جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
كليـة التربية للعلوم الإنسانية

المسكوت عنه في الشعر العباسي
(دراسة تحليلية)

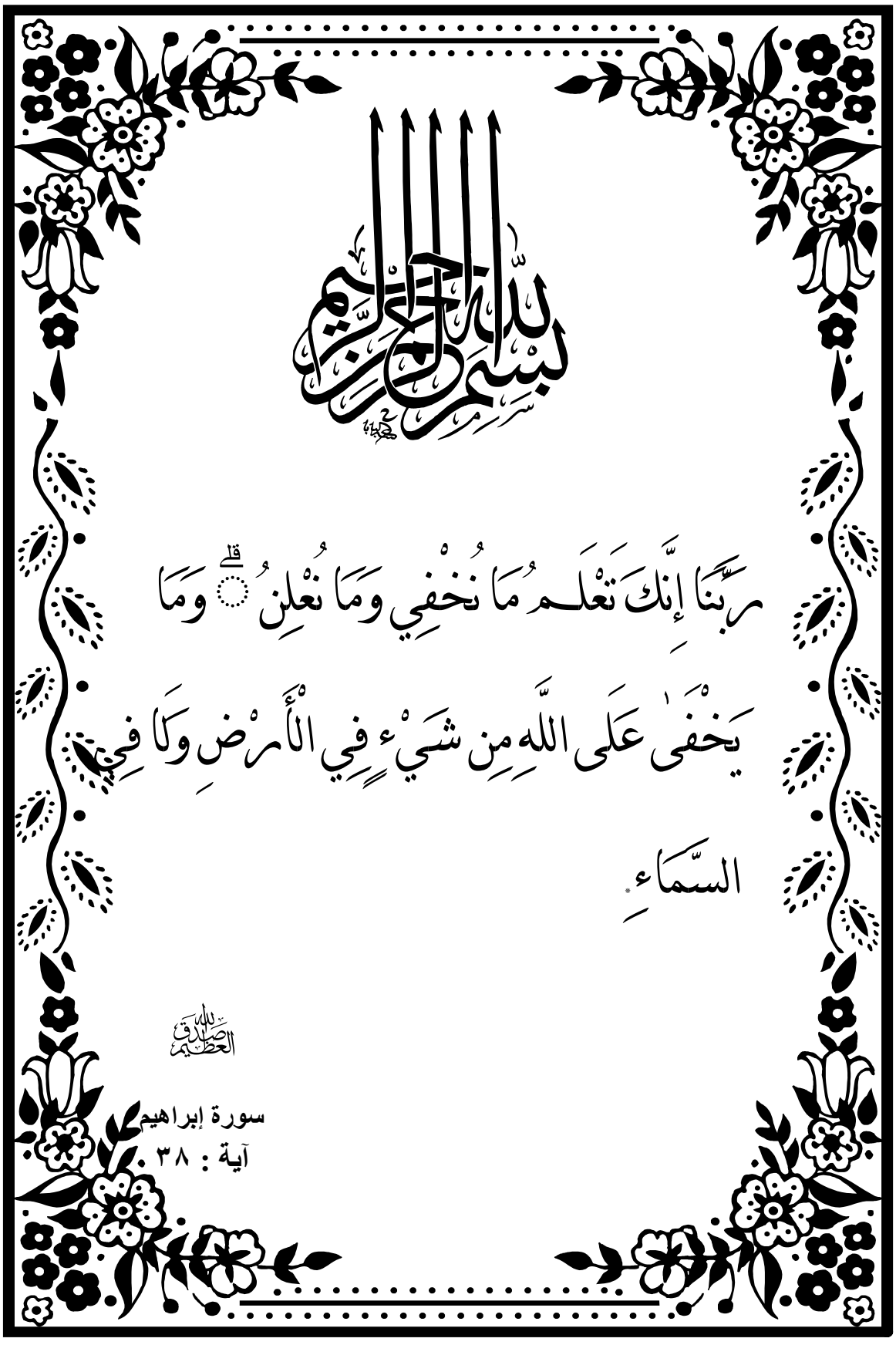
أطروحة تقدمت بها الطالبة

شيماء عبد كاظب العيساوي

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة كربلاء
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها / أدب

بإشراف
أ.د. حازم علاوي عبيد الغانمي

١٤٤٥هـ ٢٠٢٣م


بسم الله الرحمن الرحيم
رَبَّنَا إِنَّكَ تَعْلَمُ مَا نُخْفِي وَمَا نُعْلِنُ ۗ وَمَا
يَخْفَىٰ عَلَى اللَّهِ مِن شَيْءٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي
السَّمَاءِ
صدق الله العظيم
سورة إبراهيم
آية : ٣٨

إقرار لجنة المناقشة

نحنُ أعضاءُ لجنة المناقشة نشهدُ بأننا قد اطلعنا على هذه الاطروحة الموسومة بـ: **(المسكوت عنه في الشعر العباسي دراسة تحليلية)** التي قدمتها الطالبة **(شيماء عبد كاظب العيساوي)**، وناقشناها في محتوياتها، وفيما ماله علاقة بها، ونرى أنها جديرة بالقبول بتقدير (جيد جداً) لنيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها/ أدب.

الإمضاء:

رئيساً: أ.د. كريمة نوماس محمد

التاريخ: ٢٠٢٣/١٧/٢٢

الإمضاء:

عضوًا: أ.د. مثنى عبد الرسول مغير الشكري

التاريخ: ٢٠٢٣/١١/٢٦

الإمضاء:

عضوًا: أ.م.د. علي ذياب محي

التاريخ: ٢٠٢٣/١١/٢٥

صدّقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية.

الإمضاء:

عضوًا: أ.د. محمد حسين عبدالله

التاريخ: ٢٠٢٣/١١/٢٢

الإمضاء:

عضوًا: أ.د. حازم حسن سعدون

التاريخ: ٢٠٢٣/١١/٢٦

الإمضاء:

عضوًا ومشرفًا: أ. د. حازم علاوي عبيد

التاريخ: ٢٠٢٣/١١/٢٦

الاسم: أ. د صباح واجد علي الكريطي

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة كربلاء

التاريخ: 30/ 11 /2023م

اقرار المشرف

أشهد أن أعداد هذه الاطروحة الموسومة بـ(المسكوت عنه في الشعر العباسي دراسة تحليلية) التي قدمتها الطالبة (شيماء عبد كاظم) قد جرت تحت إشرافي في كلية التربية للعلوم الانسانية _ جامعة كربلاء _ قسم اللغة العربية ، بمراحلها كافة وقد استوفت خطتها استيفاء تاماً يؤهلها للمناقشة، وهو جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها / أدب.

الإمضاء:

المشرف: أ.د. حازم علوان عبيد

التاريخ: 2023/9/17

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الاطروحة للمناقشة:

رئيس قسم اللغة العربية

الامضاء:

الاسم: أ.د. ليث كامل عبيد

التاريخ: ١٨/٩/٢٠٢٣

الإهــداء...

إلى:

مَن اشتُقَّ مِن اسم الإله اسمهُ فذو العرشِ محمودٌ وهذا محمدُ.

