناء: « هو وضع الشيء على الشيء على صفة يراد لها الثبوت والدوام ... وتطلق البنية في علم التشريح على تركيب أجزاء البدن »[4].

وقد تحدث النّحاة عن البناء بمقابل الإعراب، وجعلوا البناء يعني الثبات ولزوم آخر الكلمة حالة واحدة لفظا وتقديرا؛ فيما يعني الإعراب تغير آخر الكلمة بتغير العامل[5].

---

[1] _ محمد مرتضى بن محمد الحسني الزبيدي: تاج العروس من جاهر القاموس،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد1، ط1، 1428 هـ/2007م، ص107، مادة بنى.

[2] _ابن منظور: لسان العرب دار صادر، بيروت، ط3، 2004، مادة (خضرم)، مجلد 2، ص(160،161).

[3] _ تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العرب للملايين، بيروت،لبنان، ط3، 1404هـ/1984م، مادة بنى.

[4] _ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1، ص(217، 218) .

[5] _ ينظر: علي مراشده، بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص07.

وكلمة بناء في الاستخدام العربي القديم تدل على التشييد والتركيب، وقد ورد « أصل الكلمة في القرآن الكريم سبعا وعشرين مرة: أربع عشرة مرة منها على صورة الفعل الماضي والأمر وثلاث عشرة مرة على صورة الاسم من قبيل: بناء وبنيان »[1].

ولفظ بنية أو بناء يقابله في الإنجليزية لفظ (Structure) وهو مشتق من الأصل اللاتيني (Struere) بمعنى "يبني" أو "يشيد"، أو هو الطريقة التي قام بها مبنى ما، وامتدّ مفهوم كلمة مبنى لتشمل وضع الأجزاء في مبنى معيّن من وجهة نظر الفن المعماري، وبما يؤدي له من جمال تشكيلي، وتورد المعاجم الأوروبية إلينا أنّ فن المعمار يَستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر[2].

1 – ب) فــــي الاصطـــلاح:

ونجد لكلمة بناء في الموروث العربي آثارا ضربت في القدم، إذ عندما ذُكر للفرزدق شعر الكميت قال: « إنه وجد آجُرًا وجِصاً فبني »[3]، أي أنه وجد مادة غنية لأشعاره فأحسن في نظمه. ومعنى هذا أن فكرة البناء الشعري كانت في تصور العرب منذ القديم، ولاشك أنهم استلهموها من فن بناء العمارة، ونظروا إلى القصيدة الشعرية على أنها كالعمارة في البناء حيث أُخذت جزءًا فجزءًا من هذا المتاح العام، ثم أجريت على هذه الأجزاء عمليات كفاحية عديدة، حتى قام البناء، وبعبارة أوضح هو أن الشيوع الشعري كحالة عامة ومتاحة بمنزلة التراب والماء من الأرض حيث يؤخذ جزء من هذا الشيء العام الشائع و تجرى عليه بعض العمليات المحوّرة له حتى تتكون الآجرة الأولى فالأخرى ، وبتحويرات معينة بنائية تُنجز عملية التشييد للعمارة ، وهكذا حال القصيدة[4] .

ولقد تحدث النقاد قديما وحديثا في هذا المصطلح كلٌ حسب مفهومه.

---

[1] _ محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، دط، دت، مادة بنى، ص136. وينظر: صلاح فضل، نظرية بنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، د ط، د ت، ص 175.

[2] _ ينظر: صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد الأدبي، ص 175.

[3] _ شوقي ضيف: العصر الإسلامي، دار المعارف، ط12، د ت، ص 324.

[4] _ ينظر: أحمد عقون، البناء الفني في شعر ابن حمديس الصقيلي ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه الدولة في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري قسنطينة، 2000/2001، ص42.

أ/ عنـــد النقـــاد العرب القدمـــاء:

ارتبط مصطلح البنية عند معظم النقاد القدامى بصناعة الشعر، و لعل أهم من تعرض لذلك نجد:

*** أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ(ت 255 هـ): يرى "الجاحظ" أنّ جودة الشعر تكمن في مدى تلاحم أجزائه، و تماسكها، فيقول: « وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بذاك أنه أفرغ إفراغا جيدا وسبك سبكا واحدا ... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متّفقة مُلّسا، وليّنة المعاطف سهلة ... ورطبة مواتية، سلسلة النظام، خفيفة على اللسان؛حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، و حتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد . »[1] وبهذا يتضح بناء الشعر عند"الجاحظ" .**

*** ابن طبـــاطبا (ت 322 هـ): تحدث "ابن طباطبا" عن تلاؤم معاني الشعر لمبانيه، وعن بناء القصيدة، و الجمع بين مكوناتها من معان وألفاظ وقواف وأوزان، ليتم الوصول في نهاية الأمر إلى البناء الذي أراده الشاعر، حيث يقول: « ... إنّ الشاعر إذا أراد بناء قصيدته مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه... »[2]. فالبناء الشعري من هذا المنظور؛ هو تراكيب لفظية موزونة ومقفاة، والمعنى سابق لها، وسنفصل ذلك في معرض حديثنا عن بنية القصيدة الجاهلية.**

*** قدامة بن جعفر (ت 337 هـ): ذكر "قدامة" لفظة "بنية" في عدة مواضع من كتابه "نقد الشعر"، ولعل أولها عند حديثه عن التصريع حيث يقول: « لأن بنية الشعر إنما هي التصريع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر »[3].**

---

[1] - أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1418هـ/1998م، ص67.

[2] _ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982، ص11.

[3] _ أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، د ط، ص90.

وقال في موضع آخر في معرض تعليقه عن شعر امرئ القيس: « فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال »[1].

ويقول أيضا في كتابه "جواهر الألفاظ": « وأحسن البلاغة التصريع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة وصحة التقسيم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الوصف وتكافؤ المعاني ... »[2].

جعل"قدامة" خاصية التصريع والتقفية في بنية الشعر لها بليغ الأثر في شعريته وفي زيادة بعده عن النثر ويتضح هذا في مقولته الأولى، أما في الثانية فقد خص حديثه عن امرئ القيس ومدى امتلاكه من ناصية اللغة في بنية شعره وتركيبه، ونجده في المقولة الأخيرة يدعو الأديب وخاصة الشاعر إلى مراعاة اتساق البناء وانسجام التركيب إضافة إلى اعتدال الوزن والحث على الإيجاز، واستعمال كافة وسائل البيان، وهذا دليل واضح على اعتناء"قدامة" البالغ ببناء النص بناءً راقيا.
*** ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـــ): أَوْلَى"ابن رشيق" في كتابه"العمدة" البيت من الشعر عناية فائقة، واعتبره أساس البناء الشعري، وفي هذا المضمار يقول: «... والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون ... وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين و الأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما سوى ذلك من الشعر فهو زينة، فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لأستغني عنها... »[3]. ركّز"ابن رشيق" على ثلاثة عناصر أساسية في بناء البيت وهي: المعنى والوزن والقافية.**

وبهذا يصبح البيت من الشعر المسكن الرمزي الذي يحتله المعنى، ويزينه الوزن و القافية.

---

[1] _ المرجع نفسه: ص155.

[2] _ قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، دار الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، 1932، ص3.

[3] _ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد طه، دار الجيل، بيروت، د ط، 1981، ج1، ص121.

*** عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هــ): يقول "الجرجاني" في معرض حديثه عن الفصاحة: « ... وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدةً وتسميها شيئا فشيئا، وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجوزة في الباب المقطع وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع »[1].**

اعتبر "الجرجاني" أن نظم الكلم ينطلق من تصور بناء القول في الذهن، ثم يتم إخراجه إلى الواقع في شكل عمل فني مكتمل، فالبناء يكون في الذهن قبل الواقع مما يزيد في جودة النظم، وهكذا يقر في أذهان العرب شكل البناء الشعري الأمثل للقصيدة الشعرية.

*** حازم القرطاجني (ت 684 هــ): تحدث "حازم" على البنية في معرض كلامه عن قدرة المقصد من الشعراء على الجمع بين المعاني والأغراض المتعددة حيث قال: « إذا كان الشاعر مقتدرا على النفوذ من معاني جهة إلى معاني جهة أو جهات بعيدة منها ... بالغا الغاية القصوى من التهدي إلى أحسن ما يمكن أن تكون بنية غرضه وكلامه عليه من المعاني الشديدة العلقة بغرضه ... قيل فيه أنه بعيد المرمى »[2].**

ب/ عنـــد النقـــاد المعاصريـــن:

ب – 1) النقـــاد العـــرب:

*** زكريا إبراهيم: يقول في معرض حديثه عن البنية إنّها: « لم تعد مجرد مفهوم علمي أو فلسفي يجري على أقلام علماء اللغة، وأهل الأنثروبولوجيا، وأصحاب التحليل النفسي وفلاسفة الإبستومولوجيا، أوالمهتمين بشؤون الثقافة فحسب، بل أصبحت أيضا المفتاح العمومي الذي يهيب به رجل الأعمال والنقابي، وعالم الاقتصاد والمربي والنحوي والناقد الأدبي ... »[3].**

---

[1] _ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، الأنيس، السلسلة الأدبية، الجزائر، 1991، ص(53، 54).

[2] _ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص(323، 324).

[3] _ محمد مهران رشوان: مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1404هــ |1984م، ص127.

* صلاح فضل: نجد الدكتور "صلاح فضل" يورد مجموعة من التعاريف للبنية، ولعل أبسط هذه التعاريف في نظره على: « أنها كلٌّ مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه »[1]، ويقول: « إن البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وإن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى »[2]. وبهذا يكون تحديد "صلاح فضل" للبنية في مدى علاقتها مع العناصر المكونة لها، ومدى تماسكها وترابطها فيما بينها.

ب – 2) النقــاد الغــرب:

إن لعلم اللغة دورا مهما في تحديد مفهوم البنية (البناء)، فالدراسات اللسانية التي انطلقت من العالم السويسري "دو سوسير" لفتت الانتباه إلى بنية القصيدة من خلال التفكير في إيجاد لغة تتحرى العلمية في تحليل الأدب، وعلى هذا الأساس تقوم البنيوية بعزل النص عن كل ما هو خارج عنه في إطار بنيته الداخلية. وعليه فإن مفهوم البنية « يشكل كلا المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية. فالعمل الفني فقد اعتبر إذن نظاما كليا من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا »[3].

ويرى "لالاند" أنّ البنية:« نسق أو كل مؤلف من ظواهر متضافرة، بحيث تكون كل ظاهرة فيها تابعة للظاهرة الأخرى، ولا يمكن أن تكون ما هي عليه إلا في علاقتها بتلك الظواهر »[4].

أما "كلود ليفي شتراوس" زعيم هذا الاتجاه فيرى أن: « البنية تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى »[5].

---

[1] _ صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد الأدبي، ص 176.
[2] _ صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد الأدبي، ص 180.
[3] _ المرجع نفسه: ص 176.
[4] _ زكريا إبراهيم: مشكلة البنية مكتبة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص43.
[5] _ المرجع نفسه: ص 35.

ونجد البنية عند "جولدمان" أنها:« النظام، أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره، هذه العناصر التي تتحد طبقا لعلاقتها داخل الكل الشامل »[1]. ويضمِّن الناقد "جان بياجية" البنية ثلاث خصائص وهي الشمول والتحول والتحكم الذاتي[2]. و« تعني الشمولية التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلا لعناصر متفرقة ... فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع؛ لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها الشمولية، ولذلك فالبنية غير ثابتة، وإنما هي دائمة التحول وتظل تُوِّلد من داخلها بنى دائمة الوثب. أما التحكم الذاتي في لغة بياجيه، فهو أن تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها »[3].

أما البنية الأدبية فهي « تصور تجديدي من خلق الذهن، وليست للشيء؛ فهي نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل »[4]. وهذا يشير إلى أن مصطلح البنية في الأدب ليس شيئا ماديا، وإنما هو تصور مجرد يقوم على أساس الرموز التي يستوجب على المتلقي تقصيها، وتتبع الاحتمالات الناجمة على الشيء الذي يتم البحث فيه. وتكشف دراسة البنية عن جماليات النص الشعري من خلال اكتناه مواطن الشعرية فيه، حيث تحقق البنية شعريتها عن طريق ما تكتسبه من خصوصية داخلية، تتجلى في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، فالبنية تمتلك طاقة تفسيرية للموضوع المعطى، وتتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الإبداعية التي يعبر عنها وبها الشاعر لأنها تلعب دورا رئيسيا في المعالجة الإدراكية للنص.

---

[1] _ صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد، ص 129.

[2] _ ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص (33، 34)

[3] _ صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد الأدبي، ص 293.

[4] - صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر،مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ع1، 1994، ص439.

وهذا يعني أن البنية تكشف عن الجوانب الخفية للنص الشعري فهي لا تكتفي بدراسة الوحدات اللغوية التي قد تفتقر دلاليا إلى تكملة ما، ولذلك تؤدي الدراسة الدلالية دورا مهما في تحليل المدلول الذي ينفتح إلى إمكانات متعددة، تنقل البنية من الثبات والجمود والموت إلى الحركة والحيوية والحياة التي تدل على التحولات المستمرة لبنية القصيدة[1].

وعلى كل حال فإنه ليس من المستطاع في هذه الوقفة أن يلم البحث بجميع تعاريف كلمة بنية أو بناء، وأن يقدم الملامح العامة لجميع آراء البنيويين المعاصرين، ومع هذا يقود تقصي مصطلح البنية (البناء) إلى جملة من النقاط تسهم في إضاءة جوانبها، ولعل أهمها[2]:

1 - تعدّ البنية مدا مبشرا للدراسات اللسانية التي تتوخى إيجاد لغة تتحرى العلمية في تحليل الأدب.

2 - استبدال ثنائية الشكل والمضمون، وذلك أن نظام البنية يقوم على حركة العلاقات في البنية ما بين الدال والمدلول من ناحية، وما بين الدوال بعضها مع بعضها الآخر من ناحية أخرى، وعلى هذا الأساس لم نعد نرى أي أثر لما يسمى بالشكل والمضمون.

3 - قيمة البنية ليست في جوهرها، وإنما فيما تؤسسه من علاقات، و هذه العلاقات تتوقف فيها بعض الأجزاء على بعضها من ناحية، وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى.

4 - إنّ دراسة البنية في أي نص إبداعي يعني عزل النص عمّا هو خارج عنه، ودراسته في إطار بنيته الداخلية.

5 - تتحدد البنية في إطار النسق، بحيث يكتسب كل عنصر فيها قيمته من مقابلة لما يسبقه أو يلحق به من عناصر.

---

[1] _ ينظر: فورار محمد، بنية القصيدة الهذلية في الجاهلية والإسلام ، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري قسنطينة، 1426هـ |2006م، ص 28.

[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

ومن خلال ما سبق فإن ما يهم الأديب في بنائه الأدبي، هو اختيار الكلمات والعبارات والصور التي تتميز بدور قوي وجمالي في عملية البناء، وأن يعمل ما أمكن ليبني فنا خالدا، فكم من أعمال أدبية عمل فيها أصحابها كل جهودهم فأنتجوها رائعة، بقت خالدة على مدار الزمن، في حين نجد بعض الأعمال لم تتعدّ حدود أذهان أصحابها، فالسّر يكمن إذن في جودة البناء الفكري وتجسيده في البناء العملي الفني ليخرج النص المبني على أحسن صورة تضمن له مكانته، وديمومته.

2 – البنـــاء الفنـــي:

إنّ البناء الفني في العمل الأدبي إنما هو عملية إبداعه وإنشائه وإخراجه إلى عالم الوجود في شكل من الأشكال أو صورة من الصور، فليست القصيدة الشعرية مثلا « ضربا من المهارة في صياغة أبيات من الشعر، وإنما هي بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى، إنها عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتا، ولكن كل بيت خاضع لما قبله لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات، فهو خيط من النسيج يدخل في تكوينه ويساعده على تشكيله، وليست القصيدة خواطر مبعثرة تتجمع في إطار موسيقي، إنما هي بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجا من الفكر والشعور ... إن القصيدة مجموعة من عناصر مترابطة متداخلة تصورها بصيرة الشاعر لتصور خبرته ومعرفته إزاء حدث نفسي أو كوني ... فهي ليست أفكر تجمع من هنا ومن هناك، إنما هي خبرة تامة للشاعر بمجموعة من المشاعر والأفكار والأحاسيس من خلال موضوع معين من موضوعات الحياة »[1].

ثم إن البناء الفني لأي عمل أدبي إنما هو زبدة امتزاج بين صوره النفسية ومادته، واتحاد عمله الرؤيوي بمبناه، وتكافؤ شكله مع مضمونه شرط أن تتوفر له الوحدة الفنية التي تجعله موضوعا له ماله من تأثير على العقل والعاطفة معا.

[1] _ شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، د ت، ص153.

وقد أشار العرب منذ القديم إلى عملية الإبداع والبناء الفني عند الشعراء على وجه الخصوص، إذ يقول "الجاحظ": « ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه فيجعل عقله ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه »[1].

ويأتي بعده "ابن أبي الأصبع" ليشير إلى القضية نفسها فيقول: « التهذيب عبارة عن ترديد النظر في الكلام بعد عمله لِيُنَقَحَ ويُنْتَبَهَ منه لما مرّ على الناثر أو الشاعر حين يكون مستغرق الفكر في العمل، فيغير منه ما يجب تغييره، ويحذف ما ينبغي حذفه، ويصلح ما يتعين إصلاحه، ويكشف عمّا يَشْكُلُ عليه من غريبة وإعرابه، ويحرّر ما لم يتحرر من معانيه وألفاظه حتى تتكامل صحته وتروق بهجته »[2].

ثم إن الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر أثناء نظمه لقصيدته أو لقصائده الشعرية، لها تأثير بالغ على بنائه الفني؛ فهو مطالب باختيار الوقت والحالة الملائمين لبنائه الفني ولإبداعه الشعري.

وقد أشار "بشر بن المعتمر" إلى الحالة النفسية المناسبة للإبداع الشعري، فقال: « خذ لنفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك، فإن قلبك في تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسنا، وأحسن في الاستماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل غرّة من لفظ كريم ومعنى بديع. وأعلم أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومُك الأطول بالكد والمطالبة والمجاهدة والتكلف والمعاودة »[3]. ويمضي قائلا: « فإن ابتليت بتكلف القول وتعاطي الصنعة، ولم تسمح لك الطبيعة في أول وهلة، وتعصى عليك بعد إجالة الفكر، فلا تعجل ودعه سحابة يومك، ولا تضجر وأمهله سواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة، وجريت من صناعة على عرق ... »[4].

---

[1] _ أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص9

[2] _ ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، تح: حفنى شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1383هـ، ج1، ص4.

[3] _ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، الكتابة و الشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1401هـ |1981م، ص152.

[4] _ المرجع نفسه: ص 153.

وهذا الرأي في الإبداع رأي صائب، إذ إنّ المبدع، إنْ بدأ عمله الإبداعي ووجد أنه مستعص، فما عليه إلا ألا يتعجّل ولا يضجر، بل عليه أن يتوقف عن عملية الإبداع فترة من الزمان ثم يعاود نشاطه، فإنه آنئذ لا يعدم الإجابة السليمة عن معاناته، وهذا الرأي لا يشعر بقيمته إلا من عانى فعلا عملية الإبداع.

والبناء الفني حسب رأي "كروتشه" لا يقوم في مضمون معين ولا في شكل محدد بالذات، وإنما يقوم في الرابطة بين المضمون والشكل معا، وعنده لا يوجد أي موضوع فني خارج الوحدة العضوية بين الخيال والعاطفة. والصورة الخالية من العاطفة هي شكل خاو، والعاطفة بدون صورة هي مادة عمياء، وكذلك يرى أن البناء الفني في حاجة ماسة إلى صناعة فنية (تكتيك)، إذ ثمّة صعوبات فيزيائية لا بد للفنان أن يتغلب عليها أثناء التعبير عن عواطفه[1].

وفي رأي "عساف" فإن الشعر بصفته بناءً فنيا ليس صيغا كلامية خاوية مفرغة من شحنات الشعور وبوارق الفكر وإشراق الخيال، وإنما هو قائم على جمالية التعبير والمعنى وإن كان هناك من يرى فرقا بين الشكل والمضمون، فإن الرأي الصائب أنّ الأدب الرفيع هو الذي ينتفي فيه مبدأ هذه الثنائية [2].

والشاعر في أثناء بنائه لقصيدته، لا محالة، يكون في صراع مع المادة المستخدمة التي هي اللغة والعبارات والصور، فهو يحاول التغلب عليها وتطويعها لأغراضه، ولهذا فإن عملية المراجعة التي يقوم بها الشاعر لقصيدته بعد الانتهاء من نظمها تعدّ غاية في الأهمية، لأنها مرحلة من مراحل بناء تلك القصيدة ومحاولة الارتقاء بها إلى درجة من الفنية.

ويعد "ت. س. إليوت" هذه المرحلة مهمة جدا بالنسبة للفنان، فهو يرى أنّ عملية الإبداع في مجموعها لا تخرج عن كونها عملية نقدية، لأن الكاتب الذي يختار تراكيبه ويصوغها وينتقي

---

[1] _ ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1984، ج2، ص259.

[2] _ ينظر: ساسين عسّاف، الصورة الشعرية ونماذج من إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص13.

مضامينه ومعانيه إنما هو مبدع بقدر ماهو ناقد، ومن هنا فإن عمليات الاختيار والصياغة والاختبار هي عمليات نقدية بقدر ما هي إبداعية، ويصل "إليوت" إلى نتيجة أن نقد الكاتب أو الشاعر لإنتاجه الخاص يعدّ أعظم إنتاج في النقد شريطة أن يكون هذا المبدع ذا خبرة وحذق ومهارة، تساعده على تقييم عمله من الوجهة الفنية الخالصة [1].

ومن هنا، فإن دراسة الشعر، من حيث بناؤه الفني ليس دراسة لقالبه مجرّدة عن الشعر وإنما تكون الدراسة مرتبطة أوثق ارتباطا بعاطفة الشاعر وعقله وقدرته النفسية، ومنه أيضا فإنه من يردْ أن يقيّم عملا فنيا فلا بدّ أن يتمعن الفن وصاحبه.

ثانياً: شعـــر المخضرميـــن

إن الحديث عن المخضرمين حديث يطول، رغم الدراسات العديدة التي تناولت الشعراء المخضرمين، خاصة في فترة صدر الإسلام، غير أن معنى الخضرمة يبدو حائرا، وتحديد المخضرمين وفهم أشعارهم ليس بالأمر السهل، وقبل التطرق إلى ذلك، يجدر بنا في هذا المقام توضيح معنى الخضرمة.

1 - حـــدّ الخضرمـــة:

الخضرمة بمعناها العام تعني أن يعيش الرجل في عصرين مختلفين. ويقول "حسن عباس" في هذا الصدد: « و لما كان الإسلام أكبر نقلة في حياة العرب، وكان فارقا بين حياتين مختلفتين، سمى الرجل الذي عايش مرحلتين مخضرما، وكذلك نجدهم يرون فارقا بين الدولتين الأموية والعباسية، فالأولى دولة عربية، والأخرى دولة أمية، وسموا من عاش في الدولتين أيضا مخضرما، ويختفي مصطلح الخضرمة بعد ذلك، فلا يستعمل إلا في سبيل المجاز ... »[2].

---

[1] _ ينظر: أحمد عقون، البناء الفني في شعر ابن حمديس الصقيلي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه الدولة في الأدب العربي القديم، ص46.

[2] _حسن عباس: قضايا الشعر في صدر الإسلام، دار الشاعر للطباعة، طنطا، د ط، 2004، ص80.

يرى "حسن عباس" أن الخضرمة تطلق على الرجل الذي عاش في عصرين متباينين، لكن العرف استقر على إطلاق وصف المخضرم على من أدرك الجاهلية والإسلام، ولكننا حين نتتبع هذا الوصف نجد له دلالات أخرى، وإن كانت مرتبطة بما انتهى إليه العرف[1]، ففي قواميس اللغة ومعاجمها، تعددت وجهات النظر لمصطلح الخضرمة.

جاء في "اللسان": « بئر خِضرم: أي كثير الماء، وماء مُخَضرم وخضارم: كثير، والخِضرم: الكثير من كل شيء، وناقة مخضرمة قطع طرف أذنها، وقيل المخضرمة من النوق والشاة المقطوعة نصف الأذن، وأصل الخضرمة أن يضع الشيء بين بين، فإذا قطع بعض الأذن فهي بين الوافرة والناقصة »[2].

ونجد في كتاب"العين" للخليل بن أحمد الفيراهيدي في باب الخاء، « خضرم: شُبِّه الجواد ببئر خَضرم، أي كثير الماء. ورجل مُخَضرم، أي ناقص الحسب. والخَضرمة: قطع إحدى الأذنين خاصة، وهي سمة أهل الجاهلية، وامرأة مخضرمة، أي مخفوضة. ولحم مخضرم: لا يُدرى أمِن ذكر هو أم من أنثى؟. والمخضرم من الناس: الذي كان عمره نصفا في الجاهلية، ونصفا في الإسلام، والخضرمة: هرم العجوز وفضول جلدها »[3].

أما معناها في قاموس "محيط المحيط"، فـــ« الِخضْرم: البئر الكثيرة الماء والبحر الغطمطم، والكثير من كل شيء. ومنه قول المتنبي يمدح سيف الدولة:

يكلّف سيف الدولة الناس همّه *** وقد عجزت عنه الجيوش الخضارم

والِخضرم: أيضا الواسع الجواد المعطاء، وفي "الصِّحاح" الخِضرم: وهو الكثير الماء. وكل شيء كثير واسع فهو خِضرم، والجمع خضارم. والمُخضرم: من لم يختتن، ومن مضى نصف عمره في الجاهلية ونصفه في الإسلام تشبيها بالناقة المخضرمة، كأنما ذهب من عمره في الجاهلية ساقط لا يعتد به، أو هو من أدرك الجاهلية والإسلام، أو شاعر أدركهما كلبيد العامري ... والناقص

---

[1] _عبد الحليم حفنى: الشعراء المخضرمون. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د ط، 1983، ص8.

[2] _ابن منظور: لسان العرب دار صادر، بيروت، ط3، 2004، مادة (خضرم)، مجلد 5، ص91.

[3] _ الخليل بن أحمد الفيراهيدي: العين، ترتيب وتح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، باب الخاء، المجلد 1، ص416.

الحسب، والدعيُّ ومن لا يعرف أبوه، أو ولدته السراري، والطعام التافه أي لا طعم له والماء بين الثقيل والخفيف..»[1].

وإنّ المتتبع للمعاجم والقواميس اللغوية، يجدها لم تستقر على مفهوم محدد للخضرمة، وإنما تناولتها من زوايا متعددة فتعددت دلالتها، وعليه سنحاول الوقوف على بعض الدلالات وتوضيحها في النقاط التالية:

1 - الكثرة والسعة: وردت بهذا المعنى في "اللسان" (بئر خِضرم كثير الماء، وماء مخضرم وخضارم كثير)[2]، وجاء في القاموس المحيط: (الخضرم كزبرج، البئر الكثيرة الماء، والبحر الغطمطم، والكثير من كل شيء) [3]، وقالوا: كل شيء واسع خضرم، والخِضْرِم: الجواد الكثير العطية [4].

2 - القطع: وورد في كلام العرب كما جاء في القواميس اللغوية، ناقة مخضرمة: قُطع طرف أذنها، وقيل المخضرمة من النوق والشاة المقطوعة نصف الأذن[5]. وقال الأصمعي: « أسلم قوم على إبل فقطعوا آذانها، فسمّي كل من أدرك الجاهلية والإسلام مخضرما »[6].

3 - الهجنة والنقص: جاءت الخضرمة بمعنى الهجين، والمختلط النسب، والذي لا تعرف حقيقة أصله فاستُعمِلت لمن كان أسود و أبوه أبيض، وكذا للدّعي وناقص الحسب، ومن ولدته السراري[7]. وتدل على النقص سواء أكان ماديا أم معنويا، ومن ذلك قولهم طعام مخضرم إذا كان حقيرا تافها، ولحم مخضرم إذا لم يعرف أهو من ذكر أو من أنثى؟، فاللحم لا عيب فيه لذاته، لكن الشك في مصدره يجعله أقل درجة من اللحم المعروف الأصل[8].

---

[1] _ بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، ساحة رياض الصلح، بيروت، د ط، 2003، ص 238.

[2] _ ابن منظور: لسان العرب، مادة (خضرم)، ص91.

[3] _ مجد الدين الفيروز أبادي،: القاموس المحيط، ط2، مادة (خضرم)، ج4، ص108.

[4] _ ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خضرم)، ص91.

[5] _ ينظر: المصدر نفسه، مادة (خضرم)، ص91.

[6] _ابن قتيبة: المعارف، المكتبة الإسلامية، مصر، ط1، 1934، ص249.

[7] - ينظر: يحي الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط5، 1998، ص54. وحسن عباس: قضايا الشعر في صدر الإسلام، ص81.

[8] _ ينظر: عبد الحليم حفني، الشعراء المخضرمون، ص09.

4 - المدرك لعصرين: وقد قصد بالكلمة من أدرك عهدين فقالوا: « رجل مخضرم إذا كان نصف عمره في الجاهلية، ونصفه في الإسلام، مثل لبيد وغيره ممن أدركهما »[1]. فهذا المفهوم يمس المعنى الاصطلاحي، الذي نسعى إلى تحديده.

وإذا حاولنا أن نربط بين المعاني السابقة المتصلة بالسعة والقطع والهجنة والخلط، وبين الشاعر الذي شهد عصرين مختلفين، نجد أن الصلة بين الماء المتناهي في الكثرة والسعة، وبين المعنى الذي نريد، هو أن الرجل قد استوفى الأمرين، أمر الجاهلية وأمر الإسلام، فكان كثير المشاهد واسع العمر، فالسعة هي الصلة الجامعة بين المعنيين. أما القطع فصلته واضحة، فكأن الشاعر قطع عن الكفر إلى الإسلام، أما الهجنة فمعناها وارد أيضا، فالمسلم لا يمكن أن يفاخر بدين الجاهلية، كما لا يفاخر الهجين بأصله[2].

هذا بالنسبة للخضرمة، لكن يبقى التساؤل المتبادر للذهن، من هو الشاعر المخضرم ؟، هل هو من شهد عهدين مختلفين فحسب، أم هناك تحديدا آخر؟

2 - ماهيــــة الشاعـــر المخضـــرم:

2 أ) - فـــي بيئـــة القدمـــاء:

إن قضية الشاعر المخضرم قضية تحتاج إلى توضيح وتمحيص دقيقين، فهل نعدّ كل شاعر أدرك الجاهلية والإسلام مخضرما؟، وهل إذا كان هناك شاعر أدرك الجاهلية والإسلام، ولكنه لم يقل شعرا في الجاهلية، وإنما كان شعره كله في الإسلام، يُسَمّى شاعرا مخضرما؟، وإذا كان الأمر كذلك، فما الفارق بين هذا الشاعر، والشاعر الذي نشأ في الإسلام؟، فكلاهما كان شعره في الإسلام وحده، ومثل هذا يقال عن شاعر أدرك الجاهلية والإسلام لكنه لم يقل شعرا في الإسلام، وإنما كان شعره كله في الجاهلية، هل يسمى شاعرا مخضرما ؟، وإذا كان كذلك، فما الفارق بين هذا والشاعر الجاهلي الذي لم يدرك الإسلام؟، فكلاهما كان شعره في الجاهلية وحدها، للإجابة عن هذه التساؤلات، نعرض بعض الأقوال التي تبين معنى الشاعر المخضرم[3].

---

[1] _ ابن منظور: لسان العرب، مادة (خضرم)، ص91.

[2] _ ينظر: يحي الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، ص(54، 55). وحسن عباس: قضايا الشعر في صدر الإسلام، ص(80، 81).

[3] _ ينظر: عبد الحليم حفني، الشعراء المخضرمون، ص19.

فالرجل المخضرم عند أهل اللغة ومنهم صاحب "المحكم" هو من كان نصف عمره في الجاهلية ونصفه الآخر في الإسلام، والشاعر المخضرم عند الجوهري في "الصّحاحُ" هو « الذي أدرك الجاهلية والإسلام مثل لبيد »[1]، ولم يشترطوا لذلك صحبة ولا إسلاما. ويقول ابن قتيبة: « وإنما يكون مخضرما إذا أدرك الإسلام وهو كبير، فلم يسلم إلا بعد الرسول الله ص»[2]. وهو في هذا يُسقط من مفهوم المخضرمين الشعراء الذين أسلموا في عهد الرسول - ص - وهم كثرة المخضرمين، وهذا التحديد هو قريب من تحديد أهل الحديث للمخضرم، فقد قال "السيوطي" في شرح "التقريب": « المخضرم في اصطلاح أهل الحديث هو الذي أدرك الجاهلية وزمن النبي ص ولم يره »[3].

ومعنى هذا أنّ للخضرمة عند أهل الحديث شروطا أربعة هي:

1 - إدراك الجاهلية.

2 - إدراك الإسلام.

3 - عدم الصحبة.

4 - أن يكون الإسلام في عهد النبوة.

والإخلال بشرط من هذه الشروط يخرج عندهم من حد الخضرمة، فلا بد من إدراك الجاهلية، ولا بد من الإسلام، واشترطوا عدم الصحبة لأن من كانت له صحبة خرج من حد الخضرمة وعدّ من الصحابة، واشترطوا الإسلام في عهد النبوة، لأن من أسلم بعد ذلك عُدّ من التابعين. ولو يعتمد هذا التعريف لأسقطنا الغالبية العظمى من الشعراء المخضرمين، وفي مقدمتهم شاعرنا "حسان بن ثابت"، وبهذا تكون الخضرمة عند أهل اللغة والأدب أعم، فهم لا يشترطون

---

[1] _ الجوهري، الصحاح، مادة (خضرم).

[2] - ابن قتيبة: المعارف، ص249.

[3] - عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، طبعة بولاق، د ط، 1299هـــ، ج1، ص245.

في الشاعر المخضرم سوى أن يكون الشاعر أدرك الجاهلية وعايش الإسلام، ولا يشترطون صحبة ولا إسلاما.

2 ب)- فـــي بيئـــة المحدثيـــن:

وللمحدثين رأيهم في الشاعر المخضرم، فقد عبّر الدكتور "محمد إبراهيم جمعة" عن رأيه في ذلك بقوله: « ... من أدرك الجاهلية والإسلام، وأنشد شعرا إسلاميا متأثرا بالدين الجديد وأحداثه كحسان بن ثابت، والنابغة الجعدي وكعب بن زهير، أما الجاهلي الذي أدرك الإسلام ولم ينشد شعرا، أو لم ينشد غير بيت كلبيد، أو أنشد شعرا غير متأثر بالعهد الجديد، ولا يكاد يختلف في طوابعه عن جاهليته كالخنساء والحطيئة، وغيرهما فإنه لا يعدّ من طبقة المخضرمين »[1].

إن هذا القول فيه نظر، فكيف لنا إخراج "لبيد" من زمرة الشعراء المخضرمين، فحين نجد "الجوهري" يضرب به المثال في "صحاحة"؟، وكيف نخرج الخنساء والحطيئة وكلاهما أسلم وقال شعرا في الإسلام؟. إضافة إلى أنه اشترط التأثر بالإسلام، فأين نعد شعراء اليهود والنصارى الذين عاشوا في هذه الفترة، ولم يسلموا أصلا؟. ولعل هذا الرأي متأثر بما جاء به "شوقي ضيف" في كتابه "العصر الإسلامي"، حيث يقول: « مما لا ريب فيه أن شعراء القبائل ظلوا ينظمون شعرهم بالصورة الجاهلية إلى أن دخلوا في الإسلام، وكان الموت قد سبق إلى كثير منهم، فماتوا قبل إسلامهم، وحري بهؤلاء أن يدخلوا في غمار الجاهلية، فهم ليسوا مخضرمين بالمعنى الصحيح للخضرمة ... »[2].

علّق الدكتور "حسن عباس" عن ذلك بقوله: « وهذه مغالطة منطقية، فالشعراء الذين عاشوا في الجاهلية وقالوا فيها شعرا، ثم عاشوا في صدر الإسلام وقالوا فيه شعرا، هم شعراء مخضرمون من غير شك أسلموا أو لم يسلموا ... »[3]. ومن هذا التعليق نستنتج أنه لا علاقة للدين بالخضرمة في قول الشعر، فالشرط الأساس هو قول الشعر في المرحلة الجاهلية وفي المرحلة الإسلامية.

---

[1] - حسن عباس: قضايا الشعر في صدر الإسلام، ص88.

[2] - شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص46.

[3] - حسن عباس: قضايا الشعر في صدر الإسلام، ص89.

وإذا تتبعنا أهم التعاريف عند المحدثين وجدناه عند "هنية الكاديكي"، حين تقول في شأن الشاعر المخضرم: « إن الشاعر المخضرم - كما نراه - هو الذي أدرك الجاهلية والإسلام، وأنتج في الإسلام شعرا، سواء أسلم أولم يسلم، ولا يعيبه عدم تأثر شعره بالإسلام إذا غلبت عليه الرواسب الجاهلية، فلا نسقط من سلك المخضرمين الذي مات قبل إسلامه، ولا لبيد الذي لم ينتج شعرا كثيرا بعد إسلامه، ولا الحطيئة والخنساء وغيرهما لغلبة الطبائع الجاهلية عليهم ... »[1].

يعتبر هذا المفهوم مقنعا، غير أنّ قليلا من التمحيص في قولها: (وأنتج في الإسلام شعرا) يدعو إلى التساؤل: هل يكفي قول الشعر في الإسلام فقط، حتى لو لم يقل شعرا في الجاهلية؟ فلو أن رجلا عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام شيخا، ونجم له شعر في الإسلام، هل نعدّه مخضرما؟، الجواب: لا، لأنّ الشاعر المخضرم من قال الشعر في الجاهلية والإسلام.

ومن هذه الأقوال نخرج بأنّ هناك فرقا بين أن نقول: هذا رجل مخضرم، وأن نقول: إن هذا شاعر مخضرم، فالأول يقصد بخضرمته أنه جمع بين الدينين، دين الجاهلية ودين الإسلام، أما حين نتحدث عن شخص بوصفه شاعرا، فنقول: إنه مخضرم، فالخضرمة هنا منصبة على شاعريته لا على تدينه، أي أن شعره تناول العهدين عهد الجاهلية وعهد الإسلام[2].

ومنه يمكن إبراز ملامح الشاعر المخضرم في النقاط التالية:

1 - أن يكون عاش في عصرين، عصر الجاهلية وعصر الإسلام، لأن من عاش في عصر واحد لا يُعدّ مخضرما، إنما يُعدّ جاهليا أو إسلاميا.

2 - أن يكون له نصيب من الشعر في العصرين (الجاهلية والإسلام)؛ أي له قدر صالح من الشعر في الجاهلية وله قدر صالح من الشعر في الإسلام، لأن من عُرف بالشعر في الجاهلية، وأخرس عنه لسبب من الأسباب في الإسلام فهو شاعر جاهلي من غير شك، والذي عاش في الجاهلية ولم يُعرف بالشعر إلا بعد الإسلام فهو شاعر إسلامي .

---

[1] _ المرجع نفسه، ص(92، 93).

[2] _ ينظر: عبد الحليم حفني، الشعراء المخضرمون، ص(19، 20).

3- لا تشترط الصحبة - صحبة النبي ص - في الشاعر المخضرم، قد يكون الشاعر صحابيا، وهو في الوقت نفسه مخضرم، مثل شاعرنا "حسان بن ثابت" عكس ما جاء به أصحاب الحديث، فهو شاعر مخضرم وله شرف الصحبة.

4- لا دخل للدين في الخضرمة، فالشاعر الذي شهد عهد الجاهلية وبقي على دينه فهو مخضرم، حتى لو لم يتأثر بالدين الجديد، وبقي نظمه للشعر على نمطه الجاهلي. فالخضرمة لا تطلق إلا على الشاعر الذي له شعر في الجاهلية وشعر في الإسلام، حتى تتحقق الخضرمة في شعره، فالخضرمة في الشعر غير الخضرمة في الدين[1].

ومن خلال ما سبق يمكن أن نخرج بمفهوم يُقرب صورة شعر الشاعر المخضرم في الأذهان فالتعريف الذي نرتضيه هو: « الشاعر الذي عُرف بالشعر في عصر الجاهلية، ثم عاش في صدر الإسلام وقال شعرا فيه، ولا يُشترط بعد هذا أن يكون الإسلام قد أثّر في شعره أو يكون قد أسلم أصلا ».

فشعر المخضرمين - إذن - هو ذلك الفن الذي عاش مع صاحبه في الجاهلية ورافقه في الإسلام.

[1] _ ينظر: المرجع نفسه، ص22، وينظر: حسن عباس: قضايا الشعر في صدر الإسلام، ص91.

الفصل الأول

القصيدة العربية بين الجاهلية والإسلام

أولاً: بنيـــة القصيـــدة الجاهليـــة

ثانياً: بنيـــة القصيـــدة فـــي صـــدر الإســـلام

ثالثاً: أثر الإسلام في الشعراء المخضرمين وشعرهم

القصيدة العربية بين الجاهلية والإسلام

أولاً: بنيـــة القصيـــدة الجاهليـــة

لقد حدد عديد النقاد والدارسين بنية القصيدة الجاهلية ورسموا معالمها، وجعلوها نموذجا يحتذى به. وقبل التطرق لذلك نقدم مفهوما للقصيدة، ونتعرف على أهم أنماطها.

1 – مفهـــوم القصيـــدة:

إنّ تمعن قواميس اللغة في مفهوم القصيدة نجد أكثرها يذهب إلى أنّ: « القصيد من الشعر ما تم شطر أبياته، أو شطر أبنيته »[1]. أما سبب تسميته قصيدا فقيل: « لأنه قصد واعتمد، أو لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد، والمعنى المختار. وقيل سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا، ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده، ولم يقتضبه اقتضابا ... »[2].

وأكد "ابن رشيق" ما ذهب إليه اللغويون في تعريف القصيدة فقال: « إن اشتقاق القصيدة من "قصدت إلى الشيء" كأنّ الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة »[3].

والملاحظ على هذه التعريفات هو ارتباطها بالقصد في القول، وهذا الأخير ليس منوطاً بالقصيدة وحدها وإنما تشترك فيه أنماط أخرى كالرجز وغيره. وربما هذا راجع إلى استناد التعريفات إلى الأصل اللغوي، القاصر عن تقديم مفهوم شامل للقصيدة، إضافة إلى إغفال النقاد لها من هذا الجانب - أي تقديم تعريف فني لها - وأرجع الدكتور "يوسف حسين بكار" ذلك

---

1 _ ابن منظور: لسان العرب، المجلد12، مادة (قصد)، ص113.

2 _ المصدر نفسه: مادة (قصد)، ص113.

3 _أبو علي بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1420هـ/2000م، ج1، ص292.

بقوله: « ولسنا ندري لهذا سوى ما نظنه من أنهم ربما اكتفوا بالأصول والمعاني التي حددها اللغويون واحتوتها المعجمات »[1].

وقد أجمع النقاد على إعطاء الأولوية للقصيدة وفضلوها على بقية الأنماط الشعرية الأخرى.

أما التعريف الفني للقصيدة كما يرى "يوسف حسين بكار" فمشكلة من المشكلات التي شغلت النقاد الأجانب معاصرين أو غير معاصرين منذ وقت بعيد، ثم يعرض تعريفا "لكولردج" مفاده أنّ القصيدة: « ذلك النوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر، ويتميز عن بقية الأنماط الأخرى (التي تشترك معه في الهدف نفسه) بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكل الذي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل »[2]. فالتأليفات التي تستحق اسم قصيدة عنده هو الذي يمتلك متعة معينة في توقع تكرير الأصوات والوحدات العروضية، أياَ كان مضمونها[3]. ثم يعرض تعريفا "لرتشاردز" يقول فيه: « القصيدة فصل من التجارب لا تختلف في أي من صفاتها إلا بمقدار معين يتفاوت من كل صفة من هذه الصفات عن التجربة المثلى أو السوية. ونستطيع أن نعتبر هذه التجربة المثلى تجربة الشاعر حين يتأمل القصيدة كاملة بعد الانتهاء منها »[4].

ففي التعريف الأول ربط "كولردج" مفهوم القصيدة بمدى تحقيقها للمتعة، وابتعادها عن المؤلفات العلمية، أما التعريف الآخر فقد ثمّن "رتشاردز" تجربة الشاعر في تحديد هوية القصيدة بعد الانتهاء من إخراجها.

ثم يستأنف "يوسف حسين بكار" في محاولة إيجاد تعريفات للقصيدة وفق منظور النقد العربي الحديث، فلم يعثر فيه إلا على تعريف واحد - بمعنى التعريف الفني - على حد قوله "للطفي عبد

---

[1] _ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، لبنان، بيروت، ط2، 1983، ص24.

[2] _ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص22. وينظر: علي مراشده، بنية القصيدة الجاهلية، ص21.

[3] _ ينظر: المرجع نفسه، ص22.

[4] _ المرجع نفسه: ص22. وينظر: علي مراشده، بنية القصيدة الجاهلية، ص22.

البديع" في كتابه "التكامل في القصيدة العربية" مفاده: « القصيدة بناء يتركب من العناصر والقوى على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية. فالعالم الذي تتألف فيه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة »[1]، وهذا يصدق على القصيدة العربية كما يصدق على سواها.

وإذا عدنا لآراء النقاد العرب القدماء في حديثهم عن بناء القصيدة نجد أنّ أغلبهم قد عني ببناء القصيدة انطلاقا من البيت الواحد، كما يحبّذ أغلبهم استقلالية البيت عن سواه في بناء القصيدة.

2 - آراء النقاد العرب القدامى في بنية القصيدة:

2 - أ) ابن طباطبا: يتحدث "ابن طباطبا" عن بناء القصيدة تحت عنوان: صناعة الشعر، وينطبق هذا العنوان - إلى حد بعيد - عن الطرح الذي يقدمه إذ يقول: « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخض المعنى الذي بريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعني الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من معاني من غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجه فكره، ويستقصي انتقاده ويَرِم ما وَهِيَ منه، ويبدل بكل لفظة مستكره لفظة سهلة نقية ... »[2].

ويستفاد من كلام "ابن طباطبا" أن بناء القصيدة لا يشترط فيه أي ترتيب، وإنما يمكن للشاعر أن يبني كل بيت على حده ثم يجمع بين الأبيات بعد ذلك، عبر أربع مراحل:

المرحلة الأولى: تمخيض الفكرة وبلورتها في الذهن.

---

[1] _ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص23.

[2] _ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982، ص11.

المرحلة الثانية: اختيار الأسلوب أو الشكل الذي سيتم به إخراج الفكرة إخراجا شعريا.

المرحلة الثالثة: صياغة الأفكار والمعاني بعد أن يكون الشاعر قد أعدّ لها الإطار الشكلي.

المرحلة الرابعة: جمع الأبيات وتنقيحها، ورم ما وهي منها، وإبدال الألفاظ السهلة بالمستكرهة[1].

وبهذه المراحل الأربع يتم بناء القصيدة عنده.

2 - ب) ابن رشيق: ونجد "ابن رشيق" في تحديده لبناء القصيدة يفضل قيامها على البيت الواحد فيقول: « ... ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها ... »[2].

ونجده مرة أخرى يتحدث عن تلاحم أجزاء القصيدة مشبهها بجسم الإنسان فيقول: « فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحدا على الآخر وبيانه في حجة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه (أي تنقصها) وتعفى معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يتحرسون من مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان »[3].

وواضح من خلال هذا القول إنّ "ابن رشيق" مهتم غاية الاهتمام بوحدة القصيدة فقد شبهها بجسم الإنسان، فهي كائن حي، تتكون من أجزاء متناسقة متناسبة ولكل قسم أو جزء مكانة بحيث لا يغني الواحد منها على الآخر[4].

ومن خلال القولين فقد حدد "ابن رشيق" أنّ بناء القصيدة يقوم على البيت الواحد المستغني ببنائه عن غيره، وأن باتحاد هذه الأبيات تتشكل القصيدة بصورة متناسقة.

---

[1] _ ينظر: علي مراشده، بنية القصيدة الجاهلية، ص(41، 42).

[2] _ ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص420.

[3] _ المرجع نفسه: ج2، ص776.

[4] _ ينظر: صالح مفقودة، رأي ابن رشيق القيرواني في بنية القصيدة ومكانته في النقد الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع4، 2003، ص126.

2 - ج) حازم القرطاجني: قدم"حازم" تصورا لمبنى القصيدة ككل، وتأثر بآراء الفلاسفة (كابن سينا والفارابي) الذين نقلوا عن اليونانيين أغلب آرائهم في الشعر، خاصة ما يتعلق بوحدة القصيدة. لكن"حازما" فهم هذه الوحدة فهما آليا عندما جعلها تركيبا أو تأليفا لعناصر أو أجزاء منفصلة أساسا، مستقلة ببعضها عن بعض فالناظم عنده[1] « يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخيلها تتبعا للفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع هذه العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قافيه متمكنة تابعة للمعني لا متبوعة لها. ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول، ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ويستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا ... »[2].

2 - د) ابن خلدون (ت 808هـ): ونجده يقول في تعريفه للشعر: « هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه المقطعات بيتا ... وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء. فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته. ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك ... »[3]. وبهذا يؤكد"ابن خلدون" أن بناء الشعر ومنه القصيدة يقوم على البيت الواحد.

وبهذا يُعدّ بيت الشعر اللبنة الأولى للقصيدة العربية، لأنه جزء مستقل المعنى من القصيدة، مؤلف من شطرين، متحد مع ما قبله وما بعده في الوزن والقافية. لكن المتطلع للشعر الجاهلي يجد

---

[1] _ ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص28.

[2] _أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص204.

[3] _ عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط،1423هـ/2002م، ص567.

أن القصيدة لم تخضع لنمط واحد من البناء، وتم بناؤها ضمن أشكال متنوعة، فما هي هذه الأنماط؟

3 – الأنمـــاط الشعريـــة:

لو تأملنا دواوين الشعراء الجاهلين لوجدنا في طياتها القصائد الطوال، وأخرى متوسطة الطول، وتصادفنا كذلك المقطوعات، والنتف، وحتى البيت المفرد.

واختلف النقاد في تحديد الأبيات التي يشملها النص الشعري لينسب إلى شكل من هذه الأشكال الشعرية خاصة ما يتعلق بالقصيدة، فـ"ابن رشيق" يقول: « إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا الإيطاء بعد سبعة أبيات غير معيب عند أحد من الناس، ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد»[1]. ويرى"عبد الله الطيب المجذوب" الرأي نفسه في تعريفه للقصيدة فيقول: « وهي في عرف النقاد القدامى ما تألف من عشرة أبيات فأكثر أو سبعة فأكثر، ومن دون ذلك فهو قطعة أو مقطوعة»[2].

أما"الأخفش" فذهب إلى أن القصيدة ما كانت على ثلاثة أبيات، فخالفه"ابن جني" وقال إن القصيدة ما جاوزت أبياتها الخمسة عشر، وما دون ذلك قطعة[3]. ويذهب"الفراء" إلى أن القصيدة ما بلغت العشرين بيتا وأكثر[4].

والرأي الراجح عند علماء العروض هو رأي"ابن رشيق"، ومهما يكن من أمر فإن الشعر كان أكثره قصائد مطولة، ولكنه لم يخل من مقطوعات وأبيات، وقد حضي النوع الأول بعناية كبيرة من طرف النقاد، وعُدّ رمزا لكمال القصيدة الجاهلية الناضجة. وهنا تجدر الإشارة إلى أنْ تكون أبيات القصيدة من بحر واحد حتى تسمى كذلك فالأبيات إذا كان بعضها من الطويل

---

1 _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص302.

2 _ عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970، ج3، ص777.

3 _ ينظر:ابن منظور، لسان العرب، مادة (قصد)، ص113.

4 _ ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، د ط، 1963، ص257.

وبعضها من الكامل وبعضها من الرجز مثلا لا تسمى قصيدة، ويقول علماء العروض إنها تسمى شعرا وتعد من البحور، ويسمى النقاد المعاصرين ما على هذا النمط "مجمع البحور"[1].

وقبل الحديث عن بنية القصيدة المركبة التي تُعدّ فحوى الدراسة، وقمة الشعر الجاهلي وإليها ترد معظم الدراسات قديما وحديثا، نعرض الأنماط الشعرية كمرحلة تمهيدية ونبدأ:

3 – أ) القصيـــدة البسيطـــة: وهي قصيدة مستقلة تعالج موضوعا واحدا، وقد عرفها "حازم القرطاجني" بقوله: « والقصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا »[2].

فوحدة الموضوع هي السمة البارزة في هذه القصيدة التي قد تطول أو تقصر « بحسب التجربة الشعرية والإمكانات التعبيرية والفنية للشعراء »[3]. وخير من يمثل القصيدة الجاهلية البسيطة المستقلة الموضوع "عروة بن الورد" في قصيدته التي مطلعها:

أَقلّي عليَّ اللّوم يا بنت منذرٍ *** ونامي فإن لم تشتهي النّوم فاسهري[4]

وبلغ عدد أبيات هذه القصيدة سبعة وعشرين بيتا تدور حول لوم امرأة الشاعر له؛ لأن رزقه قليل.

كما كان للشاعرات العربيات نصيب من هذا النوع من القصائد عبر مختلف العصور؛ لأن هذا النوع مناسب لهن، ويرجع الدكتور "سعد بوفلاقة" ذلك بقوله: « ولعل سبب ذلك يعود إلى أن المنهج التقليدي للقصيدة العربية المركبة غير متسق مع الطابع النسائي، إذ لا يليق بالمرأة أن تقف على الأطلال تبكي الحبيب أو تتغزل في رجل، أو تصور رحلة القوم أو حتى رحلتها إلى

---

[1] _ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1441 هـ/1993م، ص41.

[2] _ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص303.

[3] _ نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2007، ج1، ص31.

[4] _ عروة بن الورد: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1992، ص67.

الممدوح عبر أجواء الصحراء المخيفة أو ما يشبه ذلك من مواقف تتلاءم مع طبيعة الرجال ... »[1].

أما "نور الدين السد" فقد قدم مجموعة من الشعراء انتشرت في دواوينهم هذا النوع من القصائد في العصر العباسي، مثل: بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبي تمام وغيرهم [2].

3 – ب) المُقطّعـــة: أهم ما يميزها عن القصيدة، أنها أقل حجما، فهي تكون أقل من سبعة أبيات حسب الرأي الذي رجحناه، في عدد أبيات القصيدة، وأكثر من الثلاثة؛ لأن الشعر إذا بلغ البيتين أو الثلاثة سمي نتفة، فهي إذن « تدور في إطار ضيق ومحدود، يعبر فيه الشاعر عن تجربة قصيرة، ويكثف فيه صوره الشعرية، لأن مجال المقطعة لا يستدعي توسعا في الفكرة أو توليدها، أكثر مما هو محدد كميا ... »[3].

