جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

تجلياتُ العَذْلِ في شعر أبي علي البصير

إعداد

د/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد
أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها
بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية

(العدد السادس والثلاثون)
(الإصدار الثالث .. أغسطس)
(١٤٤٥هـ - ٢٠٢٣م)

علمية- محكمة- ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

تجليات العَذْل في شعر أبي علي البصير

نور الدين زين العابدين متولي أحمد
قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر
البريد الإلكتروني: nour.abdeen@alexu.edu.eg

الملخص:

يُعد العَذْلِ أو اللوم من الأغراض التي احتلت مكانة كبيرة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وقد انطلق من بواعث متعددة ما بين معنوية ومادية صبت في نهاية المطاف في معين إلقاء اللوم على النفس والمحيطين. ولسوف نخص بالذكر شاعرًا من شعراء الفترة العباسية الذين نأت عنهم مظاهر الاهتمام بهم وبمكانتهم الكبيرة في أوساطهم الأدبية والنقدية ألا وهو أبو عليّ البصير (ت ٢٥٨هـ) فقد انطوى اسمه على مفارقة لفظية بل حسية، فأطلق عليه البصير رغم أنه كان مكفوفًا.. وقد كان للعذل عنده بُعدان يسيطران على واقعه الشعري هما: البعد الذاتي والبعد الاجتماعي، وتكمن أسئلة الدراسة فيما يأتي: ما دوافع العذل وبواعثه عند البصير، وخصوصيته عنده وتعدد أنماطه ومستوياته؟ ولماذا كان من الشعراء المنسيين؟ ولماذا لم ينل مكانته التي يستحقها رغم بلاغة أسلوبه، وبراعة كلماته، وعمق دلالاته؟ أما عن منهج الدراسة؛ فقد عوَّلت على المنهج الأسلوبي التحليلي بما يتضمنه من جوانب إحصائية ووصفية لتكون غايتها في نهاية المطاف خدمة النص الأدبي، وفي الوقت ذاته الإجابة عن أسئلة الدراسة. ومن ثم فقد قسمتُ الدراسة إلى: المقدمة ثم الإطار النظري، ثم المبحث الأول: العذل على المستوى المادي وتجلياته. يليه المبحث الثاني: العذل على المستوى المعنوي ومظاهره، ثم النتائج والتوصيات المتمخضة عن الدراسة. وفي النهاية تمخض عن الدراسة عددٌ من النتائج منها: الكشف عن قيمة الذات عبر موقف الشاعر من نفسه ومن الآخرين، والفخر بالأصل والعلم والاعتداد بهما وقت المقارعة والحاجة، وترسيخ قيمة الشعراء العميان وتأصيل مكانتهم بمرور الزمن.

الكلمات المفتاحية: تجليات، العَذْل، اللوم، أبو علي البصير، الذات، الشعراء المنسيون.

Manifestations of blame in the poetry of Abu-Ali Al-baseer

Noureldin Zeen Elabdeen Metwally Ahmed
Department of Arabic Language and Literature at the Faculty of Arts - Alexandria University
Email: nour.abdeen@alexu.edu.eg

Abstract:
Blame is one of the purposes that occupied a great place in the ancient and modern Arabic poetry, and it emanated from various moral and material motives that ultimately poured blame on the self and the surroundings. We will especially mention a poet of the Abbasid period, who has been away from the manifestations of interest in them and their great position in their literary and critical circles, which is Abu Ali al-Baseer (D 258 AH), his name included a paradox of verbal but sensory, so he called him visionary even though he was blind. There were two dimensions of humiliation that dominated its poetic reality: The subjective dimension and the social dimension .The questions of the study are: What are the motives of the blame and its causes when seeing, its specificity and the multiplicity of patterns and levels? Why was he one of the forgotten poets? Why did he not get the place he deserved despite the eloquence of his style, the ingenuity of his words, and the depth of his connotations ؟ The method of study; It relied on the analytical stylistic approach with its statistical and descriptive aspects to be its ultimate purpose is to serve the literary text, while at the same time answering the questions of the study .
Hence, the study was divided into: Introduction, theoretical framework, and then the first topic: The physical level of blame and its manifestations. Next is the second topic: The Moral level of the blame and its manifestations, and then the results and recommendations of the study. In the end, the study produced a number of results, including: Disclosure of self-worth through the poet's attitude toward himself and others; the pride of origin and science and the recognition of them in times of struggle and need; and consolidating the value of blind poets and rooting their status over time.

Keywords: Manifestations, Reproach, Blame, AbuAli Al-baseer, Self, The forgotten poets.

المقدمة

ما من شك أن ظاهرة العَذْلِ قد احتلت مكانة كبيرة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وقد انطلقت تلك الظاهرة أو ما يمكن أن نطلق عليه الغرض الشعري من بواعث متعددة ما بين نفسية ومادية صبت في نهاية المطاف في معين إلقاء اللوم على من قيل الشعر فيه سواء أكان ذلك في خليفة أم أمير أم صديق أم في الظواهر المحيطة، فالشاعر القديم كان يبحث بدوافع نفسية عن مسببات صراعه مع الجنس البشري بأطيافه وأنماطه كافةً أو مع ما يحيط به من معالم وظواهر كونية، متخذًا من الشعر معراجًا، فهو وسيلته الظاهرة الجلية للتعبير عن خلجات نفسه.

ولعل ذلك يدفعنا إلى الذهاب بالقول إلى قيمة العذل الفنية في شعراء الحقبتين الجاهلية والإسلامية، ولسوف نخص بالذكر في هذا السياق شاعرًا من الشعراء الذين ذهب النور والضوء عن بصرهم حسيًّا، كما نأت عنهم مظاهر الاهتمام بهم وبمكانتهم الكبيرة في أوساطهم الأدبية والنقدية ألا وهو أبو عليّ البصير الذي عُدَّ من أعلام القرن الثالث الهجري. وقد كان للعذل عند شاعرنا بُعدان يسيطران على واقعه الشعري هما: البعد الذاتي والبعد الاجتماعي؛ ناهيك عما ارتبط بهذين البعدين من أبعاد فرعية متواشجة قد وشت بها وعنها أشعاره من حيث توظيف العذل في السياق الشعري، ومتطلباته ما بين مادية ومعنوية. فها هنا نحن نتحدث عن شاعر انطوى اسمه على مفارقة لفظية بل حسية، فأطلق عليه البصير رغم أنه كان مكفوفًا.

وبناء على ما تقدم فلسوف نتحدث عن تجليات العذل في شعر أبي علي البصير وفقًا لعناصر عدة متداخلة متقاطعة أدت في نهاية الأمر إلى بزوغ تلك الظاهرة أو ذلك الغرض في شعره الرصين. ولسوف نتتبع كل ما من شأنه استجلاء الظاهرة من الناحية المعنوية والمادية، الظاهرة والباطنة، المباشرة وغير المباشرة عبر الأنساق اللفظية والدلالية التي أثْرَت ذلك الغرض القديم الحديث في

آن، وكان بمثابة منطلقًا خفيًا أثرى الحركة الإبداعية في تلك الفترة الزمنية من القرن الثالث الهجري.

وعلاوة على ما سبق ذكره؛ فقد ارتأيت أن تنقسم الدراسة إلى نقاط عدة نبدأها بمقدمة وإطار نظري يتبعهما مبحثان تطبيقيان، ثم الاختتام بالنتائج والتوصيات المتمخضة عن الدراسة، يليها ثبت بالمصادر والمراجع التي أعانتنا في استقراء تلك التجليات:

المقدمة

الإطار النظري

المبحث الأول: العَذْلُ على المستوى المادي وتجلياته.

المبحث الثاني: العَذْلُ على المستوى المعنوي ومظاهره.

الإطار النظري للدراسة:

العَذْل لغةً:

ورد عند الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ) "العذْل: الملامة. والاسم العَذَلُ بالتحريك يقال: عذلتُ فلانا فاعتذلَ... ورجلٌ مُعذَّلٌ؛ أي يُعْذلُ لإفراطه في الجود "[١] وفي مجمل اللغة لابن فارس (ت ٣٩٥هـ) "عذَل: عذلتُ الرجل، إذا لمتُه، والاسم: العَذل. ورجل عذلة: إذا كان يعذل كثيرا"[٢] وفي مختار الصحاح لعبد القادر الرازي (ت٦٦٦هـ)" عذل- العَذْلُ: الملامة، ويقال: عذله فاعتذل؛ أي لام نفسه وأعتبَ"[٣] وفي لسان العرب لابن منظور (ت ٧١١هـ)" العَذْل :

١ الجوهري الفارابي: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧، باب اللام فصل العين، ٥/ ١٧٦٢

٢ ابن فارس: مجمل اللغة، تحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٦، باب العين والذال وما يثلثهما، ١/ ٦٥٦

٣ الرازي: مختار الصِّحاح، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الخامسة، ٢٠١٢، ع ذ ل، ص ٣٧٥

اللَّـومُ، والعَـذْل مثلُـه. عَذَلَـهُ يَعْذِلـه"[1] وفـي القـاموس المحـيط للفيروزابـادي (ت ٨١٧هـ)" العَذْلُ :الملامةُ، كالتعذيلِ"[2]. وبناء على ما تقدَّم؛ فلم تخرج لفظة العذل في المصادر عن معنى اللوم والعتاب.

العَذْل اصطلاحًا:

لا يخرج عن معانيه في اللغة؛ فيقال: العاذل أي اللائم: والعُذَّال: أي اللائمون، وقد جاء في شعر المتنبي:

عذَلَت مُنادمة الأمير عواذلي في شربها وكَفَت جواب السائلِ[3]

وقوله:

وعذلتُ أهل العشق حتى ذقتُه فعجبتُ كيف يموتُ من لا يعشقُ[4]

"وفي المثل: سبق السيفُ العذلَ؛ يُضرب لما قد فات ولا يُستدرك، فهو عاذل (ج): عُذَّل وعُذّال، وعذلة. وهي عاذلة (ج) عواذل "[5] والمعنى العام أي سبق القِصاصُ اللومَ أو العتابَ.

سبب اختيار الشاعر:

إن الدافع وراء اختيار أبي علي البصير (ت٢٥٨هـ) إنما يعود إلى أنه لم ينل الحظ الوافر من استجلاء أشعاره من حيث مضامينها اللغوية وصورها الشعرية وأغراضها المتعددة التي لم تختلف عن كبار الشعراء في زمانه خلال

١ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ، ع ذ ل ١١/ ٤٣٧

٢ الفيروزبادي: القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثامنة، ٢٠٠٥، ع ذ ل ، ص ١٠٣١

٣ المتنبي: ديوانه، دار بيروت، بيروت، ١٩٨٣، ص١٥٤

٤ الديوان السابق: ص ٢٨

٥ إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار الدعوة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٠ هـ، ٢/ ٥٩٠

القرن الثالث الهجري، ومما قيل فيه "وأبو علىّ أحد من جُمع له حظّ البلاغة في الموزون والمنثور"[١] وفي حقيقة الأمر إنه من الشعراء الذين وصفوا بأنهم منسيون، وهذا يعد –في ذاته– سببًا ودافعًا– بالنسبة لي– للبحث في تضاعيف شعره من حيث لغته وأغراضه وخاصة العَذْل واللوم عنده، فلعلَّ تجلي ظاهرة العذل لديه هو ما دفعني إلى دراسة شعره دراسة متأنية فاحصة. ومن ثم فقد توجَّب علي تسليط الضوء على شعره، خاصة فيما يتعلق بهذا الغرض عنده ودوافعه الظاهرة والخفية.

أسئلة الدراسة:

تكمن أسئلة الدراسة التي سوف نجيب عنها فيما يأتي:

ما دوافع شعر العذل لدى الشاعر وخصوصيته عنده؟ وكيف كان شعره سببًا في التنقيب عن بواعثه النفسية التي وشحت شعره بوشاح الرضا رغم تبطُّن اللوم والعتاب جنبات شعره في كثير من الأحيان؟ أضف إلى ذلك محاولة الإجابة عن الأسباب التي جعلته من الشعراء المنسيين رغم شعره المطبوع السلس المرن الطيع البعيد عن التعقيدات اللغوية والمعاظلات المجازية.

ولعلنا نجد في الشاهد الآتي ما يدل على رجاحة عقله وسداد رأيه رغم فقدانه لحبيبته، فيقول من الطويل:

لئن كان يهديني الغلامُ لوجهتي ويقتادني في السير إذ أنا راكبُ
لقد يستضيء القوم بي في أمورهم ويخبو ضياء العين والرأي ثاقبُ[٢]

---

١ أبو إسحاق القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، لبنان ٤٣٥/٢

٢ أبو علي البصير: ديوانه، جمعه وحققه د يونس أحمد السامرائي، مؤسسة المواهب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص١٩ . وكذلك ورد الشاهد كما ذكر السامرائي في معجم الشعراء للمرزباني: تحقيق، كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٢ ص ٣١٤

والشاهد السابق إن دل فإنما يدل على معرفته بقيمته ومقامه في الاستهداء برأيه في أمور المجتمع من قِبَل عامة الناس وخاصتهم.

وفيما يتعلق بالمنهج الذي سوف أوظفه في طيات هذه الدراسة وتضاعيفها فإنني سوف أعول على المنهج الأسلوبي التحليلي بما يتضمنه من أفرع تصب في معين الأسلوبية عامة من مثل: جوانب إحصائية ووصفية تكون غايتها في نهاية المآل خدمة النص الأدبي بعيدًا عن لي عنق النص بغية الابتعاد عن إخضاعه لرؤية محددة، وفي الوقت ذاته توفر الملاذ الآمن للإجابة بجلاء ودقة عن أسئلة الدراسة وتساؤلاتها.

وإذا ما انتقلنا إلى الدراسات السابقة؛ فإنه قد ندرت الدراسات المتعلقة بشاعرنا، فهناك دراسة بعنوان" أثر كف البصر على تشكيل الصورة الحسية عند أبي علي البصير" للدكتور يوسف عباس علي حسين، منشورة بمجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، العدد ٥٣، الجزء الثاني، يوليو ٢٠٢١م. إذ دارت الدراسة حول مفهوم الصورة وأنواعها المختلفة ما بين سمعية وبصرية وذوقية وشمية ولمسية. ولم تتطرق إلى العذل بنوعيه محوريْ دراستنا.

وعن سبب اختيار موضوع (العَذْل) إنما مرجعه الأساس هو إنه كان بمثابة المظلة التي أظلت شعره بالمباشرة تارة وغير المباشرة تارة أخرى، أضف إلى ذلك ندرة الدراسات بشكل عام عن شاعرنا، ولا يغيب عنا قيمة ظاهرة العذل في الشعر العربي بشكل عام وفي القرن الثالث الهجري بشكل خاص، لما انطوت عليه تلك الحقبة التاريخية من تحولات سياسية واجتماعية نالت استحسان بعض المفكرين والكتاب والفلاسفة، في حين إنها لم تنل رضا آخرين، ومن ثم فكان موضوع العذل بمثابة القناع الذي يرتديه الشاعر ليعبر به من خلال شعره عن حالته النفسية العامة لكن في إطار أدبي وسياق محدد يتعلق بموقف اجتماعي.

التعريف بالشاعر

أبو علي البصير اسمه "الفضل بن جعفر بن الفضل بن يونس الكاتب الأنباري. أصلهم من الأنبار انتقلوا إلى الكوفة فنزلوا في النخع، وهم من أبناء فارس وكان أبو علي ضريرًا، ولقب بالبصير لذكائه، وكان يتشيع وهو أحد الأدباء البلغاء الظرفاء، وكان مترسلًا بليغًا. وله مع (أبي العيناء)[١] محمد بن مكرم الكاتب أخبار ومداعبات نظماً ونثراً. وقدم (سُرَّ من رأى)[٢] في أول خلافة المعتصم ومدحه والخلفاء بعده ورؤساء أهل العسكر، وتوفي بِسُرّ من رأى في سنة الفتنة وقيل بعد الصلح لأنه مدح المعتز"[٣] وقد "مدح المتَوَكل وَالْفَتْح بن خاقَان (...) وَكَانَ أعمى، وَإِنَّمَا لقب بالبصير على الْعَادة فِي التفاؤل وَقيل إِنَّمَا لقب بذلك لِأَنَّهُ كَانَ يجْتَمع مَعَ إخوانه على النَّبِيذ، فَيقوم من صدر الْمجْلس يُرِيد الْبَوْل، فيتخطى الزّجاج وكل مَا فِي الْمجْلس من آلَة وَيعود إِلَى مَكَانَهُ وَلم يُؤْخَذ بِيَدِهِ" [٤] وقال عنه صاحب الكامل بأن شعره كان جيدا " (...) لم يكن بحجة،

١أبو عبد الله محمد بن القاسم بن خلاد بن ياسر بن سليمان، الهاشمي بالولاء، الضرير، مولى أبي جعفر المنصور، المعروف بأبي العيناء صاحب النوادر والشعر والأدب... وسمع من أبي عبيدة والأصمعي وأبي زيد الأنصاري والعتبي وغيرهم، وكان من أحفظ الناس وأفصحهم لسانا، وكان من ظرفاء العالم، وفيه من اللسن وسرعة الجواب والذكاء ما لم يكن أحد من نظرائه، وله أخبار حسان وأشعار ملاح مع أبي علي الضرير. " ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، ٤/ ٣٤٣

٢ هو اسم قديم لمدينة سامراء بالعراق، كان قد بناها الخليفة المعتصم (٢٢١هـ)، واتخذها عاصمة لدولته فترة من الزمن .

٣ المرزباني: معجم الشعراء، ص ٣١٤

٤ الصفدي: الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠م، ٢٤/٢٤

ولكنه أجاد فذكرنا شعره هذا لجودته"[1] وقال عنه صاحب طبقات الشعراء"كان أبو علي كاتبًا رساليًا ليس له في زمانه ثان، شاعرًا جيد الشعر، وقد قلنا في أخبار العتابي: إن هذا قلما يتفق للرجل الواحد، لأن الشعر الذي للكتاب ضعيف جداً، وكتابة الشعراء ضعيفة جدًا، فإذا اجتمعا في الواحد فهو المنقطع القرين"[2]. وقد كانت تربطه علاقة نُصح بعلي بن الجهم ت ٢٤٩ هـ " قال ابن أبي الرعد: لقي أبو علي البصير عليًّا بن الجهم، فتجهمه عليٌّ في بعض ما جرى بينهما، فقال له أبو علي: لا تزد يا أبا الحسن في أعدائك فلعله أن يقع عليك مطبوع من الشعراء يسهل عليه من حَوْكِ القريض ما يعسر على غيره، واعلم أن مع الملوك ملالة فلا تأتهم من حيث لا يحبون فينبو بك منهم المطمئن، فقال ابن الجهم: نصيحة، وإن كان مخرج الكلام مخرج تهدد"[3] "وقد سلك أبو علي البصير مذهب الحجة وإقامة الدليل"[4] وذلك إن دل فإنما يدل على فلسفته العقليه في الشك والترجيح.

١المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٤١٧ هـ ، ١٩٩٧ م،١٢/١

٢ ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، الناشر: دار المعار، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص ٣٩٧

٣ أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، تحقيق: د وداد القاضي، دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٠٨ هـ ، ١٩٨٨ م ١١٢/٩. وورد في التذكرة الحمدونية، ابن حمدون، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧، ٢٢٧/٥

٤ ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٤٠١ هـ ، ١٩٨١ م ١٧٦/٢

وفاته:

رأى كثير من كتاب التراجم أنه بَقِي إِلَى أَيَّام المعتز وَقيل توفّي فِي الْفِتْنَة وَقيل توفّي بعد الصُّلْح، فقيل إنه توفي في عام (٢٥٥هـ)[١] أو ٢٥٨هـ. ولم تذكر لنا المصادر تفاصيل دقيقة عن وفاته وأسبابها وأواخر أيامه؛ لذلك أطلق عليه إنه كان من الشعراء المنسيين رغم جودة شعره وسمو معانيه وحكمته وتعدد أغراضه.

المبحث الأول: العَذْلُ على المستوى المادي وتجلياته.

في بداية القول أريد أن أنوِّه إلى أن ديوان شاعرنا أو ما جمعه السامرائي من متناثرات شعرية في مواقف عدة قد وقع في ثلاث وسبعين صفحة، بين ما أكدته المصادر بأنها أشعاره (وقد بلغت مائتي بيت) وبين ما نُسب إليه وإلى غيره (وقد بلغت سبعة وثلاثين بيتًا) وفي النهاية (جزء مستدرك على الديوان)[٢] (وقد بلغ عدد أبياته اثنين وتسعين بيتًا)، وقد غلبت على أشعاره المقطعات الثنائية والثلاثية والرباعية الأبيات، أما القصائد الطوال فلم تنل الحظ الوافر من مجموع أشعاره، وبناء عليه فسأحاول التركيز على الشواهد التي تؤكد ظاهرة العذل في شعره بعيدًا عن التكرار؛ لكي يكون البحث ذا فائدة في مضمار الدراسات الأدبية والنقدية.

تحدثنا في الإطار النظري عن معنى العذل لغةً واصطلاحًا، والتعريف بالشاعر وغيرها من الأمور التي يمكننا أن نوظفها من حيث كونها أدوات ومعطيات حقيقية تدلف بنا في نهاية المطاف إلى سبر أغوار شعره بشيء من الموضوعية، ناهيك بأننا قد تحدثنا عن أسئلة الدراسة التي سوف نحاول الإجابة عنها من خلال الجانب التطبيقي.

---

١ د عفيف عبدالرحمن: معجم الشعراء العباسيين، جروس برس،دار صادر، بيروت،لبنان،الطبعة الأولى،٢٠٠٠، ص ٧٥

٢ ورد الجزء المستدرك في ذيل الديوان من ص٥١ إلى ص ٥٨ وقد أعده هلال ناجي.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى ضرورة توضيح المقصود بالجانب المادي في شعره، وأراه ذلك الجانب الذي كانت المادة فيه غالبة بتنوعاتها وتعدداتها ما بين: مال أو مساعدة ممن مدحهم أو ناصرهم في شعره من الخلفاء والأمراء والوزراء وكبار رجال الجيش. ومن ثم ستكون تلك الدوافع المادية هي الموجه الأول لتوجيه اللوم والعتاب إلى من ذكرناهم آنفا.

ومن تلك الشواهد ما قاله أبو علي البصير في أبي الحسن علي بن يحيى– من الكامل :

في كلّ يوم لي ببابك وقفة أطوى إليها سائر الأبواب

فإذا حضرتَ وغبتُ عنك فإنّه ذنب عقوبته على البوّاب[1]

الشاعر في البيت السابق يوجه عذله ولومه إلى البواب، فها هو شاعرنا يتودد إلى ممدوحه طالبا لقياه أملًا في عطاء مادي، لكن البواب يمنعه من الدخول إلى علي بن يحيى، ومن ثم فإن شاعرنا يبريء نفسه من لوم ممدوحه إياه نظرًا لظنه غيابه (الشاعر) عن مجلسه (الممدوح)، وذلك يعد نمطًا من العذل المألوف عند أبي علي.

ويوثق هذا النمطَ الماديَّ عددٌ من الشواهد التي تكمن في:

أولها: الاستمرار والمتابعة في المجيء (في كل يوم لي ببابك وقفة) ، وثانيها: (أطوي إليها سائر الأبواب) فذلك له من الدلالة على السعي الحثيث والحركة الدؤوبة من أجل الوصول إلى ممدوحه من دون تأفف أو تراخ. وثالثها: يضع الشاعر هنا الفاء الاستئنافية التي تبين وتحدد موقفه بجلاء من البواب، وفي الوقت ذاته من ممدوحه (فإذا حضرتَ وغبتُ عنك) فهنا يقابل الشاعر بين موقفي الحضور والغياب، فالحضور في الأصل والوقفة المستمرة للشاعر وهذا

١ الديوان: ص١٩

مادي، أما الغياب فهو للأمير نظرًا لأنه هو المسعيُّ إليه، ولن يلقاه الشاعر ويلتقيه إلا بالنفاذ من خلال الباب بل الأبواب، ثم يعلل الشاعر سبب حدوث ذلك الأمر بأن ذلك ذنب وعقوبته وملامته ليس على الشاعر بل على البواب الذي منعه من الدخول. ناهيك بأن الشاعر قد وظف شبه الجملة (عنكَ) توظيفا بليغًا إمعانًا في تخصيص وقته لممدوحه فقط، وكأنه صار من خاصته وصارت رؤيته أمرًا مقضيًا. ومن الشاهد السابق نستجلي أن الشاعر يطرق كل أبواب الأمير وليس بابًا واحدًا.

ومن الشواهد التي تجلى فيها العذل على المستوى المادي ما وجدناه من خلاله يهدف إلى تحقيق غايته ومأربه، وإن كان ذلك المطلب يستدعي منه طول الانتظار، وقد تماهت في الشاهد الآتي الجوانب المادية مع المعنوية فهو قد أطال الانتظار وأقام من أجل العطاء والتلقي المادي، ولكنه في الوقت ذاته يلوم ممدوحه على أن حُسن ظنه (الشاعر) به (الممدوح) قد انقلب إلى سوء ظن؛ نظرًا لمكوثه طويلًا منتظرًا أمام الباب، فها هو يقول من الخفيف:

قد أطلنا بالباب أمس القعودا ... وجُفينا به جفاءً شديدا
وذَممنا العبيدَ حتى إذا نحـ ... ـن بَلونا المولى عذرنا العبيدا
وعلى موعدٍ أتيناك معلو ... مٍ وأمرٍ مؤكدٍ تأكيدا
فأقمنا، لا الإذنُ جاء ولا جا ... ءَ رسولٌ قال انصرف مطرودا
كان ظني بك الجميل فألفيـ ... ـتُكَ من كل ما ظننتُ بعيدا
فعليك السلام تسليمَ من لا ... يضمن الدهرَ بعدها أن يعودا[1]

١ الديوان: ص ٢٤–٢٥

إن الشاعر في المقطعة السابقة عرض عددًا من القضايا المهمة التي تجلت بوضوح واتخذت من العذل مسلكًا ليعبر عن شعوره وحالته النفسية المأزومة من جراء عدم مقابلته عن عمد:

القضية الأولى: بزغت في ذلك الجمع المنتظر أمام باب العطاء، وقد بدا ذلك في اتصال الفعل الماضي المتصل بضمير الرفع المتحرك (أطلنا – جُفينا– ذممنا – عذرنا– أتيناك– فأقمنا) إذن الشاعر يعبر بلسانه عن حال الجماعة، ولكن في الوقت ذاته هو ليس ببعيد عن التعبير عن حاله أولًا؛ لأن تلك الضمائر قد تحولت من ضمائر الجمع المتكلم إلى ضمير المفرد المتكلم في (ظني – ألفيتُك– ظننتُ) أضف إلى ذلك أنه جعل انتظار رد الفعل من قِبَل ملومه الأمير موجهًا له هو فقط (الشاعر) وذلك فيه من سوء الظن ما يكفي، أو لنقل إنه كان هناك إرهاصات وبدايات أدت به إلى أن يقول:

فأقمنا، لا الإذنُ جاء ولا جا ءَ رسولٌ قال انصرف مطرودا

فبعد أن وظَّف الأفعال المذكورة آنفًا واتصالها بضمائر الجمع للمتكلمين، توقع من الرسول أو الحارس أن يخصه هو ذاته (الشاعر) بالانصراف، وذلك في قوله: ولا جاء رسول قال انصرف مطرودا.

القضية الثانية: إزاحة الستار وكشف النقاب عن الموقف من العبيد، وموقف الشاعر نفسه منهم؛ ولأنه لم يكن منهم، ولا من طائفتهم فقد كان يذمهم ذمًا قبل ذلك:

وذممنا العبيدَ حتى إذا نحـ ـن بَلونا المولى عذرنا العبيدا

وهنا تتكشف لنا حقائق عدة، أولها: الموقف من العبيد في تلك الحقبة الزمنية، ثانيها، الإلحاح في الطلب مما ينم عن الضيق الذي قد يجعل الممدوح ينأى بجانبه عنهم ويمنعهم العطاء.

القضية الثالثة: بدت وكشفت عن ساقيها في أن ذلك الملوم الذي يقف الشاعر وزملاؤه أمام بابه لم يحترم الوعد ولا الموعد، وقد أشار الشاعر إلى ذلك بقوله القاطع المؤكد:

وعلى موعدٍ أتيناك معلو مٍ وأمرٍ مؤكدٍ تأكيدا

فالبيت السابق يمحو العذر عمن وقف الشعراء ببابه؛ لأن هناك موعدًا قد ضُرب، وأمرًا قد حُسمَ وكان مؤكدًا تأكيدًا.

القضية الرابعة: أماط المقطع الشعري اللثام عن عدم التماس الأعذار، فقد يكون الممدوح أو الشخص المنتظر مريضًا، مشغولًا، نائمًا، مهمومًا إلى غيرها من الأسباب التي قد تجعل الإنسان لا يفي بوعوده مضطرًا:

كان ظني بك الجميل فألفيـ تُكَ من كل ما ظننتُ بعيدا

فعليك السلام تسليمَ من لا يضمن الدهرَ بعدها أن يعودا

فكان التحول من قِبل الشاعر إلى النقيض بعدما كان في حال انتظار من أجل العطاء، فقد صار المُعطي حانثا بوعوده، وصار بعيد الظن عما توقعه الشاعر، ناهيك بأن السلام المذكور في النهاية ليس السلام المنشود بالمعنى المألوف، إنما هو سلام الخصام والخصومة والابتعاد.

ومن تلك الجمل والعبارات التي دلت وأشارت إلى المادية الحقيقة في المكوث من أجل طلب المال وغيره (أطلنا بالباب القعودا– وعلى موعد أتيناك– فأقمنا) وتلك الجمل لاشك لها موضعها المعنوي والأثر النفسي الذي انعكس على نهاية المقطع الشعري باتخاذ قرار العودة والرجوع بعد أن يلقي على ملومه التحية والسلام، لكنه في الوقت ذاته لم يؤثر الذهاب والابتعاد إلا بعد أن يقول ما امتلأت به نفسه وتشبعت من الإذلال في هذا الموقف، وذلك بأن وجه اللوم القائم على المقابلات اللغوية والمواقف السياقية كما في:

كان ظني بك الجميل فألفيـ تُكَ من كل ما ظننتُ بعيدا

فالشاعر يؤكد على قيمة ومكانة ومقام ممدوحه وملومه في الوقت نفسه، فكان الظن فيه جميلا قريبًا، ثم انقلب هذا الظن بعيدًا على عقبيه، ولم يشأ الشاعر أن يوظف ألفاظًا غير مناسبة في حق ملومه، لكنه اكتفى بتوظيف لفظة (بعيدا) التي أوضحت الصورة وبينت الرؤية، وتلك اللفظة قد هتك بها الشاعر ستار المعنى من غير تعميق ولا تكرار ولا مبالغة، فكانت الكلمة بمثابة سهم قد استقر في صدر المعنى.

ثم اختتم مقطعته بجملة (فعليك السلام) التي صدرها بفاء الاستئناف والنتيجة النهائية في آنٍ معًا، ثم أردفها بشبه الجملة (عليك) من أجل التخصيص وتأكيد الخطاب؛ لأنه لم يعد ينتظر شيئًا، وبناء عليه فقد أوشت تلك النهاية بأدب التعامل مع كبار القوم وعليتهم، خاصة أن الشاعر هو الطالب لا المطلوب، وهو الراجي لا المرجو، وهو الساعي لا المسعي إليه، ومن ثم فقد وضع الشاعر المقال المناسب في مقامه الملائم له، وتلك هي قمة البلاغة اللغوية والسياقية في آن.

ولا ننسى أن الشاعر يلوم في موضعٍ آخرَ الحاجبَ لومًا مباشرًا، وأثر ذلك اللوم- الذي لاشك سينسحب- على الخليفة، فيقول من مجزوء الرمل:

كم من فتى تُحمدُ أخلاقُه وتسكنُ الأحرارُ في ذمته

قد كثَّر الحاجبُ أعداءه وأحقدَ الناسَ على نعمته.[1]

يؤكد الشاهد السابق على ما تم ذكره في المقطع السابق عليه، فالممدوح محمود الخلق والخليقة، كثير العطاء، وقد كان لتوظيف لفظة (كم) المغرقة في الكثرة والجمع، وإردافها بشبه الجملة (من فتى) لفيهما من الدلالة على زخم العطاء، ونقاء السريرة عند ممدوحه؛ حتى إن الأحرار يسكنون في ذمته.

١ الديوان: ص ٢٢

ولعلنا نجد في عبارة (تسكن الأحرار في ذمته) صورة رائعة– حدث فيها (الوفاق بين طرفي التشبيه)[١] كما ذكر عبد القاهر الجرجاني– جعلت الأحرار يقطنون ذمة الخليفة، والذمة ليست بمسكن على الإطلاق، ولكن في السياق الثقافي العربي، فإن الذمة تعني العهد والأمان ، وتعني ما يلازم تلك اللفظة من الضمان والكفالة لكل من أراد الاطمئنان.

ومن ثم فقد أوشت تلك الصورة المجازية بقيمة الخليفة وقدرته ومكانته فهو الذي لا يضار أحدٌ في وجوده، ولا يُظلم شخصٌ في حضرته، والكل عنده في مأمن. لكن البيت الثاني قد جّبَّ تلك الصفات عن الخليفة؛ لأنه عندما كثر الحجاب على بابه لمنع الناس من الدخول فقد أدى ذلك إلى حنقهم وغضبهم ولم يعد العطاء من عند الخليفة نعمة، بل صار مصدرًا من مصادر الحقد عليه، وكأنه لم يغن بالأمس.

ويقول في موضعٍ آخرَ، بأنه ورفاقه قد جاءوه لا لشيء سوى السلام لا من أجل العطاء. ومهما يكن من أمر فإن معرفة أسباب المنع والامتناع قد تريح

١ عرض شيخ النقاد في قضية استحقاق مستخرج الشبه اللطيف للمدح، فقد جمع الشاعر بين الأحرار من ناحية وبين الذمة من ناحية، وبين السكن والإقامة من ناحية ثالثة، وعلى المستوى الظاهر لا علاقة بين الأحرار وسكنهم في الذمة، ولكن الموائمة والتناوب ودقة المسلك كل ذلك دفع إلى استخلاص صورة رائعة نمَّت عن كثرة العطاء واستتباب الأمن بنوعيه: النفسي والمادي للأحرار ، فقال عبد القاهر:" ثم على حسب دقة المسلك إلى ما استخرج من الشبه، ولُطف المذهب وبُعد التصعُّد إلى ما حصل من الوفاق، استحق مدرك ذلك المدح، واستوجب التقديم، واقتضاك العقل أن تنوه بذكره، وتقضي بالحسنى في نتائج فكره" عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ١٥٠

الإنسان من تلك الأفكار السلبية التي ترد على الأذهان من عدم رغبة الخليفة في مقابلة زوراه، فقال من الخفيف:

قد أتيناك للسلامِ فصادفـ نا على غير ما عهدنا الغلاما

وسألناه عنك فاعتل بالنو م وما كان منكرًا أن تناما

غير أن الجواب كان جوابًا سيئا يُعقبُ الصديقَ احتشاما [1]

يظل الحارس والحاجب والغلام بمثابة رموز المنع والاختفاء والغياب عند الخليفة مهما كثر عطاؤه، وتخلق بكل الصفات الحسنة، فالشاهد يوضح من خلاله الشاعر أنه لم يذهب ورفاقه من أجل نيل العطاء بل من أجل السلام لاشيء سوى السلام، لكن الغلام قد تعلل بأن الأمير نائم ولا يستطيع مقابلتهم، وفي الوقت نفسه يقف أبو على البصير موقفا موضوعيًا جادًا بقوله: (وما كان مُنكرا أن تناما) لكن العيب كل العيب أن يكون الجواب سيئا بصرفهم عن باب لم يتعودوا أن يُغلق في وجوههم.

