المضامين الموضوعية والفنية
في شعر ابن حازم الباهلي

د٠ مدحت فوزي عبد المعطي حسين(*)

التمهيد: التعريف بالشاعر وبشعره

اسمه "محمد بن حازم بن عمرو أبو جعفر الباهلي الشاعر"(١). و"يكنى أبا جعفر. وهو من ساكني بغداد، مولده ومنشؤه البصرة. وهو من شعراء الدولة العباسية"(٢). وهو "شاعر مطبوع، كثير الهجاء، لم يمدح أحدًا من الخلفاء غير المأمون العباسي"(٣). ولم يتصل "بواحد منهم فيكون له نباهة طبقته، وكان ساقط الهمّة، متقللا جدًا، يُرضيه اليسير، ولا يتصدى لمدح ولا طلب"(٤). وهو "أجود الشعراء لفظًا وألطفهم معنى"(٥)، "يقول المقطعات فيحسن"(٦). أما وفاته "فقد استظهر الزرّكلي أنه توفي حوالي (٢١٥هـ). وفي أخباره أنه مدح المأمون (ت: ٢١٨هـ) واتصل بالحسن بن سهل ت "٢٣٦هـ" وإبراهيم ابن المهدي (ت:٢٢٤هـ)"(٧).

وابن حازم الباهلي شاعر لم يُعرف بالميل إلى القصائد الطوال؛ بل كان يعمد إلى تقصير الشعر سواء في القصائد أم المقطّعات وما دونها، الأمر الذي يتصل بقدرته الإبداعية من جهة، وطبيعة الموضوع الذي يتناوله من جهة أخرى.

وقد يرجع ذلك إلى أن المقطعات الشعرية انعكاس لتجارب شعورية وخبرات حياتية تختلف باختلاف المقام وتنوع السياق. ومن ثم فهي تمثل واقعية التجربة الفردية الجديرة بالتأمل والدراسة، والتي تمثل بلا ريب قالبًا إبداعيًّا يبلور شخصية الشاعر وتفاعله مع الأحداث المحيطة به.

(*) مدرس الأدب العربي القديم – كلية الآداب – جامعة المنصورة .

والمقطعات: القِصار؛ قال أبو عمرو: "مقطّعات الثياب والشِّعر قصارها. والمقطّعات: الثياب القِصار والأبيات القِصار. وكل قصير مُقطَّع ومُتقطِّع ... وسميت الأراجيز مُقطّعات لقِصرها ..."(٨).

وهناك اختلاف بين النقاد على عدد أبيات القصيدة والمقطّعة؛ إذ أورد ابن رشيق ما نصّه: "قيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس .... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد ... ويستحسنون أن تكون القصيدة وترًا، وأن يتجاوز بها العقد ..."(٩). وذكر بطرس البستاني أن القطعة "من الشعر ما كان سبعة أبيات فما دون، وقيل: عشرة"(١٠).

وعدُّ القطعة عشرة أبيات هو ما سننتهجه في هذا البحث؛ لأن ذلك سيساعدنا في الكشف عن المضامين الفنية لأشعاره، وتحديد السمات الفنية لها؛ لاسيما إذا علمنا أن المقطعات الشعرية قد تصدرت ديوانه الشعري.

وهذا الأمر يتفق وسنن العرب؛ حيث "سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليُسمع منها. قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليُحفظ عنها. قال: "وقال الخليل بن أحمد: يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ ..."، وقال بعض العلماء: يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج إليها منه إلى الطوال"(١١).

وقد "قيل للفرزدق: ما صيّرك إلى القصائد القصار بعد الطوال؟ فقال: لأني رأيتها في الصدور أوقع، وفي المحافل أجْوَل ... وقيل لبعض المحدثين: ما لك لا تزيد على أربعة واثنين؟ قال: هنّ بالقلوب أوقع، وإلى الحفظ أسرع، وبالألسن أعلق، وللمعاني أجمع، وصاحبُها أبلغ وأوجز. وقيل لابن حازم: ألا تطيل القصائد؟ فقال:

أَبى لي أَن أُطيلَ الــشعرَ قَــصدي إِلى المَعـــنى وَعلمـــي بِالـــصَوابِ
وَإيجـــازي بِمُختَـــصَرٍ قَريـــبٍ حَذَفتُ بِهِ الفُضولَ مِـــنَ الجَـــوابِ
فَـــأَبعَثَهُنَّ أَربَعَـــةً وسِـــتًّا مُثَقَّفَـــةً بِأَلفـــاظٍ عَـــذابِ
خَوالِدَ مـــا حَـــدا لَيـــلٌ نَهـــارًا وَما حَسُنَ الصِّبا بِـــأَخْي الـــشَبابِ
وَهُنَّ إِذا وَسَـــمْتُ بِهِـــنَّ قَومًـــا كَـــأَطواقِ الحَمـــائِمِ في الرِّقـــابِ
وكُـــنَّ إِذا أَقَمـــتُ مُـــسافَراتٍ تَهادَاها الرُّواةُ مَـــعَ الرِّكـــابِ"[١٢]

وفي هذا ردّ على مَنْ عابه بقصر شعره[١٣].

وقصْدُ ابن حازم الباهلي إلى المعنى وعلمه بالصواب هو دَأْبُه، ولذلك يقول في إحدى قصائده [من المنسرح]:

حَـــسْبُكَ مِـــن مـــوجزٍ بَليـــغٍ يَبلُـــغُ مـــا يَبلُـــغُ الخَطيـــبُ[١٤]

ومن ثم فنحن أمام شاعر متمكن من أدواته الفنية لا يقلّ شأنًا عـن كبـار عصره، ولذا تمثل المتوكل بشعره حينما غاضبته قبيحة؛ حيث قـال صـاحب الأغاني: "حدثني عمّي، قال: حدثني يزيد بن محمد المهلَّبي، قـال: كنـا عنـد المتوكل يومًا وقد غاضبته قبيحةٌ، فخرج إلينا، فقال: مَنْ ينشدني منكم شعرًا في معنى غَضَب قبيحةٍ عليّ، وحاجتي أن أخضع لها حتى ترضى؟ فقلت له: لقـد أحسن محمد بن حازم الباهلي يا أمير المؤمنين حيث يقول:

صَفَحتُ بِرَغمِيَ عَنكَ صَفحَ ضَرورَةٍ إِلَيكَ وَفي قَلبي نُدوبٌ مِـنَ العَتـبِ
خَضَعتُ وَما ذَنبي إِنِ الحُبُّ عَـزَّني فَأَغضَيتُ صَفحًا عن مُعالَجَةِ الحُـبِّ
وَمـا زالَ بي فَقـرٌ إِلَيـكَ مُنـازِعٌ يُذَلِّلُ مِـني كُـلَّ مُمتَنِـعٍ صَـعبِ
إِلى اللَهِ أَشـكو أَنَّ وُدّي مُحَـصَّلٌ وَقَلبي جَميعًا عِندَ مُقتَـسِمِ القَلـبِ

... قال: أحسنت وحياتي يا يزيد! وأمر بأن يُغنّى فيه، وأمر لـي بـألف دينار"[١٥].

وقد لفت انتباهي ميزة شعرية انماز بها شعر الباهلي من غيره؛ وهي ميزة الهجاء المقنّع الذي يقع في منزلة وسطى بين العتاب القاسي والهجاء، والـذي أبدع المتنبي فيه بعد ذلك حين قال لسيف الدولة مثلاً [من البسيط]:

يا أَعدَلَ الناسِ إِلّـا في مُعـامَلَتي ... فيكَ الخِصامُ وَأَنتَ الخَصمُ وَالحَكَـمُ
أُعيذُها نَظَـراتٍ منـكَ صـادِقَةً ... أَن تَحسَبَ الشَحمَ فيمَن شَحمُهُ وَرَمُ
وَما اِنتِفاعُ أَخي الـدُنيا بِنـاظِرِهِ ... إِذا اِستَوَت عِندَهُ الأَنـوارُ وَالظُلَـمُ
أَنا الذي نَظَـرَ الأَعمـى إِلى أَدَبي ... وَأَسمَعَت كَلِماتي مَـن بِـهِ صَـمَمُ
أَنامُ مِلءَ جُفوني عَـن شَـوارِدِها ... وَيَسهَرُ الخَلـقُ جَرّاهـا وَيَختَـصِمُ
إِذا نَظَرتَ نُيوبَ اللَيـثِ بـارِزَةً ... فَلا تَظُـنَّنَّ أَنَّ اللَيـثَ مُبتَـسِمُ[١٦]

إذ وصفه بالظلم لأنه لا يحسن وضع الأمور في مكانها، ثم نصّب الشاعر من نفسه معلمًا ليريه كيف يُصلح من نفسه بالتفريق بـين المحـبّ والمنـافق، والصالح والطالح .... حتى يكتسب القدرة على التمييز.

والهجاء المقنّع يتداخل فيه العتاب مع الهجاء ويعقبه فخر وقـوة؛ ولـذلك يقول ابن حازم الباهلي [من الوافر]:

وَهَبتُ القَومَ لِلحَسَنِ بـنِ سَـهلٍ ... فَعَوَّضَـني الجَزيـلَ مِـنَ الثَـوابِ
وَقالَ دَعِ الهِجـاءَ وَقُـل جَمـيلاً ... فَـإِنَّ القَـصدَ أَقـرَبُ لِلثَـوابِ
فَقُلتُ لَهُ بَرِئـتُ إِلَيـكَ مِنـهُم ... فَلَيـتَهُم بِمُنقَطِـعِ التَـرابِ
وَلَولا نِعمَةُ الحَـسَنِ بـنِ سَـهلٍ ... عَلَـيَّ لَـسُمتُهُم سـوءَ العَـذابِ
بِـشِعرٍ يَعجَـبُ الـشُعَراءُ مِنـهُ ... يُـشَبِّهُ بِالهِجـاءِ وَبِالعِتـابِ[١٧]

والأمر نفسه يتكرر في غير موضع عند ابن حازم الباهلي[١٨].

المبحث الأول

المضامين الموضوعية في شعر ابن حازم الباهلي

المضامين لغة "ما في بطون الحوامل من كل شيء كـأنهن تـضمنَّه"(١٩). ومضمون الشيء: "محتواه، ومضمون الكتاب: مادته، ومضمون الكلام: فحواه وما يُفهم منه، ومضمون الشعور في لحظة معينة هو مجموع الظواهر النفسية التي يحتوي عليها ويتألف منها ... ولكل عملية فكرية صورة ومـضمون (أي مادة)"(٢٠).

والمضامين الموضوعية تلك المضامين التي تتجلى في الـنص الـشعري وتمثِّل محتواه، وتعبِّر عن قدرة الشاعر على الإبداع، وكيفية رؤيتـه للواقـع، ومدى تأثره بالعوامل المحيطة على تنوعها وانفعاله بها، وذلك في ضـوء مـا تفرزه شخصيته الفنية، ويقوده حسّه التصويري.

وهذه المضامين بلا شكّ تعتمد على استقراء ديوان الشاعر، وهو ما قمت به بداية عند تقسيم هذه المضامين الموضوعية ــ بعد تحديدها ــ بالنسبة إلـى إجمالي القصائد الشعرية، والمقطّعات، والنتف، والأبيـات المثنـاة، والأبيـات اليتيمة. وقد رتبناها وفق نسبة ورودها في الديوان على النحو الآتي:

م	المضمون الموضوعي	إجمالي القصائد	إجمالي المقطعات	إجمالي النتف	إجمالي الأبيات المثناة	إجمالي الأبيات اليتيمة	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الهجاء	١	٦	٢	ــ	ــ	٥٧	%١٧٩ر١٤
٢	الإباء	١	٤	٣	ــ	ــ	٤٥	%١٩٤ر١١
٣	الصداقة	ــ	٥	١	٢	ــ	٣٧	%٢٠٣ر٩
٤	الشيب	١	٢	٢	ــ	ــ	٣٤	%٤٥٧ر٨
٥	الحكمة	ــ	٢	٣	٤	٢	٣١	%٧١١ر٧
٦	القناعة والزهد	ــ	٤	١	٢	١	٣٠	%٤٦٢ر٧

٧	المدح	١	ــ	٢	٢	١	٢٤	%٥ر٩٧٠
٨	العتاب	ــ	٣	ــ	ــ	ــ	٢٣	%٥ر٧٢١
٩	الدهر والأمل	ــ	٢	١	١	١	٢١	%٥ر٢٢٣
١٠	الثقة بالله	ــ	٣	١	ــ	ــ	١٧	%٤ر٢٢٨
١١	الفخر	ــ	٢	ــ	١	ــ	١٦	%٣ر٩٨٠
١٢	العفو والصفح	ــ	٢	ــ	ــ	ــ	١٤	%٣ر٤٨٢
١٣	الخمر	ــ	١	ــ	١	ــ	١١	%٢ر٧٣٦
١٤	ذم الحرص	ــ	٢	ــ	١	ــ	١١	%٢ر٧٣٦
١٥	السعي والارتحال	ــ	١	١	ــ	ــ	١٠	%٢ر٤٨٢
١٦	الحلم والجهل	ــ	١	١	ــ	ــ	٨	%١ر٩٩٠
١٧	وصف جوهرة	ــ	١	ــ	ــ	ــ	٤	% ٩٩٤
١٨	ذم الغرور	ــ		١	ــ	ــ	٣	% ٧٤٦
١٩	التهنئة	ــ	ــ	ــ	١	ــ	٢	% ٤٩٧
٢٠	عموم الأذى	ــ	ــ					% ٤٩٧
٢١	وصف فرس	ــ	ــ					% ٢٤٨
٢٢	ذم الشماتة	ــ	ــ					% ٢٤٨
٢٣	الإجمالي	٤	٤١					% ١٠٠

وتوضيح هذه المضامين ودراستها على النحو الآتي:

أولا: الهجاء

الهجاء نقد للواقع والحياة؛ وكلما "كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له"(٢١). وقد كثُر شعر الهجاء في ديوان ابن حازم الباهلي؛ ودارت

مضامينه حول معاني السلب والنقائص وسقوط الهمّة والمماطلة والغدر والسرقة والخيانة واللؤم .. وغيرها من المثالب التي تنال من قدْر الإنسان وتشينه.

ولذلك انتقل حوار الباهلي من العتاب إلى الهجاء في معرض حديثه عن سوء المماطلة والإعراض عن العطاء؛ وذلك في حديثه مع بعض ولد سعيد بن سالم؛ حيث أضفى على السياق في البيت الأول بُعدًا زمنيًّا أفاد الإطالة والامتداد؛ لأن المهجوّ قصر حياته على جمع المال دون إنفاقه أو إعطائه السائلين. ومن ثمّ شبهه بالكلب الذي حلّ بساحته، ووصفه بالسوء والخبث، والبعد عن مكارم الأخلاق؛ يقول [من الوافر]:

أَللدُنيا أُعِدُّكَ يا بنَ عَمي ... فَأَعلَم أَم أُعِدُّكَ لِلحِسابِ
إِلى كَم لا أَراكَ تُنيلُ حَتى ... أَهُزَّكَ! قَد بَرِئتُ مِنَ العِتابِ
وَما تَنفَكُّ مِن جَمعٍ وَوَضعٍ ... كأنكَ عِندَ مُنقَطَعِ التَرابِ
أَتَيتُكَ زائِرًا فَأَتَيتُ كَلْبًا ... فَحَظّي مِن إِخائِكَ لِلكِلابِ
فَبِئسَ أَخو العَشيرَةِ ما عِلمَنا ... وَأَخبَثُ صاحبٍ لِأَخي اِغتِرابِ[٢٢]

وللغدر والمراوغة والباطل والهرب نصيب من شعر الهجاء عند الباهلي؛ يبدو ذلك في هجاء الشاعر لمحمد بن حميد الذي وجهه الحسنُ بن سهل في وِجهةٍ، وأمره بجباية ماله ... فخان في المال، وهرب في الحرب؛ لذا شبهه الشاعر بالثعلب الذي حسب نفسه أسدًا، وتطبع بما ليس فيه، وادّعى القوة والأمانة والشرف، لكن أباطيله أسلمته إلى الغدر والخيانة؛ يقول [من المتقارب]:

تَشَبَّهَ بِالأَسَدِ الثَعلَبُ ... فَغادَرَهُ مُعنقًا يَجنُبُ
وَحاوَلَ ما لَيسَ في طَبعِهِ ... فَأَسلَمَهُ النابُ وَالمِخْلَبُ
فَلَم تُغنِ عَنهُ أَباطيلُهُ ... وَحاصَ فَأَحرَزَهُ المَهرَبُ

وَكـــانَ مَـــضيًّا عَلـــى غَـــدرِهِ فعُيِّـــبَ وَالغـــادِرُ الأَخيَـــبُ[٢٣]

ومن ثم وصمه الشاعر بالدناءة والسوء والبؤس؛ حتى إن خير أخلاقه لـم يصل إلى أخلاق الكلاب وأمثالها. وفي هذا السياق نجده يُعلي من منزلة أخلاق الكلاب التي تنأى بنفسها عن أفعال المهجوّ وتتنكـر لـصنيعه؛ يقـول [مـن المنسرح]:

وَخَـــيرُ أَخلاقِـــكَ اللَـــواتي تَعـــافُ أَمثالَهـــا الكِـــلابُ[٢٤]

ويتصل شعر الهجاء عند ابن حازم الباهلي بالتعدي على حرمـة الجـار وحقوقه، وقد خص الجار القريب ليضفي على القوم بشاعة وتحقيرًا وانتقاصًا، وما يتعلق بذلك من معاني الجبن واللؤم والبخل والذل .. وغيرها. يبدو ذلك في هجاء الشاعر لقوم من بني نُمير حينما سلّوا منه بعيرًا عليه متاعه، فقال منكرًا ذلك عليهم [من الطويل]:

نُمَيرٌ: أَجُبنًا حيثُ يَختَلِـفُ القَنـا وَلُؤمًـا وَبُخـلاً عِنـدَ زادٍ وَمِـزْوَدِ؟
وَمَنعَ قِرى الأَضيافِ مِن غَيرِ عِلَّـةٍ وَلا عَـدَمٍ، إِلّـا حَـذارَ التَعَـوُّدِ
وَبَغيًا عَلى الجارِ القَريبِ إِذا طَـرا عَلَـيكُمْ وَخَتـلَ الراكِـبِ المُتَفَـرِّدِ
عَلى أَنَّكُم تَرضَونَ بِالذُلِّ صـاحِبًا وَتُعطونَ مَن لاحاكُمُ الضَّيمَ عَن يَـدِ[٢٥]

ويبلغ الهجاء منتهاه عند الباهلي في هجاء ابن حميد الـذي جعلـه عـدوًّا للمكارم والكرام، وما ذاك إلا لأن نفسه أشبه بالكلب الذي يتقن النَّوْح والنبـاح وإيذاء الأكرمين. وهيهات هيهات بينه وبين أصحاب الهِمم العالية؛ يقول [مـن الوافر]:

عَـــدُوّاكَ المَكـــارِمُ وَالكِـــرامُ وخِلُـــكَ دونَ خُلَّتِـــكَ اللِئـــامُ
وَنَفسُكَ نَفسُ كَلـبٍ عِنـدَ زَوْرٍ وَعُقـبى زائِـرِ الكَلـبِ التِـدامُ
تَهِرُّ عَلى الجَلـيسِ بِـلا احتِـرامٍ لِتَحـشِمَهُ إِذا حَـضَرَ الطَعـامُ[٢٦]

ويلاحظ على شعر الهجاء عند الباهلي استعانته بالحيوان؛ من نحو الكلب[٢٧]، والأسد والثعلب[٢٨]، والظبي والغراب[٢٩]. ولا شك في أن استعانة الشاعر بالحيوان في معرض الهجاء له دلالة تختلف باختلاف السياق؛ فالكلب أتى في سياق دلّ على الوضاعة والحقارة، ثم أعلى الشاعر منزلته في سياق آخر ليحطّ من قدْر المهجوّ على نحو ما رأينا. ويدعم هذا المعنى وصف الشاعر لمهجوه على حقيقته وإن تظاهر بخلافها؛ فهو كالثعلب قد يجيد المراوغة ليصل إلى مبتغاه، وإن تظاهر بصفات الأسد وحاول ما لا يقدر عليه. وفي السياق نفسه استدعى الشاعر الظبي والغراب على سبيل التشخيص للمشاركة في إبعاد المهجو ورجاء حذفه من قاموس الإنسانية وإعلام الكون كله بذلك.

ثانيا: الإباء

الإباء قرين العزة والأنفة والكبرياء، يدفع صاحبه إلى الامتناع والترفع عن كل ما يناقض الهمّة. والإباء يُنزِل النفس منزلها، ويحسن ضيافتها، ويتغنى بهمّتها، ويبعدها عما ينغّصها.

ولذلك لما بعث ابنُ حميد إلى ابن حازم الباهلي مالاً يعتذر به، ويسأله الكف عن هجائه ردّ الشاعرُ عليه ماله، ونطقت نفسُه بإبائه من خلال التداخل بين أسلوبي النداء والاستفهام، وما تبعهما من دلالتي الإنكار والاستغراب؛ يقول [من المنسرح]:

يا جامِعًا مانِعًا بَخيلاً ... لَيسَ لَهُ في العُلا نَصيبُ
أَبا الرُشا يُستَمالُ مِثلي؟ ... كَلّا! وَمَن عِندَهُ الغُيوبُ
لا أَرتَدي حُلَةً لِمُثنٍ ... بِوَجهِهِ مِن يَدَيَّ نُدوبُ
مالُكَ مالُ اليَتيمِ عِندي ... وَلا أَرى أَكلَهُ يَطيبُ[٣٠]

ومن ثمّ حرّم الشاعر ماله؛ لأنه بمنزلة مال اليتيم عنده.

الأمر الذي تكرر مع ابن مسعود القطربلي الذي سأله الشاعرُ حاجة فـردّه عنها وانقطع عنه، ثم أرسل إليه مالاً فردّه عليه؛ إذ حقّر ماله وصـغّره، ولـم يرض إلا المشرب العذب، ولذلك رفعه يأسه وزهده في ذلـك المـال مرتبـة عليا[٣١]. ولم لا؟ وهو القائل [من الوافر]:

إذا نِلـتُ العطيَـةَ بَعـدَ مَطـلٍ فَلا كانَتْ وَإن كانَـت جَزيلَـه[٣٢]

وقد حمل الإباءُ الشاعرَ على معاملة الناس بقدْرِه، لذا لم يُعِر اهتمامًا لمـن تغيرت طباعه بعدما أفاد مالاً؛ بل قابل التيه بالتيه والإعراض بمثله[٣٣].

وينتقل الشاعر بإبائه إلى منطقة أخرى من العِزة والحرية؛ تلـك الوجهـة التي تبدو فيها الكلمة أسرع إلى الطعن من النصال، والتي لا تجد النفس الأبية لها معيناً سوى الله والارتحال، ولا ترض عيـشًا إلا بعـزة وكرامـة ... لأن مصطلح الهوان لا يعرفه الحُرُّ الأبيّ مهما جار عليه الزمان أو نكّل به؛ يقـول [من المنسرح]:

أَوجَـعُ مِـن وَخْـزَةِ الـسِنانِ لِـذي الحِجـا وَخْـزَةُ اللِـسانِ
فَاسـتَرزِقِ اللَـهَ واسـتَعِنهُ فإنـه خَـيرُ مُـستَعانِ
لا تَرضَ عَيـشًا عَلـى امتِهـانٍ وَلا تُـرِد وَصـلَ ذي امتِنـانِ
أَشَـدُّ مِـن عَيْلَـةٍ وَفَقـرٍ إِغـضاءُ حُـرٍّ عَلـى هَـوانِ
وَإِن نَبـا مَـنزِلَ بِحُـرٍّ فَمِـن مَكـانٍ إِلى مَكـانِ
لا يَثبُـتُ الحُـرُّ في مَكـانٍ يُنـسَبُ فيـهِ إِلى الهَـوانِ
الحُـرُّ حُـرٌّ وَإِن تَعَـدَّت عَلَيـهِ يَومًـا يَـدُ الزَمـانِ[٣٤]

ثالثا: الصداقة

الصداقة علاقة إنسانية سامية قوامها المودة والثقة، وتبلغ غايتهـا عنـدما يشعر المجتمع بأن الصديقين شخص واحد. وهذا ما اعتقده ابن حازم البـاهليّ

الذي رصد مفهوم الصداقة ومراحل تطورها ومتغيراتها طبقًا لدواعي الأزمان والأحوال في مقطعة شعرية فريدة كان فيها أشفق على صديقه من والده؛ يقول [من المنسرح]:

وَصاحِبٍ كــانَ لي وَكُنــتُ لَــهُ ... أَشــفَقَ مِــن والِــدٍ عَلــى وَلَــدِ
كُنا كَــساقٍ تَــسعى بِهــا قَــدَمٌ ... أَو كَــذارِعٍ نيطَــتْ إِلى عَــضُدِ
حــتى إِذا دبَــتِ الحَــوادِثُ في ... عَظمي وَحَلَّ الزَمــانُ مِــن عُقَــدي
اِزوَرَّ عــني وَكــانَ يَنظُــرُ مِــن ... طَرْفي وَيَرمــي بِــساعِدي وَيَــدي
وَكــانَ لي مُؤنِــسًا وَكُنــتُ لَــهُ ... لَيــسَت بِنــا حاجَــةٌ إِلى أَحَــدِ
حتى إِذا اِســتَرفَدَتْ يَــدي يَــدَهُ ... كُنتُ كَمُــستَرفِدٍ يَــدَ الأَسَــدِ(٣٥)

حيث رسّخ الشاعر مفهوم الصداقة وبيّن مدى عمقها في النفس السوية، ثم شبه نفسه وصاحبه بالرجل الواحد الذي له ساق تسعى بها قدم، وذراع تعلق بها عضد. وهو معنى سامٍ يضفى على السياق تلاحمًا وتآزرًا. ثم تأتي تقلبات الدهر بما يناقض تلك الدلالات ويهدمها، وقد عبّر الشاعر في البيت الثالث عن دبيب الحوادث وحلول الزمان في عظامه، وكأن الزمان اختــاره موطنًــا لتوزيــع مصائبه على البشرية. ولذا كان هو أول مَن نال حظه من الإقامة، بدا ذلك في البيت الرابع في قوله: "اِزوَرَّ عَنّي".

هنا استدعى الشاعر البنية الزمنية الدالة على المفارقة بين زمنين؛ مــاض سعيد وحاضر أليم، ثم بدأ يُعدد مفردات تلك المفارقة؛ إذ كان ينظر من طرْفه، ويرمي بساعده، وكان يؤنسه، ولم تكن ثمة حاجة إلــى غيرهمــا لاكتفائهمــا ببعض. لكنه لما طلب معونته بفعل الزمان صعب الأمر عليه وضاق، ولــذلك ختم الشاعر الأبيات بقوله: "يَدَ الأَسَدِ" ليضفي على الــسياق دلالــة الوحــشية والاستحالة.

وتغيُّر الصديق على صديقه أمرٌ أرَّق ابن حازم الباهليّ. وقد أبدع في هذا المعنى حينما جعل هذا التغير نتيجة طبيعية لتغير الظروف وتقلب الأحوال؛ إذ أفاد صديقه مالاً، فاستبدل الهجر والخصام بالخفض والوصال، لكن نفس الشاعر أبت إلا أن تيأس فيه؛ لأن اليأس وسيلة الباحث عن الراحة أحيانًا(٣٦). ولذلك نجده يطلق حبال المودة بينه وبين صديقه إذا ما تركه أو استعاض عنه بآخر(٣٧).

واللافت للنظر في أمر الصداقة أن ابن حازم الباهليّ كان مدركًا تلك اللحظات الأشبه بعتاب الأحبة؛ يحاول فيها المرء أن يبتعد عن صديقه كى يعيد الآخر حساباته. وهو نوع من أنواع التمسك بحبال المودة ــ لا إطلاقها ــ وإن أبدى الظاهر غير ذلك؛ لأن المرء في الحقيقة لا يستطيع أن ينفكّ من روابط الصداقة وواجباتها، ولذلك تتعلق الصداقة بالتحمل والصبر والصفح والشكر والعذر وغيرها من المعاني الراقية؛ يقول [من المنسرح]:

مَن يَكشِفِ الناسَ لا يَرى أَحَدًا ... يَصِحُّ لَهُ مِنهُ سَرائِرُهُ

توشِكُ ألا تُتِمَّ وَصلَ أَخٍ ... في كُلِّ زَلّاتِهِ تُنافِرُهُ

إِن ساءَني صاحِبي اِحتَمَلتُ وَإِن ... سَرَّ فَإِنّي أَخوهُ شاكِرُهُ

أَصفَحُ عَن ذَنبِهِ وَإِن طَلَبَ الـ ... ـعُذرَ فَإِنّي عَلَيهِ عاذِرُهُ(٣٨)

رابعا: الشيب

الشيب في ذاته يحمل ضدين؛ قوة وضعفًا، رجاحة في العقل ورحابة في الفكر، وعجزًا عن مجاراة الشباب وترحمًا على ذِكراه. ومن ثم فالشيب شاهد إثبات على مفارقة ضدية بين القدرة والعجز، والطاقة والسلبية. لكنّ ابن حازم الباهليّ وقف أمامه ذامًّا، باكيًا الشباب، مقدمًا أسباب بكائه على تلك الأيام الماضية التي كانت تعجّ بالفتوة والحياة والنشاط والقوة واللذات؛ يقول [من البسيط]:

أَبكي الــشَبابَ لِنــدمانٍ وَغانِيَــةٍ وَلِلمَغــاني وَلِلأَطــلالِ وَالكُثُــبِ
وَلِلــصَريخِ وَلِلآجــامِ في غَلَــسٍ وَلِلقَنا السُمرِ وَلِلهِندِيَّــةِ القُــضُبِ
وَلِلخَيالِ الذي قَد كــانَ يَطــرُقُني وَلِلنَــدامى وللــذاتِ وَالطَــرَبِ(٣٩)

كما بكى على الشباب للاتصال القائم بين حيوية الشباب وحياة الروح(٤٠). ولذلك تنسّك وترك الشراب، واستنكر على مَن دعاه إليه، وذلك لربطــه بــين الشراب والشباب، واقتران السلبية بالشيب(٤١).

والمرأة عنصر أساسي من عناصر بكاء ابن حازم الباهليّ على الــشباب؛ حيث أعرضت عنه، وأنكرت عليه شيبه؛ يقول [من الكامل]:

نَظَرَتْ إِلَيَّ بِعَينِ مَن لَــم يَعــدِلِ لَمّا تَمكَــن طَرْفُهــا مِــن مَقتَلــي
لما أَضــاءَت بِالَمــشيبِ مَفــارِقي صَدَّت صُــدودَ مُفــارِقٍ مُتَحَمــلِ
فَجَعَلتُ أَطلُبُ وَصــلَها بِتَــذَلُّلٍ وَالشَيبُ يَغمِزُهــا بِأَنّــا تَفعَلــي(٤٢)

إذ وصف الشاعر تلك المرأة بالظلم الشديد؛ لأنها لم تنصفه وعزمت على تركه بعدما تمكّن قلبها منه. وذلك بسبب اشتعال رأسه شيبًا، الأمر الذي تسبب في صدها وإعراضها عنه. ولم يكن أمام الشاعر إلا التذلل في حبّه كى تبقــى محبوبته على عهده. ويختم الشاعر أبياته بصورة شعرية تكاتف فيها الشيب مع محبوبته حتى تركاه صريعًا، وذلك من خلال تشخيص الشيب وغمْزه للمــرأة وحثها على رفض طلبه ... ولئن كان الشيب إيذانًا بالموت فإنه في البيت أمات صاحبه مرتين.

ولذلك يتكئ الشاعر على بنية النفي ليضفي على السياق استحالة المقايضة بين الشباب والشيب، فالدنيا وما فيها لا تعادل يومًا واحدًا من الــشباب؛ يقــول [من البسيط]:

لا تَكذِبَنَّ فَمــا الــدُنيا بِأَجمَعِهــا مِنَ الــشَبابِ بِيَــومٍ واحِــدٍ بَــدَلُ

كَفاكَ بِالشَيبِ عَيبًا عِندَ غانِيَةٍ ... وَبِالشَبابِ شَفيعًا أَيُّها الرَجُلُ
بانَ الشَبابُ وَوَلّى عَنكَ باطِلُهُ ... فَلَيسَ يَحسُنُ مِنكَ اللَهوُ وَالغَزَلُ
أَما الغَواني فَقَد أَعرَضنَ عَنكَ قِلًى ... وَكانَ إِعراضَهُنَّ الدَلُّ وَالخَجَلُ
لَيتَ المَنايا أَصابَتني بِأَسهُمِها ... فَكُنَّ يَبكينَ عَهدي قَبلَ أَكتَهِلُ
عَهدَ الشَبابِ لَقَد أَبقَيتَ لي حَزَنًا ... ما جَدَّ ذِكرُكَ إِلّا جَدَّ لي ثَكَلُ[٤٣]

وقد قدّم الشاعر أسباب انتفاء هذه المقايضة؛ ومنها: ارتباط الشيب بالصدّ عند النساء، والمؤازرة بالشباب، وكأن عهد الشباب له مقومات خاصة به تناصره؛ فاللهو والغزل من سماته، والدلّ والخجل من صفاته. وفي البيت الرابع يوازن الشاعر بين الإعراض بدلالة القِلى حال المشيب، والإعراض بدلالة الدلّ حال الشباب، وهي موازنة تمنح السياق بعدًا دلاليًا يقع في منطقة وسطى بين الهجر والوصل. ومن ثم تمنى الشاعر على المنايا إصابته بعد تبدّل الأحوال واختلاف المعطيات. ولم يبق أمامه سوى البكاء الذي استدعى طرفين؛ الأول: النسوة اللاتى بَكَيْنَه قبل شيبه، والآخر: الشاعر نفسه الذي أورثه عهد الشباب حزنًا لا ينقضي.

