

المملكة العربية السعودية



وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا

فرع الأدب والبلاغة والنقد

البرديع في ديوان ابن المعتاد الأندلسي - دراسة بلاغية نقدية-

رسالة قَدِّمت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الباحثة :

عنود بنت أحمد بن حليس الغنزي

الرقم الجامعي ٤٣١٨٠٢٩٩

بإشراف

الدكتور : طارق سعد إسماعيل شلبي

أستاذ البلاغة والنقد بجامعة عين شمس و أم القرى

العام الجامعي

١٤٣٥-١٤٣٦هـ



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

نموذج رقم (١٩)

إجازة أطروحة علمية في صياغتها النهائية بعد إجراء التعديلات
وبيانات الإتاحة بمكتبة الملك عبد الله بن عبد العزيز الرقمية

المملكة العربية السعودية
جامعة أم القرى
عمادة الدراسات العليا

بيانات الطالب

Name	Anoud Ahmad Al-Enazi	الاسم	عنود بنت أحمد بن حليس العنزي
University ID	43180229	الرقم الجامعي	٤٣١٨٠٢٢٩
College	Arabic Language	الكلية	اللغة العربية
Department	Higher Education	القسم	الدراسات العليا
Academic Degree	Masters	الدرجة العلمية	ماجستير
year	1435 - 1436	السنة	١٤٣٥ - ١٤٣٦
E-mail	Al-3noud2006@hotmail.com	البريد الإلكتروني	

بيانات الأطروحة (الرسالة) العلمية

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد : فبناءً على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة العلمية، والتي تمت مناقشتها بتاريخ ١٠ / ٧ / ١٤٣٦ هـ، بقبول الأطروحة بعد إجراء التعديلات المطلوبة، وحيث تم عمل اللازم، فإن اللجنة توصي بإجازة الأطروحة في صياغتها النهائية المرفقة، كمتطلب تكميلي للدرجة العلمية المذكورة أعلاه. والله الموفق.	عنوان الأطروحة كاملاً	البديع في ديوان ابن الحَدَّاد الأندلسي دراسة بلاغية نقدية.
---	-----------------------	--

أعضاء اللجنة

المشرف على الرسالة	الاسم	أ.د/ دخیل الله محمد الصحفي	التوقيع
المشرف المساعد (إن وجد)	الاسم		التوقيع
المناقش الداخلي	الاسم	د. فوزي محمد علي غانم	التوقيع
المناقش الداخلي	الاسم	د. عزمي فرحات عبدالبديع رضوان	التوقيع
المناقش الخارجي (إن وجد)	الاسم		التوقيع
مصادقة رئيس القسم	الاسم	د. إبراهيم بن عبدالله الغامدي	التوقيع

إتاحة الأطروحة (الرسالة) العلمية

بناءً على التنسيق المشترك بين عمادة الدراسات العليا و عمادة شؤون المكتبات، بإتاحة الرسالة العلمية للمكتبة الرقمية، فإن للطالب الحق في التأشير (✓) على أحد الخيارات التالية :	توقيع الطالب
○ لا أوافق على إتاحة الرسالة كاملة في المكتبة الرقمية، وأعلم أن للمكتبة الحق في استخدام عملي أو إتاحتها في إطار الاستخدام المشروع الذي يسمح به نظام حماية حقوق المؤلف في المملكة العربية السعودية.	
○ ✓ أوافق على إتاحة الرسالة في المكتبة الرقمية، وتصوير الرسالة كاملة بدون مقابل.	
○ أوافق على تصوير الرسالة كاملة بمقابل وفق شروط مكتبة الملك عبدالله الرقمية والتي سبق وأن أطلعت و وافقت عليها.	
التاريخ	١٥/٨/١٤٣٦ هـ

Saudi Aramco: Non-Business Use

يُعبأ النموذج باستخدام الحاسب الآلي، ويوضع أمام الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الأطروحة (الرسالة) العلمية في كل نسخة من الرسالة

الإهداء

إلى والدي الذي احتذيت به، وسرت على خطاه، وافتخرت بأفعاله، إلى من تحجل كلماتي وصفاً له، وتخضع إجلالاً لطيبته، شكري لا يكفي، ودعائي لا ينتهي، أطل الله في عمرك.

إلى من كانت الجنة تحت قدميها - أمي الغالية - التي رفعت يديها لتدعو لي بتيسير كل عسير، وتفريج كل هم، وتذليل كل صعب، يكفي أن لساني يلهج بالدعاء بأن يبقئها الله لنا على طاعته.

إلى من تقصر كل كلمات الشكر، وعبارات الثناء عن الوفاء بحقه - زوجي الحبيب - الذي أخذ بيدي، وساعدني طيلة مشواري الدراسي، جعله الله عوناً لي، ولا حرمني منه.

إلى من قاسماني وعشاء السفر، وعناء الغربة، ومشقة الدراسة، وحلم النجاح، إلى توأمي: (سيف ومحمد) جعلهما الله طالبي علم، ومنارتي هدى.

إلى حبيتي الصغيرة، وأميرتي الجميلة، من شاطرني بحثي فصلاً فصلاً وكلمةً كلمة. إلى من كانت شقاوتها سبباً في غضبي حيناً، وفرحاً حيناً آخر. إلى من أدخلت بأحاديثها العفوية وطناً من الفرح والسعادة؛ ابنتي هديل.

إلى من تحملوا انشغالي عنهم بالبحث، وقلة جلوسي معهم إخوتي: (سلمان، وسلمى، وإيمان، وميمونة، وعبدالمجيد، ووجدان، وأنس، وميسون، وسجى)، أسأل الله ألا يحرمني من وجودكم في حياتي.

الباحثة

الشكر والتقدير

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى جامعتي الأم، التي احتضنتني علميًا، ورفدت من ينابيعها علمًا وفكرًا، جامعة أم القرى، التي حباها الله شرف العلم، وشرف المكان.

وأخصّ بالشكر كل من ساعدني عندما أتعثر، ورحمني من عناء السفر الشاق، ووالله ما زال فؤادي يدعو لهم، ولساني يلهج بشكرهم:

د/ إبراهيم جمهور الغامدي رئيس قسم الدراسات العليا العربية.

د/ دخيل الله الصحفي.

د/ محمد الدغيري.

كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور/ طارق شلبي (المشرف على الرسالة) على ما قدّمه من بناء اللبنة الأولى لبحثي.

وأعرج بشكري على جامعة الحدود الشمالية، وأخص بالذكر قسم اللغة العربية، ممثلةً برئيس القسم الدكتور/ صغير غريب العنزي.

سائلة الله - تعالى - للجميع التوفيق والسداد، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

الباحثة

عنود أحمد العنزي

ملخص البحث

" البديع في ديوان ابن الحَدَّاد الأندلسي: دراسة بلاغية نقدية". دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، بقسم الدِّراسات العليا العربية بكلية اللغة العربية، بجامعة أم القرى لعام ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م.

وقد اقتضت الخطة تقسيم البحث إلى أربعة فصول، يسبقها مقدمة، وتمهيد تناول مبحثين، المبحث الأول: التعريف بالشاعر من خلال اسمه، وموطنه، وحياته الثقافية ومرجعياتها. المبحث والثاني: شاعرية ابن الحَدَّاد .

وقد جاء الفصل الأول: موقع الأساليب البديعية من بلاغة البيان للفكر البلاغي والنقدي، في ثلاثة مباحث: المبحث الأول: مفهوم البديع، المبحث الثاني: ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة، المبحث الثالث: موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصّية.

ودرسْتُ في الفصل الثاني: البديع في شعر ابن الحَدَّاد بين التصوير والتعبير، وقد قسّمته الباحثة إلى خمسة مباحث: المبحث الأول: الكناية، المبحث الثاني: التشبيه، المبحث الثالث: الطباق، المبحث الرابع: الجناس، المبحث الخامس: ورد العجز على الصدر.

أمّا الفصل الثالث، فكان عنوانه: مستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحَدَّاد، وفيه أربعة مباحث: المبحث الأول: معجم الغزل البديعي، المبحث الثاني: معجم المدح البديعي، المبحث الثالث: التوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى، المبحث الرابع: التوظيف الدلالي للبديع عن طريق الرمز.

وأخيراً تضمّن الفصل الرابع: البديع والترابط النصّي في شعر ابن الحَدَّاد، وفيه ثلاثة مباحث: المبحث الأول: مكونات البناء الفني للقصيدة في شعر ابن الحَدَّاد، المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي، المبحث الثالث: الإيقاع الخارجي، ويعقب هذه الفصول الأربعة خاتمة سجّلت فيها الباحثة أبرز نتائج البحث، ثم قائمة المصادر والمراجع، وفي النهاية فهرس البحث.

ABSTRACT

“The Study of Figures of Speech in the Collection of Poems of Ibn-Al-Haddad Al-Andalousi - Critical-Rhetoric Study”

A study submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree of MA in Rhetoric and Literary Criticism in the Department of Arabic Post graduate studies College, Umm-Al-Qura University, for the year 1436/2015.

The study plan is divided into an introduction and four chapters. The introduction is divided into two sections: First: cultural nature of the poet through name, hometown and his cultural environment; second: Ibn-Al-Haddad in the eyes of the critics.

Chapter one "The Place of the Figures of Speech in Rhetoric and Critical Ideology" falls in three sections: the concept of the figures of speech, the aspects of rhetoric during the ages of rhetoric, the point of view of rhetoricians of the study of figures of speech regarding form, rhetorical function, as well as their views in its contextual function.

Chapter two "Figures of Speech in Ibn-Al-Haddad Poetry between Imaging and Expression" is divided into five sections: metonymy, simile, antonymy, paronomasia, and blank verse rhyming.

Chapter three "The Levels of Semantic Use of Figures of speech in the Poetry of Ibn-Al-Haddad" is divided into four sections: dictionary of amorous poetry, dictionary of panegyric poetry, semantic employment of figure of speech for other purposes, as well as semantic use of figures of speech through using symbols.

The last chapter "The Impact of Figures of Speech in Achieving the Poetic Structure in Ibn-Al-Haddad Poetry" is divided into three sections: the elements of the technical structure in Ibn-Al-Haddad poetry, the internal rhythm, and the rhyme. The study ends in the conclusion, recommendation, bibliography and index.

The researcher: Anood Ahmad AL.Enazi Supervised by: Prof. Tariq
Saad Shalabi Dean: Hamid Al-Rubay'ee

المقدمة:

الحمد لله بديع السماوات والأرض، مُبدع الأكوان، وخالق الإنسان، ومُنزّل القرآن، ومُعلم البيان، وأفضل الصلاة وأتمّ السّلام على رسوله محمّد بن عبد الله، خير الأنام، وناشر رسالة الإسلام، أما بعد:

فقد استوقفني جمال شعر (ابن الحدّاد الأندلسي) وما فيه من البديع الذي زخر به ديوانه، وحفلت به قصائده، وامتأّت به أبياته، حتى صار البديع عنده لوناً فاق به شعراء عصره ومنافسيه؛ إذ كسا الأسلوب محسّنات لفظيّة، ومعنويّة، وصوراً بلاغيّة وبيانيّة، جعلته فنّاناً يصنع الشّعْر صنْعاً، كما يصنع المثلّ تمثالاً. ويستحوذ ابن الحدّاد على إعجاب ابن بسّام، الذي قال عنه: "شمس ظهيرة، وبحر خير وسيرة، وديوان تعاليم مشهورة. وضح في طريق المعارف وضح الصبح المتهلّل، وضرب فيها بقدرح ابن مقبل. جلالة مقطع وأصالة منزع، ترى العلم ينمّ على أشعاره، ويتبيّن في منازعه وآثاره"^(١).

أضف إلى ذلك امتياز شعر ابن الحدّاد بالأسلوب الرصين المحكم البناء، والألفاظ المتميّزة المختارة المزينة بروعة الإيقاع، وشدّة التأثير الموسيقي دون أن تكون هناك كلمات مبتذلة، أو سوقية. ولهذا الأسباب هي التي دفعت الباحثة إلى اختيار موضوع دراسة البديع في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي.

وقد ارتأت الباحثة أن يكون "البديع في ديوان ابن الحدّاد الأندلسي: دراسة بلاغية نقدية" عنواناً لهذا البحث، وأن تقسّمه إلى أربعة فصول تسبقها مقدمة، وتمهيد، وتتّوجّها خاتمة. أما التمهيد فسيعرض المبحث الأول: للتعريف بالشاعر، حيث سيتناول اسمه، ونسبه، وموطنه، وحياته الثقافية ومرجعياتها: الدينية، والأدبية، والتاريخية، والعلمية، والاجتماعية، والمبحث الثاني: شاعرية ابن الحدّاد.

وأما الفصل الأول: "موقع الأساليب البديعيّة في الدرس البلاغي والنقدي"، وستعرض فيه الباحثة مفهوم البديع، وملامح الأساليب البديعيّة في عصور البلاغة، حيث ستبيّن جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ حتى القرن الثامن الهجري، إضافة إلى موقف

^(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام، ق ١، مج ٢، ص ٢٠١.

البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية.

وأما الفصل الثاني فيتصل بمذهب البديع في شعر ابن الحَدَّاد الأندلسي بين التصوير والتعبير، وستتناول فيه الباحثة بعض الألوان البديعية والبيانية من كناية، وتشبيه، وطباق، وجناس، وردّ العجز على الصدر؛ وكان اختيار الكناية والتشبيه وهما من مباحث علم البيان؛ لكثرة ورودها في ديوان الشاعر حيث وجدت الباحثة أن أغلب الأبيات البديعية لا تخلو من كناية أو تشبيه، فكان هذا السبب لمحيء الكناية والتشبيه في هذا الفصل. أما اقتصاري على هذه الألوان البديعية اللفظية والمعنوية من طباق، وجناس، وردّ العجز على الصدر لكثرة تكرارها وشيوعها في الديوان؛ ساعية إلى بيان جمال تلك الصور البيانية البلاغية، ودلالاتها على نفسية ابن الحَدَّاد، ومكوناتها الشعورية؛ علها تساعدني على البحث عن إجابات لأسئلة تطرق سمعي، كسؤالي عن تلك الألوان البديعية والزخرفية الفنية، أكانت لغرض التصوير الفني، والجمال الشعري، والصنعة اللفظية والحسية، أم أن وراءها بعداً نفسياً، ودلالات شعورية تكمن في أغوار نفسه؟ وهل كان ابن الحَدَّاد يهتم بالبديع لنقص في فنّه، أم لرغبة في إثبات مقدرته، أم كانت تأتي عفواً الخاطر وتترين أبياته بهذه الصورة، فأراد الظهور والبراعة؛ لينال حظوة عند المعتصم بن صمادح، ويسحب البساط من تحت منافسيه وحُسادَه عند الخليفة؟ ومن ناحية أخرى، هل كان سعيه وراء عشقه ل(نويرة) هرباً من الواقع والحياة؟ وهل كان يعيش صراعاً نفسياً بين حبّه لتلك الفتاة النصرانية وصدودها الدائم عنه؟

وأما الفصل الثالث فيتعلق بمستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحَدَّاد، حيث ستعرض الباحثة تلك المستويات من خلال معجم الغزل البديعي للشاعر، ومعجم المدح البديعي للشاعر، والتوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى، وأيضاً من خلال الرمز.

وأما الفصل الرابع فسيسعى إلى بيان البديع والترابط النصّي في شعر ابن الحَدَّاد من خلال مكونات البناء الفني للقصيدة. وتكمن هذه العناصر المهمة في وحدة القصيدة الشعرية؛ لتخرج لنا عملاً فنياً ذا طابع تأثيري في القارئ، ومن هذه العناصر: المقدمة، والغرض، وحسن التخلص، والخاتمة، والإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي، ومن خلال هذا الفصل ستتعبع الباحثة

عناصر البناء الفني للقصيدة الشعرية عند ابن الحدّاد؛ وكيف أثّر البديع فيها؟ هل أضفى عليها
الحسن، أو ألبسها رداء التكلف؟

التمهيد:

يعدُّ ابن الحدّاد من أعلام الأدب المشهورين في الأندلس، وقد عُرف عنه أنه شاعر في بلاط (بني صمّادح) أيام عصر ملوك الطوائف، وكان الخلفاء آنذاك يُقَرِّبونه منهم؛ لما تمتّع به من شهرة، وما اتّسم به شعره من الحلاوة والعدوبة، فضلاً عن ثقافته الواسعة، فقد توسّع في شعره في استخدام المفردات اللغوية، وخروجه على قواعد الصرف، كما تميّز بالإطالة في قصائد المديح، والإكثار من التغزل بمحبوبته النصرانية، التي خصّص لها معظم شعره. والصفحات التالية من البحث تفصّل ما أُجْمِل سابقاً.

المبحث الأول: التكوين الثقافي للشاعر

١ - اسمه وموطنه:

هو أبو عبدالله محمد بن أحمد عثمان بن الحدّاد القيسي، الوادي آشي، الأندلسي، ولقبه مازن، ولم تذكر المصادر سنة ولادته، كما لم تذكر مكان ولادته، غير أن هذه المصادر أجمعت على أنّ أصله من مدينة وادي آش، وأنه سكن المرية^(١).

وترجع الباحثة منال منيزل عدم توفر معلومات كافية عن نشأته إلى كونه من عامة الناس؛ إذ إنّ والده كان يعمل حدّادًا في وادي آش؛ وعلى هذا فقد أغفل مؤرخو الأدب الحديث عن عائلة ابن الحدّاد، باستثناء ابن عبد الملك المراكشي، الذي أشار إشارة عابرة إلى أن والدته من أسرة عربية مرموقة بقرطبة، تُنسب إلى بني تميم، وأمه أخت القاضي أبي عمر ابن الحدّاء^(٢). وهكذا ينحدر ابن الحدّاد من أصل عربي مشرقي لجهة الأب والأم معًا، ولكنه لم يكن من أسرة ثرية يسّرت له المناخ العلمي المشجع، وسمحت له بأن يتأدب على شيوخ عصره، أو يقوم برحلة للعلماء، فاستقى بذلك ثقافته عن طريق مطالعته للكتب. وقد أشار إلى ذلك في إحدى رسائله: "إني لم أرم ذراي، ولا برحت مثواي، ولا أعملت لي رحلة للعلماء، ولا هجرة للفهماء"؛ وبذلك يكون قد اعتمد في تحصيل معارفه على ذاته^(٣).

٢ - حياته الثقافية ومرجعياتها:

كان ابن الحدّاد نموذجًا فذاً في الثقافة، واسع العلم، عميق الإدراك، عرف كيف يفيد بذهنه المتوقد، الكثير من موروث العرب والإسلام، فكانت له مشاركة في علوم العروض، والفلسفة،

(١) شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي، جمع، وتحقيق، وتقديم: منال منيزل، الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص ٩٦.

(٢) ديوان ابن الحدّاد الأندلسي المتوفي ٤٨٠ هـ، جمعه، وحققه، وشرحه، وقدم له: الدكتور/ يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ١٠.

(٣) الديوان نفسه.

والرياضيات، والفلك، والنحو، والفقه، والتاريخ^(١)؛ ولذا فإنه لم يكن شاعرًا، وناثرًا، وعروضيًا، وحسب، بل كان موسيقيًا، وفيلسوفًا، ومنجّمًا عالمًا متبحرًا بعلم التنجيم .

وقد استخدم في شعره مصطلحات عروضية، كقوله في مدح المعتصم^(٢):

وَمَعْرِفَةُ الْأَيَّامِ تُجَدِّي تَجَارِبًا وَمَنْ فَهِمَ الْأَشْطَارَ فَكَّ الدَّوَائِرَا
وَلَوْلَا طِلَابُ الدَّهْرِ غَايَةُ عِلْمِهَا لَمَا بَسَطُوا مِنْهَا بَسِيطًا وَوَاثِرَا

كذلك استعمل في شعره اصطلاحات الفلسفة، كقوله في وصف قصر المعتصم^(٣):

وَكَأَنَّ هِرْمَسَ بَثٍّ حَكَمَتَهُ بِهِ وَأَدَارَ فِيهِ الْفِكْرَ أَفْلَاطُونُ
كذلك أشار إلى العلوم الرياضية في شعره، كقوله في نونية^(٤):

أَمَّا الَّذِي بِي فَإِنِّي لَا أَسْمِيهِ لَكِنْ سَأُلْقِي رُمُوزًا جَمَّةً فِيهِ
إِذَا أَرَدْتَ مِنَ الْأَعْدَادِ نَسَبَتَهُ فَجَذِّرْ أَوَّلَهُ عَشْرَ لَثَانِيهِ
وَإِنْ أَضِفْتَ إِلَى ذِي الْجَذْرِ رَابِعَهُ رَأَيْتَ ثَالِثَهُ زَهْرًا مَعَانِيهِ
وَنَصَفَهُ أَوْلَعْتَ أُخْتُ الرَّشِيدِيَّةِ فَقَدْ تَبَيَّنَ مَا ضِيءُهُ وَبَاقِيهِ

أما ما يدل على تبخّره في علمي النحو والفقه، ففي قوله من قصيدة في وصف عدل المعتصم^(٥):

لَا تَأَلَّفُ الْأَحْكَامُ حَيْفًا عِنْدَهُ فَكَأَنَّهَا الْأَفْعَالُ وَالتَّنْوِينُ

فالشاعر يستخدم عن قصد بعض الاصطلاحات الفقهية والنحوية؛ ليظهر معارفه في علمي الفقه والنحو معًا.

(١) ديوان ابن الحداد الأندلسي، تحقيق: يوسف علي الطويل، ص ٢٢.

(٢) البيتان السادس والسابع من القصيدة الرائية الواردة في الديوان رقم (٢٧).

(٣) البيت الثالث والثلاثون من القصيدة النونية الواردة في الديوان، رقم (٥٨).

(٤) هي أربعة أبيات وردت في الديوان رقم (٧١).

(٥) البيت السابع والخمسون من القصيدة النونية الواردة في الديوان رقم (٥٨).

وليبرهن الشاعر على معرفته بتاريخ الشعوب؛ فإنه ضمّن شعره أسماء الشعوب، كقوله في وصف قصر المعتصم^(١):

لَوْ أَبْصَرْتَهُ الْفَرَسُ قَدَّسَ نُورُهُ كِسْرِي وَأَخْبَتْ نَارَهَا شِيرِينُ
أَوْ لَوْ بَدَا لِلرُّومِ مَعْجَزُ صُنْعِهِ أَبْدَى السُّجُودَ إِلَيْهِ قُسْطَنْطِينُ
ومن خلال ذلك، نجد أن ابن الحدّاد كانت ثقافته غامرة وزاهية بألوان العلوم والمعارف، فلم يدع علمًا إلا ضمّنه في معاني شعره وأورده؛ ولهذا حاز على إعجاب صاحب الذخيرة ابن بسّام^(٢).

ومع هذه الثقافة الشاسعة نجد أن ابن الحدّاد قد اعتمد على إرث ثقافي في جوانب كثيرة من شعره. وهذه المرجعيات إذا حضرت في النص الشعري؛ فإنها تُقوّي النص، وتجعل الخطاب مفهوماً والاتصال بالمتلقي مضموناً.

ومن جانب آخر، فإن هذه المرجعيات تدل على عمق اطلاع الشاعر وسعة أفقه، وتضمّن للنص الشعري الرصانة والقوة، وتبتعد به عن الركافة والضعف، ومن هذه المرجعيات:

١- المرجع الديني:

للدين تأثير في أخلاق الفرد وسلوكه، وله الأثر الواضح في الحياة الاجتماعية لأفراد المجتمع، وله الهيمنة في توجيه الأفعال ومجريات الأمور والحوادث، لاسيما في المجتمع الإسلامي. ويُعدّ المرجع الديني من طرق الاستدلال بوصفه يدل على رسوخ إيمان الشاعر، ومدى تأثيره بالدين الإسلامي.

وقد جاء توظيف ابن الحدّاد للنص الديني (القرآني) في ثنايا نصّه الشعري من خلال إيراد النص أو بعض متعلقاته، ومن أمثلة التوظيف القرآني لنصّه الشعري قوله^(٣):

وَكَمْ قَدْ رَأَتْ رَأْيِي الْخَوَاجِرَ فِرْقَةً فَكُنْتُ عَلَيْهَا فِي حُرُوبٍ شَرَاتِهَا

(١) البيتان (٤٤-٤٥) من القصيدة النونية سابقة الذكر.

(٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسّام، ق ١، مج ٢، ص ٢٠١.

(٣) الديوان، ص ١٦٦ البيت العشرون من القصيدة النائية الواردة في الديوان رقم (٧).

فالحوادث التي جرت على ممدوحه، ومن ثم انفراجها مقترنة بالنصر؛ دفعت الشاعر إلى استحضار حالة مماثلة لها، فوجد في محاربة الخليفة علي بن أبي طالب ﷺ للخوارج وانتصاره عليهم صورة مشابهة للممدوح. وقد أشار الشاعر إلى قوله تعالى: ﴿وَمَنْ النَّاسِ مِنْ يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ﴾^(١) أي: أن الإنسان يبيع نفسه ويذلها في سبيل الله، والتمن هو الجنة. والشاعر هنا يستدعي من أحداث التاريخ الإسلامي ما أراد توظيفه مشوبًا بالمسحة الدينية دون التناص مع الآيات القرآنية.

ويتم أحيانًا استدعاء النص القرآني بواسطة ألفاظ تعمل على فسح المجال للنص القرآني؛ ليرز في السياق الشعري ويهيمن عليه، كما في قوله^(٢):

وَلَيْسَ يَحِقُّ الْمَكْرُ إِلَّا بِأَهْلِهِ وكم مُوقِدٍ يَغْشَاهُ مِنْ وَقْدِهِ لَفْحُ

حيث يوظف ابن الحداد في صدر هذا البيت قوله تعالى: ﴿وَكَا يَحِقُّ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ﴾^(٣). فالنص القرآني يؤكد على أن المكر السيئ لا يحق ولا يحيط إلا بأهله. ويتبين أن الشاعر قصد إلى توظيف النص القرآني في السياق الشعري، محاولًا الإشارة إلى حالة مشابهة بين واقعه وحالة مماثلة وردت في القرآن الكريم.

كما نلاحظ أن التوظيف القرآني قد هيمن على غرض المديح خاصة؛ ليضفي على ممدوحه سمات الشجاعة، والإقدام، والجود، والسخاء، ولها أصولها الجاهلية التي استمرت مع مجيء الإسلام.

٢- المرجع الأدبي:

يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى إقحام نصوص أدبية سابقة، سواء أكانت شعرية، أم نثرية في نصه الشعري؛ ظنًا منه أن هذه النصوص تحقق لنصه الشعري القوة والنجاح.

(١) سورة البقرة، آية (٢٠٨).

(٢) الديوان، البيت السابع من القصيدة الحائية الواردة في الديوان رقم (١٠).

(٣) سورة فاطر، آية (٤٤).

ومن الضروري عند إيراد هذه النصوص أن تكون ملائمة لواقع الحال الذي يودّ الشاعر الخوض فيه، فإذا كان استخدامه موفقاً؛ فإنه سيعطي النص الشعري جمالاً وقوة، ومن جانب آخر، فإن النص الشعري الذي يورده الشاعر في نصه من شأنه أن يحفز ذاكرة المتلقي على الموازنة بين النصين الأدبيين القديم والجديد، وهل استطاع الشاعر أن يوفق في إقحام هذه النصوص بالصورة المقبولة.

ومن توظيفاته لنصوص شعراء سابقين قوله^(١):

وَإِذَا دَعَا دَاعٍ بِطُؤْلِ بَقَائِهِ خَرَقْتُ لَهُ سَمْعَ السَّمَاءِ آمِينَ

فالبيت الشعري يتضمّن الدعاء، فإذا رفع أحد الأشخاص يده بالدعاء للممدوح؛ فإن الله وَكَّلَ يستجيب له، وابن الحدّاد يتوكأ على قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

يَا رَبِّ لَا تَسْلُبْنِي حُبَّهَا أَبَدًا وَيَرْحَمْ اللَّهُ عَبْدًا قَالَ آمِينَ

فإنه يدعو الله أن يُبقي عليه حبيبته، ولا يسلبه حبها، وقد اشترك البيتان في لفظة (آمين) التي تُقال بعد الدعاء.

وإذا انتقلنا إلى الجانب النثري، فالنصوص النثرية لها نصيب في بناء القصيدة عند ابن الحدّاد ومنها الأمثال، كقوله^(٢):

صَدَعَ الزَّمَانُ جَمِيعَ شَمْلِي جَائِرًا إِنَّ الزَّمَانَ مُمَلَّكَ لَا يُسَجِّحُ

والمثل يقول: (ملكك فاسجح)^(٣)، وهو مثل يُضرب في العفو عند المقدرة، فالشعر هنا يشكو الشاعر من الزمان مظلمة، ويجعله كالمملك الجائر الذي لا يصفح عن المخطئ.

(١) الديوان، البيت ٥٥، ص ٢٧٧، من القصيدة النونية الواردة في ديوان رقم (٥٨).

(٢) الديوان، ص ١٨١، البيت السادس من القصيدة الحائية رقم (١١).

(٣) مجمع الأمثال (ج ٢ ص ٢٨٣)

٣- المرجع التاريخي:

التاريخ فيه جانب الاعتبار وتجارب السابقين، وعندما يشتمل النص الشعري على شيء منه؛ فإنه يعدّ تواصلًا مع الماضين وذكر مآثرهم. وإذا لجأ الشاعر إلى التوظيف التاريخي في شعره؛ فإنه يريد الإفادة من تجارب الماضين، والنظر إليها بعين الاعتبار والفائدة.

وقد وردت في شعر ابن الحدّاد أسماء لشخصيات عربية في الكرم، والجود، والسخاء، حيث يفضّل ممدوحه في الكرم والعطاء على (كعب بن أُمّامة، وهرم بن سنان)، وكلاهما ضُرب به المثل في الجود، فقل: (أجود من كعب بن أُمّامة)، (وأجود من هرم)، يقول ابن الحدّاد^(١):

فَخَلَّ مَا قِيلَ عَنْ كَعْبٍ وَعَنْ هَرِمٍ فَلِلْأَقَاوِيلِ مِنْهُارٌ وَمُنْهَرٌ
وعن توظيفه أيضًا قوله في مدح المعتصم^(٢):

وَبَدَتْ إِلَيْنَا مِنْهُ صُورَةُ سِيرَةٍ تُنْيِيكَ عَمَّا سَنَّهُ الْعُمَرَانِ

ويقصد بالعمرين: أبا بكر الصديق، وعمر بن الخطاب - رضي الله عنهما - فقد وجد الشاعر أوجهًا من المشابهة بين سيرة ممدوحه المعتصم وسيرة العُمَين، وربما قصد سيرة عمر بن الخطاب، وسيرة عمر بن عبد العزيز، الذي أطلق عليه المؤرخون خامس الراشدين.

٤- المرجع العلمي:

عندما يخرج الشاعر من دائرة الخطاب الفني إلى دائرة الخطاب العلمي؛ فإنه يمزج تجربته الإنسانية، والعاطفية، والتعبير عن مشاعره، بإيراد خطاب علمي ناتج عن ثقافة واسعة؛ حيث أمّ ابن الحدّاد بمجموعة من العلوم أفادته في إضفائها على النص الشعري، ومن توظيفاته في النحو قوله^(٣):

فَأَنْتِ ضَمِيرٌ لَيْسَ يُعْرِفُ كُنْهَهُ فَلِمَ صَيَّرُوا فِي الْمَعْرِفَاتِ الضَّمَائِرَ؟
وَلَيْسَ عَلَيَّ حُكْمُ الزَّمَانِ تَحْكُمُ عَلَى حَسَبِ الْأَفْعَالِ يُجْرِي مَصَادِرًا

(١) الديوان، ص ١١٧، البيت ٢٣، من القصيدة رقم (١).

(٢) الديوان، ص ٢٩٢، البيت ٣٤، من القصيدة النونية رقم (٦٠).

(٣) الديوان، ص ٢١٥، البيتان الثالث والرابع من القصيدة الرائية رقم (٢٧).

حيث يشير في البيت الأول إلى جفاء محبوبته (نويرة) وصعوبة اللقاء بينهما، فهو لا يعرف أحوالها وأخبارها، فهي غامضة مبهمة كالضمير مبهم لا يُعرف ماهيته، ويتساءل: لماذا لم يجعل النحاة الضمير مع النكرات؟!

وفي البيت الثاني بيّن حكم الزمان على البشر، وأنه ليس لأحد من الناس السيطرة على حكمه، وأن حكمه على الناس يأتي من خلال أفعالهم التي تصدر عنهم. وقد استعمل الشاعر من ألفاظ علم النحو: (الضمير، والمعرفات، والأفعال، والمصادر).

كما يشير إلى مصطلحات علم الفلك، فيقول^(١):

نَوَى أَجْرَتِ الْأَفْلَاكِ وَهِيَ النَّوَاعِجُ وَأَطْلَعَتِ الْأَبْرَاجَ وَهِيَ الْهَوَادِجُ

حيث يشير إلى سرعة ناقة محبوبته، وارتفاع هودجها، وقد جارت الأبراج والأفلاك في سرعة سير الناقة، ولفظنا (الأفلاك، والأبراج) يعدّان من مصطلحات علم الفلك.

٥- المرجع الاجتماعي:

إن الشاعر - إنسان - يرتبط بأواصر وروابط قوية بينه وبين أفراد مجتمعه، وبني بيئته بصفة عامة، ويتأثر بالكثير من العادات، والتقاليد، والأعراف، ويسير وفق ما هو متعارف عليه في مجتمعه أخلاقاً وسلوكاً.

وقد خاض ابن الحدّاد في شعره فيما يتعلق بالمجتمع النصراني؛ حيث إنه أحبّ في صباه فتاة نصرانية تُدعى (نويرة)، واشتهر بحبها؛ فذهبت بلبّ عقله؛ مما دعاه إلى أن يذكر الكثير من المفردات المسيحية في شعره، كالإنجيل، والتثليث، والزنار^(٢)، والقسس، والكنائس، في مثل قوله^(٣):

وَفِي شِرْعَةِ التَّثْلِيثِ فَرْدٌ مَحَاسِنُ تَنْزَلَ شَرْعُ الْحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحَيَا
وَأُذْهِلَ نَفْسِي فِي هَوَى عَيْسَوِيَّةٍ ضَلَّتْ النَّفْسُ الْحَنِيفِيَّةُ الْهَدْيَ

(١) الديوان، ص ١٧٣، البيت الأول من القصيدة الجيمية رقم (٩) .

(٢) الزنار: هو ما يلبسه النصراني، يشدّه على وسطه.

(٣) الديوان، ص ٣٠٦ الأبيات الأربعة من قافية الياء، رقم (٦٨). الديوان، ص ٢٥٩، البيت الأول من القصيدة النونية، رقم (٥٤).

فَمَنْ لِحُفُونِي بِاتِّمَاحِ نُوَيْرَةٍ فَتَاةٌ هِيَ الْمَرْذَى لِنَفْسِي وَالْمَحْيَا
سَبَّيْنِي عَلَى عَهْدٍ مِنَ السَّلَمِ بَيْنَنَا وَلَوْ أَنَّهَا حَرَبٌ لَكَانَتْ هِيَ السَّبْيَا

يشير ابن الحداد، إلى الديانة النصرانية والإسلام، وهو يتحدث عن محبوبته، ويذكر ما يعاينه ويكابده من ألم البعد والفراق، نتيجة لاعتناق محبوبته ديانة غير ديانته.

وقد يرد في نص الشاعر ذكر ظاهرة سلوكية اجتماعية، فيتحدث مثلاً عن الروابط الطيبة بين الإخوان والأصدقاء، وأن الإنسان لا يسلم من الخطأ، يقول^(١):

وَاصِلُ أَخَاكَ وَإِنْ أَتَاكَ بِمُنْكَرٍ فَخُلُوصُ شَيْءٍ قَلَمًا يُتَمَكَّنُ

ومن خلال ما تقدم يمكن القول بأن هذه المرجعيات الثقافية شكّلت دوراً مهماً في النص الشعري عند ابن الحداد؛ حيث استطاع أن يوظفها التوظيف الحسن في إثراء النص، من خلال تعدد مصادره من الموروث، والحديد من بيئته وعصره.

٣- ابن الحداد في بلاط بني صمادح:

استوطن ابن الحداد المرية^(٢) وعاش طفولته وأكثر عمره فيها، ولازم بلاط بني صمادح، فاشتهر بمدح رؤسائهم، حيث كان شاعر بلاط بني صمادح أيام ملوك الطوائف، وكان هؤلاء الملوك يتجاذبونهم، ويسعون إلى اصطفائه؛ بسبب ما تتمتع به من شهرة فائقة، وبما اتّسم به شعره من الطبع، والعدوبة، والرقّة؛ مما جعله في مصاف نظرائه من شعراء الأندلس، مثل: ابن زيدون، وابن خفاجة، والمعتمد بن عباد، وغيرهم^(٣).

وعلى طبيعة البشر، فالإنسان صاحب الهمة والمكانة العالية، لا بد أن يعاني من تداعيات الغيرة والحسد، وهذا هو حال شاعرنا ابن الحداد، عندما أخلص للمعتصم بن صمادح، وأصرّ على مدحه؛ ومن ثمّ فقد تطاولت إليه أيدي الحساد والمنافسين؛ لإثارة الفتنة والإيقاع به عند

(١) الديوان، ص ٢٥٩، البيت الأول من القصيدة النونية، رقم (٥٤).

(٢) مدينة كبيرة من مدن الأندلس، ومن أعمال كورة البيرة، تقع بين مدينتي مالقة، ومرسية على حافة البحر الأبيض المتوسط، مقابلة وادي اش.

(٣) شعر أبي عبد الله بن الحداد الأندلسي، منال منيزل، ص ٥.

مليكه؛ مما أدى إلى جفوة بين ابن الحدّاد والمعتصم سنة ٤٦١هـ ، اضطر إثرها ابن الحدّاد إلى الفرار إلى سرقسطة، والخدمة في بلاط ملكها المقتدر بن هود، وابنه المؤتمن.

وعن سبب هذه الجفوة يذكر الدكتور/ يوسف الطويل أن خروج ابن الحدّاد من المرية كان بسبب مطالبة نالته؛ حيث كان له أخ قتل رجلاً، ونالت ابن الحدّاد مطالبة أخفى نفسه من أجلها حيناً؛ حتى قُبِض على أخيه وأُعتقل، فانتقل ابن الحدّاد إلى سرقسطة، فاغتنم وفادته المقتدر بن هود، وابنه المؤتمن^(١). وأشار ابن بسام إلى ذلك بقوله: " في بني صمادح معظم شعره، ومع ذلك طُلب عندهم هناك، ولحق بشعر بني هود" ^(٢).

أما منال منيزل، فتذكر في كتابها (شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي) أن سبب هذه الجفوة في بيتين قالهما ابن الحدّاد، وعرّض فيهما بالمعتصم، وهما^(٣):

وَاصِلٌ أَخَاكَ وَإِنْ أَتَاكَ بِمُنْكَرٍ فَخُلُوصُ شَيْءٍ قَلَمًا يُتَمَكَّنُ
وَلِكُلِّ شَيْءٍ آفَةٌ مُوجُودَةٌ إِنَّ السَّرَاجَ عَلَى سَنَاهُ يُدَخَّنُ

ومن أسباب تلك الجفوة أنه هجا المعتصم، بقوله^(٤):

يَا طَالِبَ الْمَعْرُوفِ دُونَكَ فَاتْرُكْ دَارَ الْمَرِيَّةِ وَارْقُصْ ابْنَ صُمَادِحِ
رَجُلٌ إِذَا أُعْطِيَ حَبَّةَ خَرْدَلٍ أَلْقَاكَ فِي قَيْدِ الْأَسِيرِ الطَّاحِ
لَوْ قَدْ مَضَى لَكَ عُمْرُ نُوحٍ عِنْدَهُ لَا فَرْقَ بَيْنَكَ وَالْبَعِيدِ النَّاحِ

فلما سمع المعتصم هذه الأبيات اغتاظ منه، وغضب عليه وأبعده، ففر عنه. ويُفهم من هذه الأبيات الأسباب التي دعت ابن الحدّاد إلى التعريض بالمعتصم بن صمادح، فالمعتصم قليل العطاء كثير المن^(٥).

(١) الديوان، ص ١٤، ١٥، بتصرف.

(٢) الذخيرة، ق ١، م ١، ص ٦٩٢.

(٣) الديوان، ص ٢٥٩، البيتان الأول والثاني من القافية النونية، رقم (٥٤).

(٤) الديوان، ص ١٨٤، الأبيات الثلاثة من القافية الحائية، رقم (١٢).

(٥) شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي، ص ١٣، ١٤.

ولم يشفع لابن الحدّاد طول المدة التي قضّاها في خدمة المعتصم بن صمّاح. وهكذا لم تستمر حياة شاعرنا في كنف بني صمّاح هائلة مطمئنة؛ لأنّ حسّاده استطاعوا أن يوقعوا به عند المعتصم، فاغتاز الأخير منه ليقرر إبعاده عن المرية. ولكن رحلة ابن الحدّاد في سرقسطة لم تستغرق فترة طويلة، حيث إنه عاد إلى المرية وأكرمه المعتصم، وعاد إلى مدحه إلى أن توفي في عام ٤٨٠هـ.

المبحث الثاني: شاعرية ابن الحدّاد

إن فقد ديوان شعر ابن الحدّاد، وضياع الكثير من الكتب، والتراجم، والمصادر التي تناولت حياته وسيرته - يعدّ من أهم أسباب تضائل شهرة ابن الحدّاد؛ إذ لم يتحدث عن أخباره وأشعاره سوى القليل.

وقد شهد له عدد من مؤرخي الأدب شهادات تدلّ على أنه كان يحتلّ مركزًا مرموقًا بين شعراء عصره خاصة، وشعراء الأندلس عامة^(١). فقد حاز على إعجاب ابن بسّام^(٢)، وقال عنه ابن خاقان، صاحب مطمح الأنفس: " شاعر مادم، وعلى أيك الندى صادق، لم يُنطقه إلا معن أو صمادح، فلم يرم مثواهما، ولم ينتجع سواهما، مع تميزه بالعلم، وتخيّزه إلى فئة الوقار والحلم، وكان له لسن، وزواء حسن، يشهدان له بالنباهة، ويقلدان كاهله ما شاء من الوجاهة، وقد أثبتت له بعض ما قذفه من درره، وفاه به من محاسن غرره"^(٣). ويقول عنه ابن الصيرفي: "ومحمد بن عثمان من المكثرين المبدعين، والمتصرفين المتوسعين"^(٤). وقال عنه ابن الأبار في كتاب التكملة: " إنه من فحول الشعراء وأفراد البلغاء"^(٥).

ومما قال فيه لسان الدين الخطيب: " شاعر مُفْلِقٌ، وأديب شهير، مشارٌ إليه في التعاليم، منقطع القرن منها في الموسيقى، مطلع بفكّ المعنى، سكن المرية، واشتهر بمدح رؤسائها من بني صمادح"^(٦).

(١) شعر أبي عبدالله بن الحداد، منال منيزل، ص ١٧.

(٢) الذخيرة، م ٢، ق ١، ص ٦٩١-٦٩٢.

(٣) مطمح الأنفس، ص ٣٣٦-٣٣٧.

(٤) الأفضليات، م ١، ص ٧٥.

(٥) التكملة م ١، ص ٣٩٨.

(٦) الإحاطة، م ٢، ص ٣٣٣.

أما ابن عبد الملك، فقال فيه: " وكان شاعرًا مجيدًا مُفْلِقًا ، مفخرة من مفاخر عصره، متصرفًا في فنون من العلم، متقدمًا في التعاليم والفلسفة، مبرزًا في فكّ المعنى، لا يكاد يدرك فيه شأوه" (١).

وقال عنه المقرئ: " الشاعر المشهور أبو عبد الله محمد بن الحدّاد" (٢).
وبهذا يتبين أن ابن الحدّاد امتاز بجودة قصائده الطوال في المدح، وعذوبتها في الغزل، الذي جعله في محبوبته نورة. وأن جودة أشعاره جعلت الكثير من الأدباء وعلماء الأندلس والمشرق يروونها ويتناقلونها؛ إلا أن ضياع معظم ديوانه، وفقد المصادر التي تحدّثت عنه، إضافة إلى كونه من أسرة متواضعة؛ فإن هذا جعل شهرته تتضاءل، ولولا هذه الأسباب لأطبقت شهرته الآفاق، وتناقلتها الأجيال.

(١) الذيل والتكملة، (السفر السادس، ص ١٠).

(٢) نفح الطيب، ج ٤، ص ٤٨ .

الفصل الأول:

موقع الأساليب البديعية من بلاغة البيان للفكر البلاغي والنقدي

المبحث الأول: مفهوم البديع.

المبحث الثاني: ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة.

المبحث الثالث: موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم

في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية.

المبحث الأول:
مفهوم علم البديع

(١) تعريف علم البديع.

(٢) تعريفه في اصطلاح علماء البلاغة.

(٣) دور علماء البلاغة في البديع.

(٤) أقسام علم البديع.

١ - تعريف علم البديع:

قال تعالى: ﴿ قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا مِّنَ الرُّسُلِ ﴾^(١).

وقال تعالى: ﴿ بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ ﴾^(٢).

ومعنى البديع الذي لا مثيل له، وهذا صحيح في حق الله ﷻ مُبدع الأشياء على غير مثال.

معني البديع في اللغة:

جاء في لسان العرب: " بدّع الشيء يبدّعه بدعًا وابتدعه: أنشأه وبدّاه، وبدّع الرّكبة: استنبطها وأحدثها، وركب بديع: حديثه الحفر، والبديع والبديع: الشيء الذي يكون أولًا".
والبدعة كلّ محدثة، وفي حديث عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قيام شهر رمضان عن صلاة التراويح قوله: "نِعْمَتِ البِدْعَةُ هذه"^(٣).