(صلى الله عليه وآله)

إلى:

من كان لاستشهاده ألفُ لغةٍ ومعنى – سيدي أبا عبد الله الحسين

(عليه السلام)

إلى:

رمز الأخوّة والإيثار سيدي أبي الفضل العباس

(عليه السلام)

إلى:

رُوحَي أَبي وأُمي (رحمهما الله)

(حبًا وعرفانًا)

إلى:

من عوضتني حنانَ أُمي أختي الغالية (زينب)

إلى:

من مَنَّ الله به نورًا لعتمة أيامي وأملًا أحيا به ولأجله، فلذة كبدي

(محمد)

أهدي ثمرة جهدي

الباحثة

شكر وعرفان

قال تعالى:(**لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ**) فأول الشكر لله على هدايته لما جاد به عليَّ من فضله واسبغ عليَّ من نعمته ومكنني من الاعتراف بفضل جهود عامرة بالخير والعطاء وهم:

- إلى صاحب الكلمة النبيلة والجملة الهادفة أستاذي مشرف البحث الاستاذ الدكتور حازم علاوي عبيد الغانمي.
- أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية السيد عميد كلية التربية الدكتور حسن حبيب الكريطي، ورئيس قسم اللغة العربية الدكتور ليث قابل الوائلي، ولابد لي من وقفة تقدير واحترام للاستاذ الدكتور محمد الخطيب والدكتور محمد المهداوي لمواقفه النبيلة والدكتور حربي شبلي والدكتور علي المصلاوي والدكتور مكي الكلابي والدكتور علي ذياب والدكتورة كريمة نوماس والدكتورة افراح عبد علي وجميع أساتذتي على مدار مسيرتي الدراسية .
- الماكثين في جمال الغيب وسُبُل التوقع ،أعضاء لجنة المناقشة الموقرين قبلًا وبعداً، إليكم شكري.
- الأساتذة الأفاضل الدكتور عبد الجواد البيضاني رئيس قسم اللغة العربية في جامعة أهل البيت و الدكتور صفاء حسين والدكتور عباس كاظم الشاهين والدكتور إبراهيم صالح الجنابي لماقدموه لي من خبرات علمية ورعاية أبوية .
- زملائي في مسيرتي الدراسية (سلام سلمان، نوال حسن، رؤى عبد الجواد ، مكاسب عبادي، علاء نصر الله، غفران إقبال، علي حاكم، ضياء ريحان).
- الست الفاضلة منى الوائلي لما قدمته لي ولها الفضل بعد الله سبحانه وتعالى لما أنا عليه الآن.
- إخوتي وسندي (أيوب،يوسف، يعقوب) وأخواتي نبع الحنان
- من عوضتني حنان أمي اختي الغالية (زينب).
- ولدي ونور عيني (محمد) لصبره على فراقي .
- الموظفين في كل مكتبة احتضنتني ،وبالخصوص (العتبة الحسينية والعتبة العباسية) ومكتبة قسم اللغة العربية، والمكتبة المركزية في جامعة كربلاء، والمكتبة المركزية في محافظة كربلاء واخص منهم بالذكر مدير المكتبة الأستاذ محمود عباس كريم والأستاذ سالم السلطاني والست ابتسام ومكتبة الإمام الخوئي وأخص منهم بالذكر الأستاذ عمار مالك بشير.

قائمـة المحتويــات

المحتـــــوى	الصفحة
المقدمة:	أ – د
التمهيد: المسكوت عنه(التأصيل والمفهوم)	١–١٣
الفصل الاول: اتجاهات توظيف المسكوت عنه	١٤-١٢٢
المبحث الأول: المسكوت عنه السياسي	١٥–٥٠
المبحث الثاني: المسكوت عنه الاجتماعي	٥١–٧٨
المبحث الثالث: المسكوت عنه الديني	٧٩–١٢٢
الفصل الثاني: تمثلات المسكوت عنه	١٢٣- ٢٠٦
المبحث الأول: المسكوت عنه في رمزية مقدمة القصيدة	١٢٣–١٤٩
المبحث الثاني:المسكوت عنه في رمزية المرأة	١٥٠–١٧٥
المبحث الثالث: المسكوت عنه في رمزية الزمكانية (الزمان والمكان):	١٧٦–٢٠٦
الفصل الثالث: آليات المسكوت عنه	٢٠٧- ٢٦٦
المبحث الاول:التشبيه	٢٠٧–٢٢٥
المبحث الثاني: الاستعارة	٢٢٦–٢٤٣
المبحث الثالث: الكناية	٢٤٤–٢٦٥
النتائج والمصادر	٢٦٦- ٢٩٥
النتائج	٢٦٦–٢٦٨
المصادر	٢٦٧–٢٩٥
ملخص اللغة الانكليزية	٢٩٥–٢٩٦

المقدمة

المقدمة

الحمد لله بارئ النسم وواهب النعم ومنشئ الكلم.الحمدُ لله حمدا قولا وفعلا وله الشكر فيما أنعمَ وقدّم،والصلاة والسلام على نبيه الهمام محمد وعلى آله وصحبه الطيبين الأطهار.

أما بعد..

يعد العصر العباسي مرتعا خصبا لخيال الشاعر وأمانيه في وصول أغراضه الشعرية ومقاصد نصوصه إلى المخاطب، فالمخاطب في العصر العباسي تضيق مساحته إذا لاحَ بها المدح التكسبي والمتكلف،والفخر المبالغ به والوصف الخيالي، ويعد بحق انعطافة كبيرة في نضج القصيدة العربية وقصديتها وإعلاميتها، إذ أصبح فن الشعر والأدب –غالبا- موجها من قصور الخلافة وإليها، فاشتدت المنافسة بين الشعراء للوصول إلى هذه القصور، فنلاحظ تميّز الأغراض الشعرية باختلاطها بالشعر السياسي، وعند المقاربة مع الشعر الأموي نلاحظ أن الشعر العباسي قد فتح آفاقا جديدة يقف في مقدمتها الشعر السياسي.

لقد دأب الشعراء على توجيه رسائلهم الإبداعية بأشكال مختلفة، وبأساليب متعددة بحسب ما يجدونه مناسبا، ويحكمهم بذلك مجموعة من السياقات تسهم في تهيئة القاعدة التي يرتكزون عليها والتي تسهم في سيرورة إبداعاتهم الشعرية، ولما كانت العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية عاملا مهما في توجيه رسائل الشعراء، كان لزاما عليهم أن يتخذوا طريقا تتماشى وطبيعة الواقع، ونظرا لما يتمتع به العصر العباسي من تقلبات في طبيعة الحياة على مختلف أنماطها فقد اتخذ الشعراء وسائل متعددة لتشكيل أشعارهم فكان المسكوت عنه وسيلة من أهم الوسائل لمواجهة الظروف والتحديات على مختلف الجوانب، وقد أسهم بتوجيه رسائل مشفرة لنقد الواقع ومعالجته، وبيان ما يتمتع به الشعراء من إبداع فني يعطي صورة موضوعية عن العصر العباسي.

ويحتل المسكوت عنه موضوعا دقيقاً احتفت به أفكار الباحثين والأدباء والنقاد، فدرستهُ دراسات كثيرة أغنت البحث فيه عمقًا وظهورًا إلا أنّها لم تستوفِ جوانبَه المتشعبة، فكان ذلك مدعاة لاختياري هذا الموضوع الذي اقترحه لي أستاذي الفاضل الدكتور (فهد نعيمة البيضاني) مشكورا بعد أن أشبعني بأهمية هذا الموضوع ورعايته لي في مدة إشرافه.

فقد لاحظت الباحثة أنّ المسكوت عنه يحتلُ مكانة واسعة في الدرس الأدبي الحديث؛ واتضح لها أنّ المسكوت عنه يعد خط شروع وبداية إيحائية يشع بها النص في العصر العباسي، وشكل مفصلا مهما من مفاصل قصدية النص الأدبي وإعلاميته، فدفعني للبحث والكتابة فيه آملة أن أضع جهدي هذا بين أياد أمينة لتقويمه وتقييمه.

ولما كانت طبيعة البحث تتطلب منهجا علميا لذا ارتأت الباحثة وبمشورة الأستاذ المشرف (الأستاذ الدكتور حازم علاوي عبيد الغانمي)، دلائل اعتماد المنهج الوصفي التحليلي، فقد اقتضت طبيعة البحث استنطاق النص وصولا إلى المعنى العميق الذي سكت عنه الشاعر، ولابُدّ من الإشارة إلى أن الشواهد المختارة (عينة البحث) كانت نصوصا انتقائية بحسب موضوع البحث، ولم أدّخر جهدا في البحث عن مصادر الموضوع، وكان سبيل الباحثة في البحث أن عثرت على دراسة سبقتها بسنة واحدة تحت عنوان (المسكوت عنه في الأدب العربي إبّان الحكم البويهي) فقد درس الباحث نصوص الشعراء إبان الحكم البويهي وما قاله الشعراء فيهم، كذلك استبعدت الباحثة شعراء العصر الفاطمي من الدراسة؛ وذلك لوجود رسالة تحت عنوان (المسكوت عنه في الأدب الفاطمي).