خامسا: الحكمة

الحكمة علم وإصابة حق، تصدر عن عقل راجح، وفراسة صادق، وفكر منير. وهي ترجمان لما في الصدور. وقد اتكأ عليها ابن حازم الباهليّ في التنفيس عما يجيش في صدره؛ إذ يقول [من البسيط]:

هَوِّن عَلَيكَ فَكُلُّ الأَمرِ يَنقَطِعُ ... وَخَلِّ عَنكَ عِنانَ الهَمِّ يَندَفِعُ
فَكُلُّ هَمٍّ لَهُ مِن بَعدِهِ فَرَجٌ ... وَكُلُّ أَمرٍ إِذا ما ضاقَ يَتَّسِعُ
إِنَّ البَلاءَ وَإِن طالَ الزَمانُ بِهِ ... فَالمَوتُ يَقطَعُهُ أَو سَوفَ يَنقَطِعُ[٤٤]

حيث صدّر الشاعر أبياته بفعل الأمر "هَوِّن" في محاولة لإجلاء الحزن، ثم أعقبه بحكمة رائعة في قوله: "فَكُلُّ الأَمرِ يَنقَطِعُ". وهي حكمة دالة على العموم؛ حيث تتغير الأحوال وتتبدل ولا يبقى شيء على حاله حتى الحزن. وجعل الشاعر الإنسانَ مالكًا زِمام التغيير والتحويل إذا ما ترك عِنان الهمّ يندفع بعيدا عنه. وفي البيت الثاني يضفي الشاعر على المعنى قداسة بذلك المضمون الديني الذي مفاده أن الأمر يتسع كلما ضاق، وأن بعد العسر يسرًا. ويلاحظ تَكرار لفظ "كُل" ثلاث مرات في البيتين الأول والثاني في قوله: "فَكُلُّ الأَمرِ"، و "فَكُلُّ هَمٍّ"، و "وَكُلُّ أَمرٍ"، وهو لفظ دال على القطع والجملة دون استثناء. ولذلك تأكدت عقيدة الشاعر في قدرة المرء على إزالة الهموم وإجلائها في البيت الأخير عبر المؤكد "إنَّ" الذي صدر به البيت، وجملة الخبر الاسمية في الشطر الثاني التي أفادت أن البلاء وإن طال فإنه فانٍ يومًا ما.

وفي لفتة اجتماعية يُقرب ابن حازم الباهليّ بين ذوي السلطان والرعية؛ وذلك من خلال إشراق الوجه الذي يحمل البشارة والخير، وطلاقة الوجه التي هي رمز للأمان والاطمئنان. ولذلك قصر الشاعر كسب المحامد والفضائل على البِشر والوجه الطليق(٤٥).

ولأن الحكمة تصدر عن تجربة ومعرفة بالطباع فإن ابن حازم يسوق حكمه في منزلة وسطى بين النصح والتحذير، مغلفًا ذلك بإطار فني وعقلي. وذلك من نحو قوله [من السريع]:

إن كُنتَ لا تَرهَبُ ذَمّي لِما ... تَعلَمُ مِن صَفحي عَنِ الجاهِلِ

فَاخشَ سُكوتي إذ أَنا مُنصِتٌ ... فيكَ لِمَسْموعِ خَنا القائِلِ

فَسامِعُ الشَرِّ شَريكٌ لَهُ ... وَمُطْعِمُ المَأكولِ كَالآكِلِ

مَقالَةُ السوءِ إِلى أَهلِها ... أَسرَعُ مِن مُنحَدَرٍ سائِلِ

وَمَن دَعا النَاسَ إِلى ذَمِهِ ... ذَمُّوهُ بِالحَقِّ وَبِالباطِلِ

فَــلا تَهِــجْ إِن كُنــتَ ذا إِربَــةٍ حَــربَ أَخــي التَجرِبَــةِ الغافِــلِ
فَــإِنَّ ذا العَقــلِ إِذا هَيَّجتَــهُ هِجــتَ بِــهِ ذا خَبَــلٍ خابِــلِ[٤٦]

إذ نسب الصفح إلى ذاته والجهل إلى غيره، وأضفى على الآخر في البيت الثاني خوفًا ورهبة. ثم تتوالى حكمه تباعًا؛ حيث يشارك السامع المتحدث بالإثم إذا ما أنصت إليه؛ لأن مَن أرشد إلى الضلال كمَن سعى إليه، فالدال على الشر كفاعله. ثم يعقب ذلك بحكمة أخرى تجسد سرعة انتشار مقالة السوء التي هي أسرع من المنحدر السائل، وقد خصّ هذا الوصف مبالغة في التدفق وسرعة الجريان.

ثم ساق الشاعر حكمته بعد ذلك في إطار فني جامع بين النصح والتحذير من خلال "لا الناهية" التي صدّر بها البيت السادس والتي أشار من خلالها إلى ضراوة ما يترتب عليه، لذا جاء النهي بها محذرًا من عواقبها الوخيمة؛ لأن صاحب الفكر الثاقب لا يوقظ حربًا مع صاحب عقل راجح.

سادسا: القناعة والزهد

القناعة رضى ويأس؛ رضى بالقليل ويأس عن المزيد. وقد حفل شعر ابن حازم الباهليّ بالقناعة في غير موضع؛ إذ وازن بين الرضا واليأس في قوله [من البسيط]:

مالي الرِضا بالذي أَصبَحتُ أَملِكُهُ وَمالِيَ اليَأسُ مما يَملِكُ النــاسُ[٤٧]

لأن اليأس مما في أيدي الناس يعظّم صاحبه ويرتقي به؛ ولذلك ربط الشاعر بين العزّ والقناعة، والذلّ والطمع في قوله [من البسيط]:

مَن أَعمَلَ اليَأسَ كانَ اليَأسُ جاعِلَهُ مُعَظِّمًــا أَبَــدًا في أَعــيُنِ النــاسِ
وَمَن رَمــاهُم بِعَــينِ الطــامِعينَ رَأى ذُلًّا وَحَسَّوهُ مُرَّ المَنــعِ في كــاسِ[٤٨]

وعزّ القناعة مرتبط بالإباء، ولذلك جعل الشاعر اليأس مطيته والقليل مقصده(٤٩).

كما ترتبط القناعة والعِزة والإباء بالعزلة وعدم مصاحبة ذوي النفوذ؛ حيث تزهد النفس عن الدنيا وغرورها، وترضى بالوحشة أنيسًا؛ يقول [من مجزوء الرمل]:

طِبْ عَنِ الإِمْرَةِ نَفْسًا وَارضَ بِالوَحْشَةِ أُنْسًا(٥٠)

ونتيجة لذلك تسعد النفس ولا تشقى بأمل أو طمع أو حرص، ويتساوى لديها الغِنى والفقر، والكرم والبخل؛ يقول [من مجزوء الكامل]:

لَمْ يُشْقِنِي طَمَعٌ وَلا حِرصٌ وَلا أَمَلٌ طَوِيلُ
سَيّانَ عِندي ذو الغِنى الـ ـمِتلافُ وَالرَجُلُ البَخيلُ
وَنَفَيتُ بِاليَأسِ المُنى عَني فَطابَ لِيَ المَقيلُ
وَالناسُ كُلُّهُمُ لِمَن خَفَتْ مَؤونَتُهُ خَليلُ(٥١)

ثم أوضح ابن حازم سبيل القناعة وطريق ضبط النفس من خلال اللجوء إلى الله والاستغناء عن الناس، والإيمان بقدر الله وحكمته(٥٢).

سابعا: المدح

اتفق أهل الألباب على أن مدح الرجال يكون بأربع خصال ذكرها قدامة بن جعفر في قوله: "إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة"(٥٣)، وما يتفرع عن كل منها. هذا؛ ويلاحظ على مدح ابن حازم الباهليّ ثلاثة أمور؛ الأول: أنه أنزل نفسه منزلة الممدوح. والثاني: أنه ربط المدح بالشكر والعُذر والمعروف. والثالث: أنه مدح العزم على فِعل المعروف دون القيام به؛ أي إنه مدح على النية الطيبة. والمدح على النية أمر مرهون بطباع الممدوح، فقد عهد منه الشاعر الفضل والجود؛ لذا عدّ نيته موطنًا للفضائل ومسكنًا للمحامد.

يقول وقد نسب الكرم والشرف إليه كما نسبه إلى الممدوح [من الطويل]:

أَبا جَعفَرٍ يا بنَ الجَحاجِحَــةِ الغُــرِّ بَدَتْ حاجَةٌ وَالحُرُّ يَــأوي إِلى الحُــرِّ
وَقَد لَبِسَتْني مِنكَ بِــالأَمسِ نِعمَــةٌ فَهَل لَكَ في أُخرى عَــوانٍ إِلى بِكــرِ
عَلى أنه إِن أَمكَنَــتْ أَو تَعَــذَّرَتْ فإنك بَينَ الشُكرِ مِــني وَالعُــذرِ(٥٤)

حيث شبه النعمة الأولى بفتاة عذراء كان الشاعر أول من تلقاها مــن يــد الممدوح، وأشارت في الوقت ذاته إلى عذرية العطية وكأنها فريدة من نوعهــا ولم تُمنح لأحد من قبل. ثم سأله الشاعر ــ وهو على يقين من إجابته ــ نعمــة أخرى عوان إلى جوار مثيلتها. ولذلك جسد البيت الأخير كرم الممدوح الــذي أنزله الشاعر بين الشكر المترتب على المنح، والعذر المترتب على المنع.

ويقرن ابن حازم الباهليّ بين البرّ والشكر والعذر في قوله [من الطويل]:

أَيا بنَ سَعيدٍ جُزْتَ بي غايَــةَ البِــرِّ وَحَمَّلْتَني ما لا أُطيقُ مِــنَ الــشُكرِ
وَإِنَّ امرَأً أَعطاكَ مَجهودَ شُــكرِهِ وَفُتَّ وَلَم يَبلُغ مَــداكَ لَفــي عُــذرِ
تُقَلَبُ حالٌ لِلفَــتى بَعــدَ حالَــةٍ وَتَبقى أَيــادٍ حُــرَّةٌ لِفَــتىً حُــرِّ(٥٥)

حيث حمّل الشاعر الممدوح ما لا يطيق من كثرة عطاياه ويستوجب شكره، لذا التمس منه العذر على عدم الوفاء بشكره، واعتاض بدلاً من ذلك ببقاء نِعمه حال اليُسر والعسر. فكما أن عطاياه موصولة لا تنقطع فــشكره موصــول لا تجف منابعه أبدًا.

والمدح على النية أمر جدير بالاهتمام عند الباهليّ؛ لأنه حقق فــضيلتين؛ الأولى: فضيلة الشكر على ما تقدم. والأخرى: فضيلة الاهتمام بالمعروف فيما سيقدم. ولذلك وقع الممدوح بين الفضيلتين حينما رُفع عنه اللوم في قوله [مــن البسيط]:

لَأَشكُرَنَّكَ مَعروفًــا هَمَمــتَ بِــهِ إِنَّ اهتِمامَكَ بِــالمَعروفِ مَعــروفُ
وَلا أَلومُكَ إِن لَــم يُمــضِهِ قَــدَرٌ فَالأَمرُ بِالقَدَرِ المَجلوبِ مَعــروفُ(٥٦)

ثامنًا: العتاب

العتاب فن وجداني، يَبقى الحُبُّ ببقائه، وبـذلك يـستدعي ثنائيـة حوارية بين طرفين؛ المعاتِب والمعاتَب. وابن حازم الباهليّ التفت إلى غضب ذلك الحوار أملاً في الإبقاء على المودة؛ من نحو ما فعله مع إسحاق بن أحمد في قوله [من البسيط]:

ما مُـستَزيرُكَ في وُدٍّ رَأى خَلَـلاً ... في مَوضِعِ الأُنسِ أَهلاً مِنكَ لِلغَضَبِ
قَد كُنتَ توجِبُ لي حقًا وَتَعرِفُ لي ... قَدري وَتَحفَظُ مـني حُرمَـةَ الأَدَبِ
ثُمَّ انحَرَفتَ إِلى الأُخرى فَأَحـشَمَني ... ما كانَ مِنكَ بِلا جُـرمٍ وَلا سَـبَبِ
فَاختَر فَعِندي مِن ثِنـتَينِ واحِـدَةٌ ... عُذرٌ جَميلٌ وَشُكرٌ لَيسَ بِاللَعِـبِ[٥٧]

فالبعد المكاني بين المتعاتبين قد أثرى البعد النفسي بينهما. ولـذلك جـاء الغضب والاستنكار على قدْر المودة والحب. وهو عتاب مغلّف بالشكر والعذر الجميل، وفيه تُراعَى الحقوق، وتُعرف الأقدار، وتُحفظ الحرمات.

ثم يخرج العتاب عند الشاعر إلى مرحلة تقترب من الهجاء؛ من نحو مـا فعله مع النوشجاني عندما وعده شيئًا ثم مطله في قوله [من الوافر]:

أَبـا بِـشرٍ تَطـاوَلَ بي العِتـابُ ... وَطـالَ بِـيَ التَـرَدُّدُ وَالطِـلابُ
وَلَم أَترُك مِـنَ الأَعـذارِ شَـيئًا ... أُلامُ بِـهِ وَإِن كَثُـرَ الخِطـابُ
سَأَلتَكَ حاجَةً فَطَوَيـتَ كَـشحًا ... عَلـى رَغـمٍ، وَلِلـدَهرِ انقِـلابُ
كَأَنـكَ كُنـتَ تَطلُـبُني بِثَـأرٍ ... وَفي هَذا لَـكَ العَجَـبُ العِجـابُ
فَإِن تَكُ حاجَتي غَلَبَـت وَأَعيَـتْ ... فَمَعـذورٌ وَقَـد وَجَـبَ الثَـوابُ
وَإِن يَكُ وَقتُها شَـيبَ الغُـرابِ ... فَلا قُـضِيَتْ وَلا شـابَ الغُـرابُ
فَقَد عَجَّلتَ لي مِـن ذاكَ وَعـدًا ... وَأَقرَبُ مِـن تَناوُلِـهِ الـسَحابُ[٥٨]

إذ تهيمن على النص ثقافة التسويف والمماطلة؛ يبدو ذلك منذ الوهلة الأولى في قوله: " تَطاوَلَ"، و"وَطالَ التَرَدُّدُ وَالطِلابُ"، و"وَلَم أَترُك مِنَ الأَعذارِ"، و"كَثُرَ الخِطابُ" و"سَأَلتَكَ حاجَةً فَطَوَيتَ كَشحًا"، و"العَجَبُ العجابُ"، و"غَلَبَت وَأَعيَتْ"، و"شَيبَ الغُرابِ"، و"فَلا قُضيَتْ"، و"وَأَقرَبُ مِن تَناوُلِهِ السَحابُ" ... كلها مفردات إيحائية دالة على خيبة الآمال، والإعراض، وقطع حبال المودة؛ إذ نفد صبر الشاعر، وفنيت الأعذار التي يلتمسها لمخاطبه، حتى وصل الأمر إلى قبول الشاعر بالتنازل عن حاجته للتخفيف عن كاهله.

ولذلك وضع الشاعر مُخاطبه بين أمرين لا ثالث لهما؛ الأول: قبول العذر للإعياء عن قضائها. والآخر: تخلّي النفس عن التعلق بها. ومن ثم قرن الشاعر بين عدم القضاء وشيب الغراب، وجعل تناول السحاب أيسر من نيْل حاجته وأقرب.

وفي موضع آخر حثّ الشاعر على الوصل ما بقي العتاب، والهجر حال الخيانة(٥٩).

تاسعًا: الدهر والأمل

تنبّه ابن حازم الباهليّ إلى ثنائية الدهر والإنسان؛ ذاك الإنسان الذي يطول أمله في الدنيا، ويسعى بكل ما أوتي من قوة لاقتناص الفرص، ثم يغتال الدهرُ أمانيه، ويفني وعوده كما يفني وجوده؛ يقول [من مجزوء الرمل]:

كَم إِلى كَم أَنتَ لِلحِر ... صِ وَلِلآمالِ عَبدُ

لَيسَ يُجدي الحِرصُ وَالسَعـ ... ـيُ إِذا لَم يَكُ جَدُّ

ما لِما قَدَّرَ اللَـ ... ـهُ مِنَ الأَمرِ مَرَدُّ

أَمِنوا الدَهرَ وَما لِلـ ... ـدَهرِ وَالأَيامِ عَهدُ

غالَهُم فَاصطَلَمَ الجَمـ ... ـعُ وَأَفنى ما أَعَدّوا

إِنَّهـــا الـــدُّنيا فَـــلا تَحـــ ـــفِل بِهـــا جَـــزِرٌ وَمَـــدُّ[٦٠]

وقد قدم الشاعر من خلال بنية النفي في البيتين الثاني والثالث ضرورة الأخذ بالأسباب والسعي بكل جدّ، والإيمان المطلق بأنه لا رادّ لقضاء الله وقدره. ثم ختم الشاعر أبياته بالتأكيد في صدر البيت وبالطباق في عجزه ليثبت من خلالهما غرور الدنيا وغدرها؛ فكلما أقبلت أدبرت، وإذا ما حلتْ أوحلت.

وفي موضع آخر يضفي الشاعر على الزمن رهبة وذعرًا في قوله [من البسيط]:

يـــا راقِـــدَ اللَيـــلِ مَـــسرورًا بِأَوَّلِـــهِ إِنَّ الحَوادِثَ قَد يَطـــرُقنَ أَســـحارا
لا تَفـــرَحَنَّ بِلَيـــلٍ طـــابَ أَوَّلُـــهُ فَـــرُبَّ آخِـــرِ لَيـــلٍ أَجَـــجَ النـــارا
أَفنى القُـــرونَ الَّـــتي كانَـــت مُنَعَّمَـــةً كَـــرُّ الجَديـــدَينِ إِقبـــالاً وَإِدبـــارا
كَم قَد أَبادَت صُروفُ الدَهرِ مِن مَلِكٍ قَد كانَ في الدَهرِ نَفّاعًـــا وَضَـــرّارا
يا مَـــن يُعـــانِقُ دُنيـــا لا بَقـــاءَ لَهـــا يُمسي وَيُـــصبِحُ في دُنيـــاهُ سَـــفّارا
هَلّـــا تَرَكـــتَ مِـــنَ الـــدُنيا مُعانَقَـــةً حتى تُعـــانِقُ في الفِـــردَوسِ أَبكـــارا
إِن كُنتَ تَبغي جِنانَ الخُلـــدِ تَـــسكُنُها فَيَنبَغي لَكَ أَن لا تَـــأمَنَ النـــارا[٦١]

إذ إن سرور الليل في أوله مؤقت وذلك لما قد يعقبه من أحزان وأهوال. ولذلك اختار الشاعر الأسحار ميقاتًا للأحداث. ثم وازن ــ على منوال البيت الأول ــ بين السرور أول الليل والحزن آخره ... ويلاحظ على هذه الأبيات منذ مطلعها أنها تحظى بثنائيات ضدية كالسرور والحزن، والإقبال والإدبار، والنفع والضرّ، والمساء والصباح، والجنان والنيران ... هي ثنائيات دالة على تقلب الأحوال، وتداول الأيام، وعدم الدوام على حال.

عاشرا: الثقة بالله

الثقة بالله واللجوء إليه من المضامين التي اعتنى بها ابن حازم الباهليّ عناية شديدة؛ من نحو وصفه لدعوةٍ دعا بها قومٌ اللهَ ــ عزّ وجلّ ــ وقد فُتحت أبواب السماء لها ثقة بالله وحسن ظنٍ به؛ يقول [من الطويل]:

إذا وَرَدَتْ لَم يَردُدِ اللَهُ وِفدَها عَلى أَهلِها وَاللَهُ راءٍ وَسامِعُ
تَفَتَّحُ أَبوابُ السَمَواتِ دونَها إِذا قَرَعَ الأَبوابَ مِنهُنَّ قارِعُ
وإِني لَأَرجو اللَهَ حتى كَأَنَّني أَرى بِجَميلِ الظَنِّ ما اللَهُ صانِعُ(٦٢)

وحسنُ الظنِ بالله من الأمور التي تجلب الفرج بعد الشدة، واليسر بعد العسر، ومن ثم لم يتردد الشاعر في الفرار إلى الله إذا ما ألمت به مصيبة؛ يقول [من الطويل]:

إِذا نابَني خَطبٌ فَزِعتُ لِكَشفِهِ إِلى خالِقي مِن دونِ كُلِّ حَميمِ
وَإِنَّ مَنِ استَغنى– وَإِن كانَ مُعسِرًا – عَلى ثِقَةٍ بِاللَهِ غَيرُ مَلومِ
أَلا رُبَّ عُسرٍ قَد أَتى اليُسرُ بَعدَهُ وَغَمرَةِ كَربٍ فُرِّجَت لِكَظيمِ(٦٣)

هذا العُسر الذي يعقبه يُسر يكون مقترنًا بالحمد، ومتوقفًا على الظن الذي يظنه العبد بربه، وهي علاقة خاصة لا مثيل لها؛ يقول [من المنسرح]:

إِني وَإِن كُنتُ ذا عِيالٍ قَليلَ مالٍ كَثيرَ دَينِ
لَأَحمَدُ اللَهَ حينَ صارَت حَوائِجي بَينَهُ وَبَيني(٦٤)

ونتيجة للثقة بالله وحسن الظن به تتجلى المكاشفة التي بها تزول الوسائط بين العبد وربّه، وتنفرج الكربات وتزيد الطاعات؛ يقول [من البسيط]:

طوبى لِمَن يَتَوَلّى اللَهَ خالِقَهُ وَمَن إِلى اللَهِ يَلجَأُ يَكْفِهِ اللَهُ
وَرُبَّ حاذِرِ أَمرٍ يَستَكينُ لَهُ يَنجو وَخَيرَتُهُ ما قَدَّرَ اللَهُ

وَمَن دَعا اللَهَ في اللَــأواءِ أَنقَــذَهُ وَكُلُّ كَربٍ شَديدٍ يَكفِــهِ اللَــهُ[٦٥]

حادي عشر: الفخر

الفخر فن مرتبط بفطرة الإنسان وذاته. وقد تنوعت مضامينه عنــد ابــن حازم الباهليّ بين الفخر الذاتي والجمعيّ، وكلا النــوعين لــه صــلة بالقــدرة والاعتزاز؛ إذ اتكأ الشاعر على ضمير المتكلم المفرد في معرض فخره بقدرته الشعرية وتعمده حذف فضول الكلام ردّا على مَن عابه يقصر شعره؛ يقول [من الوافر]:

أَبى لي أَن أُطيلَ الــشِعرَ قَــصدي إِلى المَعــنى وَعِلمــي بِالــصَوابِ
وَإِيجــازي بِمُختَــصَرٍ قَريــبٍ حَذَفتُ بِهِ الفُضولَ مِنَ الجَــوابِ[٦٦]

والأمر نفسه في معرض مدحه للحسن بن سهل؛ حيث افتخــر بمقدرتــه الشعرية على إبداع شعر يحير عقول الشعراء وأفئدتهم، حتى إنهم لا يستطيعون تصنيفه، الأمر الذي ينعكس على صاحبه، ومن ثم وازن بين قدرته الــشعرية ومكانته السامية، وبين خسة القوم ودناءة هممهم؛ يقول [من الوافر]:

وَلَولا نِعمَةُ الحَــسَنِ بــنِ سَــهلٍ عَلَــيَّ لَــسُمتُهُم ســوءَ العَــذابِ
بِــشِعرٍ يَعجَــبُ الــشُعَراءُ مِنــهُ يُــشَبِّهُ بِالهِجــاءِ وَبِالعِتــابِ
أَكيــدُهُمُ مُكايَــدَةَ الأَعــادي وَأَخــتِلُهُم مُخاتَلَــةَ الــذِئابِ
بَلَوتُ خِيــارَهُم فَبَلَــوتُ قَومًــا كُهــولُهُمُ أَخَــسُّ مِــنَ الــشَبابِ
وَمــا مُــسِخوا كِلابًــا غَــيرَ أَني رَأَيتُ القَــومَ أَشــباهَ الكِــلابِ[٦٧]

ثم يتكئ على ضمير المتكلم الجمع في الفخر على نمير بمضريته، وذلــك في معرض افتخاره بالعفو مع القدرة على الجور، والحِلم والثبات، وما ذاك إلا لأن قومه يتسمون بالحمية والعنفوان. ثم يفخر الشاعر بقيس عــيلان ومجــدها وعزها، ويفخر بفتوحات قتيبة بن مسلم الباهليّ في بلاد ما وراء النهر حتــى

وصل إلى الصين؛ ذاك المجد الذي لا يقدر الزمان على صرفه؛ يقول [من الطويل]:

أَمـــا وَأَبي إنـــا لَنعفـــو وَإِنَّنـــا ... عَلى ذاكَ أَحيانًـــا نَجـــورُ وَنَعتَـــدي
نَكيدُ العِدا بِالحِلمِ مِن غَـــيرِ ذِلَّـــةٍ ... وَنَغشى الوَغى بِالصِدقِ لا بِالتَوَعُّـــدِ
نَفى الضَيمُ عنا أَنفُـــسٌ مُـــضَرِّيَةٌ ... صِـــراحٌ وَطَعـــنُ الباسِـــلِ المُتَمَـــرِّدِ
وإنا لَمِن قَـــيسِ عَـــيلانَ في الَّـــتي ... هِيَ الغايَةُ القُصوى بِعِـــزٍّ وَسُـــؤدُدِ
وَإِنَّ لَنـــا بِـــالتُركِ قَـــبرًا مُبارَكًـــا ... وَبِالصينِ قَـــبرًا عِـــزَّ كُـــلِّ مُوحِـــدِ
وَما نابَنا صَرفُ الزَمـــانِ بِـــسَيِّدٍ ... بَكَينـــا عَلَيـــهِ أَو يُـــوافي بِـــسَيِّدِ[٦٨]

ثاني عشر: العفو والصفح

العفو هو "التجاوز عن الذنب وترك العقاب عليه"[٦٩]. و"صفحت عن ذنب فلان وأعرضت عنه فلم أؤاخذه به ... والصفوح في صفة الله: العفو عن ذنوب العباد معرضًا عن مجازاتهم بالعقوبة تكرمًا"[٧٠]. وقد عفا ابن حازم الباهليّ عن أبي ذؤيب الأهوازي[٧١] الذي استصغره في مجلسه وازدراه وهـو لا يعرفـه، وحكم عليه بهيئته الرَّثة، وجهل ما حويت نفسه من فضائل وشمائل؛ يقول [من الكامل]:

أَخطـــا وَرَدَّ عَلَـــيَّ غَـــيرَ جَـــوابي ... وَزَرى عَلَيَّ وَقـــالَ غَـــيرَ صَـــوابِ
وَسَكَنتُ مِن عَجَبٍ لِذاكَ فَـــزادَني ... فيمـــا كَرِهـــتُ بِظَنِّـــهِ المُرتـــابِ
وَقَضى عَلَيَّ بِظاهِرٍ مِـــن كِـــسوَةٍ ... لَم يَدرِ ما اِشـــتَمَلَت عَلَيـــهِ ثِيـــابي
مِـــن عِفَـــةٍ وَتَكَـــرُّمٍ وَتَحَمُّـــلٍ ... وَتَجَلُّـــدٍ لِمَـــصيبَةٍ وَعِقـــابِ
وَلَئِن سَـــأَلتَ لَيُخبِرَنَـــكَ عـــالِمٌ ... أَنـــي بِحَيـــثُ أُحِـــبُّ مِـــن آدابِ
وَإِذا نَبـــا بي مَـــنزِلٌ خَلَّيتُـــهُ ... قَفـــرًا مَجـــالَ ثَعالِـــبٍ وَذِئـــابِ

وَأَكونُ مُــشتَرَكَ الغِــنى مُتَبَــذِّلاً فَإِذا افتَقَرتُ قَعَدتُ عَــن أَصــحابي
لَكِنَّــهُ رَجَعَــتْ عَلَيــهِ نَدامَــةٌ لما نُــسِبْتُ وَخــافَ مَــضَّ عِتــابي
فَأَقَلتُــــهُ لمــــا أَقَــــرَّ بِذَنبِــــهِ لَيسَ الكَريمُ عَلى الكَريمِ بِنــابِ(٧٢)

إذ نسب إلى ذاته الثبات والقدرة والعلم، ولم يكتف بذلك؛ بــل إن كرمــه ليفيض على غيره حال الغنى، ويعتزل الناس حال الفقر إعزازا بنفسه. ثم يقدم في البيتين الأخيرين نموذجًا للعفو مع القدرة علــى العقــاب بالهجــاء والــذم، فالشاعر يستطيع إيذاء أبي ذؤيب لكنه عفا عنه بعدما أقرّ بذنبه.

ويأتي الصفح في شعر ابن حازم متسمًا بما قد يناقض إرادته؛ وهذا النوع من الصفح مشوب بالجراح، يوقع صاحبه في منزلة وســطى بــين الوصــل والهجر، وإن كانت إلى الوصل أقرب؛ يقول [من الطويل]:

صَفَحتُ بِرَغمِيَ عَنكَ صَفحَ ضَرورَةٍ إِلَيكَ وَفي قَلبي نُدوبٌ مِــنَ العَتــبِ
خَضَعتُ وَما ذَنبي إِنِ الحُبُّ عَــزَّني فَأَغضَيتُ صَفحًا في مُعالَجَةِ الحُــبِّ
وَمــا زالَ بي فَقــرٌ إِلَيــكَ مُنــازِعٌ يُذَلِّلُ مِــني كُــلَّ مُمتَنِــعٍ صَــعبِ
إِلى اللَهِ أَشــكو أَنَّ وُدّي مُحَــصَّلٌ وَقَلبي جَميعًا عِندَ مُقتَسِمِ القَلــبِ(٧٣)

ثالث عشر: الخمر

الخمر عند ابن حازم الباهلي مصدر أصيل من مصادر اللهو والطرب؛ إذ يصف بعض أيامه في دير عُمْر كسْكر، ويصور أصحابه الذين ضحوا بأنفسهم من أجل الكأس، وأنفقوا أعمارهم في سبيل اللذات؛ يقول [من البسيط]:

بِعُمرِ كَسْكَرَ طابَ اللَهوُ وَالطَرَبُ وَاليادَكــاراتُ وَالأَدوارُ وَالنُجُــبُ
وَفِتيَةٌ بَــذَلوا لِلكَــأسِ أَنفُــسَهُم وَأَوجَبوا لِرَضيعِ الكَأسِ مــا يَجِــبُ
وَأَنفَقوا في سَبيلِ القَصفِ ما وَجَدوا وَأَهمَلوا ما لَهُم فيها وَمــا اِكتَــسَبوا

مُحافِظينَ إِن اِستَنجَدتَهُم دَفَعوا ... وَأَسخِياءَ إِن اِستَوهَبتَهُم وَهَبوا
نادَمتُ مِنهُم كِرامًا سادَةً نُجُبًا ... مُهَذَّبينَ نَمَتهُمُ سادَةٌ نُجُبُ
وَالزَهرُ يَضحَكُ وَالأَنواءُ باكِيَةٌ ... وَالنايُ يُسعِدُ وَالأَوتارُ تَصطَخِبُ
وَالكَأسُ في فَلَكِ اللَذاتِ دائِرَةٌ ... تَجري وَنَحنُ لَها في دورِها قُطُبُ
وَالدَهرُ قَد طُرِفَت عنا نَواظِرُهُ ... فَما تُرَوِّعُنا الأَحداثُ وَالنُوَبُ[٧٤]

إنهم فتية لهم سمات خاصة؛ فهم يغيثون المستضعفين، ويطعمون المساكين، وهم كرام وسادة ونجباء. وقد أضفى الكأس على مفردات المكان حياة وحيوية ساقها الشاعر من خلال تصوير شعري استعاري جعل الزهر فيها يضحك فرحًا، والأنواء تبكي عطاءً، والناي يشدو ترنمًا، والأوتار ترقص طربًا، والكأس يدور جريًا، والفتية تطيق انتظارًا .... هي معان تغمرها اللذة، سيقت في غفلة من الدهر، فما تغيرها أحداث أو خطوب.

رابع عشر: ذم الحرص

قال الجوهري: "الحرص: الجشع"[٧٥]. وقد ذم ابن حازم الباهليّ الحرص والإمساك خشية الإنفاق؛ لأنه لا وجه له؛ فأمور العباد مقدّرة عند الله، ولن يصيب المرء إلا ما كُتب له، يقول [من المتقارب]:

فَلا تَحرِصَنَّ فَإِنَّ الأُمورَ ... بِكَفِّ الإِلَهِ مَقاديرُها[٧٦]

ومن النهي عن الحرص إلى النهي عن الضجر من السائل والعبوس في وجه الآمل؛ يقول [من الكامل]:

لا تُرهِقَنَّكَ ضَجرَةٌ مِن سائِلٍ ... فَلَخَيرُ دَهرِكَ أَن تُرى مَسؤولا
لا تَجبَهَن بِالمَنعِ وَجهَ مُؤَمِّلٍ ... فَبَقاءُ عِزِّكَ أَن تُرى مَأمولا
وَاِعلَم بِأَنك عَن قَليلٍ صائِرٌ ... خَبَرًا فَكُن خَبَرًا يَروقُ جَميلا

يُلقى الكَــريمُ فَيُــستَدَلُّ بِبِــشرِهِ وَتَرى العُبوسَ عَلى اللَئيمِ دَلــيلا(٧٧)

وقد قدم الشاعر المعنى من خلال المفارقة الضمنية بين كون الإنسان سائلا أو آملاً، وكونه مسئولاً أو مأمولاً؛ تلك المفارقة المصحوبة بطبائع نفسية دالــة على كون المسئول كريمًا أم لئيمًا. هذا؛ وقد عمد ابن حازم الباهليّ إلى مراعاة البعد الإنساني عند العطية؛ إذ ينبغي أن تُعطى دون مطل أو إلحاح وإن كانــت قليلة(٧٨).