وقد نظم أوائل الشعراء معظم شعرهم بهذا الشكل إذ لم يُعرف لأحدهم مطولة، كما أخبر "ابن سلام" في طبقاته: « لم يعرف لأوائل العرب من الشعر إلا أبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر في عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف »[4] و"هاشم" هو الجد الثاني للنبي - ص - فيكون ذلك قبل الهجرة بمائة سنة على الأكثر[5]، وما وصلنا من الشعر قبل هذا التاريخ فمعظمه مقطعات وأبيات، وأهم هذه المقطّعات، قول"الحارث بن كعب":

أكلتُ شبابـــي فأفْنَيتُــهُ *** وأفنيت بعد شهورٍ شهورا
ثلاثةُ أهلين صاحبتهم *** فبانوا وأصبحت شيخا كبيرا[6]

---

[1] _ سعد بوفلاقة: دراسات في الأدب الجاهلي (النشأة والتطور والفنون والخصائص)، منشورات باجي مختار، عنابة، 2006، ص76.

[2] _ ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية، ص32.

[3] _ نور الدين السد: الشعرية العربية، ص33.

[4] _ محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ص(10، 11).

[5] _ ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، المنصورة، القاهرة، د ط، 1997، ج2، ص21.

[6] _ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966، ج1، ص105.

كما كان للنساء الشاعرات نصيب من المقطعات، وهكذا كان العرب يستحسنون القطع « في بعض المواضع كالمحاضرات، والمنازعات، والتمثيل والملح وغيرها مما لبس من المواقف المشهورات »[1].

3 – ج) النتفــــة: حددها القدماء ببيتين أو ثلاثة أبيات، « يورد فيها الشاعر خاطرا رواده، أو شعورا حادا في لحظة من اللحظات، أو معنى جال في نفسه فأقتنصه دون أن يتوسع فيه »[2]. وهذا النمط متوفر إلى حد ما في الشعر الجاهلي، يجسِّمه عدد كبير من النماذج الموزعة في دواوين الشعراء الجاهليين، فمن ذلك قول "أكثم بن صيفي"، وهو من أوائل الشعراء الجاهليين، وكان من المعمّرين، فقيل إنه عاش مائة وتسعين سنة، وحين بلغ ذلك قال:

وإن امرأً قد عاش تسعين حِجَّةً *** إلى مائة لم يسأم العيش جائل

أنت مئتان غير عَشْرٍ وفائهـــا *** وذلك مِن مَرِّ الليالي قلائــــل[3]

وكان للشاعرات الجاهليات نصيب كذلك من هذا النمط الشعري، ومن ذلك النتفة التي قالتها زوجة "قراد بن أجدع" في رثاء زوجها الذي كفل الرجل الطائي المحكوم عليه بالموت من قبل "النعمان بن المنذر":

أيا عينُ بكيّ قُراد بن أجدعـــا *** رهيناً لقتلٍ لا رهيناً مُوَدّعـــا

أتته المنايا بغْتةً دون قومه *** فأمسى أسيرًا خاضر البيت أضرعا[4]

3 – د) اليتيم أو البيت الواحد: كان العرب يسمون البيت الواحد "يتيما" وسُمي أيضا "الدّرة". واليتيم - هو أقصر الأنماط الشعرية - ينفرد بميزة التكثيف والإبداع، ولذلك كان أكثرها بعض

---

1 _ مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج2، ص37.

2 _ نور الدين السد: الشعرية العربية، ص34.

3 _ ينظر: سعد بوفلاقة: دراسات في الأدب الجاهلي، ص79.

4 _ المرجع نفسه، ص79.

المعاني.[1] ونجد نصا "للجاحظ" يقول فيه: « وقيل لأبي المهوش: لِمَ لا تطيل الهجاء؟ فقال: لم أجد المثل النادر إلا بيتا وحدا، ولم أجد الشعر السائر إلا بيتا واحدا »[2].

وقد يعمد الشعراء لذلك في أغراض معلومة، ويرون أن الأبيات القصار « أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وأكثر شيوعا وترددا، وأعلق بقلوب أفواه الناس، وأنّها أسهل للحفظ لجمعها المعاني »[3]. وهذا النمط قليل جدا في الشعر الجاهلي قياسا بالأنماط الأخرى، فهو لا يكاد يتعدى بعض الأبيات الموزعة في المجموعات الشعرية و دواوين الشعراء الجاهليين.[4]

وبناء على ما قدمنا نخلص إلى أن الأنماط الشعرية التي ظهرت في العصر الجاهلي وانتشرت عديدة، وهي: القصيدة المركبة، والقصيدة البسيطة، والمقطعة، واليتيم أو البيت الواحد، ولعل القصيدة المركبة كان لها حظ الأسد من اهتمام النقاد؛ لأنها في شكل المعلقة في الغالب، أما بقية الأنماط الأخرى فكانت في منأى عن النقاد إلا ببعض الإشارات.

والآن نبسط العرض في بناء القصيدة الجاهلية النموذج، والمتمثلة في القصيدة المركبة.

4 – الهيكل العام للقصيدة الجاهلية المركبة:

لاحظ النقاد العرب أن القصيدة الجاهلية مقسمة أقساما، فالشاعر يبدأ بذكر الأطلال، ويصل ذلك بالنسيب، ثم يصف راحلته ورحلته إلى الممدوح، ويتبع ذلك بمدح الممدوح. هذا هو نظام القصيدة في عمومه، ولكل جزء من أجزاء القصيدة نظام خاص، ولذا احتوت بنية القصيدة الجاهلية المركبة – عادة - من أربعة مفاصل أساسية، وهي: المطلع، المقدمة، التخلص، المقطع (الخاتمة). ووقف النقاد عند كل عنصر مبرزين محاسنه، وعيوبه.

---

[1] _ المرجع نفسه، ص80.

[2] _أبو بحر عثمان بن عمر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص207.

[3] _ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، ص174.

[4] _ ينظر: سعد بوفلاقة، دراسات في الأدب الجاهلي، ص80.

4 – أ) المطلــع: الاهتمام بمطلع أي عمل أدبي من الأمور التي حظيت بعناية القدماء فقالوا: « أحسنوا معاشر الكتّاب الإبتداءات فإنهن دلائل البيان »[1].

كما عنى نقاد العرب بمطلع القصيدة عناية فائقة، فطالبوا من الشعراء أن يبذلوا غاية الجهد في إجادته وإتقانه، علما منهم بقوة الأثر الأول في النفس، وأنه يدفع السامع إلى التنبه والإصغاء، إن كان جيدا آسرا، وإلى الفتور إذا كان ضعيفا فاترا. ولذا عنى الشعراء به، وصرفوا هممهم للإبداع فيه، وبلغ كثيرا منهم في ذلك مقاما محمودا.[2]

وفي هذا يقول "ابن رشيق": « وبعد فإنّ الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده ... »[3]. وطبقوا على المقطع القاعدة البلاغية المشهورة "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" حين أرادوه أن يكون متماشيا مع موضوع القصيدة ومع من تقال فيه، أي مراعاة حال المتلقي ودرجته حتى يكون المطلع على قدره. لذا نجدهم عابوا مطلع قصيدة "ذي الرمّة" في "عبد الملك بن مروان" التي يقول فيها:

ما بالُ عينك منها الدمع ينسكب * كأنه من كُلى مفريةٍ سَرِبُ[4]**

وكانت عين "عبد الملك" تدمع دائما، فتوهم أنه خاطبه، أو عرض به؛ فقال: وما سؤالك عن هذا؟ ومقته. وأورد "ابن رشيق" عديد الأمثلة على هذا المنوال.

وفي مقابل هذا نجد كثيرا من المطالع استحسنها النقاد واعتبروها جيدة، ولعل أهمها مطلع "النابغة الذبياني" الذي يقول فيه:

كليني لهم يا أميمة ناصب * وليل أعانيه بطئ الكواكب[5]**

---

[1] _ أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص431.

[2] _ ينظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، مصر، ط6، 2004، ص297. وينظر: داود غطاشة وحسين راضي: قضايا النقد الأدبي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة، عمان، الأردن، ط2، 1991، ص80.

[3] _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص350.

[4] _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص357.

[5] _ النابغة الذبياني: الديوان، شرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التنوسية للتوزيع، دط، 1976، ص43.

وقيل: إنه أحسن ابتداءات الجاهلية، لما فيه من تناسب بين قسمي المطلع، كما استحسنوا مطلع "أبي تمام" في قوله:

الحق أبلج والسيوف عوار *** فحذار من أسد العرين حذار[1]

وقدّم النقاد القدامى عديد الأمثلة المتعلقة بالجودة في سبك المطالع، أو بضعف أو هلهة فيها، وقدموا تبريرات لذلك يتعلق أغلبها بحال المتلقي، وحسن اختيار الألفاظ وجزالتها والمعاني وفخامتها، هذا ما جعلهم يحددون شروطا للمطلع انطلاقا من نقدهم للأبيات فاشترطوا[2]:

1 - أن يكون المطلع فخما، له روعة وعليه أبهة.

2 - أن يكون بعيدا عن التعقيد.

3 - أن يكون نادرا انفرد الشاعر باختراعه.

4 - أن يكون خاليا من المآخذ النحوية، وأن تراعى فيه جودة اللفظ والمعنى معا.

5 - أن لا يكون باردا.

6 - أن يكون هناك تناسب بين قسمي المطلع، ورأوا أن يكون كمال جمال المطلع بأن يكون تام الموسيقى بالتصريع. وبهذا تتضح أهمية المطالع عند النقاد والشعراء.

4 – ب) المقدمـــة: تعدّ مقدمة القصيدة ظاهرة كبرى في شعرنا العربي القديم، ولاقت اهتماما بالغا من طرف النقاد، وقد تنوعت بين المقدمة الطللية، والمقدمة الغزلية، والمقدمة الخمرية ومقدمة الشيب والشباب، ومقدمة وصف الطيف، وقد أشار الدكتور "حسين عطوان" إلى وجود مقدمة الظعن، ومقدمة الفروسية ومقدمة وصف الليل. وقسمها إلى اتجاهين: اتجاه عام، واتجاه فرعي

---

[1] _ أبو تمام: الديوان، شرح وتعليق، شاهين عطية، الشركة الوطنية للكتاب اللغازية، بيروت، ط1، 1387هـ/1968م، ص134.

[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص307. وينظر: داود غطاشة وحسين راضي، قضايا النقد الأدبي قديمها وحديثها، ص(81، 83). وينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص(207، 211).

حسب كثرة استعمالها[1]. إلا أن النقد الحديث أخذ يقنن لمقدمة القصيدة، ولم يعر اهتماما إلا للمقدمة الغزلية والطللية في الشعر الجاهلي فحسب، وهي التي تشتمل عليها قصيدة المدح.

وقد نظر النقاد لمقدمة القصيدة من خلال القصيدة الجاهلية استمدوا منها قواعدهم وبنوا عليها أصولهم، ولم تخرج تفسيراتهم لها عن إطار القصيدة القديمة وحدودها، ولعل أفصح نص في هذا قول"ابن قتيبة": « ... وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكى وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف مل عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد واحدا يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكارم في المسير، بدأ بالمديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد ... وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام»[2].

أثار هذا القول فضول العديد من النقاد قدماء ومحدثين بين مؤيد ومعارض في التفسيرات التي قدمها"ابن قتيبة" لبنية القصيدة العربية القديمة والتي ألزم بها الكثير من الشعراء وذلك « بوجوب

---

1 _ حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط2، 1408هـ |1987، ص(116، 117).

2 _ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص(74،75).

الموازنة بين عناصر هذه المقدمة اقتداء بالقدماء، وقدم تفسيرا نفسيا لترتيب عناصر المقدمة بحيث جعل كل واحد منها نتيجة لما قبله وسببا لما بعده»[1].

وقد وافقه "ابن رشيق" حين يعيب على الشعراء الذين لم يمهدوا لقصائدهم بالنسيب، حيث يقول: « ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب أو البتر ... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء ... »[2].

أما "حازم القرطاجني" فيعفي الشعراء من الالتزام بالمقدمة الطللية أو الغزلية ويكتفي بها بأن تكون: « جزلة حسنة المسموع والمفهوم دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة »[3]. ونجد "ابن الأثير" الذي اتسم ببعض المرونة تجاه المقدمة يقول: « ... على الشاعر إذا نظم قصيدا أن ينظر، فإذا كان مديحا صرفا لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخير بأن يفتتحها بغزل أو لا ... أما إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث كفتح معقل أو هزيمة جيش أو غير ذلك فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل، وإن فعل ذلك دل على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية، أو جهله بوضع الكلام في مواضعه ... وأيضا فإن الأسماع تكون متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث ... »[4]. ومعنى هذا أن "ابن الأثير" لم يأسر الشعراء في أي نوع من المقدمات، بل ترك الحرية للشاعر يختار لقصيدته ما يناسبها دون أي قيد، وبهذا وُصف بأنه « صاحب لقطات أدبية وتوجيهات يعتمد عليها صاحب التجديد الفني »[5].

---

1 ـــ الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د ط، 2006، ص12.

2 ـــ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص368.

3 ـــ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص305.

4 ـــ أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، بالفجالة، ط1، 1962، ج3، ص96.

5 ـــ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص214.

وعليه، فإذا كان "ابن قتيبة" قد حدد عناصر بناء المقدمة في القصيدة، فإنّ "ابن رشيق" كان يبارك التخفف في قصيدة المدح، لا لسبب فني، بل لسبب يتعلق بالممدوح لإرضائه وعدم صك سمعه وتجنب ملله، وكان "حازم" أدق وأكثر توفيقا من "ابن رشيق" حين اشترط الجزالة ودلالتها على الغرض.

وهذه أهم آراء القدماء في تفسير مقدمة القصيدة، وهو تفسير ركز على الجانب الخارجي الذي يرتبط بذكر الديار في المقدمة الطللية وبجلب انتباه السامعين في المقدمة الغزلية، وإن بدا بعض الاختلاف في الجزئيات، فهم متفقون على أنّ المقدمة يجب أن تراعي حال المتلقي أو الممدوح في كل الحالات[1].

أما المعاصرون فقد تعددت آراؤهم في مقدمة القصيدة الجاهلية بين مستشرقين وعرب، فنجد المستشرق الألماني "فالتر براونه" يرى: « أن قطع النسيب التي تطالعنا في صدور القصائد الجاهلية، ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها، إنما هي غاية في نفسها »[2]. ثم يذهب إلى تسفيه رأي "ابن قتيبة" - الذي ذكرناه - فرأى أنه غريب وغير محتمل، وبعيد عن الشعراء القدماء لأمرين: أولهما أن "ابن قتيبة" رجل « حضري يعيش في مجتمع بعيد عن البداوة غاية البعد »، والآخر أن الشاعر الجاهلي « عضو في المجتمع البدوي، مشترك في حياة عرب الجزيرة وبيئتهم. ومن المفهوم أن ما يسوقه من وصف للناقة والصحراء، ومن فخر بالقبيلة وهجاء العدو، جدير بجذب اهتمام مجتمعه، فما الذي يلزمه إلى طلب الإصغاء، مع أنه متأكد بأن وصف البداوة يعجب أصحاب الحي؟ »[3].

ثم أخذ يسجل الاعتراضات والملاحظات، ليخلص من ذلك إلى أن النسيب - وإن تعددت أنواعه واختلفت مظاهره الشكلية وصوره الخارجية - يخضع جميعه لفكرة واحدة، ويندرج تحت

---

1 _ ينظر: المرجع نفسه، ص(216، 217)، وينظر: الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص14.

2 _ حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص218.

3 _ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص219.

غرض واحد، هو« اختبار القضاء والفناء والتناهي»[1]، ثم ينتقل إلى أن« وجود الإنسان تخيم عليه تجربة التناهي المحقق»[2].

هذا ما ملأ تفكير الشاعر الجاهلي في الوجود والمصير، وهذا ما يصبو إليه"فالتر براونه" في إعطاء« مقدمة القصيدة الجاهلية بعدا وجوديا حين فسرها على أنها تعبير عن الأزمة الوجودية التي يعيشها الشاعر الجاهلي في ظل انعدام النظرية التي تفسر لـــه الوجود وتعطيه شيئا من الاطمئنان النفسي»[3].

ونجد"عز الدين إسماعيل" قد تتبع خطى"براونه" في تفسيره لظاهرة المقدمات، فخلص إلى أن قطعة النسيب في مطلع القصيدة قد جمعت بين عنصرين، أحدهما يذكر بالفناء وهو الأطلال، والآخر يذكر بالحياة وهو الحب، واجتماع هذين النقيضين وارتباط أحدهما بالآخر تأكيد لإحساس الشاعر بالتناقض العام سواء في العلم الباطني أو في عالمه الخارجي، وقد عبر عنها بقوله: « إن قطعة النسيب التي تقوم على عنصرين أساسين هما: الوقوف على الأطلال وذكر المحبوب، وأن الشاعر لم يجمع بينهما عبثا واعتباطا في موقف واحد أو صورة واحدة، بل جمع بينهما ليربط بين الحياة والموت. ولقد جمع الشاعر الجاهلي بين شعورين في إطار واحد هو ما نسميه النسيب: أي الحب المهدد دائما برحيل المحبوبة كذلك الحياة المهددة بالخراب، متمثلة في الوقوف على الأطلال المقفرة»[4].

ويسعى الناقد من وراء هذا إلى تفسير مقدمة القصيدة وإعطائها بعدا وجوديا، فهي تعد تعبيرا عن أزمة الإنسان في ذلك العصر، وعن موقفه من الكون وخوفه من المجهول[5].

---

1 _ حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص219.

2 _ المرجع نفسه: ص219.

3 _ الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص14.

4 _ حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص222.

5 _ ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص220.

أما الدكتور "يوسف خليف" فقد اهتم بمقدمات القصيدة الجاهلية، وأفرد مقالا لدراسة المقدمة الطللية دراسة موضوعية وفنية - حسبما ما نقل عليه"حسين عطوان" - وبين أن المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية قد مرت بثلاث مراحل أساسية: تدور فكرتها بأن المقدمة في المرحلة الأولى ظهرت بصورة طبيعية بسيطة غير معقدة تختلف من شاعر لآخر، تستمد بساطتها من الواقع وترسمه رسما مباشرا دون مبالغة أو تزييف، وقد مثل لها بمقدمة معلقة"امرؤ القيس".

أما المرحلة الثانية، ففيها على ما يبدو محاولة ناجحة للخروج بالشعر من نطاق التعبير المباشر، والتسجيل السريع إلى الروية والأناة والتمهل من أجل التجويد والتهذيب والصقل والإحكام، وقد مثل لها بمقدمة معلقة"زهير" لرأس مدرسة الصنعة.

وفي المرحلة الثالثة أصبحت المقدمة الطللية عنده عبارة عن تقليد للمرحلة السابقة، ويستشهد بمقدمة "لبيد" واعتبرها نسخة من مقدمة معلقة "زهير"، وإن بدا هناك اختلاف فلا يعدو كونه في التفاصيل الداخلية و الجزئيات الصغيرة[1].

ومن خلال ما سبق يعد تحديد "ابن قتيبة" لمفاصل القصيدة الجاهلية قضية مهمة أحدثت ضجة عند النقاد (قدامى ومعاصرين) بين مؤيد ومعارض و بين بين، فهم لا ينطلقون إلا من رأيه لتوضيح وجهات نظرهم في مقدمة القصيدة، فتارة يهاجمونه، وتارة أخرى يسفهون أراءه، ومرة أخرى يوافقونه. ولكن الملفت للانتباه أن جميع النقاد صبوا اهتمامهم على المقدمة الطللية والغزلية، وأهملوا باقي المقدمات الأخرى من (وصف للظعن، والشيب والشباب، والخمرية، والفروسية، والطيف)، التي لم تحظ إلا بإشارات عابرة.

4 – ج) التخلـــص: لما كانت القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض في الغالب، فقد حرص النقاد حرصا شديدا على التنقل بين غرض و آخر حتى يصل الشاعر إلى الموضوع الرئيس، فحسن التخلص هو « حسن الانتقال، فالشاعر المجيد هو الذي يحسن الانتقال، فيغادر موضوعه الأول

[1] _ ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص(227، 228).

إلى الذي يليه دون خلل أو انقطاع، ويجعل معانيه تنساب إلى الموضوع الآخر انسيابا بحيث لا يشعر قارئه بالنقلة، بل يجد نفسه في موضوع جديد هو استمرار للأول وامتداد له، وبين الموضوعين تمازج و التئام وانسجام »[1]. وقد عدّ النقاد حسن التخلص دلالة على حذق الشاعر وقوة شاعريته وطول باعه. وعند التطلع على آراء النقاد القدامى نجدهم قد فرقوا بين نوعين من التخلص:

نوع لا يكون معه أي اتصال بين المقدمة والموضوع، وهو ما أطلقوا عليه الخروج المنفصل أو المنقطع، ويسمى كذلك اقتضابا « أي أن يقطع الشاعر كلاما ويستأنف كلاما غيره من مدح أو هجاء، ولا يكون للثاني علاقة بالأول » [2]، وهذا النوع أكثر منه الشعراء الجاهليون.

أما النوع الآخر فهو الخروج المتصل، وهو ما يكون فيه اتصال بين المقدمة والموضوع، وعند "حازم القرطجاني" يتم بالتدرج، أما إذا نحا فيه الشاعر منحى الانعطاف من غير تدرج كان استطرادا[3]. ولعل أهم من طرق هذا الباب من النقاد"ابن الأثير" في قوله: « أما التخلص فهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببا إليه، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر، بل يكون جميع كلامه كأنه أفرغ إفراغا. وأما الاقتضاب فإنه ضد التخلص، وذاك أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه، ويستأنف كلاما غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك ولا يكون للثاني علاقة بالأول، وهو مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين، وأما المحدثون فإنهم تصرفوا في التخلص وأبدعوا وأظهروا كل غريبة »[4].

---

[1] _ داود غطاشة وحسين راضي، قضايا النقد الأدبي قديمها وحديثها، ص54.

[2] _ ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص228.

[3] _ ينظر: الربعي بن سلامة،. تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص(21، 22).

[4] _ ابن الأثير: المثل السائر، ج3، ص121.

والملاحظ أن القدماء عادة ينتقلون من المقدمة إلى الغرض الأساس بالاعتماد على عبارة"دع ذا" أو"عد عن ذا". ويقول"ابن رشيق" في هذا: « وإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلا بما قبله، ولا منفصلا بقوله:"دع ذا" و"عد عن ذا"، ونحو ذلك، سمي طفرا وانقطاعا »[1].

وقد ضرب النقاد عديد الأمثلة من التخلصات التي استحسنوها، وأخرى استهجنوها لعدة اعتبارات.

ومنه فإن حسن التخلص ينم على حذق الشاعر، ومقدرته الفذة في المحافظة على تماسك وحدة القصيدة المتعددة الأغراض، وقد حضي بعناية من قبل النقاد والشعراء على حد سواء.

4 – د) الخاتمـــة (المقطـــع): لقد عنى النقاد والشعراء بحسن المقطع عناية لا تقل أهمية على المطلع؛ إذ يرونه آخر ما يبقى في الأسماع، وربما حفظ دون سائر الكلام في غالب الأحوال. والبلغاء يعنون بأن ينتهي كلامهم بالمعنى البديع، واللفظ الرشيق[2]. أما "ابن رشيق" فيرى في المقطع: « ... أن يكون محكما، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون آخره قفلا عليه »[3]. ونظرا لأهمية المقطع البالغة عند النقاد فقد وضعوا بعض الشروط في جودته أهمها[4]:

1 - أن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، سارّا في المديح والتهاني، وحزينا في الرثاء والتعازي.

2 - أن يكون اللفظ مستعذبا، والتأليف جزلا متناسبا.

3 - أن يكون أجود بيت في القصيدة وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها.

---

1 _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص378

2 _ ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص427.

3 _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص378.

4 _ ينظر: يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص(229، 231). وينظر: أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص(312، 315).

4 - أن يتضمن حكمة أو مثلا سائرا.

5 - أن يكون تشبيها حسنا.

6 - أن يوحي للسامع بانتهاء الكلام

7 - تجنب ختم القصيدة بالدعاء، لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك.

ومنه فإن الحكمة البليغة والمثل السائر، والتشبيه الرائع واللفظ العذب كلها تصلح أن تكون خواتيم جيدة، لما تجلبه من وقع واستحسان في نفوس المستمعين، وهذا ما جعل كل من النقاد والشعراء يولون أهمية للمتلقي في خاتمة القصيدة بالدرجة نفسها التي أعطوها للمقطع.

ومن خلال ما سبق فإن النقاد يتطلبون في بناء القصيدة أن يكون فيها رابط قوي بين أجزائها، حتى تبدو عملا فنيا متلائم الأجزاء مرتبط العناصر، و يتطلبون كذلك التناسب بين البيت سابقه ولاحقه، ليكون هناك سلك يجمع بين هذه الأبيات، وفي البيت الواحد يجب أن يتناسب شطراه في المعنى وفي الروح، وأن تتناسب جمله؛ فلا تتصل جملة إلا بما يشبهها ويناسبها وأن ترتاح كل كلمة بجوار أختها، وبهذا تصير القصيدة كأنها العقد في تمامه.

وعليه تتحدد ملامح بنية القصيدة في جانبها الهيكلي، ولم يبق إلا ربطها بالوزن والقافية.

5 – الإيقـــاع فـــي القصيـــدة العربيـــة:

5 – أ) الـــوزن والقافيـــة (الموسيقى الخارجية):

يعدّ الوزن والقافية دعامتين للموسيقى الخارجية في الشعر العربي، و ركنين أساسيين من أركان القصيدة العربية لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما، فـ« هما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيمها العروض وحده»[1].

أ – 1) الـــوزن: لقد قرر النقاد أن الوزن أعظم أركان حد الشعر، وله إيقاع يطرب الفهم؛ لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه[2]. فـ"كولردج" يرى أن الوزن « هو

[1] _ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص158.

[2] _ ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص15.

الشكل الصحيح للشعر الذي يكون ناقصا معيبا بدونه ... »[1]. أما في نقدنا الحديث فنجد "طه حسين" قد أكد على أهمية الوزن والقافية في نظم الشعر فيقول: « وإذن فنحن نستطيع أن نُعرِّف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية الذي يقصد به الجمال الفني »[2].

ولعل أبرز القضايا التي شغلت النقاد في هذا الإطار قضية الربط بين الوزن والموضوع، فقد ذهب البعض إلى جعل لكل وزن ما يناسبه من الأغراض والمعاني، ومن هؤلاء "حازم القرطاجني" الذي يقول: « ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد بها الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك القصائد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع آخر قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد ... »[3].

ولقد دأب على هذا الرأي العديد من المعاصرين متأثرين بالإلياذة والتقاليد اليونانية ذكرهم "يوسف حسين بكار" منهم (سليمان البستاني، وأحمد أمين)[4]، وأما عبد الله الطيب المجذوب فقد عالج القضية وفي ذهنه ما في ذهن "حازم" فيرى أن « اختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد ... »[5].

في المقابل نجد فئة أخرى رفضت هذه الفكرة، انطلاقا من أن الشعراء ليسوا ملزمين بالمفاضلة بين الأوزان واختيار ما يناسب أغراضهم ومعانيهم منها لأنهم ليسوا مجبرين على معرفة العروض أصلا، وهذا ما قرره "ابن رشيق" بقوله: « والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها

---

[1] _ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص159.

[2] _ طه حسين: في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1352هـ |1933م، ص330.

[3] _ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266.

[4] _ ينظر: يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص166.

[5] _ عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص72.

وعللها؛ لنبوّ ذوقه عن المزاحف منها والمستكره »[1]. وقد وافقه العديد من المعاصرين[2] (كإبراهيم أنيس ومحمد غنيمي هلال، ومصطفى هدارة، وشوقي ضيف، وشكري عياد، وعز الدين إسماعيل، وضم يوسف حسين بكار صوته إليهم). ولعل الرأي الصائب من هذا كله أن على « الشاعر حين يريد أن يقول شعرا لا يحدد لنفسه بحرا بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان »[3].

أ – 2) القافيـــة: وهي ركن آخر من أركان القصيدة العربية في بنائها وموسيقاها؛ والوزن مشتمل عليها وجالب لها ضرورة فيما يقول "ابن رشيق". وهي إلى ذلك، «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[4]. وقد لاقت القافية اهتماما عند المعاصرين لدورها الفعال في بناء موسيقى القصيدة. فهي عندهم ليست إلا « عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة »[5]. وهي عبارة عن فاصلة موسيقية ينتهي عندها موجة النغم في البيت، وينتهي عندها سيل الإيقاع.

ولقد شبه بعض النقاد التكرار المنتظم للنغم في فترات زمنية متساوية لتوفير الانسجام والتماثل الإيقاعي في نهايات الأبيات، بحوافر الفرس لأن وقعها المنتظم على الأرض يشبه وقع القافية على البيت[6]. وعليه فحرف الروي في القافية يكون موحدا ليحافظ على وقع الإيقاع، ويقول "حازم" في هذا الصدد: « والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي

1 _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص218.

2 _ ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص166.

3 _ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1968، ص376.

4 _ابن رشيق: العمدة، ج1، ص243.

5 _ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص246.

6 _ ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1999، ص244.

في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه. وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر غير مزجاة»[1].

وعليه فالقافية ليست حلية شكلية تميز المنظوم عن المنثور، وإنما هي عنصر عضوي في تكوين النص الشعري، وتسهم مع بقية العناصر الإيقاعية الأخرى في توصيل المعنى للسامع، وتطريب أذنه. ويعتبر كل من الوزن والقافية من العناصر التي تسهم في الإيقاع الخارجي للقصيدة، وهناك عناصر أخرى لها عظيم الأثر في بنية إيقاع القصيدة متمثلة في الإيقاع الداخلي.

5 – ب) الموسيقـــى الداخليـــة:

لقد عرف النقاد القدماء الموسيقى الخارجية ممثلة في العروض والقافية وما يندرج تحتهما، ولكن هل عرفوا الموسيقى الداخلية معرفتهم للخارجية وإن لم يطلقوا عليها هذين الاسمين؟. فقد التفت"شوقي ضيف" لهذه القضية إذ يقول: « على أن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي. ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بيتهما من تلاؤم في الحروف والحركات ... وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء»[2]. ثم ضرب مثلا بـــ"البحتري" الذي يقول فيه القدماء أن في شعره « صنعة خفية، فشعره أصوات جميلة وغناء مطرب»[3].

وإذا عدنا إلى هذا المصطلح - الموسيقى الداخلية - في نقدنا القديم لن نجده بهذه الصيغة، لكننا نلحظ دورانهم حوله بطرق شتى، وأول العناصر المكونة لها: الألفاظ التي حرص النقاد على قيمتها الصوتية مفردة وفي التركيب، حيث يقول "ابن الأثير": « ومن له أدنى بصيرة يعلم أن

---

[1] _ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص272.

[2] _ شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، د ت، ص97.

[3] _ المرجع نفسه، ص97.

للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت (حمار)، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم »[1].

وتكسب اللفظة إيقاعها من خلال وضعها داخل التركيب، ومدى تلاؤمها مع جاراتها من الكلمات هذا كله يخلق إيقاع داخلي زائد عن إيقاع الوزن والقافية، وفي هذا الصدد يقول "إليوت": « ... فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: أنها تنشأ من علاقتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه ... وتنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء ... »[2].

وقريبا من هذا نجده عند نقادنا القدامى ويتجلى ذلك في إلحاحهم على حسن الملاءمة بين الألفاظ في السياق صوتيا ودلاليا، طلبا للإيقاع الجميل الذي تستطيبه النفس، لذا يقول "الجاحظ": « إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا »[3].

ومن أهم العناصر التي تخدم الإيقاع الداخلي إضافة إلى الألفاظ والتراكيب نجد: الزحافات وهو جائز في العروض، الترصيع، والتصريع، كما وقف النقاد والبلاغيون على أضرب البديع المختلفة من محسنات لفظية ومعنوية « والجرس اللفظي فضله يأتي بعد الوزن والقافية، فتركيب الكلمات وتخيرها وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة »[4]،

---

[1] _ ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص150.

[2] _ يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص196. نقلا عن: ELIOT,T.S: Onpoetry and poets, pp(32,33)

[3] _ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص(66، 67).

[4] _ عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2، ص(2، 4).

فالجناس كما يقول "المجذوب": « يظهر وحدة الجرس، والطباق يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة »[1].

وهناك في الدراسات الحديثة استخدام عناصر أخرى كالنبر الذي أغفلته الدراسات القديمة، والنبر هو: « الضغط على مقطع معين من الكلمة ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السمع »[2]، كما عنى المستوى البلاغي بالتشبيهات والكنايات، والصور والأخيلة، وما يطلق عليه بالصورة الشعرية، كما استعمل النقد المعاصر مصطلحات أخرى كالانزياح والتناص وغيرها.

ومنه فالموسيقى الداخلية هي كل ما يضفي جمالا يسهم في توليد الإيقاع داخل النص الشعري يتوافق مع الوزن والقافية. كما أن عناية النقاد بهذه العناصر الجمالية في إحداث نغمة داخلية لموسيقى الشعر لا يعني ذلك الجري وراءها، دون مراعاة النسيج الدلالي الذي يعد الهدف الأسمى الذي من أجله أُنشأ النص الشعري لذلك لم يُرخَص أغلبهم للمبدع أن يضحي به طلبا لجمال الإيقاع، ومن ثَم « شرط كثير منهم في ألوان المحسنات التي أبانوا عن أثرها في تحسين الكلام ألا تكون متكلفة، وأن يكون المعنى قد اقتضاها، بناء على أن جودة الكلام رهينة بتمكن الألفاظ في مواضعها »[3]. فاستحسنوا هذه المحسنات إذا كانت قليلة في مواضعها واستهجنوها إن كثرت. ومثل هذا يصدر على غيرها من باقي العناصر التي تسهم في تشكيل الإيقاع داخلي للنص الشعري. وبهذا تتحدد ملامح بنية القصيدة الجاهلية من جميع جوانبها مع توضيح بنية كل جانب من خلال آراء بعض النقاد من قدماء ومحدثين.

---

[1] _ المرجع نفسه، ج2، ص271.

[2] _ عبد الغفار هلال: أبنية العربية في ظل التشكيل الصوتي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1399هـ /1979م، ص157.

[3] _ ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص256.

ثانياً: بنيـــة القصيـــدة فـــي صـــدر الإســـلام

من المعروف أن القصيدة الإسلامية كما عرّفها الدكتور "بهجت عبد الغفور الحديثي": « هي القصيدة التي تستمد لغتها وأفكارها وأخيلتها وصورها من زاوية التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان شريطة أن تحمل رسالة، وهي رسالة الإسلام والدعوة إلى تحقيقه وتطبيقه في الحياة وعلى مختلف صعدها؛ السياسية والعقدية والاجتماعية وغيرها »[1].

ومن هذا المنطلق فالقصيدة الإسلامية قصيدة غائية، غايتها الإسلام والدعوة إليه، ونشر مبادئه، وقيمه وتعاليمه، والسعي إلى تحقيقها في مجالات الحياة كافة.

ولكن الحديث عن القصيدة الإسلامية في هذا الوقت - عصر صدر الإسلام - أمر مبالغ فيه، إذ نجد أن الشعر الإسلامي لا يختلف عن الشعر الجاهلي في أكثر جوانبه الفنية، إذ هو امتداد له، خاصة وأن معظم الشعراء الإسلاميين من المخضرمين الذين قضوا شطرا من أعمارهم في العصر الجاهلي، ومع ذلك يمكن أن نرصد للقصيدة العربية في هذا العصر جملة من الخصائص التي امتازت بها عن نظيرتها الجاهلية من جوانب عدّة.

1 – مـــن ناحيـــة شكـــل القصيـــدة وبنائهـــا:

قبل الحديث عن بناء القصيدة يجدر بنا أن نشير إلى أن معظم ما وصل إلينا من شعر إسلامي - باستثناء أصحاب الدواوين - هو من المقطعات والنتف، قاله هذا الشاعر أو ذاك ارتجالا، وذلك تعبيرا عن موقف جهادي أو استجابة لشعور إسلامي في غرض من الأغراض، وهذا ما لاحظه الدكتور "نايف معروف" في الأشعار التي جمعها "عبد الله الحامد" في شعر الدعوة الإسلامية[2].

---

[1] _ بهجت عبد الغفور الحديثي: القصيدة العربية وشعراؤها المعاصرون في العراق، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، د ط، 2002 |2003، ص59.

[2] _ ينظر: نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ |1990م، ص270.

أما الشعراء المشهورون وأصحاب الدواوين، فقد حافظوا على نمط القصيدة الجاهلية، من حيث المطلع الطللي والغزلي، وقد ظهر ذلك في العديد من قصائد "حسان بن ثابت" كما في داليته التي رثى بها النبي - ص - التي مطلعها:

بطيبة رسم للرسول ومعهد *** منير وقد تعفو الرسوم وتهمد[1]

وكذا نجد المطلع الغزلي في قصيدة "كعب بن زهير" التي مدح بها الرسول - ص- وإلى غيرهم من الشعراء، ومع ذلك فإن الشعراء المسلمين عامة قد خرجوا على هذا النمط التقليدي في العديد من قصائدهم وأعلن ذلك "حسان" بعد غزوة الخندق حين يقول:

فَدَعِ الدِّيار وذِكْر كل خريدةٍ *** بيْضاء آنسةِ الحديثِ كِعابِ[2]

وبهذا تحرروا من وجوب المطالع المعتادة وتعدد مقاصدها، والمتطلع لقصائدهم يجد:

أ) تحررهم من مخاطبة الاثنين وهو التقليد الذي يحرص الشعراء الجاهليون على إيراده في أشعارهم، لطبيعة حياتهم المحتاجة إلى الأصحاب والرفاق.

ب) كما تحرروا من الحديث عن تجربة الناقة والجمل والصحراء والرحلة، وما يستتبعها من ألفاظ تعبر عن تلك الرحلة.

ج) تحررهم من المقدمات الكلاسيكية جعلهم يستبدلونها بمقدمات دينية جديدة، ومن أمثلتها مقدمة "عبد الله بن الأحمر الأزدي" التي أوردها "سامي مكي العاني" كمثال عن ذلك، التي يقول فيها:

صَحوتُ وودّعتُ الِصبا والغوانيا *** وقلتُ لأصحابي أجيبوا المناديا

وقولوا له إذ قام يدعو إلى الهدى *** وقبل الدّعــا لبيــك داعيــا[3]

---

[1] ـ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، دار صادر، دار بيروت للطباعة والنشر، دط، 1386هـ/1966م، ص54.

[2] ـ المصدر نفسه: ص11.

[3] ـ سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع66، 1978، ص(199، 200).

د) **كما طرق الشعراء قصائدهم مباشرة دون مقدمات في أغلب قصائدهم فنجد "حسان" يبدأ ميميته التي يهجو بها "أبا لهب" قائلا:**

أبا لهبٍ أبلـــغْ بأنّ محمّـــداً *** سيعلو بما أدّى وإنْ كُنْت راغِما[1]

أما "كعب بن مالك" فكان أكثر خروجا، حين انهزم المشركون يوم "حنين" فعبر عن ذلك مباشرة فقال:

َقضْينا من تِهامة كلّ ريْبٍ *** وخيْبر ثمّ أجْمعنا السُّيُوفا[2]

هــ) **بروز في هذه الفترة لفظة "أبلغ" ومشتقاتها، وتكررت في مقاطع كثيرة من قصائد الشعراء، ومن أمثلتها تصدير "حسان" قصيدته التي يهجو فيها "صفوان بن أمية":**

منْ مُبْلغ صفوان أنّ عجوزه *** أمَةٌ لجاره مَعمر بن حَبيبِ[3]

وقال في مطلع قصيدة يهجو بها "الضِّحاك بن خليفة الاشهيلي":

أبْلِغْ أبا الضِّحَّاك أنّ عروقَـــه *** أعْيتْ على الإسلام إنْ تتمجَّدا[4]

وفي مقدمات ديوان "حسان" نجد العديد من المواضع التي تبدأ بمثل هذا اللفظ، ونجد هذه الصيغة في مطالع قصائد "كعب بن مالك" أيضا مثل قوله:

من مبلغ الأنصار عني آية *** رسلا تقصّ عليهم التبيان[5]

وشاع هذا التركيب عند كثير من الشعراء، فهذا "أمية بن خلف الخزاعي" يهجو "حسان" فيقول:

ألا مَنْ مُبْلغ حسّان عني *** مُغَلْغلةً تدِبُّ إلى عكاظ[6]

---

[1] _ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ص247.

[2] _ ينظر: نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، ص271.

[3] _ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان ، ص32.

[4] _ المصدر نفسه: ص81.

[5] _ سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، ص201.

[6] _ عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص297.

وأرجع "سامي مكي العاني" انتشار مثل هذه الألفاظ في هذا العصر إلى طبيعة الجدل والحجاج التي سيطرت على الأشعار، ولحرص كل فريق على إيصال خطابه إلى الفريق الآخر[1].

2 – مـــن ناحيـــة الأساليـــب:

تنوعت الأساليب الشعرية بتنوع المواقف التي تستدعي القول، ومن الأساليب التي تقع عليها في هذا العصر ما يلي:

2 – أ) أسلـــوب النـــداء: ويتضح عند"حسان" في رثائه للنبي - ص - حين يقول:

يا أفْضل النَّاس إنِّي كنْتُ في نَهَرٍ *** أصْبحتُ منه كمِثْلِ المفْرَدِ الصَّادي[2]

وفي قوله يهجو"الحارث بن عوف":

يَا حَارِ مَنْ يَغْدِرْ بِذِمَّةِ جَـــاره *** مِنْكم فإنَّ محمَّدا لمْ يغْـــدِرِ[3]

ويقول مرة أخرى في هجاء"مسافع بن عياض التميمي":

يا آل تيْم ألا يُنْهَى سفيهُكُم *** قبْل القِذافِ بقول الجلاميد[4]

ونجد كذلك "عبد الله بن الزبعرى" يقول حين جاء يستعطف ويعتذر من رسول الله - ص - يوم فتح مكة:

يَا رسولَ المليك إنَّ لساني *** راتِقٌ ما فتقْتُ إذْ أنا بور[5]

ونجد العديد من مثل هذا الأسلوب في شعر شعراء هذه الفترة.

2 – ب) أسلـــوب الدعـــاء: وهو من الأساليب الإسلامية الجديدة، وقد تفنن الشعراء الإسلاميون في أدعيتهم وابتهالاتهم الدينية، ومنها توحيد الله والثناء عليه، وسؤال العفو والمغفرة تضرعا إليه،وخشية من عذابه بنفوس منكسرة ذليلة، كقول"النعمان بن بشير الأنصاري":

---

1 _ سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، ص 200.

2 _ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ص 59.

3 _ المصدر نفسه: ص121.

4 _ المصدر نفسه: ص75.

5 _ ينظر: نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، ص272.

ربّ إني ظلمت نفسي كثيرا *** فاعف عنّي أنت الغفور الودود

وقني شرّ من أخــاف فإنّــي *** مشفــقٌ خائــفٌ لما تستعيــد

من خطوب إذا ذكرت ذنوبــي *** وقرأت القرآن فيه الوعيــد[1]

ونجد كذلك"عمر بن الجموح الأنصاري" ينسج على هذا المنوال فيقول:

أتوب إلى الله سبحانه *** واستغفر الله من ناره

وأثني عليــه بآلائــه *** بإعلان قلبي وإسراره[2]

2 – ج) أسلــوب القســم: لقد استعان الشعراء بألوان القسم الجديدة التي وردت في القرآن الكريم، والتي استحدثتها المفاهيم والحياة الإسلامية، فصار سمة بارزة في شعر هذا العصر، كالذي نراه في شعر"حسان بن ثابت" حين يقول:

واللهِ ربِّي لا نفارِق ماجِدًا *** عَفَّ الخليقةِ ماجدَ الأمجاد[3]

ثم يقول في القصيدة نفسها:

واللهَ ربِّي لا نُفارِقُ أمْــرَه *** ما كانَ عيْشٌ يُرْتَجى لمعادِ[4]

ونجده كذلك في رثاء المصطفى - ص - يقول:

تاللهِ ما حَمِلَتْ أُنْثى ولا وَضَعتْ *** مِثْلَ الرّسولِ نَبيُّ الأُمَّةِ الهَادي[5]

ونجده يهجو هذيلا فيقول:

فَلا واللهِ ما تَدْري هُذَيْــلٌ *** أَمحْضٌ ماءُ زَمْزم أمْ مَشُوبُ[6]

---

1 _ ينظر: المرجع نفسه، ص273، وينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص177.

2 _ مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب في صدر الإسلام، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية،القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص97.

3 _ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ص49.

4 _ المصدر نفسه: ص49.

5 _ المصدر نفسه: ص59.

6 _ المصدر نفسه: ص33.

ونجد القسم بغير لفظ الجلالة عند "عبد الله بن عمر" الذي أقسم بنزول القرآن وإرسال المصطفى - ص - فيقول:

وحقَّ مَنْ أنزلَ الآياتِ في السُّوَرِ *** وأرسلَ المصطفى المبعوثَ مِن مُضَرِ
لا أنثني عنْ لقا الأعداءِ لو جُمِعَتْ *** حُمَاةُ أبْطالِهم يومًا كماَ الدَّبَـــرِ[1]

وقد تواردت عديد الأمثلة من أساليب الأقسام المختلفة في أشعار هذه الفترة متأثرة بالأفكار والمفاهيم الإسلامية الجديدة، وأضحت ميزة من ميزات الشعر في صدر الإسلام.

2 – د) أسلـــوب القصـــص: لقد استحوذت قصص القرآن على مشاعر الناس في مختلف العصور، وشغفوا بأسلوبها الممتع الأخاذ فوجد الشعراء في ذلك العصر فيها كنزا يستمدون منها تشبيهاتهم، وصورهم البلاغية. و نجد "حسان" يستقي من منابع قصص الأنبياء حين يقول:

يَكُونُ إذا بَثَّ الهِجَاءَ لقوْمِه *** ولاحَ شِهابٌ مِنْ سَنَا الحَرْبِ وَاقِدُ
كأشْقَى ثَمُودٍ إذْ تَعاطى لِحيْنِه *** عَضيلَةَ أُمِّ السَّقْبِ والسَّقْبُ واردُ
فوَلَّى فأَوْفَى عاقلاً رأْس صَخْرَةٍ *** نَمَى فرْعُها واشْتَدَّ منْها القَواعِدُ[2]

فـ"حسان" يشبه مهجوه بأشقى من ثمود، الذي عقر ناقة النبي صالح، وكان شؤما على قومه. وقصّ الله تعالى هذه القصة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم منها ما جاء في صورة الشمس: ﴿ فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُمْ بِذَنْبِهِمْ فَسَوَّاهَا ﴾ (الشمس: 13، 14).

---

[1] ـ ينظر: نايف معروف، الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، ص 273. وينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص176.

[2] ـ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ص69.

وهكذا دأب أكثر الشعراء، فهم يكتفون بإيراد رموز ولا يُفصِّلون الحديث اعتمادا على فطنة السامع وتَبصُّره بالقرآن، ويتحدث "النعمان بن بشير" عن قصة "يونس" باختصار شديد، فيقول:

وابن متى الذّي تداركه الله * مِنَ الفَمِّ وهو فيه عميـــدُ**

فدعاه دعوةً وقد غَيَبَتْــهُ * ظُلُم دونَها حنادسُ ســـودُ[1]**

ومن المعروف أنّ قصة "يونس" جاءت في القرآن كالآتي: ﴿ فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلا تَكُنْ كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ لَوْلا أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ ﴾ (القلم: 48، 49).

وهكذا توالى أخذ الشعراء من قصص القرآن وتضمينها أشعارهم بأسلوب لم يعهدوه من قبل.

2 – هـ) أسلـــوب التكـــرار: يعدّ التكرار سمة بارزة من سمات الشعر الإسلامي وقد يكون الشعراء بهذا متأثرين بالأسلوب القرآني، الذي كثيرا ما اعتمد على التكرار من أجل التقرير والتأكيد، فالشعراء سلكوا هذا المذهب للتأكيد والإفهام والإقناع، فنجد "حسان" يستعمل التكرار في رثاء الرسول - ص - حيث يقول:

فبُورِكْتَ يا قبْرَ الرَّسُول وبُورِكَت * بلادٌ ثَوى فيها الرَّشيد المُسدَّدُ[2]**

هنا تكررت كلمة (بورك) مرتين في شطر البيت.

ومن التكرار الذي يفيد التأكيد قول "أنس بن زنيم الدؤلي" يخاطب الرسول - ص -:

تعلم رسول الله أنك مدركـــي * وإنّ وعيدا منك كالأخذ باليـــد**

---

[1] _ مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب في صدر الإسلام، ص99. و ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص182.

[2] _عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص147.

تعلــــم رسول الله أنك قـــادر * على كل صرم متهمين ومنجـــد**

تعلم أنّ الركب ركب عويمر * هم الكاذبون المخلفون كل موعد[1]**

وقد انتشرت هذه الظاهرة في العصر الأموي، ومنه تكرار "جرير" اسم من يهجو مرات عديدة بقصد السخرية، وتأكيد اسم المهجو، فقد كرر اسم "بنو نمير" في قصيدة واحدة اثنتين وعشرين مرة، يقول منها:

وقد جلت نساء بني نمير * وما عرفت أناملها الخضابا**

إذا حلت نساء بني نمير * على تبراك خبثت الترابـــا[2]**

وفي أشعار هذه الفترة نماذج كثيرة سارت على هذا المنوال.

3 – مـــن ناحيـــة الأفكـــار والمعانـــي:

3 – أ) الأفكـــار: ومن الأفكار التي شاعت في تلك المرحلة:

• فكرة أن الحكم لله وحده، ولا راد لأمره، ولا تبديل لقضائه: وهذه الفكرة مستوحاة من القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿ تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِير ﴾ (الملك: 01).

ونجد "حسان" يأخذ هذه الفكرة فيقول:

وَتَعلمُ أنّ المـــُلْك لله وحدَهُ * وأنّ قضاءُ الله لابدّ واقع[3]**

ونجد "العباس بن مرداس" يقول:

أقام به بعد الضلالة أمرنا * وليس لأمر حباه الله دافع[4]**

ويقول "النعمان بن بشير":

---

[1] _ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص186.

[2] _ المرجع نفسه: ص186.

[3] _ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ص148.

[4] _ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص196.

مَالِكُ المُلْكِ لا يُشارِكه فيه *** ولَهُ الحُكْم فاعلا ما يريدُ[1]

• شيوع فكرة فناء كل شيء سوى الخالق سبحانه وتعالى: انطلاقا من قوله عزّ وجلّ: ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالْإِكْرَامِ ﴾ (الرحمن:27).

ردد "النعمان بن بشير" هذه الفكرة فقال:

كلّ شيء سوى المليك يبيد *** ولا يبيد المسبح المحمود[2]

• ظهور فكرة حتمية الموت والأجل لا يتقدم ولا يتأخر، كما ترددت فكرة البعث النشور والجزاء: يقول الإمام "علي" مؤكدا ذلك:

وَلو أَنّا إذا مِتْنا تُرِكْنا *** لكان الموتُ راحةَ كلُّ حَيٍّ

ولكنا إذا مِتْنا بُعِثْنـــا *** ونسأل بعده عن كل شيء[3]

3 – ب) المعانـــي: ومن المعاني التي رسخت في أذهان الشعراء:

• معنى التوكل على الله والإنابة إليه، والتوجه نحوه في السراء والضراء، والتوبة إليه من الذنوب والمعاصي: يقول "أبو الأسود الدؤلي" في ذلك:

إذا كنت معينا بأمر تريـــده *** فما للمضاء والتوكل من مثل

توكل وحمِّل أمرك لله إنّما *** تراد به آتيك فأقنع بذي الفضل[4]

• كما شاع معنى التوحيد: ويتجلى هذا في غمرة الصراع مع المشركين الذين لم يكونوا يؤمنوا بعقيدة التوحيد، هذا ما لم يعالجه الشعراء من قبل مع وجود بعض الموحدين من الأحناف قبل الإسلام، إلا أن ذلك لم يكن عقيدة شائعة يرددها الشعراء، فحين أصبحت في الإسلام العقيدة الرئيسة التي يقوم عليها الدين الجديد. يقول "حسان بن ثابت" في ذلك:

---

[1] _ المرجع نفسه: ص196.

[2] _ المرجع نفسه: ص197.

[3] _ المرجع نفسه: ص198.

[4] _ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص224.

وتعْلَمُ أنّ اللهَ لا رَبّ غيْرَه *** وأنّ كتابَ الله أصْبح هاديا[1]

4 – مـــن ناحيـــة الألفـــاظ والعبـــارات:

لقد توسع الإسلام في دلالة كثير من الألفاظ التي كانت شائعة قبل انتشاره، لِما جاء به من عبادات وعقائد لم يعرفها المجتمع العربي من قبل، حيث يقول "ابن فارس": « كانت العرب في جاهليتهم على إرث من إرث أبائهم، في لغاتهم وآدابهم ونسائكهم وقرابينهم، فلما جاء الله - جلّ ثناؤه - بالإسلام حالت الأحوال، ونسخت ديانة وأبطلت أمور، ونقلت من اللغة ألفاظ من مواضع إلى مواضع أخر، بزيادات زيدت، وشرائع شرعت، وشرائط شرطت، أعفى الآخر الأول »[2].

ومن ذلك نجد لفظي المؤمنين والرسول عند "حسان" في قوله:

وأْتِ الرَّسُولَ فَقُل يا خيْر مُؤْتَمِنٍ *** للمؤْمنين إذَا مَا عُدِّلَ البَشَرُ[3]

ويذكر في القصيدة نفسها لفظ الجهاد فيقول:

وجَاهِدوا في سبيلِ الله واعْترفوا *** للنَّائِبَات فَما خامُوا ومَا ضَجِروا[4]

كما نجد لفظي القرآن و الكفر حين يقول:

كَفَرْتُمْ بالْقُرآنِ وقَدْ أُتِيتُم *** بتَصْديق الّذي قَال النَّذيرُ[5]

ويذكر لفظة الشهادة في رثائه "لحمزة بن عبد المطلب":

فقلْتُ لها إنّ الشَّهادة راحَةٌ *** ورِضْوانُ ربٍّ يا أُمامَ غَفُورِ[6]

---

[1] _ عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص487.

[2] _ أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة سنن العربية، تح: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1963، ص78.

[3] _ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ص112.

[4] _ المصدر نفسه: ص113.

[5] _ حسان بن ثابت الأنصاري: الديوان، ص110.

[6] _ المصدر نفسه: ص105.

ومنه فقد اكتسى الشعر عديد الألفاظ في هذه المرحلة، كالوحي والرسالة، والكتاب والجنة والنار، والقيامة والمسجد والصلاة، والزكاة والحلال والحرام والكفر والإيمان وغيرها من الألفاظ التي غاصت بها الأشعار.

أما العبارات فاتسمت بالسهولة والليونة والعذوبة بعيدا عن الصعوبة والتعقيد، ونجد في ثناياها الدلالات الإسلامية، كالحمدلة، والبسملة، والاستغفار والصلاة على النبي وغيرها[1].

5 – مـــن ناحيـــة الاقتبـــاس:

وهو الأخذ من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، سوى من ناحية اللفظ أو المعنى. وسيتضح هذا في المبحث الموالي عند حديثنا عن أثر الإسلام في شعر المخضرمين.