قامت الباحثة بتقسيم البحث على ثلاثة فصول يسبقها تمهيد وتليها خاتمة بأهم النتائج والتوصيات التي توصلت إليها.

فقد تناول الفصل الأول (اتجاهات توظيف المسكوت عنه) وقسم على ثلاثة مباحث؛ تضمن المبحث الأول (المسكوت عنه السياسي) والمبحث الثاني (المسكوت عنه الاجتماعي) والمبحث الثالث كان (المسكوت عنه الديني).

وتناولت الباحثة في الفصل الثاني (تمثلات المسكوت عنه)، وتوزع على ثلاثة مباحث؛ جاء المبحث الأول عن (المسكوت عنه في مقدمة القصيدة)، والمبحث الثاني سلط الضوء عن (المرأة بصفتها رمزا للمسكوت عنه)، وتناول المبحث الثالث (محاكاة المسكوت عنه في الزمان والمكان).

وكان الفصل الثالث تحت عنوان (آليات المسكوت عنه) وتوزع على ثلاثة مباحث؛ تحدث المبحث الأول عن التشبيه كقاعدة من قواعد ارتكاز المسكوت عنه، أما المبحث الثاني فقد خاض في غمار الاستعارة، والمبحث الثالث فخصص بالكناية.

وما يخص مدة الحقبة الزمنية فقد درست الباحثة العصرين؛ العباسي الأول، والعباسي الثاني، من عام ١٣٢ إلى ٦٥٦ للهجرة.

وتود الباحثة أن تنوه إلى أن عدد صفحات الفصل الثالث جاءت قليلة قياسا بالفصلين الأول والثاني؛ لأن البحث فيه كان عن شواهد منتقاة عن التشبيه والاستعارة والكناية، فمن الطبيعي أن تبتعد عن تكرار الشواهد، وتحليل شواهد تعطي الدلالة نفسها، ما يسبب بإسهاب غير محبب.

واختتم البحث بخاتمة أوضحت الباحثة فيها أهم النتائج التي توصلت إليها عبر استقصائها من الفصول.

ولابد لأهل الفضل والعرفان من وقفة إجلال واحترام لما بذلوه من جهدٍ في مساندتي وتحمل أخطائي، وفي مقدمتهم أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور (حازم علاوي عبيد الغانمي)، وأتضرع بالدعاء لمن شجعني على إنجاز هذا المشروع، وأثني على الأيادي التي دفعتني لتجاوز المعوقات التي واجهت البحث، ولا أدعي الكمال في هذا الجهد، آملةً من الله التوفيق والسداد إنه سميع الدعاء.

الباحثة

التمهيد
(المسكوت عنه_التأصيل والمفهوم_)

المسكوت عنه (التأصيل والمفهوم)

المسكوت عنه في اللغة:

السين والكاف والتاء أصل في الكلمة: السَّكْتُ بالسكون والسُّكُوتُ خلافُ النُّطْق، وقد سَكَتَ سَكْتًا وسُكاتًا وسُكوتًا، وقال: سَكَتَ الصائتَ سَكتٌ سُكوتًا، إذا انقطع من الكلام، والاسم من سَكَت السَّكْتَةُ. ويقال تَكلَّم الرجلُ ثم سَكَت بغير أَلف فإذا انقطع كلامُه قِيل ساكت، وقيل سَكَتَ تَعَمَّدَ السُّكُوتَ، ورجل سَكِتٌ قليلُ الكلام فإذا تكلم أحسنَ، والسَّكُوتُ من الإِبل التي لا ترغُو عند الرحْلة[١]، و وردت لفظة المسكوت بمعنى اسم مفعول من سكت سكتا وسكوت صمت[٢].

واستعير السكوت للسكون و الهدوء، و هذا من قوله تعالى: {وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلۡغَضَبُ أَخَذَ ٱلۡأَلۡوَاحَ}[٣]، أي سكن وهدأ[٤]، و السكون مصطلح متداخل مع لفظة أكثر ارتباطًا به وهي (الصمت) وفي بعض الأحيان يأتي الصمت في ذاته سكوتًا في بعض المواضع، ومعنى الصمت في المعجمات العربية على انه "الصاد والميم والتاء أصل واحد يدل على إبهام وإغلاق"[٥].

والصمت والصّمات والصّموت بمعنى واحد، والفعل صَمْتَ يصْمُتُ وصَمَت يَصْمُتُ صَمَتًا، وصُمُوتًا بمعنى سَكَتَ، والصَّموتْ والصَمّاتْ: السُكوتْ[٦]، والصمت مثل السكتة: ما أصمت به أي ما أسكت به، وماله صمته لعياله: أي ما يطعمهم فيصمتهم به[٧].يقال أصاب فلان سُكات إذا

---

١ - ينظر: لسان العرب، ابن المنظور، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، دار السياب، بيروت، لبنان، (د.ت)، مادة (صرح) ومادة (سكت) ج٦: ص ٤٣- ٤٤ .

٢ - ينظر: الصحاح في اللغة: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطا، دار الكتاب العربي، مصر، ١٣٧٧ه،ج١: ص ٢٥٢-٢٥٣ .

٣ - الأعراف: آية، ١٥٤.

٤ - ينظر: معجم الفاظ القرآن الكريم: مجمع اللغة العربية، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط٢، ١٩٧٠،ج١: ٥٩٩ .

٥ - معجم مقاييس اللغة: ابن زكريا احمد ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة عيسى الحلبي القاهرة ١٣٩٩هـ،٣:٣٠٨ (صمت) .

٦ - ينظر: لسان العرب: ٢: مادة (صمت): تاج العروس:٤: ٥٩١ (صمت)

٧ - ينظر: جمهرة اللغة، أبو زيد محمد بن ابي الخطاب القريشي، شرحه وقدم له علي ناعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦: ٤٠٠.

أصابه داء منعه من الكلام والسَّكوت هو الرجل قليل الكلام، ولكن إذا تكلم أحسن، ومن هنا يتّضح أن السكوت بين الاضطرار والاختيار. ويشار عبد وصف الثعبان ب(سكُوتٌ و سُكاتٌ إذا لم يشعُرْ به الملسوع حتى يَلْسعَهُ)[١].أما في كتب النحو فقد ورد مصطلح (الإضراب) وهو: أن يجعل المتبوع في حكم (المسكوت عنه) يحتمل أن يلابسه الحكم وألا يلابسه، فنحو: جاءني زيد بل عمرو يحتمل مجيء زيد وعدم مجيئه. وفي كلام الحاجب أنه يقتضي عدم المجيء قطعًا[٢].

المسكوت عنه اصطلاحًا: -

والمسكوت عنه ليس مصطلحًا حديثًا على تراثنا النقدي المعاصر فقد ذكره الجرجاني بقوله: "ان المعنى إذا اتاك ممثلًا فهو يتجلى لك بعد ان يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهيمنة في طلبه. وما كان منه الطف كان امتناعه عليك لا اكثر، وايأوه اظهر واحتجاجه إلى طلبه اشد"[٣]. و"المسكوت عنه من المفاهيم المُرَحَلة من حقل معرفي إلى آخر، فقد كان يستعمل في كتابات الأصوليين، ويعني منطقة الفراغ"[٤]،وقد يتساءل القارئ تحديدًا عن هذا المفهوم ولماذا يُعد من المفاهيم المرحّلة؟؟.فقد عُرف المسكوت عنه بأنه: "جملة الإشكاليات والقضايا الدينية التي أغفلها القدامى في مؤلفاتهم"[٥].