وفي السياق ذاته قال أبو البصير من الخفيف:

واستقر المكان بالقوم والغـ ـلمان في ذاك يمنحونا صدودا

ويشيرون بالمضي فلما أُحرجوا جردوا لنا تجريدا

فانصرفنا في ساعة لو طرحتَ الـ ـلحمَ فيه نيًّا كُفيت الوقودا [2]

يخطو بنا الشاهد السابق خطوة أخرى في درب العذل على مستواه المادي، وما يلفت انتباهنا هنا تلك (الصورة)[3] الرائعة التي سيطرت على المشهد في البيت

---

١ الديوان: ص ٣٨

٢ الديوان: ص٢٥

٣ إن الصورة في الشعر العربي لها دورٌ كبيرٌ في استحضار الغائب واستظهار الخفي، فما بالنا ونحن هنا نتحدث عن شاعر من الشعراء الذين كُف بصرهم، عندئذٍ يكون للصورة وقع خاص وأثر عميق في نفس المتلقي لا يمكن إنكاره " فمن خلال الصورة نعرف =

الثالث الناجم عن طرد أبي البصير والغلمان وقت الظهيرة حيث القيظ الشديد،

=

المعاني الجمالية بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا إلى اعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، وإلى موقف الشاعر في تجربته" د يوسف عباس علي حسين: أثر كف البصر على تشكيل الصورة الحسية في شعر أبي علي البصير، بحث منشور بمجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، العدد ٥٣، الجزء الثاني، يوليو ٢٠٢١، ص٦١٠. وعن تلك العلاقة بين المرسل والمتلقي وتكاملهما معًا، فقد ذكر د محمد عبد المطلب أن" طبيعة المتلقي حاضرة حضورًا بينًا في العملية الإبداعية– وهذا راجع بلا شك– إلى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع" د محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، وشركة لونجمان، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص٢٣٥. وعن تلك التداخلات بين الصورة الصغيرة والصورة الكبيرة وأثر كل منهما في الآخر، فقد أشار جيل دولوز إلى ما يعرف بعملية الحقن الصوري التمثلي " إن الشكل الصغير يبدو وكأنه قد حقن في الشكل الكبير عبر وساطة التصور التمثيلي، (...) والشكل الكبير يبدو وكأنه قد حقن في الشكل الصغير عبر توسط التصور النحتي أو البلاستيكي (أي المادي)..." جيل دولوز: الصورة الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٧، ص٢٤٤. وتلك الرؤية إنما تصب في معين أثر الجزء في الكل وانعكاس الكل على الجزء في الصورة أو ما يعرف بتكاملية الصورة بين الجزء والكل. وذهب د على البطل إلى المقصود بالصورة مؤكدا على أنها الصورة التي يصنعها الخيال بقوله" فهي عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدوم، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلا من وجوده المادي، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية لا في الوجود المادي، لأن الواقع لا جمال فيه" د علي البطل: الصورة في الشعر العربي، حتى أخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص٢٧–٢٨

فقد شبه حرارة وقت الظهيرة بالنار التي يمكنها أن تسوي اللحم النيىء وتجعله طيبًا جاهزا للإطعام، ولعل تلك الصورة من الصور التي أبدع فيها شاعرنا. وهذا دليل قوي على ما أشار إليه الدكتور يونس السامرائي جامع ديوانه بأن له" مقطوعات في الوصف تدل على تمكنه من استحضار الصور الجميلة والتشبيهات البديعة"[1]

وقال حين أنزل عند ممدوحه منزلا وضيعًا، وقد أُعطيَ عطاء قليلا، فبدأ يلومه بعذل أقرب إلى الهجاء فيقول من الخفيف:

جئتُــه زائــرا فــأنزلني الخــان أُقاسـي الأذى ويُغـض الرفيـق
شُــربي الآجــن الكريــه وأكلــي مـن طعـام يُعـدُ لـي فـي السـوقِ
ومبيــتٌ مــاذا بــه يــا أبــا يعقوب من وحشة ونتْنٍ وضيقِ
فغبرنــا بــذاك عشــرين يومــا في صبوح من الأذى وغبوقِ
ثــم أعطــى عطيــة تشــبه الحرمان لم يُعطها بوجهٍ طليقِ
فحســبتُ الــذي أصــبتُ فكــان الشطرُ مما أنفقته في طريقي[2]

إن المتأمل المقطعة السابقة سيجد أن الغرض الأساس الذي ساد تلك الفترة كان هو المدح كما أشار الدكتور طه حسين[3]، وما ارتبط به من فروع شتى

١ مقدمة الديوان: ص١٦

٢ الديوان: ص ٥٦

٣ أشار عميد الأدب العربي إلى أن الشعر لم يكن هو الجناح الأوحد للأدب، بل صار معه جناح آخر يرفرف في سماء الإبداع ألا وهو النثر الذي كان لسان العقل والفكر نتيجة التلاقحات الثقافية والحضارية في القرن الثاني والثالث الهجريين، أما الشعر فلم يبق له" إلا فنون يمكن أن تستغنى عنها الجماعة إلا عند الملوك والوزراء والأمراء الذين يعنيهم أن يسمعوا كلام الناس، وأن يمدحهم الناس، فليس غريبًا أن لا يقصر الشعراء جهودهم على هذا الفن الذي أصبح شيئا من عدة أشياء" د طه حسين: من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣، ص٨٥

تمخضت عنه فانتقلت إلى اللوم والعتاب والتودد والمسامحة. وفي مقطعتنا تعددت ألوان سوء معاملة الضيف من البخل وغل اليد والوحشة والمبيت السيء وكل أنواع الأذى المادي والمعنوي في آن معًا، لكن ما نريد أن نقصد السبيل إليه هو الجزء الأخير أو البيتان الأخيران من المقطعة، ففيهما لوم لاذع وعتاب مقذع، وعذل صريح لا تخطئه عينُ راءٍ، فقد أعطاه أبو يعقوب (الممدوح) نصفَ ما أنفقه في رحلته من أجل الوصول إليه، ليس هذا فحسب بل علينا تدبر تلك الصورة التي تجسدت فيها كل معاني البخل وقبض اليد بدلا من بسطها، فكان عطاؤه أشبه بالحرمان. فكيف يكون العطاء أشبه بالحرمان؟ إن تلك الصورة من الصور التي ينبغي أن نتوقف عندها وعند أركانها ومكوناتها من حيث وجه الشبه والمشبه والمشبه به، فكان العطاء من ناحية والحرمان من ناحية أخرى هما طرفا نقيض تلك الصورة المجازية، ومن ثم استطاع الشاعر أن يجمع طرفي معادلته برابط البخل الذي طغى على ذلك المضيف، إذ تجلت بلاغة الشاعر في أنه تمكن من أن يأتي ويجمع بين البعيدين والمتناقضين والمتقابلين عقلا ومعنى في بوتقة مجازية أوضحت بخل ذلك المضيف، وكأن الشاعر جعل هناك استعارتين إحداهما بارزة واضحة تجلت في قيمة العطاء من الممدوح إلى المادح، واستعارة أخرى موازية تسير في فلكها ولا تنفك عنها دون مواربة؛ بأن جعل ذلك العطاء هو عين البخل، ناهيك بالقرينة الدامغة التي كشفت وأبانت عن مقصد الشاعر بأن ذلك المضيف لم يعط تلك العطية بوجه طليق، فكأنه كان صاغرًا مجبرًا مكرهًا على ذلك الفعل. وفي هذا المقام لا يمكننا أن نغفل تلك الحاجة المادية التي من أجلها طرق الشاعر باب ممدوحه، فبعد أن ضنت يد الممدوح، لم يجد الشاعر في يديه إلا نصف ما أنفقه في طريقه، وبناء على ذلك كان الشطر الثاني من البيت الأول موضع الشاهد، والبيت الثاني بأكمله بمثابة قرينة شارحة هادية لمعنى العطية التي تشبه الحرمان.

وفي هذا المقام أود أن أشير إلى ذلك التضافر بين اللفظ والمعنى وبين السياق والنسق، وما ذكره شيخ النقاد " واعلم ان الداء الدوي...غلط من قدم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى ما فضل على المعنى"[1] ولعل الدلالة الكامنة في قول عبد القاهر إنما تنم عن ضرورة الاحتفاء باللفظ والمعنى معًا، أضف إلى ذلك ما رأيناه عند أبي علي البصير من تجديد في الصورة المجازية بالجمع بين الأشتات والمتناقضات ومزجهما معا لتصب في معين واحد ألا وهو بخل الممدوح.

وننتقل إلى شاهدٍ آخرَ من الشواهد الشعرية التي يبدو فيها العذل بمستواه المادي واضحًا، وقد تجلى ذلك في الطلب والحث على العطاء والإغراء، فيقول:

ما عذر من ضَربَت به أعراقُه حتى يعدن إلى النبي محمد
أن لا يمد إلى المكارم درعه وينال غايات المنى والسّؤدد
متحلقاً حتى تكون ذيوله أبدَ الزمان دعائمَ للفرقد[2]

غنيٌّ عن البيان أن العتاب لا يكون إلا لمن ترجو فيه ومنه الأمل، وإن لم يكن فيه رجاء فلا عتاب، فشاعرنا في الشاهد السابق يتكئ في لومه على من يمنع العطاء وهو ممتد النسب إلى رسول الله، فكيف لمن يمتد نسبُه إلى رسول الهدى ألا يكون كريمًا معطاء؟! ومن ثم فالشاعر لا يجد عذرًا عند ملومه في منع المنح عنه؛ لذلك نجده قد ارتأى توجيه اللوم بنبرة يعلو فيها صوت الاسترجاع والعودة إلى الَمنبَت، فيقول:

---

١ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٢٥١– ٢٥٢

٢ الثعالبي: الإعجاز والإيجاز، ص ٢١٥. لم أجد الشاهد السابق في الديوان الذي جمعه السامرائي ولكنه كان مثبتًا في كتاب الإعجاز والإيجاز للثعالبي ب رقم ١٥٢– أبو علي البصير، وسبقه في التريب ١٥١ – منصور بن بادن ، وتلاه ١٥٣– أبو الفرج بن هند

ما عذر من ضربت به أعراقه حتي يعدن إلى النبي محمد

فذلك الاستفهام الذي صدر به الشاعر مقطعته غرضه الاستنكار، فلا عذر للغني إن تبطأت يده في العطاء، فما بالنا إن كان غنيًّا وذا أصل طيب؟! فالمنبتُ الحسن يثمر ثمارًا حسنة، وبناء عليه فهو ينفي مظاهر الإحسان عن ملومه لأنه صار كالمُنْبَتِّ الأصل، ثم جاء بالاعتراض في الشطر الثاني للحث على التذكرة والتذكر فيقول: أنت من عرق النبي محمد، فماذا أنت بفاعل؟ ثم يستأنف بعد ذلك الاعتراض في البيت الثاني ما بدأه في الشطر الاول من البيت الأول :

أن لا يمد إلى المكارم درعه ... وينال غايات المنى والسّؤدد

وهنا تبزغ لنا القيمة المعنوية المتمخضة عن الكرم بأن يكون صاحب العطاء من بين كبار القوم والسؤدد، وتلك شيم الكرام، فالشاعر رغم أنه يلوم ويعاتب لكنه يغري بمظهر من مظاهر العذل ألا وهو الحث على التفضُّل، وليس هذا فحسب فلم يطلب الشاعر مكرمةً واحدة بل إنه يطلب المكارم، فبالمكارم تنال غايات المنى، ثم يختتم مقطعته بالبيت الآتي المغرق في الحث على العطاء:

متحلقاً حتى تكونَ ذيوله أبدَ الزمان دعائمَ للفرقد

يستمر الشاعر هنا في تفصيل غايات المنى المتمخضة عن المكارم، فلسوف يكون محلقًا في سماء العطاء حتى إن ذيوله ستكون دعائم لذلك النجم الهادي في القطب الشمالي ألا وهو الفرقد.

وعلى المستوى التركيبي الفعلي نجد أن الشاعر قد وظف الفعل المضارع أربع مرات في الأبيات الثلاثة (يعد– يمد – ينال– يكون) في حين كان الفعل الماضي فعلًا واحدًا فقط (ضرب) ولعل الدلالة الكامنة وراء ذلك التوظيف تكمن في الحث على الكرم في الحاضر والمستقبل، أما الماضي فقد كانت دلالته في السياق– بإسناده إلى الأعراق (ضربت أعراقُه)– الحث على النظر إلى الوراء للانتفاع؛ ولتكون تلك الأعراق بمثابة دفعة معنوية لذلك الملوم. ناهيك بالنظر

إلى الألفاظ التي أوردها الشاعر على صيغة الجمع فكانت خمسة جموع (أعراق– مكارم – غايات– ذيول – دعائم) وتشير تلك الجموع من وراء حجاب إلى طمع الشاعر من ناحية في الكرم بأنواعه شتى، وفي الوقت ذاته– كما ذكرنا– يعد إغراء لإدراك المحاسن.

أما عن الجمل الاعتراضية فقد كانت في جملتين (حتى يعدن على النبي محمد– أبدَ الدهر) فالجملة الأولى بمثابة القوة الدافعة لفعل الخير والحث عليه، والجملة الثانية كانت تسير في درب العلا والاستشراف المستقبلي والاطمئنان إلى النتيجة.

علاوة على التركيب الصرفي لاسم الفاعل (متحلِّقًا) على وزن (متفعِّلا) لما لذلك الوزن من القوة في الثبات مع الاستقرار والديمومة، وذلك الوزن الصرفي يلائم النسق والسياق لأنه جاء بعده بشبه الجملة الظرفية (أبد الدهر) الضاربة في اللانهائية.

وفيما يتعلق بالصورة، فإن البيت الثالث انطوى على صورة بلاغية تماهى فيها اللفظ بالمعنى والمادي بالمعنوي، فقد جعل الشاعر من ذلك الملوم– إن فعل ما طلبه منه– بأنه سيكون متحلقًا، والتحليق لا يكون إلا للطيور، فهو كالطائر الذي يستقر في مكانه ويثبت ثباتًا مكينًا في عنان السماء، فتلك الصورة الأولى بأن شبهه بالطائر. ثم نعرج إلى صورة ثانية منتزعة من الصورة الأولى، إذ جعل للطائر ذيولًا، ومن المعهود أن الطائر الواحد لا يمكن أن تكون له ذيول، ولكنه آثر إثبات أثر العطاء بما يمكن أن يثبت في الذهن وتراه العين، ومن ثم فقد جعل للفعل الواحد آثارًا عدة، وجعل للصورة الحركية أبعادًا أخرى تروح وتجيء، وكأن العطاء لا ينقطع؛ حتى إنه صار بتلك الذيول دعائم راسخة للفرقد. ومما هو معلوم أن الفرقد ثابت ومدعوم بذاته، فما بالنا إن تكرم ذلك الملوم ومد يد العطاء، فلسوف يكون للفرقد ثبات فوق الثبات واستقرار على الاستقرار.

إن الغاية المرجوة من وراء ذلك العذل إنما تكمن في محاولة الشاعر تأمين معيشته وحياته، فهو لا يأمن القدر ولا يأمن الحياة، لأن من يطلب الكثير لا يثق في القليل، ومن يطلب المستقبل لا يكفيه الحاضر، فتلك نظرة فلسفية ثاقبة نشأت في القرن الثالث الهجري وهي نظرة الإنسان إلى مصيره المحتوم؛ لذلك يحاول قدر استطاعته أن يلامس ما تطوله يداه. ومن أقوى الأدلة على ذلك أن الشاعر أراد أن يطمئِنَ محدثه بثمار فعله بأنها ستكون حاضرة أبد الدهر. فإن كان أبو البصير يتكسب بشعره ويطلب العطاء ويستحث الآخرين على المزيد فإن (ذلك لم يكن إلا لأنه من الشعراء الذين أشقاهم الوعي والتفكير)[١].

ومما قاله في النمط المادي عندما تهدمت داره بفعل المطر (من الخفيف):

من تكن هذه السماء عليه نعمة، فليكن بها مسرورا
فلقد أصبحت علينا عذابا ولقينا منها أذى وشرورا
أيها الغيثُ كنت بؤساً وفقراً (لى) وللناس حنطة وشعيرا[٢]

---

١ يقول د وهب أحمد رومية " الحياة لهو لعب، إنها تلهيةٌ يُلهى بها الإنسان ريثما يدركة الموت، هل كانت وظيفة هذا اللهو أن تصرف الإنسان عن التفكير في المصير الإنساني؟ ... إن الشعراء الذين لم يصرفهم اللهو واللعب عن هذا التفكير هم الذين أشقاهم الوعي" د وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، أذار ١٩٩٦، ص٢٨٤/ ٢٨٥.وقال في عدم القدرة على الاطلاع على الغيب:

وكيف يجوز على أديب لطيف الحسّ يطَّلع الغيوبا. الديوان: ص٥١ وهو القائل:
لا تحسبوا أمري وأمركم سرمدا فإن للعسر والأيسار ميقاتا الديوان: ص ٢٢

٢ الديوان: ص٢٨، وعند الثعالبي: الإعجاز والإيجاز، مكتبة القرآن، القاهرة، د.ت، ص٢١٥ جاء الشاهد على النسق الآتي:

ومن تكن هذه السماء عليه نعمة، أو يكن بها مسرورا
فلقد أصبحت علينا عذابا ولقينا منها أذى وشرورا

=

إن المُطالع للمقطعة السابقة يجدها تتحدث عن لومه للغيث الذي يفيد أناسا ويضر آخرين، وقد تجلى ذلك اللوم بشيء أقرب إلى نبذه إياه وخوفه من مجيئه. ومن البدهي أن الغيث لا يُلام، فشعّت من بين تضاعيف ذلك المشهد صورة رائعة أوجدت نوعًا من اللوم و(العتاب)[1] لمن لا يُعاتب ولا يلام. ولعله يرى أن نصيه من المطر كان نصيبًا مجحفًا فقد أدى إلى تهدم بيته مما وجد من آثاره المادية من أذى وشرور، وقد بدأ الشاعر مقطعته باسم الشرط (مَن) وتبعها بجملة الشرط المقترنة بالفاء المردوفة بلام الأمر (فلتكن) ثم في البيت الثاني جاء بجملة جواب الشرط المقترنة بالفاء (فلقد أصبحت). إن هذا التوظيف اللغوي الدقيق جعل الشاعر ينظر إلى الغيث نظرة لوم وعتاب أو نظرة عذل، وكأن ذلك الغيث الذي يسر الناظرين ويجني ثماره المستفيدون كان عليه وبالًا عظيمًا، أضف إلى ذلك استلال الشاعر من الغيث شخصًا يحادثه، فقد خاطبه بصيغة المنادى المعرف (بال) فهو ذلك الذي يراه الجميع ومعلوم للناس كافة (أيها الغيث) وكأنه يرجو مواجهته ومجابهته ليقتص منه جراء ما فعله به وبداره. ولعلنا نجد قناعًا مستترا يدلف الشاعر من ورائه إلى لوم حظه البائس الذي جعله يشقى بما يسعد به الآخرون، خاصة إذا علمنا أنه إذا كان في السياق الشعري

=

كانت الغيث بؤساً وفقراً وإلى الناس حنطة وشعيرا

١ "العتاب فن وجداني ذو مجريين شعري ونثري وقد عرف في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وهو أقدم من الاعتذار لأن معنى العتاب بما يتضمن من لوم واستنكار لما يعكر صفو المودة لا يغض من شأن الشاعر بين أفراد قبيلته، كما نجد في الاعتذار الذي يتضمن عندهم معنى الضعف" د رائدة مهدي جابر: العتاب في الشعر العباسي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، العدد العاشر، كانون الثاني ٢٠١٣ ، ص٦١٨.