6 – مـــن ناحيـــة الصـــور والأخيلـــة:

استمد شعراء هذا العصر كثيرا من صورهم من الكون، كالنور والضياء والقمر والنجوم وغيرها، لما لهذه المشاهد من أهمية، ولما أحسَّه الشعراء في بيئتهم من رهبة الظلام وقسوته.

فهذا "حسان" يشبه الرسول - ص - بالنور والضياء حيث يقول:

كانَ الضّياءَ وكان النُّورَ نَتْبعُهُ *** بعد الإلهِ وكان السَّمْعَ والبَصَرا[2]

ونجده يشبه الرسالة بالنور كذلك فيقول:

فلَمَّا أَتَانا رَسُولُ المَليكِ *** بالنُّور والحقِّ بعد الظَّلَمْ[3]

ونجد في أشعار "حسان" صور عدّة سارت على هذا المنوال كتشبيه القرآن بالنور، والرسول بالهلال والسراج والبدر والشهاب وغيرها.

أما "النابغة الجعدي" فشبه القرآن بالمجرة حين يقول:

---

1 _ ينظر: نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، ص275.

2 _ عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص220.

3 _ المرجع نفسه: ص431.

تَبِعْتُ رسولَ الله إذْ جاء بالهُدى *** ويتلو كتابًا كالمجرّة نَيِّرا[1]

والملاحظ لأشعار هذه الفترة يجد أغلب الصور مستوحاة من القرآن الكريم، فهذا "النابغة الجعدي" يتخذ من الصورة القرآنية في قوله تعالى: ﴿ تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَنْ تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾ (آل عمران: 27). حيث يقول:

الحمـــد لله لا شريك لـــه *** من لم يقلها فنفسه ظلمـــا

المولج الليل في النهار وفي اللـ *** ـــيل نهارا يفرج الظلما [2]

كما نجد لهم صور استوحوها من البيئة كصور الحيوانات التي ألفوها، كذكرهم للناقة والجمل والخيول والبغال والعصافير وكذا الفيلة التي عرفوها أثناء الفتح. ولهم صور استوحوها من الطبيعة كصور الرياح والأعاصير والرياح والأمطار والسحب وغيرها. وهذه الصور شبيهة بصورهم الجاهلية في أغلبها.

7 – مـــن ناحيـــة الأغـــراض الشعريـــة:

عندما جاء الإسلام وكثر أتباعه كانت تعاليمه تدعوهم إلى نُظُمٍ خاصة، وقوانين شاملة لكل ألوان الحياة، فكان لابُدّ أن يلتزم الشعراء بتلك النظم، وأن يتوجهوا في حياتهم نحو تلك الأغراض الجديدة، ويتخلوا عمّا لا يتناسب مع تعاليم الإسلام من الأغراض التي ألفوها في الجاهلية كالغزل المتهتك، والخمريات، والهجاء المقذع الفاحش، فاستحدثت حياتهم الجديدة أغراضا لم يعرفوها من قبل، وهذّبت الأغراض المعروفة، ومن أهم الأغراض المستحدثة:

7 – أ) الشعـــر الدينـــي: بدأ الشعراء يتحدثون عن عقائد الدين ومثله العليا، ويدعون إلى التمسك بها والتحلي بما تدعو له، وهو لون جديد لم يكن لدين العرب قبل الإسلام بالأهمية التي

---

[1] ــ أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، د ط، 1400هـ |1980م، ص275.

[2] ــ سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، ص209.

حظي بها الإسلام لدى الشعراء فتحدثوا في هذا الغرض عن وحدانية الله، وعن الوحي والنبوة، والموت والبعث والحساب، وعن الثواب والعقاب وعن الجنة والنار، فالإسلام مثلا يدعو إلى الإيمان بالأنبياء وبالرسل. فتناول "حسان" ذلك بقوله:

شَهِدْتُ بإذنِ اللهِ أنَّ مُحمّــدًا *** رسولُ الَّذي فَوْقَ السَّماواتِ مِنْ عَلُ
وأنَّ أبــا يَحــي ويَحــي كلاهمــا *** لــهُ عمــلٌ في دينــه مُتَقَبَّــلُ
وأنَّ الَّذي عادَ اليهُودُ ابْنَ مَرْيَمَ *** رسولٌ أتى مِنْ عنْدِ ذِي الْعَرْشِ مُرْسَلُ
وأَنَّ أخــا الأحْقــافِ إذْ يَعْذُلُونَــهُ *** يَقُــومُ بدِينِ اللهِ فِيهِمْ فيعْــدِلُ[1]

ذكر "حسان" في هذه الأبيات كل من سيدنا محمد - ص -، والأنبياء كل من "زكريا" و"يحي" و"عيسى"، وأخي الأحقاف سيدنا "هود" عليه السلام.

7 - ب) الوعــظ والإرشــاد: احتاجت أوامر الدين ونواهيه إلى الحث على الالتزام بها وتنفيذها فنشأ هذا اللون الجديد من الشعر إتباعا لقوله تعالى: ﴿ ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ ﴾ (النحل: 125). كقول "كعب بن زهير" يدعو قومه:

رَحلتُ إلى قَوْمِي لأدعو جُلَّهُــم *** إلى أمْرِ حزْمٍ أحْكَمتْه الجوامعُ
سأدعوهم جهدي إلى البِّر والتُّقى *** وأمْر العُلا ما شايَعَتْني الأصابعُ[2]

ونجد " ثور بن مالك " يحاول أن يثني قومه على الرّدة لما ارتدت قبيلته "كندة" فيقول:

وقلت تحلوا بدين الرسول *** فقالوا التراب - سفها - بفيكا
فأصبحت أبكي على هلكهم *** ولم أك فيمــا أتوه شريكــا[3]

---

[1] _ حسان بن ثابت الأنصاري:الديوان، ص186.
[2] _ سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، ص70.
[3] _ المرجع نفسه: ص70.

7 - ج) الوصايـــا: وهي متضمنة في الوعظ والإرشاد، حيث يتوجه فيها الشعراء بالنصح والإرشاد لأبنائهم وذويهم، في أواخر أيامهم في أغلب الأحيان، يدعون في هذه الوصايا خلاصة تجاربهم، وعصارة أفكارهم، وقد عُرفت في الشعر الجاهلي لكن الجديد هو تغير المفاهيم والقيم التي أشاعها الإسلام. ولعل أهم الوصايا تلك التي وصى بها "عبدة بن الطبيب" بنيه في قوله:

أَبَنِيَّ إنِّي قد كَبِرْتُ وَرَابَنِي *** بَصري وفيَّ لِمُصْلِحٍ مُسْتَمَعُ[1]

وهكذا استطاع شعر الوعظ والإرشاد، ومنها أشعار الوصايا استيعاب المعاني والأفكار الإسلامية، ونقل مضامين العصر الجديد ومفاهيمه للجميع.

7 - د) الزهـــد: ومما دعا إليه الإسلام الزهد في حياة الدنيا ومتاعها الزائل، فالمسلم الحق هو من رفض متاعها، وزهد عما فيها، وعاش لآخرته، وهذا لا يعني الدعوة إلى الرهبنة والانقطاع عن الدنيا، لأن الإسلام يدعو إلى العمل والاعتدال، فيعمل لدنياه كأنه يعيش أبدا ولآخرته كأنه يموت غدا، بلا إفراط ولا تفريط. فبدأت ملامح الزهد تنتشر في الأشعار، من خلال الدعوة إلى ترك الدنيا الفانية، والرضا بالقليل، والرغبة والتعلق في نعيم الآخرة.

ومن ذلك نجد قول "كعب بن زهير" مخاطبا امرأته بعد إسلامه:

أعلم أني متى مـــا يأتني قـــدري *** فليس يحبسه شح ولا شفـــق
والمرءُ والمالُ ينمى ثمَّ يُذْهِبُـــه *** مرُّ الدُّهـــورِ فَيُفنيه فَيَنَسحـــق
فلا تخافي علينا الفقر وانتظري *** فَضْلُ الَّذي بالغني من عنده نثق
إنْ يفنى ما عندنا فالله يرزقنـــا *** ومَنْ سوانا وليس نحن نرتـــزق[2]

وانتشرت ملامح الزهد المتمثلة في تقوى الله والإنكباب على عبادته والورع عن محارمه عند عدد من الشعراء، كـ"أبي الأسود الدؤلي"، و"مالك بن دينار"، وظهر في شعر الخوارج، ومن شعرائهم "عمرو بن الحصين العنبري" وغيره.

---

[1] _ المفضل الضبي: المفضليات، شرح وتح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، ط 6، د ت، ص149.

[2] _ سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، ص77.

أما شاعرنا"حسان" فقد ظهرت له أبيات في الحكمة سنعرضها في الفصل الموالي عند الحديث عن أهم أغراضه.

وهكذا استطاع شعراء الزهد تمثل مبادئ الزهد الإسلامي التي تقوم على ترك اللذائذ الفانية والرضا بالقليل، والرغبة في نعيم الآخرة الدائم، والتوكل على الله والثقة به وكثرة عبادته والابتعاد عن محارمه، ودوام ذكر الموت، وتهويل يوم القيامة والإعداد لها. وبهذا غدا الزهد فنا مستقلا بذاته له مميزاته وخصائصه[1].

7 - هـ) شعر الفتوحات والجهاد: وهو شعر مملوء بالفخر والحماسة لأن الله تعالى ورسوله الكريم قد حثَّا ورغَّبا على الجهاد في سبيل الله، وأنَّ مآل المجاهدين ممن استشهدوا في ساحات الوغى الجنة التي يسعون إليها.

ومنه فقد ترددت المعاني الإسلامية الجديدة في أشعار أولئك المجاهدين المنطلقين في سبيل الله لنصرة الدين، ومن ذلك قول "عبد الله بن رواحة" حين توجه إلى غزو الروم في موقعة "مؤتة" ويودعه أصحابه قائلين: نسأل الله أن يردك سالما فيجيبهم بقوله:

لكنني أسأل الرحمان مغفـــرة *** وضربة ذات فرع تنضح الزبـــدا

أو طعنةٍ بيدي حران مجهـــزة *** بحربة تنفـــذ الأحشاء والكبـــدا

حتى يقولوا إذا مروا على جثتي *** يا أرشد الله من غاز وقد رشدا[2]

ونجد في أشعار الفتوحات كذلك وصف للقصور الشاهقة، والقلاع الحصينة، كما وصفوا الفيلة وغيرها من المظاهر التي لم يألفوها.

كما نلحظ ظهور نمط من الشعر يندرج تحت شعر الفتوحات، ألا وهو الرجز.

* الرجـــز: وقد بدا هذا الفن ظاهرة في الأشعار يتغنى به القادة في الحروب ويحرضون جيوشهم ويبثون فيهم روح الحماس، فنجد"خالد بن الوليد" ينشد أمام جنده:

---

[1] _ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص(73، 79).

[2] _ المرجع نفسه: ص82.

اليومَ يومٌ فاز فيـــه من صـــدق

لا أرْهبُ الموتَ إذا الموتُ طـــرق

إلى أن يقول:

عسى أنْ أرى غدًا مقام مَنْ صَدَق

في جنَّـــة الخُلْـــدِ ألْقى مَنْ سبـــق[1]

ونجد"عبد الله بن رواحه" يخاطب نفسه يوم"مؤته" فيقول:

أقسمـــت يا نفس لتَنْزلَنَّـــهْ *** طائعـــةً أو فَلَتُكْـــرِهَنَّـــه

إن أجلبَ الناس وشدّوا الرنّهْ *** مالي أراك تكرهين الجنّه

قد طالمـــا كنتِ مُطْمَئِنَـــه *** هلْ أنْتِ إلّا نطفـــةً شَنّـــه

جعفـــرُ، ما أطيب ريح الجنَّـــه[2]

وتجدر الإشارة في هذا المقام أن الرجز الإسلامي يختلف عن الرجز الجاهلي، فلم يكن نوابغ الشعراء الجاهليين يكثرون النظم فيه، وكان الرجز الجاهلي قطعا صغيرة يقولها الشعراء في الحروب أو الهجاء، أما في صدر الإسلام والعصر الأموي فنظّم فيه كثير من الفحول، وتناولوا معظم الأغراض الشعرية بأراجيز طويلة استوعبت المعاني الإسلامية، فأصبح الرجز فنا من الفنون المستقلة لا مقطّعات يأنف النظم فيه فحول الشعراء[3].

والمتتبع لأشعار هذه الفترة يلحظ بروز شعر النقائض الذي دار بين شعراء الدعوة من المسلمين، وشعراء المعارضة من مكة والقبائل الموالية لها، كما صار الشعر عبارة عن وثيقة تاريخية رسمية أرّخ لكثير من الغزوات والفتوحات، وعديد من الأحداث الإسلامية في شتى المجالات[4].

---

[1] _ ينظر: نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، ص211.

[2] _ المرجع نفسه: ص211.

[3] _ ينظر: سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، ص(160، 164).

[4] _ ينظر: المرجع نفسه، ص(140 وما بعدها). وينظر: نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، ص(232 وما بعدها).

أما باقي الأغراض الأخرى فقد بقيت على حالها، غير أنها هُذِّبت لتوافق تعاليم الإسلام، كالهجاء والمدح والرثاء وغيرها. وما عرضنا لهذه الأغراض ليس من باب التفصيل، وإنما من باب ذكر الجديد منها، والمستجدات التي طرأت عليها عمّا كانت عليه في الجاهلية، كنقطة من مميزات الشعر في هذا العصر.

8 - من ناحية الصراع بين الموروث والجديد في القصيدة*:

لا نتوقع البتة أن يرضى الشاعر المخضرم بالتنكر للقديم الذي جُبل عليه وترعرع فيه، فإن فعل ذلك عقائديا، فلن يستطيع فعله فنيا في شكل القصيدة ومضمونها معا. هذا لأن التراث يعتبر رافدا لثقافة الشاعر، وضرورة فنية يصعب أن يستغني عنها، أو ينقطع منها أو يغفلها في فنه، مهما حاول الارتماء في أحضان الجديد وغالى فيه.

ومنه يطرح السؤال: كيف تعامل الشاعر المخضرم في بناء قصيدته مع تلك القداسة والولاء التي يحملها لا شعوريا للقديم الذي اكتمل نضجه الفني فيه، وبين ما يفرضه عليه الواقع الجديد من مطالبته بالتعبير عن قضاياه المختلفة؟

سنعالج هذه القضية من ناحية العلاقة بين شكل القصيدة ومضمونها انطلاقا مما أقرّه الدكتور "عبد الله التطاوي" في مؤلفيه (أشكال الصراع في القصيدة العربية، وأبعاد المؤثر الإسلامي في القصيدة العربية) أثناء حديثه عن شعر هذه الفترة فيقول: « ومن الملاحظ أنّ شعراء هذه الفترة التي نحن بصدد التعرف عليها في عصر صدر الإسلام قد وقعوا ضحية - أو ضحايا - ذلك الصراع أو الانقسام بين طبيعة الثقافة التي توافرت لهم، ورسخت في أذهانهم من القديم، حتى أصبحت بالنسبة لهم أعزّ ما يملكونه من التراث، وأصبح من الواجب عليهم أن يسجلوا لها الولاء، وأن يدينوا لها بقدر بارز من الانتماء، والقداسة، أو - على الأقل - أصبح مفروضا عليهم ألا يتنكروا لها، أو أن يخرجوا عليها بشكل مطلق أو صريح، وأن يجمعوا بينها وبين

* الموروث (القديم): نقصد به عصر الجاهلية، والجديد: نقصد به عصر صدر الإسلام.

مقتضيات الحياة الإسلامية الجديدة بما فيها من تحمُّل أعباء الدعوة لفكر جديد، وأصبح واجبا عليهم أن ينشروه عن طريق الشعر »[1].

ومنه إذا كان شكل القصيدة كصيغة أو قالب يُصب فيه المعنى قديما كان أو جديدا حتى يستطيع العمل الفني - المتمثل في الشعر - أن يستوعب القيم المختلفة مع اختلاف العصور، وما قد يصيب الحركة الأدبية من تحول أو تطور أو تجديد، وعليه فقد بدا شكل القصيدة الجاهلية ومحتواها في العصر الجديد قادرين على استيعاب التيارين معا، فوجد القديم ذاته في منهجها العام، ولذا استمرت للقصيدة صورها القديمة، وتكرر قالبها الموروث في معظم الأحيان، وكان من حق الشاعر أن يقف على المعالم النمطية التي يريد إثباتها وصياغتها في قصيدته.

ومن هنا كان المحتوى - في أغلبه - إسلاميا، في الوقت الذي ظل فيه الشكل جاهليا تماما، وإن كان قد صُب في ألوان متمايزة من الفكر الجديد. حيث يقول "التطاوي" في هذا الصدد: « وليس في هذا التصور بعامة ما يسيء إلى الشعر حين يجمع في مصالحة فنية بين التيارات المختلفة. خاصة إذا بدا كلا التيارين ضرورة من ضرورات الفن، وأساسا من أسس الحركة الأدبية في عصور الخضرمة بحيث لا يمكن تجاهل أي منهما على حساب تواجد الآخر »[2].

ومنه فيبدو أن الشاعر المخضرم قد وجد ذاته أولا في شكل القصيدة الجاهلية فتمسك به، كيف لا وهو لا يملك القدرة على التخلص منه، وقد ترسب في لا وعيه، وأصبح يصدر عنه لا شعوريا، ومن ثم برز التمسك بالقديم حتى في القصائد التي نظمت بين يدي رسول الله - ص- كما فعل "كعب بن زهير" و"حسان بن ثابت" في بعض قصائده.

---

[1] _ عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية في عصر صدر الإسلام، مكتبة الأنجلوالمصرية، د ط، د ت، ج2، ص36.
[2] _ عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية في عصر صدر الإسلام، ج2، ص37.

ومن هذا التوزيع يرضي الشاعر نفسه بتمسكه بالموروث هذا من جهة، أما من جهة أخرى فقد وجد الشاعر المخضرم ذاته مرة ثانية في محتوى القصيدة، حين حمّل موضوعه كل ما يريد الوقوف عليه من القيم الإسلامية الجديدة، إرضاء لذاته من خلال تسجيل ما يقنع به من الدين الجديد في شتى القضايا. عندها فقط وجد الشاعر ذاته الجاهلية والإسلامية معا في كل صراع فني يعكسه شكل القصيدة ومحتواها، واستمرت الصيغة التقليدية تحمل طابع الانتماء والولاء للموروث، وظهر المضمون الجديد والقيم المستحدثة التي فرضت نفسها على الشاعر أو فرضها هو على نفسه عن اقتناع تام بها، والتزام جاد بقضاياها.

وتجدر الإشارة هنا أنّ هذا النوع من القصيدة هو النمط السائد لدى معظم شعراء العصر، وفي غير هذا النمط نجد المقطوعة أو القصيدة التي تطرق مواضيعها مباشرة دون الافتتاح بالمقدمات المعهودة. فكانت المقطوعة « صيغة فنية يلتقي فيها فكر رجال خرجوا فاتحين بألسنتهم مع الجيوش الإسلامية، ولم تكن لهم فسحة من الوقت ليقفوا خاضعين للقديم يسجلون له الولاء. فانتشر الارتجال، وانتشرت المقطوعة وعاشت في تصالح تام مع القصيدة »[1].

ومنه قد أصبح على الشاعر المخضرم عليه أن يَجِدّ ليجد الصيغة الملائمة لنشر أفكاره وقضايا دينه، وقيم مجتمعه، فإذا ما التمس ذلك في الشكل التقليدي في القصيدة التزم به، وإذا ما تعذر عليه الموقف لجأ إلى المقطوعة الأكثر اتساقا مع واقع الحياة السريع، وأشدّ تناغما مع حركة الجيوش الفاتحة.

ومنه قد تمّ المصالحة بين صراع ذات الشاعر الجاهلية والإسلامية في القصيدة من خلال المعايشة بين الشكل القديم والمحتوى الجديد، وإلى جانب ذلك ظهرت المعايشة الفنية المزدوجة لفن القصيدة والمقطوعة جنبا إلى جنب، وبهذا تُحل مشكلة الصراع أو التمزق بين القديم والجديد في ذات الشعر المخضرم، ومنه في شكل القصيدة ومحتواها.

[1] _ عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية في عصر صدر الإسلام، ج2، ص39.

ولكن الملاحظ في هذا العصر أن معظم الشعراء « لم يعبأوا كثيرا بالإطار الفني للقصيدة، وكأنّ الشاعر أصبح مشغولا - بالدرجة الأولى - بصياغة موقفه الديني بشكل واضح، يرضي فيه نفسه وجمهوره الجديد »[1].

وبهذا نرجو أننا قد بيّنا أهم الملامح التي تميزت بها بنية القصيدة في هذه الفترة لدى الشعراء المخضرمين.

[1] _ عبد الله التطاوي: أبعاد المؤثر الإسلامي في القصيدة العربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص40.

ثالثاً: أثر الإسلام في الشعراء المخضرمين وشعرهم

من المعروف أنّ الجاهليين كانوا يعتزون بالشعر والشاعر، أما اعتزازهم بالشعر فلأنه سجل تاريخهم الذي يسجل وقائعهم، وأحداث الحياة التي تمر عليهم، كما أنه يسجل النظم الاجتماعية التي تعارفوا عليها، واعتبروها تراثا يعتزون به، ويستمسكون بأصوله وقواعده، يقول "الجاحظ" في ذلك: « كل أمة تعتمد في استباق مآثرها، وتحصين مناقبها، على ضرب من الضروب، وشكل من الأشكال، وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها »[1].

ويقول "ابن سلام" مؤكدا مكانة الشعر: « وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون »[2]. أما "ابن قتيبة" فقد رفع من مكانة الشعر عند العرب إلى درجة التقديس، فيقول: « وللعرب الشعر الذي أقامه الله مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعا، ولآدابها حافظا، ولأنسابها مقيدا، ولأخبارها ديوانا، لا على الدهر ولا يبيد على مر الزمان، وحرسه بالوزن والقوافي، وحسن النظم وجودة التحبير من التدليس والتغيير »[3].

وبهذا فالشعر عند العرب في الجاهلية هو المقدم عن كل فن، وقد وصل إلى درجة التقديس، فما بالك بصاحب الشعر؟

أما اعتزازهم بالشاعر، فلأنه اللسان الذي يعبر عن أمجادهم، ويرفع مكانتهم بالدفاع عنهم، والذود عن مآثرهم، والحث على الاستزادة من الأمجاد والمآثر، ولذا « كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر، أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في

---

[1] _ أبو عمرو بحر بن عثمان الجاحظ: الحيوان، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج1، ط2، 1384هـ/1965م، ص72.

[2] _ ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ج1، ص24.

[3] _ سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، ص8.

الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج »[1].

ولما جاء الإسلام وجد الشعر يتربع على عرش الأدب، ولكنه رأى أن بعض المجالات التي يطرقها الشعراء تخالف المبادئ القويمة التي يدعو الناس إليها ليبني المجتمع على أساس من الخلق الفاضل، فكان لابد في هذا المجال أن يقوم الإسلام بدور الموجَّه لجموح الشعر، فيحول وجهته إلى الناحية التي تخدم المبادئ الدينية وتقوي الخلق المستقيم في النفوس[2]. فكان لنصوص القرآن العظيم، ومواقف الرسول الكريم - ρ - في هذا الشأن بليغ الأثر في نفوس الشعراء، كما أنها كانت بمثابة النبراس في توجيه الحركة الشعرية، وتقويمها.

ويبقى السؤال المطروح: كيف وقف الشعراء أمام لغة القرآن المعجزة؟، وكيف واجهوا هذا التحول في ظل المواقف المتعددة من قبل القرآن والسنة النبوية تجاههم؟

1 – موقــف القــرآن مــن الشعــر:

إذا نظرنا في كتاب الله متتبعين الآيات التي ذكرت فيها لفظة الشعر أو الشعراء، لوجدنا أنها وردت في ستة مواضع: خمسة منها يحكي فيها القرآن ما حاول المشركون أن يلصقوه برسول الله - ρ - من تأويلات قاصره، فعجزوا عن وصف القرآن الذي بهرهم بلاغته فراحوا يفترون الإدعاءات، وينتقلون من تعليل إلى تعليل آخر، حائرين غير مستقرين. كقوله تعالى على لسانهم:

أ) ﴿ بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ ﴾ (الأنبياء: 05).

---

[1] _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص89.

[2] _ ينظر: النبوي عبد الواحد شعلان، الحياة الأدبية في عهد النبوة والخلافة الراشدة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1418هـ | 1997م، ص176.

وردّ القرآن الكريم على مزاعم المشركين، الذين زعموا أن القرآن الكريم شعر أو ضرب من الشعر، وأنّ النبي - ρ - شاعر، في قوله تعالى:

ب) ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ ﴾ (يّس: 69).

كما نعتوا الرسول الكريم - ρ - بالشعر والجنون فقال تعالى على لسانهم:

ج) ﴿ وَيَقُولُونَ أَإِنَّا لَتَارِكُو آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَجْنُونٍ بَلْ جَاءَ بِالْحَقِّ وَصَدَّقَ الْمُرْسَلِينَ ﴾ (الصافات:36،37).

ووصفوه مرة أخرى بالشاعر أيضا في قوله تعالى:

د) ﴿ أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ ﴾ (الطور: 30).

ويأتي رد القرآن حاسما على هذه الشبهات، ويخاطبهم على قدر عقولهم بالأشياء الملموسة التي يرونها في قوله تعالى:

هـــ) ﴿ فَلا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ وَمَا لا تُبْصِرُونَ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَا تُؤْمِنُونَ وَلا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَا تَذَكَّرُونَ تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ (الحاقة: 38، 43).

إنّ هذه الآيات التي أوردناها جاءت لتصور موقف المشركين إزاء القرآن، وتأثيره في النفوس، ثم للرد على تفسيراتهم، ولتأكيد أن القرآن وحيٌ من الله تنزل به الروح الأمين على قلب محمد - ρ - فجميعها إذن مسوقة لتنزيه الرسول - ρ - عن أن يكون من الشعراء، ولإبطال زعم المشركين أن القرآن من قبيل الشعر[1].

أما الوضع الذي تناول فيه القرآن كلمة الشعر من حيث هو فن فيمكن أن يستخدم في مواطن الخير والشر، فقد جاء ذلك في قوله تعالى:

[1] ـ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص35. وينظر: محمد حسين عبد الواحد، مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت، دط، دت، ص(275، 276).

و) ﴿ وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيراً وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴾ (الشعراء الآيات: 224، 227).

فالآيات تناولت نوعين من الشعراء - كما أضح ذلك "الشوكاني" في تفسيره - ففي قسمها الأول تحدثت عن الشعراء الكفار المنشغلون بالهجاء وقول الكذب، ويتبعهم في ذلك الغاوون من الناس، وفي قسمها الثاني استثنت الشعراء المؤمنين الصالحين، الذين أغلب أحوالهم تحري الحق والصدق[1].

فالقرآن لم يحارب الشعر لذاته في هذه الأحكام، وإنما حارب المنهج الذي سار عليه الشعر والشعراء، منهج الأهواء والانفعالات التي لا ضابط لها [2].

ومنه فقد ميّز القرآن بين فريقين من الشعراء، فريق استغل فنّه فيما ينافي هدى الدين وآدابه، فهو الفريق المعيب الذي حاربه القرآن، وأولئك الذين يقولون بغير الحق، ويتّبعون أهواءهم ولا ضابط لهم في أقوالهم، وفريق اتجه إلى عمل الخير، وإلى نصرة الحق أنّى وجد، وهو الفريق الذي أخرجه من ذلك الوصف العام، وأيده بكل قوة، فالقضية إذن فيما يتناوله الشعراء من المعاني وأغراض، وليست في الشعر ذاته. فكهذا كان موقف القرآن، فكيف كان موقف الحديث الشريف ؟.

2 – موقـــف الحديـــث مـــن الشعـــر:

وإذا رأينا موقف الرسول من الشعر والشعراء نجده ينحو منحى القرآن، فقد روي عنه - ρ - أنه ذمَّ الشعر، وهوّن منه، ونهى عن رواية بعضه، ورويت عنه أيضا أخبار كثيرة فيها إعجاب بالشعر وإقبال على الشعراء، وتشجيعهم واستنشادهم. ففي الموقف الأول نجد رواية "مسلم" عن

[1] _ ينظر: محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير (الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير) حققه وخرج أحاديثه: سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، د ط، 1427هـ |2007م، المجلد 4، ج 19، ص(146، 147).

[2] _ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص35.

"أبي هريرة" - ψ - قال: قال رسول الله - ρ - : (لأنْ يَمتلئَ جَوفُ أحدِكم قَيحاً حتى يَرِيَه خيرٌ من أنْ يَمْتلِئَ شِعرًا)[1]، وفي رواية أخرى عن السيدة عائشة: (خير له من أن يمتلئ شعرا هجيت به)[2].

كما جاء عنه - ρ - أنه توعد الشعراء الهجائين الذين ينهشون أعراض الناس بالباطل، في قوله: (من قال في الإسلام هجاءً مقذعاً فلسانه هَدْرٌ)[3]. وجاء هذا الوعيد على من يكون الغالب عليه الشعر من الناس حتى يصده عن ذكر الله والعلم والقرآن[4].

ونجد الرسول الكريم - ρ - في موقفه الثاني يثني على الشعر الجيد ويثيب أصحابه، فلا غرو في ذلك لأن الشعر لصيق بالعرب، فيه جبلوا وعليه نشأوا وترعرعوا، فيقول عليه السلام: (لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين)[5]، كما حدد منزلة الشعر من منظار موافقته للحق، فقد رُوِيَ عنه - ρ- أنه قال: (إنّما الشعر كلامٌ مُؤَلَّفٌ، فما وافقَ الحقَ منه، فهو حَسَنٌ، وما لم يوافق الحق منه، فلا خير فيه)[6]، وقال: (الشعر بمنزلة الكلام، فحسنه كحسن الكلام، وقبيحه

---

[1] _ أبو الحسن مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم شرحه الإمام النووي، ترقيم وترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، دار ابن الهيثم، القاهرة، ، ط1، 2003، ج7، رقم الحديث 5853، ص361. وينظر: أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د ط،د ت، المجلد 7، ج13، ص 150.

[2] _ أحمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار الفيحاء سوريا، دمشق، ط3، 1421هـ/2000، ج10، ص674.

[3] _ ابن رشيق: العمدة، ج2، ص170.

[4] _ ينظر: فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج10، ص672.

[5] _ ابن رشيق: العمدة، ج1، ص28.

[6] _ المرجع نفسه، ج1، ص22.

كقبيح الكلام)[1]، ونجده يحكم على الشعر بالحكمة فيقول عليه السلام: (إنّ من الشِّعر لَحِكْمَةً، وإنّ من البيانِ لَسِحْرًا)[2].

وللرسول -ρ- مواقف كثيرة يحثُّ فيها على الشعر، ويستنشد الشعراء، فقد وضع لـ"حسان بن ثابت" منبرا ينشد عليه الشعر في مسجده، كما أنه كان يستعين على قطع مسافات الطريق بسماع الشعر، وخلع بردته لـ"كعب بن زهير" وآمنه استحسانا لشعره، كما أنه دعا شعراءه وباركهم للرد عن شعراء قريش خلال المعركة القائمة بين الدعوة والمعارضة. كل هذه المواقف دلالة على شغفه بالشعر وتبجيله للشعراء[3].

كما كان أصحاب النبي عليه السلام غير متزمتين، ولا متحجرين مما يتعاطاه الناس من بليغ القول، وطيِّب الشعر، ولم يكن الإسلام ليقطع بينهم وبين آداب الجاهلية، مادامت في حدود ما أباحه الإسلام، وضمن مكارم الأخلاق[4].

ومنه نستنتج أنّ موقف الرسول - ρ - كان مثل موقف القرآن، وإنما زاد تفصيلا وإيضاحا، فالقرآن يهاجم الشعراء الغاويين، والحديث النبوي يهاجم الشعراء الكفار الذين هاجوه، والقرآن يستثني الشعراء الذين آمنوا وعملوا الصالحات، والحديث يستثني الشعر الخيّر الحكيم الموافق للحق. فالإسلام لا يقف « من الشعر خاصة ومن الفن عامة موقفا سلبيا كله، بل يفرض على الشعراء والفنانين الالتزام بمبادئه ومثله السامية، وبتحقيقها في سبيل تكوين مجتمع صالح، يسوده الخير والسلام، وهكذا يصبح الشاعر والفنان مسؤولين عما ينتجانه فيثابان أو

---

[1] ـــ ينظر: فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج10، ص662.

[2] ـــ ينظر: المرجع نفسه، ج10، ص663. وينظر: أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمان الجرجاني، دلائل الإعجاز، اعتنى به علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ |2005م، ص30.

[3] ـــ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص(من 41 إلى 62).

[4] ـــ ينظر: يحي الجبوري: شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، ص44.

يعاقبان »[1]. فحكمه في ذلك كحكم سائر الأعمال الخيِّرة والشريرة، وبهذا حدد الإسلام منهجا قويما للشعر والشعراء يتوافق مع تعاليمه[2].

ومن هنا كانت الإشكالية الأولى، إذ طرح الإسلام بدائل موضوعية و طالب الشعراء القول فيها والالتزام بها، فكانت هذه النقلة النوعية أول إشكالية تظهر ويواجهها الشعراء، فكيف تعاملوا معها؟

3 - أثـــر الإســـلام فـــي الشعـــراء:

انقسم الشعراء تجاه المستجدات التي أحدثها الإسلام إلى ثلاث فئات حسب درجة التأثر:

الفئـــة الأولـــى: وهم الشعراء الذين دخلوا في الإسلام ودخل الإسلام إلى قلوبهم، وغدا محور فكرهم ومدار حياتهم، ولكنهم لم ينقلوا آثار عقيدتهم الجاهلية الراسخة في نتاجهم الشعري، لقناعتهم بأن أدواتهم الشعرية أصبحت عاجزة عن التعبير عن مفردات عقيدتهم الإسلامية تعبيرا يرقى إلى قدرتها على التعبير عن منطلقات حياتهم التي كانوا يحيونها في العصر الجاهلي، فسكتوا وأحجموا عن قول الشعر، أمثال "لبيد بن ربيعة العامري" الذي فضّل أن يعيش مسلما بين المسلمين، مودعا شخصيته الشعرية، ولما طلب منه الخليفة"عمر بن الخطاب" أن ينشده ما قاله في الإسلام كتب له سورة البقرة، وقال: « أبدلني الله في الإسلام هذه مكان الشعر »[3]. ويروى عنه أنه هجر الشعر وأضرب عن قوله، حتى قالوا: إنه لم يقل في الإسلام إلا بيتا واحدا واختلفوا فيه فمنهم من يقول[4] إنه قال:

الحمْدُ لله الّذي لم يَأتني أَجلي *** حتى لَبِسْتُ مِنَ الإسلامِ سِرْبَالا

---

[1] _ مصطفاوي موهوب: الإسلام والشعر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ع1، شعبان 1406هـ |1986م، ص73.

[2] _ ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، دار الفكر للطباعة و النشر،بيروت، لبنان، ط5، 1406هـ |1986م، ج1، ص(154 وما بعدها).

[3] - ينظر: أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ج14، ص97.

[4] _ ينظر: حسن عباس، قضايا الشعر في صدر الإسلام، ص(9، 10). وينظر: يحي الجبوري، شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه ص(234، 235).

أو قوله:

ما عَاتَب المرْءُ الكريمُ كنفسِهِ *** والمرءُ يُصلِحُهُ الجليسُ الصالحُ

أو قوله:

ألاَ كُلُّ شَيءٍ ما خلا الله باطل *** وكلُّ نعيمٍ لا محالة زائل

ونجد كذلك "كعب بن زهير" الذي لم يقل غير "البردة"، وبعض الأبيات التي فيها ومضات إسلامية بعد دخوله الإسلام، فهذه الفئة جاهلية صرف من حيث نتاجها الشعري على الرغم من إدراك أفرادها الإسلام والدخول فيه[1].

الفئــة الثانيــة: وهم الشعراء المخضرمون الذين دخلوا في الإسلام ولكن الإسلام لم يجد طريقه إلى نتاجهم الشعري أمثال "الحطيئة". وقد ظلت أشعار هذه الشريحة من المخضرمين جاهلية كسابقتها، لأن قارئ أشعارهم قد لا يستطيع أن يميز بين ما هو جاهلي وما هو إسلامي، إلا من خلال ألفاظ تومىء إلى زمن قول القصيدة، أما من ناحية البناء الموضوعي والفني فلا علاقة له بالإسلام إلا وحدة الوعاء الزمني[2].

الفئــة الثالثــة: وهم الشعراء الجاهليون الذين عاشوا ردحا من الزمن في الجاهلية، ثم أدركوا الإسلام ودخلوا فيه وآمنوا به إيمانا خالصا، ولاسيما في الجانب الموضوعي الذي تبدو عليه حرارة التفاعل العميق مع العقيدة الإسلامية، والقيم الجديدة التي جاء بها الإسلام، فتأثروا به.

ويتضح هذا التأثر من خلال ظهور المعجم الإسلامي في شعرهم الذي لم يعهدوه في الجاهلية، ومن خلال طرق الموضوعات الجديدة والتخلي عن بعض الأغراض الجاهلية وفق ما يقتضيه الدين الإسلامي، ومن أمثال هؤلاء الشعراء نجد: "حسان بن ثابت"، و"كعب بن مالك"، و"عبد الله بن

[1] ــ ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي: القصيدة الإسلامية وشعراؤها المعاصرون في العراق، ص41.

[2] - ينظر: المرجع نفسه: ص42.

رواحه". يمكن أن نطلق عليهم الشعراء الإسلاميين وعلى شعرهم الشعر الإسلامي، الذي يمثل الإضاءة الأولى لنشوء القصيدة الإسلامية[1].

ومنه يمكن القول إن الإسلام كان له بليغ الأثر في الفئة الأولى فقد بهرهم سحر القرآن، وصُدموا بجزالته فعكفوا عليه، وتخلوا عن الشعر، ونجد الفئة الثالثة قد تفاعلت مع الأحداث، ولم يُسكتها التحول عن قول الشعر، فتأقلمت معه نسبيا فبدا تأثير الإسلام فيها واضحا، تجلى ذلك في قصائدهم، أما الفئة الثانية فبقت على حالها دون تأثير واضح على نتاجها الشعري، وكأنها لم تدخل الإسلام.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك فريقا آخر من الشعراء المخضرمين، وهم الذين نصبوا العدى للنبي - ρ - ووقفوا ضده، وأولئك هم شعراء مكة والطائف والقبائل اليهودية، وإذا نظرنا إلى شعرهم وجدناه لا يخرج في موضوعه ومضمونه وروحه عما كان عليه الشعر الجاهلي. فهم لا يزالون وثنيين جاهليين في روحهم وعاداتهم وتقاليدهم وتفكيرهم، فلا عجب أن يكون شعرهم في هذه الفترة امتدادا للشعر الجاهلي في صوره وخصائصه.

ومن هؤلاء الشعراء نجد: "عبد الله بن الزبعرى"، و"أبا سفيان بن الحارث"، و"أمية بن أبي الصلت"، وهذا الأخير بدا في شعره نوعا من ملامح الدين لأنه كان وثيق الصلة بأمور الديانة مما جعله يطمع في النبوة، ومنه لا يمكن أن يقال عن أولئك الشعراء أن شعرهم تأثر بالإسلام، ذلك لأنهم لم يؤمنوا بهذا الدين حتى يتأثروا بتعاليمه. وكل ما تم عرضه فهو متعلق بالشعراء، لكن يبقى السؤال المطروح: كيف انعكس ذلك عن شعرهم؟

4 – أثـــر الإســـلام فـــي الشعـــر:

[1] __ ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي، القصيدة الإسلامية وشعراؤها المعاصرون في العراق، ص42.

إنّ هذا العنصر وثيق الصلة بما عرضناه في بنية القصيدة الإسلامية، لكننا سنحاول تبيين بعض عناصر التأثر الذي مسّ الشعر، ويتضح ذلك من خلال معجم الألفاظ المستمدة من الإسلام، وفي مقدمتها الآيات القرآنية والحديث النبوي الشريف.

4 – أ) من ناحية الاقتباس من القرآن والحديث: ترك القرآن أثرا بارزا في شعر المخضرمين، نراه ظاهرا للعيان في مبناه ومعناه، وليس بالسهولة بمكان على الباحث أن يستقصي كل ما اقتبسه الشعراء الإسلاميون من الذكر الحكيم، فرغم قصر الحقبة التي عايش فيها هؤلاء الشعراء هذا الكتاب الكريم، فإن محبتهم له وتعلقهم جعلهم يرصِّعون شعرهم بألفاظه، وعباراته، فكان من الطبيعي أن يظهر أثر الإسلام جليا على قصائد أولئك الشعراء الذين اتخذوا الإسلام دينا عن قناعة ويقين.

وهذا ما نلمسه عند استعراضنا لشعرهم، حيث نجد ألفاظ القرآن ومعانيه منثورة في العديد من قصائد "حسان بن ثابت"، كقوله في مقتل "الحارث بن سويد الأنصاري":

وقُلْتُمْ لَنْ نرى و الله مُبْصِرُكُمْ *** وفيكُمْ مُحْكَمُ الآيَاتِ والقِيل

محمَّـــدٌ، والعزيزُ الله يُخْبِـــره *** بما تُكِنُّ سَرِيرَاتُ الأَقَاوِيـــلُ[1]

فالبيت الأول مقتبس من قوله تعالى: ﴿ لا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ ﴾ (الأنعام: 103). ومعنى القول الثاني يتردد كثيرا في القرآن الكريم كقوله عزّ وجلّ: ﴿ وَرَبُّكَ يَعْلَمُ مَا تُكِنُّ صُدُورُهُمْ وَمَا يُعْلِنُونَ ﴾ (القصص: 69). وقال رب العالمين في وصفه للمنافقين الذين يبطنون غير ظاهرهم: ﴿ وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُسَنَّدَةٌ ﴾ (المنافقون: 04).

فأخذ "حسان" هذا المعنى، كما أخذ بعض ألفاظ النص القرآني في هجاء "بني الحارث بن كعب المجاشعي":

لا بأسَ بالقومِ منْ طولٍ ومنْ عِظَمِ *** جسمُ البِغال وأحلامِ العصافيرِ

---

[1] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص185.

كأنَّكُم خُشبٌ مُسَنَّدةٌ جوفٌ مكاسِرُهُ *** مُثقّبٌ فيه أرواحُ الأعاصيرِ[1]

كما نجد "عبد الله بن رواحة" لا يخرج عن الإطار القرآني في ردِّه عن المشركين، فالله هو الذي أخرج الناس من ظلمات الشرك إلى نور الإسلام، حين أنزل على رسوله الكريم الآيات المحكمات، فهو الوعد الحق إذ يقول:

شَهِدْتُ بأنّ وعدَ الله حقٌّ *** وأنّ النّار مثوى الكافرينـــا

وأنَّ العرشَ فَوقَ الماء طافٍ *** وفوق العرشِ ربُّ العالمينا

وتحملُــهُ ملائكــةٌ كِــرامٌ *** مَلائِكةُ الإلــهِ مقرَّبينـــا[2]

فالبيت الأول إشارة لقوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوىً لَهُمْ ﴾ (محمد: 12).

والبيت الثاني لقوله تعالى: ﴿ وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً ﴾ (هود: 07).

والبيت الثالث مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ ﴾ (الحاقة: 17).

أما شاعر الحرب والجهاد "كعب بن مالك" فكان لصيقا بكتاب الله يغترف من معينه الذي لا ينضب فنجده يقتبس من قوله تعالى: ﴿ إِذْ تَسْتَغِيثُونَ رَبَّكُمْ فَاسْتَجَابَ لَكُمْ أَنِّي مُمِدُّكُمْ بِأَلْفٍ مِنَ الْمَلائِكَةِ مُرْدِفِينَ ﴾ (الأنفال: 09). فيرده عن "عمرو بن العاص" يوم "أحد"، مذكرا إياه بيوم "بدر" فقال:

ويومَ بــدْرٍ لقينَاكُمْ لَنَا مـــدَدٌ *** فيه مع النصرِ ميكالٌ وجبريلُ

إنْ تقتلونا فدينُ الحقِّ فطرتُنا *** والقتلُ في الحقِّ عند الله تفضيلُ[3]

ونجد "النابغة الجعدي" ينشد أبيات في الحكمة يقول فيها:

---

[1] _ حسان بن ثابت: الديوان ، ص(122، 123).

[2] _ ينظر: نايف معروف، الأدب الإسلامي في عهد النبوة والخلافة الراشدة، ص278.

[3] _ ينظر: المرجع نفسه، ص279.

وَلا خَيْرَ فِي حِلمٍ إذا لم تَكُنْ لَــهُ *** بوادِرَ تحمي صفوَهُ أنْ يُكَدّرا

وَلا خيْرَ في جَهلٍ إذا لم يَكُنْ لَهُ *** حليمٌ إذا ما أوْرد الأمْرَ أُصْدِرا[1]

ناظرا في ذلك إلى قوله تعالى: ﴿ خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ ﴾ (الأعراف: 199). وإلى قول رسول الله - ρ -: (ليس الشديد بالصُّرعةِ وإنّما الشديد من يملك نفسه عند الغضب)[2].

ونجد التأثر بالحديث النبوي الشريف كذلك عند "حسان" في رثائه لأهل مؤتة ومنهم "جعفر"، فيقول:

فَلا يُبْعِدَنَّ اللهَ قَتْلَى تَتَابَعُوا *** بِمُؤْتَةَ مِنْهُمْ ذُو الجَنَاحَيْن جعْفرُ[3]

اقتبس ذلك من قول الرسول - ρ - : (إنَّ الله جعل لجعفر جناحين مضرجين بالدم، يطير بهما مع الملائكة)[4]. وتجدر الإشارة أنّ ديوان "حسان بن ثابت" قد غصَّ بمثل هذه الإقتباسات سوى كانت من القرآن أو من الحديث، لا يسع المجال لذكرها، وما قمنا به سوى الإلما ع عن هذه الظاهرة التي اتسم بها شعر هذا العصر[5].

4 - ب) مــن ناحيــة الأغــراض: لقد هجر الشعراء الأغراض التي تنافي الدين وتعاليم الإسلام، كالغزل الفاحش، والفخر الكاذب، والهجاء المقذع، ومن استمر على الهجاء حبس وزجر كما فعل "عمر بن الخطاب" بـــ"الحطيئة". وكذلك بطل الكلام في الخمر ووصفها، والميسر وفتيانه، والجسور التي ينحرونها، وتملق الناس في المدح، وفي صيد الوحش وطرده، مما

---

1 _ أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص281.

2 _ فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج10، ص637.

3 _ حسان بن ثابت: الديوان ص99.

4 _ ينظر: سامي مكي العاني، الإسلام والشعر، ص195.

5 ينظر: محمد الأزهر باي، حسان بن ثابت شعر الجاهلية والإسلام، ص(74 - 89).

كان يعده المسلم المتأثر بالعقيدة الإسلامية عبثا ولهوا، وكانت هذه الأغراض وثيقة الصلة بحياتهم الجاهلية. واقتصروا في نظم الشعر على:

* الدعوة إلى الإسلام ومبادئه، ومناضلة خصومه، ومثّل ذلك شعراء الرسول - ρ - أحسن تمثيل.

* هجاء أعداء الدعوة في عصر النبوة، وهجاء أصحاب الديانات الزائفة فيما بعد.

* رثاء من استشهدوا في غزوات الرسول - ρ - وفي الفتوحات الإسلامية الكثيرة، ومن قتل من الخلفاء وكبار الصحابة.

* الفخر والتباهي بالانتصار على جيوش الفرس والروم، والتمدح بشجاعة المسلمين وأبطالهم، ووصف المعاقل والحصون وآلات القتال وبعض الحيوانات كالفيلة وغيرها من الأمور التي لم يكونوا يعرفونها.

* الحكمة وقد كثرت في شعر هذا العصر بتأثير ثقافة القرآن، والتجارب الكثيرة التي أفادوها من الحياة.

* المدح وأشهر شعرائه "حسان"، و"النابغة الجعدي"، ويبدو أثر الإسلام واضحا في ألفاظه ومعانيه. * كما نظموا في الوعظ والإرشاد والتزهيد في الدنيا والدعوة إلى تقوى الله متأثرين في ذلك بالإسلام[1].

4 - ج) من ناحية معاني الشعر وأساليبه وألفاظه: وقد بدأت معاني الشعر في هذا العصر تتأثر تأثرا واضحا بالإسلام، والقرآن الكريم، فغلب عليها:

* العمق والدقة والفهم والاستقصاء، وترتيب المعاني والأفكار.

---

[1] _ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، ص(166 _ 168).

* ظهور المعاني الإسلامية، والعاطفة الدينية في الشعر، وغلبتها عليه.

* كما بدأ الشعراء يتأثرون بالقرآن الكريم وبالحديث النبوي الشريف تأثرا ظاهرا في الأسلوب والأداء والألفاظ مما أحدث تغيرا واضحا في أسلوب الشعر في هذا العصر.

* هجرهم للحوشي والغريب والمبتذل، وتردد في شعرهم كثير من الألفاظ الإسلامية.

* أخذوا يعنون بجمال السبك، وعذوبة الكلام وانتقاء الألفاظ.

* اقتباسهم للصور والتشبيهات من القرآن الكريم[1].

ومن هنا كان للمعجم الإسلامي أثره في إمداد الشعراء بمادة جديدة لم يعرفوا لها نظيرا في جاهليتهم من قبل، ومن هنا أيضا بدأت الازدواجية في مفاهيم الشعراء، وإدراكهم لطبيعة مصادرهم الثقافية بين تراث لا يستطيعون عنه انفصالا ولا رفضا، فقد نشأوا عليه وبلغوا النضج الفني في ضلاله، فأصبح من أغلى ممتلكاتهم، وبين قيم إسلامية جديدة التزموا بها حين هذّبت سلوكهم، وفرضت عليهم منطق الالتزام الأخلاقي والديني، فأصبحت بمثابة مصادر وروافد جديدة يستقون منها، فكان لزاما عليهم أن يوظفوا فن الكلمة لخدمتها[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لا ينبغي أن نبالغ في الأثر الإسلامي في شعر الشعراء المخضرمين، فنذهب إلى التماس الشواهد من كل سبيل حتى ولو كانت تغنيا ببعض المثل الأخلاقية التي درج الشعراء العرب على التغني بها مثل الحلم، وعدم الإسراع في الجهل، أو نجدة الضعيف، أو إكرام الضيف، فهذه المثل وغيرها، كثيرا ما افتخر بها الشاعر الجاهلي وهذا ما أكده "فوزي محمد أمين" في دراسته للشعر في هذا العصر، فيقول: « ويسرع بعض الباحثين إلى الإشارة إلى الأثر الإسلامي

---

[1] _ محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، ص169. وينظر: الشاهد البوشيخي، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج ونصوص)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 1430هـ |2009م، ص(153، 155).

[2] _ عبد الله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1992، ص42.

لمجرد أن رأى فيما يقرؤه من أشعار المخضرمين ورود ذكر كلمات مثل"تقوى الله، أو الرحمان" أو غيرها من الكلمات التي اتخذت طابعا إسلاميا ناسيا أن العرب في جاهليتهم كانوا يعرفون الله»[1].

وبهذا تتضح أهم الملامح الإسلامية التي أثرت في الشعراء المخضرمين، وكيف انعكس ذلك على شعرهم.

[1] _ فوزي محمد أمين: في شعر صدر الإسلام والعصر الأموي، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، د ط، 2005، ص84.

الفصل الثاني

"حسان بن ثابت" شاعر الجاهلية والإسلام

أولاً: التعريـــف بالشاعـــر

ثانياً: أهـــم أغـــراض شعـــره

ثالثاً: مواقـــف النقـــاد مـــن شعـــره

"حسان بن ثابت" شاعر الجاهلية والإسلام

أولاً: التعريـــف بالشاعـــر

1 - الشاعر حسان بن ثابت الأنصاري:

1 - أ) موطنـــه: ولد"حسان بن ثابت" ونشأ بيثرب، وهي إحدى مدن الحجاز إلى الشمال من مكة والطائف، ويرى البعض الآخر أنّ اليهود هم الذين أسموها المدينة، ولما هاجر الرسول - ص - إليها سمّيت بمدينة الرسول، ونهى الناس أن يدعوها بيثرب لما لهذا اللفظ من تثريب أي فساد ودعاها"طيبة"[1].

1 - ب) مولـــده: اختلف المؤرخون في تحديد سنة مولد"حسّان بن ثابت"، وليس هناك أنباء موثوقة أو دقيقة حول وفاته كذلك*، إلا أنّ الإجماع في طول المدة التي عاشها حتى عدّوه من المعمرين، كُفَّ بصره في آخر أيامه ومات في المدينة أثناء خلافة معاوية، وقيل إنه عاش مئة وعشرين سنة ستين في الجاهلية، وستين في الإسلام[2].

1 - ج) أصلـــه ونسبـــه: ينتمي"حسان" إلى قبيلة الخزرج الأزدية وهي إحدى قبائل اليمن البارزة، وينسب"حسان بن ثابت" من جهة أبيه، إلى بني النجار. فهو: « حسان بن ثابت بن منذر بن حرام بن عمرو بن زيد بن مناة بن عدي بن عمرو بن مالك بن النجار، وهو تيم الله بن ثعلبة بن عمرو بن الخزرج بن حارثة بن ثعلب العنقاء بن عمرو مزيقاء بن عامر بن ماء السماء بن حارثة الغطريف بن امرئ القيس البطريق بن ثعلبة البهلول بن مازن بن الأزد الغوث بن نبت

---

[1] _ ينظر:إحسان النص، حسان بن ثابت حياته وشعره، دار الفكر، ط3، 1405هـ |1985م، ص(12، 13).

* ذكر محمد الأزهر باي أغلب الآراء التي حددت سنة ميلاد ووفاة الشاعر ورجّح انه عاش أقل من مئة سنة. ينظر: محمد الأزهر باي، حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، مركز النشر الجامعي، تونس،د ط، 2005، ص(11، 12).

[2] _ ينظر: أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، تحقيق وإشراف: لجنة من العلماء، دار الثقافة، بيروت، ط6،1404هـ/ 1981م، ج4، ص135. وينظر: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار صادر، بيروت، د ط، 1386هـ |1966م، ص06.

مالك بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان »[1]، وكان "حسان" خزرجيا من جهة أمّه أيضا « فأمّه هي الفريعة بنت خالد بن خنسيس من بني ساعده بن كعب بن الخزرج »[2].

1 - د) كنيتـــه: يُكنى "حسّان بن ثابت" بأبي الوليد وأبي عبد الرحمان، وأبي الحسام، وأبي المضرب، ويكنى باسم أمّه بابن الفريعة[3].

1 – هـــ) أسرتـــه: كانت أسرة "حسان" ذات شأن عظيم في الجاهلية والإسلام، فوالده "ثابت بن المنذر" من سادة الخزرج وأشرافها، وكان لـــ"حسان" أخوان هما: "أوس بن ثابت"، وأمه "سخطى بنت حارثة"، فهو أخو "حسان" لأبيه، وكان ممن شهد العقبة الأخيرة من الأنصار، ونزل عليه "عثمان بن عفان" حين هاجر إلى المدينة المنورة، وآخى الرسول - ص - بينهما، وأستشهد يوم أحد. وأخوه الثاني هو "أُبيْ بن ثابت" وأمه سخطى بنت حارثة، وقيل: عمرة بنت مسعود. كان ممن شهد بدرا من الأنصار، واستشهد يوم بئر معونة مع من غدر بهم بنو سليم من المسلمين.