ويشير محمد الأمين الشنقيطي إلى استعمال المسكوت عنه عند صحابة رسول الله (صلى الله عليه وآله) وموضحًا عدم إنكاره من لدن المسلمين قائلًا: "إنّ معرفة المسكوت عنه من المنطوق به لا وجه لمنعه، وكان جاريًا بين أصحاب رسول الله (صلى الله عليه وآله) ولم ينكره أحد من المسلمين"[٦].

---

١ - لسان العرب، ابن منظور، مادة (سكت) ٦: ٤٣-٤٤

٢ - ينظر: جمهرة الأمثال، الشيخ الأديب أبي هلال العسكري، حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسة: محمد أبو الفضل إبراهيم- عبد المجيد قطامش، دار الجبل، بيروت – لبنان، ط:٢، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٨م: باب "تمتام كثير الكلام" ١:٥٥.

٣ - اسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١هـ) تحقيق، ريتر، مطبعة وزارة المعارف، إسطنبول، ١٩٥٤: ١٢٦.

٤ - المسكوت عنه في الأدب العربي الاسلامي من ١هـ – ١٣٢هـ، (دراسة في تحليل الخطاب): حميد فرج عيس، عيس، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية الآداب،٢٠١٥م: ١٢.

٥. ينظر: المصدر نفسه :١٣.

٦ - أضواء البيان في ايضاح القرآن بالقرآن: محمد الأمين بن محمد بن مختار الجنكي الشنقيطي ت (١٩٧٣م)- مكة المكرمة، تحقيق: مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة، بيروت – لبنان، ١٩٩٥م: المجلد ٣: ٢٧٢.

ويمكن للقارئ أن يلاحظ – مما سبق - النص الأدبي مبنيٌّ بشكل غير مباشر فهو لا يعطي نفسه للقارئ منذ اللحظة الأولى، لأن "أحادية الدلالة من خاصية النص العلمي، بيد أن النصوص الدينية والأدبية والشعرية والرمزية غالبًا ما تبنى على مبدأ دلالات متعددة، وهنا تبرز موهبة الكاتب والقارئ على السواء: الأول في قصد المباشر وغير المباشر، أو في حكايته الواقعي والرمزي، والثاني تجاوزه المباشر إلى ما خلفه، دفعه المغزى الذي يقصده الكاتب"[١].

ويذكر القرطبي ت (٦٧١هـ) أن السكوت هو إخفاء وكتمان، وهو ما يختزنه الشخص في طيات نفسه من إرادة أو عدم التعبير عن الإرادة بنوعها الصريح والضمني، أما السكوت عند علماء التفسير في الأصل السكون، والإمساك وترك الكلام[٢]. وتأسيسًا على ما سبق، فالمسكوت عنه ينص على وجود إرادة ولكنها مكبوته وغير معبر عنها سواء كان هذا التعبير صريحا أو ضمنيا.أما رأي الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) فيقول: "ورب مسكوت عنه أبلغ من منطوق به"[٣].

ويرى حامد أبو زيد أن الخطاب الديني مشتمل على نوعين من المسكوت عنه، أولهما: مسكوت عنه يضيف إلى دلالة النصوص الظاهرة فهذا المسكوت عنه ليس ضربًا من التفتيش عن دلالة غائبة تمامًا عن سياق القول، وثانيهما: مسكوت عنه يخالف دلالة النصوص الظاهرة، مؤكدًا أن صاحب القول لا يكون قد عهد إلى تجميل قوله بهذه الدلالة وتلك لكن الأقوال والنصوص قادرة على توليد الدلالات المستمدة من قدرة اللغة على الاستقلال عن إرادة القائل[٤]، إذن،فحامد أبو زيد يرى بأن النصَّ هو يحيلك إلى مسكوت عنه في ضوء السياق.

بينما يعزو عبد الله الغذامي حقيقة النص الأدبي بأنها لا تكمن في ظاهره، بل بما يوحى له، فهو ما يعلق في النفوس ليشكل شرارة تثير في الذاكرة ايحاءات متنوعة، وبذا يكون ما لم يقل ممكن سحر بيان، ويسمى أيضًا الدلالة الكامنة في النص والخفية بالدلالة الضمنية، ويعرفها بأنها(فعالية فنية توجد في النص كإمكانية غرسها الكاتب ... وتنتظر القارئ المدرب لكي يكشفها

---

١ - اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت: محمد عزام، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م: ١٥.

٢ - ينظر: الجامع لأحكام القرآن، القرطبين شمس الدين ابو عبد الله محمد بن احمد بن أبي بكر بن فرح الانصاري الخزرجي القرطبي، تحقيق عبد الرزاق المهدي الناشر، دار الكتاب العربي، ٢٠٠١م، ١٤٢٢ه،: ٢٦٣.

٣ - الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، مبطبعة الاستقامة، القاهرة، ط٢، ١٩٤٦: ٣٨.

٤- ينظر: نقد الخطاب الديني، د. نصر حامد أبو زيد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٣م:٢٧.

في النص)[1].بمعنى أن هذه الدلالة والفعالية الفنية تكون ما بين السطور وعلى القارئ أن يستخرجها من قراءة ما بين السطور كما يقال،ويتوافق عبد الله الغذامي مع رأي حامد أبو زيد بأن القارئ المدرَّب هو يستخرج المسكوت عنه من بين السطور.

ومن طريق بحثنا عن مصطلح المسكوت عنه لدى الغرب نجد الناقد الفرنسي جاك ديريدا من طريق حديثه عن قراءة النص فهو يرى أن القراءة ينبغي أن تكون مزدوجة، فيقرأ النص أولًا قراءة تقليدية لإثبات معانيه الصريحة السطحية، ومن ثم يقرأ قراءة ثانية معاكسة للأولى لتهديم نتائج القراءة الأولى والكشف عما ينطوي عليه النص من معانٍ تناقض ماصُرح به، وهدفها إيجاد شرح بين ما يصرّح به النص وبين مايخفيه أو سكت عنه ولذلك يقوم المخفي أو المسكوت عنه أو غير المصرح به بإلغاء أو تهديم ما قاله النص أو بنيته السطحية صراحة ولا يتمّ هذا الإلغاء أو التهديم إلا من عبر التفاعل بين البنية السطحية والبنية العميقة إذ تظل بينهما تنافرية تضادية لتدل إحداهما على موقع الأخرى إذ أنهت التفكيكية عصر سلطة النص وتسلّطه، فالنص يُنتج بالقراءة ولذلك فإن إنتاجه مستمر ولا يتوقف بموت كاتبه، ثم إن مؤلف النص ليس أباه فالنص يلد النص والمؤلف متعدّد وهو أحد المنتجين ولذلك أيضا اعتمدت القراءة التفكيكة على إقامة العلاقات بين النصوص (التناص) فأصبحت أي قراءة قابلة لقراءة جديدة، ولذلك ليس هناك قراءة نهائية وليس هناك معنى ثابت ومؤلف وحيد وإنما هناك كتابة هي نقيض الكلام[2]،وأما رولان بارت فإنه يرى أن الكتابة مركزة على الكلمة بحد ذاتها، وبذلك تضحى الكتابة فعل خلق مؤسس للذات ومحقق للكيان قوامه النص هو دفق من الكلمات المشحونة بمعانٍ نابعة من قاع الذات ومحققة للمكبوت من الرغبات[3].أي إن كيان الكتابة هو ما أخفاه الكاتب أو ما أطلق عنه المسكوت عنه لأنها ذات محققة كما يقول للمكبوت من الرغبات.ويرى تودوروف إن النص فضاء لذة وفضاء يبتدعه القارئ أيا يكن سياقه التاريخي ليكون ملاذا لذاته وامتدادا لها يحققها فيه من خلال قراءة الذوق ذلك أن الخطاب مهما بعثرت كلماته، لا يفقد أبدا دلالته[4].

---

١ - ينظر: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية: عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي الثقافي (٢٧)، جدة، ط١، ١٩٨٥م: ١٢٠ – ١٢٥.

٢- ينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة- خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط١، ٢٠٠٠م:١٣٣.

٣- ينظر: متعة النص، رولان بارت، منشورات سوي، باريس، ١٩٧٣م: ١٧.