خامس عشر: السعي والارتحال

الرحلة مرتبطة بالطموح والإباء والتمرد أحيانًا؛ إذ إن إجبار المرء علــى الخضوع أذل ما يواجهه، كذلك المكوث في بلد جــدباء؛ يقــول [مــن مخلــع البسيط]:

أَشَــــدُّ مِـــن فاقَـــةٍ وَجـــوعِ إِغـــضاءُ حُـــرٍّ عَلـــى خُـــضوعِ

فَارِضَ مِنَ الــدَهرِ قــوتَ يَــومٍ وَأَنـــــتَ بِـــــالمَنزِلِ الرَفيـــــعِ

وَارحَـــل إِذا أَجـــدَبَت بِـــلادٌ مِنـــها إِلى الخِـــصبِ وَالرَبيـــعِ(٧٩)

ومن ثم استنكر الشاعر المقام في موطن يضيق بــالمرء، وحــثّ علــى الارتحال لكونه سبيلاً للمعايشة، وسنةً لله في أرضه؛ يقول [من البسيط]:

فيم المَقامُ، وَكَم تَعتافُــكَ العِلَــلُ ما ضاقَتِ الأَرضُ بِالفِتيانِ وَالــسُبُلُ

فَارحَل فَإِنَّ بِلادَ اللَهِ مــا خُلِقَــت إِلّا لِيُسلَكَ مِنــها الــسَهلُ وَالجَبَــلُ

إِن ضاقَ لي بَلَدٌ يَمَّمــتُ لي بَلَــدًا وَإِن نَبا مَــنزِلٌ بي كــانَ لي بَــدَلُ

وَإِن تَغَيَّــرَ لي عَــن وُدِّهِ رَجُــلٌ أُصفي المَوَدَّةَ لي مِن بَعدِهِ رَجُــلُ(٨٠)

فالرحلة انتقال، والانتقال يعقبه تغيير وتحويل وتبديل، وبذلك يتسع الأمــر بعد ضيق؛ فإذا ضاق المنزل بصاحبه استبدله، وإن تغير صديق في مودته أحل محله آخر ... وبذلك جاء مفهوم التجدد مصاحبًا للسعي والارتحــال والتنقــل، ومن ثمّ أضحى الاغتراب تجددًا. وقد ربط الشاعر بين الرحلة والــصديق؛ لأن المكان بساكنه لا بقربه أو قرابة مَن فيه.

ست عشر: الحِلم والجهل

الحِلْمُ "الأناة والعقل" ... نقيض السَّفه"[٨١]. والحِلم مقترن بالعقل والعلم، وحمل الجهل على نقيض ذلك؛ فصاحب الحلم تابع لعقله، وذو الجهل يتّبع لهواه. ولكلا الأمرين موضع عند ابن حازم الباهليّ طبقًا للسياق المجتمعي؛ فللرشد مقام وللطيش سياق، وهو يفضل الحلم على الجهل، لكنه قد يحتاج إلى الأخير رغم سماجته إذا ما استدعاه المقام؛ قول [من الطويل]:

لَئِن كُنتُ مُحتاجًا إِلى الحِلمِ إِنَّني ... إِلى الجَهلِ في بَعضِ الأَحايِينِ أَحوَجُ

وَما كُنتُ أَرضى الجَهلَ خَدنًا وَصاحِبًا ... وَلَكِنَّني أَرضى بِهِ حينَ أُحرَجُ

فَإِن قالَ قَومٌ إِنَّ فيهِ سَماجَةً ... فَقَد صَدَقوا وَالذُلُّ بِالحُرِّ أَسمَجُ

وَلي فَرَسٌ لِلحِلمِ بِالحِلمِ مُلجَمٌ ... وَلي فَرَسٌ لِلجَهلِ بِالجَهلِ مُسرَجُ[٨٢]

فهذه الأبيات قائمة على الموازنة بين ثنائية الحلم والجهل في مطلعها، ثم ختمها الشاعر أيضًا بثنائية موازية بين العقل وقدرته على الكف والمنع والسيطرة، وسطوة الغضب المؤدية إلى التجاوز والتهور. وبذلك أضفى العقل على السياق في البيت الأخير حكمة ورشدًا.

ولأن الحلم سمة السادة، وهو مرتبط بالعفو عند المقدرة فقد افتخر به الشاعر لكونه مناطَ الرفعة والسموّ؛ يقول [من الطويل]:

نَكيدُ العِدا بِالحِلمِ مِن غَيرِ ذِلَّةٍ ... وَنَغشى الوَغى بِالصِدقِ لا بِالتَوَعُّدِ[٨٣]

ومن ثم كان الحلم سيدًا للأخلاق والفضائل[٨٤].

هذا؛ ولمحمد بن حازم الباهلي أبيات شعرية قليلة في وصف جوهرة نقية[٨٥]، وفي ذم الغرور[٨٦]، وفي التهنئة[٨٧]، وفي عموم الأذى[٨٨]، وفي وصف فرس[٨٩]، وفي ذم الشماتة[٩٠].

المبحث الثاني

المضامين الفنية في شعر ابن حازم الباهليّ

إن القيمة الفنية لتلك المضامين تبدو في تشكيل المعنى الشعري وتوليد الدلالة؛ ولذلك تقسم هذه المضامين إلى محاور ثلاث:

المحور الأول: أثر اللغة في التشكيل الجمالي للنص.

المحور الثاني: أثر الصورة في التشكيل الجمالي للنص.

المحور الثالث: أثر الإيقاع الموسيقي في التشكيل الجمالي للنص.

المحور الأول: أثر اللغة في التشكيل الجمالي للنص

إن للشعر لغةً خاصةً تحمل سمات فنية متجددة بما تشكله من علاقات بين مختلف العناصر في السياق؛ ومن ثم فإنها "مقوِّم أساسي من مقوماته، ولولا ذلك لانهارت الحواجز بين لغة الفن، ولغة الحياة"(٩١). ولا يقتصر الأمر عند مجرد رصد اللغة الشعرية وظواهرها عند الشاعر؛ بل ينبغي الوضع في الاعتبار أن "التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري يحوي في حناياه المؤثرات النفسية التي دفعت الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب لغوية دون غيرها ... ويستطيع المتلقي ــ إذا أحسن رصد الأساليب اللغوية وتحليلها ــ أن يكشف عن الإشراقات الدلالية للنص"(٩٢).

ومن ثم فإن اللغة عند ابن حازم الباهليّ سنتناولها من خلال مجموعة من الظواهر اللغوية؛ وهي:

[١] اللغة من حيث السهولة والصعوبة. [٢] الالتفات.

[٣] التقديم والتأخير. [٤] التَّكرار.

[٥] الحذف. [٦] القصر.

[١] اللغة من حيث السهولة والصعوبة

اللغة لا تقتصر على فئة معينة دون غيرها، لكنّ اللغة الشعرية تحمل سمات فنية خاصة، ورغم ذلك فإنها تجنح أحياناً إلى الواقعية. وقد تنبّه النقاد قديمًا إلى الصياغة اللغوية؛ من نحو قول ابن رشيق: "وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشعراء أن يعْدُوها، ولا أن يُستعمل غيرها"(٩٣). والأمر نفسه للكتّاب كما ذكر ابن رشيق في السياق نفسه.

والناظر في ديوان ابن حازم الباهليّ يجده يجنح أحياناً إلى السهولة في ألفاظه وتراكيبه؛ ولاسيما إذا تناول المعاملات اليومية بين الناس أو الأشياء العامة المستمدة من الواقع. ومن ثم فالسهولة ــ هنا ــ ملائمة للموقف العام؛ وذلك من نحو قوله [من الطويل]:

إذا قُلتَ في شَيءٍ "نَعَم" فَأَتمَهُ فَإِنَّ "نَعَمْ" دَينٌ عَلى الحُرِّ واجِبُ
وَإِلّا فَقُل "لا" تَستَرِح وَتُرِح بِها لِئَلّا يَقولَ الناسُ إِنك كاذِبُ(٩٤)

فاللغة ــ هنا ــ عفوية تكاد تكون سطحية، لا تصنّع فيها ولا تكلّف؛ إذ جمع في البيتين بين الصدق والكذب، والوعد والخلف، في إطار سلس قريب من اللغة العامية.

وقوله [من الطويل]:

إِذا سَلِمَتْ نَفسُ الفَتى مِن مُصيبَةٍ تُلِمُّ بِهِ فَالأَمرُ في غَيرِها سَهلُ(٩٥)

فالألفاظ تتسم بالسهولة مع دقة التصوير، فلا أغلى من نفس المرء، ولا أقسى من مصيبة تلمّ بها، ولذلك أضفى قوله: "في غَيرِها" على السياق منتجًا دلاليًّا أفاد العموم؛ فالضرّ الذي يصيب الإنسان يمكن احتماله إذا كان بعيدًا عن نفسه.

ثم يتدرج الشاعر في لغته وفق المضمون الشعري الذي يتناوله؛ حيث نرى مستوى اللغة الشعرية مختلفًا إذا ما تناول الفخر القبلي؛ إذ نجد ألفاظًا مليئة بالحمية والعنفوان لتناسب مقام الفخر بمضريته من جهة، ولتسكن عدوّه الدار رهبة من جهة أخرى؛ من نحو قوله [من الطويل]:

نَفى الضَيمُ عنا أَنفُسٌ مُضَرِّيَةٌ ... صِراحٌ وَطَعنُ الباسِلِ المُتَمَرِّدِ
وإنا لَمِن قَيسِ عَيلانَ في الَّتي ... هِيَ الغايَةُ القُصوى بِعِزٍّ وَسُؤدُدِ
وَإِنَّ لَنا بِالتُركِ قَبرًا مُبارَكًا ... وَبِالصينِ قَبرًا عِزَّ كُلِّ مُوحِدِ
وَما نابَنا صَرفُ الزَمانِ بِسَيِّدٍ ... بَكَينا عَلَيهِ أَو يُوافي بِسَيِّدِ
وَلَو أَنَّ قَومًا يَسلَمونَ مِنَ الرَدى ... سَلِمنا وَلَكِنَّ المَنايا بِمَرصَدِ(٩٦)

وقوله في ذم الشيب والبكاء على الشباب، ونشر معاني الفقد بين الشباب والروح، ونثر الصور الشعرية التي تشكل المعنى؛ من نحو تلك الصورة التي شخصت الزمان وجعلته يجرّ أذيال الصبا، وتلك الصورة التي كنّى فيها عن الشباب بالشعر الأسود في قوله [من البسيط]:

لا حينَ صَبرٍ فَخَلِّ الدَمعَ يَنهَمِلُ ... فَقدُ الشَبابِ بِفَقدِ الروحِ مُتَّصِلُ
سَقيًا وَرَعيًا لأيامِ الشَبابِ وَإِن ... لَم يَبقَ مِنهُ لَهُ رَسمٌ وَلا طَلَلُ
جَرَّ الزَمانُ ذُيولاً في مَفارِقِهِ ... وَلِلزَمانِ عَلى إِحسانِهِ عِلَلُ
وَرُبَّما جَرَّ أَذيالَ الصِبا مَرَحًا ... وَبَينَ بُردَيهِ غُصنٌ ناعِمٌ خَضِلُ
يُصبي الغَواني وَيَزهاهُ بِشِرَّتِهِ ... شَرخُ الشَبابِ وَثَوبٌ حالِكٌ رَجِلُ(٩٧)

ومن ثم فإن اللغة الشعرية عند ابن حازم الباهليّ جاءت متناغمة مع مضامينه الشعرية؛ وذلك لارتباطها بالانفعال الوجداني الذي يستدعي مستوى نفسيًّا من التعبير لا يتحقق بالمباشرة.

[٢] الالتفات

ويقصد به الانتقال من ضمير أو أسلوب إلى آخر؛ وقد عرفه الثعالبي بقوله: "أن تذكر الشيء وتتم معنى الكلام به، ثم تعود لذكره كأنك تلتفت إليه"(٩٨). وينقسم عند ابن حازم الباهلي إلى قسمين؛ هما: الالتفات الضمائري، والالتفات الأسلوبي.

[أ] الالتفات الضمائري

ويتحقق بالانتقال من ضمير إلى آخر؛ هذا الانتقال الذي يسهم في تشكيل المعنى وإنتاج دلالته. وقد ورد في شعر ابن حازم الباهليّ على أنماط ستة؛ وذلك على النحو الآتي:

ـ الانتقال من التكلم إلى الخطاب؛ ومنه قوله [من الوافر]:

وَهَبتُ القَومَ لِلحَسَنِ بنِ سَهلٍ فَعَوَّضَني الجَزيلَ مِنَ الثَوابِ
وَقالَ دَعِ الهِجاءَ وَقُل جَميلاً فَإِنَّ القَصدَ أَقرَبُ لِلثَوابِ(٩٩)

حيث انتقل الشاعر من التكلم في قوله: "وهبتُ"، و"فَعَوَّضَني" إلى الخطاب في قوله: "دعْ"، و"قلْ" إحلالا للحسنة مكان السيئة، ونزولاً على رغبة الممدوح، وإيثارًا للحُسن والجمال والثواب الجزيل. ولذلك وقع الالتفات في البيتين بين ثنائية ضدية تكمن في التخلي عن الهجاء، والتحلي بما هو جميل.

ـ الانتقال من الخطاب إلى التكلم؛ ومنه قوله [من الوافر]:

وَما تَنفَكُّ مِن جَمعٍ وَوَضعٍ كأنك عِندَ مُنقَطِعِ التَرابِ
أَتَيتُكَ زائِرًا فَأَتَيتُ كَلْبًا فَحَظّي مِن إِخائِكَ لِلكِلابِ(١٠٠)

فقد انتقل الشاعر من الخطاب في قوله: "تَنفَكُّ"، و"كَأَنَّكَ"، و"أَتَيتُكَ" إلى التكلم في قوله: "فَأَتَيتُ"، و"فَحَظّي". وقد أضفى الالتفات على السياق هجاءً ساخرًا، ورشح من ذلك المعنى تشبيه الشاعر لمخاطبه بالكلب تحقيرًا وإيلامًا.

ولذلك جاء الالتفات في البيتين في سياق الزيارة التي لا تستغرق وقتًا طويلاً في إشارة إلى ثقلها وانعدام الراحة النفسية فيها.

ـ **الانتقال من الغيبة إلى الخطاب**؛ ومنه قوله [من المتقارب]:

وَكـــانَ مَـــضيًّا عَلـــى غَـــدرِهِ فَعُيِـــــبَ وَالغـــــادِرُ الأَخيَـــــبُ

أَيا بنَ حُمَيـــدٍ كَفَـــرتَ النَعيـــــ ـــمَ جَهلاً وَوَسوَسَكَ المَـــذهَبُ(١٠١)

إن انتقال الشاعر من الغيبة في قوله: "وَكانَ"، و"غَدرِهِ" إلى الخطاب في قوله: "أَيا بنَ حُمَيدٍ كَفَرتَ"، و"وَوَسوَسَكَ" قد وصم ابن حميد بالغدر والخسران وكفر النعم، وما ذاك إلا نتيجة خيانته في المال والهرب في الحرب. كما أفاد الالتفات أن هذا السلوك ليس وليد اللحظة بل هو امتداد لمسيرة غدر طويلة كللت بالكفر في نهاية المطاف.

ـ **الانتقال من الخطاب إلى الغيبة**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

أَيا بنَ سَعيدٍ جُزْتَ بي غايَـةَ البِـرِّ وَحَمَّلْتَني ما لا أُطيقُ مِـنَ الـشُكرِ

وَإِنَّ امرَأً أَعطاكَ مَجهودَ شُـكرِهِ وَفُتَّ وَلَم يَبلُغ مَداكَ لَفي عُـذرِ(١٠٢)

حيث انتقل الشاعر من الخطاب في قوله: "جُزْتَ"، و"أَعطاكَ" إلى الغيبة في قوله: "شُكرِه"، وذلك لتجسيد حالة خاصة جعل فيها الشاعر الجزاء من جنس العمل؛ إذ جعل الشكر مترتبًا على البرّ. وقد أضفى الالتفات على السياق دلالة الإخلاص؛ حيث إن الممدوح لا ينتظر شكرًا على برّه، ومن ثم فإن البارّ بشكره معذور إن لم يوفه حقه.

ـ **الانتقال من التكلم إلى الغيبة**؛ ومنه قوله [من السريع]:

وَقائِـــلٍ كَيـــفَ تَهاجَرتُمـــا؟ فَقُلـــتُ قَـــولاً فيـــهِ إِنـــصافُ

لَم يَـكُ مِـن شَـكلي فَتارَكتُـهُ وَالنـــاسُ أَشـــكالٌ وَأُلّـــافُ(١٠٣)

إذ إن انتقال الشاعر من التكلم في قوله: "فقلتُ" إلى الغيبة في قوله: "لم يكُ" أسهم ضمنيًّا في تحديد معنى الصداقة المصحوب بالمودة والألفة، وهو ما لم يتحقق بين الطرفين في السياق. وقد جاء التكلم مُثبَتًا في إشارة إلى إنصاف الشاعر وحسن إخائه، في حين جاءت الغيبة منفية لتكون بمثابة الحكم على تلك العلاقة بالإعدام.

ـ **الانتقال من الغيبة إلى التكلم**؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

وَكانَ لي مُؤنِسًا وَكُنتُ لَهُ لَيسَت بِنا حاجَةٌ إِلى أَحَدِ

حتى إِذا اِستَرفَدَتْ يَدي يَدَهُ كُنتُ كَمُستَرفِدٍ يَدَ الأَسَدِ(١٠٤)

حيث انتقل الشاعر من الغيبة في قوله: "وكان"، و "له" إلى التكلم في قوله: "يدي"، و"كنتُ"؛ ذلك الانتقال الذي كان إيذانًا بإنهاء علاقة الصداقة. وقد أضفى الالتفات على السياق دلالة الحزن المرتبط بالاستدعاء الزمني؛ إنه الزمن الماضي الذي كان شاهدًا على أواصر المودة والأنس، مقارنة بالزمن الحاضر الذي أضفى على السياق دلالة الاستحالة النابعة من طلب المعونة منه أو العطاء. ولذلك منحت صورة الأسد السياق في الشطر الأخير معنى الرهبة والفزع.

[٢] الالتفات الأسلوبي

ويقصد به "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"(١٠٥). ولا يكون ذا قيمة إلا بدلالة. وقد ورد في شعر ابن حازم الباهليّ على خمسة عشر نمطًا؛ هي:

ـ **الانتقال من الخبر إلى التمني**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

أَما الغَواني فَقَد أَعرَضنَ عَنكَ قِلىً وَكانَ إِعراضَهُنَّ الدَلُّ وَالخَجَلُ
أَعرَنَكَ الهَجرَ ما ناحَت مُطَوَّقَةٌ فَلا وِصالٌ وَلا عَهدٌ وَلا رُسُلُ
لَيتَ المَنايا أَصابَتني بِأَسهُمِها فَكُنَّ يَبكينَ عَهدي قَبلَ أَكتَهِلُ(١٠٦)

حيث انتقل الشاعر من الأسلوب الخبري الذي استعرض فيه تبدّل حال الغواني معه وإعراضهن عنه قِلًى بعد أن كان تمنّعًا. وقد ساق هذا المعنى الشاعر إلى أسلوب التمني الذي جاء صرخة مدوية تمنى الشاعر من خلالها الموت فزعًا من الشيب وحنينًا إلى الشباب.

ـ **الانتقال من الخبر إلى الأمر**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

قَد كُنتَ توجِبُ لي حَقا وَتَعرِفُ لي قَدري وَتَحفَظُ مِني حُرمَةَ الأَدَبِ
ثُمَّ انحَرَفتَ إِلى الأُخرى فَأَحشَمَني ما كانَ مِنكَ بِلا جُرمٍ وَلا سَبَبِ
فَاختَر فَعِندي مِن ثِنتَينِ واحِدَةٌ عُذرٌ جَميلٌ وَشُكرٌ لَيسَ بِاللَعِبِ(١٠٧)

حيث انتقل الشاعر من تقريره حقيقة الاحترام المتبادل والمودة بين الشاعر وصديقه، وألمح من خلال صيغة الماضي إلى تغير الحال بينهما، لكنه ضمّن أسلوب الأمر في قوله: "فاختر" العتاب الدال على الحُبّ واستمراره؛ ذلك العتاب الذي يقع بين فضيلتين: العذر الجميل عن كل ما من شأنه أن يعكر صفو تلك العلاقة، والشكر الجزيل على بقاء المكانة والقدْر العليّ في النفوس ... وذلك في سياق التخيير الدال على المرونة والعفو.

ـ **الانتقال من الخبر إلى النهي**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

يُصبي الغَـــواني وَيَزهـــاهُ بِـــشِرَّتِه شَرخُ الشَبابِ وَثَوبٌ حالِكٌ رَجِـــلُ

لا تَكذِبَنَّ فَمـــا الـــدُنيا بِأَجمَعِهـــا مِنَ الشَبابِ بِيَومٍ واحِـــدٍ بَـــدَلُ(١٠٨)

حيث يذكر الشاعر من خلال الأسلوب الخبري مقومـــات تمـــسك النـــساء بالشباب وأصحابه، وما يتسمون به من زهوٍ وكِبر وفتوة، سواء على الـــصعيد الشكلي المتمثل في الشعر الأسود وقوة البنيان، أو الصعيد المعنوي المتمثل في الحيوية والإحساس بالعظمة. ثم يأتي أسلوب النهي المقترن بالنفي في قوله: "لا تَكذِبَنَّ فَما الدُنيا ..." دالاً على الهوة العميقة بين قدْر الشباب والشيب، حتى إن الدنيا بأكملها لا تزن يومًا واحدًا من الشباب ولا تغني عنه.

ـ **الانتقال من الخبر إلى الاستفهام**؛ ومنه قوله [من السريع]:

أَعَـــزَّني اليَـــأسُ وَأَغـــنى فَمـــا أَرجـــو ســـوى اللَـــهِ وَلا أَهـــرُبُ

قارونُ عِنـــدي في الغِـــنى مُعـــدَمٌ وَهِمَّـــتي مـــا فَوقَهـــا مَـــذهَبُ

فَـــأَيُّ هـــاتَينِ تَـــراني بِهـــا أَصـــبو إِلى مالِـــكَ أَو أَرغَـــبُ؟(١٠٩)

إذ اتكأ الشاعر على الأسلوب الخبري لبيان قوة عقيدته في عزة اليأس مما في أيدي الخلائق، والغِنى المستمد من اللجوء إلى الله والهروب إليه. وانتقل إلى أسلوب الاستفهام الذي رمز إلى تضاؤل الجِسام وتغيّر المفاهيم، وذلك من خلال طرح موازنة ضمنية بين قارون ومخاطِبه أثبت فيها سموّ نفسه وترفعها عـــن كل صغير.

ـ **الانتقال من النداء إلى الخبر**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

أَبـــا بِـــشرٍ تَطـــاوَلَ بي العِتـــابُ وَطـــالَ بِـــيَ التَـــرَدُّدُ وَالطِـــلابُ

وَلَم أَترُك مِـــنَ الأَعـــذارِ شَـــيئًا أُلامُ بِـــهِ وَإِن كَثُـــرَ الخِطـــابُ

سَأَلتَكَ حاجَةً فَطَوَيـــتَ كَـــشحًا عَلى رَغمٍ، وَلِلـــدَهرِ انقِـــلابُ(١١٠)

حيث انتقل الشاعر من أسلوب النداء ــ المحذوف أداته ــ الدال على بقاء العتاب وتقارب القلوب رغم مماطلة النوشجانيّ له وتَكرار سؤاله، إلى الخبر الدال على عمق أواصر المودة بينهما؛ إذ إن الشاعر قد التمس الأعذار له، ورغم ذلك أعلن الشاعر عن غضبه في البيت الأخير من ذلك الإعراض، وحَذَّره من تقلب الأيام والأحوال.

ــ **الانتقال من النداء إلى الاستفهام**؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

يا جامعًا مانعًا بَخيلاً ... لَيسَ لَهُ في العُلا نَصيبُ

أَبا الرُشا يُستَمالُ مِثلي؟ ... كَلّا! وَمَن عِندَهُ الغُيوبُ(١١١)

إن انتقال الشاعر من النداء في البيت الأول عبر الأداة "يا"، وما أعقبها من مفردات، إلى الاستفهام في البيت الثاني قد منح السياق دلالة السلب؛ تلك الدلالة الضمنية التي سلبت من ابن حميد كل فضيلة؛ حيث جمع بين المنع والبخل والدناءة، وغلّف ذلك كله بما أقدم عليه من رشوة ظانًّا منه أن ذات الشاعر قد تُستمال بها. وقد جسد الاستفهام في الشطر الأول من البيت الثاني إباء الشاعر وعزته؛ لأنه نسب الإباء إلى مثيله فكيف يبلغ إباءه وهو الحرّ الكريم؟!

ــ **الانتقال من النداء إلى النهي**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

يا راقِدَ اللَيلِ مَسرورًا بِأَوَّلِهِ ... إِنَّ الحَوادِثَ قَد يَطرُقنَ أَسحارا

لا تَفرَحَنَّ بِلَيلٍ طابَ أَوَّلُهُ ... فَرُبَّ آخِرِ لَيلٍ أَجَّجَ النارا(١١٢)

حيث انتقل الشاعر في البيت الأول من النداء الدال على الغفلة إلى النهي الدال على الزجر والحسرة؛ إذ جسد الالتفات الأسلوبي ما قد يصيب المرء الذي أمن غوائل الدهر وبات مسرورًا، ليأتي أسلوب النهي في البيت الأخير في ثوب الواعظ الحكيم الذي ينظر إلى الأيام نظرة ثاقبة.

ـ **الانتقال من الأمر إلى الخبر**؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

اِرضَ مِـــنَ المَـــرءِ في مَوَدَّتِـــهِ بِمـــا يُـــؤَدّي إِلَيـــكَ ظـــاهِرُهُ

مَن يَكشِفِ الناسَ لا يَرى أَحَـدًا يَـــصِحُّ لَـــهُ مِنـــهُ سَـــرائِرُهُ(١١٣)

إذ صدَّر الشاعر البيت الأول بأسلوب الأمر الداعي إلى تحمل الصديق والإبقاء على مودته طالما تحققت دواعي الصداقة ولو على السبيل الشكلي أو بما يوحي به الظاهر، ثم انتقل إلى الأسلوب الخبري في البيت الثاني ليقرر حقيقة ما قد ينتاب العلاقة من منغصات عبر السرائر التي قد تخفي ما يبديه الظاهر، ولذلك حمل الالتفات الأسلوبي المرء على الرضا بالصديق والإبقاء على مودته والتغاضي عن ما يفسد ذلك.

ـ **الانتقال من الأمر إلى الاستفهام**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

اِضرَع إِلى اللَهِ لا تَضرَع إِلى النـــاسِ وَاِقنَع بِيَأسٍ فَـــإِنَّ العِـــزَّ في اليـــاسِ

وَاِستَغنِ عَن كُلِّ ذي قُربى وَذي رَحِمٍ إِنَّ الغَنِيَّ مَنِ اِســتَغنى عَـــنِ النـــاسِ

فَالرِزقُ عَن قَدَرٍ يَجـــري إِلى أَجَـــلٍ في كَفِّ لا غافِلَ عَـــني وَلا ناســـي

فَكَيفَ أَبتاعُ فَقـــرًا حاضِـــرًا بِغِـــنىً وَكَيفَ أَطلُبُ حاجاتي مِنَ الناسِ(١١٤)

إذ انتقل الشاعر في البيتين الأول والثاني من أسلوب الأمر ومفرداته الدالة على حُسن اللجوء إلى الله والتضرع إليه والقناعة بما قدّر والاستعانة به، إلى أسلوب الاستفهام الدال على المنطقية والعقلانية؛ إذ يتعجب الشاعر ممن يستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير، ممن يبتاعون الفقر بالغِنى، أو يقصدون الناس ويتركون خالقهم. وبذلك منح الالتفات الأسلوبي السياق معنى حسن الظن بالله وجميل التوكل عليه.

ـ **الانتقال من الأمر إلى النهي**؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

أَوجَـــعُ مِـــن وَخـــزَةِ الـــسِنانِ لِـــذي الحِجـــا وَخـــزَةُ اللِـــسانِ

فَاســـتَرزِقِ اللَـــهَ وَاســـتَعِنهُ فَإِنـــهُ خَـــيرُ مُـــستَعانِ
لا تَرضَ عَيـشًا عَلـى امتِهـانٍ وَلا تُـرِد وَصـلَ ذي امتِنـانِ(١١٥)

حيث أضفى الشاعر من خلال أسلوب الأمر في البيت الثاني لمسة إيمانية جسدت عظمة الخالق سبحانه، وذلك تمهيد منطقي لما يترتب على تلك القدرة من آثار بدت في البيت الثالث؛ إذ إن الثقة في الله تدفع صاحبها إلى العزة والإباء؛ لأنه يعلم أن الله عزيز حكيم، لا يقبل الذلّ ولا يرضى عيشا على امتهان. ومن ثم رسم الالتفات ــ هنا ــ منهج حياة لذوي النفوس الأبيّة.

ــ **الانتقال من الأمر إلى التمني**؛ ومنه قوله [من مخلع البسيط]:

أَشَـــدُّ مِـــن فاقَـــةٍ وَجـــوعِ إِغـــضاءُ حُـــرٍّ عَلـــى خُـــضوعِ
فَارِضَ مِنَ الـدَهرِ قـوتَ يَـومٍ وَأَنـــتَ بِـــالمَنزِلِ الرَفيـــعِ
وَارحَـــل إِذا أَجـــدَبَت بِـــلادٌ منـــها إِلى الخِـــصبِ وَالرَبيـــعِ
لَعَـــلَّ دَهـــرًا أَتـــى بِـــنَحسٍ يَكِـــرُّ بِالـــسَعدِ فِي الرُجـــوعِ(١١٦)

حيث حفظ أسلوب الأمر في البيتين الثاني والثالث للحُرِّ عزة نفسه؛ لأن العيش الكريم إذا لم يُطلب بالمنزل الرفيع فلا بديل عن التجدد والاغتراب، ومن ثم تتوق الذات إلى الحرية وتسعى إليها في بلاد الله. ولذلك تعانق أسلوب التمني مع أسلوب الأمر في استنطاق هذه الدلالة، وقد تجسد ذلك في تبدل الأحوال وتقلب الأيام؛ حيث منح الالتفات السياق معنى التغُّير والتبدُّل؛ تغيُّر موطن الحرّ الطالب للعزة، وتبدُّل أحداث الدهر بين السعادة والشقاء.

ــ **الانتقال من النهي إلى الخبر**؛ ومنه قوله [من السريع]:

فَـــلا تَهِـــجْ إِن كُنـــتَ ذا إِربَـــةٍ حَـــربَ أَخـــي التَجرِبَـــةِ الغافِـــلِ
فَـــإِنَّ ذا العَقـــلِ إِذا هَيَّجتَـــهُ هِجـــتَ بِـــهِ ذا خَبَـــلٍ خابِـــلِ(١١٧)

إذ انتقل الشاعر في البيت الأول من أسلوب النهي الدال على منطقية التحذير وعقلانية التهديد إلى الأسلوب الخبري الدال على قيمة أصحاب العقول ورفعتهم. وقد حذّر الالتفات الأسلوبي في مجمله من استخدام المثقفين لعقولهم فيما يضرّ. ومن ثم جاء الالتفات إنذارًا لمن يُقدِم على فعل ذلك.

ـ **الانتقال من النهي إلى الأمر**؛ ومنه قوله [من الكامل]:

لا تَجبَهَن بِالمَنعِ وَجهَ مُؤَمِلٍ فَبَقاءُ عِزِّكَ أَن تُرى مَأمولا

وَاعلَم بِأَنكَ عَن قَليلٍ صائِرٌ خَبَرًا فَكُن خَبَرًا يَروقُ جَميلا(١١٨)

إذ منح الالتفات الأسلوبي في البيتين السياق معاني عدة؛ هي:

- النهي عن نهْر السائل.
- الحث على العطاء، فما نقص مال أو جاه من صدقة.
- الإقرار بحقيقة الموت.

ومن ثم فقد أعان الالتفات الأسلوبي المنفِق على إخراج نفقته، والسائل على اطمئنان نفسه، وذلك في إطار لمسة إيمانية تجسد حقيقة الرحيل من جهة، وبقاء الذِكر بعد الموت من جهة أخرى.

ـ **الانتقال من النهي إلى الاستفهام**؛ ومنه قوله [من الوافر]:

وَلا تَرغَب إِلى أَحَدٍ بِحِرصٍ رَفيعٍ في الأَنامِ وَلا وَضيعِ

وَقَد رَحَلَ الشَبابُ وَحَلَّ شَيبٌ فَهَل لَكَ في شَبابِكَ مِن رُجوعِ(١١٩)

حيث جسد الشاعر من خلال أسلوب النهي حُسن اليأس من الخلائق مهما بلغت منازلهم. لكن المتلقي كان في حاجة إلى مزيد من الإقناع العقلي، فاستدعى الشاعر أسلوب الاستفهام الذي عكس مُسلَّمة الرحيل من جهة واستحالة عودة الشباب من جهة أخرى. ومن ثم حث الالتفات النفس على الانشغال بما يفيدها، وعدم التعلق بما هو زائل.

ـ **الانتقال من الاستفهام إلى الخبر**؛ ومنه قوله [من الوافر]:

أَيَرحَلُ عَنكَ ضَـــيفُكَ غَـــيرَ راضٍ وَرَحلُكَ واسِـــعٌ خِـــصبُ الجَنَـــابِ

فَقَد أَصبَحتَ مِـــن كَـــرَمٍ بَعيـــدًا وَمِن ضِدِّ المَكـــارِمِ في اللُبـــابِ(١٢٠)

إذ انتقل الشاعر من أسلوب الاستفهام الذي حمل دلالتي الضيق والاستنكار لعدم إكرام الضيف مع القدرة على ذلك، إلى الأسلوب الخبري الذي أكـــد مـــن خلاله أن هذا الفعل ليس من شيم الكرام أو الرجال. ومن ثم فإذا كان الالتفـــات جسد رحيل الضيف غير راض في البيت الأول، فقد دل في الوقت ذاته علـــى رحيل الفضائل والمكارم عن المخاطَب.

