المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

# الحرب في شعر الأمراء في القرنين السّادس والسّابع الهجريين

(دراسة أسلوبية)

**War in the Poetry of Princes in the Sixth and Seventh Centuries AH**

**(Stylistic Study)**

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على
درجة دكتوراه الفلسفة في الدراسات الأدبية

إعداد
سهام بنت هلال بن محمد الحيسوني
(٣٦٢٢١٨٨٠٦)

إشراف الأستاذ الدكتور
أحمد بن صالح الطامي
أستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة القصيم

للعام الجامعي ١٤٤٢هـ – ٢٠٢٠م

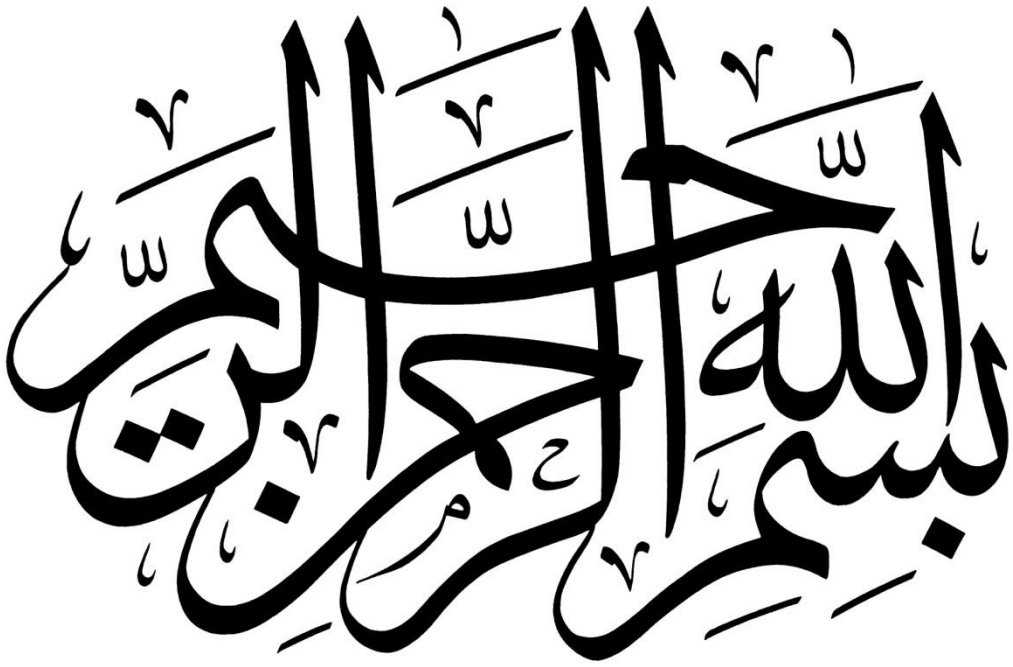
## إقرار

أقر بأنني قد التزمت بقوانين جامعة القصـــيم وأنظمتها واللوائح المتعلقة بإعداد الرســـائل العلمية، وقد قمت شـخصـيًا بإعداد رسـالتي، وذلك بما ينسـجم مع الأمانة العلمية، والمعايير الأخلاقية المتعارف عليها دوليًّا في كتابة الرسـائل العلمية والبحث العلمي. كما أقر بأن رسـالتي هذه غير منقولة أو مسـتلة أو منتحلة من رسائل أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية، ولم يسبق تقديمها للحصول على أي درجة علمية أخرى، وعليه أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك.

الاسم: سهام هلال محمد الحيسوني.

الرقم الجامعي: ٣٦٢٢١٨٨٠٦

التوقيع: .....


بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة القصيم
كلية اللغة العربية والدِّراسات الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

# الحرب في شعر الأمراء في القرنين السّادس والسّابع الهجريين
## (دراسة أسلوبية)
# War in the poetry of princes in the sixth and seventh centuries AH (Stylistic study)

إعداد الطالبة: سهام بنت هلال بن محمد الحيسوني
الرقم الجامعي: (٣٦٢٢١٨٨٠٦)

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات
درجة دكتوراه الفلسفة في الدراسات الأدبية

**لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:**

| أعضاء اللجنة | الاسم | المرتبة العلمية | التخصص | التوقيع |
|---|---|---|---|---|
| المشرف والمقرر | أ.د. أحمد بن صالح الطامي | أستاذ | الأدب الحديث | |
| المناقش الخارجي | أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري | أستاذ | الأدب والنقد | |
| المناقش الداخلي | أ.د. إبراهيم بن علي الدغيري | أستاذ | الأدب والنقد | |

**في يوم الاثنين: ٠٥ /٦/١٤٤٢هـ. الموافق ١٨/٠١/٢٠٢١م**

# الحرب في شعر الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين

## (دراسة أسلوبية)

سهام هلال محمد الحيسوني

## ملخص الرسالة

يدرس هذا البحث موضوع (الحرب في شعر الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين)، ويحاول الكشف عن الخصائص الأسلوبية والجمالية في شعر الدول المتتابعة في تلك الحقبة.

وقد توزعت الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول، اهتم الأول منها بالبنية الإيقاعية، من خلال الإيقاع الخارجي والداخلي، والبحث في المستوى الصوتي، وأثره في أساليب الأمراء.

واشتمل الفصل الثاني على البنية التركيبية، ودراسة المستوى المعجمي من خلال مفردات المعجم، الترادف اللغوي، والتضاد، والمقابلة، والحقول الدلالية، إلى جانب المستوى التركيبي النحوي المتضمن للأساليب الخبرية، والإنشائية، والتقديم والتأخير، والضمائر، كما سعى إلى دراسة المستوى التصويري من ناحية الرمز، والتناصّ، والصورة الشعرية، والمفارقة التصويرية.

أما الفصل الثالث فوقف على أهم الدلالات الشعرية في البنية الدلالية، وتناول الأغراض الشعرية في شعر الحرب عند الأمراء، كالشعر الملحمي، والفخر، والمدح، والرثاء.

وقد خلصت الدراسةُ إلى عدد من النتائج؛ على رأسها: أهمية دراسة أدب الدول المتتابعة، واستقراء نصوصه، وتحليلها بالمناهج النقدية الحديثة قبل إطلاق الأحكام، وعلى كل أمة أن تسعى لدراسة أدبها بكامل عصوره من غير التحيز لعصر دون آخر.

# فهرس المحتويات


إقرار ..... ب

فهرس المحتويات ..... و

**المقدمة ..... ١**

**التمهيد ..... ٩**

**الفصل الأول: (البنية الإيقاعية) ..... ٢٣**

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي ..... ٣٠

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي ..... ٨٠

**الفصل الثاني: (البنية التركيبية) ..... ١٤٦**

المبحث الأول: المعجم الشعري ..... ١٤٨

المبحث الثاني: الأساليب ..... ١٩٩

المبحث الثالث: الصورة الشعرية وتشكلاتها ..... ٣٠٥

المبحث الرابع: المفارقة التصويرية ..... ٣٢٨

**الفصل الثالث: البنية الدلالية ..... ٣٩٤**

المبحث الأوّل: الشعر الملحمي ..... ٣٤٨

المبحث الثاني: الفخر ..... ٣٨٣

المبحث الثالث: المدح ..... ٤٠٦

المبحث الرابع: الرثاء ..... ٤٣٣

الخاتمة ..... ٤٦٣

**قائمة المصادر والمراجع ..... ٤٦٧**

**الملحق ..... ٤٨٧**

# المقدمة

## وتشتمل على ما يلي:

- سبب اختيار هذا الموضوع، وأهميته.
- القواسم المشتركة بين الأمراء المحددين في الدراسة.
- أهم الدراسات السابقة حول شعر الأمراء كل على حِدة، وشعر الحرب.
- صعوبات البحث.
- تساؤلات البحث.
- خطة البحث.
- شكر وتقدير.

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة والتسليم على خير الخلق أجمعين (محمد)، وآله وأصحابه الطيبين الطاهرين. وبعد:

فقد عامَل بعض الباحثين والدارسين شعرَ الدول المتتابعة وأدباءَه بشيءٍ من الفتور والإهمال، وربما أُهمل تدريسه في كثير من الجامعات؛ إذ لم أدرسه في مرحلة الدراسة الجامعية، مما رسّخ في ذهني الغموض والإشكال نحو هذه الحقبة التاريخية، خاصة ما يدور حولها من اتهامات وأحكام تعسفية.

ومن هنا تبرز أهمية هذه الدراسة، من خلال الحرص على إحياء التراث الأدبي لعصر من العصور قد ظُلم مقارنةً بباقي العصور كالجاهلي، والأموي، والعباسي؛ الأول والثاني، وحتى العصر الحديث، وما هؤلاء الأمراء إلا مثال لتلك الذخائر المنسية، والكنوز المطمورة، وإن كانت هناك دراسات لشعرهم معدودة؛ إلا أنها لا تُقارَن أبدًا بأهمية دواوينهم، وكثافتها؛ إذ سعى كثير من الباحثين إلى تسليط الضوء على البارزين من الشعراء في بقية العصور، وعليه وجدت لزامًا عليَّ كباحثة أن أرتادَ هذه المناطقَ الوعرة المجهولة؛ لأستكشف ملامحها، وأبرز مكوناتها، في محاولة لفكِّ طلاسمِ تلك المرحلة المبهمةِ الغامضة، التي توسطت حقبتين: القديم والحديث. ولذا، رأيتُ أن التصدي لشعر الحرب عند أمراء تلك الحقبة سيكون له بالغ الأثر في الكشف عن جوانب شعرية مضيئة تستحق الدراسة والبحث.

**ويمكن تحديد أسباب اختيار الموضوع في النقاط التالية:**

- تطلعي الطموح إلى محاولة كشف الرؤى الجمالية والسمات الأسلوبية، وتطبيق المناهج الحديثة في شعر الأمراء في تلك الحقبة الزمنية.
- إن فئة الأمراء الشعراء المحددين بالدراسة لم تُجمع في دراسة علمية واحدة –على حد علمي– كما أن شعرهم لم يُدرس بشكل كافٍ، برغم أن النتاج الشعري للأمراء الأربعة ثري وخصب، فقد بلغ عدد صفحات ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد مائة وخمسًا وتسعين صفحة، وديوان الأمير ابن المقرب العيوني سبعمائة وثلاث صفحات، وديوان الأمير أبي الفوارس (حيص بيص) جاء في ثلاثة أجزاء؛ الجزء الأول في ثلاثمائة

وثلاث وتسعين صفحة، والجزء الثاني في أربعمائة وستَّ عشرةَ صفحة، والجزء الثالث في أربعمائة واثنتين وسبعين صفحة؛ فيكون مجموعُ عددِ صفحات الديوان كاملًا ألفًا ومائتين وإحدى وثمانين صفحة. والأمير أسامة بن منقذ، عدد صفحات ديوانه أربعمائة وست عشرة صفحة. وقد شكلت موضوعة (ثيمة) الحرب العنصر الرئيس لشعرهم، سواء كانت حروبًا داخلية أو خارجية.

- تحتل الحرب مكانةً عالية عند العرب، مما دفعني لدراسة شعر الحرب خاصة، وأنها ما زالت مَعينًا عذبًا للشعراء، يستقون منه موضوعاتهم.
- هناك كثير من العناصر المشتركة عند الموازنة بين الشعراء الأمراء المحددين بالدراسة دفعتني لاختيارهم، منها:

١- الإمارة.

٢- الشجاعة والفروسية.

٣- العصر، وهو القرنان السادس والسابع الهجريان، عصر صراعات الدويلات، والحروب الصليبية، وهجوم التتار والمغول على الخلافة الإسلامية.

٤- شهادة العصر، حيث تعد دواوينهم من أهم المصادر للتاريخ السياسي لدولهم، خصوصًا الأمير ابن المقرب العيوني، الذي يكاد يكون شاهد عصره الوحيد على تاريخ الدولة العيونية القائمة في منطقة البحرين.

وعلى الصعيد الموضوعي والفني، لاحظت قواسم مشتركة بين الشعراء عزّزت من غرض الموازنة بينهم، تمثلت في التالي:

- كثرة القصائد الخاصة بالحرب، والألفاظ الدالة على الحرب، والأسلحة، وأدواتها. وتدل قصائد الحرب في شعرهم على واقع الحياة السياسية، التي عاشها العرب والمسلمون في القرنين السادس والسابع الهجريين؛ وحياة مليئة بالحروب والصراعات السياسية، وعصر انقسام الدولة الإسلامية العباسية إلى دُويلات.

- تأثر لغتهم بالقرآن الكريم، والمصطلحات الإسلامية، كالجهاد، والخلافة، ونصرة الدين، والفتح.
- هناك حروب خاصة لكل أمير، فأبو الربيع بن سليمان الموحد عبَّر في شعره عن حروبه مع ابن غانية، بينما ركز أسامة بن منقذ على الحملات الصليبية، والحرب مع البيزنطيين، وتصدَّى ابن المقرب العيوني في شعره لفتنة القرامطة، وثورة الزنج، واحتلت المناوشات بين حكام السلاجقة والخلفاء العباسيين والأتراك حيزًا كبيرًا في دواوين أبي الفوارس شهاب الدين (حيص بيص) الثلاثة.
- تميزت معظم مقدمات قصائدهم بذكر الغارات والحروب، والتغني بالسيوف، والرماح، وأدوات الحرب.
- غلب على شعرهم غرضَا الفخر والمديح، ويُلاحظ أن قصائد المدح للممدوحين تكون زاخرة بالأبيات الخاصة بالفخر، والاعتداد بأنفسهم أمام ممدوحيهم، جامعين بين المديح للممدوح والفخر بالنفس.

وقد تشكلت مدونة الدراسة في شعر الحرب عند الأمراء في القرنين السّادس والسّابع الهجريين من (٥٧٥) قصيدة، و(١٣٦٧٤) بيتًا.

ولعل من المناسب أن أشير إلى الدراسات والمقالات، التي اهتمت بشعر الأمراء المحددين بالدراسة، كل على حِدة، وهي كالتالي:

- مقال نُشر بعنوان: **أسامة بن منقذ وشعره**، للأستاذ أحمد أحمد بدوي، في مجلة الرسالة، العدد (٨٨٥)، وتضمن المقال صفحتين مختصرتين عن حياة أسامة بن منقذ وتنقلاته، ولم يذكر فيها الكاتب إلا ثمانية أبيات فقط من قصيدة أرسلها أسامة إلى معين الدين يعاتبه فيها.
- رسالة ماجستير بعنوان: **شعر أسامة بن منقذ: دراسة أسلوبية**، إعداد: أمجد ضيف الله حمد الصانع، صادرة من جامعة مؤتة في الأردن، تتناول هذه الدراسة شعر أسامة بن منقذ تناولًا ينطلق من البنية اللغوية للنصوص من وجهة نظر أسلوبية، دون الاهتمام

بالمضامين الحربية الواردة في شعر أسامة، على الرغم من وضوح أثر الحرب وأدواتها في لغته؛ كونه شاعرًا ومحاربًا في الوقت نفسه.

- رسالة دكتوراه بعنوان: **الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي**، تأليف عباس جراري، الصادرة من كلية الآداب، جامعة القاهرة، ويقع البحث في أربعة أبواب، لم يتعرض أيٌّ منها لشعرِ الحربِ؛ بل كان تركيزه منصبًّا على التاريخ السياسي للموحدين، وبعض موضوعات شعره، كالغزل والوصف والزهد، مستبعدًا أهم جوانب الخصائص الفنية لشعره، كالصورة الأدبية، وتأثير الإيقاع في شعره.
- رسالة ماجستير بعنوان: **البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد**، تأليف الود الود، الصادرة من الجامعة الجزائرية الحاج لخضر، وتتعلق الدراسة بالجانب الموسيقي فقط في شعر أبي الربيع، وهي وإن كانت مفيدة لكونها وطيدة الصلة بالفصل الأول لهذه الدراسة؛ إلا أنها تعتبر دراسة جزئية، ومقتصرة على الإيقاع فقط.
- رسالة دكتوراه بعنوان: **علي بن المقرب العيوني: حياته وشعره**، إعداد: علي بن عبدالعزيز خضيري، الصادرة من جامعة الإمام محمد بن سعود، ١٩٩٩م. ولا تخلو هذه الدراسة من فائدة عظيمة؛ خاصة فيما يخص حياة الشاعر، وظروف عصره، ومكانته بين الشعراء، إلا أنها أهملت بعض الجوانب المهمة في سمات شعره، كالفنون البديعية، والإيقاع الخارجي والداخلي لشعره.
- مقالة بعنوان: **حيص بيص حامل لواء التجديد في شعر القرن السادس الهجري: قراءة جديدة**، عبدالوهاب رجب هاشم، من أبحاث مؤتمر التراث العربي، في جامعة القاهرة بمصر، عام ٢٠١٥م.

أما بخصوص شعر الحرب فيتضح أن هناك ميلاً واضحًا لشعر الحرب في العصر الجاهلي، والأموي، والعباسي، من خلال المراجع التالية:

- **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، تأليف علي الجندي، الصادر من جامعة القاهرة، دار الفكر العربي، مصر.

- **صورة الحرب في الشعر الجاهلي: المفضّليات أنموذجًا**، إعداد: ثامر إبراهيم محمد المصاروة.
- رسالة ماجستير بعنوان: **الحرب وأدواتها في شعر شعراء المعلَّقات**، إعداد: محمد مرعي حسين الهدروسي، الصادرة من جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٧م.
- **شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري**، للدكتور نوري حمود القيسي، والكتاب من مطبوعات عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، لعام ١٩٨٦م.
- **شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة**، للمؤلف زكي المحاسني، الصادر من دار المعارف بمصر، عام ١٩٧٠م.
- **نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، دراسة وتحليل**، لعمر عبدالرحمن الساريسي، صادر من دار المنارة، بجدة، عام ١٩٨٥م. وقد استفدت من هذا الكتاب فعليًّا في الدراسة.

ومن الصعوبات التي واجهت هذه الدراسة عدم القدرة على الاستفادة من الكتاب، الذي لم أجد غيره يختص بشعر الأمير حيص بيص، وذلك أني شددت الرحالَ إلى مكتبة الملك فهد الوطنية بالرياض؛ لكن لم يُسمح لي بالتصوير منه، أو استعارته؛ لأنه ضمن فئة المجموعات الخاصة التابعة للإيداع النظامي، وغير متاحة للمستفيدين.

ويركز البحث على مشكلة الكشف عن جوانب شعرية مضيئة تستحق الدراسة والبحث في القرنين السادس والسابع، من خلال التركيز على فئة بارزة اجتماعيًّا وسياسيًّا وأدبيًّا، وهي فئة الشعراء الأمراء في هذين القرنين، ويحاول البحث الإجابة عن عدة تساؤلات، من أهمها:

- هل يستحق شعر الدول المتتابعة الخاص بالقرنين السادس والسابع الهجريين الدراسة والتحليل؟
- تسليط الضوء على شعرية الحرب في شعر الشعراء الأمراء، وما أبرز السمات والظواهر الأسلوبية الجمالية التي تميزت بها المدونة النصية؟
- ما أثر الحرب في تشكيل شعر الأمراء؟

- ما أهم الخصائص التركيبية وأساليب التعبير لشعر الحرب عند الأمراء؟
- الوقوف على الصور الشعرية التي اعتمدها الأمراء في شعر الحرب، وكيفية مساهمتها في رسم مشاعرهم، وتجلية أحاسيسهم.
- ما الحقول الدلالية المهيمنة في شعر الحرب، والمعجم المرتبط بها؟
- ما أهم السمات البارزة في البنية الدلالية، والإيقاع الداخلي والخارجي لشعر الحرب عند الأمراء الأربعة؟

واقتضت طبيعة الدراسة أن يكون البحث في ثلاثة فصول، سُبقت بتمهيد، ولُحقت بخاتمة، وثبت للمراجع والمصادر، يليه ملحق خاص بالبحور الشعرية التي نظم عليها الأمراء في شعر الحرب، وما يتخللها من زحافات وعلل.

أما **التمهيد** فقد خصصته للكشف عن حالة شعر الحرب في القرنين السادس والسابع الهجريين، وترجمة موجزة خاصة بالشعراء الأمراء المعنيين بالدراسة، كما تطرقت لمفهوم الأسلوبية، وأبرز اتجاهاتها، وروادها، وأهم آليات المنهج الأسلوبي ومبادئه، مثل الاختيار، والانزياح.

وكان **الفصل الأول** في دراسة **(البنية الإيقاعية)** في المدونة النصية؛ بُغيةَ تتبع المستوى الصوتي (أول مستوى من مستويات التحليل الأسلوبي)، ويشتمل على مبحثين: الإيقاع الخارجي المرتبط بالوزن والقافية، والإيقاع الداخلي المتضمن: التقفية، والتصريع، والتسميط، والتدوير، والتكرار، والتوازي، والتصدير، والتقسيم، والجناس.

أما **الفصل الثاني** فقد جلى عن الملامح الأسلوبية في **(البنية التركيبية)**، وتندرج تحته أربعة مباحث؛ وهي:

١- المبحث الأول: المعجم الشعري، ويتكون من: الترادف اللغوي، التضاد، المقابلة، والحقول الدلالية؛ إذ تناول هذا المبحث المستوى المعجمي في البنية التركيبية للمدونة النصية.

٢- المبحث الثاني: الأساليب: الجمل الخبرية، الجمل الإنشائية الطلبية (الأمر، النداء، الاستفهام، النهي)، التقديم والتأخير، الضمائر، التناص، الرمز. وقد اعتمدت في هذا المبحث على دراسة المستوى التركيبي النحوي في شعر الحرب عند الأمراء.

٣- المبحث الثالث: الصورة الشعرية وتشكلاتها.

٤- المبحث الرابع: المفارقة التصويرية.

ويأتي المبحث الثالث والرابع ليكشف عن المستوى التصويري في النصوص الشعرية.

وجاء **الفصل الثالث** في الحديث عن (**البنية الدلالية**)، وتناول أهم الدلالات، والأغراض الشعرية في شعر الحرب عند الأمراء، كالشعر الملحمي، والفخر، والمدح، والرثاء.

وقد أعقبت البحث بخاتمة ذكرتُ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وقائمة تبين مصادر الدراسة، ومراجعها، ويليها فهرس الموضوعات.

وبعدُ، أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور أحمد بن صالح الطامي، الذي أمدّني بالكثير من التوجيهات والمساعدة، فكان له الفضل العظيم في تقديم هذه المادة.

وإلى كل من مدَّ لي يد العون أثناء عملي لإعداد هذا البحث، فلهم مني كل الشكر والتقدير، وعظيم الامتنان والعرفان.

وفي الختام، هذا جهد المقل أضعه بتواضع الدارس بين يدي كل مَن يتفضل بقراءته، فإنْ شابه خطأٌ فهو من خصائص النفس البشرية، ولوازمها الأدبية، فلا تزعم لنفسها الكمال، وإن صاحب خطواته الصواب، فذلك غاية ما آمله، راجيةً من المولى -عز وجل- السداد والرشاد، وبلوغ القصد والمراد، وبالله التوفيق.

# التمهيد

## ويشتمل على ما يلي:

أولًا: حالة شعر الحرب في القرنين السادس والسابع الهجريين.

ثانيًا: ترجمة موجزة للأمراء المحددين في الدراسة.

ثالثًا: مفهوم الأسلوبية وأبرز اتجاهاتها ومبادئها.

# التمهيد

## أولًا: حالة شعر الحرب في القرنين السادس والسابع الهجريين:

يُعدّ الأدب في القرنين السادس والسابع الهجريّين امتدادًا لعصور الأدب العربي، ولذلك لابد من إعطاء كل عصر حقه من البحث والدراسة.

وحقيقة، كان الأَولى بالباحثين الغيارَى على تراث الأمة أن يُولوا دراستهم عنايةً تليق بأدب القرن السادس والسابع الهجريين، ويقفوا مشخّصين الأسباب التي حالت دون دراسته الدراسة التي يستحقها بدلًا من ترداد صورة نمطية تصمه بالتأخر(١).

حتى وإن اتُّهِم شعر الدول المتتابعة بالصنعة، إلا أنها "لم تستبد بالشعر عامة، وإن كان لها على بعض الشعراء سلطان، غير أننا لم نجد في شعرهم مرذولًا من القول، أو ساقطًا من التعبير، إنما تدل على نباهة الشاعر، وبلاغته، حتى إن العماد الأصبهاني -أحد أعلام الكاتبين في المفازة- حين أراد أن يثني على أحد الشعراء، قال: وأعطَى صنعة التجنيس حقها"(٢).

ولأن شعر الحرب في الأدب العربي من أقوى ما نظم الشعراء، وأبقى على ترادف الأحقاب؛ لأنه يتصل بالأمة، فيضم مجد ماضيها إلى عزة حاضرها، وهو وحده سِجِلُّ فخرها، وعنوان بأسها، وأناشيد بطولتها(٣)؛ ولأجل ذلك كان هذا البحث، إضافة إلى هدف البحث المنشود وهو الحرص، والاهتمام بدراسة الأدب الوسيط من خلال شعر الحرب المهيمن في ذلك الزمن، وتتبع أساليب شعرائه بشكل مكثف، حتى يكون موازيًّا لأهمية الأدب القديم والحديث على السواء.

رصد الشعر أحداث القرنين السادس والسابع الهجريين، فكان ترجمانًا لكل ما دار فيهما من أحداث. ولعل الأهمية الكبرى للشعر كانت في الجهاد، فقد سجل انتصارات المسلمين على الصليبيين، وقام بدور تحريضي كبير لا يقل عن دور الإعلام، فكان خير ناطق رسمي وشعبي في

---

(١) يُنظر: حالة الشعر في القرن السادس الهجري، نوري شاكر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، مج٢، ع٢١، ١٩٧٧م، ص٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص٤٦.

(٣) يُنظر: شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، زكي المحاسني، دار المعارف، مصر، ط، ١٩٦١م، ص٦.

آن. ولذا، فليس غريبًا أن ينال الشـــعر في هذه الفترة حظوة الســـلاطين، والملوك، والوزراء، والأمراء، والقادة[١].

وقد قال شكري نوري عن حالة الشعر في القرن السادس الهجري: "وبلغ التطور والتجديد في النصف الثاني من القرن السادس حدًّا جعله يُباهي على قرون خلت. فسمت منزلة الشعراء، وأغدقت الأموال على المجيدين، وكثر التنافس بينهم على تجويده، حتى أصـــبح تاريخًا للقرن، ومِرآةً للحياة. فتغنَّى الشعراءُ بالملاحم البطولية وهم يؤجّجون الحماسة، ويوقدون جذوة النضال في قلوب المخلصـــين من الحاكمين العرب، الذين اهتموا كثيرًا باللغة العربية وآدابها، حتى كان منهم الشـــعراء الذين يترنمون بجيد الشـــعر، وجميله. ولعب الشـــاعر –وهو يشـــارك في الحياة الســـياســـية، والحياة الاجتماعية– دورًا مهمًا في ترجمة أحداث العصـــر"[٢]. وعليه تســـعى هذه الدراســـة للكشـــف عن الجوانب الشـــعرية المضـــيئة في الخطاب الشـــعري لدى الأمراء، وتؤكد استحقاق شعر الدول المتتابعة الدراسة والبحث أبان القرنين السادس والسابع الهجريين.

**ثانيًا: ترجمة موجزة للأمراء المحددين بالدراسة:**

ظهر في القرنين الســـادس والســـابع الهجريين فئة من الشـــعراء تجمع بينهم عدة سمات، وهم الشـــعراء الأمراء، وقد ظهر تأثرُهم بالحرب في تجربتهم الشـــعرية، ونتاج أدبهم ودواوينهم، فالحرب تؤثر في الإنسان العادي من عامة الشعب، فكيف بالأمير الشاعر؟! من هؤلاء مَن أخذ الإمارة بيده وشعره، ومنهم من ورثها عن أسرته. وقد اختلفت أماكنهم؛ ففي القرن السادس ظهر بطل الحروب الصـــليبية، وقال عنه الإمام الذهبي: الأمير الكبير، العلامة، فارس الشـــام، أحد أبطال الإسلام[٣]، هو الأمير **أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ**[٤]، الملقب بـ(مؤيّد الدولة)، ولد سنة ٤٨٨هـــ، في أسرة توارثت إمارة شيزر، وهي مدينة في الشمال الغربي لحماة،

(١) يُنظر: السمات الفنية للشعر الشامي في القرنين السادس والسابع الهجريين، بسام قطوس، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج١٤، ع٢، سوريا، ١٩٩٢م، ص١٣٨.

(٢) حالة الشعر في القرن السادس الهجري، نوري شكري، ص٤١.

(٣) ينظر: سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، تحقيق الشيخ الأرناؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، ط٣، بيروت، ١٩٨٥م، ج٢١، ص١٦٥.

(٤) ينظر: **ديوان أسامة بن منقذ**، حققه وقدم له: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.

وتنهض فيها قلعة شامخة حصينة، وكانت لهذه القلعة قيمتها في عصر الحروب الصليبية؛ لمركزها الحربي الحصين، فكانت مطمح الطامعين من أمراء المسلمين والصليبيين. وُلد أسامة لأبٍ صالح، يقضي وقته بين تلاوة القرآن والصيد في النهار، ونسخ كتاب الله في الليل، وقد تركه والده منذ صغره يقتحم الأخطار، ولا يحول بينه وبين مصارعة الأسود بشيزر، وقتل ما يصرعه منها، وهكذا شبَّ جريئًا لا يهاب. إلى جانب هذه النشأة التي تُعد للحرب والنضال، تلقى أسامة الثقافة التي كان يتلقاها الأمراءُ في ذلك العصر؛ فدرس الحديث، والفقه، والأدب، والنحو، واللغة، وحفظ الكثير من الشعر. كان أسامة أثيرًا لدى عمه أبي العساكر سلطان حاكم شيزر، ولما لم يكن له عقب، اتخذ أسامة ابنًا له، وكان يرى فيه الأمير المستقبل لشيزر، ووارث الملك من بعده، فكان يكلفه من الأمور ما يتطلب شجاعة وجرأة، واشترك أسامة في المعارك التي دارت بين أسرته والصليبيين؛ دفاعًا عن مدينتهم (شيزر)، وعاش أسامة في تلك المدينة بين حب والده وعطف عمه، غير أن هذا لم يلبث بعد أنْ رُزق أولادًا في آخر أمره، حتى دبّ الوهن والفتور إلى العلاقة التي تربطه بأسامة، وبدلًا من حبه وعطفه عليه، أخذ الحسد والحقد يأخذان مكانهما من قلبه؛ خوفًا على أولاده من مكانة أسامة، وحذرًا أن يؤول الملك إليه دونهم، فمضَى أسامة إلى الموصل لدى عماد الدين زنكي، الذي صار أكبر أبطال الحروب الصليبية في وقته، وأول خطر حقيقي داهم الصليبيين، فانتظم أسامة في جنده، وحارب تحت قيادته في عدة معارك، ولكنه لم ينسَ وطنَه الأول (شيزر) عندما هاجمه الفرنج والروم سنة ٥٣٣هـ فقد مضى إليه، وأبلى بلاء حسنًا في الدفاع عنه.

مضى أسامة يوم أخرج من شيزر إلى دمشق، واتصل بحاكمها؛ معين الدين أُنُر، واعتمد هذا الحاكم على أسامة في تصريف الشؤون السياسية، وقد نجح أسامة في ذلك نجاحًا رفع مكانته في دمشق، واستطاع في تلك الحقبة أن يتصل بالفرنج عن قرب، وأن يعرف الكثير من عاداتهم وأخلاقهم؛ ولكن المقام لم يصفُ لأسامة بدمشق، ويظهر من تلك القصيدة التي أرسلها إلى معين الدين أُنُر يعاتبه فيها، وأن السر في نبو المقام بأسامة يعود إلى وشايات حَمَلها الساعون إلى معين الدين، فصدّقها، فانحرف قلبه عنه.

ترك أسامة دمشق وسافر إلى القاهرة سنة ٥٣٩هـ في عهد الخليفة الحافظ لدين الله، وكانت معه والدته، وزوجه، وأخوه محمد، فأكرمه الخليفة أيما إكرام.

عاد أسامة إلى دمشق سنة ٥٤٩هـ، ومضت عشيرته لتلحق به؛ ولكن السفينة التي كانت تحملهم أصابها عطبٌ عند عكا، والتي كانت في يد الصليبيين، فنهب الفرنج ما معهم من المتاع، وفقدوا كل ما حملوه معهم من مصر.

وقد وَجدت الأحداث الكبرى التي مرت بأسامة صداها في شعره، وصوَّر آثارها في نفسه تصويرًا قويًّا، وظفر شعره منذ حياته بعناية الأدباء، وتقديرهم، وكان ديوانه مما أحب القائد صلاح الدين الأيوبي صحبته وقراءته، وترديد النظر فيه بين الحين والحين؛ حتى لقد دفع ذلك بعض الشعراء إلى معارضته فيما كان صلاح الدين يعجب به من قصائده.

قد قال عنه ياقوت الحموي "كان في بني منقذ جماعة أمراء شعراء؛ لكن أسامة أشعرهم وأشهرهم، وأسامة كاسمه في قوة نثره ونظمه، يلوح من كلامه أمارة الإمارة، ويؤسس بيت قريضه عمارة العبارة، حلو المجالسة، حالي المساجلة، ندى الندى بماء الفكاهة، عالي النجم في سماء النباهة"(١). وكان أسامة إلى جانب شعره ناقدًا، وكاتبًا، ومؤرخًا "فله كتب شعر كالديوان، ونقد ككتاب البديع، وسير كالاعتبار، والمنازل، والديار، وتاريخ كتاريخ القلاع والحصون، والتاريخ البدري، وموسوعية كلباب الآداب، وقصص كأخبار النساء، وأخلاق ودين كمختصر مناقب أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، ومختصر أمير المؤمنين عمر بن عبدالعزيز، وعلم نفس ككتاب النوم والأحلام"(٢). توفي أسامة بن منقذ في دمشق سنة ٥٨٤هـ بعد أن أربى على التسعين، ودفن في سفح جبل قاسيون.

وتحت ظل الدولة السلجوقية في بغداد نشأ الشاعر الأمير **شهاب الدين أبو الفوارس، سعد بن محمد بن سعد بن الصّيفي التميمي البغدادي**(٣)، المعروف بـ(حيص بيص)؛ وذلك

(١) معجم الأدباء، ياقوت شهاب الدين بن عبدالله الحموي الرومي البغدادي، تحقيق: إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٩٥م، ج٢، ص٣٠٣.

(٢) شعر أسامة بن منقذ، أمجد ضيف الله حمد الصانع، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك- الأردن، ٢٠٠١م، ص٢٨.

(٣) ينظر: **ديوان الأمير شهاب الدين أبي الفوارس** سعد بن محمد بن محمد بن سعد بن الصيفي التميمي البغدادي، المعروف بـ(حيص بيص)، حققه وضبط كلماته: مكي السيد جاسم، وشاكر هادي شكر، الديوان ثلاثة أجزاء، من منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، د.ط، ١٩٧٥م.

لأنه رأى الناس يومًا في حركة مزعجة، وأمرٍ شـديد، فقال: "ما للناس في حيص بيص؟"، فبقي عليه هذا اللقب، ومعنى هاتين الكلمتين: الشِّدة والاختلاط.

أجمع مترجمو الشـــاعر على أنه كان يتزيا بزيِّ عرب البادية، ويتكلم باللهجة البدوية الفصيحة، ويتقلد السيف أنَّ ذهب. ويكثر الفخر بنسبته إلى أكثم بن صيفي المجاشعي الدارمي التميمي -حكيم العرب المشهور- والمتصفّح لديوانه يجد مصداق ذلك في شعره، الذي يبدو وكأنه نظم في العهد الجاهلي. ومما اصطنعه أبو الفوارس لنفسه إظهارًا لشخصيته العربية، وتمثيلًا لها في ذلك العصر -عصر الإقطاع والألقاب- حرصه على أن يكون له إقطاع كما للآخرين، وأن يلقب -رســـميًّا - بالأمير، فذهب إلى مرو، حيث يقيم سلطان السلاطين سنجر بن ملكشاه، ومدحه بواحدة من قصائده الطّنانة، فاستخرج منه مرسومًا بتأميره.

ولد الأمير أبو الفوارس؛ حيص بيص، في بغداد سنة ٤٩٢هـ، وطلب العلم وهو ابن ثلاث عشرة سنة، وقد درس الأدب في المدرسة النظامية، وحضر مجالس الفقهاء، وهو موصوف بغزارة العلم، وتعدد جوانب الفضل، قال فيه العماد الأصبهاني: "أفضل الشعراء، الأمير الهمام... ذو الجزالة، والبسالة، والأصالة، جزل الشعر فحله، قد علا محله، وغلا فضله، وأطاعه وعر الكلام، وسهله"(١). مات أبو الفوارس شهاب الدين حيص بيص سنة ٥٧٤هـ، ولم يترك عقبًا(٢).

وفي نهاية القرن الســادس وبداية الســابع، وفي أقصـــى المغرب العربي، ظهر أميرٌ من دولة الموحّدين، **هو أبو الربيع سليمان الموحد**(٣)، وهو أمير وابنُ أمير، وحفيد خليفة عظيم، ولد في حدود سنة ٥٥٢هـ في بجاية، وقد تربَّى تربية علمية، وتلقى ثقافته عن خيرة العلماء المربين، فهو من بيت الرياســـة والملك، وتمكن من الثقافة الدينية والأدبية، فلم يكن في أمراء الموحدين له مثيلٌ. وإلى جانب هذا، فإنه زاول التأليف، فاختصـر الأغاني وهذبه، وكان يشـير على العلماء

(١) خريدة القصر وجريدة العصر -القسم العراقي- عماد الدين الأصبهاني، تحقيق: محمد بهجة الأثري، جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط، ١٩٥٥م، ج١، ص٢٠٢.

(٢) ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ط، ١٩٧٨م، ج٦، ص١١٨. وينظر: البداية والنهاية، أبو الفداء الحافظ ابن كثير، مكتبة المعارف، بيروت، ط، ١٩٩٢م، ج١٢، ص٣٢٢.

(٣) يُنظر: **ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد**، تحقيق محمد بن ناويت الطنجي، ومحمد بن العباس القباج، وسعيد أعراب، ومحمد بن ناويت التطواني، من منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب، د.ط، د.ت.

بتأليف الكتب، مثل "شيوخ ابن وهب ومناقبه" لابن بشكوال، و"شرح ألفية ابن سينا الطبية" لابن رشد.

وقد تعرض في حياته لكثير من الظروف، أولها انهزامه أمام ابن غانية، وتركه لولايته، وفي آخر حياته تولى ولاية تلمسان وسجلماسة، وبين هذه وتلك تعرض لِمِحَنٍ ظهرت في شعره، وتوفي سنة ٦٠٤هـ، وقيل: سنة ٦١٠هـ.

وفي شبه الجزيرة العربية ظهر الأمير **جمال الدين علي بن المقرب العيوني**(١)، من أمراء الدولة العيونية، ولد في بلدة العيون من نواحي الأحساء، وذلك في سنة ٥٧٢هـ، وشبّ بين قومه أمراء البحرين، وغُذي بلبان الشهامة والبطولة منذ نعومة أظفاره، وكان واسع الثقافة، عالمًا بتاريخ العرب، وأيامهم، وأعلامهم، شديد الاعتزاز بنسبه، صاحب منزلة لدى العلماء والأدباء.

نشأ عزيز النفس، شديدَ البأس، صلب القناة، حاد الطبع، حتى أثار مخاوف الأسرة العيونية على ملكهم، فأخذوا أمواله، ووضعوا أمامه العقبات وسجنوه؛ ما دفعه للخروج من الأحساء إلى العراق، فاتصل بعددٍ من الولاة والخلفاء، وجاهد الصليبيين، فكان شعره متنوعًا نتيجة تقلبه في البلاد.

ولكن تقلب ابن المقرب في البلاد لم يشغله عن قضيته الأولى، ومجده الذي لقي في سبيله التعب والنصب، فهو دائم النصح لأمراء الأسرة العيونية، يقف من أفعالهم موقف الناقد البصير، ويذكّرهم بأمجادهم القديمة، ويحذرهم من كيد الأعداء، ولقد قوبل إخلاص ابن المقرب هذا بالجحود والنكران، وقد دفعه هذا إلى السخط على بلاده وأسرته أبناء عمومته، فسجل قصائد كثيرة يعبر عن هذا الحرمان والصراع مع قومه. توفي سنة ٦٣١هـ في الأحساء، وقيل في محرم من سنة ٦٣٠هـ.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على دواوين الأمراء، المحددة بالطبعات التالية:

(١) ينظر: **ديوان ابن المقرب العيوني**، تحقيق وشرح: عبدالفتاح الحلو، مكتبة التعاون الثقافي، الأحساء-المملكة العربية السعودية، ط٢، ١٩٨٨م.

**ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد**، تحقيق محمد بن ناويت الطّنجي، ومحمد بن العباس القباج، وسعيد أعراب، ومحمد بن ناويت التطواني، من منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب.

**ديوان أسامة بن منقذ**، حققه وقدم له أحمد أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

**ديوان ابن المقرب العيوني**، تحقيق وشرح عبدالفتاح الحلو، مكتبة التعاون الثقافي، الطبعة الثانية، الأحساء-المملكة العربية السعودية، ط٢، ١٤٠٨هـ -١٩٨٨م.

**ديوان الأمير شهاب الدين أبي الفوارس** سعد بن محمد بن محمد بن سعد بن الصّيفي التميمي البغدادي، المعروف بـ(حيص بيص)، حققه وضبط كلماته مكي السيد جاسم، وشاكر هادي شكر، الديوان ثلاثة أجزاء، من منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.

**ثالثًا: مفهوم الأسلوبية، وأبرز اتجاهاتها، ومبادئها:**

الأسلوبية منهج نقدي حديث يسعى إلى الكشف عن أسرار اللغة الأدبية الإبداعية في المدونة النصية، من خلال مكوناتها الإيقاعية، والتركيبية، والدلالية، وكل ما يظهر في النص من معطيات لغوية، وجمالية، وشعرية؛ إذ في بُعده الوظيفيّ يتحدد التحليلُ الأسلوبي بأنه "دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"(١).

وتجدر الإشارة بدايةً إلى تعريف الأسلوب لغة، وهو في اللغة العربية "يقال للسَّطْر من النخيل: أُسْلوبٌ، وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أُسلوبٌ، والأُسْلوبُ: الطريق، والوجهُ، والمذْهَبُ، يقال: أَنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ: أَسالِيبَ، والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأْخذ فيه، والأُسْلوبُ -بالضم- الفَنُّ، يقال: أَخَذ فلانٌ في أَسالِيبَ من القول، أَي: أَفانِينَ منه"(٢).

وجاء في المعجم الوسيط: الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته، ومذهبه. والأسلوب: طريقة الكاتب في كتابته، والأسلوب: الفن، يقال: أخذنا في

(١) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ١٩٧٧م، ص٣٦.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله الكبير وزميليه، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، مادة (سلب).

أساليب من القول: فنون متنوعة، والأسلوب: الصَّفُّ من النخيل، ونحوه، والجمع أساليب[١]. والجذر اللغوي لكلمة "أسلوب" في اللغات الأوروبية مشتقٌّ من الأصل اللاتيني "Stilus"، وهو يعني "ريشـــة"، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة، فارتبط أولًا بطريقة الكتابة اليدوية دالًا على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية، وقد ظلت هذه الطبيعة عالقة إلى حد ما بكلمة "Style" حتى الآن في هذه اللغات؛ إذ تنصـــرف أولًا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق[٢].

في ســـنة ١٩٦٥م ازداد اللســـانيون ونقاد الأدب اطمئنانًا إلى ثراء البحوث الأســـلوبية، واقتناعًا بمستقبل حصيلتها الموضوعية، وذلك عندما أصدر تودوروف أعمال الشكليين الروسيين مترجمة إلى الفرنسية. وفي سنة ١٩٦٩م يبارك الألماني أولمان استقرار الأسلوبية علمًا لسانيًّا نقديًا، قائلًا: "إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيّات صرامةً على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد، ومناهجه، ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نَتَنَبَّأَ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معًا"[٣].

يتجه بعض رواد الأسلوبية إلى تعريف الأسلوب بأنه "مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يُمَيِّزُ هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتَقلص التصـــريح، وهو نقيضُ ما يَطَّرِدُ في الخطاب "العادي"، أو ما اصطلحنا عليه بالاستعمال النفعي للظاهرة اللغوية"[٤]. ويرى ياكبسون الأسلوبية بحثًا "عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولًا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا"[٥]. وبالطبع "إن (كل نص له أسلوب) لا يعني أبدًا، أن لكل نص أسلوبًا جيدًا"[٦]. وتختلف مفاهيم الأسلوب وفق اختلاف اتجاهاته، وطرق دراسة

(١) ينظر: المعجم الوسيط، ناصر سيد أحمد وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، مادة (سلب).

(٢) ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م، ص٨٢.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، ص٢٤.

(٤) المرجع السابق، ص٩٥.

(٥) المرجع السابق، ص٣٧٠.

(٦) من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت وجيرار جينيت، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، ص٩٤.

النص وتحليله، من خلال أدوات وإجراءات تحدد منهجية البحث الأسلوبي، **ومن أبرز هذه الاتجاهات الأسلوبية:** الأسلوبية التعبيرية الوصفية، الأسلوبية التكوينية، الأسلوبية الإحصائية، الأسلوبية البنيوية.

**الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية:**

يدرس هذا المنهج العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، فهي فرع من العلوم اللغوية، ومن أشهر رواده شارل بالي، وقد توسع في دراسة هذا المنهج كريسو وماروزو، وبيير جيرو، وأولمان(١).

**الأسلوبية التكوينية أو أسلوبية الفرد:**

تدرس العلاقة بين الأسلوب والفرد (المؤلف)، وهي مرتبطة بالنقد الأدبي، ويمكن أن يطلق عليها "الأسلوبية النفسية التحليلية"؛ إذ تفسر الوقائع الأسلوبية تفسيرًا نفسيًا، فالأسلوب تعبير عن ذات الأديب، وتركيبته النفسية(٢).

**الأسلوبية الإحصائية:**

تحدث سعد مصلوح عن الأسلوب كدراسة لغوية إحصائية؛ إذ يعدّها من "المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها"(٣)، ويستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية عند الأديب، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه. كما ترجع أهمية الإحصاء إلى قدرته على "التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية، التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودًا عشوائيًا"(٤)، ويمكن "بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب"(٥)، وذلك من خلال الحساب الكمي لمعدلات تكرار

(١) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة، عمان- الأردن، ط٤، ٢٠١٦م، ص٨٩.
(٢) ينظر: مقاييس الأدب مقالات في النقد الحديث والمعاصر، شكري الماضي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي- الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١١م، ص٢٠٤.
(٣) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٥١.
(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٥) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص١٤٨.

الظواهر الأسلوبية في النص من ناحية الكثرة أو القلة، وعلى أساسها يقوم الباحث بتفسيرها؛ إذ تعد أداة للوصول إلى التحليل الأسلوبي للمدونة النصية.

**الأسلوبية البنيوية:**

الأسلوبية البنيوية أو البنائية هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعًا الآن، وهي تعد امتدادًا متطورًا لمذهب بابي في الأسلوبية الوصفية، وكذلك تعد أيضًا امتدادًا لآراء دي سوسير الشهيرة، التي قامت على التفرقة بين ما يسمى (اللغة)، وما يسمى (الكلام)، وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه لوجود فرق بين دراسة الأسلوب باعتباره طاقة كامنة في اللغة يستطيع المؤلف استخراجها؛ لتوجيهها إلى هدف معين، وبين دراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي: أن هنالك فرقًا بين مستوى اللغة ومستوى النص. والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق، وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية. ونتاج المدرسة البنائية من السعة حيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل في هذا التمهيد العام، وتتميز هذه الأسلوبية بانغماسها في دراسة الأساليب الأدبية(١).

ولذلك، قامت هذه الدراسة على آليات هذا المنهج الأسلوبي البنيوي وقواعده، وتهتم هذه المدرسة بالنظر إلى الظواهر الأسلوبية "كجزء من البنية، أو التركيبة الأساسية للنص، فهو يعتمد من ناحية على التحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبي كنص لغوي. ومن ناحية أخرى، على اكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، وما يُعَدُّ منها مهيمنًا، وما يعد فرعيًا"(٢).

ويهدف "علم اللغة البنيوي إلى الكشف عن قوانين كلية، سواء كان ذلك بالاستنباط، أو الاستدلال؛ مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة"(٣).

وتتمحور الدراسة حول مجموعة من الخطوات الإجرائية والأدوات، التي تُستخدم في دراسة النص وتحليله، من خلال نظرية الاتصال التي قال بها رومان جاكبسون، ونظرية "القارئ

(١) ينظر: الأسلوبية دراسات نظرية وتطبيقية، أحمد درويش، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٥م، ص٨٣.

(٢) علم الأسلوب في الدراسات الأدبية والنقدية، عبدالعظيم إبراهيم محمد المطعني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٣١.

(٣) عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م، ص٤٠.

العمدة"، الذي يعده ريفاتير وسيلة لاستخراج المثيرات من النص، فالتحليل يهتم بثوابت الكتابة في النص، وهذه الثوابت ليســـت وقائع؛ بل أبنية كالبنية الإيقاعية، والبنية التركيبية، والمعجمية، والبنية الدلالية... وتستخلص الأحكام الخاصة بالمستوى الصوتي والتركيبي والمعجمي والتصويري والدلالي المرتبطة بالمدونة النصية، فالأسلوبية البنيوية -هي باختصار- أسلوبية النص؛ إذ ترى أن المؤلف لا يبقى منه ســـوى العمل، كما أن اســـتجابات القارئ تأتي نتيجة لمكونات النص ومثيراته(١).

**آليات المنهج الأسلوبي، وأهم مبادئه:**

**أولًا: الاختيار.**

أصبح تعريف الأسلوب على أنه اختيارٌ من التعريفات الشائعة في الدراسات الأسلوبية، وأدرك النقاد أهمية الاختيار في عملية الإبداع، والفهم، والإفهام، والتفاوت بين المبدعين. كما أن نظام اللغة يقدم للمبدع إمكانات هائلة، له أن يســـتخدمها للتعبير عن حالة واحدة، أو موقف معين، وهذا يعني أن للمبدع الحرية في اختيار ما يريد ما دام ما يختار يخدم رؤيته، وتصـــوره، وموقفه؛ ولكن هذا الأمر لم يبقَ مجرد عموميات، وإنما بدت هناك تحديدات لعملية الاختيار في الدراسات الأسلوبية، وقد ميزت خمسة مستويات للاختيار؛ هي:

١- اختيار الغرض من الحديث: وفيه يريد المتكلم -بِناءً على أسس محددة- الوصول إلى الغرض من الكلام، مثل: الإبلاغ، الدعوة، الإقناع، اكتســـاب معلومات معينة، ويمكن أن يكون الهدف من النصوص الأدبية أغراضًا جمالية.

٢- اختيار موضوع الحديث: وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية، أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، وبناء على ذلك تتحدد إمكانات الاختيار التي لها قيمة معينة.

٣- اختيار الرمز اللغوي: يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات لغة معينة، أو لهجة ما، وهذا الاختيار مهم جدًّا في النصـــوص الأدبية، حيث تحدث إضـــافات بلغات أو لهجات أجنبية.

٤- الاختيار النحوي: ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تناسبه، وتعبّر عن إبداعه.

(١) ينظر: مقاييس الأدب، شكري الماضي، ص٢٠٤.

٥- الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليًّا(١).

يبرز من ذلك أن عملية الاختيار تصبح عملية أساسية مهما اختلفت تأويلات النقاد، ومواقفهم منها؛ لأنهم يجمعون في النهاية على أهمية الاختيار في الدراسات الأسلوبية. وقد تجلّى هذا الأمر بصورة واضحة عند ياكبسون عندما عرّف الوظيفة الشعرية بأنها إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، فالاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل، والمشابهة، والمغايرة، والترادف، والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، أو ما أصبح يعرف بـ"محور الاستبدال ومحور التركيب"(٢).

إلا أن الاختيار -وفق المنظور الأسلوبي- لا يعني إعطاء الشاعر الحق الكامل في اختيار ما يشاء خارجًا بذلك على قواعد اللغة والنحو، وإنما يجب عليه الالتزام بالاختيار المفيد، الذي يخدم غايته في النص وفق قواعد الأسلوب، التي تمثل معايير الاستعمال اللغوي الصحيح، وعن طريق هذا الاختيار السليم تتنامَى لديه مكوناتُ الأسلوب في مدونته النصية(٣).

**ثانيًا: الانزياح.**

تركز الدراسات النقدية والأدبية الحديثة على عنصر الاستخدام اللغوي في النص الشعري خاصة، وفي النص الأدبي عامة، ويتجلَّى مثل هذا التركيز في الدراسات الأسلوبية والألسنية، وغيرها من الدراسات التي تتعامل مع النص الشعري على أنه لغة مستخدمة بطريقة مغايرة للمألوف والمعتاد، ويقتضي الانحراف عن قواعد اللغة المعروفة وفق متطلبات الرؤى النصية والشعرية التي يبتغيها الشاعر في خطابه(٤).

(١) ينظر: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص١٦٣.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص١٦٥. وينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص٣٣.

(٣) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، ص١٥٩.

(٤) ينظر: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى سامح ربابعة، دار الكندي، إربد- الأردن، ط١، ٢٠٠٢م، ص٤٣.

ولذلك، استطاع ياكبسون أن يميز ما هو شعري عما هو غير شعري؛ إذ تختلف الوظيفة الشعرية عن غيرها من الوظائف، فتحول الأسلوبُ إلى صياغة تمتاز بالانحراف، أو الانزياح، أو العدول، وغير ذلك من المسميات التي أصبحت أحد أهم تعريفات علم الأسلوب(١).

وطرح جان كوهين مصطلح الانزياح كخاصية للنص الشعري، كما أنه قدم تعريفه للأسلوب على هذا الأساس، فالأسلوب عنده "كل ما ليس شائعًا، ولا عاديًّا، ولا مطابقًا للمعيار العام المألوف"(٢)، فتكمن جمالية الأسلوب في الانزياح بالنسبة إلى المعيار، أي: أنه خطأ، ولكنه خطأ مقصود. وقد أكسب مفهوم الانزياح الأسلوبية "ثراء في التحليل؛ إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه، فتتكاثف السمات الأسلوبية، وفي ضوئه يمكن إعادة وصف كثير من التحليلات البلاغية العربية"(٣).

وقال منذر العياشي عن الانزياح هو: "خروج عن المألوف، أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرضٍ قصَد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر؛ لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى، وبدرجات متفاوتة"(٤). ويمكن للباحث أن يعود إلى الدراسات المتخصصة في الأسلوبية، للاطلاع والإستزادة.(٥)

---

(١) ينظر: المرجع السابق، ص١٥.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص١٥.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، ص١٦٤.

(٤) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠م، ص٧٩.

(٥) يُنظر:- الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ١٩٧٧م.

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م.
- الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٣، ٢٠٠٣م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط١، ١٩٨١م.
- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة، عمان- الأردن، ط٤، ٢٠١٦م.
- الأسلوبية دراسات نظرية وتطبيقية، أحمد درويش، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٥م.
- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطّبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- الأسلوبية الصوتية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، إبراهيم جابر محمد علي، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.

# الفصل الأول

# (البنية الإيقاعية)

**ويشتمل على مبحثين:**

- المبحث الأول: الإيقاع الخارجي.
- المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

# الفصل الأول

# (البنية الإيقاعية)

يعد الإيقاع وسيلة مهمة من وسائل تحليل النص الأدبي للكشف عن دلالاته العاطفية والتعبيرية التي تتولد منها جمالية النص؛ فكل عمل أدبي فني هو –قبل كل شيء– سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى، والإيقاع من أقوى العناصر المؤثرة في الشعر العربي؛ فهو يهتم بالتعبير عن المعاني ودلالات الألفاظ، والتراكيب اللغوية، وهو ركن من أركان الرؤية الشعرية، ولا يزال عند كثير من النقاد من أهم عناصر الكتابة الشعرية.

فالبنية الإيقاعية تعد إحدى أهم البِنَى التي يقوم عليها العمل الشعري، ويعد الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن، رغم تلازم المصطلحين.

فقد ورد معنى الإيقاع عند العرب مرتبطًا بالموسيقا[1] والغناء؛ فهو عند ابن منظور "من إيقاع اللَّحْن، والغناء، وهو أن يوقع الألحان، ويبينها"[2]، وهو "إيقاع ألحان الغناء"[3] عند الفيروز آبادي، "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"[4].

وفي معناه اللغوي –أيضًا– يقول مجدي وهبة: "الإيقاع كلمة مشتقة أصلًا من اليونانية بمعنى: الجريان، أو التدفق. والمقصود به عامة هو التَّواتر المتتابع بين حالتي الصَّوت والصَّمت، أو النُّور والظَّلام، أو الحركة والسُّكون، أو القِصر والطُّول، أو الإسراع والإبطاء، أو التَّوتر والاسترخاء..."[5].

---

(١) الموسيقا: اختلف أهل اللغة في رسم الألف في آخرها بين الممدودة والمقصورة، وأجريتها على القاعدة التي تقول: أن كل لفظ أعجمي معرَّب ينتهي بألف، تُكتب ألِفُهُ ممدودة، بينما لم أغير في الأقوال المنصوصة، وأسماء الكتب؛ حفظًا لحقوق كاتبيها.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة: (وقع).

(٣) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق: مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م، مادة: (وقع).

(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨م، ص١٥.

(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٧١.

أمّا اصطلاحًا؛ فهناك تعريفات عدة عند القدماء والمحدثين، فابن سينا يعرفه بأنه: "تقدير زمان النقرات، فإن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريًّا، وهو نفسه إيقاع مطلق"(١).

ولعل ابن طباطبا أول من استعمل مصطلح الإيقاع، فيرى أن "للشعر الموزون إيقاعًا يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعُه ومعقولُه من الكدر، تمّ قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ؛ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"(٢).

والملاحظ على قول ابن طباطبا ربطه الإيقاع بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره؛ فهو مرتهن به، ومقياس لجودة وحسن النص الشعري، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفًا للوزن الشعري؛ إنما عنصر من عناصره.

ولعل المحاولة التي تعد أكثر دقة وتنظيرًا للإيقاع في النقد العربي القديم هي ربط حازم القرطاجني الإيقاع بالتخييل عند شرحه لمعنى الشعر: "الشعر كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيّلة –صادقة كانت أو كاذبة– لا يشترط فيها –بما هي شعر– غير التخييل"(٣)، ثم يقول: إن الشعر يتألف من "التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"(٤).

وهنا نلحظ أن حازم القرطاجني نظر للشعر نظرة كلية، ورسم للشعر صورة دقيقة واضحة،

(١) جوامع علم الموسيقى، أبو علي الحسن بن عبدالله بن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية، القاهرة، د.ط، ١٩٥٦م، ص٨١.

(٢) عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٥٣.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.م، د.ط، د.ت، ص٨٩.

(٤) المصدر السابق، ص٨٩.

جوهرها وأساسها التخييل "والمحاكاة"(١)، وإطارها الوزن والقافية، والنظم والإيقاع في الدرس النقدي الحديث هو: "ظاهرة صوتية في الكلام المنطوق بعامة، ولكنه في الكلام المنظوم يكتسب معنى آخر؛ إذ يجري على أوزان منتظمة متكررة، وقوالب إيقاعية محكمة القياس، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشعر؛ أي القوالب الوزنية التي يجري عليها الكلام المنظوم"(٢).

ويرى الدكتور مصطفى جمال الدين أنه "مجموعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة، ويكون لها أدوار متساوية"(٣).

وأغلب النقاد يربطون الإيقاع بالتجربة الشعوريّة للشاعر؛ إذ يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "إن القصيدة بِنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته؛ فتعكس هذه الحالة، لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر؛ بل في صورة جديدة منسقة تنسيقًا خاصًّا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها، وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقًا لنسقها"(٤).

وللإيقاع دور بارز في إظهار الحالة النفسية للشاعر، المعبرة عن وجدانه وخلجات نفسه؛ إذ يعد الإيقاع "أداة مُثلى للتعبير عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية"(٥)، فليس الإيقاع عند العياشي مرتبطًا بعملية اختيار للثقل والخفة في الأوزان فقط؛ "لكنه تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة، وتركِّب الأصوات والألفاظ فيها بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركاتها"(٦).

(١) معنى المحاكاة عند حازم القرطاجني هو أن يحاكي الشاعر غرضه الشعري، سواء كان ما يقصد به الجد أو الهزل، التفخيم أو التحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس.
يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص٢٦٦.

(٢) العروض والإيقاع، يوسف بكار، ووليد سيف، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمَّان، ط١، ١٩٩٧م، ص١٠.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، د.ط، ١٩٧٠م، ص١٠.

(٤) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، د.ط، ٢٠٠٧م، ص٦٤.

(٥) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، ١٩٧٦م، ص٤٢٠.

(٦) المرجع السابق، ص٤٥.

والموسيقا في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه؛ وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس، وأعمقها تأثيرًا فيها(١).

ومن البين أن الإيقاع "عنصر تأثيري فعال في الشعر"(٢)، وركيزة أساسية في علاقته بين موضوع القصيدة ووزنها وقافيتها، فهناك "تناسب بين أوزان الشعر ومعانيه"(٣)؛ فبحور الشعر الخليلية "تتسع لأغراض النظم في كل حالة من أحوال الشعور والعاطفة التي تعرض للنفس البشرية، فوافقت هذه الأوزان أغراض الحماسة، والفخر، والغزل، والرثاء، كما وافقت أغراض الغناء، والرقص، وأغراض القصة، والمسرح"(٤).

ويشير شكري عياد إلى أن "أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحورًا بأعينها، وتنفر عن بحور بأعينها"(٥).

وهناك من النقاد من يرى أن فكرة الاختيار بين بحر عروضي وآخر حسب الموضوعات والفنون فكرة باطلة؛ فكل بحر عروضي قابل لاستيعاب جميع الأغراض؛ فالمسألة ليست في الاختيار، بقدر ما هي متعلقة بالتجربة التي يحياها المبدع(٦).

ومن وجهة نظري، أن لكل مقام مقالًا، وأن الشاعر يتخير لأوزانه ما يلائم حالته الشعوريَّة وعاطفته، فإذا قيل الشعر وقت الحزن واليأس، يتخير الشاعر في الغالب وزنًا طويلًا يعبر فيه عن مشاعره، ويجعله متنفسًا له، عكس أوزان الفرح والأهازيج والغناء.

والشاعر يتخير -أيضًا- الزحافات والعلل التي تساعد في تغيير نمطية الإيقاع، من خلال تسريع الإيقاع أو إبطائه حسب طبيعة حالته الشعورية، ورغبته في التعبير، سواء بالإيغال والتفصيل؛ كوصف المعارك، والأيام، وعدة الجيش وعتاده، أو بالتلميح فقط؛ كذكر صفات

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م، ص١٥٤.
(٢) الأدب وفنونه، محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٦م، ص٣٥.
(٣) موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م، ص١٥.
(٤) اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ط، ٢٠١٣م، ص٢٣.
(٥) موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عيّاد، ص١٦.
(٦) الإيقاع في التجربة الشعرية الأندلسية، سليمان القرشي، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج١٣، مج٧، يونيو ٢٠٠٣م، ص٤٩٦.

الفارس في سلمه وحربه، بشكل لمحات دون الرغبة بالإسهاب والتفصيل، والزحاف والعلة هما الأَوْلى بالبحث والتقصي لعلاقتهما بنفسية الشاعر، وموضوعه الشعري.

وحين نمعن النظر في بنية القصيدة العربية نجد أن (البنية الإيقاعية) في مقدمة البِنَى التي تتكون منها القصيدة عند العرب؛ لأن القصيدة إذا فقدت العنصر الإيقاعي النغمي والوزن الشعري تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري(١).

"فلا يوجد شعر بدون موسيقى، وهي فيه تقوم مقام الألوان في الصورة، فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان؛ كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام"(٢).

ولأجل ذلك كانت البنية الإيقاعية فاتحة هذه الدراسة، وأول فصولها، وهي تتضافر وتتصل مع بِنَى النص الأسلوبية الأخرى؛ كالبِنية التركيبية، والبِنية الدلالية، وستسعى هذه الدراسة إلى تتبع الإيقاع الموسيقي داخل النص الشعري من خلال مصدرين، هما:

١- الإيقاع الخارجي المرتبط بالأوزان والبحور الشعريّة، وما يتصل بها من زحافات وعلل، والقافية التي يبني عليها الشاعر قصائده.

٢- الإيقاع الداخلي وما يتضمنه من تناغم الحروف وائتلافها، بما فيها من جرس لفظي، وجناس، وتصريع وتصدير، وتوازٍ صوتي، وتكرار.

(١) يُنظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبدالدّايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م، ص١٨.

(٢) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٧، د.ت، ص٩٦.

# المبحث الأول

## الإيقاع الخارجي

**ويشتمل على:**

أولًا: الوزن.

ثانيًا: القافية

# المبحث الأول

# (الإيقاع الخارجي)

يشكل الإيقاع الخارجي الركيزة الأساسية لشكل القصيدة العربية وصوتها، ولذلك عمدتُ إلى دراسة أهم ملمح عند الشعراء الأمراء في الإيقاع الخارجي المتمثل بالإيقاع العروضي من خلال الوزن والقافية، وما يعتريها من الزحافات والعلل.

**أولًا: الوزن:**

هو ميزان الشعر؛ يعرف صحيحه من مكسوره[١]، والنغمات التي نزن بها الشعر[٢]، وقال عنه ابن رشيق القيرواني: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأَولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"[٣]، حيث يرى في الوزن والقافية شرطًا ضروريًّا للشعر، ويوافقه في ذلك ابن طباطبا، إذ يقول: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يلبسُهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسُ له القول عليه"[٤].

ولعل أول من وضع أركان الشعر الثلاثة في تعريفه للشعر، هو ابن قدامة؛ إذ يقول: "قول موزون مُقفًّى يدل على معنى"[٥]؛ فأركان الشعر عنده: الوزن، والقافية، والمعنى.

والوزن -كما تعرفه نازك الملائكة- هو: "الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل"[٦]، والوزن عبارة عن تفاعيل معينة توزن بها أبيات الشعر سُميت بالبحور الشعرية، وعددها ستة عشر بحرًا، وضع الخليل خمسة عشر منها، وزاد عليها الأخفش الأوسط بحرًا آخر سماه (المتدارك)[٧].

---

(١) يُنظر: النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، مكتبة الرشد، الرياض، ط٣، ٢٠١٢م، ص١٣.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص٣١.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج١، دار الجيل، سوريا، ط٥، ١٩٨١م، ص١٣٤.

(٤) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص١١.

(٥) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، ص١٥.

(٦) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م، ص٢٢٤.

(٧) يُنظر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والحديث، عزة محمد جدّوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط٤، ٢٠٠٨م، ص٤٥. علم العروض والقافية، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، د.ط،، د.ت، ص٢٥. النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٤٠. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبدالدّايم، ص٨٠.

وعلى هذه الأوزان سار الشعراء الأمراء، وستقف الدراسة على أهم البحور الخليلية التي اعتمدها الشعراء في شعرهم الملحمي، والفخر بشجاعتهم، وقوة قومهم، وبسالة أبطالهم.

وسوف أقوم أولًا باستعراض البحور الشعرية لقصائد الأمير أبي الربيع سليمان الموحد؛ إذ يعد الأقل شعرًا من بينهم، فقد بلغ عدد قصائده الخاصة في شعر الحرب تسع عشرة قصيدة ومقطوعة ونتفة من أصل مئتين وإحدى وأربعين قصيدة، جاءت على النحو التالي:

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبدالله الموحد | | | |
|---|---|---|---|
| **البحر** | **عدد القصائد** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| **الكامل** | ٦ | ١٢٦ | ٥٤,٠٧ |
| **الطويل** | ٥ | ٤١ | ١٧,٥٩ |
| **البسيط** | ٤ | ٢٦ | ١١,١٥ |
| **الوافر** | ٢ | ٢٠ | ٨,٦٢ |
| **المتقارب** | ١ | ١٨ | ٧,٧٢ |
| **الخفيف** | ١ | ٢ | ٠,٨٥ |
| **٦** | ١٩ | ٢٣٣ | ١٠٠ |

وعند النظر في الجدول السابق وجدتُ قصائده الحربية نُظمت على ستة بحور شعرية، يتصدرها بحر الكامل بنسبة (٥٤,٠٧٪)، ثم يليه الطويل بنسبة (١٧,٥٩٪)، وأمّا البسيط فقد ظهرت فيه صورتان: الأولى بصورته التامة في ثلاث قصائد، والثانية مخلّع البسيط في قصيدة واحدة. في حين تساوى كل من الخفيف والمتقارب باستخدام واحد ليشكل كل منهما ما نسبته (٨,٥٧٪) من شعر الحرب.

أمّا ألقاب الأبيات من حيث العدد[١] عند الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد فكانت على النحو التالي:

(١) يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، مكتبة الرشد، الرياض، ط٥، ٢٠٠٦م، ص٣٩.

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبدالله الموحد | | |
|---|---|---|
| لقبها | تعريفها | عددها |
| **التُّتْفَةُ** | "وهي أن ينظم الشاعر بيتين لا ثالث لهما". | ٢ |
| **القطْعة** | "هي في الشعر العربي: ما زاد على بيتين إلى الستّة؛ بمعنى أن عدد أبيات القطعة يكون بين ثلاثة وستّة". | ٤ |
| **القصيدة** | "إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة"، وما فوقها. | ١٣ |
| **المجموع** | | ١٩ |

أمّا الأمير أسامة بن منقذ فقد بلغ عدد قصائده ومقطوعاته الحربية إحدى وستين قصيدة من أصل خمس مائة وخمس وعشرين قصيدة في ديوانه، كما في الجدول الآتي:

| الأمير أسامة بن منقذ | | | |
|---|---|---|---|
| البحر | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| **البسيط** | ٢٣ | ٥٣٩ | ٥٠,٣٢ |
| **الطويل** | ١٥ | ٢٨٧ | ٢٦,٧٩ |
| **الكامل** | ١٢ | ٩٧ | ٩,٠٥ |
| **الخفيف** | ٥ | ١٠٥ | ٩,٨٤ |
| **السريع** | ٣ | ٢١ | ١,٩٦ |
| **الرجز** | ١ | ١٣ | ١,٢١ |
| **المجتث** | ١ | ٧ | ٠,٦٥ |
| **المنسرح** | ١ | ٢ | ٠,١٨ |
| **٨** | ٦١ | ١٠٧١ | ١٠٠ |

ومن خلال الجدول أعلاه يتضح استخدام أسامة بن منقذ لثمانية بحور خليلية، فكان لبحر البسيط حضور واضح بنسبة (٥٠,٣٢٪)، وقد استخدم في آخر ديوانه قصيدة على شكل مسمطات البسيط "وهذا النوع من الشعر تحرر فيه الشاعر تحررًا شبه تام من قيود القافية، فالشاعر يبدأ ببيت مصرع ثم يأتي بأربعة أبيات مختلفة القافية عن البيت الأول، ثم يأتي

ببيت يتفق في قافيته مع البيت الأول"[1]، يليه بحر الطويل بنسبة (٢٦,٧٩٪)، ثم الكامل بنسبة (٩,٠٥٪)، في حين تساوى كل من الرجز، والمجتث، والمنسرح بواقع قصيدة واحدة لكل بحر.

وما نلاحظه في شعر الحرب عند أسامة بن منقذ كثرة المقطوعات؛ إذ تبلغ عشرين مقطوعة، وثماني نتف، مفصلة في الجدول التالي:

| الأمير أسامة بن منقذ | |
|---|---|
| لقب الأبيات | عددها |
| النُّتْفَةُ | ٨ |
| القطْعة | ٢٠ |
| القصيدة | ٣٢ |
| المسمطات | ١ |
| المجموع | ٦١ |

وبلغت قصائد الأمير ابن المقرب العيوني في ديوانه ثمانيًا وتسعين قصيدة، منها ثمانٍ وسبعون قصيدة عن الحرب، جاءت على البحور الخليلية التالية:

| الأمير ابن المقرب العيوني | | | |
|---|---|---|---|
| البحر | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| الطويل | ٣٨ | ٢٤٠٩ | ٥١,١٢ |
| البسيط | ١٩ | ١١٢٢ | ٢٣,٨١ |
| الكامل | ١٠ | ٦١٠ | ١٢,٩٤ |
| الوافر | ٦ | ٢٨٥ | ٦,٠٩ |
| الرجز | ١ | ٧٦ | ١,٦١ |
| الرمل | ١ | ٥٧ | ١,٢٠ |
| السريع | ١ | ٥٢ | ١,١٠ |
| المتدارك | ١ | ٥٢ | ١,١٠ |
| الخفيف | ١ | ٤٩ | ١,٠٣ |
| ٩ | ٧٨ | ٤٧١٢ | ١٠٠ |

(١) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٩١.

وهنا نلحظ حضورًا مكثفًا لبحر الطويل بنسبة (٥١,١٢٪)، يليه بحر البسيط بنسبة (٢٣,٨١٪)، وقد جاءت إحدى قصائده بصورة مخلع البسيط، ثم الكامل بنسبة (١٢,٩٤٪)، واستخدم في إحدى قصائده أحذ الكامل، يليه بحر الوافر بنسبة (٦,٠٩٪)، في حين نظم قصيدة واحدة لخمسة بحور خليلية هي: الرمل، والرجز، والسريع، والمتدارك، والخفيف، إلا أن أعلى نسبة كانت من نصيب بحر الرجز بمعدل (١,٦١٪)، وتساوى عدد الأبيات عنده في بحري السريع والمتدارك.

والناظر لعدد أبيات قصائد ابن المقرب العيوني يلحظ طول نفَسه في أكثر قصائده؛ إذ يربو بعضها على مئة وخمسين بيتًا، وعليه تنعدم المقطوعات والنتف في شعره الحربي.

وختامًا، يعد الأمير شهاب الدين أبو الفوارس (حيص بيص) في طليعة أولئك الأمراء الذين نظموا في قصائد الحرب؛ فقد بلغت قصائده الحربية أربعمئة وسبع عشرة من أصل ستمئة وست وستين قصيدة في دواوينه الثلاثة، وقد نظم في كل البحور الخليلية ماعدا بَحْري المجتث والمقتضب، وكانت النسب الإحصائية على النحو التالي:

| الأمير شهاب الدين أبو الفوارس (حيص بيص) | | | |
|---|---|---|---|
| **البحر** | **عدد القصائد** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| **الطويل** | ١٩٩ | ٣٦٣٥ | ٤٧,٤٦ |
| **الكامل** | ٤٧ | ١٣١٢ | ١٧,١٣ |
| **البسيط** | ٥٤ | ٨١٧ | ١٠,٦٦ |
| **الوافر** | ٤٣ | ٦٣٩ | ٨,٣٤ |
| **الرمل** | ٢٨ | ٥١١ | ٦,٦٧ |
| **الرجز** | ١٧ | ٣٤٤ | ٤,٥٥ |
| **السريع** | ٨ | ١٠٧ | ١,٣٩ |
| **المتقارب** | ٧ | ٩٦ | ١,٢٥ |
| **الخفيف** | ٦ | ٩١ | ١,١٨ |
| **المديد** | ٢ | ٣٧ | ٠,٤٨ |
| **المنسرح** | ٣ | ٣٥ | ٠,٤٥ |
| **المضارع** | ١ | ٢٠ | ٠,٢٦ |
| **الهزج** | ١ | ٧ | ٠,٠٩ |
| **المتدارك** | ١ | ٧ | ٠,٠٩ |
| **١٤** | ٤١٧ | ٧٦٥٨ | ١٠٠ |

**من خلال النتائج الإحصائية يُلحظ ما يلي:**

كان أكثر البحور استخدامًا بحر الطويل؛ حيث بلغ عدد قصائده مئة وتسعًا وتسعين قصيدة، وبذلك شكل ما نسبته (٤٧,٤٦٪)، يليه بحر الكامل بنسبة (١٧,١٣٪)، وقد ورد في عدة أشكال؛ مثل: أحذ الكامل في سبع قصائد، ومجزوء الكامل في ست قصائد، ثم بحر البسيط بنسبة (١٠,٦٦٪)، وقد جاءت إحدى قصائده بصورة مخلع البسيط،، كما ظهر الوافر بشكله التام في اثنتين وأربعين قصيدة، والمجزوء في قصيدة واحدة، وينطبق ذلك أيضًا على الرمل؛ فقد ورد في ثمانٍ وعشرين قصيدة؛ منها أربع قصائد ظهرت في صورة مجزوء الرمل، ثم بقية البحور الشعرية كما وردت في الترتيب أعلاه.

أمّا ما يخص طول القصائد، فتختلف قصائد الحرب طولًا وقصرًا في دواوين حيص بيص؛ فأطولها قصيدة من بحر الكامل بلغ عدد أبياتها ستًّا وتسعين بيتًا، وأقصرها نُتف من بيتين، ثلاث منها كانت من بحر الوافر، والجدول الآتي يوضح ذلك بالتفصيل:

| الأمير شهاب الدين أبو الفوارس (حيص بيص) | |
|---|---|
| **لقب الأبيات** | **عددها** |
| **النُّتْفَةُ** | ٦ |
| **القطْعة** | ٤٨ |
| **القصيدة** | ٣٦٣ |
| **المجموع** | ٤١٧ |

وبإحصاء عدد القصائد والأبيات الشعرية الخاصة بالحرب للأمراء، والتي تشكل مدونة هذه الدراسة، كما تتوزع القصائد بين الشعراء الأربعة على النحو التالي:

| الأمير الشاعر | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|
| أبو الربيع سليمان الموحد | ١٩ | ٢٣٣ | ١,٧٠ |
| أسامة بن منقذ | ٦١ | ١٠٧١ | ٧,٨٣ |
| ابن المقرب العيوني | ٧٨ | ٤٧١٢ | ٣٤,٤٥ |
| أبو الفوارس حيص بيص | ٤١٧ | ٧٦٥٨ | ٥٦,٠٢ |
| **المجموع:** | **٥٧٥** | **١٣٦٧٤** | **١٠٠** |

وعندما نمعن النظر نلاحظ أن أكثر من نصف المادة العلمية لشعر الحرب كان من نصيب الأمير أبي الفوارس حيص بيص بنسبة (٥٦,٠٢٪)، يليه ابن المقرب بنسبة (٣٤,٤٥٪)، ثم أسامة بن منقذ بنسبة (٧,٨٣٪)، وأخيرًا الأمير الموحدي أبو الربيع بنسبة (١,٧٠٪).

| | البحور الشعرية | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|
| ١ | الطويل | ٦٣٧٢ | ٤٦,٥٩ |
| ٢ | البسيط | ٢٥٠٤ | ١٨,٣١ |
| ٣ | الكامل | ٢١٤٥ | ١٥,٦٨ |
| ٤ | الوافر | ٩٤٤ | ٦,٩٠ |
| ٥ | الرمل | ٥٦٨ | ٤,١٥ |
| ٦ | الرجز | ٤٣٣ | ٣,١٦ |
| ٧ | الخفيف | ٢٤٧ | ١,٨٠ |
| ٨ | السريع | ١٨٠ | ١,٣١ |
| ٩ | المتقارب | ١١٤ | ٠,٨٩ |
| ١٠ | المتدارك | ٥٩ | ٠,٤٣ |
| ١١ | المنسرح | ٣٧ | ٠,٢٧ |
| ١٢ | المديد | ٣٧ | ٠,٢٧ |
| ١٣ | المضارع | ٢٠ | ٠,١٤ |
| ١٤ | المجتث | ٧ | ٠,٠٥ |
| ١٥ | الهزج | ٧ | ٠,٠٥ |
| | المجموع | ١٣٦٧٤ | ١٠٠ |

**من خلال النسب الإحصائية في الجداول السابقة يمكننا استنتاج ما يلي:**

١- أن شعر الحرب عند الأمراء نُظم على جميع البحور الخليلية ماعدا المقتضب.

٢- الحضور المتميز لبحر الطويل بنسبة (٤٦,٥٩) من مئة، وهو أكثر البحور استخدامًا وشيوعًا ومكانة عند العرب.

٣- يأتي البسيط، والكامل -على الترتيب- بعد الطويل من حيث نسبة اتجاه الشعراء إليهما، وقد نظم الشعراء الأربعة في هذين البحرين.

٤- يبرز الوافر، والرمل، والرجز في منزلة متوسطة تقريبًا من حيث اتجاه الشعراء إلى استعمالها، وتجدر الإشارة هنا إلى انعدام بحري الوافر والرمل عند أسامة بن منقذ، وغياب بَحْري الرمل والرجز عند أبي الربيع سليمان الموحد.

٥- يجيء السريع، والمتقارب، والمتدارك في منزلة متدنية من حيث اتجاه الشعراء إلى استعمالها، ونلاحظ انعدامها عند بعضهم؛ مثل غياب بَحْرَي السريع، والمتدارك عند أبي الربيع، والمتقارب، والمتدارك عند أسامة بن منقذ، والمتقارب عند ابن المقرب العيوني.

٦- ينفرد الأمير شهاب الدين أبو الفوارس (حيص بيص) ببعض البحور الشعرية، وهي: (المديد، والمضارع، والهزج).

٧- كما استخدم الشعراء البحور بصورتها التامة؛ فقد استخدم بعضهم بعضًا من صورها المجزوءة؛ كمجزوء الكامل، ومجزوء الوافر، ومجزوء الرمل، ومُخلع البسيط.

٨- غياب كامل للمنهوك، وحضور نادر جدًّا للمشطور(١).

٩- عند النظر إلى البحور الشعرية من ناحية التركيب والإفراد في التفاعيل نجد أن الأمراء نظموا على ثمانية بحور مركبة تنقسم إلى قسمين حسب طبيعة وتركيب وحدة الإيقاع(٢):

أ- تتألف وحدة إيقاعه من تفعيلتين اثنتين، وتتكون من أربعة بحور عند الشعراء هي: (الطويل- البسيط- المجتث- المضارع)، حيث بلغ عدد أبياتها (٨٩٠٣) أبيات شعريّة.

ب-تتألف وحدة إيقاعه من ثلاث تفعيلات أو تفعيلتين، واحدة منهما مكررة، وهو أربعة بحور: (الخفيف- المديد- السريع- المنسرح)، بلغ عدد أبياتها (٥٠١) بيت شعري.

---

(١) المنهوك: هو البيت الذي ذهب ثلثاه، وبقي ثلثه، وهو مأخوذ من قولهم: نهكه المرض.
المشطور: هو البيت الذي ذهب شطره أو مصراعه، ويعد شطره الباقي بيتًا. يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٤٠.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص٣٨. وموسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط٤، ٢٠٠٨م، ص٤٦.

إذن، عدد الأبيات الشعرية للبحور المركبة مجتمعة بقسميها بلغ (٩٤٠٤) أبيات شعرية، وبنسبة مقدارها (٦٨,٧٧٪).

أمّا البحور الصافية المفردة التفعيلة المكررة على امتداد البيت والقصيدة وتضم سبعة بحور، هي: (الكامل- الوافر- الرجز- الرمل- الهزج- المتقارب- المتدارك)، فقد بلغ عدد أبياتها (٤٢٧٠) بيتًا شعريًّا، بنسبة (٣١,٢٣٪).

ونستطيع إرجاع غلبة البحور المركبة على البحور الصافية مفردة التفعيلة إلى كون البحر الصافي يتكون أساسًا من تكرار تفعيلة واحدة في كل بيت على نحو ثابت نادر التغيير؛ مما يضفي على النص نوعًا من الرتابة الإيقاعية، في حين أن البحور المركبة على العكس تمامًا؛ إذ إن تكوُّنه من تفعيلتين مختلفتين يؤدي إلى التنوع والثراء النغمي الإيقاعي، ويساعد الشعراء في التغني ببطولاتهم، والتعبير عن انتصاراتهم، ووصف معاركهم، وأيامهم، وصفات أبطالهم، وتمجيد مفاخرهم.

وفي الملحق تفصيل لأهم البحور الخليلية المستخدمة في شعر الحرب عند الشعراء، وما يعتريها من زحافات وعلل.

والحديث عن الوزن يقودُنا إلى الحديث عن الشقّ الثاني من الإيقاع الخارجي؛ وهو: القافية.

## ثانيًا: القافية:

تُمثّل القافيةُ العنصر الثانيَ من عناصر الشعر، فالقافية شريكةٌ للوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية[١]، وسُميت "القافية"؛ "لأنها تقفو إثرَ كل بيت"[٢].

وفي مادة (قفا) ذكر الرّازي في معجمه "مختار الصحاح": (القفا): مقصورٌ مؤخَّرُ العُنُق، و(قفا) أثره: اتَّبَعَهُ، و(قفى) على أثره بفلان؛ أي: أَتْبَعَهُ إياه، ومنه: قوافي الشعر؛ لأن بعضها يتبع إثر بعض[٣].

(١) يُنظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ص١٥١.

(٢) المصدر السابق، ص١٥٤.

(٣) يُنظر: مختار الصحاح، للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرّازي، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة مدققة، ١٩٩٩م، مادة قفا.

والقافية "تكرار نَسَقي يتكون من تماثل صوتي بين مجاميع صوتية، تقع في خواتيم الأسطر الشعرية"(١)، فهي "ظاهرة بالغة التعقيد لها وظيفتُها الخاصة في التطريب كإعادة الأصوات. والقافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر؛ بل هي عامل مستقل، وصورة تُضاف إلى غيرها من الصور، ولا تظهر خلفيتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"(٢)، ومن هنا تبرز أهميتها في شعر الحرب؛ وذلك لأنها "ظاهرة شعرية تُصوِّر المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة، ويبقى وزنه مردِّدًا آخرَ كلِّ بيتٍ؛ ليحفظ لها وحدتها، أو نغمتها الأخيرة، وقد غلبت على الشعر العربي القديم وحدة القافية، والتزامها في جميع الأبيات، كما غلبت عليه وحدة الوزن العروضي"(٣). وهذا ما لاحظته الباحثة عند إحصاء ورصد القوافي، التي وردت في شعر الحرب عند الأمراء؛ حيث تميزت جميعُها بوحدة القافية، ما عدا مسمطة أسامة بن منقذ تنوعت فيها القوافي.

وقد اختلف العلماء في تحديدها "فهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت"(٤)، وعند أبي علي قطرب، وأبي العباس ثعلب، والفرّاء هي الروي(٥). "وبالغ بعضهم، فقال: القافية هي البيت كله؛ لأنَّ لكل وزنٍ قوافيَ معينةً لا تَخرج عنها، واستنتج آخرون أن القصيدة كلها قافية على سبيل المجاز"(٦)، وذهبت هذه الدراسة في تحديدها على مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ إذ يرى "أن القافية هي آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من المتحرك، حرفًا كان أو أكثر، والحركة التي قبل الساكن الأول"(٧).

وللقافية دورٌ كبيرٌ في شعر الحرب عند الأمراء، وعند دراستها يقتضينا البحث أن نرصدَ الظواهرَ الآتية:

١- مكونات القافية (حروفها).

(الروي - الوصل - الخروج - الرّدف - التأسيس - الدخيل).

(١) الأسلوبية والتحليل الأدبي، فرحان بدري الحربي، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م، ص١١٨.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص٧٤.

(٣) الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٣، ٢٠٠٣م، ص٦٦.

(٤) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م، ص٢١٣.

(٥) يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٢٨١.

(٦) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، ص٢١٣.

(٧) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٢٩٧.

٢- أنواع القافية، وتصنيفها.

٣- حركات القافية (المجرى).

(الفتحة - الضمة - الكسرة - السكون).

٤- بناء القافية، وأسماؤها:

(المتكاوس - المتراكب - المتدارك - المتواتر - المترادف).

٥- عيوب القافية.

**أولًا: مكونات القافية (حروفها):**

حروف القافية ستة؛ وهي: الروي - الوصل - الخروج - الردف - التأسيس - الدخيل.

**الروي:**

هو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تُبنى القصيدة، ويلتزم الشاعر تكراره حتى نهايتها، وإليه تُنسب، فيقال: همزية، أو ميمية، أو سينية، ولا بد لكل شعر من روي، ويشترط أن يكون الروي وحركته (المجرى) واحدًا في القصيدة كلها(١).

وسُمي رويًّا "لأنه مأخوذ من الرَّوية، وهي التفكير؛ لأن الشاعر يرويه، أو سُمي رويًّا؛ لأنه مأخوذ من الرِّواء؛ وهو الحبل يضم شيئًا إلى شيء، فكأن الشاعر يضم به أجزاء البيت، ويصل بعضها ببعض، وقيل: إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع والحفظ، أو مأخوذ من الارتواء؛ لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء"(٢).

والروي أهمُّ حروفِ القافيةِ، ومكوناتها بلا منازعٍ؛ لأنه عمادُها، ومركزها الأساسي، وما عداه من حروفها يدور حوله، ويأتي في مرحلة تالية له في الأهمية كالوصل والخروج، ثم التأسيس، فالدخيل، والردف(٣).

(١) يُنظر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٢٦٨.

(٢) المرجع السابق، ص٢٦٩.

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص٢٧٠.

والجدير بالذكر أن لحرف الروي "بُعدًا نفسيًّا، وإيحاءً يمكن أن يوظّف بشكل جيد في خدمة القصيدة؛ لأن حرف الروي صوت، وأنَّ لكل صوت إيحاءً ودلالاتٍ يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته"(١).

والجدول التالي يوضح ترتيب الروي، بحسب صوته، ونسبة وروده عند الشعراء الأمراء في أبياتهم الحربية، وذلك بحسب ترتيب الحروف في اللغة العربية:

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبد الله الموحد | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **الروي** | **صوته** | **عدد القصائد** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| الهمزة | مجهور | ٢ | ٣٧ | ١٥,٨٧ |
| ب | مجهور | ٣ | ٢٠ | ٨,٥٨ |
| د | مجهور | ٢ | ١٢ | ٥,١٥ |
| ر | مجهور | ١ | ٥ | ٢,١٤ |
| ع | مجهور | ١ | ٣٤ | ١٤,٥٩ |
| ك | مهموس | ٢ | ٢٥ | ١٠,٧٢ |
| ل | مجهور | ٢ | ٢٨ | ١٢,٠٦ |
| م | مجهور | ٤ | ٤٥ | ١٩,٣١ |
| ن | مجهور | ١ | ١٠ | ٤,٢٩ |
| ي | مجهور | ١ | ١٧ | ٧,٢٩ |
| **الإجمالي** | | ١٩ | ٢٣٣ | ١٠٠ |

عند التأمّل في الجدول نلحظ أن الأمير أبا الربيع سليمان الموحد نظّم قوافيه على (١٠) أحرف من حروف اللغة العربية، ويعد أبو الربيع أقلهم منزلةً في تنوع قوافيه؛ ولعل ذلك يرجع إلى بساطة إنتاجه في شعر الحرب؛ إذ بلغت (١٩) قصيدة فقط، وشكَّل حرف (الميم) الأكثر استخدامًا عنده بنسبة (١٩,٣١٪)، يليه (الهمزة) بنسبة (١٥,٨٧٪)، والغريب أن أقل روي نظم عليه هو حرف (الراء)، على الرغم من شيوعه، وكثرته عند الأمراء الثلاثة، فضلًا عن ذلك

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص ٢٣٧.

إن قوافيه –حسب تقسيم أبي العلاء المعري–[1] كلها من القوافي الذُّلُل، كثيرة الشيوع في الشعر العربي، وابتعد عن القوافي النُّفُر، والحُوش.

كما أنه اعتمد بشكل أساسي على الأصوات المجهورة، فالحروف السابقة –باستثناء (الكاف)– تعدّ من الحروف المجهورة، والجدول التالي يوضح نسبة استخدام الحروف المجهورة، مقارنة بالأصوات المهموسة:

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبد الله الموحد | | | |
|---|---|---|---|
| صوت الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مجهور | ١٧ | ٢٠٨ | ٨٩,٢٧ |
| مهموس | ٢ | ٢٥ | ١٠,٧٣ |
| **الإجمالي** | ١٩ | ٢٣٣ | ١٠٠ |

وحتى يتضح الفرق نذكر إحصائيات استعمال الروي عند بقية الشعراء الأمراء، نبدأها بالأمير أسامة بن منقذ، فكانت كالتالي:

| الأمير أسامة بن منقذ | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **الروي** | **صوته** | **عدد القصائد** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| الهمزة | مجهور | ١ | ٢ | ٠,١٨ |
| ب | مجهور | ٥ | ٩٠ | ٨,٤٣ |
| ت | مهموس | ١ | ٧ | ٠,٦٥ |
| ج | مجهور | ١ | ٤ | ٠,٣٧ |
| ح | مهموس | ٣ | ٢٨ | ٢,٦١ |

(١) يُنظر: القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، دط، ١٩٧٧م، ص٩٥. ويُنظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبدالله طيب مجذوب، ج١، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م، ص٥٨. ويقصد بالذُّلُل: وهي ما كثر على الألسن. والنُّفُر: ما هو أقل استعمالًا من غيره كالجيم، والزاي، ونحو ذلك. الحُوش: وهي اللواتي تهجر فلا تستعمل.

| الأمير أسامة بن منقذ | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الروي | صوته | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| د | مجهور | ٦ | ٤٠ | ٣,٧٣ |
| ر | مجهور | ٧ | ١٧٦ | ١٦,٤٣ |
| س | مهموس | ١ | ٤ | ٠,٣٧ |
| ض | مجهور | ١ | ٥ | ٠,٤٦ |
| ط | مجهور | ١ | ١٩ | ١,٧٧ |
| ع | مجهور | ٢ | ١٥ | ١,٤٠ |
| ف | مهموس | ٤ | ١٠٢ | ٩,٥٢ |
| ق | مجهور | ٣ | ٤٠ | ٣,٧٣ |
| ل | مجهور | ١٢ | ٩٥ | ٨,٩١ |
| م | مجهور | ٨ | ٣٦١ | ٣٣,٧٠ |
| ن | مجهور | ٣ | ٧٧ | ٧,١٨ |
| هـ | مهموس | ١ | ٣ | ٠,٢٨ |
| و | مجهور | ١ | ٣ | ٠,٢٨ |
| الإجمالي | | ٦١ | ١٠٧١ | ١٠٠ |

ومن هذا الجدول يتبين لنا أن أسامة بن منقذ استخدم في شعره الحربي (١٨) حرفًا من حروف الروي، يتصدّرها حرف (الميم) بنسبة (٣٣,٧٠٪)، يليه حرف (الراء) بنسبة (١٦,٤٣٪)، وذلك على نقيض أبي الربيع بن عبدالله الموحد، في حين جاءت قافيتا (الهاء، والواو) عند أسامة على نحو محدود جدًّا؛ إذ اقتصر على ثلاثة أبيات شعرية فقط لكل منهما؛ وهي من القوافي النُّفُر.

وأسامة، بخلاف أبي الربيع، ارتفعت عنده نسبة استخدام الأصوات المهموسة؛ إذ بلغت (١٠) قصائد، و(١٤٤) بيتًا شعريًّا؛ ولكن ما زالت الأصوات المجهورة المهيمنة في قوافيه، ولهذا سنجد أنفسنا أمام الجدول الآتي:

| الأمير أسامة بن منقذ | | | |
|---|---|---|---|
| صوت الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مجهور | ٥١ | ٩٢٧ | ٨٦,٥٥ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| مهموس | ١٠ | ١٤٤ | ١٣,٤٥ |
| **الإجمالي** | ٦١ | ١٠٧١ | ١٠٠ |

ونظم الأمير ابن المقرب العيوني على حروف الروي التالية:

| **الأمير ابن المقرب العيوني** | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **الروي** | **صوته** | **عدد القصائد** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| الهمزة | مجهور | ٢ | ٩٦ | ٢,٠٣ |
| ب | مجهور | ١٠ | ٦٤٢ | ١٣,٦٢ |
| ت | مهموس | ١ | ٨٧ | ١,٨٤ |
| ث | مهموس | ١ | ٣٥ | ٠,٧٤ |
| ح | مهموس | ١ | ٦٩ | ١,٤٦ |
| د | مجهور | ٨ | ٥٢٩ | ١١,٢٢ |
| ر | مجهور | ٧ | ٣٥٢ | ٧,٤٧ |
| س | مهموس | ١ | ٢٧ | ٠,٥٧ |
| ع | مجهور | ٤ | ٢٢٩ | ٤,٨٥ |
| ف | مهموس | ١ | ٦١ | ١,٢٩ |
| ق | مجهور | ١ | ٩٢ | ١,٩٥ |
| ك | مهموس | ١ | ٧٠ | ١,٤٨ |
| ل | مجهور | ١٥ | ٨٥١ | ١٨,١٣ |
| م | مجهور | ١٥ | ٩٩٩ | ٢١,٢٠ |
| ن | مجهور | ٧ | ٤٠١ | ٨,٥١ |
| هـ | مهموس | ٢ | ١١٢ | ٢,٣٧ |
| ي | مجهور | ١ | ٦٠ | ١,٢٧ |
| **الإجمالي** | | ٨٧ | ٤٧١٢ | ١٠٠ |

ويتبين –من خلال الجدول السابق– أن ابن المقرب نوّع في استخدام الروي، فقد استخدم ما يقارب (١٧) حرفًا، يأتي في طليعتها حرف (الميم) مماثلًا لنظيريْه أسـامة وأبي الربيع، يليه حرف اللام بنسبة (١٨,١٣٪)، إلا أن استخدام القوافي النُّفُر قليلة الشيوع في الشعر العربي

كحرف (الهاء)، إضافة إلى القوافي الحُوش نادرة المجيء في الشعر العربي[1]، مثل حرف (الثاء) المهموس.

وكانت نتائج حروف الروي من خلال صوتها عند ابن المقرب العيوني على النحو الآتي:

| الأمير ابن المقرب العيوني | | | |
|---|---|---|---|
| صوت الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مجهور | ٧٠ | ٤٢٥١ | ٩٠,٢١ |
| مهموس | ٨ | ٤٦١ | ٩,٧٩ |
| **الإجمالي** | ٧٨ | ٤٧١٢ | ١٠٠ |

فهو كزميليه من ناحية تفوّق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة بنسبة مقدارها (٩٠,٢١) بالمائة.

وأخيرًا، كانت إحصائية حروف الروي عند حيص بيص كالتالي:

| الأمير أبو الفوارس حيص بيص | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الرّوي | صوته | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| الهمزة | مجهور | ١١ | ٢٩٢ | ٣,٨١ |
| ب | مجهور | ٣٥ | ٥٥١ | ٧,١٩ |
| ت | مهموس | ٥ | ٣٧ | ٠,٤٨ |
| ج | مجهور | ٢ | ١٣ | ٠,١٦ |
| ح | مهموس | ٨ | ٧٤ | ٠,٩٦ |
| د | مجهور | ٣٤ | ٥٧٦ | ٧,٥٢ |
| ر | مجهور | ٨٤ | ١٤٦٤ | ١٩,١١ |
| ص | مهموس | ١ | ٢ | ٠,٠٢ |
| ط | مجهور | ١ | ٧ | ٠,٠٩ |
| ع | مجهور | ٢٧ | ٥٤٧ | ٧,١٤ |
| ف | مهموس | ٣ | ٤٠ | ٠,٥٢ |
| ق | مجهور | ١٠ | ٢٢٩ | ٢,٩٩ |
| ك | مهموس | ٢ | ١٤ | ٠,١٨ |

(١) يُنظر: المرجع السابق، ص٩٥.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| ل | مجهور | ٧٤ | ١٥٩٥ | ٢٠,٨٢ |
| م | مجهور | ٨٥ | ١٦٧٢ | ٢١,٩١ |
| ن | مجهور | ٢٤ | ٣٤٣ | ٤,٤٧ |
| هـ | مهموس | ٢ | ٢٠ | ٠,٢٦ |
| ي | مجهور | ٩ | ١٨٢ | ٢,٣٧ |
| **الإجمالي** | | ٤١٧ | ٧٦٥٨ | ١٠٠ |

من هذه الإحصائية، يتبين لنا أن حيص بيص أكثر الشعراء الأمراء المحددين بالدارسة تنوعًا بقوافيه، وثراءً في قصائده، على الرغم من أنه كان مساويًا لأسامة بن منقذ في عدد استخدام حروف الروي؛ إذ بلغت عندهما (١٨) حرفًا، إلا أن بينهما بَون شاسع، فحيص بيص شاعر مكثِرٌ، غزير الإنتاج، طويل النَّفَس.

وعند العودة إلى الجدول السابق يظهر لنا روي (الميم) في مقدمة قصائده؛ أُسوة ببقية شعرائنا الأمراء، وهنا نعلم علم اليقين أن حرف (الميم) هو المتصدّر في شعر الحرب عامةً.

وغلبة الأصوات المجهورة عند حيص بيص على الأصوات المهموسة، فظهرت الإحصائية كالآتي:

| **الأمير أبو الفوارس حيص بيص** | | | |
|---|---|---|---|
| **صوت الحرف** | **عدد القصائد** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| مجهور | ٣٩٦ | ٧٤٧١ | ٩٧,٥٥ |
| مهموس | ٢١ | ١٨٧ | ٢,٤٥ |
| **الإجمالي** | ٤١٧ | ٧٦٥٨ | ١٠٠ |

نلاحظ أن نسبة الأصوات المجهورة لحروف الروي عند حيص بيص قد تجاوزت (٩٧٪)، في حين استعمل ما نسبته (٢,٤٥) بالمائة من الأصوات المهموسة.

وآخر إحصائية في هذا المبحث، هي قراءة كاملة لحروف الروي في شعر الحرب عند الأمراء الأربعة؛ حتى تتضح الصورة كاملة، وهي كالتالي:

| **حروف الروي في شعر الحرب عند الأمراء** | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **الروي** | **صوته** | **عدد القصائد** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| الهمزة | مجهور | ١٦ | ٤٢٧ | ٣,١٢ |

| حروف الروي في شعر الحرب عند الأمراء | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الروي | صوته | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| ب | مجهور | ٥٣ | ١٣٠٣ | ٩,٥٢ |
| ت | مهموس | ٧ | ١٣١ | ٠,٩٥ |
| ث | مهموس | ١ | ٣٥ | ٠,٢٥ |
| ج | مجهور | ٣ | ١٧ | ٠,١٢ |
| ح | مهموس | ١٢ | ١٧١ | ١,٢٥ |
| د | مجهور | ٥٠ | ١١٥٧ | ٨,٤٦ |
| ر | مجهور | ٩٩ | ١٩٩٧ | ١٤,٦٠ |
| س | مهموس | ٢ | ٣١ | ٠,٢٢ |
| ص | مهموس | ١ | ٢ | ٠,٠١ |
| ض | مجهور | ١ | ٥ | ٠,٠٣ |
| ط | مجهور | ٢ | ٢٦ | ٠,١٩ |
| ع | مجهور | ٣٤ | ٨٢٥ | ٦,٠٨ |
| ف | مهموس | ٨ | ٢٠٣ | ١,٤٨ |
| ق | مجهور | ١٤ | ٣٦١ | ٢,٦٤ |
| ك | مهموس | ٥ | ١٠٩ | ٠,٧٩ |
| ل | مجهور | ١٠٣ | ٢٥٦٩ | ١٨,٧٨ |
| م | مجهور | ١١٢ | ٣٠٧٧ | ٢٢,٥٠ |
| ن | مجهور | ٣٥ | ٨٣١ | ٦,٠٧ |
| هـ | مهموس | ٥ | ١٣٥ | ٠,٩٨ |
| و | مجهور | ١ | ٣ | ٠,٠٢ |
| ي | مجهور | ١١ | ٢٥٩ | ١,٩٤ |
| الإجمالي | | ٥٧٥ | ١٣٦٧٤ | ١٠٠ |

وعند تتبع حروف الروي في شعر الحرب تتبين لنا عدة أمور؛ منها:

- أكثر حروف الروي التي استعملها الشعراءُ في قوافيهم كانت من القوافي الذُّلُل، وهي "الأكثر شيوعًا في الشعر العربي"[١]، كحرف (الميم، والراء، والباء، والتاء، والدال،

(١) المرجع السابق، ص٩٥.

والعين، واللام، والياء المتبوعة بألف الإطلاق، والنون، والسين، والكاف، والفاء، والحاء).

- حرف (الميم) استحوذ على النصيب الأوفر من قصائد الأمراء، ومقطوعاتهم؛ إذ بلغت نسبته (٢٢,٥٠٪) من شعر الحرب، وهذه النتيجة تتفق مع ما قرره إبراهيم أنيس من أن صوت (الميم) من الحروف التي تجيء رويًّا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب(١)، كما تتفق هذه النتيجة مع ما سجله عبدالله خضر في تتبعه لشعر المعلقات؛ إذ لاحظ أن "صوت (الميم) يحظَى بأكبر نسبة في الاستعمال كحرفٍ للرويّ لدى شعراء المعلقات"(٢).

فصوت (الميم) "صوت مجهورٌ متوسط، شفوي أغن، كما يُعدُّ من حروف الذلاقة الستة التي مذل بها اللسان، وسهلت عليه في النطق، فكثرت في أبنية الكلام"(٣)، ولما كان حرف (الميم) مما يجود ويبرع في الوصف والخبر؛ لذلك اتّكأ عليه شعراؤُنا؛ حيث طغى على شعرهم الكثير من وصف المعارك، وساحات القتال، وشجاعة الأبطال، ومن أمثلة هذا الروي قول حيص بيص(٤): [البسيط]

**سرٌّ من الله محمودٌ خصصتَ به ... ذلَّتْ له العربُ العرباءُ والعَجمُ**
**كأنَّ خيلك في الغارات موجفةً ... سيدانُ قفرٍ وفرسان العدى غَنمُ**
**إذا شكتْ من عناء الطردِ مَسغَبةً ... فلا مطاعمَ إلا النَّقْعُ واللُّجُمُ**

ويقول أسامة بن منقذ معارِضًا لقصيدة الملك الصالح(٥): [الطويل]

**غزوتَهُمُ في أرضِهم وبلادِهمْ ... وجحفلُهمُ في أرضها مُتزاحِمُ**
**فأفنيتَهم قَتْلًا وأسرًا بأسرِهم ... فناجيهمُ مُستسلِمٌ أو مُسالِمُ**

(١) يُنظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ٢٤٦.
(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص٢٣٨.
(٣) القافية بين القيمة الدلالية والصوتية، فاطمة عبد زين شوين، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، المجلد: ١، الإصدار: ١٥، السنة: ٢٠١٣، ص٦٥.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٢٩.
(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٤.

فلمّـا أبادتهُم سـيوفُـكَ وانجَلـت عن الأرضِ منهمْ ظُلمـةٌ ومظـالِمُ
غزوتَهُمُ في البحرِ حتّى كـأنمـا ال أســـاطيـلُ فيـه موجُـهُ المتلاطِمُ
بِفُرســـانِ بحرٍ فوقَ دُهْمٍ كـأنّهـا علـى المـاءِ طيرٌ مـا لهُنَّ قَـوادِمُ

لقد استطاع الأميران أن يستفيدا من جهارة صوت الميم، وسهولة النطق به، ونغمته الممتدة إلى روعة الوصف، وجلاء الصورة، والضرب على أوتار نغمية عالية الوضوح.

- وثاني حرف الروي في كثرة الاستعمال هو حرف (اللام) بنسبة (١٨,٧٨٪)، يليه (الراء) بنسبة (١٤,٦٠٪)، ثم (الباء)، و(الدال)، وهذا مصداق قول عبدالله طيب في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها": "الميم واللام أحلى القوافي؛ لسهولة مخارجهما، وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف، وروائعهما كثيرة، والباء والراء والدال تليانهما"(١).

ومن روي (اللام)، يقول ابن المقرب العيوني(٢): [الطويل]

فَقُبْحًا لَكُمْ مـاذا تَعُـدُّونَ في غَـدٍ إِذَا افْتَخَرَ الأَقْوَامُ يَا أَخْلَفَ النَّسْلِ
فَإِنْ كانَ خَوْفُ القَتْلِ وَالأَسْرِ دَاءَكُمْ فَشَـأْنُكُمُ أَدْهَى مِنَ الأَسْـرِ وَالقَتْلِ

إلى أن قال:

وَقُلتُ عَسَـى يَوْمًا كَيَوْمٍ شَـهِدْتُهُ قَدِيمًا لِكَيْما يَلْحَقَ الشُّـومُ بِالثُّكلِ
أَكُونُ بِـهِ قُطْـبَ الرَّحَى وَمُـدِيرَهَـا بِعَزْمٍ عَلَى أَهْلِ الضَّـلالَةِ وَالجَهْلِ
فـأَلْفَيْتُ قَوْمًا إِنْ طَلَبْتَ انْبِعاثَهُمْ لِيَوْمِ سِـبَابٍ فَادْعُ بِالخَيْلِ وَالرَّجْلِ

و(اللام) من القوافي الذلل، وهي: صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، ومجهور يتميز بالوضوح السمعي(٣)، ونلاحظ في أبيات ابن المقرب السابقة انسجام الصوتين (اللام مع الكسر) في الأثر السمعي، واتفاق مخرجيهما في الفصاحة، وهو ما كان عاملًا مساعدًا للأمير في التمكّن من التعبير عن خَيبته من قومه، وخضوعهم للأعداء، فهو "لا يؤمن بسياسة اللين

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله طيب، ص٦٠.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٢٢.
(٣) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٦٤.

والمسالمة، وإنما يؤمن بسياسة الحزم والقوة، ومبادرة الأعداء بفرض الهيبة، والرهبة عليهم؛ لأن ذلك هو الطريق إلى العيش في هذه الحياة بسلام.. وكل مجد أو ملك لا تقوم أعمدته على شدة البأس، وقوة اليد، سيكون سهل الانهيار سريعًا"(١).

من القوافي النفر استعمال الأمراء حرف (الجيم، والصاد، والقاف، والطاء، والضاد، والهاء الأصلية، والواو)، ومن القوافي الحُوُش حرف (الثاء).

إن الشاعر المبدع يستطيع أن يوظِّفَ هذه الحروف بأسلوب فني يعبّر فيه عن تجربته الشعورية، وأحاسيسه بأنغام تناسب إيقاع هذه الحروف، ودلالات معانيه، فالقوافي "السهلة أطْبَعُ، وأَمْكَنُ، إلا أن الحاذق لا يقول إلا جيدًا في أي شيء أَخَذَ، ولأي قافية ارتكب"(٢)، ومن أمثلة القوافي النُفُر: روي (الطاء)، يقول أسامة بن منقذ(٣): [الطويل]

**وما الناس إلاَّ آلُ رُزِّيكَ؛ إنّهُم ... هُم الَّذادةُ الشُبَّانُ، والسّادةُ الشُمطُ**
**بنُو الحربِ في يوم الوغَى وبنو ... إذا ما بلادُ النَّاس جرَّدها القحطُ**
**إذا مَا احْتبْوا فالراسياتُ رجاحةً ... وإن ركبوا فالأسدُ هيجتْ، لها نَحطُ(٥)**
**لهم جبلٌ، لا زعزعَ الخطبُ ركنَه ... به تُؤْمَنُ الأحداثُ والميتَةُ العَبْطُ(٦)**

وقد عارضه الملك الصالح بقصيدة رائعة على نفس الوزن والقافية، يقول فيها: [الطويل]

**سطور خيول لا تغب ديارهم ... لها بالمَواضِي والقَنَا الشَّكلُ والنَّقطُ**
**وحربٌ لها الأرواحُ زاهقَةٌ لما ... تُعاين والأصواتُ من دَهَشٍ لَغطُ**
**إذا أرسلتْ فَرعًا من النقْعِ فاحِما ... أثيْثًا فأسنانُ الرّماحِ لها مُشطُ**
**كأنَّ القَنا فيهَا أناملُ حاسِبٍ ... أجدَّ بها في السُّرعةِ الجمعُ واللَّقطُ**

(١) ابن مقرب حياته وشعره، عمران بن محمد العمران، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط٢، ١٩٩٤م، ص١٨١.
(٢) موسيقى الشعر، عبدالفتاح لكرد، ص١٧١.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٥.
(٤) الشمط: جمع أشمط، بياض يخالط سواد الشعر.
(٥) احتبوا: احتبى بالثوب، اشتمل به.
نحط: تردد البكاء في الصدر من غير أن يظهر كالنحط، والنحط شبه الزفير.
(٦) مات عبطة: شابًّا صحيحًا.

**رَدَدْنَا بهـا ابنَ الفُنْشِ عنَّـا وإنَّمـا يُثَبِّتُه في سَـــرجهِ الشَّـــدُّ والربْطُ**

وقد وظّف الشـــاعران دلالات وإيحاء حرف (الطاء) من تفخيم، وشـــدة، وانفجارية، بالإضافة إلى أنه من حروف الاستعلاء، والإطباق؛ ممّا أشاع جرسًا موسيقيًّا فخمًا تضافر مع حركة الضم في تأكيد الشدّة، والقوة.

الروي الوحيد من القوافي الخُوُش حرف (الثاء)، إلا أن ابن المقرب أجاد في توظيفه لخدمة الأجواء، التي يهدف إلى خلقها داخل النص؛ إذ يقول(١): [الطويل]

**وَإن عَبَثَت أَيدي اللَّيالي بِسَـــيِّدٍ فَـإِنَّ يَـدَيـهِ بِالـلَّـيـالي عَـوابِـثُ**
**جَرى وَجَرَت أَهلُ العُلى فَأَتى المَدى جُموحًـا وَأَقعى كَلبهُم وَهو لاهِـثُ**
**فَقُـل لِمُبـاريـهِ رُوَيـدَكَ فَـاتّئـد مَتى صَـحِبَت شُـهبَ البُزاةِ الأَباغِثُ(٢)**
**مَتى يَجرِ خَلفَ الأَعوَجِيِّ اِبنُ كَودَنٍ فَيا قُربَ ما تَحثو عَلَيهِ الكَثاكِثُ(٣)**
**فَلو أَنَّ قُسًّـــا في الفَصـــاحَةِ رامَهُ لَأَكدى وَلانهارَت عَلَيهِ المَباحِثُ(٤)**
**يُقِرُّ لَـهُ في الجودِ كَعـبٌ وَحـاتِمٌ وَفي الحِلمِ وَالإِقـدامِ قَيسٌ وَحـارِثُ**

ونلحظ أن هناك تداخلًا وانســـجامًا بين القافية والدفقة الشـــعورية للأمير، وجاء الرويُّ مناسبًا في بناء النص الشعري، ومتلائمًا مع معانيه، وأفكاره.

وخلاصـة القول: إنَّ السـمةَ الصـوتيةَ البارزة، التي كوّنت مَلمحًا أسـلوبيًّا للقوافي في شـعر الحرب عند الأمراء تمثلها الأصوات المجهورة، والجدول التالي يوضح ذلك بالتفصيل:

| شعر الحرب عند الأمراء | | | |
|---|---|---|---|
| صوت الحرف | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مجهور | ٥٣٤ | ١٢٨٥٧ | ٩٤,٠٣ |

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١١٦.

(٢) لمباريه: معارضه.
الأباغث: طائر أغبر بطيء الطيران.

(٣) الأعوجي: نسبة إلى فرسٍ لبني هلال تنُسب إليه الأعوجيات.
والكودن: الفرس الهجين.
الكثاكث: التراب وفتات الحجارة.

(٤) رامه: قصده.
لأكدى: انقطع وأعيى.

| | | | |
|---|---|---|---|
| مهموس | ٤١ | ٨١٧ | ٥,٩٧ |
| **الإجمالي** | ٥٧٥ | ١٣٦٧٤ | ١٠٠ |

وعليه، يظهر لنا اعتماد الأمراء على الأصوات المجهورة مقارنةً بالأصوات المهموسة، بنسبة مقدارها (٩٤,٠٣) بالمائة، فلا عجبَ هذا ما يحتاجُه شعرُ الحماسة والفخر بالطبع.

**الوصل:**

وقد بلغت نسبة القوافي الموصولة في شعر الحرب عند الأمراء (٩٧,٢٠٪)، والوصل هو "حرف مدّ يتولد عن إشباع حركة الروي"(١)، ويكون بشروط معينة(٢):

**أ- حرف مد (ألف – ياء – واو) الناتج عن إشباع حركة الروي المتحرك (الفتحة –الكسرة – الضمة).**

ومثال الوصل بالألف الناتجة من إشباع حركة الفتحة: قول أبي الربيع الموحد(٣): [الوافر]

**وَمِن عجب الأُمور أَكون لَيثا لَدى الهَيجاء ثُم أَخاف ريمَا**
**وَأَلقى الجَيشَ في الفلوات وَحدي فَأوسعه وَيوسعني كلومَا**
**وَلَكن واحد وَالجَيش خَلفي تسلم مهجتي وَغَدًا سَليمَا**

فالرويُّ في الأبيات السابقة هو حرف (الميم المفتوح)، فعندما أشبعت الفتحة تولد عنها حرفُ المد الألف الساكنة (ريمَا، كلومَا، سليمَا)، وتسمّى "ألف الإطلاق"، فهي وصل؛ لأنها اتصلت بحرف الروي مباشرة.

ومثال الوصل بالياء للإشباع: وذلك عندما يكون الروي محركًا بالكسر، كقول حيص بيص(٤): [الكامل]

**فتراهُ يوم السلم مُتْلِفَ مالهِ ولدى الكتيبةِ مُتْلف الأرواحِ**
**حتفُ الرجال لدى النزال وضربه والطعنُ حتفُ صوارمٍ ورماحِ**
**تغزو صحاحًا بيضهُ ورماحُهُ وتعود غِبَّ الروع غيرَ صِحاحِ**

(١) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٠٨.
(٢) يُنظر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٢٧٢.
(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص١٠٥.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٢٨.

فـ(الحاء) حرف الروي، و(الياء) المتولدة من إشباع كسرة (الحاء) وصل (الأرواحي، رماحي، صحاحي)، ففي الكتابة العروضية تظهر الياء؛ فهي ياء الإشباع، وممّا ضاعف الثراء الموسيقي هو وجود الرديف (ألف المد) قبل الروي مباشرة، مَنَحَ النصَّ امتدادًا، وتعبيرًا ينسجم مع انفعالات الشاعر؛ لوصف شجاعة البطل، وقوته.

ومثال الوصل بالواو النابحة من إشباع حركة الضمة: قول أسامة بن منقذ(١): [الطويل]

**إذا حاربُوا فالأُسدُ تَحمي عرينها وإن سالموا كان التبتل والذكر**

**تُبيحُ وتَحمِي منذ كَانت سيُوفُهم: يُباحُ بها ثَغْرٌ، ويُحمى بها ثَغرُ**

فـ(الراء) روي، و(الواو) وصل، وهي النابحة عن إشباع ضمة الروي (الراء)، في كلمتي (الذكرُ، وثغرُ)، وتظهر في النطق فحسب، والكتابة العروضية -أيضًا- فتصبح: (الذكرو، وثغرو).

**ب- هاء بعد الروي؛ ساكنة أو متحركة:**

ومن أمثلتها قول ابن المقرب(٢): [الطويل]

**وَمَن ضَيَّعَ السَيفَ اِتّكالًا عَلى العصى شَكَى وَقعَ حَدِّ السَيفِ مِمّن يُنازِلُهْ**

**وَلَيسَ يَزينُ الرُمحَ إلّا سِنانُهُ كَما لا يَزينُ الكَفَّ إلّا أَنامِلُهْ**

فقد استعان الشاعرُ هنا في الوصل بـ(الهاء) في كلمتي (ينازِلُهْ، وأنامِلُهْ)؛ ليبين لنا حكمته في امتلاك أدوات الحرب والقتال، وهي -بلا شك- من أهم عوامل القوة، وبَسْط النفوذ والنصر.

**الخُروج:**

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٣٩.

وهو "حرف المد الساكن (الألف، والواو، والياء): الذي يلي (هاء) الوصل المتحركة، وينشأ من إشباع هذه الحركة"(١)، وسُمي بهذا الاسم "لخروجه، وتجاوزه الوصل التابع للروي، فهو موضع الخروج من بيت القصيدة؛ حيث لا يأتي حرفٌ بعده"(٢).

فإن كانت حركة هاء الوصل فتحة كان الخروج ألفًا، كقول ابن المقرب(٣): [الطويل]

**رِدوا الحَرْبَ وِرْدَ الظَّامِئَاتِ حِيَاضَهَا ... خَوامِسَ يَغْتَالُ الْفِصَـــالَ اِزْدِحَامُهَا**
**وَخُوضُـــوا لَظَاهَا بِاقْتِحَامٍ فَإِنَّمَا ... يُكَشِّـــفُ غَمَّاءَ الحُرُوبِ اقْتِحَامُهَا**
**وَلُوذُوا بِبيضِ المَشْـــرَفِيَّـةِ إِنَّهَـا ... لَهَـا عِزَّةٌ قَعْسَـــاءُ وَافٍ ذِمَـامُهَـا**

فالروي هو حرف (الميم) والهاء وصل، والألف الناتجة عن إشباع حركة الهاء؛ وهي الفتحة، خروج، والألف قبل الروي ردف، وعند استخدام الشاعر للردف، والوصل، والخروج، والمقطع الطويل المفتوح؛ بسبب حركة الفتحة والمد، كلُّ هذا معًا قد حقق الشاعر بالطبع إيقاعًا موسيقيًّا ملفتًا.

وإن كانت حركة هاء الوصل ضمة كان الخروج واوًا، نحو قول حيص بيص(٤): [البسيط]

**ورُبَّ قومٍ عِـدًى قـد فـلَّ غربَهُم ... ولم تُسَـــلَّ لِلُقْيـاهُمْ بَواتـرُهُ(٥)**
**أجمَّ جُرْد المـذاكي عن طِرادِهمُ ... وللعزائم شَـــدٌّ قَـلَّ عـاثرهُ(٦)**

(الراء) حرف الروي، والهاء وصل، والواو المتولدة من إشباع ضمة الهاء خروج، ففي الكتابة العروضية تظهر الواو (بواترُهُوْ، عاثرُهُوْ)؛ فهي واو الإشباع.

---

(١) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٢٩٥.
(٢) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٣١١.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٥٦.
(٤) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٤٩.
(٥) فلَّ غربَهُم: ثلم حدهم، وشتتهم.
بَواترُهُ: السيوف.
(٦) أجمَّ جُرْد المذاكي: أراح الخيل قصير شعر الجلد، وهو من أوصافها المحمودة، التي تم سنّها، وكملت قوتها.
شَدٌّ: العدو الشديد.

وإن كانت حركة هاء الوصل كسرة، كان الخروج ياءً، إلا أن المادة المدروسة خلت من هذا المثال.

ورغم أن الخروج لا يحتل إلا نسبة (٩,١٢٪) من مجموع شعر الحرب، إلا أن قيمته الموسيقية مع ذلك "تكمُنُ في كونه آخرَ ما يعلق بالأذن من مكونات القافية، إضافة إلى أن الخروج هو أصلًا أحد حروف المد"(١) -التي سنرى قيمتها، ودورَها في تكوين الردف والتأسيس-.

**الرِّدف:**

وشكلت القوافي المردوفة في شعر الحرب (٣٢,٠٢٪) من شعر الحرب عند الأمراء، والردف "مأخوذ من ردف الراكب؛ لأن الرويّ أصل فهو الركبُ، وهذا كردفه"(٢)، وهو حرف المد (ألف، واو، ياء)، الذي يأتي قبل الروي مباشرة، سواء كان الروي متحركًا أو ساكنًا، وإذا كان الردف بالألف وجب على الشاعر الالتزامُ به، ولا يصح له تغييره، أما إذا كان الردف بالواو أو الياء، فإنه يجوز للشاعر أن يبادل بينهما في القصيدة.

ومثال الردف بـ(الألف): يقول أبو الربيع الموحد في صفة سيف(٣): [الخفيف]

**أَنا عز وَهَيبة وَجَمال وَحسام تَهزه الأَبطالُ**
**فَإِذا ما انتَضَيت في يَوم حَرب ظهر اليمن فيهِ وَالإِقبالُ**

حرف الروي في هذه النتفة (اللام)، والألف قبلها الردف، والواو الناتجة عن إشباع حركة (اللام) المضمومة وصلٌ، (طالُوْ، بالُوْ)، وحركة المد الطويلة قبل الروي الناشئة من الردف، مع الروي المضموم، والموصول بحرف لين، مؤشرات كثيرة على قوة الإيقاع، وجمال الموسيقى والترنم؛ ويُعزى ذلك إلى "أن الردف يقدم للقافية شحنة موسيقية قوية، خاصة الردف بالألف، وربما لهذا الأمر كان الردف بالألف يأتي بمفرده في القصيدة، أما الواو والياء، فيمكن أن يتقارضَا في العمل الشعري؛ نظرًا لتشابه طبيعتهما الصوتية"(٤).

(١) موسيقى الشعر، عبدالفتاح لكرد، ص١٩٥.
(٢) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٣١٣.
(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص١٣٤.
(٤) موسيقى الشعر، عبدالفتاح لكرد، ص١٧٥.

ومثال الردف بـ(الياء، والواو) مناوبةً، قول حيص بيص[1]: [الوافر]

أسَـــيْفٌ سُـــلَّ أمْ ذَرِبٌ نطوق ... ونارُ أبي المُـهَـنَّـدِ أمْ بُـروقُ
تألَّـقَـتِ المَـدائِـحُ والـعَـطـايا ... فكـلٌّ في الفَخـارِ لـهُ شُـــروقُ
نطقْتُ فأفْحمَ الفُصـحاءَ شـعري ... وجـادَ فَـدونـهُ الغيْـثُ الـدَّفوقُ
لقـد ســعـدتْ زُهيْرٌ منْ تميمٍ ... وخـيرُ سَـــعـادةٍ حَمْـدٌ يَـروقُ
بهـنْـديٍّ إلى مـدْحـي تَـرقَّـوْا ... وقـد يُـهْـدي بخِـرِّيـتٍ فَـريـقُ
بسـهْلِ الوجه صـعْب البأس جلْدٍ ... عـلـى الحَـدثانِ يحْـمـدهُ الرَّفـيقُ

ويُلاحظ في قوافي الأبيات المراوحة بين (واو المد) و(ياء المد) في الردف قبل الروي (بروق، شروق، دفوق، يروق، فريق، رفيق)، مكونة جميعها من مقاطع طويلة مفتوحة، تأزر معها حرف الروي (القاف) المتميز "بالانفجار، والقوة، والقساوة، والصلابة والشدة"[2]، وأضفى على النص تنوعًا موسيقيًّا تُوحي استشعاراته الصوتية بالشدة والصلابة، والقوة الجهرية المتأتّية من شدة حرف (القاف)، وانفجاريته.

**التأسيس:**

وتعد القوافي المؤسسة أقلَّ من القوافي المردوفة والموصولة؛ إذ شكلت نسبة مقدارها (٢٢,٨٪) من شعر الحرب عند الأمراء.

والتأسيس هو "ألف مد قبل حرف الروي بحرف، أو بمعنى آخر: ألف مد، بينها وبين الروي حرف صحيح متحرك، ذلك الحرف هو الدخيل"[3]، نحو قول حيص بيص[4]: [الطويل]

فيكشـف ليل الخطب والخطب ... ويجلو عجاج الحرب واليومُ قاتمُ

فـ(الميم) حرف روي، والواو الناتجة عن إشباع حركة (الميم) المضمومة وصل، (قاتمو)، وحرف (التاء) الذي جاء قبل الروي دخيل، والألف قبل (التاء) تأسيس.

(١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٣٧٢.
(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص٢٧٠.
(٣) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٢٢.
(٤) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٤٧.

**الدخيل:**

الدخيل هو "حرف صحيح متحرك يقع بين الروي وألف التأسيس، ولا يجب على الشاعر التزام ذلك الحرف بعينه -إلا إذا ألزم نفسه ما لا يلزمها- وإنما يمكنه أن يغيره إلى حرف صحيح آخر"(١)، وذلك مثل قول أبي الربيع الموحد(٢): [الطويل]

**وَلَما شَكَت تلكَ الجِهات أَذى وَقَد بَلَغت فيها النُفوس التراقيا**
**سبرت بِأَطرافِ السيوف جِراحها وَكُنت لَها طبًّا رَفيقًا وَآسيا**
**وَلَم أَرَ مثل السيف متلف أَنفس وَإِن كانَ في بَعض المَواطن شافيا**

فـ(الياء) روي، والألف التي بعدها في (التراقيا، وآسيا، شافيا) وصل، وحرف (القاف، والسين، والفاء)، التي بين حرف الروي وألف التأسيس؛ هو حرف دخيل "فالدخيل حرف لا يلتزم بذاته، وإنما يلتزم بنظيره، وهو واقع بين حرفين ملتزمين من حروف القافية"(٣). وبلا شك -بحسب رأي الباحثة- إن التزام حركة بعينها قبل الروي كألف التأسيس، ثم الدخيل، يتبعها الروي، فالوصل بألف الإطلاق، وتُسمى -أيضًا- بألف الترنم، وألف الإشباع؛ قد أكسب القافيةَ نغمًا وامتدادًا، ووضوحًا سمعيًّا أقربَ إلى الكمال.

**ثانيًا: أنواع القافية، وتصنيفها:**

للقافية نوعان حسب حالة الروي حركةً أو سكونًا، وقد قسّم القدماءُ القافيةَ تبعًا لذلك إلى قسمين:

١- **مطلقة:** وهي التي يكون فيها الروي متحركًا، (بالضم، أو بالفتح، أو بالكسر): وبالضم نحو قول ابن المقرب العيوني(٤): [الطويل]

**يُحكِّمُ في أَعدائِهِ حدَّ سَيفِهِ إذا حُطِّمَت في الدّارِعينَ العَوامِلُ(٥)**

(١) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٢٥.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.
(٣) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٣٢٣.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٥٢.
(٥) العوامل: الرماح.

وبالكسر نحو قول أسامة بن منقذ[١]: [البسيط]

**والبِيضُ والسُّـمُر لا تَروَى بغير دَمٍ  من كـلِّ جـائشـــةِ الأرجـاءِ بالزَّبَـد**

وبالفتح كقول أبي الربيع الموحد[٢]: [الكامل]

**فـأراك منصـــور اللواء مظفـرا  وأرى بســيفك من عصـــاك مقتلا**

٢- **مقيدة:** وهي التي يكون فيها الروي ساكنًا[٣]:

كقول حيص بيص[٤] في مدح الوزير شرف الدين أبي جعفر: [الرمل]

**قسْـــوَةُ الجَـلْـمَـدِ في إقْـدامِـهِ  وهو في السَّـــلْم نســيمٌ وسَـــبَلْ**

**جـائـرُ الطَّعْنِ إذا جَـدَّ الوَغى  وإذا يحْكُـمُ في السَّـــلْـمِ عَـدَلْ**

**وطَـروبٌ لأحـاديـثِ الـعُـلـى  طَرِبَ الوامِقِ بالصَّـــوت الرَّمَـلْ[٥]**

وقد جاء استعمالهما عند الشعراءِ الأمراءِ، كلٍّ على حِدة، على النحو التالي:

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبدالله الموحد | | | |
|---|---|---|---|
| نوع القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مطلقة | ١٩ | ٢٣٣ | ١٠٠ |
| مقيدة | ٠ | ٠ | ٠ |
| المجموع | ١٩ | ٢٣٣ | ١٠٠ |
| الأمير أسامة بن منقذ | | | |
| نوع القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مطلقة | ٦٠ | ١٠٦٨ | ٩٩,٧٢ |
| مقيدة | ١ | ٣ | ٠,٢٨ |
| المجموع | **٦١** | **١٠٧١** | **١٠٠** |
| الأمير ابن المقرب العيوني | | | |

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢١٩.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٩.

(٣) موسيقى الشعر العربي، إبراهيم أنيس، ص٢٥٧.

(٤) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٦٨.

(٥) الوامق: المحب.

الرَّملْ: صوت من أصوات الغناء العربي.

| نوع القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
|---|---|---|---|
| مطلقة | ٧٧ | ٤٦٦٠ | ٩٨,٩٠ |
| مقيدة | ١ | ٥٢ | ١,١٠ |
| المجموع | ٧٨ | ٤٧١٢ | ١٠٠ |
| الأمير أبو الفوارس حيص بيص | | | |
| نوع القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مطلقة | ٣٩٨ | ٧٣٣٠ | ٩٥,٧١ |
| مقيدة | ١٩ | ٣٢٨ | ٤,٢٩ |
| المجموع | ٤١٧ | ٧٦٥٨ | ١٠٠ |

ونستطيع –من خلال الجدول السابق– ملاحظةَ أن القافية المطلقة هي الأكثر استخدامًا، فقد شكلت (١٠٠٪) من شعر الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، وشكلت ما نسبته (٩٩,٧٢٪) من شعر الأمير أسامة بن منقذ، وبلغت (٩٨,٩٠٪) عند الأمير ابن المقرب العيوني، في حين تضاءلت النسبة قليلًا مقارنةً فيهم عند الأمير حيص بيص، إذ بلغت (٩٥,٧١٪)؛ وذلك يعود لغزارة إنتاجِه في شعر الحرب، وتنوعِ قوافيه.

ولننظر إلى الجدول الآتي؛ لنعرف نسبة استخدام نوع القافية في شعر الحرب عند الأمراء الأربعة مجتمعين:

| أنواع القافية في شعر الحرب عند الأمراء | | | |
|---|---|---|---|
| نوع القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| مطلقة | ٥٥٤ | ٥ | ٩٧,٢٠ |
| مقيدة | ٢١ | ٣٨٣ | ٢,٨٠ |
| المجموع | ٥٧٥ | ١٣٦٧٤ | ١٠٠ |

ويتضح –من الجدول السابق– هيمنة القافية المطلقة في شعر الحرب عند الأمراء بنسبة مقدارها (٩٧,٢٠٪)، في حين أن القوافي المقيدة لم تتجاوز (٢,٨٠٪)، وذلك يدل على سيطرة الإيقاع داخل قصائد الحرب، فالجمال الموسيقي للقافية العربية "يتحقق بشكلٍ تصاعديٍّ، فأقل

القوافي موسيقية هي القافية المقيدة، التي لا يلتزم فيها الشاعر حركة توجيه ثابتة، فهي تعتمد على موسيقى الروي وحده"(١).

وإذا ما عُدنا إلى الجدول السابق، سنجد أن عدد قصائد القوافي المقيدة (٢١) قصيدة، وبلغ عدد أبياتها (٣٨٣) بيتًا شعريًّا، وهذا النوعُ من القافيةِ "قليلُ الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز ١٠٪، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين"(٢).

أمّا القافية المطلقة فقد بلغ عدد قصائدها (٥٥٤) قصيدةً، متضمنة (١٣٢٩١) بيتًا شعريًّا، ويكون حرف الروي فيها متحركًا بالضم، أو الفتح، أو الكسر "وللقافية المطلقة أهميّة خاصة في الشعر العربي؛ إذ يتحقق فيها عدد من العناصر، منها: تكرار عناصر صوتية خاصة في كل قصيدة، ومنها: إطالة الحركة الأخيرة فيها، وهذه الإطالة تجعل الكلمة منبورة(٣)؛ مما يلفت انتباهَ المتلقي إليها، ومنها: توقع كلمة القافية؛ اعتمادًا على تكرار جزء منها، وهو المشتمل على حروفها، وحركاتها"(٤).

وقد قسّم القدماء القوافي حسب عدد الأصوات التي تتكرر فيها، فنقل عبدالله خضر حمد عن التبريزي، قوله: "إن القوافي تسع، ثلاث مقيدة، وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولًا، ثم المقيد على ثلاثة أضرُب: مقيد مجرد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس، والمطلق على ستة أضرب: مطلق مجرد، ومطلق بخروج، ومطلق بردف، ومطلق بردف وخروج، ومطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس وخروج"(٥).

ويمكن الاستعانةُ بالجدول التالي؛ لتوضيح ما استعمله الشعراء من هذه الأضرُب بالتفصيل:

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبدالله الموحد | | |
|---|---|---|
| تصنيف القافية المطلقة | عدد الأبيات | النسبة |

(١) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٣٥١.

(٢) موسيقى الشعر العربي، أنيس إبراهيم، ص٢٥٨.

(٣) منبورة: النَّبْرُ في النُّطْق: إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النُّطْق.
يُنظر: المعجم الوسيط، مادة نبر.

(٤) القافية في شعر النجاشي الحارثي (ت٥٠هـ) دراسة أسلوبية، عقيل مزعل هاشم، مجلة جامعة كربلاء العلمية، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، ٢٠١٤م، ص٢٨.

(٥) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٨م، ص٢٣٦.

| | | |
|---|---|---|
| ١- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بالمدّ، أو باللين. | ١٣٧ | ٥٨,٧٩ |
| ٢- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بـ(هاء). | ٠ | ٠ |
| ٣- مردوفة موصولة بالمد، أو باللين. | ٧٦ | ٣٢,٦٤ |
| ٤- مردوفة موصولة بـ(هاء). | ٣ | ١,٢٨ |
| ٥- مؤسسة موصولة بالمد، أو اللين. | ١٧ | ٧,٢٩ |
| ٦- مؤسسة موصولة بـ(هاء). | ٠ | ٠ |
| **الإجمالي** | **٢٣٣** | **١٠٠** |
| **تصنيف القافية المقيدة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة. | ٠ | ٠ |
| ٢- مردوفة. | ٠ | ٠ |
| **الإجمالي** | **٠** | **٠** |
| **المجموع الكلي** | **٢٣٣** | **١٠٠** |

يكشف هذا الجدول اعتماد أبي الربيع على القوافي المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بالمد، بنسبة مقدارها (٥٨,٧٩٪)، تليها القوافي المردوفة، والموصولة بالمد بنسبة (٣٢,٦٤٪)، في حين خلا شعره الحربي من القوافي الموصولة (بالهاء)، علاوة على القوافي المقيدة.

| **الأمير أسامة بن منقذ** | | |
|---|---|---|
| **تصنيف القافية المطلقة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بالمد، أو باللين. | ٧٢٧ | ٦٧,٨٨ |
| ٢- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بـ(هاء). | ٥ | ٠,٤٦ |
| ٣- مردوفة موصولة بالمد، أو باللين. | ٢٤٤ | ٢٢,٧٨ |
| ٤- مردوفة موصولة بـ(هاء). | ٧ | ٠,٦٥ |
| ٥- مؤسسة موصولة بالمد، أو باللين. | ٨٣ | ٧,٧٧ |
| ٦- مؤسسة موصولة بـ(هاء). | ٢ | ٠,١٨ |
| **الإجمالي** | **١٠٦٨** | **١٠٠** |
| **تصنيف القافية المقيدة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة. | ٣ | ٠,٢٨ |
| ٢- مردوفة. | ٠ | ٠ |
| **الإجمالي** | **٣** | **٠,٢٨** |
| **المجموع الكلي** | **١٠٧١** | **١٠٠** |

وأسـامة كأبي الربيع طغَى على شـعره القوافي المجردة الموصـولة بالمد؛ إذ بلغت نسـبتها (٦٧,٨٨٪)، تليها المردوفة الموصولة بالمد بنسبة (٢٢,٧٨٪)، وجاءت قوافيه الموصولة (بالهاء) بنسب قليلة لا تتجاوز (١,٢٩٪)، وبلغ عدد الأبيات المقيدة (٣) أبيات فقط.

| الأمير ابن المقرب العيوني | | |
|---|---|---|
| **تصنيف القافية المطلقة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بالمد، أو باللين. | ١٩٩٨ | ٤٢,٤٠ |
| ٢- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بـ(هاء). | ٠ | ٠ |
| ٣- مردوفة موصولة بالمد، أو باللين. | ١١٤٢ | ٢٤,٢٣ |
| ٤- مردوفة موصولة بـ(هاء). | ٤٥٢ | ٩,٥٩ |
| ٥- مؤسسة موصولة بالمد، أو باللين. | ٩٤٥ | ٢٠,٠٧ |
| ٦- مؤسسة موصولة بـ(هاء). | ١٢٣ | ٢,٦١ |
| **الإجمالي** | **٤٦٦٠** | **٩٨,٩٠** |
| **تصنيف القافية المقيدة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة. | ٠ | ٠ |
| ٢- مردوفة. | ٥٢ | ١,١٠ |
| **الإجمالي** | **٥٢** | **١,١٠** |
| **المجموع الكلي** | **٤٧١٢** | **١٠٠** |

ومن هذه الإحصـائية يتبين لنا أكثر القوافي التي اسـتعملها ابن المقرب العيوني؛ هي: المجردة من الردف والتأسيس، الموصولة بالمد كصاحبيه؛ إذ شكلت ما نسبته (٤٢,٤٠٪)، ونلحظ – أيضًا– أن هناك تقاربًا بين القوافي المردوفة والمؤسسة، وظهورًا واضحًا للقوافي الموصولة (بالهاء)، خلاف صاحبيه، ولديه قصيدة واحدة فقط من القافية المقيدة تشتمل على (٥٢) بيتًا شعريًّا.

| الأمير أبو الفوارس حيص بيص | | |
|---|---|---|
| **تصنيف القافية المطلقة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بالمد، أو باللين. | ٢٩٦٤ | ٣٨,٧٠ |
| ٢- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بـ(هاء). | ٦٢ | ٠,٨٠ |
| ٣- مردوفة موصولة بالمد، أو باللين. | ٢٠٣٦ | ٢٦,٥٨ |
| ٤- مردوفة موصولة بـ(هاء). | ٣١٩ | ٤,١٦ |
| ٥- مؤسسة موصولة بالمد، أو باللين. | ١٦٧٣ | ٢١,٨٤ |

| | | |
|---|---|---|
| ٦- مؤسسة موصولة بـ(هاء). | ٢٧٦ | ٣,٦٠ |
| **الإجمالي** | **٧٣٣٠** | **٩٥,٧١** |
| **تصنيف القافية المقيدة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة. | ٢٨٢ | ٣,٦٨ |
| ٢- مردوفة. | ٤٦ | ٠,٦١ |
| **الإجمالي** | **٣٢٨** | **٤,٢٩** |
| **المجموع الكلي** | **٧٦٥٨** | **١٠٠** |

نلحظ في قوافي حيص بيص التنوع في أضرب قوافيه، وأسبغت على شعره الحربي غنائية عالية، وثراءً موسيقيًّا جليًّا، مع ميل واضح للقوافي المجردة، والمردوفة الموصولة بالمد، وكثرة القوافي المقيدة نقيض سابقيه.

ويبين الجدول التالي تصنيف قوافي شعر الحرب عند الأمراء بشكل عام، بقسميه المطلق والمقيد:

| **شعر الحرب عند الأمراء** | | |
|---|---|---|
| **تصنيف القافية المطلقة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بالمد، أو باللين. | ٥٨٢٦ | ٤٢,٦٢ |
| ٢- مجردة من الردف والتأسيس، موصولة بـ(هاء). | ٦٧ | ٠,٤٨ |
| ٣- مردوفة موصولة بالمد، أو باللين. | ٣٤٩٨ | ٢٥,٥٩ |
| ٤- مردوفة موصولة بـ(هاء). | ٧٨١ | ٥,٧١ |
| ٥- مؤسسة موصولة بالمد، أو باللين. | ٢٧١٨ | ١٩,٨٧ |
| ٦- مؤسسة موصولة بـ(هاء). | ٤٠١ | ٢,٩٣ |
| **الإجمالي** | **١٣٢٩١** | **٩٧,٢٠** |
| **تصنيف القافية المقيدة** | **عدد الأبيات** | **النسبة** |
| ١- مجردة. | ٢٨٥ | ٢,٠٨ |
| ٢- مردوفة. | ٩٨ | ٠,٧٢ |
| **الإجمالي** | **٣٨٣** | **٢,٨٠** |
| **المجموع الكلي** | **١٣٦٧٤** | **١٠٠** |

**ومن هذه الإحصائية نلحظ عدة أمور؛ أهمها:**

- الانتشار الواسع للقوافي المجردة من الردف والتأسيس، والموصولة بالمد في شعر الحرب عند الأمراء، بنسبة بلغت (٤٢,٦٢٪).
- حضور واضح للقوافي المردوفة، والموصولة بالمد بنسبة مقدارها (٢٥,٥٩٪).
- تليهما القوافي المؤسسة، الموصولة بالمد؛ إذ شكلت (١٩,٨٧٪) من شعر الحرب.
- والملاحظ في هذه القوافي السابقة أنها تشترك في صفة الوصل بحرف المد (اللين)، ولا شك أن لهذا المد الصوتي أثره في موسيقى القافية، وعليه يقول شكري عياد في كتابه: "ثمة –إذن– قيم موسيقية لحروف المد، وثمة علاقات بين هذه القيم تُحدِث تأثيرًا نفسيًّا شبيهًا بالتأثير الذي يُحدِثه لحن موسيقي"(١).
- ومن جهة أخرى، يتقاسم الوصل (بالهاء) بين القوافي المجردة، والمردوفة، والمؤسسة، بنسبةٍ مقدارها (٩,١٢٪)، وتعد نسبة ضئيلة مقارنة مع القوافي الموصولة بالمد (اللين).
- كما تضاءلت نسبة القوافي المقيدة كقولنا سابقًا: "فلم يقيدوا مجرى واحدًا بحالة نفسية معينة دون غيرها؛ بل تصرفوا فيها لغرض التأثير في المتلقي من جهة، ومن جهة أخرى بثّوا بذلك الحركة والحيوية والتجدد في قصائدهم"(٢).

وقد جاء ترتيب هذه القوافي مناسبًا لتقسيم مراتب جمال القافية والموسيقا عند إبراهيم أنيس، فمن رأيه عند تنوع موسيقا القافية بحسب عدد الحروف والحركات الملتزمة فيها، فكلما ازداد عددها بدت القوافي أجملَ، وأوفر إيقاعًا، فأدنى القوافي موسيقا هي القافية المقيدة، التي لم يلتزم فيها حركة ما قبل الروي (المجردة)، تليها القافية المقيدة، التي التزمت فيها هذه الحركة كالقافية المقيدة (المردوفة)، أمّا القوافي المطلقة فأقلها موسيقا هي المسبوقة بساكن، ثم المسبوقة بمتحرك، فالمردوفة بواو أو ياء قبلها، فالمردوفة بألف ملتزم قبل الروي، فالقافية المؤسسة، وتبلغ القافية المردوفة أو المؤسسة أجمل صورها موسيقيًّا إذا تلاهما وصل ناتج عن إشباع حركة الروي، أو إضافة هاء الوصل، ولا سيما إذا تلاها ألف الإطلاق(٣).

---

(١) موسيقى الشعر، شكري عياد، ص١٢٣.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص٢٤٢.

(٣) يُنظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٦٧.

وحقيقةً بحسب -رأي الباحثة- إن أفضل الأمراء من ناحية تحقيق الكمال الموسيقي، والتنوع حسب مراتب جمال القافية؛ حيص بيص، يليه ابن المقرب العيوني، ثم أسامة بن منقذ، وأخيرًا أبو الربيع سليمان الموحد.

ومن أمثلة القافية المقيدة المجردة من الردف[1]، والتأسيس[2]: كقول أبي الفوارس حيص بيص[3] في مدح الوزير شرف الدين أبي جعفر بن البلدي: [الرجز]

**أحببتُهُ غَمْر الرِّداءِ والشِّيَمْ**
**شهمًا يَفِرُّ القِرْن منه والعدَمْ**
**من رائعِ البأسِ وفيَّاض الكرَمْ**
**طوْدًا من الصَّبْر إذا الخطب ألَمْ**
**وصارمًا ذا شُطَبٍ إذا عَزَمْ**
**طَبَاً بضرْب الدارعين في القِمَم**

والقافية المقيدة المردوفة المجردة من التأسيس: نحو قول ابن المقرب العيوني[4]: [السريع]

**وَغَيرُهُ لَمّا تَوَلّاهُمُ لَم يُبقِ تَحتَ الجِلدِ غَيرَ العِظام**
**بِالضَّربِ وَالصَّلبِ وَحَلقِ اللِحا وَقَلعِ الأَظفارِ وَشَمّ الأُيام**

وتعد هذه القصيدة الوحيدة في شعر الحرب عند ابن المقرب المتمثلة للقافية المقيدة، وقد جاءت هنا مردوفةً بالألف قبل الروي؛ حتى يسبغ على قافيته المقيدة نغمًا موسيقيًّا طويلَ النفس.

وخلا شعر الحرب عند الأمراء من القافية المقيدة المؤسسة.

---

ويُنظر -أيضًا- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص٢٤٢.

(١) الردف: هو حرف مد يكون قبل الروي.

(٢) التأسيس: هو ألف بينها وبين الروي حرف صحيح.
يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب محمد محمود الشاويش، ص٣٤٩.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٠٦.

(٤) ديوان ابن المقرب، ص٥٧١.

ومن القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بحرف من أحرف المد: قول ابن المقرب العيوني[1]: [البسيط]

**سَـــلِ القَرامِطَ مَن شَـــظّى جَماجِمَهُم فَلقًـا وَغـادَرَهُم بَعـدَ العُلا خَـدَمـا**

والقافية المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بهاء: كقول حيص بيص[2]: [المتقارب]

**يحوزونَ فخر الوغَي والنّدى إذا أطـلـقـوا مـالهـم والأعِـنَّـهْ**

والقافية المطلقة المردوفة الموصولة بالمد، أو باللين: نحو قول أسامة بن منقذ[3]: [البسيط]

**تراهُمُ في الوغَى أُســدًا، ويومَ نَدىً غيثًـا هتونًا، وفي الظلمـاء رهبـانَا**

والقصـــيدة رائعة جدًّا، ومتميزة بلحنٍ رفيعٍ؛ حيث كان الأمير دؤوبًا على توفير أكبر قدر ممكن من الموسـيقا في حشـو البيت، وقافيته، من خلال المد، والتنوين، فضـلًا عن الردف قبل الروي، وألف الإطلاق (الترنم) بعده؛ مما منح القـافيـة طـاقـة نغميـة عـاليـة ترفع من قيمتهـا الإيقاعية.

والقافية المطلقة المردوفة الموصولة بالهاء، أو بالخروج: كقول أبي الربيع الموحد[4]: [الطويل]

**وَما الناس إلا الســيف صــين بِغمده لِيـحـمـد في يَـوم الـنـزال مضـــاؤه**

والقافية المطلقة المؤسسة الموصولة بالمد: كقول حيص بيص في فخره بنفسه[5]: [الطويل]

**لقـد علمـت زوراء دجلـة أنني وقورٌ إذا خفَّتْ حلوم العشـــائرِ**
**وأني قـتـولٌ بالأناة إذا نـبـتْ صــدور العوالي والسـيوف البواترِ**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٣١.
(٢) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٠١.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٨.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص١٤٣.
(٥) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠١.

والمد هنا حرف (الياء) الناتج عن إشباع حركة الروي (الكسرة)، فتصبح في الكتابة العروضية (عشائري، بواتري).

وآخر ضرب من القافية المطلقة هي القافية المؤسسة الموصولة (بالهاء): كقول ابن المقرب العيوني[1]: [الطويل]

**فَما يَقطَعُ الصّمصامُ إِلّا إِذا انتَحى عَن الغِمدِ لَو كانَت حِدادًا مَضارِبُهْ**
**وَما دامَ لَيثُ الغابِ في الغابِ كامِنًا فَإِنَّ حَرامًا أَن تُدَمّى مَخالِبُهْ**

## ثالثًا: حركات القافية (المجرى):

المجرى هو "حركة الروي المطلق، ويكون المجرى: ضمة، أو فتحة، أو كسرة، فتلتزم في القصيدة كلها، وإنما سُمي بـ"المجرى"؛ لأن الصوت يبتدئُ بالجريان في حروف الوصل منه؛ ولذا لا مجرى للروي المقيد"[2].

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبدالله الموحد | | | |
|---|---|---|---|
| المجرى | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| الفتحة | ٧ | ١٠٥ | ٤٥,٠٦ |
| الضمة | ٨ | ١٠٣ | ٤٤,٢٢ |
| الكسرة | ٤ | ٢٥ | ١٠,٧٢ |
| القافية المقيدة | ٠ | ٠ | ٠ |
| المجموع | ١٩ | ٢٣٣ | ١٠٠ |

وعند تأمّل الجدول أعلاه، نلحظ أن هناك توسطًا بين استعمال المجرى المفتوح والمضموم عند الأمير أبي الربيع بن عبد الله الموحد، والفرق في بيتين فقط لصالح (الفتحة)، وحضور نادر (للكسرة) لا يتجاوز (٢٥) بيتًا شعريًّا، في حين خلا شعرُه من القافية المقيدة -كما قلنا سلفًا-.

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٤.

(٢) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٠٥.

| الأمير أسامة بن منقذ | | | |
|---|---|---|---|
| المجرى | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| الفتحة | ٩ | ١٤٧ | ١٣,٧٢ |
| الضمة | ٣٠ | ٧٣٥ | ٦٨,٦٢ |
| الكسرة | ٢١ | ١٨٦ | ١٧,٣٨ |
| القافية المقيدة | ١ | ٣ | ٠,٢٨ |
| المجموع | ٦١ | ١٠٧١ | ١٠٠ |

وبخصوص الأمير أسامة بن منقذ، يتبين لنا ميله الواضح للمجرى (المضموم)؛ إذ بلغت نسبته أكثر من النصف، حيث شكلت (٦٨,٦٢٪) من شعره الحربي، يليه المجرى (المكسور) بنسبة (١٧,٣٨٪)، ثم المجرى (المفتوح) بنسبة (١٣,٧٢٪)، في حين لم تتجاوز القافية المقيدة ثلاثة أبيات فقط.

| الأمير ابن المقرب العيوني | | | |
|---|---|---|---|
| المجرى | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| الفتحة | ١٥ | ١٠٤٤ | ٢٢,١٥ |
| الضمة | ٢٨ | ١٦٧٤ | ٣٥,٥٢ |
| الكسرة | ٣٤ | ١٩٤٢ | ٤١,٢٣ |
| القافية المقيدة | ١ | ٥٢ | ١,١٠ |
| المجموع | ٧٨ | ٤٧١٢ | ١٠٠ |

ومن الجدول يتبين لنا ميل الأمير ابن المقرب العيوني إلى خفض قوافيه؛ إذ بلغت نسبة المجرى (المكسور) (٤١,٢٣٪)، يليه المجرى (المضموم) بنسبة (٣٥,٥٢٪)، ثم المجرى (المفتوح)، بنسبة مقدارها (٢٢,١٥٪)، في حين لم تتجاوز القافية المقيدة قصيدةً واحدةً، مكونة من (٥٢) بيتًا شعريًّا.

| الأمير أبو الفوارس حيص بيص | | | |
|---|---|---|---|
| المجرى | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| الفتحة | ٤١ | ٦٩٤ | ٩,٠٨ |
| الضمة | ١٨٣ | ٣١٨١ | ٤١,٥٣ |
| الكسرة | ١٧٤ | ٣٤٥٥ | ٤٥,١١ |
| القافية المقيدة | ١٩ | ٣٢٨ | ٤,٢٨ |
| المجموع | ٤١٧ | ٧٦٥٨ | ١٠٠ |

يلحظ في شعر حيص بيص أن هناك تقاربًا بين المجرى (المكسور)، والمجرى (المضموم)، بفارق (٣,٥٨٪) من نصيب المجرى (المكسور)، يليهما (الفتحة) بنسبة (٩,٠٨٪)، مع ارتفاع ملحوظ في القافية المقيدة مقارنة مع سابقيه، فقد بلغت (١٩) قصيدة، متضمنة (٣٢٨) بيتًا شعريًّا، بنسبة (٤,٢٨٪) من شعره الحربي.

ويمكن للدراسة أن تُبينَ ما استعمله الأمراء لمجرى الروي في شعر الحرب بشكل كامل، في الجدول التالي:

| شعر الحرب عند الأمراء | | | |
|---|---|---|---|
| المجرى | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| الفتحة | ٧٢ | ١٩٩٠ | ١٤,٥٥ |
| الضمة | ٢٤٩ | ٥٦٩٣ | ٤١,٦٣ |
| الكسرة | ٢٣٣ | ٥٦٠٨ | ٤١,٠١ |
| القافية المقيدة | ٢١ | ٣٨٣ | ٢,٨١ |
| المجموع | ٥٧٥ | ١٣٦٧٤ | ١٠٠ |

مال الشعراء الأمراء للمجرى (المضموم)، يليه مباشرة المجرى (المكسور) بفارق لا يتجاوز (٠,٦٢٪) بالمائة، وهو فارق ضئيل جدًّا، ثم جاءت (الفتحة) بشكل متأخّر عنهما بنسبة (١٤,٥٥٪)، وأخيرًا القافية المقيدة بنسبة لا تتعدى (٢,٨١٪) من الشعر الحربي "على الرغم

من أن الفتحة وأختها الألف هما أكثر أصـــوات اللين شـــيوعًا في اللغة العربية، وتأتي بعدها الكسرة، فالضمة"[١].

وقد قام الأمراء بمنح حركات الروي (المجرى) أكثر من معنًى، فلم يقيدوا مجرى واحد بحالة نفسـية معينة دون غيرها، فقد لاحظنا أن رثاء الأبطال جاء (بالكسـرة) كما جاء (بالضـمة)، فكان الفيصـــل الفارق بين القصـــائد، والمقطوعات، والنتف؛ هو حرص الأمراء على التنوع الموسـيقي، والنغم، والترنّم من خلال اسـتعمال التأسـيس، والردف، والوصـل، والخروج؛ لغرضِ التـأثيرِ في المتلقي من جهـة، ومن جهـة أخرى بثّوا بـذلـك الحركـة، والحيويـة، والتجـديـد في قصائدهم.

## رابعًا: بناء القافية، وأسماؤها:

للقافية خمسة أسماء من حيث اجتماع المتحركات والسواكن التي تشكّل صيغها؛ وهي:

١- **المتكاوس**: وهي "القافية التي اجتمع بين ســـاكنيها أربعة أحرف متحركة متوالية، وسُمي متكاوسًا؛ للاضطراب، ومخالفة المعتاد، ومنه: كاست الناقة، إذا مشت على ثلاث قوائم"[٢]، وقد خلا شـــعر الحرب منها؛ وذلك لأنها أقل أنواع بناء القافية، لما فيها من عرقلة الموسيقا والإيقاع، فأغلب الشعراء العارفين بالنغم يبتعدون عنها.

٢- **المتراكب**: وهي "القافية التي يجتمع فيها ساكنان بينهما ثلاثة متحركات"[٣]، وسبب تسميته متراكبًا "لاتصال حركاته، فركب بعضها بعضًا"[٤]، ومثاله قول ابن المقرب[٥]: [البسيط]

**لا عِزَّ إلّا بِحَـدِّ الصـــارِمِ الـذَكَرِ وَضَـرِبكَ الصّـيدَ بَينَ الهامِ وَالقَصَـرِ**

(١) موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، ص١١٢.
(٢) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٢٣.
(٣) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٥٠.
(٤) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٢٣.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢٩.

فالقافية هي: (وَلْقَصَرِيْ)، بعد إشباع حركة (الراء) المكسورة بالياء، فتصبح: /٥///٥، فقد جاء بين الساكنين (اللام، والياء)، ثلاثة حروف متحركة؛ وهي (القاف المفتوحة، والصاد المفتوحة، والراء المكسورة).

٣- **المتدارك**: وهي: القافية التي يجتمع فيها ساكنان بينهما متحركان"(١)، وأطلق عليه متداركًا "لأن بعض الحركات أدرك بعضًا دون أن يفصل بينها ساكن"(٢)، كقول أسامة(٣): [السريع]

**وسِـــر إلى بحـرٍ خِضَـــمٍّ لـه  من عَزمِـه سـيفُ وغًى مِخـذَمُ(٤)**

فالقافية (مخْذَمُوْ)؛ أي: /٥//٥، فقد جاء بين الساكنين (الخاء، والواو)، حرفان متحركان هما (الذال المفتوحة، والميم المضمومة).

٤- **المتواتر**: وهي "القافية التي يجتمع فيها ساكنان بينهما متحرك"(٥)، وسُمي بذلك؛ "لتواتر الحركة، والسكون فيه؛ أي: تتابعهما"(٦)، كقول الأمير أبي الربيع(٧): [البسيط]

**جَيش الضـلال بِجَيش الحَق مَهزوم  فَنفـذ العَزم إن الفَتح مَحتوم**

والقافية هي: (تُوْمُوْ) [/0 /0 ]، فحرف (الميم) الروي متحرك (بالضمة) بين ساكنين.

٥- **المترادف**: وهي "القافية التي اجتمع فيها ساكنان، وسبب تسميته مترادفًا؛ "لترادف الساكنين، أي: لتتابعهما"(٨)، ويمثله قول الأمير حيص بيص(٩): [السريع]

**يا هـازمَ الـقـومِ بآرائِـهِ  وكـافي المُلْـكِ خِطـار الكِفـاحْ**

(١) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٥٠.
(٢) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٢٤.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٣.
(٤) مخذم: قاطع.
(٥) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٤٩.
(٦) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٢٥.
(٧) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٢.
(٨) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٢٦.
(٩) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٤٢.

القافية هي: (فَاحْ)؛ أي: /٥٥، حيث لزمها الردف (بالألف)؛ لأجل التقاء الساكنين (الألف، والحاء).

ويمكن الاستعانة بالجداول التالية؛ لبيان نسبة بناء القافية عند الأمراء في شعر الحرب:

| الأمير أبو الربيع سليمان بن عبدالله الموحد | | | |
|---|---|---|---|
| بناء القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| المتكاوس | ٠ | ٠ | ٠ |
| المتراكب | ٢ | ٨ | ٣,٤٣ |
| المتدارك | ٧ | ١٢٨ | ٥٤,٩٣ |
| المتواتر | ١٠ | ٩٧ | ٤١,٦٤ |
| المترادف | ٠ | ٠ | ٠ |
| الإجمالي | ١٩ | ٢٣٣ | ١٠٠ |

نلحظ عند الأمير أبي الربيع سليمان الموحد ارتفاعًا واضحًا في بناء قافيته على المتدارك بنسبة (٥٤,٩٣٪)، يليه المتواتر بنسبة (٤١,٦٤٪)، في حين كان حضور المتراكب بسيطًا لا يتعدى الثمانية أبيات، وخلا شعره من المتكاوس، والمترادف؛ فقافية (المترادف) لم تكن حاضرةً؛ لسبب بسيط، هو أنها لا تأتي إلا مع القوافي المقيدة، وقوافي أبي الربيع الحربية كلها مطلقة.

| الأمير أسامة بن منقذ | | | |
|---|---|---|---|
| بناء القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| المتكاوس | ٠ | ٠ | ٠ |
| المتراكب | ١٩ | ٤٧١ | ٤٣,٩٧ |
| المتدارك | ١٨ | ١٥٣ | ١٤,٢٨ |
| المتواتر | ٢٤ | ٤٤٧ | ٤١,٧٥ |
| المترادف | ٠ | ٠ | ٠ |
| الإجمالي | ٦١ | ١٠٧١ | ١٠٠ |

عند التأمل في الجدول أعلاه، يتبين لنا أن هناك تقاربًا بين قافيتي المتراكب والمتواتر، يليهما المتدارك بنسبة (١٤,٢٨٪)، و-أيضًا- كأسامة، خلا شعره من المتكاوس، والمترادف.

| الأمير ابن المقرب العيوني | | | |
|---|---|---|---|
| بناء القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| المتكاوس | ٠ | ٠ | ٠ |
| المتراكب | ١٤ | ٨٨٤ | ١٨,٧٦ |
| المتدارك | ٣٥ | ٢٢٤٠ | ٤٧,٥٥ |
| المتواتر | ٢٨ | ١٥٣٦ | ٣٢,٥٩ |
| المترادف | ١ | ٥٢ | ١,١٠ |
| الإجمالي | ٧٨ | ٤٧١٢ | ١٠٠ |

برز المتدارك في شعر ابن المقرب العيوني بنسبة (٤٧,٥٥٪)، يليه المتواتر بنسبة (٣٢,٥٩٪)، ثم المتراكب في (١٤) قصيدة، مكونة من (٨٨٤) بيتًا شعريًّا، وجاء المترادف في قصيدة واحدة (مقيدة)، مشتملة على (٥٢) بيتًا شعريًّا.

| الأمير أبو الفوارس حيص بيص | | | |
|---|---|---|---|
| بناء القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| المتكاوس | ٠ | ٠ | ٠ |
| المتراكب | ٥١ | ٧٥٠ | ٩,٧٩ |
| المتدارك | ٢٠٣ | ٤٣٢٢ | ٥٦,٤٣ |
| المتواتر | ١٦٠ | ٢٥٤٠ | ٣٣,١٨ |
| المترادف | ٣ | ٤٦ | ٠,٦٠ |
| الإجمالي | ٤١٧ | ٧٦٥٨ | ١٠٠ |

ومن هذا الجدول، يظهر لنا أن حيص بيص اعتمد -بشكل واضح- في بناء قافيته على المتدارك؛ إذ بلغت نسبتها أكثر من النصف بمعدل (٥٦,٤٣٪)، ثم المتواتر بنسبة (٣٣,١٨٪)، في حين لم يتجاوز المترادف (٠,٦٠٪).

والجدول التالي يوضح بناء القافية في شعر الحرب كاملًا عند الأمراء:

| شعر الحرب عند الأمراء | | | |
|---|---|---|---|
| بناء القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة |
| المتكاوس | ٠ | ٠ | ٠ |
| المتراكب | ٨٦ | ٢١١٣ | ١٥,٤٧ |
| المتدارك | ٢٦٣ | ٦٨٤٣ | ٥٠,٠٤ |
| المتواتر | ٢٢٢ | ٤٦٢٠ | ٣٣,٧٨ |
| المترادف | ٤ | ٩٨ | ٠,٧١ |
| الإجمالي | ٥٧٥ | ١٣٦٧٤ | ١٠٠ |

من الإحصائية السابقة، يتضح أن بناء القافية على المتدارك قد بلغ نصف شعر الحرب بنسبة (٥٠,٠٤٪)، يليه المتواتر بنسبة (٣٣,٧٨٪)، ثم المتراكب بنسبة (١٥,٤٧٪)، ولم يتجاوز المترادف أربع قصائد، بنسبة (٠,٧١٪)، في حين خلا شعر الحرب من المتكاوس، وحسنًا فَعَل الأمراء؛ وذلك لأنها ثقيلة، لاعتمادها على أربعة متحركات بين ساكني القافية.

## خامسًا: عيوب القافية:

لا مَناص للشاعر من مجموعة من الأمور التي يجب عليه أن يلتزمها إذا سار على طريقةِ الشعرِ العمودي، ودربِ الخليل أحمد الفراهيدي، كالتزامه بحرف الروي، وأن يكرره عينه على طول القصيدة، وأن يلتزم حركته (المجرى)، كذلك يجب أن يلتزم بألف التأسيس -إذا أتي بقافيته مؤسسة- في القصيدة كلها، ويجب عليه كذلك أن يلتزم بالردف -إذا أتى بقافيته مردوفة- في كل أبيات القصيدة، وغيرها من الأمور التي يجب أن يلتزم بها الشاعر(١).

ومن هذه العيوب الموجودة في شعر الحرب عند الأمراء:

### الإيطاء:

معنى ذلك المصطلح "هو تكرار الكلمة المشتملة على روي القصيدة في أكثر من بيت بلفظها ومعناها، على أن يكون ذلك التكرار متقاربًا، حدّده بعضهم بألا تتكرر الكلمة قبل

(١) يُنظر: النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٥٢.

سبعة أبيات"[١]، وأصل الإيطاء "أن يطَأَ الإنسان في طريقه على أثر وطءٍ، فيعيد الوطء على ذلك الموضوع، فكذلك إعادة القافية"[٢]، ولهذا كانت هذه التسمية.

وقد وقع فيه أبو الربيع بن سليمان الموحد في قوله[٣]: [الكامل]

**استبشرَ الفُلْك الأثيرُ تيقُّنًا أنَّ الأمورَ إلى مرادِك ترجعُ**

ثم كرر القافية بعد ثلاثة أبيات بقوله:

**وكتائبٍ منصورةٍ يحدو بها عزمٌ إذا أمضيته لا يرجعُ**

فكلمة (ترجع، ويرجع) نفس الفعل تكرر بمعنًى واحدٍ بين ثلاثة أبيات فقط، ووجه استقباح العرب للإيطاء "أنه دال عندهم على قِصر باع الشاعر، وقلة محصوله اللغوي، لذلك عدّوه مدعاةً للملل، وفي ذلك يقول ابن الحاجب: وإنما كان عيبًا؛ لدلالته على ضعف طبع الشاعر، وقلة مادته؛ حيث قصر فكره، وأحجم طبعه عن أن يأتي بقافية أخرى، فاستروح إلى الأولى، مع ما جُبِلت عليه النفوس من معاداة المعادات"[٤].

وسقط فيه -أيضًا- حيص بيص في مدحه للإمام المسترشد بالله[٥]؛ إذ يقول[٦]: [الكامل]

**سَعْيًا جَريئًا أو فَنَمْ ففِناءُ بيتكَ والعَراءُ سَواءُ**

وبعد خمسة أبيات، قال:

**فالمُرْمِلُ المُمْلاقُ منْ إرْهابِهِ والمَلْكُ في حَقِّ المَقالِ سواءُ**

فقد كرر حيص بيص قافية "سواء" في البيتين لفظًا، والمعنى واحد؛ وهو المثيل والنظير.

**الإقواء:**

---

(١) المرجع السابق، ص٣٥٢.

(٢) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٣٤.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٠.

(٤) المصدر السابق، ص٣٣٥.

(٥) هو المسترشد بالله الخليفة العباسي تولى الخلافة بعد أبيه المستظهر بالله سنة ٥١٢هـ، وقُتِل سنة ٥٢٩هـ، وكان ذا هِمة عالية. يُنظر: ترجمته في ديوان حيص بيص، ج١، ص٨٠.

(٦) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٥.

هو "تغيّر حركة الروي (المجرى) من الكسرة إلى الضمة في بيتي قصيدة واحدة"(١)، وهو مأخوذ من "أقوى الفاتل حبله، إذا خالف بين قواه، فجعل إحداهن قوية، والأخرى ضعيفة"(٢)، كما في قصيدة ابن المقرب العيوني يمدح الأمير أبا علي مسعود بن أحمد بن محمد بن الفضل، يقول في مطلعها(٣): [البسيط]

**أَنِخ فَهَذِي قِبابُ العِزِّ وَالكَرَمِ وَقِل فَكُلُّ العُلا في هَذِهِ الخِيَمِ**

ثم بعد ثلاثة أبيات حوّل مجرى الروي من الخفض إلى الرفع في أربعة أبيات؛ إذ يقول:

**هُمُ المُلوكُ وَساداتُ المُلوكِ هُمُ وَما رَبى المُلكُ إِلّا في بُيوتِهِمُ**
**وَقَد نَزَلتَ بِأَسراهُم وَأَنبَلِهِم عَلى سَراواتِهِم فِينا وَنُبلِهِمُ**
**فَيُنظر بِعَينِكَ هَذا فَهوَ سَيِّدُهُم طُرًّا وَسَيِّدُ عَدنانٍ وَغَيرِهِمُ**
**هَذا الهُمامُ عِمادُ الدِّينِ أَكرَمُ مَن يُدعى وَيُرجى وَخَيرُ الناسِ كُلِّهِمُ**

ثم يعود إلى الخفض بالكسر، فيقول:

**هَذا هُوَ المَلِكُ المَيمونُ طائِرُهُ هَذا المُؤَمَّلُ هَذا كاشِفُ الغُمَمِ**

حتى البيت الرابع والخمسين وهو مستمر في الخفض، ثم عاد في البيت الخامس والخمسين بالرفع؛ إذ يقول(٤):

**وَخَيرُ قَيسِ بنِ عَيلانٍ خُؤُولَتُهُ فَمَن بَغى الفَخرَ فَليَفخَر بِمثلِهِمُ**

وبعد هذا البيت عاد للخفض في بقية أبياته.

والإقواء عَيبٌ من عيوب القافية، وهو أكثر العيوب انتشارًا في الشعر القديم، وقد علل بعض العلماء شيوعَ الإقواء في الشعر العربي "بسبب وقوف الشعراء على أواخر الأبيات بالسكون، فلا يفطنون لما اختُلِف من ضم وجر"(٥).

(١) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٤٠.
(٢) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص٣٥٧.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٥٤.
(٤) المصدر السابق، ص٥٦١.
(٥) الكافي في علم العروض والقوافي. غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٣٣٢.

**الإصراف:**

وهو "اختلاف حركة الروي -المجرى- بالفتح مع الضم، أو الكسر، وهو مأخوذٌ من قولهم: صرفت الشيء؛ أي: أبْعَدْتُهُ عن طريقه، كأنّ الشاعر صرف الروي عن طريقه، الذي يستحقه من مماثلة حركته لحركة الروي الأول"(١)، ومثاله قول الأمير أسامة بن منقذ(٢): [الطويل]

لكَ الفضلُ من دون الورَى والمكارمُ فَمَنْ حاتمٌ ، ما نالَ ذا الفخرَ حاتِمٌ
وصَلتَ، فأغنيتَ الأنامَ عن الحيَا وصُلْتَ؛ فخافَت من سُطاك الصَّوارِمَ
وجُدتَ على بُخل الزّمان، فأين من نَداكَ [السكوبِ(٢)] المستهِلِّ(٣) الغمائمُ

وقد صورتها من الديوان؛ لأنها -من وجهة نظر الباحثة- قد تكون خطأ بالتصحيف والطباعة، فكلمة (الصوارم) جاءت بالفتح، والأولى أن تكون مثل باقي القصيدة بالضم، فحسب موقعها من الإعراب؛ فهي: فاعل مرفوع بالضمة (خافت الصوارمُ)، والغلط وارد بالطباعة، ولعل من توصيات هذه الدراسة الحرص على تدقيق ديوان أسامة بن منقذ من قِبلِ عالمٍ بالعَروضِ والقافية(٣).

