جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

بواعث القلق في شعر ابن المعتز

إعداد

د/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية.

(العدد السادس والثلاثون)

(الإصدار الأول .. فبراير)

(١٤٤٤هـ - ٢٠٢٣م)

علمية - محكمة - ربع سنوية

الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

بواعث القلق في شعر ابن المعتز

نور الدين زين العابدين متولي أحمد

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.

البريد الإلكتروني: nour.abdeen@alexu.edu.eg

الملخص:

باديء ذي بَدء، أود أن أشير إلى أن الشعر العربي في مراحله المختلفة قد مرَّ بتطورات كبيرة على مستوييْ الشكل والمضون، وقد أدت تلك التطورات إلى إعادة النظر في الشعر القديم بغية البحث عن الجوانب التي لم تنل الحظ الوافي من الدراسة، وقد كانت الجوانب النفسية من بينها، وما دفعني إلى اختيار ابن المعتز إنما يعود إلى سببين: أولاهما: إنه خليفة اليوم والليلة؛ فوددت أن أسبر أغوار شعره لمعرفة مبررات قلقه الدائم. وثانيهما يكمن في أن شاعرنا لم تُدرس أشعاره من ناحية دوافع القلق والرهق وبواعثهما، ويكمن سؤال الدراسة في: ما بواعث ذلك القلق في نفس الشاعر؟ وما مبرارته النفسية والاجتماعية؟. وفيما يتعلق بمنهج الدراسة، فهو المنهج التحليلي الأسلوبي وما يتضمنه من جوانب إحصائية ونفسية لتبيين تلك العلائق الوثيقة بين بواعث القلق وأثرها في شعره. وقد قسمتُ الدراسة إلى: الإطار النظري للدراسة، المبحث الأول: القلق من الزمان وتقلباته، المبحث الثاني: القلق من الأصحاب والأقارب وتقلباتهم، وفي نهاية المطاف كشفت لنا الدراسة عن الأثر الجلي الذي أحدثه الزمان في نَفْس ابن المعتز، كما أسقطت الدراسة القناع عن دور الأصحاب وتقلباتهم عليه وفق مصالحهم ونوازعهم.

الكلمات المفتاحية: بواعث، القلق، ابن المعتز ، الذات، الشعر.

Concern in the poetry of Ibn al-Mu'tazz

Noureddine Zine El Abidine Metwally Ahmed
Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts - Alexandria University, Arab Republic of Egypt.
Email: nour.abdeen@alexu.edu.eg

Abstract:

First of all, I would like to point out that Arabic poetry in its various stages has undergone great developments at the levels of form and content. The psychological aspects are among them, and what prompted me to choose Ibn al-Mu'tazz is due to two reasons: the first: he is the caliph of today and tonight; I wanted to explore the depths of his poetry to find out the justifications for his constant anxiety. The second lies in the fact that our poet did not study his poems in terms of the motives of anxiety and exhaustion and their motives. The question of the study lies in: What are the motives of that anxiety in the poet's soul? What is its psychological and social justification? With regard to the study methodology, it is the stylistic analytical approach and the statistical and psychological aspects it includes to show those close relationships between concerns and their impact on his poetry. The study was divided into: the theoretical framework of the study, the first topic: anxiety about time and its fluctuations, the second topic: concern about friends and relatives and their fluctuations, and in the end the study revealed to us the obvious impact that time had on the soul of Ibn Al-Moataz, and the study also dropped the mask about the role of friends And their fluctuations in accordance with their interests and disputes.

Keywords: Motives, Anxiety, Ibn Al-Moataz, Self, Poetry.

المقدمة

باديء ذي بَدء أود أن أشير إلى أن الشعر العربي في مراحله المختلفة قد مرَّ بتطورات كبيرة على مستوييْ الشكل والمضون، وقد أدت تلك التطورات إلى إعادة النظر في الشعر القديم بغية البحث عن الجوانب الدفينة التي لم تنل الحظ الوافي من الدراسة، وخاصة فيما يتعلق بالجوانب النفسية لدى الشعراء وانعكاس ذلك الجانب على تضاعيف أشعارهم.

وعندما نعيد النظر في الشعر القديم وملابسات نظمه وتأليفه؛ فهذا لا يعد إعادة خلق من جديد بقدر كونه محاولة استظهار واستقصاء واستحضار ما خفي في نفوس الشعراء، والبحث عن تلك الدوافع والحوافز النفسية التي جعلتهم ينظمون أشعارهم بشكل معين، وفق ظروف محددة عاشها الشعراء وعاصروها آنذاك سواء أكان الأمر متعلقا بجوانب اجتماعية أم كانت سياسية أم ما يتعلق بغير ذلك.

وعند الحديث عن نفس الشاعر وذاته؛ فإنه لا مغالاة في القول ضرورة الإشارة إلى خبايا النفس الشاعرة، بل علينا أن نطبع بصماتنا على الشعور الذي اكتنف نفوس الشعراء عامة، وشعراء الصفوة خاصة، والمقصود بالصفوة هنا معناها الطبقي الاجتماعي. فمن منا لا يعرف ابن المعتز خليفة اليوم والليلة الذي قتل بعد أن تولى الخلافة بيوم واحد.

ومن بين تلك الأمور النفسية التي نحن بصدد دراستها هو القلق وبواعثه في شعر الخليفة ابن المعتز، فهو الأمير وريث الخلفاء من بني العباس، وهو الشاعر الذي تربى في بلاط الخلافة العباسية العميقة الأثر، وقد أتيحت لها كل ملذات الحياة وكل ما أمر به العقل وأراده القلب، فهو ذلك الشاب الذي ترعرع في أوج الخلافة العباسية وكان يعشق الصيد، ومغرما بقول الشعر ومجالسة الأدباء. فكان أميرا يأمر فيطاع، ويطلب فتلبى مطالبه، إذ كان يأتيه العلماء والأدباء من كل حدب وصوب نيلا للرضا، وأملا في العطاء من أولي النعمة.

وعندما ندرس بواعث القلق في شعر ابن المعتز فحريٌّ بنا أن نؤصل مصادر ذلك القلق ودوافعه التي جعلته يمتطي جواد الخوف والصراع مع الذات بين فينة وأخرى، هذا من جانب ومن جانب آخر العروج إلى الحالة العامة الموازية التي كانت بمثابة ظلا ظليلا في شعره ألا وهي حالة الهيام والعشق، وذلك ليس بعيدا عن أمير يعيش حالة الرغد والترف في البيئة العباسية التي ضربت بأجنحتها مشارق الأرض ومغاربها.

إن القلق شعور نفسي لا يمكن استكناهه إلا بواسطة تلك الدفقة الشعورية التي يمكن ملاحظتها في تضاعيف شعر الشاعر من قصيدة لأخرى أو من بيت إلى بيت أو من كلمة إلى كلمة بل لا نبالغ في القول إن أشرنا إلى قيمة المعاني الموازية في شعر ابن المعتز وأثر تلك المعاني في إماطة اللثام عن بواعث القلق لديه.

ولا نعدو الصواب إن ذهبنا بالقول إلى إن القلق ملازم لصوت الشاعر فهو صداه الضارب في الآفاق عبر ذلك الخيط الشعوري الأفقي الذي سنحاول الإمساك به في شعر ابن المعتز.

ومن هذا المنطلق ارتأيتُ أن تُقسم الدراسة (بواعث القلق في شعر ابن المعتز) إلى مقدمة وإطار نظري يتبعهما مبحثان يترجمان بواعث القلق عنده، ثم الاختتام بالنتائج والتوصيات التي تمخضت عن تلك الدراسة، وفي نهاية المطاف يوجد ثبت بالمصادر والمراجع التي أعانتني وأفادته في استجلاء تلك الرؤية النقدية محل الدراسة وما انطوت عليها من آراء :

- **الإطار النظري للدراسة**
- **المبحث الأول: القلق من الزمان وتقلباته.**
- **المبحث الثاني: القلق من الأصحاب والأقارب وتقلباتهم.**

الإطار النظري للدراسة:

أهمية الدراسة وسبب اختيار الشاعر

جدير بالذكر أن القلق حالة نفسية من الحالات التي تنتاب الإنسان بين الفينة والأخرى وفق أسباب مختلفة، ومن ثم فغن أهمية الدراسة تكمن في محاولة البحث عن مسبباب تلك الحالة النفسية ودواعيها لدى الخليفة الشاعر، وذلك لا شك يرتبط بقيمة الشاعر ومكانته السياسية أولا وقبل كل شيء. فغني عن البيان أن ابن المعتز من شعراء الصفوة فهو من شعراء القصور المعروفين عبر العصور، كما أنه من ذوي المُلك وأرباب الخلافة جيلا بعد جيل، حتى امتد بساط الخلافة من بغداد إلى الأندلس، ولعل ما دفعني إلى اختيار شاعرنا يعود إلى سببين: أولاهما: إنه خليفة اليوم والليلة؛ فوددت أن أسبر أغوار شعره لمعرفة مبررات قلقه الدائم منذ شبابه حتى يوم مقتله. وثانيهما يكمن في أن شاعرنا لم تُدرس أشعاره من ناحية دوافع القلق والرهق وبواعثهما بما تضمنته طيات قصائده، فكانت جل الدراسات تدور في فلك الدراسات الموضوعية الفنية، أو دراسة سيرته أو علمه وأدبه بشكل عام . وبناء على ما سبق فقد كانت أهمية الدراسة منطلقة من أهمية الشاعر وحيثيته المجتمعية.

سؤال الدراسة

وانتقالا إلى عنصر مهم من عناصر الدراسة ألا وهو السؤال الذي تنتوي الدراسة الإجابة عنه، ويكمن ذلك السؤال في : ما بواعث ذلك القلق في نفس الشاعر؟ وهو الأمير الخليفة سليل الخلفاء، فإذا كان الأمير ينتابه القلق ويسيطر على دفة شعوره ودفقتها ومكامن نفسه فما حال الشعراء البسطاء أو لنقل شعراء العصر وليس شعراء القصر. كما لن يغيب عنا في هذه الدراسة محاولة الإجابة عن خصوصية ذلك القلق الذي طالما وجدناه انعكس على شعره.

إن الإجابة عن سؤال الدراسة تُعد بمثابة مفارقة حقيقية- فهي محك الدراسة ومقودها- عندما نعرض شعر ابن المعتز وكيف سيطر عليه القلق

الوجودي وكيف عصف به الزمان وأطاح بشبابه قبل الأوان. ناهيك بموقفه من ذاته وأزمته معها، وموقفه من ذلك الصراع الكامن في نفوس المحيطين بسبب تلك الفترة الزمنية التي عاشها ما بين ٢٤٧هـ إلى ٢٩٦ هـ. وقد تجلت (فلسفة)[١] الشاعر في الشاهد الآتي من الطويل:

ألا عَلِلَاني قبل أن يأتي الموت ... ويبني لجثماني بدار البلى بيتُ
فعرَّفني ربي طريق سلامتي ... وصيَّرني لكنني قد تناسيتُ
ألا رُبَّ دساسٍ إلي الكيد حامل ... ضبابَ الحقود قد عرفتُ وداويتُ
ومن عجب الأيام بغيُ معاشر ... غضابًا على سبقي إذا أنا جاريتُ
لهم رحم دنياهم يعرفونها ... إذا أنهكوها بالقطيعة أبقيتُ[٢]

١ يقصد بالفلسفة هنا الاتجاه الفكري المسيطر على الشاعر أو معادلاته الخيالية التي تنطلق منها أفكاره مقابل المعادلات الحقيقية ومن ثم فإن "اصطلاح فلسفة يحدد نفسه على أنه البحث المشوق عن الحقيقة لكن الحقيقة المعادلة للوجود، وهذا لا يمكن إدراكه إلا بالافتراض باعتبار ذلك شرطا أن كلاً منهما بصفة أساسية هو الآخر ومتضمن فيه، وأن كلا من العقل والوجود جوهر الآخر بطريقة تبادلية" كولردج: النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة د عبد الحكيم حسان، دار المعارف مصر، ١٩٧١، ص١١٦

٢ ديوان أشعار أبي العباس (عبد الله بن محمد المعتزبالله الخليفة العباسي) دراسة وتحقيق د محمد بديع شريف، دار المعارف، مصر، ١٩٧٨، ٢٣٨/١ . وأود الإشارة في هذا المقام إلى تتبعي لكتاب شعر ابن المعتز: (صنعة أبي محمد بن بكر الصولي) دراسة وتحقيق د يونس أحمد السامرائي، سلسلة كتب التراث، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧. لكنني في الحقيقة آثرتُ الرجوع إلى نسخة د بديع نظرا لتركيزه على الشعر دونما شروح كثيرة، وفي الوقت نفسه جاء بمقدمة جامعة مانعة متضمنة ما جمعه الصولي وغيره من الأدباء والنقاد. علاوة على ذلك فقد عرض أخطاء المحققين والناشرين وما لحق شعره من تصحيف وتحريف عن الأصل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن ما أهدف إليه في باطن الأمر هو الشعر وليس الشروح الكثيرة كما وجدتها عند السامرائي، وذلك لتبيين واستنباط بواعث القلق لدى الشاعر وانعكاساتها على نوازعه النفسية ومحيطه الاجتماعي بمكوناته الفردية والجماعية .

إذن؛ فلسفة الشاعر هنا تمحورت حول محاولة رأب الصدع وإيصال الرحم وإتمام الناقص، وقد حاول قدر استطاعته ولكنه لم يفِ. ومن ثم كان ذلك من بواعث القلق في نفسه التي انتابتها أزمة الصراع معه هو، فكان الشاعر يصارع ذاته من أجل التغلب على كيد الكائدين ودس الدساسين هذا من ناحية، ويصارع الزمان من ناحية أخرى.

ومما يؤصل تلك الفلسفة التي أرقت مضجعه وأذهبت راحته ما لحظناه من خلال تتبع ظاهرة الإحساس بالقلق في شعره، فرغم ترف معيشته وثراء محيطه الاجتماعي، فإن الحزن رأيناه يسيطر على شعره بل وصل الأمر إلى حد اليأس من حياته، فها هو يؤثر الموت على الحياة بقوله من البحر الطويل:

رأيتُ حياة المرء ترخص قدره وإن مات أغلته المنايا الطوامحُ

فما يُخلِق الثوبَ الجديدَ ابتذالُه كما يُخلِق المرءَ العيونُ اللوامحُ[1]

وفيما يتعلق بالمنهج المتبع في هذه الدراسة فإنه سيكون مرتكزا على المنهج التحليلي الأسلوبي وما يتضمنه من جوانب إحصائية ووصفية ونفسية لتبيين تلك العلائق الوثيقة بين بواعث القلق وأثرها في شعر ابن المعتز، وأثر تلك البواعث وانسحابها على شعره على المستويين الأفقي والرأسي. أو يمكن الذهاب بالقول: إن القلق بمثابة السحابة التي يستظل بها الشاعر ويرى فيها ملاذه الآمن وحقيقته، ناهيك في أهمية هذا المنهج في استشراف نتائج ذلك القلق وانعكاساته على الجانب الذاتي والمجتمعي، وذلك عبر الدلالات المتشعبة في تضاعيف شعره، أضف إلى ذلك البنية التركيبية وعلاقتها بالبنية الدلالية وما تمخض عن تلكما البنيتين من وشائج نفسية انبعث من خلالها خصوبة القلق ونمائه في نفس الشاعر منذ صباه حتى وفاته في عام ٢٩٦ هـ.

---

١ الديوان: ٢٤٧/١

الدراسات السابقة

من الدراسات السابقة التي دارت حول شاعرنا: (الشيب والشباب في شعر ابن المعتز دراسة موضوعيه فنية* للدكتور الشافعي جلال الشافعي، منشور بمجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بدمنهور العدد الثالث المجلد الخامس عام ٢٠١٨، وقد تناول فيه الباحث دراسة الشيب والشباب بين المدح والذم واتجه إلى دراسة شعر ابن المعتز دراسة فنية موضوعيه من حيث أثر البيئة والصور والموسيقى، لكنه لم يتطرق إلى البواعث النفسية وخاصة القلق في شعر الشاعر. وهناك دراسة بعنوان (عبد الله بن المعتز ناقدا) لليث ضاري عبد الهادي الزوبعي كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ٢٠١٥، وتناولت الدراسة آراء ابن المعتز في البلاغة والبديع وكذلك عرض الباحث آراء ابن المعتز في السرقات والشعر والشعراء، ورسالته في محاسن أبي تمام. وتوجد دراسة أخرى بعنوان (سيرة ابن المعتز العباسي– دراسة تاريخية) للدكتور قاسم حسن آل شامان السامرائي والباحث محمد مهدي حسن، بكلية الآثار جامعة سامراء، العراق. وقد اهتمت الدراسة بسيرة ابن المعتز من حيث النشأة والتربية والخلافة ومؤامرة قتله. وكذلك دراسة (ابن المعتز وتراثه في النقد والبيان) للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، بمطبعة الحسين بالقاهرة، وفيها حديث ذو شجون عن الشاعر وأثره النقدي وكذلك في البيان وخاصة البديع. ولا نغفل دراسة (الشباب والشيب في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي) للدكتور عبد الرحمن هيبه، وهي دراسة عامة اتخذ فيها المؤلف من ابن المعتز واحدا من شعراء القصور في تلك الفترة. ودراسة الدكتور عبد العزيز سيد الأهل (عبد الله ابن المعتز – أدبه وعلمه) دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ويتجلى مضمون الدراسة وفحواها من العنوان المصدر به الكتاب. وأيضا للدكتور جابر عصفور دراسة عنوانها (قراءة محدثة في ناقد قديم– ابن المعتز) مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب المجلد السادس العدد الأول والثاني (أكتوبر –ديسمبر ١٩٨٥)

وفيه انحاز الدكتور عصفور لمناصرة ابن المعتز للشعر المحدث في زمانه، وتحدث عن التشبيهات والمقاييس الوصفية الجمالية في شعره.

أما عن سبب اختيار الموضوع؛ فإنه يكمن في أن الدراسات المتعددة عن ابن المعتز لم تتجه إلى تلك البواعث النفسية في شعره ولم تُحِّول بوصلة اهتمامها إلى الجوانب الخفية في نفس الشاعر الأمير، فكانت جل الدراسات كما قرأنا رافعة شعار الشيب والشباب أو أدبه وعلمه وأغراضه الشعرية وموقفه من شعراء عصره أو أثره في النقد والبلاغة . ومن ثم ارتأيتُ أن تنتقل دفة الدراسة إلى اتجاه مغاير لم نألفه في الدراسات التي تناولت شعر أبي العباس.