[٣] التقديم والتأخير

إن "تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر، وتأخيره وهو في المعنى مقدم"(١٢١) من سنن العرب. وقد قال عنه عبد القاهر: "ولا تزال ترى شعرًا يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سببَ أنْ راقك ولطُف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"(١٢٢). ولا يكون ذا قيمة إلا بدلالة؛ وأنماطه عند ابن حازم الباهلي على النحو الآتي:

ــ **تقديم الخبر على المبتدأ**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

فَكُلُّ هَمٍّ لَهُ مِن بَعدِهِ فَرَجٌ وَكُلُّ أَمرٍ إِذا ما ضاقَ يَتَّسِعُ(١٢٣)

إذ قدم الشاعر في الشطر الأول شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر في قوله: "لَهُ مِن بَعدِهِ" على المبتدأ "فَرَجٌ"، ثم جعل الجملة الاسمية الثانية من الخبر المقدم والمبتدأ المؤخر في محل رفع خبر الجملة الاسمية الأولى "فَكُلُّ هَمٍّ". وقد وازن الشاعر بين تأخير المبتدأ زمنيًّا ودلاليًّا؛ لأن اليسر يأتي بعد ضيق وعسر، ولذلك قدّم "الهمّ" وأعقبه بالجار والمجرور والظرف "بَعْدَه" الذي أفاد البُعد والتعقيب، في لفتة إيمانية راسخة تؤكد ارتباط الفرج بالهمّ ومجيئه بعده. ولذلك جاء الشطر الثاني مؤكدًا لمعنى الشطر الأول؛ فالأمر إذا ضاق اتسع.

ومنه قوله [من الطويل]:

وَفِي اليَأسِ مِن ذُلِّ المَطامِعِ راحَةٌ وَفِي الناسِ مِمن لا يُحِبُّ بَديلُ(١٢٤)

حيث قدم الشاعر شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر في قوله: "وَفي اليَأسِ مِن ذُلِّ المطامِعِ" على المبتدأ "راحةٌ"؛ وذلك لأن الراحة مترتبة على الترك أو اليأس. وقد منح التقديم ــ هنا ــ السياق معنى التخلي والتحلي؛ التخلي عن المطامع باليأس، والتحلي بالراحة والرضا.

ــ **تقديم خبر إن على اسمها**؛ ومنه قوله مفتخرًا [من الطويل]:

وَإِنَّ لَنا بِالتُركِ قَبرًا مُبارَكًا وَبِالصينِ قَبرًا عِزَّ كُلِّ مُوحِدِ(١٢٥)

إذ إن تقديم شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر "لَنا بِالتُركِ" على اسم إن "قَبرًا" أضفى على الشاعر وقومه عِزة ومهابة وفخرا ممزوجا بالحمية؛ حيث أشار الشاعر إلى مواصلة قتيبة بن مسلم الباهليّ انتصاراته وموته في بلاد الترك، ووصوله إلى حدود الصين التي شهدت فداء قومه وبسالتهم.

ــ **تقديم خبر كان على اسمها**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

أَما الغَواني فَقَد أَعرَضنَ عَنكَ قِلىً وَكانَ إِعراضَهُنَّ الدَلُّ وَالخَجَلُ(١٢٦)

حيث دل تقديم خبر كان "إِعراضَهُنَّ" على اسمها "الدَلُّ" على اتخاذ الغواني الإعراض منهجًا، وقد ساعد هذا التقديم الشاعر على رسم موازنة بين الإعراض زمن الشباب والإعراض زمن المشيب، وذلك في حضور طرفي الموازنة بين الزمنين؛ إذ اقترن إعراض الشباب بالدلال والتمنّع، في حين اقترن الإعراض الآخر بالنفور والبغض. ومن ثم أفاد التقديم ــ هنا ــ التحسر على زمنٍ كان الإعراض فيه زيادة وصلٍ وعلامة محبة.

ــ **تقديم المفعول به على الفعل**؛ ومنه قوله [من مجزوء الكامل]:

اللَهَ أَحمَدُ شاكِرًا فَبَلاؤُهُ حَسَنٌ جَميلُ(١٢٧)

إذ قدم الشاعر لفظ الجلالة "اللهَ" على الفعل "أحمدُ"؛ لأن الله ــ عز وجلّ ــ مناط كل حمد وشكر، وإن ابتُلِي الإنسان، فالابتلاء قد يكون رحمة منه سبحانه. وقد صدّر الشاعر السياق به لينسب إلى ذاته العليّة ابتداءً كل حُسن وفضل، وكأنه اعتراف من الشاعر بنِعَم الله عليه حتى اقترن لفظ الجلالة بالحمد والشكر والحسن والجميل.

ــ **تقديم المفعول به على الفاعل**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

أَفنى القُرونَ الَّتي كانَت مُنَعَّمَةً كَرُّ الجَديدَينِ إِقبالاً وَإِدبارا(١٢٨)

إن تقديم الشاعر للمفعول به "القُرونَ ...." على الفاعل "كَرُّ الجَديدَينِ" إنما جاء معلنا أسباب النتيجة التي صدّر الشاعر بها بيته؛ إذ إن الفناء مرتبط بتعاقب

الأيام وتداولها. وقد أفاد الفاعل المؤخر "كَرٌّ" دلالة الهجوم المتتابع، وأضيف إلى "الجَديدَين" ليدرك العاقل أن الأيام تتفنن في محاصرة المرء وتتلون لإهلاكه.

ـ **تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

وَالكَأسُ في فَلَكِ اللَـذاتِ دائِـرَةٌ تَجري وَنَحنُ لَها في دورِها قُطُبُ(١٢٩)

إذ قدم الشاعر الجار والمجرور "في فَلَكِ ..." على خبر المبتدأ "دائِـرَةٌ" ليضفي على الكأس حياة؛ تلك الحياة الخاصة التي ينثر الكأس مفاتيح سعادتها بين أيديهم، لذا فإنهم يدورون حولها وهي تجري بينهم ليغترفوا منها قدر استطاعتهم.

ـ **تقديم الجار والمجرور على خبر إن وأخواتها**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

فَكُفوا الأَذى عَن جارِكُم وَتَعَلَّموا بِأَنّي لَكُم في العالَمينَ مُنادي(١٣٠)

حيث قدم الشاعر "لَكُم ..." على "مُنادِي" التماسًا منهم لكف الأذى عنه من خلال تلك المشاعر الإنسانية التي يحملها لفظ "جَاركُم"، والتي تتواصل في الشطر الثاني حينما يتكئ على التقديم لإخبار الناس عن ذلك الأذى وإشهادهم عليه. ومن ثم منح التقديم السياق مضمونًا اجتماعيًا.

ـ **تقديم الجار والمجرور على خبر كان وأخواتها**؛ ومنه قوله [من الوافر]:

تَرى البَصْريَّ لَيسَ بِهِ خفاءُ لمَنْخَرِهِ مِنَ البَشَرِ انْتِشَارُ(١٣١)

حيث قدم "به" على "خفاء" لإلصاق التهمة بمن ينتمي إلى البصرة؛ وكأن أهلها قد وُصِموا بعلامات خاصة بهم دون البشر، ولا سيما إن اختصت تلك العلامات بالأنف رمز العزة، ومن ثم فقد ذمّ الشاعر أهل البصرة وقبّح أفعالهم كما قبّح وجوههم.

ــ **تقديم الجار والمجرور على الفعل**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

بِعُمرِ كَسكَرَ طابَ اللَهوُ وَالطَرَبُ وَاليادَكاراتُ وَالأَدوارُ وَالنُجُبُ(١٣٢)

إذ إن تقديم الجار والمجرور "بِعُمْرِ كَسْكَرَ" على الفعل "طابَ" قد أضفى على المكان "الدير" رونقًا وسِحرًا وجاذبية، ولذلك طاب ذِكره كما طاب اللهو فيه والطرب لما يحمله من ذكريات سعيدة وصحبة فريدة.

ــ **تقديم الجار والمجرور على الفاعل**؛ ومنه قوله [من السريع]:

قَد جاءَني مِنكَ مُوَيلٌ فَلَمْ أَعرِضْ لَهُ وَالحُرُّ لا يَكذِبُ(١٣٣)

فتقديم الجار والمجرور "منك" على الفاعل "مُويْل" قد أثار مزاوجة ضمنية مؤكدة بحرف التحقيق الذي صُدر به البيت، وكاف الخطاب الواقعة اسم مجرور؛ تلك المزاوجة فجّرت مبدأ أخلاقيًّا تمثّل في إباء الشاعر وعزته، وعكست في الوقت ذاته حقارة المخاطَب التي بدت في تصغير الفاعل "مويْل" وبذلك ناسب الشاعر بين الفاعل وصاحبه شكلاً ومضمونًا.

ــ **تقديم الجار والمجرور على نائب الفاعل**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

وَالدَهرُ قَد طُرِفَت عَنا نَواظِرُهُ فَما تُرَوِّعُنا الأَحداثُ وَالنُوَبُ(١٣٤)

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور "عنَّا" على نائب الفاعل "نواظِرُه" ليفيد المجاوزة، وكأن الدهر قد أصيبت نواظره ــ على غير عادته ــ رغمًا ليمتلك الفتية زمام الأمور، وقد خُصوا بذلك دون غيرهم، لذا فإنهم قد ارتقوا مكانًا عليًا لم يعد فيه للدهر وأحداثه سلطان.

ــ **تقديم الجار والمجرور على المفعول به**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

وَإِني لَأَرجو اللَهَ حَتى كَأَنَّني أَرى بِجَميلِ الظَنِّ ما اللَهُ صانِعُ(١٣٥)

حيث دلّ تقديم الجار والمجرور "بِجَميلِ ..." على المفعول به "ما الله .." على المعاينة واليقين والصدق والثقة، وذلك في إطار مجموعة من المؤكدات الشكلية والقلبية؛ منها: "إنّي"، و"لَأَرجو"، و"اللَهَ"، و"بِجَميلِ الظَنِّ" .... وذلك

استنادًا من الشاعر إلى تلك اللمسة الإيمانية التي تجعل الذات العلية عند ظنّه به. ولذلك يرى الشاعر بحسن ظنه بالله ما يرجوه محققا.

ـ **تقديم الجار والمجرور على الصفة**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

وَما زالَ بي فَقرٌ إِلَيكَ مُنازِعٌ يُذَلِّلُ مِني كُلَّ مُمتَنِعٍ صَعبِ(١٣٦)

حيث قدم الشاعر "إليكَ" على "منازِع"؛ لأن الجار والمجرور قد تضمن معنى الصفة وإن تأخرت، ودل التقديم على غِنى الفقر الذي ينتمي إليه الشاعر؛ إنه الفقر الذي يذلل الصعاب، وييسر العسير. وبذلك أنهى الشاعر غايته عند مُخاطِبه بهذا التقديم حتى أصبح قبلته ومقصده.

ـ **تقديم الظرف والجار والمجرور على خبر المبتدأ**؛ ومنه قوله [من السريع]:

قارونُ عِندي في الغِنى مُعدَمٌ وَهِمَّتي ما فَوقَها مَذهَبُ(١٣٧)

حيث أفاد تقديم الظرف والجار والمجرور "عِندي في الغِنى" على خبر المبتدأ "معدَم" منعة الشاعر وسموّ كرامته، حتى صار مال قارون عدمًا. كما عكس التقديم في الوقت ذاته علوّ همته التي لا ينال منها مال أو يحطّ من قدْرِها سلطان.

ـ **تقديم الظرف على الصفة**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

وَيَلقاكَ رُشدٌ بَعدَ غَيكَ واعِظٌ وَلَكِنَّهُ يَلقاكَ، وَالأَمرُ مُدبِرُ(١٣٨)

حيث قدم الظرف "بعد" على الصفة "واعظ" وما ذاك إلا لدلالة؛ إذ تعمد الشاعر إبعاد الصفة قدر الاستطاعة شكلاً ومضمونًا؛ وذلك لأن مُخاطِبه غير مستعد لسماع ذلك الرشد أو الوعظ، فهو في حال من الضلال والفساد. ولذلك جاء الوعظ متأخرًا سياقيًا؛ لأن المرء لا يفيق إلا وقد انتهى الأمر وأدبر، فلا مجال لرشد أو لوعظ آنذاك.

ـ **تقديم الحال على المفعول به**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

فَيا شامِخًا أَقصِرْ عِنانَكَ مُقــصِرًا فَإِنَّ مَطايــا الــدَهرِ تَكبــو وَتَعثَــرُ

سَتَقرَعُ سِــنًّا أَو تَعُــضُّ نَدامَــةً يَدَيكَ إِذا خانَ الزَمانُ وَتُبــصِرُ(١٣٩)

حيث قدم الشاعر في البيت الثاني "ندامةً" على "يديك" ليفيد التقــديم ظلــم الإنسان المتكبِّر لنفسه إذا ما أطلق لها العِنان مستهيناً بالدهر وأرزائه. لذا جاء التقديم منبهًا له كى لا يتحقق ذلك الندم بعضّ يديه.

[٣] التَّكرار

ويتحقق وجوده في النص بإعادة "ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف؛ وذلك لتحقيق أغراض كثيــرة أهمهــا تحقيــق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة"(١٤٠). وقد ورد في شعر ابن حازم الباهلي على أنماط ثلاثة أسهمت في تشكيل المعنى؛ وهي:

[أ] تَكرار الحرف

إن تكرار الحرف لا يقتصر على مجرد إعادة ذِكره؛ بل إن هناك علاقــة بين الصوت والمعنى؛ وقد تنبه لذلك ابن جنّي في قوله: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ... وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبَّر عنها، فيعدّلونها بها ويحتــذونها عليها. وذلك أكثر مما نقدّره، وأضعاف ما نستشعره ...."(١٤١)؛ ومنه قوله [من البسيط]:

أَبكي الشَبابَ لِنــدمانٍ وَغانِيَــةٍ وَلِلمَغــاني وَلِلأَطــلالِ وَالكُثُــبِ

وَلِلــصَريخِ وَلِلآجــامِ في غَلَــسٍ وَلِلقَنا السُمرِ وَلِلهِنديــةِ القُــضُبِ

وَلِلخَيالِ الذي قَد كانَ يَطــرُقُني وَلِلنَدامى وَلِلــذاتِ وَالطَــرَبِ(١٤٢)

حيث كرر الشاعر حرف "اللام" في الأبيات الثلاثة بانتظام، وأورده بنسبة تسع [٩] مرات، بواقع ثلاث[٣] مرات في كل بيت؛ على النحو الآتي:

م	ترتيب الأبيات	الشطر الأول	ورود الحرف	الشطر الثاني	ورود الحرف	الإجمالي
١	الأول	لندمان	١	للمغاني، للأطلال	٢	٣
٢	الثاني	للصريخ ، للآجام	٢	للقنا	١	٣
٣	الثالث	للخيال	١	للندامى ، للذات	٢	٣
٤	الرابع	٤	٤	٥	٥	٩

وحرف "اللام" حرف لثوي مجهور مرقق رسم لنا مشهدًا دراميًّا دالاً، ومنح السياق معنى الاستحقاق والتعليل؛ استحقاق الشباب للبكاء على رحيله لما يتمتع به من حيوية وقوة ومتعة. ويلاحظ أن الحرف كان مصاحبًا للضمير الجمعي المتمثل في "الندمان"، و"المغاني"، و"الأطلال"، و"القنا"، و"اللذات" ... كما كان مصاحبًا للضمير الفردي المتمثل في "الصريخ"، و"الخيال". ومن ثم فأثر فقد الشباب يلحق بالفرد والمجتمع.

وقد أسهمت نسبة ورود الحرف في الأبيات الثلاثة في إثراء دلالة السياق؛ إذ إن ورودها في البيتين الأول والثالث بالنسبة نفسها [١: ٢] توحي بأن قوة الشباب ومتعته تكمن في الصحبة من جهة، والمحبوبة من جهة أخرى. ومن ثم فالنشاط والمتعة هما عماد الشباب؛ ولذلك استحق الشباب البكاء، وعلل الشاعر ذلك بتكراره للحرف تسع مرات في ثلاثة أبيات، هذا العدد الذي يرمز إلى تِعداد مآثره وتخليد مناقبه.

ومنه قوله [من الوافر]:

وَلَولا نِعمَةُ الحَسَنِ بنِ سَهلٍ عَلَيَّ لَسُمتُهُم سوءَ العَذابِ

بِشِعرٍ يَعجَبُ الشُعَراءُ مِنهُ يُشَبِّهُ بِالهِجاءِ وَبِالعِتابِ(١٤٣)

حيث كرر الشاعر حرف "الشين" في البيت الثاني ثلاث [٣] مرات، وهو حرف غاري مهموس تضافرت دلالته مع العناصر الأخرى لإبراز معان خاصة بالذات الشاعرة على النحو الآتي:

- عكس الحرف حالة الفخر والإعجاب بمقدرته الشعرية.

- دلّ الحرف على وحدة الذات في المجال الشعري وتفردها.

- أكسب الحرف السياق مضموناً اجتماعيًا تمثل في مشاركة صفوة الشعراء في المجتمع. ومن ثم شهد المبدعون بتفرد الشاعر وتميزه من غيره.

- البراعة الإبداعية هي مناط تفرد الذات؛ حتى إن القارئ لن يستطيع الوقوف أمام المضمون الشعري الواحد؛ بل تتلون الدلالات بين الهجاء والعتاب وهذا لا يتسم به سوى كبار الشعراء كالمتنبي مثلاً.

وقوله [من السريع]:

رُبَّ غَريبٍ ناصِحِ الجَيبِ وَابنِ أَبٍ مُتَّهَمِ الغَيبِ

وَرُبَّ عَيابٍ لَهُ مَنظَرٌ مُشتَمِلُ الثَوبِ عَلى العَيبِ(١٤٤)

حيث كرر الشاعر حرف الجر الشبيه بالزائد "رُبَّ" مرتين [٢] في صدر البيتين، وقد جاء التكرار مانحًا السياق دلالتي التحقيق والاحتمال؛ التحقيق من عدم قصر الأمانة في النصح على الأقارب، واحتمالية وجودها بين الغرباء. ومن ثم تتبدل المواقع بتبدل الأحوال حتى يصير الغريب قريبًا والقريب غريبًا، وذلك استنادًا إلى النصح والصدق.

وقوله يصف دعوة [من الطويل]:

وَسارِيَةٍ لَم تَسْرِ في الأَرضِ تَبتَغي مَحَلّاً وَلَم يَقطَع بِها البيدَ قاطِعُ

سَرَت حَيثُ لَم تَجِدِ الرِكابَ وَلَم تُنَخ لِوِردٍ وَلَم يَقصُر لَهُ القَيدَ مانِعُ(١٤٥)

حيث كرر الشاعر حرف النفي "لم" خمس [٥] مرات في البيتين، وما ذاك إلا لدلالة أثْرت السياق وأغنت المعنى، وقاد المخرج المجهور إلى استنتاج الدلالة؛ إذ استدعى الحرف موازنة بين كبَد الإنسان ومعاناته حال حياته، ويُسر السبيل إلى الله ومناجاته، بين موانع تعترض المرء ورِحاله، وثقة في الله وحسن رجائه. وبذلك فُتحت الأبواب أمام تلك الدعوة الخالصة لوجهه الكريم.

[ب] تَكرار مادة

وتكرار مادة بعينها يفرز طربًا موسيقيًّا من جهة، ويسهم في تشكيل المعنى وتكثيفه من جهة أخرى؛ وذلك من نحو قوله [من الوافر]:

أَكيـــدُهُمُ مُكايَـــدَةَ الأَعـــادي وَأَخـــتِلُهُم مُخاتَلَـــةَ الـــذِئابِ

بَلَوتُ خِيـــارَهُم فَبَلَـــوتُ قَومًـــا كُهولُهُمُ أَخَسُّ مِـــنَ الـــشَبابِ(١٤٦)

حيث كرر الشاعر مادة "كاد"، و"ختل" في البيت الأول، ومادة "بلـــو" فـــي البيت الثاني، وقد تنوعت دلالات تلك المواد بتنوع السياق؛ إذ دلت الأولى على حُسن تدبير الشاعر وقدرته على إيذاء عدوه، ودلت الثانية على قدرتـــه علـــى الاقتناص كالذئاب والمواجهة والحسم. في حين دلت الثالثة على الحنكة والخبرة والتجربة، حتى إن الشاعر قد نظر في القوم فرأى أن الخِـسة ليـست أمـــرًا عَرَضيًّا أو طارئًا؛ بل قد تربوا عليه وترعرعوا.

وقوله [من مجزوء الرمل]:

مـــا لِمـــا قَـــدَّرَ اللَـــ ـــهُ مِـــنَ الأَمـــرِ مَـــرَدُّ

قَـــد جَـــرى بِالـــشَرِّ نَحـــسٌ وَجَـــرى بِـــالخَيرِ سَـــعدُ

وَجَـــرى النـــاسُ عَلـــى جَـــر يِهِمـــا قَبـــلُ وَبَعـــدُ(١٤٧)

حيث كرر الشاعر مادة الفعل "جرى" في البيتين الثاني والثالث ليدل دلالة قاطعة على أن ما قدّره الرحمن مفعول؛ إذ جرى القلم بما هو مكتوب إلى يـــوم القيامة، والناس بين الشر والخير موزعون، فمن عمل صالحًا فلنفسه ومن أساء فعليها.

ولا شك في أن دلالة مادة "جرى" تصور الصراع الدائم بين نزول الأقدار وسعي الإنسان لها، ومحاولة دفع بعضها ولو بالدعاء.

وقوله [من السريع]:

وَبـــاهِلِيٍّ مِـــن بَـــني وائِـــلٍ أَفـــادَ مـــالاً بَعـــدَ إِفـــلاسِ
قَطبَ في وَجهي خَـوفَ القِـرى تَقطيـبَ ضِـرغامٍ لَـدى البـاسِ
وَأَظهَـــرَ التيـــهَ فَتايَهتُـــهُ تيـــهَ امـــرِئٍ لَـــم يَـــشْقَ بِالنـــاسِ
أَعَرتُـــهُ إِعـــراضَ مُـــستَكبِرٍ في مَوكِـــبٍ مَـــرَّ بِكَنّـــاسِ[١٤٨]

حيث كرر الشاعر مادة "تاه" في البيت الثالث ثلاث [٣] مرات بنسبة [١: ٢]، وقد اختلف المعنى وفق تنوع السياق؛ فالمادة الأولى تعود لصاحبه الذي تكبّر بعدما أفاد مالاً، وتعود الثانية والثالثة إلى ذات الشاعر الأبيّة؛ إذ جعل الردّ مضاعفًا، ولم يكتف بذلك بل أعرض عنه ونأى بجانبه، وحقره حتى وصفه بـ"الكنّاس" الذي يتضاءل حجمه كلما مر موكب عظيم.

ومنه قوله [من البسيط]:

طوبى لِمَن يَتَـوَلّى اللَـهَ خالِقَـهُ وَمَن إِلى اللَـهِ يَلجَـأُ يَكْفِـهِ اللَـهُ
وَرُبَّ حاذِرِ أَمـرٍ يَـستَكينُ لَـهُ يَنجـو وَخَيرَتُـهُ مـا قَـدَّرَ اللَـهُ
وَمَن دَعا اللَهَ في اللَـأواءِ أَنقَـذَهُ وَكُلُّ كَربٍ شَديدٍ يَكفِـهِ اللَـهُ[١٤٩]

إذ كرر الشاعر لفظ الجلالة "الله" ست [٦] مرات في الأبيات الثلاثة على النحو الآتي:

م	ترتيب الأبيات	الشطر الأول	ورود الحرف	الشطر الثاني	ورود الحرف	الإجمالي
١	الأول	لندمان	١	للمغاني،للأطلال	٢	٣
٢	الثاني	للصريخ،للآجام	٢	للقنا	١	٣
٣	الثالث	للخيال	١	للندامى،للذات	٢	٣
٤	الإجمالي	٤	٤	٥	٥	٩

وقد أثرى التكرار السياق ونوّع المعنى؛ فالبيت الأول يحتوي على لفظ الجلالة ثلاث [٣] مرات لأنه يمثل أعلى المراتب، فمَن تولّى الله أمره ولجأ إليه في كل شيء فاز فوزًا عظيمًا، ولذلك ناسب العدد المعنى في البيت الأول. أما البيت الثاني فإن المرء يحذر من أمر محتمل الوقوع؛ قد يقع وقد لا يقع، لكنه ينجو باختياره لقدر الله. واقترن لفظ الجلالة بالقدر في البيت الثاني؛ لأن أول ما خلق الله خلق القلم فكتب أقدار العباد؛ تلك الأقدار الثابتة التي لا تتغير إلا بالدعاء وفق ما قدّر الله. أما البيت الأخير فيأتي تَكرار لفظ الجلالة منقذًا للمضطر إذا دعاه، ومفرجًا له بعد شدّة، إنها العناية الإلهية التي تحيط بالمرء إذا ما تولاه الله.

[٣] تكرار مقطع

إن تكرار المقطع الشعري يمنح السياق دلالات شعرية، ويسهم أيضًا في تشكيل المعنى وتكثيفه؛ من نحو قوله [من مجزوء الكامل]:

مـــالِيَ رَأَيتُـــكَ لا تَـــدو ... مُ عَلـــى المَـــوَدَّةِ لِلرِجـــالِ
إِن كـــانَ ذا أَدَبٍ وَظُـــر ... فٍ قُلـــتَ ذاكَ أَخـــو ضَـــلالِ
أَو كـــانَ ذا نُـــسُكٍ وَدِيـــ ... ـــنٍ قُلـــتَ ذاكَ مِـــنَ الثِقـــالِ
أَو كـــانَ في وَسَـــطِ الـــ ... ـــأَمرَينِ قُلـــتَ يَريـــغُ مـــالي
فَبِمِثـــلِ ذا ثَكِلَتـــكَ أُمـــ ... ـــمُكَ تَبتَغـــي رُتَـــبَ المَعـــالي؟(١٥٠)

إذ كرر الشاعر المقطع الاسمي مقرونًا بالمقطع الفعلي في الأبيات الثاني والثالث والرابع على النحو الآتي:

م	ترتيب الأبيات	المقطع الاسمي	المقطع الفعلي	الإجمالي
١	البيت الثاني	إن كانَ ذا ...	قُلتَ ذاكَ ...	٢
٢	البيت الثالث	أَو كانَ ذا ...	قُلتَ ذاكَ ...	٢
٣	البيت الرابع	أَو كانَ في ...	قُلتَ	٢
٤	الإجمالي	٣	٣	٦

وقد أضفى التَكرار على السياق دلالة نفسية كشفت ما ينطوي عليه قلب مُخاطِبه من فساد وزيْغ وأحقاد؛ وقد بدا ذلك من خلال تنوع الرجال بين أصحاب الأدب والدين، وثبات صاحبه هذا على دناءة أخلاقه لأنه لا يتوانى عن اختلاق الأعذار للابتعاد عن مودة الرجال وصحبتهم.

وقوله [من البسيط]:

إن ضاقَ لي بَلَدٌ يَمَّمتُ لي بَلَدًا ... وَإن نَبا مَنزِلٌ بي كانَ لي بَدَلُ

وَإن تَغَيرَ لي عَن وُدِّهِ رَجُلٌ ... أُصفي المَوَدَّةَ لي مِن بَعدِهِ رَجُلُ

لَم يَقطَعِ اللَهُ لي مِن صاحِبٍ أَمَلاً ... إِلّا تَجَدَّدَ لي مِن صاحِبٍ أَمَلُ(١٥١)

حيث كرر الشاعر المقطع الشرطي "إن والفعل الماضي والجواب" في البيتين الأول والثاني، ثم كرر مقطعًا آخر في البيت الأخير على النحو الآتي:

م	ترتيب الأبيات	الشطر الأول	الشطر الثاني	الإجمالي
١	البيت الأول	إن ضاقَ لي ....، وَإن نَبا ...	يَمَّمتُ لي ....، كانَ لي ...	٤
٢	البيت الثاني	وَإن تَغَيَّرَ لي ...	أُصفي المَوَدَّةَ	٢
٣	البيت الثالث	يَقطَعِ اللَهُ لي مِن صاحِبٍ أَمَلاً	تَجَدَّدَ لي مِن صاحِبٍ أَمَلُ	٢
٤	الإجمالي	٤	٤	٨

إذ منح التكرار المقطعي الشرطي السياق دلالات متعددة؛ منها:

[أ] الأرض لا تضيق بأهلها.

[ب] في الاغتراب تجدد وحياة.

[ج] قيمة المكان مستمدة من قيمة ساكنه.

وقد جاءت المقاطع الشرطية موازية بين فعل الشرط والجواب، وكأن لكل شيء بديلاً عنه إذا ما انتفى وجوده أو انعدم. ولذلك ختم الشاعر الأبيات بتكرار مقطعي من نوع خاص أضفى على السياق دلالة التعويض والمساواة بين ما يؤخذ من المرء وما يُمنح له.

وقوله [من الكامل]:

لا تُرهِقَنَّكَ ضَجرَةٌ مِن سائِلٍ فَلَخَيرُ دَهرِكَ أَن تُرى مَسؤولا

لا تَجبَهَن بِالمَنعِ وَجهَ مُؤَمِّلٍ فَبَقاءُ عِزِّكَ أَن تُرى مَأمولا(١٥٢)

إذ كرر الشاعر المقطع المكون من "لا الناهية والفعل المضارع المجزوم والفاء" وذلك على النحو الآتي:

م	ترتيب الأبيات	الشطر الأول	الشطر الثاني	الإجمالي
١	البيت الأول	لا تُرهِقَنَّكَ ...	فَلَخَيرُ دَهرِكَ ...	٢
٢	البيت الثاني	لا تَجبَهَن ...	فَبَقاءُ عِزِّكَ ...	٢
٣	الإجمالي	٢	٢	٤

وقد أثار التكرار موازنة خفية بين دلالتي المنع والمنح؛ المنع الذي يؤدي إلى الضجر وما قد يتبعه من أمراض القلوب، لذا جاء النهي للفعل الأول مقترناً بنون التوكيد الثقيلة في قوله: "ترهقنّك"، واقترنت الخيرية في البيت الأول بإرضاء السائلين. والمنح الذي يؤدي إلى بقاء النِّعم ودوام العزّ.

[٤] الحذف

الحذف أحياناً أفصح من الذكر؛ لأنه يترك "النفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عن ذكرها، ولهذا فإن القصد يؤثر في المواضع التي يُراد بها

التعجب والتهويل على النفوس، ومنها التخفيف لكثرة دورانه في الكلام، ومنها صيانته عن ذكره تشريفًا، ومنها صيانة اللسان عنها تحقيرًا"[١٥٣]. والحذف يدل السياق عليه، ويأتي به الشاعر لإقامة الوزن، لكن لا نعدم وجود دلالة ضمنية كامنة وراءه تثري السياق، وهو ما سنحاول استيلاده من النصوص الشعرية. وقد وردت أنماطه عند ابن حازم الباهلي على النحو الآتي:

ـ حذف حرف

وقد تعددت أنماط هذا النوع من الحذف ما بين حرف نداء، وحرف جرّ، وحرف استثناء، وحرف تشبيه، ولا؛ وذلك على النحو الآتي:

حذف حرف النداء؛ ومنه قوله [من البسيط]:

عَهدَ الشَبابِ لَقَد أَبقَيتَ لي حَزَنًا ما جَدَّ ذِكرُكَ إِلّا جَدَّ لِي ثَكَلُ[١٥٤]

إن حذف الشاعر حرف النداء "يا" من صدر البيت أثار دلالتين؛ هما:

[أ] انفصال الشاعر عن عالمه أو واقعه المعيش وما يدل عليه من مفردات مثل: "حُزنًا" و"ثكل"، وارتباط ذلك الانفصال بمعاني الفقد والحرمان.

[ب] الارتباط النفسي بعهد الشباب وما يرتبط به من مفردات دالة مثل: أبقيتَ" و"ذِكرك"؛ فذلك العهد بعيد شكلاً قريب معنى. ونتيجة ذلك القرب حذف الشاعر حرف النداء مشاركة وجدانية، ومحاولة لجمع شتات ما تبقى من ذِكرى.

حذف حرف الجر؛ ومنه قوله [من الكامل]:

وَقَضى عَلَيَّ بِظاهِرٍ مِن كِسوَةٍ لَم يَدرِ ما اِستَمَلَت عَلَيهِ ثِيابي
مِن عِفَةٍ وَتَكَرُّمٍ وَتَحَمُّلٍ وَتَجَلُّدٍ لِمَصيبَةٍ وَعِقابِ[١٥٥]

إذ دلّ حذف حرف الجر من قوله: "وتكرم"، و"وتحمل"، و"وتجلد"، و"وعقاب" على نسبة المكارم والفضائل إلى ذات الشاعر، ولذلك أحدث الجرّ

بـــ"من" مفارقة ضمنية بين سطحية مَن يحكم على المرء بظاهر ثيابه، وحكمة مَن يتعمق في البواطن والسرائر.

حذف حرف الاستثناء؛ ومنه قوله [من السريع]:

أَعَـــزَّنِي اليَـــأسُ وَأَغـــنى فَمـــا أَرجو سِوى اللَـــهِ وَلا أَهـــرُبُ(١٥٦)

إذ حذف الشاعر حرف الاستثناء "إلا"، والتقدير: "ولا أهـــرب إلا إليـــه"؛ وذلك لأن الشاعر زهد في الناس واستغنى عنهم، ورجا الله دونهم حتى هـــرب منهم إليه.

حذف حرف التشبيه؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

مالُـــكَ مـــالُ اليَتـــيمِ عِنـــدي وَلا أَرى أَكلَـــهُ يَـــطيـــبُ(١٥٧)

حيث حذف الشاعر "كاف" التشبيه، والتقدير: "مَالُك كَمَالِ اليتيمِ ...". وقـــد منح الحذف السياق ثراءً دالاً على زهد الشاعر في مال ابن حميد الذي أرســـل إلى الشاعر مالاً يسأله الكف عن هجائه؛ إذ أنزله الشاعر منزلـــة اليتـــيم دون البلوغ، ليكون المتعدي عليه آثمًا يأكل في بطنه نارًا.

حذف لا؛ ومنه قوله [من المجتث]:

آلَيـــــتُ أَشـــــرَبُ كَأسًـــــا مـــــا حَـــــجَّ لِلـــــهِ رَكـــــبُ(١٥٨)

والتقدير: "آليتُ لا أشربُ ...". وقد منح الحذف السياق دلالة الحسم بالبعد عن الشراب وما يغضب الله عز وجلّ. وقد رشح الشاعر هذا المعنـــى بدلالـــة القسم في صدر البيت، وذِكر فريضة الحج في عجزه؛ تلك الفريضة التي منحت بدورها المعنى مداومة واستمرارية، فالقَسَمُ باق ببقاء الفريضة.