والذي عرف من أخوات حسان "كبشة" و"لبنى"، وكلتاهما أختاهما لأبيه وأمهما سخطى بنت حارثة، وقد أدركتا الإسلام وأسلمتا، والذي عُرف أيضا أنه كانت له زوجة من الأوس تدعى "عمرة" بنت الصامت بن خالد، وزوجة أخرى اسمها "شعثاء"، كما تزوج حسان في

[1] _ أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني، ج4، ص138. وينظر: عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت، ص19. وينظر: محمد الأزهر باي، حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص(5، 6).

[2] _ المرجع نفسه، ج4، ص139. وينظر: عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت، ص19.

[3] _ ابن الحجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1853، ج2، ص08. وينظر: عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت، ص19.

الإسلام"سيرين"، أخت مارية القبطية سرية الرسول ـ ص ـ التي وهبها له، وهي أم ابنه عبد الرحمان، وله بنت من امرأته"شعثاء"، وهي"أم فراس"، وبنت أخرى اسمها"ليلى"[1].

وقد كان آل حسان عريقين في الشعر حيث يقول"أبو العباس المبرد": « وأعرق قوم كانوا في الشعر آل حسان، فإنهم يعتدون ستة في نسق واحد، كلهم شاعر وهم: سعيد بن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت بن منذر بن حرام »[2]، وكان خاله مسلمة بن مخلّد بن الصامت الساعدي من خطباء الأنصار المعدودين، ويقول"حسان" في جده وعمه:

وجدي خطيب الناس يوم سميحة *** وعمّي ابن هند مطعم الطير خالدُ

وقد تأثر بهذه الشاعرية نساء آل حسان، فهذه أخته"خولة" تقرض الشعر، وكذلك كانت ابنته ليلى شاعرة، فـ"حسان" شاعر معرَّق له في الشعر، وأنّ الشعر جرى فيه مجرى الدم[3].

1 - و) ملامـــح مـــن شخصيتـــه: من صفات"حسان" الخِلْقية التي ذكرها مؤرخو سيرته، أنه كانت له ناصية يسدلها بين عينيه، وكان يُخَضِّبُ شاربه وعنفقته بالحنَّاء، وحين سأله ابنه عبد الرحمان، لِمَ يفعل هذا؟ أجابه: لأكون كأني أسد والغ في دم[4].

ومن عاهاته الجسدية أنه كان مقطوع الأكحل*، وكانت هذه العاهة من أسباب قعوده عن المدافعة بالسيف، وهذا ما أكده صاحب الأغاني والواقدي[1]، ومن أخلاقه الفطرية سرعة الغضب، وشدة التأثر حتى كأنّ أعصابه منتشرة بظاهر جلده[2].

---

[1] ـ ينظر: عبد علي مهنأ، شرح ديوان حسان بن ثابت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1414 هـ |1994م، ص(9، 10).

[2] ـ عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت، ص38.

[3] ـ ينظر: يوسف عيسى، حسان بن ثابت الأنصاري، حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ/1990م، ص 22. وينظر: البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت، ص38.

[4] ـ خليل شرف الدين: الموسوعة الأدبية الميسرة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د ط، 1987، ص19.

* الكاحل: عرق وسط الذراع.

1 - ز) حياتــه بيــن الجاهليــة والإســلام: اتصل "حسان" في الجاهلية بالحيرة يمدح المناذرة، وبالشام يمدح آل جفنه من الغساسنة، وكانت تربطه بهم أواصل قربى إذ أنّ الجميع من نسل عمر بن عامر بن ماء السماء. فكانوا يفيضون عليه نِعمَهُم، وقد حفظ بدوره جميلهم حتى آخر حياته، ولّما ظهر الإسلام وهاجر النبي - ص - إلى المدينة أسلمت الأوس والخزرج، وأسلمت الفريعة أم حسان، وأسلم "حسان" وكان في الستين من عمره وأصبح النافح الأول عن الدين الإسلامي، وشاعر الرسول - ص - بلا منازع، وظلّ يدافع بلسانه عن المسلمين، ويرد هجاء المشركين ويمدح الرسول الكريم مع ذكره للوقائع والغزوات، ورثى العديد ممن سقطوا فيها، واستمر يقرض الشعر إلى أن وافته المنية[3].

2 - ديوان حسان بن ثابت الأنصاري:

وتجدر الإشارة هنا إلى أن شعر "حسان" قد اهتم بروايته « اثنان من أشهر الرواة، أولهما أبو الحسن بن المغيرة الأثرم تلميذ الأصمعي وأبي عبيدة المتوفى عام 232هـ، وثانيهما محمد بن حبيب المتوفى العام 245هـ »[4].

وقد طبع ديوان "حسان بن ثابت الأنصاري" طبعات كثيرة ذكرها الدكتور "وليد عرفات" في مقدمته لديوان "حسان" كما ذكرها الدكتور "محمد الأزهر باي" في مقدمة دراسته لحسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، وأهم هذه الطبعات هي:

1 _ ينظر: الأصبهاني، الأغاني، ج4، ص166، وينظر: محمد الأزهر باي، حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص09.
2 _ ينظر: يوسف عيد، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ |1992م، ص07.

3 _ محمد الأزهر باي: حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص(6، 7).
4 _ ينظر: عبد علي مهنأ، شرح ديوان حسان بن ثابت، ص06.

1. ظهرت الطبعة الأولى في تونس 1281هـ دون ذكر اسم المحقق ولا الشارح، وهي مرتبة حسب القافية، وهي من أقدم الطبعات ولها من الأهمية بمكان لأنها كانت تزعم بأنها الأصل الذي أُخذت منه ثلاث طبعات أخرى.

2. طبعة بومباي سنة 1281هـ.

3. طبعة لاهور سنة 1295هـ بشرح فيض الحسن.

4. طبعة القاهرة سنة 1321هـ بشرح محمد شكري المكي.

5. طبعة القاهرة سنة 1331هـ بشرح محمد العناني، وفيها رتب القصائد حسب القافية،كما فيها بعض الزيادات من السيرة النبوية لابن هشام.

6. طبعة ليدن ولندن سنة 1910م، ضمن سلسلة نشريات جيب وبتحقيق هرشفيلد.

7. طبعة الشيخ عبد الرحمان البرقوقي، وطبعتها الرحمانية بمصر سنة 1347هـ |1929م، وتمتاز هذه الطبعة بأنها أصح الطبعات نصا، وأوفاها شروحا فهي شبه متكاملة لمجموع أشعار الرجل، وعددها (230) ثلاثون ومائتين ما بين قصيدة ومقطوعة، مجموع أبياتها (1900) تسعمائة وألف بيت. وقد اعتمدتُ في البحث على النسخة التي ضبطها وصححها عبد الرحمان البرقوقي، وطبعتها دار الأندلس بيروت لبنان في الطبعة الثالثة الصادرة سنة 1983.

8. طبعة لندن سنة 1971 بتحقيق وليد عرفات.

9. طبعة دار صادر بيروت، د ت[1].

و طبعة دار صادر بيروت 1386هـ |1966م، كما استفدت من شرح يوسف عيد لديوان حسان بن ثابت الأنصاري الصادر عن دار الجيل الطبعة الأولى 1412هـ |1992م واعتمدت

---

[1] _ **ينظر:** وليد عرفات، مقدمة ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار صادر، بيروت، د ط، 1974، ص(26 _ 28). **وينظر:** محمد الأزهر باي، حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص(02، 03). **وينظر:** حميد قبايلي، الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2002 |2003، ص(22، 23).

عليه في بعض الأغراض الشعرية للشاعر. كما لم يفتني شرح عبد علي مهنأ الصادر عن دار الكتب العلمية لبنان بيروت، الطبعة الثانية 1414هـ |1994م.

وكل هذه الطبعات دلالة على قيمة هذا الديوان وأثره البالغ في مسيرة الشعر العربي.

ثانياً: أهـــم أغـــراض شعـــره

خاض "حسان" في عديد الأغراض الشعرية من فخر ومدح ورثاء وهجاء ومناقضات، وإلى غيرها في حياته الجاهلية والإسلامية، وسنعرض بعضها متتبعين الغرض الواحد في المرحلتين:

1 - الهجاء والمناقضات:

الهجاء من فنون الشعر التي أكثر الجاهليون من النظم فيها، لوثيق صلته بحياقم التي تكثر فيها النزاعات والخصومات القبلية، ولأنه من ألصق فنون الشعر بالعصبية القبلية، أما النقائض « فجمع نقيضه، وهي قصيدة يقولها الشاعر ينقض بها قصيدة خصمه، وما ادعاه لنفسه أو لقومه من مناقب، وينبغي أن تتفق القصيدتان وزنا وقافية »[1]. وهذا الفن عرفه العصر الجاهلي ولم يزدهر ويبلغ مرحلة النضج إلا في العصر الأموي.

ولقد زاوجنا بين هذين الغرضين في عنصر واحد لتلازمهما عند الشاعر في معظم أشعاره، ويرجع هذا الفن عند "حسان" إلى الخصومات والوقائع القبلية التي ثارت بين قبيلتي الأوس والخزرج في الجاهلية بين شعراء الحيين، ولعلّ اعنف الملاحم الهجائية تلك التي دارت بين "حسان بن ثابت" و"قيس بن الخطيم"*، وكانت لهم أيام كيوم السرارة** الذي قال بصدده قيس بن الخطيم قصيدة مطلعها من النسيب (من الطويل):

تَروَّح مِنَ الحَسْنَاء أَمْ أَنْتَ مغتدي *** وكَيْف انطلاَقُ عاشِق لَمْ يزوَّدِ

ثم انتقل إلى ذكر القتال فقال:

---

[1] _ إحسان النص: حسان بن ثابت حياته وشعره، دار الفكر، ط3، 1405هـ |1985م، ص143.

* قيس بن الخطيم شاعر جاهلي وابنه ثابت صحابي، وكان قد قتل أبو قيس في هذا وهو صغير، فلما بلغ قتل قاتل أبيه، نشأت بذلك حروب بين قومه والخزرج.

** السرارة: هي موضع قرب المدينة، دار فيه قتال بين القبيلتين.

ألا إنَّ بين الشَّرْعبيِّ وراتــجٍ *** ضِرَابًا كتَخْديم السِّبَال المِعْضَــدِ[1]
لَهُ حائطانِ الموْتُ أسْفلَ مِنْهُما *** وجَمْعٌ مَتَى يَصْرُخْ بيثرب يُصْعَدُ[2]
تَرَى اللاَّبَة السوْداء يَحْمَّرُ لَوْنُها *** ويَغْبَّرُ مِنها كلُّ ربْعٍ وفَدْفَــدِ[3]

فأجابه"حسان" بنقيضة مطلعها:

لعَمرُ أَبيكِ الخَيْرِ يَاشَعْثُ مَا نَبَا *** عَلَيَّ لِسَانِي فِي الخُطُوب وَلا يَدِي

ثم ينتقل إلى هجاء"قيس بن الخطيم" فيقول[4]:

فَلَا تَعْجَلَــنْ يَا قَيْسُ وارْبَعْ فإِنَّمَــا *** قُصَارَاكَ أنْ تُلْقَــى بِكُلِّ مُهَنّــَدِ
حُسَامٍ وَأرْمَــاحٍ بِأَيْــدِي أَعِــزَّةٍ *** مَتَى تَرَهُــمْ يَا ابْن الخطيمِ تَبلَّــدِ
لُيُوثٍ لها الأَشْبَالُ تَحمي عَرِينَهــا *** مَداعيسُ بالخَطِيِّ في كلِّ مَشْهــدِ
فَقَدْ ذَاقتْ الأوْسُ القِتَالَ وطرِّدَتْ *** وأنْتَ لَدى الكُنَّاتِ فِي كُلِّ مَطْرَدِ
فَنَاغِ لَدى الأبْياتِ حُورًا نَواعِمــا *** وكَحِّلْ مَآقِيــكَ الحِسَانَ بإِثْمِــدِ

ولم يكتف"حسان" بهجاء ومناقضة"قيس بن الخطيم"، بل هجا كذلك من شعراء الأوس"أبا القيس بن الأسلت"، و"عبيد بن نافذ"[5]. والملاحظ في الهجاء والناقضات، أنها قامت على أساليب التجريد والطعن الذي يلجأ فيه الشعراء إلى تجريد القبيلة المهجوة من المناقب والمكارم، وتعييرها بالمثالب، وإلصاق شتى المعايب بها، كالبخل والجبن والغدر بالجار ونحو ذلك، كما لا تخلو من

---

[1] ـ الشرعبي: موضع – راتج: أطم من آطام المدينة - ضرابا: قتالا - كتخديم: كتقطيع - السبال: جمع سبل وهو شجر له شوك أبيض - المعضد: حديدة ثقيلة بهيئة المنجل.

[2] ـ له حائطان: لشدة القتال وكأنه أحاط بساحته جدران - يصعد: من أصعد الأرض.

[3] ـ اللابة: الحرة - يحمر لونها: لكثرة الدماء - الربع: المترل ومكان الإقامة - الفدفد: الفلاة لاشيء فيها، وقيل الأرض الصلبة الغليظة. ينظر: عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص(178، 179).

[4] ـ عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص (187، 188). قصاراك: آخر أمرك وجهدك - مداعيس: ج مدعس كثير الطعن - الخطي: الرمح المسوب إلى الخط - الكنات: ج كنة السقيفة، ويجوز أن يكون معناها امرأة الابن أو الأخ - ناغ: من المناغاة وهي المغازلة - الإثمد: الكحل - يصلد: ونقول صلد الزند إذا صوب ولم يخرج نارا، وهذا تعبير عن اللؤم وقلة المرؤة والبخل.

[5] ـ ينظر: إحسان النص، حسان بن ثابت حياته وشعره، ص151.

الهجاء الشخصي، كما أن طابع الفخر القبلي والفردي الذي مداره على النسب والشرف والمآثر والوقائع له دور في هذه النقائض.

أما في الإسلام، فالأسباب والدوافع تغيرت، فبعدما كانت السهام موجهة لقبيلة الأوس وشعرائها، أصبحت القبيلتان في صف واحد، وانطفأت الأحقاد بينهما، وصار شغلهم الشاغل نصرة الدين الجديد، والذود عن ذمار المصطفى - ص - بالسنان واللسان، فكان "حسان" هو اللسان الناطق في الرد عن أهاجي المشركين من قريش، وقد سانده في ذلك شعراء الأنصار "عبد الله بن رواحة" و"كعب بن مالك".

وكان لنداء الرسول - ص - لـ"حسان" بمثابة تكليف له وتحميله مسؤولية الرد على المشركين، ودعم نفسي كبير حين قال له: (أهجهم - أو قال: هاجهم - وجبريل معك)[1]، وكما استعان بـ"أبي بكر" لأنه علّامة قريش بأنساب العرب، فكان "أبو بكر" يدله على مثالب القوم وأيامهم وأحسابهم[2]، لتكون لهجائه ومناقضاته أسس قويمة وحجج مفحمة. ولما سمعوا الهجاء قال أحدهم: « إن هذا الشتم ما غاب عن أبي قحافة »[3].

وكانت هذه الهنّات والمثالب بمثابة الأسلحة التي أشهرها في وجوه خصومه، الذين آذوا رسول الله -ص - والمسلمين بألسنتهم، ومنهم "أبو سفيان بن الحارث بن عبد المطلب"، و"عمرو بن العاص"، و"عبد الله بن الزبعرى"، و"ضرار بن الخطاب"، و"هبيرة بن أبي وهب"،

---

[1] _ العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج10، ص671.

[2] - ينظر: أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج6، ط1، 1404 هـ |1983م.

[3] _ الأصبهاني: الأغاني، ج4، ص138.

و"هند بنت عتبة"[1]. فدارت بينهم مناقضات ولعل أعنفها تلك التي دارت بين"حسان" و"عبد الله بن الزبعرى"، بعد غزوة أحد، ويقول هذا الأخير في قصيدة مطلعها (من الرمل):

يا غُرابَ البَيْنِ أُسْمِعْتَ فَقُلْ *** إِنَّما تَنطِقُ شيْئًا قَدْ فُعِلْ

ثم يُوجِّه القول إلى "حسان" ويدعوه أن ينظر إلى كثرة القتلى، ويفخر بمن قتلوه يومئذٍ، فيقول[2]:

أَبْلِغــا حَسّانَ عَــني آيــةً *** فقَريضُ الشِّعْرِ يَشْفي ذا الغُلَل

كمْ تَرى بالجرِّ مِنْ جُمْجُمَـــةٍ *** وأَكُــفٌ قدْ أُترَّتْ ورِجـــل

وسَـــرابيلَ حِسَانٍ سُـــرِّيَتْ *** عَنْ كُمَاةٍ أُهْلِكو في المُنْـــتَزَل

كـــمْ قتَلْنا مِن كَريمٍ سَـــيِّدٍ *** مَاجِدَ الجَـــدَّيْنِ مِـــقْدامٍ بَطَل

ثم يقول:

لَيْتَ أَشْيَاخِي بِبَدْرَ شَهِـــدُوا *** جَزْعَ الخَزْرَجِ مِنْ وَقْعِ الأَسَل

ويجيبه "حسان" فينسب الفضل في هذه الموقعة إلى المسلمين ويصوِّر بلاءهم وصدق حملتهم، مع إقراره بأن الحرب دول، ويُذِّكر المشركين هزيمتهم يوم بدر، فيقول (من الرمل) كذلك[3]:

ذَهَبَتْ بابْنِ الزِّبَعْرَى وَقْعَةٌ *** كانَ مِنَّا الفضْلُ فيها لو عَدَلْ

ولَقدْ نِلْتـــُمْ و نِلْنَا مِنْكُـــم *** وكذاكَ الحـــربُ أحيانًا دُوَل

إذْ شَدَدْنا شَـــدَّةً صادِقَةً *** فأَجـــأنَاكُمْ إلى سَفْحِ الجبـــَلْ

إذْ تُوَلُون على أعْقَـــابِكُم *** هَرَبًا فِي الشِّعَبِ أشْباهَ الرَّسَل

ثم يقول:

برجالٍ لسْتُم أَمْثَالَهـــم *** أُيِّدوا جِبْريلَ نَصْراً فَنزَل

وَعَلوْنا يومَ بدرٍ بالتُقَى *** طاعَةَ اللهِ تَصديقَ الرُّسُل[1]

---

[1] ـ ينظر: محمد الأزهر باي، حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص26. وينظر: إحسان النص، حسان بن ثابت حياته وشعره، ص178.

[2] ـ عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص(357، 358). الغلل: ج غلة وهي الحرارة والعطش - الجر: أصل الجبل - أترت: أي قطعت - السرابيل: الدروع - سريت: جردت - الكماة: الشجعان - المنتزل: موضع النزال والحرب.

[3] ـ المرجع نفسه، ص358.

كما كان لـــ"أبي سفيان بن حرب" قصيدة في هذه الموقعة، يفخر فيها ببلائه، ويعتبر هذا النصر بمثابة ثأر لقريش من هزيمتها يوم بدر فيقول في بعض أبياتها (من الطويل)[2]:

وسَلَّى الَّذي قدْ كان في النَّفْسِ أَنَّنـــي *** قَتَلْتُ منَ النَّجَّــار كلَّ نَحيبِ

ومِنْ هاشِمٍ قَرْمًـــا نَجيبًا ومُصْعَبًـــا *** وكان لَدَى الهَيْجاءِ غَيْر هَيُـــوب

ولَو أَنَّني لَمْ أَشْفِ مِنْهُم قَرُونَتِي *** لكانَتْ شَجًى في القلبِ ذاتَ نُدُوبِ

إلى أن يقول:

أَصابَهم مَنْ لَمْ يَكُنْ لِدِمَائِهم *** كِفَاءً ولَا في خُطَّةٍ بضَريبِ[3]

وأجابه "حسان" بأبيات ينقض بها قصيدته ويرد فيها على فخره بقتل حمزة، بتعداد ما قتله المسلمون يوم بدر من رؤوس المشركين وأشرافهم فيقول (من الطويل)[4]:

ذَكَرْتَ القُرُومَ الصِّيدَ مِنْ آلِ هاشِمٍ *** ولَسْتُ لِزُورٍ قُلْتَهُ بِمُصيب

أَتَعْجَبُ أنْ أَقْصَدْتَ حَمزةَ مِنْهـــم *** نَجيبًا وقدْ سَمَّيْتَهُ بِنَحيـــبِ

أَلَمْ يَقْتِلوا عَمْرًا وعُتبـــةَ ابْنَـــهُ *** وشَيْبَةَ والحجَّاجَ وابْنَ حَبيـــبِ

غَدَاة دَعا العاصي عَلِيًّا فَراغَـــهُ *** بضرْبةٍ عَضْبٍ بَلَّهُ بِخَضيـــبِ

ولم يقتصر هجاء "حسان" ومناقضاته الأفراد، بل تعدى هجاءه إلى طائفة من قبائل العرب لدوافع شتى، فلم تسلم منه هذيل، ومزينة، وسليم وثقيف، وهوازن وبنو عبد الدار، وبنو مخزوم، كما استهدف هجاءه قبائل اليهود من بني قريضة وبني النضير، وبني قينقاع وأشرافهم[5].

---

[1] _ عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص360، وينظر: إحسان النص، حسان بن ثابت حياته وشعره، ص185، الرسل: القطيع من الإبل ترسل إلى الماء خمسا خمسا.

[2] _ المرجع نفسه: ص121، وينظر: إحسان النص، حسان بن ثابت حياته وشعره، ص182، قرما: يقصد به سيد الشهداء حمزة بن عبد المطلب.

[3] _ المرجع نفسه: ص122.

[4] - المرجع نفسه: ص122، القروم: الفحول الكريمة من الإبل تستعار للكرام من الناس.

[5] _ ينظر: محمد الأزهر باي، حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص25. وينظر: إحسان النص: حسان بن ثابت حياته وشعره، ص 189.

فكان هجاء "حسان" أشد من وقع النبل على قريش مقذعا يصك المسامع، « هجاء غليظ كأنه الجلاميد »[1]، مستمدا ذلك من ملكته اللغوية الشعرية الموروثة عن الجاهلية، مضيفا إليها ما استفاده من التعاليم الإسلامية، فصار يعيّر بالضلال والكفر، والهنات والمثالب ويفخر بالإسلام بدل القبيلة، فكان هذا بمثابة تحول واستحداث لمعاني الهجاء التي اعتاد عليها الشعراء في الجاهلية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هجاء "حسان" الإسلامي لم يكن مفحشا بل كانت تراعي فيه تعاليم الدين الإسلامي، حيث يقول "وليد الأعظمي": « إذا وجدت بعض الأبيات التي تحمل طابع الفحش في القول في قصائده الإسلامية، فأغلب الظن أنها منتحلة وموضوعة على حسان، ذلك لأن صحبته للرسول الكريم، وتأثره بالقرآن العظيم يتطلبان منه غير ذلك »[2].

2 - المـــدح:

انصب مدح "حسان" في الجاهلية على مملكتي المناذرة والغساسنة مع مدح قبيلته، فمدح "النعمان بن المنذر" ووصفه أنه كان بحرا من الكرم والجود، ولعل أفضل ما قاله فيه القصيدة التي يفتخر بها أنه يزور "النعمان" ويجلس عنده، ويجعل المطي تسير الليل كله قاصدة إليه فيقول: (من الطويل)[3]:

وَإِنّي لِمزْجاءُ المَطِيّ على الوَجى *** وإِنّي لَترَّاكُ الفِرَاش المُمَهَّـــدِ
وأُعْمِلُ ذاتَ اللوْثِ حتى أرُدّها *** إذا حُلّ عنها رَحْلُها لَمْ تُقَيَّـــدِ
أُكَلِّفُها أنْ تُدلِج الليْلَ كُلَّهُ *** تَرُوح إلى بابِ ابن سلْمى وَتَغْتدي
وأَلْفَيْتُهُ بَحْرًا كثيرًا فُضُولُـــه *** جَوادًا مَتى يُذْكَرْ لهُ الخيْـــرُ يَزْدَدِ

أما مدائحه في الغساسنة فقد اقتصرت على ملوكهم "جبلة بن الأيهم" و"عمروبن الحارث" ولعل أجمل قصائده فيهم "اللامية" التي مدح بها "عمروبن الحارث" ومطلعها:

[1] _ وليد الأعظمي: شاعر الإسلام حسان بن ثابت الأنصاري دراسة أدبية تاريخية، مطبعة المدني، القاهرة، د ط، د ت، ص40.
[2] _ المرجع نفسه: ص247.
[3] _ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص123. المزجاء: المرسل - الوجى: الحفا - ذات اللوث: الناقة ذات القوة - تدلج: تسير - ابن سلمى: النعمان بن النذر.

أسألت رسم الدّار أم لم تسأل * بين الجوابي فالبضيع فحومل[1]**

وسنتعرض لها في الجانب التطبيقي.

أما في الإسلام فقد ظل "حسان" شاعر الرسول - ص- يمدحه ويهجو أعداءه، فالنبي - ص - ذو خلق رفيع، ومقام كريم، فهو الصادق الأمين وصاحب الرسالة والنور المبين، فلا يعادله أحد من البشر في شمائله، ولعل من أجمل الأبيات التي قالها "حسان" في مدح المصطفى - ص- (من الوافر)[2]:

وأحْسَنُ مِنْك لَمْ ترَ قطُّ عَيني * وأَجْمَل مِنْك لَمْ تَلِدِ النِّسَاءُ**

خُلِقْتَ مُبَرَّأً مِنْ كُلِّ عَيْـــبٍ * كَأَنَّكَ قَدْ خُلِقْتَ كما تَشَاء**

وقوله (من الطويل)[3]:

مَتى يَبْدُ في الدّاجي البهِيمِ جبينُهُ * يَلُحُ مِثلَ مِصْباحِ الدُّجى المُتَوَقِّدِ**

فَمنْ كانَ أو يَكـــونُ كأحْمَـــدٍ * نِظَامٌ لِحَقٍّ أو نَكـــالٌ لِمُلْحِـــدِ**

ومنه فقد ضمَّن "حسان" مدائحه الجاهلية معاني الشرف والنبل والشجاعة والجود والحلم والصبر، وهي القيم التي كان يتحلى بها السيد، وكان يرجو بذلك المكانة والقربى خاصة في مدحه للملوك، أما مديحه للرسول - ص - فقد ضمَّنه المعاني الإسلامية، كالهداية إلى سبل الحق، وبعث الأمل في النفوس، ومعاني وتعاليم الدين خاصة والدعوة إليه والتبشير والإنذار، فكان دافعه للمدح هو دافع ديني، لا يرجو به مكانا ولا تقربا.

3 – الفخـــر:

---

[1] _ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص290.

[2] _ المرجع نفسه: ص19.

[3] _ المرجع نفسه: ص104. الداجي البهيم: الليل وظلمته - مصباح الدجى: القمر.

فخر "حسان" الجاهلي ينطلق في اتجاهين: أحدهما شخصي ويشف عن فرط اعتزاز الشاعر بنفسه، وعن إحساسه بالتفوق على أقرانه، ولا سيما في الموهبة الشعرية. والآخر قبلي وينم عن شدة تعلق الشاعر بقومه الخزرج، وفرط إعجابه بهم وتعصبه لهم، وفي الغالب نجد هذين الضربين من الفخر يجتمعان معا في القصيدة الواحدة[1].

ومن أمثلة الاتجاه الأول قوله (من الكامل)[2]:

فإذا الحَوَادِثُ مَا تُضَعْضِعُنِي *** ولَا يَضيقُ بِحَاجَتِي صَدْرِي

يُعْي سِقاطي مَـــنْ يُوَازِنُنِـــي *** إنِّي لَعُمْرَكَ لَسْتُ بالهَـــذْرِ

لا أَسْرِقُ الشُّعَراءَ مَا نَطَقُوا *** بلْ لا يُوافِقُ شِعرَهم شِعري

إنّي أَبَى لـــي ذَلِكُم حَسْبِـــي *** وَمَقَالَةٌ كَمقاطِعِ الصّخْـــرِ

أما من أمثلة الاتجاه الآخر، نجده يقول في القصيدة نفسها[3]:

قَوْمي بَنُو النَّجَّار رِفْدُهُم *** حَسَنٌ وهُم لِي حاضِرو النَّصر

الموْتُ دُونِي لسْتُ مُهْتَضَمًا *** وذَوُو المَكارِمِ مِنْ بَنِي عمرو

وقد اعتمد الشاعر في فخره على صفات الشجاعة والكرم، والجود وعراقة النسب مع حماية الجار وإغاثة الملهوف والحلم وغيرها، مما زخرت به أغلب قصائده الفخرية.

أما في الإسلام فزاد العبء عن الشاعر بتحميله مسؤولية المناضلة عن الدين، والفخر بإنجازات المسلمين، فنجده يفخر بالأنصار وبصنيعهم من إيواء الرسول - ص -، والتفافهم حوله، فيقول (من الطويل)[4]:

نَصرْنا و آوَيْنا النبيَّ محمداً *** على أنفِ راضٍ من معدَّ وراغمٍ

[1] ينظر: إحسان النص: حسان بن ثابت حياته وشعره، ص161.

[2] __ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص161. سقاطي: ما سقط من الشعر - الهذر: الكلام الكثير - المكاشح: العدو المضمر العداوة - المقالة: يقصد شعره.

[3] __ المرجع نفسه: ص164. رفدهم: عطاؤهم - مهتضما: أي مظلوما.

[4] __ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص371. الفيء: المغانم مطلقا.

نصرناهُ لَمَّا حلَّ وَسْطَ رِحالِنـــا *** بأسْيَافِنا مِن كلِّ باغٍ و ظالِمِ

جَعَلْنَا بَنِينا دُونَــه وبَنَاتِنـــا *** وطِبْنَا لَه نَفْسًا بِفيْءِ المغانـــمِ

كما كانت لوقائع المسلمين التي خاضوها ضد المشركين نصيب من فخريات الشاعر ومن ذلك قوله (من الطويل)[1]:

نَصرْنا وآوَيْنا النبيَّ وَ صدَّقَـــتْ *** أَوَائِلُنا بالحَقِّ أوَّلَ قائِـــلِ

وكُنَّا مَتَى يَغْزُ النبيُّ قبيلَـــةً *** نَصِلْ حَافَيَتْهِ بِالقَنا والقنابـــلِ

ويوْمَ قرَيْشٍ إذ أتوْنا بِجَمعهِمْ *** وَطِئْنَا العَدُوَّ وطْأَةَ المُتَثاقِـــلِ

وفِي أُحُدٍ يَوْمٌ كان لهمْ مخزيًا *** نُطَاعِنُهُم بالسَّمهرِيّ الذَّوَابلِ

ويَوْم ثَقيفٍ إذْ أتينا ديَارَهـــم *** كتَائِبَ نمشي حوْلها بالمَناصِلِ

كما نجد للشاعر أبيات يفخر فيها بنفسه وشعره حيث يقول في همزيته:

لِساني صَارمٌ لا عَيْبَ فِيه *** وبَحْري لا تُكَدِّره الدِّلاء[2]

وهكذا كان فخر الشاعر تدفعه العصبية والاعتزاز بالنفس والانتماء للقبيلة في شعره الجاهلي، فحين تذوب هذه الدوافع، ويسمو الاعتزاز بالدين والمنافحة عن النبي الكريم، والانتشاء بانتصارات المسلمين في شعره الإسلامي.

4 – الرثـــاء:

الثابت أن موضوعات المدح والرثاء في الشعر متداخلة وذات طابع مدحي جميعا، وللتمييز بينهما فإن الأولى تتعلق بالحي أما الأخرى فتتعلق بالميت.

---

[1] _ المرجع نفسه: ص297. القنابل: الطائفة من الخيل - المتثاقل: وطأة المحتقر - السمهري: الرمح ذات العود الصلب - يوم ثقيف: يوم الطائف وكان سنة 08 هــ.

[2] _ المرجع نفسه: ص19.

وكان من جيد رثاء "حسان" في الجاهلية الذي قاله في ملوك الغساسنة، وتعزى له قصيدة قالها في رثاء الأميرين "عمرو" و"حجر" الذين قتلا في بعض المواقع مع الفرس، فذَكر الشاعر الأماكن التي انبسط عليها سلطانهما ثم يعدد مناقبهما فيقول (من الرمل)[1]:

مَنْ يَغُرُّ الدهرُ أَو يَأمَنَـــهُ *** مِن قَبيلٍ بعدَ عَمرو وحُجُـــر

مَلَكَا مِنْ جَبَلِ الثّلجِ إِلـــى *** جَانِبَيْ أيْلةَ مِن عبْدٍ وحُـــرّ

ثُمَّ كانا خَيْر مَن نَال النَّدَى *** سَبَقَا النَّاس بِإقْسَاطٍ وبـــرّ

فارِسَيْ خَيْلٍ إذا ما أَمْسَكَتْ *** رَبّةُ الخِدْرِ بأَطْرَافِ السِّتَر

ولم يقل "حسان" في الجاهلية إلا قصائد معدودات في الرثاء، أما في الإسلام، فقد غدا شاعر الحزب الإسلامي المنافح عنه فيبكي كل من يسقط شهيدا من المسلمين في ميادين القتال، فقد رثى "حمزة بن عبد المطلب" يوم أحد، و"سعد بن معاذ" وقد أصيب يوم الخندق، و"زيد بن الحارثة" و"جعفر بن أبي طالب"، و"عبد الله بن رواحة" الذين استشهدوا في غزوة مؤتة، وشهداء الرجيع، وشهداء بئر معونة كما رثى الخلفاء الراشدين[2].

وأهم مرثياته كانت للمصطفى - ص - ومنها قوله (من الكامل)[3]:

ما بَـــالُ عَينِكَ لا تَنامُ كَأَنَّمَا *** كُحِـــلَتْ مَآقِيهَا بِكُحْلِ الأَرْمَدِ

جَزَعًا على المَهْديّ أصْبَح ثَاويًا *** يا خَيْر مَن وَطِئَ الحَصى لا تَبعَدِ

جَنْبي يَقِيكَ التُّربَ لَهَفِي لَيْتَنــــي *** غُيِّبْتُ قَبْلَك في بَقيع الغَرْقَـــد

بأبي وأمِّي مَن شَهِدْتُ وَفَاتَـــهُ *** في يومِ الإِثْنَيـــنِ النَّبيُّ المُهْتَـــدي

---

[1] __ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص(191، 192). أبلة: مابين الحجاز والشام - جبل الثلج: يقصد به دمشق - الإقساط: العدل والإنصاف - الإمساك بالستر: كناية عن الخوف.

[2] __ ينظر: إحسان النص: حسان بن ثابت حياته وشعره، ص245.

[3] __ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص(99، 100). المآقي: مجاري الدموع - الأرمد: الذي يشتكي وجع عينه - جزعا: خوفا - الغرقد: وهو بقيع المدينة الذي يدفنون فيه موتاهم - بأمي وأبي: أفديه بهما - المتبلد: من أدركته الحيرة - صبحت: سقيت صبحا - الأسود: العظيم من الحياة.

فَظَلِلْتُ بَعدَ وفَاتِــه مُتَبَلِّـــدًا *** يا لَهْفَ نَفسي لَيْتَنَـــي لمْ أُولَـــد

أأُقيـــمُ بَعْدَكَ بالمدينـــة بَيْنَهـــم *** يا لَيْتَني صُبِّحْتُ سَمَّ الأَسْـــود

وحين ننظر إلى رثاء "حسان" الإسلامي عامة يتبين لنا غلبة الطابع الإسلامي عليه، فهو يلجأ - في الأغلب - إلى المعاني الدينية والقيم الإسلامية، فيتحدث عما ينتظر الفقيد من حسن الثواب في الآخرة، وعن جنة الخلد، ويعدد مناقب المرثي من نصرة الدين، والذود عن الإسلام، مضيفا لها بعض المناقب الجاهلية من شجاعة وإقدام وكرم وغيرها.

5 - سائـــر أغراضـــه:

تناول "حسان" أغراضا أخرى غير الأغراض التي تحدثنا عنها، ولكنه لم يكثر النظم فيها، وإن لاحت بعض الومضات من النسيب وذكر الأطلال ووصف الخمرة ومجالسها في بعض مقدمات قصائده،كما ضمّن الشعر جوانب من قصائده المواعظ والحكم.

5 – أ) النسيـــب: "حسان" كغيره من الشعراء، يطرق بابه طيف المحبوبة فيتغزل بها، ولكن تشبيبه بالنساء غير مبتذل فيه رجولة وعفّة وغِيرة، ولا نجد فيه ضعفا أو تهالكا على النساء، ومن أمثلة النسيب في شعره قوله (من الكامل)[1]:

إنَّ النَّضيرةَ رَبَّةَ الخِدْرِ *** أَسْرَتْ إليكَ ولَمْ تَكُن تَسْرِي

فَوقفْتُ بالبيداءِ أَسْأَلهُـــا *** أَنَّى اهْتَدَيْتِ لمترِلِ السَّفْـــر

ثم يقول:

أَنَضيَر مَا بَيْني وبَيْنَكُـــم *** صَرْمٌ ومَا أحْدَثْتُ مِنْ هَجْرِ

وقد ذكر "محمد الأزهر باي" أنّ الشاعر « قد شبب بنساء ثمان ورد ذكرهن في 15 نصّا وهنّ شعثاء بنت سلاّم بن مكشم الأسلمية وعمرة بنت الصامت بن خالد الأوسّية (أم عمرو) والنضيرة وليلى وسعدى ولميس وزينب وأم الوليد »[2]، ولم يتزوج إلا بشعثاء وعمرة.

---

[1] _ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص157. النضيرة: اسم امرأة - أسرى: سار ليلا - البيداء: المفازة، وهنا اسم موضع بمكة.

[2] _ محمد الأزهر باي: حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص18.

وغزل "حسان" على العموم عفيف سرعان ما ينقلب إلى فخر أو مدح، ليظهر إلى محبوبته منزلته في أهله وعشيرته وكذا منزلة قبيلته بين القبائل، ولم يكن فاجرا أبدا[1].

5 – ب) الأطـــلال: ضمّن "حسان" أغلب مقدمات قصائده خاصة الطوال منها الوقوف على الأطلال الدارسة وذكر الأحبة، في الجاهلية والإسلام، فمما جاء منه في ذكر الديار قوله (من الطويل)[2]:

أَهَاجَكِ بالبِيْدَاء رسْـــمُ المنازِلِ *** نعم قد عفاها كلُّ أسحَمَ هَاطِلِ

وَجَرتْ عَليها الرَّامساتُ ذُيولَها *** فلم يبقَ منها غيرُ أشعثَ ماثِلِ

دِيـــارُ الّتِي رَاقَ الفؤادَ دلالُهـــا *** وعَزّ علَيْنا أن تجـــودَ بنائِـــل

كما نجده لا ينسى ذكر الديار في رثائه للمصطفى - ص - في داليته التي يقول فيها (من الطويل)[3]:

بطيبةَ رَسْمٌ للرَّسُـــول ومَعْهَـــد *** مُنيرٌ وقدْ تَعفو الرُّسومُ وتَهْمَـــد

ولا تَنْمحي الآيَاتُ مِن دَارِ حُرْمةٍ *** بها مِنْبر الهَادي الّذِي كَان يَصْعَد

وواضِحُ آيَـــاتٍ وبَاقي مَعالِـــمٍ *** ورَبْعٌ لَـــه فِيه مُصلًّى ومَسْجِـــد

ونجده يذكر ديار الغساسنة في مدحياته لهم، وفخرياته كقوله في الهمزية (من الوافر)[4]:

عفَتْ ذاتُ الأصابِعِ فَا لِجوَاءُ *** إلى عَذْراءَ مَنْزِلُها خَلاءُ

دِيَارٌ مِنْ بَنِي الحَسْحاسِ قَفَرٌ *** تُعَفِّيها الرَّوامِسُ والسَّمَاء

وكَانَتْ لا يَزَال بِهَا أَنيسٌ *** خِلالَ مُرُوجِها نَعَمٌ وشَـــاءُ

---

[1] _ ينظر: وليد الأعظمي، شاعر الإسلام حسان بن ثابت، ص34.

[2] _ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص294. نعم: حرف تصديق - الأسحم: السحاب الأسود - الرامسات: الرياح - راق الفؤاد: أعجبه.

[3] _ المرجع نفسه: ص93.

[4] - المرجع نفسه: ص12.

ووصْفُ الشاعر للأطلال الدارسة من قبيل النسيب كذلك لأن الشاعر إنما يقف على أطلال المحبوبة، ويذكر ما يثير مَرْآها في نفسه من ذكريات وعواطف، ومن ثَمَّ غدا وصف الأطلال رمزا لافتراق الأحبة وتغير الأحوال.

5 – ج) وصـــف الخمـــرة ومجالسهـــا: لم يغب ذكر الخمرة ومجالسها عن الشاعر فنجده يذكرها في مواضع عدة من شعره، في ديار الغساسنة خاصة ومن ذلك قوله (من الكامل) في أبيات مدح بها "جبلة بن الأيهم":

وأَتَيْتُه يَوْمًا فَقَرَّب مجْلِسي *** وسَقى فرَّوَانِي منَ الخُرْطومِ[1]

ويقول في وصفه لمجلس خمر مع ندمائه من الغساسنة (من الكامل)[2]:

ولَقَدْ شَرِبْتُ الخَمْر في حانُوتِها *** صَهْباءَ صَافيةً كطَعمِ الفُلْفُل

يَسْعى عَليَّ بكَأْسِها مُتَنَطِّــفٌ *** فَيَعُلُّني مِنْهـــا وَلوْ لَمَ أَنْهـــل

إلى أن يقول:

بزُجَاجَةٍ رَقصَتْ بمَا فِي قَعْرِها *** رَقْصَ القَلوصِ براكبٍ مُسْتعجِل

وقد نجد الشاعر يضمن القصيدة الواحدة الأغراض الثلاثة من وقوف على الأطلال، والتغزل بالحبيبة، وذكر مجالس الخمرة كما فعل "حسان" في همزيته التي مطلعها:

عفَتْ ذاتُ الأصابعِ فَالجِوَاءُ *** إلى عَذْراءَ مَنْزِلُها خَلاءُ

والملاحظ في شعر "حسان" الإسلامي غياب شبه كلي لذكر الخمرة ومجالسها، وهذا ما تقتضيه تعاليم الإسلام، سوى هذه الهمزية التي قيل فيها الكثير.

5 – د) الحكـــم والمواعـــظ: تحدث "حسان" في شعره عن الحكم والمواعظ، وله نظرات ومواقف من الكون والحياة، ومن ذلك قوله (من الوافر)[3]:

---

[1] _ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص382.

[2] _المرجع نفسه: ص293.

[3] _ المرجع نفسه: ص321.

أَخِلاّءُ الرّخاءِ هُم كثيــرٌ *** ولَكِن في البَلاء هُم قَليــلٌ

فلا يُغْرِرْكَ خُلَّةَ مَن تُؤاخي *** فمَا لكَ عِندَ نائبَةٍ خَليــلُ

وكُلٌّ أَخٍ يقولُ أنا وَفِــيٌّ *** ولكِنْ لَيْس يَفْعَل مَا يَقــولُ

سِوى خِلٍّ لَه حَسَبٌ ودِينٌ *** فَذاك لِما يَقولُ هو الفَعُول

كما نجده يحثُّ على صون العرض في قوله (من البسيط)[1]:

أصون عرضي بمالي لا أدنسه *** لا بارك الله في العرض بعد المال

أحتال للمال أن أودى فأجمعه *** ولست للعرض إن أودى بمحتال

والفقــر يزري بأقوام ذي حسب *** ويقتدى بلئام الأصل أنــذال

ونجده يقدم جملة من النصائح و الإرشادات في قوله (من الكامل)[2]:

أَعْرِضْ عَنِ العَوْراءِ إنْ أُسْمِعْتَها *** واقْــعُدْ كَأَنَّك غَافِلٌ لا تَسْمَعُ

ودَعِ السُّؤالَ عن الأمورِ وبَحثِها *** فَلَرُبَّ حافِرِ حُفرَةٍ هُو يُصْرَعُ

والزَمْ مُجَالَسَةَ الكِرامِ وفِعْلَهُــم *** وإذَا اتَّبَعْتَ فأبْصِرَنْ منْ تتبَــع

إلى أن يقول:

والموْتُ أعْدَاد النُّفوسِ ولا أرَى *** مِنْهُ لِذي هَرَبٍ نَجَاةً تَنْفَع

ومنه فقد خاض "حسان" في عديد الأغراض في الجاهلية والإسلام، فكان في الجاهلية يؤدي مهمة شاعر القبيلة بإخلاص وولاء صادق وكان قانعا بأداء هذه المهمة التي حققت له قسطا من ذيوع الصيت، ثم جاء الإسلام فإذا به يغدو شاعر العقيدة الأول المنافح عنها، وإذا صيته يملأ أرجاء الجزيرة العربية كلها، فكان شعره الإسلامي مقولا بدافع العقيدة لا العصبية القبلية التي كانت طاغية أيام الجاهلية، فجاء شعره خدمة للدين وللذود عن المسلمين.

1 _ يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص307.

2 _ المرجع نفسه: ص245. العوراء: الكلمة القبيحة.

وتجدر الإشارة هنا أن قصائد "حسان" متداخلة الأغراض، فتضم القصيدة الواحدة أكثر من غرض، ولكن الحُكم يبقى على الغرض الغالب.

ثالثاً: مواقـــف النقـــاد مـــن شعـــره

وقف النقاد موقفين متباينين من شعر "حسان" بنسبة الجودة والجزالة لشعره الجاهلي، ونسبة الضعف واللين لشعره الإسلامي، فما هي المقاييس التي اعتمدوها في ذلك ؟

لقد اعترف الشعراء بشعرية "حسان" فقال له "النابغة الذبياني": « إنّك لشاعر » وكان "الأعشى" صديقه وشهد له بالشاعرية، أما "الحطيئة" فقال: أبلغوا الأنصار أن شاعرهم أشعر العرب حيث يقول:

يغشون حتى ما تهرّ كلابهم *** ولا يسألون عن السواد المقبل[1]

أما النقاد فقد أعجبوا بشعره، وشهدوا له بالجودة، وفضلوه على عديد الشعراء، حيث قال "أبو عبيدة": « فضّل حسان الشعراء بثلاث: كان شاعر الأنصار في الجاهلية، وشاعر النبيّ أيام النبوة، وشاعر اليمن كلها في الإسلام »[2]، وقال: « اتفقت - أو أجمعت - العرب على أن أشعر أهل المدر أهل يثرب، ثم عبد القيس، ثم ثقيف، وعلى أن أشعر أهل يثرب حسان بن ثابت »[3].

وقد وافق "ابن سلام" "أبا عبيدة" في تفضيله شعراء المدينة على شعراء القبائل العربية: مكة والمدينة والطائف واليمامة والبحرين، ثم فضّل "حسان" على شعراء المدينة الخمسة وهم: حسان، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحه، وقيس بن الخطيم، وأبو قيس بن الأسلت[4]. فهو يلتقي مع "أبي عبيدة" في تفضيل "حسان" على شعراء المدر كافة. أما "أبو زيد القرشي" فعدّ "حسان"

---

[1] _ ينظر: يوسف عيسى، حسان بن ثابت الأنصاري، حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ |1990م، ص120.

[2] _ الأصبهاني: الأغاني، ج4، ص136.

[3] _ المرجع نفسه: ج4، ص136.

[4] _ ينظر: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص179.

من أصحاب المذَهَّبات، وهي للأوس والخزرج خاصة، واختار له داليته التي ناقض بها "قيس بن الخطيم" التي مطلعها:

لعمرُ أبيك الخير يا شعث مانبا *** عليّ لساني في الخطوب ولا يدي[1]

أما النقاد الذين وصفوا شعر "حسان" الإسلامي بالضعف فعزاؤهم في ذلك مقولة "الأصمعي" في سياق حديثه عن الفحولة حين ذكر أن: « طريق الشعر نكد إذا أدخلته في باب الخير لان ألا ترى حسان بن ثابت علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي النبي وحمزة وجعفر رضوان الله عليهم لاَنَ شعره ... »[2]، وقد روي "ابن قتيبة" عن "الأصمعي" قوله: « الشعر نكد بابه الشر، فإذا أدخل في باب الخير ضعف فهذا حسان فحل من فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره »[3]، وروي عنه أيضا: « شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع متنه الإسلام ... »[4].

وقد أورد "ابن عبد البر" خبرا يجعل "حسان" يقرُّ بما أصاب شعره من ضعف ولين في الإسلام، فقد قال أحدهم لــ"حسان": « لاَنَ شعرك أو هرم يا أبا الحسام. فأجابه: « يا ابن أخي إنّ الإسلام يحجز عن الكذب، وإنّ الشعر يزينه الكذب »[5]، وعلّق "ابن الأثير" على هذه الرواية الأخيرة بقوله: « يعني الإجادة في الشعر هو الإفراط في الذي يقوله وهو كذب يمنع الإسلام منه فلا يجيء الشعر جيدا »[6]. وهذا يذكرنا بقول "حسان" (من البسيط):

إنّ أشعر بيت أنت قائلــه *** بيت من الشعر إذا أنشدته صدقا[7]

---

[1] _ أبو زيد بن محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنش، د ط، 1980، ص241.

[2] _ إحسان النص: حسان بن ثابت حياته وشعره، ص281.

[3] _ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص305.

[4] _ المرجع نفسه، ج1، ص305.

[5] _ ابن عبد البرّ يوسف: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تح: علي البجاوي، القاهرة، د ط، 1960، ج1، ص346.

[6] _ إحسان النص: حسان بن ثابت، حياته وشعره، ص282.

[7] _ حسان بن ثابت :الديوان، ص169.

ولكن يبقى السؤال المطروح: ما المراد بالكذب الذي يزين الشعر، والصدق الذي يشينه؟، فالكذب هنا هو ما يجنح إليه الشاعر من مبالغة وتَزيُد وما يأتي من صور وأخيلة ليضفي على شعره رونقا، وقديما قالوا: (أعذب الشعر أكذبه). وليس المراد بالكذب الذي يأتي بما يخالف الصواب[1].

وقد أثارت قضية لين شعر "حسان" الإسلامي حديث الكثير من الباحثين والدارسين، من قدماء ومحدثين، وأرجعوا ذلك لعدة أسباب:

1 - عدّ كل من الدكتور "عبد الحليم حفنى" و"إحسان النص" الدافع أو الحافز النفسي هو المفصل في شعر "حسان" حيث يقول "عبد الحليم حفنى" في معرض حديثه عن ذلك: « شاعرية حسان لم تتغير، ولم تضعف في الإسلام، وإنما ضعفت الدوافع والحوافز التي تحفزه على الإجادة ... »[2]. وأرجع هذه الدوافع إلى أنها كانت شخصية في الجاهلية، وأصبحت عامة في الإسلام، ولعل دافع العصبية هو البارز في ذلك.

أما "إحسان النص" فنجده يقول في هذا الصدد: « ولكننا لا نبادر فننفي أن تكون سمة الضعف عامة تشمل شعر حسان الإسلامي كله، فنحن لا نقع عليها إلا في الأغراض التي لا تتصل بنفسه اتصالا وثيقا، أو حين تضطره مناسبة ما إلى القول في وقت لا تكون فيه نفسه مهيأة لقول الشعر. وإذا لم يتوفر الحافز النفسي جاء الشعر غثا باردا، وظهر التكلف فيه، ومال الأسلوب إلى الضعف واللين»[3].

كما نجده ينفي الضعف عن الأغراض التي تستجيب لها نفس "حسان" كالهجاء والفخر حيث يقول: « فلسنا نجد فيها - يقصد الهجاء والفخر - ضعفا في الأسلوب، ولا هلهلة في

---

1 _ إحسان النص: حسان بن ثابت، حياته وشعره، ص283.

2 _ عبد الحليم حفنى: الشعراء المخضرمون، ص240.

3 _ المرجع نفسه: ص282.

النسج. بل إننا نذهب إلى حد الإدعاء أنّ شعره الإسلامي في هذه الأغراض هو أجود صناعة و أرقى من الناحية الفنية من شعره المقول في الجاهلية»[1].

2 – أردف "إحسان النص" سببا آخر متمثل في اضطرار الشاعر إلى أن يتناول بشعره موضوعات جديدة لم يطرقها من قبل، ويعلل ذلك بأن الشعر فن تقليدي يتّبع فيه اللاحقون خطا السابقين، وكل محاولة للتجديد لابد أن تكلف صاحبها ضربا من الالتواء في التعبير، والتعثر في الأداء.

3 - وأرجع الدكتور "شوقي ضيف" لين شعر "حسان" إلى كثرة ما وضع عليه من شعر فيقول: « إنّ ما في شعره من هلهلة وركاكة مرده إلى هذا السبب وحده »[2]. وأكثر ما نجد هذا الوضع في مدائحه ومراثيه. كما نجد "الأصمعي" الذي فتح هذا الباب على مصراعيه قد أقرّ بهذا في رده عن قول "أبو حاتم السجستاني" حين قال: تأتي له أشعار لينة، فأجابه الأصمعي: « تنسب له أشياء لا تصح عنه »[3].

وأضاف الدكتور "محمد الأزهر باي" أسبابا أخرى منها:

4 - تحريم الإسلام جلّ المواضيع التي تشحذ القريحة، وتجعل الشعر أكثر سخاء، كذكر الخمرة ومغازلة النساء وإثارة الضغائن والأحقاد، مع نسف الإسلام كثيرا من القيم الجاهلية واستبدالها بقيم جديدة. كما جعل من التزام الصدق سببا في الحد من حرية الشاعر، وصرفه عن بعض المضامين التي تجود فيها قريحته. كما كان لتقدم السن بهذا الشاعر الذي أسلم بعد أن تجاوز الستين من عمره أي في سن تنخفض فيها حرارة العاطفة، وتضعف فيها ملكة الشعر[4].

---

[1] _ المرجع نفسه: ص282.

[2] _ شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص81.

[3] _ ابن عبد البرّ يوسف: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ج1، ص346.

[4] _ محمد الأزهر باي: حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، ص(92 _ 95).

أما الباحثون المستشرقون فقد أورد "إحسان النص" العديد من آرائهم يذكر فيها أن أحكامهم قد اختلفت حول "حسان" فيرى أنّ "بروكلمان" يتجنى على الشاعر حين رأى أنّ أكثر شعره يدنو من حد الابتذال، وأرجع "بروكلمان" فضل انتشار شعر حسان والتعلق به في الأزمنة المتأخرة إلى غرضه النبيل وهو النافحة عن رسول الله - ص -.

أما الباحث "فير" فيقوِّم شعره بمعيار الذوق الأوربي، فيفضله على شعر أهل البادية، ويعدّ "حسان" مؤسس الشعر الديني في الإسلام، وميزته الأولى تتجلى في شعره الهجائي. ويوافق "كارلو نلينو" "الأصمعي" فيجعل شعر "حسان" ما قاله في الجاهلية، ولاسيما أشعاره في الغساسنة[1].