السابق –وفقًا للأنساق التركيبية والدلالية– ما يهز قلب القارىء من أجل التعاطف معه؛ إذ لا يرجو ذلك التعاطف بقدر رغبته في النظر إلى بؤس حاله من جراء فعل المطر، أضف إلى ذلك توظيفه المتضادات اللفظية بين: (نعمة– عذاب) (مسرور– أذى) (بؤس وفقر– حنطة وشعير) فكان ذلك التضاد اللفظي أو التقابل الدلالي العام فيه من الدلالة على الفجوة البائنة بين ما يسعد به الآخرون في الوقت الذي يشقى هو نفسه به. علاوة على ذلك (الامتداد الصوتي)[1] الضارب في القافية (مسرورا– شرورا– شعيرا) الذي كان بمثابة صرخة مدوية تضرب الآفاق لسماع وجيعته وألمه من معاداة القدر له. بالإضافة إلى ذلك موقفه الثابت من ذلك الضرر أو القدر بأن وظف عددًا من الجمل الاسمية الدالة على الثبات والاستمرار ودوام الحال من مثل: (هذه السماء نعمة– بها مسرور– علينا عذاب – الغيث بؤس وفقر– للناس حنطة وشعير) في مقابل ذلك نجده قد وظف جملة فعلية واحدة مصدَّرة بفعل ماض متصل بضمير الرفع المتحرك (لقينا) (لقينا منها أذى وشرورا) فكان توظيف الفعل نتيجة متمخضة

١ لقد كان لريتشاردز رأي في القيمة الصوتية للكلمات وأثرها وفقًا لما يسبقها وما ترتبط به في السياق الأدبي، فيقول: "ويكتسب الصوت شخصيته أو طابعه عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه (...) إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعا للانفعال الذي يكون موجودًا فعلًا في ذلك الوقت بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول (...) ولا يحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف التي يدخل فيها الصوت (...) ولا يعني قولنا هذا أننا نقلل من قيمة الصوت في شيء؛ فالصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر" أ.أ. ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة د محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٨٨ . وأتفقُ مع ما ذهب إليه ريتشاردز في هذا السياق؛ لأن الصوت لا ينفرد بذاته بل لابد من وجود موقف وسياق يوظف من خلاله ذلك الصوت، فإما أن يكون واضحًا بازغًا لا يمكن إغفاله، وإما أن يكون غائبًا باهتًا رغم حضوره.

عن مقدمات سابقة أوجزها الشاعر في فعل واحد فقط، وقدجعله جامعًا مانعًا وعلق الفعل بمفعولين أحلاهما مر ألا وهما: الأذى والشرور، أضف إلى ذلك أنه جعل (أذى) لفظة مفردة في صيغة التنكير للجمع والشمول، لكنه في الوقت ذاته جعل (شرورا) جمعا صريحًا واضحًا؛ مما يدل على أن الأذى واحد والشرور متغايرة مهما اختلفت أسماؤها.

الجملة		
اسمية	فعلية	ملاحظات
هذه السماء نعمة	لقينا منها أذى وشرورا	فعل ينصب مفعولين
بها مسرور		تقديم الجار والمجرور
علينا عذاب		تقديم الجار والمجرور
أيها الغيث		أسلوب نداء
الغيث بؤس وفقر		مبتدأ وخبر+ صفة
لي		تأخير الجار والمجرور
للناس حنطة وشعير		تقديم الجار والمجرور
العدد		
سبع جمل	جملة واحدة فقط	غلبة الجمل الاسمية فيه من الدلالة الجلية على الثبات والديمومة

وبناء على ما تقدم في الشاهد السابق فإن أبا علي البصير قد وظف لغته بمستوياتها المختلفة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية بشكل متزنٍ لم يخرج به عن الثقافة اللغوية في عصره وفي زمانه.[1] ومن ثم فإنه إذا كان النسق

١ أشار الدكتور محمود فهمي حجازي إلى تكاملية اللغة والبعد عن العشوائية التي تقود إلى =

أو التنظيم والسياق هو المحتوى الجامع؛ فإنه كما قيل إن " اللغة أنساق داخل السياق"[١] شريطة أن تكون هذه الأنساق متوازنة هادفة بعيدة عن الحشو والتكرار والتذييل (وتبعث على إثارة الحس والوجدان)[٢] وفي الوقت ذاته ينبغي أن يهيىء هذا النسق وترتيبه وتراتبيته في إطاره الثقافي "يهيىء مدخلًا واسعًا للولوج في العالم الداخلي للأديب، والبحث في المسكوت عنه داخل النص"[٣] وما من شك أن معايير الاختيار والانتقاء والاستبعاد– من بين معجم المفردات والعبارات

=

فوضويتها؛ إذ أوضح بأنه ينبغي ألا يكون هناك بونٌ شاسعٌ عند التوظيف اللغوي بمستوياته بقوله عن النظام اللغوي" اللغة باعتبارها مجموعة من الرموز المحددة الحاملة للمعاني، لا يمكن أن تتكون من عدد غير محدود من الأصوات، فكل نظام من الرموز لابد أن تكون عناصره الحاسمة محددة حتى يكون فعالًا عند مستخدمي هذا النظام" د محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٧، ص٣٧

١ د. محمد عبد الكريم حسين الحميدي: السياق والأنساق، بحث غير منشور، قسم اللغة العربية، جامعة المدينة العالمية، ٢٠١٣، ص ٣١

٢ في تعريف د إبراهيم أنيس للشعر وتوضيح ماهيته وأثره في المتلقي قال إن:" الشعر فن من الفنون الجميلة، مثله مثل الموسيقى والتصوير والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركب كلماته، وجميل في توالي مقاطعه؛ بحيث تتردد ويتكرر بعضها، فتسمعه الآذان موسيقى ونغمًا منتظمًا، فالشعر صورة جميلة من صور الكلام" د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٢ ص٥ . وتلك العلائق القائمة بين الألفاظ والتراكيب وتوالي المقاطع أراها علاقة السياق بالأنساق التي نص عليها من قبل عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم.

٣ د محمود النوبي أحمد: السياق والأنساق الثقافية المضمرة (قراءة في حديث عيسى بن هشام للمويلحي)، مجلة الألسن للغات والعلوم الإنسانية، كلية الألسن ، جامعة الأقصر، المجلد الرابع، العدد العاشر، فبراير ٢٠٢٢، ص٣٣

والتراكيب– تلعب دورًا لا يمكن الغض منه ولا التقليل من شأنه في عملية الإبداع الشعري بغية الوصول إلى تلك العلاقة الرصينة بين السياقات وأنساقها، ومن ثم إعادة جمع الشتات والمتناثرات الدلالية وصبها صبا في معين الإفصاح عما احتفظ به النص من أسرار.

خلاصة القول في المبحث الأول:

عرضنا في المبحث الأول العذل على المستوى المادي وتجلياته بالشواهد الداعمة له في شعر أبي علي البصير، ووجدنا من خلال ذلك العرض حضور العذل واللوم والعتاب على المستوى المادي في طلبه العطاء أو لنيله مبتغى خاصًا وذلك بالذهاب والمجيء إلى كبار رجال الدولة، فإنْ كان العذل قد تجلى في الطلب والإلحاح عليه، وفي كسب المال، وفي ذم الحراس والحجاب والغلمان؛ فإنه لم يغمط نفسه حقها عليه بأن يتبرم من سوء المعاملة، ويلوم بغية التقدير المعنوي الذي يرجوه، ومن ثم فقد كان أبو علي من الشعراء الذين تتأثر حالتهم النفسية نتيجة غياب الثناء، فهو ليس كغيره من الشعراء الذين كانت تستوي عندهم الأنوار والظلم في المعاملة، بل حدد لنفسه مسلكًا ودربًا يسير فيه رغم أنه كفيف البصر، لكن بصيرته كانت بمثابة الهادي والمرشد لمعرفة الحقيقة وما وراءها؛ حتى إنه صار لشعره مع الحُجَّاب والحراس نمطا فريدًا من العرض والحوار والتناول.

ومن ثم، فليس ذلك بعجيب على شاعر أراد أن يحفظ قيمته ومكانته، وتكون قامته شماء باسقة عالية وهو القائل من البسيط:

إن يأخذ الله من عينيّ نورهما ففي لساني وسمعي منهما نور
فهمي ذكيٌّ وقلبي غير ذي غفل وفي فمي صارم كالسيف مشهور.

ومهما يكن من أمر فإن أبا علي البصير لم يكن يخشى لوم ممدوحيه وعتابهم رغم حاجته وإلحاحه المادي، إذ كانت قيمته الشعرية مرموقة محفوظة بين الشعراء.

المبحث الثاني: العذل على المستوى المعنوي ومظاهره.

نودُّ في هذا المبحث أن ندلف إلى العذل على المستوى المعنوي ومظاهره عند أبي علي البصير، وكذلك ارتباطه بالأغراض الشعرية. ولعل هناك من يسأل، كيف يكون للعذل أغراض وموضوعات وهو بذاته غرض وموضوع؟ فإن الإجابة عن هذا السؤال تتطلب تأنيًّا وترويًّا نظرًا لأن المقصود بالموضوعات والقضايا والأغراض هنا إنما ما انطوى عليه الغرض الأساس من مدح وفخر وغيره، وصولا إلى نقطة العتاب واللوم، فقد يكون الشاعر في موقف غزل لكنه في الوقته ذاته يلوم محبوبته أو المُتَغزل فيه، وقد يكون في موقف مدح ولكنه يوجه دفة شعره ودفقة شعوره إلى شيء من العذل القائم على الود والمحبة أولًا، ثم العودة إلى غرضه الأساس ثانيًا، وقد يكون في موضوع هجاء لكنه لا يبتديء به مباشرة بل يصدره بعتاب وصولًا إلى الغرض الأساس، ومن ثم فإن المنطلق في هذا المبحث هو قدرة الشاعر على (صياغة لغته الشعرية وتوظيفها في النظم)[١] وتمكنه من صناعة شعره وتبيين صوره المرادة بشيء من الوضوح واليسر والابتعاد في الوقت ذاته عن المعاظلة والمغالاة والتعقيدات اللغوية، ناهيك

١ إن العلاقة بين النظم والشعر علاقة قديمة حديثة في آن، منذ التأسيس والتأصيل لنظرية النظم عند عبد القاهر، وقد درات نقاشات عميقة حول تجليات النظم وقوته في النسج الشعري اعتمادًا على المستوى الصوتي ومدى فاعليته في إبراز الدلالة، ومن ثم فإن النظم لا يمكن الحط من قيمته ولا يمكن الاستغناء عنه، ومهما يكن من أمر فـ " إن النظم ليس لباسًا يُلصق، دونما ضرورة إلى لذلك، بلغة يُقرر مصيرُها في مستوى آخر... ويجب الاعتراف بأن النظم أداة فعالة في الشعر... ذلك ان العملية الشعرية تجري في مستوييْ اللغة معًا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، وأن الحُظوة، لا ريب، للمستوى الدلالي" جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠١٤، ص ٥١– ٥٢

بالإشارة إلى مظاهر ذلك العذل على المستوى المعنوي في شعره، ما بين بسط الحكمة والمثل، أو الرغبة في تبيين موقفه من الأصدقاء والخلان، أو الحاجة إلى الشعور بالأمان النفسي عبر الوحدات اللفظية اللغوية وتراكيبها، وكذلك المعاني المتمخضة عن تلك التراكيب المتضمنة في طيات شعره وذلك عبر (تجاور الوحدات البنائية التي تعيد خلق النص من جديد)[1]. ومن ثم يمكننا الذهاب بالقول إلى الكشف عن العذل الخفي أو الضمني المستتر وراء الأغراض الجلية الواضحة، ولم لا إذا كانت وظيفة الشعر إنما تكمن في " الكشف عما وراء العيان، أو هو تحول يتبع حركة ما يبقى عصيًّا على الكشف"[2]. وما من شك أن

١ كان للدكتور صلاح فضل دور عظيم في إيضاح النظرية البنائية ودورها في إعادة تحليل النص عبر تدوير وحداته اللغوية واقتناص لحظات الصدفة الدلالية من أجل إنشاء دلالة جديدة، وبعث النص الأدبي في ثوب مغاير للذي بُني به ومنه في الأساس، فيقول إن:" البنائية تتضمن عودة الوحدات المنتظمة وتجميعاتها الموحية مما يجعل العمل الأدبي يبدو وكأنه قد تكون مرة أخرى؛ أي يكتسب معنى، ويطلق علماء اللغة على قواعد تجمع الوحدات (الأشكال) إذ إن الشكل هو الذي يجعل تجاور الوحدات لا يتم بمحض الصدفة، فالعمل الفني هو ما ينتزعه الإنسان من براثن الصدفة" د صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٤١. وفي السياق فإنه حريٌّ بنا الانطلاق في سماء الدلالات المفتوحة، والإنتاج العقلي الموازي، وتجريد النص الأدبي من وحدوية معناه ودلالته، حتى إن كان الجانب التاريخي هو المسيطر على مجرياته ومن هنا " قد يجدر التذكير بأن من ميزات الصنيع الأدبي أو الكتابة أنه لا يحمل معنى واحدًا؛ فإذا كان النص الأدبي قادرًا، ككل عمل فني، على الإفلات من التاريخ الذي سمح بولادته وحددها، فذلك لأنه لا يكتفي بنقل نوع واحد من المعلومات، ولا ينحصر بوظيفة واحدة من وظائف اللغة، وبنظام واحد من أنظمة الخطاب" إيمانويل فريس وبرنار مورااليس: قضايا أدبية عامة (آفاق جديدة في نظرية الأدب) ترجمة د لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ٢٠٠٤، ص ٧٥

٢ أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦، ١٣٣/٢

الهدف النهائي من النظم الشعري إنما يكمن في المتعة العقلية وإثارة المشاعر والوجدان بشيء من الصناعة الفنية المتكئة على إقامة التوازنات بين أركان الشعر الطبيعية الأصيلة ما بين: لفظ ومعنى ووزن وقافية، وعاطفة مسيطرة كما أشار الجاحظ" وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[١] وفي السياق ذاته أشار دكتور مندور إلى أن الشعر (يتطلب هدوءًا وروية وجهدًا)[٢] وانطلاقًا من هذا القول (فإن لكل شاعر عالمه الخاص)[٣] الذي يود أن يعيش فيه وفقا لأدواته ومعطياته ومتطلباته الوجدانية التي تنطلق في الأساس من (أزمة علاقته بذاته وبالآخرين، بل وبالكون كله)[١].

---

١ الجاحظ: الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٤ هـ ٦٧/٣

٢ "وإنما يكون الشعر عندما يسكن العنف وتهدأ حدقة العين فتستطيع الإبصار، عندئذ تستغل الإرادة ما بقي في النفس ويبدأ الشاعر في الجهد الذي لا يستقيم شعر بدونه. الشعر صناعة جيدها ما أحكم حتى اختفى. الشعر طبع ودوافع وإرادة وجهد وصناعة" د محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٥٦. ويذهب د شوقي ضيف مذهب الجاحظ بقوله" وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة، ولكنه الواقع، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع؛ ولذلك كنا نراهم يقرنون في أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى" د شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية عشرة، ص١٣ .ومن بين مدلولات لفظة الصنعة والصناعة ما قد أشار إليه الدكتور مصطفى ناصف حول ذلك الصراع الذي دار حول لفظة الصنعة بقوله" فلم تكن هذه الكلمة وحيدة المدلول في يوم من الأيام ، ومن بين معانيها– قديما– ما يسمى بالأدب المحدث في العصر العباسي" د مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص ٣١

٣ وفيا يتعلق بخصوصية عالم الشاعر وما يلفت نظره ويشد وجدانه ويجذب انتباهه فقد =

=

أشار د البهبيتي إلى هذا المعنى بقوله "ولكل شاعر في الحياة ما يستأثر بأكثر انتباهه، ويأخذ بنفسه أخذا قويًّا، ويتحكم في لفتاته الشعرية تحكُّم القوي الآسر، لا يجد الشاعر منه مخلصًا، كأنه إملاء مفروض عليه" د نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٠، ص ٥١٢ . ويمكننا الذهاب بالقول في هذا المقام إن هناك صياغة تقابل الصياغة اللفظية التركيبية وتسبقها ألا وهي الصياغة المعنوية التي هي في الأصل " عملية بناء أو تشكل المعنى في الذهن... إنها كأفعال العَني إطلاقًا بمثابة فعل (بلورة) للمعنى " د أنطوان خوري: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص٥٨

١ حريٌّ بي في هذا المقام المتعلق بالذات أن أشير إلى قيمة الذات عند الشعراء قديمهم وحديثهم، فالشاعر يحمل بين أضلعه محركًا يحاول دائمًا البحث به عن قيمته الحقيقة في كل شيء حوله؛ ومن ثم " فإن الشاعر هو ذلك الكائن القَلِق أكثر من غيره على مصيره في عالم غريب عنه، والشاعر هو الوحيد القادر على الإفصاح عما لا يمكن تسميته" د جيهان نجيب: الفينومنولوجيا ومسألة اللغة عند مارتن هدغر، مجلة فكر الثقافية، العدد ٣٤، فبراير–مايو ٢٠٢٢، ص٤٩. فكان أبو علي البصير يبحث عن كينونته وكيانه بالنزر القليل من الشعر، على عكس ما كان يفعل الشعراء القدامى في الجاهلية الذين اشتهروا بالمطولات والمعلقات، وكذلك ما اتصل بهم وبعصرهم من دراسات استنتجت الجانب الفلسفي في أشعارهم وعلاقة طول القصيدة وقصرها بقيمة الموضوع ومدى الارتباط بين المقدمة والتخلص والغرض كل ذلك يقودني إلى أن السبب الأساس – كما أرى– في عدم شهرة أبي علي البصير أنه لم يكن شاعرًا مطيلًا في شعره بل كان يكتفي بالموجز القليل ليبحث به عن الكثير العميق، فكان كمن يسير بقارب صغير في المحيط، رغم امتلاكه الأدوات التي كان من الممكن أن تمكنه من بنائه سفنا للشعر العربي يخوض بها غمار البحار والمحيطات، فلولا الجهود التي قام بها الدكتور يونس السامرائي ما تجمعت لدينا تلك المتناثرات من شعر البصير وهناك رأي في هذا الشأن " إن المطيل في الشعر أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد، وذلك عكس رأي ابن رشيق الذي اعتد بالكيف لا الكم " د يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء

=

=

النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٢٥٦.ناهيك بالدور المحدد لذلك الموقف وترجمته من قِبَل المتلقيين وذلك بفعل القراءة؛ وذلك "لأن القراءة فعل حر، ولكن القاريء بتجاربه وبظروفه ومن ثم ذوقه، ينتج قراءة حرة بعيدة عن تلك الالتزامات الخارجية" د فورار محمد، بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٦، ص١١ . وفي السياق ذاته ما أشار إليه (إيزر) فيما يتعلق بقطبي العمل الأدبي بقوله إن " للعمل الأدبي قطبين: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القاريء، وعلى ضوء هذه القطبية يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقًا لا للنص ولا لتحقيقه، بل لابد أن يكون واقعًا في مكان ما بينهما" فولفغانغ إيزر: في نظرية التلقي (التفاعل بين النص والقاريء)، ترجمة د الجيلاني الكدية، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، فاس، المغرب، العدد السابع ١٩٩٢،ص٧. وإضافة لما سبق فقد كان للدكتور سعد مصلوح دور كبير في الإشارات الحداثية الأسلوبية إلى مكونات العمل الأدبي والتفريق ما بين مسألتي التشكيل الأسلوبي والتشخيص الأسلوبي من حيث" إن الأول عمل تركيبي يقوم به المنشيء، والثاني عمل تحليلي يقوم به الباحث، وإن هدف الأول إنتاج النص، وهدف الثاني الكشف عن الهوية الأسلوبية للنص" د سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص١٧١ . وفي السياق ذاته فإنه ما من شك أن المستويات الأسلوبية تلعب دورا لا يمكن الغض منها في تحليل النصوص الأدبية وفقًا لطبيعة الشاعر وزمانه وبيئته وكذلك موقف المتلقي من تلك المستويات. فقد أشار جورج مولينيه إلى وجود" ثلاثة مستويات كبرى هي: المستوى البسيط أو الشائع، والمستوى المحايد أو الجَزْل قليلاً، والمستوى السامي أو الرفيع، وذلك مع ما يصاحب كلًا منها من تحديات مفرداتية ومجازية ونحوية وتوزيعية. فاختيار هذه المستويات وملاءمتها يتمَّان تبعًا للجمهور المقصود وللنوع الأدبي المُمارس. هكذا يتولد النظام اللغوي الخاص بكل نوع أدبي" جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص٣٩-٤٠

ومن ثم، فالمقصود بالنمط المعنوي للعذل هنا ما يقع على الشاعر من أثر نفسي سلبي مما يدفعه دفعًا إلى توجيه اللوم إلى المُخاطب، من مثل عدم تقديره قيمته ومقامه، أو عدم التفاعل مع شعره، أو إشعاره بالذلة والدونية مما يذهب به إلى التوجه إلى العذل بجانبه النفسي المعنوي في شعره. ويمكننا الذهاب بالقول إلى أن أبا البصير صار منفيًا داخل ذاته، فهو يبحث عبر ذلك النمط من العذل عن استعادة ذاته المشردة حينًا على أبواب الأمراء وكبار الدولة، وفي أحايينَ أخرى يلوم ذاته لأنه صار حاضرًا غائبًا، ومن ثم انتهى به المطاف إلى التعبير عن قيمته عبر اللوم، علما بأن (ذلك اللوم لم يره شاعرنا إلا من خلال رؤية الآخر)[1]

١ لقد ألقى د ممدوح فراج النابي الضوء على قيمة النفس والذات وتجلي مظاهر عظمتها عبر الاغتراب وفي ضوء هذا "فالإنسان لا يستطيع معرفة ذاته إلا بالآخر، وهذا الآخر لا يتوفر إلا بالبعد المكاني" د محمود فرج النابي: القاريء العادي والتيه النقدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٩، ص ٢٨٢ . ولعلنا نجد في شعر أبي البصير ما يدل على انسحابيته وقراره بعدم الوقوف مرة أخرى أمام الأبواب انتظارًا لسماح ذوي السلطة، فكانت تلك الخطوة هي أولى خطوات الحضور الذاتي بعدما اغترب نفسيًا من جراء كثرة انتظاره الأمراء. وفي المقام ذاته تحدث د سامي أدهم عن دور اللغة وفلسفتها في إيضاح التحولات النفسية والوجدانية التي تصيب الإنسان عبر الذاكرة واستحضار الماضي في المخزون الشعوري، فالشاعر لديه من الوحدات الشعورية التي غيرت دفة مشاعره وأحاسيه تجاه المحيطين وذهبت به عبر الذاكرة إلى اتخاذ قرار المخالفة حتى كانت تلك المخالفة هي مخالفة ذاته بالكف عن الطلب والتحول من العذل على المستوى المادي إلى العذل على المستوى المعنوي عبر تلك التحولات الشعورية التي تمكنت منه، فيقول د سامي أدهم " إن الوجود النفسي أو الشعور ديمومة متصلة وانسياب يستمر لا يحتمل انقطاعًا أو إعادة، وإن هذه الديمومة تعني بقاء الماضي وامتداده في الحاضر وتغيره مع هذا الحاضر الذي يتقدم ويندفع نحو المستقبل في تجدد وإبداع وحرية دائمة. =

ومن الشواهد الدالة على ذلك النمط ما نجده في قوله عندما مُنع من الدخول عند باب أبي صالح (من المتقارب):

حُجبتُ بباب أبي صالح وأدخل بوابُّه من حضر
فإن لا يكن ذاك عن أمره فقد كان في الحق أن يعتذر
وأن يعذل العبد عذلًا يكون له بعدها مُزْدَجَرْ
فإني ألينُ لمن رامني بلينٍ وأحلو وطورًا أُمِرّ
وإني إذا ما أبى صاحبي عليَّ وألبس جلد النَّمر
وأجزي القروض بأمثالها فخيرًا بخير وشرًا بشر
فأبلغ خليلي أبا صالح بأن عتابي له قد كَثُر
وإن قد تأيّيْتُه[1] وانتظرتُ حولًا فما بعدها أنتظر[2]

=

إن الشعور هو قبل كل شيء ذاكرة، وإن الذاكرة تعني تجمع الأحداث بعد قيامها في الحاضر كي تصبح ذكريات، سواء أتعرفنا على بعضها أم لم نتعرف على شيء منها. وإذن فسمات الحياة الشعورية هي الديمومة والذاكرة" د سامي أدهم: فلسفة اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٣، ص ١٦٣. ومهما يكن من أمر فإن الشاعر ينطلق من تكوُّن وعيه الذاتي وقد صار على يقين بأنه مصدر العلم والمعرفة ويمكنه توجيه علمه ومعرفته إلى أي اتجاه " فالإنسان بصفة عامة، وعلى المستوى الفردي، هو مصدر المعرفة والمعنى والتاريخ، ومن ثم فقد قيل إن التاريخ ينتج عن حركة الذات التي هي الإنسان" ديان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص١٠٣

١ تأيَّا: أي لبث في المكان واستمر

٢ الديوان: ص ٥٤

بـاديء ذي بـدء أود أن أشـير هنـا إلـى اعتـزاز أبـي علـي البصـير بنفسـه واعتداده بها رغم منعه في أحـابينَ كثيرةٍ من الدخول إلـى ممدوحيـه، لكنـه فـي الوقت نفسه يبدو أنه كان لحوحًا في طلبه فلا يصبر كثيرًا، فمما قيل في ذلك " وسأل أبو عليٍّ البصيرُ بعضَ الأمراءِ حاجةً: فقال لـه: رُحْ إلـى وقْتِ العصر فجاء وقتَ الظهر، فقال: ألمْ أعِدْك وقتَ العَصْر؟ فقال: نعم، ولكن رأيتُ الإفراطِ فـي الاسْتِظْهارِ أحْمدَ من الاستظهارِ فـي التـواني. . . والاستظهار هنـا معنـاه: الاحتياطُ والاستيثاق"[1]

في الشاهد السابق نحن أمام صورة مركبة من أربعة مشاهد متتالية مرتبة الأحداث ومترابطة من حيث التدرج، وتلك المشاهد بمثابة مظهر مألوف في شعره؛ فيبدو عليها نمطية السرد الحكائي الشعري المتغلل في نفسية الشاعر، فها هو المشهد الأول؛ إذ يصرح أبو علي البصير بضرورة اعتذار أبي صالح– وهو أحد ممدوحيه– بعدما قد منعه الحاجب من الدخول إليه، فأقرب ما يقال إنه ليس عتابًا وعذلًا بقدر ما يكون التماسًا بضرورة الاعتذار إليه، فيقول في البيتين الأولين:

حُجبتُ بباب أبي صالح وأدخل بوابُّه من حضر
فإن لا يكن ذاك عن أمره فقد كان في الحق أن يعتذر

فها هو يبدأ موقفه بالفعل المبني للمجهول رغم تصريحه بالفاعل في الشطر الثاني فقال (حُجبتُ بباب) ثم في الشطر الثاني (وأدخلَ بوابُه من حضر) وهذا إن دل فإنما يدل على عمدية الحجب من قِبَل الحراس بأمر قد يكون مباشرًا أو غير مباشرٍ من أبي صالح، وتلك الصورة المتقابلة الطرفين قد تمخضت عن

١ أحمد البرقوقي المصري : الذخائر والعبقريات – معجم ثقافي جامع، مكتبة الثقافة الدينية، مصر. ٩١/٢

إيحاء قد وصل إلى شاعرنا بأن هناك أمرًا قد صدر من قِبَل الممدوح؛ إذ نجده قد صدر البيت الثاني بحرف الشك (إنْ) (فإن لا يكن عن أمره) وهنا نرى مشهدًا من المشاهد اللغوية الرائعة الدالة على حدس الشاعر القوي رغم أنه كفيف البصر، وكأن دور البصيرة هنا قد حول حرف الشك (إنْ) إلى حرف التأكيد (إنَّ) فالظاهر يبدو عليه الشك اللغوي لكن الباطن يبدو عليه يقينية (البصيرة والحدس)[١] حتى إنه أردف ذلك الشك اليقيني بقوله (فقد كان في الحق أن يعتذر) وهنا تبدو التورية قد لعبت دورًا في تحديد ملامح اللوم والعتاب والعذل؛ لأنه قد نظن أن الذي ينبغي أن يعتذر هو الحاجب الذي منعه، وفي معنى آخر– وهو الأقرب إلى الصواب– ينبغي على الممدوح أن يعتذر، ناهيك بأنه قد اعترض بين كان الضمير المستتر (كان هو) وبين المصدر المؤول من (أن والفعل – أن يعتذر) بشبه الجملة الاعتراضية (في الحق) ولعل الدلالة الكامنة وراء ذلك أنه أراد أن يربط بين اسم كان وخبرها بتركيب لغوي يضاهي حالته النفسية، فإذا كان اليقين واضًحا في جميع جوانب حياتنا وهو أمر معنوي، فبالأحرى أن يلازمه التركيب اللغوي التام الأجزاء– الجملة التامة مبتدأ وخبر – فعل وفاعل – لكي

١ مما لا شك فيه أن الله سبحانه وتعالى قد عوض الكفيف عن المبصر بميزات مختلفة تجلت في قوة الحواس الأخرى التي من شأنها أن تجعله يعيش وكأنه يرى، فتتركز لديه حواس الشم واللمس والتذوق، هذا من الناحية الحسية المادية، أضف إلى ذلك أن هناك حدة من نوع آخر ألا وهي البصيرة المعنوية؛ ومن ثم فإن" التعويض الحاصل بالحواس الأخرى يجعلها قوية لدى الكفيف بسبب كثرة الممارسة والدربة ومن براعة استخدامها، وطبعا هذا يدفع بكثير من الناس إلى الاعتقاد بأن يعوض عن فقد بصره بزيادة في حدة الحواس الأخرى" غادة خلدون أبو رمان: تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي (بشار بن برد أنموذجًا) رسالة ماجستير من كلية الآداب، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، جامعة جرش، الأردن، ٢٠١٦، ص٩٥

يستقيم اللفظ والمعنى، أما عند غياب اليقين فيظهر الشك، وذلك الشك أمرٌ معنوي، ومن ثم سحب الشاعر تلك الحالة من غياب اليقينية بأن أحضر الاعتراض بشبه جملة (في الحق) لتناسب حالته النفسية العامة التي يريد التصريح بها بأنه على يقين من منع أبي صالح له وبتوجيهه أمرًا للحراس بحجبه، ولكنه لم يصرح بذلك بل كان يتلاعب بالألفاظ، وكما ذكرنا أنه بدأ بحرف الشك (إنْ).

ثم ننتقل إلى المشهد الثاني في البيت الثالث الذي يعد بمثابة مفترق الطرق عند الشاعر في تحديد نوع العذل والعتاب بأن قال:

وأن يعذل العبد عذلًا يكون له بعدها مُزْدَجَر

أشار الشاعر إلى قيمة العذل هنا وكرر اللفظة مرتين في شطر واحد ألا وهو الشطر الأول بذلك التركيب (يعذل عذلا) وهو مفعول مطلق لتأكيد اللوم في هذا السياق، وقد فَصَلَ بينهما بلفظة (العبد) ولم يقل الإنسان، وهذا فيه من الدلالة على شعوره الذي تزاحمت فيه الأفكار بموقعه وموقفه الذي لا يحسد عليه، ثم أتم الشطر الثاني بأن وظف لغته بما يحفظ ماء وجهه في هذا المقام، وذلك بأنه إن لم يجد استجابة لقوله هذا من العذل الواضح البين، فإنه سيصب جام غضبه على من يتجاهله أو يستهين بقدره حتى إنه سيصل إلى الازدجار أي الغضب المتعلق بالرفض وهي لفظة قرآنية تشير إلى فورة الغضب إذا لم يأت اللوم بثماره المرجوة.

وها نحن نصل إلى المشهد الثالث المتمخض عن المشهدين الحكائيين السابقين، وهذا المشهد أراه يترجم ردة فعل الشاعر لما رآه من تجاهل الحق، بناء

علـى مـا عرضـه آنفًـا، فـي الوقـت ذاتـه يبـدو لنـا مفتخـرًا بنفسـه (معتـزًا بذاتـه)[١]، فيقول:

فإني ألينُ لمن رامني بلينٍ وأحلو وطورا أمر
وإني إذا ما أبى صاحبي عليَّ وألبس جلد النَّمر
وأجزي القروض بأمثالها فخيرًا بخير وشرًا بشر

يشرع شاعرنا هنا في توظيف مسألة العين بالعين بأنه يلين لمن يلين له، ويحلو كذلك في معاملته، لكن في الوقت نفسه يقابل القذى بالمرارة، ثم يركز ويسلط الضوء على الصاحب بأنه إن رأى من صاحبه تغيُّرًا وتمرُّدًا وصلفًا فإنه يقابل ذلك بارتداء جلد النمر، معولًا في هذا السياق على الشجاعة والقدرة على الانقضاض، ثم ينتهي بأن جزاءَ الخير خيرٌ، وبأنَّ جزاء الشر شرٌ. ومما أود الإشارة إليه في تتابعية رد الفعل في المشهد السابق إنما ينم عن أن أبا علي كان بصيرًا بما فعله أبو صالح من رفض مقابلته، وإلا ما كان قد وشح العذل وشاحًا هو أقرب إلى الوعيد، واضعين في الاعتبار بأن الشاعر كان طالبًا العطاء وليس دائنا للمدوح.