ـ حذف المبتدأ؛ ومنه قوله [من الوافر]:

وَقـــالوا سَـــيِّدٌ يُعطـــي جَـــزيلاً وَيَكشِفُ كَربَةَ الرَجُلِ الكَظـــيمِ(١٥٩)

أي: "هو سيد". وقد حذف المبتدأ لعدم حاجة الممدوح إلى تخصيصه بالعطاء؛ لأن الأمر معلوم بالتبعية، فهو السيد الذي يعطي الفقير، والمغيث الذي يُفرّج كربة المغموم.

ـ **حذف اسم كان وخبرها**؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

وَصاحِبٍ كانَ لي وَكُنتُ لَهُ أَشفَقَ مِن والِدٍ عَلى وَلَدِ(١٦٠)

ثم يقول في المقطعة نفسها:

وَكانَ لي مُؤنِسًا وَكُنتُ لَهُ لَيسَت بِنا حاجَةٌ إِلى أَحَدِ(١٦١)

إذ حذف اسم كان في البيت الأول في قوله: "كانَ لي"، وحذف خبر كان في البيت الثاني في قوله: "وكنتُ له". هذا الحذف له دلالة منحت السياق ثراءً دلاليًّا؛ وهي أن الشاعر آثر حذف الاسم في البيت الأول مع الغائب، وفضّل ذكر الخبر "أشفق" مع الضمير العائد عليه. وفي البيت الثاني حذف الخبر معه، وفضّل ذكره مع صاحبه؛ وما ذاك إلا لأن الشفقة التي نسبها لنفسه تكون مصحوبة بالعطف والرحمة والإحسان والمغفرة، لذا جاءت في سياق شفقة الوالد على ولده. أما الإيناس فيكون مصحوبًا بتسلية أو منفعة. ومن ثم فقد دلّ الحذف على إخلاص الشاعر في مودته وصفاء قلبه. وجعل الإيناس لصاحبه بدافع المصلحة الشخصية التي أفضت في النهاية إلى فساد الحال وتغيّره.

ـ **حذف خبر لا النافية العاملة عمل ليس**؛ ومنه قوله [من السريع]:

تَهوِي بِكَ الأَرضُ إِلى بَلدَةٍ لَيسَ بِها ماءٌ وَلا طينُ(١٦٢)

حيث حذف الشاعر خبر لا النافية العاملة عمل ليس، والتقدير: "ولا طينٌ بها". وقد أضفى الحذف على البيت دلالة التشاؤم؛ لأنه جاء في سياق انعدام الأنس، وعموم الحزن، ودوام الترحال والانتقال من بلد إلى آخر، هذا الانتقال المذموم الذي لا تجدد فيه ولا تقدم؛ إنما هو منوط بالجفاف والموت، وذلك

بانعدام دلالتي الماء والطين على الحياة والنماء، هذا الانعدام الـذي دلّ عليـه النفي بـ"ليس" و"لا"، والحياة لا تستقيم بدونهما.

ـ **حذف إنّ واسمها**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

وَإِني لَـــذو وُدٍّ لِمَـــن دامَ وُدُّهُ وَجافٍ لِمَن رامَ الجَفـاءَ مَلـولُ(١٦٣)

والتقدير: "وإنّي جافٍ ...". لكن الحذف أضفى على ذات الـشاعر إبـاءً وعِزة؛ لأنه جمع بين نقيضين؛ المودة لمن دام ودّه، والقطيعة لمن رام هجـره. وهو في ذلك ينفي الظلم عن نفسه؛ لأنه جعل الجزاء من جنس العمل.

ـ **حذف الفعل**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

نُمَيرٌ: أَجُبنًا حيثُ يَختَلِـفُ القَنـا وَلُؤمًا وَبُخلاً عِندَ زادٍ وَمِـزْوَدِ؟(١٦٤)

حيث حذف الشاعر عامل المفعول المطلق، والتقدير: "أتجبنون جبنًـا ..". وكذلك الأمر في "لؤمًا" و "بخلاً"؛ وذلك لأن المصدر قد سُبق باستفهام تـوبيخ. وقد دلّ الحذف على تخاذل بني نمير ولؤمهم، ومنح السياق دلالة المداومة على ذلك حال الحرب بدلالة قوله: "يَختَلِفُ القَنا"، وحال السلم بدلالة قوله: "عِندَ زادٍ وَمِزْوَدِ".

ـ **حذف المفعول به**؛ ومنه قوله يعاتب رجلاً [من المتقارب]:

فَقُلـتُ: كَـريمٌ لَـهُ هِمـةٌ يَنـالُ فَـأُدرِكُ مـا أَطلُـبُ

فَنِلـتَ فَأَقـصَيتَني عامِـدًا كَـأَنّي ذو عُـرَّةٍ أَجـرَبُ(١٦٥)

حيث أثبت الشاعر الفعل الماضي "فَنِلْتَ" للمخاطَب، وحذف المفعول بـه، والتقدير: "فنِلتَ حاجَتَكَ". وهذا الحذف له دلالته؛ لأن الشاعر سلطّ الضوء على مقومات المخاطَب النفسية، تلك التي لا تتأثر بأية عوارض في الرجـال، ولـم يركز على الحاجة أو المأرب؛ فالكريم لا يُقصِي أصحابه وإن لم يُدْرِك حاجته، أما الشاعر فقد قرن بين نيْل الحاجة وتعمد الإقصاء في قوله: "فَنِلتَ فَأَقصَيتَني

عامِدًا"، وقد ساق ذلك في إطار صورة شعرية تشبيهية شبه فيها نفسه بالأجرب الذي اعتزله الناس.

ـ **حذف الفعل والمفعول به**؛ ومنه قوله [من مجزوء الكامل]:

لَـــم يُـــشْقِني طَمَـــعٌ وَلا حِـــرصٌ وَلا أَمَـــلٌ طَويـــلُ
سَـــيّانَ عِنـــدي ذو الغِـــنى الـــ ـــمِتلافُ وَالرَجُـــلُ البَخيـــلُ(١٦٦)

والتقدير: "ولم يُشْقِني حِرص .."، و"ولم يُشْقِني أمل ..". وقد أضفى الحذف على ذات الشاعر قناعة أعقبها راحة بال؛ حيث لا طمع ولا حرص ولا أمل .. ومن ثم جاءت التسوية بين الغِنى والفقر نتيجة منطقية لذلك. وهذا دال بطبيعة الحال على علوّ الذات وهمّة صاحبها.

ـ **حذف الفعل والمفعول به وإضمار الفاعل**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

أَبكي الـــشَبابَ لِنـــدمانٍ وَغانِيَـــةٍ وَلِلمَغاني وَلِلأَطـــلالِ وَالكُثُـــبِ(١٦٧)

فالتقدير: "أَبكي الشَبابَ لغانِيَةٍ"، ومثلها: "للمغاني"، و"للأطلال"، و"للكثب". لكن الشاعر أقام على الفعل والفاعل والمفعول في صدر البيت؛ لأن حاله ثابتة على البكاء والنحيب وذلك مع تنوع مقتضيات البكاء وأسبابه؛ من صحبة وغوان، ومنازل وذكرى، ولذلك جسد الحذف الأزمة النفسية له عند مفارقة الشباب.

ـ **حذف الموصوف**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

أَبكي الـــشَبابَ لِنـــدمانٍ وَغانِيَـــةٍ وَلِلمَغـــاني وَلِلأَطـــلالِ وَالكُثُـــبِ
وَلِلـــصَريخِ وَلِلآجـــامِ في غَلَـــسٍ وَلِلقَنا السُمرِ وَلِلهِنديَّةِ القُـــضُبِ(١٦٨)

والتقدير: "وللسيوف الهندية"؛ حيث حذف الموصوف ودل بالصفة عليه، وهذا الحذف أضفى على السياق دلالتين متعارضتين؛ إحداهما شكلية سلبية: تمثلت في رحيل الشباب وتبدل الأحوال. والأخرى: ضمنية إيجابية: تمثلت في الذكرى الناجمة عن استرجاع مظاهر القوة والفتوة والحيوية.

ـ **حذف المضاف إليه**؛ ومنه ردّه على مَن عابه يقصر شعره [من الوافر]:

فَـــأَبعَثَهُنَّ أَربَعَـــةً وخمْـــسًا مُثَقَّفَـــةً بِأَلفـــاظٍ عَـــذابِ(١٦٩)

والتقدير: "أربعة أبيات"، لكنه آثر حذف المضاف إليه كى يـضفى علـى شعره دلالة التفرد والقوة؛ فأبياته القصار كالسهام التي يبعثها إلى صدور مَـن يعيبها، وذلك بدلالة قوله: "مثقفة" وما يثيره من معاني التهذيب والتقويم؛ ذلـك البعث الذي يُحييهم من رقدتهم من خلال الألفاظ العذبة التي تأسر القلوب عنـد سماعها.

[٥] القصر

ويتحقق بحبس "صفة على موصوف فلا يوصف بهـا غيـره، أو حـبس موصوف على صفة فلا يتصف بغيرها"(١٧٠). وذلك عن طريق أدوات القصر؛ وأهمها "أربعة: العطف بلا أو بل أو لكن، والاسـتثناء مـن النفـي، وإنمـا، والتقديم"(١٧١). وقد وردت أنماطه في شعر ابن حازم الباهلي على النحو الآتي:

[أ] القصر بالعطف

ورد القصر بالعطف في شعر الباهلي على نمطين؛ هما: العطف بـ"لا" والعطف بـ"لكن"، ولم يرد العطف بـ"بل"، ولكل دلالته؛ وذلك علـى النحـو الآتي:

ـ **العطف بـ"لا"**؛ ومنه قوله [من الطويل]:

فَوَاللَهِ ما استَسنَنتُ بَعـدَ مَـوَدَّةٍ صَديقًا وَلا أَرهَقتُ ذا زَلةٍ عُسرا(١٧٢)

حيث أضفى العطف بـ"لا" في الشطر الثاني على قلب الـشاعر صـفاءً، ومنحه رحمة على أصدقائه؛ إذ صدّر البيت بالقسم بالذات العلية، ثم أتبعه بمـا النافية التي نفت صدّه لأصدقائه أو تنكره لهم من بعد مودة، كما منح العطـف السياق دلالتي الصبر والتحمل.

وقوله [من الوافر]:

وَلا تَرغَــب إِلى أَحَــدٍ بِحِــرصٍ رَفيــعٍ في الأَنــامِ وَلا وَضــيعِ[١٧٣]

حيث أضفى العطف بـــ"لا" في الشطر الثاني على السياق معنى الزهد في الخلائق واليأس منهم، وذلك من خلال تعانق مفردات النهي في صــدر البيــت وتنوع مقتضيات ذلك النهي بين شرفاء القوم وصغارهم. ومن ثم جاء العطــف مانحًا السياق دلالة التسوية بين الخلائق طالما تحول القلب عن التعلق بهــم أو رغب في غيرهم.

ـ **العطف بـــ"لكن"**؛ ومنه قوله [من الوافر]:

فَقَد أَصبَحتَ مِــن كَــرَمٍ بَعيــدًا وَمِــن ضِــدِّ المَكــارِمِ في اللُبــابِ

وَمــا بي حاجَــةٌ لِجَــداكَ لَكِــن أَرُدُّكَ عَن قَبيحِــكَ لِلــصَوابِ[١٧٤]

إذ جمع العطف بـــ"لكن" بين أمرين؛ **الأول:** التعانق مع دلالة النفــي فــي الشطر الأول لنفي التعلق بأي عطاء. **والآخر:** منح السياق دلالة التقويم، ومــن ثم نَهَر العطف المخاطَب وأخلاقياته، وحاول ردّه عن غيّه بتقويم سلوكياته.

وقوله [من الطويل]:

وَما كُنتُ أَرضى الجَهلَ خَدنًا وَصاحِبًا وَلَكِنَّني أَرضى بِهِ حينَ أُحــرَجُ[١٧٥]

حيث أضفى العطف على السياق دلالتي المرونة والمغايرة، وإن مالت ذاته إلى الحلم. ولذلك نفى في الشطر الأول مصاحبته للجهل، ثم جاء بــالعطف دالاً على عنفوانه إذا ما جَهل أحد عليه.

[ب] الاستثناء من النفي

وهذا النوع من القصر يكون "للأمر ينكره المخاطبُ ويــشك فيــه"[١٧٦].

وروده في السياق يسهم في تشكيل المعنى؛ من نحو قوله [من المنسرح]:

مــا لَــكَ إِلّــا شَــيءٌ تُقَدِّمُــهُ وَكُــلُّ شَــيءٍ أَخَّرتَــهُ تَلَــفُ

تَركُــكَ مــالاً لِــوارِثٍ يَتَهَنــ ــناهُ وَتَــصلى بِحَــرِّهِ أَسَــفُ[١٧٧]

إذ أضفى الاستثناء من النفي في صدر البيت الأول على السياق دلالة التجرد؛ فلن يجد الإنسان في صحيفته إلا ما قدّم، وهو مُجَاز عليه. ولذلك استحضر أسلوب القصر معنى الحثّ على فعل الطاعات ومراقبة الله عزّ وجلّ، وقد بدا ذلك في البيت الثاني الذي صور جمعَ المرء المال لغيره ليتنعم به في الوقت الذي يُحاسَب عليه. وبين التجرد والحثّ تنبثق دلالة الندم المصاحبة للأسف إذا ما أقدم المرء على ذلك.

وقوله [من البسيط]:

فيم المَقامُ، وَكَم تَعتافُكَ العلَلُ ... ما ضاقَتِ الأَرضُ بِالفِتيانِ وَالسُبُلُ

فَارحَل فَإِنَّ بِلادَ اللَهِ ما خُلِقَت ... إِلّا لِيُسلَكَ مِنها السَهلُ وَالجَبَلُ(١٧٨)

حيث تعانق الاستفهام والنفي في البيت الأول مع الأمر والقصر في البيت الثاني لإنتاج دلالة واحدة؛ وهي الدعوة إلى السعي والاغتراب، وما ينطوي عليهما من تجدد ومعرفة؛ إذ إن بلاد الله واسعة وما ضاقت بأحد، والغريب الحق مَنْ اغترب في وطنه، ومن ثم جاءت الرحلة تفريجًا للكروب.

وقوله [من البسيط]:

عَهدَ الشَبابِ لَقَد أَبقَيتَ لي حَزَنًا ... ما جَدَّ ذِكرُكَ إِلّا جَدَّ لِي ثَكَلُ(١٧٩)

إذ حمل أسلوب القصر في الشطر الثاني دلالة التجدد، في الوقت الذي جسد تأزم الذات بعد رحيل الشباب، فما بقي إلا الحزن والألم. وقد حمل أسلوب القصر لواء الذكرى المؤلمة والفقد المرير كلما لاح طيف الشباب أو جدّ ذِكره.

[ج] إنما

ويكون ورودها في السياق "إثباتًا لما يُذْكَر بعدها، ونفيًا لما سواه"(١٨٠). وتكون مصحوبة بدلالة تسهم في تشكيل المعنى لا محالة؛ من نحو قوله [من الطويل]:

أَلا إِنَّما الدُنيا عَلى المَرءِ فِتنَةٌ ... عَلى كُلِّ حالٍ أَقبَلَت أَو تَوَلَّتِ(١٨١)

إذ جاء القصر في البيت بمثابة حكمة من مجرّب حكيم، قضى فيها بفتنة الدنيا وإغوائها للمرء؛ هذا الإغواء الذي تتلون به الدنيا كالحرباء. وقد جسد الشاعر ذلك من خلال بنية الطباق في عجز البيت في قوله: "أَقبَلَت أَو تَوَلَّتِ" فهي فتنة في أحوالها كلها، لا ينجو منها أحد.

وقوله [من مجزوء الرمل]:

إِنَّما أَحذو عَلى فِعـ ـلِ صَديقي بِمِثالِه(١٨٢)

إذ جمع أسلوب القصر بين أنفة الشاعر لذاته، وتوقيره لصديقه؛ حيث يجدّ في وصل مَن وصله، ويقطع من قطعه. ولمحافظته على الصداقة وأواصرها كان الشاعر في موقع ردّ الفعل على قرار الوصل أو الهجر بدلالة قوله: "بِمِثَالِه" في عجز البيت، فهو يكافئ صديقه بما يمنحه له أولا.

وقوله [من الرمل]:

مَن يُخبِرْكَ بِسَبٍّ عَن أَخٍ فَهُوَ الشاتِمُ لا مَن شَتَمَكْ

ذاكَ أَمرٌ لَم يُواجِهكَ بِهِ إِنَّما اللَومُ عَلى مَن أَعلَمَكْ(١٨٣)

إذ قصر الشاعر اللوم في البيت الثاني على مَنْ أخبر بالشتم، هذا القصر الذي يشير من طرف خفيّ إلى خطورة تلك الآفة على المجتمع، والتي تكمن في نقل السّباب وإحداث الوقيعة بين الناس. ولذلك جاء القصر حازمًا للقضية وحاسمًا، وملفتًا النظر إلى بعض القلوب المريضة.

[د] التقديم

يسهم التقديم في تشكيل المعنى إذا كان مصحوبًا بدلالة تنبثق من السياق؛ وقد ورد ذلك في شعر الباهليّ؛ من نحو قوله [من المتقارب]:

فَلا تَحرِصَنَّ فَإِنَّ الأُمورَ بِكَفِّ الإِلَهِ مَقاديرُها(١٨٤)

حيث قدم الشاعر شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر "بِكَفِّ الإِلَهِ" على المبتدأ "مَقاديرُها" لتشكل الجملة الاسمية خبرًا مرفوعًا لإنّ. وقد حمل التقديم

دلالتي القدرة والمشيئة؛ لأن الكف رمز إلى التحكم والسيطرة والقبض والبسط، والله ــ سبحانه وتعالى ــ هو القادر على المنح والمنع.

وقوله [من مجزوء الكامل]:

وَنَفَيــــتُ بِاليَــــأسِ المُــــنى عَــــني فَطــــابَ لِــــيَ المَقيــــلُ(١٨٥)

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور "باليأس" على المفعول به "المنى" في الشطر الأول، ثم قدم الجار والمجرور "لي" على الفاعل "المقيلُ" في الشطر الثاني. وقد تضمن البيت دلالتين ترتبت إحداهما على الأخرى وجاءت نتيجة منطقية لها؛ الأولى تبدو سلبية، والأخرى إيجابية، الأولى تكمن في المجاهدة الروحية وقد تمثلت في قوله: "نفيتُ"، و"اليأس"، و"المنى"، و"عنّي"، والأخرى تكمن في النعيم السرمدي وقد تمثلت في قوله: "طاب"، و"لي"، و"المقيل". الأولى تلمح فيها معاني البذل والمعاناة، والأخرى تتذوق في رحابها معاني الهداية والإيمان.

وقوله [من المنسرح]:

وَســــارَ بِالــــذَمِّ فيــــكَ شِــــعري وَقيــــلَ لي مُحــــسِنٌ مُــــصيبُ(١٨٦)

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور "بالذمّ فيك" على الفاعل "شِعري"؛ وذلك لأن الشاعر جعل همّه ذم ابن حميد وفضح مثالبه. ومن ثم أفضى التقديم إلى عدة دلالات؛ هي:

– بيان عوار ابن حميد وسلب محامده بدلالة قوله: "بالذم فيك".

– تمكّن الشاعر من أدواته الفنية وإحساسه بتفرده من وسائل تحقيق ذلك بدلالة قوله: "وسار"، و"شعري".

– إضفاء المشاركة المجتمعية على السياق بدلالة قوله: "قيل لي".

ـ المحور الثاني: أثر الصورة في التشكيل الجمالي للنص

الإبداع الفني قرين التصوير، والصورة الشعرية إحدى سمات النص الشعري؛ بل هي "موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر"(١٨٧). وقد اتسعت رؤية النقاد لها فلم تعد مقصورة على التشبيه والاستعارة وإن أفادت منهما(١٨٨) لتصبح "مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر؛ لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخدامًا حين يحاول أن يُحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ... ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة، يخلق ـ لنا ـ الشاعر المصور: تشبيهاته، واستعاراته، وتشخيصاته"(١٨٩).

ومن ثم فالصورة هي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"(١٩٠).

وسنبين أثر تلك الوسائل في تشكيل المعنى من خلال تقسيمها إلى عدة نقاط؛ هي:

[١] النمط الحسي.

[٢] النمط البلاغي

[٣] الصورة الكلية.

[٤] التشكيل بالموروث.

[١] النمط الحسي

ويكتسب هذا النمط وجوده من تعاون الحواس، واستدعاء الشاعر لها في سياق خاص يسهم في تشكيل المعنى؛ لأن المصور قد يعمد إلى الرؤية والصوت واللمس والتذوق والحركة، ليبني عليها صورته الشعرية؛ وذلك على النحو الآتي:

[أ] الصورة البصرية

اتكأ الشاعر على الصورة البصرية ليضفي على القوم قُبحًا في قوله [من الوافر]:

وَمـــا مُـــسِخوا كِلابًـــا غَـــيرَ أَني رَأَيتُ القَومَ أَشـــباهَ الكِـــلابِ(١٩١)

وقد رمزت تلك الصورة إلى المعاينة والمعايشة؛ وقد أتي بها الشاعر من خلال تصوير تشبيهي شبه فيها القوم بالكلاب.

ومن الصور البصرية تلك التي تتكئ على الضوء ومفرداته؛ من نحو تلك الصورة التي ساقها الشاعر من خلال تصوير استعاري شبه فيها بياض الشيب بالنور الذي أضاء للمحبوبة الطريق وهداها للهجر، ليصل الشاعر من خلال الصورة نفسها إلى مبرر الصدّ والإعراض؛ يقول [من الكامل]:

لَما أَضاءَت بِالمَـــشيبِ مَفـــارِقي صَدَّت صُدودَ مُفارِقٍ مُتَحَمِـــلِ(١٩٢)

[ب] الصورة السمعية

وقد استدعاها الشاعر ليُنْزِل ابنَ حميد منزلة الكلب الذي يئنّ إذا ما نزل به ضيف، ليمنعه من الطعام في سياق دلت الصورة الـسمعية فيـه علـى بخـل المهجوّ، وقلة وقاره، وانعدام مروءته؛ يقول [من الوافر]:

تَهِرُّ عَلى الجَلـيسِ بِـلا اِحتِـرامٍ لِتَحـــشِمَهُ إِذا حَـــضَرَ الطَعـــامُ(١٩٣)

[ج] الصورة اللمسية

وقد أعانت الشاعر في نفي النفاق عن ذاته، فظاهره دال على باطنه، ومن ثم فقد رفض ملامسة جسده لثوب أُهدِي له من رجل تسبب في إيذائه ظـاهرًا وباطنًا؛ بدا ذلك في آثار الجراح على وجهه، وآثار الآلام الدامية بـين جنبيـه والتي لا أمل في شفائها؛ يقول [من المنسرح]:

لا أَرتَـــدي حُلَـــةً لِمُـــشنٍ بِوَجهِـــهِ مِـــن يَـــدَيَّ نُـــدوبُ

وَبَـــــينَ جَنبَيـــــهِ لي كُلـــــومٌ دامِيَـــةٌ مـــا لَهـــا طَبيـــبُ(١٩٤)

[د] الصورة الذوقية

وقد اتكأ عليها الشاعر في تصوير مرارة المنع وتجرع غصاصته بعد ذلّ السؤال، وما ذاك إلا لأن العِزة أو العظمة مرتبطة بالقناعة أو اليأس؛ يقول [من البسيط]:

مَن أَعمَلَ اليَأسَ كانَ اليَأسُ جاعِلَـهُ مُعَظِّمًـا أَبَـدًا في أَعـيُنِ النـاسِ

وَمَن رَمـاهُم بِعَـينِ الطـامِعينَ رَأى ذُلًّا وَحَسَّوهُ مُرَّ المَنعِ في كـاسِ(١٩٥)

[هـ] الصورة الحركية

إن للأداء الحركي دورًا في تشكيل المعنى؛ من نحو تلك الصورة التي ساق ظاهرها إلى دلالة باطنها في قوله [من السريع]:

وَبـاهِلِيٍّ مِـن بَـني وائِـلٍ أَفـادَ مـالاً بَعـدَ إِفـلاسِ

قَطَبَ في وَجهي خَـوفَ القِـرى تَقطيبَ ضِرغامٍ لَـدى البـاسِ(١٩٦)

وهي صورة مصاحبة لانفعال ذلك الصديق الذي أفاد غِنًى بعد فقر؛ إذ ضمّ حاجبيه واتخذ من العبوس وسيلة للامبالاة، ومن ثم انتفت عنه المروءة بتخاذله عن حُسن ضيافة صديقه وحمايته. وقد وازن الشاعر بين صديقه والأسد الضاري، وبين القِرى والشدة؛ ليضفي على ذلك العبوس لؤما وخِسّة، ولذلك يقول في موضع آخر [من الكامل]:

يُلقى الكَـريمُ فَيُـستَدَلُّ بِبِـشرِهِ وَتَرى العُبوسَ عَلى اللَئيمِ دَليلا(١٩٧)

مما سبق يبدو أن ابن حازم الباهليّ لم يحصر خياله في حاسة بعينها، بل تنوعت صوره بتنوع حواسه بما يضفي على إبداعه الشعري وتشكيل صوره تآلفًا وتناغمًا.

[٢] النمط البلاغي

وتبدو براعة هذا النمط في كيفية توظيف الشاعر لطاقات الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية لإضفاء معان جمالية، الأمر الذي لا يتحقق إلا باكتساب هذه الصور طابعًا إنسانيًّا.

[أ] الصورة التشبيهية

والتشبيه يقع بين طرفين يشتركان في عدة أمور، ويقصد به "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"(١٩٨). وأحسن التشبيه "هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال من الاتحاد"(١٩٩)، وقد تنوعت أدواته في شعر ابن حازم الباهلي؛ وأسهمت في تشكيل المعنى؛ من نحو قوله [من المتقارب]:

تَشَبَّهَ بالأَسَدِ الثَعلَبُ ... فَغادَرَهُ مُعنقًا يَجنُبُ(٢٠٠)

إذ اتكأ الشاعر على الصورة التشبيهية في بيان أثر المكر والخداع في النفس؛ وذلك من خلال تَشَبّه الثعلب بالأسد وما يحمله ذلك من معاني الشجاعة والافتراس، فينقض عليه من عنقه وموضع قلادته ولا يتركه إلا طريحًا. وقد ختم الشاعر البيت بكلمة "يجنب" للدلالة على الغروب والانتهاء.

وقوله [من الوافر]:

وَهُنَّ إذا وَسَمْتُ بِهِنَّ قَومًا ... كَأَطواقِ الحَمائِمِ في الرِّقابِ

وهُنَّ إذا أَقَمتُ مُسافَراتٍ ... تَهادَاها الرُّواةُ مَعَ الرِّكابِ(٢٠١)

حيث شبه الشاعر مقطّعاته القِصار بالطوق المحيطة بعنق الحمام؛ وذلك لعلوها وعذوبتها من جهة، وتحليقها في الفضاء الفسيح من جهة أخرى، فهي في الإقامة أطواق حمام، وفى الأسفار هدية حب وعرفان. وقد وعى الشاعر في تلك الصورة التشبيهية أن من تمام الفخر ألا يُحد بزمن دون زمن؛ ومن ثم

جعل الحديث عن الإقامة مقدمًا على الحديث عن السفر ليستغرق المتلقي كليًّا؛ حال الإقامة وحال السفر.

وقوله [من الطويل]:

كَأَنَّ الغِنى عَن أَهلِهِ ــ بورِكَ الغِنى ــ بِغَيرِ لِسانٍ ناطِقٌ بِلِسانِ(٢٠٢)

إذ اتكأ الشاعر على الصورة التشبيهية في بيان ما يُلحقه الفقر بصاحبه من أذى، وعدّ فقره مسئولية فردية، ولذلك شبه الشاعر الغِنَى بإنسان ناطق بلسان حاله، لكونه مُغيِّرًا الواقع. وقد ساعدت الجملة الاعتراضية في قوله: "بُورك الغِنَى" الواقعة وسط الصورة الشعرية في إثراء المعنى؛ فالغِنى ناطِقٌ ومُبارَك.

[ب] الصورة الاستعارية

والتشكيل بالصور الاستعارية هي مرحلة أكثر نضجًا من التشكيل بالصور التشبيهية؛ وذلك لأن الشاعر يتخطى من خلالها المدركات المألوفة في الواقع. ويقصد بها "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها .."(٢٠٣). وجاءت في شعر ابن حازم الباهلي بين الاستعارة المكنية والتصريحية؛ والأولى ما غاب فيها المشبه به ودلّ عليه شيء من لوازمه بخلاف الأخرى؛ ومن الأولى قوله [من البسيط]:

وَالزَهرُ يَضحَكُ وَالأَنواءُ باكِيَةٌ وَالنايُ يُسعِدُ وَالأَوتارُ تَصطَخِبُ

وَالكَأسُ في فَلَكِ اللَذاتِ دائِرَةٌ تَجري وَنَحنُ لَها في دورِها قُطُبُ

وَالدَهرُ قَد طُرِفَت عَنا نَواظِرُهُ فَما تُرَوِّعُنا الأَحداثُ وَالنُوَبُ(٢٠٤)

إذ تشكل هذه الأبيات حالة شعورية متضادة يتعانق فيها جمال الطبيعة من خلال زهر الأرض، وحركة الأعضاء على الناي والأوتار، وذلك في إطار صورة شعرية استعارية شبه فيها الشاعرُ الزهرَ بإنسان يضحك، وحذف المشبه به وأتى بلازم من لوازمه وهو الضحك للدلالة على السعادة والسرور. ثم شبه الأنواء بإنسان يبكي، وحذف المشبه به وأتى بلازم من لوازمه وهو البكاء. ثم

شبه الكأس بإنسان يجري، وحذف المشبه به وأتى بلازم من لوازمه وهو الجري.

وقد يُقصد بالكأس "كأس المنية" وهو بذلك يرسم صورة للموت، وهو يخالطنا كما يخالط اللذات فيدور معها حيث دارت، ونحن لها في دورها قطب. وإن كنت لا أميل إلى هذا المعنى؛ لأن سياق اللهو والطرب لا يقتضيه، وبخاصة وأن البيت الأخير قد أعلن الشاعر فيه انكسار سطوة الدهر. وقد عبّر عن ذلك من خلال صورة استعارية شبه فيها الدهر بإنسان قد طُرفت نواظره، فأَمِنَ الفتيةُ سطوته. ويلاحظ أن الشاعر في هذه الاستعارات المكنية المتتابعة قد عمد إلى إشراك المتلقي في العملية الإبداعية فغدت قاسمًا مشتركًا بينهما.

وقوله [من الكامل]:

فَجَعَلتُ أَطلُبُ وَصلَها بِتَذَلُّلٍ وَالشَيبُ يَغمِزُها بِأَلّا تَفعَلي(٢٠٥)

ففي هذه الصورة يوضح الشاعر حالة تمرده على مبلغه من العمر حين يبوح بمكنون قلبه تجاه محبوبته ويطلب وصلها بتذلل، غير أن الشيب يقف حائلا بينهما ويشير عليها بألا تقبل وصله. ويركن المبدع إلى الاستعارة المكنية لتترجم ما يجيش في صدره من رغبةٍ في الوصل، وما يجور عليه الشيب من إبعادها، فشبه الشيب بإنسان ناطق يتصف بالغمز، وحذف المشبه به وأتى بلازم من لوازمه وهو التحريض والغمز.

ومن الأخرى قوله [من المنسرح]:

حَتى إِذا دَبَتِ الحَوادِثُ في عَظمي وَحَلَّ الزَمانُ مِن عُقَدي(٢٠٦)

حيث اتكأ الشاعر على التصوير الاستعاري في بيان قسوة الزمان ووقْع أثر حوادثه في نفس الإنسان؛ وذلك من خلال الاستعارة التصريحية التي شبه فيها العُمر بالعُقَد التي لا يتوانى الزمان عن فكها تدريجيًّا، وقد زامن الشاعر

بين نقصان العمر وفكّ هذه العقد، في صورة جسدت انكسار المرء وانهياره أمام سطوة الزمان.

وقوله [من مجزوء الرمل]:

مَن سَلا عَني أَطلَقتُ حِبالي مِن حِبالِهِ[٢٠٧]

إذ اتكأ الشاعر على الصورة الاستعارية في بيان نتيجة تلك العلاقة التي لا تُبنَى على تبادل المحبة وصدق المودة؛ وذلك من خلال الاستعارة التصريحية التي شبه فيها الشاعر المودة بالحبل الذي يُفتَل ببقائها ليقوى أمام تعديات الزمان، والذي يضعف تدريجيا بإطلاقه على غاربه.

[ج] الصورة الكناية

وهي إحدى وسائل تشكيل المعنى عند ابن حازم الباهليّ، ويقصد بها "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك"[٢٠٨].

ومنها قوله [من الوافر]:

فَإِن تَكُ حاجَتي غَلَبَت وَأَعيَتْ فَمَعذورٌ وَقَد وَجُبَ الثَوابُ

وَإِن يَكُ وَقتُها شَيبَ الغُرابِ فَلا قُضيَتْ وَلا شابَ الغُرابُ[٢٠٩]

حيث اتكأ الشاعر على الصورة الكنائية في البيت الأول ليكني عن كثرة السؤال بدلالة قوله: "غلبت"، و"وأعيت"، و"فمعذور". ثم كنّى في البيت الثاني عن اليأس من خلال بُعْدٍ معجمي وفضاء دلالي منفتح في قوله: "وإن يك وقتها"، و"شيب الغراب"، و"فلا قضيت"، و"ولا شاب الغراب". وقد أفادت الصورتان بلوغه من اليأس مبلغًا عظيمًا.

وقوله [من الطويل]:

عَلى أَنَّكُم تَرضَونَ بِالذُلِّ صاحِبًا وَتُعطونَ مَن لاحاكُمُ الضَيمَ عَن يَدِ[٢١٠]

ففي البيت صورة كنائية كنّى فيها الشاعر عن الذل والهوان الذي لحق بمن اعتدى عليه، واتخذ الشاعر من الفعل المضارع "ترضون" وسيلة ليجعل زمن الذل والهوان متحققًا على الدوام والاستقبال.