ومهما تعددت الأحكام واختلفت الآراء حول شعر "حسان" نجدها تتفق في نسبة الجزالة إلى شعره الجاهلي، وإنْ نسبت اللين والضعف فتنسبه إلى شعره الإسلامي إذا ما قورن بنظيره الجاهلي. ولكن إذا أخذنا شعر "حسان" الإسلامي بمعزل عن شعره الجاهلي، لوجدناه ذا صوت عال لا يطاوله شاعر في هذا العصر - وإن لاح بعض الضعف الفني في بعض قصائده - فهو شاعر الدعوة والمنافح عنها، والناطق الأول باسم العقيدة والدين.

فمن باب الإنصاف علينا أن نطَّلِع على شعر الشاعر كله وبعدها نصدر أحكاما عامة توافق غالب شعره. ونشير إلى ما دون ذلك إن بدا لنا هذا من جهة، ومن جهة أخرى علينا أن نقيس شعر الشاعر مع مَن عاصروه مِن أقرانه الشعراء في العصر الإسلامي ونصدر بعدها حُكمنا، كما قاس النقاد حكمهم على شعره الجاهلي مع مَن عاصروه من شعراء الجاهلية، وأقروا له بالفحولة، عندها يتجلى لنا بوضوح أنّ "حسان" شاعر العصرين بحق، مثَّل الفترة الجاهلية والإسلامية معا أحسن تمثيل.

[1] _ ينظر: إحسان النص، حسان بن ثابت حياته وشعره، ص283.

الفصل الثالث

قراءة في نماذج من قصائد"حسان بن ثابت"

توطئـــة

أولاً: قراءة في القصيدة اللامية (أسألتَ رسم الدار)

ثانيـــاً: قراءة في القصيدة الهمزية (عفتْ ذاتُ الأصابع)

ثالثـــاً: قراءة في القصيدة الدالية (بطيبة رسم للرسول)

قراءة في نماذج من قصائد"حسان بن ثابت"

توطئـــة:

إنّ المتتبع لديوان "حسان" يصعب عليه انتقاء النماذج التي تمثل شعره الجاهلي والإسلامي أحسن تمثيل، والتي بها تتضح أهم مميزات شعر المخضرمين من الشعراء الذين عاصروه، وساروا على خطاه في بناء قصائدهم، وبعد تفحص لأهم قصائد الشاعر وقع اختياري على ثلاث منها، وجدت فيها من الخصائص ما يتيح للباحث المبتدئ، أن يكشف من خلالها أهم السمات البارزة في بناء قصائد شعراء هذه الفترة من الناحية الفنية خاصة.

فالقصيدة الأولى كانت "اللامية" التي قالها الشاعر في مدح الغساسنة، وعدد أبياتها ثمانية وعشرون بيتاً، ومطلعها:

أَسأَلْتَ رسْمَ الدَّار أمْ لْم تَسْألِ *** بيْنِ الجَوابي فالْبَضيع فَحومَلِ

بلغت هذه القصيدة منزلة عالية من الجودة، كما عُدت من خيرة قصائد حسان، ودعوها بــ« البتارة »[1]، وعدّها "عبد المنعم خفاجي" من درر وغرر شعر "حسان" التي انتظمها عقد بيانه في الجاهلية[2]، وبها حكم "الحطيئة" على "حسان" بأنه أشعر العرب، فأخترتها كنموذج تمثل المرحلة الجاهلية.

أما القصيدة الثانية فوقع اختياري على "الهمزية" التي قالها الشاعر قبل فتح مكة، وعدد أبياتها اثنان وثلاثون بيتاً ومطلعها:

عَفَتْ ذاتُ الأصابعِ فالجِواءُ *** إلى عَذْرَاء مَنْزِلُهَا خَلاَءُ

وذلك باعتبارها من النماذج النادرة التي تجمع بين عصرين في قصيدة واحدة، والتي اعتبرها "عبد الحليم حفنى" أحسن مثال لاختلاف شعر "حسان" بين الجاهلية والإسلام، كما قال أنها: « تكاد

1 - أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1387هـ/1967م، ج2، ص447.

2 _ ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، دط، دت، ص(227،228).

تكون صورة متكاملة لشعر حسان كله »[1]، وبهذا فهي تعدّ تجسيدا لأهم السمات التي تفرد بها الشعراء المخضرمون عن غيرهم.

وأما القصيدة الثالثة فقد اخترت الدالية، وعدد أبياتها ستّة وأربعون بيتاً، والتي مطلعها:

بِطَيْبَةَ رسْمٌ لِلرَّسُول ومَعْهَدُ *** مُنيرٌ وقدْ تَعْفُو الرُّسُومُ وتَهْمَدُ

وتعتبر من أجمل القصائد التي رثى بها "حسان" المصطفى - ص -، وتمثل أسمى معاني الصدق الفني الذي اتسمت به أشعار هذه الفترة، كما أنها تعدّ أنموذجا يُقدِّم تصويرا تقريبيا عن شعر "حسان" الإسلامي، ومنه عن شعراء العصر من المخضرمين.

وبهذه النماذج الثلاثة التي سايرت مسيرة الشاعر بين الجاهلية والإسلام، تتضح أهم الميزات الفنية في بناء شعر "حسان"، وبها يُتَكَشفُ عن صورة البناء الفني في شعر المخضرمين. فكان التطرق للقصائد من خلال استكناه مضامينها، ومحاورة ما جاء فيها، انطلاقا من تحديد بعض الجوانب من:

- ✓ اللغة ومستوياتها، من صوتي وصرفي وتركيبي.
- ✓ الصورة الشعرية، من صورة بيانية و حسية، وما يندرج تحتهما من عناصر.
- ✓ التعبير الموسيقي، من موسيقى خارجية وداخلية، وما يعتريهما من تلوينات إيقاعية.

هذا مع تحديد لهيكل القصيدة، من مطلع، وتخلص، وموضوع، وخاتمة.

1 _عبد الحليم حفني: الشعراء المخضرمون، ص245.

أولاً: قراءة في القصيدة اللامية (أسألتَ رسم الدار)

1 – مناسبــــة القصيـــدة:

قال "حسان بن ثابت": قدمتُ على "عمرو بن الحارث"، فاعتاص الوصول إليه، فقلت للحاجب بعد مدّة إنْ أَذِنْتَ لي عليه، وإلا هجوت اليمن كلّها ثُمَّ انقلبت عنكم، فأذن لي فدخلتُ عليه، فوجدتُ عنده "النابغة" وهو جالسٌ عن يمينه؛ و"علقمة بن عبدة" وهو جالسٌ عن يساره، فقال لي يا "ابن الفريعةِ" قد عرفت عصيك ونسبك في غسان فارجع فإني باعث إليك بصلة سنيةٍ ولا أحتاج إلى الشعر فإني أخاف عليك هذين السبعين "النابغة" و"علقمة" أن يفضحاك وفضيحتك فضيحتي ... فأبيْتُ وقلتُ لا بد منه[1]. واستأذن الشاعرين في الإنشاد وأنشد:

أسألت رسم الدّار أم لم تسأل

2 – المعنـــى العـــام للقصيـــدة:

يمكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع:

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت الرابع (مقطع الطلل)

1 - أسَألتَ رَسْمَ الدّارِ أمْ لَمْ تَسْألِ *** بينَ الجوابي، فالبُضَيعِ، فحَوْمَلِ
2 - فالمرجِ، مرجِ الصفرينِ، فجاسمٍ *** فَدِيَـــارِ سلْمى، دُرَّساً لم تُحلَلِ
3 - دمنٌ تعاقبهـــا الريـــاحُ دوارسٌ *** والمدجناتُ من السماكِ الأعزلِ
4 - دار لقوم قـــد أراهـــم مـــرة *** فوقَ الأعـــزةِ عزهمْ لمْ ينقـــلِ

افتتح الشاعر قصيدته على عادة الجاهليين بذكر الدّيار والدّمن والآثار التي تعاقبتها الرياح والأمطار فتمحي آثارها وآثار أهلها الدائمو الترحال؛ والانتجاع، فلا يكاد الشاعر يَمُرُّ بمكان حتّى يذكر عهدًا قضاه به، وأحياء رحلوا عنه، فتُهيِّجُه الذكرى فيُعدد أماكن بالشام، كالجوابي

1- عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط3، 1983، ص361. وينظر: محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، دط، دت، ص218.

الموجودة في الجولان، والبضيع وحومل وكذا مرج الصفرين ،وجاسم، وكلها منازل لآل جفنة الغساسنة الذين لا يزال مجدهم قائما ولا يطاولهم أحد في عزهم وشرفهم[1].

المقطـــع الثانـــي: من البيت الخامس إلى البيت الثالث عشر (مقطع المدح)

5 - لله دَرُّ عِصَابَــةٍ نــادَمْتُهُــمْ *** يوْمــاً بجِلّــقَ في الزّمــانِ الأوَّلِ

6 - يمشونَ في الحُللِ الُمضاعَفِ نسجُها *** مشيَ الجمالِ إلى الجمالِ البزلِ

7 - الضّارِبُون الكَبْــش يبرُقُ بيْضُــهُ *** ضَرْباً يَطِيــحُ لَهُ بَنانُ الَمفْصِــلِ

8 – والخالِطُــونَ فَقِيرَهــمْ بِغنيّهِــمْ *** والُمنْعِمُونَ على الضّعيفِ الُمرْمِــلِ

9 - أوْلادُ جَفْنَــةَ حوْلَ قبرِ أبِيهِــمُ *** قبْرِ ابْنِ مارِيَةَ الكريمِ، الُمفضِــلِ

10 - يُغشَوْنَ، حتى ما تَهِــرُّ كلابُهُــمْ *** لا يسألونَ عنِ السوادِ المقبــلِ

11 - يَسْقُونَ مَنْ وردَ البريصَ عليهمِ *** بَرَدَى يُصَفَّقُ بالرّحِيقِ السَّلسَــلِ

12 - يُسْقَوْنَ درياقَ الرحيقِ، ولْم تكنْ *** تُدْعى ولائِدُهُمْ لنَقفِ الحَنْظَــلِ

13 - بِيضُ الوُجُوهِ، كريمَةٌ أحسابُهُمْ *** شُمُّ الأنــوفِ، من الطّرَازِ الأوّلِ

ينتقل "حسان" من ذكر الدّيار إلى مدح أهلِ الدِّيار، فيذكر ندماءه من آل غسان في سابق الزمان، وكيف كانوا يلبسون الثياب الفاخرة المضاعف نسجها فتزيدهم أبهة ومهابة وقدرا؛ هذا مع رجاحة عقولهم، فتشبيههم بالجمال البُزَّل دلالة كمال العقل والتجربة[2].

كما أنهم أقوياء بواسل، وكرام أجواد، مستقرون لا يرتحلون لأنهم دائمو الخصب، ولا تخلو منازلهم من الأضياف، حتَّى اعتادت كلابهم على ذلك فلا تَهِرُّ في من يقصدهم، ويسقون من ورد عليهم من ماء النهر الممزوج بالخمر العذب البارد المصفّى، كما أنَّ غلمانهم لا يذهبون لشق الحنظل، وإنما يَسْقُون الخمر لأنهم في خصب وسَعةٍ وبحبوحة من العيش، ويُضاف إلى هذه السيادة والصفات الأخلاقية العالية؛ سماحة الُمحَيَّا فهم من الشكول الجيِّدة الحسنة المتفوِّقة.

1- ينظر: عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص363.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص(324- 328).

المقطـــع الثالـــث: من البيت الرابع عشر إلى البيت السادس عشر (مقطع الشيب)

14 -فَلَبِثْتُ أزْمــاناً طِــوَالاً فِيهِم *** ثمّ ادّكَـــرْتُ كـــأنّني لَمْ أفْعَـــلِ

15 -إمّـــا تَـــرَيْ رأسي تَغَيّرَ لَوْنُه *** شَمَـــطاً فأصْبَحَ كالثَّغامِ المُحْوِلِ

16 -ولَقَدْ يَـــرَاني مُوعِدِيَّ كأنّني *** في قَصـــْرِ دومَةَ ، أوْ سَواءَ الهيْكلِ

كل ما قاله"حسّان" في الأبيات السابقة من باب الذكرى، فقد أقام بين ظهراني آل جفنة زمنا طويلا، ولكن ذلك قد انقضى، وكأن شيْئًا لم يكن، ولم يبق إلا الأحاديث والذكر، أما الآن فقد خالط الشيب رأسه وودَّع صباه وأقلع عن هواه، وقد يراه أعداؤه وهو محصن في عِزَّة مع أولاد جفنة، في قصر دومة الجندل أو الهيكل*.

المقطـــع الرابـــع: من البيت السابع عشر إلى البيت الحادي والعشرين (مقطع الخمر)

17 -ولقد شربتُ الخمرَ في حانوتها، *** صَهباءَ، صافيةً ، كـــطعمِ الفلفل

18 -يسعى عليَّ بكـــأسها متنطفٌ، *** فيعـــلني منـــها، ولـــوْ لم أنهـــلِ

19 -إنّ الّـــتي نَـــاوَلْتَني فَـــرَدَدْتُها *** قُتِلَتْ، قُتِلْتَ، فهاتِـــها لم تـــُقتَلِ

20 -كِلْتاهُما حَلَبُ الـــعَصيرِ فَعَاطِني *** بزُجـــاجَةٍ أرْخـــاهُما للمِفْصَلِ

21 -بِزُجاجَةٍ رَقَصَتْ بمـــا في قَعْرِه *** رَقَصَ القَلوصِ براكبٍ مُستعجِلِ

ينتقل"حسّان" إلى وصف الخمرة التي كثيرا ما عاقرها في حاناتها، وكيف كانت صافية لذيذة تبعث الارتياح، ويسقيه المرة بعد المرة خادم خفيف الروح، بديع المظهر يلبس القراط، ويصف "حسان" تلاعب الخمرة في قعر الكأس من شدة ثوازنها[1].

المقطـــع الخامـــس: من البيت الثاني والعشرين إلى الثامن والعشرين (مقطع الفخر)

22 -نسبي أصيلٌ في الكرامِ، ومذودي *** تَكْوي مَوَاسِمُهُ جُنوبَ المصْطَلي

23 -وَلَقَدْ تُقَـــلّدُنا العَشـــِيرَةُ أمْرَها *** ونَسُودُ يـــوْمَ النّائبَـــاتِ، ونَعتَلي

* الهيكل: مكان للعبادة تعظمه النصارى.

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، ص(220- 224).

24 -ويسودُ سـيدنا جحاجحَ سادةً ، *** ويصيـبُ قـائلنا سواءَ المفصلِ
25 -ونحـاولُ الأمـرَ المهمَّ خطابه *** فِيهِمْ، ونَفصِـلُ كلَّ أمرٍ مُعضِلِ
26 -وتزورُ أبوابَ المـلوكِ ركـابنا، *** ومـتى نحـكمْ في البرية نعدلِ
27 -وَفَتًى يُحِـبُّ الحَمدَ يجعَـلُ مالَهُ *** من دونِ والدهِ، وإنْ لم يسـألِ
28 -باكـرتُ لـذتهُ، ومـا ماطلتها، *** بزُجاجَةٍ مِنْ خَيْرِ كرْمٍ أهْـدَلِ

يفخر"حسان" بنفسه وشعره، الذي يكوي به كل من يتعرض له، كما أنَّ العشيرة تُفوِّضُ أمْرَها لهم لأنهم أهل رأْيٍ وفصاحَةٍ لا تلوكهم أي مُعْظِلةٍ مَهْمَا عظُمتْ، كما أنهم ذو صلةٍ وثيقَةِ العرى بالملوك، وأينما تقلدوا أعنة الحكم عدلوا بين الناس[1].

3 – هيكـل القصيـدة:

3 - أ) المقدمـة: افتتح"حسّان" القصيدة بمقدمة طليية على عادة الجاهليين؛ ذكر فيهـا ديـار الغساسنة التي أصبحت دمن تعاقبها الرياح. أما المطلع فجاء راقيا زيّنه الشاعر بتصريع.

3 - ب) التخلـص: يُعدُّ البيتان الرابع والخامس بيتا التخلص:

4 - دار لقوم قـد أراهـم مـرة *** فوقَ الأعـزة عزهمْ لمْ ينقـل
5 - لله دَرُّ عِصَابَـةٍ نـادَمْتُهُـمْ *** يوْمـاً بجِلّـقَ في الزّمـانِ الأوَّلِ[2]

فبسلاسة انتقل الشاعر من ذكر الدِّيار إلى غرضه الأساسي وهو المدح.

3 - ج) الموضـوع: يَجْنح الشاعر إلى مدح آل غسان إلى غاية البيت الثاني عشر، ثم يـتخلّص ثانية في البيت الرابع عشر والبيت الخامس عشر، فيصف الخمرة ومجالسها إلى غاية البيت الواحد والعشرين، حين يقول:

21 -بزُجاجَةٍ رَقَصَتْ بمـا في قَعْرِه *** رَقَصَ القَلوصِ براكبٍ مُستعجِلِ[3]

[1]- ينظر: عبد الرحمان البرقوقي، شرح الديوان، ص369.
[2]_حسان بن ثابت: الديوان، ص189.
[3] - ينظر: المصدر نفسه: ص181.

لينتقل بعد ذلك مباشرة دون تمهيد - سوى حديث الشاعر عن نفسه - إلى الفخر بنسبه وأهله.

3 - د) الخاتمـــة: يختم الشاعر القصيدة ختمة باردة عادية لا حكمة فيها، ولا ملفت للانتباه، سوى الحث في البيت قبل الأخير عن قيمة العِرض والشرف.

والملاحظ في هذه القصيدة سرعة حركتها، فما إن تمكث قليلا في غرض حتى تجد نفسك في غرض آخر، فبعد ذكر الديار يذهب الشاعر إلى مدح آل غسان، فوصفه للشيب والخمرة، إلى الفخر بالقبيلة والنسب، ولا يفصل بين غرض وآخر إلى عدد يسير من الأبيات، ويبقى الغرض السائد هو المدح.

كما نلاحظ غياب الرحلة والراحلة، وذكر المحبوبة التي اعتاد عليها الشعراء الجاهليون في مدائحهم.

4 – مـــن جوانـــب اللغـــة ومستوياتهـــا:

تعدُّ لغة الشعر لغة التصوير المكثف، والخيال المتعقل الخلّاق، إنها حركة تبدأ من السطح ثُمَّ تتسامى في الأعالي، أو تغوص في الأعماق، هي العبور من الثابت إلى الحركة والتحول، ومن المحدود إلى غير المحدود، وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر، ولكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات متناغم الأصوات[1]، وهل كانت المعاناة في قراءة الشعر ونقده إلا من أجل البحث عن هذا الجمال متكامل العلاقات؟!

فالقصيدة موضوع لغوي من نوع خاص، واللغة تُوَّظَّفُ فيها على نحو متميّز، ولكي نضع أيدينا على هذا التميُّز، علينا أن نولي اهتماما خاصا للوحدة اللغوية للعمل الشعري[2].

[1] - ينظر: أحمد عثمان أحمد: المعلقات دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2007، ص54.

[2] - ينظر:المرجع نفسه: ص54.

واللغة نسيج متكامل تتآزر فيه كل مستوياتها؛ من صوتي، وصرفي، وتركيبي، لتنتج دلالات كامنة وراء السطور تسهم في بناء القصيدة، وعليه سنتعرض لبعض الجوانب من مستويات اللغة في هذه القصيدة مبرزين أهم الدلالات ومدى تفاعلها مع موضوع القصيدة.

4 – أ) مــن الناحيــة الصوتيــة:

الصوت هو الدعامة الأساسية في بناء اللغة ومنه بناء القصيدة، وحتى يَسْهُل توضيح دلالة هذا العنصر في القصيدة علينا توضيح دلالات الأصوات من خلال بعض صفاتها ودورها في خدمة المعنى، ويعدُّ الجهر والهمس والشدة والرخاوة* من أهم السِّمات المميزة لدلالة الأصوات، وانطلاقا من هذا سنحاول تقديم نسبة هذه الصفات في كل مقطع وتوضيح دلالاتها مع العلم أننا قد جمعنا مقطع الشيب والخمرة في مقطع واحد لتقاربهما (المقطع الثالث) كالآتي:

✓ **الجهر والهمس:**

الجدول 01

		المـــقـــطـــع			
		المقطع 01	المقطع 02	المقطع 03	المقطع 04
الصفة	الجهر	%78.88	%79.02	%74.41	%78.04
	الهمس	%21.11	%20.97	%25.58	%21.95

✓ **الشدة والرخاوة:**

الجدول 02

		المـــقـــطـــع			
		المقطع 01	المقطع 02	المقطع 03	المقطع 04
الصفة	الشدة \ الانفجار	% 23.60	% 23.97	% 26.26	% 26.01
	الرخاوة \ الاحتكاك	% 19.87	% 18.72	% 27.27	% 18.69
	التوسط (الميوعة)	% 56.52	% 57.30	% 46.46	% 55.28

* اعتمد المحدثون في تقسيم الأصوات كالآتي:
- الأصوات المهموسة: جمعوها في قولك: "فحثه شخص سكت"، وأضافوا لها القاف والطاء. وباقي الأصوات مجهورة.
- الأصوات الشديدة: جمعوها في قولك: "أجدك قطبت". والأصوات المتوسطة: في قولك: "لم يروعنا". وباقي الأصوات رخوة.

تبيّن القراءة الأولية للجدولين إنّ الشاعر اعتمد على الأصوات المجهورة بنسبة عالية مقارنة بنظائرها المهموسة في الجدول الأول في حين زاوج بين الشدة والرخاوة بنسب متقاربة في الجدول الثاني.

ومنه يمكن قراءة كل مقطع وما تضيفه عليه هذه الصفات من دلالات في خدمة أغراض القصيدة على النحو التالي:

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت الخامس (مقطع الطلل)

نلاحظ أن الشاعر افتتح قصيدته بالأصوات الشديدة الجهرية، فقد تكررت "الهمزة" أربع مرات في شطر (البيت الأول): (أسألت، أم، تسأل) فهي تصدر من أقصى الحنجرة[1]، إضافة إلى صوت "السين"، وهو من حروف « الصفير »[2] له صدى أثناء النطق به، وتوزعت الأصوات الجهرية في هذا البيت لما فيها من ميزة تخدم الأداء والإنشاد وتساعد على تقويته، فالشعر - كما هو معلوم - كان يعتمد على الإنشاد.

أما في البيت الثاني فنجد خفوت نسبي للأصوات، مع بروز الأصوات المتوسطة كاللام والميم والراء في:

(فالمرجِ، مرجِ الصفرينِ، فجاسمٍ *** فَدِيَـــارِ سلْمى، دُرَّساً لم تُحلَلِ)

فقد ذكرت كل واحدة من تلك الأصوات خمس مرات مع تشديد في بعضــــها كـــالراء في (درّسا)، وهذه الأصوات المتوسطة مناسبة تماما للتدرج في الإلقاء من القوة إلى الهـــدوء، ولعـــل الملفت للانتباه في (البيت الثالث) انتشار أصوات المد في (تعاقبها، الرياح، دوارس، المـــدجنات)، ومن المعلوم أن هذه الأصوات تعمل على تبطئ الوزن كما تسهم في ارتفاع الصـــوت، وكـــأن

---

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص87.

[2]- ينظر: صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، بيروت، ط3، 1388 هــ |1950م، ص282.

الشاعر ينادي هذه الديار التي مكث فيها طويلا متحسرا عليها بعد أن أصبحت دمنا، فأصوات المد تناسب ارتفاع الصوت مع الحسرة، ثم يهدأ الشاعر في نبرة الصوت مـــن خـــلال البيـــتين الموالين.

المقطـــع الثانـــي: من البيت الخامس إلى البيت الثالث عشر (مقطع المدح)

الملاحظ في البيت السادس تدخل صوت "الشين" الذي غاب عن المقطع الأول (يمشون، مشي) هذا الصوت الدال على « التفشي »[1] والشيوع كما تشيع الثياب مضاعفة النسيج التي يلبسها الغساسنة؛ فاستحضار الشين هنا مناسب للتعبير عن ذلك.

ثم نلاحظ خفوت نسبي لمعظم الأصوات وبروز صوت "النون" في البيتين (السابع والثامن) في (الضاربون، بنان، الخالطون، نعينهم، المنعمون) فصوت "النون" من الأصوات المتوسطة لكن ما يميزه تلك « الغنة »[2] المصاحبة له أثناء النطق به، وهذا مناسب وكأن الشاعر يتغنى ويطرب عندما يعدد فضائل أولاد جفنة.

كما يلاحظ حضور لصوت "الراء" في (البيت التاسع) فقد ذُكرت ثلاث مرات في (قبر، قبر، مارية)، فصوت الراء « ذو التكرار »[3] مناسب للدلالة على استقرر أهل جفنة وتواليهم جيلا بعد جيل حول قبر أبيهم كما تتوالى ضربات الراء على طرف اللسان.

أما توالي صوت "الراء" في (البيت الحادي عشر) في (ورد، البريص، بردى، الرّحيق) فدلالة على أنهم دائمو السقاية لكل من يفد عليهم، فتكرر السقاية كما يتكرر صوت الراء.

وفي (البيت الرابع عشر) ساعدت أصوات المد في (أزمانا، طوالا) على رسم صورة مناســـبة لطول المدة التي مكثها الشاعر في ديار الغساسنة.

---

[1]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009، ص160.

[2]- وهبة الزحيلي: التفسير الوجيز على هامش القرآن الكريم، ومعه أسباب النزول وقواعد الترتيل، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1416هـ/1995م، ص624.

[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص66.

المقطــع الثالــث: من البيت الخامس عشر إلى البيت الواحد والعشرين (مقطع الشيب والخمرة)

أحسن الشاعر في استخدام جرس "الشين" الدال على « التفشي »[1] والشيوع في التعبير عن الشيب بلفظة "شمطا" فالشيب بدأ ينتشر في رأس الشاعر فاستحضار الشين يناسب ذلك.

وبعد ذلك يلفت انتباهنا في (البيت التاسع عشر) انتشار لصوت "التاء"، فقد ذكرت عشر مرات في (التي، ناولتني، رددها، قتلت، قبلت، هاتها، تقتل) فهو صوت شديد مهموس يتناسب كثيرا في عجز البيت مع صوت القاف « المجهور ذي القلقلة »[2]، فيخلقان اضطرابا ونغما رائعا يطرب السامع، وهذا يتناسب مع حالة الطرب التي يعيشها الشاعر أثناء شربه للخمرة، كما يبدع الشاعر بصوت "القاف "في (البيت الحادي والعشرين) في: (رقصت، قعرها، رقص، القلوص) فهذه القلقلة التي تحدثها "القاف" تماما كحالة الخمرة مضطربة في الكأس غير مستقرة، وهذه الأصوات تحدث جناسا صوتيا تضفي على النص بهاءً وجمالا.

المقطــع الرابــع: من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثامن والعشرين (مقطع الفخر)

نلاحظ في (البيت الثاني والعشرين) بروز صوت "الياء" في (مذودي، تكوي، نسبي، أصيل، المصطلي) فوجود "الياء" يؤدي إلى حضور الشاعر بين قومه فهو ينسب لنفسه ولقومه العزّة والسيادة فهو في موقف فخر يستدعي ذلك.

أما في البيتين الأخيرين فيسترجع الشاعر صوتي "اللام والميم" في (الحمد، يجعل، ماله، من، والده، لم، يسأل، لذته، طلتها، من، كرم، أهدل) فكانت نهاية القصيدة متوسطة بين الهدوء والقوة متوافقة مع صفات صوتي "اللام والميم" المتوسطة بين الشدة والرخاوة.

---

[1]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص160.

[2]- إبراهيم نجا: التجويد والأصوات، ص76.

ومنه فقد أبدع الشاعر في توظيف الأصوات وفق ما يقتضيه الموقف، فنجده يستعمل أصوات المد لينادي الأطلال الدّارِسةِ، ويجنَحُ للأصوات اللينة المتوسطة في المدح وذكر الخمرة ويجهر عندما يتعلق الأمر بنسبه وشعره، وعلى العموم اتسمت القصيدة بقوة الأداء.

4 - ب) مـــن الناحيـــة الصرفيـــة:

سنحاول قراءة أفعال وأسماء هذه القصيدة وما تضفيه عليها من جمال يخدم الجانب اللغوي.

وإذا تأملنا بنية الأفعال في القصيدة جيدا نجد بوضوح غلبة الأفعال المضارعة على الأفعال الماضية مع غياب شبه تام لأفعال الأمر. كما استخدم الفعل المبني للمجهول في مواضع عدّة .

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت الخامس (مقطع الطلل)

استخدم الشاعر في هذا المقطع ثلاثة أفعال ماضية وهي على التوالي: (سألت، تعاقبها، نادمتهم)، في حين نجد فعلين مضارعين مقترنين بلم الجازمة في (البيت الأول) في (لم تسأل) و(البيت الثاني) في (لم تحلل)، وإذا علمنا أن الفعل المضارع إذا اقترن بلم الجازمة حولت دلالته إلى الماضي، وهذا معروف عند النحاة ويضربون مثلا بقوله تعالى: ﴿ وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً ﴾ (مريم: 04) وكقول الشاعر:

لم يمت من له أثـــر *** وحياة من السيـــر[1]

واستحضار الفعل الماضي والمضارع المفرغ من دلالته للدلالة على الماضي باقترانه بـــ"لم" مناسب في هذا الموضع؛ لأن الشاعر يحكي لنا أمرا تحقق ثبوته سلفا في زمن قد انقضى.

أما من ناحية الأسماء فنلاحظ كثرتها، وهذا طبيعي لأن الشاعر يذكر الأماكن والديار الـــتي حنَّ إليها فيذكر: (الجوابي، البضيع، حومل ...).

وإذا علمنا أن « موضع الاسم على أن يُثبَّت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء ... »[2].

[1]- حسن عباس: النحو الوافي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ج1، دط، دت، ص60.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط5، 1372 هـ، ص132.

فمن الطبيعي أن هذه الديار ثابتة لا تتجدد، وقد أفلح الشاعر في استعماله الأسماء للدلالة على الاستقرار، وما استخدامه للأفعال إلا للربط بين الأسماء أو نفي أشياء عنها فمقصده وهدفه هو الديار وأهلها، لا ذكر أعمالهم ومشاغلهم، فكان الحضور الاسمي قوي ليُفصح عن غرض الشاعر.

المقطـــع الثانـــي: من البيت السادس إلى البيت الخامس عشر (مقطع المدح)

نجد في هذا المقطع عشرة أفعال مضارعة في (يمشون، يطيح، تهرُّ، لا يسألون، يسقون، يصفق، لم تكن، لنقف، لم أفعل، ترى)[1]، كما نجد ثلاثة أفعال ماضية في البيتين (الرابع عشر والخامس عشر) في (فلبثت، ادّكرت، أصبح) وثلاثة أفعال مبنية للمجهول في (يُغْشَوْن، يُسْقَون، تُدْعى)[2]، وبما أن دلالة الفعل المضارع على التجدد والحدوث حيث يقول إبراهيم السامرائي: « وبناء يفعل أو المضارع يفيد التجدد والحدوث »[3]، فيمشون تدل على أن لبس الحلل المضاعف نسجها أمر متجدد يحدث يوما بعد يوم، فأراد الشاعر أن يجعل ذلك صفة متجددة فيهم، وإشارة واضحة لترفهم، ثم يقرن هذا الترف بالفعلين (ما تهر، ولا يسألون) دلالة واضحة على كثرة الضيوف وأنهم دائمو الوفادة، ولعل دلالة (ما تهر) لاعتياد الكلاب على الناس فأصبحوا كأنهم أهلها، فلا غريب يدعو للنباح، ما دام الأمر دائما ومستمرا.

وجاءت الأفعال الماضية للدلالة على الثبوت والتحقق في (لبثت) فالشاعر مكث طويلا بين الغساسنة ويختم البيت بـــ(لم أفعل) ليلحق دلالته بالماضي، لأنه يحكي لنا زمنا قد انقضى.

أما في (البيت الخامس عشر) فنجد أفعال (ترى، تغير، أصبح)، وكلها أفعال تدل على عدم الاستقرار، وهي مناسبة لأن الشاعر يروي لنا حاله كيف تحول من الشباب إلى المشيب، فأتى بفعل (تغيّر) وقرنه بفعل مضارع (ترى) لأنه يخاطب الحاضرين، وهو قد شاب رأسه، ليذكر في

---

[1] - حسان بن ثابت: الديوان، ص(179،180).

[2] - المصدر نفسه: ص180.

[3] - إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1980، ص205.

الشطر الثاني حالة الشيب التي صار عليها الشاعر معبرا عنها بالفعل (أصبح) وهو ماض دال على الحال.

أما الأفعال المبنية للمجهول فنجد (يُغْشَوْنَ) فدلالة على أن من يفد عليهم لا يعرفونه، وإنما يأتيهم كل من يطرق الطريق، فعدم معرفة الزائر هي مناسبة تماما في بناء الفعل للمجهول ما دام القادم مجهولا.

أما (يُسْقَوْن) فتدل على أن السقاية تكون لغيرهم فهم من يشرب لأنهم سادة ومن عادة السيد أن لا يقوم بسقاية الخمر وإنما يُسقى بها، ونجد الفعل (تُدْعى) يتوافق في الدلالة مع الفعل (يسقون) فما داموا أسيادا فلا يدعون ولائدهم لنقف الحنظل، وإنما يقومون بأشغال أخرى تناسب مكانتهم، فجاءت الأفعال هنا لتكرس معاني العظمة والسيادة لأولاد جفنة.

أما من جانب الأسماء والمشتقات فنلاحظ غلبتها عن الأفعال، ونجده قد استعمل المصدر في (مَشْيّ، ضَرْب) وهي بسيطة في صياغتها ووزنها، كما أنه استخدم صيغة الفاعل في (الضاربون، الخالطون) وصيغة المفعول في (المنعمون) فالشاعر أدخل هذه الصيغ ليدل على ثبوت الصفات الحسنة لآل جفنة ودوامها.

كما استخدم الشاعر الصفة المشبهة في (بيض) صفة للوجوه، و(كريمة) صفة للأحساب، و(الشُّم) صفة للأنفة، وكلها صفات دالة على الثبوت واستحضرها الشاعر ليؤكد معناه الأول المتمثل في إبراز صفات التفوق لآل جفنة، واستعمال الصفة المشبهة لأنها « تدل على ثبات الصفة »[1].

المقطـــع الثالـــث: من البيت السادس عشر إلى البيت الواحد والعشرين (مقطع الخمر)

نجد في هذا المقطع توازنا بين الفعل الماضي والمضارع، فقد ذُكر الفعل الماضي في أربعة مواضع في (شربت، ناولتني، رددها، رقصت)[2]، أما المضارع فقد ورد خمس مرات في (يراني، يسعى،

[1]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص79.

[2] _ حسان بن ثابت: الديوان: ص(180،181).

فيعلني، لم أنهل، لم تقتل)[1]. مع حضور نسبي لفعل الأمر الذي غاب عن المقطعين السابقين في (هاتها، عاطني - بمعنى أعطني -)، فالفعل المضارع في (البيت السادس عشر) اقترن بــ"لقد" التي تفيد التحقيق في (ولقد يراني)، ولكنها إذا دخلت على الفعل المضارع قلبت دلالته إلى الماضي لأنها « تفيد التقليل »[2]، وهنا جاءت كذلك، فرؤية الموعدين وهم أعداء الشاعر محتملة مع القلة كما دلت على ذلك"قد" لما اقترنت بالفعل"يرى"، أما دلالة"قد" مع الفعل الماضي"شربت" فلم يكتف الشاعر بالفعل الماضي الدال على ثبوت التحقق في الزمن الماضي، وإنما أكد الحدث بــ"قد" كي لا تقع في ذهن المتلقي أي ريبة.

ولعل توالي الفعل المضارع في (البيت الثامن عشر) في (يسعى يعلني، لم أنهل) دلالة على الحركة والتجدد في حدوث مثل هذه الحالة في حانوت الخمر وهذا ما يعبر عنها بـــ(يسعى)، أما دلالة (يعُلّني) فكأنَّ الساعي أمامه في اللحظة التي يلقي فيها شعره، وهذا دلالة على الحال، ليجعلنا الشاعر نعيش تلك الأحداث وكأنها أمامنا مشاهدة بالأبصار.

وهذا نوع من التعبير على الماضي بصيغة الحاضر يطلق عليه النحاة« المضارع الحكائي »[3].

أما الفعل (لم أنهل) فقد نقلت دلالته للماضي بدخول"لم" عليه، أما في (البيت التاسع عشر) يروي لنا الشاعر الحكاية التي دارت بينه وبين الخمر، فاستعمل الماضي في (ناولتني، رددتها)، وكذا المضارع في (لم تقتل) وكذا الأمر في (هاتها) مع صيغة البناء للمجهول (قُتلت) التي ترجع عن الخمرة، واستعمل الشاعر الأمر (عاطني) في البيت الموالي، دلالة على أن الشاعر يطلب الخمر، والطلب يناسبه فعل الأمر.

---

[1]- المصدر نفسه: ص(180،181).

[2] - حسن عباس: النحو الوافي، ص61.

[3]- عبد القادر حامد: معاني المضارع في القرآن الكريم، مجلة مجمع اللغة العربية، مطبعة الكيلاني الصغيرة، القاهرة، ج13، 1961، ص150.

أما الفعل الماضي (رقصت) فيدل على حالة الخمر وهي في الإناء، والملاحظ في هذا المقطع الحركة والحيوية فاستخدام كل أزمنة الأفعال دليل على أن الحانة بها كثير من الندماء، وهذا ما غيبه الشاعر - حسب رأيي - فقد حصر الحوار بينه وبين الساقي والخمرة، ولا وجود لغير ذلك.

المقطـــع الرابـــع: من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثامن والعشرين (مقطع الفخر)

الملاحظ سيادة الفعل المضارع وغياب كل من الماضي والأمر فقد ورد الفعل المضارع ثلاث عشرة مرة في: (تكوي، تقلدنا، نسود، نعتلي، يسود، يصيب، نحاول، نفصل، تزور، نعدل، يُحِبُّ، يجعل، لم يسأل)[1]. وورد مرة بصيغة المبني للمجهول في (نُحكِّم) فجاءت دلالة أغلب الأفعال المضارعة على الحال في (يسود، يصيب، تزور، يحب، يجعل) فهو يتحدث هنا عن أهله أما الفعل (تكوي) يتحدث الشاعر عن نفسه، ثم يجمع بينه وبين قبيلته في (نسود، نعتلي، نحاول، نفصل، نعدل) فهذا دلالة على أن الشاعر يذوب في قبيلته ويشاركهم في كل الأعمال المهمة التي تدل على السيادة والرفعة، كما يشاركهم في أمور الحكمة ورجاحة العقل. أما دلالة الفعل (نُحكِّم) المبني للمجهول فدلالة على أن الغير هو من يُحَكِّمهم، ولا يفرضون حُكْمهم عليه مع أنهم أسياد وذو مكانة، وهذا من براعة الشاعر في استعمال المبني للمجهول.

ولو تأملنا هذه الأبيات لوجدنا أفعالها تدور حول أمرين:

الأول: وجود أمور معضلة وطرفها السواد من القبيلة.

أما الآخر: فتذليل هذه المعضلات وطرفها أهل "حسان"، ويتضح ذلك في[2]: (نسود يوم النائبات ونعتلي)، و(يصيب قائلنا سواء المفصل) وكذا في: (نحاول الأمر المهم خطابه فيهم)، و(نفصل كل أمر معضل)، (متى نحكم في البرية نعدل).

---

[1] _ حسان بن ثابت: الديوان: ص181.

[2] _ حسان بن ثابت: الديوان،ص181.

إن كثرة الأفعال المضارعة في هذا المقطع دلالة على كثرة الأعمال التي يقوم بها أهل "حسان" للقبيلة، وغياب الفعل الماضي والأمر، هذا لأن الشاعر يتحدث عن لسان الحال إذ يفخر بالحالة التي فيها قومه أثناء إلقائه الشعر بين يدي الغساسنة، فلا ضرورة ولا داعي لاستخدام زمن المستقبل والماضي ما دام المضارع يفي بالغرض.

4 – ج) مـــن ناحيـــة التركيـــب والصياغـــة:

من بديع التركيب افتتاح الشاعر قصيدته باستفهام في (أسألت رسم الدّار)[1] لما فيه جلب للأسماع، لأن البداية بالسؤال تشعر المتلقي بأنه المعني بالإجابة، لكن "حسان" يفاجئنا فيجيب بدلا من السامع، فالغرض من هذا الاستفهام هو لفت الانتباه واستمالة الأسماع أكثر من السؤال في حد ذاته، وهذا من ذكاء الشاعر.

والملاحظ في القصيدة اختتام معظمها بفعل مضارع على غير العادة وهذا يدل علـــى تقـــدم الفاعل أو نائبه أو المفعول في مواضع عدة.

فمثلا في البيت الثاني: في (لم تحلل)[2] تقدم نائب الفاعل "الدِّيار" على الفعل "تحلل"، وفي البيت الرابع في (عزهم لم ينقل)[3] تقدم نائب الفاعل "عزُّهم" على الفعل "ينقل".

ولعل التقديم في هذه المواضع يرجع لسببين:

- ✓ السبب الأول: هو حتمية القافية التي فرضت على الشاعر وقعها.
- ✓ أما السبب الآخر: فلعله يرجع لأهمية المقدم.

كما نجد اختتام بعض الأبيات بفعل صريح كـــ(نعتلي) في (البيت الثالث والعشرين) و(نعدل) في (البيت السادس والعشرين).

---

[1] - المصدر نفسه: ص179.

[2] _ المصدر نفسه: ص179.

[3] - المصدر نفسه: ص179.

ويبدو كلا الوجهين جائزا في التقديم والتأخير، فنستطيع القول في (البيت الثالث والعشرين): (ونعتلي يوم النائبات ونسود)، وفي (البيت السادس والعشرين) يجوز أن نقول: (نعدل في البرية متى نحكم)، لكن يختل الوزن والقافية لا المعنى، فالضرورة هنا خاصية الشعر لا أهمية المعنى.

كما نجد تقديم المفعول على الفاعل في البيت السادس والعشرين حين يقول: (وتزور أبواب الملوك ركابنا)[1]، والتقدير "وتزور ركابنا أبواب الملوك".

كما نلاحظ ظاهرة أخرى من ظواهر تركيب الجمل والمتمثلة في حذف المبتدأ في (البيت الثالث عشر) حين يقول: (بيض الوجوه) والتقدير (هم بيض الوجوه) فالمبتدأ معلوم سلفا وهم أولاد جفنة؛ فلا ضرورة لذكره.

كما نجده لجأ إلى التقديم والتأخير في هذا البيت في قوله: (كريمة أحسابهم)[2]، حيث قدّم ما حقه التأخير وأصل المعنى "أحسابهم كريمة"، وذلك للمبادرة بذكر المعنى الذي يقصده الشاعر والمتمثل في (الأحساب) وهذا أدعى لتوكيد المعنى وتثبيته وتقويته.

وقد برع الشاعر في استخدام أدوات الربط كـــ(الفاء) التي تفيد « الترتيب مع التعقيب »[3] في ذكر مواقع الديار على وجه الخصوص في (البيتين الأول والثاني) في: (فالبضيع، فحومل، فجاسم، فديار سلمى)[4]، واستخدم الواو التي تفيد العطف في بعض الجمل وتتضح في المقطع الأخير (من البيت الثالث والعشرين إلى السادس والعشرين) فقد ذكرت مرتين في كل بيت على الأقل.

كما لجأ الشاعر إلى الربط دون استخدام حروف العطف معتمدا على طبيعة التركيب في مثل (البيت الثالث عشر): (بيض الوجوه، كريمة أحسابهم، شم الأنوف ...).

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، ص181.

[2] _ المصدر نفسه: ص180.

[3]- سعد سليمان حمودة: لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 2002، ص217.

[4]_حسان بن ثابت: الديوان،ص179.

أما استخدام الشاعر للضمائر، فنجده يستعمل (الواو، وهم) الدالة على العموم والشمول، وتتضح في مقطع المدح في (يمشون، الضاربون، الخالطون، فقيرهم بغنيهم، المنعمون، يغشون، كلابهم، لا يسألون، يسقون، عليهم، يسقون، ولائدهم)[1]، فاستعمال الواو الدالة على الجماعة وضمير الغائب الجمعي (هم) بغية بث روح التعاون التي يعيشها آل جفنة.

فحين نجده استعمل ضمير "المتكلم الجمعي" في مقطع الفخر عندما يقول: (تقلِّدنا، نسود، نعتلي، سيّدنا، قائلنا، نفصل، ركابنا، نحكّم، نعدل)[2]، وهذا دلالة واضحة على أن الشاعر يفخر بقبيلته وعشيرته وهو بينهم، واستعمال هذا الضمير (نحن) ليجعل ترنيمة القصيدة يفخر بها كل فرد من أبناء القبيلة، فالكل له نصيب من هذه الصفات، ولو تأملنا البيت الأول من هذا المقطع المتعلق بالفخر حين يقول:

نسبي أصيلٌ في الكرامِ، ومذودي *** تَكْوي مَوَاسِمُهُ جُنوبَ المصْطَلي[3]

فاستخدام ضمير المتكلم هنا للفخر بنسبه وشعره، مناسب في الانطلاق من الذات والغوص في الجماعة، التي تحدث عنها في الأبيات الموالية.

ولقد تنوَّعت تراكيب الجمل بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية، مع غلبة الأسماء على الأفعال، ويرجع ذلك إلى تصدير بعض الجمل بفعل ثم تتوالى الأسماء تباعا، فتحسب الجملة فعلية كما في (البيت السادس) حين يقول:

6 - يمشونَ في الحُللِ المُضاعَفِ نسجُها *** مشيَ الجمالِ إلى الجمالِ البزلِ[4]

ومثالها كذلك في (البيت السابع عشر):

17 -ولقد شربتُ الخمرَ في حانوتها، *** صَهباءَ، صافيةً ، كـــطعمِ الفلفلِ[5]

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، ص(179،180)

[2]- المصدر نفسه: ص181.

[3]- المصدر نفسه: ص181

[4] - المصدر نفسه: ص179.

[5]- المصدر نفسه: ص180.

هذا مع وجود أبيات كلها أسماء ولا وجود لأي فعل ومثالها في (البيت الثالث عشر):

13 - بِيضُ الوُجُوهِ، كرِيمَةٌ أحسابُهُمْ *** شُمُّ الأنــوفِ، من الطِّرَازِ الأوّلِ[1]

أما من ناحية طول الجمل وقصرها فنجد الشاعر يعبر مرة بالجمل الطويلة كما في البيت (السابع عشر) السالف الذكر، وتارة أخرى يستعمل الجمل القصيرة ومثالها (البيت الثالث عشر) في:(بيض الوجوه كريمة أحسابهم ...).

5 – مــن جوانــب الصــورة الشعريــة:

سنحاول في هذا العنصر إبراز أهم ملامح الصورة الشعرية متملثة في الصور البيانية؛ وأهم جوانب الصور الحسية ودورها في بناء القصيدة.

5– أ) الصــور البيانيــة:

وهو مفهوم القدامى للصورة الشعرية، كما يرى "أحمد الشايب" في البلاغة على أنها: « فن تطبيق الكلام المناسب للموضوع وللحالة على حاجة القارئ أو السامع، ووسيلة ذلك الصورة التي تختصر علم البيان ... فالبيان يدرس الصورة تشبيها واستعارة ومجازا وكناية »[2].

ومنه تكون بعض ملامح الصور البيانية في القصيدة كالآتي:

1. التشبيــه: استعمل الشاعر التشبيه في عدة مواضع منها:

في (البيت السادس) حين يقول:

6 - يمشونَ في الحُللِ المُضاعَفِ نسجُها *** مشيَ الجمالِ إلى الجمالِ البزلِ[3]

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، ص180.

[2]- أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة تحليلية بلاغية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د ط، 1999، ص(19، 20).

[3] - حسان بن ثابت: الديوان،ص179.

حيث شبه جملة بجملة، فصوّر حالة المشي لأولاد جفنة وهم يلبسون الحلل بمشي الجمال البازلة في القافلة، فصورة الجمال وهي تسير متبخترة في راحة وخيلاء،استجلبت ذهن الشاعر لينسب هذه الصفة لهم.

في (البيت الخامس عشر) حين يقول:

15 -إمّــا تَــرَيْ رأسي تَغَيّرَ لَوْنُه *** شَمَــطاً فأصْبَحَ كالثَّغامِ المُحْوِلِ[1]

فشبه الشاعر رأسه لمّا اعتراه الشيب بالثغام المحول، ووجه الشبه بينهما لون البياض، فتحول شعر رأسه من السواد إلى الشمط شبيه بتحول نبات الثغام (الذي ينبت أخضر ثم يبيض إذا يبس)[2].

وفي (البيت السابع عشر) حين يقول:

17 -ولقد شربتُ الخمرَ في حانوتها، *** صَهباءَ، صافيةً، كــطعمِ الفلفل[3]

شبه الشاعر طعم الخمر بطعم الفلفل، وهذا التشبيه غريب لأن الخمر صاحبها ينتشي، والفلفـــل صاحبه يلتذع، ولعل وجه الشبه هو اللذع دلالة على قوة الخمرة، فهي تلذع لذع الفلفل.

وفي (البيت الحادي والعشرين) حين يقول:

21 -بِزُجاجَةٍ رَقَصَتْ بمــا في قَعْرِه *** رَقَصَ القَلوصِ براكبٍ مُستعجِلِ[4]

شبه الشاعر حال اضطراب الخمر وهي في الزجاجة بالقلوص* وهي تسير خببا براكبها، ويعدّ هذا تشبيها بديعا من الشاعر في استعمال ألفاظ البعير، فلما أراد التشبيه بالكبرياء والخيلاء اختار صفة البزل للجمال (والبازلة من الجمال هي من دخلت السنة التاسعة، وتشبيه الرجل بالبازل يعنون بذلك كمال عقله وتجربته)[5]، وهو ما يوافق أبهة الغساسنة، فحين استعمل لفظ (القلوص) في

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، ص180.

[2]- عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص366.

[3]- حسان بن ثابت: الديوان، ص180.

[4]- المصدر نفسه: ص181.

* عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان. القلوص: الفتية من الإبل بمنزلة الجارية والفتاة من النساء.

[5]- المرجع نفسه: ص364.

وصفه للخمرة وجوّها اللعوب، فالقلوص تناسب الخفة والرشاقة مع الطيش لصغر سنها، وهذا دلالة على أن الشاعر ذو ثقافة ودراية ودربة بالجمال وأصنافها، فوظَّف كلّا منها بما يخدم أداءه الشعري، وما يقتضيه الموقف.

2. الاستعـــارة: لم يستعمل الشاعر الاستعارة إلا نزرا فنجدها في (البيت الحادي والعشرين) حين يقول: (بزجاجة رقصت) فنسبة الرقص للزجاجة غير وارد، وإنما استعار لها الرقص من باب المجاز لتطريب المعنى حتى يستلذه السامع.

وفي (البيت الثاني والعشرين) حين يقول: (ومذودي تكوي مواســـمه جنوب المصطلي)[1]. حين شبه شعره بالميسم الذي يكوي كل من يتعرض له، وهذا من باب الاستعارة التصريحية، وكأن الشاعر يريد أن يقول إنّ هجاءه لاذع فهو يُحذِّر كل من يتعرض له، أو لقبيلته، وإنّه متأهب للرد عليه وإفحامه، وإذا علمنا أن هناك شاعرين من الكبار (النابغة الذبياني وعلقمة بن عبده) في حضرة الملك الغساني، فهذه تعتبر نبرة تحدّ من الشاعر لهما.

3. الكنايـــة: استعمل الشاعر الكناية في بعض الأبيات نذكر:

في(البيت التاسع) حين يقول: (أولاد جفنة حول قبر أبيهم)[2] كناية عن استقرارهم، وعظم مكانتهم، وعدم رحيلهم، فهم متمسكون بهذه الأرض التي فيها قبر أبيهم لا يغادرونها.

وفي مغزى (البيت العاشر) حين يقول: (يغشون حتى ما تهر كلابهم)[3]، كناية عن الكرم والجود، وأنهم دائمو الوفادة للضيوف.

وفي (البيت الثالث عشر) حين يقول: (بيض الوجوه)[4]، كناية عن حسنهم وجمالهم، وكذا (شم الأنوف) كناية عن العزة والسيادة ورفعة الشأن.

[1] - حسان بن ثابت: الديوان، ص181.

[2] - المصدر نفسه: ص179.

[3] - المصدر نفسه: ص180.

[4] - المصدر نفسه: ص180.

ومنه جاءت الصور البيانية متنوعة بين تشبيه واستعارة وكناية فأضفت جمالا على الأبيات، وأسهمت في إبراز مكامن الجودة الشعرية لدى الشاعر.

5 – ب) الصـــور الحسيـــة:

تلعب الصفات الحسية دورا مهما في بناء الصورة الشعرية، حيث يرى "الدكتور مصطفى ناصف" أن: « كلمة صورة تستعمل عادة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي»[1].

ويعلِّق "ريتشاردز" على الصفات الحسية للصورة بقوله: « فما يعطي الصورة فاعليتها، ليس حيويتها كصورة؛ بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط بالإحساس »[2]. ويمكن أن تستثير صورة واحدة أكثر من حاسة بدرجات متفاوتة بحيث يمكن القول إنّ: « صورة تبدو شديدة اللمسية لقارئ، يمكن أن تكون صورة بصرية تماما لقارئ آخر »[3]، وللخروج من هذا اللبس يقتضي « تغليب إحدى الحواس، وفي هذه الحالة تكون بقية الحواس في الظل»[4].

1. الصـــورة البصريـــة: يرى "جمال عبد الملك" أن: « المشاهدة العيانية هي أصدق أنواع الإدراك، فقد اعتاد الإنسان ألا يصدق إلا ما يراه بعينه، كما اعتاد أن يقيس ما يراه بما رآه من قبل تفاديا للخطأ، وهذا يجعل الإطار البصري أهم وأكبر إطار لدى الإنسان»[5].

---

[1]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص03.

[2] ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1985، ص194.

[3] نورمان فردمان (Norman Friedman): الصورة الفنية، تقديم وتر: جابر عصفور، مجلة الأدب المعاصر، بغداد، ع16، 1976، ص380.

[4]- ياسين صلاح: بلاغة الصورة في ديوان "حصار لمدائح البحر" لمحمود درويش، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011/2010، ص80.

[5]- جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتطور، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، ص(96، 97).

ويُعدُّ اللون من طلائع الصورة البصرية، وإذا علمنا أن استخدام اللون في النص الشعري يتم عبر أنماط أربعة، يمكن تلخيصها في: التصريح، والتلميح، والترميز، والانزياح[1].

فالنمط الأول يظهر بتطابق بين الدال والمدلولات، فالأبيض يدل على الجمال والنقاوة والسلام، والنمط الثاني يُوظف الدلالة اللونية بوصفها علاقة مشابهة بين الدوال ومدلولاتها، والنمط الثالث يدخل في باب الترميز، والنمط الرابع يُلغي النموذج اللوني المعروف إلى دلالات أخرى.

ونجد الشاعر في القصيدة قد استعمل اللون الأبيض بصورة صريحة في (البيت الثالث عشر) حين يقول: (بيض الوجوه) للدلالة على الجمال والحسن، كما سار على هذا الـــنمط في وصـــفه للخمر حين عبّر عنها بقوله: (صهباء صافية)؛« والخمر الصهباء هي التي تعصر من عنب أبـــيض »[2].