**سناد الإشباع:**

وهو "اختلاف حركة الدخيل بحركتين متقاربتين في الثقل في بعض أبيات القصيدة"(٤)، كقول ابن المقرب العيوني(٥): [الطويل]

**رُوَيدَكَ يا هَذا المَليكُ الحَلاحِلُ فَما المَجدُ إلّا بَعضُ ما أَنتَ فاعِلُ**
**دَعِ الشِّعرَ حَتّى يَشمَلَ الحَدَّ حِكمَةً وَشَأنَكَ وَالدُّنيا فَأَنتَ المُقابَلُ**
**فَقَد جُزتَ مِقدارَ الشَجاعَةِ وَالنَّدى وَتِربُكَ في لِعبِ الصِبا مُتَشاغِلُ**

(١) المرجع السابق، ص٣٣٢.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٤.
(٣) لاحظت الباحثة أن المحقق قد خلَط بين بحر الرجز التام والكامل؛ لتشابههما في قصيدة أسامة بن منقذ رقم ١٢٤.
(٤) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٣٤٨.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٤١.

فحركة الدخيل في البيت الأول (كســـر العين) فاعِل، والبيت الثاني (فتح الباء) المقابَل، وفتح حركة الدخيل مع كسرها في القصيدة هو مستقبح.

**سناد التأسيس:**

وسناد التأسيس يعني "أن يجيء الشاعر ببيت أو أكثر مؤسس في قصيدة غير مؤسسة، أو العكس؛ أي: هو تأسيس قافية، وتجريد أخرى"(١)، نحو قول ابن المقرب العيوني(٢): [الطويل]

**وَرِفـقًـا بِـهِ يا عـاذِلـيـهِ فَـإِنَّـهُ شَـجِيٌّ وَقد قاسـى مِنَ اللَّومِ ما كَفى**
**فَلولا هَوًى لا يَملـكُ العَزمَ عِنـدَهُ لَـكـانَ حِمِيَّ الأَنـفِ أَن يَـتَـعَـطَّـفـا**

فأسس البيت الأول (ما كفى) ولم يؤسس بقية الأبيات، (فالألف) هنا تأسيس، و(الكاف) بعدها دخيل، والروي (الفاء)، و(الألف) بعدها وصل.

فسناد التأسيس عيب من عيوب القافية "وهذا النوع من السناد قليل في الشعر العربي"(٣).

وهذه جملة من العيوب التي وردت في شـعر الحرب عند الأمراء؛ وهي ليسـت بالكثيرة عند ضـخامة إنتاجهم، ولا تحطّ من مقدرتهم الشـعرية أبدًا، فقد وردت أغلب العيوب عند فطاحلة الشعراء كالنابغة.

وبناء على ما سـبق، فإن القوافي تتعاون مع الأوزان في تحديد البنية الخارجية لموسـيقا شـعر الحرب عنـد الأمراء، مكوّنـة جزءًا مهمًّـا من البنيـة الإيقـاعيـة، ومســـتجيبـةً لتوترات النفس، وإيقاعاتها، منشـئةً نغمات داخل النسـيج الشـعري، تنسـاب وتؤازرُ هذه الموسـيقا، مسـتويات صوتية منبعها الإيقاع الداخلي.

(١) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدوع، ص٣٤٧.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٨٣.
(٣) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٣٤١.

# المبحث الثاني
# الإيقاع الداخلي

**ويشتمل على:**

- التقفية.
- التصريع.
- التسميط.
- التدوير.
- التكرار.
- التوازي.
- التصدير.
- التقسيم.
- الجناس.

## المبحث الثاني

## (الإيقاع الداخلي)

يسعى هذا البحث لدراسة الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي الإيقاعي الداخلي لشعر الحرب عند الأمراء؛ بغية معرفة البصمة الأسلوبية الخاصة لكل أمير في البنية الإيقاعية، التي تعد أهم ما يميز لغة الشعر، وهذا لا يعني أن نفصل البنية الإيقاعية عن باقي البِنيات اللغوية الأخرى، فمعلوم أن النص الأدبي وحدة متماسكة كلية، ولكن الهدف تحليل الخطاب النصي، ومدى إسهام البنية الإيقاعية -فضلًا عن باقي البنيات الأخرى- في إبراز جماليات النص الأدبي.

ومن أهم العناصر التي تركز التحليلات الأسلوبية على دراستها: (المفردة)، ومنذ ظهور آراء (فرديناند دي سوسور) أن الإشارة اللغوية تتكوّن من الدال والمدلول، من الشكل الصوتي والمفهوم، وبخصوص ما يتعلق بالصوت "تهتم الأسلوبية بالتكرار المعبِّر لبعض النغمات، والسمات الصوتية، والنبرات المميزة، والتراكيب الإيقاعية"(١).

إن البنية الإيقاعية لا تتكون من الإيقاع الخارجي (العروضي) وحده المعتمد على الوزن والقافية فقط؛ بل تنبع وتنشأ من الإيقاع الداخلي، ولعل قوة تأثير النص ونجاحه ينهضان على إيقاعه الداخلي؛ لما له من صلة قوية وواضحة في عاطفة الشاعر وانفعالاته، وتجربته الشعورية، ونظرًا لأهمية الإيقاع الداخلي جماليًّا وفنيًّا وموسيقيًّا ألقت هذه الدراسة الضوء على الظواهر الأسلوبية التي تسترعي الانتباه في شعر الحرب عند الأمراء من خلال تسعة محاور، هي:

١- التقفية.
٢- التصريع.
٣- التسميط.
٤- التدوير.
٥- التكرار.

(١) الأسلوبيّة، جورج مولينيه، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص١٠.

٦- التوازي.

٧- التصدير.

٨- التقسيم.

٩- الجناس.

تركز الدراسة على أسلوبية الاختيار، وانتقاء الأصوات والمفردات عند الأمراء في شعر الحرب، "وهكذا تبدو قضية الاختيار قضية واعية، إذ إن هناك أدلة كافية تشير إلى وعي الشاعر وهو يختار كلماته وعباراته وتراكيبه بعناية فائقة، وعلى هذا فإن الأسلوب -كاختيار من إمكانات لغوية متعددة- لا يعني حرية خرقاء؛ وإنما هو انتخاب واعٍ في إطار قد حدد بوضوح بقرارات مسبقة"(١).

**التقفية:**

تعد التقفية والتصريع من أهم محاور الإيقاع الداخلي، وتسبغ على مطالع القصائد كثافة موسيقية لافتة، إلا أن الكثير من النقاد يخلطون بينهما؛ وهذا ما جعل ابن رشيق القيرواني يستهل باب التقفية والتصريع بقوله: "هذا باب يشْكل على كثير من الناس علمه"(٢).

والفرق بينهما يظهر عندما نعلم أن الشاعر إذا أراد أن يكتب شعرًا فإنه سيحتاج إلى وزن (بحر عروضي) ينظم عليه الشعر، وهو بذلك بين حالين:

١) أن تكون تفعيلة العروض في ذلك الشكل هي نفس تفعيلة الضرب، وهنا يمكن للشاعر أن يكتب على هذا الشكل بيتًا مقفًّى، وذلك بجعل السجع واحدًا في آخر الشطرين.

٢) أن تختلف تفعيلة العروض في ذلك الشكل عن تفعيلة الضرب، وهنا يمكن للشاعر أن يكتب بيتًا مصرَّعًا، وذلك بتغيير العروض لتوافق الضرب في الوزن، ثم جعل السجع واحدًا.

(١) الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص١٦٨.
وينظر: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص٩٠.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٧٣.

عرف ابن رشيق التقفية بقوله: "أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة"(١)، أي: "الذي وافقت عروضه ضربه في الوزن والسجع دون لجوء إلى تغيير فيها"(٢).

يعتمد هذا المحور الإيقاعي على "دراسة أنماط التقفية في النص، إذ إن الشاعر لم يعد ينتهج طريقة واحدة في توزيع الروي في جميع أعماله، ومن ثم ينتهج طرقًا أخرى متعددة"(٣) تم رصدها في شعر الحرب عند الأمراء، على نحو قول أبي الربيع الموحد(٤): **[الطويل]**

عـلامَ تـعـدُّ المـقـرباتِ **المـذاكـيَـا** وَمـا لـك تَختـارُ الظبَـا وَ**العَواليَـا**

البيت مقفًّى؛ فالعروض مقبوضة (المذاكيَا)، والضرب مقبوض (العواليَا) على نفس الوزن (مَفَاعِلُنْ)، والسجع، وقد سعى الأمير في فرض تساؤله بانزياح صوتي ممدود، إذ إن أصل الكلمة (المذاكي، والعوالي)؛ رغبةً في ترك انطباع صوتي مؤثر في نفس المتلقي، مستعينًا بألف التأسيس، والإطلاق.

**ويجيب أسامة بن منقذ الملك الصالح بقوله(٥): [الطويل]**

لكَ الفضـلُ من دون الورَى و**المكارمُ** فَمَنْ حـاتمٌ، مـا نَال ذا الفخرَ **حـاتِمُ**

هناك انسجام موسيقيٌّ أحدثه الأمير بين العروض والضرب المقبوضين (المكارمُ، حاتمُ) عن طريق التقفية، وعمد إلى تكثيف الإيقاع –أيضًا– عن طريق التكرار التصديري، فرد عجز البيت (حاتمُ) على (حاتمٌ) في حشو الشطر الثاني، ويحسب له انزياح صوتي أحدث توافقًا نغميًّا في البيت، إضافة إلى الإيحاء الدلالي لهذين اللفظين؛ ففيه إسقاط على رمز الكرم (حاتم الطائي)، وجعل ممدوحه يفوقه كرمًا وفضلًا وفخرًا.

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٧٣.
(٢) العروض الواضح وعلم القافية، محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩١م، ص١٣.
(٣) الأسلوبية الصوتية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، إبراهيم جابر محمد علي، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٥م، ص٩.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.
(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٤.

**ويقول ابن المقرب العيوني[١]: [الكامل]**

**بِالسَّـــيفِ يُفتَحُ كُـلُّ بابٍ مُقفَـلِ وَتُحَـلُّ عُقدَةُ كُـلِّ خَطبٍ مُشـــكِلِ**

عمد الأمير في مطلع قصيدته إلى التقفية في (مُقفَلِ، مُشكِلِ)؛ فالعروض والضرب في الأصل نفس الوزن (متفاعلن)، فأدى هذا الانسجام والتلاؤم الصوتي إلى إغناء إيقاع القصيدة ورويها، إضافة إلى الإيحاء الدلالي للفظتين؛ فالسيف حل قاطع لكل علة وعقدة، وظاهرة التقفية أفادت في تقريب معنى الشاعر وبيان أهمية السيف.

ويقول حيص بيص شاكيًا الزمان، مصارعًا لنوازله وخطوبه[٢]: **[الكامل]**

**أي الخـطـوب مـن الـزمـانِ أنازلُ كـل الزمـان كتـائـبٌ وجحـافـلُ**

التقفية في الضرب والعروض (نِ أنازلُوْ، وجحافلُوْ) على وزن (متَفاعلن)، ونلحظ أن حيص بيص لم يكتف بتقفية المطلع فحسب؛ ولكنه وظّف تكرار (الزمان)؛ وفي ذلك دلالة على إيحاء الأمير بقوة حصار وقتال الزمان له، فخطوبه ومصائبه تهرول وراءه دائمًا، فضلًا على فاعلية التقفية والتكرار في موسيقية البيت، ومقدرته الشعريَّة على تفجير الطاقات الموسيقية الكامنة ومضاعفتها حتى باستخدامه وتكراره لحرف اللين (الألف) -كتأسيس ومد- عشر مرات في بيت واحد، ساهم هذا الانزياح الصوتي في الاسترسال بالشكوى والإطالة، فالألف "من أصوات المد التي تتسم بطاقة هائلة في الأسماع، وبقدرتها على الاستمرارية، مستفيدة من طول زمنها في النطق"[٣].

كل هذا يكشف -عن حق- براعة الأمراء في شعر الحرب في تكثيف الإيقاع والموسيقا في مطالع قصائدهم؛ بغية إحياء الشعر العربي القديم، والحفاظ على أنغامه وإيقاعها.

"وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأن بينة الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالًا عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأَخرَجَ له عن مذهب النثر"[٤].

---

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٣.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٧٥.

(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص١٧٥.

(٤) نقد الشعر، ابن قدامة، ص٣.

**التصريع:**

التصريع ظاهرة قديمة في الشعر العربي، وقد استفتحت به أكثر المعلقات والقصائد في الشعر الجاهلي، فمن "المستحب -إن لم نقل من الشروط- في نظم الشعر عند العرب أن يصرع الطالع؛ حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز"(١)، وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"(٢)، وتأتي أهميته "من كونه ترديدًا صوتيًّا يتخذ له مواقع ذات أهمية نسبية، يمثل فيها شبه استقلال للوحدات الكلامية داخل البيت، حيث يتعين الانتهاء من سيل الأصوات الموقّع من القافية، أولًا، وما يقابله في الوقفة الإيقاعية (للعروض) حيث تساهم في ضبط التوازن والتهيئة للإعادة المنتظمة فيما بعد الشطر الأول من البيت"(٣).

عند النظر في مطالع قصائد شعر الحرب عند الأمراء فإننا سنجد أن هذه المطالع تتفاوت في درجة تقليديتها للشعر القديم، غير أن أبرز ملمح تقليدي في هذه المطالع هو التصريع، "وإذا كان القدماء قد عنوا بمطلع القصيدة؛ فاهتم به الشعراء من ناحية، ووقف عنده النقاد من ناحية أخرى؛ فذلك لعلمهم بأنه أول ما يقرع السمع، فشرطوا فيه ما شرطوه من ناحية المعنى وناحية اللفظ، ورأوا من كمال جماله أن يكون تام الموسيقى بالتصريع، بأن يستوي آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه وزنًا ورويًّا وإعرابًا، ويجتهد الشعراء في أن يكون مطلع قصائدهم مُصرَّعًا، حتى ألفت النفوس ذلك، وأصبح سامع الشعر يترقب أن يكون آخر المصراع الثاني في المطلع مشبهًا آخر المصراع الأول"(٤).

على نحو قول حيص بيص(٥): **[الرمل]**

**لمن الخيلُ كأمثالِ السَّعالي عادياتٍ تتمطَّى بالرجالِ(٦)**

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط١، ١٩٨١م، ص٥٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٧٣.

(٣) الأسلوبية والتحليل الأدبي، فرحان بدري الحربي، ص٦٨.

(٤) أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٠٧.

(٥) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٤٧.

(٦) السعالي: جمع السعلى: الغول، وقيل: أنثى الغيلان. العاديات: الخيل المغيرة.

إن التصريع يكمن في العروض والضرب (السعالي، بالرجالِ)؛ فهذا التوافق في الجرس الموسيقي والنغم يساعد على تكثيف الإيقاع، وبيان حرف الروي، علاوة على ما تحققه من شد انتباه المتلقي، وتهيئته للقافية وتوقعها.

**ويقول ابن المقرب العيوني[1]: [الطويل]**

**ذَريني فَضَـــربًا بِالمهَنَّـدَةِ البُترِ وَلا لَومَ مِثلي يا أُمَيمُ عَلى وَترِ[2]**

يمدح ابن المقرب في مطلع قصيدته الثلاثين الأمير محمد بن أحمد بن محمد بن الأمير أبي سنان الفضل بن عبدالله، في سنة اثنتين وستمئة من الهجرة الإسلامية –على مُهاجرها أفضل الصلاة وأزكى التسليم– وذلك حين تحالفت عامر على حربه، وهي آخر قصيدة قالها فيه[3]: **[الطويل]**

**رِماحُ الأَعادي عَن حِماكَ قِصـــارُ وَفي حَـدِّهـا عَـمّـا تَـرومُ عِـثـارُ**

لعل الملاحظة التي يمكن الوقوف عندها هنا هي أن أغلب مطالع قصائد الحرب عند الأمير ابن المقرب العيوني مصرَّعة أو مقفاة، ويبرهن ذلك على مقدرته الشعرية، وتفوقه في تفجير طاقات القصيدة الموسيقية، "وهذه أشياء لا تتحقق لشاعر منتحل؛ ولكن لشاعر أراد أن يَشْعُرَ فغَنَّى"[4].

في البيتين السابقين نلحظ أن الشاعر قد عدَّل في العروض حتى توافق الضرب (بُترِ، وَترِ)، و(قِصارُ، عِثارُ)، في الوزن والروي والإعراب، مشكلًا ظاهرة التصريع، ومحدثًا نغمةً موسيقيةً مكررةً؛ إذ تتماثل نهاية الصدر مع نهاية العجز في النغمة الصوتية والإيقاع؛ الأمر الذي يمنح القصيدة بنية إيقاعية متماسكة، ومؤثرًا على البنية الدلالية، إذ إن هناك علاقة إيحائية بين (بُترِ، وَترِ)، فالشاعر يطلب من حبيبته أن تتركه يضرب الأعداء بالسيوف القاطعة ويمعن بالضرب والقتال، وألا تلومه على ذلك؛ رغبة في الانتقام بسبب الظلم الواقع عليه.

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٩٨.
(٢) البتر: القصار القاطعة. والوتر: الانتقام والظلم فيه.
(٣) المصدر السابق، ص٢٠٧.
(٤) موسيقى الشعر، عبدالفتاح لكرد، ص٢٣٥.

هناك دلالة واضحة جلية بين (قِصارُ، عِثارُ)؛ فرماح الأعداء قاصرة ومتعثرة، لن تطول حمى ممدوحه، فالممدوح حاضر متمكن، ولعظم هذا الحضور والتمكن وامتلاء النفس به قوة وأمانًا جاء الشطر الأول محملًا بكاف المخاطب (حماك).

على غرار هذا البيت، جاء بيت أبي الربيع سليمان الموحد، إذ قال مهنئًا يعقوب المنصور بفتح إفريقية سنة ٥٨٣هـ(١): **[الكامل]**

ضـــاءت بنور إيابـك **الظلمـاءُ** وتبـاشـــرت بقـدومـك **الأرجـاءُ**

فملأ الدنيا فرحةٌ وسرورٌ بحضور ممدوحه منتصرًا بعد الفتح العظيم، مستخدمًا كل ما يملك من طاقات موسيقية متمثلة في: التصريع (الظلماء، الأرجاء)، وكاف المخاطب الموحي بالحضور والقوة والاستبشار في (إيابك، وبقدومك)، والتاء في قوله: (ضاءت، وتباشرت)، علاوة على التوازي بين الشطرين الأول والثاني، ومكملًا إيقاعه بمد صوته بكل الأرجاء بحرف اللين (الألف) مكررًا تسع مرات في بيت واحد، كما تبرز لنا الانزياحية الدلالية عندما يُلبس الأمير ألفاظه صفات غير مألوفة، تشد المتلقي؛ كـ(تباشر الأرجاء) بقدوم الخليفة.

لاحظت الدراسة –كذلك– أن جميع قصائد الحرب التسع عشرة في شعر الأمير أبي الربيع سليمان الموحد مُصرَّعة أو مقفاة ما عدا خمس قصائد فقط؛ وذلك يدل على حرص الأمراء على منح قصائدهم الثراء الموسيقي، والإيقاع المطلوب في شعرهم الحربي.

وقد قال ابن قدامة في نعت القوافي: "أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج، وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرَّعوا أبياتًا أُخر من القصيدة بعد البيت الأول؛ وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"(٢).

ومنه ما جاء في شعر أسامة بن منقذ قوله(٣): **[البسيط]**

مـا كفَّ كفّي عن جُودي **بموجُودِي** نـوائـبٌ، ومـلـمَّـاتٌ لحَـتْ **عُـودي**

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٣.

(٢) نقد الشعر، ابن قدامة، ص١٤.

(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٨٥.

جاء الاستهلال في البيت السابق مُصرعًا بين كلمتي (موجُودِي، عُـــودي) اللتين تمثلان العروض والضرب فأحدثتا نغمة موسيقية إيقاعية عالية، ومما نهض بإيقاعية البيت المصرّع – أيضًا– (التكرار) الذي تجسد في تكرار (كفَّ كفّي، جُودي بموجُودِي)؛ وهو بيت رائع، وأجاد فيه أسامة –بنظري– التعبير عن صفة الجود والعطاء.

**التسميط:**

هو نوع محدث، وهو "أن يبتدئ الشاعر ببيت مُصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيمًا واحدًا من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة"(١)، وقد يأتي المسمط "أقل من أربعة أقسمة"(٢)، والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة.

أما عن سبب تسمية المسمط بهذا الاسم؛ فـ"إنما سمي بهذا الاسم تشبيهًا بسِمْطِ اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حَبِّهِ، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي مُتعقبًا بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة"(٣).

ثمة مسمطة واحدة فقط في شعر الحرب عند الأمراء، كانت من قول الأمير أسامة بن منقذ، جاء فيها(٤): **[البسيط]**

**فَقُلْ لِسَارِي الدُّجى تَهْدِيهِ ظُلْمَتُهُ**
**واللّيلُ كالبحرِ تعلو الأرضَ جُمّتُهُ**
**تُغْري الفَلا والدُّجى والهولَ عزْمَتُهُ**

**يا راكِبًا تقطَعُ البيداءَ هِمَّتُهُ والعيسُ تعجِزُ عمَّا تدركُ الهِممُ**

**إذا وصلتَ وقاكَ اللهُ مَهلكَةً**

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٧٨.
(٢) موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٤٣٧.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٨٠.
وينظر: موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٤٣٨.
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٧٣.

وذادَ عـنـكَ الـرَّدى إن خُضـــتَ مَـعـركـةً
فَـمـا ســـلـمـتَ فـقـدْ مُـلِّـكْـتَ مـمـلـكَـةً

بلّغْ أَميري معينَ الـدّين مَـأْلُكَـةً مـنْ نازحِ الـدّار لـكـنْ وُدُّهُ أَمَـمُ

لَـمّـا وَلـيـتَ الـرّعـايا سُـــرَّ كـلُّ ولي
وسُـــسْـــتَـهُـم بالتُّقى في القولِ والعَـمـلِ
تُمْضـــي الـقضـــايا بِـلا حَـيْـفٍ ولا زَلَـلِ

وأنتَ أعدلُ من يُشـــكى إليهِ ولي شَـــكِيَّةٌ أنتَ فيها الخصْـــمُ والحَكَمُ

هذه القصـيدة لأسـامة بن منقذ مخمسـة، حيث جاء بأربعة أشـطر قافيتها تنتهي بحرف (الهاء)، (ظُلْمَتُهُ، جُمْتُهُ، عزْمَتُهُ، هِمَّتُهُ)، ثم جاء الشـطر الخامس على قافية مختلفة (الهِممُ)، بحرف روي آخر وهو (الميم)، الذي تسـير عليه المسـمطة حتى نهايتها، وتعد عمود القافية، وفي التسميط انزياح وخروج عن المألوف من الشعر العمودي المعتاد.

والانزياح مصطلح وافد من الدراسات الأسلوبية الغربية المعاصرة، فقد عرَّف ميشال ريفاتير الأسلوب بأنه: "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو الخروج عن القواعد اللغوية وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة الناس في استعماله، وغايته التوصيل والإبلاغ"(١)، ويدقق ريفاتير مفهوم الانزياح بأنه: "يكون خرقًا للقواعد حينًا، ولجُوءًا إلى ما ندر من الصِّـيغ حينًا آخر"(٢).

فالتسـميط أسـلوب خاص بالأمير أسـامة بن منقذ دون البقية من الأمراء، ولديه غيرها، ولكن تهمنا هذه المسـمطة فقط؛ لأنها خاصـة بشـعر الحرب ومدح بطله الأمير معين الدين صـاحب العزم والهمة، وإن كانت القصـيدة في باطنها عتاب للأمير؛ بسـبب "وشـايات حملها الساعون إلى معين الدين فصدقها، فانحرف قلبه عنه"(٣).

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ج٢، دار هومة، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٢٤.
(٢) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدّي، ص١٠٣.
(٣) أسامة بن منقذ وشعره، للأستاذ أحمد أحمد بدوي، في مجلّة الرّسالة، العدد (٨٨٥)، ١٩٥٠م.

**التدوير:**

لا بد من الإشارة بدءًا أن التدوير قد يتحقق في البيت على مستويين[١]:

- إما أن ينحصر في المستوى الدلالي، حيث يُدمج الشطران في وحدة دلالية دون اشتراط جمعهما بكلمة.
- وإما أن يتحقق ببتر الكلمة الأخيرة من الشطر الأول، فيكون جزء منها في الصدر، والجزء الآخر في العَجُز.

ونحن نتعامل مع هذا المستوى الثاني؛ نظرًا لأهميته في مبحث الإيقاع، فهو "ظاهرة إيقاعية إنشادية تشكلت داخل البناء الشعري؛ فالإيقاع لدى الشاعر العربي جزء من عملية الإبداع لديه، وليس واجهة شكلية خارجية"[٢].

إذن، البيت المدور هو: "الذي فيه كلمة مشتركة بين شطريه، بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني"[٣]. فيتمثل في "إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجُزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"[٤]؛ مما يولد انزياحًا إيقاعيًّا واضحًا قياسًا بسائر أبيات القصيدة، مسببًا دهشة لدى المتلقي الذي ينتظر وقفة بين الشطرين، فيصدم بغيابها، ويخيب ظنه، فالتدوير "اختراق للوقفة بين مصرعين من البيت الواحد، وتجاوز لها"[٥].

يصادفنا التدوير من حين لآخر في قصائد الأمراء في شعر الحرب، إلا أنه يستوقفنا في شعر الأمير أسامة بن منقذ؛ فقد كثُر عنده، وبات أسلوبًا واضحًا في شعره، فنضرب مثالًا على

(١) ينظر: موسيقى الشعر، عبدالفتاح لكرد، ص٢٢٧.
(٢) موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٤١.
(٣) العروض الواضح وعلم القافية، محمد علي الهاشمي، ص١٤.
(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص٨٥.
(٥) الانزياح في شعر نزار قباني، محمود عبد المجيد عمر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠١٢م، ص١٩٣

قصيدته التي كتبها إلى الملك الصالح، يقول فيها[1]: **[الخفيف]**

غرَّني لامعُ السَّرابِ، وهذا **الـــــــ** ـــــــ**بحرُ** دُوني عذبُ المياهِ شَروبُ
سرتُ أستَقْرِئُ المَـــحُولَ، وفِي **أر** **ضـــي** مرعى عينٍ، ووادٍ قَشـــيبُ
وسحابٌ منه تعلَّمَتِ **السُّحْـــــــ** ـــــــ**بُ**، وإن لم تُشبِهه، كيفَ تصوبُ
ســـوءُ حَظٍّ أنأَى عن الملكِ **الصَّـــ** ـــــــ**الح**، والحظُّ ينتهي وَيثُوبُ
وإلى بابـــه مـــآلي **ولـــلآ** **بـــــــِـــقِ** حُسنُ القَبولِ حين يُنِيبُ
غَابَ عنه جِسمِي، وقلبيَ **مـــــَـــازا** **ل** مقيمًا ببابِه لا يغيبُ
فإذا ما سَمعتَ بالنَّازحِ **الدَّ** **اِني** فإنِّي ذاكَ البعيدُ القريبُ
ومتَى ما قَرُبْتُ منه فَحظِّي من عُلاهُ التَقريبُ والتَّرحيبُ
وبما نِلتُ من نَدى الملِكِ **الصَّـــا** **لِح** أقســمتُ صَـــادِقًا لا أحوبُ
لا ثَنانِي البِعادُ عنه، وإن **حَـــــــا** **لَت** أعادٍ من دُونِه وحُروبُ

والقصيدة تقع في ٣٢ بيتًا، كلها مدورة، ما عدا ستة أبيات.

ويقول مادحًا[2]: **[مجزوء الكامل]**

واشـــدُد يَديْك بودِّ **نُـورِ** **الـديـن**، والقَ به الرِّجَالَا
فهو المُـــحامي عن **بلا** **دِ** الشـــامِ جمعًا أن تُذَالَا
ومبيدُ أملاكِ **الفرنْـــــــ** ـــــــ**جِ** وجمعَهم حالًا فَحالَا

نلحظ أن التدوير يغلب عنده في قصائد (مجزوء الكامل)، و(الخفيف)، فنستطيع أن نقرر "بناء على دور التدوير في سبك شطري البيت في قالب موحَّد، وبناء على طروئه غالبًا على المجزوء من الأشعار، أن التدوير تتمثل وظيفته الرئيسية في إخراج القصائد من نسقها العمودي الثنائي إلى نسق عمودي جديد موحَّد الإطار، البيت فيه محدود المدى، خفيف الوقع"[3].

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢١٢.
(٢) المصدر السابق، ص٢٦٧.
(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص٨٦.

ولم يكتف –فقط– بالأبيات المجزوءة؛ بل تكاد لا تخلو قصيدة منه، وعلى نحو قوله في بحر الطويل[١]: **[الطويل]**

وَمَا دُونَ أنْ يفنَى الفرنجُ وتُفْتَحُ **الـــــ** **ـــــبلادُ** سِوَى أنْ يُمْضِيَ العَزْمَ عَازِمُ

**ومثاله عند ابن المقرب العيوني يقول متحدثًا عن نفسه ومفتخرًا[٢]: [الوافر]**

أَخُو الْكَرَمِ الْعَتِيدِ وَذُو المَقالِ **السَّـــ** **ـــــــدِيدِ** ومِدْرَهُ الحَرْبِ العَوَانِ[٣]

**وقال العيوني مادحًا الفضل بن محمد بن أحمد[٤]: [الكامل]**

والمُكرِهُ السُّمْرَ الدِّقاقَ وَمُنْهِلُ **الْـــــ** **ـــــبِيضِ** الرِّقاقِ مِن النَّجِيعِ الأَحْمَرِ[٥]

**ومما جاء في ديوان حيص بيص قوله في مدح الأمير ناصـــر الدين أبي الفتح المظفر بن حماد أبي الجبر[٦]: [البسيط]**

الطاعنُ الطَّعنة النَّجلاء تتبعها **الـــــ** **ـــــرَّعْلاء** في لبَّة الغطريف والهادي[٧]

حاول الشـاعران في البيتين السـابقين التأثير على المتلقي؛ وذلك من خلال وصـف القوة والسرعة في الطعن والقتال، والشجاعة في حمل السلاح، وهذه الآراء ليست ذاتية وانطباعية –من الباحثة– لا يمكن قياسـها؛ بل مبنية على حسـب (علم الأسـلوب)، فقد دقق الأميران في الاختيار؛ بغية التفرد في الأسـلوب؛ ولهذا عرَّف سـعد مصـلوح الأسـلوب بأنه "اختيار أو انتقاء

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٦.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٢٧.

(٣) المدره: المقدم في القتال. الحرب العوان: التي قوتل فيها مرة بعد أخرى.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢٠.

(٥) السمر الدقاق: الرماح الدقيقة الصنع. والبيض الرقاق: السيوف المرهفة الح والنجيع: الدم، وما كان مائلًا منه إلى السواد.

(٦) هو الأمير ناصر الدين أبو الفتح المظفر بن حماد بن أبي الجبر، صاحب الغراف، وأعمال البطيحة، كان من أعاظم الرجال كرمًا وشجاعة وهيبة، فتك به أحد أحفاد المهذب بن أبي الجبر وهو في الحمام سنة ٥٥١هـ. ديوان حيص بيص، ج١، ص٢١٢.

(٧) الطعنة النجلاء: الواسعة. الرعلاء: السريعة. اللبة: المنحر. الهادي: مقدم الشيء.

يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة"[١].

فقد أحسن ابن المقرب وحيص بيص اختيار ألفاظهما الموحية بالقوة والسرعة والشجاعة، وزاد من إيقاعها استعمال التضعيف (السُّمْرَ، الدِّقاقَ، الرِّقاقِ، النَّجِيعِ)، و(الطَّعنة، النَّجلاء، الرَّعْلاء، لبَّة)، واستخدام حرفي (القاف) و(الطاء)، وهما صوتان شديدان، وقفيان، وانحباسيان، وانفجاريان، فعند نطقهما يحدث انحباس تام للهواء؛ نتيجة سدِّ المجرى، ثم انطلاق فجائي فيسرّح الهواء ثم يتولَّد الذي يدعى بالشديد[٢].

فالاختيار الذي نقصده هنا هو "الاختيار الأسلوبي؛ وهو ما يعرف بالاختيار النحوي بالمعنى الشامل الذي يراعي النواحي الصوتية والصرفية والدلالية، ويكون هذا الاختيار حين يفضل المنشئ كلمة أو عبارة أو تركيبًا يراه أصدق وأسلم في توصيل ما يريده"[٣].

**ونكمل أمثلة التدوير بقول حيص بيص[٤]: [البسيط]**

في الجود غير مُغبٍّ للعُفاةِ وفي **الـــــ ـــــــــــــوغى** مُستمرٌّ غيرُ فَرَّارِ

البيت السابق مُدور، لكن عجُزه مكسور؛ لنقص الوتد المجموع من (مستفعلن) بعد كلمة (الوغى)، ولو أنه قال:

في الجود غير مُغبٍّ للعُفاةِ وفي الـــــ ـــــــــوغى (يُرى) مُستمرًّا غيرَ فَرَّارِ

لاستقام الوزن عروضيًّا.

يكثر التدوير –غالبًا– في بحر الخفيف، على نحو قول حيص بيص[٥] مادحًا كمال الدين أبا الفتوح حمزة بن علي بن طلحة[٦]: **[الخفيف]**

(١) في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٢٥.

(٢) ينظر: مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط٦، ٢٠١٧م، ص١١٩.

(٣) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، ص٦٨.

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٧٧.

(٥) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٦٤.

(٦) هو أبو الفتوح حمزة بن علي بن طلحة الرازي البغدادي، حاجب الخليفة المسترشد، ووكيله، ثم ترك ذلك وتزهتوفي سنة ٥٥٦هـ. ينظر: هامش الديوان، ج١، ص٢٦٤.

يا كمال الدين المقالةُ **تُغنيـــــــــــ** **ـــــــــــك** وللعذر في ذراكَ قبولُ
أنت في الخطب جُنَّةٌ تمنع **الخطْـــــــ** **ـــــــــبَ** وفي العزْم صارمٌ مسلولُ
رأيـك البـاســـل المقَحِّم في **الحر** **بِ** وقـد أحْجَم القَنـا والنُّصـــولُ
تختشـي بأسَـك النفوسُ فإنْ **صَـرَّ** **حَ** جـدبٌ فـجـودكَ المـأمـولُ
أنـت عِيـدُ العُلا فهُنِّيـتَ **بالعيـ** **ـــــــــــدِ** وكلٌّ بوضعهِ مأهولُ

أقلهم استعمالًا للتدوير الأمير أبو الربيع سليمان الموحد؛ فالتدوير في شعره -بشكل عام- لا يُشكّل ظاهرة إيقاعيةً بارزة في ديوانه، فلم يرد منه في مجموع الأبيات إلا ستة وعشرون بيتًا مدورًا، وشكلت ما نسبته (١,٥٨٪) من شعره الكلي[١]، هذا في ديوانه كاملًا، فما بالك في شـــعر الحرب فقط؟! حيث وقع التدوير في أربعة أبيات، كلها من البحر الكامل، كقوله[٢]:

**[الكامل]**

والسيف أعدل حاكم فقضى **لهـــــ** **ـــــذي** أن تصان وهذه أن تُسفكا

**ويقول -أيضًا-[٣]: [الكامل]**

لَم يُبقِ سَيفُك مِنهمُ من **يَنبئـــــــــ** **ـــــــــنَّ** بِقتلهم وَلبِيستِ الأَنباء

**ومنها[٤]: [الكامل]**

وَارتـج بَـغـداد وَمـاج بِـغـزه أَرض الشـــآم وَمصـــر وَالبَلقـاء
لِلّه أَيـة وجهـة مـا كـانَ **أَعـــــ** **ـــــظَمَ** قَدرها حسمت بِها الأَدواء

على أن هذا الأثر الإيقاعي الصـوتي البارز في التدوير -وهو ما يشـكل انزياحًا عن قانون الجمال في الفن الشعري- مما يقع في دائرة الشكل المتصلة بطبيعة النغم المتدفق في البيت المدور،

(١) ينظر: البنية الإيقاعيّة في شعر الأمير أبي الرّبيع سليمان بن عبدالله الموحّد، الود الود، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١١م، ص٩١.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٨.
(٣) المصدر السابق، ص٢٥.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٥.

وهذا التدفق الكبير في المعاني يشد الشاعر، ولا يستطيع كبح جماحها؛ مما يضطره إلى العبور نحو التفعيلة الأخرى في الشطر الثاني ليكتمل المعنى(١).

## التكرار:

يعد التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي -بشكل أوَّلي- بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من حين لآخر، وقد عرفت القصيدة منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية(٢).

التكرار ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسيقي، عرفها العرب منذ القدم، وحفل بها شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة(٣).

يقوم التكرار على أسلوبية الانتقاء والاختيار وفقًا لتجربة الأمير الشاعر، وشعوره الوجداني، والتكرار هو: تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغمًا موسيقيًّا يتقصده الأديب في شعره ونثره(٤).

تأتي أهمية هذا القسم من الدراسة الصوتية للإيقاع من كونه يساعد في استغلال الطاقة الصوتية الإيقاعية الممكنة؛ لخلق معنى دلالي أو وجه جمالي يشكل ميزة أسلوبية للنص الأدبي، حيث يسخِّر الشاعر تشابه العناصر الألسنية وتجانسها، إذ يقوم الإيقاع في مفهومه التقليدي على التشابه قبل أي شيء آخر(٥).

وإذا قرأنا شعر الحرب نلحظ أن استخدام أسلوب التكرار عند الأمراء جاء بصورة لافتة تستوجب الوقوف والدرس والتحليل؛ "من أجل الكشف عن أبعادها الأسلوبية والوظيفية ضمن

(١) ينظر: الأسلوبية والتحليل الأدبي، فرحان بدري الحربي، ص٨٠.

(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص٥٨.

(٣) ينظر: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٦م، ص١٠٤.

(٤) ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص١٤٤.

(٥) ينظر: الأسلوبية والتحليل الأدبي، فرحان بدري الحربي، ص٥٥.

السياق الذي أنتجته"[١].

## تكرار الحروف:

إذا كان النص الشعري بنية كلية فإن من مقومات هذه البنية وحدة لغوية فاعلة في النص، تتمثل في وحدة الصوت أو الحرف؛ فهو يقف في مقدمة المقومات اللغوية الأخرى المتمثلة في الكلمة والجملة؛ كونه أصغر الوحدات اللغوية في النص، فضلًا عن أنه يعيد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية، ولتراكيب النص اللغوية والسياقية والدلالية من ناحية ثانية[٢].

صوت الحرف وتكراره من أساسيات الأسلوبية الصوتية؛ إذ يقول صلاح فضل: "ففيما يتعلق بأسلوبية الصوتيات يرى (بالي) أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة، والاستمرار، والتكرار والفواصل الصامتة؛ كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"[٣].

إن التكرار يمكن أن يدرس على أنه نمط أسلوبي صوتي، ولكن هذا النمط قد يبدأ بجزئية صغيرة، وربما يمتد إلى أن يشمل أجزاء متكاملة. أما تكرار حرفٍ ما في بيت من الشعر فإنه أمر لافت للنظر، حتى إنه يقود القارئ -في بعض الأحيان- إلى اتهام الشاعر بالتكلف والتصنع. ولكن لا يمكن لأية دراسة -مهما كانت- أن تلغي تكرار الحروف؛ فهي ظاهرة موجودة، وما على الباحث إلا اكتناه دورها؛ لأن عزل الصوت عن المعنى افتراض لا يمكن إثبات صحته، فالشيء الذي لا يمكن أن يختلف عليه اثنان أنه لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية[٤].

وتكرار الحرف يُعنى في هذه الدراسة بإحصاء الحروف المكررة في النص الأدبي، ومدى تأثيرها في السياق، وداخل الألفاظ التي ترد فيها، وتركز على الإيحاء والدلالة المقصودة عند

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص١٤٤.

(٢) ينظر: بنية الخطاب الشعري في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، إبتسام دهينة، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، ٢٠٠٤م، ص٤٣.

(٣) علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص٢٥.

(٤) يُنظر: التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، الناشر: جامعة مؤتة، مج٥، ع١، ذو القعدة- حزيران، ١٩٩٠م، ص١٦٥.

الأمير، كقول أسامة بن منقذ[١]: **[البسيط]**

**فسَـــلْ كُماة الوغَى عنِّي، لتعلمَ كمْ كَرْبٍ كشفتُ، وكم ضِيقٍ بيَ انْفَسَحَا**

ونلحظ في البيت السابق تكرار صوت الكاف خمس مرات، وهو من الحروف الانفجارية الشديدة، فعند نطقها "يندفع الهواء مارًّا بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولًا، فإذا وصل إلى أقصى الفم قُرب اللهاة انحبس الهواء انحباسًا كاملًا؛ لاتصال أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمح بمرور الهواء، فإذا انفصل العضوان انفصالًا مفاجئًا انبعث الهواء إلى خارج الفم محدثًا صوتًا انفجاريًّا هو صوت الكاف"[٢]، ليؤكد للمتلقي شجاعته، فهو الرجل المصيب في الوقت العصيب، فكان الغرض من تكرار الحروف التعظيم والتهويل.

يقول أبو الربيع سليمان الموحد[٣]: **[الكامل]**

**ومصـــرعين مضـــرجين كـأنمـا سـكروا فصـبت فوقهم صـهباء[٤]**
**لم يـدر قبـل حفيف أجنحـة القطـا أن الـطـيـور بحـتـفـهـم عـلـمـاء**
**جـيـش مـن الـعـقـبـان إلا أنـه ضـــراء قـوم عـنـدهـم ســـراء**
**يبقرن عن مهجاتهم وكأنهـــــــــ ـــــــــن من الوقار عليهم رحماء**

نلحظ في الأبيات السابقة تصوير أبي الربيع لمشاهد دامية في الحرب، واصفًا شجاعة الممدوحين وكأنها تحدث أمامنا مباشرة، وقد عمد إلى تكرار الحروف التي قال عنها إبراهيم أنيس إنها تحمل معاني العنف؛ إذ يقول في كتابه: إن "أنسب الحروف للمعاني العنيفة: الخاء. القاف. الجيم. الضاد. الطاء. الصاد. فإذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة؛ ذلك هو الكمال المطلق في موسيقى الشعر"[٥]، وهذه الحروف من مكملات وصف المشهد عنفًا وقوة، علاوة على اختيار المفردات الحربية ذات الجرس اللفظي المؤثر للمتلقي، واللافت في النص؛ كقوله: (مصرعين، مضرجين، بحتفهم، يبقرن

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٩.
(٢) دروس في الصوتيات، مسعود بودوخة، ص٨٨.
(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٤.
(٤) صهباء: الخمر؛ سُميت بذلك للونها. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (صهب).
(٥) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٤١.

عن مهجاتهم)؛ فقد تضافرت لوحة الأعداء وهم صرعى كأنهم سُكارى، وصورة العقبان وهي تلحق الجيش ثقة بنصره وحصولها على الطعام، ثم لوحة شق الطيور الجارحة لقلوب الأعداء وافتراسها، وبذلك تفاعلت هذه الصور والمشاهد مكونة مشهدًا مكتمل العناصر يُوحي بقدرة الممدوحين وشجاعتهم، وقوة بأسهم في الأعداء.

كما من أمثلة تكرار هذه الحروف المؤدية للإيحاء بالعنف والقوة والصلابة ما جاء في قصيدة ابن المقرب العيوني[1]: **[الكامل]**

**قَسَمًا بِأَعرافِ الجِيادِ الضُمَّرِ ... وَبِما أَثَرنَ مِن العَجاجِ الأَكدَرِ**
**وَبِما حَمَلنَ إِلى الوَغى مِن ماجِدٍ ... طَلقِ المُحَيّا ذي جَبينٍ أَزهَرِ**
**وَبِكُلِّ أَبيَضَ صارِمٍ وَمُفاضَةٍ ... كَالنَّهرِ سابِغَةٍ وَعالٍ أَسمَرِ**
**الماجِدُ الأَحساب وَالمَلِكُ الَّذي ... يَغشى الوَغى فَردًا بِوَجهٍ مُسفِرِ**
**الواهِبُ الجُردَ العِتاقَ يَقودُها ... صُفرُ المَجاسِدِ مِن بَناتِ الأَصفَرِ**
**وَالمُكرِهُ السُمرَ الدِقاقَ ومُنهِلُ الـ ... ـبيضِ الرِقاقِ مِنَ النَجيعِ الأَحمَرِ**
**وَمُقَنطِرُ البطَلِ الهزبرِ بِطَعنَةٍ ... يَقضي قَضِيَّتَهُ وَلَمّا يَستُرِ**
**وَمُفَلِّقُ الهاماتِ في ضَنكِ الوَغى ... بِمُذَلَّقِ الحَدَّينِ صافي الجَوهَرِ**
**كَم غادَرَتْ أَسيافُهُ مِن ماجِدٍ ... جَزر السِباعِ مُجَدَّلٍ لَم يُقبَرِ**

يتضح في المقطع السابق هيمنة الحروف الدالة على القوة والصرامة؛ كتكرار حرف (القاف) أربع عشرة مرة، وحرف (الجيم) ثلاث عشرة مرة، وحرف (الغين) خمس مرات، وحرف (الضاد) سبع مرات، وحرف (الصاد) أربع مرات، مما أعطى النص القوة والصلابة والشدة المطلوبة في شعر الحرب. ونلحظ أن ابن المقرب في هذا النص عمد إلى التكرار بشتى أنواعه؛ لأجل أن يقيم بناءً موسيقيًّا يتسق مع انفعالاته، ولافتًا لانتباه المتلقي، فعلاوة على تكرار الحروف لجأ إلى تكرار الكلمات؛ مثل كلمة (الوغى) التي وردت ثلاث مرات؛ حيث دعمت الحركة الدلالية والإيقاعية في النص، وتكرار اسم الممدوح (ماجد) ثلاث مرات؛ لغرض الإشادة والتنويه به، كما استغل طاقات الجناس، نحو قوله: (العِتاقَ، الدِقاقَ، الرِقاقِ، مُفَلِّقُ، مُذَلَّق)،

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢١٩.

وقد راوحت البِنى الإيقاعية بين العلو والهبوط، والتنوين والخفض، نحو قوله: (قَسَـــمًا بِأَعرافِ، ماجِدٍ، جَبينٍ أَزهَرِ، صـارِمٍ وَمُفاضَـةٍ، سـابِغَةٍ وَعالٍ أَسمَرِ، فَردًا بِوَجهٍ مُسـفِرِ، بِطَعنَةٍ)، كما عمد إلى التضـعيف وأثره في إنتاج الموسـيقا الداخلية، كقوله: (الضُـمَّرِ، السُّـمرَ، بِمُذَلَّقِ، الحَدَّينِ، مُجَدَّلٍ)، والتكرار التصـديري في البيت الخامس، والتدوير في البيت السـادس، فيلحظ أن ابن المقرب استخدم الأصوات التي تتلاءم مع شعوره الحماسي، والجرس اللفظي، ذات "إيقاع مؤثر في موقعها من النص، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وذلك ما يعرف بالجرس اللفظي، الذي له صـلة قوية بموسـيقى الإيقاع، وهذه الظاهرة من الخصـائص التي تميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات"(١). وتظهر في الأبيات السابقة أسلوبية الاختيار والانتقاء؛ مثل اختيار (السُّمرَ الدِقاقَ) بدل الرماح الدقيقة الصنع، و(الـــبيضِ الرِقاقِ) السيوف المرهفة الحد، و(النَجيعِ الأَحمَرِ) بدل الدم الأحمر، ونلحظ أن هذه الألفاظ المختارة تمتاز بالإيقاع الموســيقي من جهة، وأهميتها في إفراز وإيضـاح الدلالة المقصـودة من جهة أخرى؛ إذ يقول منذر عياشـي: "فثمة ملفوظ صـوتي تقابله قيمة عامة أو أحادية، وثمة ملفوظ صـــوتي ذو نبر عفوي تقابله قيمة تعبيرية، وثمة ملفوظ صوتي ذو نبر إرادي تقابله قيمة قصدية أو انطباعية"(٢).

كما تبرز سمة تكرار الحروف في أسلوب حيص بيص، إذ جاء في قوله(٣): **[الطويل]**

**ورجراجـةٍ كـالجون بالـدم حـافـلٍ رواعِدُها ضـــوْضـــاؤها والغَماغِمُ(٤)**
**غـدا الصُّـــبح منهـا ليلـةً مُـدْلَهِمَّـةً كواكبهـا البيض الظُّبى واللَّهـاذِمُ(٥)**
**وضـاقتْ بها القيعانُ حتى تداوسـت سـنابك واصْـطَكَّ القَنا والصَّـوارم(٦)**
**وفرَّ لهـا الوحش العزيـبُ فـأقفرت أداحِيُّ من ظِلْمـانهـا وصَـــرائِم(٧)**

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبدالدايم، ص٣٥.
(٢) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، ص٣٨.
(٣) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٣٦.
(٤) كتيبة رجراجة: تموج من كثرتها. الجون: السحاب الأسود. بالدم حافل: ممتلئة. الضمير من (رواعدها) يعود إلى الرجراجة وهي الكتيبة. الضوضاء: أصوات الناس. الغماغم: أصوات الأبطال عند القتال.
(٥) مدلهمة: شديدة الظلام. البيض الظبى: السيوف. اللهاذم: الرماح.
(٦) تداوست: داس بعضها بعضًا. السنابك: أطراف الحوافر.
(٧) العزيب: البعيد. الأداحي: مواضع بيض النعام. الظلمان: ذكور النعام. الصرائم: جمع الصريمة: الرملة المتقطعة.

بهـا كـلُّ مشـــبوحِ الـذراع يُقِلُّـهُ وينْقُلهُ سَـــهْلُ القِيادِ ضُـــبارِمُ[1]
كـأنَّ قَنـاهـا بالفَلاةِ وَشـــيجَـةٌ وفُرســانَها آســادُها والضَّــراغِمُ[2]
أباحَـتْ حِمـاهـا حَمْلَـةٌ ناصـــريَّـةٌ فأخصـب ذؤبانُ الفَلا والقَشـاعِمُ[3]

يصف حيص بيص -في الأبيات السابقة- الكتيبة؛ إذ يشبهها بالسحاب المتراكم العظيم الحافل بالمطر، مليئة بأصوات الرعد، وضوء البرق، وعند قتال الجيش مع الأعداء يصبح الصباح ليلًا مظلمًا من ارتفاع الغبار، فلا ضياء إلا لمعان السيوف كالكواكب المنيرة، وأسنة الرماح؛ مما يجعل حيوان الصـــحراء يفر هربًا كالنعام، ويصـــف جنود الممدوح والكتيبة إذ هم صـــامدون كالأسود على خيولهم، مثخِنون في أعدائهم القتال، حتى أصبحت الصحراء الجادبة خصبة بدم الأعداء، فكان للنسور نصيب من جثث القتلى.

فقـد اسـتعان حـيص بـيص بتصـوير المشـهد بتكـرار أصـوات الحـروف بشـكل ملحـوظ؛ فينشـئ تآلفًـا وتقـاربًا بـين الألفـاظ في جرسـها وبنيتهـا الصـوتية، كتكـرار (الصـاد) سـت مـرات، في قولـه: (الصُّـبح، اصْـطَكَّ، الصَّـوارم، صَـرائِم، ناصـريَّةٌ، فأخصـب)، وحـرف (السـين) خمـس مـرات، في قولـه: (تداوسـت، سـنابك، سَـهْلُ، وفُرسـانَها، آسـادُها)، وحـرف (الضـاد) أربـع مـرات، علـى نحـو قولـه: (البـيض، ضـاقتْ، ضُـبارِمُ، الضَّـراغِمُ)، وحـرف (الظـاء) في قولـه: (الظُّـبى، ظِلْمانهـا)، وحـرف (الشـين) في قولـه: (الـوحش، مشـبوحِ، وَشـيجَةٌ، القَشـاعِمُ)، وحـرف (القـاف) ثمـاني مـرات في قولـه: (القيعـانُ، القَنـا، فـأقفرت، يُقِلُّـهُ، وينْقُلـهُ، القِيـادِ، قَناهـا، القَشـاعِمُ)، ومـما زاد وقـع التكـرار في بنـاء القصـيدة تكـرار حـرف التأسـيس في القافيـة، فمـنح الـنص مـدًّا صـوتيًّا ملائمًـا، سـاعد علـى تكثيـف الدلالـة الإيحائيـة، وتوليـد القيمـة الجماليـة؛ إذ إن "تكـرار الأصـوات والكلمـات والتراكيـب لـيس ضـروريًّا لتـؤدي الجمـل وظيفتهـا المعنويـة والتداوليـة، ولكنـه

(١) مشبوح الذراع: طويلة. يقله: يحمله. سهل القياد: يريد الجواضبارم: مجتمع الخلق موثقه.
(٢) الفلاة: الصحراء الواسعة. الوشيجة: المشتبكة، ويريد بها الأجمة المشتبكة الشجر.
(٣) ناصرية: نسبة إلى ناصر الدولة (لقب الممدوح). أخصب الذؤبان: نالوا الخصب من كثرة القتلى. القشاعم: النسور.

"شرط كمال" أو "محسِّن" أو "لعب لغوي"، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"(١).

يتبين لنا فيما سبق أن تكرار الحروف "قد حسَّن من موسيقى الشطر حسنًا وجودة. ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن؛ فيزيدها هذا التردد جمالًا وحسنًا. فليس تكرار الحروف قبيحًا إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرًا. فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته. وليس يتأتى هذا لكل شاعر، كما لا يكون مع كل الحروف"(٢)، ومن أمثلة صعوبة النطق عند تكرار الحروف -خصوصًا إذا كانت في ثلاث كلمات متجاورة أو أكثر لحرف ثقيل- قول **ابن المقرب العيوني**(٣): **[السريع]**

**إذا رأى ما نالَ إخوانَهُ مِنَ البَلايا صاحَ صمّي صَمام**

نلحظ أن تكراره لحرف (الصاد) ثلاث مرات في ثلاث كلمات متجاورة، مع تكرار حرف (الميم) خمس مرات في شطر واحد، أدى إلى ثقل في البيت وصعوبة في النطق.

**ومثله قول حيص بيص**(٤): **[الرمل]**

**يلمعُ البارقُ من حافاته بدلاصٍ ونصالٍ وصعادِ**

فتردُّدُ صوت (الصاد) في كلمات متجاورة جعل هذا الشطر مجهدًا بعض الإجهاد، وحذرًا في النطق خشية الزلل فيه.

## تكرار الكلمات:

هو تكرار كلمة معينة على مستوى البيت، أو على مستوى النص الأدبي؛ مما يحقق بعدًا إيقاعيًّا ودلاليًّا وجماليًّا، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن

(١) تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٩.
(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٣٩.
(٣) ديوان ابن المقرب، ص٥٧٣.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٥٣.

اهتمام المتكلم بها[١]؛ إذ يعدها الشاعر مركز ثقل وقوة في الدلالة والإيحاء لمقصوده وغرضه الشعري، علاوة على أهمية نغم الكلمة في خطابه، وانفعالاته؛ كون الكلمة تشكل "الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري"[٢].

ومن أمثلة تكرار الكلمات قول **أبي الربيع**[٣]: **[الكامل]**

**إن قيل مَن خَير الخَلائف كُلها ... فَإِلَيك يا يَعقوب تومي الأُصبعُ**
**فَلأَنتمُ ذخر الخِلافة وَالَّذي ... عين الزَّمان لِوَقته تَتَطلعُ**
**إن كُنت تَتلو السابقين فَإِنَّما ... أَنتَ المُقدَّم وَالخلائف تُبَّعُ**

من أكثر الكلمات دورانًا في شعر الحرب عند أبي الربيع سليمان الموحد كلمة "الخليفة" ومشتقاتها مثل: "الخلائف، الخلافة"، ولا غرابة في ذلك؛ فإن مكانة الخلافة آنذاك تعادل نظام الحكم في الشريعة الإسلامية الذي يقوم على استخلاف قائد مسلم على الدولة الإسلامية ليحكمها بالشريعة الإسلامية، ويلقبونه بـ(الخليفة). ويرى الأمير أبو الربيع سليمان الموحد أن يعقوب هو المستحق للخلافة، مؤكدًا ذلك بالتكرار، والانزياحات المختلفة، كقوله: (**فَإِلَيك يا يَعقوب تومي الأصبع، وَالَّذي عين الزَّمان لِوَقته تَتَطلع**)، فقد وظف التكرار في السياق للتعظيم والتفخيم، كما وظفه في عين القصيدة في الأبيات التالية لغرض التهويل والتأكيد، إذ يقول[٤]:

**إن ظن أَن فراره مُنجٍ لَهُ ... فَلجهله قَد ظَنَّ ما لا ينفع**
**أَين المَفر وَلا فِرارَ لِهارِبٍ ... وَالأَرضُ تَنشر في يَديك وَتجمعُ**

وهنا يتوعد العدو من قوة الخليفة وبسط نفوذه، وذلك عن طريق تكرار التجانس الصوتي المتشكل بفضل الصيغة الاشتقاقية لكلمة (فرَّ)، حيث إنها "مختلفة الشكل ومتفقة المعنى، يفضي بإمكانات اللغة الشعرية صوتيًّا، بإفراز الدلالات ومدى آثارها النفسية في النص

(١) ينظر: ديوان عبدالقادر الجيلاني- دراسة أسلوبية، عبدالله خضر حمد، دار القلم، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت، ص١٨٨.
(٢) بنية الخطاب الشعري في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، إبتسام دهينة، ص٥٥.
(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢١.
(٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الشـعري"[١]، فيسـتحيل أن يفر العدو من قبضـته، مؤكدًا ذلك عبر الانزياح المجازي في قوله: **(وَالأَرض تَنشر في يَديك وَتجمع)**.

**ومن أمثلة تكرار الكلمات قول حيص بيص[٢]: [الكامل]**

**فتراهُ يوم السـلم مُتْلِفَ مالـهِ ولـدى الكتيبـةِ مُتْلف الأرواحِ**
**حتفُ الرجال لدى النزال وضـربه والطعنُ حتفُ صـوارمٍ ورماحِ**
**تغزو صـحاحًا بيضـهُ ورماحُهُ وتعود غِبَّ الروع غيرَ صِـحاحِ**

يعد التكرار هنا ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر حيص بيص، يندرج تحتها المعنى الدلالي والإيقاع الصوتي، فقد وَلَّد تكرار (متلف)، و(حتف)، و(رماح) و(صحاح) إيقاعًا موسيقيًّا لافتًا للمتلقي، ومانحًا أبياته شعرية الحرب، فكلماته المكررة لها كيان ومركز ثقل في معجم الحرب؛ فالأمير هنا يسلط الضوء على المقابلة، إذ إن الممدوح متلف ماله بالكرم والعطاء وقت السلم، ومتلف الأرواح بالقتال وقت الحرب، والمقابلة بين حال أدواته ودروعه قبل القتال تكون سليمة، وبعده تغدو مفلولة الحد من كثرة الطعن. إن الغرض من تواتر المكرر هو تأكيده، وبيان قيمته ضمن نطاق السياق الذي ورد فيه، ويحقق هذا النوع بعدًا إيقاعيًّا إذا ما تناسبت وجاءت المفردات المكررة باعثة للحيوية، ومغنية في الدلالات؛ لأن الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار، والتكرار في تفاعيل الشعر لا يبعث الملل أو الفتور في النفس؛ بل هو طبيعي يرتبط بها ارتباطًا وثيقًا[٣].

ويقول أسامة بن منقذ[٤] مفتخرًا: **[مجزوء الكامل]**

**فـبِـمـا أُهـينُ الـنّـفـسَ في يـومِ الـوغَـى بـين الصُّـفـوف**
**فلطالمَا أقدمتُ إقـدَامَ الحُتوفِ على الحُتوف[٥]**
**بـعـزيمـةٍ أمضَـى عـلـى حـدِّ السـيوفِ من السُّـيوف**

(١) شعر ابن الجوزي- دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، ص١٧٩.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٢٨.
(٣) يُنظر: شعر ابن الجوزي- دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، ص١٨٦.
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٦٢.
(٥) الحتف: الموت.

نجد في الأبيات السابقة بروزًا لمعاني الإقدام والشجاعة عند أسامة بن منقذ، مؤكدًا ذلك بالتكرار، ومما عمق التكرار هنا أنه مشترك مع القافية لكلمة (الحتوف) و(السيوف)، فالتكرار التصديري يعد سمة أسلوبية بارزة في شعر أسامة بن منقذ، فكلما "تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة"(١).

كما قال ابن المقرب العيوني(٢): **[الطويل]**

**إلى كَم مُدارَاةُ العِدا وَاحترِامُها ... وَكَم يَعتَرِينا ضَيمُها وَاهتِضامُها(٣)**
**أَما حانَ يا فَرعَي رَبيعَةَ أَن أَرى ... بَناتِ الوَغى يَعلُو الرَوابي قَتامُها(٤)**
**رِدوا الحَربَ وِردَ الظامِئاتِ حِياضَها ... خَوامِسَ يَغتالُ الفِصالَ ازدِحامُها(٥)**
**وَخُوضُوا لَظاها بِاقتِحامٍ فَإِنَّما ... يُكَشِّفُ غَمّاءَ الحُروبِ اقتِحامُها**

نلحظ في البيت الأول تكرار أداة الاستفهام (كم) مرتين؛ للدلالة على كثرة مداهنة قومه للأعداء، وتدل (كم) الثانية على كثرة ظلم الأعداء لهم، وأكل حقوقهم؛ دلالة على الضعف، فجاء التكرار لغرض التقرير والتوبيخ. ثم يستفهم (أما حان) وقت الحرب والقتال، فيكرر طلبه بخوض الحرب بتكرار كلمة (اقتحام) مرتين في البيت الأخير، فيطلب منهم خوض المعارك، والقتال، وتدافع الفرسان وإسراعهم كتدافع الإبل للشرب بعد هذا الظمأ، وهو تدافع ينسيها فصلانها، ويعرضها للهلكة.

ومن أمثلة تكرار الكلمات على مستوى البيت الواحد، قول **حيص بيص**(٦): **[الكامل]**

**آراؤهُ قبل الرماحِ رماحهُ ... والخوفُ قبل الطعن منه طِعانه**

(١) تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، محمد مفتاح، ص٣٩.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٥٧.
(٣) الضيم: الظلم. والاهتضام: الانتقاص من الحق.
(٤) بنات الوغى: الخيل. والقتام: الغبار الأسود تثيره الحرب.
(٥) الخمس (بالكسر) من أظماء الإبل: هي أن ترعى ثلاثة أيام وترد الرابع؛ فهي إبل خوامس. والفصيل: ولد الناقة إذا فصل عن أمه.
(٦) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٦٧.

فكرر حيص بيص –من خلال التجانس– كلمتي الرماح، والطعن، وجاء التكرار لغرض التأكيد والتعظيم. كما جاء في قوله[1]: **[البسيط]**

**مظفر الدين إنْ فاقَ الرجال فقد فاق الجياد بيومِ الطَّردِ أشْهبهُ**

نجد التكرار في كلمة (فاق)، وهذا الأسلوب في التكرار أحدثَ جرسًا موسيقيًّا في البيت الشعري، ويوحي بمزية الممدوح الذي فاق الرجال والجياد في السرعة يوم الحرب، ومثله قول **أسامة بن منقذ: [الطويل]**

**بمثلِ أتِيّ السّيلِ، ضاقَ به الفَضَا وضَاق على الأعداءِ منه المخَارمُ[2]**

فيكمن التكرار في كلمة (ضاق)؛ إذ يوحي بهيمنة الممدوح ونفوذه، وتضييقه على الأعداء من كل جانب، حيث إن التكرار من أبرز العناصر في جماليات الأسلوب، وهو ظاهرة موسيقية للكلمة، يأتي على شكل اللازمة الموسيقية الإيقاعية، وعلى شكل النغم الأساس الذي يخلق جوًّا نغميًّا ممتعًا، يستشعره القارئ داخليًّا، بما يكسبه من تفاعل مع القصيدة، فيبدأ بالتقبل والشعور بضرورة ملاحقة القصيدة حتى النهاية[3].

**كما قال ابن المقرب العيوني[4] ناصحًا: [البسيط]**

**ثِب قائِمًا وَاركَبِ الأَخطارَ مُقتَحِمًا فَإِنَّما يَركَبُ الأَخطارَ ذُو الخَطَرِ**

نلحظ أنه كرر الكلمة المصدرة بطريق الاشتقاق لكلمة (الخطر) و(الأخطار)؛ لغرض الحث والاستنهاض، فساعد التكرار على تعميق الإيحاء الدلالي، والإيقاع الداخلي في النص.

نخلص أن تكرار الكلمات من شأنه أن يولد انسجامًا صوتيًّا وإيقاعيًّا ودلاليًّا وجماليًّا إذا أحسن الشاعر استخدامها في موضعها الصحيح داخل النص الشعري.

(١) المصدر السابق، ص٣٢١.

(٢) الأتي: السيل يأتي من موضع بعي المخارم: الطرق.

(٣) ينظر: الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص٢٥٩.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٤١.

## تكرار البداية:

هو عبارة عن "إعادة كلمة أو عبارة في بداية أبيات أو فقرات متتابعة"(١)، وهذا النوع من التكرار هو الأكثر ارتباطًا ببناء القصيدة، أو الأبيات التي يرد فيها؛ لما له من فاعلية تركيبية تساعد على بناء النص الشعري والتحامه، واسم هذا النمط من التكرار كفيل بشرح موضعه؛ فهو يتصدر بدايات الأبيات من القصيدة، وقد يأتي بكلمة أو كلمتين، أو قد يمتد ليشمل شطرًا من البيت الشعري(٢)، وتجدر الإشارة إلى أن "التكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، من حيث توزيع الكلمات على مواقعها، وترتيبها ترتيبًا ينتج عنه تلك الأنساق المكررة التي تقيم علاقاتها مع عناصر النص الأخرى"(٣).

يشكل تكرار البداية المساحة الأكبر في شعر الحرب عند الأمير ابن المقرب العيوني؛ إذ تعد سمة أسلوبية بارزة في شعره، كما جاء في قوله(٤): **[الكامل]**

**ذاكَ الَّذي لَم تَعلُ رايَة سُؤدَدٍ مُنذُ احتَبى إلّا وَبَلَّ بِها يَدا**
**ذاكَ الَّذي أَحيا البِلادَ وَقَبلَهُ كانَت وَمَن فيها رَمادًا أَرمَدا**
**ذاكَ الَّذي لَو سارَ أَعمى في الدُجى بِضياءِ غُرَّتِهِ لَأَبصَرَ وَاهتَدى**

نلحظ في الأبيات الثلاثة السابقة تكرار اسم الإشارة بجانب الاسم الموصول (ذاكَ الَّذي)، بصورة متتالية؛ ليدل على تعظيم الممدوح، مستعينًا بالانزياحات المجازية المعبرة عن دلالاته؛ إذ إن "النسج الصوتية بعناصرها جميعًا تؤدي إلى استبطان الدلالات التي قصد إليها الشاعر"(٥).

ومن أمثلة تكرار البداية ما جاء في قوله(٦): **[الكامل]**

(١) التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، موسى ربابعة، ص١٦١.
(٢) يُنظر: بنية الخطاب الشعري في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، إبتسام دهينة، ص٦٠.
(٣) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ٢٠٠١م، ص٢١٩.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٧٢.
(٥) بنية الخطاب الشعري في ديوان علقمة بن عبدة الفحل، إبتسام دهينة، ص٦١.
(٦) ديوان ابن المقرب، ص٥٠١.

لَو أَنَّ لِلعَضـــبِ المُهَنَّـدِ عَزمَـهُ لَأَراكَ كَـالشَـــمّامِ صَـــخرَ شَمامِ[1]
لَو أَنَّ لِلضِّـــرغـامِ بَعضَ إِبائِـهِ لَاســـتَبـدَلَ الآكـامَ بِالآجـامِ[2]
لَو أَنَّ لِلبَحرِ الخِضَـــمِّ سَمـاحَـهُ لَـغَـدا مَـقِـيـلَ الـعِـينِ وَالآرامِ[3]

تمثل (لو أن) بؤرة الانطلاق الإيقاعي والدلالي، ويكشـــف هذا التكرار عن مغزى أداة الشـرط (لو) التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشـرط. إلا أنه يعيب ابن المقرب تكراره للمعاني وتشابهها بشكل متكلف، "وكأن الشاعر قد استنفد كل المعاني التي خطرت في ذهنه، وأعيته الحيلة فلم يجد إلا اللجوء إلى معانٍ سَبَقَ أن طرقها في شعره"[4]، على نحو قوله[5]: **[الطويل]**

هُوَ البَـدرُ لَكِن لَيسَ يَســـتُرُ نُورَهُ حِجابٌ وَنورُ البَدرِ يَســـتُرُهُ الحجبُ
هُوَ اللَّيثُ لَكِن غابُهُ البيضُ وَالقَنا هُوَ النَّصـــلُ لَكِن كُلُّ مَتنٍ لَهُ قَربُ
هُوَ المَوتُ لَكِن لَيسَ يَقتُـلُ غِيلَـةً هُـوَ البَـحـرُ إِلّا أَنَّ مَـورِدَهُ عَـذبُ

**ويقول –أيضًا– في قصيدة أخرى[6]: [الطويل]**

هُوَ البَحرُ لَكِن مَـدُّهُ غَيرُ جـازِرٍ هُوَ البَـدرُ إِلّا أَنَّـهُ الـدَهرَ كـامِـلُ
هُوَ الشَـمسُ في جَوِّ السَـماءِ وَنُورُها عَلى كُلِّ مَن فَوقَ البَسـيطَةِ شـامِلُ
هُوَ المُزنُ إِلّا أَنَّـهُ فَوقَ ســـابِحٍ وَفي كُـلِّ أَرضٍ مِنـهُ سَـــحٌّ وَوابِـلُ
هُوَ اللَيـثُ إِلّا أَنَّ عِرّيسَـــهُ القَنـا وَصـــيداتِهِ الصّـــيدُ المُلوكُ العَباهِلُ
هُوَ النَصـــلُ لَكِن لا يُحَسُّ غِرارَهُ بَنـانٌ وَبِالأَيـدي تُحَسُّ المَنـاصِـــلُ

فالرجل عنده هو: البحر، الليث، النصـل، البدر، المزن... وجميعها انزياحات مجازية تطرَّق لها ابن المقرب عند المبالغة في مدح ممدوحه، إلا أن "هذا التكرار والتشـابه يبقيان قليلين إذا قُرنا بمعانيه الثَّرية الغنية، كما يشفع له شعره الذاتي الصادر عن تجربة حية، ومعاناة صادقة، من غير

(١) الشمام نوع من البطيخ. وشمام: جبل لباهلة، أو هو جبل من بلاد بني قشير، وقيل: لبني حنيفة.
(٢) الضرغام: الأسود. الأكمة: التل. والأجمة: الشجر الكثير الملتف.
(٣) الخضم: المضطرب الموج العظيم. والعِين: بقر الوحش. والآرام: الظباء.
(٤) علي بن المقرب العيوني– حياته وشعره، علي بن عبدالعزيز الخضيري، ص٣١٨.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٣.
(٦) المصدر السابق، ص٣٥٣.

زيفٍ، أو افتعال، أو تكلف"[١].

**كما جاء في شعر حيص بيص[٢]: [الكامل]**

**فلئنْ أخذتُ من الزمانِ فَسابحٌ جارٍ بفخر السَّبْقِ أيُّ موكَّلِ[٣]**
**ولئنْ غرضتُ فصارمٌ ذو رونقٍ خفيَتْ جواهرهُ لفقْدِ الصَّقيلِ[٤]**
**ولئنْ جُهلت وغيرُ شعري واصفي فالعيْبُ أنِّي حازِمٌ لم أجْهَلِ**

نجد أن هذا التكرار منح الأبيات تماسكًا وترابطًا، وقد كرر حيص بيص أداة الشرط (لئن) في بداية كل بيت، وما التكرار هنا إلا للتكثيف الدلالي، ولغرض الفخر وتأكيده، ويكشف عن ذاتية الأمير وشعوره، ونلحظ في هذه الأبيات عدم الرتابة والملل رغم تكرار البداية، إلا أنه جاء بصور ودلالات غير مبتذلة ولا مطروقة بكثرة. واستخدام التكرار بخاصة لأداء هذه المدلولات يعد وسيلة ناجحة؛ لأنها -قبل كل شيء- تضفي على التركيب إيقاعًا موسيقيًّا؛ بل تكثف منه، وتزيده قبولًا في النفس لدى المتقبل؛ فيكون ذلك منفذًا للباثِّ لكي يلقي في روع المتلقي ما يريد من مدلولات، فتزيد من اعتقاده فيها واقتناعه بها[٥].

إن الأمير في استخدامه لبعض الأصوات وتكرارها يعمد إلى تصوير موقفه من ممدوحه، ويعبر عن وجدانه ومشاعره تجاهه بألفاظ تُوحي بالانتماء والتداخل، مؤكدًا ومفصلًا لذلك، وقد منح التكرار بيته الشعري طاقة نغمية معبرة، ومستدعيًا اهتمام السامع لها.

ولم يرد هذا النوع عند أسامة بن منقذ إلا في هذين البيتين، وهما في رثاء قومه عند هلاكهم بالزلزال[٦]: **[البسيط]**

**كانوا جَناحي، فحصَّتْه الخطوبُ، وإخـ ـوانِي، فلم تُبقِ لِي الأيَّامُ إخوانَا**

(١) علي بن المقرب العيوني- حياته وشعره، علي بن عبدالعزيز الخضيري، ص٣٢٢.
(٢) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٣١١.
(٣) السابح من الخيل: السريع الجري. الموكل بالشيء: الملتزم به.
(٤) غرضت: ضجرت ومللت. رونق السيف: طلاوته. جوهر السيف: ماؤه وأصل حديدته. الصقيل: شحاذ السيوف وجلاؤها.
(٥) ينظر: شعر عمر بن أبي ربيعة-دراسة أسلوبية، ممدوح عبد الرحمن الرمالي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٢م، ص١٣٠.
(٦) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٩.

**كـانوا ســيُوفي إذا نازلـتُ حـادثـةً وجُنَّتِي، حين ألقَى الخطـبَ عُريانَا**

لقد كرر أســامة بن منقذ الفعل الماضــي (كانوا)، وجعله بداية الانطلاق؛ ليكشــف من خلال هذه البدايات عن صورتين متقابلتين: صورة وضعه قبل موت قومه من عز ومنعة وحماية، وصورة حياته بعد موت قومه فلا أنيس ولا معين. ولعل في تركيزه على الفعل الماضي (كانوا) ما يوحي باليأس والإحباط والفجيعة، ونلحظ أن هذا النوع من التكرار يكثر في قصــائد الرثاء، ومثله ما جاء في شعر أبي الربيع سليمان الموحد، إذ يقول(١): **[المتقارب]**

**نَعى المَــــجدَ ناعٍ فَأَبكى الســما وَأَســـبـل دَمـعًـا لَهـا عِـنـدَمـا**
**نَـعـى أَطـيـب الـنـاس جـرثـومـة وَخَـير مُـلـوك الـدنا مُـنـتَـمـى**
**نَعى قَمر الســعـد بَـدر العُلا فَـعـادَ الـنـهـار لَـنـا مُـظـلِـمـا**

شــكلت كلمة (نعى) نقطة مركزية انطلق من خلالها الأمير؛ ليكشــف عما في أعماقه من حزن وألم بسبب فقد أخيه، ثم يعاود التكرار مرة أخرى بعد خمسة أبيات فيقول:

**فَـمَـن ذا يـنـبـه إن أَيـقَـظَـت حـروب الـعِـدا الأَعـين الـنُّـوَّمـا**
**وَمَــن ذا يُجَــرد إن أوقــظــت عُيون المَـــــها الصـــارم المخذما**
**وَمَــن ذا يُســـــدد في مَــأزق لِـطَـعـن نحـور الـعِـدا الـلـهـذمـا**
**وَمَـن ذا يَجـود عَـلـى مَـعشـــرٍ وَيـلـبـس ثَـوب الـغِـنى المـعـدمـا**

فتكرار البداية وقع في أسلوب الاستفهام؛ للدلالة على التحسر، واعتصار قلبه لفقده، فهو ليس بالإنسان العادي؛ بل البطل الهمام، والفارس المقدام.

فنلحظ في موسيقا المطالع أنها "تؤدي دورًا ذا أهمية كبيرة في مطالع الأبيات، فاللفظ المكرر إذا ورد في صدارة الطالع يصبح مفتاح القصيدة كلها، وصدارته توحي بأن القصيدة تدور حول المعنى المســتمد منه، أما إذا وَرَدَ في غير الطالع فإن تأثيره يقل، ويدور حينئذ حول بعض الأغراض الثانوية؛ كالتأكيد، وبث الموسيقى في البيت"(٢).

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٤٢.
(٢) الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط٢، ٢٠١٨م، ص٦٤.

**التوازي:**

يعد مصطلح التوازي من المصطلحات النقدية الأسلوبية التي شاعت في النقد الحديث، وقد تناوله النقاد العرب القدماء تحت مسميات متعددة؛ مثل: الترصيع، والتشطير، وتشابه الأطراف(١).

من أهم النقاد الغربيين الذين درسوا هذا المحور رومان ياكبسون؛ فقد أفرد مبحثًا كاملًا للتوازي في كتابه (قضايا شعرية)، استهله بقوله: "تقودنا مسألة الثنائية ومكونات النسق الموسومة إلى موضوع التوازي الذي هو عنصر مهمٌّ، وعنصر قد يحتلُّ المنزلة الأولى بالنِّسبة للفنِّ الأدبي"(٢)، ويرى في هذا النسق أنه يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجامًا وتنوعًا في الوقت نفسه(٣).

يعد التوازي شكلًا من أشكال الانزياح، ومظهرًا أسلوبيًّا داعمًا للموسيقا "فالأصوات المتماثلة أو المتشابهة أو المتضادة، والكلمات المترادفة أو المتضادة أو المتخالفة، والتراكيب ذات العناصر النحوية المتشابهة أو المتعاكسة؛ كلها يمكن أن تشكل مظاهر التوازي بأنواعه"(٤)، والتوازي عند محمد مفتاح من أبلغ صيغ التشابه، فيعرفه بأنه: "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري، أو في مجموعة شعرية"، وذلك من خلال:

- التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة.
- يشمل العناصر الصوتية، والتركيبية، والدلالية، وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء.
- يفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية"(٥).

(١) ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص١٩٥.

(٢) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، ص١٠٣.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص١٠٦.

(٤) الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، مسعود بو دوخة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠١١م، ص٥٠.

(٥) التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، دط، ١٩٩٦م، ص٩٧.

"فالتوازي يمنح القصيدة بنية متصاعدة متنامية، وبذلك يخرج عن وصفه ظاهرة صوتية أو شكلية أو جمالية؛ ليكسب قوامًا بنائيًّا وأسلوبيًّا يرفد النص بالكلام والتلاحم والترابط"(١).

يمتلك التوازي إمكانات تعبيرية كما هي الأساليب الأخرى، ومن هنا فإن باستطاعته إغناء المعنى، ورفعه إلى مرتبة الأصالة؛ وذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه بصورة كاملة، ويستخدمه في موضعه، ولعل المقصود من هذا الاستخدام هو ارتباط التكرار -ارتباطًا وثيقًا- بالمعنى العام، وإلا تحول إلى لفظة مبتذلة، لا تؤدي أي دور داخل النص، وستساعد عوامل أخرى داخل النص على الجنوح والاتجاه نحو السقوط والرداءة(٢).

والتوازي يتضمن خاصيتين متلازمتين(٣):

أولًا: أنه عبارة عن علاقة تماثل -تتم على مستوى أو مستويات لسانية- بين طرفين أو أكثر.

ثانيًا: أن العلاقة القائمة بين هذين الطرفين تنبني على مبدأين، هما: التشابه، والتضاد، ما دام كل طرف يحتفظ -رغم التشابه- بما يتميز به عن الآخر.

وسأقوم بدراسة هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر الحرب عند الأمراء من خلال ثلاثة مستويات: التوازي الصوتي والصرفي، التوازي النحوي التركيبي، التوازي الدلالي.

**التوازي الصوتي والصرفي:**

يؤدي التوازي الصوتي والصرفي دورًا مهمًّا في الإيقاع والتناسب والانسجام في النص، علاوة على أنه يربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض، ويُعد عاملًا لافتًا في تماسكها.

التوازي قد ظهر تاريخيًّا ليعيد الاعتبار لظواهر تتعلق بالمستوى الصرفي- النحوي، وبدرجة أقل المستوى المعجمي الدلالي، فالتوازي يعرف بأنه: بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس

(١) ديوان عبدالقادر الجيلاني- دراسة أسلوبية، عبدالله خُضُر حمد، ص٢٠٥.

(٢) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، محمد سليمان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، د.ط، ٢٠٠٧م، ص٩١.

(٣) ينظر: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، ص٢.

النظام الصـرفي– النحوي المصـاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصـوتية أو معجمية–دلالية[١].

الأسلوبية الصوتية تُعنى بدراسة البنية الصوتية والصرفية المساعدة على الكشف عن مظاهر التوازي، كما ركز على ذلك رومان ياكبسـون، بقوله: "صـحيح أن البنيات الصـوتية والأدوات التطريزية بالخصوص تفرض جوًّا جدّ ملائمًا لإدراك التوازي الشعري"[٢].

يتكون التوازي الصـرفي من معاودة بعض الصـيغ المتماثلة في نسـقها الصـرفي؛ وذلك لخلق وحدة إيقاعية ترفد الإيقاع الداخلي للقصيدة وتدعمه[٣].

وقد صاغ الأمراء أشعارهم على إيقاعات متوازية، فكان التوازي الصوتي والصرفي حاضرًا في شعرهم الحربي، على نحو قول حيص بيص[٤]: **[الطويل]**

**صـــؤول إذا التفـت عليـه كتيبـة قؤولٌ إذا التفَّـت عليـه المحـافـلُ**

نجد التوازي الصـوتي والصـرفي في البيت السـابق جاء بشـكل أفقي على مسـتوى البيت كاملًا، ويُسـمى بالتوازي الأحادي، وهو: يعتمد أسـاسًـا على التوازي بين شـطري البيت؛ أي بين صدر البيت وعجُزه؛ لتحقيق التعادل والتوازن الإيقاعي المطلوب[٥] في تكرار أصوات وصيغ بعينها؛ كصـيغ المبالغة في قوله: (صـؤول، قؤول)، على وزن (فعول)، فهما اسمان مشـتقان من الفعلين (صـال، قال)، حيث جاءا بصـيغتين متوازيتين داخل البيت الشـعري، شـكلتا إيقاعًا وصدًى موسيقيًّا لجميع أجزاء البيت، مكونتين إيحاءً ودلالة لغرض الشاعر من إبراز أهم صفات ممدوحه؛ فهو كثير الطعن، ومثخِن الجراح في الأعداء عند اللقاء، علاوة على أنه فصيح اللسان، قوي البيان، بارز بين الناس في الشـجاعة والبلاغة، فيصـحب هذا التوازي تقابل دلالي يعضـد من قصـد الشـاعر في الدلالة على المبالغة في الصـفة، وبيان الزيادة فيها، وتأكيد معناه، وجذب انتباه المتلقي.

(١) ينظر: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، الناشر: محمد عابد الجابري، العدد: ع ١٨، المغرب، ١٩٩٩م.
(٢) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص١٠٩.
(٣) ينظر: ديوان عبدالقادر الجيلاني–دراسة أسلوبية، عبدالله خضر حمد، ص٢٠٦.
(٤) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٣١.
(٥) التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، ص١٠٣.

من الصيغ الصرفية -أيضًا- ما جاء في قول **حيص بيص**[١]: **[الطويل]**

**مطاعيم في المشتى مطاعين في الوغى** طوالُ العوالي والطلى والشقاشق[٢]

نلحظ هنا أن التوازي كان في صدر البيت فقط، وهو التوازي النصفي، ويعني: "ما اقتصر فيه التوازي على شطر واحد"[٣]؛ أي على مستوى الشطر الأول، فالتوازي الصوتي والصرفي يكمن في كلمتي (مطاعيم، مطاعين)، والجار والمجرور (في المشتى، في الوغى)، فهذه البنية الإيقاعية المتشابهة تعزز من ترابط النص، صوتًا ودلالة، "فالبنية الصرفية المتشابهة، وتكرار ألفاظ بعينها في مواضع معينة من الأبيات هما المعياران المعتمدان في استقصاء الدلالة التي يثبتها ويقويها هذا النوع من التوازي"[٤]، ويعود الشاعر ويؤكد دلالته في إثبات صفات ممدوحيه -الشجاعة والكرم- في الشطر الثاني من البيت الشعري من خلال الانزياح، فهم طوال الرماح؛ إشارة إلى شجاعتهم، وقوة قتالهم وبأسهم، وطوال الأعناق واللسان؛ إشارة إلى رفعتهم، وفصاحتهم، وحُسن بلاغتهم، ونلحظ في هذه الدوال والمدلولات تجاوزًا وانتهاكًا للمعنى الأساس، تحت مظلة أسلوبية الانزياح؛ وهي "ظاهرة عامة تشيع داخل لغة الشعر"[٥].

ويعد التوازي الصرفي والصوتي من أهم الأساليب في شعر حيص بيص؛ إذ يقول -أيضًا-[٦]: **[الطويل]**

**مجامع أيسارٍ ومَوقَف سُمَّرٍ ومَطعَن فرسانٍ وشارات راشق**
**ومَبرَك أنضاءٍ ومَلقى سوابغِ ومَسحَب أرماحٍ ومَنْضَى سوابق**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٩٤.

(٢) الشقاشق: جمع شقشقة، شيء كالرئة يخرجه البعير من فيه إذا هاج، ويقال للفصيح: هدرت شقشقته، ويريد بالشقائق هنا الألسن.

(٣) التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، ص١٠٢.

(٤) بنية التوازي في "أخي جاوز الظالمون المدى" – مقاربة أسلوبية، وداد بن عافية، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، المجلد ٩، ص٣٥٨.

(٥) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م، ص١١٧.

(٦) ديوان حيص بيص، ج١، ص٩٤.

لعل التوازي في الشريحة السابقة واضح في تكرار صيغ الجمع (أيسار، فرسان، شارات، سوابغ، أرماح، سوابق)، وعلى وزن مَفْعل جاءت الكلمات الآتية: (موقف، مطعن، مبرك، ملقى، مسحب، منضى)، ونلحظ أن بنية الأصوات الصرفية خلقت لونًا من التوازي في العبارات؛ للدلالة على صفات الممدوح، وتأكيدها.

كما يقول **ابن المقرب العيوني**(١): **[الطويل]**

**صَؤُولٌ وَلا خَيلٌ قَؤُولٌ وَلا خَفًا سَؤُولٌ بحالِ الضَيفِ وَالجارِ فَيصَلُ**

يوازي العيوني بين (صَؤُولٌ وَلا خَيلٌ، وقَؤُولٌ وَلا خَفًا، وسَؤُولٌ بحالِ الضَيفِ)؛ لغرض الإشادة بالممدوح من خلال صيغ المبالغة على وزن (فَعُول) الظاهر في البيت بقوله: (صَؤُولٌ، قَؤُولٌ، سَؤُولٌ)، وقد جاءت هنا للدلالة التكثير والمبالغة، مع تأكيد المعنى وتقويته.

ومن أمثلة التوازي الصوتي والصرفي قول **أسامة بن منقذ**(٢): **[البسيط]**

**أمْضَى على الهَولِ من لَيلٍ، وأهْجَمُ من سَيْلٍ، وأقدمُ في الهيجاءِ من أجَلِ**

تتردد في البيت السابق صيغ متشابهة، لثلاث عبارات، هي:

**أمْضَى على الهَولِ من لَيلٍ**
**وأهْجَمُ من سَيْلٍ**
**وأقدمُ في الهيجاءِ من أجَلِ**

مصحوبة بصيغة اسم التفضيل في قوله: (أمضَى، أهجَم، أقْدَم)؛ للدلالة على أن ممدوحه أنفذ من الليل في الشدائد والأمر المخيف، وهو أسرع في الهجوم على الأعداء من سرعة السيل في الدخول فجأة دون ترقب، وهو أقدم في الحرب وأسرع من الموت، فجاء التوازي الصرفي معبرًا عما يدور في ذهن الأمير، محاولًا التأكيد عليه بتكرار الصيغة والعبارات المتوازية.

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٣١.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٠٥.

**التوازي النحوي التركيبي:**

"يمكن للتوازي النحوي أن يقدم عَونًا ثمينًا للباحث، الذي يرغب في دراسة التوازي الشعري في أنساق اللغة؛ حيث يكون الفكر اللساني بعيدًا جدًّا عن فكر الباحث. إنه سيسمح للباحث بتحديد السمات النحوية الأساسية، التي تقوم عليها هذه الأنساق، والتي تكون في النظرة الأولى بالغة الإبهام"(١).

والتوازي عند صلاح فضل، هو: "من أشكال النظام النحوي، الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول، والنغمة، والتكوين النحوي؛ بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب"(٢). وقد ورد التوازي النحوي التركيبي بشكل لافت في شعر الحرب عند الأمراء، ومن أمثلته قول **ابن المقرب العيوني**(٣): **[الكامل]**

**ما حاتِمُ الطائِيُّ يَومَ نَوالِهِ ... ما وَائِلُ الجشْمِيُّ يَومَ إبائِهِ**(٤)
**ما قُسٌّ الزُّهرِيُّ يَومَ خِطابِهِ ... ما الحارِثُ البَكرِيُّ يَومَ وَفائِهِ**(٥)

إن التوازي الحاصل على مستوى هذين البيتين، هو "التوازي المزدوج، وهو ما احتوى على بيتين"(٦)، ويظهر التوازي في الجمل الأربع بشكل متساوٍ، وقائم على تكرار تركيب واحد على

(١) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص١١٠.
(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص١٩٨.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢.
(٤) حاتم الطائي: هو حاتم بن عبدالله بن سعد الطائي، شاعر جاهلي، مشهور بخلقه، وكرمه، وسماحته، وفروسيته. ووائل الجشمي: لعله قصد وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن ربيعة. بَنوه عدة بطون، أشهرها وأعظمها بكر وتغلب، ومن نسله كثير من مشاهير الجاهلية والإسلام. ينظر: ديوان ابن المقرب العيوني وشرحه، تحقيق: أحمد موسى الخطيب، ج١، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط١، ٢٠٠٢م، ص٥٧.
(٥) وقس الزهري: قس بن ساعدة الإيادي، الخطيب المشهور، ونسبة الزهري له يعود إلى بطن من إياد اسمه زهر بن إياد بن نزار. ينظر: شرح ديوان ابن المقرب، أعدّه، وحققه، وعلق عليه: عبدالخالق بن عبدالجليل الجنبي، دار المحجة البيضاء، بيروت–لبنان، ط٢، ٢٠١٢م، ص٨٧.
الحارث البكري: هو الحارث بن عباد البكري، شاعر، وحكيم جاهلي، شجاع من السادات، عُمّر طويلًا، وتوفي عام ٥٧٠م، اعتزل حرب البسوس، ثم دخلها مُكرهًا بعد مقتل ابنه، فنصرت به بكر، وأسر المهلهل، وجرّت ناصيته، وأطلقه. ينظر: ديوان ابن المقرب العيوني وشرحه، تحقيق: أحمد موسى الخطيب، ج١، ص٥٧.
(٦) التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، ص١٠٢.

الشكل التالي:

| اسم استفهام في محل خبر مقدم | مبتدأ مؤخر | نعت مرفوع | ظرف زمان | مضاف إليه |
|---|---|---|---|---|
| ما | حاتِمُ | الطائِيُّ | يَومَ | نَوالِهِ |
| ما | وَائِلُ | الجشْمِيُّ | يَومَ | إبائِهِ |
| ما | قُسٌّ | الزُّهرِيُّ | يَومَ | خِطابِهِ |
| ما | الحارِثُ | البَكرِيُّ | يَومَ | وَفائِهِ |

فنلاحظ أنها تتكون من نسق بنائي واحد عمادُه التوازي والتكرار؛ حيث يتوازى البيتان توازيًّا تركيبيًّا، وتتكرر (ما) اسم الاستفهام في بداية كل شطر، بالإضافة إلى تكرار ظرف الزمان المنصوب في حشو كل شطر في البيتين السابقين، رغم أن كل شطر يحمل دلالة مختلفة؛ فالشطر الأول يستفهم مستنكرًا عن مدى كرم حاتم الطائي عند ممدوحه، ثم يتساءل عن عزة وائل الجشمي، وأَنفته، وكبريائه، مقارنة بممدوحه، وأن الخطيب قس بن ساعدة لا يوازيه بالخطابة، والفصاحة، والبلاغة، وهو أعظم وفاءً من الحارث بن عباد عندما طلب ثأر ولده بجير، وأسر قاتله المهلهل بن ربيعة في يوم التحلاق -آخر أيام حرب البسوس- بعد انهزام الناس، وهو لا يعرفه، فقال له: دلني على المهلهل. قال: ولي دمي؟ فقال: ولك دمك، قال: ولى ذمتك، وذمة أبيك؟ قال: نعم، ذلك لك. قال المهلهل -وكان ذا رأي ومكيدة-: فأنا مهلهل خدعتك عن نفسي، والحرب خدعة، فقال: كافئني بما صنعتُ لك بعد جُرمك، ودلني على كفء لبجير، فقال: لا أعلمه إلا امرأ القيس بن أبان، هذاك علمه. فجز ناصيته[1]، وأطلقه، وقصد امرأ القيس فشد عليه، فقتله[2]. فقد جمع لممدوحه مفاخر وصفات عظيمة ورموز تاريخية —سنمر عليها في مبحث الرمز-في توازٍ مزدوج لا يتعدى البيتين المتوازيين والمتقابلين في التركيب والنحو،

(١) الناصية: في مقدم الرأس فوق الجبهة، وكان من عادة العرب إذا أنعموا على الرجل الشريف بعد أسره جزّوا ناصيته، وأطلقوه، فتكون الناصية عند من جزها.

(٢) ينظر: أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط١، ١٩٤٢م، ص١٦٣.

فالتوازي "لا يعتبر ظاهرة أسلوبية خارجية؛ بل هو مبدأ تركيبي، وعنصر مهم في إنتاج الدلالة"(١)، وقد بين ابن المقرب للمتلقي عِظم هذا الممدوح.

يلاحظ على شعر الحرب عند ابن المقرب العيوني أنه ولع بهذا النوع من التوازي، ومثله ما جاء في قوله(٢): **[الطويل]**

**يُقِرُّ لَهُ بِالجودِ كَعبٌ وَحاتِمٌ وَيَقضي لَهُ بِالمَجدِ زَيدٌ وَدَغفَلُ**

فنلاحظ هنا أن التوازي شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول، والنغمة، والبناء النحوي(٣)، على نحو قول **أبي الربيع سليمان الموحد**(٤): **[الكامل]**

**هبت بِنَصرِكُم الرِياح الأَربع وَجَرَت بِسَعدِكم النُّجوم الطلع**(٥)

يتبين لنا في البيت السابق التماثل التام بين مكونات البنية النحوية في تركيبة الشطرين، ولكن مع اختلافهما في الدلالات المعجمية، وجاء التركيب على النحو التالي:

| فعل ماضٍ | جار ومجرور | فاعل مرفوع | صفة مرفوعة |
|---|---|---|---|
| هبت | بِنَصرِكُم | الرِياح | الأَربع |
| وَجَرَت | بِسَعدِكم | النُّجوم | الطلع |

نلحظ عند ربط الأمير بين العلاقة النحوية والدلالية ترفع من قيمة النص الأدبي جماليًّا، وموسيقيًّا، ودلاليًّا.

والتوازي هو أحد "أوجه الانزياح الذي يتوخّى فيه شكل خاص للنص، يبتعد من خلاله عن الشكل التواصلي العادي؛ ابتغاءَ الشكل الفني الجمالي، وقد لاحظ ليفين أن أهلية الشعر

(١) بنية التوازي في "أخي جاوز الظالمون المدى" –مقاربة أسلوبية– وداد بن عافية، ص٣٥٥.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٣٠.

(٣) الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، مسعود بودوخة، ص٦٢.

(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٠.

(٥) الرياح الأربع: الجنوب وهي القبلية، والشمال وهي الشمالية، والصَّبا وهي الشرقية، والدَّبورُ وهي الغربية. ينظر: معجم الغني، مادة (ريح).

للبقاء في الذاكرة بكلماته نفسها، والوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمضمون إنما تتحقق عن طريق التوازي، أو ما سماه التزاوج"[١] ، كما قال حيص بيص[٢] في الأمير فخر الدين عنتر بن أبي العسكر الجاواني[٣]: **[الطويل]**

**حســـام إذا جردته فهو قاصـــلٌ وغيثٌ إذا اســـتهميتهُ فهو هامعُ[٤]**

عمد الأمير إلى التوازي في البناء التركيبي للبيت؛ إذ بدأ كل شـطر بمبتدأ، ثم أداة الشـرط، ففعلها، وأخيرًا الجملة الخبرية، وجاء التركيب النحوي على النحو التالي:

| مبتدأ مرفوع | أداة شرط غير جازمة | فعل الشرط، والتاء ضمير متصل، والهاء في محل نصب مفعول به | ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ | خبر مرفوع، وجملة (فهو قاصل)، و(فهو هامع) خبر حسام، وغيث. |
|---|---|---|---|---|
| حسام | إذا | جردته | فهو | قاصلٌ |
| وغيث | إذا | استهميتهُ | فهو | هامعُ |

فحافظ التوازي النحوي التركيبي على نغمة متسـاوية ومتناسـقة داخل البيت الشـعري، ومؤكدًا لمعناه الدلالي، وقال -أيضًا-[٥]: [الطويل]

**لبوسُـــهُم من ســـابريٍّ مُعســـجدٍ وأرضـــهم من لاحقيٍّ مســـوَّم[٦]**

نلحظ أن الشطرين متوازيان في البناء التركيبي النحوي، ممثلًا في الجدول الآتي:

(١) الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، مسعود بودوخة، ص٦٣.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٩٢.

(٣) هو الأمير فخر الدين أبو محمد عنتر بن أبي العسكر، من أكراد الحلة الجاوانيين، كان من قُواد العسكر في إمارة الحلة المزيدية، أُسر هو والأمير صدقة بن دبيس بن صدقة بن منصور بن دبيس بن علي بن مزيد الأسدي في الحرب، التي دارت رحاها بين الملك مسعود بن محمد بن ملكشاه -وكانا معه- وابن أخيه الملك داود بن محمود، ثم قتلَا صبرًا سنة ٥٣٢هـ.

ينظر: هامش ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٤٦.

(٤) قاصل: قاطع. هامع: ماطر، سائل.

(٥) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٨.

(٦) السابري: درع دقيقة النسج في إحكام. المعسجد: المذهب. لاحقي: فرس منسوب إلى لاحق، ولاحق اسم يطلق على عدة أفراس. المسوم: المعلم بعلامة تميزه.

| مبتدأ، والهاء ضمير متصل، والميم حرف يدل على الجمع | جار ومجرور، متعلقان بخبر محذوف تقديره (كائنٌ/موجودٌ). | | نعت مجرور بالكسرة |
|---|---|---|---|
| لبوسُهُم | من | سابريٍّ | مُعسجدٍ |
| أرضهم | من | لاحقيٍّ | مسوَّم |

فيمثل التوازي التركيبي القائم على التناسق الصوتي من خلال جرسها الموسيقي، الذي يعتمد على القواعد النحوية المتتالية، فقد بنى الأمير حيص بيص تراكيبه على توافق في الوزن، والنحو، والدلالة في وصف لبس الجيش، ومركبهم.

**التوازي الدلالي:**

بين الدال والمدلول علاقة تلازم، ورفعتهما أساس في بناء اللغة العليا؛ لغة الشعر؛ ولأجل ذلك يرتكز التوازي على البنية الدلالية "فالتوازي كلما كان عميقًا متصلًا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية، وكان أكثر ارتباطًا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته العديدة"(١).

معلوم أن المعاني والدلالات "هي المجسمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما يُضفي على أفكارنا من نسَقٍ وحركة"(٢)، وإن التقاربات الدلالية التي يمكن أن تتدخل في نسق من التوازيات تمكّننا من مفتاح الصيغة الدلالية للغة المدروسة، ولسمات الفكر اللساني للمجموعة(٣). ويعد الشكل الشعري مركبًا من مجموعة من المركبات؛ فهو يضمن من ناحية التمثيل الذهني لما مر فيه الشاعر، ويحتوي من ناحية أخرى على مركب من العناصر الصوتية التي تنحو جميعها إلى إقامة علائق غير تقليدية بين الدال والشيء المدلول، وكلما اكتملت الصيغ الشعرية كلما كانت هذه العلائق أقوى تعبيريًا(٤).

ينقسم التوازي الدلالي إلى قسمين، هما: التوازي المترادف، والتوازي المتضاد.

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م، ص١٩٩.
(٢) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدّي، ص٦٥.
(٣) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص١١٠.
(٤) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص٧٣.

**التوازي المترادف:**

هو تشـــابه بين عنصـــرين متتاليين لإثبات المعنى الدلالي، ويكون بصـــيغة تعبيرية مختلفة شـكلًا، ومتفقة مضـمونًا[١]، ويقول عنه محمد سـليمان في كتابه: "أما من حيث الأنماط، فقد جاء التوازي على أنماط مختلفة؛ منها: الترادفي، حيث يقوم السـطر الثاني بتقوية الفكرة المطروحة في السـطر الأول عن طريق التكرار، أو المغايرة، ويهدف هذا النمط إلى إحداث تأثير مباشـر على أُذن المتلقي، وتحقيق الإقناع الذهني"[٢]، ومثله قول **ابن المقرب العيوني**[٣]: **[الكامل]**

**فَـاترُك مَلامَتَـهُ وَدَعـهُ وَشَـــأنـهُ  في نَـوحِـهِ وَحَـنـيـنِـهِ وَبُـكـائِـهِ**

**وفي موضع آخر من القصيدة يقول:**

**مُـتَـيَـقِّـظُ العَـزمـاتِ يُخبِرُ وَجـهُـهُ  عَن حَزمِـهِ وَمَضـــائِـهِ وَذكـائِـهِ**

فيوظف ابن المقرب العيوني التوازي المترادف القائم على التكرار المغاير للكلمة في مواقع متجاورة ومقصـــودة في النص؛ حيث جاءت المفردات في البيت الأول (نَوحِهِ وَحَنينِهِ وَبُكائِهِ) تابعةً لحقل دلالي واحد؛ وهو الحزن، والبيت الثاني كانت مفرداته (حَزمِهِ وَمَضائِهِ وَذكائِهِ) وهذه الألفاظ متمحورة تحت دلالات حقل القوة، ونلحظ أنها جاءت متجانسة، وهذا ما جعل جان كوهين يُطلق على التوازي "التجنيس الداخلي"[٤]، مما يخلق أثرًا موســـيقيًّا مباشـــرًا في الأذن، يسهم في بناء الإيقاع الداخلي في القصيدة.

يقول -أيضًا- **ابن المقرب العيوني**[٥]: **[البسيط]**

**كَم ذا انتِظاريَ وَالأَنفاسُ في صَـــعَدٍ  وَالظُّلمُ في مَدَدٍ وَالعُمرُ في قِصَـــرِ**[٦]

(١) ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص٢٠٤.

(٢) ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، محمد سليمان، ص١١٠.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٩.

(٤) النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م، ص١٠٩.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٤١.

(٦) تصعد الأنفاس: ارتفاعها مع الإحساس بالضيق.

نلحظ في البيت السابق "التوازي الشطري"[١] فلا يتوازَى الشطران ولا يتعادلان، إنما كان التوازي في آخر الشطر الأول، والشطر الثاني كاملًا؛ أي: في قوله: (وَالأَنفاسُ في صَعَدٍ، وَالظُّلمُ في مَدَدٍ، وَالعُمرُ في قِصَرٍ)، وعند تأمل العلاقة بين هذه الجمل، يتضح أنها ذات علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف، فتصبّ جميعها في حقل (المعاناة)، الظاهرة للمتلقي، فقد أثار الشاعر التفات الناس، ودهشتهم، "وخاف أمراء الأسرة العيونية على ملكهم من هذا الشاعر الفارس، ونقم عليه الحكام مواهبه، فاجتاحوا أمواله، ووضعوا العقبات في طريقه"[٢]. لذا، جاء التوازي منسجمًا مع حالته الشعورية انسجامًا صادقًا.

ومن التوازي الشطري، قول أبي الربيع الموحد مادحًا[٣]: **[الكامل]**

**لِلَّه جَأشك وَالصَّوارم تَنتَضي وَالخَيل تردي وَالأَسنة تشرع**

فالتوازي يكمن في (وَالصَّوارم تَنتَضي، وَالخَيل تردي، وَالأَسنة تشرع) وجميعها مرتبطة في صلب دلالة (القوة والشجاعة)، تابعة لحقل (الحرب وأدواته)، فخلق التوازي التماسك والترابط النصي المطلوب، مع تضافره الدلالي المقصود، وأسهمت في حركة الإيقاع الداخلي.

ومن التوازي المترادف -أيضًا- يقول **أسامة بن منقذ**[٤]: **[الطويل]**

**إذا نُسِبوا كانُوا جميعًا بني أبٍ فطعنُهُم شَزْرٌ، وضَربُهم هَبْرُ**[٥]

التوازي المترادف متمثل في قوله: (فطعنُهُم شَزْرٌ، وضَربُهم هَبْرُ)، جاءت مفردات أسامة بن منقذ في نسق إيقاعي قوي، وبنبرات شديدة؛ للدلالة على صلابة المجاهدين، فتنبع مفرداتُه من حقل (القتال)، واستثمر التوازي؛ لتقوية معناه، وتأكيده، وأحكم في النهاية إيقاعه بتوازيات ملفتة وجاذبة للمتلقي.

ومن حقل (القتال) -أيضًا- يقول **حيص بيص**[٦]: **[الطويل]**

---

(١) التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، ص١٠٣، وهو ما يطلق عليه محمد مفتاح (التوازي الناقص، أو شبه التوازي).

(٢) مقدمة ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢١.

(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٣.

(٥) طعن شزر: شديد صعب. وضرب هبر: يسقط الهبرة، والهبرة: بضعة لحم لا عظم فيها.

(٦) ديوان حيص بيص، ج١، ص١١١.

**طعـان كقرع النِّيـب غيرُ مبـاعـدٍ وضـــرب كَولْغ الذِّيب غير ملعثم[١]**
**شــللتهم شــل الطرائد في الضــحى وســـقتهم ســـوق المطي المُخزَّم[٢]**

في البيتين السـابقين سمة إيقاعية واضـحة المعالم، متمثلة في التوازي المزدوج، بما يضـفيه على القصيدة من غنائية، "وإثارة السامع، وبعث نشاطه؛ لتتبع المقاطع، والانصياع للإنشاد"[٣].

**التوازي المتضاد:**

التوازي لا يعني تكرار عناصـر متسـاوية ومتشـابهة فحسـب؛ وإنما يعني العناصـر المتعارضـة والمتضـادة أيضًـا[٤]، فالتوازي المتضـاد هو: "تشـابه بين طرفين متعادلين ومتتاليين على مسـتوى البنية التركيبية؛ ولكنهما متقابلان تقابلًا ضـــديًّا من حيث دلالة تلك العناصـــر، وهذه البنية التضادية تجذب القارئ إلى النص، فالخصيصة الطاغية التي تمثلها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد؛ بل المغايرة والتضاد"[٥]، ومنه ما جاء في قول **ابن المقرب العيوني**[٦]: **[الوافر]**

ثَـكِـلـتـهُـمُ الأَعـداءُ إِنَّ حَـيـاتَهُـم **غَمُّ الصَّـــــديقِ وَفَرحَـةُ الأَعـداءِ**

التوازي في التضـاد جاء في قوله: (غم الصـديق، وفرحة الأعداء)؛ للدلالة على تناقض قومه أبناء عمومته، حيث قضـوا حياتهم وهم يسعون لتعاسة الصـديق، وسعادة الأعداء، وهذا سبب عذاب الأمير، وغمه، وهي فاتحة ديوانه، وأول قصـيدة فيه، وقضـيته التي يشـيد فيها في أغلب قصـــائد ديوانه. ونلحظ أن التوازي الدلالي بالتضـــاد قد كثف الإيقاع في النص، ويدعمه ترديد كلمة (الأعداء) مرتين في البيت الشـعري؛ وهذا ما يشـغل فكر ابن المقرب العيوني، ورغبته في دحرهم، والانتصار عليهم.

(١) النيب: جمع ناب: الناقة المسنة. ولغ الذيب: الشرب المتلاحق بطرف اللسان كولغ الكلب. التلعثم: التلكؤ، التوقف.
(٢) شل الأبل شلًّا وشلالًا: طردها، ويقال: مر فلان يشلهم بالسيف. أي: يطردهم. المخزم: الذي في أنفه خزامة، وهي حلقة من شعر تُجعل في وترة أنف البعير يُشد فيها الزمام.
(٣) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رشيد شعلال، ص١٣٣.
(٤) ينظر: الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، مسعود بودوخة، ص٦٣.
(٥) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص٢٠٤
(٦) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٤.

ويقول **أبو الربيع سليمان الموحد**(١): **[الكامل]**

واســـــلـم أمـير المـؤمـنـين لأمـة **أنـت المـلاذ لهـا وأنـت المـفـزع**

نلحظ في البيت السـابق التوازي في التضـاد من خلال جملتي (أنت الملاذ، وأنت المفزع) في عجز البيت الشـــعري، وقد حقق التوازي النصـــفي قيمة دلالية تؤكد قدرة أمير المؤمنين، وشجاعته، فهو عند أمته الملجأ، والمفزع لأعدائه في نفس الوقت.

ومن التوازي المتضاد: ما جاء في شعر **ابن المقرب العيوني**(٢): **[الطويل]**

**وَمـا أَنا في السَـــرّاءِ يَومًـا فَرُوحُهـا وَلا أَنا في الضَـــرّاءِ يَومًـا جَزُوعُهـا**

يدور البيت حول فخر ابن المقرب العيوني في مناقبه، وصفاته، من خلال التضاد بين حاله وقت السـراء والضـراء، وتولد عن هذا التوازي إيقاع خاص ينحدر تحت مصـطلح (التناص)، فكان التعالق النصـي مع قول الله تعالى: ﴿**لِّكَيْلَا تَأْسَوْا عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ**﴾(٣)، وقوله تعالى: ﴿**إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا**﴾(٤)، وقد أضـفى تنوع التناص القرآني مع إيقاع التوازي طابعًا تأثيريًّا ربط المبنى بالمعنى.

ومن التوازي المتضاد قول **أسامة بن منقذ**(٥): **[الطويل]**

**إذا حاربُوا فالأُســـدُ تحمي عرينها وإن ســـالَمُوا كان التَّبَتُّلُ والذِّكرُ**
**تُبيحُ وتَحمِي منذ كَانت ســـيُوفُهم: يُبـاحُ بهـا ثَغْرٌ، ويُحمى بهـا ثَغرُ**

شـكل التوازي المتضـاد في البيتين السـابقين عبر ثنائيات تتشـابك خلقت بنية مثمرة في الإيقاع والدلالة، من خلال الثنائية المتضادة في حال الجيش الإسلامي وقت (الحرب والسّلم)، وحال ســـيوفهم (يباح، ويحمي) بها الثغر، وهذا التوافق الإيقاعي والدلالي المدعوم بالتكرار نابع من مشاعر أسامة بن منقذ نحو المجاهدين؛ مما جعل موسيقاه تعبيرية "لنقل الوجدان، والخواطر،

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٢.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٥٨.
(٣) سورة الحديد: آية (٢٣).
(٤) سورة المعارج: آية (٢٠).
(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

والأحاسيس، والمشاعر، التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها، أو الإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزًا دالًّا موحيًّا"(١).

وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن التوازي "يعد مقومًا آخرَ من المقومات عند دارسي الأسلوب، إنه نتيجة من نتائج الانزياح، وشكل من أشكاله، وهو -وإن تعددت مظاهره-يبقى متعلقًا بأي عنصر، أو بنية أمكن أن يوجد لها نظير مشابه، أو مخالف في النص؛ وهو أكثر حضورًا وتحققًا في الشعر، بل إن مفهوم الشعر نفسه ينبني على أساس من مبدأ التوازي والتناسب"(٢).

**التصدير:**

إن رد الأعجاز على الصدور أهم محور إيقاعي يقوم على التكرار، ويعرّفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "أن تُرَدَّ أعجازُ الكلام على صدورها، فيدلّ بعضُه على بعض، ويَسْهُل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي فيه أُبّهَة، ويكسوه رونقًا، ويزيده مائيةً وطلاوةً"(٣).

التصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما "أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، ولا تجد تصديرًا إلا كذلك؛ حيث وقع من كتب المؤلفين، وإن لم يذكروا فيه فرقًا، والترديد يقع في أضعاف البيت"(٤)، والتصدير "من أنواع التكرار التي تُمثل في نمطيتها حلقة مُغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره؛ حيث يرد اللفظ في الكلام، ثم ينمو بعده المعنى وصولًا إلى خاتمة يتكرر فيها هذا اللفظ، سواء اتّحد اللفظان في المعنى، أو اختلفا فيه"(٥).

في كثير من الأحيان يلجأ الشعراء إلى استخدام تقنيات موسيقية في خطابهم الشعري؛ هي في الأصل تقنيات لحنية موسيقية، وذلك -على سبيل المثال- عندما يلجأ الشاعر إلى تكرار رد العجز على الصدر يجعل بنية النص متماسكة تماسكًا معنويًّا مُحكمًا، برد عجزها على

(١) شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، ص١٣٦.
(٢) الأسلوبية والبلاغة العربية مقاربة جمالية، مسعود بودوخة، ص٦٥.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج٢، ص٥.
(٤) المصدر السابق، ص٦.
(٥) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٩٩.

صـدرها، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإنه جعل إيقاع النهاية مثل إيقاع البداية تمامًا، كما في الألحان الموسـيقية الدائرية، التي تنتهي من حيث بدأت، فإذا كانت الأسـلوبية تسـتمد إجراءاتها من علوم أخرى مثل علم البلاغة، وعلم الجمال، والبنيوية، واللسـانيات، وعلم الإحصـاء، فلا بأس -إذن- أن تسـتمد بعض آلياتها من علم الموسـيقا، وخاصـة الأسـلوبية الصوتية بوصفها آلية نقدية تسعى لاستنطاق المكتوب صوتًا في الخطاب الشعري(١).

قد جاء رد العجز على الصـدر في شـعر الحرب عند الأمراء على خمس صـور؛ وهي كالتالي:

**١) بين آخر كلمة في البيت وأول كلمة فيه:**

**كما يقول أبو الربيع الموحد(٢): [البسيط]**

**صَـمم** لِفَتح يَرى في الـدهر نادرة فَكَـم أَتاكَ بِـهِ عَـزم **وَتَصـمـيم**

يؤكد أبو الربيع في تكراره لكلمتي (صمم، تصميم) صفات ممدوحه، وأهمها التصميم والعزم، وهذا ما تطلبه الفتوحات والقتال، وبرد العجز على الصـدر أفاد المعنى تأكيدًا، وأضـفى على الموسيقا انسجامًا من خلال تتابع صوت اللفظة، وتكرارها.

**يقول حيص بيص(٣): [الطويل]**

**نعمتَ** صـباحًا يا بن عَمِّ محمَّدٍ ولا زلت فتَّاكًا مدى الدهر **مُنْعما**

**كما قال ابن المقرب العيوني(٤): [الكامل]**

**لا تَسـأَلَنَّ** النـاسَ فَضـلَ نَوالِهِم وَاللهَ وَالبِيضَ الصَـوارِمَ **فَـاسـأَلِ**

**ويقول أيضًا(٥): [الكامل]**

**وَالنـازِلِ** النَغرَ الَّـذي لَـو يُبتَلى بِـنُـزولِـهِ رَبُّ الحِـمـى **لَم يَـنـزِلِ**

(١) ينظر: الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، إبراهيم جابر، ص٢٨.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٢.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٩٤.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٣.

(٥) المصدر السابق، ص٤١٤.

**وَالحـامِـلِ** العِـبءَ الَّـذي لَو حُمِّلَـت هَضَـــباتُ سَـــلمى بَعضَـــهُ **لَم يَحمِلِ**

عمد الأمراء إلى استثمار التصدير في طرفي البيت، فالألفاظ في صدور الأبيات (نعمت، ولا تسأَلن، والنازل، والحامل) شكّلت مع أعجازها (منعما، فاسأل، لم ينزل، لم يحمل) تكرارًا تصديريًّا، فحصروا بينهما كل ما يؤكد المعنى، ويوضح المراد، علاوة على تفعيل هذا الضرب البديعي في استمرارية الموسيقا، والإيقاع، والتناغم، الذي يمنح القصيدة قيمة فنية لا يمكن تجاهلها.

**٢) بين آخر كلمة في البيت وحشو الشطر الأول:**

**كقول أبي الربيع[١]: [الكامل]**

وَأَخَـذت **لـلأعـداء** كُـل ثَـنـيـة فَـأريـت كَـيـف تـقـتـل **الأَعـداء**

**ويقول –أيضًا– [٢]: [الطويل]**

وَمِن دون مـا تَبغي **عـداتـك** نازل مِـن الله مَحـتـوم يـبـيـد **الأَعـاديا**

**وقال حيص بيص[٣]: [الطويل]**

بـنـودهـم **خـفَّـاقـةٌ** وقـلـوبُهـم إذا شـــهـدوا الهيجـاء غيرُ **خوافق**

**ويقول أسامة بن منقذ[٤]: [الطويل]**

وهمُّ الملوكِ البيضُ **والسُّـــمُر** كالدُّمَى وهمَّتـــُـــنا البيضُ الصّوارمُ **والسُّمْرُ**

وهذا النوع أكثر ورودًا في شعر الحرب عند الأمراء، فالكلمات (للأعداء، عداتك، خفاقة، والسُّمُر) مصطلحات مهمة في معجم الحرب، ولذلك تلحّ على الشعراء كثيرًا، فنجدها مكررة على مستوى البيت، والقصيدة على السواء، محققةً دلالات مهمة عند الأمراء في شعرهم الحربي، إضافة إلى تحقيق إيقاعات موسيقية تضافرت مع موسيقية الوزن والقافية.

**٣) بين آخر كلمة في البيت وآخر الشطر الأول:**

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص٣١.

(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص٩٤.

(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٣.

**حيث يقول في هذا النوع أسامة بن منقذ(١): [البسيط]**

أروحُ بعـد دُروعِ الحربِ في **حُلـلٍ** من الـدَّبيقِي فبؤسًـا لي **وللحُلَلِ**(٢)

**ويقول حيص بيص(٣): [الطويل]**

أُقِرَّ لـهُ بالسـبقِ **غيرَ مُنـازعٍ** وأُلْقِي عنـانُ الفخرِ **غير مُنـازعِ**

**ويقول أسامة بن منقذ(٤): [الطويل]**

خزائنُنَا ملأَى، ومَا هِي **ذُخرُنا المُـ** ـعَـدُّ، ولكنَّ الثوابَ هو **الـذُّخْرُ**

وتتميز هذه الصورة من التصدير عن غيره من الصور؛ وذلك لأنه يقسم البيت إلى قسمين، فوافقت آخر كلمة من البيت آخر كلمة من نصفه الأول، فجاءت الألفاظ (حلل، غير منازع، ذخرنا) وكأنه انتهى من المعنى المراد، فما لبث أن أعاده، وأكده مرة أخرى.

**٤) بين آخر كلمة في البيت وأول الشطر الثاني:**

**على نحو قول ابن المقرب العيوني(٥): [الطويل]**

لَعَمرُكَ مـا عَيني بِعَينٍ إذا التَقَى **هُجوعُ** مَعـاوِينِ العِدى **وَهجوعُها**(٦)

وهذا أقل نوع في شعر الحرب عند الأمراء.

**٥) بين آخر كلمة في البيت وحشو الشطر الثاني:**

**على نحو قول أسامة بن منقذ(٧): [الطويل]**

سـنلقَى العِدَا عنهمُ ببِيضٍ صـقالُهَا هَـداياهُم و**الُبتْر** يرهِفُهـا **البَتْرُ**(٨)

(١) المصدر السابق، ص٣٠٥.

(٢) الدبيق: بلد بمصر، ومنها الثياب الدبيقية.

(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص٧٨.

(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٦.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٥٨.

(٦) الهجوع: النوم الخفيف. والمعوان: الحسن المعونة أو كثيرها، يقول: إن نامت عيني على هذه الأحوال كما تنام عيون هؤلاء الذين هم عون العدو على أنفسهم، وعلى ملوكهم؛ فما هي لي بعون.

(٧) ديوان أسامة بن منقذ، ٢٥٦.

(٨) البتْر: السيوف القاطعة.

**وقول حيص بيص[1]: [الطويل]**

أقم يا حسامي في صوانك واهجم شربت **دمًا** أنْ لم أُروِّك **بالدَّمِ**

فتقاربت الكلمات المكررة، ونلحظ فيها القوة والبأس، فتكرار (البتر، والدم) لا يخلو من خيوط دلالية منبعثة من مشاعر وأحاسيس الشاعر، حيث يؤكد أسامة بن منقذ، وحيص بيص، أن السيوف القاطعة يعجبها قطع الرقاب والهجوم، فكلمة (البتر، والدم) علاوة على المعنى والإيقاع، إلا أنها توحي -أيضًا- بالشدة والصرامة، وحسن البلاء في القتال.

كما لاحظتُ أن أكثر الأمراء استخدامًا للتصدير هو الأمير ابن المقرب العيوني، وقد ينظم في بعض الأحيان الأشكال الخمسة في قصيدة واحدة، نحو قوله[2]: [الوافر]

ذَريني وَالمِلوكَ بِكُلِّ أَرضٍ أُكايلُها الرَّدى **صاعًا بِصاعِ**
وَأَرهبُ أَن أَمُوتَ وَكُلُّ حَيٍّ **سَيَنعاهُ** إِلى الأَقوامِ **ناعِ**
إِذا راعَ **الوداعُ** قُلوبَ قَومٍ فَلي قَلبٌ يَحِنُّ إِلى **الوداعِ**
وَإِن **يَنزَع** إِلى الأَوطانِ غِمرٌ فَإِنَّ إِلى النَّوى أَبَدًا **نِزاعي**
**يُراعُ** لِفُرقَةِ الأَوطانِ نِكسٌ ضَعيفُ العَزمِ أَخلى مِن **يَراعِ**
**تُقارِعُني** الحَوادِثُ عَن مُرادي وَأَرجُو أَن يُذَلِّلَها **قِراعي**
وَلَكِنّي سَأَلقاها بِعَزمٍ **وَباعٍ** في المَكارِمِ أَيّ **باعِ**
**يُخادِعُني** عَنِ العَليا رِجالٌ وَأَينَ بَنو الفَواعِلِ مِن **خِداعي**
أَأَبقَى **تابِعًا** وَلَدَيَّ فَضلٌ يَسومُ الناسَ كُلَّهُمُ **اِتِّباعي**
يُطاوِلُني بِقَومي كُلُّ عَبدٍ تَنَقَّلَ مِن **لَكاعٍ** في **لَكاعِ**
حَلَلنا مِن رَبيعَةَ في ذُراها وَجاوَزنا **الفُروعَ** إِلى **الفِراعِ**
وَنَشري **البَيِّعاتِ** بِكُلِّ خَطبٍ عَناها لا **لِبَيعٍ** وَابتِياعِ
وَما زالَت مَدى الأَيّامِ فينا لَها راعٍ **وَساعٍ** أَيّ **ساعِ**

**إلى أن قال في خاتمتها:**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٧.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٦٨.

فَكَم قِدمًا **رَبَعنا** مِن **رُبوعٍ** بِهِنَّ وَكَم أَبَرنا مِن **رَباعِ**

فقد استعمل التصدير في اثني عشر بيتًا بقصيدة واحدة مكونة من ثلاثة وخمسين بيتًا، وقد يمزج التصدير بالتجنيس والأفعال المشتقة من جذر واحد في بيت واحد، مثل (**البَيّعاتِ، لِبَيعٍ وَاِبتِياعِ**) و(**رَبَعنا، رُبوعٍ، رَباعِ**) من جذرهما (**بيع، وربع**)، وهكذا نلاحظ أن ابن المقرب يسعى إلى خلق موسيقا مهيمنة على مستوى البيت والقصيدة، من خلال توظيف رد العجز على الصدر، والتجنيس، والتكرار، ويعد أكثر أمير جامعًا لمكونات الإيقاع، وإضافة إلى ذلك يختار للقوافي شحنات صوتية ملائمة لدلالته.

تأتي أهمية التصدير إلى شرف مكانة القافية المرتبطة برد العجز على الصدر، وأنها آخر ما يطرق سمع المتلقي، ويثبت بعقله، وتكمن بلاغتُه أن "فيه نوع من الدلالة والتقرير: فالكلام الذي تردد ألفاظه، ويرجع بعضها إلى بعض، فيه تقرير، وبيان، وتدليل، وردّ الأعجاز على الصدور تذكير ورابط من روابط التذكر، ولذلك يستطيع السامع أن ينطق بالقافية الشعرية، أو بالشطر الأخير كله بمجرد سماعه الشطر الأول"(١).

**التقسيم:**

وصحة التقسيم -حسب تعريف أبي هلال العسكري- هو "أن تقسّم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه"(٢).

ومن شروط صحة التقسيم عند ابن قدامة "أن يبتدئ الشاعر فيضع أقسامًا، فيستوفيها، ولا يغادر قِسمًا منها"(٣). ومن أمثلة حُسنِ التقسيمِ في شعر الحرب عند الأمراء قول أبي الربيع سليمان الموحد، مهنئًا الخليفة يعقوب المنصور بفتح قفصة(٤): [الكامل]

**جلت صِفاتك أَن يُحيط بكنهها نَثر يؤلف أَو قَريض يجمع**

(١) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبدالفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص١٧٦.
ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، ص٢٩٩.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، المحقق: علي محمد البجاوي -محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م، ص٣٤١.

(٣) نقد الشعر، ابن قدامة، ص٤٦.

(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٢.

**فَلتَشتَهي كُل الجَوارح أَنَّها أذن تصيخ لمدحكم وَتَسمَع**

فلم يُبْقِ مما يعبر به إنسان عند مدح شخص قسمًا إلا وأتى به؛ فاستعان بالنثر والشعر، ومع ذلك عجزت عن الإحاطة بجمال وصفات ممدوحه. وفي الأبيات تقسيم بديع، وتصوير جميل لمَفَوَّه شغوف، وقد أحسن الثناء وأبدعَ، ومثل ذلك قوله مادحًا الإمام محمدًا الناصر(١): [الكامل]

**فلأملأن الخافقين بشكركم ما دمت حيًّا ناظمًا ومرسلا**

البيتان فيهما معانٍ مكررة، فلا عجبَ إذا علِمنا أنه شاعر له ديوان، ومؤلف له كتب مطبوعة -كما مر- وهذا انعكاس لتأثير رؤية العالم للأمير، وقد وصف صلاح فضل تأثير هذه الرؤية على الأديب بقوله: "عندما يتعرض الباحث لمجموعة محددة من النصوص، أو لعمل خاص، أو لمؤلفات كاتب معين، وهي الحالات الشائعة في الدراسات الأسلوبية؛ مما يجعل من السهل تصنيف التأثيرات الأسلوبية الدالة لارتباطها الوثيق ببنية موضوع الكتاب، وعندما تتجاوز الدراسة حدود عمل واحد، وتشمل مؤلفات كاتب بأكملها، فإنه يمكن أيضًا رصدها من منظور التأثيرات الأسلوبية بطريقة أفضل من تحديد الوسائل المتعددة، ويمكن عندئذ تصنيف هذه التأثيرات، وتفسيرها كتعبير عن خاصية جوهرية، أو موقف عام، أو قضية محورية في رؤية الكاتب للعالم"(٢)، وبروز شخصية الشاعر وأسلوبه من خلال قصائده تأتي ضمن تكوينه الفكري، والعقلي، والبيئي لا محالة.

من العلماء الأسلوبيين مَن يخالف هذه النظرة، ويركز على أن "الهدف الأساسي من البحث ينبغي أن يكون هو النص لا المؤلف، ويجب أن يتركز على التأثيرات الأدبية في اللغة، والوسائل الإيحائية التعبيرية التي استعان بها الكاتب؛ لتحقيق قدرة الكلمة، ونفاذها، وبهذا تتحقق العلاقة الجدلية بين الهدف والمنهج في البحث الأسلوبي"(٣).

(١) المرجع السابق، ص٣٩.

(٢) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص١٦٧.

(٣) المرجع السابق، ص١٧٣.

وعند العودة للأبيات السابقة، نلحظ أن الأمير وظّف تقنية التكرار، وحسن التقسيم في لقطات مختلفة، تعطي فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حِدة، فلكل صورة بيانية مميزاتها الإيقاعية، والحركية، والشعرية، فالبيتان الأولان تولّدت الصورة في تمني جميع الجوارح أن تكون أُذنًا مصغية باهتمام وسرور لمدائح الخليفة، وكرر المعنى بكلمتي (تصيخ، وتسمع)؛ لتأكيد المعنى، ورسوخِه.

وفي الصورة الثانية يؤكد الشاعر حرصه على ملء الدنيا بشكره نثرًا وشعرًا في الخافقين: أي: "أُفُقا المشرق والمغرب؛ لأن الليل والنهار يخفقان فيهما"(١).

من حسن التقسيم الذي أضفَى على النص نغمًا وانسيابيةً في الموسيقا الداخلية، فضلًا عن توثيق المعنى، وتأكيده؛ قول أبي الربيع بن سليمان الموحد، واصفًا مواكب الخليفة يعقوب المنصور(٢): **[الكامل]**

**وَمَواكب أَردفتها بِمَواكب ... ضاقَ الفَضاء بِها وَغَص الماء**
**كُل البَسيطة مَضرب وَمخيم ... لَهُم وَكُل بِحارها ميناء**

فقد أتى على أقسام الأرض من يابسة وماء، مدللًا على مدى سعة نفوذهم، وكثرتهم حتى ضاق بهم الفضاء، ومثل ذلك قول أسامة بن منقذ محدثًا عن أحد ملوك الفرنج الصليبيين عندما عجزوا عن مواجهة المجاهدين(٣): **[الطويل]**

**وقد ضاقَت الدُّنيَا عليه بُرحْبها ... فلم يُنْجه بَرٌّ، ولم يَحْمِه بَحرُ**

وأتبع ذلك في القصيدة نفسها بقوله:

**فولّى يُباري عائراتِ سِهَامِنَا ... وفي سَمعهِ من وقعِ أسيافِنَا وَقرُ(٤)**
**وخلَّى لنا فُرسانَه وحُماتَه ... فَشطرٌ له قتلٌ، وشطرُ له أسرُ**

(١) مختار الصحاح، للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرّازي، مادة (خَفَقَ).
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٣.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٢.
(٤) العائر: كل ما أعل العين. والوقر: ثقل في الأذن.

فذكر جميع الأقسام الواردة عند الهزيمة؛ فقائدهم قد فرّ، وجيشه قسم منه أسير، وقِسم قتيل، وهذا التقسيم يكثُر في شعر الحرب عند الأمراء، ومثله قول ابن المقرب العيوني مادحًا محمد بن أحمد بن أبي الحسين(١): **[الطويل]**

**فَأَوردَهُم صَدرَ الحِصانِ كَأَنَّهُ بِأَخذِ نُفوسِ القَومِ بِالسَيفِ كافِلُ**
**فَطارُوا سِلالًا مِن أَسيرٍ وَهارِبٍ وَمِن هالِكٍ تَبكي عَلَيهِ الثَواكِلُ**

فإمّا أسير، أو هارب، أو قتيل "فاستقصى جميع الأقسام، ولا توجد في ذكر الهزيمة زيادة على ما ذكر"(٢).

ومن أمثلة تقسيم الزمن: قول أبي الربيع الموحد(٣): **[الطويل]**

**وَأنكر أَنَّ الدهر يغدِرُ بِالفَتى وَقَد كانَ غَدارًا وَلَم يَكُ وافيا**
**تَبَوأ أَفعال الشقاءِ جَميعَها فَمُستَقبلًا منها وَحالًا وَماضيا**

وما الزمن إلا ماضٍ، وحال، ومستقبل.

ويقول ابن المقرب العيوني مقسمًا عدة الأيام، بقوله(٤): **[السريع]**

**لا يَعرِفُ الإِعياءَ في سَيرِهِ وَلا يُبالي أَمضى أَم أَقام**
**وَقَد تَساوى عِندَهُ في المَدى يَومٌ وَأُسبوعٌ وَشَهرٌ وَعام**

ويقسمون أوقات اليوم من ليل ونهار، كقول ابن المقرب العيوني(٥): **[الطويل]**

**يَجُوبُ بِهِ البَيداءَ كُلُّ شَمَردَلٍ يُسارِعُ في كَسبِ العُلى وَيُعاجِلُ**
**سَواءٌ عَلَيهِ لَيلُهُ وَنَهارُهُ وَتَهجِيرُهُ وَقتَ الضُحى وَالأَصائِلُ**

ويمدح حيص بيص جيش ممدوحه وقت الحرب بالشجاعة والكرم، مقسّمًا طعنهم إلى

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٥٧.
(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص٥٩٤.
(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٧٣.
(٥) المصدر السابق، ص٣٥١.

قسمين؛ فوقت الصباح يطعنون الأعداء، فيوغلون القتال فيهم، وفي الليل يعقرون الإبل للقرى؛ إذ يقول(١): **[البسيط]**

**العاقرون العِدى والنيب في رهجٍ فالصبحُ للجيش والظَّلماءُ للإبلِ(٢)**

ولجأ الأمراء إلى تقسيم اتجاهات المكان نحو قول الأمير ابن المقرب العيوني(٣): [الكامل]

**وَرَمى طَواغيتَ النِّفاقِ بِصَيلَمٍ ضَلعاءَ يخبِرُ عَن جَميلِ بَلائِهِ(٤)**
**يَأتي المُناوي بَأسُهُ مِن تَحتِهِ وَفُوَيقِهِ وَأَمامِهِ وَوَرائِهِ(٥)**

وعمد الأمراء في شعرهم الحربي إلى تقسيم الشجاعة والقوة بالسيف واللسان، على نحو قول حيص بيص(٦): **[الكامل]**

**شهمٌ كميٌّ في المقالِ وفي الوغى يُردي الخصومَ سِنانه ولسانهُ**
**ذو حالتين فللنزال من العِدى بينُ النفوسِ وللمقال بيانهُ**
**وإذا تحلَّى منبرٌ بشعارهِ طربْتْ لفرط فخاره عيدانهُ**

ويقول -أيضًا- مفتخرًا(٧): **[الطويل]**

**وأشهرُ قولي قبل سيفي وأنني بحدَّيْهما عند الكريهةِ قاطعُ**

والتقسيم بما احتواه من التوازن والانسجام في ظواهره الإيقاعية يشدُّ النفس إليه، ويُشوّقها، ويجعلها أكثر قبولًا للفن القولي المتوفر عليه، ويكون اهتمام الشاعر فيه منصبًّا على جانب الدلالة أكثر من اهتمامه بالجانب الصوتي للإيقاع(٨).

نجد في شعر الحرب عند الأمراء تقسيم أجناس البشر حسب عِرقهم، وسكنهم، ومنه ما

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٣٦.
(٢) النيب: الأبل. الرهج: في الأصل الغبار، ويريد به: الحرب.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢١.
(٤) الصيلم: الأمر الشديد.
(٥) ناوأه مناوأة، ونواء: فاخره، وعاداه.
(٦) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٦٧.
(٧) المصدر السابق، ص٢٩١.
(٨) ينظر: الأسلوبية والتحليل الأدبي، فرحان بدري الحربي، ص٦٨.

جاء في شعر حيص بيص؛ إذ يقول[١]: **[البسيط]**

**وأيـن مِـثْـلٌ لمســـعـودٍ وهمَّـتِـهِ في العرب والعجم أو في البدو والحضـرِ**

الأبطال القادة والأمراء تنقسم حياتهم إلى يومين: يوم حرب، ويوم سِلم؛ وهم فيهما على أوضاع، كقول حيص بيص[٢]: **[البسيط]**

**أَلْهوب حرب له يوم الوغى شـــعلٌ ويوم ســـلمٍ شـــهيُّ الطَّعم مورودُ**

ومنه قول ابن المقرب العيوني[٣]: [البسيط]

**يَومـاهُ يَومُ نَـدىً غَمرٍ وَيَومُ وَغًى لا يَـومُ كـاسِ رَنَـوناةٍ وَلا طَـرَبِ[٤]**

حسـن التقسـيم، والتكرار، ومحاور الإيقاع جميعها عندما تكون عفويةً غيرَ متكلفةٍ تُضـفي على النص بهاءً، وحُسنًا، وقد لا يوفق الشاعر إذا بالغ وظهر متكلفًا بالمديح، كقول ابن المقرب العيوني[٥]: **[المتدارك]**

**نَـدِسٌ رَدِسٌ شَـــكِـسٌ مَـكِـسٌ شَـــرِسٌ مَـرِسٌ وَافِي الـذِّمَـمِ[٦]**

وقد عاب النقاد القدماء التكلف في التقسـيم؛ ومنهم ابن رشـيق القيرواني الذي علق على بيت أبي الطيب المتنبي؛ إذ يقول:

"ثم زاد من هذا، وتباغض، حتى صنع:

**عِشِ اِبقَ اِسمُ سُد قُد جُد مُرِ اِنهَ رِفِ اِسرِ نَل غِظِ اِرمِ صِبِ اِحمِ اِغزُ اِسبِ رُع زَع دِلِ**

فهذه رُقيةُ العقرب، كما قال ابن وكيع. وهذه غاية المقت والبغاضة"[٧].

---

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٠٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٥٧.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٨١.

(٤) الغمر: الكثير الغامر. الرنوناة: الكأس الدائمة على الشرب.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٨٢.

(٦) الندس: الرجل السريع الاستماع للصوت الخفي والفهم. والمرادسة: المراماة، وردس القوم: رماهم بحجر. الشكس: الصعب الخلق. وماكسه: شاحه. والشرس: الشديد الخلاف الجريء في القتال. والمراسة: الشدة. ومارس الأمور: عالجها.

(٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص٦١٢.

وقد وقع ابن المقرب العيوني في العيب نفسه في قوله[١]: [البسيط]

**وَارفَع وَضَع وَاعتَزِم وَانفَع وَضُرَّ وَصِل وَاقطَع وَقُم وَانتَقِم وَاصفَح وَخُذ وَهَب**

**ويقول في قصيدة أخرى[٢]: [الكامل]**

**وَارفَع وَضَع وَاقطَع وَصِل وَامنَع وَهَب وَانفَع وَضُرَّ وَقُم وَسامِ وَرامِ**

إن أوقع الأساليب منزلة في النفس، وأشدها إيثارًا للمشاعر، هو ما كان غير متكلف، يأتي عفو الخاطر. مع أنه أبدع في عين القصيدة؛ إذ يقول:

**يَوماهُ يَومُ نَدىً وَيَومُ وَغىً فَما دامَت صَوارِمُهُ فَهُنَّ دَوامِ**
**وَالكَرُّ بَعدَ الفَرِّ عادَتُهُ إِذا ضاقَ المَكَرُّ وَقيلَ بِالإِحجامِ**
**كَم وَقعَةٍ تَرَكَ العِدى وَجِباهُها لِلسَيفِ ساجِدَةٌ عَلى الأَقدامِ**
**وَلَطالَما خَلّى الرُؤوسَ كَأَنَّها لِلبُعدِ ساخِطَةٌ عَلى الأَجسامِ**
**طَودٌ إِذا ما الحِلمُ كانَ نَباهَةً وَإِذا يُهاجُ فَأَيُّ لَيثِ زِحامِ**

في هذه الأبيات نوع من التقسيم قال عنه ابن رشيق القيرواني: "ومن التقسيم نوع هو هذا الأول، إلا أن فيه تدريجًا وترتيبًا، فصعب لذلك على متعاطيه، وقَلَّ جدًّا"[٣]، فيُنظر إلى جمال الصور البيانية، والوصف، وحسن التقسيم، والترتيب، والتوازي، حتى لأكاد أن أصنفه من عبيد الشعر، فشتان بين الأسلوبين!

**الجناس:**

هو أحد فروع علم البديع؛ لكنه مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بموسيقا الشعر؛ حيث يُعنى "بحسن الجرس، ووقْع الألفاظ على الأسماع"[٤]، فإن الجناس "هو اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما"[٥]. وقد ركز محمد عبدالمطلب في كتابه (البلاغة والأسلوبية) على

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٨٣.
(٢) المصدر السابق، ص٥٠٣.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص٦٠٠.
(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٤٤.
(٥) فنّ الجناس (بلاغة – أدب – نقد)، علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، ١٩٥٤م، ص١٢.

"التجنيس"؛ وذلك "باعتباره أقرب النّمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة"(١).

إذا كان البديعيون قد ركّزوا في دراستهم على الدلالات، ومحاولة إظهار الفروق الصوتية بينها؛ لذا فالباحث الأسلوبي يرى أنه لا بد للدال من استصحاب المدلول، خاصة أن الدراسات الأسلوبية الحديثة تُعِدُّ تحليلَ المضمون أحدَ نشاطاتها المهمة؛ للكشف عن المضامين النفسية للشاعر، أو الكاتب، ومحاولة إبرازها من خلال أدواته اللغوية، التي استخدمها في التعبير عن تجربته(٢). كما يمتاز الجناس بموسيقية ترجع إلى خاصية التكرار والترجيع؛ حيث يُبرِزان جرس الأصوات، ويكثفانها، شريطة ألا تنعزل عن المعنى، وفن الشعر قوامُه الإيقاع والتنغيم الممتزجان بالدلالة الموحية(٣).

احتل الجناس حيزًا كبيرًا في شعر الحرب عند الأمراء، ومثّل في شعرهم ظاهرةً أسلوبيةً بارزةً، وقد جاء الجناس في شعر الحرب عند الأمراء على ثلاثة أنواع، مفيدًا للمعاني التالية:

**أولًا: الجناس التام:**

هو "ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها"(٤)، على نحو قول ابن المقرب العيوني(٥): [الطويل]

تَسِيرُ **بِسَدٍ** مِنْ حَدِيدٍ لوَ أنَّهُ هُوَ **السَّدُّ** لمْ يَخْرِقهُ للْوَعْدِ خَارِقُ

يكمن الجناس التام في قوله: (**سد، سد**)، فالكلمتان متفقتان من حيث نوع الحروف، وعددها، وترتيبها، مع اختلاف المعنى، فالأول (**سد**) يقصد سير الكتائب؛ وهي مدرعة بالحديد، والثاني (**سد**) يعني سد يأجوج ومأجوج، الذي أقامه ذو القرنين -عليه السلام-

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، ص٢٩٣.

(٢) شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية، ممدوح عبدالرحمن الرمالي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٢م، ص١٠٢.

(٣) شعر "أبو ذؤيب الهذلي" دراسة أسلوبية، عواد صالح علي الحياوي، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، ٢٠١٥م، ص٢٦٨.

(٤) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبدالفتاح لاشين، ص١٥٩.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٠٠.

ويطلق على هذا النوع: المماثلة بين اسمين؛ وهي "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"(١)؛ فمجيءُ كلمتين تحملان معنًى مختلفًا كفيلٌ بأن "يشـدّ انتباه المتلقي الذي ينجذب إلى مثل هذه الألفاظ المماثلة"(٢)، وكان الغرض منها تأكيد المعنى، وثبوته عن طريق التجنيس؛ للدلالة على التشبيه بالقوة، والمنع، والصلابة.

**كما يقول حيص بيص مادحًا:(٣) [الطويل]**

منحتهم أسـطـارَ طِرْسٍ ومعْرِكٍ بليغينِ مما أنْبت **الخَطُّ** و**الخَطُّ**(٤)

التجنيس الحاصل في البيت تجنيس تام مستوفٍ بين فعل واسم، (الخَطُّ، الخَطُّ)، وقد حملت اللفظتان دلالات مختلفة، فيعني بالأولى: فعل الكتابة، والثانية: موضـع بالبحرين تُنسـب إليه الرماح الخطية، ويبدو أثر الجناس من الناحية الصـوتية الإيقاعية وافرًا لتجاور اللفظتين، مدعوم بشرف القافية، والتصدير، وقد عضّد بنية الجناس الصوتية صوت الطاء الانفجاري مع الضمّة المشددة.

فأبان التحليل "أن الجناس ينُمُّ عن ثراء دلالي، باعتبار أن التأليف الواحد للأصـوات يمكن أن يؤدي أكثر من معنًى، وفي مقابل ذلك يمثل مظهرًا من مظاهر الاقتصاد اللغوي على مستوى الأبنية، باعتبار سـعي الإنسـان لاسـتعمال وسـيلة واحدة لتحصـيل أكثر من غرض"(٥). وإلى جانب الجناس التام، وظّف الشعراء الأمراء في شعر الحرب الجناس الناقص.

**ثانيًا: الجناس الناقص:**

وهو "ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السـابقة"(٦)؛ نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها، وأنواعها:

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص٣٢١.

(٢) شعر المريمي: دراسة أسلوبية، سعود سليمان اليوسف، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، مج٥٣، ع٦،٥، سبتمبر، ٢٠١٧م، ص٢٥٥.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٦٤.

(٤) أسطار: جمع سطر. الطرس: الصحيفة.

(٥) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص١٨٣.

(٦) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبدالفتاح لاشين، ص١٦٤.

**أ- الاختلاف في عددها:** ويُسمى بـــ"الناقص"، وهذه الزيادة تكون في أول الكلمة، أو وسطها، أو آخرها[١].

إذا وقعت الزيادة في أول الكلمة فهو "المـــــطرّف؛ لتطرف الزيادة فيه"[٢]، ويقول علي الجندي نقلًا عن الصفدي: "إن أحسن هذه الأنواع الثلاثة في الذوق: ما وقعت الزيادة فيه أول الركن الأول"[٣]، **كما قال حيص بيص**[٤]: **[الكامل]**

وتـبـدَّلـت أرضُ الـطـراد سُمـيَّـةً والصـبحُ فيهـا جِنْحُ **ليـلٍ أليْـلِ**[٥]

نلحظ في البيت الســـابق أن الدالين متقاربان؛ وذلك بزيادة حرف واحد فقط في بداية الكلمة (**ليلٍ، أليْلِ**)، والمدلولان متناسبان، فتعني (ليلٍ): فَتْرة زَمَنيّة تَمتَدُّ من مَغْرِب الشَّمْس إلى طُلُوع الفَجْر، أَو إِلى طُلُوع الشَّمْس، و(**أليْلِ**): شـديدُ الظلمة[٦]، وقد عمد الشـاعر في لفت انتباه المتلقي إلى اللفظ المجانس؛ لكونه مهمًّا، ويوضـح صـورة بيانية؛ لشـدة الحرب، وقوتها؛ إذ انقلبت أرض المعركة إلى سماء، والنهار إلى ليل شـــديد الظلمة، فوظف الجناس؛ للدلالة على الترادف الازدواجي من قبيل المزدوج الذي أصله واحدٌ.

نقف هنا عند مظهر لعله أبرز مظاهر الأسلوبية من حيث إنه أكثر موسيقية؛ هو التصدير باعتماد الجناس، ويبين هذا أنه كثير ما تطرأ درجة ثانية من الموسـيقا على العنصـرين المجانسـين، تثري وقعهما الصـــوتي، وتقوّي دورهما الدلالي[٧]، وكثيرًا ما يظهر هذا الأســـلوب عند حيص بيص، وابن المقرب العيوني.

---

(١) ينظر: فن الجناس علي الجندي، ص٩٣.
والبديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبدالفتاح لاشين، ص١٦٤.
(٢) فن الجناس، علي الجندي، ص٩٥.
(٣) المرجع السابق، ص٩٥.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٧٩.
(٥) أرض الطراد: أرض الحرب، والمطارَدَة في القتال: أَن يَطْرُدَ بعضُهم بعضًا. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (طرد).
سُمَيَّة: (بالضم): تصغير سماء.
(٦) ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مادة (ليل).
(٧) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص٦٥.

وعندما تقع الزيادة في وسط الكلمة "وقد سماه السيوطي المكتَنف؛ لأن حرف الزيادة فيه متوسط بين ما اكتنفاه"[١]، على نحو قول **ابن المقرب العيوني**[٢]: **[الطويل]**

ظَنَنتُهُمُ **ظِلّاً ظَليلًا** وَجنَّةً فَكانُوا سَمومَ يَومَ صَيفٍ وَحاصِبا[٣]

أتت هنا الكلمتان المتجانستان جناسًا ناقصًا بالزيادة في وسط الكلمة، وهما متجاورتان وبينهما تقاربٌ في المعنى؛ للدلالة على الترادف الازدواجي، **فيعني (الظِّلُّ)**: "كل ما لم تَطْلُع عليه الشمسُ؛ فهو ظِلٌّ"[٤]، والظل الظليل: الظل الوارف الدائم، فلا حرّ فيه، ولا قرّ، واستمد الأمير هذه الصورة الشعرية من الآية الكريمة[٥]: ﴿وندخلهم ظِلا ظليلًا﴾، وقد جعل التناص[٦] في سياق شعري يخدم فكرته، وغايته، وغرضه، فيصور ابن المقرب العيوني خَيبة ظنه في قومه؛ إذ ظن أنهم (ظِلًّا ظَليلًا وَجنَّةً)، فقد عبّر بالظل عن العزة والمنعة، والجنة بالرفاهية، ولكنهم كانوا رياحًا حارة شديدة تحمل الحصباء في يوم حار[٧]، وتظهر هنا أسلوبية الانزياح، وهو ما يميز اللغة الشعرية عن اللغة العادية[٨]، حيث يتضح اختيار ابن المقرب الفني، الذي رأى في الصورةِ الشعرية واستلهامِ ألفاظ القرآن الكريم والجناس اكتنازًا للمعنى، واستيفاءً للدلالية، وتأثيرًا للمتلقي.

(١) فن الجناس، علي الجندي، ص٩٤.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٦.
(٣) الحاصب: الريح الشديدة تحمل الحصباء.
(٤) لسان العرب، ابن منظور، مادة (ظلل).
(٥) سورة النساء: آية (٥٧).
(٦) التناص: ظاهرة أسلوبية مهمة، سأتطرق لها في الفصل الثاني من خلال البنية التركيبية.
(٧) وهنا أيضًا استلهم ابن المقرب ألفاظَه من القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿أَمْ أَمِنْتُمْ مَنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يُرْسِلَ عَلَيْكُمْ حَاصِبًا (١٧) فَسَتَعْلَمُونَ كَيْفَ نَذِيرِ ﴾، سورة الملك: آية ١٧، وقوله تعالى: ﴿ وَأَصْحَابُ الشِّمَالِ مَا أَصْحَابُ الشِّمَالِ (٤١) فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ (٤٢) وَظِلٍّ مِّن يَحْمُومٍ﴾، سورة الواقعة: آية (٤٢).
(٨) ينظر: النظرية الشعرية، جون كوين، ص٣١٩.

أمّا أن وقعت الزيادة في آخر الكلمة فهو "المتمّم، والأشهر تسميته بالمذيل؛ للمناسبة بين الاسم اللغوي والاصطلاحي؛ لأن تلك الزيادة في آخره كالذيل"(١)، على نحو قول **أبي الربيع سليمان الموحد**(٢): **[الكامل]**

فمن استغاثك لم يكن لك عنده غير **القنابل** و**القنا** سفراء

نلحظ أن كلمتي (القنابل، القنا) بينهما جناس مذيل بزيادة حرفي (الباء، واللام) في آخر الكلمة (قنابل)، وتعني: جمع قنبلة: الطائفة من الخيل(٣)، و(القنا) تدل على الرمح الأجوف(٤)، وقد عبر الجناس على دلالة التكامل؛ فأساسه التناسب بين المتجانسين، "وبذلك حصل التكامل في نظام الحرب"(٥).

وقد يتكرر الجناس في البيت الواحد، ومنه ما جاء في شعر أسامة بن منقذ في قوله(٦): **[البسيط]**

**ما كفَّ كفّي عن جُودي بموجُودِي نوائبٌ، وملمّاتٌ لحَتْ عُودي**

فجانَس بين كلمتي (كفَّ كفّي)، جناسًا ناقصًا مذيلًا بزيادة (الياء) في آخر الكلمة، وبين (جُودي بموجُودِي)، جناس ناقص متطرفٌ بزيادة (الميم والواو) في أول الكلمة، "والتناسب بين المتجانسين في هذه الحالة ليس وليد الدلالة اللغوية في شقّيه؛ وإنما وليد الدلالة التعبيرية الخاصة، التي يفرضها السياق بمقتضى ربط الشاعر الاسم بالمسمّى، سواء أكان الاسم عَلَمًا، أم لا"(٧)، وقد جاءت قوة الجناس في ربط الاسم (كفي، موجودي) بالفعل (كف، جودي)، وفي هذه استغلال قوة الاسم التعبيرية في الشعر؛ مما أعطى ائتلافًا موسيقيًّا في النص.

(١) فن الجناس، علي الجندي، ص٩٧.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٣.
(٣) هامش ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٣.
(٤) المعجم الوسيط، إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مادة (قنا).
(٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص٧١.
(٦) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٨٥.
(٧) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص٧١.

**ب- الجناس المضارع:** "وهو أن يجمع بين كلمتين متجانستين لا تفاوت بينهما إلا بحرف من الحروف المتحدة في المخرج، أو المتقاربة فيه"(١)، كقول حيص بيص مادحًا: (٢) **[الهزج]**

بلَيْلِ الجَدْبِ **مِطْعامٌ** ويوم الحَرْبِ **مِطْعانُ**

يكمن الجناس في كلمتي (مِطْعامٌ، مِطْعانُ)؛ وهما واقعتان في العَروض والضرب للبيت الشعري، مما يمنح للجناس وقْعًا وتأثيرًا، علاوة على أنهما من صيغ المبالغة على وزن (مِفْعَال)، وقد وقع الاختلاف في الحرف الأخير بين (الميم، والنون)، وهما متقاربان في المخرج، بالإضافة إلى أنهما من حروف الإدغام المتميزة بالغنة. ويدعم الإيقاع المجانسة -أيضًا- بين جملتي (بلَيْلِ الجَدْبِ، ويوم الحَرْبِ) فرسم الأمير بذلك صورة معبّرة؛ للدلالة على قوة وشجاعة ممدوحه، وكرمه.

**ومثله قول حيص بيص مفتخرًا(٣): [الطويل]**

**نمَوْني صؤولًا والرماحُ شوارعٌ قؤولًا إذا التفَّتْ عليَّ المجامعُ(٤)**

فقد وقع الجناس في صيغ المبالغة (صؤولًا، وقؤولًا)، وصوت (الصاد، والقاف) متقاربٌ في المخرج؛ مما كوّن جناس المضارع؛ وذلك للدلالة على فصاحة لسانه، وبأسه.

**ج- الجناس اللاحق:** وهو "أن يكون الحرفان اللذان وقع بينهما الاختلاف متباينين في المخرج، سُمي بذلك؛ لأن أحد اللفظين ملحقٌ بالآخر في الجناس باعتبار جلّ الحروف"(٥)، ومنه قول حيص بيص(٦): **[الطويل]**

---

(١) فن الجناس، علي الجندي، ص١٣٢
وينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص٣٢٥.
(٢) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٦٧.
(٣) المصدر السابق، ج١، ص٢٩١.
(٤) المجامع: المحافل.
(٥) فن الجناس، علي الجندي، ص١٣٦.
(٦) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٧.

ألا أنَّ وجـدي بالمـعـالي **مـبرحٌ** وأبرح من وجدي بها وجد مخذمي[1]

جانس الأمير بين لفظتي (مبرحٌ، أبرح)؛ إذ يلحظ المتلقي -بسهولةٍ- التجانس الحاصل بين اللفظتين، واختلاف المخرج بين (الميم، والألف)؛ فمخرج (الميم) ما بين الشفتين، ومخرج صوت (الألف) من أقصى الحلق، وتعني (مبرحٌ) شدة الأذى، والمشقة، و(أبرح) ألحّ عليه بالأذى، وقد عضـد هذا الجناس اللاحق الجناس الاشـتقاقي بين (وجدي، وجد)، وجميعها تصـبّ في دلالة الشـقاء والمعاناة، إلا أنه لا يعاني من وجد امرأة؛ بل يعاني من حصـاد المعالي، ويدعم معاناته سيفه القاطع.

**يقول ابن المقرب العيوني[2]: [الطويل]**

**سمامُ العِدى جَمُّ النَدى دافِعُ العِدى بَعيـدُ المَـدى يَعلُو بِـهِ مَن يُطـاوِلُ**

نجد في هذا البيت إيقاعًا مكثفًا؛ لتعدد الألفاظ المتجانسة، يدعمها التكرار والتوازي، وقد جانَس ابن المقرب جناسًـا لاحقًا بين (العِدى، المدى)، حيث إن الحرفين (العين، والميم) مختلفا المخرج؛ فصـوت (العين) من وسـط الحلق، و(الميم) من بين الشـفتين، بالإضـافة إلى جناس المضـارع بين (الندى، المدى) وتقارب مخرجي حرفي (النون، والميم)، وكل هذا يدعم غرض الشاعر في المدح، ووصف ممدوحه بالكرم، والشجاعة، والقوة، وحسن الرأي.

**د- جناس التصـحيف:** وهو "ما تماثل ركناه خطًّا، واختلفَا في النطق، وسُمي بذلك؛ لأن من لا يفهم المعنى فإنه يصـحف أحدهما إلى الآخر؛ لأجل تشـابههما في الخط، ويقال له -أيضًـا-: جناس الخط، والمرسوم، والمضـارعة، والمشـاكلة"[3]، ومنه ما جاء في مطلع قصيدة أبي الربيع سليمان الموحد[4]: [الكامل]

عزمـات **جـدك** للهـدى مـا أبركـا وغروب **حدك** في العدى ما أفتكا[5]

(١) المبرح: من البرحاء، شدة الأذى والمشقة. المخذم: السيف القاطع.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٥٢.

(٣) فن الجناس، علي الجندي، ص١٤٠.

(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٨.

(٥) غروب جمع غرب: حد الشيء ومضاؤه. حدك: بأسك وقوتك.

يتمثل جناس التصحيف في كلمتي (جدك، حدك)؛ حيث نلحظ تشابههما في الخط، والاختلاف في رسم النقطة فقط، وقد عضد من هذا الجناس التناسب الحاصل في كلمتي (الهدى، العدى)، مكونة جناسًا مضارعًا؛ لتقارب مخرجي (العين، والهاء)؛ فكلاهما حرفان حلقيان، فـ(الهاء) من أقصى الحلق، و(العين) من وسط الحلق، علاوة على تجانس لفظتي (ما أبركا، ما أفتكا)؛ مما أدى إلى تكثيف الموسيقا، غرضُه إكسابُ الكلام نغمًا موسيقيًّا خاصًّا ترتاح له الأذن، وتنسج إيقاعًا داخليًّا في البيت من خلال المتجانسات، والتقفية في العَروض والضرب، كما يعين على تجميل الأسلوب، وتقوية المعنى.

**ثالثًا: الجناس الاشتقاقي:**

"ويُسمَّى الجناس المشتق، وجناس الاقتضاب -أيضًا- وهو: ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى"(١)، كقول حيص بيص مادحًا ملك العرب دبيس بن صدقة عند الوصول إلى خراسان(٢): **[البسيط]**

ونُوبةُ البصرة الفيحاء أوردهُمْ **ضربًا** من **الضربِ** يُنسي وقعة الجملِ(٣)

نلحظ الجناس الاشتقاقي في (ضربًا، الضربِ)، حيث إنهما من أصل واحد للجذر (ض-ر-ب)، فهذا التجنيس منح البيت الموسيقا والإيقاع من خلال تكرار الأصوات (الضاد، والراء، والباء)، فأراد الشاعر أن يبين للمتلقي قوة ضرب الممدوح، وشدته، ويقصد من ذلك ربط هذه الموسيقا اللفظية، وتكرارها؛ حتى تعلق في الأذهان، وتؤكد معناه، ودلالته.

ومثله قوله -أيضًا- مادحًا(٤): **[الطويل]**

فتًى تكره **الأغماد** بيضُ سيوفه **فيُغمدُها** بالضرب في كل مفْرقِ

(١) فن الجناس، علي الجندي، ص١١٤.
وينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص٢٩٣.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٣٦.
(٣) النوبة: العبيد الذين يجلبون من بلاد النوبة الواقعة جنوبي مصر.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٥٠.

فقد جانس بين كلمتي (الأغماد، فيغمدها)، حيث إنهما مشتقان من أصل واحد للجذر (غ-م-د)، فتظهر لنا أسلوبية الانزياح من خلال الانحراف عن معنى الغمد؛ أي: وضع السيف في جَوربه إلى وضعه في مفارق المحاربين، للدلالة على بأس ممدوحه، وصلابته، فقد حقق الاشتراك الصوتي بين اللفظين المشتقين من بنية واحدة تعميقَ الإيقاعِ الداخلي، إضافة إلى تعميق معناه، وغرضه الشعري المقصود لدى المتلقي.

ختامًا، إن هذا المؤشر الأسلوبي يؤدي بنا إلى حقيقة كون هذا التكرار يتحقّق فيه المستوى الصوتي والمستوى الدلالي على صعيد واحد، فالصوتي يتشكل بفضل الصيغة الاشتقاقية، والدلالي يتحقق من اتفاق الصيغة الاشتقاقي؛ أي: أن الصيغة مختلفة في المستوى (الصوتي)، والدلالة واحدة في المستوى (الدلالي)[1].

فأمّا حين يكون الجناس "من عمل التصنيع، واعتصار الفكر، واستكراه القريحة، فإنه يَثقُل على السمع، ويسمج في النفس، ولا تشفع له هذه الطنطنة المجلوبة؛ لأنها خلت من ومضات الوحي، وعبقات الإلهام، ولمسات العبقرية"[2]، ومثال التكلف والتصنع: قول **ابن المقرب العيوني**[3]: **[المتدارك]**

**لَهِجٌ بَهِجٌ بِفَواضِلِهِ سَمحٌ طَمحٌ عَالي الهِمَمِ**
**يَسِرٌ عَسِرٌ فَرِحٌ تَرِحٌ وَالخَيلُ تَعَثَّرُ بِاللِّمَمِ**

فقد ظهر على أسلوبه هنا الركاكة والضعف، وظهر التكلف جليًّا؛ وربما يرجع ذلك لطول نفسه في قصائده، مما يسقطه في التكلف والتصنع.

حسْبنا هذا القدر من الأمثلة، فصفوة القول: إن "الجناس مهارة فنية، وقدرة على تطويع الوحدات اللغوية، وليس تداعيًا شكليًّا، أو عبثًا صياغيًّا إذا أحسن المنشئ توجيهه لخدمة النص الجمالي؛ إقناعًا، وتنغيمًا"[4].

(١) ينظر: شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١١م، ص١٧٨.
وينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص٢٢٥.
(٢) فن الجناس، علي الجندي، ص٣١.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٨٣.
(٤) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢م، ص٥٧٨.

لقد برهن هذا الفصل أن الإيقاع الداخلي في جميع أنماطه ومستوياته، سواء كان في الضرب، أو العَروض، أو حَشو البيت؛ تجاوز حدودَ الظاهرة اللغوية إلى تشكيل بُعدٍ تأثيري أسلوبي يحمل شحنات انفعالية ووجدانية، قادرة على أن تجسّد موقف الأمراء، وتمنح قصائدهم بُعدًا جماليًّا وموسيقيًّا ودلاليًّا، رابطًا بين المبنى والمعنى، داعيًا إلى تلاحم القصيدة وتماسكها.

ولن تكون هذه الدراسة مجدية لو اقتصر الدارس على دراسة الصوت والمخارج والبنية الإيقاعية وحدها، فثمرة هذه الدراسة هي هذه النتائج العلمية التي تتمخض عنها مراقبة تآلفها بعضها مع بعض، وملاحظة ما ينشأ من بنيتها التركيبية من ظواهر أسلوبية ملفتة، وهذا ما سندرسه في مدار الفصل الثاني المعنون بـ "البنية التركيبية"، المتضمنة ثلاثة مستويات:

١- المستوى المعجمي.
٢- المستوى التركيبي النحوي.
٣- المستوى التصويري.

# الفصل الثاني

# (البنية التركيبية)

**ويشتمل على أربعة مباحث:**

- المبحث الأول: المعجم الشعري.
- المبحث الثاني: الأساليب.
- المبحث الثالث: الصورة الشعرية وتشكلاتها.
- المبحث الرابع: المفارقة التصويرية.

# الفصل الثاني
# (البنية التركيبية)

يقوم المنهج الأسلوبي على الإدراك الواعي للفروق بين أحوال التراكيب في المدونة النصية، ويعد المستوى التركيبي ثاني مستويات التحليل النصي للخطاب الشعري بعد المستوى الإيقاعي، ويليهما المستوى الدلالي، ولا نقرأ كل مستوى من المستويات منفصلًا إلا للضرورة الدراسية والتحليل النصي؛ لأن النص يشكل بناء كليًا متلاحمًا بعضه ببعض.

وعليه يهتم البحث الأسلوبي بالتركيب، وبأن "العناية بالأحوال والكيفيات والتراكيب ليست إلا بحثًا في أسرار القلوب والعقول الماثلة في أسرار الكيفيات والتراكيب، وأن المعنى الخفي الغامض والمستكن وراء هذا الحال من أحوال اللفظ العربي إنما هو تلك الاختلاجة الخفية والغامضة في باطن النفس التي أبدعت هذا التركيب"(١).

يدرس هذا الفصل شعرية الحرب في شعر الأمراء من خلال الخصائص التركيبية في معجمهم الشعري وفي الترادف والتضاد والمقابلة عندهم، إلى جانب الحقول الدلالية المهيمنة في المدونة النصية، والمعجم المرتبط بها، إضافة إلى أبرز أساليب التعبير في الجمل الخبرية والإنشائية، والتقديم والتأخير، والضمائر، والتناص، والرمز، كما لا يغفل عن أهمية الصور الشعرية وتشكيلاتها في المساهمة بتصوير الحرب وميدانه، وأخيرًا دراسة الصور المتناقضة في المفارقة التصويرية ودورها في إثارة انتباه المتلقي.

نرصد في هذا الفصل -أيضًا- الأثر الجمالي الذي يخلقه الانزياح عن النسق المعياري النحوي، والدلالي، والمعجمي، بالإضافة إلى آلية الاختيار وحسن الانتقاء في البنية التركيبية للمدونة النصية الحربية في شعر الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين.

(١) دلالات التراكيب دراسة بلاغية، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٨م، ص٣٩.

## المبحث الأول

## المعجم الشعري

**ويشتمل على:**

- الترادف اللغوي.
- التضاد.
- المقابلة.
- الحقول الدلالية.

# المبحث الأول

# (المعجم الشعري)

إذا أردنا سبر أغوار نص أدبي والتعمق فيه ينبغي البحث -أولًا- عن أهم الكلمات التي تتردد فيه أكثر من غيرها، فالكلمات رسالة المنشئ إلى المتلقي؛ لتحقيق هدف منشود عنده، وهذه الأهمية للكلمات تنبع من أهمية دراسة المعجم الشعري، فالاهتمام بمعاني الكلمات المفردة ودلالاتها المعجمية ودراسة المعجم -كما يرى محمد مفتاح-[1] تسهم في تحديد هوية النص، إذ إنه ينظر إلى المعجم على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو من خلال التضاد أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلًا أو حقولًا دلالية، فإذا وجدنا نصًا بين أيدينا ولم نستطيع تحديد هويته بادئ الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه، وبطبيعة الحال فإن للحربي معجمه، فالمعجم -لهذا- وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ويكون هذا المعجم منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص، أو محاوره التي يدور عليها.

تأتي أهمية المعجم الشعري من حيث إن "الشعر بنَّاء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء. والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع، يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبًا لتأسيسه وتأمين تماسكه. وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية، ويحكم له أو عليه على هذا الأساس"[2].

للاختيار والتوزيع أثره في تشكيل البنية التركيبية، ويجب أن يكون هذا الاختيار مخالفًا ومقصودًا في الوقت نفسه، بمعنى أن يكون مخالفًا للمألوف لما اعتاده الناس، وهذا ما يعرف

(١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ص٥٨.

(٢) المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، أحمد طاهر حسنين، مجلة فصول، المجلد٣، العدد ٢، ١٩٨٣م، ص٢٩.

بالعدول أو الانزياح، ومقصودًا من قبل الذات المبدعة؛ لعرض أو توليد علاقات تجاورية جديدة من شأنها أن تسهم في توليد الشاعرية المميزة بين ذات وأخرى.(١)

فلابد لنا أولًا أن نعرف السياق المعجمي، وقد عرفه عبد القادر عبد الجليل بقوله: "مجموع العلاقات الصوتية التي تتضافر من أجل تخصيص الوحدة اللغوية ببيان دلالي معين، يمنحها القدرة على التركيب، وفق أنظمة اللغة المعينة. هذه الوحدة تشترك في علاقات أفقية مع وحدات أخرى لإنتاج المعنى السياقي العام للتركيب. ونحن -في هذا السياق- لا نقصد معنى المفردة لوحدها داخل السياق، وإنما مجتمعة مع دلالات الوحدات الأخرى المكونة"(٢)، ثم إن السياق المعجمي يندرج تحت السياق الأسلوبي في النص الأدبي، و"يظهر هذا اللون من السياق في النصوص الشعرية والنثرية أكثر منه في اللغة العادية، لما يمتلكه من قوة النسج، وجدارة البناء، وقوة التوالد الدلالي؛ لأنه ملك الفرد ذاته، ومن حقه أن يمارس طاقته الإبداعية والإنتاجية في خلق أجيال جديدة من التراكيب؛ حيث تنهض على مستوى فني عالي النسيج"(٣).

"فالمعجم -إذن- هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكانًا مركزيًا في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديمًا وحديثًا، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية"(٤)، وبهذا الهدف، وفي ضوء أهميته؛ جاء هذا المبحث ليكشف عن فاعلية المستوى المعجمي في شعر الحرب عند الأمراء في القرنيين السادس والسابع الهجريين، من خلال تتبع دلالات الكلمات المترادفة والمتضادة والمتقابلة في البناء التركيبي لأسلوب الأمراء.

(١) ينظر: البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، ياسر أحمد فياض، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العراق، ع٤، مج١، ٢٠٠٩م، ص٣٧١.

(٢) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص٢١٩.

(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ص٦١.

## الترادف اللغوي

تقف الأسلوبية عند المستوى التركيبي والدلالي للنص بتأمل المفردات التي تتضمنها "المترادفات، وهي ألفاظ متحدة المعنى، وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق"(١)، ويرى السيوطي أن مفهوم الترادف هو أن يقوم لفظ مقام لفظ؛ لمعانٍ مُتقاربة، يجمعها معنى واحد(٢)، وقد أفرد السيوطي في كتابه المزهر مبحثًا عن معرفة المترادف، ويقول في مستهله نقلًا عن الإمام فخر الدين: "هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد. قال: واحترزنا بالإفراد عن الاسم والحدِّ فليسا مُتَرادفين، وبوحدة الاعتبار عن المتباينين، كالسيف والصارم، فإنهما دلاَّ على شيء واحد لكن باعتبارين، أحدهما على الذات، والآخر على الصفة؛ والفرق بينه وبين التوكيد أنَّ أحد المترادفين يفيد ما أفاده الآخر، كالإنسان والبشر، وفي التوكيد يفيد الثاني تقوية الأول"(٣).

الترادف موضع خلاف بين العلماء، فمنهم من يرى بوجوده ويعترف به كظاهرة لغوية، ومنهم من يعارض هذا الاتجاه، ويرفض ظاهرة الترادف في اللغة العربية.

كما نجد أن المترادفات تحقق في القصيدة التماسك والترابط النصي المطلوب، علاوة على ما تحققه من شعرية ترفع من قيمة النص الدلالية والإيحائية، إذ تعمل على تكثيف الدلالة التي يريدها الشاعر، فيلجأ إلى اختيارات تشكل في مجملها أسلوبية الاختيار التي يتعين على الدارس الأسلوبي أن يركز عليها أثناء تحليله للنص الأبي. والترادف نوعان(٤): تامٌ، وهو أن تتفق الكلمتان اتفاقًا تامًا في الدلالة على المعنى الواحد، وفي جميع السياقات، وهذا النوع نادر الوقوع؛ لكنه ليس مستحيلًا. أما النوع الثاني وهو الترادف شبه التام فيقع في جميع اللغات، وبصورة أكثر من النوع الأول.

(١) المعجم العربي وعلم الدلالة، محمد أحمد حماد وآخرون، دار النشر الدولي، الرياض، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢٨٦.

(٢) يُنظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وضبطه محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، ج١، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، د ط، ١٩٨٦م، ص٣٧.

(٣) المصدر السابق، ص٤٠٢.

(٤) ينظر: المعجم العربي وعلم الدلالة، محمد أحمد حماد وآخرون، ص٢٨٧.