التعريف بالشاعر عبد الله بن المعتز: (٢٤٧هـ- ٢٩٦هـ)

هو "أبو العباس عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد بن المهدي بن المنصور بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب الهاشمي؛ أخذ الأدب عن أبي العباس المبرد وأبي العباس ثعلب وغيرهما، كان أديباً بليغاً شاعراً مطبوعاً مقتدراً على الشعر قريب المأخذ، سهل اللفظ جيد القريحة حسن الإبداع للمعاني مخالطاً للعلماء والأدباء معدوداً من جملتهم"[1] وذكره صاحب الأغاني بقوله: " وممن صنع من أولاد الخلفاء فأجاد

١ ابن خلِّكان : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: تحقيق: د إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤، ٧٦/٣ . وهو نفسه يعرف بنسبه في مقدمة طبقات الشعراء "أفقر العباد إلى الله عبد الله بن المعتز بالله بن المتوكل على الله بن محمد المعتصم بالله بن الرشيد بن هارون بن المهدي محمد بن أبي جعفر المنصور عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس رضي الله عنه". ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف القاهرة، الطبعة الثالثة،١٨/١

وأحسن وبرع وتقدم جميعَ أهل عصره فضلًا وشرفًا وأدبًا وشعرًا وظرفًا وتصرفًا في سائر الآداب أبو العباس عبد الله بن المعتز بالله"[١]

ومما قيل في اهتماه بالولاية:"حدّثنى أبو القاسم الحسن بن محمد بن على بن محمد بن يحيى بن الحسين بن زيد بن بنت على بن محمد الحمانى قال حدثنى أبو الحسين محمد بن الحسن العلوى المعروف بابن البصرى قال: كنت أجالس عبد الله ابن المعتز وكان يحلف لى بالله لئن ملك من هذا الأمر شيئا ليجعلن البطنين بطنا واحدا، وليزوجن هؤلاء من هؤلاء وهؤلاء من هؤلاء، وقال لا أدع طالبيا يتزوج بغير عباسية، ولا عباسى بغير طالبية، حتى يصيروا شيئًا واحدًا، وأُجرى على كل رجل منهم عشرة دنانير فى الشهر، وعلى كل امرأة خمسة دنانير، واجعل لهم من الدنيا ناحية تفى بذلك"[٢]

علمه ومؤلفاته وآثاره:

عاش عبد الله بن المعتز في فترة أشعت بالعلم والثقافة في العلوم شتى بسبب تلك الحركة التي بزغت شمسها في أركان الدولة العباسية، فكثرت التراجم وازدحمت العقول بالأفكار واتقدت. ولم لا؟! فقد كان ذلك العصر هو عصر المبرد وثعلب والصولي، والأوليان هما معلماه، والأخير هو راوية شعره الأمين، ناهيك بأن شاعرنا كان يستقبل كبار الشعراء كالبحتري وأحمد بن يحي (معلمه المفضل)، وأعلام الكُتَّاب مثل جعفر بن قدامة الكاتب الشاعر المؤرخ وغيرهم كثر.

ولابن المعتز من التصانيف كتاب الزهر والرياض، وكتاب البديع، وكتاب مكاتبات الإخوان بالشعر، وكتاب الجوارح والصيد، وكتاب السرقات، وكتاب

١ أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، إعداد لجنة بإشراف د محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠، ٢٧٤/١٠

٢ أبو بكر الصولي: الأوراق (قسم أخبار الشعراء)، دار الأمل، القاهرة، ١٤٢٥ هـ، ١٠٩/٣

أشعار الملوك، وكتاب الآداب، وكتاب " حلى الأخبار ، وكتاب طبقات الشعراء، وكتاب الجامع في الغناء، وكتاب فيه أرجوزة في ذم الصبوح".[١]

وفاته

"بُويِعَ المقتدر بالله بعد أَخِيه المكتفي بِاللَّه عَليّ فِي سنة خمس وَتِسْعين وَمِائَتَيْنِ وَسنة ثَلَاث عشرَة سنة وَلم يل أَمر الْأمة قبله أَصْغَر مِنْهُ، وَلِهَذَا ضعف النظام فِي أَيَّامه وَجَرت تِلْكَ العظائم وخلع أَوَائِل خِلَافَته وبويع عبد الله بن المعتز فَلم يتم الْأَمر وَقتل ابْن المعتز وأعيد المقتدر إِلَى الْخلَافَة"[٢] ويعود الأمر إلى أنه لما "بويع بعد خلع المقتدر، فلما كان من الغد، حاربه غلمان المقتدر وعاونهم العامّة فهرب واختفى ثم ظفر به أربعة إخوة ولي كل منهم الخلافة، وهم الوليد، وسليمان، ويزيد، وهشام أولاد عبد الملك بن مروان"[٣] وذكر صاحب الأعلام أنه ينطبق عليه القول:"جاءته النكبة من حيث يسعد الناس: آلت الخلافة في أيامه إلى المقتدر العباسي، واستصغره القواد فخلعوه، وأقبلوا على صاحب الترجمة، فلقبوه " المرتضى باللَّه " وبايعوه بالخلافة، فأقام يوما وليلة، ووثب عليه غلمان المقتدر فخلعوه. وعاد المقتدر، فقبض عليه وسلمه إلى خادم له اسمه مؤنس، فخنقه. وللشعراء مراث كثيرة فيه"[٤]

١ ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٧٧/٣

٢ الصفدي: الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠، ٧٣/١١

٣ القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ٥٠٣/١

٤ الزِّركْلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، الطبعة ١٥، ٢٠٠٢، ١١٨/٤

وذكر الأصفهاني في موته" ألا ترى إلى ابن المعتز قد قُتل أسوا قتلة، ودرج فلم يبق له خلف يقرظه ولا عَقِبٌ يرفع منه وما يزداد بأدبه وشعره وفضله وحُسن أخباره وتصرفه في كل فن من العلوم إلا رفعةً وعلوا"[١]

المبحث الأول: القلق من الزمان وتقلباته

ما من شك أن الزمان قد شغل العقول والقلوب بتقلباته على العباد بطبقاتهم المختلفة وانتماءاتهم المتغايرة، فقد ورد في قوله تعالى:﴿ يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلسَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَىٰهَا ۖ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِندَ رَبِّى ۖ لَا يُجَلِّيهَا لِوَقْتِهَآ إِلَّا هُوَ ۚ ثَقُلَتْ فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ لَا تَأْتِيكُمْ إِلَّا بَغْتَةً ۗ يَسْـَٔلُونَكَ كَأَنَّكَ حَفِىٌّ عَنْهَا ۖ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِندَ ٱللَّهِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾[٢] فهذا يعد من أبواب الانشغال بالزمان والزمن. وفي قوله تعالى:﴿ هَلْ أَتَىٰ عَلَى ٱلْإِنسَٰنِ حِينٌ مِّنَ ٱلدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْـًٔا مَّذْكُورًا ﴾[٣] فهنا كذلك ارتبط وجود الإنسان بالحين والدهر. ويختلف تأثير الزمان على الطبقات الاجتماعية –خاصة الطبقات الدنيا والوسطى– وفق المعطيات المتاخمة لحياتهم من جوانب سياسية واجتماعية واقتصادية ؛ ومن ثم يكون الزمان عليهم قاسيا شديدا لا هوادة عنده ومجحفا –عند أكثرهم– وفقا للرغبات والتطلعات، أما عن علاقة الزمان بأصحاب الطبقات العليا فيراها آخرون مختلفة ومغايرة لمن دونهم من الطبقات؛ فتلك الطبقات قد توافرت لديها كل ما لم تطله يد ولم يخطر على بال الطغام من الناس، وإن كنت أرى أن تلك النظرة يغلب عليها الحكم المادي فحسب، وقد غاب عنها المشاعر الإنسانية التي يستوي فيها الناس جميعا من حب وكره وتمن ورجاء ورغبة وخوف وخشية. إن كل تلك الأحاسيس واحدة عند جميع البشر لكنها تختلف من حيث التأثير والتأثر

١ أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ٢٧٥/١٠

٢ سورة الأعراف: الآية ١٨٧

٣ سورة الإنسان: الآية ١

حسب البيئة ووفقا لحال المحيطين، فهناك من يخاف على قوت يومه فيعمل ويجد ويجتهد سعيا لتأمين ذلك الخوف، وهناك من يخاف من ذهاب منصب، وذاك الأخير يعمل كذلك في إطار أدواته وأمكاناته وسلطاته، وكذلك الحال ينسحب على كل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية.

ومن هذا المنطلق فإن القلق من الزمان وتقلباته كان أحد البواعث التي شغلت بال ابن المعتز وانسحبت على أركان نفسه جملة وتفصيلا، حتى إن الشاعر نفسه قال في ذلك مجيبا عمن يسأله عن نفسه وحاله:

أيها السائلُ دعْ سرَّ نفسي إنما سري لنفسي قبرُ[1]

ويقول في موضع آخر عن موقفه من الدهر: من الطويل

وإني رأيتُ الدهر في كل ساعة يسير بنفس المرء والمرءُ جالسُ
وتقتادُه الآمالُ حتى تحطَّه إلى تربةٍ فيها النفوسُ فرايسُ
وأصدعُ شكي لليقين وإنني لنفسي على بعض المُساءة حابسُ[2]

حريٌّ بنا في هذا المقام القول إنه إذا فصلنا الأبيات السابقة عن شاعرنا- تطبيقا لنظرية موت المؤلف لرولان بارت[3]- وطلبنا من أحد النقاد أن ينسب تلك

---

١ الديوان: ٢٦٦/١

٢ الديوان: ٢٦٧/١

٣ هو ناقد وفيلسوف فرنسي تعددت أعماله ما بين الأدبية والنقدية والفلسفة ولد ١٩١٥ وتوفي ١٩٨٠. وهو من أعلام تيار ما بعد الحداثة. وهو الذي نادي بنظرية موت المؤلف أي فصل النص عن قائله وبيئته والبحث عن دلالات أقوال المؤلف ومدى تحقق صلة نصه به، فهو لا يهتم بالمؤلف بقدر اهتمامه بالنص. وقد عرج على هذه النظرية عدد غير قليل من المنظرين والنقاد في آليات توظيف هذه النظرية في البحث عن دلالات خفية لم يكن المؤلف يقصدها، وبناء على ذلك قسم بارت الدلائلية (السيمائية) إلى أربعة عناصر كبرى هي: اللسان والكلام، والمدلول والدال،المركب والنظام،التقرير والإيحاء. =

الأبيات إلى شاعر من شعراء العصر العباسي، فأظن– وقد يجانبني الصواب– أنه لن يذكر اسم ابن المعتز، ولعل السبب في ذلك ما قد عُرف عن (أسلوب) [١] ابن المعتز الشاعر الأمير الذي قيل عنه إن أبرع من وظف البديع في شعره، وأبدع أيما إبداع في أسلوبه الذي اشتهر به وهو أسلوب الوصف والتصوير وخاصة فيما يتعلق بتغنِّيه بالبيئة والطبيعة، والتغزل بالجواري والأَمَات في رحلات الصيد ومواقع الترف، ناهيك بفلسفته الفكرية التي نشأت وترعرعت في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، وقد تأثر بها شاعرنا نظرا لاهتمامه بفكر

=

رولان بارت: مباديء في علم الدلالة،ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الثانية، ١٩٨٧، ص٣١. ومن جانب آخر فقد هاجم تيري إليغتون هذه النظرية قائلا:" ثمة إشكاليات عديدة في هذا الموقف فهو أولا يختزل العمل الأدبي كله إلى شكل مقنَّع من السيرة الذاتية، وكأننا لا نقرأ الأعمال الأدبية بوصفها أعمالا أدبية وإنما بوصفها مجرد طرائق غير مباشرة للتعرف على أحد ما. أما الشيء الآخر فهو أن هذه النظرة تستلزم القول: إن الأعمال الأدبية هي في الحقيقة (تعبيرات) عن عقل المؤلف" تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص٨٩ . وفي سياق آخر يقول: إن ما فعله النقد الجديد ، في الواقع ، هو تحويل القصيدة إلى صنم" ص ٩١ ولعلي أتفق مع ما ذهب إلية تيري إيغلتون في تصنيم النص الأدبي وقولبته وتجريده من كل أسلحته الداعمة له تلك التي انطلقت مع الشاعر في إرهاصاته الأولى مع بداية نثر بذور إبداعه في رحم ماكينة العقل والعاطفة مرورا بتفجر الشعور الداخلي لديه وفقا للمواقف ومقتضيات الأمور وصولا إلى الرؤية الإجمالية التي تمخضت عنه تجربته بمراحلها المحتلفة.

١ ذهب ريفايتر إلى تعريف الأسلوب بقوله: "كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية، بمعنى أسلوب مؤلَّف أو بالأحرى أسلوب نتاج أدبي معزول (...) أو حتى أسلوب مقطع قابل للعزل" ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة د حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص١٩

الجاحظ. فقد"أقبل ابن المعتز على بيان الجاحظ، فاستخرج منه مبحثه في البديع واستعار مصطلحه عن المذهب الكلامي. وهو نوع من البديع نشأ في جو اعتزالي"[1] وبناء على ما سبق فإن صاحب كتاب البديع أبدى لنا جانبا آخر من شخصيته الشعرية التي انعكست على نظمه، وكان له أثر بليغ في موقفه من الزمان بناء على الشواهد الشعرية المختلفة. وهنا لا ينبغي أن نُسطح نظرتنا للشواهد الماثلة أمامنا بل إنه ينبغي الالتفات إلى الطبقات الداخلية التي وضعها الشاعر بغية التعرف على خصوصية السر عنده ورمزيته التي أومأ من خلاله إلى التطرق إلى ما ينشغل به وهذا سيدفعنا إلى تفكيك طبقات فكره عبر نصوصه الشعرية وذلك لأن:" التعامل مع الظواهر في ذاتها وخارج دلالتها الرمزية سيفضي إلى حقائق مغلوطة. غن المرئيات والمحسوسات كلها إشاراتتتطلب منا نوعًا من التفكيك. النظر إليها والإنصات إليها بصيغة مغايرة ومختلفة، من أجل استكناه ما تريد أن تبوح لنا به"[2]

١ د إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة ١٩٨٣، ص٦٩ ويضيف د عباس عن علاقة الزمن بالنقد في القرن الثالث الهجري "إن النقد الأدبي ولد في حضن الاعتزال (الجاحظ – بشر بن المعتمر – الناشئ الأكبر) والمتأثرين به، سواء أكان ذلك التأثر موجباً أو سالبا (ابن قتيبة، ابن المعتز) ، وكان الاعتزال حينئذ يعني في أساسه الاحتكام إلى العقل، والعقل يهيئ من جموح العاطفة والعصبية، ولهذا قضى بأن الزمن لا يصلح أن يكون حكماً على الشعر، مما أدى منذ البداية إلى أن يسلك النقد طريقاً وسطاً لا تفضيل فيها لقديم على محدث أو العكس، وإنما هنالك كما يقول العقل الاعتزالي: محض الحسن والقبح، وذلك هو أساس النقد الأدبي؛ والعقل هو المرجع الأخير في التذوق، ولهذا كان الصدق في الشعر أصلح لأنه مقبول لدى العقل" تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ص ١٠

٢ رشيد المومني: الكتابة وغواية الانتماء إلى شعرية اللامتناهي، مجلة نِزوى، سلطنة عُمان، العدد ١٠٤ ، أكتوبر ٢٠٢٠، ص ٥٠

ومن ثم كان هذا الشاعر من الشعراء الذين قد اكتووا بنار الزمان ليل نهار وقد تلاعبت به الأقدار، فكان يعيش بين دفتي رحى الزمان إحداهما فوقه والأخرى تحته، وقد عانى من ذلك التباين بين السرور تارة والكربة تارة أخرى، وبين حياة الترف والصيد والملوك إلى بيت نزع منه أهله وصار سكانه البوم، فيقول من الخفيف:

طال ليلي وسامرتني الهمومُ وكأني بكل نجم غريمُ
ساهرا هاجرا لقومي حتى لاح تحت الظلام فجرٌ سقيمُ
ورُحى تحتنا وأخرى علينا كل من فيها طحين هشيمُ
وسرور وكربة وافتقار وبريق لزخرف لا يدوم
ويح دارِ الملكِ التي تنضحُ المس ك إذا ما جرى عليها النسيمُ
كيف قد أقفرت وخاربها الدهـ ر وغنى الحنَّانُ فيها البُومُ
نحنُ كنا سكناها فانقضى ذا ك وبِنَّا وأي شيٍ يدوم[1]

ويقول من (الخفيف) موضحا موقفه من الدنيا:

قُل لدُنيايَّ قد تمكنت مِني فافعلي ما أردتِ أن تفعلي بي
واخرقي كيف شئت خُرْق جهول إن لك عندي اصطبار لبيبِ
ربَّ أعجوبةٍ من الدهر بِكر وعوان قد راضها تجريبي[2]

يبدو لنا من الشاهد السابق مبعث القلق عند ابن المعتز مكتسيا ثوب عتابه دنياه، تلك الدنيا التي نسبها إلى نفسه (دنيايَّ) موجها خطابه إلى خليله المُستحضر الذي يشاركه أفراحه وأتراحه، إذ بدأ شاعرنا بفعل الأمر (قُل) ولا يغيب عنا أنه من دواعي توظيف فعل الأمر الاستعلاء والتمكن وكذلك الانعزال،

١ الديوان: ٢٨٧–٢٨٨

٢ الديوان: ٤٣/٢

ولعل الغرض الأخير هو الذي يستظل به الشاعر، وكأنه قد اتخذ موقفا من دنياه التي قد تمكنت منه فصار مُسيرا لا مخيرا (فافعلي ما أردت أن تفعلي بي) فقد تغير مسار حديثه من العتاب إلى الاستسلام والخضوع الذي أطل علينا بعنقه في قوله في البيت الثاني (واخرقي كيف شئت) فالشاعر قد أبدى للدنيا نزع سلاح المقاومة وأحل محله الحكمة في قوله (إن لك عندي اصطبار لبيب) وذلك إن دل فإنما يدل على دراية الشاعر خرق الزمان وأفاعيله، فالزمان ليس لديه عزيز، منه يرتدع، ولا صديق منه يقترب، فالكل عند الزمان في الابتلاء سواء. ثم يأتي البيت الأخير الذي تجلى فيه حسن الاختيار في توظيف النص القرآني؛ إذ يتناص الشاعر مع قوله تعالى:﴿ لَّا فَارِضٌ وَلَا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَٰلِكَ ﴾[1] فهو يقول: إنه مستعدٌّ لما قد يقابله من الأعجوبات الزمان مهما بلغت قوتها وشدتها، وقد استهل البيت بـ (رُبَّ) وهو حرف جر شبيه بالزائد يفيد في هذا السياق الكثرة والتنوع. وجدير بالذكر أن نشير إلى براعة ابن المعتز في اختياره كلماته الموائمة للسياق النفسي العام الذي يغمره، إذ إنه يمتلك المواد اللغوية الخام ويتمكن من توظيفها حيث أتى وشاء، وقد أشار د أحمد درويش إلى ضرورة التوفيق بين تلك المواد الخام وتناسبها و(السياق)[2] الذي وردت فيه فيقول:" ولا يكفي بطبيعة الحال

١سورة البقرة: ٦٨

٢ يُعد السياق القالب الذي تنصهر فيه مكونات الكلم ودلالتها المختلفة؛ إذ يجمع السياق بين المفردات ومعانيها في إطار يخدم البعد المعرفي والجمالي للنص الأدبي فهو بمثابة معدة النص التي تهضم كل ما يدخلها لكي يخرج في النهاية بعناصر مفيدة ما بين صرفية ودلالية وصوتية ومعجمية. ويقول د عيد بلبع:" تفتح كلمة السياق في استعمالاتها المختلفة في الحقول المعرفية ما لا حصر له من المفاهيم والأبعاد، ولعلي لا أبالغ إذا زعمت أن هذه الأبعاد جميعها تتصل بالدرس البلاغي بسبب قريب أو بعيد بدءا من البعد الصوتي في تكوين الكلمة، وانتهاء بسياق الموقف، أو السياق الخارجي" د عيد بلبع: =

أن يتم الاختيار الموفق للأداة والكلمة؛ فإن الأداة والكلمة النحوية بمثابة المادة الخام للبناء اللغوي، ومعلوم أن المواد الخام لا تتجمع تجمعا ذاتيا لكي يقوم البناء، بل لابد من التنسيق والتأليف بينها، ومعلوم كذلك، أنه ليس يكفي أن

=

السياق وتوجيه دلالة النص، دار بلنسية، مصر، الطبعة الأولى،١٤٢٩هـ-٢٠٠٨،ص١٢٦ومن ثم فإن "فإن فهم النص وتفسيره لا يتأتى لنا إلا بالرجوع إلى السياق باعتباره يلعب دورا كبيرا في جلاء معنى النص وإبرازه" الأستاذة فطومة لحمادي: السياق والنص (استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي) مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضرة- بسكرة،الجزائر، العددان الثاني والثالث، جوان ٢٠٠٨، ص٦ وفي السياق ذاته فإنه لا يمكن البحث عن دلالة لفظة محددة إلا إذا كان السياق حاكما لتلك العلاقة بين المرسل والمتلقي أو من خلال الاتفاق على الشفرات أو العلامات التي بمقتضاها تتحقق الدلالة المرجوة وفقا لوجودها في سياقها المناسب، وبناء عليه فليس من الممكن خطاب يعتمد وسيلة تواصلية ما لم يكن هناك تواضع على حزمة من الشفرات المشتركة بين المرسل والمتلقي، وهذه الشفرات هي مادة الرسالة وموضوعها الذي يتحقق من خلالها التواصل" أ.م.د أحمد علي محمد: نظرية العلامات وسيرورتها عند شارلس سندرس بيرس، مجلة العميد، كلية الآداب، جامعة بغداد، السنة الثالثة، المجلد الثالث، العدد الثاني عشر، كانون الأول، ٢٠١٤ ص٢٣٥ وبناء على ما تقدم فإن الشاهد الذي استدعى الحديث عن نظرية السياق والأنساق كان الهدف منه إنما هو إعادة النظر في ضرورة تأويل دلالات النص الأدبية وفق متطلبات عصرها من ناحية ووفق التصورات الجديدة من ناحية أخرى بما أهدتنا به الأساليب والأجناس وما وازاها من تطورات أدبية ونقدية، من ثم " فالأساليب والأجناس والأحقاب (والنهضات) التي يعدها البحث الوضعي ظواهر ناجزة ومغلقة، تظهر من جديد في الأفق المتحرك لدلالتها الحَدَثِيَّة وتستوجب إعادة تأويلها بحسب الوضع المتحول للمؤولين" هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) تقديم وترجمة د رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، ص ١٢٠

تكون المادة الخام واحدة في بناءين مختلفين حتى يكون شكلهما ونسقهما الفني واحدا، بل قد يكون الفرق بينهما عظيما"[1]

وقد دل لنا البناء التركيبي للبيتن الأول والثاني على أنه قد أعد العدة والعتاد لمجابهة نوائب الدهر، فكانت الجملة الفعلية الطلبية هي المسيطرة على الشاهد الشعري بقوله: (قل لدنياي) (فافعلي ما أردت) (واخرقي كيف شئت) وقد انعكست الحالة النفسية للشاعر على دلالات تلك التراكيب التي عبر من خلالها عن جسارته وعدم خشيته من خطوب الزمان.