وفي المصباح المنير: " أُنْذِعَ الله - تعالى - الخلق (إبداعًا): خلقهم لأعلى مثال، و(أبدعتُ) الشيء، وابتدعته: استخرجته وأحدثته، ومنه قيل للحالة المخالفة: (بدعة)، وهي اسم من (الابتداع)، كالرفعة من الارتفاع، ثم غلب استعمالها فيما هو نقص في الدين أو زيادة، لكن قد يكون بعضها غير مكروه، فيُسمّى بدعة مباحة، وفلان (بدع) في هذا الأمر، أي: هو أول من فعله، فيكون اسم فاعل بمعنى (مبتدع)، و(البديع) فعيل، وعلى هذا فكأن معناه هو منفرد بذلك من غير نظائره، وفيه معنى التعجب^(٤).

ومن الشعر قول رؤبة بن العجاج^(٥):

(١) سورة الأحقاف، الآية (٩).

(٢) سورة البقرة، الآية (١١٧).

(٣) لسان العرب، لابن منظور، ج ٨، ص ٦، مادة (بدع)، طبعة دار صادر، بيروت، ١٤١٠ هـ.

(٤) المصباح المنير: ج ١ / ٣٨.

(٥) ديوان رؤبة، بيروت، تصحيح/ وليم بن الورد البروسي، منشورات دار الآفاق الجديدة، ص ٨٧.

إِنْ كُنْتَ لِلَّهِ تَقِيًّا الْأَطْوَعَا فَلَيْسَ وَجْهَ الْحَقِّ أَنْ تَبْدَعَا

٢- تعريفه في اصطلاح علماء البلاغة:

إذا كان البديع في اللغة يعني الحديث والجديد؛ فإن المعنى الاصطلاحي للبديع ينسجم تمام الانسجام مع هذا المعنى اللغوي؛ حيث يُطلق البديع على فنٍّ من فنون القول. يقول الخطيب القزويني: "البديع هو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة"^(١).

ويُعرفه ابن خلدون: "هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التتميق: إمّا بسجع يفصلها، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترجيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود، أو إيهام معنى أخص منه لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد، أو أمثال ذلك"^(٢).

ويُعَدُّ البديع العلم الثالث من علوم البلاغة بعد علمي البيان، والمعاني.

٣- دور علماء البلاغة في البديع:

كان لعلماء البلاغة دور مهم في ترسيخ اتجاه الشعراء والكُتّاب إلى البديع؛ فقد أخذوا بالاهتمام بالبديع وفنونه منذ أواخر القرن الثالث للهجرة، وبعدد عبد الله بن المعتز أول من جمع فنونه في كتابه "البديع"، وقد أثبت في كتابه "البديع" أن المحدثين لم يخترعوا البديع، يقول: (قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن الكريم، واللغة، والأحاديث النبوية، وكلام الصحابة، والأعراب، وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليُعْلَمَ أن بشارًا، ومسلمًا، وأبا نواس، ومن تَقِيْلَهُمْ لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، وشُعِفُوا به، أمثال: حبيب بن أوس الطائي، حتى غلب عليه؛ فأحسن في بعض، وأساء في

(١) الإيضاح: الخطيب القزويني، ص ٢٥٥، دار الكتب العملية، بيروت - لبنان.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ١٠٦٦، القاهرة ١٩٦٠م.

بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف، وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أنّ المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من ألوان البديع^(١). ويقول: " ما جمع فنون البديع ولا سبقني أحد، وألّفته سنة أربع وسبعين ومائتين".

ومعنى قول ابن المعتز: "إن البديع لم يكن مستحدثًا، وإنما الفضل فيه يرجع للقدماء"^(٢)، أن البديع جزء من الموروث العربي الكبير، وهو بذلك ذو أصول ثابتة راسخة، وليس العيب فيه، وإنما العيب بالإسراف في استخدامه، فالإسراف مذموم في كل الأمور.

والخلاصة: أن ابن المعتز بوضعه لكتاب "البديع"، فإنه يكون قد قام بالمحاولة الأولى في سبيل استقلال هذا العلم البلاغي، وتحديد مباحثه التي كانت من قبل مختلطة بمباحث علمي المعاني والبيان، كما لفت أنظار الناس إلى أن البديع كان موجودًا في أشعار الجاهليين وصدر الإسلام، ولكنه كان يأتي بلا تكلف، عفو الخاطر، ثم جاء الشعراء المحدثون، أمثال: بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس، وأبي تمام فأكثروا منه في أشعارهم. وقد وضع ابن المعتز في كتابه المصطلحات لأنواع البديع، إضافة إلى نقده ما أتى معيًّا من كل نوع.

وتحدّث ابن المعتز في كتابه عن ثمانية عشر فنًّا من الفنون البديعية، جعلها في قسمين: الأول أطلق عليه اسم البديع، وذكر فيه خمسة ألوان من البديع، وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدّمها، والمذهب الكلامي. ويجعل ما عدا ذلك، وهو القسم الثاني، من محاسن الكلام والشعر، ويقول: إنها كثيرة، ولا يرى حرجًا من إضافة هذه المحاسن أو غيرها إلى البديع، وذكر من هذه المحاسن ثلاثة عشر نوعًا، وهي: الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، والهزل الذي يُراد به الجد، وحسن التضمين، والتعريض، والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه، ولزوم ما لا يلزم، وحسن الابتداء. وبذلك تنتهي ألوان البديع، ومحاسن الكلام، وينتهي معها الكتاب.

(١) البديع: لابن المعتز، ص ٢، الناشر أغناطيوس كراشفوسكي، لندن، ١٩٣٥ م. وابن المعتز: هو عبدالله بن المعتز، خليفة عباسي، كان شاعرًا، وأديبًا، وبلغًا. تولى الخلافة يومًا واحدًا، وقُتل في ٢٩٦ هـ.

(٢) البديع: لابن المعتز، ص ٢.

وبعد أن انتهى من أبواب البديع الخمسة، وقبل الشروع في محاسن الكلام، قال: (قد قدّمنا أبواب البديع الخمسة وكمل عندنا، وكأني بالمعاند المغرم بالاعتراض على الفضائل، وقال: (البديع باب أو بابان من الفنون الخمسة التي قدمناها، فيقلّ من يحكم عليه؛ لأن البديع اسم موضوع لفنون من الشعر، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدرون ما هو، وما جمع فنون البديع، ولا سبقني إليه أحد، وألّفته سنة أربع وسبعين ومائتين، وأول من نسخه مني: علي بن هارون بن يحيى بن أبي المنصور المنجّم).

"ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدّعي الإحاطة بها؛ حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكره، وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين، ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة، اختياراً من غير جهل بمحاسن الكلام، ولا ضيق في المعرفة، فمن أحبّ أن يقتدي بنا، ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع، ولم يأخذ برأينا، فله اختياره" (١).

وغرض الباحثة من إيراد نص ابن المعتز من كتابه (البديع)، يتجلى في ذلك الإحساس الذي رواه بعد إنهاء حديثه عن الفنون الخمسة، بأن هناك من يعترض عليه؛ لأنه قصر البديع - وهو كثير - على هذه الفنون وحدها.

وأرى أنه لا يرى فرقاً بين البديع و المحاسن، بل ترك الباب مفتوحاً للأدباء، والكتاب، والشعراء من بعده للإفاضة في هذه الفنون، أو الوقوف على ما ذكره، فالجميع له حرية الاختيار على حدّ زعمه.

وقد بدأ التدوين في البلاغة على يد ابن المعتز في كتابه (البديع)، ثم جاء (قواعد الشعر) لثعلب، و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، وكتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري، و(الموازنة) للآمدي، و(الوساطة) للقاضي علي الجرجاني، و(إعجاز القرآن) للباقلاني، و(سر الفصاحة)

(١) البديع: لابن المعتز، ص ١٠٥-١٠٦، شرحه وعلّق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي.

لابن سنان الخفاجي، و(العمدة) لابن رشيقي القيرواني، ثم ألف عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة)، وتناول فيه البيان، وبعض ألوان البديع، ولم يذكر البديع في كتابه (دلائل الإعجاز). وألف الزمخشري (الكشاف)، كما ألف الرازي (نهاية الإعجاز)، في حين ألف ابن الأثير (المثل السائر)، وألف بدر الدين كذلك (المصباح). وجاء بعدهم علماء كثر كتبوا وألفوا المجلدات في البلاغة وعلومها الثلاثة بعد التقسيم إلى معان، وبيان، وبديع.

يقول أبو الهلال العسكري عن البديع: "إن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب؛ كان في غاية الحسن، ونهاية الجودة"^(١).

وقد ورد في كتاب (البيان والبديع): "إذا استوفى الكلام غايته من الصواب في تأدية المعنى المطلوب، والغاية من تأدية ذلك المعنى على ما تبقى من وضوح وانكشاف؛ جاء العلم الثالث ليزيده جمالاً، وهذا يعني أن البديع طلاء خارجي يضيف على الكلام حسناً ظاهرياً، فالمناسبة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي واضحة وجلية؛ وذلك أن الجديد، والمحدث العجيب، والمخترع من شأنه أن يكون في حسن وبهجة، وطرافة وروعة، وبهاء ورواء، فإذا استعرضت ألوان الكلام التي أطلق عليها المحدثون اسم البديع واللطيف؛ لقيتها تُكسب المعنى حسناً، وجمالاً، وبهجة؛ مما جعل رحماً قريبة وصلة وشيجة، سوَّغت التسمية وجَّودت الإطلاق"^(٢).

ومما تجدر الإشارة إليه - عند تتبع تطور البديع في القرن الخامس الهجري وجد بعض العلماء الذين عنوا بالبلاغة فارتقت وازدهرت وألفوا كتباً بقي جمالها وتأثيرها إلى عصرنا الحاضر، من هؤلاء العلماء :

عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ):

من أصحاب العقول النيرة الثاقبة ، كان مشهوراً بالنحو ، ألف كتابين في البلاغة ، وفي عصره البلاغة لم تكن مبوبة وغنما ظهرت بشكل عام مقسمة وكل ما فيها ما فيها كأنها علم مترابط ومتداخل بعضها مع بعض .

(١) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص ٢، تحقيق: البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م.

(٢) البيان والبديع: ص ٢٩، طالب الزويجي، وناصر الحلاوي، ط أولى، ١٩٩٦، دار النهضة العربية، بيروت.

له كتاب (دلائل الإعجاز) اعتنى فيه بعلم من علوم البلاغة وهو علم المعاني .
وله كتاب (أسرار البلاغة) اعتنى فيه بعلم آخر من علوم البلاغة وهو علم البيان .
فظهر الآن بوضوح استقلال كل علم على حدة عكس قديما حيث كانوا يسمون الفصاحة
وبلاغة والمعاني بمعنى واحد .

تحدث في كتابه عن الإعجاز القرآني وغيره من الشعر حيث كان ف يعصره نزاع شديد
رأيناه أين يكون الإعجاز في القرآن هل هو في : (اللفظ ، أو المعنى ، أو النظم) ؟
فالمعتزلة : نظروا إلى الإعجاز في تخير الألفاظ ، وهناك من قال : في المعنى ، وهناك من جمع
بين اللفظ والمعنى ، أما الجرجاني ذكر هذه الأوجه كلها فرد من قال أن الإعجاز في اللفظ
، وأما من قال الإعجاز في المعنى قال : المعنى موجود عند الجميع فلا يكون مجالا للإعجاز وأما
ما أخبر عنه من المعانيات فهي خاصة وليست مجالا للتحدي .

فنظر بثاقب ذهنه إلى نظرية أخرى وهي ما سماها بالنظم وهو أن الإعجاز في تأليف الكلام
بين ألفاظه ومعانيه ، فاختيار الألفاظ المناسبة مع اختيار المعاني والتأليف بينها في دقة متناهية
متكاملة هي سر الإعجاز ولذلك يتفاوت الفصحاء في هذا المجال ، ليس في اللفظ فقط ولا في
المعنى ولا فيهما مجردين وإنما لابد من اجتماعهما بنظم وتأليف متكامل مهذب مناسب للمقام
ومناسب لجميع المعطيات في كل شيء فهذا ما سماه الجرجاني بالإعجاز .

٢- الزمخشري (ت ٥٣٨) :

في نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس ، من تأثروا بالجرجاني وبكتبه له كتاب
(الكشاف) في تفسير القرآن الكريم، طبق فيه ما استفاده من عبد القاهر الجرجاني وزاد زيادات
توضيحية أثرت في علم البلاغة ، ظهر فيها تمايز علمي البيان والمعاني .

ولكن يرجع الفضل إلى السكاكي في اسم المحسنات، حيث يُعدّ أول من أطلق اسم
المحسنات في كتابه (مفتاح العلوم)، وقسمه إلى ثلاثة أقسام أساسية، تحدّث في القسم الثالث
عن المحسنات البديعية، واللفظية، والمعنوية.

أما مصطلح علم البديع، فقد أطلقه بدر الدين بن مالك في كتابه (المصباح)، الذي لخص فيه كتاب (المفتاح)^(١).

لقد أسرف الأدباء والشعراء في العصور المتأخرة غاية الإسراف في استعمال المحسنات البديعية؛ إمّا إعجاباً بها، وإمّا إخفاءً لفقرهم في المعاني؛ وبهذا هبط إنتاجهم الأدبي. وقيل: إن العيب ليس في البديع ذاته، إنما في سوء فهمه واستخدامه، ولو عرف هؤلاء الأدباء والشعراء ذلك؛ لقللوا من عزوفهم عنه، ولأعطوه حقه من العناية والدراسة، وردّوا إليه اعتباره؛ بوصفه عنصرًا بلاغيًا مهمًا عند تقييم الأعمال الأدبية والحكم عليها^(٢).

أشار الجاحظ: إن كلمة البديع كانت موجودة ومتداولة في عصره وربما قبله، وقد تداولها الرواة الذين عاشوا قبل عصره، وذكر أنها تُطلق على التعبير الاستعاري الذي يتميز بالغرابة والندرة. والبديع مقصورٌ على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان. وقد كان الشاعر الراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار^(٣).

٤ - أقسام البديع:

تنقسم الفنون البديعية إلى قسمين: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ. وهذا التقسيم - وإن ظهر منفصلاً - إلا أنه متكامل، فاللفظية تكون في الصورة والشكل، والمعنوية تكون في المضمون والمعنى، ولا انفصال بينهما؛ لأن الفصل يؤدي إلى التشويه في التركيب، وكأنه فصل الجسم عن الروح، والروح عن الجسم. وجمال الألفاظ يكون في تعلّقها بالمعاني، وحسن المعاني يكون بوجودها في التركيب، وهذه نظرة عبد القاهر الجرجاني التي تقوم على التكاملية^(٤).

(١) البلاغة تطور وتاريخ: شوقي ضيف، ص ٢٦٥.

(٢) علم البديع: عبدالعزيز عتيق، ص ٨، دار النهضة، بيروت، ١٤٠٥-١٩٨٥ م.

(٣) البيان والتبيين: ج ٤، ص ٥٥، ٥٦، تحقيق: عبد السلام هارون.

(٤) البلاغة العربية، فضل محمد، ص ٢٧٦، دار الميسرة، الطبعة الأولى، ١٤٣٢-٢٠١١ م.

المبحث الثاني
ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة

- ١- أوليات البديع.
- ٢- جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ حتى القرن الثامن الهجري.
- ٣- البديع والبديعيات.

المبحث الثاني: ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة

أولاً: أوليات البديع:

جاءت البذور الأولى للبديع في الشعر القديم عند العرب الجاهليين، وكانت ترد عفواً الخاطر بلا تصنع ولا تكلف؛ فكان لها أثرها في النفس، وفي إبراز المعنى، وإظهار جماله وحسنه، ومن ذلك ما نشعر به في قول امرئ القيس مطابقاً، ومشابهاً، ومبالغاً في وصف فرسه:

مَكِرُّ مُفِرٍّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا كَجَلْمُودٍ صَخِرِ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ

وقول جرير راداً أعجاز الكلام على صدره:

زَعَمَ الْفَرَزْدَقُ أَنْ سَيَقْتُلُ مِرْبَعَا أَبْشَرَ بِطُولِ سَلَامَةٍ يَا مِرْبَعُ

وهذا حسان بن ثابت مبالغاً في الفخر:

لَنَا الْجَفْنَاتُ الْغُرَّى يَلْمَعْنَ فِي الضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن الآن: هل كان هؤلاء القدماء من الشعراء في تلك العصور: الجاهلي، والإسلامي، والأموي، يعرفون هذا الفن، ويقفون عند مسميات البديع فيتعمدون استخدامها؟

والجواب: لا، حيث كانت مصطلحات علم البديع لم توضع بعد، كذلك كانت البلاغة بعلومها المعاني، والبيان، والبديع لم تُقسَّم، بل كان يُطلق على جميع مسائل البلاغة اسم البديع، أو الفصاحة، أو البيان، أو البراعة، دون تمييز بينها أو تفريق. وهؤلاء الشعراء كانوا ينظمون الشعر، ويكتبون النثر على السليقة العربية، وألسنتهم الفصيحة التي ترد في كلامهم عفواً الخاطر وبلا تكلف.

" فإذا انتقلنا إلى عصر صدر الإسلام وجدنا أن القرآن الكريم كان له أثر كبير في تنمية الذوق وتهذيب النفوس، فهذا هو ذا النبي ﷺ يوصي بأن يتخير المسلم الكلمة الملائمة: "لا يقولن أحدكم خبثت نفسي، ولكن ليقول: لقست نفسي"؛ وذلك كراهية أن يضيف المسلم الخبث إلى نفسه.

وهذا أبو بكر يُمِرُّ على رجل معه ثوب، فيقول له: "أتبيع هذا الثوب؟ فأجابه: لا، عفاك الله، فيتأذى أبو بكر ويقول للرجل: "قل: لا، وعافاك الله"، وتلك إشارة إلى باب من أهم أبواب البلاغة، باب الفصل والوصل. وذاك هو عمر يعجب بشعر زهير، فيقول: "زهير أشعر الناس"، ثم يعلل هذا الحكم: "لأنه لا يتبع حَوْشِيَّ الكلام، ولا يعاضل في المنطق، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه، ولا يقول ما لا يعرف"^(١).

وبذلك يتضح أن البلاغة بصفة عامة كانت ملاحظات نقدية، أو توجيهات تعليمية، حسب ما تقتضيه السليقة العربية منذ العصر الجاهلي بوجود الأسواق الأدبية، كسوق عكاظ، حيث كان الشعراء يجتمعون في تلك الأسواق فيتناشدون الشعر، ويتبارون بإظهار نتائجهم الأدبي.

وقد قام سوق المريد في البصرة، وسوق الكناسة في الكوفة، مقام سوق عكاظ في مكة، وذلك في العصر الأموي، حيث يتواجد الشعراء هناك فينشدون شعرهم، ويحكمون إلى بعضهم، فمن نُؤِّدَ به طارت شهرته في الآفاق وبين الشعراء. ويدون ملاحظاتهم على معاني الشعراء وأساليبهم، معتمدين على الحسّ الشعري، والذوق الفطري في تمييز حسن الشعر من قبيحه.

وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي وجدنا الإسراف والإكثار في صور البديع ومسائله؛ إذ ظهر مجموعة من الشعراء، أمثال بشار بن برد، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، وأبي تمام، وابن المعتز وغيرهم، وهؤلاء قد أسرفوا في الصور البديعية، وتكلفوا في مسائله؛ إذ إنهم كانوا ينظرون إلى الشعر القديم مقلدين ما فيه من فنون بديعية، معتقدين أن الإبداع في الإكثار من تلك الفنون. "ومن الواضح أن عصور الأدب ليست بينها حواجز قوية، بل يتداخل بعضها في بعض، والفنون أو الظواهر الجديدة لا تبرز في حالة تامة مستوية الجوانب واضحة المعالم، بل توجد موزعة في أواخر العصر السابق وأوائل العصر اللاحق؛ ولذا فإن هؤلاء الشعراء الذين أسرفوا في

(١) علم البديع: بسيوني عبدالفتاح فيود، ص ١٨، مؤسسة المختار، القاهرة، الطبعة الثانية ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

البديع، وأكثروا من صوره، وتكلفوا مسائله في العصر العباسي؛ لم يكونوا على مستوى واحد، ودرجة واحدة من حيث الإكثار، والإسراف، والتكلف، والاصطناع، بل هم متفاوتون^(١).
وليكن بشار بن برد نموذجًا على طغيان الصنعة البديعية في العصر العباسي، يقول وقد جمع فيه بين الجناس والمقابلة:

رَبِّمَّا سَرَّكَ الْبَعِيدُ وَأَصْلَاكَ الْقَرِيبُ النَّسِيبُ نَارًا وَعَارًا
ويقول مطابقًا:

حَتَّامَ قَلْبِي مَشْغُولٌ بِذِكْرِكُمْ يَهْذِي وَقَلْبُكَ مَرْبُوطٌ بِنَسْيَانِي
لَهْفِي عَلَيْهَا لَهْفِي مِنْ تَذْكُرِهَا يَذْنُو تَذْكُرُهَا مِنِّي وَتَنَآيِي
إِنِّي لَمَنْتَظِرٌ أَقْصِي الزَّمَانَ بِهَا إِنْ كَانَ أَذْنَاهُ لَا يَصْفُو لِحَرَّانِ
فلا يخلو بيت من هذه الأبيات الثلاثة من الطباق.
ومن تقسيماته:

فَرَاخُوا فَرِيقٌ فِي الْإِسَارِ وَمِثْلُهُ قَتِيلٌ وَمِثْلٌ لَآذٍ بِالْبَحْرِ هَارِبُهُ
وقد نظر الجاحظ إلى كثرة صور البديع وفنونه في العصر العباسي، فجعله مقصورًا على العرب؛ إذ يقول: " والبديع مقصورٌ على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأريت على كل لسان" ^(٢).

ثانيًا: جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ حتى القرن الثامن الهجري:

١- رواد القرن الثالث الهجري:

يعدّ الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) من أوائل العلماء العرب الذين وردت عندهم لفظة "البديع"، فقد ذكر أن الرواة هم أول من أطلق اسم (البديع) على المستطرف الجديد من الفنون الشعرية،

(١) علم البديع: بسيوني عبدالفتاح فيود، ص ١٤.

(٢) البيان والتبيين: للجاحظ، ج ٤، ص ٥٥، دار الجيل بيروت.

قال: "ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة، والشعر الجيد، والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن: كلثوم بن عمرو العتابي، وكنيته أبو عمرو، وعلى ألفاظه، وحذوه، ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين، كنحو: منصور النمرى، ومسلم بن الوليد الأنصاري، وأشباههما. وكان العتابي يحتذى حذو بشار في البديع، ولم يكن في المولدين أصوب بديعًا من بشار وابن هرمة"^(١).

ووردت لفظة "البديع" أيضًا في تعقيبه علي قول الأشهب بن رميلة:
هُم سَاعِدُ الدَّهْرِ الَّذِي يُتَّقَى بِهِ وَمَا خَيْرُ كَفٍّ لَا تَنْوُءُ بِسَاعِدِ
قال: وقوله: "هم ساعد الدهر، إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع"^(٢). فأطلق الجاحظ على المثل: "ساعد الدهر" اسم البديع.

ويتبين بذلك أن البلاغة عند الجاحظ، كانت أقسامها الثلاثة: (البيان، والمعاني، والبديع) متداخلة، حيث لم يعرض المسائل البيانية والبديعية عرضًا علميًا، ولم يسمّها بالمصطلحات البديعية المعروفة عند المتأخرين من علماء البلاغة. وتعني كلمة البديع عند الجاحظ الصور البيانية، والمحسنات اللفظية والمعنوية، ولم يضع للمسائل البديعية تعريفات ومصطلحات، ولكن كان اهتمامه بها عن طريق ذكر الشواهد.

ومن الأساليب البديعية التي تحدّث عنها الجاحظ: السجع، حيث عقد بابًا أسماه (باب الأسجاع في الكلام)، ويعلل كراهية بعض العرب للسجع "بأن كُهان العرب كانوا يسجعون، وكان أكثر الجاهلية يتحاكمون إليهم، وكانوا يدعون الكهانة، وأن مع كل واحد منهم رئيًّا من الجن، مثل حازي جُهينة، ومثل شق، وسطيح، وعُزى سلمة وأشباههم..."^(٣).

(١) البيان والتبيين: الجاحظ، ج ١، ص ٥١.

(٢) البيان والتبيين: الجاحظ، ج ٤، ص ٥٥.

(٣) البيان والتبيين: للجاحظ، ج ١، ص ٢٨٩-٢٩٠.

وتحدّث عن أسلوب الحكيم، وأسماء باسم اللغز في الجواب، وعرض له عدة شواهد، منها ما أورده في باب الموسوسين، والجفأة، والأغبياء، وهو قوله: "وقدم آخر على صاحب له من فارس، فقال: قد كنت عند الأمير، فأني شيء ولاك؟" قال: "ولاني قفاه"^(١).

كما تناول المذهب الكلامي، ويذكر ابن المعتز أن الجاحظ هو الذي أسماه بهذا الاسم، والمراد عند الجاحظ، وابن المعتز: طريقة المتكلمين العقلية في إقامة الحجج، وإبراز الأدلة والجدل.

كما تحدّث عن حسن الابتداء، فقال: "وحدّثني صالح بن خاقان، قال: قال شبيب بن شبيب: الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء، ويمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة القطع، ويمدح صاحبه"^(٢).

وتحدّث عن الإحصاء والاحتباس، وأشار إلى الاقتباس والتقسيم، وذكر الهزل يُراد به الجد. ويعدّ ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) أول من ألف كتابًا أطلق عليه (البديع)، وقد جاء ذكر ابن المعتز ودور كتابه في إرساء قواعد وأساليب البديع في المبحث الأول من هذا الفصل، وما أرادته الباحثة يتمثّل في التتبع التاريخي للأساليب البديعية عند علماء البلاغة، وكيف تناولوا هذه الأساليب، وأطلقوا عليها المصطلحات التي عهدناها عند المتأخرين.

– المبرد (ت ٢٨٥ هـ):

صاحب كتاب (الكامل في اللغة والأدب)، ومن الأساليب البديعية التي تحدّث عنها (الالتفات)، إذ يقول: "والعرب تترك مخاطبة الغائب، إلى مخاطبة الشاهد، إلى المتكلم، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب، قال الله ﷻ: ﴿حَتَّىٰ إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ﴾ (يونس: ٢٢)، كان الخطاب للأمة، ثم انصرفت إلى النبي ﷺ إخبارًا عنهم"^(٣). كما تناول أيضًا اللف والنشر، والتجريد.

(١) المصدر السابق: ج ٤، ص ٦.

(٢) البيان والتبيين: الجاحظ، ج ١، ص ١١٢.

(٣) الكامل: المبرد، ج ٣، ص ٢٢.

٢- دور علماء القرن الرابع الهجري في التراث البديعي:

- قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ):

تناول قدامة فنون البديع في معرض الحديث عن جيّد الشعر ورديئه. والمحسنات البديعية التي عرض لها بلغت أربعة عشر محسنًا بديعيًا، وهي: (الترصيع، والغلو، وصحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والتتميم، والمبالغة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والتكافؤ والتوشيح، والتصريع، والالتفات).

" ومن هذه المحسنات ما التقى فيها قدامة مع ابن المعتز، مع اختلاف في التسمية الاصطلاحية فقط. فالتتميم، والتكافؤ، والتوشيح عنده هي عند ابن المعتز على التوالي: الاعتراض، والطباق، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها. وهناك محسنان يلتقيان فيهما ويتفقان على تسميتهما، وهما: المبالغة والالتفات"^(١).

وهكذا يتضح أن قدامة كان له السبق في استحداث تسعة أنواع جديدة من أنواع البديع، وهي: الغلو، وصحة التقسيم، وصحة المقابلات، والترصيع، وصحة التفسير، والإرداف، والإشارة، والترصيع، والتمثيل.

- الموازنة بين أبي تمام والبحري، للآمدي (ت ٣٧١ هـ):

ألّف هذا الكتاب ليوازن بين شعر الشاعرين الكبيرين أبي تمام والبحري، والذي يهّم هنا ما في الكتاب من أساليب بديعية قامت عليها تلك الموازنة. وقد أدخل الآمدي في ميزان نقده بعض فنون البديع من التقسيم، والجناس، والطباق، ورأى أن أبا تمام أسرف في طلب الجناس والطباق، وجعلهما غرضًا بني عليه أكثر شعره وتكلّف فيه. وهو في كلامه عن هذين اللونين من البديع يعدّهما كالبلاغيين من محاسن الكلام، إذا اقتصد الشاعر في استخدامها ولم يتعمدها^(٢).

(١) في تاريخ البلاغة العربية، عبدالعزيز عتيق، ص ١٥٢، دار النهضة العربية، بيروت.

(٢) في تاريخ البلاغة العربية: عبدالعزيز عتيق، ص ١٧٣.

ويلوم قدامة في مخالفته لابن المعتز، وتسمية الطباقي باسم التكافؤ، والجناس التام باسم المطابق^(١).

– الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ):

أراد القاضي من هذا الكتاب أن يتوسّط بين المتنبي وخصومه، والذي يعنينا هنا ما في الكتاب من فنون البديع، وأهم ما فيه: التجنيس، حيث يقسّمه أقسامًا، ويطلق على كل قسم مصطلحًا له، ومنها: المطلق، والمستوفي، والناقص، والمضاف، والتصحييف. وتحدّث كذلك عن المطابقة، وأورد شواهد على ذلك.

– كتاب الصناعتين للعسكري (ت ٣٩٥ هـ):

اتسع مفهوم (البديع) عند أبي الهلال العسكري، فخصّص له بابًا مستقلًا في خمسة وثلاثين فصلًا، رصد فيه فنونًا بلاغية كثيرة.

وقد عقد الباب التاسع من كتابه الذي لشرح البديع والإبانة عن وجوهه، وحصر أبوابه وفنونه، قائلاً: " فهذه أنواع البديع التي ادّعى من لا رواية له، ولا دراية عنده، أن المحدثين ابتكروها، وأن القدماء لم يعرفوها، وذلك لما أراد أن يفخّم أمر المحدثين؛ لأن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب؛ كان في غاية الحسن، ونهاية الجودة"^(٢).

– الرماني ورسالته (النكت في إعجاز القرآن ت ٣٨٦ هـ):

تعدّ هذه الرسالة من موضوعات الإعجاز القرآني، حيث تحدّث الرماني عن التجانس الذي عُرف عند المتأخرين بالمشاكلة، كما في قوله تعالى: ﴿وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾ (الأنفال: ٣٠).

٣ – البديع في القرنين الخامس والسادس:

(١) علم البديع: بسيوني فيود، ص ٥٧.

(٢) كتاب الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص ٢٦٧.

– الباقلائي ودور كتابه إعجاز القرآن في إثراء علم البديع (ت ٤٠٣ هـ):

يردُّ هذا الكتاب ردًّا عنيفًا على الملاحدة والمشككين في أن القرآن معجزة بلاغية. وما يهم هنا ما ذكره من الأساليب البديعية، حيث يعقد فصلاً يتحدث فيه عن وجوه البديع، وهي: الإرداف، والإيغال، والغلو، والمبالغة، والمماثلة والمطابقة، والجناس، وصحة التقسيم، والتتميم، والترصيع، وطباق السلب، والكنائية، والتعريض، والعكس، والتبديل، والالتفات، والاعتراض، والرجوع، والتذييل، وغير ذلك من فنون البديع، إذ يقول: " ووجوه البديع كثيرة جدًا، فاقصرنا على ذكر بعضها، ونبهنّا بذلك على ما لم نذكر؛ كراهة التطويل، فليس الغرض ذكر جميع أبواب البديع" (١).

– ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ هـ):

تبلغ أنواع البديع التي أوردها ابن رشيق في كتابه (العمدة) تسعة وعشرين، منها عشرون نوعًا سبقه إليها ابن المعتز، وقدامة، وأبو هلال العسكري، أما التسعة الباقية فلم يرد لها ذكر عند رجال البديع، وهي: التورية، والترديد، والتفريع، والاستدعاء، والتكرار، ونفي الشيء بإيجابه، والاطراد، والاشتراك، والتغاير.

" وتتميز دراسة ابن رشيق لما ذكره من فنون البديع بأنها أكثر تفصيلًا، وإن كان قد سار فيها على منهاج أشبه بمنهاج أبي هلال، فهو أولاً يعرّف الفن البديعي، ثم يشفعه بالأمثلة والشواهد من منظوم الكلام ومنثوره، وقلما عرض للشاهد بالتوضيح اعتمادًا على فطنة القارئ" (٢).

– عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ):

ما قاله الشيخ عبد القاهر الجرجاني في البديع يفوق ما ذكره غيره من العلماء مجتمعين، فقد عرض بعض مباحثه عرضًا سريعًا عند حديثه عن شعر المحدثين الذين أسرفوا في استعمال

(١) إعجاز القرآن الكريم، للباقلاني، ص ١٦١.

(٢) علم البديع: عبدالعزيز عتيق، ص ٢٨.

البديع، إذ يقول: " وقد تجد في كلام المتأخرين - الآن - كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع إلى أن ينسى أن يتكلم ليفهم، ويقول ليبين، ويحِيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، ولا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء..."^(١).

وقد تطرّق إلى عدد من مباحث البديع ضمن نظريته المعروفة نظرية النظم في كتابيه (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة)، ومن هذه المباحث: الجناس، والسجع، وحسن التعليل، والطباق، والمبالغة، وإن كان حديثه عن هذه المحسنات ليس لأغراض بديعية بقدر ما هي لأغراض بيانية.

٤ - الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ):

وعلى خُطَى الشيخ عبد القاهر الجرجاني نرى الزمخشري يهتم بالبديع، من خلال الأساليب البديعية التي أشار إليها من خلال ما ورد منها في بعض آيات القرآن الكريم، مثل الطباق، والمقابلة، والمشكلة، واللف والنشر، والالتفات، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، ومراعاة النظر، والتناسب، والتقسيم، والاستطراد، والتجريد.

وبذلك يتضح أن إسهام الزمخشري وغيره ممن كتبوا في الإعجاز القرآني، لم يكن المقصود منه خدمة علم البديع، بقدر ما كان القصد بيان أثر هذه الأساليب البديعية في بلاغة القرآن الكريم وإعجازه، بعد استيفاء المعاني في مباحث علم المعاني وعلم البيان.

٤ - جهود السكاكي في القرن السابع الهجري (ت ٦٢٦ هـ):

ترجع شهرة السكاكي إلى كتابه (مفتاح العلوم)، خاصة القسم الثالث الذي خصّصه لعلمي المعاني والبيان، ومبحث البلاغة والفصاحة، وآخر عن فنون البديع اللفظي والمعنوي. وما يهم هنا من القسم الثالث من كتابه: مبحث فنون البديع، حيث ألحق البديع من هذا القسم

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص ١٧.

بعلمي المعاني والبيان. ومعنى ذلك أنه لم يكن ينظر إليه بوصفه علمًا مستقلًا بذاته؛ وإلا لكان عليه أن يعامله معاملة علمي المعاني والبيان، وأن يعطيه من العناية ما أعطاه لهما^(١).

وهو أول من قسّم المحسنات البديعية إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية، كما أنه اقتصر على فنون البديع، ولم يذكر منها إلا ستة وعشرين فنًا، لعلها في نظره أهم من غيرها أثرًا في تحسين الكلام معنى ولفظًا، وأيضًا لم يزد على المحسنات شيئًا جديدًا من عنده.

وفنون البديع اللفظي التي ذكرها، هي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والسجع، والقلب، والاشتقاق، والترصيع.

أما فنون البديع المعنوي فتبلغ عشرين نوعًا، وهي: المطابقة، والمقابلة، ومراعاة النظير، والمزاوجة، والمشاكلة، والإيهام، واللف والنشر، والجمع، والتفريق، والتقسيم، والجمع مع التفريق، والجمع مع التقسيم، والجمع مع التفريق والتقسيم، وتأكيّد المدح بما يشبه الذم، والتوجيه، والاعتراض، والالتفات، والاستتباع، وسوق المعلوم مساق غيره لنكتة، وبعض صور الإيجاز والإطناب.

– ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ):

لم ينظر ابن الأثير إلى البديع بوصفه علمًا مستقلًا بذاته كما فعل بعض المتقدمين عليه، لكن نجده في مقالته الأولى الخاصة بالصناعة اللفظية يتحدّث عن بعض فنون البديع اللفظي، وفي مقالته الثانية الخاصة بالصناعة المعنوية يتحدّث عن بعض فنون البديع المعنوي.

ويتبيّن من خلال كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) أنّ المحسنات البديعية اللفظية هي صناعة الألفاظ، فهو يسوق في مقالته الأولى ثمانية أنواع، وهي: السجع، والترصيع، والتجنيس، والموازنة، والترصيع، ولزوم ما يلزم، واختلاف صيغ الألفاظ، وتكرير الحروف، كما جعل السجع يختصّ بالكلام المنشور، في حين يختصّ الترصيع بالكلام المنظوم.

أما في مقالته الثانية الخاصة بالمعاني فيتناول المعاني، وقد دعاه ذلك إلى الحديث عن بعض المحسنات المعنوية، وهي: التجريد، والالتفات، والتفسير بعد الإبهام، والاستدراج، والألغاز، والطباق، والتقسيم، واللف والنشر، والإرصاد.

(١) في تاريخ البلاغة العربية: عبدالعزيز عتيق، ص ٢٧٥.

٥- البديع في القرن الثامن الهجري:

إذا نظرنا إلى طابع هذا القرن وسماته الغالبة في التأليف الأدبي والبلاغي، اتضح أنه يقلّ فيه التأليف المبتكر، وتكثر المختصرات والشروح، كما شهد هذا القرن بدء اهتمام بعض الشعراء بالبديع، ونظم فنونه وأساليبه في قصائد عُرفت (بالبديعيات).

وما يهم في هذا العصر الخطيب القزويني، وجهوده في إرساء قواعد البلاغة بأقسامها الثلاثة، من خلال كتابه (التلخيص في علوم البلاغة).

وأهم ما تطرق له الخطيب القزويني في كتابه عن البديع، أنه وافق السكاكي في تقسيم فنون البديع إلى معنوية ولفظية، ولكنه خالفه في عدد الفنون، وفي تسمية بعضها.

فقد أورد السكاكي من البديع المعنوي عشرين نوعاً فقط، ولكن القزويني زادها إلى ثلاثين نوعاً، وخالفه في تسمية بعض الأنواع، مثلاً: فـ"الإيهام" عند السكاكي، سماه القزويني "التورية"^(١).

وتنتقل الباحثة إلى فنون البديع المعنوي عند الخطيب، وهي: المطابقة، ومراعاة النظر، والإحصاء، والمشاكلة، والمزاوجة، والعكس، والرجوع، والتورية، والاستخدام، واللف والنشر، والجمع، والتفريق، والتقسيم، والجمع مع التفريق، والجمع مع التقسيم، والجمع مع التفريق والتقسيم، والتجريد، والمبالغة، والمذهب الكلامي، وحسن التعليل، والتفريع، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، والاستتباع، والتوجيه، والهزل الذي يُراد به الجد، وتجاهل العارف، والقول بالموجب، والاطراد.

أما فنون البديع اللفظي، فذكر السكاكي ستة، وزادها الخطيب إلى سبعة، وهي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والسجع، والقلب، والموازنة، والتشريع، ولزوم ما لا يلزم.

وتلاحظ الباحثة أن الخطيب اتفق مع السكاكي في الجناس، والسجع، والقلب، ورد العجز على الصدر، وزاد السكاكي الموازنة، ولزوم ما لا يلزم، والتشريع. وخالفه في نوعين، وهما: الترصيع، والاشتقاق.

(١) في تاريخ البلاغة العربية: عبدالعزيز عتيق، ص ٣٠٩.

وبهذا يتبين كيف ظهرت الأساليب البديعية وأهم ملامحها، ابتداء من الجاحظ وحتى الخطيب القزويني في القرن الثامن الهجري، حيث عرجت الباحثة على ذكر جهودهم في علم البديع من خلال كتبهم في الأدب، والبلاغة، والنقد، والإعجاز القرآني.

ثالثاً: البديع والبديعيات:

كان لزاماً على الباحثة أن تتحدث عن البديعيات؛ لأنها أسهمت بدورها في ظهور الأساليب والفنون البديعية وانتشارها من خلال قصائد يشتمل كل بيت منها على لون أو أكثر من ألوان البديع، فهي منظومات في البديع تشبه منظومات العلوم، كألفية ابن مالك في النحو، والشاطبية في علم القراءات.

وأول من سبق إلى هذه البديعيات الشاعر المصري علي عثمان الأربلي، حيث اشتملت بديعته على ستة وثلاثين بيتاً، يتضمن كل بيت منها لوناً من ألوان البديع، ومنها قوله:

بعض هذا الدلال والإدلال حالي الهجر والتجرب حالي

ثم تلاه صفى الدين الحلي (ت ٧٥٠ هـ)، ونظم بديعته المشهورة في مدح الرسول ﷺ وقد بلغ عدد أبياتها خمسة وأربعين ومائة بيت، اشتملت على مائة وخمسين لوناً بديعياً، ومنها قوله:

إن جئت سلماً فسَلْ عن جيرة العلم وأقر السَّلام على عَرَبٍ بِذِي سَلَمٍ
فقد ضَمِنْتَ وجودَ الدَّمْعِ مِنْ عَدَمٍ لهم ولم أستطع مع ذاك مَنْعَ دَمٍ

ومن البديعيات، بديعة ابن جابر الأندلسي، التي أسماها (الحلة السيرا في مدح خير الورى)، وتختلف عن غيرها من البديعيات، إذ يقتصر صاحبها على ألوان البديع عند الخطيب القزويني، كما فصل بين ألوان البديع المعنوية واللفظية، فلم يخلط بينها، يقول:

وابْذُلْ دُمُوعَكَ وَاغْذُلْ كُلَّ مُصْطَبِرٍ وَالْحَقُّ بِمَنْ سَارَ وَالْحَظُّ مَا عَلَى الْقَلَمِ

واستمر إبداع الشعراء في البديعيات، ومنها: بديعة عز الدين الموصلي (ت ٧٨٩ هـ)، وبديعة ابن حجة الحموي (ت ٨٢٧ هـ)، وبديعة عائشة الباعونية الدمشقية (ت ٩٢٢ هـ)، وغيرها من البديعيات التي استبدت بالشعر منذ أواسط القرن السابع الهجري، والتي يمكن أن يُقال عنها: "إنها صناعة من العبث؛ أضعفت الشعر، وجردته من روائعه، وهوت به إلى هاوية

الإسفاف، كما جنت على البديع وفنونه، وذهبت به مذاهب التشعيب؛ فعُدَّ منه ما لا يصح أن يكون منه، حتى كانت الكثرة التي بلغت حدَّ الإملال، فضلاً عن أن تلك البديعيات مالت إلى التلخيص الشديد الذي احتاج إلى الشروح وتوضيح الشروح، فلم تُعد على البديع بدراسة غنية مفيدة، ولم يُجَنَّ منها سوى الإفراط والتفريط في تصنُّع ألوانه، وتكلّف مسمياته"^(١).

(١) علم البديع: بسيوني فيود، ص ٩٦.

المبحث الثالث

موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية

تمهيد:

احتلّ البديع - قديماً - مكانة مرموقة عند النقاد والبلاغيين؛ لما رأوا فيه من جمال يضيفه على العبارة الثرية، والقصيدة الشعرية، كما وجد أهل الإعجاز القرآني من الألوان البديعية ما تنزخر به الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، فانجذبوا إليه وأخذوا في توشية أشعارهم، وتزيين خطبهم دون تكلف أو قصد.

ولكن الشعراء في عصر التجديد فُتتوا به، وأفرطوا فيه، ومنحوه جُلَّ اهتمامهم، سواء كان المعنى يفتقر إليه أو يستغني عنه؛ فوقعوا في كثير من العيوب والمآخذ التي أدّى إليها التعسف والتكلف. وبدلاً من أن يكون البديع وسيلة لتزيين الألفاظ وتحسينها، أو طريقاً لكشف المعاني وإبرازها؛ صار طريقاً يؤدي إلى الإفساد والغربة في النظم. والحق أن البديع له مكانته المرموقة عند النقاد القدماء، إذا أحسن استخدامه وجاء عفواً بلا تكلف.

وترى الباحثة أن العلة في فساد البديع، التي ظهرت في العصور المتأخرة، لا ترجع إلى البديع ذاته، وإنما ترجع إلى سوء استخدام الشعراء له، والإسراف فيه، وهذا ما أرادت الباحثة إثباته في المبحث الثاني من هذا البحث.

- البديع عند النقاد:

الأصل في البديع الاستحسان؛ لأنه يُضفي على الكلام مسحة جمالية، تكون سبباً في حسنه، فهو من مزايا الأسلوب؛ لذلك فقد ورد كثير من فنون البديع في القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، وكلام البلغاء العرب؛ إلا أن حسن البديع مترتب على سلامته من التكلف، وبراءته من العيوب، فإذا سلم وبرئ؛ كان مستحسنًا؛ ولذلك كان "عدم التكلف في البديع" مقياساً يُقاس عليه استحسان أساليب البديع، ولظهور هذا المقياس سببان:

أولهما: أن القدماء لم يتكلفوا البديع، ولم يعمدوا إليه عمدًا، وإنما وجهوا عنايتهم إلى المعنى والصياغة، يقول ابن المعتز: "إنما كان يقول الشاعر من الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع"^(١).