ونجده يوظّف النمط الثاني في (البيت الخامس عشر) عند وصفه للون رأسه بالشمط مشـــبها إياه بالثغام المحول، ويزيد الصورة توضيحا لما وظَّف الفعل (ترى) للدلالة على البصر.

2. الصـــورة السمعيـــة: وهي الصورة التي تبعث الحركة والصدى أو الدالة عليها، ونجدها بوضوح عند الشاعر فقد استخدمها في:

البيت الأول حين يقول: (أسألت ... أم لم تسأل)[3] الدالة على أن الشاعر في موقف مخاطبة، والمخاطبة تستوجب أن هناك سامعين يوجه لهم الخطاب، فيكون هناك قول وسمع لهذا القول، وبهذا تتحقق الصورة السمعية.

وفي (البيت السادس) حين يقول:

6 - يمشونَ في الحُللِ المُضاعَفِ نسجُها *** مشيَ الجمالِ إلى الجمالِ البزلِ[1]

---

[1] - ينظر: ياسين صلاح: بلاغة الصورة في ديوان"حصار لمدائح البحر" لمحمود درويش، ص(82، 83).

[2]- عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص367.

[3]- حسان بن ثابت: الديوان، ص179

فيمشون دالة على الحركة، ولما يقرنها الشاعر بالحلل المضاعف نسجها، ومشي الجمال إلى الجمال، فتدل على حركة مقترنة بصورة بصرية، وهي استحضار لموكب الجمال التي اعتاد على رؤيتها تمشي جنبا إلى جنب، فآزر هنا الشاعر بين الصورة البصرية مع الصورة الحركية في توافق وانسجام.

في (البيت العاشر) استخدم الشاعر لفظة (تهر) للدلالة على صوت الكلاب.

ونجد الشاعر في الأبيات (السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر) يضفي حركية بتوال الأفعال (شربت، يسعى، فيعلني، ناولتني، رددتها)[2]،

وتبرز الحركة كذلك في (البيت الحادي والعشرين) حين يستعمل (رقصت، رقص، القلوص)[3]، وهذه الحيوية التي يعج بها المكان تصدر أصواتا بفعل الحركة.

أما في (البيت الرابع والعشرون) حين يقول: (ويصيب قائلنا)[4] دلالة على أن هناك قول؛ والقول لا يتم إلا بصوت.

3. الصـــورة الذوقيـــة: تعتبر حاسة الذوق من أهم الحواس في تشكيل الصورة الشعرية«فليست الصورة البصرية وحدها هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم تتداخل مع الشكل واللون والصورة الشعرية ...»[5].

ولم نجد هذه الصورة إلا في (البيت السابع عشر) حين يقول: (صهباء صافية كطعم الفلفل)[6]، فالطعم هنا دلالة على الذوق.

---

[1] - المصدر نفسه: ص179.

[2] - المصدر نفسه: ص(180،181).

[3] - حسان بن ثابت: الديوان، ص181.

[4] - المصدر نفسه: ص181.

[5] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص129.

[6] - حسان بن ثابت: الديوان ص180.

ولعل هذه أهم جوانب الصورة الحسية التي تعرض لها الشاعر في القصيدة مع وجود صور أخرى. كصورة الطبيعة التي تضم صور الرياح والسَّحاب، وصور المشروبات كمياه الأنهار العذبة (ورد البريص، بردى) والخمر.

أما صور النباتات فقد وظّف الشاعر الحنظل، والثغام، واســـتعمل كـــذلك بعـــض صـــور الحيوانات عند ذكره لأصناف الجمال بين البازل والقلوص. كما لم ينس من هذه الصور الكلاب.

ومنه يمكن القول إن الصور الشعرية قد تآزرت فيما بينها لتبين لنا ملامح من ديار الغساسنة وبعض ملامح صفاهم، كما أبدع الشاعر في وصف حانة الخمر ليقدم لنا جانبا من جوانب صور الحياة في ذلك العصر.

6 – مـــن جوانـــب التعبيـــر الموسيقـــي:

6 – أ) الـــوزن والقافيـــة:

بنى الشاعر قصيدته على وزن البحر الكامل التام، وهو يتكون في الأصل من اثنتي عشرة مقطعا طويلا وثمانية عشر مقطعا قصيرا، على اعتبار أن المقطع القصير يتكون من حركة [/]، والمقطع الطويل من حركة وسكون[/.][1]، كما يوضحه التقطيع التالي:

متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
///.//.	///.//.	///.//.	///.//.	///.//.	///.//.

وإذا كانت المقاطع القصيرة تعمل على تسريع البحر فحين تعمد المقاطع الطويلة على تبطيئه، فإن طابع الخفة يغلب على هذا البحر، والمدح غرض القصيدة فهذا الطابع يناسبها، مع اعتبار أن البحر يعدّ من البحور الصافية الصالحة لخدمة أكثر من غرض، فاستعمل الشاعر الطاقة التعبيرية للبحر للانتقال من غرض إلى آخر بسلاسة ودون تكلُّف، فنجده ينتقل من الوقوف على الديار

[1] - الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص44.

إلى مدح أهل الديار ثم ذكر الخمر ووصفها، ليصل إلى الفخر. فاختيار البحر سهَّل للشاعر التنويع في الأغراض، مع المحافظة على الإبداع، ودون الإخلال بالجانب الموسيقي.

ولعل اختياره للصوت "اللام" المجهور كروي للقافية راجع إلى ما يحدثه « الجهر »[1] من صدى فيسود صدى صوته كل القصيدة، وبشكل منتظم يلفت المتلقي ويستجلب لُبّه، فيأسر سمْعه، وهذا يعتبر توفيقا من الشاعر في اختياره للبحر والروي.

ومن الجوانب التي أسهمت في الإيقاع:

6 – ب) التصريـــع:

يعتبر التصريع في الشعر بمثابة السجع في الكلام المنثور، ويعدّ من الجوانب المهمة التي تخدم الإيقاع، وتزداد أهميته في المطلع، حيث يقول "ابن رشيق القيرواني" في كتابه "العمدة" إنّ سبب التصريع: « مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر »[2]، وهنا وقع التصريع في أول القصيدة عند قول الشاعر:

أَسأَلْتَ رسْمَ الدَّار أمْ لمْ تَسْأَلِ *** بيْنِ الجَوابي فالْبَضيع فَحومَلِ[3]

ولم نلحظ التصريع في غير هذا الموضع في باقي أبيات القصيدة، ولهذا للتصريع: « في أوائل القصائد طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها »[4].

واستخدام التصريع في أول القصيدة دليل على عناية الشاعر بهذا المطلع بوصفه أول ما يصافح السمع، « ومنها يستدل على مقدار تجويد الشاعر، كما أن له أثرا محمودا في تشويق النفوس وتحريكها للسماع »[5].

---

[1]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص162.

[2]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح: محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ج1، ص124.

[3]- حسان بن ثابت: الديوان ص179

[4]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص283.

[5]- سعد سليمان حمودة: لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، ص245.

ومن العناصر التي تسهم في الإيقاع الداخلي للقصيدة:

6- ج) التكــرار:

هناك نوعان من التكرار:

1. التكــرار اللفظــي: ونعني به تكرار الكلمة بلفظها أو بإحد مشتقاتها، وأمثلتها كثيرة في القصيدة نذكر منها:

في البيت الرابع: حين يقول: (فوق الأعزة / عزهم).

وفي البيت السادس: حين يقول: (يمشون / مشي).

وفي البيت السابع: حين يقول: (الضاربون / ضربا).

وفي البيت التاسع: حين يقول: (قبر أبيهم / قبر).

وإذا تأملنا الأبيات وجدناها كلها ذكرت في مقطع المدح، وإذا علمنا أن من أغراض التكرار « تأكيد المعنى »[1]، فتوظيف الشاعر للتكرار دلالة على تأكيد صفات العزة، والشمائل الحسنة للغساسنة، وهذا ما يستدعيه الموقف، لأن الشاعر في حالة مدح وفي حضرة سيد من يمدحهم.

أما في مقطع الخمرة فنجد التكرار في:

البيت التاسع عشر حين يقول: (قتلت / قتلت / فهاتها لم تقتل).

وفي البيت الحادي والعشرين: (رقصت / رقص القلوص).

فالموقف هنا موقف طرب وإنتشاء يستدعي الألفاظ الرنانة، فجاء الشاعر بالتكرار « لتقوية النغم »[2] بما يوافق حالة المرح التي يعيشها، ومما يزيد الإيقاع وضوحا وتميزا بروز صوت القاف، وهو من أصوات « القلقلة »[3]، التي توحي بالاضطراب والضجة والحركة؛ فجاء مناسبا للتعبير عن العبثية التي تسود المكان.

---

[1]- الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص41، نقلا عن: الحلي صفي الدين، شرح الكافية البديعة، تح: نسيب نشاوي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت، ص(60، 82، 134، 148).

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص41.

[3]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص159.

وفي مقطع الفخر نجد التكرار في:

البيت الرابع والعشرين حين يقول: (ويسود / سيدنا / سادة).

البيت الخامس والعشرين حين يقول: (الأمر / أمر).

وجاء الشاعر بالتكرار هنا لتأكيد معنى السيادة، واستعان بذلك بصوت "السين" « ذي الصفير »[1]، الذي يسود البيت كما يسود أهل "حسان" القبيلة، فيتآزر هنا تأكيد المعنى مع تقوية النغم.

ومنه يمكن القول إن الشاعر قد وفق إلى حد كبير في توظيف التكرار حسب ما يقتضيه الموقف، فنجده يؤكد المعنى في بث المزايا ودرء العيوب عن أولاد جفنة في مقطع المدح، فحين يتلاعب طربا ليزين الإيقاع نغما في مقطع الخمر، ويجمع بين تقوية النغم وتأكيد المعنى في مقطع الفخر الذي يقتضي العزة التي تخالطها النَشْوة.

2. التكـــرار الصوتـــي: ونعني به تكرار الصوت في الكلمة الواحدة على ما ذهب إليه "ابن جني" من ملاحظة "الخليل" حين قال: « كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدّا فقالوا: صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا، فقالوا صرصر »[2]، وتوسع "ابن جني" في ذلك فقال: « ووجدت من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه، ومنهاج ما مثلاه*، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضاعفة تأتي للتكرير؛ نحو الزعزعة، والقلقلة، والصلصلة، والقعقعة، والصعصعة، والجرجرة، والقرقرة، ووجدت أيضا (الفعلي) في المصادر والصفات ... »[3].

والتكرير الصوتي موجود في عدة مواضع من القصيدة كألفاظ: (المرمل، السَّلسل، الفلفل ... وكذا زجاجة، وجحاجح)[4].

فاختار الشاعر هذه الألفاظ ليعبر من خلال تكوينها الصوتي عما تجيش به نفسه، من معان كامنة في الصدور وبين السطور، فالتكرير الصوتي في كلمة "المرمل" التي تتكون من اجتماع

1- المرجع نفسه، ص160.

2- أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تح: محمد النجار، الهيئة المصرية للكتاب، ط3، 1987، ج2، ص154

* يقصد بذلك: "الخليل بن أحمد" وتلميذه "سيبويه".

3- ابن جني: الخصائص، ج2، ص155.

4- حسان بن ثابت: الديوان ص(179،180،181)

أصوات الميم والراء واللام وهي من "الأصوات المائعة" كما يسميها المحدثون، وإذا رأينا الكلمة التي قبلها وهي (الضعيف) فجاءت كلمة (المرمل) لتدُّل على الهوان، الذي يصيب العبد الضعيف وكأنه ملتصق بالتراب، ومتميع فيه، فالشاعر قصد اللفظة قصدا ليُلْحق من ورائها هدفا فنيا يصف حالة هذا الضعيف.

أما كلمة (السّلسل) فجاء بها ليدل على السهولة والسلاسة في دخول الرحيق إلى الحلق، وجاء بصوت "السين" ذي الصفير لخدمة الإيقاع لما له من صدى أثناء الإنشاد، ولعل مضاعفة الشاعر للسين الأولى وترك الثانية على حالها دلالة ذلك على أن شرب الرحيق يبدأ ببطء، ولما يصل إلى الحلق ينساب انسيابا، وهذا ما تمثله السين الثانية (الخالية من التضعيف).

ونجد لفظة (الفلفل) في مقطع الخمر، فيمكن رد تكرير صوت (اللام) لمناسبته للروي الذي يفرض على الشاعر إيقاعه، أما تكريره صوت (الفاء) فيرجع إلى أنّ (الفاء) من الأصوات التي تصدر عند « التقاء الشفة مع الأسنان »[1]، وبما أنّ موضع الذوق هو اللسان، ولَمَّا يكون الطعم لاذعا، تستشعره الشفتان قبل اللسان، كما حدث مع الشاعر أثناء شربه للخمر.

أما لفظة (جحاجح) فتكرر فيها صوت (الجيم) مع (الحاء)، وهذا ما أحدث صعوبة في نطق الكلمة لتقارب مخرجيهما*، وبروز صوت الجيم الشديد على الحاء الرخو المهموس، ليدل على بروز أهل "حسان" عن باقي القبيلة، مع العظمة التي تحدثها شدة الصوت، ومنه أحدث التكرير الصوتي إيقاعا متميزا في القصيدة، شحنه الشاعر بدلالات متعددة لخدمة أغراضه.

6 – د) التلوين الإيقاعي (الزحافات والعلل):

---

[1]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص139.

* تصدر الحاء من الحلق، وتصدر الجيم من الغار، أي لا يفصل بين مخرجيهما سوى اللهاة والطبق.

وهو ما يعمد إليه الشعراء من تلوين داخلي للبحر الواحد، وذلك بما يدخلونه عليه من زحافات وعلل، أو بما يُضْفون على مقاطعه من تنغيمات تكسبه خصوصية وقدرة تعبيرية جديدتين دون أن تخرجه عن إيقاعه الأصلي[1]، وسنتعرض لأهم الزحافات، والعلل إن وجدت:

استخدم الشاعر زحاف"الإضمار"*، الذي يعدّ من خصائص البحر الكامل.

ولقد طرأ هذا الزحاف بصورة جلية على التفعيلة الأولى، فقد وقع خمس عشرة مرة في التفعيلة الأولى من أبيات القصيدة، منها تسع مرات في مقطع المدح، أي كل أبيات المدح من (البيت الخامس إلى البيت الثالث عشر).

ويتضح ذلك في تفعيلات الكلمات التالية:

يمشون في	الضاربون	الخالطون
/././/.	/././/.	/././/.
متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن

وإذا علمنا أن زحاف الإضمار يُسهم في تبطيء الإيقاع نسبيا بزيادة المقاطع الطويلة فالشاعر تعَمد ذلك ليتريث في مدح الغساسنة.

كما شمل هذا الزحاف كل التفعيلات، فنجده قد أصاب التفعيلة الأولى والثانية والخامسة والسادسة في (البيت الثاني) من القصيدة (بالكتابة العروضية):

فلْمرجِ، مرْاجِ صٌصفْفريْانِ، فجاسمن فَدِيَارِ سلْامى، دُرْرسنْ الْمْ تُحلَلِ

/././/.	/././/.	/././/.	/././/.	/././/.	/././/.
متْفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلن	متْفاعلن

---

[1]- ينظر: الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص44.

* الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة.

أما مثال الإضمار في التفعيلة الثالثة والرابعة، إضافة إلى الثانية والخامسة **(البيت الأول)** من القصيدة:

أسألت رسْ/م دْدار أم/ لمْ تسْألي   بيْن لْجوا/بي فلبضي/ع فحوملي

///. //. /./. //. /. /.//.   /././/. /. /.//. ///. //.

متفاعلن   متْفاعلن   متْفاعلن   متْفاعلن   متْفاعلن   متفاعلن

ومنه قد أسهم زحاف الإضمار في إضفاء طابع من الثقل على القصيدة دون الإخلال بالإيقاع العام لها، بل زادها حسنا وجمالا خاصة في مقطع المدح حيث كان له الدور البارز في إبراز الصفات الحسنة لأولاد جفنة.

ثانيـــاً: قراءة في القصيدة الهمزية (عفتْ ذاتُ الأصابع)

1 – مناسبـــة القصيـــدة:

قال"حسان" - رضي الله عنه – هذه القصيدة في مدح المصطفى - ص - وذلك قبل فتح مكة، وهجاء"أبي سفيان" الذي هجا النبي - ص - قبل إسلامه.

وقال الدكتور"عبد الحليم حفنى" في كتابه"الشعراء المخضرمون" فيما يخص هذه القصيدة: « وإذا أردنا مثالا لاختلاف مستوى شعر حسان بين الجاهلية والإسلام، فلنأخذ هذا النموذج الذي يرويه الرواة على أنه قصيدة واحدة، ثمّ يرجحون أنه قال شطرها في الجاهلية؛ ثم أنشأ الباقي في الإسلام. لأن الجزء الأول منها لا تتفق معانيه مع الإسلام، أما الجزء الثاني فهو إسلامي واضح مشهور »[1].

واعتبر الدكتور"يوسف غيوة" هذا النوع من القصائد ظاهرة فنية انفرد بها بعض الشعراء المخضرمين لتكون إحدى ميزات شعرهم جميعا[2].

على الرغم من الجدل الكبير الذي أثارته القصيدة بين الدارسين والنقاد، فالذي يهم البحث هو استجلاء الجوانب الفنية التي تبسطها القصيدة للتعبير عن المعاني الجاهلية والإسلامية في قصيدة واحدة ببناء متكامل يعكس الواقع الحقيقي للخضرمة.

2 – المعنـــى العـــام للقصيـــدة:

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت العاشر

1 -عفتْ ذاتُ الأصابعِ فالجواءُ، *** إلى عـــذراءَ منزلها خلاءُ

2 -دِيَارٌ مِنْ بَني الحَسْحَاسِ قَفْرٌ، *** تعفيها الروامسُ والسماءُ

3 -وكانَتْ لا يَزَالُ بهَا أنِـــيس *** خِلالَ مُرُوجهَا نَعَمٌ وَشَاءُ

4 -فدعْ هذا، ولكن منْ لطيفٍ، *** يُؤرّقُني إذا ذَهَبَ العِشاءُ

1- عبد الحليم حفنى: الشعراء المخضرمون، ص241.

2- ينظر:يوسف غيوة: الجمع بين شعر جاهلي وآخر إسلامي في القصيدة الواحدة عند الشعراء المخضرمين، مجلة التواصل، ع4، 1999، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص59.

5 -لشعثـــاءَ التي قـــدْ تيـــمته *** فلـــيسَ لقلبـــهِ منها شفاءُ

6 -كَـــأَنَّ سبيئةً مِن بَيتِ رَأسٍ *** يَكونُ مِزاجَها عَسَلٌ وَمـــاءُ

7 -عَلـــى أَنْيَابِهَا، أوْ طَعْمَ غَضٍّ *** مـــنَ التفاحِ هصرهُ الجنـــاءُ

8 -إذا ما الأشرباتُ ذكرنَ يوماً،*** فَهُـــنّ لِطَيّبِ الرَاحِ الفِـــدَاءُ

9 -نُـــوَلّيَها المـــَلامَةَ ، إنْ أَلِمْنَا، *** إذا ما كانَ مغثٌ أوْ لحـــاء

10 -ونشـــربها فتتـــركنا ملوكاً، *** وأسداً ما ينهنهنا اللقـــاءُ

يفتتح الشاعر القصيدة بالوقوف على الأطلال؛ أطلال الغساسنة، فيذكر الأماكن من ذات الأصابع والجواء والعذراء، ولهذا بدأ قوله بكلمة"عفت" التي تدل على انتهاء عهد الكرام الذي عبر عنه ببني الحسحاس التي من معانيها الكريم[1]. فأقفرت الديار بعد أن كانت آنسة بهم وبالنعم والشاء، ويتضح ذكر ديار بني الحسحاس وآثارها في الأبيات الثلاثة الأولى.

ولمّا انتهى هذا العهد وانقضى إلى غير رجعة، يُسرع الشاعر إلى تجاوزه بكلمة"دع" لينتقل إلى التعبير عن مشاعره الخاصة تجاه تلك الديار وأهلها، من خلال ذكر الحبيبة وطيفها الذي ألَّم به، وبات يؤرقه ذكرها، ثم يصرّح الشاعر "بشعثاء"[2] اسم المحبوبة، ثم ينتقل الشاعر إلى ذكر الخمر ويفدي كل المشروبات بالراح، لأن بشربها تزداد الحماسة والكبرياء.

المقطـــع الثانـــي: من البيت الحادي عشر إلى البيت الواحد والعشرين[3]

11 -عَدِمْـــنَا خَيْلَنا، إنْ لم تَرَوْهَا *** تُثِـــيرُ النَّقْـــعَ، مَوْعِدُها كَدَاءُ

12 -يُبَـــارِينَ الأعِنّةَ مُصْعِدَاتٍ، *** عَلَـــى أكْتافِهَا الأسَلُ الظِّماءُ

13 -تَـــظَلُّ جِيـــَادُنَا مُتَمَطِّرَاتٍ، *** تلطمهـــنّ بالخـــمرِ النـــساءُ

[1]- ينظر: عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص58.

[2]- شعثاء هذه هي امرأة بعينها، ولكنهم اختلفوا فيها، فقيل هي بنت"سلام بن مكشّم" اليهودي، وقيل أنها زوجته التي ولدت له أم فراس.

[3]- ينظر: المرجع نفسه: ص(58 - 65). وينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي: نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، دراسة وتحليل، المكتب الجامعي الحديث، د ط، 2008، ص(325 - 331).

14 -فـــإما تعرضـــوا عنا اعتمرنا *** وكانَ الفَتْحُ وانْكَشَفَ الغِطاءُ
15 -وإلا، فاصــبروا لجــلادِ يومٍ، *** يعــزُّ اللهُ فيـــهِ منْ يـــشاء
16 -وَجِبْــرِيلٌ رســـولُ اللَّهِ فِينَا، *** وَرُوحُ القُدْسِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ
17 -وَقَالَ اللَّهُ: قَدْ أرْسَــلْتُ عَبْداً *** يقـــولُ الحقَّ إنْ نفعَ البلاءُ
18 -شَهِدْتُ بِهِ، فَقُومُـــوا صَدِّقُوه *** فقلتمْ:لا نقومُ ولا نـــشاءُ
19 -وَقَالَ اللَّهُ: قَدْ يَسّــرْتُ جُنْداً، *** همُ الأنصارُ، عرضتها اللقاءُ
20 -لنـــا في كـــلّ يـــومٍ منْ معدٍّ *** سِــبابٌ، أوْ قِتَالٌ، أوْ هِجاءُ
21 -فنحكمُ بالقـــوافي مـــنْ هجانا، *** ونضربُ حينَ تختلطُ الدماءُ

ينتقل الشاعر إلى تهديد المشركين بالجيوش الإسلامية تهديد الواثق بقدرة المسلمين على الجِلاد والنصر، فيستبق الأحداث ثقة منه بالنصر الآتي، فيهددهم بالفتح إن لم يسمحوا لهم بالعمرة، وأنّ جيوش المسلمين ستقتحم مكة حتى تتقي النساء سنابك الخيل بخمورهن.

ثم يجرّه هذا التهديد إلى أن يفخر فخرا جماعيا، لكن بدلا من أن يفخر بالقبيلة يفخر بالمسلمين وجموعهم؛ وتآخيهم وتوحدهم، ووقوفهم صفا واحدا يقودهم الرسول - ص - ويؤيده جبريل.

ثم يوازن بين المسلمين الذين أطاعوه وأيدوه ونصروه، وبين المشركين الذين حاربوه بأيديهم وألسنتهم.

المقطـــع الثالث: من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثاني والثلاثين[1]

22 -ألا أبـــلغْ أبا سفيانَ عـــني، *** فأنـــتَ مجوفٌ نخـــبٌ هواءُ
23 -بـــأنّ سُيـــوفَنا تركتك عبدا *** وعبد الـــدّار سادتُهـــا الإماءُ
24 -هجوتَ محمداً، فأجبتُ عنهُ *** وعـــندَ اللـــهِ في ذاكَ الجـــزاءُ
25 -أتَهْجُوهُ، وَلَسْتَ لَهُ بكُفْءٍ، *** فَشَـــرُّكُما لِخَيْرِكُمَا الفِـــداءُ

[1]- ينظر: عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص(58 - 65). وينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي: نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، ص(325 - 331).

26 -هجوتَ مباركاً، برّاً، حنيفاً، *** أميــنَ اللهِ، شــيمتهُ الوفـــاءُ
27 -فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللَّهِ مِنْكُمْ *** ويمــدحهُ، وينــصرهُ ســـواءُ ،
28 -فَــإنّ أبي وَوَالــِدَهُ وَعِرْضي *** لعــرضِ محمــدٍ منــكمْ وقاءُ
29 -فإمــا تثــقفنّ بــنو لــؤيٍّ *** جُذَيــْمَةَ ، إنّ قَتْلَــهُمُ شِــفَاءُ
30 -أولئكَ معـــشرٌ نصروا علينا، *** ففـــي أظفـــارنا منهمْ دمـــاءُ
31 -وَحِلْفُ الحارِثِ بْنِ أبي ضِرَارٍ، *** وَحــِلْــفُ قُــرَيْظَةٍ مِنّا بَرَاءُ
32 -لساني صـــارمٌ لا عيبَ فيهِ *** وَبَــحْرِي لا تُــكَدِّرُهُ الــّدلاءُ

تتوجه هذه الأبيات إلى هجاء كبير المشركين "أبي سفيان" الذي تعرض للرسول - ص- بالهجاء، فيرد عليه الصاع صاعين، ويسلبه من كل القيم فيصفه بأنه أجوف خال من العلم والمعرفة، وأنّ سيوف المسلمين تركته عبدا، ويقابل هذه الصفات الدنيئة بالشمائل العليا للنبي - ص - فهو الأمين والصادق والمؤيد بنصر الله، وشتان بينه وبين أبي سفيان.

ثم يرتفع صوت "حسان" عال يفتخر بموقفه الذاتي من الرسول - ص - وذلك أنْ جعل نفسه ووالده وحتى أسلافه وقاء للنبي عليه السلام لكل من يتعرض له من المشركين، ويهدد كل من تحالف معهم ونصرهم أنهم سوف ينتقمون منهم ويمزقوهم ويفترسونهم افتراس السباع، ويختم "حسان" تهديده باللسان لا بالسنان واثقا من إمكاناته الشعرية في قهر الخصوم.

3 – هيكـــل القصيـــدة:

بنى "حسان" قصيدته على منهج القدماء حين بدأها بمقدمة طويلة انتقل بعدها إلى موضوعه على النحو التالي:

3 - أ) المقدمـــة: مثّلت المقدمة ثلث القصيدة تقريبا وهي موزعة في لوحات ثلاث:

✓ لوحـــة الطلـــل: ظهرت فيها ديار صاحبته بعد رحلتها؛ وقد درست وزالت معالمها وصارت قفرا لا أنيس بها بعد أن كانت عامرة بأهلها.

ثم يتخلص بكلمة"دعْ" وهنا لا تعني التخلص من المقدمة أو اجتزائها قدْر ما تعني الانتقال من حديث الماضي إلى الحاضر، وهي جسر لفظي يربط بين مشهد الافتتاحية والمعالجات الموضوعية[1]، وتمثلها الأبيات الثلاثة الأولى.

✓ **لوحـــة الغـــزل:** مزج الشاعر في هذه اللوحة بين التصوير الغزلي وتصوير الطيف الذي اتخذه وسيلة يتغزل من خلالها، فتعيد له صورة صاحبته الذكريات، وما كان له من شأن معها، ويتضح في (البيت الرابع إلى البيت السابع).

✓ **لوحـــة الخمـــر:** وصف فيها الشعر الخمرة ومدى تأثيرها في النفوس، وتمثلها الأبيات(الثامن، والتاسع، و العاشر).

3 - ب) الموضـــوع: ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى التهديد والوعيد للمشركين ويمزجه بالفخر، إلى أن يصل إلى هجاء أبي سفيان، ويمزجه بمدح النبي - ص -، ويختتم القصيدة بلهجة حادة في مخاطبة خصومه .

وقد أحسن الشاعر في البيت الأخير لـــمّا أتى بالتشبيه الرائع معلنا خاتمة القصيدة.

ومنه قد وزَّع الشاعر قصيدته على أكثر من جزئية، فنجده في المقدمة كأنَّه يتعامل مع عدّة مقدمات تقليدية من ذكر الأطلال، والخمرة، والتغزل بالمحبوبة وطيفها، ونجده كذلك يتعامل مع موضوع القصيدة حين وزعها بين الفخر والهجاء أو بين المدح والهجاء على سبيل التناقض، أو بين الهجاء والوعيد وبين المدح والفخر على سبيل الاتفاق.

فالقصيدة على هذا النحو مزجت بين التيارات القديمة الموروثة عن الجاهلية كما وضحته المقدمة، مع التيار الإسلامي المستحدث في مدح الرسول - ص - وهجاء المشركين. ولا غرو في ذلك لأن الشاعر مخضرم أحسّ بأنه لزام عليه أن يقوم بهذا التوفيق.

4 – مـــن جوانـــب اللغـــة ومستوياتهـــا:

[1]- ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي، نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، ص325.

4 – أ) مـــن الناحيـــة الصوتيـــة:

يعدّ الصوت المرتكز الأساسي في بناء القصيدة حيث يقول "جيري": « فإن الذي يجب أن لا يغيب عن بالنا أبدا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة، ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة بالمعنى، والفكرة، والتخيل، والإيقاع »[1].

وعليه سنحاول إبراز أهم السمات الصوتية في القصيدة من خلال استنطاق بعض صفات الأصوات من جهر وهمس وشدّة ورخاوة، مع عدم إهمال بعض الصفات الأخرى وتوضيح كيفية توزعها في مقاطع القصيدة، كما توضحه النسب في الجدولين التاليين:

✓ **الجهر والهمس:**

الجدول 01		المـــقـــطـــع		
		المقطع 01	المقطع 02	المقطع 03
الصفة	الجهر	%75.15	%72.37	%75.58
	الهمس	%24.84	%27.62	%24.41

✓ **الشدة والرخاوة:**

الجدول 02		المـــقـــطـــع		
		المقطع 01	المقطع 02	المقطع 03
الصفة	الشدة \ الانفجار	% 22.08	% 28.45	% 28.20
	الرخاوة \ الاحتكاك	% 20.08	% 14.91	% 18.08
	التوسط (الميوعة)	% 57.05	% 56.62	% 53.77

إنّ القراءة الأولية للجدول الأول تبين: هيمنة الأصوات الجهرية على المهموسة بنسبة عالية وفي كل المقاطع. أما في الجدول الثاني فنلاحظ هناك توازن بين الأصوات الشديدة والرخوة في

[1]_ محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988، ص13.

المقطع الأول مع غلبة الأصوات الشديدة على الرخوة في المقطعين الأخيرين، وهيمنة الأصوات المتوسطة في كل المقاطع.

ومنه تكون القراءة كالآتي:

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت العاشر

وهو يتكون من ثلاثة مقاطع:

أ. مقطـــع الطلـــل: إذا تأملنا فاتحة القصيدة لوجدنا الشاعر ركز على صوت الهمزة والعين في (عفّت، الأصابع، الجواء، إلى عذراء، خلاء)[1]، وهما صوتان جهوريان يصدران من الأعماق من أقصى الحلق بالنسبة للعين، ومن الحنجرة بالنسبة إلى الهمزة[2]، وامتزجت هذه الأصوات بأصوات المد التي تكررت ثماني مرات وهذا دلالة على أنّ الشاعر يخرج الأصوات من أعماقه، وينادي بها عاليا لأن الشاعر في حالة افتتاح القصيدة، فاستدعاؤه هذه الأصوات مناسب لجلب الأذهان.

أما في البيت الثاني يستدعي الشاعر صوت السين المهموس ذا الصفير في ألفاظ (الحسحاس، الروامس، السماء)[3] ليضفي جوا من الأنس على الديار التي صارت قفرا، ويصرح بالأنس مباشرة في (البيت الثالث) في قوله: (بها أنيس)، وكأنّ الشاعر يحن لهذه الديار، ويروقه الزمن الذي قضاه فيها.

كما يلفت الانتباه (في البيتين الثاني والثالث) انتشار أصوات المد فقد ذكرت خمس مرات في (البيت الثاني) (ديار، الحسحاس، تعفيها، الروامس، السَّماء)، وسبع مرات في (البيت الثالث) في (كانت، لا، يزال، بها، خلال، مروجها، شاء)[4]، ومن المعلوم أن هذه الأصوات تعمل على تبطيء

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، ص7.

[2]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص139.

[3] - حسان بن ثابت: الديوان، ص7.

[4] - المصدر نفسه: ص7.

الإيقاع، فأتى بها الشاعر لأنه يريد أن يُرجع عجلة الزمن ويبقى في هذه الديار كسالف عهده، فهو متحسر عليها، وعلى الزمن الذي قضاه فيها.

وبما أن الشاعر واقف أمام الأطلال الدارسة يناديها لعلها تجيب، فقد أبدع في استعمال أصوات المد المناسبة للنداء والحسرة لارتفاع الصوت فيها، كما عبّر عن اشتياقه للديار وأنسها باستعمال صوت "السين" لما فيه من صدى يبقى يرن في الأذن بفعل « الصفير »[1]، الذي تحدثه السين أثناء النطق بها كما بقيت صورة الديار في ذهن الشاعر.

ب. مقطـــع الغـــزل: استعمل الشاعر في (البيت الرابع) الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة بصورة مكثفة وهي أصوات (ع، ل، ن، أ، ر، م، ي) لينتقل من لوحة الأطلال إلى تغزله بطيف الحبيبة، والملاحظ في آخر البيت حضور صوت الشين في (العشاء) الدال على« التفشي »[2] والشيوع، ليردفه مباشرة في البيت الموالي (البيت الخامس) بكلمة (شعثاء)، كأن الشاعر استحضر هذا الصوت ليعبر به عمّا تشمله نفسه من مشاعر غطت كل أحاسيسه كما غطت "شعثاء" قلبه، فلا يمكنه الخلاص منها.

ثم يتغنى الشاعر بطيف المحبوبة فيستعمل صوتي الميم والنون ذواتي « الغنة »[3] في (البيت السادس) (كأن، من، يكون، مزاجها، ماء) ويضفي عليه التنوين في (سبيئة، عسل) مع صوت السين ذي الصفير فكان النغم واضحا، وحالة طرب الشاعر تزداد وهو يتغنى بالمحبوبة ويلتذذ بها، وكأنه يأكل شيئا شهيا كالعسل أو التفاح اليانع.

ج. مقطـــع الخمـــر: يكثر الشاعر من أصوات الميم واللام وتتضح في البيت التاسع حين يقول: (نوليها، الملامة، ألـــمنا، لحاء، ما) فدلالة اللام على « الانحراف »[4] موافقة لهذه الأفعال، أما

---

[1] - محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص150.

[2]- المرجع نفسه، ص150.

[3]- وهبة الزحيلي: التفسير الوجيز، ص620.

[4]- سيبويه: الكتاب، ج4، ص435.

صوت الميم فهو يصدر من الشفة، أي من الفم، والراح تشرب كذلك من الفم، فاستدعاء الشاعر للميم تعبير عن ذلك.

أما المقاطع الموالية فمن خلال الجدول نلاحظ غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة لأن الشعر كان يعتمد على الإنشاد حيث يقول "إبراهيم أنيس": « لا شك أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع تتلقاها في مسافة عندها قد تخفي نظائرها المهموسة »[1]، لذلك كان من الطبيعي أن تكون نسبة شيوع الأصوات المجهورة أعلى بكثير من نسبة شيوع الأصوات المهموسة، فالشاعر في موقف الهجاء تارة والمدح والفخر تارة أخرى، فالأصوات المجهورة وحدها القادرة على فرض إيقاع القوة وارتفاع نبرة الصوت لدى الشاعر خدمة لأغراضه.

أما من ناحية الشدة والرخاوة، فالنسبة متوازنة تقريبا في المقطع الأول، لأن الشاعر يذكر أطلالا، ويتغزل بالمحبوبة، ويتغنى بالخمرة، فلا داعي للشدة، ونجد نسبة الأصوات الشديدة تفوق نسبة الأصوات الرخوة أثناء حديثه عن الفخر والسيادة مع نبرة التهديد والهجاء، لأن المقام يتطلب ذلك.

أما عن وفرة الأصوات المائعة، فهذا ناتج على أن هذه الأصوات صالحة لكل مناسبة، فشيوعها يوافق كل أغراض القصيدة.

4 - ب) مـــن الناحيـــة الصرفيـــة:

إذا كان الفعل يصلح « للحدث الذي يتجدد لحظة بعد لحظة »[2]، بخلاف الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا لا تتجدد خلاله الصفة المراد إثباتها[3]. والفعل الذي يدل على التجدد والحدوث فعلا هو « الفعل المضارع، بينما يدل الماضي على التحقق والثقة بالوقوع والتثبت من ذلك »[4].

وستتجه هذه الدراسة في تبيين مدى تأثير الأفعال والأسماء في بناء القصيدة:

1- إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، ص95.

2- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، دت، ص99.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص101.

4- أحمد عثمان أحمد: المعلقات دراسة أسلوبية، ص121.

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت العاشر

افتتح الشاعر قصيدته بالفعل الماضي (عفت)، وهذا مناسب لأنه يذكر الدّيار التي قد خلت من أهلها، في زمن قد انقضى، فجاء بالماضي للدلالة على ذلك.

وفي (البيت الثاني) جاء بالفعل المضارع (تعفيها) ليدل على اختفاء آثار الدِّيار بفعل تعاقب الرياح والأمطار عليها، وجاء سياق الجملة كله للدلالة على الماضي.

وفي (البيت الثالث) أتى الشاعر بالفعل الماضي (كانت)، والفعل المضارع (لا يزال) ليصف لنا الحالة التي كانت عليها الديار لما كانت عامرة، فجاء بالفعل المضارع "يزال" للدلالة على الحال، ولكنه نفى ذلك الحال بدخول اللام.

وفي (البيت الرابع) يستحضر الشاعر فعل الأمر "دعْ"، وهو طلب من الشاعر للمتلقي لينسى هذه الديار، ولكن الشاعر لا ينسى طيف الحبيبة فيها، فجاء بالفعل المضارع (يؤرقني) ليدل به على أن هذا الطيف يراوده دوما. ويؤكد الشاعر تعلقه بالمحبوبة حين أدخل (قد) على الفعل (تيمته) ليدل به على أنه وقع في حُبِّها فعلا، وهذا ما تدل عليه (قد) التي تفيد التحقيق.

يذكر الشاعر الفعل الماضي المبني للمجهول في (البيت الثامن) (ذُكِرن) ليدل على عدم معرفته بتعدد الأشربة، فلا يهم الذاكر للأشربة ما دامت الراح هي المفضلة لدى الشاعر.

ويأتي الشاعر في البيتين (التاسع والعاشر) بعدة أفعال مضارعة لمّا يبسط حديثه عن الراح في (نوليها، ألمنا، نشربها، فتتركنا، ينهنهنا)، وكثرة الأفعال هنا دلالة على حالة الحيوية والانتشاء التي يتركها الراح في نفوس شاربيها.

ونخلص إلى أن الشاعر لم يرد بالأفعال المضارعة دلالتها على الحال، ولكنه أراد معاني أخرى غير معاني المضارع المعروفة، وهذا يتفق مع طبيعة القصيدة، فالشاعر في هذا المقطع يتذكر الأحداث الماضية، فجاء بالأفعال دلالة على تلك الأحداث.

أما الأسماء فرغم كثرتها، لكن دلالتها ثابتة إما على الأماكن مثل (ذات الأصابع، الجواء، عذراء، بني الحسحاس)[1]، أو مسميات كـــ(شعثاء، عسل، ماء، التفاح، الراح، ملوكا)[2]. فجاءت دلالتها لا تتعدى ألفاظها.

المقطـــع الثانـــي: من البيت الحادي عشر إلى البيت الواحد والعشرين

لو أحصينا الأفعال في هذا المقطع لوجدناها خمسة عشر فعلا مضارعا، وتسعة أفعال ماضية، وثلاثة أفعال أمر، فقد شغل المقطع كل الأزمنة، يمكن تحديد جوانب من دلالاتها على النحو التالي:

فنجد الفعل المضارع مثلا في (تثير،لم تروها، يبارينا، تظل، تلطمهن)[3]، يصف الشاعر هذه الحالة التي تكون عليها الخيول وهي تثير الغبار مُقدِمة غير مُحْجِمة، فتحاول النساء ردها ولطمها بالخُمر، فجاء الشاعر هنا بالفعل المضارع، ليصور لنا هذه الحيوية والحركية التي تكون عليها الخيول أثناء الفتح، فحين نجده استعمل الفعل الماضي (عدمنا) وهذا من باب التهديد والفخر؛ فكأنه يحلف بعدم ركب الخيول إن لم يقدموا على الفتح، فــ(عدمنا) هنا كقولك :(لا حملتني رجلي إن لم تسر إليك ...)[4] فالدلالة ليست للزمن الماضي وإنما جاءت لافتزاز الخصم وافتخار بالنفس.

وفي البيت (الرابع عشر والخامس عشر) جاء بالأفعال المضارعة في (تعرضوا، اعتمرنا)[5]، والماضي في: (كان، وانكشف) فجاءت دلالة المضارع هنا على التخيير، لأنه مسبوق بـــ(إمّا) ودلالة ذلك على أن الشاعر في حالة قوة وحلم، فهو يختار الحلم والسلم ليؤدي العمرة، وإلا الجلاد والحرب إذا وقع العكس، وفي كلا الحالين النصر مضمون، كما أن الشاعر شدّد اللهجة في الاختيار الثاني بإدخاله فعل الأمر (فاصبروا) للدلالة على المستقبل في زمنه، وعلى الشدة والبأس الدال عليها الصبر.

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، ص7.

[2] - المصدر نفسه: ص(7،8).

[3]- حسان بن ثابت: الديوان، ص(7،8).

[4]- عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص60.

[5]- حسان بن ثابت: الديوان، ص8.

وتعبير الشاعر بالمضارع في الأبيات (الثالث عشر، الرابع عشر، الخامس عشر) في (تظل، تلطمهن، تعرضوا، يعز، يشاء) ليس من باب الحكاية ولا من باب وصف الحال، وإنما جاء على غير العادة للدلالة على المستقبل، فالشاعر يتنبأ بالفتح قبل حدوثه.

وفي الأبيات من (السابع عشر إلى الحادي والعشرين) نجد الشاعر قد استخدم الأزمنة الثلاثة، فقد استخدم الماضي في (قال، قد أرسلت، نفع، شهدت، قلتم، قال، قد يسرت)[1]، والمضارع في (يقول، لا نقوم، لا نشاء، فنحكم، نضرب، تختلط)[2]، والأمر في (قوموا، صدقوه)[3].

بدأ الشاعر هذه الأبيات بفعل الماضي (قال) للدلالة على ثبوت القول، ويردفها بالفعل (قد أرسلت) ليفيد معنى التوكيد والتحقيق، وكل هذا من أجل تأكيد المعنى الذي سيأتي.

فالأمر هنا متعلق بصاحب الرسالة سيدنا محمد - ρ - فهو يقول الحق في كل المواقف، وأن الشاعر قد شهد به فهو مسلم ولم يكتف بشهادته، وإنما أمر غيره وهم المشركون بتصديقه، لكنهم رفضوا ذلك، فيأتي بما يدل على ذلك باستعمال أداة النفي في (لا نقوم ولا نشاء) وفي (البيت التاسع عشر) يأتي الشاعر بتأكيد في قوله (قد يسرت)، ويرفقه بالأنصار دلالة على أن الأنصار ثابتون لا يرتد لهم طرف، فهم مسخرون من الله لا من العباد في خدمة المصطفى - ρ - .

وفي الأخير يختم الشاعر أبياته بالفعل المضارع في (نضرب، نحكم، تختلط)[4]، للدلالة على الديمومة والاستمرار فمثل هذه الحالة معتادة بينهم وبين قريش.

أما من ناحية الأسماء فنجد دلالتها ثابتة مثل (جبريل، رسول الله، روح القدس، الأنصار، معد، الخيل، النساء)[5]، والملاحظ كذلك توالي المصادر في (البيت العشرين) في (سباب، قتال، هجاء)[1]، وكلها تدل على الثبوت والاستقرار.

---

[1]- المصدر نفسه: ص8.

[2]- المصدر نفسه: ص8.

[3] - المصدر نفسه، ص9.

[4]- حسان بن ثابت: الديوان، ص9.

[5]- المصدر نفسه: ص8.

المقطـــع الثالـــث: من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثاني والثلاثين

يتكون هذا المقطع من ثمانية أفعال ماضية وهي على التوالي: (تركتك، هجوت، أجبت، لست، هجوت، نصروا، تكدره)[2]. وخمسة أفعال مضارعة في (أتهجوه، يهجو، يمدحه، ينصره، تثقفن)[3]، ومن فعل أمر واحد متمثل في (ألا أبلغ)[4].

والملاحظ في هذا المقطع أن الشاعر افتتحه بفعل الأمر (ألا أبلغ) دلالة على توجيه الخطاب لشخص بعينه يقصده وهو"أبو سفيان"، ليحصر الخطاب بينهما.

وهذا الفعل (أبلغ) له دلالة أخرى هي (أنصت) يا"أبا سفيان" لهذا البلاغ. ففعل الأمر في بداية مقطع الهجاء مناسب تماما لأسلوب التهديد والهجاء الذي يستخدمه الشاعر، كيف لا وهو يرد على من هجا خير الخلق. ويرميه بعد ذلك بوابل من الصفات الذميمة، المجردة من كل السمات الرجولية، فعبر عن ذلك بالأفعال الماضية في (تركتك، هجوت).

ثم يستخدم الفعل المضارع المرفق بهمزة الاستفهام، في (البيت الخامس والعشرين) في (أتهجوه) فالشاعر يستغرب ويتعجب من هجاء"أبي سفيان" للنبي - ص - فشتان بينه وبين سيد الخلق، ولعل هذا الاستغراب مرده أنّ المناظرة تكون بين شخصين متقاربين، لا يكون التباين بينهما واسع، فاستعمال المضارع مع الاستفهام ساهم بقدر كبير في تقليص وتصغير كبرياء"أبي سفيان".

ويواصل الشاعر في استخدام الفعل المضارع على هذا النمط في (البيت السابع والعشرين) في قوله (يهجو، يمدحه، ينصره)[5]، فيساوي الشاعرهنا بين الأفعال المتضادة، فلا نفع فيها ولا ضيْر ما

---

[1]- المصدر نفسه: ص9.

[2] - المصدر نفسه: ص9.

[3]- المصدر نفسه: ص9.

[4] - المصدر نفسه: ص9.

[5]- حسان بن ثابت: الديوان، ص9.

دامت تصدر من أمثال أبي سفيان، وجاء الفعل (يهجو) دلالة على الحال، لأن المشركين كانوا فعلا يهجون النبي - ص -، أما الفعلان (يمدحه، وينصره) فهذا غير وارد، وإنما أتى بهما الشاعر ليسفه من هجائهم، فالدلالة هنا ليست على الماضي ولا الحاضر، وربما تكون لها دلالة على المستقبل إن مدحوه أو نصروه.

ثم يأتي الفعل (تثقفن) وإدخال "إنْ" الشرطية بعدها "ما" الزائدة، فدخول "إنْ" عليها حولت دلالتها إلى المستقبل[1]، ثم يأتي بالفعل الماضي للدلالة على الثبوت ليؤكد أنهم حاولوا قتل النبي - ص - وجمعوا لذلك الأحلاف.

وينفي الشاعر عن شعره العجز في قوله (لا تكدره)، والنفي هنا مطلق، وكأنه سمة لشعر الشاعر في كل زمان وحال.

كما استخدم الشاعر الوصف في هذه الأبيات، في ذكر الصفات الحسنة للنبي - ص - في (مباركا، برا، حنيفا)[2].

4 – ج) مـــن ناحيـــة التركيـــب والصياغـــة:

من المعلوم أن الجملة الاسمية تستعمل« للثبوت وضعا وللدوام استعمالا للقرينة»[3]، والجملة الفعلية « للتجدد والزمان، باختصار، وقد يفاد بالمضارع الاستمرار التجديدي بمعرفة المقام، وقرينة تنصب لذلك»[4]، ويبقى السياق هو المحدد الأساسي للمعنى.

لقد نوّع الشاعر في استعمال الجمل، بين الجمل الفعلية، والجمل الاسمية، فنجده افتتح القصيدة بجملة فعلية (عفت ذات الأصابع فالجواء ...)[1] للتعبير بها عن زمن قد انقضى،

---

[1]- ينظر: البشير جلول، الصور التحليلية للأفعال دراسة صوتية زمنية في الجزء الثاني من نهج البلاغة للإمام علي رضي الله عنه، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2010/2009، ص241.

[2] - عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص64.

[3]- حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية، حققه وقدم له: عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1991، ص61.

[4]- المرجع نفسه: ص61.

ونجد الشاعر يستعمل الجمل الفعلية عند التنقل من غرض إلى آخر، والانتقال يقتضي التجدد.

فنجده في (البيت الرابع) يستعمل (دع هذا، ولكن من لطيف يؤرقني)[2]، للانتقال من ذكر الديار إلى ذكر الحبيبة. وفي (البيت الحادي عشر) حين يقول: (عدمنا خيلنا إن لم تروها)[3]، لينتقل من ذكر الخمرة إلى التهديد. وفي (البيت الثاني والعشرين) حين يقول: (ألا أبلغ أبا سفيان)[4] لينتقل إلى الهجاء.

أما الجمل الاسمية فقد استعمل الشاعر أغلبها في الوصف، وذكر الأماكن الثابتة، ويتضح ذلك في وصفه للديار في (البيت الثاني) حين يقول: (ديار من بني الحسحاس قفر)[5]. أو وصف لطيف المحبوبة، وتتضح في (البيت الخامس عشر) حين يقول: (لشعثاء التي قد تيمته).

كما برع الشاعر في استخدام الجمل الاسمية في (البيت السادس عشر) حين يقول:

16 -وَجِبْـــرِيلٌ رســـولُ اللَّهِ فِينَا، *** وَرُوحُ القُدُسِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ[6]

وهي دلالة على ثبوت هذه الحالة ودوامها، فأينما كانوا وأينما حلوا يرافقهم الرسول الكريم - ص- وجبريل ناقل الوحي، فهم يتبعون الرسول - ص- وما يتزل عليه في كل زمان ومكان.

أما من ناحية الطول والقصر، فقد ترواحت الجمل بين الطويلة والقصيرة مع ارتباط معانيها بعضها ببعض، ومن أمثلة الجمل الطويلة قوله في (البيت الرابع عشر) وهو مرتبط بالبيت الذي يليه:

14 -فـــإما تعرضـــوا عنا اعتمرنا *** وكانَ الفَتْحُ وانْكَشَفَ الغِطاءُ

---

[1] - حسان بن ثابت: الديوان، ص7.

[2] - المصدر نفسه: ص7.

[3] - المصدر نفسه: ص8.

[4] - المصدر نفسه: ص9.

[5] - المصدر نفسه: ص7.

[6] - المصدر نفسه، ص8.

15 -وإلا، فاصــبروا لجـــلادِ يومٍ، *** يعـــزُّ اللهُ فيـــهِ منْ يـــشاء[1]

ومن أمثلة الجمل القصيرة قوله في (البيت الأخير): (لساني صارم)[2] المتكونة من مبتدأ وخبر.

كما يربط الشاعر بين الجمل في أبياته الشعرية التي تتضمن معنى واحدا، يعرضه الشاعر في أكثر من بيت واحد، على سبيل التبيين والتوضيح ربطا محكما دون اللجوء إلى وسائل الربط المعروفة في اللغة إلا في أمثلة قليلة، وغالبا ما يعتمد على طبيعة التركيب كقوله في (البيت الثاني والعشرين):

22- ألا أبـــلغْ أبا سفيانَ عـــني، *** فأنـــتَ مجوفٌ نخـــبٌ هواءُ

فقد استعمل ثلاث صفات في عجز البيت دون اللجوء إلى أدوات الربط، ويتضح مثل هذا التركيب في (البيت السادس والعشرين) حين يقول:

26 -هجوتَ مباركاً، برّاً، حنيفاً، *** أميـــنَ اللهِ، شـــيمتهُ الوفـــاءُ

وقد تعدد هذا النوع من الربط في القصيدة. كما نجد الشاعر قد استخدم أدوات الربط في بضع مواضع كاستخدامه (أو) في عجز (البيت العشرين) حين يقول: (سباب أو قتال أو هجاء)[3].

ويستعمل"الواو" في العطف و"الفاء" للتعقيب حين يقول في (البيت العاشر):

10 -ونشـــربها فتتـــركنا ملوكاً، *** وأسداً ما ينهنهنا اللقـــاءُ

والملاحظ في القصيدة أن التركيب هو الذي فرض الربط، وجاء استعمال الأدوات إلا في مواضع قليلة.

أما من ناحية التقديم والتأخير، فنجده قد برع في تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ النكرة في عدة مواضع[4]: في (البيت السادس عشر) عند قوله: (له كفاء)، وفي (البيت الثامن والعشرين) عند قوله: (منكم وقاء)، وفي (البيت الثلاثين) عند قوله: (منهم دماء)، وفي (البيت الحادي

---

[1] - حسان بن ثابت: الديوان، ص8.

[2] - المصدر نفسه: ص9.

[3] - المصدر نفسه: ص9.

[4]- حسان بن ثابت: الديوان، ص(8، 9).

والثلاثين) عند قوله: (منا براء) والمبتدأ في هذه المواضع واجب التأخير[1]، كما يقول النحاة: لأنه نكرة محضة والخبر شبه جملة.

والملاحظ على هذه الجمل أنها جاءت في الكلمات الأخيرة من الأبيات، فمع واجب التقديم نجدها ساهمت في المحافظة على وزن القصيدة، كما نجده قدم الخبر على المبتدأ في (البيت السادس والعشرين) حين يقول: (شيمته الوفاء)[2]، والتقدير "الوفاء شيمته".

ونجد التقديم كذلك في الجملة الفعلية عند قوله في (البيت الثالث عشر): (تلطمهن بالخمر النساء)[3]، والتقدير: (تلطم النساء الجياد بالخمر) وهذا مراعاة للوزن كذلك.

ومنه يمكن القول إن الشاعر عمد للتقديم، ولم يكن له غرض واضح كأهمية المقدم، وإنما دعته الضرورة الشعرية لذلك.

أما من ناحية الضمائر فنجد الشاعر يستعمل ضمير "المتكلم الجمعي"، ويتضح ذلك في أبيات التهديد والفخر من (البيت الحادي عشر إلى البيت الحادي والعشرين): في قوله: (عدمنا، خيلنا، جيادنا، تعرضوا عنا، اعتمرنا، فينا، لنا، فنحكم، نضرب، من هجانا)[4]، وهذا الضمير مناسب، لأن الشاعر في حالة فخر، والفخر يستدعي ذلك، فهو يفخر بالجماعة التي ينتسب إليها، لأنهم قوم نصروا الله ورسوله، ولكن بدل أن يفخر بالقبيلة؛ يفخر بالمسلمين، وجموعهم وتآخيهم، وتوحدهم ووقوفهم صفا واحدا يقودهم الرسول - ص - مؤيدا بروح القدس.