ومن نافة القول فإن ردة فعل الشاعر قد تجلت في البناء التركيبي للشطر الأخير؛ إذ صدره الشاعر بحرف التأكيد (إنَّ) الصارم القاطع الحاسم المتبوع بشبه الجملة مرتين متتاليتين (إن – لك – عندي) دلالة على تحسبه واستعداده لتقلبات الدنيا مهما كان وضعها ومهما بلغ شأوها. وقد كان البيت الثالث الذي صدره الشاعر بحرف الجر الشبيه بالزائد (رُبَّ) الدال هنا على الكثرة مناسبا لفاصلة البيت الثاني (اصطبار لبيب) إذ أخبر الشاعر وأقر في البيت ذاته أن أعاجيب الدهر وابتلاءاته مهما بلغ عددها ونمطها فإن تجاربه (ما بين البكر والعوان) قد غلبتها واستطاعت أن تواجهها بشتى الطرق والأساليب طالما تولدت المقدرة عنده، ومن ثم فلا عجيب عنده يأتيه ولا غريب لديه يفاجئه، وكأنه قد تسربل وتسلح بالحكمة والاصطبار والتصبر لا الصبر فقط. ومما يؤصل ما ذكرناه سابقا من قدرته على الاصطبار ما قاله د عز الدين إسماعيل "إن الحصول على المقدرة لا يكون إلا بالمعاناة"[2] فلا شك أن الشاعر قد عانى وألم

---

١ د أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٦٦

٢ د عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، الطبعة الاربعة، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢١ وقد أشار د أحمد الشايب إلى قيمة علم النفس في دراسة الأدب، =

به ما ألم، ناهيك بما يعرف بالواقعية النفسية التي لا يمكن فصلها عن الواقعية الاجتماعية آنذاك في الفترة العباسية وصراع الخلافة. ومن ثم كانت علاقة القدرة بالواقعية النفسية منحازة للمخزون المعرفي والنفسي في آن معا "والواقعية النفسية لا يمكن أن تنسب إلا إلى الأنحاء الخاصة التي تمثل المخزون المعرفي المستعمل في نماذج الإنجاز التي تتبنى افتراض القدرة" [١]المنبثقة عن التجارب والمعاناة كما ذكرنا.

ناهيك بذلك التنوع الموسيقي الذي كشف النقاب في الجملتين المتوازيتين (فافعلي ما أردت) (واخرقي كيف شئت) عن بساطة الأمر ومرونته بالنسبة للشاعر واستعداده بل استجابته لما سيؤول إليه، فكانت جملة (افعلي) موازية لجملة (اخرقي) وكان اسم الموصول (ما) مناسبا ل للحال(كيف) وكانت جملة (أردتِ) مكافئة لجملة (شئتِ) هذا من جانب التراكيب الداخلية وأثرها الموسيقي

=

وعلاقت بالنقد والبلاغة بقوله:" علم النفس ينفعنا–هنا– ويعاون مع النقد الأدبي والبلاغة في تفسير مطابقة الكلام لمقتضى الحال" د أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩١، ص٢١. وفي السياق ذاته أشار د صلاح فضل إلى أن " الخطوات التي استطاع فيها علم النفس أن يسهم بشكل مباشر في تنمية البحوث اللغوية والبلاغية هي تلك التي أخذ يحلل فيها آليات التلقي والتذكر، وتكوين الأخيلة بالمعطيات الحسية (...) وذلك باستخدام المعلومات الدقيقة عن مستويات الوعي، وطبيعة الأبنية اللغوية الماثلة في اللاشعور، واكتشاف قوانين التداعي، وأدوات الترميز والنقل والتكثيف ودلالات الخطأ، وعوامل الكبت بمستوياتها المختلفة" د صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٢، ص٢٤

١ د عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية –دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣، ٤٨/١

، أما فيما يتعلق بالموسيقى الخارجية فلا يخفى على أحد دلالة صوت الروي المكسور (بِ) الذي استجاب لحالة الشاعر النفسية، فرغم انكسار شاعرنا وخذلانه فإنه في الوقت ذاته يشهر حكمته واصطباره في وجه الدهر.

يستمر الشاعر في تبيين موقفه من الدهر وأفعاله ومن الزمان وتقلباته فيقول من الكامل:

وفقدتُ قومي غير شرهم وطلبتُ خيرهم فلستُ أجد
فبقيتُ أبكي معشرا هلكوا عرُمَ الزمانُ عليهم ومرد
كانوا يزينون البقاءَ فقدْ شاقَ البقاءَ فَناؤُهم ففسد
والدهر يهدم ما بنى بيد منه وإن زرعَ الشرور حصد
يا ليت من أبقاه مُختَرمٌ منا ومن أفناه كان خَلَد[1]

يعدُ اختيار الشاعر لكلماته وتراكيبه من العناصر التي توجه الدلالة لما يعني إيصاله إلى قلب المتلقي وعقله، وينبغي أن يكون الاختيار وفقا لعلة يعيها الناظم لكي تكتمل عملية النظم الهادف عنده،كما قال عبد القاهر" فهو إذن نظمٌ يعتبرُ فيه حالُ المنظوم بعضهُ معَ بعضٍ، وليسَ هو "النَّظم" الذي معناهُ ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق (...) مما يُوجب اعتبارَ الأجزاءِ بَعْضِها معَ بعضٍ، حتى يكونَ لوضعِ كلِّ حيثُ وُضع، علةٌ تَقْتَضي كونَه هناك، وحتى لو وُضِع في مكان غيره لم يصلح"[2]. وعندما نتحدث عن الاختيار فإنه يقع في نمطين كما أشار د مصطفى السعدني، النمط الأول: نفعي والثاني لغوي، الأول هو ما يراه الشاعر مناسبا للسياق "وهو محكوم بالموقف أو المقام وهو ما يؤثر

١ الديوان: ٦٠/٢

٢ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ٤٩

في المنشيء كلمة أو عبارة على أخرى؛ لأنها أكثر مطابقة- في رأيه – للحقيقة"[١] وقد تجلى لنا النمط الأول النفعي في اختيار الشاعر لبعض الكلمات التي أظلت الشاهد الشعري بإحساس الفقد والضياع، كما مسحت عباراته على التراكيب الأفقية والرأسية مسحة حزن استعطافا لمشاركة المتلقي هذا الشعور للمنشيء ، ومن تلك الألفاظ والعبارات التي أتت بثمارها النفعية (فقدتُ- أبكي- هلكوا- لست أجد- فصد- يهدم) ومن ثم فالقاريء لتلك المفردات والجمل يمكنه أن يستجلي المعنى العام من دون العودة إلى الاختيارات النحوية والصرفية والدلالية. ومن جانب آخر فقد تجلى النمط الثاني من الاختيارات في التراكيب والنحو والصرف والصوت والأثر الدلالي المنبثق عما سبق جملة وتفصيلا، وقد تجلى ذلك النمط اللغوي بمستوياته المختلفة في: الابتداء بالتركيب الفعلي (وفقدتُ قومي –وطلبتُ خيرهم) وبالتدقيق في التراكيب الفعلية السابقة وترتيبها في السياق التركيبي بدءًا من (فقدتُ) مرورا بـ (طلبتُ) وانتهاء إلى (فلستُ أجد) فإن القاريء لن يجد مشقة في استخراج الدلالة على قسوة الدهر وقسره، فإنه- الزمان- إن كان قد ترك للشاعر اختيار المفردات والتراكيب ونظم السياق؛ فإنه لم يترك له اختيار ما يريده من بقاء الأحباب وذهاب الأعداء

(يا ليت من أبقاه مُخترمٌ منا ومن أفناه كان خَلَد)

وقد تجلى عناد الدهر في أنه لا يعطي سائله ما يريد بل يخالفه:

(والدهر يهدم ما بنى بيدٍ منه وإن زرعَ الشرورَ حصد)

ولعلنا مازلنا نسير في البناء التركيبي والنحوي عند الشاعر؛ إذ إنه يحاول مراوغة الزمان عبر التنويع والتناوب في توظيف الابتداءات الفعلية تارة كما ذكرنا

١ د مصطفى السعدني: تأويل الأسلوب، قراءات حديثة في النقد القديم، منشأة المعارف الإسكندرية، ١٩٩٥، ص٧٨

ونذكر (فبقيتُ أبكي) (عرُمَ الزمان ومرد)، والابتداءات الاسمية تارة أخرى في (والدهر يهدم) (ويا ليت من أفناه كان خلد) لكن لا مناص من تنفيذ إرادة الزمان ورغبة الدهر.

وعودا على بدء؛ فإنه يمكننا الذهاب بالقول إن ابن المعتز في اختياراته وظف ما يعبر به عن طاقته الإبداعية والأدبية عبر تلك المساقات اللغوية والسياقات الرأسية والأفقية؛ فقد كان للأفعال الماضية الغلبة واليد الطولى في بيان أثر الزمان وبصمته التي لا يمكن نزعها أو انتزاعها من الأحداث والمواقف، فها هو الفعل الماضي المتصل بضمير الرفع المتحرك (فقدتُ- طلبتُ- بقيتُ) وهذا التوالي التركيبي الزمني له من الدلالة العميقة على إصرار الشاعر على تغيير منحى الدهر في معالجة قضايا النفس وخاصة ما يتصل بالموت والحياة والفقد والهلاك، لكن الدهر أبى. ثم نأتي إلى مجموعة أخرى من الأفعال الماضية نبدؤها بالفعل (هلكوا) الذي وصله الشاعر بضمير الجماعة الغائب (الواو) وهذا الاختيار له وجاهته؛ إذ جعل الهلاك للغائبين ، والغائبون هم أحبة الشاعر وخاصته وأصدقاؤه.

ثم نعرج إلى مجموعة أخرى من الأفعال المستقلة المجردة عن أي ضمير متصل ألا وهي (عرم- مرد- شاق- فسد- بنى - زرع – حصد) وتلك الأفعال جاءت مجردة لبيان قوة الفاعل بعدها، فالفاعل هو الدهر أو الزمان، ولكن الأفعال متعددة وكثيرة وذلك إن دل فإنما له من الواقعية النفسية التي دفعت الشاعر لهذا التوظيف، فأفعال الدهر السلبية لا تعد ولاتحصى، ولنلحظ استثناء ذلك الفعل (زرع) المسند للفظة (الشرور) فعاد الفعل إلى سلبيته بفاعله.

وما لا يمكننا إغفاله في الشاهد السابق تلك الصورة المجازية التي جسدت لنا الدهر وكأنه إنسان يمسك بمعول ويقدم بجسارة ليهدم ما قد بناه بيديه، وكأنه قد تراجع عن تشييده بناءً جيدا للإنسان، ومن ثم فلن يبالي بهدمه إن أراد ذلك. وذلك المشهد يعد الباعث الأقوى لقلق شاعرنا. وكما ذكرنا آنفا فقد كان الفعل

السلبي (يهدم) مرتبطا بالزمان، وفي الشطر الثاني اكتملت دائرة الصورة بأنه إن قرر (زرع الشرور) فإنه لا محالة حاصد ثمار زرعه. وإذا كان الشاعر قد وظف إن الشرطية الدالة على وجوب حدوث جواب الشرط إن تحقق فعله، فإن ابن المعتز عزز قبح فعل الزمان بأن جعل الفعل الإيجابي المتعدي لمفعوله (زرع) مرتبطا ومتعلقا بالشرور، وليس هذا فحسب بل دعم رأيه ورؤيته للزمان بجعله مطمئنا لجني ما زرعت يداه، لكن الأمر –في نهاية المطاف– يكمن في توجيه إرادته.

يا ليت من أبقاه مُخترمٌ منا ومن أفناه كان خَلَد

ولننتقل إلى جملتين صُدِرتا بالفعلين الماضيين ألا وهما (أبقاه – أفناه) وهما فعلان متضادان أو متعاكسان في الدلالة، فبين البقاء والفناء تضاد على المستوى اللفظي الإفرادي، وبينهما مقابلة على المستوى اللفظي التركيبي، وتلك المقابلة أوشت بما دخلت به جملة (يا ليت) المركبة من نداء وتمنٍ، ومما هو معلوم أن التمني لا يقع ولا يحدث وخاصة فيما يتعلق (بالفناء والخلود)[1]،

١لقد أرهقت قضيةُ الموت الشعراءَ القدامى، فلم تكن قضية الهوية والذات هي فقط الشغل الشاغل، بل كان الموت والخلود من القضايا التي صارت وظلت تؤرق الشعراء، فالموت" تجربة فردية ذاتية غير قابلة للتكرار أو الإنابة، فليس هناك مخلوق يموت مرتين أو أكثر أو ينوب عن مخلوق آخر في موته... (فالموت عملية مثيرة غامضة)... وبسبب هذا الغموض وهذه الإثارة ينطلق الخيال في فضاءات الرؤى والتصورات وتبزغ فكرة الخلود" د.وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٦، ص ٢٧٧–٢٧٨ وفي موضع آخر تحدث د رومية عن علاقة الذات بالمجتمع بقوله:" إن الشعر العربي لم يعرف على امتداد تاريخه الطويل مرحلة انفك فيها عن وظيفته الاجتماعية أو الذاتية، وهل الذات – مهما أسرفنا في تصور فرديتها– إلا ذات اجتماعية؟! ص ١٤٣. وهذا يعني أن الشاعر العربي اتخذ من ذاته معراجا ليعبر من خلالها عن قضايا تبدو ذاتية لكنها في الأصل قضايا اجتماعية.

فالشاعر كان يتمنى أن يجعل يديه تعبث–كما يشاء– بمن هو مقيم وكائن، ويرفعهما عمن قد ذهبوا (ماتوا واندثروا) لكن هيهات هيهات أن يُلبى للشاعر نداء.

ونعود إلى حديث الشاعر إلى الدهر الذي فرق شمله وأضاع أمله وغيب محبيه فيقول من البسيط:

فما أقول لدهر شتتت يدُه شملي وأخلى من الأوطان أحبابي

وما أتاني بنُعمى ظلتُ لابسَها إلا انثنى مسرعا عنها وعراني[1]

إن النص السابق يعالج قضية جد مهمة تتمحور حول خيانة الدهر للإنسان، وسرعة التحول إلى النقيض بل الانقضاض والمباغتة وقت السلم والترف. فالشاعر في البيت الأول يتساءل متعجبًا من فعل الدهر الذي شتتت يدُه شملَه، وهنا بزغت الصورة المجازية المركبة[2]؛ إذ جعل الشاعرُ الدهرَ شخصا متربصا به، وقد آثر إبعاد أحبته من أوطانهم التي كانت بمثابة الملاذ الآمن لهم، فها هو الشاعر يهيب بالزمان –بين طيات حديثه– أن يرفع يديه عنه، فكان من فعل الدهر أن شتتت شمله وهجَّر أحبابه، فماذا يكون بعد أن يتفرق الشمل ويغيب الأحباب؟!

---

١ الديوان: ص٢٩٣

٢ "المجاز مَفْعَلٌ من جازَ الشيءَ يَجُوزه، إذا تعدَّاه، وإذا عُدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وُصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعَه الأصليَّ، أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أوّلاً " عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جده، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١ ص ٣٩٥. وفي مجمل القول: "المجاز ظاهرة لغوية عامة، تقوم قبل كل شيء على نقل الألفاظ من المعاني القديمة إلى المعاني الجديدة، ولكي نفسر هذا الانتقال من الوجهة اللغوية يحسن التنبه إلى أن الانتقال وثيق الصلة بعجلة التطور اللغوي" د مهدي صالح السامرائي: المجاز في البلاغة العربية، دار ابن كثير (بيروت– دمشق) الطبعة الأولى ٢٠١٣، ص١٦

إن غاية الشاعر هنا الإشارة إلى ما يبثه الدهر من فزع في النفوس وعدم اليقين بأمنه، وفي البيت الثاني نرى أن الشاعر قد سارع بتعليل أفعال الدهر مبرهنا بالحجة على ما يقول (وما أتاني من نُعمى) (ظلتُ لابسها) (إلا انثنى مسرعا) (عنها))وعراني) فالشاعر يسرد أفاعيل الدهر بأنه لا يكاد يفرح بنعمة قد أتاها الزمان له إلى انقلب على عقبيه مسرعا، ولننظر إلى الحال في قول (مسرعًا) دلالة على سرعة التقلب، وليس الأمر كامنا في أنه قد سلب نعمته فقط التي وهبها إياه بل إنه ينتزع عنه كل ستر؛ ما دفع الشاعر أن يقول صراحة (وعرَّاني). وما نود الإشارة إليه هنا هو أن ابن المعتز وظف المجاز توظيفا رائعا وجعل الصورة تبدو حقيقة في حركة عناصرها، فكانت الصورة بمثابة لوحة فنية خالية من الاستغلاق. وقد ذكر د شوقي ضيف ذلك :" وطبيعي أن يعدل ابن المعتز بتصنيعه إلى التشبيه؛ لأنه لا يحتاج بعدًا في الخيال ولا عمقًا في التصوير"[١]. وقد صدق د محمد مفتاح حين قال إن:" المجاز والد الخيالات الشعرية، والخيالات الشعرية تقوم على التبدُّل؛ أي إحلال كلمة محل أخرى (...) وتقوم (الخيالات) على أساس مقدرة الشاعر التخيلية"[٢] وما أروعها من مقدرة لدى ابن المعتز؛ فجعل شعره رصينا فصيحا في طبقة متزنة تراعي أفهام المتلقيين ، وكما قال الجاحظ:" وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات"[٣]

١ د شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة، ١٩٨٧، ص٢٦٨

٢ د محمد مفتاح: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) المركز الثقافي العربي (بيروت– الدار البيضاء) الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص٣٧

٣ الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٩٨، ١/١٤٤

وبالنظر إلى مستويات التحليل؛ فقد عرَّج الشاعر على الجانب التركيبي عبر الاستفهام التعجبي الإنكاري في البيت الأول موظفا باقتدار الأفعال الماضية القصدية في (شتت- أخلى) دلالة على الترتيب المسبق، من قبل الدهر، فجعل الفعل الأول (شتتت يده شملي) أي أنه قد بدأ بالشاعر لأنه يمثل نوعًا منن أنواع الحماية للأحباب ومن ثم بدأ به، ثم انتقل إلى الأحباب وقد أخلاهم من أمكانهم بعد أن نزع عنهم سلاح الحماية ودرع الوقاية والدفاع.