ويقول صاحب الوساطة: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعر في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"^(٢).

ثانيهما: ظهور مذهب البديع في القرن الثاني على أيدي المحدثين والمولدين، الذين أسرفوا في استعمال البديع، وعمدوا إليه عمدًا؛ فجرّهم إلى التكلف. "إن أصحاب البديع لم يرسلوا المعاني على سجيّتها، ويدعوها تطلب الألفاظ لأنفسها، بل وضعوا في أنفسهم أنه لا بد من تجنيس، أو تطبيق، أو ما إليهما بلفظين أو معنيين مخصوصين؛ فوقع كثير منهم في الخطأ الفاحش، وأطلقوا ألسن العيب والقدح عليهم من عقلها"^(٣).

ويبرز الإمام عبد القاهر الجرجاني أهمية عدم التكلف في البديع بـ "أن العارفين بجواهر الكلام لا يعرجون على هذا الفن، إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته، وإلا حيث يأمنون جناية منه عليه، وانتقاصًا له، وتعويقًا دونه"^(٤).

والبديع ليس زخرفة أو زينة، وإنما هو مظهر جمالي يحسن بحسنه الأسلوب؛ لذا كان الشرط في حسن البديع أن يكون مطلوبًا من جهة المعنى، لا من جهة تكلف الأديب والإسراف في استخدامه، فإذا جاء الكلام كذلك؛ كان له من الحسن، والحلاوة، والطلاوة ما لا يكون الكلام خاليًا منه.

وهذا القول هو جُماع ما ذهب إليه أغلب النقاد القدماء عند تناولهم لظاهرة التكلف في البديع بالدرس، والتحليل، والنقد، والتعليق. يقول قدامة بن جعفر: "وإنما يحسن - أي البديع - إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال

(١) البديع: لابن المعتز، ص ١٢.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي عبدالعزيز الجرجاني، ص ٣٣.

(٣) مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، حامد صالح، ص ١٢١.

(٤) أسرار البلاغة: تحقيق: محمود شاكر، ص ٩، ١٠.

يصلح، ولا هو أيضًا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان دل على
تعمده، وأبان عن تكلف^(١).

أما القاضي الجرجاني فيقول: "وقد كان يقع ذلك - أي البديع - في خلال قصائدها
ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا
مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللفظ؛ تكلّفوا
الاحتذاء عليها، فسموه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط^(٢)".

ولم يخرج الآمدي عن هذا المدار، فهو الذي عقد فصولاً مطولة في موازنته بين أبي تمام
والبحثري، يتحدث عن بعيد استعارات أبي تمام، وردىء تجنيساته، ومستكره طباقه، يقول:
"وكذلك ما رواه محمد بن داود، عن محمد بن القاسم بن مهرويه، عن أبيه، أن أول من أفسد
الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام تبعه، فسلك في البديع مذهبه فتحير فيه، كأنهم يريدون
إسرافه في التماس هذه الأبواب، وتوشيح شعره بها.... ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم
يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعنى مجاذبة، ويقتسرهما مكارهة، وتناول ما يسمح به
خاطره.... لظننته يتقدم عند أهل العلم بالشعر^(٣)".

وأما ابن سنان الخفاجي، فقد ضرب مثلاً لكثرة البديع وتكلفه، يقول: "فأما إذا تكرر
التصريح في القصيدة، فلست أراه مختاراً، وهو عندي يجري مجرى تكرار التصريح، والتجنيس،
والطباق.... وإن هذه الأشياء إنما يحسن منها ما قلّ، وجرى مجرى اللمعة واللمحة، فأما إذا
تواتر وتكرر، فليس عندي ذلك مرضياً.

فإن قال لنا قائل: كيف يكون التصريح وغيره من الأصناف المذكورة التي أشرت إليها حسناً
إذا قلّ، وإن كثر لم يكن حسناً؟ قيل له: هذا غير مستنكر، ولا مستطرف، وله أشباه كثيرة،
فإن الخال يحسن في بعض الوجوه، ولو كان في ذلك الوجه عدة خيلان؛ لكان قبيحاً، ويكون
في بعض النقوش يسير من سواد أو حمرة أو غيرها من الألوان، فيحسن ذلك المزاج والنقش

(١) نقد الشعر: لقدامة بن جعفر، ص ٤٦.

(٢) الوساطة: للقاضي الجرجاني، ص ٣٤.

(٣) الموازنة بين أبي تمام والبحثري: للآمدي، ص ١٢٥.

بذلك القدر من اللون، فإن زاد لم يكن حسنًا... وأشبه هذا أكثر من أن تُحصى، والعلة فيه أنه إنما كان حسنًا بالإضافة إلى غيره" (١).

كما انتقد الباقلاني أيضًا التكلف في البديع، حيث يعدّ هذه الأساليب البديعية والمحسنات البديعية مجرد أدوات فنية تعبيرية، تكتسب قيمتها الفنية من الدور التعبيري الذي تؤديه، فإذا لم تُؤد دورًا في العمل الأدبي؛ كانت عيبًا من العيوب، وليست مزية من المزايا.

وقد عبّر عبد القاهر الجرجاني عن جناية الإكثار من البديع على الفن الأدبي بقوله: "وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين. ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، فلا يضير أن يقع ما عناه في عمياء، أو يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، ربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسد، كمن ثقل على العروس بأصناف الحلي؛ حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها" (٢).

أما ابن رشيق القيرواني، فقد قرن بين القدماء والطبع من جهة، وبين المحدثين والصفة المتكلفة من جهة أخرى، فقال: "إنما مثل القدماء والمحدثين كممثل رجلين: ابتداءً هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن" (٣).

ويقول في موضوع آخر: "والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس، أو تطابق، أو تقابل، فتترك لفظة للفظ، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام ببعضه ببعض" (٤).

(١) سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٨١.

(٢) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص ٩.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، ص ١١٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١٠.

وأخيراً: نلاحظ أن هؤلاء جميعاً يتفوقون على أن البديع قديم قدم الأدب، وليس من اختراع المحدثين، وأن الإكثار منه يستوجب التكلف، والتكلف مذموم على كل حال، وفي كل الأمور؛ لأنه لا يتفق مع روح الفن، بل إنه يطمس معالم جمال هذا الفن البديعي، ويجعلها على مستوى واضح من القبح.

الفصل الثاني

البدیع فی شعر ابن الحدّاد بین التّصویر والتّعبیر

المبحث الأول: الكناية.

المبحث الثاني: التشبيه.

المبحث الثالث: الطباق.

المبحث الرابع: الجناس.

المبحث الخامس: رد العجز على الصدر.

الفصل الثاني: البديع في شعر ابن الحَداد بين التصوير والتعبير

توطئة:

يتصل هذا الفصل بمذهب البديع في شعر ابن الحَداد الأندلسي بين التصوير والتعبير، وستعرض فيه الباحثة بعض الألوان البديعية من كناية، وتشبيه، وطباق، وجناس، وردّ العجز على الصدر، ساعية إلى بيان فنّ تلك الصور البيانية البلاغية، ودلالاتها على نفسية ابن الحَداد، ومكنوناتها الشعورية؛ علها تساعد على البحث عن إجابات لأسئلة تطرق سمعي، كسؤالي عن تلك الألوان البديعية والزخرفية الفنية، أكانت لغرض التصوير الفني، والجمال الشعري، والصنعة اللفظية والحسية، أم أن وراءها بُعدًا نفسيًا، ودلالات شعوريّة تكمن في أغوار نفسه؟ وهل كان ابن الحَداد يهتم بالبديع لنقص في فنه، أم لرغبة في إثبات مقدّته، أم أنها كانت تأتي عفوَ الخاطر، وتترنن أبياته بهذه الصورة، فأراد الظهور والبراعة؛ لينال حظوة عند المعتصم بن صمادح، ويسحب البساط من تحت منافسيه وحُسادَه عند الخليفة؟ ومن ناحية أخرى، هل كان سعيه وراء عشقه لنويرة؛ هربًا من الواقع والحياة؟ وهل كان يعيش صراعًا نفسيًا بين حبه لتلك الفتاة النصرانية وصدودها الدائم عنه؟

المبحث الأول: الكناية

يتناول هذا المبحث دراسة العنصرين الآتين:

أولاً: فن الكناية.

ثانياً: الكناية عند ابن الحَداد في شعره.

أولاً: فن الكناية:

الكناية فنّ من الفنون البلاغية اللطيفة، وعجائب البديع الظرفية، فيها لطف في التعبير، ودقة في التفكير، وحسن في التصوير، وإتقان في التحصيل، ولا تخلو من البراعة والإتقان، والسحر والافتنان، وإعمال الذهن وإحكام العقل، وتبهر العيون وتقرع الآذان، وتسحر القلوب، وتحرك الأبواب، وتسمح للشاعر بالتعويض عوضاً عن التصريح، وبالتلميح بدلاً من التوضيح، وهي أثبت في ذهن السامع، وأبلغ من الحقيقة، وأعمق أثراً، وأجمل سحراً، وأبرع شعراً، وأكثر قبولاً، وأبعد تأويلاً^(١).

"والكناية: أن يقصد الشاعر إثبات معنى من المعاني، فلا يورده بلفظه الموضوع له، بل بلفظ آخر هو تاليه وردفه في الوجود، يلزم من معناه المعنى المراد، فيومئ إليه، ويجعله دليلاً عليه، كقولهم: (طويل النجاد) أي: طويل القامة، و(كثير الرماد) أي: كريم، و(نؤوم الضحى) أي: امرأة مترفة مرفهة"^(٢).

والكناية لفظ يدلّ على الستر، يُقال: كُنت الشيء: إذا سترته، وكذا في كتاب الله تعالى: ﴿أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِّنْكُم مِّنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ﴾^(٣). فالأولى: كناية عن قضاء الحاجة، والثانية: عن الجماع، إذ ستر الجماع بلفظ اللمس. وأُولت الكناية بأنها مأخوذة من الكنية التي يُقال فيها: (أبو فلان، أو أبو عبد الله)^(٤).

(١) شعر ابن سهل الإشبيلي: دراسة فنية، سناء ساجد، رسالة ماجستير، ص ٦٨.

(٢) العقد البديع في فن البديع، ص ٩٣.

(٣) سورة النساء، الآية ٤٣.

(٤) المثلث الثائر، ج ٢ / ص ١٨٣.

ومن طريف الكناية ما ذكر عن العنبري، الذي بعث إلى قومه بصُرة شوك، ورمل، وحنظلة؛ كناية عن إرادته في أن يعلم قومه بمجيء بني حنظلة في عدد كثير كثرة الرمل والشوك^(١). ولا شك في أن الكناية أبلغ من الإفصاح؛ لأنها تثبت المعنى وتؤكدده. والتعريض أوقع من التصريح^(٢)؛ لأنه يجذب السامع ويشد انتباهه بلطف من غير جفوة أو قسوة. ثم إن إثبات الصفة بدليلها وشاهدها أكثر تأكيداً، وأبلغ وأثبت في النفس من إثباتها إثباتاً ساذجاً؛ مما لا يترك مجالاً للشك، أو الظن بالتجوز والغلط^(٣). فنحن عندما نقول: (كثير الرماد)، نثبت المعنى المراد أكثر من قولنا: (رجل كريم، أو كثير استقبال الضيوف)؛ لأن صفة الإكثار من إشعال النار تنبئ بكثرة الكرم.

ويتجاذب الكناية طرفاً حقيقة ومجاز؛ إذ يجوز أن تُحمل على الجانبين، ففي قوله تعالى: ﴿أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ﴾ يمكن أن يكون اللمس حقيقياً، كمصافحة الجسد بالجسد؛ مما يوجب الوضوء، ويمكن أن يكون مجازياً كناية عن الجماع^(٤)؛ وعليه تكون الكناية: " كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"^(٥). وقد استحسّن البلاغيين الكناية على الشيء القبيح، كقوله تعالى: ﴿كَأَنَّا يَأْكُلُنَ الطَّعَامَ﴾^(٦)؛ كناية عن قضاء الحاجة، والإشارة على كل شيء حسن، كقوله تعالى: ﴿فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ﴾ إشارة إلى العفاف^(٧).

وترى الباحثة أنه ليست هناك حاجة إلى هذا التقسيم بين الكناية والإشارة، ويكفي معرفة أن الكناية تُحمل على الحقيقة والمجاز، وأنها تجوز أن تكون على الحسن والقبيح.

(١) كتاب الصناعتين، ج ٢ / ص ٤٠٧.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٤) المثل السائر، ج ٢ / ١٨١ - ١٨٢.

(٥) المصدر نفسه، ج ٢ ص ١٨٢، الرحمن، الآية ٥٦.

(٦) سورة المائدة، الآية ٧٥.

(٧) البديع في نقد الشعر، ص ٩٩.

والكناية بعد هذا تنقسم إلى ثلاثة أقسام: الأول: أن يكون المطلوب بها لا صفة ولا نسبة، كقول الشاعر:

الضَّارِبِينَ بِكُلِّ أَبْيَضٍ مُخَذَّمٍ والطَّاعِنِينَ مَجَامِعِ الْأَضْغَانِ

إذ ذكر مجامع الأضغان، كناية عن القلوب. والثاني: أن يكون المطلوب بها صفة، كقولنا: طويل النجاد، كناية عن طول القامة. والثالث: أن يكون المطلوب بها نسبة، كقول زياد بن الأعمى:

إِنَّ السَّامَاةَ وَالْمُرُوءَةَ وَالنَّدَى فِي قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ

فجعل الصفات في قبة، وجعل القبة عليه؛ فأفاد إثبات الصفات المذكورة له بطريق الكناية، كقولنا: المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه^(١).

والكناية لا تكون باللفظ عن اللفظ، وإنما بالمعنى عن المعنى^(٢)؛ لأنها إثبات لمعنى نعرفه من طريق المعقول من دون طريق اللفظ، ففي قولهم: (كثير رماد القدر) معرفة بأنه كثير القرى والضيافة؛ وذلك من المعنى لا من اللفظ؛ لأن إعمال الذهن لا يقبل لفظ الرماد في موطن المدح؛ إلا إن أُدرك أن كثرة الطبخ في القدر تستلزم كثرة إحراق الحطب، وكثرة إحراق الحطب تستدعي كثرة الرماد^(٣).

ثانيًا: الكناية عند ابن الحداد في شعره:

برع ابن الحداد الأندلسي في كناياته وصوره، فكانت سحرًا ساحرًا، وشعرًا بارعًا، تمتلئ بالعواطف الإنسانية، والأحاسيس الشعورية، والانفعالات الوجدانية، تتمتع العين بها، وتطرب الأذن إليها، ومن هذه الكنايات قوله^(٤):

أَرْبَرْتُ بِالْكَثِيبِ الْفَرْدِ أَمْ نَشَأُ؟ وَمُعْصِرٌ فِي اللَّثَامِ الْوَرْدِ أَمْ رَشَأُ؟

(١) الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٥.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٤٠٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٠٠ - ٤٠١.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٠٨.

في مطلع قصيدته الحمزية يتساءل على عادة الشعراء الجاهليين، فيقول: أصحيح أنني أرى
حسناوات يجتمعن في ذلك الكثيب؟! وكأنني ألمح محبوبتي بينهن التي أشغلت جُلَّ تفكيري،
وسلبت عقلي، وأضعفت قواي، وما زلت أعشقها، وإن كانت تجاوبني بلغة الصد والهجر،
مشبَّهاً الحسناوات المسيحيات بالرب، بجامع الحسن واتساع العيون، ومشبَّهاً محبوبته بالظبي
الصغير، ويكني عن لبسها للثام بالثام الورد؛ كناية عن صغر سن محبوبته، وأنها تضعها على
فمها حياء. والرب: القطيع من بقر الوحش أو الظباء، وقد شبهوا المرأة بالبقرة الوحشية في
جمالها وحسن عينيها. والكثيب: التل من الرمل، والفرد: الكثيب المنفرد عن الكثبان، وقد
يكون ذكر الكثيب ليصف ردف محبوبته المترجرج! كما ذكر الرب ليصف جمال عينيها.
والنشأ: صغار الأبل، والمعصر: الفتاة التي بلغت عَصْر شبابها وأدركت، وقيل: أول ما أدركت
وحاضت، أو التي راهقت العشرين وجمعها معاصر ومعاصر، والإعصار في الجارية كالمراهقة في
الغلام. والثام الورد: الوردي اللون، والثام: هو ما كان على الفم من النقاب. والرشأ: الظبي.
وكنايته هنا عن موصوف وهي محبوبته نيرة، وقد أثرت بمعنى البت من خلال الأوصاف
الحسية التي تجلت بنيرة.

ويقول أيضاً واصفاً شجاعة ممدوحه^(١):

إِذَا تَجَلَّى إِلَى أَبْصَارِهِمْ صَعْقُوا وَإِنْ تَغَلَّغَلْ فِي أَفْكَارِهِمْ هَمَّأُوا

وفي هذا البيت تكثر كنايات ابن الحَدَّاد، فهو يكني عن شجاعة المعتصم في قوله "تجلى"،
وأنه إذا تجلى وظهر للأعداء في ساحة الوغى؛ فإنَّ كل من يراه يخشاه، ويخاف من رؤيته؛ لأنهم
يعلمون بانتصاره عليهم مهما كانت عدتهم وعتادهم، ويكني عن خوف أعدائه الذين يتلعثمون
أمامه في قوله "صعقوا"، فلا يستطيعون كيف يتحرَّكون في ساحة المعركة. والكناية عنده في هذا
البيت تدخل في المبالغة في المدح والحماسة وإن أحسن بها. وهماؤا: أي هما إذا خرقة وأبلاه.

ويقول ابن الحداد مادحاً المعتصم، ومفتخراً ببسالته وشجاعته^(٢):

وَوَيْلَهُمْ إِنْ شَآيِبُ الْقَنَا هَمَّأَتْ وَحَاقَ بِاللَّامِ وَالْأَجْسَامِ مُنْهَمَأُ

(١) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٢١.

ويظهر جمال الكناية في هذا البيت، عندما يكتفي عن شجاعة المعتصم وبأسه بهزمته للأعداء في كل معركة يخوضها، فالنصر دائماً حليفه. وصوت التهديد والوعيد يتصاعد في هذا البيت بتدفق رماح المعتصم على العدو كتدفق المطر الشديد واندفاعه، وهي من أروع كنيائاته ليدلل على شجاعة المعتصم، وقوة جيشه، وبسالة مقاتليه. والشآبيب: جمع شؤبوب وهو الدفعة من المطر، وهمات: أي همأت أجسادهم، يقال: همأ الثوب يهمأه همأ إذا جذبته فانخرق، واللام من الإنسان: شخصه. ومنهما: اسم مفعول من فعل انهماأ؛ يقال: انهماأ ثوبه إذا انقطع من البلى، والمراد أثر الجروح من خلال ضربات الرماح.

ومن كنيائاته في وصف شجاعة جند المعتصم البواسل، قوله^(١):

مِنْ كُلِّ أَحْوَسٍ نَثَرُ النَّثْرَ دَيْدْنُهُ إِذَا يَرَى لُدْنَهُ مُسْتَلْتِمًا يَرَأُ

حيث يعكس الشاعر في هذا البيت مدى بأس وشجاعة جنود المعتصم في مواجهة العدو، ومقاومتهم في الحرب؛ من أجل النصر الذي هو حليفهم دائماً على ملوك الطوائف في الأندلس، فهم أسود في انقضاضهم على أعدائهم اللابسين دروعهم خوفاً منهم، وفي قوله: (مستلتماً يراً)، كناية عن ضعف أعدائهم بلبس الدروع في أرض المعركة. والأحوس: الجريء الذي لا يردده شيء. والنثر: جمع نثره وهي فرجة ما بين الشاربين، وكذلك هي من الأسد، والديدن: الدأب والعادة. والمستلتم: اللابس الدرع. ويرأ: أي يراً المستلتم فيدفعه.

ومن كنيائته الغزلية يقول^(٢):

تَمَنَّى مَدَى قُرْطِيهِ عُفْرٌ تَوَالِعُ وَتَهْوَى ضِيَا عَيْنَيْهِ عَيْنٌ جَوَازِيءُ

كنى الشاعر هنا عن جمال محبوبته بطول عنقها في قوله: (مدى قرطيه)؛ لأن بُعد المسافة بين شحمة الأذن والكتف يستلزم طول الجيد، فمحبوبته شديدة الجمال والحسن، وحتى الظبية تتمنى جيدها، كما أن البقرة الوحشية تهوى عينيها الواسعتين المكحلتين بالسواد، ويشبه الشاعر محبوبته بالبقرة الوحشية بجامع اتساع العيون. وعفر توالع: طباء أعناقها طويلة، وعفراً:

(١) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٣٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٤.

يقال: ظبي أعفر وظباء عُفُرٌ، والعُفْرَةُ بياضٌ تعلوه حمرة، وتوالع جمع تلعاء؛ يقال: امرأة تلعاء أي طويلة العنق.

وعندما طُرد ابن الحداد من المرية؛ فإنه يبرر لنفسه أنه أراد ترك مناصب الدولة ومراكزها العليا، وأنه سيحصر اهتمامه وجُل وقته للعلم والأدب، يقول^(١):

فَأَلْقَيْتُ أَعْبَاءَ الزَّمَانِ وَأَهْلَهُ فَمَا أَنَا إِلَّا بِالْحَقَائِقِ عَابِيءٌ

ففي قوله: (أعباء الزمان وأهله)، كناية عن تركه لمناصب الدنيا المزيفة، وأهلها الذين لا يستمرون على حال واحدة. واستخدام ابن الحداد للكناية بهذا الشكل يوحي بالعذاب النفسي المؤلم عندما ترك المرية رغمًا عنه، فهو يحب موطنه وأهله، لكنه أُجبر على تركها، والذهاب إلى سرقسطة، وترك المعتصم الذي لم تشفع مدائحه عنده؛ مما آلم نفسيته، فترجمه إلى أبياته التي أظهرت تخليه عن المرية، وترك بلاط المعتصم، وحصره لاهتمامه في تحصيل العلم وترك الناس، يقول^(٢):

ذَهَبَ النَّاسُ فَاِنْفَرَادِي أَنِيسِي وَكَتَابِي مُحَدَّثِي وَجَلِيسِي
صَاحِبٌ قَدْ أَمِنْتُ مِنْهُ مَلَالًا وَاخْتِلَالًا وَكُلَّ خُلُقٍ بَائِسِ
لَيْسَ فِي نَوْعِهِ بِحَيٍّ، وَلَكِنْ يَلْتَقِي الْحَيُّ مِنْهُ بِالْمَرْمُوسِ

فهو ينحي منحى الوحدة، والانزواء، والملل من الأصحاب وخيانتهم له؛ فإنه لا يثق إلا بأنيسه الذي يحدثه، ويستمتع بمجالسته التي تنقله من عالم لآخر، ذلك هو الكتاب الصديق الوفي، ويقول^(٣):

فَفِي أَيِّ عِلْمٍ لَمْ تُبَرِّزْ سَوَائِقِي؟ وَفِي أَيِّ فَنٍّ لَمْ تُبَرِّزْ كِتَابِي؟
إنه يفخر ويعتز بثقافته المتنوعة، وفيه كناية عن سعة علمه وفنه، فله سبق على أقرانه وحساده من الشعراء والأدباء.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٧.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٣٦، ص ٢٢٨.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٤، ص ١٥٤.

ومن ذلك قوله بعد خروجه من المرية^(١):

لَزِمْتُ قَنَاعَتِي وَقَعَدْتُ عَنْهُمْ فَلَسْتُ أَرَى الْوَزِيرَ وَلَا الْأَمِيرَا

وَكُنْتُ سَمِيرَ أَشْعَارِي سَفَاهَا فَعُدْتُ لِفَلَسَفِيَّاتِي سَمِيرَا

وفي البيتين كناية عن ترك الشاعر لمديح المعتصم؛ ليغوص في الفلسفة التي كان يشغف بها، والكناية في قوله: "لزمت، قعدت، فعدت".

كما أنه ترك المرية وبعد عن بلاط الخلفاء والوزراء، يقول^(٢):

لَا تَنْطَفِي وَقْتًا وَكَمْ زُمْتُهَا بَلْ تَلْتَظِي فِي كُلِّ أَوْقَاتِي

وهذا البيت كناية لطيفة أحسن الشاعر استخدامها؛ ليعبر عن مدى العذاب الذي يقاسيه جراء هذا الحب العقيم في قوله: (لا تنطفئ)، أي: نار الحب والشوق تجاه المحبوبة التي تقابله بالصد والحرمان. وفي عجز البيت يثبت أن هذه النار تلتظي في كل حين عندما يتذكرها، فالضغط النفسي الذي يعيشه في قصة عشقه، جعله يصور ألم شوقه بالنار المشتعلة التي لا تنطفئ.

وعندما يمدح ممدوحه بالكرم والجود؛ فإنه يبحث عن أجود الصور للتعبير عن ذلك، فيقول^(٣):

تَدِينُ يَدَاهُ دِينَ كَعْبٍ وَحَاتِمٍ فَحَتَمَ عَلَيْهَا الدَّهْرَ وَصَلَّ صَلَاتِهَا

ففي قوله: (وصل صلاتها)، كناية عن جود المعتصم وكرمه الذي أكمل به دين كعب وحاتم، وأن إغداقه على الفقراء والمحتاجين متواصل لا ينقطع طوال حكمه. وله في مذهب الغزل^(٤):

حَدِيثُكَ مَا أَخْلَى! فَرِيدِي وَحَدَّثِي عَنْ الرَّشَاءِ الْفَرْدِ الْجَمَالِ الْمُثَلَّثِ

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٠، ص ٢٢٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص ١٦٠.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص ١٦٥.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٨، ص ١٦٩.

في قوله: (المثلث)، كناية عن ديانة محبوبته، فهي نصرانية تدين بديانة التثليث. والمثلث: اسم فاعل وهو الذي يثلث في عبادته.

وعندما يعترف بأنه ليس له أصدقاء يؤتمنون؛ فإنه يقول^(١):

وَالنَّاسُ أَغْرَبَةٌ إِذَا قَايَسْتَهُمْ وَأَخُو الْمَصَافَةِ الْغَرَابُ الْأَبْيَضُ

تلوح لنا مشاعر اليأس عند ابن الحَدَّاد في هذا البيت باستخدامه للتعبير (الغراب الأبيض)؛ إذ لا يوجد غراب أبيض، وإنما يُضرب به المثل في الندرة، فالشاعر ينفي صفة الوفاء في الأصدقاء؛ إذ ليس له صديق مؤتمن. والبديع أن الكناية في هذا البيت كشفت عن عجز الشاعر عن وجود الأصدقاء الأوفياء لديه؛ بسبب ما وقع له من الوشاية من قبل حُسَّاده ومنافسيه عند المعتصم.

ومن كناياته البديعية، قوله في نونية^(٢):

عَلَى صُدْغِهِ الشَّعْرَى تَلُوحُ وَتَلْتَظِي وَفِي نَحْرِهِ الْجُوزَاءُ تَزْهَى وَتَزْدَانُ

ففي قوله: (صدغه الشعري)، كناية عن حرارة حدّ صاحبتة الذي يشبه الشعري حين تطلع في شدة الحر وكأن صدغها يتلظى فتبدو حمرة. وقوله: (وفي نحره الجوزاء)، كناية عن القلادة التي وضعتها في عنقها، فهي تلمع لمعان الجوزاء. واستخدام الشاعر لهاتين الكناتيتين في البيت لوصف محبوبته حسياً؛ مما يقرب للمتلقي جمالها الذي تزهو به.

ومن الوصف الحسي لنونية إلى الوصف المعنوي لها، يقول^(٣):

وَلَعِي بِذَاتِ الْقَلْبِ أَفْقَدَ أَضْلَعِي قَلْبًا عَلَيْهِ مَا يَرِيمُ يَرِينُ

والبيت كناية عن غلبة الشوق والحب في قلبه لنونية صاحبة السوار. إن عاطفة الشوق عنده تلوح في الأفق؛ حيث إنه لا يستطيع أن يسيطر على مشاعره وعواطفه تجاه من يحبها. وقوله: القلب بضم القاف : سوار المرأة. ويريم: يقيم والذي يريم على قلبه هنا هو الهوى والصبابة والشوق. ويرين: يغلب عليه.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٧، ٢٣١.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص ٢٦١.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٨.

فمحبوبته تفردت بالجمال والحسن، يقول^(١):

وَفِي شِرْعَةِ التَّثْلِيثِ فَرْدٌ مَحَاسِنٍ تَنَزَّلَ شَرْعُ الْحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحَيَا

وفي قوله: (فرد محاسن)، كناية عن تفرد محبوبته بالحسن والبهاء من بين تلك المسيحيات، وكناية أخرى في قوله: " من طرفه وحيا" عن صفة جمال عينيها.

لقد برع ابن الحداد في كنيائته، ومن ثمّ يمكن القول: إنه كان يكتب بفيض الشعور، ونبض القلب؛ فأصبحت مفرداته معاني متألّفة، وصورًا بديعية نادرة، عرف صاحبها كيف يفتن بها، وكيف ينظمها في ثنايا ألفاظه وأشعاره. ترسم في لون فني رفيع، وصنعة أدبية محكمة، وإتقان بلاغي رصين.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦٨، ص ٣٠٦.

المبحث الثاني: التشبيه

أولاً: فن التشبيه.

ثانياً: التشبيه عند ابن الحدّاد في شعره.

أولاً: فن التشبيه:

التشبيه يحسّن الشعر ويحليه، ويبعث فيه السحر ويزكيه؛ فيملؤه بالحلاوة والطلاوة، وينثر فينا الخيال، وينشط الفكر، ويجعل البعيد قريباً، والغامض واضحاً جليّاً، ويزيل من النفوس العناء، ويغمرها بالمشاعر والأحاسيس؛ ولهذا فإنه في الشعر كالنور في البدر، والحرارة في الشمس، والعذوبة في الماء، واللفظ في الهواء؛ لما فيه من توكيد المعنى في القلب، وشدة التأثير في النفس، وإثارة الإحساس والشعور، على أن ذلك لا يتم إلا بحسن التشبيه وروعته، وحسن تناوله ومناسبته؛ وإلا غداً ممجوجاً مقحماً، ووحشياً منفراً، فما التشبيه؟

التشبيه اشتراك شيئين في صفة واحدة أو عدة صفات، سواء أكان هذا الاشتراك مادياً أم معنوياً. المادي أو الشكلي: كتشبيه الخد بالورد على اعتبار اللون، والمعنوي: كتشبيه الرجل الكريم بالبحر، فالتشبيه إذًا: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية؛ لكان إياه، ألا ترى أن قولهم: (خد كالورد)، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة كمائمه. وكذلك قولهم: "فلان كالبحر، وكالليث"، إنما يريدون كالبحر سماحة وعلمًا، وكالليث شجاعة وقوة، وليس يريدون ملوحة البحر وزعوقته، ولا شتامة الليث وزهومته^(١). وليس شرطاً أن يكون المشبه والمشبّه به متقاربين في الحقيقة، بحيث يكون الشيء هو الشيء نفسه، مع ازدياد الصفة في أحدهم على الآخر، بل إن روعة التشبيه تكمن في أن "يقرب بين البعيدين؛ حتى تصير

(١) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٢٢.

بينهما مناسبة واشتراك"^(١)؛ لأن التقريب بين البعيدين يرسخ الصورة في الذهن، ويوثب الفكر فيها؛ فتكون أكثر رسوخًا في النفس، وأشد تأثيرًا فيها.

وذهب بعض الأدباء والبلغاء إلى أن "وقوع التشبيه إنما هو أبدًا على الأعراس، لا على الجواهر؛ لأن الجواهر في الأصل كلها واحدة، اختلفت أنواعها أو اتفقت، فقد يشبهون الشيء بسميه ونظيره من غير جنسه، كقولهم: (عين كعين المهابة، وجيد كجيد الريم)"^(٢).

ولا تظن الباحثة هذا عين الحقيقة، وإلا حُصر التشبيه في الشكل، وامتنع عن المضمون، والمعنى، والجوهر، وظل عرضيًا شكليًا بعيدًا عن الحقيقة في مجملها؛ إذ إن روعة التشبيه تكمن في الجوهر. وكثيرة هي التشبيهات التي يكون ظاهرها عرضًا أو شكلاً، والمقصود منها الجوهر، ولا سيما صفات الجود، والسماحة، والشجاعة، والعفة. فالتشبيه ليس مقصورًا على تشبيه الشكل، أو الأعضاء، أو الهيولي؛ بل إنه يتضمن أيضًا الجوهر، والمضمون، والعمق أحيانًا كثيرة. ولا ترى الباحثة أن التشبيه الذي يُعنى بالعرض فقط يعد بديعًا، "إلا إذا أفاد شيئًا زائدًا على التشبيه كالمبالغة"^(٣)، أو التوكيد، أو التجديد، أو الطرافة، أو الدلالة على المشاعر العاطفية الجياشة.

والمتشابهان بعد ذلك إنما يتشابهان غالبًا بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة؛ لذا يعدّ التشبيه من المجاز، الذي يعدّ أصلًا من الحقيقة، وأفضل موقعًا في القلوب والآذان^(٤)؛ ولهذا يروق التشبيه الجيد للآذان، ويحسن للأفهام؛ إذ إن المجاز يعين التشبيه على تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، ويصره بالصورة كما أراد الشاعر لها أن تبصر وأن تُدرك. وإنما يشبه الشاعر شيئًا بشيء؛ ليقرب للناس المعنى الذي يرومه، أو يوضح الشيء المبهم؛ ليزيل إبهامه، ويجعله واضحًا جليًا للعيون، والقلوب، والعقول؛ إذ إنه يلجأ إلى التشبيه؛ لإيضاح ما يريد قوله، ولبيان معناه عبر الصورة، والخيال، والتأويل.

(١) العمدة، ج ١، ص ٢٥٤.

(٢) المصدر نفسه، ج ١/ ص ٢٥٢.

(٣) كتاب العقد البديع في فن البديع، ص ٧٤.

(٤) العمدة ج ١/ ص ٢٥٤، ٢٥٥.

ومن المعهود أن يكون التشبيه الأدنى بالأعلى عند المديح، والأعلى بالأدنى عند الذم، كقولنا: تراب كالمسك، وحصى كالياقوت، أو مسك كالتراب، وياقوت كالزجاج أو الحصى^(١). ولا شك أن للبيئة أثرًا داعمًا في التشبيهات والأوصاف التي استخدمها العرب في أشعارهم، إذ فرضت البيئة التي كانوا يعيشون فيها تشبيهات بعينها، استمدوها من واقع حياتهم، وانتقوا منه أفضل التشبيهات التي يرون فيها ذروة الجمال في المديح، أو هوة القبح في الهجاء؛ ولهذا أودع العرب أشعارهم الكثير من الأوصاف والتشبيهات التي قد أحاطت بها معرفتهم، وأدركتها عيائهم، وعایشوها بتجارهم في البوادي متوسدين الصحراء، وملتحفين السماء على اختلاف الأزمنة، والفصول، والكائنات من حيوان، وجماد، وطبيعة، وماء، وأسبغوا على هذه التشبيهات أحاسيسهم وطباعهم على اختلاف أطوار العمر ومواقف الحياة، فشبها الشيء بمثله تشبيهًا صادقًا على ما ذهبوا إليه في معانيهم التي أرادوها^(٢)، فكانت هناك تشبيهات عامة اتبعتها غالبية الشعراء، متخذين منها نمجًا في طريقة تشبيهم وتصويرهم، ومنها تشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والجمال بالشمس أو القمر، والعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجبل، واللئيم بالكلب .

وقد تُحذف منه الأداة^(٣)؛ ولهذا يتفاوت التشبيه في الفضل، والاستحسان، والروعة، والإتقان، والبراعة، والإبداع، ويعود ذلك إلى طريقة الشاعر في التشبيه، ونوع المشبه والمشبه به، ووجه الشبه بينهما، وعلاقة المشاكلة، أو المناسبة، أو التقارب بينهم أو التباعد.

غير أن أجود التشبيه وأبلغه ما يقع على عدة وجوه، منها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، كقوله تعالى ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمَانُ مَاءً﴾^(٤)، فالمعنى الذي يجمعهما بطلان التوهم مع شدة الحاجة، ولو قال: يحسبه الرائي ماء، لم يقع موقع قوله الظمان؛ لأنه أشد حرصًا عليه، وأكثر تعلقًا به. ولا تخفى روعة تشبيه أعمال الكفار بالسراب

(١) المصدر نفسه، ج ١/ ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٢) كتاب عيار الشعر، ص ١٥ - ١٦.

(٣) عيار الشعر، ص ٢٣، وينظر: كتاب الصناعتين، ج ٢/ ص ٢٧١.

(٤) سورة النور، الآية ٣٩.

الذي لا يمكن أن ينالوا منه شيئاً. والثاني: إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، كقوله ﷻ: ﴿وَإِذْ تَقَنَّا الْجِبَلِ فَوَقَّهْمُ كَأَنَّهُ ظِلَّةٌ﴾^(١)، بجامع الارتفاع في الصورة. والثالث: إخراج ما لا يُعرف بالبديهة إلى ما يُعرف بها، كقوله تعالى: ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ﴾^(٢)، بجامع العظم، وإفادة التشويق إلى الجنة بحسن الصفة، وإفراط السعة.

والرابع: تشبيه ما لا قوة له في الصفة بما له قوة فيها، كقوله تعالى: ﴿وَكُلُّ الْجَوَارِ الْمُنشَآتِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾^(٣)، بجامع العظم، مع إفادة بيان القدرة في تسخير الأجسام العظام للانتفاع بها.

ومنها: إخراج الكلام بالتشبيه مخرج الإنكار، كقوله: ﴿أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ﴾^(٤)، ففيه إنكار على من جعل حرمة الجماد، كحرمة من آمن بالله، وهذا تعظيم لحال المؤمن بالإيمان^(٥).

وأما أنواع التشبيه فكثيرة، منها: الصريح، والعقلي، والمطلق، والمشروط، والمؤكد، والتفضيل، والعكس، والإضمار، والتسوية، والمفصل، والوهمي، والخيالي، والتخييلي، والمقلوب، والملفوف، والمفروق، والمجمل... إلخ^(٦).

ولا يهمنا نوع التشبيه بقدر ما يهمنا حسن التشبيه وبديعه، وجمال الصورة وروعيتها. وقد اختلف الشعراء في طرقهم وحسن تشبيهاتهم، وروعة أوصافهم وفضائلها، فمن محسن إلى مسيء، ومن محمود إلى مذموم، ومن مقتصد إلى مفرط.

(١) سورة الأعراف، الآية ١٧١.

(٢) سورة الحديد، الآية ٢١.

(٣) سورة الرحمن، الآية ٢٤.

(٤) سورة التوبة، الآية ١٩.

(٥) تحرير التحرير، ج ١/ ص ١٥٩. ١٦٠. ١٦١.

(٦) روضة الفصاحة، ص ٢٥ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٣ - ٣٤.

ثانيًا: التشبيه في شعر ابن الحَدَّاد:

من صور التشبيه عند ابن الحَدَّاد، ما كان بناؤها يقوم على طرفين ماديين، فعندما يقول^(١):

وفي الغُصْنِ الرُّطِيبِ وفي النـ نَقَا المُرْتَجِّ عِطْفَاكِ
وعند الرُّوضِ خَدَاكِ وممن رِيَّاه رِيَّاكِ

ففي الصورة التشبيهية في البيتين نجده يرسم صورة بين (الغصن الرطيب) و(النقا المرتج)، وبين (الروض) و(خداك)، حيث يشبه قدها بالغصن، وقفها بالنقا أي: الكثيب من الرمل، وقد كانت هذه عادة الشعراء في طرق مثل هذه الصورة التشبيهية لوصف المحبوبة في القَدِّ والجسم. وقد اعتمد الشاعر على التشبيه، شبه خديها المتوردين (بورد الروض) في النضارة والطراوة والنداوة. والنقا: الكثيب من الرمل، وعطفاك: جانبك. ومنها أيضًا هذه الصورة^(٢):

وسَاجِعَةُ الأَطْيَارِ تَشْدُو كَأَنَّهَا فَتَاةٌ لَهَا الأَوْرَاقُ حُجْبٌ وَأَسْتَارُ
والشاعر هنا ينظر إلى صورة مرئية؛ فالتشبيه التمثيلي هنا اعتمد على المقابلة والاستنتاج، وغاية الشاعر هنا أنه أراد أن يذكر (ساجعة الأطيّار)، وهي التي تذكره بصاحبته تشدو خجلاً وحياءً (وكأنها فتاة لها الأوراق حجب وأستار).

ويقول وهو يهنئ ابن هود بمناسبة مولود جديد^(٣):

فَبَشَّرَ سَمَاءَ السَّنَا والسَّنَاءِ بنجم هُدًى لآح في آلِ هُودِ
بِمُقْتَبَسٍ مِنْ شُمُوسِ النُّفُوسِ ومُقْتَدَحٍ مِنْ زِنَادِ الشُّعُودِ
هَلَالٌ تَأَلَّقَ مِنْ بَدْرِ سَعْدٍ ومُزَنٌ تَخَلَّقَ مِنْ بَحْرِ جُودِ

(١) الديوان، القصيدة، رقم ٤٤، ص ٢٤٢.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢٤، ص ٢٠٨.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢١، ص ٢٠٣.

بنى الشاعر صورته التشبيهية الرائعة على المجاز المرسل باعتبار ماسيكون في شأن هذا المولود فهو "نجم هدى" حيث شبهه بالنجم التي تهددي به عابروا الطريق عند ضياعهم عن الجادة. يقول: إنه ابن بدرٍ في تألقه، وابن بحرٍ في جُوده. وهنا أيضاً يشبه والد الطفل بالبدر في اشراقه وجهه، وبالبحر في كرمه. يقول ابن الحَداد^(١):

وَارَتْ جُفُونِي مِنْ نُوَيْرَةٍ كَاسِمِهَا نَارًا تُضِلُّ وَكُلُّ نَارٍ تُرْشِدُ

يلتفت الشاعر داخل نفسه، كما يلتفت إلى خارجها، ومن خلال هذه المعادلة نلمس انفعال الشاعر، الذي اتخذ من تلك المعادلة جسراً للوصول إلى نفس المتلقي؛ لأنه التقط التشبيه من أشياء لها أثرها في نفسه، فقام بتشكيل صورته وفق ما يحسه، وليس وفق ما يبصره، ومع أن المقابلة حسية، لكنها تذهب إلى ما وراء هاجس الشاعر، ولعل المتلقي يستشعر بلذعة النار المنبعثة من عيون محبوبته (نويرة)، ويكاد يرى (النار المرشدة)، فهناك نار الحب التي (تضل الشاعر)، وهناك النار التي (يسترشد بها الناس)؛ ومن هنا جاءت الصورة التشبيهية غير مبتذلة؛ لكونها عبرت عن الإحساس الذي استمدته الشاعر من تجربته.

إن ثمة تشبيهات وُفِّقَ الشاعر فيها، فعندما يقوم بتركيب صورة تعتمد على أساس حالة انفعالية شعورية، فإنه يتوجّه إلى تحلي موقف معين يسعى إليه، فيقول^(٢):

ذَابَتْ سُيُوفُهُمْ أَسَى، فَظُبَاتُهَا تَخْكِي الْمَدَامِعَ وَالْجُفُونَ الْأَجْفَا

وحين يتأمل المتلقي جمال هذا البيت، تتجلى أمامه حدود تلك الصورة البسيطة في تركيبها، والعميقة في مضمونها. ومع أن الصورة التشبيهية تبدو للوهلة الأولى في صورة ذوبان للسيوف، وتشبيهها بالمدامع التي تذرف الدموع وإغمادها بالجفون، لكن عند معاودة القراءة والتأمل؛ تتبين الصورة النفسية الانفعالية، التي تتمثل في عدم استطاعة السيوف الصمود أمام حقيقة الموت وسطوته. والظبات: جمع ظُبة وهي حد السيف. والمدامع: جمع مدمع وهو موضع الدمع، والمراد هنا العيون. والجفون: جمع جفن ويقصد غمد السيف. والأجفن: جمع جفن وهو

(١) الديوان، القصيدة رقم ١٥، ص ١٩٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٩، ص ٢٨٢.

غطاء العين. يقول: حتى إن سيوفهم ذابت أسي لفراق أم المعتصم. وهنا يوفق في تشبيه السيوف بالمدماع، وأعمادها بجفون العيون.

وفي قصيدة أخرى يقول^(١):

فكأنَّما بيض الصِّفاحِ جَدَاوِلُ وكأنَّما سُمُرُ الرِّمَاحِ غُصُونُ

مع عدم خروج الشاعر في هذين التشبيهين: (بيض الصِّفاح، جداول)، و(سمر الرماح، غصون) عن نطاق الحسية؛ إلا أنه وُفِّق حين أشرك عنصر الطبيعة في صورة الحرب^(٢).

إن الصورة التشبيهية عند النظر إليها للوهلة الأولى، تبدو بسيطة في تشابه لوني بين أطراف التشبيه، ولكن بعد معاودة النظر إليها؛ يتضح أن لها بُعداً نفسياً يتمثل في كثرة صفوف جنود المعتصم بن صمادح وشجاعتهم، وأن لمعان سيوفهم في ساحة المعركة كلمعان صفحة مياه الجداول الصافية، وفي قوله: "سمر الرماح غصون" تشبيه الغصون التي استوت على سوقها واشتدت صلابتها فتحول لونها من الخضرة إلى السمرة، فأصبحت جاهزة لصناعة الرماح منها والمعدة للقتال.