تظهر المترادفات بكثرة في معجم الحرب عند الأمراء، وتعد سمة أسلوبية بارزة في البنية التركيبية، ومن أمثلتها ما جاء في قول أبي الربيع سليمان الموحد(١): [الكامل]

**كُلُّ البَسيطَةِ مَضربٌ ومُخيَّم لَهُمُ وَكُلُّ بِحَارِها مِينَاءُ**

يُلاحظ أن الترادف يعد شكلًا من أشكال التكرار المعنوي، فيصف أبو الربيع في البيت السابق نفوذ الخليفة، ونجد بين كلمتي (مضرب) و(مخيم) ترادف، إذ تعنيان المكان الذي تنصب به الخيام(٢)، فقد يلجأ الشاعر إلى الترادف "لنقل الفكرة وتسجيل الخاطرة، وتثبيتها في الأذهان وتوكيدها، أو للتلذذ بما يجده في تكرير الإرداف من متعة صوتية وترنم بالألفاظ"(٣)، ومثله ما جاء في قوله في القصيدة نفسها(٤):

**وارتَجَّ بَغدَادٌ ومَاجَ بِغَزهِ أَرضُ الشَّآم ومِصرُ والبَلقاءُ**

عند التأمل في البيت أعلاه يتبين الترادف بين (ارتج) و(ماج)، فهما تعنيان التحرك بشدة والاضطراب(٥)، إذ أعان الترادف على تأكيد المعنى وتقويته، وإثبات الصورة التي رسمها الأمير في مخيلة المتلقي من خلال تعاضد الكلمة وأختها.

ومنه قول أبي الربيع سليمان الموحد(٦): [الكامل]

**وَجَعلت أطرافَ الأسِنَّة مَدرجًا وَشَبا العَوَالي للمَعَالي مَسْلكًا**

نلاحظ أن الكلمتين الموجودتين في الضرب والعروض متفقتان في الوزن والتقفية والمعنى، إذ تعني كلمتا (المدرج) و(المسلك) الطريق(٧)، فعزز الترادف من التماسك النصي والمعجمي والدلالي والإيقاعي في البنية التركيبية للبيت الشعري، وقد جاء البيت في سياق المدح، ورغبة الممدوح في بلوغ المجد، والرفعة بالنصر والفتح من خلال السيوف والرماح.

وجاء في عين القصيدة قوله(٨): [الكامل]

---

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٣.

(٢) يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (ضرب)، و(خيم).

(٣) البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، راشد بن حمد الحسيني، ص١٨١.

(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٥.

(٥) يُنظر: لسان العرب ومعجم الغني، مادة (موج) و(رجج). والمعجم الوسيط مادة (ماج).

(٦) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٨.

(٧) يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (سلك)، وجاء في معجم القاموس المحيط معنى مدرج: المسلك والطريق. يُنظر مادة (دَرَجَ).

(٨) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٩.

**يَعقوب يا شَـــرَف الخِلافَـةِ لم أُرِد إلَّا الـتَّـيـمُّـنَ والـتَّـبرُّكَ بِاسْمِـكـا**

وقع الترادف في كلمتي (التيمن) و(التبرك)، فاللفظتان مختلفتان في الصـــورة متفقتان في الدلالة، إذ ورد معناهما في المعجم بمعنى البركة[١]، فالأمير يمدح الخليفة، ويُمجِّد ما قام به من بطولات وفتوحات.

من أمثلة الترادف –أيضًا– قول أبي الربيع سليمان الموحد[٢]: [مخلع البسيط]

**فَـقُـل لأَهْـل الصَّـــلِـيـب حَـقًـا إنهـــمُ خَسِـــــروا وَخَـــابُـــوا**

نجد الترادف في لفظتي (خســـروا) و(خابوا)، وتعني عند ابن منظور[٣] الخســـران، ويُعد البيت بمثابة رسالة تحذيرية وتقريرية لمصير أهل الصليب، وخسارتهم في الدنيا والآخرة.

ويقول ابن المقرب العيوني[٤]: [الوافر]

**مَضَـــى ذَاكَ الـزَّمَـانُ فَـلَـيْـتَ أَنِّي صَـــدًى مِن قَبْـلِ مَمْضَـــاهُ وَهَـامُ**

يمكن رصـــد الترادف في قوله (صَـــدًى) و(هَام)، وجاءتا في المعجم بمعنى جثة الميت[٥]، فالشـاعر يتمنى أنه كان جثة هامدة قبل مُضـي ذلك الزمان، وتكمن بلاغة الترادف في التأكيد الدلالي للمعنى، وتدل على امتلاك الأمير لنواصي الكلام والبلاغة.

ويقول ابن المقرب العيوني[٦]: [الطويل]

**بلى إنَّ ضـــيـمَ الأقْـرَبِينَ وجـدتُـه أشـــدَّ عَلَى الأحْشـــاءِ حرًّا ولاهِبَا**

يكمن الترادف في الكلمتين المتجاورتين (حرًّا) و(لاهِبَا) بمعنى شـــدة الحرارة[٧]، وهذا ما اسماه راشد الحسيني الترادف المتوالي[٨]، وهو الكلمتان المتقاربتان لم يفصلهما إلا حرف العطف.

---

(١) ينظر: معجم لسان العرب، مادة (برك) ومعجم القاموس المحيط ولسان العرب، مادة (يُمن).

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٥.

(٣) ينظر: معجم لسان العرب، لابن منظور، مادة (خسر) و (خَاب).

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٦٤.

(٥) يُنظر: معجم لسان العرب، مادة (صدي)، والمعجم الوسيط، مادة (هام).

(٦) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٩.

(٧) يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (حَرَّ)، ومعجم لسان العرب، مادة (لهب).

(٨) ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، راشد بن حمد الحسيني، ص١٨٢.

والبيت الشـــعري يعبر عن حكمة من حكم ابن المقرب في عداوة وظلم الأقارب له، وهو عليه أشد فتكًا وقساوة من ظلم الآخرين.

ومنه قول ابن المقرب العيوني(١): [البسيط]

**إِنِّي عَلَى حَـادِثَاتِ الـدَّهْرِ ذُو جَلَـدٍ تَجْلُو الحَوَادِثُ مِنِّي صـــارِمًا خَـذِمَا**

فقد ورد معنى (الصارم) القاطع في المعاجم العربية، ومثلها كلمة (خَذِم) فإنها تعني السيف القاطع أيضًـا، وهذا الترادف يتكرر كثيرًا في المدونة النصـية، وخاصـة هذه المفردات التي تصـف أدوات الحرب.

ومثله قول أسامة بن منقذ(٢): [البسيط]

**حتَّى إذا مـا انجلَـت عنهم غَيـابَتُهـا بحـدِّ عزمِـك، وهو الصّـــارمُ الخَـذِمُ**

يُلاحظ أثر الترادف في منح البيت الدلالة والإيحاء المطلوبين، خصوصًا إذا اختار الشاعر هذه الظاهرة اللغوية اختيارًا أسلوبيًّا موفقًا لمقاربة المعاني المراد استخدامها.

أيضًا منه قول حيص بيص(٣): [الطويل]

**وينجـاب طَخْيُ الليـل من قســماتِه إذا مـا دَجـتْ ظلْمـاؤهُ وغيَـاهبُـهْ**

و(طَخْيُ الليل) و(دَجتْ ظلْماؤهُ) و(غيَاهبُهْ) كلها تحمل دلالة واحدة وهي شدة الظلام، وقد ترافدت جميعها للتعبير عن المدح، ودور ملامح وجه الممدوح في كشف وجلاء هذا الظلام.

ومثله قوله(٤): [الكامل]

**وجلوتَ غيْهبهَـا وكـانـت بالضـــحى دَهْمـاءَ دامِســـة كـلـيـلٍ ألْـيَـلِ**

إذ تعـني (الغيهـب) و(الـدهماء) و(الدامسـة) و(ليـل أليـل) شـدة الظـلام أيضًـا، وجـاءت في سـياق مـدح الممـدوح ووصـف شـجاعته وبلائـه في الحـرب، وذلـك عنـدما اشـتدت وتحـول صـباحها إلى ليـل دامـس مـن آثار غبـار الحـرب المثـار لشـدة تحـرك الفرسان وحوافر الخيل.

---

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٢٩.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص١٩٧.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٠٤.

(٤) المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٧.

ويقول حيص بيص[١]: [الوافر]

**فقدْتُ مُهَنَّدًا عَضْبًا جُرازًا يَقُدُّ بكلِّ رائعَةٍ ويَفْري**

فتدل كلمات (العضب) و(الجراز) و(القد) و(الفرْي)[٢] على القطع والشق، وكلها جاءت لتثبت المعنى وتؤكده، وللدلالة على شدة حزنه ورثائه لفقد أخيه، فقد كان خير سند له، وعند موته كأنه فقد سيفًا عظيمًا قاطعًا. ومن فوائد الترادف أن تكثر الوسائل والطرق إلى الإخبار عما في النفس، والتوسع في سلوك طرق الفصاحة، وأساليب البلاغة في النظم والنثر، وقد يكون أحد المترادفين أجلى من الآخر؛ فيكون شرحًا للآخر الخفي[٣].

ويقول حيص بيص[٤]: [البسيط]

**وهازمُ الخطب والجدب الشنيع معًا فالخطب بالبأس والَّلأواءُ بالكرمِ**

وقعت الألفاظ المترادفة في قوله (البأس) و(اللَّأواء) وتدل على الشدة والمحنة[٥]، فالأمير يصف قوة وشدة بأس الممدوح، وتغلبه على الأمر الجسيم العظيم، كما يصف شدة كرمه وسخائه في وقت الجدب والفقر. وفي عين القصيدة يقول[٦]: [البسيط]

**كأنَّ سبَّقه تحت الكُماة ضُحىً غولٌ تخُبُّ بأسْدِ الغاب والأُجُم**

جاء في المعجم الوسيط[٧] معنى (الغابة) الأجمة ذات الشجر الكثير المتكاثف، كذلك تعني كلمة (الأجمة) الشجر الكثير الملتف، وفي هذا البيت تظهر شعرية الحرب في تصوير قوة خيل الممدوح وسرعتها في يوم المعركة، إذ تصبح كغولٍ[٨] يسرع بالفتك بشجعان الأعداء الكماة. وجاء في قوله[٩]: [الكامل]

**غيثٌ وليثٌ لا يزالُ مُباريًا بأسَ الهِزَبْرِ وغادياتِ الحُفَّل**

(١) المصدر السابق، ج٣، ص٧٦.

(٢) ينظر: المعجم الوسيط، مادة (عضب) و(جرز) و(قدّ) و(فرى).

(٣) ينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، ص٤٠٦.

(٤) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٨١.

(٥) ينظر المعجم الوسيط، مادة (بأس). وينظر: لسان العرب، مادة (لأي).

(٦) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٨٢.

(٧) ينظر: المعجم الوسيط، مادة (غاب)، و(أجم).

(٨) الغول: اسم جنس للغيلان، وهي السعلاة.

(٩) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٣٨٠.

يكمن الترادف في مسميات الأسد (الليث) و(الهزبر)، بالإضافة إلى مسميات المطر (غيث) و(الحُفل)[١]، فالممدوح يتسابق مع الأسد في الشجاعة وقوة البأس، ومع المطر في العطاء والكرم، إذ ينزاح الأمير من المسميات الحقيقية إلى معانٍ مجازية ودلالية تفيد الخطاب الشعري، وتظهر من خلالها شعرية الحرب. ويمكن أن نستشهد بمثال أخير من شواهد الترادف في شعر حيص بيص، إذ يقول[٢]: [البسيط]

**موقَّرٌ وحُبى الأقوامِ طائشةٌ ... للخطب يحسدهُ الشُّمُّ الشناخيب**

**إذا اكفهرَّ شديدٌ فهو مُبتسمٌ ... وفيه عن عَورَاتِ القولِ تقْطيبُ**

يلاحظ في البيتين السابقين ترادف بين دلالة الارتفاع في لفظتي (الشُّمُّ الشناخيب)[٣]، ودلالة العبوس في كلمتي (اكفهرَّ) و(تقْطيب)[٤]، كما تشير إلى ثقل الممدوح وثباته عند الحوادث، كالجبال الثابتة، وإذا اشتدت الخطوب وعبس الزمان في وجهه، قابله بابتسامة وحسن رأي وقول.

كما جاء الترادف في شعر أسامة بن منقذ، إذ يقول[٥]: [الطويل]

**توهَّم عجزًا حِلمنَا وأناتَنَا ... وما العجزُ إلّا ما أتى الجاهلُ الغَمرُ**

**فلما تَمادى غيُّه وضلالُه ... ولم يَثْنِه عن جهلِهِ النَّهيُ والزَّجرُ**

تظهر المترادفات في البيتين السابقين في قوله: (حِلمنَا وأناتَنَا)، و(غيُّه وضلالُه)، وقد كتب الفيروزآبادي عن معنى (الحلم) الأناةُ، وجاء في المعجم الغني لمعنى كلمة (غي) الضلال، وقد جاءت هذه الاختيارات لإثبات المعنى الدلالي وتأكيده في ذهن المتلقي.

وفي القصيدة عينها يقول أسامة بن منقذ[٦]: [الطويل]

**وإنْ بلدٌ عزَّ الملوكَ مَرامُه ... ورُمناهُ، ذلَّ الصّعبُ واستُسهِلَ الوعرُ**

(١) يُنظر: معجم لسان العرب، مادة (حفل).

(٢) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٩٦.

(٣) يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (شمم)، ومعجم لسان العرب، مادة (شنخ).

(٤) يُنظر: معجم لسان العرب، مادة (كفهر)، ومادة (قطب).

(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٢.

(٦) المصدر السابق، ص٢٥٤.

فقد جاء في معجم اللغة العربية ومعجم الغني معنى (وعر) أي صعب، فجاءتا مترادفتين في البيت السابق[١]، للدلالة على شجاعتهم وقوتهم في الحصول على مبتغاهم من الحصون المغلقة الصعبة، والبلدان المستعصمة القوية، فالصعب الوعر يكون سهلًا -بإذن الله- عند عزيمتهم. وقال -أيضًا-[٢]: [البسيط]

**ماتُوا جميعًا كَرجعِ الطَّرفِ، وانقرضُوا هل ما تَرى تَارِكٌ للعين إنسانَا**

يظهر الترادف في كلمتي (ماتوا) و(انقرضوا)، إذ جاء في معجم لسان العرب معنى انقرض أي مات[٣]، ويتضح في هذا البيت شعرية الفقد في رثاء أسامة لأسرته أجمعين، عندما فقدهم دفعة واحدة في زلزال أصاب مدينتهم (شيزر)، وتظهر معاناته ومأساته جلية واضحة في ديوانه الشعري.[٤] وفي ختام القصيدة يدعو لهم بقوله[٥]:

**وألبسَ اللّهُ هَاتيكَ العظامَ، وإن بَلِينَ تحتَ الثَّرى، عفوًا وغُفرانَا**

جاء معنى (غفران) في معجم القاموس المحيط والغني للدلالة على (العفو).

ويُلاحظ من الأمثلة السابقة اتحاد المفهوم في الذات أو الصفة، وتتبين لنا أسلوبية الاختيار والانتقاء للمفردات بحسب معناها المعجمي عند الأمراء، ومدى فائدتها داخل السياق الخطابي في النص الشعري، إذ وردت المترادفات لغرض التكثيف الدلالي للمعاني المقصودة عندهم، ورغبتهم في تثبيتها لدى المتلقي.

كما أن الترادف لا يعد فضلة في النص؛ بل له قيمة أسلوبية في تحسين الأسلوب وثرائه عند الأمراء، فإلى جانب التوضيح، والبيان فإنه يزيد المعنى فهمًا ويؤكده.

(١) ينظر: مادة (وعر) في المعجمين.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٧.

(٣) معجم لسان العرب، مادة (قرض).

(٤) سنتحدث عنها بالتفصيل -بإذن الله- في الفصل الثالث، مبحث الرثاء.

(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٩.

## التضاد

يحفل الشعر العربي القديم والمعاصر بظاهرة أسلوبية تنشأ عن ضرورة نفسية وجمالية، ذات قدرة على التأثير في نفس المتلقي، وهي (بنية التضـــاد) التي تقترب من مفاهيم التناقض والمقابلة والطباق وبعض أنوع الاستعارة القائمة على التضاد(١).

التضـــاد هو "نوع من العلاقة بين المعاني، بل ربما كانت أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى، فمجرد ذكر معنى من المعاني يدعو ضـــد هذا المعنى إلى الذهن، ولا ســـيما بين الألوان، فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد، وعلاقة الضدّية من أوضح الأشياء في تداعي المعاني، فإذا جاز أن تعبر الكلمة الواحدة عن معنيين بينهما علاقة ما فمن باب أولى جواز تعبيرهما عن معنيين متضـاديّن؛ لأن استحضـار أحدهما في الذهن يستتبع عادةً استحضـار الآخر، فالتضـاد فرع من المشـترك اللفظي"(٢). "والأضـداد جمع ضـد، وضـد كل شـيء نافاه(٣)، نحو البياض والسواد، والسخاء والبخل، والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضدٌّ له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان وليسا ضدين، وإنما ضد الجهل العلم"(٤).

تظهر أهمية التضـــاد في انتاج المعاني، وتمكينها في النفس، "ناهيك عن أن التضـــاد يجمع بين النقيضين، وكل منهما في أقصى الطرف من الآخر يسمح للمتلقي أن يعبر عن جسر طويل ممتد بين هذين النقيضـــين، فتدنو في هذا الطرف بمقدار بعدها عن الآخر. وفي ذلك ما فيه من معاني الإحاطة والشمول ورحابة الرؤية"(٥).

وقد برز أســلوب التضـــاد بصـــورة جلية في المدونة النصـــية لشـــعر الحرب عند الأمراء في القرنين السـادس والسـابع الهجريين، لذلك سـأقف لدراسـة بعض نماذجها، ومنها قول أبي الربيع سليمان الموحد(٦): [الكامل]

---

(١) ينظر: أبنية التضاد في شعر عنترة بن شداد، السيد عبد السميع محمد حسونة، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، مج٤، ع٢، يوليو، ٢٠١١م، ص٥٥٣.

(٢) المعجم العربي وعلم الدلالة، محمد أحمد حماد وآخرون، ص٣٠٠.

(٣) يقصد: وضد كل شيء مخالِفه.

(٤) البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، راشد بن حمد الحسيني، ص١٧٥.

(٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٦) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٨.

**والسَّيف أَعْدلُ حِاكم فَقَضَى لِهَـــــ ـــــــذِي أَن تُصان وَهَذِه أَن تُسْفَكا**

يتمثّل التضاد في صورتين متناقضتين للسيف، فبه يستطيع الخليفة وجيشه حماية وصيانة حدودهم الثغورية، وبه يفتح المدن ويسفك دماء الأعداء، ونلحظ أثر التضاد في تشكيل الصورة الشعرية، إذ يقول عبد القاهر الجرجاني: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين، حتى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق. وهو يُريك للمعاني الممثَّلة بالأوهام شَبَهًا في الأشخاص المماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياةَ في الجماد، ويُريك التئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهةٍ ماءً، ومن أخرى نارًا"(١)،

كما يستعمل أبو الربيع الموحد الصورة الانزياحية نفسها في قصيدة أخرى(٢): [الطويل]

**ولمَّا شَكَت تلكَ الجِهَات أذَى العِدى وقَد بَلَغت فِيها النُّفُوس التَّرَاقِيا**
**سَبَرت بِأطْرَافِ السُّيوف جِرَاحهَا وكُنْت لَهَا طِبًّا رَفِيقًا وآسِيَا**
**ولم أرَ مثلَ السَّيف مُتلِف أَنفُس وإن كَانَ في بَعضِ المَواطِن شَافِيا**

رسم الأمير الموحد صورة مليئة بالمتضادات للسيف، فمن خلاله يجرح الأعداء ويتلفهم، وفي نفس الوقت يكون هو الطبيب المواسي والرفيق بأوليائه، فيتعجب الأمير من حال السيف وجمعه للمتناقضات، لذا سعى بكل ما أوتي من فصاحة إلى تصوير فتكه وحمايته. وقال في القصيدة عينها:

**وَفرَّ فَرار الدَّال لَمَّا لَقِيته لأَكثَر ممَّا كانَ منكَ تَلاقِيا**
**فَمَا شَكَر الأيَّام إلا بِقدرِ مَا تَولَّت لَيالِيه فَذمَّ اللَّيالِيا**
**وَأَنكَر أنَّ الدَّهر يَغدِر بِالفَتى وَقَد كَان غَدَّارًا ولم يَكُ وَافيَا**

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر عبد الرحمن الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١م، ص١٣٢.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.

يستثمر الأمير أبو الربيع التضاد في الجمع بين النقضين لحال الهارب الفار من الخليفة، ذلك الذي تبدلت حاله من شكر الأيام إلى ذم الليالي، ومن ثقة بوفاء الدهر إلى صدمة بغدره، فبضدها -كما يقال- تتمايز الأشياء.

من أمثلة التضاد قوله في مطلع قصيدته الميمية[١]: [البسيط]

**جَيشُ الضَّلال بجَيشِ الحقِّ مَهزومُ فَنَفذ العَزْم إنَّ الفَتحَ محْتومُ**

إذ يعمد الأمير إلى النموذج المضاد ليجعلها "مناط الإثارة والتحدي"[٢] بين الجيشين جيش الضلال وجيش الحق، فيلصق صفة الضلال بجيش الأعداء، وصفة الحق بجيش الخليفة، ويطلب منهم العزم والاستمرار بالقتال، فحتمًا الفتح قريب.

كما يقول أبي الربيع سليمان الموحد[٣]: [مخلع البسيط]

**فَليَطْلبوا الأمنَ مِن إمامٍ فِي كَفِّهِ الصَّفْح وَالعِقَاب**

التضاد واضح هنا، فقد جاء بأسلوب انزياحي، إذ إنه في كف الخليفة يكمن (**الصفح والعقاب**)، كناية عن القدرة والتمكين، وفي ختام القصيدة يدعو للخليفة مستثمرًا الجمع بين المتضادات إذ يقول[٤]: [مخلع البسيط]

**لا عَدِم الدِّين مِنه نَصرًا تَعنو بِه للعِدى رِقاب**

**مَا شَرَقت في النَّهَار شَمس ومَا بَدا في الدُّجى شِهَاب**

ينهض التضاد في البيتين السابقين على شمولية الدعاء للخليفة بالنصر على أعدائه في كل الأوقات المختلفة، سواء كانت ليًلا أو نهارًا. والجدير بالإشارة أن كل الأبيات التي ظهر فيها التضاد كانت تؤدي دورًا مهمًا على صعيد البيت نفسه، أو على مستوى قصائد أبي الربيع سليمان الموحد الحربية، إذ استثمرها بشكل فعّال لمدح الخليفة من كل جانب، وذم أعدائه ومعارضيه.

(١) المصدر السابق، ص٣٢.

(٢) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الأدب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص٤٤.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٦.

(٤) المصدر السابق، ص٣٦.

يعد التضاد ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر أسامة بن منقذ، فحياته قائمة على التضاد بين المسلمين والفرنج، وبين الحرب والسلام، وبين النصر والخسارة، والكفر والإسلام، ولذلك تتعدد المتناقضات والمتضادات في القصيدة الواحدة، على نحو قوله[١]: [الطويل]

**بِنا أُيِّد الإسلامُ، وازدادَ عزّة وذَل لنا من بَعدِ عزَّتِه الكُفُر**

استطاع التضاد هنا أن يجسد عزة الإسلام أمام ذل الكفار، فجاء التضاد في قوله: (عزة/ ذل، الإسلام/ الكفر)، ويرتفع هذا التضاد بجمال وبلاغة اللفظ، إلى جانب شعرية المعنى.

يقول -أيضًا- في حال (البغدوين) أحد ملوك الفرنج الصليبيين:[٢] [الطويل]

**ونحن كَسَرنا البغدوين ومَا لمَن كَسرنَاه إبلالٌ يُرجَّى ولا جَبْرُ**

فوقع التضاد بين كلمتي (كسر/ وجبر) للدلالة والتأكيد لحال أعدائهم، ونصر الله للمسلمين المجاهدين. ويكمل الله كرمه لهم بفتح الحصون المغلقة، لما منحهم الله من قوة وبأس، إذ يقول:[٣] [الطويل]

**إذا استَغْلقتْ شمُّ الحصونِ فعندنَا مَفاتحُها بيضٌ، مضاربُها حُمرُ**

فنلحظ الدور الفعال الذي يؤديه التضاد في تشكيل الانزياحات المجازية في أسلوب ابن منقذ، فالتضاد "ليس مجرد حلية لفظية، وليس لفظة مقابل أخرى، ولكنه يعطي صورة مقابل صورة، وحالة ما مقابل حالة"[٤]،

كما يكمل صورة طلب الملوك للعلا، مقابل صورة المجاهدين، إذ يقول:[٥] [الطويل]

**فكيف تُسامِينَا الملوكُ إلى العُلا وعزمهم سر ووقعاتنا جهر**

فعمد إلى التضاد بين عزم الملوك لطلب المجد والعلا (سرًا)، وقتال أسامة والمجاهدين للأعداء (جهرًا).

---

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢٥٢.

(٣) المصدر السابق، ص٢٥٤.

(٤) التضاد في ديوان أبي نواس، أحمد علي موسى الزواهرة، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، الزرقاء-الأردن، ٢٠١٠م، ص٥٢.

(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٥.

وآخر أمثلة التضاد في القصيدة قوله[1]: [الطويل]

**فَنَحن مُلُوك البَأس والجُود سوقة التـــ ـتـــــواضعِ لا بَذخ لَدينا ولا فخر**
**عزَفنا عنِ الدُّنيا، على وجدِهَا بِنَا فمنها لنا وصْـــلٌ، ومنّا لها هَجْرُ**

جمع الأمير بين (التواضع) وضده (الفخر)، وبين (الوصل) وضده (الهجر)، فصور حالهم بخلاف ملوك الدنيا، إذ يتصفون بالتواضع والزهد في الدنيا وهجرها، ويتبين في أسلوب أسامة ابن منقذ تداخل مستويات التضاد في البنية التركيبية والإيقاعية والدلالية في شعره الحربي، "ولهذا فعلى القارئ ألا يندهش عندما يفاجأ بجميع أشكال التضاد في القصيدة الواحدة تتآزر وتتضافر لحمل رؤية الشاعر وتشكيلها"[2].

أما شعر حيص بيص فقد جاء التضاد فيه من مثل قوله[3]: [الرمل]

**يمْلأُ اليومينِ سَـــلْماً وَوَغىً شَـــرَفُ الدين نَوالاً وعَطَبْ**
**فهو مُحْيي كُلَّ حَظٍّ هامِدٍ وهو قَتَّالُ الأعادي والسَّغَبْ**
**عادِلٌ سِـــيَّانِ في إنْصـــافِهِ من تَحرّيه رِضـــاهُ والغَضَـــبْ**

اجتمع التضاد في قوله سلمًا/ووغى، مُحيي/وهامد، الرضى/والغضب، وقد جاء لينقل المتلقي إلى شعرية الانزياح، فيظهر جليًّا في قوله (فهو مُحْيي كُلَّ حَظٍّ هامِدٍ)، و(وهو قَتَّالُ الأعادي والسَّغَبْ)، ويعني بالسغب الجوع، فيعبر عن حال الممدوح يوم السلم إذ يجزل العطاء، وحاله يوم الحرب إذ يمعن في هلاك الأعداء، فهو يحي حظ أوليائه بالنوال بعد الجوع، فنرى دور التضاد في عقد المقارنة. ومثله في قوله[4]: [الطويل]

**فمنْثورةٌ في سَـــلْمِه ونِزالِهِ جماجمُ أبطالِ الوغَى ورَغائبُهْ**

إن جمال التضـــاد لا يظهر فقط في المفردات المتضـــادة، بل داخل البنية التركيبية للنص الشعري تحت أسلوبية الانزياح؛ ليشد المتلقي ويلفت انتباهه، ويبتعد عن التقريرية والمباشرة، إذ جاءت الصـورة السـابقة معبرة ومقارنة عن حالين متناقضـين للممدوح، فنرى في سـلمه ينثر

(١) المصدر السابق، ص٢٥٦.
(٢) أبنية التضاد في شعر عنترة بن شداد، السيد عبد السميع حسونة، ص٥٥٨.
(٣) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٠٢.
(٤) المصدر السابق، ص٢٠٤.

الرغائب أي العطايا، وفي حربه ينثر جماجم الأبطال من أعدائه، للدلالة على قوته وشجاعته وكرمه. ويقول في ختام القصيدة:

**أبي جعفرٍ تاجِ الملوكِ الذي بهِ يُعزُّ مُواليه ويَخْزي مُحاربُهْ**

هنا نلحظ في الشطر الثاني الجمع بين المتضادات في قوله: (يُعزُّ مُواليه/ ويَخْزي مُحاربُهْ)، فيعمد إلى المتضادات المتوالية لتأكيد صفات ممدوحه، وترسيخها في ذهن المتلقي.

وفي قصيدة أخرى يقول:(١) [البسيط]

**فقلتُ شتَّانَ ما بيني وبينكمُ كما تباعدَ بين الغَوْرِ والعَلَمِ**
**سهرْتُم للغِنى لما رقَدْتُ له ونمْتُم للمعالي حينَ لمْ أنَمِ**
**قعدْتُم وثَراءُ المالِ يُنْهضُكمْ وسرتُ شدَّاً وقد أوثِقْت بالعدمِ**

نجد هذه المرة أنه يسعى إلى المتضادات لغرض الفخر بنفسه، ويوظف رصيده اللغوي وتصرفه في البنية التركيبية لكي يستوعب المتلقي الفكرة بوضوح وجلاء، فالأمير يختلف عن غيره كاختلاف (الغور والعلم) أي المنخفض والجبل، فيسهر غيره في طلب الدنيا بينما هو نائم، ثم يسعى مستيقظًا فطنًا للمعالي بخلافهم إذ ينامون عنها ويقعدون، ولا يُنهضهم إلا المال وحب الدنيا.

من أمثلة التضاد عند ابن المقرب العيوني قوله(٢): [الوافر]

**لَنا عَقدُ الرِياسَةِ في مَعَدٍّ يُقِرُّ لَنا بِهِ قاصٍ وَدانِ**
**نَقُودُ الناسَ طَوعًا وَاِقتِسارًا بِرَأيٍ قَد أُدِيرَ بِلا اِعتِشانِ(٣)**

تساعد بنية التضاد الأمير على الفخر بنفسه وبقومه، فالكل تحت رئاستهم، القاصي/والداني، ويقودون الناس طوعًا/واقتسارًا، وقد جاء التضاد هنا للدلالة على الشمولية، وسعة نفوذهم. ويقول في القصيدة عينها(٤):

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٨٠.
(٢) ديون ابن المقرب العيوني، ص٦٣٠.
(٣) اعتشن: قال برأيه وخمن.
(٤) المصدر السابق، ص٦٢٦.

سَـــأَرحَـلُ رِحلَـةً تَـذَرُ المَطـايا وَشـــارِفَهـا الخُـدَيَّـةَ كَـالإِهـانِ[1]
فَـإِمّـا أَن أَعيشَ مَصـــادَ عِزٍّ لِـمَـجـنِيٍّ عَـلَـيـهِ أَو لِجـانِ[2]
وَإِمّـا أَن أَمُـوتَ وَمـا عَـلَـيـهـا سِـــوى مَن خـافَني أَو مَن رَجـاني
فَـمَـوتُ الحُـرِّ خَـيرٌ مِـن حَـيـاةٍ يُـقـاســـي عِـنـدَهـا ذُلَّ الهَـوانِ

تظهر في الأبيات السـابقة جدلية الموت والحياة، فالأمير يفضـل الموت وهو يطلب العز والعلا، على حياة يُقاســي فيها الذل والهوان. وقد يكون التضـاد أو التواترات التي يُحدثها التناقض هي السـمات المميزة لعمل أدبي، فكثيرًا ما ذهب النُّقاد إلى القول بأن هذه العناصـر وحدها هي الصـفات الفارقة في القصـيدة الجيدة، واعتبر بعض النقاد الشـكليين التناقض أحد معايير الشـعر، يقول بروكس: "أن لغة الشـعر في لغة التناقض، وهو سـلاح مسـموح به قد يستعمله شخص بين الحين والحين، وهو مظهر فكري أكثر منه شعوري"[3].

يقول ابن المقرب -أيضًا-:[4] [الطويل]

سَـتَشـهَدُ لي بِالسَـيرِ في كُلِّ مَهمَهٍ أَواخِـرُ لَـيـلـي إِن أَعِـش وَأَوائِـلُـه

تظهر ثنائية التضـاد هنا في قوله أواخر/وأوائل، وقد اسـتعمل العدول إذ انحرف في نصـه عن المألوف من اللغة، فجعل الليل في جميع أوقاته يشـهد بهمته وسـعيه للعلا، ومثل هذا البيت الشعري قوله[5]: [الكامل]

بِرِمـاحِهِم وَصِـفـاحِهِم وَسَمـاحِهِم وَرِثُـوا السِـيـادَةَ آخِـراً عَـن أَوَّلِ

التضـاد في قوله: (آخرًا) و(أول)، وجاء في سياق فخره بقومه (النسـل العيوني)، إذ ورثوا السيادة والشرف من أجدادهم وكبار قومهم.

وفي إحدى مطالع قصائده، يقول: [الطويل]

(١) الشارف من الإبل: المسن. وخدى البعير: أسرع وزج بقوائمه. والإهان: العرجون.

(٢) المصاد: الهضبة العالية وأعلى الجبل.

(٣) التضاد عند الشعراء العذريين في العصر الأموي، حسن عيسى محمد قويدر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، أربد-الأردن، ٢٠١٠م، ص٤٣.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٣٥.

(٥) المصدر السابق، ص٤٢٠.

**أَقيمـا عَلى حَرِّ المُـدى أَو تَرَحَّلا فَلَســـتُ بِراضٍ مَنزِلَ الهُونِ مَنزِلا**[1]

يُشكل التضاد (أقيما/ ترحلا) موقف الأمير وحالته الشعورية؛ ليصور رؤيته وأنه يستحيل أن يعيش تحت وطأة الذل والضعف، فنجد في علاقة التضاد التقابل والصراع بينه وبين مخاطبيه، إذ يعد التضاد من أهم الوسائل المولدة للحركة والحيوية في النص.

خلاصــة الكلام إن وجود أســاليب التضــاد المختلفة في لغة النص الشــعري يؤدي إلى توسيع المعنى، وقد أصبح التضاد مُكونًا أساسيًا لإنتاج بنية النص ودلالته، فالتضاد تركيب بنائي ينهض على طرفين متنافرين على مستوى السطح، متضافرين على مستوى العمق، لإنتاج دلالة شعرية ذات كثافة، وقوة تصل بالنص الشعري إلى قمة سحره وتمايزه، عن طريق حركة التفاعلات بين طرفي التضاد من جهة، وباقي عناصر النص من جهة أخرى[2].

(١) المدى: جمع مدية، وهي السكين. والهون: الذلة والضعف.

(٢) ينظر: التضاد عند الشعراء العذريين في العصر الأموي، حسن عيسى قويدر، ص٣٨.

وينظر: الانحراف مصطلحًا نقديًا، موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج١٠، ع٤، تشرين أول،١٩٩٥م، ص١٤٧.

## المقابلة

اعتنى قدامة بن جعفر بالمقابلة، وصحة المقابلة عنده أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق أو المخالفة بين بعضها وبعض، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف على الصحة، أو يشترط شروطًا أو يعدد أحوالًا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بضد ذلك(١).

جاء أبو هلال العسكري بعد قدامة فعرّف المقابلة بقوله: "هي إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة"(٢).

المقابلة موضع اختلاف عند البلاغيين، فمنهم من يجعلها نوعًا من المطابقة ويدخلها في إيهام التضاد، ومنهم من جعلها نوعًا مستقلًا من أنواع البديع، وهذا هو الأصح، لأن المقابلة أعم من المطابقة، كما يرون أن المقابلة بالأضداد أفضل وأتم. والفرق بين المطابقة والمقابلة يأتي من وجهين، أحدهما أن المطابقة لا تكون إلا بالجمع بين ضدين، أما المقابلة فتكون غالبًا بالجمع بين أربعة أضداد، أو أكثر. والثاني: أن المطابقة لا تكون إلا بالأضداد، على حين تكون المقابلة بالأضداد وغير الأضداد، ولكنها بالأضداد تكون أعلى رتبة وأعظم موقعًا.(٣) والمقابلة توافق التوازي الدلالي المذكور في الفصل الأول، ويطلق بعض القدماء على المقابلة مسمى (مراعاة النظير، والتناسب).

من أمثلتها في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء قول حيص بيص:(٤) [الوافر]

**لـهُ بالمجْـدِ أنْـسٌ مُـطْـمَـئـنٌ وعـنْ عـارٍ يُـدَنِّسُـهُ نِـفـارُ**

**فـهَـزَّامٌ إذا اشْـتَـجَـرَ الـعَـوالي ومَـهْـزومٌ إذا مـا عَـنَّ عـارُ**

يعرض الأمير في البيتين مقابلة لغوية سياقية بين (المجد، والأنس، ومطمئن) ومقابلها (العار، ويدنس، ونفار) وفي البيت الثاني قابل بين (فهَزَّامٌ) و(مَهْزومٌ)، وهي -كما يُلاحظ- قامت هنا على التضاد، ومراعاة المناسبة بين الكلمات. وتعزز المقابلة في السياق المعنى الدلالي

(١) يُنظر: نقد الشعر، ص٤٧.

(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص٣٣٧.

(٣) يُنظر: علم البديع، عبد العزيز عتيق، ص٨٦.

(٤) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٧٠.

للخطاب الشعري، كما تمنحه التماسك البنائي في بنيته التركيبية، بالإضافة إلى تقوية الصلة بين الألفاظ والمعاني. ومثله قول ابن المقرب العيوني(١): [الطويل]

**فَتى الحَربِ يَومَ البيضُ في الهامِ تَنحَني وَيَومَ العَوالي في الصُدورِ تُقامُ**

يجسد التقابل المتضاد في البيت السابق دلالات القوة والشجاعة والبأس عند الممدوح، فيلقبه بـــ(فتى الحرب)، فالسيوف (تنحني) لرؤوس الأعداء بضربها، والرماح (تقام) في صدورهم بطعنها.

يقول -أيضًا-:(٢) [الطويل]

**وَمَن لَم يُقابِل بِالجَلالَةِ قَومَهُ أَتاهُ مِنَ الأَعداءِ ما لا يُقابِلُه**
**وَمَن لَم يُبِح زُرقَ الأَسِنَّةِ لَحمَهُ أُبيحَ حِماهُ وَاِستُرِقَّت حَلائِلُه**
**وَمَن لَم يُدَبِّر أَمرَهُ ذُو بَصيرَةٍ شَفيقٌ بَكَتهُ عَن قَريبٍ ثَواكِلُه**

عند تأمل البيتين السابقين يتضح وجود التقابل المخالف بين كل شطر وما يقابله، فقابل بين (ومن لم يقابل) و(مالا يُقابله)، وفي البيت الثاني قابل بين (لم يُبح، وأبيح)، وقد جاءت ضمن سياق دلالي وبنائي مترابط، فابن المقرب يمر بالعديد من المواقف المختلفة والتجارب، سواء كانت من قومه وأبناء عمومته، أو من أعداء دولته، وهذه المواقف أكسبته خبرة في كيفية التعامل مع الناس والحياة، مستخلصًا منها أهم الحكم والنصائح التي ذكرها في الأبيات السابقة، فمن لم يعظم قومه ويكون معهم سينالهم الضعف، ويقدر الأعداء عليهم، ومن لم يقاتل ويدافع عن حماه سيُقتل وتُسبى نسائه لا محالة، ومن لم يجتهد ويقاتل ويسعى لتدبير أموره وحفظ نفسه وممتلكاته سيموت وتبكيه محارمه. ونلحظ في الأبيات التقابل المتضاد في المعنى، "وهو ما كانت المقابلة بين الشيء وضده في المعنى لا اللفظ"(٣)، والتقابل المخالف مجيء "أحد الطرفين مثبتًا والآخر منفيًا"(٤). فيوضح فيه الأمير بعض حكمته في الحياة، فمن لم يحترم ويجل قومه لقى من الأعداء ما لا يرضاه على نفسه، ومن خاف من القتال وخوض المعركة جاء الأعداء له في عقر داره، واستحلوا حلاله، فلا بد من الشجاعة والبأس والقوة.

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٧٦.
(٢) المصدر السابق، ص٣٣٨. وهو في هذه الأبيات يُذكرنا بشاعر (من ومن) زهير بن أبي سلمى.
(٣) البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، ص٢٨.
(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

أيضًا كثرت صور التقابل المتضاد في ديوان أبي الربيع الموحد، ومن أمثلته قوله[1]: [الطويل]

**وَكأنَّك والأقْدار قلَّدت أمْرَها تُؤخرُ مَعزولًا وتنفذُ وَاليا**

يكشف البيت الشعري السابق عن قوة الخليفة، وكأنه يتحكم بالقدر، فيتجلى دور التقابل من خلال ربطه بالمضمون، فالخليفة بيده يعزل ويُولي، يُؤخر ويُنفذ، فالأمير يهدف من طرح أسلوب المقابلة المتضاد إلى إثارة المتلقي وتثبيت صورة الممدوح الحاكمة والمسيطرة في ذهنه.

ومن نماذج المقابلة في شعر أسامة بن منقذ، قوله مخاطبًا الملك الصالح[2]: [البسيط]

**ألقيتَهُم في يدَ الإفرنجِ مُتَّبِعًا رضا عدىً يسخط الرحمن فعلهم**
**هم الأعادي وقاك الله شرهم وهُم بِزعْمهمُ الأعوانُ والخَدمُ**
**إذا نهضت إلى مجد تؤثله تقاعدوا فإذا شيدته هدموا[3]**
**وإن عَرَتْكَ من الأيامِ نائبةٌ فكلُّهمْ للَّذي يُبكِيكَ مُبْتَسِمُ**

عمد الأمير إلى التقابل المتضاد ليسوق نصائحه وحكمته للملك الصالح، إذ شرع في سرد صفات الأعداء حتى لو كانوا من خاصته وبطانته، فهم الأعداء الموالون للإفرنج، ويظهرون خلاف ما يخفون، فإذا نهض للقتال والمجد تقاعسوا عن ذلك، بل يهدمون ما يسعى لبنائه، وهم الضاحكون المبتسمون لما يصيبه من نوائب الدهر، فجاء التقابل في الكلمات التالية: رضا/سخط، أعداء/وأعوان، نهض/قعد، شيّد/هدم، يبكي/يبتسم، وبين هذه المتناقضات المتقابلة كان من الطبيعي أن تبدو ظاهرة المقابلة بشكل لافت في شعره، ونورد مثالًا آخر يقول فيه[4]: [الطويل]

**بطاعتِنا لله أصبحَ طوعَنا الْـ ـأَنامُ، فما يُعصَى لنا فيهمُ أمرُ**
**فأيماننا في السلم سحب مواهب وفي الحَربِ سُحبٌ وبْلُهنَّ دمٌ هَمرُ**
**قَضتْ في بني الدُّنيا قضاءَ زمانِها فَسُرَّ بها شطرٌ، وسِيء بها شَطرُ**

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.
(٢) المصدر السابق، ص١٩٧.
(٣) أثله: أصله.
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥١.

**وما في ملوكِ المسلمينَ مُجاهدٌ سوانا فما يثنيه حر ولا قر**

تكشف الأبيات السابقة عن رؤية أسامة بن منقذ الدينية، فهو مؤمن تمام الإيمان بأن سبب نصرهم هو الإسلام وطاعة الله، وهم وقت السلم يجزلون العطاء، ووقت الحرب يمعنون في القتال، فالقضاء في الدنيا أقدار تسر حينًا وتسوء حينًا آخر، ويعبر عن همه وهدفه في هذه الدنيا وهو الجهاد وقتال أهل الصليب، فلا يمنعه الحر ولا البرد، فوردت المتقابلات المتضادة، على النحو التالي: طاعة/ عصيان، السلم/ الحرب، فَسُرَّ/ وسِيء، حر/ وقر.

وعلى هذا كلما ظهرت المقابلة في الكلام لأداء معنى ودلالة مهمة في سياق الخطاب الشعري، وجاء الاختيار والانتقاء موفقًا؛ كانت أنجح وأنسب في دورها المحدد في تحسين المعنى وتقريبه وتوسع دلالاته، وشد انتباه المتلقي إليه.

## الحقول الدلالية

الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون"، وتضم ألفاظًا مثل أحمر-أزرق-أصفر-أخضر-أبيض...إلخ، وقد عرف ويلمان الحقل الدلالي بقوله: هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة، ويعرفه ليون: مجموعة جزئية لمفردات اللغة(١).

هذا القول يشير إلى العمليات العقلية التي تسبق النطق بالكلمات، فالمتكلم يقوم بعملية الاختيار من بين مخزونه العقلي من الألفاظ، فيبحث في ذلك المخزون عن اللفظة المناسبة للموقف الذي هو فيه، وتتبادر إلى ذهنه مئات الألفاظ والمصطلحات والتراكيب والعبارات؛ فيختار منها اختيارًا واحدًا، لكنها -على الرغم من ذلك- هي عملية لا شعورية، ذلك لأن "اللغة ليست منفصلة عنا، بل كأنها جزء من كياننا، لذلك يكون استعمالها في أغلب الأحيان على السليقة، فلا يكاد القائل يفطن إلى أنه يختار"(٢).

وتمثل نظرية الحقول الدلالية مفتاح الولوج للبنية التركيبية للنصوص الشعرية المراد دراستها أسلوبيًا؛ لأنها تساعد على بيان الدلالات الخطابية والأدبية، والمعاني المسيطرة على الشاعر الأمير ونصه، ونقاط الارتكاز التي يتكئ عليها، ويعبر فيها عن دلالاته وشحناته العاطفية.

وقد زخرت قصائد الأمراء الأربعة بمعجم حقل الحرب، وعلى أساسه قامت أغلب القصائد، يليه معجم الحقل القيمي الأخلاقي المتمثل بالشجاعة والكرم والعفة وغيرها، ثم الحقل الطبيعي، بعد ذلك يأتي حقل الجسد، وختامًا حقل الألوان.

**حقل الحرب:**

وبلا شك فقد طغت صورة الحرب على صفحات دواوين الأمراء الأربعة، حتى غدا هذا الحقل الدلالي من أهم المظاهر الأسلوبية الجديرة بالدراسة عند الأمراء. وجاء معنى الحرب في معجم الوسيط بأنه القتالُ بين فئتَيْن (مؤَنثة)، وقد تُذكَّر على

(١) ينظر: علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م، ص٧٩.

(٢) النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجًا)، د.عطية سليمان أحمد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م، ص٤١.

معنى القتال. و(الحَربُ) الوَيْلُ والهلاك.[١]

شكل حقل الحرب البؤرة الدلالية الرئيسية التي كونت الخطاب الشعري لدى الأمراء؛ مما يدل على مدى اهتمامهم بالحرب، فقد بلغ تعداد هذه المفردة[٢] في مدونتهم النصية (١٧٣) مرة، حسب معطيات الجدول التالي:

| الأمير | عدد لفظة الحرب في المدونة |
|---|---|
| أبو الفوارس شهاب الدين حيص بيص | ١٠٤ |
| ابن المقرب العيوني | ٤٢ |
| أسامة بن منقذ | ١٧ |
| أبو الربيع سليمان الموحد | ١٠ |
| المجموع | ١٧٣ |

ومن خلال الجدول أعلاه يتضح تصدر حيص بيص في كثرة ورود لفظة الحرب في دواوينه، إذ بلغت ١٠٤ مرة بنسبة (٦٠,١١٪)، يليه ابن المقرب العيوني بنسبة (٢٤,٢٧٪)، ثم أسامة بن منقذ بمعدل (٩,٨٢٪)، في حين كان أبو الربيع الموحد أقلهم بنسبة (٥,٨٠٪)، وعلى الرغم من ذلك لا يعد قليلًا بالنسبة لعدد قصائده التسعة عشر.

كما تعد دلالة الحرب عند الأمراء دلالة إيجابية، ولا تحمل معنى الكراهية[٣]، بل قصائدهم تدعو لها وتحث عليها، على نقيض بعض القصائد الجاهلية والإسلامية التي كانت تصف الحرب بالبشاعة والسلبية، من مثل قول شاعر السلم زهير بن أبي سلمى:[٤] [الطويل]

**وَمَا الحَــرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُــمُ ... وَمَا هُــوَ عَنْهَا بِالحَــدِيثِ المُرَجَّــمِ**

**مَتَــى تَبْعَــثُوهَا تَبْعَــثُوهَا ذَمِيْمَــةً ... وَتَضْــرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُــوهَا فَتَضْــرَمِ**

(١) ينظر: المعجم الوسيط، مادة (حرب).

(٢) أي وردت كما هي من دون حساب مرادفاتها ومعانيها الأخرى.

(٣) لم أجد بيتًا واحدًا من المدونة النصية التي تبلغ أكثر من ١٣ ألف بيت تنبذ الحرب، أو تدعو للسلم.

(٤) يُنظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٨م، ص٤.

فَتَعْـــرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَـــا وَتَلْقَـــحْ كِشَـــافًا ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِـــمِ
فَتُنْتِـــجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْـأَمَ كُلُّهُـــمْ كَأَحْمَـــرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِـــعْ فَتَفْطِـــمِ
فَتُغْـــلِلْ لَكُمْ مَا لاَ تُغِـــلُّ لأَهْلِهَـــا قُـــرَىً بِالْعِـــرَاقِ مِنْ قَفِيْزٍ وَدِرْهَـــمِ

في هذه اللوحة يصور زهير بن أبي سلمى بشاعة الحرب، مخاطبًا قبيلتي عبس وذبيان بعد حربهم المشـهورة داحس والغبراء التي اسـتمرت أربعين عامًا، فهم مجربين للحرب، عانوا كثيرًا من ويلاتها، وزاد من بشـاعة هذه الحرب عندما شـبهها بالشـكل الذميم قبيح المنظر، كما شـبهها بالنار التي تشـتعل وتحرق كل شـيء، وهي كالرحى -أيضًـا- التي تطحن الرجال والأموال، وجاءت على "صورة أنثى وقد لقحت (كشافًا)، أي نتاجًا في إثر نتاج، أي تلد سنة بعد سنة، وتضـع توأمين، وكل من تلدهم يمثلون غلمان شـؤم، ترضـعهم إلى أن تفطمهم، وفيه إشـارة إلى استمرار آثار الحرب في القوم المتحاربين، من خلال ما تخلفه من أرامل وأيتام، وضحايا"(١).

إن ذكر الأمراء لبعض تشـبيهات الحرب تكون في موضـع الإطراء والإعجاب والفخر، كتشبيه أسامة للحرب بالنار في قوله:(٢) [الخفيف]

تارةً نُسعِر الحروبَ على النـــــا س، وطورًا بالمكُرمـاتِ نَصـوبُ(٣)

فالأمير يفخر بأنهم يسعرون الحرب ويزيدون اشتعالها، فهم أهل لها قادرون عليها، وحالهم لا يتجاوز حالين، إما يخوضـون المعارك للقتال في الحرب، أو يكرمون الناس بالعطاء العظيم في حال السلم.

(١) شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية، أحمد محمد علي آل رحيم، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٤م، ص١٣٨.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢١٥.
(٣) الصّوب: الانصباب.

وقد تظهر الحرب عندهم بعدة دلالات مصاحبة للمفردة، كقولهم: لظى الحرب[١]، والحرب الزبون[٢]، والحرب العوان[٣]، وفارت الحرب[٤]، ونار الحرب[٥]، واضطرام الحرب[٦]، واهتزت الحرب[٧]، ووطيس الحرب[٨]، ولوافح الحرب[٩]، ومدره الحرب[١٠]، وتشب الحرب[١١]، وحرب يشب سعيرها[١٢]، ولقحت الحرب[١٣]، وحميت الحرب[١٤]، وتجلت الحروب[١٥]، وحومة

(١) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٥. لظى: اسم لجهنم، وهو اللهب الخالص من النار. يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (لظي).

(٢) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٥. الحرب الزبون: التي تزبن الناس أي تصدمهم وتدفعهم. يُنظر: لسان العرب، مادة (زبن).

(٣) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٠٧. الحرب العوان: قُوتل فيها مرّة بعد مرّة، وهي من أشدّ الحروب. يُنظر: لسان العرب ومختار الصحاح، مادة (عون).

(٤) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٥٣. فارت الحرب: تَفُور فَوْرًا وفَوَرانًا إذا غلت وجاشت. يُنظر: لسان العرب، مادة (فور).

(٥) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤، ٣٦٣، ٦٢٨. وديوان حيص بيص، ج١، ص١٦١.

(٦) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٣، ص٩٣. اضطرام الحرب: اشتعلت والتهبت. يُنظر: لسان العرب، مادة (ضرم).

(٧) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٨.

(٨) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٤٩. وطيس الحرب: الوَطِيس الضِّراب في الحرب، وجَدَّت الحربُ واشتدت، وهي: المعْرَكة لأَن الخيل تَطِسُها بحوافرها، كما جاءت بمعنى البلاء الذي يَطِسُ الناس أَي يدقهم ويقتلهم. يُنظر: لسان العرب، مادة (وطس).

(٩) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٣٦. لوافح الحرب: نيرانها. يُنظر: لسان العرب، مادة (لفح).

(١٠) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٢٧. المِدْرَهُ: المِقَدَّم في اللسان واليد عند الخصومة والقتال، وقيل: هو رأْس القوم والدافع عنهم. يُنظر: لسان العرب، مادة (دره).

(١١) يُنظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص٢١٥.

(١٢) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٥١.

(١٣) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٤٩. لقحت الحرب: هاجت بعد سكون. يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (لقح).

(١٤) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٤٧.

(١٥) يُنظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص٢١٥.

الحرب[١]، وداعي الحرب[٢]، وحرب سجال[٣]، ويوم حرب[٤]، الفتك بالحرب[٥]، وحرب خضاب[٦]، وحرب ذي قتام[٧]، رجفت الحرب[٨]، وزلزلت الحرب[٩].

ومن نماذجها قول ابن المقرب العيوني:[١٠] [الكامل]

**وَإِذَا لَظَى الحَرْبِ الزَّبُونِ تَأَجَّجَتْ أَطفَى لوَافِحهَا بِحَمْلَةِ فَيْصَلِ**

أبدع ابن المقرب في وصف شدة الحرب، إذ شبهها بالنار المتأججة الحارقة، وهي الحرب الزبون الشديدة التي تصدم الناس وتدفعهم، حتى ساق لها الممدوح فأطفأها بحملة قوية حاسمة رادعة، وقد تضافرت هذه الصور لتكثيف الدلالة، وتأكيدها لدى المتلقي.

ويقول حيص بيص:[١١][الطويل]

**فان ذُكرت نُعمى فأنت جَوادها وإن لقحت حرب فأنت همامها**

وقال أيضًا:[١٢] [البسيط]

**لما تعوَّد في حربٍ خِضابَ دَمٍ غدا لدى السلم بالحِنَّاء يخضبهُ**

صوَّر حيص بيص المفارقة في حال الممدوح بين السلم والحرب، فهو كريم جواد معطاء صاحب إحسان وقت السلم، وهمام فارس شديد البأس فاتك بالأعداء وقت الحرب، ولذلك

(١) يُنظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص٥٨، ٢٦٩. وديوان حيص بيص، ج٣، ص٨. حَوْمَةُ الحرب: معظمه وأَشدُّ موضعٍ فيه، وميدان الحرب. يُنظر: لسان العرب، ومختار الصحاح، مادة (حوم).

(٢) يُنظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص١٣٢.

(٣) يُنظر: ديوان أبو الربيع سليمان الموحد، ص٩٢، ص١٤٠. الحرب بينهم سجالٌ: نُصرتها بينهم متداوَلة، سَجْلٌ منها على هؤلاءِ، وآخر على هؤُلاء. يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (سجل).

(٤) يُنظر: ديوان أبو الربيع سليمان الموحد، ص١٣٤. وديوان حيص بيص، ج١: ص٥٢، ج٢: ص١٩، ج٣: ص٢٦٢، ٢٦٦، ٣٤٥.

(٥) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص٢١٣.

(٦) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٢١. حرب خضاب: أي تخضبت بالدِّماء: تلطّخت. يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (تخضّب).

(٧) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٢، ص٨٠. حرب ذي قتام: القَتَامُ الغبار والقُتْمةُ لون فيه غبرة وحمرة، للدلالة على شدتها. يُنظر: مختار الصحاح، مادة (قتم).

(٨) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٨٩، ١١٠.

(٩) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص١١٠.

(١٠) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٥.

(١١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٤٩.

(١٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٢١.

تعوَّد أن تكون يديه مخضبة بالدماء، وهو في السلم يفتقد هذا اللون فيخضبه بالحناء، وفي هذا دلالة لشـــوقه للحرب وتعلق قلبه بميدانها، ومن خلال أبعاد هذه الدلالات والحقول المعجمية لكلمة (لقحت) و(خضـاب) يأتي التأثير على المتلقي، وفسح المجال لخياله لتعميق هذا الإيحاء، والشـعور الذي كونته كلمات الأمير، وحسـن اختياره لها، مع جودة التركيب المبنية على المفارقة والمقابلة.

كما ظهرت في المدونة النصـــية كلمات مترادفة لكلمة الحرب، تحمل معناها وأبعادها الدلالية، ســـأذكرها وأورد بعض الأمثلة لها[١]، كقولهم: (الكريهة[٢]، الشـــعواء[٣]، الغارة[٤]، الغـداة[٥]، الوغى[٦]، الملحمـة[٧]، المعركـة[٨]، المعترك[٩]، المعرك[١٠]، الروع[١١]، الهول[١٢]،

(١) سأضع بعض أرقام صفحاتها في الهامش لمن أراد الاطلاع والاستزادة، والوقوف عليها.
(٢) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٧٥، ٢٠٢، ٢٩١، ج٣: ص٢١٠. وديوان ابن المقرب، ص١٧٣،
(٣) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٤٩، ٤٥٤. وديوان حيص بيص، ج١، ص٧٥، ١٣٤، ١٣٥، ١٦٢،
(٤) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص١٢٧، ١٣٤، ١٣٥. وديوان ابن المقرب، ص٤٨، ٥٣، ١١٢، ٣٤٥، ٦٢٢. وديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٨، ٢٧٥.
(٥) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٤٩، ١٩١، ٣٦٣، ٥٨٩، ٦٢٨. وديوان حيص بيص، ج١: ٩١.
(٦) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٥٠، ٥٦، ٧٩، ٨٠، ١٨٠، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٣٢، ٢٥٦. ديوان أسامة بن منقذ، ص١٧٩، ٢٢٥، ٢٥٩، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٩، ٣٥٨. وديوان حيص بيص، ج١: ١٦٩. وديوان أبو الربيع الموحد، ص٢٩.
(٧) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص١٦١، ٢٤٧، ٣٦٣، ج٢: ص٢٥. وديوان ابن المقرب، ص٨١.
(٨) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٤٤٤، ٥٢١. وديوان حيص بيص، ج١، ص١٥٩. وديوان أسامة بن منقذ، ص١٧٩، ٢٦١، ٣٧٣.
(٩) يُنظر: ديوان أبو الربيع، ص١٤٠. وديوان أسامة، ص٢٥٩، ٢٦٩.
(١٠) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٨٧. وديوان حيص بيص، ج١، ص١١٣.
(١١) يُنظر: ديوان أسامة، ص٢٣٣. وديوان ابن المقرب، ص٨٠، ٣٤٤. وديوان حيص بيص، ج١: ص١٦٢.
(١٢) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٤٧.

الهيجاء[١]، الهياج[٢]، المأزق[٣]، الطراد[٤]، الغزوة[٥]، الغزو[٦]، الوقعة[٧]، الوقائع[٨]، الجهاد[٩]، الكر[١٠]، يوم التلاقي[١١]، يوم اللقاء[١٢]، يوم عصبصب[١٣]، يوم عصيب[١٤]، يوم الخصام[١٥]، يوم السباب[١٦]، يوم النزال[١٧]، الليلة الليلاء[١٨]، الزحف[١٩]).

وعند استقراء جداول الإحصاء في الحقول الدلالية للمدونة النصية يُلاحظ الحضور المكثف لكلمة (الوغى) بعد لفظة (الحرب)، وتعني الأصوات والجلبة والضجة في الحرب، ثم كثر ذلك حتى سمَّوُا الحرب وغى، والوغى -أيضًا- غمغمة الأبطال في حومة الحرب.[٢٠] ويظهر الانزياح في المعنى الدلالي لكلمة الوغى من الصوت للحرب، وهنا تكمن الشعرية وتتحقق الإثارة، فالحرب قوية شديدة ساحقة تشد انتباه المتلقي، وتؤثر فيه، فالوغى ليست حرب باردة ولا هادئة ولا ساكنة.

(١) يُنظر: ديوان أبو الربيع، ١٠٥. وديوان أسامة، ٢٤٠، ٣٠٥. وديوان حيص بيص، ج١: ص١٧١، ج٢: ص١٠٩.
(٢) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص١٧١، ج٢: ص٢٨٠.
(٣) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٢: ص١١٦، ١٦٠
(٤) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص١٩٥.
(٥) يُنظر: ديوان أبو الربيع، ص٢٥. وديوان حيص بيص، ج١: ص١٨٢.
(٦) يُنظر: ديوان أبو الربيع، ص٣٢. وديوان حيص بيص، ج١: ص١١١. وديوان ابن المقرب، ص٥١٥. وديوان أسامة، ص٢٤٢. ٢٥٦، ٣٣٢.
(٧) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٣٢٤. وديوان أسامة، ص٢٥٠.
(٨) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٢٠٩، ج٣: ٨٨.
(٩) يُنظر: ديوان أبو الربيع، ص٣٢.
(١٠) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٩٢. ديوان ابن المقرب، ص٥٠١.
(١١) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٤٦٢.
(١٢) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٣: ٢٨٧. وديوان أسامة، ص٢٣٥، ٢٦٦.
(١٣) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص ٢٠٦. وديوان ابن المقرب، ص٢٠٦.
(١٤) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١، ١٤٦. وديوان ابن المقرب، ص١٤٦.
(١٥) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٢٠٢.
(١٦) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٣٢٢.
(١٧) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٢٧٣، ج٢: ص٣٢١. وديوان ابن المقرب، ص١٦٦، ٤٨٤.
(١٨) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٢٤٠.
(١٩) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص١١٢.
(٢٠) يُنظر: لسان العرب، مادة (وغي).

وقد يجمع الأمراء مترادفات من حقل الحرب الدال على دلالة واحدة في نص واحد، كقول ابن المقرب العيوني:(١) [الكامل]

**يَومـاهُ يَومُ نَـدىً وَيَومُ وَغىً فَمـا ... دامَـت صَـــوارِمُـهُ فَـهُـنَّ دَوامِ**
**وَالـكَـرُّ بَـعـدَ الـفَـرِّ عـادَتُـهُ إِذا ... ضـــاقَ المَكَرُّ وَقيـلَ بِالإِحجـامِ**
**كَم وَقعَـةٍ تَرَكَ العِـدى وَجِبـاهُهـا ... لِلسَـــيفِ ســـاجِدَةٌ عَلى الأَقـدامِ**

تتبين من النص مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلاليًّا، وتُوضع تحت سقف حقل الحرب، كقوله (يوم وغى، والكر بعد الفر، وكم وقعة)، وجميعها تشير إلى دلالة الحرب، المعنى العام الذي يجمعها، بالإضافة إلى متعلقاته، كـ (الصوارم، والمكر، والإحجام، والعِدى، والسيف)، ولم يضعها ابن المقرب بشكل مبعثر، وإنما داخل نظام ونسق مرتب في البنية التركيبية للنص، الأمر الذي أدى إلى المقاربة بين معانيه ودلالاته من خلال السياق الوارد في الخطاب الشعري، والإبداع في تقسيم معانيه ومقابلتها، فأيام الممدوح تنقسم إلى يومين، يوم العطاء والكرم، ويوم الحرب والقتال، ثم يحول الدلالة من المعنى الكلي للحرب، إلى المعنى الجزئي من خلال الكر والفر في حالة قلة الحيلة، ثم اتخاذها وسيلة للاستعداد والانقلاب، ثم يستفهم لغرض بيان الكثرة في قوله: (كم وقعة)، إشارة إلى كثرة حروب الممدوح وانتصاراته، وسقوط رؤوس الأعداء وجباههم على الأرض وكأنها تسجد، وتظهر أثر هذه الصور المتشكلة من مفردات النص وحقله الدلالي إلى نقل دلالته المعجمية اللغوية إلى السياق المجازي المنزاح عن أصل المعنى، فجاءت لفظة (ساجدة) للدلالة على التحقير والتهكم للأعداء، وفي المقابل تعظيم للممدوح.

واستخدم أبو الربيع سليمان الموحد مفردتي الغزوة والوغى المتضمنة لحقل الحرب في نص واحد، إذ يقول:(٢) [الكامل]

**إهـنـأْ أَمِـيرَ المُـؤمـنـين بـغَـزوة ... قَـالَـت لـك الأَقْدار فِيهَا هَـل لكـا؟**
**وكَـأنمـا آلـتْ عَـلـيـك أَلـيـة ... ألا تَرى بِك في البَسـيطة مُشـركا**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٠١.

(٢) ديوان أبو الربيع بن سليمان الموحد، ص٢٩.

**لَو أنَّ من صيَّرته جَزر السِّبَـــــــا ع رآك يومًا في الوَغى لأَحَبَّكا**

مدح أبو الربيع في أبياته هذه أمير المؤمنين، كما أنه يهنئه بالنصـــر والفتح، وكأن الأقدار تقدمها له وتقســم عليه بأخذها، فهي لا ترى مثله في الفروسـية والشـجاعة. وجاءت لفظتا (غزوة والوغى) على معناها الحقيقي للدلالة على الحرب، إلا أن الصـــور المرتبطة بها كانت انزياحية مجازية كمخاطبة الأقدار للممدوح، وحب الطيور الجارحة له؛ وذلك من أجل توفير الطعام لهم المتمثل بجثث القتلى. وهذه الصـــور تُضـــيف للحقول الدلالية ومفردات الأمير الخصوصية والأسلوبية، التي تشد المتلقي وتلفت انتباهه، إلى جانب تحقيق الشعرية المطلوبة من خلال الانزياح المجازي.

ويقول حيص بيص:[1] [الطويل]

**فأصـــبحت في الهيجاءِ أَقْتل ســـطوةً وأقرى إذا مـا هبَّـت الريحُ زَعْزَعـا**

من معجمه الشعري في البيت السابق تتضح رؤيته، والعالم الذي يعيشه والثقافة السائدة فيه، فقد عمد في فخره إلى إبراز شـــجاعته وقوته في (الهيجاء)، وهي الكلمة المرادفة لمعنى (الحرب)، إلا أنها توسعت في الدلالة من خلال السياق، إذ يعني الحرب الشديدة والتي تحتاج إلى الفتك والسطوة حتى يتم النصر فيها، وتبرز الشعرية بدلالات السياق كاملة داخل النسق التركيبي للبيت الشعري.

لقد شكلت ألفاظ حقل الحرب صلة دلالية أساسية في غرض الفخر، كما أنها طالت غرض المدح، كقول أسامة بن منقذ:[2] [البسيط]

**ســـعَى بهـا أروعٌ في الرَّوع ذو وَرَعٍ في السَّـــلمِ، حتّى تجلَّى الجَورُ والجَنفُ**

اســتعان الأمير في مدحه للممدوح في هذا البيت بعدة أســاليب أســلوبية، كالجناس في قوله: (أروع، الروع، ورع)، وأسلوب المفارقة التصويرية في حال الممدوح في الحرب والسلم، فهو في حربه أروع يعجب الناظر إليه بشـجاعته وحسـن منظره، وفي سـلمه ورع تقي. وعليه فإن التأثير الصوتي إلى جانب التأثير التصويري داخل التركيب، مع الاستعانة بالحقول المعجمية التي

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٧١.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٣٣.

تؤدي المعنى بدقة وانسجام، كقوله (الروع) للدلالة على الحرب؛ تؤدي إلى التوفيق في الاختيار حسب ما يتطلبه السياق الصوتي والدلالي والمعجمي لخلق عناصر الشعرية في خطابه الشعري.

ومن حقل الحرب يظهر لنا **معجم السلاح**، وهو من متعلقاته وأدواته، وقد هيمن السيف ومترادفاته في شعر الحرب عند الأمراء على بقية الأسلحة؛ نظرًا لأهميته، ومن أسمائه ونعوته عندهم (**السيف، المنصل، البيض، والقاضب، والمرهف، والحسام، والعضب اليماني، والقائم الهندي، والمشرفي، والقاطب، والصارم، والصمصام، وذو شطب، والمهند، الباتر، الماضي، الصيلم، القاطع، الهنداوي، اللهذم**[1]**، الهندية الذلق، الزرق الحداد، الخذم، المخذم، الجُرد، العضب، الفيصل**).

وغالبًا ما يشترك في أبياتهم سلاحا السيف والرمح، والرمح يلي السيف حضورًا في المدونة النصية للأمراء، ومن أسمائه ونعوته[2] عند الأمراء: (**الرمح، القنا، سمر العوالي، أسمر عسال، الخطية، الأسنة، اللدان السمر، الأسنة اللامعات، السنان، سُمر الصعاد، المثقفة السمر، السمر الدقاق، الطوال الردينيات، الذابل، السمر القاضية، الوشيج، الخزري**[3]**، اللهذم، الأغيد**[4]**، خرصان، الأملود**[5]**، السمهري، ذبل الخطي، الأسل السمر، الأنابيب، العوامل، الرماح الشوارع**[6]**، الرديني، رماح الخط، زجاج العوالي، الأسمر**).

ومن نماذج معجم السلاح قول ابن المقرب العيوني:[7] [الطويل]

**جَلَوْا بِصِفَاحِ الْبِيضِ هَمِّي وَبَرَّدُوا حَرَارَةَ غَيْظِي بالْمُثَقّفَةِ السُّمْرِ**

---

(١) اللهذم: كل شيء قاطع من سنان أو سيف أو ناب. يُنظر: معجم لسان العرب، مادة (لهذم).

(٢) يقول الثعالبي: إذا كان الرمح أسمر فهو " أظمى "، فإذا كان سنانه نافذا قاطعا فهو "لهْذم". فإذا نسب إلى أرض يقال لها الخط فهو "خطي". فإذا نسب إلى امرأة يقال لها ردينة كانت تعمل الرماح، (ويقال بل تباع عندها الرماح) فهو "رديني". فإذا نسب إلى ذي يزن فهو "يزني". فإذا أريد نبات الرماح قيل " الوشيج والمرّان". يُنظر: فقه اللغة وأسرار العربية، الإمام أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٢٧٧.

(٣) الخزري: سنان رمح منسوب إلى الخزر، وهم جيل من الناس مشهورين بالبأس والشدة.

(٤) الأغيد: قناة الرمح اللينة.

(٥) الأملود: في الأصل الناعم، وهو من أوصاف الرمح.

(٦) الرماح الشوارع: المسددة للطعان.

(٧) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٠٠.

يمدح الأمير بني قومه الأوائل مؤسسي الدولة العيونية، وما لهم من الفضل في السيطرة على القرامطة، وفرض نفوذهم، وما كان هذا الفضل -بعد الله- إلا (بصفاح البيض)،[١] أي السيوف، و(المثقفة السمر)، أي "ما تُسَوَّى به الرِّماحُ"[٢]، فكانا سبب جلاء همه وزوال غيضه على الأعداء، ويُلاحظ هنا الانحراف اللغوي والانزياح، مما منح النص شعرية في تعبير الأمير عن شعوره، وكأن هذه الأسلحة بها من صفات الإنسان فتُطيّب خاطره، وتُنعم باله، وتُزيل همه. وتكثر الأمثلة على هذه الشاكلة في المدونة النصية، منها قول أسامة بن منقذ:[٣][البسيط]

**قد كنتُ مِسْعَر حربٍ، كلما خَمَدَتْ أضرمتُها باقتداحِ البيضِ في القُلَلِ**

يفخر أسامة بنفسه وقوته وشدة بأسه، فلديه من العزيمة والإصرار ما يجعله يشعل الحرب كلما خمدت وسكنت، وقد جعل من (البيض) السيوف أداة اقتداح واشعال للحرب عندما يضرب بها رؤوس الأعداء، وفيها انزياح بالدلالة لجأ إليه لتكثيف دلالته ومعناه. والعلاقة بين السيف والبيض علاقة مترادفة، تنضوي تحت معجم السلاح، المشتمل لحقل الحرب.

وعندما يعمد الأمراء إلى التنويع بين أسماء الأسلحة ومترادفاتها مع استخدام آلية الانزياح ينزعون بشعرهم إلى التجديد، ويهدفون إلى عدم ملل السامع، وشد انتباهه لمفرداتهم المتنوعة ودلالاتهم المكثفة.

منه قول حيص بيص:[٤] [الوافر]

**ويومٌ تظمأ الأرواحُ فيه وتَرْوي مِنْ جماجمه الشِّفارُ**

يظمأ الفرسان والخيول والرماح والسيوف في يوم الحرب، إلا أن هذه (الشِّفار)[٥] السيوف الحادة ترد وتشرب من جماجم الأعداء وتروي ظمأها، فيكمن الانزياح بجعل هذه السيوف تشرب، وهي في الأصل تضرب، ويظهر وعي حيص

(١) صفاح البيض: صَفْحُ، وصُفْحُ من الوَجْهِ والسَّيْفِ: عرْضُهُ، الجمع: صِفاحٌ. يُنظر: القاموس المحيط، مادة (صفح).
(٢) القاموس المحيط، مادة (ثقف).
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٠٥.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٧٣.
(٥) الشِّفار: ما عُرِّضَ وحُدِّدَ من الحديد كحدِّ السَّيْفِ. يُنظر: المعجم الوسيط، مادة (الشفرة).

بيص هنا في التمييز بين ما هو شعري وما هو غير شعري، "ويضحى القول الشعري قولًا له ميزاته وصفاته التي تبعده عن أن يكون قولًا حقيقيًا"(١).

ومثله ما جاء في قول أبي الربيع سليمان الموحد:(٢) [الكامل]

**وَجَعَلت أَطْرافَ الأَسِنَّة مدرجًا وَشَبا العَوالي للمَعَالي مَسْلَكا**

في البيت السابق عززت شعرية النص الانزياح، فقد سعى الأمير إلى تجاوز الدلالة اللغوية المعجمية بمعناها البسيط، إلى دلالات تحمل إحساسه وشعوره تجاه الممدوح بطريقة تؤثر في المتلقي والخطاب الشعري، إذ جعل أطراف الأسنة (الرماح) كأنه مدرج يسير عليه لبلوغ العلا، وجعل من شبا العوالي (٣) (أعلى أسنة الرماح) مسلكًا وطريقًا للمجد والرفعة.

ومن الأسلحة التي ذكرها الأمراء في شعر الحرب القوس، والسهام، والنبال، والمنجنيق، كقول ابن المقرب العيوني:(٤) [الكامل]

**وَأَمَدَّهُ بِخَزائِنٍ لَو صَبَّحَت ذاتَ العِمادِ لَآذَنَت بِتَدَعثُرِ**
**فيها المَناجيقُ العِظامُ يَحُفُّها نِفظٌ تَأَجَّج نارُهُ بِتَسَعُّرِ**
**وَقسِيُّ أُسدٍ لا تَرُدُّ نِصالَها زُبرُ الحَديدِ وَلا صَفيحُ المَرمَرِ**

يتحدث الأمير عن كرم الخليفة وثقته في الممدوح -ولي أمره-، حيث أمده بخزائن من مال وسلاح وآلات دفاع، كـ(المناجيق العِظام)، وهي آلة ترمى بها الحجارة لدك الأعداء وحصونهم، كما أكرمهم بقسي كالأُسْد لا ترد سهامها قوة دروع الأعداء وإن كانت من (زبر الحديد) أو (صفيح المرمر). وتظهر من الأبيات ثقافة الأمراء في معدات الحرب الخفيفة والثقيلة، والحرص على وصفها والحديث عنها.

**ومن حقل الحرب يتفرع معجم العسكر** بأقسامه وأنواعه ومترادفاته، كما قال في هذا المعجم الثعالبي في كتابه فقه اللغة: "**أقل العساكر الجرِيدةُ**؛ وهي قطعة جُردت من سائرها

(١) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، ص٥٠.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٨.
(٣) شَبا: عَلا. العوالي: أعلى القناة من الرمح. يُنظر: القاموس المحيط، مادة (شبا)، و(علو).
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢٣.

لِوَجْهٍ، ثم **السرية**(١)؛ وهي من خمسين إلى أربعمائة، ثم **الكتيبة**(٢)؛ وهي من أربعمائة إلى الألف، ثم **الجيش**(٣)، وهو من ألف إلى أربعة آلاف، وكذلك **الفيلق**(٤) **والجحفل**(٥)، ثم **الخميس**(٦)، وهو من أربعة آلاف إلى اثني عشر ألفًا، **والعسكر**(٧) يجمعها"(٨). بالإضافة إلى كلمة (الجند) التي وردت عندهم بكثرة.

وفي تقسيم نعوت الكثرة عليها، يقول: "**كتيبةٌ رَجْرَاجَةٌ**(٩)، **جَيْشٌ لَجِبٌ**(١٠)، **عَسْكرٌ جَرَّارٌ**(١١)، **جَحْفَلٌ لُهامٌ**(١٢)، **خَميسٌ عَرَمْرَم**(١٣)"(١٤).

من أمثلتها قول ابن المقرب العيوني:(١٥) [الكامل]

**جَـرّارُ كُـلِّ كَـتـيـبَـةٍ رَجـراجَـةٍ يَجلو السِـمـاكَ غُبـارُهـا وَالفَرقَـدا**

يصف الأمير الممدوح وهو يقود الكتيبة فهي رجراجة، "إذ تمخض ولا تكاد تسير من كثرتها"(١٦)، وتضطرب وترتج من كثرة الفرسان والسلاح، حتى إن غبارها غطى على نجم

(١) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٢٠١. وديوان أسامة، ص٢٦٧.
(٢) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٣٣، ٤٤، ٥٢، ٧٢، ١١٠، ١٩٨، ٤١٥، ٤٦٤. وديوان حيص بيص، ج١: ص٣٣٥، ٣٤١، ج٢: ص٥٩، ٣٢٧. وديوان أسامة، ص٢٦٠، ٢٦٩. وديوان أبو الربيع، ص٢٠.
(٣) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص١٢٨، ١٨٦، ١٩٩، ٣٤١. وديوان ابن المقرب، ص٤٩، ٩٤، ٥١٧. وديوان أسامة، ص٢٤١، ٢٤٢، ٢٦٦. وديوان أبو الربيع، ص٣٢، ١٠٥.
(٤) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٩٢، ٣٤٧.
(٥) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٩٧، ١٥٩، ٢١٧، ج٢: ص١١٣. وديوان ابن المقرب، ص٨٠، ٦٢١. وديوان أسامة، ص٢٤٥، ٢٧٥.
(٦) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٧٣، ٩٧، ٣٢٤، ج٢: ص١٦٦. وديوان ابن المقرب، ص٢٠٠.
(٧) يُنظر: ديوان أبو الربيع، ص٣٢. ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢٣. وديوان حيص بيص، ج١: ص٣١٥.
(٨) فقه اللغة وأسرار العربية، الثعالبي، ص٢٥٢.
(٩) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص١٧٢.
(١٠) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص١٩٩. وديوان ابن المقرب، ص٢٨، ٨٠.
(١١) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص١١٣. وديوان ابن المقرب، ص١٦٥.
(١٢) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص٣٤٤.
(١٣) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص١١٠، ٣٤٠، ج٣: ص٢٨، ١٦٦. وديوان ابن المقرب، ص٤٥٤، ٤٧٠.
(١٤) فقه اللغة وأسرار العربية، الثعالبي، ص٢٥٣.
(١٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٧٢.
(١٦) فقه اللغة وأسرار العربية، الثعالبي، ص٢٥٣.

السماك ونجم الفرقد[١]. والصورة الشعرية مرتبطة بخيال الأمير، فيسعى من خلالها إلى الدلالات العميقة والمكثفة في استخراج أبعاد المعنى؛ للدلالة على عظم جيش الممدوح وكثرته وقوته، فيشارك فكرته ومعناه مع المتلقي، فالشعرية تتطلب هذا الخيال لتفجير الأفكار والمعنى ثم تأثيرها في المتلقي.

ويقول أسامة بن منقذ:[٢] [البسيط]

**توهَّموا أنَّ ضَارِي الأُسْدِ يَنفِرُ عن عَرينِه لحشُودِ البُومِ والرّخَمِ**
**وما دَرَوْا أنَّه في جَحفلٍ لَجِبٍ من بأسِه، غيرُ هيَّابٍ ولا بَرِمِ**

خرج الأمير أسامة عن المعنى المعجمي الشائع للألفاظ، إلى دلالات مغايرة ومقصودة لتحقيق الأثر في المتلقي والشعرية في النص، إذ أسقط عبارة (الجحفل اللجب) أي الجيش كثير العدد ذو الجلبة والصوت على شخص الممدوح المفرد، فالأعداء توقعوا منه الخوف والانهزام وترك منصبه لهم عندما يرى عدتهم وعتادهم، إلا أنه خالف ظنهم، فهو بمفرده وقوة بأسه كأنه جيش كثير العدد لا يخاف ولا يهاب.

وقال أبو الربيع الموحد مخاطبًا أمير المؤمنين:[٣] [البسيط]

**وجُسْ بِعَسْكرك المَنصورِ محتكمًا أرضَ العِدى فالَّذي عودتَ معلوم**

في البيت السابق استفاد الأمير من اسم الخليفة أمير المؤمنين يعقوب المنصور وأسقط دلالة الكنية على العسكر بقوله: (بعسكرك المنصور)، تمجيدًا لهذا الجيش وخليفته في النصر، وفتح أرض الأعداء، وضمها إلى حكمهم. ولم تخرج لفظة (العسكر) عن معناها الحقيقي المعجمي، إلا أنه مع هذه الإضافات تظهر الشعرية ويتحقق المعنى الدلالي المقصود.

ويقول حيص بيص وقد تجاوزهم في شعرية الوصف:[٤] [الكامل]

**فثنى الخميسَ المَجْرَ قُرُّ جَنانه والذِّمرُ تُنْغض عِطفه العروَاء**
**كُلٌّ يقولُ أنا الصَّريعُ وإنما صَيْدُ الهِزَبْرِ الأصْيَد الأبَّاءُ**

---

(١) النجوم ودلالاتها في حقل الطبيعة الخاص بمعجم السماء ومتعالقاته كان له حضور بارز في شعر الأمراء خاصة في وصف ميدان الحرب.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٥.

(٣) ديوان أبو الربيع الموحد، ص٣٢.

(٤) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٨.

فغـدا يجُرُّ إلى العيـالِ ونفســـهِ ... منْ لمْ تَـرُعْـهُ الفيْلق الشَّـــهبـاءُ
بأشـــدَّ من بأسِ الإمـامِ إذا عَلا ... صـــوتُ الصَّـــريخ وهاجت الهيْجاءُ
وعرمرمٍ كـاليمّ هيجَ بعـاصِـــفٍ ... شـــرِقـتْ بفضـــل عُبـابـه البَيْـداءُ
نســـخ الفلا والصـــبح ركضُ جياده ... فـالأرضُ جَوٌّ والصَّـــبـاحُ عِشـــاءُ
طردتْ فوارســـهُ ومـا لاحَ العِدى ... حِـرْصـــاً فـكـلُّ كَـتـيـبـةٍ دَفْـواءُ
تـدنو لـه عنق القَشـــاعمِ مثْلمـا ... تحْـتـفُّ بالمُـتَصـــدِّقِ الـفُـقـراءُ

في الأبيات الأولى يصـف الأمير حيص بيص الممدوح وهو يقود جيشًـا عظيمًا (الخميس المجر)، وهو بقلب بارد مطمئن كأنه الأسـد، ووصـف جيشـه (العرمرم) الذي بكثرته نسـخ وجه الأرض إلى سماء، ونسـخ الصباح إلى عشـاء؛ لكثرة خيوله ورياياته في الجيش. وآخر بيتين يشـبه فوارسـه برجال يقتنصـون الصيد ويصـطادون الأعداء، وقد شبه (الكتيبة) بالطيور الجوارح. وفي آخر صـورة شـعرية يقول إن الطيور الجارحة تتبع جيش الممدوح وتلتف حوله كما يلتف الفقراء حول المتصدق. والمعنى الأخير هذا بديع جدًّا.

بلا شـك كان **معجم لباس الحرب** حاضـرًا في المدونة النصية لشـعر الحرب عند الأمراء، وخاصـة الدروع الواسـعة الفضـفاضـة، وقد قال الثعالبي في تفصـيل أسماء الدروع ونعوتها: "إذا كانت واسعة فهي زعفةٌ، ونثرةٌ، ونثلةٌ، وفضـفاضـة، فإذا كانت تامة فهي لأمَةٌ، فإذا كانت لينة فهي خَدْباءُ ودِلاَصٌ، فإذا كانت بيضـــاءَ فهي ماذيةٌ، فإذا كانت مُحكمة صـــلبة، فهي قضـــاءُ وحَصْـــداءُ، فإذا كانت طويلة الذيْلِ، فهي ذائلٌ، فإذا كانت مثقوبةً فهي مَســـرُودَةٌ، فإذا كانت منسوجة فهي موضونةٌ، وجَدْلاَءُ، ومَجْدُولَةٌ، فإذا كانت قصيرة فهي شَليلٌ"[(١)]، إلى جانب الترس والمجن والمغفر والبيضـة[(٢)]، ويصـفون من يلبس سـلاحه ودرعه بشـاكي السـلاح، والسـنور[(٣)]، والمدجج، ويصفون من لم يلبس سلاحه ودرعه بالأعزل، والأميل، والحاسر.

ومن نماذج لباس الدروع قول حيص بيص[(٤)]: [الطويل]

(١) الشليل: الغِلالةُ ونحوها تُلْبَس تحت الدّرع. فقه اللغة وأسرار العربية، الثعالبي، ص٢٨١.
(٢) البيضة: خوذة لوقاية الرأس في الحرب.
(٣) السنور: لبوس من قد كالدرع، وجملة السلاح. يُنظر: هامش ديوان ابن المقرب، ص٢٢١.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٠٣.

**لبوسـهمُ في السَّـلم ريْطءٌ معسـجد وفي الحرب زغْفٌ سـابغات ذلاذله**[1]

يصـور الأمير لباس قومه في حال السـلم والحرب، فهي لينة رقيقة في السـلم، وفي الحرب دروع واسعة سابغة طويلة. "وكان المقاتلون من الفرسان يلبسون الدروع، حماية من الضرب، وغالبًا ما تكون هذه الدروع طويلة واسعة، يسحبها الفارس سحبًا، وهي أحب عندهم لسترها معظم الجسـد".[2] وقد جاءت الدروع في البيت السَّـابق على معناها الحقيقي؛ إلا أنَّها تحمل دلالة الاستعداد للحرب بكل قوة من عدَّة وعتاد، فلا مجال للهزيمة والفرار.

ويقول ابن المقرب العيوني:[3] [الطويل]

**فـأكثرُ مـا تلْقـاهُمُ ولبـاسُـهم حبيكُ الدِّلاص التُّبَّعِيَّاتِ لا العُصْـبُ**

يمدح الأمير قومه بأنَّهم معظم وقتهم مسـتعدين للحرب، لابسـين (حبيكُ الدِّلاص التُّبَّعِيَّاتِ)، وهي الدُّروع الملسـاء اللَيِّنة من التُّبَّعيَّات، نسـبة إلى تبَّع، وهذا ما يفضـلونه لا (العُصْب)، وهو اللباس المشدود على الجسم. وفي أغلب الأحيان لفظة (الدُّروع) تحمل دلالة الاستعداد والأهبة. وقد تنزاح عن معناها المعجميّ الحقيقيّ إلى معنى مجازيٍّ، كقول أسامة بن منقذ:[4] [الكامل]

**ومـقـارعٌ دوني الـزَّمـانَ وأهـلَـه مسـتلئِمينَ، وأنـت فَـذٌّ حَـاسُـر**

من سياق النَّص ينكشف الانزياح، إذ يشتكي الأمير من الزَّمان وخطوبه، موجهًا كلامه لمن ينقذه من هذه المصائب، ويبيِّن له أنَّ الزمان مستعد لقتاله ومحاربته، بقوله (مستلئمين)، أي لبس اللَّأْمة وهي الدرع، وأن من ينقذه (حاسرٌ)، أي منكشف وأعزل من السلاح والدُّروع، وقد جاءت الألفاظ هنا انزياحية عن أصـل معناها المعجمي، فالزمان لا يلبس اللَّأْمة، وتظهر الشعريَّة من خلال الدلالة بأن خطوب الدهر لا ترحمه، وهي دائمًا تصيبه مرة تلو الأخرى[5].

ومثله ما جاء في قول أبي الربيع:[6] [الوافر]

---

(١) الريط: جمع ريطة: ثوب لين رقيق. الزغف: الدروع الواسعة. ذلاذل الدروع: أطرافه السفلى.

(٢) الفروسية في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، ص١٤٣.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٠.

(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢١٩.

(٥) يتكرر هذا المعنى كثيرًا عند الأمراء خاصة أسامة بن منقذ، وأبا الربيع الموحد.

(٦) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص١٤٣.

**وقَـد كـان المِـجـنُّ تجـاهَ وَجـهـي ولَـكـن حـادَ عـن طُـرُق الـطِّعـان**
**إذا كـان المُـحـارِب لي زَمَـاني فـمَـا يُـغـني مِجـنِّي أو سِـنـاني**

عند التأمل في البيتين يلاحظ أنَّه استخدم المعجم الحربي لمحاربة الزَّمان والدِّفاع عن نفسه، حاملًا (المجنَّ) الترس، ولكنَّه لم يحميه من نكبات الدهر ومصائبه، وقد منح الانزياح الشعريَّة المطلوبة في الخطاب الشعريّ المؤثر في المتلقي.

ومن **حقل الحرب** يتفرع **معجم الأعداء**، فمادامت هناك حرب لابد من وجود طرف ثان من أطراف القتال وهم الأعداء. ومن أعداء الأمراء (**الخوارج، والقرامطة، التتار، والإفرنج، والترك، والزنج**)، وكان لنصيب الإفرنج والقرامطة من شعر المدونة النصية الحظ الأكبر، وسيكون الحديث عنها بشكل مفصل -بإذن الله- في الفصل الثالث مبحث الشعر الملحميّ. ويحرص الأمراء على القضاء على أعدائهم بكل قوة وفي كل حين، كقول ابن المقرب:[1] [الكامل]

**فـإذا ظَـفـرْتَ مـن الـعَـدُوِّ بِـغـرَّةٍ فـافْتِـكْ فَفَتْـكُ اليوْم مَنْجَـاةٌ غَـدَا**

بما أن هناك حرب وقتال على أشدِّه وجب الحديث عن مصير هؤلاء المقاتلين، فقد تقسم في المدونة النصية إلى القتل (الموت) في ساحة المعركة، والفرار (الهروب) من ساحة المعركة[2]، والسلب والأسر والسجن، والاغتيال، والنزوح والجلاء.

كما في قول حيص بيص:[3] [الطويل]

**لهـن إلى وطء الـقـتـيـل تـقـدمٌ ومنهن عن أخـذ الأسـير نِفـارُ**

يصور الأمير في البيت السَّابق قوَّة الخيل ورغبتها في المجد والعلا كأصحابها، إذ تُقْدم على وطء القتيل والفتك به، وتنأى بنفسها عن الأسير وترفض القبول به، فهي لا ترغب بالغنائم ولا الفدية؛ بل تحرص على طلب النَّصر والمجد من هلاكه في أرض المعركة. وقد خرجت دلالة التَّصوير والمفارقة بمعنى انزياحي يشدُّ المتلقي، ويضيف بذلك الشعريَّة العميقة إلى جانب تجسيد بأس الخيول وقوتها، كأنها فرسان المعركة.

---

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٦٨.

(٢) من نماذجها -أيضًا- ما ورد ذكره في الفصل الأول، ص١٣١.

(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٦٣.

**حقل الأخلاق القيمي:**

لقد حفل الشعر الحربي لدى الأمراء بالحديث عن الفرسان الممدوحين والفروسية، والتغني بصفاتهم وطبائعهم وأخلاقهم، من شجاعة وقوة وصلابة وكرم وتضحية وبأس وعزيمة وفتك.

ولقد تمثلت لنا الفروسيَّة بجانبيها الخلقي والحربي في شعر الأمراء الذي طُبع بطابعهم المتميِّز، فرسموا لنا أخلاقهم التي عاشوها، ومُثلهم التي سنُّوها، وقيمهم التي بذلوا دونها المهج والأرواح، فاختلطت بطولاتهم الحربيَّة بمكارم أخلاقهم.

وهكذا كانت الفروسية تمثل لنا جانبين من جوانب الحياة، جانب الحرب وجانب المثل العليا؛ لأنهما بناء واحد وروح واحدة، وإن ظهرت بمظهرين متلازمين وشكلين مترابطين، فشخصية الفارس البطل تملي عليه أن يكون إنسانًا ساميًا في مُثُله إلى جانب بطولته.(١)

ويطلقون على الفارس البطل (الهمام، والمقدام، والمحارب، وداعي الحرب، وصهميم(٢)، والفتى ذا النَّجدة، والنجيب، والضروب لهامات الكماة، والزَّعيم، والسَّيد الضرغام، والمنّاع، وسلَّاب أروح، ومصاول، ومهين الأعداء، وجالب الخوف، وخوَّاض ملحمة، ومتوقد العزمات، وفارس نهمة(٣)، واليقظة الثائر، والطَّاعن الخيل، والخائض الغمرات، والقائد، والفارس الولَّاج، وسليل العلى، والجواد، والحر، والماجد، والأغر، والأروع، والمتهجد والواهب، والكريم، والغطريف، والبهلول، والمقتحم، وألهوب حرب، والعاقر، والضَّارب والهمام، والمدجج، والكميَّ المغامر، وجريئًا، وخفَّاق البنود، وفتى الروع، وجم العلم، والصنديد، والباسل، والبسام، وجزارة الأبطال، وفتى الخيل، وفارس البحر، وفارس الغارة، والمبارك، ومنصور اللواء)(٤).

كما أن من أقوى الصفات التي يتميز بها الفارس المقاتل هي **الابتسامة عند الحرب**، ولاتكون هذه الصفة إلا عند **القوي شديد البأس الواثق الخُطى**، كقول أسامة بن منقذ:(٥)

[البسيط]

**يستقبلُ الحربَ بسَّامًا، وقد كشَرتْ ... بها المنّيةُ عن أنيابها الأُرُمِ**

---

(١) ينظر: الفروسية في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٤.

(٢) الصهميم: الرجل الشجاع.

(٣) فارس نهمة: بلوغ الهمة والشهوة في الشيء.

(٤) وقد ذكرنا معظم الصفات مع الأمثلة والتحليل، في الفصل الثالث، مبحث المدح، تحت محور المدح الأخلاقي.

(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٥

في البيت مفارقة شعريَّة جميلة، تجذب انتباه المتلقي بتخيُّل الصُّورة الشعريَّة، فالفارس البطل لا يهاب ولا يخاف من الحرب، يُقبل عليها والابتسامة تعلو محياه، على الرَّغم من أن الحرب تُحصد فيها الأرواح، وقد زاد من شعريَّة هذا البيت أنه أعطى الموت صفة من صفات الحيوان المفترس في قوله (وقد كشرت المنية عن أنيابها)، مستعدة لنهش فرائسها. والألفاظ المعجمية مع الدلالات وجمال التصوير، بالإضافة إلى المفارقة؛ منحت النص الشعري الحركة، وبثَّت فيه الحيوية والحياة.

ويقول ابن المقرب العيوني:[1] [الطويل]

**ضروبٌ لِهاماتِ الكُماةِ إذا اِستَوَت مِنَ الرُّعبِ آسادُ الشَرى مِن كِلابِهِ**

يصف الممدوح بأنَّه (ضروبٌ لِهاماتِ الكُماةِ)، أي كثير ضرب رؤوس الأبطال في ساعة يستوي فيها من شدة الرعب الأسد والكلب. ويُلاحظ ورود بعض الألفاظ المعجمية بصيغة المبالغة، لرغبة الأمير التأكيد على الصِّفة وثبوتها عند الفارس الممدوح[2].

ويقول حيص بيص:[3] [البسيط]

**تحيد سمر العوالي وهو مقتحمٌ وتستطير الرواسي وهو صنديد**
**يزيده جذلًا صوت الصريخ ضحىً كأنما الحربُ في ألحاظهُ رودُ**
**أَلْهوب حرب له يوم الوغى شعلٌ ويوم سلمٍ شهيُّ الطَّعم مورودُ**

أسبغ الأمير على ممدوحه المحارب صفات مميَّزة، وهي (مقتحم، صنديد، أَلْهوب حرب)، وألبسها صور شعريَّة تلفت انتباه المتلقي، فهو يقتحم المعارك وإن كثر إطلاق الرماح، كما أنَّه صنديد، أي سيِّد شجاع، عظيم في كل شيء، فهو ثابت لا يخاف في حين (تستطير الرواسي)، أي تخاف وتفزع الجبال الراسية، ويزداد مرحًا عندما يسمع صرخة المستغيث فيهبُّ لنجدته، فهو عندما يرى الحرب كأنه يرى الرُودُ (الشابة الحسناء)، ويصفه بأنه ألهوب حرب موقد لهبها، يفعل الأفاعيل في الأعداء، قادر شجاع لا ينافسه أحد. وتظهر في الأبيات شعريَّة الدَّلالة وقوة الألفاظ المعجمية؛ بربطها بصور ومفارقات مميَّزة زادت من جمال النص.

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٠٢.

(٢) وسنتحدث عن هذه الظاهرة بالتفصيل في الفصل الثالث.

(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٥٧.

وقال أبو الربيع الموحد: [الكامل]

**يَكفيـك مِنـهُ ضـــيـاء غُرة وَجهـه ... مَـهـمـا تَـبَسـم لـلـنـدى وَتَهَـلـلا**
**أَلِف السَّـــمَاحة وَالنَّدى فَلِذاك ما ... تَـلـقـاهُ إِلا ضـــاحِـكـاً مُـتَـهَـلِّـلا**
**يُعطي الجَزيـل عَلى الـدَّوام طَبيعـة ... مِن غَير أَن يُشـكى إِلَيهِ وَيُسـألا**
**بـذَّ الأُلى راموا السِّـبَـاق إِلى العُلا ... وَالمـكـرَمَـات فـحـازَهـا مُـتَـمَـهِّـلا**
**أَعيوا وَمـا بَـلَغوا المَـدى وَبَلغتَـه ... مِن غَير إِعْيـاء وَكَعبُـك قَـد عَلا**

تتضـمن الأبيات السـابقة صـفات الممدوح، وهي (التبسُّـم، والكرم، والسَّـماحة، وطلب العلا)، فهو يعطي العطاء الجزيل الكريم بلا منٍّ ولا شـكوى، كما أنه يدفعها متهللًا مبتسـمًا، ويسـعى إلى طلب العلا والمجد بتحقيق الانتصـارات والفتوحات الإسـلامية، وفي قوله: (فحازها متمهلًا) تعبير عن شـعرية المفارقة، فالأغلب يحاول سـباقه وتجاوزه؛ ولكن الممدوح أهل لذلك، إذ على مهل حصل عليها، ومن دون كد ولا تعب.

**حقل الطبيعة:**

يتكئ الأمراء على الحقل المعجمي للطبيعة، وما يدخل تحتها من طبيعة حية وصـــامتة، كالحيوان والأرض والسـماء، ويسـتمدُّون منها دلالاتهم وروافد صـورهم الشـعريَّة، وأكثر المعاجم حضورًا هو معجم الحيوان، ولذلك نبدأ به:

**معجم الحيوان:**

جاءت عناية الأمراء به من خلال الأغراض الشـعرية التي يسـتخدمونها، كالليث والأسـد والهزبر في المدح، إلى جانب أنها تعد من أهم عتاد الحرب، كالخيول، وقد كثرت أوصـــافها عند الأمراء، مثل قولهم: (**السـلاهب، السـوابق، السـوابح، والخيل المسـومة، الجرد المضـمرات، المذاكي، المقربات، العتاق من الجياد**). ومن الحيوانات المهمة التي وردت في المدونة النصـية: (**الطيور الجارحة، العقبان، شـهب البزاة، الرخم، الطير، المها، الأسـد، النسـر، الحمائم، الثعلب، الجنادب، الظباء، الضـفادع، الأبل، الذئاب، الأفاعي، العنقاء، النعام، الضـب، بغاث الطير، العصـفور، الكلب، الجرذ، الفهد، الحوت، الصـقر، التنين، البغال، البقر، النمل، النحل، الجراد**). ومن شواهدها قول ابن المقرب العيوني:[1] [الكامل]

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٠٩.

**والْقـائِـدِ الجُرْدَ العِتـاقَ إلى الوَغَى يَخْرُجْنَ كـالْعُقبـانِ تحْـتَ كـمـاتِهـا**
**يا ابْنَ الَّذِي خضَـعتْ لهُ وتضَـاءلَتْ شُـــوسُ الأُسُـــودِ الغلْـبُ في أَجَماتِها**

يصوّر الأمير سرعة الممدوح وهو يقود الخيول الكريمة السابقة إلى الحرب، كسرعة العقبان وهي تنهش كماة الفرسان ممن فتك بهم الممدوح، ومنحت الصورتان الشعريتان في بداية البيت الشعري بقدوم الخيل إلى الحرب، ونهاية البيت بافتراس العقبان للجثث الحركية في النص والحيوية والتي تدعو إلى إبعاد السـأم والرتابة عند المتلقي، وفي هذا دلالة على سـرعة الحركة، وهزيمة الأعداء بصورة مذهلة سريعة. كما أنه خرجت دلالة (شوس الأسود) للتشبيه بهيئة الأعداء الأقوياء عندما خضعوا لسيطرة الممدوح وحكمه.

ويقول حيص بيص:[1] [البسيط]

**شـــهْمٌ كأنَّ قُطامـيًا على شَـــرَفٍ أضـــحى لحتْف بُغاث الطير بالرَّصَـــد**
**فما يُخاتلُ ختْل الذئب في أرَبٍ لكنـهُ في المَبـاغي وثْبـةُ الأسَـــدِ**

عندما نمعن النَّظر في البيتين السابقين نلحظ أن في كلِّ شطر منهما صورة شعرية أو أكثر مرتبطة بمعجم (الحيوان)، فأولها تشبيه الممدوح الشهم الذكي الفؤاد بـالقطامي (الصقر)، دلالة على حبه للمكان العالي المشرف. وثانيها ترصد هذا (الصقر) للفتك بشرار الطير (البغاث)، وهذا ما يفعله الممدوح مع أعداءه. وثالثها ينفي عن الممدوح صفة المخادعة لقضاء حاجته، فهو ليس كـ (الذئب). ورابعها يثبت للممدوح صفة الشجاعة والسرعة كـ(الأسد).

ومثله ما جاء في قول أبو الربيع الموحد:[2] [الكامل]

**ملِـك عليـه مِن التَّواضـع هَيبـة خَضَـعـت لَهـا هَـام المُلوك تَـذَلُّلا**
**تَـعْـروهُـمُ إن أبْصَـــروهُ رَعْـدَةٌ مِثـل البُغَـاث إذَا بَصُـرن الأجْـدَلا**

يصف الأمير تواضع الملك وهيبته التي جعلت الملوك الآخرين يخافونه ويخشونه، وعندما يبصرونه يشعرون بالخوف فترتعد فرائصهم، مثل (البغاث) الطائر الصغير الوضيع البطيء الطيران عندما يرى (الأجدل) الصقر، والأمير يقصد به الممدوح، ومن هذا الانحراف اللغوي لتقريب

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٦٤.
(٢) ديوان أبو الربيع الموحد، ص٣٨.

المعنى تظهر الصورة الشعريَّة النصيَّة، ويحسُّ معها المتلقي بالاستمتاع وعدم الخمول بشغل ذهنه وتفكيره.

ويلاحظ كثرة توظيف الحيوانات السابقة الذكر في شعر الأمراء، ويتدخل الموقف والسياق في اختيار الأمير لمعجمه، ويبرز من خلاله دلالته، ويؤكدها ثم يبلورها بمعانٍ لتؤثر بمتلقيه.

**معجم الأرض:**

من أبرز الألفاظ التي ساعدت في تشكيل دلالات هذا الحقل (الغبار ونعوته المتعددة)، لما فيها من دلالة مرتبطة ولصيقة بشعر الحرب عند الأمراء، إذ إنها تظهر في ميدان الحرب بفعل حوافر الخيل وأقدام الفرسان، وتدلُّ على شدَّة المعركة، وقد هيمنت لفظة (النَّقع) في المدونة النصيَّة، ومن نعوتها وأوصافها قولهم: (**الغبار، النَّقع، العجاج، القسطل، الرَّهج، العثير، القتام، العجاج الأكدر، رواق الحرب**). ومن أمثلتها قول حيص بيص:[1][الكامل]

**العاقِرين الكومَ وهيَ مُنيفَة والضَّاربين الهام تَحْت القسطل**

يمثِّل هذا البيت اللَّازمة المهمة في المدح، وهو الجمع بين الكرم والشجاعة للممدوحين، فهم أصحاب كرم وسخاء، يعقرون الإبل العظيمة ذات السَّنام المنيف لضيوفهم، وأصحاب قوَّة وشجاعة وبأس يضربون رؤوس الأعداء تحت غبار الحرب (القسطل). وغبار الحرب يحمل دلالة شدَّة المعركة وضراوتها، وعنف الحركة من الفرسان والخيول، وقوة وقعها على الأرض، فهي تثير هذا القسطل بشدة تغطي على كل شيء، إلا أن الممدوحين قادرون على الفتك بالأعداء رغم ضراوة الحرب.

وبعد نقع غبار الحرب تنوعت المعالم الطبيعية في الأرض في شعر الأمراء، منها (**الجبال، الفيافي، الفلا، الصحراء، الوادي، الرَّواسي، الغياهب، الأرض، البسيطة، الرَّمل، الطُّود، الكائنات، البحر، الماء، السيل، الدَّوحة، الغاب، النَّبع، الطَّلح، البيداء، اللَّيل، النَّهار، الصَّريم، النَّار، الزِّلازل، الجدد**[2]**، الهضاب، الخرق الوسيع**[3]**، السهل، المرعى، الكهف،**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٩٦.

(٢) الجدد: الأرض الغليظة المستوية.

(٣) الخرق الوسيع: الأرض الواسعة.

**النَّبات، الأجم، الرُّبى، الرَّوض، الأيك، الرَّيحان، الأراك، الزَّهر، الشَّـــوك، الورد، الفقع، الورس[١]، العشب، الخزامى، الرَّبيع، الآكم، الصحصحان[٢]، الصَّخر).**

وقد يستخدمها الأمراء في دلالات سلبية كقول ابن المقرب العيوني:[٣] [الطويل]

**إذا قُلتُ جَلّى بَعضُ هَمّي أَتَت لَهُ ... نَوائِبُ أَمضـــى مِن حُدودِ نِصـــالِ**
**كَأَنَّ الرَزايا وَالمَنايا تَحالَفا ... عَلى عَكسِ آمالي وَبَثِّ مَآلي**
**لَحَى اللهُ هَذا الدَهرَ كَم يَســتَفِزُّني ... لِخَوضِ بِحارٍ أَو لِشَــقِّ جِبــالِ**

يظهر الشـعر الذاتي لابن المقرب بشـكل كبير عندما يتحدث عن معاناته وحرمانه من أمواله وبلاده، وكأنَّ هذه المصـائب والنوائب اتفقت عليه، وسـارعت في تحطيم آماله ورغباته، وقطع مرجعيَّته لوطنه، فقد تعب من حياة الغربة، وقد صوَّرها بشعريَّة وضَّحت قسوة معاناته، مستفهمًا مستنكرًا، بقوله: (كَم يَستَفِزُّني لِخَوضِ بِحارٍ أَو لِشَقِّ جِبالِ؟)، وجاء المعنى المعجمي بدلالة سلبيَّة ظهرت مع السياق، وادخلت المتلقي في صميم إحباطات عالمه، ومعاناته، وعند التعمق في الشِّـعر الذاتي لابن المقرب يُلاحظ -بعض الأحيان- أنَّه يثور ويفضِّـل هذه الغربة على حياة الذل والإهانة، ولذلك من توصيات هذا البحث دراسة الذاتية الوجدانية في شعر ابن المقرب عن قرب.

ويقول أبو الربيع: [الكامل]

**وَكَتائِبٌ منصُـــورةٌ يَحْدو بِها ... عَـزْم إذا أَمْضَـــيتَـه لا يَـرجِـع**
**مَادَت بِها أَرْجاء كُلِّ تَنُوفة ... حتَّى حَسِـبنا أَرْضـها تَتَصَـدع**

تشير دلالة اللفظ المعجمي (أرضها تتصدع) إلى دلالة إيجابية، تحمل معنى انزياحيًا يعبر عن كثافة جيش الخليفة وامتداده وكثرة أسلحته وعتاده، حتى ظن أن الأرض ستتصدع من الثقل.

**معجم السماء:**

(١) الورس: نبات أصفر يصبغ به.

(٢) الصحصحان: ما استوى من الأرض.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٧١.

لقد استعان الأمراء في شعر الحرب بمفردات هذا الحقل وصفاته وأنواعه في تشكيل الخطاب الشعري، وفاض عليهم بدلالات مكثفة تعمل على كد ذهن المتلقي وخاطره. ومن ألفاظها المعجمية عندهم (**الرِّياح، النُّجوم، الملائك، الفضاء، الفلك الأثير، الشَّمس، الكون، الهلال، البدر، القمر، الشِّهاب، الضِّياء، الدُّجى، السَّماء، السَّبعة الشُّهب، السِّماك الأعزل، الكواكب، الآفاق، البرج، السَّحاب، السِّماكان**[1]**، الأفلاك، الأنواء، الصَّواعق، زحل، عطارد، المشتري، المطر، المجرَّة، البرق، الرَّعد، السَّبع الشِّداد، الزهر الطوالع، الغسق، الجوزاء، الثريَّا، الفرقد**). ومن نماذجها قول ابن المقرب العيوني:[2][الكامل]

**لَو رامَ أَحداثَ الزَّمانِ بِفَتكَةٍ ... لِاستَعصَمَت مِن سُخطِهِ بِرِضائِهِ**
**أَو سارَ يَلتَمِسُ النُّجومَ بِصَولَةٍ ... لَغَدَت دَراريهِنَّ مِن أُسَرائِهِ**
**مَلأَت مَهابَتُهُ قُلوبَ عِداتِهِ ... وَالأُفقَ يَملَؤُهُ بِنورِ بَهائِهِ**
**مَلَكَ الزَّمانَ وَأَهلَهُ وَتَصَرَّفَت ... أَحكامُهُ في أَرضِهِ وَسَمائِهِ**

يبين الأمير شجاعة وقوَّة ممدوحه، علاوة على هيبته التي تخشاها (أحداث الزَّمان)، إذ تطلب رضاه وتسعى خلفه خوفًا من سخطه، كما أنه لو قرر محاربة النجوم لاستطاع بفتكه أسرهنَّ؛ بل حتى الدراري الكواكب الكبيرة النيرة. وفي هذا النص تظهر الشعريَّة والجزالة، مما يضفي على المتلقي عند سماعه الإعجاب والحماسة.

ويقول أسامة بن منقذ:[3] [البسيط]

**رأيتُ مجدَكَ يُعلي قدرَ وَاصفه ... فكيفَ لا يَتَعالى قدرُ من تَصِفُ**
**قلَّدْتَني أنجُمَ الجوزاءِ قد نُظِمَتْ ... عِقدًا فحَقَّ لِمثلِي الفخرُ والشَّرَفُ**
**أعْلَتْ مَحلّي فقد أصبحتُ من شَرفٍ ... بها على المشترِي أسمُو وأشْتَرِفُ**

لقد اشتمل المقطع السابق على شاهدين، في قوله: (أنجُمَ الجوزاءِ) و(المشترِي)، وقد وظفها في غرض المدح والثناء على الملك الصالح الذي كتب قصيدة لأسامة بن منقذ يمدحه فيها؛ فأجابه أسامة بهذه القصيدة يفتخر بها ويراها كأنجم الجوزاء عُقدت وأُلبست له، فزادته

(١) السماكان: الأعزل والرامح، نجمان نيران.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢١.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ٢٣٤.

رونقًا وشرفًا وعلوًا، متجاوزًا الكوكب السيار (المشتري)، وهو من العلوم الفلكية الدقيقة، وفي الحقيقة يصاب القارئ بالدهشة من مدى ثقافة الأمراء بهذه العلوم ودقتها.

كما يقول حيص بيص:(١) [الكامل]

**هدتهُ لفخر الدين نارُ مكارمٍ لها لهبٌ فوق المجرَّةِ ساطع**
**سامي العُلى من آل ورّام الأُلى هُمُ في سماء المجد زُهْرٌ طوالعُ**
**من القوم يكسون الضحى غيهبيةً من النَّقْعِ حتى تدلَهِمُّ المطالعُ**

يمدح حيص بيص الأمير فخر الدين عنتر بن أبي العسكر الجاواني(٢)، ويذكر مؤسس مدينة الحلة (ورام بن محمد الكردي الجاواني)(٣)، كما يستخدم الأمير دلالات حقل السماء من (مجرَّة، والزُهرٌ الطَّوالع، والمطالع) لغرض المدح، فيصور كرم الممدوح وسخاءه بقوَّة ناره الساطعة التي علت وغطَّت المجرَّة، ويقصد بالمجرَّة: "النجوم الكثيرة التي لا تدرك بالعين المجردة، وإنما ينتشر ضوؤها فيُرى كأنه بقعة بيضاء"(٤). وهم في (سماء المجد) نجوم نيّرة ساطعة، كناية على أنَّهم قوم مجد ورفعة معروفة ومشهودة، وهم عند قتالهم يصيَّرون النهار ليلًا مظلمًا من شدَّة النقع المثار تحت أقدامهم وأقدام خيولهم؛ حتى غطت على ضوء (المطالع)، وهي "مواضع طلوع الشمس والقمر والكواكب"(٥).

واحتلَّت صورة النجوم ولمعانها مكانًا متميّزًا في المدوَّنة النَّصيَّة، وخاصَّة نجم السماك، فقد ورد ذكره عند الأمراء الأربعة، ويُنبئ ذلك على ثقافتهم واطلاعهم في كافة العلوم، ومنها علم الفلك، ومن شواهده قول أبي الربيع:(٦) [الكامل]

**وَمَع التَّواضع رِفعةٌ عُلوية وطِئتْ بأخْمصِها السِّماكِ الأعْزلا**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٩٣.
(٢) مرت ترجمته في الفصل الأول، ص١٧١.
(٣) هو الجد الأعلى للأمراء الورامين الذين استوطنوا الحلة منذ تأسيسها، كان حيًّا سنة ٣٩٧هـ. يُنظر: هامش الديوان، الصفحة نفسها.
(٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٥) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٦) ديوان أبو الربيع الموحد، ص٣٩.

يصف الأمير تواضع الملك إلى جانب هيبته العالية الرفيعة، مستخدمًا الانزياح المجازي، وأن هذه الرفعة وطئت بأقدامها نجم السماك الأعزل[١]، دلالة على علوه ورفعته. وهذه الصُّورة الشِّعريَّة تجعل المتلقِّي يعمل على إشغال فكره، والتركيز بمعاني الشَّاعر وغرضه.

**حقل الجسد:**

حشد الأمراء قدرًا كبيرًا من مفردات حقل الجسد، وقد يضيفون إلى المفردة ما يكسبها دلالة جديدة تخدم فكرتهم، وتنوعت ألفاظهم بين الجسد ككل، أو ضمن علاقة الجزء من الكل، أو تحت علاقة الترادف والتضاد، ومن مفرداتهم في المدونة: (**الجسد، الجسم، الأحشاء، القدُّ، الهامة، الرَّأس، القلل، الأعناق، الطلى، الرِّقاب، الزَّفرات، الحشاشة، القلب، الأنف، العين، الرِّجل، القدم، العظام، الجفن، الدَّم، اللُّب، اللَّواحظ، الدَّمع، العرق، المعصم، اليد، العقل، الحلق، الحاجب، الخد، الصَّدر، النَّحر، الجوى، الترائب، الكف، اللِّسان، الفم، الأبدان، العوارض، المناكب، الأكتاف، الأعطاف، النُّفوس، الجوارح، الأعضاء، المُّهجة، الفؤاد، الأخمص، الأصابع، الأنامل، البنان، الرَّسغ، الزَّند، اللَّحم، الجماجم، النَّواصي، الطَّرف، الأكباد، الظَّهر، الشعر، الضِّلع، اللِّحى، الحناجر، الأكاحل، الجَّبهة، اللَّغاديد، الوجه، الأوداج**[٢]**، التَّراقي، المفارق**[٣]**، الجوف، النَّجيع، الأبهر، المحاجر، الجيد**).

وتعد مفردة (الهام) الأكثر حضورًا في المدونة، لعلاقتها المباشرة بالحرب، والفتك بالأعداء، وعلامة على النصر، وتليها لفظة (الطُّلى) الأعناق، وطعنها وضربها بالسيوف والرماح، فلا حرب بلا قتلى، وقد مرَّت علينا الشَّواهد على ذلك بكثرة من خلال فصول ومباحث هذه الرسالة، ومنها قول الحيص بيص:[٤][البسيط]

**عزِّي نواصي جوادي حين أركبها ... والمجدُ مستودعٌ في قلب أغمادي**
**وبالفَلاةِ لنا يومٌ تَراجُمُه ... بالهام ينجزُ مأمولي ومِيعادي**
**تُطيلُ فيه عِذامَ اللُّجْم سُبَّقُه ... ويُكثرُ السيفُ من تقبيل أجْياد**

(١) السماكان: كوكبان نيران يقال لأحدهما الرامح؛ لأن أمامه نجمين صغيرين بمثابة الرمح له، والآخر الأعزل؛ لأنه ليس أمامه شيء.

(٢) الأوداج: هو عرق الأخدع الذي يقطعه الذابح فلا يبقى معه حياة، وهما ودجان.

(٣) المفارق: وسط الرأس.

(٤) ديوان الحيص بيص، ج١، ص٢١٢.

**صـــحا بـه كـل ســكرانٍ لهيبتـهِ حـتى الـرُديـنيُّ فـيـه غـيرُ مَـيَّـادِ**
**واستضـحكت فيه بيض الهند من نهل واســتعبر الهـامُ من سَـــح وامـدادِ**
**كـأنمـا دمُ أوداج الـرجـالِ بـه ســيـلٌ تـدافعَ أو جودُ ابنِ حمَّـاد**
**مُروي شـــفار المواضـــي وهي ظامئة ومطعمُ الضـــيفِ في جـدب وإرغـاد**
**الطـاعنُ الطَّعنـة النَّجلاء تتبعهـا الـ رَّعْـلاء في لـبَّـة الـغـطـريـف والهـادي**

يُلاحظ أن جميع ألفاظ حقل الجســد في النَّص الســابق تشــير إلى دلالة القتل والموت وإزهاق الروح، وذلك في قوله: (بالهام ينجزُ مأمولي وميعادي، واســتعبر الهامُ من سَــحٍّ وامدادِ، كأنما دمُ أوداج الرجالِ به سيلٌ، في لبَّة الغطريف)، وتظهر الشعرية في ابداع الوصف، مع إجادة اختيار الألفاظ ومدلولاتها، فالأمير يجمع بين هذه الأعضـــاء ذات علاقة الجزء من الكل (الجسـد)، وخاصـة تكراره للفظة (الهام)، فهو هدفه الموعود لتحقيق آماله من خلال القضـاء على رؤوس الأعداء، ثم رفْدِها بعلاقة التضاد من حيث ضحك السيوف (واستضحكت فيه بيض الهند) من نهل السقي الأول من دم الأعداء، وفي المقابل (استعبر الهام) أي بكى وسال دمه من كل جهة، وكأن دم (الأوداج) ســيل عظيم ســريع يدفع ما حوله، ثم يعاجلهم بطعنة (اللب) النحر القاضية الواسعة السريعة. وقد جاءت هذه الدلالات بانزياحات وسياقات مجازية تشد المتلقي، فالسيوف ظامئة لدم الأعداء، ضاحكة عند تحقق طلبها، كما أنها تقبِّل الجياد كناية عن فتكها بخيول الأعداء أيضًا، فالنص بحق يمثل شعرية الحرب عند الأمراء في زمن عانى من الظلم والإهمال في الدراسة.

كما قال ابن المقرب العيوني:[1] [الكامل]

**المَـجْـدُ طَـعْـنٌ في الـنُّـحُـورِ يَمُـدُّهُ ضَـــرْبٌ يُقَـامُ لِوقْعِـه صَـــعرُ العِـدَا**

يرى ابن المقرب أن المجد والعُلا في قتل الأعداء والنصـــر عليهم، فيجمع لهم بين الطَّعن بالرِّماح والضرب بالسيوف، ويجعل من (نحورهم) هدفًا له، ومن شدَّة الفتك بهم يستدير العدو في مكانه قبل الوقوع. وقد وظَّف دلالة حقل الجســد المتمثلة بلفظة (النُّحور)؛ لتمكين المعنى وتقريبه للمتلقي من حيث تخيُّل اللوحة التصويرية وكأنها واقعة أمامه.

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٧٠.

ويقول أبو الربيع الموحد:[١][الكامل]

**عـذرًا فمَـا شُـــغْلي القَرِيضَ وإنمـا أَمِـلـت أَيَاديـك الـثَّـنَـاء الأجْمـلا**

**فَنَظمتـه شـــكرًا لأَنْعُمِـك التي أوْلَـيـتِـنـيـهَـا مُـنْـعـمًـا مُـتَـفَضِـــلا**

يشيع عند الأمراء استخدام المفردة المعجميَّة (اليد) للدلالة الانزياحية على عطاء الممدوح وكرمه، كقول أبي الربيع: (أملت أياديك)، وهي من المفردات ذات القدرة العالية على التعبير والإيحاء بالكرم والسخاء، والشعور العميق بالعرفان والشكر الجزيل الذي يحسه الأمير.

وكان للفظة النجيع (الدم) نصـيبٌ وافرٌ في شـعر الحرب عند الأمراء، كقول أسـامة بن منقذ:[٢] [الرجز]

**ولـلـطِّعـانِ في الـكُـمـاةِ أعـيُـنًـا تَهمِي على السَّـــردِ نجيعًـا مُزبـدًا**

صاغ الأمير في بيت واحد الشعريَّة المطلوبة لشعر الحرب، إذ يصف قوَّة الطعن في صدور الأعداء الأبطال التي تترك جراحًا واسعة، وشبه اتساعها بالعيون وهي تبكي على دروعهم بدم الجوف الذي يزبد.

**حقل الألوان:**

احتل حقل (الألوان) مساحة واسعة جدًّا في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء، لابد من الوقوف عليه ودراسته، والاستشهاد عليه، إضافة إلى النماذج المذكورة في أجزاء الرسالة. وعند استقراء المدونة يُلاحظ أهم مفرداتها المسجلة وصفاتها هي (**الأحمر، الأصفر، الأبيض، الأشـهب، الأسمر، القاني، الأكدر، الأقتم**[٣]**، الغبس**[٤]**، الكميت**[٥]**، الناصـع، الأدكن، الأسود، البهيم، الدَّهم**[٦]**، الحالك، الأخضر**).

ومن أكثر الألوان حضـورًا بلا شـك هو لون الدَّم (الأحمر)، وينعتونه في سـياقات عدة بالقاني، كما أن الأمير حيص بيص تفوق على الأمراء بكثافة هذا الحقل، ومن أمثلته قوله حين

(١) ديوان أبو الربيع الموحد، ص٣٩.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٦٠.

(٣) الأقتم: الأغبر المائل إلى السواد.

(٤) الغبس: لونه كدرة رماد.

(٥) الكميت: ما كان لونه بين الأسود والأحمر.

(٦) الدهم: شديدة السواد.

مشاهدته الممدوح وبين يديه دواة من بلُّور وحليتها من المرجان:(١) [البسيط]

**صيغت دواتك من يوميك فاشتبهت ... على العيون ببلُّورٍ ومَرْجانِ**

**فيوم سلمك مُبيضٌّ بصفو نَدىً ... ويوم حربك قانٍ بالدَّمِ القاني**

بنى الأمير نصَّه بناء محكمًا معتمدًا على توظيف الدَّواة التي بين يدي الممدوح، فقسَّم ألوانها إلى لون البلور الأبيض النَّاصع، ولون المرجان الجوهر النفيس الأحمر، "الذي يطلع في البحر عروقًا كأصابع الكف"(٢)، وهذان اللونان هما المشكِّلان ليومي الممدوح، فيوم لونه (أبيض) من كرمه وعطائه، ويوم (قان) شديد الحمرة، من قتله الأعداء والفتك بهم، ولتقوية المعنى وتأكيده كررها مرتين في شطر واحد، وقد حفلت دلالة الحقل بالصورة الفنية الشعرية، دون الاعتماد على المباشرة في القول، مما يدعو المتلقي لإعمال فكره وكد ذهنه.

ومثله ما جاء في قول ابن المقرب العيوني:(٣) [الوافر]

**وَأَبْيَضَ قَدْ خَضَبْنَا الْبِيضَ مِنْهُ ... بِأَحْمَرَ مِن دمِ الأَوْدَاجِ قَانِ**

**وَرَأسٍ قَدْ عَقَفْنا الرَّأْسَ مِنْهُ ... بِأَبْيَضَ كَالْعَقِيقَةِ هُنْدُوَانِ**

ينقل لنا الأمير أجواء ملحميَّة، ويسافر بفكره وفكر المتلقي إلى أرض المعركة، فإذا السُّيوف (البيض) قد أصبح لونها (أحمر قان) شديد الحمرة من دم الأوداج وعروق الأعداء، كما أن رؤوس أسيادهم تطايرت بفعل (البيض) السيوف، وقد تميز هذا النص بوجود علاقة المشترك اللفظيّ بين الألفاظ، فالشطر الأول (وَأَبْيَضَ قَدْ خَضَبْنَا الْبِيضَ مِنْهُ)، تعني فيه كلمة (أبيض) الأولى السيوف، وتعني كلمة (البيض) الثانية جمع البيضة، وهي الخوذة التي تقي الرأس في الحرب. كما جاء صدر البيت الثاني (وَرَأسٍ قَدْ عَقَفْنا الرَّأْسَ مِنْهُ) بمشترك لفظي بين (رأس) و(الرأس)، ولكنهما يختلفان في المعنى، فتعني الأولى سيد القوم، وتعني الثانية عضو الرأس من جسده، دلالة على شجاعتهم في قطع رأس سيد القوم من الأعداء، فالاستعمال المجازي للألفاظ ساعد في تكوين المشترك اللفظي، وتنوع الدَّلالات للفظة الواحدة.

ويقول أسامة بن منقذ:(٤) [الرجز]

---

(١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٩.

(٢) يُنظر: هامش الديوان، الصفحة نفسها.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٣٠.

(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٦٠.

**مَوقف تَوديعٍ ترى البيضَ به شُهبًا، وهَابي النَّقعِ ليلًا أسودًا**

يتحدث الأمير أسامة عن يوم الحرب، إذ يُعدُّ من أبرز الأيام التي تُزهق فيها الأرواح، بفعل السيوف اللَّامعة وكأنها شهب، وسط غبار الحرب المثار الذي حوَّل الصباح إلى (ليل أسود) دامس، للدلالة على القوَّة وشدَّة الحرب، وهذا المعنى يتكرر كثيرًا عند الأمراء، باستخدام دلالات (اللون الأسود، والأقتم، والقاتم، والأكدر) لوصف غبار الحرب المنتشر في أرض المعركة.

نخلص مما فات من خصائص أسلوبية لافتة في المستوى المعجمي لشعر الحرب عند الأمراء إلى أن شعرهم تحلى بدلالات المعجم الحقيقية، مضافة إلى صور شعريّة تلفت القارئ، إضافة إلى دلالات المعجم الانزياحية المجازية، ويدل ذلك على تدفق موهبتهم الشعرية، وتمكنهم من أساليب اللغة على اختلاف أنماطها وتنوع أبنيتها اللغوية، وثقافتهم الحربيَّة، سواء كانت في المعدَّات الثَّقيلة أو الخفيفة، من أسلحةٍ وجيشٍ ودروعٍ وآلاتٍ ولباسٍ، وبراعة في تصوير أدائها في الحروب، إلى جانب معرفتهم بعلم الأفلاك، وتأثرهم بالطبيعة، الأمر الذي جعل شعرهم مؤثرًا في القلوب، يحرص المتلقي على الاستماع إليه أو قراءته.

كان محور هذا المبحث يدور حول دلالة **الكلمة** وانزياحها اللغوي، وجودة اختيارها من خلال دراسة المستوى المعجمي، وسيدرس المبحث التالي الأساليب البارزة في المستوى التركيبي النحوي والمستوى التصويري، وأهم الظواهر الأسلوبية داخل التركيب في **الجملة** الشعرية.

# المبحث الثاني
# الأساليب

**ويشتمل على:**

- الأساليب الخبرية.
- الأساليب الإنشائية الطلبية.
- النداء.
- الاستفهام.
- الأمر والنهي.
- التقديم والتأخير.
- الضمائر.
- التناص.
- الرمز

## المبحث الثاني

## (الأساليب)

إن تعيين الانحرافات أو مراقبتها تصبح من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية: "وإن التأكيدات المختلفة في علم الأسلوب على أهمية مراقبة الانحرافات تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية، عن طريقها يمكن استخدام الظواهر الفنية للأداء التركيبي، والوصول إلى نتائج محددة، وذلك برصد كيفية الأداء، ونظام التركيب اللغوي للجُمل"(١).

واللغة تلجأ للتعبير عن المعنى إلى وسائل متعددة أشهرها ثلاثة: الأداة، الكلمة، الجملة، ثم يأتي بعد ذلك تآلف الجمل الذي ينشأ عنه الأسلوب، وكل وسيلة من هذه الوسائل تجد أمامها في سعة اللغة ما ينبغي معه -على مستوى نُظم الأسلوب الدقيق- أن يكون بناؤها موافقًا للجانب الدقيق من المعنى المراد تأديته، وهذه الوسائل الثلاث يتحقق فيها معنى النظم بالطريقتين اللتين سبقت الإشارة إليهما، وهما: الاختيار والتأليف. غير أن الاختيار يظهر تحققه في العنصرين الأولين؛ وهما: الأداة، والكلمة، ويتضح التأليف، ويظهر على مستوى الجملة(٢).

بعد الاستقراء الكامل لشعر الحرب عند الأمراء الأربعة؛ نستطيع أن نستخلص الخصائص الأسلوبية من شعرهم، تلك التي تميز كلَّ شاعرٍ عن غيره من الشعراء، وكذلك ما انحرف فيه الأمراء عن تلك الخصائص الأسلوبية، ونتعرف على طريقة تركيبهم للجمل، من خلال المحاور التالية:

١- بناؤهم الجملة بنوعيها: خبرية، وإنشائية.
٢- أبرز الملامح الأسلوبية التركيبية وتنوعها من (نهي، وأمر، واستفهام، ونداء).
٣- أهم التراكيب اللغوية البارزة في شعرهم، والمنزاحة عن التراكيب المعروفة المألوفة للنحو، كالتقديم، والتأخير، والضمائر.

(١) الانحراف مصطلحًا نقديًا، موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج١٠، ع٤، تشرين أول، ١٩٩٥م، ص١٤٥.

(٢) يُنظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، ١٩٩٨م، ص١٢٧.

٤- رصد الظواهر الأسلوبية المؤثرة في تشكيل شعر الحرب عند الأمراء، ومساهمة التناص والرمز في تحقيق ذلك، وانعكاسهما على لغتهم الشعرية.

لا شك عند التأمل في طبيعة الدلالة، ومعادن الكلام، والتراكيب اللغوية، أن ثمة فَرقًا بارزًا يمتاز به الكلام، ويجعله ينقسم إلى قسمين؛ هما: الخبر، والإنشاء، وهذا يستوعب كل ما يجري به اللسان من ضروب القول؛ شعرًا وأدبًا، وغيرهما، وتحليل ما قاله البلاغيون في طبيعة كل قسم، وما يتميز به عن الآخر يحتاج في استخلاصه إلى دقة ووعي. وخلاصة ذلك أن الجملة الخبرية يكون القصد منها إفادة أن محتواها قد يحمل الصدق أو الكذب، النفي أو الإثبات. أما الجملة الإنشائية فهي الجملة التي تتضمن كلامًا لا يحتمل الصدق أو الكذب(١).

وتواجَد النوعان في شعر الحرب عند الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين، وفي مبدأ الاختيار والانزياح، اللذين يستخدمها الأمراء في مدونتهم النصية، مساحةٌ شاسعة يعمل فيها الدارس الأسلوبي بشكل مكثف، ويستخلص السرَّ في ذلك الاختيار والانزياح، ووظيفته في النص الأدبي.

**الجمل الخبرية:**

الأسلوب الخبري هو ما يحتمل الصدق والكذب، والغرض منه إفادة المخاطب حُكمًا تتضمنه الجملة، ولا يعلمه، أو إثبات حُكم يعرفه(٢). وقد ينزاح الخبر عن هذين الغرضين الأساسيين إلى أغراض تُفهم من السياق النصي، وقد هيمن الأسلوب الخبري في شعر الأمراء، ويعود ذلك لأهميته في وظيفة الإخبار، والوصف، والتوكيد، والسرد، والحجاج، وهذا ما يحتاجه النص الحربي بالتأكيد.

ومن الظواهر التي تخص تركيب الجملة(٣) (الجملة الخبرية بنوعيها)؛ الاسمية والفعلية، وهذا ما سأدرسه في مدار هذا المطلب الأسلوبي.

---

(١) دلالات التراكيب دراسة بلاغية، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٨م، ص١٩٠.

(٢) يُنظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص٤٠.

(٣) الجملة هي "الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع". ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٦م، ص٣١.

**الجملة الاسمية:**

الجملة الاسمية هي "التي صدرها اسم، كزيد قائم، وهيهات العقيق، وقائم الزيدان"(١)، وتتكون الجملة الاسمية من ركنين؛ هما: المبتدأ، والخبر. ونجد الجمل الاسمية قد طغت على الجمل الفعلية في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء، وتتميز هذه الجمل بـ"الدوام والثبوت"(٢)، وغالبًا تتضمن صفات الأمير الفارس، أو الممدوح البطل، كقول **حيص بيص**(٣): **[الطويل]**

**أنا الفارسُ المَنْعوتُ في الفضل كلهِ أطاردُ في كَبَّاتِهِ وأغامِرُ**

يحمل هذا البيت نفحات فخر الأمير بنفسه، ولأجل ذلك كانت الصدارة في سياقه التركيبي للجملة الاسمية (أنا الفارسُ)، فالمبتدأ الضمير المنفصل (أنا)، وخبره (الفارس)، فاتصف البيت بثبوت فروسية الأمير دون النظر إلى التجديد، كما اتصفت بالتقريرية المباشرة؛ إذ منحت الجملة الاسمية النصَّ قولًا جامعًا لمعنًى ثابت، وفيها يُسخر الشاعر الكلمات بكل طاقتها البلاغية لأداء ذلك المعنى المحدد، وخدمته، وهدف الشاعر منها هو المعنى(٤).

**ويقول أسامة بن منقذ(٥): [السريع]**

**أنتَ الّذي ما جُرتَ يومًا ولا جَرى على سيفِكَ ظُلمًا دَمُ**

يُبنى السياق التركيبي في هذا البيت على الجملة الاسمية، المتمثلة في المبتدأ (أنت)، وخبرها الجملة الفعلية (ما جُرت)؛ للدلالة على ثبوت حكم العدل للممدوح، وينفي عنه الظلم، وسفك الدماء بغير حق.

**ويقول ابن المقرب العيوني(٦): [الطويل]**

**فَتَى الحرْبِ يَوْمَ البِيضُ في الْهَام ويَوْمَ الْعَوَالِي في الصُّدُورِ تُقَامُ**

---

(١) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق: مازن المبارك وحمد علي حمدالله، راجعه: سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٦٤م، ص٤٢٠.

(٢) النحو العربي، مهدي المخزومي، ص٤٢.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٢٣.

(٤) ينظر: شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، ص١٠٨.

(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٣.

(٦) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٧٦.

يلاحظ ابتدأ البيت بالجملة الاسمية، وحُذف المبتدأ، وتقديرُه الضمير الغائب المنفصل (هو)، وتظهر دلالة الحذف وقيمته البلاغية من خلال قول عبدالقاهر الجرجاني: "هو بابٌ دقيقٌ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصحَ من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطِق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبن"(١)، وقد حذفه للعلم بالممدوح لدى المتلقي بشكل لا يقبل الشك والظن، فله مكانة عظيمة معروفة، وقد سبق الحديث عنه، فعمد إلى الحذف؛ صيانةً لأسلوبه، وحتى لا يثقل النص بما لا ينبغي، وفيها حثّ لفكر المتلقي، وشدُّ انتباهه على مدار النص بكامله، بالإضافة إلى ذلك، ساعد في إثراء الدلالة خبر المبتدأ في صدارة البيت (فتى الحرب)، وحتمًا الممدوح معروف بهذه الصفة المؤكدة من خلال تقريرية الجملة الاسمية، وثبوتها.

واختلف أبو الربيع سليمان الموحد عن بقية الأمراء؛ إذ طغت الجمل الفعلية على الجمل الاسمية في مدونته النصية الخاصة في شعر الحرب، **ومن أمثلة الجمل الاسمية عنده قوله**(٢):

**[الكامل]**

**مَلِكٌ عَلَيهِ مِنَ التَّوَاضُعِ هَيبة خَضَعَت لَهَا هَامُ الملوكِ تَذَللا**

يبدأ الأمير بيته بالجملة الاسمية المتمثلة في المبتدأ (مِلك)، وتُعدّ البؤرةَ ومفتاحَ البيت، التي تلتف حولها بقية الجمل، وقد أثبت الأمير لهذا الملك صفة التواضع، والتي جعلت حوله هالة من الهيبة يخضع له الملوك، والجملة الاسمية زادت من مستوى التقريرية المباشرة، وتأكيد الصفة، وتثبتها.

**الجملة الفعلية:**

الجملة الفعلية هي "التي صدرها فعل، كقام زيد، وضُرب اللص، وكان زيد قائمًا، وظننته قائمًا، ويقوم زياد، وقُم"(٣). وتتميز لأن "الدلالة على التجدد إنما تُستمد من الأفعال وحدها"(٤).

(١) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص١١٢.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٨.
(٣) مغني اللبيب، ابن هشام، ص٤٢٠.
(٤) في النحو العربي، مهدي المخزومي، ص٤١.

**يقول أبو الفوارس حيص بيص[١]: [الطويل]**

**وسُـــدَّ الفَضـــا عن ناظرٍ مُتأمِّلٍ فلســـت ترى إلَّا سِـــنانًا ومِخْذَما[٢]**
**وأقبلـتِ المُعْطُ العواســـلُ تعتفي ظُبى الهنـدوانيَّاتِ بالقـاعِ مطْعمـا[٣]**
**رأيـتَ أمير المؤمنين لـدى الوغى أعَزَّ مَقـامًـا من سِـــواهُ وأَكْرَمـا**
**يُجِـلُّ قنـاهُ أن يُنـاوشَ حـائـدًا فما تَطْعنُ الأرْماحُ إلَّا المُصـــمِّما[٤]**
**وتكره وِرْدًا لم يشـــبـه دمُ الطُّلى ســـوابقـهُ حتى تُجِـلَّ المُحَرَّمـا[٥]**

يتكـئ الأمـير –في نصـه السـابق– علـى الجمـل الفعليـة، وتظهـر دلالتهـا العظيمـة في حركيـة الأفعـال، وقـوة تصـويرها للحـدث، وأرض المعركـة، ولا سـيما عنـد مجيئهـا في صـدر الأبيـات، مثـل (سُـد، أقبلـت، ورأيـت، ويُجِـل، وتكـره). وعليـه، يكثـر هـذه النـوع مـن الجمـل في وصـف المعـارك، والحـديث عـن الحـروب، فـالأمير يصـف شـدة المعركـة مـن خـلال تصـوير الأفعـال، ودورهـا في حركيـة الـنص، فالسـماء حافلـةٌ بعجـاج الحـرب؛ وذلـك بفعـل صلصـلة الرمـاح، وقعقعـة السـيوف، وشـدة القتـال، وسـرعة حركـة الفرسـان، وسـقوط القتلـى علـى الأرض؛ ممـا دفـع الـذئاب لسـرعة الجـري مـن أجـل الظفـر بهـذه الفـرائس. ويؤكـد الأمـير أنـه شـاهد عيـان علـى شـجاعة الممـدوح وقوتـه في أرض الـوغى، فـلا نظـير لـه، بقولـه: (رأيـت أمـير المـؤمنين). وعلـى الـرغم مـن ذلـك، فـرمْحُ الأمـير تكـره قتـالَ مَـن مـال وحـاد عنهـا، وتسـعى إلى محاربـة صـاحب العزيمـة مـن أراد القتـال، وتكـره خيولـه شـرب المـاء الصـافي؛ بـل تسـتعذب شـرب المـاء الممـزوج بـدم أعنـاق الأعـداء. ومـن جماليـات الـنص الانـزياح الظـاهر في تجسـيد الرمـاح والخيـول، وإكسـابهما صـورًا حسـية من ملامح الإنسان وأفعاله.

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٨.
(٢) الفضاء: ما اتسع من الأرض، والجو. السنان: الرمح. المخذم: السيف.
(٣) المعط: الذئاب، والعواسل من الذئاب: التي تهتز رؤوسها لشدة اندفاعها في الجري. تعتفي: تطلب حاجتها. الظبي، جمع الظبة: حد السيف. الهندوانيات: السيوف المطبوعة من حديد الهن
(٤) يجلّ: يكرم. قناهُ: رماحه. يناوش: يتناول. الحائد: من حاد عن الشيء: مال عنه، وجانبه. المصمّم: ذو العزيمة المؤكدة.
(٥) الطُّلى: الأعناق. السوابق: الخيل. تحلّ المحرّم: يريد تشرب الماء الممزوج بالدم.

**يقول ابن المقرب العيوني[1]: [الطويل]**

**تَفِرُّ كُمَاةُ الحَرْبِ مِنْهُ كَأَنَّهَا وَإِيّاهُ بَازِي مَرْقَبٍ وَحَمَامُ[2]**

إن حركة الممدوح، وشدة قتاله، وفرار الأعداء الشجعان منه؛ حرّك مشاعر ووجدان الأمير لممدوحه، فبدأ البيت بجملة فعلية مكونة من فعل وفاعل ومفعول به (تفر كماة الحرب منه)، فشبهه بالبازي الذي يترقّب صيده من الأعداء الذين وصفهم بالحمام. ويلاحظ أن البداية كانت بالفعل؛ لأنه مدار الحديث، ومناط الاهتمام، فبانتفاضة الأعداء كان هذا الفعل (تفرّ) باعث الحركة في البيت، والمهيمن فيه، وعلى أساسه ساق التشبيه.

**ويقول أسامة بن منقذ[3]: [الخفيف]**

**وحميتَ البلادَ بالسَّيفِ، فاستصـ ـعبَ منها سهلٌ، وعزَّ ذليلُ**
**وقسمتَ الفَرنج بالغزوِ شطريـ ـن: فهذَا عانٍ، وهذَا قتيلُ[4]**

ساعد التوازي في البيتين السابقين على وضوح المعنى، كما زاد الشحن الموسيقي فيه، إلى جانب تأثير الجملتين الفعليتين في صدر البيتين (حميت البلاد، وقسمت الفرنج)، للدلالة على تجديد الممدوح في محاربته للإفرنج، وحماية البلاد من شرّهم المستطير. فهذا البناء التركيبي المعتمد على التوازي، وحسن التقسيم، ودلالة الجملة الفعلية؛ عمَّق الإحساسَ بالمعنى، ومنح النصَّ دلالاتٍ مكثفة تشد سمع المتلقي، وانتباهه.

**كما قال أبو الربيع الموحد[5]: [الطويل]**

**وَيَخْدِمه بِيضُ الصَّوَارِمِ والقَنَا وَيُنْزِلَهَا مِنْ أَمْرِهِ مَنْزل العَبْدِ**

تمكّن الأمير هنا من جعل الجملة الفعلية (يخدمه بيض الصوارم) مؤازرةً لدلالة البيت بأكمله، فهذه السيوف والرماح تحت أمر الممدوح، وتخدمه متى شاء، وهي بمنزلة العبد عنده

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٧٧.
(٢) البازي: الصقر. والمرقب: المكان العالي الذي يشرف منه على صيده.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤١.
(٤) العاني: الأسير.
(٥) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٨.

تحت طَوعه وأمره، وهذا الفعل يتجدد دائمًا، فالسيوف والرماح تحصُد القتلى في كل حرب يخوضها الممدوحُ.

والأسلوب الخبري ليس وحده في البنية التركيبية للجملة الشعرية، الذي يصبّ في مجرى الدلالة، وإغناء المعنى، وتكثيفه؛ بل يتضافر معه الأسلوب الإنشائي، إذ سأقف عليه، وأبين أبرز استخداماته اللغوية.

**الجمل الإنشائية الطلبية:**

الأساليب هي الأنماط التركيبية التي يستخدمها الأديب، ويصبّ فيها أفكارَه، ويصنع لنفسه منهجًا في استخدام هذه الأساليب المتنوعة في العربية بين استفهام ونهي، وأمر ونداء، وتدل هذه الأساليب في مجملها على السمات الأسلوبية لدى هذا الشاعر أو ذاك(١).

وتكمن أهمية الأسلوب الإنشائي في انعكاس التفاعل مع الآخر، ويعطي للشعر حيوية وجذبًا للمتلقي بواسطة أدواته التي يستخدمها، كالنداء والاستفهام، والأمر والنهي.

**النداء:**

صوت يتآزر في الأسلوب البلاغي؛ ليقدم وظيفةً ما، وهو عند الإنسان ليس أداة اتصال فحسب، وإنما أداة تعبير عن المشاعر(٢)، ورفع الصوت، ومدّه بأدوات معينة؛ لتوجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريد المتكلم(٣).

والنداء له دلالات انزياحية في شعر الحرب عند الأمراء، تكمن من وراء استخدامها حالات نفسية تظهر مشاعر الأمير حين استخدَمَها؛ إذ خرج النداء عن معناه الأصلي من نداء القريب أو البعيد إلى معانٍ أخرى تُستفاد من سياق الكلام، وقرائن الأحوال، وهذا ما وجدناه في مدوناتهم النصية، نختار منها بعض الأمثلة.

(١) ينظر: النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجًا)، عطية سليمان أحمد، ص١٦٨.

(٢) ينظر: البُنى الفنية، فارس الحمداني، ص٨٣.

(٣) ينظر: التراكيب اللغوية في اللغة العربية، شوقي عبود، ص١١٤.

**كقول ابن المقرب العيوني(١): [البسيط]**

**يا ضَـــيْعَـة الْعُمْرِ في قوْمٍ تخـالُهُمُ ناسًـــا ولا غَيرَ أَثْوابٍ عَلَى صُـــوَرِ**

استخدم الشاعر النداء بـــ (يا) في البيت السابق، فهو "صوت يخرج من أقصى الحلق، ثم يلتصق بالقعر العميق لتجويف الفم؛ مما يجعله بعيدًا في المنطلق، وأكثر التصاقًا بالنفس الداخلية لتردده في الصـــدر"(٢)، فقوله: (يا ضـــيعة العمر) انحرفت عن معناها الأصـــلي لنداء البعيد إلى دلالة التحسّـــر والتوجع، فالأمير يصـــرخ ويتحســـر على ضـــياع عمره بوجوده بين قوم ظلموه، وجردوه من حقوقه، وسلبوا أمواله، فنلاحظ أن النداء يوقِظ النفسَ، ويظهر تباريح الأسى والألم، فوراء تلك النداءات تكمن الحسرات.

**ويقول عن قومه –أيضًا–(٣): [الطويل]**

**فَقُبْحًـا لَكُمْ مَـاذَا تَعُـدُّونَ في غَـدٍ إذَا افْتَخَرَ الأَقْوَامُ يَا أَخْلَفَ النَّسْـلِ**

نلاحـظ في شـعره تكـرار أداة النـداء (يا) في أبيـات كثـيرة، وقـد جـاء النـداء هنـا في قولـه: (يَا أَخْلَـفَ النَّسْـلِ)، للانـزياح لمعـنى التحقـير، فـالأمير يُخاطـب قومـه عنـدما فرّطـوا في دولـتهم لأهـل البادية، ولم يقـاتلوهم للـدفاع عـن وطـنهم، فـانبرى ابـن المقـرب يـدعوهم للقتـال في شـعره، ويحـثهم عليـه؛ لاسـتعادة سـيادتهم وعظمـتهم بـين النـاس، ولا حـل إلا الحرب؛ لتخليد مفاخرهم ومآثرهم.

**وأسلوب النداء عند حيص بيص غالبًا يأتي في مطلع القصائد عبر الأداة (يا)؛ للدلالة على تعظيم الممدوح، كقوله(٤): [الكامل]**

**يا فـارسَ الهـوْلـيْنِ عَـمَّ رَداهمـا تحـت القَتـام وتحـت ظِـلِّ العِثْيرِ(٥)**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٤٢.

(٢) البُنى الفنية، فارس الحمداني، ص٨٤.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٢٠.

(٤) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١١٨.

(٥) يريد بالهولين: هول المحل، وهول الحرب. القتام: الغبار الأسود. العثير: العجاج.

**وقوله[١]: [السريع]**

**يا هـازمَ الـقـومِ بآرائِـهِ وكـافي المُلْـكِ خِطـارَ الكِفـاحْ**

**وقوله[٢]: [البسيط]**

**يا فـارس الخيـل تَردى في أعِنَّتِهـا والشَّـاهـدان بهـا حربٌ وميـدانُ**

فـانزاح النـداء في: (يا فـارس الهولين، ويا هـازم القوم، ويا فـارس الخيـل) إلى دلالـة المـدح والتعظيم. ومطلع الأمير وتصـدره النداء يتوافق مع ما أراده في الغرض من إنشـاء القصـيدة، وقد أدى النداء في بدايتها إلى لفت الانتباه للممدوح المخاطب، والمتلقي السامع.

**ويقول أسامة بن منقذ[٣]: [البسيط]**

**يأيـهـا المـلـكُ المـوفي بِـذِمَّـتِـه ومن تَجلَّى عن الدُّنيا به السَّـدَفُ[٤]**
**إليـكَ يا عـادلًا في حكمِـه، وعلى أمواله من قضـايَا جُوده الجَنَفُ[٥]**

ونجد أسـلوب النداء عند أسـامة بن منقذ قد جاء حاملًا قيمة وظيفية في تعظيم الممدوح وتبجيله، وقد اسـتعمل أداة النداء (أيها) لنداء القريب في قوله: (يأيها الملك)؛ إشـارةً لقرب الملك من قلبه، وحبه العظيم له، ولصفاته الأخلاقية من وفاء وكرم، وعدل وجُود.

**وقال[٦]: [الخفيف]**

**بـك زادَ الإِسـلامُ يا سـيفَـه المخـذَمَ عزًّا، وذلَّ شِـركٌ وكُفرُ**

وهذا البيت مثل سـابقه يحمل النداء فيه معنًى انزياحيًا في قوله: (يا سـيفه)؛ للدلالة على الاختصـاص، وأن الملك يسـعى دائمًا لنصـرة الدين الإسـلامي، ومحاربة الصـليبيين المعتدين، وطردهم من البلاد الإسلامية، ولأجل ذلك اختار لفظة (سيف الإسلام)؛ كنيةً للممدوح.

---

(١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٤٢.
(٢) المصدر السابق، ص٩٢.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٣٠.
(٤) السَّدَفُ: الظلمة.
(٥) الجَنَف: الجور.
(٦) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٠.

**ويقول أبو الربيع سليمان الموحد[1]: [الكامل]**

**أَخَـلِـيـفَـة الله الـرَّضِـــى وَوَلِـيـه مَـا ضَـــاع عِنْـدك للثُّغُور رَجَـاء**
**أَنـتَ الـذِي ذُخْر الإلـهِ لِوَقْتـهِ فِي الفَتْحِ مَـا وَعَـدت بـهِ الخُلَفَـاء**

تبدو القيمة التركيبية في هذا التشـكيل الندائي لقوله: (أخليفة)؛ للدلالة على قرب الخليفة من الأمير في اسـتخدامه أداة النداء (الهمزة)، وأن المنادَى رفيع القدر، عظيم الشـأن، فجاء الانزياح في النداء عن مقصـده الأسـاسـي؛ للتعظيم، ومباركة ما يفعله الخليفة من حفظ للثغور، وجهاد في سبيل الله.

**كما يوضح أبو الربيع غرضه الرئيس في النداء؛ إذ يقول[2]: [الكامل]**

**يَعْقوب يا شَـــرَف الخِلَافـة لَمْ أُرِد إلا الـتَّـيَـمُّـنَ والـتَّـبَرُّك باسْمِـكـا**

ويظهر الانزياح عن القاعدة الأصـــلية في بيته من خلال نداء الخليفة باسمه (يعقوب)، ثم بأداة النداء (يا)، ويلقبه بشـرف الخلافة، وكل هذا جاء إشـارةً لما عبر عنه في شـطره الثاني، من التبجيل والتعظيم للممدوح.

وفي ضَوء ما تقدم، نرى أن جملة النداء الشعرية تحت مظلة البنية التركيبية قد اتخذت معاني انزياحية عن مقصـدها الأصـلي، فليس المراد منها إصـغاء المنادى، وتلبية ما يطلبه، وقد كان ابن المقرب صـــاحب الســـبق في هذا[3]؛ إذ تنوعت أغراضُـــه من النداء بين التعظيم، والتحقير، والإغراء، والاسـتغاثة، والتحسّـر، والتعجب، والندبة، والاختصـاص، والتنبيه، ثم جاء من بعده حيص بيص[4]، وتنوعت أدوات النداء عند أســـامة بن منقذ[5]، إلا أن الأمير أبا الربيع بن سليمان الموحد انحصرت عنده الأمثلة في الشاهدين المذكورين أعلاه.

---

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص٢٩.

(٣) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢، ٤٣، ٧٥، ٨٢، ٩٠، ٩٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٣، ١٢٩، ١٣٧، ١٤٣، ١٥٠، ١٦٤، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٠، ١٧٤، ١٧٨، ٢٤٠، ٢٥١، ٣١٨، ٣٢٠، وما إلى ذلك.

(٤) ينظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص٨٨، ٩٨، ١٤٨، ١٥٦، ١٦٠، ١٨٤، ١٨٧، ٢١١، ٢٤٢، ٢٦٤، ج٢: ص٨٧، ٩٢، ١١٨، ١٤٢، ٣٠١، ٣١٠، ج: ٢٤، ٨٣، ١١٧، ١٥٨، ١٨١، ٢٩٦، ٢٩٧، ٣٣٣، وغيرها.

(٥) ينظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص١٧٩، ١٩٦، ١٩٩، ٢١٣، ٢١٧، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٣٠، ٢٣٤، ٢٤٠، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٦٠، ٢٦٥، ٢٧٦، ٣٧٣، ٣٧٤... إلخ.

**الاستفهام:**

الاستفهام في اللغة مصدر "اسْتَفْهَمَ"، و"استفهمه": سأله أن يُفهمه. ويقال: استفهم من فلان عن الأمر: طلب منه أن يكشف عنه(١).

وعند استقراء المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء، يلاحظ انزياح الاستفهام عن غرضه الأساسي (طلب الفَهْم) إلى أغراض أخرى تُستفاد من سياق الحديث، وقرائن الكلام، جاءت كالتالي:

**يقول ابن المقرب العيوني(٢): [الطويل]**

**وَلا خَيرَ عِندي في حَياةٍ كَأَنَّها حَياةُ دَعاميصِ الفَراشَةِ في الضَّحلِ(٣)**
**وَذي إِربَةٍ أَهدى لِيَ اللَّومَ ناصِحًا وَذُو اللُّبِّ أَحيانًا يُريعُ إِلى العَذلِ(٤)**
**يَقُولُ بِتَأنيبٍ أَأُنسيتَ ما جَرى عَلَيكَ مِنَ الأَغلالِ والسِجنِ**

ينزاح موضع الاستفهام (أَأُنسيتَ)، عن سياق الإخبار الطلبي، من حيث انتظار المتكلم اللائم لابن المقرب الإجابة عن سؤاله إلى صيغة أخرى مؤطّرة بالتقرير، والعتاب، والتأنيب الموجّه للمخاطب ابن المقرب، وانبثق هذا الاستفهام لتذكير ابن المقرب بحياته السابقة عندما كان مكبلًا في السجن، ويلومه ألا يُكرّر أخطاءه، ويعارض بني عمومته حكام الدولة؛ حتى لا يُزج به في السجن مرة أخرى، ويُكبل بالقيود. وقوله: (بتأنيب) المسبوق لأداة الاستفهام (الهمزة)، يوضح الغرض من هذا الاستفهام فعليًّا، المنحرف عن الغرض الطلبي.

**كما قال مستفهمًا في مطلع قصيدته بأداة الاستفهام (الهمزة)(٥): [الطويل]**

**أَفِي كُلِّ دَارٍ لي عَدُوٌّ أُصَاوِلُهْ وخَصْمٌ عَلَى طُولِ اللَّيالِي أُزَاوِلُهْ؟(٦)**

(١) ينظر: المعجم الوسيط، مادة (فهم).
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٢٠.
(٣) الدعموص: دُويبة أو دودة سوداء تكون في الغدران إذا نشت، والضحل: الماء القليل.
(٤) الإربة: العقل. أراع إلى الشيء: رجع إليه. العذل: اللوم.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٣٤.
(٦) المزاولة: المعالجة.

خرجت الصيغة الاستفهامية في البيت عن السياق الإخباري الطلبي على الرغم من مجيء أداة الاستفهام (الهمزة) في لفظة (أَفِي)؛ إذ لم يرد لطلب الإجابة، وإنما جاء منزاحًا على محك الإنكار والرفض، فقد انطلقت الشعرية من الجملة الاستفهامية بتمثيلها قمة هرم الدلالة في القصيدة منذ بدايتها، المعبرة عن إنكاره، ورفضه لما يحصل له من استبعاد، وحرمان، وعداوة، وسلب لأمواله وحقوقه.

**ويقول أسامة بن منقذ(١): [الطويل]**

**وهل يُنكرُ الأعداءُ فضلِي، وإنَّه لأَسْيَرُ ذِكرًا أن يواريه الكَفْرُ(٢)**
**ألستُ الذي ما زال كهلًا ويافعًا له المكرماتُ الغُرُّ، والنَّائل الغَمْرُ؟**

وردت هذه الأبيات في قصيدة فخرية، نظمها الأمير بالفخر بنفسه وشجاعته، وشدة بأسه في الحروب. وجاء الاستفهام في جملتي: (وهل يُنكر)، و(ألستُ الذي)؛ لغرض التعظيم، وهذا الأسلوب يدفع المتلقي إلى التأثير والإقناع بقوة الأمير في شبابه وكهولته، كما أن سيرته وسُمعته الطيبة شاهدة على ذلك، ويؤكد ذلك الأعداء -أيضًا- وينصفونه.

**كما جاء في قوله(٣): [البسيط]**

**كم غُمَّةٍ كشفتْ عنكم صوارمُه؟ ولم يزل كاشفَ اللأْواءِ والغُمَم(٤)**

يتساءل أسامة في صدر البيت بأداة الاستفهام (كم)(٥)، إلا أن هذا الاستفهام ليس حقيقة، وإنما أراد الأمير من خلاله أداء معنًى بلاغي يُفيد التكثير، وجاء الانزياح للدلالة على

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٠.
(٢) الكَفْر: الستر والتغطية.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٥.
(٤) اللأْواء: الشدة.
(٥) هناك خلاف بين كم الخبرية والاستفهامية بين العلماء، فقد تحدث عنها الفراء، والزجاج، وابن السراج، وابن هشام، والتنوخي، والسيوطي، والسكاكي، وابن فارس، إلا أن أغلبهم جعل من كم الخبرية من باب الاستخبار، فهي حقيقة استفهام مجازي، وأن الدلالة الخبرية كدلالة أي أداة استفهام في الاستفهام المجازي، حيث تفيد معنًى مع الاستفهام؛ ولهذا أطلق عليها خبرية، وليس معنى ذلك أن الاستفهام قد فقد فعاليته، أو أن احتمال الإجابة قد انتهى. للاستزادة، يُنظر: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، حسني عبدالجليل يوسف، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص٢٠٨.

المدح، فقد عبرت (كم) عن كثرة المرات التي كشـــف بها الممدوح غُمة بلاده من قتال الأعداء الصـليبيين، ومحاربتهم، وطردهم من بلاد المسـلمين، كما أنه ما زال صـامدًا يرفع عنهم الشـدة والمحن.

**ومثله ما جاء في شعر الحيص بيص[1]: [الطويل]**

**فكم مـات في كفيـك قرنٌ مُنـازلٌ وكم عـاش منهـا بالعطـاء فقيرُ[2]**

تكرر الاستفهام في البيت السابق في بداية صدر البيت، وعجزه، بقوله: (فكم مات، وكم عاش)؛ للدلالة الانزياحية من طلب الإخبار إلى الإيحاء بالكثرة؛ من أجل تعظيم الممدوح، كما تضافر التضاد في لفظتي (مات، وعاش)؛ لغرض التعبير عن فضل كف الممدوح؛ إذ إنها كانت سببًا في موت الأعداء، وعلى النقيض كانت داعية لعيش الناس برغد ورفاهية بعد عطائه الوفير، فتكمن شـــعرية المدح في اســـتثمار جميع الأغراض البلاغية؛ لتأكيد عظمة الممدوح في ذهن المتلقي.

ويقول -أيضًا-[3]: [الطويل]

**فيـا ليـتَ شـــعري والأمـاني ضِـــلَّةٌ من النفس والأيامُ مُعْطٍ وباخـلُ**
**هـل الـدار تـدنو بالأحبَّـةِ بعـدمـا تـفـرَّق مجـمـوعٌ وأقـفـر آهِـلُ؟**
**عـدمتُ اصـــطباري والنوى مطمئنةٌ فكيف أُطيق الصـبر والحيُّ راحلُ[4]**
**فإن كنت مضـعوف البسـالة في الهوى فإني إذا ما صـــرَّح الروْعُ باســـلُ**

فالاستفهام خرج هنا إلى معنًى مجازي[5]، وهو التمني في قوله: (هل الدار تدنو بالأحبة؟)؛ إذ يتمنى الأمير قرب حبيبته بعد رحيلها، ثم يعمق هذا التمني باســـتفهام آخر، وهو بقوله:

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٣٦.
(٢) القرن (بالكسر): كفؤك ونضيرك.
(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٦٨.
(٤) النّوى: الدار. مطمئنة: مستقرة.
(٥) قد لا يبحث الاستفهام عن إجابة محددة، وإنما يبحث عن تصور ما للمتكلم دون أن يستفسر، ويطلب الإخبار عن شيء، وبهذا يكون مجازيًا، ولا يطابق في دلالته المجازية الدلالة الحقيقية. ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، ص١٤١.

(فكيف أُطيق الصبر)، أراد به استبعاد الصبر، واستحالته، فتنبثق جمالية هذا الأسلوب الاستفهامي من صورته النفسية المحفزة لنتيجة بيته الأخير؛ إذ يقرر أنه ضعيف في الهوى والحب، إلا أنه باسل شجاعٌ في الحرب، فيلفت انتباه المتلقي لقوته، فأسلوب الاستفهام يُنشّط مراحل النص، ويقوي فيه التفاعل السياقي والمعنوي، والسطحي والعميق، والباث يأوي فيه إلى إسهام المخاطب، الذي يتحول من متقبل مجرد إلى طرف مشارك(١).

**ويقول الأمير سليمان الموحد(٢): [الكامل]**

**إِن ظن أَن فراره مُنجٍ لَهُ فَلجهله قَد ظَنَّ ما لا ينفع**
**أَين المَفر وَلا فِرارَ لِهارِبٍ وَالأَرضُ تَنشر في يَديك وَتجمعُ**

القصيدة مدحية، أرسلها الأمير للخليفة للتهنئة بالفتوحات الإسلامية، وقد ضمنها هذا الاستفهام الانزياحي من خلال أداة الاستفهام: (أين)، في قوله: (أين المفر)؛ للدلالة على التهكم والتحقير بشأن الأعداء الفارّين من المعركة، فلا مجال لهروبهم وفرارهم من الخليفة؛ إذ باتت الأرض تحت حُكمِه وأمره.

ويعد ابن المقرب العيوني أكثر الأمراء في استخدام صيغ الاستفهام الانزياحية(٣)، بالإضافة إلى تنوع أغراضها البلاغية المجازية، كالتعجب، والتقرير، والتحقير، والاستبعاد، والإنكار، والتحضيض، والتكثير، والتوبيخ، والتهكم، يليه حيص بيص(٤)، ثم أسامة بن منقذ(٥)، وأخيرًا أبو الربيع الموحد(٦).

---

(١) ينظر: البُنى الفنية (دراسة في شعر مجد الدين النشابي)، فارس ياسين الحمداني، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٤م، ص٦٥. وينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي، ص٤٣.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢١.

(٣) يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٤٦، ٤٩، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٦٤، ٦٨، ٦٩، ٧٧، ٧٩، ٨٢، ٩٣، ٩٤، ٩٨، ١٠٥، ١٠٦، ١١٠، ١١٢، ١١٩، ١٢٣، ١٢٧، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٩، ٢٢٠، ٢٥٤، ٣١٩، وغيرها.

(٤) ينظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٨، ١١٧، ١٢٧، ١٤٧، ١٥٩، ١٧٩، ١٨٢، ٢٢٠، ٢٢٧، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٤٠، ٢٥٤، ج٢، ص١٢، ٦٤، ١٤٨، ٢٠٦، ٢٤٣، ٢٧٩، ج٣، ص٣٨، ٥٩، ١٠١ وغيرها.

(٥) ينظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص١٣٢، ١٣٣، ١٨٠، ١٩٦، ١٩٧، ٢١٢، ٢١٨، ٢٢٩، ٢٣٥، ٢٥٠، ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٨، ٢٧٤، ٢٩١، ٣٤٧، ٣٥٦، ٣٥٩، ٣٧٤، وغيرها.

(٦) ينظر: ديوان الأمير أبي الربيع الموحد، ص٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٩، ٣١، فقط.

**الأمر والنهي:**

سخّر الأمراء أسلوب الأمر والنهي؛ لخدمة أغراضهم الشعرية، وتحقيق الشعرية والدلالات المرادة من النص. والأمر في اللغة: مصدر الفعل (أَمَرَ)، وأَمَرَ فلانًا: طَلَب منه القيامَ بأمر، أو فعل(١). والنهي خلاف الأمر، وهو في اللغة مصدر (نهى) نَهاهُ نَهيًا، فانتهى وتناهى. ونهى عن الشيء: منعه(٢). وهو في علم البيان والنحو، طلب الكفّ عن الفعل، أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام(٣). وله صيغة واحدة؛ وهي صيغة الفعل المضارع المقرون بـ (لا) الناهية الجازمة(٤). وقد ينحرف الأمر والنهي عن معناهما الحقيقي، فيدلان على معانٍ نستقيها من سياق النص.

وبالنظر إلى المدونة النصية عند الأمراء في شعر الحرب؛ نلاحظ أن أسلوب النهي أقل حضورًا من بقية الأساليب، إلا أنه أكثر بروزًا عند ابن المقرب العيوني كبقية الأساليب الإنشائية، **وقد يستخدم أكثر من أسلوب في قصيدة واحدة، كقوله(٥): [البسيط]**

**وَيا مَضيمًا أَمضَّ الضَّيمُ مُهجَتَهُ ... انزِل بِساحَتِهِ تَنزِل عَلى الظَّفَرِ(٦)**
**وَاصفَعْ بِنَعلِكَ رَأسَ الدَهرِ وَاسْطُ ... أَحداثِهِ سَطوَ ضِرغامٍ عَلى حُمُرِ**
**وَلا تَخَف عِندَها مِن بَأسِ صَولَتِهِ ... فَلَيسَ يَملِكُ مِن نَفعٍ وَلا ضَرَرِ**

عند التمعّن في قراءة الأبيات نجد أنه استخدم في البيت الأول أسلوب النداء قبل الأمر والنهي، وهذا مما يَقْوَى به الأسلوبُ، "فالنداء يوقظ النفس، ويلفت الذهن؛ لأنه طلب ودعاء، فإذا ما جاء الأمر صادف نفسًا مهيأة يقظة، فيقع منها موقع الإصابة، حيث تتلقاه بحس واعٍ، وذهن متنبه، وهذا دليل على عناية الآمر بأمره ورغبته في إعداد النفوس لتلقيه"(٧)، وجاء في

(١) ينظر: التراكيب اللغوية في اللغة العربية، شوقي عبود، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٨م، ص٩٨.
(٢) ينظر: معجم لسان العرب، مادة (نهى).
(٣) فإذا كان النهي صادرًا من أدنى إلى أعلى، سُمي "دعاء"، وإن كان من مساوٍ إلى نظيره سُمي "التماسًا". ينظر: التراكيب اللغوية في اللغة العربية، شوقي عبود، ص١٠٤.
(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٣١.
(٦) المضيم: المظلوم الحق. أمضّه الضيم: آلمه، وشقّ عليه.
(٧) دلالات التراكيب، محمد أبي موسى، ص٢٥٦.

البيت الثاني أسلوب الأمر، والبيت الثالث أسلوب النهي، وجميعها تتسم بالانزياح، والخروج عن القاعدة الأصلية إلى دلالة استنهاض الهمة، وفيه شيء من الحكمة والإرشاد.

وقد جاء الأمر مكررًا في قوله: (**أَمضَّ، انزِل، وَاصْفَع**) كظاهرة أسلوبية أدت إلى تعميق الدلالة والكثافة نحو النهوض والتنفيذ والمباشرة إلى الهدف المراد. كما لبى النهي في قوله: (لا تَخَف) حاجة شعورية وجدانية عند ابن المقرب العيوني؛ إذ تشير الأبيات إلى دلالات معنوية يستنهض بها الأمير المظلوم الذي يعاني من الضيم بالصمود، والدفاع عن حقوقه، والجد في طلبها، وألا يقف عاجزًا أمام نوائب الدهر؛ بل يكون شديد البأس، مقدامًا كالأسد عند هجومه على فرائسه، وتظهر في الأبيات نزعة دينية عند ابن المقرب، فلا شيء ينفع ولا يضر إلا بمشيئة الله. **ومثله ما جاء في قوله**(١): **[الطويل]**

**وَمَن يَجعَلِ العَجزَ المَطِيَّةَ لَم يَزَل ... يَمُرُّ عَلَيهِ الدَّهرُ وَالفَقرُ صاحِبُهْ**
**فَقُم وَارِكَبِ الأَهوالَ جِدًّا فَطالَما ... أَفادَ الغِنى بِالمَركَبِ الصَّعبِ راكِبُهْ**
**وَلا تَقعُدَن لِلشامِتينَ فَكُلُّهُم ... يُذَعلِبُ أَو تَأتيكَ جَهرًا نَيادِبُهْ**(٢)

خرج الأمر والنهي عنده هنا بصيغة النصح والإرشاد، ويظهر لنا الانتقاء الأسلوبي التركيبي بالمراوحة بين الأساليب كأسلوب الأمر في قوله: (فقُم واركب) مع أسلوب النهي المؤكد بنون التوكيد؛ إذ تُمثل جميعها الانطلاق الدلالي في نصّه الشعري، الذي تحرك بفعل حركية الأفعال من أمر ومضارع، وهذا التوليف الأسلوبي ينصبّ في إخراج عصارة الحكمة لديه والتجربة الشعورية في الحياة، فلا بد للإنسان أن يبتعد عن العجز والكسل، ويسعى للظفر، وطلب الرزق، وألا يُقصر سمعه على الشامتين، فقد يفعلون ما يفعله في الخفاء.

**ويقول حيص بيص**(٣): **[الطويل]**

**فمشَّوا بأعراف الجيادِ أكُفَّكم ... إلى غارةٍ تشفي نجيَّ البلابلِ**
**ولا توردوها آجنَ القاع إنما ... مواردها ماءُ الطُّلى والأكاحل**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٤.
(٢) المتذعلب: المنطلق في استخفاء.
(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٢٧.

يتراءى لنا في هذين البيتين أن النسيج التركيبي مزَج بين أسلوب الأمر والنهي في قوله: (فمشَّوا، ولا توردوها)؛ لاستنهاض الهمة، والنفاذ إليهم من خلال الصورة الشعرية، فقد وسّع حيص بيص الفضاء التخييلي للصورة، من خلال أمره للخيالة الفرسان بعدم ورود خيلهم وشربها من ماء القيعان؛ بل تشرب من دماء أعناق الأعداء، وأكحالهم(١)؛ كنايةً عن التعطش في القتل، والإسراع إليه. وهذه المؤشرات الأسلوبية من أمر ونهي وشعرية تؤدي إلى تعالق الجمل فيما بينها، فتصبح جملة شعرية واحدة، حاملة لدلالات الأمير، ومقاصده، ومؤثرة، وملفتة للمتلقي.

**ويقول أسامة بن منقذ(٢): [الطويل]**

**تَيقَّظْ، فمن يَشناك يسهرُ لَيلَه وقَد يخدَع اليقظانَ مَن هو رَاقدُ(٣)**

**ولا تحتَقِر كيدَ الضَّعيفِ، فإنَّما تَقدُّ شِفارَ المرهَفاتِ المبارِدُ**

وأسامة بن منقذ كصاحبيه دمج بين الأسلوبين؛ الأمر والنهي، وجاء الانزياح فيهما لغرض النصح والإرشاد؛ إذ ينصح الأمير بالحذر، والاستعداد دائمًا للحرب والقتال، وعدم الاستهانة بأي عدو واحتقاره، فقد يكون فيه هلاكه.