وننتقل إلى المستوى الصوتي؛ إذ غلف الشاعر قصيدته ومنها البيتان السابقان بأن جعل البحر العروضي هو البسيط:

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

ولعل هذا التوظيف فيه من العناية والدقة والإحكام ما يدل عليه ذلك التكرار الصوتي لكل تفعيلة من التفعيلتين (فاعلن- مستفعلن) وهذا إن دل فيدل على الترتيب المتزن من قبل الزمان، وليس هذا فحسب بل إن الشاعر جعل حرف الروي هو الياء (أحبابي- عراني) وهو الحرف المتمكن في الملكية والنسب؛ فالأحباب هم أحباب الشاعر والتعرية حدثت للشاعر، فما بالكم عندما يتعرى الحامي والداعم والمسئول والراعي أمام رعيته وأحبابه.

وما أتاني بنُعمى ظلتُ لابسَها إلا انثنى مسرعا عنها وعراني

كما كان لتوظيف الاستثناء في البيت الثاني (ما ... إلا) ما يفيد من الدلالة القوية على ترصد الدهر بشاعرنا، كذلك المقابلة بين (لابسها وعراني) جعلت الدلالة واضحة بجلاء أمام الأعين وشتان اللابس والعريان.

كما كان لتوظيف حروف الجر قيمة كبرى في تعميق دلالة إذلال الدهر للإنسان المنزوع السلاح ووسائل الدفاع عن نفسه وعن محبيه، فوجدنا في البيتين أن تلك الحروف قد تكررت أربع مرات ما بين (اللام- من - الباء- عن) وتلك الحروف جعلت البنية التركيبية محكمة، ورسخت أفعالها بحق فيما لحق بها من متعلقات (الدهر- الأوطان- نعمى- ها).

وبالانتقال إلى المستوى الصرفي فإن ما لفت انتباهي هو الفعل (انثنى– انفعل) وهو من الأفعال التي لها فاعل لكنه ليس حقيقيا، فيقول: انثنى الدهر، ورغم أن هذا الوزن الصرفي من الأوزان التي يغيب عنها فاعلها الحقيقي؛ فإن وجود الدهر هنا عمق دلالة الترقب والترصد والتحول تجاه الشاعر، فالدهر أثنى نفسه بنفسه دون عناءات ولا مجاهدات ولا محاولات، وما من شك أن الانثناء لا يكون إلا للأشياء المرنة الطيعة أو التي تكون قد تمرنت وتمرست على ذلك الانثناء ، لكن الدهر هاهنا كان طيعا مطيعا لنفسه بغية سلب الشاعر ما قد ارتداه ولبسه، ومن ثم كانت النتيجة أن عرَّاه بطرفة عين.

لقد أراد ابن المعتز أن يغتنم كل فرصة تأتيه من الدهر؛ لأنه لن يعوضه إياها، فها هو يخاطب نفسه وكل من كان بحاله بأن يغتنتم لحظات الفرح، وهذا إن دل فيدل على خشيته من تقلب الدهر ونوائبه، فيقول من المديد:

غادِ شُرب الرَّاحِ مصطبحا لا تدع مـن كفـك القدَحـا

إنمـا عمـرُ الفتـى فَـرَحٌ فاغتنم من عمرك الفرحا[1]

لقد تبينا من الشاهد السابق حالة التردد النفسي التي يعيشها الشاعر، وقد انعكست تلك الحالة على الأنساق التركيبية للجمل والعبارات وكذلك الأنساق الدلالية التي تكون موازية للتراكيب ومفرداتها، ففي البيت الأول يحث نفسه والآخرين على شرب الراح (الخمر) وألا يدعها أحدهم من كفيه إمعانا في الاستمرار. وكان توظيف المصدر (شرب) دالا على الديمومة كذلك، وقد رسخ الشاعر ذلك التأصيل الدلالي في توظيفه الفعل (اصطبح) الدال على وقت الصباح فجعله (مصطبحا بها) .

١ الديوان: ٢/٢٣٣

ولا نسقط من اعتبارنا توظيف الجملة الإنشائية المصدرة بالنهي في (لا تدع) في مقدمة الشطر الثاني من البيت الأول، وذلك يكمن فيه ضرورة التمسك بما يحقق له المتعة ألا وهو شرب الخمر وذلك ينسحب على كل ما كان قد أَلِفَه ويألفه ليل نهار. كما كان لتوظيف صوتي (الكاف في (كفك) والقاف في (القدحا) بمثابة رابط على المستوى الصوتي لا البصري أو ما نصطلحة بالمتشابهات السمعية؛ فكان ذلك على المستوى التركيبي الأفقي وما وازاه من مستوى دلالي رأسي في (القدحا– الفرحا) لأن القدحَ هو ما يحقق له السعادةَ والفرحَ. ثم جاء البيت الثاني وقد حدث التناقض بين مفرداته؛ إذ إنه صدَّر البيت الثاني بكلمة (إنما) التي تستخدم للقصر والتحديد، ثم أردفها بالجملة الاسمية (عمرُ الفتى فرحٌ) إذ إنه جعل عمر الإنسان مرهونا ومقصورا على لحظات الفرح. ويُفهم من السياق التركيبي السابق عبر دلالة المفردات وتوظيفها النحوي بين (مبتدأ (مضاف) عمر+ (مضاف إليه) + (خبر) فرح) يُفهم أن مقياس العمر إنما يرتبط بالفرح والسعادة. ثم أردف الشطر الأول بقوله (فاغتنم من عمرك الفرحا) ومكونه التركيبي (الفاء الاستئنافية الدالة على السرعة والحث+ فعل أمر موغل في دلالة التحين واستثمار اللحظة (اغتنم) وغني عن البيان أن الاغتنام لا يكون إلا للأشياء النادرة الحدوث+ جعل الفاعل مستترا تقديره (أنت)+ حرف جر للتبعيض (من)+ عمر+ اسم مجرورمضاف+ ك ضمير متصل في محل جر مضاف إليه+ الفرحا (مفعول به). إذن كان الشطر الثاني دالا بين طياته على أن الفرح لا يكون مستمرا ومن ثم لابد من اغتنام فرص الفرح والسعادة من ذلك العمر، ومما أولج تلك الدلالة التبعيضية أو الاجتزائية أن الشاعر جعل المفعول به (الفرحا) معرفا بأل، ولا يغيب عنا أن التعريف يؤصل دلالة التحديد، وذلك هو الفارق الجوهري بين النكرة والمعرفة في السياقات واضحة الدلالة. ناهيك بأن الشاعر وظف تقنية التكرار اللفظي على المستوى التركيبي الأفقي في

كلمتي (عمر– عمرك –فرح– الفرحا) كما أنه عول على المستوى الدلالي الرأسي في الربط بين (لا تدع) (اغتنم) فالاغتنام يصب في معين عدم الترك.

ومما سبق يتضح لنا أن تلك (الأنساق اللغوية التركيبية وما يقابلها من أنساق دلالية موازية)[١] قد شكلت الصورة الكلية للمقطع الشعري وما تمخض عنه من انفجار دلالي داخلى، وقد تجلت بؤرته في التقاطعات الرأسية والأفقية التي شكلت بنية عميقة للنص.

وبناءً على ما تقدم فإن الزمان (الدهر) جعل الشاعر مشوشا متخبطا بين الظاهر والباطن بين المستمر والمنقضي بين الواضح والغامض.

ثم يستمر الشاعر في توجسه من الزمان فهو يقلق من المشيب فيقول من الكامل:

وقف الشبابُ وأنت تابعٌ غيِّه لا ترعوي لنذير شيبٍ قد نهى

يا جهلَ قلبٍ منك عُطِّلَ حلمُه لو كان دانى غيَّه أو أشبها [٢]

إن ابن المعتز في الشاهد السابق يصف لنا حال قلبه المتعلق بالشباب رغم توقف الأخير، وفي الوقت نفسه فإنه يؤنب ذلك القلب ويصفه بالجهل لأنه لا يستحي ولا يرعوي من طلة المشيب التي بدت تنذره ببداية عهد جديد من العمر. ولا يتوقف شاعرنا عند وصف قلبه بالجهل بل إنه جعل الشيب هو الذي

---

١ أشار د كمال أبو ديب إلى قيمة الدلالات اللغوية والإيقاعية قائلا" تشكل هذه الأنساق بنية موازية للبنية الدلالية، تتقاطع معها في نقاط وتنفصل عنها في نقاط، لكنها تظل دائما متراصة معها في شكل شريحي متفاعل، وتكون نقاط تقاطعها غالبا الصورة الشعرية بمعناها الأول، وتكوِّن نقاط التقاطع هذه بؤرا انفجارية تسيطر على حركة القصيدة كلها" كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤، ص٦٤

٢ الديوان: ١/ ١٩٧

عطل حلمه لأنه لم يبلغ مرامه من الشباب ولم يصل إلى غاياته ولم تتحقق أحلامه. وهذا ليس بغريب بأمير بني العباس الذي لم يتم عقده الخامس عند وفاته، وكأنه كان يستشرف مستقبله بأن الزمان سوف يخلفه وعده إياه، فكأنه يتوسل الدهر أن يحقق له ما يشبه حلمه، وذلك دل عليه توظيف (لو) حرف امتناع لامتناع، فهو يرى أن حلمه قد تعطل، ورغم توظيف فعل الماضي (كان) فإنه أراد به المستقبل بسبب وجود (لو)، وقد تجلى استشراف الشاعر لمستقبله وتبدد حلمه بأن يستمر شبابه أو شباب قلبه تجلى في توظيفه (الجملة الندائية) يا جهل قلبٍ، لا بغرض النداء المباشر أو ما يوزايه ويماثله إنما أراه دلالة على التحسر من كثرة وقوع القلب في أخطاء قد أوقفت غاياته.

يُضاف إلى ما سبق ما نجده ثنائيات ضدية وثنائيات مترادفة؛ فمن الضد ما نجده بين جملتي التصدير (وقف الشباب– وأنت تابع) فالأولى دالة على التوقف الممعن الدقيق المحدد، يقابله استمرارية المتابعه في الغي أو كما نقول تتبع الفرع رغم توقف الأصل، وكذلك بين (الشباب والشيب)، ومن المترادفات المركبة (تابع غيِّه) لا تنفصل عن دلالة (الجهل).

وفي سياق متصل تتجلى فلسفة الشاعر حول نفسه والزمان، وهو ما نستسقي منه بواعث قلقه وكذلك نستخلص مبررات موقفه منه، وهو ما نجده في الشاهد الآتي: من الرمل:

منـــزلٌ أقـــوى بســـلمى ورُبـــوُع ... تُعـــذرُ الأنفـــاسُ فيـــه والـــدموعُ
ولقـــد كنـــت أراهـــا آهـــلات ... وكـــذلك الـــدهر يَعصـــى ويُطيـــعُ
كـذب الـدهرُ فمـا فيـه سـرور ... يُقلـــبُ الحـــالُ ويـــنفضُّ الجميـــعُ
إبطء ما شئتَ وسِر سيرا رويدا ... إن ســـير الـــدهر بـــالمرء ســـريعُ
ولقـــد بلغـــت أوطـــار العلـــى ... ورعيـــتُ العـــيشَ والعـــيشُ مَريـــعُ[1]

١ الديوان: ١/٢٧٠

في الشاهد السابق استطاع ابن المعتز أن يحيلنا أولا إلى ذلك الحيز المكاني الذي صدر به السطر الشعري لكي يقودنا من خلاله إلى موقفه من زمانه ودهره، فيقول (منزل أقوى بسلمى) وما أصعب تلك الحال؟! وما أشدها إيلاما ووجعا؟! أن ذلك المنزل هو الذي يبعد عنه محبوبته، فكان في المكون التركيبي السابق ما يحتاج إلى قراءة عميقة واعية تكشف النقاب عما تحتها من معني المعاني؛ فالمنزل هو الذي نأى بها عن حبيبها، ولم يكن المنزل وحده هو السبب في الابتعاد بل إن أمر الإقواء قد انسحب على الربوع، ومن ثم استطاع الشاعر أن يجسد لنا – عبر استعارته المحكمة– أن جعل المنزل والربوع هما اللذان لهما من القوة على نزع جذور محبوبته من أرضها، ولم يكن للشاعر إلا أن تتعذر الدموع عن السقوط والأنفاس عن الخروج وكأن الزمن قد توقف عند تلك الحال،ثم يستأنف الشاعر (بسرد اعتراضي)[١] بدأ بالفعل الماضي المتصل بضمير الرفع المتحرك(كنتُ) ثم الجملة الفعلية (أراها) وقد أردف تلك الجملة الفعلية الموغلة في الاستمرار والديمومة على الرؤية المباشرة، بأن جاء بجمع دال على الحالية بتوظيفه اسم الفاعل (آهلات) ولم يقل (آهلة) لأن المنزل هو سلمى، والربوع هي سلمى، فإذا ذهبت سلمى غاب كل شيء، وبعد أن كدنا أن نسقط في بئر مسئولية المكان نفسه عن إبعاد سلمى وعند حالة تجمد الدموع وتوقف الأنفاس التي ذكرناها آنفا، فإذا بالشاعر يأتينا بالدهر ويجعله يطل علينا بعنقه، ويترقب حال المكان، وكأنه يراقب آثار ما فعلته يداه، ولم لا؛ فهو وحده الذي يعصي ويطيع، ويأخذ ويعطي، وهنا قد أسقط الشاعر القناع عن الدهر

١ يُقصد به أن الشاعر يضمن شعره– بين سطر شعري وآخر– قصة أو حكاية تفصيلية لتفنيد شيء ما أو الرد على قضية ما قد ذكرها في المقدمة أو لنفيها في النهاية، كما رأينا في أنه ذكر المكان أولا وجعله هو سبب إقواء سلمى ثم اعترض سرديا بعدد من الشواهد والمواقف ليؤكد على أن الدهر هو الذي فعل فعلته بها.

وشرع يعدد مثالبه بأن قال: (كذب الدهر) ورغم استعارية الصورة فإنها تعبر عن حقيقة بجلاء وقد أثبت لنا الشاعر هذه الحقيقة بقوله:

(كذب الدهرُ فما فيه سرور يُقلَبُ الحالُ ويَنفضُّ الجميعُ)

فيؤكد الشاعر لنفسه أن الدهر ليس فيه سرور وذلك يعد توثيقا لما ذكرناه آنفا في الشاهد :

(إنما عمرُ الفتى فَرَحٌ فاغتنم من عمرك الفرحا)

وبدأ يفند موقف الدهر تفنيدا واضحا فهو الذي يُقلِّبُ الحال ورغم أن الشاعر قد جعل جملة (يُقلبُ الحال) في سياقها التركيبي مبنيةً للمجهول فهذا ليس للدلالة على الجهل به بل للدلالة على العلم به، لكنه آثر أن يُخفي الفاعل باعتبار ذلك التركيب النحوي نوع من أنواع الرفض لما يفعله الدهر بالناس. ثم جاء الشاعر بجملة (وينفضُّ الجميعُ) وبالنظر إلى التحليل الصرفي للجملة، سنجد أن ابن المعتز بنى الفعل للمجهول (يُقلَبُ) وجعل نائب الفاعل هو (الحالُ) وأصل الجملة (يَقلِبُ الدهرُ الحالَ) وقد فعل الشاعر فعلته الأولى بجملة (ينفضُّ الجميعُ) فقد غيب الشاعر (الدهر) وجعل الفاعل للفعل ينفضُّ هو

(الجميعُ) وكأنه يحمل الناس مسئولياتهم تجاه أفعال الدهر، رغم أن الفاعل الحقيقي هو الدهر نفسه، وكأنه أراد أن يقول: (فضّ الدهرُ الجميع) وذلك التغييب أو الإخفاء له من الدلالة الواضحة على موقف ابن المعتز من الدهر وخشيته إياه حتى إنه إن ذكرة مرة فلا يذكره ثانيةً وذلك يدخل في طيات تغييب المعلوم.

ثم نأتي إلى ثبوت الحقيقة ببيان موقف الشاعر من دهره بقوله:

إبطء ما شئتَ وسِر سيرا رويدا إن سير الدهر بالمرء سريــعُ

ولقـد بلغتُ أوطـارَ العلـــى ورعيتُ العيشَ والعيشُ مريعُ

فهو يطلب من عمر الإنسان أن يسير سيرا بطيئا أو كما يشاء؛ لأن الأمر في أصله أن الدهر سيره سريع فهو لم ولا ولن يتوقف لأحد. ويثبت الشاعر ذلك

بأنه رغم بلوغه شأوا بعيدا ومكانا ممرموقا ومراعاته العيش، فإن العيش كان مريعا مستبدا مخيفا.

ولعلنا نجد أن البنية الموسيقية الداخلية قد لعبت دورا رئيسا ومهما في البيتين الأخيرين: فنجد التجنيس[١] بين (سر وسير وسريع)، فإن ذلك الترديد الصوتي لحروف (السين والراء والياء) تكمن فيها دلالة الحركة والسرعة نظرا للجمع بين الأصوات المجهورة[٢] (راء– ياء– العين) وكذلك المهموسة (السين) فذلك الجمع بين الهمس والجهر أحدث ترددا وتذبذبا في الحركة لكن قد غلبت – في هذا التجنيس– الأصواتُ المجهورةُ الأصواتَ المهموسةَ بنسبة الثُّلُث أي (١ إلى ٣) . وقد أطلق ابن جني على هذه الظاهرة (التبادل المكاني للحروف) أطلق عليها (الاشتقاق الأكبر)[٣]، وذلك بأن تدور حروف الجذر الثلاثي

١ عرفه ابن المعتز بقوله: هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها: ابن المعتز: البديع، نشره، إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص٢٥ قال عنه شيخ النقاد " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانُس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مَرْمَى الجامع بينهما مَرْمًى بعيدًا" عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٧

٢ أضاء لنا د إبراهيم أنيس الطريق نحو الفروق بين الأصوات المجهورة والمهموسة بقوله: " الأصوات الساكنة المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن. يُضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء، في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ " د إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت .ص ٢٢

٣ قال ابن جني في ذلك: الاشتقاق عندي على ضربين: كبير وصغير؛ فالصغير ما في أيدي الناس وكتبهم؛ كأن تأخذ أصلا من الأصول فتقرأه فتجمع بين معانيه، وإن اختلفت صيغه ومبانيه، وذلك كتركيب (س ل م) فإنك تأخذ منه معنى السلامة في تصرفه نحو؛ =

في فلك ذي معنى واحد مهما تبدل ترتيبها. وفي البيت الأخير التجنيس بين (رعيت – مريع) وكان للترديد الصوتي لحروف (الراء– العين – الياء) والدلالة تكمن في أن إحداث التبادل المكاني بين هذه الأحرف يجعلها متناقضة فيمكن أن نقول: (رعي بمعنى اهتم) و(عري بمعنى نزع عنه غطاؤه) و(روع بمعنى خاف) ومن ثم فكلها أصوات تتباين فيها دلالة لمعانٍ متفاوتة ومضطربة وغير مستقرة وهو ما يناسب السطر الشعري وحال الدهر مع الإنسان.