ومن صوره التشبيهية قوله^(٣):

والسَّمْهَرِيَّةُ كَالنُّهُودِ نَوَاهِدُ والمَشْرِفِيَّةُ فِي الْجُفُونِ جُفُونُ

أبداع ابن الحَدَّاد في هذا البيت، الذي يوارى خلفه بُعداً نفسياً ناتجاً عن المعاناة في الوصول إلى قلب نورية، والفوز بها عشقاً ووصلاً، فهو يريد نورية، ولكن حيل بينه وبين ذلك. وتمثلت الصورة هنا في تشبيه الرماح في نخوضها بنهود الشابات، والسيوف في أعمادها بجفون الحسنات.

ومن صوره التشبيهية، هذه الأبيات التي تضمّنت وصفاً لقصر المعتصم، حيث أطلق ابن الحَدَّاد قريحته الشعرية، وعنان ألفاظه واصفاً إياه بأوصاف أبداع فيها، وكأن المتلقي عند سماعه هذه الأبيات يرى القصر ماثلاً أمام عينيه.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٧.

(٢) ينظر الديوان، ص ٢٦٨، الهامش.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٦.

يقول^(١):

والمجلسان التيران تآلفا هذا لهذا في البهاء قرين
كالمقتلين أو اليدين تآيدا والحسن يعضد أمره التحسين
ومن صوره التشبيهية الأخرى التي يكررها مع اختلاف الموقف النفسي وراء تلك الصورة
البسيطة، قوله^(٢):

ذابت سؤوفهم أسى، فطباتها تحكي المدامع والجفون الأجفنا
تكن الصورة في تشبيه السيوف بالمدامع، وأغماها بجفون العيون، وهذه الصورة تطرق
إليها ابن الحداد في أكثر من موضوع، لكن البعد النفسي يتضمن في عزاء الشاعر لأم الخليفة
المعتصم، التي كان في موتها فاجعة على أهل المرية عامة، وابنها المعتصم خاصة، الذي أطل
الحزن عليها؛ حتى إن السيوف ذابت حزناً وأسى على فراقها.

ويفضل ابن الحداد الشباب على الكهولة والضعف، فهما مرحلتان متناقضتان، كما هو
الحال في الطباق بين (زيادة) و(نقصان)، فهو يشبه مرحلة القوة والفتوة بالقمر في أول ظهوره،
أما الهرم فيشبه آخر الهلال الخفي، وهي صورة تشبيهية واضحة، لكن يكون لها صداها لدى
المتلقي، يقول^(٣):

وزيادة الأقمار بدء شهورها وتغيب الأعقاب بالنقصان
ومن التشبيهات التي وقع فيها في لزوم ما لا يلزم - حيث أعنت نفسه في حرف الروي -
وصفه لفتيات حسناوات يتبخترن في مشيهن بخطوات وئيدة، بثياب مزركشة الغطاء، وهو
يقصد بذلك محبوبته نورة، حيث يقول^(٤):

أقبلن في الجبرات يقصرن الخطى ويرين في حلل الوراشين القطا
سرب الجوى لا الجوى، غود حسنه أن يرتعي حب القلوب ويقلطا

(١) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧١.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٩، ص ٢٨٢.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٦٠، ص ٢٨٦.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٢.

مَالَتْ مَعَاطِفُهُنَّ مِنْ سُكْرِ الصَّبَا مِيلاً يُخِيفُ قُدُودَهَا أَنْ تَسْقُطَا
وَبِمَسْقَاطِ الْعَلَمَيْنِ أَوْضَحُ مَعْلَمٍ لِمُهْفَهَفٍ سَكَنَ الْحَشَا وَالْمَسْقُطَا

يقول: إن هذه الفتيات، ومن بينهن محبوبتي، يتبخترن في ثياجهن المزركشة، فيُشبهن في مشيهن بالقطا. وهنا جعل الصبا خمرًا سكرت بها.

ومن بدائع تشبيهاته: وصف شجاعة المعتصم، فهو يقدم إلى المعركة كالأسد الذي يهجم على فريسته، وإذا ضرب خصمه بسيفه أماته في حينه، فهو كالأرقم الذي إذا نهش إنسانًا قتله من ساعته، يقول^(١):

يَجِيءُ كَالْهَصْرِ الْفَضْفَاضِ مَقْتَلًا أَصَمُّ كَالْأَرْقَمِ النَّضْنَاضِ إِذْ يَجَأُ

ويلاحظ على جانب كبير تشبيهات ابن الحُدّاد أنها تشبيهات عميقة، وإن كانت قد طُرقت من قبل، وإن كان يُغلف بعضها أبعادًا نفسية متعلقة بالشاعر، وما يتصل من أحداث واكبتة في مسيرة حياته. إلا أنها مليئة بالصور الجميلة التي تعرفنا عليها من خلال تشبيهاته.

(١) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٣٥.

المبحث الثالث: الطباق

أولاً: فن الطباق.

ثانياً: الطباق عند ابن الحَدَّاد في شعره.

أولاً: فن الطباق:

الطَّبَّاق من الفنون البديعية التي تجذب النفس، وتدهش العقل، وتسحر القلب؛ إذ تحرك الأضداد الفكر في العقول، والنبض في القلوب، ولا سيما إن كان هذا الطباق ممزوجاً بعواطف النفس الإنسانية، متقدماً بالانفعالات النفسية، صادراً عن تجربة شعورية مفعمة بالمشاعر النفسية.

والطباق هو الجمع بين الشيء وضده في الكلام، كالبياض والسواد، والحر والبرد، مع مراعاة المشاكلة بينهما، وقد يكون هذا الطباق بين اسمين، كقوله تعالى: ﴿وَتَحْسِبُهُمْ أَيَّامًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾^(١)، أو بين فعلين، كقوله تعالى: ﴿فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾^(٢)، أو حرفين من مثل:

فِيَا لَيْتَنِي مِنْ بَعْدِ مَوْتِي وَمَبْعَثِي أَكُونُ زُفَاءً لَا عَلَيَّ وَلَا لِيَا
أو قول الجنون^(٣):

فِيَا رَبِّ سَوِّ الْحَبَّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا يَكُونُ كِفَافًا لَا عَلَيَّ وَلَا لِيَا
ورأى بعضهم أن الطباق ضربان: ضرب حقيقي، وآخر مجازي، وسموا الأول طباقاً، والثاني تكافؤاً، كقول أبي الشغب العباسي:

حُلُو الشَّمَائِلِ وَهُوَ مُرٌّ بِأَسْلٍ يَحْمِي الذَّمَّارَ صَبِيحَةَ الْإِرْهَاقِ

(١) سورة الكهف، الآية ١٨.

(٢) سورة التوبة الآية ٨٢.

(٣) ينظر: كتاب العقد البديع في فن البديع.

فليس الإنسان ولا شمائله مما يذاق بحاسة الذوق؛ ولذلك فهذا مجاز، وعليه فهو تكافؤ^(١). وترى الباحثة أنَّ يمكن الاستغناء عن هذا التقسيم، وعن تلك التسمية، وأن الطباق ينطبق على الحقيقة والمجاز. بل إن جماله ينبع من المجاز، وتأويل المعاني، وحسن سبكها مع الغرض المقصود، ويكفي أن تكون الكلمة ضد الأخرى ليكون طباقاً، كقوله تعالى: ﴿إِنْ أَنتُمْ إِلَّا تَكْذِبُونَ قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ﴾^(٢) فكأنهم قالوا: إنا لصادقون^(٣).

وذهب بعض البلاغيين إلى تقسيمه إلى طباق إيجاب وطباق سلب، فالإيجاب: أن تكون الكلمتان مثبتتين، كقوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكٌ وَابْكِي﴾^(٤). وطباق السلب هو الذي لم يصرح فيه بإظهار الضدين، وهو ما اختلف فيه الضدان، بأن يجيء إحداهما مثبتاً، والآخر منفياً، أو يكون أمراً، والآخر نهيًا^(٥)، كقوله تعالى: ﴿فَلَا تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِي﴾^(٦).

ثانياً: الطباق في شعر ابن الحَدَّاد:

لا يعني شيوع الطباق في شعر ابن الحَدَّاد أنه يتكلّف الصنعة البديعية، ذلك أن ألفاظه تأتي عفوية معبرة عن ألمه الداخلي الذي يعانيه، وهمّه الوجداني الذي يؤرقه، فتندفع هذه المكبوتات النفسية من داخله إلى أشعاره بما فيها من ألوان البديع. والعلاقة عنده بين اللفظ والمعنى علاقة وثيقة؛ إذ تعبر ألفاظه عن معانيه، وعواطفه، ومشاعره، دون أن يكون ثمة سعي وراء الألفاظ والبحث عنها، فالطباق عنده نفسي، ونفسه هي التي تطلب الكلمة المضادة دون تعسف أو افتعال، ويدل على ذلك قوله^(٧):

(١) تحرير التحرير، ج ١/ ص ١١١-١١٢.

(٢) سورة يس، الآيتان: ١٥-١٦.

(٣) المصدر نفسه، ج ١/ ص ١١١-١١٢.

(٤) سورة النجم، الآية ٤٣.

(٥) الإيضاح: ج ٦، ص ٩.

(٦) سورة المائدة، آية ٤٤.

(٧) الديوان، القصيدة رقم ٦٥، ص ٣٠١.

فَدَعِ الزَّمَانَ فَإِنَّهُ لَمْ يَعْتَمِدْ بِجَلَالِهِ أَحَدًا وَلَا بِهِوَانِهِ
 كَالْمَزْنِ لَمْ يَخْصُصْ بِنَافِعِ صَوْبِهِ أَفْقًا وَلَمْ يَخْتَرْ أَدَى طُوفَانِهِ
 لَكِنْ لِبَارِيهِ بِوِطَانِ حِكْمَةٍ فِي ظَاهِرِ الْأَضْدَادِ مِنْ أَكْوَانِهِ

فهل نرى فيه سعيًا وراء انتقاء الألفاظ، أو تكلفًا في البحث عن الكلمات؟ أم أن كل كلمة فيه تستدعي الأخرى استدعاء لطيفًا، يولد من خلاله صورًا متماسكة معبرة؛ إذ إن الشاعر يشكو الدهر وتقلبه، فإنه إذا رفع شأن أحد أو أذله، فلا يتعمد ذلك، كالمزن الذي يفيد مطره ناحية، ويضر أخرى دون قصد. وفي الأخير يرجع الشاعر بواطن الحكمة في ظاهرة الأضداد إلى الله ﷻ وليس إلى الزمان أو المزن، وقد يقصد بذلك ما أمم به بعد خروجه من المرية، بعد اعتقال أخيه، وكيف كانت حاله عند المعتصم، ثم كيف أصبح ذليلاً مطرودًا من دياره، وليس هذا غريبًا على الدنيا، فهذه حال الدهر بين سعادة وتعاسة، أو حلاوة ومرارة، أو فرح وحزن، أو نعيم وبؤس، أو بكاء وضحك، أو عز وذل. ونجد من خلال ذلك جودة الطباق الذي أثر في المعنى، فلو قال الشاعر: "بجلاله" ولم يأتي بضده "ولا بهوانه" لما كان وقعها على النفس والتأثر من الزمان وظلم أهله.

وهذا ما دفع ابن الحَدَاد إلى أن يطابق بين الجلالة والهوان، ونافع وأذى، وبواطن وظاهر، طباقًا فنيًا طبيعيًا في صورة بديعية، لا يبدو أي أثر فيها للتكلف.

وفي موطن آخر يشكو الزمان وماذا فعل به، فيقول^(١):

فَكَأَنَّمَا الْإِظْلَامُ أَيُّمٌ أَرْقَطُ وَكَأَنَّمَا الْإِصْبَاحُ ذُنُوبٌ أَضْبَحُ
 صَدَعَ الزَّمَانُ جَمِيعَ شَمْلِي جَائِرًا إِنَّ الزَّمَانَ مُمْلَكٌ لَا يُسْجِحُ
 يَمْمَتُّهَا سَرْقُوسَةٌ وَهِيَ الْمَدَى وَالْدَّهْرُ يَكْبَحُ وَاعْتِزَامِي يَجْمَحُ

يشكو الشاعر الزمان وظلمه؛ حيث جعله حبيس الهم والحزن، يعاني ألم فراق الأحبة في المرية. وصعب على الإنسان أن يترك موطنه رغمًا عنه، فقد طرد الشاعر من دياره وخذله المعتصم، ولم تشفع له مكانته عنده؛ فجعل يلوم الزمان، ويشكو تقلب الدهر الذي أجبره على

(١) الديوان، القصيدة رقم ١١، ص ١٨٠ - ١٨١.

قصد سرقسطة. وتوحي كلمة (جائر) بالضغط النفسي الذي كمن داخله، فقد اعتاد على نوائب الدهر وتقلبه عليه؛ فبدت تلك الأبيات معبرة عما يُكنّه في نفسه، وتمثّلت فيها مشاعر الحزن، وظلم الدهر وتقلبه في الطباق بين الإظلام والإصباح، وجائر ويسجح، ويكبح ويجمع. وفي هذه الأبيات مقابلة معنيين بمعنيين، حيث قابل "والدهر يكبح" بـ "واعترامي يجمع".

وإذا تطرقنا إلى موضوع عشق نويرة، فإن ديوانه يتركز على عشقها والغزل بها، ومدح المعتصم وذكر محامده، بينما كانت بقية الأغراض الأخرى مبعثرة هنا وهناك في طيّات ديوانه، وتأتي شكواه من الزمن، وفخره بشعره في منزلة أقل من الغزل والمدح؛ ولذا رأت الباحثة أن يكون استخراج البديع مقتصرًا على تلك الأغراض الأربعة السابقة الذكر _ الغزل، والمدح، والشكوى من الزمن، والفخر بشعره _

أما عن عشق نويرة والتغزل بها، فقد خصّص الشاعر معظم شعره في ديوانه بين الحب والصدّ، فيظهر مشاعر الحب إليها والشوق، ومدى ألمه جرّاء الصدّ منها وعدم التودد إليه، حيث يقول^(١):

وَارَتْ جُفُونِي مِنْ نُوَيْرَةٍ كَاسِمِهَا نَارًا تُضِلُّ وَكُلُّ نَارٍ تُرْشِدُ

حيث يخاطب نويرة ويعاتبها على ما تفعله به، فكل نار ترشد إلى المبتغى، إلا نارها التي تضل، وتؤدي إلى الهلاك، وكأنه يقول لها: يصعب علي أن أتلذذ بقربك، فأنت تمتنعين عني بالصدّ والهجران. وتوحي كلمة (نار) بالتعب والألم النفسي الذي يصارعه من حبّ وصدّ؛ حتى جلب له هذا الصراع ألما شبهها فيه بالنار المحرقة التي تؤذي من يقترب منها، فكيف بمن يُعايش تلك النار ليلاً ونهاراً؟ يقول^(٢):

لَقَدْ سَامَنِي هُونًا وَخَسَفًا هَوَاكُمُ وَلَا غَرَوُ عِزُّ الصَّبِّ أَنْ يَتَعَبَّدَا

وتظهر عاطفة الذلّ والهوان عنده بلا تكلف من خلال الطباق بين الهون والعز، فقد أذله هوى نويرة، فلا غرو أن يتنسك ويتزهّد في الحب؛ لأن في ذلك عزّاً وكرامة له.

ويتذكر الشاعر ليلة قضاها مع محبوبته، ولبعد تلك الليلة في زحام الذكريات فإنه يكاد ينسى قسّمات وجهها الحسن؛ ومن ثمّ فقد حزن لذلك وتألّم وتمنّى لو كان قلبه طائرًا على أغصان

(١) الديوان، القصيدة رقم ١٥، ص ١٩٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١٦، ص ١٩١.

الشجر ينوح ويشدو، لعله يلتقي بمن يأنس به، فيسليه وينسيه مرارة الحزن وألم الشوق، وكل هذه الذكريات ترجمها لنا الطباقي البديعي بين عشية وصبيحة، وينوح ويشدو، حيث يقول^(١):

فَكَانَتْ لَنَا فِي ظِلِّكَ عَشِيَّةٌ نَسِيتُ بِهَا حُسْنًا صَبِيحَةَ أَغْيَادِي
وَقُلِّبِي عَلَى أَغْصَانِ دَوْحِكَ طَائِرٌ يَنْوُحُ وَيَشْدُو وَالْهَوَى نَائِحٌ شَادٍ

ونلاحظ عندما طابق بين فعلين مضارعين "ينوح ويشدو" أراد من ذلك استمرارية تعلق قلبه الهائم لمحبوبته وأنه في كل الأحوال يشدو بها وينوح على صدها الدائم له، بينما طابق بين اسمين "نائح وشاد" قاصدًا بذلك أن قصة هواه سوف تذكر مع الأيام فهي تتلذذ في صدها لابن الحداد، وهنا ايضاً يشبه قلبه بطائر ينوح ويشدو علّه يلتقي من يأنس به.

وفي موطن آخر يتجدد الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر بين عشقه لنورية، وبين معاناة نفسه، إذ يقول^(٢):

تُطَالِبُنِي نَفْسِي بِمَا فِيهِ صَوْنُهَا فَأَعْصِي، وَيَسْطُو شَوْقُهَا فَأُطِيعُهَا

حيث تظهر لغة العصيان والطاعة عندما تتصارع في جوفه مشاعر الشوق الغلاب والحب العذري، فيعترف بأنه ليس بمقدرته أن يُحْكَم عقله فيما يكابده من الشوق، فنفسه تأمره بالعصيان، ويسطو الشوق فيطيعها.

ويقول في أبيات أخرى^(٣):

يُظَنُّ بِظَاهِرِي حِلْمٌ وَفَهْمٌ وَدَخَلْتُ بَاطِنِي فِيهِ جُنُونٌ
إِلَى كَمِذَا أُسْتَرُّ مَا أَلَا قِي؟ وَمَا أُخْفِيهِ مِنْ شَوْقِي يَيِّنُ
نَوِيرُهُ، بِي نَوِيرُهُ لَا سِوَاهَا وَلَا شَكٌّ فَقَدْ وَضَحَ الْيَقِينُ

إذ يظهر الطباقي في هذه الأبيات الثلاثة مدى ما يكابده من لوعة العشق، ومرارة الحرمان، وقسوة الصد. وهذه المشاعر يخفيها ولا يريد البوح بها، ولكن سرعان ما تظهر على ملامحه، ويترجمها عبر أبيات يشاركه فيها المتلقي بما يحسه، فنظن به العقل والحلم، وهو على خلاف ذلك،

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢٢، ص ٢٠٥ - ٢٠٦.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٣٩، ص ٢٣٥.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٥٧، ص ٢٦٤.

فهو العاشق المجنون بحبها، ويتساءل: إلى متى أخفي ما ألاقه من عذاب بسبب صد نوية وبعدها عني؟ إنني غير قادر على ذلك؛ لأن الشوق فاضح، وسرعان ما يظهر ما أخفيه، يقول (١):

تَلْهُو وَأَحْزَنُ مِثْلَ مَا حَكَمَ الْهَوَى لَا يَسْتَوِي الْمَسْرُورُ وَالْمَحْزُونُ
وما زالت حكاية العشق مستمرة، وكل تفاصيلها مؤلمة بالنسبة له؛ لأنه يعيشها من طرف واحد، أما الطرف الآخر فيمتنع عليه بالصدّ والحرمان؛ فحكم الهوى عليه أن يكون محزوناً، وهي مسرورة. ويوحى الطباق بين مسرور ومحزون بالضغط النفسي الذي ولد هذا الحزن الدفين في قلبه. وقد كان الطباق طبيعياً بلا تكلف أو مغالاة، حيث فرضت تجربة الشاعر الحزينة وجودها في البيت.

أمّا ما يخصّ مدائحه في المعتصم، فتطول متشحة بمحامد الخليفة، وانتصاراته، وبطولاته، وإن كان أغلبها يتسم بالمبالغة المقصودة؛ لعله يفوز بكرم المدوح، ويجود عليه بالمال والمراكز العليا بالدولة، يقول (٢):

حَوَى الْمَحَاسِنَ فِي قَوْلٍ وَفِي عَمَلٍ فَمِثْلَ مَهْنَتِهِ الْأَمْلَاكُ مَا هَنَأُوا
وهو من جميل طباقه بين قول وعمل؛ ليميّز مدوحه بجميع المحاسن قولاً وعملاً، على غيره من ملوك الطوائف الذين لم يهنئوا بمثل تلك المحامد كلها.

ويشبه ابن الخداد نور مدوحه الوضّاء على العالمين هدىً وعدلاً بنور الشمس، بل يسابقها وهي في كامل شروقتها؛ مبالغة في مدحه من خلال الطباق والمقابلة بين الظلمة والنور، وبين "الدهر ظلماء و المعصوم نور هدى" يقول (٣):

فَالْدَهْرُ ظَلَمَاءُ وَالْمَعْصُومُ نَوْرٌ هُدًى يُضِيءُ وَالشَّمْسُ فِي أَنْوَرِهَا تَضَأُ
كما يقول مادحاً المعتصم في موطن آخر مطابقاً بين فعلين (٤):

كَأَنَّهُمْ فِيهَا غَرَائِبٌ وَقَعَّ عَلَى بَاسِقَاتٍ لَا تَرُوحُ وَلَا تَغْدُو

(١) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٨.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٥.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٦.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ١٣، ص ١٨٦.

حيث يفتخر الشاعر بنصر ممدوحه في إحدى غزواته، مشبِّهًا رؤوس الأعداء وهي مصلوبة على الرماح بالغبان الجاثمة على أغصان الشجر لا تغدو ولا تروح، وجاء الطباق بين لا تغدو ولا تروح بلا تكلف؛ ليظهر قوة ممدوحه في المعركة، وكيف يقضي على الأعداء.

ويستمر الشاعر في مدح المعتصم في تصوير شجاعته وكرمه، فيقول واصفًا كرمه^(١):

مَفِيضُ الْأَيَادِي فَوْقَ أَذْنَى وَأَرْفَعِ وَصَوْبُ الْغَوَادِي شَامِلُ الْغُورِ وَالنَّجْدِ
يبالغ الشاعر في مدح المعتصم اتكاء على صورة المطر حين يروي السهل والجبل، وكذلك فجود الممدوح بلغ أديانهم وأرفعهم، فقيرهم وغنيهم على السواء، والذي أظهر المعنى ذلك الطباق بين أدني وأرفع، والغور والنجد.

ثم يقول مبالغاً في مدح المعتصم عند ظهوره على الأعداء في ساحة الوغى، حيث صُنع أعداؤه من هول رؤيته، وذهبت عقولهم من سماع صوته! وكأنهم يُنفذون أوامره، سواء أحبوا ذلك أم كرهوا، حيث يطابق بين " تجلى وتغلغل " وايضاً هناك مقابلة بين " إذا تجلى إلى أبصارهم صعدوا " وإن تغلغل في أفكارهم همأوا " يقول^(٢):

إِذَا تَجَلَّى إِلَى أَبْصَارِهِمْ صَعِقُوا وَإِنْ تَغَلَّغَلَ فِي أَفْكَارِهِمْ هَمَّأُوا
لَوْ أَغْلَظَ الْمَلِكُ أَمْرًا فِيهِمْ ائْتَمَرُوا لَوْ اقْتَضَى الْجَيْشُ رَدًّا مِنْهُمْ رَدَّأُوا
كما يفخر بنسب ممدوحه قائلاً^(٣):

مَلِكٌ لَهُ الْعِزُّ مِنْ ذَاتٍ وَمِنْ سَلَفٍ فَحَسْبُ كُلِّ الْمُلُوكِ الْهُونُ وَالْجَزْأُ
لقد اكتسب المعتصم العز من أجداده، أما غيره فاكتسب الذل والهوان، فشتان بينهما؛ إذ من كان العز رداء له؛ فما ذل، ومن امتطى الهوان؛ ذل. وقد أوضح الطباق بين العز والهوان المسافة الشاسعة بينهما.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص ٢٠٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٠ - ١١١.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٢٨.

ومن الأمور التي لا تنكر عند ابن الحَدَّاد، أنه لا يغفل الفخر بنفسه والاعتزاز بها، وتصوير مدى تفوقه على أقرانه في مجال الأدب والشعر، والطباق بين " أنكرت وعرفت " وفي البيت مقابلة بين الشطر الأول والثاني، يقول^(١):

وَإِنْ أَنْكَرْتَ أَفْهَامُهُمْ بَعْضَ هَمْزِهَا فَقَدْ عَرَفْتَ أَكْبَادَهُمْ صِحَّةَ الْهَمْزِ
وكأن لسان حاله يقول: إن اعترضوا عليّ بأني همزت ما لا يهمز في تلك القصيدة الهمزية؛ فإنهم ارتاحوا لسماعها، وأقروا بجودتها وتفردّها في عالم الأدب، ونلاحظ هنا كيف يعتز الشاعر ويفتخر بإنتاجه الأدبي وصوره الفنية.

كما تظهر لنا لمحة الفخر بشعره التي أوجدها الطباق بين إخراجيه وخابئ في قوله^(٢):
هُوَ الْحُبُّ لَمْ أُخْرِجْهُ إِلَّا لِمَجْدِهِ وَمِثْلِي لِأَعْلَاقِ النَّفَاسَةِ خَابِيءٌ
إنه ينفي خروج شعره من أصدافه النفيسة إلا في مدح المعتصم؛ لأنه يستحق ذلك. وبهذا تتضح جمالية الطباق عند ابن الحَدَّاد الأندلسي في عدم تكلفه في الألفاظ، وعدم غوصه وراءها، فضلاً عما تحمله من صراع نفسي، وبما تُعبر به عن حُزن الشاعر وألمه، والصراع الناشب بين الصّدّ والحرمان، والخيبة والأمل.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٣، ص ٢٢٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٥٠.

المبحث الرابع: الجنس

أولاً: فنّ الجنس.

ثانياً: الجنس عند ابن الحداد.

أولاً: فنّ الجنس:

الجناس باب من أبواب البديع، يتناغم بتناغم حروفه، فيطرب الأذن بعذوبة موسيقاه، ولطف مخرجه ومنتهاه، ويملأ النفس بهجة وشوقاً؛ لسحر ألفاظه وجمال معانيه. وتأتي أهمية الجنس في لطف سبك كلماته، وحسن صوغ عباراته، وسحر معاني حروفه. والجناس اتفاق كلمتين لفظاً، واختلافهما معنى، فإن اتفقت حروفهما نوعاً، وعددًا، وهيئة، وترتيباً فهو الجنس التام، وإلا فهو الناقص^(١).

ويحسن الجنس عندما يكون القصد منه المعنى، لا كثرة الألفاظ المتشابهة، وعندما يستدعيه المعنى استدعاءً، ويطلبه السامع طلباً، فيأتي عفواً، سلساً، لا تكلف فيه ولا تصنع، وغايته الانسجام والاتساق، وحسن النظم، وجودة السبك، وأداء المعنى.

ويرجع جمال الجنس إلى تناغم الموسيقى المتناسق الأصوات المتفق النغمات، وإلى تناسب الحروف وتوافقها، مناسبة الشكل للإنسان، وتوافق الذي مع بعضه وملاءمته المتزين به، واقتزان الأشباه بالنظائر؛ مما يؤنس النفس ويفرحها، ويهز أوتار القلوب على لحن موسيقاه ومعناه، ويحسن عنده الذوق، ويحلو الشكل؛ إذ يؤلف نظاماً، وانسجاماً، واثلاً محبباً إلى النفس؛ بما يقدمه إليها من البشاشة، والسرور، والفرح، والهدوء، والاتزان، والإعجاب^(٢).

ولا ننسى بعد ذلك أن الجنس البديعي الجميل عماده الطبع الذي يقدمه بيسر، وسهولة، وأناة في حالات الإلهام والصفاء، وانسجام الخاطر مع سحر البيان، وروعة الوحي والإتيان؛ فتسكن إليه النفوس، وتنشرح به الصدور، وتنفرج به الكروب؛ لما يفعله الإيقاع، والتنغيم،

(١) كتاب البديع، ص ٢٥، وينظر: المثل السائر، ج ١/ ص ٢٤١.

(٢) فن الجنس، علي الجندي، ص ٢٩.

والتلاحم الموسيقي في النفس؛ إذ يكسب الكلام المتضمن معنى عاديًا لا جِدة فيه ولا ابتكار، إعجابًا باهرًا، ورونقًا أخاذًا^(١).

ولا نقصد من هذا أننا نريد أي جناس في دراستنا، بل بالعكس نريد دراسة الجناس الجيد المبتكر، الدقيق النظم، الحسن السبك والإيقاع، المتألق بوميض الوحي وعبق الإلهام، لا الجناس الموسيقي المتصنع المقحم المتكلف، البعيد عن المشاعر النفسية، المخالف القريحة والطبيعة^(٢).

والجناس الجيد "هو الذي يهتف به اللسان، ويحتاجه الكلام، فيزدان به، ويكتسب رونقًا وماءً لا يكون بحذفه. وإن كان فيه صناعة، فيجب أن تكون لتحسين الصورة، وتنسيق لألفاظ من دون أن تدخل في الجوهر، فتغيّر صفاته وتحوّر معناه. ولا يستحسن تجانس اللفظين، إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا"^(٣). ولا يحسن التجنيس إلا إذا ناصر فيه اللفظ المعنى، وقوّى المعنى في اللفظ، وآخى كل منها الآخر وتربطًا، بحيث يكمل كلُّ منهما الآخر، ويستدعي المعنى اللفظ، ولا يبتغي عنه بدلًا، ولا يجد عنه جَوْلًا، وذلك عندما يتواردان على القلب، والعقل، والآذان في وقت واحد على أنهما كُلاًّ واحد لا يتجزأ، ولا تنفصم عراه، فتستمتع النفس بما تجده من لمسات العبقرية والإبداع، والإيقاع الجميل، والتعاطف الموسيقي، والجرس الرخيم، وينفرج الصدر، ويزول الكرب، ويعجب السامع والقارئ، فينزله منزلة رفيعة، ويعدّه من القلائد والعيون^(٤). ولو اقتصر التجنيس على اللفظ؛ لكان مستهجنًا معابًا لا استحسان فيه.

وللجناس أنواع كثيرة، منها: الجناس التام، والناقص، والمركب، والمطلق، والملفّق، والمذيل، واللاحق، والمستوفي، والمفروق، والمطرف، والمشتق، والمحرّف، والمضارع، واللفظي، والمقلوب، وجناس الإشارة والخط، والمصحّف، والزائد، والمكرر، والمضاف، والملفوف، والمعنّون، وجناس المماثلة، والمحقق، وجناس التردد، والمعكوس، والمجنّب.

(١) المصدر نفسه، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١١.

(٤) فن الجناس، ص ٣٣ - ٤٨ - ٥٣ - ٥٥، وينظر: أسرار البلاغة، ص ٢٠.

وليست الباحثة معنية بكل هذه الأنواع، وإنما يهم منها الجناس الجيد الذي يستدعيه المعنى، ويتناغم فيه اللفظ مع المعنى في جرس موسيقي يجذب القلب ويخلب العقل؛ لما فيه من لطافة، وإبداع، وابتكار، ودقة، وجدة من غير تكلف، أو تصنع، أو سامة، أو ملل، أو شطط. فكيف كان الجناس عند ابن الحَدَّاد؟ وكيف عُني به؟ وهل أبدع فيه وأحسن التصوير، وأجاد في اللفظ والمعنى، وأصاب الغرض؟

ثانيًا: الجناس عند ابن الحَدَّاد في شعره:

يقول ابن الحَدَّاد^(١):

إِذَا مَا التَّمَسَّتْ الْغَنَى بِابْنِ مَعْنٍ ظَفِرَتْ وَأَحْمَدَتْ مِنْهُ التَّمَاسَا
وَمَنْ يَرْجُ شَمْسَ الْعُلَى مِنْ نَجِيبٍ فَلَيْسَ يَرَى مَنْ رَجَاهُ شِمَاسَا

في البيتين يتوشح الجناس زينة لفظية فيهما، حيث تتعدد محاسن المعتصم التي وصفها الشاعر مادحًا بها، فهو الجواد يعطي من التمس منه العطاء، وهو النجيب من قصد بابه بلغ مراده دون عائق. وقد جاء الجناس بلا تكلف، وفرض المعنى وجوده بلا مشقة، وكان هناك انسجام بين المعاني والألفاظ. وموطن الجناس بين "شمس وشماسا" وهو جناس ناقص.

ويمدح ابن الحَدَّاد قائلًا^(٢):

وَرَأَيْتُ مَا مَلَكَ الْبَرِّيَّةَ فَاهْنَا وَوَرَدْتُ مَا أَرْضَ الْمَرِيَّةِ فَاحِطَا
فَإِلَيْكَهَا تُنْبِئُكَ أَنِّي رَبُّهَا نَسَبُ الْقَطَا مُتَبَيِّنٌ مَهْمَا قَطَا

وهنا يمتزج المدح والفخر، ويبدو اعتزاز الشاعر بشعره وقصائده، فكما ينسب الصدق إلى القطا، فإنه ينسب إلى قصيدته التي تنبئ أنه شيخ شعراء الأندلس بلا منازع، وهو هنا يرمز إلى قصيدته الهمزية. وكذلك يمدح المعتصم بالكرم، والجود، والشجاعة، مُجْمَلًا ذلك بالجناس الذي يطرب الآذان وترتاح لسماعه. والجناس بين "البرية والمرية" و"القطا وقطا"

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٤، ص ٢٢٥.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٣-٢٣٤.

ويقول كذلك في مدح المعتصم واصفًا قصره^(١):

وَالرَّوْضُ مَا اشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ شَمُؤُهُ لَا مَا حَوَتْهُ أَبَاطِحُ وَحُزُونُ
قَدْ عَطَّلَ الْأَزْهَارَ زَاهِرُ حُسْنِهِ لَا الْوَرْدُ مُلْتَفِتٌ وَلَا النَّسْرِينُ
فاجْعَلْ جُفُونَكَ تَجْنُ مِنْهُ فُتُورُهُ نَوْرُ الْخُدُودِ لَهُ الْأَكْفُ جُفُونُ

وقد اقتصر مدح ابن الحداد على المعتصم، فأخذ يمدحه ويباهي بمدائحه فيه، ويصف قصره الذي فاق الخيال، وبدا فوق كل من وصفه شعراً أو نثراً، فهو أجمل ما رآته العيون، فهو من الداخل روض واسع خالٍ من الأزهار والورود الطبيعية. وإن حسنه يعوض ذلك فيسد مسدها لقد زين الشاعر أبياته بالجناس الذي أضفى على الوصف صورة محسوسة تجعل المتلقي يرى القصر وكأنه ماثل أمام عينيه، بين "الأزهار وزاهر" وبين "جفونك وجفون".

ويستمر في وصف هذا القصر العظيم، فيقول^(٢):

رَأْسٌ بَظْهِرِ الثُّنُونِ إِلَّا أَنَّه سَامٍ، فَقُبَّتْهُ بِحَيْثُ الثُّنُونُ
فِي رَأْسِهِ سَبَقَ النَّعَامُ سَمَاؤُهُ مِنْ دُونِهِ دَمَعُ الْعِمَامِ هَتُونُ
قَصْرٌ تَبَيَّنَتْ الْقُصُورُ قُصُورَهَا عَنْهُ، وَفَضَّلَ الْأَفْضَالِينَ يَيْنُ

فهذا القصر تعلوه قبة على شكل حرف النون، وهو يناطح السحاب، بل هو أكثر علواً من منازل القمر، وهو أحسن قصور الدنيا، لا يوازيه ولا يساويه أي قصر في الجمال والعظمة. وقد ورد الجناس بلا تكلف، فالمعاني تفرض عليه لتعبّر عن ذلك القصر العظيم، وجانس بين "القصور وقصورها" وهو من قبيل الجناس الناقص.

وله قصيدة في وصف ضيافة المعتصم، ومدح جوده وكرمه، حيث يقول^(٣):

سُمِتَ السَّوَامُ بِهِ الْحِمَامُ كَأَنَّمَا أَخَذَتْ بِشَأْنٍ مِنْ ذَوِي الشَّيْئَانِ
وَتَبِعَتْهَا ذَاتُ الْجَنَاحِ كَأَنَّمَا فَعَلَتْ جُنَاحًا قَبْلُ فِي الطَّيْرَانِ
حَتَّى غَدَا حَمَلُ السَّمَاءِ وَثُورُهَا حَذِرِينَ مِمَّا حَلَّ بِالْحُمَلَانِ

(١) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٦٢، ص ٢٩٤-٢٩٥.

نَارٌ بِأَرْجَاءِ الْمَرِيَّةِ، سَقَطُهَا مُزِرٌ بَيْتِ النَّارِ فِي أَرْجَانِ
فَلَوْ الْمَجُوسُ تَجَوَّسُ بَيْنَ دِيَارِنَا أَمَّتْ لَدَيْكَ عِبَادَةُ النَّيِّرَانِ

يبالغ الشاعر في تصوير كرم المعتصم، فيدعي أنه يكرم ضيفانه بذبح الإبل والماشية، فيوردها مورد الموت، وكأنها قُتلت أخذًا بثأر قديم من الأعداء المبغضين له، ولم يكتفِ بذلك بل أتبعها بالطيور التي ذبحها؛ لأنها ارتكبت ذنبًا في تحليقها حول حمى المعتصم!! حتى إن بُرجي الحمل والثور يبدوان خائفين من أن يذبحهما المعتصم قِرئً لضيوفه، الذين وفدوا عليه لرؤيتهم ناره التي ملأت أرجاء المرية، فهي لا تنطفئ، ولو جاست المجوس لعبدوا نار المعتصم! والجناس في هذه الأبيات لم يزدها جمالاً وسلاسة، بل أثقلها بالمبالغة التي تنفر منها الأذن، ولا تصدقها العين، ولكن هذا هو حال الشعر في لحظات المبالغة. ومواطن الجناس في هذه الأبيات هي:

"الجناح وجناحاً" وبين "حمل والحملان" وبين "المجوس وتجوس".

ويقول ابن الحداد^(١):

وَعَسَى إِثَارَتُهُ تُرِي آثَارَهُ وَلَكَمْ تُدَالُ إِذَالَةٌ بِطَعَانِ
عساه يجد في إثارة الفتى نصرًا ومجدًا له؛ لأن النصر غالبًا ما يكون في ساحة القتال. ومما زاد من معنى البيت الجناس بين "إثارته وآثاره".

أما ما يتعلق بغزله في نوبة، فيقول^(٢):

أَتَعْلَمُ أَنَّ لِي نَفْسًا عَلِيلَةً وَأَشْوَاقًا مُبَرَّحَةً دَخِيلَةً
وفي طَيِّ الْخَمِيلَةِ رَيْمٌ إِنْسٍ رَمَزْتُ بِهَا، فَلَلَّهِ الْخَمِيلَةُ!
يتغزل الشاعر بمحبوبته، ولشدة تعلقه بها لم يذكر اسمها الحقيقي كعادة الشعراء القدماء، فذكره (خميلة) مبدلاً الجيم في جميلة إلى خاء، وهو يكتي بذلك عن اسمها الحقيقي. وتوحي كلمة (عليلة) بالألم النفسي بسبب العشق والشوق.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦٠، ص ٢٩٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٤٧، ص ٢٤٧.

ويعصف الشاعر محبوبته، قائلاً^(١):

بِخَافِقَةِ الْقُرْطَيْنِ قَلْبُكَ خَافِقٌ وَعَنْ خَرَسِ الْقُلْبَيْنِ دَمْعُكَ نَاطِقٌ

فكلما خفق قرطها؛ خفق قلبي واضطرب معها، وكلما خرس سوارها عن النطق؛ نطقت عيناها؛ فسالت من مآقيها الدموع.

لقد أضفى الجناس على ألفاظ هذا البيت صوت القلقلة الذي يترنم في الأذن عند سماعها للمرة الأولى، مجبراً المتلقي على الاستمتاع بمعنى البيت الغزلي.

وقد سلبت نورية عقل الشاعر وقلبه، يقول^(٢):

وَفِي شِرْعَةِ التَّثْلِيثِ فَرْدٌ مَحَاسِنٍ تَنْزِلُ شَرْعُ الْحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحَيَا

إذ يبالغ الشاعر أي مبالغة عندما جعل من طرفها شريعة الحب، وكأنما نزلت على المحبين وحياً هو وغيره من العشاق، فمحبوبته تفردت بالحسن بين المسيحيات.

ومن جناسه قوله^(٣):

وَالشَّمْسُ شَمْسُ الْحُسْنِ مِنْ بَيْنِهِمْ تَحْتَ غَمَامَاتِ اللَّثَامَاتِ

إذ يجانس ابن الحَدَاد بين الشمس وشمس، ويقصد بها معنيين مختلفين، فالشمس الأولى الكوكب المضيء المعروف، أما شمس الحسن فنورية التي طغى جمال وجهها على جمال الشمس وضياؤها، وإن كان يقصد جمالها حين تضع اللثام، بالشمس حين تُسْتَر في الغيم، ويظن أول الأمر أنه يكرر اللفظ حشوًا؛ بدافع الرغبة في إكمال البيت، ثم تكون المفاجأة بكلمة شمس الثانية مضافة إلى الحسن؛ فينبهر المتلقي بروعة إصابة المعنى، واتفاق اللفظ في جرس موسيقي مسترسل بانسيابية نغمية واحدة، لا اختلاف فيها، ولا اضطراب، ولا خلل. بل إنه يرسم صورة فنية من خلال هذا الجناس البديعي، ولكنه عدل إليه ليستقيم به المعنى ووزن البيت.

وعندما نأتي إلى فخره بنفسه واعتزازه بشعره، يقول:

فَتَبَّعَهُ الْأَنْصَارُ وَهِيَ خَوَاسِرٌ وَتَنَقَّلَبُ الْأَبْصَارُ وَهِيَ خَوَاسِيءُ

(١) الديوان، القصيدة رقم ٤١، ص ٢٣٧.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٦٨، ص ٣٠٦.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص ١٦٠.

يجانس الشاعر في هذا البيت بين الأنصار والأبصار، وخواصر وخواسي، وقد يبدو أن الجنس في هذا البيت تلاعب بالألفاظ، وجذب للأذهان؛ ليدش المتلقي بسحر بيانه، وروعة شعره. ولكن يتبين أن الشاعر لم يستخدم هذه الألفاظ اعتباطاً، بل عبّر من خلالها عن اعتزازه بشعره، وأظهره ذلك من خلال الجنس، ولا يخفى وجود طباق بين "تبعه وتنقلب" ومقابلة بين "فتتبعه الأنصار وهي خواصر و تنقلب الأبصار وهي خواسي".

وعندما يشكو الدهر وتنقلب الزمان، يقول^(١):

يَا مَا لِدَهْرِي لَيْسَ يَعْدِلُ حُكْمُهُ أَتَرَاهُ خَالَ الْعَدْلِ فِي الْعُدْوَانِ؟
أَوْ رَدَّ حَظِّي فِي الْخُطُوطِ مُصَلِّيًا؟ أَنْ كَانَ ذِهْنِي سَابِقَ الْأَذْهَانِ

حيث تندفق عاطفة الحزن في البيتين من هول ما يكابده من قسوة الزمان، وأنه بالرغم من تفوقه على أقرانه في الشعر والأدب؛ إلا أن الزمان جعله تاليًا لهم، ودائمًا ما ينعت الدهر بالظلم. وجانس بين "العدل والعدوان".

وهكذا كانت حال ابن الحداد، يبدع في فنه ونظمه، وكأنه يحوك ثوبًا يوشيه بالخيوط الجميلة، بالإضافة إلى المعنى حين يناصر اللفظ في جناسه. وألفاظه خدَم لمعانيه، ومعانيه انعكاس لمشاعره، ولا يبتغي الشاعر من وراء جناسه تكلفًا، أو عرض معنى مكرر، أو لفظ مردد بقدر ما يريد التعبير عن مكنوناته النفسية ومشاعره الوجدانية فحسب .

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦٠، ص ٢٨٩ - ٢٩٠.

المبحث الخامس: رد العجز على الصدر

أولاً: فن رد الصدر على العجز.

ثانياً: رد العجز على الصدر في شعر ابن الحَدَّاد.

أولاً: فن رد العجز على الصدر:

ردّ العجز على الصدر فن بديعي لا يمتلكه إلا من أوتي ناصية البلاغة، وذروة الفصاحة، وعرف جودة الصنع، وحسن النسج، وروعة الصنعة والافتنان، وحسن التصرف في الألفاظ، وبراعة أدائها المعاني اللطيفة المفيدة التي تجذب السامع، وتمتع القارئ، وتبهج المتلقي، وتشعره بدقة النظم والإتقان، وإحكام المعاني، وإثبات البرهان؛ لأن هذا الفن لا يكتسب ذاك الجمال حين يقتصر على الصنعة اللفظية، وتكرار الألفاظ فحسب، بل حين يخسّن الاستخدام، ويتطلبها المعنى، ويحتاج إليها الفكر، وتشحنها النفس بطاقة من المشاعر والأحاسيس مشفوعة بما يعتمل في النفس من مكبوتات لا شعورية، وأحاسيس وجدانية، وعواطف جياشة، وتجارب حافلة بالأحداث الداخلية للشاعر المبدع^(١).

وردّ العجز على الصدر يكون في النثر وفي الشعر، ففي النثر يكون بجعل أحد اللفظين المكررين، أو المجانسين، أو الملحقين بهما في أول الفقرة، والآخر في نهايتها، كقوله تعالى: ﴿وَتَخَشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ﴾^(٢). أما في الشعر أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني.

ورأى بعضهم أن له أقساماً مختلفة يتفرّع منها أقسام أخرى، ومن هذه الأقسام ما يوافق أول كل كلمة منها آخر كلمة في النصف الأخير، ومنها ما يكون في حشو الكلام وفي آخره، ومنها ما يقع في حشو النصفين، ومنها أن تعاد كلمة الصدر في العجز بلفظها ومعناها، ومنها أن تتفق كلمة الصدر والعجز لفظاً لا معنى، ومنها أن تتفق كلمة الصدر والعجز معنى لا

(١) الإيضاح في علم البلاغة، ص ٢١٨.