ومما يلفت الانتباه على المستوبين التركيبي والدلالي في المشهد السابق أن الشاعر بدأ بجملة (إني) في البيتين الأول والثاني، ففي البيت الأول جاء بالفاء الاستئنافية (ف+ إني + ألين) فكان اسم إن ضميرًا متصلًا للمتكلم في محل نصب، وكان الخبر (ألين) جملة فعلية فاعلها مستترٌ وجوبا تقديره أنا، والشاهد

---

١ وفي معنى الاعتداد بنفسه ما نجده في شاهد آخر لكن لم يورده السامرائي الديوان ألا وهو:

أخذت عن الأيام ما ليس مخطئا به الحزم إن أخطأت إلا على عمد
وجربت حتى ما تلم ملمة وإن عظمت إلا لها عدة عندي

الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧، ١٥٤/٢٠

هنا يكمن أنه رغم سرعة الاستئناف بالفاء، وتوظيف إنَّ التوكيدية فإنه جعل الخبر جملة يغلب عليها (اللين والبساطة والسماحة)[1] وكأنه يحافظ على صاحبه، لكن في الوقت ذاته يظل معتدًا بنفسه، في حين إنه في البيت الثاني من المشهد نفسه قال (وإني إذا ما أبى صاحبي عليَّ) فجعل الخبر هنا – خبر إنَّ– مغايرًا للخبر في البيت الاول، فجعله هنا مصدرا بـ (إذا) المستقبلية المتبوعه ب(ما) الزائدة + الفعل الماضي (أبى) + الفاعل (صاحب) + ضمير متصل للمتكلم في محل جر مضاف إليه، وهو للتخصيص، وقد جعل الفاعل مباشرة بعد الفعل (للتقريب المعنوي والنفسي) ولم يفصل بينها بشبه الجملة الآتي + شبة الجملة (عليَّ) المتعلق بـ (أبى) المكون من حرف الجر + الضمير المتصل الياء، وهنا كذلك يحاول الحفاظ على العلاقة القائمة لكي لا ينقطع الود والمعروف، لكنه جاء في الشطر الثاني بعبارة يغلب عليها التهديد إذ قال:

ألبس+ جلد+ النمر

---

١ من الجدير بالذكر في هذا السياق أن أؤكد على بساطة اللغة عند أبي البصير، فهو من الشعراء الذين غلب عليهم الطبع والبعد عن الصنعة والتكلف، يعرف مقامات اللفظ والمعنى ومواطن الإطناب والإيجاز والمساواة، وقد كانت لغته منسابة كما تنساب المياه على الحجر الصفوان، وقد صدق فيه ما قاله ستيفن أولمان عندما قال عن أداء اللغة لوظيفتها بشكل حسن" إن أحسن طريقة للوقوف على كيفية أداء اللغة لوظيفتها إنما تكون وقت الكلام الفعلي في موقف لغوي بسيط" ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة، د كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥، ص.١٨ فهو بحق "بليغ مفتِّنٌ" جاء هذا الوصف لأبي علي البصير في شعره وشاعريته من قِبل العبيدي الأندلسي حين قال عنه" أبو علي البصير: هو الفضل بن جعفر بن الفضل شاعر ظريف محسن من شعراء الدولة الهاشميّة وبليغ مفتنّ" أبو بكر العبيدي الأندلسي ت ٤٨٧هـ :سمط اللآلي في شرح أمالي القالي (هو كتاب شرح أمالي القالي لأبي عبيد البكري؛ تحقيق، عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٧٦/١

فكان الفعل المضارع هو المتصدر لجواب الشرط للظرف (إذا) والفعل ضمير مستتر وجوبًا تقديره (أنا) والوجوب هنا لغوي ومعنوي في آن، كذلك لأنه لا يريد أن يصرح بأنه الفاعل المباشر، ولا يريد ذلك بفعل فاعل، ولكنها اللغة هي التي أوجبت عليه عدم الظهور، وأعني هنا ظهور الفاعل أي الشاعر+ جلد وهو مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة وهو مضاف ثم أتم الإضافة بلفظة النمر، ولعله قد آثر النمر على غيره من الحيوانات –ناهينا بالتزام القافية– فإن النمر من الحيوانات التي يكون رد فعلها سريعًا ولا تستمر في العداء بعد نيل الغرض، فإذا كان غرض النمر هو الانقضاض على فريسته وقت المضايقة والجوع، فإن غرض الشاعر هنا هو بيان فورية الغضب. وفيما يتعلق بالمستوى الصرفي ها هنا؛ فإن ما يلفت الانتياه ويشد الألحاظ هو توظيف الوزن (أفعل) في الأفعال التي جاءت خمس مرات مكثفة مركزة متتابعة تترى، تلك الأفعال كانت –لا شك– نابعة من ردة فعله هو، وتلك الأفعال المضارعة جاءت على الترتيب الآتي: (ألين – أحلو– أُمِرّ– ألبس – وأجزي) وكلها نابعة من قدرة الشاعر على المراوغة اللفظية والمعنوية. وفيما يتعلق بالمتقابلات نجد أنه وظفها مرتين اثنتين (أحلو وأمر) (خير وشر) وذلك النوع من التضاد أو التقابل يعكس تلك الندية في المعاملة مهما كانت مكانة الشخص الآخر، وهذا لا يعد بغريب على هؤلاء الشعراء الذين لازموا الخلفاء والملوك والأمراء والوزراء وكبار الدولة؛ لأن الشعراء كانوا بهم وبمواطن قوتهم وضعفهم أعلم. "

ولننهي تلك الصورة المركبة بالمشهد الرابع (الأخير) الذي ينطوي على نوع من أنواع المقاربة والمواربة الشعورية والمداعبة الشعرية التي غلفها بغلاف الثقة وذلك بقوله:

فأبلغ خليلي أبا صالح بأن عتابي له قد كَثُر
وإن قد تأيّيْتُه وانتظرتُ حولًا فما بعدها أنتظر

بتجة الشاعر في المشهد الأخير إلى اتخاذ القرار النهائي بعلاقته بأبي صالح فهو يطلب من صاحبه (الوسيط) أن يبلغ أبا صالح بأن عتابه له قد كثر، وأنه لن ينتظر رده طويلًا. هذا هو ظاهر القول اللغوي ، أما بالانتقال إلى ما تحمله الألفاظ والتراكيب في طياتها؛ فإن الشاعر بدأ بأن طلب من صاحبه أن يوصل الرسالة التي أوردناها سابقًا؛ لكننا في الكشف عن تلك المضامين المتعلقة بدلالات (الأنساق وعلاقتها بالسياق)[1] فنجد أن أبا علي قد أوصى رسوله- وهو غير مضطر لذلك طالما أنه في حال غضب أن يوصي أحدًا بإبلاغ اللوم والعتاب للملوم، هذه واحدة، ثانيها: صرح الشاعر بأن عتابه صار كثيرًا، ومن ثم فما الذي يدفعه إلى الاستمرار في ذلك العتاب؟! خاصة أنه قد بدأ في بداية الصورة بأنه قد حُجب عن الدخول في حين سمح البواب بدخول آخرين، فحرف الشك (إنْ) قد أطاح به يقينية الفعل (أدخل بوابه من حضر) هذه نقطة أخرى، أما الشي الثالث فإن الشاعر قال:

(و+ إن + قد + تأيّـيتُه + و + انتظرتُ + حولا)

حرف استئناف+ (إن) حرف شرط+ (قد) حرف للتحقق وهو هنا لليقين؛ لأن الشاعر جاء وحل بالمكان+ فعل ماض+ فاعل (تُ)+ مفعول به (هـ) والجملة (تأيَّـيتُه) تحمل من الدلالات القوية على رغبة الشاعر في الحضور، فالتأيي هو الحضور والمكوث والاستمرار، ومن ثم كانت تركيبية العبارة من

---

١ وعن تلك العلاقة القائمة بين السياق والأنساق وعلاقتهما بالدلالة الكلية وما يتمخض عنهما من علاقة المقام بالمقال، فقد أشار بيير جيرو إلى قيمة الترابط بين وَتديْ العمل الأدبي بقوله:" وتتعلق طبيعة هذه الأنساق، من جهة أولى، بحقلها السيميائي، أي بالمعلومات والأنظمة التي يجب أن تنقلها وتتعلق بها، من جهة ثانية، بشروط الإرسال والاستقبال" بيير جيرو: السيميائيات، ترجمة د منذر عياشي، نينوى، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠١٦، ص٦١

الفعل والفاعل والمفعول في كلمة واحدة تصرخ بأن الشاعر جاء بمحض إرادته الحرة دون طلب من الملوم + حرف العطف (و) + (انتظرتُ) الفعل الماضي + الفاعل (ضمير متصل في محل رفع فاعل+ لفظة (حولا) ظرف للزمان الضارب في الزمانية الممتدة، فمن ذا الذي ينتظر حولا ثم يعاتب بعدها؟! ثم نأتي إلى رد فعل الشاعر بعد كل التراكيب الفعلية والاسمية والظرفية فيقول: (فما بعدها أنتظر).

وقد لعب المستوى الصوتي دورًا مهمًا في التعبير عن حالة الشاعر النفسية وطبيعة العذل المتعلقة بها، فقد كان موفقًا في توظيفه البحر المتقارب المتكيء هنا على النوع الثاني منه:

الأول: فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

الثاني: فعولن فعولن فعولــن فـعو فعولن فعولــن فعولــن فعو

الثالث: فعولن فعلون فعولن فعول فعولن فعولــن فعولـن فعول

وكما يقول د إبراهيم أنيس إن هذا النوع الثاني" أكثرها شيوعا وأحبها إلى الشعراء... ولا بد من التزامها في كل الأبيات"[١] فالمتقارب من الأبحر التي تتدفق فيه المعاني والألفاظ وتنسال انسيالا وتنثال، نظرًا لسرعة حركة وحداتها الشعرية وتكراراها، ولعل هذا ما أراده الشاعر أن يوصل رسالة سريعة بدفقات شعورية محددة ومتكررة طوال القصيدة. وعن حرف الروي فنجد أن الشاعر قد وظف حرف الروي الراء الساكن (المجهور)[٢] وجعله مقيدًا وليس مطلقا بحركة، بأن

١ د إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٨٤

٢٢ أشار د إبراهيم أنيس إلى الأصوات المجهورة في اللغة العربية بأنها" ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن... يضاف إليها 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 ه" د إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص ٢٢

جعله ساكنًا بدون حركة في النهاية ليناسب حالته في توصيل الرسالة للمعاتب أو للملوم والمعذول ، فهو يعبر عن حالته المعنوية بين السكون والرضا وبين الجهر بمكنونات نفسه التي عبر عنها بألفاظه كما أشرنا.

ومن نافلة القول في هذا المقام إن الشاعر قد غالبته مشاعر متضاربة ومتناقضة قد عبرت عنها التراكيب والجمل والعلائق والعلاقات كما أشرنا، فهو يريد العتاب ولا يريد الابتعاد، يريد العزة ولا يريد الذل، يريد الانتظار ولا يريد الانكسار، ومن ثم كانت لغته في المشاهد السابقة والصورة المركبة بمثابة العذل المعنوي المنبعث من (خلجات نفس الشاعر ورغباته المتناقضة)[1] فكانت لغته

١ أضاء الدكتور عز الدين إسماعيل لنا الطريق فيما يتعلق بأحاسيس الشاعر ورغباته النفسية المكبوتة التي يريد التعبير عنها، وكأنه يريد أن يعيش حالمًا غير مقترب من الواقع وإلا سيستيقظ ويفيق من حلمه، ومن ثم فإنه يستخدم الرموز والصور للتعبير عن شعوره الدفين حتى وإن كان هناك تناقض بين ما يريده وما لا يريده خاصة إذا أراد تحقيق النقيضين في آنٍ معًا، فيقول:" فالعمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه في الحلم. وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز والصور علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه. ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراجه عمله الفني إلى الوجود" د عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤، ص٤٠ . ولا يغيب عنا في هذا المقام أن العملية الإبداعية لا تتم بدفقة واحدة بل إنها ترتقي وتصعد في مراتب عدة وصولًا إلى المعنى الذي يرومه الشاعر سواء أكان ذلك بتفعيل علاقات السياق بالأنساق أم علاقات الصور بالرموز أم مشاهد جزئية تفضي إلى صور كلية مركبة تنتهي عندها الدفقة النفسية والشعورية لدى الشاعر، وبناء عليه فقد أشار د مصطفى سويِّف إلى أن الإبداع يكون تدريجيًا وخاصة فيما يتعلق بالعملية الإيقاعية في العمل الشعري، وذلك بقوله:" إن فعل الإبداع لدى الشاعر يمضي في وثبات ولا يتقدم دفعة واحدة" د مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨١، ص٣٣٥

هي إحساسه، وكانت مشاعره هي لغته وألفاظة، ففي أحايينَ كثيرةٍ يريد الاقتراب، وفي حين آخرَ يريد الابتعاد.

وخلاصة القول إن أبا علي استطاع بلغته البسيطة المباشرة أن يعبر عن ذلك التناقض الشعوري والتماهي الشعري بطريقة رائعة حققت الهدف المنشود للقاريء والمتلقي.

وفي الغرض ذاته قال من الخفيف:

قُل ليحيى في غير عتب عليه ضقتَ عن حاجتي وما ضاق عُذري

حسبُ من فاتني لديه الـ ـذي أمَّلتُ، أن فاته ثنائي وشكري[١]

الشاعر في الشاهد السابق يلوم عليًّا بنَ يحيى، وهذا يعد من باب الأدب الرصين الذي عرف عن شاعرنا فهو يستدعي صاحبه ويطلب منه أن يقول على لسانه: (قل ليحي في غير عتب ضقت عن حاجتي وما ضاق عذري) فهو يلجأ إلى العذل على مستواه المادي (أولًا) بأنه كان يرجو من ممدوحه أن يعطيه لكنه امتنع عن ذلك، وفي الوقت نفسه يصرح بقوله: وما ضاق عذري. ثم يأتي إلى البيت الثاني مكمِّلا ومؤكدًا ما بدأه في البيت الأول بأنه كان قد خاب أمله فيه، مع ضرورة تسليط الضوء على توظيفه الفعل (أمَّلتُ) على وزن (فعَّلتُ) وهو من الأوزان الصرفية التي تركز على آلية الفعل وتكراره والإلحاح عليه، فكان توظيفه الوزن الصرفي بمثابة عتاب من نوع آخر اتخذ فيه من لغته وسيلة ومعراجًا ليوجز ما أراد أن يبلغه ليحيى، وليس هذا فحسب فإن ممدوحه –يحيى– الذي آثره الشاعر على نفسه في غير موضع وسياق قد فاته كذلك الثناء على شاعره وشكره على تحمله وتصبره، وذلك الأخير قد أوقع في نفسه شيئًا من الحزن الشديد بأن ممدوحه لم يقدره حق قدره ولم يشكره. ومن ثم فكان الشاهد منطويًا

١ الديوان: ص٥٣

على عذل من النوع المادي الذي يكمن في العطاء والنوع الآخر المعنوي الذي ينطوي على الشكر والثناء، ومن نافلة القول في هذا السياق أن شاعرنا قد انشغل بالجانب المعنوي أكثر من المادي، ومن أقوى الأدلة على ذلك أنه صدر البيت الأول بقوله: (قل ليحيى من غير عتب) فهو لا يلومه على منع العطاء بقدر عذله إياه بأن فاته تقديره المعنوي. ومهما يكن من أمر؛ فإن أبا علي كان من الشعراء الذين أحسنوا توظيف اللفظ المناسب لمعناه من غير زيادة أو نقصان، وكان من جراء ذلك أنه أوضح المعنى بألفاظ قليلة مركزة موجزة حققت غرضه من توجيه اللوم والعتاب المتشح بوشاح التهذيب من دون إساءة. وفي الوقت ذاته فإنه لا يصبر على تجاهله من قبل ابن يحيى؛ لذلك كان من بين كلامه أبي على المنثور في تقبيح التأنّي"كَانَ يُقَال: إِيَّاكُمْ والتأني فِي الْأُمُور، فَإِن الفرص تمر مرّ السَّحَاب، والآفات فِي التأخيرات"[1] ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن شاعرنا كان مراوغًا حقيقيًا بلغته الطيعة السهلة المرنة، فهو لا يصبر على عدم التقدير المادي أو المعنوي، ومن ثم يختار من الألفاظ والمعاني ما يحقق به غايته بسهولة ويسر؛ حتى إن تطلب الأمر حجاجًا منطقيًا تطغي فيه العقلانية والفلسفة على القيم الطبقية في المجتمع؛ فإنه على ذلك قادر لكنه كما رأينا آثر (اللغة الطبيعية)[2].

١ الثعالبي: تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تحقيق: نبيل عبد الرحمن حياوي، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت ، لبنان، ص ٥٦

٢ جاء في معجم تحليل الخطاب أنه من الممكن أن يحدث التعارض بين المرسل والمتلقي كانت القيم المشتركة بينهما متنافرة " مثلا عندما تكون المصالح المادية في المرتبة الأولى (كما صدر شاعرنا الشاهد السابق بالتقدير المادي المنتظر) ولا يمكن التوق إلى لغة خالية من المراوغة أي إلى الإلغاء التام للأحكام القيمية (الذاتية، الانفعالية، الموجهة) لفائدة الأحكام القائمة على الواقع وحدها إلا بالتخلي عن اللغة الطبيعية وتعويضها بلغة =

وها هو هنا في شاهد آخر يعاتب إسحاق بن سعد لأنه لم يفِه حقه من الشكر والثناء رغم أن التقدير المعنوي عند الشاعر أكثر قيمة من العطاء المادي، فها هو يقيم شاهده على (المفارقة)[1] فيقول من الوافر:

فإنِّي قد بلوتُكم جميعا فما منكم على شكري حريصُ
وأرخصتُ الثناءَ فعفتموه وربّما غلا الشيء الرخيصُ
فعفتُ نوالَكم ورغِبتُ عنه وشرّ الزاد ما عاف[2] الخميصُ[3]

يستمر الشاعر في المقطعة السابقة في سياق العذل بجانبه المعنوي؛ فهو لم يزل يطلب الشكر والتقدير ويستحث سامعيه، ولقد قالها صراحة: (فما منكم على شكري حريص) وفي البيت الثاني يأتينا بمفارقة بأن الشيء الرخيص قد

=

شكلية أو ملائكية" باتريك شاردو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ترجمة، عبد القادر المهيري، وحمّادي صمُّود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة،، تونس، ٢٠٠٨ ص ٥٨١-٥٨٢

١ المفارقة " تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهم نوع من التناقض، وعلى الرغم من أن شعرنا القديم قد عرف صورا من المفارقة التصويرية، وفطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما في أكمل صورة، ولخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة:(والضد يظهر حسنه الضد) على الرغم من هذا فإن النقد الأدبي القديم والبلاغة العربية كليهما لم يهتما بهذا التكنيك الفني البديعي القائم على الطباق والمقابلة إلا في صورتهما البسيطة والمركبة (...) وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذي قد قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها" د علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٨، ص١٣٠ بتصرف.

٢ عاف الطعام : أي كرهته نفسه، والخميص: الجائع خاوي البطن.

٣ الديوان: ص٣٠

يكون غاليًا، فهو إن كان لا يتحدث عن الثناء والحمد على خصاله وحسن أفعاله في السر والعلن؛ فها هو يلوم نفسه لأنه المتسبب في ذلك، فنظرًا لعدم تقديره ذاته أمام الآخرين فانسحب ذلك عليهم بأن زهدوا في أن يوجهوا له كلمات الحمد والامتنان، ثم يأتي البيت الثالث بنتيجة مفادها: إنه قد رغب عن كل العطايا وصار رافضًا لها؛ حتى إنه قطع مقطعته واختتمها بحكمة: وشر الزاد ما عاف الخميص، مثله مثل الطائر الجائع الباحث عن طعام، ثم يدور حوله ذهابًا وعودةً لكنه في الوقت ذاته تأبى نفسه وتعوفه، لا لشيء سوى لأنه من مصدر صار مكروهًا.