وبنظرة إحصائية إيقاعية على الشاهد السابق المكون من خمسة أبيات، نجد أن الشاعر قد مزج بين الأصوات المجهورة والمهموسة، لكننا سوف نتبين لأيهما كانت الغلبة واليد الطولى وانعكاس ذلك التأويل على الدلالة؛ علما بأننا لن

=

سلم، يسلم، سالم، سلمان، وسلمى والسلامة والسليم (...) وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا نحو (ك ل م) (ك م ل) (م ك ل) (م ل ك)(ل ك م) (ل م ك)" ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، قدم للطبعة دكتور عبد الحكيم راضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة السادسة، ٢٠١٨، ٢/ ١٣٥–١٣٦ وللدكتور إبراهيم أنيس رأي مهم في هذه القضية فيما يتعلق بدلالة اللفظ وخروجه من حيز الحقيقة إلى حيز المجاز وفق شروط الاستخدام وحداثة المصطلحات فيقول:" فاللفظ قد يشيع استخدامة في جيل من الأجيال للدلالة على أمر معين، وكلما ذكر اللفظ خطرت نفس الدلالة في الأذهان دون غرابة أو دهشة وهو من أجل هذا مما يسمى بالحقيقة، فإذا انحرف به الاستعمال في مجال آخر فأثار في الذهن غرابة أو طرافة قيل حينئذ إنه من المجاز. وتلزمه تلك الغرابة أو الطرافة في الاستعمال زمنا ما بعدها قد يفقدها، ويصبح من الألفة والذيوع بحيث تنسى مجازيته ويصير من الحقيقة" د إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأمجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦، ص١٣٠

نعتمد على كل الأصوات المذكورة في الشاهد الشعري لكننا سنتخير ما يمكننا أن نقيم من خلالها مقارنة إيقاعية صوتية.

منــزلٌ أقــوى بســلمى ورُبــوُع تُعــذرُ الأنفــاسُ فيــه والــدموعُ
ولقــد كنــت أراهــا آهــلات وكــذلك الــدهر يَعصــى ويُطيــعُ
كـذب الـدهرُ فمـا فيـه سـرور يُقلــبُ الحــالُ ويــنفضُّ الجميــعُ
إبطء ما شئتَ وسِر سيرا رويدا إن ســير الــدهر بــالمرء ســريعُ
ولقــد بلغــت أوطــار العلــى ورعيــتُ العــيشَ والعــيشُ مَريــعُ

الصوت	العدد	ملاحظات			الصوت	العدد	ملاحظات
الأصوات المجهورة	ع	١٢			س	٧	الأكثر تكرارا
	و	١٥			ت	٥	
	ل	١٠+١١		الأصوات المهموسة	هـ	٦	
	م	٧	الأقل تكرارا		ف	٤	
	ي	١٦			ق	٤	
	ر	١٧	الأكثر تكرارا		ك	٣	الأقل تكرارا
المجموع	٦	٨٨	النسبة ٧٦% تقريبا		المجموع	٦	٢٩	النسبة ٢٤% تقريبا

بالتمعن في الجدول السابق يمكننا أن نلحظ أننا اعتمدنا على ستة أصوات مجهورة هي (ع و ل م ي ر) وكذلك ستة أصوات مهموسة هي (س ت

هـ ف ق ك) وذلك لتوحيد المقام العددي، وقد كان مجموع ذلك اثني عشر صوتا.

وما يلفت الانتباه هو أن صوت اللام قد تكرر –ما بين التعريفية والأصلية في الكلمة – إحدى وعشرين مرة، كما كان لصوت الراء المجهور الغلبة من بين الأصوات الاخرى إذ تكرر (سبع عشرة مرة)، يليه صوت الياء (ست عشرة) ثم الواو (خمس عشرة) ثم تكرر صوت العين (اثنتي عشرة) مرة. أما من ناحية الأصوات المهموسة فقد كان صوت السين هو الأكثرار تكرارا وشيوعا؛ إذ تكرر سبع مرات، يليه الهاء ستة مرات ثم التاء خمسة مرات، وقد تساوى صوتا الفاء والقاف كل منهما تكرر أربع مرات، وفي النهاية كان صوت الكاف إذ تكرر ثلاث مرات.

ومن ثم، فقد تبين لنا أن الأصوات المجهورة قد بلغت نسبتها من الاثني عشر صوتا ٧٦% تقريبا كما بلغت نسبة الأصوات المهموسة ٢٤% تقريبا. ولعل دلالة ذلك هو الموقف والسياق الشعري؛ فالشاعر في موقف طللي يبكي على سلمى التي ذهبت وذهب معها كل شيء، ورغم معرفته بالفاعل (الدهر) فإنه ورّى عنه بالمكان كما ذكرنا، وذلك اتقاء شروره، فإذا كان الشاعر هنا قد خشي أن يسمع صوته الدهر، فإنه جعل أصوات حروفه هي التي تجهر وتجاهر بالمسكوت عنه.

وفي السياقين التركيبي والدلالي ذهب الدكتور كمال أبو ديب إلى أن الشاعر في لحظة الخلق والتكوين الشعري ليس واقفا في الحقيقة على الأطلال بل إنه على مسافة زمنية ما منها، وقد تُمثل هذه المسافة فترة زمنية قصيرة أو مرحلة زمنية طويلة تقاس بالسنين "[1] بل إن تلك الحال تتكون لدى الشاعر

١ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٦٣-٦٤

عند الانتقال من وحدة تكوينية صورية مُشكلة لموقف إلى وحدة صورية أخرى، وبترابط تلك الصورة تتشكل الرؤية الكبرى للشاعر، تلك الرؤية التي تنفجر على إثرها طاقات إيحائية وتعبيرية في طيات النص الشعري تختلف من ناقد لآخر في المكونات التفصيلية لكنها لا تتعارض في النهاية في غاية المحتوى ذاته غرضه. وذلك الاختلاف ربما يعود إلى أن الصورة كانت وما زالت بمثابة "المحور الأساس الذي تدور حوله كل محاولة لفهم أسرار الفعل الإبداعي الأدبي" [١] ولعل ذلك الاختلاف هو الذي يعطي الصورة مذاقا خاصا لا يمكن أن ينفك عن تشكيلات فضاء النص الشعري.

والآن ننتقل إلى سبب آخر من أسباب بواعث القلق عند ابن المعتز، وخاصة فيما يتعلق بالزمان، فهو يخشى من إفشاء السر، سواء أكان ذلك من قريب أم من بعيد، من صاحب أم من عدو، ولكن أي سر ذلك الذي يريد الشاعر أن يخفيه ؟!

ومن ثم فيمكننا أن نرى ذلك من خلال عرض لثلاثة مشاهد، فيقول ابن المعتز في المشهد الأول، من الرمل:

كلهم أعمى إذا كان خيرٌ ولدى الشر بصيرٌ سميعُ
وبدا لي في التجاريب إذا كثُرت خُزَّان سر سيذيعُ
فاكتم السر حبيبا وعدوا فهو من هذا وذاك يشيعُ[٢]

في المشهد الشعري السابق، يسرد لنا شاعرنا حكاية حقيقية تلامس قلوب كل البشر، فما تلك الحكاية وما ذلك السر القابع وراءها؟. إن الإجابة تكمن في

١ د عبد العزيز تقبيل: الصورة الشعرية وتشكيلاتها في الشعرية البلاغية العربية القديمة، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، المجلد ٢١، العدد ١، ديسمبر ٢٠٢١، ص٢٩٢

٢ الديوان: ١/٢٧٠-٢٧١

خشية الشاعر من غدر الدهر والزمان أيما خشية حتى إنه ينصح العدو والحبيب، ويطالب الجميع بالكتمان. ولكن هل ذلك السر ينتمي إلى الأسرار السياسية أو الاجتماعية أم إنه ينتمي إلى الحالة الإيمانية والعقدية التي تطرق ذهنه بين فينة وأخرى؟ لقد أجاب السؤال عن نفسه في نهايته؛ فالشاعر بعد أن فرض حالة الشمول والعموم بتصديره المقطعة الشعرية السابقة بجملة (كلهم أعمى) لكنه اشترط على تلك الحالة أن يكون هناك خيرٌ قد مس صاحبه، لكنه انتفض سريعا عن تلك الحالة وعاد أدراجه مرة أخرى بأن وظف صيغة المبالغة في كلمتي (بصير سميع) لكي تكون عوضا عن حالة التعميم الأولى. ومن بداهة القول إنه ليس من سمع كمن رأى؛ لذلك جاء ببصير قبل سميع، لأن الناس ما يهمهم هو ما يرونه أولا، ثم يتبعه ما يقولونه، وهنا يأتي دور السماع والإنصات لما كان قد رؤي في الأصل.

إن ابن المعتز لم يعش طويلا فهو لم يتخط العقد الخامس من عمره، ورغم ذلك يقول: وبدا لي في (التجاريب) وهو جمع للفظة (تجريب) التي لها من الدلالة ما يوحي بالاستمرار والمتابعة مرة تلو الأخرى وقد آثرها على (تجربة وتجارب) ولم لا؟! وهو ابن المعتز صاحب البديع وتفرُّد المفردات واستخدماتها، وهو العالم بشئون الشعر وخباياه، لكن ماذا قالت له تلكم التجاريب؟ قالت له: إذا كثرت خُزان السر سيذيع. وتلك حقيقة لا مراء فيها؛ فابن المعتز يخشى شيئا ويترقب حدوثه رغم أن تجاريبه قد كثرت، فكما يقول د مصطفى ناصف "الشاعر العربي مشغول بما يخشى أن يكون"[1] ونظرا لأنه يعيش في بيئة حضارية تعرف (قيمة الزمن)[2] وأهميته ومن ثم أثر الزمان والدهر في تحولات النفس؛ فنراه

١ د مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت، ص ١٧٦

٢ أشار الدكتور إحسان عباس إلى الفرق بين الزمن البدائي والزمن الحضاي، وهذا يعكس لنا اهتمام ابن المعتز بكل ما يغلفه الوقت سواء أكان ذلك زمنا أم زمانا أم دها، فيقول =

مشغولا بما سيؤول إليه الأمر، أمر النفس وأمر الحياة، فهي السر الأعظم عنده. ثم ننتقل إلى المشهد الثاني الذي يقول فيه من البسيط:

فإن أردتِ وصالا فاقبلي صلتي ... منـــي وإلا فهجرانـــا بهجـــران
ولا أريدُ الهوى إن لم يكن كهوى ... نفسي وبعض الهوى والموت سيانِ
ورب سرٍ كنار الصخر كامنةٍ ... أمـــتُّ إظهـــاره منـــي فأحيـــاني
ورب نـــار أبـــتُّ الجـــودَ يوقـــدُها ... فـي ليلـة من جمادى ذات تهتانِ[1]
ما زلتُ أدعو بضوء النار مغتربا ... يَفرَى دُجَى الليلِ منه شخص حيرانِ[2]

يمكننا أن نرى خيطا أفقيا شعوريا يربط بين المشهد السابق وهذا الذي بين أيدينا، وذلك الرابط هو سر العلاقة بين المحب والمحبوب، فالشاعر هنا استل سيف الإمارة وتحدث بلغة المحب ذي المكارم الذي يأبى الضيم (فإن أردتِ وصالا فاقبلي صلتي مني) فها هو يفرض شروطه؛ فإن الوصال سيقابله وصال، والهجر سيقابله هجرٌ، (وإلا فهجرانا بهجران) ولعلنا نجد في هذا السياق تفوق المكانة الاجتماعية لنسل بني العباس على المكانة الشعورية للأمير الشاعر.

=

عباس:" إن هناك فرقا في تصور الزمن بين الجماعات البدائية والجماعات التي تعيش في ظل الحضارة، فالزمن للبدائي (ميثولوجي) أو شعائري أي أنه ربما كان منعدما، أما الزمن بالنسبة للمتحضر فإنه (تاريخي) لأنه يمكن قياسه والتعامل معه" د إحسان عباس: اتجاهات الشعر الأدبي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد فبراير، ١٩٨٧، ص ٦٨

١ التهتان هو المطر المتقطع. انظر ابن منظور: لسان العرب هتن.

٢ الديوان: ٢٩٤/١

وإضافة إلى ما قد ذكرناه آنفا، فكما رفض إشاعة السر سابقا؛ فإنه يأبى إلا أن يكون حبه هو الحب العزيز إلى صاحيه، حتى إنه يرى إن لم يكن الهوى كهوى نفسه فلا فائدة منه:

ولا أريدُ الهوى إن لم يكن كهوى نفسي وبعض الهوى والموت سيانِ

إذن؛ السر عند شاعرنا هو سر النفس، والهوى طريقه لمعرفة ذلك السر، وإن لم يجد من ذلك الهوى مبتغاه ومرامه فهو عنده والموت سيان؛ إذن السر عند ابن المعتز هو الهوى، والهوى هو الحياة، فإن لم يكن السر قائما فإنه –لا غرو– هو الموت.

ومن هذا المنطلق؛ فإن الخوف من شيوع السر من بواعث القلق عند ابن المعتز، لقد أكد كلامه بأن وظف حرف الجر الشبيه بالزائد مرتين (ربَّ) ووظف لفظة (نار) ثلاث مرات كما أنه جاء بلفظة (ضوء) مرة واحدة؛ وذلك له من الدلالة على اعتزازه الشديد بنفسه فهو يشترط لأنه المحب والأمير، ولم يفته أن يشير إلى جود بني العباس (ورب نار أبتُّ الجود يوقدها) وما أروعها تلك الصورة التي يجعل فيها الجود هو الذي يشعل النار، ناهيك بأنه لم يغفل قيمة الوقت لإقامة قوة (المفارقة التصويرية)[1] بين الجود (الذي يشعل النار) من ناحية وبرودة الطقس– في شهر جمادى– حيث المطر يأتي ويعود، من ناحية أخرى. ومن ثم فقد أقام الشاعر مفارقته السياقية على قوة الجود والعطاء وكثرته مقابل

١ "المفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض (...) والتناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صوره، فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل، تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف" د علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٨، ص١٣٠

شدة البرد، وهذا إن دل فيدل على براعة الشاعر في توظيف ذلك النوع من المفارقة لإظهار ما يود إظهاره دون تصريح مباشر، فهو لم يقل: نجود على المحتاج، لكنه جعل الجود لإزكاء النار وقت سقوط المطر، وهذا يعد تحديا قويا لا يقوى عليه إلا نار وجود بني العباس. ومن هنا انسحب الإيقاد والجود على الناس. وما نود الإشارة إليه في هذا المقام هو حسن توظيف الكلمات المتضادة بين (وصال وهجران) (كامن وإظهار) (يوقد وتهتان) وتلك الكلمات قد رسمت مشهدا يغلب عليه المقاومة والصراع القائم بين قوة النار وقوة الماء، وهذا يعد انعكاسا صريحا للصراع الدائر في ذاته.

ومن مواضع السر كذلك ، يقول من المنسرح:

المـوتُ مـن غـادرٍ أُعـذَّبُ بـه يخـــدعُني وعـــدُه وكيـــف بـــه
الهجــرُ فـــي فِعلـــهِ ولحظتـــهِ والوصــل فـــي قولـــه وفـــي كتبـــه
منقـلٌ بـين الأنـام يُشـرك بـي فـي الحـب إلفـا ولسـتُ أشـرك بـه
يـا غـافلا عـن جـوى يُقلْقِلُنـي حسـبُ محـبٍّ وأنـت تلعـب بـه.[1]

ويستمر الشاعر في المشهد الثالث في رسم صورة علاقته بالمصير الذي جعله متجسدا في محبوبة قد شغلته فانشغل بها ، فهي قد عذبته فلا يقوى عليها، ولا يستطيع وصالها رغم أنها تصله بالكلام وما تكتبه إليه، أما في الحقيقة فإن الهجر عندها أولى به، وهذا التنازع اللفظي الذي يكاد يصل إلى حد الصراع بين المتضادات والمتقابلات (الهجر والوصل– والقول والفعل) ٠ والتقابل السلبي (يُشرك بي– لستُ أشرك به) هذا من ناحية ، وكذلك المترادفات بين (غادر– يخدع) (الجوى– المحب) فإن هذا التصارع أدى إلى انفجار المشاعر وتأجيج الموقف الشعري بل الموقف الشعوري الذي آثره الشاعر وعبر به عن حالته

١ الديوان: ٣١٤/١

النفسية التي لا يستقر لها حال، وعن قلقه الدائم رغم حضور الباعث على الاطمئنان وهو المحبوبة، لكننا أما مشهد غلب عليه الصراع بين العاطفة من ناحية وبين العقل من ناحية ثانية، وبين النفس وسرها من جهة أخيرة، فكأن النفس وسرها هي العامل المشترك الرابط بتماهٍ مستقر بين تلك المحاور المذكورة سابقا. لقد اختتم الشاعر مقطعته في نهاية المصراع الأول بجملة (يُقلقلني) وفي نهاية المصراع الثاني من البيت أثبت رؤيته بجملة (وأنت تلعب به) فالضمير هنا عائد على (المحب) ذلك المحب الذي أراد من قبل في الشاهد الشعري السابق:

ولا أريدُ الهوى إن لم يكن كهوى نفسي وبعض الهوى والموت سيانِ

فأراد أن يكون الهوى كهوى نفسه، فالسر عنده هو الهوى، والهوى هو الحياة والحياة ضد الموت، ومن ثم فإن الشاعر يثير فكرة القلق من الموت؛ لأنه لا أحد يحب أحدا كحب نفسه، ونظرا لأنه أولجنا فلسفيا في طيات المستحيلات فإني أرى –وقد يجانبني الصواب– أنه ارتأى في النهاية أن السر (الحياة) والموت سواء؛ لذلك أحاط به القلق من كل جانب أرق مضجعه وألقاه في غياهب المستقبل ومعضلة المصير، ولا يمكننا أن ننكر أن البساط الذي حاول به الشاعر استكناه المستقبل واستشراف المصير هو بساط الزمان، وبناء عليه فقد كان الزمان (الدهر) هو معراجه الذي ينطلق به ومن خلاله إلى فضاءات لا علم ولا قِبَل لأحد بها، لكنه بدلا من أن يكون هاديا له ومهتديا به أدخله في أزمة الذات وعلاقتها بالمصير المجهول.