٤- ينظر: متعة النص: ١٨.

ومن "المسكوت عنه" يعيش على فائض المعنى الذي يدخله في القارئ[١]، لأن الجمال وجود معرفي والوجود إمكانية أكبر من كلّ تحققاتها الفعلية وهذا الانفتاح هو ما يسمى "رولان بارت" بالمعنى الجمع الذي يشكّل ما ينطوي عليه كلّ أثر من معان متعددة ممكنة[٢].

ويشير ماكس شيلر إلى أن السكوت ليس ظاهرة سلبية إذ يقول: " الواقع أن الأشخاص حين يكونون في صمت قائم يحتفظون بالأفكار داخل أنفسهم غير أن تلك الحالة تختلف أتمّ الاختلاف عن أن لا يقولوا شيئًا، فالصمت في الحالة الأولى يدل على موقف إيجابي[٣]. "فإنَّ هذا الصمت هو في الحقيقة نوع من الكلام"[٤].

"فإننا عندما نقول إن شخصًا ما قد أصابه بُكما أو أن عليه صمتًا فإننا لا نعني ببساطة أنه كف عن الكلام فعندما نختارفي أن نجد الكلمات المعبرة على هذا النحو،فإن ما نريد أن ما نقوله يكون بالفعل قد أصبح قريبًا منا على نحو خاص بوصفه شيئًا ما يكون علينا أن نبحث عن كلمات جديدة[٥].وبير ماشيري فإنه اعتبر "الدراسة الحقيقية لا تبقى في حدود ما يقال وإنما تبحث عما يقوله النص دون أن ينطق به.والغياب – في نظره – هو الخاصية الحقيقية التي تحقق كينونة العمل الأدبي وما يقوله الكاتب من الغياب_ ومعرفة كتاب مّا تفرض بان يكون مصاحبًا بهذا الغياب"[٦]. "أما المسكوت عنه في حقل الأدب والدراسات النقدية والفكرية"[٧]، فإنه "إجراء إخفائي أيديولوجي، أيديولوجي، وخاصية خطابية تستدعيها الممارسة التأسيسية لأي منظور فكري، وذلك نظرًا لوجود معطيات معقدة داخل النسق الثقافي"[٨]

١- ينظر: أمبرتو إيكو، القارى النموذجي، ترجمة: أحمد بو حسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع (٤)، ١٩٨٠م: ١٤٠.

٢- ينظر: النقد والحقيقة، رولان بارت، ترحمة وتقديم: ابراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، (د.ط)، ١٩٨٥: ٥٤.

٣- نقلًا عن دراسة في معاني الصمت: إمام عبد الفتاح إمام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع (٨٦)، ٢٠٠٤م: ٧٣.

٤- تجلي الجميل: جورج هاتز، غادامير، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٧٩م: ١٨٩.

٥- تجلي الجميل: ١٨٩

٦ - المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣٨، ١٩٩٥م: ١٠٣-١٠٤.

٧ - المسكوت عنه في الأدب العربي الإسلامي من ١هـ – ١٣٢هـ: ١٤ .

٨ - المسكوت عنه في نقد نصر حامد أبو زيد/ عبد السلام يوبي/رسالة ماجستير:٤٢

وقد يتداخل مفهوم المسكوت عنه مع مفاهيم أُخرى من قبيل اللامفكّر فيه، والمخفي والوهمي وغيرها، والحقيقة أن المسكوت عنه قد يشابه عمل هذه المفاهيم إلا أنّه غيرها تمامًا[١].

وهناك من يشير لعمل المسكوت عنه قائلًا إذ "يعمل المسكوت عنه كمحور ارتكاز تقوم عليه علاقة القارئ بالنص؛ لأنه يستحث المتلقي على استكشاف الدلالة المخبوءة داخل النص، ويتيح للحركة الذهنية عنده أن تمارس فاعليتها"[٢].

وللمسكوت عنه جملة من العناصر وهي الساكت والمسكوت عنه، والمسكوت، فالأول هو من يلتزم السكوت في واقعة ما، والمسكوت عنه: هو محل السكوت، والسكوت: هو الحالة التي يلتزمها الساكت[٣].

وهناك مصطلحات مرافقة للمسكوت عنه وهي (اللامنطوق) و(غير المنطق به) و(اللامصّرح به)، و(المقموع)، و(الكبوت) و(المتروك)، و(المحذوف).

وقال الزمخشري في تنظير قوله تعالى: { قُلْ مَا يَعْبَأُ بِكُمْ رَبِّي لَوْلَا دُعَاؤُكُمْ فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَامًا} [الفرقان: اية ٧٧]،"لزامًا بمعنى اللزوم كالثبات والثبوت. والوجه أن ترك اسم كان (غير المنطوق به) بعد أن علم أنه مما توكّد به لأجل الإلهام وتناول ما لا يكتنهه الوصف"[٤].

"وقد يصرحون بأن في الكلام (متروكًا) لدلالة ما قبله عليه كما في قوله تعالى {قال يا ابن أُمَّ لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي}".وفي هذا الكلام متروك ترك ذكره استغناء بدلالة الكلام عليه وهو: تم أخذ موسى بلحية أخيه هارون ورأسه يجره إليه، فقال هارون: "((قال يا ابن أُمَّ لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي))"[٥].

وقد أولى الأصوليون (المسكوت عنه) عناية خاصة، وأشاروا إليه في مباحث الألفاظ، لكونهم يعتمدون في استنباط الأحكام الشرعية على تلك الدلالات واعتمدوا مصطلح المسكوت عنه

١- المسكوت عنه في نقد، نصر حامد ابو زيد لآليات الخطاب الديني (قراءة تحليلية) عبد السلام يوبي، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١١م:٧.

٢- جماليات التلقي في السرد القرآني، يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق- سوريا، ط١، ٢٠١٠م: ٢٨٦-٢٨٧.

٣- ينظر: السكوت وأثره على الأحكام في الفقه الإسلامي: رمزي محمد دراز، دار الجامعة الجديدة، د.ط، ٢٠٠٤م:٦٩-٧٠.

٤- ينظر: الكشاف، الزمخشري٣: ٢٩٨.

٥ ينظر: المسكوت عنه دراسة نحوية:٣٠٢.

في سياق تأويل الخطاب الذي يدل باطنه على غير ما يدل ظاهره، فلا يصرح من المعنى إلا ببعضه[١]. ولا نذهب بعيدا عن الحقل النفسي لنجده يتمظهر بمظاهر شتى ، إذ يرى فرويد المؤسس الأول لعلم النفس إشارات متعددة للمسكوت عنه فيذهب إلى القول بأن مصطلح الرقابة هو المرادف للمصطلح الذي هو محط الدراسة، فيوضح بأن الرغبات المكبوتة تكمن في اللاشعور، في حين أن الشعور لا يمكنه تحريك الفرد ما لم تكن هناك تيارات تحتية كامنة في داخله، تشتمل على أسرار مخفية مسكوت عنها.[٢]

ومن علماء النفس الذين أشاروا إلى المسكوت عنه هو غوستاف يونك بقوله: ((ذكريات مشوشة ومطمورة في حفريات الروح، تسمم جسد البشرية العام، والمشترك في تلك الاختلاجات والتقلصات والامتدادات وكأنها نوع من التواصل والانقطاع بدورة إيقاعية تكررها الشعوب من تاريخ قديمها وحتى التاريخ الحديث وستبقى حاملة لرموزها للأجيال القادمة))[٣]

ويرى مؤسس علم الاجتماع في العراق(علي الوردي) بأن المسكوت عنه هو مكنون العقل الباطن، وتلك الرغبات التي كانت حبيسة العقل فوجدت فرصة للخروج من ذلك بعد أن كانت ترزح تحت وطأة ضغط شديد سببته رقابة العقل الواعي، فتظهر هذه المكنونات بصور شتى، وأساليبَ متنوعة...[٤] ، ينطلق المسكوت عنه في النص الأدبي من شعور يقظ يحسُّ بخطورة الموقف ويتفاداه بالمسكوت أو الإخفاء...[٥]

أما في النقد الثقافي فيتجلى بتعريفات متعددة، منها:-

١- عدم الظهور على السطح وفي مستوى العبارة ... هو الذي يجب تحققه في مستوى تحقق المضمون[٦]
٢- يشير إلى شيء متوارٍ خلف الخطاب[٧]
٣- اختيار واع وتقنية في الخطاب مقصودة لتحقيق أغراض تختلف باختلاف معطيات الزمان والمكان[٨]
٤- قول غير مصرح به خفي...يرتسم بين السطور، يتم صياغته بعدة أساليب ويمكن استكشاف هذا المسكوت عنه من طريق قراءة أنظمة الخطاب وقوانين تشكيله

١- التواصل البلاغي من المصرح به إلى المسكوت عنه، د. أحمد طايعي، مطبعة امنية، الرباط، ط١، ١٩٦٤م:٢٨.