وبالانتقال إلى التحليل على المستوى التركيبي نلحظ أن الشاعر قد بدأ مقطعته ب (إنِّي) وهو حرف للتوكيد متصل بضمير المتكلم (الياء) وهو اسمه؛ لما فيه من الدلالة القاطعة على حتمية قراره وتأكده مما سيقوله، ثم أردف إن واسمها بحرف التحقيق والتأكيد والتثبت المتصل بالفعل الماضي المتصل بضمير الرفع المتحرك (تاء الفاعل) المنتهي بضمير المخاطبين (كم)(بلوتكم) فكان كل ذلك في جملة واحدة وكأنها قنبلة موقوتة قد ألقاها في وجه كل من لم يقدره ويحمد له خصاله، ثم يردف تلك الجملة المركبة بلفظة (جميعًا) الدالة على الشمول والعموم ليندرج تحته كل من أساء إليه، ثم أعقب ذلك بجملة تقريرية مصدره بما النافية (فما منكم على شكري حريص) وذلك الشطر كان بمثابة السبب الأول والأخير الذي دفعه بأن يقدم شمولية البلوى ووقوع الابتلاء عليهم جميعا كما أسلفنا، ومن ثم فقد وشَّح البيت الأول- بتراكيبه- بموقف عام سحبه على كل منكر فضل وجاحد نعمة. وفي البيت الثاني وظف الشاعر الوزن (أفعل) المتصل بضمير الرفع المتحرك (أرخصتُ) لائمًا نفسه بنفسه على سوء فعله، فما كان منهم إلا أنهم قد زهدوا ثناءه وشكره، ثم يختتم البيت الثاني بأن الشيء الرخيص عند بعض الناس ربما يكون غاليًا عند آخرين وفقا لقيمته وكينونته ومكانته، فهو يوظف التورية هنا ليصل إلى مبتغاه في حكمته بأنه هو

الذي قد أذى نفسه بغمطها حقها، فكان لتوظيف (أرخصتُ) فيه من الدلالة الدامغة على سوء فعله ونتيجته التي تمخضت عنه.

ثم ينتقل إلى البيت الثالث بتوظيفه تركيبين لغويين متتابعين متصلين بضمير الرفع المتحرك (التاء –فعفتُ نوالكم ورغبتُ عنكم) وكأنه يستخلص حقه بيديه، بأنَّ بادر إلى الاستغناء عما يناله منهم، حتى إن كان ما يقدمونه له ماء الحياة وسر وجوده واستمراره، وكأنه هنا يسترد كرامته التي فرَّط بنفسه بإيثاره الاستغناء على الاستجداء.

وبالنظر إلى الأفعال التي عوَّل عليها البصير نجد أنه قد استند إلى سبعة أفعال ماضية (بلا– أرخصَ– عاف– غلا– عفت – رغبت– عاف) منها أربعة أفعال أسندها إلى نفسه بتاء الفاعل للدلالة على السيادة في اتخاذ القرار، واثنان للعموم (غلا وعاف)، والأخير وصله بضمير مخاطب (فعفتموه) وكأنه أراد أن يستعيض عن تنازلاته المعنوية بنوع من العقاب اللغوي واللفظي الموجَّه للمخاطبين. وتلك الجمل الفعلية الماضية دلت على الاستقرار والانتهاء والحسم، وذلك صب في المعين الدلالي لتصدير المقطعة ب (إنِّي) التي دلت على المعنى نفسه.

ومما يلفت الانتباه ويشد الذهن هو تكراره الجذر (ع– و– ف) في (عفتم– عفتُ– عافَ) فجعل الجناس بينها تامًا ولكن مع تنويع الضمائر المتصلة ما بين(مخاطب ومتكلم وغير متصل بضمير) على الترتيب، ولعل ذلك التوازن التركيبي السياقي النسقي لفيه من الدلالة على الحكمة البالغة في التوظيف البديع للألفاظ حتى إن تكررت ودارت في نفس الفلك الدلالي؛ لكنها تكون خادمة للسياق الذي وظفت فيه.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الشاعر قد بنى مقطعته على بحر الوافر:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

//×///× //×// ×///×// //×///× //×// ×///×// ×/×//

فإنِّي قد بلوتُكم جميعا فما منكم على شكري حريصُ

فإن ني قد/ بلو تكمو /جميعن فما من كم/ على شك ري/ حريصو

أما عن حرف الروي فقد آثر الشاعر توظيف حرف الصاد المهموس وهو حرف روي مطلق بحركة الضم أو الواو، وذلك الإطلاق كانت بمثابة صرخة مدوية وازنت بين المهموس والمجهور.

وهو من الأبحر الشعرية السلسة التي تنساب الكلمات والوحدات الشعرية بين طياتها انسيابا، وهو كذلك من أكثر الأبحر الشعرية السردية أو الحكائية.

وها نحن الآن بصدد إحصاء لدلالة توظيف الأصوات المجهورة والمهموسة في المقطع السابق ودور ذلك التوظيف الإيقاعي في بيان حالة الشاعر وموقفه من المحيطين:

الأصوات			
المجهورة	**العدد**	**المهموسة**	**العدد**
ب	**٤ بينهم صوت مضعف**	**ت**	**٥**
ج	**مرة واحدة**	**ث**	**مرة واحدة**
د	**مرتان**	**ح**	**مرة واحدة**
ر	**٧**	**خ**	**٣**
ل	**٤**	**س**	**صفر**
ع	**٤**	**ش**	**٢**
م	**٧**	**ص**	**٤**
ن	**٦ بينهم صوت مضعف**	**ف**	**٥**
الياء (اللين)	**٥**	**ق**	**مرة واحدة**

الواو (اللين)	**٢**	**ك**	**٤**
ذ	**صفر**	**هـ**	**٢**
ز	**مرة واحدة**	**ط**	**صفر**
ظ	**صفر**		
التعليقات والملاحظات			
الأصوات المجهورة	**٤٣ صوتًا**	**الأصوات المهموسة**	**٢٨**

نلحظ في الجدول السابق أن الأصوات المجهورة كانت لها الغلبة واليد الطولى في المقطع الشعري إذ بلغ عددها ثلاثة وأربعين صوتًا، وفي المقابل كان عدد الأصوات المهموسة ثمانية وعشرين صوتًا، وكما أشار د إبراهيم أنيس إلى أن "الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية مجهورة. ومن الطبيعي أن تكون هكذا وإلا فقدت اللغة عنصر الموسيقى ورنينها الخاص الذي نميز به من الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار"[١] ولكن ما يجب أن نأخذه بعين الاعتبار هو النِّسب الصوتية للأصوات المجهورة إذ وظف الراء (٧ مرات) والميم (٧ مرات) والنون (٦ مرات) أي (٢٠ من ٤٣) تقريبًا ما يصل إلى ٥٠% من نسبة الأصوات المجهورة، كما نلحظ أن صوت الصفير (ز) كان مرة واحدة، وكأنه جهر عام، ولم يشأ منه الشاعر أن يصل إلى درجة الصفير والتنقل الصوتي باهتزازته وترددات، فاكتفى هنا بالأصوات الجهرية ودورها الدلالي، ومن ثم حافظ على جهريتها المتزنة الرصينة. ومن ناحية أخرى كانت النسب الصوتية للأصوات المهموسة على النحو الآتي: إذ وظف الشاعر أصوات التاء (٥ مرات) والفاء (٥ مرات) والصاد (٤ مرات) والكاف (٤ مرات) أي (١٨ من ٢٨) أي ما

١ د إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص ٢٢-٢٣

يقرب من ٦٥ % من نسبة الأصوات المهموسة، ونلحظ كذلك أنه من أصوات الصفير (س– ص) قد غاب صوت السين وحل الصاد ٤ مرات؛ لكي يحدث التوازن بين الأصوات المهموسة وإبراز درجة الصفير فيها.

وهنا يمكننا الذهاب بالقول: إن أبا علي البصير يعرف كيف يوجه ويوظف ويسدد ويقارب بين ألفاظه ومعانيه وأصواته وما تعنيه من دون تصنع ولا افتعال.

ومن مظاهر العذل على المستوى المعنوي ما يوجهه إلى الأصحاب والخلان الذين خذلوه، وقد صبغ قوله بالحكمة الممتدة الآثر، فيقول من الطويل:

إذا كنت مختارًا لنفسك صاحبا فلا كان واشينا ولا كان كاشحُ[1]

وفي شاهد آخر من الطويل:

لقد قرع الواشي بأهون سعيه صفاةً[2] **قديمًا أخطأتها القوارعُ**

فأقلقني في ضعفه وهو ساكن وشرد عن عيني الكرى وهو هاجعُ[3]

في الشاهد الأول يوجه الشاعر إلى ضرورة اصطفاء الأصحاب وانتقائهم، فإن كان ثمة اختيار فلا ينبغي أن يكون واشيا ولا قالا بالكلام للوقيعة بين الناس، وكذلك تأكد من أنه ليس كاشحا أي ليس من المبغضين العداوة المظهرين المحبة وتلك من صفات المنافقين.

وفي الشاهد الثاني يدور الشاعر بنا في الفلك نفسه، فالواشي لا يبذل جهدًا في الوقيعة بين الناس، ولكن شاعرنا في الوقت ذاته يُضمِّن مشهده بمسحة من اللوم والعتاب على من يسمحون بذلك من المقربين له، ويكون من جراء فعل ذلك القتات النمام أن ينام ويهجع وتقر عينه، في حين يُؤرَّق مضجع الشاعر ويظل أرقا قلقًا حذرًا منتظرًا قوارع جديدة.

---

١ الديوان ص ٢٣ . الكاشح هو مضمر العداء.

٢ الصفاة والصفوان: الحجر العريض الأملس الذي لا يناله أحد بسوء.

٣ الديوان: ص ٣٢

ومن نافلة القول فإن أبا علي لم يغفل دور المجاز في الشاهد السابق، فيصرح بأن ذلك الواشي فعل مالم لم تستطع القوارع فعله قديمًا، فقد شبه الصداقة بالهدف المرام صيده، وجعل القوارع وهي الأدوات الصوتية الصاخبة الدالة على الإنذار أو كل ما يقرع– بقوة– أذن السامع، فكل ذلك رغم شدته لمُ يصب الصداقة بسوء، فكانت تلك الصداقة كصخرة صلدة تستعصي على مستهدفيها. وهنا تبدو المفارقة التركيبية التي تجعل من الشيء الضعيف شيئًا ذا قوة ومؤثرًا ومقتلعًا ما لا يمكن اقتلاعه، وفي الوقت نفسه سحب الضعف الشديد على تلك القوارع رغم قوتها وبعد أثرها في الذهنية المنطقية الواعية.

ومن مظاهر العذل ذاته عنده توجيهه اللوم والعتاب لأهله، فهو يطلب منهم أن يحتفظوا ويحافظوا على ماء وجهه، فقال من البسيط:

قلتُ لأهلي وراموا أنْ أميرَهم بماء وجهي فلم أفعل ولم أكدِ
لا تجمعوا أن تهينوني وأُكرمكم ولا تمدُّوا إلى نيل اللئام يدي
تبلغوا وادفعوا الحاجات ما اندفعت ولا يكن همُّكم في يومكم لغدِ
فرب ملتمسٍ ما ليس يدركه ومدرك ما تمنى غير مجتهدِ[١]

مما نلحظه في الشاهد السابق هو توظيف تراكيب الجزم والنهي التي تصب في معين هدفه وطلبه الذي يرومه، ففي الجزم وظف جمليتن هما (لم أفعل– ولم أكدِ) ومن تراكيب النهي وظف ثلاثة تراكيب هي (لا تجمعوا – ولا تمدوا – لايكن همكم) ولعل الدلالة الظاهرية الكامنة وراء ذلك الجزم والنهي يتسق تمامًا الاتساق مع العذل بجانبه المعنوي لكن هذه المرة لأهله، ليس هذا فحسب، بل إن الشاعر قد جمع بين النقيضين في نهيه (تهينوني – وأكرمكم) فكان النهي عن إهدار كرامته وعزة نفسه، لكي يتحصلوا على عطاياه المادية

١ الديوان: ص٢٣

(المال) أو يقصد بذلك أنه يهددهم بقوله: إن أهنتموني فلن أكرمكم، والمعني في الحاليتين واحد. ثم نجده قد وصف ملوميه (باللئام) وتلك الرؤية أو ذلك التصور من المؤكد انه قد انبنى بعد قضية الحجاب والحراس والغلمان الموجودين على أبواب ممدوحيه.

ثم يقطع الشاهد على بيتٍ يستظل بالحكمة البليغة (فرب ملتمس ماليس يدركه ومدرك ما تمنى غير مجتهد)

أي يدعوهم إلى الصبر والتأني ويحفظوا له ماء وجهه وماء وجوههم؛ فرب ما نراه بعيدًا يومًا ما يكون قريبًا من غير جهد، وتلك الحكمة إنما هي نابعة من حس إيماني لدى الشاعر.

وعلى المستوى الصرفي؛ فلننظر إلى توظيف اسم الفاعل في البيت الأخير (ملتمس- مدرك) فجعل اسم الفاعل من غير الثلاثي هنا على وزن (مُلْتَمِس -مُفْتَعِل) والثاني (مُدرك- مُفعل) والاثنان ليسا على وزن (فاعل) ولعل السبب وراء ذلك التوظيف الأول أن الفعل (افتعل) فيه من من التعب والمشقة واالجهد أكثر من وزن (فاعل) فهو ينهاهم عن ذلك السعي الحثيث الذي لا طائل من خلفه إلا الذل وذهاب الأنفة. وجعل اسم الفاعل الثاني (مُفعِل) أقل في المبنى دلالة على أن الرزق يصلك أينما حللت ولن يحجبه عنك حاجب ولا حارس. ومن ثم فكانت زيادة البنية في اسم الفاعل الأول (مُلتمس) فيه مشقة وتعب مع عدم اليقينية بالوصول بل فقط إن حدث فسيكون ملامسة ليس أكثر من ذلك، أما اسم الفاعل الثاني (مدرك) ففيه قلة في المشقة والاجتهاد مع قوة في يقينية الوصول ألا وهو الإدراك، وشتان الالتماس والإدراك.

ومن مظاهر العذل ذاته ما نراه في بسط الحكمة البازغة في قوله من الخفيف:

ليس يرضى الحرُّ الكريم ولو أقـ طعتَه الأرضَ أن يُذلَّ لعبدِ

فعليك السلام إلا على الطر ق وحبي كما علمتَ وودي[١]

ويستمر أبو علي البصير في بسط سلطان عزته بنفسه واعتداده بذاته؛ بأن الحر الكريم لا يمكنه أن يُذل لعبدٍ مهما بلغ شأوه وعلت قيمته وارتفعت قامته، وفي الوقت نفسه رغم أنه يعذل عذلًا بيِّنًا فإنه لا ينكر الود، ولا ينأى بجانبه ولا يُعرض عما خالفه خاصة في هذا السياق، فما زالت الحكمة هي التي تُظلُّ العذل واللوم، (ولا يمكن أن تصدر الحكمة إلا عبر التجارب والمواقف وإيثار تلبية نداء الروح على الجسد)[٢].

وقد أطل علينا المستوى التركيبي في الشاهد السابق عبر الجمل الفعلية الآتية (يرضى الحر – أقطعتَه– يُذل– علمتَ) ووقعت المقابلة بين جملتي (يرضى – يُذل) وذلك لتوضيح الدلالة المتمخضة عن العتاب، فلا يمكن أن يُذل الحر الكريم من جراء العطاء، أضف إلى ذلك أن الشاعر قد وضع حريته وحميته في كِفة، والأرضَ بأطرافها في كِفة أخرى، لذلك صدر البيت الأول بالفعل الجامد (ليس) الموغل في النفي المطلق ولا يقبل القسمة على اثنين ولا اثنتين، وذلك لا يُعدُّ عتابا بقدر كونه موقفًا وقرارًا لا رجعة فيه، علاوة على

١ الديوان: ص ٢٥

٢ وفي إطار علاقة المادي بالمعنوي والروحي بالجسدي فإن هناك ثنائية قد أطلت علينا في الشعر القديم وفلسفته الاستشرافية، وتلك الثنائية وفلسفتها قد أشار إليها د مصطفى ناصف عند حديثه عن قيمة الحكمة وفضلها على كل ما سواها، حتى إنها تجُبُّ كل العواطف والغرائز، وذلك بقوله:" الثنايئة القديمة تجعل العقل أشرف من الجسد، وتجعل المنطق أشرف من الغرائز، والحكمة أجلُّ من العواطف، ولذلك تصبح شئون الغرائز والعواطف المعقدة ثانوية في شرح الشعر. الفن ينبغي أن يكون كاشفًا للجوهر، وجوهر الإنسان هو العقل" د مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت. ص ٧٩

توظيف حرف الشرط غير الجازم (لو) حرف امتناع الجواب لامتناع الشرط، فالجواب هنا كان مقدما (ليس يرضى الحر) والشرط جملة (أقطعته) ولعل الدلالة الكامنة وراء تقديم الجواب على الشرط إنما تتشظى بالرفض الانفعالي للذل مهما كانت المغريات؛ لذلك قلنا إنه قرار جليٌّ وليس موقفًا آنيًا فقط. وذلك التركيب الشرطي جعل حالة العذل مفعمة بالمبررات والمعطيات التي لا يمكن حصرها أو عدها، خاصة من شاعر كان لا يأبه بأن يطلب في وقت من الأوقات، لكنه قد وصل إلى نقطة اللارجوع عن عزة نفسه.

ثم نلحظ في البيت الثاني أن الشاعر قد وظف الجملة الاسمية المصدرة بفاء السرعة مع الاستئناف (فعليك السلام إلا على الطرق) ومن ثم كان مغبة ذلك الموقف أن السلام لا يكون إلا على الطرق، وهذا النوع هو السلام المتصل بالتحية، ويبتعد كل البعد عن ذلك السلام النفسي الذي تكنُّه الصدور في غياب الأشخاص، أما شاعرنا فقد قصر السلام بشبه الجملة (فعليك السلام) وليس هذا فحسب، بل إنه أضاف لفظة الاستثناء (إلا) التي أكدت الموقف السابق، وهنا اجتمع اللفظي التركيبي بالمعنوي النفسي في التوظيف السياقي، ثم يخبر الشاعر ممدوحه بعد أن حدد وقصر من الناحيتين اللفظية والمعنوية، بأنه يعلم أن له حبه ووده. وذلك العتاب واللوم يعد من أقوى أنواع العتاب ألمًا في النفوس، فالسلام حاضر، والود قائم، لكن قد توقف فعله مع الاستثناء. وهنا يمكننا الذهاب بالقول إن أسلوب القصر هنا بشبه الجملة مع حرف الاستثناء قد أوقف تنفيذ فاعلية الحب والود الحقيقين، لكن من الناحية اللفظية فهو قائم وظاهر، أما من الناحية المعنوية والنفسية، فقد صار السلام الحقيقي المتصل بالود حكمًا موقوف التنفيذ.