**ويقول أبو الربيع الموحد(٤): [الطويل]**

**فَلَا تَكْتَرِثْ مِمَّا جَرَى فَلَرُبما تَعَرضَ مَكْرُوه بمَا يُحْسِنُ العُقْبَى**

يلاحظ في البيت انزياح أسلوب النهي في قوله: (لا تكترث)، عن معناه الحقيقي، لغرض الالتماس وطلب العفو من الخليفة، فقد كانت هذه الأبيات اعتذارًا منه على تفريطه في حماية بجاية -التي كان واليها- من احتلال ابن غانية لها، ولعله يكون في الأمر خيرة، وحسن عاقبة للبلاد، وزيادة في الفتوحات.

كما جاء الانزياح عنده في أسلوب الأمر المتمثل في قوله(٥): **[البسيط]**

(١) الأكحل: عرق في الذراع.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ٢٨٤.

(٣) يَشناك: يبغضك. ينظر: معجم لسان العرب، مادة (شنا).

(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٤.

(٥) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٢.

**وَجُس بعسْــكَرِكَ المَنْصُــورِ مُحتكِمًا أَرْض العِدى فالذي عَوَّدتَ مَعْلوم**
**صَــمِّمْ لِفَتح يَرى في الدَّهْر نَادِرة فَكَم أَتَاك بِـهِ عَـزْم وَتَصْــمِيم**

هنا اشتمل البيتان على فعلي أمر (وجس بعسكرك، صمم لفتح)، وفائدة هذا الأسلوب الإلهاب والتهييج(١)؛ حتى يزداد الخليفة عزمًا وإصرارًا للتوسعة في الفتوحات، ومحاربة الأعداء، والتصدي لهم.

يتضح مما تقدم أن الأمراء استعملوا أسلوب النهي بمعية الأمر؛ لتحقيق استجابة تامة وكاملة للمتلقي، وللتعبير عن خلاصة تجربتهم، ونقل أفكارهم للسامعين، والتأثير فيهم، وجاء أسلوب الأمر والنهي في أغلبه تحت مظلة الحكمة، والنصح، والإرشاد.

**الخلاصة:**

١- هيمن الأسلوب الخبري في الخطاب الشعري للأمراء، وقد طغت الجمل الاسمية في شعرهم، ما عدا أبا الربيع بن سليمان الموحد، الذي يلاحَظ على شعره الحربي هيمنة الجمل الفعلية.

٢- برزت الجمل الإنشائية الطلبية في شعر الأمراء، التي تعكس تفاعلهم مع الآخر؛ مما منحت النص الحيوية الحركية للمعاني.

٣- أحسن الأمراء في استعمالهم لأسلوب الاستفهام، وتوظيفه توظيفًا متقنًا، نهضت من خلاله معانٍ انزياحية مجازية، ساعدت في إثراء المدونة النصية، وهذا بدوره جعل المتلقي يحقق الانفتاح داخل النص، ويخلق له المتعة الفنية التي تقوم على التلاؤم بين الاستفهام، وبين الدلالة التي يحملها في تنظيم دقيق وتناسق فاعل.

٤- حملت أداة النداء في طياتها معاني ودلالات جديدة منزاحة عن معناها الأصلي عند الأمراء في شعر الحرب، وقد أسهم النداء في تعمق المتلقي في مشاعر الأمير، وإحساسه، وأفكاره.

٥- تبين أن دلالة الأمر والنهي تتعانق وتلتقي في خطاب الأمراء-غالبًا-؛ للتعبير عن الأوامر الإرشادية، والنواهي، التي تعكس تجربتهم، إلى جانب استنهاض الهمم، والحث، والحماسة.

---

(١) وقد تحدث عن هذا الأسلوب الدكتور محمد أبو موسى في كتابه دلالات التراكيب، ص٢٥٤.

**التقديم والتأخير:**

أسلوب قديم سلكه الشعراءُ من وقت مبكرٍ، فهو مظهر تركيبي أسلوبي[١] يتناول مواقع الألفاظ في الجملة العربية، وهذا ما جعل عبدالقاهر الجرجاني يكتب فصلًا خاصًا بالتقديم والتأخير، وأهميته في الإعجاز، وبلاغة القول؛ إذ مهّد له في قوله: "هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزالُ يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفْضي بك إلى لَطيفة؛ ولا تَزال ترى شعرًا يَروقُك مَسْمَعُه، ويَلطُف لديكَ مَوقِعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أَنّ راقَكَ ولطُفَ عندك، أنْ قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[٢]، "ولذا فقد توسّم البلاغيون فيه قيمةً إبداعيةً تحققُ للتركيب النحوي غاياتٍ جماليةً، وهم في هذا عمدوا إلى الرتبة غير المحفوظة، فمنحوها دراسةً أسلوبيةً عامةً تحت عنوان (التقديم والتأخير)"[٣].

كما حاز التقديم والتأخير على عناية النقاد الغربيين كجان كوهين في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، وقد أطلق عليه اسم "القلب"، قائلًا: "لقد اخترنا لهذه الغاية القلب، أو الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب الكلمات"[٤].

فمن خلال "التقديم أو التأخير ينزاح المعبر عن بعض أصول اللغة التقليدية ببعض الفروع التجديدية في التعبير المبتكر"[٥]، فقد مثلت هذه الظاهرة واحدةً من أبرز ظواهر العدول في التركيب اللغوي، وهو يحقق غرضًا نفسيًا ودلاليًّا، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحًا أسلوبيًا خاصًّا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة؛ ليضعها في سياق جديد، وعلاقة متميزة[٦].

---

(١) ويطلق عليه بعض الباحثين في المنهج الأسلوبي (الانزياح التركيبي).

(٢) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبدالقاهر الجرجاني، المكتبة العصرية، تحقيق: ياسين الأيوبي، صيدا- بيروت، ط، ٢٠٠٣م، ص١٤٨.

(٣) الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رؤية لسانية في تحليل الخطاب الشعري)، عامر السعد، ص٦٨.

(٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص١٨٠.

وينظر -أيضًا- ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، محمد سليمان، اليازوري، عمان- الأردن، ط، ٢٠٠٧م، ص٦٦.

(٥) النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجًا)، عطية سليمان أحمد، ص١٦٨.

(٦) يُنظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري، راشد بن حمد الحسيني، ص٢٣٣.

وقد حدد أحمد الشايب في كتابه "الأسلوب" أهم وسيلة لقوة التركيب عند الأديب بتقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة إلى موضعها الطبيعي؛ دلالةً على القصر أو التفخيم، أو حسن الذوق واللياقة، أو الأهمية مطلقًا(١).

ويعد التقديم مظهرًا من مظاهر كثيرة تمثل قدرات إبانة أو طاقات تعبيرية، يديرها المتكلم إدارة حية وواعية، فيسخرها تسخيرًا منضبطًا؛ للإبانة عن معانيه ومقاصده، ومواقع الكلمات في الجملة عظيمة المرونة، كما هي شديدة الحساسية، وأي تغيير فيها يحدث تغييرات جوهرية في تشكيل المعاني، وأحوالها، وصورها، وظلالها(٢).

وسأدرس ظاهرة التقديم والتأخير في شعر الحرب عند الأمراء من خلال ثلاثة محاور رئيسة؛ وهي:

١- تقديم الجار والمجرور.
٢- تقديم الخبر على المبتدأ.
٣- تقديم المفعول به على فاعله.

**١- تقديم الجار والمجرور:**

لجأ الشعراءُ الأمراءُ إلى تقديم الجار والمجرور على عناصرِ الجملةِ الاسمية والفعلية في نصوصِهم الشعرية، خاصة في سياق المدح، ووصف الحرب والأسلحة "فترتيب الكلمات في العبارة يتبع أحوال النفس، وما يُثار فيها، أو ما يمكن أن يثار فيها من معانٍ وصور"(٣)، ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور في شعر الحرب عند **الأمير أبي الربيع سليمان الموحد قوله**(٤): **[الكامل]**

**هبت بِنَصرِكُم الرِياح الأَربع وَجَرَت بِسَعدِكم النُّجوم الطلع**

قدّم الأمير شبه الجملة (بنصركم) و(بسعدكم) على متعلقها الفاعل؛ إذ أصل الجملة (هبت الرياح بنصركم)، و(جرت النجوم بسعدكم)، وعلاوة على أهمية التقديم لتسليط الضوء على

(١) ينظر: الأسلوب، أحمد الشايب، ص١٧٥.
(٢) ينظر: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، محمد أبو موسى، ص١٧٦.
(٣) خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، ص٣١٢.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٠.

تباشير النصر، والتهنئة للأمير بفتح قفصة؛ جاء بشبه الجملة مصحوبًا بضمير الجمع للتخصيص والتفخيم معًا.

**ويقول الأمير أسامة بن منقذ مفتخرًا(١): [البسيط]**

**لخمس عشـــرة نازلت الكماة إلى أن شـبت فيها وخير الخيل ما قرحا**

الأمير أســـامة بن منقذ يفتخر بعمره الذي قضـــاه في الجهاد والحروب، ومنازلة الأبطال وقتالهم منذ صِغر سنه إلى أن شابَ، ولذلك احتل مكانًا مرموقًا بين فرسان الحروب الصليبية، وعليه قدّم الجار والمجرور (لخمس عشـــرة) على الفعل والفاعل (نازلتُ)؛ ليبين خبرته في الحرب والسلاح، وطول باعه بالقتال.

**كما جاء في قول الحيص بيص مادحًا(٢): [الطويل]**

**بيوم وغًى تعمي العجاجةُ شمســـه وتُطلعُ زهر الذابلات الشَّـــواجر(٣)**

قدم الجار والمجرور (بيوم وغى) على الجملة الفعلية (تعمي العجاجة شمسه)، فظاهرة التقديم والتأخير من أهم ملامح الانزياح، حيث وظّفها الأمير في تركيبة بيته الشعري؛ ليبين للمتلقي قوة المعركة في يوم الوغى، حتى إن غبار الحرب غطَّى على الشمس، فالتقديم خدَم المعنى في تكثيف الصورة والمشهد العظيم في ذلك اليوم.

**ويقول ابن المقرب العيوني في مطلع قصيدته المقفاة(٤): [الكامل]**

**بِالسَـــيفِ يُفتَحُ كُـلُّ بابٍ مُقفَـلٍ وَتُحَلُّ عُقدَةُ كُلِّ خَطبٍ مُشـــكِلِ**

إذ قدم الجار والمجرور (بالســـيف) على الفعل والفاعل، والأصـــل (يفتح كل باب مغلق بالســـيف)، والتقديم دليل على "أن المقدم هو الغرض المعتمد بالذكر، وأن الكلام إنما ســـيق

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٩.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٣.
(٣) الذابلات، والشواجر: صفتان للرماح.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٣.

لأجله"[١]، فالسيف أفتكُ أنواعِ السلاح، وهو الحل القاطع لكل معضلة وخطْبٍ، وهو المحور الدلالي في قصيدة ابن المقرب العيوني، وعليه جرى تقديمه؛ لغرض تأكيد المعنى وتقويته، كما أنه تقدم لأهميته.

**٢- تقديم الخبر على المبتدأ:**

ويعد تقديم الخبر وتأخير المبتدأ من أبرز الإمكانات اللغوية الانزياحية، التي اتكأ عليها الأمراء الشعراء في قصائدهم الحربية "لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه، وهذه الظاهرة تمنح المبدع الحريةَ؛ كي ينسقَ وينظمَ الدوالَ داخل الجملة، وَفقَ ما يهوَى؛ تحقيقًا للتأثير الذي يريد تحقيقه"[٢].

ويبدو أن رصد أهل البلاغة "لسياقات التقديم والتأخير داخل منظومة النص جاء من مقولة (الأصلية)، أي: أن الأصل في المسند إليه (مكانيًا) داخل بنية التركيب هو (الصدارة)، هذا إذا كان المسند إليه مبتدأً، على أساس ثنائية الرتب المحفوظة وغير المحفوظة"[٣]؛ إذ إن "الأصل الرتبة بين عناصر الجملة، وقد يُعدلُ عنها إلى التقديم والتأخير"[٤].

**فمن ذلك: قول ابن المقرب العيوني[٥]: [الطويل]**

**وَفي كَفِّكَ السَيفُ الَّذي لَو سَلَلتُهُ لقِيلَ أَرى الأَعرابَ خَصَّبَ عامُها**

إذ قدم الخبر شبه الجملة (في كفك) على المبتدأ (السيف)؛ من أجل التركيز على ذات المخاطب، فخرج تقديمه لغرض التخصيص، ولغاية دلالية مقصودة، وكأن هذا السيف للممدوح فقط لا لغيره.

(١) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٦م، ص٣٦٨.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ٣٧.

(٣) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبدالقادر عبدالجليل، ص٢٩١.

(٤) الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رؤية لسانية في تحليل الخطاب الشعري)، عامر السعد، تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٤م، ص٦١.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٦١.

ومن عين القصيدة -أيضًا- قوله[1]:

**وَلا تَهِنُوا وَاِستَشعِرُوا الصَبرَ جُنَّةً وَعَزمًا فَما لِلحَربِ إِلّا اِعتِرامُها**
**فَإِنَّكُمُ إِن تَألَمُوا فَعَدُوُّكُم كَذاكَ وَلِلأَمرِ العَظيمِ عِظامُها**

فقوله: (للحرب) جار ومجرور تقدمَا (وهما الخبر) على مبتدئه (اعترامُ)، وتَبرُزُ السمةُ الأسلوبية لابن المقرب في استخدامِه -إلى جانب أسلوب التقديم والتأخير- أسلوبَ القَصر والاختصاص بالنفي والإثبات (وما للحرب إلا اعترامُها)، ولعل في النفي والإثبات دلالة على لزوم خوض الحرب، وعدم الاستسلام، والضعف، والخنوع، "والحقيقة، إن التقديم والتأخير يرتبط بنفسية الشاعر، وما يعتمل فيها من أحاسيس ومشاعر قد تكون من الأهمية له، فتشغله، بحيث تتصدر كلامه، فيقدمها"[2]، وفي قوله: (للأمر العظيم عظامُها) قدّم الخبر (الجار والمجرور): (للأمر) على المبتدأ المؤخر (عظامُ)؛ لزيادة الاهتمام والعناية، وإثارة الانتباه لهذا الأمر العظيم، وحثهم على طلب عدوهم وقتاله، إن كنتم تتألمون من الحرب وآثارها فأعداؤكم كذلك يتألمون منها أشدَّ الألم والوقْعِ؛ ولكنهم لا يتوقفون عن قتالكم، ويُظهِرُ لنا ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في هذا البيت أضاف مسحةً جماليةً ودلاليةً لقصدِ الشاعر، وهو "التناص"، وسنتطرق له في موضعه -بإذن الله-.

**ويقول أسامة بن منقذ[3]: [البسيط]**

**ففي يمينِك منّي صارمٌ خذِمٌ يَفْرِي، إذا كلَّ حدُّ الصّارم الخَذم[4]**
**في حدّه حتفُ من ناوَاك وهو لمن والَاك مُنبجسٌ بالبارِدِ الشَّبمِ**

يلاحَظ في البيتين السابقين تقدم الخبر شبه الجملة (في يمينك) على المبتدأ المؤخر (صارم)، وشبه الجملة (في حدّه) على المبتدأ المؤخر (حتفُ)، فقدم الأمير الخبر؛ للدلالة على أنه كالسيف القاطع في يمين الممدوح، وتحت أمره، ولا يحيد عنه، فأدى التقديم والتمثيل دورًا في

(١) المصدر السابق، ص٤٦٣.
(٢) شعر عمر بن أبي الربيعة دراسة أسلوبية، ممدوح عبد الرحمن الرمالي، ص٢٥٥.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٦.
(٤) يفري: يشق. والخذم: القاطع.

إثراء دلالة النص، وتجسيد دور الممدوح في حياة الأمير الشاعر، فخرجت دلالة التقديم لغرض الاختصاص وللاهتمام البالغ في المقدَّم؛ لأنه ذو صلة أوثق بالمعنى العام.

وقد تطرق عبدالقاهر الجرجاني لأهمية تقديم الخبر، بقوله: "وجملةُ الأمر أنه ليس إعلامُك الشيءَ بغتةً مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه، والتقدمةِ له؛ لأن ذلك يَجْري مَجْرى تكريرِ الإعلام في التأكيد والإحكام. ومن ها هنا قالوا: إن الشيء إذا أُضْمِر ثم فُسِّر كان ذلك أفخمَ له من أن يُذكر من غير إضمار"(١)، **ومن أمثلة تقديم الخبر عند أسامة بن منقذ –أيضًا– قوله**(٢): **[الطويل]**

**ومن دُونِه، إن رابَ خطبٌ، ذوابل وبيض وجرد لا القتادة والخرط**(٣)

إذ قدم الخبر شبه الجملة (من دونه) على المبتدأ المؤخر (ذوابل)؛ للدلالة على تعظيم الممدوح، ولاختصاصه بهذه المكانة دون غيره، فأبدت هذه الزحزحة غنًى وفيضًا في الدلالة المقصودة، فصور شاعرنا قوة وشجاعة ممدوحه، ونيله الانتصارات بسهولةٍ ويسرٍ؛ لوجود الرماح والسيوف، والجيادِ المميزة، فهو ليس مثل من دونه خرط القتاد، أي: أن طالبه لا يناله إلا بمشقة عظيمة كخرط القتاد، أو أن خرط القتاد أسهل منه، وخرط القتاد هو انتزاع شوكه باليد(٤).

**كما جاء في قول حيص بيص**(٥): **[الكامل]**

**فيه السَّوابغُ والدِّلاصُ كأنها غُدُرُ الفَلاة تلوحُ للمتبصر**(٦)

(١) دلائل الإعجاز في علم المعاني، الإمام عبدالقاهر الجرجاني، ص١٦٥.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٤.

(٣) القتاد: شجر صلب له شوكة كالإبر. والخروط: الدابة الجموح تجتذب رسنها من يد ممسكها، ثم تمضي، والجمع: خرط. والذوابل: الرماح. والجرد: الخيل قصيرة الشعر.

(٤) ينظر المعجم الوسيط، مادة قتد.

(٥) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٢٠.

(٦) السوابغ: الدروع التامة الطويلة. الدلاص من الدروع: اللينة البراقة.

فقدم الجار والمجرور الخبر (فيه) على المبتدأ (السَّوابغُ)؛ لغرض التعظيم والتشويق، فهو يصف كتيبة الممدوح؛ إذ فرسانها مدرّعون فكأنهم من شدة التحام الدروع عليهم جنبًا إلى جنب، وقوة لمعانها، وصفاء حديدها، وانعكاس الشمس عليها؛ غدائرُ ماء في الفلاة تُضيء للناظر.

**ويقول حيص بيص[1]: [الخفيف]**

**لكم البيضُ والذَّوابلُ والَّلأ مُ شِعارٌ والسَّابقاتُ الجُرُدُ**

نلحظ أنه قدم الخبر (لكم)، وجعل المبتدأ ما بعده، وقد أفاد هذه التقديم التخصيص، ويتضح من هذا البيت اهتمام العرب بالسلاح، والعُدة، والعِتاد؛ إذ أصبح ضرورة من ضروريات الحياة، ومن هنا كانت غاية العربي الحصول على أكبر قدر منه؛ ليستطيع مواجهة الحياة، ومواجهة ظروفها القاسية[2].

**ومن أمثلة تقديم الخبر عند أبي الربيع الموحد، وهو أقلهم، قوله[3]: [الطويل]**

**وَمِن دون ما تَبغي عداتك نازل مِن اللهَ مَحتوم يبيد الأَعاديا**

يُحدث الأمير في هذا البيت الشعري انزياحًا تركيبيًا يشكل ملمحًا أسلوبيًا بتقديمه شبه الجملة الجار والمجرور (من دون) الخبر على المبتدأ (نازل)، فمنح التقديم دلالة لا يمكن أن يؤديها التأخير، فهو يركز على توجيه ذهن المتلقي إلى قوة الممدوح، وكرم الله بالوقوف معه دون أعدائه، وتخصيصه بالعناية والاهتمام.

**٣- تقديم المفعول به على فاعله:**

ومن أنواع التقديم والتأخير عند الشعراء الأمراء الأربعة تقديم المفعول به على فاعله، ونحن نعلم أن الجملة الفعلية مرتبةٌ على النحو التالي: فعل وفاعل، ثم مفعول به؛ ولكن قد يكون هناك اختراقٌ للقاعدة، وانزياح عنها، فيتقدم المفعول به على فاعله **كقول أسامة بن منقذ: [الطويل]**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٨٧.

(٢) ينظر: الفروسية في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٣٩.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.

**ولو لَزِمت أغمادَها البيضُ ما انجَلتْ بها غمراتُ الحربِ، واتّضَح النَّصرُ**[1]

نلاحظ في هذا البيت قدم الأمير المفعول به (أغمادها) على الفاعل (البيض)؛ إذ إن التقديم في هذا البيت الشعري يعطينا أسامة بن منقذ من خلالِه عُصارةَ تجرِبتِه، وحكمته في الحروب، فلا نصر ولا فتح إلا بسلّ السيوف لا إغمادها، فجاء التقديم لغرض التأكيد، فالذي حصل هو "تغيّر في النظام التركيبي للجملة، يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة، وانتقالها من مستوى إلى مستوًى آخر"[2].

**ويقول أبو الربيع سليمان الموحد[3]: [الكامل]**

**وَأَمَدَّك الرَّحْمَنُ بِالفَتْحِ الَّذي مَلَأَ الْبَسيطَةَ نُورُهُ الْمُتَشَعْشِعُ**

تقدم المفعول به (البسيطة) على الفاعل (نوره)، ولعل هذا التقديم يوحي بانتشار نوره في جميع أنحاء الأرض؛ كنايةً عن عِظمِ هذا الفتح، وتميزه، فأعطى التقديم هيبة في نفوس المتلقين، واستطاع أبو الربيع إبراز قيمة النصر الذي خصّ الله به ممدوحَه.

**كما جاء في قول ابن المقرب العيوني[4]: [الطويل]**

**فَيالكِرامٍ مِن نِزارٍ وَيَعرُبٍ وَلَيسَ يُجيبُ الصَوتَ إِلّا كِرامُها**
**صِلُوا بِالخُطا قُصرَ السُيوفِ فَإِنَّها تَطُولُ وَلا يُغني غَناءً كَهامُها**
**فَلَم يَبقَ يُرضي القَومَ إِلّا حُدودُها وَقد طالَ فَاِسقُوها بِرِيٍّ أُوامُها**

**إلى أن قال:**

**وَقد طالَ هَذا الذُلُّ وَالمَوتُ رائِحٌ وَغادٍ وَيَأتي كُلَّ نَفسٍ حِمامُها**
**وَإِنَّ حَياةً هَكَذا لَذَمِيمَةٌ يُسِرُّ المُعادي لِلمُعادي دَوامُها**

(١) غمْدُ: غلاف السيف، جِفنه، وجرابه. ينظر: معجم اللغة العربية المعاصر. والقاموس المحيط، مادة (غمد).
(٢) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، ص٣٣١.
(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٠.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٦٣.

نلحظ في قوله: (وَلَيسَ يُجيبُ الصَوتَ إلّا كِرامُها) تقديم المفعول به (الصوت) على الفاعل المؤخر (كرام)، وفي الجملة الشعرية (يُرضي القَومَ إلّا حُدودُها) يتقدم المفعول به (القوم) على الفاعل (حدود)، وقوله: (وَيَأتي كُلَّ نَفسٍ حِمامُها)، تقدم المفعول به (كُلَّ) على الفاعل المؤخر (حمام)، وجملة (يُسِرُّ المعادي لِلمُعادي دَوامُها)، وكلمة (المعادي) الأولى مفعول به مقدم على الفاعل (دوامُ)، وقد جاء التقديم هنا لعدة أسباب:

الأول: بسبب أسلوب الاستثناء.

الثاني: لملاءمة القافية والجرس الموسيقي.

الثالث: لغرض الحصر والتأكيد، فكان للتقديم قيمته الجمالية والموسيقية إلى جانب القيمة الدلالية.

**ومن أمثلة تقديم المفعول به على فاعله عند حيص بيص، قوله:**

**تهاب سُطاك المشرفية والقنا وتحسد كفَّيك الغيوثُ الهوامع**

إذ جاء بالفعل (تهاب)، ثم جاء بعده على غير العادة بالمفعول به (سُطاك)، ثم جاء بالفاعل (المشرفية) في الشطر الأول، كذلك في الشطر الثاني نلحظ تقديم المفعول به (كفيك) على الفاعل (الغيوث)، فقدم حيص بيص المفعولَ به وأخَّر الفاعلَ؛ لتكثيف الدلالة، وإيحائها عند المتلقي، وتقوية الحكم، وتثبيته.

وبعد دراسة أسلوب التقديم والتأخير عند الشعراء الأمراء في شعر الحرب نخلص إلى عدة نتائج؛ من أهمها:

١- شيوع تقديم الخبر على المبتدأ عند الشعراء، يليه تقديم الجار والمجرور، ثم بشكل أقل تقديم المفعول به على فاعله.
٢- يعد الأمير أبو الربيع بن سليمان الموحد أقلَّهم استخدامًا لظاهرة التقديم والتأخير؛ وربما يعود ذلك لقلة قصائده في شعر الحرب.
٣- يكثر التقديم والتأخير في قصائد ابن المقرب العيوني، فلا تكاد تخلو منه قصيدة.
٤- ترمي جماليات أسلوب التقديم والتأخير إلى تحقيق أهداف دلالية من خلال التركيز على المعنى المقدم، والعناية والاهتمام به، وموسيقية تتمثل في الجرس الموسيقي، ووزن

البيت، وقافيته، وفنية إبداعية في شـــدّ انتباه المتلقي عند الانحراف والانزياح عن القاعدة المعتادة.

**الضمائر:**

للضـــمير خصـــائصُ يتمتع بها، فلا بد للأديب أن يدرك قيمتها، ويســـتغل هذه القيم في عملية الاختيار على مستوى الكلمة؛ لنظْمِ أسلوبه، ويدرك المعنى المناسب لكل كلمة، ومدى التوفيق في استغلالها أو عدمه(١). وتجدر الإشارة إلى أن "تنوع صور الضمائر التي يعبر عنها بأنواعها إلى متكلم، ومخاطب، وغائب، تؤدي دورًا مهمًّا في اللغة، وهو تحقيق التماســـك النصـــي، فضـــمائر المتكلم والمخاطب تقوم بالإحالة إلى خارج النص، وضـــمائر الغائب تقوم بالإحالة إلى داخل النص"(٢)، فإن هذه الضـمائر جميعها تجعل الأبيات المتتالية تتماسـكُ معًا، لتكوّن بذلك مع الجملةِ الأولى نسيجًا نصيًا عاليًا، وهو ما يحققُ الاتساقَ النحوي في النص(٣).

وسيركز البحث دراسته في مبحث الضمائر على ظاهرة الالتفات؛ إذ تعد من الأساليب المهمة في البلاغة العربية والأدب، سواء كان شعرًا أو نثرًا.

وقد عرّفه ابن الأثير بقوله(٤): الالتفات "الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، يفعل ذلك على عادة العرب في افتنانهم في الكلام، وفيه فوائد كثيرة؛ لأن الكلام إذا نُقِل من أسلوب إلى أسلوب كان أحسنَ تطرية لنشاط السامع(٥)، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسـلوب واحد، وليس يُفعل ذلك اتسـاعًا فقط؛ بل لأمر أعلى ومهم، من الغرض أعني"(٦). لا يفتأ الشـاعر يداخل وينوع في آليات الانزياح، ويشـكل الالتفات إحدى هذه

(١) ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص١٦٢.

(٢) وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطُرفة بن العبد، آمنة الشمري، مكتبة آفاق، الكويت، ط١، ٢٠١٣م، ص٢٥.

(٣) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف مسلم أبو العدوس، ص٢٣٦.

(٤) وقد عقَد له ابن الأثير بابًا خاصًا أسماه "في شجاعة العربية".

(٥) هذا رأي الزمخشري في الالتفات، وقد نقله ابن الأثير عنه في "المثل السائر" أيضًا.

(٦) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: مصطفى جواد، جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي، ط، ١٩٥٦م، ص٩٨.

الآليات، وتمتد غايتها من جمالية التنويع إلى التشـــويق، وتوتير أفق التوقع لدى المتلقي، من خلال حراكية الأسلوب، والتبدل، والانتقال من حالة إلى حالة، ومن شكل إلى آخر(١).

وإن الالتفات من الســمات التضــليلية التي تأســر وجدان الشــاعر، فيلجأ إليها؛ لمداورة القارئ، وشدِّ السامع، وعدّ الالتفات من صميم الانزياح؛ لشموليته على بنية التباسية تضليلية، يشترك في تكريسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة، ويتم ذلك كله بلغة شعرية(٢).

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية أنه "يأتي بغير المتوقع لدى القارئ، أو السامع، فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني، والنشـــاط العقلي، ويُبعد عن المتلقي ما قد يُصـــيبه من ملل؛ نتيجةَ السيرِ على نمط واحد من أنماط التعبير"(٣).

فستتوقف الدراسة على الالتفاف الضمائري، والالتفاف العددي.

**أ- الالتفاف الضمائري:**

من صــور الالتفات الضــمائري: التحول من التكلم إلى الخطاب، أو إلى الغيبة، والتحول من الخطاب إلى التكلم، أو إلى الغيبة، وكذلك التحول من الغيبة إلى التكلم، أو إلى الخطاب، والشـــرط اللازم لتحقق الالتفات -في أي من هذه الحالات الســـت- أن يعود الضـــمير إلى واحد(٤). واستخدم الأمراء صور الالتفاتات الآتية:

**١- الالتفات من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، أو العكس:**

**ومن أمثلة الالتفات من ضـــمير المتكلم إلى ضـــمير الغائب قول أســـامة بن منقذ(٥): [الطويل]**

**أظَنَّ العِـدَا أنَّ ارتحـالِيَ ضـــائِرِى ضَـلالًا لِما ظَنُّوا، وهل يكسُـد التِّبرُ؟**

(١) يُنظر: الانزياح التركيبي في لامية العرب للشنفري: دراسة أسلوبية، أحمد عبدالرحمن الذنيبات ورائد وليد جرادات، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج١٤، ع٢، ٢٠١٧م، تشرين الأول، ص٥٢٥.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبدالله خضر حمد، ص٦٠.

(٣) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ص٢٣٥.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٠.

وما زادني بعدي سوى بعد همة ... كما زاد نُورًا في تباعُدِه البَدرُ
ولو كانَ في طُولِ الثَّواءِ فضيلةٌ ... لما انتقلت في أفقها الأنجم الزهر
ولو لَزِمت أغمادَها البيضُ ما ... بها غمراتُ الحربِ، واتّضَح النَّصرُ
وهلْ في ارتحالِي عن بلادٍ تنكَّرتْ ... لمثلي أو للمساكين بها فخر
وإنّ بلادًا ضاق عنّي فضاؤُها ... لأرحَبُ من أكنافِها للعُلا فِترُ
وأرضًا نبت بي وهي آهلة الربى ... هي القفر لا بل دون وحشتها القفر
وهل ينكر الأعداء فضلي وإنه ... لأسير ذكرًا أن يواريه الكفر
ألست الذي ما زال كهلًا ويافعًا ... له المكرمات الغر والنائل الغمر
وخائض وقعات بوارقها الظبا ... ووابل هاتيك البروق دم همر
يهولُ الرَّدى منَّى تَقحُّمِيَ الرَّدى ... ويَعتادُه من جأشيَ الرابِط الذُّعرُ
ولو حكمت بيني وبينهم الظبا ... رضيتُ بما تَقضي المهنَّدةُ البُتْر
ولكن تولى الحاكمان قضاءنا ... فكان أبُو مُوسى لنا، ولهم عمرُو

التفت أسامة من المتكلم في قوله: (ارتحالي ضائري، زادني بعدي، لمثلي، ضاق عني، فضلي) إلى صيغة الغائب في قوله: (يواريه، الذي ما زال، له، خائض وقعات)، حيث توارَى الشاعر حول ضمير الغيبة؛ لتوظيف أفكاره ومعانيه، وأنه لا يهمه الاغتراب والارتحال طالما أنه صاحبُ همّةٍ، وطالبٌ للعُلا، وأن أرضًا لا يرحب بمثله بها أوسع منها الفتر، والفتر: مقدار ما بين السبابة والإبهام. ويؤكد أنه يرضَى بتحكيمِ السيوف فقط لا غيرها، ويشير في البيت الأخير إلى قضية التحكيم، ورفع المصاحف على أسنّة الرماح في معركة صِفين عند الخلاف بين علي ومعاوية – رضي الله عنهما– ثم يعدل عن الضمير المفرد إلى الجمع في قوله: (قضاءنا، لنا، لهم)؛ إذ تأتي خلاصة الدلالة في نهاية هذا الالتفات إلى أهمية السيف وعدله عند أسامة بن منقذ، وغرسها في نفس المتلقي، لذا، فإن جوهر هذا التوظيف الانتقالي –في مجمله– لم ينبع من فراغ؛ بل يكمن في شد انتباه القارئ لمعرفة الدلالة النهائية أولًا، وتعزيز حركة السياق النصي أسلوبيًا ثانيًا[1].

(١) يُنظر: شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الجبوري، ص٧١.

**ومن أمثلة التحول من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، قول ابن المقرب العيوني عند حديثه عن رحيله من الأحساء، بسبب وشاية الحساد؛ إذ يقول(١): [الطويل]**

**سَأَرحَلُ لا مُستَوحِشًا لِفِراقِكُم ... وَلا أَسَفًا يَومًا وَلا مُتَنَدِّما**
**فَإِن حَنَّ قَلبي نَحوَكُم أَو شَكا جَوًى ... فَصادَفَ مِن زُرقِ الأَسِنَّةِ لَهذَما**
**وَإِن دَمَعَت عَيناىَ سَوقًا إِلَيكُمُ ... فَعَوَّضتُها مِن ذَلِكَ الدَّمعُ بِالعَمى**
**وَإِن عارِض الرَّكبانِ يَسأَلُ عَنكُمُ ... لِساني فَوافَيتُ القِيامَةَ أَبكَما**
**وَلا جَمَعَتنا آخِرَ الدَهرِ نِيَّةٌ ... إِلى أَن يَضُمَّ البَعثُ عادًا وَجُرهُما**
**فَما فُرقَةُ القالِينَ عِندي رَزِيَّةٌ ... أُقيمُ لَها في نَدوَةِ الحَيِّ مَأتَما**
**وَإِنَّ الكَريمَ الحرَّ يَشنَى مُقامَهُ ... بِأَرضٍ يَرى فيها السَلامَةَ مَغنَما**
**وَما خَيرُ أَرضٍ لا يَزالُ كَريمُها ... مُهانًا وَنَذلُ القَومِ فيها مُكَرَّما**

يفتتح ابن المقرب قصيدته بضمير المتكلم في الستة الأبيات الأولى المتمثل في قوله: (سأرحل، قلبي، عيناي، لساني، عندي)، ثم يلتفت إلى ضمير الغائب في البيتين الأخيرين، بقوله: (مقامه، كريمها)، لغرض إلقاء العتاب واللوم على قبيلته، وتأثرهم بوشاية الحساد، ومعاداته؛ إذ وصل به الأمر إلى الدعاء على أعضائه عند شوقها وتحسرها على فقْدِ أهله، فيدعو على قلبه إذا حنّ بالقطع، وعلى عينيه إذا اشتاقت بالعمى، وعلى لسانه إذا تفقدهم وسأل عنهم بالبكم، وبتحوله إلى الضمير الغائب؛ دلالةً على أن في هذا الغياب عن قومه كرامة له، فالحر الكريم يرفض الذل والإهانة.

**وعلى العكس من الغيبة إلى ضمير المتكلم ما قاله أسامة بن منقذ(٢): [البسيط]**

**من نازح الدار بالإخلاص مقترب ... حُرٍّ، برِقّك دونَ الخلقِ يَعترفُ**
**إذا رأى بعده عن باب مالكه ... يكاد يقضي عليه الهم والأسف**
**لو حَاولَ الخلقُ جمعًا حملَ مالَكَ ... من عليه وأدنى شكره ضعفوا**
**كم فَاجأتني مِن نُعماك عارفة ... سبيلُها عن سبيلِ الوعدِ مُنحرفُ**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٧٢.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٣٤.

بهـا عَنِ الوعْـدِ كبرٌ، كلُّـه كرمٌ وعن تَقَاضـيـه تِيـه، كلُّـه أنَفُ
وجمع شملي بمن لي في ذراك وإن أضـحى لهم من نداك البر واللطف

بدأ أسـامة بن منقذ في الأبيات الأولى بضـمير الغائب (من نازح الدار، بعده، مالكه، يقضي عليه، من عليه، شكره)؛ ليجذب انتباه المتلقي ومخاطبه عن طريق إثارة تشويقه، وإيقاظه للإصغاء إليه، ودفعه إلى التأمل في واقعه، ثم انتقل إلى ضمير المتكلم (فاجأتني، جمع شملي، بمن لي)؛ ليصور واقعه المرير، ورغبته من مخاطبه لم شمله مع عائلته، فخرج الالتفات الضميري للدلالة على الإلحاح في الطلب، وحث مخاطبه على الإسراع في إجابة طلبه ورغبته، كما لا يخلو نصه من بث الشكوى.

**٢- الالتفات من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب، أو العكس:**

ويكثر هذا النوع في شعر الحرب عند الأمراء الأربعة، سواء كان في المدح أو الرثاء.

ومن أمثلة الالتفات من المخاطب إلى الغيبة، ما جاء في قول أبي الربيع(١): [الكامل]

ضـاءَت بِنور إيابـك الظلمـاء وَتَبـاشَـرت بِقـدومـك الأَرجـاء
وَهَـل البِلاد وَأَنـتَ إِلا رَوضـة عَطشـانـة وَسَـحـابـة هَطلاء
وَلَـكَ البَسـيط وَمـا حَواه مـذللا تَجري جِيادك مِنهُ حَيثُ تشـاء
الفَتح يَقـدمهـا وَتقـدمـه فَمـا يَـدري أَمـام عِـنـدهـا وَوَراء
فَمَن اِسـتَغاثك لَم يَكُن لَكَ عِندَه غَير القَنـابـل وَالقنـا سُـفَراء
كَالشَّـمس تَبعَث فيئها وَهَجيرها يُضـحي الهَجير وَتخصـر الأَفياء
وَمَـواكـب أَردفـتـهـا بِمَـواكـب ضـاقَ الفَضـاء بِها وَغَص الماء
كُـل البَسـيطـة مَضـرب وَمخيم لَهُـم وَكُـل بِحـارهـا مـيـنـاء
فبكـل أَرض يَضـربون قِبـابهم لا تنكرن قريشـهـا البَطحـاء
أَخـلـيفـة اللهَ الرضـى وَوليـه مـا ضـاعَ عِنـدك للثغور رجـاء
أَنـتَ الَّـذي ذخر الإِلـه لِوَقتـه في الفَتح مـا وعـدت بِـهِ الخُلفـاء

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٣.

فمَضـــيـــت تنصـــر أَمره مُتَوَكلًا وَمَع التوكـل عزمـة وَمضـــاء
وَأَخَـذت لـلأعـداء كُـل ثَـنـيـة فَـأريـت كَيف تقتـل الأَعـداء

راوح أبو الربيع في الضـــمير بين المخاطب والغائب، وبين الإفراد والجماعة، فقد تحدث في البداية بضـمير المخاطب (إيابك، بقدومك، أنت لك البسـيط، تجري جيادك، اسـتغاثك، لك عنده)، ثم يعدل إلى ضـــمير الغائب الجمعي بقوله: (لهم، يضـــربون قبابهم)، ويعود مرة أخرى للضـمير المخاطب بقوله: (ما ضـاع عندك، أنت الذي ذخر الإله، فمضيت، وأخذت فأريت)، فأضفَى الالتفاتَ على النص الشعري؛ دلالةً على التعظيم من شأن المخاطب، وتأكيد مكانته، ولفت انتباه المتلقي لشجاعة ممدوحه، وقوته، وبسالته.

**ومن المخاطب إلى الغيبة ما جاء في قصيدة أسامة بن منقذ قوله[1]: [الخفيف]**

يا أمير الجيوش مـا زال للإســـــلام والـدين منـك ركن وثيق
أسمَعْـت دعـوة الجـهـادِ، فـلبَّـا هـا مليـك بالمكرمـات خليق
مـلـك عـادل أنار بـه الـديـــنُ، فعمَّ الإسـلامَ منه الشُّـروقُ
مـا لـه عن جهـاده الكفر والعـد لِ وفعـلِ الخيراتِ شُـغـلٌ يعوقُ
هو مثل الحســام صــدر صــقيل لـيّنٌ مسُّـــه، وحـدٌّ ذَلـيـقُ
ذو أناة يخـالهـا الـغـر إهمـا لاً، وفيهـا حتفُ الأعـادي المُحيقُ
فاســلما للإســلام كهفين ما طر ز ثـوب الـظـلام بـرق خـفـوق

إذ جـاءت الكلمـات التاليـة بصـيغة المخاطـب (يا أمـير الجيـوش منـك، أسمعـت)، ثم تحـول إلى ضـمير الغائـب مكمـلًا وصـفه للملـك العـادل (أنار بـه، فعـمَّ الإسـلام منـه، مـا لـه عـن جهـاده، هـو مثـل الحسـام، ذو أناة يخالهـا)، فـالغرض البلاغـي مـن وراء الالتفـات بالعـدول عـن الاسـتمرار في مخاطبـة الممـدوح هـو تأكيـد عظمتـه ومكانتـه في الإسـلام، وعلـو شـأنه عنـد المتلقـي والسـامع أيضًـا، وبالتأكيـد يسـاعد الضـمير الغائـب علـى سـرد صـفات مخاطبـه، والإبـداع فيهـا، وذلـك بعـدم اللجـوء للمباشـرة والتصـريح، فيزيـد الـنص جمالًا، وحُسنًا، والتفاتًا.

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٣٨.

**ومن المخاطب إلى الغيبة –أيضًا– ما جاء في قول ابن المقرب العيوني[1]: [الطويل]**

لَعَمري لَقَد أَشبَهتَ فَضلًا وَسُؤدَدًا ... أَباكَ عَلِيًّا حينَ تَبدو النَكائِثُ
وَأُقسِمُ ما ماتَت سَجاياهُ في العُلى ... وَأَنتَ لَها يا اِبنَ المَيامينِ وارِثُ
لَكَ الكَرَمُ الغَمرُ الَّذي يُحدِثُ الغِنى ... وَغَيرُكَ يلوي في النَدى وَيُماغِثُ
عَفَفتَ وَجانَبتَ الأَذى غَيرَ عاجِزٍ ... وَقَد مَلَأَت كُلَّ البِلادِ الهَشاهِثُ
فَتًى نَبَوِيُّ الطَبعِ لا تَستَخِفُّهُ ال ... مَثاني إِذا ما حُرِّكَت وَالمَثالِثُ
إِذا الخَمرُ أَفنى عَيثُها مالَ باخِلٍ ... فَإِنَّ نَداهُ الغَمرَ في المالِ عائِثُ
وَإِن عَبَثَت أَيدي اللَيالي بِسَيِّدٍ ... فَإِنَّ يَدَيهِ بِاللَيالي عَوابِثُ
جَرى وَجَرَت أَهلُ العُلى فَأَتى المَدى ... جُموحًا وَأَقعى كَلبهُم وَهو لاهِثُ
فَقُل لِمُبارِيهِ رُوَيدَكَ فَاتِّئِد ... مَتى صَحِبَت شُهبَ البُزاةِ الأَباغِثُ

في هذه القصيدة قسّم ابن المقرب أبياتها إلى قسمين؛ القسم الأول: جاء بصيغة الخطاب كقوله: (أشبهت، أباك، وأنت، يا ابن الميامين، لك الكرم، وغيرك، عففتَ وجانبتَ، ملأت)، بينما القسم الثاني: جاء بصيغة الغائب، ومرتبطًا بضمير الغائب، مثل: (فتى، نداه، يديه، جرى، فأتى، مباريه)، فالانتقال من الخطاب إلى الغيبة "يكون الغرض منه تعظيم شأن المخاطب"[2]؛ إذ استخدم الأمير هذا الأسلوب لمدح خصال الممدوح، وتعدد صفاته، وسردها بصيغة الغائب، فيبدأ الصفات بلفظة مرغوبة، وهي (فتًى)؛ لشد الانتباه، وقد أدى هذا الالتفات دوره في تبجيل وتعظيم الممدوح.

**ومن المخاطب إلى الغائب قول الحيص بيص في مدح الأمير الأصفهسلار مظفر الدين يزدن بن قماج وهو بواسط:[3] [الطويل]**

تَبلَّجَ دينُ اللهِ في كلِّ خُطَّةٍ ... وأنْتَ لهُ عند الجهادِ المُظَفَّرُ
وهَوَّن جَدْب العام والمحل عارقٌ ... بنانُكَ تَهْمي بالنَّوالِ وتَهْمُرُ

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١١٥.
(٢) علم البديع، عبدالعزيز عتيق، ص١٤٧.
(٣) ديوان الحيص بيص، ج٣، ص٢٩٢.

فأنت الحيا الهطَّال والغيثُ حابسٌ ... وأنت الحِمى والمَشْرفيَّةُ تقْطُر
يطيبُ لعافي يزدنٍ موردُ النَّدى ... ويكْرُمُ بالنُّعْمى إيابٌ ومصْدر
أغَرُّ كأنَّ الصُّبْح منْ قسماتِه ... من السيف أمضى والشَّوامخ أصْبرُ
رآهُ أميرُ المؤمنينَ مُهَنَّدًا ... يَقُدُّ به صِيدَ الرِّقابِ وينْثُرُ

أفاد حيص بيص من تقنية الالتفات؛ لينوع في أساليبه، ويلون في خطابه حتى لا يضجر المخاطب؛ إذ بدأ نصّه بمخاطبة ممدوحه عبر ضمائر المخاطبة المنفصلة (أنت)، والمتصلة (الكاف)، ثم تحول لضمير الغائب المتصل (الهاء) في قوله: (قسماته، به)، ويظهر من قصيدة حيص بيص والقصائد السابقة أن الشعراء الأمراء اعتمدوا في وصف ممدوحيهم على العدول من ضمير المخاطب إلى الغائب؛ حتى يتم التمكن من بناء التشبيه، وشد انتباه المتلقي إلى جانب المخاطب.

ومن أمثلة الالتفات من الغيبة إلى المخاطب قول أبي الربيع سليمان الموحد(١): [الكامل]

فَهوَ المُبارك وَابن كُل مُبارك ... راسي الدعائم في المكارم وَالعُلا
قَسمًا لَئن وَرث الخِلافة آخِرًا ... لَهوَ المقدم بِالخلافة أَولا
مثل النبي مُحمد ما شانه ... تَأخير مبعثه وَكانَ الأَفضَلا
أَخليفة الله الرضى وَوليه ... دَعوى مُحب قَربة وَتَوسلا
وَابن الخَلائف وَالذين بِهَديهم ... زالَ الضلال عَن البَسيطة وَانجَلى
عذرًا فَما شُغلي القَريض وَإِنَّما ... أملت أَياديك الثَّناء الأَجمَلا
فَنظمته شُكرًا لأنعمك الَّتي ... أَوليتنيها منعمًا مُتَفَضِّلا
كَثرت حُسادي بِها وَتَركتهم ... يَتَحَسّرون وَيكدمون الأَنمِلا
وَأمتهم غَيظًا برغم أُنوفهم ... لا أدركوا ما أَملوه وَلا وَلا
فَلأملأن الخافقين بشكركم ... ما دُمت حَيًا ناظِمًا وَمُرسلا
وَلأَبذلن نَفسي لَكم جُهدي وَذا ... جُهد المقل وَما عَسى أَن أَفعلا
وَلأخلصن لَكَ الدعاء وَما أَنا ... أَهل لَهُ وَلعله أَن يقبلا

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٨.

**فَـأَراك مَنصـــور اللـواء مظفـرًا وَأَرى بِسَـيفك من عَصـاك مقتلا**

يسـتهل أبو الربيع قصـيدته بضـمير الغائب في وصـف ممدوحه، ويبدع في بيان كرمه، وسماحته، وشـجاعته، وعدله، فكأنه لا يريد أن يقصـر خطابه على ممدوحه فقط؛ بل أراد أن يشـاركه المتلقين والحضـور، بقوله: (فهو المبارك، لهو المقدم)، ثم ينتقل إلى ضـمير المخاطب؛ لتوجيه كلامه إلى ممدوحه مباشرة، ويهدف بهذا الاستخدام الخاص إلى تقرّبه من الملك، وشكره على كرمه له خاصة، وعدم تأثره بوشاية الحساد ضده، ويؤكد على بذل لسانه ونفسه وجهده في مدح الملك، والدعاء له، وذلك بقوله: (أياديك، لأنعمك، شكركم، لكم جهدي، ولأخلصنّ لك الدعاء، فأراك منصور، بسيفك)، ولنفس الغرض جاءت قصيدة أسامة بن منقذ[1]، كما يكثر **هذا النوع من الالتفات عند ابن المقرب حتى لا تكاد تجد قصـيدة غرضـها المدح إلا اشتملت عليه**[2]**، ومنه ما جاء في قوله**[3]**: [الكامل]**

**مُرْدِي حُروبٍ مُنْـذُ كـانَ مُعـاوِدٌ لِلكَرِّ مَخشِـيُّ القَنـاةِ إِذا رَدى**
**لَو قُسِّـمَت في الأسـدِ نَجدتُهُ لَما رَضِـيَت لِأَشـبُلِها العرينَة مَولِدا**
**لَو أَنَّ لِلعَضـبِ المُهَنَّـدِ جَوهَرًا مِن عَزمِـهِ لفَرى الجَماجِمَ مُغمَـدا**
**جَـرّارُ كُـلِّ كَـتيـبَـةٍ رَجـراجَـةٍ يَجلو السِّـماكَ غُبارُها وَالفَرقَدا**
**يَعـدو بِـهِ يَومَ الكَريهَـةِ سـابِحٌ نَهـدٌ يَـروقُ مُجَـلَّـلًا وَمُجَـرَّدا**
**تَشـتاقُ أَندِيَةَ الطِعانِ سِـنانُهُ لِيَبُلَّ مِن ماءِ النُحورِ بِها الصَّـدى**
**وَحُسـامُهُ يَشـكو الغَليلَ وَما بِهِ ظَمَـأٌ وَلَكِن يَبتَغي مـا عُوِّدا**
**لَو سـالَ ما سُـقِيَ المُهَنَّدُ مِن دَمٍ مُـذ سَـلَّـهُ لَرَأَيـتَ بَحرًا مُزبِـدا**
**مَلأَ المَسـامِعَ وَالمَجـامِعَ ذِكرُهُ وَأَغـارَ في كُـلِّ الـبِـلادِ وَأَنجَـدا**
**سـادَ الوَرى طِفلًا وَبَرَّزَ يافِعًـا لَم يَـتَّـغِـر وَبَـنى المَكـارِمَ أَمـرَدا**
**آباؤُهُ مِـن عَـبـدِ قَـيسٍ خَـيرُهـا حَسَـبًا وَأَكرَمُهم وَأوسـعُها ندى**

(١) ينظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٩.
(٢) ينظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، وغيرها.
(٣) المصدر السابق، ص١٧٢.

قَومٌ هُمُ مَلَكوا البِلادَ وَدَوَّخوا ... أَهلَ العِنادِ وَأَوضَحُوا سُبُلَ الهُدى
أَيّامُهُم في الجاهِلِيَّةِ كُلُّها ... بِيضٌ تُعيرُ الخَصمَ وَجهًا أَسوَدا
وَفَضيلَةُ الإِسلامِ فيهم إِذ عَلوا ... فيهِ إِلى الحَقِّ الطَريقَ الأَرشَدا
مَن يَلقَ إِبراهيمَ يِلقَ الأَروَعَ الن ... نَدبَ الهُمامَ الناسِكَ المُتَهَجِّدا
أَحيي عَزيزًا وَابنَهُ وَابنَ اِبنِهِ ... وَأَبا عَزيزٍ عَبدَلًا وَمُحَمَّدا
يا با عَليٍّ غَيرَ منعِيٍّ أَجِب ... داعي العُلى وَاذمُم لَها أَن تُوءَدا
يا واحِدًا ما زالَ كُلُّ أَبٍ لَهُ ... يُدعى بِإِجماعِ العَشيرَةِ أَوحَدا
لَولاكَ لَم تَرَني الحَساءُ وَلَم أَجُز ... بِالخَطِّ بَل جُزتَ العَواصِمِ مُصعِدا

في هذا النص الشعري اتكأ ابن المقرب العيوني على الضمير الغائب؛ للدلالة على عظم ممدوحه، وسبَغ صفاتِ الفروسية والقوة والتدين عليه، ثم ينزاح إلى ضمير المخاطب؛ لغرض التقرب والتودد إليه.

**ومن أمثلة الالتفات من الغيبة إلى المخاطب عند حيص بيص قوله يهنئ الإمام المستضيء بأمر الله بما ورد من فتح مصر(١): [الطويل]**

بكلِّ إِمامٍ عادِلٍ فخْرُ عَصْره ... وبالمُسْتضيءِ البَرِ يفتخِرُ الدهرُ
فتى الخيْل تعْدو بالكُماةِ كأنَّها ... سَراحين قفْرٍ مَدَّ أنْفاسها الصَّفر
تجانَفُ عن رَعْي الجميم وتخْتلي ... خمائلَ هامٍ نبْتُ عُدوتها الشَّعْر
وتطوي نِهاءَ القاع وهي ظَميئةٌ ... إلى موردٍ ينْبوعُه الطَّرف والنَّحر
هُنالِكَ تَلْقى المُسْتضيءَ كأنه ... غضنفرُ خِيسٍ نالَ أشْباله الضُّرُّ
فيوسعُ ضربًا والوَغى مُسْتمرَّةٌ ... ويعفو عن الأسَرى إذا صرَّح النصر
كعادته في الصَّفْح عن كلِّ مُجْرِمٍ ... إذا ما الحُبى طاشتْ وضاق بها القَفرُ
نوى الخير من قبلِ الخِلافَة قلبُه ... فصدَّقهُ الإحْسانُ والنَّائلُ الغمْر

(١) ديوان الحيص بيص، ج٣، ص٣٠٩.

وجـازَ مع الإمكـان عن حـدِّ نـذْرِهِ فبـاتَ يظُنُّ النَّـزْرَ مـا قـدره دَثرُ
وأضـحى كضـوء الشـمس فائضُ جوده عميمًا وللشـاكين منْ دهرهم شُـكْر
ومن شَـــرف الإقْبال تشـــييد مجدِه بأرْوعَ وهَّـابٍ إذا حُـبس الـقـطْـر
بخير وزيرٍ ضَـــمَّ دسْـــتٌ وجحفـلٌ وخُطَّ على الأطراس من كفِّه ســـطر
إذا جحـدَ الأعْـداءُ باهرَ فضْـــلـهِ أقرَّ لـه السَّـــعْي المكرَّمُ والنَّجْرُ
بـقـيـتَ أمـيرَ المُـؤمـنـين مُـمَـدَّحًـا كريمَ الثَّنَا ما أدْلج القَفْلُ والسَّـــفْرُ
وأنـت لِـمـا أُثْـني بـه خـيرُ أهْـلِـه وأنـت لمـا أرْجوهُ منْ أمَلي ذُخْر

اعتمد النص على الانزياح التركيبي في الالتفات، فخاطب حيص بيص الإمام بضـــمير الغائب؛ تعظيمًا له، ودلالة على علوه وعظمته، ثم يوظف ضـمير المخاطب لتخصـيص الدعاء له في البيتين الأخيرين، فالمتلقي للنص يسـتشـعر هذه الصـور الحسـية المكثفة، التي تمكنت من نقل شعور الشاعر، ولامست دفقات قلبه الوجدانية والذاتية، وقد يؤمن معه على دعائه.

**الالتفات العددي:**

قسم ابن الأثير هذا النوع من الالتفات بقوله: "الضرب الثالث: الرجوع من خطاب التثنية إلى خطاب الجمع، ومن خطاب الجمع إلى خطاب الواحد"(١)، فمن ذلك قول أبي الربيع الموحد في الالتفات من خطاب الجمع إلى خطاب المفرد(٢): [الكامل]

هَبَّـتْ بِنَصْـــرِكُمُ الرِّياحُ الأَرْبَعُ وَجَرَتْ بِسَـــعْـدِكُمُ النُّجُومُ الطُّلَّعُ
وَأَتَـتْ لِعَوْنِكُمُ الْمَلائِـكُ ســبّقًـا حَتّى لَضـاقَ بِها الْفَضـاءُ الأَوْسَـعُ
وَاسْـــتَبْشَـــرَ الفَلَـكُ الْأَثيرُ تَيَقُّنًـا أَنَّ الأُمـورَ إِلى مُـرادِكَ تَـرجِـعُ
وَأَمَـدَّك الـرَّحْمَـنُ بِالـفَـتْـحِ الَّـذي مَلأَ الْبَسـيطَةَ نُورُهُ الْمُتَشَـعْشِـعُ

يتبين في الأبيات السـابقة عدول عن خطاب الجماعة (بنصـركم، بسـعدكم، لعونكم) إلى خطاب الواحد، بقوله: (مرادك، وأمدك)، من باب التعظيم والتبجيل في اســتخدامه صــيغة

(١) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بن الأثير، ص١٠١.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٠.

الجمع، وقد قصـــد بكلامه ممدوحه الخليفة يعقوب المنصـــور، ثم في التفاته للمفرد المخاطب تخصيص الدعاء له، وجميع الأمور ترجع لإرادته فقط لا سواه.

**ويقول ابن المقرب العيوني(١): [الوافر]**

**تُقارِعُني الحَوادِثُ عَن مُرادي ... وَأَرجُو أَن يُذلِّلَها قِراعي**
**وَإِنّي وَالعُلى فَرَسا رِهانٍ ... كَما أَنا وَالنَدى أَخَوا رَضاعِ**
**وَلَستُ إِذا الهُمومُ تَأَوَّبَتني ... مُلاقيها بِآراءٍ شَعاعِ**
**وَلَكِنّي سَأَلقاها بِعَزمٍ ... وَباعٍ في المَكارِمِ أَيّ باعِ**

**إلى أن قال(٢):**

**أَنا اِبنُ السابِقينَ إِلى المَعالي ... وَأَربابِ المَمالِكِ وَالمَساعي**
**حَلَلنا مِن رَبيعَةَ في ذُراها ... وَجاوَزنا الفُروعَ إِلى الفِراعِ**
**وَقَد عَلِمت نِزارٌ أَنَّ قَومي ... سُيوفُ ضِرابها يَومَ المَصاعِ**
**وَأَنّا المانِعُونَ حِمى مَعَدٍّ ... وَأَهلُ الذَّبِّ عَنها وَالدِّفاعِ**
**نُهينُ لَها التِلادَ وَلا نُحاشي ... وَنُوطِئُها البِلادَ وَلا نُراعي**
**وَنَشري البَيّعاتِ بِكُلِّ خَطبٍ ... عَناها لا لِبَيعٍ وَابتِياعِ**
**وَما زالَت مَدى الأَيّامِ فينا ... لَها راعٍ وَساعٍ أَيّ ساعِ**
**وَما حِفظُ العُلى وَالمَجدِ شَيءٌ ... مِنَ الأَشياءِ كَالمالِ المُضاعِ**
**وَإِن نَفخَر نَجِيءُ بِكُلِّ مَلكٍ ... حَليمٍ قادِرٍ عاصٍ مُطاعِ**
**بَنَينا عِزَّنا وَرَسى عُلانا ... بِضَربِ الهامِ وَالكَرَمِ المُشاعِ**
**بِنا يَستَنسِرُ العُصفُورُ تِيهًا ... وَتَخشى الأسدُ صَولاتِ الضِباعِ**

عند التأمل في الأبيات السابقة نلحظ التوسع في الكلام والمعاني من خلال تنوع الخطاب، فجاء في المقطع الأول بالضـــمير المفرد للمتكلم (تقارعني، مرادي، قراعي، وإني، أنا، تأوبتني،

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٦٨.
(٢) المصدر السابق، ص٢٧٠.

ولكني، أنا ابن السابقين)، وجميعها تدور حول الفخر بنفسه، وتعظيم شأنه، وبيان قوته، وشدة صبره على الخطوب، ومقارعتها، فهو أهل لها، ثم ينتقل بخطابه إلى ضم قومه معه، بقوله: (حللنا، جاوزنا، قومي، وأنّا المانعون، تهين لها، ونشري، فينا، وإن نفخر، بنينا عزنا، علانا، بنا)، فلا عجب أن يعد الشاعر لسان القبيلة، والمتحدث باسمها، فعدد الأمير العيوني مفاخر قومه، ومناقبها، ومآثرها، وشجاعتها، وقد جاء الالتفات العددي؛ من أجل الغرض الفخري بنوعيه: الافتخار بالذات المتمثل في ضمير المتكلم المفرد، والافتخار بالقبيلة من خلال ضمير المتكلم الجمع، ويكثر هذا النوع في باب الفخر والحماسة.

ومن أمثلته عند حيص بيص قوله(١): [الوافر]

**جَلبْنا الخيلَ مُشْرفةَ الهَوادي ... تُهدِّمُ من حَوافِرها الإكاما**
**بأعْشاشٍ وبِسْطامُ بنُ قَيْسٍ ... يرى الإحجامَ دون النَّصْرِ ذاما**
**فأوْرَدْن الصَّوارِمَ والعَوالي ... نُحورًا منْ رجالِهُمُ وهاما**
**ونحنُ لآسِرونَ بذاتِ كهْفٍ ... أبا قابوسَ إذْ يبْغي الذِّماما**
**ضَربنا جيْشهُ ضَرْبًا طِلَخْفًا ... يُبيدُ الذِّمْرَ والسَّيف الحُساما**
**تركْنا المُنْذِر المرهوب خَوْدًا ... تَسُحُّ الدَّمْعَ منْ وَلَهٍ سِجاما**
**فأيُّ مَقامِ مجْدٍ لم تَنَلْهُ ... أوائلُنا ونُتْبِعُهُ مَقاما**
**ومِنَّا بعدَ هامِدِنا وَزيرٌ ... مُلوكُ الأرضِ تخْدِمُهُ قِياما**
**إذا لَثَموا أنامِلَ راحتَيْهِ ... غَدَتْ قُبَلُ البَنانِ لهُمْ عِصاما**
**وإنْ نَظَروا مُحَيَّاهُ أرَمُّوا ... فأغْضوا منه واختصروا الكَلاما**
**كأنهُمُ بُغاثٌ تحتَ بازٍ ... يُريهِمْ منْ تَجَلِّيهِ الحِماما**

نجد في النص جوًا مملوءًا بدلالات النصر، والشجاعة، والفروسية، والقوة، فيبدأ خطابه بالضمير الجمعي، مركزًا على بطولات قومه وصفاتهم بقوله: (جلبنا، فأوردن، ونحن، ضربنا، تركنا، ومنّا)، ثم مخصصًا بالضمير المفرد ممدوحه؛ إذ يقول: (راحتيه، محياه، منه، باز يريهم)، فكان الالتفات لغرض المدح والتخصيص والتأكيد على بطولات ممدوحه وقومه.

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٥٠.

**ومنه ما جاء في قول أسامة بن منقذ في مسمطته[1]: [البسيط]**

**تَـوَهـمْ مـا أراني الـدَّهـرُ أمْ حُـلُـمُ**
**وصَـــبْوَةٌ كـلُّ هـذا الوجـدِ أمْ لَمَمُ**
**أحـببـتُ قـومًـا وإفـراطُ الهَوى نَـدَمُ**
**ولَّوا فَلَمـا رجوْنا عـدلَهم ظلموا فليتَهم حكموا فينـا بِمـا علِموا**
**ســـاوَى حُضـــورَهُمُ عِنـدي مغيبهُمُ**
**وصـــنتُهم فيهـمـا عَمّـا يَعيبُهمُ**
**ومُنـذُ قـالَ الوَرى هـذا حـبيـبُـهـمُ**
**مـا مرَّ يومًـا بفكري مـا يَريبُهمُ ولا سَـعَتْ بي إلى ما سـاءَهُمْ قَدَمُ**

راوح الأمير أسـامة في ضـمير المتكلم بين الإفراد والجماعة، فقد تحدث في البداية بضـمير المتكلم المفرد (ما أراني، أحببتُ)، ثم انتقل إلى ضـمير المتكلم الجمع (رجونا، فينا)، ثم عاد مرة أخرى لضمير المتكلم المفرد (عندي، وصنتهم، بفكري، سعتْ بي).

والمتأمل في هذا النص يجد أن الأمير قد تحدث بضمير المتكلم المفرد عندما أراد أن يعبر عن عمق الحب والإخلاص في قلبه، وأن تكون معانيه نابعةً من مشـاعره الوجدانية الذاتية الخالصـة لمحبوبه، ويؤكد أنه لم يبدر منه ما يضـرهم، ويسـوؤهم، أمّا تحوله لضـمير الجمع المتكلم ما هو إلا تنبيه على أن الظلم والتقصـير وعدم العدل لم يشـعر به وحده فقط؛ بل أحس به الجميع، وشاهده، وكأنه يؤكد معانته وظلمه، وإساءتهم له.

وبعد القراءة الأسـلوبية للالتفات في شـعر الحرب عند الأمراء الأربعة خرجتُ بعدة نتائج؛ مفادها:

١- يعد الالتفات لونًا من ألوان الانزياح يقتضـي مخالفة الأصـل، وتحول الأسـلوب من أسلوب إلى آخر.
٢- يتضح من سياق النصوصِ الأغراضُ التي من أجلها كان الالتفات في المدونة النصية،

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٧١.

ومن أهمها عند الالتفات من الغيبة إلى الخطاب[١]، أو العكس؛ إذ تعد أكثرَ الصيغ حضورًا في أساليب الأمراء، ويرجع ذلك لأهميتها في تعظيم شأن المخاطب، وعُلو مكانته، وهذا يعود لما تفرضه طبيعةُ الشعرِ السياسي الحربي غالبًا.

٣- تحقق فائدة الالتفات في التنوع الأسلوبي، وتلوين الخطاب؛ ليتحقق الامتاع اللفظي والعقلي والدلالي في النص الشعري.

٤- برز الالتفات العددي من أجل الغرض الفخري بنوعيه: الافتخار بالذات، والافتخار بالقبيلة أو الممدوح.

**التناص**

يؤدي التناص دورًا بارزًا في الأعمال الأدبية؛ وذلك لأنه يمثل الثقافة التي يحملها الأديب، ومخزونه اللغوي المعرفي، الذي يودعه عمله، ونتاجه الأدبي.

وقالت جوليا عن التناص "إنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافَى ملفوظات عديدةٌ مقتطعة من نصوص أخرى"[٢].

والتناص، أو تداخل النصوص، أو التعالقية، أو النص الغائب على اختلاف الفهم، والترجمة؛ يمكن تقديم دلالة واحدة له، وهي وجود علاقة بين نصين؛ أحدهما سابق، والآخر لاحق، وهذه العلاقة قد تكون على صعيد الشكل، أو المضمون، أو كليهما معًا، متكئة على نماذج متعددة، نحو: الاقتباس، أو التضمين، أو الإيماء، أو الإشارة[٣].

وليس من الإنصاف -بحال من الأحوال- أن يُرفض مصطلح التناص شكلًا ومضمونًا لا لشيء إلا لأنه "مصطلح جاء به نقاد ما بعد الحداثة الغربية، وتلقّفه الحداثيون العرب، فذلك مما يبعد بالناقد عن الحيدة والموضوعية المبتغاة، كذلك قد يكون من الإنصاف القول: إن

(١) ظهرت بعض صور الالتفات الأخرى كالالتفات عن ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، أو العكس، إلا أنها لا تعد ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر الحرب عند الأمراء، ومن أمثلتها، يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص١٣٢، ٢١٨.

(٢) علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٣، ٢٠١٤م، ص٢١.

(٣) ينظر: التناص في شعر المتنبي، جوخان إبراهيم، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، ٢٠٠٦م، ص٤٣.

السرقات الشعرية في النقد العربي القديم كانت النواة أو البذرة التي استوت على سوقها، واتخذت مسماها الجديد؛ وهو التناص"[١].

والتناص عملية تتحد من خلال مفهومين أساسيين؛ هما: الاستدعاء، والتحويل، أي: إن النص لا يتم إبداعُه من خلال رؤية الكاتب؛ بل تتم ولادته من خلال نصوص أدبية فنية أخرى، مما يجعل التناص يشكّل من مجموع استدعاءات خارجَ نصيّةٍ يتم إدماجُها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد[٢]، وليس ثمة خلاف بين مصطلح التناص والنقل، أو التحويل، فكلاهما يشيران إلى عملية إنتاج النص، وتأويله في علاقته بغيره، وبالتالي إلى فكرة النصية، وإذا كان الفضل يعود إلى كرستيفا في صياغة فكرة التناص، فإن رولان بارت يعد من أكثر النقاد والمنظّرين قبولًا لهذه الفكرة، والدفاع عنها[٣].

وفي ضوء هذا المفهوم للتناص، قمتُ بتتبع تلك الظاهرة التناصية في شعر الحرب عند الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين، من خلال التناص الديني، والأدبي، والتراثي.

**التناص الديني:**

يُقصد بالتناص الديني أن "يستحضر الشاعر بعض القصص والإشارات التراثية الدينية، ويوظفها في سياقات النص الشعري؛ ليعمّق بذلك رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه؛ مما يُثري النص فنيًّا وفكريًّا، ويعزز موقف المبدع من الاعتقادات التي يطرحها"[٤].

ولا يقتصر الاقتباس النصي على ذكر نص الآية كاملة، أو جزء منها؛ بل تجاوز ذلك إلى اقتباس اللفظة القرآنية، فقد يتحقق الاقتباس بالمفردة القرآنية، التي لها خاصية دلالية داخل النص القرآني، ويحاول الشاعر نقلها إلى نصه الشعري؛ لأن لجوء الشاعر إلى هذه المفردة القرآنية تطوي أمامه مسافات طويلة من التعبير، وتُلهمه تصوير الموقف أدقَّ تصويرٍ، فهي توحي بالمعنى

(١) التناص عند شعراء صنعة البديع العباسيين، ياسر عبدالحسيب رضوان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م، ص٨٥.

(٢) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ص١٢٤.

(٣) ينظر: التناص النظرية والممارسة، مصطفى بيومي عبدالسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٨م، ص٤١.

(٤) ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، محمد سليمان، ص١٣٠.

من خلال جرسها، فضلًا عن طاقتها التعبيرية الهائلة، وشحناتها الإيحائية، التي تأتي في سياق النص القرآني المرتبط بذهن القارئ؛ مما يدفع الشاعر إلى نقلها بإيحاءاتها إلى نصه الشعري(١).

**ومن أمثلة التناص الديني عند الأمراء قول ابن المقرب العيوني(٢): [الطويل]**

**أُولَئِكَ إِخواني وَرَهطي وَأُسرَتي ... وَقَومي إِذا ما اِستَنهَضَتني الحَقائِدُ**
**فَإِن ساءَني مِنهُم عَلى القُربِ مَعشَرٌ ... وَأَصبَحَ مِن تِلقائِهِم ما أُكابِدُ**
**فَقَد باعَتِ الأَسباطُ قَبلي أَخاهُمُ ... بِبَخسٍ وَكُلٌّ مِنهُمُ فيهِ زاهِدُ**

ضمن الأمير المعاني القرآنية لسورة يوسف في البيت الأخير؛ إذ يقول الله تعالى: ﴿وَجَآءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا۟ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُۥ ۖ قَالَ يَٰبُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَٰمٌ ۚ وَأَسَرُّوهُ بِضَٰعَةً ۚ وَٱللَّهُ عَلِيمٌۢ بِمَا يَعْمَلُونَ ﴿١٩﴾ وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍۭ بَخْسٍ دَرَٰهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا۟ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ ﴿٢٠﴾﴾(٣)؛ ليؤكد من خلال التضمين والتناص استمرارية ولائه لقومه حتى وإن كان منهم مَن حرمه حقه، ونفاه عن بلاد، مستدعيًا قصة يوسف -عليه السلام- عندما ألقاه إخوته في الجبّ؛ حسدًا وغيرةً، وبعد ذلك مرت قافلة من جانب البئر، فأرسلوا أحدهم ليأتي لهم بالماء، فينبهر برؤية يوسف -عليه السلام- متعلقًا بالدلو، وقال: ﴿يَٰبُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَٰمٌ﴾، وتم بيعه بدراهم معدودة، ﴿وَكَانُوا۟ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ ﴿٢٠﴾﴾، ويرى ابن المقرب في يوسف نفسَه؛ إذ المتتبع لحياته يعرف أنه عانَ من الحرمان والفقْد والغربة من أقرب الناس إليه، وهم بنو عمومته، وما زال شاكيًّا وضعه وقلة حيلته في أغلب قصائده؛ لمحاولة استرداد ماله، وضِياعه، وأملاكه، حتى ضعفت الدولة العيونية، وفرّط أمراؤها في أملاكهم لأعدائهم، فنسي همه، وقام يتحسّر على دولته، وقرب هلاكها؛ إذ يقول(٤): **[الرمل]**

---

(١) يُنظر: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين، جمعة حسين يوسف الجبوري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص٥٧.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٤٣.

(٣) سورة يوسف، آية ١٩-٢٠.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٧٧.

كُنتُ قَبلَ اليَومَ أَبكي بِشَجًى ... هَمَّ نَفسي وَطَريفي وَتِلادي
ثُمَّ قَد أَصبَحتُ أَبكي ناسِيًا ... شَجوَ إِخواني وَرَهطي وَبِلادي
زَوبَعَت في جَوِّها عاصِفَةٌ ... ذاتُ إِعصارٍ تُضاهي ريحَ عادِ
ما نَجا مِن نارِها غَيرُ اِمرِئٍ ... عادَ مِنها بِمُضِلٍّ غَيرِ هادِ
تَرَكَت عالِيَها سافِلَها ... وَالرِّعانَ القودَ بَغلًا لِلوِهادِ[1]
يا لَقومي ما أَراكُم حسَنًا ... بَيعَنا بِالبَخسِ في سوقِ الكَسادِ

فقد جاء الأمير بقصة عاد من قوله تعالى: ﴿وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ ﴿٤١﴾ مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ ﴿٤٢﴾﴾[2]، وقوله في سورة فصلت: ﴿فَأَمَّا عَادٌ فَاسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَقَالُوا مَنْ أَشَدُّ مِنَّا قُوَّةً أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّ اللَّهَ الَّذِي خَلَقَهُمْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَكَانُوا بِآيَاتِنَا يَجْحَدُونَ ﴿١٥﴾ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ لِنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لَا يُنْصَرُونَ ﴿١٦﴾﴾[3]؛ لتأكيد حقيقة أراد ابن المقرب إيصالها للمتلقي بأن أمراء الدولة العيونية فرّطوا في أموالهم لأعدائهم من أهل البادية، وغيرهم، وأصابهم الضعف والوهن؛ وقدموا مصلحتهم على مصلحة البلاد والقوم؛ مما أدى إلى استغلالهم أيما استغلال، فشبّه حالهم بحال قوم عاد؛ بل أشد منهم عندما أرسل الله عليهم الريح الشديدة القوية الباردة، وكانت ذات صوت مزعج، بلا مطر في ثمانية أيام متتابعات، حتى أبادتهم عن آخرهم ما نجا منها غير النبي هود، ومَن آمن معه[4]، فغاية ابن المقرب بهذا الاستشهاد الديني تحذير قومه بأن نهايتهم ستكون كقوم عاد، ولا تقام قائمة للعيونيين. ثم يتساءل لائمًا ومعاتبًا بني عمومته الأمراء بتفريطهم في الدولة، وبيعها بأرخص الأثمان، وأبخسها في سوق كاسدة بائرة، وكأنه ينوه في البيت الأخير للآية القرآنية: ﴿قُلْ إِن كَانَ ءَابَآؤُكُمْ

(١) الرعن: أنف الجبل، والقائد من الجبل: أنفه، وكل مستطيل من أرضٍ أو جبل على وجه الأرض. وبغلًا، بغل تبغيلا: بلد وأعيا. والوهاد: جمع الوهدة، وهي المنخفض من الأرض.
(٢) سورة الذاريات، آية ٤١-٤٢.
(٣) سورة فصلت، آية: ١٥-١٦.
(٤) يُنظر: تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، ج٧، ص١٦٩.

وَأَبْنَآؤُكُمْ وَإِخْوَٰنُكُمْ وَأَزْوَٰجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَٰلٌ ٱقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَٰرَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَٰكِنُ تَرْضَوْنَهَآ أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ ٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ وَجِهَادٍ فِى سَبِيلِهِۦ فَتَرَبَّصُوا۟ حَتَّىٰ يَأْتِىَ ٱللَّهُ بِأَمْرِهِۦ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلْفَٰسِقِينَ ﴿٢٤﴾﴾[1]، طالبًا وداعيًا قومه إلى الحرب والجهاد والقتال، **فيقول**[2]: **[الطويل]**

**وَلا تَهِنُوا وَاستَشعِرُوا الصَّبرَ جُنَّةً ... وَعَزمًا فَما لِلحَربِ إِلّا اعتِرامُها**
**فَإِنَّكُمُ إِن تَألَمُوا فَعَدُوُّكُم ... كَذاكَ وَلِلأَمرِ العَظيمِ عِظامُها**

فينهاهم عن الضعف والإهانة، ويدعوهم للصبر والقتال، مستوحيًا معانيه من ألفاظ القرآن في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَهِنُوا۟ وَلَا تَحْزَنُوا۟ وَأَنتُمُ ٱلْأَعْلَوْنَ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿١٣٩﴾ إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ ٱلْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُۥ ۚ وَتِلْكَ ٱلْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ ٱلنَّاسِ وَلِيَعْلَمَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَيَتَّخِذَ مِنكُمْ شُهَدَآءَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يُحِبُّ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٤٠﴾﴾[3]، فقد استلهم ابن المقرب من خلال هاتين الآيتين ما حدث للمؤمنين في معركة أُحد، فجاءت الآيتان لتشجعيهم، وتقوية لقلوبهم، وتسلية عما أصابهم من القتل والقرح، وأمرهم الله تعالى بألا يَضعفوا عن الجهاد بما نالهم من الجراح، وإن مَسهم القَرح في أُحد فقد مس القوم قرح مثله في بدر، إلا أن قتلاهم في النار، وقتلاكم في الجنة[4]، فنلحظ قدرة ابن المقرب على توظيف المعاني الإسلامية والقرآنية، ودلالاتها فيما يريد أن يوصله لمخاطبه وللمتلقي، فهو يقوم بنقل دلالة القرآن من معنًى معين وراسخ في الأذهان إلى دلالة أخرى جديدة في إطار مختلف، ويسبغه على ما يحدث في عصره، ومحاولة العودة والتمسك بالدين، والقرآن، والقتال، وعدم الخضوع لرفعة بلاده ووطنه.

**ويقول –أيضًا– معاتبًا قومه**[5]: **[الطويل]**

---

(١) سورة التوبة، آية ٢٤.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٦٣.

(٣) سورة آل عمران، آية ١٣٩-١٤٠.

(٤) يُنظر: تفسير أبي السعود، أو (إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم)، أبي السعود محمد بن محمد العمادي الحنفي، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ج٢، ص١٥٥.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٢٢.

وَقُلتُ عَســـى يَومًا كَيَومٍ شَـــهِدتُهُ قَديمًا لِكَيما يلحَقَ الشُّـــومُ بِالثُّكلِ
أَكُونُ بِـهِ قُطـبَ الرَّحى وَمُـديرَهـا بِعَزمٍ عَلى أَهـلِ الضَّـــلالَةِ وَالجَهـلِ
فـأَلفَيـتُ قَومًـا إِن طَلَبـتَ اِنبِعـاثَهُم لِيَومِ سِـــبابٍ فَادِعُ بِالخَيلِ وَالرَّجلِ
وإِن رُمتَ فيهم دَفعَ ضَـيمٍ وَنُصـرَةٍ بِهِم رُمتَ أَو شالًا مِنَ اِصطُمَّةِ الرَّملِ

يتمنى ابن المقرب أن يعيد مجد يوم قديم كان فيه العقل المدبر والمحرك على أهل الضـــلالة والجهل، لكنه وجد قومًا إذا احتاجهم ليوم الحرب، وتجهيز الخيل والفرســـان الراكبين، والمقاتلين المشـاة؛ يتلكؤون ويتأخرون، وقد استعان ببعض ألفاظ القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿وَأَجۡلِبۡ عَلَيۡهِم بِخَيۡلِكَ وَرَجِلِكَ﴾[1]، إضافة إلى أهل الضلالة والجهل؛ إذ إن إيحاءات التناص ودلالاته اللغوية والأسلوبية ساهمت في أغراضه الشعرية خاصة في الحماسة والحرب، إلى جانب الوظائف الجمالية والفكرية في سياقه النصي.

**ومن أمثلة التناص الديني عند الأمير أبي الفوارس حيص بيص قوله[2]: [البسيط]**

شـــاكي الســـلام من الإقدام حِليتهُ لَطافةُ الزولِ في صـــبر الصَّـــناديدِ
فكـل مُعضـــــل خطـبٍ في رويَّتـهِ حـديـدُ ســـــابغـةٍ في كفِّ داودِ

يصف أبو الفوارس ممدوحه بأنه تام السلاح، كامل الاستعداد، جاهز للقتال والحرب، جامع بين اللطافة والظرافة والقوة، فهو صنديد شجاع، وجميع الخطوب الشديدة المستغلقة عند تأمله وتفكيره تصبح هينة لينة كالحديد في يد داود، وفيه إشارة واضحة لقوله تعالى: ﴿وَلَقَدۡ ءَاتَيۡنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضۡلٗاۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُۥ وَٱلطَّيۡرَۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلۡحَدِيدَ ١٠ أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ ١١﴾[3]؛ إذ إن أول مَن سرد الدروع من حلقات هو نبي الله داود –عليه السلام– وقد مَنّ الله عليه بخصائص لم تكن لأحد قبله، فأَلانَ له الحديدَ

(١) سورة الإسراء، آية ٦٤.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٤١.
(٣) سورة سبأ، آية ١٠-١١.

حتى كان يعمله كالعجين والطين من دون إذابة له على النار، ليعمل الدروع السابغات[١]، وعلّمه تعالى كيفية صنعته، فيقول سبحانه: ﴿وَعَلَّمْنَٰهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِتُحْصِنَكُم مِّنۢ بَأْسِكُمْ ۖ فَهَلْ أَنتُمْ شَٰكِرُونَ ﴿٨٠﴾﴾[٢]، فكانت هذه الدروع حصنًا منيعًا لهم من الأعداء، ووقاية، وحفظًا عند الحرب، ونلحظ أن التناص قد أنتج لنا لوحة فنية جديدة معبرة، ولهذا قال الزعبي عن التناص: "أنْ يتضمّن نصٌّ أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا سابقة عليه، عن طريق التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي؛ ليتشكَّلَ نص جديد واحد متكامل"[٣].

**كما جاء في قول حيص بيص مادحًا[٤]: [الطويل]**

**هو ابن الذي جازى مناول ســـوطه فأغنى وأقنى حين أعطى فأوســـعا**

تناص حيص بيص مع القرآن في تمجيد أفعال والد ممدوحه؛ إذ إن ســـيف الدولة –والد الممدوح– سـقط السـوط من يده يومًا، فناوله رجل إياه، فأعطاه وأغناه، وتعني أقنى: أعطى ما يُقتنى، فيقول الله تعالى عن نفســه –جل جلاله–: ﴿وَأَنَّهُۥ هُوَ أَغْنَىٰ وَأَقْنَىٰ ﴿٤٨﴾﴾[٥]، فيظهر قدرة حيص بيص على امتصـاص ألفاظ القرآن الكريم، وصـهرها، وقَولبتها في قوالب تناسـب غرضـه، وما يريد قوله من دلالات مؤثرة للمتلقي.

(١) ينظر: تفسير السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، الشيخ أبو عبدالله عبدالرحمن آل سعدي، تحقيق: محمد عبدالرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ط٢، ٢٠٠١م، ص٦٢١.

(٢) سورة الأنبياء، آية ٨٠.

(٣) التناص نظريًا وتطبيقيًا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤية) لهاشم غرايبة، وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله، أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد– الأردن، ط١، ١٩٩٥م، ص٩.

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٦٧.

(٥) سورة النجم، آية ٤٨.

**ويمدح حيص بيص الخليفة المستضيء بأمر الله[١]، فيقول[٢]: [الطويل]**

**إمـامٌ يخـافُ اللهَ في خَـلَـواتِـهِ ويسـعى ليومٍ فيه تُبْلى السَّـرائرُ[٣]**

يستمدّ حيص بيص صفات ممدوحه من خصال المؤمنين في القرآن الكريم، حيث إنه على علم بوعي المتلقي لفهم مضـمونه، والتأثر به، نابعًا من تأثر الجميع بألفاظ القرآن، وعباراته، فخوف الله في الخلوات من لوازم الإيمان، يقول تعالى: ﴿فَلَا تَخَافُوهُمْ وَخَافُونِ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿١٧٥﴾﴾[٤]، ومَن خاف اللهَ تعالى ألزمه الخوفُ السـلوكَ إلى الآخرة، والمبادرة بالعمل الصـالح، ومراقبة الله في السـر والعلن: ﴿وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ ﴿٤٠﴾ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ ﴿٤١﴾﴾[٥]، ولذلك يسـعى ممدوحه لهذا اليوم، يقول تعالى: ﴿يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ ﴿٩﴾﴾[٦]؛ أي: تختبر سـرائر الصـدور، ويظهر ما كان في القلوب من خير وشـر على صـفحات الوجوه[٧]، إن هذه الألفاظ والمعاني تثبت تعمّق أبي الفوارس ووعيه للإسـلام، والقرآن، ومبادئه، وأهم ركائزه، وتعاليمه.

**ويظهر تأثر أبي الربيع الموحد في ألفاظ القرآن الكريم جليًّا في ديوانه؛ إذ يقول[٨]: [الطويل]**

**وَلَمَّا شَـكَتْ تِلك الجِهاتُ أَذى وَقَد بَلَغتْ فِيهَا النُّفُوس التَّرَاقيا[٩]**

(١) هو أبو محمد الحسن (المستضيء بأمر الله) بن يوسف (المستنجد بالله)، ولي الخلافة بعد وفاة أبيه سنة ٥٦٦هـ، وعمره آنذاك ثلاثون سنة، كان سخيًا جوادًا، باشر يوم مبايعته بردّ المظالم، والإفراج عن المسجونين، وإسقاط الضرائب والمكوس، توفي سنة ٥٧٥هـ. ينظر: هامش الديوان، ج٣، ص٢٧٤.

(٢) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٣٢٣.

(٣) الخلوات، جمع الخلوة: المكان، أو الزمان الذي يختلي فيه الإنسانُ بنفسه. تُبلى السرائر: تختبر الضمائر، وهو يوم الحساب في الآخرة.

(٤) سورة آل عمران، آية ١٧٥.

(٥) سورة النازعات، آية ٤٠-٤١.

(٦) سورة الطارق، آية ٩.

(٧) ينظر: تفسير السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص١١٠٦.

(٨) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.

(٩) التراقي، جمع ترقوة: الحلقوم.

سَـبَرَتْ بِأَطْرَافِ السُّـيُوف جِرَاحُها وَكُنـتَ لَهَـا طبًّـا رَفيقًـا وآسِـيـا

يمدح أبو الربيع الخليفة أبا يعقوب المنصـور(١)، وذلك عندما اشـتكت الثغور من تعدي الأعداء على دولته، وقد صور المشهد بالآية القرآنية: ﴿كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلتَّرَاقِيَ ۝٢٦ وَقِيلَ مَنْۜ رَاقٍ ۝٢٧ وَظَنَّ أَنَّهُ ٱلْفِرَاقُ ۝٢٨﴾(٢)؛ للدلالة على احتضـار تلك الجهات، واجتماع الشـدائد، وعِظم الأمر، وصـعب الكرب، وكأنها تريد أن تخرج هذه الروح من البدن التي ألفته كحال تلك الثغور عند مهاجمة الأعداء، إلا أن أمير المؤمنين كان لها بالمرصـاد، فالتأم الجرح وطاب، وعادت الثغور لسـابق عهدها تحت حكم الأمير، فقد سـاهم التناص القرآني في بناء الصـورة الفنية والنمو مع حركة القصيدة، ملفتًا لانتباه المتلقي، وفارضًا لحضوره.

**وإن القارئ لشعر الحرب عند أسامة بن منقذ يلحظ التناص الديني بوضوح، نختار منها ثلاثة أمثلة من باب التمثيل لا الحصر، فيقول(٣): [الطويل]**

أبا حَسَـنٍ في طيِّ كـلِّ مسـاءةٍ من اللهِ صـنـعٌ للعبـادِ جميـلُ
كرهـتُ لَـكَ التِّرحـالَ أمسِ وربّمـا أفـادَ الفتى طولَ المُقـامِ رَحيـلُ
وقد يكرَهُ الشـيءَ الفتى وهو خَيرُهُ لَـه ويحـبُّ الشَّـيءَ وهو وَبِيـلُ(٤)
ولو لَم تُفِـد إلَّا الجِهَـادَ، فـإنـه ثوابٌ، كما نصَّ الكتـابُ، جزيـلُ

فقد اسـتحضـر أسـامة في حديثه لمخاطبه قوله تعالى: ﴿كُتِبَ عَلَيْكُمُ ٱلْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهٌ لَّكُمْۖ وَعَسَىٰٓ أَن تَكْرَهُوا۟ شَيْـًٔا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْۖ وَعَسَىٰٓ أَن تُحِبُّوا۟ شَيْـًٔا وَهُوَ شَرٌّ لَّكُمْۚ

(١) هو أبو يوسف يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن بن علي الموحدي، القيسي الكومي المنصور، صاحب بلاد المغرب، ولد في عام ٥٥٤هـ، كان مليكًا جليلًا، فاضلًا ورِعًا، كريمًا عالمًا بالحديث والفقه واللغة، كثير الصدقة، يشهد جنائز الفقهاء والصلحاء، وكان شجاعًا مِقدامًا، عظيم الصرمة على أعدائه، لا يجترئ أحد على خداعه، ولا تأخذه في الله لومة لائم، متواضعًا لله، مجاهدًا في سبيله، وكان عاقلًا ذا رأي وسياسة، أجلّ ملوك الموحدين، وأكثرهم صيتًا، توفي مريضًا سنة ٥٩٥هـ، وبلغ من العمر ٤٨ سنة.

(٢) سورة القيامة، الآيات ٢٦-٢٧-٢٨.

(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٣٩.

(٤) الوبيل: الوخيم.

﴿وَٱللَّهُ يَعۡلَمُ وَأَنتُمۡ لَا تَعۡلَمُونَ ٢١٦﴾[1]، هذه الآية فيها فُرِض القتال في سبيل الله بعدما كان المؤمنون مأمورين بتركه؛ لضعفهم، وعدم احتمالهم لذلك، فلما هاجر النبي -صلى الله عليه وسلم- إلى المدينة، وكثر المسلمون، وقووا، أمرهم الله تعالى بالقتال، وأخبر أنه مكروه للنفوس؛ لما فيه من التعب والمشقة، وحصول أنواع المخاوف، والتعرض للمتالف، ومع هذا، فهو خير محض؛ لما فيه من الثواب العظيم، والتحرز من العقاب الأليم، والنصر على الأعداء، والظفر بالغنائم، وغير ذلك مما هو مرب، على ما فيه من الكراهية. ﴿وَعَسَىٰٓ أَن تُحِبُّواْ شَيۡـٔٗا وَهُوَ شَرّٞ لَّكُمۡ﴾، وذلك مثل القعود عن الجهاد لطلب الراحة، فإنه شر؛ لأنه يعقب الخذلان، وتسلط الأعداء على الإسلام، وأهله، وحصول الذل والهوان، وفوات الأجر العظيم، وحصول العقاب. وهذه الآيات عامة مطردة في أن أفعال الخير التي تكرهها النفوس -لما تتوهمه فيها من الراحة واللذة- فهي شر، بلا شك. وأما أحوال الدنيا، فليس الأمر مطردًا؛ ولكن الغالب على العبد المؤمن أنه إذا أحب أمرًا من الأمور قيّض الله له من الأسباب ما يصرفه عنه أنه خير له، فالأوفق له في ذلك أن يشكر الله، ويعتقد الخير في الواقع؛ لأنه يعلم أن الله تعالى أرحمُ بالعبد من نفسه، وأقدر على مصلحة عبده منه، وأعلم بمصلحته منه، كما قال تعالى: ﴿وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾، فاللائق بكم أن تتمشوا مع أقداره، سواء سرّتكم أو ساءتكم[2]، ولأجل ذلك يطلب من أبي حسن طيّ الإساءة، والعفو، والمسامحة، وإن كان يرى في رحيله كراهية، إلا أنه قد يكون فيه الخير الكثير، والغِنى، والسُّؤدد، وفي هذا السياق يأتي التناص الديني القرآني معبرًا عن معتقدات أسامة، منسجمًا مع رؤيته الدينية لأمور الحياة.

مضى أسامة يوم أُخرج من شيزر إلى دمشق، واتصل بحاكمها معين الدين أنر، واعتمد هذا الحاكم على أسامة في تصريف الشؤون السياسية، وقد نجح أسامة في ذلك نجاحًا رفع مكانته في دمشق، واستطاع في تلك الحقبة أن يتصل بالإفرنج عن قرب، وأن يعرف الكثير من عاداتهم وأخلاقهم؛ ولكن المقام لم يصفُ لأسامة بدمشق. ويظهر من القصيدة التي أرسلها إلى معين الدين أنر يعاتبه فيها أن السر في نبوّ المقام بأسامة يعود إلى وشايات حملها الساعون إلى معين

(١) سورة البقرة، آية ٢١٦.

(٢) ينظر: تفسير السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص١٠٥.

الدين، فصدّقها، فانحرف قلبه عنه[١]، **يدلنا على ذلك قول أسامة[٢]: [البسيط]**

**واللهِ ما نَصَحُوا، لما استَشرتَهُمُ وكُلُهم ذُو هوًى في الرّأي مُتَّهَمُ**
**كم حرَّفُوا من مقالٍ في سِفَارتِهم وكم سَعَوْا بفسادٍ، ضَلَّ سعيُهمُ**

جاءت أبياته متأثرةً بالقرآن الكريم[٣] في قوله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُمْ بِالْأَخْسَرِينَ أَعْمَالًا ﴿١٠٣﴾ الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا ﴿١٠٤﴾﴾[٤]، فيؤكد أن ما قالوه محرف عن الحقيقة، نابعٌ من كرههم وحسدهم، ورغبة في الفساد والسعي لإبعاده، وإن كان في التناص دلالات معبرة موحية ومؤثرة في المتلقي، إلا أنها -أيضًا-تُضفي على النص الانسجامَ، والتناغمَ الموسيقي، ويظهر ذلك بوضوح في قوله: "وكم سَعَوْا بفسادٍ، ضَلَّ سعيُهمُ".

**ويمضي أسامة بن منقذ في استحضاره لمفردات القرآن الكريم؛ إذ يقول[٥]: [الطويل]**

**وقد ضاقت الدنيا عليه برحبها فلم ينجه بر ولم يحمه بحر**

يتناص أسامة في صدر البيت مع الآية القرآنية: ﴿ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾[٦] للتعبير عن حال (البغدوين)، أحد ملوك الفرنج الصليبيين عندما هُزم من المجاهدين، فضاق عليه الفضاء الواسع، وبلغ من الشدة والمشقة ما لا يمكن التعبير عنه إلا باستدعاء قصة الثلاثة الذين خلفوا في غزوة تبوك "كعب بن مالك، وصاحباه"، وقد نهى رسول الله -صلى الله عليه وسلم- المسلمين عن كلامهم من بين مَن تخلف عنه، فاجتنبهم الناس، وتغيرّوا عليهم، حتى تنكّرت لهم الأرض، فضاقت عليهم على رحبها وسعتها، فلبثوا على ذلك خمسين ليلة[٧]، فكان

(١) ينظر: مقدمة الديوان، ص٧.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص١٩٧.
(٣) فلا عجب؛ إذ إن والده كان يقضي وقته بين تلاوة القرآن الكريم والصيد في النهار، ونسخ كتاب الله في الليل. ينظر: مقدمة الديوان ص٥.
(٤) سورة الكهف، آية ١٠٣-١٠٤.
(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٢.
(٦) سورة التوبة، آية ١١٨.
(٧) ينظر: تفسير السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص٤٠٣.

التناص القرآني في البيت الشعري؛ "لتقوية الكلام، لم يكن بُد من تقويته بما هو أشرف منه"(١).

**ومن أمثلة التناص الديني مع حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم– ما قاله أبو الربيع سليمان الموحد(٢) في آخر بيتين من قصيدة يمدح بها أمير المؤمنين أبا يوسف يعقوب المنصور(٣): [الطويل]**

**بَقِيتَ أميرَ المؤمنين وأَمْركم مُؤْتَى لَهُ يسْتخدِم العُجْم والعُرْبا**
**فعمَّا قَرِيب يُنْجز الله وَعَدَه لأَمْرك حَتَّى تَفْتح الشَّرْقا والغَرْبا**

في هذين البيتين إشارة واضحة عندما خطب الرسول –صلى الله عليه وسلم– الناس يوم فتح مكة عند باب الكعبة، قائلًا: "**لا إله إلا الله، وحده لا شريك له، صَدَقَ وعدَه، ونصر عبدَه، وهزم الأحزابَ وحده...**"(٤)، ونلحظ في هذا الاستدعاء للنص النبوي تأكيدًا ودلالةً على تحقيق النصر والفتح –بإذن الله– لأمير المؤمنين، وتوسيع رقعة الدولة الإسلامية للموحدين شرقًا وغربًا.

**التناص الأدبي:**

التناص الأدبي له دور مهم في إثراء لغة النص الشعري، وتحويله إلى قوة دافعة تثري التجارب الأدبية للشعراء، وتسعى إلى نقل تجربتهم ورؤيتهم إلى القارئ، وقد يتفاعل الشعراء اللاحقين مع من سبقوهم في الشعر، إذ "ليس لأحد من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب مَن سبقهم؛ ولكن عليهم –إذا أخذوها–أن يكسُوها ألفاظًا من عندهم، ويُبرزوها في معارض من تأليفهم، ويُورِدُوها في غير حُلتها الأولى، ويَزِيدُوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهُم أحقُّ بها ممن سَبَق

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص٣٢٢.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٤.
(٣) سبق التعريف به، ص٢٤٩.
(٤) السيرة النبوية لابن إسحاق، محمد بن إسحاق بن يسار المطلبي المدني، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥٣١.

إليها"[1]. وقد ظهر تأثر الأمراء بشعر من سبقوهم، خاصة في الأبيات الحربية التي كانت لها بصمة في الأدب العربي.

**ومن نماذج التناص الأدبي في شعر الحرب عند الأمراء، قول ابن المقرب العيوني[2]: [الكامل]**

**وَالبِيضُ في أَيدي الكُماةِ ضِياؤُها يَطفو مِرارًا في الغُبارِ وَيَرسُبُ**
**وَكَأَنَّ أَطرافَ الأَسِنَّةِ أَنجُمٌ شُهبٌ وَداجي النَّقعِ لَيلٌ غَيهَبُ**

**مأخوذ من قول بشار بن بُرد[3]: [الطويل]**

**كأنَّ مُثارَ النقع فوقَ رؤوسِنا وأسيافَنَا ليلٌ تهاوَى كواكبُهُ**

في البيت الأول يصف ابن المقرب لمعان السيوف في أيدي الكماة –وهم الفرسان المقنَّعون بالحديد– في بحر من الغبار تطفو عليه أضواء السيوف حينًا، وحينًا تغيب في قعره، وهو ما لم يصفه بشار، ولكنه يتقاطع معه في البيت الثاني عندما يشبِّه أطراف الرماح المذلقة اللامعة بالنجوم الشهباء، وشبَّه غبار المعركة بالليل الداجي، فابن المقرب يتناص مع بشار بطريقة مباشرة، فألفاظ الأخير: (النقع، وليل) ضمَّنها ابن المقرب في شعره، وصاغها للتعبير عن ملحمية الحرب، وشدتها، ولعل ابن المقرب حقق في هذا الاستدعاء تعميقًا في الدلالة والصورة الشعرية. ويبدو أنَّ بيت بشار له بصمة واضحة في شعر الحرب؛ إذ تناصَّ معه حيص بيص –أيضًا– مرتين؛ إذ يقول[4]: **[الكامل]**

**ثمَّ استمرَّ طِرادهمْ فلوَ انَّه في قعر دجلة ثارَ منه قَساطلُ**
**وعلتْ رؤوسٌ بالضراب صواعدًا ثم انثنتْ في الجو وهْيَ نوازلُ**
**فكأنما هي في الظَّلام كواكبٌ طلعَ الصباح فهنَّ منه أوافلُ**

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص١٩٦.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٨٧.

(٣) ديوان شعر بشار بن برد، جمعه وحققه: السيد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، د.ط، ١٩٨١م، ص٤٦.

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٧٦.

ومن اللافت للنظر أن تشبيه حيص بيص فريد من نوعه؛ وذلك بذكر الصباح، حيث كان تشبيه بشار وابن المقرب بوصف الغبار بالظلام –الليل– والسيوف بالكواكب، بَيْدَ أن حيص بيص يصف رؤوس الفرسان المقنعة التي عليها الخوذ بالكواكب، ثم أصابتها السيوف فسقطت، فكأنها كواكب أصابها ضوء الصباح فمالت واختفت؛ إذن قام حيص بيص بنقل الكلمات المضمَّنة من سياقها الأم إلى سياق جديد يتلاءم ويتناسب مع صورة أرض المعركة في الحرب، ونلحظ في هذا التناص وظيفة جمالية في تحويل المعنى القديم إلى معنًى أجمل وأوسع.

**وقد تكرر تناص حيص بيص مع بشار بن برد في قوله(١): [الرمل]**

**ويعيدُ الصُّبحَ ليلًا بمثارٍ من عجاجٍ ونجومٍ من نصال**

وفي هذا البيت تماثلٌ نصيٌّ مع بيت بشار، إلا أنه يستبدل بعض الألفاظ؛ كالنقع بقوله: بمثار من عجاج، والنصال بالسيوف، وأظهرت التناصات الأدبية السابقة انعكاس وأثر بيت بشار عليهما، حتى وإن كان حيص بيص في هذا البيت يتعمد التناص بشكل واضح، مستغلًّا قوة أثر بيت بشار على المتلقي.

**وعندما أراد ابن المقرب العيوني أن يصور حاله مع قومه تناصَّ مع قول همَّام بن مرة؛ فيقول(٢): [الكامل]**

**تَرِدُ الكِلابُ الواسِعِيَّةُ حَوضَكُم وَأُذادُ عَنهُ كَما يُذادُ الأَجرَبُ**
**وَتُجِلُّني أُسْدُ الشَّرى في أَرضِها وَبِأَرضِكُم يَسطو عَلَيَّ الثَّعلَبُ**
**وَبِقَوسِكُم في كُلِّ يَومٍ أَرتَمي وَبِسَيفِكُم في كُلِّ يَومٍ أُضرَبُ**
**وَأَقولُ ما قالَ ابنُ مُرَّةَ مُعلِنًا (لا أُمَّ لي إِن دامَ ذاكَ وَلا أَبُ)**

**والبيت الأخير يتناص مع قول همام بن مرة(٣): [الكامل]**

---

(١) المصدر السابق، ص١٤٨.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٩١.

(٣) والبيت الشعري من الشواهد النحوية المهمة في باب (لا النافية للجنس)، وقد ذكره ابن عقيل في شرحه لألفية ابن مالك، وقد اختلف العلماء في قائله؛ فقيل: هو همام بن مرة أخو جساس بن مرة قاتل كليب، وقيل: هو عمرو بن الغوث بن طي، وقيل: هو لابن أحمر، وغير ذلك كثير. يُنظر تخريج البيت في هامش كتاب شرح ابن عقيل على ألفية

**هَـذَا لَعَمْرُكُمُ الصَّـــغَـارُ بِعَيْنِـهِ لَا أُمَّ لِي إِنْ كَـانَ ذَاكَ وَلَا أَبُ**

قدَّم ابن المقرب بين يدي استدعائه ما يدل على نية النقل والتضمين: (وَأَقولُ ما قالَ ابنُ مُرَّةَ مُعلِنًا)، ولعل الدلالة التي يتناص فيها مع ابن مرة تدور حول معاناة الاثنين، وعتابهما لقومهما في تفضيل الناس عليهما، فيُقْسِمان أن في فعلهم هذا ذلًّا وهوانًا وصَغارًا لهما؛ فَيُعْلِنُها ابن مرة، ثم يلحقه ابن المقرب، أنهما يفضلان أن يكونا بدون أم ولا أب؛ أي: ساقطَي النسب، على أن يكونا مُهانَين عند قومهما، فلم يعد التناص "يشير إلى صوت قائله فحسب؛ بل هو محطة التقاء الأصوات، والرؤى، والأوضاع، والحالات النفسية والإنسانية، والأشكال التعبيرية، والصيغ الدلالية في فضاء مشترك"[1].

**وقال حيص بيص عن ممدوحه[2]: [البسيط]**

**فقال مُرتجلًا والدمعُ في صَبَبٍ من خشية الله والأنفاسُ في صَعَدِ**

**(لما نزلتُ بدار المزْيَديّ وقد أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ)**

يتحدث حيص بيص في مقدمة هذه القصيدة عن دخول الوزير العادل شرف الدين أبي جعفر ابن البلدي[3] حِلة آل مزيد، "فنزل دار الإمارة، فلما نظر إليها، وذكر ما كان يزجي بها من الأوامر، وذكر مكارم سيف الدولة صدقة بن منصور[4]، وكثرة خرجه في الصِّلات والمضيف، ثم ذكر جيوشه وجموعه، وما هان وتواضَع من رتبة؛ فبكي الوزير وارتجل في الحال"، **فقال[5]: [البسيط]**

---

ابن مالك، قاضي القضاة بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي، المصري، الهمداني، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج٢، د.ط، ٢٠٠٠م، ص٣١٤.

(١) التناص في شعر أبي العلاء المعري، إبراهيم مصطفى محمد الدهون، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط١، ٢٠١١م، ص٧٨.

(٢) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٦٤.

(٣) هو أبو جعفر أحمد بن محمد بن سعيد المعروف بابن البلدي، استوزره المستنجد بالله سنة ٥٦٣هـ، وكلفه بكف يد أستاذ الدار عضد الدين بن رئيس الرؤساء، ففعل ما أراد الخليفة، ولما توفي المستنجد سنة ٥٦٦هـ، وبويع المستضيء دخل دار الخلافة للبيعة، فأخذته السيوف بأمر أستاذ الدار عضد الدين، وقطب الدين أمير العسكر، ثم قطِّع وألقي في نهر دجلة ظلمًا وعدوانًا. يُنظر: هامش ديوان حيص بيص، ج٢، ص٥٤.

(٤) سيف الدولة: هو أبو الحسن صدقة بن منصور، الملقب بملك العرب، وباني الحلة سنة ٤٩٥هـ، كان كريمًا عفيفًا عن الفواحش، قُتل سنة ٥٠١هـ في واقعة كانت بينه وبين السلطان محمد بن ملكشاه السلجوقي. يُنظر: هامش ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٣٤.

(٥) مقدمة قصيدة (٥١٤)، ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٦٣.

**لقد نزلتُ بدار المزْيَديّ وقد أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ**[1]

فيتناص حيص بيص تناصًّا اجتراريًّا مع بيت الوزير كاملًا، ومع العجُز في بيت النابغة الذبياني؛ إذ يقول[2]: **[البسيط]**

**أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ**[3]

وهم يَشْكون الفراق والبكاء على الأطلال، إذ أمست الديار خرابًا وخالية من أهلها، وقد عبث بها الدهر، وأتى عليها كما أتى على لُبَد؛ وهو اسم آخر نسور لقمان بن عاد، سماه بذلك لأنه لَبِدَ فبقي لا يذهب ولا يموت، كاللبد من الرجال اللازم لرحله لا يفارقه، وتزعم العرب أن لقمان هو الذي بعثته عاد في وفدها إلى الحرم يستسقي لها، فلمَّا أُهْلِكُوا خُيِّرَ لقمان بين بقاء سبع بعراتٍ: سُمرٍ من أظبٍ عُفرٍ في جبل وعرٍ لا يمسها القطر، أو بقاء سبعة أنسر كُلما هلك نسرٌ خلف بعده نسرٌ، فاختار النسور، فكان آخر نُسُوره يُسمى لُبَدًا[4]، وهو المذكور في بيت النابغة. وعلاوة على التناص شكَّل البيت ظواهر أسلوبية بارزة من خلال التكرار، والرمز الأسطوري المتمثل في النسر (لُبد).

**ويقول أيضًا**[5]: **[البسيط]**

**يؤمُّ ضِيفانُه خِرْقًا أخا سَرَفٍ لا يكْسعِ الشَّوْلَ من بخل بأغبارِ**[6]

---

(١) المزيدي: نسبة إلى مزيد؛ الجد الأعلى للأمراء الأسديين في الحلة. أخنى عليها: أفسد معالمها. لبد: زعم العرب أنه نسر كان للقمان بن عاد عُمِّر طويلًا، وكان يظن أنه لا يموت.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٩٦م، ص١٠.

(٣) والبيت من الشواهد النحوية المهمة في معنى (أمسى) الدالة على معنى صار؛ أي التحول والانتقال من حالة إلى أخرى. يُنظر: شرح قطر الندى وبل الصدى، جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١٣، ٢٠١٨م، ص١٥٨.

(٤) يُنظر: لسان العرب، لابن منظور، مادة (لبد).

(٥) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٧٦.

(٦) الخِرق (بالكسر): السخي، لا يكسع: من كسع الناقة بغيرها: ضرب خلفها بالماء البارد ليتراد اللبن في ضرعها. الشول: جمع شائلة؛ وهي الناقة التي تشول ذنَبها للقاح، والتي مر على حملها سبعة أشهر فارتفع ضرعها، وجف لبنها. الأغبار: بقايا اللبن في الضرع.

**والمعنى مأخوذ من بيت الحارث بن حلزة اليشكري[١]: [السريع]**

**لا تكسع الشول بأغبارها إنك لا تدري من الناتج**
**واحلب لأضيافك ألبانها فإن شر اللبن الوالج**

ويتناصُّ حيص بيص تناصًّا امتصاصيًّا مع بيت الحارث بن حلزة الذي يربط الجودَ بموقف فكري مؤداه أن الإنسان يجب أن يبذل ما لديه للآخرين؛ لأنه لا يدري ما سيحدث فيما عنده من المال، فلربما صار ماله بعد حياته نَهْبًا مقسمًا بين الوارثين يعيثون فيه، وفي ضوء هذا الفهم خاطب ابنه عمرًا وأوصاه بأن يحلب الألبان للأضياف، وألا يدخر شيئًا من ذلك[٢]، ويسعى حيص بيص إلى إنتاج مدلول جديد يخصُّه، وينبثق منه، وصور متولدة من التناص مدعمة له، وذلك بأنه جعل الضيوف يقصدونه، ويتوجهون له؛ لأنهم يعلمون مدى كرمه، كأنه مسرف قليل الاكتراث بعواقب الإنفاق، وهي كناية عن شدة الكرم، وتناهٍ في الجود والسخاء، فلا يخشى الفقر، ولا يتحوط منه؛ فينفق دون إمساك.

**ويقول سليمان الموحد[٣]: [المتقارب]**

**فمن ذا ينبه إن أيقظت حروب العدى الأعين النوَّما**

**وهذا البيت من قصيدة رثائية ينعى بها أبا حفص، ويومئ إلى البيت المعروف من قصيدة بشار بن برد[٤]: [المتقارب]**

**إذا أيقظتك حروبُ العدى فنبِّهْ لها عَمْرًا ثُمَّ نمْ [٥]**

---

(١) يُنظر: ديوان الحارث بن حلّزة اليشكري، جمعه وشرحه وحققه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩١م، ص٦٥.

(٢) يُنظر: وصايا الآباء في الشعر الجاهلي والإسلامي، فتحي خضر، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، مج١٩، ٢٠٠٥م، ص١١٧٦.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٤٢.

(٤) ديوان بشار بن برد، ص٢١٧.

(٥) عمرو بن العلاء، من الموالي: عامل المهدي العباسي على طبرستان، ومن كبار قوَّاده، كان جوادًا حازمًا، وفيه يقول بشار: "إذا أرَّقتك جسام الأمور فنبه لها عمرًا ثم نم"، قال البلاذري: كان ابن العلاء "جزارًا" من أهل الرِّيِّ، وجمع جمعًا، وقاتل "سنفاذ" حين خرج بطبرستان في أيام المنصور، فأبلى البلاء الحسن، فأوفده جمهور بن مرّار العجلي على المنصور، فجعله في جملة القواد، وحضنه، ثم إنه ولي طبرستان، واستشهد بها في خلافة المهدي.
يُنظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، الآبري- إغناطيوس، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٧، ١٩٨٦م، ص٥٤.

**فـتًى لا يـنـامُ عـلـى ثَأْرِهِ ولا يَشْـرَبُ المـاءَ إلا بِـدَم**

فالأمير ينعاه لشجاعته في الحروب وإقدامه، ويستفهم للتعظيم والتهويل، فلا يوجد من يسد مكانه، ويوازي بأسه، وشكل التناص هنا -حسب تصنيف جينيت- (تناص تحويلي)[1]؛ إذ أخذ المعنى وذهب به إلى أبعد مما هو عليه، فجعل المعارك معطلة من بعده، والملاحم أصبحت بموته كأنها زوج فقدت بعلها، إذ يقول:

**فكم معرك قد غدا عاطلًا وملحمة أصبحت أيما**[2]

**وقد تناص أبو الربيع سليمان مع أبي نواس في قصيدته**[3]: **[الكامل]**

**هَبْنِي جَنَيْتُ أليْسَ يَعْلَم أَنَّه نَحْن الأُلَى نَجْني وَأَنْت المنْعِم**

**والفَضْلُ يَظْهَر بِالنَّقِيضِ لِحَاكم بَيْنِي وَبَينك إذ نُسيء فَتَحْلم**

**مِنْ أَيْن يَعرف قَدر إِغْضاء الفَتى لَوْلا المسِيء لَه وَلَولا المجْرم**

إذ أخذه من قول أبي نواس تائبًا ومتضرعًا لله بعد فسقه ومجونه[4]: **[الكامل]**

**إن كان لا يرجُوكَ إلَّا محسنٌ فبمن يلوذُ ويستجيرُ المجرمُ**

وكانت قصيدة الموحدي لغرض الاعتذار، واستعطاف يعقوب المنصور بعد جفوة منه؛ بسبب ضياع بجاية من يده، فكتب أبو الربيع إلى المنصور بهذه القصيدة، فنالت منه كل استحسان. ويلاحظ توظيفه للتناص في بناء قصيدته، مانحًا إياها معطياته التاريخية والاجتماعية[5].

**وقال أبو الربيع في صفة السيف**[6]: **[الكامل]**

---

ويُنظر: محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية- الدولة العباسية، محمد الخضري بك، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص٩١.

(١) يُنظر: التناص في الشعر العربي- بائية أبي تمام نموذجًا، إبراهيم عبدالعزيز زيد، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط١، ٢٠١٥م، ص٣٠.

(٢) أَيِّم: الأرملة التي مات زوجها.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص١٤٤.

(٤) ديوان أبي نواس برواية الصّولي، تحقيق: بهجت عبدالغفور الحديثي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط١، ٢٠١٠م، ص٧١٦.

(٥) يُنظر: علم النص، جوليا كريسطيفا، ص٢٢.

(٦) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص١٣٩.

ومهنـدٍ كـالمـاء خِلْـت فِرِنْـده لَوْلا تَخَللهـا صِـغَـار حُبَـاب[1]
عَرَف المُرَادَ فَجَـاءَه فَحَبَسْـتُـه فَكَـأنَّـهُ كَرَمًـا عَلَيَّ سـكَـاب[2]

**والتشـبيه مأخوذ من بيتين ذُكرا مع غيرهما في حماسـة أبي تمام، وهما لعبيدة بين ربيعة التميمي[3]: [الوافر]**

أبيْـتَ اللَّعْنَ أَنَّ سـكَـابَ عَلْق نَـفِـيـسَ لَا تُـعَـارُ وَلا تُـبَـاع
مَـفَـدَّاة مَـكَـرَّمـةٌ عَـلَـيـنـا يُجَـاعُ لَهَـا الْـعَـيَـالُ وَلَا تُجَـاع

في نتفة أبي الربيع السابقة يصف سيفًا عليه لمعان وبريق كبريق فقاقيع الماء من نقاء حديده، وشدة الصفاء، وأنه ثمين على الأمير لا يبيعه ولا يُهديه؛ مثل الأعرابي الذي كانت له فرس اسمها سكاب فطلبها أحد ملوك الروم فمنعه إياها، ورد عليه بالأبيات السابقة الذكر؛ وذلك "لعزتها على أربابها، تفدى بالآباء والأمهات، وتؤثَر -تكريمًا لها- على العيال عند الإضـافة والإفتار، فيجوع العيال ولا تجوع هذه"[4]، فاستطاع أبو الربيع بمحصوله الثقافي والأدبي أن يتناص مع شعر الأعرابي؛ إذ ارتبط بفكرة وبمعنًى معين أسقطه على سيفه النادر، ويتبين لنا أن التناص يأتي في الدرجة الثانية مستدعيًا المعنى فقط (تناص الامتصاص)[5]، فيغير، ويحور، وينتج معنًى جديدًا حسب ما يقتضيه السياق.

**ومن أمثلة التناص عند أسـامة بن منقذ في قصـيدته التي عاتب بها معين الدين أنر[6]: [البسيط]**

(١) الفرند: وشي السيف، وهو من الدخيل، والحباب بالفتح: الفقاقيع التي تعلو الماء.
(٢) سكاب على وزن حذام: اسم فرس من الأفراس المشهورة عند العرب.
(٣) ديوان الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، شرح: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ص٣٨. والشاعر هو عبيدة بن ربيعة بن قحطان بن ناشرة المازني التميمي.
(٤) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٥٤.
(٥) للاستزادة، يُنظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص٢٥٣.
(٦) ديوان أسامة بن منقذ، ص١٩٦.

**وأنْتَ أَعْدَلُ من يُشـــكَى إليه، وَلِي شَـــكِيَّةٌ أَنْت فِيهَا الخَصْـــمُ والحكمُ**

إذ يتكئ أسامة بن منقذ في نصه الشعري على قصيدة المتنبي، والتي وجهها لسيف الدولة الحمداني[1]، وفيها من عتاب المحب الكثير؛ إذ يتناص معه في عدة أبيات؛ ولعل ذلك يعود لطرق الغرض عينه، **فيقول**[2]: **[البسيط]**

**يا أعـدَلَ النَّـاسِ إلَّا في مُعـامَلَتي فيكَ الخِصـامُ وَأنتَ الخصْـمُ وَالحكَمُ**

**كما قال أسامة في عين القصيدة:**

**ومـا ظننتُـكَ تَنســـى حقَّ معرفَتِي إنَّ المعـارف في أهـل النهى ذمم**

**يتناص فيها مع عجُز بيت المتنبي:**

**وَبَـيْـنَـنَـا لَوْ رَعَيْـتُمْ ذاكَ مَعرِفَـةٌ إنَّ المعَـارِفَ في أهْـلِ النُّهَى ذِمَمُ**

**ويقول أسامة –أيضًا–:**

**لكن ثِقـاتُـك مـا زالوا بِغِشِّـــهمُ حتى اســتوت عندك الأنوارُ والظُّلَمُ**

**مضمِّنًا قول المتنبي:**

**وَمَـا انْتِفَـاعُ أخي الـدُّنْيَـا بِنَـاظِرِهِ إذا اسْـــتَوَتْ عِنْدَهُ الأنْوارُ وَالظُّلَمُ**

**ويتابع أسامة تناصه في قوله: [البسيط]**

**لـكـنَّ رأيـك أدناهـم وأبـعـدَني فليـت أنَّا بقـدر الحـب نقتسـمُ**
**وما سـخطت بعادي إذ رضـيت به ومـا لِجُـرحٍ إذا أرضـــاكُـم أَلَمُ**
**ولسـتُ آسَى على الترحال عن بلدٍ شـــهب البزاة ســـواء فيه والرخمُ**

**إذ يتناص مع المتنبي في قوله:**

**إنْ كـانَ يَجْـمَعُنَـا حُـبٌّ لِغُرتِـهِ فَلَيْـتَ أنَّا بِقَـدْرِ الحُـبِّ نَقْتَسِـــمُ**

(١) سيف الدولة أبو الحسن علي بن عبدالله بن حمدان، صاحب حلب، كان أديبًا مليح النظم، فيه تشيُّع. يُنظر: سير أعلام النبلاء، الذهبي، ج١٦، ص١٨٧.

(٢) ديوان المتنبي؛ أبي الطيب أحمد بن الحسين، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، د.ط، ١٩٨٣م، ص٣٣٢.

**إنْ كانَ سَـرَّكُمُ ما قالَ حاسِـدُنَا فَمَا لجُرْحٍ إذا أرْضـاكُمُ ألَـمُ**
**وَشَـرُّ مـا قَنصَـتْـهُ رَاحَتي قَنَصٌ شُـهْبُ البُزاةِ سَـواءٌ فيهِ والرَّخَمُ**

ويتمثل هذا التناص فيما أسمته ضـحى المصـعبي في كتابها "الكتابة والتناص" بالتناص الواضح: وهي جملة النصوص التي وإن لم تخلُ من تحويلات متعددة؛ فإنها -مع ذلك- بقيت في لغتها تهجس بحضـور صـوت التناص فيها؛ الأمر الذي لم يتطلب من الباحث كبير عناء في اسـتخراج الإحالات عليها(١)، وهو ما يطلق عليه أيضًـا الاجترار؛ وهو: عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضـر النص الجديد؛ ليصـبح اسـتمرارًا له، متعاملًا معه بمسـتوًى حركي وتحولي(٢).

ويتخذ أسامة بن منقذ من خطابات الملك الصالح طلائع بن رزيك الموجهة له مصدرًا من مصـادر تناصِّـه، وفاتحة قصـائده، لإغناء التجربة الشـعرية، وإنتاج الدلالة؛ إذ يقول في مطلع قصيدته(٣): **[الطويل]**

**أبى الله إلا أن يـكـون لـنـا الأمـر لِتحيَا بنا الدُّنيا ويفتخرَ العصـرُ**

**ردًّا على قصيدة الملك الصالح(٤): [الطويل]**

**أبى الله إلا أن يـديـن لنـا الـدهـر ويخـدمنـا في ملكنـا العز والنصـر**

إذ يسـتثمر أسـامة هذا المطلع في تأكيد قول الملك، وتعداد مآثر وفتوحات وانتصـارات الجيش والمجاهدين ضد الفرنج في الحروب الصليبية.

**ويقول الملك الصالح طلائع بن رزيك -أيضًا-: [الطويل]**

**ألَا هكَـذا فِي الله تُمضَـى العزائِمُ وتمضِي لدى الحربِ السُّيوفُ الصَّوارمُ**

(١) يُنظر: الكتابة والتناص في كتاب الحب لمحمد بنيس، ضحى المصعبي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط١، ٢٠١٤م، ص١٣٢.

(٢) يُنظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ص١٢٥.

(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥١.

(٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

فيرد عليه أسامة بن منقذ في قصيدة مطولة بلغ عدد أبياتها ستة وستين بيتًا عدَّد فيها مناقب الملك ومآثره، وموقفه الصارم من قتال الصليبيين برًّا وبحرًا، ثم يمدح بيانه وشعره، إذ يقول(١): **[الطويل]**

**كـأنَّ بـديعي شـعره وبيـانـه حروف اعتلال والهموم جوازم(٢)**
**على أنه كالصـم صـبرًا وقسـوةً تحز الـمُدى في قلبه وهو كاظم**
**فما يَعرف الشَّكوى ولا يَستكينُ لد خُطوبِ، ولا تُوهي قواهُ العَظائِمُ**
**ولو كـان سَـحبانًا أجرَّ لسـانَه (ألَا هكَذا في الله تُمضـى العزائمُ)(٣)**
**هيَ السِّحرُ، لا ما سارَ عن أرض هي الـدُّرُّ، لا مـا ألَّفتـه النَّواظِمُ**

وعلى الرغم من جزالة شعر ابن رزيك فإنه أيضًا كالصخور الصم في القساوة؛ إذ تُقطع السكاكين في قلبه وهو صامد كاظم، فما يعرف الشكوى، ولا يستكين للشدائد، ولا تُضعف قواه الأمورُ العظيمةُ، ولو رأى سحبان بن وائل -الخطيب المشهور- قصيدة طلائع بن رزيك التي مطلعها:

**ألَا هكَـذا فِي الله تُمضَـى العزائِمُ وتمضِي لدى الحربِ السُّيوفُ الصَّوارمُ**

لأخرس لسانه، ولم يبلغ بيانه، فنلحظ أن أسامة في تناصه أعاد شطر البيت الأول نفسه، مؤكدًا بلاغة القصيدة، وجزالتها، وقوة سَبكها.

**التناص التراثي:**

لقد كان الشعراء العرب يتكئون على التراث في كثير من نصوصهم، ويسترفدون منه الصور والتعبيرات الموحية؛ وذلك بُغية تعميق المعاني، وإنتاج الدلالات، والتأثير في المتلقين.

---

(١) المصدر السابق، ص٢٧٧.

(٢) ونلحظ في هذا البيت الشعري مصطلحات لعلوم عربية، ولا نستنكر ذلك، خصوصًا أنه صاحب كتاب البديع، فهو يشبِّه بديع شعر طلائع بن رزيك وبيانه بحروف اعتلال؛ وهي: الياء والواو والألف، فالهموم تجزمها؛ أي تخفيها، كقولنا: "لم ألق أخاك"، فحُذِف حرف العلة عند الجزم.

(٣) سحبان: هو سحبان بن زفر بن إياس بن عبد شمس بن الأجب الباهلي الوائلي، الذي يُضرب بفصاحته المثل. يُنظر: البداية والنهاية، أبو الفداء الحافظ ابن كثير، ج٨، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، ١٩٩٢م، ص٧١.

فلا مناص للشعراء من أن يرجعوا ليستعينوا بتراثهم؛ لينهلوا منه الصور والرموز، حتى وإن تعددت مشاربهم الثقافية، وإبداعاتهم الشعرية، ولعل الشاعر يجد نفسه مجبرًا على الارتباط بتراثه في حالات كثيرة.

ومن أهم المصادر التراثية للشعراء: الأمثال، والمثل لغةً: من مِثْل ومَثَل، وشِبه وشَبَه، بمعنًى واحد، والمثل: الشيءُ الذي يُضربُ لشيءٍ مثلًا فيُجعل مثله(١). والمَثَلُ: قولٌ سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأول فيه التشبيه، "ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جُل أساليب القول؛ أخرجوها في أقواها من الألفاظ؛ ليخف استعمالها، ويسهل تداولها؛ فهي من أجلِّ الكلام وأنبلِه، وأشرفه وأفضله؛ لقلة ألفاظها، وكثرة معانيها، ويسير مؤونتها على المتكلم، مع كبير عنايتها، وجسيم عائدتها"(٢).

كما يمنح التناص مع الأمثال "غنًى ورحابة، فيتمكن من خلالها الإفصاح عن أدق خلجات تجربته، ويُكسب هذه الخلجات وجودًا نابضًا، ورحيبًا، وممتدًّا عبر التراث الأدبي"(٣).

ولقد ظهر هذا النوع من التناص في شعر الحرب عند الأمراء، خاصة عند ابن المقرب؛ إذ وظف الأمثال التي استقى منها لرفدِ نصوصه الشعرية بالصور، والمعاني، والأفكار، والدلالات الموحية التي تحملها الأمثال الخصبة بالمضامين والتجارب؛ وهذا يعود لسعة معرفته بالتراث، وحسن استثماره، وتنوعت تناصاته الإبداعية مع المثل بين التضمين والاقتباس الكامل لنص المثل، أو التصريح الجزئي له، أو المراوحة بين التلميح، والإيحاء، والإيجاز، **ومن أمثلة ذلك قوله(٤): [الطويل]**

**وَهَل سالَمَت مَن كانَ يَحمي جَنابَهَا ... وَتَرعى بِهِ في كُلِّ أَرضٍ سَوامُها**
**جَزاءُ سِنِمّارٍ جَزاءٌ بِهِ اقتَدَت ... وَمالَ إِلَيها كَهلُها وَغُلامُها**
**بَنى القَصرَ حَتَّى استَحكَمَت شُرُفاتُهُ ... وَأَيَّدها آجُرُّها وَرُخامُها**

(١) يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (مَثلَ).
(٢) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ضبَطه وكتبَ هوامشَه: أحمد عبدالسلام، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٨م، ص١٠.
(٣) استدعاء الشخصيات التراثية، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٩٢.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٥٨.

**وَغُودِرَ مِن أَعلى ذُراها مُنَكَّسًـــا وَلا ذَنبَ إِلَّا حُســـنُها وَانتِظامُها**

لهذه القصيدة قصة يتضح معها المثل؛ فقد قال قبل بداية القصيدة: قال ابن المقرب هذه القصيدة يحض فيها الأمير أبا القاسم بن محمد وأولاده، وجميع قبائل الأحساء -نزاريها وقحطانيها- على الحرب، ويُرغبهم في الصبر، ويُقبح عليهم الخضوع للعدو، **وكانت أهل الأحساء قد قتلوا رجلًا من البدو من العقيلات،** يقال له: شكر بن مفرّح بن حجاب بن عقيل، وكان قد أكثر التلصص، والفساد، والتعرض للمساكين والضعفاء، فإن وجد عند أحد منهم حمارًا عقره، أو ثوبًا سلبه، ولا يرتد عن حقير الأشياء، ففي بعض تلصصه وتعرُّضه طلعت عليه خيل أهل البلد فقتلوه، فقام أهله على الأمير أبي القاسم، وطالبوه بديته، فَلانَ لهم في ذلك، فأنكرت أهل الأحساء عليه ذلك، فقالوا: هذا شيء لا نقرُّ ولا نصبر عليه، فحينئذ قامت الحرب على ساقها بين أهل الأحساء والبدو[1]، ومن الأسباب النَّحْسَة أن قومًا من الأمراء وأهل الأحساء مالوا إلى البدو سابقًا، وأمكنوهم من البلاد، وأعطوهم أملاك خزائن ملوكها وأملاك أهلها، ودفعوا إليهم قوتها، وفرس ودرع ومغفر وسيف؛ اعتمادًا عليهم، وركونًا إليهم، فلم يكن سبب زوال دولتهم غيرهم[2]؛ ولهذا ضرب ابن المقرب هذا المثل (جزاء سنمار) إشارة لهذه الحادثة، ويضرب مثلًا لسُوء الجزاء، يقال: جزاه جزاء سنمار، وكان سنمار بناءً مُجيدًا من الروم، فبنى الخَوَرْنَقَ للنعمان بن امرئ القيس، فلما نظر إليه النعمان استحسنه، وكَرِه أن يعمل مثله لغيره، فألقاه من أعلاه فخرَّ ميتًا[3]. وعند تأمل الطريقة التي تناصَّ فيها ابن المقرب مع المثل السابق سنلحظ أنه لم يكتفِ بذكر المثال فقط؛ بل قام بشرحه وتفصيله، وكأنه يؤكد أن ما وقع على سنمار من جزاء قد وقع على قومه؛ فخدم التناصُّ السياقَ الشعريَّ.

(١) يُنظر: المصدر السابق، ص٤٥٦.

(٢) يُنظر: شرح ديوان ابن المقرب، أعده وحققه وعلق عليه: عبدالخالق بن عبدالجليل الجنبي وآخرون، ج٣، منشورات ملتقى الواحتين– دار المحجة البيضاء، بيروت– لبنان، ط٢، ٢٠١٢م، ص١٨١٩.

(٣) يُنظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ج١، ص٢٤٧.

**كما قال ابن المقرب العيوني[١]: [الوافر]**

**بِنا يَستَنسِرُ العُصفُورُ تِيهًا وَتَخشى الأُسْدُ صَولاتِ الضِّباعِ**

يستثمر ابن المقرب مرجعياته الثقافية التراثية، ويوظفها في نصه الشعري، بحيث تبدو جزءًا معبرًا ومكثفًا للدلالة في غرضه ومقصده، فيستدعي المثل القائل: البُغاثُ بأرضنا يستنسر، ويُضرب مثلًا للعزيز يعزُّ به الذليل[٢]، فصغار الطير البُغاثة تصير نسرًا فلا يُقدر على صيده، فالأمير وإن لم يأت بنص المثل كاملًا، إلا أنه يتناص معه بطريقة مباشرة، جاعلًا من لفظة (يستنسر) نقطة مركزية يتكئ عليها ليثبت للمتلقي قوة قومه، وشدة نصرهم.

**ويتابع ابن المقرب العيوني مفتخرًا بآبائه وأهل بيته، قائلًا[٣]: [البسيط]**

**مِنَّا الَّذي ضُرِبَتْ حُمرُ القِبابِ لَهُ بِالمَشهَدَينِ وَأَعطى الأَمنَ وَانتَقَما**
**لَولا عِياذُ بَني الجَرَّاحِ مِنهُ بِهِ لَصاحَبَت دَهمَشًا أَو أُلحِقَت دَرِما**

صوَّر ابن المقرب بطولات قومه، ونصرهم لمن يستجير بهم، وعدم ترك دمهم هدرًا كدرم، ودَرِمٌ: رجل من بني شيبان، قُتل ولم يُثأر له، وهو درم بن دُب بن مرة بن ذُهل بن شيبان، وكان النعمان يطلبُه، فظفِر به أصحابه، فأرادوا حمله إليه فمات في أيديهم، فلما رآهم سألهم عنه، فقالوا: **"أَوْدَى دَرِمٌ"**؛ أي هلك، فذهبت مثلًا في كل شيء يَهلك ويذهب[٤]، ويضرب مثلًا للرجل يُقتل ولا يُطْلب ثأره، ويبدو لنا أن ابن المقرب عبَّر عن تناصه مع المثل بطريقة فيها شيء من التحوير والتجديد، فلولا قومه لهلك وذهب دم المستجير هدرًا كدرم؛ للدلالة على شجاعتهم، وقوة حمايتهم، ومواقفهم البطولية المأثورة.

**وعند إحصاء الأمثلة وجدتُ مثالًا واحدًا تناص مع المثل عند حيص بيص، يقول فيه[٥]: [الرمل]**

---

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٧٠.
(٢) يُنظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ص١٨٨.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٤٧.
(٤) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ج١، ص١٣٦.
(٥) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٦٦.

**خـفِّضـــا لا مـوتَ إلا بأجَـلْ واحذراني سَـــبَقَ الســـيفُ العذَلْ**
**ورِدا بي كـبَّـةَ الخـيـلِ ضُـــحًى لضـــرابِ الهـامِ أو طعنِ المُقَـلْ**

تميز تناص حيص بيص مع المثل بالتطابق على صـــعيدَي اللفظ والدلالة؛ إذ يقول المثل: سـبق السـيف العذل، ويُضـرب للأمر الذي ليس بالإمكان ردُّه، وقد كان المثل لضـبَّة بن أدٍّ، وكان له ابنان، يقال لأحدهما سعد والآخر سُعيد، فخرجا في طلب إبل له، فلحقها سعدٌ فرجع بها، ولم يرجع سُعيد، وكان ضبةُ يقول إذا رأى شـخصًا تحت الليل مُقبلًا: **"أسَعْدٌ أم سُعَيْدٌ؟"** فذهبت مثلًا في مثل قولهم: أنجح أم خيبةٌ، أخيرٌ أم شـرٌّ، ثم خرج ضـبَّةُ يسـير في الأشـهر الحُرُم ومعه الحارث بن كعب، فمرَّا على شَـرْحة، فقال الحارث: لقيتُ بهذا المكان شـابًّا من صـفته كذا، فقتلتُه، وأخذت بُرْدًا كان عليه وسَـيْفًا، فقال ضَـبَّة: أرِني السَّـيف، فأراه، فإذا هو سـيف سعيد، فقال ضبة: **"الحديث ذو شـجون"**، فقتل ضبة الحارث، فلَامه النَّاس، وقالوا: قتلت في الشـهر الحَرام! فقال: **"سـبق السـيف العذل"**، فأرسـلها مثلًا، ومعناه: قد فَرَط من الفعل ما لا سبيل إلى ردِّه.

وينهض الحيص بيص بالمثل إلى مسـتوى عالٍ من التناص والتوظيف، ويُبرز قراره في خوض الحرب، ويؤكد ذلك لرفيقيه، كما أضـفى التناص مع المثل دلالات اسـتطاع إيصـالها للمتلقي، والشعور بحزمه وعزمه.

**وعلى خلفية هذا المثل وقصته يقول –أيضًا– ابن المقرب العيوني[1]: [الطويل]**

**إذا رَجَّفَـت دارَ العَـدُوِّ مَخـافَتي فَلا تَسـأَلاني عَن سَـعيدٍ وَلا سَـعدِ**

في بيته يسـتدعي الأمير المثل القائل: **"أسَـعْدٌ أم سُـعَيْدٌ؟"**؛ أي: هو مما يُكره أو مما يُحب، فابن المقرب لا تهمه النتيجة: خسـارة أم نصـر، ما دامت الحرب أتت فلا بد من خوضـها، إذ استطاع أن يتآزر بتناصه مع المثل بما ينسجم مع تطلعاته ورؤاه، فالتوظيف جاء مطابقًا ومتآلفًا، وهذا ينســجم –انســجامًا كبيرًا– مع الفكرة الجوهرية للتناص ممثلة في التفاعل والتشــارك بين النصـوص، الذي يقتضـي الحفظ والمعرفة السـابقة بالنصـوص المرجعية؛ لأن النص يعتمد على

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٣٧.

تحويل النصوص السابقة، وتمثيلها بنص موحد يجمع بين الحاضر والغائب، وينسجُ بطريقة تتناسب مع كل قارئ مبدع(١).

**وكتب ابن المقرب العيوني لأمير البصرة شمس الدين باتكين(٢)، يستعديه على رجل من أهل البصرة يقال له قمر بن محمد، ويعرف بابن وجه النمر، قد خان الحُجاج وأخذ مالهم، فيقول(٣): [البسيط]**

**مَا راقَبَ اللهَ في حُجَّاجِ كَعْبَتِهِ ... بَلْ قامَ يَضْرِبُ أَخْمَاسًا لأَسْدَاس**

يصور لنا الأمير فعل هذا الرجل وكأنه ماثل للعيان؛ فهو يضرب أخماسًا لأسداس؛ أي يسعى في المكر والخديعة، ويضرب لمن يظهر شيئًا ويريد غيره، فيتولد عن هذا التناص أثر واضح في إكساب الصورة الشعرية ثراء واسعًا.

**وقال ابن المقرب العيوني(٤): [الكامل]**

**يا آلَ فَضلٍ دَعوَةً مِن مُخلِصٍ ... لَكُمُ المَوَدَّةَ لَيسَ بِالمُتَجَمِّلِ**
**لَم يَرتَقي القَومُ الجَميمَ وَما لَنا ... غَير الأَلاءَةِ مَرتَعًا وَالحَرمَلِ**
**وَلِمَ الشَقائِقُ وَالتِّلاعُ لِغَيرِنا ... وَلنا الخَطائِطُ قسمُ مَن لَم يَعدِلِ**
**وَالبارِدُ العَذبُ الزُّلالُ لِغَيرِنا ... وَنُخَصَّ بِالمِلحِ الأُجاجِ الأَشكَلِ**
**أَرحامُنا مِن يَومِ غُيِّبَ جَدُّكُم ... في رَمسِهِ مَقطُوعَةٌ لَم تُوصَلِ**
**حَتَّى كَأَنَّا مِن جُهَينَةَ أَصلُنا ... لا وُلدَ عَبدِ اللهِ نَحنُ وَلا عَلِي**
**وَلِمَ العَدُوُّ يَرُوحُ قِردَ زُبَيدَةٍ ... شَبَعًا وَمُصفِي الوُدِّ كَلبَةَ حَومَلِ**

(١) يُنظر: التناص في شعر أبي العلاء المعري، إبراهيم الدهون، ص١١٤.

(٢) هو باتكين بن عبدالله الرومي الناصري، أبو المظفر شمس الدين، وهو رجل تركي كان يحكم البصرة بأمر الخليفة في بغداد، سُلمت له البصرة بحرها وخراجها، فعمرها وبنى لها سورًا محكمًا، وقد توفي في بغداد سنة ٦٤٠هـ. يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، هامش ص١٥٨.

(٣) المصدر السابق، ص٢٥٠.

(٤) المصدر السابق، ص٤٢١.

يسعى ابن المقرب في الأبيات الآنفة –بكافة طاقاته الشعرية، والدلالية، والتناصية– ليثبت لقومه وللمتلقي فداحة فعلهم، وذلك بتقريب العدو وتفضيله عليه، وحرمانه من أمواله وحقوقه، وكأنه غريب ليس من آل العيوني، ثم يثري نصَّه في البيت الأخير ثراء شديدًا من خلال استثمار مثالين عربيين مشهورين؛ هما: قردة زبيدة، ويُضرب به المثل في إكرام من لا يستحق، وزبيدة هي زبيدة بنت جعفر زوجة الخليفة العباسي هارون الرشيد، وكلبة حومل يُضرب بها المثل في الجوع، وحومل امرأة من العرب كانت تربي كلبة لها للحراسة وتُجيعها وتطردها بالنهار، فرأت ليلة القمر طالعًا فنبحت عليه تظنه رغيفًا لاستدارته، ولما طالت الشدة عليها أكلت ذنَبها، فكان المثل **"أجوع من كلبة حومل"**(١).

وبعد دراسة ظاهرة التناص في شعر الحرب عند الأمراء نصل إلى نتائج مهمة، تمثلت بما يلي:

- تدخل بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية في نسيج قصائد الأمراء بشكل مقصود؛ لتدلل على واقعهم الراهن، وتكون رافدة لدلالات القصيدة ومعانيها، وتمنح النص العمق والكثافة المطلوبة.
- استثمر الأمراء ذاكرتهم الشعرية الحافلة بمخزون أدبي لأبيات خالدة في ديوان العرب، قاموا بتوظيفها في سياق شعرهم الحربي عبر آليات التناص وأدواته؛ كالتضمين، والإيحاء، والإحالة.
- اتكأ الأمراء على التراث؛ لإنتاج معانيهم، ولسيرورة شعرهم، ورغبة في التأثير بالمتلقين، ويتبين أثر التناص في انفتاح النص الشعري على التراث القديم، وتوظيفه في سياق شعري يخدم النص.

**الرمز:**

يُعد الرمز من أبرز وسائل إنتاج الدلالة والإيحاء، وتكثيف المعنى، ومن أهم وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر عبر سعيه الدؤوب وراء اكتشاف وسائل لغوية يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره،

(١) يُنظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ج١، ص٢٦٨.

وأحاسيسه، وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة، فالرمز -إذن- اكتشاف شعري حديث، فعلى الرغم من أن مصطلح الرمز ذاته -بمعنى التوحيد بين حدين أو طرفين- مصطلح قديم؛ فنحن لم تكن لدينا فكرة واضحة عن حقيقة الرمز إلا منذ وقت قريب(١)، فالرمز إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر.

وقد قال عنه تودوروف في كتابه "نظريات في الرمز": "عندئذ يمكن الجزم بأن مميزات العمل الفني كلها تتجمع في مفهوم واحد، أطلق عليه الرومنسيون فيما بعد اسم (الرمز)"(٢)، وفي خلاصة كتابه في الثبت التعريفي قال عن الرمز: "دليل لا تحكمي؛ لكن ذلك إنما يعني أن بين مختلف مستوياته، وبين أجزائه كذلك، علاقة منتظمة؛ وهذا الوفاق الداخلي أيضًا يصير شكلًا جديدًا للدلالة، هو الدلالة اللازمة: تحيا بالفن، ولا ترجمة لها بأي لفظ كان"(٣).

والرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين:

أولًا: أنه يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز.

ثانيًا: أنه لا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين؛ هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، نعني علاقة المشابهة، التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية؛ بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والمرموز؛ من مثل: النظام، والانسجام، والتناسُب(٤).

"فالرمز الشعري مرتبط -كل الارتباط- بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزًى خاصًّا"(٥). وسيكون استحضار الرموز في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين من خلال نافذة الرموز الدينية، والأدبية، والشخصية، والتاريخية، واستدعاء الأيام والوقائع.

### ١- الرموز الدينية:

(١) يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٠٤.

(٢) نظريات في الرمز، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٢م، ص٢٦٨.

(٣) المرجع السابق، ص٥١٠.

(٤) يُنظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٧٧م، ص٤٠.

(٥) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص١٩٨.

تتركز أهمية الرموز الدينية في أنها تعد المرجعية العقائدية والإيمانية لدى الشاعر الأمير، بالإضافة إلى فاعلية الرمز الديني عند أغلب المتلقين؛ وذلك يعود أيضًا إلى خلفيتهم الدينية، ورؤيتهم للحياة.

ويمنح الرمز الإسلامي النص أبعادًا نفسانية روحانية موغلة في مكونات الذات العربية الإسلامية؛ مما تنتج معه خلخلة لنمطية الإيحاءات الخطابية؛ إذ يشتغل الرمز الإسلامي الديني على أسلمة الخطاب، وتمثل في كليتها أدبية النص الإسلامي، أو بمفهوم اصطلاحي: تحقق إسلامية النص جماليًّا وإبداعيًّا، على مستوى المعمارية اللغوية، وباقي الأنساق الفاعلة في النص(١).

يعد استحضار الرموز الدينية من أكثر المعاني دورانًا في شعر الحرب عند الأمراء، بداية من الرمز الديني الأول عند المسلمين، وهو الرسول -صلى الله عليه وسلم-، كما جاء في قول **ابن المقرب العيوني**(٢) **[الطويل]**:

**فَكَم فارقَ الأَوطانَ مِن ذي ضَراعَةٍ ... فَأَصبَحَ في كُلِّ النَواحي مُحَسَّدا**
**وَكَم واتَنَ الأَوطانَ مِن ذي جَلادَةٍ ... فَأَضحى بِها مِن غَيرِ سُقمٍ مُسَخَّدا**
**فَإِن أَرتَحِل عَن دارِ قَومي لِنبوَّةٍ ... وَيُصبِحُ رَبعي فيهِمُ قَد تَأَبَّدا**
**فَقَد رَحَلَ المُختارُ عَن خَيرِ مَنزِلٍ ... إِلى يَثرِبٍ تَسري بِهِ العِيسُ مُصعَدا**
**وَجاوَرَ في أَبناءِ قَيلَةَ إِذ رَأى ... سَبيل القِلى وَالبُغضِ مِن قَومِهِ بَدا**(٣)
**كَذا شِيمُ الحُرِّ الكَرِيمِ إِذا نَبا ... بِهِ وَطَنٌ زَمَّ المَطايا وَأَحفَدا**

ولو أمعنا النظر في الأبيات السابقة لوجدناها قد بُنيت على مجموعة من الرموز الدينية، كالرسول -صلى الله عليه وسلم- المختار، والنبوة، ويثرب. واستطاع ابن المقرب أن يوظف حياة الرسول -صلى الله عليه وسلم- ومعاناته مع قومه عند دعوتهم للإسلام، ومن ثم هجرته إلى يثرب، ومجاورته الأنصار: الأوس والخزرج، إذا نقلت هذه الرموز الدينية تجربة الشاعر، وقد

(١) يُنظر: اشتغال الرمز ضمن إسلامية النص، عبدالقادر عميش، حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع٢، فبراير، ٢٠٠٤م، ص٤.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٥٥.
(٣) قيلة: أم الأوس والخزرج.

أسقطها على معاناته الشخصية، ورحيله عن وطنه، فالرمز الشعري مرتبط بتجربة الشاعر، وبأبعادها، وبالمرجعيات التي تنبثق منها، أو تؤثر فيها، وهو انعكاس من التجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر في واقعه الراهن، إلا أنه يرى فيها الكرامة والعزة، وهذا ما حدث مع الرسول – صلى الله عليه وسلم– عند الهجرة. إذن "الرمز الشعري يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه؛ إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي يند عن التجديد الصارم"(١).

**ومن ذلك قول سليمان الموحد في غرض المدح(٢) [الكامل]:**

**قسمًا لئن ورث الخلافة آخرا لهو المقدم بالخلافة أولا**
**مثل النبي محمد ما شانه تأخير مبعثه وكان الأفضلا**

يستدعي الأمير رمزية خاتم النبيين محمد –صلى الله عليه وسلم–، وتفضيله على سائر الأنبياء، وإن كان آخرهم، إلا أنه مرسل للناس كافة، ولا نبي بعده، فيتفاعل سليمان الموحد مع شخصية الرسول الكريم، ومكانته السامية، ويغني غرضه الشعري المديح للخليفة الأخير المنصور يعقوب بن يوسف الموحدي، وأنه من أهم الخلفاء في "أسباب النصر والتمكين للدولة الموحدية"(٣).

**ولا شك أن يوم القيامة يعد أصل العقيدة الإسلامية، وركيزتها الأساسية، واليوم الموعود المنتظر، وبذلك يقول ابن المقرب العيوني متحسرًا(٤) [الرمل]:**

**آهِ واشقوَةَ أَربابِ العُلى هَلَكَ المَجدُ إِلى يَومِ التَّناد**

تبدو لنا الدلالة الرمزية بجلاء، وذلك بتحسر الأمير على هلاك دولتهم، وفقد مجدهم، وأن الأمد طال بهم، ولعله يظن أنه لا قائمة أخرى للعيونيين إلى يوم التناد،

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، أحمد محمد فتوح، ص٣٣.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٩.
(٣) للاستزادة، يُنظر: أسباب النصر والتمكين للدولة الموحدية في عهد المنصور يعقوب بن يوسف الموحدي، محمد جمال محمود الهوبي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية–غزة، أغسطس، ٢٠١٧م.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٧٨.

أي يوم القيامة، ومن خلال الرمز تظهر لنا حرقة الشاعر، وأبعاد رؤيته الوجدانية والشعرية.

**وقال حيص بيص يمدح ملك العرب دبيس بن صدقة عند فتح ملازكرد، وأخذ ولد السلطان محمود منها، وانتزاعه من يد امرأة ابن سكمان[1] [المتقارب]:**

**وأعجبها شامخٌ مُشْرِفٌ ... ودارٌ تمنَّعُ أركانُها[2]**
**ومُلْكٌ عَقيمٌ له سَوْرةٌ ... يُحاميهِ بالصَّبْرِ أعوانُها**
**فإنْ تَكُ بلقيسُ في عرشها ... فإنَّ دُبيْسًا سُليمانُها**

عمد حيص بيص إلى استدعاء الرمز الديني سليمان -عليه السلام- وقصته مع بلقيس، وتسخير فضائهما الإيحائي والدلالي لينقل للمتلقي قوة دبيس بن صدقة من خلال تشبيهه بالنبي سليمان حين تفوق على بلقيس -وهي ملكة سبأ- وأتى بعرشها[3]، وكذلك فعل دبيس مع امرأة ابن سكمان عندما انتزع حكم ملازكرد منها، فيلعب الرمز دورًا أساسيًّا في نقل التجربة الشعرية، وإكساب المعنى عمقًا وتفاعلًا.

**كما استحضر حيص بيص الرمز الديني النبي سليمان -عليه السلام- مرة أخرى بقوله[4] [البسيط]:**

**يَرَنْقشٌ كسليمانٍ بأشْهبه ... إذا غدا ورخاءُ الريح مركبه[5]**
**لما تعوَّد في حربٍ خِضابَ دَمٍ ... غدا لدى السلم بالحِنَّاء يخضِبهُ**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٩٤، وسكمان: هو قطب الدين سكمان بن أرتق التركماني، من أتباع الدولة السلجوقية، حارب الصليبيين مرارًا، وحكم في ماردين وميافارقين وغيرهما، توفي سنة ٥٠٤هـ.

(٢) وأعجبها: الضمير يعود إلى المرأة التي نهضت بالأمر بعد سكمان.

(٣) وقصتها مع النبي سليمان -عليه السلام- مشهورة، ومفصلة في القرآن من خلال سورة (النمل).

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٢١.

(٥) بأشهبه: يريد جواده الأشهب.

المتأمل في هذه الأسطر يجد تشابهًا بين الرمز سليمان بن داود -عليه السلام- الذي سخر الله له الريح تجري رخاء بأمره، وتحمله أينما شاء، وبين يرنقش الزكوي[1] وجواده الأشهب السريع، والخائض للحروب، ومن كثرة دوس الدم بقدمه أصبح لونه كميتًا كأنه مخضوب بالحناء. فاستدعاء شخصية سليمان -عليه السلام- من أهم الروافد الخصبة التي تغني التجربة الشعرية، وتمدها بطاقات دلالية، وشحنات موحية تصل للمتلقي بشكل فعال ولافت.

لقد وجد الأمراء الشعراء في الرموز الدينية مبتغاهم في الفخر، ومقابل ذلك ينكرون على أعدائهم معتقدهم الديني، ويرمزون لهم بأهل الصليب، **كقول أبي الربيع سليمان الموحد**[2] **[مخلع البسيط]:**

**فَقُل لَأَهْلِ الصَّلِيب حقًّا ... إِنَّهم خَسِروا وَخَابوا**
**فَلْيَطلُبُوا الأَمْنَ مِن إِمَام ... في كَفِّهِ الصَّفْح والعِقَاب**
**وَلَيْسَ في قَوْلِي امْتِراء ... قَدْ رَفَع الشَّك والحِجَاب**
**بِيُمْن يَعْقوب سَوْفَ يَلْقَى ... مَا جَاءَ نَصًّا بِهِ الكِتَاب**
**لا عدم الدِّين مِنْه نَصْرًا ... تَعْنُو بِهِ لِلعِدى رِقَاب**

**كما قال أسامة بن منقذ[3] [الطويل]:**

**أَفِي غَدْرِهِ بَالخَيْلِ بَعْد يَمينه ... بِإنجيلِهِ بِين الأَنَامِ له عُذْرُ**

**إلى أن قال:**

**بِنا أُيِّد الإسلامُ، وازدادَ عزَّة ... وذل لنا من بعد عزته الكفر**

يؤكد الأميران أن الغلبة والنصر للمسلمين خاصة، وهذا ما وعد الله به المؤمنين في القرآن الكريم ﴿وَكَانَ حَقًّا عَلَيْنَا نَصْرُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[4]، واستدعاء الرموز الدينية في لحظتهم الراهنة

(١) يرنقش الزكوي البازدار، وهو خادم أرمني لبعض التجار، تولى إمارة شحنة العراق من قبل السلطان محمود بن محمد ملكشاه سنة ٥١٨هـ، وتوفي سنة ٥٤٠هـ. يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص١٣٥.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٦.

(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٢.

(٤) سورة الروم: آية ٤٧.

يمثل التمسك بالماضي المليء بالصور المشرقة، والانتصارات والفتوحات الإسلامية، ومحاولة إقناع المتلقي بدلالة هذه الرموز المتمثلة (بالإسلام، والكفر، والدين، والقرآن، والإنجيل، والصليب)، وفخرهم واعتزازهم بدينهم الإسلامي، فقد نلمس في هذا الأبيات النزعة الدينية عند الأمراء، وثقتهم وتوكلهم على الله العزيز القدير، ووفق هذه المضامين الروحية الإسلامية وثقافتهم الدينية يستدعون غزوات الرسول -صلى الله عليه وسلم-، ويستحضرون كل منافذ القوة والعزة عند المسلمين، ومنها حيزوم؛ إذ يقول **أبو الربيع سليمان**(١) **[البسيط]**:

**مَنْ ذَا يُرِد جُنُود الله يقْدمهَا حيثُ انتَحَيت بِها للنَّصْر حَيزوم**
**جَيْشٌ تَصَدَّى لِدِين الله يَنْصُرُه مَنْ يُحْرَم الغَزْوَ فِيهِ فَهوَ مَحْروم**

ويقصد بحيزوم: اسم فرس جبريل -عليه السلام-، وفي حديث معركة بدر، أنه سمع صوته يوم بدر يقول: أقدم حيزوم. كما أفاد أسامة بن منقذ من تلك الغزوة وما حدث فيها، ووظفها في شعره، فصوَّر لنا جهاد المسلمين ومعاركهم في الحروب الصليبية ضد الإفرنج، وفضل من شارك فيها، "وهكذا يلاحظ أن توظيف الرموز الدينية يعد من أنجح الوسائل التي يستخدمها الشعراء؛ وذلك لأنها تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه؛ ولأن ذاكرة الإنسان تحرص على الإمساك به ومداومة تذكره"(٢).

**ولا شك أن صورة الحرب عند المسلمين ترمز إلى الجهاد، وهو قتال الكفر، وإعلاء كلمة الله تعالى(٣)، وهذا ما يسعى إليه أسامة بن منقذ، فيقول(٤) [الطويل]:**

**ولو لَمْ تُفِد إلَّا الجِهَادَ فإنَّه ثوابٌ كما نصَّ الكتابُ جزيلُ**

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٢.

(٢) الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، محمد فؤاد ديب السلطان، مجلة جامعة الأقصى-العلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، مج١٤، ع١، يناير، ٢٠١٠م، ١٢.

(٣) لفظ (الجهاد) أصبح في السنوات الأخيرة ملتبسًا، وقد يكون مشبوهًا، فقد حمَّله الخطاب الإعلامي المعاصر دلالة سلبية، حتى إنه كاد يفرَّغ من مضمونه الإيجابي، والجهاد في حكم الشريعة هو "قتال الكفار" برضى ولي الأمر، وهناك فرق بين الجهاد والإرهاب، للاستزادة يُنظر: لفظ الجهاد في اللغة العربية "دراسة وصفية"، محمد سيد عباس، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م.

(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٠.

لقد شغلت آيات الجهاد حيزًا كبيرًا من القرآن الكريم، وصل زهاء نصف القرآن المدني، ونزلت سور كاملة في شأنه(١)، ومنها قوله تعالى: ﴿ ٱنفِرُواْ خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَٰهِدُواْ بِأَمۡوَٰلِكُمۡ وَأَنفُسِكُمۡ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِۚ ذَٰلِكُمۡ خَيۡرٞ لَّكُمۡ إِن كُنتُمۡ تَعۡلَمُونَ ٤١ ﴾(٢) كما قال تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ جَٰهِدِ ٱلۡكُفَّارَ وَٱلۡمُنَٰفِقِينَ وَٱغۡلُظۡ عَلَيۡهِمۡۚ وَمَأۡوَىٰهُمۡ جَهَنَّمُۖ وَبِئۡسَ ٱلۡمَصِيرُ ٧٣ ﴾(٣)، **وقوله تعالى:** ﴿ لَّا يَسۡتَوِي ٱلۡقَٰعِدُونَ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ غَيۡرُ أُوْلِي ٱلضَّرَرِ وَٱلۡمُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ بِأَمۡوَٰلِهِمۡ وَأَنفُسِهِمۡۚ فَضَّلَ ٱللَّهُ ٱلۡمُجَٰهِدِينَ بِأَمۡوَٰلِهِمۡ وَأَنفُسِهِمۡ عَلَى ٱلۡقَٰعِدِينَ دَرَجَةٗۚ وَكُلّٗا وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلۡحُسۡنَىٰۚ وَفَضَّلَ ٱللَّهُ ٱلۡمُجَٰهِدِينَ عَلَى ٱلۡقَٰعِدِينَ أَجۡرًا عَظِيمًا ٩٥ ﴾(٤)،فدلالة الجهاد من أبرز الرموز التي كثفها أسامة بن منقذ؛ ليمنحنا صورًا بديعية، وجوانب مشرقة من تاريخ الدولة الإسلامية، ولعل الحروب الصليبية خير ما يمثل رمز الجهاد، وهذا يعكس الحس الديني والقومي عند الأمير أسامة.

**٢- الرموز الأدبية:**

الأدب جزء من مكونات الشاعر، والتجربة الشعورية، ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم؛ لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر(٥).

وثمة آليات كثيرة يلجأ الشعراء إليها في استدعاء الشخصيات الأدبية والتراثية في نصوصهم الشعرية المختلفة: كآلية العلم بأقسامه المختلفة (اسم مباشر/كنية/لقب)، وآلية الدور التي تتمثل في استدعاء الشخصية التراثية والأدبية من خلال ذكر أفعالها

(١) يُنظر: النظم القرآني في آيات الجهاد، ناصر بن عبدالرحمن ناصر الخنين، مكتبة التوبة، الرياض، ط١، ١٩٩٦م، ص٢.
(٢) سورة التوبة: آية ٤١.
(٣) سورة التوبة: آية ٧٣.
(٤) سورة النساء: آية ٩٥.
(٥) يُنظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص١٣٨.

الدالة فقط، دون التصريح باسمها في سياق القصيدة[١].

ولعل أبرز الشخصيات الأدبية التي استدعاها الأمراء في شعرهم الحربي لغرض المديح زهير بن أبي سلمى[٢] رمزًا للمدح والثناء، وممدوحه هرم بن سنان[٣] رمزًا للعطاء والجود والكرم، إذ يقول **الحيص بيص**[٤]، **في مطلع قصيدته التي يمدح فيها السلطان معز الدنيا والدين سنجر**[٥] **[البسيط]**:

**إذا مدحتُ مُعزَّ الدين آونَةً ... فما زهيرٌ بمذكورٍ ولا هرمُ**

إن الحيص بيص بمثل هذا الاستدعاء لا يهدف إلى تأكيد براعة زهير الشاعر الجاهلي، وأحد أصحاب المعلقات في مدحه هرم بن سنان فحسب، بل يسعى لإثبات شعريته عند المتلقي وممدوحه معًا، "فالملامح التراثية للشخصية هنا غير مقصودة لذاتها، وليست هي غاية القصيدة، وإنما هي مجرد وسيلة يستخدمها الشاعر لجلاء جوانب تجربته المعاصرة وإبرازها"[٦].

**ومثله ما جاء في قول أسامة بن منقذ**[٧] **[البسيط]**:

**ما الشكرُ كُفءٌ لما أوليتَ مِن منَنٍ ... وإن تسهَّل لي مستوعِرُ الكَلِمِ**

**وإن أكن كزهير في الثناء فقد ... علوتَ مجدًا وجُودًا عن مدَى هُرِمِ**

---

(١) يُنظر: أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٨.

(٢) زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رياح المزيني، وقد وضعه محمد بن سلَّام الجمحي في ثالث شعراء الطبقة الأولى من طبقاته الجاهلية العشر. يُنظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلَّام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ص٤٠.

(٣) هرم بن سنان والحارث بن عوف من أشهر سادة العرب، وذلك لسعيهما في الصلح بين عبس وذبيان في حرب داحس والغبراء والتي استمرت أربعين عامًا، وتحملا ديات القتلى، وهي ثلاثة آلاف بعير أدَّياها في ثلاث سنين. يُنظر: أيَّام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد وآخرون، ص٢٧١.

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٢٨.

(٥) هو أبو الحارث السلطان سنجر بن ملكشاه السلجوقي، ولد بسنجار سنة ٤٧٩هـ، نشأ ببلاد الخوز، واستوطن مرو الشاهجان. تولى السلطة بعد وفاة أخيه، واستقام له الأمر مدة (٤١) سنة، خطب له على منابر المسلمين عامة. أسره الغز نحوا من خمس سنين، ثم هرب وتوفي سنة ٥٥٢هـ. يُنظر: هامش ديوان حيص بيص، ج١، ص١٣٧.

(٦) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص٢٤١.

(٧) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٥.

يشبه أسامة نفسه بزهير؛ وذلك من خلال تسخير قصائده في مدح ممدوحه، إلا أن ممدوحه أكثر كرمًا من هرم بن سنان الذي كان له الفضل في وقف حرب داحس والغبراء بعد أربعين عامًا، وقد جاءت دلالة الرمز هنا بالإيحاء للمتلقي عن شدة كرم ممدوح أسامة؛ إذ إنه يفوق من عُدَّ أجود العرب، وأضفى الرمز كثافة للمعنى والدلالة "ويتميز الرمز الأدبي بأن ما فيه من إشارة ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال في الرموز العامة، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافًا ذاتيًّا غير مقيد بعرف أو عادة"(١).

**ويقول الحيص بيص(٢) [البسيط]:**

| | |
|---|---|
| **ما ابنُ المُلوَّح قيسٌ في صبابتهِ** | **بالعامريَّةِ ذاتِ الدل والكسلِ** |
| **يسقي الثرى دمع عينيه وقد حبست** | **صوائبُ المُزن أن تهمي مع الأصُل** |
| **لا زاد يغذوه إلا فضلُ لوعتِهِ** | **ولا مواطنَ إلا نيَّةُ الرِّحَلِ** |
| **مُحذَّرُ الموت معْذولٌ وزورتُه** | **للحي تعثر بالتعنيف والعَذلِ** |
| **ودون ليلى مطاعينُ الضحى غُلْب** | **حَموا كريمتهم حتى من الغزلِ** |
| **ما زال جورُ الهوى حتى دعوهُ به** | **مجنون ليلى وطاب القولُ للرجلِ** |
| **يومًا بأوجَد مني في هوى مَلِكٍ** | **من آل عوفٍ أبي الضَّيْم مُحتملِ** |
| **القاتلُ المحْلَ من معروفِ راحته** | **ومرسلُ الموت بين البيض والأسلِ** |

نجد الشاعر يستحضر شخصية أدبية وهو قيس بن الملوح(٣) رمزًا للفقد والوجد والحب، فيريد أن ابن الملوح كان مهدور الدم، ومهددًا بالقتل إن هو طرق الحي، وكل زورة منه لليلى مقرونة بالتعنيف والعذل؛ ولأجل ذلك يُطلق عليه (مجنون ليلى)، وهو على ذلك لم يبلغ درجة

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح، ص٣٧.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٣٢.

(٣) هو قيس بن الملوح بن مزاحم العامري، شاعر غزل من المتيمين، من أهل نجد. لم يكن مجنونًا، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب ليلى بنت سعد التي نشأ معها إلى أن كبرت وحجبها أبوها، فهام على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش، فيرى حينًا في الشام، وحينًا في نجد، وحينًا في الحجاز، إلى أن وُجد ملقىً بين أحجار وهو ميت، فحُمل إلى أهله. يُنظر: معجم الشعراء، للإمام أبي عبيدالله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق: فاروق أسليم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٤٧٦. ويُنظر: الشعر والشعراء، لابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج١، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م، ص٥٦٣.

حب وشوق الحيص بيص لآل عوف قبيلة الممدوح. وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعًا شعريًّا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية. وفي هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها(١).

ويُلاحظ الحضور البارز لجرير والفرزدق في المدونة النصية للأميرين الحيص بيص، وابن المقرب، فلا عجب إذ عدَّهما ابن سلام الجمحي(٢) في طبقاته أول طبقة من طبقات فحول الإسلام، فيقول **الحيص بيص**(٣) **[الطويل]**:

**بها أفصحت صُيَّابة الحي واغْتدى جبانُهُم عين الكميّ المحقِّقِ(٤)**
**إذا رامَ فَدْمُ الناقلينَ معَابها رمت عِرضه الرث السحيق بمرشقِ(٥)**
**وتأبى جوابَ الخاملينَ وإنما أشاع جريرًا سوءُ رأي الفرزدقِ**

يرتكز الأمير في رمزه على شخصيتين شعريتين عدَّهما ابن سلام متكافئتين متعادلتين، إلا أن حيص بيص له رأي آخر، فيرى أن سبب شهرة جرير جواب وهجاء الفرزدق له؛ وذلك سوء رأيه عنده، وأن جرير غير مستحق للشهرة لولا تعرضه لهجاء الفرزدق، فجاء الرمز للدلالة على الشهرة، فحيص بيص يصف أبياته الشعرية بالسهام الراشقة الدامغة لكل شخص بليد ناقل يعيب أبياته، إلا أنه آثر ألا يجب ولا يرد عليه حتى لا يشتهر كجرير. إلا أن جرير عند ابن المقرب من فحول الشعراء، ويفخر الأمير أنه تفوق عليه، كما جاء في قوله(٦) **[الطويل]**:

**وعِنْدِي مِن المدْحِ الَّذِي مَا اهْتَدَى لَهُ جَرِيرٌ ولَا تِلْكَ الفُحُولُ الْأَوَائِلُ**

(١) يُنظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، د.ط، ٢٠٠٧م، ص٢٠٠.

(٢) يُنظر: طبقات فحول الشعراء، ص٢٩٧.

(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٤٥.

(٤) صيابة الحي: خيارهم، وسادتهم. الكمي: الشجاع. المحقق: الصادق الشجاعة.

(٥) الفدم: العيي عن الكلام. الناقلين: الرواة. الرث: البالي. بمرشق: بسهم.

(٦) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٤٨.

فكان ابن المقرب يوظف شخصيات الشعراء، ويمنحها جانبًا مضيئًا من الإبداع الفني؛ لخدمة غرضه الشعري، وإبراز فحولته الشعرية، فتعطي –عندئذ– بعدًا دلاليًّا جديدًا تُضيءُ آفاق المتلقي، بحثًا عن قراءة أكثر اتساعًا، وأجمل انتشاء(١).

**وفي ختام قصيدة حيص بيص التي أنشأها في مدح الوزير شرف الدين علي بن طراد الزيني(٢)، يقول فيها(٣) [البسيط]:**

**وما أصوغُ بها من كلِّ قافيةٍ غرَّاء فيها لمن يبغي العُلى شانُ(٤)**
**وبين جنْبيَّ قْولٌ لو أرحْتُ له من الهموم تمنَّى القولَ غَيْلانُ**

يحيلنا حيص بيص إلى الشخصية الأدبية الشعرية المعروفة غيلان، وهو ذو الرمة –من فحول الشعراء– غيلان بن عقبة(٥)، وقال عنه أبو عمرو بن العلاء: افتتح الشعراء بامرئ القيس، وختموا بذي الرمة(٦)، فكان غيلان رمزًا للشعرية، وجاء به الحيص بيص للدلالة على نبوغه في الشعر، وأنه لو خلا من الهموم التي تقض مضجعه، وتفرغ للشعر جيدًا، لحسده غيلان ذو الرمة وتمنى قوله وقصائده.

**٣– الرموز الشخصية:**

لكل أمة رجالها الذين خلدهم التاريخ لما تركوه من آثار بقيت راسخة في ضمير أبنائها، وقد ظهرت في تاريخ الأمة العربية شخصيات لعبت دورًا متميزًا في إعلاء شأنها بين الأمم، ولهذه الشخصيات مواقفها التي ما زلنا نعتز بها إلى يومنا هذا،

(١) يُنظر: التناص في شعر أبي العلاء المعري، إبراهيم الدهون، ص٢٠٤.
(٢) هو علي بن طراد بن محمد بن علي الزينبي، ولي نقابة النقباء، ووزر للخليفتين المسترشد والمقتفي، توفي سنة ٥٣٨هـ. يُنظر: ترجمته في ديوان الحيص بيص، ج١، ص٨٠.
(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢١٣.
(٤) القافية: القصيدة. الغراء: المشرقة الواضحة.
(٥) ذو الرمة: اسمه غيلان بن عقبة بن مسعود بن حارثة بن عمرو بن ربيعة بن ملكان بن عدي بن عبد مناة بن أدِّ بن طابخة بن إلياس بن مُضر. توفي سنة ١١٧هـ. يُنظر: ديوان ذي الرُّمة، قدم له وشرحه: أحمد حسين بَسَج، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٩٥م، ص٤.
(٦) يُنظر: سير أعلام النبلاء، الذهبي، ج٥، ص٢٦٧.

ونستمد منها عناوين البطولة والإبداع لربط الماضي بالحاضر(١).

واشتهر قوم بخصال محمودة "فصاروا فيها أعلامًا فجروا مجرى ما قدمناه كالسموءل في الوفاء، وحاتم في السخاء، والأحنف في الحلم، وسحبان في البلاغة، وقس في الخطابة، ولقمان في الحكمة، وشهر آخرون بأضداد هذه الخصال، فشبه بهم في حال الذم؛ كباقل في العي، وهبنقة في الحمق، والكسعي في الندامة..."(٢).

وقد زخرت المدونة النصية في شعر الحرب بالشخصيات والأعلام المؤثرة في تاريخ الأدب والحرب، ومن الأمثلة قول **ابن المقرب العيوني**(٣) **[الرمل]**:

**لَأُقيمَنَّ لِأَبناءِ الوَغى ... سوقَ إِقدامٍ وَطَعنٍ وَجِلادِ**
**إِن يَكُن عِزًّا وَإِلّا فَرَدًى ... لَستُ مِن دونِ شَبيبٍ وَمَصادِ**
**لا يَطيبُ العِزُّ ما لَم تَجنِهِ ... بِاللِّدانِ السُّمرِ وَالبيضِ الحِدادِ**

في هذه الأبيات يؤكد الشاعر حرصه على الحرب والقتال، فإما العز والنصر، أو الهلاك، كما يؤكد أنه ليس بأقل من الفارسين المشهورين وهما "شبيب بن يزيد الشيباني الخارجي، أحد كبار الثائرين على بني أمية، كان داهية طماحًا إلى السيادة، خرج بالكوفة ونادى لنفسه بالخلافة، فشل الحجاج في قتاله، وتكاثرت عليه جيوش الشام، فقتل كثيرون من أصحابه، ونجا بمن بقي منهم فمر بجسر دجيل (في نواحي الأهواز)، ففر به فرسه، وعليه الحديد الثقيل من دروع ومغفر وغيرهما، فألقاه في الماء وغرق سنة ٧٧هـ. ومصاد بن يزيد بن نعيم الشيباني أخو شبيب، ثار معه وشهد أكثر حروبه، وأعانه على كروبه، قتله خالد بن عتاب الرياحي على أبواب الكوفة قبل مقتل أخيه شبيب"(٤). وأرفد استدعاء الفارسين دلالة العزم والإصرار والإقدام عند ابن المقرب العيوني.