خلاصة القول في المبحث الأول

وبعد أن انتهينا من التقصي عن الأسباب التي أدت إلى إثارة بواعث القلق عند ابن المعتز، وجدنا أن الشاعر كان له موقف جلي وصريح من الزمان (الدهر) فتبينا أن الزمان كان هو الذي يؤرق مضجعه ويثير لديه مسببات القلق الذاتي تارة، والقلق الوجودي تارة أخرى. فهذا هو ابن المعتز الخليفة الأمير الذي

ترعرع في بلاط الخلافة العباسية وكان له من الشأو والشأن ما كان، نجده يبحث عن مصيره وتخوفاته من المستقبل وما يجهزه له الزمان، فلم يكن ابن المعتز – من هذه الزاوية– شاعر الوصف الذي طبقت شهرته الآفاق في غرضه المتفرد، ولم يكن من هذا الجانب هو صاحب البديعيات والباحث عن تأصيل جديد للبلاغة العربية، بل وجدناه إنسانا شبت معه نفسه القلقة المترددة طوال شبابه حتى مماته، وكأنه قد كان يستشرف مستقبله الأليم المشوه الملامح الضبابي الرؤية، وحقا فقد أصاب وصدق، وكان حدسه سابقا على حداثة سنه، ورغم رقة العيش ورفاهية المكان وعلو الشأن فكان لا يشعر بالارتياح، بل كان القلق ملاصقا له فكان يرى الموت في الحياة ويرى السعادة في الحزن، واليأس في الامل كما كان يمزج الشيب بالشباب حتى في بداياته وإرهاصاته الشعرية الأولى، وذلك إن دل فيدل على تشارك الأنفس عامة في قلقها وتوترها وترددها وخوفها من المصير المجهول مهما بلغت مكانتها ورصانتها وحيثيتها الاجتماعية، ولم يكن ذلك الحس بعيدا عن الجاهليين ولا الإسلاميين ولا حتى الحداثيين والمعاصرين، فلكل فترة متطلباتها ومقتضايتها المختلفة، لكن ما يبقى ويستمر ويرسخ ولا يتخلخل من مكانه هو أزمة المصير والنهايات، والخوف والتألم من تقلبات الدهر.

المبحث الثاني: القلق من الأصحاب والأقارب وتقلباتهم.

بادىء ذي بدء، نود أن نشير إلى أن ابن المعتز كان من الشعراء الذين يهوى أصحابُ المعالي ومن دونهم مجالسته؛ وذلك لأسباب عدة، ذكرنا منها المكانة الاجتماعية والعلم الغزير والانفتاح الفكري والثقافي الذي طال جُلَّ طبقات المجتمع العباسي آنذاك؛ نتيجة لحركات الترجمة المتتابعة وكثرة الارتحال بين الشرق والغرب للاستزادة بالثقافة من بطون أهلها وأغوار أصحابها، وقد انسحب ذلك على المتلقي العادي، و(على المثقف)[1] الذي يتلقى العلوم والفنون بوعي ولم يعد يرضى عقلُه بالقليل وفي الوقت ذاته كان ذلك الوعي مصدرا من مصادر القلق والتوتر لديه نظرا لاتساع مداركه ومعارفه.

وعلى الرغم من ذلك الانفتاح الكبير الذي انعكس- لا شك على شعر ابن المعتز، وما رصدناه من مسببات الحزن عنده وشعوره بالقلق، فإن النزعة

١ أثار أ.أ. ريتشاردز قيمة الثقافة لدى المتلقى فقال:" لقد أصبح المرء المثقف ثقافة عادية أكثر وعيا عن ذي قبل، وهذا تغيير له دلالته الهائلة، وقد يكون مصدره أن حياة كل امريء أصبحت أشد تعقيدا وتداخلا. ورغباته وحاجاته أكثر تنوعا وأدنى إلى التضارب- ولم يعد يقنع- لنمو وعيه- بالمضي في اتباع أي عادة من العادات دون روية وتفكير، إنه مجبر على التفكير وإذا كان التفكير قد يفضي به أحيانا إلى قلق لا مخرج منه فليس في هذا ما يدعو إلى العجب، حين نذكر ما يحف عملية التفكير هذه من صعوبات لا مثيل لها" أ.أ. ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ٣٦٦-٣٦٧ في الحقيقة إن ما دعاني في هذا المقام إلى استحضار قول ريتشاردز إنما يكمن في عقد مقارنة بين المثقف العادي الذي يذهب به عقله إلى فضاءات رحبة وبين ابن المعتز ربيب الأدباء والعلماء الذي نشأ وترعرع في بيئة أدبية فلسفية انسحبت على شعره وخاصة في موقفه من الشيب والشباب وقضية الموت ومعالجته لقضية أزمة الذات الملتهبة بين رحى عقل الشاعر وقلبه.

الشعورية ظلت مسيطرة على مشهده الشعري فكانت (اللذة النصية)[١] –كما اصطلح عليها رولان بارت– حاضرة وكانت الثنائيات الضدية متشابكة، وقد أشعرتنا بحالة ابن المعتز وما يعانيه وكان ذلك في لوحات فنية رائعة كشفت عن مضامين جديدة في شعره.

ورغم ما ذكرناه في المبحث السابق من حيث قلق الشاعر من تقلبات الزمان وخشيته من زعابيب الدهر وأعاصيره؛ فإننا في هذا الفصل سوف نكمل بواعث قلقه لكن من منظور آخر يتعلق بالأصحاب والخلان، بل يمكن أن ينسحب الأمر برمته على المجتمع كله، فيقول في ذلك من الوافر:

وأفردني من الإخوان علمي ... بهم فبقيتُ مهجورَ النواحِ
عَمَرت منازلي منهم زمانًا ... فما أدنى الفسادِ من الصلاحِ
إذا ما قلَّ مالي قل مدحي ... وإن أثريتُ عادوا في امتداحي
وكم ذمٍ لهم في جنب مدحٍ ... وجدٍّ بين أثناءِ المزَاحِ

---

١ فرق رولان بارت بين نص اللذة ونص المتعة بقوله:" إن نص اللذة هو النص الذي يُرضي فيملأ فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة، وأما نص المتعة فهو الذي يجعل من الضياع، وهو الذي يحيل الراحة رهقا (ولعله يكون مبعثا لنوع من الملل) فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية والنفسية للقاريء نسفا، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقِيَمِه، وذكرياته، فيجعلها هباء منثورا، وإنه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة" رولان بارت: لذة النص، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٢،ص٣٩ وهنا لابد من تأكيد هذا الكلام بما أشار إليه أدونيس من ضرورة تحقق الإمتاع للمتلقي كما يتحقق الإمتاع لناظم الشعر كذلك، بقوله:" فالشعر في التقليد العربي إنما هو للتهذيب والإمتاع" أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦، ٩١/٤.

يباغتنا شاعرنا بأنه يعلم علم اليقين طباع أصحابه وخلانه، ولعل ذلك العلم وتلك الفراسة قد اكتسبهما في تنشئته منذ صغره[1]، مما جعله يستشرف المستقبل أو ما يجعله يرجم بالغيب ما يمكنهم أن يفعلوه حال الاختلاف والتجافي، ولم لا؟! فقد تأدب على المبرد وثعلب. فها هو قد صدق ظنه ووقع حدسه وحدثَ أن صار فردًا لا يواسيه أحدٌ ممن كانوا حوله، وصارت نواحيه وأمكنته مهجورةً لا يجاوره خِلٌّ ممن قد ألِفهم، وليس هذا وحسب بل إنه يقر ويعترف بأن منازله قد عمرت بهم زمانا، ولا يغيب عنا في هذا المقام أنه يتحدث عن نفسه سليل الخلفاء بقوله: (أفردني) وهي لفظة دالة على الاختصاص والتميز والتفرد، أضف إلى ذلك لفظة (منازل) دلالة على الغنى والثراء والتعدد، علاوة على إضافتها إلى ياء المتكلم (منازلي) لتمكن الملكية وعلو الشأن وأنه هو من كان يُؤتي إليه ولا يذهب إلى أحد.

ولعلنا نلحظ توظيف الشاعر للتضاد بين الفساد والصلاح للدلالة على حالة الاستواء عنده، فمن لا يصله في محنته فلا قيمة له عنده وقت رغده. ولعلي أرى أن هذا التوظيف التضادي يكمن في طياته حكمة بالغة أطل علينا بها ابن المعتز فهو في تلك الحال كمن استوت عنده الأنوار والظلم. ولعل ما يؤكد تلك الحكمة وإيمانه العميق بفلسفة العقل والقلب قوله: "الحكمة شجرة تنبت

---

١ فقد "كان غزير الأدب وافر الفضل، نفيس النفس، حسن الأخلاق، وقد أخذ من كل فن من العلوم بنصيب. فأما شعره فهو الغاية في الأوصاف والتشبيهات، يقر له بذلك كل ذي فضل، وقد لقي طائفة من جلة العلماء كأبي العباس المبرد وثعلب، وتأدب عليهما، ولقي أبا علي الحسن بن عليل العنزي، وروى عنه، وروى عنه شعره جماعة منهم أبو بكر الصولي..." الحموي: معجم الأدباء، إرشاد الأريب في معرفة الأديب، تحقيق د إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ١٥٢٠/٤

في القلب، وتثمر في اللسان"[١] وما من شك أن تلك الفلسفة الحكمية قد تمخضت عن التجارب الباحثة عن الحق والحقيقة كما أشار د عبد الله التطاوي: إن "المحاور الحكمية أو الباحثة عن الحقيقة لا بد أن تظل قاسما مشتركا بين الشاعر والفيلسوف تُقرِّب بينهما في الاتجاهات، ومن ثم تبدو مداخل الشعر هي مداخل الفلسفة تقريبا"[٢]

وننتقل إلى البيت الثالث الذي يتناص فيه بالإيجاب مع (علقمة بن عبدة الفحل[٣]–ت٢٠ ق. هـ) والروايات كثيرة حول تاريخ وفاته وفقا لمقدمة الديوان– إذ يقول الأخير:

فإن تسألوني بالنساء فإنني		**بصير بأدواء النساء طبيبُ**
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله		**فليس له من ودهنَّ نصيبُ**
يردن ثراء المال حيث علمنه		**وشرخ الشباب عندهنَّ عجيبُ**[٤]

١ الحموي: معجم الأدباء، ٤/ ١٥٢٤

٢ د عبد الله التطاوي: الشاعر مفكرا، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٦، ص٣٦

٣ هو من بنى تميم، جاهليّ. وهو الذى يقال له علقمة الفحل، وسمّى بذلك لأنّه احتكم مع امرئ القيس إلى امرأته أمّ جندب لتحكم بينهما، فقالت: قولا شعرا تصفان فيه الخيل على رويّ واحد وقافية واحدة (فقالا فنصرت هي علقمة، فقال امرؤ القيس) ما هو بأشعر منّى ولكنّك له وامق فطلّقها فخلف عليها علقمة، فسمّى بذلك «الفحل» ويقال: بل كان فى قومه رجل يقال له علقمة الخصىّ، ففرّقوا بينهما بهذا الاسم" ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ . ١/ ٢١٣. إشارة واجبة: ما بين القوسين داخل التنصيص هو كلام الباحث للربط بين القصة والنتيجة المتمخضة عنها.

٤ديوان علقمة: تحقيق الأعلم الشنتمَريّ، قدم له، د حنا نصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ٢٤–٢٥

فإن كان علقمة يسحب كلامه على المرأة في مطولته (طحا بك قلب في الحِاسن طروبُ) فإن ابن المعتز قد أشار ببنانه إلى كل من رغب عنه بعدما قصرت يداه عنهم وقل عطاؤه إياهم :

إذا ما قلَّ مالي قل مدحي وإن أثريتُ عادوا في امتداحي

والفارق بين الشاهدين يكمن في أن علقمة جعل هناك اختيار لكي تنأى المرأة بجانبها عن الرجل، وجعل البنية التركيبية للعبارة قائمة على ما يأتي:

إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودهنَّ نصيب

توظيف (إذا) ظرف لما يستقبل من الزمان + الفعل الماضي+ الفاعل (مضاف) + المضاف إليه + حرف العطف للتخيير أو الاحتمال + الفعل الماضي+ الفاعل (مضاف) + المضاف إليه (هـ) ثم جاء الشطر الثاني ببنية تركيبية تتضمن جواب الشرط حرف (ف) واقع في جملة جواب الشرط يدل على السرعة+ فعل ماض جامد +حرف جر+ ضمير متصل (هـ) اسم مجرور+ حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ هنَّ المضاف إليه+ اسم ليس.

وإذا تمعنا البنية التركيبية لبيت ابن المعتز سنجدها تتألف مما يأتي:

إذا ما قلَّ مالي قل مدحي وإن أثريتُ عادوا في امتداحي

(إذا) ظرف لما يستقبل من الزمان+ ما الزائدة+ فعل ماض (جملة جواب الشرط) +فاعل (مضاف)+ ضمير متصل الياء (المضاف إليه).

أما الشطر الثاني فنجده قد وظف فيه (إنْ) الشرطية، إذن، فالشرط عند ابن المعتز متكرر أما عند علقمة فجاء مرة واحدة وكانت جملة جواب الشرط واحدة.

حرف استئناف+ حرف شرط+ فعل ماض مبني+ الفاعل ضمير متصل (تُ) + فعل ماض+ الفاعل ضمير متصل (و)+ حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ (ي) المضاف إليه.

إذن؛ نتبين من الشاهدين السابقين أن بيت ابن المعتز كان محددا واضحا فجاء بجملة الشرط وجوابها مباشرة (إذا ما قل مالي قل مدحي) ثم أردف في الشطر الثاني بجملة شرطية جديدة وجعل جوابها مباشرا لا يقبل زيغا ولا زيفا ولا تأويلا (وإن أثريتُ عادوا في امتداحي) أما علقمة فجاء بجملة شرطية واحدة وقد توسطتها أو الاختيارية أو لنقل الاحتمالية، ومن ثم فهو يفتح المجال لتعدد أسباب هجران المرأة لرجلها أو المحبة لمحبوبها. أما ما ذكره الأمير فإنه يتناسب شكلا ومضمونا لفظا ومعنى مع ما ذكره نفسه في البيت الأول من حيث خبرته ومعرفته بمن يدخلون عليه منازله وما يرغبون فيه وما ينتظرونه هم منه مقابل مدحهم إياه،وما يتوقعه هو نفسه إن أعرض عنهم ونأى بجانبه أو تململ في عطائه:

وأفردني من الإخوان علمي بهم فبقيتُ مهجورَ النواحِ

إذن؛ فعلم الأمير بخلانه جعل مقدماته تتوقع نتائجه، لذلك جاءت جملتا الشرط مرتين اثنتين، كل واحدة في شطر منفصل.

ثم يأتي البيت الأخير الذي لم يختلف كثيرا عن سابقه في دلالة السياق اللفظي والحالي وفقا لمفردات (معجم ابن المعتز)[١]؛

١ "فالمعجم بحكم طابعه، والغاية منه ليس إلّا قائمة من الكلمات التي تُسمَّى تجارب المجتمع أو تصفها أو تشير إليها. ومن شأن هذه الكلمات أن تحمل كل واحدة إلى جانب دلالتها بالأصالة والوضع (الحقيقة) على تجربة من تجارب المجتمع، أن تدل بواسطة التحويل (المجاز) على عدد آخر من التجارب، فإذا وضعنا كلمة (المعاني) بدلا من (التجارب) فقد صحَّ لنا أن نقول: إن الكلمة المفردة "وهي موضوع المعجم" يمكن أن تدل على أكثر من معنى وهي مفردة، ولكنها إذا وضعت في (مقال) يفهم في ضوء (مقام) انتفى هذا التعدد عن معناها، ولم يعد لها في السياق إلّا معنى واحد؛ لأن الكلام وهو مجلى السياق لا بُدَّ أن يحمل من القرائن المقالية (اللفظية) والمقامية (الحالية) ما يعيِّن معنًى واحدًا لكل =

إذ قال:

وكم ذمٍ لهم في جنب مدحٍ وجدٍّ بين أثناءِ المزَاحِ

وتلك نتيجة طبيعية لمن لا يثبت على حال، ولمن لا يؤمن بقضية، فهو تارة يكون مادحا إياه وقت الرخاء والجزل والعطاء،وتارة أخرى ينقلب على عقبيه ذاما وقتما يقبض يده عنه.

والشاهد السابق يدل على دقة اختيارات شاعرنا ما بين كلمات وجمل وعبارات تحقق له المعنى المرجو، بل يمكن الذهاب إلى معنى المعنى عبر الحفر في طبقات الكلمات ليتخير منها ما يناسب فكرته ونوازع نفسه وحسه وحواسه المختلفة التي تظل بظلها فضاء النص، ويقتني منها ما تستكين بها إليه

=

كلمة. فالمعنى بدون المقام "سواء أكان وظيفيًّا أم معجميًّا" متعدد ومحتمل؛ لأن المقام هو كبرى القرائن، ولا يتعيّن المعنى إلّا بالقرينة " د تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٦، ص٣٩ . ومن ناحية أخرى –تتعلق بالسياق ذاته– فقد نبَّه د رَدَّة الله الطلحيّ إلى قيمة الصيغة التركيبية في المقام الأدبي بقوله: إن " الصيغة بشكلها البنائي تدل على معنى وظيفي يتكافل مع المعنى المعجمي الذي تؤديه الحروف الأصول؛ لتؤدي معنى الكلمة بمفهومها الشائع" د رَدَّة الله بن رَدَّة بن ضيف الله الطلحيّ: بحث دلالة السياق، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عبد العليم البِركاوي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، ١٤١٨هـ، ٣١١/٢. وقد أشار فندريس إلى قيمة المركبات الصوتية للكلمة وما تؤديه من معنى في السياق وفقا لترابطها وترتيبها فيقول:" فأقل جملة وأقل كلمة تفترض سلسلة من الحركات النطقية المعقدة وقد تركبت فيما بينها، ومن هذه المركبات تنتج أفعالا متبادلة تؤدي إلى أنواع مختلفة من التحوير، والتغييرات التي تصيب الأصوات من جهة الصلات التي تربط هذه الأصوات بعضها ببعض في كلمة واحدة، هي ما يمكن أن نسميها بالتغيرات التركيبية" ج. فندريس: اللغة، ترجمة د عبد الرحمن الدواخلي د محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص٨٣

نفسه ومن ثم فإن" تاريخ الكلمة وما حملته من معان عبر مراحل استعمالاتها، وارتباطها بمواقف وحالات نفسية، وموقعها بين جارتها من الكلمات الأخرى، كل ذلك أصبح يحدد درجة الجمال في هذه الكلمة" [١] ناهيك بأن البنية الإيقاعية قد تجلت في حركية الجملة الشرطية بجزئيها– جملة الشرط وجوابه– أضف إلى ذلك القافية التي "تعد تاج الإيقاع الشعري"[٢]، بما اشتملت عليه من حرف الروي (الحاء) الموصول بصوت الكسرة المطلق، مما أدى إلى الإحساس بتجذر الحزن والانكسار في نفس شاعرنا.