(٢) سورة الأحزاب، الآية ٣٧.

لفظاً، ومنها أن يلتقيا في الاشتقاق مع اختلافهما في الصورة، ومنها أن يلتقيا في الاشتقاق، ولا يتفقان في الصورة^(١).

ولا شك أن في استخدام الكلمة مرة ثانية في عجز البيت، ردّاً على الصدر، استخداماً حسناً، جمالاً، وإتقاناً، وإبداعاً، وزخرفة لفظية نفسية، ولا سيما إن جاءت الكلمة خادمة المعنى، لا تكلف فيها ولا تصنع، ودعا إليها المعنى، وتاقت إليها النفس، ونبض بها القلب، وساق إليها العقل. فكيف استخدم ابن الحَداد هذا الفن؟ وكيف عني به؟

ثانياً: ردّ العجز على الصدر في شعر ابن الحَداد:

أشارت الباحثة سابقاً إلى أن مواضيع ابن الحَداد في شعره انحصرت في مدح المعتصم بن صمادح، والغزل بنويرة، والشكوى من الدهر وتقلب الزمان، وكان يختم قصائده مفتخراً بشعره معتزاً بنفسه. وفيما يتعلق برد العجز على الصدر عنده، فستبدأ الباحثة بالمدح، يقول^(٢):

يَقُلُّ أَنْ يَطَأَ الْعُيُوقُ أَخْمَصَهُ وَكُلُّ مَلِكٍ عَلَى أَعْقَابِهِ يَطَأُ
ورغم علو كوكب العيوق، إلا أن المعتصم أكثر علواً منه؛ إذ نادراً ما يطأ العيوق أخمصه، وكذلك فملوك الأندلس أدنى منه منزلة، فهم يمضون على هداه. ويقول أيضاً^(٣):

وحيثُ ما أَرْمَعْتُ عَلَيْكَ وَاعْتَزَمْتُ حَدَا جَحَافِلَكَ التَّيْدُ وَالْحَدَا
تمتج روح الحماسة والمدح، حيث النصر حليف جيوش المعتصم المسرعة عند صدور أوامر الملك للزحف إلى أرض العدو.

ويذكر مناقب المعتصم، قائلاً^(٤):

سَمَاحٌ وَإِقْدَامٌ وَحِلْمٌ وَعِفَّةٌ مُزَجْنٌ فَأَبْدَى مُهْجَةَ الْفَضْلِ مَا نَجُ

(١) كتاب الصناعتين، ج ٢/ ص ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١١٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١، ص ١٢٠.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٩، ص ١٧٥.

يعدد ابن الحَدَّاد مناقب المعتصم، ويصفه بالسماحة، والشجاعة، ورجاحة العقل، والعفة، اجتمعن فيه، فكان الأفضل بين ملوك عصره، ويزين بيته بالجمع ورد العجز على الصدر.

وتستمر سلسلة مدائح ابن الحَدَّاد في ممدوحه الخليفة المعتصم، فيقول^(١):

وإنْ تَبَغَّ إِحْسَانًا وَإِحْمَادًا مَّقْصِدٍ فَحَسْبُكَ أَنْ تَلْقَى ابْنَ مَعْنٍ مُحَمَّدًا
إذا أردت أن تكون عزيزًا، فاقصد حمى المعتصم؛ فإنه لا يخيب من قصده ورجاه.

ومن أبيات وصف الشاعر لقصر المعتصم قوله^(٢):

كَالْمُقْلَتَيْنِ أَوْ الْيَدَيْنِ تَأَيَّدَا وَالْحُسْنَ يَعْضِدُ أَمْرَهُ التَّحْسِينَ
عُطِفَتْ حَنَائِيَاهُ وَضُمَّنَ بَعْضُهَا بَعْضًا؛ وَسِحْرُ ذَلِكَ التَّضْمِينِ

فقصر المعتصم واسع وبداخله مجلسان نيران متشابهان في الجمال، والبهاء، والسعة، وهما متحدان متآلفان كما تتآلف عينا الإنسان، أو كما تتعاقد يداه.

ورد العجز على الصدر في مدائح الشاعر للمعتصم جاء ملائمًا للغرض المطلوب، مؤديًا المعنى المرجو، ومصورًا عواطف الشاعر، ولو حاولنا أن نغير الكلمة في صدر البيت إلى عجز البيت؛ لما وُجد كلمة تنوب مكانها، بهذه الرقة وذلك الأداء.

أما أبيات غزله في نورية، فقد فاق عبرت عن مشاعر العاشق الهائم بمحبوبته، وكانت أبياته صادقه تظهر تجارب العاشق وتجعل المتلقي نعيش معه المعاناة والحرمان، يقول^(٣):

فَعَهْدِي بِهِ فِي ذَلِكَ الدَّوْحِ كَانِسًا وَمَنْ لِي بِالرُّجْعَى إِلَى ذَلِكَ الْعَهْدِ؟

يتمنى الشاعر لو عادت تلك الأيام الجميلة، ويلتقي مع محبوبته تحت أفياء الشجر، ورذاذ المطر. وتوحي كلمة (فعهدي) بما يقاسيه الشاعر من العذاب النفسي عندما يتذكر محبوبته في تلك اللحظات الجميلة في بلاد الأندلس الخلافة.

ويقول^(٤):

(١) الديوان، القصيدة رقم ١٦، ص ١٩١.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٧١.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص ١٩٧.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص ١٦٤.

أَهْلُ بِأَشْوَاقِي إِلَيْهَا وَأَتَّقِي شَرَائِعَهَا فِي الْحُبِّ حَقَّ ثُقَاتِهَا

يهلّ الحاج إلى بيت الله ﷻ بالتلبية؛ طالبًا منه المغفرة والرضوان، بينما يلبي ابن الحداد كلما نظر إلى حُسن نورية وجهها الذي سلبه عقله. ويبالغ الشاعر في شدة حبه لنورية وتعلقه الشديد بها، خاصة وأنها كانت تقابله بالصد والحرمان؛ لاختلاف ديانتها عن ابن الحداد، الذي لم يأبه لذلك؛ لأنه لا سلطة على قلبه بزعمه. واستخدام مثل هذه الألفاظ ذات الخصوصية الدينية غير موفق، وليس من البلاغة في شيء، وليس فيه سوى التأثير بالألفاظ القرآنية، وهو وضع للألفاظ فيما لا يليق بها من المعاني. ومثل هذا وصمه البلاغيون بالاعتباس المذموم؛ لعدم مراعاته للمقام.

وفي موطن آخر يشكو رمدًا أصابه قائلاً^(١):

يَا شَاكِيَ الرَّمَدِ الَّذِي بِشَكَاتِهِ قَدْ صَارَ دَهْرِي فِيهِ لَيْلَةً أَرَمَدًا

يشكو الرمد الذي ألمّ بعينه، ويتمنى أن تشاركه محبوبته هذا الألم، وتُخَفِّف وطأته عليه؛ لكنها كعادتها تصدّه. ولم تعد عيناه فيها رمد، بل أصبح زمانه كله أرمداً، وقد ردّ العجز على الصدر هنا في (الرمد)، عودًا إلى المرض الذي يعانيه، ويخالطه معه قسوة حبيبته، فكان الألم أقسى وأمر.

ومع نسائم الذكريات الجميلة يصدق قائلاً^(٢):

بِهَا سَاعَدْتَنِي مِنْ زَمَانِي سَعَادَةً فَقَابَلَنِي أَنْسُ الْحَيِّبِ بِإِسْعَادِي

يتذكر ليلة الأنس التي قضّاها معها، وكانت سببًا لسعادته. ويتبين هنا كيف تكون مشاعره عندما تلبي نورية دعوته، حيث يستشعر السعادة. وتمثل رد العجز على الصدر في (سعادة، وبإسعادي)، مصورًا تغيير حاله. ولو تم استبدال كلمة (بإسعادي)؛ لعسر ذلك؛ لأنها جاءت صدى لكلمة سعادة.

(١) الديوان، القصيدة رقم ١٨، ص ١٩٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢٢، ص ٢٠٥.

ويقول^(١):

فَأَنْتِ ضَمِيرٌ لَيْسَ يُعْرَفُ كُنْهُهُ فَلِمَ صَيَّرُوا فِي الْمَعْرِفَاتِ الضَّمَائِرَ؟

ما دمتِ ضميراً مبهمًا، فلماذا لم يُدخل النحاة الضمائر في باب النكرات؟ وهنا استفهام إنكاري تعجبي. ويظهر استخدام الشاعر لفن رد العجز على الصدر في (ضمير وضمائرا)؛ ليبين ثقافته النحوية في استخدام مصطلحاته، إضافة إلى مشاركته في إيجاد إجابة شافية لسؤاله^(٢):

وَمَنْ أَيْنَ أَرْجُو بُرَّةَ نَفْسِي مِنَ الْجَوَى وَمَا كُلُّ ذِي سُقْمٍ مِنَ السُّقْمِ بَارِيءٌ؟

كيف يُشفى من هذا الحب؟ فلا رجاء من شفاؤه وبرئه؛ إذ إنه محب وهي تصدّ؛ فكيف البرء؟! ومن خلال استخدامه لردّ العجز على الصدر في هذا البيت تظهر مشاعره الحزينة، وعواطفه الجياشة في محبته لنويرة، وأن هذا الحب مرض عضال لا شفاء منه، فقد يقتله هذا المرض؛ لأن حرقه الهوى وشدة الوجد تعذب صاحبها وتهلكه.

أما فخر ابن الحُدّاد بنفسه، والزهو بشعره، فيبدع في هذا الفن، ومما قاله^(٣):

لَوْ مُدَّ مَيْدَانُ التَّنَاطُرِ بَيْنَنَا عِلْمَ الْوَرَى مَنْ فَارِسُ الْمَيْدَانِ

فلغة الأنا ظاهرة، إذ يفتخر الشاعر بعلمه وثقافته، متوجّهاً بذلك شعره الذي تحدّى به شعراء عصره. ولو مُدَّ ميدان التناظر بين الشعراء؛ لعلم الناس أنني فارس الشعر والأدب عليهم. ويواصل فخره، قائلاً^(٤):

عَجِبْتُ لِعَمَازِينَ عِلْمِي بِجَهْلِهِمْ وَإِنَّ قَنَاتِي لَا تَلِينُ عَلَى الْعَمَزِ

إذ يتعجب من الشعراء، وينعتهم بالجهلة، فكيف يطعن هؤلاء في علمي؟ ويقصد بذلك قصيدته الحمزية، التي همز فيها ما لا يُهمز، إذ يفتخر بأنها بليغة، وأن هؤلاء الشعراء يعجزون عن فهمها، ثم يتابع قائلاً^(٥):

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٥.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٦.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٦٠، ص ٢٩٠.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٣٣، ص ٢٢٣.

وإن أنكرت أفهامهم بعض همزها فقد عرفت أكبادهم صيحة الهمز

زين الشاعر بيته برد العجز على الصدر في قوله: (همزها، والهمز)؛ ليثبت تفرّد همزته في عالم الشعر والأدب، وأن منافسيه وإن اعترضوا عليه بهمز ما لا يهمز؛ فإنهم ارتاحوا لسماعها وأقروا بجودتها. ويقول ابن الحّداد^(١):

فلا تُنكروا مني بديعاً، فمجدّه نوادرُ قد أوحّت إلى النّوادرِ

لا تنكرون عليّ قول مدائح الشعر في المعتصم فهو يستحق ذلك، فمجدّه وكرمه نادر، وهذه النوادر جعلت قريحتي الشعرية تتدفق أمامه. ويستخدم رد العجز على الصدر في كلمتي: (نوادر والنوادر)؛ ليميّز ممدوحه بأنه فريد من بين الخلفاء في الكرم، والجود، والشجاعة، ويصف شعره بالنوادر؛ لجودته وأنه فاق شعراء عصره في الشعر والأدب.

ولا تبالغ الباحثة إذا قالت: إن ابن الحّداد أبدع في شعره، وافتن في نظمه، ولم يتخذ من البديع صنعة وزخرفاً بقدر ما هو تعبير نفسي صادق عن مكنونات نفسه. وقد عرف كيف يعبر عنها وينظم ألفاظها، فكأنها لؤلؤ مكنون يجذب السامع والقارئ، ويؤثر في المتلقي؛ لأنه لا يرتجل هذه الألفاظ، بل يدع نفسه هي التي تقول، فيبدع شعراً مكتوباً بحرارة العاطفة، وصدق التجربة، وعمق المعاناة.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٣٣، ص ٢٢٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٦.

الفصل الثالث

مستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحدّاد

المبحث الأول: معجم الغزل البديعي.

المبحث الثاني: معجم المدح البديعي.

المبحث الثالث: التوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى.

المبحث الرابع: التوظيف الدلالي للبديع عن طريق الرمز.

لابد من معرفة الخطوط الأساسية للمعجم الشعري، بوصفه مفاتيح يستعين بها الشاعر لتشكيل مادته اللغوية من مفردات وتراكيب، لا يأتي بها من فراغ، وإنما تُملئها عليه الحياة الوجدانية والإنسانية التي يحياها؛ فتكون ردّة فعلها متوازنة مع المؤثرات التي تُسيّر نفسه؛ وعليه "فإن النظر إلى المعجم من الزاوية الدلالية أمر لابد منه، وذلك من خلال المنهجية التي تتحكم فيه، والغايات التي يتوخّاها، فإن تردد بعض الكلمات بصيغة واحدة، أو بصيغ مختلفة ذات دلالة واحدة، لابد من أن يؤشر دلالة معينة، فيكون المعجم المرشد إلى هوية النص" (١).

ولأن الشاعر يعتمد على اللفظ؛ لأنه يكون المادة الأولى في بناء القصيدة. وصنع الخطاب الشعري يعتمد على ركيزتين، وهما: خصوصية التعبير عن الشاعر، ونوع الموضوع المراد التعبير عنه؛ إذ إن "كل غرض يفترض وجود ألفاظ معينة تحقق بينها، حيث تتركب نوعاً من التماكن والانسجام، وتبعد الانفصال والتباين، وكل غرض من تلك الأغراض يتطور معجمه تطوراً ما تبعاً للتحويلات المجتمعية" (٢).

والمحصلة، أن الغزل له معجمه الخاص، ومثله المدح كذلك. والمتطلع إلى معجم الشاعر ابن الحدّاد يجد أن أفضل السبل للتعامل معه، يكون على حسب الأغراض الشعرية التي طرقها؛ لبيان أهم المهيمنات البديعية على كل غرض.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة البدء بالغزل، الذي شغل حيزاً كبيراً نسبياً قياساً بالأغراض الأخرى لدى الشاعر، من ناحية عدد القصائد والمقطوعات، فغرض المديح قد تفوق عليه في ذلك.

ومن خلال ذلك ستتناول الباحثة المعجم الغزلي، والمديح، وبعض الأغراض الأخرى التي وُجدت في شعر ابن الحدّاد، وكيف استطاع الشاعر توظيف البديع فيها؟ وهل نجح البديع في زيادة جمال المعنى أو تكلفه؟

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التنامي)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ٥١.

(٢) في سيمياء الشعر القلم (دراسة نظرية وتطبيقية)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٢، ص ٤٣.

الغزل:

من الأغراض الشعرية التي نالت نصيباً عند شعراء الأندلس، الغزل، وقد اجتمعت عوامل عدة لإعطائه هذه الأهمية، لعل من أبرزها الحياة الاجتماعية، وطبيعة الأندلس الجميلة. وقد هيمن الغزل على معظم شعر ابن الحَدَّاد؛ حتى إن قصائد المدح لا تخلو منه؛ ويرجع ذلك إلى عشقه لفتاة نصرانية تُدعى "نويرة"، فقد أحبها وضمناها في أشعاره.

ويمكن دراسة معجم الغزل البديعي عند ابن الحَدَّاد ضمن محورين أساسيين يدور حولهما موضوع الغزل، وهما: العاشق والمعشوق.

١. العاشق (ابن الحَدَّاد):

حيث يعدّ العاشق المحرك الأساس للأحداث، إذ يضيف عليها من انفعالاته وعواطفه، كما يكون للمعشوق دور فعّال في خوض هذه الأحداث، فيترجمها الشاعر إلى أبيات غزلية تحوي معظم ألفاظ المعجم الغزلي المفردة لدى الشعراء. وحالة العشق حالة نفسية للعاشق عندما يكون المعشوق واصلًا له، محبًا هائمًا لعاشقه، مخلصًا لما بينهما.

وقد وُجد في المعجم الشعري لابن الحَدَّاد من حيث كونه عاشقًا، ملامح واضحة في تجسيد تجربته الذاتية، إذ أكثر من الألفاظ التي توحي بالنفسية الحزينة. كان الشاعر دائم الشكوى من صمود محبوبته وعدم اكتراثها به، ومن ثم فقد استخدم ألفاظًا دلّت على معاناة حقيقية، تشرح ما ألمّ به من معشوقته نويرة.

وأغلب الألفاظ التي استعملها الشاعر (العاشق) متعلقة بالجسم وأعضائه، إضافة إلى بعض الألفاظ التي حملت الصفة المعنوية، أوردها الشاعر من باب تسمية الجزء بالكل، ومن هذه الألفاظ (النفس، والفؤاد)، وكلاهما يدلّ على الجسم؛ ولذا فإن الألفاظ المتعلقة بالجسم وأعضائه، وما يحتاج نفس الشاعر تعدّ المحس الذي يصلح لمعرفة الأثر النفسي للعشق، ومقدار تأثر الشاعر العاشق به.

ومن ذلك قوله^(١):

ومن أين أرجو بُرءَ نَفْسِي من الجَوَى وما كلُّ ذي سُقْمٍ من السُّقْمِ بارئ؟

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٦.

يبين الشاعر أن لا رجاء لشفاء نفسه؛ بسبب شدة الوجد والحب، الذي صار كالمريض العضال يقتل صاحبه. وأحياناً يستعمل الشاعر لفظ (الفؤاد) بدلاً عن (النفس)، دون أن نلمس اختلافاً في الدلالة بينهما، ويسند إلى كليهما السقم والإعياء، يقول شاكياً^(١):

وَسُقْمُ فؤَادِي مِنْ سَقَامِ جُفُونِهِ فَإِنْ نَفَهَتْ عَيْنَاهُ فَالْقَلْبُ نَاقَهُ

أشار الشاعر بلفظ (فؤادي) إلى المعاناة النفسية وأثرها في الجسم، وهو يريد القول: أنه إذا برئت عين محبوبتي من المرض؛ فإن فؤادي سوف يبرأ كذلك، ويصبح جسمي سليماً معافى. ولأن العين العضو الأكثر أهمية بين الحواس، بوصفها الأداة الفاعلة في العاشق لوقوعه في دائرة العشق؛ فقد ورد في معجم العاشق لفظ العين ومرادفاتهما بوصفها ألفاظاً مجازية (كالجفن، والطرف، والمقلة، واللحظ) مرتبطة بدلالة مأساوية، مثل (الحزن، والدموع، والسهر) في أكثر من موضع، ولكن ما يهم تلك المواضع البديعية التي وردت في معجم الشاعر الغزلي، فمنه قوله مشيراً إلى صفة الحزن^(٢):

فَالْعَيْنُ دُونَكَ لَا تَحْلَى بِلَذَّتِهَا وَالذَّهْرُ بَعْدَكَ لَا يَصْفُو تَكْذُّرُهُ

يشير إلى ذرف الدموع عندما يذكر لفظ عبراتها عليه. وتجدد الإشارة إلى أن تكرار لفظ العين، وهيمنته على بقية الألفاظ الحسية؛ دلالة على شخص العاشق وهو الشاعر. فالعين تضمّر وجود العاشق الحسي؛ ولهذا فهي ترمز إلى كيانه بأكمله، وترمز إلى حالته الشعورية والنفسية. ويشير (ذرف الدموع والحزن) إلى حالة العاشق وما يعانيه من الألم؛ مما ينعكس سلباً على نفسه وجسمه.

وترد ألفاظ دالة على العين، مثل (ناظري، وبصري)، في حين يأتي اللفظ الثاني مقترناً بالرؤية الخارجية (الإبصار)، يقول^(٣):

حَجَبَتْ سَنَاكَ عَنْ بَصَرِي وَفَوْقَ الشَّمْسِ سَيِّمَاكَ

والرؤية الخارجية تتسبب في ازدياد الشوق إلى المحبوبة، مصحوباً باللوعة وشدة الوجد^(٤):

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦٦، ص ٣٠٣.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٢٥، ص ٢١٠.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص ٢٤٢.

ونـاظري مُخـتـلِسٌ لَمَحَها — ولَمَحَها يُضـرِّمُ لَوَعـاتـي

واحتل لفظ العين المرتبة الأولى في المعجم الغزلي للشاعر، وإذا ما جاوزناه إلى الألفاظ الأخرى المرادفة (كالطرف، والحدق، والجفن، واللحظ)، اتضح التفاوت في نسبة ورود هذه الألفاظ بالديوان.

وتذكر الباحثة كلاً منها الآن في المواضيع التي احتل البديع منها مكاناً بارزاً، فكساها فخامة في المعنى، يقول في لفظ الطرف مقترناً بالسهر والأرق^(٢):

وما بـالْ طَرْفي لا يـوـافـيك شاكياً وطَرْفُكَ في كلِّ الأحيـين وسَنانُ؟

يخاطب محبوبته قائلاً: إن عينيَّ عكس عينيك، لا تعرفان النوم، ورغم ذلك فأنا لا أشكو إليك، في حين ورد لفظ الحدق مقترناً بالدموع^(٣):

تَرَكْتُ قَلْبِي وأشواقِي تُفَطِّرُهُ ودَمْعُ عَيْنِي وأحداقه تُحَدِّدُهُ

إن نورية تركت قلبه تفطره الأشواق، وتركت دمه تسيله الأحداق، مجانساً بين (تفطره) و(تحدره) وهو من قبيل الجناس الناقص المضارع — اللاحق — أما لفظ (اللحظ) فقد ورد مقترناً بالصباة والوجد، يقول^(٤):

أَنْـي يَهـابُ ضـرَابَهُمْ وطَعـانَهُمْ صَبُّ بِالْحَاطِ العُيُونِ طَعِينُ؟

يقول: كيف أخاف ضرب سيوفهم، وطعان رماحهم، وأنا مقتول بالحاظ نورية. وبين ضرابهم وطعانهم جناس ناقص.

ويقول واصفاً ما تفعله نورية به، ولكن دون جدوى من الوصال^(٥):

وقد جَرَحَتْ عَيْنَايَ صَفْحَةَ خَدِّهِ عَلَى خَطِّ فَاخْتَارَ قَتْلِي عَلَى عَمْدٍ

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص ١٦٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص ٢٦١.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢٥، ص ٢٠٩.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٧.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص ١٩٨.

وفي هذا البيت من جمال الصورة، وخفة الكلمة، وروعة التشبيه، ورشاقة الوصف. عندما نغوص في أعماق معنى البيت نستشعر تلك اللوعة والحسرة عند ابن الحَدَّاد، جرَّاء ما تفعله به نورية من صدِّ وحرمان، فقد أطل النظر إليها، فوقعت عينه عليها؛ فاحمرت وجنتاها خجلاً؛ فصدت عنه كعادتها قاصدة التلذذ في تعذيبه.

ومن الطبيعي أن ينفرد معجم العاشق بالألفاظ الدالة على الأوصاف المعنوية، مثل: (الغرام، والهوى، والشوق، والسلوى، والصبابة، والوجد، والهيام.... إلخ) في وصف تجربة الشاعر الذاتية والعاطفية وما ينتج عنها من انفعالات ومعاناة.

وأكثر هذه الألفاظ حضوراً، لفظ (الهوى)، والبقية فيها تفاوت فيما بينها، ونتيجة لفشل الشاعر وعدم إيجاد منفذ لصرخاته، فقد تولدت لديه ألفاظ (الحزن، والدموع، والبكاء، والعبرات، والأسى.... إلخ)؛ لتجسّد الحالة النفسية التي يعانيها، حيث يعاني من صدِّ محبوبته وإهمالها له، وكان مطلبه يُقَابَل بالرفض دائماً، وتؤكد ذلك أشعاره، ولا تخلو من بديع يُجَمِّلُها بين " مؤمناً و كافراً " وهو طباق إذ يقول^(١):

فَيَا عَجَبًا أَنْ ظَلَّ قَلْبِي مُؤَمًّا بِشَرِّ غَرَامٍ ظَلَّ بِالْوَصْلِ كَافِرًا
ويتمنى الوصال فلا يستطيع ويطابق بين " رفعت و وضعت " ^(٢):

كَأَنَّ كَفِّي فِي صَدْرِي يُصَافِحُهُ فَمَا رَفَعْتُ يَدًا إِلَّا وَضَعْتُ يَدًا
وتمتد حالة الانقطاع لتشمل المستقبل البعيد ايضاً مطابقاً بين " أهواهم وقلاهم _ من الكره والبغض _ وبين " يحب والمبغض " ^(٣):

أَهْوَاهُمْ وَإِنْ اسْتَمَرَّ قِلَاهُمْ وَمِنَ الْعَجَائِبِ أَنْ يُحِبَّ الْمُبْغِضُ
وتزداد حالة الوجد عن الشاعر؛ نتيجة لعدم نيل وصال المحبوبة، لتتطور وتصل إلى حدّ العبودية، فتظهر ألفاظ، مثل: (العبد، والذليل، والخادم)، وهنا يبالغ الشاعر في خضوعه لهوى نورية، وكونه صار عبداً ذليلاً لها.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٥.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١٨، ص ١٩٣.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٣٧، ص ٢٣١.

يقول (١):

عَهِدْتُ بِهَا أَصْنَامَ حُسْنٍ عَهِدْنِي هَوَى عَبْدَ عَزَاهَا وَعَبْدَ مَنَاتِهَا

ويأتي لفظ (عيون) ليدل على الجواسيس، حيث يجناس بين " عيان و عيون " يقول (٢):

رُؤْيِدَكَ أَيُّهَا الدَّمْعُ الْهَيُّونُ فَدُونَ عِيَانٍ مَن أَهْوَى عُيُونُ

إنه يطلب من دموعه أن تكف عن الانهمار؛ لأن عيونًا أخرى تراقبه، وتترصد تحركات محبوبته. وقد استعمل الشاعر في معجم العاشق ألفاظًا، مثل: (البلوى، والبكاء، والشوق)، وذلك حين تحدث عن حبه الذي نجد من خلاله بعض النفحات العذرية، واللمسات البديعية، إذ يقول في لفظ البلوى وفي البيت رد العجز على الصدر (٣):

وَهَا أَنَا مِنْكَ فِي بَلْوَى وَلَا فَارَجٌ لِبَلْوَاكَ

ويأتي بلفظ البكاء وفي البيت رد العجز على الصدر (٤):

فَكُم أَبْكِي عَلَيْكَ دَمًّا وَلَا تَرْتَيْنَ لِلْبَاكِي!

ويذكر الأشواق بقوله وفي البيت أيضاً رد العجز على الصدر (٥):

وَلَا تَسْأَمِي ذِكْرَاهُ فَالذِّكْرُ مُؤْنِسِي وَإِنْ بَعَثَ الْأَشْوَاقَ مِنْ كُلِّ مَبْعَثٍ

ويقول أيضاً في لفظ الأشواق الموقدة التي تضطرم في جوفه والأنفاس تظهرها، مطابقاً بين تظهره وأخفى (٦):

أَخْفِي اشْتِيَاقِي وَمَا أَطْوِيهِ مِنْ أَسْفٍ عَلَى الْمَرِيَّةِ وَالْأَنْفَاسُ تُظْهِرُهُ

في الوقت الذي استعمل لفظ (اللحظ) في أشعاره اللاهية، واصفاً صنيع نورية به (٧):

(١) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص ١٦٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٧، ص ٢٦٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص ٢٤١.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص ٢٤١.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٨، ص ١٧٠.

(٦) الديوان، القصيدة رقم ٢٥، ص ٢١٠.

(٧) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٥.

أفاتكة الألفاظ، ناسكة الهوى ورغبت، ولكن لحظ عيناك خاطئ
ومن خلال ما تقدّم يتبيّن من معجم الشاعر الغزلي للعاشق، أن الألفاظ المعنوية تتفوق على
الألفاظ الحسية، ويعني هذا اقتراب الشاعر من النموذج العذري القائم على التوسل والتضرع؛
لاستمالة قلب المعشوقة؛ حتى يصل إلى ما يتمنى.

٢. المعشوق (نوبة):

تتخذ دلالة الألفاظ في حقل المعشوق اتجاهًا مغايرًا للحقل الأول (العاشق)، حيث ظهرت
صفات حسية (جسمانية) لم ترد في حقل العاشق، في حين اختفت صفات معنوية هيمنت
على الحقل الدلالي للعاشق، التي طبعته بطابع الحزن، والألم، والأسى، مثل: (الحب، والصبابة،
والشوق، والهوى). أما الألفاظ التي تحمل الصفات الحسية، فمثل: (العين، والحد)؛ فتأخذ أبعادًا
ودلالات مغايرة لدلالاتها في الحقل الأول التابع للعاشق.

والغاية من دراسة هذا الحقل الدلالي وغيره من الحقول الآتي ذكرها، المستوى البديعي لهذه
الحقول التي وظّف الشاعر ألفاظه فيها، وكيف ظهر البديع على سطح تلك الحقول وأثر فيها.
فلفظة (العين) مثلاً أخذت مكانًا بارزًا عند الشاعر، من خلال جمال هذا العضو الحسي
في وجه محبوبته، كما في قوله^(١):

تَمْنَى مَدَى قُرْطِيهِ عُفْرٌ تَوَالِعُ وَتَهْوَى ضِيَا عَيْنَيْهِ عَيْنٌ جَوَازِيءُ

كنى الشاعر هنا عن جمال محبوبته بطول عنقها في قوله: (مدى قرطيه)؛ لأن بُعد المسافة
بين شحمة الأذن والكتف يستلزم طول الجيد، فمحبوبته شديدة الجمال والحسن، وحتى الظبية
تتمنى جيدها، كما أن البقرة الوحشية تهوى عينيها الواسعتين المكحلتين بالسواد، ويشبه
الشاعر محبوبته بالبقرة الوحشية بجامع اتساع العيون. وعفر توالع: طباء أعناقها طويلة، وعُفْرُ:
يقال: ظبي أعفر وطيء أعفر، والعُفْرَةُ بياض تعلوه حمرة، وتوالع جمع تلعاء؛ يقال: امرأة تلعاء أي
طويلة العنق.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢، ص ١٤٤.

وهناك سمة مطردة في شعر ابن الحدّاد، إذ يجعل لفظ العين يرتبط بالوصف؛ للإشارة إلى سمة جمالية، إذ يستعمل ألفاظاً تؤدي إلى سمة التعبير عن هذه الصفات، مثل (الخور)، كقوله^(١):
وفي الجنّة الألفافِ أَحْوَرُ أَزْهَرُ تُلَاعِبُ قُضْبَ الرُّنْدِ فِيهِ قَنَا الْهِنْدِ
والرند: شجر من أشجار البادية طيّب الرائحة يُستاك به، وهنا يصف محبوبته ؛ فإذا حوراء، بيضاء مشرقة الوجه، حسنة القوام ، ناعمة القدّ. وقد أتى الشاعر بالجناس بين " أحور وأزهر " و " الرند والهند".

وبعني ذلك ميل الشاعر إلى التصريح بجمال عين محبوبته، قائلاً^(٢):
فهل تَدْرِينِ مَا تَقْضِي على عَيْنِي عَيْنَاكَ؟
ومن الألفاظ التي ارتبطت بلفظ العين (الطرف، واللحظ، والمقلة، والجفن)، ومن استعملاته لفظ (الجفن) وهنا يطابق بين " تُخْفِي وبدا " قوله^(٣):
كَمْ مِنْ دَمٍ سَفَكَتْ جُفُونُكَ لَمْ تَزَلْ تُخْفِي وَتَكْتُمُ سَفْكَهُ حَتَّى بَدَا
ومن الملاحظ في استعمال الشاعر للفظ (الجفن)، رجحان كفة المجاز على الحقيقة، حيث يأتي الشاعر بلفظ (الجفن) ويريد به معنى العين، كقوله^(٤):
وَسُقْمُ فَوَادِي مِنْ سَقَامِ جُفُونِهِ فَإِنْ نَفَهَتْ عَيْنَاهُ فَالْقَلْبُ نَاقَهُ
ويقصد الشاعر في هذا البيت أن مرض قلبه وتعبه النفسي من نظرات نؤيرة الساحرة التي لم ترحمه ؛ فإن توددت له وقابلته بالحب والاعداق من النظرات حتماً أنه يرى ويستعيد حياته البائسة.

واستعمل الشاعر لفظ (المقلة) في سياقات مجازية دلّت على معنى العين، كقوله مجملاً البيت بالجناس بين " الوجنتين والمقلتين " وردّ العجز عن الصدر بين " مضربُ وضوارج " .

(١) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص ١٩٧.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٤٤، ص ٢٤٢.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١٨، ص ١٩٤.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٦٦، ص ٣٠٣.

حيث يقول (١):

مُضَرَّجٌ بُرْدُ الْوَجْنَتَيْنِ كَأَنَّمَا لَهُ مِنْ ظُبَاتِ الْمُقْلَتَيْنِ ضَوَارِجُ

يقول: إن وجنتي محبوبتي حمراوان وإنَّ ظُيَّ عينيها فعالة بالقلب ما لا يفعل الصارم.

وكذلك قوله (٢):

وَمَنْ جَرَحَتْهُ مُقْلَتَاكَ نُؤْيِرُهُ فَلَيْسَ يُرَجِّي مِنْ جِرَاحِ الْأَسَى أَسْوَا

أما لفظ (اللحظ) فقد ورد في الحقل الدلالي للعاشق في سياقات دلّت على السمة الجمالية التي يراها العاشق في معشوقته، كما في قوله مجانسا بين (خدّ) و (قدّ) (٣):

هُوَ الْبَدْرُ وَالْغُصْنُ خَدًّا وَقَدًّا كَمَا أَنَّهُ الظُّبْيُ لَحْظًا وَجِيدًا

كما يستعمل لفظ (اللحظ) في سياقات مجازية، كما في قوله (٤):

أَنْى يَهَابُ ضِرَابَهُمْ وَطَعَانَهُمْ صَبٌّ بِالْحَاطِ الْعُيُونِ طَعِينٌ؟

وأما لفظ (الطرف) فاقترب بصفة جمالية في قوله (٥):

تَوْرِيْدُ خَدِّكَ لِلصَّبَابَةِ مَوْرِدٌ وَفُتُوْرُ طَرْفِكَ لِلنُّفُوْسِ فُتُوْنٌ

فطرفها الفاتر يفتن نفوس المحبين، وقد رفع الجناس بين (فتور) و (فتون) و (توريد)

و (مورد) الإيقاع الموسيقي للبيت؛ فأضفى لمسة جمالية أخرى.

كما يشكو العاشق قلة النوم، بينما تقرّ عين المعشوق وتنام مطمئنة، قائلا (٦):

وَمَا بَالُ طَرْفِي لَا يُؤَافِيكَ شَاكِيًا وَطَرْفُكَ فِي كُلِّ الْأَحْيَانِ وَسَنَانٌ؟

(١) الديوان، القصيدة رقم ٩، ص ١٧٥.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٦٧، ص ٣٠٥.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١٩، ص ١٩٥.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٧.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٩.

(٦) الديوان، القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٩.

ومن (طرف) المعشوق تنزل شريعة الحب على المحبين وحيًا يتبع، وفي ذلك مبالغة من الشاعر في وصف محبوبته، يقول^(١):

وَفِي شِرْعَةِ التَّثْلِيثِ فَرْدٌ مَحَاسِنُ تَنْزَلَ شَرْعُ الْحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحَيَا

وفيما يخصّ الأعضاء الجسدية الأخرى للمعشوق، مثل: (الخد، والوجه، والثغر، والفم)، فقد ورد لفظ الخد، وهو من الملامح الجسدية، إذ وصف الشاعر حدود معشوقته بالقمر بجامع الضياء، ونخافة قدها وجماله بالغصن حين ينثني و تلامسه نفحات النسيم الباردة، وقد يكون الشاعر هنا تكلف في الجناس لأنه جاء على صورة الجمع وهو إن تحدث عن جمال النساء النصرانيات فإنه يريد الحديث عن " نويرة" مجانسًا بين ألفاظه " حدود وقود وقمریات وغصينات" في قوله^(٢):

فَمِنْ خُدُودِ قَمَرِيَّاتٍ عَلَى قُدُودِ غُصْنِيَّاتٍ

والصفات الجمالية التي وردت في وصف الخد هي ذاتها التي أستخدمت في وصف الوجنة، ومنه قوله^(٣):

مُضَرَّجٌ بُرْدُ الْوَجْنَتَيْنِ كَأَنَّمَا لَهُ مِنْ ظُبَاتِ الْمُقْلَتَيْنِ صَوَارِجُ

وفيما يخصّ الفم، فلم ترد تسميته مباشرة، وإنما جاءت ألفاظ دلّت عليه مجازيًا، مثل: (الثغر، والمبسم، والريق)، ولعل هذه الألفاظ تكون أجمل في غرض الغزل من ذكر لفظ الفم صريحًا، حيث يأتي بها الشاعر في سياق مجازي، ويخرجها عن دلالاتها الوصفية المعروفة؛ لتكون بديلاً عن الفم، فيقول^(٤):

وَفِي ثَغْرِكَ الْوَضَّاحِ رِيٌّ لُبَانِي فَظَلْمُكَ صَدَاءٌ وَقَلْبِي صَدْيَانُ

ويستعمل الشاعر ألفاظاً معنوية تشير إلى الفم حين يتحدث عن النطق.

(١) الديوان، القصيدة رقم ٦٨، ص ٣٠٦.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٦، ص ١٥٩.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٩، ص ١٧٥.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص ٢٦١.

فيقول^(١):

وَلَا نَأَى شَخْصُكَ عَنْ نَاطِرِي حِينًا وَلَا نُطْقُكَ عَنْ مَسْمَعِي

وفي معرض وصفه للمعشوق، ذكر بعض الصفات الحسية الأخرى، حيث زخر الحقل الدلالي للمعشوق بألفاظ غزلية تخصّ المعجم الغزلي للشاعر، وفيما يلي بعض تلك الصفات التي وُجدت في ديوانه، وقد تجمّلت تلك الأبيات الغزلية برداء البديع الزاهي بالأساليب البديعية من محسنات لفظية وأخرى معنوية. يصف الشاعر خصر المعشوق الجميل، قائلاً^(٢):

أَعْدَى جَنَانِي فَحَاكِي طَرْفُهُ مَرَضًا وَغَرَّهُ أَنْ يُحَاكِي خَصْرُهُ جَلَدًا

ويصف المعشوق الجميل، فيقول^(٣):

وَفِي زَنْدِهِ الرِّيَانِ سُورٌ تَعَضُّهُ فَيَدْمَى كَمَا تَارَ الشَّرَارُ مِنَ الزَّنْدِ

وبالنسبة للشعر فتأتي ألفاظ تدل عليه، منها السواد؛ ليكشف عن الذوق العربي الذي يعجب بالمرأة العربية ذات الشعر الفاحم الأسود، إذ يشبه الشاعر شعرها بالليل، قائلاً^(٤):

وَفِي صُدْغِهِ اللَّيْلِ نَارٌ حُبَّاحِبٍ مِنَ الْقُرْطِ يَصْلَاهَا حَبَابٌ مِنَ الْعِقْدِ

ويصف شعرها الأسود بالغروب، قائلاً^(٥):

وَفِي مَشْرِقِ الصُّدْغَيْنِ لِلْبَدْرِ مَغْرِبٌ وَلِلْفَكْرِ حَالَاتٌ وَلِلْعَيْنِ شَارِقٌ

ومما تقدم ذكره يتضح أن الشاعر أكثر من الصفات الحسية، والألفاظ الدالة عليها عندما وصف المعشوقة؛ ليرز جمالها الحسي، بينما قلّت الصفات المعنوية والألفاظ الدالة عليها، فلا نجد منها إلا القليل، مثل (الهوى، والحسن) وغيرهما.

وعند استخراج هذه الأبيات الغزلية من ديوان الشاعر تبين كيف تطرب الأذن العربية لسماعها من الوهلة الأولى، وعند القراءة الأولى أيضاً، وكان للمحسنات اللفظية، خاصة

(١) الديوان، القصيدة رقم ٤٠، ص ٢٣٦.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١٧، ص ١٩٣.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص ١٩٨.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٢٠، ص ١٩٨.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٤١، ص ٢٣٧.

الجناس، ورد العجز على الصدر دورٌ مهمٌ في صقل الأبيات وسهولة ترديدها، كما ظهر دور المحسنات المعنوية، وأهمها الطباق في إضفاء الروح على هذه الأبيات الغزلية.

المبحث الثاني: معجم المدح البديعي

١- المداح.

٢- الممدوح.

توطئة:

يعدّ المديح من الأغراض التقليدية التي امتلأت بها دواوين الشعراء الأندلسيين، وترجع وفرة شعر المديح إلى عامل داخلي، فمنذ أن تنفّس الإنسان على الأرض، ووعى ما حوله، وتلمّس الفوارق بينه وبين الآخرين، واختلاف مواهبه عن مواهب غيره، وقدره عن أقدار غيره؛ تولّد عنده المديح والثناء^(١). إذًا فالمديح "غرض اقتضته الحياة، واستلزمه التكسّب بالشعر، ودعت إليه رغبة الخلائق والأملّاء في أن تُذاع محامدهم"^(٢). وهو "ضرورة لازمة للملوك وذوي الشأن، فقد كان للشعر عند العرب قيمة سياسية كبرى، ظلّ يحتفظ بها على مر العصور، ولا بد من الإشارة إلى أن مدائح الشعراء الأندلسيين محشوة بالتملق والاستجداء على طريقة المشاركة"^(٣). وتداول المدحة منذ القدم حول الفضائل الأربع، كما ذكرها قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧)، وهي: (العقل، والعدل، والشجاعة، والعفة)^(٤). وهي عند ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦) اشتملت على "الكرم، والحزم، والوفاء، والعزم، والعاطفة الدينية، وحصافة الرأي"^(٥).

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكرى شيخ أمين، ط١، ١٩٧٢، دار الشروق، ص ٨٣.

(٢) الأدب العربي وتاريخه في الأندلس والمغرب والمشرق، من انقضاء خلافة بغداد إلى أيامنا الحاضرة، محمود مصطفى، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٨، ج ٣، ص ٨٥.

(٣) في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، ص ١١٤.

(٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ص ٣٩، وما بعدها.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢، ج ٢، ص ١٣١-١٣٢.

وعلى الشاعر أن يحرص على إيراد الألفاظ، وأن يكون عارفاً بالمزايا الأساسية في ممدوحه؛ كي يكيل له من العطايا الجزال ما يناسبه، فإن كان تقيّاً؛ فهو الإمام البرّ، وإن كان محارباً؛ فهو الشجاع والليث. وابن الحدّاد كغيره من الشعراء طرق باب المديح، وخصّ به الأمراء، وإن كان جُلّ مدحه في ممدوحه المعتصم بن صمّاح، ملك المرية في الأندلس.

ومن أجل دراسة الأساليب البديعية في غرض المديح، وجب تحديد حقل دلاليّ للألفاظ كما حدّد سابقاً في الغزل بين ثنائية العاشق والمعشوق، حيث كانت تزخر بالمحسنات المعنوية واللفظية على حدّ سواء، ومن أجل ذلك سيتم تناول غرض المديح عند ابن الحدّاد ضمن ثنائية طرفاها الممدوح والمداح.

١. الممدوح:

يُعَدّ الممدوح المحور المركزي الذي تدور حوله ألفاظ المديح، وتبرز في هذا الحقل صفتان تناولهما الشاعر، وهما: (الكرم والشجاعة). وفي مجال الكرم تتردد ألفاظ عديدة تُعبّر عنه، منها (العطاء، والجود، والندى)، ودلّت هذه الألفاظ دلالة مباشرة على صفة الكرم، وفيما يلي شواهد شعرية من ديوان الشاعر تبرهن على ذلك، وتبدو مليئة بالصور البديعية.

يقول الشاعر في مدح كرم الممدوح وقد أورد لفظه (الجود) حيث جانس بين " أدعوا وابتدعوا " (١):

وَأَبْدَعُوا فِي صَنِيعِ الْجُودِ وَابْتَدَعُوا فَكَلَّمَا سُئِلُوا مِنْ مُعْزِزٍ سَأَلُوا

ويلاحظ كيف أضاف الجناس بين ألفاظ البيت رنة موسيقية تطرب لها الأذن، وتحتف بها الألسن. ومعنى سألوا: أعطوا وعجلوا في العطاء.

ويستعمل لفظ (الندى)، حاملاً معنى الكرم، مجانساً بين " رميت ومنيت " فيقول (٢):
فَإِنْ رَمَيْتَ بِهِمْ أَقْصَى النَّدَى بَلَّغُوا وَإِنْ مَنَيْتَ بِهِمْ شَوْسَ الْعِدَى نَكَّأُوا

(١) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٣٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٣٣.