٢ . ينظر: التحليل النفسي والاتجاهات الفرويدية: فيصل عباس:٣٢.

٣ . علم النفس في القرن العشرين: بدر الدين عامود، منشورات اتحاد الكتب العربية، دمشق – سوريا، د.ط، ٢٠٠١: ٢/ ٢٩٤

٤ . ينظر :- خوارق اللاشعور أو أسرار الشخصية الناجحة: علي الوردي، دار الرزاق للنشر، لندن – المملكة المتحدةن ط٢، ١٩٩٦: ١٤١-١٤٢.

٥ .ينظر: المسكوت عنه في الأدب العربي الإسلامي من ١هـ إلى ١٣٢هـ : ١٤.

٦ .القارئ النموذجي، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي: إمبرتو إيكو: ١٥٨.

٧ . لا وجود للمسكوت عنه في القصص (بحث): علي عبيد، ندوة المسكوت عنه بكلية الآداب العلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، تشرين الثاني، ٢٠١٠ :٣٩

٨ .الرؤيا في الفكر الصوفي المعلن منه والمسكوت عنه (بحث): صابر سوسي:٣٢١

لمستوياته الصوتية والتركيبية والمعجمية والدلالية، إضافة إلى تفاعل مختلف الكفاءات التي يمتلكها المتلقي[1]

- **بعض المفاهيم المجاورة لمفهوم المسكوت عنه:**

يتخذ المسكوت عنه إشارات متعددة توضح الأفكار والقضايا التي لا يمكن التعبير عنها بوضوح في ثنايا النتاج الأدبي؛ الشعري والنثري لذا يقترب المصطلح أو المفهوم من مفاهيم متعددة منها:-

١- الإبهام:

يُعرَّف الإبهام بأنه: ((مراوغة في التعبير، وتحايل على الكلام؛ لإخفاء العجز أو سواه في نقل التجربة الشعرية))[2].ويكون ربما ضعفا في الفكرة مشتملا على الإسفاف في التعبير[3].

٢- الحضور والغياب:

تتمظهر هذه الجدلية في النص الأدبي وتكون ذات أهمية كبيرة وتسهم في بناء ذلك النص فتضفي عليه مسحة جمالية وفقا للتنازع القائم بين طرفي هذه الجدلية، إذ يعمل الأخير على إثبات الصفة الجمالية فيه، فكلما تجلت هذه الجمالية في النص الأدبي بقوة كلما انعكس على النص فيكون أكثر قوة وتأثيرا لأنه سيزخر بالدلالات الموحية التي تعبر عن مقصد الشاعر[4]. وما معناه أنَّ النص الغائب هو: ((ما لم يقله النص مباشرة، ولكن يوحي به، هو ما لم يذكره النص ولكن يتضمنه وهو كذلك ما لم يصرح به ولكنه يثيره والبحث في النص الغائب يرتكز على البحث فيما وراء النص الحاضر بشكل أساسي، وهو استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تُستنبط من النص الحاضر لإعادة بنائه وترتيبه وتركيبه، ومن ثم فهمه على أفضل شكل ممكن))[5]

ولا شك أن القارئ يحاول اكتشاف هذه الجدلية بناء على معطيات النص وعليه تكون ((العلاقات الاستبدالية هي علاقات الغياب وهي الجانب الدلالي في اللغة، وإن العاقات الاستتباعية علاقات الحضور، وتمثل الجانب التركيبي في اللغة))[6].

٣- الغموض:

يلتقي مفهوم المسكوت عنه بمفهوم الغموض الذي عرِّف من قبل الباحثين بـ: ((كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية واحدة))[1] ويعرفه آخر بـ: ((الصفة

---

١ .ترجمة المسكوت عنه في الخطاب السياسي(رسالة ماجستير): أيت عبد الله حياة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة وهران، معهد الترجمة، ٢٠١٥ :١٤

٢ . الغموض والإبهام في شعر أبي تمام (بحث): سعيد شيباني، مجلة العلوم الإنسانية، ع (١١)، ٢٠٠٤م – ١٤٢٥هـ:٣٧.

٣ .ينظر: الوضوح في الشعر العربي المعاصر بين الجمالية والرسالية (بحث): سعيدي محمد،مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب واللغات، الجزائر، مج ٢٠١١، ع (١٠)، إيار ٢٠١١م : ١٦١.

٤ .ينظر: فاعلية النص الشعري بين الحضور والغياب في روميات أبي فراس الحمداني (بحث): حازم حسن سعدون، مجلة كلية التربية للبنات، م٢٩، ع (١)، ٢٠١٨م : ٦،١٧.

٥ .النص الغائب- نظريا وتطبيقيا- دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب: أحمد الزعبي:٥.

٦ . الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب): حسين خمري، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق – سوريا، د.ط، ٢٠٠١م: ١٨

التي تجعل للحدث اللغوي معنيين مختلفين على الأقل))[٢]. وباحث آخر يقول فيه: ((صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة النحوية اللغوية))[٣].

٤- المخاتلة:

تُعرَّف المخاتلة بأنها : ((شبكة من العلاقات المتضادة ، والإفادة من عناصر السخرية وإزاحة المألوف اليقيني وإقامة بنى تخيليّة جديدة من التشفير الدلالي والرمزي للغة، والتركيز على الأنظمة البلاغية الشديدة الحساسية في تقنيات البناء وتطورات الحدث السردي، كما يفصح هذا الاشتغال عن توظيف اللغة عبر سيل من طاقة تعبيرية استثنائية، يعمد الكاتب من خلالها إلى استعمال واستثمار الجملة اللغوية المشحونة بالمراوغة وتنمية ومراكمة المضمون الرئيسي))[٤]. فالمخاتلة تعني أن في النص رسالة شعرية مهمة مستترة وغير ظاهرة، بوصفها مسكوتا عنه في النص تحتاج لقرائن لغوية ودلالية يودعها الشاعر قاصدا ليبثها في النص كي يتكفل الخطاب بكشفها.[٥]

٥- المضمر:

يقصد بهذا المفهوم بأنه : ((الحالات التي ينبغي أن يبقى المقصد فيها مخفيا كي يؤول المتقبِّل الخطاب طبقا لما يتمناه الباث))[٦].وبمعنى آخر: ((كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها ولكن تحقيقها في الواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث))[٧]. وبتعبير آخر (يُقصد من التكلم بشكل بين أن نتحدث عن أمر ما، في حين يُراد من التحدث بشكل مضمر أن نوحي لأحد الأشخاص بالتفكير بأمر ما)[٨].

٦- اللا مفكر فيه:

يُعرَّف بأنه: ((المنطقة الخارجة عن نطاق البحث والتفكير، وتتشكل هذه المنطقة من المهمش والمستبعد والمطموس، وكل مسكوت عنه بوعي أو بغير وعي))[٩] وتستدعينا هذه القراءة الوقوف عندها لنستحضر أن التعريف السابق عني بالمسكوت عنه في الجانب النفسي أو التأليفي وفقا لما جاء في استنتاج صاحب التعريف[١٠].