[٣] الصورة الكلية

وهي تلك الصورة التي تتألف من مجموعة من الصور الجزئية التي تتحدّ لترسم مشهدًا متكاملاً تؤدي فيه كل صورة جزئية دورها بشكل مكتمل حتى تبدو الصورة الكلية مزيجًا متناغمًا من مجموع تلك الصور؛ فالصور "يؤدي بعضها إلى بعض، ويحقق كل منها مع ذلك وجوده المستقل. وفي هذه الحال ذروة استقلال الصورة وخضوعها وتبعيتها معا. وهذا يغرينا بأن نقول مع كولردج بضرورة الشعور المسيطر الذي ينفذ من خلال الصور، ويختصر الوفرة في الوحدة، والتتابع في لحظة"[٢١١]؛ ومن ذلك قوله [من الوافر]:

جَعَلتُ مَطِيةَ الآمالِ يَأسًا ... فَآواني إِلى كَنَفٍ وَسيعِ
فَتِلكَ مَطِيةُ الآمالِ غُفلٌ ... بِلا رَحلٍ يُشَدُّ وَلا نُسوعِ
لَعَمرُكَ لَلقَليلُ أَصونُ وَجهي ... بِهِ في الأَوحَدينَ وَفي الجَميعِ
أَحَبُّ إِلَيَّ مِن طَلَبي كَثيرًا ... تُمَدُّ إِلَيهِ أَعناقُ الخُضوعِ
فَعِش بِالقوتِ يَومًا بَعدَ يَومٍ ... كَمَصِّ الطِفلِ فيقاتِ الضُروعِ
وَلا تَرغَب إِلى أَحَدٍ بِحِرصٍ ... رَفيعٍ في الأَنامِ وَلا وَضيعِ
وَقَد رَحَلَ الشَبابُ وَحَلَّ شَيبٌ ... فَهَل لَكَ في شَبابِكَ مِن رُجوعِ[٢١٢]

يتحدث الشاعر عن زهده بما في أيدي الناس فيستدعي الفعل الماضي في البيت الأول "جَعَلْتُ" للدلالة على البداية التي ينبغي أن يكون المرء عليها، وتتمثل في أن يكون زهده دابة يمتطيها إلى الأماني، واستعار لها دابة من باب

ذكر الشيء وما يقود إليه، ثم أفصح عن الجزاء والمآل في الشطر الثاني في قوله: "فَآواني إِلى كَنَفٍ وَسيعِ" أي: رحب.

ثم يتحول الشاعر من الإخبار عن الزهد وأثره في السعة إلى الإنشاء والتقرير؛ فيقسم أن حفظ الوجه يكون بالقليل عند الفرد والجمع، ويذم الكثير الذي تمد إليه الأعناق بالخضوع والانكسار والذل. ثم يلتفت من التكلم إلى المخاطب نصحًا وإرشادًا في قوله: "فَعِش بِالقوتِ يَومًا بَعدَ يَومٍ".

ولكي يتمكن هذا المعنى من قلب المتلقي وعقله نجده يجنح إلى الصورة الشعرية التشبيهية في الشطر الثاني من البيت الخامس في قوله: "كَمَصِّ الطِفلِ فيقاتِ الضُروعِ"؛ حيث شبه مَن يرضى بالقليل ويقتات يومًا بعد يوم بالطفل الذي يتمثل غذاؤه في مصّ اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلْبَتَيْن.

والشاعر في هذه الصورة الشعرية يقرر معنًى عظيمًا؛ وهو أنه ليس من المهم أن تشبع؛ لأن كمال عزة المرء واستغنائه عن رفيع الناس ووضيعهم خير من ملء بطنه بما في أيديهم. وهذا ما أكّده في البيت السادس؛ إذ جمع بين الرفيع والوضيع ليجعلك ترغب عن الطلب جملة واحدة.

ثم ينتقل من النصح والإرشاد إلى الإخبار موجهًا خطابه لمتلقٍ خالى الذهن من مضمون الخبر فيخبره بأطوار الحياة؛ فطور افتراق وهو الشباب، وطور اقتران وهو الشيب، ثم يلجأ إلى أسلوب الاستفهام في الشطر الثاني من البيت الأخير في قوله: "فَهَل لَكَ في شَبابِكَ مِن رُجوعِ" للاستنكار والتوبيخ لمَن لم يُقدِّم لنفسه شيئا حال شبابه، ولم يستعن باليأس أو يقنع بما في يديه.

[٤] التشكيل بالموروث

ويتمثل في استدعاء الشاعر لنص ما أو شخصية معينة يتكئ عليها في تشكيل المعنى الذي يريد أو توليد دلالة يستدعيها السياق؛ ومنه قوله [من الوافر]:

وَكُلٌّ سَوفَ يُنــشَرُ غَــيرَ شَــكٍّ وَيَحملُــهُ لِطَيَّتِــهِ الكِتــابُ[٢١٣]

فالمعنى قريب من قوله تعالى: "وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنْشُورًا[١٣] اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا[١٤]" [٢١٤].

وقد أفاد البيت معنى التسليم بما قضى الله وقدّر، وعلّق جزاءه على ما كسبت يداه وما انتوى. ومن ثم سُطِّر الوعد الذي وعده النوشجاني للشاعر في كتابه رغم مماطلته له وتسويفه في إنجازه، وهو مُحاسَب عليه غدا عندما يمثل أمام الله عزّ وجلّ.

وقوله في تحمّل الصديق ومسامحته [من المنسرح]:

توشِــكُ أَن لا تُــتِمَّ وَصــلَ أَخٍ فِي كُــــلِّ زَلّاتِــــهِ تُنــــافِرُهُ
إِن ساءَنِي صاحِبِي اِحتَمَلــتُ وَإِنْ سَــرَّ فَــإِنّي أَخــوهُ شــاكِرُهُ[٢١٥]

فالمعنى قريب من قول بَشَّار بن بُرد (ت: ١٦٨هـ) [من الطويل]:

إِذا كُنتَ فِي كُلِّ الذُنوبِ مُعاتِبًــا صَديقَكَ لَم تَلــقَ الــذي لا تُعاتِبُــه
فَعِش واحِدًا أَو صِل أَخاكَ فَإِنــهُ مُفارِقُ ذَنــبٍ مَــرَّةً وَمُجانِبُــه[٢١٦]

وقد أفادت الأبيات جميعها ضرورة الحفاظ على الصديق والإبقاء على مودته، وعرضت لقضية الاختلاف القائم في الفكر والوجدان بين الناس حتى الأقربين، ومن ثم كان العتاب هو الوسيلة المثلى للإبقاء على المودة حال وقوع الزلل أو الذنب. ولذلك وقع الصديق عند الباهليّ بين التحمل في الضراء والشكر في السراء. ووقع عند بشار في مرتبة أعلى من العتاب إذا ما تحقق التدرج في مفارقة الذنب ومجانبته.

ومنه قوله [من السريع]:

قارونُ عِنــدي في الغِــنى مُعــدَمٌ وَهِمَّــتي مــا فَوقَهــا مَــذهَبُ[٢١٧]

فاستدعاء الشاعر لشخصية "قارون" يثير فضاءً دلاليًّا موجهًا نحو الكنوز والأموال؛ ومن ثم فقد اتكأ عليها الشاعر ليدلل بها على عدم اكتراثه بالمال الذي لا يزال يتضاءل أمام همته وعزة نفسه. وقد قصد إلى هذه الشخصية ليبرهن على صدق ما ادعاه؛ ولما وقر في النفوس عنها؛ يقول الله تعالى: "إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ ..."(٢١٨).

ـ المحور الثالث: أثر الإيقاع الموسيقي في التشكيل الجمالي للنص

الإيقاع سمة تميز الشعر من غيره؛ وتبدو في توالي المقاطع وانتظام النغمات. والإيقاع الموسيقي في شعر ابن حازم الباهليّ أسهم في تشكيل المعنى وتوليد الدلالة؛ من منطلق أن "دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها"(٢١٩). وقد جاء على صورتين؛ الأولى: الموسيقى الخارجية، والأخرى: الموسيقى الداخلية.

أولاً: الموسيقى الخارجية

وتتمثل في الوزن والقافية باعتبارهما "عماد الشعر، ومن أهم مقوماته وعناصره الفنية"(٢٢٠).

[أ] الوزن الشعري

أولاه النقاد أهمية كبيرة في الشعر؛ باعتباره "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"(٢٢١). وسنبدأ دراستنا للوزن بتصنيف البحور الشعرية التي اتكأ عليها ابن حازم الباهليّ وفقًا لإجمالي أشعاره، ومناقشة ما يسفر عنه من نتائج.

م	البحر الشعري	الدائرة العروضية	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الطويل	المختلف	١	١٢	٨	٣٨	٦	١٨
٢	البسيط	المختلف	١	١٣	٧	٤٢	٤	١٢

٣	الوافر	المؤتلف	١	١٣	٧	٥٠	٢	٦
٤	الكامل	المؤتلف	ـــــ	ـــــ	٥	٣٣	٢	٦
٥	المنسرح	المشتبه	١	١١	٥	٢٧	١	٣
٦	السريع	المشتبه	ـــــ	ـــــ	٣	٢٢	١	٣
٧	الرمل	المجتلب	ـــــ	ـــــ	٢	١٦	١	٣
٨	المتقارب	المتفق	ـــــ	ـــــ	٢	١٤	١	٣
٩	المجتث	المشتبه	ـــــ	ـــــ	١	١٠	١	٣
١٠	الخفيف	المشتبه	ـــــ	ـــــ	١	٥	ـــــ	ـــــ
١١	الإجمالي	ـــــ	٤	٤٩	٤١	٢٥٧	١٩	٥٧

تابع الجدول

م	البحر الشعري	الدائرة العروضية	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	المختلف	٢	٤	٥	٥	٧٧	%١٩,١٥٤
٢	البسيط	المختلف	٣	٦	١	١	٧٤	%١٨,٤٠٧
٣	الوافر	المؤتلف	١	٢	١	١	٧٢	%١٧,٩١٠
٤	الكامل	المؤتلف	٢	٤	ـــــ	ـــــ	٤٣	%١٠,٦٩٦
٥	المنسرح	المشتبه	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٤١	%١٠,١٩٩
٦	السريع	المشتبه	٣	٦	ـــــ	ـــــ	٣١	%٧,٧١١
٧	الرمل	المجتلب	٢	٤	ـــــ	ـــــ	٢٣	%٥,٧٢١
٨	المتقارب	المتفق	١	٢	ـــــ	ـــــ	١٩	%٤,٧٢٦
٩	المجتث	المشتبه	١	٢	ـــــ	ـــــ	١٥	%٣,٧٣١
١٠	الخفيف	المشتبه	١	٢	ـــــ	ـــــ	٧	%١,٧٤١
١١	الإجمالي	ـــــ	١٦	٣٢	٧	٧	٤٠٢	%١٠٠

يتضح من الجدول السابق أن ابن حازم الباهليّ قد نظم أشعاره على عشرة بحور، ولم ينظم على الأبحر الشعرية الآتية: "الرجز، والمضارع، والمقتضب، والمديد، والمتدارك، والهزج". وسنحاول تفسير ذلك، مع الوضع في الاعتبـــار

محاولات الجمع بين بعض الأبحر لتشابهها، مثل: الهزج ومجزوء الوافر[٢٢٢]، والرجز والكامل[٢٢٣].

أما الرجز فإذا "رجعنا إلى ما روي عنه نراه يمثل نسبة ضئيلة من الشعر إذا قيس ببحر كالطويل أو الكامل ... لا تتناسب وشهرة الرجز في الأدب العربي"[٢٢٤]. هذا؛ وقد جاء "الخليل بوزنين غريبين أنكرهما الأخفش، وأكد عدم ورودهما عن العرب؛ وهما بحرا المضارع والمقتضب. وقد جعل الخليل لهذين البحرين أصلاً وفرعًا، وادعى أنهما لم يسمعا إلا مجزوءين .... ولقد حاول الزجاج أن يؤيد كلام الخليل في شأن هذين الوزنين فقال: لقد ورد في الشعر منهما البيت أو البيتان، ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعربي"[٢٢٥]. أما المديد فهو "بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، وعللوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه ثقلا"[٢٢٦].

وهو "على بساطة نغمه يعسر على الناظم؛ لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة"[٢٢٧]. وقد حاول الدكتور إبراهيم أنيس الجمع بينه وبين بحر الرمل[٢٢٨]. والمتدارك هو البحر "الذي لم يعرض له الخليل، وينسب إلى الأخفش لأنه، كما يعبر أهل العروض، تدارك به على الخليل ... وأول ما يمكن أن يسترعي الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض؛ وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء"[٢٢٩]. فضلاً عن كون "نسبة شيوع الهزج في أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تجاوز ١% من مجموع الأشعار"[٢٣٠].

نستخلص مما سبق أن الأبحر الشعرية التي لم ينظم ابن حازم الباهليّ عليها جاءت في سياق الجمع بين بعضها وأخرى، كما في الهزج ومجزوء الوافر، والرجز والكامل، والمديد والرمل، أو في سياق اعتراف النقاد بقلة المنظوم فيه في الشعر العربي. بينما جاءت بقية البحور الشعرية التي أنشد

عليها موافقة للذوق العربي، مناسبة لمضامينه الشعرية، معبّرة عن حالاته النفسية التي تتنوع بتنوع المقام.

والدليل على ذلك تصدّر بحري الطويل والبسيط الجدول السابق؛ وهما "أطولا بحور الشعر العربي وأعظمهما أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة ... والطويل أفضلهما وأجلهما وهو أرحب صدرًا من البسيط"(٢٣١). و"أعدل مزاجًا منه"(٢٣٢). وبين بحور الشعر لا تجد "ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه؛ فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"(٢٣٣).

هذا؛ وإذا كان الوزن الشعري يمثل بناءً أو قالبًا خارجيًّا للقصيدة العربية فإنه لا يحمل في ذاته انفعالا أو دلالة؛ بل تتشكل تلك الدلالة بعد اتحاده بعناصر السياق وأحوال النفس، وهو ما أكده بعض النقاد منذ القدم؛ حيث يقول ابن طباطبا: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه ..."(٢٣٤).

ومن ثم فإن ثمة علاقة بين الوزن والمعنى؛ ليس الوزن المجرد؛ إنما الذي ينساب مع الحالة الشعورية ويتحد مع عناصر السياق من أجل تحديد دلالة ما. وهذا الأمر لا يؤخذ على ظاهره؛ لأن الشاعر قد يتكئ على بحر واحد في أغراض متعددة، ومن ثم تتنوع حالاته النفسية بتنوع مضامينه الشعرية، فلا يجوز قصْر وزن معين على مضمون بعينه، لكن قد توجد ملاءمةٌ بين الوزن والمعنى.

فإذا "قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة. وإذا قصد في موضع قصدًا هزليًّا أو استخفافيًّا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد.

وكان شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنًا يليق به ولا تتعداه إلى غيره"(٢٣٥).

وسندلل على ذلك بنموذج واحد من البحر الطويل؛ إذ إن الشعراء الأوائل فضلوه "على غيره في باب القصص المتصل بماضيهم وأخبارهم وأساطيرهم وملاحم قبائلهم في الأزمان السالفة ... ومنحى الشعراء فيه يناسب معاني التغني بجلالة الماضي"(٢٣٦). وبالإضافة إلى كونه "رحيب الصدر، طويل النفس، فإن العرب قد وجدت فيه مجالاً أوسع للتفصيل مما كانت تجد في غيره من الأوزان"(٢٣٧).

ومن ثم اتكأ عليه ابن حازم الباهليّ في الفخر على بني نمير وهجائهم في قوله [من الطويل]:

نُمَيرٌ: أَجُبنًا حيثُ يَختَلِفُ القَنا ... وَلُؤمًا وَبُخلاً عِندَ زادٍ وَمِزْوَدِ؟
وَمَنعَ قِرى الأَضيافِ مِن غَيرِ عِلَّةٍ ... وَلا عَدَمٍ، إِلّا حَذارَ التَعَوُّدِ
وَبَغيًا عَلى الجارِ القَريبِ إِذا طَرا ... عَلَيكُمْ وَخَتلَ الراكِبِ المُتَفَرِّدِ
عَلى أَنَّكُم تَرضَونَ بِالذُلِّ صاحِبًا ... وَتُعطونَ مَن لاحاكُمُ الضَيمَ عَن يَدِ
أَما وَأَبي إِنا لَنَعفو وَإِنَّنا ... عَلى ذاكَ أَحيانًا نَجورُ وَنَعتَدي
نَكيدُ العِدا بِالحِلمِ مِن غَيرِ ذِلَّةٍ ... وَنَغشى الوَغى بِالصِدقِ لا بِالتَوَعُّدِ
نَفى الضَيمُ عَنا أَنفُسٌ مُضَرِّيَةٌ ... صِراحٌ وَطَعنُ الباسِلِ المُتَمَرِّدِ
وَإِنا لَمِن قَيسِ عَيلانَ في الَّتي ... هِيَ الغايَةُ القُصوى بِعِزٍّ وَسُؤدُدِ
وَإِنَّ لَنا بِالتُركِ قَبرًا مُبارَكًا ... وَبِالصينِ قَبرًا عِزَّ كُلِّ مُوحِدِ
وَما نابَنا صَرفُ الزَمانِ بِسَيِّدٍ ... بَكَينا عَلَيهِ أَو يُوافي بِسَيِّدِ(٢٣٨)

فتفعيلات البحر الطويل ــ وهي:

فعولن مفاعيلن فعــولن مفــاعيلن فعولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعيلن

ــ قد أمدت الشاعر بطول النّفَس، وتناسبت مع حالته النفــسية وانفعالــه، وساعدته على إطالة الفخر بقومه والسخرية من عدوّه، وذلك في إطار مجموعة من الصور الشعرية التي حققت مراده؛ إذ وصف بنــي نميــر بــالجبن حــال الحرب، واللؤم والبخل حال السلم. ثم أمدّ الشاعر معنى البخل إلى البيت الثاني؛ حيث يمنع القوم زادهم عن الأضياف دون علة سوى خوف التعود على القرى، ومن ثم نفى عنهم المروءة؛ ذلك النفي يمتدّ حتى يصل إلى البغي على الجــار القريب، وخداع الراكب المتفرد، ومن ثم فقد رضوا بالــذل والهــوان والغــيّ والضلال. وقد خص الشاعر الجار القريب تعظيمًا لحرمته وقوة شفاعته.

إن البحر الطويل قد أفاد الشاعر في بيان ملامح تلك الموازنة التي أقامهــا بين نمير وقومه، وقد ساقها من خلال هجائهم في الأبيــات الأولــى، والفخــر فيما تلاها؛ حيث نسب العفو لقومه مع القدرة، والحلم دون ذلّ، والإقــدام دون تهور .... إنها بسالة محكمة بالرشد والحكمة. ثم نجــده يفخــر علــى نميــر بمضريته؛ ذاك الفخر الممزوج بالقوة والعنفوان. وعلى المستوى العملي نجــده يطيل فخره ليشير إلى فتوح قتيبة الباهلي وموته في بلاد الترك .... ومن ثم فقد أفسح البحر الطويل المجال أمام الشاعر للفخر بقومه وذكر منــاقبهم، وهجــاء نمير وبيان مثالبهم في إطار فني بديع.

[ب] القافية

القافية شريكة الوزن و"تاج الإيقاع الشعري، وهى لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحِلْية؛ بل هي جزء لا ينفصم منه"(٢٣٩). ولهــا وظيفتــان؛ "إحــداهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات. والأخرى: دلالية بسلك هذه المفردات في نظام الجملــة

من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر"(٢٤٠).

ودراسة القافية في شعر ابن حازم الباهلي تقوم على عدة نقاط؛ هي:

ـ الرويّ وحروفه

الرويّ هو "الحرف الذي تُبْنَى عليه القصيدة، ويلزم في كلِّ بيت منها في موضع واحد"(٢٤١). وحروف الهجاء التي تقع رويًّا يمكن أن تُقسَّم إلى أربعة أقسام "حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

[أ] حروف تجيء رويا بكثرة وإنْ اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء؛ وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

[ب] حروف متوسطة الشيوع؛ وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة. العين. الحاء. الفاء. الياء. الجيم.

[ج] حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء.

[د] حروف نادرة في مجيئها رويًّا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو"(٢٤٢).

وقد صنفت حروف الرويّ عند ابن حازم الباهليّ على النحو الآتي:

م	حروف الروي	إجمالي القصائد	عدد الإبيات	إجمالي المقطعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الباء	١	١١	١٥	١١٠	–	–
٢	اللام	١	١٣	٧	٤٧	٣	٩
٣	الراء	–	–	٣	١٧	٥	١٥
٤	الدال	١	١٢	٣	٢٠	–	–
٥	النون	–	–	٣	١٥	٣	٩
٦	الميم	١	١٣	٣	٩	١	٣
٧	العين	–	–	٣	١٧	٢	٦
٨	السين	–	–	٢	٨	١	٣

٩	الفاء	–	–	١	٥	١	٣
١٠	الهاء	–	–	–	–	٢	٦
١١	الجيم	–	–	١	٥	–	–
١٢	الهمزة	–	–	١	٤	–	–
١٣	الحاء	–	–	–	–	١	٣
١٤	الألف	–	–	–	–	–	–
١٥	التاء	–	–	–	–	–	–
١٦	القاف	–	–	–	–	–	–
١٧	الإجمالي	٤	٤٩	٤١	٢٥٧	١٩	٥٧

تابع الجدول

م	حروف الروي	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الإبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الباء	٢	٤	١	١	١٢٦	%٣١ر٣٤٣
٢	اللام	٢	٤	٣	٣	٧٦	%١٨ر٩٠٥
٣	الراء	٤	٨	١	١	٤١	%١٠ر١٩٩
٤	الدال	١	٢	–	–	٣٤	% ٨ر٤٥٧
٥	النون	١	٢	–	–	٢٦	% ٦ر٤٦٧
٦	الميم	–	–	–	–	٢٥	% ٦ر٢١٨
٧	العين	١	٢	–	–	٢٥	% ٦ر٢١٨
٨	السين	٢	٤	–	–	١٥	% ٣ر٧٣١
٩	الفاء	٢	٤	–	–	١٢	% ٢ر٩٨٥
١٠	الهاء	–	–	–	–	٦	% ١ر٤٩٢
١١	الجيم	–	–	–	–	٥	% ١ر٢٤٣
١٢	الهمزة	–	–	–	–	٤	% ٩٩٥
١٣	الحاء	–	–	–	–	٣	% ٧٤٦

١٤	الألف	١	٢	–	–	٢	٤٩٧ %
١٥	التاء	–	–	١	١	١	٢٤٨ %
١٦	القاف	–	–	١	١	١	٢٤٨ %
١٧	الإجمالي	١٦	٣٢	٧	٧	٤٠٢	١٠٠ %

يتضح من التصنيف السابق أن ثمة حروفاً لم ينظم عليها ابن حازم الباهلي؛ وهي: "الثاء، والخاء، والذال، والزاي، والشين، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، والكاف، والواو، والياء". وبمقارنة حروف الرويّ عند الباهليّ بتصنيف الدكتور إبراهيم أنيس يلاحظ ما يأتي:

[١] اتفاق ورود رويّ القسم الأول ونسبة شيوعه في التصنيف؛ إذ وردت حروفه على النحو الآتي:

[أ] ورد حرف الباء بنسبة (٣١,٣٤٣%).

[ب] ورد حرف اللام بنسبة (١٨,٩٠٥%).

[ج] ورد حرف الراء بنسبة (١٠,١٩٩%).

[د] ورد حرف الدال بنسبة (٨,٤٥٧%).

[هـ] ورد حرف النون بنسبة (٦,٤٦٧%).

[و] ورد حرف الميم بنسبة (٦,٢١٨%).

[٢] اتفاق ورود حروف الرويّ متوسطة الشيوع بين التصنيفين إلى حد ما؛ حيث جاءت على النحو الآتي:

[أ] ورد حرف العين بنسبة (٦,٢١٨%).

[ب] ورد حرف السين بنسبة(٣,٧٣١%).

[ج] ورد حرف الفاء بنسبة (٢,٩٨٥%).

[د] ورد حرف الجيم بنسبة (١,٢٤٣%).

[هـ] ورد حرف الهمزة بنسبة (.٩٩٥%).

[و] ورد حرف الحاء بنسبة (.٧٤٦%).

لكن يلاحظ على هذا التصنيف ما يأتي:

ــ جاءت نسبة حرف "العين" ــ وهو من حروف القسم الثاني متوسط الشيوع ــ متساوية مع نسبة حرف "الميم"؛ وهو من أصوات القسم الأول كثير الشيوع.

ــ جاء حرف "الهاء" ــ وهو من حروف القسم الثالث قليل الشيوع ــ بنسبة تخالف التصنيف؛ حيث ورد بنسبة (١,٤٩٢%) محتلاً المرتبة الثانية مع أصوات القسم الثاني متوسط الشيوع، وبنسبة أقل من أصوات "العين"، و"السين"، و"الفاء"، وأعلى من أصوات "الجيم"، و"الهمزة"، و"الحاء".

ــ جاء حرفا "التاء"، و "القاف" ــ وهما من حروف القسم الثاني متوسط الشيوع ــ بنسبة مخالفة للتصنيف؛ إذ ورد الحرفان بنسبة (.٢٤٨%)، ليحتلا المرتبة الأخيرة في التصنيف؛ بل إن حرف "الهاء" قد سبق الحرفين في النسبة.

ــ لم يأت صوتا "الكاف"، و"الياء" ــ وهما من حروف القسم الثاني متوسط الشيوع ــ لأن الشاعر لم ينظم عليهما. والأمر نفسه مع صوتي "الضاد"، و"الطاء" وهما من حروف القسم الثالث قليل الشيوع.

[٣] لم ينظم الشاعر على الحروف نادرة المجيء رويّا، وهي: "الذال"، و"الثاء"، و"الغين"، و"الخاء"، و"الشين"، و"الصاد"، و"الزاي"، و"الظاء"، و"الواو".

[٤] إن تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس لم يتضمن حرف "الألف"؛ وهو الحرف الذي جاء مع أحرف المرتبة الأخيرة بنسبة (.٤٩٧%) قبل صوتي "التاء"، و "القاف" اللذين وردا بنسبة (.٢٤٨%).

ــ حركات الرويّ

للرويّ حركة تصاحبه؛ قد تكون كسرة أو ضمة أو فتحة، وقد يكون الروي ساكناً. وقد صنف الرويّ بين الحركة والسكون عند ابن حازم الباهليّ على النحو الآتي:

م	حركة الرويّ	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الكسرة	٢	٢٥	٢٢	١٣٢	٧	٢١
٢	الضمة	٢	٢٤	١٣	٩٥	٩	٢٧
٣	الفتحة	ـــ	ـــ	٦	٣٠	٣	٩
٤	السكون	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
٥	الإجمالي	٤	٤٩	٤٩	٢٥٧	١٩	٥٧

تابع الجدول

م	حركة الرويّ	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الكسرة	٤	٨	٤	٤	١٩٠	%٤٧,٢٦٣
٢	الضمة	٨	١٦	٣	٣	١٦٥	%٤١,٠٤٤
٣	الفتحة	٢	٤	ـــ	ـــ	٤٣	%١٠,٦٩٦
٤	السكون	٢	٤	ـــ	ـــ	٤	%.٩٩٥
٥	الإجمالي	١٦	٣٢	٧	٧	٤٠٢	%١٠٠

وبعد؛ فإن لحركة القافية دورًا مهمًّا في تشكيل المعنى؛ لأنها "تخدم في اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي، وإيقاع القصيدة الصوتي"[٢٤٣]. وسنوضح ذلك بنموذج للباهليّ لروي مضموم باعتبار أن "الضم أثقل من الكسر"[٢٤٤] يقول فيه [من المجتث]:

أَبَعدَ خَمسينَ أَصبو؟ وَالشَيبُ لِلجَهلِ حَربُ
سِنٌّ وَشَيبٌ وَجَهلٌ أَمرٌ لَعَمرُكَ صَعبُ
يا بنَ الإِمامِ فَهَلّا أَيامَ عودي رَطبُ
وَشَيبُ رَأسي قَليلٌ وَمَنهَلُ الحُبِّ عَذبُ

وَإذ سِـــــــهامي صِـــــــيابٌ وَنَـــــصلُ سَـــــيفي عَـــــضبُ
وَإذ شِـــــــفاءُ الغَـــــــوانِي مِـــــني حَـــــديثٌ وَقُـــــربُ
فَـــالآنَ لَمـــا رَأى بِـــيَ الـــ ـــــــعُذّالُ لي مـــــا أَحَبـــــوا
وَأَقـــــصَرَ الجَهـــــلُ مِـــــني وَســـــاعَدَ الـــــشَيبَ لُـــــبُّ
وَآنَـــــسَ الرُشـــــدَ مِـــــني قَـــــومٌ، أُعـــــابُ وَأَصـــــبو
آلَيـــــتُ أَشـــــرَبُ كَأسًـــــا مـــــا حَـــــجَّ لِلـــــهِ رَكـــــبُ(٢٤٥)

إذ اتكأ الشاعر على حرف "الباء" المضموم رويّا، وهـو حـرف شـفوي مجهور مرقق، لا ينطق إلا بإطباق الشفتين. والملاحظ أن مخرج حرف الروي وحركته قد أسهما في استيلاد الدلالة؛ فالإطباق والإشباع أفادا معنى المعانـاة. ولكى يتضح الأمر جليًّا نجد أن هذه الأبيات تصف حالين؛ **الأولي:** حال الشباب وما به من ذكريات سعيدة. **والأخرى:** حال الشيب المعيش. وتذكُّر الحال الأولى له وقعه المرير على النفس بدلالة كلمتى "حرب" و"صعب"؛ لأن التذكر جاء في زمن الحال الأخرى، حتى إذا ما سيطرت الذكرى على الشاعر اتجهت القافيـة إلى السعادة والرخاء بدلالة قوله: "رطب"، و"عذب"، و"قرب".

ثم إن الشاعر قد عدل عن هذه الذكرى واستيقظ من واقعه البديل المؤقـت في البيت السابع بدلالة "الآن"؛ تلك الكلمة التي جسدت المفارقة بـين الحـالين؛ حيث دلت على الواقع المعيش وآلامه ما بين شيب وعذْل. لكن الشاعر بحكمته تغلب على معاناته بالرشد والحلم بدلالة "لبّ"، و"ركب". وقد بدا ذلك أيضًا فـي تلك المسحة الإيمانية في البيت الأخير التي أثبت فيها تنسكه وتركه للشراب مع توافد الحجاج إلى بيت الله الحرام. ومن ثم فإن الروي المضموم في الأبيات قد أسهم بتعانقه مع عناصر السياق في إثراء المعنى وإنتاج الدلالة.

ـ القافية بين الإطلاق والتقييد

إن إطلاق القافية وتقييدها إنما يتحدد طبقًا لتحرك الرويّ أو سكونه، وهذا النوع الأخير "قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز (١٠%) .... أما ذلك الروي المتحرك فهو الكثير الشائع في الشعر العربي"(٢٤٦). وقد صنفت القافية في شعر ابن حازم الباهليّ وفق الإطلاق والتقييد على النحو الآتي:

م	نوع القافية	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	القافية المطلقة	٤	٤٩	٤١	٢٥٧	١٩	٥٧
٢	القافية المقيدة	—	—	—	—	—	—
٣	الإجمالي	٤	٤٩	٤١	٢٥٧	١٩	٥٧

تابع الجدول

م	نوع القافية	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	القافية المطلقة	١٤	٢٨	٧	٧	٣٩٨	%٩٩,٠٠٤
٢	القافية المقيدة	٢	٤	—	—	٤	%.٩٩٥
٣	الإجمالي	١٦	٣٢	٧	٧	٤٠٢	%١٠٠

هذا؛ ويلاحظ ارتباط نوع القافية بالمعنى؛ من نحو قول الباهليّ [من البسيط]:

اِضرَع إِلى اللَه لا تَضرَع إِلى النـاسِ وَاِقنَع بِيَأسٍ فَإِنَّ العِزَّ في اليـاسِ
وَاِستَغنِ عَن كُلِّ ذي قُربى وَذي رَحِمٍ إِنَّ الغَنِيَّ مَنِ اِستَغنى عَنِ النـاسِ

فَالرِزقُ عَن قَدَرٍ يَجـــري إِلى أَجَـــلٍ في كَفِّ لا غافِلَ عَـــني وَلا ناســـي
فَكَيفَ أَبتاعُ فَقـــرًا حاضِـــرًا بِغِـــنىً وَكَيفَ أَطلُبُ حاجاتي مِنَ الناسِ(٢٤٧)

حيث اتكأ الشاعر على حرف "السين" المكسور رويّا، وهو حرف أســناني لثوي مهموس، صاحب المعنى وأثْراه منذ الوهلة الأولى؛ إذ دلت القافية المطلقة على عِزة اللجوء إلى الله واليأس مما في أيدي الخلائق فـــي قولـــه: "اليـــاس"، و "الناس"، و"ناسي"، و"الناس"؛ لأن اليأس في الناس مرهون باليقين في مَـــن لا ينسى وهو الخالق سبحانه.

كما تعانقت عناصر السياق في تشكيل المعنى من نحو التصريع في البيت الأول بين "الناس"، و"الياس" والطباق السلبي بين "اضرع"، و"لا تضرع"، فضلاً عن منطقية الحوار التي بدت في البيت الأخير. واللافت للنظر هو الحرف الذي بُنيت عليه الأبيات؛ إنه حرف "السين" الذي يُشعرك بالهمس، ويهديك إلى معنى التأدب في الطلب مع الله، ومن ثم كان العزّ في اليأس وفـــي الاســـتغناء عـــن الخلق؛ لأن الرزق بيد مَن لا يضلّ ولا ينسى.

ثانيا: الموسيقى الداخلية

وهي تلك الموسيقى التي تقوم في الـــشعر علـــى "الانـــسجام الـــصوتي، والتركيب اللغوي؛ فمحسناته توظف الصوت لخدمة البناء الفني، وبالتالي فإنها توحي المعنى بطرق فنية خالصة"(٢٤٨). وتقوم هذه الموسيقى على قسمين؛ هما: المحسنات المعنوية، والمحسنات اللفظية، ولكل دلالته في السياق الشعري.