وننتقل إلى شاهد آخر تتجلى فيه مظاهر القلق الذي يورث الهم والحزن في قلب صاحبه، فيقول بعد أن صار وحيدا بعدما كانت داره مجمع الأصحاب لا الحساد، يقول من البسيط:

وقد أرِقتُ لهمٍّ بات يرفعني ... عن الفراش عَناني دون حُضَّاري
لحاسدٍ يتنزّى[٣] في أماكنه ... كجُندب[٤] راكضٍ للأرض صَرّارِ
رُميتُ في فمِهِ فليس يلْفظُني ... وقد خلتْ منه أنيابي وأظفاري

---

١ د محمد حسن عبد الله: اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٨ وفي السياق ذاته يضيف ما يتميز به البلاغيون عن النحويين في الاختيارات اللفظية، فالبلاغيون" لم يتوقفوا عند ما بدأ به علماء اللغة، لقد شاركوهم البدء من الجزء، والعناية بالكلمة، والجملة، ولكنهم تجاوزوهم إلى إبراز أهمية الذوق وصلته بالحواس والشعور، فلم تعد الكلمة مقبولة أو مرغوبة لمجرد أنها مؤلفة من حروف أو أصوات متوازنة في قرب أو بعد المخارج، وإنما أصبح هذا الجانب الآلي جزءا من أسباب الجمال، وليس كل هذه الأسباب" ص ١٧

٢ د عايدي علي جمعة: الشعر والتأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٩، ص٧٨

٣ يتنزى: يقفز ويسرع

٤ الجُندب: (بفتح الدال أو ضمها) نوع من الجراد يَصِرُّ ويقفز ويطير

كم سخطةٍ بتُّ أُخفيها عليه كما تُخفي الحجارةُ عليه مسكنَ النَّارِ

ألا سبيل إلى وافٍ أواصِلُه فقد تجنَّبَ ودِّي كل غدارِ[1]

يرسم لنا شاعرنا بريشته الفنية صورة متحركة ناطقة، فها نحن أما مشهد جديد من مشاهد الخذلان التي أرقت مضجع ابن المعتز. وهذا المشهد خاص بمن غدروا به مما جعله لا يثق بمن يقف أمامه حتى إن كان صديقا أريبا.

إن الصورة التي أمامنا اتكأت على ثلاثة عناصر يكمل بعضها بعضا؛ اثنان منهما حاضر وثالثهما غائب، فالعنصر الأول هو الشاعر (الفريسة)، والعنصر الثاني هو الجُندب (المترقب) أما الثالث فهو العنصر الغائب ألا وهو (الصاحب الوفي).

ولنشرع في قص ذلك المشهد أو تلك الصورة الناطقة[2]؛ فقد استهلها الشاعر بمقدمة تظهر معاناته فيقول (وقد أرِقتُ لهمٍّ) وذلك هو عين البيان ووتد

---

١ الديوان: ٦٤/٢

٢ تعد الصورة ومنها الناطقة من بين الصور التي اصطلح عليها قديما، فقد قسم ابن طباطبا التشبيهات إلى غير نوع فقال " والتَّشْبِيهَاتُ على ضُروبٍ مُخْتلَفَةٍ، فَمِنْهَا: تَشْبيهُ الشَّيءِ بالشَّيءِ صُورةً وهيئةً.وَمِنْهَا تَشْبِيهُ بِهِ مَعْنَى.ومنهَا تَشْبيهُ بِهِ حَرَكَة وبطأً وسُرعَةً.ومنهَا تَشْبيهُ بِهِ لوناً.ومنهَا تَشْبيهُ بِهِ صَوتا " ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي القاهرة، ص ٢٥. وقد اشترط قدامة في الشعر وصوره ومعانيه الإجادة " وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة (...) وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة" قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، الطبعة الأولى، ١٣٠٢ هـ .إذن؛ "ما تقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين (الصدق والكذب). فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل" حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص٦٣

الخيمة؛ فنحن نتناول بواعث القلق عند الأمير، ومن ثم فقد آل ذلك الأرق والقلق إلى تغلغل الهم في ثنايا عقله وقلبه معا؛ مما دفعه لا إراديا إلى استقباله همًّا لم يكن يطلبه. وذلك الهم جعله يرتفع عن مرقده، وهنا غاب الحضور عن المشهد. إذن فثنائية الحضور والغياب في هذا السياق تلعب دورا لا يمكن غض الطرف عنه أو إنكاره، ناهيك بأن الشاعر أضاف ياء المتكلم للفظة (حُضَّار–ي) للدلالة على ضرورة وجودهم وإن كنا نشك في الأصل أنهم غائبون؛ بل إنهم حاضرون حوله لكنهم لا يحركون ساكنا ولا يطرقون عليه بابا. ثم نأتي إلى البيت الثاني الذي بدأت تترسم فيه الصورة الناطقة المسموعة في آن، فرغم تلك الحالة التي عليها الشاعر، فيوجد هناك من يترقب وينتظر لحظة الانقضاض وهو ذلك (الحاسد الجندب) الذي يثب ويهبط ويقفز ويقف في مكانه، ثم لنتابع ذلك التحول السريع في المشهد:

رميتُ في فمهِ فليس يلفظني وقد خلت منه أنيابي وأظفاري

وهنا بدأت المعركة، فالشاعر وظف الفعل الماضي المبني للمجهول المتصل بضمير الرفع المتحرك (رُميتُ) فرغم ترقب وانتظار الجندب وإصداره صوت الصرير وقفزه وتحركه، فإنه لم يهجم بل إن الفريسة (الشاعر) قد رُمي في فمه، وكأن المحيطين بالشاعر ينتظرون فرصة سانحة للغدر به؛ إذن فالمفارقة السياقية هنا تكمن في ذلك الافتراق بين حال الفريسة التي أرقها القلق حتى غشاها الهم والحزن؛ فهي في حال ضعف جلي لا تنكره عين، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ترقب المستعد (الصائد المترقب) ومن ثم فالمفارقة قد بزغت شمسها في أنَّ ما توقعناه قد حدث عكسه كلية، وذلك بأن رُميت الفريسة لذلك المترقب الغدار. ويمكننا الذهاب بالقول: إن المفارقة السياقية التي وظفها ابن المعتز هنا كانت بين طرفي نقيض فتحت الباب على مصراعية للإبانة عن ذلك القلق الذي أهلك الشاعر بأن جعله يُرمى ويُلقى ولا قوة له ولا أنياب ولا أظفار يدافع بها عن نفسه، لكنه آثر حديث النفس وإخفاء ما تتأجج به نفسه:

كم سخطةٍ بتُّ أُخفيها عليه كما تُخفي الحجارةُ عليه مسكنَ النَّارِ

ألا سبيـلَ إلـى وافٍ أواصِلُـه فقـد تجنَّـبَ ودِّي كـل غـدارِ

إذن؛ فالصورة حتى الآن لم تكتمل بل إنها في حالة سكون بين مرْميٍّ فاقدٍ كل أسلحته وبين الجندب (الصائد)، ويبدو لنا أنها صورة محتومة النهاية والمصير، فقد كنا نتوقع أن تدور معركة حامية الوطيس بين الفريسة وصائدها، لكننا وجدنا حالة من الاستسلام والخضوع واليأس، بل الغضب (كم سخطةٍ بتُّ أخفيها) وما أدراك ما حال الغضبان؟! لكننا تتبعنا أثر ذلك الغضب فوجدناه غضبا سلبيا يهلك صاحبه يتكيء على الإخفاء لا المجاهرة، وعلى الرضوخ لا المثابرة، وقد جعل الشاعر حاله كتلك الحجارة التي تخفي النار بداخلها وتكون مأوى ومسكنا للنار، فكان الشاعر هنا بمثابة أولى وثانية الأثافي وثالثتها.

ثم يختتم الشاعر صورته بالعنصر الثالث (الغائب- الصاحب الوفي) فها هو قد بات أرِقا قلِقا، فيسأل (ألا سبيل إلى واف أواصله؟) ولنلحظ هنا أن الشاعر اشترط وجود الوفاء لكي يبادر بالوصال، لأنه إن غاب ما يرجوه ويتمناه من صاحبه، فلا داعٍ بأية حال إلى المواصلة والاتصال. وكذلك يمكننا أن نرى في توظيف الشاعر لجملة (أواصله) فنرى أنه قد تكونت بنيتها التركيبية من: الفعل المضارع + الفاعل المستتر (أنا)+ الضمير المتصل(ه) المفعول به

فإذا كان الشاعر قد ألزم نفسه بأن يكون هو الحجارة التي تخفي النار، كما أوجب على نفسه كذلك ألا تنشب معركة بينه وبين صائده، ناهيك بأنه صرح تصريحا مباشرا بأن من تجنب وده هم الغدارون، ومن ثم وبناء على ما قد سبق وما تمخض عن تلك العطاءات والموجِبات التي أوجبها على نفسه فها هو سيقوم مبادرا ب (أواصله) فجعل الفعل والفاعل والمفعول به في جملة واحدة متصلة، وذلك هو تمام الاتصال وكمال الكرم بأن يتصل الشاعر مع ذاته من أجل ذاته، ويفرغ فيها كل طاقاته سلبية كانت أم إيجابية، فهو لا يخمد نار ذاته بل يؤججها

لأنه آثر ذلك فهو لا ينافح عن نفسه بل يخضع ويستسلم وذلك هو سر نفسه الذي كرره غير مرة في ديوانه:

فاكتم السر حبيبا وعدوا فهو من هذا وذاك يشيع.[١]

وهنا تتجلى قيمته واعتداده بنفسه فهو يحافظ على كينونته وحيثيته ومقامه، فهو لا يريد أن يخبر بل يريد أن يُخبر عنه لأن السر في النهاية سيشيع. فيقول معتدا مفتخرا بنفسه:

وكانت على الأيامِ نفسي عزيزةً فلما رأت صبري على الذل ذَلَّت

فقلتُ لها يا نفسُ موتي كريمةً فقد كانت الدنيا لنا ثم ولَّت[٢]

فابن المعتز دائما يبحث عن الغائب ويتقصى عنه، وتهتم نفسه به أكثر من اهتمامه بالحاضرين، ولا غرو أن تلك هي شيمة الإنسان؛ فلا يصبر على شيء حتى يرى منه ذِكرا، وها هو يقول من الكامل:

ما للمضاجع لا تُلايمني وكأن قلبي ليس في صدري[٣]

ومن الشواهد التي تدور في فلك الأخلاء والأقارب وما يقترفونه تجاهه ما جعلها من بواعث القلق عنده، قوله من الكامل:

كم من خليلٍ لا أُمتِّعُهُ لم يُبقه حَذَري ولا ضَنِّي

ولَّى وخلَّفني لغايرةٍ حَذِرًا من الحَرَباتِ والأُفُنِ

يا آمنا لا تبقَ من حَذَرٍ إن المخافةَ جانبَ الأمنِ

لا تُخدعنَّ بأقربيك وقد عفوكَ من عينٍ ومن أذنِ

وكُفيتُ من قومٍ ذوي إحَنٍ لَجَبتْ صدورُهم من الطَّعنِ

---

١ الديوان: ١/٢٧١

٢ الديوان: ١/٢٤١

٣ الديوان: ١/ ٣٦٨

غِـشُّ المَغِيـبِ فـإن لقيـتَهُمُ شـحنوا العـداوةَ أيَّمـا شـحنِ

وهـي العـداوة لا خفـاء بهـا كالشـمسِ تكشـفُ جانـبَ الـدَّجْنِ[1]

أولًا وقبل كل شيء علينا أن نلتقط من الشاهد السابق الكلمات المفتاحية التي تدلل على موقف الشاعر من الأصحاب والخلان والأقارب بل المجتمع كله، ومن بين تلك الكلمات التي تضمنها الشاهد السابق (خليل– أقربيك– قوم).

والآن حريٌّ بنا أن ننطلق في فضاءات النص ومكوناته التركيبية والصرفية والصوتية والدلالية، فمن الناحية التركيبية جاء الشاعر في مقدمة الشاهد بكلمة (كم) الخبرية التي تدل على الكثرة ثم أردفها بحرف الجر (من) الذي اجتمع مع لفظة (خليل) ثم وظف الشاعر لا النافية مع الفعل المضارع (لا أمتعه) وغني عن البيان أن ذلك التركيب يميل إلى الاستمرار والشمول، ثم عرج الشاعر بعد ذلك على التركيب الفعلي المجزوم (لم يبقه) وكأن الشاعر قد انتقل من الشمول والعموم في التركيب الفعلي المنفي إلى التخصيص في التركيب الفعلي المجزوم أو الانتقال من المطلق إلى المقيد، وذلك يفيد تحديد الدلالة وتبأيرها وتركيزها لإصابة الهدف الذي يرومه الشاعر ألا وهو المعاناة الموشحة بالخذلان من ذلك الخليل بل الأخلاء لأن الإفراد مع كم الخبرية يفيد الكثرة مع الجمع، ونلحظ أن الجزم قد أُردِف بالحذر والضن، وكأن الشاعر قد فعل كل ما في وسعه من أجل الحفاظ على تلك العلاقة لكن هيهات هيهات، فقد ولى ذلك الخليل وقد استبدل به آخر (لعايرة) خشية الوقوع في مغبة الحربات والمحن وويلات نقص العقل. ولنلحظ توظيف الفعلين الماضيين (ولَّى وخلّف) ففيهما ما يدل على القصدية والعمدية التي سبقها الإصرار والترصد، فالفعلان على وزن (فعَّل) وهذا الوزن من الأوزان الصرفية التي يكمن في طياتها الترصد والتركيز

---

١ الديوان: ٢٩١/١

والتعقب وتكرار المحاولة، فكان الفعلان بمثابة المنارة الهادية إلى كشف النقاب عن تبييت النية على الترك والمغادرة من قِبل هؤلاء الأخلاء..

ثم يأتي البيت الثالث وقد استهله الشاعر بلا الناهية (لا تُخدعنَّ) فالشاعر قد نهى نهيا مطلقا مؤكدا ذلك النهي بنون التوكيد الثقيلة ،كما جاء بالفعل المضارع مبنيا للمجهول دلالة على أن الخديعة قد تكون مجهولة المصدر، ثم يفاجئنا الشاعر بأن الخديعة قد تكون من الأقربين مكانا أو قرابة، حتى وإن ظُنَّ أن هؤلاء يدفعون عنك الحسد أو لا تستقبل آذانهم كل مساوئك.

لا تُخدعنَّ بأقربيك وقد عفوكَ من عينٍ ومن أذنِ

وكُفيتُ من قومٍ ذوي إحَنٍ[١] لَجَبتْ[٢] صدورُهم من الطَّعنِ

وهنا يذكرنا الشاعر بقول طرفة بن العبد[٣]:

وظلم ذوي القُربى أشدُّ مضاضة علَى المرءِ من وقع الحسامِ المُهنَّدِ[٤]

وعودا إلى ما سبق، فإن الشاعر يبرر ضرورة الحذر من الأقارب بأن قال (كُفيتُ) فكان الفعل المبني للمجهول المتصل بالضمير(تُ) بمثابة العدل الإلهي الذي واجه به الفعل(تُخدع). فإن كانت الخديعة غير معروفة الصاحب والمصدر فإن الوقاية والحماية والكفاية تكون من عند الله مسبب الأسباب. ولا

١ الإحَن: هي الأحقاد في الصدور، ومفردها (إحْنة)

٢ اللَّجَبُ : يقصد به ارتفاعُ الأَصواتِ واخْتِلاطُها.

٣ "طرفَة بن العَبْد بن سُفْيَان بن سعد بن مَالك بن ضبيعة بن قيس بن ثَعْلَبه. فَأَما طرفَة فأشعر النَّاس" ذكره ابن سلام بين شعراء الطبقة الرابعة من شعراء الجاهلية مع عبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبدة وعدي بن زيد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني ، جدة، د.ت، ١٣٧/١

٤ البيت نُسب إلى عدي بن زيد، لكن أغلب الظن أنه لطرفة بن العبد. وقد تبادلت لفظتا (المرء والنفس) وحلت أحدهما محل الأخرى في غير موضع وشاهد.

يمكننا أن نمر مرور الكرام على تلك الصورة الصوتية التي اختلط فيها المادي بالمعنوي، فالمادي هنا (الصدور) أي القلوب٠ و(المعنوي) جاء بجلبة صوت الأحقاد فهي تطعن قلوب أصحابها قبل أن تطعن فرائسها.

ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن نوضح قيمة لفظة (قوم) هنا ، فالشاعر لم يكتف بالخليل ولا القريب ولا الحاسد فقط، بل إنه سحب تلك الصفات على قوم تلفحوا بتلك الموبقات، ومن ثم فإن قلق الشاعر هنا قلق من الجميع، فهو لا يأمن أحدا ولا يثق في كل ذي إحنٍ وحقد ومكيدة يخالف قولهُ فعلَه..

ولم يغفل الشاعر عن التنويع التركيبي في بنائه الشعري، فقد استهل البيتين الآتيين بجمل إخبارية مثبتة، فبعد أن انتهى من النفي والجزم والنهي وما تضمنته من أساليب إنشائية، نجده قد انتقل بنا إلى الحقيقة الإخبارية التقريرية :

غِشُّ المَغِيبِ فإن لقيتَهُمُ شحنوا العداوةَ أيَّما شحنِ

وهي العداوة لا خفاء بها كالشمسِ تكشفُ جانبَ الدَّجْنِ.

فمن تلك التراكيب الإخبارية (غشُ المغيب– وهي العداوة) فابن المعتز يهتم بالتفاصيل الدقيقة في بيان حالته النفسية ومؤججات بؤر القلق عنده فمنها: (الغش، والغيبة، والنميمة). فهو يحذِّر من يلقاهم بأن هؤلاء الأعداء لسوف يُوغرون صدور من يلقونهم بالشحناء والبغضاء والكراهية والعداوة ضده، ثم جاء في البيت الأخير مرة أخرى بلفظة (العداوة) وقد أضفى عليها وشاحا تصويريا بلغ من المجاز أعلاه ومن البديع أقصاه (وهي العداوة كالشمس) بأن شبهها بالشمس التي لا يمكن إنكارها ولا الالتباس في حقيقتها ووجودها، فاصلا بين المشبه والمشبه به بجملة اعتراضية (لا خفاء بها) مُصدرة بـ (لا) النافية للجنس؛ ليؤكد على تلك الحقيقة بجوانبها: اللغوية والتصويرية والتركيبية .

وعن الإيقاع الذي انتظم الشاهد السابق وعلاقته بالمحتوى، فإن الأبيات نُظمت على بحر الكامل ذي التفعيلات الست المتكررة:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن[١]

وذلك الإيقاع الشعري المتتابع المنسجم قد لعب دورا كبيرا في إيصال ما يعانيه الشاعر من هم ومن حزن إلى المتلقي، فجعل متلقيه يشاركه شعوره وينفعل بانفعاله، ناهيك بحرف الروي (نِ) وحركته المكسورة التي صبت في معين الانكسار والحزن كذلك. وقد صدق دكتور إبراهيم أنيس حين قال" فإذا سيطر النغم الشعري على السامع، وجدنا له انفعالا في حالة الحزن حينا، والبهجة حينا آخر، والحماس أحيانا، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معا" [٢] وهذا– لا غرو– هو ما لمسناه وشعرنا به في أبيات شاعرنا.

وقد ورد بيت في الشاهد السابق يعدُّ مثلا وحكمة في كل عصر وزمان، وفي كل محل ومكان ألا وهو البيت الثالث:

يا آمنا لا تبقَ من حَذَرٍ إن المخافةَ جانبَ الأمنِ

فالشاعر يحذر من مغبة الأمان المطلق في المعاملات كافة، بل على الإنسان أن يكون فطنًا واعيًا بأن يضع المخافة والحذر والحيطة إلى جانب

---

١ يقول د إبراهيم أنيس عن ذلك البحر" ولكن كثيرا ما يحل محل هذا المقياس مقياس آخر هو (مستفعلن) بل يندر أن نرى البيت الواحد من هذا البحرمشتملا على مقياس (متفاعلن)، ولهذا يحق لنا أن نعد المقياس (مستفعلن) مقياسا للبحر الكامل مثله مثل (متفاعلن) سواء بسواء" د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٢، ص٦٢

٢ د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٢

الأمن، وقديما قالت العرب "مِن مِأْمنِه يُؤتى الحذر"[1] فأرى أن الموضع المناسب لهذا البيت أن يكون مقطعا ونهاية للقصيدة؛ لأنه جامع مانع لكل ما يريد أن يشير إليه الشاعر.