كما يقول مادحًا جود الممدوح ^(١):

وَالنَّفْسُ تُوقِنُ أَنَّ عَهْدَكَ فِي النَّدَى مُؤَفٍّ بِمَا طَمَحَتْ إِلَيْهِ وَتَطْمَحُ

ويستعير الشاعر الألفاظ الطبيعية للدلالة على صفة الكرم عند ممدوحه، ومنها (الشمس، والسحاب، والبحر، والمطر، والغمامة، والمزن). ومن نماذج استعمال الشاعر لهذه الألفاظ الدالة على كرم الممدوح الممزوجة بألوان البديع، قوله ^(٢):

إِذَا مَا التَّمَسْتَ الْغَنَى بَابِنِ مَعْنٍ ظَفَرْتَ وَأَحْمَدْتَ مِنْهُ التَّمَاسَا
وَمَنْ يَرْجُ شَمْسَ الْغُلَى مِنْ نَجِيبٍ فَلَيْسَ يَرَى مَنْ رَجَاهُ شَمَاسَا

على أن هذا الحضور الذي يحققه لفظ الشمس، ربما يعود إلى رغبة الشاعر في إظهار ممدوحه بصفة الشمول والسعة، وأن عطاءه يشمل جميع أفراد المجتمع، كما نجد في البيتين أن الجنس بين " شمس وشماسا _ المعادة والمعاندة _ ورد العجز على الصدر " التمسست والتماسا" يتوشح زينة لفظية فيهما.

وفي استعمال لفظ البحر، تتكرر شمولية العطاء واستمراره؛ إذ يقول مجانساً بين " المنى والضحى " ^(٣):

فَحَيَا الْمُنَى مِنْ بَحْرِ جُودِكَ يُمْتَرَى وَسَنَا الضُّحَى مِنْ زَنْدِ مَجْدِكَ يُفْدَحُ

ويستعمل لفظ المطر أيضاً للدلالة على الاستمرارية في عطاء ممدوحه، وأن عطاءه مستمر كالطر النازل، حيث جانس بين " بدع وإبداعه " ^(٤):

وَمِنْ بَدْعٍ نُعْمَاكَ إِبداعُهُ فَمَا انْفَكَّ عَارِضُهَا مَا طَرَا
ويعدح كرمه قائلاً ^(٥):

وَسَيُّئُكَ صَوْبُ نَدَى مُغْدِقٍ أَقَامَ لَنَا هَامِلاً هَامِراً

(١) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص ١٨٢.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٣٤، ص ٢٢٥.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص ١٨٢.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص ٢١٤.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص ٢١١.

يتلاعب الشاعر بالألفاظ، فيستخدم الجنس بين (صوب، وسيب)، و(هاملاً، وهامراً)، فكرمه ماء هامل منصب على المحتاجين والفقراء بلا انقطاع.

ومن الألفاظ الدالة على الشجاعة، قوله^(١):

غَرَامٌ كِإِقْدَامِ ابْنِ مَعْنٍ، وَمَغْرَمٌ كِإِنْعَامِهِ وَالْأَرْضُ فِي أَرْمَاتِهَا

ولم ترد ألفاظ (الشجاعة، والقوة) بصيغة صريحة، ولكنها وردت عن طريق الكناية، والمجاز، والاستعارة. وقد ازدحم ديوان الشاعر بها في غرض المديح، وما استخدمته الباحثة يشمل الشجاعة عند الممدوح ممزوجة بالبديع وصوره، وفيما يلي نماذج منها، يقول^(٢):

هُوَ الْجَاعِلُ الْهَيْجَا حَشًّا وَسِنَانُهُ هَوًى، فَهُوَ لَا يَعْدُو قُلُوبَ كُمَاتِهَا

فالإقامة في أرض المعركة كناية عن شجاعة الممدوح، الذي يخشاه الأعداء من قوته. ويوظف الشاعر ألفاظ الطبيعة للإشارة إلى شجاعة الممدوح، ومن الألفاظ البارزة التي انتقاها من حقل الطبيعة، وجسد من خلالها شجاعة ممدوحه (الشهب، والنجم، والطود، والأسد، والشمس)، يقول مشيراً إلى شجاعة ممدوحه مستخدماً لفظ (الشهاب)^(٣):

وَشَهْبُ الْقَنَا كَالنُّقْبِ وَالنَّقْعُ سَاطِعٌ هِنَاءً، وَأَيْدِي الْمُقْرَبَاتِ هَوَانِي

واستعمله مجازياً للإشارة إلى شجاعة الممدوح وسطوته^(٤):

شِهَابٌ مِنَ النَّيِّرِينَ اسْتَطَارَ لِإِزْدَاءِ كُلِّ مَرِيْدٍ عَيْنِيْدٍ

ومن استخداماته لمفردات النجم مشيراً إلى قوة المعتصم وبأسه، قوله^(٥):

يَقُلُّ أَنْ يَطَأَ الْعِوُوقُ أَخْمَصَهُ وَكُلُّ مَلِكٍ عَلَى أَعْقَابِهِ يَطَأُ

(١) الديوان، رقم القصيدة ٧، ص ١٦٥.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٧، ص ١٦٧.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص ١٥١.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢١، ص ٢٠٤.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١١٤.

فرغم علو كوكب العيوق؛ إلا انه أكثر علوًا منه، إذ نادرًا ما يطأ العيوق أخمص المعتصم،
كذلك شأن ملوك الأندلس أدنى منه منزلة، فهم يمضون على هواه.
وقد استعان الشاعر في المدح بالشجاعة وصف آلات الحرب، وفي مقدمتها السيف،
كقوله^(١):

وما صوارمُهُمْ إبلاً وقد سَرَحُوا وليس إفرندُها عُرَى وقد هَنَأُوا
وقوله مجانساً بين "فراح و راحاً" ^(٢):

فراح نحو دم الأبطال تحسبُهُ راحاً لها بالقنا العسال مُسْتَباً
ويجمع الشاعر بين الجود والبأس؛ للوصول إلى كمال شخصية المدوح^(٣):
فَتَى البأسِ والجُودِ اللّذين تَبَارَيَا إلى غايَةٍ حَازَا لَهُ قَصَبَاتِهَا
وقد يجمع بين عدة صفات في بيت واحد - يُسمّى ترصيعاً- لبلوغ هذا الكمال، كما في
قوله^(٤):

سَمَاحٌ وإِقْدَامٌ وحِلْمٌ وعِفَّةٌ مُزَجَّنٌ فأَبْدَى مُهْجَةَ الفَضْلِ مَارِجٌ
ويضمّ الحقل البديعي للمدح عند ابن الحدّاد، العديد من الأبيات والقصائد التي احتواها
الديوان، وكانت شاهداً على غزارة شعر المديح عنده، ومنها قوله^(٥):
راعَيْتَ تَقْوَاكَ حَتَّى فِي جَزَائِهِمْ وما رَعَوْا ما تُرَاعِيهِ ولا كَلَأُوا
وقوله^(٦):

النَّفْسُ عَادِمَةٌ الكَمَالِ وإِنَّمَا بالْبَحْثِ عن عِلْمِ الحَقَائِقِ تَكْمُلُ

(١) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٣١.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٣٥.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٦٥.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٩، ص ١٧٥.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٢٥.

(٦) الديوان، رقم القصيدة ٤٦، ص ٢٤٤.

يستخدم الشاعر الطباق بين (لا تروح) و(لا تغدو)؛ ليظهر قوة ممدوحه في المعركة، مشبهاً رؤوس الأعداء وهي مصلوبة على الرماح بالغريبان الجاثمة على أغصان الشجر لا تغدو ولا تروح، فيقول^(١):

كَأَنَّهُمْ فِيهَا غَرَايِبُ وَقَعَّ عَلَى بَاسِقَاتٍ لَا تَرُوحُ وَلَا تَغْدُو
ويقول أيضاً^(٢):

مَلِكٌ لَهُ الْعِزُّ مِنْ ذَاتٍ وَمِنْ سَلَفٍ فَحَسْبُ كُلِّ الْمُلُوكِ الْهُونُ وَالْجَزْأُ
ويكفي أن المعتصم اكتسب العز من أجداده وأسلافه، وغيره اكتسبوا الذل والهوان، فشتان بينهما، إذ مَنْ كان العز رداء له؛ فما ذل، ومن امتطى الهوان؛ ذلّ.

وقد فاق جود ابن المعتصم ملوك الأندلس، وهو بكرمه يفعل المعجزات التي عجز عنها الملوك، فالكرم يغطي كل عيب، مطابقاً بين " غائبها وحاضرا" يقول^(٣):

وَسَرُّكَ يَجْتَذِبُ الْمُغْرِبَاتِ وَيَجْعَلُ غَائِبَهَا حَاضِرًا
ويمدح عصر المعتصم الزاهر بالجلالة والجود، فيقول حيث يطابق بين " أولاهها والأواخرها" ^(٤):
تَهَيَّمْ بِمَرَاةِ الْعَصُورِ جَلَالَةً وَتَحَسَّدْ أَوْلَاهَا عَلَيْهِ الْأَوَاخِرَا

٢. المادح:

تتأرجح شخصية المادح بين الظهور والغياب في هذا المجال على حسب طبيعة المدحة، إذ ينحسر أو يغيب ظهورها في القصيدة، وفي مقابل هذا الانحسار تهيمن شخصية الممدوح، الذي يسبغ عليه المادح الصفات التي تدخل في حيز الإشادة والثناء، وتظهر شخصية المادح متخذة صوراً مختلفة، تتراوح بين القلة والكثرة، فقد تظهر في عدة أبيات، وبهيمات مختلفة، وقد

(١) الديوان، رقم القصيدة ١٣، ص ١٨٦.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٢٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص ٢١٤.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢٧، ص ٢١٧.

تظهر في بيت واحد من القصيدة في صورة واحدة^(١). ومن صور حضور شخصية المادح عند ابن الحداد:

١ - الفخر بقصائده:

تكرر عنده في خواتيم قصائده، خاصة المدح منها: الفخر بشعره، والاعتزاز بنفسه، يقول مجانسا بين " وما حاكوا وما حكأوا " ^(٢):

بِدْعٍ مِنَ النَّظْمِ مَوْشِيَّ الْخَلَى عَجَبٌ تُنْسِي الْفَحُولَ وَمَا حَاكُوا وَمَا حَكَّأُوا

ويقول أيضاً حيث يوجد رد العجز على الصدر في " نوادر والنوادر " ^(٣):

فَلَا تُنْكِرُوا مِنِّي بَدِيعًا، فَمَجْدُهُ نَوَادِرُ قَدْ أُوحَتْ إِلَى النَّوَادِرَا

ويصف المادح (الشاعر) قصائده بقوله ^(٤):

وَلَوْلَا عَلَى الْمَلِكِ ابْنِ مَعْنٍ مُحَمَّدٍ لَمَّا بَرَحْتَ أَصْدَافُهُنَّ اللَّالِي

وفخر بأنه نسيج وحده لا مثيل لشعره، وأنه سيد شعراء الأندلس، إذ يقول ويأتي بالجناس

بين " مجترئاً ومُجْتَرَأً " ^(٥):

قَبَضْتُ مِنْهَا لُيُوثَ النَّظْمِ مُجْتَرِئًا وَغَيْرُ بَدْعٍ مِنَ الصَّرْغَامِ مُجْتَرَأً

ويقول ^(٦):

وَإِنْ أَنْكَرْتَ أَفْهَامُهُمْ بَعْضَ هَمْزِهَا فَقَدْ عَرَفْتَ أَكْبَادُهُمْ صِحَّةَ الْهَمْزِ

إن اعترضوا عليّ بأني همزت ما لا يهمز في تلك القصيدة الهمزية، فإنهم ارتاحوا لسماعها،

وأقروا بجودتها وتفردها في عالم الأدب.

(١) مطالعات الشعر المملوكي، بكري شيخ أمين، ص ١٤١.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٣٦.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢٧، ص ٢٢٦.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص ١٤٨.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٣٧.

(٦) الديوان، رقم القصيدة ٣٣، ص ٢٢٤.

٢- طلب العطاء:

وفيها يظهر المادح في نهاية القصيدة طالباً العطاء من الممدوح؛ لذا تكررت بعض الألفاظ مثل: (تقبيل اليد، والغمام، والمدح، والندى). ولا يظهر الشاعر المادح بشكل مباشر، وإنما تتوارى شخصيته وراء الآخرين، ويبدو أن عزة نفسه كانت وراء ذلك، يقول مطابقاً بين " ظاغناً ومقيماً " ^(١):

حَيْثُمَا كُنْتَ ظَاغِنًا أَوْ مُقِيمًا دُمُ رَفِيعًا وَعِشْ مَنِيعًا سَلِيمًا
وكذلك قوله ^(٢):

وقد وَرَدَتْ فِي غَمْرِهِ نَهْلُ الْقَطَا كما اَزْدَحَمَتْ فِي كَفِّهِ قُبُلُ الْوَفْدِ
وله أيضاً ^(٣):

وَمِنْكَ أَخَذْنَا الْقَوْلَ فِيكَ جَلَالَةً وما طَابَ مَاءُ الْوَرْدِ إِلَّا مِنَ الْوَرْدِ

٣- الشكوى الموجهة إلى الممدوح:

يبدو أن ابن الحداد، لم يَحْظَ من ممدوحه المعتصم بن صمادح بالعطايا، أو حتى بمركز مرموق في المرية، موازنة مع غيره من الشعراء الذين ارتبطت أسماءهم مع ممدوحيههم فاشتهروا بهم، ويتجلى ذلك من خلال ورود ألفاظ تحتوي على الشكوى والتذمر، يقول شاكياً ^(٤):

وليس علي حُكْمِ الزَّمانِ تَحَكُّمٌ علي حَسَبِ الأفعالِ يُجْري مَصادِرًا
لا يستطيع أحد منا أن يخرج على حكم الزمان، فالزمان يصدر أحكامه على البشر حسب أفعالهم، ويلاحظ ظهور ثقافته النحوية هنا.

ومهما يكن من أمر، فإن الزمان لا يُؤْمَنُ، فدوام الحال من المحال، يقول ^(٥):

(١) الديوان، رقم القصيدة ٥١، ص ٢٥٥.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٢٠، ص ٢٠٠.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢٠، ص ٢٠٢.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٢٧، ص ٢١٥.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٦٠، ص ٢٩٠.

أَوْ رَدَّ حَظِّي فِي الْحُظُّوْظِ مُصَلِّيًّا؟ أُنْ كَانَ ذِهْنِي سَابِقَ الْأَذْهَانِ

ويعتمد الشاعر على الحظ في تحقيق مبتغاه ومسعاه، ومهما سعى الإنسان، فإنه لن يصل إلى مبتغاه ما لم يحالفه الحظ، وإذا لم يقتزن اجتهد الإنسان بحظ، فهو كالرمح الذي لا سنان له، وإن كان يرمز إلى أخيه، فهو منه بمنزلة السنان من الرمح، يقول^(١):

وَعَلِمْتُ أَنَّ السَّعْيَ لَيْسَ بِمُنْجِحٍ مَا لَا يَكُونُ السَّعْدُ مِنْ أَعْوَانِهِ

ويقول مطالبًا الملك المقتدر بن هود، ملك سرقسطة، بأن ينزله منزلًا مرموقًا في كنفه^(٢):

حَيْثُ الْعَلَا تُجَلَّى وَآثَارُ الْمُنَى تُجْنَى وَسَاعِيَةُ الْمَطَالِبِ تُنْجَحُ

ويقول^(٣):

صَدَعَ الزَّمَانُ جَمِيعَ شَمْلِي جَائِرًا إِنَّ الزَّمَانَ مُمَلِّكٌ لَا يُسْجَحُ

وعلى أية حال، فإن صورة المادح قد تظهر في بعض مدائحه، وإن كان ظهورها يقتصر على ثلاث صور، إما طلب العطية، أو الشكوى من الزمان، أو الفخر بقصائده. وإذا كانت شخصية الممدوح قد ظهرت في شعر ابن الحداد، فإن شخصية المادح تذبذبت بين الحضور والغياب.

واقترنت الباحثة في هذا الحقل من مدائح ابن الحداد على ما كان فيه حضور للبدیع؛ زادها وضوحًا في المعنى، وخفة في اللفظ.

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦٥، ص ٣٠١-٣٠٢.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص ١٨٢.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص ١٨١.

المبحث الثالث: التوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى

- ١- الهجاء.
- ٢- المعتمى (الألغاز).
- ٣- الرثاء.
- ٤- الحكمة والموعظة.
- ٥- الحماسة والفخر.
- ٦- الإخوانيات.

توطئة:

مرّ في دراسة المعجم الشعري عند ابن الحدّاد، أنّها تركّزت في غرضين، وهما: الغزل، والمديح، فقد وردا في الديوان بنسبة عالية، حتى كادا أن ينحصر الديوان فيهما. أما الأغراض المتبقية فلم تشمل سوى مساحة ضيقة من الديوان؛ على الرغم من تنوّعها. وعلى هذا رأت الباحثة أن يكون هذا المبحث خاصًّا بتلك الأغراض المتنوعة؛ حتى تشمل الدراسة مجمل الديوان. وهو وإن كان مليئًا بالأغراض، إلا أن الباحثة اقتصرت على ما احتوى منها على البديع. ومن هذه الأغراض: الهجاء، والمعنى، والرتاء، والحكمة، والحماسة، والإخوانيات.

١ - الهجاء:

تحدّث صاحب الوساطة عن الهجاء بقوله: "فأما المهجو، فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب، ولصوقه بالنفس، فأما القذف والإفحاش، فسباب محض، وليس فيه للشاعر إلا إقامة الوزن، وتصحيح النظم"^(١).

وقد ورد في الديوان مقطوعتان في الهجاء، كانت الأولى إلى ما قاله صاحب الوساطة أقرب، يقول ابن الحدّاد^(٢):

رَجُلٌ إِذَا أَعْطَاكَ حَبَّةَ خَرْدَلٍ أَلْقَاكَ فِي قَيْدِ الْأَسِيرِ الطَّاحِ

٢ - المعنى (الألغاز):

المعنى مظهر من مظاهر الرياضة الذهنية والثقافية، ويرتد هذا الفن إلى عهد سحيق من العصر الجاهلي، وله امتداد بعد الإسلام؛ إلا أنه توسع وانتشر في العصور العباسية المتأخرة^(١). ويظهر ابن الحدّاد تأثرًا بهذا اللون من الشعر، إذ ضمن ديوانه بعضًا منه،

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط٤، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٤٦.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١٢، ص ١٨٤.

يقول مجانساً بين " لا أُسميه وأُعميه " (٢) :

صُنْتُ اسْمَ إِلْفِي فَدَابًّا لَا أُسْمِيهِ وَلَا أَزَالُ بِالْغَاذِي أَعْمِيهِ

ويستعمل التصحيف معيماً على ما يريده، فيقول (٣):

مَنْ لِي بَأْنُ أَشْكُو إِلَيْكَ مَدَامَعًا تَهْمِي عَلَيْكَ وَأَضْلَعًا بِكَ تَحْتَرِقُ؟

٣- الرثاء:

الرثاء: "هو ذكر مناقب الذاهبين، والتعبير عن الحسرة على ما ضاع" (٤). وقد وردت مرثية واحدة عند ابن الحداد، بدأها بالحديث عن الموت والحياة، وفلسفة العدم والخلود، والوجود، ثم ذكر أحوال المرثي وظروفه، وبعد أن فرغ من الرثاء انتقل إلى المديح؛ استجابة لآداب التعزية، وكان هذا الفن في واقع الأمر مديحاً مصوغاً في قالب الألم والتفجيع (٥).

والمرثية عند شعراء الأندلس، ومنهم ابن الحداد "موصولة بالأساليب القديمة الموروثة التي تعتمد القوة، والجزالة، والرصانة" (٦).

ومطلع مرثيته (٧):

هَيْهَاتَ مَا تُغْنِي الْقَنَابِلُ وَالْقَنَا وَالْمَشْرِفِيُّ فِي مُلَاقَاةِ الْمَنَى

تظهر في هذه الأبيات مشاعر الحزن والأسى على فراق والدة المعتصم، ينقله الشاعر عن حال ابنها بعد موتها، ويطلب منه أن يتصبر ويتجلد، ويذكره بأن هذه الحياة دار سفر لا دار مقر، فكل من عليها راحل لا محالة. والأبيات حافلة بالمعاني الصادقة التي تظهر بين طياتها

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شيخ أمين، ص ١٨٠-١٨٢.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٧٠، ص ٣٠٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٤٢، ص ٢٣٩.

(٤) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه، أميلو غريسه غومس، ص ١٦٠.

(٥) المصدر السابق، ص ١٠٦.

(٦) ابن بسام وكتابه الذخيرة، ص ١٦٣.

(٧) الديوان، رقم القصيدة ٥٩، ص ٢٧٩.

معبرة عن حال المعتصم، فالموت حقيقة لا مفرّ منه، ويحاول الشاعر تعزيتة، وتخفيف حزنه وألمه على فقد أمه، ومما زاد رونق هذه الأبيات الجناس الذي ألفته المسامع بين " القنابل والقنا " .

٤ - الحكمة والموعظة:

تطرّق ابن الحدّاد إلى غرض الحكمة والنصح، الذي يدور حول الشكوى من الزمن، والتحذير من الدنيا، وإن كانت الحكمة عنده تتناثر في أبيات قصائده هنا وهناك، كقوله^(١):
حَيْثُمَا كُنْتَ ظَاعِنًا أَوْ مُقِيمًا دُمُ رَفِيعًا وَعِشْ مَنِيعًا سَلِيمًا
ويأتي بلفظ الزمان ويوظفه في الحكمة، إذ يقول^(٢):

فَدَعِ الزَّمَانَ فَإِنَّهُ لَمْ يَعْتَمِدْ بِجَلَالِهِ أَحَدًا وَلَا بِهِوَانِهِ
سَمَا إِلَى الْمُلْكِ الرَّضَى ابْنُ صُمَادِحٍ فَأَذَانِي بِالسُّخْطِ مِنْ رِضْوَانِهِ

٥ - الحماسة والفخر:

كان باعث الفخر عند ابن الحدّاد ذاتيًا من جهة، والأمل في نيل رضا الممدوح والحصول على العطايا من جهة أخرى، أما الحماسة والفخر ف" تمّدح بالشجاعة الفردية، ووصف لها، وإغراق في الذاتية، وفيها ميل إلى امتداح الجيوش الحربية، وحسن إعدادها، وشجاعة أفرادها وقوة بطشها، وسرعة حركتها"^(٣).

ويفتخر بأرض الأندلس وانتمائه إليها، وتفضيلها على سائر البلدان، فيقول حيث يأتي بالجناس بين " أرضَ وأرضاً "^(٤):

وَلَمْ أَرْضَ أَرْضًا غَيْرَ مَبْدِئِ نَشْأَتِي وَلَوْ لُحْتُ شَمْسًا فِي سَمَاءٍ وَلَا تَهَا

(١) الديوان، رقم القصيدة ٥١، ص ٢٥٥.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٦٥، ص ٣٠١-٣٠٢.

(٣) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شيخ أمين، ص ١٢٨.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٧، ص ١٦٨.

ويواصل مفتخرًا بشعره، مطابقًا بين (أمسى) و(أصبح)^(١):
وَالشَّعْرُ إِن لَّمْ أَعْتَقِدْهُ شَرِيعَةً أُمْسِي إِلَيْهَا بِالْحِفَاطِ وَأُصْبِحُ
ويفخر بكرم المعتصم وعطائه، فيقول^(٢):
مَفِئْضُ الْأَيْدِي فَوْقَ أَذْنَى وَأَرْفَعُ وَصَوْبُ الْغَوَادِي شَامِلُ الْغَوَرِ وَالنَّجْدِ

٦- الإخوانيات:

يصوّر هذا اللون من الشعر العلاقات الاجتماعية بين الشعراء وممدوحيه، أو بينهم وبين أصدقائهم وأحبائهم؛ ومن ثم فقد غلب عليه التأنق في المعنى، واصطناع العاطفة التي تكون صادقة تارة، وكاذبة تارة أخرى، وهي وإن صوّرت المودة، فإنها تصوّر النفاق مرات أخرى^(٣).

وينضوي تحت لواء الإخوانيات، قصائد الودّ، والصداقة، والتهنئة، والعتاب، والشكوى، والمساجلات الشعرية التي يُراد بها المراسلات والمعرضات^(٤). وما قاله ابن الحدّاد في هذا الغرض قليل، لم يتجاوز الأبيات؛ لذا صنفتها الباحثة إلى ثلاثة محاور كان للبديع نصيب فيها، وهي:

١. الزيارة:

نظم ابن الحدّاد مقطوعتين في الزيارة، فيهما من الألفاظ ذات الدلالات التي تشير إلى الاحتفاء والاهتمام بالزائر، كقوله مجانساً بين "خَدًّا وَقَدًّا"^(٥):

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦٥، ص ٣٠١-٣٠٢.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٢٠، ص ٢٠٠.

(٣) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري أمين، ص ٢٧٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٩٢.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١٩، ص ١٩٥.

هُوَ الْبَذْرُ وَالْغُصْنُ خَدًّا وَقَدًّا كَمَا أَنَّه الطَّبْيُ لَحْظًا وَجِيدًا
وقال أيضًا مجانساً بين "عنبراً وعبيراً" (١):

فِيكَ اكْتَسَى جَوِّي سَنًا وَتَأَلَّوْا وَارْتَدَّ تُرْبِي عُنْبَرًا وَعَيْرًا
٢. المعارضة:

يحرص الشاعران في هذا اللون أن تتفق قصيدتيهما في البحر، والقافية، والروي (٢). وقد جرت معارضة بين ابن الحَدَّاد، ووزير المعتصم أبو خالد بن بشتغير، وكان ابن بشتغير هو البادئ بالكلام، إذ ألقى بيتين للنابعة الجعدي (ت ٥٠ هـ) في حضرة المعتصم (٣):

وَلَمَّا نَزَلْنَا بِجِسْرِ النَّجَاجِ وَلَمْ تَعْرِفِ الْحَيَّ إِلَّا التَّمَّاسَا
فاستطابه المعتصم، وأمر ابن الحَدَّاد بمعارضته، فقال ارتجالاً على البديهة (٤):

إِذَا مَا التَّمَسَّتِ الْغَنَى بِأَبْنٍ مَعْنٍ ظَفِرَتْ وَأَحْمَدَتْ مِنْهُ التَّمَّاسَا
والملاحظ اتفاق الشاعر مع معارضه في البحر، والقافية، والروي، كما يلاحظ اعتماده على الجناس ودوره في رفع الموسيقى الداخلية للبيت.

٣. التهانى:

من الأمور التي تناولها ابن الحَدَّاد: التهنة بمولود، حيث وردت مقطوعة في الديوان يهنئ بها المقتدر بن هود، بمولود جديد له، فيقول (٥):

فَبَشِّرْ سَمَاءَ السَّنَا وَالسَّيْنَاءِ بِنَجْمٍ هُدًى لَاحٍ فِي آلِ هُودٍ
بِمُقْتَبَسٍ مِنْ شُمُوسِ النُّفُوسِ وَمُقْتَدَحٍ مِنْ زِنَادِ الشُّعُودِ
هَلَالٌ تَأَلَّقَ مِنْ بَذْرِ سَعْدٍ وَمُزْنٌ تَخَلَّقَ مِنْ بَحْرِ جُودٍ

(١) الديوان، رقم القصيدة ٢٩، ص ٢١٩.

(٢) معالجات في الشعر المملوكي والعثماني، بكرى شيخ أمين، ص ٢٩٣.

(٣) الديوان، ص ٢٢٥.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٣٤، ص ٢٢٥.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٢١، ص ٢٠٣-٢٠٤.

ويظهر لنا المبالغة في مدح هذا المولود الصغير، فهو نجم هوى من سماء المجد لينزل في بني
هود؛ ليهتدوا به إلى طريق النور والرشد، وشهاب يستطار شراره على كل مريد وعنيد، وسيف
إذا أُسْتُلَّ من غمده؛ فويحُ لكل من عاث في الأرض فسادًا.

المبحث الرابع: التوظيف الدلالي للبديع عن طريق الرمز

توطئة:

الرمز كما وصفه بودلير "بجاز نوعاً ما يسعف الإنسان على فهم المثال بالإشارة إليه، وتمثيله، وتمويهه في آن واحد"^(١). ويجمع الرمز بين الحقيقي وغير الحقيقي في آن واحد، "فالحقيقي هو الصورة الواقعية المادية، أما غير الحقيقي، فهو ما يومئ إليه الرمز ويوحى به. فمتى تتبّع الشاعر الجانب الحقيقي للرمز، ورفده بما يتلاءم معه، ولم يفصح عن طبيعة مراميه التي تسمو فوق الواقع؛ فقد يتحد الرمز والاستعارة، ويكون البناء استعارياً، والمغزى رمزياً"^(٢).

ويستفيد الشاعر من الرمز والأسطورة في تحقيق الغرض الموضوعي والفني، عندما يُقحم في السياق الشعري الذي يرتبط بتجربة الشاعر التي يعيشها، وهذه التجربة هي التي تلبس الألفاظ مغزى معيناً، فتضيف إلى الرمز أبعاداً جديدة هي نسج الشاعر، كما يقول ابن الحداد^(٣):

تجاوزَ حدَّ الوهمِ واللَّحْظِ والمُنَى وأعشى الحَجَى لألأوه المتألئى
فَتَبَّعَهُ الأنصارُ وهي خواسرٌ وتقلبُ الأبصارُ وهي خواسرٌ
ولولاهُ كانت كالنسيءِ، وخاطري لها كُفْقَمٌ للمَحَرَّمِ ناسِئى

فالصورة المجازية قامت على التجسيد والتشخيص في تصوير الإحساس (تجاوز حدّ الوهم واللحظ والمنى)، و(أعشى الحَجَى لألأوه المتألئى) و(فتبّعه الأنصار)، وهي منظورات استمدتها الشاعر من الطبيعة، ولكنها تجاوزت من خلال الصورة المجملة، فدخلت دائرة الرمز لتوحي بمعنى يقصده الشاعر. إنه يرمز من خلال هذه الصورة إلى (إبداعه الشعري)، فهذا الشعر يخرج على المؤلف لتجاوز حدّ البصر والعقل معاً، بحيث يتعذّر على العيون رؤيته؛ لأنه يبهرها بنوره، فضلاً عن أنصار هذا الشعر الذي اتخذه مثلاً يقتدون به، ويسيرون على هديه. ويأتي الشاعر

(١) الرمز والرومانتيكية في الشعر اللبناني، أمية حمدان، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١، ص ٢٤.

(٢) علاقة الرمز بالجاز، عدنان قاسم، مجلة الثقافة العربية، العدد الأول، طرابلس، ص ٥٠.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص ١٤٨-١٤٩.

بالصور (وتنقلب الأبصار)، و(لولا كانت كالنسي)، و(خاطري لها كفقيم)، و(هو الحب لم أخرجها إلا لمجده)؛ فتتقلب أبصار المؤيدين والمعارضين لشعره؛ لأنهم لم يستطيعوا الإتيان بشعر في مستواه الفني والموضوعي، ويكنى الشاعر عن شعره بالحب الذي لم يخرجها إلا ليقوله في ممدوحه المعتصم بن صمادح. ولولا هذا الممدوح لكان شعر بن الحَدَّاد كالنسي عند فقيم.

إن توظيف الشاعر للرمز، واستخدامه للطباق بين أخرجها وخابئ، والجناس بين الأنصار والأبصار، وردّ العجز على الصدر بين خواسر وخواسئ؛ كان له أثرٌ في إثراء تلك الصور التي رمز بها إلى شعره.

ويستمر الشاعر في رصد رموزه، إذ يقول^(١):

والشَّمْسُ شَمْسُ الحُسْنِ مِنْ بَيْنِهِمْ تَحْتَ غَمَامَاتِ اللَّثَامَاتِ
وَنَاطِرِي مُخْتَلِسٍ لَمَحَها وَلَمَحَها يُضْرِمُ لَوَعَاتِي

يعتمد الشاعر على الصور: (والشمس شمس)، و(تحت غمامات اللثام) و(لحها يضرم لوعاتي)، إضافة إلى تكراره لبعض الألفاظ (الشمس) و(شمس) و(لمحتها) و(لمحها)؛ مما يعطي جرساً موسيقياً رناناً؛ نظراً لأهمية الموضوع المراد طرده، حيث يرمز إلى محبوبته بالشمس حين تشرق في الغيم.

إن رموز ابن الحَدَّاد ليست جيدة في دلالتها عن المدلول المتناول لدى عامة الناس، يقول^(٢):
فَعَهْدِي بِهِ فِي ذَلِكَ الدَّوْحِ كَانِسًا وَمَنْ لِي بِالرُّجْعَى إِلَى ذَلِكَ الْعَهْدِ؟
وَفِي الْجَنَّةِ الْأَلْفَافِ أَحْوَرُ أَزْهَرُ تُلَاعِبُ قُضْبَ الرُّنْدِ فِيهِ قَنَا الْهِنْدِ

يرمز الشاعر بالصورة (في ذلك الروح كانسًا)، و(أحور أزهر) إلى محبوبته نورة. ويلاحظ الجنس بين (الزند) و(الهند)، ورد العجز على الصدر بين (فعهدي) و(العهد)؛ مما كان له أثر في وضوح تلك الصور.

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص ١٦٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٢، ص ١٩٧.

ويتعامل ابن الحَدَّاد في بعض الأحيان مع الرموز خارج دلالتها المتعارف عليها إلى دلالة ذات مغزى مرتبط بتجربته الشعرية، فيقول^(١):

فَكَأَنَّمَا الإِظْلَامُ أَيُّمٌ أَرْقَطُ وَكَأَنَّمَا الإِصْبَاحُ ذُنُوبٌ أَضْبَحُ

ترمز لفظة الذئب إلى الافتراس، في حين أن الشاعر اتخذ من هذه اللفظة رمزاً للأمل والحياة بدلالة لفظة (الإصباح)، التي دلّت على استمرارية الحياة. إنه يصف أيامه السوداء في المربة وما حدث له، وكان للطباق بين (الإظلام) و(الإصباح) دور في إثراء تلك الصورة الرمزية.

ويستعمل الشاعر في موضع آخر من الديوان لفظة (الذئب) بدلالاتها الصريحة، فيقول^(٢):

وَكُلُّ قَسٍّ مُظْهِرٍ لِلتُّقَى بِأَيِّ إِنْصَافَاتٍ وَإِخْبَافَاتٍ

وقد تنوّعت الرموز التي استخدمها الشاعر في شعره، إذ نجده يرمز إلى الأمان والرخاء للذين عمّا البلاد في عصره، بحيث أقبل الناس من علماء، وشعراء، وذوي الحاجة على الممدوح، فأكرمهم وأعطاهم من الخيرات، إذ يقول^(٣):

وَكَيْفَ تُحْصَى عَوَافِي مَرْتَعٍ مَرِيعٍ لِلْهَائِمِينَ بِهِ مَرْوًى وَمُحْتَصَافٍ؟

حيث رمزت الصورتان (وكيف تحصى عوافي مرتع مرع)، و(للهاثمين به مروى ومحتصاف) إلى الأمن، والأمان، والرخاء الذي ساد البلاد.

ومن الرموز التي وظفها ابن الحَدَّاد في شعره وكان فيها من المحسنات اللفظية والمعنوية نصيب، ما يلي:

١. الرمز الرياضي:

وفيه يرمز الشاعر إلى محبوبته نورة، فيقول^(٤):

صُنْتُ اسْمَ إِلْفِي فَدَابًّا لَا أَسْمِيهِ وَلَا أَزَالُ بِالْغَازِي أَعْمِيهِ

(١) الديوان، رقم القصيدة ١١، ص ١٨٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص ١٥٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١١٩.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٧٠، ص ٣٠٨.

أَمَّا الَّذِي بِي فَإِنِّي لَا أُسَمِّيهِ لَكِنْ سَأُلْقِي رُمُوزًا جَمَّةً فِيهِ
 إِذَا أَرَدْتَ مِنَ الْأَعْدَادِ نِسْبَتَهُ فَجَذِّرْ أَوَّلَهُ عَشْرًا لِثَانِيهِ
 وَإِنْ أَضِفْتَ إِلَى ذِي الْجَذْرِ رَابِعَهُ رَأَيْتَ ثَالِثَهُ زَهْرًا مَعَانِيهِ
 وَنَصَفَهُ أَوْلَعْتَ أُخْتُ الرَّشِيدِيَّةِ فَقَدْ تَبَيَّنَ ماضِيهِ وَبَاقِيهِ

٢. الرموز التراثية:

من المسلم به "أن التراث أحد عناصر ثقافتنا؛ وهو بالتالي أحد عناصر تكوين فكرنا"^(١). وهو من المنابع التي اعتمدها ابن الحداد في بناء صورته الشعرية، إذ استخدم الرموز التراثية بوصفها رموزاً حية على الدوام، بمعنى أن هذه الرموز مرتبطة بحاضر يقصده الشاعر، ويحاول أن يجسده في قصائده"^(٢).

وحين يستحضر ابن الحداد الشخصيات الدينية والتاريخية ومواقفها، فإنما يوحى إلى الوضع الذي يعيشه أو يعاصره. وقد استخدم الشاعر في نصه الشعري شخصيات اجتماعية مثَّلت صفة الكرم والسخاء، من أمثال: حاتم الطائي، وكعب بن أمية، وهرم بن سنان وغيرهم، حيث يرمز إلى الكرم من خلال مجيئه في صورة حاتم الطائي، لكنه جعل من كرم حاتم الطائي نقطة في بحر كرم ممدوحه وجوده"^(٣).

فَحَلَّ مَا قِيلَ عَنْ كَعْبٍ وَعَنْ هَرَمٍ فَلِلْأَقَاوِيلِ مِنْهُارٌ وَمُنْهَرٌ
 وَتِلْكَ أَنْبَاءُ غَيْبٍ لَا يَقِينُ لَهَا وَقَلَمًا فِي التَّنَائِي يَصْدُقُ النَّبَأُ

يأتي الشاعر بصورة (كعب وهرم) ليرمز إلى الكرم، ويأتي بعدها بصورة أخرى تقلل من أهمية هذين الرجلين، منها (وتلك أنباء غيب)، و(قلم في التائي يصدق النبأ)، في محاولة من الشاعر

(١) مجلة الأديب المعاصر، (التراث والأدب المعاصر)، هاشم الطعان، العدد ٢٤-٢٦، بغداد، ١٩٧٧.

(٢) الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص ١٩٩.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١١٧-١١٨.

للتقليل من شأن ما قيل عن هذين الرجلين، مع شهرتهما بالكرم والجود، فهو يرى كرم ممدوحه المعتصم قد فاق كرم وجود هذين الرجلين.

يستخدم ابن الحدّاد شخصيات، مثل: أبي بكر الصديق، وعمر بن الخطاب - رضي الله عنهما - ليرمز إلى التقى والصلاح لممدوحه، يقول^(١):

مَلَكُ الْقُلُوبِ بِسِيرَةٍ عُمَرِيَّةٍ يَخِيَا بِهَا الْمَفْرُوضُ وَالْمَسْنُونُ

فالطباق بين الفرض والسنة ساعد على كمال مدح المعتصم؛ لأن سيرة ابن الخطاب يُضرب بها المثل في العدل والتقوى. وقد اتبع ابن الحدّاد أسلوبًا في توظيف الرمز من خلال الاعتماد على القرآن الكريم وما جاء فيه من قصص للأنبياء والرسل - عليهم السلام - يقول^(٢):

وَفِي سَنَاهُ وَمَسْنَاهُ وَنَائِلِهِ لِلشُّهْبِ وَالشُّحْبِ مُسْتَحْيَا وَمُنْضَنًا
جَلَالَةً لِسُلَيْمَانَ وَمُلْتَمَحٌ لِيُوسُفَ يَوْمَ لِلنَّسْوَانِ مُتَكَاً

جاء الشاعر بصورة (جلالة سليمان) السُّلَيْمَانُ ليرمز إلى الهيبة، وسمو منزلته ورفعة الممدوح، وصورة (وملتمح ليوسف يوم للنسوان متكأ)، ليرمز بها إلى حسن الممدوح وجماله، إذ جعل من الممدوح أعظم هيبة، وجلالة، ومنزلة من سليمان السُّلَيْمَانُ وأكثر إشراقًا وجمالًا من يوسف السُّلَيْمَانُ. وهذا من باب توظيف التراث الديني الإسلامي.

ومما رمز الشاعر به إلى ديانة محبوبة النصرانية نورية، إذ جاء على لسانه^(٣):

وَفِي شِرْعَةِ التَّثْلِيثِ فَرْدٌ مَحَاسِن تَنْزَلُ شَرْعُ الْحُبِّ مِنْ طَرْفِهِ وَحَيَا
وَأُذْهِلُ نَفْسِي فِي هَوَى عِيسَوِيَّةٍ بِهَا ضَلَّتِ النَّفْسُ الْحَنِيفِيَّةُ الْهَدْيَا

إذ جاء بصورة (فرد محاسن)، ليرمز بتفرد نورية عن غيرها بالجمال والحسن، وصورة (عيسوية) لترمز إلى ديانتها النصرانية. وقد حفلت الأبيات المستشهد بها سابقًا بالطباق، الذي أضفى على تلك الصور قوة في إبراز معاني تلك الرموز.

(١) الديوان، رقم القصيدة ٥٨، ص ٢٧٧.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١١٢.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٦٨، ص ٣٠٦.

الفصل الرابع: أثر البديع في تحقيق بناء القصيدة في شعر ابن
الحداد

المبحث الأول: مكونات البناء الفني للقصيدة في شعر ابن الحداد.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

المبحث الثالث: الإيقاع الخارجي.

المبحث الأول: مكونات البناء الفني للقصيدة في شعر
ابن الحدّاد

أولاً: المقدمة.

ثانياً: حسن التخلص.

ثالثاً: الخواتيم.

رابعاً: الغرض.

توطئة:

تتمثل مكونات البناء الفني للقصيدة في اللغة، والصورة، والإيقاع، وهي من المكونات الأساسية التي يركز عليها البناء الشعري، وتعدّ دراستها مهمة للتعرف على تجربة الشاعر، فكل منهما مكمل للآخر.

وبناءً على هذا، فإن "كل ما يداخل العمل الفني من أفكار، ومفاهيم، وموسيقى يجب أن يتخلّى عن طابعه الأساس الذي كان له قبل دخول العمل الفني، وأن ينصهر انصهاراً تاماً في ذات الفنان، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى"^(١).

ومن هنا، فإن القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة" ترتبط عناصرها جميعاً، كما يرتبط الجذر والساق، والأغصان، والأوراق، فيؤدي كل عنصر وظيفته غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر، بحيث تسير الوظائف جميعها في اتجاه واحد، تؤدي إلى غاية واحدة؛ هي الأثر الكلي الموحد الذي تولّده القصيدة في نفس القارئ"^(٢).

وهذا الترابط بين عناصر القصيدة، أكّدت عليه الشاعرة العراقية نازك الملائكة، إذ أشارت إلى أن القصيدة "ليست إلا هي كلها مجموعة"^(٣).

ولذلك فإن بناء العلاقات الفنية على مستوى اللفظ، والجملة، والإيقاع، والتوافق بين جزئيات التجربة، فضلاً عن الترابط التصويري؛ يكون لها الأثر الفاعل في توطيد التجانس والتماسك^(٤).

وذهب (مرشد الزبيدي) إلى أن "الصورة النهائية للعمل الفني عامة، والقصيدة على نحو خاص؛ يجب أن تعتمد على رؤيتنا لها نصّاً واحداً كاملاً تتفاعل مكوناته؛ لتمنحنا اللذة الفنية والتذوق الجمالي، انطلاقاً من تفاعل أجزائها وعناصرها في البناء الكلي الذي تحقق لها"^(٥).

(١) قضايا النقد بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩، ص ١١٩.

(٢) دراسات في الشعر والمسرح، مصطفى بدوي، دار نضلة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص ٧.

(٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٢، ص ٢٠٠.

(٤) البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، عبدالكريم راضي جعفر، ص ٤١٦.

(٥) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، ص ٥٩.

ولهذا رأّت الباحثة أن تتناول في هذا الباب أثر البديع في تحقيق بناء القصيدة في شعر ابن الحدّاد، وتكمن هذه العناصر المهمة في وحدة القصيدة الشعرية؛ لتخرج لنا عملاً فنياً ذا طابع تأثيري في القارئ.

ومن عناصر البناء الفني للقصيدة: المقدمة، والغرض، وحسن التخلص، والخاتمة، والإيقاع الداخلي، والإيقاع الخارجي.

ومن خلال هذا الباب، ستتبع الباحثة عناصر البناء الفني للقصيدة الشعرية لابن الحدّاد، وكيف أثر البديع فيها، هل أضفى عليها الحسن، أم ألبسها رداء التكلف؟

مكونات البناء الفني

١ - المقدمة:

عدّ النقاد المقدمة المفتاح الذي يدخل الشاعر من خلاله إلى عالمه الشعري، الذي يتمثله من الواقع؛ ليرسم صورة مختلفة عن نظرة الآخرين إليه، بعد أن يضيفي عليها من تجربته وانفعاله، فيعبّر ويصوّر بما لا نألفه، في إطار تعاملنا الاجتماعي الذي ننتمي إليه. واختلفت الآراء بشأن المقدمة بحسب تنوع موضوعاتها، سواء أكانت غزلية، أم خمرية، أم طللية، أم وصفية، أم وعظية.

ومن النقاد الذين أشاروا إلى المقدمة، والتمس الأسباب لوجودها، ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) "إذ جاء تفسيره لوجودها نفسيًا من جهة، ومنطقيًا من جهة أخرى. أما التفسير النفسي: فالشاعر يبدأ بالضرب على الوتر الحساس في نفوس سامعيه، حتى إذا تمكّن من استقطابهم، انتقل إلى الرحلة، ثم يتخلّص إلى المديح. وأما التفسير المنطقي: فانتقاله من العام إلى الخاص؛ لأن الغزل والنسيب أعم المشاعر، فتضيّق دائرته شيئًا فشيئًا، حتى تصل إلى الممدوح؛ فيصبح وحده معنيًا بالخطاب"^(١).