ونجده في أبيات الهجاء من (البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثاني والثلاثين) يستعمل ضمير "المخاطب المفرد" في (تركتكِ، هَجوْتَ)[5]، واستعمال هذا الضمير دلالة على أن الشاعر يقصد

---

[1]- ينظر: عبد الراجحي، التطبيق النحوي، ص126.

[2] - حسان بن ثابت: الديوان، ص9.

[3]- المصدر نفسه: ص8.

[4]- المصدر نفسه: ص(8، 9).

[5] - حسان بن ثابت: الديوان، ص9.

"أبا سفيان" لا غيره، فحين نجده يستعمل "ضمير الجمع" عندما يريده مع قومه، في مثل قوله: (سادها، منكم، قتلهم، منهم)[1]، أما عندما يريد الشاعر ليبرز ذاته فيستخدم ضمير "المتكلم المفرد" في مثل قوله: (عني، أجبتُ، فإن أبي، عرضي، لساني، بحري)[2].

ومنه يمكن القول إن الشاعر برع في استخدام الضمائر وفق ما يقتضيه الموقف.

5 – مـــن جوانــــب الصــــورة الشعريـــة:

5 – أ) الصـــور البيانيـــة:

لم يعمد الشاعر في القصيدة إلى استعمال الصور الفنية، وإنما اعتمد على المباشرة التقريرية، وهذا لا يسجل محدودية خيال الشاعر، قدر ما يُصوّر حِرْصهُ على الصدق الفني، وهو ما يتطلب منه عدم الإسراف في المبالغة أو تجاوز الحقيقة، من خلال صور موهمة أو مستحيلة. وعليه نجد:

1. التشبيـــه: في (البيت السادس) حين يقول[3]:

6 -كَـــأَنَّ سبيئةً مِن بَيتِ رَأسٍ *** يَكونُ مِزاجَها عَسَلٌ وَمـــاءُ

حيث شبه طعم رضاب المحبوبة بطعم الخمر، قد مزجت بالعسل أو الماء أو بطعم تفاح غض.

وفي البيت الأخير حين يقول[4]:

32 -لساني صـــارمٌ لا عيبَ فيهِ *** وَبَـــحْرِي لا تُـــكَدِّرُهُ الـــدّلاءُ

شبه الشاعر لسانه بالسيف القاطع، يقطع ألسنة الأعداء، وشبه شعره بالبحر الصافي بعيد الغور، غزير الماء. فلا تكدره الدلاء، والمقصود لا ينال من شعره نقد ناقد، أو طعن معاند.

وهذا البيت المتضمن تشبيهين الذي أتى به الشاعر كخاتمة لقصيدته، دلالة على تمكنه من جوانب الإبداع الفنية، فنصوع هذا البيت عن بقية الأبيات، يجعله يرسخ في ذهن المتلقي أنَّى سَمِعَهُ.

---

[1]- المصدر نفسه: ص9.

[2]- المصدر نفسه: ص9.

[3] - المصدر نفسه: ص8.

[4] - المصدر نفسه: ص9.

2. الاستعـــارة: نجدها في (البيت الثلاثين) حين يقول[1]:

30 -أولئكَ معـــشرٌ نصروا علينا، * ففـــي أظفـــارنا منهمْ دمـــاءُ**

حيث شبه قومه بالطيور الجارحة أو بالسباع الضارية، وحذف المشبه به، ورمز له بصفة من صفاته وهي الأظفار، وإذا تأملنا هذه الصورة جيدا وجدنا فيها جانبا من الكناية المتمثلة في البطش.

5 – ب) الصـــور الحسيـــة:

1. الصـــورة البصريـــة: لقد حددنا سلفا: أن اللون يعد من طلائع الصورة البصرية فنجد في القصيدة اللون الأسود ذا الدلالة غير المباشرة في (البيت الرابع) حين يستعمل الشاعر لفظة (العشاء) حيث يقول في عجز البيت[2]:

4 -فدعْ هذا، ولكن منْ لطيفٍ، * يُؤرّقُني إذا ذَهَبَ العِشاءُ**

ومن المعروف أن وقت العشاء هو أول الظلام من الليل، دلالة على أن الطيف يأتي للشاعر مبكرا، ليسهر معه الليل كله، حتى يصيب الشاعر بالأرق.

وفي (البيت الحادي عشر) يأتي بلفظة (تروها) التي تعود على الخيل، دلالة على ثقة الشاعر بأن الفتح سيتم معاينة لا كلاما.

أما في (البيت الحادي والعشرين) يستدعي الشاعر لون الدم حين يقول: (ونضرب حين تختلط الدماء)[3]، وكذا في (البيت الثلاثين) حين يقول: (ففي أظفارنا منهم دماء)[4]، فعنصر الدم يتواءم مع تهديد الشاعر بالحرب، وأنهم متعطشون لذلك، ويزيد ذلك وضوحا ما جاء به في (البيت الثاني عشر) في وصفه لتحمس الجياد حين يقول: (على أكتافها الأسل الظماء)[*]. واستحضار الشاعر للدم يثير الرهبة والخوف في أعدائه.

---

[1] - حسان بن ثابت: الديوان، ص9

[2] - المصدر نفسه: ص7.

[3] - المصدر نفسه: ص9.

[4] - المصدر نفسه: ص9.

[*] الأسل الظماء: الرماح العطشى للدماء.

2. الصـــورة السمعيـــة: جاءت الصورة السمعية بألفاظ دالة على الصوت والكلام، ونجدها في ألفاظ **(**قال، يقول، القوافي، أبلغ، هجوت، أجبت، يمدح**)**[1]. وألفاظ دالة على الحركة في **(**تثير، تلطمهن، قوموا، لا نقوم، نضرب، اعتمرنا**)**[2].

أما في استعماله للألفاظ الدالة على القول في**: (**قال، يقول، فقلتم**)** فدلالة على أن هناك حديثا كان يدور بين المسلمين والمشركين، مدار هذا الحديث الرسالة ونبيّها **- ص -** أما استعماله لألفاظ **(**القوافي، هجوت، أجبت**)** فدلالة على أن المبارزة بين المسلمين والمشركين لم تكتف بالسيف، وإنما تجاوزته إلى المشادة الكلامية بالشعر، ويتمثل ذلك بتبادل رشقات الهجاء.

أما الصور الدالة على الحركة نجده قد استعمل **(**تثير النقع**)** في **(**البيت الحادي عشر**)** وربطها بالخيل دلالة على حيوية الخيول، وحركتها إضافة إلى كثرتها، فالخيول لا تثير الغبار إلا إذا كانت متحمسة ومسرعة.

ونجده يستخدم كذلك لفظة **(**قوموا، لا نقوم**)** دلالة على أن المسلمين بدأوا بالسلم مع المشركين، وذلك بدعوتهم بالقول، لكن المشركين رفضوا، فكانت النتيجة الحرب، التي عبر عنها الشاعر بلفظة **(**نضرب، حين تختلط الدماء**)**، فالضرب لا يكون إلا بعد الدعوة بالسلم.

3. الصـــورة الذوقيـــة: فالصور الدالة على الذوق جاءت أثناء حديث الشاعر عن طيف المحبوبة في قوله **(**مزاجها عسل وماء، طعم غض، التفاح هصره الجناء**)**[3]. وكلها صور دالة على طعم الحلاوة، وهذا من باب التشبيه لعدم المطابقة بين الدال وهو **(**طيف المحبوبة**)** والمدلول هو ذوق الأطعمة، وهذا من بديع التصوير.

---

[1]- حسان بن ثابت: الديوان، ص9.

[2]- المصدر نفسه: ص9.

[3]- المصدر نفسه: ص8.

4. الصـــورة اللمسيـــة: نجد الشاعر قد استعمل صورة اللمس في (البيت الثالث عشر) حين يقول: (تلطمهن بالخمر النساء)[1]، فاللطم يستدعي اللمس، أما من ناحية الدلالة فالشاعر يصور لنا حالة الفزع من قبل النسوة أثناء الفتح، ولقد تعرض الشاعر لصور أخرى، كصور الطبيعة التي عبر عنها بالدّيار (الروامس*، السماء، بحر).

كما استحضر صور الحيوانات في ذكره للأسد والخيول والجياد والنعم والشاء.

يلاحظ في القصيدة قلة الصور، ولعل موضوع القصيدة كان سببا في هذا، فالفخر والهجاء يناسبهما الحديث المباشر، والوضوح لا تناسبه كثرة التأويلات.

6– مـــن جوانـــب التعبيـــر الموسيقـــي:

6 – أ) الـــوزن والقافيـــة:

يعتبران الدعامة الأساسية في التشكيل الموسيقي للقصيدة:

اعتمد الشاعر في القصيدة على البحر الوافر التام، وهو في الأصل يتكون تفعيلة واحدة تتكرر ثلاث مرات في الصدر وثلاث مرات في العجز، وهو يتكون من اثني عشر مقطعا قصيرا على النحو التالي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

//. /// . //. /// . //. /// . //. /// . //. /// . //. /// .

فاُسْتعمِل هذا البحر في القصيدة، وقد أصابته علّة القطف* في عروضه وضربه على المشهور من استعماله، فيصبح العروض والضرب (مفاعل) والتي تنقل إلى (فعولن)[2]، فيصير البحر:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

---

[1] - حسان بن ثابت: الديوان، ص8.

* الروامس: الرياح.

* القطف: هو اجتماع زحاف العصب مع علة الحذف، والعصب: هو تسكين الخامس المتحرك، والحذف: هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

[2]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص65.

وهذه العلّة أسهمت في تقليل المقاطع القصيرة، بحيث أصبحت المقاطع القصيرة ستة عشر مقطعا قصيرا بدل الثمانية عشر.

ويعتبر هذا البحر من البحور الصافية الصالحة لخدمة أكثر من غرض، فهو يصلح للفخر والحماسة، وتشديد اللهجة، فقد أنشد "عمرو بن كلثوم" معلقته عليه. وكذا "حسان" في هذه القصيدة المتضمنة جانبا من المدح للرسول الكريم - ص - غير أن طابع الحرب، والتهديد، والفخر، وهجاء المشركين، وكبيرهم "أبي سفيان" غالب عليها.

كما أن اختيار الشاعر الهمزة المسبوقة بألف مد، كروي للقصيدة، ومن المعروف أن الهمزة من الأصوات « الجهرية »[1]، التي تصدر من أقصى الحنجرة دلالة على أن الشاعر في مقام تهديد، فهو يشدد اللهجة مع ارتفاع الصوت، وكأنه ينشد موسيقا عسكرية، ما يدل على أصراره على ملء أذن المتلقي بطبول الحرب وعناصر الفخر.

ومنه يمكن القول إن الشاعر قد وفق لحد كبير في اختيار الوزن والقافيته لخدمة إيقاع القصيدة.

ومن أهم الجوانب التي أسهمت في الإيقاع كذلك:

6 – ب) التصريـــع:

افتتح الشاعر قصيدته بتصريع، والمتمثل في (فالجواء) من آخر صدر البيت، و(خلاء) آخر تفعيلة من عجزه، ثم غضّ الطرف عن ذكر التصريع في باقي الأبيات، دلالة على أن الشاعر قصد ذلك قصدا. فهو يعلم أن المطلع أول ما يصافح السمع، ويجلب الأذهان فتحفظه العقول، فأولى الشاعر عناية خاصة بمطلعه كما فعل في القصيدة الأولى.

ومن العناصر التي تسهم في الإيقاع الداخلي للقصيدة نجد:

[1]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص162.

6 – ج) التكـــرار:

هناك نوعان من التكرار في القصيدة؛ تكرار لفظي، وتكرار صوتي، وسنحاول إبراز دور التكرار في خدمة أغراض القصيدة.

1. التكـــرار اللفظـــي: نجد كثيرا من الكلمات قد تكررت بلفظها أو بمشتقاتها، في الصدر أو في العجز، وهذا « النوع يعرف بالتكرار الملفوظ الذي تتكرر فيه الكلمات بعينها »[1]. ويتضح في الألفاظ التالية: (الملامة/ ألمنا، قال/ يقول، قوموا/لا نقوم، عبدا/ عبد، عرض/ لعرض، حلف/ حلف).

وقد استخدم الشاعر لفظة (الملامة/ ألمنا) في (البيت التاسع) حين يقول:

9 -نُـــوَلِّيها المــَلامَةَ ، إنْ أَلِمْنَا، * إذا ما كانَ مغثٌ أوْ لحــــاء**

ليؤكد كثرة شربه للرّاح، ويصبُّ كل اللوم عليها إذا وقع قتال أو سباب، فهي المتسببة في ذلك.

ونجد التكرار في (البيت السابع عشر) حين يقول:

17 -وَقَالَ اللَّهُ: قَدْ أرْسَـــلْتُ عَبْداً * يقـــولُ الحقَّ إنْ نفعَ البلاءُ**

وفي (البيت الثامن عشر) حين يقول:

18- شَهِدْتُ بِهِ، فَقُومُـــوا صَدِّقُوه * فقلتمْ:لا نقومُ ولا نـــشاءُ**

وهذا التكرار جاء ليؤكد الحوار الذي كان يدور بين المسلمين والمشركين حول الرسالة.

وفي (البيت الثالث والعشرين) حين يقول:

23 -بـــأنّ سُيــــوفَنا تركتك عبدا * وعبد الـــدّار سادتهُـــا الإماءُ**

جاء الشاعر بالتكرار لينقص من قيمة"أبي سفيان" ويُقزِّمه ويؤكد العبودية له.

في (البيت الثامن والعشرين) حين يقول:

---

[1]- عبد الله الطيب المجدوب: المرشد إلى فهد أشعار العرب وصناعتها، بيروت، دار الفكر، ط2، 1970، ج2، ص522.

28 -فَــإنّ أبي وَوَالــِدَهُ وَعِرْضي *** لعــرضِ محمــدٍ منــكمْ وقاءُ

جاء بلفظة العِرض وكررها دلالة على أهمية العرض عند العرب فهو أغلى ما يملكون، والشاعر يريد أن يفدي النبي - ص - بأغلى ما عنده، فجاء التكرير تأكيدا لعظمة الكلمة في نفس الشاعر فأراد أن يظهرها للمتلقي.

وفي (البيت الحادي والثلاثين) حين يقول:

31 -وَحِلْفُ الحارِثِ بْن أبي ضِرَارٍ، *** وَحِــلْــفُ قُــرَيْظَةٍ مِنّا بَرَاءُ

دلالة على كثرة الأحلاف ضد المسلمين.

ومنه يمكن القول إن التكرار في هذه الأبيات جاء لتأكيد معاني الانتشاء في مقطع الخمر، والفخر في المقطع الثاني، ولتأكيد المذلة والمهانة في مقطع الهجاء، ولتأكيد العزة والقوة في مقطع التهديد والفخر، والملاحظ أن هذا التكرار لم يخدم إيقاع القصيدة بالصورة المطلوبة منه، ربما هذا لوقوعه في حشو الأبيات، أو لأن الشاعر استدعاه لخدمة المعنى، دون مراعاة الجانب الإيقاعي.

وقد أردف الشاعر التكرار اللفظي بتكرار آخر صوتي

2. التكــرار الصوتــي: ونجده في (البيت الثاني) في لفظة (الحسحاس)، ولو تأملنا هذه اللفظة لوجدناها تتألف من تكرار صوتيْ "الحاء" و"السين"، ومن المعروف أن صوت "الحاء" يصدر من « الحلق »[1]؛ فمخرجه غائر، وأن "السين" مخرجها « لثوى أسناني »[2]، فهناك تباعد في مخرجيهما كما تباعد هذا الزمن وأهله عن الشاعر، فصار من باب الذكرى.

ولكن استدعاءه لصوت "السين"« ذي الصفير»[3]، للتعبير عن مدى الصدى الذي تركته الديار في نفس الشاعر، هذا من جهة. أما الدلالة الثانية لهذا الصوت فربما أتى بها الشاعر ليعبر

---

[1]- محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص139.

[2]- المرجع نفسه: ص139.

[3] - المرجع نفسه: ص139.

من خلالها عن الديار الخالية التي تذروها الرياح، والأمطار. فالرياح تصدر أصواتا في مثل هذه الأماكن يشبه صفير السين، فاستحضرها الشاعر ليعبر بها عن ذلك.

ولعل اجتماع صوتي "الحاء" و"السين" المهموسين للدلالة على الأسى والحسرة التي يعانيها الشاعر، جراء تذكره تلك الديار، فلم يستطع الجهر بذلك وترك الأمر يختلج في نفسه.

فاختيار الشاعر لفظة (الحسحاس) مع تعدد دلالاتها لعب دورا في خدمة الإيقاع.

أما التكرير الصوتي في (ينهنهنا) فاجتماع صوتي "النون " و"الهاء" في الكلمة خلق نغمة موسيقية مطربة تخدم الإيقاع، وهذا راجع لصوت "النون" الذي يعتبر من أصوات الغنة لأن التجويف الأنفي يساهم في صدوره[1]،وهذا ما ناسب حالة الانتشاء التي يعيشها الشاعر عند شربه الخمرة.

ومنه لقد خدم التكرير الصوتي في لفظتي (الحسحاس، ينهنهنا) الإيقاع من جهة، والغرض الذي يصبو إليه الشاعر من جهة أخرى.

6 – د) التلوين الإيقاعي (الزحافات والعلل):

استخدم الشاعر البحر الوافر لوفرة حركاته، وكثرة مقاطعه القصيرة، وإذا علمنا أن المقاطع القصيرة تجعل البحر سريعا، والمقاطع الطويلة تجعله بطيئا، وعرفنا أن الأولى « تلائم الموضوعات العنيفة، بينما تلائم الثانية الهدوء والحزن وما إليهما »[2]، فاختيار الشاعر لهذا البحر مناسب تماما لأغراضه، من فخر وهجاء وغيرها، ولكن في غالب الأحيان نجد الشاعر يجنح إلى الهدوء، فيعمل على تبطيء الإيقاع من خلال إدخاله منذ البداية لعلة "القطف" في آخر تفعيلة من العروض والضرب ولزمت كل الأبيات.

ولم يكتف الشاعر بذلك، وإنما أدخل على البحر زحاف العصب في عديد الأبيات منها:

✓ دخوله على التفعيلة الأولى والثانية ومثاله (البيت الرابع)، بالكتابة العروضية:

---

[1]- ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، طبعة دار الثقافة، المغرب، دط، دت، ص79.

[2]_ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1960، ص72.

فدع هاذا/ ولاكن منْ/ لطيْفن يؤرْرقني/ إذا ذهب لْ/عشاءو

//. /./. //./. /. //./. //.///. //. ///. //./.

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

✓ ودخوله على التفيعلة الرابعة والخامسة، ومثاله البيت الأخير من القصيدة:

لساني صا/رمن لاعيْ/ب فيهي وبحري لا/ تكدْدرْه دْ/دلاءو

//. /./. //./. /. //./. //./. /. //././. //./.

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

ومنه فقد أصاب هذا الزحاف كل تفعيلات البحر.

وذِكر الزّحاف والعلّة في هذه الأبيات من باب التمثيل لا من باب الإحصاء.

ويزيد الشاعر فرض الثقل على المقاطع حين يستعمل سكون الاستغراق في المقاطع الطويلة ومثالها في (البيت العشرين) عند قوله (لنا، سباب، قتال، هجاء)، وأمثلتها في القصيدة كثيرة.

ومنه فقد تحكم الشاعر في السرعة التي فرضها البحر من خلال استخدام علّة القطف وزحاف العصب الذين أسهما في تهدئة إيقاع القصيدة الثائر، وهذا دلالة على مقدرة الشاعر في استغلال كل الطاقات التعبيرية الكامنة في البحر لخدمة أغراضه، والمحافظة على البناء المعماري الموسيقي للقصيدة.

والذي نراه في القصيدة أنها جاءت متكاملة متماسكة الأجزاء كل جزء فيها يرتبط مع الجزء الذي يسبقه، ويقود للجزء الذي يأتي بعده ومع أن موضوعاتها تبدو مختلفة إلا أنها تعبر عن حالة شعورية واحدة، وتصبُّ في غرض واحد وهو الدفاع عن الرسول - ص - والذود عن المسلمين والفخر بهم وبالإسلام.

ثالثــاً: قراءة في القصيدة الدالية (بطيبة رسم للرسول)

1 – مناسبـــة القصيـــدة:

قال"حسان بن ثابت" هذه القصيدة في رثاء الرسول - ص - عند وفاته، وقد تطرق فيها إلى آثاره عليه السلام بالمدينة المنورة، وذكر صفاته وشمائله، كما وصف حال المسلمين بعد وفاته[1].

2 – المعنـــى العـــام للقصيـــدة:

يمكن التنويه إلى أن هذه القصيدة، من أطول قصائد "حسان" في الجاهلية والإسلام، فقد بلغت ستة وأربعين بيتا، وتشمل في أغلبها غرضا واحدا وهو رثاء سيد الخلق عليه السلام، كما تُعدّ من أفضل القصائد التي رثى بها المصطفى - ص - .

ويمكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع لتيسير فهمها:

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت السادس

01 - بطيبـــة رســـم للرسول ومعهـــد *** مـــنيرٌ وقد تعفو الرسوم وتهمـــدُ

02 - ولا تنمحي الآيات من دار حرمةٍ *** بها منبر الهادي الذي كان يصـــعد

03 - وواضـــح آثارٍ وبـــاقي معـــالمٍ *** وربـــع لـــه فيه مصـــلى ومسجد

04 - بها حجراتٌ كان ينزل وسطـــها *** مـــن الله نـــور يُستضـــاء ويـــوقد

05 - معالم لم تُطمَس على العهـــد آيُها *** أتـــاها البِلى فالآي منـــها تَجَدَّد

06 - عرفت بها رسمَ الرسول وعهده *** وقبـــرا بها واراه في التـــرب مَلحَد

تمثل هذه الأبيات وقفة طللية تحدث فيها الشاعر عن آثار الرسول عليه السلام في المدينة المنورة، وهذه الآثار لا تنمحي وتزول كباقي الآثار وإنما خالدة يشعّ منها نور الإسلام، وأن سبب

---

[1]- معاذ السّرطاوي: دراسات في الأدب العربي، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1988، ص48.

خلودها تلك الآثار والمعالم، لأن الآيات، والعضات والتعاليم التي جاء بها الرسول - ص - تبعث فيها الحياة من جديد، وتجددها كل عام، وهذا إشارة إلى الحجيج الذين يقصدون مكة والمدينة، ويختم الشاعر هذا المقطع بالإشارة إلى أنه رافق النبي - ص - من الهجرة حتى وضعه في اللحد.

المقطـــع الثانـــي: من البيت السابع إلى البيت التاسع عشر

07 - ظللت بها أبكي الرسولَ فأَسعدَت *** عيــونٌ ومثلاها من الجفن تسعد

08 - يذكِّــرن آلاءَ الرسول وما أرى *** لهــا مُحصِيا نفـــسي فنفسي تبلَّد

09 - مُفجَّعة قــد شفَّها فقــدُ أحمــد *** فظــلت لآلاء الرســول تعــدد

10 - وما بلغت من كل أمــر عَشِيره *** ولــن لنفسي بعــد مــا قد توَجِّد

11 - أطالت وقوفا تذرف العين جَهدَها *** على طلل القبر الــذي فيــه أحمد

12 - فبوركْتَ يا قبر الرسول وبوركَتْ *** بلادٌ ثوى فيهــا الرشيد المســدد

13 - وبورك لــحد منك ضمــن طيبا *** عليه بنــاء من صــفيح منضــد

14 - تهــل عليه التــرب أيــدٍ وأعينٌ *** عليه وقــد غــارت بذلك أسعُد

15 - لقد غيَّبوا حِلما وعلما ورحـــمة *** عشيـــة علَّـــوه الثـــرى لا يوسد

16 - وراحوا بحزن ليس فيهم نبيـــهم *** وقد وهـــنت منهم ظهور وأعضد

17 - يُبكُّون من تبكي السماوات يومَه *** ومن قد بكته الأرض فالناس أكمد

18 - وهــل عدلت يوما رزيةُ هــالك *** رزيــةَ يــوم مــات فيــه محــمد

19 - تقــطع فيه منزلُ الوحي عــنهم *** وقد كــان ذا نور يغــور وينجــد

وفيها وصف لحال المسلمين بعد وفاته عليه السلام، وما كانوا عليه من ألم وحزن وبكاء.

وأخذ الشاعر يعدد نِعم الرسول - ص - عليه فما استطاع عدّها ولا حصرها، لكثرتها[1]، وهذا ما أوجع نفسه، وأهزل جسمه، وجعله يقف طويلا عند قبره عليه السلام وعيناه تذرفان دمعا. وأخذ يدعو أن يبارك الله هذا القبر، ثم وصف حال المسلمين وهم يهيلون الترب على قبر النبي - ص - والعيون تنهمر بالدمع، وحتى ملائكة السماء بكته، لعظم المصيبة، لأن بدفنه ينقطع الوحي.

المقطـــع الثالـــث: من البيت العشرين إلى البيت الثامن والثلاثين

20 - يدل على الرحمن من يقتدي به *** وينقذ من هول الخزايا ويرشـــد

21 -إمامٌ لهم يهديهمُ الحـــق جاهدا *** معلّم صـــدق إن يطيعـــوه يسعدوا

22 -عفُوٌّ عن الزلات يقبـــل عذرهم *** وإن يحسنـــوا فالله بالخيـــر أجود

23 -وإن ناب أمر لم يقوموا بحـــمله *** فمن عنـــده تـــيسير ما يتشـــدد

24 -فبينا همُ في نعمـــة الله بينـــهم *** دليـــل به نهـــج الطـــريقة يُقصَد

25 -عزيز عليه أن يجوروا عن الهدى *** حريص على أن يستقيموا ويهتدوا

26 -عطوف عليهم لا يثنى جناحـــه *** إلى كـــنف يحنو عليهـــم ويمهـــد

27 -فبينا همُ في ذلك النور إذ غـــدا *** إلى نورهم سهمٌ من الموت مُقصَد

28 -فأصبح محمودًا إلى الله راجعـــا *** يُبـــكِّيه حـــق المرسلات ويحـــمد

29 -وأمست بلاد الحُرمِ وحْشا بقاعها *** لغيبة ما كانت مـــن الوحي تعهد

30 -قفارًا سوى معمورة اللحد ضافها *** فقـــيدٌ يبكـــِّيه بـــلاط وغـــرقد

31 -ومسجـــده فالـــموحشات لفقده *** خلاء له فـــيه مقـــامٌ ومقـــعد

---

[1]- عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص(145 - 147). وينظر: معاذ السرطاوي، دراسات في الأدب العربي، ص(48 - 51).

32 -وبالجمرة الكـــبرى له ثم أوحشت *** ديار وعرصات وربـــع ومـــولد

33 -فبكِّي رســـول الله يا عينُ عبـــرةً *** ولا أعرفنْك الدهر دمـــعك يجمد

34 -وما لك لا تَبـــكِين ذا النعـــمة *** التي على النـــاس منها سابغٌ يتغمد

35 -فجودي عليه بالدموع وأعـــولي *** لفقـــد الذي لا مثله الدهر يوجد

36 -وما فقَـــد الماضـــون مثلَ محمد *** ولا مثلـُـه حـــتى القيـــامة يفقد

37 -أعـــفُّ وأوفى ذمـــة بعد ذمـــة *** وأقـــرب منـــه نائلا لا ينـــكَّد

38 -وأبـــذلُ منه للطـــريف وتـــالد *** إذا ضـــن معطاء بما كـــان يتلد

وفيه ذكر لصفات النبي - ρ - وما شمل به المسلمين من نِعم وفضائل، لا تحصى ولا تعد، كما فيه وصف لأثر الرسالة وأهميتها في بناء المجتمع الإسلامي السليم، فتحدث الشاعر عن صفات النبي - ρ - من كرم وحسن معاملة، وعدل وعفو ومسامحة، وأنه حريص على إرشاد المسلمين لسبل الهداية، كما أنه يذلل لهم المعضلات والنوائب مهما عظمت، ثم يصف لنا الشاعر كيف تلقف سهم الموت النبي، وكيف خيّم الصمت، وأصبحت ديار مكة قفارا موحشة بعد أن كانت عامرة بنوره عليه السلام.

المقطـــع الرابـــع: من البيت التاسع والثلاثين إلى البيت الثالث والأربعين

39 - وأكرمُ صيتا في البيوت إذا انتمى *** وأكـــرمُ جدا أبطحيا يسود

40 - وأمنـــع ذروات وأثبت في العلا *** دعائم عـــز شاهقات تـــُشَيِّد

41 - وأثبت فرعا في الفروع ومنبتا *** وعودا غذاه المزن فالعـــود أغيَد

42 - رَبَاه وليـــدا فاســـتتم تمـــامه *** على أكرم الخـــيرات ربٌّ مُمَجَّد

43 - تناهت وصـــاة المسلمين بكفه *** فلا العلم محبوسٌ ولا الرأي يفند

مدح الشاعر في هذه الأبيات نسب الرسول - ρ - وأشاد بآل البيت الهاشمي، وفضله على غيره من بيوت قريش، مع إبرازه للمكانة الرفيعة، لقوم النبي عليه السلام، والرعاية الربانية التي اختصت النبي منذ الصغر.

المقطـــع الخامـــس: من البيت الرابع والأربعين إلى البيت السادس والأربعين

44 - أقـــول ولا يُلفَى لقوليَ عائبٌ * من الناس إلا عازبُ العقلِ مبعَد**

45 - وليـــس هواي نازعا عن ثنائه * لعـــلي به في جنة الخـــلد أخـــلد**

46 - مع المصطفى أرجو بذاك جوارَه * وفي نيل ذاك اليوم أسعى وأجهد**

يكشف الشاعر عن أمنيته وغايته من كل ما قاله في المصطفى- ρ - وهي نيل الجنة والرضوان إلى جانبه عليه السلام[1].

3 – هيكـــل القصيـــدة:

غلبت على القصيدة الوحدة الموضوعية، رغم المقدمة الطللية الموروثة عن الجاهلية، وتظهر الوحدة الموضوعية في رثاء النبي - ρ - فجاء بناء كل أبيات القصيدة موجها لشخصه عليه السلام إما لذكر الأماكن التي يتردد عليها، أو لصفاته الحميدة، وإما تصويرا لحال المسلمين والشاعر بعد فقده عليه السلام.

أما التركيب الجديد الذي ميّز بناء هذه القصيدة، فهو غناها بالمفردات الإسلامية التي استقاها الشاعر من الدين، حيث يظهر أثر القرآن واضحا في عديد أبيات القصيدة على سبيل المثال في البيت (الخامس والعشرين) حين يقول:

25 -عزيز عليه أن يجوروا عن الهدى * حريص على أن يستقيموا ويهتدوا**

أخذه الشاعر من قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَحِيمٌ ﴾ (التوبة: 128).

كما كرر لفظة (آلاء) وهي من سورة الرحمان، وجاء بلفظة"المرسلات" وهي اسم سورة من القرآن.

[1] _ ينظر: عبد الرحمان البرقوقي: شرح الديوان، ص(148 _ 153). وينظر: معاذ السّرطاوي، دراسات في الأدب العربي، ص(52 _ 57).

أما الخاتمة فجاءت كدعاء أو طلب من الشاعر للّحاق بجوار المصطفى عليه السلام وهي من الخواتيم الباردة في رأي النقاد.

وبهذا يصعب تحديد مفاصل هذه القصيدة تحديدا مباشرا، فقد جاءت ككتلة واحدة ترثي النبي - ρ -.

4 – مـــن جوانـــب اللغـــة ومستوياتهـــا:

4 – أ) مـــن الناحيـــة الصوتيـــة:

سنحاول إبراز أهم السمات الصوتية في القصيدة من خلال استنطاق بعض صفات الأصوات العامة من جهر وهمس، وشدّة ورخاوة، مع عدم إهمال بعض الصفات الأخرى، وتوضيح توزعها في مقاطع القصيدة التي حددناها، ومدى إسهامها في بناء القصيدة العام. كما يوضحه الجدولان التاليان:

✓ الجهر والهمس:

الجدول 01

		المـــقـــطـــع				
		المقطع 01	المقطع 02	المقطع 03	المقطع 04	المقطع 05
الصفة	الجهر	%76.25	%72.02	%74.84	**%**76.34	**%**77.23
	الهمس	%23.74	**%**27.**97**	%27.14	%23.65	**%**22.76

✓ الشدة والرخاوة:

الجدول 02

		المـــقـــطـــع				
		المقطع 01	المقطع 02	المقطع 03	المقطع 04	المقطع 05
الصفة	الشدة \الانفجار	%23.24	%26.**93**	%19.85	**%** 30.10	**%**26.01
	الرخاوة \الاحتكاك	**%**15.06	**%**19.62	%25.28	%15.05	**%**19.51

	التوسط (الميوعة)	%61.18	%53.44	%54.85	%54.83	**%**54.47

الملاحظة الأولية للجدولين تقول إنّ الشاعر قد اعتمد في القصيدة كليا على الأصوات المجهورة بنسبة عالية، فيما غيّب الأصوات المهموسة، وهذا ما توضحه نسب الجدول الأول، أما الجدول الثاني فقد غلّب الشاعر الأصوات الشديدة على الأصوات الرخوة في معظم مقاطعه، واعتمد على الأصوات المتوسطة.

ومنه يمكن قراءة كل مقطع كالآتي:

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت السادس

ركّز الشاعر في هذا المقطع على أصوات (الهاء، الواو، الياء، اللام، الميم، الراء، الدال)، فقد استخدم صوت "الهاء" اثنتي عشرة مرة في مواضع مختلفة، فذكره مرتين في البيت الأول في (معهد، تمهد)[1]، وأربع مرات في البيت الخامس في (العهد، آيها، أتاها، منها)[2]، ورغم أنّ صفة "الهاء" «الهمس»[3]، غير أنها تصدر من عمق جهاز النطق من «الحنجرة»[4]، دلالة على أن الشاعر يعبر بأسى وحزن عن المعالم والأماكن التي يتردد عليها المصطفى - ρ - فاختار الشاعر "الهاء" لِتُعبر عن غور العمق بالفجيعة التي ألّمت به، حتى استكان من الجهر والبوح بالمصيبة في البداية فأختار هذا الصوت ليدل على ذلك.

أما اختياره لأصوات (اللام، الراء، الواو) وجاءت بنسب متقاربة، فقد ذكرت "الواو" سبع عشرة مرة، واللام خمس عشرة مرة، والراء ستّ عشرة مرة، بالرغم من أنها أصوات متوسطة ليست بالشديدة ولا الرخوة، غير أنها مجهورة قوية في ذاتها، وجاءت في هذا المقطع لتعبر عن

---

1 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص54.

2 _ المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

3 _ محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص162.

4 _ المرجع نفسه: ص139.

شخص المصطفى، فهي مرتبطة بلفظ (الرسول)، فاستعماله لصوت "الراءً" « ذي التكرار »[1]، لتعبير عن الشكل الذي يشعر به الشاعر، فهو يعدد الأماكن التي كان يرتاد عليها المصطفى - ρ - كــ(رسم الرسول، ودار حرمة، منبر، ربع، حجرات ...)[2]، وهذا دلالة على أن الشاعر لا يريد التوقف من ذكر الأماكن، فاستحضر صوت "الراءً" ليعينه على التعداد، وكأنه يكرر الأماكن كما يتكرر صوت الراء على طرف اللسان[3].

ويزداد الشاعر حرقة لما يذكر لفظ (الرّسول) الذي جاءت راؤه مضعّفة، وكأن الشاعر يقف عندها كالعقبة، وكيف لا يستوقفه لفظ الرسول ما دام هو منبع الأسى. أما صوت اللام«المنحرف»[4] كما عبّر عنه "سيبويه"، فمع ارتباط صوت "اللامً" باسم الرسول - ρ - إلا أنّ له دلالات أخرى

توحي بأن الأمور قد انحرفت وانفلتت عن مواضعها، لأن الذي كان متحكم بزمامها قد رحل، ويتضح ذلك في البيت الخامس حين يقول: (معالم، لم، على، البلى، فالاي)[5].

كما نجد أن صوت "الميم" قد ذُكر عشرون مرة في هذا المقطع في مواضع مختلفة منها خمس مرات في البيت الأول حين يقول: (رسم، معهد، منير، الرسوم، تهمد)[6]، فاستحضار الشاعر لهذا الصوت، وكأنه يريد أن ينطق لفظ "محمد" أو "أحمد" لكنه استغنى عن ذلك بلفظ "الرسول"، ليبقى صوت الميم « ذو الرنين »[7] مع ما فيه من « غُنّة »[1] معبرا عن الأسى والحزن في هذا المصاب الجلل.

---

[1] _ محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص161.
[2] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص54.
[3] _ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص66. وينظر: سيبويه: الكتاب، ج4، ص435.
[4] _ سيبويه: الكتاب، ج4، ص435.
[5] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص54.
[6] _ المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
[7] _ سليمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، تر: ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي، بجده، ط1، 1983، ص51.

المقطـــع الثانـــي: من البيت السابع إلى البيت التاسع عشر

من الملاحظ في هذا المقطع استخدام الشاعر لأصوات (اللام، الميم، النون،وكذا الواو، الراء، والدال، والتاء، والسين) بصورة ملفتة.

إنّ ذكر الشاعر لأصوات (اللام، الميم، الواو، الراء، الدال) جاء في أغلبها مرتبطا بلفظ (الرسول أو أحمد أو محمد)، فقد عدّد الشاعر من مسميات وصفات المصطفى عليه السلام، فكثرت بذلك هذه الأصوات.

أما ذكره لصوت "السين" في البيتين (السابع والثامن)، ومن المعلوم أنّ السين من أصوات « الصفير »[2]، وارتباطه بألفاظ (أسعدت، تسعد، نفسي) مع لفظ (الرسول)، و(أسعدت، تسعد) فجاءت هنا للدلالة على المُساعدة والمَعَانة[3]، وكأن الشاعر أتى بهذا الصوت ليعبر به عن شدة اللوع والأسى التي أصابته، فهو يطلب المساندة والمساعدة، فنفسه قد خارت، فاستخدم "السين" ذا الصفير كي يواسيه، أما إلحاقه الياء بالسين في لفظة (نفسي)، زيادة في إشباع الكسرة الناتجة عن السين فتعبير واضح على انكسار نفس الشاعر.

ونجد صوت "الكاف" واضحا في (البيت السابع عشر) حين يقول: (يبكون،بكت، بكته، أكمد)، و"الكاف" صوت « انفجاري »[4] وارتباطه "بالباء" المجهورة الانفجارية كذلك، ومن المعلوم أن الصوت الانفجاري هو « الذي ينحبس فيه مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن، وذلك بالتقاء عضوين من أعضاء النطق، ثم ينفصل العضوان، فيندفع الهواء المحبوس فجأة فيحدث صوتا انفجاريا ... »[5]، والحالة نفسها نجدها في صدور البكاء الذي ينتج عن ضيق وضيم في النفْس ثم ينفرج صاحبه لما يجهش بالبكاء، فجاء الشاعر بصوتيْ "الكاف والباء" الانفجاريين ليعبر

---

1 _ وهبة الزحيلي: التفسير الوجيز، ص624.

2 _ محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص160.

3 _ ينظر: حسان بن ثابت، الديوان، ص54.

4 _ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص03.

5 _ كمال بشر:علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، دط، 2000، ص247.

بهما عن هول الحالة التي فرضها الموقف بعد دفنهم الرسول - ρ -، ومنه فقد عمّ الحزن وخيّم الوقار، واشتدّ اللوع من فراق خير البرية، فجاءت تلك الأصوات لتعبر في بعض دلالتها عن ذلك.

المقطـــع الثالـــث: من البيت العشرين إلى البيت الثامن والثلاثين

إنّ المتأمل لهذا المقطع يجد وفرة الأصوات المائعة (المتوسطة)، فقد ذُكرت "اللام" خمس وخمسين مرة، و"الميم" ستّ وستين مرة، و"النون" أربعون مرة، و"الواو" واحد وخمسون مرة، و"الياء" اثنتان وخمسون مرة، و"ألف المد" ثلاث وستون مرة، وكذا "الدال" وهي من الأصوات الشديدة ذكرت ستّ وأربعون مرة ، وكل هذه الأصوات مجهورة دلالة على أن الشاعر بدأ يجهر بالبكاء بتعديده لفضائل المصطفى عليه السلام، الذي بكته الملائكة وحتى الأماكن والنبات.

ففي (البيت الثامن والعشرين) يقول في بكاء الملائكة للرسول - ρ -: (يبكيه جفن المرسلات* ويحمد)، وعن بكاء الأماكن والنبات يقول في (البيت الثلاثين): (يبكيه بلاط وغرقد)**، ثم يصرّح الشاعر الجهر بالبكاء عاليا حين يقول في (البيت الخامس والثلاثين): (فجودي عليه بالدموع وأعولي)، فلفظة "أعولي" دلالة على رفع الصوت بالبكاء، ولو تأملنا هذه اللفظة جيدا لوجدناها تَعُمُّ كل جهاز النطق عند التلفظ بها، فتبدأ من الأعماق بنطق "الهمزة" باعتبارها صوتا « حنجريا »[1]، ثم يليها صوت "العين" الناصع الذي يصدر من « الحلق »[2]، ويزداد العين نصوعا عند اتصاله بــ"الواو" التي تصدر من « الشفة»[3] عند استدارتها، لتعبر عن العويل بجهر

---

* المرسلات: الملائكة.

** الغرقد: ضرب من الشجر العضاة، وشجر الشوك.

[1] _ محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، ص139.

[2] _ المرجع نفسه: ص139.

[3] _ المرجع نفسه: ص140.

الصوت، ثم ينحني الشاعر إلى الداخل بصوت "اللام" الذي يصدر من « اللثة »[1]،و يرفقه "بالياء" التي تصدر من مخرج « الغار »[2] (الحنك الصلب) قُبَيْل مخرج "اللام"، وهذا الرجوع والانحناء إلى الداخل تعبير عن انكسار نفس الشاعر.

ومنه يمكن القول إن أصوات هذا المقطع جاءت لتوسع دائرة الأسى والثكل التي يعيشها الشاعر.

المقطـــع الرابـــع: من البيت التاسع والثلاثين إلى البيت الثالث والأربعين

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على أصوات (الألف، التاء، الميم، الهمزة). فقد ذكرت "ألف المد" اثنتان وعشرون مرة، و"التاء" خمس عشرة مرة، و"الميم" ثماني عشرة مرة، و"الواو" خمس عشرة مرة، و"الهمزة" أربع عشرة مرة ، أي بنسبة ثلاث إلى أربع مرات في كل بيت.

أما ذكره لأصوات المد (الألف والواو) فهي « تعتبر أساسا لقوة السماع »[3]، فالشاعر هنا ينادي عاليا بصفات وخصال المصطفى - ρ - وكأنه ينوح بها واستعمال أصوات المد يسهم في ذلك، فنجد "ألف المد" في (البيت التاسع والثلاثين) حين يقول: (حيًّا، إذا، انتمى جدا، أبطحيا)، أما "الواو" فنجدها في (البيت الواحد والأربعين) حين يقول: (الفروع، عودا، فالعود)، أتى الشاعر بهذه الأصوات ليزيد من نبرة الصوت ليَعُمَّ صداه كل الأمكنة، كما عمّت خصال النبي وشمائله كل بقاع الأرض.

أما استعمال الشاعر "للهمزة" في تعداد فضائل المصطفى عليه السلام في ألفاظ: (أكرم، أمنع، أثبت) فدلالة على أن الشاعر يعبر عما في أعماقه من صفات حسنة للمصطفى - ρ - كما هو الحال في صوت "الهمزة"، الذي يصدر من الأعماق، من الحنجرة وهي أقصى جهاز النطق.

---

[1] _ المرجع نفسه: ص139.

[2] _ المرجع نفسه: ص139. وينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص79.

[3] _ ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب، القاهرة، ط2، ص(114، 115).

كما استعمل الشاعر صوت "التاء" الانفجاري في ألفاظ: (ذروات، أثبت، ميتا، الخيرات، تناهت)[1] دلالة على أن الشاعر قد ضاقت به الأرض بما رحبت، كما يضيق الهواء وينحبس بصوت التاء الانفجاري حال صدوره من جهاز النطق[2]، وهي نفسها حال الشاعر الحرجة فاستعماله "للتاء" من باب تخفيف وطأة الواقعة، من خلال إحداث نوع من الارتياح عند النطق به بعد الكبت والانحباس، فكأن الشاعر ينفطر وينفجر بسبب فراق المصطفى. ومنه فقد ناسب صوت "التاء" حالة الشاعر.

أما صوت "الميم" الذي استخدمه الشاعر مع «الغنّة»[3] المصاحبة له أثناء النطق به، في ألفاظ (أكرم، انتمى، أمنع، دعائم، فاستتم، تمامه، ممجد ...)، فاستخدام "الميم" هنا ليس من باب التطريب، وإنما جاءت لتسهم في بث نغمة الحزن التي تسود المكان، وللتعبير عن الأسى الذي عمّ المسلمين.

المقطـــع الخامـــس: من البيت الرابع والأربعين إلى البيت السادس و الأربعين

الملاحظ في هذا المقطع كثرة أصوات المد مع صوت "اللام"، فقد ذكرت "ألف المد" وحدها خمس عشرة مرة، أما "اللام" فقد ذكرت ستّ عشرة مرة، أي بمعدل خمس مرات في كل بيت، ونجد الألف في ألفاظ (ولا يلفى، عائب، الناس، إلا عازب)، فقد استدعى الشاعر صوت المد لا ليعدد صفات المصطفى - ρ -، وإنما جاء بها ليبوح عمّا بداخله بصوت عال، فهو يود اللحاق بالرسول - ρ - في مثواه، ويصرح عن ذلك عَلَنًا في البيت الأخير حين يقول:

46 - مع المصطفى أرجو بذاك جوارَه *** وفي نيل ذاك اليوم أسعى وأجهد[4]

فاستعمال الشاعر لصوت المد، وكأنه ينادي الموت التي أخذت منه خير رفيق أن تأخذه معه، فهذا مبتغاه، وأقصى مُناه.

---

[1] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص57.

[2] _ ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص23

[3] _ وهبة الزحيلي: التفسير الوجيز، ص624.

[4] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص57.

و استدعاؤه لصوت"اللام"، الذي يتميز بصفة الجانبية« التي تعني انفلات الهواء بين جانبي اللسان»[1]، تماما كانفلات كل شيء من يد الشاعر بفقده عزيزا لا يعوض، ويتضح ذكره لصوت اللام في (البيت الرابع والأربعين) حين يقول: (أقول، ولا يلفى لقولي)[2]، أما الجهر العالي لصوت "اللام" فدلالة على صرخة الشاعر تحت وطأة الصدمة[3]، ويبدو أن "اللام" أنسب الأصوات لتحميل هذه الدلالات.

ومن خلال ما سبق يمكن إرجاع اعتماد الشاعر على الأصوات المجهورة إلى الدلالة على الوضوح في السمع، وتوافقها في هذه الصفة الأصوات المتوسطة فكلها مجهورة. فقد عمل تغليب الأصوات المجهورة على المهموسة، والشديدة على الرخوة في القصيدة على إبراز هول وعظم الواقعة التي ألمت بالشاعر والمسلمين، فوجد الشاعر في هذه الصفات طاقة كامنة حمّلها دلالات الأسى والحزن، مع البكاء، في تعداد فضائل المصطفى - ρ - وشمائله المثلى، فكانت صفات الجهر والشدّة الأقدر في إبراز مكامن الإخلاص والوفاء، وصدق العاطفة من قبل الشاعر.

4 - ب) مـــن الناحيـــة الصرفيـــة:

سنحاول في هذا العنصر البحث عن دلالات الأفعال، وبعض الأسماء في المقاطع انطلاقا من، أن دلالة الاسم على الثبوت، والفعل الماضي على الثبوت كذلك باعتباره أمرا قد تحقق، ودلالة الفعل المضارع على التجدد والحركة كما وضحنا ذلك في القصيدتين السابقتين.

المقطـــع الأول: من البيت الأول إلى البيت السادس

---

[1] _ عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000، ص184.

[2] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص57.

[3] _ عادل محلو: الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى أنموذجا)، أطروحة دكتوراه دولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007 |2008، ص48.

لقد ورد في هذا المقطع خمسة أفعال ماضية، وهي (كان مرتين، أتاها، عرفت، وراه)[1]، وقد عرّف النحاة الفعل الماضي بأنه « ما دل على حدوث فعل قبل زمن التكلم »[2]، فهو يدل على « التحقيق لانقطاع الزمن في الحال، لأنه دلّ على حدوث شيء قبل زمن التكلم، نحو: قام، جلس، قرأ »[3]. وبناءً على هذا فإن دلالة الفعل الماضي، كان يتضح معناها بما بعدها، أما دلالة (أتاها) وإردافها بكلمة (البلى) فدلالة على هدوء المكان وثباته قبل أن يأتيه البلى، وإذا أضفنا لها (كان) فتوحي لنا أن هذا الاستقرار لن يدوم، وإنما هو من باب التذكر والذكرى، أما الفعل (عرفت) فدلالة على أن الشاعر ذو علم ودراية برسم الرسول - ρ - قبل موته. فجاءت دلالة الأفعال على زمن المضي.

أما الأفعال المضارعة فنجدها قد ذكرت سبع مرات بصيغة المعلوم، ومرتان بصيغة المجهول في (قد تعفو، قد تهمد، لا تنمحي، يصعد، ينزل،لم تطمس، يستضاء، يوقد، تجدد)[4]، فدلالة (تعفو، تهمد) اللتان وقعتا بعد"قد" جاءت لتدل على « حال المستقبل مع التوقع والتقليل، فالأمر هنا يجوز أن يقع أو لا يقع »[5]، هذا ما أفادته معنى قد المتصلة بهما، وليمهد من خلالها إلى الفعل المضارع المنفي (لا تنمحي) الذي يليها، فجاء النفي هنا للدلالة على الاستقبال ودوام الحال فهذه الأماكن لا يمكن أن تزول كغيرها من الديار، وهذا ما أفادته دلالة الفعل المضارع بعد"لا" التي حولته إلى الاستقبال[6].

---

1 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص54.

2 _ رضي الدين الاسترباذي: شرح كافية ابن الحاجب، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج4، ص07.

3 _ محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، دط، 2005، ص102.

4 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص54.

5 _ أبو الحسن علي بن عيسى الروماني: معاني الحروف، تح: عرفان بن سليم العشا حسونة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2005، ص95.

6 _ينظر: البشير جلول، الصور التحويلية للأفعال دراسة صوتية زمنية في الجزء الثاني من نهج البلاغة، رسالة ماجستير، ص237.

أما دلالة الفعلين (يصعد، يترل) فجاء بهما الشاعر، لتعبير عن الحركة التي يقوم بها الهادي بين الديار، فجاء بالمضارع ليدل على الحركة والتجدد، ولكنه أردفه (بكان) فحولته إلى الماضي، فجاء السياق كله دلالة على زمن الماضي، أما الفعل (لم تُطمس) فقد نفى الشاعر عن هذه الديار التغير والتحول في كل الأزمنة دلالة على القداسة، فهي دائمة التجدد بفعل الحجيج والمعتمرين الذين يزورونها، وقد عبر عن ذلك بالفعل (تجدد) في آخر البيت الخامس.

المقطــع الثانــي: من البيت السابع إلى البيت التاسع عشر

جاء الفعل الماضي في عدة مواضع من هذا المقطع في (ظللت، أسعدت، قد شفها، ظلّت، بَلَغْتَ، أطالت، قد غارت، لقد غيبوا، راحوا، وهنت، بكته، عدلت، مات، كان)[1]، وجاءت هذه الأفعال للدلالة على ثبوت هذه الأحداث في زمن الماضي، مع وصف حالة الشاعر بعد الدفن، أما الفعلان (بُورِكَتْ، بُورِكْتَ) المبنيان للمجهول فجاء بهما الشاعر، من باب الدعاء للأمكنة الطاهرة التي ثُوي فيها الرشيد المسدد.

كما جاءت الأفعال المضارعة في أغلبها لتدل على الحال من خلال وصف حالة البكاء والوهن في الأفعال (أبكي، تذرف، تبكي، تبلّد ...)[2]، وللدلالة على الحركة في (تميل، تُسعد ...)، ونجد الشاعر يزاوج بين الماضي والمضارع في قوله: (وظللت بها أبكي)، فدلالة (ظللت) على الاستمرار كما توحي بذلك الدلالة المعجمية، وكذا الدلالة التعبيرية - كفعل ماض - « بالتأكيد والوجوب »[3]، كما عبر عن ذلك "ابن جني" في "خصائصه"، وأتبعه الشاعر بفعل مضارع (أبكي) الذي يفيد التجدد والحدوث، وكأن الشاعر قصد من وراء ذلك إلى:

- ✓ تأكيد عملية البكاء.
- ✓ الدوام والاستمرار.

---

[1] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص(54، 55)..

[2] _ المصدر نفسه: ص(54، 55).

[3] _ ابن جني: الخصائص، ج3، ص334.

✓ تجدد هذا البكاء وحدوثه.

وهذا ما أفرزه تآزر الفعل الماضي (ظللت) مع الفعل المضارع (أبكي).

كما نلاحظ تلاعب الشاعر بالزمن من خلال الإتيان بالفعل المضارع الدال على الحال، فيغير دلالته إلى الماضي، وذلك باستعمال قرائن، كما فعل في (البيت التاسع عشر) حين يقول: (وقد كان ذا نور يغور وينجد)[1]، فعلى الرغم من دلالة (يغور وينجد) على الحال وهي مجردة لكن بدخول "كان" أفرغت من دلالتها لتنتقل إلى زمن الماضي، وهذا مناسب لأن الشاعر يسرد « حكاية حال ماضية »[2] قد انتهى عهدها.

المقطـــع الثالـــث: من البيت العشرين إلى البيت الثامن والثلاثين

تعددت الأزمنة في هذا المقطع من ماض ومضارع وأمر، فجاءت دلالة الأفعال الماضية على أعمال كان يقوم بها المصطفى - ρ - أثناء حياته كما يوضحها الفعل (ناب)، وجاء الفعل الماضي دالا على المفاجأة حين اقترن بـــ"إذ" في (البيت السابع والعشرين) في قوله: (إذ غدا)، كما جاءت دلالته على الحال في (أصبح) لما اقترنت بالفعل المضارع (يبكيه) في (البيت الثامن والعشرين).

أما الفعل المضارع الذي تعدد ذكره في هذا المقطع، فجاء ليدل على الحركة المتمثلة في أعمال الدعوة التي كان يقوم بها المصطفى عليه السلام، وذلك في أفعال (يدل، يقتدي، يهديهم، يرشد، ينفذ، يقبل، يحنو، يمهد ...)[3]. وجاء الفعل المضارع للدلالة على الاستقبال، حين اقترن بأدوات الشرط إذ يقول "السيوطي" في حديثه عن الفعل المضارع: « أن يتعين فيه الاستقبال،

---

[1] ـ حسان بن ثابت: الديوان، ص55.

[2] ـ ينظر: عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1987، ج1، ص117.

[3] ـ حسان بن ثابت: الديوان، ص55.

وذلك إذا اقترن بأداة مجزاة جازمة أم لا، نحو: ﴿ إِنْ يَشَأْ يُذْهِبْكُمْ ﴾ (النساء: 133). كيف تصنع أصنع »[1].