هذا هو ابن المعتز الذي طبقت شهرته الآفاق شاعر الوصف بلا منازع وجدنا في طيات شعره منطلقا جديدا يبعث على التنقيب في شعره، ووجدناه نفسه يكتشف مناطق نفسية تنفجر فيها وبها ومنها طاقته الإبداعية التي لا تتصدر إلا عن تجارب حقيقية ومن ثم "فالإبداع الشعري ظاهرة غير مشروطة فبعض ما يرد على الشاعر في لحظات الإبداع يرد من منابع يجهلها الشاعر نفسه ويكون ورودُه فجائيا وهذا ما يعبرون عنه بالإلهام"[2]

ومن شواهده عن علاقته بالمحيطين به في المجتمع وعن غدر الأصحاب وتقلبهم بتقلب الحال، فيقول من المنسرح:

خُلِّفتُ في شر عُصبة خَلَفَتْ		**أثكلنيها ربُّ السمواتِ**
كلابُ رحلي إذا حضرتُ فإن		**غبتُ فواقًا فأُسدُ غاباتِ**
إن أودعوا السرَّ ضيعوه ولا		**يغضون طرفا عن الجناياتِ**
فإن أردت انتهاك عِرضك فار		**ددهم بعُذرٍ في وقت حاجاتِ**[3]

يستهل الشاعر مقطعته بلفظة الخلافة، وجاء بالفعل المبني للمجهول (خُلِّفتُ) دلالة على أنه لم يكن راضيا أو لم يكن يعلم ما يحاك له بليل أو لم يسعَ في الأصل إليها، ويصف بعضَ هؤلاء الذين قد تخلَّفَ عليهم بأنهم شر عصبة

١ الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق د محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت، (رقم المثل: ٤٠٦٣)، ٣١٠/٢

٢ د مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، ١٩٨١، ص١١٨

٣ الديوان: ٤٣٢/٢

وأنهم كلاب الرحل في حضوره دلالة على جبنهم وعدم قدرتهم على مواجهته أو مجابهته، ثم يأتي بالمقابلة التي أحدثت دويًّا قويًّا لإيضاح المعنى المراد، فكما هو معلوم الضد يظهر حسنه الضد، فيقول أما في حال غيابي– إن غبتُ– تحولوا من كلاب الرحل إلى أسود غابات، ثم يستمر ابن المعتز ببيان موقفه من هؤلاء الشِرذِمة بأنهم لا يُؤتمنون على سر ولا يغضون طرفهم عن أي جناية . وها هنا نأتي إلى الطامة الكبرى التي قد تحدث من هؤلاء؛ إذ يصل بهم الأمر وقت رد طلبهم ورفضه إلى انتهاك الأعراض.

ولنلحظ في المقطعة السابقة أن الشاعر اعتمد من الناحية الأسلوبية النحوية والتركيبية على (إن) الشرطية فقد جيء بها ثلاث مرات في أربعة أبيات، ولعل الغاية من إيراد (إن) الشرطية هنا للدلالة على الشك في حدوث هذه الأفعال؛ فهو لا يريد أن يمكنهم من أجوبة الشرط المنتظرة فأورد (إن غبتُ– إن أودعوا السر– إن أردت)، كما أنه جاء بأجوبة الشرط الدالة على التحوُّل والخِسَّة والتلذذ بالموبقات فجاءت على الترتيب (فواقا أسد غابات– ضيعوه– انتهاك العِرض) وجدير بالذكر أن الشاعر أثبت حضوره القوي بأن وظف ظرف الزمان المستقبلي (إذا– حضرت) في صدر البيت الثاني، فكان حضوره مؤكدا وليس محل شكٍّ، أما عند الغياب فقد وظف (إن) الشرطية.

ولنعرج الآن إلى شاهد من الشواهد التي تصب في معين النصح وتدخل في باب التمعن عند اختيار الأصدقاء، فيقول من الخفيف:

ليتَ شعري بأي شيء غَنِيَتا		**عن وصالٍ دام الغنا كيف شِيتا**
أَلِتيْهِ فإنني أحسن التيهَ		**وإن شئتَ كنتُ مَقيتا**
أم لِعُذرِ فإنني لا أرى العذ		**ر من صاحب وإن كان قوتا**
إنما الأصدقاء كنزٌ فكونوا		**خَرزا للصديق أو ياقوتا**

إن الشاهد السابق يؤصل لقيمة الصداقة ومقوماتها الرصينة، فمهما بلغ شأو الصديق وشأنه فينبغي أن يصل صديقه فلا أعذار يجب أن تمنعهما عن التواد، فلا ينبغي أن ينشغل الصاحب عن صاحبه وقت الحاجة. ثم يقطع الشاهد على حكمة بالغة ترجمت ولخصت معاناته طوال حياته من الأصحاب والخلان، فلم يكتف خلال الشواهد التي عرضناها–عن مسبباب أرقه وبواعث قلقه–بعرض القضية فقط بل إنه جاء هنا– مرتديا رداء الحكيم– يؤكد على قيمة الصديق والصداقة فهم كنزٌ، ومن البدهي أن نرى ابن المعتز يعبر عن صورته المجازية بالتشبيه البليغ المنزوع حرف التشبيه وكأن ذلك الحرف بمثابة الشائبة التي يمكنها أن تفصل صورة الأصدقاء (المشبه) عن المشبه به (الكنز) بأنه جعل (الأصدقاء كنزا) لا فرق بينهما، ثم ها هو يخيِّر الطرف الآخر من الأصدقاء بأن يكونوا خرزا قليل القيمة أو يكونوا كالبواقيت التي لا تقدر بثمن شأنها شأن كل شيء نادر. ومن الناحية الأسلوبية فقد وظف الشاعر أسلوب القصر (إنما) ليوضح ويؤكد ويعمق تلك القيمة في نفوس المحيطين.

خلاصة القول في المبحث الثاني:

لقد أضاء ابن المعتز لنا جانبا مهما من حياته عبر تلك الشواهد التي بدت ظاهرة في طيات شعره وثناياه، ومن ثم لم نكن لنغفل عن إبداء الأسباب التي أرقت مضجعه وبعثت القلق في نفسه، فلم يكن الزمان وحده هو المسئول عن ذلك الأرق ولم يكن الدهر كذلك بفواجعه الموجعة هو المتسبب الرئيس في شتات نفسه وتسردب ذاته، بل كان الأصحاب والخلان والأصدقاء والأقارب والمحيطون قد أسهموا بحظ وافر في قلقه وتخوفه وعدم شعوره بالاطمئنان، فكان تقلب الخلان وتحولهم عنه بمثابة منذر مبين له؛ لكي يحذر وينتبه ويأخذ حيطته مهما أبدوا له من حب وتقدير، وكانت تلك العصبة المحيطة به قبل بداية خلافته– التي لم تستمر يومين كاملين– أشبه بالسراب، فهم معه وضده، وكانوا أصدقاءه وأعداءه في آن، فهم محيطون به ومقتربون منه لكنه في الوقت نفسه لا

يمكنه أن يمسك بهم أو يستدل بهم على خير، ولعل ملابسات قتله من أقوى الأسباب التي ولجت بنا في ديوانه بغية البحث والتقصي عن حالته النفسية عبر منعرجات شعره التي أخذت بأيدينا إلى تلك المناطق النفسية التي أججت حروفه وكلماته وصوره، وجعلتنا نشعر بالبون البعيد والاختلاف الشديد بين ابن المعتز شاعر الوصف والطبيعة الذي كان شعره مضربا للمثل والتغني بالصور، وبين ابن المعتز الآخر المتشح برداء القلق والأرق والحزن و انشغاله بما سيؤول إليه أمره ومصيره، وشتان هذا وذاك .

نتيجة الدراسة

بعد أن عرضنا العديد من الشواهد التي كشفت النقاب وأماطت اللثام عن بواعث القلق في شعر ابن المعتز؛ فإنه حريٌّ بنا الآن أن نعرض النتائج التي تمخضت عنها الدراسة ألا وهي:

- أوضحت الدراسة أن أبا العباس انشغل كثيرا بقضايا الذات وتقلبات النفس ما بين ثورتها وهدوئها؛ كما أنها أبانت وكشفت عن بواعث القلق عنده، وخصوصيته، ومكامنه في طيات نفسه، فعندما يتعلق الأمر بالنفس الإنسانية فإن الإبداع الشعري يأخذ نهجا جديدا ومنحى مغايرا؛ إذ تتفجر الطاقة الشعرية لدى الشاعر ويبدأ في محاورة نفسه أولا لما يجب أن يكون عليه الأمر من منطلقات عقلية، ثم يخرج إلى الوجود والواقع المحيط ليرى حقيقة كل ما اختلجت به نفسه، فتُبني هنا هالةٌ كبرى من التوقعات التي لا قبل لإنسان بها وعندما لا يجدها متحققة على أرض الواقع يعود الشاعر أدراجه إلى نفسه مُجددا ليبدأ كرّةً أخرى من التوهج الداخلي المتقد، فتنفجر شاعريته إراديا حينًا ولا إراديًا في أحايينَ كثيرةٍ، ولم لا وهي النفس التي تعددت أنواعها في الذكر الحكيم ما بين مطمئنة وأخرى أمَّارة بالسوء، ولم يكن ليقسم بها الخالق الباري بقوله "ونفسٍ وما سواها" اعتباطا أو بدعا من الأمر، بل لأنه –جل شأنه– عالم بأسرارها وخباياها.

- كان ابن المعتز من الشعراء الذين آثروا العزلة النفسية –رغم انفتاحه على المحيطين وتربيته وتنشئته التي ذكرناها في تضاعيف هذه الدراسة– لأنه اتخذ من عقله هاديًا ومرشدًا ودليلًا لما ينبغي أن يكون عليه حاله، لكنه في نهاية المطاف لم يصل إلى نتيجة واضحة جعلته يغير من سلوكه مع المحيطين إلا بالنذر القليل.
- أضاءت لنا الدراسة عن شاعر فيلسوف جعل من الحكمة والمثل السائر في أعماقه منارة هادية لمن بعده، خاصة وأننا نعلم علم اليقين أن الحكمة لا تأتي فجأة ولا تهبط هبوطا من السماء، إنما تأتي من التجارب المختلفة التي تكون قد أرهقت العقل والقلب معا.
- كشفت لنا الدراسة عن أن الطبيعة كانت بالنسبة لشاعرنا ملاذًا آمنًا يكشف لها سرَّه ويحكي إليها ويحاكيها ويتغزل بها وفيها، ورغم كثرة العاشقات والمعشوقات حوله، فإنه آثر أن تكون هي كاتمة أسراره وبئره العميقة.
- احتوى ديوان الشاعر على عدد كبير من القصائد: فقد اشتمل الجزء الأول على ثماني مئة وخمس وثمانين قصيدة ومقطعة بينما احتوى الجزء الثاني على ثماني مئة وأربع وثلاثين قصيدة ومقطعة مرتبة ترتيبا أبجديا وفقا للقافية، بالإضافة للملحق المذيل بالديوان الذي تضمن أشعارا منسوبة له ولغيره، والنتيجة المراد إثباتها هنا أنه نَظم في الفنون الشعرية المختلفة ما بين وصف وفخر وغزل ومدح ولوم وعتاب وهجاء.
- أكدت الدراسة أنه رغم ما أحاط بشاعرنا من هالات الإمارة وجَلَبَة الخلافة ومكانة البلاط العباسي، فإنه كان يعاني معاناة مخبوءة في طيات ذاته، ومن ثم فقد توهجت لديه بواعث القلق وتأججت في رحم ذاته، وبناء عليه فقد كان الدهر والزمان من جانب، والخلان والأصحاب من جانب آخر بمثابة دفتي كتاب قلق نفسه، وهما مجذافا حياته.

<u>التوصيات</u>

بعد أن انتهينا من النتائج التي آلت إليها الدراسة، فإنه يتوجب علينا الآن أن نضع بين أيدي الباحثين والباحثات عددا من التوصيات التي قد تكون كاشفة عن آفاق نقدية وبلاغية جديدة في شعر ابن المعتز، ومن بينها:

- السياق وبناء الأنساق وأثرهما في توجيه دلالة النص الشعري.
- الزمكان وتحولات دلالة النص الشعري.
- الصورة ودورها في تغييب الذات.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- أبو بكر الصولي: (أبو بكر محمد بن يحيى بن عبد الله الصولي – ت ٣٣٥هـ)

١- الأوراق (قسم أخبار الشعراء)، دار الأمل، القاهرة، ١٤٢٥ هـ.

- الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني– ت ٢٥٥هـ)

٢- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٩٨.

- ابن جني : (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي – ت ٣٩٢هـ)

٣- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، قدم للطبعة دكتور عبد الحكيم راضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة السادسة، ٢٠١٨.

- حازم القرطاجني: (حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم القرطاجني، أبو الحسن –ت ٦٨٤هـ)

٤- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٨٦.

- الحموي: (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي – ت ٦٢٦هـ)

٥- معجم الأدباء، إرشاد الأريب في معرفة الأديب، تحقيق د إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

- ابن خلِّكان : (أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر بن خَلِّكان – ت ٦٨١هـ)

٦- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: تحقيق: د إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٤.

- الزِّركْلي: (خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس– ت ١٣٩٦هـ)
٧- الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، الطبعة ١٥، ٢٠٠٢.
- ابن سلام الجمحي: (محمد بن سلّام بن عبيد الله الجمحي بالولاء، أبو عبد الله –ت ٢٣٢هـ)
٨- طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني ، جدة، د.ت.
- الصفدي: (صلاح الدي خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي –ت ٧٦٤هـ)
٩- الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠، ٧٣/١١
- ابن طباطبا : (محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن– ت ٣٢٢هـ)
١٠- عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، مكتبة الخانجي القاهرة.د.ت
- عبد القاهر الجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني –ت ٤٧١هـ)
١١- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جده، السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
١٢- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
- علقمة الفحل: (علقمة بن عَبدة بن ناشرة – توفي نحو ٢٠ ق.هـ)
١٣- ديوانه: تحقيق الأعلم الشنتمَريّ، قدم له، د حنا نصر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- أبو الفرج الأصفهاني: (علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي –ت ٣٥٦هـ)

١٤- الأغاني، إعداد لجنة بإشراف د محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠.

- ابن قتيبة: (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري – ت ٢٧٦هـ)

١٥- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ .

- قدامة بن جعفر: (قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج – ت ٣٣٧هـ)

١٦- نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، الطبعة الأولى، ١٣٠٢ هـ

- القلقشندي : (أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي – ت ٨٢١هـ)

١٧- صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت

- ابن المعتز: (أبو العباس عبد الله بن المعتز بالله الخليفة العباسي– ت ٢٩٦هـ)

١٨- البديع، نشره، إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢

١٩- شعره : (صنعة أبي محمد بن بكر الصولي) دراسة وتحقيق د يونس أحمد السامرائي، سلسلة كتب التراث، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٧

٢٠- ديوانه :دراسة وتحقيق د محمد بديع شريف، دار المعارف، مصر، ١٩٧٨.

٢١- طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف القاهرة، الطبعة الثالثة.

- الميداني: أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري – ت ٥١٨هـ)

٢٢- مجمع الأمثال، تحقيق د محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت.

ثانيا: المراجع

أ. **المراجع العربية**

- **د إبراهيم أنيس**

٢٣- الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت .

٢٤- دلالة الألفاظ، مكتبة الأمجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦.

٢٥- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٢.

- **د إحسان عباس:**

٢٦- اتجاهات الشعر الأدبي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد فبراير، ١٩٨٧

٢٧- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة ١٩٨٣.

- **د أحمد درويش :**

٢٨- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٨.

- **د أحمد الشايب:**

٢٩- الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩١.

- **أدونيس: علي أحمد سعيد**

٣٠- الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦.

- **د تمام حسان:**

٣١- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٦.

- **د شوقي ضيف:**

٣٢- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة، ١٩٨٧.

- **د صلاح فضل:**

٣٣- بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٢.

- **د عايدي علي جمعة:**

٣٤- الشعر والتأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الثاهرة، ٢٠١٩.

- **د عبد الله التطاوي:**

٣٥- الشاعر مفكرا، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٦.

- **د عبد القادر الفاسي الفهري:**

٣٦- اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية – الكتاب الأول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٣

- **د عز الدين إسماعيل:**

٣٧- التفسير النفسي للأدب، الطبعة الاربعة، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٤.

- **د علي عشري زايد:**

٣٨- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٨.

- **د عيد بلبع:**

٣٩- السياق وتوجيه دلالة النص، دار بلنسية، مصر، الطبعة الأولى ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨.

- **كمال أبو ديب:**

٤٠- جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤.

٤١- الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

- **د محمد حسن عبد الله:**

٤٢- اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.

- **د محمد مفتاح:**

٤٣- التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) المركز الثقافي العربي (بيروت- الدار البيضاء) الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

- **د مصطفى السعدني:**

٤٤- تأويل الأسلوب، قراءات حديثة في النقد القديم، منشأة المعارف الإسكندرية، ١٩٩٥.

- **د مصطفى سويف:**

٤٥- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، ١٩٨١

- **د مصطفى ناصف:**

٤٦- قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت.

- **د مهدي صالح السامرائي:**

٤٧- المجاز في البلاغة العربية، دار ابن كثير (بيروت- دمشق) الطبعة الأولى ٢٠١٣.

- **د.وهب أحمد رومية:**

٤٨- شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٦

ب. المراجع المترجمة

- **أ.أ. ريتشاردز:**

٤٩- مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.

- **تيري إيغلتون:**

٥٠- نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.

- **ج. فندريس:**

٥١- اللغة، ترجمة د عبد الرحمن الدواخلي د محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.

- **رولان بارت:**

٥٢- لذة النص، ترجمة د منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٢.

٥٣- مباديء في علم الدلالة،ترجمة وتقديم محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الثانية، ١٩٨٧.

- **كولردج:**

٥٤- النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة د عبد الحكيم حسان، دار المعارف مصر، ١٩٧١.

- **ميكائيل ريفاتير:**

٥٥- معايير تحليل الأسلوب، ترجمة د حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

- **هانس روبرت ياوس:**

٥٦- جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) تقديم وترجمة د رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.

ثالثًا: الدوريات

- **أ.م.د أحمد علي محمد:**

٥٧- نظرية العلامات وسيرورتها عند شارلس سندرس بيرس، مجلة العميد، كلية الآداب، جامعة بغداد، السنة الثالثة، المجلد الثالث، العدد الثاني عشر، كانون الأول، ٢٠١٤

- **د رَدَّة الله بن رَدَّة بن ضيف الله الطلحيّ:**

٥٨- بحث دلالة السياق، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الفتاح عبد العليم البِركاوي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، ١٤١٨هـ.

- **رشيد المومني:**

٥٩- الكتابة وغواية الانتماء إلى شعرية اللامتناهي، مجلة نِزوى، سلطنة عُمان، العدد ١٠٤ ، أكتوبر ٢٠٢٠.

- **الأستاذة فطومة لحمادي:**

٦٠- السياق والنص (استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي) مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضرة- بسكرة،الجزائر، العددان الثاني والثالث، جوان ٢٠٠٨.

- **د عبد العزيز تقبيل:**

٦١- الصورة الشعرية وتشكيلاتها في الشعرية البلاغية العربية القديمة، مجلة الآداب، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، المجلد ٢١، العدد ١، ديسمبر ٢٠٢١.