وعليه، فإن هذا القسم من القصيدة - المقدمة - ليس مقصودًا لذاته، إنما هو مجرد تمهيد من قبل الشاعر لما بعده^(٢).

وهو وسيلة إلى غاية أخرى، هي خدمة الموضوع الأساسي للقصيدة، وإعداد السامعين لاستقباله والإنصات له^(٣). وعلى هذا؛ فالقصيدة لها قيمة خارجية فقط بوصفها مَعْبَرًا للوصول إلى الهدف المطلوب.

وقد اختلفت نظرة بعض الباحثين، ومنهم المستشرق الألماني (فالتر براونه)، الذي رأى أن تفسير ابن قتيبة لمقدمة النسيب في القصيدة، بأنها وسيلة لاستمالة القلوب؛ غير محتملة، ورأى

(١) شيء من التراث، عبد الجبار داود، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

(٢) الشعر والشعراء، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط ٢، ج ١، ص ٧٥، ٧٤.

(٣) مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول، حسين عطوان دار الجليل، بيروت، ط ٢، ١٩٨٧، ص ٢٥٨.

أن مرحلة الأطلال والغزل في بداية القصيدة الجاهلية ليست تمهيداً لما بعدها، إنما هي غاية في نفسها^(١).

ووفق ما ذكر سابقاً؛ فإن البداية بالأطلال والغزل لم يكن تمهيداً لما بعده فقط، ولم يكن تقليداً فنياً من المتأخر للمتقدم فقط، ولو كانت كذلك لأخذ بها الشعراء في جميع قصائدهم، ولما تجاوزوا في الكثير منها؛ لعلمهم أن ذلك إخلال بتقاليد فنية يؤدي بشعرهم إلى الوهن والضعف. إن هذه البداية مقصوده لذاتها، إذا كان الشاعر ينطلق في بعض ما ينظم، وهو جانب ليس بالقليل من شعر كل شاعر، وهذا الحكم متحصل من الشعر الجاهلي، ويخصّ المقدمة الغزلية أو الطللية، ويشمل المراحل الشعرية القريبة منه، إذ تعددت الإشارات إلى احتذاء الشعراء الإسلاميين والعباسيين لهذه المقدمة على أنها تقليد فني؛ لأنهم لم يقفوا على الديار ولم ييکوا الأطلال. والمقدمة لا تخلو من الأهمية، فيتأثر بوجودها طرفاً العملية الإبداعية الشاعر والمتلقي، المقصود وغير المقصود^(٢).

والمقدمة لدى الشاعر في المدحة بمثابة الافتتاح الجمالي للنص، فيفرغ انفعاله النفسي مصحوباً بدفق من العاطفة؛ إذ يستوعب هذا النص حالته النفسية وما يعاينه من هموم، فضلاً عن إبداء مهاراته الفنية، ومحاولاته الإبداعية، وإبراز مقدرته على ابتكار المعاني، وتحفيز الخيال لديه^(٣). وينقل تجربته إلى المتلقي؛ لتبعث فيه الانتباه، والانسجام، والوقوف على أرضية مشتركة؛ لكي يفتح أفق الاتصال بين الشاعر ومتلقيه، والانتظار لمعرفة الغرض المقصود حال الانتهاء من المقدمة؛ لذلك فالمقدمة يجب أن تومئ إلى الغرض، وتدلل على غرض الكلام^(٤). وستتناول الباحثة نماذج من قصائد ابن الحَدَّاد تبين تلك المقدمات، وكيف كان للبديع أثر فيها.

(١) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٧٢، ص ١٦٧-١٦٨.

(٢) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، مصدر سابق، ص ١٧٢ - ١٧٣.

(٣) ابن سهل الأشبيلي: دراسة فنية، سناء ساجد، ص ٢١٤.

(٤) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص ٣٠٥.

أولاً: المقدمة الغزلية:

شغلت المرأة مساحة كبيرة من مقدمة القصيدة العربية عبر مختلف العصور، ومن بين الشعراء الذين اهتموا بالمقدمة الغزلية شاعرنا ابن الحَدَّاد، فقد احتوى ديوانه الشعري على مجموعة من المقدمات الغزلية، فضلاً عن قصائد الغزل المستقلة بذاتها؛ لما للمرأة من أهمية بالغة في حياته، فقد أحبَّ ابن الحَدَّاد فتاة نصرانية، ومن الطبيعي أن يترك حبها ظلالاً واضحة على شعره، لا سيما لما للقيود الاجتماعية، والاختلاف في المعتقد الديني من أثر في إثارة الوجد والمعاناة؛ نتيجة للبعد بينهما، ومن ثمَّ فقد جاءت مقدماته على نوعين، الأول: جسّد النوع الأول حالة الفراق وما ألمَّ به من حالات نفسية وانفعالية، كالوجد والصبابة، وعدم الوصال، كما في قوله^(١):

فَيَا عَجَبًا أَنْ ظَلَّ قَلْبِي مُؤَمَّنًا	بَشَرَعِ غَرَامٍ ظَلَّ بِالْوَصْلِ كَافِرًا
أَرْجِي لِسُلْوَانِي نُشُورًا، وَحُسْنُهَا	يَرَى رَأْيِي ذِي الْإِلْحَادِ أَنْ لَيْسَ نَاشِرًا
فَأَنْتِ ضَمِيرٌ لَيْسَ يُعْرِفُ كُنْهَهُ	فَلِمَ صَيَّرُوا فِي الْمَعْرِفَاتِ الضَّمَائِرَ
وَلَيْسَ عَلَى حُكْمِ الزَّمَانِ تَحَكُّمٌ	عَلَى حَسَبِ الْأَفْعَالِ يُجْرِي مَصَادِرًا
وَمَا زِلْتُ عَنْ مَاهِيَةِ الْحُسْنِ أَبْحَثُ	فَلِمَ أُلْفٍ مَعْنَى غَيْرِ حُسْنِكَ سَاحِرًا

ويلاحظ في هذه الأبيات الإحساس بالحرمان والسلوى، كما نسمع صدى الكفر والإيمان من حيث الطباق بينهما، والجناس بين ظلّ وظلّ، وتزهو هذه المقدمة على أصناف البديع الذي كساها رونقاً جميلاً.

أما النوع الآخر فتضمّن مزيجاً من تجربته الذاتية الشعورية، مع ذكر للأوصاف الجسدية للمحوبة، كما في قوله^(٢):

أَقْبَلَنَ فِي الْحَبَرَاتِ يَقْصِرْنَ الْخُطَى	وَيُرِينَ فِي حُلَلِ الْوَرَاثِينَ الْقَطَا
سَرَبُ الْجَوَى لَا الْجَوَّ، غُوْدَ حُسْنُهُ	أَنْ يَرْتَعِي حَبَّ الْقُلُوبِ وَيَلْقُطَا

(١) الديوان: القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٥

(٢) الديوان: القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٢

مَالَتْ مَعَاظِفُهُنَّ مِنْ سُكْرِ الصَّبَا مَيْلًا يُخِيفُ قُدُودَهَا أَنْ تَسْقُطَا
وَبِمَسْقَاطِ الْعَلَمَيْنِ أَوْضَحُ مَعْلَمٍ لِمُهْفَهْفٍ سَكَنَ الْحَشَا وَالْمَسْقُطَا
مَا أَخْجَلَ الْبَذَرَ الْمُنِيرَ إِذَا مَشَى يَخْتَالُ، وَالْخُوطَ النَّضِيرَ إِذَا خَطَا!
يَا وَافِدَيَّ شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبَهَا أَكْرَمْتُمَا خَيْلَ الْوَفَادَةِ فَارِيطَا
وَرَأَيْتُمَا مَلِكَ الْبَرِّيَّةِ فَاهْنَا وَوَرَدْتُمَا أَرْضَ الْمَرِيَّةِ فَاحِطَطَا

انطوت المقدمة على تجربة ذاتية، استدعتها ذاكرة الشاعر لتعايش معها، حيث تخلق الشاعر عن هذه التجربة الذاتية، لينتقل إلى الغرض الأساسي وهو المدح، الذي مهدت له حالة التطابق بين (الشرق والغرب) التي احتواها قوله^(١):

يَا وَافِدَيَّ شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبَهَا أَكْرَمْتُمَا خَيْلَ الْوَفَادَةِ فَارِيطَا

حيث شكّل الشطر الثاني انتقالاً من المقدمة الغزلية إلى الغرض الأساس؛ إذ هيأ له الشاعر بواسطة العاطفة الموحدة، والألوان البديعية التي شملت هذه المقدمة.

وقد احتوت قصائد ابن الحَدَّاد المدحية على مثل هذه المقدمة الغزلية، التي بُنِيَتْ على استحضر أجواء الغزل العذرية البدوية، ولعل هذا الأمر دفع بعض الباحثين إلى القول: بأن قصائد ابن الحَدَّاد ذات نفحة عذرية^(٢).

ويمكن أن نلمس ذلك في مقدمة أخرى، إذ يقول^(٣):

أَرْبَرْتُ بِالْكَثِيبِ الْفَرْدِ أَمْ نَشَأُ؟ وَمُعْصِرٌ فِي اللَّثَامِ الْوَرْدِ أَمْ رَشَأُ؟

تكشف هذه المقدمة الغزلية عن عاشق تغالبه الأشواق، وضَمَّنَ الشاعر المقدمة ألفاظ (الكثيب، والرشاء، ومها)، التي توحى بالغرض الأساسي القائم على تجسيد صفة الشجاعة والكرم عند الممدوح، وفشل الشاعر في الحب، يعوّضه علاقته بممدوحه المعتصم بن صمادح، حيث يستبدل بالعلاقة العاطفية علاقة أسمى، وهي علاقة روحية تربطه بممدوحه الشجاع،

(١) الديوان: القصيدة رقم ٣٨، ص ٢٣٣.

(٢) في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، ص ٥١-٥٢.

(٣) الديوان: القصيدة رقم ١، ص ١٠٨-١١٠.

الجواد، الوفي، وهذه العلاقة لا يخشى الفراق معها، كما فعلت المحبوبة بالمحجران والصدّ. وما أدّى إلى جمال هذه المقدمة ما حوته من الطباق والجناس اللذين أثرا في إظهار هذه العلاقة بين الشاعر، وممدوحه، ومحبوبته.

ثانيًا: المقدمة الوصفية:

لجأ ابن الحَدَّاد إلى استعمال ألفاظ الطبيعة، فأدخلها في نصه الشعري. ووصف الطبيعة هو ما تلتقطه عدسة عين الشاعر، بفعل قوة الملاحظة لديه. ومن خلال دراسة ديوان ابن الحَدَّاد، تبين أنه يستعمل المقدمة الوصفية في اثنتين من قصائده، جاءت المقدمة فيهما لغرض المديح مع وجود تفاوت في حظّ الطبيعة، فيما يشغل البديع مساحة داخل فضاء النص الشعري لهذه المقدمة. يقول في القصيدة الأولى^(١):

سَلِ الْبَانَةَ الْغَيْنَاءَ عَنْ مَلْعَبِ الْجُرْدِ وَرَوِّضَتَهَا الْغَنَاءَ عَنْ رَشَا الْأَسَدِ
وَسَجَسَجَ ذَاكَ الظِّلَّ عَنْ مُلْهَبِ الْحَشَا وَسَلَسَلَ ذَاكَ الْمَاءَ عَنْ مُضْرِمِ الْوَجْدِ
فَعَهْدِي بِهِ فِي ذَلِكَ الدَّوْحِ كَانِسًا وَمَنْ لِي بِالرُّجْعَى إِلَى ذَلِكَ الْعَهْدِ؟
وَفِي الْجَنَّةِ الْأَلْفَافِ أَخَوْرُ أَزْهَرُ تُلَاعِبُ قُضْبَ الرُّنْدِ فِيهِ قَنَا الْهِنْدِ

ويستمر الشاعر في توظيف ألفاظ الطبيعة والبديع إلى أن يصل إلى قوله^(٢):

وَيَا لَكَ مِنْ نَهْرٍ صَوُّوْلٍ مُجَلِّجٍ كَأَنَّ الثَّرَى مُزْنٌ بِهِ دَائِمُ الرَّعْدِ
إِذَا صَافَحَتْهُ الرِّيحُ تَصْفُلُ مَتْنَهُ وَتَصْنَعُ فِيهِ صُنْعَ دَاوُدَ فِي السَّرْدِ
كَأَنَّ يَدَ الْمَلِكِ ابْنِ مَعْنٍ مُحَمَّدٍ تُفَجِّرُهُ مِنْ مَبْعِ الْجُودِ وَالرَّفْدِ

حيث يتحوّل الشاعر في الأبيات إلى وصف النهر المجلل، إذ يبدو التراب المحيط بجانبه كأنه غيوم دائمة الرعد، وإذا ما صافحت الرياح سطح مائه، جعلته أملس يشبه الدرع الملساء التي

(١) الديوان: رقم القصيدة ٢٠، ص ١٩٦-١٩٧.

(٢) الديوان: القصيدة السابقة، ص ١٩٩.

صنعها داود عليه السلام. وينتقل بعدها إلى الغرض الرئيس، حيث إن ممدوحه أكثر عطاء من ذلك
النهر الفياض، وكعاداته يبالغ في مدح المعتصم، فيقول^(١):

كَأَنَّ يَدَ الْمَلِكِ ابْنِ مَعْنٍ مُحَمَّدٍ تُفَجِّرُهُ مِنْ مَنَبَعِ الْجُودِ وَالرَّفْدِ
ولا يخفى أن هناك تناغمًا بين تلك الأبيات وبديعها، حيث كان انتقال الشاعر إلى غرض
المدح الرئيس موفقًا.

أما القصيدة الثانية فتحتوي على مقدمة وصفية للطبيعة، وإن كانت تحوي القليل من
الأساليب البديعية؛ إلا أن التشبيهات فيها كَسَتْهَا رِداء الأُنس، وجمال الإحساس بالطبيعة
والحببية، يقول^(٢):

أَسَأَلْتُ غَدَاةَ الْبَيْنِ لَوْلَوْ أَجْفَانِ وَأَجَرْتُ عَفِيقَ الدَّمْعِ فِي صَحْنِ عَقِيَانِ
وَأَلَقْتُ حُلَاهَا مِنْ أَسَى فكَأَنَّمَا أَطَارَتْ شَوَادِي الْوُرْقِ عَنْ فَنَنِ الْبَانِ
وأذهلها داعي النَّوى عن تنقب فحيا محياها بتفاح لبنان

يصف الشاعر حال محبوبته نويرة، عندما علمت بعزمه على السفر؛ إذ بدأت بذرف الدموع،
وألقت بحُلِيِّهَا على الأرض، فكان صوت وقعها كأنها حمامة تطير على أغصان شجر البان،
وتكشف عن وجهها بسبب الدهول الذي أصابها، فيبدو مشربًا بالحمرة كأنه تفاح لبنان.

يحث الشاعر الحُطَى في سَيرِهِ؛ من أجل الوصول إلى الممدوح وذكر مناقبه، ويرى النجوم في
كبد السماء، حيث الثريا كأنها كأس من الخمر والجوزاء شاربها، وتنتهي رحلة الشاعر مع
الطبيعة، فيدرك الممدوح بعد ليلة ظلامها دامس ليحده كالشمس تنير ما حولها، يقول^(٣):

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا لَيْلَةٌ مُدْلِهَمَّةٌ وَشَمْسٌ ضُحَاهَا أَحْمَدُ بْنُ سُلَيْمَانَ

ثالثًا: المقدمة الطللية:

(١) الديوان: رقم القصيدة ٦٤، ص ٢٩٨-٣٠٠.

(٢) الديوان: رقم القصيدة ٦٤، ص ٢٩٨.

(٣) الديوان: رقم القصيدة ٦٤، ص ٣٠٠.

يفسر ابن قتيبة ابتداء الشاعر قصيدته بالبكاء على الأطلال والغزل بقوله: "إن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار، والدمن، والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها" (١).

وأراد بكلامه هذا أن الشاعر عندما يبتدئ قصيدته بالوقوف على الأطلال والغزل، إنما هو تهيئة للأذهان للدخول إلى الغرض المقصود، وهو تقليد غايته فنية لا يخرج المتأخر عن المتقدم من الشعراء، وهناك من يرى أن مقدمة الأطلال والغزل موضوع قائم بذاته. ويقف ابن الحداد على الأطلال، ويكي أهلها الراحلين عنها؛ مصوراً الأجواء الحزينة، وهو شعور داخلي يختلج في نفسه ويشاركنا به.

ولو كان ذكر المقدمة - ومنها الطللية - تقليداً فنياً؛ لما أغفلها الشاعر في العديد من قصائده، وبدأ بمقدمات مختلفة عنها.

ويبدو أن لابن الحداد قصيدة واحدة ابتدأها بالمقدمة الطللية، حيث وقف على الأطلال مع أصحابه، فبكى الديار وأهلها الراحلين عنها، فهو أسير لدموعه المنحدرة؛ حيث لا يملك السيطرة على كفكفة دموعه أمام ذلك المشهد الحزين، وكان وقوفه على الأطلال على عجل ما لبث أن غادرها، ثم انطلق إلى وصف حاله وما فعله الزمان به، إذ يقول (٢):

وَقَفُّوا غَدَاةَ النَّفْرِ ثُمَّ تَصَفَّحُوا فَرَأَوْا أَسَارَى الدَّمْعِ كَيْفَ تُسَرِّحُ
كَافَاتُ مُتَجَهِّي بِوَجْهِي نَحْوَكُمْ وَنَوَاطِرُ الْأَمْلاكِ نَحْوِي طُمَحُ
أَيَّامَ رَوْعَنِي الزَّمَانُ بِرَبِّيهِ وَأَجَدَّ بِي خَطْبُ الْفِرَارِ الْأَفْدَحُ
وَلَيْنَ أَتَانِي صَرْفُهُ مِنْ مَأْمَنِي فَالْدَّهْرُ يُجْمِلُ تَارَةً وَيُجَلِّحُ

ويستمر الشاعر في وصف الزمان وقسوته عليه، مجملاً ذلك بالطباق بين (يجمل ويجلح)؛ حتى يصل إلى غرضه في البيت التاسع، فيقول (٣):

حَيْثُ الْعَلَا تُجَلِّي وَآثَارُ الْمُنَى تُجْنَى وَسَاعِيَةُ الْمَطَالِبِ تُنْجَحُ

(١) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج ١، ص ٦٤.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ١١، ص ١٨٠.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ١١، ص ١٨٢.

وتذخر هذه الأبيات في مقدمته الطللية بمحسنات معنوية ولفظية زادت من وضوح هذه التجربة الإنسانية؛ لأن هذه القصيدة قالها الشاعر عند هروبه من موطنه المرية إلى سرقطسة، تاركًا وراءه الأهل، والأحباب، والوطن؛ إذ هي عصارة حالة نفسية قدّمها الشاعر في أبياته لوقوعه تحت تأثير انفعالي ونفسي معين.

رابعًا: مقدمة الرحلة:

عندما تحدث ابن قتيبة عن قصيدة المديح، جعل الناقة وسيلة توصل الشاعر إلى ممدوحه^(١). وهناك من يرى أن ابن قتيبة ابتعد عن الواقع الشعري في حكمه ذاك؛ لأن واقع الشعر العربي في دواوينه الكثيرة يدلنا على أن الشاعر لم يذكر الناقة لتكون مجرد وسيلة تحمله إلى الممدوح على أن يعطف على متاعب المادح فيصله ويعطيه؛ ومن ثم فهي ليست تمهيدًا للدخول إلى المديح، إنما هي وسيلة قائمة بذاتها كان الشاعر يأتي بها؛ لأن حالة شعورية تسيطر عليه نتيجة للدافع النفسي الذي يشده إلى ناقته، إذًا فهي ليست تقليدًا فنيًا يتبع فقط، إنما هو الدافع النفسي أيضًا الذي يشده إلى ناقته فيذكرها، أو يصرفه عنها، فينصرف عن ذكرها^(٢). ولو كانت تقليدًا فنيًا يجب اتباعه؛ لالتزم به الشعراء في قصائدهم، وابن الحداد واحد من هؤلاء الشعراء الذين جاؤوا بمقدمة الناقة.

ومن المقدمات التي تنخر بألوان البديع، فتكسوه من المعاني الفخمة، والألفاظ الرقيقة قوله^(٣):

نَوَى أَجْرَتِ الْأَفْلَاكِ وَهِيَ النَّوَاعِجُ	وَأَطْلَعَتِ الْأَبْرَاجَ وَهِيَ الْهَوَادِجُ
طَوَاوَيْسُ حُسْنِ رَوْعَتِي بَيْنَهُمَا	غَرَايِبُ حُزْنٍ بِالْفِرَاقِ شَوَاحِجُ
مَوَاسِنُ قُضِبٍ فَوْقَ كُتُبٍ كَأَنَّمَا	تَحْمَلُ نَعْمَانٌ بِهِنَّ وَعَالِجُ
وَمَا حَزَنِي إِلَّا تَعُوجُ خُدُوجُهُمْ	لَوْ الْهُودُجُ الْمَرْزُورُ مِنْهُنَّ عَائِجُ

(٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج ١، ص ٧٤-٧٥.

(٢) وحدة القصيدة العربية في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، ص ٢٠٦.

(٣) الديوان: القصيدة رقم ٩، ص ١٧٣-١٧٤.

تستمر الرحلة عبر أربعة أبيات، ينتقل بعدها إلى الغزل بنويرة، وبعد فراغه يتخلص إلى الغرض الرئيس وهو المدح. وفي قصيدة أخرى يذكر الرحلة، ويصف الطريق إلى دار نويرة بالخطر والوعورة، ولكنه قدّم هنا الغزل على الرحلة، وكان غرض القصيدة مدح المعتصم يقول^(١):

عُجْ بِالْحَمَى حَيْثُ الْغِيَاضُ الْغَيْنُ فَعَسَى تَعْنُ لَنَا مَهَاهُ الْعَيْنُ
وَاسْتَقْبِلْنِ أَرْجَ النِّسِيمِ فَدَارُهُمْ نَدِيَّةُ الْأَرْجَاءِ لَا دَارِيْنُ
وَاسْلُكْ عَلَى آثَارِ يَوْمِ رَهَانِهِمْ فَهَنَّاكَ تُغْلِقُ لِلْقُلُوبِ رُهُونُ
حَيْثُ الْقَبَابُ الْحُمْرُ سَامِيَةُ الدُّرَى وَالْأَعْوَجِيَّاتُ الْحِيَاذُ صُفُونُ
وَالسَّمْهَرِيَّةُ كَالنُّهُودِ نَوَاهِدُ وَالْمَشْرِفِيَّةُ فِي الْجُفُونِ جُفُونُ

ونجد أن هذه المقدمة مليئة بالصور البديعية التي أثمرت في سبك هذه الأبيات، كالجناس، والطباق، ورد العجز على الصدر.

خامساً: المقدمة الوعظية- الحكمية:

لم يخلُ ديوان ابن الحدّاد من المقدمة الحكمية، إذ وردت في غرض الرثاء؛ لأن الحكمة والوعظ يناسبان الأجواء النفسية للشاعر وتكون منطوقاً في غرض الرثاء، وإن كانت أغلب أبيات الحكمة متناثرة في قصائده هنا وهناك، يقول في رثاء والده المعتصم بن صمادح^(٢):

هَيْهَاتَ مَا تُغْنِي الْقَنَابِلُ وَالْقَنَا وَالْمَشْرِفِيَّةُ فِي مُلَاقَاةِ الْمَنَى
فَعَلَامَ تُسْتَأَقُ الْعِتَاقُ وَإِنْ جَرَى وَجَرَيْنَ جَاهِدَةً وَنَيْنَ وَمَا وَنَى؟
وَعَلَامَ تُجْتَابُ الدَّلَاصُ فَإِنَّهَا لَيْسَتْ مَوَانِعَ سُومِرِهِ أَنْ تُطْعَنَا
فِي كُلِّ شَيْءٍ لِلْأَنَامِ مُحَذَّرٌ مَا كَانَ حَذَرُهُ شُعَيْبٌ مَدِينَا
وَحَيَاتُنَا سَفَرٌ وَمَوْطِنُنَا الرَّدَى لَكِنْ كَرِهْنَا أَنْ نُحِلَّ الْمَوْطِنَا
وَالْعَيْشُ أَضْنَاكَ إِنْ تَعَذَّرَ مَطْلَبُ كَمْ مِنْ ضِنَاكَ فِي مَطَالِبِهِ ضَنَى

(١) الديوان: القصيدة رقم ٥٨، ص ٢٦٥.

(٢) الديوان: القصيدة رقم ٥٩، ص ٢٧٩-٢٨٠.

نُهج الشاعر في هذه القصيدة أسلوب العموم، فانتقل من العام والحديث عن الموت إلى الخاص، وهو: رثاء والدته المعتصم؛ حتى يخفف وقع الفاجعة على المعتصم، فالموت حق وإن كان مفاجئاً ومؤلماً. ولا تخلو هذه الأبيات من الحكمة والموعظة التي تجسدها الأساليب البديعية من طباق، وجناس، وترديد، ومبالغة، أسهمت في رفع الصورة الحزينة وتقريبها إلى مخيلة القارئ.

٢- حسن التخلص:

من مظاهر عناية النقاد بتناسق أجزاء القصيدة، اهتمامهم بحسن التخلص الشاعر، وانتقاله من غرض إلى آخر، دون أن يختل توازن القصيدة، أو تفقد الروح الفنية لها، ودون أن نشعر بأن هناك انقطاعاً بين الغرضين أثناء هذا الانتقال. حيث يرى القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، أن الشاعر الحاذق عليه أن "يجتهد في تحسين الاستهلال، والتخلص، ومن بعدها الخاتمة"^(١).

أما ابن سنان الخفاجي (ت ٤٤٦هـ)، فحسن التخلص عنده يكون سبباً في صحة النسق والنظم في الشعر، حيث يقول: "صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر، أحسن التخلص إليه؛ حتى يكون متعلقاً بالأول، وغير منقطع عنه، ومن هذا الباب: خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين أجادوا التخلص، حتى صار كلامهم في النسيب معلقاً بكلامهم في المدح لا ينقطع عنه. فأما العرب المتقدمون فلم يكونوا يسلكون هذه الطريقة، وإنما كان أكثر خروجهم من النسيب إما منقطعاً، وإما مبيئاً على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها"^(٢).

وأما ابن حجة الحموي، فإن حسن التخلص المستحسن عنده ما كان في بيت واحد، فيقول: "وقد تقرر أن حسن التخلص ما كان في بيت واحد. أن يثب الشاعر من شطره الأول إلى الثاني وثبة تدلّ على رشاقتة وتمكّنه من هذا الفن، وإذا لم يكن التخلص كذلك سُمي اقتضاباً، وهو أن ينتقل الشاعر من معنى إلى معنى آخر من غير تعلق بينهما، كأنه استعمل

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ص ٤٨.

(٢) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، مطبعة علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٣١٥.

كلامًا آخر، وعلى هذه الطريقة مشى غالب العرب، وغالب المخضرمين، وكثير من شعراء المولدين^(١).

وهناك انتقالان داخل النص الشعري، وهما: حسن تخلص البداية، وحسن تخلص النهاية، أما الأخير عند شاعرنا ابن الحَدَّاد فجاء على نمط واحد، وهو فخره واعتزازه بشعره وثقافته بين شعراء الأندلس.

أما حسن تخلص البداية، الذي يربط بين المقدمة والغرض الرئيس في القصيدة، فنلمس أن ابن الحَدَّاد تبني أشكالا عديدة للانتقال، لعل أكثرها تداولًا في قصائد عقدة المشابهة؛ حيث يتوجّه الشاعر إلى الطبيعة لعقد أواصر مشابهة بين عناصر الطبيعة وممدوحه، ومن بين هذه العناصر (البحر - الشمس - النهر - المزن - الأرض - القمر)، وهذا ما يمكن أن نلمسه في نماذج شعرية كثيرة، لكن أهمها ما كان للبديع دور في إبرازها، ومنها قوله في مدح المعتصم^(٢):

وَفِي ثَغْرِكَ الْوَضَّاحِ رِيٌّ لُبَانِي فَظَلُّكَ صَدَاءٌ وَقَلْبِي صَدْيَانُ
تَسُحُّ بِأَهْوَاءِ الْوَرَى مِنْهُ رَاحَةٌ شَايِبُهَا فِيهَا لُجَيْنٌ وَعَقِيَانُ
وَمَا كَيْمَيْنِيهِ الْفُرَاتُ وَدَجَلَةٌ وَإِنْ حَكُمُوا أَنَّ الْمَرْيَةَ بَغْدَانُ
بِهِ اعْتَدَلَتْ أَزْمَانُهَا وَهَوَاؤُهَا فَكَانُونُ أَيْلُولٌ وَتَمْوِزُ نَيْسَانُ

فقد خرج من غرض الغزل إلى الغرض الرئيس وهو المدح، وقد أجاد في ذلك بحسن تخلصه من الغزل بنويرة، التي بخلت عليه بالوصل، وانتقل إلى بيت المدح المليء بالعطاء، فهو أجود من الماء، معطاء يوزع الأعطيات على المحتاجين ذهبًا وفضة.

وقد ينتقل ابن الحَدَّاد من غرض إلى غرض دون وساطة، ومن بديع انتقاله من الغزل إلى المدح قوله^(٣):

لَقَدْ سَامَنِي هُونًا وَخَسَفًا هَوَاكُمُ وَلَا غَرَوْ عِزُّ الصَّبِّ أَنْ يَتَعَبَّدَا

(١) خزانة الادب، ابن حجة الحموي، دار القاموس للطباعة والنشر، بيروت، ص ١٤٩ - ١٥٠.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٥٥، ص ٢٦١ - ٢٦٢.

(٣) الديوان، القصيدة رقم (١٦)، ص ١٩١.

إِذَا شِئْتَ تَنْكِيلًا وَتَنْكِيدَ عَيْشَةٍ فَحَسْبُكَ أَنْ تَهْوَى سُلَيْمَى وَمَهْدَدَا
وَإِنْ تَبَغَّ إِحْسَانًا وَإِحْمَادَ مَقْصِدٍ فَحَسْبُكَ أَنْ تَلْقَى ابْنَ مَعْنٍ مُحَمَّدَا
حَلِيمٌ وَقَدْ خَفَّتْ حُلُومٌ، فَلَوْ سَرَى بَعْضُ نَارٍ حِلْمُهُ مَا تَصَعَّدَا

ونجد أيضًا انتقاله من غرض إلى غرض آخر اقتضابًا، إذ ينتقل انتقالًا مفاجئًا ولا نجد خيوط ربط لهذا الانتقال، كانتقاله من الغزل إلى المديح، إذ يقول^(١):

مُضَرَّجٌ بُرْدُ الْوَجْتَيْنِ كَأَنَّمَا لَهُ مِنْ ظُبَاتِ الْمُقْلَتَيْنِ صَوَارِجُ
وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا لَيْلَةٌ مُدْلِهَمَةٌ وَكَوْنُ ابْنِ مَعْنٍ صُبْحُهَا الْمُتَبَالِجُ

ونفسر انتقال الشاعر المفاجئ بأمرين:

أولهما: أن الشاعر تعمّد هذا الانتقال المفاجئ نتيجة للحالة النفسية التي يعيشها.

وثانيهما: قد يكون هناك أبيات ساقطة سهوًا؛ ولهذا جاء الانتقال مفاجئًا.

أما حسن تخلص النهاية، الذي يمهّد لخاتمة القصيدة، فكان عند ابن الحداد عُزْفٌ واحد، وهو اعتزازه بشعره وثقافته، خاصة في خواتيم قصائده المدحية، وقد يكون مرجع ذلك إلى الحالة الشعورية والنفسية التي تسيطر عليه، خاصة إذا عرفنا أنه يشكو الزمان وقسوته؛ لأنه بزعمه لم ينصفه عند ممدوحه؛ إذ لم يتبوأ مقاعد مهمة في الدولة، ولم يتسلم زمام الأمور عند المعتصم، بل كان مُحَارَبًا من قِبَلِ حساده ومنافسيه الذين كادوا له عند المعتصم، ولهذا فقد جعل لشعره قاعدة كبيرة من المعجبين؛ حتى يعوّض النقص الذي يحسّه، خاصة أن عامة الناس يستهويهم الشعر؛ حيث يسمعون، ويحفظونه، ويرددونه على ألسنتهم، يقول^(٢):

وَالشَّعْرُ إِنْ لَمْ أَعْتَقِدْهُ شَرِيعَةً أُمْسِي إِلَيْهَا بِالْحِفَاطِ وَأُصْبِحُ
فَبِسُخْرِهِ مَهْمَا دَعَوْتُ إِجَابَةً وَلِفِكْرِهِ مَهْمَا اجْتَلَيْتُ تَوْضِيحُ
فَاذْخَرْ مِنَ الْكَلِمِ الْعَلِيِّ لَأَلَّا يَبْأَى بِهَا جِدُّ الْعَلَاءِ وَيَجْبَحُ

(١) الديوان، القصيدة، رقم ٩، ص ١٧٥.

(٢) الديوان: القصيدة رقم ١١-١٨٢.

وَارْبَأُ بِمَجْدِكَ عَنْ سَوَاقِطِ سُقُطٍ هي في الحقيقة مَقْدَحٌ لَا مَمْدَحُ
وَنَظَامُ مُلْكِكَ رَائِقٌ مُتَنَاسِبٌ فَكَمَا جَلَلْتُمْ فَلْيَجَلَّ الْمُدْحُ
وقوله أيضا في قصيدة أخرى^(١):

بَدْعٌ مِنَ النَّظْمِ مَوْشِيٌّ الْخُلَى عَجَبٌ تُنْسِي الْفَحُولَ وَمَا حَاكُوا وَمَا حَكَاؤُا
وَكُلُّ مُخْتَرَعٍ لِلنَّفْسِ مُبْتَدَعٍ فَمِنْهُ لِلرُّوحِ رَوْحٌ وَالْحِجَى حَجَاُ
أَنْشَأْتُهَا لِلْعُقُولِ الزُّهْرَ مُصْبِيَةً كَأَنَّهَا لِلنُّفُوسِ الْخُرْدُ النَّشَاُ
لَمْ يَأْتِ قَبْلِي وَلَنْ يَأْتِيَ بِهَا بَشَرٌ وَحَقٌّ أَنْ يَخْبَأُوا عَنْهَا كَمَا خَبَأُوا
قَبَضْتُ مِنْهَا لِيُوثَ النَّظْمِ مُجْتَرِبًا وَغَيْرُ بَدْعٍ مِنَ الضَّرْغَامِ مُجْتَرَأُ

ويتبين من ذلك أن ابن الحداد - سواء حافظ على حسن التخلص في قصائده، أو انتقل من غرض إلى غرض انتقالاً مباشراً دون تمهيد- فإنه يأتي بحالة من التلاحم والترابط العضوي لأجزاء القصيدة الذي يدعمه بصدق الإحساس، ووحدة الشعور، الذي أخرج قصائده ملتحة الأجزاء، ومتماسكة البناء. ولا يخفى على متذوق شعره الصور البديعية في أبياته السابقة التي تخللتها وأعطتها طابعاً خاصاً من الجودة وقوة المعنى.

٣- الخواتيم:

تعدّ الخاتمة العنصر الثالث في القصيدة، ولها دورها في البناء الشعري، وهذا أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) يخاطب الشاعر قائلاً: " فينبغي بأن يكون آخر بيت في قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت في نظمها"^(٢).
والتفت النقاد إلى أثر الخاتمة النفسي بوصفها " آخر ما يبقى في الأسماع عند انتهاء القصيدة"^(١). ولكي تبقى هذه الصلة النفسية بين الشاعر والمتلقي، فقد اشترطوا فيها أن تكون

(١) الديوان: القصيدة رقم ١، ص ١٣٦-١٣٧.

(٢) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البحايي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ص ٤٤٣.

جيدة التأليف، محكمة السبك. ومثلما اهتم ابن الحدّاد بمقدمات قصائده، وحسن انتقاله من غرض إلى غرض، فقد اهتم بختام قصائده، واتضح هذا الاهتمام في خواتيم قصائده، وانسجامها مع الغرض المراد، حيث كساها بالبديع والمحسنات - لفظية كانت أم معنوية - وكان لصدى صوتها بقاء في أذن المتلقي، ومن ذلك قوله^(٢):

فَالْيَكْهَ تَنْبِيْكَ أَنْي رُبُّهَا نَسَبُ الْقَطَا مُتَبَيِّنٌ مَّهْمَا قَطَا
فقد ختم قصيدته متفاخرًا بشعره، ولا يغيب عن المتلقي الجناس بين القطا وقطا، الذي جعل من مخارج تلك الحروف صوتًا عاليًا بالأذهان.

ومنها ما أشار إلى عطاء وكرم الممدوح، كما في قوله^(٣):

يَحْجُ ذَرَاهُ الدَّهْرُ عَافٍ وَخَائِفٌ جُمُوعًا كَمَا وَافَى الْحَجِيْجُ الْمَشَاعِرَا
فَزُرْ مَكَّةً مَّهْمَا اقْتَرَفْتَ مَائِمًا وَزُرْ أَفْقَهُ مَّهْمَا شَكَوْتَ مَفَاقِرَا
تَهَيِّمُ بِمَرَّاهِ الْعَصُورُ جَلَالَةً وَتَحْسُدُ أَوْلَاهَا عَلَيْهِ الْأَوَاخِرَا

ومنها ما جاء مخاطبًا ممدوحه شاكيًا له ما فعله الحساد من معاصريه، يقول^(٤):

فَاحْكُمْ لَهَا واقْطَعْ لِسَانًا لَا يَدَا فَلِسَانُ مَنْ سَرَقَ الْقَرِيضَ يَمِينُ

ومنها ما جاء تأكيدًا لغرضه الغزلي، كقوله في نونية^(٥):

نَوِيْرَةٌ، بِـي نَوِيْرَةٌ لَا سِوَاهَا وَلَا شَكٌّ فَقَدْ وَضَحَ الْيَقِيْنُ

فالخواتيم التي جاء بها ابن الحدّاد في قصائده أشارت إلى الغرض بوضوح، ودلت على براعته ومقدرته؛ مما جعل قصائده تمتاز بالقوة والتأثير ذاته التي تمتعت به مقدمات القصائد.

٤ - الغرض:

(١) العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ١٩٦٣، ج ١، ص ٢٣٩.

(٢) الديوان، القصيدة رقم ٣٨ ص ٢٣٤.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٢٧، ص ٢١٧.

(٤) الديوان، القصيدة رقم ٥٦، ص ٢٦٣.

(٥) الديوان، القصيدة رقم ٥٧، ص ٢٦٤.

ونطلق عليه المحور الموضوعي، ولا يلزم الغرض موقعاً ثابتاً في القصيدة، إنما يتقدم ويتأخر، بحسب أنماط بناء القصيدة.

ويعدّ الغرض نواة النتاج الشعري؛ إذ يمثل الدافع عند الشاعر لإنشاء القصيدة، ويمكن الاستدلال على أهمية الغرض من خلال الاستغناء عن المقدمة والخاتمة، دون أن تفقد القصيدة صياغتها الفنية، أو روحها الأدبية النابعة من تجربة الشاعر، في حين أنه إذا أنتزع منها الغرض؛ فإن البناء الفني للقصيدة سوف ينهار بكامله. وانطلاقاً من ذلك، ارتأت الباحثة أن تقسّم البناء الفني للغرض إلى قسمين، وهما:

١- البناء ذو الغرض الواحد.

٢- البناء متعدد الأغراض.

وقبل البدء بهما، يجدر بنا القول: إن جميع قصائده المذكورة في الديوان حملت أحد القسمين، ولكن لا تريد الباحثة الإسهاب؛ فيختل موضوع البحث، وكل ما يهمّ من دراسة البناء الفني لقصيدة ابن الحدّاد، يتمثّل في البديع وأساليبه، وكيف ظهرت على سطح الأبيات، فأثرت فيها وألبستها الحسن، وازدانت جمالاً وصياغة، وكانت بمثابة الصوت المخزون في الأذهان؛ حتى لا تغيب هذه الأبيات.

أولاً: البناء ذو الغرض الواحد:

يتعاش الشاعر مع الواقع، وما يولده من إفرازات تترك أثرها في إنتاج نوع من البناء الفني، يسلك الشاعر فيه الطريق المباشر، فيتناول الغرض الرئيس مغفلاً المقدمة بجميع أنواعها، إذ يظهر هذا النمط على صعيد التجربة، في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة^(١). وقد ورد هذا النمط في شعر ابن الحدّاد في غرض الغزل، وبعض قصائد المدح.

(١) الرؤي المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي): البنية والرؤيا، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٤٨.

الغزل:

يعيش الشاعر تجربة ذاتية لا تسمح له بالخروج إلى إطار آخر؛ مما يؤدي إلى كثافة الدلالة داخل النص الشعري في غرض الغزل، وكذلك بسبب سيطرة عاطفة انفعالية واحدة - وهي الحب - على تلك التجربة الإنسانية؛ مما يفضي إلى تحقيق تماسك النص. وللشاعر قصائد ومقطوعات كثيرة في الغزل، لكن أرادت الباحثة التدليل بهذه المقطوعة بوصفها نموذجًا لكثرة الألوان البديعية فيها، يقول^(١):

أَيَا شَجَرَاتِ الْحَيِّ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِي، سَقَاكِ الْحَيَا سُقَيَاكِ لِلدَّنْفِ الصَّادِي
فَكَانَتْ لَنَا فِي ظِلِّكَ عَشِيَّةٌ نَسِيتُ بِهَا حُسْنًا صَبِيحَةً أَعْيَادِي
بِهَا سَاعَدْتَنِي مِنْ زَمَانِي سَعَادَةٌ فَقَابَلَنِي أَنْسُ الْحَبِيبِ بِإِسْعَادِي
فَيَا شَجَرَاتٍ أَثْمَرْتَ كُلَّ لَذَّةٍ، جَنَّاكِ لَذِيذُ لَوْ جَنَيْتِ عَلَى الْغَادِي
فَهَلْ لِي إِلَى الطَّبْئِ الَّذِي كَانَ آنَسًا بِظِلِّكَ مِنْ تَجْدِيدِ عَهْدٍ وَتَرْدَادٍ؟

اعتمد ابن الحداد فيها على أسلوب الحكاية أو القصة؛ مما ساعد على ضم أبيات المقطوعة بعضها إلى بعض، واتصالها وترابطها فيما بينها؛ لأن كل بيت من الأبيات يكمل الآخر، بالإضافة إلى البعد الزمني، وهو عيد الفصح النصراني، والبعد المكاني، وهو ذاك الحي حول تلك الشجيرات، وأصوات الماء الرقاقة، والخضرة الجميلة، والظلال الوارفة التي كان لها الأثر النفسي للشاعر. وهو لا يستطيع أن ينسى تلك اللحظات مع معشوقته، فيأتي بها ذاكرًا ومتذكرًا بحرف النداء أيا.

المديح:

يشير ابن رشيق القيرواني إلى هذا النمط من الشعر بقوله: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة"^(٢).

(١) الديوان: القصيدة رقم ٢٢، ص ٢٠٥-٢٠٦.

(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج ١، ص ٢٣١.

حيث يكون الشاعر فيه تحت تأثير نفسي معين، حيث يعيش تجربة خاصة، بحيث لا يسعه المجال لإنشاء المقدمة، بل يطرق موضوعه الرئيس مباشرة. ولو تأملنا شعره في المديح، الذي التزم فيه النمط البنائي الموحد، نجد أن أغلب قصائده ساد فيها الابتداء بمخاطبة المقصود، كالممدوح في مطلع القصائد، لتكون بديلة عن المقدمة التقليدية، كما في قوله^(١):

مَضَاؤُكَ مَضْمُونٌ لَهُ النَّصْرُ وَالْفَتْحُ وَسَعْيُكَ مَقْرُونٌ بِهِ الْيُمْنُ وَالنُّجْحُ

وهذه قصيدته في مدح المقتدر ملك سرقسطة بعد أن ترك المرية. وتجدد الإشارة إلى أن ابن الحداد عندما مدح المقتدر، فإنه مدحه بلا مقدمات، بل تكاد تختفي من قصائده روح الحماسة، بينما يلاحظ على قصائده المدحية في المعتصم بن صمادح طولها وابتدائها بالغزل، ثم الانتقال إلى المدح، والإسهاب فيه، والمبالغة في صفات الممدوح وتعداد مناقبه، وقد ينبع ذلك من حبه للمعتصم، وهو في الوقت نفسه لا يكره المقتدر، وإنما قد يكون لارتباط ابن الحداد بوطنه المرية، ووجود معشوقته النصرانية.

ثانيًا: القصيدة ذات البناء الفني المتعدد الأغراض:

يُراد بالبناء المتعدد، احتواء القصيدة على أكثر من غرض، دون الإخلال بالقصيدة وتماسكها، كأن يجمع الشاعر بين الغزل والمديح الذي ورد بكثرة في ديوانه؛ لارتباطه بالممدوح والمعشوقة، ومن ثم جعل جل شعره فيهما. وقد يجمع بين الوصف والمديح، أو الحكمة والمديح، ومن شواهد ذلك قصيدته الحمزية التي اشتهرت بخروجه على قواعد الصرف في هز ما لا يهمز يقول^(٢):

أَرُبْرَبُّ بِالْكَثِيبِ الْفَرْدُ أَمْ نَشَأُ؟ وَمُعْصِرٌ فِي اللَّثَامِ الْوَرْدُ أَمْ رَشَأُ؟
وَبَاعِثُ الْوَجْدِ سِحْرٌ مِنْكَ أَمْ حَوْرُ؟ وَقَاتِلُ الصَّبِّ عَمْدٌ مِنْكَ أَمْ خَطَأُ؟

استحوذ الغزل على المقدمة، حيث تمثل في تجربة الشاعر الذاتية التي تحتزن ذكريات من الألم، والحزن، والأسى مما يعاينه من نuire، تاركًا المديح يحتل المساحة المتبقية من القصيدة. ورغم انفصال المقدمة عن الغرض؛ إلا أنه وجد ترابط بين الأبيات والوحدة العضوية للقصيدة.