[١] المحسنات المعنوية: وهذا النوع يرجع إلى المعنى. وقد ورد منه عند ابن حازم الباهليّ ما يأتي:

[أ] المطابقة: وهي "أن تجمع بين متضادين"(٢٤٩). وهي على أنواع؛ منها:

ـــ طباق الإيجاب: ويتحقق بالكلمة ونقيضها؛ من نحو قوله [من البسيط]:

لا تَفــرَحَنَّ بِلَيــلٍ طــابَ أَوَّلُــهُ فَــرُبَّ آخِــرِ لَيــلٍ أَجــجَ النــارا
أَفنى القُــرونَ الَّــتي كانَــت مُنَعَّمَــةً كَــرُّ الجَديــدَينِ إِقبــالاً وَإِدبــارا
كَم قَد أَبادَت صُروفُ الدَهرِ مِن مَلِكٍ قَد كانَ في الدَهرِ نَفّاعًــا وَضَــرّارا
يا مَــن يُعــانِقُ دُنيــا لا بَقــاءَ لَهــا يُمسي وَيُــصبِحُ في دُنيــاهُ سَــفّارا
هَلّــا تَرَكــتَ مِــنَ الــدُنيا مُعانَقَــةً حَتى تُعانِقُ في الفِردَوسِ أَبكــارا[٢٥٠]

إذ طابق الشاعر في مقطعته هذه بين " طابَ / أَجَّجَ"، و "أَوَّلُــهُ / آخِــرِ"، و"إِقبالاً / وَإِدبارا"، و"نَفّاعًا / وَضَرّارا"، و"يُمسي / وَيُصبِحُ". هذه التــشكيلات المتضادة قد أسهمت في تشكيل المعنى؛ حيث جسدت حنكة الذات الناصحة التي دعت إلى عدم الاغترار بالدنيا وطِيبها، فما أفنى النعيم إلا تعاقب أيامها إقبــالاً وإدبارًا، تلك الأيام التي لا تقصر صروفها على أحد؛ إنما تبتلي النفّاع والضرّار مساءً وصباحًا. ولذلك أتت "هلا" في صدر البيت الأخير لتتعانق دلاليًّا مع دلالة تلك التشكيلات المتضادة لإفادة معنى اللوم على التمسك بالدنيا. ومن ثم جاءت المطابقة في الأبيات منبهًا للراقدين، وموقظًا للغافلين، وهاديًا للضالين.

ــ **طباق السلب:** ويقصد به "الجمع بــين فِعلــى مــصدر واحــد مثبــت ومنفى"[٢٥١]؛ ومنه قوله [من البسيط]:

يُحصَى الحَصى وَيُعَدُّ الرَملُ أَصغَرُهُ وَلا تُعَــدُّ وَلا تُحــصَى مَعاليــهِ[٢٥٢]

فالطباق السلبي بين "يحصَى / لا يحصى"، و"يعدّ / لا يعدّ"، قد أفاد رفعــة الممدوح. وقد رشح الشاعر لذلك المعنى بإمكانية عدّ حبيبــات الرمــل التــي يصعب عدّها في الواقع. وإن جاز هذا عقلا فمن المستحيل إحصاء فضائله وعدّ شمائله.

ـ **طباق التكـــافؤ:** وهو أن "يصف الشاعر شيئًا أو يذمه ... فيأتي بمعنيين متكافئين. والذي أريد بقولي: متكافئين .. ، إما من جهة المــضادة أو الــسلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل"(٢٥٣)؛ ومنه قوله [من مجزوء الرمل]:

صــارَ حُلــوُ النــاسِ في العَــــ ـــــينِ إذا مــا ذيــقَ مُــرّا(٢٥٤)

فالطباق بين "حلو"، و"مرّا" أثرى السياق وأضفى على البيت دلالة النفــاق. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال المزاوجة بين الصورة البصرية التــي أبــدت ظاهر الإنسان والصورة الذوقية التي جسدت مــرارة باطنــه. وقــد عكــست الصورتان عموم الأذى وفساد البشر.

[ب] المقابلة: ويقصد بها "أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثــم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب"(٢٥٥)؛ ومنها قوله [من البسيط]:

كَفاكَ بِالشَيبِ عَيبًا عِنــدَ غانِيَــةٍ وَبِالشَبابِ شَفيعًا أَيُّهــا الرَجُــلُ(٢٥٦)

حيث أسهمت المقابلة في إذكاء الموازنة بين خفوت الشيب وعجزه، وبريق الشباب وشفاعته. وعكست في الوقت ذاته تحسر الذات على ما ألمّ بها من وَهَنٍ بعد قوة.

[ج] مراعاة النظير: وتسمى "التناسب والائتلاف والتوفيق أيضا، وهي أن يجمع في الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد"(٢٥٧)؛ ومنها قوله [من الوافر]:

أَبى لي أَن أُطيلَ الــشِعرَ قَــصدي إِلى المَعــــنى وَعِلمــــي بِالــــصَوابِ

وَإِيجــــازي بِمُختَــــصَرٍ قَريــــبٍ حَذَفتُ بِهِ الفُضولَ مِنَ الجَــوابِ(٢٥٨)

إذ تحققت مراعاة النظير في جمع الشاعر بين " وَإيجازي"، و"بِمُختَــصَرٍ"، و"قَريب"، و"حَذَفتُ"، و"الفُضولَ". الأمر الذي جسد قدرة الشاعر على الإيجــاز دون خلل بما يمنحه تفوقًا على غيره من أقرانه.

[د] الاعتراض: ويقصد به "اعتراض كلام في كلام لم يُتمِّم معناه، ثم يعود إليه فيتمّمهُ في بيت واحد"(٢٥٩)؛ ومنه [من مجزوء الكامل]:

مـــــالِيَ رَأَيتُـــــكَ لا تَـــــدو مُ عَلـــــى المَـــــوَدَّةِ لِلرِجـــــالِ
إِن كـــــانَ ذا أَدَبٍ وَظُـــــر فٍ قُلـــــتَ ذاكَ أَخـــــو ضَـــــلالِ
أَو كـــــانَ ذا نُـــــسُكٍ وَدِيـــــ ـــــنٍ قُلـــــتَ ذاكَ مِـــــنَ الثِقـــــالِ
أَو كـــــانَ في وَسَـــــطِ الـــــ ـــــأَمرَينِ قُلـــــتَ يَريـــــغُ مـــــالي
فَبِمِثـــــلِ ذا ثَكِلَتـــــكَ أُمـــــ ـــــمُكَ تَبتَغـــــي رُتَـــــبَ المَعـــــالي؟(٢٦٠)

إذ عكس الاعتراض في البيت الأخير في قوله: "ثَكِلَتكَ أُمُكَ" ضيق الشاعر من مخاطبه، في الوقت الذي أثار الاعتراض ثنائية ضدية بين أمـــرين؛ همـــا: الوجود والعدم؛ الوجود الذي يتحقق بوصل الرجال والإبقـــاء علـــى مـــودتهم، والعدم الذي يتحقق بانتفاء ذلك. وقد حمل الاعتراض معنى الفقْد إيناسًا بـــالأمر الآخر.

[هـــ] التفويف: وهو "أن يؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جُمل مستوية المقادير أو مُتقارِبَتها"(٢٦١)؛ ومنه قوله في دير عُمْر كَسْكر [من البسيط]:

وَالزَهرُ يَضحَكُ وَالأَنـــواءُ باكِيَـــةٌ وَالنايُ يُسعِدُ وَالأَوتارُ تَصطَخِبُ(٢٦٢)

إذ أطرب التفويف أذن المتلقي، وجعله مشاركًا للشاعر ورفاقه، وذلك فـــي إطار تصوير استعاري أسهم في تشكيل المعنى ومنحه دلالة العموم؛ إذ جعـــل الطبيعة طرفا فعالا في سعادة الفتية ولذاتهم؛ فجعل الزهر يـــضحك، والأنـــواء تبكي، والناي يسعد، والأوتار تصطخب. هذا التشخيص أثرى الصورة الشعرية ومنحها حياة وحيوية.

[و] الإرصاد: وهو "أن يُجعل قبل العَجُز من الفِقرة أو البيت ما يدل علـــى العجز إذا عُرف الروي"(٢٦٣)؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

فَاســـــتَرزِقِ اللَـــــهَ وَاســـــتَعِنهُ فَإِنـــــهُ خَـــــيرُ مُـــــستَعانِ(٢٦٤)

وما خاب مَن استعان بالله.

[ز] التتميم: وهو "أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئا إلا أتى به"(٢٦٥)؛ ومنه قوله [من الطويل]:

نَكيدُ العِدا بِالحِلمِ مِن غَيرِ ذِلَّةٍ وَنَغشى الوَغى بِالصِدقِ لا بِالتَوَعُّدِ(٢٦٦)

فالتتميم في قوله: "مِن غَيرِ ذِلَّةٍ" منح البيت ثراءً، والقوم رِفعة حتى أنزل الشاعر قومه منزلة لا تُنال، ومجدًا لا يطال؛ لأنه أثبت بالتتميم حِلم القوم وترفعهم عن الصغائر، ومراعاتهم لإنسانية غيرهم ولو كانوا أعداءهم. ثم انظر إلى الشطر الثاني الذي جاء داعمًا للتتميم في الشطر الأول، ليمنح القوم صدقًا في اللقاء، واقتحامًا للوغى، ومن ثم فقد جمع القوم بين فضيلتين.

[ح] الإيغال: وهو "ختم الكلام بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها"(٢٦٧)، ويكون "في القوافي خاصة لا يَعْدُوها"(٢٦٨)؛ ومنه قوله في هجاء محمد بن حميد [من المتقارب]:

وَكانَ مَضيًّا عَلى غَدرِهِ فَعُيبَ وَالغادِرُ الأَخيَبُ(٢٦٩)

فالإيغال في قوله: "وَالغادِرُ الأَخيَبُ" أكد المعنى من جهة، ووصم المهجوّ بالغدر والخسران ما دام حيّا من جهة أخرى؛ حيث إن المعنى قد تمّ قبل موضع الإيغال في القافية، وقد جسد الشطر الأول إصرار المهجوّ على غدره وسعيه في هذه السبيل دون تروٍ أو وعظ. ولذلك جمع الإيغال بين الخيبة والضلال بثبوت اسمية الجملة التي وقع فيها الإيغال.

[ط] التذييل: ويقصد به "تعقيب الجملة بجملة أخرى تشتمل على معناها لتوكيده بها ... والتذييل ضربان؛ ضرب يجرى مجرى المثل لاستقلاله عما قبله وعدم توقفه عليه ... وضرب لا يجرى مجرى المثل لتوقفه على ما قبله"(٢٧٠)؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

ما لَكَ إِلّا شَيءٌ تُقَدِّمُهُ وَكُلُّ شَيءٍ أَخَّرتَهُ تَلَفُ(٢٧١)

إذ أضفى التذييل على السياق معنى الخسران، وأذاق صاحبه المرار. وهذا المعنى مصاحب لعمل المرء وما قدمت يداه، ومناقض لآمال النفس وأمانيها. ومن ثم فإن التذييل في الشطر الثاني تعانق مع أسلوب القصر في الشطر الأول للحث على المسارعة إلى فعل الخيرات.

[٢] المحسنات اللفظية: وهذا النوع يرجع إلى اللفظ. وقد ورد منه عند ابن حازم الباهليّ ما يأتي:

[أ] الجناس: وهو "تشابه الكلمتين في اللفظ"(٢٧٢). وقد "سمى جناسًا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفى في التماثل ما تقرب به المجانسة"(٢٧٣)؛ ومنه عند الباهلي ما يأتي:

ــ **الجناس الناقص:** وهو أن يختلف المتجانسان "في الهيئة دون الصورة"(٢٧٤)، أو "في أعداد الحروف فقط"(٢٧٥)؛ ومنه قوله عندما ماطله النوشجاني [من الوافر]:

أَبا بِشرٍ تَطاوَلَ بي العِتابُ وَطالَ بيَ التَرَدُّدُ وَالطِلابُ

كَأَنكَ كُنتَ تَطلُبُني بِثَأرٍ وَفي هَذا لَكَ العَجَبُ العِجابُ(٢٧٦)

فالجناس الناقص في البيت الأول بين "تَطاوَلَ / طَالَ"، وفي البيت الثاني بين "العَجَبُ / العِجابُ". وقد أسهم الجناس الناقص في تشكيل المعنى، ومنح السياق دلالة الانتظار والترقب، كما تعانق الجناس مع مفردات البيتين في إنتاج تلك الدلالة؛ من نحو "التَرَدُّدُ"، و"الطِلابُ"، و"تَطلُبُني"، و"بِثَأرٍ"، و"العَجَبُ"، و"العِجابُ". وقد أسهمت الصورة الشعرية التشبيهية في البيت الثاني ــ التي شبه الشاعر فيها مماطلة الأمير له بمن يُطلب منه الثأر ويماطل خشية منه مع الفارق بين

الطلبين ــ في بيان مدى الظلم الواقع على ذات الشاعر إثر المماطلة. ومن ثم ختم الشاعر البيت الثاني بالجناس الناقص متعجبًا مستنكرًا.

ــ **الجناس المضارع:** وهو أن يختلف المتجانسان "بحرف أو حرفين مع تقارب المخرج"(٢٧٧)؛ ومنه قوله [من الطويل]:

وَإِني لَذو وُدٍّ لِمَن دامَ وُدُّهُ وَجافٍ لِمَن رامَ الجَفاءَ مَلولُ(٢٧٨)

إذ جانس الشاعر بين "دام"، و"رام". وحرفا "الدال"، و"الراء" من الحروف متقاربة المخرج؛ فـ"الدال" أسناني لثوي مجهور مرقق، و"الراء" لثوي مجهور مرقق. وقد وقع الجناس المضارع في البيت بين معنى الوصل والهجر؛ الوصل المصاحب للإبقاء على المودة، والهجر المصاحب لمن أصرَّ على القطيعة.

ــ **الجناس اللاحق:** وهو أن يختلف المتجانسان "لا مع التقارب"(٢٧٩). ومن ثم "يكون الحرفان اللذان وقع بينهما الاختلاف متباينين في المخرج"(٢٨٠)؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

لا تَرضَ عَيشًا عَلى اِمتِهانٍ وَلا تُرِد وَصلَ ذي اِمتِنانِ(٢٨١)

إذ جانس الشاعر بين "امتهان"، و"امتنان". وحرفا "الهاء" و"النون" من الحروف متباينة المخرج؛ فـ"الهاء" حرف حلقي مهموس مرقق، و"النون" حرف لثوي مجهور مرقق. والجناس اللاحق في البيت أثبت للذات إباءها، وعلى العيش الكريم أعانها. ولذلك تعانق الجناس مع مفردات البيت في تشكيل ذلك المعنى؛ من نحو "لا تَرضَ عَيشًا"، و"اِمتِهانٍ"، و"لا تُرِد وَصلَ"، و"اِمتِنانِ". والدلالة المتولدة عن طرفي الجناس في البيت تكمن في الأذى سواء تحقق بالامتهان أم الامتنان.

[ب] رد أعجاز الكلام على ما تقدمها: وهو "أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها.."(٢٨٢). وقسمه ابن المعتز ثلاثة أقسام فقال: "فمن هذا الباب ما يوافق آخر

كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول"[٢٨٣]. و"منه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول ... ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"[٢٨٤]. وقد وجد منه قسمان عند ابن حازم الباهلي؛ وهما: القسم الأول والأخير؛ وذلك على النحو الآتي:

ـ **ما وافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول**؛ ومنه قوله [من الوافر]:

فَإن تَكُ حاجَتي غَلَبَت وَأَعيَتْ فَمَعذورٌ وَقَد وَجُبَ الثَوابُ

وَإن يَكُ وَقتُها شَيبَ الغُرابِ فَلا قُضيَتْ وَلا شابَ الغُرابُ[٢٨٥]

حيث منح رد العجز في البيت الثاني السياق دلالة الاستحالة بربطه بين حاجته وشيب الغراب، وفي ذلك تهكم على تسويف النوشجاني له ومماطلته.

ـ **ما وافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه**؛ ومنه قوله [من البسيط]:

وَمَن دَعا اللَهَ في اللَأواءِ أَنقَذَهُ وَكُلُّ كَربٍ شَديدٍ يَكفِهِ اللَهُ[٢٨٦]

حيث أسهم رد العجز في تشكيل معنى حسن الظن بالله وجميل التوكل عليه في الشدة والكرب، ومنح السياق دلالة الإحاطة.

[ج] الترصيع: وهو "أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز"[٢٨٧]؛ ومنه قوله [من الطويل]:

وَلي فَرَسٌ لِلحِلمِ بِالحِلمِ مُلجَمٌ وَلي فَرَسٌ لِلجَهلِ بِالجَهلِ مُسرَجُ

فَمَن شاءَ تَقويمي فَإِنّي مُقَوَّمٌ وَمن شاءَ تَعويجي فَإِنّي مُعَوَّجُ[٢٨٨]

حيث أسهم الترصيع في تشكيل المعنى الذي اتخذ فيه الشاعر من الفرس معادلاً شعريًا لذاته؛ وقد خصّ الفرس لما يحمله من دلالات الشجاعة والإباء والتحمّل. كما دلّ في الوقت ذاته على مرونة الذات وقدرتها على التصرف وفق مقتضيات الأمور ومستجداتها. ولذلك وقعت الذات ـ بفضل الترصيع ـ في منزلة القائد الحكيم القادر على الكف أو البسط في إطار من الحكمة والمنطق.

[د] التوشيع: وهو "أن يأتي المتكلم أو الشاعر باسم مُثنًّى في حشو العجز، ثم يأتي تِلْوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافية بيته أو سجعة كلامه، كأنهما تفسير ذلك"(٢٨٩)؛ ومنه قوله [من البسيط]:

فَاختَر فَعندي مِن ثِنــتَينِ واحِــدَةٌ عُذرٌ جَميلٌ وَشُكرٌ لَيسَ بِاللَعِبِ(٢٩٠)

حيث أسهم التوشيع في إضفاء دلالة الصفاء على قلب الشاعر وصــاحبه، حتى وقعت الذات بين العذر والشكر. وقد غلف الشاعر ذلك كله بالاختيــار لا بالإجبار بدلالة صدر البيت "فاختر"، وهو ما يشير إلى بقاء الودّ ما بقي العتاب.

[هـ] التصريع: وهو "جعل العروض مقفاة تقفية الضرب ... وهــو ممــا استُحسِن، حتى إن أكثر الشعر صُرِّع البيــت الأول منــه"(٢٩١). وقــد صُــنّف التصريع عند ابن حازم الباهليّ على النحو الآتي:

م	نوع الأشعار	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الأشعار غير المصرعة	٢	٢٥	٢٥	١٥٠	١٢	٣٦
٢	الأشعار المصرعة	٢	٢٤	١٦	١٠٧	٧	٢١
٣	الإجمالي	٤	٤٩	٤١	٢٥٧	١٩	٥٧

تابع الجدول

م	نوع الأشعار	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الأشعار غير المصرعة	١١	٢٢	٧	٧	٢٤٠	%٥٩,٧٠١
٢	الأشعار المصرعة	٥	١٠	—	—	١٦٢	%٤٠,٢٩٨
٣	الإجمالي	١٦	٣٢	٧	٧	٤٠٢	%١٠٠

ومنه قوله [من الوافر]:

وَخِلٍّ كـــانَ يَخفِـــضُ لي جَنَاحَـــا أَفـــادَ غِـــنىً فَنابَـــذَني جِمَاحَـــا(٢٩٢)

إذ أفاد التصريع في البيت معنى التحول والتغيّر؛ وهذا المعنى أتـــى بـــه الشاعر في رحاب ذلك الجناس الواقع بين طرفي التصريع؛ إنه تحول وانتقـــال من الرحمة إلى الغلظة، ولم يفد التصريع ذلك المعنى فحسب؛ بل دلّ من خلال التعانق مع عناصر السياق على مبررات التحول في قوله: "أَفادَ غِنًى"، وسرعته بدلالة الفاء في قوله: "فَنابَذَني"؛ بما يعني ضمنا فساد الأخلاق وانتفاء المعايير.

ـ المبحث الثالث: السمات الفنية في شعر ابن حازم الباهليّ

اتضح من دراسة المضامين الموضوعية والفنية في شعر ابن حازم الباهليّ أن إجمالي أشعاره قد توزعت على أربع [٤] قصائد، وإحدى وأربعين [٤١] مقطعة، وتسع عشرة [١٩] نتفة، وستة عشر [١٦] بيتًا مثنًى إجماليًّا، وسبعة [٧] أبيات يتيمة. وفي ضوء ذلك نحدد السمات الفنية فيما يأتي:

أولاً: الارتجال: وهو انفعال عفوي بفكرة معينة في موقف معين قد يُفرض على الشاعر. وقد بدا ذلك عندما أمره المأمون بارتجال بيتين من الشعر فقال [من السريع]:

أَنتَ سَماءٌ وَيَدي أَرضُها ... وَالأَرضُ قَد تَأمَلُ غَيثَ السَما

فَازرَع يَدًا عِندي مَحمودَةً ... تَحصُد بِها في الناسِ حُسنَ الثَنا(٢٩٣)

حيث شبه المأمون بالسماء في العلو، وشبه يده بالأرض في الدنو، فجعل لكل مقام مقالاً، ثم دل على حاجة الأرض إلى جود السماء وكرمها؛ فقال: "وَالأَرضُ قَد تَأمَلُ غَيثَ السَما". وانتقل الشاعر من التصوير التشبيهي إلى الاستعاري في البيت الثاني ليعمق من وفائه لممدوحه؛ فشبه النعمة "اليد" بنبات يزرع ويحصد، وحذف المشبه به وأتى بلازم من لوازمه وهو الزرع والحصاد.

ثانيًا: الحكمة: وتُبنَى على المنطق والتكثيف، ولهذا تقترن بالفهم أو الفقه؛ ومنها قوله [من البسيط]:

اِضرَع إِلى اللَهِ لا تَضرَع إِلى الناسِ ... وَاِقنَع بِيَأسٍ فَإِنَّ العِزَّ في اليَاسِ

وَاِستَغنِ عَن كُلِّ ذي قُربى وَذي رَحِمٍ ... إِنَّ الغَنِيَّ مَنِ اِستَغنى عَنِ الناسِ

فَالرِزقُ عَن قَدَرٍ يَجري إِلى أَجَلٍ ... في كَفِّ لا غافِلَ عَني وَلا ناسي

فَكَيفَ أَبتاعُ فَقرًا حاضِرًا بِغِنىً ... وَكَيفَ أَطلُبُ حاجاتي مِنَ الناسِ(٢٩٤)

ثالثًا: الوحدة: وقد اتسمت أشعار ابن حازم الباهليّ سواء أكانت قصائد أم مقطعات أم غيرهما بالترابط الفكري والشعوري والموضوعي؛ وقد اتضح ذلك في تحليل بعض النصوص الشعرية؛ منها تلك التي تصور حال الفتية الكرام في لهوهم وطربهم ولذاتهم في المقطعة التي مطلعها [من البسيط]:

بِعُمرٍ كَسكَرَ طابَ اللَهوُ وَالطَرَبُ وَاليادَكاراتُ وَالأَدوارُ وَالنُجُبُ
وَفِتيَةٌ بَذَلوا لِلكَأسِ أَنفُسَهُم وَأَوجَبوا لِرَضيعِ الكَأسِ ما يَجِبُ
وَأَنفَقوا في سَبيلِ القَصفِ ما وَجَدوا وَأَنهَبوا ما لَهُم فيها وَما اكتَسَبوا(٢٩٥)

أو القصيدة التي يهجو فيها نميرًا ويفتخر بقومه، والتي مطلعها [من الطويل]:

نُمَيرٌ: أَجُبنًا حيثُ يَختَلِفُ القَنا وَلُؤمًا وَبُخلاً عِندَ زادٍ وَمِزْوَدِ؟
وَمَنعَ قِرى الأَضيافِ مِن غَيرِ عِلةٍ وَلا عَدَمٍ، إِلّا حَذارَ التَعَوُّدِ
وَبَغيًا عَلى الجارِ القَريبِ إِذا طَرا عَلَيكُمْ وَخَتلَ الراكِبِ المُتَفَرِّدِ(٢٩٦)

رابعًا: التضمين: وهو من أسباب تماسك المبنى وتلاحم المعنى؛ ومنه قوله [من المجتث]:

لَلمَوتُ أَيسَرُ عِندي بَينَ القَنا وَالأَسِنَّهْ
وَالخَيلُ تَجري سِراعًا مُقرَطّاتِ الأَعِنَّهْ
مِن أَن يَكونَ لِنَذلٍ عَلَيَّ فَضلٌ وَمِنَّهْ(٢٩٧)

فالأبيات الثلاثة تشكل معنى ضمنيًا متلاحمًا، لا يُؤدَّى إذا انفصلت عن بعضها؛ إذ صاحب التضمين في الأبيات انفعال الشاعر ليمنح السياق بعدًا أخلاقيًّا يكمن في أنفته وعزة نفسه؛ حتى إنه ليفضل الموت في الوغى بين الخيول والرماح على العيش بفضل نَذْلٍ يمنُّ عليه. وقد ساق الشاعر ذلك من

خلال تصوير كنائي كنّى فيه عن الجدية واشتداد الأمر عليه، وجعل مداره عنق الخيل التي تجري سراعًا في ميدان الحرب، وقد قُرِّطت أعنتها تهويلاً.

خامسًا: التقرير: وهو أقرب إلى الأسلوب المباشر الذي يتخذ من العقل منهجًا للإقناع بشكل يتوافق مع ذهن المتلقي؛ ولم لا؟ وهو القائل [من الوافر]:

إذا نلتُ العَطِيةَ بَعدَ مَطلٍ ... فَلا كانَتْ وَإن كانَت جَزيلَه
فَسَقيًا لِلعَطِيةِ ثُمَّ سَقيًا ... إذا سَهُلَت وَإن كانَت قَليلَه
وَلِلشُعَراءِ أَلسِنَةٌ حِدادٌ ... عَلى العَوراتِ موفِيَةٌ دَليلَه
وَمِن عَقلِ الكَريمِ إذا اتَّقاهُم ... وَداراهُم مُداراةً جَميلَه
إذا وَضَعوا مَكاويهِم عَلَيهِ ... وَإن كَذَبوا فَلَيسَ لَهُنَّ حيلَه(٢٩٨)

سادسًا: شعبية اللغة أحيانًا: وهي تلك اللغة التي تصور مواقف حياتية وتشهد التعاملات اليومية بين الناس، والأمر يتضح جليًّا في قوله [من الرمل]:

مَن يُخبِرْكَ بِسَبٍّ عَن أَخٍ ... فَهُوَ الشاتِمُ لا مَن شَتَمَكْ
ذاكَ أَمرٌ لَم يُواجِهكَ بِهِ ... إِنَّما اللَومُ عَلى مَن أَعلَمَكْ
إِنَّ ذا اللُؤمِ إِذا أَكرَمتَهُ ... حَسِبَ الإِكرامَ حَقًّا لَزِمَكْ(٢٩٩)

حيث اتكأ الشاعر على ألفاظ ومعان قريبة التناول، سارية بين أفراد المجتمع، حتى تكاد تقترب من اللغة الشعبية، إن جاز التعبير، وقد جمعت الأبيات بين السهولة ودقة التصوير؛ إذ عمد الشاعر في توصيل مراده إلى مجموعة من المقومات الفنية؛ منها الجملة الاسمية في قوله: "فهُو الشَّاتِمُ" الذي خصّت المبلِّغ بالسبّ. ومنها أيضًا أسلوب القصر المصدر بـ"إنما اللومُ ..." الذي قَصَرَ اللوم على مَن قام بالوقيعة بين الناس. ثم جاء البيت الأخير مؤكدًا بإن في قوله: "إنَّ ذا اللؤمِ .." الأمر الذي أضفى على ذلك المرء دناءة وتصغيرًا.

سابعًا: الواقعية: وقد وردت في أشعار ابن حازم الباهليّ في سياق إحساسه بالواقع والالتصاق به أحيانًا؛ ومن ذلك قوله يعكس جدلية الفقر والغِنى في موازنة شعرية جسدت انتفاء الفقر وانعدام وزنه أمام الغِنى الذي يكتسب حصانةً تُبارِك أفعاله وإن لم يشرع، وتدعم أقواله وإن لم ينطق، يقول [من الطويل]:

سَأُعمِلُ نَصَّ العيسِ حَتى يَكُفَّني ... غِنى المالِ يَومًا أَو غِنى الحَدَثانِ
فَلَلمَوتُ خَيرٌ مِن حَياةٍ يُرى لَها ... عَلى الحُرِّ بِالإِقلالِ وَسمُ هَوانِ
مَتى يَتَكَلَّم يُلغَ حُسنُ كَلامِهِ ... وَإِن لَم يَقُل قالوا: عَديمُ بَيانِ
كَأَنَّ الغِنى عَن أَهلِهِ- بورِكَ الغِنى- ... بِغَيرِ لِسانٍ ناطِقٌ بِلِسانِ[٣٠٠]

ثامنا: الإيجاز والدلالة: وقد وقع عند ابن حازم الباهلي بين فضيلتي التكثيف وفضاء المعنى؛ من نحو قوله يوازن بين عِزة الوصل وجفاء الهجر، وإباء الذات وذلّ النفس، والزهد في الناس والرجاء في الخالق [من الطويل]:

وَإِني لَذو وُدٍّ لِمَن دامَ وُدُّهُ ... وَجافٍ لِمَن رامَ الجَفاءَ مَلولُ
وَإِنَّ امرَءًا يَأوي إِلى دارِ ذِلَّةٍ ... تَعَبَّدُهُ فيها الرَجاءَ ذَليلُ
وَفي اليَأسِ مِن ذُلِّ المَطامِعِ راحَةٌ ... وَفي الناسِ مِمن لا يُحِبُّ بَديلُ[٣٠١]

تاسعًا: الشرط والجزاء: وقد وقع الجزاء في شعر ابن حازم الباهليّ مرتبطًا بالجواب وداعمًا للمعنى ومسهمًا في تشكيله، وحاملاً رايات دلالية وفق مقتضيات السياق؛ يقول [من الكامل]:

وَإِذا الزَمانُ جَنى عَلَيَّ وَجَدتَني ... عُودًا لِبَعضِ صَفائِحِ الأَقتابِ
وَلَئِن سَأَلتَ لَيُخبِرَنكَ عالِمٌ ... أَني بِحَيثُ أُحَبُّ مِن آدابِ
وَإِذا نَبا بي مَنزِلٌ خَلَّيتُهُ ... قَفرًا مَجالَ ثَعالِبٍ وَذِئابِ

وَأَكونُ مُــشتَرَكَ الغِــنى مُتَبَــذِّلاً فَإِذا افتَقَرتُ قَعَدتُ عَن أَصحابي[٣٠٢]

إذ زاوج الشاعر بين الأداتين "إذا" الظرفية التي تتضمن معنــى الــشرط، و"إن" الشرطية؛ ولكل دلالته التي أسهمت في إثراء المعنى؛ فــ"إن" الدالة على احتمالية الوقوع جاءت في سياق الشكّ في الجهل به، وهذا أمر مــن الــصعب حدوثه لعلمه وذيوع صيته. ثم جاء بــ"إذا" الدالة على إمكانية الوقوع في سياق ثباته وقوته إذا ما جار عليه الزمان، وخلوّ المكان من أمثاله وعدم موافقته له، ومن ثم يتحول إلى أطلال بعد مفارقته له ويصبح موطناً للثعالب والذئاب. وفي سياق اقتصادي أبتْ فيه ذاته إلا الجود وقت الرخاء، والاعتزال وقت الشدة كى لا يكون عبئًا على أحد.

عاشرًا: الذاتية: وقد عكست الذاتية في شعر ابن حازم الباهليّ هوية الذات ونزعاتها؛ يقول [من الطويل]:

لَئِن كُنتُ مُحتاجًــا إِلى الحِلــمِ إِنَّــني إِلى الجَهلِ في بَعضِ الأَحايِينِ أَحــوَجُ
وَما كُنتُ أَرضى الجَهلَ خَدنًا وَصاحِبًا وَلَكِنَّني أَرضى بِــهِ حــينَ أُحــرَجُ
فَــإِن قــالَ قَــومٌ إِنَّ فيــهِ سَــماجَةً فَقَد صَدَقوا وَالــذُلُّ بِــالحُرِّ أَسمَــجُ
وَلي فَــرَسٌ لِلحِلــمِ بِــالحِلمِ مُلجَــمٌ وَلي فَرَسٌ لِلجَهلِ بِالجَهلِ مُسرَجُ[٣٠٣]

حيث دلّ بضمير المتكلم على هوية ذاته التي تتسم بالحِلم وما يستدعيه من صفات كريمة، لكنها تنزع أحيانًا إلى الجهل حسب مقتضيات المقام. ومن ثــم جمع بين الضدين في سياق واحد، وجعل لكل منهما ميزته وموضعه.

حادي عشر: التناص: ذاك الذي يتحقق بالتعالق النصيّ والتــداخل بــين النصوص؛ وذلك من نحو قوله [من الطويل]:

أُعِدُّ لِمَن أَبدى العَــداوَةَ مِثلَهــا وَأُجزي عَلى الإِحسانِ واحِدَةً عَشرا[٣٠٤]

فالشاعر يتناص مع قول الحق تبارك وتعالى: "مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا وَمَنْ جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلَهَا"(٣٠٥). وفي هذا إشارة إلى استواء نفس الشاعر وعدله وجوده وحبّه للخير.