(١) يُنظر: المضامين التراثية في شعر أبي علاء المعري (دراسة موضوعية فنية)، أسماء صابر جاسم التكريتي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢م، ص٤٣.
(٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص٢٤٣.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٨٠.
(٤) هامش الديوان، الصفحة نفسها.

**ويقول الحيص بيص مفتخرًا[1] [الوافر]:**

**أنا الرجـل المقرُّ بفخر فضـــلي وهمَّـتي الأصـــادقُ والأعـادِي**
**وقـد رفـعـتـني الـكُـبراءُ قِـدْمًـا وأوطـئْـتُ المـفـارقَ والهَـوادِي**
**فـإن حـربٌ فـعـمـرٌو في زُبـيـدٍ وإنْ نُـطْـقٌ فـقُـسٌّ في إيادٍ**

يشبه الشاعر نفسه برمز الشجاعة عمرو، وهو عمرو بن معد يكرب الزبيدي، فارس شاعر مخضـرم[2]، ويربط الشـبه بينه وبين قس بن سـاعدة الإيادي من حكماء العرب وخطبائهم في الجاهلية[3]، وبهذين الرمزين جمع بين الشـــجاعة والفصـــاحة، وبكل ما تحملهما من دلالات، وتوظيفها في غرض الفخر وإعلاء شأنه، كما أن هذه الصفات يسعى لها كل لبيب، وتؤثر في كل متلقٍّ؛ لذلك اتكأ عليها حيص بيص، واستلهمها في الفخر.

**وقال حيص بيص في الأمير عنتر بن أبي العسكر الجاواني من بني ورام[4] [الطويل]:**

**إذا ما شكت بيض السيوف ظماءةً ســـقـاهـا فروَّاهـا من الهـامِ عنترُ**
**ولم أُرِدِ العَبْســـيَّ لـكـن سميَّـهُ ومَـن هـو أوْلى بالـثَّـنـاء وأجْـدرُ**
**فـإنْ فخرت عبسٌ بفـارس روْعهـا فـإنَّ بـني الجـاوانِ أعْـلى وأفْـخرُ**
**بـزولٍ لـبـيـقٍ في مُـتـونِ جـيـادهِ بغُرَّتـهِ جُنْح العجـاجـةِ يُـقْـمِرُ**
**فتًى هو للْعـافي من الجودِ مُوردٌ وللخائف الجاني عن الخوف مصـــدر**

استمد حيص بيص الرمز من تراث العرب، وهو عنترة بن شداد العبسي، الفارس الشاعر المشـهور في حرب داحس والغبراء، ونقل صـفاته إلى ممدوحه عنتر بن أبي العسـكر، وأنه فخر قومه كما فخرت عبس بفارسـها عنترة بن شـداد، وأراد الشـاعر في هذا الرمز إثبات الفروسـية والشـــجاعة لممدوحه، وأنه حمل صـــفات عنترة لا اسمه فقط، وهذه الشـــخوص أو المواقف إنما تسـتدعيها التجربة الشـعورية الراهنة لكي تضـفي عليها أهمية خاصـة. فالتجربة إنما تتعامل مع

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٥٥.

(٢) وفد على النبي -صلى الله عليه وسلم-، وأسلم سنة تسع، أو عشر، وأبلى في حروب القادسية بلاء حسنًا. يُنظر: ديوان ابن الحيص بيص، ج١، هامش ص٢٥٥.

(٣) أدركه النبي -صلى الله عليه وسلم- قبل البعثة يخطب في عكاظ.

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٢٠. وعنتر بن أبي العسكر الجاواني سبق التعريف به في الفصل الأول، ص١١٧.

هذه الشخوص والمواقف تعاملًا شعريًّا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني[١].

**ويقول ابن المقرب العيوني[٢] [الطويل]:**

**يُسِـــرُّونَ لي مـا لا أُسِـــرُّ فَكُلُّهُم عَلى ذاكَ شَـــيطانٌ مِنَ الجِنِّ مارِدُ**
**لَقَد بَذَلُوا المَجهودَ فيما يَســـوءُني وَقَـد كُنـتُ أَرمي دونَهُم وَأُجـالِـدُ**
**فَيـا لَيـتَ أَنِّي حـالَ بَيني وَبَينَهُم جُـذامٌ وَخَولانُ بنُ عَمرٍو وَغـامِـدُ**

تعرض ابن المقرب من قومه الحرمان والقسوة، فلا تكاد قصيدة تخلو من عتابهم وتوبيخهم، وفي هذه الأبيات الســـابقة يتمنى أنه كان ســـابقًا لعهدهم، حتى قبل الأجداد الجاهلية وهم: "جُذام: واسمه عمرو بن عدي بن الحارث من كهلان، جد جاهلي، وخولان بن عمرو بن الحاف بن قضـــاعة: جد جاهلي يماني من بني كهلان، وغامد هو: عمرو بن عبدالله بن كعب بن الحارث الأزدي: جد جاهلي يماني من قحطان"[٣]، وأفاد من هذه الشخصيات الضاربة في القدم تعميق الأثر المباشر لدى المتلقي في تعبيره عن معاناته، وحسرته من قِبل قومه.

**كما قال -أيضًا-[٤] [الرمل]:**

**وَيَصُـــكُّ البـيـضَ بِالبـيـضِ إِذا حُطِّمَت في الصـيدِ أَطرافُ الصِـعادِ**
**وَلَنـا فَضـــلُ حُلومٍ مـا ادَّعى مِـثـلَـهـا قَـيـسٌ وَلا قـسُّ إِيادِ**

وتتجلى فاعلية الرمز السابق واستغلاله في أن ابن المقرب يشير إلى شدة حلمه هو وقومه، أكثر من رمزي الحلم عند العرب وهما: قيس بن عاصم التميمي[٥]، وكان مشهورًا بالحلم والأنفة والأناة، وقُسُّ بن ساعدة الإيادي[٦]، خطيب العرب وفصيحها.

---

(١) يُنظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص٢٠٣.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٤٤.
(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٤) المصدر السابق، ص١٨١.
(٥) هو قيس بن عاصم بن سنان بن خالد بن منقر بن عبيد بن مقاعس بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم.
(٦) هو قُسُّ بن ساعدة بن عمرو بن عدي بن مالك بن أيدعان بن النمر بن واثلة بن الطمثان بن عود مناة بن يقدم بن أفصى بن دعمي بن إياد بن نزار. يُنظر: شرح ديوان ابن المقرب العيوني، عبدالخالق الجنبي، ج٢، ص٨٠٢.

ويقول[1] **[الوافر]**:

**فِـعـالُ مُجـاهِـدٍ في اللهِ بَـدلٍ مِـنَ الأَبـدالِ قَـولًا وَاعـتِـقـادا**
**فَـهـا هُـوَ لَـو خَـوارِزمٌ رَآهُ لَأَصـغَرَ قَصـرَهُ اللَّذ كانَ شـادا**
**فَـتيهي أَيُّهـا الرَعنـاءُ عُجبًـا بِـهِ وَتَنـاوَلي السَّـبعَ الشِّـدادا**

ثقافة ابن المقرب تسعفه في استحضار الرموز المختلفة؛ فخوارزم أراد به خوارزم شاه التي تعني سلطان خوارزم، وهو لقب تلقب به ملوك أسرة حكمت في القرنين السادس والسابع الهجريين بلاد أذربيجان وخوارزم وما جاورها. فابن المقرب يشيد هنا بالأمير شمس الدين أبي شجاع باتكين[2] لتعميره الجامع والمارستان في البصرة، فتفوق على قصر خوارزم، ويبين من خلال هذا الاستدعاء جمال العمارة في عهد باتكين، وحرصه على بناء البصرة، والعناية بها.

كما أنه يمدحه بحسن الجوار والمعاملة، إذ يقول[3] **[الوافر]**:

**وَمَن ينزِل بِشَمسِ الدينِ يَصحَب عَلى العِلّاتِ بَسّامًا جَوادا**
**يجَالِسُ مِنْهُ قَعْقَاعَ بن شَوْرٍ وَكَعبًا مُلبِسَ النَّعما إِيادا**
**مَليكٌ إِن يَقُل يَفعَل وَإِن يَسـ ـتَزِد مِن نَيلِهِ العافونَ زادا**

يسعى ابن المقرب إلى استدعاء واستلهام أكبر قدر من الشخصيات لغرض المدح وإثبات الصفات الحميدة لممدوحيه، ومن هذه الصفات حسن الجوار؛ لذلك استدعى شخصيتين تعدان من أبرز الشخصيات في هذه الصفة وهما: قعقاع بن شور، وهو من بني بكر بن وائل، تابعي، شهد عهد معاوية بن أبي سفيان، يُضرب به المثل في حسن المجاورة، قيل: كان يجعل لمن جالسه نصيبًا من ماله، ويعينه على عدوه، ويشفع له في حوائجه، ثم يغدو إليه بعد المجالسة شاكرًا[4]، والشخصية الثانية هو كعب بن مامة الإيادي، يُضرب به المثل في الجاهلية في الكرم، وحسن الجوار[5]، فالشعر العربي القديم وأمثاله وتراثه مادة غنية زاخرة بالدلالات والمعاني التي

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٨٩.
(٢) سبق التعريف به، ص٢٦٧.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٨٥.
(٤) يُنظر: المصدر السابق، هامش الصفحة نفسها
(٥) يقول المثل: (أجود من كعب بن مامة). يُنظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ج١، ص٢٧٣.

تمنح النص الشعري الحديث عمقًا وتميزًا؛ ذلك أن "هذا الشعر لا يستطيع إثبات وجوده، وتحقيق أصالته إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه"(١).

**ويقول الحيص بيص(٢) [الوافر]:**

**جَلبْنا الخيلَ مُشْرفةَ الهَوادي ... تُهدِّمُ من حَوافِرها الإكاما**
**بأعْشاشٍ وبِسْطامُ بنُ قَيْسٍ ... يرى الإحجامَ دون النَّصْرِ ذاما**
**فأوْرَدْن الصَّوارِمَ والعَوالي ... نُحورًا منْ رجالِهُمُ وهاما**

ومن أبرز الخصال الحميدة التي يفتخر بها العرب (الشجاعة)، وقد اتخذها الحيص بيص وسيلة للمدح من خلال استدعاء شخصيات اتصفت بها، ومن بين هذه الشخصيات شخصية بسطام بن قيس الشيباني، ويُعرف بذي اللواء، فارس بكر، ولم يكن في الجاهلية أفرس منه، وتعجب الجاحظ من ضرب الناس المثل في الشجاعة بعمرو بن معد يكرب، وابن الإطنابة، وعنترة، وتركهم ضرب المثل ببسطام بن قيس، ولم يكن في الجاهلية أفرس منه، ولا في الإسلام(٣)؛ ولهذا يفتخر به الحيص بيص، وينصبه رمزًا للشجاعة والفروسية.

**ويقول أسامة بن منقذ(٤) [البسيط]:**

**وكنتُ أحسَب مَن والاك في حَرمٍ ... لا يَعترِيه به شيبٌ ولا هَرَمُ**
**وأنَّ جارَك جارٌ للسموءَل، لا ... خَشى الأَعادِي، ولا تَغتالُه النِّقَمُ**
**وما طمان بأولى من أسامة بالـ ... ـوفاءِ، لكن جرى بالكائِن القَلمُ**

إن من يتأمل النص سيكتشف أن أسامة بن منقذ مشغول بتصوير سوء بطانة معن الدين أنر(٥)، ويحذره منهم، وأنه كان يظن فيهم خيرًا، فاستطاع أسامة أن يستثمر رمز سموءل؛ لتعميق

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص٥٨.
(٢) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٥.
(٣) يُنظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ج٢، ص١٠٩.
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص١٩٧.
(٥) معن الدين أنر: هو ملك الأمراء بدمشق؛ معين الدِّين الطُّغْتَكِينِيّ، أمير سائس، رئيس شجاع، مهيب، فحْلُ الرَّأيِ، وكان يُحِبّ العُلماءَ والصُّلَحَاء، ويبذل المال، وله مواقف مشهودة، وغَزْوٌ كثيرٌ، وكان حَسَن الدِّيَانة، له المدرسة الْمُعِينِيَّة، وقُبَّةٌ على قَبرِه وَرَاءَ دار بطيخ، وكانَت الفِرَنْجُ تَخافُه، وتُوفِّيَ سنةَ ٥٤٤هـ. يُنظر: سير أعلام النبلاء، ج٢٠، ص٢٢٩.

رؤيته التي يطرحها، والسموءل هو سَمَوْءَلُ بن عادِيَاء اليهودي، أودعه امرؤ القيس دُروعًا وسُيوفًا، وخرج إلى الروم، فقصده ملك من ملوك الشام، فتحرز منه السموءل، فأخذ الملك ابنًا له كان خارجًا من الحصن، وقال: إن سلَّمت إليَّ الدروع والسيوف، وإلا ذبحتُ ابنَك، فقال: شأنك، فإني غير مُخْفِرٍ ذِمتي، فذبحه وانصرف بالخيبة(١). فالبطانة التركية لا تحمل هذا الوفاء، ثم يقارن نفسه بطمان وهو "خادم تركي كان لأتابك ملك الأمراء زنكي بن آق سقر هرب من خدمته إلى دمشق، فطلبه أتابك الشهيد، ولج فيه، فاشتمل عليه معين الدين للجنسية وحماه، فلما لج فيه سيَّره إلى العرب، وقام له بما احتاجه إلى أن رده إلى خدمته بدمشق"(٢)، فالرمز أسهم في خدمة دلالة النص، وجعل المخاطب والمتلقي يعقدان المقارنة في التمييز بين العدو والصديق.

**كما قال أسامة بن منقذ مادحًا(٣) [البسيط]:**

**خُلْقٌ تحلَّى به سَلمانُ بيتِك من أخلاقك الغر يا ذا البأس والنعم**

رَمَزَ أسامة بن منقذ لممدوحه طلائع بن رُزيك الملك الصالح بسلمان الفارسي، وهو الصحابي الجليل؛ إذ يتقاطع الرمزان بأنهما من بلاد فارس، فمسقط رأس طلائع كان في أرمينية، وهي مدينة عظيمة قديمة من أهم العواصم في إمبراطورية فارس(٤)؛ لذا وظف الرمز في مدحه ليمنح ممدوحه القوة، والأصالة، والشرعية.

**كما قال أسامة بن منقذ(٥) [الطويل]:**

**لكَ الفضلُ من دون الورَى والمكارمُ فَمَنْ حاتمٌ، ما نَال ذا الفخرَ حاتمٌ**

تعد صفة الكرم من أهم صفات المجتمع العربي التي ميزته عن الأمم الأخرى، وقد حرص الشعراء على التغني بها عبر العصور، وقد برزت بعض الشخصيات التي ضُرب بها المثل بالكرم

(١) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ج٢، ص٢٧١.

(٢) يُنظر: ديوان أسامة بن منقذ، هامش ص١٩٧.

(٣) المصدر السابق، ص٢٤٤.

(٤) يُنظر: ديوان طلائع بن رُزيك الملك الصالح، جمعه وقدَّم له: محمد هادي الأميني، مطابع النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٤م، ص٥.

(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٤.

والجود والعطاء كحاتم الطائي[١]؛ ولذلك يستفهم أسامة مستنكرًا أنه لا مثيل لممدوحه في الكرم والعطاء والبذل، فقد زاد على حاتم وتفوق عليه بكثير، لا مشاحة أن أسامة من خلال الرمز عمَّق الفكرة، وأدى المعنى، وبلغ التأثير في نفس المتلقي.

ومن تلك الخصال الحميدة (الفصاحة والبلاغة في الكلام) وقد سعى الشعراء إلى استدعاء الشخصيات التي اشتهرت بهذه الصفة؛ **كقول ابن المقرب العيوني[٢] [الكامل]:**

**بَيتُ الرِّئاسَـــةِ لِي وَحِكمَةُ دَغفَلٍ وَبَيانُ سَـــحبانٍ وَشِـــعرُ الأَخطَلِ**
**فَبَقِيتُمُ لِلمكرُماتِ وَلِلعُلى أَبَدًا بَقاءَ عَمايَتَينِ وَيَذبِلِ[٣]**

ونلمس ثقافة ابن المقرب في هذه الأبيات؛ إذ جمع لنفسه أهم الصفات الموجودة في أشهر أعلام العرب، كحكمة دغفل، وهو دغفل بن حنظلة بن زيد الذهلي الشيباني، يضرب به المثل في معرفة الأنساب، وقال الجاحظ عنه: لم يدرك الناس مثله لسانًا وعلمًا وحفظًا[٤]، وبلاغة وفصاحة سحبان بن وائل، وشعر الأخطل، وهو شاعر الدولة الأموية الرسمي في عهد يزيد بن معاوية[٥]؛ ولهذا نسب لنفسه الرئاسة، وقد قال في خاتمة قصيدته بعد أن مدح قومه، وفخر بنفسه، إن هذه المكرمات والمآثر باقية كبقاء الجبلين عمايتين، وجبل يذبل، فلم يكتف بالرموز الشخصية، بل يستدعي -أيضًا- الرموز المكانية؛ للتأكيد على المعاني والدلالات التي يريد ترسيخها في ذهن المتلقي.

**كما جاء في قول ابن المقرب العيوني[٦] [الطويل]:**

(١) فقد جاء المثل: أجود من حاتم، وهو حاتم بن عبدالله الطائي، وكان ينحرُ كل يوم. يُنظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، ج١، ص٢٧٢.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٢١.

(٣) عمايتان: تثنية عماية اسم لجبلين: عماية العليا لحريش وقشير والعجلان، وعماية القصوى شرقيها لتيم وجنوبيها لباهلة، وغربيها لعجلان، ويذبل: جبل مشهور بنجد، قيل: لباهلة.

(٤) وتولى دغفل تعليم يزيد بن معاوية، وغرق يوم دولاب سنة ٦٥هـ. يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، هامش ص٤٢١.

(٥) الأخطل هو غياث بن غوث، من بني تغلب، ويُكنى أبا مالك، وكان الأخطل يُشبه من شعراء الجاهلية بالنابغة الذبياني. يُنظر: الشعر والشعراء، لابن قتيبة، ص٤٨٣.

(٦) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٢٠.

فَقَدْ يُنْكِرُ الضَـــيْمَ الكَرِيْمُ بسَـــيْفِهِ إنِ اسْطَاْعَ، أو بالشَّـدْقَمِيَةِ وَالرَّحْلِ[1]
كَمـا فَعَـلَ العَبسِـــيُّ قَيسٌ وَإِنَّمـا أَخُو الهِمَّةِ العَليا أَخُو الحَسَـبِ الجَزِلِ
أَشـــاعَ لِعَبسٍ بِالسَـــلامِ وَأرقَلَت بِـهِ العِيسُ مِن نَجـدٍ إِلى كَنَفي وَبـلِ
وَحَـلَّ عَـلى الأَتـلادِ غَـيرَ مُجـاوِرٍ وَلَكِنَّ عِضَّـــا لا يَنـامُ عَلى تَبـلِ

يستلهم الشاعر من شخصية قيس بن زهير العبسي، أحد دهاة العرب، كان يلقب بقيس الرأي لجودة رأيه، وهو أمير عبس، وأحد الشـــجعان الخطباء، عندما فارق قومه بعد حرب داحس والغبراء، زهد في آخر عمره، ورحل إلى عمان، وعف عن المآكل حتى أكل الحنظل، وما زال في عمان إلى أن مات سنة ١٠هـــ[2]، وهنا يسقط ابن المقرب شخصية قيس على حياته، فالحرُّ إن قدر أن ينكر الضيم بسيفه فعل، وإن لم يقدر أن ينكره بسيفه ارتحل عن الأرض التي يضام فيها إلى غيرها، وعن القوم الذين هو فيهم إلى غيرهم.

ولعل ظاهرة الانتماء عند العربي تشـكل مطلبًا بارزًا في حياته القائمة على الفخر والاعتزاز بالنسب الكريم، ومنه قول ابن المقرب العيوني يفخر بأعلام قومه وشخصياتهم[3] **[الطويل]**:

فَســـائِل مَعدًا هَـل لَها مِن مُعَوِّلٍ سِـــوانا إِذا البَزلاءُ قامَت عَلى رِجلِ
وَهَـل قـادَنا بِالجَهضَـــمِيَّةِ سَـــيِّدٌ وَإِن كانَ فينا واسِعَ البَأسِ وَالفَضـلِ
أَلَم نَترُكِ الضـــحيـانَ يَكبُو وَبَعـدَهُ كُلَيبًا أَذَقنا عِرسَـــهُ مَضَـــضَ الثَّكلِ
وَأَردى أَخـانا اليَشـــكُريَّ وَفَرخَـهُ فَوارِسُ مِنَّـا غَيرُ ميـلٍ وَلا عُزلِ
سَـــواءٌ عَلَينا قَومُنا إِذ تُضِـــيمُنا وَأَعداؤُنا وَالفَرعُ يُنمي إِلى الأَصـــلِ

يفتخر ابن المقرب بأمجاد قومه الأولين، وقتلهم سادات القوم، مثل عامر الضحيان النمري سيد ربيعة في زمانه[4]، وقتلهم كليبًا، وهو كليب بن ربيعة التغلبي سيد نزار كلها في زمانه، قتله جساس بن مرة البكري، ووجه افتخار الشاعر بجساس بن مرة أن جساسًا من بكر بن وائل،

(١) الشدقميات من الإبل: تنسب إلى شدقم فحل النعمان بن المنذر.
(٢) يُنظر: معجم الشعراء، للمرزباني، ص٢٣٩.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٢٥.
(٤) قتله أحد عبدالقيس، وكعب بن الحارث بن عوف بن عامر بن الحارث بن أنمار بن عمرو بن وديعة بن لكيز بن أفصى بن عبدالقيس. يُنظر: شرح ديوان ابن المقرب العيوني، عبدالخالق الجنبي، ج٣، ص١٣١٩.

وهم أخوال الشاعر من جهة أمه.

ثم يفتخر باليشكري، وهو الحارث بن غُبر بن غنم بن حبيب بن كعب بن يشكر بن بكر بن وائل، وهو صاحب الفرخ الذي وطئه عمرو بن شيبان الأعمى، وهو من الشجاعة كان يقتل الكتيبة من الفوارس المدججين بالسلاح[1]. فيؤكد ابن المقرب أنهم قوم لا يصبرون على ضيم؛ فمنزلة القريب النسب والبعيد منهم واحدة في الانتصار منه، والوثوب عليه، وأنهم لا يسامحون ظالمًا في ظلمه؛ بل يقتلونه إذا لم يردعه غير القتل، ويوظف الرمز؛ ليؤكد حقيقة من يفخر بهم ابن المقرب، والذين يُشهد لهم بالعز والمجد والشجاعة.

**ويقول –أيضًا–[2]: [الكامل]**

**لِسنانِهِ مِن كُلِّ فارِسِ هَمَةٍ ... ما بَينَ وَجنَةِ خَدِّهِ وَالمحجِرِ**
**وَلِسَيفِهِ مِنهُ إِذا ما اِستَلَّهُ ... ما بَينَ قُلَّةِ رَأسِهِ وَالأَنهُرِ**
**ما حِلمُ قَيسٍ؟ ما وَفاءُ سَمَوأَلٍ؟ ... ما جودُ أَوسٍ؟ ما شَجاعَةُ جَحدَرِ؟**
**لَو أَنَّهُم وُزِنُوا بِهِ لَم يَعدِلُوا ... مِن كَفِّهِ اليُسرى بَنانَ الخِنصَرِ**
**آبى وَأَمنَعُ جانِبًا مِن هانِئٍ ... أَيّامَ يَمنَعُ خَلفَهُ اِبنَ المُنذِرِ**
**وَأَشَدُّ بَأسًا مِن كُلَيبٍ إِذ سَطا ... بِالسَيفِ يَجتَثُّ الذُرى مِن حِميَرِ**
**وَأَعَزُّ جارًا مِن فَتى بَكرٍ وَقَد ... نَزَلَت بِساحَتِهِ عَقيلَةُ مِنقَرِ**

وتظهر مهارة ابن المقرب من خلال استخدامه للرمز في وصف الممدوح؛ إذ يسعى لبيان القيم الخلقية والصفات الحميدة لممدوحه، ولا يكتفي بالدلالة على واحدة فقط، وإنما يحاول إثبات أكثر من صفة له من خلال الرمز، فهو كحلم قيس الرأي[3]، ووفاء سموأل[4]، وجود

(١) يُنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢١.
(٣) يقصد قيس بن زهير العبسي.
(٤) هو سموأل بن حيان بن عادياء اليهودي.

أوس[١]، وشجاعة جحدر[٢]، وأنه أمنع من هانئ بن مسعود بن عمرو الشيباني عندما منع كسرى من أخذ أهل النعمان بن المنذر وماله؛ فصارت وقعة ذي قار[٣]، والممدوح أشد بأسًا من كُليب فيستدعي يوم خزاز، وهي الحرب التي انتصرت فيها قبائل ربيعة، ورفعت شأن قبائل معد العدنانية بقيادة كليب ضد القبائل القحطانية؛ فأصبح لهم حكم مناطقهم بشكل مستقل عن التبع اليماني[٤]، والممدوح أعز من فتى بكر جساس بن مرة، وهو الذي يُسمى الحامي الجار المانع الذمار لقتله كليب بن ربيعة بسبب ناقة البسوس بنت المنقذ خالة جساس، وكان ذلك سبب نشوب حرب البسوس بين تغلب وبكر[٥]، فمنح ابن المقرب ممدوحه من هذه الشخصيات قيمًا مثل الحلم والوفاء والجود والشجاعة والمناعة والبأس وعز الجوار، وكل ما توحي به من دلالات راسخة في ذهن المتلقي، وأنها لو جمعت لم تعادل إصبعه الخنصر من كفه اليسرى؛ للدلالة على تفوق الممدوح عليهم في هذه الصفات، وقد أضفى الرمز على الأبيات الحركية والحيوية والتشويق ولفت انتباه المتلقي.

يتجلى اهتمام العرب منذ القدم بالأنساب، وانتماءاتهم القبلية، وكان كل فرد وكل قبيلة تعتز بنسبها، وتهتم بإثبات نسبهم إلى العرب الأصليين من العدنانيين والقحطانيين[٦]، ولذلك يستدعي الأمراء في شعرهم الحربي قبائلهم، وأعيانها، كقول الحيص بيص[٧]: **[الطويل]**

**سأبعثها شعواءً أمَّا لمغنمٍ يحقق آمالي وأمَّا لمغرم**

(١) أوس بن حارثة الطائي.

(٢) جحدر: هو ربيعة بن ضبيعة بن قيس البكري الوائلي، فارس بكر بن وائل في الجاهلية. يُنظر: الأعلام، للزركلي، ج٢، ص١١٣.

(٣) يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، وقعة ذي قار، ص٦.

(٤) يُنظر: المرجع السابق، يوم خزاز، ص١١١.

(٥) يُنظر: المرجع السابق، حرب البسوس، ص١٤٢.

(٦) إن أمة العرب تنقسم أولًا إلى قسمين: عدنان وقحطان، ثم ينقسم كل من عدنان وقحطان إلى شعبين عظيمين، فأما عدنان وهم الإسماعيلية ذرية إسماعيل بن إبراهيم (عليهما السلام) فينقسمون إلى ربيعة ومضر وإياد، وأما قحطان وهم اليمانية ذرية قحطان بن عابر بن شالح بن أرفخشد بن سام بن نوح عليه السلام، فينقسمون إلى حمير وكهلان، هذا هو المعروف المشهور من نسب الفريقين، وقد يذكر النسابون لكل منهما شعوبًا. يُنظر: جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٨٢م، ص٣١٠.

(٧) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٨.

**تميميَّـةً لا صـــبرهـا عن تقـاعُسٍ مُـذلٍّ لا أقـدامُـهـا عـن تهـجـم**
**تُجـد رســـومَ المـالـكـيَن ودارمٍ وسُـــفيانَ والصَّـــيْفيّ منها وأكثم**

من أكثر القبائل حضـورًا في شـعر الأمراء قبيلة (تميم)، وهي من القبائل العدنانية المشـهود لهم بالشـــجاعة والبلاغة، فهنا يتوعد الحيص بيص أن يبعث غارة شـــعواء تتفرق فيها الخيل، وتنتشـر، وتتشـعب، ويكثر ضـرها وفزعها، وسـيعود إما غانمًا بالنصـر أو غارمًا بالقتل، بكتائب تميمية لم تصبر؛ لأنها ذليلة، ولم تقدم؛ لتتهجم وتسلب وتنهب، ولكن الغزو شيمتها وطبيعتها؛ طلبًا لمعالي الأمور، وسـيجدد رسـوم ومآثر المالكين: مالك بن زيد مناة، ومالك بن حنظلة بن مالك. ودارم: ابن مالك بن حنظلة. وسـفيان: ابن مجاشـع بن دارم. وأكثم: ابن صـيفي الحكيم المشـهور، كلهم من قبيلة تميم التي ينتمي إليها الشـاعر، وهي من جماجم العرب الكبرى، وبهذه الرموز المهمة يُذكر المتلقي والسامعين بقوة وشجاعة قبيلة تميم منذ الأزل.

**ويقول أسامة بن منقذ[1]: [البسيط]**

**وفي تمـيـم ومـن والاه مـوعـظـةٌ إنذارُها يُســـمع الأمواتَ في الرَّجَم**

يحذر أسـامة حاسـدي ممدوحه من عواقب البغي والظلم، فإن للظالم يومًا أسـود كحين تغيم الشـمس بالظلمات، ويحذرهم من مصـرع الباغين من قبلهم، فكم كان السـيف مسـلولًا في كف أصبحت مقطوعة بالهلاك، فيستدعي قبيلة تميم ومن كانوا معه موعظة إنذارها يسمع الموتى وهم في القبور، فقد توهموا أن ممدوحه وشبهه بالأسـد لا يبالي بحماية عرينه من حشـود البوم والرخم، وهي طيور خسـيسـة، ولم يعلموا أنه في جحفل جمع عظيم لجب صـاخب، لا يهاب، ولا يكل ولا يتردد، وأنه مغامر بالحروب وخوض المهالك.

**وجاء في قول الحيص بيص مفتخرًا[2]: [الطويل]**

**أنا ابن مُثير العاطشـــات نهوضـــةً بكـل كميٍّ يســـبقُ الموتَ بازلُـهْ**
**ومُوردهـا مـاءَيْ غـديرٍ وأنفُسٍ مع الصـبحِ حتى أسـلمتهُ أصـائله**
**وكاشـــف ذيل النقع عن بكر وائلٍ وقـد بَشـــمَ الشِّـــلو المعفَّرَ آكلُـهْ**

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٤.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٠٢.

**نمتني ملوكٌ من تميم بن خنْـدفٍ كرامٌ إذا ما الغيث أمســـكَ وابله**
**غطـاريف أقيـالٌ كـأنَّ أكفَّهمْ ســـحاب شـــتاءٍ أغفلته شمائله**

والحيص بيص يمدح نفســـه بأنه مثير الإبل العطاش، وهي التي تحمل الرجال المغيرين بكل كمي مقنع بالحديد يسـابق الموت مركوبه، ويوردها دماء الغارات من الصـباح حتى المغيب، فلا ترتوي إبلهم حتى ترتوي سـيوفهم من الدماء، ثم يفخر بأنه مرفوع بالسـادة العظام من بني تميم، ويتخذ الحيص بيص من هذه القبيلة غرضًـا للفخر؛ فيصـف بكر وائل: بطن من أعظم بطون ربيعة، وتميم بن مر بن أد بن طابخة، وطابخة أحد الإخوة الثلاثة من أولاد إلياس بن مضر الذين أطلق اســـم أمهم خندف عليهم، فيمدح قومه أنهم في هيبة الملوك والأقيال[1]، وأنهم كرام ككرم السحاب الشتوي أصابته رياح الشمال؛ فهو أغزر الغيث، فقد أضفت دلالات هذه الرموز في القبيلة أبعادًا ومنحنيات أخرى في القصيدة لغرض الفخر، بالإضافة إلى شجاعته وقوته.

**ويقول ابن المقرب العيوني[2]: [الطويل]**

**وَشَـــيبانُ شَـــيبانُ الفَخارِ فَإِنَّها أُسُـــودُ شَـــرىً سُمرُ العَوالي إِجامُها**
**وَمَن كـانَ مِنّـا مِن جَمـاهيرِ خِنـدِفٍ وَقَيسٍ فَـأَترابُ الوَغى وَنِـدامُهـا**
**وَما في بَني قَحطانَ إِن شُـنَّتِ الوَغى تَوانٍ وَلا يَنبُو لَـدَينـا حُســـامُهـا**
**وَإِنَّ لَهـا لَـلســـابِـقـاتِ وَإِنَّهـا لَيُطرِبُهـا طَعنُ العِـدى وَالتِزامُهـا**
**فَـيـالـكِـرامِ مِـن نِـزارٍ وَيَـعـرُبٍ وَلَيسَ يُجيبُ الصَـــوتَ إِلّا كِرامُها**
**صِـلُوا بِالخُطا قُصـرَ السُـيوفِ فَإِنَّها تَطُولُ وَلا يُغني غَنـاءً كَهـامُهـا**

يسـتحضـر ابن المقرب العيوني أسماء القبائل من العرب التي شـاركت مع العيونيين في قتال القرامطة[3]، فبدأ بمدح بني شـــيبان بأنهم كالأســـود في غابات القصـــب، وجعل الرماح بمثابة الغابات التي تحيط بالأســـود، ثم مدح قيس بن عيلان وخندف قبائل تميم وكنانة وقريش وبني أسـد، وهنا يقصـد بني تميم، خاصـة وأنهم آلفون للحروب ينادمونها ويسـهرون معها كما يسـهر

(١) يُنظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٦٢.

(٣) تحدث شوقي ضيف في سلسلة تاريخ الأدب العربي عن ثورة القرامطة بالتفصيل. يُنظر: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط٢، ت، ص٣٣.

الندامى في ليالي السمر، ثم يمدح قبائل قحطان من أهل اليمن وأنهم لا يتوانون عن الحروب، وسيوفهم لا تنبو، وليس فيها ضعف عن القطع، وأن لأهل اليمن سابقات في الحروب والأيام المشهورة، ويطربهم طعن الأعداء واحتضان فرسانهم في الحرب، ثم يستنجد بقبائل نزار ويعرب قبائل قحطان، فيطلب منهم إذا كانت سيوفهم قصارًا؛ فأطيلوها بخطاكم نحو الأعداء، وقد طال عطش هذه السيوف؛ فأسقوها من دماء عدوكم، فعليكم بالضرب والطعن بالسيوف الصوارم وبالرماح؛ فلا عذر لكم حتى تخضب السيوف رؤوس الأعداء من دمائهم.

**٤-الرموز التاريخية:**

نالت الرموز التاريخية اهتمامًا ملحوظًا في الشعر العربي الجاهلي حتى اليوم، وأدرك الشعراء أهمية توظيف الرموز والشخصيات التاريخية والدور الذي تقوم به خلال العملية الشعرية، "على اعتبار أن التاريخ يدرس حياة الإنسان وارتباطها بالزمان والمكان؛ فاستلهم الشعراء الشخصيات، واستثمروا أبعادها ومدلولاتها الرمزية والإيحائية، وجعلوا منها نسقًا بنائيًا، ونسيجًا إبداعيًا، منسجمًا في شبكة العلاقات التي ينتجها النص الشعري، ويريد الشاعر إظهارها، استعدادًا للناحية النفسية، واستجابة للغرض الشعري"(١).

هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعًا من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر(٢)؛ فقد وجد الشعراء تراثًا شديد الغنى، متنوع المصادر؛ فأقبلوا على هذا التراث بنهم، وامتاحوا من ينابيعه السخية أدوات تثري بها تجاربهم الشعرية، ومنحتها شمولًا وكلية وأصالة، وفي نفس الوقت وفرت لهم أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة، وترجمتها ونقلها إلى المتلقي(٣).

(١) التناص في شعر أبي العلاء المعري، إبراهيم الدهون، ص١٩٢.

(٢) يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٢١.

(٣) يُنظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص٧٣.

لهذا نجد الأمراء يختارون من الرموز التاريخية التراثية ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا التي يردون أن ينقلونها إلى المتلقي، **كما يقول ابن المقرب العيوني**[١]: **[الطويل]**

**وَلا عاشَ مَن يَرضى الدَنايا أَهَل رَأى ... جَبانًا عَلى مَرِّ اللَيالي مُخَلَّدا؟**
**وَهَل ماتَ مِن خَوضِ الرَّدى قَبلَ ... فَتىً لِوَطيسِ الحَربِ ما زالَ مُفئَدا؟**
**وَهَل سادَ راضٍ مَرتَعَ الذُلِّ مَرتَعًا؟ ... وَهَل فازَ راضٍ مَوردَ الذُلِّ مَوردا؟**
**وَهَل عَزَّ بِالأَعداءِ مِن قَبلِ تُبَّعٍ ... مَليكٌ تَمَطّى المُلكَ كَهلاً وَأَمرَدا؟**

يؤكد ابن المقرب لقومه أن من طلب العز بعدوه، وطمع بنصرته ذلّ؛ لأن هذا الشيء ما علمناه، واستدعى رمزًا من أهم الرموز التاريخية، وتحدث عنهم القرآن الكريم، وهم التبابعة: أي ملوك اليمن، ولا يقال بهم ذلك حتى ينقاد إلى ملكهم أهل الشحر[٢] وحضرموت، ولعله أراد: حسان بن أسعد الحميري، وهو من أعظمهم في الجاهلية، ولقد انتهى بجيشه إلى سمرقند، وامتلك دمشق، وعاد إلى اليمن مارًا بالحجاز؛ فقصد مكة، وكسا الكعبة، وقاوم الوثنية في اليمن، ومات مقتولًا[٣]، قال تعالى عن قوم تبع: ﴿ وَعَادٌ وَفِرْعَوْنُ وَإِخْوَانُ لُوطٍ ﴿١٣﴾ وَأَصْحَابُ الْأَيْكَةِ وَقَوْمُ تُبَّعٍ كُلٌّ كَذَّبَ الرُّسُلَ فَحَقَّ وَعِيدِ ﴿١٤﴾ ﴾[٤] وقوله تعالى: ﴿ أَهُمْ خَيْرٌ أَمْ قَوْمُ تُبَّعٍ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ أَهْلَكْنَاهُمْ إِنَّهُمْ كَانُوا مُجْرِمِينَ ﴿٣٧﴾ ﴾[٥]، والمروي عن النبي صلَّى الله عليه وسلَّم في مسند أحمد قال: (لا تسبوا تبعًا فإنه كان قد أسلم)، وفي رواية (كان مؤمنًا)، فسر بعض العلماء الحديث بأن تبع كان على الديانة اليهودية المنتشرة باليمن قبل الإسلام[٦].

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٥٠.
(٢) الشحر: مدينة وميناء قديم على بحر العرب بحضرموت شرقي مدينة المكلا.
(٣) يُنظر: هامش ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٥٠.
(٤) سورة ق: آية ١٤.
(٥) سورة الدخان: آية ٣٧.
(٦) يُنظر: التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، ج٢٥، الدار التونسية للنشر، تونس، ط، ١٩٨٤م، ص٣٠٩.

وسموه تُبعًا باسم الظل؛ لأنه يتبع الشمس كما يتبع الظل الشمس، ومعنى ذلك: أنه يسير بغزواته إلى كل مكان تطلع عليه الشمس، كما قال تعالى في ذي القرنين: ﴿ فَأَتۡبَعَ سَبَبًا ﴿٨٥﴾ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ مَغۡرِبَ ٱلشَّمۡسِ﴾ إلى قوله: ﴿لَّمۡ نَجۡعَل لَّهُم مِّن دُونِهَا سِتۡرًا ﴿٩٠﴾﴾ وقيل: لأنه تتبعه ملوك مخاليف اليمن، وتخضع له جميع الأقيال والأذواء من ملوك مخاليف اليمن وأذوائه؛ فلذلك لقب تبعًا؛ لأنه تتبعه الملوك[1]، فالشاعر يستدعي هذا الرمز التاريخي الملك تبع؛ حتى يقتدي به قومه، وينتصروا لنفسهم من أعدائهم.

**ومنه ما جاء في قول ابن المقرب[2]: [الطويل]**

**فَـآهٍ لِقَومي يَومَ أُصـــبِحُ ثاوِيًا ... عَلى ماجِدٍ يُحيي مَكارِمَهُم بَعدي**
**وَإِنّيَ في قَومي كَعَمرِو بنِ عامِرٍ ... لَيالِيَ يُعصـــى في قَبائِلِهِ الأَزدِ**
**أَراهُم أَمارات الخَرابِ وَما بَدا ... مِنَ الجُرَذِ العَيّاثِ في صَخرِها الصَّلدِ**
**فَلَم يَرعووا مَع ما لَقوا فَتَمَزَّقوا ... أَيادي سَبا في الغَورِ مِنها وَفي النَجدِ**

في الأبيات السابقة يتجلى الرمز في قصة عمرو بن عامر وقومه، وهو عمرو بن عامر بن حارثة الغطريف الأزدي، الملقب بمزيقاء: ملك جاهلي يماني من التبابعة، أعظم ملك بمأرب، كان له تحت السد بمأرب من الحدائق ما لا يحاط به، وكانت الجارية تمشي من بيتها، وعلى رأسها مكتل؛ فيمتلئ فاكهة من غير أن تمس شيئًا منها، ثم رأى ما يعمل الفأر في السد؛ إذ يقلع الصخرة التي لا يقلعها خمسون رجلًا، ويقلبها برجليه ويدحرجها، فأشار على أهل تلك الأرض جميعًا أن يرجعوا إلى ما كان عليه أولهم من طاعة الله تعالى؛ فأخبرهم بعمل الفأر، وذلك بعد أن باع جميع أملاكه، وقبض أثمانها، وخوفهم من بأس الله وعاجل نقمته، وأمرهم بتقوى الله تعالى، فلم يقبلوا؛ فأشار عليهم بالخروج من تلك الأرض قبل أن يغشاهم بها العذاب؛ فعصوه، فخرج هو يومئذ بأهل بيته وولده ومن كان يتعلق به، وتفرقوا في الأرض، فأرسل الله تعالى على أهل تلك الأرض سيل العرم؛ فهلكت جميع تلك النواحي، وتمزق جميع من بها من الخلق، وذلك

(١) يُنظر: تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، ط٢، ١٩٩٩م، مج٧، ص٢٤٥.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٣٨.

قوله تعالى: ﴿وَمَزَّقْنَٰهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ﴾[1]، فخرب السد وبدأت هجرة الأزد من تلك الديار[2]. وانطلاقًا من هذا الفهم الجديد لطبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث اختلف أسلوب تناول الشخصية التراثية في شعره، لم يعد همه الأول أن ينقل إلينا نقلًا فزتوغرافيًّا ملامح هذه الشخصية كما هي في مصادرها التراثية، وإنما أصبح مَعْنِيًّا بتعصير هذه الشخصية –إذا صح التعبير– بمعنى أن يجعلها شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت، وذلك بأن يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة، ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها[3]، فالشاعر يتوجع من قومه بقوله (آه لقومي)؛ وذلك بسبب عصيانهم له، وعدم اتباع نصائحه، وتسليم نفسهم للعدو، وهذا سبب هلاكها كما هلكت سبأ بعصيانها عمرو بن عامر. ولرمز (سيل العرم) حضور لافت في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء، ومن الأمثلة قول **أسامة بن منقذ**[4]: **[البسيط]**

**إن رابـهُ منـكُم أمـرٌ، فـلا وَزَرٌ ... لكُم، ولا عاصـمٌ من سـيله العَرِمِ**

**كما يستدعي ابن المقرب سيل العرم مرة أخرى في قوله**[5]: **[المتدارك]**

**سَـل عَنهُ غَداةَ الصَخرِ وَقَد ... جاءَت تَتَبارى في اللُجُمِ**
**شُعثًا تَحمِلنَ أُسُودَ شَرىً ... في غابِ القَسطَلِ لا الأُجُمِ**
**يَتبَعنَ هُمامًا صَولَتُهُ ... تَسطُو بِالأَرعَنِ ذِي الشَمَمِ**
**غَمَرَ المَسلُوبَ بِها سَحَرًا ... سَيلٌ يَحكي سَيلَ العَرِمِ**
**رَجَفَت مِن وَقعِ سَنابِكِها ... غِيطانُ البَرِّ مَعَ الأُكُمِ**

فقد ربط أسامة وابن المقرب بين الممدوحين وبين سيل العرم، للدلالة على قوتهما وشجاعتهما وبأسهما، وأن لا مفر لمن يخالفهما، فيحذرهما الأميران من مغبة هذا الأمر.

(١) سورة سبأ: آية ١٩.
(٢) يُنظر: هامش ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٣٨. ويُنظر: شرح ديوان ابن المقرب، عبدالخالق الجنبي، ج١، ص٦١١.
(٣) يُنظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص٦٠.
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٥.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٨٣.

إن الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي؛ فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد –على امتداد التاريخ– في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل –بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة– باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة(١).

ومن الشخصيات التاريخية التي وُجدت في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء سيف ذي يزن(٢)، وذو القرنين ويأجوج ومأجوج(٣)، وحام وسام(٤)، وهاروت(٥)، وكسرى(٦) وقيصر(٧)، وابن قاهث قارون(٨).

**يقول ابن المقرب العيوني(٩): [الكامل]**

**لَو أَنَّ ذا القَرنينِ سارَ بِعَزمِهِ ... لَم يَتَّخِذ سَدًّا بِهِ يَتَسَدَّدُ**
**وَلَأَصبَحَت يأَجوجُ مَع مَأجوجِها ... وَكَأَنَّ غابِرَها رَمادٌ أَرمَدُ**

وقد استلهم رمز ذو القرنين من القرآن الكريم واستفاد منه بصبغ دلالة القوة والبأس وشدة العزم على ممدوحه. قال تعالى: ﴿ قَالُواْ يَـٰذَا ٱلْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِى ٱلْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰٓ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا ﴿٩٤﴾ قَالَ مَا مَكَّنِّى فِيهِ رَبِّى خَيْرٌ فَأَعِينُونِى بِقُوَّةٍ

(١) يُنظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص١٢٠.
(٢) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٥٣.
(٣) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٦٦.
(٤) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٧١.
(٥) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٣٢.
(٦) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٢٤، ٢٤٨، ٢٧٢، ٤٤٢، ٤٦٩. ديوان حيص بيص: ج١، ١٤١.
(٧) يُنظر: ديوان حيص بيص، ج١: ص١٤١، ٢٨٥. ديوان ابن المقرب، ص٢٢٤.
(٨) يُنظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٥٦.
(٩) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٦٦.

أَجْعَلَ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا ﴿٩٥﴾ ءَاتُونِى زُبَرَ ٱلْحَدِيدِ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ ٱلصَّدَفَيْنِ قَالَ ٱنفُخُوا۟ ۖ حَتَّىٰٓ إِذَا جَعَلَهُۥ نَارًا قَالَ ءَاتُونِىٓ أُفْرِغْ عَلَيْهِ قِطْرًا ﴿٩٦﴾ فَمَا ٱسْطَٰعُوٓا۟ أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا ٱسْتَطَٰعُوا۟ لَهُۥ نَقْبًا ﴿٩٧﴾﴾.

**استدعاء الأيام والوقائع:**

من المضامين التاريخية التراثية الأخرى التي سجلت حضورًا بارزًا في الشعر الحربي عند الأمراء خاصة ابن المقرب والحيص بيص هو استدعاء الأيام والوقائع والحروب السابقة، إن "لشهرة تلك الواقعة في مجال من المجالات من نصر أو هزيمة، أو ما أفرزته من نتائج أثَّرت في المجتمع، وتناقلتها الأجيال؛ فقد دخلت التاريخ، ولم يتناسَها، وخلدها بكُلِّ مضامينها، ومن ثم انتقلت من التاريخ إلى مخيلة الشاعر عبر ثقافته التاريخية، وأصبحت جزءًا من أفكاره ومعجمه الشعري"(١)، وقد يستدعيها الأمير بأسلوب شعري في مدونته النصية استدعاءً يطلب من ورائه التعبير عن حادثة مشابهة في عصره، أو استذكارًا لمجد قومهم وشجاعتهم التليدة والفخر بها، ورغبة في استنهاض الهمم.

ومن أهم الأيام التي استدعاها الأمراء **(يوم الكُلاب)**(٢)، ومن نماذجه قول **الحيص بيص**(٣): **[الطويل]**

**أأهجعُ أم آوي إلى لينِ مَرْقَد ... ولم يرو في كفي غرارُ مُهنَّدي**
**أدنْ فمقامي في تميم بنِ خِندفٍ ... مُقام أخي عُرٍّ بقفرٍ مُعقَّد**
**سل الهول عني هل نبت بي عزيمة ... وحمس الجلاد هل جبنتُ بمشهد**
**نمانيَ صيْفيٌّ وسُفيانُ والذي ... أباح دمًا يوم الكُلابِ ولم يَدِ**
**مُلوكٌ إذا عُدَّ الفخارُ تَساندوا ... إلى حسبٍ بالمكرماتِ مُوَطَّدِ**

فقد وظف الأمير استدعاء (يوم الكُلاب الثاني) من أجل الفخر بنفسه وبشجاعته المتوارثة من قومه وأجداده، وهذا اليوم يعد أحد أكبر وأشهر أيام العرب لبني تميم، والتي سجلت انتصارًا ساحقًا على القبائل اليمانية القحطانية الكبرى المتمثلة بمذحج وهمدان وكندة وقضاعة وحمير،

(١) المضامين التراثية، جمعة الجبوري، ص١٧٢.
(٢) الكُلاب: اسم ماء بين الكوفة والبصرة.
(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ١٧٩.

والأمير يفخر بجده صيفي والد أكثم الحكيم العربي المشهور؛ فقد أخذ القوم بمشورته ورأيه، وكان السبب الحقيقي لهذا الانتصار، ثم يفخر بسفيان بن مجاشع بن دارم، وقائد المعركة قيس بن عاصم المنقري التميمي، وكان من نتائج المعركة أسر قائد القبائل اليمانية عبد يغوث بن صلاءة الحارثي(١)، سيد بني الحارث، ومن أبرز الشعراء الفرسان في الجاهلية، ولنتائج هذه المعركة كان أثر هذا اليوم حاضرًا في مدونته النصية، كما يقول -أيضًا-(٢): **[الطويل]**

**وغِيرانُ غزوٍ من تميمٍ بن خندف ... يروْنَ نجاءَ الذُلِّ غيرَ نجاءِ**
**هُمُ منعوا يوم الكُلاب ذمارهُمْ ... بضربٍ كحرّ النَّار غيرِ رُخاءِ**
**وفادوا رسول اللهِ أسرى حبيسةً ... وما كان يُرجى أخْذهم بفِداء**
**مصاعب مُلْكٍ لم تُقَدْ لِمُفاخرٍ ... وأسْدُ غِوارٍ لم تُرَعْ بلقاءِ**

يفتخر حيص بيص بانتصار قومه في يوم الكُلاب الثاني، وعدم ذلهم وخضوعهم مع أنهم كانوا في حالة ضعف بعد معركة يوم الصفقة(٣)، إلا أنهم حازوا الانتصار، ونال هذا اليوم اهتمام شعراء بني تميم قاطبة، وفي البيتين الأخيرين "يشير -على ما يبدو- بوقعة حنين عندما منَّ النبيُّ صلَّى الله عليه وسلَّم على هوازن؛ فأسقط حقه وحق بني عبد المطلب من الأسرى، فاقتدى به المسلمون، إلا تميم وفزارة، فصالحهم عليه الصَّلاة والسَّلام بأن يعطيهم بكل إنسان ست فرائض من أول شيء يصيبه، فوافقوا وردوا إلى الناس أبنائهم ونسائهم، فإن صح ما ذهبنا إليه؛ فإن الشاعر يحاول أن يجعل من المنقصة فضيلة"(٤).

(١) للاستزادة، يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، يوم الكُلاب الثاني، محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، ص١٢٤.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٥٥.
(٣) يوم الصفقة: هو يوم من أيام العرب في الجاهلية، انتقم فيه الفرس من بني تميم لنهبهم بعير كسرى إلى اليمن، وقد حرض هوذة بن علي الحنفي كسرى بالانتقام منهم؛ لثأر بينه وبينهم قديم. يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، ص٢.
(٤) ديوان حيص بيص، ج١، هامش ص٣٥٥.

وكان ابن المقرب العيوني أكثر الأمراء استدعاءً لأيام العرب **كيوم الكُلاب الأول**[١]، **والشيّطين**[٢] **ولعلع**[٣] **وأوارة**[٤] **والنباج**[٥] **وثيتل**[٦]، **إذ يقول:**[٧] **[الكامل]**

**كَالمَجدَلِ العادِيّ إلّا أَنَّهُ ... يُمرى فَيَنقَضُّ اِنقِضاضَ الأَجدَلِ**
**طِرفٌ يُعَوِّذُهُ الأَريبُ مُجَلَّلاً ... مِن شَرقِ طُرَّتِهِ وَغَيرَ مُجَلَّلِ**
**وَبِكَفِّهِ ماضٍ يُخالُ عَقيقَةً ... لَمَعَت بِصَفحَةِ عارِضٍ مُتَهَلِّلِ**
**عَودٌ عَنِ اليَومَينِ يُخبِرُ صادِقاً ... وَعَنِ الثَلاثَةِ[٨] وَالكُلابِ الأَوَّلِ**
**وَالشَيّطَينِ وَلَعلَعٍ وأُوارَةٍ ... وَحِمى ضَرِيَّةَ وَالنِباجِ وَثَيتَلِ**
**أَبَداً يَقُولُ لِمُنتَضيهِ في الوَغى ... اِعلُ الطُلا وَالهامَ بي وَتَوَكَّلِ**
**كَم هامَةٍ شُقَّت بِهِ وَدَعامَةٍ ... دُقَّت فَخَرَّت لِلحَضيضِ الأَسفَلِ**

يصف الأمير ابن المقرب سيف ممدوحه؛ إذ إنه سيف قديم شهد أقوى أيام العرب في الجاهلية، وإنه من صرامته وشدة حدته يطلب من صاحبه أن يرفعه فوق الرؤوس والأعناق، ويتكل عليه؛ فهو سيقطعها لا محالة.

**ومن الأيام المشهورة في المدونة النصية يوم ذي نجب، وذو القار، يقول الحيص بيص**[٩]: **[البسيط]**

(١) يوم الكُلاب الأول: أحد أشهر حروب الجاهلية، وهي حرب وقعت بين شرحبيل وسلمة ابني الحارث بن عمرو بن حجر آكل المرار، ومن والاهم من قبائل العرب، وفيها قُتل شرحبيل بن الحارث. يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، ص٤٦.

(٢) الشيّطين: واديان في ديار تميم لبني دارم، به يوم للعرب، ويوم الشيطين كان لبكر بن وائل على تميم. يُنظر أيام العرب في الجاهلية، ص٢١٧.

(٣) ولعلع: جبل كانت به وقعة.

(٤) أوارة: اسم جبل لبني تميم، قيل بناحية البحرين، وهو الموضع الذي حرق فيه عمرو بن هند بني تميم. يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، ص١٠٠.

(٥) يوم النباج: يوم انتصر فيه بني تميم على بكر بن وائل.

(٦) يوم ثيتل: يوم لتميم على بكر، وثيتل: ماء على عشر مراحل من البصرة. يُنظر: نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد بن عبدالله القلقشندي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠١٢م، ص٤١٢.

(٧) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٧.

(٨) الثلاثة: قد يقصد بها حروب أيام الفجار الثلاثة، التي كانت بين قيس وكنانة.

(٩) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٧٦.

ويوسع الطارقات الدهم حين دهت ... رأيًا يحولُ له مُحْلولكُ القارِ
يُذمُّ منه رعاياه إذا اختلفتْ ... عدلٌ يجمع بين الماءِ والنارِ
تُناطُ حبْوتهُ في يومِ ندوته ... بصافحٍ عن عظيم الجُرْم غَفّارِ
أغْنتْ مواقفهُ القُراء في سِيرٍ ... عن يوم ذي نجبٍ أو يوم ذي قارِ
يُلثمُ النَّقعُ منه وجهَ مُبتسمٍ ... مُفَحّمٍ في غِمارِ الموتِ كَرَّارِ
يجلُّ عن بعث جيشٍ من عساكره ... إلى درايا العدى من غير إنذارِ
وتكرهُ الطعنَ في الهَزْمى ذوابله ... فما تحاولُ إلا نحْرَ مِغْوارِ

يفتخر حيص بيص بممدوحه بأن له رأيًا لدى النائبات من ضيائه يسطع لون القار، وأن له عدلًا يوائم الماء والنار معًا، وأن مواقفه مشهودة، ويعلو صيتها أكثر من يوم ذي نجب، وهو موضع كانت فيه وقعة في الجاهلية لبني تميم على بني عامر بن صعصعة ومملكة كندة، انتصر فيها بنو تميم(١). ويوم ذي قار، الموضع المعروف في جنوب العراق، وفيه كانت الوقعة المشهورة التي انتصر فيها العرب من بكر بن وائل على الفرس، وكان حدوثها في أوائل بعثة النبي صلَّى الله عليه وسلَّم، وخبر أصحابه بها، فقال: اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم، وبي نصروا(٢).

**كما قال ابن المقرب العيوني مفتخرًا بقبيلته(٣): [الكامل]**

وَرَبِيعَةٌ تَحْمِي الذِّمَارَ وَلا ترَى ... أَكْلَ النَّزِيلِ ولَا ضَيَاعَ الْعانِي
قَوْمٌ لهُمْ يَوْمُ الْكُلاَبِ وَيَوْمُ ذِي ... قارٍ وَيَوْمُ أَحِزَّةِ السُّلَّانِ
قَتَلوا لَبِيدًا في جَرِيرَة لَطمَةٍ ... خَطأٍ وَكانَ الرَأسَ مِن غَسّانِ
وَدَعَتهُمُ مُضَرٌ فَصالُوا صَولَةً ... نَزَعَت رِداءَ المُلكِ مِن صُهبانِ
ما كُنتُ أَحسبُ وَالحَوادِثُ جَمَّةٌ ... أَنّا عَبِيدُ الحَيّ مِن قَحطانِ
حَتّى عَلَتني مِن لَبِيدٍ لَطمَةٌ ... خَطَأً لِحامي حَرِّها العَينانِ

(١) يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، ص٣٦٦.
(٢) المرجع السابق، ص٦.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٣٥.

**إن تَرضَ تَغلِبُ وَائِلٍ بِفعالِهِ تَكُن الدَنِيَّةَ مِن بَني عِمرانِ**
**وَهُمُ عَلى حُكمِ الأَسِنَّةِ أَنزَلُوا كِسرى وَوَفُّوا ذِمَّةَ النُعمانِ**
**بِفَوارِسٍ تَدعُو يَزيدَ وَهانِئاً وَالشَيخَ حَنظَلَةً أَبا مَعدانِ**

تُظهر الأبيات قدرة الأمير على دقة وصف أيام العرب ووقائعها المشهورة، والبراعة في التقاط الصور المؤثرة عند العرب وكل ما يخص قبائلهم المهيمنة كمضر وربيعة، وبكر وتغلب ابنا وائل، وما يدور حول خصومهم من الفرس.

**ومن الأيام المشهورة عند العرب يوم خزاز**، وكان يوم خزاز لمعد على مذحج، وخزاز جبل ما بين البصرة إلى مكة، وهذا اليوم من أعظم أيام العرب في الجاهلية، وكانت معد لا تستنصف من اليمن، ولم تزل اليمن قاهرة لها حتى كان هذا اليوم؛ فانتصرت معد، ولم تزل لها المنعة حتى جاء الإسلام(١)؛ **فلذلك كان حاضرًا بقوة عند شعراء الحرب، ومن أمثلته قول ابن المقرب العيوني(٢): [الطويل]**

**أَلَا إِنمَا فِعْلُ الْأَمِيرِ مُحَمَّدٍ لِإِحْيَاءِ مَا سَنَّ الْجُدُودُ الْأَوَائِلُ**
**هُمُ بِخَزازَى دافَعُوا عَنكُمُ العِدى وَذَلِكَ يَومٌ مُمقِرُ الطَعمِ باسِلُ**
**فَشُكرًا بِلا كُفرٍ لِسَعيِ رَبيعَةٍ فَما يَكفُرُ النَعماءَ في الناسِ عاقِلُ**
**إِلَيكَ اِبنَ شَقّاقِ الفَوارِسِ مِدحَةٌ تُطَأطَأُ لَها مِن حاسِديكَ الكَواهِلُ(٣)**
**أَتَتكَ كَنَظمِ الدُرِّ مِن ذي قَرابَةٍ لِإِحياءِ وُدٍّ لا لِمالٍ يُحاوِلُ**

يمدح ابن المقرب أمير الدولة العيونية في قصيدة طويلة بلغت ٧٠ بيتًا كانت الأبيات أعلاه خاتمة القصيدة، ويتفاخر فيها بأمجادهم السابقة خاصة يوم خزاز الذي عز الله به العرب العدنانية على ملوك حمير، وبالطبع يعود هذا الفضل لقبيلة ربيعة -وهي قبيلة الممدوح- بقيادة كليب بن بكر بن وائل.

(١) يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، ص١٠٩.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٥٨.
(٣) ابن شقاق الفوارس: الأمير محمد بن سنان، وكان يسمى بالشقاق الفوارس؛ لأنه ضرب رجلًا بسيفه فشق رأسه، وبلغ السيف إلى صدره.

وهناك يوم آخر كان وبالًا على ملوك قحطان، وهو **يوم السُّـــلان**[١]: يوم لبني عامر بن صعصعة من قيس علان، وأصلهم من مضر بن نزار، على النعمان بن المنذر لخمي من كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب؛ إذ يقصد ابن المقرب انتصار عرب الشمال المستعربة على عرب الجنوب العاربة، وكان ذلك بســـبب تعرض بنو عامر للطيمة[٢] النعمان بن المنذر[٣].**يقول**[٤]: **[الطويل]**

**وَهُم فَلَّقُوا هـامَ التَبـابِعِ إِذ طَغَـت يُقِرُّ بِـهِ وادي خَـزازى وَسُـــلّانُ**

استطاع ابن المقرب في هذا البيت أن يرسم لنا صورة الصراع الدائر بين قومه العدنانيين ضد خصـومهم ملوك حمير وكهلان من بني قحطان، فقد ظن ملوك اليمن أن لا قوة ولا عزة لغيرهم، ولقد أثبت وادي خزاز وسُـــلان خطأ ظنهم، فقومه يرفضـــون الذل والمهانة، والطغيان عليهم؛ فقتلوهم وفتكوا بهم.

**ومن أهم الأيام التي كان يســـتدعيها الحيص بيص يوم طخفة (يوم ذات كهف)؛ إذ يقول**[٥]: **[الوافر]**

**ونحـنُ لآسِـــرونَ بـذاتِ كـهْـفٍ أبا قـابوسَ إذْ يـبْغي الـذِّمـامـا**
**ضَـــربنا جيْشـــهُ ضَـــرْباً طِلَخْفاً يُبيدُ الذِّمْرَ والسَّـــيف الحُســـاما**
**تـركْـنـا المُـنْـذِر المـرهـوب خَـوْدًا تَسُـــحُّ الـدَّمْعَ منْ وَلَـهٍ سِـــجامـا**
**فـأيُّ مَـقـامِ مجْـدٍ لم تَـنَـلْـهُ أوائـلُـنـا ونُـتْـبِـعُـهُ مَـقـامـا**
**ومِـنَّـا بـعـدَ هـامِـدِنا وَزيـرٌ مُـلـوكُ الأرضِ تخْـدِمُـهُ قِـيـامـا**

يُفصل الحيص بيص انتصار بني قومه (تميم) ضد ملك الحيرة المنذر بن ماء السماء؛ إذ نزلوا شـعبًا بِطِخْفة، ودخلوا فيه هم وعيالهم؛ فجعلوا العيال في أعلاه؛ والمال في أسـفله، وهو شـعبٌ حصـين له مدخل كالباب، ولما مضـى ثلاث أرسـل الملك قابوس ابنه وحسـانًا أخاه، في جيش

(١) السُّلان: بطون من الأرض غامضة ذات شجر، ثم سميت بها بعض المواطن.
(٢) اللطيمة: عير تحمل المسك لتباع في عكاظ.
(٣) يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، ص١٠٧.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٨٨.
(٥) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٥٠.

كثير من أفناء الناس، فلما دخل الشعب حتى كانوا في مضايقة حملت عليهم بنو يربوع الإبل، وخرجت الفرسان من شعابه، فقعقعوا بالسلاح للإبل؛ فذعرها ذلك، وحمل على الجيش فردوا وجوههم، وأتبعتهم خيل بني يربوع تقتل وتطعن، وأُسر قابوس ابن الملك وأخوه حسان، وهُزم الجيش، وأخذت الأنهاب؛ فدعا المنذر شهاب من بني يربوع، فقال له: أدرك ابني وأخي، فإن أدركتهما حيين؛ فلبني يربوع حكمهم، وأرد عليهم ردافتهم، وأُهدر عنهم ما قتلوا، وأهنئهم ما غنموا، وأحمل لهم من قتل منهم؛ فأعطيهم بها ألفي بعير، فخرج شهاب فوجد الرجلين حيين؛ فضمن لهم ما قال المنذر فرضوا، وعادت الردافة إلى ابن عتاب، ولم تزل لهم حتى مات المنذر[1].

فالأمير يفخر بهذه الأيام وأمجاد قومه وانتصاراتهم، وإن كان هناك مجد لم يُكمل، سيكمله ويصله من سيخلفونهم، فهم خير خلف لخير سلف.

**ومن الحروب التي استدعاها الأمراء حرب البسوس**، وقد وقعت هذه الحرب بين بكر وتغلب ابني وائل، وقد مكثت أربعين سنة، وذلك بسبب قتل الجساس بن مرة الشيباني البكري لكليب بن ربيعة التغلبي ثأرًا لخالته البسوس بن منقذ، بعد أن قتل كليب ناقة كانت لجارها سعد بن شمس الجرمي[2]. **يقول ابن المقرب العيوني[3]: [البسيط]**

**مَنِ اِستَخَفَّ بِأَربابِ العُلى سَفَهًا ... وَسامَها الخَسفَ أَدمى كَفَّهُ نَدَما**
**أَلا فَسَل عَن كُلَيبٍ كَيفَ جَدَّلَهُ ... جَسّاسُ هَل كانَ إِلّا أَن حَمى فَرَمى**
**وَلا يَعِزُّ الفَتى إِلّا بِأُسرَتِهِ ... لَو كانَ في البَأسِ عَمرًا وَالنَدى هَرِما**
**لا تَرضَ بِالهُونِ في خِلٍّ تُعاشِرُهُ ... فَلَن تَرى غَيرَ جارِ الذُلِّ مُهتَضَما**

يُحذر الأمر ممن يستهين ويستخف بالرجال ويعرضهم للمذلة؛ فسيعض كف الندم حتى يُدمى جرح عضته، كما حدث لكليب مع جساس حين اضطره لقتله، ويؤكد ابن المقرب أن المرء لن ينال العز إلا بأسرته واجتماع قومه، حتى لو كان في بأس عمرو بن معد يكرب، وفي الكرم كهرم بن سنان المري، ويختم بالتأكيد على حقيقة أن الذل يحيق بمن رضي به.

(١) يُنظر: أيام العرب في الجاهلية، محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، ص٩٤.
(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص١٤٢.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٢٨.

أخيرًا قد أدت هذه الأيام إلى ظهور الشعراء، وتخليدهم لمآثر أقوامهم، ولقد كانت الأيام، وما بها من أحداث مادةً خصبةً، ومعينًا لا ينضب أمامهم، فانطلقت الألسنة مصورةً الأحداث، ومعبرةً عن مكنون الصدور والنفوس بشعر حماسي، عبَّروا من خلاله عن معاني الشجاعة، والشدة، والمنع، والمحاربة، والتغني بأمجاد الآباء؛ لأن القبائل تعتمد في حروبها على الشعر اعتمادها على السلاح(١)، فجاء من بعدهم، وقاموا على استدعائها وتوظيفها بشكل فني وشعري؛ للتعبير عن انتصارات ومجد قومهم العريق، وإثبات أصالتهم العربية، واستلهام مضامين هذه الأيام ودلالاتها؛ لما لها من أهمية وأثر بارز في نفس الأمير والمخاطب والمتلقي في الوقت ذاته.

وقد كان ليوم الكُلاب الأول والثاني نصيب وافر في المدونة النصية لشعر الحرب؛ إذ يعد أكثر ورودًا من باقي الأيام(٢)، كما يعد ابن المقرب أكثرهم استدعاءً لأيام العرب ورموزهم التاريخية والتراثية والأدبية، ويرجع ذلك لمخزونه الثقافي والمعرفي وقدرته على المزج بين القديم والجديد، وربط الماضي بالحاضر.

ويُلاحظ لجوء الأمراء إلى الأيام الجاهلية أكثر من الإسلامية(٣)، وقد يعود ذلك إلى العصبية القبلية التي يتحلى بها الأمراء خاصة أن الحيص بيص من بني تميم، وابن المقرب من بني تغلب من ربيعة. وتُعد الرموز خزينة معرفية مخزنة في اللاوعي عند الأمراء يستدعونها ويستلهمونها عند الحاجة إليها، رغبة في التأثير والحجاج.

وحقيقة يعد المستوى التصويري من أكثر المستويات الأسلوبية التي تنقل الكلام من المستوى العادي (الدرجة الصفر) إلى الشعرية (الدرجة العليا) من الانزياح، ويتحقق في هذا العدول التأثير الجمالي، والمغزى الدلالي، ولذلك سيكون محور المبحث التالي عن الصورة الشعرية وتشكلاتها من تشبيه واستعارة وكناية.

---

(١) يُنظر: شعر الحماسة في المفضليات (دراسة فنية)، عادل هنداوي شعبان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م، ص٧٣.

(٢) يُنظر: ديوان الحيص بيص: ج١، ص١٢٠، ١٧٩، ٣٥٥. ديوان ابن المقرب: ص٤٣٠، ٦٣٥، وغيرها.

(٣) من أمثلة الأيام الإسلامية يوم القادسية، يُنظر: ديوان ابن المقرب، ص٤٨٧. وقعة الجمل، يُنظر ديوان حيص بيص: ج١، ص٢٣٦. غزوة حنين، ص٣٥٦. معركة صفين، يُنظر: ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٠.

# المبحث الثالث

# الصورة الشعرية وتشكلاتها

**ويشتمل على:**

- التشبيه.
- الاستعارة.
- الكناية.

## المبحث الثالث

## الصورة الشعرية وتشكلاتها

الصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود، وللعلاقات الخفية بين عناصره.(١) وتستعمل كلمة (صورة) "للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانًا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"(٢).

وقد أطلق عليه البعض مسمى "الانزياح المجازي"، إذ "تتحقق الانزياحات المجازية من خلال عملية تطويع اللغة؛ لتتناسب تمامًا مع ما يراد من معنى، فالانزياح المجازي إذن يمثل أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر، حيث يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة"(٣).

وقسم جون كوهين الانزياح إلى قسمين رئيسين، هما: الانزياح الاستبدالي (الدلالي)، والانزياح التركيبي(٤)، ويندرج تحت الانزياح الاستبدالي المتمثل بالمجاز، التشبيه والاستعارة والكناية.

والانزياح الاستبدالي هو "ما يكون فيه الانزياح متعلقًا بجوهر المادة اللغوية"(٥)، وهو "مجال التعبيرات المجازية التصويرية، من تشبيه واستعارة، وغيرها"(٦)، وهو عند جان كوهين "خرق لقانون اللغة، أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية، وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"(٧).

---

(١) يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص٦٥.

(٢) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، ص٣.

(٣) أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عبد الله خضر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ص١٥٤.

(٤) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٣م، ص١١١.

(٥) المرجع السابق، ص١١١.

(٦) علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص١١٩.

(٧) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، أحمد محمد ويس، ص١٢٥.

وقال الجاحظ عن الصورة: "فإنما الشعر صياغة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"(١)، والصورة الشعرية هي "أداة الشاعر وهي لبُّ الشعر"(٢)، وهي" تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"(٣).

ومن البديهيات في التحليل الأسلوبي اختلاف توصيف الدلالة في التعبير الشعري عن توصيفها في الخطاب النفعي، فإذا كانت الدلالة هي العلاقة بين الدال والمدلول داخل البنية اللغوية، ومن مقتضياتها كمال الاتصال عقليًا بين الطرفين، بحيث يقتضي أحدهما الآخر؛ فإن الأمر غير ذلك في التعبير والدلالة الشعريين، إذ إن العلاقة بين التعبير الشعري والواقع تختلف عن العلاقة بين لغة (المذكرات)، وبين الواقع، وهما يمثلان مستويات دلالية مختلفة(٤).

ومن خلال مبحث الصورة يظهر الاختلاف في الكلام، والمزية بين الفرد والفرد، فالملامح الخاصة للعمل الفني هي مجاوزة الأسلوبية الفردية وهي وسيلة للكلام الخاص، وابتعاد عن الكلام العام، وكل انحراف عن المعدل في اللغة يعكس انحرافًا في مجالات أخرى.(٥)

وللصورة الشعرية آثارها وأهميتها في تمكين المعنى وتقريبه من نفس السامع والقارئ، لأن غايتها التأثير والإيحاء والدلالة، وإلا لما حدث تمكين للمعنى. ولعل الدور الذي تقدمه الصورة الشعرية في النص الشعري يتعدى كونه دورًا دلاليًا، "يعتمد على إبراز قيمتها ضمن سياقه إلى دور التماسك البنائي بين مكوناته التركيبية؛ أي أنها تشكل أداة ربط نصية من خلال إقامتها علاقات بنائية مع مكونات النص الصورية وغير الصورية في مختلف مناطق النص الشعري"(٦).

وبعد هذه المقدمة يمكن أن نتتبع بعض أمثلة الصورة الشعرية وتشكلاتها في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء من خلال التشبيه، والاستعارة، والكناية.

---

(١) الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ج٣، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٩٦٥م، ص١٣٢.

(٢) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٤، ١٩٦٨م، ص١٣٩.

(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص٣٨٩.

(٤) يُنظر: شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية، أحمد محمد علي آل رحيم، ص١٠٩.

(٥) يُنظر: الأسلوبية دراسات نظرية وتطبيقية، أحمد درويش، ص٩١.

(٦) الصورة وتماسك النص، دراسة في شعر عبيد بن الأبرص، فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط١، ٢٠١٩م، ١٦٢.

**التشبيه:**

من أهم روافد التصوير البياني في التعبير التشبيه، ويعد من أكثر الأساليب التصويرية التي استخدمها العرب، فلقد شاع التشبيه في كلامهم شعرًا ونثرًا، "وتدل كثرة إقامة المشابهة بين الأشياء في كلام العرب على أن العربي يدقق في ملاحظته للأشياء، ويشبع تأمله بها، ويصبغ بها ذاته التي تنقلها من واقعها المحسوس إلى الأفق الشعري، الذي يحركها من حدود الواقع إلى امتداد الشعر وخصبه، فيغادر الشيء واقعه المادي، ويقترن إلى جوار الأشياء الأخرى، ويسبح في دلالات الكون الشعري عندما تصطبغ بأفكار الشاعر ومشاعره، وما يحملها من روح متجددة تظل قادرة على صنع المشابهة المتجددة".[١] والتشبيه من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة.[٢]

وقد ارتبط التشبيه عند النقاد العرب القدامى بنظرية المحاكاة التي طرحها أرسطو، وهي نظرية فنية مؤداها أن الشعر محاكاة للطبيعة، فالشاعر يحاكي الطبيعة بعد أن يفهمها فهمًا متكاملًا منظمًا، فلا ينظر إلى مظاهر الأشياء ويعكسها كحامل المرآة؛ بل هو إنسان يحاكي جوهر الطبيعة الكامن في الأشياء بما يفضي إلى فهمه، فيصقله بمحاكاته إلى ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن[٣].

إن الميزة العامة للتشبيه لا تكاد تخرج عن فكرة الإيضاح وكشف المعنى، وتمكين المتلقي من فهمه، فالتشبيه عند أبي هلال العسكري "يزيد المعنى وضوحًا، ويكسبه تأكيدًا، ولهذا ما أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منه عنه"[٤]، والتشبيه عند القيرواني "صفة الشيء بما قارب وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه كلية كان إياه"[٥]. وقد كان التشبيه "حدًا من الحدود التي يتقدم بها شاعر على آخر، فهو يدل على وعي المبدع، وقدرته على المزج بين الظواهر المتباعدة. وأدوات

(١) الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي، عالي بن سرحان القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٦م، ص٢٧.

(٢) يُنظر: نقد النثر، قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، ١٩٩٥م، ص٥٨.

(٣) يُنظر: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهود عبد الواحد العكيلي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٤م، ص٩٧.

(٤) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص٢١٦.

(٥) العمدة في محاسن الشعر، ابن رشيق القيرواني، ص٢٨٦.

التشبيه تأتي على ثلاثة أنواع: حروف، (الكاف، ويليها المشبه به دائمًا، وكأن، ويليها المشبه دائمًا)، وأسماء، (مِثْلُ، ومَثَلُ، ومُماثلُ، وشِبْهُ، وشَبِيهُ، ومُشابهُ ... وما شاكلها)، وأفعال، (شابَهَ، يشابِهُ، حَسِب، يَحْسَبُ، خالَ، يخالُ، ماثَلَ، يُماثِلُ ... وما شاكلها)[1].

**ومن صور التشبيه عند أبي الربيع قوله:[2] [الكامل]**

**والقَتْـل أَزكى في الحُرُوب كَـأنمـا تَـلِـدُ الـفَـوَارِسَ في الحُـرُوب دِمَـاء**
**وَمُصَـــرَّعين مُضَـــرَّجِين كَـأنمـا سَـــكِروا فَصَـــبَّت فَوقَهَم صَـــهْبـاء**

**ويقول متابعًا وصفه في القصيدة عينها:**

**لم يَـدْرِ قَبْـل حَفِيفِ أَجْنحـة القَطـا أَنَّ الـطُـيُـور بِحَـتْـفِـهـم عُـلَـمـاء**
**جَـيْـشٌ مِـن الـعُـقْـبـانِ إلا أَنَّـه ضَـــرَّاء قَـــوْمٍ عِـــنـــدَهَ سَـــرَّاء**
**يَـبْـقـرن عـن مُـهْـجَـاتِهِـم وَكَـأنهـ ـــــن مِنَ الوَقَـار عليـهـمُ رُحَمـاء**

وتظهر لنا براعة الشاعر في صياغته الفنية للتشبيه، حيث جعل طرفيه المشبه والمشبه به محسوسين، فتكون الصورة ظاهرة، متقصدًا الوضوح والإثارة في إيصالها إلى ذهن المتلقي، إذ شبه كثرة الدماء وانتشـــارها في الحروب بحالة الولادة، وكأن الفوارس أثناء المعركة تلد هذه الدماء، إشارة إلى كثرة القتل والاستفحال فيه، للدلالة على شجاعة ممدوحه وجيشه، وقوة بطشهم وصرامتهم.

ويُلاحظ أن هذه الصور التشبيهية تتنامى في بناء قصيدته، حتى لكأنه يجعل التشبيه وسيلته الشعرية في وصف أرض المعركة وحدَّة القتال، وشجاعة الفرسان، فيركز في "استلهام خصائص الأشياء الشاخصة في الطبيعة ليجعلها مادة طرفي التشبيه، وهو الذي يكون طرفاه محسوسين، أي يُدركان بإحدى الحواس الخمسة، وهذه التشبيهات كثيرة ملفتة للنظر، فهي تشبيهات يأخذ بعضها برقاب بعض، فلا نشعر أن الشاعر يريد لها أن تنتهي"[3]، فيصف حال أعداء الممدوح وصـــورتهم في الحرب، والهزيمة النكراء بادية عليهم، فهم قتلى وأجســـامهم ملطخة بدمائهم، كالسكارى إذا انتشوا وصُبَّت على رؤوسهم الخمر. وقد استقى هذه الصور من طبيعة بيئتهم

(١) يُنظر: علم البيان، عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٥٢.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٤.
(٣) الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهود عبد الواحد العكيلي، ص٩٨.

في ذلك الزمن، ونلحظ في هذه الصورتين المحسوستين شكل قبيح، فالقتلى الملطخون بالدم، وصب الخمر على النفس، يدلان على قبح الأعداء، ووضعهم المشين الذي آلوا إليه، على خلاف الصورة المهيبة لبأس الممدوح وجيشه وفتكهم. ثم يعكس معاناة الأعداء بتعدد الصور وتجلّيها في التشبيه، فيشبه وقار النسور على الجثث عندما تبقر عن بطون هؤلاء القتلى بالرحمة عليهم، ويدل هذا التشبيه على جمود الجثث، فالممدوح وجيشه قد أجهزوا عليها تمامًا، فهي هامدة جامدة لا تعارض فعل النسور بها.

وقد اعتمد أبو الربيع في تشبيهاته على أسلوب التشبيه الصريح الذي تُذكر فيه الأداة، مكثرًا من استعمال أداة (كأن)، فهو يقول:(١) **[الطويل]**

**وَمِن دوْن مَا تَبْغي عِدَاتك نَازِل ... مِنَ الله مَحْتُوم يُبِيدُ الأَعَادِيا**
**كَأَنَّك والأَقْدَارُ قُلدت أمرَهَا ... تُؤَخر مَعْزولًا وتُنْفِذ وَالِيا**

فالشاعر هنا يشبه قدرة الملك وقوته وتسييره الأمور حسبما يريد، وكأن هذه الأقدر بيده يسيرها حيثما شاء، ويعد هذا التشبيه (تشبيهًا تمثيليًا)، فوجه الشبه صورة متعددة الأجزاء، تشتمل على القوة والعظمة، والقدرة على السيطرة والتحكم لتحقيق ما يريد، ويظهر سر جمال التشبيه في التجسيم، إذ يجسم القوة والعظمة المعنوية في المحسوس المادي، وقد أصبحت مقلدة بيد الملك، وهذا ما يشد انتباه المتلقي ويلفت نظره.

**ويقول حيص بيص:(٢) [الطويل]**

**وخيلًا تَعادى بالكماة كأنها ... نسور الموامي أو ذئاب القراقر**
**يخف بها غِمر إلى كل ناكثٍ ... ويجذبها ضغن إلى كل غادر**
**تمارحُ تحت الدارعين مراحَها ... على كلأٍ من منبت الحزن ناضر**

في الأبيات السابقة صُور حسية متحركة، إذ تثير أحداث الحرب إحساس الشاعر، خاصة الخيل، فيعدد من أشباهها، فيشبهها بنسور الفلوات الواسعة، والذئاب السريعة في الأرض اللينة المطمئنة، وقد أشار بلفظ (يخف) على وجه الشبه بين طرفي العلاقة؛ للدلالة على السرعة

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٢.

والخفة في الهجوم على الأعداء الكماة، ومن خلال عقد التشبيه برزت لنا الصورة، وقربت صورة تلك الخيول السريعة، وكأنها حاقدة ضاغنة على كل معارض وناكث للعهد من الأعداء.

**كما يقول:(١) [الطويل]**

**جبهناهم فيه بطعنٍ كأنه ... خروقُ العَزالي واستنانُ المواطر**
**وسُقناهم تحت العجاج كأنما ... نخبُّ بغزلان الصَّريم النوافر**

في الأبيات تشبيه ضرب جبهة العدو وطعنها وفورة الدم منها بفم العزالي، أي فم المزادة وهي تصب الماء صبًا، وكصبيب المطر الشديد، إشارة إلى شدة الطعنة وقوتها. ومثله ما جاء في قول **ابن المقرب العيوني:(٢) [البسيط]**

**لا يَرهَبُ الريمَ مَن أَمسى بِعقوَتِهِ ... وَلا يَمُنُّ عَلَيهِ سابِحُ البَقَرِ**
**وَلا يُروَّعُ ذَو وَفرٍ يُجاوِرُهُ ... بِنَكبَةٍ مِن مُقيمٍ أَو أَخي سَفَرِ**
**لَكِن يَروعُ العِدا مِنهُ بِذي لَجَبٍ ... كَاللَيلِ تَلمَعُ فيهِ البيضُ بِالغَدَرِ**
**الطَعنُ مِنهُ كَأَفواهِ المَزادِ إِذا ... غُصَّت وَطَعنُ العِدى كَالوَخزِ بِالإِبَرِ**

يكمن التشبيه في الانزياح بمعنى الطعن عن مدلوله المألوف، فهو على صورتين متضادتين، عند الممدوح كصب الماء من فم المزادة، دلالة على كثرته وشدته وعمقه، وعند أعدائه كوخز الإبر من خفتها وبساطتها، دلالة على الاستحقار والسخرية، وضعفهم مقارنة مع ممدوحه، وهنا تكمن الشعرية بالمفارقة إلى جانب التشبيه.

**ويقول حيص بيص:(٣)[الطويل]**

**يحيون بسَّامًا كأن رداءهُ ... يلاثُ برُكْنيْ يذبلٍ ويلملم**
**ومجْر كمُنهال الشَّقيق وعالجٍ ... مُضرٍّ بأكْناف البلاد عرمرم**
**خلا فَرَقًا من بأسه كل مربضٍ ... وأقفر من إرهابه كل مجثم**
**يخال إذا ما الخرق ضاق بخيْله ... بنا قرْمدٍ أو جنب رعْنٍ ململم**
**كأن بأعلى بيضه من عجاجه ... رداء خُداريٍّ من الليل مُظلم**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٣.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٣٣.
(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص١١٠.

فلا أفْقَ إلا من مُثارِ عجاجة ... ولا أرض إلا من سَراة مطَّهمِ
تلته سباع الطير والوحش فاغتدى ... بطِرفٍ ومغوار وسِيدٍ وقشعم
غلا حرُّه حتى كأن استجاره ... سنا لهبٍ أو عرفجٍ متضرم
وأجلب حتى لو رمى الأرض صاعق ... لَما نمَّ من ألفاظه والتغمغم
طعان كقرع النِّيب غيرُ مباعدٍ ... وضرب كَولْغ الذِّيب غير ملعثم
شللتهم شل الطرائد في الضحى ... وسقتهم سوق المطي المُخزَّم

اعتمد حيص بيص في تشبيهاته السابقة على أسلوب التشبيه الصريح الذي تُذكر فيه الأداة، مكثرًا من استخدام أداة التشبيه (كأن)، وتأتي من بعدها (الكاف) في الكثرة، كما أنه استخدم أدوات أخرى، كـ (يخال). ويوظف التشبيه في غرض المدح خاصة، في وصف خصال الممدوح، إذ يشبهه بشموخ الجبال وعظمتها وطولها، ثم وصف جيشًا كأنه كثبان رمل عالج، يضيق بأكناف البلاد عرمرم كثيف، له وقع شديد على الأرض، تفر من زلزلته الحيوانات الرابضة، كالظباء، وتنزل من رهبته كل جاثمة، كالسباع، وتخلي مكانها، كأن الخرق –وهي الصحراء الواسعة من كثافة هذا الجيش– قد احتوت بناء من القرميد، أو جبلًا ضخمًا مجموع الحجارة. ثم يواصل تشبيهه التمثيلي، فيصف غبار هذا الجيش، إذ يكون فوق كل خوذة على رأس الفرسان كومة من الغبار تحول النهار إلى سحابة سوداء، فيصير رداء من الليل أسود مظلم، فلا أفق إلا وسببه ثوران غباره، والأرض كلها امتلأت بظهور خيل الجيش، وقد وثقت سباع الأرض والنسور بأن هذا الجيش غالب منصور، فاتبعته، فصار جيشًا عظيمًا مكوَّنًا من خيل (طرف)، ومغوار (فرسان)، وسيد (الذئب)، وقشعم (النسر)، فهو جيش حشرت له جنود الأرض من الطير والوحوش والبشر.

وقد استعان لنقل هذه الصورة بالتشبيه التمثيلي، لأهميتها في "وصف الحرب أي في الحماسة التي تتطلب من الشاعر محاكاة المعارك، وإن كان ذلك عبر الخيال الشعري، ولذا كان التمثيل السبيل الأقرب إلى وصف الحماسة"(١)، كما أن هيمنة التمثيل تسعى إلى توسيع الفضاء التصويري؛ لأن هذا النوع من التشبيه يتعلق بنقل حال أو وضع، لا بنقل صفة مفردة.

(١) بنية الصورة في شعر المتنبي "دراسة إنشائية"، المنجي القلفاط، مكتبة علاء الدين، صفاقس–تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص١٩١.

**ويقول ابن المقرب العيوني:[1] [البسيط]**

**أُمضي عَلى السَيفِ عَزمًا حينَ تُبصِرُهُ مِثلَ الجِداءِ إِذا ما بَلَّها المَطَرُ**

فصورة انتفاض الجدي –ولد الماعز– وسرعته عند سقوط المطر مُستدعاة من رحم البداوة، فقد مُثلت لصورة سرعة وعزيمة السيف وممدوحه عند طعنه للأعداء.

**كما قال:[2] [البسيط]**

**فَلا يَغُرَّنَّكُم حِلمٌ عُرِفتُ بِهِ قَد تَخرُجُ النارُ فيما يُقرَعُ الحَجَرُ**
**إِن تَعمَ عَن رُشدِها قَومي فَلا عَجَبٌ مِن قَبلِها عَمِيت عَن رُشدِها مُضَرُ**
**مالُوا عَن المُصطَفى وَالوَحيُ بَينَهُمُ وَفيهِمُ تَنزِلُ الآياتُ وَالسُوَرُ**
**وَقابَلوهُ بِكُفرانٍ لِنِعمَتِهِ وَكانَ خَيرًا مِنَ الكُفرَانِ لَو شَكَرُوا**

وظف الأمير التقابل لبناء صورته الشعرية، فهو يشبه حاله وطرد قومه له بحال الرسول صلى الله عليه وسلم مع قومه قريش وعداوتهم له، وإيذائه وعدم نصرته. وفي البيت الأول تشبيه بليغ بدون أداة، ويعني بهذا أنه لا يأمن نفسه فيغضب عليهم، كما تخرج النار حين يقرع الحجر من غير قصد إلى إخراجها.

**ويقول –أيضًا–:[3][البسيط]**

**مُحيي البِلادِ وَقَد أَشفَت عَلى جُرُفٍ هارٍ وَمانِعُها بِالبيضِ وَالأَسَلِ**
**وَباعِثُ العَدلِ حَيًّا بَعدَما صَرَخَت وَأَعلَنَت أُمُّهُ بِالوَيلِ وَالثَكَلِ**

شبه الأمير وضع البلاد بالجرف الهار، وهو ما أكله النهر من أسفل ساحله، فبدا معلقًا يوشك أن ينهار أو أنه انهار فعلًا، وفي هذا انزياح للمدلول المألوف؛ لشد انتباه المتلقي لحالة البلاد من الفوضى والدمار والبؤس، ثم يرجع الفضل للممدوح في (إحيائه للبلاد) وهنا استعارة للدلالة على نشره للعدل والأمن والمنعة والعزة من خلال السيف والرماح.

**ومن الصور التي جاءت تحمل الدلالة الزمنية قول ابن المقرب العيوني:[4] [الطويل]**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٣٦.
(٢) المصدر السابق، ص٢٣٧.
(٣) المصدر السابق، ص٣٨٦.
(٤) المصدر السابق، ص٦٤.

**أَما حانَ لِلعَضـــبِ اليَمانِيّ أَن يُرى بِيُمنـاكَ كـالمِخراقِ في كَفِّ لاعِـبِ**
**لَعلَّكَ خِلتَ الـذُّلَّ حَتمًـا أَوِ العُلى حَرامًـا وَأَنَّ الشَـرَّ ضَـربَـة لازِبِ**
**فَـقُـم قـومَ ناعي مَـن يُـقيـمُ بِمَـنـزِلٍ يُضـامُ بِـهِ وَالأَرضُ شَـتَّى المَذاهِـبِ**

إذ يخاطب الأمير نفسه، ويحثها على القتال، ويستنكر على نفسه التأخير، فيشبه وجود السيف القاطع اليماني الصنع في يمينه، كالمنديل الذي يلف ليضرب به، وهو من لعب الصبيان، ويستعجل في القتال والحرب، فلا يظن أن الهزيمة واقعة لا محالة، وأن النصر والعُلا ضرب من الخيال. وفي قوله "الشَرَّ ضَربَة لازِبِ" كناية عن اللزوم والثبات، **مستمدة من قول النابغة في معلقته:**(١) **[الطويل]**

**وَلَا تَحْسَـبُونَ الْخَيْرَ لَا شَـرَّ بَعْدَهُ وَلَا تَحْسَـبُونَ الشَّـرَّ ضَـرْبَةَ لَازِبِ**

فهم لا يقنطون من إقبال الخير، ولا يخضعون لما أصابهم من الشر.

**ومن التشبيه البليغ عند ابن المقرب العيوني قوله:**(٢)**[الطويل]**

**إلَى مَ تُـقَـاسُـونَ الهَـوَانَ أَذِلَّـةً وأَنـتُـمْ إذا كُـوثِـرْتُمُ عَـدَدُ الـنَّـمْـلِ**
**يَسُـوقُكُمْ كَرهًـا إلى مَـا يَسُـوءُكُمْ عـبِـيـدُكُـمُ سَـوْقَ الأُحَيْمِرَةِ الهُزْلِ**

شبه الأمير كثرة قومه وعددهم، بكثرة النمل وعددهم، إلا أنها كثرة لا تغني، إذ يتجرعون الهوان والذل من الأعداء، والغرض من تشبيهه البليغ إصابة الغرض، ووضوح الدلالة على المعنى.

**ويقول أسامة بن منقذ:**(٣) **[الطويل]**

**وجيشٌ إذا لاقَى العـدوَّ ظننتَهم أُسـودَ الشَّـرى عنَّت لها الأُدمُ والعُفْر**
**تَرى كلَّ شَـهمٍ في الوغَى مثلَ سَـهْمِه نُفوذًا، فمـا يَثنيـه خوفٌ ولا كُثْرُ**
**هم الأسـدُ من بيضِ الصَّـوارِمِ والقَنا لهُم في الوغَى النّـابُ الحـديـدةُ والظّفْرُ**

أراد أسامة هنا أن يصور شجاعة جيش المسلمين وإقدامهم، فشبههم بالأسود الضارية الفاتكة بجيش الإفرنج، وقد شبههم بسرب الظباء المشربة بالبياض والعُفر، أي يعلو بياضها الحمرة. وشبه كل فارس من جيش المسلمين بحدة سهمه في اختراق المدى، فلا يثنيه عن بلوغ

(١) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د.ت، ص٤٨.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣١٩.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٣.

هدفه خوف ولا رهبة من جموع الأعداء، كما أنه كالأسد؛ لكن أنيابه وأظفاره من شفار السيوف الصارمة، وأسنة الرماح. ويلاحظ في تشكيله للصورة اعتماده على العناصر البصرية الثلاثة المتمثلة في:

اللون: كذكره لون الظباء.

والشكل: كتشبيهه الجيش بالأسد والسيف والرمح بالناب.

والحركة: كتشبيهه الفرسان بسرعة السهام.

**الاستعارة:**

تعد الاستعارات في لغتنا طبيعية ودائمة الحضور في فكرنا، إلى الحد الذي معه نتخذها على أنها من البديهيات، كما نعتبرها أوصافًا مباشرة للظواهر الذهنية، ولا يخطر ببال جُلِنا أن الأمر يتعلق بتصورات استعارية.(١)

وقد قال الأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس في كتابه الأسلوبية عن الاستعارة: "ولعل حديث الجرجاني عن فاعلية الاستعارة المفيدة كان قريبًا من مصطلح الانزياح الأسلوبي في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وذلك عندما يقول: إنها تعطيل الكثير من المعاني من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر ... فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"(٢). والاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني هي "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتُظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به، فتُعيره المشبهَّه، وتُجْرِيَه عليه"(٣). وقد فضل الإمام عبد القاهر الجرجاني الاستعارة على التشبيه بقوله: "واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدتَ إرادتَكَ التشبيه إخفاءً ازدادتِ الاستعارة حُسنًا،

(١) يُنظر: الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف ومارك جونسن، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط٣، ٢٠١٨م، ص٥٧.

(٢) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، أ.يوسف مسلم أبو العدوس، ص١٧٨.

(٣) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ص١١٤.

حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلِّف تأليفًا إن أردتَ أن تُفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافُهُ النفسُ، ويلفظُهُ السمع"(١).

وتتميز الاستعارة بأنها "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصَّدَفة الواحدة عدة من الدُّرَر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر"(٢).

وقد ظلت الاستعارة من خلال تعريف أرسطو لها أعظم الجوانب في لغة الشعر، لكنها هبة لا تتعلم، ومن خلال أنها (انحراف) بدلًا من اعتبارها المبدأ الأول الذي يعد قوام اللغة كما قال "شيللي"، الذي كان يرى أن اللغة علاقات حية، ولو تجمدت في رموز لاحتاج الناس شعراء جددًا يبثون فيها الحيوية. ومن هنا فإن الاستعارة ضرورة في الكلام العادي وفروع المعرفة الإنسانية، وحتى في لغة العلوم المستقرة(٣).

وتعد الاستعارة "من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق علاقات تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات، فالاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة كالتشبيه، ولذلك يعرِّفها بعض البلاغيين بأنها تشبيه حذف منه أحد طرفيه"(٤).

وكانت الاستعارة عند الأمراء من أهم وسائل التصوير، وأبرز طرق التعبير غير المباشرة، القائمة على التخييل والإيحاء، ومنه ما جاء في قول **أبي الربيع سليمان الموحد:**(٥) **[الطويل]**

**وَلَمَّا شَكَت تِلكَ الجِهَاتُ أَذَى العِدَى ... وَقَد بَلَغَتْ فِيهَا النُفُوسُ التَرَاقِيَا**
**سَبَرَتْ بِأَطْرَافِ السُّيُوفِ جِرَاحُها ... وَكُنْت لَهَا طِبًّا رَفِيقًا وَآسِيا**
**وَلَم أرَ مِثْلَ السَّيْفِ مُتْلِف أَنْفُسٍ ... وَإِنْ كَانَ فِي بَعْضِ المَوَاطِن شَافِيا**

في الأبيات السابقة استعارات استحال فيها الخليفة الممدوح طبيبًا، والأعداء مرضًا، وشبه الثغور التي يعيث بها الأعداء فسادًا بالمريض، وعلى امتداد الأبيات وظف أبو الربيع بعض اللوازم التي تقوي التخييل وتشد الأذهان إلى المجاز، منها (الجراح، والأذى، وبلغت النفوس التراقيا، كنت لها طبًّا، شافيا)، والمقصود بها استيلاء الأعداء على الثغور وعبثهم بها، وكذلك

(١) المصدر السابق، ص٤١٤.
(٢) أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ص٣٦.
(٣) يُنظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، ص٨١.
(٤) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبد الله خضر حمد، ص١٠٤.
(٥) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.

جَعْله من السيوف أدوات جراحة للممدوح؛ لينتزع بها أذى الأعداء، فالاستعارة المكنية هي "أكثر إيغالًا في التخييل؛ لأنها لا تنصُّ مباشرة على ذات تكون مشبَّهًا به أو مستعارًا؛ وإنما تعتمد بعض لوازمه، وعلى المتقبّل أن يدرك ذلك المستعار، فالاستعارة المكنيّة إذن تقوم على التلميح دون التصريح"(١).

**ومن الاستعارات قول حيص بيص:(٢)[الطويل]**

**أبى السيف إلا فتكةً دارميةً تروي صداه من دماء المساعر**

تميزت الاستعارة السابقة بالتشخيص والتجسيد، فهي "يكسب الصورة المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان أو صفاته وأفعاله"(٣)، أي "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة"(٤)، فيشبه حيص بيص السيف بالإنسان، ويحذف المشبه به (الإنسان)، ويأتي بشيء من لوازمه في قوله: (أبى السيف، تروي صداه)، فكأنه جعل من هذا السيف المجرد كائنًا حيًّا يتميز بالشعور والحركة والحياة، فيرفض الهوان، ويسعى إلى الفتك، وتلاحظ هنا قدرة الشاعر في استعاراته على تحريك الجماد، مما يرفد الصورة الشعرية بالحيوية، ويبث فيها الحياة والحركة.

**ومثلها –أيضًا–في قوله:(٥) [الطويل]**

**بيوم وغىً تعمي العجاجةُ شمسه وتُطلعُ زهر الذابلات الشَّواجر**

أراد حيص بيص المبالغة في وقائع الحرب، فكانت الاستعارة وسيلة لتصوير هذه المبالغة، فهو لا يريد التعبير عن لقطة النصر فحسب؛ بل يريد تصوير قوة الحرب وشدتها، وبأسه هو وقومه في القتال، فجعل من العجاجة كائنًا حيًّا، وذكر صفة من صفاته وهي (العمى) على سبيل الاستعارة المكنية، فحول العجاج ضوء الشمس ونورها إلى ظلام دامس وكأنه الليل. وفي الشطر الثاني تظهر براعة أكبر في تصوير الاستعارة، إذ جعل الرماح –وهي (الذابلات الشواجر)

(١) بنية الصورة في شعر المتنبي "دراسة إنشائية"، المنجي القلفاط، ص٢١٦.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٢.

(٣) الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهود عبد الواحد العكيلي، ص١٣٠.

(٤) الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة ٩٢-٨٩٧هـ، منجد مصطفى بهجت، مديرية دار الكتب للطباعة، الموصل، د.ط، ١٩٨٨م، ص٢٩٩.

(٥) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٣.

نسبة إلى مادة صنعها- تزهر وتطلع وكأنها نبات يُروى بدماء الأعداء. "فالاستعارة إذن جوهر الكلام وروحه، سواء أكان نثرًا أم شعرًا، قديمًا أم محدثًا. ولذلك يجدر بنا أن نذكر بأنَّ المحدثين لم يبتكروا هذا الأسلوب، وإنما أخذوا عن سابقيهم تشابيههم واستعاراتهم، وضمَّنوها أشعارهم على سبيل التقليد والمحاكاة"(١).

**ويقول ابن المقرب العيوني:(٢) [الطويل]**

**فَكَم تَمضُغُ الأَيّامُ لَحمي وَأَنتُمُ ... نُيوبٌ لَها تَستَهلِكُ اللَحمَ وَالدَما**
**بِكُم بَلَغَت مِنّي الأَعادي وَمِنكُمُ ... لَقِيتُ البَلايا السُودَ فَذًّا وَتَوأَما(٣)**
**وَجُرِّعتُ في أَيّامِكُم بِأَكُفِّكُم ... كُؤُوسًا أَرَتني العَيشَ صابًا وَعَلقَما(٤)**
**وَمِلتُم مَعَ الدَهرِ الخَؤونِ فَكادَني ... وَحَلَّلَ في نَفسي وَمالي وَحَرَّما**

يصور الأمير الدهر بحيوان مفترس، أنيابه بنو عمومته، إذ ينقضون عليه ويفترسونه، وينهشون لحمه ويشربون دمه، وقد حذف المستعار منه (الحيوان)، وأتى بشيء من لوازمه (تمضغ، ونيوب). وقد وظف في باقي الأبيات استعارات مركبة مجازية، كتجسيم البلايا بالليل الأسود، وقد ذاق كؤوسًا من المر والعلقم بأكف أبناء عمه، وهذه الصورة المجازية تعبر عن حرمانه من أمواله وضياعه، ومعاناته من السجن، كما أنه يصور هذا الدهر بصورة إنسان خائن يبطش بماله، ويأخذ منه ما يريد.

**ويقول -أيضًا-:(٥) [الطويل]**

**أَتَظمى لَدَيكَ المشرِفِيَّةُ وَالقَنا ... وَفي قُلَلِ الباغينَ وِردٌ لِشارِبِ**
**فَشَمِّر وَأَورِدها فَقد زادَ ظمؤُها ... عَلى العَشرِ أَورِدها بِعَزمٍ مُؤارِبِ**
**وَلا تُورِدَنها وِردَ سَعدٍ وَعُلَّها ... إِذا نَهَلَت عَلَّ الهِجانِ الحَلايِبِ**

---

(١) شعر التجديد في القرن الثاني الهجري: بشار- أبو نواس- أبو العتاهية، حافظ الرقيق، دار صامد للنشر، تونس، ط١، ٢٠٠٣م، ص٦٢.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٧١.

(٣) الفذ: الفرد. والتوأم: الزوج في بطن واحد.

(٤) الصاب: شجر مر، وكذلك العلقم.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٥. ويُلاحظ في هذه الأبيات استخدامه لعدة أساليب إنشائية طلبية في نص واحد، كالاستفهام، والأمر، والنهي، ويعد هذا الأسلوب -كما قلنا سابقًا- ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر ابن المقرب العيوني.

**فَإِنَّ بِهَا تَرقى الدِّمَاءُ كَمَا بِهَا تُراقُ وَفيهَا عَالِيَاتُ المَرَاتِبِ**
**وَمَن لَم يروِّ السَّيفَ يَظمَ وَمَن يَهُن يُهَن وَمحاربُ العُلى لِلمُحارِبِ**

في هذه اللوحة الاستعارية نقل الأمير ابن المقرب فيها الجمادات من الجمود إلى كائنات تحس وتتحرك، إذ شبه السيوف والرماح بالإبل الظِّمْئ التي طال ظمأها، فمعلوم عند العرب أن أشد العطش ما كان بين الشربتين عشر أيام، فيطلب منه أن يوردها دم القوم بدلًا من الماء، وأن يحرص على أن يوردها ورودًا صحيحًا يشفي من الظمأ، ويكرر عليها الورود حتى تروي من دماء الأعداء، وينهاه عن أنه يوردها كورد سعد، وهنا يشير **إلى قول الراجز: [بحر الرجز]**

**أَورَدَها سَعدٌ وَسَعدٌ مُشتَمِل ما هَكَذا تورَدُ يا سَعدُ الإِبِل**

ويضرب لمن قصَّر في الأمر، ثم يؤكد أن من آثر السلامة ولم يسلَّ سيفه سيتعرض للظلم، ومن يرضَ الإهانة يتعرض للهوان، كما يؤكد أن في السيوف شفاء للدماء وحقنًا لها، كما أنها آفة عليها.

**ويقول أسامة بن منقذ:(١) [الطويل]**

**رَمَيْتَ الْعِدَا بِالْأُسْدِ فِي أَجَمِ الْقَنَا عَلَى الْجُرْدِ تَقْتَادُ الرَّدَى وَهْوَ رَاغِمُ**
**بِمِثْلِ أَتِيِّ السَّيْلِ ضَاقَ بِهِ الْفَضَا وَضَاقَ عَلَى الْأَعْدَاءِ مِنْهُ الْمَخَارِمُ**
**يُبَارِينَ شُهْبَ الْقَذْفِ يَحْمِلْنَ مِثْلَهَا مِنَ الْحَتْفِ لِلْبَاغِي الرَّجِيمِ رَوَاجِمُ**

احتلت مظاهر الطبيعة –الحيوان والنبات والسماء والأرض– جزءًا كبيرًا من المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء، وفي المثال السابق يُلاحظ أن الأمير أسامة بن منقذ صور الرماح بالأغصان، وجيش المسلمين بالأُسْد، والصورة المشهدية الكاملة للحرب بالسيل العارم الذي ضاق به الفضاء فلا منجا ولا مهرب منه حتى في طرق الجبال، كما أن خيولهم تباري حجارة المنجنيق المشتعلة، وتحمل من الموت بيد فرسانها، فكأنها الشهب الراجمة للشياطين. فالأمراء يصورون الحرب حسب مصادرهم المستمدة من طبيعتهم وحياتهم، إذ جاء شعرهم كلوحات منقولة بدقة، سعوا فيها إلى بث الحركة والحياة.

**الكناية:**

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٤.

الكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وقد تحدث الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابه عن سبب كون الكناية أبلغ من التصريح، إذ جعل العرب للكناية مزية على التصريح، ولم يجعلوا تلك المزية في المعنى المكنَّى عنه؛ ولكن في إثباته للذي ثَبَتَ له، كقولهم في الكناية عن كثرة القِرى بكثرة رماد القدر، فبذلك أثبتوا كثرة القِرى بإثبات شـــاهدِها ودليلها، وما هو علَمٌ على وُجودِها، وذلك لا مَحالةَ يكون أبلغَ من إثباتها بنفسِها.(١) فالتعريض أوقع من التصريح.

إذن "النظام الكنائي أحد الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي، التي تعطيه حيوية وثراء وتكثيفًا دلاليًّا وجماليًّا في آن، إذ إنه إقصاءٌ للمعاني المباشـرة للدوال، والتحول عنها إلى دلالات إيحائية عميقة، ما يجعل المتلقي يشعر بلذَّة في رحلته الفضائية في الكون النصي، لاستكشاف تلك الدلالات الغائبة السابحة في فضائه الواسع"(٢).

وعند النظر إلى شعر الحرب عند الأمراء يتبين أن الكنايات تعبر عن معاني رئيسة، كالكناية عن صفات الممدوح، إذ يلجؤون في مدائحهم للكناية، لغرض التعبير عن الصفات الحميدة في الممدوح، فيثبتون الصـــفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو "شـــاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجًا غفلًا، وذلك أنك لا تدعي شـاهد الصـفة ودليلها، إلا والأمر ظاهر معروف، وبحيث لا يشـــك فيه، ولا يُظن بالمخبر التجوز والغلط"(٣)، ومن نماذجها **قول أبي الربيع:**(٤) **[الكامل]**

**عُـذْرًا فَمَـا شُـــغْلي القَرِيضَ وَإِنمـا ... أَمِـلـت أَيَاديـكَ الـثَّـنَـاء الأَجْمَـلا**
**فَنَظمتُـه شُـــكرًا لأَنْعُمِـك الَّتي ... أَوْلَـيـتـنـيـهَـا مُـنْـعـمًـا مُـتَـفَضِّـــلا**
**كثَّرتَ حُسَّـــادي بِهـا وَتَركْتهم ... يَـتَـحَسَّـــرون وَيَـكْـدمُـون الأَنْمُـلا**

ففي قوله: (أملت أياديك) كناية عن صـفة الكرم، وفي (يكدمون الأنملا) كناية عن صـفة الحسـرة والقهر لحسـاده، إذ يعضـون أصـابعهم بالأسـنان من شـدة حسـرتهم، ويظهر في هذه الألفاظ أثر في انعكاس الحالة النفسـية للشـاعر من شـكره وعرفانه للممدوح، فمن شـدة كرمه عليه حسده الحساد وأبغضوه.

(١) يُنظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ص٤١١.
(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، عبد الله خضر حمد، ص١١٦.
(٣) دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، ص١١٨.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٩.

**ويقول حيص بيص:[1] [الطويل]**

**فتىً ليس بالنوام عن طارق الدجى ... ولا عن قراع الدارعين بمحجم**
**يُسيل دماءَ الكُوم وهي منيفةٌ ... ويضرب في رأس الكميّ المكمَّم**
**نفى واضح التشريق عن شمس أرضه ... دخانُ قدورٍ أو عجاجةُ مِصْدم**
**حِمامٌ لأعداءٍ وأمْنٌ لخائف ... ورأيٌ لمعتاصٍ وعفوٌ لمجرم**
**وأبلج من عُليا عُقيْل يَسرهُ ... حميد المساعي والنَّدى والتكرُّم**
**عفيف إزار الليل لا يستفزُّه ... ظلامٌ ولا تغتاله ذات معصمِ**

تظهر لنا في الأبيات السابقة كناية عن صفات الممدوح، إذ تدل على صفة تلازم المعنى المخفي في الجملة، (كالكرم) في قوله: (ليس بالنوام عن طارق الدجى) وقوله: (يسيل دماءَ الكُوم وهي منيفةٌ) إذ يذبح لضيفانه الكوماء عظيمة السنام. والكناية عن (الشجاعة) في قوله: (ولا عن قراع الدارعين بمحجم)، وقوله: (ويضرب في رأس الكميّ المكمَّم)، فجاء النص كناية عن شدة كرم الممدوح وشجاعته؛ لأنه يغطي الشمس بدخان القدور التي ينصبها للضيوف، وبعجاج جيشه المصادم. وفي قوله: (عفيف إزار الليل) كناية عن كونه عفيف في السر كما هو عفيف في العلن، فلا يسعى للمعاصي في الخلوات، ولا تستولي على مشاعره المرأة، إشارة إلى صفتي العفة والطهر.

ومن الكنايات البارزة عند الأمراء الكناية عن التعطش في القتل والفتك، **كقول حيص بيص:[2] [الطويل]**

**مشَّوا بأعراف الجيادِ أكُفَّكم ... إلى غارةٍ تشفي نجيَّ البلابلِ**
**ولا توردوها آجنَ القاع إنما ... مواردها ماءُ الطُّلى والأكاحل**

في هذين البيتين وسَّع حيص بيص الفضاء التخييلي للصورة من خلال أمره للخيالة الفرسان بعدم ورود خيلهم وشربها من ماء القيعان؛ بل تشرب من دماء أعناق الأعداء

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٩.
(٢) المصدر السابق، ص١٢٧.

وأكحالهم[١]، كناية عن التعطش في القتل، وتعد الكناية "أول موطن للإبداع، وأكثر الظواهر قابلية للتكفل بتجديد المعنى، وتطوير النظام التمثيلي"[٢].

**وقريب من هذه الصورة ما جاء في قوله: [الطويل]**

**مُعيضِ الجيـاد الجرد في كـل مـأزق ... بمـاء الطُّلـى والهـام عـن كـل مـورد**
**وتُعرض عن رعي الجميم خمـائصًـــا ... إلى ناضـــرٍ من منبـت العز أغْيـد**
**يُـذمُّ بأفْواهِ العِشـــار عَشـــيَّـةً ... وتحمـده العقبـان عنـد ضُـــحى الغـد**

في هذه الأبيات كنايات تصف حال الخيل إذ تشرب من دماء الأعداء بدلًا من ورود الماء، كما أنها تعرض عن رعي العشـب جياعًا برعي العز والمجد، إشـارة إلى كثرة خوضـها للحروب والمعارك، فهي شـديدة الضـمور، وقد كنَّى بقوله "منبت العز"؛ دلالة على أن هذه المعارك تنبت الفخر والغلبة والمجد، وهذا المنبت تحمده وتحبذه الطيور الجارحة؛ لأنها تقتات من القتلى الذين يســـقطون على منابت المجد، وكل هذه الأبيات الثلاثة مقتبســـة الفكرة من **قول المتنبي:**[٣]

**[البسيط]**

**مَكعومَـةً بِسِـــيـاطِ القَومِ نَضـــرِبُهـا ... عَن مَنبِتِ العُشـــبِ نَبغي مَنبِتَ الكَرَمِ**

ومن أهم الكنايات الخاصـة في يوم الحرب قوله "مأزق"، إذ سُمي موضـع الحرب مأزقًا، وهو الموضع الضيق الذي يقتتلون فيه.[٤]

**ويقول ابن المقرب العيوني:**[٥] **[الكامل]**

**أَلِـفَ الحُـروبَ جَـوادُهُ فَـكَـأَنَّـهُ ... مِن مـاءِ هـامـاتِ الفَوارِسِ يَشـــرَبُ**
**يَهوي اِنقِضـاضًـا في المكَرِّ كَما هَوى ... لِقَنيصَـــةٍ حَجنُ المَخالِبِ أَشـــهَبُ**
**مـا صَـــبَّحَـت دارًا هَوادي خَيلِـهِ ... إِلّا وَقـامَ المَـوتُ فـيـهـا يَخـطُـبُ**
**لِلّهِ دَرُّكَ أَيُّ فـــارِسِ نَهـمَـــةٍ ... وَاليَومُ يَومٌ بِالجِيـادِ عَصَـــبصَـــبُ**

(١) الأكحل: عرق في الذراع.

(٢) الحماسة في الشعر العربي القديم، المنجي القلفاط، منشورات كارم الشريف، تونس، ط١، ٢٠١١م، ص١٠٧.

(٣) ديوان المتنبي، ص٤٩٦.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، مادة (أزق).

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٨٧.

في قول الأمير "ألف الحروب" كناية عن اعتياد الممدوح الحرب واستئناسه بها، وفي قوله "قام الموت فيها يخطب" كناية عن شدة القتل والفتك بالأعداء.

**كما قال:(١) [البسيط]**

**وَالذِكرُ يُحييهِ إِمّا وابِلٌ غَدِقٌ مِنَ النَوالِ وَإِمّا صارِمٌ ذَكَرُ**

فالشخص يُمدح ويُذكر بالخير في حياته ومماته، لصفتين لا ثالث لهما عند ابن المقرب، وهما:

- (وابِلٌ غَدِقٌ مِنَ النَوالِ)، كناية عن كثرة العطاء والكرم.
- (وَإِمّا صارِمٌ ذَكَرُ)، كناية عن القوة والشجاعة وحسن القتال.

**ومن خلال هاتين الصفتين يُفصل ويُعدد، فيقول:(٢) [البسيط]**

**جِبالُ عِزٍّ مَنيفاتٌ بِحارُ نَدىً قَلَهذَماتٌ لُيُوثٌ سادَةٌ غُرَرُ**

فهم كجبال عز منيفات كناية عن الرفعة وعلو الشأن، وهم كبحار ندى قلهذمات كناية عن عظم عطائهم وشدة كرمهم، وليوث سادة غُرر كناية عن شجاعتهم وقوتهم وسيادتهم.

**ويستخدم الأمراء الكناية للتأكيد على مصير كل من يحاربهم ويحارب من يمدحونه، وأن الموت نهايتهم المتوقعة، يقول:(٣) [الكامل]**

**ما حارَبَتهُ قَبيلَةٌ إِلّا غَدَت أَحياؤُها وَفدًا عَلى أَمواتِها**

يرسم الأمير صورة حركية مؤكدة من خلال قوله: "غَدَت أَحياؤُها وَفدًا عَلى أَمواتِها"، كناية عن الحقيقة المؤكدة لهلاك كل من حارب الممدوح، ومصيره الموت واقع لا محالة.

**ومن الكنايات تصوير عداء القبيلة وأبناء عمومته، في صور شعرية تعبر عن حالته النفسية ومعاناته، إذ يقول:(٤) [الطويل]**

**وَلاقَيتُ في أَبناءِ عَمّي وَمعشري ذآلِيلَ لا يَرقى إِلَيها المُجالِحُ**
**وَكَم صاحِبٍ وارَيتُ في الكَشحِ وُدَّهُ تَبَيَّنَ لي مِنهُ عَدُوٌّ مُكاشِحُ**

(١) المصدر السابق، ص٢٣٥.
(٢) المصدر السابق، ص٢٤٠.
(٣) المصدر السابق، ص١٠٩.
(٤) المصدر السابق، ص١٢٣.

في البيتين السابقين تحدث ابن المقرب عن وجود ذآليل جمع ذؤلول (ثؤلول)، وهو الدمّل في عشيرته، كناية عن الداء الخفي، وهو الغل والحقد، ويستنكر متعجبًا من حال بعض أصحابه، إذ كان يظن أنه جدير بالمودة والصحبة، ثم اكتشف أنه يخفي خلافها في قلبه. وقد لعبت الكناية دورًا مهمًا في حياة ابن المقرب العيوني، خاصة في التعريض لمواقف قومه وأبناء عمومته معه.

**من أنواع الكناية الكناية عن موصوف، كقول ابن المقرب العيوني:[1] [البسيط]**

**واحَسرَتا لِتَقَضّي العُمرِ في نَفَرٍ هُمُ الشَياطينُ لَولا النُطقُ وَالصُوَرُ**

وتظهر لنا ميزة أخرى من ميزات الكناية، فهي "تفيد الإيجاز في التعبير، فالكلمة الواحدة في الكناية تحمل في طياتها معان كثيرة، يحتاج كل معنى إلى لفظ خاص للتعبير عنه"[2]، فقوله: "هم الشياطين" كناية عن موصوف، للدلالة على معان عديدة، كالقباحة، والبعد عن الهدى والعدل، وسوء الأخلاق، والترصد والبغض والحق

ومن أنواع الكناية كناية النسبة، وهي عملية إسناد أمر لآخر، وهي إثبات الصفة لغير الموصوف، (أي متعلق به). ويبدو -على رأي عبد القاهر الجرجاني- أن علاقة اللزوم مع الكناية عن نسبة تسير بخط متعرج، مما يجعل المتلقي يتنقل بين موانع التحوّلات. وقد عدَّ الجرجاني هذا الصنف من الكناية (مجازًا إسناديًا).[3] ومن أمثلتها قول **حيص بيص:**[4]

**[الطويل]**

**فقد هَمَّ سيفي أن يخف بجفنه إلى الهام لولا حبسه بالحمائل**
**أنا المرءُ لا قولُ الأعادي بمزعجٍ أناتي ولا الليثُ الهصور بآكلي**
**جريٌّ على حرب الملوك مشمرٌ إذا زلَّ قولٌ بالألدِّ المُجادل**
**لساني وسيفي مغمدان فإن أُهَجْ أسلتُ الشعاب من دمٍ ودلائل**

(١) المصدر السابق، ص٢٣٥.

(٢) الكناية والتعريض، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، تحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م، ص٥٠.

(٣) يُنظر: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، عبد القادر عبد الجليل، ص٥٠٩.

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٢٧.

أراد الأمير وصف نفسه بالشجاعة والقوة وشدة البأس والفتك، ولكنه لم يصرح بذلك؛ بل عبر عنه بأسلوب الكناية، ليثبت البطش لسيفه، إذ يحاول أن ينطلق من غمده إلى الرؤوس لقطعها، ويمنعه من ذلك أنه حبيس الحمائل، وهي تعاليق السيف بالكتف، كما أنه يؤكد على شجاعته وجرأته في حرب الملوك، فهو مخاصم دامغ الحجة، ويُلاحظ أن من خصائص الصورة والمعنى في قصائد الحماسة عنصر الغلو، ويعني فرط المبالغة، والذهاب بعيدًا في التخييل، فالغلو بارز في تصويره حالته وقت الهيجان في القتال، فهو يخرج سيفه ولسانه إلى أخرهما، إذ تسيل الأودية بدماء أعدائه، إضافة إلى الدلائل القاطعة والبراهين، وفي هذا كناية عن الشجاعة والفصاحة التي يتصف بها.

**ومثله ما جاء في قول ابن المقرب العيوني:(١) [البسيط]**

**أَلا فَسَل أَيُّهُم يُغني غِنايَ إِذا ... نارُ العَدُوِّ تَعالى فَوقَها الشَرَرُ**
**وَمَن يَقومُ مَقامي يَومَ مُعضِلَةٍ ... لا سَمع يُبقى لِرائيها وَلا بَصَرُ**
**وَمَن يَسُدَّ مَكاني يَومَ مَلحَمَةٍ ... إِذا الغَزالَةُ وارى نُورَها القَتَرُ**

لم ينسب الشاعر القوة والشجاعة والبطولة وحسن الرأي والسؤدد إلى نفسه مباشرة، ولكنّه نسبها إلى ما له اتصال به على هيئة استفهامات متعددة، كقوله: " أَيُّهُم يُغني غِنايَ، وَمَن يَقومُ مَقامي، وَمَن يَسُدَّ مَكاني"، ويوم معضلة، ويوم ملحمة كناية عن الحرب.

**كما قال حيص بيص:(٢) [الطويل]**

**نمـوني ولي ثارٌ أرومُ دِراكَـهُ ... بأرْعَن تهمي بالدماء مناصله**
**سلوت العلى إن لم أرق علق الظبي ... على القاع حتى تستحيل مناهله**
**بكل غلام يُنغِضُ العزُّ عِطفهُ ... يموت به قبل الجراجِ مُنازله**
**وأقتحمُ الحيَّ اللَّقاح بجحفلٍ ... تمطَّرُ ما بين البيوتِ صواهله**
**يلوذُ بعفوي والشَّرى من خلاله ... مُرمَّلةٌ تحت الظُّبى وأراملـه**
**دجا عنده ليلٌ من النَّقْع حالكٌ ... فسيحُ النواحي والنجوم عواملـه**
**وفرَّ القطا الكُدريُّ بعد جُثومهِ ... فلا طيرَ إلا جارحٌ ومآكلُه**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٣٦.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٠٣.

**فتحمرُّ من بيض السيوف غروبها وتصفرُّ من حامي الذمار أناملـه**
**فأثوي صريعًا أو تجلَّى عجاجتي بنصرٍ عن الأمر الذي أنا آملـه**

نجد الكنايات السابقة تتأزر معًا لغرض الفخر بنفسه وقومه، ولكنه لم يصرح بذلك؛ بل عبر عنه بأسلوب الكناية، فقوله "نموني" كناية عن نسبه، وهي الكناية التي تشير إلى الموصوف وصفته، ولكنها لا تنسب إليه مباشرة؛ بل لشيء يدل عليه أو يرتبط به، كالنسبة إلى أنه غصن نما من جذر عريق متمثل بقبيلته، ثم يصف قوته في إدراك الثأر بجيش ضخم تسيل الدماء في مناصله، كناية عن الشجاعة وقوة البأس، "فتحمرُّ من بيض السيوف غروبها، وتصفرُّ من حامي الذمار أنامله"، واصفرار الأنامل كناية عن الموت، فتصوير الشجاعة والقوة والمنعة والعزيمة والموت كان في صور محسوسة مشاهدة، والكناية "تجسم المعاني، فتضعها في صورة حسية ملموسة تتضح في أساليب كثيرة تصور المعنويات وتجسمها في صورة حسية، تروق وتعجب القارئ؛ بل وتبهره؛ لأن القارئ يرى ما كان يعجز عن رؤيته، فيتضح له ما خفي عنه بجلاء ووضوح، وهذه مقدرة عظيمة في الكناية، ومرتبة عالية من البلاغة والبيان"(١).

**ومن أبرز صور الكنايات الموجودة في المدونة النصية تصوير شدة الحرب والقتال، وكثرة الدم، إذ يقول أسامة بن منقذ:(٢)[الطويل]**

**وقد كان لونُ الخيل شتَّى فأصبحَت تُعادُ إلينَا، وهي من دَمهِم شُقْرُ**

يعمد الأمير في هذا البيت إلى الكناية في وصف لون الخيل، إذ يتحول لونها جميعًا إلى اللون الأحمر، كناية عن كثرة القتل وشدته في الأعداء، فكان للون الأشقر –وهو المشرئب بالحمرة– دلالته المرتبطة بالدم والقتل والحرب.

**وبعد هذا العرض نستنتج بعض النتائج المهمة، تتمثل في الآتي:**

- وظف الأمراء الانزياحات الاستبدالية والتركيبية في خدمة أغراضهم الشعرية، وتجلت فيها قدرتهم الإبداعية في إنتاج الدلالات والإيحاءات المقصودة.
- استمد الأمراء من ظواهر الطبيعة ومصادرها صورهم الشعرية، وحاولوا بث الحيوية والحركة والعواطف الإنسانية فيها.

(١) الكناية والتعريض، لأبي منصور الثعالبي، ص٤٥.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٢.

- لجأ الأمراء إلى أسلوب التشبيه؛ لشعورهم بأنه أكثر من غيره في إصابة الغرض ووضوح الدلالة على المعنى.
- يتبين أن من بلاغة التشبيه عند الأمراء تشبيه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، فمن محاسن التشبيه ألا يعمد إليه إلا لضرب من المبالغة، فإما أن يكون مدحًا، وذمًا، أو بيانًا وإيضاحًا.
- كانت الصور الاستعارية إحدى الوسائل المهمة في تشكيل الصورة الشعرية عند الأمراء؛ لغرض التعبير عن أفكارهم وانفعالاتهم، وظهر ولعهم بالتشخيص والتجسيد، وتحويل الجمادات إلى صفات الإنسان وإحساسه.
- أكثر الأمراء في ابتكار الصور هو حيص بيص، إلا أن ابن المقرب يتميز بتنوع الصور والأغراض والأخيلة.
- تبرز في الصور الشعرية ذاتية ابن المقرب العيوني، وتعبيره عن إحساسه بشكل عميق، مما منح مدونته النصية النزعة الوجدانية المعبرة عن الذات.
- اعتمد الأمراء عند وصفهم أبطالهم، وخيول الحرب، وأدوات القتال؛ على التلقائية المباشرة، والأوصاف المشهورة في كثير من قصائدهم.
- من أبرز صور الكناية الموجودة في المدونة التعبير عن صفات الممدوح، وصورة التعطش في القتل والفتك، إلى جانب تصوير شدة الحرب والقتال، والنهاية المتوقعة لأعدائهم.
- ظهور الصور المشهدية والمتراكبة؛ حتى تواكب وقائع الحرب وأحداثها، وهذا ما يميز شعر الحماسة الحربية.

ويمكن القول أن شعرية المستوى التصويري تقوم أيضًا على المفارقة التصويرية، لذلك سأوجه اهتمامي في المبحث التالي لدراستها، وبيان أبرز أنماطها، ومعطياتها.

# المبحث الرابع
# المفارقة التصويرية

**ويشتمل على:**

- المفارقة اللفظية.
- أنماط المفارقة التصويرية.
- أولًا: المفارقة ذات الطرفين المعاصرين.
- ثانيًا: المفارقة ذات المعطيات التراثية.

## المبحث الرابع
## (المفارقة التصويرية)

المفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر؛ لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض. وعلى الرغم من أن شعرنا القديم قد عرف صورًا من المفارقة التصويرية، وفطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما في أكمل صوره، ولخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة: والضد يظهر حسنه الضد.

والمفارقة تكنيك مختلف تمامًا عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفني، أو من ناحية وظيفته الإيحائية؛ وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برُمَّتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة(١).

ويمكن القول إنَّ المفارقة انزياح لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مُراوغة وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة، والمفارقة لعبة لغويَّة ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة، وقارئها، على نحو يُقدم فيه صاحب المفارقة أو (صانعها) النص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبًا ما يكون المعنى الضدَّ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتبط بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بالٌ إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرَّ عنده(٢).

و"انتهت المفارقة إلى أنْ أصبحت موقفًا، ورؤية عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه، وليس معنى كونها كلامًا يبدو في غير مقصده الحقيقي، أو كلامًا يُستخلص من المعنى أن يكون في ذلك احتواء للتصور؛ بل إن الأمر يتطلب لعبة ميتا لغوية ماهرة، من طرفين هما: الأديب والقارئ معًا، وكأنها اتصال سري بينهما يتحقق من سياق الموقف؛ فقد أصبحت المفارقة موقفًا إستراتيجيًّا لا يتحقق إلَّا بإدراك الأديب للتناقضات المحيطة به، ثم تحويلها إلى طاقة فعَّالة، وفي

(١) يُنظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٣٠.

(٢) يُنظر: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، نوال بن صالح، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمَّان- الأردن، ط١، ٢٠١٦م، ص١٨.

الوقت نفسه فإن روح العصر أصبحت تبسط على آلية التلقي وعيًا مدرِكًا بفضِّ شيفرة الأديب في هذه المفارقة"[١].

لا شكَّ في أنَّ أي عمل أدبي لا بدَّ أن تتوافر له عناصره الثلاثة؛ وهي: (المرسِل/ المتلقي/ الرسالة)، وهذه العناصر ذاتها هي ما ينبغي توافره للمفارقة حتى تتحقق، غير أنَّ المفارقة لا تكتفي بذلك؛ إذ لا بدَّ لها من عناصر إضافية تُحَوِّل البنية الأدبية إلى بنية مفارقة، بتوفير مزيد من الانزياح والتمويه لهذه البنية اللغوية[٢].

وقد حاولتْ كل الدراسات التي تناولت موضوع المفارقة أن تركز على ما تؤديه من وظيفة إصلاحية في الأساس؛ فهي تشبه أداة التوازن التي تُبْقِي الحياة متوازنة، أو سائرة في خط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل الحياة على محمل الجِد المفرط في جديته، أو عندما لا تُحمل على ما يكفي من الجِدِّ[٣].

أمَّا أغراض المفارقة فيمكن تلخيصها في أربعة أغراض، هي: إثارة انتباه القارئ، وحفزه إلى التفكير في موضوع المفارقة، وإمتاعه انفعاليًّا، والوصول إلى التوازن من خلال طرح النقيض أو المكمِّلات[٤].

وقد ظلت المفارقة حاضرة في نتاج الشعراء الأمراء في شعر الحرب، تتضح أحيانًا وتطفو على السطح، وتتوارى أحيانًا خلف الصور والتراكيب الشعرية، مُتخذةً من التضاد أبسط صورها عند بعضهم، وتتطور إلى تراكيبَ أكثر دقةً وتعقيدًا لدى بعضهم، ويُسهم البحث في رصد بعض تجلياتها عند الأمراء في شعر الحرب، وسندرس في هذا المبحث المفارقة اللفظية، وأنماط المفارقة التصويرية، من حيث: المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، والمفارقة ذات المعطيات التراثية.

---

(١) المرجع السابق، ص٢٥.

(٢) يُنظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث- أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ص٤٥.

(٣) يُنظر: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، نوال بن صالح، ص٥٠.

(٤) يُنظر: المفارقة في شعر عرار، مصلح عبدالفتاح النجار وعوني صبحي الفاعوري، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، مج٣٤، ع١، ٢٠٠٧م، ص١٥٨.

**المفارقة اللفظية:**

يمكن تحديد المفارقة اللفظية بأنها: المفارقة التي يكون فيها المعنى الظاهري واضحًا، ولا يتسم بالغموض، وذا قوة دلالية مؤثرة. وكثيرًا ما يكون المعنى فيها هجوميًّا، خاصة في شعر الهجاء. وهذه المفارقة يتعمدها الشاعر -غالبًا- ويُخطط لها عبر التضاد بين المظهر والمخبر؛ أي أنها طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضًا أو مخالفًا للمعنى الظاهر. إنَّ تَكَوُّنَ هذا النمط من المفارقة ينشأ من كون الدَّالِّ يؤدي مدلولين نقيضين؛ الأول: مدلول حرفي ظاهر، والثاني: مدلول سياقي خفي، فالمفارقة اللفظية "انقلاب في الدلالة" على رأي ميويك، وهي تقترب من المجاز أو الاستعارة، وكلاهما -في حقيقته- بنيةٌ ذات دلالة ثنائية، غير أن المفارقة اللفظية إلى جانب كون المعنى الثاني فيها نقيضًا للأول؛ تشتمل على علاقة أو قرينة توجه انتباه القارئ نحو ما يريد صانع المفارقة، والأهم من ذلك أن في المفارقة اللفظية يكون المعنى الخفي هو المعنى الضدَّ.

إذن تقوم شعرية المفارقة اللفظية -بشكل أساس- على التضاد بين المعنيين: الظاهري والباطني، وكُلما اشتد التضاد بينهما ازدادت حِدَّة المفارقة في النص، ولا يعني هذا أن المفارقة في الشعر تَقْصرُ نفسها على مبدأ التضاد فقط؛ بل تلجأ إلى السخرية أحيانًا لكشف باطن النص الخفي(١).

ومن نماذجها في المدونة النصية قول **أسامة بن منقذ**(٢): **[الطويل]**

**جعلْنا الجهادَ همَّنا واشتغالَنا ... ولم يُلهنا عنه السماع ولا الخمر**
**دماء العِدى أشهى من الراح عندنا ... ووقْع المواضي فيهم الناي والوتر**
**نُواصِلُهم وصلَ الحبيب وهم عِدًا ... زيارتُهم ينحطُّ عنَّا بها الوزرُ**

يبرز الحس التهكمي في البيت الأخير؛ إذ يتيح للمتلقي فهم خفايا النص، ومقصدية الشاعر، فيُعد "التهكم والسخرية سلاحًا فعَّالًا من أسلحة المفارقة اللفظية التي تدل عليها،

(١) يُنظر: جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، نوال بن صالح، ص٤٢.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥١.

وتبشر بها، فالخطاب الساخر أرضٌ خصبة لنمو المفارقات وتكاثرها"[1]، فأسامة لا يقصد من وَصـــلِهم إلا بترهم، ومن زيارتهم إلا قتالهم، فترفع لهم الدرجات بذلك؛ أجرًا للجهاد والقتال في سبيله، فمن المتناقضات تتولد المفارقة.

كما أن لأسامة بن منقذ مفارقة تصويرية مؤثرة في غرض الرثاء، عندما مات أهله وأسرته في زلزال شيزر؛ **إذ يقول[2]: [البسيط]**

**فلو رأوني لقالوا مات أســعدُنا وعاش للهم والأحزان أشــقانا**

فقد صــوَّر الأمير المفارقة الحزينة، وشــعور الفقد المفجع؛ بأنْ جعل الموت راحة وســعادة للموتى، والهمَّ والحزنَ والشقاءَ للأمير أسامة الباقي بعدهم، ومعاناته بفقدهم.

**ويقول حيص بيص[3]: [الرجز]**

**لا يَضْــرِبُ الأعْـداءَ غـيرَ هَـبْرِ لا يأخُـذُ الآرابَ غـيرَ قَـهْـرِ**
**لا يـبـذُلُ المـعـروفَ غـيرَ غَـمْـرِ أعـومُ مـن أوصــافِـهِ في بحْـرِ**

عندما ننظر إلى البيتين الســابقين نجدهما يتكئان على آليات قلب الدلالة؛ حيث يتخذ السياق في ظاهره شكل الذم بقوله: (لا يضرب الأعداء، لا يبذل المعروف)، في حين يحمل في طياته الدلالة المضــادة والمفارقة؛ وهي المدح، فتتحقق في ســياق البيتين وألفاظهما طبيعة المفارقة من خلال الابتعاد عن المدح الســطحي، والتوجه إلى المدح العميق المؤثر في المتلقي، واللافت للانتباه، ومن خلال كسر التوقع؛ وكأنه يريد الذم، ثم يفاجئنا ويدهشنا في المدح، وهذا نوع من المفارقة اللفظية والسياقية المتمثلة في تأكيد المدح بما يشبه الذم؛ فما ضـرْب الممدوح إلا قطع، وما بذْله للمعروف والإحسان إلا الكثير.

**ومثله ما جاء في قول ابن المقرب العيوني[4]: [الطويل]**

**خفـافٌ إلى دَاعِي الوغَى غيْرَ أنَّهُمْ ثقَالٌ إذا خفَّتْ مصــاعيبُها الهُلبُ**

(١) جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، نوال بن صالح، ص٧٣.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٧.
(٣) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٢٤.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٩.

**ومن المفارقات الضدية –أيضًا– عند ابن المقرب قوله(١): [البسيط]**

فَلا رَعى اللهُ أَرضًـــا لا أَكونُ بِها ... سُمًّـا لِمُســـتَنكِفٍ غَيثًـا لِمُنتَجِعِ
كَم عايَنَ الدَهرُ مِنّي صَـــبرَ مُكتَهِلٍ ... إِذ لَيسَ يُوجَدُ صَـبرُ العودِ في الجَذَعِ
وَكَم سَـــقاني مِن كَأسٍ عَلى ظَمَأٍ ... أَمَرَّ في الطَّعمِ مِن صابٍ وَمِن سَلَعِ
وَمـا رَمَـتني بَكـرٌ مِـن نَـوائِبـهِ ... إِلّا صَـكَكتُ بِصَـبري هامَةَ الجَزَعِ
سَـــلِ الأَخِلّاءَ عَنّي هَل صَـــحِبتُهُمُ ... يَومًـا مِنَ الـدَّهرِ إِلّا وَالوَفـاءُ مَعي
أَلقى مُســيئَهُمُ بِالبِشـــرِ مُبتَسِـــمًا ... حَتّى كَـأَنْ لَم يَكُن عَهـدًا وَلَم يُضِـــعِ
وَسَـــلهُمُ هَـل وَفى لي مِن ثِقـاتِهِمُ ... حُرٌّ وَلَم يَشـــرِ في نَقضـــي وَلَم يَبِعِ
ثَكِلتُهُم ثُكـلَ عَينٍ مـا تَبَطَّنَهـا ... مِنَ القَذى أَو كَثُكلِ العُضـوِ لِلوَجَعِ
لَقَد تَفَكَّرتُ في شَـــأني وَشَـــأنِهِمُ ... فَبـانَ لي أَنَّ ذَنبي عِنـدَهُم وَرَعي

يتكئ هذا النوع من المفارقة على التضـــاد بين أحوال ابن المقرب؛ فمن أصـــالته وكرمه أنه يأنف أن يسـكن بلدًا لا يكون فيه كالسُّمّ للأعداء، والغيثِ المطير للأصـدقاء، وصـبره على مر الزمان وأحداثه كصبر المكتهل الكبير في العمر لا الشاب الحدث، ويفخر بصحبته وحسن وفائه لأصـدقائه؛ فيلقى مُسـيئَهم بالابتسـامة، ولكن المفارقة أن هؤلاء لم يقابلوه كما قابلهم، وما ذنبه إلا ورعُـه، وتقواه، وتحرُّجُـه، وكفـه عن المبـاح والحلال، فـاعتمـد على تقنيـة المفـارقـة للتعبير عن أحواله مع أعداءه وأصدقائه، وتعامُل الأصدقاء خلافًا لما كان متوقعًا منهم.

**يقول أبو الربيع سليمان الموحد(٢): [الوافر]**

وَمِنْ عَجَـب الأُمُورِ أَكُون ليثًـا ... لَـدَى الهَـيْـجَـاءِ ثُمَّ أَخَـافُ رِيمـا
وَأَلْقى الجَيْش في الفَلَوات وَحَـدِي ... فَـأُوســـعُـه وَيُوسِـــعُني كُلُومـا
وَلَـكِـن وَاحِـدٌ والجَـيْـشُ خَـلْـفِـي ... تَسَـــلَّم مُهْجتي وَغَـدا سَـــلِيمـا

تتركز في النص السـابق المفارقات التصـويرية؛ حيث يتوارى خلف اللفظ السـطحي معنًى عميقٌ يوحي به، فـالظبي (ريما) ليس المقصود لذاته؛ وإنما هو المعنى المجازي، والمقصود حقيقة هو

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٧٤.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص١٠٥.

(المحبوب)، الذي يتصف بجماليات الظبي الخالص البياض، جميل الشكل، واسع العينين، رشيق القوام، خفيف الحركة، وتتصـــاعد المفارقة في النص، فيتعجب الأمير من أمره؛ فهو كالليث الضـــاري في الحروب والمعارك، إلا أنه مع هذا الظبي يخاف أن يفتك به جماله؛ إذ يلقى الجيوش في الصحراء وهو فرد، فيوسعهم جراحًا، ويوسعونه جراحًا، بينما يقصد في هذا الجيش الظبي، فالمحبوب بحسنه كالجيش، سلب روحه وهو سليم منه لم يُجرح كما جُرح قلبه.

**ومن المفارقات الضدية قول حيص بيص في مقطوعته(١): [الطويل]**

**وتحـت العَوالي والوجوهُ عوابسٌ طليقُ المُحيَّا ضـــاربٌ في المَفارِقِ**
**دعَوْهُ حُسامَ الدينِ وهْو حُسامهُ الـ ـــــقَطوعُ إذا ولَّتْ حُماةُ الحقائقِ**
**لبيقٌ بتصْـــريف الأعِنَّـةِ والقَنـا إذا جَنَّ ليـلُ المـأزقِ المُتَضـــايقِ**
**يجُرُّ الخميسَ الجَرْ وهو بنفســـه خميسُ وغًى جمُّ الظُّبى والسَّـــوابق**
**أبو الفـارس الكَرَّارِ لكنْ أناتُـهُ تعلَّمَ منهـا كـلُّ أوْرَقَ شـــاهِق**

"تنشأ المفارقة –إذًا– من اللعب بالمتناقضات"(٢)؛ فحيص بيص يستعرض شجاعة ممدوحه؛ فهو مبتســم وطليق المحيا عند القتال، وفي هذه الصـورة كسـر لأفق توقع القارئ؛ فعادة الوجوه وقت القتال أن تكون عابسة، مشدودة، خائفة.

**أنماط المفارقة التصويرية:**

**أولًا: المفارقة ذات الطرفين المعاصرين:**

**النمط الأول:** وفيه يضـع الشـاعر الطرف الأول مكتملًا، وبكل عناصـره ومقوماته، في مواجهة الطرف الثاني مكتملًا أيضًـــا، وبكل عناصـــره ومقوماته، ومن خلال مقابلة كل من الطرفين بالآخر تحدث المفارقة وتأثيرها، ويبرز التناقض بين الطرفين واضحًا وفادحًا(٣).

**ومن أمثلة ذلك قول أسامة بن منقذ(٤): [البسيط]**

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٣٤٦.
(٢) جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، نوال بن صالح، ص٦٥.
(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٣٣.
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٥.

توهَّموا أَنَّ ضَـارِي الأُسْـدِ يَنفِرُ عن عَرينِـه لحشُـــودِ البُومِ والرَّخَمِ
ومـا دَرَوْا أنَّـه في جحفـلٍ لجِـبٍ من بأسِـــه، غيرُ هيَّـابٍ ولا بَرِم
مُغـامرٌ ترهـبُ الآجـالُ ســطوتَـه وتَفرَق الأُســدُ منه في حِمَى الأجَمِ

يلاحظ في الأبيات السابقة قدرة أسلوب المفارقة على استيعاب الموقف الشعري، والحالة الشـعورية التي تعتري الأمير أسـامة في مدح الملك، فتقنية المفارقة التصـويرية قامت على إبراز التناقض بين الطرفين؛ فالطرف الأول ظنُّ الأعداء بفرار الملك وسقوطه، ويعبر أسامة عن ذلك بطريقة المفارقة الساخرة، من خلال تجسيد الحيوانات وتشخيصها، فأطلق على الأعداء (البوم- والرخم)؛ وهي طيور خسيسة، ونقيضهما (الأسد) وهو الملك، والطرف الثاني للمفارقة هو واقع الملك؛ إذ إنه وسـط جيش ضـخم شـديد الجلبة، قوي كبأس الملك، غير خائف ولا وجِل، فتتضح المفارقة التصويرية في التناقض بين الطرفين، فملامح الطرف الأول يطغى عليها الضعف، والانكسار، والهزيمة، وملامح الطرف الثاني تسيطر عليها القوة، والبأس، والشجاعة.

**ومثل هذه الصورة في المفارقة ما جاء في قوله(١): [الطويل]**

تـوهَّـم عـجـزًا حِـلـمَـنـا وأناتَـنَـا وما العجز إلا ما أتى الجاهل الغمر
فلـمـا تمـادى غيـه وضـــلالـه ولم يثنـه عن جهلـه النهي والزجر
برزْنَا لـه كـالليـثِ فَـارقَ غِيلَـه وعادَتُه كسـرُ الفرائس والهَصْـرُ
وسِـــرنا إليـه حين هـابَ لقـاءَنا وبان له من بأســنا البؤس والشــر

إن هذا الانتقال من النقيض إلى النقيض لَيُولد مفارقة تصدم المتلقي والمخاطب، فمن الحلم والأناة إلى البأس والشـر؛ إذ تُسـقط هذه الألفاظ والمفارقات أبعادًا نفسـية وشـعورية قوية على المتلقي، فتثير الصورة الشعرية الأثر الأكبر من الصرامة والحدة، وتصنع المفارقة.

**ويقول حيص بيص(٢): [الطويل]**

ومـا شـــجـاني أنَّ نفســـي ألُوفَـةٌ وقلبي على جور الحبيـب مُراودُ
أبيٌّ عـطـوفٌ في الـدنيَّـةِ والهـوى فلا الحبُّ مطرودٌ ولا الجيش طارد

(١) المصدر السابق، ص٢٥٢.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢١٥.

تنفس صبح الشيب في ليلِ مفرقي ضـــلالًا ولم يعقد به التاجَ عاقدُ
وما خلتُ في خمس وعشرين شيبةً ســـوى أن همًّا أشـــعل الرأس زائد
إلامَ أمنِّي النفس كـل عظيمـةٍ ودهـريَ عـنـهـا دافـعٌ لي ذائـدُ
وأســـتوكفُ المعروف أيدي معشـــرٍ تموتُ الأمـاني عنـدهم والمحـامـد
إذا أنا بالغُرِّ القوافي مـدحتُهم لعُذرٍ هجتني بالمديحِ القصـــائد

قابلَ أبو الفوارس بين حالين؛ في الطرف الأول تحدث عن نفســـه وواقعه؛ فهو لا يتنكر للحب وقت الشدة، ولا ينهزم من الجيش، والمفارقة أن الشيب تنفس في رأسه وكأنه تاج وهو لم يزل عمره خمسًا وعشرين سنة، ويتحسر أنه لم يتوَّج بتاج حقيقي ويعقده عليه؛ كناية عن أنه شابَ من قبلِ أن يبلغ مآربه العظيمة، ويتساءل بمفارقة تصويرية مُستفهمًا إلى متى سيظل يمني نفســـه الأمنيات العظيمة، والزمان يقاومها، ويدفعها، ويذود عن تحقيقها، ثم يتحدث عن الطرف الثاني من المفارقة؛ وهم من يمدحهم، ويحاول أن يســتخرج المعروف من أيديهم، وهم لا تتحقق في أيديهم الأماني، وليســت لديهم محامد فيكونوا أهلًا لها، فكأن قصـائده التي يمدحهم بها تُعد هجاءً له؛ لأنه وضــعها في غير موضــعها الصــحيح، فتذكرنا هذه الأبيات بالمفارقات الساخرة في كافوريات الشاعر المتنبي عندما لم يحقق غايته منه.

**النمط الثاني**: من نمطي المفارقة ذات الطرفين المعاصرين، فالشاعر لا يقدم كلًّا من الطرفين متكاملًا في مقابل الآخر؛ وإنما يفتت كلًّا منهما إلى مجموعة من العناصر الجزئية التفصيلية، ثم يضع كل عنصر منها في مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر، بحيث تنحلُّ المفارقة في النهاية إلى مجموعة من المفارقات الجزئية، وبذلك يتم إبراز التناقض على مستويين؛ يتم أولًا على مســـتويات جزئيات كل من الطرفين، ويتم ثانيًا -ومن خلال تجميع هذه الجزئيات- على مستوى الكل الذي يتألف منها(١).

**ومنها ما جاء في قصيدة حيص بيص مخاطبًا قومه(٢): [الطويل]**

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٣٦.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٦١.

بـني دارمٍ إن لم تُـغـيروا فـبـدلـوا عمـائمكم يوم الكريهـةِ بالخُمْرِ[1]
فـإنَّ القرى والمـدن حيزتْ لأعبُـدٍ لا ســلمتْ أفحوصـــةٌ لفتًى حُرِّ[2]
ربطتم بأطنـاب البيوت جيـادكم وخيـلُ العِـدى في كـل ملحمـة تجري
إذا مـا شـــببتم نار حرب وقودهـا صدور المواضي البيض والأسل السمر
ضـــمنت لكم أن ترجعوها حميدةً تَواجف غِـب الروع بالنَّعم الحُمر[3]

ثمة تنوع وتدرج في تشكيل المفارقات التصويرية؛ إذ قام الأمير بتجزئة الصورة وتفتيتها إلى لقطات، فكانت المفارقات جزئية؛ حيث يصور حيص بيص لقومه مغبة الاستسلام، والضعف، وعدم الحرب والقتال، مقابل شـــدة البأس يوم الكريهة، والنصـــر بعد الحرب، وهذان هما طرفا المقابلة الأســاســية، ويســعى حيص بيص إلى أن "يفتت كلًّا منهما إلى مجموعة من العناصــر الجزئية، ويضع كل عنصر من هذه العناصر بإزاء ما يقابله من عناصر الطرف الآخر"[4]، فهو يحثهم على القتال، فإن لم يقاتلوا فليبدلوا عمائمهم بخمار النســـاء؛ فمن هذا التناقض كانت المفارقة، ثم يواصـــل تهكمه بقوله إن القرى والمدن العامرة تكون لعبد مملوك إذا ما قاتل خلفها وحارب للحصول عليها، وبالمقابل لا يستطيع الفتى الحر الحصول على موضع مجثم القطاة إذا لم يكن صاحب عزيمة وقتال، ثم يُصعد من المفارقة فيصور جيادهم وهي مربوطة بأطناب البيوت والقوم متقاعســـين عن القتال والحرب، وبالمقابل خيل الأعداء في كل ملحمة لها صـــولات وجولات، وعلى هذا النحو يضع الشاعر كل عنصر من عناصر الطرف الأول في مواجهة ما يقابله من عناصـــر الطرف الثاني، "وتتحول الأبيات إلى مجموعة من المفارقات الجزئية البارعة، التي تتألف من مجموعها المفارقة الكبرى في القصيدة، ويشعر القارئ بفداحة المفارقة بين الحالين مرتين؛ مرة على مستوى جزئيات كل من الحالين، ومرة على مستوى الحالين ككل، وبهذا يزيد معنى المفارقة عمقًا ووضوحًا"[5].

(١) بنو دارم: بطن من تميم. الخُمْر: جمع الخمار؛ وهو ما تغطي به المرأة رأسها وتتلثم به.
(٢) الأفحوصة: مجثم القطاة؛ لأنها تفحصه.
(٣) تواجف: تتواجف، أي تسير الوجيف؛ وهو ضرب من السير السريع للإبل والخيل. غب الروع: بعد الحرب المفزعة. النعم: الإبل.
(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٣٦.
(٥) المرجع السابق، ص١٣٨.

**ثانيًا: المفارقة ذات المعطيات التراثية:**

المفارقة التصـــويرية ذات المعطيات التراثية تكنيك فني يقوم على إبراز التناقض بين بعض معطيات التراث وبين بعض الأوضـــاع المعاصـــرة، ولهذه المفارقة المبنية على معطيات تراثية – بدورها– نمطان أساسيان:

**النمط الأول:** المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد؛ وفي هذا النمط من نمطي المفارقة ذات المعطيات التراثية يقابل الشاعر بين طرف تراثي، وطرف آخر معاصر.

ولابن المقرب العيوني قصـــيدة كاملة مبنية على المفارقة، عدد أبياتها أربعة ومائة، قد نظمها بعد أن ضعفت السلطة في البحرين، وساء تدبيرها؛ وذلك أنهم صاروا يقدمون قومًا ليسوا من أهل الشرف، ولا من أرباب الدولة، ولا من القرابة لهم، حتى زهد فيهم الصديق، وبغضهم ذوو قراباتهم، وطمع فيهم العدو، وصار البلد للعدو –يقصد البدو–، وما بقي السلطان يقدر على مال يجند به جنودًا تمنعه، وتحفظه، وتدفع عنه بأس رعيته، فاجترأت الرعية، وصار كل له صولة، وكل يريد الملك على يديه؛ إذ يقول فيها[1]: **[الكامل]**

**أَرِجـالَ عَبـدِ القَيسِ كَم أَدعُوكُمُ ... في كُـلِّ حِـينٍ لِـلـعُـلا وَأَوانِ**
**فَتراكُمُ مَوتى فَـأَســكُـتُ أَم تُرى ... خُـلِـقَـت رُؤوسُـــكُـمُ بِـلا آذانِ**
**هَلَّا اقتَـدَيتُم بِالغَطـارِفِ مِن بَني ... جُشَــمٍ أَو الســاداتِ مِن شَــيبانِ**
**كَم ذا تُســـامُونَ الهَوانَ وَأَنتُمُ ... خُضـــعُ الرِّقابِ تَطامُنَ الخِصـــيانِ**
**تَعسًـــا عَبيـدَ الظـالِمينَ وَلا لَعًـا ... لَكُم فَلَيسَ هِجـانُكُم بِهِجـانِ**
**أَصـبَحتُمُ غَرَضًـا تَناضَـلهُ العِدى ... بِمُـذَرَّباتِ الـبَـغـيِ وَالـعُـدوانِ**
**مُـتَـهَـدِّفـينَ لِـكُـلِّ رامٍ بِالأَذى ... يَـرمِـيـكُـمُ كَـتَـهَـدُّفِ الحِـيـطـانِ**
**مـا مِنكُمُ شَـــخصٌ يَرُوعُ وَإِنَّـهُ ... لَيَرى سِـــهـامَ المَوتِ رَأيَ عِيـانِ**
**لِلّهِ دَرُّكُـمـا لَـقَـد أَحـرَزتُمـا ... طَبعَ الجَمـادِ وَصُـــورَةَ الحَيوانِ**
**ثَكِلَتْكُما الأَعـداءُ ثُكلًا عـاجِلًا ... يا غُصَّـــةَ الإِخـوانِ وَالجِـيرانِ**
**القَومُ تَأكُلكُم وَيَأكُـلُ بَعضُـــكُم ... بَعضًـــا كَـأَنَّكُمُ مِـنَ الحِيتـانِ**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٣٢.

مَن عَزَّ مِنكُم كانَ أَكبَرُ هَمِّهِ ... شَقَّ العَصا وَتَذَكُّرَ الأَضغانِ
وَتَضافَرَ المُتضادِدُونَ وَكُلُّكُم ... بادي القَطِيعَةِ ظاهِرُ الخِذلانِ
ما مِنكُمُ إِلَّا مُرَدِّدُ زَفرَةٍ ... وَمُطِيلُ عَضِّ أَنامِلٍ وَبَنانِ
حِرصًا عَلى جَضمِ الحَرامِ وَدَولَةٍ ... تَذَرُ البُيوتَ تَضِجُّ بِالإِرنانِ
إِكرامُكُم لِمُهِينِكُم وَهَوانُكُم ... لِمُعِزِّكُم في السِّرِّ وَالإِعلانِ
لَم يَغضَبِ البَدَويُّ إِلَّا قُلتُمُ ... سُدُّوهُ كَي يَرضى بِمالِ فُلانِ
وَالسَّدُّ أَخرَبَ مَأرِبًا فَتَيَقَّنُوا ... بَعدَ انفِتاحِ السَّدِّ بِالطُّوفانِ
تَتَظَلَّمُونَ مِنَ المُلوكِ وَأَنتُمُ ... أَصلُ البَلا وَالشومِ مُنذُ زَمانِ
كَم لِلعَشيرَةِ مُذ تَوَلَّى ماجِدٌ ... مِن سابِقٍ بِعتُم وَمِن بُستانِ
وَاللهِ ما نَحَسَ البِلادَ سِواكُمُ ... لا بِالعِدى انتَحَسَت وَلا السُّلطانِ
لَكِنَّ جازَ عَلى الطَّغامِ بِجَهلِهِم ... ما تَحلِفُونَ لَهُم مِن الأَيمانِ[1]
شَيَّدتُمُ عِزَّ العِدى وَتَرَكتُمُ ... بُنيانَ عِزِّكُمُ بِلا أَركانِ
كَم تُنهِضُونَ مِنَ العِثارِ مَعاشِرًا ... أَبَدًا تَكُبُّكُمُ عَلى الأَذقانِ
صَدَّقتُمُ في عِيصِكُم نَفعًا لَكُم ... ما قالَهُ العُلَماءُ مِن عَدنانِ
نَسَبُوكُمُ فَعَزَوا بُيُوتًا مِنكُمُ ... مَشهُورَةً لِسَوادِ خُوزستانِ
نَقَلَت أَوائِلُهُم إِلى البَحرَينِ كَي ... يَبنُوا مُشَقَّرَها أَنُوشَروانِ
قَد كُنتُ أُكذِبُ ذاكُمُ وَأَظُنُّهُ ... مِن دَاعياتِ البُغضِ وَالشَنآنِ
وَاليَومَ صِرتُ أَشُكُّ فيهِ وَرُبَّما ... كانَ الصَّحيحَ وَمَنزِلَ الفُرقانِ
لَم يُحكَ أَنَّ رَبيعَةً أَغضَت عَلى ... ضَيمٍ وَلا رَضِيَت بِدارِ هَوانِ
وَرَبيعَةٌ تَحمي الذِّمارَ وَلا تَرى ... أَكلَ النَّزيلِ وَلا ضَياعَ العانِي

فالقصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها تُصور حال قومه من قبائل عبد القيس، وبني عمومتهم بني جشم قبيلة كُليب أصحاب خزازى والسُّلان، وبني شيبان قبيلة جساس بن مرة؛ وهم أصحاب يوم ذي قار، ومن خلال التراث ومعطياته يسترجع ماضيهم العريق، وما كانوا عليه

(١) الطغام: الأوغاد ومن لا شأن لهم من الناس.

من قوة وبأس؛ ففي هذه القبيلة شرف العرب، ثم يقابل بين ذلك وبين حالهم في لحظتهم المعاصرة؛ فقد تمكن منهم الهوان، والاحتقار، والتذلل، بعد استخفافهم بالبدو، وإعطائهم أملاكهم، وخيلهم، وسلاحهم، وميل الأمير إليهم؛ فكان سبب هلاكهم على أيديهم، وقد كان ابن المقرب يحذرهم من ذلك، ويُورد المفارقات التي تؤكد قوله من التراث والتاريخ، فيذكر سد مأرب، ويجعله ها هُنا ضريبة للصلح مثل الجزية، مأخوذ من السد؛ وهو الحاجز بين الشيئين، وهو المسناة التي تمنع الماء أن يخرج فتغرق الأرض؛ ولذلك ضرب لهم مثلًا بسد مأرب؛ أي أنكم تتكلمون على هذه الجزية التي تسلمونها إلى عدوكم وتظنون أنها تنجيكم من شرّه، كما اتكل أهل مأرب على السَّدِّ أنه يمنع الماء أن يخرج عليهم فيغرقهم، فمثلكم مثلهم في الهلاك.

فحرص ابن المقرب على تصوير كل من الطرفين؛ الطرف الأول بما يحمله من قوة، وبأس، وعتاد، والطرف الثاني ما آل إليه قومه من ذلة، وضعف، وهوان، "ومن خلال وضع كلا الطرفين إزاء الآخر يبدأ التفاعل بينهما، وتبرز المفارقة"[1]، فكان ديدنه التعبير عن خيبته وسخطه من قومه، وواقعهم الأليم، وإبداء السخرية منه لما آلوا إليه من ضعف، واستكانة، وتفرق فيما بينهم، بعبارات فيها من المفارقة والسخرية الكثير؛ إذ يقول:

**لِلّهِ دَرُّكُما لَقَد أَحرَزتُما ... طَبعَ الجَمادِ وَصُورَةَ الحَيوانِ**
**ثَكِلَتْكُما الأَعداءُ ثُكلًا عاجِلًا ... يا غُصَّةَ الإِخوانِ وَالجِيرانِ**
**القَومُ تَأكُلكُم وَيَأكُلُ بَعضُكُم ... بَعضًا كَأَنَّكُمُ مِنَ الحِيتانِ**

أحدثت عبارة "لله دركما" مفارقة من حيث كسر توقع المتلقي الذي كان ينتظر مدحهما والثناء عليهما، إلا أنه يُصدم بهجائهما؛ فهما كالجماد في السكون عن الحركة، وكصورة الحيوان، فيتعجب من صبرهم على الأذى الذي لا يحتمله غير الحجارة وما أشبهها من الجمادات، ثم يدعو عليهما بالهلاك، والمفارقة ألا تثكلهما أمهاتهما وأقاربهما؛ بل يثكلهما الأعداء، وما يحزن عليهما غير العدو؛ لأن جميع سعيهما وكدحهما يصير إلى العدو، فلا يفتقدهما غيره، وجميع شرهما وظلمهما لا يتعدى صديقهما؛ فلذلك لا يحزن عليهما الصديق، فمن جماليات المفارقة

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٤٠.

"أنها تخلق وعيًا قادرًا على معاينة التناقض، وكشف الانسجام بين الأضداد، واستنباط المعنى من خلال نقيضه"(١).

والمفارقة الساخرة تتجلى –أيضًا– في تشكيكه في عروبتهم؛ وذلك في قوله:

**نَسَـــبُوكُمُ فَعَزَوا بُيُوتًا مِنكُمُ مَشـــهُورَةً لِسَـــوادِ خُوزســـتـانِ**
**نَقَلَـت أَوائِلُهُم إِلى البَحرَينِ كَي يَبنُوا مُشَـــقَّرَهـا أَنُوشَـــروانِ**
**قَـد كُنـتُ أُكـذِبُ ذاكُمُ وَأَظُنُّـهُ مِن دَاعيـاتِ البُغضِ وَالشَـــنـآنِ**

حيث ذُكر في بعض الأخبار السابقة –التي كان يُكذبها ويستحيل أن يصدقها– أن أكثر قومه يُنسبون إلى رجال من خوزستان من بلاد فارس؛ وذلك أن البحرين كانت من جملة ولاية أنوشروان من الأكاسرة وملوك فارس، وكان فيها النواب والولاة من قِبله، فأمر أن يُبنى له حصن فيها، وبعث لبنائه فَعَلة من سواد خوزستان، نقلهم في البحر العُقير(٢)، وخرجوا من هناك، فإن أولئك الفعلة أقاموا في بنائه مدة، ولم يكن عندهم نساء، فشكوا الغربة، فحُملت إليهم الفواجر من أرض فارس، فنكحوهن، فأولدوا، وأقاموا بالبحرين لعمارة ذلك الحصن، ومضت برهة من الزمن، وقد تناسلوا وصارت لهم أموال كثيرة، وأملاك، ومضى قرن بعد قرن، وتكلمت أولادهم بالعربية، وقالوا الشعر، وركبوا الخيل، وصاروا أهل ثروة من المال، فلما جاء الإسلام بَطَلَ مُلك الأكاسرة من البحرين، وانتسب أكثرهم في العرب، فكان أكثر انتسابهم في عبد القيس(٣)، ولضعفهم وهوانهم شكك ابن المقرب في عروبتهم ونسبهم؛ فالعربي الأصيل لا يرضَى الذل والإهانة؛ بل من المفارقة أنه من بعد تكذيبه لهذه الأخبار أصبح الآن يُقسم على صحتها بقوله:

**وَاليَومَ صِـــرتُ أَشُـــكُّ فيهِ وَرُبَّما كـانَ الصَـــحيحَ ومَنزِلَ الفُرقـانِ**

(١) المفارقة في الجهود النقدية الحديثة– دراسة تحليلية، سماح يوسف السميرات، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١، ٢٠١٨م، ص٢٤٧.

(٢) العُقير: الميناء الشهير الذي صار حينها هو الميناء الرئيس لهجر والأحساء بعد أن ابتلعت رمال الجافورة العاتية الطريق المؤدي إلى ميناء القَرَاح الميناء الأقدم لهما، والذي كان يقع شمال ما يُعرف الآن بالقُرَيَّة بالقرب من دوحة ظلوم وما يُعرف بشاطئ نصف القمر حاليًّا. يُنظر: شرح ديوان ابن المقرب، ج٥، ص٢٨١١.

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص٢٨١٢.

وهذا النوع من المفارقة له الغلبة في شعر ابن المقرب العيوني، من خلال استدعاء التراث مقابل واقعه المعاصر.

**ومثله ما جاء في قول حيص بيص[1]: [الطويل]**

**بني عمنا كفوا العضيهة إنها ... تُعيدُ بياض الصبح بالنقع أغبرا[2]**
**ولا يسخرن الحلمُ منكم برفقه ... فإن وراء الحلم بأسًا مُعفِّرا**
**لنا ما أفاد المالكان من العُلا ... ومكتسبُ القعقاع مجدًا ومَفْخرا**
**ومنا الذي أحيا الوئيد بماله ... فوافق من قبلُ الكتابَ المحبَّرا**
**وكنا إذا ما التاث حيٌّ بغدرةٍ ... ركبنا إليه كاهلَ الشر أوعَرا**
**وقُدْنا إليه تحت كل عجاجة ... شوازِبَ يعلكن الشَّكائم ضُمَّرا**
**فإن تخْتلوا أعراضنا فوخيمةٌ ... وإن كان مرآها من المجد أخضرا**

صرح الحيص بيص بطرفي المفارقة: المعاصر والتراثي؛ فهو يحذر في زمنه الحاضر أن حلم قومه ليس ضعفًا وعدم قدرة؛ بل يقبع خلفه بأس شديد وقوة، ثم يُورد لهم ما يثبت ذلك من تراث وتاريخ قومه الماضي؛ فهو يفتخر بالمالكين: مالك بن حنظلة، وجده مالك بن زيد بن تميم، والقعقاع لعله ابن عمرو التميمي، أو القعقاع بن معبد بن زرارة التميمي، للأول أثر عظيم في قتال الفرس في القادسية وغيرها، وكان من أشجع الناس، وأعظمهم بلاء، شهد حرب الجمل مع علي –رضي الله عنه– وشهد غيرها من حروبه، والثاني صحابي من سادات تميم.

ويفخر بالذي أحيا الوئيد؛ وهو صعصعة بن ناجية جد الفرزدق الشاعر لأبيه، اشترى ثلاثين موءودة، منهن بنت لقيس بن عاصم المنقري[3]. فالأبيات تنسجم مع رؤية الشاعر وهدفه؛ إذ يؤكد دائمًا على شجاعة قومه وسؤددهم، وتتضح رغبته هنا في الاستفادة من الموروث؛ ليصنع المفارقة، وأن كان في واقعهم المعاصر نظرة الحلم والأناة.

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٣٧.
(٢) العضيهة: الإفك والبهتان.
(٣) يُنظر: هامش ديوان حيص بيص، ج١، ص١٣٧.

**النمط الثاني:** المفارقة ذات الطرفين التراثيين، وفي هذا النمط يكون طرفا المفارقة كلاهما من التراث، ولكن الشاعر يسقط عليهما –أو على أحدهما– دلالة معاصرة رمزية، وبهذا تتم المفارقة في هذا النمط على مستويين؛ حيث تتم أولًا بين الدلالة التراثية للطرفين، وتتم ثانيًا بين الدلالة التراثية لأحدهما والدلالة المعاصرة الرمزية في الآخر، وبهذا تزداد المفارقة عمقًا وتأثيرًا عن طريق هذه المقابلة المزدوجة التي تبرز التناقض بين الطرفين مرتين(١).

**كما في قول ابن المقرب العيوني(٢): [الطويل]**

**تَخَالُ إيَاسًا في الفَصَاحةِ بَاقِلًا لَدَيْهِ وفُرْسَانُ الْوغَى في تَدَاوُكِ**

تتم المفارقة عن طريق إبراز هذا التناقض بين المدلولين التراثيين المتمثلين بـ(إياس) –وهو إياس بن قبيصة الطائي، من أشراف طيء، وفصحائها، وشجعانها في الجاهلية(٣)– والمدلول التراثي الآخر (باقل الإيادي) –وهو جاهلي يضرب به المثل في العي– وهكذا جعل الشاعر إياسًا أمام ممدوحه المعاصر كباقل الإيادي؛ ليسقط الدلالة المعاصرة في الفصاحة، والبلاغة، وحُسن البيان، "وتتم المفارقة في وجدان المتلقي ووعيه بين المدلولين لتُحدث هذه المفارقة ما يريد لها الشاعر أن تُحدثه من أثر"(٤).

ونخلص بعد هذا المبحث إلى جملة استنتاجات يمكن تلخيصها كالآتي:

- يحيل البناء الشعري في اللوحة التصويرية إلى إبراز التناقض بين الصورتين أو الطرفين؛ لغرض تجلية المعنى، وقد تزداد المفارقة عمقًا وتأثيرًا عن طريق هذه المقابلة المزدوجة، التي تقوم بدور فعال في إبراز أبعادها.
- مدى التجانس والانسجام بين ما يُطرح في هذه المفارقات التصويرية وبين رؤى الشاعر، وقيمه، وتوجهاته الفكرية، والاجتماعية، والسياسية.

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٤٧.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣١١.

(٣) يُنظر: المصدر السابق، هامش ص٣١١.

(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص١٥٣.

- تظهر المفارقات الشعرية بوضوح في عصر غلبت عليه الصراعات والحروب؛ فقد شكلت المفارقة التصويرية صورة لحالة المجتمع والسياسة آنذاك.
- لوحظ مدى عناية الأميرين حيص بيص وابن المقرب العيوني بالشعر المبني على المفارقة، وليس القصد منه إعادة الوقائع التاريخية، واستحضار الشخصيات التراثية فقط؛ بل الذي يهمهما هو كسر توقع القارئ بقراءة جديدة لهذه المعطيات التراثية، ثم إسقاطها على واقعهما المعاصر.
- تسعى المتناقضات والمفارقات إلى تثبيت المعنى في ذهن المتلقي، وشد انتباهه.
- تخلق المفارقة الانزياح داخل النص الشعري، وتقوم بمناقشة النصوص عقليًّا، سواء كانت بصورة خفية، أو ظاهرة، أو ساخرة تهكمية.

كل المستويات الأسلوبية السابقة من إيقاع، وتركيب، ومعجم، وتصوير، لابد أن تكون حاملة للمعاني والأغراض التي بسببها أنشئت القصيدة، ولهذا سيكون الفصل القادم عن آخر المستويات الأسلوبية البنيوية (البنية الدلالية)، ودراسة لأبرز البواعث الدلالية في المدونة النصية لشعر الحرب عند الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين.

# الفصل الثالث

# البنية الدلالية

**ويشتمل على أربعة مباحث:**

- المبحث الأول: الشعر الملحمي.
- المبحث الثاني: الفخر.
- المبحث الثالث: المدح.
- المبحث الرابع: الرثاء.

# الفصل الثالث

# البنية الدلالية

يـــمثل مستوى **الدلالة** آخر المستويات في تحليلنا القائم على الـــمنهج الأسلوبي للمدونة النصية عند الأمراء في شعر الحرب، في القرنين السادس والسابع الهجريين.

وتعدّ **البنية الدلالية** الركيزةَ الأساسية في النص، وعلى أساسه تـــم إنشاء هذه المدونة؛ لتحقق أغراض المنشئ، ومقصده، و"يبدو أن أفضل منطلق لفهم البنية الدلالية يكمن -حتى الآن- في التصور السوسوري لمستوى اللغة -أي: مستوى التعبير، ومستوى المحتوى- باعتبار وجود المعنى مشروطًا بوجود التعبير"(١).