(١) الديوان، القصيدة، رقم ١٠، ص ١٧٧-١٧٩.

(٢) الديوان: القصيدة رقم ١، صفحة ١٠٨.

وبعد ذلك تتابعت الأبيات في تعدد مناقب الممدوح من شجاعة، وعفة، وكرم، وبأس، وقوة، وغير ذلك من تلك المعاني المطروقة من قبل، وتخللها المحسنات المعنوية من: طباق، ومقابلة، وتقسيم، والمحسنات اللفظية من: جناس، ورد العجز على الصدر، وغيرها، التي أضفت على القصيدة لغة واضحة، وألفاظاً لطيفة.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

أولاً: الجناس.

ثانياً: رد العجز على الصدر.

ثالثاً: التضاد.

رابعاً: تكرار الحروف.

خامساً: تكرار الألفاظ.

سادساً: المناسبة.

سابعاً: التصريع.

الإيقاع:

البنية الإيقاعية للنص الشعري لها الأثر الكبير في بناء تجربة الشاعر، فمن خلال هذه البنية يتم " تحبيبنا للكلمة، وتقرب الألفاظ إلى نفوسنا، وترسخ الأبيات في أذهاننا" ^(١) وهي بمثابة "حاجة فسيولوجية في كينونة الإنسان، وإنما تكاد تكون إنتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري" ^(٢). ويتحدث لاسل اركمبي عن الإيقاع وأهميته قائلاً: " وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجياً إلى ما ليس بلغة شعر " ^(٣)؛ ومن هنا فالإيقاع هو الذي يميّز بين الشعر والنثر، ويعدُّ فاصلاً أساسياً بينهما.

وإذا كانت موسيقى النثر تسير بخط مستقيم؛ فإن الإيقاع في الشعر يمثل " دورية زمانية، تتكرر في التفعيلات الوزنية، وعلى مسافات متساوية ومتجاوبة فيما بينها، فلا يكون هناك شعر من غير إيقاع، بل إنه يعدّ قوة الشعر الأساسية" ^(٤). ولا بد أن نشير إلى أن البنية الإيقاعية تمتلك أثراً في تجربة الشاعر. والإيقاع في الشعر يحقّقه مظهران: الأول: يقوم على نوع من التكرار الترتيبي المتحقق في المادة اللغوية، حيث الأصوات، والألفاظ، والتراكيب، وهو ما يُسمّى بالموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي. والثاني: ترتيبي ذو طبيعة احتوائية تخضع للمقاييس الزمنية، وهو ما يُسمّى بالموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي ^(٥).

الإيقاع الداخلي:

وهو " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر " ^(٦). وقارئ شعر ابن الحدّاد يستشعر بتلك

(١) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٣٥٢.

(٢) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨٧، ص ١٥.

(٣) قواعد النقد العربي، لاسل اركمبي، ص ٤٤.

(٤) أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، الأدبي بغداد، ط١، ١٩٩١، ص ٦٩.

(٥) شعر ابن سهل الإشبيلي: دراسة فنية، سناء ساجد، رسالة ماجستير.

(٦) قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبدالرحمن محمد، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٨١ م، ص ٣٦.

الموسيقى التي استعان الشاعر بوسائل عديدة لتحقيقها، منها: الجناس، وردّ العجز على الصدر، والتضاد، وتكرار الحروف، والألفاظ، والمناسبة، والتصريع....ومن الوسائل التي اعتمدها الشاعر في شيوع الموسيقى الداخلية:

أولاً: الجناس:

وهو من أساليب ابن الحداد في دعم الموسيقى الداخلية، يقول^(١):

وَأَبْدَعُوا فِي صَنِيعِ الْجُودِ وَابْتَدَعُوا فَكَلَّمَا سُئِلُوا مِنْ مُعْوزٍ سَلَّأُوا

ف(سئلوا) جناس مع (سلأوا) وسلأوا بمعنى: أعطوا وعجلوا في العطاء.

ويقول في قصيدة أخرى^(٢):

قَلْبِي فِي ذَاتِ الْأُثْيَلَاتِ رَهْنٌ لَوَعَاتٍ وَرَوْعَاتٍ

فقد جاء الجناس في (لوعات) و(روعات) متوازنًا توازنًا صرفيًا وعروضيًا؛ فأسهم في دعم تلك الموسيقى.

ويقول في موضع آخر^(٣):

كَذَا فَلْتَلُحْ قَمَرًا زَاهِرًا وَتَجْنِ الْهَوَى نَاضِرًا نَاضِرًا
وَسَيِّئُكَ صَوْبُ نَدَى مُغْدِقٍ أَقَامَ لَنَا هَامِلًا هَامِرًا

فقد جاء الجناس في البيتين ليضفي نغمًا ظاهرًا؛ مما أسهم في تصعيد الموسيقى الداخلية في البيتين، خاصة في التشابه بين زمن اللفظتين (هاملًا) و(هامرًا).

إن ديوان ابن الحداد يزخر بالموسيقى الداخلية حتى يكاد يزدحم بها، ولكننا اقتصرنا على ذكر ثلاثة شواهد من كل نوع؛ حتى لا نقع في الإسهاب الممل.

(١) الديوان، رقم القصيدة، ص ١٣٠.

(٢) الديوان ص ١٥٦، رقم القصيدة ٦.

(٣) الديوان ص ٢١١، رقم القصيدة ٢٦.

ثانيًا: ردّ العجز على الصدر:

ويعدّ من المحسنات اللفظية التي يلجأ الشاعر إليها لإحداث الموسيقى المنشودة، يقول^(١):
وَفِي زَنْدِهِ الرِّيَانِ سُورٌ تَعْصُهُ فَيَدْمِي كَمَا ثَارَ الشَّرَارُ مِنَ الزُّنْدِ
أَحَازِرُ أَنْ يَنْقَدَّ لِيْنَا فَأَنْشِي بِقَلْبٍ شَفِيقٍ مِنْ تَشْيِيهِ مُنْقَدِّ
ومثله قوله^(٢):

فَدَارَيْتُ إِعْتَابًا وَدَارَاتُ عَاتِبًا وَلَمْ يُغْنِيَنِي أَنِّي مُدَارٍ مُدَارِي
وأيضًا يقول^(٣):

كَالْمُقْلَتَيْنِ أَوْ الْيَدَيْنِ تَأْيِيدًا وَالْحُسْنُ يَعْضِدُ أَمْرَهُ التَّحْسِينُ
عُطِفَتْ حَنَائِيَاهُ وَضُمَّنَ بَعْضُهَا بَعْضًا؛ وَسِحْرٌ ذَلِكَ التَّضْمِينُ
فقد أدّت تلك الموسيقى في البيتين صورة مرئية لقصر المعتصم بن صمادح.

ثالثًا: التضاد:

ويسمى بالطباق أو المطابقة، وهو أيضًا من الأساليب التي استخدمها الشاعر لهذا الغرض من الموسيقى في تصعيد الإيقاع الداخلي، يقول^(٤):
أَيُّهَا الْوَاصِلُ هَجْرِي، أَنَا فِي هَجْرَانٍ صَبْرِي
لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ نَفْعٍ لَكَ فِي إِدْمَانٍ ضَرِّي
والطباق هنا بين "نفع وضرري"
ويقول أيضًا^(٥):

(١) الديوان، رقم القصيدة، ٢٠، ص ١٩٨

(٢) الديوان، رقم القصيدة، ص، ص ١٤٧

(٣) الديوان، رقم القصيدة، ٥٨، ص ٢٧١.

(٤) الديوان ص ٢٢١، القصيدة رقم ٣١.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٢٦، ص ٢١٤.

مطابقاً بين " غائبها وحاضراً".

وَسَرُّوكَ يَجْتَذِبُ الْمُغْرِبَاتِ وَيَجْعَلُ غَائِبَهَا حَاضِرًا

وفي موطن آخر من طباق الإيجاب يقول شاعرنا^(١):

كَأَنَّهُمْ فِيهَا غَرَايِبُ وَقَعٌ عَلَى بَاسِقَاتٍ لَا تَرُوحُ وَلَا تَعْدُو

رابعاً: تكرار الحروف:

يقول^(٢):

سَلِ الْبَانَةَ الْغَيْنَاءَ عَنْ مَلْعَبِ الْجُرْدِ وَرَوْضَتَهَا الْغَنَاءَ عَنْ رَشَا الْأَسَدِ

وَسَجَسَجَ ذَاكَ الظِّلَّ عَنْ مُلْهَبِ الْحَشَا وَسَلْسَلَ ذَاكَ الْمَاءَ عَنْ مُضْرِمِ الْوَجْدِ

فَعَهْدِي بِهِ فِي ذَلِكَ الدَّوْحِ كَانِسًا وَمَنْ لِي بِالرُّجْعَى إِلَى ذَلِكَ الْعَهْدِ؟

وَفِي الْجَنَّةِ الْأَلْفَافِ أَخَوْرُ أَزْهَرُ ثَلَاْعِبُ قُضْبِ الرُّنْدِ فِيهِ قَنَا الْهِنْدِ

إذ يكرّر الشاعر حرفي النون والميم، كما أن حرف الغنة النون قد عمل على تصعيد النغم الموسيقي إلى درجة لافتة للانتباه؛ حتى إن القارئ للأبيات لأول مرة يلحظه منذ الوهلة الأولى.

ومن التشكيلات التي تحدث نغماً موسيقياً تآلف حروف القلقلة، فيأتي (بالقاف - والطاء - والباء والدال)، كما في قوله^(٣):

بِخَافِقَةِ الْقُرْطَيْنِ قَلْبُكَ خَافِقُ وَعَنْ خَرَسِ الْقَلْبَيْنِ دَمْعُكَ نَاطِقُ

ويجب أن يكون تكرار الحروف محموداً؛ حتى لا يفشل في وظيفته الأساسية في إحداث النغم الموسيقي، كما في قوله^(٤):

وَمَلَاكَ بُغْيَتِكَ الْمَلِيكَ مُحَمَّدٌ يَمَّمُهُ تُحَمَّدُ صَرَفَ كُلِّ زَمَانٍ

(١) الديوان، رقم القصيدة ١٣، ص ١٨٦.

(٢) الديوان، رقم القصيدة، ص ١٩٦ - ١٩٧.

(٣) الديوان: رقم القصيدة ٤١، ص ٢٣٧.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٤١، ص ٢٣٧.

فقد سبب اجتماع (الميمات) ثقلاً أدى إلى تعثر النطق به وصعوبته، ومن ثم صار عيباً في موسيقى البيت.

خامساً: تكرار الألفاظ:

يلجأ الشاعر إلى تكرار الألفاظ، وهو تكرار كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ، إما لنكتة، أو لتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر ... " (١).

يقول ابن الحدّاد مكرراً لفظ (تبرز) للتأكيد على إمكانياته العملية، وقصائده الشعرية (٢):

ففي أيِّ علمٍ لم تُبرِّزْ سَوَابِقِي؟ وفي أيِّ فنٍّ لم تُبرِّزْ كتائبي؟

ونجده في غير هذا الموطن يكرر كلمة (عالم)؛ للتأكيد على انقسام حال الناس: ففريق له حظ من الدنيا، والآخر الذي هو منهم، لم يغنم من الدنيا شيئاً، يقول (٣):

فَعَالَمٌ فِي طُفُوٍّ وَعَالَمٌ فِي انْطْفَاءٍ

وقد رأينا كيف يبالغ ابن الحدّاد عندما يمدح المعتصم، فنجده هنا يهوّل من شجاعته، وذلك بتكرار "النصول"، حيث اعتاد المعتصم على أن يخضب نصوله بدماء الأعداء، فإذا زال الخضاب، أعاد خضابه من دماء الأعداء، يقول (٤):

يَعُوذُ تَخْضِيبُ النَّصُولِ وَإِنْ رَأَى نَصُولَ خِصَابٍ فَالْدَّمَاءُ بَرَايِي

سادساً: المناسبة:

وحركة المد هي إحدى أساليب ابن الحدّاد التي تولد أثراً موسيقياً؛ لأنها تسهم في رفع نبرة الصوت عالياً، إذ يقول (٥):

أَيَا شَجَرَاتِ الْحَيِّ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِي سَقَاكِ الْحَيَا سُقَيَاكِ لِلدَّنْفِ الصَّادِي

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، ١٩٧٢م، ج ٥، ص ٢٤٥.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٤، ص ١٥٤.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٣، ص ١٥٣.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٣، ص ١٥٢.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ٢٢، ص ٢٠٥.

فالجناس بين (الوادي) و(الصادي)؛ أدى إلى تقوية الموسيقى الحاصله جرّاء مجيء أحرف المد في ألفاظ البيت.

ويذكر الشاعر نار حبه التي تتوقّد ولا تنطفئ في كل حين، فيقول^(١):

لا تنطفئ وقتاً وكم رُمْتُها بل تلتظي في كل أوقاتي
فأحرف المد وحركة المناسبة في البيت، أشعرت المتلقي بحرارة العشق الذي يتضرم في قلب الشاعر.

ويمكن تلمّس الحس الديني في أبياته، ومن ذلك قوله^(٢):

وبالله فارقني خبل نفسي بقوله وفي عَقْدٍ وَجْدِي بالإعادة فانقشي
يقول: سحرتني حديثك عن نورية؛ لذا أستحلفك بالله أن تطيلي في هذا الحديث عنها، وتعوّذي لتشفي نفسي من جنون هذا الحب الذي أهلكني.

سابعاً: التصريح:

عادة ما يأتي التصريح في بداية القصيدة خاصة؛ لأنه يمنح البيت نغمة موسيقية لطيفة. وها هو ابن الحدّاد يصف السهم، فيقول^(٣):

حَقِيقٌ أَنْ تَصُولَ بِـي الرِّمَاءُ وَأَنْ تَعُودَ لِصَوْلَتِي الكُمَاءُ
فتصريح الشاعر جاء بين لفظتي (الرمّة) و(الكماة)؛ مما ساعد على منح البيت موسيقى متتابعة، ومنسجمة مع المعنى.

وخلاصة القول: إن بروز الموسيقى الداخلية في قصائد ابن الحدّاد، يكشف عن الإحساس الغنائي الذي يملكه، " وهو إحساس مرهف استطاع أن ينهض بالقصيدة، وأن يقيم جسوراً من التواصل بينه وبين المتلقي، وهذا ما حمل بعضاً ممن ترجم له على وصفه بأنه شاعر مجيد"^(٤).

(١) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص ١٦٠.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٨، ص ١٧٠.

(٣) الديوان، رقم القصيدة ٥، ص ١٥٥.

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٦، ص ١٦٠.

المبحث الثالث: الإيقاع الخارجي

أولاً: الروي.

ثانياً: القوافي.

ثالثاً: الأوزان.

رابعاً: همز ما لا يهمز.

خامساً: لزوم ما لا يلزم.

سادساً: الخروج على قواعد الصرف.

أولاً: الروي:

"الروي وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وإليه تُنسب، فيقال: نونية، أو همزية، أو عينية... إلخ، ويُراعى تكراره في قوافي القصيدة على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"^(١). ويتخذ الروي أشكالاً عدة، منها:

١- يقع منفرداً، وهذا هو الروي الغالب عند ابن الحداد، كقوله^(٢):

نوى أجرتِ الأفلاكَ وهي النَّوَاعِجُ وَأَطْلَعَتِ الْأَبْرَاجَ وَهِيَ الْهَوَادِجُ
طَوَاوِيسُ حُسْنِ رَوْعَتِنِي بَيْنَهُمَا غَرَايِبُ حُزْنٍ بِالْفِرَاقِ شَوَاحِجُ

٢- يقع متخللاً الأصوات المؤلفة للقافية، كقوله^(٣):

خِلِيلِي مِنْ قَيْسِ بْنِ عَيْلَانَ، خَلِيَا رِكَابِي تُعَرِّجُ نَحْوَ مُنْعَرَجَاتِهَا
بِعِيشِكُمَا ذَاتِ الْيَمِينِ فَإِنِّي أَرَاخُ لِسَمِّ الرُّوحِ مِنْ عَقْدَاتِهَا
أَمَّا إِنَّهَا الْأَعْلَامُ مِنْ هَضَبَاتِهَا فَكَيْفَ تُكْفُ الْعَيْنُ عَنْ عَبْرَاتِهَا؟

فالروي هنا التاء والهاء تكملة، وهذه المشاركة بين التاء والهاء أسهمت في تحقيق حالة الإشباع الموسيقي للقصيدة؛ فتطرب الأذن عند سماعها.

ثانياً: القوافي:

القافية من العناصر المهمة في القصيدة، وهي مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة"^(٤)؛ لذا فإن "تكرارها يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية"^(٥).

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢٧٤.

(٢) الديوان، رقم القصيدة ٩، ص ١٧٣.

(٣) الديوان، القصيدة رقم ٧، ص ١٦١.

(٤) علم القافية، صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٣، ص ٧.

(٥) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، بيروت، دار القلم، ص ٢٧٣.

ويشترك في هذه التركيبة الموسيقية حرف الروي " ذلك الصوت الذي تُبنى عليها الأبيات بحيث لا يكون الشعر مقفى، إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات" (١). والقافية بهذا تشارك الوزن في الأثر الموسيقي الفاعل، وتكون شريكة له في الاختصاص بالشعر" (٢).

ومهما يكن من أمر القافية، فإنها ذات علاقة موسيقية كبرى بموسيقى النص الشعري" (٣). ومن هذا المنطلق، فإن وجود القافية ضروري لإثراء الشعر في تكوينه الموسيقي. فالشاعر يبني قصائده وفق قوافٍ مطلقة ذات الروي المتحرك، أو مقيدة ذات الروي الساكن. وبلغ مجموع القصائد المطلقة عند ابن الحداد (٦٦) قصيدة من مجموع قصائده البالغة (٧١) قصيدة. أما ما يخصّ القافية المقيدة، فقد بلغت خمس قصائد من المجموع الكلي للقصائد. وهذه القوافي مطلقة كانت أم مقيدة كان لها أثرها في التناغم الأبيات الموسيقي، كما أن البديع وصوره المنتثرة في أبيات قصائده زاد من جودة هذه الأشعار.

ثالثاً: الأوزان:

إذا كان ابن الحداد قد حقق قدراً كبيراً من النجاح والتوفيق في الموسيقى الداخلية وأساليبها، فلا بد من معرفة قدرته على التعامل مع الأوزان الشعرية. والوزن هنا مكمل للانفعال الشعري بشكل لا يكون مختصاً بغرض معين، أو بوزن دون آخر، وهذه النقطة الجوهرية تناولها النقاد القدامى والمحدثون؛ إذ حاولوا الربط بين الأوزان والأغراض الشعرية، وقد تطرّق إليها من المتقدمين، حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) إذ قال: " ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يُقصد به الجد والرصانة، وما يُقصد به الهجاء والتضخيم، وما يُقصد به الصغار والتحقيق؛ وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان الفخمة الباهية الرصينة. وإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الباهية الرصينة، وإذا قصد

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٣.

(٢) العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج ١، ص ١٥١.

(٣) عضوية الموسيقية في النص الشعري، عبدالفتاح صالح، مكتبة النهار، الأردن، ١٩٨٥، ص ٧٧.

الشاعر في موضع قصداً هزلياً، أو استخفافاً، أو قصد تحقير شيء أو العبث به، حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد^(١).

وهناك كتاب محدثون تحمّسوا لمثل هذه الفكرة؛ إذ حاولوا بيان أنواع الشعر الذي يناسب البحور المختلفة، ومن هؤلاء أحمد أمين^(٢).

إن مثل هذا الربط غير مقبول، ويعول عليه قصائد الشعراء في مختلف العصور، فالشاعر في معلقته مثلاً يستخدم بحرًا عروضيًا واحدًا، ويصف فيه حالات الفرح والحزن، والحب والكراهية، والمدح والحكمة، وهي حالات انفعالية متباينة، ولو عرّجنا على قصائد ابن الحدّاد فسنجده يستخدم بحرًا عروضيًا واحدًا، ويضيف الحالات الانفعالية في قصيدته كلها. وفيما تقدّم دليل على عدم صحة وجهة النظر السابقة.

ونظرة في ديوان ابن الحدّاد، تظهر قصائده وقد حفلت بالأوزان الطويلة مقابل ندرة أوزان البحور القصيرة، حيث حلّ بحر الطويل في المرتبة الأولى. وميل الشاعر إلى استخدام هذا البحر بكثرة في ديوانه؛ ربما لأنه ساعد على عرض أفكاره وعواطفه الصادقة، ومعاناته مع الحبيبة، حتى يستطيع أن يوصلها إلى مساحة أوسع من جمهور المتلقين لشعره؛ حيث نظم قصائده في الغزل، والمديح، والوصف؛ كون هذا البحر يمنح استمرارية وتواصلًا، فهو يستوعب أغراضًا عدة. وكان لاستخدام هذا البحر وغيره في قصائده دور كبير في إظهار الأساليب البديعية من محسنات لفظية ومعنوية؛ مما أسهم في نجاح هذا العمل الشعري، يقول في قصيدة له^(٣):

مَصَاوُكُ مَضْمُونٌ لَهُ النَّصْرُ وَالْفَتْحُ	وَسَعْيُكَ مَقْرُونٌ بِهِ الْيَمْنُ وَالنُّجْحُ
إِذَا كَانَ سَعْيِي الْمَرْءَ لِلَّهِ وَخَدَهُ	تَدَانَتْ أَقَاصِي مَا نَحَاهُ وَمَا يَنْحُو
بِكَ اقْتَدَحَ الْإِسْلَامُ زَنْدَ انتصارِهِ	وَبِيضُكَ نَارٌ شُبَّهَا ذَلِكَ الْقَدْحُ
وَجَلَّى ظِلَامَ الْكُفْرِ مِنْكَ بَغْرَةٌ	هِيَ الشَّمْسُ وَالْهِنْدِيُّ يَقْدُمُهَا الصُّبْحُ

(١) منهج البلغاء، وسراج الأدباء، حازم القرطاجاني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ٢٦٦.

(٢) النقد الأدبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢، ٤، ج ١، ص ٧٨.

(٣) الديوان، رقم القصيدة، ١٠، ص ١٧٨ - ١٧٩.

ويشير النص إلى اعتماد الشاعر على مخزونه الثقافي والمعرفي، ولا سيما أن الأوزان الطويلة لها طاقة عالية في استيعاب التنوع الأسلوبي.

رابعاً: همز ما لا يهمز:

من المآخذ التي أخذت على ابن الحدّاد همز ما لا يهمز، ففي قوله^(١):
وفي سَنَاهُ وَمَسْنَاهُ وَنَائِلِهِ لِلشُّهْبِ وَالشُّحْبِ مُسْتَحْيَا وَمُنْضَا
في قوله: (منضأ) خروج على قواعد الصرف؛ لأنه اشتق هذه الكلمة من فعل (انضأ)، وهو ما لم يقع في كتب اللغة العربية، فهمز ما لا يهمز. ويقول أيضاً^(٢):

وبالمعاقل للأَمْلاكِ مُقْتَنَعٌ وَمَالِهِ بِسْوَى الْأَفلاكِ مُجْتَرَأٌ
فقد اشتق (مجترأ) من الفعل (اجترأ)، وهو فعل لم يرد في كتب اللغة العربية، فخرج على قواعد الصرف، بهمز ما لا يهمز، وهذا من العيوب التي وقع فيها الشاعر، ولا يدخل في الضرورة الشعرية.

خامساً: لزوم ما لا يلزم:

والمقصود بهذا المصطلح "أن يأتي الشاعر بحرف يلتزمه قبل الروي، وليس هو بلازم"^(٣).
والشاعر هنا يعنت نفسه، ويجهتد، ويتكلف في التزام ردف، أو دخيل، أو حرف مخصوص، أو حركة مخصوصة قبل الروي. وعليه، فإن (هذا) الحرف ليس بردف، ولا تأسيس، ولم يكن الشاعر مجبراً على التزامه، ولكنه التزمه طواعية، وبمحض اختياره؛ ليظهر تمكّنه من ناحية اللغة، ومدى قدرته الفنية؛ فأسبغ بذلك على قوافيه دقة موسيقية لا تجدها في القوافي الاعتيادية^(٤).
وقد التزم ابن الحدّاد التزم فيها بحركة الفتحة، وكان عدد أبياتها (٨٩) بيتاً، ومطلعها^(٥):

(١) الديوان، القصيدة رقم (١)، ص ١١٢.

(٢) الديوان، القصيدة رقم (١)، ص ١٢٧.

(٣) الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، معروف الرصافي، ١٩٥٦، ص ١٠٦.

(٤) علم القافية، رقم القصيدة ١، ص ٤١٠٨.

(٥) الديوان، رقم القصيدة ١، ص ١٠٨.

أَرْبَرُّ بِالْكَثِيبِ الْفَرْدَ أَمْ نَشَأُ؟ وَمُعْصِرٌ فِي الثَّامِ الْوَرْدَ أَمْ رَشَأُ؟

أما القصيدة الثانية فالترم فيها حركة الكسرة وعدد أبياتها (٣٥) بيتاً، ومطلعها^(١):

لَعَلَّكَ بِالْوَادِي الْمُقَدَّسِ شَاطِئٌ فَكَالْعَنْبَرِ الْهِنْدِيِّ مَا أَنَا وَاطِئٌ

وقد أعطى هذا الالتزام أعطى زخماً جديداً للقافية؛ حيث إن القوافي أوجدت وقفاً موسيقياً يختلف عن بقية القوافي الموجودة في الديوان، كما كان للبدیع المساحة الكافية في طرح محسناته اللفظية والمعنوية بفضاء واسع.

سادساً: الخروج على قواعد الصرف:

عمد ابن الحداد في بعض قصائده - وبطريقة مثيرة للانتباه - إلى صرف ألفاظ على غير ما هو معهود، ومألوف، وموجود في الميزان الصرفي، وإن كان في تلك الأبيات التي يعيها هذا الخروج، بعض من الأساليب البديعية التي رفعت من معنى البيت، ومنها^(٢):

فَخَلَّ مَا قِيلَ عَنْ كَعْبٍ وَعَنْ هَرِمٍ فَلِلْأَقَاوِيلِ مُنْهَارٌ وَمُنْهَارٌ

ففي قوله (منهراً) خروج على القواعد الصرفية؛ لأنه اشتقها من فعل (انهر)، وهو فعل لم يرد في قاموس اللغة العربية، بل يوجد الفعل (هرا)، فيقال: هرا في منطقته: إذا أكثر الخطأ، وأهراً الكلام: إذا أكثره، ولم يصب المعنى، والهراء: هو المنطق الفاسد الذي لا نظام له^(٣).

ويخرج عن المألوف، ويشق ما لا يسمح به الاشتقاق، إذ يقول^(٤):

وَلَا بُدَّ مِنْ قَصِيٍّ عَلَى الْقَسِّ قِصَّتِي عَسَاهُ مُغِيثُ الْمُدْنَفِ الْمُتَغَوِّثِ

فقوله: (المتغوثة) خروج على المألوف، وأنه يشتق ما لا يسمح به الاشتقاق، إذ ليس في معاجم اللغة العربية الفعل (تغوثة)، بل (غوثة)، فيقال: غوثة الرجل: إذا صاح: واغوثة.

(١) الديوان، رقم القصيدة ٢، ١٤٠.

(٢) الديوان، ص ١١٧، القصيدة رقم ١.

(٣) لسان العرب، مادة (هراء).

(٤) الديوان، رقم القصيدة ٨، ص ١٧١.

الخاتمة

اتخذ البحث طابع التحليل الفني منهجاً له، وخلصت الدراسة إلى نتائج اختص كل منها بجانب من هذه النتائج، وكانت كما يلي:

تناولت الباحثة التمهيد في مبحثين: الأول: التكوين الثقافي للشاعر، وعُرِّفت باسم الشاعر، وموطنه، وجانباً من مجتمعه، والعصر الذي عاش فيه، بالإضافة إلى حياته الثقافية ومرجعياتها التي رفدت شعره، وهي: المرجع الديني، والمرجع الأدبي، والمرجع التاريخي، والمرجع العلمي، والمرجع الاجتماعي. وتوصلت الدراسة إلى الآتي:

المرجع الديني: وظَّف الشاعر نصوص القرآن الكريم بشكل واضح، لكنه بنسبة أقل من الحديث النبوي الشريف، كما نجده قد وظَّف في شعره ما له علاقة بالنصرانية، والسبب واضح كما بينته الدراسة، وهو أنه مُعتقد حبيبته، كما وظَّف الشخصيات ذات البعد الديني، ومنها: عيسى، وسليمان، وداود، ونوح عليهم السلام.

المرجع الأدبي: وظَّف ابن الحداد نصوصاً لشعراء مشاركة، وأندلسيين سابقين ومعاصرين، وكان توظيفه متقارباً للمشاركة والأندلسيين، أما توظيفه للنصوص الشعرية القديمة فلم يكن بلفظها، وإنما بمعناها. وقد وظَّف الأمثال؛ لأنها عناصر دلالية مؤثرة لها القدرة على أن تقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي.

الجانب التاريخي: وظَّف ابن الحداد الشخصيات التاريخية، أما الحوادث فقد جاء توظيفها قليلاً، وجاء التوظيف لشخصيات جاهلية، وإسلامية، وعربية، وغير عربية. الجانب العلمي:

استغل الشاعر معارفه في مجموعة من العلوم، ومنها: النحو، والعروض، والبلاغة، والفقه، والفلسفة، والهندسة، والرياضيات إذ وظفها في شعره؛ رغبة منه في إبراز ثقافته العلمية، وإغناء التعبير الشعري.

وقد أكثر من التوظيف العلمي في غرض الغزل، ويُعزى ذلك إلى أن هذا الغرض ذاتي، أما في غرض المديح فكانت نسبته أقل؛ ذلك لأنه يتطلب اللغة والموقف الخاصين به. وظهر الخطاب العلمي في بعض الأغراض الثانوية، ولكن بنسبة قليلة أيضاً.

الجانب الاجتماعي: ألح الشاعر في ذكر ظاهرة اجتماعية، وهي: الخوض في عادات المجتمع النصراني، وتقاليده، ومعتقداته، إذ يدلّ على شيء من الابتكار. كما شكّل الغزل العذري الأساس في الأثر الاجتماعي. وذكر ظواهر اجتماعية أخرى برزت في شعره، وتمثّلت في عادات وتقاليد اجتماعية عرفها المجتمع، ومنها ظاهرة الكرم؛ كونه ظاهرة اجتماعية، وقد حفلت بذكره قصائد الشاعر الغزلية، ويأتي بعده غرض المديح.

أما المبحث الثاني فكان بعنوان: ابن الحداد في ميزان النقد، حيث عرضت الباحثة لآراء النقد في شعره، ولغته؛ إذ شهد لابن الحداد عدد من مؤرخي الأدب بشهادات تدلّ على أنه "كان يحتل مركزاً مرموقاً بين شعراء عصره خاصة، وشعراء الأندلس عامة.

وابن الحداد شاعر مغمور، امتاز بجودة قصائده الطوال في المدح، وعذوبتها في الغزل، الذي جعله في معشوقته نيرة. إلا أن ضياع ديوانه الكبير، والمصادر التي تحدثت عنه؛ ولكونه من أسرة متواضعة؛ جعل شهرته تتضاءل، ولولا انعدام هذه الأسباب؛ لعبرت شهرته الآفاق، وتتناقلها الأجيال.

الفصل الأول:

تناولت الباحثة موقع الأساليب البديعية من بلاغة البيان للفكر البلاغي والنقدي. من خلال مفهوم البديع وتعريفه في اصطلاح علماء البلاغة، وأهمها تعريف الخطيب القزويني: فالبديع عنده "علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة".

وبيّنت الباحثة دور علماء البلاغة في نشأة علم البديع؛ مما كان له دور مهم في ترسيخ اتجاه الشعراء والكتّاب نحوه، إذ اهتموا بالبديع وفنونه منذ أواخر القرن الثالث للهجرة.

وقد تتبعت الباحثة أوليات البديع، وجذوره الأولى في الشعر القديم عند الجاهليين، حيث كان يرد عفو خاطر بلا تكلف أو تصنّع، وكان لها أثره في النفس وإبراز المعنى، مروراً بالعصر الإسلامي الذي كان للقرآن الكريم أثر كبير في تنمية الذوق، وتهذيب النفوس.

وأوضحت الباحثة جهود العلماء في التراث البديعي من عصر الجاحظ وحتى القرن الثامن الهجري، وبيّنت موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية. وقد اتضح أن هؤلاء جميعاً يتفقون على أن البديع قدم قدم

الأدب، وليس من اختراع المحدثين، وأن الإكثار منه يستوجب التكلف، والتكلف مذموم على كل حال؛ لأنه لا يتفق مع روح البديع، بل يطمس معالم جمال هذا الفن البديعي، ويجعلها على مستوى واضح من القبح.

الفصل الثاني:

تناول هذا الفصل مذهب البديع في شعر ابن الحداد بين التصوير والتعبير، إذ عرضت الباحثة بعض الألوان البيانية والبديعية من كناية، وتشبيه، وطباق، وجناس، ورد العجز على الصدر، وبيّنت الدراسة من خلال التحليل أن الشاعر اهتم بالتصوير الحسي والمعنوي. فضلاً عن امتلاكه خيال واسع نتيجة لثقافته الواسعة، وقدرته على تكوين الصورة المبتكرة والجيدة التي تنم عن البعد في الخيال، وعمق التفكير.

الفصل الثالث:

خُصّص هذا الفصل لمستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحداد من خلال معجم الغزل والمدح البديعي، حيث اهتم الشاعر بالألفاظ الدالة على ما يناسب كل غرض من الغرضين، كما استعمل عند حديثه عن المحبوبة صيغة الخطاب المؤنث غالباً، وفي بعض الأحيان نجده يستعمل صيغة الخطاب بالذكر للإشارة إليها. واستعمل المحسنات اللفظية، وخاصة الجناس، ورد العجز على الصدر، إذ كان لهما دور في صقل الأبيات وسهولة ترديدها، إضافة إلى دور المحسنات المعنوية، وأهمها الطباق في إضفاء الجمال على هذه الأبيات باختلاف أغراضها.

الفصل الرابع:

وقد تناول هذا الفصل أثر البديع في تحقيق بناء القصيدة في شعر ابن الحداد، من خلال البناء الفني ومكوناته، والإيقاع الداخلي والخارجي. وركزت الباحثة على غرضي المديح والغزل، وتبيّن وجود نمطين من البناء، وهما: النمط المتعدد الأغراض، والنمط ذو الغرض الواحد، حيث احتوى النمط المتعدد الأغراض على أكثر من موضوع، وبرز ذلك في المديح ثم الرثاء، واقتصر النمط ذو الغرض الواحد على موضوع واحد برز في الغزل، وفي نماذج قليلة من المديح؛ مما يدل على أن الشاعر سار على خطى الأقدمين.

وقد تنوّعت مقدمات قصائده، كالمقدمة الغزلية، والوصفية، والطللية، والحكمية. ومن بعض مقدماته: ابتداءؤه المقدمة بالمديح، ثم ينتقل إلى وصف الخمر، ويرجع هذا إلى تأثره بالشعراء العباسيين.

وقد احتوت قصائده على الوحدة التي تربط بين أجزائها؛ مما يدلّ على ممارسة التخطيط الواعي من قبل الشاعر في بناء قصيدته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، فقد استعمل الشاعر وسائل الإيقاع الداخلي؛ ليحقق الانسجام والتناغم في أبيات القصيدة، ومنها: تكرار الحروف، واختيار الألفاظ المناسبة، والجناس، والتضاد، والتصريع، ورد العجز على الصدر، وغير ذلك.

أما الإيقاع الخارجي، فقد ازداد استخدام الشاعر للأبجر الطويلة في مقابل ندرة استخدام الأبجر القصيرة؛ بسبب قدرة الأبجر الطويلة على استيعاب تنوّع الأساليب لديه، وقدرتها على استيفاء المجال اللغوي للتصوير.

ولجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى لزوم ما لا يلزم؛ خدمة للإيقاع، كما خرج على قواعد الصرف؛ استجابة للإيقاع الخارجي.

وفي الختام، أحمد الله الذي مكّني من إتمام البحث حمدًا لا تسعه الكلمات، فإن أخطأت فعذري أنها البداية، وإن أصبت فله شكري، إنه نعم المولى ونعم النصير.

المصادر والمراجع

- ابن سهل الإشبيلي: دراسة فنية، سناء ساجد، رسالة ماجستير، ١٩٩٩م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط ١، ١٩٨٠م.
- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين الخطيب، تحقيق: محمد عبدالله عنان، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة.
- أخبار وتراجم أندلسية: أحمد بن محمد السلفي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: أحمد هيكل، دار المعارف، الطبعة السابعة عشرة.
- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة (٩٢-٨٩٧ هـ)، منجد مصطفى بهجة، ١٩٨٨م.
- الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: مصطفى الشكعة، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين.
- الأدب العربي وتاريخه في الأندلس والمغرب والشرق من انقضاء خلافة بغداد إلى أيامنا الحاضرة: محمود مصطفى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٨م.
- أساس البلاغة: للزمخشري، دار صادر، بيروت، د. ت.
- أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني: تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ - ١٩٩١م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، الطبعة الأولى، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.
- الإيضاح في علوم البلاغة: للخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، المجلدان الأول والثاني، دار الجليل، بيروت.
- بديع القرآن وتحرير التعبير، لابن أبي الإصبع المصري، دار النشر: نهضة مصر، تحقيق: حفي محمد شرف.
- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- البديع تأصيل وتحديد: منير سلطان، الناشر: منشأة المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

- البديع في الدرس البلاغي والنقدي: فاضل عبود التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٩٨٧م.
- البديع في ضوء أساليب القرآن، عبدالفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
- البديع والتوازي: عبد الواحد الشيخ، مكتبة الإشعاع الفنية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- البديع: لابن المعتز، تحقيق وتعليق: أغناطيوس كراتشفوفسكي، طبعة لندن - لينينجراد - ١٩٣٥م.
- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م، الرياض.
- البلاغة العربية: عاطف فضل محمد، دار المسيرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م-١٤٣٢هـ.
- البلاغة تطور وتاريخ، للدكتور: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
- البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: عبدالكريم راضي جعفر.
- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين: إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى: الإصدار الثاني، ٢٠٠١م، عمان، الأردن .
- تاريخ الأدب العربي - عصر الدول والإمارات - شوقي ضيف، الطبعة الثالثة، دار المعارف.
- تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، ترجمة: د. عبد الحليم النجار. دار المعارف، ط٢، القاهرة ١٩٧٧.
- تاريخ مدينة المرية الإسلامية - قاعدة أسطول الأندلس - السيد عبدالعزيز سالم، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٩م.
- التيان في علم المعاني والبديع والبيان: شرف الدين حسين محمد الطيبي، تحقيق: هادي عطية مطر الهلالي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨١م.
- تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي: حسن البنداري، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٩م.
- التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ابن الكناي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.
- التكملة لكتاب الصلة، عن بنشره وصححه: السيد عزت العطار الحسيني، مطبعة السعادة بمصر، ١٩٥٥.
- ١٩٥٦م.
- التلخيص في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، ضبطه وشرحه: عبدالله البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

- جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس: الحميدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦م.
- جمهرة أنساب العرب: ابن حزم، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط ١٢.
- حول الأدب الأندلسي: قيصر مصطفى، دار الأشرف، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.
- خزانة الأدب للبغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م.
- الخصائص: لابن جني، تحقيق: محمد النجار، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م.
- دراسات في الشعر والمسرح: مصطفى بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٦م.
- دراسات منهجية في علم البديع: الشحات محمد، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ.
- دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر.
- ديوان ابن الحدّاد الأندلسي، المتوفى سنة ٤٨٠هـ، جمعه وحققه وشرحه وقَدّم له الدكتور: يوسف علي طويل، رئيس قسم اللغة العربية وأستاذ كرسي الأدب الأندلسي بالجامعة اللبنانية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، المؤلف: ابن بسام، المحقق: إحسان عباس. الناشر: دار الثقافة — بيروت.
- الطبعة: ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
- الذيل والتكملة: ابن عبد الملك المراكشي، تحقيق: محمد بن شريفة وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.
- الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني: أمينة حمدان، بغداد منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١م.
- سر الفصاحة: أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الحفاجي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٥٣م.
- شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي، جمع وتحقيق وتقديم: منال منيزل، ط ١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥م.
- الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية: عزالدين إسماعيل، بيروت، دار الوحدة ودار الثقافة، ١٩٨١م.
- الشعر والشعراء: لابن قتيبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.

- شيء من التراث: دراسة جديدة في تطور بناء القصيدة العربية: عبد الجبار داود البصري، مطبعة دار البصري، بغداد، ١٩٦٨م.
- الصباح: للجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٦م.
- الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البحايي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢م.
- الصنع البديعي في اللغة العربية، أحمد إبراهيم موسى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، ١٣٨٨هـ-١٩٦٩م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: نصرت عبد الرحمن، الأردن، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠م.
- طبقات فحول الشعراء: لابن سلام، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م.
- العقد الفريد: لابن عبد ربه، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٩٦م.
- علم البديع: محمود أحمد حسن المراغي، الناشر: دار النهضة العربية، تاريخ النشر: ١٩٩٩.
- علم القافية: صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٣م.
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي: محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٢م.
- العمدة: لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م.
- فن التقطيع الشعري والقافية: صفاء خلوصي، بيروت، ١٩٦١م.
- الفهرست: لابن النديم، تحقيق: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م، بيروت، لبنان.
- في الأدب الأندلسي: جودت الركابي، الطبعة السادسة ٢٠٠٨م، دار المعارف، القاهرة.
- في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية: محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- القاموس المحيط: الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٢م.
- قضايا الشعر في النقد العربي: إبراهيم عبد الرحمن محمد، بيروت، دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- قضايا النقد بين القديم والحديث: زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

- الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني، والبيان، والبديع)، تحقيق: عيسى العاكوب، وعلي الشتيوي، الناشر: منشورات الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م.
- الكامل: للمبرد، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٦م.
- لآلئ التبيان في المعاني والبديع والبيان، حسن إسماعيل عبد الرزاق، طبع في دار مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٥هـ.
- اللباب في تهذيب الأنساب: لابن الأثير الجزري، دار صادر، بيروت، د.ت.
- لسان العرب: لابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة النهضة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٠م.
- مختار الصحاح: الرازي، دار القلم، لبنان.
- المخصص: لابن سيده، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: بكري شيخ أمين، الطبعة الأولى، دار الشروق، ١٩٧٢م.
- مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: أبي نصر بن خاقان بن محمد بن عبد الله القيسي، مطبعة السعادة، مصر.
- معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، ١٩٨٤م.
- مفهوم الشعر: جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.
- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ١٩٧٢م.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: الشيخ أحمد محمد المقرئ التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.
- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، بيروت، دار الثقافة ودار العودة، ١٩٧٣م.
- النقد الأدبي: أحمد أمين، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢م.
- الوجيز في علم البديع، لمحمد فتحي أبو العطا، الناشر: دار كنوز إشبيلية للنشر والتوزيع، ١٩٠٠م.
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
مستخلص الدراسة باللغة العربية	ج
مستخلص الدراسة باللغة الإنجليزية	د
المقدمة	١-٣
التمهيد	٤-١٦
الفصل الأول: موقع الأساليب البديعية من بلاغة البيان للفكر البلاغي والنقدي	١٧-٤٤
المبحث الأول: مفهوم علم البديع	١٨-٢٥
المبحث الثاني: ملامح الأساليب البديعية في عصور البلاغة	٢٦-٣٩
المبحث الثالث: موقف البلاغيين من دراسة الفنون البديعية، وبيان آرائهم في قيمتها الشكلية والبلاغية، ووظيفتها النصية	٤٠-٤٤
الفصل الثاني البديع في شعر ابن الحدّاد بين التصوير والتعبير	٤٥-٨٥
المبحث الأول: الكناية	٤٧-٥٥
المبحث الثاني: التشبيه	٥٦-٦٤
المبحث الثالث: الطباق	٦٥-٧٢
المبحث الرابع: الجناس	٧٣-٧٩
المبحث الخامس: رد العجز على الصدر	٨٠-٨٥
الفصل الثالث: مستويات التوظيف الدلالي للبديع في شعر ابن الحدّاد	٨٦-١١٩
المبحث الأول: معجم الغزل البديعي	٨٨-٩٨
المبحث الثاني: معجم المدح البديعي	٩٩-١٠٧
المبحث الثالث: التوظيف الدلالي للبديع في أغراض أخرى	١٠٨-١١٤
المبحث الرابع: التوظيف الدلالي للبديع عن طريق الرمز	١١٥-١١٩
الفصل الرابع: أثر البديع في تحقيق بناء القصيدة في شعر ابن الحدّاد	١٢٠-١٥٤
المبحث الأول: مكونات البناء الفني للقصيدة في شعر ابن الحدّاد	١٢٤-١٤١
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي	١٤٢-١٤٨
المبحث الثالث: الإيقاع الخارجي	١٤٩-١٥٤

١٥٨-١٥٥	الخاتمة
١٦٣-١٥٩	قائمة المصادر والمراجع
١٦٥-١٦٤	فهرس المحتويات