---

١ .سبعة أنماط من الغموض: وليم أمبسون، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، د.ط، ٢٠٠٠ :٢٢

٢ . الغموض في الدلالة: محمد أحمد محمود، البحث العلمي بدار العلوم، القاهرة – مصر، د.ط، ١٩٨٧: ٣٤.

٣ .الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين اسماعيل، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م:١٨٩.

٤ . اللغة بين المخاتلة والانسيابية في "رائحة الدم" لـ "محمد الجزائري"(بحث): علي سعادة، مجلة المخبر، ع (٩)، ٢٠١٣م : ٨٧

٥ . ينظر: حضور النص الغائب"الفرزدق مرجعية للمتنبي" (بحث): أحمد حياوي السعد ومحمد طالب غالب، مجلة آداب، البصرة، ع (٦٤)، ٢٠١٣م:١٧.

٦ . التداولية من أوستن إلى غوفمان: صابر حباشة :١٤٨.

٧ . التداولية عن العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة "أفعال الكلامية في التراث اللساني العربي".: ٣٠

٨ .المضمر: كاترين كير برات – أوريكيوني، ترجمة، ريتا خاطر، راجعه، جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨: ٤٠

٩ .نقد النص: د. علي حرب، مركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م:٦٣.

١٠ .ينظر المصدر نفسه:٦٣

٧- **المواربة:** هي المداهنة والمخاتلة، مأخوذة من الإرب الذي يعني الدهاء فتحولت الهمزة إلى واو[١] وتُعرَّف بأنها: ((أن يقول الشاعر في مديح أو هجاء أو وصف، فإن أنكر عليه المديح المديح بعض أعداء الممدوح ممن يخافه أو عثر عليه المهجو غيّر المعنى بلفظه إلى ما يتخلص به أو زاد أو نقص))[٢].

وفي ضوء ما تقدم عرضه من مفاهيم مجاورة للمسكوت عنه تبين للباحثة بأن المسكوت عنه:- هو الحاضر الغائب الذي يتمحور حول ثنائية الظهور والاختفاء، فتارة يظهر في النص وفقا للألفاظ الواردة أو المعاني المختبئة خلف الألفاظ وأخرى بنسق مضمر بما يُعرف بـ (ميتافزيقيا النص)*

- **قصدية المسكوت عنه:-**

قبل أن نلج في هذه الجزئية لا بدَّ لنا من التذكير بأن المسكوت عنه مصطلح يشير إلى التقنيات والأساليب التي يوظفها الشاعر أو الكاتب للتعبير عما يغيبونه من أمر مقصود لذاته وكما يقال بما مضمونه بأن التلميح أبلغ من التصريح؛ لذا فإن قصدية المسكوت عنه تعتمد على استعمال التشبيه والاستعارة والرمزية والمجاز ...إلخ من الأساليب البلاغية للوصول بالمتلقي لنقطة حل عُقدة النص وقراءة ما استتر وراءه لينفتح باب التفسيرات المتعددة، ومن ذلك جاءت القصدية جزءا مهما من أجزاء هذا البحث.

وتعني القصدية بأنها: ((فعل إنساني مصدره العقل الذي يمتلك قدرة توجيه ذاته نحو الأشياء وتمثيلها))[٣] وتُعرَّف أيضا: ((ما يكمن ويحكم من معتقدات ومقاصد وأهداف...هي فعل فعل الكلام الصادر من متكلم إلى مخاطب في مقتضيات أحوال خاصة))[٤]. وتعرف بـ: ((تلك الخاصية لكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تتجه من طريقها الأشياء وسير الأحوال في العالم أو تدور حولها أو تتعلق بها))[٥] ومن طريق التعريفات السابقة نعي جيدا أن القصدية تتمحور في النصوص الأدبية كافة سواء كانت مشتملة على وعي أم لاوعي وهذا توضحه تأويلات النتاج بناءً على ما يحتمله النص من دلالات وإيحاءات توصل للمعنى المراد من القصدية التي أشرنا إليها.

- **أسباب المسكوت عنه:**

من المعروف لكثير من القرّاء والأدباء أن شفرات النصوص الأدبية الغامضة لا تفتح إلا أن تتأول وتفسّر؛ وذلك تبعا لما يزخر به النص؛ لذلك تكون هناك بواعث كثيرة لتأويل المسكوت عنه ؛لأن النصوص الأدبية ليست مجرد سطر من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي

---

١ . ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: أحمد مطلوب:٦٥٢.

٢ .الوافي في العروض والقوافي: أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني التبريزي (ت: ٧٤١هـ)، تح: فخر الدين قباوة وعمر يحيى، دار الفكر ، ط٣، ١٩٧٩م :٣٠٠.

*.وتعني ماوراء الطبيعة : ينظر: الميتافزيقيا أصل المفهوم وجذوره في تاريخ الفلسفة، مهدي قوام صفري، تعريب: حيدر نجف، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية،٢٠١٩م: ١١

٣ . القصدية وأثرها في توجيه الخطاب الشعري (بحث): وسام مرزوقي وقوتال فضيلة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج ٨، ع (١)، ٢٠١٩م: ١٧٢

٤ .دينامية النص تنظير وإنجاز: د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧م، (د.ط): ١٠٣

٥ .فلسفة العقل دراسة في فلسفة سيرل

،بل إنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة تتنازعها من دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص يكون منسوجا من بؤر ثقافية متعددة.[١]

فالتأويل يحجز مكانة مهمة ومميزة؛ لأنه ليس تفسيرا للنصوص أو بناءَ حكم مجرد، بل هو إنتاج جديد للنص بحقيقة أخرى وبإسقاط جديد يستند إلى حقائق يُعنى بها النص وتعضد من قيمته التأويلية إن صحَّ التعبير على اعتبار أنَّ المقاصد والغايات متجددة ومتطورة في النص المؤول[٢].

والسبب في تأويل المسكوت عنه يتمحور حول النص نفسه، فالانزياحات والندرة والغرابة ما هي إلا إشارات دالة على أهمية الخلق الجديد للواقع المجاور للنص فتكون عوامل مساعدة تنبئ عن إبداع المنتج واستئناس المتلقي بهذا الإبداع ؛لذا يكون التأويل والكشف ضرورة ملحة في النص.[٣]

- **آليات الكشف عن المسكوت عنه:-**

لكل مستتر أمر يكشفه باستدلال إشاري أو لفظي أو معنى آخر مضمر...إلخ، فهذه الآليات تساعد في الكشف لما وراء النص ومنها:-

١- **الإشباع:-** يقول (ريكاناتي): ((إن ملء الفراغ في هذه الحالة توجبه اللغة وتولده))[٤]. فاللغة إذن بجملها وفقراتها تُحدد على وفق آلية تداولية تستند على السياق في ملء فراغ أو تحديد متغير في منطوق الجملة؛ لذا تحدث عملية الإشباع وتكون ضرورية كي تتم الجملة معنىً. ويذهب ابن قدامة لتعريف الاقتضاء بوصفه مفهوما مطابقا للإشباع، فيقول:((وهو ما يكون من ضرورة اللفظ وليس بمنطوق به))[٥] وهذا التعريف يفسر بأنّ للفظ ملمحا يتوصل يتوصل إليه المتلقي من طريق مؤدى ذلك اللفظ كي يستنطق المعنى المراد.

٢- **الإغناء والإثراء الحر:**يعطي الإغناء بحسب قول ريكاناتي معنيين؛ وهما : التقوية والآخر التوسيع وهما لا يشبهان الإشباع، إذ إنَّ الإغناء لا توجبه اللغة بل هو إغناء تداولي خالص، ويكون عملية اختيارية يساعد على إنتاجها السياق[٦].

٣- **النقل الدلالي:-**

هو مفهوم يوظف في علم اللغة وعلم النفس اللغوي للإشارة إلى الطريقة التي ينقل بها اللغة؛ المعاني والمفاهيم. يعني أن اللغة ليست مجرد مجموعة من الكلمات والأصوات، بل هي وسيلة للتعبير عن معاني ومفاهيم معينة[١].