ولعلي هنا أريد ان أنوه إلى قيمة الإيقاع في الشاهد السابق فالشاعر على المستوى العروضي وظف البحر الخفيف بتفعيلاته:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فكان البحر الشعري بتلك التفعيلات المتكررة بأربع وحدات ممتدة الصوت الشعري(فاعلاتن /× //× /×) وبتفعيلتين متكررتي المقطع (مستفعلن /× /× //×) فيه ما يوشي بضرورة الخلاص والسرعة مع تكرار التأكيد على القرار، خاصة إذا ما وضعنا نصب أعيننا أن الشاعر يعرض قضية العزة والكرامة.

أما على صعيد الوحدات الصوتية المتألفة من الكلمات فيقصد بها وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام في أبيات القصيدة"[١] فمن بين تلك الكلمات التي أوقعت جرسًا صوتيًا وإيقاعًا متناغمًا في البيت الأول وجدنا الفعلين (يرضى– يذل) رغم أن الأول مبني للمعلوم والثاني مبني للمجهول لكن الجرس الموسيقى كان متسقًا، وفي البيت الثاني كانت لفظتا (حبي وودي) فإن كان يجمعهما الترادف، فإن الإيقاع كذلك قد عمق المعنى المقصود. علاوة على ذلك فقد لعب حرف الروي (د) دورًا بليغًا في تعميق الدلالة المرجوة، فحرف الدال من الأصوات المجهورة، هذا من ناحية، وقد جعله الشاعر رويًا مطلقا بأن أشبعه ووصله بحركة بالكسرة الممتدة. فرغم اعتزاز الشاعر بقيمته فإن الدال المكسورة كان لها وقعٌ آخر في نفس الشاعر من جراء الإرهاصات التي أدت به إلى اتخاذ هذا القرار. ولا غرو أنه يوجد في حياة الإنسان كثيرٌ من المواقف التي تشد عوده وتصلب بنيانه وتقويه، فتأتي القوة بعد الضعف، والعزة بعد الانكسار، والصعود بعد الهبوط، لكن كل ذلك لا يتحقق إلا لمن تملَّك أدوات الإرادة وأصرَّ عليها إصرارًا وعضَّ عليها بنواجذه.

١ د مصطفى السعدني: تأويل الأسلوب، قراءة حديثة في النقد القديم، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ١٩٩٥، ص٣٣

خلاصة القول في المبحث الثاني:

إن خلاصة القول في المبحث الثاني تكمن في أن أبا علي البصير قد اتخذ من عزة نفسه معراجًا للوصول إلى مآربه، وتحقيق غاياته، ولم يعد يهتم بشيء سوى بذاته وإيثاره عزة نفسه، وتقدير قيمته. فقد كان من مظاهر العذل عنده التوجه باللوم نحو الأصدقاء والخلان، وكذلك كبار الدولة، ناهيك بما تمخض عن ذلك العذل بجانبه المعنوي من بزوغ شمس الحكمة في أشعاره. ومن المعلوم أن الحكمة يكون مبعثها دائمًا كثرة التجارب.

لقد سحب شاعرنا عذله على أهله وأقاربه، وذلك يعد منحى جديدًا في العذل عنده؛ لأنه لم يكن ينشغل كثيرًا بهم، فكان الانشغال بقومه وبطائفته السياسية بشكل عام، أما أن يتوجه بعذله إلى من هم منه ومن دمه، فذلك لم يظهر لنا جليا في بدايات أشعاره.

إن المتتبع لشعر البصير يجد أنه قد اكتسى بنزعة نفسية أثرت في شعره، وانسحبت على ألفاظه ومعانيه في هذا المبحث، فوجدنا شاعرًا وضع كرامته أمام كل ذي سلطان وجعل أنفته فوق كل اعتبار.

ومن نافة القول: إن تلك النزعة النفسية الذاتية لدى البصير كانت بمثابة دليله الهادي في أخريات حياته، وكأنه قد اكتشف ذاته من جديد عبر العذل المتكيء على الجانب النفسي الذي أوضحناه آنفًا وأثبتناه بالشواهد الداعمة.

نتائج الدراسة:

بعد أن انتهينا من تلك الدراسة المعنونة بـ (تجليات العذل في شعر أبي علي البصير)؛ فإنه حريٌّ بنا أن نتوِّج تلك الدراسة بعدد من النتائج التي تمخضت عنها:

- تكشَّفَ لنا من خلال ديوان البصير أن شعره في العذل كان واضحًا جليًا لا يمكن تغافله، فقد ارتبط عنده بنوعين مادي (عيني) وآخر معنوي (نفسي) وإذا كان البصير قد بدأ حياته بتضمين شعره ببعض من النوع الأول؛ فإنه في أخريات حياته قد كثف من النمط الثاني المعنوي؛ لأنه قد عرف قيمة نفسه جيدًا ولم يرد غمطها حقها، فتجلت كينونته بين أقرانه من الشعراء في القرن الثالث الهجري.
- اجتمع في شعر البصير كثير من المستويات اللغوية ما بين تركيبية وصرفية وصوتية ودلالية، فكان أدبه عاكسًا للشعر في تلك الحقبة الزمنية التي عاشها، ولكن ما يخُتص به هو فإنه آثر الوضوح لفظًا ومعنى، ولم يخض كثيرًا غمار الشعر السطحي، بل كان شعره هادفًا له مرمى يرومه ومصب ينتهي إليه.
- تميزت لغة شاعرنا بالبساطة واليسر وابتعدت عن التكلُّف والمعاظلة، كما كانت صوره جديدة مشعة متوهجة تضرب بسهمها مباشرة في عقل المتلقي وقلبه دون عناء أو مشقة.
- ألقت الحكمة بظلالها على شعر البصير بعد أن أصابه اليأس من الشفاء وصار منتظرًا قضاء الله فيه، وبناء عليه صار الزهد متجليًا في طيات شعره، فيقول من الوافر:

على الدنيا السلام فما لشيخ ضرير العين في الدنيا نصيب
يمنيني الطبيبُ شفاءَ عيني وما غيرُ الإله لها طبيبُ
إذا ما مات بعضَك فابك بعضًا فإن البعض من بعضٍ قريب

- أبانت الدراسة وكشفت النقاب عن موقف المداحين من الخلفاء والأمراء وتوظيف الممدوحين حراسهم وغلمانهم من أجل حجب طالبي العطاء وكفهكم عنهم. وهنا فقد ظهرت فئةٌ يمكن تسميتها فئة الحراس في شعر البصير، وكان لشاعرنا منهم موقف لا تنكره عين راءٍ.
- بدا لنا من شعر البصير أنه كان لحوحًا وينتظر وقتًا طويلًا أمام أبواب الأمراء، ولعل ذلك الإلحاح هو الذي دفع الممدوحين إلى صده أحيانًا، ولا أستبعد أن تكون تلك المواقف المتتابعة التترى هي التي قد حولت دفة شعره من العذل على المستوى المادي إلى العذل على المستوى المعنوي، حتى إنه في غير قصيدة كان يذكر أنه لم يأت إلا للسلام، وذلك يتضمن معنى انقلاب الهدف، بل وهرم الأولويات لدى الشاعر.
- رغم العذل واللوم والعتاب المتكرر عند الشاعر؛ فإنه اتخذ من العفو والمسامحة معراجين في معاملاته وعلاقاته في كثير من الأحيان: فهو القائل من المنسرح :

لم أجنِ ذنبًا فإن زعمتَ بأنْ جنيتُ ذنبًا فغيرُ مُعتمدِ
قد تطرف الكفُّ عينَ صاحبها ولا يرى قطعها من الرَّشد

- أوضحت الدراسة عددًا من الأغراض والقضايا التي انبثقت عن العذل منها: البحث عن الذات عبر موقف الشاعر من الآخرين، والفخر بالأصل والعلم والاعتداد بهما وقت المقارعة والحاجة، وتأصيل قيمة الشعراء العميان ومكانتهم بمرور الزمن. فلم يكن البصير يهتم بكف بصره بل كان يرى نفسه أفضل من المبصرين، وذلك بقوله من الخفيف:

عجز الراكبُ البصير وأولى منه بالعجز راجل مكفوف

وتلك مزية من مزايا شعره في الرضا عن نفسه خُلقًا وخَلقًا.

- تبين لنا من الدراسة أن جل شعره كان من المقطعات ولم يكن عنده كثير من القصائد الطوال، وكانت أطول قصائده عدد أبياتها عشرون بيتًا في المستدرك على الديوان، رقم القصيدة (٥) من بحر المتقارب وابتدأت بقوله:

رأيتُك يا ابن أبي كامل كثيرَ الرواية جمَّ الكُتُبْ
عليما بأخبار هذا الزمان وأحوال عُجمهم والعربْ

وقصيدة أخرى عدد أبياتها سبعة عشر بيتًا في أصل الديوان، رقم القصيدة (٥٢) من بحر الكامل ومطلعها:

إن الحقيقة غيرُ ما يتوهم فاختر لنفسك أيَّ أمرٍ تعزمُ
أتكون في القوم الذين تأخروا عن حظهم أم في الذين تقدموا

- كشفت الدراسة عن محور نفسي في شعر البصير يكمن في تحولاته في موضوعات العذل وقضاياه؛ إذ إنه ارتمى في حضن ذاته الغائبة التي ذهبت عنه حين كان يطلب مُلحًّا، فكان شعوره بالاغتراب حاضرًا بقوة، لكنه لم يكن يعبِّر عنه سوى بأنه يطلب المزيد من عطاء الخلفاء والأمراء وكبار الدولة حتى كشف النقاب عما تريده ذاته بالاستغناء عن كل ما يؤذي عزته وكرامته؛ لذلك كان قراره بأن يوجه دفة العذل واللوم من المستوى المادي إلى المستوى المعنوي؛ لأنه أدرك أن قيمته ومكانته لا يمكن الغض منهما، حتى إنه سحب قراره القائم على الاستغناء على أقاربه وأهله، وقد ذكَّرهم بامتداد جذورهم العريقة إلى بيت النبي الكريم بيت النبي محمد.

التوصيات:

من التوصيات التي انبثقت عن هذه الدراسة، ويمكن أن يفيد بها الباحثون والباحثات (في شعر أبي علي البصير):

- الإيقاع والصورة الحركية
- مظاهر البصيرة
- السياق والأنساق
- مستويات التوازي
- تراسل الحواس

تمَّ بحمد الله، ولكلِّ شيءٍ إذا ما تمَّ نقصان

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

- **إبراهيم مصطفى وآخرون:**

١. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار الدعوة ، القاهرة الطبعة الأولى، ١٤٠٠ هـ،

- أبو إسحاق القيرواني: (الحُصري، إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري أبو إسحاق – ت ٤٥٣ هـ)

٢. زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت ، لبنان .د.ت

- أبو بكر العبيدي الأندلسي: (أبو عبيد عبد الله بن محمد البكري الأندلسي – ت ٤٨٧هـ)

٣. سمط اللآلي في شرح أمالي القالي ،نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

- أبو حيان التوحيدي: (أبو حيان التوحيدي، علي بن محمد بن العباس – ت ٤٠٠هـ)

٤. البصائر والذخائر، تحقيق: د وداد القاضي، دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٠٨ هـ – ١٩٨٨

- أبو علي البصير: (الفضل بن جعفر بن الفضل بن يونس الكاتب الأنباري – ت ٢٥٨هـ)

٥. ديوانه، جمعه وحققه د يونس أحمد السامرائي، مؤسسة المواهب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

- الثعالبي : (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي – ت ٤٢٩هـ)

٦. الإعجاز والإيجاز، مكتبة القرآن، القاهرة، د.ت
٧. تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تحقيق، نبيل عبد الرحمن حياوي، دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت ، لبنان، د. ت
- الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني – ت ٢٥٥هـ)
٨. الحيوان، دار الكتب العلمية ، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ
- الجوهري: (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي – ت ٣٩٣هـ)
٩. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٧.
- ابن حمدون: (محمد بن الحسن بن حمدون، أبو المعالي، بهاء الدين البغدادي– ت٥٦٢ هـ)
١٠. التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ.
- الخطيب البغدادي: (أبو بكر أحمد بن مهدي الخطيب البغدادي – ت ٤٦٣هـ)
١١. تاريخ بغداد، دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٧هـ.
- ابن خلكان: (أبو العباس شمس الدين بن أبي بكر ابن خلكان البرمكي الإربلي – ت ٦٨١هـ)
١٢. وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، د. ت.
- الرازي: (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي – ت ٦٦٦هـ)
١٣.مختار الصِّحاح، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الخامسة، ٢٠١٢م.
- ابن رشيق القيرواني : (أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي – ت ٤٦٣ هـ)

١٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة،١٩٨١م
- الصفدي: (خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، صلاح الدين- ت٧٦٤هـ)
١٥. الوافي بالوفيات، تحقيق، أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، ٢٠٠٠م.
- عبد القاهر الجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الفارسي الأصل، الجرجاني الدار – ت ٤٧١هـ)
١٦.أسرار البلاغة، تحقيق، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
١٧.دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.
- ابن فارس: (أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين – ت ٣٩٥هـ)
١٨.مجمل اللغة، تحقيق زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- الفيروزبادي: (محمد بن يعقوب ، أبو طاهر، مجد الدين الشيرازي الفيروزآبادي- ت ٨١٧هـ)
١٩. القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثامنة، ٢٠٠٥م.
- المبرد: (محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس – ت ٢٨٥هـ)
٢٠. الكامل في اللغة والأدب، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م.
- المتنبي: (أحمد بن الحسين بن عبدالصمد الجعفي الكوفي الكندي أبو الطيب- ت ٣٥٤هـ)

٢١. ديوانه، دار بيروت، بيروت، ١٩٨٣م.

- المرزباني: (أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني – ت٣٨٤ هـ)

٢٢.معجم الشعراء تحقيق، كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

- ابن المعتز: (عبد الله بن محمد ابن المعتز العباسي – ت ٢٩٦هـ)

٢٣. طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، الناشر: دار المعارف – القاهرة، الطبعة الثالثة، .د.ت.

- ابن منظور: (محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين – ت ٧١١هـ)

٢٤. لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤هـ.

ثانيا: المراجع

أ. المراجع العربية

- **د إبراهيم أنيس:**

٢٥. الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

٢٦. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.

- **أحمد البرقوقي المصري:**

٢٧. الذخائر والعبقريات، معجم ثقافي جامع، مكتبة الثقافة الدينية، مصر.

- **أدونيس:**

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

- **د أنطوان خوري:**

٢٩. مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

- **د سامي أدهم:**

٣٠. فلسفة اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

- **د سعد عبد العزيز مصلوح:**

٣١. في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

- **د شوقي ضيف:**

٣٢. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية عشرة.

- **د صلاح فضل:**

٣٣. نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

- **د طه حسين:**

٣٤. من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣م.

- **د عز الدين إسماعيل:**

٣٥. التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤م.

- **د عفيف عبد الرحمن:**

٣٦. معجم الشعراء العباسيين، جروس برس،دار صادر، بيروت،لبنان،الطبعة الأولى،٢٠٠٠م.

- **د علي البطل:**

٣٧. الصورة في الشعر العربي، حتى أخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

- **د علي عشري زايد:**

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

- **د محمد عبد المطلب:**

٣٩. البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، وشركة لونجمان، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.

- **د محمد مندور:**

٤٠. في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

- **د محمود فرج النابي:**

٤١. القاريء العادي والتيه النقدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٩م.

- **د محمود فهمي حجازي:**

٤٢. مدخل إلى علم اللغة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٧م.

- **د مصطفى السعدني:**

٤٣. تأويل الأسلوب، قراءة حديثة في النقد القديم، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

- **د مصطفى سويف:**

٤٤. الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٨١م.

- **د مصطفى ناصف:**

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

٤٦. نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت.

- **د نجيب محمد البهبيتي:**

٤٧. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م.

- **د يوسف حسين بكار:**

٤٨. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

ب. المراجع المترجمة

- **" أ.أ. ريتشاردز:**

٤٩. مبادىء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة د محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

- **إيمانويل فريس وبرنار موراليس:**

٥٠. قضايا أدبية عامة (آفاق جديدة في نظرية الأدب) ترجمة د لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ٢٠٠٤م.

- **باتريك شاردو ودومينيك منغنو:**

٥١. معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، وحمّادي صمُّود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة،، تونس، ٢٠٠٨م.

- **بيير جيرو:**

٥٢. السيميائيات: ترجمة د منذر عياشي، نينوى، سوريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م.

- **جان كوهين:**

٥٣. بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠١٤م.

- **جورج مولينيه:**

٥٤. الأسلوبية، ترجمة د بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.

- **جيل دولوز:**

٥٥. الصورة الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٩٧م.

- **ديان مكدونيل:**

٥٦. مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم د عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

- **ستيفن أولمان:**

٥٧. دور الكلمة في اللغة، ترجمة، د كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.

ثالثًا: الرسائل والدوريات والمجلات العلمية

- **د جيهان نجيب:**

٥٨. الفينومنولوجيا ومسألة اللغة عند مارتن هدغر، مجلة فكر الثقافية، العدد ٣٤، فبراير–مايو ٢٠٢٢م.

- **د رائدة مهدي جابر:**

٥٩. العتاب في الشعر العباسي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، العدد العاشر، كانون الثاني ٢٠١٣ م.

- **غادة خلدون أبو رمان:**

٦٠. تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي (بشار بن برد أنموذجًا) رسالة ماجستير من كلية الآداب، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، جامعة جرش، الأردن، ٢٠١٦م.

- **د فورار محمد:**

٦١. بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٦

- **فولفغانغ إيزر:**

٦٢. في نظرية التلقي (التفاعل بين النص والقاريء) ترجمة د الجيلاني الكدية، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، فاس، المغرب، العدد السابع، ١٩٩٢م.

- **محمد عبد الكريم حسين الحميدي:**

٦٣. السياق والأنساق، بحث غير منشور، قسم اللغة العربية، جامعة المدينة العالمية، ٢٠١٣م.

- **د محمود النوبي أحمد:**

٦٤. السياق والأنساق الثقافية المضمرة (قراءة في حديث عيسى بن هشام للمويلحي) مجلة الألسن للغات والعلوم الإنسانية، كلية الألسن ، جامعة الأقصر، المجلد الرابع، العدد العاشر، فبراير ٢٠٢٢م.

- **د يوسف عباس علي حسين:**

٦٥. أثر كف البصر على تشكيل الصورة الحسية في شعر أبي علي البصير، بحث منشور بمجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، العدد ٥٣، الجزء الثاني، يوليو ٢٠٢١م.