و**الدلالة** ليست بـــمعزل عن الإيقاع والتركيب؛ فهناك تداعيات دلالية للتكرار، والتصريع، والـــجناس، والرمز، والتناص، وغيرها من عناصر يقصد بها تعميق الدلالة؛ من أجل التأثير في المتلقي.

كما يتتبع المنشـــئ آليات الإبداع في النص من خلال الاختيار والانزياح؛ إذ يروم من خلالهما إلى إعمال الفكر، وكدّ الخاطر عند المتلقي.

وسيتناول هذا الفصل الدلالات الشعرية وأغراضها في شعر الحرب عند الأمراء في أربعة مباحث؛ هي:

١. الشعر الملحمي.
٢. الفخر.
٣. المدح.
٤. الرثاء.

(١) البنية الدلالية، أ. ج. كريماص، ترجمة: أحمد الفوحي، مجلة علامات، وهي مجلة ثقافية محكمة، تصدر في المغرب، تعنى بالسيمائيّات والدراسات الأدبية الحديثة والترجمة، العدد ١٣، ٢٠٠٠م.

# المبحث الأوّل

# الشعر الملحمي

## ويشتمل على:

- مفهوم الشعر الملحمي.
- البناء الشكلي للقصائد الحربية.
- أولًا: المطلع.
- ثانيًا: المقدمة، والغرض الرئيس.
- ثالثًا: الخاتمة.
- الوحدة الموضوعية.
- السمات الملحمية في شعر الحرب عند الأمراء.

# المبحث الأوّل

# (الشعر الملحمي)

**الشعر الملحمي**: هو ضرب من الشعر يهتم بالحرب، والأغراض، والأهداف، والأسباب، التي من أجلها تنشب الحروب، ويُعنَى بوصف الجيوش؛ الهازم منها والمهزوم، كما يصف ساحة الوغى، وما يحدث فيها من مواجهات فردية وجماعية، ومواقف بطولية، ووصفٍ للأسلحة، والفرسان الكماة[1]، والخطط الحربية، والنزال، والطيور التي تحوم فوق ساحة القتال، وربما ذكر فيه زمن الحرب؛ ابتداءً وانتهاءً.

وأكثر ما يتجلى هذا النوع في شعر عنترة بن شداد، وعمرو بن كلثوم، وفي بعض قصائد المتنبي الحربية، ويعد هوميروس –صاحب ملحمتي الإلياذة والأوديسة– سيدَ الشعراء في هذا المجال[2].

كما أرى أن الأدب العربي لم يحمل مقومات الملحمة كاملةً، تلك المقومات القائمة على الأساطير، والخرافات، وخوارق العادات، إلا أنه يوجد فيه بعض ملامحها؛ كوصف المعارك الحربية، وساحات القتال، وبطولات الشاعر، وقومه، وشجاعتهم، وبلائهم في الحروب.

وعن معنى **الملحمة**، واشتقاقها اللغوي، يقول ابن منظور في معجم (لسان العرب): الملحمة: الوقعة العظيمة القتل. وقيل: موضع القتال، وألحمت القوم: إذا قتلتهم حتى صاروا لحمًا. وألحم الرجل إلحامًا، واستلحم استلحامًا: إذا نشِب في الحرب فلم يجد مخلصًا. وألحمه غيره فيها، وألحمه القتال. وفي حديث جعفر الطيار –رضي الله عنه– يوم مؤتة أنه أخذ الراية بعد قتل زيد، فقاتل بها حتى ألحمه القتال، فنزل وعقر فرسه. ومنه حديث عمر –رضي الله عنه– في صفة الغزاة: ومنهم من ألحمه القتال. ومنه –أيضًا– حديث سهيل: "لا يردّ الدعاء عند البأس حين يلحم بعضهم بعضًا"؛ أي: تشتبك الحرب بينهم، ويلزم بعضهم بعضًا. وفي الحديث: "اليوم يوم الملحمة"، وفي حديث آخر: "ويجمعون للملحمة"؛ هي الحرب،

(١) الكماة: جمع كمي؛ وهو: الرجل الشجاع، وقيل: هو الذي لا يحيد عن قرنه، ولا يروغ عن شيء. والجمع: أكماء، وكماة. ينظر: معجم لسان العرب، ابن منظور، مادة (كمي).

(٢) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م، ص٩٠.

وموضع القتال. والجمع: الملاحم، مأخوذ من اشتباك الناس، واختلاطهم فيها، كاشتباك لحمة الثوب بالسّدى. وقيل: هو من اللحم؛ لكثرة لحوم القتلى فيها. وألحمت الحرب، فالتحمت. والملحمة: الحرب ذات القتل الشديوالملحمة: الوقعة العظيمة في الفتنة(١).

وفي كتاب (النقد الأدبي الحديث) عرّف محمد غنيمي هلال (الملحمة) اصطلاحًا بأنّها "قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة، التي تُبوّئهم منزلة الخلود بين بني وطنهم، ويلعب الخيال فيها دورًا كبيرًا؛ إذ تحكي على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال، وما به سموا عن الناس. وعنصر القصة واضح في الملحمة؛ فالحوادث تتوالى متمشيةً مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث"(٢).

ومن ذلك يلاحظ: إن **الملحمة** هي جنس أدبي قائم بذاته، له مقومات وخصائص متعارف عليها عبر التاريخ. وقد ذهب الفيلسوف اليوناني أرسطو إلى تعريف الملحمة باعتبارها جنسًا أدبيًّا قديمًا، فهي عنده منظومة قصصية طويلة تعالج بطولاتٍ قوميةً، وتتضمن أحداثًا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة. أما من حيث شخصيات الملحمة فتتميز بقوتها الفائقة، سواء من الناحية الفيزيائية أو المعنوية إلى الحد الذي يجعل منهم أبطالًا يتحلَّون بالمعجزات، قادرين على منازلة الآلهة نفسها. وتنعكس في الملحمة حضارة أمتها بما فيها؛ كحروبها، وعاداتها، وتقاليدها، وأخلاقياتها، ومشكلاتها، ومعتقداتها الخاصة، كما أن مساحة الملحمة عريضة ومعقدة ذات مناخ تراجيدي، مع تميّزها بأسلوب شعري فخم، وخيال خصب، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل(٣).

و**الملحمة**: "محاكاة عن طريق القصص شعرًا، فهي تروي الأحداث"(٤).

(١) ينظر: معجم لسان العرب، ابن منظور، مادة (لحم).

(٢) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م، ص٩٠.

(٣) ينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص٦٠.

(٤) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص٩٠.

والمتتبع لشعر الحرب عند الأمراء –في القرنين السادس والسابع الهجريين– يلحظ كثرة ورود لفظة (الملحمة) في قصائدهم؛ كقول **ابن المقرّب يـــمدح الخليفة الناصر لدين الله تعالى**(١): **[الطويل]**

**وَقَوَّمْتُمُ بِالسَّيْفِ مَنْ مَالَ خَدُّهُ اِصْـ ـعِرَارًا وَلَـمْ يَشْمَخْ بِأَنْفٍ لِـخَاصِمِ**
**فَكَمْ هَـامَـةٍ لِلْكُفْرِ رَاحَـتْ وَهَـامُهَـا نِعَـالًا لِأَيْـدِي خَيْلِكُمْ فِي الْمَلَاحِمِ**

وكقول **حيص بيص**(٢): **[الطويل]**

**رَبَطْتُمْ بِأَطْنَـابِ الْبُيُوتِ جِيَـادَكُمْ وَخَيْلُ الْعِدَا فِي كُلِّ مَلْحَمَةٍ تَـــجْرِي**
**إِذَا مَـا شَـــبَبْتُمْ نَارَ حَرْبٍ وَقُودُهَـا صُدُورُ الْمَوَاضِي الْبِيضِ وَالْأَسَلِ السُّمْرِ**
**ضَـــمِنْـتُ لَكُمْ أَنْ تُرْجِعُوهَـا حَمِيـدَةً تَوَاجَفُ غِبَّ الرَّوْعِ بِالنَّعَمِ الْـــحُمْرِ**(٣)

ويقول –أيضًا– **مادحًا نصير الدين جغر**(٤): **[الطويل]**

**أَشَـــدُّ أَنَاةً مِنْ ثَبِـــيـــرٍ وَيَذْبُلٍ وَأَجْرَا وَأَمْضَـــى مِنْ قَنًا وَصَـــوَارِمِ**(٥)
**فَلِلْحِلْمِ مَـا ضَـــمَّ النَّـدِيُّ وَحَبْوَةٌ وَلِلْفَتْكِ مَا ضَـــمَّتْ رِحَابُ الْمَلَاحِمِ**(٦)

---

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٩٤. الناصر لدين الله؛ أحمد أبو العباس بن المستضيء بأمر الله، ولد سنة ٥٥٣هـ، وبويع بالخلافة سنة ٥٧٥هـ بعد موت أبيه، يوصف بالدهاء والتقلب، وقد طالت مدة خلافته، فلم يلِ من بني العباس أطول مدة منه. توفي سنة ٦٢٢هـ.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٦١.

(٣) تواجفُ: تتواجفُ، أيْ: تسِير الوجِيف، وهو: ضربٌ مِن السيْر السرِيع للإِبِل والخيْلِ. غِبُّ الرّوْعِ: بعد الحرب المفْزِعة.

(٤) هو: نصير الدين جغر (جقر)، نائب أتابك عماد الدين زنكي على الموصل. قتله غيلةً: الملك ألب أرسلان بن السلطان محمود السلجوقي، المعروف بـ (الخفاجي)، بقصد الاستيلاء على الموصل وتوابعها، فثار أعوان نصير الدين على الملك، فأسروه، ثم قتل سنة ٥٣٩هـ. ينظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٤٧.

(٥) الأناة: الحِلمُ والوقار. ثبِيرُ، ويذْبُلُ: جبلانِ. أجْرا: أجْرأ؛ مِن: الجراءة، حُذِفت الهمزةُ للضرورة الشعرية.

(٦) الندي: النادي، وهو: المجلس. الحبْوة؛ مِن: الاحْتِباء، وهو أن يجمع الرجُلُ بين ظهرِه وساقيْه بعِمامةٍ ونحوها، ليستند في مجلِسه. رِحابُ الملاحِم: ساحاتُ القِتال.

ويقول –أيضًا–[1]: **[الطويل]**

**فَيُفْنِـــي وَيُغْـــنِـــي حَدُّهُ وَانْسِكَابُهُ ... إِذَا شَـدَّ فِي ضَـرْبِ الطُّلَى وَالْمَكَارِمِ**
**فَلَا ضَرْبَ إِلَّا الْـــهَبْرُ فِي قِمَمِ الْعِدَا ... وَلَا جُودَ إِلَّا سَـــاجِمٌ إِثْرَ سَـــاجِمِ**
**تُشَـــدُّ حُبَـاهُ فِي رَحِيـبِ نَـدِيِّـهِ ... إِلَى لَيِّنِ الْأَعْطَافِ صُلْبِ الْمَعَاجِمِ**
**يُصَـــرْفُـهُ نِـدْمَـانُـهُ يَوْمَ سِـــلْمِـهِ ... وَتَرْهَبُـهُ الْأَبْطَـالُ يَوْمَ الْمَلَاحِمِ**

ويقول **أبو الربيع سليمان في رثاء الخليفة**[2]: **[المتقارب]**

**فَـكَـمْ مَـعْـرَكٍ قَـدْ غَـدَا عَـاطِـلًا ... وَمَـلْحَـمَـةٍ أَصْـبَـحَـتْ أَيِّـمَـا**

وتسعى الدراسة –من خلال هذا البحث– إلى تحليل البناء الشكلي للقصائد الحربية في شعر الأمراء من خلال المطالع، والمقدمة، والأغراض، والخاتمة.

**أولًا: المطلع:**

يختلف (المطلع) عن (المقدمة) في أن المطلع هو البيت الأول من القصيدة، بينما قد تكون المقدمة مجموعة أبيات ذات أسلوب واحد في الاستفتاح[3]. ويُسمى المطلع أحيانًا بـ: (الاستهلال)، ولما له من أهميةٍ كبيرةٍ فقد انفردت دراساتٌ كثيرة بدراسته، وتحليل أبياته، ولذلك قال عنه ابن رشيق: "فإن الشعر قفل، أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة"[4]، وهو بذلك ينبه الشاعر إلى ضرورة تجويد مطلعه؛ ليشدّ انتباهَ المتلقي، ويؤثّرَ في سامعيه، كما جاء في قول القرطاجنّي: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيءٍ في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، وتزيد النفس بحسنها ابتهاجًا ونشاطًا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطّت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا

(١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٥.
(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٤٢.
(٣) ينظر: هندسة القصيدة الجاهلية، أيمن أحمد رؤوف القادري، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٨م، ص١٦.
(٤) عمدة الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢١٨.

لـــم يتناصر الـــحسن فيما وليها"[١]، "وليرغب عن التعقيد في الابتداء؛ فإنه أولُ العيّ، ودليل الفهّة"[٢]، "وإذا كان الابتداء حسنًا بديعًا، ومليحًا رشيقًا، كان داعيةً إلى الاستماع لما يـــجيء بعدُ من الكلام"[٣].

وعند النظر إلى هيكلة القصيدة الحربية في شعر الأمراء، نجد أن مطالع القصائد الشعرية ظهر فيها نوع من التجديد، فلم تكن كمطالع القدماء من الوقوف على الديار، والأطلال، والنسيب، وذكر الخمر، ووصف الرحلة والظّعائن؛ بل ركزت على ذكر الأسلحة، والخيول، والجيش الجرار، والتهنئة بالفتح والنصر.

ولأن من أهم عناصر الحرب ولوازمها السلاح، فقد سعى الأمراء إلى توظيف أدواته بشكل لافت في مطالع قصائدهم، كقول **حيص بيص**[٤]: **[الطويل]**

**شُـمُوسُ الْمَوَاضِي إِنْ بَغَيْتَ الْأَمَانِيَا وَظِـلُّ الْعَوَالِي إِنْ أَرَدْتَ الْمَعَـالِيَـا**

وقال عبدالوهاب رجب (عن حامل لواء التجديد حيص بيص): "كأن الشاعر هنا يريد أن يخطط طريقةً جديدةً بدلًا من النظام الذي رسخ في القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي، وأكده النقاد، وهو **النسيب**، بما يحمله من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء بنظامٍ جديدٍ؛ هو ذكر الغارات والحروب، والتغنّي بالسيوف والرماح، وحينها لن يعاني الشاعر -في مطلع قصيدته- وجْد امرأة؛ بل سيعاني وجده بالمعالي، وربما تعاون معه في هذا الوجد سيفه، ويكون تغزلهما ذا سبب حين نعلم أن في غزل العلياء الشفاء"[٥].

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ص٣٠٩.
(٢) عمدة الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢١٩.
(٣) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص٤٣٧.
(٤) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٦٢.
(٥) حيص بيص؛ حامل لواء التجديد في شعر القرن السادس الهجري: قراءة جديدة، عبدالوهاب رجب هاشم، أبحاث مؤتمر التراث العربي، جامعة القاهرة، مصر، مج١، ٢٠١٥م، ص٤٤٣.

وما جاء في قول **ابن المقرب العيوني**(١): **[الطويل]**

**بِسُـــمْرِ الْقَنَا وَالْمُرْهَفَاتِ الصَّـــوَارِمِ بِنَـاءُ الْمَعَـالِي وَاقْتِنَـاءُ الْمَكَـارِمِ**

**ويقول –أيضًا–** (٢): **[الطويل]**

**مَنَالُ الْعُلَى بِالْمُرْهَفَاتِ الْقَوَاضِـــبِ وَسُـــــمْرِ الْعَوَالِي وَالْعِتَاقِ الشَّـوَازِبِ**

كما قال **أسامة بن منقذ** في مطلع "**نتفته**"(٣): **[الطويل]**

**إِذَا ضَاقَ بِالْـــخَـــطِّيِّ مُعْتَرَكُ الْوَغَى وَهَالَ الرَّدَى وَقْعُ الظُّبَا فِي الْـجَمَاجِمِ**

ويقول **أبو الرّبيع الموحّد**(٤): **[الطويل]**

**أَقِـلْ عَـثْـرَةً وَإِنْ عَـظُـمَـتْ ذَنْـبًـا فَقَدْ مُلِئَتْ مِنْ حَدِّ صَـــارِمِكُمْ رُعْبًا**

كما **قال –أيضًا–**(٥): **[الكامل]**

**عَزَمَـاتُ جَـدِّكَ لِلْهُـدَى مَـا أَبْرَكَـا وَغُرُوبُ حَـدِّكَ فِي الْعِـدَا مَـا أَفْتَكَـا**

ويستهل الشعراءُ الأمراءُ قصائدَهم بوصف الخيل في أرض المعركة، كقول **حيص بيص**(٦): **[الوافر]**

**جَلَبْتَ الْـــخَـــيْلَ تَـــمْرَحُ بِالْعَوَالِي تُعِيـدُ ضُـــحَى مَعَـارِكِهَـا ظَلَامَـا**

ويقول **أبو الربيع**(٧): **[الطويل]**

**عَلَامَ تُعَـدُّ الْمَقْرُبَاتُ الْمَـذَاكِيَـا وَمَالَكَ تَـــخْـتَـارُ الظُّـبَـا وَالْعَوَالِيَا؟**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥١١.
(٢) ديوان ابن المقرب، ص٤٧.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٦٩.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٣.
(٥) المصدر السابق، ص٢٨.
(٦) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٩١.
(٧) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣١.

وقال **ابن المقرب العيوني**[١]: **[الكامل]**

**قَسَمًا بِأَعْرَافِ الْـجِـيَـادِ الضُّمَّـرِ وَبِـــمَا أَثَرْنَ مِنَ الْعَجَاجِ الْأَكْدَرِ**

وقال **ابن المقرب يـــمدح الأمير شـــمس الدين باتكين** (أمير البصرة) عند قتاله بني معروف[٢]: **[الطويل]**

**تَرَى حَيْـثُ أَعْلاَمُ الْعُيُونِ تَرَاهَـا فَـخَـلُّوا لِأَعْـنَـاقِ الْـمَـطِـيِّ بُـرَاهَـا**

وللجيش مكانته في مطالع قصائدهم، ومن ذلك **قول أبي الربيع**[٣]: **[البسيط]**

**جَيْشُ الضَّلَالِ بِـجَيْشِ الْـحَقِّ مَهْزُومُ فَنَفِّذِ الْعَزْمَ إِنَّ الْفَتْحَ مَـــحْـــتُومُ**

وقال **حيص بيص** يصف جيش **السلطان مسعود** وقد فتح فتحًا[٤]: **[الطويل]**

**دَلَـــفْتَ بِـــجَيْـــشٍ ذِي زُهَاءٍ كَأَنَّهُ غَوَارِبُ يَـــمٍّ أَوْ هِضَابُ نَقًا عُفْرُ**[٥]

وتتعزز جمالية القصائد الحربية الحماسية بالاستهلال بالتباشير، والتهنئة بالنصر والفتح، فـــ "حســن الافتتاح داعية الانشــراح، ومطية النجاح"[٦]، ومن ذلك قول **أســامة بن منقذ مهنّئًا الأمير معين الدين أنر**[٧]، وقد لقي الفرنج فهزمهم[٨]: **[الخفيف]**

**كُـلَّ يَوْمٍ فَتْـــحٌ مُبِينٌ، وَنَصْـــرُ وَاعْتِـــــلَاءٌ عَلَى الْأَعَـادِي وَقَهْرُ**

---

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢١٩.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٤٣. شمس الدين باتكين؛ سبق التعريف به، ص٢٦٧.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٢.

(٤) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٨٣.

(٥) دلف: تقدم. ذُو زُهاء: ذو عدغواربُ اليمّ: أمْواجُ البحر. النّقا: القِطعةُ من الرّمل. العفْرُ؛ جمع: الأعفر؛ وهو الذي تعلُو بياضه حُمرةٌ.

(٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق، ج١، ص٧١.

(٧) هو ملك الأمراء بدمشق، معين الدين الطغتكيني، أمير سائس، رئيس شجاع، مهيب، فحل الرأي، وكان يحب العلماء والصلحاء، ويبذل المال، وله مواقف مشهودة، وغزو كثير، وكان حسن الديانة، له المدرسة المعينية، وقبة على قبره وراء دار بطيخ، وكانت الفرنج تخافه، وتوفي سنة ٥٤٤هـ. ينظر: سير أعلام النبلاء، ج٢٠، ص٢٢٩.

(٨) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٠.

كما أنشد **أسامة** قصيدةً ذكر فيها بعض الفتوحات، مستفتحًا مطلعها بقوله[١]:

**[الطويل]**

**أَبَى اللهُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَنَا الْأَمْرُ لِتَحْيَا بِنَا الدُّنْيَا، وَيَفْتَخِرَ الْعَصْرُ**

ويقول **أبو الربيع الموحد**، مستبشرًا[٢]: **[الكامل]**

**هَبَّتْ بِنَصْرِكُمُ الرِّيَاحُ الْأَرْبَعُ وَجَرَتْ بِسَعْدِكُمُ النُّجُومُ الطُّلَّعُ**

ويقول **حيص بيص**[٣]: **[الوافر]**

**أَبَرَّ عَلَى هُطُولِ الْغَيْثِ جُودًا وَزَادَ عَلَى حَدِيدِ الْهِنْدِ نَصْرًا**[٤]

**إن استقراء هذه المطالع يوحي بالملاحظات التالية:**

١- بروز النزعة الحماسية لدى شعراء الأمراء، وطبيعتهم الميالة إلى الطموح، والمجد، والشجاعة.

٢- تقديم صورة نموذجية للممدوح المنتصر.

٣- أن الحرب لا تقوم إلا بالسلاح؛ ولذلك عمد الأمراء إلى الاستهلال به بمختلف مسمياته؛ كالمواضي، العوالي، القنا، المرهفات، القواضب، الخطي، السمر، والظبا.

٤- لما كانت العدة والسلاح على هذا القدر العظيم كانت الخيول على قدرها من الأهمية، وملامح القوة في المعركة.

٥- يكتمل المشهد الملحمي بحضور الجيش، ووصف كثرته، وشدة بأسه.

٦- أن معظم المطالع حافظت على **التصريع**.

٧- أن هذه المطالع جيدة السبك، منسجمة مع طبيعة الموقف، وبها يستدل على ما عند الأمير من أول وهلة، وتتميز بالبساطة وعدم التعقيد.

---

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥١.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٠.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٩٦.

(٤) أبر: زاد. حديدُ الهِنْد: السيوفُ الهِندية.

**ثانيًا: المقدمة، والغرض الرئيس:**

إن المتمعّن في قصائد الحرب في شعر الأمراء يلحظ عمق تأثرهم بالبيئة السياسية والعسكرية آنذاك، وقد كانت **المقدمة** محط انتباه النقاد؛ إذ يقول عنها ابن الأثير: "فإذا كانت مديحًا صرفًا لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخير بين أن يفتتحها بغزلٍ، أو لا يفتتحها بغزل... وأما إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث؛ كفتح معقل، أو هزيمة جيش، أو غير ذلك؛ فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيه بغزل، وإن فعل ذلك دل على ضعف قريحة الشاعر، وقصوره عن الغاية، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه؛ فإن الأسماع تكون متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث"(١).

ولذا، يلاحظ في مقدمة قصائد هؤلاء الأمراء التحريض على القتال، كقول **ابن المقرب العيوني**(٢): **[الطويل]**

**وَطَعْنٍ إِذَا مَا النَّقْعُ ثَارَ وَأَقْبَلَتْ ... بَنُو الْحَرْبِ أَمْثَالَ الْجِمَالِ الْمَصَاعِبِ**
**وَضَرْبٍ يُزِلُّ الْهَامَ عَنْ كُلِّ مَاجِدٍ ... عَلَى الْهَوْلِ مِقْدَامٍ كَرِيمِ الْمَنَاسِبِ**
**وَلَيْسَ يَنَالُ الْمَجْدَ مَنْ كَانَ هَمُّهُ ... طُرُوقَ الْأَغَانِي وَاعْتِنَاقَ الْحَبَائِبِ**
**وَلَا بَلَغَ الْعَلْيَاءَ إِلَّا ابْنُ حُرَّةٍ ... قَلِيلُ افْتِكَارٍ فِي وُقُوعِ الْعَوَاقِبِ**
**جَرِيءٌ عَلَى الْأَعْدَاءِ، مُرٌّ مَذَاقُهُ ... بَعِيدُ الْمَدَى، جَمُّ النَّدَى وَالْمَوَاهِبِ**
**حَلِيفُ سُرًى، جَوّابُ أَرْضٍ تَجَاوَزَتْ ... بِهِ الْعِيسُ أَجْوَازَ الْقِفَارِ السَّبَاسِبِ**
**وَخَاضَتْ بِهِ الْخَيْلُ النَّجِيعَ وَخُطِّمَتْ ... عَوَالِيهِ قَسْرًا فِي صُدُورِ الْكَتَائِبِ**
**تَعَلَّمَ مِنْ فِعْلِ الْأَمِيرِ مُحَمَّدٍ ... فَأَصْبَحَ مَلْكًا فِي أَجَلِّ الْمَرَاتِبِ**
**فَتًى لَمْ تَزَلْ فِي كُلِّ يَوْمٍ جِيَادُهُ ... يُقَسِّمْنَ أَمْوَالَ الْعَدُوِّ الْمُحَارِبِ**

سعى ابن المقرب في مقدمة قصيدته إلى الدعوة إلى القتال والحرب، ومَن أراد أن يكون كريمًا مجيدًا فلا بد أن يكون ضاربًا، جريئًا مِقدامًا، ثم في البيتين الأخيرين نرى حسن التخلص

(١) المثل السائر، ابن الأثير، ج٣، ص٩٦.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٧.

من حكمته في الحياة إلى غرضه الرئيس، وهو المدح (وسنفصل فيه القول -بإذن الله- في المبحث الثالث من هذا الفصل).

وقد يؤكد الأمراء في مقدمة قصائدهم الحربية أنهم مشغولون بطلب العلا والمجد والشرف في ميادين الحرب، عن النسيب، والغزل، والهوى، ومن ذلك **قول حيص بيص**[1]: **[الرّمل]**

**قَرِّبَا مِنِّي حُسَامِي وَجَوَادِي ... وانْظُرَا صِدْقَ ضِرَابِي وَطِرَادِي**
**وَدَعَانِي مِنْ أَحَادِيثِ الْهَوَى ... فَالْعُلَى بَيْنَ عِنَانٍ وَنِجَادِ**
**إِنْ بَرَى جِسْمِي سِقَامٌ عَارِقٌ ... فَبِحُبِّ الْمَجْدِ لَا حُبِّ سُعَادِ**[2]
**لَقَحَتْ حَرْبُ بَنِي فَاعِلَةٍ ... جَهِلُوا حَقِّي، وَلَمْ يَرْعَوا وِدَادِي**
**فَظُبَى الْبِيضِ وَأَطْرَافُ الْقَنَا ... طَالِبَاتُ الثَّأْرِ مِنْ نَحْرٍ وِهَادِ**
**وَعَلَى الْحَيِّ دُيُونٌ جَمَّةٌ ... مِنْ سَفَاهٍ وَاعْتِرَاضٍ وَاضْطِهَادِ**

ويعد شعر حيص بيص "امتدادًا لمدرسة التجديد في البناء الفني للقصيدة العربية؛ بل هو نسيج وحده بين الشعراء المجددين والمقلدين، خاصة فيما يتصل بمقدمة القصيدة؛ إذ هو أكثرهم -فيما يخص مقدمات قصائده- ابتعادًا عن التقليد. والمتفحص لديوانه قلما يعثر على قصيدة يتغزل في مطلعها، أو يقف بالطلل، أو يبكي الشباب، أو يصف الطبيعة، ومع ذلك أيضًا لا يصف الخمر، ولا ينتشي بشربها، ولعل ذلك ما جعل العماد الأصفهاني في "خريدته" يصدّر به تراجمه لشعراء العراق، ويذكر أنه أفضلهم، ويورد كثيرًا من شعره. إن أغلب مقدمات قصائد **حيص بيص** يتحدث فيها عن سيفه، وجواده، وخبرته في الحروب، ويفخر فيها بنفسه، وبشجاعته، وبطولاته، رافضًا الوقوف على الأطلال، والتغزل في المحبوبة، والشوق إليها، ووصف الخمر والطبيعة، وما ذلك إلا لأنه يرى أن العلا في ركوب الفرس وامتشاق السيف لنجدة مَن يحتاجه، وهو شيء جديد تلذّ به نفسه[3].

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٥٢.

(٢) السِّقامُ العارِق: الذي يعرِقُ اللحم عن العظم؛ أي: يُزِيلُه.

(٣) يُنظر: حيص بيص؛ حامل لواء التجديد في شعر القرن السادس الهجري: قراءة جديدة، عبدالوهاب رجب هاشم، أبحاث مؤتمر التراث العربي، جامعة القاهرة، مصر، مج١، ٢٠١٥م، ص٤٤٢.

**ومن ذلك قوله –أيضًا–[1]: [الطويل]**

**أَقِمْ يَا حُسَامِي فِي صِوَانِكَ وَاسْلَمِ ... شَرِبْتُ دَمًا إِنْ لَمْ أُرَوِّكَ بِالدَّمِ**
**أَلَا إِنَّ وَجْدِي بِالْمَعَالِي مُبَرِّحٌ ... وَأَبْرَحُ مِنْ وَجْدِي بِهَا وَجْدُ مِخْذَمِي**
**طَوَيْتُ لَهَا خَمْسًا وَعِشْرِينَ حِجَّةً ... وَوَاحِدَةً طَيَّ الرِّدَاءِ الْمُسَهَّمِ**
**أَذُودُ الصِّبَا عَنْ مَطْمَحٍ غَيْرِ مَاجِدٍ ... وَأَنْهَى الْهَوَى عَنْ مَوْقِفٍ غَيْرِ مُكْرَمِ**

وفي هذا إشارة إلى عشقهم القتال، والطعن، والنزال، ففي معظم قصائدهم يمجّدون البطولةَ والأبطال؛ مما جعل المتلقين يستنكرون على الأمير قلة قصائده في النسيب والغزل، **فيجيبهم بقوله[2]: [الطويل]**

**يَقُولُونَ جَانَبْتَ النَّسِيبَ وَإِنَّمَا ... نَسِيبِيَ ذِكْرَى غَارَةٍ وَتَقَحُّمِ**
**وَفِي غَزَلِ الْعَلْيَاءِ لَوْ تَعْلَمُونَهُ ... شِفَاءُ غَرَامٍ وَادِّكَارُ مُتَيَّمِ**

إذ سيطرت المقدمة الحماسية في شعرهم الحربي، فيتفادون الغزل ووصف الحبيبة إلى الاستنفار للمعركة، والقتال، ووصف الجيش، والخيل؛ إذ يقول **حيص بيص[3]: [البسيط]**

**مَا حَنَّ قَلْبِي إِلَى الْحَسْنَاءِ مِنْ عَلَقٍ ... لَكِنَّنِي بِالْمَعَالِي جِدُّ مَعْمُودِ**
**صَبَابَتِي دُونَ عِقْدٍ زَانَهُ عُنُقٌ ... إِلَى لِوَاءٍ أَمَامَ الْجَيْشِ مَعْقُودِ**

إن شوقه معقود بالخيول السابقة في المعارك، وأسنّة الرماح، والسيوف القاطعة[4]، فالأمير يهجر الحب والهيام، وحاله ليست بعيدةً عن **ابن المقرب العيوني؛ إذ يقول[5]: [الطويل]**

**خَلِيلَيَّ مِنْ عَمْرِو بْنِ غَنْمِ بْنِ تَغْلِبٍ ... ذَرَانِي فَإِنِّي لِلْعُلَا جِدُّ هَائِمِ**
**وَمَا السُّمْرُ عِنْدِي غَيْرُ خَطِّيَّةِ الْقَنَا ... وَمَا الْبِيضُ عِنْدِي غَيْرُ بِيضِ اللَّهَازِمِ**
**وَلَا تَذْكُرَا الصَّهْبَاءَ مَا لَمْ تَكُنْ دَمًا ... وَلَا مُسْمِعًا مَا لَمْ يَكُنْ صَوْتَ صَارِمِ**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٠٧.
(٢) المصدر السابق، ص١٠٧.
(٣) المصدر السابق، ص٢٣٩.
(٤) للاستزادة، ينظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٧٠، ٣٤٤.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥١٢.

فَإِنِّي أُحِبُّ الشُّـرْبَ فِي ظِلِّ قَسْـطَلٍ مَـجَالِـسُـهُمْ فِـيـهِ ظُـهُـورُ الـصُّـلَادِمِ
وَأَهْـوَى اعْـتِنَاقَ الـدَّارِعِينَ وَأَجْـتَوِي عِـنَـاقَ بُـنَـيَّـاتِ الْـخُـدُورِ الـنَّـوَاعِـمِ
وَمَـنْ طَـلَـبَ الْـعَـلْيَاءَ جَـرَّدَ سَـيْفَهُ وَخَـاضَ بِـهِ بَـحْـرَ الـرَّدَى غَـيْرَ وَاجِـمِ

فـلا يشـغل الأمـير نفسـه بالسّـمر والبـيض مـن النسـاء، وإنمـا يُعنـَى بالحـرب وأدواتهـا، وهـو بمعـزل عـن جميـع الملهيـات كـالخمر والغنـاء، فـلا يشـرب إلا دمًـا، ولا يسـمع إلا صليل السيوف.

**ويؤكد ذلك بقوله(١): [الطويل]**

إِلَيْكُنَّ عَنِّي فَـانْصَـرِفْنَ عَلَى مَهَـلِ فَلَسْتُ بِـمُـرْتَاعٍ لِـهَـجْرٍ وَلَا وَصْلِ
وَمَـا ذَاكَ مِنْ بُغْضٍ لَكُنَّ وَلَا قِلًى وَلَكِنَّ قَلْبِي عَنْ هَوَاكُنَّ فِي شُـغْـلِ
أَبَتْ لِي وِصَالَ الْبِيضِ هِمَّاتُ مَاجِد بَعِيدِ الْـحَـمَايَا غَيْرِ نِكْسٍ وَلَا وَغْلِ

فالشـعراء الأمراء هنا يجدون أنفسـهم في الحروب والقتال؛ طلبًا للعلا والمجد، رافضـين رغد العيش ولينه، ورفاهيته، ونعيمه.

**ومن ذلك قول أسامة بن منقذ(٢): [البسيط]**

وَمَـا الرَّفَـاهَـةُ مِنْ رَأْيِي وَلَا أَرَبِي وَلَا التَّنَعُّمُ مِنْ هَـمِّـي وَلَا شُغُلِي
وَلَسْـتُ أَهْوَى بُلُوغَ الْمَجْدِ فِي رَفَهٍ وَلَا الْعُلَا دُونَ حَطْمِ الْبِيضِ وَالْأَسَلِ

وهذا النوع من المقدمات الشـعرية يخلو من قصـائد الأمير أبي الربيع سـليمان الموحد؛ إذ يدخل إلى غرضه الرئيس مباشرةً؛ سواء كان مدحًا، أو فخرًا، أو رثاءً.

ومن المعاني المهمة التي ذكرها ابن سلام الجمحي بخصوص كثرة الشعر في "**طبقاته**" ما نص عليه بقوله: "إنما كان يكثر الشـعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم"(٣).

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣١٦.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٠٥.
(٣) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص٢٥٩.

فكثيرًا ما يعمد الأمراء في شعرهم الحربي إلى تضخيم صورة ساحة المعركة؛ ليتلاءم بذلك مع مفهوم البطولة الحقة، فتزداد قيمة النصر، فيستحيل أن يصموا الأعداء بالضعف والهوان، فالنصر على الضعيف أمر هين، لذلك يطلقون عليهم (الكماة الفرسان الشجعان)، وغيرها من الألقاب. ومن ذلك وصف ابن المقرب قوة الإفرنج، وكثرة جيوشهم، وضخامة أسطولهم البحري؛ **إذ يقول**(١): **[الطويل]**

**وَقَدْ جَاءَتِ الْإِفْرِنْجُ مِنْ كُلِّ وُجْهَةٍ ... كَأَنَّ تَدَاعِيهَا السُّيُولُ الدَّوَافِقُ**
**كَتَائِبُ مِلْءُ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ مَنْ بَدَتْ ... لَهُ؛ قَالَ ذَا جُنْحٌ مِنَ اللَّيْلِ غَاسِقُ**
**تَسِيرُ بِسَدٍّ مِنْ حَدِيدٍ لَوَ انَّهُ ... هُوَ السَّدُّ لَمْ يَخْرِقْهُ لِلْوَعْدِ خَارِقُ**
**لَهُ لُجَبٌ كَادَتْ مِرَارًا لِهَوْلِهِ ... تَقَطَّعُ بَيْنَ الْمُسْلِمِينَ الْعَلَائِقُ**
**فَمَا كَانَ إِلّا أَنْ أَحَسُّوا قُدُومَهُ ... تَحُفُّ بِهِ تِلْكَ الْبُنُودُ الْخَوَافِقُ**
**يَهُزُّ حُسَامًا لَمْ يَكُنْ مِنْ دِمَائِهَا ... لَهُ صَابِحٌ مِنْهُمْ بِرِيٍّ وَغَابِقُ**
**وَمَالُوا لِقَذْفِ الْمَالِ فِي الْيَمِّ بِالضُّحَى ... وَبِاللَّيْلِ ثَارَتْ فِي الرِّحَالِ الْحَرَائِقُ**
**وَأَزْعَجَهُمْ مَنْ ذَاقَ لِلْجُرْحِ بَعْدَهُمْ ... بِأَمْسٍ، وَهَلْ يَسْتَعْذِبُ الْمَوْتَ ذَائِقُ؟**
**فَوَلَّوْا فَمُنْكَبٌّ عَلَى أُمِّ رَأْسِهِ ... لَدُنْ ذَاكَ لَمْ يَنْفُقْ، وَآخَرُ نَافِقُ**
**وَمُسْتَعْصِمٌ بِالْبَحْرِ مِنْهُ وَعَائِدٌ ... بِأَخلَقَ تَنْبُو عَنْ صَفَاهُ الْمَطَارِقُ**
**وَلَمْ يَبْقَ يُثْنِي مِنْ عِنَانِ جَوَادِهِ ... أَبٌ لِابْنِهِ وَالْمَوْتُ لِلْقَوْمِ خَانِقُ**
**فَسَالَ دَمٌ لَوْ سَالَ فِي الْأَرْضِ لَاسْتَوَى ... بِهَا رَدَغٌ مَا عُمِّرَتْ وَمَزَالِقُ**
**جَرَى مِنْهُ فَوْقَ الْبَحْرِ بَحْرٌ فَمَوْجُهُ ... إِلَى الْآنِ مِنْ بَعْدِ الْأَقَاحِي شَقَائِقُ**
**فَصَارَ نَئِيمًا ذَلِكَ الزَّأْرُ وَاغْتَدَتْ ... بُغَامًا لِفَرْطِ الْخَوْفِ تِلْكَ الشَّقَائِقُ**
**وَلَمْ يُنْجِ مِنْهُمْ لُجُّ بَحْرٍ وَلَا حَمَتْ ... حُصُونٌ أُدِيرَتْ حَوْلَهُنَّ الْخَنَادِقُ**
**وَلَا مَنَعَتْ فِي مُلْتَقَاهَا مُلُوكَهَا ... قَرَابَتُهَا صُهْبُ اللِّحَى وَالْبَطَارِقُ**

فهو يصفُ تدفقَ جيش الإفرنج بالسيول وقد ملأت كتائبهم البر والبحر، وتسير بقوة وصلابة وكأنها من حديد كسد يأجوج ومأجوج، وله لجْب وصوت كانت تنوء لهوله فرائص

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٠٠.

المسلمين من شدته ورهبته. ونلحظ قوة التعبير والتصوير عند ابن المقرب عندما دمج الصورة المرئية مع الصوتية، فهم محاطون من كل جهة من قِبلِ عدوهم الإفرنج، علاوة على هول الصوت الذي يرعب النفوس، إلا أن الملك الأشرف أبا الفتح[1] كان لهم بالمرصاد، وقد ربط مقاومته الأعداء بمعاني الجهاد والحرب من أجل التوحيد، وإعلاء كلمة الله، وهو بذلك يؤكد قدسية الحروب التي يخوضها الملك، فهي قتال من أجل العقيدة، ودفاع عنها.

ثم يبرع ابن المقرب في وصف هزيمة الإفرنج ورعبهم، فقد بلغ منهم الخوف كل مبلغ، فكانت الهزيمة نكراء لهم وإن كان في وصفه بعض المبالغة، **كقوله**[2]: **[الطويل]**

**فَسَالَ دَمٌ لَوْ سَالَ فِي الْأَرْضِ لَاسْتَوَى بِهَا رَدَغٌ مَا عُمِّرَتْ وَمَزَالِقُ**[3]
**جَرَى مِنْهُ فَوْقَ الْبَحْرِ بَحْرٌ فَمَوْجُهُ إِلَى الآنِ مِنْ بَعْدِ الْأَقَاحِي شَقَائِقُ**[4]

فهو يصف الدماء التي سالت من الأعداء حتى تكوّن منها وحل شديد في الأرض ومزالق، ومن كثرة هذا الدم وعظمتِه جرى كبحرٍ فوق البحر، وامتلأ به، فكأن عليه شقائق، والشقائق زهور لونها أحمر، يُشبّهها الشعراءُ بالدِّماء.

وقد تتشكل صورة الحرب عند الأمراء في الحوادث والحرمان الذي يذيق الإنسان الألم والمعاناة، فيدعو الشاعر نفسه إلى التصدي لهذه المعاناة؛ كسجن ابن المقرب، وسلْبِه ماله من قِبل أبناء عمومته، وإجلاء أسامة بن منقذ من قِبل عمه إلى مصر، وتقريع سليمان الموحد في تفريطه ببجاية.

ونظرًا إلى أن للحرب قيمةً كبرى في حياة العرب القدامى؛ فإنهم كانوا يستعدون لها استعدادًا كبيرًا يبدأ في أوقات السِّلم، ويتمثل في امتلاك خيول سريعة جيدة، والمحافظة عليها، والعناية بها، وشراء السلاح وتعهده. ويتواصل هذا الاستعداد حتى إذا أقبلت الحرب تسابقوا إلى

(١) الملك الأشرف، أبو الفتح موسى بن محمد العادل بن أبي بكر محمد بن أيوب، من ملوك الدولة الأيوبية بمصر والشام، جرت له مع ملك الروم، ومع ابن عمه الملك الأفضل علي بن صلاح الدين الأيوبي وقائع. وكان جوادًا، سمحًا، فارسًا شجاعًا، لديه فضيلة، حلو الشمائل، حازمًا، موفقًا في حروبه وسياسته، حتى قيل إنه: ما هُزمت له راية. توفي سنة ٦٣٥هـ. ينظر: سير أعلام النبلاء، الذهبي، ج٢٢، ص١٢٣.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٠١.

(٣) الرّدغ: الماءُ والطّينُ، والوحْلُ الشدِيد.

(٤) الأُقْحُوان: نباتُ أوراقِ زهْرةٍ مُفلّجةٍ صغيرةٍ، وشقائقُ النُّعمان: نباتٌ أحمرُ الزهْر.

الإكثار من الجنود، وتفاخروا بالجيوش الكثيرة العدد، التي يعلوها الغبار إذا ما تحركت، فترهب بذلك العدو، وتدخِل في صفوفه الرعب والارتباك قبل ابتداء القتال، وتشعل الكتائب للحرب كالنار حماسًا، ثم تهجم مباغتة مسرعة. وتدل سرعة الهجوم على الثقة بالنفس، والتأكد من النصر(١).

ومن أقوالهم في وصف المعارك قول **حيص بيص**(٢): **[الرّمل]**

**كُلَّمَا ذُدْتُ حُسَامِي عَنْ عِدَيَّ ... وَلَجَ الضَّيْمُ بِتَأْخِيرِ ذِيَادِي**
**طَلَبًا لِلْيَوْمِ رَيَّانِ الْقَنَا ... كَاسِيَ الْآفَاقِ مِبْطَانَ السِّيَادِ**
**يَنْجَلِي نَقْعُ وَغَاهُ فِي الضُّحَى ... عَنْ وِسَادِ التُّرْبِ أَوْ مُلْكِ الْبِلَادِ**
**كَرِّرَا لَحْظَكُمَا فِي عَارِضٍ ... لَبِسَ الصُّبْحُ بِهِ ثَوْبَ سَوَادِ**
**يَلْمَعُ الْبَارِقُ مِنْ حَافَاتِهِ ... بِدِلَاصٍ وَنِصَالٍ وَصِعَادِ**
**مُسْتَهِلُّ الْقَطْرِ لَكِنْ مَاؤُهُ ... حَلَبُ الْأَوْدَاجِ لَا صَوْبُ الْعِهَادِ**
**مَلَأَ الْخَرْقَ رِجَالًا وَقَنًا ... وَجِيَادًا مِثْلَ مَبْثُوثِ الْجَرَادِ**
**وَاسْتَمَرَّ الطَّعْنُ حَتَّى فُجِعَتْ ... ذُبَّلُ الْخَطِّيِّ بِالزُّرْقِ الْحِدَادِ**
**وَأَتَى الضَّرْبُ دِرَاكًا مِثْلَمَا ... رَادَفَ الْجُودَ عَلِيُّ بْنُ طِرَادِ**

يحرص الأمير هنا على إبراز قوة الجيش وكثرته، وتوفر عدته وعتاده من أدوات حرب وجياد، فهم يملؤون الصحراء الواسعة، وينتشرون فيها كالجراد المنتشر. ومن دقة وصفه أنه يفرّق بين الطعن والضرب، فالطعن يكون بالرماح، والضرب يكون بالسيف؛ إذ إن "طول مشاهدة العرب المعارك أكسب شعراءهم دقة وصفها، وحسن تصويرها، وهل كانت المعارك في حياة العرب إلا مناط عزهم، ومدار فخرهم، يردونها ولا وجه أمامهم سوى الموت؟ لقد رخص كل شيء لديهم من حطام الدنيا، ولم يكن من حطامها بين أيديهم سوى قليل، وغلا لديهم كل ما رافق المروءة والشهامة، فكانت شجاعتهم أدعى لهم إلى الحرب"(٣).

(١) ينظر: المفضليات مدخلًا إلى دراسة الشعر العربي القديم، مبروك المناعي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط٢، ٢٠١٧م، ص١٥٦.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٥٣.

(٣) شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي، إلى عهد سيف الدولة، زكي المحاسني، ص٣٤.

**ومن ذلك قوله[١]: [الكامل]**

**وَلَنِعْمَ مُبْتَـدِرُ الطِّعَـانِ إِذَا الْوَغَى ... حَـــمِيَتْ بِكُلِّ مُغَامِرٍ مُسْـتَقْتِلِ**
**وَاسْتَشْزَبَتْ أُولَى الْـجِـيَادِ فَأَقْبَلَتْ ... مُتَفَرِّقَاتٍ كَالْـــجَـــرَادِ الْمُشْعِلِ[٢]**
**وَتَبَدَّلَتْ أَرْضُ الطِّرَادِ سُـــمَـــيَّةً ... وَالصُّـبْحُ فِيهَا جِنْحُ لَيْلٍ أَلْـــيَلِ[٣]**
**نَـــهَبَ الْكُمَاةُ تُرَابَـــهَـــا بِسَنَابِكٍ ... فَتَعَوَّضَتْ قِمَمًا مَكَانَ الْـجَـنْدَلِ[٤]**
**حَتَّى إِذَا ضَاقَ الْـــمَـــكَرُّ وَقُسِّمَتْ ... مُهَجُ الْفَوَارِسِ فِي الْوَشِـيجِ الذُّبَّلِ[٥]**
**وَجَلَى الْمَسِـيحُ مَعَ النَّجِيعِ فَأَفْعَمَا ... سَـنَنَ الْمَسَـايِلِ الْأَتِـــيِّ الْمُقْبِلِ**
**وَطَوَتْ نَـــمِـــيرَ الْمَاءِ كُلُّ طِمِرَّةٍ ... وَتَنَكَّبَـتْ نَفَـذَ الْغَـدِيرِ الْمُثْمَـلِ[٦]**
**شَدَّ ابْنُ مُسْتَهِمِي الْغَمَامَ بِـــحَـــمْلَةٍ ... شَـــرَفِيَّةٍ سُـــبِقَتْ بِطَعْنَةِ فَيْصَـــلِ**

يصف الأمير أرض المعركة، وقوة الحركة، والجلبة فيها، فيتحول الوقت من الصباح إلى ظلام دامس؛ وذلك بسبب الغبار المنتشر في كل مكان من فعل حوافر خيل الكماة المدجّجين، حتى إذا ضاقت وبدأ الفرسان يتساقطون قتلى، وجرى الدم من العروق، فمُلِئت الأرض به كالسيل، انطلق شرف الدين الزينبـي بحملة قوية ضد الأعداء يقتل ويطعن فيهم، حتى تـم النصر والغلبة لهم.

كما أن الأمراء يصفون خيولهم وخيول مـمدوحيهم دائمًا بـــالضّامرة، و"الضمور محبوب؛ لأنه ينم عن تناسق الجسم، وسرعة الجري"[٧].

ويقول **حيص بيص** واصفًا يومًا من أيامهم[٨]: **[البسيط]**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٧٩.
(٢) إستشزب الْجوادُ: ذلّ وضمُر. الجرادُ المشْعِل: الكثِيرُ المتفرّقُ الذي يخرُج في كل وجه.
(٣) سُمية (بالضم): تصغيرُ (سماء).
(٤) السنابك: أطرافُ حوافِر الخيل. القِمم؛ جمع: قِمة، ويريدُ بها: الرؤوس. الجنْدل: الحجارة.
(٥) المكرُّ (بالفتح): موْضِعُ الكرّ في القِتال. الوشِيج الذُّبّل: الرماح.
(٦) الطِّمرة: الفرسُ الوثّابةُ المسْتعِدّةُ لِلعدْو. نفذُ الغدِيرِ: مخارِجُه ومداخِلُه. المثْمل: ذُو الثُّمالة؛ وهي: البقِيّة.
(٧) الخيل في أشعار العرب، حسن محمد النصيح، مطبوعات مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، الرياض، ط١، ١٩٩٦م، ص٥٥.
(٨) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٣٥.

أَقْدَمْتَ حَتَّى غُرُوبَ الْبِيضِ فِي حَسَـــدٍ ... وَجُدْتَ حَتَّى قِطَارَ السُّـــحْبِ فِي خَجَلِ
أُنْظُرْ إِذِ الْكُرْجُ وَالْأَبْطَـالُ هَـارِبَـةٌ ... صَبْرَ الْأَمِيرِ لِضِيقِ الْـحَـرْبِ وَالسُّبُلِ[1]
وَهَلْ تَـــجَـــرَّدَ سَـيْفٌ غَيْرَ صَـارِمِهِ ... وَزَالَ كُـلُّ كَـمِيٍّ وَهُـوَ لَـــــمْ يَـزُلِ؟
وَيَوْمَ حِصْـــنِ بَشِـــيرٍ حَيْثُ غَـادَرَهُمْ ... صَـــرْعَى عَلَى الْقَـاعِ مِنْ ثَاوٍ وَمُعْتَقَـلِ
وَنُوبَـةُ الْبَصْـــرَةِ الْفَيْحَـاءِ أَوْرَدَهُـمْ ... ضَرْبًا مِنَ الضَّرْبِ يُنْسِي وَقْعَةَ الْجَمَلِ[2]

ولا يخفى ما في الأبيات من أصـواتٍ وتـــحركاتٍ تثبت قوة الأمير الممدوح وشـجاعته، فالأبطال يهربون، والكماة يقتلون، وهو ثابت صـامد مقاتل، له وقائع معروفة مشـهودة كيوم حصن بشير، الذي من شدته وقوة طعنه وضربه يُنسي وقعة الجمل. وقد أوضحت سابقًا أن الأمراء يسعون لتوظيف التراث والتاريخ للتعبير عن مدلولاتهم ومعانيهم المقصودة؛ لتأكيدها في ذهن المتلقي.

قد تكون الشواهد في هذا المبحث طويلةً نوعًا ما، وذلك يعود إلى وصف الحروب والمعارك، فعادةً ما تكون القصـائد من المطولات، خاصـةً عند الأمير ابن المقرب العيوني، ومن ذلك قوله[3]: **[الطويل]**

أَزَاحَ الْأَعَادِي عَنْ حِـــمَـــاهَا وَحَازَهُ ... فَأَضْـــحَتْ لَهُ آسَـــادُهَا كَالثَّعَالِبِ
فَلَمْ يَبْقَ أَرْضٌ لَـــم تَـــجُـــزْهَا جِيَادُهُ ... وَقَدْ حَطَّمَتْ أَرْكَانَـــهَـــا بِالْمَنَاكِبِ
فَسَائِلْ بِهِ فِي الْـــحَـــرْبِ أَبْنَاءَ مَالِكٍ ... وَمَا حَاضِـــرٌ فِي عِلْمِهِ مِثْلُ غَائِبِ
غَـدَاةَ تَـوَلَّـوْا هَـارِبِـينَ وَأَسْـــلَـمُـوا ... عَلَى الرُّغْمِ مِنْهُمْ كُلَّ بَيْضَـــاءَ كَاعِبِ
أَتَاهُمْ بِـــجَـــيْشٍ يَـــمْـــلَأُ الْأُفْقَ مَالَهُ ... سِوَى مَنْ يُرَاعِي مِنْ شَبَابٍ وَشَـائِبِ
فَلَمَّـا رَأَوْهُ أَنَّـهُ هُوَ لَـــــمْ يَكُنْ ... سِـــلَاحُهُمُ إِلَّا غُبَـارُ السَّـــلَاهِـبِ
وَهَـلْ مَـنَـعَـتْ مِـنْـهُ غَـزِيَّـةُ دَارَهَـا ... بِأَسْـــمَـــرَ عَسَّالٍ وَأَبْيَضَ قَاضِبِ
غَدَاةَ أَتَاهُمْ فِي سَـــمَـــاءٍ عَجَاجَةٍ ... أَسِـنَّتُهُ مِنْ تَـــحْـــتِهَا كَالْكَوَاكِبِ

(١) الكُرْجُ: جيلٌ من الناسِ لهم بِلادٌ تُنسب إليهم، ولغةٌ خاصةٌ بِهِم، ولهُم قُوّةٌ وعدالسبل: الطرُق.
(٢) النُّوبةُ: العبِيدُ الذِين يُجْلَبُون مِن بِلاد النُّوبةِ الواقعةِ جنوبِي مِصْر.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٨.

وَقَـدْ جَـاءَهُمْ مِنْـهُ النَّـذِيرُ لِيَـأْخُـذُوا ... مِنَ الْبَـرِّ عَنْ جَوْزِ الطَّرِيقِ بِـجَـانِبِ
فَلَمْ يَقْبَلُوا قَوْلَ النَّصِـيحِ وَأَعْرَضُـوا ... وَظَنُّوا ظُنُونًا يَا لَـهَـا مِنْ كَوَاذِبِ
فَصَـبَّحَهُمْ شَـعْوَاءَ سَـدَّتْ عَلَيْهِمُ ... رِحَابَ الْفَيَافِي شَـرْقِهَا وَالْمَغَارِبِ
فَـمَـا لَـبِـثُـوا إِلَّا فَـوَاقًـا وَأَجْـفَـلُـوا ... كَإِجْفَالِ شَـاءٍ مِنْ ذِئَابٍ سَـوَاغِبِ
وَخَلَّوْا عَنِ الْأَمْوَالِ صُـفْرًا وَأَسْـلَمُوا ... عَذَابَ الثَّنَايَا ضَـاحِكَاتِ التَّـرَائِبِ
وَطَـارَ ابْنُ مَـذْكُورٍ يَشِـلُّ قِلَاصَـهُ ... وَيُنْـذِرُ مِنْ غَـارَاتِـهِ كُـلَّ صَـاحِـبِ
وَلَمْ يَرْعَ مَا قَدْ كَانَ مِنْ خُلْفِ دَهْمَشٍ ... وَقَـالَ الْوَفَـا فِي مِثْلِهَـا غَيْرُ وَاجِـبِ
وَلَـمَّـا أَتَتْ أَهْلُ الشَّـآمِ يَقُودُهَا ... إِلَيْهِ الرَّدَى قَوْدَ الْـجَـنِيبِ لِرَاكِبِ
سَـعِيـدٌ وَمَسْـعُودٌ وَرَهْطُ حَـدِيثِـهِ ... يَسِيرُونَ جُرْدَ الْـخَـيْلِ بَيْنَ النَّجَائِبِ
وَقَدْ حَسَدُوا أَهْلَ الْـحِـجَـازِ وَأَقْبَلُوا ... مِنَ الشَّـامِ فِي أَهْلِيهِمُ وَالْعَصَـائِبِ
أَتَاهُمْ يَـجُـوبُ الْبِيدَ بِالْـخَـيْلِ وَالْقَنَا ... فَتًى عَبْدَلِـيٌّ فِي الْوَغَى غَيْرُ هَائِبِ
ضَـرُوبٌ لِـهَـامَاتِ الْكُمَاةِ مُعَوَّدٌ ... بِـمَـنْعِ التَّوَالِـي وَابْـتِـذَالِ الرَّغَائِبِ
فَلَمْ يُنْـجِهِمْ إِلَّا الْفِرَارُ وَجِيـرَةٌ ... أَتَـتْ مِنْـهُ مَـا فِيهَـا مَعَـابٌ لِعَـائِـبِ
وَقَـدْ زَعَمُوا فِي زَعْـمِهِمْ أَنَّ خَيْـلَهُمُ ... تَـدُوسُ قُرَى الْبَحْرَيْنِ مِنْ كُـلِّ جَـانِبِ
وَهَيْهَـاتَ مَـا قَـدْ حَـاوَلُوهُ وَدُونَـهُ ... سُيُوفُ ابْنِ فَضْلٍ ذِي الْعُلَى وَالْمَنَاقِبِ

يلاحَظ في هذه الأبيات وصف لغارات الأمير محمد بن أبي الحسين، وانتصاراته، فيصفه الأمير ابن المقرب بأنه قهر العدو، وأن العظيم يصير عند بأسه حقيرًا، وقد حاز الفتوحات، فوطئت جياده أركانَ الأرضِ من كل جانب، فيطلب ابن المقرب من السامعين سؤال بني مالك، وهم قبيلة من قبائل طيء؛ إذ كانت قبيلة عظيمة ذات بأس ونجدة، أغار عليهم الأمير، وأوقع بهم وقعة عظيمة، أخذ فيها أموالهم، وملك نساءهم، ثم يصف جيشه بأنه كثير العدد والعتاد، فما كان منهم إلا الهرب والفرار، ثم يستفهم استفهامًا استنكاريًّا تعجبيًّا بقوله:

وَهَـلْ مَنَعَـتْ مِنْـهُ غَزِيَّـةُ دَارَهـا ... بِأَسْـمَـرَ عَسَّالٍ وَأَبْيَضَ قَاضِبِ؟

فيكمل وصفه الدقيق لما حدث حين أتاهم غداة، فجعل السماء عجاجة من أثر الخيل وشدة القتال، والأسنة كالنجوم ساطعة، وقد حذرهم من قبلُ أن يتجنّبوه، فلم يطيعوا، فصبّحهم بغارة شعواء أردتهم قتلى.

ثم يفصل ويرصد بالأسماء ما حدث، وما فعل الأمير، فقد تقهقر الأعداء من كل جهة، وحاز الفضائل والمناقب. ويلاحظ أن الأمير ابن المقرب أكثر الأمراء تفصيلًا وسردًا للأحداث، صغيرها وكبيرها، مؤكدًا ذلك بالشواهد والأدلة، والأمثلة في ذلك كثيرة وطويلة، نذكر منها قوله[1]: **[الطويل]**

**وَكَانَ لَهُمْ بِالْحَزْمِ يَوْمٌ عَصَبْصَبٌ ... وَقَدْ حَشَدَتْ لِلْحَرْبِ تِلْكَ الْقَبَائِلُ**
**عَنِينٌ وَآلُ الْفَضْلِ مِنْ آلِ بَرْمَكٍ ... وَكُلُّهُمُ لِلْعِزِّ أَنْفٌ وَكَاهِلُ**
**وَجَاءَتْ زَبِيدٌ كَالْجَرَادِ وَطَيِّئٌ ... وَكُلٌّ يُمَنِّي نَفْسَهُ مَا يُحَاوِلُ**
**وَكَانُوا يَظُنُّونَ الْأَمِيرَ بِدَارِهِ ... مُقِيمًا وَجَاءَتْهُمْ بِذَاكَ الرَّسَائِلُ**
**فَضَاقَتْ عَلَى أَحْيَاءِ قَيْسٍ رِحَابُهَا ... مِنَ الْخَوْفِ وَانْسَدَّتْ عَلَيْهَا الْمَنَاهِلُ**
**وَجَاءَتْ إِلَيْهِ الرُّسْلُ مُخْبِرَةً لَهُ ... بِمَا قَدْ دَهَى وَالْأَمْرُ إِذْ ذَاكَ هَائِلُ**
**فَسَارَ مِنَ الْأَحْسَاءِ تَطْوِي بِهِ الْفَلَا ... عِتَاقُ الْمَذَاكِي وَالْمَطِيُّ الذَّوَامِلُ**
**فَمَرَّتْ بِقَصْرِ الْعَنْبَرِيِّ وَلَمْ يَكُنْ ... لَهَا بِسِوَى دَارِ الْأَعَادِي تَشَاغُلُ**
**فَمَا شَعَرُوا حَتَّى تَدَاعَتْ عَلَيْهِمُ ... كَمَا يَتَدَاعَى صَيِّبٌ مُتَوَابِلُ**
**شَوَائِلُ تِشْوَالِ الْعَقَارِبِ فَوْقَهَا ... لُيُوثٌ وَلَكِنْ غَابَهُنَّ الْقَسَاطِلُ**
**فَثَارُوا يُرِشُّونَ الطِّرَادَ وَكُلُّهُمْ ... يُطَاعِنُ فِي مَوْجَاتِهَا وَيُجَاوِلُ**
**إِلَى أَنْ بَدَتْ مِنْ آلِ فَضْلٍ عِصَابَةٌ ... قَصِيرٌ لَدَيْهَا الْبَاذِخُ الْمُتَطَاوِلُ**
**يَقُودُ نَوَاصِيهَا أَخُو الْجُودِ مَاجِدٌ ... وَفَضْلٌ إِذَا هَابَ الْكَمِيُّ الْمُنَازِلُ**
**وَأَحْمَدُ السَّامِي عَظِيمٌ وَكُلُّهُمْ ... أَخُو ثِقَةٍ يَعْلُو عَلَى مَنْ يُصَاوِلُ**
**فَزَادَ مَقَادِيمَ الْفَوَارِسِ بَعْدَمَا ... تَحَطَّمَ فِيهَا مَشْرَفِيٌّ وَذَابِلُ**
**وَأَقْبَلَ لَيْثُ الْغَابِ أَعْنِي مُحَمَّدًا ... يُفَتِّشُ عَنْ أَشْبَالِهِ وَيُسَائِلُ**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٥٥.

فَقِيلَ لَهُ تَـــحْـــتَ الْعَجَاجَةِ دَأْبُهُمْ ... طِعَانُ الْعِدَا فِي حَيْثُ تَـخْـفَى الْمَقَاتِلُ
فَأَوْرَدَهُمْ صَدْرَ الْـــحِـــصَانِ كَأَنَّهُ ... بِأَخْذِ نُفُوسِ الْقَوْمِ بِالسَّـــيْفِ كَافِلُ
فَطَارُوا سِلَالًا مِنْ أَسِيـــرٍ وَهَارِبٍ ... وَمِنْ هَـالِـكٍ تَبْكِي عَلَيْـهِ الثَّوَاكِـلُ
وَلَـــمْ يَبْقَ إِلَّا خَـائِفٌ مُتَرَقِّـبٌ ... حِـــمَـــامًا سَـرِيعًا أَوْ نَزِيلٌ مُنَازِلُ
وَمِنْ بَعْدِ ذَاكَ الْعِزِّ أَضْـحَتْ مُلُوكُهُمْ ... وَكُـلٌّ لَـدَيْـهِ خَـاشِـعٌ مُتَضَـائِـلُ

يســـرد ابن المقرب الوقائع والأحداث التي حدثت لممدوحه، ويعبر عن خطط الأعداء بالـــهجوم على الأمير، وطريقة تفكيرهم بـــمباغتته في قصره، إلا أن خططهم فسدت أمام شجاعته وقوته، وخيبة ظنهم، فسار يطوي الأرض لملاقاتـهم وقتالـهم، ومعه كرام الخيل والإبل، فما شـــعر الأعداء حتى قاتلهم وهزمهم، فهم بين قتيل، وأســـير، وهارب. وتتجلى في الأبيات الألفاظ الحربية، كقوله: (يوم عصـــبصـــب، حشـــدت للحرب، عتاق المذاكي، دار الأعادي، تداعت عليهم، الطراد، عصـــابة، يقود نواصـــيها، الكميّ المنازل، يصـــاول، مقاديم الفوارس، العجاجة، طعان العدا، المقاتل، الـــحصـان، السيف، أسير، هارب، هالك، خائف، منازل، خاشع، متضائل)؛ إذ يلاحظ الصلابة والشدة في لغة الحرب.

ويقول **الأمير أبو الربيع** واصفًا أرض المعركة، وقتال الخليفة وجيشه[1]: **[الكامل]**

وَأَخَـذْتَ لِـلْأَعْـدَاءِ كُـلَّ ثَـنِـيَّـةٍ ... فَـأَرَيْـتَ كَـيْـفَ تُـقَـتَّـلُ الْأَعْـدَاءُ
وَبِكُلِّ أَزْهَرَ فِي الْـحَـدِيدِ كَأَنَّـمَـا ... نُظِمَتْ عَلَى لَبَّاتِهِ الْـــجَـــوْزَاءُ
كَمْ صَـــدْمَةٍ لَكَ فِيهِمُ مَشْـــهُورَةٍ ... فِي قَفْصَـــةٍ رِيعَتْ لَهَـــا الزَّوْرَاءُ
فِي يَـــوْمِ لَا طَـرْفَ يَجُـولُ بِفَارِسٍ ... وَعَلَى جَوَادِكَ هَضْـــبَةٌ خَلْقَاءُ(٢)
وَالْقَتْلُ أَزْكَى فِي الْـحُـرُوبِ كَأَنَّـمَـا ... تَلِدُ الْفَوَارِسُ فِي الْـــحُـــرُوبِ دِمَاءُ
وَمُصَـرَّعِينَ مُضَـرَّجِينَ كَأَنَّـــمَـــا ... سَـــكِرُوا فَصُـــبَّتْ فَوْقَهُمْ صَـــهْبَاءُ
لَـــمْ يُدْرَ قَبْلَ حَفِيفِ أَجْنِحَةِ الْقَطَا ... أَنَّ الطُّيُورَ بِـــحَـــتْفِهِمْ عَلْمَاءُ
جَـيْـشٌ مِـنَ الْـعُـقْـبَـانِ إِلَّا أَنَّـهُ ... ضَـــرَّاءُ قَـوْمٍ عِـنْـدَهُ سَـــرَّاءُ

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٤.
(٢) هضْبة خلْقاء: صمّاء ملْساء لا نبات فيها.

يَبْقُرْنَ عَنْ مُهْجَاتِـهِـمْ وَكَأَنَّـهُنْـ ... ـنَ مِنَ الْوَقَارِ عَلَيْهِمُ رَحْـمَـاءُ
مَنْ شَاءَ رَبُّكَ أَنْ يَكُنَّ ضَرِيـحَـهُ ... فَـلِـذَاكَ مَـا قَـدْ جَـرَّهُ الْإِمْـلَاءُ
لَـمْ يُبْقِ سَيْفُكَ مِنْهُمُ مَنْ يُنْبِئَـ ... ـن بِقَتْـلِهِمْ، وَلَبِيسَتِ الْأَنْبَاءُ
حَاشَـا قَلِيلٌ مِنْهُمُ لَـمْ يَعْلَمُوا ... أَنَّ الْـمَـنُونَ مِنَ الْفِرَارِ نَـجَـاءُ
مَا حُلْمُهُمْ إِلَّا الْأَسِـنَّةُ أُشْـرِعَتْ ... لِظُهُورِهِمْ وَالصَّـعْـدَةُ السَّـمْرَاءُ
مُتَـرَوِّعِينَ مِنَ الْكَرَى فَإِنِ اغْتَفَوْا ... لَـكَ فِي الْـمَنَـامِ عَلَيْهِمُ رُقَبَـاءُ
وَسَلِيمُ مَا إِنْ أَسْلَمُوا حَتَّـى دَرَوْا ... أَنَّ السَّـلَامَـةَ مِنْ إِسَـارِكَ دَاءُ
أَسَرْتَ جِلَّتَـهُمْ وَقُدْتَ سُرَاتَـهُـمْ ... لَـمْ يَعْتَرِضْكَ لَـهُـمْ فِدًا وَإِبَاءُ
لَـمْ تَرْضَ إِلَّا بِالسُّـرَاةِ غَنِيمَةً ... نِعْمَ الْغَنَـائِمُ – عَمْرُكَ – الْأُمَرَاءُ

يظهر انسجام الأمير مع الصورة الشعرية للحرب، فيصفها وصفًا دقيقًا، ويجعلها غنية حاشدة زاخرة مزدحمة؛ إذ يصف مطاردة الخليفة الأعداء في كل جهة، وكيف كان يحصدهم حصدًا، ويفتح المناطق واحدة تِلو الأخرى، كفتح قفصة، والزّوراء، والسّراة، ويملأ الميدان بدماء الأعداء وكأن الفوارس تلد هذه الدماء، فهم صرعى وكأنهم سكارى، ثم يتعمق في الوصف، ويحرص على التعبير عن شدة ذلهم وهوانهم إلى درجة أن الطيور الجارحة تبقر عن بطونهم وهم لا حراك، فقد أثخن فيهم الممدوح الجراح والفتك.

**ويقول –أيضًا–: [الكامل]**

قُدْتَ الْـهُـدَى مِثْلَ الصَّبَاحِ تَبَلُّجًا ... وَحَـمَـلْتَ لَيْلًا لِلرَّدَى مُـحْـلَوْلَكًا
بِـمُـوَحِّدِينَ مُصَـمِّمِينَ عَدُوَّهُمْ ... جَعَلُوا دَلِيـلَ الْفَتْحِ فِيهِمْ عَزْمَكَـا
وَبِكُـلِّ أَشْـوَسَ إِنْ ثَنَيْـتَ عِنَـانَـهُ ... لَاكَ الشَّـكِيمَ كَمَا تُلَاكُ الْمُصْـطَكَى
وَبِـحَـيْثُ أَنْكَرَتِ الْـجِـيَادُ مَرَاحَهَا ... جَزَعًا وَأَنْكَرَتِ النِّيَاقُ الْمَـبْـرَكَا
أَوْطَأْتَـهَـا هَامَ الْكُمَاةِ فَلَمْ تَضَعْ ... إِلَّا عَـلَـى خَـدٍّ طَـرِيـحٍ مُـتَّـكَـا
وَجَعَلْتَ أَطْرَافَ الْأَسِـنَّةِ مَـدْرَجًا ... وَشَبَا الْعَوَالِـي لِلْمَعَالِـي مَسْلَكَا
فَتَـرَكْتَ غَايَةَ كُلِّ سَـبْقٍ مَبْدَأً ... وَمَنَعْـتَ غَـايَاتِ الْعُلَى أَنْ تُـدْرَكَـا

وَمَلَأْتَ أَسْـــمَـــاعَ الزَّمَانِ مَسَرَّةً ... بَعْدَ الَّذِي قَدْ سَـاءَهُ فَاسْـتَضْـحَكَا
اِهْـنَـأْ أَمِـيرَ الْـمُـؤْمِـنِـينَ بِـغَـزْوَةٍ ... قَالَتْ لَكَ الْأَقْدَارُ فِيهَا هَلْ لَكَا؟
وَكَأَنَّـــمَـــا آلَتْ عَلَيْكَ أَلِيَّةٌ ... أَلَّا تَرَى بِكَ فِي الْبَسِيطَةِ مَشْرَكَا[1]
لَوْ أَنَّ مَنْ صَـيَّـــرْتَهُ جَزَرَ السِّـبَا ... عِ رَآكَ يَوْمًـا فِي الْوَغَى لَأَحَبَّكَـا[2]

عند التأمل في لغة الأمير أبي الربيع يظهر تأثره بالألفاظ المستحدثة بعد الإسلام، مثل: (الخليفة، أمير المؤمنين، الغزوة)؛ إذ إن لفظة (الغزوة) لم تعرف إلا بعد غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم. وقد عبر الأمير عن انتصارات أمير المؤمنين وبطولاته بصورة جديدة، حيث جعل من أطراف الأسنة مدرجًا للمجد، ومن أسنة الرماح العوالي مسلكًا وطريقًا للمعالي، وكأن الأقدار لا تقبل معه شريكًا في هذا المجد والعلا، فالكل يهنئه ويتبعه، حتى السباع تُكِنُّ له محبةً؛ بسبب توفر الطعام لها من جثث الأعداء.

ويقول **أسامة بن منقذ**[3]: **[الطويل]**

رَمَيْتَ الْعِدَا بِالْأُسْـــدِ فِي أَجَمِ الْقَنَا ... عَلَى الْـجُـرْدِ تَقْتَادُ الرَّدَى وَهْوَ رَاغِمُ
بِـمِـثْـلِ أَتِـيِّ السَّيْلِ ضَاقَ بِهِ الْفَضَا ... وَضَـــاقَ عَلَى الْأَعْدَاءِ مِنْهُ الْمَخَارِمُ
يُبَارِينَ شُهْبَ الْقَذْفِ يَـحْـمِلْنَ مِثْلَهَا ... مِنَ الْـحَـتْفِ لِلْبَاغِي الرَّجِيمِ رَوَاجِمُ
سَرَايَا كَمَوْجِ الْبَحْرِ فِي لَيْلِ عِثْـيَـرٍ ... بِهِ مِنْ عَوَالِيهِمْ نُـجُـومٌ نَوَاجِمُ[4]
تَسِـيرُ جُيُوشُ الطَّيْرِ فَوْقَ جُيُوشِـهَا ... لَـــهَـــا كُلَّ يَوْمٍ مِنَ عِدَاهَا وَلَائِمُ
فَإِنْ خَفَضَ الْفُرْسَانُ لِلطَّعْنِ فِي الْوَغَى ... رِمَاحَهُمُ انْقَضَّـتْ عَلَيْهَا الْقَشَـاعِمُ
تَـعَـرَّضَ مِـنْـهَـا فَـوْقَ غَـزَّةَ عَـارِضٌ ... سَـحَابُ الْمَنَايَا فَوْقَهُ مُتَـــرَاكِمُ
فَلِلنَّقْعِ سُـحْبٌ وَالسُّـيُوفُ بَوَارِقٌ ... وَلِلدَّمِ وَبْلٌ وَالنَّبَاتُ جَـــمَـــاجِمُ
بَوَارِقُ مِنْهَا الْغَوْثُ لَا الْغَيْثُ يُرْتَـجَى ... أَشَائِمُ لَا يَرْوَى بِـــهَـــا الدَّهْرَ شَائِمُ

(١) آلتْ أَلِيَّةٌ: أقسمتْ يمينًا.
(٢) جزر السباع: اللّحم الذي تأكُله.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٤.
(٤) العِثْيرُ: الأثرُ الخَفِيُّ، والغُبارُ.

فَلَيْسَ لِرَاجٍ غَيْرَ عَفْوِكَ مَلْجَأٌ ... وَلَيْسَ لِعَاصٍ لَمْ يُنِبْ مِنْكَ عَاصِمُ
تَنَزَّهْتَ عَنْ أَمْوَالِ مَنْ أَنْتَ قَاتِلٌ ... فَقَدْ جُهِلَتْ بَيْنَ الْجُيُوشِ الْمَقَاسِمُ
فَنَهْبُكَ أَرْوَاحٌ تُنَفِّلُهَا الظُّبَا ... وَسُمْرُ الْعَوَالِي وَالْبِلَادُ مَغَانِمُ
فَلَا مَوْرِدٌ إِلَّا يُمَازِجُهُ دَمٌ ... وَلَا مَرْتَعٌ إِلَّا رَعَتْهُ الْمَنَاسِمُ
فَسَيْفُكَ لِلْخَصْمِ الْمُعَانِدِ خَاصِمٌ ... وَعَدْلُكَ لِلشَّكْوَى وَلِلْجَوْرِ شَاكِمُ
خَلَطْتَ السَّطَا بِالْعَدْلِ حَتَّى تَأَلَّفَتْ ... أُسُودُ الشَّرَى وَالْمُطْفِلَاتُ الرَّوَائِمُ
يَشُنُّ أَبُو الْغَارَاتِ غَارَاتِ جُودِهِ ... عَلَى مَالِهِ وَهُوَ الْمُطِيعُ الْمُسَالِمُ
وَيَبْعَثُهَا شُعْثَ النَّوَاصِي كَأَنَّهَا ... ذِئَابُ الْفَلَا تُرْدِي عَلَيْهَا الضَّرَاغِمُ
تُلِظُّ بِأَرْضِ الْمُشْرِكِينَ كَأَنَّهَا ... صَوَادٍ إِلَى وِرْدٍ حَوَانٍ حَوَائِمُ
فَوَيْحَ الْعِدَا مِنْ بَأْسِهَا إِنَّمَا سَرَى ... إِلَيْهَا وَلَمْ تَشْعُرْ رَدًى وَأَدَاهُمُ
فَهُمْ جُزُرٌ لِلْبِيضِ وَالْبِيضُ كَالدُّمَى ... سَبَايَا تُهَادَى وَالْبِلَادُ مَعَالِمُ
غَزَوْتَهُمُ فِي أَرْضِهِمْ وَبِلَادِهِمْ ... وَجَحْفَلُهُمُ فِي أَرْضِهَا مُتَزَاحِمُ
فَأَفْنَيْتَهُمْ قَتْلًا وَأَسْرًا بِأَسْرِهِمْ ... فَنَاجِيهِمُ مُسْتَسْلِمٌ أَوْ مُسَالِمُ
فَلَمَّا أَبَادَتْهُمْ سُيُوفُكَ وَانْجَلَتْ ... عَنِ الْأَرْضِ مِنْهُمْ ظُلْمَةٌ وَمَظَالِمُ
غَزَوْتَهُمُ فِي الْبَحْرِ حَتَّى كَأَنَّمَا الْ ... أَسَاطِيلُ فِيهِ مَوْجُهُ الْمُتَلَاطِمُ
بِفُرْسَانِ بَحْرٍ فَوْقَ دُهْمٍ كَأَنَّهَا ... عَلَى الْمَاءِ طَيْرٌ مَا لَهُنَّ قَوَادِمُ
يُصَرِّفُهَا فُرْسَانُهَا بِأَعِنَّةٍ ... جَرَتْ حَيْثُ لَمْ تُوصَلْ بِهِنَّ الشَّكَائِمُ
إِذَا دَفَعُوهَا قُلْتَ فُرْسَانُ غَارَةٍ ... سَرَوْا بِجِيَادٍ مَّا لَهُنَّ قَوَائِمُ
يَسُوقُ أَسَاطِيلَ الْفِرَنْجِ إِلَيْهِمُ ... حِمَامٌ وَطَيْرٌ لِلْفِرَنْجِ أَشَائِمُ
دِمَاؤُهُمُ فِي الْبَحْرِ حُمْرٌ سَوَائِحٌ ... وَهَامُهُمُ فِي الْبَرِّ سُحْمٌ جَوَاثِمُ
فَلَمْ يَخْفَ فِي فَجٍّ مِنَ الْأَرْضِ هَارِبٌ ... وَلَمْ يَنْجُ فِي لُجٍّ مِنَ الْمَاءِ عَائِمُ
وَعَادَ الْأُسَارَى مُرْدَفِينَ وَسُفْنُهُمْ ... تُقَادُ كَمَا قَادَ الْمَهَارِيَّ الْخَزَائِمُ[1]
وَقَدْ شَمَّرَ الْمَلْكَانِ فِي اللهِ طَالِبَيْ ... رِضَاهُ بِعَزْمٍ لَمْ تَعُقْهُ اللَّوَائِمُ

(١) جمع (مهري)؛ وهِي: نجائِبُ الإبِل. يُنظر: معجم لسان العرب، مادة (مهر).

بِـجِـدٍّ هُوَ الْعَضْبُ الْـحُـسَـامُ وَحَدُّهُ لِعَـادِيَـةِ الْأَعْـدَاءِ وَالْكُفْرِ حَـاسِـمُ
وَقَـامَـا بِنَصْـرِ الـدِّينِ وَاللهُ قَـائِمٌ بِنَـصْـرِهِـمَا مَا دَامَ لِلسَّيْفِ قَائِمُ
وَمَا دُونَ أَنْ يَفْنَـى الْفِرِنْجُ وَتُفْتَحَ الْ ـبِلَادُ سِوَى أَنْ يُـمْـضِـيَ الْعَزْمَ عَازِمُ

يصف الأمير أسامة غزوة غزاها الممدوح بجيش يضيق منه الفضاء، كثيف عرمرم كأنه موج بحر في ليل من الغبار، والسيوف نجوم تلمع فيه، وقد حمل معه أسلحة القذف الناري، وأنزل بالإفرنج مقتلة شنيعة، حيث أبادهم بجيشه البري، وأبادتهم الطيور الجارحة بجيش جوي يتناول لحوم جرحاهم، وليس له طمع في المال، وإنما المال بالنسبة له هو أرواحهم، وخيوله ترد حياض الموت كما ترد الإبل العطاش حياض المياه.

ثم وصف غزوة بحرية كانت السفن فيها كموج آخر فوق موج البحر، وكأنها نسور، ووصف جنود البحر بـ (الفرسان) الذين يديرون جيادًا دون قوائم، وشبه حبال الصواري بـ (أعنّة الخيل)، وكيف أوقع الممدوح بالإفرنج مقتلةً عظيمةً حتى سالت دماؤهم في البحر، كما جثمت جماجمهم في البر، فلا ينجو من سيفه هارب في الأرض، ولا عائم في البحر.

وتظهر شعرية الحرب في وصف تعبئة الجيش وقوة قتاله في البر والبحر، وحسن تصوير انتصاراته الساحقة. ويلاحظ أن الأمراء يعتنون بالوصف كثيرًا، وهو تصوير الأشياء، وإبرازها في شكلٍ فنيٍّ جاذبٍ(١). ويقول عنه ابن رشيق: "الشعر -إلا أقله- راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره، واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مستحل عليه، وليس به؛ لأنه كثيرًا ما يأتي في أضعافه"(٢).

وتظهر معاني الجهاد عند أسامة بن منقذ بشكلٍ أكبر وأوضح مما عند الأمراء، وقد يرجع ذلك إلى نزاله وحروبه مع المجاهدين في الحملات الصليبية؛ إذ **يقول**(٣): **[الطويل]**

بِطَـاعَتِنَـا لِلّهِ أَصْـبَحَ طَوْعَنَـا الْأَ نَامُ، فَمَـا يُعْصَـى لَنَـا فِيهِمُ أَمْرُ

(١) ينظر: الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة، بسمة نهى الشاوش، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص١٠.
(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج٢، ص٢٩٤.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥١.

فَأَيْـمَـانُنَا فِي السِّلْمِ سُحْبُ مَوَاهِبٍ وَفِي الْـحَرْبِ سُحْبٌ وَبْلُهُنَّ دَمٌ هَـمْـرُ
قَضَتْ فِي بَنِي الدُّنْيَا قَضَاءَ زَمَانِـهَـا فَسُرَّ بِـهَـا شَطْرٌ، وَسِيءَ بِـهَـا شَطْرُ
وَمَا فِي مُلُوكِ الْمُسْلِمِينَ مُـجَـاهِدٌ سِـوَانَا فَمَـا يُثْنِيـهِ حَرٌّ وَلَا قَـرُّ
جَعَلْنَا الْـجِهَـادَ هَـمَّـنَا وَاشْتِغَالَنَا وَلَـمْ يُلْهِنَا عَنْهُ السَّمَاعُ وَلَا الْـخَـمْرُ
دِمَاءُ الْعِدَا أَشْـهَى مِنَ الرَّاحِ عِنْدَنَا وَوَقْعُ الْمَوَاضِـي فِيهِمُ النَّايُ وَالْوَتْرُ

يثق أسامة أنه بطاعة الله يتحقق النصر، ولذلك قال في كتابه "الاعتبار": إن ركوب أخطار الحروب لا ينقص الأجل المكتوب، والعمر موقت مقدر لا يتقدم أجله، ولا يتأخر، والنصر في الحرب من الله، لا بترتيب وتدبير، ولا بكثرة نفير ولا نصير(١)، فهو يفتخر بالجهاد في سبيل الله، وإعلاء كلمة الله، وكل همه تحرير القدس من براثن الإفرنج في الحروب الصليبية، وقد شهد فتح بيت المقدس عام ٥٨٣هـ، الموافق ١١٨٧م، عقب معركة حطين(٢)، ومات بعدها بسنة واحدة(٣).

وقد يكون الجهاد مضمرًا لدى الشاعر؛ حتى يستعد القائد وجيشه، ويتمكن من العدو، ثمّ يبدأ بإعلانه والجهر به، فيهزمه كما فعل معين الدين أنر، ولذلك قال **أسامة بن منقذ**(٤): **[الخفيف]**

لَـمْ تَزَلْ تُضْمِرُ الْـجِهَـادَ مُسِرًّا ثُـمَّ أَعْلَنْـتَ حِينَ أَمْكَنَ جَهْرُ

(١) ينظر: الاعتبار، أسامة بن منقذ، ص٢٠١.
(٢) ينظر: البداية والنهاية، ابن كثير، ج١٦، ص٥٧٩، (أحداث سنة ٥٨٣هـ).
(٣) ينظر: سير أعلام النبلاء، الذهبي، ج٢١، ص١٦٦، والبداية والنهاية، ابن كثير، ج١٦، ص٦٠٥. (وفيات أعيان سنة ٥٨٤هـ).
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٠.

ويظهر تأثر أسامة بـــمقولة عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- لأبي سفيان عندما كان مشركًا في غزوة أُحد، حيث قال له: "لا سواء، قتلانا في الجنة، وقتلاكم في النّار"، **إذ يقول**(١): **[الطويل]**

**قَتَلْنَا بِقَتْلَانَا مِنَ الْقَوْمِ مِثْلَهُمْ مِرَارًا، وَلَكِنْ مَا الدِّمَاءُ سَوَاءُ**
**وَلَكِنْ شَفَيْنَا النَّفْسَ مِنْ لَاعِجِ الْأَسَى بِقَتْلِهِمُ، إِنْ كَانَ مِنْهُ شِفَاءُ**

يهتم الأمراء في شعر الـــحرب بذكر أسماء الأبطال، والقتلى، والأسرى، كقول **أسامة بن منقذ**، محددًا أسماء الأسرى(٢): **[الطويل]**

**وَفِي سِجْنِنَا ابْنُ الْفُنْشِ خَيْرُ مُلُوكِهَا وَإِنْ لَمْ يَكُنْ خَيْرٌ لَدَيْهِمُ وَلَا بِرُّ**
**أَسَرْنَاهُ مِنْ حِصْنِ الْعَرِيمَةِ رَاغِمًا وَقَدْ قُتِلَتْ فُرْسَانُهُ فَهُمْ جُزُرُ**

كما قال **ابن المقرّب العيونيّ**(٣): **[الوافر]**

**وَيَوْمَ عَلَا بِجَرْعَاءِ الْمُصَلَّى عَجَاجٌ غَابَ فِيهِ الْمَسْجِدَانِ**
**أَلَمْ يَلْقَ الرَّدَى مِنْهُ بِقَلْبٍ عَلَى الْأَهْوَالِ أَثْبَتَ مِنْ أَبَانِ**
**عَشِيَّةَ عَامِرٍ وَبَنِي عَلِيٍّ كَدَفّاعِ السُّيُولِ مِنَ الرِّعَانِ**
**وَعَمِّي التَّارِكُ الْبَطَلُ الْمُفَدَّى كَمُشْتَمِلٍ قَطِيفَةَ أُرْجُوَانِ**
**وَجَدِّي الْحَاسِرُ الْحَامِي التَّوَالِي وَوَهَّابُ السَّوَابِقِ وَالْقِيَانِ**

يتغنَّى الأميرُ ببطولات قومه وأجداده، ويرسم لنا صورًا متعددة النواحي يؤكد فيها قوتهم، وشجاعتهم، وشدة بأسهم، كما يطلب من المستمع التأكد من ذلك بسؤال الخيول وفرسانها، عنهم، **فيقول**(٤): **[الطويل]**

**سَلِ الْخَيْلَ عَنْهُ وَالكُمَاةُ كَأَنَّهَا قِيَامٌ عَلَى مَوْجٍ مِنَ النَّارِ جَاحِمِ**

(١) المصدر السابق، ص٢٥٨.
(٢) المصدر السابق، ص٢٥٢.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٢٩.
(٤) المصدر السابق، ص٥١٧.

أَلَـــمْ يَكُ أَمْضَـاهَا جَنَانًا وَصَـارِمًا ... وَلِلْبِيضِ وَقْعٌ فِي الطُّلَا وَالْـجَـمَاجِمِ
وَكَمْ هَامَةٍ حَسْـنَاءَ رَاحَتْ جِبَاهُهَا ... نِعَـالًا لِأَيْـدِي خَيْلِـهِ فِي الْمَلَاحِمِ
لَقَدْ أَصْـبَحَ الْإِسْـلَامُ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ ... يَـنُوءُ بِرُكْنٍ مِنْـهُ عَبْـلِ الـدَّعَـائِمِ
أَقَـامَ لَـهُ فِي كُـلِّ ثَـغْـرٍ كَـتَـائِـبًـا ... يُقِيمُ اصْـعِرَارَ الْأَبْلَجِ الْمُتَضَـاخِمِ
دَعَـاهُ لِنَصْـرِ الـدِّينِ خَيْرُ خَلِيفَـةٍ ... وَمَـا زَالَ يُـدْعَى لِلْأُمُورِ الْعَظَـائِمِ
فَلَبَّـــى مُطِيعًا لِلْإِمَـامِ وَحَسْـبُـهُ ... بِذَا مَفْخَرًا فِي عُرْبِـهَـا وَالْأَعَاجِمِ
فَقَـادَ إِلَى الْإِفْرِنْجِ جَيْشًـا زُهَـاؤُهُ ... عَدِيدُ الْـحَـصَى ذَا أَزْمَلٍ وَزَمَازِمِ
وَجَيْشًـا يُوَارِي الشَّـمْسَ رَيْعَانُ نَقْعِهِ ... إِلَى التُّـرْكِ إِذْ جَاؤُوا لِـهَـتْكِ الْمَحَارِمِ
إِذَا التَّتَـرُ الْبَـاغُونَ ذَاقُوا لِقَـاءَهُ ... تَـمَـنَّوا بِأَنْ كَانُوا دَمًا فِي الْمَشَائِمِ
جُيُوشٌ هِيَ الطُّوفَـانُ لَا رَمْـلُ عَـالِجٍ ... وَلَا جَبَـلُ الْأَمْرَارِ مِنْهَـا بِعَـاصِـمِ
مُعَـوَّدَةٌ نَصْـرَ الْإِلَـهِ فَـمَـا غَـزَتْ ... مَنِيعَ حِـمًـى إِلَّا انْـثَـنَتْ بِالْغَنَائِمِ
إِذَا مَا دَعَتْ يَـا بَـا الْفَضَائِلِ أَرْعَدَتْ ... فَرِيصَ الْأَعَادِي فَاتَّقَتْ بِالْـهَـزَائِمِ
سَتَبْقَى بِهِ الْإِفْرِنْجُ وَالتُّـرْكُ مَا بَقَتْ ... كَأَنَّ حَشَـايَـاهَا ظُهُورُ الشَّـيَاهِمِ
تُقَلِّبُهَا جَنْبًا فَجَنْبًا مَـخَـافَةٌ ... ثَوَتْ فَاسْتَقَرَّتْ بَيْـنَ تِلْكَ الْـحَـيَازِمِ
فَإِنْ هَوَّمَتْ أَهْدَتْ لَـهَـا سِنَةُ الْكَرَى ... سَـرَايَاهُ تُرْدِي بِالْقَنَـا وَالصَّـوَارِمِ
فَتُزْعِجُهَا حَتَّـى كَأَنْ قَدْ أَصَابَـهَـا ... مِنَ الْمَسِّ مَا لَا يُتَّـقَـى بِالتَّمَائِمِ
فَلَيْسَ لَـهَـا فِي نَوْمِهَا مِنْهُ رَاحَةٌ ... إِذَا النَّوْمُ أَسْرَى الْـهَـمَّ عَنْ كُلِّ نَائِمِ
إِلَيْكَ طَوَتْ يَـا بَـا الفَضَائِلِ وَامْتَطَتْ ... بِـيَ الْبُعْدَ هِـمَّـاتُ النُّفُوسِ الْكَرَائِمِ
فَكَمْ مَتْـنُ سَاجٍ تَـحْـتَ سَاجٍ قَطَعْتَهُ ... عَلَى ظَهْرِ سَاجٍ غَيْـرَ وَاهِي الْعَزَائِمِ
وَكَمْ جُبْتَ مِنْ خَرْقًا تَمُوتُ بِهَا الظِّبَا ... بِعَزْمَةِ مَضَّـاءٍ عَلَى الْـهَـوْلِ حَازِمِ

في هذا النص الأدبي يذكر الأمير ابن المقرب العيوني جبهات قتالية مختلفة حرص الأمراء والخلفاء المسلمون على مواجهتها، وقتال أصحابـها، وصدِّ عدوانـهم، ومن أبرزها الإفرنج، والتُّرك، والتتر.

ويصف ابن المقرب الأمير بدر الدين بن لؤلؤٍ صاحب الموصل[١]، وجيشه الجرار العظيم، بأنه من كثرته وشدة قتاله يواري الشمس نقع غباره، ثم يصف هذا الجيش بـــ "الطوفان"، فما يغزو إلا وينصر ويرجع بالغنائم.

وقد تحدث الدكتور عمر عبدالرحمن في كتابه (نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية)، عن أهم الموضوعات الجديدة التي عاصرت الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين، وهو موضوع (أدب الحرب والجهاد)[٢]، فمضوا يسجلون في آدابهم المختلفة أحاسيس المسلمين إزاء هذه الزحوف الحربية، على مرحلتين:

الأولى: مرحلة الهجوم والعدوان، وما قد يرافقها من خوف، وذُعر، وأســـف، وحســـرة، واستنجاد، ويتخللها من حث وتحريض على القتال، وما ينجم عنها من تـــهديد ووعيد، وما تنتهي به من سِلمٍ ومعاهدات.

والأخرى: مرحلة صـــد العدوان بالجهاد الحق، والثبات على العقيدة، والدفاع عنها، وما يكون فيها من وصف المعارك الكبرى، ووصف ما يدير رحى حربـــها من قادةٍ أبطالٍ، يَعمر قلوبهم الإيمان بالله، ورثاء لهم عند الشهادة؛ لما قادوه من جيوش مؤمنة بنصر الله، وما تحمله هذه الحرب من أسلحة وآلة حرب؛ كالسيوف، والرماح، والأسنّة، والمنجنيقات، وما يدكّون بها من حصون في الانتصارات التي يكون وراءها التهاني، والبشائر، والأفراح، في مـــجال الحماسة والفخر، ووصف الشجاعة والتفاني.

ويُلاحَظ في الأبيات السابقة تكرارٌ لبيت شعري ورد في قصيدة أخرى، هو: **[الطويل]**

**وَكَمْ هَامَةٍ حَسْـــنَاءَ رَاحَتْ جِبَاهُهَا نِعَـالًا لِأَيْـدِي خَيْلِـهِ فِي الْمَلَاحِمِ**

(١) هو السلطان بدر الدين، أبو الفضائل، لؤلؤ الأرمني، النوري، الأتابكي، مملوك السلطان نور الدين أرسلان شاه بن السلطان عز الدين مسعود بن مودود بن زنكي بن أقسنقر، صاحب الموصل. كان بطلًا شجاعًا، حازمًا، مدبرًا، سائسًا، جبارًا، ظلومًا، ومع هذا فقد كان محببًا إلى الرعية، فيه كرم ورئاسة، وكان من أحسن الرجال شكلًا، وكان يبذل للقصاد، ويداري، ويتحرّز، ويصانع التتار وملوك الإسلام، وكان عظيم الهيبة، خليقًا بالإمارة، قتل عدة أمراء، وقطع، وشنق، وهذّب ممالك الجزيرة، وكان الناس يسمونه (قضيب الذهب)، وكان كثير البحث عن أحوال رعيته، عاش قريبًا من تسعين سنةً، ووجهه مورّد، وقامته حسنة. ينظر: سير أعلام النبلاء، ج٢٣، ص٣٥٦.

(٢) ينظر: نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، عمر عبدالرحمن الساريسي، ١٥٢.

الذي تكرر بمعنى قريب منه مع البيت الذي ذكرناه في بداية المبحث عن لفظة (الملاحم)؛ إذ يقول: **[الطويل]**

**فَكَمْ هَامَةٍ لِلْكُفْرِ رَاحَتْ وَهَامُهَا نِعَالًا لِأَيْدِي خَيْلِكُمْ فِي الْمَلَاحِمِ**

وهذا مـــما نلاحظه في شعر الحرب عند الأمراء، حيث تتكرر بعض الألفاظ والمعاني، أو الصور الشعرية الدالة على مقصد الأمير، وغرضه الشعري.

كما أن الأبطال ليسوا هم الفرسان فقط؛ بل يقول **ابن المقرب العيوني**(١): **[البسيط]**

**فَالْبِيضُ مَاضِيَةٌ، وَالسُّمْرُ قَاضِيَةٌ وَالْخَيْلُ خَاضِبَةٌ أَطْرَافُهَا زَلَمُ**
**خَيْلٌ مَتَى صَبَّحَتْ حَيًّا بِيَوْمٍ وَغًى فَمَا لِمُسْتَعْصِمٍ مِنْ بَأْسِهَا عِصَمُ**
**قَدْ عُوِّدَتْ كُلَّ يَوْمٍ خَوْضَ مَعْرَكَةٍ ضُيُوفُ أَبْطَالِهَا الْعِقْبَانُ وَالرَّخَمُ**
**وَوَسَّمَتْهَا الْعَوَالِي فِي مَنَاخِرِهَا طَعْنًا كَمَا وَسَّمَتْ آنَافَهَا الْحَكَمُ**
**يَحْمِي فَوَارِسَهَا يَوْمَ الْوَغَى مَلِكٌ حَامِي الذِّمَارِ لَهُ فِي الْغَايَةِ الْقَدَمُ**

فالبطولة ليست مقصورة على المحاربين الفرسان؛ بل لكلٍّ دوره: الخيل، والسيوف، والرماح، وحتى العقبان، والطيور الجارحة الوحشية الطّباع.

**ثالثًا: الخاتمة:**

هي من أبرز عناصر بنية القصيدة، ولذلك يراها ابن رشيق القيرواني "قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع"(٢).

وقال القرطاجني عنها: "فأما الاختتام، فينبغي أن يكون بمعانٍ سارةٍ فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسيةٍ فيما قصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبًا، والتأليف جزلًا متناسبًا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغةً لتفقّد ما وقَعَ فيه، غيرَ مشتغلة باستئناف شيءٍ آخر"(٣).

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ٥٢١.
(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص٢٣٩.
(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابن حازم القرطاجني، ص٣٠٦.

ولأن خاتمة القصيدة هي آخر ما يتبقّى في ذهن المتلقي؛ سعى الأمراءُ إلى جعل خاتمة قصائدهم في شعر الحرب (خاتمةً تلخيصيةً) لما ذكروه في ثنايا القصيدة. وقد قال أبو هلال العسكري عن الخاتمة: "فينبغي أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيتٍ فيها"(١).

**والجدير بالإشارة هنا أن خواتيم قصائد الشعراء الأمراء تنوعت بتنوع غرض القصيدة، فقد تشتمل على ما يلي:**

- شكر الله، والدعاء للملك، أو الخليفة، أو القائد.
- الإشادة بالوطن والدولة.
- تلخيص لصفات الممدوح، وقد يكون فيها التكسب، وطلب العطاء الجزيل، سواء كان مالًا، أو أرضًا، أو إمارةً، أو أن يطلب الشعراء الأمراء المساعدة في استرداد مال لهم مفقود.
- الاختتام بالتهنئة بالنصر والفتح، أو بالأيام والأعوام، أو بتقليد المناصب.
- تلخيص لمآثرهم في الفخر، والحماسة، واعتزازهم بنسبهم، وشرفهم، وقوتهم.
- تأبين الميت البطل، والتأكيد على التسليم بقضاء الله وقدره.
- حِكم حربية.

**ومن ذلك** ما قاله أسامة بن منقذ ملخصًا مدائحه في الملك الصالح؛ لفضله في صد العدوان الصليبي، وتحقيق الفتوحات الإسلامية، **إذ يقول**(٢): **[الطويل]**

**فَقُلْ لِمُلُوكِ الْأَرْضِ: مَا الْفَخْرُ فِي الَّذِي تَعُدُّونَهُ مِنْ فِعْلِكُمْ، بَلْ كَذَا الْفَخْرُ**

وتطرق الأمراء في خاتمة بعض قصائدهم إلى شكر الله على النصر والفتح، كقول **أبي الربيع سليمان الموحد**(٣): **[الكامل]**

**وَعَزِيمَةٌ نَصَرَ الْإِلَهُ بِهَا الْهُدَى وَتَمَمَّهَدَتْ فِي طَيِّهَا الْأَرْجَاءُ**
**فَاللهُ يُوزِعُنَا لَهَا مِنْ نِعْمَةٍ شُكْرًا بِهِ تَتَضَاعَفُ النَّعْمَاءُ**

(١) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص٤٤٣.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥١.
(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٥.

**فَعَلَى عَبِيدِكَ أَنْ يُوَفُّوا سَعْـيَـهُـمْ شُكْرًا وَعِـنْـدَ اللهِ عَـنْـهُ جَزَاءُ**

وشكر الله يتردد كثيرًا في خواتيم قصائد الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ويكون مقرونًا في أكثر الأحيان بالدعاء للخليفة، **كقوله**(١): **[الكامل]**

**وَاسْـلَمْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِيـنَ لِأُمَّـةٍ أَنْتَ الْمَلَاذُ لَـهَـا وَأَنْتَ الْمَـفْـزَعُ**
**وَحَـمَـاكَ مَنْ يَـحْـمِـي بِسَيْفِكَ دِينَهُ وَكَـفَـاكَ مَا يُـخْـشَـى وَمَا يُتَوَقَّعُ**
**وَعَلَيْكَ يَا عَلَمَ الْـهُـدَاةِ تَـحِـيَّةً يَـفْـنَـى الزَّمَانُ وَعُرْفُـهَـا يَـتَـضَـوَّعُ**

فهو هنا يختتم القصيدة بالدعاء للخليفة بالسلامة، والحفظ من كل شر، وأنه أساس الأمن والأمان في البلاد. ومن ذلك ما ختم به **حيص بيص** قائلًا(٢): **[بحر الخفيف]**

**فَـحَـمَـاهُ الْإِلَـهُ مَـا اقْـتَرَنَ الْـعِـزُّ بِـحَـدِّ الْمُهَنَّدِ الْمِقْصَالِ**(٣)

ويقول **ابن المقرب العيوني**(٤): **[الوافر]**

**تَعِيشُ النَّاسُ مَا عِشْنَا بِـخَـيْـرٍ وَتَـحْـيَا مَا حَيِـيـنَـا فِـي أَمَانِ**
**فَإِنْ نُـفْـقَـدْ فَلَا أَمَلٌ لِرَاجٍ يُؤَمِّـلُـهُ وَلَا عَوْنٌ لِـعَـانِ**
**وَهَلْ يُـغْـنِـي غَنَاءَ الْمَاءِ آلٌ يُرَيِّعُهُ الْـهِـجِّـيـرُ بِصَحْصَحَانِ**(٥)
**وَلَا كَالسَّـيْفِ لَوْ صَـدِئَتْ وَفُلَّتْ مَضَـارِبُـهُ عَصًـا مِنْ خَيْزُرَانِ**

يلخص ابن المقرب قصيدته التي يفخر فيها بأيام قومه وبطولاتهم، بخلاصة تؤكد كل ما قاله في ذهن المتلقي، ومعنى البيت الأول يحيلنا إلى قوة الشاعر، وقومه، وتفردهم، وعدلهم، فعند ملكهم يعم الأمن والرخاء، وعند سقوطهم تكثر النوائب والشدائد على الناس كافة.

(١) المصدر السابق، ص٢٢.
(٢) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٣٤.
(٣) المهنَّد: السيف المطبُوع مِن حَديد الهِند. المِقْصَال: القَطَّاع.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٣٠، ومثله: ص٥٢٥.
(٥) الآلُ: السراب، و(تَرَيَّعَ السَّرابُ): جَاء وذَهَب. الصَّحْصَحَان: مَا استَوى من الأرض.

فالدعاء للدولة بالرخاء والطمأنينة، مطلب لكل شاعر، ولذلك يقول **حيص بيص** في ختام قصيدته(١): **[الطويل]**

**فَـلَا بَـرِحَـتْـهُ دَوْلَـةٌ مُـطْـمَـئِـنَّـةٌ وَلَا زَالَ فِي سَامٍ مِنَ الْـــعِـــزِّ فَارِعِ**

فدَيْدَنُ الأمراء في شعر الحرب في معظم خواتيم قصائدهم الدعاءُ بالأمن والأمان، وشكر الله على حفظ الدولة، والوطن، والملك، فلأجلهم يُدفع كل غالٍ ونفيس.

كما قال **حيص بيص** ملخصًا صفات ممدوحه(٢): **[الخفيف]**

**فَبَعثْتُ الْمَـدِيحَ نَشْـــرَ رِيَاضٍ مُـطِـرَتْ بِالْـغُـدُوِّ وَالْآصَـــالِ**
**لِرَزِينٍ فِـــي حَبْوَةِ السَّـــلْمِ ثَبْتٍ وَجَرِيءٍ فِي الْحَرْبِ تَحْتَ الْعَوَالِي**

فيكون البيت الختامي "قفلًا يغلق النص مبنًى ومعنًى، فيجمل ما وقع تفصيله داخل القصيدة، ويقدم فيه عادةً انطباعًا نهائيًّا، أو موقفًا في شكل حكمة، أو خلاصة جامعة مانعة لكامل معاني القصيدة"(٣).

لقد امتلأ القرنان السادس والسابع الهجريان بكبريات الخطوب التي أدت إلى انقسام الدولة العباسية، وتفرقها إلى دويلاتٍ عدةٍ، حيث لفحتها الفتن من كل جهةٍ وصوبٍ؛ كـ: فتنة القرامطة، وخيانة أهل البادية الدولة العيونية، وقتال الصليبيين ضد الدولة الأيوبية، ومعارك ابن غانية ضد الموحدين، والسلاجقة ضد خلفاء الدولة العباسية، ثم هجوم التتار بقيادة هولاكو على بغداد؛ مما أدى إلى سقوط الخلافة العباسية.

وقد أفرزت تلك الصراعات والحروب بأنواعها المختلفة صورًا من البطولة والملاحم، التي خلّد الأمراء أبطالها، وأيامها، وافتخروا بوقائعها وفتوحاتها.

(١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٣٨٢.
(٢) المصدر السابق، ج٣، ص٢٥٣.
(٣) شعر التجديد في القرن الثاني الهجري، بشار، أبو نواس، أبو العتاهية، حافظ الرقيق، دار صامد للنشر، تونس، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣١.

**الوحدة الموضوعيّة:**

يلاحظ أن قصيدة الحرب عند الأمراء قد ارتبطت أجزاؤها بعضها ببعضٍ، ومضت في اتجاه واحد، فاقتصرت القصيدة على غرضها، سواء كانت للفخر ومدح الأمراء، وأقوامهم، أو للتهنئة على الفتوحات، والمباركة للممدوح، وتـــمجيد انتصاراته، والتغنّي بشجاعته، وفروسيته، وكرمه، ووصف المعارك، والبطولات، ولـحظة النصر. "إن هذه الوحدة الموضوعية تُـحدِثُ أثرَها الفاعل في نفوس القراء والسامعين، فوحدة الأثر في العمل الأدبي من صفات الأدب الناجح"(١).

**عند دراسة السمات الملحمية في شعر الحرب عند الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين؛ تبين لدي أنها تميزت بما يلي:**

١- تخلي الشعراء الأمراء في قصائدهم عن المقدمات الطللية التي عرفها العصر الجاهلي، واستبدالهم لها بمقدماتٍ حماسيةٍ تعج بالحقول الدلالية الدالة على الحرب.

٢- تطويرهم الوصف فيها، وتصويرهم الحرب وساحة المعركة بأدق تفاصيلها، بريةً كانت، أو بحريةً.

٣- قامت القصيدة الحربية فيها على **وحدة الموضوع** بدلًا من وحدة البيت، كما كانت في الجاهلية، فنرى في الأولى تلاحـــمًا وتـــماسكًا في المعاني، وتـــجاورًا بين الأبيات، حتى لكأن الواحد منها متولد عن سابقه، وبذرة للبيت اللاحق فيها.

٤- كان للطابع الديني أثره في توجيه الشعراء الأمراء، ومـــحاولة طرد الغزاة الغاصبين من أراضي الإسلام.

٥- يظهر جليًّا الأسلوب القصصي في شعر الحرب، وحسن توظيفه في سرد الوقائع، وأحداث المعارك.

٦- شعر الحرب عند الأمراء يعدّ وثيقةً تاريخيةً من وثائق العصر؛ لما حوته من قيمةٍ فنيةٍ وأدبيةٍ وبيانيةٍ في اللغة والأسلوب.

٧- يؤكد الأمراء أن المجد والعلا والرفعة لا يتحقق إلا بالسلاح.

---

(١) نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، دراسة وتحليل، عمر عبدالرحمن الساريسي، دار المنارة للنشر، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م، ص٣٩.

٨- تـميزت اللغة الشعرية بالفخامة، وساد في لغة الشعراء الأمراء معظمُ ما قاله ابن حازم القرطاجني؛ إذ يقول: "ومـــــما يجب اعتماده حيث يقع وصـف الحرب بأن تفخم العبارات، وتهول الأوصاف، ويـــحسن الاطراد في اقتصاص ما وقع من ذلك، وأن تراح النفوس، حيث يقع التمادي في ذلك بإيراد معانٍ تسـتطيبها، وتبسـط ما قبض منها تهويل وصف الحرب"(١).

٩- أن غرض المدح مسيطرٌ على محتوى شعر الحربِ عند الأمراء، يليه الفخر، وما تـخلله من قصص العرب، وأيام قبائلهم، ثـم رثاء الأبطال، والملوك، والخلفاء، وأهل الأمير، وقومه.

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ابن حازم القرطاجني، ص٣٠٦.

# المبحث الثاني

# الفخر

**ويشتمل على ما يلي:**

- أولًا: الفخر الذاتي.
- ثانيًا: الفخر الحزبي السياسي.
- ثالثًا: الفخر الديني.
- رابعًا: الفخر الحماسي.

## المبحث الثاني

## (الفخر)

**الفخر** فنٌّ من فنون الأدب العربي، ومن أبرز أغراضه الشعرية التي يتغنى بها الشاعر، ويتباهى بنفسه وقومه، وهو عند العرب باب واسع من أبواب شعرهم، جعلوه مرتبطًا بالحماسة، والفخر الحماسيُّ مرتبط أيضًا بالحروب؛ فالعرب بحاجة لهذا النوع من الشعر لبثِّ الحماسة في نفوس المقاتلين، وإكمال مآثر قومهم وأجدادهم.

و**الفخر** في لسان العرب يعني: "التمدح بالخصال، والافتخار، وعدُّ القديم"(١). وهو أيضًا: "التمدح بالخصال الحميدة، وادعاء العظمة والشرف. وهو فنٌّ من فنون الأدب الأولى؛ لأنه يمثل تطلع النفس إلى ذاتها، والوسيلة التي تنشر بواسطتها مفاخر القوم، وذكريات أيامهم"(٢).

لقد انتعش غرض الفخر في هذا العصر؛ لكثرة الأحزاب والدويلات المنقسمة عن الدولة العباسية، وكل يشيد بدولته وحزبه وقومه، خاصة أن هؤلاء الأمراء كانوا من أهم الفئات التي تمثل الدولة وفكرها.

والفخر عند الأمراء يقوم على التغني بالبطولات والوقائع، والنصر والفتح والغلبة، والفروسية، والشجاعة، والقوة وشدة البأس والصلابة، والعزم والإرادة، والفخر بالعدد، والخيل، والسلاح، وكثرة الغنائم والأسرى والقتلى.

كما كانوا يفخرون بحسن الرأي وسداده، وفصاحة القول، ويتباهون بالحسب والنسب والأصل، ويتفاخرون بالآباء والأجداد.

وسأدرس في هذا المبحث أنواع الفخر عند الأمراء، في شعر الحرب، في القرنين السادس والسابع الهجريين، المتمثلة في: الفخر الذاتي، والفخر الحزبي السياسي، والفخر الديني، والفخر الحربي الحماسي. وسأستثني من هؤلاء الأمراء: الأمير أبا الربيع سليمان الموحد؛ لعدم اشتمال شعره على (الفخر)، ولتركيزه على المدح والتهنئة بالفتوحات في شعر الحرب عنده.

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (فخر).

(٢) الفروسية في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، ص١٧٢.

**أولًا: الفخر الذاتي:**

وهو ما دار حول الشـــاعر في نفســـه، وفي آبائه وأجداده، وهذا كثير في الأدب العربي لا يكاد يـــخلو منه ديوان، وذلك أن العربي نزوع من فطرته إلى العلاء، ميال إلى التعالي والمباهاة، والتغنـــي بـــما في نفسه من حسناتٍ، شديد التطلع إلى ما مضى من الزمان، وإلى مآثر الآباء والأجداد(١).

و**الشـــجاعة وقوة البأس** من أبرز الصـفات التي يفتخر بـــــها الأمراء؛ كقول **أســامة بن منقذ:**(٢) **[البسيط]**

**سَـــلْ بِـــــي كُمَاةَ الْوَغَى فِي كُلِّ مَعْرَكَةٍ يَضِـــيقُ بِالنَّفْسِ فِيهَا صَـــدْرُ ذِي الْبَاسِ**
**يُنَبِّئُوكَ بِأَنِّـــــي فِي مَضَـــايِقِـــــهَا ثَبْتٌ، إِذَا الْـــخَوْفُ هَزَّ الشَّاهِقَ الرَّاسِي**
**أَخُوضُهَا كَشِهَابِ الْقَذْفِ، يَصْحَبُنِـــي عَضْبٌ كَبَـــرْقٍ سَرَى أَوْ ضَوْءِ مِقْبَاسِ**
**إِذَا ضَـــرَبْـتُ بِـهِ قِرْنًـــــا أُنَازِلُـهُ أَوْحَاهُ عَنْ عَائِدٍ يَغْشَاهُ أَوْ آسِـــــــي**

يعد الفخر غرضًـــا مركزيًّا في شـــعر الحرب، يســـعى به الأمير إلى التباهي بقوته وشـــجاعته وشـدة بأسـه، والفخر في الشـعر كثيرًا ما احتوى في أبياته وصـفًا للمعركة بتفاصـيلها وأسـلحتها، فكيف إذا كان هذا الشـــاعر أميرًا مقاتلًا عارفًا بطبيعة المعارك والحروب، وما يجري فيها من أحداث؟ فالأمير أسامة هنا يفتخر بقوة بأسه، وثباته في المعركة، وأنه سريع في القتال كالشهاب، وسيفه قاطع لامع كالبرق، يردي الأعداء قتلى.

كما يقول **حيص بيص**(٣): **[الطويل]**

**سَلُوا صَهَوَاتِ الْـــخَـــيْلِ عَنِّي فَإِنَّنِي جَعَلْتُ ظُهُورَ اللَّاحِقِيَّاتِ مَضْـــجَعَا**
**وَنَامُوا عَلَى لِينِ الْـــحَـــشَايَا فَإِنَّنِي حَبَبْتُ مُنَاخًا يَبْلُغُ الْـــمَـــجْدَ جَعْجَعَا**
**وَقُصُّـــوا عَلَى الزَّوْرَاءِ أَنِّي ابْنُ حُرَّةٍ صَـــبَرْتُ فَمَا أَبْقَيْتُ فِي الْقَوْسِ مَنْزَعَا**

(١) ينظر: الفخر والحماسة، حنا الفاخوري، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م، ص٩.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٦١.
(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٦٦.

**وَفَيْـتُ لِقِيـلٍ مِنْ ذُؤَابَـةِ خَنْـدَفٍ إِذَا مَا أَضَـاعَ الْقَوْمُ حَقَّ امْرِئٍ رَعَى**[1]

وهو في هذه الأبيات يتغنى بكثرة حروبه وقتاله، وكأنه جعل من صهوة الخيل مضجعًا له؛ طلبًا للمجد والعلا، ونلحظ صدارة كلمة (سل) عند أسامة، و(سلوا) عند حيص بيص؛ للحضِّ على السؤال والاستفهام، للدلالة على يقينهما وتأكدهما من شجاعتهما وفروسيتهما؛ فالكل يشهد لهما بذلك.

واللافت في مدائح حيص بيص أنه: يتقدمها الفخر بنفسه وبقومه، وكأنه يجعل نفسه ندًّا للممدوح، ومشاركًا له في العزة والسؤدد والأنفة والعلو، وهذا ما لاحظته الباحثة أيضًا عند ابن المقرَّب العيوني؛ حيث جعل نفسه ندًّا للخليفة وبني العباس في الدولة العباسية؛ إذ يقول في قصيدةٍ يمدح فيها الخليفة الناصر لدين الله أبا العباس، أحمد بن المستضيء بأمر الله[2]: **[الطويل]**

**وَمَنْ يَكُنِ الْعَبَّاسُ أَصْلًا لِفَرْعِهِ فَمَا فَرْعُهُ غِشٌّ وَلَا الظِّلُّ مَاصِحُ**

**لَنَا فِيهِ شِرْكٌ يَا رَبِيعَةُ وَافِرٌ بِضَحْيَانِنَا نَسْمُو بِهِ وَنُنَاضِحُ**

**وَمَا عَامِرُ الضَّحْيَانُ حِينَ تَعُدُّهُ رَبِيعَةُ إِلَّا كَبْشُهَا إِذْ تُنَاطِحُ**[3]

ويذكرنا ذلك باعتداد المتنبي بنفسه أمام ممدوحه.

وهذا **ابن المقرب** يفتخر بشجاعته **قائلًا**[4]: **[الوافر]**

---

(١) القِيلُ: الملك. ذُؤَابةُ كُل شيء: أَعْلاه. خَنْدَفُ: بنُو إِلْيَاسِ بْنِ مُضَرَ بْنِ نِزَار، وهُم: مُدْرِكَةُ، وطَابِخَةُ، وقَمْعَةُ، وسُمُّوا باسْمِ أُمِّهِم (طَابِخَة).

(٢) ديوان ابن المقرَّب العيوني، ص١٢٦. الناصر لدين الله، أحمد أبو العباس بن المستضيء بأمر الله، ولد سنة ٥٥٣هـ، وبويع بالخلافة سنة ٥٧٥هـ بعد موت أبيه، يوصف بالدهاء والتقلب، وقد طالت مدة خلافته فلم يلِ من بني العباس أطول مدة منه. توفي سنة ٦٢٢هـ. وقد سبق التعريف به في صفحة ٤.

(٣) هو: عامِر بن سعدِ بنِ الخزرج بنِ تيمِ الله بنِ النّمر بنِ قاسِطٍ؛ ويبدو أنّه جدّ العبّاسِ لِأُمِّهِ، وهو مِن قضاةِ العربِ فِي الجاهِليّةِ وأجوادِهِم، اجتمع عليه بنو النّمرِ فِي عامِ مجاعةٍ؛ فأضافهم وأكرمهم، ثمّ قال: كِيلو لهم كيلًا، فقِيل له: إنّ الكيل يبطِئ بِهِم لِكثرتِهم، فقال: هِيلوا عليهِم هيلًا. وسمِّي (الضّحيان)؛ لِأنّه كان يجلِس لِقومِه فِي الضّحى، يحكم بينهم. ينظر: هامش ديوان ابن المقرب، ص١٢٦. وكبش القوم: كبِيرهم والمدافِع عنهم.

(٤) المصدر السابق، ص٦٢٧.

وَلَسْتُ إِذَا تَشَاجَرَتِ الْعَوَالِي بِغَمْرٍ فِي اللِّقَاءِ وَلَا جَبَانِ
وَلَكِنِّي حُدَيَّا كُلِّ يَوْمٍ تَلَاقَى عِنْدَهُ حَلَقُ الْبِطَانِ
أَخُو الْكَرَمِ الْعَتِيدِ وَذُو الْمَقَالِ السَّدِيدِ وَمِدْرَةُ الْحَرْبِ الْعَوَانِ

فيصف نفسه بالشجاعة والبأس؛ فلا هو خائف ولا جبان عند القتال في الحرب الشّديدة، كما يربط قوة القتال بقوة الرأي والفصاحة، وكل ذلك يؤكد في ذهن المتلقي فرادة الأمير، وشجاعته، وسداد قوله.

ونلحظ أن الشجاعة مادة بطولية غنية بمعطياتها البطولية، وهي تتفرع إلى جوانب عديدةٍ منها: الصبر والثبات عند اللقاء، وقوة العزيمة والإرادة، والنفوذ والسيطرة، وكثرة العدد والعدة في الحروب، والصرامة؛ ولذلك كانوا يشبهون أنفسهم دائمًا بالسيف، **كقول حيص بيص:**(١) **[الكامل]**

وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ نَفْسِي صَارِمٌ وَالْحَادِثَاتُ وَإِنْ كَرِهْتُ صَيَاقِلُ

ويقول أسامة بن منقذ –مشبّهًا نفسه بالسَّيف– مفتخرًا(٢): **[الطويل]**

وَهَلْ أَنَا إِلَّا السَّيْفُ فَلَّلَ حَدَّهُ قِرَاعُ الْأَعَادِي، ثُمَّ أَرْهَفَهُ الصَّقْلُ

فهو كالسّيف: كسر حده كثرة الحروب والقتال، إلا أن هذه الخبرات زادته صقلًا ولمعانًا.

ومن أمثلة شعرهم في الصبر عند الشدائد وفخرهم بذلك **قول أسامة بن منقذ**(٣): **[الطويل]**

وَلَكِنَّنِي أَلْقَى الْحَوَادِثَ وَادِعًا بِقَلْبٍ أَرِيبٍ بَأْسُهُ يَتَوَقَّدُ
أَبِيٍّ عَلَى عَدْلِ الزَّمَانِ وَجَوْرِهِ غَنِيٍّ عَنِ الْأَعْوانِ إِنْ قَلَّ مُسْعِدُ
فَمَا هُوَ خَطْبٌ وَإِنْ رَاعَ جَازِعٌ مَرُوعٌ، وَلَا فِي حَادِثٍ مُتَبَلِّدُ

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٧٦.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٩١.
(٣) المصدر السابق، ص٢٦٠.

إلا أن همته عالية، تناطح النجوم، ولا يرضى بما دونها؛ **إذ يقول**(١): **[السريع]**

**إِنْ سَرَّ أَعْدَائِي أَنْ عَضَّنِي دَهْرِي بِمَا أَذْهَبَ مِنْ مَالِي**
**فَهِمَّتِي بِالنَّجْمِ مَعْقُودَةٌ مَا حَطَّهَا مَا حَالَ مِنْ حَالِي**
**كَالنَّارِ إِنْ نَكَّسَهَا قَابِسُ لَمْ يَتَنَكَّسْ نُورُهَا الْعَالِي**

كما **قال –أيضًا–**(٢): **[الطويل]**

**فَمَا أَوْهَنَتْ عَظْمِي الرَّزَايَا وَلَا لَهَا بِحُسْنِ اصْطِبَارِي فِي الْمُلِمّ يَدَانِ**
**وَكَمْ نَكْبَةٍ ظَنَّ الْعِدَا أَنَّهَا الرَّدَى سَمَتْ بِي وَأَعْلَتْ فِي الْبَرِيَّةِ شَانِي**
**وَمَا أَنَا مِمَّنْ يَسْتَكِينُ لِحَادِثٍ وَلَا يَمْلَأُ الْهَوْلُ الْمَخُوفُ جَنَانِي**
**وَإِنْ كَانَ دَهْرِي غَالَ وَفْرِي فَلَمْ يَغُلْ ثَنَائِي وَلَا ذِكْرِي بِكُلِّ مَكَانِ**
**وَمَا كَانَ إِلَّا لِلنَّوَالِ وَلِلْقِرَى وَغَوْثًا لِمَلْهُوفٍ وَفِدْيَةَ عَانِ**
**حُمِدْتُ عَلَى حَالَيْ يَسَارٍ وَعُسْرَةٍ وَبَرَّزْتُ فِي يَوْمَيْ نَدًى وَطِعَانِ**
**وَلَمْ أَدَّخِرْ لِلدَّهْرِ، إِنْ نَابَ أَوْ نَبَا وَلِلْخَطْبِ إِلَّا صَارِمِي وَسِنَانِي**
**لِأَنَّ جَمِيلَ الذِّكْرِ يَبْقَى لِأَهْلِهِ وَكُلُّ الَّذِي فَوْقَ الْبَسِيطَةِ فَانِ**

ويمضي الأمير في تعداد مفاخره؛ فهو رجل صابر، لا يجزع، ولا يخاف، وهو صاحب مروءة وعطاء وكرم، يغيث الملهوف، ويفك الأسير العاني، فيومه يقضيه في إطعام الطعام، وطعان الأعداء، وهذه الصفات كلها هي الباقية في ذكر الإنسان، المخلدة اسمه وسيرته، وتلك هي الشخصية المسلمة التي تقيس كل شيء بمقياس العقيدة وأخلاق العرب.

ويفتخر **أسامة** بحنكته، وذكائه الحربي؛ **إذ يقول**(٣): **[البسيط]**

**إِنِّي لَأَعْرِفُ مِنْ وَجْهِ الْعَدُوِّ وَإِنْ أَبْدَى الْمُدَاجَاةَ، مَا تُخْفِي ضَمَائِرُهُ**
**كَالْخَطِّ يَلْحَظُهُ الْقَارِي، فَيُوصِلُ مَعْـ ـنَاهُ إِلَى قَلْبِهِ فِي الْوَقْتِ نَاظِرُهُ**

(١) المصدر السابق، ص٢٩٢.
(٢) المصدر السابق، ص٢٧٨.
(٣) المصدر السابق، ص٣٠١.

وفخر أسامة صريح، ويبين هنا حنكته في الـــحروب لقتال الإفرنج، ولا عجب فقد شب على القتال والفتوة والشجاعة، ونفسه تواقة دومًا إلى قراع الأسنة، وخوض المعارك، والتصدي للأعداء، وطردهم من بلاد المسلمين.

وقال **حيص بيص** مفتخرًا بسيفه وبأسه[1]: **[الطويل]**

**فَإِنْ تُنْكِرِي حِلْمِي وَبَأْسِي مُصَاحِبِـــي ... وَضَرْبُ الْخِفَافِ الْبِيضِ دُونَ خِصَامِي**
**فَسَيْفِي وَحِلْمِي سَائِسَانِ كِلَاهُـــمَـــا ... إِذَا اسْـتُـــنْـــجِدَا فِي مَوْقِفٍ وَمَقَامِ**
**فَلِلْخَامِلِ الْغَاوِي تَـــجَـــاوُزُ آنِفٍ ... وَلِلْمَلِكِ الطَّاغِي صِـــيَالُ حُسَـــامِ**
**أَلَا غَنِّيَانِـــــي بِالصَّـــهِـــــيلِ فَإِنَّهُ ... سَـــــمَـــــاعِي وَرَقْرَاقُ الدِّمَاءِ مُدَامِي**
**وَحُطَّا عَلَى الرَّمْضَاءِ رَحْلِي فَإِنَّـــهَـــا ... مَقِيلِي وَخَفَّـاقُ الْبُنُودِ خِيَـامِي**
**وَلَا تَذْكُرَا لِـــي خَفْضَ عَيْشٍ فَإِنَّـــمَـــا ... بُلُوغُ الْمَعَالِـــي صِـحَّتِـــي وَقِوَامِي**

وأما الافتخار بالـــحلم إلى جانب البأس؛ فكثير عند حيص بيص، فهو في يوم سلمه يختلف عنه في يوم حربه، ولكل مقامٍ ما يناسبه، **ويقول** في ذلك **-أيضًا-**[2]: **[الرمل]**

**إِنَّنِـــي سِلْمٌ لِمَنْ سَالَـــمَـــنِـــي ... وَفَتًـــى الرَّوْعِ لِـــمَـــنْ رَامَ قِتَالِـــي**
**عَزَّ بَأْسِـــي أَنْ أَرَى مُضْـــطَهَـدًا ... وَأَبَـى لِـي غَرْبُ عَزْمِي أَنْ أُبَـالِـي**

ونراه يفتخر بعزيـــــمته، وشـــجاعته، وبتربية آبائه وأجداده؛ إذ اســتقى منهم هذه القوة والشجاعة، فيقول مترنـــمًا بذلك في قصيدةٍ يـــمدح فيها السلطان طغرل بن مـــحمد بن ملكشاه[3]: **[الطويل]**

**سَلِ الْـهَـوْلَ عَنِّي هَلْ نَبَتْ بِي عَزِيـمَـةٌ ... وَحِمْسُ الْجِلَادِ هَلْ جَبُنْتُ بِمَشْهَدِ**
**نَـــمَـــانِـــيُّ صَيْـــفِيٌّ وَسُفْـــيَـــانُ والذي ... أَبَاحَ دَمًا يَوْمَ الْكُلَابِ وَلَـــــمْ يَدِ**

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٤٨.

(٣) هو: السلطان طغرل بن محمد بن ملكشاه، ملك بعد أخيه محمود، وظل في نزاعٍ مع أخيه مسعود، إلى أن توفي سنة ٥٢٨هـ، (تاريخ دولة آل سلجوق)، ينظر: ديوان حيص بيص، ج١، هامش ص١٧٩.

ومن فخرهم بشجاعتهم وقوة رأيهم، وأنهم كانوا يكتمون أسرار الدولة السياسية؛ قول حيص بيص في قصيدة يمدح فيها ضياء الدولة أبا الفتح المظفر بن حماد بن أبي الجبر(١):

**[الكامل]**

**وَعَلَوْتُ فَوْقَ أُولِي الْجَحَافِلِ مِنْهُمُ ... وَأَقَمْتُ أَقْوالِي مَقَامَ الْعَسْكَرِ**
**وَوَلَجْتُ أَسْرَارًا تضرَّب دُونَهَا الْـ ... أَعْنَاقُ غَيْرَ مُسَارِقٍ مُتَسَتِّرِ**

وقد جمع ابن المقرب عدة صفاتٍ، في مجموعةٍ من الأبيات، يفتخر فيها بعلو همته، وإقدامه، وشجاعته، وفصاحته، وينفي عن نفسه الجبن، وضعف العزيمة، وضعف القتال؛ إذ يقول(٢): **[الرّمل]**

**مَا الَّذِي يُقْعِدُنِي عَنْ هِمَّتِي ... وَالْمَنَايَا رَائِحَاتٌ وَغَوَادِ**
**لَأُقِيمَنَّ لِأَبْنَاءِ الْوَغَى ... سَوْقَ إِقْدَامٍ وَطَعْنٍ وَجِلَادِ**
**إِنْ يَكُنْ عِزًّا وَإِلَّا فَرَدًى ... لَسْتُ مِنْ دُونِ شَبِيبٍ وَمَصَادِ**
**لَا يَطِيبُ الْعِزُّ مَا لَمْ تَجْنِهِ ... بِاللِّدَانِ السُّمْرِ وَالْبِيضِ الْحِدَادِ**
**مَا اعْتِذَارِي وَالْوَغَى تَعْرِفُنِي ... وَالْعَوَالِي وَالْمَوَاضِي وَالْهَوَادِي**
**قَدْ تَسَاوَى فِي مَضَاءٍ صَارِمِي ... وَسِنَانِي وَلِسَانِي وَفُؤَادِي**
**فَارْمِ بِي مَا شِئْتَ وَاعْلَمْ أَنَّنِي ... لَيْثُ غَابٍ وَشِهَابٌ ذُو اتِّقَادِ**
**لَسْتُ بِالتَّرْعِيَّةِ الْغَمْرِ وَلَا ... وَاهِنَ الْعَزْمِ وَلَا كَأَبِي الزِّنَادِ**
**مَنصِبِي فِي الْمَجْدِ أَعْلَى مَنْصِبٍ ... وَعِمَادِي فِي الْعُلَى أَوْفَى عِمَادِ**
**وَأَنَا ابْنُ السَّادَةِ الْغُرِّ الْأُلَى ... وَرِثُوا الْمَجْدَ جَوَادًا عَنْ جَوَادِ**

يظهر في الأبيات: قوة الألفاظ، والجزالة، وحسن السبك، وهذه من أهم مقومات شعر الفخر، ونلحظ: أن الفخر الذاتي ينصب على: "امتداح الشاعر نفسه، وتعظيمه صفاتها"(٣).

ويربط ابن المقرب فخره في أغلب الأحيان بقصائد الشكوى والعتاب لبني عمومته، في حرمانه من حقوقه، وماله، ولعل ذلك يعود إلى: شعوره بأنه مثلهم أمير، وصاحب حسبٍ

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢١٧.
(٢) ديوان ابن المقرَّب العيوني، ص١٨٠.
(٣) أروع ما قيل في الفخر، يحيى شامي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص٥.

ونسبٍ، وأن ما فعلوه به؛ ظلم له، وتعدٍّ على حقوقه. ومن ذلك **قوله**(١): **[البسيط]**

**أَلَا فَسَـــلْ أَيُّهُمْ يُغْنِـــــي غِنَايَ إِذَا ... نَارُ الْعَدُوِّ تَعَالَـــــى فَوْقَهَا الشَّـــرَرُ**
**وَمَنْ يَـقُومُ مَقَـامِي يَـوْمَ مُعْضِـــلَـةٍ ... لَا سَـــــمْعَ يَبْقَى لِرَائِيهَا وَلَا بَصَـرُ**
**وَمَنْ يَسُـــدُّ مَكَانِـــــي يَوْمَ مَلْحَمَةٍ ... إِذَا الْـغَـزَالَـةُ وَارَى نُـورَهَـا الْـقَـتَرُ**
**أُمْضِي عَلَى السَّيْفِ عَزْمًا حِينَ تُبْصِرُهُ ... مِثْلَ الْـــجِـــدَاءِ إِذَا مَا بَلَّهَا الْمَطَرُ**
**إِذَا نَـطَـقْـتُ فَـلَا لَـغْـوٌ وَلَا هَـذَرٌ ... وَإِنْ سَـــكَـتُّ فَلَا عِيٌّ وَلَا حَصَـــرُ**
**تَـجْـرِي الْـجِـيَـادُ وَإِنْ رَثَّتْ أَجِلَّتُهَا ... فَلَا يَغُرُّكَ جُلٌّ تَـــــحْـــــتَهُ دَبَرُ**
**إِنِّـــــي لَأَعْجَبُ مِنْ قَوْمٍ رَأَوْا عَسَـــلًا ... ظُلْمِي وَأَسْـوَغُ مِنْهُ الصَّـابُ وَالصَّـبْرُ**
**أَيَأْمَنُونَ انْـــتِـــقَـــامِي لَا أَبَا لَـــهُـــمُ ... بِـحَـيْثُ لَيْسَ لَـهُمْ مِنْ سَطْـوَتِـي وَزَرُ**
**إِنِّـي امْرُؤٌ إِنْ كَشَرْتُ النَّابَ عَنْ غَضَبٍ ... لَا الْـخَـطُّ يَـمْنَعُ مِنْ بَأْسِي وَلَا هَجَرُ**
**فَـلَا يَـغُـرَّنَّهُـمْ حِـلْـمٌ عُـرِفْـتُ بِـهِ ... قَدْ تَـخْـرُجُ النَّارُ فِيمَا يُقْرَعُ الْـحَـجَرُ**
**إِنْ تَعْمَ عَنْ رُشْـــدِهَا قَوْمِي فَلَا عَجَبٌ ... مِنْ قَبْلِهَا عَمِيَتْ عَنْ رُشْـدِهَا مُضَـرُ**
**مَـالُوا عَنِ الْمُصْـــطَفَى وَالْوَحيُ بَيْنَهُمُ ... وَفِيـــــهِمُ تَنْزِلُ الْآيَاتُ وَالسُّـــوَرُ**
**وَقَـابَـلُـوهُ بِـكُـفْـرانٍ لِـنِـعْـمَـتِـهِ ... وَكَـانَ خَيْرًا مِنَ الْكُفْرَانِ لَوْ شَـــكَرُوا**
**فَـإِنْ تَغَـاضَـــيْـتُ عَنْ قَوْمِي فَعَنْ كَرَمٍ ... مِنِّـــــي وَمَا ذَنْبُ كُلِّ النَّاسِ يُغْتَفَرُ**

ويلاحظ في الأبيات: بروز شخصية ابن المقرب في شعره، وطابع الذاتية الظاهرة بوضوحٍ في تجربته الشعرية؛ فالتعبير عن الذات بالفخر أو الحرمان يسبق المدح والعتاب.

ومن أبرز أنواع الفخر الذاتي عند الأمراء: الفخر بشـــعرهم، وفصـــاحتهم، **كقول حيص بيص**(٢): **[الطويل]**

**يَظُنُّونَ فَخْرِي مُعْجِزَ الشِّـــعْرِ عِنْدَهُمُ ... وَلَا عَيْبَ لِـــي إِلَّا الْفَصَاحَةُ وَالشِّعْرُ**
**إِذَا لَـــمْ يَكُنْ لِـــي نَاصِرٌ مِنْ صَوَارِمِي ... فَمَا لِيَ مِنْ قَوْلٍ أُنَمِّقُهُ نَصْـــــــرُ**

(١) ديوان ابن المقرَّب العيوني، ص٢٣٦.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٢٥.

ويقول **ابن المقرب العيوني**[1]: **[الطويل]**

**إِلَيْكَ كَمَالَ الدِّينِ عِقْدُ جَوَاهِرٍ أَضِنُّ بِهَا عَمَّنْ سِوَاكَ وَأَبْخَلُ**
**يُقَصِّرُ عَنْ تَرْصِيعِهَا فِي عُقُودِهَا أَخُو دَارِمٍ وَالْأَعْشَيَانِ وَجَرْوَلُ**

يواصل الأميران فخرهما بذاتهما، وامتلاكهما ناصية الشعر والفصاحة؛ فلسان حيص بيص صارم كسيفه، وشعر ابن المقرب ثمين وخالد كعقد الجواهر.

وقد يتجاوز الفخر نطاق الذات "ليفخر الشاعر بفضائل قومه، ويطري على أمجادهم، وهو **الفخر الجماعي**، وقد يجمع الشاعر بين الفخرين، فيكون الفخر ذاتيًّا وجماعيًّا، في آنٍ، وهو في جميع أحواله ملتصق أشد الالتصاق بشخصية الشاعر، وتاليًا هو نوع من التعبير عن الذات، ومظهر من مظاهر إعجاب الشاعر بنفسه المفطورة على حب الظهور، والنزوع إلى التفوق والاقتدار"[2].

ومن أمثلة الفخر القبلي الجماعي **قول حيص بيص**[3]: **[الطويل]**

**أَلَا حَبَّذَا مَسْعَى تَمِيمِ بْنِ خَنْدَفٍ وَمَا شَادَهُ صَيْفِيُّهَا وَمُجَاشِعُ**
**وَهُمْ صَفْوَةُ الْمَجْدِ الْأَثِيلِ وَفِيهِمُ كِرَامُ الْأَيَادِي وَالنُّهَى وَالصَّنَائِعُ**
**وَسَوْرَةُ حَرْبٍ قَدْ أَشَاطَتْ مُطَاعَهَا ذَوَابِلُنَا وَالْمُرْهَفَاتُ الْقَوَاطِعُ**
**وَثَغْرٍ مَخُوفٍ قَدْ سَدِدْنَا بِسُبَّقٍ إِلَيْهِ إِذَا جَدَّ الصَّرِيخُ نُسَارِعُ**
**تَرَى الْجَارَ فِينَا مُطْمَئِنًّا فُؤَادُهُ وَلَوْ أَسْلَمَتْهُ لِلْحِمَامِ الرَّبَايِعُ**
**إِذَا قِيلَ حَيٌّ مِنْ تَمِيمٍ فَلَا الْقِرَى بَطِيءٌ وَلَا صَرْفُ الْحَوَادِثِ رَايِعُ**
**وَمَا زَالَ فِينَا سَيِّدٌ يُهْتَدَى بِهِ إِلَى الْمَجْدِ مَرْفُوعُ اللِّوَاءِ وَرَافِعُ**
**نَمَوْنِي صَؤُولًا وَالرِّمَاحُ شَوَارِعٌ قَؤُولًا إِذَا الْتَفَّتْ عَلَيَّ الْمَجَامِعُ**
**أَعِزُّ وَآرَابُ النُّفُوسِ مُذِلَّةٌ وَأَبْسُمُ عَزْمًا وَالْعُيُونُ دَوَامِعُ**
**وَأُشْهِرُ قَوْلِي قَبْلَ سَيْفِي وَأَنَّنِي بِحَدَّيْهِمَا عِنْدَ الْكَرِيهَةِ قَاطِعُ**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٣٣.
(٢) أروع ما قيل في الفخر، يحيى شامي، ص٥.
(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص٢٩١.

يستشف المتلقي من شعر حيص بيص: أصالة نسبه وحسبه؛ فقد بلغ آباؤه وأجداده أعلى المراتب، بالمجد والسؤدد، يشهد لهم التاريخ بذلك، ومن صفاتهم: إغاثة الملهوف، وحسن الجوار، وإطعام الطعام، وشدة القتال، وقد ورث منهم تلك الصفات، فيتباهى بها ويفخر.

وقد أطلق يحيى شامي على هذا النوع من الفخر الممزوج بالفخر الذاتي والجماعي: الفخر المشترك(١).

وحيص بيص يفخر كثيرًا بقبيلته (تميم)، وحق له ذلك؛ لما لها من عزّةٍ وشأنٍ بين العرب والعجم منذ عصور التاريخ الأولى، وقد كانت أول قصيدةٍ له في ديوانه، استفتح بها شعره، في الافتخار بنفسه وقبيلته؛ إذ **يقول**(٢): **[الطويل]**

**مَرِهْتُ بِإِدْمَانِي سُرَى كُلِّ حَادِثٍ ... وَلَا كُحْلَ إِلَّا مِنْ غُبَارِ الْمَوَاكِبِ**
**فَلَا تَصْطَلُوهَا أَنَّهَا دَارِمِيَّةٌ ... مَوَاقِدُهَا هَامُ الْمُلُوكِ الْأَغَالِبِ**
**سَأُضْرِمُهَا حَمْرَاءَ يَنْزُو شِرارُهَا ... عَلَى جَانِبِ الْقَاعِ نَزْوَ الْجَنَادِبِ**
**بِكُلِّ تَمِيمِيٍّ كَأَنَّ قَمِيصَهُ ... يُلَاثُ بِغُصْنِ الْبَانَةِ الْمُتَعَاقِبِ**
**يُحَارِبُ مَسْرُورًا بِمَا هُوَ مُدْرِكٌ ... فَتَحْسَبُهُ لِلْبِشْرِ غَيْرَ مُحَارِبِ**
**تَمُدُّ بِرَقْرَاقِ الدِّمَاءِ جِرَاحُهَا ... أَتِيًّا وَلَمَّا يَأْتِ سَيْلُ الْمُذَانِبِ**
**إِذَا كَذَبَ الْبَرْقُ اللَّمُوعُ لِشَائِمٍ ... فَبَرْقُ ظُبَاهَا صَادِقٌ غَيْرُ كَاذِبِ**
**نَجِيعٌ كَسَحِّ الْغَيْثِ يَهْمِي عَلَى الثَّرَى ... وثَائِرُ نَقْعٍ كَارْتِكَامِ السَّحَائِبِ**
**فَوَارِسُ بَاتُوا مُجْمِعِينَ فَأَصْبَحُوا ... وَآثَارُ عَقْدِ الرَّأْيِ عَقْدُ السَّبَائِبِ**
**إِذَا شَرَعُوا الْأَرْمَاحَ لِلطَّعْنِ خِلْتَهُمُ ... بُدُورًا تُجَارِي فِي طِلَابِ كَوَاكِبِ**
**أُسُودًا إِذَا شَبَّ الْخَمِيسُ ضِرَامَهُ ... أَسَالُوا نُفُوسَ الْأُسْدِ فَوْقَ الثَّعَالِبِ**

**تكاد تسمع** من قوة ألفاظ هذه الأبيات: صهيل الخيول، وقعقعة السيوف، وتعظم الصورة عندما تتخيل هذه الرماح وهي تلاحق الأعداء لطعنها وقتلها، كالبدور تجري وراء طلب

(١) ينظر: أروع ما قيل في الفخر، يحيى شامي، ص٨٥.
(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٧٣.

الكواكب، وكيف لا يفخر حيص بيص بقبيلته بنـي تـميمٍ وقد قال عنهم نسابة العرب دغفل الشيباني: "كانوا أعز العرب قديمًا، وأكثرها عظيمًا، وأمنعها حريمًا"(١).

ومن المفاخر: أن يذكر الأمير سيادة قومه، وقوتـهم وشجاعتهم، وهو ما يسمى بـ: **الفخر القبَليّ**، ويذكر فيها أمـجاد قومه، ويشيد بـمناعتهم وعزتـهم، ويسجل مفاخرهم، مباهيًا بـهم، **كقول ابن المقرب العيوني**(٢): **[البسيط]**

**أَنَا ابْنُ أَرْكَانِ بَيْتِ الْمَجْدِ لَا كَذِبًا ... وَالنَّازِلِـيـنَ ذُرَى الْعَلْيَاءِ وَالْقِمَمَا**
**قَوْمِي هُمُ الْقَوْمُ فِي بَأْسٍ وَفِي كَرَمٍ ... إِنِ ادَّعَى غَيْـرُهُم مَا فِيـهِمُ وَهِـمَا**
**فِي الْـجَـاهِلِيَّةِ سُدْنَا كُلَّ ذِي شَرَفٍ ... بِـالْـمَـأْثُرَاتِ وَسُدْنَا الْعُرْبَ وَالْعَجَمَا**
**وَصَـارَ كُـلُّ مَعَـدِّيٍّ لَنَـا تَبَعًـا ... يَرْعَى بِأَسْيَافِنَا الْوَسْمِيَّ حَيْثُ هَمَى**
**حُطْنَا نِزَارًا وَذُدْنَا عَنْ مَـحَـارِمِـهَا ... وَلَـمْ نَدَعْ لِمُنَاوِي عِزِّهَا حَرَمَا**

وتعد الأبيات من الشعر الذاتـي الـجيد، فيها: الاعتداد بالنفس، والتغنـي بأمـجاد القوم وسيادتـهم ومنزلتهم بين العرب والعجم، فكأن الشاعر متحدث بلسان القبيلة، يبيـن عظمتها، وطاعة جميع القبائل لها. ويتحدث عن صفات قبيلته وقومه باستمرارٍ، **كقوله**(٣): **[الكامل]**

**قَـوْمِي سُـرَاةُ رَبِيعَـةٍ وَمُلُوكُهَـا ... وَإِذَا نُسِبْتُ وُجِدْتُ مِنْ سَرَوَاتِـهَـا**(٤)
**الطَّاعِنِـيـنَ الْـخَـيْـلَ فِي لَبّاتِـهَـا ... وَالضَّارِبِـيـنَ الصِّيدَ فِي هَامَاتِـهَـا**

**وقال** في الفخر **أيضًا**(٥): **[البسيط]**

**وَأَنَّنَا نَرِدُ الْـهَـيْـجَـاءَ تَـحْـسَـبُـنَـا ... مِنْ زَأْرِنَا فِي الْوَغَى جِنًّا مَـجَـانِـيـنَا**
**وَلَا نُبَالِـي شَقَـقْـنَا فِي عَجَاجَتِهَا ... هَوَادِيَ الْقَوْمِ أَوْ شَـقَّـتْ هَوَادِينَا**

---

(١) جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، أحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ج٢، ص٣٦٦.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص١٠٧.

(٤) السُّرَاةُ: جَمْع (سَرِيّ)؛ وهو: صاحِبُ الْمُروءَةِ فِي شَرَف. وسَرَواتُ القَوم: سَادَتُهُم.

(٥) ديوان ابن المقرَّب العيوني، ص٦١٣.

وَيُكْرِهُ الصَّعْدَةَ السَّمْرَاءَ أَصْغَـــرُنَا سِـــنًّا وَيُفْحِمُ كَهْلَ الْقَوْمِ نَاشِـــينَا
نَحْنُ الْمُلُوكُ وَأَرْدَافُ الْمُلُوكِ وَفِي بَحْبُوحَةِ الْعِزِّ شَادَ الْعِزَّ بَانِينَا
نَحْمِي عَلَى الْجَارِ وَالْمَولَى وَيَأْمَنُنَا عَلَى اخْتِلَافِ اللَّيَالِـــي مَنْ يُصَافِينَا
آبَاؤُنَا خَيْـــــرُ آبَاءٍ إِذَا ذُكِرُوا كَانُوا الْمَشَاوِذَ وَالنَّاسُ التَّسَاخِينَا
أَيَّامُنَا لَـــمْ تَزَلْ غُرًّا مُـــحَـــجَّـــلَةً وَلَا تُبَاعُ بِأَيَّـــــامٍ لَيَالِـــيـــــنَا

نســـتشـــعر في هذا النص الأدبي وكأننا نقرأ معلقة عمرو بن كلثومٍ، التي تُعَدُّ من أكثر القصائد فخرًا في العصر الجاهلي، فيظهر تأثر الشاعر ابن المقرب الشديد بها من خلال المعاني والألفاظ والصور الشعرية، إضافة إلى الروي والقافية.

نسمع صوت الفخر عاليًا عند الأمراء، ونـــجده متضخمًا "وحق لفخر الأمراء أن يكون متضخمًا عن غيره لدى سائر الشعراء. ولعل ظاهرة التضخم النفسي في فخر الأمراء، شكلت ميزةً وسمت بعض أشعارهم. ولا غرو في ذلك؛ إذ واكبت تلك الظاهرة حالتهم السيادية؛ فهم ذوو منصب وسيادة، ومكانتهم -بلا ريب- فوق سائر الناس من حولـــهم، وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على تأثير المنصب والإمارة في شعرهم"(١).

**ثانيًا: الفخر الحزبي السياسي:**

فهو لسان الحزب؛ ينطق بـــحقوقه وطموحه، وينشر تعاليمه وآراءه، ويهدف إلى الامتداد والاستيلاء(٢)، وقد كثر في هذا العصر لكثرة الانقسامات والدويلات المتفرقة في كل ناحية من أنحاء الأرض.

وتبـــــرز أهمية ديوان ابن المقرب العيوني في: أنه يعد وثيقة تاريخية للدولة العيونية، وهذا ما جعل صـــاحب كتاب "نفوذ الدولة العيونية في بلاد البحرين" يكتب في مقدمته: "تاريخ الدولة العيونية اتسم -بشكل عام- بالغموض والاضطراب نتيجة لندرة المصادر التي تناولت تاريخ هذه الدولة، حيث يعد ديوان ابن المقرب أهم مصـــدر لدراســـة تاريخ هذه الدولة، إضـــافة إلى

(١) أشعار أمراء الدولة في المشرق، زاهر محمد الشماع، مطابع وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٢م، ص٧٦.

(٢) ينظر: الفخر والحماسة، حنا الفاخوري، ص٣٨.

بعض الإشـــارات التاريخية التي اعتمد بعض المؤرخين في كثير منها على شـــعر ابن المقرب نفسه"[١].

وقد خلد ابن المقرب ذكر حكامهم وأمرائهم في قصيدةٍ طويلةٍ يفخر بهم، بلغ عدد أبياتها ١٥٠بيتًا، ختمها بقوله متباهيًا[٢]: **[البسيط]**

**نَـــحْـــنُ الثِّمَالُ فَمَنْ يَكْفُرْ بِنِعْمَتِنَا ... كُنَّا الْمُثَمَّلَ يُدْنِي الْحَتْفَ وَالسَّقَمَا**
**أَبْيَـاتُنَـا لِـذَوِي الآمَـالِ مُنتَجَعٌ ... إِذَا الزَّمَانُ يُرَى كَالْـعِـيـرِ أَوْ عَرَمَا**
**وَمَا عَدَدْتُ عَشِـيـــرًا مِنْ مَنَاقِبِنَا ... وَمَنْ يَعُدُّ ثَرَى يَبْـــرِينَ مُرْتَكِمَا؟**

على الرغم من طول القصيدة؛ إلا أن ابن المقرب يرى نفسه مقصرًا في ذكر مناقب حكام دولته، فلم تتجاوز العشـــر، إذ ينبه على عظم مناقبهم وفضـــائلهم، وكثرتها، التي لا تعد ولا تحصى، وبهذا يؤكد في ذهن المتلقي سؤددهم وعظمتهم.

وقد تـــحدث أبو الفوارس حيص بيص، عن أبرز أمراء ووزراء الدولة السلجوقية، بكثرةٍ في قصائده، وعدد مآثرهم، متفاخرًا بهم؛ **كقوله** في السلطان غياث الدنيا والدين مسعود بن محمد ملكشاه[٣]: **[الوافر]**

**سَـــهِرْتُ وَنَامَ عَنْ سَـــهَرِي رِجَالٌ ... يَـرَوْنَ الْـمَـجْـدَ وَالْـعَـلْـيَـاءَ عَـابَا**
**أَشِـــيـمُ بَـروقَ عـقَّـاقٍ مُسِـــفٍّ ... مِنَ الْآرَاءِ يـــمْـــطُـــرنِـــي صَوَابَا**
**تَأَلَّقَ عَنْ حِجَـا صَـــفْوٍ وَرَاقَـتْ ... فَصَـــاحَتُـهُ وَحِكْـمَتُـهُ فَـطَـابَا**
**لِأَبْـلُـغَ مَـدْحَ أَبْـلَـجَ سَـــلْـجَقِيٍّ ... بَنَـــى فِي الْمَجْـدِ أَبْنِيَـةً رِحَـابَا**

(١) نفوذ الدولة العيونية في بلاد البحرين، نايف بن عبدالله الشرعان، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ط١، ٢٠٠٢م، ص١١.

(٢) ديوان ابن المقرَّب العيوني، ص٥٥٣.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٣٦. السلطان مسعود بن محمد ملكشاه السلجوقي، تولى السلطنة سنة ٥٢٧هـ مع وجود أخيه طغرل، ولما توفي أخوه سنة ٥٢٨هـ أو ٥٢٩هـ انفرد بالحكم إلى أن توفي سنة ٥٤٧هـ، وبوفاته انتهى عز الدولة السلجوقية. يُنظر: ديوان الحيص بيص، ج١، ص١٨٤.

فهو المتحدث باسمهم، المعدد خصالهم الحميدة، والمثني على عزهم وعظمتهم، وقدرتهم الفائقة ضد خصومهم، وبلائهم الحسن في المعارك والحروب.

ومن أبرز الوزراء الذين افتخر بهم حيص بيص، في الدولة السلجوقية: الوزير شرف الدين علي بن طرادٍ الزينبي؛ **إذ قال فيه** بعد أن افتخر بنفسه(١): **[الطويل]**

**وَأَنَّ صَبَابَاتِي بِأَجْرَدَ سَابِحٍ ... وَأَسْمَرَ خَطِّيٍّ وَعَضْبٍ مُذَلَّقِ**
**هَجَرْتُ الْهَوَى وَالْعُمْرُ غَضٌّ نَبَاتُهُ ... فَكَيْفَ وَقَدْ لَاحَ الْمَشِيبُ بِمِفْرَقِي**
**وَرُبَّ لُهَامِ الْجَيْشِ جَمٍّ بُنُودُهُ ... وَشِيكٍ نَفَاذٍ الْأَمْرِ مِنْ آلِ سُلْجُقِ**
**تُحَجِّبُهُ عِنْدَ الْمُقَامِ سُتُورُهُ ... وَفِي الْحَرْبِ أَسْتَارُ الْعِجَاجِ الْمُرَوَّقِ**

إلى أن **قال في ختام قصيدته** مفتخرًا به(٢): **[الطويل]**

**وَلَا زِلْتَ تَبْقَى لِلْمَكَارِمِ وَالْعُلَى ... فَأَنْتَ الَّذِي يَبْقَى الْفَخَارُ إِذَا بَقِيْ**
**تَعَطَّلَ جِيدِي مِنْ حُلَى كُلِّ مِنَّةٍ ... وَرَاحَ بِمَا أَوْلَيْتَ أَيُّ مُطَوَّقِ(٣)**

فالأمير يفتخر بإنجازاتهم، ويجعل من شعره ودواوينه الثلاثة منصةً لتخليد ذكراهم، وتاريخهم في الحروب والقتال.

وقصائد أبي الربيع بن سليمان الموحد كانت جلها في التباهي بخلفاء الدولة الموحدية، والتهنئة بفتوحاتهم، وقتالهم، **كقوله**(٤): **[الكامل]**

**بِمُوَحِّدِينَ مُصَمِّمِينَ عَدُوِّهِمْ ... جَعَلُوا دَلِيلَ الْفَتْحِ فيه عَزْمَكَا**

أما الأمير أسامة بن منقذ؛ فكان لسانه وفخره ينطق ببطولات الجهاد في سبيل الله، والحروب ضد الصليبيين، فلم يكن ممن يهتمون بالمعارك والأحزاب السياسية، لذلك كان فخره بالبطولات الإسلامية، كـ: بطولات صلاح الدين الأيوبي، وطلائع بن رزّيك، ومعين الدين أنر.

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٤٤.
(٢) ديوان حيص بيص، ص٣٤٨.
(٣) العَاطِل: العَارِي عَن الْحِلْيَة. الْمُطَوَّق: لَابِسُ الطَّوْق.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٨.

**ثالثًا: الفخر الديني:**

ظهر الفخر الديني مع الإسلام، ورافقه في فتوحاته وانتشاره، وانطلق الشعر مدويًا مع الفتوحات الإسلامية، والجيوش الجرارة، وهو لا يختلف في شيءٍ عن الحماسة الجاهلية إلا في مصدره الديني، وصبغته الدينية الجديدة، وخروجه عن حدود الفردية والقبلية، إلى أجواء القومية العربية الإسلامية(١).

كان للأمراء دور في الاعتراض والتصدي على ما يمس الدين الإسلامي وأراضيه ومقدساته من عدوانٍ وفساد، ومن ذلك **قول أسامة بن منقذ**(٢): **[الطويل]**

**وَكَمْ مِثْلِ هَذَا مِنْ قِلَاعٍ وَمِنْ قُرَى ... وَمُزْدَرَعَاتٍ لَا يُحِيطُ بِهَا الْحَصْرُ**(٣)

**فَلَمَّا اسْتَعَدْنَاهَا مِنَ الْكُفْرِ عُنْوَةً ... وَلَمْ يَبْقَ فِي أَقْطَارِهَا لَهُمْ أَثَرُ**

**رَدَدْنَا عَلَى أَهْلِ الشَّآمِ رِبَاعَهُمْ ... وَأَمْلَاكَهُمْ، فَانْزَاحَ عَنْهُمْ بِهَا الْفَقْرُ**

**وَجَاءَتْهُمُ مِنْ بَعْدِ يَأْسٍ وَفَاقَةٍ ... وَقَدْ مَسَّهُمْ مِنْ فَقْدِهَا الْبُؤْسُ وَالضُّرُّ**

كما **قال**(٤): **[الطويل]**

**بِنَا أُيِّدَ الْإِسْلَامُ، وَازْدَادَ عِزَّةً ... وَذَلَّ لَنَا مِنْ بَعْدِ عِزَّتِهِ الْكُفْرُ**

**وقال** في القصيدة نفسها(٥): **[الطويل]**

**بِنَا اسْتَرْجَعَ اللَّهُ الْبِلَادَ وَأَمْنَ الْعِـ ... ـبَادِ، فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمُ وَلَا قَهْرُ**

إلى أن **قال** في ختام القصيدة(٦): **[الطويل]**

**فَقُلْ لِمُلُوكِ الْأَرْضِ: مَا الْفَخْرُ فِي الَّذِي ... تَعُدُّونَهُ مِنْ فِعْلِكُمْ، بَلْ كَذَا الْفَخْرُ**

(١) ينظر: الفخر والحماسة، حنا الفاخوري، ص٤٩.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٥.
(٣) اِزْدَرَع: زرَع.
(٤) المصدر السابق، ص٢٥٣.
(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٤.
(٦) المصدر السابق، ص٢٥٦.

من أبرز ملامح شعر أسامة بن منقذ: الدعوة إلى الجهاد، والفخر بإعلاء كلمة الله تعالى، ونشر الدين الإسلامي، ودحض الكفار عن الأراضي المقدسة وبلاد المسلمين، والتصدي لعدوانهم الآثم وأطماعهم الصليبية في السيطرة والنفوذ، وقد حاربهم بالسيف، والشعر، والنثر، وبقي ديوانه ومؤلفاته شاهدة على ذلك، ويجزم الشاعر بأن الفخر لا يكون إلا بهذا الشأن.

**وقال ابن المقرب العيوني** في فتنة القرامطة[1]: **[البسيط]**

**سَلِ القَرَامِطَ مَنْ شَظَّى جَمَاجِمَهُمْ ... فَلْقًا، وَغَادَرَهُمْ بَعْدَ الْعُلَا خَدَمَا**
**مِنْ بَعْدِ أَنْ جَلَّ بِالْبَحْرَيْنِ شَأْنُهُمُ ... وَأَرْجَفُوا الشَّامَ بِالْغَارَاتِ وَالْحَرَمَا**
**وَلَمْ تَزَلْ خَيْلُهُمْ تَغْشَى سَنَابِكُهَا ... أَرْضَ الْعِرَاقِ وَتَغْشَى تَارَةً أَدَمَا**
**وَحَرَّقُوا عَبْدَ قَيْسٍ فِي مَنَازِلِهَا ... وَصَيَّرُوا الْغُرَّ مِنْ سَادَاتِهَا حُمَمَا**
**وَأَبْطَلُوا الصَّلَوَاتِ الْخَمْسَ وَانْتَهَكُوا ... شَهْرَ الصِّيَامِ وَنَصُّوا مِنْهُمُ صَنَمَا**
**وَمَا بَنَوْا مَسْجِدًا لِلّهِ نَعْرِفُهُ ... بَلْ كُلُّ مَا أَدْرَكُوهُ قَائِمًا هُدِمَا**
**حَتَّى حَمَيْنَا عَلَى الْإِسْلَامِ وَانْتَدَبَتْ ... مِنَّا فَوَارِسُ تَجْلُو الْكَرْبَ وَالظُّلَمَا**
**وَطَالَبَتْنَا بَنُو الْأَعْمَامِ عَادَتَنَا ... فَلَمْ تَجِدْ بَكَمًا فِينَا وَلَا صَمَمَا**
**وَقَلَّدُوا الْأَمْرَ مِنَّا مَاجِدًا نَجِدًا ... يَشْفِي وَيَكْفِي إِذَا مَا حَادِثٌ دَهَمَا**
**مَاضِي الْعَزِيمَةِ مَيْمُونٌ نَقِيبَتُهُ ... أَعْلَى نِزَارٍ إِلَى غَايَاتِهَا هِمَمَا**
**فَصَارَ يَتْبَعُهُ غُرٌّ غَطَارِفَةٌ ... لَوْ زَاحَمَتْ سَدَّ ذِي الْقَرْنَيْنِ لَانْثَلَمَا**
**إِذَا ادَّعَوْا يَالَ إِبْرَاهِيمَ ظَلَّ لَهُمْ ... يَوْمٌ يُشَيِّبُ مِنْ هَامِ الْعِدَى اللِّمَمَا**
**حَتَّى أَنَاخَ بِبَابِ الْحِصْنِ يَصْحَبُهُ ... عَزْمٌ يَهُدُّ الْجِبَالَ الشُّمَّ وَالْأَكَمَا**
**فَشَنَّهَا غَارَةً شَعْوَاءَ نَاشِئَةً ... كَسَى بِهَا الْغُمَّ مِنْ حِيطَانِهَا قَتَمَا**
**فَأَقْبَلَتْ وَرِجَالُ الْأَزْدِ تَقْدُمُهَا ... كَالْأُسْدِ قَدْ جَعَلَتْ سُمْرَ الْقَنَا أَجَمَا**
**فَصَادَفَتْ كُلَّ لَيْثٍ لَوْ يُحِسُّ بِهِ ... لَيْثٌ بِعَثَّرَ أَوْ خَفَّانَ مَا زَحَمَا**

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٣١.

يظهر اعتزاز الأمير ابن المقرب برموز دولته في بداية تأسيسها، ومعاركهم مع القرامطة، ودورهم في وضع اللبنة الأولى لبناء الدولة العيونية، ثم بسط نفوذهم.

وقد كانت فتنة القرامطة فتنة عظيمة في التاريخ الإسلامي، قال عنها ابن كثير: "فما شعروا إلا بالقرمطي قد خرج عليهم في جماعته يوم التروية؛ فانتهب أموالهم، واستباح قتالهم، فقتل في رحاب مكة وشعابها وفي المسجد الحرام وفي جوف الكعبة من الحجاج خلقًا كثيرًا، وجلس أميرهم أبو طاهر -لعنه الله- على باب الكعبة، والرجال تصرع حوله، والسيوف تعمل في الناس، في المسجد الحرام، في الشهر الحرام، في يوم التروية، الذي هو من أشرف الأيام، وهو يقول: أنا الله وبالله أنا، أنا أخلق الخلق وأفنيهم أنا! فلما قضى القرمطي -لعنه الله- أمره، وفعل ما فعل بالحجيج من الأفاعيل القبيحة؛ أمر أن تدفن القتلى في بئر زمزم، ودَفنَ كثيرًا منهم في أماكنهم من الحرم، وفي المسجد الحرام، فكان الناس يفرون منهم فيتعلقون بأستار الكعبة فلا يجدي ذلك عنهم شيئًا، بل يُقتلون وهم كذلك، ويطوفون فيُقتلون في الطواف، وهدم قبة زمزم، وأمر بقلع باب الكعبة، ونزع كسوتها عنها، وشققها بين أصحابه، وأمر رجلًا أن يصعد إلى ميزاب الكعبة فيقتلعه، فسقط على أم رأسه فمات، إلى النار، فعند ذلك انكف الخبيث عن الميزاب، ثم أمر بأن يقلع الحجر الأسود، فجاءه رجل فضربه بمثقلٍ في يده، وقال: أين الطير الأبابيل؟ أين الحجارة من سجيلٍ؟ ثم قلع الحجر الأسود، وأخذوه حين راحوا معهم إلى بلادهم، فمكث عندهم ثنتين وعشرين سنة حتى ردوه، كما سنذكره في سنة تسع وثلاثين وثلاثمائة؛ فإنا لله وإنا إليه راجعون"(١).

وقد هدموا المساجد، وأبطلوا الصلوات، وعاثوا في الأرض فسادًا بالنهب والقتل والسلب، فلم تكن هناك حرمة للدين والنفس والمال.

ويرجع الفضل لله تعالى، ثم لحكام الدولة العيونية، في دحر شرهم، والقضاء عليهم، ولهذا كان ابن المقرب يفتخر بذلك في كثير من قصائده.

اشتهر **أبو الفوارس** بصدق اللهجة، ورصانة الخلق، والترفع عن الصغائر، والتنزه عن المقابح، والتزام السلوك الكريم، والتأدب بآداب الشرع في كل مآتيه وتصرفاته. وقد آذاه كثير من

(١) البداية والنهاية، ابن كثير، ج١٥، ص٣٨.

الشعراء وغيرهم، وكان بإمكانه التصدي لهم والنيل منهم، ولكن أخلاقه التي ذكرناها، وتورعه حالا دون ذلك؛ فاحتمل بصبر وجَلَد إيذاء المؤذين، وسخرية الساخرين، وجاء في مقدمته لديوانه تنصله من فلتات اللسان، وسبق الخاطر في تناول من أحرجوه وابتدؤوه بأذى، فلم يسعه إلا أن يجيبهم بمثله، ولكنه لم يثبته في ديوانه، وطلب إلى كل من رواه أن لا يرويه أحدًا؛ فقال ما نصه: "وأنا أنشد الله رجلًا سمع مني كلمة تتضمن انتهاك عرض؛ إلا جعلها تحت قدمه، ودبر أذنه، فأنا مطالبه بذلك في جمع القيامة، مطالبة المظلوم بمال أو دم، فلا يحمله استحسان لفظ أو معنى على خسارة العقبى، فاللذات ذاهبة، والتبعات باقية، وإلى الله تصير الأمور". وهذا تورع دال على خلق مكين، ودين متين(١).

ولهذا نلحظ في فخره الذاتي: التطبع بالأخلاق الإسلامية، وفخره بها، كما يفخر بحكام دولته ممن يتصفون بها، ويحيون شريعة الإسلام، ويسعون لقمع البدع؛ **فقال**(٢): **[الكامل]**

**أَحْـيَـا حُقُوقَ الدِّينِ وَهْيَ دَرِيسَةٌ مَنْسِيَّةٌ، وَأَمَاتَ نَفْسَ الْبَاطِلِ**

**رابعًا: الفخر الحماسي:**

الحماسة تعني في الأصل: الشجاعة، وتقترن بمعاني البطولة عمومًا، كالبأس والإقدام؛ لكنها اقترنت أساسًا بالحرب، فكانت تعكس انفعالات الشاعر إزاء وقائعها وعتادها وعدتها، وغير ذلك من لوازم الحرب. وأشير هنا إلى أن الحماسة ليست نهجًا جديدًا، أو إطارًا قوليًّا طارفًا (أي: حديثًا)، بل هي ضاربة بجذورها في القدم، حيث برزت نزعة الحماسة منذ ميلاد الشعر العربي في طوره الجاهلي(٣).

وتهيمن الحماسة على شعر الأمراء، وتحظى بأهمية كبيرة، ومما يدعم هذه الأهمية – أيضًا– اختيار الحرب باعتبارها "أهم مجالات شعر الحماسة مصدرًا تصويريًّا، يمتح منه الشاعر صوره"(٤)، ويكون صوت الفخر عاليًا فيها؛ كقول **أسامة بن منقذ**(٥): **[الطويل]**

(١) ينظر: ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٩.
(٢) المصدر السابق، ج٣، ص٣٠٦.
(٣) ينظر: الحماسة في الشعر العربي القديم، المنجي القلفاط، ص٣٧.
(٤) ينظر: المرجع السابق، ص٣٩.
(٥) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٣.

**صَوَارِمُـنَـا حُـمْـرُ الْمَضَارِبِ مِنْ دَمٍ قَوَائِمُهَا مِنْ جُودِنَا نَضْـرَةٌ خُضْـرُ**
**نَسِـيرُ إِلَى الْأَعْـدَاءِ وَالطَّيْرُ فَوْقَنَا لَـهَـا الْقُوتُ مِنْ أَعْدَائِنَا، وَلَنَا النَّصْرُ**

ومن القصيدة عينها؛ **يقول**(١): **[الطويل]**

**وَفِي سِجْنِنَا ابْنُ الْفُنْشِ خَيْرُ مُلُوكِهَا وَإِنْ لَـمْ يَكُنْ خَيْـرٌ لَدَيْـهِمْ وَلَا بِرُّ**
**أَسَرْنَاهُ مِنْ حِصْنِ الْعَرِيـمَةِ رَاغِـمًـا وَقَدْ قُتِلَتْ فُرْسَـانُهُ فَـهُمْ جُرُزُ**

كما **قال**(٢): **[الطويل]**

**فَتَحْنَا الرَّهَا حِيـنَ اسْتَبَاحَ عِدَاتُـنَا حِـمَـاهَا، وَسَنَّى مُلْكَهَا لَـهُمُ الْخَتَرُ**

والأمير أسـامة بن منقذ في قصـيدته هذه، التي تبلغ تسـعين بيتًا، وتعد من أكثر القصـائد فخرًا حماسيًّا؛ يصور لنا فتوحات قومه وبطولاتـهم، معددًا أيامهم الخالدة، وكانت انتصاراتـهم تـمثل الجانب الواسع من جوانب التعبير في ديوان أسامة بن منقذ، خاصةً في جانب التمكن من قادة الأعداء؛ أسرى، وقتلى.

ومن الفخر الحماسي؛ **قول حيص بيص**(٣): **[الوافر]**

**فَـأَوْرَدْنَ الصَّـوَارِمَ وَالْعَوَالِـي نُـحُـورًا مِنْ رِجَالِـهِـمُ وَهَامَا**
**وَنَـحْـنُ الْآسِرُونَ بِذَاتِ كَهْفٍ أَبَا قَـابُوسَ إِذْ يَـبْغِي الـذِّمَـامَـا**
**ضَـرَبْنَا جَيْشَـهُ ضَـرْبًا طِلَخْفًا يُبِيدُ الذَّمْرَ وَالسَّيْفَ الْـحُـسَامَا**

يمثل المشهد الحماسي السابق فخر الأمير حيص بيص بشجاعة قومه الأمراء، وقوتهم في أرض المعركة، كما يفخر بقوة سيوفهم ورماحهم في القتال؛ كأنها ترد وتشرب من دماء الأعداء، ثم يتغنى بانتصارهم، وأسر قادة الأعداء.

**ويقول –أيضًا–**(٤): **[الطويل]**

(١) المصدر السابق، ص٢٥٢.
(٢) المصدر السابق، ص٢٥٤.
(٣) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٥٠.
(٤) المصدر السابق، ج١، ٢٠٣.