ومثال ذلك في القصيدة قول الشاعر في (البيت الواحد والعشرين): (إن يطيعوه يسعدوا)[2]، وفي (البيت الثاني والعشرين): (وإن يحسنوا فالله بالخير أجود)[3]، و بهذا يكون تحقق السعادة بالطاعة، وتحقق الجود بالإحسان، وكلها دلالات على المستقبل، وجاءت دلالة المضارع على الاستقبال كذلك في (البيت السادس والثلاثين) في قوله: (ولا مثله حتى القيامة يفقد)[4] وهذا لإسناده بلفظ "القيامة"، ويضرب "السيوطي"[5] مثلا عن ذلك بقوله تعالى : ﴿ فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ ﴾ (النساء: 124).

فالفعل أفاد زمن المستقبل لأنه دال على توقع الخبر في المستقبل. وجاءت دلالة المضارع على الماضي في قول الشاعر: (لم يقوموا) في (البيت الثالث والعشرين)، بحيث أُفرغ من دلالته بدخول "لم" عليه التي حولت دلالته إلى الماضي.

أما فعل الأمر، فجاء بصيغة الطلب والترجي في (البيت الثالث والثلاثين) في قوله: (فبكِّي رسول الله يا عين عبرة)[6]، وفي (البيت الخامس والثلاثين): (فجودي عليه بالدموع وأعولي)[7]، فجاء الأمر هنا لطلب البكاء، وكأن الشاعر يطلب المساعدة من عينه لتمده بالدموع، كي تهون عليه وطأة المصيبة.

---

1 _ جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوقفية، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج1، ص39.

2 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص55.

3 _ المصدر نفسه: ص55.

4 _ المصدر نفسه: ص56.

5 _ ينظر: جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج1، ص39.

6 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص56.

7 _ المصدر نفسه: ص56.

ومنه قد ساد الفعل المضارع على هذا المقطع، وأرخى بسدوله على الماضي والأمر، لما فيه من طاقة تعبيرية استغلها الشاعر لتصوير خصال النبي، ووصف حاله وحال المسلمين بعد فقده عليه السلام.

المقطــع الرابــع: من البيت التاسع والثلاثين إلى البيت الثالث والأربعين

ذكر الشاعر ثلاثة أفعال مضارعة في: (يسوّد، تُشيّد، يفند)[1]، وجاءت كلها منسوبة لشخصه عليه السلام ودالة على عراقة أصله. أما الماضي فجاء ليدل على زمن قد انقضى في (استتم، تناهت)، ونجده يدل على الاستقبال في (البيت التاسع والثلاثين) حين يقول: (وأكرم حيا في البيوت إذا انتمى) لدخول الشرط عليه، حيث يقول "ابن يعيش" في هذا الصدد: « الشرط إنما يكون بالمستقبل لأن معنى تعليق الشيء على شرط، إنما هو وقوف دخوله في الوجود على دخول غيره في الوجود، ولا يكون هذا المعنى فيما مضى »[2]. وهذا البيت جاء على هذه الشاكلة.

المقطــع الخامـــس: من البيت الرابع والأربعين إلى البيت السادس والأربعين

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على الفعل المضارع فقط في: (أقول، لا يلفى، أخلد، أرجو، أسعى، أجهد)[3]، ونسب هذه الأفعال إلى نفسه، وجاءت في أغلبها بصورة الترجي والدعاء في (أخلد، أرجو، أسعى، أجهد)، فالشاعر بدعائه هذا وترجيه يتحرر من دلالة المضارع للدلالة على الاستقبال، فكأنه يهرب من الواقع والحال، الذي ضاق به فما عاد يتسعه، وأصبح يطمح إلى المستقبل الذي فيه رجاؤه وهدفه في بلوغ الجنة بجوار المصطفى عليه أفضل الصلاة والسلام.

أما من ناحية الأسماء في القصيدة فقد عدّد الشاعر من مسميات النبي - ρ - ، فهو: (الرسول، الهادي، النبي، أحمد، محمد، المصطفى، الرشيد، إمام، معلم، محمودا)[4]، كما عدّد من

---

[1] ـ حسان بن ثابت: الديوان، ص(56، 57).
[2] ـ موفق الدين بن يعيش النحوي: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، د ط، د ت، ج8، ص155.
[3] ـ حسان بن ثابت: الديوان، ص57.
[4] ـ المصدر نفسه: ص(54- 57).

صفاته فهو: (طيب، وذو حلم، وعلم، ورحمة)، كما استخدم صيغ المبالغة في (عزيز، حريص، عطوف)، وهذه الصيغ جاءت هنا ليس من باب المبالغة كما تدل عليها صيغها الصرفية على أنّ وزنها "فعيل" أو "فعول"[1]، وإنما هي حقيقة في سيد الخلق، فوافقت الصفة الموصوف، كما استخدم الشاعر أسماء التفضيل في (أبذل منه، أكرم، أمنع، أثبت في العلا)، فهذه الصيغ كذلك حقيقة في المصطفى- ρ - وليست مجاملة، فهو خير الخلق، لذلك جاءت على غير العادة دون مقارنة بشخص آخر، وكيف بنا أن نقارن من لا يعادله ولا يطاوله مخلوق في هذه الصفات؟.

ومنه يمكن القول إن معظم الأوصاف جاءت منصبة على شخصه عليه السلام، ومن المعلوم أن الأسماء والصفات تدل على الثبوت كثبوت هذه الأوصاف في المصطفى - ρ -.

4 – ج) مـــن ناحيـــة التركيـــب والصياغـــة:

لقد زاوج الشاعر في صياغة تراكيبه بين الجمل الفعلية، والجمل الاسمية، ونجده قد استخدم الجمل الفعلية للدلالة على الحركة والمزايلة وتغير الأحوال، كما يتضح ذلك في (البيت الثاني) حين يقول: (ولا تنمحي الآيات من دار حرمة)[2]، فرغم دلالة الجملة في سياقها العام على الثبوت، لكن دلالة الفعل (تنمحي) توحي بالزوال، لذا جاءت منفية بأداة النفي "لا" لتغير الدلالة من المزايلة إلى الثبوت، وبما أن الجملة الفعلية « تدل على حدث مقترن بزمن، في وقت معين محدد، وهذا يساعد على الوصف غير اللازم أو المزايل للموصوف »[3].

وتتضح المزايلة كذلك في[4]: (البيت الثامن والعشرين) حين يقول: (فأصبح محمودا إلى الله راجعا)، و(البيت التاسع والعشرين) حين يقول: (وأمست بلاد الحرم وحشا بقاعها) فجاءت هذه الجمل لتدل على تغير الحال من الهدوء والاستقرار إلى الفجيعة والمصيبة. كما دلت الجملة الفعلية

---

1 _ عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص78.

2 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص54.

3 _ سعد سليمان حمودة: لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، ص207.

4 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص56.

في بعض دلالتها على الحركة، ومثالها (البيت السادس عشر) في قوله: (وراحوا بحزن ليس فيه نبيهم)، فالرواح يدل على الحركة.

أما الجمل الاسمية فجاءت أغلبها للدلالة على الثبوت والاستقرار المعنوي أو الحقيقي، فدلت على الأماكن كقوله[1]: في البيت الأول (بطيبة رسم للرسول ومعهد)، وفي البيت الثالث (وواضح آيات وباقي معالم، وربع له فيه مصلى ومسجد)، وفي البيت الرابع (وبها حجرات)، وكلها أماكن ثابتة مستقرة كان يرتادها المصطفى - ρ -.

كما نجده يستخدم الوصف في عديد الجمل ومن أمثلتها[2]:

في (البيت الواحد والعشرين) في قوله: (إمام لهم يهديهم الحقَّ). وفي (البيت الثاني والعشرين) في قوله: (عفو عن الزلات). وفي (البيت الخامس والعشرين) في قوله:

25 -عزيزعليه أن يجوروا عن الهدى ***حريص على أن يستقيموا ويهتدوا

وفي (البيت السادس والعشرين) في قوله: (عطوف عليهم لا ينثني جناحه).

وبما أن الوصف « يفيد ملازمة الصفة للموصوف في جميع حالاته، فهو أبلغ في توكيد المعنى وإثباته ثبوتا لازما للموصوف »[3]، كما جاءت هذه الجمل التي ذكرناها لتؤكد ثبوت الصفات للمصطفى عليه السلام.

أما من ناحية الجمل وصياغتها، فقد عبر الشاعر بالجمل القصيرة المرتبطة ببعضها البعض، كما ترتبط معانيها عند ذكره لصفات المصطفى - ρ -، ومن أمثلتها: في (البيت الواحد والعشرين) الذي نسجه من ارتباط جمل قصيرة ببعضها فربط بين جملة (إمام لهم)، وجملة (يهديهم

[1] _ المصدر نفسه: ص54.

[2] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص(55، 56).

[3] _ سعد سليمان حمودة: لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، ص209.

الحق جاهدا) مع (معلم صدق، إن يطيعوه يسعدوا)[1]، كما عبر بالجمل الطويلة في مثال (البيت السابع والعشرين):

27 -فبينا همُ في ذلك النور إذ غــدا *** إلى نورهم سهمٌ من الموت مُقصَد [2]

فقد أسهم دخول "إذْ" الفجائية على ربط معنى البيت بعضه ببعض، ليصَوِر لنا بذلك أن الموت لم تكن متوقعة من قِبل المسلمين.

والملاحظ أن الشاعر لم يعتمد على الجمل الطويلة في بناء قصيدته، وإنما اعتمد على الجمل القصيرة، وربط بينها بأدوات الربط المعروفة، فاستعمل "الواو" في تعداد فضائل المصطفى، ويتضح ذلك في (البيت السابع والثلاثين):

37 -أعــفُّ وأوفى ذمــة بعد ذمــة *** وأقــرب منــه نائلا لا ينــكَّد[3]

وفي شطر (البيت الأربعين): (وأمنع ذروات وأثبت في العلى)[4]. كما استخدم "الواو" في وصفه للديار التي اشتاقت للمصطفى - ρ - حيث يقول في (البيت الثاني والثلاثين)[5]:

32 -وبالجمرة الكــبرى له ثم أوحشت *** ديار وعرصات وربــع ومــولد

كما نجد الشاعر يربط بين الجمل التي تحمل معنى واحدا ربطا محكما دون اللجوء إلى وسائل الربط معتمدا في ذلك على طبيعة التركيب ومن أمثلتها[6]: في (البيت التاسع)

09 - مُفجَّعة قــد شفَّها فقــدُ أحمــد *** فظــلت لآلاء الرســول تعــدد

وفي (البيت الحادي عشر):

11 - أطالت وقوفا تذرف العين جَهدَها *** على طلل القبر الــذي فيــه أحمد

[1] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص55.
[2] _ المصدر نفسه: ص55.
[3] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص56.
[4] _ المصدر نفسه: ص57.
[5] _ المصدر نفسه: ص56.
[6] _ المصدر نفسه: ص54.

وفي (البيت الخامس والعشرين):

25 -عزيز عليه أن يجوروا عن الهدى * حريص على أن يستقيموا ويهتدوا**

وأمثلتها كثيرة في القصيدة أمثال الأبيات (الواحد والعشرين، والسادس والعشرين، والسابع والعشرين،

والأربعين).

أما من ناحية التقديم والتأخير، فنجد الشاعر قد عمد إلى تأخير الفعل في عدة مواضع، ومن أمثلتها في البيت الأول حين يقول: (وقد تعفو الرسوم وتهمد)[1]، والتقدير: (قد تعفو وتهمد الرسوم)، هذا من جهة كما يجوز تقديم (تهمد) على (تعفو) فتصبح (قد تهمد الرسوم وتعفو)، لكن القافية فرضت تأخير تهمد مراعاة لوزن القصيدة. كما نجد التأخير في (البيت السادس والثلاثين) حين يقول: (ولا مثله حتى القيامة يفقد)[2]، والتقدير: (ولا يفقد مثله حتى القيامة)، ولكن الإيقاع يفرض على الشاعر مرة أخرى التأخير. ونجد تقديم الخبر الشبه الجملة على المبتدأ النكرة في البيت الأول حين يقول: (بطيبة رسم للرسول)[3] فقدّم (طيبة) على (رسم) لأهمية المقدم، وللفت ذهن المتلقي له.

والملاحظ في القصيدة استخدام الشاعر للحذف في"اسم كان" ومن أمثلتها قوله في شطر (البيت التاسع عشر): (وقد كان ذا نور يغور وينجد)[4] فحذف"اسم كان" وهو لفظ المصطفى - ρ - لدلالة السياق عليه، ونجده يعمد إلى حذفه مرة أخرى في (البيت الثامن والثلاثين) حين يقول: (كان يتلد)[5] فكان الحذف هنا تجنبا للتكرار، ومراعاة للوزن.

---

1 _ المصدر نفسه: ص54..

2 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص56..

3 _ المصدر نفسه: ص54.

4 _ المصدر نفسه: ص55.

5 _ المصدر نفسه: ص56.

ونجد الشاعر قد نوّع في استخدامه للضمائر بين ضمير "المؤنث الغائب" في ذكره للديار والرسوم، ويتجلى ذلك في لفظة (بها) التي تكررت عدة مرات في المقطع الأول حين يقول: (بها منبر الهادي، بها حجرات، عرفت بها رسم الرسول، ظللت بها أبكي)[1]، ثم تعددت الضمائر بين ذكره لضمير "المفرد الغائب" العائد عن المصطفى عليه السلام، وضمير "الغائب الجمعي" الذي يعود عن المسلمين ويتضح هذا الأخير في الأبيات من (التاسع عشر إلى السابع والعشرين)، أي في المقطع الثالث تقريبا: (تقطع فيه منزل الوحي عنهم، إمام لهم، فبيناهم في نعمة الله بينهم، عطوف عليهم، غدا إلى نورهم)[2].

ويتضح الضمير المفرد الغائب العائد عن المصطفى - ρ - في (البيت السابع عشر): (ومن قد بكته الأرض)[3]، وفي عجز (البيت الثالث والعشرين): (فمن عنده تيسير ما يتشدد)، وفي (البيت الخامس والعشرين): (عزيز عليه)[4]، وفي (البيت الخامس والثلاثين): (فجودي عليه بالدموع)، وفي (البيت السادس والثلاثين): (ولا مثله حتى القيامة يفقد)[5].

ومنه فقد أبدع الشاعر في استعمال الضمائر وفق ما يقتضيه الموقف، فلما أراد ذكر الديار عبر عنها بما يناسبها من الضمائر، ولما أراد تعداد فضائل المصطفى - ρ - على المسلمين جاء بضمير "المفرد الغائب" لذكر شمائل المصطفى - ρ - والبكاء عليه، واستعمل ضمير "الغائب الجمعي" ليصف لنا حال المسلمين لما كان الهادي بينهم، فجاء هذا التجاوز بين الضمائر مناسبا لذلك.

5– مـــن جوانـــب الصـــورة الشعريـــة:

---

1 _ المصدر نفسه: ص54.
2 _ المصدر نفسه: ص(55، 56) .
3 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص55.
4 _ المصدر نفسه: ص55.
5 _ المصدر نفسه: ص56.

5 – أ) الصـــور البيانيـــة:

الملاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر عمد إلى التصوير المباشر دون اللجوء إلى التلوينات البيانية، فهو يصف الحال ويقرره، ولا وقت عنده للتصوير أو التخييل، فهو حزين، والمصاب عظيم، وما جاء به من صور لم تكن مقصودة، لذا نجد فيها جانبا من البرودة، ومن أمثلة ذلك:

تشبيه الرسول - ρ - والوحي بالنور حين يقول: في (البيت الرابع):

04 - بها حجراتٌ كان ينزل وسطــها * مـــن الله نـــور يُستضـــاء ويـــوقد [1]**

وفي (البيت السابع والعشرين):

27 -فبينا همُ في ذلك النور إذ غـــدا * إلى نورهم سهمٌ من الموت مُقصَد[2]**

وهذا التشبيه بارد من الناحية الفنية، فهو أقرب للتقرير منه إلى الخيال والتصوير.

كما نجد معنى الاستعارة في (البيت الخامس عشر) حين يقول: (لقد غيبوا حلما وعلما ورحمة)[3]، حيث شبه الأشياء المجردة والمتمثلة في (الحلم، العلم، الرحمة) بالأشياء المادية التي يمكن دفنها، فاستعار هذه الألفاظ للتعبير عن وصف الرسول - ρ -، ونجد الاستعارة كذلك لصيقة بالبكاء حين يقول في (البيت السابع عشر): (تبكي السموات يومه، وقد بكته الأرض)[4]، وكذا في (البيت الثلاثين) في قوله: (فقيد يبكيه بلاط وغرقد)[5]، فالبكاء يكون للإنسان في الأصل فاستعمله الشاعر للجمادات، من سماء وأرض ونبات، من أجل تعميم مظاهر الحزن على كل الوجود.

5 – ب) الصـــور الحسيـــة:

[1] _ المصدر نفسه: ص54.

[2] _ المصدر نفسه: ص56.

[3] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص55.

[4] _ المصدر نفسه: ص55.

[5] _ المصدر نفسه: ص56 .

غابت الصورة الحسية في القصيدة إلا ما جاء منها عفويّا، كالصورة الدالة على الحركة، وتتجلى في (البيت الرابع عشر): (تهيل عليه الترب أيد وأعين)[1] وفي (البيت السادس عشر): (وراحوا بحزن)[2].

وتأتي الصورة السمعية الدالة على القول في (البيت الواحد والعشرين) حين يقول: (إمام لهم يهديهم، معلم صدق)[3] دلالة على الأعمال التي كان يقوم بها المصطفى - ρ - في تبليغ الرسالة والوسائل المتبعة في ذلك، من تعليم ونصح وإرشاد. ويصرح الشاعر بالقول في (البيت الرابع والأربعين): (أقول ولا يلفى لقولي عائب)[4].

أما الصورة السمعية الأكثر تجليا في القصيدة، فتلك المعبرة عن دلالة الصوت، وأيُّ صوت ؟ إنه صوت البكاء والعويل، وقد عمد الشاعر إلى تصوير مظاهر البكاء في مواضع عدّة[5]: في (البيت السابع): (ظللت أبكي الرسول)، وفي (البيت العاشر): (أطالت وقوفا تذرف العين جهدها)، وفي (البيت السابع عشر):

17 - يُبكُّون من تبكي السماوات يومَه *** ومن قد بكته الأرض فالناس أكمد

وفي (البيت الثامن العشرين): (يبكه جفن المرسلات ويحمد)، وفي (البيت الثلاثين): (فقيد يبكيه بلاط وغرقد)، وفي (البيت الثالث والثلاثين):

33 -فبكّي رســـول الله يا عينُ عبـــرةً *** ولا أعرفنْك الدهر دمـــعك يجمد

وفي (البيت الرابع والثلاثين): (ومالك لا تبكين ذا النعمة)، وفي (البيت الخامس والثلاثين): (فجودي عليه بالدموع وأعولي).

1 _ المصدر نفسه: ص55 .
2 _ المصدر نفسه: ص55.
3 _ المصدر نفسه: ص55.
4 _ المصدر نفسه: ص57.
5 _ المصدر نفسه: ص(54، 55).

ولو قرأنا هذه الأبيات قراءة متمعنة لأنتابنا الإحساس بالثكل ولا لحقت أسماعنا أصداء البكاء، فنشارك مع الشاعر تلك الأحاسيس والمشاعر التي عمّت الوجود، وهذا ما يدل على صدق نية وعاطفة الشاعر لأن ما يخرج من القلب يدخل إلى القلب.

ومنه جاءت الصورة الشعرية في القصيدة حزينة باكية، غطّ مظهر الأسى كل أجزائها فاكتست القصيدة الوقار؛ لأنها ترثي خير الخلق في ثوب حزين، لتعبر في دلالتها عن عظم المرثي، وجلل المصيبة.

6– مــــن جوانـــب التعبيـــر الموسيقـــي:

6 – أ) الـــوزن والقافيـــة:

أنشأ الشاعر قصيدته على البحر الطويل، وهو من البحور الرصينة، ويسميه بعضهم بـــ"الركوب" « لكثرة ما يركبه الشعراء »[1]. وهو يتكون في الأصل من تفعيلتين تتكرران أربع مرات، مرتين في الصدر، ومرتين في العجز على النحو التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

/./.// /./.// /./.// /././/   /./.// /./.// /./.// /././/

فهو يتكون في الأصل من [28] ثمانية وعشرين مقطعا طويلا وقصيرا، موزعة بالتساوي بين الصدر والعجز، بحيث يحتوي كل واحد منهما على عشرة مقاطع طويلة [/.] وأربعة مقاطع قصيرة [/]، وهذا يعني أن البحر الطويل في الأصل يغلب عليه طابع الثقل، لغلبة المقاطع الطويلة على القصيرة، وإذا علمنا أنّ المقاطع الطويلة « تلائم الهدوء والحزن وما إليهما »[2]، فإنه لا يصعب علينا تفسير سبب اختيار الشاعر لهذا البحر، فمع أنه سهل الركوب من قبل الشعراء، لكن ما فيه من كثرة للمقاطع الطويلة تجعله أقدر من غيره على التعبير عمّا تنوء به نفس الشاعر، من ثقل وحزن عميق.

1 _ محمد بن الحسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص46.

2 _ شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص72.

ولم يكتف الشاعر بما يوفره البحر من سيادة المقاطع الطويلة، وإنما تجاوز ذلك إلى تلوين هذه المقاطع نفسها بثقل جديد حين عمد إلى استخدام المقاطع الممدودة القائمة على سكون الاستغراق، ويتجلى ذلك في (البيت الخامس والعشرين): (ذي، حي، دو، دا، ري، لا، قي، مو، دو)، وهذا النوع من السكون « يفيد معنى الدوام »[1]، فالدوام هو الأنسب للتعبير عن مشاعر الحزن، التي كانت تنوء بها نفس الشاعر.

كما أن الشاعر اعتمد على روي "الدال" لينسج عليه قافيته، أمر يستدعي الوقوف من خلال:

✓ صفتي القوة: « جهره وانفجاره »[2] يؤدي ذلك إلى قوة الأداء، وهذا الدوي المصاحب له أثناء النطق به، وهو مصحوب بواو الوصل، دلالة على أن نفس الشاعر مثقلة بحمل أكبر من طاقتها، فجهر بذلك عاليا معلنا عظم المصيبة، مع ما يصحبها من ارتياح عند الجهر بالصوت.

✓ استخدام الشاعر لهذا "الروي"، وكأنه يستحضر معه لفظ المصطفى (أحمد، محمد) في كل بيت، فعبر عن ذلك بجزء من اللفظ وحمّله في الروي "الدال".

ومنه يمكن القول إنّ الشاعر لم يختر بحر القصيدة وقافيتها عن قصد وتدبر، وإنما « التوتر الدافع »[3]، الذي فرضه الموقف دفع الشاعر للقول فجاء البحر والروي معبرين عمّا تجيش به نفسه من مشاعر، ومع هذا فقد ساعده هذا الاختيار في التعبير بصدق عن غرضه.

6 – ب) التصريـــع:

افتتح الشاعر قصيدته بتصريع في قوله:

01 - بطيبـــة رســـم للرسول ومعهـــدٌ *** مـــنيرٌ وقد تعفو الرسوم وتهمـــدُ[4]

[1] _ ينظر: الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص45.

[2] _ محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، د ت، ص155.

[3] _ مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، د ط، 1959، ص294.

[4] _ حسان بن ثابت: الديوان، ص54.

كما فعل ذلك في القصيدتين السابقتين، وهذا دلالة على أن الشاعر يهتم بتجويد المطالع في بناء قصائده، فهو يعي أن المطلع هو غرّة القصيدة، لذا نجده قد أولاه اهتماما زائدا عن بقية الأبيات.

ومن الجوانب التي أسهمت في إيقاع القصيدة الداخلي نجد:

6 – ج) التكـــرار:

وهو من العناصر المناسبة لغرض الرثاء حيث يقول "ابن رشيق": « وأولى ما تكرر فيه الكلمة باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع ... »[1]، ونجد في القصيدة تكرار العديد من الكلمات بلفظها، أو بمشتقاتها، وجاء التكرار في أغلبه لتعداد فضائل النبي - ρ -، أو البكاء عليه في مثل: (رسم/ الرسوم، أسعدت/ تسعد، نفسي/ فنفسي، فبوركت/ بوركت، يبكون/ تبكي/ بكته، يوما رزية/ رزية يوما، النور/ نورهم، مثله/ لا مثله، ذمة /ذمة، تالد/ يتلد، أكرم/ أكرم، فرعا/ الفروع، عودا/ فالعود، أقول/القولي، الخلد/أخلد)[2].

وأردف الشاعر التكرار اللفظي بتكرار آخر معنوي، والمتمثل في تعداد الأماكن التي كان يرتاد عليها المصطفى - ρ - كـــ(طيبة، دار حرمة، ربع، مصلى، مسجد، حجرات، رسم الرسول)[3]، فهذه الأسماء وإن اختلفت في اللفظ فإنها تشترك في الدلالة على مشاركة الشاعر لفقده النبي - ρ - كما فقدته هذه الديار كذلك، وبتواجش هذين النوعين من التكرار، اكتسبت الأبيات طابعها المأساوي.

6 – د) التلوين الإيقاعي (الزحافات والعلل):

---

1 _ ابن رشيق: العمدة، ج2، ص74.

2 _ حسان بن ثابت: الديوان، ص(54- 57)

3 _ المصدر نفسه: ص54.

إن اتّسام البحر الطويل بطابع الهدوء والثقل، حتّم على الشاعر تسريع الإيقاع في بعض الأحيان، لذا نجده قد أدخل عليه زحاف القبض* في العروض والضرب منذ البداية، وشمل كل أبيات القصيدة مما أسهم نسبيا في تسريع الإيقاع حيث أصبحت تفعيلاته كالآتي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فتحولت (مفاعيلن) إلى (مفاعلن) من(//./././.) إلى (//.//.)، أي من مقطع قصير وثلاثة مقاطع طويلة إلى مقطعين لكل منهما في العروض والضرب، وهذا الزحاف قد جرى مجرى العلة، إذ التزمه الشاعر من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت فيها، كما اعتلى معظم التفعيلات في مواضع مختلفة، فنجد وقوعه في التفعيلة الأولى والثالثة والسابعة مع العروض والضرب في البيت الأول (بالكتابة العروضية):

بطيْب/ة رسْمنْ لرْ/رسول/ ومعْهدو   منيرن/ وقدْ تعْف رْ/رسوم / وهْمدو

//./ //././. //./ //.//.   //./ //. /. //. //.//.

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

كما أصاب زحاف القبض التفعيلة الخامسة، ومثالها (البيت 16):

وراحوا/ بحزْننْ ليْ/س فيهمْ/ نبيْيهم   وقدْ وا/هنتْ منْهمْ/ ظهورنْ/ وأعْضدو

//./. //././. //./. //.//.   //./ //. /. //./. //.//.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومنه فإن الشاعر قد أقام قصيدته كبناء معماري متناسق روعيت فيه الأصول الفنية للهندسة، من خلال اختياره للبحر وتحميله التلوينات الإيقاعية المتمثلة في زحاف القبض، الذي أسهم بدوره في بث الحزن والأسى الذي اتسمت به القصيدة، رغم المرونة التي فرضها على الإيقاع من خلال تسريعه.

* القبض: هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة.

وعليه تعدّ القصيدة من خيرة ما رثى به "حسان بن ثابت" النبي - ρ - في تعبيرها عن صدق العاطفة، والأسى العاصف العميق، فهي مفعمة باللّوعة والوحشة وحسّ الافتقاد، والشاعر يهتف فيها بتأوّه ووجد وحسرة، ومع هذا لم تخل مما يشوبها من ضعف وبرودة في بعض معانيها، وانقطاع النفس الشعري دون الغاية المرجوة، ومن ذلك قوله: (منبر الهادي الذي كان يصعد)، وفي (علوه الثرى لا يوسد) وربما كان لهول الفجيعة التي حافت بالشاعر لفقد الرسول، وعظم المصيبة دخلٌ في هذا.

يظهر أثر الإسلام واضحا في بناء القصيدة من خلال تأثره بآيات القرآن، وهذا دأب شعراء هذا العصر من المخضرمين ومن أهم الآيات التي تأثر بها "حسان" والتي أسهمت في بناء قصيدته نذكر قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ قَدْ جَاءَكُمْ بُرْهَانٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ نُوراً مُبِيناً ﴾ (النساء: 174)، وقوله: ﴿ وَاعْلَمُوا أَنَّ فِيكُمْ رَسُولَ اللَّهِ لَوْ يُطِيعُكُمْ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَمْرِ لَعَنِتُّمْ ﴾ (الحجرات: 07)، وقوله: ﴿ لَقَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَحِيمٌ﴾ (التوبة: 128).

كما نجد استعماله للفظة "المرسلات" وهي اسم لسورة من القرآن الكريم، واستحضاره "آلاء" من سورة الرحمان.

والملاحظ في القصيدة وقوف الشاعر في مقدمتها على الأطلال وهي من عادة الجاهليين. وحسبنا في هذا، أنّ القصيدة تعدّ النموذج الحي لشعر المخضرمين في عصر صدر الإسلام، فقد عبّرت بوضوح عن جميع الجوانب الفنية التي اتّسم بها شعر هذه الفترة، في بناء القصيدة الذي سار عليه غالبية شعراء هذا العصر، وخاصة أصحاب الدواوين.

حاول البحث أن يتتبع بالدراسة البناء الفني في شعر المخضرمين، متخذا من "حسان بن ثابت" أنموذجا لتوضيح ذلك، وقد أفضى إلى النتائج التالية:

1. تكشف دراسة البنية في العمل الأدبي عن جماليات النص الشعري من خلال استكناه مواطن الشعرية فيه؛ حيث تحقق البنية شعريتها عن طريق ما تكتسبه من خصوصية داخلية، تتجلى في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية.

2. إنّ ما يهم الأديب في بناء النص الشعري، هو أن يختار الكلمات والعبارات والصور والموسيقى، التي تؤدي دورا مهما في عملية البناء.

3. البناء الفني في الشعر؛ هو مدى مقدرة الشاعر بالتحكم في صياغة أفكاره، وفق ما يمليه عليه شعوره، ومادته اللغوية، مع ما يكتسبه من تجربة شعرية.

4. يُطلق مصطلح الخضرمة على كل من عاش في عصرين مختلفين، ولكن عند تتبع ذلك نجده قد أُطلق على من عاش في الجاهلية والإسلام على المشهور، وكذا من عاش في الدولة الأموية والعباسية، ثمّ يغيب هذا المصطلح، فلا يستعمل إلا عن طريق المجاز.

5. إنّ المفهوم الذي ارتضيناه للشاعر المخضرم: هو ذلك الشاعر الذي عُرف بالشعر في عصر الجاهلية، ثم عاش في صدر الإسلام وقال شعرا فيه، ولا يُشترط بعد هذا أن يكون الإسلام قد أثّر في شعره أو قد أسلم أصلا.

6. انقسم الشعراء المخضرمون، إلى ثلاث فئات تجاه تأثرهم بالإسلام، فالفئة الأولى بُهرت بسحر القرآن، وصُدمت بجزالته فعكفت عليه، وتخلت عن الشعر، ونجد الفئة الثانية قد تفاعلت مع الأحداث، ولم يُسكتها التحول عن قول الشعر، فتأقلمت معه نسبيا فبدا تأثير الإسلام فيها واضحا، تجلى ذلك في قصائدهم، أما الفئة الثالثة فبقت على حالها دون تأثير واضح على نتاجها الشعري، وكأنها لم تدخل الإسلام.

7. بروز المعجم الإسلامي بقوة في قصائد المخضرمين المقولة في الإسلام فقد أصبحت هناك ألفاظ، الوحي والرسالة، والكتاب والجنّة والنّار، والقيامة والمسجد والصلاة، والزكاة والحلال والحرام والكفر والإيمان وغيرها من الألفاظ التي غاصت بها الأشعار، والتي لم يعهدوها من قبل.

8. أرّخ شعر هذه الفترة لعديد الوقائع والغزوات، فلم تغد حادثة أو غزوة إلا سجلها في أشعاره، وذكر تفاصيلها، وبهذا أصبح مرجعا، تستسقى منه مادة هذا العصر.

9. سارت القصيدة في عصر صدر الإسلام على النهج نفسه في بنائها الفني - على الغالب - وإن لاح هناك اختلاف ففي المضامين التي طرقها الشعراء، كما أوضحت ذلك القصيدة "الهمزية" والقصيدة "الدالية" بافتتاحيهما بالأطلال على عادة الجاهليين.

10. تناول الشعراء المخضرمون أغراضا جديدة في الإسلام، كالشعر الديني، والوعظ والإرشاد، وشعر الفتوحات، كما برز فن المناقضات بشدّة بين شعراء مكة من المشركين، وشعراء الدعوة المنافحين عنها، والرافعين لراياتها من شعراء الرسول الكريم - ص -، كما هُذِّبت أغراض المدح، والهجاء والفخر والرثاء وفق تعاليم الإسلام، كما تخلوا عن الغزل المتهتك وذكر الخمر ومجالسها، هذا من قبل الشعراء الذين تأثروا بالإسلام، أما البقية فقد بقوا على نمطهم الجاهلي في طرق مواضيعهم.

11. ظهر صراع داخلي في نفوس الشعراء المخضرمين، بين موروث لا يستطيعون عليه انفصالا، وواقع جديد يفرض عليهم وجوده بمعالجة قضاياه، وبدا ذلك في بناء قصائدهم من خلال شكل القصيدة ومضمونها، فقد حافظ معظم الشعراء على المقدمة الطللية والغزلية، وخاصة أصحاب الدواوين، وهذا ما أوضحته القصيدة "الدالية" في وقفتها الطللية، و"الهمزية" التي جمع فيها الشاعر بين الطلل والغزل، كما ظهر التأثر بالمضمون، من خلال طرق موضوعات الإسلام، من رثاء الشهداء، ومشاركة الأشعار أطوار الدعوة الإسلامية.

12. ثقافة **"حسان"** الإسلامية أمدته بغير قليل من ألفاظ التراث الإسلامي، إذ تأثر بأسلوب القرآن، والحديث النبوي الشريف، فلمّح إلى مضمون بعض الآيات بقليل من ألفاظها حينا، واقتبس معظم ألفاظها حينا آخر، مستعملا كل ذلك لاستغلال إيحاءات تلك الألفاظ وعمقها في بلوغ كنه المعاني، وإثارة جميع الأحاسيس التي قصد إليها، وتجلى ذلك في القصيدة **"الدالية"**، وعلى هذا النمط دأب معظم الشعراء المخضرمين في هذه الفترة.

13. يعدّ جل شعر **"حسان"** الإسلامي مقولا بدافع العقيدة التي غمرت قلبه، وشحذت عزيمته، وأذكت قريحته، فاحتل بذلك الحافز القبلي المرتبة الثانية، بعد أن كانت له السيادة في الجاهلية.

14. إنّ تغير الظروف والأحوال من الجاهلية إلى الإسلام، انعكس ذلك على الشعر، وبدا هذا التحول في طريقة أداء الشعر وفق ما تقتضيه تشاريع الإسلام، وهو ما نعت بالضعف، وهذا طبيعي لأن الشعراء أَلِفوا أسلوبا فنيا وطريقة في النظم زمنا طويلا، بات من الصعب عليهم الخروج عليها بين ليلة وضحاها، فضلا على أن أية ثورة فكرية تأخذ طريقها إلى عالم الفن ونفوس الشعراء إلا بعد حين، أي بعد معايشة التجربة.

15. إنّ قضية الليونة التي بدت في شعر **"حسان"** الإسلامي، لا تعني بأية حال من الأحوال الركاكة والضعف الفني، قدر ما تعني البساطة والوضوح والصدق في اللغة والأسلوب والصورة الفنية، التي كانت نتيجة طبيعية لتوجيهات الإسلام للشعر والشعراء. وتبقى هذه المسألة خاضعة للاجتهاد وزوايا النظر المختلفة.

16. أوضحت القصائد المدروسة تباين في مستوى البناء الشعري لـــ**"حسان"**، من جوانب اللغة، والصورة والإيقاع، وهذا التباين يمسّ أغلبية الشعراء المخضرمين .

17. غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في القصائد الثلاثة، دلالة على قوة الأداء التي يتمتع بها الشاعر في بناء قصائده، مع قوة الإلقاء.

18. غلبة الأفعال المضارعة في معظم مقاطع القصائد، دلالة على حيوية الشاعر أثناء تكوين قصائده، وكأنه يعايش الأحداث التي يتناولها معاينة، وهذا ما يدل كذلك على براعة الشاعر في الوصف.

19. تميزت لغة "حسان" - في الغالب - بالجزالة والقوة، في شعره الجاهلي، مع بعده عن الوحشي والمستكره من الألفاظ،كما تجسد ذلك في القصيدة "اللامية"، في حين نجد السهولة والوضوح وعدم إعمال الفكر عند التعرض لشعره الإسلامي، كما اتضح ذلك في القصيدة "الدالية"، وجاءت "الهمزية" كحلقة وصل بين المستويين.

20. تبدو قوة شعر "حسان" الجاهلي من خلال قوة تصويره للواقع، وهذا ما وضحه خيال الشاعر في بنية الصورة الشعرية، في قصيدته "اللامية"خاصة. كما تظهر قوة شعره الإسلامي في الصدق الفني والعاطفي،كما تجسد ذلك في "الدالية".

تتعلق هذه النتائج التي أوردناها بشعر "حسان"، وتضفي بضلالها عن بقية الشعراء المخضرمين الذين عاصروه.

وأخيرا نحمد الله على إتمام هذا البحث، ونسأله التوفيق والسداد في مستقبل حياتنا العلمية والعملية.

أولاً: الـــكـــتـــب

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

- أ -

1. إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1980.
2. إبراهيم أنيس: - في اللهجات العربية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2، 1952.
   - موسيقى الشعر، دار القلم بيروت، لبنان، ط4، 1972.
3. ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، تح: حفنى شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1383هـ.
4. إحسان النص: حسان بن ثابت حياته وشعره، دار الفكر، ط3، 1405هـ |1985م.
5. أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة، مصر، ط6، 2004.
6. أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة تحليلية بلاغية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د ط، 1999.
7. أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1387هـ/1967م.
8. أحمد بن حجر العسقلاني: - فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار الفيحاء سوريا، دمشق، ط3، 1421هـ/2000.
   - الإصابة في تمييز الصحابة، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1853.
9. أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة سنن العربية، تح: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1963،
10. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1404 هـ |1983م.
11. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، دت.
12. أحمد عثمان أحمد: المعلقات دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2007.
13. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب، القاهرة، ط2، دت.
14. إسماعيل بن حمّاد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح:أحمد عبد الغفور عطّار، دار العرب للملايين، بيروت،لبنان، ط3، 1404هـ/1984م.

- ب -

15. أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ: - البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1418هـ/1998م.

- الحيوان، تح وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1384هـ/1965م.

16. أبو بشر عمروبن عثمان بن قنبر سيبويه: الكتاب، شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2 ،1402هـ/1982م .

17. بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، ساحة رياض الصلح، بيروت، د ط، 2003

18. أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، دار المعارف، د ط، 1963.

19. أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمان الجرجاني: دلائل الإعجاز، اعتنى به علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ |2005م،.

20. بهجت عبد الغفور الحديثي: - القصيدة العربية وشعراؤها المعاصرون في العراق، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، د ط، 2002 |2003.

-نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، دراسة وتحليل، المكتب الجامعي الحديث، د ط، 2008.

- ت -

21. أبو تمام: الديوان، شرح وتعليق، شاهين عطية، الشركة الوطنية للكتاب اللغازية، بيروت، ط1، 1387هـ/1968م.

22. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، طبعة دار الثقافة، المغرب، دط، دت .

- ج -

23. جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوقفية، القاهرة، مصر، د ط، د ت .

24. جمال عبد الملك: مسائل في الإبداع والتطور، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، دت

25. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، دت .

26. جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

- ح -

27. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981

28. حسان بن ثابت الأنصاري: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري: دار صادر، بيروت، د ط، 1386هـ |1966م.

29. حسن عباس: النحو الوافي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دط، دت

30. حسن عباس: قضايا الشعر في صدر الإسلام، دار الشاعر للطباعة، طنطا، د ط، 2004 .

31. حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية، حققه وقدم له: عبد العزيز الدسوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1991.

32. أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: معاني الحروف، تح: عرفان بن سليم العشا حسونة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2005.

33. أبو الحسن مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم شرحه الإمام النووي، ترقيم وترتيب: محمد فؤاد عبد الباقي، دار ابن الهيثم، القاهرة، ، ط1، 2003.

34. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط2، 1408هـ |1987.

- خ -

35. الخليل بن أحمد الفيراهيدي: العين، ترتيب وتح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

36. خليل شرف الدين: الموسوعة الأدبية الميسرة، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د ط، 1987.

- د -

37. داود غطاشة وحسين راضي: قضايا النقد الأدبي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة، عمان، الأردن، ط2، 1991.

38. ديوان جرير: دار صادر، بيروت، دط، دت

- ر -

39. الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د ط، 2006.

40. رضي الدين الاستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

41. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1985.

- ز -

42. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية مكتبة مصر، القاهرة، د ط، د ت.

43. أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، د ط،

1400هـ |1980م .

- س -

44. ساسين عسّاف: الصورة الشعرية ونماذج من إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982،.

45. سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع66، 1978 .

46. سعد بوفلاقة: دراسات في الأدب الجاهلي (النشأة والتطور والفنون والخصائص)، منشورات باجي مختار، عنابة، 2006.

47. سعد سليمان حمودة: لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د ط، 2002.

48. سليمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، تر:ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي، بجده، ط1، 1983.

- ش -

49. الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج ونصوص)، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 1430 هـ |2009م.

50. شوقي ضيف: - العصر الإسلامي، دار المعارف، ط12، د ت

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1960.

- في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، د ت.

- ص -

51. صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، بيروت، ط3، 1388 هـ |1950م .

52. صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، د ط، د ت.

- ط -

53. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

54. طه حسين: في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1352هـ |1933م.

- ع -

55. ابن عبد البرّ يوسف: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تح: علي البجاوي، القاهرة، د ط، 1960.

56. عبد الحليم حفني: الشعراء المخضرمون. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د ط، 1983.

57. عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت،

لبنان، ط3، 1973،

58. عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1984.

59. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ،دط، 1423هـ/2002م.

60. عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000.

61. عبد الغفار هلال: أبنية العربية في ظل التشكيل الصوتي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1399هـ |1979م.

62. عبد القادر بن عمر البغدادي: - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، طبعة بولاق، د ط، 1299هـ.

- خزانة الأدب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 2000 .

63. عبد القادر حامد: معاني المضارع في القرآن الكريم، مجلة مجمع اللغة العربية، مطبعة الكيلاني الصغيرة، القاهرة، 1961،

64. عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1999.

65. عبد القاهر الجرجاني: - دلائل الإعجاز، الأنيس، السلسلة الأدبية، الجزائر، 1991.

- دلائل الإعجاز، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط5، 1372 هـ.

66. عبد الله التطاوي: - أبعاد المؤثر الإسلامي في القصيدة العربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.

- أشكال الصراع في القصيدة العربية في عصر صدر الإسلام، مكتبة الأنجلوالمصرية، د ط، د ت.

- حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1992.

67. عبد الله الطيب المجدوب: المرشد إلى فهد أشعار العرب وصناعتها، بيروت، دار الفكر، ط2، 1970 .

68. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

69. عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1987.

70. عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

71. عبد علي مهنأ: شرح ديوان حسان بن ثابت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1414هـ |1994م .

72. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

73. عروة بن الورد: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1992.

74. عز الدين إسماعيل: - الأسس الجمالية في النقد العربي دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1968 .

- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

75. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: - العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح: محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

- العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1420هـ/2000م .

76. علي مراشده: بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006 .

- ف -

77. أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، بالفجالة، ط1، 1962.

78. أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب، ط3، 1987.

79. أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني، تحقيق وإشراف: لجنة من العلماء، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1404هـ/1983م.

80. أبو الفرج قدامة بن جعفر: - جواهر الألفاظ، دار الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، 1932.

- نقد الشعر، تح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، د ط.

81. فوزي محمد أمين: في شعر صدر الإسلام والعصر الأموي، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، د ط، 2005.

-ك-

82. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، دط، 2000

- م -

83. مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الفكر، بيروت ط2، 1983

84. محمد الأزهر باي: حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والإسلام، مركز النشر الجامعي، تونس،د ط، 2005 .

85. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988.

86. محمد بن علي بن محمد الشوكاني: فتح القدير (الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير) حققه وخرج أحاديثه: سيد إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، د ط، 1427هـ |2007م .

87. محمد حسين عبد الواحد: مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العلمية، الكويت، دط، دت .

88. محمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول، الأصول، دار الفكر للطباعة و النشر،بيروت، لبنان، ط5، 1406هـ |1986م.

89. أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: - الشعر والشعراء، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966،

- المعارف، المكتبة الإسلامية، مصر، ط1، 1934.

90. محمد عبد المنعم خفاجي: - الحياة الأدبية في عصر صدر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، دط، دت .

- القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1441 هـ/1993م .

91. محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2009.

92. محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس للقرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، دط، دت

93. محمد مرتضى بن محمد الحسني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،، ط1، 1428 هـ/2007م

94. محمد مهران رشوان: مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1404هـ |1984م.

95. محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، د ت .

96. محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، د ط، 2005 .

97. مصطفى السيوفي: تاريخ الأدب في صدر الإسلام، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية،القاهرة، مصر،

ط1، 2008.

98. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، د ط، 1959.

99. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، المنصورة، القاهرة، د ط، 1997.

100. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

101. معاذ السّرطاوي: دراسات في الأدب العربي، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

102. المفضل الضبي: المفضليات، شرح وتح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، ط 6، دت.

103. ابن منظور: لسان العرب دار صادر، بيروت، ط3، 2004.

104. موفق الدين بن يعيش النحوي: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، د ط، د ت.

- ن -

105. النابغة الذبياني: الديوان، شرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، دط، 1976.

106. نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط1، 1410هـ |1990م.

107. النبوي عبد الواحد شعلان: الحياة الأدبية في عهد النبوة والخلافة الراشدة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1418هـ |1997م.

108. نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2007.

- هـ -

109. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، الكتابة والشعر تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1401هـ |1981م.

- و -

110. وليد الأعظمي: شاعر الإسلام حسان بن ثابت الأنصاري دراسة أدبية تاريخية، مطبعة المدني، القاهرة، د ط، د ت.

111. وليد عرفات: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار صادر، بيروت، د ط، 1974

112. وهبة الزحيلي: التفسير الوجيز على هامش القرآن الكريم، ومعه أسباب النزول وقواعد الترتيل، دار

الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1416هـ/1995م .

- ي -

113. يحي الجبوري: شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط5، 1998.

114. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، لبنان، بيروت، ط2، 1983.

115. يوسف عيد: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ |1992م.

116. يوسف عيسى: حسان بن ثابت الأنصاري، حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ/1990م.

ثانياً: الرسائـــل الجامعيـــة

- أ -

117. أحمد عقون: البناء الفني في شعر ابن حمديس الصقيلي ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه الدولة في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري قسنطينة، 2000/2001.

- ب -

118. البشير جلول: الصور التحليلية للأفعال دراسة صوتية زمنية في الجزء الثاني من نهج البلاغة للإمام علي رضي الله عنه، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009/2010.

- ح -

119. حميد قبايلي: الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2002 |2003.

- ع -

120. عادل محلو: الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى أنموذجا)، أطروحة دكتوراه دولة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007 |2008 .

- ف -

121. فورار محمد: بنية القصيدة الهذلية في الجاهلية والإسلام، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري قسنطينة، 1426هـ |2006م.

- ي -

122. ياسين صلاح: بلاغة الصورة في ديوان "حصار لمدائح البحر" لمحمود درويش، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2010/2011.

ثالثاً: الدوريـــات

- ص –

123. صالح مفقودة: رأي ابن رشيق القيرواني في بنية القصيدة ومكانته في النقد الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع4، 2003.

124. صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر،مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، 1994،.

- م -

125. مصطفاوي موهوب: الإسلام والشعر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ع1، شعبان 1406هـ |1986م.

- ن -

126. نورمان فردمان: الصورة الفنية، تقديم وتر: جابر عصفور، مجلة الأدب المعاصر، بغداد، ع16، 1976.

- ي -

127. يوسف غيوة: الجمع بين شعر جاهلي وآخر إسلامي في القصيدة الواحدة عند الشعراء المخضرمين، مجلة التواصل، ع4، 1999، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

فهرس الموضوعات

مقدمـــة أ - د

مدخـــل: إضاءة المصطلحات 06

أولاً: البناء الفني 07

1 – مفهوم البنيـــة 07

2 – البناء الفني 14

ثانياً: شعر المخضرمين 17

1- حدّ الخضرمة 18

2 - ماهية الشاعر المخضرم 21

الفصل الأول: القصيدة العربية بين الجاهلية والإسلام 25

أولاً: بنية القصيدة الجاهلية 26

1 – مفهوم القصيدة 26

2 - آراء النقاد العرب القدامى في بنية القصيدة 28

3 – الأنماط الشعرية 30

4 – الهيكل العام للقصيدة الجاهلية المركبة 35

5 – الإيقاع في القصيدة العربية 44

ثانياً: بنية القصيدة في صدر الإسلام 50

1 – من ناحية شكل القصيدة وبنائها 50

2 – من ناحية الأساليب 53

3 – من ناحية الأفكار والمعاني 56

4 – من ناحية الألفاظ والعبارات 58

5 – من ناحية الاقتباس 59

6 – من ناحية الصور والأخيلة 59

7 – من ناحية الأغراض الشعرية 60

8 - من ناحية الصراع بين الموروث والجديد في القصيدة 65

ثالثاً: أثر الإسلام في الشعراء المخضرمين وشعرهم	**68**
1 – موقف القرآن من الشعر	**69**
2 – موقف الحديث من الشعر	**71**
3 - أثر الإسلام في الشعراء	**73**
4 – أثر الإسلام في الشعر	**76**
الفصل الثاني: "حسان بن ثابت" شاعر الجاهلية والإسلام	**81**
أولاً: التعريـــف بالشاعـــر	**82**
1 - الشاعر حسان بن ثابت الأنصاري	**82**
2 - ديوان حسان بن ثابت الأنصاري	**85**
ثانياً: أهم أغراض شعره	**86**
1 - الهجاء والمناقضات	**86**
2 - المدح	**91**
3 – الفخر	**93**
4 – الرثاء	**95**
5 - سائر أغراضه	**96**
ثالثاً: مواقف النقاد من شعره	**100**
الفصل الثالث: قراءة في نماذج من قصائد "حسان بن ثابت"	**105**
توطئة	**106**
أولاً: قراءة في القصيدة اللامية (أسألتَ رسم الدار)	**108**
1 – مناسبة القصيدة	**108**
2 – المعنى العام للقصيدة	**108**
3 – هيكل القصيدة	**111**
4 – من جوانب اللغة ومستوياتها	**112**

5 – من جوانب الصورة الشعرية	124
6 – من جوانب التعبير الموسيقي	130
ثانياً: قراءة في القصيدة الهمزية (عفتْ ذاتُ الأصابع)	136
1 – مناسبة القصيدة	136
2 – المعنى العام للقصيدة	136
3 – هيكل القصيدة	139
4 – من جوانب اللغة ومستوياتها	140
5 – من جوانب الصورة الشعرية	152
6 – من جوانب التعبير الموسيقي	155
ثالثاً: قراءة في القصيدة الدالية (بطيبة رسم للرسول)	161
1 – مناسبة القصيدة	161
2 – المعنى العام للقصيدة	161
3 – هيكل القصيدة	165
4 – من جوانب اللغة ومستوياتها	166
5 – من جوانب الصورة الشعرية	182
6 – من جوانب التعبير الموسيقي	184
خاتمـــة	189
قائمة المصادر والمراجع	194
فهرس الموضوعات	205

ملخّص البحث

يحاول هذا البحث الكشف عن بعض جوانب البناء الفني في شعر المخضرمين، من خلال تتبع قصائد لـ"حسان بن ثابت الأنصاري"، باعتباره أنموذجا يمثل شعراء هذه الفترة المهمة في حياة الشعر العربي، فتمت معالجة القصائد بقراءة لمضامينها، ومحاورة ما جاء فيها، انطلاقا من تحديد بعض الجوانب التي تثري بناءها الفني من:

1. اللغة ومستوياتها، من صوتي وصرفي وتركيبي.
2. الصورة الشعرية، من صورة بيانية وحسية، وما يندرج تحتهما من عناصر.
3. التعبير الموسيقي، من موسيقى خارجية وداخلية، وما يعتريهما من تلوينات إيقاعية.

هذا مع تحديد لهيكل القصيدة، من مطلع، وتخلّص، وموضوع، وخاتمة.

كما لم يغفل البحث عن تقديم صورة واضحة، في جانبه النظري للعلاقات التي تُكَوِّن العنوان، من بنية، بناء فني، وتحديد لشعر المخضرمين، لتكتمل حلقة العنوان عند عرْضنا للشاعر من خلال التعريف به، وبديوانه، وأهم أغراضه الشعرية، مع مناقشة أهم الآراء التي قيلت في شعره.

وعمد البحث إلى تتبع بنية القصيدة العربية بين الجاهلية و الإسلام، وإبراز أهم المميزات والخصائص التي تميزت بها هذه الأخيرة عن الأولى، كما تمّ توضيح أثر الإسلام في الشعراء المخضرمين وشعرهم.

وأفتتحت الدراسة بمقدمة، وضّحت أهم الخطوات المسطّرة في البحث، وخاتمة ضُمِّنت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية : البنية – البناء الفني – حد الخضرمة – الشاعر المخضرم – حسان بن ثابت شاعر الجاهلية والاسلام – قراءة في نماذج من قصائد حسان بن ثابت

Résumé de le recherche

Cette étude essaie de découvrir certains cotes de la rhétorique dans la poésie classique; a partir de la suivie de poèmes de "HASSAN BEN THABET ELANSARI" qui représente le paradigme de poètes de cette période importante dans l histoire de la poésie arabe; les poèmes sont traites par l éclaircissement de leurs contenus, en se basant sur certains dimensions qui enrichissent leurs rhétorique:

1- La langue et ses registres, acoustique, grammatical et structural.
2- La figure poétique, les figures de style et sentimentale, structural.
3- L'expression musical, la musique interne et externe et leurs rimes.

Egalement, cette étude donne une image claire, dans sa dimension théorique de relations qui composent le titre, de structure, la rhétorique, de la poésie de adhérents, et le titre se termine lorsque nous définissions la poète , son recueil, ses objectifs poétiques, et la discussion des opinions qui sont citées dans sa poésie.

Cette étude compare la structure du poème arabe entre la période avant l'islam et après l'islam et éclaire importantes caractéristiques qui caractérisent la première de la deuxième, et éclaire également l'effet di l'islam sur les poètes du cette aire et leurs poésies.

Cette étude est introduite par expressions citent les étapes principales a suivre dans la recherche, et une conclusion contient les résultats obtenus.

تم بحمد الله