وفي السياق نفسه يشير الباهليّ إلى ما فعله المهلّب مع الفرزدق حينما غمره بالندى في إطار موازنة بينه ــ وهو الشاعر الأبيّ ــ وبين الفرزدق؛ إذ لا تدنو نفسه رغبةً في مال أو جاه؛ يقول [من الكامل]:

وَفَعَلتَ بي فِعلَ المُهَلَّبِ إِذ ... غَمَرَ الفَرَزدَقَ بِالنَدى الدَثِرِ

فَبَعَثتَ بِالأَموالِ تُرغِبُني ... كَلّا وَرَبِّ الشَفعِ وَالوَتِرِ

لا أَلبِسُ النَعماءَ مِن رَجُلٍ ... أَلبَستُهُ عارًا عَلى الدَهرِ(٣٠٦)

وقوله [من الطويل]:

صَفَحتُ بِرَغمِيَ عَنكَ صَفحَ ضَرورَةٍ ... إِلَيكَ وَفي قَلبي نُدوبٌ مِنَ العَتبِ(٣٠٧)

فالمعنى مأخوذ من قول أبي العتاهية [ت: ٢١٠هـ] [من الطويل]:

صَفَحتُ بِرَغمِيَ عَنكَ صَفحَ ضَرورَةٍ ... إِلَيكَ وَفي قَلبي بيوتٌ مِنَ العَتْبِ(٣٠٨)

لكنّ الباهليّ أصاب كبد المعنى حينما جعل الظاهر دالاً على الباطن؛ من خلال قوله: "ندوب" التي تجسد عمق الجراح وأنينه. ولم يكتف ــ كما فعل أبو العتاهية ــ بكون المعاتبة داخلية.

ثاني عشر: الحوار: وهو من وسائط تماسك المعنى وتعلق الأبيات. وقد اتسم في شعر الباهليّ بسمات خاصة أسهمت في إثراء المعنى؛ من نحو قوله [من الوافر]:

وَهَبتُ القَومَ لِلحَسَنِ بنِ سَهلٍ ... فَعَوَّضَني الجَزيلَ مِنَ الثَوابِ

وَقالَ دَعِ الهِجاءَ وَقُل جَميلاً ... فَإِنَّ القَصدَ أَقرَبُ لِلثَوابِ

فَقُلتُ لَهُ بَرِئتُ إِلَيكَ مِنهُم ... فَلَيتَهُم بِمُنقَطِعِ التَرابِ

وَلَولا نِعمَــةُ الحَــسَنِ بــنِ سَــهلٍ عَلَيَّ لَسُمتُهُم ســوءَ العَــذابِ[٣٠٩]

إذ همّ الشاعر بهجاء القوم وإذاقتهم ألوانًا من العذاب؛ لكنّ حوار الممــدوح معه بشأنهم أنقذهم من نصال شعره، وأبان عن توقيره للممدوح ومرونته.

ثالث عشر: التتابع المنطقي: ويرتبط ذلك التتابع بالقدرة على الاســتدلال والاستنتاج والتفسير العقليّ؛ ومنه قوله ينفي الذل عمَّن اتخذ اليــأس منهجًــا، ويربطه بمَن يرجو تفضل الناس عليه [من البسيط]:

اليَأسُ خَيرٌ وَما لِلنــاسِ مِــن ثَمَــرٍ هاتِ امرَءًا ذَلَّ بَعدَ اليَأسِ لِلناسِ[٣١٠]

ومن خيرية اليأس إلى اليقين في الله وحسن التوكل عليه في قولــه [مــن البسيط]:

فَالرِزقُ عَن قَدَرٍ يَجــري إِلى أَجَــلٍ في كَفِّ لا غافِلَ عَــني وَلا ناســي

فَكَيفَ أَبتاعُ فَقــرًا حاضِــرًا بِغِــنىً وَكَيفَ أَطلُبُ حاجاتي مِنَ الناسِ[٣١١]

وقوله في الموازنة بين عجز الشيب وشفاعة الشباب [من البسيط]:

لا تَكــذِبَنَّ فَمــا الــدُنيا بِأَجمَعِهــا مِنَ الــشَبابِ بِيَــومٍ واحِــدٍ بَــدَلُ

كَفاكَ بِالشَيبِ عَيبًــا عِنــدَ غانِيَــةٍ وَبِالشَبابِ شَفيعًا أَيُّهــا الرَجُــلُ[٣١٢]

**

الخاتمـــة

تناولنا في هذا البحث المضامين الموضوعية والفنية في شعر ابن حـــازم الباهليّ، وقد توصل البحث إلى عدة نتائج؛ هي:

أولا: خلوّ شعره من المقدمات؛ وهذا يفسر كثرة المقطّعات فيه.

ثانيا: ارتباط المضامين الموضوعية عنده بالسياق الاجتماعي ومتغيراته.

ثالثا: شكّلت المضامين الفنية ــ اللغوية والتصويرية والإيقاعية ــ عنـــده الأبعاد النفسية لرؤيته الشعرية وما ينبثق عنها من طاقات إيحائية، ومـــن ثـــم قدمت هذه المضامين رؤية إبداعية خاصة به.

* *

هوامش البحث

(١) ابن ماكولا "علي بن هبة الله بن جعفر": الإكمال في رفع الارتياب عن المؤتلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب، تحقيق: عبد الرحمن بن يحي المعلمي اليماني، نايف العباسي، مجلس دائرة المعارف العثمانية، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط١، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م، ج٢، ص٢٨٢.

(٢) أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، تحقيق: أحمد زكي صفوت، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٧٧هـ، ١٩٥٨م، ج١٤، ص٩٢.

(٣) الزِّركلي "خير الدين" (ت: ١٣٩٦هـ): الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م، ج٦، ص٧٥.

(٤) كتاب الأغاني، ج١٤، ص٩٢. وانظر أيضا: الصفدي "صلاح الدين خليل بن أيبك (ت: ٧٦٤هـ): كتاب الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، ج٢، ص٢٣٥.

(٥) ابن المعتز "عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس" (ت: ٢٩٦هـ): طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م، ص٣٠٨.

(٦) المرزُباني "أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى" (ت: ٣٨٤هـ)، معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٥م، ص٤٣٤.

(٧) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، صنعة: محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ص١٠.

(٨) ابن منظور المصري "محمد بن مكرم" (ت: ٧١١هـ): لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلاً كاملاً ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة،١٤٠١هـ، ١٩٨١م، مادة: "قطع".

(٩) ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ج١، ص١٨٨، ١٨٩.

(١٠) بطرس البستاني: محيط المحيط "قاموس مطول للغة العربية"، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، ١٩٨٧م، ص٧٤٥.

(١١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٨٦.

(١٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط١، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م، ص١٧٤. والأبيات من البحر الوافر. وفي الديوان: في البيت الثالث: "أربعةً وخمسًا" بدلاً من "أربعةً وستّا". وفي البيت الأخير: "وهنَّ إذا أَقَمتُ مُسافَراتُ تَهادَتْها" بدلا من "وكنَّ إذا أَقَمتُ مُسافَراتٍ تَهادَاها". الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٤.

(١٣) انظر: كتاب الأغاني، ج١٤، ص٩٨، ٩٩.

(١٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٧.

(١٥) كتاب الأغاني، ج١٤، ص١٠٨. والأبيات من البحر الطويل. وفي الديوان: في البيت الثاني "صَفحًا فِي معالجةِ الحُبَ" بدلا من "صَفحًا عَن مُعالجةِ الحُبِ". الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٩.

(١٦) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م، ج٤، ص٨٣: ٨٥.

(١٧) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٧. والقصة موجودة في كتاب الأغاني، ج١٤، ص١٠٣، ١٠٤.

(١٨) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٥، ٣٣.

(١٩) لسان العرب، مادة: "ضمن".

(٢٠) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ج٢، ص٣٨٦.

(٢١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م، ص٩٢.

(٢٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٨. وانظر أيضا: ص٣١.

(٢٣) المصدر نفسه، ص٣٦.

(٢٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٩.

(٢٥) المصدر نفسه، ص٤٥. وانظر أيضًا: ص٤٦، ٨٠، ١١٨.

(٢٦) المصدر نفسه، ص٩٩.

(٢٧) المصدر نفسه، ص٢٨، ٣٩، ٩٩.

(٢٨) المصدر نفسه، ص٣٦.

(٢٩) المصدر نفسه، ص٣٩، ٨٠.

(٣٠) المصدر نفسه، ص٣٧.

(٣١) المصدر نفسه، ص٣٥. وانظر أيضًا: ص٥١.

(٣٢) المصدر نفسه، ص٩٣.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٦٢. وانظر أيضًا: ص٨٣.

(٣٤) المصدر نفسه، ص١٠٠. وانظر أيضًا: ص٦٨، ١٠٢.

(٣٥) المصدر نفسه، ص٤٧.

(٣٦) المصدر نفسه، ص٤٤.

(٣٧) المصدر نفسه، ص٩٤. وانظر أيضًا: ص٧٥.

(٣٨) المصدر نفسه، ص٦٠.

(٣٩) المصدر نفسه، ص٢٣.

(٤٠) المصدر نفسه، ص٨٧.

(٤١) المصدر نفسه، ص٣٤.

(٤٢) المصدر نفسه، ص٨٢.

(٤٣) المصدر نفسه، ص٨٧. وانظر أيضًا: ص١٠٧.

(٤٤) المصدر نفسه، ص٧١. وانظر أيضًا: ص٣٠، ٣٨، ٤٩، ٧٠.

(٤٥) المصدر نفسه، ص٧٧. وانظر أيضًا: ص٧٤، ٧٦.

(٤٦) المصدر نفسه، ص٨١. وانظر أيضًا: ص٨٤، ٩٨.

(٤٧) المصدر نفسه، ص٦٦.

(٤٨) المصدر نفسه، ص٦٥. وانظر أيضًا: ص٣٢.

(٤٩) المصدر نفسه، ص٦٧. وانظر أيضًا: ص٦٨.

(٥٠) المصدر نفسه، ص٦٤.

(٥١) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٨٥.

(٥٢) المصدر نفسه، ص٦٣.

(٥٣) نقد الشعر، ص٦٦.

(٥٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٥٢. وانظر أيضًا: ص٢٢.

(٥٥) المصدر نفسه، ص٥٣.

(٥٦) المصدر نفسه، ص٧٣. وانظر أيضًا: ص٩٢، ٩٦.

(٥٧) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٥٨) المصدر نفسه، ص٣٣. وانظر أيضًا: ص٤١.

(٥٩) المصدر نفسه، ص٧٦.

(٦٠) المصدر نفسه، ص٤٨. وانظر أيضًا: ص٤٢، ٨٦، ١٠٤.

(٦١) المصدر نفسه، ص٥٦.

(٦٢) المصدر نفسه، ص٦٩.

(٦٣) المصدر نفسه، ص٩٥.

(٦٤) المصدر نفسه، ص١٠١.

(٦٥) المصدر نفسه، ص١٠٨.

(٦٦) المصدر نفسه، ص٢٤.

(٦٧) المصدر نفسه، ص٢٧.

(٦٨) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٦٩) لسان العرب، مادة: "عفو".

(٧٠) المرجع نفسه، مادة: "صفح".

(٧١) القصة موجودة في كتاب الأغاني، ج١٤، ص٩٩.

(٧٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٥.

(٧٣) المصدر نفسه، ص٢٩.

(٧٤) المصدر نفسه، ص٤٠. وانظر أيضًا: ص٥٠.

(٧٥) لسان العرب، مادة: "حرص".

(٧٦) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٦١.

(٧٧) المصدر نفسه، ص٩١.

(٧٨) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٩٣.

(٧٩) المصدر نفسه، ص٦٨.

(٨٠) المصدر نفسه، ص٨٩. وانظر أيضًا: ص١٠٥.

(٨١) لسان العرب، مادة: "حلم".

(٨٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٣.

(٨٣) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٨٤) المصدر نفسه، ص٧٢.

(٨٥) المصدر نفسه، ص٢١.

(٨٦) المصدر نفسه،ص٥٩.

(٨٧) المصدر نفسه، ص١٠٦.

(٨٨) المصدر نفسه، ص٥٥.

(٨٩) المصدر نفسه ، ص٩٠.

(٩٠) المصدر نفسه، ص٥٤.

(٩١) يوسف خيف: نداء القمم، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢٦.

(٩٢) عباس على المصري: التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبى فراس الحمداني، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد١٣، العدد١، يناير، ٢٠٠٩م، ص٢.

(٩٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٢٨.

(٩٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٨.

(٩٥) المصدر نفسه، ص٨٤. وانظر أيضًا: ص٤٣.

(٩٦) المصدر نفسه، ص٤٥.

(٩٧) المصدر نفسه، ص٨٧. ويزهاه: يستخفه ويحمله على الزهو. وشرة الشباب: نشاطه. وشرخ الشباب: أوله. وانظر أيضًا: ص١٠٢.

(٩٨) الثعالبي "أبو منصور عبد الملك النيسابوري" (ت: ٤٢٩هـ): فقه اللغة وسر العربية، دار ابن خلدون، د.ت، ص٢٧٣.

(٩٩) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٧. وانظر أيضا: ص٧٢.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص٢٨. وانظر أيضًا: ص٨٩.

(١٠١) المصدر نفسه، ص٣٦. وانظر أيضًا: ص٧٠.

(١٠٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٥٣. وانظر أيضًا: ص٩١.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص٧٥. وانظر أيضًا: ص٩٣.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص٤٧. وانظر أيضًا: ص٢٥.

(١٠٥) العلوي اليمني "يحي بن حمزة" (ت: ٧٤٩هـ): كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ، ١٩١٤م، ج٢، ص١٣٢.

(١٠٦) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٨٧.

(١٠٧) المصدر نفسه، ص٢٦. وانظر أيضًا: ص٢٢، ٧٠.

(١٠٨) المصدر نفسه، ص٨٧.

(١٠٩) المصدر نفسه، ص٣٥.

(١١٠) المصدر نفسه، ص٣٣. وانظر أيضًا: ص٥٢، ٥٣.

(١١١) المصدر نفسه، ص٣٧.

(١١٢) المصدر نفسه، ص٥٦.

(١١٣) المصدر نفسه، ص٦٠. وانظر أيضًا: ص٦٤، ٧١.

(١١٤) المصدر نفسه، ص٦٣.

(١١٥) المصدر نفسه، ص١٠٠. وانظر أيضًا: ص٦٧.

(١١٦) المصدر نفسه، ص٦٨.

(١١٧) المصدر نفسه، ص٨١. وانظر أيضًا: ص٤٩، ٦١.

(١١٨) المصدر نفسه، ص٩١.

(١١٩) المصدر نفسه، ص٦٧.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص٢٨.

(١٢١) ابن فارس "أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا" (ت: ٣٩٥هـ)": الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م، ص٢٠٨.

(١٢٢) عبد القاهر الجرجاني "الإمام أبو بكر بن عبد الرحمن الجرجاني النحوي" (ت: ٤٧٤هـ)": كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق علية: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م، ص١٠٦.

(١٢٣) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٧١. وانظر أيضًا: ص٢١، ٦١، ٩٣، ١٠٣.

(١٢٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٨٣.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص٤٥.

(١٢٦) المصدر نفسه، ص٨٧. وانظر أيضًا: ص٣٧، ٦١، ١٠٣.

(١٢٧) المصدر نفسه، ص٨٥. وانظر أيضًا: ص٣١.

(١٢٨) المصدر نفسه، ص٥٦. وانظر أيضًا: ص٣٩.

(١٢٩) المصدر نفسه، ص٤٠. وانظر أيضًا: ص٤٣.

(١٣٠) المصدر نفسه، ص٤٦. وانظر أيضًا: ص٤٣.

(١٣١) المصدر نفسه، ص١١٨. وانظر أيضًا: ص٣٦.

(١٣٢) المصدر نفسه، ص٤٠. وانظر أيضًا: ص٢٩.

(١٣٣) المصدر نفسه، ص٣٥. وانظر أيضًا: ص٣٣، ٣٦، ٣٧، ٨٦.

(١٣٤) المصدر نفسه، ص٤٠.

(١٣٥) المصدر نفسه، ص٦٩. وانظر أيضًا: ص٢٦، ٢٩، ٥٧، ٦٩، ٨٥.

(١٣٦) المصدر نفسه، ص٢٩.

(١٣٧) المصدر نفسه، ص٣٥.

(١٣٨) المصدر نفسه، ص٥٩.

(١٣٩) المصدر نفسه، ص٥٩.

(١٤٠) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ج٢، ص٢٠.

(١٤١) ابن جني "أبو الفتح عثمان الموصلي" (ت: ٣٩٢هـ): الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، قدم هذه الطبعة: عبد الحكيم راضى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية [١٣٧١هـ، ١٩٥٢م]، القاهرة، ٢٠٠٦م، ج٢، ص١٥٧.

(١٤٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٣.

(١٤٣) المصدر نسه، ص٢٧.

(١٤٤) المصدر نفسه، ص٣٠.

(١٤٥) المصدر نفسه، ص٦٩.

(١٤٦) المصدر نفسه، ص٢٧. وانظر أيضًا: ص٣١.

(١٤٧) المصدر نفسه، ص٤٨.

(١٤٨) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٦٢.

(١٤٩) المصدر نفسه، ص١٠٨.

(١٥٠) المصدر نفسه، ص٧٨. وانظر أيضًا: ص٤١.

(١٥١) المصدر نفسه، ص٨٩.

(١٥٢) المصدر نفسه، ص٩١. وانظر أيضًا: ص٩٦، ١٠٧.

(١٥٣) السيوطي "عبد الرحمن بن أبى بكر بن محمد، جلال الدين" (ت: ٩١١هـ): الإتقان فى علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٤، ١٩٨٥م، ج٣، ص١٧١، ١٧٢.

(١٥٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٨٧. وانظر أيضًا: ص٣٣.

(١٥٥) المصدر نفسه، ص٢٥. وانظر أيضًا: ص٦٢، ٦٩، ٧٥، ٩٥، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٧.

(١٥٦) المصدر نفسه، ص٣٥.

(١٥٧) المصدر نفسه، ص٣٧.

(١٥٨) المصدر نفسه، ص٣٤.

(١٥٩) المصدر نفسه، ص٩٦. وانظر أيضًا: ص٣٤، ٣٧، ٤١، ١٠٢.

(١٦٠) المصدر نفسه، ص٤٧.

(١٦١) المصدر نفسه، ص٤٧. وانظر أيضًا: ص٨٥.

(١٦٢) المصدر نفسه، ص١٠٥. وانظر أيضًا: ص٨٧.

(١٦٣) المصدر نفسه، ص٨٣.

(١٦٤) المصدر نفسه، ص٤٥. وانظر أيضًا: ص٢٤، ٦٧، ٨٧، ٩٣.

(١٦٥) المصدر نفسه، ص٤١. وانظر أيضًا: ص١٠٢.

(١٦٦) المصدر نفسه، ص٨٥. وانظر أيضًا: ص١٠٢.

(١٦٧) المصدر نفسه، ص٢٣.

(١٦٨) المصدر نفسه، ص٢٣.

(١٦٩) المصدر نفسه، ص٢٤.

(١٧٠) محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبه، ط١، ١٩٧٩م، ص ١٦.

(١٧١) عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية "علم المعاني"، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص٤٨.

(١٧٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٥٧.

(١٧٣) المصدر نفسه، ص٦٧.

(١٧٤) المصدر نفسه، ص٢٨.

(١٧٥) المصدر نفسه، ص٤٣. وانظر أيضًا: ص٨٠.

(١٧٦) كتاب دلائل الإعجاز، ص٣٣٢.

(١٧٧) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٧٤. وانظر أيضًا: ص٢٧، ٤٥.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص٨٩. وانظر أيضًا: ص٧٩.

(١٧٩) المصدر نفسه، ص٨٧.

(١٨٠) كتاب دلائل الإعجاز، ص٣٢٨.

(١٨١) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٢.

(١٨٢) المصدر نفسه، ص٩٤.

(١٨٣) المصدر نفسه، ص٩٨.

(١٨٤) المصدر نفسه، ص٦١.

(١٨٥) المصدر نفسه، ص٨٥.

(١٨٦) المصدر نفسه، ص٣٧.

(١٨٧) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م، ص١٧.

(١٨٨) انظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبى تمّام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٦م، ص٣٣. وعلي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م، ص٢٥. وعز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، مزيدة ومنقحة، ١٩٧٨م، ص١٤٣.

(١٨٩) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت، ص٤٣.

(١٩٠) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص٤٣٥.

(١٩١) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٧. وانظر أيضًا: ص٢١.

(١٩٢) المصدر نفسه، ص٨٢.

(١٩٣) المصدر نفسه، ص٩٩. وانظر أيضًا: ص٢٣، ٣٦، ٣٧، ٨١.

(١٩٤) المصدر نفسه، ص٣٧. وانظر أيضًا: ص٨٧.

(١٩٥) المصدر نفسه، ص٦٥. وانظر أيضًا: ص٣٥.

(١٩٦) المصدر نفسه، ص٦٢. وانظر أيضًا: ص٣٩، ٤٧.

(١٩٧) المصدر نفسه، ص٩١.

(١٩٨) الخطيب القزويني "جلال الدين محمد بن عبد الرحمن" (ت: ٧٣٩هـ): الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص٢١٧.

(١٩٩) نقد الشعر، ص١٠٩.

(٢٠٠) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٦.

(٢٠١) المصدر نفسه، ص٢٤. وانظر أيضًا: ص٤٧.

(٢٠٢) المصدر نفسه، ص١٠٢. وانظر أيضًا: ص٣٣.

(٢٠٣) ابن المعتز "عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس" (ت: ٢٩٦هـ): كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٢.

(٢٠٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٠. وانظر أيضًا: ص٥٢، ٥٩، ١٠٠.

(٢٠٥) المصدر نفسه، ص٨٢.

(٢٠٦) المصدر نفسه، ص٤٧.

(٢٠٧) المصدر نفسه، ص٩٤.

(٢٠٨) السكاكي "أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر (ت: ٦٢٦هـ)": مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٦٣٧. وانظر أيضا: الثعالبي "أبو منصور عبد الملك النيسابوري" (ت: ٤٢٩هـ): الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢١.

(٢٠٩) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٣.

(٢١٠) المصدر نفسه، ص٤٥. وانظر أيضًا: ص٥٣، ٨٨.

(٢١١) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د. ت، ص٢٤٦.

(٢١٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٦٧.

(٢١٣) المصدر نفسه، ص٣٣. وانظر أيضًا: ص٢٧، ٣٧، ٥٧، ٥٩، ٦٣، ٧١.

(٢١٤) سورة الإسراء، الآيتان [١٣، ١٤].

(٢١٥) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٦٠.

(٢١٦) بشار بن برد: الديوان، جمع وتحقيق وشرح فضيلة العلامة: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م، ج١، ص٣٢٦.

(٢١٧) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٥. وانظر أيضًا: ص٤٥، ٥١.

(٢١٨) سورة القصص، جزء من الآية [٧٦].

(٢١٩) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت، ص٣٢٠.

(٢٢٠) عبد العزيز شرف، ومحمد عبد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص١٩.

(٢٢١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٣٤.

(٢٢٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م، ص١٠٨.

(٢٢٣) المرجع نفسه، ص١٢٩. وانظر أيضًا: عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ج١، ص٢٧٩.

(٢٢٤) موسيقى الشعر، ص١٢٦.

(٢٢٥) المرجع نفسه، ص٥٢، ٥٣.

(٢٢٦) المرجع نفسه، ص٩٦.

(٢٢٧) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٩٧.

(٢٢٨) انظر: موسيقى الشعر، ص٩٧.

(٢٢٩) المرجع نفسه، ص١٠١.

(٢٣٠) المرجع نفسه، ص١٠٩.

(٢٣١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٤٤٣.

(٢٣٢) المرجع نفسه، ج١، ص٥٠٧.

(٢٣٣) موسيقى الشعر، ص٥٧.

(٢٣٤) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص١١.

(٢٣٥) حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، مؤسسة جواد للطباعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ص٢٦٦.

(٢٣٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٤٥٠.

(٢٣٧) المرجع نفسه، ج١، ص٤٥٢.

(٢٣٨) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٥.

(٢٣٩) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٥.

(٢٤٠) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م، ص١٣١.

(٢٤١) الأخفش "أبو الحسن سعيد بن مسعدة" (ت: ٢١٥هـ): كتاب القوافي، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م، ص١٠.

(٢٤٢) موسيقى الشعر، ص٢٤٦.

(٢٤٣) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص١٨٢.

(٢٤٤) السيرافي "أبو سعيد" (ت: ٣٦٨هـ): شرح كتاب سيبويه، حققه وعلق عليه: رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ١٩٩٠م، ج٢، ص٣٩.

(٢٤٥) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٤.

(٢٤٦) موسيقى الشعر، ص٢٥٨.

(٢٤٧) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٦٣.

(٢٤٨) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م، ص٣٠.

(٢٤٩) مفتاح العلوم، ص٦٦٠.

(٢٥٠) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٥٦. وانظر أيضًا: ص٢٥، ٤٢، ٤٨، ٦١، ٨٩.

(٢٥١) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٣٥٠.

(٢٥٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٩٢. وانظر أيضًا: ص٤١، ٤٣، ٦٣.

(٢٥٣) نقد الشعر، ص١٤٣.

(٢٥٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٥٥. وانظر أيضًا: ص٤٨.

(٢٥٥) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٣٥٣.

(٢٥٦) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٨٧. وانظر أيضًا: ص٢٥، ٥٧.

(٢٥٧) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٣٥٥.

(٢٥٨) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٤.

(٢٥٩) كتاب البديع، ص٥٩.

(٢٦٠) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٧٨. وانظر أيضًا: ص٤٦، ٧١، ٨١، ٩٥، ١٠٢.

(٢٦١) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٣٥٨.

(٢٦٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٠.

(٢٦٣) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٣٥٩.

(٢٦٤) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص١٠٠. وانظر أيضًا: ص٦٣.

(٢٦٥) نقد الشعر، ص١٣٧.

(٢٦٦) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٥. وانظر أيضًا: ص٣٣.

(٢٦٧) البلاغة العالية "علم المعاني"، ص١٢٨.

(٢٦٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص٥٧.

(٢٦٩) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٦. وانظر أيضًا: ص٢٣، ٤٣.

(٢٧٠) البلاغة العالية "علم المعاني"، ص١٢٨، ١٢٩.

(٢٧١) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٧٤. وانظر أيضًا: ص٣٦، ٤٥.

(٢٧٢) مفتاح العلوم، ص٦٦٨.

(٢٧٣) على الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٣.

(٢٧٤) مفتاح العلوم، ص٦٦٨.

(٢٧٥) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع"، ص٣٩٥.

(٢٧٦) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٣. وانظر أيضًا: ص٥٦.

(٢٧٧) مفتاح العلوم، ص٦٦٩.

(٢٧٨) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٨٣.

(٢٧٩) مفتاح العلوم، ص٦٦٩.

(٢٨٠) فن الجناس، ص١٣٦.

(٢٨١) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص١٠٠. وانظر أيضًا: ص٣٠، ٤٤، ٥٢، ٥٥، ٧٤.

(٢٨٢) مفتاح العلوم، ص٦٧١.

(٢٨٣) كتاب البديع، ص٤٧.

(٢٨٤) المرجع نفسه، ص٤٨.

(٢٨٥) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٣٣. وانظر أيضًا: ص٤٠، ٥٠، ٨٣، ٩٦، ١٠٠.

(٢٨٦) المصدر نفسه، ص١٠٨. وانظر أيضا: ص٣٠.

(٢٨٧) مفتاح العلوم، ص٦٧٢.

(٢٨٨) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٣. وانظر أيضًا: ص٢٦، ٤٠، ٤٦.

(٢٨٩) ابن أبى الإصبع المصري (ت: ٦٥٤هـ): تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، د.ت، ص٣١٦.

(٢٩٠) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٦. وانظر أيضًا: ص٦٦، ٨٥، ٩٥.

(٢٩١) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٠٦.

(٢٩٢) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٤٤. وانظر أيضًا: ص٢٥، ٦٣، ٦٤، ٦٨، ٧٤، ٨٧.

(٢٩٣) المصدر نفسه، ص٢٢.

(٢٩٤) المصدر نفسه، ص٦٣.

(٢٩٥) المصدر نفسه، ص٤٠. وانظر أيضًا: ص٢٣، ٤٥، ٨٧.

(٢٩٦) المصدر نفسه ، ص٤٥.

(٢٩٧) المصدر نفسه، ص١٠٣.

(٢٩٨) المصدر نفسه، ص٩٣.

(٢٩٩) المصدر نفسه، ص٩٨. وانظر أيضًا: ص٣٨، ٨٤.

(٣٠٠) المصدر نفسه، ص١٠٢. وانظر أيضًا: ص٦٢.

(٣٠١) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٨٣.

(٣٠٢) المصدر نفسه، ص٢٥. وانظر أيضًا: ص٩٥.

(٣٠٣) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٣٠٤) المصدر نفسه، ص٥٧.

(٣٠٥) سورة الأنعام، جزء من الآية [١٦٠].

(٣٠٦) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٥١.

(٣٠٧) المصدر نفسه، ص٢٩.

(٣٠٨) شكري فيصل: أبو العتاهية أخباره وشعره، طبعة محققة على مخطوطتين ونصوص لم تنشر من قبل، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٨٤هـ، ١٩٦٤م، ص٤٩٧. وهذا البيت لم أجده في ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.

(٣٠٩) الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، ص٢٧. وانظر أيضًا: ص٧٥، ٩٦.

(٣١٠) المصدر نفسه، ص٦٥.

(٣١١) المصدر نفسه، ص٦٣. وانظر أيضًا: ص٨٥.

(٣١٢) المصدر نفسه، ص٨٧.

* *

المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم.

ثانيا: مصدر الدراسة: الباهلي "محمد بن حازم": الديوان، صنعة: محمد خير البقاعي، دار قتيبة، دمشق، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.

ثالثا: المراجع:

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.

(٢) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

(٣) الأخفش "أبو الحسن سعيد بن مسعدة" (ت: ٢١٥هـ): كتاب القوافي، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م.

(٤) ابن أبى الإصبع المصري (ت: ٦٥٤هـ): تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، د.ت.

(٥) بشار بن برد: الديوان، جمع وتحقيق وشرح فضيلة العلامة: محمد الطاهر ابن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

(٦) بطرس البستاني: محيط المحيط "قاموس مطول للغة العربية"، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، ١٩٨٧م.

(٧) الثعالبي "أبو منصور عبد الملك النيسابوري" (ت: ٤٢٩هـ): فقه اللغة وسر العربية، دار ابن خلدون، د.ت.

(٨) الثعالبي "أبو منصور عبد الملك النيسابوري" (ت: ٤٢٩هـ): الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

(٩) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

(١٠) ابن جني "أبو الفتح عثمان الموصلي" (ت: ٣٩٢هـ): الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، قدم هذه الطبعة: عبد الحكيم راضى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية [١٣٧١هـ، ١٩٥٢م]، القاهرة، ٢٠٠٦م.

(١١) حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، مؤسسة جواد للطباعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.

(١٢) الخطيب القزويني "جلال الدين محمد بن عبد الرحمن" (ت: ٧٣٩هـ): الإيضاح فى علوم البلاغة "المعانى والبيان والبديع"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

(١٣) ابن رشيق القيرواني (ت: ٤٥٦هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.

(١٤) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

(١٥) الزِّرِكلي "خير الدين" (ت: ١٣٩٦هـ): الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م.

(١٦) السكاكي "أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر (ت: ٦٢٦هـ)": مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

(١٧) السيرافي "أبو سعيد" (ت: ٣٦٨هـ): شرح كتاب سيبويه، حققه وعلق عليه: رمضان عبد التواب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ١٩٩٠م.

(١٨) السيوطي "عبد الرحمن بن أبى بكر بن محمد، جلال الدين"(ت: ٩١١هـ): الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٤، ١٩٨٥م.

(١٩) شكري فيصل: أبو العتاهية أخباره وشعره، طبعة محققة على مخطوطتين ونصوص لم تنشر من قبل، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٨٤هـ، ١٩٦٤م.

(٢٠) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

(٢١) الصفدي "صلاح الدين خليل بن أيبك (ت: ٧٦٤هـ): كتاب الوافي بالوفيات، تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م.

(٢٢) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

(٢٣) عباس على المصري: التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبى فراس الحمداني، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد١٣، العدد١، يناير، ٢٠٠٩م.

(٢٤) عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م.

(٢٥) عبد العزيز شرف، ومحمد عبد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

(٢٦) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبى تمّام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٦م.

(٢٧) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م.

(٢٨) عبد القاهر الجرجاني "الإمام أبو بكر بن عبد الرحمن الجرجاني النحوي" (ت: ٤٧٤هـ)": كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.

(٢٩) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت.

(٣٠) عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

(٣١) عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية "علم المعاني"، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

(٣٢) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م.

(٣٣) أبو العتاهية (ت: ٢١٠هـ): الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.

(٣٤) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، مزيدة ومنقحة، ١٩٧٨م.

(٣٥) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.

(٣٦) على الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م.

(٣٧) ابن فارس "أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا" (ت: ٣٩٥هـ)": الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م.

(٣٨) أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، تحقيق: أحمد زكي صفوت، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٧٧هـ، ١٩٥٨م.

(٣٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨م.

(٤٠) ابن ماكولا "علي بن هبة الله بن جعفر": الإكمال في رفع الارتياب عن المؤتلف والمختلف في الأسماء والكنى والأنساب، تحقيق: عبد الرحمن بن يحي المعلمي اليماني، نايف العباسي، مجلس دائرة المعارف العثمانية، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط١، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م.

(٤١) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

(٤٢) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م.

(٤٣) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.

(٤٤) محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبه، ط١، ١٩٧٩م.

(٤٥) المرزُباني "أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى" (ت: ٣٨٤هـ)، معجم الشعراء، تحقيق: فاروق سليم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٥م.

(٤٦) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د. ت.

(٤٧) ابن المعتز "عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس" (ت: ٢٩٦هـ): طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.

(٤٨) ابن المعتز "عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس" (ت: ٢٩٦هـ): كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

(٤٩) ابن منظور المصري "محمد بن مكرم" (ت: ٧١١هـ): لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلاً كاملاً ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة،١٤٠١هـ، ١٩٨١م.

(٥٠) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط١، ١٣٧١هـ، ١٩٥٢م.

(٥١) يوسف خليف: نداء القمم، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

* * *