نَـمَـوْنِـي وَلِـي ثَـارٌ أَرُومُ دِرَاكَهُ ... بِأَرْعَنَ تَـهْـمِي بِالدِّمَاءِ مَنَاصِلُهْ
سَلَوْتُ الْعُلَى إِنْ لَمْ أُرِقْ عَلَقَ الظُّبَى ... عَلَى الْقَاعِ حَتَّـى تَسْتَحِيلَ مَنَاهِلُهْ
بِكُـلِّ غُلَامٍ يُنْغِضُ الْعِزُّ عِطْفَـهُ ... يَـمُـوتُ بِهِ قَبْلَ الْـجِـرَاحِ مُنَازِلُهْ
وَأَقْتَحِمُ الْحَيَّ اللَّقَاحَ بِجَحْفَلٍ ... تَـمَـطَّـرُ مَا بَيْـنَ الْبُيُوتِ صَوَاهِلُهْ
يَلُوذُ بِعَفْوِي وَالشَّـرَى مِنْ خِلَالِـهِ ... مُرَمَّلَةٌ تَـحْـتَ الظُّبَـى وَأَرَامِلُهْ
دَجَا عِنْدَهُ لَيْلٌ مِنَ النَّقْعِ حَالِكٌ ... فَسِـيحُ النَّوَاحِي وَالنُّجُومُ عَوَامِلُهْ
وَفَرَّ الْقَطَا الْكُدْرِيُّ بَعْدَ جُثُـومِهِ ... فَلَا طَيْـرَ إِلَّا جَارِحٌ وَمَآكِلُهْ
فَتَحْمَرُّ مِنْ بِيضِ السُّيُوفِ غُرُوبُـهَـا ... وَتَصْفَـرُّ مِنْ حَامِي الذِّمَـارِ أَنَامِلُهْ
فَأَثْوِي صَرِيعًا أَوْ تَـجَـلَّى عَجَاجَتِـي ... بِـنَـصْـرٍ عَنِ الْأَمْرِ الَّذِي أَنَا آمُلُهْ

إن الرجولة الـحقة عند حيص بيص هي التي تتمثل في: الشجاعة، والفروسية، والإقدام، وخوض الحروب، فإما: كسب المغانـم والنصر المؤزر، وإما الموت دون ذلك، فكل ما يتعلق بالحرب من خياراتٍ؛ يتطلب القوة والشجاعة وشدة البأس، ولا بد من تحمل المكاره.

ومن أمثلة الفخر الحماسي عند **ابن المقرب قوله**(١): **[الوافر]**

وَإِنْ نَفْخَرْ نَـجِـيءُ بِكُلِّ مَلْكٍ ... حَلِيـمٍ قَـادِرٍ عَـاصٍ مُطَـاعِ
بَـنَـيْـنَـا عِـزَّنَا وَرَسَـى عُـلَانَا ... بِضَرْبِ الْـهَـامِ وَالْكَرَمِ الْمُشَاعِ
بِنَا يَسْتَـنْـسِـرُ الْعُصْفُورُ تِيهًا ... وَتَـخْـشَى الْأُسْدُ صَوْلَاتِ الضِّبَاعِ
وَمَـجْـهُـولٌ إِذَا يُعْزَى كَشَيْءٍ ... وَإِنْسَـانٌ وَأَخْفَى مِنْ نُـخَـاعِ
تَرَكْنَاهُ كَأَنْتَ وَذَا وَأَضْـحَـى ... كَمِثْلِ الطَّوْدِ مَا بَيْـنَ الْبِقَاعِ
وَإِرِّيسٍ جَـعَـلْـنَـاهُ رَئِـيسًـا ... يَسُـومُ النَّاسَ غَيْـرَ الْمُسْـتَطَاعِ
فَصَـارَ يُـعَـدُّ ذَا رَأْيٍ وَعَـقْـلٍ ... وَكَانَ يُعَدُّ فِـي الْـهَـمَجِ الرِّعَاعِ
وَأَرْعَنَ بَاذِخٍ صَـعْـبِ الْمَرَاقِي ... صَكَكْنَاهُ فَآذَنَ بِانْـقِـشَـاعِ
فَلَا يَسْتَغْرِقَنَّ الْـحُـمْـقُ قَوْمًا ... فَكَمْ مِنْ رِفْعَةٍ سَـبَبُ اتِّضَـاعِ

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٧١.

فَإِنَّ سُـيُـــوفَـــنَا مَا زَالَ فِيهَا شِـــفَـاءٌ لِلرُّؤُوسِ مِنَ الصُّـــدَاعِ
يُـــخَـــبِّـــرُ تُبَّعٌ عَنْهَا وَكِسْرَى بِـذَا وَالْـمُـنْـذِرَانِ وَذُو الْـكَـلَاعِ
فَـكَـمْ قِـدَمًـا رَبَـعْـنَـا مِـنْ رُبُـوعٍ بِـــهِـــنَّ وَكَمْ أَبَرْنَا مِنْ رَبَاعِ

لقد تـــجسد في الأبيات السابقة: الفخر بالشجاعة والبطولة، وبسط النفوذ، والسيطرة في أسـمى معانيها؛ إذ تأتي لبنـي قومه الملوك طائعة وملبية لأوامرهم، وهذا العز والعلا لـم يأتِ من فراغٍ؛ بل لما عرف عنهم من بســالة في الحروب وشــدة في القتال، إلى جانب الكرم والســخاء المشهورين بــهما، ويقرن الأمير ابن المقرب عزتــهم وسؤددهم بأن من ينسب إليهم يصير علمًا بين الناس، بعد أن كان مـــجهولًا مستورًا؛ فينتقل من العدم إلى الوجود، فيصـبح كالمخاطب والمشـار إليه، ويهدد الأمير الشـاعر الأقوام الآخرين بعدم المجازفة والـــحمق معهم؛ فما زالت سيوفهم صامدةً تحصد الأرواح.

وقد تـــمكن ابن المقرب من توظيف الأفكار والألفاظ في أبيات شعره لـــخدمة فخره الحماسي، ويؤكد ذلك بحروبهم السابقة مع ملوك اليمن التبع، والأكاسرة، والمناذرة.

**بعد أن عرضــت أنواع الفخر في شــعر الحرب عند الأمراء؛ نلحظ بعض الأســاليب الظاهرة في شعرهم الفخري، على النحو التالي:**

- قوة الأسلوب من خلال الصور الشعرية، التي تفيد في جمال الأسلوب وقوته معًا.
- التناسب والملاءمة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني: فألفاظ الفخر جاءت قوية، وعباراتها جزلة، إلى جانب استخدامهم معجمًا حربيًّا يتناسب مع الفخر والحماسة.
- في سـياق وجداني بلاغي؛ جـــمع ابن المقرب العيوني بين نغمة الشـكوى والحرمان والأسى، ونغمة الفخر والتباهي: بين الحرمان مـــما فعله بنو عمومته معه واستيلائهم على أمواله، والتباهي بأنه صـــاحب شـــجاعة، وأنه لا يســـد مكانه أحد. وفي هذا السياق؛ تـجلت القدرة الإبداعية عند ابن المقرب، فمثل هذين الغرضين الشعريـــين يصعب أن ينصهرا في بوتقة واحدة.
- أســلوب المدح بالفخر؛ ظاهر في شــعر **حيص بيص**، وشــعر **ابن المقرب العيوني**؛ فكأنهما يريدان أن يخلدا ذكرهما كما خلدا ذكر الممدوح.

- توفر بواعث الفخر عندهم؛ كـــ: سيادة قبيلتهم، وأنــهم من طبقة الأمراء، وامتلاكهم الشاعريّة، وفصاحة لسانهم.
- يظهر تأثرهم الواضح بمن سبقوهم من الشعراء؛ خاصة: المتنبي، وعمرو بن كلثوم.
- تباهي الأمراء بـــمقومات الشخصية العربية الأصيلة؛ من: شجاعة، وكرم، وحسب ونسب، وفصاحة وحلم وصبر.
- يبرز في أسلوبهم: الحث على السؤال، والتأكد من صدق فخرهم، دلالة على الثقة، وتأكيد ذلك، وتثبيته في ذهن المتلقي.

# المبحث الثالث

# المدح

**ويشتمل على ما يلي:**

- المدح الأخلاقي والحماسي.
- المدح الديني.
- المدح العمراني.

## المبحث الثالث

## (المدح)

لعب **المدح** دورًا فاعلًا في شعر الحرب عند الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريَّين، ولعل قربهم من بلاط ذوي السلطان، وعلاقتهم المتينة بهم حسبًا، ونسبًا، وعمومةً كان لهما أثر كبير في مدحهم، وتخليد ذكرهم.

والمدح في "**لسان العرب**": "نقيض الهجاء، وهو حسن الثناء"(١). والمدح فن الثناء، والإكبار، والاحترام، قام بين فنون الأدب العربي مقام السجل الشعري للجوانب من حياتنا التاريخية؛ إذ رسم نواحي عديدةً من أعمال الملوك، وسياسة الوزراء، وشجاعة القواد، وثقافة العلماء، فأوضح بذلك بعض الخفايا، وكشف بعض الزوايا، وأضاف إلى التاريخ -صادقًا أو كاذبًا- ما لم يذكره التاريخ؛ فساعد في إبراز كثيرٍ من الصفات والألوان التي لم تكن تُعلم لولاه. كما أن المديح يهتم في المقام الأول بمدح القيم الإنسانية، وقد زاد في شهرة أناسٍ كثيرين أحاطهم بالرعاية، ورفعهم إلى الذروة، فجعلهم في مصاف الأعلام، وأغفل زملاء لهم، كانوا أحق بالذكر، وأجدر بالشهرة، ولكنها الحظوظ يوزعها الشعراء، فينال الثناء بعضًا، ويحرم بعضًا(٢).

ومن أسباب ازدهار شعر المديح قيام الحروب والمعارك بين القبائل والدول، وكثرة الفتوحات والصراعات السياسية، وما رافقها من أحداث. وقد سعى الشعراء إلى تخليد ذكرى الأبطال، والزعماء، والقادة، والملوك، والخلفاء.

وغالبًا ما كانت صورة الممدوح عند الأمراء مبنيةً على جملة خصالٍ وصفاتٍ؛ منها الخصال الأخلاقية، والجسدية، والحربية، والدينية؛ ليكون الممدوح جامعًا لمعاني القوة، والشجاعة، والتقوى، والحكمة، والدفاع عن البلاد والعباد، ونصرة المظلوم، ونصرة الدين، والجهاد في سبيل الله، والبطولة، والإقدام، والكرم، والجود، والإحسان، إضافةً إلى الإشادة بدور

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (مدح).

(٢) ينظر: سلسلة فنون الأدب العربي، الفن الغنائي -المديح-، سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م، ص٥.

الممدوح، وحرصه على الازدهار والعمران في عهده.

ولذلك قسمتُ المدح إلى ثلاثة أقسام هي: المدح الأخلاقي والحماسي، والمدح الديني، والمدح العمراني. وفيما يلي تفصيل لكلٍّ منها:

**المدح الأخلاقي والحماسي:**

يعدد الأمراء مناقب ممدوحيهم الأخلاقية من كرمٍ، وجودٍ، وحسن جوار، وعفةٍ، إلى جانب الصفات الحماسية الدالة على القوة، والشجاعة، والبأس.

ولعل ازدهار شعر المديح لم يكن بمعزلٍ عن السياسة، لا سيما أن أغلب الممدوحين عند الأمراء هم من طبقة السلطة، وأهل البلاط.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن معظم قصائد الحرب عند الأمراء تندرج تحت غرض المدح، والأمثلة كثيرة؛ نختار منها -على سبيل المثال لا الحصر- **قول ابن المقرب** في المدح الأخلاقي للممدوح الأمير الحسين بن مسعود بن أحمد بن أبي سنان[1] **[الكامل]**:

**كُنْ كَابْنِ مَسْعُودٍ حُسَيْنٍ فِي النَّدَى ... وَالْبَأْسِ، أَوْ فَعَنِ الْمَكَارِمِ فَاعْدِلِ**
**الطَّاعِنِ الْفُرْسَانَ كُلَّ مُرِشَّةٍ ... جَيَّاشَةٍ تَغْلِي كَغَلْيِ الْمِرْجَلِ**[2]
**وَالتَّارِكِ الْأَبْطَالَ تَسْجُدُ هَامُهَا ... بِالسَّيْفِ غَيْرَ عِبَادَةٍ لِلْأَرْجُلِ**
**وَالْخَائِضِ الْغَمَرَاتِ لَا مُتَقَهْقِرًا ... حَتَّى بِصَارِمِهِ الْمُهَنَّدِ تَنْجَلِي**
**وَالنَّازِلِ الثَّغْرَ الَّذِي لَوْ يُبْتَلَى ... بِنُزُولِهِ رَبُّ الْحِمَى لَمْ يَنْزِلِ**
**وَالْحَامِلِ الْعِبْءَ الَّذِي لَوْ حُمِّلَتْ ... هَضَبَاتُ سَلْمَى بَعْضَهُ لَمْ يَحْمِلِ**
**وَالْوَاهِبِ الْكُومَ الذُّرَى وَرُعَاتَهَا ... وَفِصَالَهَا عَفْوًا وَلَمَّا تُفْصَلِ**[3]
**وَهْوَ الْمُجِيرُ الْجَارِيَاتِ مُرَوِّعًا ... مَنْ جَارَهُ فِعْلَ الْهُمَامِ الْأَطْوَلِ**
**وَتَبِيتُ جَارَتُهُ وَلَمْ يَرْفَعْ لَهَا ... كِسْرًا بِعِلَّةِ قَائِلٍ مُتَضَلِّلِ**[4]

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤١٤.
(٢) الْمُرِشَّةُ: الطَّعْنةُ النَّافِضةُ للدَّم.
(٣) الكُوم: القِطعةُ مِن الإبِل. الذُّرَى: العَالِيَةُ السِّنَام.
(٤) الكِسْر: جانِبُ الْخِبَاء. الْمُتَضَلِّلُ: مَن لَا يَعْرِفُ طَرِيقَه.

يُغْضِي إِذَا بَرَزَتْ وَيَخْفِضُ صَوْتَهُ ... عَنْهَا فِعَالَ النَّاسِكِ الْمُتَبَتِّلِ
لَمْ يَنْطِقِ الْعَوْرَاءَ قَطُّ وَلَا اصْطَفَى ... نَذْلًا وَلَا أَصْغَى لِقَوْلِ مُضَلِّلِ
وَإِذَا الْمُحُولُ تَتَابَعَتْ أَلْفَيْتَهُ ... مُتَبَجِّحَ الْعَافِي وَزَادَ الْمُرْمِلِ(١)
وَإِذَا لَظَى الْحَرْبِ الزَّبُونِ تَأَجَّجَتْ ... أَطْفَى لَوَافِحَهَا بِحَمْلَةِ فَيْصَلِ(٢)
كَمْ فَارِسٍ أَرْدَى بِطَعْنَةِ ثَائِرٍ ... تُدْنِي مِنَ الْأَدْبَارِ حَدَّ الْمَقْتَلِ
وَعَمِيدِ قَوْمٍ صَكَّ مَفْرِقَ رَأْسِهِ ... بِالسَّيْفِ فِي لَيْلِ الْعَجَاجِ الْأَلْيَلِ(٣)
يَلْقَى الْكَتِيبَةَ وَاحِدًا فَكَأَنَّهَا ... فِي مِقْنَبٍ وَكَأَنَّهُ فِي جَحْفَلِ(٤)
وَكَأَنَّ جَاحِمَ كُلِّ نَارٍ أُوقِدَتْ ... لِلْحَرْبِ فِي عَيْنَيْهِ نَارُ مُهَوِّلِ(٥)
تَلْقَاهُ أَثْبَتَ مَا يَكُونُ جَنَانُهُ ... وَالْبِيضُ تَخْتَطِفُ الرُّؤُوسَ وَتَجْتَلِي
مُتَهَاوِنًا بِالْمَوْتِ يَعْلَمُ أَنَّهُ ... سَيَمُوتُ بِالْأَدْوَاءِ مَنْ لَمْ يُقْتَلِ

نجد رونق أسلوبه وديباجته في هذه الأبيات، معتمدًا على الوصف، وتخيُّر اللفظ الملائم، فهو يوافق بين اللفظ والمعنى، فتكون الأبيات سلسةً معبّرةً مكتفةً، جزلةً بلغةٍ موروثةٍ من الشعر الجاهلي؛ كقوله: (مرشةٍ، الحرب الزبون، مقنبٍ، نار مهول). فالمدح كان غرضًا قديمًا معروفًا منذ الجاهلية، وقد التصقت به معانٍ وصفات خاصة به؛ كالكرم، والجود، والشجاعة. وقد حرص ابن المقرب على ذكر هذه الصفات، لكنه أضاف فيها وتوسع؛ فالممدوح في نظره هنا كريم العطاء، قوي البأس، فارس. وهو لا يكتفي بذكر هذه الصفات فيه؛ بل يبيّن كيف تكون

(١) مُتَبَجِّحَ العَافِي: مَكَانُ تَبَجُّحِه؛ أيْ: فرَحَه. الْمُرْمِل: الفَقِير لَا يَجِدُ شَيئًا.
(٢) الْحَرْب الزَّبُون: الشدِيدةُ، يَدْفَعُ بَعْضُها بَعْضًا. الفَيْصَلُ: السَّيْفُ الفَاصِلُ القَاطِع.
(٣) العَجَاج: الغُبَار تُثِيرُه الحرْبُ. الْأَلْيَل: الشدِيدُ الظُّلْمَة.
(٤) الْمِقْنَب: الْخَيْل مَا بَيْن الثلاثِين إلى الأَرْبَعين. الْجَحْفَل: الْجَيْش الكَبِير.
(٥) الْمُهَوِّل: الْمُحَلف، وكَانَ فِي الجَاهِلية لِكُل قَومٍ نَارٌ، وعَلَيها سَدَنةٌ، فكَان إذَا وَقَع بَيْن الرَّجُلَين خُصُومةٌ؛ جَاء الخَصْمُ إلى النارِ فيَحْلِفُ عِنْدَها، وكَان السَّدَنَةُ يَطْرَحُونَ فِيها مِلْحًا مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُ الخَصْمُ؛ يُهَوِّلُونَ بِها عَلَيه، واسْمُ تِلكَ النار: (الْهُولَة)؛ بِالضَّم. قَال أَوْسُ بْنُ حَجَر، يَصِفُ حِمَارَ وَحْشٍ:

إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ الشَّمْسُ صَدَّ بِوَجْهِهِ ... كَمَا صَدَّ عَنْ نَارِ الْمُهَوِّلِ حَالِفُ

يُنظَر: لِسَانُ العرَب، مادة (هَول).

فروسيته وشجاعته؛ فهو صاحب طعنةٍ واسعةٍ، تنفض دم الفرسان نفضًا، فوارةٍ سريعةٍ كأنها تغلي غلي القدور.

وقد حقق ابن المقرب بهذا التفصيل والتوسع الطرافة في الصورة، وشد انتباه المتلقي، وأكد صفتي (الفروسية والشجاعة) لممدوحه. ثم يكمل تفصيله بأن جعل ممدوحه يسقط رؤوس الأعداء الأبطال بالسيف القاطع، وكأنها تسجد للأرجل، دلالةً على الذلة والصغار لهم؛ فهم عند قوة فتك الممدوح بهم لا يصمدون.

وتظهر في الصور شعرية الحرب عند الأمير؛ فهو يبدع في تصويرها، وتفصيلها، وتعميقها، فهذه الحرب الزبون الشديدة التي يدفع بعضها بعضًا، لا يطفئ نارها ولهيبها إلا الممدوح وسيفه، يردي فرسانها، ويقتل عميدها، وكأنه بمفرده أمام الكتيبة المقاتلة جيش جرار في شجاعته وقوته وعدَّته، إذ نجده ثابتًا قويًّا، لا يفزع ولا يخاف من الموت والرؤوس المتطايرة حوله، متهاونًا بالموت، فإن لم يقتل في ميدان الحرب قتلته العلل والأمراض.

وابن المقرب لا يركز فقط على الصفات الحماسية، من شجاعةٍ وقوةٍ؛ بل يشيد بأخلاقيات الممدوح وقيمه الحسنة؛ كالعطاء، والكرم، وحفظ الجوار، والنسك، والعبادة، وحسن القول، وحفظ اللسان، وحفظ السمع من النميمة وأقوال الوشاة(١).

ومثله ما جاء في **قول أسامة بن منقذ** في الملك الصالح(٢) **[الطويل]**:

**وَمَنْ عَلِقَتْ بِالصَّالِحِ الْمَلْكِ كَفُّهُ فَلَيْسَ لَهُ دُونَ الْعُلاَ وَالْغِنَى شَرْطُ**
**ومِنْ دُونِهِ إِنْ رَابَ خَطْبٌ ذَوَابِلٌ وَبِيضٌ وَجُرْدٌ لَا الْقَتَادَةُ وَالْخُرْطُ(٣)**

يعد الملك الصالح طلائع بن رزيك من أكثر الشخصيات التي مدحها أسامة بن منقذ، ودار بين الاثنين كثير من المراسلات التي سطرت في ديوان أسامة، ويظهر منها الود المكين بين قلبيهما، وإعجاب كلٍّ منهما بصاحبه أشد الإعجاب.

---

(١) ينظر: ديوانه، ص١٨٦، ٢١٠، ٢٣٩، ٢٨٧، ٢٩٨، ٣٠٢، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٤، ٤٧٣، ٤٧٤، ٥٠٠، ٥١٧، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٦٥، ٦١٩، ٦٥١، وغيرها.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٤.

(٣) القَتَاد: شَجَرٌ صُلْبٌ، لَه شَوْكَةٌ كَالإِبْرة. الْخُرْط: جَمعُ خَرُوطٍ؛ وهي: الدابَّةُ الْجَمُوحُ، تَجْتَذِبُ رَسَنَها مِن يَدِ مُمْسِكِها، ثم تَمْضِي.

وأسامة بن منقذ "لم يمدح من حكام عصره الذين اتصل بهم إلا من كان يستحق المدح والثناء، وخاصةً أولئك الذين تصدوا للغزاة، وكانوا مثالًا صادقًا للفروسية والشجاعة، والدفاع عن حمى الإسلام"(١)؛ فيقول مكملًا(٢) **[الطويل]**:

**وَمَا الـــنَّـــاسُ إِلَّا آلُ رُزَّيْكَ إِنَّهُمُ ... هُمُ الذَّادَةُ الشُّبَّانُ وَالسَّادَةُ الشُّمْطُ(٣)**
**بَنُو الْحَرْبِ فِي يَوْمِ الْوَغَى وَبَنُو النَّدَى ... إِذَا مَا بِلَادُ الـــنَّـــاسِ جَرَّدَهَا الْقَحْطُ**
**إِذَا مَا احْتَبَوْا فَالرَّاسِـــيَاتُ رَجَاجَةً ... وَإِنْ رَكِبُوا فَالْأُسْدُ هِيجَتْ لَهَا نَحْطُ(٤)**
**لَـــهُمْ جَبَلٌ لَا زَعْزَعَ الْـــخَـــطْبُ رُكْنَهُ ... بِـهِ تُؤْمَنُ الْأَحْـدَاثُ وَالْمِيتَـةُ الْعَبْطُ(٥)**
**أَقَرَّ الْوَرَى أَنْ لَيْسَ كُفْئًـا لِمُلْكِـهِ ... سِـــوَاهُ فَقَـدْ زَالَ التَّنَـافُسُ وَالْغَبْطُ**
**فَلَا زَالَتِ الْأَقْدَارُ تَـــجْـــرِي بِأَمْرِهِ ... وَفِي يَـدِهِ حَـلُّ الْمَمَـالِـكِ وَالرَّبْطُ(*)**

في هذه الأبيات يمدح أسامة بن منقذ الملك الصالح طلائع بن رزيك وآله، ويصف قوتهم في الذود عن البلاد والدفاع عنها، والسيادة فيها، وهم أهل الوغى والفتك في الحرب، وأهل الكرم والعطاء حتى في وقت الحاجة والقلة، وقد يعجز الكرماء عن العطاء في هذه الأوقات. كما أنهم يجمعون بين النقيضين؛ فهم أصحاب حلمٍ ورجاحةٍ في السلم، وعلى النقيض من ذلك هم ذوو هيجانٍ وفتكٍ في الحرب؛ ولذلك أقر الناس بحكمهم وسلطتهم، وفي هذا تأكيد لاستحقاقهم الملك عن جدارةٍ. وإذا أمعنا النظر في الأبيات السابقة؛ وجدنا عمق الأصالة الشعرية، والنفس الشعري الرفيع، وتطويع الألفاظ والمعاني على قافيته، على الرغم من صعوبة الروي، وقلة استخدامه بين الشعراء.

---

(١) الغربة في شعر أسامة بن منقذ، حلمي إبراهيم عبدالفتاح الكيلاني، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الثامن، العدد الثاني، ربيع الآخر، أيلول ١٩٩٣م، ص٩٧.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٢٥.

(٣) الذَّادَةُ: مِن الذَّوْدِ؛ وهُو: السَّوْقُ، والطَّرْدُ، والدَّفْعُ، وذَادَ عَن حُرَمِهِ، وعَنْ وَطَنِه؛ أي: دافَع. يُنظَر: لِسَانُ العرَب، والمعجَم الوَسِيط، مادة (ذَادَ). الشُّمْطُ: جَمْعُ (أَشْمَط)؛ وهو: الْمُختَلِطُ سَوَادُ شَعْرِهِ بِبَيَاضٍ.

(٤) احْتَبَوْا؛ يُقَال: احْتَبَى بِالثَّوْب؛ أي: اشْتَمَلَ به. نَحْطُ؛ النَّحاطُ: تَرَدُّدُ البُكَاءِ في الصَّدْرِ مِن غَيْرِ أَنْ يَظْهَرَ. والنَّحْطُ أيضًا: شِبْهُ الزَّفِير.

(٥) الْمِيتَةُ العَبْطُ؛ يُقالُ: مَات عَبْطَةً؛ أيْ: شَابًّا صَحِيحًا.

(*) فيه نظَرٌ شَرعي؛ فهَذا عَيْنُ الكُفْر والإِلْحَاد!.

ومن شعر المديح عند **حيص بيص قوله**(١) **[الطويل]**:

**شَـلَلْتَهُمْ شَـلَّ الطَّرَائِدِ فِي الضُّـحَى وَسُـقْتَهُمْ سَـوْقَ الْمَطِيِّ الْمُخَزَّمِ**(٢)
**إِذَا رُمْتَ غَزْوَ الْـجَيْـشِ ذَلَّتْ رِقَابُهُ إِلَـى اسْـمِـكَ مِنْ قَبْلِ ارْتِـحَـالٍ وَمَقْدِمِ**
**فَلَوْ يَسْـتَقِلُّ الرُّمْحُ مِنْكَ بِسَـطْوَةٍ إِلَى الْقَوْمِ عَنْ سُـرًى وَتَـجَـشُّـمِ**(٣)
**لَكَ الْـحَسَبُ الوَضَّاحُ يَهْدِي ضِيَاؤُهُ رِقَـابَ الْـمَطَـايَا فِي دُجَى كُـلِّ مُعْتِمِ**
**تَأَلَّقَ مِنْ شُـمِّ الْعَرَانِيـنَ أَحْرَزُوا رِهَانَ الْـمَـجَـارِي فِي مَدَى كُلِّ مُعْظِمِ**(٤)
**غَطَارِيفُ صِيدٌ مَا اسْتَكَانُوا لِـحَادِثٍ وَلَا أَذْعَنُوا لِلْجَائِرِ الْمُتَـعَـشْـرِمِ**(٥)
**بَـهَـالِيلُ أَمَّا بَأْسُـهُمْ فَلِفَاتِكٍ كَـمِـيٍّ، وَأَمَّـا جُـودُهُـمْ فَـلِـمُـعْـدَمِ**(٦)
**نَـوَازِلُ بِالـثَّـغْـرِ الْـمَـخُـوفِ أَعِـزَّةٌ عَلَى النَّـاسِ طَعَّـانُونَ فِي كُـلِّ مَلْحَمِ**(٧)
**تَـقَـابَـلَ فِي نَادِيـهِـمُ كُـلُّ مَـاجِـدٍ مُشَـارٍ إِلَـيْـهِـي بِالسَّـلَامِ مُـعَـظَّـمِ**
**سَـرِيعُ صَـوَابِ الْقَوْلِ لَا عَنْ تَفَكُّرٍ رَزِينُ حَصَاةِ الْـحِـلْـمِ لَا عَنْ تَـحَـلُّمِ**
**إِذَا خَـمَـدَتْ نَارُ الْـقِـرَى فَوَقُودُهُمْ عَلَى الْـهَـضْبِ عِيدَانُ الْوَشِيجِ الْمُحَطَّمِ**(٨)

يـمتلك حيص بيص قدرةً فائقةً في جـمع الصفات والفضائل الـحسنة لممدوحه وقومه، ويـجعلها في أسلوبٍ بلاغيٍّ فائق التأثير في المتلقي، مستخدمًا لغةً فخمةً وعباراتٍ جزلةً وقويةً، نلحظها في الكلمات التالية: (شم العرانين، غطاريف، صيد، بهاليل، نوازل، طعانون).

لقد امتدح الأمير صفات الفروسية، والشجاعة، والسطوة، والبأس، والـحسب، والسؤدد، لدى الممدوح، وأن قومه أسياد ملوك لا يخضعون لحوادث الزمان، ولا يذلون للملوك الجائرين

---

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١١٢.

(٢) شَلَّ الإِبِلَ شَلًّا، وشَلَلًا: طَرَدَها. ويُقالُ: مَرَّ فُلانٌ يَشُلُّهُم بِالسَّيْف؛ أيْ: يَطْرُدُهم. الْمُخَزَّم: الذي فِي أَنْفِه خَزَامَةٌ؛ وهِيَ: حَلَقَةٌ مِن شَعْرٍ تُجْعَلُ في وَتَرَةِ أَنْفِ البَعِير، يُشَد فِيهَا الزِّمَام.

(٣) يَسْتَقِل: يَنْفَرِد بِنَفسِه. التَّجَشُّمُ: التَّكَلُّف.

(٤) تَأَلَّقَ: لَمَعَ. شُمُّ العَرانِين: يُرِيد بِهِم أسْلَافَه الأُبَاةَ.

(٥) الغَطَارِيف؛ جَمْعُ (غَطْرِيف)؛ وهُو: السَّيِّالصِّيدُ؛ جَمْعُ (الأَصْيَدِ)؛ وهو: الْمَلِك؛ لأَنه لَا يَلْتَفِتُ مِنْ زَهْوِه يَمِينًا أو شِمالًا. والأَصْيَدُ أيضًا: الأَسَاسْتَكَانَ: ذَلَّ وخَضَعَ. الْمُتَعَشْرِم: الْمُتَشدِّد، والْخَشِن.

(٦) البَهَالِيل؛ جمْع: البُهْلُول؛ وهو: السيدُ الْجامِعُ لِكُلِّ خَيْر.

(٧) نَوَازِلُ؛ جمعُ: نَازِل، أيْ: مُرَابِطُون. الثَّغْر مِن البِلادِ: الْمَوْضِعُ الذِي يُخافُ مِنْه هُجومُ العَدُو، وهُو الْحَدُّ الفَاصِلُ بَيْن الْمُتَعادِينَ. الْمَلْحَمُ: مَوْضِعُ الْتِحَامِ الحرْب، والْمَلْحمَة: الوَقْعَةُ العَظِيمةُ القَتْلِ.

(٨) نَارُ القِرَى: النارُ التِي تُوقَد للسارِي، ولِمَنْ يَلْتَمِسُ القِرَى، فكُلَّما كَانَ مَوْضِعُها أَرْفعَ؛ كَانَتْ أَفْخَرَ. الْهَضْبُ؛ جَمْعُ (هَضَبَة)؛ وهِي: الجَبَلُ الْمُنْبَسِطُ عَلى وَجْهِ الأَرْض. الوَشِيجُ هُنا: الرِّمَاح.

المتشددين؛ فهم جامعون لكل خيرٍ، مشهود لـــهم بالبأس الذي يفتك بالشجعان، إلى جانب أن عطاءهم يرفع المعدم من الفقر إلى الغنى. والممدوح وقومه مرابطون محافظون على ثغورهم، لـــهم الـــمجد والمنعة بين الناس، ولـــهم النصر المبين في حال القتال، يتميزون بسرعة البديهة، وحسن القول، والوقار مع الحلم، ويسعون لإكرام الضيف.

ومن الصور الشعرية الجميلة المتضمنة في النص؛ قوله في البيت الأخير:

**إِذَا خَـمَـدَتْ نَارُ الْـقِـرَى فَوَقُودُهُمْ عَلَى الْـهَـضْب عِيدَانُ الْوَشِيج الْمُحَطَّم**

فهذا فيه إشارة إلى كثرة حروبهم وقتالهم، وأن هذه الرماح المتحطمة جراء كثرة استخدامها يستعملونـــها كوقودٍ لإطعام ضيوفهم. وهنا مدح مبطن، يؤكد فيه الأمير ما ذكره من صفات الممدوحين في أول الأبيات، ومن خلال هذه الصور الشعرية تظهر شعرية الحرب.

**وقال حيص بيص** يمدح ملك العرب قطب الدين[1] **[الرمل]**:

**عِشْـــتَ قُطْبَ الدِّين هَطَّالَ النَّدَى بَاذِلَ الْمَعْرُوفِ مَنَّاعَ الْـــجِـــمَـــى**
**هَاطِلَ الْكَفَّيْـــنِ سِـلْـــمًا وَوَغًى حَـيْـثُـمَـا كُـنْـتَ نَـوَالًا وَدَمَـا**
**تَكْشِـــفُ اللَّيْلَيْـــنِ مِنْ نَقْعِهِمَا عِثْيَـــرًا جَوْنًا وَنَقْعًـا أَقْتَمَـا[2]**
**فَـلَـقَـدْ فُـقْـتَ الْغَوَادِي حُـفَّـلًا وَفَضَلْتَ السَّيْفَ عَضْبًا مِـخْـذَمَا[3]**
**يَعْرِضُ الْعَـارُ فَتَلْوِي مُعْرِضًـــا وَتَرَى الْمَجْدَ فَتَمْضِـــي قُـدُمَـا[4]**
**وَإِذَا رُحْـتَ مُـبِـيـدًا لِـلْـعِـدَى عُـدْتَ كَـرَّارًا تُـبِـيـدُ الْإِزَمَـا[5]**
**لَـــمْ تَزَلْ تُعْطِي عَطَاءً رَابِـــحًا سَـــابِغًا حَتَّـــى عَدِمْتَ الْعَدَمَا**
**وَإِذَا خَـيْـلُـكَ أَظْـمَـاهَـا الْـوَغَى طَوَتِ الْوِرْدَ الـــنَّمِيـــرَ الشَّبِمَا[6]**

---

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٣٩٦. ملك العرب هو الأمير قطب الدين قايماز بن عبدالله التركي. لما عاث في العراق فسادًا، واستجار الناس بالخليفة المستضيء بالله، أطلَّ الخليفة عليهم وقال لهم: مال قايماز حلٌّ لكم، ودمه لي، فهجموا على داره ونهبوا كل ما فيها، وهرب قايماز إلى الموصل، ومعه بعض الأمراء، فمات قبل الوصول إليها، وذلك سنة ٥٧٠هـ. يُنظر: ترجمته في هامش ديوان الحيص بيص، ج٢، ص٧٨.

(٢) الضمِيرُ في (نَقْعِهِما) يَعُود إِلى السِّلْم والحرْب في البَيْت الثاني. الْعِثْيَرُ الْجَوْن: الغُبَار الأَسْوَد، ويُرِيد به: الغُبَارَ الْمُثَارَ مِن الأَرض لِشِدَّةِ الْمَحَل. النَّقْعُ الأَقْتَمُ: الغُبَارُ الشدِيدُ السَّوَادِ، ويُرِيد بِه: الغُبَارَ الْمُثَارَ بِحوَافِر الخَيْل في الحرْب.

(٣) الغَوادِي؛ جَمْعُ: الغَادِيَة؛ وهي: السحابةُ تَنْشَأُ الغَدَاةَ، أَو هي: مَطَرُ الغَدَاة. الْحُفَّلُ: السُّحُبُ الْمَملُوءةُ مَاءً. العَضْبُ الْمِخْذَم: السَّيْفُ القَاطِع.

(٤) يَعْرِضُ الشيءُ: يَظْهَرُ، ويَبْدُو. العَار: كُل مَا يُعَيَّرُ بِه الإِنْسَان. تَلْوِي: تَمِيلُ، وتَنْثَنِي. مَضَى قُدُمًا: لَمْ يَثْنِهِ شَيْء.

(٥) الإِزَمُ؛ جَمْع: الأَزْمَة؛ وهِي: الشِّدةُ والقَحْط.

(٦) طَوَتْهُ: تَجَاوَزَتْهُ. النَّمِير: الْمَاءُ الزاكِي الناجِعُ. الشَّبِم: البَارِ

**فَوَرَدْنَ الْغَمْرَ مِنْ نَـــبْـــعِ الطُّلَى قَانِيًا ثُـــمَّ رَعَيْـــنَ اللِّمَمَا**[1]

يستثمر الأمير صيغ المبالغة للدلالة على التأكيد، والتكرار، والكثرة في قوله: (هطال، مناع، كرار)، على وزن (فعَّال)، فترسِّخ في ذهن المتلقي صفات الممدوح؛ كالكرم، والمنعة، وقوة البأس في الوغى، وكثرة العطاء في السلم. وهو يبتعد كل البعد عما يقبِّح الإنسان[2]، ويسعى كل السعي لما فيه المجد والعلا، حتى أن خيله تبتغي المجد مثله، فتروي ظمأها من دم الأعداء في الحرب.

من هنا تظهر عند حيص بيص شاعرية المدح في شعر الحرب؛ وذلك من خلال إبراز حرص الممدوح على طلب المجد في القتال، كما أن هذا الحرص يطغى على من حوله كخيله.

و**صيغ المبالغة** ظاهرة أسلوبية واضحة جلية في شعر المدح عند حيص بيص، وابن المقرب العيونـــي[3]، نورد فيها بعض الأمثلة، على سبيل المثال لا الحصر؛ **يقول حيص بيص**[4] **[الهزج]**:

**بِلَيْلِ الْـــجَـــدْبِ مِطْعَامٌ وَيَوْمِ الْـــحَـــرْبِ مِطْعَانُ**

فلفظتا (مطعام، ومطعان)؛ صيغتا مبالغةٍ على وزن (مِفعال)، وقد ترتبط هاتان الصفتان في مدح الأمراء بصورةٍ قوية، تكاد تكون ظاهرةً في جميع قصائد المدح في شعر الحرب.

(١) الغَمْرُ: الكَثِير. الطُّلَى: الأَعْناق. القَانِي: الأَحْمَر، ويُرِيدُ به: الدَّمَ. اللِّمَم، جَمْع اللُّمَّة؛ وهي: الشَّعْرُ الْمُجَاوِزُ شَحْمةَ الأُذُن.

(٢) وهذا المعنى موجود عنده بكثرة؛ كقوله مادحًا [الطويل]:

**بِمَـاضٍ عَلَـى الْهَـوْلِ الْمَخُـوفِ وَنَاكِصٍ عَـنِ الْعَـارِ طَـبٍّ بِاكْتِسَـابِ الْمَفَاخِـرِ**

ينظر: ديوان حيص بيص، ج٢، ص٨٨.

(٣) ذكرتُ في مبحث (الإيقاع الداخلي)، ظاهرتي: صيغ المبالغة، وأسلوب التفضيل، داخل ظاهرة التوازي الصرفي، إلا أنها ظاهرة مكثفة خاصة في المدح، سواء كانت داخل البنية التركيبية الصوتية الصرفية للتوازي أو خارجها.

(٤) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٦٧.

وقد تستأثر صيغ المبالغة بقصائد كاملةٍ عند الأمير حيص بيص نذكر منها هذا المقطع من القصيدة في مدح الوزير شرف الدين أبي جعفر ابن البلدي[١]؛ **إذ يقول**[٢] **[الوافر]**:

**بِغَزْوَتِهِ وَغُرَّتِهِ يَجِنُّ الصْـ ـصَبَاحُ وَيُسْفِرُ اللَّيْلُ الْبَهِيمُ**[٣]
**فَأَكْدَرُ لَا يَفِرُّ لَهُ طَعِينٌ وَأَزْهَرُ هَارِبٌ مِنْهُ الصَّرِيمُ**[٤]
**سَجِيحٌ فِي مَوَدَّتِهِ حَيِيٌّ وَأَفْوَهُ فِي حَفِيظَتِهِ خَصِيمُ**[٥]
**يَحُوزُ الْأَسْوَدَانِ لَهُ الْمَعَالِي كَثِيفُ الْجَيْشِ، وَالسَّطْرُ الرَّقِيمُ**[٦]

فصيغ المبالغة متضمنة في كل بيتٍ من أبيات القصيدة؛ كقوله: (بهيم، طعين، سجيح، حيي، خصيم، كثيف)، وجميعها على وزن (فعيل)، وتؤكد أن هذا الممدوح فارس لا يشق له غبار، خصيم شديد الخصومة على الأعداء، وعلى النقيض من ذلك؛ فهو سجيح، سهل، ليّن على الأحباء، كثير الحياء في سلمه ومودته.

وقد تتعدد صيغ المبالغة في القصيدة الواحدة، والبيت الواحد؛ **كقوله**[٧] **[الطويل]**:

**هُوَ الْبَطَلُ الْكَرَّارُ فِي الْبَأْسِ عَلِيمٌ بِغَرْسِ الصَّالِحَاتِ إِمَامُ**

نلحظ أن كلمة (كرَّار) على وزن (فعَّال)، وكلمة (عليم)، على وزن (فعيل)، فالوزنان مختلفان، في بيتٍ واحد.

ويسيطر المعجم الحربي في شعر حيص بيص عند المدح، فيشيع في القصيدة نفسًا حماسيًّا، وتناسقًا جماليًّا؛ **كقوله**[٨] **[الطويل]**:

**عَزَائِمُهُ فِي الْحَادِثَاتِ صَوَارِمُ وَآرَاؤُهُ فِي النَّازِلَاتِ عَسَاكِرُ**

---

(١) سبق التعريف به في هوامش الفصل الثاني، ص٢٥٥.
(٢) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١١٢.
(٣) الغَزْوةُ: السَّيْرُ إِلَى قِتَال الأَعداءِ في دِيَارِهِم. الغُرَّةُ: الوَجْه. يَجِن: يُظْلِمُ. يُسْفِرُ: يَنْكَشِف. البَهِيم: الأَسْوَ
(٤) الأَكْدَر: الصَّبَاحُ الْمِغْبَرُّ بِغُبَارِ الحرْب. الأَزْهَر: الوَجْهُ الْمُشْرِقُ. الصَّرِيمُ: الظلَام.
(٥) السَّجِيح: السَّهْلُ اللَّيِّن. الْحَيِيُّ: الكَثِيرُ الْحَيَاء. الأَفْوَهُ: حَسَنُ الكَلَام والْمَنطِق. الْحَفِيظَة: الغَضَب.
(٦) حَازَ الشيء: ضَمَّه إِلى نَفْسِه. الكَثِيف: الْمُتَرَاص. الرَّقِيم: الْمَكْتُوب.
(٧) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٣٩.
(٨) المصدر السابق، ج٣، ص١٥٦.

فالأمير يـــمدح صفات الممدوح الـــخلقية؛ كالعزيـــمة، وحسن الرأي، بألفاظٍ حربيةٍ مـحسوسةٍ، كالصوارم، والعساكر، وفيها إلـحاح على المعاني الـحماسية وعلاقتها بشعر المدح، فتتخذ الألفاظ شـعريتها وقيمتها الأدبية من خلال حسـن اختيارها، وتوزيعها على النحو الذي يساعد في تأدية الدلالة، وتكثيفها.

ومن ذلك -أيضًا- ما جاء في مدحه السلطان مسعود بن مـــحمد بن ملكشاه[١]؛ **حيث يقول**[٢] **[الوافر]**:

**يَفُوقُ الْمَاءَ وَالصَّـــهْبَاءَ لُطْـــــفًا وَحَـدَّ السَّـــيْفِ بَأْسًـــا وَاعْتِزَامًـا**

أفاد اقتران المدح بأدوات الحرب التفخيم، ومهارة التصوير؛ فعزيـــمة الممدوح وبأسه قاطع سريع كحد السيف.

**ومنه** -أيضًا- ما جاء في قوله يـمدح الوزير شرف الدين علي بن طرادٍ الزيـنـبـي[٣]، في قصيدةٍ مطلعها[٤] **[الطويل]**:

**وَمَا فَاخَرَتْهُ فِـــي الْمَضَاءِ قَوَاضِبٌ مِنَ الْبِيضِ إِلَّا كَانَ أَمْضَـــى وَأَقْدَرَا**

فالممدوح هو في القطع والنفاذ كالسيوف القواضب، بل أفضل.

وتظهر لنا هنا ظاهرة أسـلوبية بارزة أخرى في شـعر الحرب عند حيص بيص؛ وهي كثرة استخدام أسلوب التفضيل في المديح، سواء كان في قصيدةٍ واحدةٍ، أو في أبياتٍ متفرقةٍ في قصائد مختلفةٍ؛ **فيقول** مكملًا[٥] **[الطويل]**:

**وَلَا سَـاجَـلَتْهُ فِي النَّوَالِ سَحَائِبٌ مِنَ الْوُطْفِ إِلَّا كَانَ أَنْدَى وَأَغْزَرَا**
**وَلَا حَـاوَلَ الطَّوْدُ الرَّفِـيـعُ أَنَـاتَهُ مَعَ السُّخْطِ إِلَّا كَانَ أَرْسَى وَأَوْقَرَا**
**وَلَا مُـدِحَ الْمُـثْنَى عَلَيْهِ بِصَالِحٍ مِنَ النَّاسِ إِلَّا كَانَ أَوْلَى وَأَجْدَرَا**

(١) سبق التعريف به، ص٣٩٦.
(٢) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٩٢.
(٣) سبق التعريف به في هوامش الفصل الأول، ص٢٧٩.
(٤) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٢٣.
(٥) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٢٣.

في الأبيات الثلاثة الأُول؛ نلمح معاني التفوق في صـــفات الممدوح، وقد عبَّر حيص بيص عن ذلك بأسلوب التفضيل، في قوله: (أندى وأغزرا، أرسى وأوقرا، أولى وأجدرا)؛ فقد كان غزير العطايا، ثابتًا عند المصائب، مذكورًا بالخير والثناء.

وأسلوب التفضيل ظاهر -أيضًا-[1] في شعر المدح عند الأمير أبي الربيع سليمان الموحد؛ إذ **يقول**[2] **[الكامل]**:

**وَمَضَـيْتَ فِي نَصْـرِ الْإِلَهِ مُصَـمِّمًا بِعَزِيـــمَـــةٍ كَالسَّيْفِ بَلْ هِيَ أَقْطَعُ**

وقد اشتـــركت عزيـــمة الممدوح، والسيف في أصل الحدث؛ وهو القطع، إلا أن عزيـــمة الممدوح وتصميمه أقطع من السيف، وفي هذا دلالة على المفاضلة، وإصرار الممدوح على الفتك بالأعداء، والتصميم على النصر في القتال والجهاد في سبيل الله؛ فهي حرب دينية قبل أن تكون حربًا عدائيةً.

ويلاحظ أن هذه الظواهر الأسلوبية الثلاثة موجودة عند ابن المقرب، وقد جـــمعها[3] في بيتٍ واحدٍ؛ **إذ يقول**[4] **[البسيط]**:

**مُـــمَـــاحِكًا لِلْعِدَى، عَقَّادَ أَلْوِيَةٍ أَقْضَى وَأَمْضَى مِنَ الصَّمْصَامَةِ الذَّكَرِ**

فجاءت كلمة (عقَّاد)[5] من صـيغ المبالغة على وزن (فعَّال)، و(أقضـى) و(أمضـى) من أسماء التفضيل، وقد قرن الممدوح مع أداة الحرب وهي السيف القاطع، إلا أن عزمه أنفذ وأقطع منه.

(١) أسلوب التفضيل ظاهر عند أبي الربيع. وللاطلاع؛ ينظر: ديوانه، ص٢٠، ٢١، ٢٤، ٢٥، ٢٨، ٣٥، ٤٢.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٠.

(٣) للشواهد الشعرية على أسلوب التفضيل؛ ينظر: الديوان، ص٣١٢، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠١، ٤١٨، وغيرها. والأمثلة على صيغ المبالغة كثيرة؛ ينظر: الديوان أيضًا: ص٨٠، ٨١، ٣٩٨، ٤٤٤، ٥٢٢... إلخ.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٤٤.

(٥) يظهر في هذا البيت تأثره الواضح بشعر الخنساء.

ومن أمثلة صيغ المبالغة في شعر المدح **عند ابن المقرب قوله** يمدح الأمير حسن بن مسعود[١] **[الطويل]**:

**ضَرُوبٌ لِهَامَاتِ الْكُمَاةِ إِذَا اسْتَوَتْ مِنَ الرُّعْبِ آسَادُ الشَّرَى مِنْ كِلَابِهِ**

كما **قال** يمدحه في قصيدةٍ أخرى[٢] **[الطويل]**:

**وَضَرْبٍ يُزِلُّ الْهَامَ عَنْ كُلِّ مَاجِدٍ عَلَى الْهَوْلِ مِقْدَامٍ كَرِيمِ الْمَنَاسِبِ**

جاءت مفردة (مقدام) على وزن (مفعال). وينتقي ابن المقرب الألفاظ ذات القدرة الكبيرة على التعبير والإيحاء عن مقصده؛ فعلى الرغم من أنه بيت واحد؛ فإنه جمع فيه للممدوح أعلى الصفات وأفضلها؛ كالشجاعة، والقوة، والصرامة، والإقدام، والكرم، والحسب والنسب.

كما **قال** فيه **ابن المقرب العيوني**[٣] -أيضًا- **[الطويل]**:

**وَضَرَّابُ هَامِ الدَّارِعِينَ إِذَا اسْتَوَتْ أُسُودُ الشَّرَى فِي مَوْجِهِ وَثَعَالِبُهْ**
**وَمَنَّاعُ أَعْقَابِ اللَّيَالِي إِذَا اغْتَدَتْ تَعَاطَى وَوَارَاهَا مِنَ النَّقْعِ ثَائِبُهْ[٤]**
**وَسَلَّابُ أَرْوَاحِ الْكُمَاةِ لَدَى الْوَغَى وَلَكِنْ مُرجِّيهِ لَدَى السِّلْمِ سَالِبُهْ**
**وَحَمَّالُ مَا لَا يَسْتَطِيعُ تَثَبُّتًا بِهِ حَضَنٌ إِلَّا وَمَادَتْ شَنَاخِبُهْ[٥]**

كل ذلك الزخم أحدث تناغمًا موسيقيًّا، وتُعد صيغة (فعَّال) من صيغ المبالغة التي نراها بارزةً في شعر ابن المقرب، إذ استهلها في كل بيتٍ من الأبيات السابقة؛ فقوله: (ضراب، ومناع، وسلاب، وحمال)؛ قد منح النص قوةً في اللغة والأسلوب، والتأكيد؛ فهو يصف الممدوح بالشجاعة والقوة والفتك في الحرب، والعطاء والكرم في السلم، والتحمل وقوة الصبر.

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٠٠. وهو الأمير: حسن بن مسعود بن أبي الحسين؛ أحمد بن أبي سنان محمد بن الفضل بن عبدالله بن علي. ينظر: شرح ديوان ابن المقرب، ج١، ص٤٥٢.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٧.

(٣) المصدر السابق، ص٥٦.

(٤) وَارَاها؛ أيْ: غَطاها، ولَعَلَّه أَرادَ بِـ(أعْقَابِ اللَيَالي): مَا تُعَقِّبُ مِن الحَوَادِث. والثائِبُ: الرِّيحُ الشدِيدةُ تَكُون في أوَّلِ الْمَطَر.

(٥) حَضَن: جَبَلٌ بِـ: نَجْدالشَّنَاخِب: رُؤُوسُ الجِبَال المرتَفِعة.

ولاحظتُ أن الشعرية قد تقل جودتـــها وإبداعها في شعر المدح خاصةً. ومن أمثلة ذلك **قول حيص بيص**[١] **[مخلع البسيط]**:

**هُـــمَـــامُ حَرْبٍ، غَمَامُ جَدْبٍ عِصَـامُ خَطْبٍ، مُنِيفُ مَـــجْـــدِ**
**بَاسِـــمُ ثَـغْـرٍ، سِـــدَادُ ثَـغْـرٍ قَرِيعُ دَهْرٍ، صَـحِـــيـــحُ وُدِّ**
**طَوْدُ احْتِمـالٍ، فَتَـــى نِزَالٍ حَـبْرُ مَـقَـالٍ، خَصِـــيـمُ لُـدِّ**
**شَـــامِخُ قَـدْرٍ، وَشِـيـكُ نَصْـرٍ هَـنِـــيءُ وَفْرٍ، جَـزِيـلُ رِفْـدِ**
**وَقُـلْ لَـهُ الْـمَـادِحُـونَ كُـثْـرٌ وَلَا كَـمَـدْحِـي وَلَا كَـحَـمْـدِي**

تظهر في الأبيات ركاكة في المعنى، وقصـور في الإبداع، وعلى الرغم من أن اللفظ مستقًى مرصوص بقوة فإنه كمضغ الماء؛ لا طعم فيه ولا ذوق؛ إذ جـــمع في الأبيات أغلب صفات المدح المشـهورة في شـعر العرب؛ كالشـجاعة، وإكرام الضـيف، ورجاحة العقل، وذكاء القلب، والنباهة، والفتك بالأعداء، دون طرافةٍ وشعريةٍ.

وقد وقع ابن المقرب في هذا الخطأ -كما مر بنا سـلفًا في مبحث (الإيقاع الداخلي)[٢]-؛ إذ يظهر في بعض الأحيان التكلف والتصنع في شعر المدح خاصةً؛ ولعل ذلك يرجع إلى ضعف العاطفة الصادقة نحو الممدوح، والرغبة في التكسب والعطايا.

وهناك ظاهرة أسـلوبية بارزة في شـعر المدح عند الأمراء مرتبطة بدلالة الحرب، وهي تكرار الثنائيات ذات العلاقة بالممدوح؛ كثنائية السلم والحرب، وثنائية البلاغة والحرب، وثنائية الـجود والحرب.

ومن الأمثلة التي تدل على ربط جود الممدوح وكرمه بالفروسية والشـجاعة في الحرب؛ **قول حيص بيص**[٣] **[الطويل]**:

**فَإِنْ ذُكِرَتْ نُعْمَى فَـأَنْـتَ جَوَادُهَـا وَإِنْ لَقِحَتْ حَرْبٌ فَأَنْتَ هُمَامُهَا**[٤]

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص١٨٢.
(٢) ينظر: الفصل الأول من هذه الرّسالة، ص١٣٤.
(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٤٩.
(٤) النُّعْمَى: الإحْسان. لَقِحَتِ الحرْب: قَامَت.

ويقول -أيضًا-[1] [الطويل]:

فَلَا ضَرْبَ إِلَّا الْهَبْرُ فِي قِمَمِ الْعِدَى وَلَا جُودَ إِلَّا سَاجِمٌ إِثْرَ سَاجِمِ[2]

ويقول ابن المقرب العيوني[3] [الكامل]:

يَوْمَاهُ: يَوْمُ نَدًى، وَيَوْمُ وَغًى، فَمَا دَامَتْ صَوَارِمُهُ فَهُنَّ دَوَامِ

وقال أسامة بن منقذ مادحًا[4] [البسيط]:

وَمَنْ إِذَا جَادَ بِالدُّنْيَا لِآمِلِهِ قَالَتْ مَعَارِفُهُ: حَاشَاكَ مِنْ بَخَلِ

وَمَنْ إِذَا جَرَّدَ الْبِيضَ الصَّوَارِمَ فِي الْـ ـهَيْجَاءِ أَسْكَنَهَا فِي الْهَامِ وَالْقُلَلِ

إن المتمعن في شعر الحرب عند الأمراء لا يكاد يجد لهم قصيدةً مدحيةً لا تجمع بين هاتين الصفتين اللتين هما جود الممدوح وكرمه، والفروسية والشجاعة في الحرب[5]، وهما صفتان مترابطتان بصورةٍ دائمةٍ، وقد تفنن الأمراء في الجمع بينهما في كل قصيدةٍ، فيصوغونهما في صورٍ شعرية تجمع بين جودة التصوير، وحسن اللفظ، وإن كان في الربط بينهما معنًى خفي؛ هو الجود والكرم في المال وقت السلم، والجود والكرم في الأنفس وقت الحرب. ويلخص هذه الشعرية الأمير حيص بيص في قوله[6] [الطويل]:

فَمَنْثُورَةٌ فِي سِلْمِهِ وَنِزَالِهِ جَمَاجِمُ أَبْطَالِ الْوَغَى وَرَغَائِبُهْ

---

(١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٥.

(٢) الْهَبْرُ: القَطْع. القِمَم: جمْعُ القِمة؛ وهي: أَعْلَى الرأس. سَاجم؛ يُقال: سَجَمَتِ العَيْنُ الدَّمْعَ، وسَجَمَتِ السَّحابةُ مَطرًا؛ أي: سَكَبَتْ، وصَبَّتْ، وأَسالَتْ. يُنظَر: لِسَان العَرَب، مادة (سَجَمَ). وفِي هَذا دِلالةٌ علَى كَثْرَةِ العَطَاء عِنْد الْمَمْدوح. وتتَكرَّر هَذِه اللَّفْظَةُ عِنْد حَيْصَ بَيْصَ -كَثيرًا-، بنَفْس المعنَى والدِّلالة؛ إِذْ يَقُول [الطويل]:

مَلَأْتَ زَمَانَ النَّاسِ رِفْداً وَنَجْدَةً فَبَأْسُكَ مَضَّاءٌ، وَجُودُكَ سَاجِمُ

يُنظَر: دِيوانُ حَيْصَ بَيْصَ، ج٢، ص٨١.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٠١. وللاستزادة؛ ينظر: ديوانه، ص٢٩٨، ٣١٠، ٣١٢، ٣٦٣، ٣٩٥، ٣٩٨، ٤٠١.

(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٤٠.

(٥) وقد تطرقت لهما كثيرًا في هذا البحث، ينظر: ص٨٧، ١٠٨، ١١٦، ١٦١، ٢٧٦، وغيرها.

(٦) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٠٤.

ومن ثنائية (الجود والحرب)؛ تظهر لنا ثنائية (السلم والحرب)؛ **كقول حيص بيص**[١] **[الطويل]**:

**يَشُدُّ حُبَاهُمْ سِلْمُهُمْ فَإِذَا غَزَوْا تُحَلُّ ظُبَاهُمْ مِنْ عُقُودِ الْمَغَافِرِ**[٢]

**وقال**[٣] **[الوافر]**:

**هُوَ الْقَاسِي إِذَا اشْتَجَرَ الْعَوَالِي وَعِنْدَ السِّلْمِ ذُو لُطْفٍ رَحِيمُ**

عند الرجوع إلى المدونة النصية للأمراء يتبين لنا أن ثنائية السلم والحرب طاغية في شعر الحرب عند الأمير حيص بيص، وتظهر لنا من خلاله المفارقة في حال الممدوح؛ فهو في سلمه رحيم لطيف كريم، وفي حربه شديد البأس والفتك بالأعداء.

ومن جانبٍ آخر؛ تنهض ثنائية (البلاغة والحرب) في مدائح الأمراء، خاصةً عند ابن المقرب العيوني، وحيص بيص؛ **إذ يقول العيوني**[٤] **[الطويل]**:

**وَأَنْزَلَهَا دَارَ الْأَعَادِي بِسَيْفِهِ فَأَضْحَتْ خَفَافِيًّا لَدَيْهَا صِلَالُهَا**[٥]

**وَأَوْرَدَهَا بِالْمَشْرَفِيِّ مَوَارِدًا حَرَامٌ بِغَيْرِ الْمَشْرَفِيِّ بَلَالُهَا**

**أَقَامَ عُهُودًا بَيْنَ عَمْرٍو وَعَامِرٍ عَيِيٌّ عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ انْحِلَالُهَا**[٦]

**لَعَمْرِي لَنِعْمَ الْمُسْتَغَاثُ إِذَا دَعَوْا لِنَائِبَةٍ جَلَّتْ وَآذَى احْتِمَالُهَا**

**وَنِعْمَ لِسَانُ الْقَوْمِ إِنْ قِيلَ مَنْ لَهَا خَطِيبٌ وَأَعْيَى الْحَاضِرِينَ مَقَالُهَا**

ومثله ما جاء في **قول حيص بيص [الرجز]**:

**قَدْ أَذْعَنَ الْأَبْطَالُ وَالْكُتَّابُ**
**وَشَهِدَ الْمِزْرَاقُ وَالْكِتَابُ**

---

(١) المصدر السابق، ص٤٦.

(٢) الْحُبَى؛ جَمْعُ (الْحَبْوَة)؛ وهِي: ما يَجْمَع بِه الرَّجُلُ بَيْنَ ظَهْرِه وسَاقَيْه فِي مَجْلِسِه، كَعِمَامَةٍ، ونَحْوِها. ظُبَاهُم: سُيُوفُهم. الْمَغَافِر؛ جَمْعُ (الْمِغْفَر)؛ وهو: زَرَدٌ يُنْسَجُ مِن الدِّرْعِ عَلى قَدْرِ الرَّأْسِ، يُلْبَسُ تَحتَ الْقُلُنْسُوَة.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٩٠.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٦١. ومثله، ينظر: ديوانه، ص٣٩٨.

(٥) الْخَفاش: حَيةٌ كَأعْظَم مَا يَكُون مِن الْحَيَّات؛ رقْشَاءُ، بَرْشَاءُ، تَأْكُلُ الْحَشِيش، تَتَهَدَّد ولَا تَضُرُّ أحَدًا، وهِي تَنْفُخُ وتَنْتَفِخُ، ولا تُؤْذِي. والصِّلُّ: الْحَيَّةُ الْخَبِيثةُ.

(٦) عَمْرٌو وعَامِرٌ؛ مِن قَبائِل كَعْبِ بنِ رَبِيعةَ.

**بِأَنَّــهُ الْــمِــقْــدَامُ لَا يَــهَــابُ**
**وَأَنَّــهُ الْــبَــلِــيــغُ لَا يُــعَــابُ**

إن بلاغة الكلام، وفصاحة النطق؛ هـما من أبرز الأمور التي يتفاخر بـها العرب؛ لأن من يتسم بـــهما يوصف بالفطنة والذكاء وقوة البديهة؛ ولذلك يعمد الأمراء إلى وصف الممدوح بهما، فلا يكتفون بأنه فارس القوم، بل هو -أيضًا- خطيبها البليغ.

وفي هذا المضمار، حرص الأمير حيص بيص، على وصف مـمدوحه بـ(البلاغة الكتابية)، وربطها بالحرب، ومستلزماتها، **كقوله**(١) **[أحذ الكامل]**:

**فَالطِّرْسُ وَالْبَيْدَاءُ مِلْؤُهُـــمَـــا خَـــيْـــلٌ تَكِرُّ وَأَسْطُرٌ تَـــجِـــفُّ**

**ويقول** -أيضًا-(٢) **[الطويل]**:

**وَبَاعِثُ جَيْشِ الرَّأْيِ فِي كُلِّ مُـــجْـــلِبٍ يُـــحَـــطِّـــمُ أَطْرَافَ الْقَنَا وَالْقَوَاضِبِ**(٣)
**إِذَا مَا بَنَـــى فِي الطِّرْسِ صَـفَّ بَلَاغَةٍ غَدَا هَادِمًا مِنْهَا صُـــفُوفَ الْمَوَاكِبِ**(٤)
**فَفِي كُلِّ سَـــطْرٍ مِنْ وَجِيزٍ وَمُسْـــهِبٍ كَتَائِبُ يَـــمْـــطُـــو بَأْسُهَا بِالْكَتَائِبِ**(٥)
**مَزَابِرُهُ سُـــــمْـــــرُ الْقَنَا وَصَـرِيرُهَا الْـ ـــغَمَاغِمُ وَالْقِرْطَاسُ مُـجْرَى السَّلَاهِبِ**(٦)

شكَّل **مضمون الـــحرب** الـــحيز الأكبر عند الأمير حيص بيص، وهو يسعى -دائمًا- لتوظيف كل ما يقع تحت نظره في هذا الميدان الحربي، فقد جعل من الأقلام والقرطاس دعائم لوصف مـــمدوحه؛ إذ أن شجاعته، وقوته، وشدة بأسه في الحروب موازية لفصاحته وبلاغته في الرأي والكتابة، فهناك قوة بالشـــجاعة، وهنا قوة بالبيان. ولعل العجمة والعامية في ذلك المجتمع

(١) ديوان حيص بيص، ج٢، ص١٢٧.
(٢) المصدر السابق، ج٣، ص٣١٢.
(٣) الْمُجْلِب: الْحَادثُ ذُو الْجَلَبَة، ويُرِيدُ بِه: (الحرب). القَنَا: الرِّمَاح. القوَاضِب: السُّيُوف.
(٤) الطِّرْسُ: القِرْطَاس. صَفَّ بَلاغةٍ؛ يُريد به: سَطْرَ كِتَابةٍ بلِيغةٍ. الْمَواكِب: جَمعُ (الْمَوكب)؛ وهُم: الْجمَاعةُ؛ رُكْبانًا، ومُشَاةً.
(٥) الوَجِيزُ: الْمُخْتَصَر. الْمُسْهَب: الْمُطَوَّل. يَمْطُو: يُسْرِعُ، ويَجِدُّ في السَّيْر.
(٦) مَزَابِرُه: أَقْلامُه. صَرِيرُها: صَوْتُها عِنْدَ الكِتَابَة. الغَمَاغِم: أَصْوَاتُ الأَبْطَالِ عِنْد القِتَال. الْمُجْرَى: مَوْضِعُ إِجْرَاءِ الْخَيْل؛ أيْ: مَيْدانُ السِّبَاقِ، أوِ الحرْب. السَّلَاهِبُ: الْخَيْل.

غلبتا حينذاك، فكان لـــهما دور كبير في نفيها عن الممدوحين، وإثبات صفة البلاغة والفصاحة لهم.

وقد يـــجمع حيص بيص هذه الثنائيات في قصيدةٍ واحدةٍ، بأسلوبٍ قويٍّ ومتينٍ **فيقول**(١) **[الطويل]**:

**تَوَدُّ الظُّـــبَـــى عَزْمَ الْوَزِيرِ وَبَأْسَهُ ... وَتَـحْـسُدُ جَدْوَى رَاحَتَيْهِ الْغَمَائِمُ**(٢)

**طَلِيقُ الْمُحَـــيَّـــا فِي وَغَاهُ وَسِلْمِهِ ... صَـــوَارِمُهُ تَبْكِي دَمًا وَهُوَ بَاسِـــمُ**(٣)

**كَتَائِبُهُ وَالْكُتْبُ أَنْصَارُ مَـــجْـــدِهِ ... تُسَـــرُّ دَوَاوِيـنٌ بِـهِ وَمَـلَاحِـمُ**(٤)

**فَـلِـلْـهَـامِ فِي يَـوْمِ الْـكَـرِيـهَـةِ نَاثِرٌ ... وَلِلْفَضْلِ فِي قَلْبِ الصَّحِيفَةِ نَاظِمُ**(٥)

يضفي الأمير على مـــــمدوحه صفات العزم والبأس، والكرم، والبشاشة في الحرب والسلم؛ دلالةً على الإقدام وعدم الخوف، كما يصـفه بالشـجاعة، والفتك بالأعداء، إضـافةً إلى العلم، والأدب، والبلاغة.

وبعد؛ هذه بعض نـــماذج من المدح في شعر الحرب عند الأمراء؛ الذي يصف الشجاعة، والقوة والبأس، والكرم، في شتـى صورها عند مـمدوحيهم، ما يـجعلهم متفردين بين أقرانـهم في البطولة والكرم والبلاغة.

### المدح الديني:

يـــمثل الدين الإسلامي مصدرًا أساسيًّا، ورافدًا أوليًّا للأمراء في مدح الخلفاء، والسلاطين، والأمراء، والقادة، ولعل ذلك يرجع إلى رغبتهم في إسباغ الشرعية عليهم، والأحقية لـــــهم، في

---

(١) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٢٠٩.

(٢) الظُّبَى: السُّيُوف. العَزْم: الإِرَادةُ الْمُؤَكَّدةُ. البَأْس: القُوةُ والشدةُ في الحرب. الْجَدْوَى: العَطِيَّة. الرَّاحَةُ: الكَفُّ. الغَمائِم: السُّحُب.

(٣) طَلِيقُ الْمُحَيا: مُتَفتّحُ أَسارِيرِ الوَجْه. الوَغَى: الحرْب.

(٤) الكَتائِب؛ جَمع: (الكتِيبة)؛ وهي: القِطعةُ مِن الجيْش. الدَّواوِين؛ جمْع: (الديوان)؛ وهو: الكِتَاب يُكتَب فيهِ أَهْلُ الجيْشِ، وأَهْلُ العَطِية (فارِسِيٌّ، مُعَرَّب).

(٥) الكَرِيهة: الحرْب. الفَضْل؛ يُرِيدُ: العِلْمَ والأدَب. الصَّحِيفةُ: القِرْطاس.

الحكم والخلافة والإمارة. والأمثلة على ذلك كثيرة؛ أذكر منها قول أسامة بن منقذ يمدح الملك الصالح طلائع بن رزيك؛ إذ **يقول**(١) **[الطويل]**:

**تَكَفَّلْتَ لِلْإِسْلَامِ أَنَّكَ مَانِعٌ ... حِمَاهُ، مُبِيحٌ مَا حَمَى الْكُفْرُ، هَادِمُ**
**فَأَصْبَحْتَ تَرْعَى سَرْحَهُ بِصَرِيمَةٍ ... مِنَ الْعَزْمِ لَمْ تَبْلُغْ مَدَاهَا الْعَزَائِمُ**(٢)
**وَأَيَّدْتَهُ بِالْعَدْلِ وَالْبَذْلِ وَالتُّقَى ... وَضَرْبِ الطِّلَى وَالصَّالِحَاتُ دَعَائِمُ**
**فَعَدْلٌ مُزِيلٌ كُلَّ ظُلْمٍ وُجُودُهُ ... وُجُودٌ مُذِيلٌ مَا تَصُونُ الْخَوَاتِمُ**

فوصفه بأجمل الصفات؛ فهو المجاهد في سبيل الله، حامي ديار الإسلام، ومانع الكفار عن الاحتلال، إلى جانب ذلك فإنه يتميز بالعدل والتقوى والصلاح، والبذل والكرم والشجاعة.

وتتميز قصائد أسامة في طلائع بن رزيكٍ بالتعبير الصادق عن أحاسيسه تجاهه؛ فقد وافق هواه في حب الجهاد في سبيل الله، وإعلاء كلمته، فقام بتمجيد بطولاته، وتغنى بانتصاراته ضد الأعداء، كما مدح فيه زهده، على الرغم من إقبال الدنيا عليه؛ فهو عابد، عالم، قائم بالليل متهجد يقرأ القرآن؛ **فيقول**(٣) **[البسيط]**:

**سَعَتْ إِلَى زُهْدِهِ الدُّنْيَا بِرَغْبَتِهَا ... طَوْعًا وَفِيهَا عَلَى خُطَّابِهَا صَلَفُ**
**وَلَمْ تُزَفَّ إِلَى كُفْءٍ سِوَاهُ وَمَا ... زَالَتْ إِلَى مَجْدِهِ تَصْبُو وَتَشْتَرِفُ**
**حَبْرٌ إِذَا اللَّيْلُ آوَاهُ بِحِنْدِسِهِ ... بَحْرٌ مِنَ الْعِلْمِ طَامٍ لَيْسَ يُنْتَزَفُ**
**وَمُحْرِبٌ إِذَا مَا أَتَى الْمِحْرَابَ ... إِلَّا وَأَدْمُعُهُ مِنْ خَشْيَةٍ تَكِفُ**
**مُسَهَّدٌ وَعُيُونُ الْخَلْقِ هَاجِعَةٌ ... عَلَى التَّهَجُّدِ وَالْقُرْآنِ مُعْتَكِفُ**
**وَتُشْرِقُ الْأَرْضُ مِنْ لَأْلَاءِ غُرَّتِهِ ... فِي دَسْتِهِ فَتَكَادُ الشَّمْسُ تَنْكَسِفُ**(٤)

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٧٤.
(٢) الصَّرِيمَةُ: إحكامُ الأمر، والعزيمةُ فيه. وصَرُمَ السَّيْفُ: كَان حَادًّا قَاطِعًا.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ٢٣٠.
(٤) دَسْتِه؛ الدَّسْتُ: صَدْرُ البَيْت (كلِمةٌ مُعرَّبة).

والأمثلة على ذلك كثيرة، خاصةً في مدحه الملك الصالح طلائع بن رزيكٍ، لا يسمح المجال بذكرها جميعًا هنا، وأشير إلى بعضها في هامش الصفحة(١).

والحضور الديني بارز في شعر حيص بيص؛ إذ كان يمدح من حكام دولته من يتصف بالالتزام والاستقامة، ويحيي شريعة الإسلام، ويسعى لقمع البدع؛ **فيقول مثلًا**(٢) **[الكامل]**:

**أحيا حقوق الدين وهي دريسة منسية، وأمات نفس الباطل**

وفي نصٍّ شعريٍّ آخر نرى حيص بيص يمدح الخليفة العباسي المسترشد بالله(٣) **فيقول [الطويل]**:

**مَنَازِلُكُمْ لِلْخَائِفِينَ عِصَامُ وَأَيْدِيكُمُ لِلسَّائِلِينَ غَمَامُ**
**وَعِنْدَكُمُ الْبَأْسُ وَالْمَهِيبُ صِيَالُهُ إِذَا عَنَّ خَطْبٌ أَوْ أَلَمَّ خِصَامُ**
**وَمِنْكُمْ رَسُولُ اللهِ أَشْرَفُ رُسْلِهِ بِطَاعَتِهِ سُبْلُ النَّجَاةِ تُرَامُ**
**وَأَبْلَجُ فَيَّاضُ النَّوَالِ مُمَجَّدٌ يُخَالُ الْحَيَا مِنْ وَجْهِهِ وَيُشَامُ(٤)**
**أَسَالَ بِهِ عَامَ الرَّمَادَةِ سَيْلَهُ وَقَدْ طَالَ بِالْمُسْتَمْطِرِينَ هَيَامُ**
**وَحَبْرٌ حَفِيظٌ لَا يُرَدُّ دَلِيلُهُ لَهُ بِفَتَاوَى الْمُشْكِلَاتِ قِيَامُ**
**وُجُوهُ بَنِي الْعَبَّاسِ غُرٌّ لَطِيفَةٌ وَأَعْرَاضُهُمْ مُلْسُ الْأَدِيمِ كِرَامُ(٥)**

والأمير حيص بيص في مدحه الخليفة استحضر فضل نسبه ومكانته، فهو من نسل رسول الله -صلى الله عليه وسلم- الذي في طاعته أصل العقيدة، ودخول الجنة، ومن نسله عمه العباس بن عبدالمطلب -رضي الله عنه- الذي كان له الفضل -بعد الله- في عام الرمادة "عندما

(١) للاستزادة من هذه الأمثلة، لا الحصر؛ ينظر: ديوان أسامة بن منقذ: ص٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٦٥، وغيرها.

(٢) ديوان حيص بيص، ج٣، ص٣٠٦.

(٣) المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٠. والمسترشد بالله؛ سبق التعريف به في الفصل الأول، ص٧٥.

(٤) الأَبْلَجُ: الْمُشْرِق الوَجْهِ. فَيَاضُ النَّوالِ: كَثِيرُ العَطَاء. الْحَيَا: الْمَطَر. يُشَامُ؛ مِنْ (شَامَ السَّحَابَ)؛ أيْ: نَظَرَ إِلَيْه يتَحَقَّقُ أَيْن يَقْصِدُ، وأَينَ يُمْطِر.

(٥) الغُرُّ؛ جَمْعُ (الأَغَر)؛ وهو: الأَبْيَضُ والْحَسَنُ. الْمُلْسُ، جَمْعُ (الأَمْلَس)؛ وهو: الصَّحِيح. الأَدِيمُ: الْجِلْد؛ يُقال: جِلْدُ فُلانٍ أَمْلَسُ؛ أيْ: لَمْ يَعْلَقْ بِهِ ذَمٌّ.

أصـــاب الناس قحط وجدب هلكت فيه الأنفس والأموال، فاســتسـقى الخليفة (به) فمطروا، وأخصبوا"[١]. ومن نسله أيضًا الــحبر العالــم عبدالله بن العباس بن عبدالمطلب الذي قال عنه الرسـول –صـلى الله عليه وسـلم–: "اللهم فقهه في الدين، وعلمه التأويل"، فكان حبـــر هذه الأمة، وفقيه العصر، وإمام التفسير[٢].

ويلاحظ في مدح حيص بيص الثقافة الدينية الدقيقة لديه، والمهارة في تضـــمينها نصـــه الشعري؛ ليمنح ممدوحه هذه البركة، والعظمة في هذا النسب.

ومثله في دقة الثقافة الدينية ابن المقرب العيوني؛ إذ **يقول مادحًا**[٣] **[الطويل]**:

**لَعَمْرِي لَقَدْ أَحْيَا لِأُمَّةِ أَحْـــــمَدٍ مِنَ الْعَدْلِ مَا أَوْصَـــى بِهِ عُمَرَاهَا**

العدل من أهم الصـفات التي يتصـف بـــها الممدوح، وهذا الفعل الكريم قد حمى الأمة الإسلامية من الظلم والـجور، وأعاد لـها حقوقها؛ كما أوصى بـه "عمراها"؛ أبو بكرٍ الصديق، وعمر بن الخطاب –رضي الله عنهما[٤]. وهذا يشف عما يـــحمله ابن المقرب من نزعةٍ دينية، وروحٍ ثقافيةٍ إسلامية، تجسدت في النص الشعري.

ويظهر ذلك –أيضًا– في قوله **يمدح الملك الأشرف**[٥] **[الطويل]**:

**فَيَا لَكَ عَصْـــرًا أَلْبَسَ الْكُفْرَ حُلَّةً مِنَ الذُّلِّ لَا تَبْلَى وَلِلْمِسْـكِ نَاشِـقُ**
**وَمَدَّ عَلَى الْإِسْـلَامِ سِـتْـــرًا مُوَقَّقًا مِنَ الْعِزِّ يَبْقَى مَـا تَأَوَّهَ عَـاشِـــقُ**

---

(١) هامش الديوان، ص٣٩٠.

(٢) سير أعلام النبلاء، ج٣، ص٣٣٢.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٤٨.

(٤) قال محقق الديوان، في معنى (عمراها): عمر بن الخطاب، وعمر بن عبدالعزيز، رضي الله عنهما، وقد تبدَّى لي: أن الشاعر يقصد: أبو بكرٍ وعمر بن الخطاب، رضي الله عنهما؛ لأن العرب تطلق عليهما اختصارًا (العمران)؛ فتغلب اسم (عمر) لخفته وسهولته، كما تغلب –لعين السبب–: القمر على الشمس في قولهم: (القمران)، ويؤكد قولنا: البيت التالي مباشرةً لهذا البيت؛ إذ يقول **[الطويل]**:

**فَلَا عَدِمَتْهُ مَـــا أَنَـــارَتْ نُجُومُهَا وَمَا سَـــارَ فِي أَبْرَاجِـــهَا قَمَرَاهَا**

ينظر: الديوان، ص٦٤٨، ٦٤٩.

(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٠٢. والملك الأشرف: هو موسى بن محمد العادل بن أبي بكر محمد بن أيوب، سبق التعريف به، ص٣٦٢.

فَلَوْلَاهُ لَـــــمْ يَنْطِقْ بِدُمْيَاطَ دَاعِيًا ... إِلَـــى كَلِمَةِ التَّوْحِيدِ وَالْعَدْلِ نَاطِقُ
فَـأُقْسِـــمُ مَـا وَالَاهُ إِلَّا مُـوَحِّـدٌ ... تَـقِـيٌّ، وَمَـا عَـادَاهُ إِلَّا مُـنَـافِـقُ
فَلَا يُعْدِمَنَّ اللهُ أَيَّـــامَـــهُ الَّتِـــي ... بِـــهَـــا يَفْتُقُ الْإِسْلَامُ مَا الْكُفْرُ رَاتِقُ

في الأبيات السابقة يـــمدح ابن المقرب عصر الملك الأشرف وعهده؛ فقد كان للإسلام منعةً وعزةً، ويشيد بتصديه للكفار وقتالـــهم، ويقسم مؤكدًا أنه لا يواليه إلا مؤمن موحد، ولا يعاديه إلا منافق، وفي هذا دلالة على عدل الممدوح وتقواه واستقامته.

ويلاحظ الحضور الدينـي لمدائح ابن المقرب بشكل لافتٍ(١)؛ **منها قوله** في قطب الدين(٢) **[الطويل]**:

ضَـــحُوكٌ إِذَا مَا الْعَامُ قَطَّبَ وَجْهَهُ ... عُبُوسًا، وَخَوَّى كُلُّ نَـــجْـــمٍ وَأَخْلَفَا(٣)
عَلَى أَنَّـهُ الْبَكَّـاءُ فِي حِنْـدِسِ الـدُّجَى ... خُشُوعًا وَلَـمْ يَصْدِفْ عَنِ الرُّشْدِ مَصْدَفَا(٤)
بَلَاهُ الْإِمَـامُ الْبَرُّ حِينًـا وَغَيْـــرُهُ ... فَلَمْ يَرَ أَزْكَى مِنْـهُ نَفْسًـــا وَأَشْـــرَفَـا
وَوَلَّاهُ أَمْرَ الْـمُسْـــلِـمِينَ فَـلَـمْ يَـرُعْ ... تَـقِـيًّـا وَلَا رَاعَـى لِـدُنْـيَـاهُ مُسْـــرِفَـا
وَلَا خَـانَ بَيْـتَ الْمَـالِ جَهْرًا وَلَا خَفَـا ... وَلَا زَاغَ عَنْ نَـــهْـــجِ الْإِمَامِ وَلَا هَفَا
وَجَـدْنَا الْإِمَامَ النَّاصِـــرَ الْمُهْتَدَى بِهِ ... أَبَـــرَّ إِمَـــامٍ بِالـــرَّعَـــايَا وَأَرْأَفَـــا
فَلَا عَـدِمَ الْإِسْـــلَامُ أَيَّامَـهُ الَّتِـــي ... أَقَـــامَتْ بِدَارِ الْمُشْـرِكِيـــنَ التَّلَهُّفَا(٥)

يصـف ابن المقرب الممدوح بالعبادة والاسـتقامة؛ فهو يقوم الليل خاشـعًا متضـرعًا لله، لا يظلم الأتقياء، ولا يفزعهم، صـاحب أمانةٍ، لا يسـرق من مال بيت المسـلمين لا جهرًا ولا سـرًّا، وهذا ما جعل الخليفة الإمام الناصر يقلده الإمارة.

(١) لمزيدٍ من الأمثلة؛ ينظر: ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥١٧، ٥١٨، ٥٧٠، ٥٧١.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٨٦. وملك العرب، قطب الدين قايماز؛ سبق التعريف به، ص٤١٣.
(٣) خَوَتِ النُّجُوم، وأَخْوَتْ، خَيًّا: أَمْحَلَتْ فلَمْ تُمْطِرْ فِي نَوْئِها.
(٤) الْحِنْدِسُ: اللَّيْلُ الشدِيدُ الظُّلْمةُ. صَدَفَ: أعْرَض.
(٥) التَّلَهُّفُ: التَّحَزُّنُ عَلَيه، والتَّحَسُّرُ.

**ويقول** أبو الربيع بن سليمان في مدح الخليفة أبي يوسف بن تاشفين يعقوب المنصور[١] **[الكامل]**:

**يَهْنِيكَ يَا خَيْرَ الْخَلَائِفِ غَزْوَةً ... كَشَفَتْ عَنِ الدِّينِ بها اللَّأْوَاء[٢]**
**وَارْتَجَّ بَغْدَادُ وَمَاجَ بِغَزَّةٍ ... أَرْضُ الشَّآمِ وَمِصْرُ وَالْبَلْقَاء[٣]**
**للهِ أَيَّةُ وُجْهَةٍ مَا كَانَ أَعْظَـ ... ـمَ قَدْرِهَا حُسِمَتْ بِهَا الْأَدْوَاء**
**وَعَزِيمَةٍ نَصَرَ الْإِلَهُ بِهَا الْهُدَى ... وَتَمَهَّدَتْ فِي طَيِّهَا الْأَرْجَاء**
**فَاللهُ يُوزِعُنَا لَهَا مِنْ نِعْمَةٍ ... شُكْرًا بِهِ تَتَضَاعَفُ النَّعْمَاء**
**فَعَلَى عَبِيدِكَ أَنْ يُوفُوا سَعْيَهُمْ ... شُكْرًا، وَعِنْدَ اللهِ عَنْهُ جَزَاء**

كما **قال** في قصيدةٍ أخرى يمدحه فيها بعد العودة من وقعة الأرك المشهورة[٤] **[الكامل]**:

**عَزَمَاتُ جَدِّكَ لِلْهُدَى مَا أَبْرَكَا ... وَغُرُوبُ حَدِّكَ فِي الْعِدَى مَا أَفْتَكَا**
**غَضِبْتَ وَمَا لِلدِّينِ غَيْرُكَ نَاصِرٌ ... لِمَنَابِرِ الْإِسْلَامِ أَنْ تَتَمَلَّكَا**

**ويقول**[٥] **[الكامل]**:

**لَوْ أَنَّ أَمْرَ الْمُسْلِمِينَ يَحُوطُهُ ... أَحَدٌ سِوَاهُ لَظَلَّ غُفْلًا مُهْمَلَا**
**جَعَلَ الشَّرِيعَةَ هَدْيَهُ وَإِمَامَهُ ... فَأَقَامَهَا غَرَّاءَ وَاضِحَةَ الْحَلَى**
**إِنْ رَاضَ أَمْرًا ذَلَّ مِنْهُ صِعَابُهُ ... وَجَلَا بِصَائِبِ رَأْيِهِ مَا أَشْكَلَا**
**هُوَ الْمُبَارَكُ وَابْنُ كُلِّ مُبَارَكٍ ... رَاسِي الدَّعَائِمِ فِي الْمَكَارِمِ وَالْعُلَا**

---

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٥.

(٢) اللَّأْوَاء: الشِّدَّةُ والْمِحْنَة.

(٣) الغز: جنس من الأتراك.

(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٢٨. وقعة الأرك: كانت بين قوات الموحدين، بقيادة أبي يوسف يعقوب المنصور، وقوات ملك قشتالة ألفونسو الثامن، في موضع الأرك بنواحي بطليوس، وكانت سنة ٥٩١هـ، وغنم فيها المسلمون ما عظم قدره، وكان عدة من قتل من الفرنج مائة ألفٍ وستةً وأربعين ألفًا، وعدة الأسرى ثلاثين ألفًا. ينظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ج١، ص٤٤٣.

(٥) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٩.

قَسَمًا لَئِنْ وَرِثَ الْـخِـلَافَـةَ آخِرًا لَـهُـوَ الْمُقَدَّمُ بِالْـخِـلَافَةِ أَوَّلَا
مِثْلُ النَّبِـيِّ مُـحَـمَّـدٍ مَا شَانَـهُ تَأْخِيـرُ مَبْعَثِهِ وَكَانَ الْأَفْضَـلَا

تـجلت النزعة الدينية بشكلٍ واضحٍ في قصائد أبي الربيع الموحد(١)، وقد تبيَّـن لي من نصوصه أن من أبرز الأسباب التي نصر الله بـها أمير المؤمنين يوسف بن تاشفين، وولده يعقوب المنصور الـجهاد والقتال في سبيله، والتوكل عليه؛ إذ جعلهما الله –تعالى– من الوارثين للأرض عن طريق قتال كل رايات الكفر في الأندلس، وما جاورها(٢)، وتحقيق النصر المبين، والتوسع في الفتوحات. ويعود الفضل في ذلك إلى حسن إسلام الخليفة وإيمانه، ورغبته في نصرة الإسلام، والغضب لدين الله. وقد فضله الأمير أبو الربيع، وإن كان لا يعد الخليفة الأول للموحدين، أو للخلفاء في الأمة الإسلامية أجمع؛ إذ كان في العصور المتأخرة من القرن السادس الهجري؛ ولذلك شبهه الأمير بالنبي –صلى الله عليه وسلم–؛ إذ هو –عليه السلام– خاتم النبيين وآخرهم، ومع ذلك فهو سيد المرسلين، وإمام المتقين، بعث للناس أجمعين.

## المدح العمراني:

أولى الحكام والمجتمع في الدولة العباسية وما بعدها من عصور التطور العمراني عنايةً خاصةً، واهتمامًا كبيرًا. ولا شك "أن الأعمال العمرانية والإنشاءات المدنية التي تولاها الحكام، ويتولونها على مدى العصور دفعت بالشعراء –وتدفع بهم– إلى تسجيل موقف، أو تخليد أثر"(٣)، فوقفوا يصفونها، ويظهرون الإعجاب بها، ويقدرون منشئها، ويبرزون دورها في المجتمع والحياة.

(١) خاصةً في مدائحه وتهنئته أمير المؤمنين بالفتوحات الإسلامية، وتأييده بنصرٍ من الله لإعلاء كلمته، والجهاد في سبيله. ينظر: الديوان: ص٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩.

(٢) للاطلاع على ذلك؛ ينظر: كتاب: يوسف بن تاشفين، موحد المغرب وقائد المرابطين ومنقذ الأندلس من الصليبيين، حامد محمد خليفة، دار القلم، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.

(٣) الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، خالد إبراهيم يوسف، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٥٩.

وقد تفوَّق الأمير ابن المقرب على أصحابه في هذا النوع من المديح، وخلَّد ذكر أبي شجاعٍ شـــــــمس الدين باتكين[1]؛ لأن عهده عهد إصـــلاحٍ وبناءٍ وتعمير؛ حيث **يقول فيه**[2] **[الخفيف]**:

لَيْتَ شِعْرِي مَا يَنْقِمُونَ عَلَى الْمَلِـــ ـكِ التَّقِيِّ الْـحُـرِّ الْـخَـبِـيـرِ الْـجَـوَادِ؟!
أَتُـقَـاهُ لِلَّهِ؟ أَمْ عِـلْـمُـهُ الْـبَـا هِـرُ؟ أَمْ حُسْـــنُ حِفْـظِـهِ لِـلْـوِدَادِ؟
أَمْ حِجَاهُ؟ أَمْ حِلْمُهُ حِيـــــنَ يَهْفُو حِـلْـمُ قَـيْـسٍ، وَحِـلْـمُ ذِي الْأَطْـوَادِ؟
أَمْ مَـقَـالَاتُـهُ وَآرَاؤُهُ الـلَّا تِـــي تَرُدُّ الْمِئِيـــنَ فِـــي الآحَادِ؟
أَمْ بِنَاهُ لِـــجَـــامِعٍ لَـــمْ يَدَعْ لِلْـــ ـقَوْلِ مَعْنًى فِـي وَصْفِ ذَاتِ الْعِمَادِ؟
أَمْ لِأَنْ شَـــيَّدَ الْمَدَارِسَ وَالرُّبْـــــ ـــــطَ وَدَارَ الْمَضِـــيفِ لِلْوُفَّـادِ؟
وَحَشَـــا تِلْكُمُ الْمَدَارِسَ بِالْكُتْـــــ ـــــبِ الشَّـرِيفَةِ الصَّـحِيحَةِ الْإِسْـنَادِ؟
أَمْ بِنَا السُّورِ الَّذِي صَـارَ مُذْ تَـــمَّ قَذًى فِـــــي عُيُونِ أَهْلِ الْفَسَـــادِ؟
أَمْ لِأَنْ حَفَّ ذَلِكَ السُّورَ بِالْـــخَنْـــ ـــــدَقِ حِفْظًا مِنْ أُسُـودِ السَّـوَادِ؟
أَمْ عِمَارَةُ السُّـوقِ الَّتِـــي صَـغَّرَتْ سُـــوقَ ثُلْثَا بَغْدَادَ فِـــــي بَغْدَادِ؟
أَمْ لِقِيَـامِـهِ بِالْقِسْـــطِ أَيَّامَ لِلْجَوْ رِ خُيُولٌ تَـــجُـــولُ فِـــي كُلِّ وَادِي؟
فِـــــي زَمَانٍ لَا تَسْـــمَعُ الْأُذْنُ فِيهِ غَيْـــرَ صَوْتِ الصُّرَاخِ فِـــي كُلِّ نَادِي
أَمْ لِأَنْ شَيَّـــدَ الْـــمَـــرَسْتَانَ لِلزَّمَـــ ـــــنَى وَحِفْظِ الْعُقُولِ وَالْأَجْسَـــادِ؟
أَمْ قِرَاهُ لِلضَّـــيْفِ؟ أَمْ ضَـــرْبُهُ بِالسْـــ ـسَيْفِ فَوْقَ الطُّلَا وَتَـحْتَ الْـهَـوَادِي؟
أَمْ صِـــيَـــــامٌ يَتْلُوهُ طُولُ قِيَـامٍ فَهْوَ فِـي الدَّهْرِ سَاهِرُ الطَّرْفِ صَادِي؟
أَمْ لِأَنْ يَكْفُـلَ الْيَتَـامَى وَيَهْـدِي مَـنْ تَـعَـامَى وَأَيُّ كَـافٍ وَهَـادِي؟
أَمْ جَلَاءُ الشُّـرَاةِ؟ أَمْ أَمْنُهُ السُّـبُـــــ ـــــلَ بِقَتْـلِ اللُّصُـــوصِ وَالْمُرَّادِ؟
أَمْ إِقَامَةُ الْـــحُـــدُودِ وَقَدْ صِيـــ ـحَ بِـتَـعْـطِـيـلِـهَـا بِـكُـلِّ الـنَّـوَادِي؟
أَمْ لِأَنْ صَـــيَّـــــرَ الْبَطَـائِحَ جَنَّـا تٍ، وَسَاوَى بَيْـــنَ الرُّبَـــى وَالْوِهَادِ؟

(١) سبق التعريف به في الفصل الثاني، ص٢٦٧.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٩١.

ويبدو أن ابن المقرب منبهر بـــما قام به باتكين من عمرانٍ وتشييدٍ للمدارس والمساجد، وبناء المستشفيات، وعمارة الأسواق، وتـحويط البصرة بسورٍ لـحمايتها، إلى جانب الـخندق العظيم؛ فقد أشاد بعمرانه، وتغنى به، ومدحه في قصيدةٍ أخرى؛ حيث **يقول** فيها[1] **[الوافر]**:

**بَنَـــى بِالْبَصْـرَةِ الْفَيْحَاءِ سُـورًا ... يُضَـاهِي السَّـدَّ سَـبْكًا وَانْعِقَادَا**
**وَأَيَّدَهُ بِـمِـثْلِ اللَّهَبِ تَأْبَـى ... عَلَى الْأَيَّـامِ صُفَّتُهُ انْـهِـدَادَا[2]**
**وَزَيَّـنَـهَـا بِأَسْـوَاقٍ أَرَانَا ... بِـهَـا كُلَّ الْبِلَادِ لَـهَـا سَوَادَا**
**وَأَرْوَى أَهْلَهَا عَذْبًـا فُرَاتًـا ... وَلَـمْ يَنْـفَحْ لَـهَـا عَذْبٌ فُؤَادَا**
**وَكَمْ مِنْ مَشْـهَـدٍ وَرِبَاطِ عَدٍّ ... وَمَدْرَسَـةٍ بَنَـى، وَهُدًى أَفَادَا**
**وَجَـامِعُهَـا الْمُعَظَّمُ إِذْ تَـدَاعَى ... وَقَـالَ الْـقَـائِـلُـونَ عَـفَـا وَبَادَا**

نلحظ استخدامه الألفاظ الـخاصة بالبناء والعمران؛ كقوله: (بناه لجامع، ذات العماد، شيد المدارس، والربط، ودار المضيف، بنى السور، الـخندق، عمارة السوق، شيد الـمرستان، بنـى بالبصرة سورًا، السد، أسواق، مشهـدٍ، ورباط، ومدرسةٍ بنـى، وجامعها المعظم)، فالحاكم باتكين يعمر وينشـئ، ويعتني بالبصـرة، ويجعلها راقيةً ذات حضـارةٍ، إلى حدٍّ أصـبحت فيه كل البلاد حولـها قرًى وريفًا. والأمير يـخلِّد ذلك ويصفه، ويتلمس مواطن الجمال فيه، ويصور مظاهر الحضارة ومباهج العمران، ويسعى إلى انتقاد كل من يعادي حاكمها ولا يبايعه.

وأرى أن في المدونة النصية هذه ميلًا إلى النظم أكثر منه إلى الشعرية، إلا أنه يتخللها المدح والثناء الجميل الذي يستحق القائم عليها الشكر الجزيل.

ومن خلال عرضي النماذج السابقة فإنني لا أعنـي حصر كل نـماذج شعر المدح عند الأمراء؛ فذلك مطلب لا أرمي إليه، وقد آثرتُ أن أحيل القارئ للوقوف على بعض الأمثلة المشار إليها في الـهوامش؛ لأن المجال لا يتسع لذكرها جميعًا، ولعلي أبرز في عرضي هذا أهم الأساليب في شعر المدح، وصفات الممدوح؛ **أخصها في النتائج التالية:**

(١) المصدر السابق، ص١٨٨.

(٢) صُفَّتُه: حِجَارتُه الْمَصْفُوفةُ، أَو: بِنَاؤُه الْمُصْطَفُّ بَعْضُه فَوْقَ بَعْضٍ.

١- مضى الأمراء يضيفون المثالية على الممدوح في الحكم، وفي التقوى، والعدل، والكرم، والعفة، والاستقامة، وحسن الجوار، وإبداع العمارة، علاوةً على الشجاعة، والقوة، وشدة البأس في الحرب.

٢- بروز أسلوب المبالغة، وظهور صيغها بصورةٍ لافتةٍ في شعر الأميرين (حيص بيص، وابن المقرب العيوني).

٣- هيمنة أسلوب التفضيل في شعر المدح عند الأمراء؛ خاصة ابن المقرب، وحيص بيص.

٤- يظهر التجديد في شعرهم من خلال التخلي عن الوقفة الطللية، واستبدال المدح الحماسي للممدوح بها.

٥- يظهر التقليد في التعبير عن معاني صفات الممدوح وخصاله؛ كالجود والكرم، والشجاعة، التي تعتبر معاني كلاسيكية، طالما تغنى بها الشعراء في الجاهلية.

٦- سعى الأمراء إلى الابتكار في بعض الصور الشعرية، والتوسع في وصف سمات الممدوح.

# المبحث الرابع

# الرثاء

**ويشتمل على ما يلي:**

- أولًا: الندب.
- ثانيًا: التأبين.
- ثالثًا: العزاء.

# المبحث الرابع

## (الرثاء)

**الرثاء** من أهم الأغراض الشعرية، وأصدقها على ألسنة الشعراء؛ لأنه ينبع من عمق إحساس الشاعر، فهو لا يريد منه تكسبًا أو عطاءً؛ بل يحركه شعوره وانفعاله الوجداني تجاه الميت، بعيدًا عن التكلف والزيف.

ولم يسجل ابن سلَّام الجُمحي طبقةً لأي غرضٍ شعري بعد طبقاته سوى الرثاء؛ نظرًا لصدقه، وعاطفته الجياشة المتناثرة في أبياته الشعرية.

وأجدُ (الرثاء، والبكاء) قد نالا نصيبًا كبيرًا عند الأمراء الأربعة في شعر الحرب، وإن قلَّا كمًّا عن الأغراض الأخرى؛ كالمدح، والفخر، والحماسة.

والمتأمل في مراثي الأمراء يجدها تتوزع بين: الندب؛ كـ **ندب الأخ** عند الأمير حيص بيص، و**ندب العائلة**؛ كما حدث مع أسامة بن منقذ عند وفاة أسرته وعائلته بسبب الزلزال الذي ضرب مدينته ومسقط رأسه "شيزر"، و**تأبين** من يجد فيه الشاعر نموذج المروءة والنخوة العربية، خاصةً إذا كان من الأمراء، أو القادة، أو الفرسان، والخلفاء المشهورين المميزين.

وقصيدة الرثاء هي: "بناء فني، كلي، مركب، دقيق، قائم على وحدةٍ معنويةٍ وإيقاعيةٍ مثيرةٍ ومؤثرة؛ للتعبير عن موقف وجداني وفكري، ذاتي واجتماعي؛ بكاءً، وندبًا، وتأبينًا، وعزاءً"، أو هي: "كلام أدبي، فني، رفيع، موزون، يعبر عن الواقع النفسي، والاجتماعي، والفكري، والحضاري، في حالات الضعف الكبرى؛ بكاءً، وندبًا، وتأبينًا، وعزاءً"[(١)].

وجاء في معناه اللغوي: "رثى فلانٌ فلانًا، يرثيه رثيًا، ومرثيةً: إذا بكاه بعد موته. ورثوتُ الميتَ: إذا بكيتُه، وعدَّدت محاسنه، وكذلك: إذا نظمْتُ فيه شعرًا"[(٢)].

(١) قصيدة الرثاء؛ جذور وأطوار، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية وصدر الإسلام، حسين جمعة، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٤.

(٢) معجم لسان العرب، ابن منظور، مادة (رثا)، ويُنظر: معجم القاموس المحيط، مادة (رثا).

وسأدرس من خلال هذا المبحث أهم محاور الرثاء في شعر الحرب عند الأمراء، المتمثلة في: الندب، والتأبين، والعزاء.

**أولًا: الندب:**

هو: بكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويتفجع؛ إذ يشعر بلطمةٍ مروعة تصوَّب إلى قلبه؛ فقد أصابه القدر في ابنه، أو في أبيه، أو في أخيه، وهو يترنح من هول الإصابة ترنح الذبيح، فيبكي بالدموع الغزار، ويَنظم الأشعار، يبث فيها لوعة قلبه وحرقته، وقد ينظر فيرى الموت مُطلًّا نُصب عينيه، فيرثي نفسه. والشاعر لا يندب نفسه وأهله فحسب؛ بل يندب أيضًا من ينزلون منه منزلة النفس والأهل ممن يحبهم ويؤثرهم(١).

ومعنى الندب: "النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية، والألفاظ المحزنة، التي تصدع القلوب القاسية، وتذيب العيون الجامدة؛ إذ يولول النائحون والباكون، ويصيحون ويعولون مسرفين في النحيب والنشيج وسكب الدموع. وقد عرف العرب منذ العصر الجاهلي المآتم، حيث يجتمع النساء للصياح والعويل على الميت، وظل ذلك في الإسلام؛ إذ أباحه الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- محرمًا ما كان يقترن به من خمشٍ للوجوه بالجلود، وحلقٍ للرؤوس؛ وإنما أباحه لما فيه من تنفيسٍ عن أهل الميت، وشفاءٍ لمصابهم فيه"(٢).

ويلاحظ في قصائد الرثاء: التشكّي من الدهر؛ فالدهر خصم قوي، لا يُغلب ولا يُقهر، يعاجل الكبير والصغير، القوي والضعيف، والموتُ من سنن الدهر في الحياة، وهذا ما أثبته الأمراء في شعرهم؛ كقول **ابن المقرب العيوني**(٣): **[البسيط]**

**أَيْدِي الْحَوَادِثِ فِي الْأَيَّامِ وَالْأُمَمِ ... أَمْضَى مِنَ الذَّكَرِ الصَّمْصَامَةِ الْخَذِمِ**
**فَلَا يَظُنَّنَّ مَنْ طالَتْ سَلَامَتُهُ ... أَنَّ الْمَقَادِيرَ أَعْطَتْهُ عُرَى السَّلَمِ**
**كُلٌّ بِمَا تُحْدِثُ الْأَيَّامُ مُرْتَهَنٌ ... وَكُلُّ غَايَةِ مَوجُودٍ إِلَى عَدَمِ**
**مَنْ سَرَّهُ الدَّهْرُ صِرْفًا سَوْفَ تَمْزُجُهُ ... لَهُ تَصَارِيفُهُ مِنْ صَفْوَةِ النِّقَمِ**

(١) ينظر: الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م، ص٥.
(٢) المرجع السابق، ص١٢.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٨٣. وللاستزادة ينظر: ديوانه، ص٥٩٤.

فَلَا تَغُرَّنَّكَ الدُّنْيَا وَزِينَتُهَا وَلَوْ حَبَتْكَ بِحُمْرِ الْخَيْلِ وَالنَّعَمِ
فَمَا اللَّذَاذَةُ فِي عَيْشٍ وَغَايَتُهُ مَوْتٌ يُؤَدِّيكَ مِنْ قَصْرٍ إِلَى رُجَمِ

والدهر عند الشعراء "مفهوم شعري يستعينون به في الدلالة على مجرى الحوادث الكونية، وتصرُّف الأقدار، ولكنَّ الكلمة لم تكن تدل على قوةٍ شخصيةٍ؛ بل على قوةٍ غير شخصية تتصرف في الأشياء، وفي الناس"(١). فالدهر -عنده- يفرق بين الإخوة، والمنون تأتي عليهم، فتبدل الائتلاف فراقًا، والتلاقيَ بُعدًا(٢). إنها حتمية الموت، والدهر إن كان سرمديًّا؛ يبدو قصيرًا في حق الإنسان، فمهما امتدت سنواته؛ لا يعدو أن يكون يومًا أطلَّ بنهارٍ مشمس، تعقبه ليلة قمراء أو ظلماء، والإنسان آناء الليل وأطراف النهار يذهب ويأتي، يدأب ويجدُّ، يروح ويغدو، والمنية تترصَّده وترقبه، فلابد من لقاء الموت ومواجهته(٣).

ومن ندب الأهل والأقارب قول **ابن المقرب العيوني** يرثي الحسن بن عبدالله(٤):

**[البسيط]**

يَا غَافِلًا لَعِبَ الظَّنُّ الْكَذُوبُ بِهِ خَفِ الْعَوَاقِبَ وَاحْذَرْ زَلَّةَ الْقَدَمِ
وَانْظُرْ إِلَى حَسَنٍ فِي حُسْنِ صُورَتِهِ جَاءَتْ إِلَيْهِ صُرُوفُ الدَّهْرِ مِنْ أَمَمِ(٥)
لَمْ يَحْمِهِ صَارِمٌ قَدْ كَانَ يَخْضِبُهُ يَوْمَ النِّزَالِ مِنَ الْأَعْنَاقِ وَالْقِمَمِ
وَلَا جَوَادٌ أَقَبُّ الظَّهْرِ مُنْجَرِدٌ يَهْوِي بِهِ كَهُوِيِّ الْأَجْدَلِ الْقَطِمِ(٦)
وَلَا الْغَطَارِفُ مِنْ بَكْرٍ وَإِخْوَتِهَا مِنْ تَغْلِبِ الْغُلْبِ أَهْلِ الْبَأْسِ وَالْكَرَمِ(٧)

(١) الدهر في الشعر الأندلسي: دراسة في حركة المعنى، لؤي علي خليل، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٣.

(٢) ينظر: شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مصطفى عبدالشافي الشورى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص١٤.

(٣) ينظر: شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مصطفى عبدالشافي الشورى، ص١٥.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٨٤. والحسن بن عبدالله بن أحمد؛ علم شيباني بكري، كان صديقًا لابن المقرب، وكان بينه وبين أهل بيته مودة وصداقة، وخلطة عظيمة. ينظر: شرح ديوان ابن المقرب، ج١، ص٢١١.

(٥) الأَمَم: القُرْبُ.

(٦) الأَقَبُّ مِن الخَيْل: الضَّامِرُ البَطْنِ، الدَّقِيقُ الحَصْرِ. والأَجْدَلُ: الصَّقْر. وقَطَمَ الصَّقْرُ إِلَى اللحم: اشْتَهَاه.

(٧) الغَطَارِفُ: السَّادَة.

كَانُوا يُفَدُّونَهُ بِالْـــخَـــيْلِ مُسْرَجَةً وَالْمَالِ وَالْآلِ وَالْأَوْلَادِ وَالْـــحَـــشَمِ[1]
إِيهًا بَنِـــــي وَائِلٍ قَدْ مَاتَ لَيْثُكُمُ فَـابْكُوا عَلَيْـهِ بِـدَمْعٍ وَاكِفٍ وَدَمِ[2]

يعظم موت الحســـن عند ابن المقرب؛ ولذلك فهو في بيته الأخير ينادي قومه بني وائلٍ متفجعًا، ويأمرهم بالبكاء عليه بالدموع والدم، وهو ابن القبيلة السـيد الفارس الشـجاع، وعلى الرغم من ذلك جرت عليه صـــروف الدهر فأردته قتيلًا، فينادي مَن تَغافلَ في هذه الحياة عن الموت؛ بأنه مصير الإنسان لا مـــحالة، ولا يـــجدي معه فداء ولا نفع. ويلاحظ في الأبيات اسـتخدامه كلمة "البكاء"، وهي من الألفاظ المتصـلة بالرثاء، الدالة على الـــحزن العميق، والنحب، والنشج.

وقـد رثـى ابـنُ المقـرب ابـنَ عمّـه مـذكور بـن عبـدالله بـن منصـور[3] في مقدمـة قصـيدةٍ لـه، وكـان قـد قتلـه رجـل مـن الـجريش[4] سـنة سـتٍّ وسـتمئةٍ، وكـان غائبًـا ببغـداد، فبلغـه خـبر قتلـه عنـد وصـوله أرضًـا بناحيـة القطيـف، وقـد انـحدر بالـخزانة الـتي أمـد بـها ناصـر الـدين فضـل بـن مـحمد بـن أبي الـحسين علـى حـرب القطيـف، أتاه إلى بغـداد يسـتمده؛ **فيقول متوجعًا[5]: [الطويل]**

فَيَـا بَارِدَ الْأَنْفَـاسِ دَعْنِـــــي فَـإِنَّـهُ قَلِيلٌ لَـــــهُمْ مِنْ مَعْشَـرٍ فَيْضُ أَجْفَانِ[6]
فَلَوْ جَاءَكَ النَّاعِي بِـــمَـــا جَاءَنِـــي بِهِ لَمَا عِشْـــتَ إِلَّا لَابِسًـــا ثَوْبَ أَسْـــفَانِ[7]
لَطَابَ لَدَيْكَ النَّوْحُ وَاسْـتُسْـمِجَ الْعَزَا وَأَصْبَحْتَ فِي شَأْنِ الْبُكَا بَعْضَ أَعْوَانِي
أَتَلْحَى عَلَى فَيْضِ الدُّمُوعِ وَقَدْ ثَوَى أَخِي وَشَـقِيقِي وَابْنُ عَمِّي وَخُلْصَـانِـــي

جاء النداء لعتاب اللائم، وبيان مكانة المرثي، وتعظيمه، وعلو شـأنه، ووصـف تفجُّعه وألمه لفقد مَن وصفه بـ: "أخيه، وشقيقه، وابن عمه، وخلصانه"، ويتنقل بين الألفاظ المتصلة والمعبرة

(١) حَشَمُ الرَّجُل: عِيَالُه، وخَدَمُه، ومَنْ يَتْبَعُه. وآلُه: أَهْلُ بَيْتِه.
(٢) دَمْعٌ وَاكِفٌ: مُنهلٌّ.
(٣) لم أجد له ترجمةً.
(٤) الجريش: نسبة إلى بني الجريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وقد نزلوا البصرة، ومنها تفرقوا. ينظر: هامش ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٩٤.
(٥) المصدر السابق، ص٥٩٤.
(٦) بَارِد الأَنْفَاس: الشامِتُ؛ لأن دَمْعةَ الفرَحِ بَارِدَةٌ. يُنظَر: شَرْح دِيوانِ ابْنِ المقرب، ج٥، ص٢٦٠٢.
(٧) النَّاعِي، والنَّعِيُّ: الذِي يَأْتِي بِخَبَرِ المَوْتِ. الأَسْفَانُ: الحزينُ المُتَوجِّع.

عن الرثاء؛ لبيان عمق حزنه وتوجعه؛ كـ: البكاء، والنواح، والنعي، والدموع، والعزاء، والثواء، **ثم يكمل قائلًا:**

أَمِنْ بَعْـدِ مَـذْكُورٍ أَصُـونُ مَـدَامِعًـا ... تَقِلُّ لَهُ لَوْ أَنَّـــهَـــا مِنْ دَمٍ قَانِ[1]
أَلَا عَمِيَتْ عَيْـنُ امْرِئٍ لَـمْ تَـجُـدْ لَهُ ... بِدَمْعٍ وَأَضْـحَى رَبُّـــهَـــا رَبَّ عُمْيَانِ
وَأَيُّ ابْـنِ عَـمٍّ إِنْ دَعَـوْتُ لِـنَـازِلٍ ... أَجَابَ بِعَزْمٍ صَـــادِقٍ غَيْـــرِ خَوَّانِ
أَقُولُ لِنَـاعِيـهِ وَقَـدْ كَظَّنِـــي الْبُكَـا ... وَقَدْ أَضَّ مِنْ صَـدْرِي تَأَجُّجُ نِيـــرَانِ[2]
وَقَدْ أَشْـــرَفَ الرَّكْبُ الْعِرَاقِيُّ قَاصِـــدًا ... إِلَى الْـخَطِّ أَعْلَى ذِي الشَّقِيقَةِ فُرْقَانِ[3]
أَحَقًّا ثَوَى فِـي اللَّحْدِ وَاسْتَوْطَنَ الثَّرَى ... وَجَـاوَرَ فِـيـهِ كُـلَّ ذِي نَازِحٍ دَانِ
فَقَالَ نَعَمْ لَـــمْ آتِ حَتَّـــى تَنَاوَحَتْ ... عَلَى يَوْمِهِ بِيضُ الْـخُـدُورِ بِأَلْـحَـانِ
وَحَتَّـــى رَأَيْتُ الْقَوْمَ حَوْلَ سَـــرِيرِهِ ... حُـفَـاةً يُـنَـادُونَ الْـعَـوِيـلَ بِإِعْـلَانِ
فَقُلْتُ وَلَـــمْ أَمْلِكْ عَزَائِي وَعَبْـــرَتِـــي ... أُرَدِّدُهَا فِـــي صَحْنِ خَدِّي بِأَرْدَانِـــي[4]
أَلَا شَـقِيَتْ قَوْمِي لَقَدْ غَالَـــهَا الرَّدَى ... بِـــمِـــقْدَامِ غَارَاتٍ وَفَلَّالِ أَقْرَانِ[5]
بِـــمَاذَا أُصِـيبَتْ وَيْلَهَا يَوْمَ سَـدَّدَتْ ... إِلَيْهِ الْـــمَـــنَايَا سَهْمَ صَفْرَاءَ مِرْنَانِ[6]

أمام مصيبة موت ابن عمه يكثر الأمير ابن المقرب من الحقول الدلالية الدالة على معاني الحزن والتفجع؛ كقوله: "مدامع، الدمع، الناعي، كظَّني البكاء، صدري تأجَّج، ثوى، اللحد، الثرى، تناوحت، العويل، عزائي، عبرتي، الردى، المنايا"؛ فيؤكد

(١) دَمٌ قَانٍ: شَدِيدُ الحُمْرَة.
(٢) كَظَّهُ الأَمْرُ، كَظَاظًا، وكَظَاظَةً: آلَمَهُ، وكَرَبَهُ، وجَهَدَه، ومَلأَهُ غَمًّا، وأَحْزَنَهُ. الأَضُّ: المشقَّة. وأَضَّهُ الأَمرُ، يَؤُضُّهُ أَضًّا: أَحْزَنه وجَهَدَه. يُنظر: مُعجَم لِسَان العَرَب، مادة: (أضض)، ومادة: (كَظظ).
(٣) الرَّكْبُ العِرَاقِيُّ: الذِين أُرْسِلُوا مِنَ الخَلِيفَةِ نُصْرةً لِلْأَمِير. وفُرْقَان: أَرْضٌ بِالقَطِيفِ مِنَ البَحْرَين، وكَانَ الذي نَعَاهُ إِلَيْهِم هُنَاك: إِبْرَاهِيمُ بنُ المُفَدَّى بنِ سِنَان، وقَد لَقِيَهُمْ فِي خَيْلِه. يُنظر: هامِش الديوان، ص٥٩٦.
(٤) الأَرْدَان: أَكْمَامُ الثَّوب وأَطْرافُه.
(٥) فَلَّال الأَقْرَان: مَنْ يَقْتُلُ قِرْنَهُ؛ أيْ: شَبِيهَهُ ومِثْلَه، ويَهْزِمُه.
(٦) المِرْنَان: القوسُ.

شقاء قومه، وعظم مصابهم بفقد فارسهم، ووقوفهم عاجزين أمام سهم المنايا الذي أرداه قتيلًا بلا رحمة.

وقد رثى **ابنُ المقرب العيونيُّ محمدَ بنَ أبي الحسين**(١) في أبياتٍ تئن لفقده، ويخاطب فيه قبره الذي ضم جسده؛ **إذ يقول**(٢): **[الطويل]**

**وَلَا بُدَّ لِـــــي مِنْ وَقْفَةٍ قَبْلَ رِحْلَةٍ ... أُذِيلَ بِـــهَـــا دَمْعِي فَيَنْهَلُّ وَابِلُهْ**
**عَلَى جَدَثٍ أَضْـــحَى بِهِ الْمَجْدُ ثَاوِيًا ... بِـــحَـــيْثُ يَرَى شَطَّ الْعَذَارِ مُقَابِلُهْ**
**لِأَسْأَلَ ذَاكَ الْـقَـبْـرَ هَلْ غَيَّرَ الْبِلَى ... مَـحَـاسِنَ مَـجْـدٍ غَيَّبَتْهَا جَنَادِلُهْ**(٣)
**وَهَلْ هَـــمَّـــتِ الْمَوْتَى بِإِشْعَاءِ غَارَةٍ ... يُثَارُ بِـــهَـــا مِنْ كُلِّ جَوٍّ قَسَاطِلُهْ**(٤)
**فَقَدْ نَامَتِ الْأَحْيَا عَنِ الْغَزْوِ فَاسْـتَوَى ... بِكُلِّ سَـــبِيلٍ أُسْـــدُهُ وَخَيَاطِلُهْ**(٥)
**فَيَـا عَجَبًا مِنْ مُلْحِدٍ ضَـــمَّ فَيْلَقًـا ... وَبَـحْـرًا وَطَوْدًا يَرْكَبُ الْمُزْنَ عَاقِلُهْ**

فهنا تبرز شخصية المرثي، ولحده حاضر أمام ابن المقرب يبكيه وينعاه، كما نجد أن محور الحرب وقاموسها المعجمي مسيطر على النص؛ كقوله: (المجد، غارة، قساطله، الغزو، الفيلق)؛ فالفقيد فارس، مقاتل، شجاع، ومن جماليات التصوير أن الشاعر يشبّه مرثيَّه في البيت الأخير بـ: الفيلق، والبحر، والطَّود؛ لبسالته، وقوة عزمه.

(١) هو الأمير محمد بن أبي الحسين أحمد بن أبي سنان محمد بن الفضل بن عبدالله بن علي، يعد أشهر أمراء الدولة العيونية صيتًا، وأبعدهم ذكرًا، وأكثرهم همةً، وفي عهده اتسعت رقعة الدولة العيونية اتساعًا لم تصل إليه من قبل، وقد استطاع أن يسترد مُلك جده أبي سنان على كامل أقطار إقليم البحرين الثلاثة: القطيف، وأوال، والأحساء. ينظر: شرح ديوان ابن المقرب، ج١، ص٢٣٧.

(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٣٣٠.

(٣) جَنادِلُه: صُخُورُه.

(٤) إِشْعَاءُ؛ مِنْ: أَشْعَى القَوْمُ الغَارةَ إِشْعَاءً: أَشْعَلُوهَا. يُنظَر: مُعجَم لِسَان العَرَب، مادة (شَعا). وإِشْعَاءُ الغَارَةِ أيضًا: إثَارتُها وتَفْرِيقُها وَسْطَ العَدُو.

(٥) الخيطَلُ: الكَلْبُ والسِّنَّوْرُ.

ومن أكثر القصائد المؤلمة في الرثاء **قصيدة أسامة بن منقذ** التي عبَّر فيها عن فجيعته في هلاك أهله وأسرته جميعًا في الزلزال؛ **فيقول**(١): **[الطويل]**

**وَكَيْفَ التَّسَلِّي وَالْحَوَادِثُ جَمَّةٌ ... إِذَا مَا انْقَضَى أَمْرٌ يَسُوءُ أَتَى أَمْرُ**
**رَمَتْنِيَ فِي عَشْرِ الثَّمَانِينَ نَكْبَةٌ ... مِنَ الثَّكْلِ يُوهِي حَمْلُهَا مَنْ لَهُ عَشْرُ**
**عَلَى حِينِ أَفْنَى الدَّهْرُ قَوْمِي، وَلَمْ تَزَلْ ... لَهُمْ ذِرْوَةُ الْعَلْيَاءِ وَالْعَدَدُ الدَّثْرُ**(٢)

ابتداء الشاعر بالاستفهام يوحي بكثيرٍ من المعاناة، والألم، والجزع، وتغيُّر حاله وتبدُّله في عمر الثمانين، ومصابه العظيم؛ كل ذلك يعكس حالته النفسية المتهالكة، والنهاية المأساوية لقومه، فيكثّف الشاعر تلك المعاناة برثائه قومه، وشدة حزنه؛ **فيقول**(٣): **[الطويل]**

**فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا ذِكْرُهُمْ وَتَأَسُّفِي ... عَلَيْهِمْ، وَلَنْ يَبْقَى التَّأَسُّفُ، وَالذِّكْرُ**
**وَأَصْبَحْتُ لَا آلٌ يُلَبُّونَ دَعْوَتِي ... وَلَا وَطَنٌ آوِي إِلَيْهِ، وَلَا وَفْرُ**
**كَأَنِّيَ مِنْ غَيْرِ التُّرَابِ فَلَيْسَ لِي ... مِنَ الْأَرْضِ ذَاتِ الْعَرْضِ دُونَ الْوَرَى شِبْرُ**

وأول ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات هو تلك العاطفة المتدفقة، والمشحونة بالألم والكسر والضعف المؤثّر في المتلقي وإحساسه؛ فمصاب الشاعر عظيم لسببين يكمنان وراء الحوادث والمصائب العامة كالزلزال؛ أولهما: عنصر المفاجأة، وثانيهما: هلاك أسرته برمَّتها، ومنها ابنه الذي رثاه في هذه الأبيات؛ إذ **يقول**(٤): **[الطويل]**

**رُزِئْتُ أَبَا بَكْرٍ، عَلَى شَغَفِي بِهِ ... فَيَا لَهْفَتَا مَاذَا جَنَى الْحَادِثُ الْبِكْرُ**
**لِسَبْعٍ مَضَتْ مِنْ عُمْرِهِ، غَالَهُ الرَّدَى ... وَكُنْتُ أُرَجِّي أَنْ يَطُولَ بِهِ الْعُمْرُ**
**وَقُلْتُ: عَتِيقٌ مِنْ خُطُوبِ زَمَانِهِ ... عَتِيقٌ بِهَذَا يُخْبِرُ الْفَأْلُ وَالزَّجْرُ**
**فَعَاجَلَهُ قَبْلَ التَّمَامِ حِمَامُهُ ... وَلَا عَجَبٌ؛ قَدْ يُخْضَدُ الْغُصُنُ النَّضْرُ**(٥)

---

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٧.

(٢) الدَّثْرُ: الكَثِيرُ مِنْ كُل شَيْءٍ.

(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.

(٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٥) حِمَامُه؛ الحِمَامُ -بِكَسْر الحَاء المُهمَلة-: قَضَاءُ المَوت وقَدَرُه. يُنظَر: المُعجَم الوَسِيطُ، مَادة (حمَم). يُخْضَدُ؛ خَضَدَ العُودَ: كَسَرَهُ.

وَيَأْمُرُنِـــــي فِيهِ الْأَخِلَّاءُ بِالْأَسَـــى ... وَهَيْهَاتَ مَالِـــي بِالْأَسَى بَعْدَهُ خُبْـــرُ
يَقُولُونَ: كَمْ هَـذَا الْبُكَـاءُ، وَلَوْ بَـدَا ... ضَمِيرُ الَّذِي بِي؛ رَقَّ لِي، وَبَكَى الصَّخْرُ
وَكُنْتُ أَظُنُّ الدَّمْعَ يُبْـــرِدُ غُلَّتِـــي ... إِلَـى أَنْ بَدَا لِـي أَنَّ دَمْعَ الْأَسَى جَـمْـرُ
أَبَا بَكر مَا وَجْدِي عَلَيْكَ بِـمُـنْـقِضٍ ... طِوَالَ اللَّيَالِـــي مَا انْقَضَى الْيَوْمُ وَالشَّهْرُ
أَطَلْتَ عَلَيَّ اللَّيْلَ حَتَّـــى كَأَنَّـــمَـــا ... زَمَـانِـــــي لَيْـلٌ كُلُّـهُ مَـا لَـهُ فَجْرُ
وَإِنِّـــي لَأَسْتَدْعِي الْكَرَى، وهو نَافِرٌ ... بِهِ مِنْ جُفُونِـــي أَنْ يُلِمَّ بِـــهَـــا ذُعْرُ
لَعَلَّ خَيَالًا مِنْكَ يَطْرُقُ مَضْـجَـــعِي ... فَأَشْـــكُو إِلَيْهِ مَا رَمَانِـــــي بِهِ الدَّهْرُ
تُـــمَـــثِّلُكَ الْأَفْكَارُ لِـــي كُلَّ لَيْلَةٍ ... وَتُؤْنِسُنِـــي أَشْبَاهُكَ الْأَنْـــجُـــمُ الزُّهْرُ
إِذَا لَـــجَّ بِـــي شَـوْقٌ أَتَيْتُكَ زَائِرًا ... فَأَرْجِعُ كَالْمَخْبُولِ دَلَّـــهَـــهُ السِّحْرُ[1]
وَمَا الْقُرْبُ مِنْ قَبْـــرٍ أَجَنَّكَ نَافِعِي ... إِذَا كَانَ فِيمَا بَيْنَنَا لِلثَّرَى سِـــتْـــرُ[2]

ويظهر في الأبيات السابقة: الكثافة، والتتابع في تصوير الأسى والحزن، وألم الفقد، فيخاطب الشاعرُ ابنُ منقذ كلَّ من يطلب منه التأسّي والصبر، بالتعبير عن صعوبة ذلك، واستحالته بقوله: "هيهات"، وأن هذا الوجد لا نهاية له، وهنا تتآزر البنية اللغوية في جميع مستوياتها مع معنى الصورة، وهدفها المقصود في تحقق لوحةٍ مأساويةٍ حزينةٍ معبرةٍ عن إحساس الأمير وشعوره، وتتغلغل إلى إحساس المتلقي، فيتفطر قلبه عليه، كما جاء في قصيدةٍ أخرى رثى قومه فيها؛ **جاء في مطلعها**[3]: **[البسيط]**

حَـــمَـــائِمَ الْأَيْكِ هَيَّجْتُـــنَّ أَشْجَانَا ... فَلْيَبْكِ أَصْـــدَقُنَا بَثًّا وَأَشْـــجَانَا[4]
كَمْ ذَا الْحَنِينُ عَلَى مَرِّ السِّنِينَ أَمَا ... أَفَادَكُنَّ قَدِيـــمُ الْعَهْدِ نِسْـــيَانَا؟
هَلْ ذَا الْعَوِيلُ عَلَى غَيْرِ الْهَدِيلِ، وَهَلْ ... فَقِيدُكُنَّ أَعَزُّ الـــخَـــلْقِ فِقْدَانَا؟[5]

(١) الدَّلْهُ، والدَّلَهُ: ذَهابُ الفُؤادِ مِن هَمٍّ أَو نَحوِه، كَما يَدْلَهُ عَقْلُ الإِنْسَانِ مِن عِشْقٍ أَو غَيْرِه. وقَدْ دَلَّهَهُ الهَمُّ أَو العِشْقُ؛ فتَدَلَّهَ: حَيَّرَه، وأَذْهَشَه، وأَذْهَبَ فُؤادَه. يُنظَر: معجم لسان العرب، مادة (دَلَهَ).
(٢) أَجَنَّك: سَتَرَكَ. يُنظَر: معجم لسان العرب، مادة (جنَن).
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٦.
(٤) الأَيْك: الشجَر المُلْتَفُّ الكَثِير.
(٥) الهَدِيل: فَرْخ حَمَامٍ زَعَمُوا أن جَارِحًا مِنَ الطيْرِ اصْطَادَهُ، فَمَا مِنْ حَمامَةٍ إِلا وَهِي تَبْكِي عَلَيه.

مَا وَجْدُ صَادِحَةٍ فِي كُلِّ شَارِقَةٍ تُرَجِّعُ النَّوْحَ فِي الْأَفْنَانِ أَلْحَانَا
كَمَا وَجَدْتُ عَلَى قَوْمِي تَخَوَّنَهُمْ رَيْبُ الْمَنُونِ وَدَهْرٌ طَالَمَا خَانَا
إِذَا نَهَى الصَّبْرُ دَمْعِي عِنْدَ ذِكْرِهِمُ قَالَ الْأَسَى: فِضْ، وَجُدْ سَحًّا وَتَهْتَانَا[1]

لا يزال ألم الشاعر ومصابه مسيطرًا على حياته؛ فأصبح يخاطب كلَّ نائحةٍ، حتى حمائم الأيك، ويبث شكواه وحزنه إليها، وغرق النص في تساؤلاتٍ حاشدة؛ للتعبير عن فداحة مُصابه وعِظمه، مستمرًّا في الحوار مع من يطلب منه التصبُّر والتأسِّي؛ **بقوله**[2]: **[البسيط]**

قَالُوا تَأَسَّ وَمَا قَالُوا بِمَنْ، وَإِذَا أُفْرِدْتُ بِالرُّزْءِ مَا انْفَكَّ أَسْوَانَا[3]
مَا حَدَّثَنِيَ بِالسُّلْوَانِ بَعْدَهُمُ نَفْسِي وَلَا حَانَ سُلْوَانِي وَلَا آنَا
مَا اسْتَدْرَجَ الْمَوْتُ قَوْمِي فِي هَلَاكِهِمُ وَلَا تَخَرَّمَهُمْ مَثْنَى وَوُحْدَانَا[4]
فَكُنْتُ أَصْبِرُ عَنْهُمْ صَبْرَ مُحْتَسِبٍ وَأَحْمِلُ الْخَطْبَ فِيهِمْ عَزَّ أَوْ هَانَا
وَأَقْتَدِي بِالْوَرَى قَبْلِي فَكَمْ فَقَدُوا أَخًا وَكَمْ فَارَقُوا أَهْلًا وَجِيرَانَا
لَكِنَّ سَقْبَ الْمَنَايَا وَسْطَ جَمْعِهِمُ رَغَا فَخَرُّوا عَلَى الْأَذْقَانِ إِذْعَانَا[5]
وَفَاجَأَتْهُمْ مِنَ الْأَيَّامِ قَارِعَةٌ سَقَتْهُمُ بِكُؤُوسِ الْمَوْتِ ذَيْفَانَا[6]

مَاتُوا جَمِيعًا كَرَجْعِ الطَّرْفِ وَانْقَرَضُوا هَلْ مَا تَرَى تَارِكٌ لِلْعَيْنِ إِنْسَانَا؟
أَعْزِزْ عَلَيَّ بِهِمْ مِنْ مَعْشَرٍ صُبُرٍ عِنْدَ الْحَفِيظَةِ إِنْ ذُو لُوْثَةٍ لَانَا[7]
لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ لِي مِنْ بَعْدِ فَقْدِهِمُ قَلْبًا أُجَشِّمُهُ صَبْرًا وَسُلْوَانَا

---

(١) التَّهْتَانُ: مَطَرٌ يَفْتُرُ ثُم يَعُود.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٦.

(٣) الأَسْوَانُ: الحَزِين.

(٤) تَخَرَّمَهُمْ: اسْتَأْصَلَهُم.

(٥) سَقْب: وَلَد الناقةِ، رَغَا: اشتد صَوتُه. يُنظر: معجم لسان العرب، مادة (سَقبَ)، ومادة (رَغَا).

(٦) الذَّيْفَان -بفَتْح الذال المُعجَمة، وكَسْرِها-: السُّمُّ الناقِع، أو القَاتِلُ، وسَقاهُ كَأْسَ الذَّيْفَان -بِهَمزٍ، وبِدُونِه-: الموت. يُنظر: معجم لسان العرب، مادة (ذَيف).

(٧) ذُو لُوْثَة؛ اللُّوثَة -بالضَّمّ-: الاسْتِرْخَاءُ، والبُطْءُ، والضَّعْفُ. والشطر عجز بيت لِقَرِيط بنِ أَنِيفٍ العَنْبَرِي؛ يقول فيه:
**إِذَا لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خَشِنٌ عِنْدَ الحَفِيظَةِ إِنْ ذُو لُوْثَةٍ لَانَا**
يُنظر: هامش ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٧.

والأبيات في حقيقتها مُعبرة أيَّـما تعبيرٍ؛ حيث برز فيها مبدأ الاختيار والعدول، من خلال الاختيارات اللفظية المعجمية؛ كقول ابن منقذ: "أفردت بالرزء، ماتوا جميعًا، لـــم يترك الدهر لـي"؛ حيث يؤكد دائمًا أنه لـم يفجع بـهم بشكلٍ متقطع؛ بل ماتوا وانقرضوا عن بكرة أبيهم، مع حُسن اختياره موسيقا الألفاظ، واعتماده على مد الصوت في نـــهاية الأبيات، وكأن هذه الفاجعة مـمتدة قائمة، ويعدل الشاعر عن التعبير بشكلٍ مباشرٍ بانزياحاتٍ لافتةٍ تؤثر في نفس المتلقي؛ فقوله: "ســقتهم بكؤوس الموت" منح النصَّ تكثيفًا معنويًّا بدلًا من قوله "ماتوا" فقط؛ للدلالة على هلاكهم بشكلٍ سريعٍ مـجتمعين متنعمين، ثـم يكمل بتوضيح الصورة وتأكيدها بقوله: "ماتوا جميعًا كرجع الطرف وانقرضـوا"؛ فلم يكتف بقوله "ماتوا جميعًا"؛ بل يؤكد حقيقة انقراضـهم وهلاكهم في غمضـة عين، فكأنـــهم لـــم يكونوا، ويؤكد هذا المعنى تكرارًا ومرارًا؛ **فيقول**(١): **[البسيط]**

**لَـمْ يَتْـرُكِ الْمَوْتُ مِنْهُمْ مَنْ يُـخَـبِّـرُنِـي ... عَنْهُمْ فَيُوضِـحُ مَـا لَاقَوْهُ تِبْيَـانَا**
**بَادُوا جَـمِـيـعًا وَمَا شَادُوا فَوَا عَجَبًا ... لِلْخَطْـبِ أَهْلَـكَ عُـمَّـارًا وَعُـمْرَانَا**
**هَـذِي قُصُـورُهُمُ أَمْسَـتْ قُبُورَهُمُ ... كَذَاكَ كَانُوا بِـهَـا مِنْ قَبْلُ سُكَّانَا**
**وَيْحَ الزَّلَازِلِ أَفْنَـتْ مَعْشَـرِي فَـإِذَا ... ذَكَرْتُهُمْ خِلْتُنِـي فِـي الْقَوْمِ سَكْرَانَا**
**بَنِـي أَبِـي إِنْ تَبِيدُوا أَنْ عَدَا زَمَنٌ ... عَلَيْكُمُ دُونَ هَذَا الْـخَـلْقِ عُدْوَانَا**
**فَلَنْ يَبِـيدَ جَوَى قَلْبِـي وَلَا كَمَدِي ... عَلَيْكُمُ أَوْ يُبِيدَ الـدَّهْرُ ثَهْلَانَا**(٢)
**أَفْسَـدْتُـمُ عُمْرِيَ الْبَاقِي عَلَيَّ فَمَا ... أَنْفَكُّ فِيهِ كَئِيبَ الْقَلْبِ وَلْـهَـانَا**
**أُفْرِدْتُ مِنْكُمْ وَمَـا يَصْـفُو لِمُنْفَرِدٍ ... عَيْشٌ وَلَوْ نَالَ مِنْ رَضْـوَانَ رِضْـوَانَا**
**فَـلَيْتَنِـي مَعَهُمْ أَوْ لَيْـتَ أَنَّهُمُ ... بَقُوْا وَمَـا بَيْنَنَـا بَاقٍ كَـمَـا كَـانَا**
**لَقِيـتُ مِنْهُمْ تَبَـارِيحَ الْعُقُوقِ كَمَـا ... لَقِيتُ مِنْ بُعْدِهِمْ هَـمًّـا وَأَحْزَانَا**(٣)
**لَوْلَا شَـمَاتُ الْأَعَادِي عِنْدَ ذِكْرِهِمُ ... لَغَادَرَتْ أَدْمُعِي فِـي الْأَرْضِ غُدْرَانَا**

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٧.
(٢) الجَوَى: شِدةُ الوَجْنَهْلانُ: جَبلٌ مَعرُوفٌ، يقَعُ في عَالِيَة نَجْيُنظَر: لِسَانُ العرَب، مادة (ثهل).
(٣) تبَارِيحُ العُقُوق: شِدَّتُه.

أَرُدُّ فَيْضَ دُمُوعِي فِـــــي مَسَـــالِكِهَا فَتَسْـــتَحِيلُ مِيَاهُ الـدَّمْعِ نِيـــــرَانَا
لَا أَلْتَقِي الـدَّهْرَ مِنْ بَعْـدِ الزَّلَازِلِ مَـا بَقِيتُ إِلَّا كَسِيـــرَ الْقَلْبِ حَيْـــرَانَا
أَخْنَتْ عَلَى مَعْشَرِي الْأَدْنَيْنَ فَاصْطَلَمَتْ مِنْـهُمْ كُهُولًا وَشُـــبَّـانًا وَوِلْـدَانَا[1]
كَـمْ رَامَ مَـا أَدْرَكْـتُـهُ مِـنْـهُـمُ مَـلِـكٌ فَعَادَ بِالْيَأْسِ مِـــمَّـــا رَامَ لَـــهْـــفَانَا
لَـمْ يَـحْـمِـهِمْ حِصْنُهُمْ مِنْهَا وَلَا رَهِبَتْ بَأْسَـــا تَـنَـاذَرُهُ الْأَقْـرَانُ أَزْمَـانَا
أَتَاهُمُ قَـدَرٌ لَـــــمْ يُنْـــــجِهِمْ حَـذَرٌ مِنْهُو، وَهَلْ حَذَرٌ مُنْجٍ لِمَنْ حَانَا؟[2]

يتأسف الشاعر ابن منقذ على فنائهم وإبادتـــهم، وانطواء ذكرهم، فيندبـــهم، ويندب مصيرهم، ويقف أمام القدر عاجزًا، يشكو قلة حيلته، وضعفه، وضعف قومه، وذلك انطلاقًا من كلماته الدالة على النهاية المأساوية لقومه؛ كقوله: "لـــم يترك الموت منهم، بادوا جميعًا وما شـادوا، أهلك عمَّارًا وعمرانا، أمسـت قبورهم، ويح، الزلازل، أفنت معشـري، تبيدوا، وما بيننا باقٍ، لـــم ينجهم"؛ فجميع هذه الألفاظ تصبُّ في معنًى واحدٍ وقضيةٍ واحدةٍ، تدور حولـــها، وهي: فناء قومه وهلاكهم، فأشاع الشاعر في نفوسنا جوًّا من الحزن والأسى العميق.

قد وجدتُ أن الأمير أسـامة بن منقذ أصـدق الشـعراء الأمراء في الرثاء؛ وذلك يعود إلى عاطفته الجياشة حيال مصابه العظيم، وفقده أهله دفعةً واحدة.

ويُعد **الأمير أبو الفوارس حيص بيص** أكثرهم عددًا في قصائد الرثاء، ولا شك أن خالص رثاء حيص بيص كان من نصيب الملك دبيس بن صدقة[3]، والوزير شرف الدين علي بن طراد

(١) أَخْنَت؛ يُقال: أَخْنَى عَلَيْه الدهرُ؛ إذا مَال عَلَيْه، وأَهْلكَه. يُنظر: مُعجَم لِسَان العرَب، مادة (خَنَا). اصْطَلَمَه: اسْتَأْصَله.
(٢) حَانَا: هلَكَ.
(٣) الملك أبو الأعز دبيس بن صدقة، صاحب الحلة، كان أديبًا جوادًا ممدوحًا، من نجباء العرب، ترامت به الأسفار إلى الأطراف، وجال في خراسان، واستولى على كثيرٍ من بلاد العراق، وخيف من سطوته، وحارب المسترشد بالله. ينظر: سير أعلام النبلاء، ج١٩، ص٦١٢.

الزينبـــي[١]، ومرثياته لـــهما يشيع فيها جو الحزن والألم والفراق؛ **فيقول** في رثاء الملك دبيس بن صدقة[٢]: **[الكامل]**

هَبْنِـــــي كَتَمْـتُ لَوَاعِجَ الْبُرَحَـاءِ ... فَمَنِ الْمُكَتِّمُ عَبْـــرَتِـــي وَبُكَائِي[٣]

لَا تَنْهَ عَنْ قَلَقِي فَإِنَّ تَصَـبُّـــرِي ... فِيمَـا أَلَـــمَّ مُبَـايِنٌ لِوَفَـائِي

كَيْفَ التَّصَبُّـــرُ وَالْـــهُـــمُومُ أَسِنَّةٌ ... يَـخْـطُـرْنَ بَيْـنَ حَيَازِمِي وَحَشَائِي[٤]

كَيْفَ التَّبَصُّـــرُ وَالرَّزِيَّـةُ بِالَّـذِي ... جَـلَّـتْ رَزِيَّـتُـهُ عَـنِ الْأَرْزَاءِ

بِـــمُـــطَـارِدِ الْأَيَّـامِ فِـي آمَـالِـهِ ... كَـطِـرَادِهِ فِـي مَأْزِقِ الْـهَـيْجَاءِ[٥]

وَالْمَالِـــئِ الدُّنْـــيَـــا بِذِكْرِ مَنَاقِبٍ ... صُرِّفْنَ بَيْـــنَ السَّيْـــرِ وَالْإِسْرَاءِ[٦]

ويقول **أيضًا** في مرثيته في شرف الدين علي بن طراد الزينبي[٧]: **[الطويل]**

تَعَـاظَمَ حُزْنِـــــي وَالرَّزِيَّـةُ أَعْظَمُ ... وَعَـزَّ وَقَـارِي وَالـتَّـهَـتُّـكُ أَحْـزَمُ[٨]

وَقَالُوا اصْطَبِرْ فَالصَّبْـرُ بِالْأَجْرِ كَافِلٌ ... وَصَبْـــرِي عَلَى مَا نَـــابَ وِزْرٌ وَمَأْثَـــمُ

أَرَى الصَّبْـــرَ غَدْرًا بِالْوِدَادِ وَلَا أَرَى ... مَعَ الْغَـدْرِ أَجْرًا يَسْـــتَقِيمُ وَيَسْـــلَمُ

تَـــمَـــنَّيْتُ أَخْلَاقَ النِّسَاءِ وَوَقْفَةً ... لَـهَـا رَنَّةٌ يَشْقَى بِـهَـا الطَّرْفُ وَالْفَمُ[٩]

فَأُرْجِعُ شُـــمَّـــاتَ الْأَعَادِي بِرِقَّتِـــي ... أَخِلَّاءَ صِـــدْقٍ وَجْـدُهُمْ يَتَضَـــرَّمُ

لَقَدْ سَلَبَتْنِـي الْـحَـادِثَاتُ مُـمَـدَّحًا ... وَإِنِّـــــي إِذَا لَـــــمْ أَبْكِهِ لَمُـذَمَّمُ

---

(١) ابن طراد؛ الوزير الكبير أبو القاسم علي بن النقيب الكامل أبي الفوارس طراد بن محمد بن علي، الهاشمي العباسي الزينبي البغدادي، ولد سنة ٤٦٢هـ، كان صدرًا مهيبًا وقورًا، دقيق النظر، حاد الفراسة، مات في مستهل رمضان سنة ٥٣٨هـ. ينظر: سير أعلام النبلاء، ج٢٠، ص١٤٩.

(٢) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٣٨.

(٣) اللواعِج؛ جمع (اللاعِج)؛ وهو: الحُرقَة. البُرَحَاء: شِدَّة الأذَى والمَشقة.

(٤) خَطَرَ الرُّمْحُ: اهْتَز. الحَيَازِم؛ جمْع (حَيْزُوم)؛ وهو: مَا يُنْظَم عليه الحِزَام.

(٥) مَأْزِق الهَيْجَاء: مَضِيقُها.

(٦) السَّيْر: مَا يَكُون في النهَار. الإسْراء: سَيْر الليل.

(٧) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٨٣.

(٨) الرزِية: المُصِيبة. عَزَّ وَقَارِي: قَلَّ، ونَدُرَ. التهَتُّك: شَقُّ السَّتر، أي: الظُّهور بِحالةٍ مُزْرِيَة.

(٩) الرنة: الصوتُ عِند البُكَاء.

سَلَبْنَ الْوَشِيكَ النَّصْرَ وَالْمَوْئِلَ الَّذِي يُجِيرُ عَلَى صَرْفِ اللَّيَالِي وَيَعْصِمُ[1]
تَعَلَّقْتُهُ وَالدَّهْرُ صُبْحٌ بِمَجْدِهِ وَهَا هُوَ لَيْلٌ بَعْدَمَا بَانَ مُظْلِمُ[2]
فَفَارَقْتُ مِنْهُ فَارِسَ الْبَأْسِ وَالنَّدَى إِذَا مَا دَعَاهُ مُسْتَجِيرٌ وَمُعْدِمُ

فالأمير يتحدث عن عِظم مصيبته بالملك والوزير، وشدة حزنه وألمه على فراقهما، ويخاطب من يصبّره ويأمره بالتأسّي؛ بعظم الرزية وشدتها، وأن من الوفاء لهما: ذكرهما، والبكاء عليهما، فيضفي بذلك عليهما هالةً من التقدير، حيث أجاد في ندبهما وتأبينهما، على خلاف مرثيته الوحيدة لأخيه؛ فالغريب أنها جاءت دونهما في المستوى، والجزالة، والعاطفة؛ **إذ يقول**[3]:

**[الطويل]**

أَبَا دُلَفٍ إِنْ جَارَ بَيْنٌ وَصَرَّحَتْ نَوًى قُذَفٌ لَا يُرْتَجَى بَعْدَهَا وَصْلُ
فَعِنْدِيَ وَجْدٌ لَا يُبَرِّدُ حَرَّهُ مَلَامٌ وَدَمْعٌ لَا يُكَفْكِفُهُ عَذْلُ
يُجَامِلُ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ تَجَلُّدِي وَيَمْلِكُنِي فِيكَ الْغَرَامُ إِذَا أَخْلُو

وإذا ما وقفنا على الرثاء عند الأمير أبي الربيع سليمان الموحد نجد بابًا كاملًا أطلق عليه: "باب الرثاء"، إلا أن قصيدةً واحدةً فقط منه تشتمل على شعر الحرب؛ **جاء في مطلعها**[4]:

**[المتقارب]**

نَعَى الْمَجْدَ نَاعٍ فَأَبْكَى السَّمَا وَأَسْبَلَ دَمْعًا لَهَا عَنْدَمَا[5]
نَعَى أَطْيَبَ النَّاسِ جُرْثُومَةً وَخَيْرَ مُلُوكِ الدُّنَا مُنْتَمَى
نَعَى قَمَرَ السَّعْدِ بَدْرَ الْعُلَا فَعَادَ النَّهَارُ لَنَا مُظْلِمَا
وَلَوْ مَدَّ لَيْلًا بِهِ صَوْتُهُ رَأَيْتَ الدُّجَى يَنْثُرُ الْأَنْجُمَا
مَحَا الْعَيْنَ مِنْ كُلِّ دَمْعٍ جَرَى فَأَصْبَحَتِ الْأَرْضُ تَجْرِي دَمَا
أَحَقًّا أَبَا حَفْص الْمُجْتَبَى إِلَى جَدَثٍ شَخْصُهُ أَسْلَمَا؟

(١) وَشِيكُ النصْر: سَرِيعُه. المَوْئِل: المَلجَأ.
(٢) تَعَلَّقْتُهُ: أَحْبَبْتُه. بَانَ: بَعُ
(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٩٥.
(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٤٢.
(٥) العَنْدَم: صَبْغٌ كَلَوْن الدمِ، أيْ: بَكَتْ عَلَيه دَمًا.

نلحظ تكراره كلمة "نعى"؛ إذ ساهم التكرار في إنتاج الدلالة وتأكيدها، من خلال عدة صور شعرية؛ كـ: بكاء السماء دمًا، وتحوُّل النهار إلى ظلامٍ دامس، فـ"التكرار الذي يقع في صدور الأبيات يشكل ضربًا من الولولة، أو الندب المثير"(١). والتكرار هنا له دلالة على فداحة المصيبة، كما دلَّ على تصاعد الانفعالات النفسية عند الأمير؛ فيحاول ترجمتها من خلاله.

**ثانيًا: التأبين:**

أصل التأبين: الثناء على الشخص؛ حيًّا، أو ميتًا، ثم اقتصر استخدامه على الموتى فقط، إذ كان من عادة العرب في الجاهلية أن يقفوا على قبر الميت، فيذكروا مناقبه، ويعددوا فضائله، ويشهروا محامده، وشاع ذلك عندهم، ودار بينهم، وأصبح في سننهم وعاداتهم ولو لم يقفوا على القبور، كأنهم يريدون أن يحتفظوا بذكرى الميت على مَر السنين، وكأنما كان غرضهم من تأبينهم أن يصوِّروا تصويرًا تامًّا مدى الخسارة والمصيبة في الفقيد(٢).

وقال ابن رشيق القيرواني: "وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدلُّ على أن المقصود به ميت، مثل: كان أعدمنا به كيت وكيت، وما يشاكل هذا؛ ليُعلم أنه ميت"(٣)، و:"إن التأبين مدح الميت، والثناء عليه، والمدح للحي"(٤).

وتُعد الشجاعة، والفروسية، والكرم، وحماية الجار، والاستقامة؛ من أبرز القيم التي يمكن أن نقف عليها في رثاء الأمراء الأصدقاء، والرؤساء، والقادة، والوزراء.

من الذين رثاهم **ابن المقرب** عند موتهم رثاءً يليق بمكانتهم: **ابن عمه ابن مذكور، فيقول** مخلِّدًا ومؤبِّنًا شمائله وفضائله، ومطلقًا استفهاماتٍ عدةً يتوجع بها، ويتحسر على فقده وفقد تلك الفضائل(٥): **[البسيط]**

**لَقَدْ كَانَ غَيْظًا لِلْأَعَادِي وَبَاذِخًا يَلُوذُ بِهِ جَانٍ وَيَأْمَلُهُ عَانِ**
**فَمَنْ بَعْدَهُ، مَنْ لِلرِّمَاحِ يُعِلُّهَا وَيُنْهِلُهَا مِنْ كُلِّ أَشْوَسَ مِطْعَانِ؟**

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مصطفى عبدالشافي الشورى، ص١١٤.
(٢) ينظر: الرثاء، شوقي ضيف، ص٥٤.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ص١٥٥.
(٤) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلَّام الجُمحي، ص١١٨.
(٥) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٩٧.

وَمَنْ لِتَوَالِـــي الْمُرْهَقِيـــنَ إِذَا غَدَتْ تَعَاطَى وَأَبْدَى الشَّرُّ صَفْحَةَ عُرْيَانِ؟[1]
وَمَنْ لِـجَلِيلِ الْـخَـطْبِ يَوْمًا إِذَا أَتَتْ هَوَازِنُ تُرْدِي بَيْـــنَ بِيضٍ وَأَبْدَانِ؟[2]
وَمَنْ لِمُضِيمٍ مَضَّهُ الضَّيْمُ وَالْـتَـوَى بِـهِ ذُو ظُلَامَـاتٍ تُـعَـدُّ وَعُـدْوَانِ؟
وَمَنْ لِأَسِـيـــرٍ غَـارِمٍ قَـلَّ مـالُهُ وَآبَ مِنَ الْمَوْلَى الشَّقِيقِ بِـحِـرْمَانِ؟
فَـيَـا آلَ إِبْـرَاهِـيـمَ بَـكُّـوا لِـيَـوْمِـهِ دَمًـا وَأَقِـيمُـوا سُـــوقَ نَـوْحٍ وَإِرْنَانِ

وهنا يلجأ ابن المقرب إلى التكرار والاستفهام في صدر الأبيات؛ للتعبير عن شدة معاناته، وحســـرته، وعنفوان انفعالاته بفقد ابن عمه غيلةً وغدرًا، **ويكمل** آمرًا ومهددًا بأخذ الثأر من قتلته:

وَقُومُوا لِأَخْـذِ الثَّـأْرِ جِـدًّا وَلَا تَنُوا قِيَـامَ أَبِـــيٍّ لَا حَرُونٍ وَلَا وَانِ
فَعِنْدَكُمُ لِلطَّعْنِ سُـــمْـــرٌ عَوَاسِلٌ وَلِلضَّرْبِ بِيضٌ لَا تَـــقِـــرُّ بِأَجْفَانِ
يُـــخَـــبِّـــرْنَ عَنْ أَيَّامِ مُرَّةَ وابْنِهِ أَبِيكُمْ وَعَنْ أَيَّـــامِ ذُهْلِ بْنِ شَـيْبَانِ
بِـــهَـــا ضَـرَبَتْ آبَاؤُكُمْ وَجُدُودُكُمْ جَـمَـاجِمَ أَهْلِ الْبَغْيِ مِنْ قَبْلِ سَاسَانِ

ولعل الأمير أسامة بن منقذ هو الوحيد من بين الأمراء الذي لـــجأ إلى الرثاء الـــجماعي، واستخدام ضمائر الجمع؛ وذلك يعود إلى فجيعته في أسرته وقومه في وقتٍ واحد، مـــما جعله يسعى جاهدًا لتخليد ذكراهم وسيرتـــهم على كل لسان، من خلال مرثياته التي تفيض بالدمع والأسى؛ **إذ يقول**[3]: **[الطويل]**

إِذَا حَارَبُوا فَالْأُسْدُ تَـحْـمِي عَرِينَهَا وَإِنْ سَـــالَمُوا كَانَ التَّبَتُّلُ وَالذِّكْرُ
تُبِيحُ وَتَـــحْمِي مُنْذُ كَانَتْ سُيُوفُهُمْ يُبَاحُ بِـهَـا ثَغْرٌ، وَيُـحْـمَى بِـهَا ثَغْرُ
مَضَـوْا، وَانْطَوَتْ دُنْيَاهُمُ، وَتَصَـرَّمَتْ كَأَنَّـــهُمُ مَا عُمِّرُوا، وَلَـــهَـــا نَشْرُ

كما **عدَّد** فضائلهم في مرثيةٍ طويلةٍ **جاء فيها**[4]: **[البسيط]**

(١) المُرهَق: مَن أدْرَك في الحرب. أبْدَى الشرُّ صَفحةَ عُريان: كَشَف عَن نَفْسه.
(٢) رَدَتِ الفَرَسُ رَدْيًا، ورَدَيَانًا: رَجَمَتِ الأَرضَ بِحوافِرِها في سَيْرِها وعَدْوِها. أو: هو سَيْرٌ بَيْن العَدْوِ والمَشْيِ. البِيضُ: جَمْع (البَيْضَة)؛ وهي: الخُوذةُ تُوضَع علَى الرأسِ لِوقايتِه في الحرب. البَدَنُ: الدِّرْعُ القَصِيرةُ.
(٣) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٨.
(٤) المصدر السابق، ص٣٥٨.

إِنْ أَقْفَرَتْ شَـــيْزَرٌ مِنْهُمْ فَهُمْ جَعَلُوا مَنِيعَ أَسْـــوَارِهَا بِيضًـــا وَخُرْصَـــانَا
هُمُ حَـــمَـــوْهَا فَلَوْ شَاهَدْتَـــهَا وَهُمُ بِـــــهَا لَشَـــاهَدْتَ آسَـــادًا وَخِفَّانَا
كَانُوا لِمَنْ خَافَ ظُلْمًا أَو سُـــطَا مَلِكٍ كَهْفًا وَلِلْجَانِـــيَ الْمَطْلُوبِ جِيـــرَانَا
عَلَوْا بِـــمَـــجْدِهِمُ سَيْفَ بْنَ ذِي يَزَنٍ كَمَا عَلَتْ شَـيْزَرٌ فِـــي الْعِزِّ غُمْدَانَا
كَـــانُـــوا مَـــلَاذًا لِأَيْـــتَـــامٍ وَأَرْمَـــلَـــةٍ وَبَائِـــسٍ فَـــاقِـــدٍ أَهْـــلًا وَأَوْطَـــانَا
إِذَا أَتَـيْـتَـهُـمُ أَلْـفَـيْـتَ شَـــطْـرَهُـمُ مُسْـــتَـــــرْفِدِينَ وَزُوَّارًا وَضِـــيفَانَا
تَرَاهُمُ فِـــــي الْوَغَى أُسْـــدًا وَيَوْمَ نَدًى غَيْثًا هَتُونًا وَفِـــي الظَّـــلْمَـــاءِ رُهْبَانَا
حَاوَلتُ كِتْمَانَ بَثِّـــي بَعْدَ فَقْدِهِـــمُ فَلَمْ يُطِقْ قَلْبِـــــيَ الْمَحْزُونُ كِتْمَانَا

تظهر في الأبيات: النفس الثاكلة، الفاقدة الأحبة، الـــحزينة المشاعر؛ إذ فقد الشاعر من كان ســـندًا له في الحياة، وملاذًا آمنًا يهرع إليه عند الخطوب، فهم أهله وقومه الذين كانوا أهل منعةٍ، وعزةٍ، وســـؤددٍ، وكرمٍ وعطاءٍ، وشـــجاعةٍ، وكانوا منصـــةً للخائفين والبائســـين، والأيتام والأرامل.

وقال **الأمير حيص بيص**، في تأبين صديقه المظفَّر بن أبي الهيجاء[1]: **[الطويل]**

نَعَوْا فَارِسَ الْـخَيْـلِ الْمُغِيرَةِ فِي الضُّحَى وَمُـخْـتَلِسَ الْأَرْوَاحِ تَـحْـتَ السِّنَوَّرِ[2]
فَتًى لَـــــمْ يَكُنْ جَهْمًا وَلَا ذَا فَظَاظَةٍ وَلَا بِالْقَطُوبِ الْبَـاخِـلِ الْمُتَكَبِّـــــرِ
وَلَكِنْ سَـــــمُـــــوحًا بِالْوِدَادِ وَبِالنَّدَى وَمُبْتَسِمًا فِـــي الْـــحَـــادِثِ الْمُتَنَمِّرِ
سَقَى ابْنَ أَبِـي الْـهَـيْـجَاءِ صَائِبُ مُزْنَةٍ كَـــفَـــيْضِ يَدَيْهِ الْـــهَـــاطِلِ الْمُتَحَدِّرِ

فقد جـــمع له بين صفتـــي (الشجاعة والكرم)، فغالبًا ما نجد "التلازم بين قيمة الشجاعة والكرم في أكثر الأشعار تقريبًا؛ إذ كان السخاء أخا الشجاعة، وكانا في أكثر الأمور موجودين في بُعداء الـــهـــمم، وأهل الإقدام والصَّولة، فالشجاعة قوة في الحرب، كما الكرم قوة في السلم، وهذه القوة متأتية من أن الكرم قائم على قمع شـره النفس، والتغلب على شـحها، وإيثار الغير

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٨٨. المظفَّر بن أبي الهيجاء: لم أقف على ترجمته.
(٢) السِّنَوَّر: الدِّرْع، وكُل سِلاحٍ مِن حَدِيدٍ

عليها، فكيف لمن لا يستطيع حمل نفسه على العطاء... أن يجود بها عند اللقاء؟!"[١].

ونلحظ في الأبيات السابقة: عادة العرب في الدعاء لموتاهم بالسُّقيا والرحمة.

ومن أبرز وجوه الدولة السلجوقية الذي أحدث موته جرحًا غائرًا في قلب **الأمير حيص بيص**: دبيس بن صدقة[٢]، فبكاه في أكثر من قصيدة؛ منها ما جاء **في قوله** يعدِّد مناقبه[٣]:

**[الكامل]**

**فَلْتَبْكِهِ الْبِيضُ الصَّوَارِمُ وَالْقَنَا ... وَالسَّابِقَاتُ لَوَاحِقُ الْأَمْطَاءِ**[٤]

**وَلْيَبْكِهِ الْيَوْمُ الْعَصِيبُ مِنَ الْوَغَى ... يَنْزُو بِكُلِّ كَتِيبَةٍ حَمْسَاءِ**

**وَلْيَبْكِهِ رَأَدُ الصَّبَاحِ أَعَادَهُ ... بِطِرَادِهِ كَاللَّيْلَةِ اللَّيْلَاءِ**

**وَلْيَبْكِهِ اللُّطْفُ الَّذِي لَمْ تُؤْتَهُ ... خَمْرٌ وَلَمْ يُرْزَقْهُ صَفْوُ الْمَاءِ**

**فَقِرَى دُبَيْسٍ كَانَ عِنْدَ عُفَاتِهِ ... جَمَلُ الْغِنَى فَضْلًا عَنِ الْكَوْمَاءِ**[٥]

**وَعَرَمْرَمٍ كَالْيَمِّ هِيجَ بِعَاصِفٍ ... فَضُلَتْ غَوَارِبُهُ عَلَى الدَّأْمَاءِ**[٦]

**صَخَبٌ لَوَ انَّ الرَّعْدَ يُجْلَبُ عِنْدَهُ ... مَا نَمَّ صَاعِقُهُ مِنَ الضَّوْضَاءِ**[٧]

**سَتَرَتْ سَنَابِكُهُ وَمَا ثَوَّرْنَهُ ... لَوْحَ السَّمَاءِ وَقَاعَةَ الْفَيْفَاءِ**[٨]

**ظَامِي الصَّوَارِمِ وَالْكُمَاةُ يَشُوقُهُ ... وِرْدَانِ: وِرْدُ طُلًى، وَوِرْدُ نِهَاءِ**[٩]

**مِنْ كُلِّ مُحْتَدِمِ الْحَفِيظَةِ ثَابِتٍ ... كَيْ لَا يُزَنَّ بِنَزْقَةِ الْجُبَنَاءِ**[١٠]

**لَوْ لَمْ يُحَصِّنْ سِرَّهُ عَنْ دَعْوَةٍ ... يَوْمَ الْوَغَى لَجَرَتْ عَلَى الْبَيْدَاءِ**

---

(١) مراثي القادة المسلمين حتى نهاية العصر الراشدي: دراسة موضوعية وفنية، طرَّاف طارق النهار، ص٢٧.

(٢) سبق التعريف به، ص٤٤٤.

(٣) ديوان حيص بيص، ج١، ص٣٣٩.

(٤) السابقات: الخيل. لَواحِق الأَمْطَاء: التي تَلتَصِق بُطونُها بِظُهورِها مِن الضُّمُور.

(٥) القِرَى: مَا يُقدَّم لِلأضيَافِ مِن إِكْرامٍ، وطَعامٍ، وشَراب. العُفَاةُ؛ جمْع (العَافِي)؛ وهو: طَالِب الحاجة. الجَمْل -بفَتْح الجِيم، وتَسْكِين المِيم-: المَجموع، مِن (جَمَلَ الحِسَابَ جَمْلًا): جَمَعه. الكَوْمَاء: الناقةُ الضخمةُ السِّنامِ.

(٦) العَرَمْرَم: الجَيْشُ الكَثيرُ العدالغَوارِب: أعَالِي المَوْج. الدأْمَاء: البَحْر.

(٧) مَا نَمَّ صَاعِقُهُ: ما سُمِع صَوتُه.

(٨) اللوحُ: الصفِيحةُ العَريضَة. القَاعةُ: الساحةُ. الفَيْفَاء: المَفَازة.

(٩) نِهَاءٍ -بالكسر-: جَمع (النِّهِيّ)؛ وهو: الغَدِير.

(١٠) الحَفِيظَة: الغضَب. يُزَنُّ: يُتَّهَم. النَّزْقَةُ؛ وَاحِدةُ النَّزَقِ؛ وهِيَ: الطَّيْشُ والخِفَّةُ.

**عَصَفَ الْأَمِيرُ بِهِمْ وَقَدْ وَضَحَ الضُّحَى عَصْفَ الشِّمَالِ بِمَنْغَضِ الْوَطْفَاءِ**[1]

فلا عجب من تأبينه بهذه الصفات؛ إذ قال عنه ابن خلكان: "كان جوادًا كريمًا، عنده معرفة بالأدب والشعر"[2]. وقال عنه ابن كثير في كتاب "البداية والنهاية": "دبيس بن صدقة، أبو الأعز الأسدي الأمير، من بيت الإمارة وسادة الأعراب، كان شجاعًا بطلًا فعل الأفاعيل"[3]. فهو يدير تأبينه حول المعاني والصفات التي كانت تعتدُّ بها العرب في ساحات القتال والمعركة، مبرزًا شجاعته وإقدامه، فأصبح الكل يبكيه حتى السيوف القاطعة والرماح.

فكما سعى **حيص بيص** إلى مدحه وهو حي في قصائد كثيرةٍ؛ استمر في تأبينه وهو ميت، فـ"كان تأبين الميت بالشجاعة استمرارًا لما تحلى به من الأخلاق في حياته، فالتأبين أمر مهم في الرثاء الخاص والعام؛ بل إذا كان الفقيد زعيمًا أو قائدًا كان التأبين بها ألصق وأصدق، والشجاعة من الصفات التي يعلو شأنها في مجتمعٍ تكثر فيه الفتوحات والمعارك الإسلامية"[4]، فيبكيه بقلبٍ صادقٍ مخلصٍ، بعيدٍ عن الرياء والنفاق، مسترجعًا معاركه وبطولاته، متوجعًا لفراقه، ومتحسرًا لموته، فقد كرر لفظة "يبكيه"؛ ليؤكد من خلالها فداحة الخسارة، وهول المصاب وعِظمه.

وفي تأبين ابن المسترشد بالله **يقول حيص بيص**[5]: **[الرمل]**

**شَرُفَتْ نَفْسُكَ عَنْ دَارِ فَنَاءٍ لِنَعِيمِ الْخُلْدِ مِنْ غَيْرِ زَوَالِ**
**حَيْثُ لَا تَرْضَى بِزُلْفَى مَلِكٍ فَلَكَ الْجَارُ الْمَلِيكُ الْمُتَعَالِي**
**أَيُّهَا الضَّرْمَةُ مِنْ نَارِ الْعُلَى خَمَدَتْ بَعْدَ عُلُوٍّ وَاشْتِعَالِ**

(١) الوَطْفَاء: السَّحابةُ، ومَنْغَضُها: اضْطِرابُها. ويُقالُ: نَغَضَ السَّحَابُ؛ أيْ: كَثُفَ، ثُمَّ مَخُضَ حَيْثُ تَراهُ يتَحَرَّكُ بعْضُه فَوقَ بَعْضٍ، ولَا يَسِير.

(٢) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، د.ط، ١٩٧٨م، ج٢، ص٢٢٦.

(٣) البداية والنهاية، ج١٦، ص٣٠٧.

(٤) مراثي القادة المسلمين حتى نهاية العصر الراشدي: دراسة موضوعية وفنية، طرَّاف طارق النهار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٨م، ص١٦.

(٥) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٣٦١. توفي ولد المسترشد بالله بالجدري، وكان ابن إحدى وعشرين سنةً، فقعدوا للعزاء به يومين، وقطع ضرب الطبل لأجله. ينظر: ديوان حيص بيص، ج٢، ص٣٥٩.

طَالَمَا كُنْتَ حَرِيقًا لِـــعِـــدًى ... مُوحِيَ اللَّهْبَةِ أَوْ دِفْئًا لِصَـــالِ[1]

لَوْ حَـــمَـــتْ مِنْ قَدَرِ اللهِ وَغًى ... وَانْـثَـنَـى جَيْشُ حِـمَـامٍ بِقِتَالِ[2]

لَـــجَـــرَتْ دُونَكَ جُرْدٌ سُبَّـــقٌ ... بِـمَـقَـادِيـمَ إِلَـى الطَّـعْـنِ عِجَالِ

عَادِيَاتٍ كَسَـــرَاحِيـــنِ الْغَضَـا ... يَتَعَـثَّـرْنَ بِـهَـامَاتِ الرِّجَالِ[3]

فِـــي عَجَاجٍ كَـــغَـــمَـــامٍ حَافِلٍ ... يُـــمْـــطِـــرُ الْبِيدَ بِقَانٍ مُتَوَالِ

كُـلَّـمَـا أَظْـلَـمَ مِـنْـهُـو غَـيْـهَـبٌ ... ضَـــوَّأَتْـهُ لَامِعَـاتٌ مِنْ نِصَـــالِ

فَأَعَدْنَ الْقَاعَ بَـــحْـــرًا مِنْ دَمٍ ... بَعْدَمَا سَالَ بِـــجَـــيْشٍ وَرِعَالِ[4]

غَـيْـــــرَ أَنَّ اللهَ لَا رَدَّ لِـمَـا ... شَاءَ فِي الْـــخَـــلْقِ بِبَأْسٍ وَاحْتِيَالِ

إذا أنعمنا النظر في الأبيات السابقة نلحظ أن تأبـــين القائد ابن الخليفة يدور حول معاني الشجاعة، والقوة، والفروسية وصفاتها في أرض المعركة؛ فالشمول في الوصف، والتدقيق في رصد الـــجزئيات؛ من أبرز أساليب حيص بيص في قصائد الرثاء؛ فالميت هنا لـــم يكن مـــجرد فردٍ هلك؛ بل هو ابن الخليفة، فارس مقاتل، جامع للشـمائل، فرثاه المجد قبل أن يرثيه البشـر. وفي هذه الأبيات نلحظ ظاهرةً أسـلوبيةً تتكرر في قصـائد الرثاء على نـــحوٍ لافتٍ؛ وهي: توجيه الخطاب للميت كأنه حي يسـمع ويصـغي؛ كقوله: "شـرفت نفسـك، لا ترضـى، فلك الجار، كنت حريقًا، لـــجرت دونك... "، ومرجع ذلك إما لأن الشاعر لا يصدِّق أن فقيده مات، وإما لأنه لم يزل يشعر به ملء خاطره.

ويكمل الأمير حيص بيص القصيدة متحسرًا عليه؛ **قائلًا**[5]: **[الرمَل]**

ثُـــمَّ يَا لَـــهْـــفِـــي عَلَى ذِي شُطَبٍ ... كَـلَّ مِنْ غَيْـــــرِ ضِـــرَابٍ وَقِتَالِ

صَدِئَتْ صَفْـــحَـــتُـــه مِنْ وَصَبٍ ... عَجَزَ الآسُـــونَ فِيهَا عَنْ صِـــقَالِ

(١) المُوحِي: المُعَجل. الصَّالي: المُسْتَدْفِئُ بالنار.

(٢) حَمَتْ؛ مِن الحِمَاية. الوَغَى: الحرْب. الحِمَام: المَوت.

(٣) عَادِيَات: مُغِيرات. السَّراحِين؛ جَمعُ (السِّرْحَان)؛ وهُو: الذئب. الغَضَا: شجَرٌ عَظِيم. الهَامَاتُ: الرؤوس.

(٤) الرِّعَال؛ جمْعُ (الرَّعِيل)؛ وهي: القِطعةُ مِن الخَيْل، وقِيل: القِطعةُ مِنْ خَيْل أو رِجَال.

(٥) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٣٦٢.

وَعَلَى طِرْفٍ سَبُوقٍ فِي الْعُلَى عَقَلُوهُ عَنْ مَدَاهُ بِعِقَالِ
حَلَّ فِي بَطْنِ ثَرَى عَرَّاقَةٍ بِبِلًى لَا بِنُحُولٍ وَهُزَالِ
صَرَمَ الْوَاصِلَ مِنْ غَيْرِ قِلًى وَجَفَا الْخُلْصَانَ مِنْ غَيْرِ تَقَالِ
إِنَّمَا الْمَوْتُ طَلُوبٌ لَاحِقٌ لَا يُنَجِّي مِنْهُ حَثٌّ فِي ارْتِحَالِ
فَاغِرٌ فَاهُ فَمَا تَقْدَعُهُ شِدَّةُ الْبَأْسِ وَلَا فَرْطُ الْمِحَالِ
بَطَلٌ لَكِنَّهُ مِنْ حِذْقِهِ بَدَّلَ الصَّوْلَ بِشَرٍّ فِي اغْتِيَالِ

ومن جماليات الاختيار والعدول قوله: "إنما الموت طلوب لاحق"؛ فالموت لم يعبر عنه بأنه حق ومصير كل كائن؛ إذ يلجأ الأمير إلى تشكيلٍ فنيٍّ بديعٍ يدفع المتلقي إلى التأمل، فالموت كالوحش يسعى لطلب من يريده، وملاحقته، فلا ينفع معه الهرب وشد الرحال، فهو فاتح فمه فلا تردُّه شدة البأس، ولا فرط الكيد والتدبير والقدرة، فهو بطل، من مهارته وسرعته يقتل على غِرَّةٍ، بلا صولاتٍ، ولا جولاتٍ.

ومن أمثلة التأبين عند أبي الربيع سليمان الموحِّد **قوله**(١): **[المتقارب]**

فَكَمْ مَعْرَكٍ قَدْ غَدَا عَاطِلًا وَمَلْحَمَةٍ أَصْبَحَتْ أَيِّمَا
فَلَوْ أَنَّهَا تَسْتَطِيعُ الْبُكَا أَقَامَتْ عَلَى قَبْرِهِ مَأْتَمَا
فَمَنْ ذَا يُنَبِّهُ إِنْ أَيْقَظَتْ حُرُوبُ الْعِدَا الْأَعْيُنَ النُّوَّمَا؟
وَمَنْ ذَا يُجَرِّدُ إِنْ أَوْقَظَتْ عُيُونُ الْمَهَا الصَّارِمَ الْمِخْذَمَا؟
وَمَنْ ذَا يُسَدِّدُ فِي مَأْزِقٍ لِطَعْنِ نُحُورِ الْعِدَا اللَّهْذَمَا؟
وَمَنْ ذَا يَجُودُ عَلَى مَعْشَرٍ وَيُلْبِسُ ثَوْبَ الْغِنَى الْمُعْدِمَا؟
فَلَا تَدَعْ سُقْيًا لِبَطْنِ الثَّرَى فَقَدْ أَوْدَعَ الْمَطَرَ الْمُثَجَّمَا
وَقُلْ لِلْغَمَامِ رُوَيْدًا فَقَدْ كَفَاهُو بِأَنْ ضَمِنَ الْمِرْزَمَا
فَقَدْ أَوْدَعُوا الْبَحْرَ فِي رَمْسِهِ عَلَى حِينِ كَانَ نَدَى قَدْ طَمَا

يتساءل الأمير أبو الربيع عن حال المعارك والملاحم الحربية بعد موت الخليفة؛ فهو فارسها الهمام، وبطلها المقدام، ثمّ يخالف غيره في الدعاء للفقيد بالسّقيا

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٤٢.

والرّحمة؛ ففي بيته تجديد في الصورة الشعرية، وانحراف لافت للمتلقي؛ إذ يخبرنا أنه لا حاجة لنا أن نسأل السماء أن تمطر قبره وتسقيه؛ لأنه مطر بحدِّ ذاته سكن بطن الأرض؛ من شدة جوده وفيضان كرمه، مكررًا تساؤله: "فمن ذا؟"، والغرض من الاستفهام البلاغي: الأسى والحسرة. "والحق (أنه) لا بد من الاعتراف بأن التكرار -بوجهٍ عامٍّ- هو قيمة زخرفية، وفي شعر الرثاء قاعدة مقرَّرة، وتقوم عليها الاستجابات المطلوبة أيًّا ما كانت تلك الاستجابات، فالشاعر حزين، والسامعون حزانى مثله، ويحتاجون إلى ما يقرع قرب آذانهم لتشبَّ العاطفة الخامدة، وما أكثر ما ورد التكرار بهذا الفهم الدقيق والخاص!"(١).

**ثالثًا: العزاء:**

أصل العزاء: الصبر، ثم اقتصر استعماله في الصبر على مصيبة الموت، وأن يرضى مَن فقدَ عزيزًا بما فاجأه به القدر، فتلك سُنَّة الكون(٢).

وشعر الرثاء عند الأمراء لم يقتصر على المضامين التأبينية؛ بل إنها تركت بصماتها على مضامينها العزائية، ووجَّهتها وجهةً إسلاميةً راضيةً بقضاء الله وقدره؛ **كقول ابن المقرب العيوني** مُعزيًا ذوي الرئيس الحسن بن عبدالله(٣): **[البسيط]**

**فَيَا أَبَا جَعْفَرٍ لَا زِلْتَ فِي دَعَةٍ ... لَا تَجْزَعَنْ فَقَضَاهُ غَيْرُ مُتَّهَمِ**
**وَيَا أَبَا حَسَنٍ صَبْرًا فَكُلُّ فَتًى ... مُفَارِقٌ وَحَيَاةُ الْمَرْءِ كَالْحُلُمِ**
**وَالْمَوْتُ كُلُّ امْرِئٍ لَا بُدَّ ذَائِقُهُ ... تَقَاصَرَ الْعُمْرُ أَوْ أَدَّى إِلَى الْهَرَمِ**
**أَيْنَ الْمُلُوكُ وَأَرْدَافُ الْمُلُوكِ وَمَنْ ... سَادَ الْقَبَائِلَ مِنْ عَادٍ وَمِنْ إِرَمِ**
**وَأَيْنَ طَسْمٌ وَأَوْلَادُ التَّبَابِعِ مِنْ ... أَوْلَادِ حِمْيَرَ وَالسَّادَاتُ مِنْ عَمَمِ**

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مصطفى عبدالشافي الشورى، ص١٥٣.
(٢) ينظر: الرثاء، شوقي ضيف، ص٨٦.
(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٤٨٥.

"إذًا؛ فالأمل بالخلود في هذه الدنيا لا يعدو مـجرد وهمٍ، فالموت قد يداهم الإنسان في كل لحظةٍ وحينٍ، وما على المؤمن إلا الصبر والرضا بالمكتوب"(١).

وقصص العرب من الدول القديمة والقبائل البائدة نـجدها أكثر بروزًا عند الأمير ابن المقرب العيوني(٢)؛ فقد دارت جميع مضامين قصائده في فلك الموروث التاريخي، مستفيدًا من عطاءات ذلك الموروث، ومن ثقافته الواسعة الشاملة في أخبار العرب والأمم البائدة، وإسقاطها في معانيه الدلالية التي يريد تأكيدها وإثباتها.

وهكذا نرى أن العزاء مرتبة فوق مرتبة التأبين؛ "إذ ينفذ الشاعر من حادثة الموت الفردية – التي هو بصـــددها– إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به هذا التفكير إلى معانٍ فلسفيةٍ عميقةٍ، فإذا نـــحن نـــجوب معه في فلسفة الوجود والعدم والخلود، ومردُّ هذا كله أن الحياة ظِل لا يدوم"(٣)، ومن تلك المعاني **قول ابن المقرب العيوني**(٤): **[الطويل]**

**فَمَنْ مُبْلِغٌ عَنِّـــــي أَبَاهُ رِسَـــالَةً مُغَلْغَلَـةً عَنْ مُوجَعِ الْقَلْـبِ حَرَّانِ؟**
**أَيَا عَمُّ لَا تَـجْـزَعْ فَكُلٌّ إِلَـى الْـبِـلَى يَصِـيـــــرُ وَلَا خُلْدٌ لِإِنْسٍ وَلَا جَانِ**
**فَلَوْ لَـــمْ يَـــمُتْ قَتْلًا لَمَاتَ بِعِلَّةٍ وَلَيْسَ بِـمُنْجٍ مِنْ رَدًى رَأْسُ غُمْدَانِ(٥)**

وكأن المرثية تتحول عند الأمير ابن المقرب إلى موعظةٍ وحكمةٍ؛ فالموت هو الحقيقة والنهاية الأبدية لكافة مَن على هذه البسيطة، فتتعدد الأسباب والموت واحد؛ فهو أمر مـحتوم، فالأمير يكثر هنا من الحكم والأمثال والرموز الفانية التي ترمز إلى مصير كل حيٍّ، ونـــهايته الحقيقية التي تثبت حتمية الموت.

(١) مراثي القادة المسلمين حتى نهاية العصر الراشدي: دراسة موضوعية وفنية، طرَّاف طارق النهار، ص٩٨.
(٢) ينظر باقي القصيدة في ديوانه، ص٤٨٥ إلى ٤٨٩.
(٣) شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مصطفى عبدالشافي الشورى، ص٩٦.
(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٩٩.
(٥) غُمْدَان: قَصْرٌ بِاليَمَن، بَناهُ يَشْرَخُ بِأَرْبعةِ وُجُوه: أحمَرَ، وأبْيَضَ، وأَصْفرَ، وأخْضرَ، وبَنَى دَاخِلَه قَصْرًا بِسَبْعةِ سُقوفٍ، بَيْن كُل سَقْفَين أَربعُون ذِراعًا. يُنظَر: هامش الديوان، ص٥٩٩.

وعلى الرغم من عظم مصيبة الأمير أسامة بن منقذ بفقد أهله وقومه؛ فإن الصبر، وحسن العزاء، والتأسِّي، والتسليم بالقضاء والقدر؛ هو الحل الوحيد لقبول واقعه، واليقين بحتمية الموت.

كما يسلك مسلك العرب في الدعاء للموتى بالرحمة، وسُقيا قبورهم؛ **فيقول متصبرًا**(١): **[الطويل]**

**أَقُولُ لِنَفْسِي، حِينَ جَدَّ نِزَاعُهَا ... عَلَيْكِ بِحُسْنِ الصَّبْرِ إِنْ أَمْكَنَ الصَّبْرُ**
**أَلَسْنَا بَنِي الْمَوْتَى، إِلَيْهِمْ مَآلُنَا ... بِلَا مِرْيَةٍ، وَالْفَرْعُ يَجْذِبُه النَّجْرُ؟**(٢)
**فَنَحْنُ كَسَفْرٍ عَرَّسُوا وَوَرَاءَهُمْ ... رِفَاقٌ، إِذَا وَافَوْهُمُ رَحَلَ السَّفْرُ**
**مِنَ الْأَرْضِ أُنْشِئْنَا وَفِيهَا مَعَادُنَا ... وَمِنْهَا يَكُونُ النَّشْرُ وَالْبَعْثُ وَالْحَشْرُ**
**هِيَ الْأُمُّ لَا بِرٌّ لَدَيْهَا وَرَدُّنَا ... إِلَى بَطْنِهَا بَعْدَ الْوِلَادِ هُوَ الْبِرُّ**
**تَكُولٌ وَلَا دمعٌ لَهَا إِثْرَ هَالِكٍ ... وَكُلُّ رَقُوبٍ ثَاكِلٍ دَمْعُهَا هَمْرُ**

وعند الإيمان بقضاء الله وقدره، والتسليم بهيمنة الموت وحتمية وقوعه؛ فإن الأمير -بحكم إسلامه وعقيدته- يحاول التصبُّر؛ ولذلك يورد بعض الحقائق في عقيدتنا الإسلامية؛ من أهمها: الإيمان بالبعث والنشور؛ **فيقول**: "من الأرض أنشئنا وفيها معادنا ومنها يكون النشر والبعث والحشر"، وعليه؛ يلجأ إلى الصبر والاحتساب، واعظًا وناصحًا، ومحذرًا من الركون إلى الحياة الدنيا، والغفلة عن الآخرة.

ويؤكد الشاعر -من خلال الموت، والبعث، والحساب، واستلهام المعاني القرآنية- ضرورة الإيمان بقضاء الله وقدره، وحسن الصبر، وعدم الجزع؛ فالإنسان محاسب على كل صغيرةٍ وكبيرةٍ؛ فنجد القبول والرضا والتسليم ظاهرًا في هذه الأبيات، وسائر قصيدته(٣).

كما **قال** متعزيًا في قصيدةٍ أخرى(٤): **[البسيط]**

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٤٩.
(٢) النِّجْرُ -بِكَسْرِ النُّون، وضَمِّهَا-: الأَصْلُ؛ كَالنِّجَار.
(٣) للاستزادة؛ يمكن الاطلاع على القصيدة كاملةً، ص٣٤٩، ٣٥٠.
(٤) ديوان أسامة بن منقذ، ص٣٥٩.

بِـــهِمْ أَصُولُ عَلَى الْأَمْرِ الْمَهُولِ إِذَا ... عَرَا وَأَلْقَى عَبُوسَ الـدَّهْرِ جَـذْلَانَا
فَكَيْفَ بِالصَّبْرِ لِي عَنْهُمْ وَقَدْ نَظَمُوا ... دَمْعِي عَلَى فَقْـدِهِمْ دُرًّا وَمَرْجَـانَا
يُطَيِّبُ النَّـفْسَ عَنْهُمْ أَنَّـهُـمْ رَحَلُوا ... وَخَلَّفُونِـــــي عَلَى الآثَارِ عَجْلَانَا
سَقَى ثَرَى أُودِعُوهُ رَحْـمَـةً مَلَأَتْ ... مَثْوَى قُبُورِهِمُ رَوْحًا وَرَيْـــحَـــانَا
وَأَلْبَسَ اللهُ هَـاتِيـكَ الْعِظَـامَ وَإِنْ ... بَلِيـنَ تَـحْـتَ الثَّرَى عَفْوًا وَغُفْرَانَا

يتميز رثاء أسامة بن منقذ بالـــحُرقة الشديدة، واللوعة الصادقة، ومحاولة التصبُّر؛ فالأبيات تعكس حالة الاضـــطراب والتفجُّع التي يعيشـــها ويعاني منها؛ لذلك تطغى على أبياته النزعة الذاتية الوجدانية، معبرًا عن رغبته في اللحاق بقومه، مـــختتمًا قصيدته بالدعاء لـــهم بالسُّقيا، والرحمة، والغفران.

ويظهر اهتمام الأمراء بكيفية موت من يرثونـهم؛ فالموت في ساحات القتال والمعركة شرف ومجد لصاحبه؛ ومن ذلك **قول الأمير حيص بيص**[1]: **[الطويل]**

بَكَيْتُ عَلَيْهِ حَيْثُ لَـمْ يُدْرِكِ الْمُنَـى ... وَلَـمْ يَرْوَ مِنْ مَاءِ الْـحَـيَـاةِ الْمُكَدَّرِ
وَهَوَّنَ وَجْـدِي أَنَّـهُ مَـاتَ مِيتَـةَ الْـ ... ـكِـرَامِ صَرِيعًا بَيْـنَ مَـجْـدٍ وَمَفْخَرِ
كَأَنَّ دَمَ النَّـجْـلَاءِ تَـحْـتَ بُرُودِهِ ... لَطِيمَةُ مِسْـكٍ فِي إِهَابِ غَضَـنْـــفَرِ

فـالموت في ميـدان المعركـة مـوت في ميـدان الشـرف والعـزة والمجـد، ومـدعاة للفخـر والمـدح؛ إذ "كـان العـرب يـمقتون الـميتة حتـف الأنـف في غـير ميـادين القتـال"[2]؛ وهـذا مـا جعـل أسـامة بـن منقـذ ينـدب حظـه، **ويقـول** في آخـر صـفحات كتابـه "الاعتبـار"، تـحت عنـوان: "في بقـاء أسـامة أوضـح معتبـر": "فـلا يظـن ظـانٌّ أن المـوت يقدمـه ركـوب الخطـر، ولا يـؤخِّره شـدة الحـذر، ففـي بقـائي أوضـح معتـبر، فكـم لقيـت مـن الأهـوال، وتقحَّمـت المخـاوف والأخطـار، ولاقيـت الفرسـان، وقتلـت الأسـود، وضـربت بالسـيوف، وطعنـت بالرمـاح، وجرحـت بالسِّـهام والـجروخ[3]، وأنا مـن الأجَـل في حصـنٍ حصـين،

(١) ديوان حيص بيص، ج١، ص١٨٨.
(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مصطفى عبدالشافي الشورى، ص١٠٠.
(٣) الجروخ: من آلات الحرب، ترمي السهام والحجارة.

إلى أن بلغت تمام التسعين، فرأيت الصحة والبقاء، كما قال -عليه الصلاة والسلام-: "كفى بالصحة داءً"، فأعقبت النجاة من تلك الأهوال ما هو أصعب من القتل والقتال، وكان الهلاك في كنه الجيش أسهل من تكاليف العيش، التي استرجعت منِّي الأيام بطول الحياة سائر محبوب اللذَّات، وشاب كدر النكد صفو العيش الرغد، فأنا كما قلت:

**مَعَ الثَّمَانِيـــــنَ عَاثَ الدَّهْرُ فِي جَلَدِي ... وَسَاءَنِي ضَعْفُ رِجْلِي وَاضْطِرَابُ يَدِي**
**إِذَا كَتَبْتُ فَخَطِّي جِدُّ مُضْطَرِبٌ ... كَخَطِّ مُرْتَعِشِ الْكَفَّيْـــنِ مُرْتَعِدِ**
**فَاعْجَبْ لِضَعْفِ يَدِي عَنْ حَمْلِهَا قَلَمًا ... مِنْ بَعْدِ حَطْمِ الْقَنَا فِي لَبَّةِ الْأَسَـــدِ**
**وَإِنْ مَشَـــيْتُ وَفِي كَفِّي الْعَصَـــا ثَقُلَتْ ... رِجْلِي كَأَنِّي أَخُوضُ الْوَحْلَ فِي الْجَلَدِ**
**فَقُـلْ لِمَنْ يَتَمَنَّـــــى طُولَ مُـدَّتِـهِ ... هَـذِي عَوَاقِـبُ طُولِ الْعُمْرِ وَالْمَـدَدِ**

ضعفت القوة ووهت، وتقضَّت بلهنية[1] العيش وانتهت، ونكَّسني التعمير بين الأنام، وإلى الخمود يؤول تسعُّر الضِّرام"[2].

**وقال حيص بيص** في التعزية بوفاة ابن طراد الزينبي[3]: **[الطويل]**

**وَغُودِرَ تِيجَانُ الْمُلُوكِ لَدَى الْوَغَى ... نِعَالًا يَطَاهَا سَـــابِحٌ وَمُطَهَّمُ**
**وَلَكِنْ قَضَـــاءُ اللهِ لَا مُتَأَخِّـــرٌ ... إِذَا مَا جَرَى عَنْـهُ وَلَا مُتَقَـدِّمُ**
**سَقَاكَ كَجَدْوَاكَ الَّتِـــي عَمَّ فَضْلُهَا ... مِنَ الْمُزْنِ رَجَّـاف الْعَشِـــيَّـةِ مِرْزَمُ**

يُظهر الخطاب الشعري السابق الحقيقة اليقينية التي لا مناص منها عند المسلم؛ وهي أن أجره عظيم عند الصبر والاحتساب. ولعل البيت الثاني يُظهر رؤية الأمير وعقيدته التي تقوم على القبول والتسليم المطلق للخالق الكريم الرحيم سبحانه، فالموت

(١) بلهنية العيش: هناءته.

(٢) الاعتبار (سلسلة عيون النثر العربي القديم)، أبو المظفَّر أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، إعداد: خليل الشيخ، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٠٥.

(٣) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٢٨٨. ومثله؛ ينظر: ج٢، ص٣٦٣. ابن طراد الزينبي؛ سبق التعريف به، ص٤٤٥.

لا يسلم منه أحد، فقضاء الله لا يتأخر ولا يتقدم؛ لذلك دارت معاني الموت والحياة، واستحالة الخلود في كثيرٍ من قصائد العزاء، "إذ كان من يبكي ميتًا، أو يعزي فيه؛ يعرض (لذكر الحياة الدنيا، ويعظ بأنها) زائلة، وأن الموت نهاية كل شخصٍ، وأن على الناس أن يفكروا دائمًا في هذا المصير الذي ينتظرهم، وأن يتجهزوا له، ويعدوا زادهم قبل أن تزف الآزفة، وتحل الكارثة، وهي كارثة مقرَّرة، لا مفر منها ولا محيص"(١)، فلا بد من التصبر والإيمان بقضاء الله وقدره؛ خيره وشره.

وهذه العقيدة ظاهرة واضحة جلية عند الأمراء الأربعة؛ ولهذا كانوا لا يخافون من الموت؛ لأنه مصير كل حي؛ كما **قال ابن المقرب العيوني**(٢): **[البسيط]**

**كَمْ ذَا انْتِظَارِيَ وَالْأَنْفَاسُ فِي صَعَدٍ ... وَالظُّلْمُ فِي مَدَدٍ، وَالْعُمْرُ فِي قِصَرِ**
**عَلَى حُسَامِي وَعَزْمِي لَا عَدِمْتُهُمَا ... وِرْدِي، وَلَكِنْ عَلَى رَبِّ الْعُلَى صَدَرِي**
**وَكَيْفَ أَرْهَبُ مَوْتًا أَوْ أَخَافُ رَدًى ... وَحامِلُ الْمَيْتِ مَحْمُولٌ عَلَى الْأَثَرِ؟**
**وَلَسْتُ مِمَّنْ إِذَا نَابَتْهُ نَائِبَةٌ ... أَحَالَ عَجْزًا وَإِشْفَاقًا عَلَى الْقَدَرِ**

وقد ظهرت بعض القصائد عند حيص بيص تحمل معاني العزاء والتهنئة؛ "ذلك أن الخلفاء والسلاطين كانوا يتوارثون دولهم وإماراتهم، فكان الشاعر يقوم بين يدي الخليفة أو السلطان الجديد يعزيه في أبيه، ويهنئه بحكومته ودولته وما انتهى إليه من خلافةٍ أو إمارة"(٣).

ومن ذلك ما جاء في **قصيدةٍ لـــ حيص بيص**؛ مادحًا فيها الوزير شرف الدين جلال الإسلام أبا جعفر؛ أحمد بن محمد بن البلدي، ومهنئًا له بالوزارة لأمير المؤمنين المستنجد بالله، وهي متضمنة مرثية أخيه(٤): **[الطويل]**

**وَزِيرٌ تَحَامَاهُ الْكُفَاةُ وَيَقْتَدِي ... بِهِ كُلُّ طَبٍّ بِالْمَعَالِي مُكَرَّرِ**(٥)
**مَهَابَتُهُ تُغْنِي عَنِ السَّيْفِ فِي الْوَغَى ... وَسَطْوَتُهُ عَنْ جَحْفَلٍ وَسَنَوَّرِ**

(١) الرثاء، شوقي ضيف، ص٩٩.
(٢) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٢٤١.
(٣) الرثاء، شوقي ضيف، ص٩٦.
(٤) ديوان حيص بيص، ج٢، ص٥٥. أبو جعفر؛ هو: أحمد بن محمد بن البلدي؛ سبق التعريف به، ص٢٥٥.
(٥) الكُفَاةُ: جَمع (الكَافِي)؛ وهو مِن أَلْقَاب الوُزَراء. الطَّبُّ: الحَاذِقُ الماهر بِعَمَلِه. المُكَرَّرُ: المُرَدَّدُ بِالمَعالي.

فَلَيْتَ الشَّهِيدَ الصِّنْوَ شَاهَدَ مَوْسِمَ الْـ ـــعُـلَـى وَمَقَامَ الْعَبْقَرِيِّ الْمُوَقَّرِ(١)
وَعَايَنَ صِيدَ الْـحَـيِّ بَيْـنَ مُسَلِّمٍ مُرِمٍّ وَسَجَّادِ الْـجَـبِـيـنِ مُعَفَّرِ(٢)
فَيَـأْخُـذَ حَقًّـا عَـاقَـهُ الـدَّهْرُ دُونَـهُ فَغَادَرَهُ رَهْنَ الْـحِـمَـامِ الْمُقَدَّرِ
وَلَوْلَا التَّسَلِّي بِالْوَزِيرِ وَمَـجْـدِهِ لَمَاتَ لَهُ صَبْـرِي وَعِيلَ تَصَبُّـرِي(٣)
وَلِـي خَطَرَاتٌ بَعْـدَ ذَلِـكَ مُرَّةٌ يُـهَـيِّـجُـهَـا وُدِّي لَـهُ وَتَـذَكُّـرِي
إِذَا احْتَدَمَتْ نِيـرَانُـهَـا فِي جَوَانِـحِـي فَزِعْتُ إِلَـى دَمْعٍ بِـهَـا مُتَحَدِّرِ
أَرَاكَ حُسَـامًـا ذَا غِـرَارٍ وَرَوْنَـقٍ يَـقُـدُّ شَـبَـاهُ كُـلُّ دِرْعٍ وَمِـغْـفَـرِ
عَلِيمًا بِضَرْبِ الْـهَـامِ فِـي كُلِّ مَأْقِطٍ رَشِيدًا إِلَيْهَا فِـي دُجَى كُلِّ عِثْيَـرِ(٤)
سَـكَنْتَ غَمُودَ الصَّـوْنِ دَهْرًا لِعِزَّةِ الْـ ـكَمِـيِّ وَفُقْدَانِ الشُّجَاعِ الْـحَـزَوَّرِ(٥)
فَـأَيْـدَاكَ مِنْ قَلْـبِ الْغَمُودِ خَلِيفَـةٌ تَظُـنِّـيـهِ كَشَّـافًا لِكُلِّ مُسَتَّـرِ
فَسُـسْـتَ لَهُ الصَّـقْعَ الْبَعِيدَ بِصَـائِبٍ مِـنَ الـرَّأْيِ مَـقْـرُونٍ بِـعَـزْمٍ مُـظَـفَّـرِ
فَلَمَّا رَأَى عَضْـبَ الْكِفَايَةِ مَاضِـيًا جُرَازًا وَصَفْوَ النُّصْحِ غَيْـرَ مُكَدَّرِ(٦)
رَأَى حَضْـرَةَ الْعَلْيَـاءِ أَكْثَرَ حَـاجَـةً إِلَيْكَ مِنَ الصَّادِي لِصَوْبِ الْكَنَهْوَرِ(٧)
فَقَلَّدَكَ الْأَمْرَ الْـجَـسِـيمَ وَإِنَّـمَـا لِعِبْءِ الْمَعَالِـي بَازِلٌ لَـمْ يُـجَـرْجِرِ(٨)

(١) الصِّنْوُ: الأَخُ، ويُرِيد: أخَا المَمْدُوح؛ كَمَا صَرَّحَ بِذَلك فِي عُنْوانِ القَصِيدةِ. المَوْسِم: المُجتَمَع فِي وَقْتٍ مَعْلُوم. العَبْقري: الكَامِل مِن كُل شَيء.

(٢) الصِّيدُ: جَمْع (الأَصْيَد)؛ وهو: الذِي لَا يَلْتَفِت كِبْرًا. المُرِمُّ هُنا: الساكِت.

(٣) عِيلَ صَبْرُه: غُلِبَ.

(٤) المَأْقِط -بكَسْر القَاف-: مَوضِعُ القِتَال، وقِيلَ: المَضِيقُ فِي الحرْب.

(٥) الغَمُود؛ مِن: غَمَدَ الشيءَ؛ إذَا سَتَرَه وغَطَّاه، ويُرِيدُ به: مَوْضِعَ انْزِوائِه عَنِ الحُكْم والحَاكِمِين. عِزةُ الكَمِيِّ: نُدْرَتُه. الحَزَوَّر: الشدِيدُ القَوِيُّ.

(٦) الجُرَاز: السَّيْفُ القَاطِع.

(٧) حَضْرَة العَلْيَاء: مَقَامُ الخِلافةِ، أو: مَقَام الوَزارَة. الصَّوْبُ: المَطَر. الكَنَهْوَرُ مِن السَّحاب: المُتَراكِم.

(٨) البَازِلُ مِن الإبِل: الذي انْشَقَّ نَابُه بِدُخُولِه السَّنةَ التاسِعةَ، وعَلَى التشبِيه يُقال لِلرَّجُل الكَامِلِ فِي تَجْرِبَتِه: بَازِل. لَمْ يُجَرْجِرْ؛ مأخوذٌ مِن قولِهِم: جَرْجَرَ البَعِيرُ والفَحْلُ؛ أيْ: صَوَّتَ، وصَاحَ مِن شِدَّةِ الجُهْ

وليس شعر الحرب عند الأمراء مقصورًا على رثاء الأعيان، والملوك، والخلفاء، والوزراء، والأهل والأقارب؛ بل كان هناك رثاء للمدن، وما يسقط منها بيد العدو؛ **كقول ابن المقرب العيوني** واصفًا غارات البدو على الأحساء، وما استولوا عليه من برٍّ وبحرٍ(١): **[الكامل]**

**وَاللهِ لَا كَفَّ الْأَعَادِي عَنْكُمُ ... مِنْ دُونِ سَلْبِ مَعَاجِزِ النِّسْوَانِ**
**لَمْ يَبْقَ مَالٌ تَتَّقُونَ بِهِ الْعِدَى ... لِرَبِيعَةٍ فِيهَا وَلَا قَحْطَانِ**
**أَخَذُوا مِنَ الْأَحْسَا الْكَثِيبَ إِلَى مَحَا ... دِيثِ الْعُيُونِ إِلَى نَقَا حُلْوَانِ**
**وَالْخَطَّ مِنْ صَفْوَاءَ حَاذُوهَا فَمَا ... أَبْقَوَا بِهَا شِبْرًا إِلَى الظَّهْرَانِ**
**وَالْبَحْرَ فَاسْتَوْلَوْا عَلَى مَا فِيهِ مِنْ ... صَيْدٍ إِلَى دُرٍّ إِلَى مَرْجَانِ**
**وَمَنَازِلُ الْعُظَمَاءِ مِنْكُمْ أَصْبَحَتْ ... دُورًا لَهُمْ تُكْرَى بِلَا أَثْمَانِ**
**وَأَمَضُّ شَيْءٍ لِلْقُلُوبِ قَطَائِعٌ ... بِالْمَرْوَزَانِ لَهُمْ وَكَرُّزْكَانِ**
**وَاللهِ لَوْ نَهْرٌ جَرَى بِدِمَائِكُمْ ... وَشَرِبْتُهُ غَيْظًا لَمَا أَرْوَانِي**

فالأمير يبكي -بحرقةٍ، وغيظٍ- المدنَ التي سقطت بيد الأعداء؛ وهي: الكثيب من الأحساء (طرفها الجنوبي)، ومدينة العيون (طرفها الشمالي)، والمحاديث من أرض العيون، وحلوان (مكان بين الأحساء والقطيف)، والخط هي (القطيف)، وصفواء (طرفها الشمالي)، والظهران (طرفها الجنوبي)، وأكثر ما أوجع قلبه سقوط المروزان وكرّكان، وهما قريتان من سواد جزيرة أوال(٢).

**وخلاصة القول:**

يتضح من المرثيات السابقة أن الشعراء الأمراء اعتمدوا في **الاستهلال** في قصائدهم على **البدء بغرضهم مباشرةً** دون النسيب، أو الوقوف على الأطلال، وهذا ما تحدَّث عنه ابن رشيقٍ بقوله: "وليس من عادة الشعراء أن يقدِّموا قبل الرثاء نسيبًا، كما يصنعون ذلك في المدح

(١) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٣٨.
(٢) ينظر: هامش ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٣٨.

والـهجاء؛ لأن الآخذ في الرثاء يـجب أن يكون مشغولًا عن التشبيب بـما هو فيه من الـحسرة، والاهتمام بالمصيبة"(١).

كما تتميز قصائدهم الرثائية بـ: **الوحدة الموضوعية المعبِّرة عن غرض الرثاء**؛ فإن "المراثي فن له خصائصه في الإطار العام للشعر القديم، وهي -على أي حالٍ- لا تـــمثل الشاعر في موقف تـحقيق الإرادة، أو تـحقيق الطموح، كذلك لا تـمثل الشاعر البطل في موقف الـحب، أو الشاعر الشيخ في موقف الذكريات؛ وإنـما تـمثل موقف الشاعر الـحزين إزاء المصير، ثـم هي تـــمتاز بكونـــها وثائقَ نفسيةً بالغة الأهـــمية؛ لأن أصحابـــها يتحدثون عن أصعب مواجهةٍ للكون"(٢).

ومن الظواهر الأسـلوبية البارزة في مراثي الأمراء في شـعر الحرب: **اسـتخدام ظاهرة التكرار** بشـكلٍ لافتٍ، وهذا ما أكده ابن رشـيقٍ بقوله: "وأولى ما تكرر فيه الكلام: باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة، وشدَّة القرحة التي يجدها المتفجِّع، وهو كثير، حيث التُمس من الشعر وُجد"(٣).

ومن أبرز الموضوعات التي دارت حولـها قصائد الرثاء في شعر الحرب عند الأمراء: **الندب، وتصوير الفجيعة، ووصف أثر النعي في نفس الأمير**، ومن ثـــمَّ: **تأبين الفقيد، وذكر صفاته ومناقبه؛ من شجاعةٍ، وفروسيةٍ، ونـــجدةٍ، وكرمٍ، وعطاءٍ، وحِلمٍ**، ثـــم: **التأسِّي، والتعزِّي، والتصبُّر، والدعاء للميت بالرحمة والسُّقيا والمغفرة**.

من هنا فإن بنية القصـيدة الرثائية عند الأمراء تتمحور في ثلاثة مـــــحاور رئيســةٍ؛ هي: الندب، والتأبين، والعزاء.

وقد احتلت **المعاني والأفكار الإسلامية** مساحةً واسعةً؛ فالإيـمان بالقضاء والقدر -خيـره وشره- من أهم أركان الإيـمان في عقيدتنا الإسلامية، والإيـمان بالبعث بعد الموت، والـحساب؛

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج٢، ص١٢١.
(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مصطفى عبدالشافي الشورى، ص١٢٤.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج٢، ص٧٦.

من أسس هذه العقيدة وركائزها؛ فلذلك احتسب الأمراء الصبر طلبًا للأجر من الله تعالى، مما طبع مرثياتهم بطابعٍ إيمانيٍّ بارز.

ومن الأمور التي قلدوا فيها الأمراء القدماء في الشعر: طلب السقيا لقبر فقيدهم، والرحمة والغفران له، إلا أن هناك بعض التجديد والانزياح في المعنى والصورة الشعرية عند أبي الربيع سليمان الموحد؛ مما يشد انتباه المتلقي، ويولِّد لديه هزةً سماعيةً غير متوقعةٍ.

وأخيرًا؛ لم يبكِ الأمراءُ الأفرادَ والأسرَ فحسب؛ بل بكوا -أيضًا- الدولَ التي سقطت، والبلدانَ التي خربت، أو امتدت لها يدُ الصليبيين والأعداء بالغصب والاحتلال والفساد.

## الخاتمة

لقد أثبتت هذه الدراسة قوة الحركة الشعرية في القرنين السادس والسابع الهجريين من خلال شعر هؤلاء الأمراء الأربعة، وقد كشفت عن جوانب مضيئة تستحق الدراسة. ويمكن من خلال مباحث هذه الرسالة استخراج النتائج التالية:

١. كشفت الدراسة عن جماليات الأسلوب في شعر الحرب عند الأمراء في القرنين السادس والسابع الهجريين. وعليه، يستحق شعر الدول المتتابعة في هذين القرنين الهجريين الوقوف عنده، ودراسته، وتحليله عبر المناهج النقدية الحديثة؛ أُسوةً بباقي القرون، والعصور الأدبية.

٢. تأكيد ملازمة الأمراء لحوادث عصرهم، واتخاذهم اتجاهها موقفًا إيجابيًّا، من خلال ملامسة همومهم كأسامة بن منقذ، أو تنبيههم وتحريضهم كابن المقرب العيوني، أو تهنئتهم كأبي الربيع الموحد، أو تمجيدهم كحيص بيص.

٣. تفاخر الأمراء في شعرهم الحربي بالإسراع إلى مقاتلة الأعداء بكثرة العدد، والجدّ في الحرب، والسطوة، والفتك فيها، كما تفاخروا بأيام أقوامهم، وشجاعة أجدادهم.

٤. تصوير الحرب عند أسامة -خاصة- كان تصويرًا إسلاميًا ذكر فيه معاني الجهاد في سبيل الله، وقتال الكفار لأجل إعلاء رايةِ الحق؛ دينِ الإسلامِ؛ إذ يمكن أن نطلق على أدبه "الأدب الإسلامي"، فهذا الأدب ملتزم بقضايا الأمة الإسلامية.

٥. أَكْثَرُ الأمراءِ وصفًا للمعارك، وأكثر ملحميةً، وكأنّ المتلقي وسط المعمعة؛ هو ابن المقرب العيوني، يليه أسامة بن منقذ، ثم حيص بيص.

٦. يعد الأمير ابن المقرب أكثر الأمراء تسجيلًا للحوادث، وروايتها، كما كان يذكر مواقع الحروب، وأسماء الأمكنة، والأعلام، وأبرز الأمراء، والقادة الفرسان؛ مما يجعل ديوانه سجلًا تاريخيًا للحوادث آنذاك.

٧. عند الموازنة بين الأمراء في متانة السبك والجزالة، والأشبه والأقرب لشعر الأعراب، والقدماء والأوائل يتقدم حيص بيص؛ لأنه التزم مذهب الفرزدق، والجاهليين، وجانب مذهب العباسيين، وقاربه في ذلك أسامة بن منقذ، بينما كان ابن المقرب العيوني أقربهم للعباسيين الأوائل، وشعره يحاكي شعر البحتري، والمتنبي، والشريف

الرضـي، وتلكم الطبقة. وأخيرًا جاء أبو الربيع سـليمان الموحد دونهم بكثير؛ إذ يُعد ناظمًا للشعر مقارنةً بأولئك الشعراء.

٨. بروز شخصية ابن المقرب في معظم شعره، وميله إلى النزعة الذاتية المعبرة عن حرمانه من ماله وأرضه، ومعاناته في سلب حريته وسجنه.

٩. ومن قسوة الحياة وشدتها تظهر الحكمة، لذلك كانت مدونة ابن المقرب العيوني ذات طابعٍ مميّزٍ في الحكمة، نابعة من تجربته الناضجة في أمور الحياة وتقلباتها، يعقبه أسامة بن منقذ؛ إذ فجرت الأحداث الحكمة لديه كمقتل أسرته جميعًا في زلزال شيزر.

١٠. بدراسة الصور الشعرية عند الأمراء يتبين أن الحيص بيص كان أبدعهم في الجدة والابتكار في صوره الشعرية.

١١. عكَس المستوى الإيقاعيُّ فاعليةَ النغم الموسيقي في إثراء دلالات الحرب والحماسة، فاتضح أن أغلب شعر الحرب عند الأمراء –شأنه شأن جل الشعر العربي– قد نظم على البحور الطويلة؛ وهي: (الطويل، والبسـيط، والكامل، والوافر)؛ وذلك لما في هذه البحور من امتداد في الإيقاع ساعد على وصف الحروب والمعارك.

١٢. الإيقاع الداخلي في جميع أنماطه ومستوياته تجاوز حدود الظاهرة اللغوية إلى تشكيل بُعدٍ تأثري أسـلوبي يحمل شـحنات انفعالية ووجدانية، قادرة على أن تجسـد موقف الأمراء، وتمنح قصائدهم بُعدًا جماليًّا وموسيقيًّا ودلاليًّا، رابطًا بين المبنى والمعنى، داعيًا إلى تلاحم القصيدة وتماسكها.

١٣. ظهرت خصـائص أسـلوبية لافتة في اختيار الأمراء لمفرداتهم، فقد تحلى بدلالات المعجم الحقيقية، إلى جانب دلالات المعجم الانزياحية المجازية، محققين في ذلك المسـتوى المعجمي في مدونتهم النصـية، ويدل ذلك على تدفق موهبتهم الشـعرية، وتمكّنهم من أسـاليب اللغة على اختلاف أنماطها، وتنوع أبنيتها اللغوية، وثقافتهم الحربية، سـواء كانت في المعدات الثقيلة أو الخفيفة، من أسـلحة، وجيش، ودروع، وآلات، ولباس، وبراعة في تصوير أدائها في الحروب.

١٤. هيمن الأسلوب الخبري في الخطاب الشعري للأمراء، وقد طغت الجمل الاسمية في شـعرهم، ما عدا الأمير أبا الربيع بن سـليمان الموحد، الذي يلاحظ هيمنة الجمل الفعلية في شعره الحربي.

١٥. أحسن الأمراء في استعمالهم الأساليب الإنشائية من استفهام، وأمر، ونهي، ونداء، وتوظيفها توظيفًا متقنًا، نهضت من خلاله معانٍ انزياحية مجازية، ساعدت في إثراء المدونة النصية، وهذا بدوره جعل المتلقي يحقق الانفتاح داخل النص والتفاعل، ويخلق له المتعة الفنية التي تقوم على التلاؤم بين الأسلوب الطلبي، وبين الدلالة التي يحملها في تنظيم دقيق، وتناسق فاعل.

١٦. كشف شعر الأمراء عن عنايتهم بالمستوى التركيبي النحوي المتمثل في الانزياح والانحراف من خلال التقديم والتأخير، والالتفات في الضمائر؛ لتحقيق أهداف دلالية وبلاغية، ساعدت في كثافة المعنى، وشدّ المتلقي.

١٧. استثمر الأمراء ثقافتهم الدينية والتراثية، وذاكرتهم الشعرية الحافلة بمخزون أدبي لأبيات خالدة في ديوان العرب، قاموا بتوظيفها في سياق شعرهم الحربي عبر آليات التناص، وأدواته؛ كالتضمين، والإيحاء، والإحالة.

١٨. تعد الرموز خزينة معرفية في اللاوعي عند الأمراء يستدعونها ويستلهمونها عند الحاجة إليها؛ رغبةً في التأثير والحجاج.

١٩. تظهر المفارقات الشعرية بوضوح في عصر غلبت عليه الصراعات والحروب، فقد شكلت المفارقة التصويرية صورة لحالة المجتمع والسياسة آنذاك.

٢٠. لُوحظ مدى عناية الأميرين (حيص بيص، وابن المقرب العيوني) بالشعر المبني على المفارقة، وليس القصد منه إعادة الوقائع التاريخية، واستحضار الشخصيات التراثية فقط؛ بل الذي يهمهما هو كسر توقع القارئ بقراءة جديدة لهذه المعطيات التراثية، ثم إسقاطها على واقعهما المعاصر.

٢١. وظف الأمراء الانزياحات الاستبدالية والتركيبية في المستوى التصويري من خلال التشبيه، والاستعارة، والكناية؛ لخدمة أغراضهم ومعانيهم الشعرية، وتجلت فيها قدرتهم الإبداعية في إنتاج الدلالات، والإيحاءات المقصودة.

٢٢. نهض المستوى الدلالي في شعر الحرب؛ للتعبير عن دلالات الأمراء، وأبرز أغراضهم الشعرية، كالمدح، والفخر، والرثاء.

٢٣. اعتمد الأمراء في أغلب الأحيان عند وصفهم أبطالهم، وخيول الحرب، وأدوات القتال؛ على التلقائية المباشرة، والأوصاف المشهورة في كثير من قصائدهم.

٢٤. سيطر غرض المدح على محتوى شعر الحرب عند الأمراء، يليه الفخر، وما تخلله من قصص العرب، وأيام قبائلهم، ثم رثاء الأبطال، والملوك، والخلفاء، وأهل الأمير وقومه.

٢٥. أسلوب المدح بالفخر ظاهرٌ في شعر حيص بيص، وابن المقرب العيوني، فكأنهما يريدان أن يخلدَا ذكرهما كما خلدا ذكر الممدوح.

٢٦. تميزت اللغة الشعرية عند الأمراء بالجزالة والقوة، كما تميزت بالوحدة الموضوعية.

إن شعرُ الحربِ عند الأمراء يُعدُّ وثيقة مميزة من وثائق العصر؛ لما حوته من قيمة فنية وأدبية وبيانية في اللغة والأسلوب.

وختامًا توصي هذه الدراسة بضرورة الاهتمام بالأدب الوسيط، إذ لا يزال عصر الدول والإمارات يمثل منجمًا للباحثين عن الشخصيات الأدبية، ودراستها، والوقوف على دواوينهم عن كَثبٍ، والتخلص من الصورة النمطية التي انتشرت بين الأدباء والنقاد حول ضعف الأدب في هذا العصر. ولعل التنقيب في كتاب "خريدة القصر وجريدة العصر" للعماد الأصفهاني، و"قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان" لابن الشعار الموصلي، وكتاب "الروضتين في أخبار الدولتين" لأبي شامة المقدسي؛ يساعد في معرفة تراجم شعراء القرنين السادس والسابع الهجريين، ثم الاعتكاف على دراستها، والبحث فيها. وأن يكون هناك أعضاء وباحثون متخصصون في الأدب الوسيط أسوة بالأدب العربي القديم والحديث.

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم.**

**أولًا: دواوين شعراء الحرب**

- **ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد**، تحقيق محمد بن ناويت الطنجي، ومحمد بن العباس القباج، وسعيد أعراب، ومحمد بن ناويت التطواني، من منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، المغرب.
- **ديوان أسامة بن منقذ**، حققه وقدم له د. أحمد أحمد بدوي، وحامد عبدالمجيد، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- **ديوان ابن المقرب العيوني**، تحقيق وشرح: عبدالفتاح الحلو، مكتبة التعاون الثقافي، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ -١٩٨٨م.
- **ديوان الأمير شهاب الدين أبي الفوارس** سعد بن محمد بن محمد بن سعد بن الصيفي التميمي البغدادي، المعروف بـ(حيص بيص)، حققه وضبط كلماته مكي السيد جاسم، وشاكر هادي شكر، الديوان ثلاثة أجزاء، من منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، ١٩٧٥م.

**ثانيًا: المصادر**

- **الاعتبار (سلسلة عيون النـــثـــر العربي القديم)**، أبو المظفر أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ، إعداد: خليل الشيخ، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط١، ٢٠١٥م.
- **الأعلام**، خير الدين الزركلي، الآبري- إغناطيوس، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٧، ١٩٨٦م.
- **البداية والنهاية**، أبو الفداء الحافظ ابن كثير، ج٨، مكتبة المعارف، بيروت، د. ط، ١٩٩٢م.
- **تفسير أبي السعود**، أو (إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم)، أبو السعود محمد بن محمد العمادي الحنفي، تحقيق: خالد عبدالغني محفوظ،، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

- **تفسير السعدي تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان**، الشيخ أبو عبدالله عبدالرحمن آل سعدي، تحقيق: محمد عبدالرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠١م.
- **تفسير القرآن العظيم**، ابن كثير، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، ط٢، ١٩٩٩م.
- **جمهرة الأمثال**، أبو هلال العسكري، ضبَطه وكتب هوامشَه: أحمد عبدالسلام، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٨م.
- **جمهرة أنساب العرب**، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٨٢م.
- **الحيوان**، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ج٣، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط٢، ١٩٦٥م.
- **خريدة القصر وجريدة العصر – القسم العراقي**- عماد الدين الأصبهاني، تحقيق: محمد بهجة الأثري، جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، بغداد، د. ط، ١٩٥٥م.
- **ديوان أبي نواس برواية الصّولي**، تحقيق: بهجت عبدالغفور الحديثي، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط١، ٢٠١٠م.
- **ديوان الحارث بن حلّزة اليشكري**، جمعه وشرحه وحققه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩١م.
- **ديوان الحماسة**، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، شرح: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٨م.
- **ديوان المتنبي**، أبو الطيب أحمد بن الحسين، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د. ط، ١٩٨٣م.
- **ديوان النابغة الذبياني**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د. ت.

- **ديوان النابغة الذبياني**، شرح وتقديم: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٩٦م.
- **ديوان ذي الرُّمة**، قدم له وشرحه: أحمد حسين بَسَج، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٥م.
- **ديوان زهير بن أبي سلمى**، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٨م.
- **ديوان شعر بشار بن برد**، جمعه وحققه: السيد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، د. ط، ١٩٨١م.
- **ديوان طلائع بن رُزيك الملك الصالح**، جمعه وقدم له: محمد هادي الأميني، مطابع النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٤م.
- **سير أعلام النبلاء**، شمس الدين الذهبي، تحقيق الشيخ الأرناؤوط وآخرين، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٥م.
- **السيرة النبوية لابن إسحاق**، محمد بن إسحاق بن يسار المطلبي المدني، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.
- **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، قاضي القضاة بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي، المصري، الهمداني، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج٢، د. ط، ٢٠٠٠م.
- **شرح ديوان ابن المقرب**، أعده وحققه وعلق عليه: عبدالخالق بن عبدالجليل الجنبي وآخرون، ج٣، منشورات ملتقى الواحتين— دار المحجة البيضاء، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠١٢م.
- **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، علّق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- **شرح قطر الندى وبل الصدى**، جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١٣، ٢٠١٨م.

- **الشعر والشعراء، لابن قتيبة**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج١، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧م.
- **طبقات فحول الشعراء**، محمد بن سلَّام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ط، د.ت.
- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، الجزء الأول، دار الجيل، سوريا، ط٥، ١٩٨١م.
- **عيار الشعر**، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط٢، ٢٠٠٥م.
- **فقه اللغة وأسرار العربية**، الإمام أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.
- **القاموس المحيط**، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق: مكتبة التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٩٣م.
- **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، أبو هلال العسكري، المحقق: علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م.
- **لسان العرب**، ابن منظور، تحقيق: عبدالله الكبير وزميلاه، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د.ت.
- **مختار الصحاح**، للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة مدققة، ١٩٩٩م.
- **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، عبدالرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وضبطه محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، ج١، منشورات المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، د. ط، ١٩٨٦م.
- **معجم الأدباء**، ياقوت شهاب الدين بن عبدالله الحموي الرومي البغدادي، تحقيق: إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٩٥م.

- **معجم الشـــعراء**، للإمام أبي عبيدالله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق: فاروق أســـليم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
- **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، جمال الدين بن هشـام الأنصـاري، تحقيق: مازن المبارك وحمد علي حمدالله، راجعه: سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٦٤م.
- **منهاج البلغاء وســـراج الأدباء**، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د. م، د. ط، د.ت.
- **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.
- **نقد النثر**، قدامة بن جعفر، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، ١٩٩٥م.
- **نهاية الأرب في معرفة أنســـاب العرب**، أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد بن عبدالله القلقشندي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠١٢م.
- **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خلكان، تـــــحقيق: إحســان عباس، دار صــادر، بيروت، ط١، د. ط، ١٩٧٨م.

**ثالثًا: المراجع**

- **ابن مقرب حياته وشعره**، عمران بن محمد العمران، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ط٢، ١٩٩٤م.
- **أبنية التضاد في شعر عنترة بن شداد**، السيد عبدالسميع محمد حسونة، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، مج٤، ع٢، يوليو، ٢٠١١م.
- **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ٢٠٠١م.
- **الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة** ٩٢-٨٩٧هـــ، د. منجد مصطفى بهجت، مديرية دار الكتب للطباعة، الموصل، د. ط، ١٩٨٨م.

- **الأدب وفنونه**، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٤، ١٩٦٨م، ص١٣٩.
- **الأدب وفنونه**، د. محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٦م.
- **أروع ما قيل في الفخر**، د. يحي شامي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
- **أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي**، د. حسني عبدالجليل يوسف، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- **أساليب الشعرية المعاصرة**، د. صلاح فضل، دار الأدب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- **أسامة بن منقذ وشعره**، للأستاذ أحمد أحمد بدوي، في مجلة الرسالة، العدد (٨٨٥)، ١٩٥٠م.
- **أسباب النصر والتمكين للدولة الموحدية في عهد المنصور يعقوب بن يوسف الموحدي**، محمد جمال محمود الهوبي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية- غزة، أغسطس، ٢٠١٧م.
- **استدعاء الشخصيات التراثية**، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
- **الاستعارات التي نحيا بها**، جورج لايكوف ومارك جونسن، ترجمة: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٣، ٢٠١٨م.
- **أسرار البلاغة**، عبدالقاهر عبدالرحمن الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١م.
- **أسس النقد الأدبي عند العرب**، أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
- **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م.
- **الأسلوب**، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٣، ٢٠٠٣م.
- **أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**، عبدالله خضر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

- **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، يوسف مسلم أبو العدوس، دار المسيرة، عمان- الأردن، ط٤، ٢٠١٦م.
- **الأسلوبية الصوتية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، إبراهيم جابر محمد علي، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
- **الأسلوبية دراسات نظرية وتطبيقية**، أحمد درويش، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٥م.
- **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، د. فتح الله أحمد سليمان، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتُها**، موسى سامح ربابعة، دار الكندي، إربد- الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.
- **الأسلوبية والأسلوب**، د. عبدالسلام المسدّي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ١٩٨٢م.
- **الأسلوبية والتحليل الأدبي**، د. فرحان بدري الحربي، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
- **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، نور الدين السد، ج٢، دار هومة، الجزائر، ٢٠١٠م.
- **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، د. عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢م.
- **الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية**، د. مسعود بو دوخة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠١١م.
- **الأسلوبية**، جورج مولينيه، ترجمة: د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- **اشتغال الرمز ضمن إسلامية النص**، د. عبدالقادر عميش، حوليات التراث، جامعة مستغانم، ع٢، فبراير، ٢٠٠٤م.

- **أشعار أمراء الدولة في المشرق**، زاهر محمد الشماع، مطابع وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
- **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- **الأصوات اللغوية**، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د. ط، ٢٠١٠م.
- **الانحراف مصطلحًا نقديًا**، موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج١٠، ع٤، تشرين أول، ١٩٩٥م.
- **الانزياح في شعر نزار قباني**، محمود عبدالمجيد عمر، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط١، ٢٠١٢م.
- **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، أحمد محمد ويس، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٣م.
- **أيام العرب في الجاهلية**، محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د. ط، ١٩٤٢م.
- **الإيقاع في التجربة الشعرية الأندلسية**، سليمان القرشي، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج١٣، مج٧، يونيو ٢٠٠٣م.
- **الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة**، د. مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، د. ط، ١٩٧٠م.
- **الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي**، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠٠٦م.
- **البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم**، د. عبدالفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
- **البطل في الشعر الأموي**، شادان جميل عباس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨م.

- **بلاغة الخطاب وعلم النص**، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، ١٩٩٢م.
- **البلاغة والأسلوبية**، د. محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- **البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية**، د. راشد بن حمد الحسيني، دار الحكمة، لندن، ٢٠٠٤م.
- **البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي**، ياسر أحمد فياض، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، العراق، ع٤، مج١، ٢٠٠٩م.
- **البُنى الفنية (دراسة في شعر مجد الدين النشابي)**، د. فارس ياسين الحمداني، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٤م.
- **البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام**، د. رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١١م.
- **البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد**، الود الود، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠١١م، ص٩١.
- **بنية التوازي في "أخي جاوز الظالمون المدى" – مقاربة أسلوبية**، د. وداد بن عافية، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، المجلد ٩.
- **بنية الخطاب الشعري في ديوان علقمة بن عبدة الفحل**، ابتسام دهينة، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة– الجزائر، ٢٠٠٤م.
- **البنية الدلالية**، أ. ج. كريماص، ترجمة: أحمد الفوحي، مجلة علامات، وهي مجلة ثقافية محكمة، تصدر في المغرب، تُعنى بالسيمائيّات والدراسات الأدبية الحديثة والترجمة، العدد ١٣، ٢٠٠٠م.
- **بنية الصورة في شعر المتنبي "دراسة إنشائية"**، د. المنجي القلفاط، مكتبة علاء الدين، صفاقس– تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- **بنية اللغة الشعرية**، جان كوهين، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

- **التحرير والتنوير**، محمد الطاهر بن عاشور، ج٢٥، الدار التونسية للنشر، تونس، د. ط، ١٩٨٤م.
- **تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- **التراكيب اللغوية في اللغة العربية**، د. شوقي عبود، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٨م.
- **التشابه والاختلاف**، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، د. ط، ١٩٩٦م.
- **التضاد عند الشعراء العذريين في العصر الأموي**، حسن عيسى محمد قويدر، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، أربد- الأردن، ٢٠١٠م.
- **التضاد في ديوان أبي نواس**، أحمد علي موسى الزواهرة، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، الزرقاء- الأردن، ٢٠١٠م.
- **التكرار في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية**، د. موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، الناشر: جامعة مؤتة، مج٥، ع١، ذو القعدة- حزيران، ١٩٩٠م.
- **التناص النظرية والممارسة**، د. مصطفى بيومي عبدالسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٨م.
- **التناص عند شعراء صنعة البديع العباسيين**، د. ياسر عبدالحسيب رضوان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
- **التناص في الشعر العربي- بائية أبي تمام نموذجًا**، إبراهيم عبدالعزيز زيد، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط١، ٢٠١٥م.
- **التناص في شعر أبي العلاء المعري**، د. إبراهيم مصطفى محمد الدهون، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط١، ٢٠١١م.

- **التناص في شـعر المتنبي**، جوخان إبراهيم، رسـالة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد- الأردن، ٢٠٠٦م.
- **التناص نظريًا وتطبيقيًا**، مقدمة نظرية مع دراسـة تطبيقية للتناص في رواية (رؤية) لهاشـم غرايبة، وقصـيدة (راية القلب) لإبراهيم نصـر الله، أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد- الأردن، ط١، ١٩٩٥م.
- **التوازي ولغة الشعر**، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، الناشر: محمد عابد الجابري، العدد: ع ١٨، المغرب، ١٩٩٩م.
- **جماليات المفارقة في الشـعر العربي المعاصـر (دراسـة نقدية في تجربة محمود درويش)**، د. نوال بن صالح، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمَّان- الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
- **جمهرة خطب العرب في عصـور العربية الزاهرة**، أحمد زكي صـفوت، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
- **جوامع علم الموسـيقى**، أبو علي الحسـن بن عبدالله بن سـينا، تحقيق: زكريا يوسـف، وزارة التربية، القاهرة، د. ط، ١٩٥٦م.
- **حالة الشعر في القرن السادس الهجري**، نوري شاكر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، مج٢، ع٢١، ١٩٧٧م.
- **الحماسـة في الشـعر العربي القديم**، د. المنجي القلفاط، منشـورات كارم الشـريف، تونس، ط١، ٢٠١١م.
- **حيص بيص؛ حامل لواء التجديد في شـعر القرن السـادس الهجري**: قراءة جديدة، عبدالوهاب رجب هاشـم، أبحاث مؤتمر التراث العربي، جامعة القاهرة، مصـر، مج١، ٢٠١٥م.
- **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط١، ١٩٨١م.

- **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، ١٩٩٨م.
- **دروس في الصوتيات**، د. مسعود بُودوخة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٨م.
- **دلالات التراكيب – دراسة بلاغية**، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٨م.
- **الدهر في الشعر الأندلسي: دراسة في حركة المعنى**، د. لؤي علي خليل، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط١، ٢٠١٠م.
- **ديوان عبدالقادر الجيلاني– دراسة أسلوبية**، د. عبدالله خُضُر حمد، دار القلم، بيروت- لبنان، د. ط، د.ت.
- **الرثاء**، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٧م.
- **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٧٧م.
- **الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش**، محمد فؤاد ديب السلطان، مجلة جامعة الأقصى- العلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، مج١٤، ع١، يناير، ٢٠١٠م.
- **سلسلة فنون الأدب العربي**، الفن الغنائي -المديح- سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م.
- **السمات الفنية للشعر الشامي في القرنين السادس والسابع الهجريين**، بسام قطوس، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج١٤، ع٢، سوريا، ١٩٩٢م.
- **شعر "أبو ذؤيب الهذلي" دراسة أسلوبية**، د. عواد صالح علي الحياوي، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د. ط، ٢٠١٥م.

- **شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية**، د. سامي شهاب الجبوري، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١١م.
- **شعر أسامة بن منقذ**، أمجد ضيف الله حمد الصانع، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الكرك- الأردن، ٢٠٠١م.
- **شعر التجديد في القرن الثاني الهجري: بشار –أبو نواس– أبو العتاهية**، حافظ الرقيق، دار صامد للنشر، تونس، ط١، ٢٠٠٣م.
- **شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة**، د. زكي المحاسني، دار المعارف، مصر، د. ط، ١٩٦١م.
- **شعر الحماسة في المفضليات (دراسة فنية)**، عادل هنداوي شعبان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م.
- **شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية**، د. مصطفى عبدالشافي الشورى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، د. ط، ٢٠٠٧م.
- **الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان**، د. خالد إبراهيم يوسف، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- **شعر المريمي: دراسة أسلوبية**، سعود سليمان اليوسف، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، مج٥٣، ع٥،٦، سبتمبر، ٢٠١٧م.
- **شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية**، أحمد محمد علي آل رحيم، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٤م.
- **شعر عمر بن أبي ربيعة– دراسة** أسلوبية، د. ممدوح عبدالرحمن الرمالي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط١، ٢٠١٢م.
- **الصورة الأدبية**، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت– لبنان، د. ط، د.ت.

- **الصـــورة الإيقاعية في شـــعر الفرزدق، أبو فراس النطافي،** مجلة العلوم الإنســـانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، عدد ٢٢ ديسمبر، ٢٠٠٤م.
- **الصورة الشعرية عند ذي الرمة،** د. عهود عبدالواحد العكيلي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٤م.
- **الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي،** عالي بن سرحان القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٦م.
- **الصـورة وتماسـك النص،** دراسـة في شـعر عبيد بن الأبرص، د. فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط١، ٢٠١٩م.
- **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية،** محمد بنيس، دار العودة، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.
- **ظواهر أسـلوبية في شـعر ممدوح عدوان،** د. محمد سـليمان، دار اليازوري العلمية للنشـر والتوزيع، عمان- الأردن، د. ط، ٢٠٠٧م.
- **العروض الواضح وعلم القافية،** د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩١م.
- **العروض والإيقاع،** د. يوسـف بكار، ود. وليد سـيف، منشـورات جامعة القدس المفتوحة، عمَّان، ط١، ١٩٩٧م.
- **عصـر البنيوية،** إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصـفور، دار سـعاد الصـباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣م.
- **العصر العباسي الثاني،** شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٢، د. ت.
- **علم الأسـلوب في الدراسـات الأدبية والنقدية،** عبد العظيم إبراهيم محمد المطعني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
- **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،** صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م.
- **علم البيان،** عبدالعزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

- **علم الدلالة**، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.
- **علم العروض والقافية**، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، د. ط، د.ت.
- **علم النص**، جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٣، ٢٠١٤م.
- **علي بن المقرب العيوني حياته وشعره**، د. علي بن عبدالعزيز الخضيري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
- **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.
- **الغربة في شعر أسامة بن منقذ**، حلمي إبراهيم عبدالفتاح الكيلاني، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الثامن، العدد الثاني، ربيع الآخر، أيلول ١٩٩٣م.
- **الفخر والحماسة**، حنا الفاخوري، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م.
- **الفروسية في الشعر الجاهلي**، نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٤م.
- **فن التقطيع الشعري والقافية**، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م.
- **فنّ الجناس (بلاغة – أدب – نقد)**، علي الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، ١٩٥٤م.
- **فن الشعر**، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، د.ت.
- **في النحو العربي نقد وتوجيه**، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٦م.
- **في النقد الأدبي**، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٧، د.ت.

- **القافية بين القيمة الدلالية والصوتية**، فاطمة عبد زين شوين، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، المجلد: ١، الإصدار: ١٥، السنة: ٢٠١٣م.
- **القافية في شعر النجاشي الحارثي (ت٥٠هـ) دراسة أسلوبية**، عقيل مزعل هاشم، مجلة جامعة كربلاء العلمية، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، ٢٠١٤م.
- **القافية والأصوات اللغوية**، د. محمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، د. ط، ١٩٧٧م.
- **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، د. عبدالله خضر حمد، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٨م.
- **قصيدة الرثاء؛ جذور وأطوار**، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية وصدر الإسلام، د. حسين جمعة، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٨م.
- **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م.
- **قضايا الشعرية**، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.
- **الكافي في علم العروض والقوافي**، د. غالب بن محمد محمود الشاويش، مكتبة الرشد، الرياض، ط٥، ٢٠٠٦م.
- **الكتابة والتناص في كتاب الحب لمحمد بنيس**، ضحى المصعبي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط١، ٢٠١٤م.
- **الكناية والتعريض**، لأبي منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، تحقيق: د. عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، ١٩٩٨م.
- **اللغة الشاعرة**، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د. ط، ٢٠١٣م.
- **لفظ الجهاد في اللغة العربية "دراسة وصفية"**، د. محمد سيد عباس، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٩م.
- **مبادئ اللسانيات**، د. أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط٦، ٢٠١٧م.

- **محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية– الدولة العباسية**، محمد الخضري بك، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٦م.
- **مراثي القادة المسلمين حتى نـــهاية العصر الراشدي: دراسة موضوعية وفنية**، د. طرَّاف طارق النهار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٨م.
- **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، عبدالله طيب مجذوب، الجزء الأول، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م.
- **المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين**، د. جمعة حسين يوسف الجبوري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٢م.
- **المضامين التراثية في شعر أبي علاء المعري (دراسة موضوعية فنية)**، د. أسماء صابر جاسم التكريتي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢م.
- **المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم**، أحمد طاهر حسنين، مجلة فصول، المجلد٣، العدد ٢، ١٩٨٣م.
- **المعجم العربي وعلم الدلالة**، محمد أحمد حماد وآخرون، دار النشـــر الدولي، الرياض، ط١، ٢٠٠٦م.
- **معجم الغني الزاهر**، د. عبدالغني أبو العزم، مؤسسة الغني للنشر، المغرب، د. ط، ٢٠١٣م.
- **معجم المصـــطلحات العربية في اللغة والأدب**، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- **المعجم الوسيط**، ناصر سيد أحمد وآخرون، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- **المفارقة في الجهود النقدية الحديثة– دراســة تحليلية**، د. سماح يوســف الســميرات، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١، ٢٠١٨م.
- **المفارقة في الشـعر العربي الحديث– أمل دنقل، سـعدي يوسـف، محمود درويش نموذجًا**، ناصر شبانة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

- **المفارقة في شعر عرار**، مصلح عبدالفتاح النجار وعوني صبحي الفاعوري، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، مج٣٤، ع١، ٢٠٠٧م.
- **المفضليات مدخلًا إلى دراسة الشعر العربي القديم**، مبروك المناعي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط٢، ٢٠١٧م.
- **مقالات في الأسلوبية**، د. منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط١، ١٩٩٠م.
- **مقاييس الأدب مقالات في النقد الحديث والمعاصر**، شكري الماضي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي- الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١١م.
- **من البنيوية إلى الشعرية**، رولان بارت وجيرار جينيت، ترجمة: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
- **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، د. صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
- **موسيقى الشعر العربي بين القديم والحديث**، د. عزة محمد جدوع، مكتبة الرشد، الرياض، ط٤، ٢٠٠٨م.
- **موسيقى الشعر العربي**، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
- **موسيقى الشعر**، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨م.
- **النبع الصافي في العروض والقوافي**، د. ناجي عبدالعال حجازي، مكتبة الرشد، الرياض، ط٣، ٢٠١٢م.
- **نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، دراسة وتحليل**، د. عمر عبدالرحمن الساريسي، دار المنارة للنشر، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م.
- **نظريات في الرمز**، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

- **النظرية الأسلوبية دراسة تركيبية (شعر المثقب العبدي نموذجًا)**، عطية سليمان أحمد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
- **النظرية الشعرية**، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م.
- **نظرية إيقاع الشعر العربي**، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، د. ط، ١٩٧٦م.
- **النظم القرآني في آيات الجهاد**، د. ناصر بن عبدالرحمن ناصر الخنين، مكتبة التوبة، الرياض، ط١، ١٩٩٦م.
- **نفوذ الدولة العيونية في بلاد البحرين**، نايف بن عبدالله الشرعان، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ط١، ٢٠٠٢م.
- **النقد الأدبي الحديث**، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧م.
- **هندسة القصيدة الجاهلية**، د. أيمن أحمد رؤوف القادري، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٨م.
- **هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة)**، د. عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٤م.
- **وصايا الآباء في الشعر الجاهلي والإسلامي**، فتحي خضر، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، مج١٩، ٢٠٠٥م.
- **الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة**، د. بسمة نهى الشاوش، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- **يوسف بن تاشفين**، موحد المغرب وقائد المرابطين ومنقذ الأندلس من الصليبيين، حامد محمد خليفة، دار القلم، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.

# الملحـق

**ويشتمل على:**

تفصيل وعرض لأهم البحور الخليلية المستخدمة في شعر الحرب عند الأمراء.

وما يعتريها من زحافات وعلل.

**أهم البحور الخليلية المستخدمة في شعر الحرب عند الأمراء:**

## ١- بحر الطويل:

إن هذا البحر "يشيع في الشعر العربي القديم بصورة كبيرة؛ فهو بحر يلقي ظله -كما يقال- على ثلث الشعر القديم، ويشتمل على ثمان وعشرين مقطعًا، ومن المعروف أنه هو والبسيط من أطول البحور وأحفلها بالجلال، والرصانة، والعمق، ومن الملاحظ أن بحر الطويل يعطي إمكانيات للسرد، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي؛ ولهذا نجده يكثر في أشعار السِّيَر، والملاحم، واحتواء الأساطير، والمعاني الجادة لا تُؤدَّى إلا بنَفَس طويل، ولا تتلاءم إلا مع الأعاريض الطويلة"(١).

إضافة إلى ذلك، فوزن هذا النسق مما يؤْثِره الغالبية من الشعراء؛ لاستيعابه أفقًا دلالية متعددة، تمتلك القدرة على تغطية موضوعات الفخر، والحماسة، وضروب المناظرة، التي تمتحن القدرة على الانسيابية، وحشد الصور الشعرية(٢).

ومن الجدير بالذكر أن نسبة بحر الطويل أعلى ما تكون عند أولئك الشعراء الذين اشتهروا بالفخر والحماسة والاعتداد بالنفس؛ كالمتنبي، وأبي فراس الحمداني، وابن هانئ الأندلسي، والشريف الرضي، والفرزدق(٣).

سُمي طويلًا؛ "لأنه أطول الأوزان؛ فليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفًا غيره"(٤)، والسبب الآخر "أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمِّي لذلك طويلًا"(٥).

ويروى أن العرب كانت تسمي الطويل "الركوب؛ لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم"(٦).

---

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبدالدايم، ص١٠٨.

(٢) يُنظر: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة)، عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٤م، ص١٣٠.

(٣) يُنظر: الصورة الإيقاعية في شعر الفرزدق، أبو فراس النطافي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، عدد ٢٢ ديسمبر، ٢٠٠٤م، ص١٥٦.

(٤) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٦١.

(٥) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٤٦.

(٦) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة)، عبدالقادر عبدالجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ٢٠١٤م، ص١٣٠.

ووزنه بحسب الدائرة العروضية:

فَعُوْلُنْ مَفَـاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَـاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَـاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَـاْعِيْلُنْ

**مفتاحه وضابطه:**

طَويـلٌ لَـهُ دُونَ البُحورِ فَضَـــائـلٌ فَعُوْلُنْ مَفَـاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَـاْعِلُنْ[1]

وقد بلغت نسبة حضوره في شعر الحرب بمقدار (٤٦,٥٩) من مئة، وسأعرض لكل شاعر قصيدة نُظمت على وزن هذا البحر، موضحة الزحافات والعلل، سواء على مستوى حشو البيت، أو في ضربه وعروضه[2].

يقول أبو الربيع سليمان بن عبدالله الموحد[3]، واصفًا الخليفة في حربه ومقارعته للأعداء:

| علام تعد المقربات المذاكيا | | | | | وَما لك تَختار الظبا وَالعَواليا | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عَلَامَ | تُعِدْدُ لْمَقْ | رُبَاتِ لْ | مَذاكِيا | | وَمَاْ لَ | كَ تَخْتَارُ ظْ | ظِبَاْ وَلْ | عَوالِيَا |
| /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | | /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// |
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُن | مَفَاعِلُنْ |
| مَقْبُوضَة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | | مَقْبُوضَة | سَالِمَة | سالمة | مقبوض |
| وَمِن دون ما تَبغي عداتك نازلٌ | | | | | مِن اللهِ مَحتوم يبيد الأَعاديا | | | |
| وَمِنْ دُوْ | نِ مَا تَبْغِيْ | عِدَاْتُ | كَ نَازِلُنْ | | مِنَ لْلَاْ | هِ مَحْتُوْمُنْ | يُبِيْدُ لْ | أَعَادِيَا |
| 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// | | 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// |
| فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُن | مَفَاعِلُنْ |
| سَالِمَة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة | | سالمة | سَالِمَة | سالمة | مقبوض |
| كَأَنك وَالأَقدار قَلدت أَمرها | | | | | تُؤخر مَعزولًا وَتنفذ واليا | | | |
| كَأَنْنَ | كَ وَلْأَقْدَاْ | رُ قَلْلَدْ | تَ أَمْرَهَا | | تُؤَخْخِ | رُ مَعْزُوْلَنْ | وَتُنْفِ | ذُ وَالِيَا |

(١) يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٤٦.

(٢) وسأوضح طريقة حساب عدد المقاطع القصيرة ومتوسطة الطول في قصيدة واحدة من كل بحر؛ حتى تتضح الفكرة، ولتجنب التوسع في البحث أكثر مما ينبغي.

(٣) يُنظر: ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي وآخرين، ص٣١.

| /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | | /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ |
| مَقْبُوضَة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | | مَقْبُوضَة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | مقبوض |
| رِماحٌ طوالٌ أَو سِهامٌ قَصيرةٌ | | | | | فَما شئتَ طعَّانا وَما شئت راميا | | | |
| رِمَاحٌ | طِوالُنْ أَو | سِهامُنْ | قصيرتُنْ | | فَما شِئْ | تَ طَعْعَانَنْ | وَما شِئْ | تَ رَامِيا |
| 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | | 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// |
| فَعُولُن | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُن | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُن | مَفَاعِلُنْ |
| سَالِمَة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | | سَالِمَة | سَالِمَة | سالمة | مقبوض |

يجسد هذا الجدول مدى المواءمة بين الإيقاع والقصيدة ذات النزعة الحماسية، المليئة بالظواهر الإيقاعية اللافتة، من خلال بحر الطويل بتفعيلتيه وتنوع زحافاتهما، واعتمد كذلك على بعث الحيوية والحركة والقوة من خلال الصوت العالي المتضمن للتقفية، والقافية المطلقة، والروي المفتوح وهو (الياء) متبوعًا بألِف الإشباع (عواليا- الأعاديا- واليا- راميا..)، ومسبوقًا بحرف دخيل كـ(اللام، والدال، والميم..)، وألف التأسيس، ومركزًا على ترديد الأصوات تقريبًا في كل أبياته السبعة عشر، كمثل: (فما شئت طعانًا وما شئت واليا)، و(عداتك، والأعاديا) و(الذي جاهدت، بما جاهدت فيه)، و(نحا عاصيًا، تجنب عاصيا)، و(فر فرار) وغيرها من الأمثلة لا مجال لذكرها هنا؛ فما يهمنا الآن هو البحر الذي اشتمل على هذه الظواهر.

فهنا البحر الطويل جاء بصورة عروض مقبوضة (مَفَاعِلُنْ)، وضرب مقبوض (مَفَاعِلُنْ)، والبيت الأول مُقفى (فالعروض والضرب على نفس الوزن والسجع).

فنلاحظ أن المقاطع القصيرة زادت على حساب المقاطع المتوسطة الطول التي نقص عددها؛ وذلك بسبب زحاف القبض الذي دخل على (مفاعيلن/فعولن) فزاد من عدد المقاطع القصيرة؛ مما أدى إلى سرعة في الإيقاع تطرب لها الأذن، كسرعة ضرب السيوف والقتال في أرض المعركة، وغالبًا يتطلب شعر الحماسة البحر الممدود، والسرعة في الإيقاع من خلال كثرة المقاطع القصيرة.

والقصيدة الثانية من بحر الطويل خاصة بالشاعر أسامة بن منقذ كتبها للملك الصالح، يرد بها على قصيدة الملك التي جاء في مطلعها:

أبى الله إلا أن يـدين لنـا الـدهـرُ ويخـدمنـا في ملكنـا العز والنصـــرُ

"وهي طويلة، يذكر فيها وقائعه وســـراياه إلى الفرنج، وتســـييره الجيوش، وأسماء مُقدَّمِيها، ويصفُ نجدتهم، فوقف عليها الملك العادل رحمه الله"(١)، وقد أجابه أسامة بهذه القصيدة، وذكر فيها بعض الفتوحات:

| أبى الله إلا أن يكون لنا الأمرُ | | | | | لِتحيَا بنا الدُّنيا ويفتخرَ العصرُ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أَبَ لْلَاْ | هُ إِلْلَاْ أَنْ | يَكونَ | لَنَ لْأَمْرُوْ | | لِتَحْيَا | بِنَ دْدُنْيَا | وَيَفْتَ | خِرَ لْعَصْرُوْ |
| 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0/0/0// | | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0/0/0// |
| فَعُولُن | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِيلُنْ | | فَعُولُن | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِيلُنْ |
| سالمة | سَالِمَة | مقبوضة | سالمة | | سالمة | سَالِمَة | مقبوضة | سالِمَة |
| وتخدُمَنا الأيّامُ فيما نَرُومُهُ | | | | | وينقادَ طوعًا في أزِمَّتنا الدّهرُ | | | |
| وتَخْدُ | مَنَ لْأَيْيَا | مُ فِيْمَا | نَرومُهُوْ | | وَيَنْقا | دَ طَوعَنْ في | أَزِمَم | تِنَ دْدَهْرُوْ |
| /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0/0/0// |
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُن | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِيلُنْ |
| مَقْبُوضَة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | | سالَمَة | سَالِمَة | مقبوضة | سالِمَة |

أجاد أسامة بن منقذ وأطال في رائيته الرائعة؛ إذ بلغ عدد أبياتها تسعين بيتًا؛ إذ ساعده بحر الطويل على ذكر البطولات، وأهم المعارك والفتوحات، ووصف شجاعة المجاهدين أمام الإفرنج.

والقصيدة ذات عروض مقبوضة (مَفَاعِلُنْ)، وضرب صحيح سالم (مَفَاعِيْلُنْ)، وقد جاءت العروض في البيتين الأول والثاني سالمة (مَفاعِيلُنْ) بسبب التصريع.

هذه القصيدة من أقوى القصائد الحماسية لأسامة بن منقذ؛ فهو يظل متربعًا على عرش الشعر الحربي؛ لأنه عسكري مجاهد، فنلاحظ طربه طربًا حربيًّا، فما يطربه إلا قعقعة السيوف الباترة، إذ يقول:

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥١.

دماء العدى أشـــهى من الراح عندنا ووقع المواضـــي فيهم النـاي والوترُ[1]

فكانت مقاطعه موسيقية سريعة طربية، فالمقاطع القصيرة زادت على عدد المقاطع الطويلة؛ وذلك بســبب زحاف القبض الذي دخل على (مفاعيلن/فعولن)، وذلك يؤدي إلى ســرعة في البحر.

وقد ظهر (التدوير)[2] في بيت من الأبيات السابقة، في قوله:

بطـاعتِنـا لله أصـــبحَ طوعَنـا الـــــ أنامُ، فمـا يُعصَـــى لنـا فيهمُ أمرُ

فكلمة (الأنام) شركة بين شطري البيت، اتجه قسم منها وهو (الـــ) لتمام الشطر الأول، بينما انطلق قسمها الآخر؛ لاستهلال الشطر الثاني وهو (أنام) وبهذا الاتصال بين شطريه؛ أصبح البيت كتلة نطقية واحدة؛ حفاظًا على وحدة الدلالة.

ويتضح مما سبق أن التدوير "هو ظاهرة إيقاعية إنشادية تشكلت داخل البناء الشعري؛ فالإيقاع لدى الشاعر العربي جزء من عملية الإبداع لديه، وليس واجهة شكلية خارجية"[3].

وقال ابن المقرب العيوني[4] يمدح الأمير الأشرف[5]:

| لَهُ هَيبَةٌ كَم ضَيَّقَت مِن مُوَسَّعٍ | | | | | وكَم قَد غَدا رَهوًا بِها المتَضايِقُ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| لَهُوْ هَيْ | بَتُنْ كَمْ ضَيْ | يَقَتْ مِنْ | مُوَسْسَعِنْ | | وَكَمْ قَدْ | غَدَا رَهْوَنْ | بِهَ لُمْ | تَضَايِقُوْ |
| 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// |
| فَعُولُن | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ |
| سالمة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | | سالمة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة |

(١) النَّايُ: آلة من آلات الطرب على شكل أنبوبة بجانبها ثقوب، ولها مفاتيح لتغيير الصوت، تطرب بالنفخ وتحريك الأصابع على الثقوب بإيقاع منظم، وهي اليرَاع المثقَّب. يُنظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م، مادة (ناي). الوترُ: خُيُوطُ العُودِ الَّتِي يُعْرَفُ عَلَيْهَا. يُنظر: معجم الغني الزاهر، عبدالغني أبو العزم، مؤسسة الغني للنشر، المغرب، د.ط، ٢٠١٣م، مادة (وتر).

(٢) التدوير: هو البيت الذي تكون كلمة العروض فيه مشتركة مع أول كلمة في الشطر الثاني في الوزن؛ أي تكون الكلمة شركة بين شطريه غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا؛ وعلى هذا يمثل التدوير علاقة اتصال بين الشطرين. يُنظر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٤٠.

(٣) المرجع السابق، ص٤١.

(٤) ديوان ابن المقرب، ص٢٩٧.

(٥) الملك الأشرف، أبو الفتح موسى بن محمد العادل بن أبي بكر محمد بن أيوب، سبق التعريف به، ص٣٦٢.

| يَرُدُّ مِنَ المُستَصعَباتِ بِطَرْفِهِ | | | | وَإِيمائِهِ ما لا تَرُدُّ الفَيالِقُ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| يَرُدْدُ | مِنَ لْمُسْتَصْ | عَباتِ | بِطَرْفِهِيْ | وإِيْما | ئِهِيْ مَا لا | تَرُدْدُ لْ | فَيالِقُوْ |
| /0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// | 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// |
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ |
| مَقْبُوضَة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | مَقْبُوضَة | سالمة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة |
| زَئِيرُ لُيُوثِ الحَربِ حينَ تُحِسُّهُ | | | | هَرِيرٌ وَإِمّا زَجْرَتْ فَنَقانِقُ | | | |
| زَئِيْرُ | لُيوثِ لْحَرْ | بِ حينَ | تُحِسْسُهُوْ | هَريرُنْ | وَإِمَّا زَمْ | جَرَتْ فَ | نَقانِقُوْ |
| /0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// |
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فعولُ | مَفَاعِلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ |
| مقبوضة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة | سالمة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة |
| إذا غابَ فَهيَ الأُسْدُ زأرًا وَصَولَةً | | | | وَإِن حَضَرَ الهَيجاءَ فَهْيَ خَرانِقُ | | | |
| إِذَا غَا | بَ فَهْيَ لْأَسْ | دُ زَأْرَنْ | وَصَوْلَتَنْ | وَإِنْ حَ | ضَرَ لْهَيْجا | ءَ فَهْيَ | خَرانِقُوْ |
| 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | /0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// |
| فَعُولُن | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ |
| سالمة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | مقبوضة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة |

تَعُجُّ القصيدةُ بالأصوات والحركة، سواء على المستوى الدلالي للألفاظ، أو المستوى الصوتي للحروف، معتمدًا في قافيته ورويّه على حرف القلقلة (القاف) المتميز بالشدة، والقوة، والصلابة (الفيالق – الحقائق – عاتق –صواعق...).

بالإضافة إلى اختياره ألفاظًا ذات دلالة، وإيحاء، ووَقْعٍ، ومليئة بالأصوات المعبرة عن القوة والشجاعة، فتسمع في القصيدة صوت صهيل الخيول السوابق، وصوت قطع السيوف، وقواذف الأسنّة كأنها صواعق، فقد استخدم معجمًا حربيًّا يتناسب مع شعره الملحمي، كما في البيت الأخير وما قبله.

ويركز ابن المقرب على وصف خوف الأعداء من الأمير الأشرف عند حضوره، ويربطها بالأصوات كقوله:

زَئيرُ لَيُوثِ الحَربِ حينَ تُحِسُّهُ ... هَريرٌ وَإِمّا زَجَرَت فَنَقانِقُ

إذا غابَ فَهيَ الأُسدُ زأرًا وَصَولَةً ... وَإِن حَضَرَ الهَيجاءَ فَهيَ خَرانِقُ

فالأعداء يتحول صوت زئيرهم عند رؤيته إلى هرير؛ وهو "صوت الكلب دون نباح"(١)، وعندما تحاول أن تزمجر يظهر صوتها كصوت النقانق، وهو "صوت الضفدع"(٢)، وكذلك يصف رهبته في قلوب الأعداء في أرض المعركة؛ فهم كالخرانق، أي: "ولد الأرنب"(٣)، ويبدو أن عنصر الحركة والأصوات هنا هو الذي منح الصورة لدى ابن المقرب العيوني جمالها وروعتها.

وإذا نظرنا للقصيدة، فإننا نرى أنّ ضربها وعروضها مقبوضان (مفاعِلُنْ)، في حين سلمت (مفاعيلن) في الحشو في الأبيات كلها، إلَّا موضعًا واحدًا، فجاءت في الحشو (مفاعِلُنْ).

وآخِر قصيدة من البحر الطويل للأمير أبي الفوارس حيص بيص، يمدح فيها شرف الدين علي بن الحسن البيهقي(٤)؛ ولكنه في مقدمة القصيدة يفخر بنفسه، وبقومه تميم، إذ يقول(٥):

| أنا ابنُ مُثير العاطشات نهوضةً | | | | | بكل كميٍّ يسبقُ الموتَ بازلُهْ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أَنَ بْنُ | مُثيرِ لْعا | طشاتِ | نهوضَتَنْ | | بكلْلِ | كميْيِنْ يسْ | بِقُ لْمَوْ | تَب ازِلُهْ |
| /0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// | | /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// |
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ |
| مَقْبُوضَة | سَالِمَة | مَقْبُوضَة | مَقْبُوضَة | | مقبوضة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة |
| ومُوردها ماءَيْ غديرٍ وأنفُسٍ | | | | | مع الصبح حتى أسلمتهُ أصائله | | | |
| ومَورِ | دُها ماءي | غديرنْ | وأنْفُسِنْ | | معَ صْصُبْ | حِ حَتْتَى أسْ | لَمَتْهُ | أصَائِلُهْ |
| /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// |
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | | فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ |

(١) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة (هرير).

(٢) هامش ديوان ابن المقرب، ص٢٩٧.

(٣) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة (خرنق).

(٤) هو شرف الدين أبو الحسن علي بن أبي القاسم زيد البيهقي، يرجع نسبه إلى خزيمة ذي الشهادتين الصحابي. كان من العلماء والأعلام، وله مؤلفات جليلة، توفي سنة ٥٦٥هـ. يُنظر ترجمته في ديوان الأمير شهاب الدين أبي الفوارس (حيص بيص)، ج١، ص٢٠١.

(٥) ديوان الأمير شهاب الدين أبي الفوارس، ص٢٠٢.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مَقْبُوضَة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | سالمة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة |
| وكاشف ذيل النقع عن بكر وائلٍ | | | | وقد بَشَّمَ الشِّلو المعفَّرَ آكلُهْ | | | |
| وكاشِ | فُ ذَيلِ نْنَقْ | عِ عَنْ بكْ | رِ وائِلِنْ | وقد بشْ | شَمَ شْشِلْوَ لْ | مُعَفْفَ | رَ أَأْكِلُهْ |
| /0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// |
| فَعُولُ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُن | مَفَاعِلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ |
| مَقْبُوضَة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | سالمة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة |
| نمتني ملوكٌ من تميم بن خنْدفٍ | | | | كرامٌ إذا ما الغيث أمسكَ وابله | | | |
| تَمَتْنِيْ | ملوكُنْ مِنْ | تميمِ بْ | نِ خنْدفِنْ | كرامُنْ | إذا مَ لْغَيْ | ثُ أمْسَ | كَ وابِلُهْ |
| 0/0// | 0/0/0// | 0/0// | 0//0// | 0/0// | 0/0/0// | /0// | 0//0// |
| فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِيْلُنْ | فَعُولُ | مَفَاعِلُنْ |
| سالمَة | سَالِمَة | سالمة | مَقْبُوضَة | سالمة | سَالِمَة | مقبوضة | مَقْبُوضَة |

القصيدة تتكون من سبعة وخمسين بيتًا، اخترتُ منها الأبيات السابقة، وهي من البحر الطويل، بعروض مقبوضة (مَفَاعِلُنْ)، وضرب مقبوض (مَفَاعِلُنْ)، كقصيدة أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، في حين سلمت (مفاعيلن) في الحشو في الأبيات كلها.

وكالقصائد السابقة أدّت كثرة المقاطع القصيرة إلى سرعة الإيقاع في القصيدة، ولا تخلو من الأصوات والحركة؛ حيث يمدح حيص بيص قبيلته، وملوكهم بالكرم والعطاء، حتى في سنين القحط والجوع، فكأن صوت قدورهم هدير الراغيات من الإبل، ويوقدون نيرانهم على رؤوس الجبال حتى يراها العابرون. ويصفهم بالشجاعة، والفروسية، والقوة، وعند ذهابهم للمعركة تتبعهم قطعان الذئاب، والطيور الجارحة فوق رؤوسهم؛ لثقتهم بقتلهم الأعداء، وحصولهم على فريسةٍ، وطعامٍ مضمون، فالقصيدة -إذًا- تَموجُ بالحركة، والأصوات المؤثرة بنفس السامع.

في ختام الحديث عن البحر الطويل في شعر الحرب، نلاحظ أن معظم قصائد الأمراء جاءت في بنيتها التشكيلية على صورة عروض مقبوضة، وضرب مقبوض، ما عدا أسامة بن منقذ، فجاءت قصيدته بعروض مقبوضة، وضرب صحيح سالم.

وننتقل إلى ثاني بحر من البحور الخليلية الأكثر ظهورًا في شعر الحرب عند الأمراء؛ وهو البحر البسيط.

## ٢-البحر البسيط:

سُمي بسيطًا؛ لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فحصل في أوّل كل جزء من أجزائه السباعية سببان؛ وقيل: سُمي بسيطًا؛ لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنهما، وهو من أشهر البحور وأكثرها استعمالًا؛ ولذلك كثر في شعر الموالدين(١).

"يتكون البحر البسيط من التفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" /0//0/0، وهي تفعيلة البحر الرجز، ومن "فَاعِلُنْ" /0//0، وهي تفعيلة البحر المتدارك. إذًا يتكون البسيط من تفعيلتين معًا "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ"، ولذلك فهو بحر مركب"(٢)، ويعدّ من ضمن دائرة المختلف (الطويل).

وزنه بحسب الدائرة العروضية(٣):

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ  مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

**ضابطه:**

إنَّ الْبَسِيْط لَدَيهِ يُبْسَطُ الأَملُ  مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

شَكّل بحر البسيط ما نسبته (١٨,٣١) بالمائة من شعر الحرب عند الأمراء؛ إذ بلغت عدد أبياته (٢٥٠٤) أبيات شعريّة.

بدأتُ الجانب التطبيقي بقصيدة أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، وهي من أشهر قصائده في الحرب؛ إذ يقول(٤):

| جَيش الضلال بِجَيش الحَق مَهزومُ | | | | | فَنفذ العَزم إن الفَتح مَحتومُ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| جَيْشُ ضْضَلَا | لِ بِجَيْ | شِ لْحَقْقِ مَهْ | زُومُوْ | | فَنَفْفِذِ لْ | عَزْمَ إنْ | نَ لْفَتْحَ مَحْ | تُوْمُوْ |
| 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/0/ | | 0//0// | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/0/ |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعْلُنْ | | مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعْلُنْ |
| سالمة | مخبونة | سالمة | مقطوعة | | مخبونة | سَالِمَة | سالمة | مقطوع |
| وَجس بعسكرك المَنصور محتَكِما | | | | | أَرض العِدى فَالَّذي عَودت مَعلوم | | | |

(١) يُنظر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص٨٤.

(٢) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص١٧٩.

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص١٧٩.

(٤) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحد، ص٣٢.

| وَجسْ بِعَسْ | كَرِكَ لْ | مَنْصُوْرِ مُحْ | تَكِمَنْ | | أَرْضَ لْعِدَى | فَلْلَذِيْ | عَوْوَدْتَ مَعْ | لُوْمُوْ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0//0// | 0/// | 0//0/0/ | 0/// | | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/0/ |
| مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعْلُنْ |
| مخبونة | مخبونة | سالمة | مخبونة | | سالمة | سَالِمَة | سالمة | مقطوع |

عندما نُمعِن النظرَ في القصيدة نلاحظ أن الشاعر منذ بيته الأول عمد إلى توظيف الإيقاع بشكل مكثف، فاستعمل التصريع (مهزوم- محتوم)، بالإضافة إلى الترديد الصوتي والتكرار لكلمة (جيش)، مستغلًا قوة التضاد في (جيش الضلال، وجيش الحق)، وتكثيف حضور صوت الجيم والشين واللام في تقلبات صوتية من شأنها أن تلفت الانتباه، وتقرعَ سماع المتلقي.

والقصيدة من البحر البسيط التام، عروضه مخبونة (فَعِلُنْ)، وضربه مقطوع (فَعْلُنْ)، والبيت الأول جاءت فيه العروض مقطوعة (فعْلُنْ)؛ بسبب التصريع.

فزاد من عدد المقاطع القصيرة على حساب المقاطع المتوسطة الطول، وذلك يؤدي إلى سرعة في البحر، وهدوء في آخر البيت؛ بسبب القطع فيه، وكأنه يريد أن يؤكّد شكره للخليفة نَظمًا ونثرًا؛ لفتوحاته وانتصاراته في غزواته.

وَما الَّذي قُلتهُ شعرا وَلا فقرا  لَكنه الشكر مَنثور وَمَنظومُ

وسأعرض الآن مقطوعة أسامة بن منقذ، بطل الحروب الصليبية، وهو يفخر بشجاعته وفروسيته، فارس مخضرم في الميدان، شبّ وشاب في القتال، فيقول(١):

| لخمس عشرة نازلت الكماة إلى | | | | | أن شبت فيها وخير الخيل ما قرحا | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| لِخَمْسَ عَشْ | رَتَ نَا | زَلْتُ لْكُما | تَ إِلَى | | أنْ شبْتُ في | هَا وَخَيْ | رُ لْخَيْلِ ما | قرَحا |
| 0//0// | 0/// | 0//0/0/ | 0/// | | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| مخبونة | مخبونة | سالمة | مخبونة | | سالمة | سَالِمَة | سالمة | مخبون |
| أخوضُها كشهابِ القَذْف مبتَسِمًا | | | | | طلقَ المُحيَّا، ووجهُ الموتِ قد كلَحَا | | | |

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٩.

| أَخُوْضُهَا | كَشِهَا | بِ لْقَذْفِ مُبْ | تَسِمَنْ | | طَلْقَ لْمُحَيْ | يَا وَوَجْ | هُ لْمَوْتِ قَدْ | كَلَحَا |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0//0// | 0/// | 0//0/0/ | 0/// | | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| مخبونة | مخبونة | سالمة | مخبونة | | سالمة | سَالِمَة | سالمة | مخبونة |
| بِصارِمٍ، من رآهُ في قَتام وغًى | | | | | أفري به الهام ظن البرق قد لحا | | | |
| بِصَارِمِنْ | مَنْ رَأَأْ | هُوْ فِيْ قَتا | مِ وَغَنْ | | أفْرِيْ بِهِ لْ | هَامَ ظَنْ | نَ لْبَرْقِ قَدْ | لَمَحَا |
| 0//0// | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// | | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| مخبونة | سالمة | سالمة | مخبونة | | سالمة | سَالِمَة | سالمة | مخبونة |

المقطوعة من البحر البسيط التام، عروضه مخبونة (فَعِلُنْ)، وضربه مخبون (فَعِلُنْ)، والخبن: "حذف الثاني الساكن، فصارت: فاعِلُنْ: فَعِلُنْ، وهو زحاف يجري مجرى العلة، يأخذ أحكامها من حيث لزومه"(١). لكنَّ مُسْتَفْعِلُنْ تصبح بالخبن: مُتَفْعِلُنْ.

والأمير عوّدنا بقصائده على قوة الصوت مقرونة بالحركة، وبلاغة بيانية، وتصوير فتّان للممدوح، وخيله في وقت المعركة، ووصف دقائق تحركاته، وتأكيد بطولته ونصره المبين بكل ما أوتي من إمكانات في اللغة، حتى أنه يصور فرحة الطيور الجارحة، فهم يتبعونه أينما ذهب؛ لضمان حصولهم على طعام قتلاه، فيقول في مدح الأمير فضل لما ملك القطيف(٢):

| فَانْهَض وَسِر وَافتَحِ الدنيا فَقَد ضَمِنَت | | | | | لَكَ المَهابَةُ ما تَهوى وَتَحتَكِمُ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| فَنْهَضْ وَسِرْ | وَفْتَحِ دْ | دُنْيَا فَقَدْ | ضَمِنَتْ | | لَكَ لْمَها | بَتُ مَا | تَهْوَى وَتَحْ | تَكِمُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// | | 0//0// | 0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | | مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | مخبونة | | مخبونة | مخبونة | سالمة | مخبون |
| فَالبِيضُ ماضِيَةٌ وَالسُّمرُ قاضِيَةٌ | | | | | وَالخَيلُ خاضِبَةٌ أَطرافها زَلَمُ | | | |

(١) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص ٧٨.

(٢) ديوان ابن المقرب، ص٥٢٠.

| فَلْبِيْضُ ما | ضِيَتُنْ | وَسْسُمْرُ قا | ضِيَتُنْ |
|---|---|---|---|
| 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | مخبونة | سالمة | مخبونة |
| خَيلٌ مَتى صَبَّحتَ حَيًّا بِيَومٍ وَغىً | | | |
| خَيْلُنْ مَتَى | صَبْبَحَتْ | حَيْحَنْ بِيَوْ | مِ وَغَنْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | مخبونة |
| قَد عُوِّدَت كُلَّ يَومٍ خَوضَ مَعرَكَةٍ | | | |
| قَدْ عُوْوِدَتْ | كُلْلَ يَوْ | مِنْ خَوْضَ مَعْ | رَكَتِنْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | مخبونة |
| وَوَسَّمَتها العَوالي في مَناخِرِها | | | |
| وَوَسْسَمَتْ | هَ لْعَوا | لِيْ في مَنا | خِرِها |
| 0//0// | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| مخبونة | سالمة | سالمة | مخبونة |
| يَحمي فَوارِسَها يَومَ الوَغى مَلِكٌ | | | |
| يَحْمِيْ فَوا | رِسَهَا | يَوْمَ لْوَغَى | مَلِكُنْ |
| 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | مخبونة | سالمة | مخبونة |

| وَلْخَيْلُ خا | ضِبَتُنْ | أطْرافَها | زَلَمُوْ |
|---|---|---|---|
| 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | مخبونة | سالمة | مخبون |
| فَما لِمُستَعصِمٍ مِن بَأسِها عِصَمُ | | | |
| فَمَا لِمُعْ | تَصِمِنْ | مِنْ بَأْسِهَا | عِصَمُوْ |
| 0//0// | 0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| مخبونة | مخبونة | سالمة | مخبون |
| ضيوفُ أَبطالِها العِقبانُ وَالرَخَمُ | | | |
| ضُيوفُ أبْ | طَالِهَ لْ | عِقْبَانُ وَرْ | رَخَمُوْ |
| 0//0// | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| مخبونة | سَالِمَة | سالمة | مخبون |
| طَعنًا كَما وَسَّمَت آنافَها الحَكَمُ | | | |
| طَعْنَنْ كَما | وَسْسَمَتْ | أَأْنافَهَ لْ | حَكَمُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | سَالِمَة | سالمة | مخبون |
| حامي الذِمارِ لَهُ في الغايَةِ القَدَمُ | | | |
| حامِ ذْذِما | رِ لَهُوْ | فِ لْغايَتِ لْ | قَدَمُوْ |
| 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | مخبونة | سالمة | مخبون |

فإذا تفحّصنا هذه الأبيات لابن المقرب لوجدنا أن فيها ألوانًا متعددة من الإيقاع، والجرس الموسيقي، والحركة الدائبة، والسرعة، كسرعة بلوغ الممدوح منذ صغره حتى كبره، وهو واضح عليه سمات العلا والمجد، فأصبح يطلبها بالمعارك والفتوحات.

ثم يحرك الشاعر الزمن والأيام، فهي مقبلة مذعنة لأمر الممدوح، بالإضافة إلى التوازي التركيبي، الذي أضفَى قيمة إيقاعية طربت له الأسماع، كقوله:

فَانهَض وَسِر وَافتَحِ الدنيا فَقَد ضَمِنَت ... لَكَ المهابَةُ ما تَهوى وَتَحتَكِمُ

فَالبِيضُ ماضِيَةٌ وَالسُّمرُ قاضِيَةٌ ... وَالخَيلُ خاضِبَةٌ أَطرافها زَلَمُ

ويلاحظ أيضًا أنه عمد إلى تكرار حرف الـ(ض) المتميز بالجهر والانطباق، فضلًا عن كونه من حروف الاستعلاء، وقد أفاده ذلك في تدعيم المعنى الذي قصد إلى توكيده في القائد؛ من أجل النهوض، وطلب المجد

ويرتكز جرس القصيدة على صوت الميم المضمومة، سواء في القافية، أو في حشو البيت المناسِبة لما يرمي إليه ابن المقرب من قوة وصلابة هذه السيوف، والخيول في أرض المعركة.

والقصيدة من البحر البسيط التام؛ عروضه مخبونة (فَعِلُنْ)، وضربه مخبون (فَعِلُنْ)، وفيه خبن (مستفعلن/فاعلن) في الحشو.

وآخِرُ قصيدة نستعرضها من بحر البسيط التام؛ هي قصيدة حيص بيص في مدح الوزير العادل شرف الدين جلال الإسلام أبي جعفر بن البلدي[1]، يقول فيها[2]:

| الشعرُ ما علَّم العلياءَ واكتسبتْ | | | | | من بأسه المرهفات البيض والأسلُ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| أَشْشِعْرُ مَا | عَلْلَمَ لْ | عَلْياءَ وَكْ | تَسَبَتْ | | مِنْ بأْسِهِ لْ | مُرْهَفاتُ لْ | بِيْضُ وَلْ | أسَلُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// | | 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | مخبونة | | سالمة | سَالِمَة | سالمة | مخبون |

(١) "هو أبو جعفر أحمد بن محمد بن سعيد المعروف بابن البلدي، استوزره المستنجد بالله سنة ٥٦٣، وكلفه بكف يد أستاذ الدار عضد الدين بن رئيس الرؤساء، ففعل ما أراد الخليفة، ولما تُوفي المستنجد سنة ٥٦٦هـ، وبُويع للمستضيء دخل دار الخلافة للبيعة، فأخذته السيوف بأمر أستاذ الدار عضد الدين، وقطب الدين أمير العسكر، ثم قطّع، وأُلقِيَ في دِجلة ظلمًا وعدوانا". التعريف به من ديوان حيص بيص، ج٢، ص٥٤.

(٢) ديوان حيص بيص، ص١١١.

| لا ماجنًا أو خليعًا يُستخفُّ به | | | | | أو وصف غانيةٍ في ودِّها مَلَلُ | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| لا ماجِنَنْ | أوْ خَلِيْ | عَنْ يُسْتَخَفْ | فُ بِهِيْ | | أَوْ وَصْف غَا | نِيَتِنْ | فِي وُدْدِهَا | مَلَلُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0//0/0/ | 0/// | | 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | مخبونة | | سالمة | مخبونة | سالمة | مخبون |

يستهل حيص بيص قصيدته بالفخر بقوة شعره، ورصانته، وبلاغة بيانه، وسُمُوّ معانيه بصوت جهوري، معتمدًا على القافية المطلقة الموصولة بحرف لين؛ وهي اللام المضمومة، التي يعدّها إبراهيم أنيس من ضمن "الأصوات المجهورة في اللغة العربية"(١)، ويجهر في الأبيات بصوت مُدويّ، مستعينًا بتكرار حروف انفجارية، وقد يجمعها في بيت واحد، كقوله:

في البأس والنصر والإقدام جيش جَمُّ البنودِ(٢) وفي ألحاظنا رجل

فالهمزة، والباء، والدال، والقاف، حروف موحية بالشدة والدويّ، وكأن الشاعر يوحي لسامعيه بقوة الجيش، وشدته، وبأسه.

وهذه القصيدة عروضها مخبونة، وضربُها مخبون، وفيه خبن (مستفعلن/فاعلن) في الحشو، فنلاحظ كبقية القصائد الحماسية أن المقاطع القصيرة زادت على حساب المقاطع المتوسطة الطول التي نقص عددها؛ وذلك بسبب زحاف الخبن الذي دخل على (مستفعلن/فاعلن)، وكان واجبًا في العروض والضرب المقبوضتين (فَعِلُنْ).

جميع القصائد والمقطوعات من بحر البسيط في شعر الحرب عند الأمراء الأربعة جاءت بشكلها التام، ما عدا ثلاث قصائد وردت بصورة مخلع البسيط عند الثلاثة الشعراء، باستثناء أسامة بن منقذ.

وسأستعرض مثالًا لذلك من قول الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد؛ إذ يقول(٣):

| هَذي دِيار العِدى يبابُ | | | | | تَعوي بِأَرجائها الذِّئابُ | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| هَاذِيْ دِيَا | رُ لْعِدَى | يَبابُوْ | | | تَعْوِيْ بِأرْ | جائِهَ ذْ | ذِئَابُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0/0// | | | 0//0/0/ | 0//0/ | 0/0// |

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د.ط، ٢٠١٠م، ص٢٤.

(٢) البنود: جمع البند: العلم الكبير، فارسي معرب. يُنظر: ديوان حيص بيص، ص١١٢.

(٣) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، ص٣٥.

| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | فَعُوْلُنْ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| سالمة | سالمة | مخبونة مقطوعة | | سالمة | سَالِمَة | مخبونة مقطوعة |
| أُجْلي مِنَ الخَوفِ ساكِنوها | | | | فَعَمَّها النَّهْبُ وَالخَرابُ | | |
| أُجْلِيْ مِنَ لْ | خَوْفِ سا | كِنُوها | | فَعَمْمَهَ نْ | نَهْبُ وَلْ | خَرابُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/ | 0/0// | | 0//0// | 0//0/ | 0/0// |
| مُسْتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | فَعُوْلُنْ |
| سالمة | سالمة | مخبونة مقطوعة | | مخبونة | سَالِمَة | مخبونة مقطوعة |

القصيدة من مخلع البسيط، وهو من مجزوءات البسيط، ومن أكثرها استعمالًا، وأرشقها إيقاعًا. ومخلع البسيط هو: "اجتماع القطع والخبن معًا في تفعيلة واحدة"(١).

ونلاحظ في الجدول أن عروضه (مخبونة مقطوعة)، وضربه (مخبون مقطوع)، وجاء البيت الأول مقفّى لتوافق الوزن والسجع (يبابُ/ذئابُ). فالعروض مخبونة مقطوعة؛ أي: (مُسْتَفْعِلُنْ) أصابها الخبن والقطع، والخبن: حذف الثاني الساكن، والقطع: حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله(٢). فصارت: مُسْتَفْعِلُنْ: فَعُوْلُنْ.

وهذا مثال لبيت من الأبيات فيه **طي** (مستفعلن)، **وخبنها**:

| ما شرقَت في النهار شَمسٌ | | | | وَما بَدا في الدُّجى شهابُ | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| مَا شَرَقَتْ | فِ نْنَهَا | رِ شَمْسُنْ | | وَمَا بَدَا | فِ دْدُجَى | شِهَابُوْ |
| 0///0/ | 0//0/ | 0/0// | | 0//0// | 0//0/ | 0/0// |
| مُسْتَعِلُنْ | فَاعِلُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُتَفْعِلُنْ | فَاعِلُنْ | فَعُوْلُنْ |
| مطوية | سالمة | مخبونة مقطوعة | | مخبونة | سَالِمَة | مخبونة مقطوعة |

فنلاحظ أن المقاطع القصيرة زادت مقارنةً مع المقاطع المتوسطة الطول؛ وذلك بسبب زحاف الخبن والطي الذي دخل على (مستفعلن)، وكذلك بسبب الخبن مع القطع في العروض والضرب (فعولن)، وخبن (فاعلن) في موضع واحد.

(١) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص١٨٧.

(٢) يُنظر: علم العروض والقافية، عبدالعزيز عتيق، ص٤٩.

وخلاصة القول في النصوص السابقة: تكاملت عناصر الموسيقى المتمثلة في الإيقاع الخارجي، المتمثل في إيقاع تفعيلات بحر البسيط الذي مكّن الشاعر بامتداده، ومطاوعته، من التعبير، ووصف المعارك الحاسمة، والفتوحات، وشجاعة الفرسان، وفخر الشعراء بقوتهم، وبأسهم.

وجاءت البنية التشكيلية للبحر البسيط التام عند الأمراء في صورة عروض مخبونة، وضرب مخبون، ما عدا أبي الربيع سليمان الموحد، فقد ظهرت قصيدته بعروض مخبونة، وضرب مقطوع.

وثالث بحر يقابلنا من حيث الأكثر تواترًا في شعر الحرب؛ هو البحر الكامل.

## ٣-البحر الكامل:

وهذا البحر سماه الخليل بهذا الاسم؛ "لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، وله تسعة أضرب لم يحصل عليها بحر آخر"(١).

وزنه بحسب الدائرة العروضية(٢):

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ  مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

**ومفتاحه:**

كَمَلَ الْجَمَالَ مِنَ الْبُحُوْرِ الكَامِلُ  مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

وقد بلغ عدد أبياته (٢١٤٥) بيتًا شعريًّا؛ تشكل ما نسبته (١٥,٦٨) في المائة، وعليه يعد الكامل ثالث بحر من قائمة البحور الخليلية حضورًا في شعر الحرب عند الأمراء.

ويستعمل البحر الكامل في الشعر العربي تامًا ومجزوءًا، وله أعاريض وضروب عديدة، وقد استعمله الشعراء تامًّا في كل القصائد، إلا تسع قصائد، ست من المجزوء عند حيص بيص، وثلاث عند أسامة بن منقذ.

وجاءت بعض القصائد حذّاء على الكامل التام، بضرب أحذ (فعلن)، وذلك في سبع قصائد عند حيص بيص، وقصيدة واحدة عند ابن المقرب.

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبدالدايم، ص٨٧.

(٢) يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص١١٢.

وســـأســـتعرض أمثلة الكامل التام عند الشـــعراء، مع بيان الزحافات التي طرأت على قصـائدهم، ومقطوعاتهم. بدءا بمقطوعة أسـامة بن منقذ الذي كتب هذه الأبيات الأربعة على طوق خوذة، يقول فيها(١):

| أنَا تَاجُ فُرْسانِ الهِيَاجِ، وَمَنْ بِهِمْ | | | ثَبَتَتْ أَوَاخِي مُلْكِ كُلِّ مُتَوَّجِ | | |
|---|---|---|---|---|---|
| أَنَ تَاجُ فُرْ | سَانِ لْهَيَا | جِ وَمَنْ بِهِمْ | ثَبَتَتْ أَوا | خِيْ مُلْكِ كُلْ | لِ مُتَوْوَجِيْ |
| 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| سالمة | مضمرة | سالمة | سالمة | مضمرة | سالمة |
| قَومٌ إذا لَبِسُوا الْحَدِيدَ عَجِبْتَ مِنْ | | | بَحْرٍ تَدَافَعَ في لَظًى مُتَوَهّجِ | | |
| قَوْمُنْ إِذَا | لَبِسُو لْحَدِيْ | دَ عَجِبْتَ مِنْ | بَحْرِنْ تَدا | فَعَ فِي لَظَنْ | مُتَوَهْهِجِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| مضمرة | سالمة | سالمة | مضمرة | سالمة | سالمة |
| صُبُرٌ إذا ما ضاقَ مُعْتَرَكُ الْقَنا | | | فرجَتْ سُيوفُهُمُ مضِيقَ الْمَنْهَجِ | | |
| صُبُرُنْ إِذَا | ما ضاقَ مُعْ | تَرَكُ لْقَنا | فرجَتْ سُيُوْ | فُهُمُوْ مَضِيْ | قَ لْمَنْهَجِيْ |
| 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| سالمة | مضمرة | سالمة | سالمة | سالمة | مضمرة |
| وإذا رَجَوتَهُمُ لِنَصْرٍ صَدَّقُوا | | | بِعَظيم بأْسِهِمُ رَجاءَ الْمُرْتَجِي | | |
| وإِذَا رَجَوْ | تَهُمُوْ لِنَصْ | رِنْ صَدْدَقُو | بِعَظِيْمِ بَأْ | سِهِمُوْ رَجا | ءَلْمُرْتَجِيْ |
| 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| سالمة | سالمة | مضمرة | سالمة | سالمة | مضمر |

(١) ديوان أسامة بن منقذ، ص٢٥٩.

بحر الكامل كان هو الطريق الذي سلكتْه أبيات أسامة بن منقذ، فامتداد هذا الوزن يسّر له الفخر بنفسه، وقومه، حتى وإن كانت عدد أبياته مقطوعة قصيرة تتكون من أربعة أبيات فقط.

وحين التأمُّل في المقطوعة نلاحظ تكراره لحرف الجيم، وتنصيبه رويًّا لقافيته؛ مما أضفى على النص جرسًا موسيقيًّا ملحوظًا، وملفتًا للانتباه. والمقطوعة هنا من الكامل التام، عروضه صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ)، وضربه صحيح (مُتَفَاعِلُنْ).

مُتَفَاعِلُنْ: قد يدخُلها الإضمار في الحشو، أو العروض، أو الضرب، وهو زحافٌ حسَن: وهو "تسكين الثاني المتحرك"(١)، فتصبح: مُتَفَاعِلُنْ: مُتْفَاعِلُنْ.

فنلاحظ أن عدد المقاطع متوسطة الطول زادت على حساب المقاطع القصيرة؛ وذلك بسبب زحاف (الإضمار)، وعدد المقاطع الصوتية في المجموع أقل من الأصل؛ لأن الإضمار يختصر مقطعًا صوتيًّا في كل مرة يدخل فيها على التفعيلة.

كما أنّه في الشطر الأخير ضاعف الإيقاع الموسيقي؛ وذلك بردّ العجز على الصدر؛ ما أضفى على المقطوعة هندسة إيقاعية رائعة.

والقصيدة الثانية للأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد؛ وهي من أشهر قصائده، وفاتحة ديوانه، وهي من أفضل قصائده إيقاعيًّا ودلاليًّا، يقول فيها(٢):

| هَبَّتْ بِنَصْرِكُمُ الرِّياحُ الأَرْبَعُ | | | وَجَرَتْ بِسَعْدِكُمُ النُّجُومُ الطّلَّعُ | | |
|---|---|---|---|---|---|
| هَبْبَتْ بِنَصْ | رِكُمُ رْرِيَا | حُ لْأَرْبَعُوْ | وَجَرَتْ بِسَعْ | دِكُمُ نْنُجوْ | مُ طْطُلْلَعُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| مضمرة | سالمة | مضمرة | سالمة | سالمة | مضمرة |
| وَأَتَتْ لِعَوْنِكُمُ الْمَلائِكُ سبّقًا | | | حَتّى لَضاقَ بِها الْفَضاء الأَوْسَعُ | | |
| وَأَتَتْ لِعَوْ | نِكُمُ لْمَلا | ئِكُ سبْبَقَنْ | حَتْتَى لَضا | قَ بِهَ لْفَضا | ءُ لْأَوْسَعُوْ |
| 0//0/// | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |

(١) النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص١٠٨.

(٢) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، ص٢٠.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| سالمة | سالمة | سالمة | | مضمرة | سالمة | مضمرة |

تضافرت عناصر البناء الموسيقي في النص من إيقاع، ووزن، وقافية، وتوازٍ، وتصريع، وكأنها تتراقص جميعًا فرحًا، واستبشارًا بالنصر والفتح(١)، فساعدت في إثراء موسيقاه، وبلوغ القصيدة غايتها، وأشاعت نَفَسًا حماسِيًّا آسِرًا.

والقصيدة من الكامل التام عروضه (مُتَفَاعِلُنْ)، وضربه (مُتَفَاعِلُنْ)، والبيت الأول مصرَّع فجاءت (أرْبَعُ/طلَّعُ)، بسبب التصريع، بوزن وسجع واحد.

وهكذا جاء النص حافلًا بألوان الإبداع والفن الذي تجسد في الوزن، والقافية، والموسيقى، فلم يكن حضورها اعتباطيًّا، بل كان مناسبًا للحالة الشعورية لأبي الربيع الموحد، وحاجته في التعبير عن فرحه، وغبطته.

ونظم ابن المقرب في بحر الكامل عشر قصائد، تميزت بطول النفس، نأخذ منها على سبيل المثال قصيدة في مدح الأمير أبي منصور علي بن محمد بن علي، وبلغ عدد أبياتها سبعة وستين بيتًا، اخترتُ منها هذه الأبيات(٢):

| مُتَوَقِّدُ العَزَماتِ يُخْشَى بَأْسُهُ | | | | وَيَخافُ صَوْلَتَهُ الهِزَبْرُ الأَغْلَبُ | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| مُتَوَقْدِدُ لْ | عَزَماتِ يُخْ | شَى بأْسُهُوْ | | ويَخافُ صوْ | لَتَهُ لْهِزَبْ | رُ لْأغْلَبُوْ |
| 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| سالمة | سالمة | مضمرة | | سالمة | سالمة | مضمرة |
| أَمْضَى مِنَ الصِّمْصامِ عَزْمًا، وَالدِّما | | | | تَكْسُو الْمَناكِبَ وَالنُّفوسُ تُسَلَّبُ | | |
| أمْضَى مِنَ صْ | صمْصامِ عزْ | مَنْ وَدْدِمَا | | تَكْسُ لْمَنا | كِبَ وَنْنفو | سُ تُسَلْلَبُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ | | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |

(١) مناسبة القصيدة كانت بسبب "فتح يعقوب المنصور لقفصة سنة ٥٨٣هـ، بعد دحره لابن غانية الذي كان خرج على شاعرنا ببجاية".

ديوان الأمير أبي الربيع بن عبدالله سليمان الموحد، هامش ص٢٠.

(٢) ديوان ابن المقرب، ص٨٧.

| مضمرة | مضمرة | مضمرة | | مضمرة | سالمة | سالمة |
|---|---|---|---|---|---|---|
| وَالْبِيضُ في أَيدِي الْكُماةِ ضِياؤُها | | | | يَطْفو مِرارًا في الْغُبارِ وَيَرسُبُ | | |
| وَلْبِيضُ فِيْ | أيدِ لْكما | تِ ضياؤُها | | يطْفُو مِرا | رَنْ فِ لْغُبا | رِ وَيَرسبُوْ |
| 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// | | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| مضمرة | مضمرة | سالمة | | مضمرة | مضمرة | سالمة |
| وَكَأَنَّ أَطرافَ الْأَسِنَّةِ أَنْجُمٌ | | | | شُهْبٌ وَداجي النَّقْعِ لَيلٌ غَيْهَبُ | | |
| وَكَأَنْنَ أطْ | رافَ لْأَسِنْ | نَةِ أَنْجُمُنْ | | شُهْبُنْ وَدا | جِ نْنَقْعِ لَيْ | لُنْ غَيْهَبُوْ |
| 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| سالمة | مضمرة | سالمة | | مضمرة | مضمرة | مضمرة |

بَنَى الشاعر قصيدته على بحر الكامل التام، وهو بحر كثير الحركات، يصلح لغرض القصيدة -المدح-حيث أتاحت تفعيلاته الكاملة القدرة على وصف شجاعة الممدوح، وقوته، ومضاء عزمه.

وأحسن الشاعر في اختيار القافية، فقامت على حرف الباء "وهو صوت شديد انفجاري"(١)، ورويّها الموصول بالواو؛ ليوحي للمتلقي والسامع بقوة الممدوح وجيشه، حيث أراد أن يملأ الأسماع والأبصار بهذا الدوي والانفجار، وكأن أطراف الأسنة أنجم شهب، ومثار نقع الحرب ليل غيهب.

ويتضح أن عدد المقاطع متوسطة الطول زاد على حساب المقاطع القصيرة؛ وذلك بسبب زحاف (الإضمار)، وزيادة المقاطع المتوسطة أدَّت إلى الهدوء والتقليل من السرعة، حيث أراد الإبداع في الوصف بكل دقة، "فيرسم لنا صورًا تثير في نفوسنا الحماسة حتى لكأننا أمام ساحة الحرب، تشاهد قتامها، ومثار نقعها"(٢).

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص١٧٧.

(٢) علي بن المقرب العيوني حياته وشعره، علي بن عبدالعزيز الخضيري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٢٣٦.

وآخر مثال من البحر الكامل التام للأمير حيص بيص في مدحه جلال الدين أبا علي بن صدقة[١]، وهو يومئذ وزير المسترشد بالله، مستهلًّا فيها بالفخر بقومه[٢]:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| لا عزَّ إلَّا في سراةِ مُطهَّمٍ | | | ولباس سابغةٍ وهبَّةِ مقْصلِ | | |
| لَا عِزْزَ إِلْ | لَا في سرا | ةِ مُطَهْهَمِنْ | ولباسِ سا | بِغَتِنْ وهبْ | بَتِ مقْصَلِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/// |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| مضمرة | مضمرة | سالمة | سالمة | سالمة | سالمة |
| وطلوعها شعْثًا كأنَّ عجاجَها | | | بالقاع أسنمةُ الغمام المُثقَلِ | | |
| وطُلوعِهَا | شَعْثَنْ كأنْ | نَ عجاجَها | بِلْقاعِ أسْ | نمةُ لْغما | مِ لْمُثْقَلِيْ |
| 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| سالمة | مضمرة | سالمة | مضمرة | سالمة | مضمرة |
| هيم إلى ورد القلات فإن غزَتْ | | | أغنى النجيع عن البرود السلسَلِ | | |
| هِيْمُنْ إلى | ورْدِ لْقلا | تِ فإن غزَتْ | أغن نْنجي | عُ عَنِ لْبرو | دِ سْسَلْسَلِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| مضمرة | مضمرة | سالمة | مضمرة | سالمة | مضمرة |
| يلحظن مخترقَ الرماحِ كأنما | | | في لبَّةِ الغطريف مجرى جدوَلِ | | |
| يلْحظْنَ مخْ | ترقَ رْمِا | حِ كأنْنَما | في لبْبَةِ لْ | غطْريف مَجْ | رَى جَدْوَلِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| مضمرة | سالمة | سالمة | مضمرة | مضمرة | مضمرة |

(١) هو "جلال الدين أبو علي الحسن بن علي بن صدقة، وزير للمسترشد بالله، توفي سنة ٥٢٢هـ".
تم التعريف به في هامش ديوان الحيص بيص، ص٨٢.

(٢) ديوان الحيص بيص، ص٩٥.

| مِن كلِّ مقلاق العنان طِمِرَّةٍ | | | تَنزو بهَفْهاف القميص شمردَلِ | | |
|---|---|---|---|---|---|
| مِنْ كلْلِ مِقْ | لاقِ لْعنا | ن طِمِرْرَتِنْ | تَنزُوْ بهَفْ | هاف لْقمي | ص شَمردَلِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| مضمرة | مضمرة | سالمة | مضمرة | مضمرة | سالمة |
| يحملن فرسانًا كأنَّ دروعَهُمْ | | | سُنَّت على مثل الجبال المُثَّلِ | | |
| يحْملْنَ فرْ | سَانَنْ كأنْ | نَ دروعَهُمْ | سُنْنَتْ على | مثْلِ لجْبا | لِ لْمُثْلِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/0/ |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| مضمرة | مضمرة | سالمة | مضمرة | مضمرة | مضمرة |
| صُبرًا تلاقوا حاسرًا لمدجَّجِ | | | منهمْ ويطرد ذو السلاحِ بأعزَلِ | | |
| صُبْرَنْ تلا | قوْ حاسرنْ | لِمُدَجْجَجِنْ | مِنْهُمْ وَيطْ | ردُ ذُ سْسلا | حِ بِأعْزَلِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| مضمرة | مضمرة | سالمة | مضمرة | سالمة | سالمة |
| قومًا إذا طبعتْ نصول سيوفهمْ | | | قام النجيعُ لها مقامَ الصَّيقَلِ | | |
| قَوْمَنْ إذا | طبعَتْ نصوْ | لُ سيوفِهِمْ | قامَ نْنَجي | عُ لَها مقا | مَ صْصَيْقَلِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0//0/0/ |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ |
| مضمرة | سالمة | سالمة | مضمرة | سالمة | مضمرة |

استثمر حيص بيص البحر الكامل التام في وصف الخيول، والدروع السابغة الطويلة، وقطع السيوف للأعناق، واختراق الرماح، وقد ساعده البحر في ذلك، بالإضافة لتكراره الحروف في الكلمة الواحدة كـــ(مقلاق-بمهفاف-مدجج..)، ممَّا منح النص قدرًا هائلًا من الثراء النغمي، والانسياب الموسيقي.

بما أن هناك زحافات طرأت على البحر الكامل، وكسابقتها، زاد عدد المقاطع متوسطة الطول على حساب المقاطع القصيرة؛ وذلك بسبب زحاف (الإضمار)، وهذا يعود إلى رغبة

الشـــاعر في التريث بالفخر بنفســـه وقومه أولًا، ثم مدح الوزير، وجيشـــه، وخيله، ودروعه...، فاحتاج لهذه المقاطع المتوسطة الطول، والبحر العروضي الكامل التام.

وهناك نوع من البحر الكامل التام، واسمه (أحذ الكامل)، تم النظم فيه بسـبع قصـائد عند حيص بيص، وقصيدة واحدة عند ابن المقرب.

والحذذ: علّة تتمثّل في حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، ويدخل تفعيلةً واحدة، هي (مُتَفاعِلُنْ) في البحر الكامل، فتصبح (مُتَفَاعِلُنْ).. مُتَفَا، وتُنقل إلى: فَعِلُنْ[1].

وسـأعرض مثالًا لذلك من قول حيص بيص للأمير الأصـفهسـلار الكبير قطب الدين[2]، وقد أطلق عليه ملك العرب، فيقول[3]:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ملكَتْ بكَ العُرْب الفَخار وقد | | | نودي بأنَّكَ فيهُمُ المَلِكُ | | |
| ملَكَتْ بِكَ لْ | عُرْبُ لْفَخا | رَ وَقَدْ | نُوْدِيْ بِأَنْ | نَكَ فِيْهِمُ لْ | مَلِكُوْ |
| 0//0/// | 0//0/0/ | 0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | 0/// |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | مضمرة | حذاء | مضمرة | سالمة | أحذ |
| ففَضلْتَ نُعْمانًا ومُنْذِرَهُ | | | وَمُحَرِّقًا، والاِسْمُ مُشْتَرَكُ | | |
| فَفَضلْتَ نُعْ | مَانَنْ وَمُنْ | ذِرَهُوْ | وَمُحَرْرِقَنْ | وَلْإِسْمُ مُشْ | تَرَكُوْ |
| 0//0/// | 0//0/0/ | 0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | 0/// |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | فَعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | فَعِلُنْ |
| سالمة | مضمرة | حذاء | سالمة | مضمرة | أحذ |
| وغدا هجينُ الخيلِ مِنْ طرَبٍ | | | حُرًّا فلا فحَجٌ ولا صكَكُ | | |
| وَغدَا هجي | نُ لْخَيلِ مِنْ | طَرَبِنْ | حُرْرَنْ فَلا | فَحَجُنْ وَلَا | صَكَكُوْ |

(١) يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، ص١١٥.

(٢) الأصفهسلار: فارسية معناها: القائد الأعلى للجيش.

وهو الأمير قطب الدين قايماز بن عبدالله التركي. لما عاث في العراق فسادًا، واستجار الناس بالخليفة المستضيء بالله، أطلَّ الخليفة عليهم وقال لهم: مال قايماز حلٌّ لكم، ودمه لي، فهجموا على داره ونهبوا كل ما فيها، وهرب قايماز إلى الموصل، ومعه بعض الأمراء، فمات قبل الوصول إليها، وذلك سنة ٥٧٠هـ.

يُنظر: ترجمته في هامش ديوان الحيص بيص، ج٢، ص٧٨.

(٣) ديوان الحيص بيص، ج٣، ص٢٩٣.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | | 0/// | 0//0/0/ | 0//0/// |
| فَعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | | فَعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| أحذ | سالمة | مضمرة | | حذاء | مضمرة | سالمة |
| تَخْتارُهُ وتُحِبُّهُ الفَلَكُ | | | | ودعَوْكَ قُطْبًا إذْ يدورُ بما | | |
| فَلَكُوْ | وَتُحِبْبُهُ لْ | تَخْتَارُهُوْ | | رُ بِمَا | بَنْ إذْ يدو | وَدَعَوْكَ قُطْ |
| 0/// | 0//0/// | 0//0/0/ | | 0/// | 0//0/0/ | 0//0/// |
| فَعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | | فَعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| أحذ | سالمة | مضمرة | | حذاء | مضمرة | سالمة |
| وأصَبْتَ والآراءُ تَرْتَبِكُ | | | | فحمَلْتَ والأبْطالُ ناكِصَةٌ | | |
| تَبِكُوْ | أَأْراءُ تَرْ | وَأصَبْتَ وَلْ | | كِصَتُنْ | أَبْطَالُ نا | فَحَمَلْتَ وَلْ |
| 0/// | 0//0/0/ | 0//0/// | | 0/// | 0//0/0/ | 0//0/// |
| فَعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | | فَعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ |
| أحذ | مضمرة | سالمة | | حذاء | مضمرة | سالمة |

تعج القصيدة بالإيقاع الموسيقي، حيث قفَّى حيص بيص قصيدته بروي الكاف، وهو صوت شديد مهموس يتكون عندما يندفع الهواء من الرئتين مارًّا بالحنجرة، ثم ينحبس الهواء انحباسًا كاملًا، ثم ينبعث الهواء إلى خارج الفم محدثًا صوتًا انفجاريًّا هو ما نسميه بالكاف(١).

فكان الكاف بشدته وانفجاره وعاءً مناسبًا لقصيدته، وخصوصًا أنه أطلق على ممدوحه اسم (ملك العرب)، فهو يفوق ملوك الحيرة: النعمان، والمنذر، والمحرق.

ولتمام الإيقاع يسقط عليه من صفات اسمه بجرس إيقاعي، ولوحات متناسقة مبدعة، ونلاحظ روعتها بائتلافها، وتأثيرها بما يبعثه فيها من حركة، وحياة، وحيوية، وبما تحمل من موسيقى، إذ يقول:

ودعَوْكَ قُطْبًا إذْ يدورُ بما ... تَخْتارُهُ وتُحِبُّهُ الفَلَكُ

فحمَلْتَ والأبْطالُ ناكِصَةٌ ... وأصَبْتَ والآراءُ تَرْتَبِكُ

(١) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٨١.

والقصيدة حذَّاء من الكامل التام، عروضها حذَّاء (فَعِلُنْ)، وضربها أحذّ (فَعِلُنْ).

وننتقل الآن إلى النوع الثاني من بحر الكامل، وهو مجزوؤه. وأُمثل لذلك بقصـــيدة حيص بيص في مدحه الوزير شرف الدين أبا جعفر ابن البلدي[1]، إذ يقول[2]:

| نيطَتْ حمائلُ سَيفِهِ | | | بالفارسِ الشَّهْمِ الزَّمِيع | |
|---|---|---|---|---|
| نِيْطَتْ حما | ئلُ سَيْفِهِيْ | | بِلْفارِسِ شْ | شَهْمِ زْمَمِيعِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/// | | 0//0/0/ | 0/0//0/0/ |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلَاتُنْ |
| مضمرة | سالمة | | مضمرة | مُرَفَّل مضمر |
| بمُعَفرِ الغُلْبِ الكُما | | | ة وقاتل المَحْلِ الشَّنيعِ | |
| بِمُعَفْفرِ لّ | غُلْبِ لْكُما | | ةِ وَقاتِل لّ | مَحْلِ شْشَنِيْعِيْ |
| 0//0/// | 0//0/0/ | | 0//0/// | 0/0//0/0/ |
| مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلُنْ | | مُتَفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلَاتُنْ |
| سالمة | مضمرة | | سالمة | مُرَفَّل مضمر |
| في سلْمِهِ وَنَدِيّهِ | | | للحلِ والخَطْبِ الفَظيعِ | |
| في سلْمِهِيْ | وَنَدِيْهِيْ | | للْحلْلِ وَلّ | خَطْبِ لّفَظِيْعِيْ |
| 0//0/0/ | 0//0/// | | 0//0/0/ | 0/0//0/0/ |
| مُتْفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلُنْ | | مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِلَاتُنْ |
| مضمرة | سالمة | | مضمرة | مُرَفَّل مضمر |

عندما نمعن النظر في هذه القصيدة التي جاءت على بحر الكامل المجزوء، وكأنه يريد أن يتم معناه بإيجاز وشكل سريع، لا مجال لإطالتها، ويرغب في تسليم المعنى كاملًا إلى السمع دون

(١) مر التعريف به في هوامش البحر البسيط، ص٥٢.

(٢) ديوان الحيص بيص، ج٣، ص١٠٨.

استخدام تفعيلات البحر الكامل كاملة؛ مما يتنافى مع غرضه، مستعينًا بالتجزئة، والترفيل، والتدوير في تحقيق مطلبه، وسبغ الإيقاع المطلوب في هذه القصائد الحماسية.

ونلحظ أن القصيدة عروضها سالمة (مُتَفَاعِلُنْ)، وضربها مُرَفَّل (مُتَفَاعِلَاتُنْ)، وقافيتها مطلقة، مردوفة[1]، موصولة بلين.

وجاءت هنا الأبيات بضرب مرفَّل، والترفيلُ: علة تتمثل في زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر التفعيلة[2]، فيصبح الضرب (متفاعلن).. مُتَفاعِلَاتُنْ.

فنلاحظ أن عدد المقاطع متوسطة الطول زاد على حساب المقاطع القصيرة؛ وذلك بسبب زحاف (الإضمار) الذي دخل كثيرًا في الحشو والعروض والضرب، وبسبب علة الترفيل الملازمة للضرب.

## ٤-البحر الوافر:

"سُمِّي وافرًا؛ لتوافر حركاته؛ لأنه ليس في أجزاء البحور أكثر حركات من أجزائه، وقيل سُمِّي وافرًا لتوافر أوتاد أجزائه"[3].

وزنه بحسب الدائرة العروضية[4]:

مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ  مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ

**ومفتاحه:**

بُحُورُ الشِّعْرِ وَافِرُهَا جَمِيْلُ  مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

وبلغ عدد أبياته (٩٤٤) بيتًا شعريًّا، ممَّا شكل نسبة (٦,٩٠٪) من شعر الحرب عند الأمراء، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن أغلبها كان من نصيب الشاعر حيص بيص؛ إذ بلغ عدد قصائده من بحر الوافر (٤٣) قصيدة، و(٦) قصائد لابن المقرب، وقصيدتين فقط لأبي الربيع سليمان بن الموحد، وانعدمت عند أسامة بن منقذ.

---

(١) سنذكر تعريف هذه المصطلحات بشكل مفصل في مبحث القافية.

(٢) يُنظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبدالدايم، ص٩٠.

(٣) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص١٠٠.

ويُنظر: أيضًا: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٩٨.

(٤) المرجع السابق، ص٩٨.

ونبدأها بقصيدة الشاعر أبي الربيع سليمان، إذ يقول فيها[1]:

| كُلُومٌ في الْحَشى بِمَدَى الزَّمانِ | | | وَقَدْ ثَرَمَ الْأَواني وَالْمَغاني | | |
|---|---|---|---|---|---|
| كُلُومُنْ فِ لْ | حَشَى بِمَدَ زْ | زَمَانِيْ | وَقَدْ ثَرَمَ لْ | أوانِيَ وَلْ | مَغانِيْ |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | 0///0// | 0///0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | سالمة | سالمة | مقطوف |
| وَقَد كانَ الْمِجَنّ تِجاهَ وَجْهِي | | | وَلَكِنْ حادَ عَن طَرْق الطِّعانِ | | |
| وقدْ كانَ لْ | مِجْنَ تِجا | هَ وَجْهِيْ | وَلَاكِنْ حا | دَ عَنْ طَرْقِ طْ | طِعانِيْ |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | 0/0/0// | 0/0/0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | معصوبة | معصوبة | مقطوف |
| إذا كانَ المحارِب لي زماني | | | فما يغني مجنّي أو سناني | | |
| إذا كانَ لْ | مُحارِبُ لِيْ | زَمانِيْ | فَما يُغْنِي | مجْنِي أوْ | سنانِيْ |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | 0/0/0// | 0/0/0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | معصوبة | معصوبة | مقطوف |

يصوِّر الأمير مشهدًا في شكواه من الزمان، فهو المحارب له فما تغني عنه الأسلحة والدروع؟! وامتلك أبو الربيع قدرة فائقة على تحويل إيقاعه وموسيقاه المعتادة من القوة والصلابة والشدَّة إلى الضعف والكسر، فقد استعان بالقوالب التي تساعده على ذلك من خلال رويّ القافية: النون المكسورة (المغاني، الطعانِ، سناني، كفاني، رآني...)، فيعبِّر بذلك عن كسره، وقلة حيلته. والقصيدة من الوافر التام، عروضه مقطوفة (فَعُولُنْ)، وضربه مقطوف (فَعُوْلُنْ). وفيها البيت الأول مقفًّى؛ لتوافق الوزن والسجع بين العَروض والضرب دون تغيير يطرأ على العروض، وكذلك البيت الثالث.لكن الوافر التام يُستخدم في الشِّعر العربي بعروض وضرب مقطوفين،

(١) ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، ص١٤٣.

والقطفُ: "علة بالنقص"[١]، تجمع بين مركَّب من العَصْب والحذف. ومعنى العصب: تسكين الخامس المتحرك. والحذف: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة[٢].

فنلاحظ أن عدد المقاطع متوسطة الطول زاد على حساب المقاطع القصيرة؛ وذلك بسبب زحاف (العصب) الذي دخل على (متَفاعِلُنْ)، إضافة للقطف الذي هو علة يلتزمها الشاعر في العروض والضرب. ففي كل مرة يدخل فيها العصب على (مفاعلَتن) نخسر مقطعين قصيرين، ونزيد مقطعًا متوسط الطول، وفي كل عَروض وضَرب (فَعولن) خسرنا مقطعين قصيرين.

ويعد العصب مسؤولًا عن بطء إيقاع الوزن، وهذا ما نستشفه في أبيات أبي الربيع، حيث يصوِّر الصراع النفسي، وانكساره، وضعفه من الزمان، وتقلباته، وما كثرة السواكن في حالة العصب إلا دليل على واقع هذا الانكسار والضعف، بالإضافة إلى شحنة الأبيات الصوتية المعبرة عن ذلك من تكرار (كفاني ما أشرت به كفاني)، وتصريع (الزمان، والمغاني–زماني وسناني)، ولذلك كانت هناك علاقة قوية بين الدلالة والإيقاع، وما يطرأ عليه من زحافات وعلل.

ويقول ابن المقرب العيوني مفتخرًا[٣]:

| أَنا ابْنُ النَّازِلِينَ بِكُلِّ ثَغْرٍ | | | | كَفيلٍ بِالضِّرابِ وَبِالطِّعانِ | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| أَنَ بْنُ نْنَا | زلِيْنَ بِكُلْ | لِ ثَغْرِنْ | | كَفيلِنْ بِضْ | ضِرابِ وَبِطْ | طِعانِيْ |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | | 0/0/0// | 0///0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | | معصوبة | سالمة | مقطوف |
| نَمَاني مِنْ رَبيعَةَ كُلُّ قَرْمٍ | | | | هِجانٍ جاءَ مِنْ قَرْمٍ هِجانِ | | |
| نَمَانِيْ مِنْ | ربيعَةَ كُلْ | لُ قَرْمِنْ | | هِجانِنْ جا | ءَ مِنْ قَرْمِنْ | هِجانِيْ |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | | 0/0/0// | 0/0/0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |

(١) الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص٩٩.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص٩٩.

(٣) ديوان ابن المقرب العيوني، ص٦٢٨.

| معصوبة | سالمة | مقطوفة | | معصوبة | معصوبة | مقطوف |
|---|---|---|---|---|---|---|
| أَبي مَنْ قَد عَلِمْتَ وَلَيسَ يَخفى | | | | بِضاحي شَمسِ يَومٍ إِضْحِيانِ | | |
| أَبِيْ مَنْ قَدْ | عَلِمْتَ وَلَيْ | سَ يَخْفَى | | بِضاحِيْ شَمْ | سِ يَومِنْ إِضْ | حِيانِيْ |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | | 0/0/0// | 0/0/0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | | معصوبة | معصوبة | مقطوف |
| سَلِ الْعُلماءَ يا ذا الجَهْلِ عَنْهُ | | | | وَنارُ الحَربِ ساطِعَةُ الدُّخانِ | | |
| سَلِ لْعُلَمَا | ءَ يا ذَ لْجَهْ | لِ عَنْهُوْ | | وَنَارُ لْحَرْ | بِ سَاطِعَةُ دْ | دُخانِيْ |
| 0///0// | 0/0/0// | 0/0// | | 0/0/0// | 0///0// | 0/0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| سالمة | معصوبة | مقطوفة | | معصوبة | سالمة | مقطوف |

نلاحظ أن ابن المقرب يمازج شعره الحماسي بفخره بقبيلته، فهو لا ينفك عن الزهو بنفسه، وبقبيلته، وبأمجادها وأيامها، وحروبها، فجاءت أبياته مليئة بالمعجم الحربي (النازلين بكل ثغر، الضراب، الطعان، يوم إضحيان، نار الحرب،...)، فتمتزج معاني فخاره بمعاني حماسته.

واستخدامه لصيغ المبالغة (طعان والضراب) أعطت للإيقاع حركية وتنوعًا، فيكسر رتابة الوزن، ويطعِّم موسيقى القصيدة بإيقاعات تستجيب لدلالة القصيدة. والقصيدة من الوافر التام، عروضه مقطوفة (فَعُولُنْ)، وضربه مقطوف (فَعُوْلُنْ).

ويتبين من ذلك أن ابن المقرب أبطأ إيقاع الأبيات؛ لتحقيق رغبته في مزج الحماسة مع الفخر، وتأكيد شجاعته هو وقومه بالطعان والضرب، فنلاحظ أن عدد المقاطع متوسطة الطول زاد على حساب المقاطع القصيرة؛ وذلك بسبب زحاف (العصب) الذي دخل على (متَفاعِلُنْ)، إضافة للقطف الذي هو علة يلتزمها الشاعر في العروض والضرب.

وقال الحيص بيص[1] يمدح السلطان غياث الدنيا والدين مسعود بن محمد بن ملكشاه[2]:

(١) ديوان الحيص بيص، ج٢، ص٢٩١.

(٢) هو السلطان مسعود بن محمد ملكشاه السلجوقي، تولى السلطنة سنة ٥٢٧هـ مع وجود أخيه طغرل، ولما توفي أخوه سنة ٥٢٨هـ أو ٥٢٩هـ انفرد بالحكم إلى أن توفي سنة ٥٤٧هـ، وبوفاته انتهى عز الدولة السلجوقية.
يُنظر: ديوان الحيص بيص، ج١، ص١٨٤.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| جَلَبْتَ الخيلَ تَمْرَحُ بالعَوالي | | | تُعِيدُ ضُحى معارِكِها ظَلامَا | | |
| جَلَبْتَ لْخَيْ | لَ تَمْرَحُ بِلْ | عَوَالِيْ | تُعِيْدُ ضُحَى | مَعارِكِهَا | ظَلامَا |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | 0///0// | 0///0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | سالمة | سالمة | مقطوف |
| رواسِبُ في الْغُبارِ وطافياتٌ | | | تخالَ رَعيلَ سُبَّقها سِهامَا | | |
| رَواسِبُ فِ لْ | غُبارِ وَطَا | فِيَاتُنْ | تَخالُ رَعِيْ | لَ سُبْبَقِهَا | سِهَامَا |
| 0///0// | 0///0// | 0/0// | 0///0// | 0///0// | 0/0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| سالمة | سالمة | مقطوفة | سالمة | سالمة | مقطوف |
| تَجانفُ عن زُلالِ الوِردِ شدًّا | | | وقد جحظَتْ نواظِرها أواما | | |
| تجانفُ عَنْ | زُلَالِ لْوِرْ | دِ شدْدَنْ | وقَدْ جَحَظَتْ | نواظِرُهَا | أواما |
| 0///0// | 0/0/0// | 0/0// | 0///0// | 0///0// | 0/0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| سالمة | معصوبة | مقطوفة | سالمة | سالمة | مقطوف |
| لتبلغَ مُثْعِلًا صِرْفًا نَجيعًا | | | أسالَ طُلًى لوارِدِها وهاما | | |
| لِتَبْلُغَ مُثْ | عِلَنْ صِرْفَنْ | نَجِيْعَنْ | أسالَ طُلَنْ | لِوارِدِهَا | وَهَامَا |
| 0///0// | 0/0/0// | 0/0// | 0///0// | 0///0// | 0/0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| سالمة | معصوبة | مقطوفة | سالمة | سالمة | مقطوف |
| عليها كلُّ أغْلَبَ شمَّريٍّ | | | يرى الإحجامَ دون الموتِ ذاما | | |
| عَلَيْهَا كُلْ | لُ أغْلَبَ شمْ | مَرِيْنِْ | يرَ لْإِحْجَا | مَ دونَ لْمَو | تِ ذاما |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | 0/0/0// | 0/0/0// | 0/0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | معصوبة | معصوبة | مقطوف |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| فأفْنَيتَ العُصاةَ بكلِّ أرْضٍ | | | ببأسٍ منك رُعْبًا أو خِصاما | | | | |
| فَأفْنَيْتَ لْ | عُصاةَ بِكُلْ | لِ أَرْضِنْ | | بِبَأْسِنْ مِنْ | كَ رُعْبَنْ أو | خِصَامَا | |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | | 0/0/0// | 0/0/0// | 0/0// | |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | فَعُوْلُنْ | |
| معصوبة | سالمة | مقطوفة | | معصوبة | معصوبة | مقطوف | |
| وكنتَ إذا نَهدْتَ لغزوِ قوْمٍ | | | سقيتَهُمُ على ظَمَأٍ حِماما | | | | |
| وكنْتَ إذَا | نَهدْتَ لِغَزْ | وِ قَوْمِنْ | | سقيْتَهُمُوْ | على ظَمَئِنْ | حِمَاما | |
| 0///0// | 0///0// | 0/0// | | 0///0// | 0///0// | 0/0// | |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | فَعُوْلُنْ | |
| سالمة | سالمة | مقطوفة | | سالمة | سالمة | مقطوف | |

المقدمة الحماسية ظاهرة يتميز بها شعر الحيص بيص:

جَـلَـبْـتَ الخـيـلَ تَمْـرَحُ بالـعَـوالي تُعِيـدُ ضُـــحى معـارِكِهـا ظَلامَـا

وهنا يصـف خيول الممدوح، فهي نشـطة تشـد سـيرها نحو العدو، عطشًـا لدمائهم، ونحر فرسانها أعناقهم.

ويتحدث في آخر بيت عن قوة ممدوحه، وعزيمته، ومضائه في الحروب، وشجاعته وإقدامه، وخوف الأعداء والعصاة منه.

وقد استعان بالدلالات السابقة بالإيقاع، والجرس الموسيقي المناسب، واستخدام بحر الوافر التام، فكانت عروضه مقطوفة (فَعُولُنْ)، وضربه مقطوف (فَعُوْلُنْ).

ودلالة الجدول تشير إلى أن عدد المقاطع متوسطة الطول زاد على حساب المقاطع القصيرة؛ وذلك بسـبب زحاف (العصـب) الذي دخل على (متَفاعِلُنْ)، إضـافة للقطف الذي هو علة يلتزمها الشاعر في العروض والضرب؛ مما أدى إلى البطء في الإيقاع، ولعل هذه الميزة جعلته يمعن بتفصيل صفات الخيل، وقوتها، وسرعتها، وفروسية خيّالها، وشجاعته، وإقدامه.

لكن الحيص بيص لم يتوقف عند الوافر التام فقط، بل استخدم مجزوء الوافر أيضًا بما يدل ذلك على التنويع الموسيقي عنده، ودلالة على ثقافة عروضية، وإحساس رفيع بالنغم، إذ يقول[1] في مدح الوزير العادل شرف الدين أبي جعفر[2]:

| تفوقُ السيف والوَطْفا | | ءَ فَتْكَتُهُ ونائلُهُ | |
|---|---|---|---|
| تفوقُ سْسَيْ | ف وَلْوَطْفَا | ءَ فَتْكَتُهُوْ | وَنائِلُهُوْ |
| 0/0/0// | 0/0/0// | 0///0// | 0///0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| معصوبة | معصوبة | سالمة | سالمة |
| فأنْعُمُهُ مَواطِرُهُ | | وعَزْمتُهُ مَناصِلُهُ | |
| فأنْعُمُهُوْ | مَواطِرُهُوْ | وعَزْمَتُهُوْ | مَناصِلُهُوْ |
| 0///0// | 0///0// | 0///0// | 0///0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | سالمة |
| غَمامٌ بِشْرُهُ الوَضَّا | | حُ في النَّادي مخائلُهُ | |
| غَمَامُنْ بِشْ | رُهُ لْوَضْضَا | حُ فِ نْنَادِي | مخائِلُهُو |
| 0/0/0// | 0/0/0// | 0/0/0// | 0///0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| معصوبة | معصوبة | معصوبة | سالمة |
| إذا لَمَعتْ بَشاشَتُهُ | | هَمى وانْهَلَّ وابِلُهُ | |
| إِذَا لَمَعَتْ | بَشاشَتُهُوْ | هَمَى وَنْهَلْ | لَ وَابِلُهُوْ |
| 0///0// | 0///0// | 0/0/0// | 0///0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| سالمة | سالمة | معصوبة | سالمة |
| مَنيعُ الجارِ ناصِرُهُ | | مُباحُ الجودِ باذِلُهُ | |

(١) ديوان الحيص بيص، ج٣، ص١٥٤.

(٢) مر التعريف به في هوامش البحر البسيط، ص٥٢.

| | | | |
|---|---|---|---|
| مَنِيْعُ لجْا | رِ ناصِرُهُوْ | مُباحُ جْوُ | دِ باذِلُهُوْ |
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0/0// | 0///0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| معصوبة | سالمة | معصوبة | سالمة |
| مُنَجَّحَةٌ مكارِمُهُ | | مُخَيَّبَةٌ عَواذِلُهُ | |
| مُنَجْجَحَتُنْ | مَكارِمُهُوْ | مُخَيْيَبَتُنْ | عَواذِلُهُوْ |
| 0///0// | 0///0// | 0///0// | 0///0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | سالمة |
| وغامِرَةٌ فَواضِلُهُ | | وباهِرَةٌ فَضائلُهُ | |
| وغامِرَتُنْ | فَواضِلُهُوْ | وَباهِرَتُنْ | فَضائِلُهُوْ |
| 0///0// | 0///0// | 0///0// | 0///0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | سالمة |
| تَجودُ على عِتاقِ الطَّيْ | | رِ والعافي أنامِلُهُ | |
| تجودُ عَلى | عِتَاقِ طْطَيْ | رِ وَلْعَافِي | أنامِلُهُوْ |
| 0///0// | 0/0/0// | 0/0/0// | 0///0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| سالمة | معصوبة | معصوبة | سالمة |
| فَتُطْعِمُها مَعارِكُهُ | | وتُطْعِمُهُمْ مَراجِلُهُ | |
| فَتُطْعِمُهَا | مَعارِكُهُوْ | وَتُطْعِمُهُمْ | مَراجِلُهُوْ |
| 0///0// | 0///0// | 0///0// | 0///0// |
| مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| سالمة | سالمة | سالمة | سالمة |
| ويَشْقَى مَنْ يُجادِلُه | | كما يَشْقى مُنازِلُهُ | |
| ويَشْقَى مَن | يُجادِلُهُوْ | كما يَشْقَى | مُنازِلُهُوْ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 0/0/0// | 0///0// | 0/0/0// | 0///0// |
| مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلَتُنْ |
| معصوبة | سالمة | معصوبة | سالمة |

لقد فجَّر حيص بيص في قصيدته كل طاقته الموسيقية في حيز ضيق بعض الشيء، إذ استعمل مجزوء الوافر المتضمن في أصله من تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) تتكرر مرتين في كل شطر، ويلامس الإيقاع بجميع مكوناته الظاهرة، أو الكامنة، فنلاحظها في استعماله لحسن التقسيم، والتضاد، والترادف الواضح في الأبيات السابقة، واستخدامه للقافية المطلقة المؤسسة بالألف قبل الروي بحرف، والموصولة بهاء، ومنتهية بالروي اللام المضمومة. والقصيدة عروضها سالم (مُفَاعَلَتُنْ) قد يدخلها زحاف العصب، وضربها سالم (مُفَاعَلَتُنْ).

ونلاحظ أن الشاعر استخدم التدوير في أكثر من بيت، والتدوير في المجزوء أكثر منه في التام؛ لقصر المجزوء، كما في الأبيات هذه:

تفوقُ السيف والوَطْفا ءَ فَتْكَتُهُ ونائلُهُ
غَمامٌ بِشْرُهُ الوَضَّا حُ في النَّادي مخائلُهُ
تَجودُ على عِتاقِ الطَّيْـ ـرِ والعافي أنامِلُهُ

كما استخدم الشاعر (التقفية) في أكثر من بيت، مما أعطى الأبيات جمالية واضحة، وذلك بجعل العَروض والضرب على سجع واحد، وهما في الأصل على وزن واحد (مفاعَلَتُنْ)، كما في قوله:

وغامِرَةٌ فَواضِلُهُ وباهِرَةٌ فَضائلُهُ
ويَشْقَى مَنْ يُجادِلُه كما يَشْقى مُنازِلُهُ

ومجمل القول يتلخص في أن البحر الوافر رغم تواضع نسبة استخدامه في شعر الحرب إذ بلغت (٦,٩٠٪)؛ فإنه تم توظيفه بشكل جيد، وساعد على ذلك تفعيلاته، واستخدامهم للزحافات التي عملت على بطء الإيقاع إلى طول النفس في وصف الشجاعة، والبطولة، والقوة، و"تفعيلات الوافر تمتلك تدفقًا يميزه عن بقية البحور، ولعل هذا التدفق مستمد من أصل (المتقارب) إلا أن التفعيلة الأخيرة في الوافر فيها (بتر) في نهاية كل شطر من البيت، ولذلك أثر

كبير في موسيقى الوافر؛ إذ يكسبها رنة قوية تجعلها أكثر فائدة في نظم الموضوعات ذات الطابع الحماسي"[١].

## ٥-بحر الرمل:

"سُمِّيَ رملًا؛ لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، وقيل سُمي بذلك لدخول الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه كرَمَل الحصير الذي نسج به، ويقال سُمي رملًا لسرعة النطق به، فالرمل في اللغة الهرولة"[٢].

وزنه بحسب الدائرة العروضية[٣]:

فَـاْعِـلاتُـنْ فَـاْعِـلاتُـنْ فَـاْعِـلاتُـنْ  فَـاْعِـلاتُـنْ فَـاْعِـلاتُـنْ فَـاْعِـلاتُـنْ

**مفتاحه وضابطه:**

رَمَـلُ الأبْحُـرِ يَـرْوِيْـهِ الـثِّـقَـاتُ  فَـاْعِـلاتُـنْ فَـاْعِـلاتُـنْ فَـاْعِـلاتُـنْ

ويعد بحر الرمل في المرتبة الخامسة من البحور الخليلية المطروقة في شعر الحرب، إذ شكل نسبة مقدارها (٤,١٥) بالمائة، وعدد أبياتها (٥٦٨) بيتًا شعريًّا، كلها من نظم الحيص بيص، ما عدا قصيدة واحدة بلغ عدد أبياتها (٥٧) بيتًا شعريًّا لابن المقرب العيوني.

واخترتُ هذه الأبيات من قصيدة ابن المقرب، إذ يقول فيها[٤]:

| ما الَّذي يُقْعِدُني عَنْ هِمَّتي | | | | وَالْمَنايا رائِحاتٌ وَغَوادِ | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| مَ لْلَذِيْ يُقْ | عِدُنِيْ عَنْ | هِمْمَتِيْ | | وَلْمَنايا | رائِحاتُنْ | وَغَوادِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0/// | 0//0/ | | 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0/// |
| فاعِلاتُنْ | فعِلاتُنْ | فاعِلُنْ | | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فعِلاتُنْ |
| سالمة | مخبونة | محذوفة | | سالمة | سالمة | مخبونة |
| لَأَقِيمَنَّ لِأَبناءِ الْوَغى | | | | سوقَ إِقدامٍ وَطَعنٍ وَجِلادِ | | |
| لَأُقِيْمَنْ | نَ لِأَبْنَا | ءِ لْوَغَى | | سوْقَ إِقْدا | مِنْ وطَعْنِنْ | وَجِلَادِيْ |
| 0/0/// | 0/0/// | 0//0/ | | 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0/// |

(١) البطل في الشعر الأموي، شادان جميل عباس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٨م، ص٢٦١.

(٢) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص١٥٤.

(٣) يُنظر: الكافي في علم العروض والقوافي، غالب بن محمد محمود الشاويش، ص١٦١.

(٤) ديوان ابن المقرب العيوني، ص١٨٠.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| فعِلاتُنْ | فعِلاتُنْ | فاعِلُنْ | | فاعِلاتُنْ | فعِلاتُنْ |
| مخبونة | مخبونة | محذوفة | | سالمة | مخبونة |
| إنْ يَكُنْ عِزًّا وَإِلّا فَرَدَى | | | | لستُ مِن دونِ شَبيبٍ وَمَصادِ | |
| إنْ يَكُنْ عِزْ | زَنْ وَإِلْلَا | فَرَدَنْ | | لَسْتُ مِنْ دُوْ | نِ شَبِيْبِنْ وَمَصادِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/// | | 0/0//0/ | 0/0/// 0/0/// |
| فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فَعِلُنْ | | فاعِلاتُنْ | فعِلاتُنْ فعِلاتُنْ |
| سالمة | سالمة | محذوفة مخبونة | | سالمة | مخبونة مخبونة |
| لا يَطِيبُ العِزُّ ما لَمْ تَجْنِهِ | | | | بِاللِّدانِ السُّمرِ وَالبيضِ الحِدادِ | |
| لا يَطِيْبُ لْ | عِزْزُ مَا لَمْ | تَجْنِهِيْ | | بِلْلِدَانِ سْ | سُمْرِ وَلْبِيْ ضِ لْحِدادِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0//0/ | | 0/0//0/ | 0/0//0/ 0/0//0/ |
| فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فاعِلُنْ | | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ |
| سالمة | سالمة | محذوفة | | سالمة | سالمة سالمة |
| ما اعْتِذاري وَالْوَغى تَعْرِفُني | | | | وَالعَوالي وَالمَواضي وَالهَوادي | |
| مَ عْتِذَارِيْ | وَلْوَغَى تَعْ | رِفُنِيْ | | وَلْعَوالِيْ | وَلْمَواضِي وَلْهَوادِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/// | | 0/0//0/ | 0/0//0/ 0/0//0/ |
| فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فَعِلُنْ | | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ |
| سالمة | سالمة | محذوفة مخبونة | | سالمة | سالمة سالمة |

أبدع ابن المقرب العيوني في هذه القصـــيدة، ويلاحظ أنه تم اختيار (٥) أبيات فقط من أصل (٥٧) بيتًا شعريًّا، إلا أنها مليئة بالإيقاعات، والجرْس الموسيقي الملحوظ، سواء كانت في موسيقاه الخارجية المعتمدة على بحر الرمل، الذي ساعده في سرعة تفعيلاته على إثارة الحماس في نفس المستمع، والاعتداد بالنفس، أو من خلال قافيته المطلقة المردوفة، وحرف الروي الدال "الانفجاري"[١] الموصول بلين، وهو حرف الياء بعد الروي؛ لأنه مكسور.

والموسيقا الداخلية -التي اعتمدها ابن المقرب- منحت للسامع شعورًا عارمًا بالحماسة، وطلب العُلا، برزت في التماثل، والتوازي، وحسن التقسيم بين أجزاء المقطع الشعري، كما في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وظهر في الجناس، وتكرار حرف الياء في البيت الأخير، واســـتثناء

(١) دروس في الصوتيات، مسعود بُودوخة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٨م، ص٨٤.

واستدعاء للتراث في البيت الثالث، وتوكيد في البيت الثاني، واستفهام تعجبي استنكاري في البيت الأول. ومعظم هذه الإيقاعات سنوردها -في حينه- مع تفصيل أكثر للمصطلحات، ولكن ذكرتها هنا لأبين للقارئ حجم اهتمام الأمراء بالبنية الإيقاعية حتى وإن كانت الأبيات المختارة قليلة.

فيتضح من جدول التقطيع العروضي أن القصيدة من الرمل التام، عروضه محذوفة (فاعِلُنْ)، وضربه سالم (فاعِلاتُنْ). وعَروض محذوفة؛ أي: أصابتها علة الحذف، وهي: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فتصبح: فاعِلاتُنْ: "فاعلا"، وتنقل إلى "فاعِلُنْ"(١).

وفاعِلَاتُنْ: قد يدخلها الخبن، في الحشو أو العروض أو الضرب، وهو زحاف حسَن، وهو حذف الثاني الساكن، حيث "فاعِلَاتُنْ" تتحول إلى "فَعِلَاتُنْ"(٢).

فنلاحظ أن عدد المقاطع متوسطة الطول نقص على حساب المقاطع القصيرة التي زاد عددها؛ وذلك بسبب زحاف (الخبن)، الذي دخل على (فاعلاتن/فاعلن)، إضافة لعلة الحذف التي دخلت على العَروض (فاعلاتن) فصارت (فاعِلُنْ)، فأعطت نوعًا من السرعة والرشاقة الواضحة دلاليًّا، وإيقاعيًّا.

وقصيدة الحيص بيص في بحر الرمل التام كانت في مدح شرف الدين علي بن طراد الزينبي(٣)، يقول في مطلعها(٤):

| قَرّبا مِنّيْ حُسامِيْ وَجَوادِي | | | ويُنظرا صِدْقَ ضِرابِيْ وطِرادِي | | |
|---|---|---|---|---|---|
| قَرْبِرَا مِنْ | بِيْ حُسامِيْ | وَجَوادِيْ | وَنْظُرَا صِدْ | قَ ضِرابِيْ | وَطِرادِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0/// | 0/0//0/ | 0/0/// | 0/0/// |
| فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ |
| سالمة | سالمة | مخبونة | سالمة | مخبونة | مخبونة |
| وَدَعانِيْ مِنْ أحادِيثِ الْهَوى | | | فَالْعُلى بَينَ عنانٍ وَنجادِ | | |

(١) يُنظر: علم العروض والقافية، عبدالعزيز عتيق، ص٨٠.

(٢) يُنظر: النبع الصافي في العروض والقوافي، ناجي عبدالعال حجازي، ص١٥١.

(٣) هو علي بن طراد بن محمد بن علي الزينبي، ولي نقابة النقباء، ووزر للخليفتين المسترشد والمقتفي، توفي سنة ٥٣٨هـ. يُنظر: ترجمته في ديوان الحيص بيص، ج١، ص٨٠.

(٤) ديوان الحيص بيص، ج١، ص١٥٢.

| وَدَعَانِيْ | مِنْ أَحَادِيْ | ثِ لْهَوَى | | فَلْعُلَى بَيْ | نَ عنانِنْ | وَنجادِيْ |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 0/0/// | 0/0//0/ | 0//0/ | | 0/0//0/ | 0/0/// | 0/0/// |
| فَعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فاعِلُنْ | | فاعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ |
| مخبونة | سالمة | محذوفة | | سالمة | مخبونة | مخبونة |
| إنْ بَرَى جسمِيْ سَقامٌ عارقٌ | | | | فَبِحُبِّ الْمَجْدِ لا حُبِّ سُعادِ | | |
| إنْ بَرى جِسْ | مِيْ سَقَامُنْ | عارِقُنْ | | فَبِحُبْبِ لْ | مَجْدِ لَا حُبْ | بِ سُعادِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0//0/ | | 0/0/// | 0/0//0/ | 0/0/// |
| فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فاعِلُنْ | | فَعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ |
| سالمة | سالمة | محذوفة | | مخبونة | سالمة | مخبونة |
| لَقِحَتْ حَربُ بَني فاعلةٍ | | | | جَهِلوا حَقِّي ولم يَرعَوا وِدادي | | |
| لَقِحَتْ حَرْ | بُ بَنِيْ فا | عِلَتِنْ | | جَهِلُوْ حَقْ | قِيْ وَلَمْ يَرْ | عَو وِدَادِيْ |
| 0/0/// | 0/0/// | 0//0/ | | 0/0/// | 0/0//0/ | 0/0//0/ |
| فَعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ | فاعِلُنْ | | فَعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ |
| مخبونة | مخبونة | محذوفة | | مخبونة | سالمة | سالمة |
| فَظُبى الْبِيضِ وَأطْرافُ الْقَنا | | | | طالباتُ الثَّأْرِ مِن نَحرٍ وَهَادِ | | |
| فَظُبَ لْبِيْ | ضِ وَأَطْرَا | فُ لْقَنا | | طالبَاتُ ثْ | ثَأْرِ مِنْ نَحْ | رِنْ وَهَادِيْ |
| 0/0/// | 0/0/// | 0//0/ | | 0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0//0/ |
| فَعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ | فاعِلُنْ | | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ |
| مخبونة | مخبونة | محذوفة | | سالمة | سالمة | سالمة |

المقدمات الطللية منهج الشعراء القدماء في بناء قصائدهم الشعرية، والحيص بيص يحاول دائمًا أن يحذو حذوهم في تقليد قوة وجزالة شعرهم، وتعصبه لكل ما هو عربي، إلا أنه هنا يأبى الوقوف على الأطلال، والتغزل بالمحبوبة، بل يجد السير في طلب العُلا، والمجد، والشجاعة، ولا شك أن الفخر بنفسه، والحماسة آلة موسيقية تعزف ألحانًا قوية طربية، يحب الحيص بيص أن يتغنى، ويستهل بها قصائده، ولو كان الغرض الأساسي من القصيدة المدح!

والقصيدة من بحر الرمل التام، عروضه محذوفة (فاعِلُنْ)، وضربه سالم (فاعِلاتُنْ)، وقد جاءت العروض في البيت الأول فقط غير محذوفة، بسبب التصريع، فجاءت (فعِلاتن).

اســـتثمر الحيص بيص ما أتاحته له اللغة، وتفعيلات بحر الرمل، وزحافته من إمكانات في سرعة تدفق الإيقاع، كسرعته في طلب المجد والثأر، ولهذا جاء الإيقاع كاشفًا لهذه السرعة، عبر الخبن والحذف، مما زاد في عدد المقاطع القصيرة على حساب المقاطع المتوسطة.

وبرع الأمير في ربط أسماء أدوات الحرب، وصـــفات القوة بضـــمير المتكلم الذي يدل على الحيازة والاقتدار، كقوله: (حسامي، جوادي، ضرابي، طِرادي، جسمي، حقي).

واستخدم الحيص بيص -أيضًا- مجزوء الرمل في أربع قصائد، نذكر منها الأبيات التالية[1] في مدح عضد الدين[2]:

| عَضُدُ الدِّينِ مُشارُ الدْ | | | دَهْرِ مُختارُ الإمامِ | |
|---|---|---|---|---|
| عَضُدُ دْدِيْ | نِ مُشارُ دْ | | دَهْرِ مُخْتَا | رُ لْإِمَامِيْ |
| 0/0/// | 0/0/// | | 0/0//0/ | 0/0//0/ |
| فَعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ | | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ |
| مخبونة | مخبونة | | سالمة | سالمة |
| فارِسُ الْيومينِ مِن جَدْ | | | بِ وحربٍ ذي قَتامِ | |
| فارِسُ لْيَوْ | مَيْنِ مِنْ جَدْ | | بِنْ وَحَرْبِنْ | ذي قَتامِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | | 0/0//0/ | 0/0//0/ |
| فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ |
| سالمة | سالمة | | سالمة | سالمة |
| بالنَّدى والبأسِ هامٍ | | | عِندَ مَنَّاعِ مُحامِ | |
| بِنْنَدَى وَلْ | بَأْسِ هامِنْ | | عِنْدَ مَنْنَا | عِنْ مُحامِيْ |
| 0/0//0/ | 0/0//0/ | | 0/0//0/ | 0/0//0/ |
| فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | | فاعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ |
| سالمة | سالمة | | سالمة | سالمة |

(١) ديوان الحيص بيص، ج٢، ص٨٠.

(٢) هو عضد الدين أبو الفرج محمد بن عبدالله بن هبة الله بن المظفر بن رئيس الرؤساء، استوزره المستضيء، ثم عزل بتأثير قايماز -الأمير قطب الدين- ولما مات قايماز أعيد إلى الوزارة، وفي سنة ٥٧٣ خرج إلى حج بيت الله الحرام، فعرض له رجل بزي صوفي، وضربه بسكين فقتله.

يُنظر: ترجمته في ديوان الحيص بيص، ج٢، ص٢٦.

| كَسحوحِ الوابلِ الها | | طِلِ أوْ حَدِّ الحُسامِ | |
|---|---|---|---|
| كسحُوْحِ لّ | وَابِلِ لْهَا | طِلِ أَوْ حَدْ | دِ لْحُسامِيْ |
| 0/0/// | 0/0//0/ | 0/0/// | 0/0//0/ |
| فَعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ | فَعِلاتُنْ | فاعِلاتُنْ |
| مخبونة | سالمة | مخبونة | سالمة |

القصيدة من مجزوء الرمل، عروضه سالمة (فاعِلاتُنْ)، وضربه سالم (فاعِلاتُنْ).

وبحر الرمل المجزوء يتكون في أصله من تفعيلة (فَاعِلَاتُنْ) تتكرر مرتين في كل شطر.

واعتمد الحيص بيص على التدوير في ثلاثة أبيات من أصل أربعة؛ حيث يكثر في المجزوء، ويقل في التام؛ وذلك ليجد لنفسه مساحة أكبر لاستيعاب الدفقة الشعرية عندما قصرت تفعيلات المجزوء عن ذلك.

فنلاحظ أن زحاف الخبن مع مجزوء الرمل زاد من عدد المقاطع القصيرة، مما عمل على تسريع الإيقاع، وكأنه يتغنى بصفات الفارس الممدوح، في وقت الرخاء والقتال، أي في سلمه وحربه.

والخلاصة إن بحر الرمل التام ومجزوئه ساعد الشاعرين على التمتع بإحساس عميق بالنغم، وإيقاع موسيقي ناسب الغنائية الحماسية المطلوبة في قصائد الفخر والحماسة بشكل لمحات دون إيغال في الوصف والتعبير، وكما قلنا في تعريفه: إن بحر الرمل "نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن"(١).

**من كل ما سلف تتضح لنا النتيجة التالية:**

يتبين لنا مدى احترام الشعراء الأمراء للقصيدة العمودية، وحرصهم التام على أطر سالفيهم الإيقاعية، واستخدام البحور الخليلية.

لقد عكس المستوى الإيقاعي فاعلية النغم الموسيقي في إثراء دلالات الحرب والحماسة، فاتضح أن أغلب شعر الحرب عند الأمراء –شأنه شأن جل الشعر العربي– قد نظم على البحور الطويلة، وهي: (الطويل، والبسيط، والكامل، والوافر)؛ وذلك لما في هذه البحور من امتداد في الإيقاع ساعد على وصف الحروب والمعارك.

(١) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدّوع، ص١٥٤.

وعند النظر في توزيع البحور الشعرية حسب الدوائر العروضية- نلاحظ أن معظم شعر الحرب كان من ضمن دائرة المختلف المتضمن لبحر: (الطويل، والبسيط، والمديد) بنسبة (٦٥,١٨٪)، يليه دائرة المؤتلف المشتمل على بحر: (الوافر، والكامل) بنسبة مقدارها (٢٢,٦٠٪)، والجدول التالي يوضح ذلك بالتفصيل:

| الدائرة | المختلف | المؤتلف | المجتلب | المشتبه | المتفق |
|---|---|---|---|---|---|
| البحور الشعرية | الطويل<br>المديد<br>البسيط | الكامل<br>الوافر | الرمل<br>الرجز<br>الهزج | الخفيف<br>السريع المنسرح<br>المضارع<br>المجتث | المتقارب<br>المتدارك |
| عدد الأبيات | ٨٩١٣ | ٣٠٨٩ | ١٠٠٨ | ٤٩١ | ١٧٣ |
| النسبة | ٦٥,١٨ | ٢٢,٦٠ | ٧,٣٧ | ٣,٥٩ | ١,٢٦ |

تشكِّل الزحافات والعلل نوعًا من الحركة على مستوى الحشو، والضرب، والعروض؛ لتتجلى في التفاعيل والبحور صور إيقاعية مختلفة نافرة من الرتابة.

غلبت المقاطع القصيرة في بحر: (الطويل، والبسيط، والرمل)؛ وذلك بسبب زحاف: الخبن، والطي، وعلل: الحذف، والقطف، والقطع، مما زاد في سرعة الإيقاع.

ازدياد المقاطع المتوسطة الطول في بحر: (الكامل، والوافر)؛ نظرًا لوجود زحاف: الإضمار، والعصب، وعلة الترفيل، مما أدَّى إلى بطء الإيقاع، وهدوئه.

كثرة التام في شعرهم، وندرة المجزوء؛ وذلك يرجع لطبيعة الشعر الملحمي الممتد.

# War in the Poetry of Princes in the Sixth and Seventh Centuries AH

## (A Stylistic Study)

**Seham Helal Mohammed Alhaysuni**

This research studied the topic (War in the poetry of princes in the sixth and seventh centuries AH). It tried to reveal the stylistic and aesthetic characteristics in the poetry of successive states in that era.

The study is divided into an introduction and three chapters. The first chapter focuses on the rhythmic structure through external and internal rhythm, studying the phonemic level, and its effect on the styles of princes.

The second chapter includes the syntactic structure and studying the lexical level through the vocabulary of the lexicon, synonyms, contradiction, opposition, and semantic fields. In addition, the chapter reveals the syntactic level that includes informative and structural methods, inversion/ fronting and pre-posing, and pronouns. Moreover, it sought to study the pictorial level in terms of symbol, intertextuality, the poetic image, and the pictorial paradox.

The third chapter shows the most important poetic connotations in the semantic structure. It studied the poetic purposes in the poetry of war among princes, such as epic poetry, pride, praise, and lament.

The study concluded with several results: the most important one is the importance of studying the literature of the successive states, extrapolating their texts, and analyzing those texts using modern critical methods before making judgments. It is also essential for every nation to strive to study its literature in its entirety without prejudice for one era without the other.

**Kingdome of Saudi Arabia**
**Ministry of Education**
**Qassim University**
**College of Arabic Language and Social Studies**
**Department of Arabic Language and Literature**

# War in the Poetry of Princes in the Sixth and Seventh Centuries AH (Stylistic Study)

**A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Arabic and Literature Studies**

**By**
**Seham Helal Mohammed Alhaysuni**
(**362218806**)

**Supervisor**
**Ahmed Saleh Altami**
**Professor of modern Arabic literature**

**(1442 H /2020 AD)**