---

١ .ينظر: لذة النص: رولان بارت، تر: فؤاد صبا وحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٨م: ٥٤

٢ . ينظر: العلوم الإنسانية وسؤال التأويل من الأبستمولوجيا إلى التأويليات النصية: العياشي ادراوي، دورية نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، ع (١١) خريف ٢٠٢٠م: ١٢٩.

٣ . ينظر: علم المعنى، القراءة-الذات- التجربة: رحمن غركان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق – سوريا،٢٠٠٨ :٢٩٣.

٤ . نظرية التلويح الحواري، هشام عبد الله الخليفة: مكتبة لبنان ناشرون، ط١ ٢٠١٣م: ٤٤٣.

٥ . روضة الناظر وجنة المناظر: ابن قدامة عبد الله بن أحمد ت (٦٢٠هـ)، تحقيق د. عبد العزيز عبد الرحمن السعيد، منشورات جامعة محمد بن سعود، الرياض، ١٣٩٩هـ: ٢٣٣.

٦ . المسكوت عنه في نهج البلاغة دراسة في ضوء تحليل الخطاب، فراس تركي عبد العزيز، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٧م: ٢٣-٢٤

ومن طريق ما تقدم نلحظ أن هذه الآليات الثلاثة لكشف المسكوت عنه في النص الأدبي تنوعت بين اللفظ والمعنى ويجب على القارئ المتفحص أن يتمكن من هذه الأدوات التحليلية كي يصل إلى عمق المستور في النتاجات الأدبية.

- **غايات المسكوت عنه:-**

١- الإبداع:- يجب أن يكون المنتج للنص الأدبي مبدعا في نصه سواء على صعيد اللغة أم الرؤية المعنوية للنص وذلك يؤكده قول الجاحظ: ((إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع))[٢] ونستنتج أن نص الجاحظ يشتمل على معنى مسكوت عنه وهو أن القارئ المحلل للنص يجب أن يؤهل تركيزا وفطنة وحنكة لغوية كي يستظهر ما خفي عنه من قبل المنتج.

٢- البلاغة والتشويق:-

من إحدى الغايات المهمة للمسكوت عنه هي بلاغة النص ؛لأن البلاغة كما هو معروف يجب أن تكون مناسبة لمقتضى الحال وفي ذلك أساليب كثيرة تحققها المستويات البلاغية حتى تحقق تشويقا معرفيا عند المتلقي فيوظف قابلياته وإمكانياته كي يتوصل إلى المعنى المسكوت عنه فيقول العلوي: ((اعلم أنَّ المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهما فإنه يفيدُهُ بلاغةً، ويكسبه إعجابا وفخامة وذلك؛ لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبهام، فإن السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب))[٣]، إذ من البديهي جدا معرفة أن النص المباشر لا يعطي دلالاته البلاغية كما هي في النص المكتنز بالأساليب والاستعارات والمجازات...إلخ.

٣- الإبلاغ والتأثير:-

إن المسكوت عنه يدور على إيصال المتكلم إلى القصدية المرجوة من النص باستعمال لغوي وبتجاوز لسياق المعاني الظاهرة ومن ثم إنجاز ما تكشف عنه الوحدات المعجمية من محتويات دلالية[٤] فتكون الغاية إبلاغيه بين أطراف المهتمين بالنص فتكون لغة المسكوت عنه مرتقية بالخطاب للتعبير ضمن مساحة أوسع من لغة التصريح والمباشرة.

٤- الإرشاد: -

يمثل الجانب الإرشادي جانبا مهما في توضيح المسكوت عنه، إذ يعطي مساحة كبيرة للحفاظ على مفاتيح النص ؛لأن هذا المحور فيه جانب مخفي ينضوي تحته ما استتر على المتلقي من معنى مقصود لذا تكون النصيحة الإرشادية مشتملا عليها النص فيحاول المتلقي البحث عنها كي يستقرءها ويأخذ بها، ومن ذلك قول الإمام علي عليه السلام: ((إن الله تبارك وتعالى أخفى أربعة في أربعة: أخفى رضاه في طاعته، فلا تستصغرن شيئا من طاعته، فربما وافق رضاه وأنت لا تعلم، وأخفى سخطه في معصيته، فلا تستصغرن شيئا من معصيته ، فربما وافق سخطه معصيته وأنت لا تعلم، وأخفى إجابته في دعوته، فلا تستصغرن شيئا من دعائه، فربما وافق إجابته وأنت لا تعلم، وأخفى وليّه في عباده فلا تستصغرن عبدا من عبيد الله فربما يكون وليّه وأنت لا تعلم))[٥] فهذا الحديث يكتنز بجوانب مسكوت عنها كثيرة وتجلببت بجلباب إرشادي يستطيع المتلقي فهمها وإخراجها بقراءته المتمعنة المتفحصة.

---

١ . ينظر: أسباب التطور الدلالي ومظاهره في اللغة العربية قراءة وتحليل، بحث منشور:٣-٤.
٢ . البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، دار الفكرن بيروت، ط٤، د.ت: ٨٩-٩٠.
٣ . الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، القاهرة، ١٩١٤: ٢٤٠.
٤ . ينظر: التواصل البلاغي من المصرح به إلى المسكوت عنه: ٣٠-٣١.
٥ . الخصال، باب الأربعة، ٢٠٩، مستدرك الوسائل ج١، ص١٤٩.

٥- التجدد والحياة:-

لا يخفى على القارئ الكريم ما لتجدد الحياة من تأثير كبير على الحياة نفسها بمادياتها ومعنوياتها كذلك تجدد القراءات التأويلية للنص تكون ذات أثر فاعل ومؤثر في النص الأدبي، فكل مرة تقرأ فيها النص تجد معنى مغايرا وإسقاطا متجددا يتبع الظروف الزمنية التي تعيش فيها وفي ذلك يقول الجرجاني: ((ولا ترى أن فيه شيئا لم تعلمه، ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته...، ومن ذلك كذلك أنك ترى من العلماء من قد تأوّل في الشيء تأويلا، وقضى فيه بأمر، فتعتقده اتباعا له، ولا ترتاب أنه على ما قضى وتأوّل، وتبقّى على ذلك الاعتقاد الزمان الطويل، ثم يلوح لك ما تعلم به أن الأمر على خلاف ما قدّر))[١] وهذا لا يعني بأننا نقحم النص في معنى غير المراد بل التجدد يكون موضوعيا وبما يحتمله النص الأدبي.

٦- التعظيم والتهويل:-

ونلتقي مع غاية مهمة في المسكوت عنه، فالتصورات والتفسيرات التي يزخر بها النص الأدبي تحيل المتلقي لأن يستقرئ النقاط المهمة أو القضية التي يدعو لها صاحب النص ويكون هدفها تعظيم المعنى المراد وتهويله والتركيز عليه فيأخذ المتلقي على عاتقه بأن هناك مسكوتا عنه يتوجب عليه إظهاره والتدليل عليه، فكلما كان الأمر مخفيا أصبح أوقع أثرا في نفسية المتلقي.

أنماط المسكوت عنه:-

تتعدد أنماط المسكوت عنه في النصوص الأدبية تبعا للغرض الذي يحاول منتج النص تسليط الضوء عليه فيكون بتقسيمات[٢]

أولا:-المسكوت عنه السياسي:

يعنى بالأمور الثقافية التي تنحو منحى سياسيا والتي تتخذ جانبا مضمرا وتتمحور حول الثقافة العربية، إذ يثبت النص حقيقة أو فعلا مسكوتا عنه لغرض سياسي فلا يبوح به مصرِّحا بل يترك للمتلقي إمكانية التفكيك التي تساعده على الوصول للمغزى الأساس من إنتاج ذلك النص.

ثانيا:- المسكوت عنه الحضاري:تمثل الحضارة البشرية على مر الحقب الزمنية محطة مهمة وجوهرية لا بُدَّ لدارس الأدب العربي والمطلع على الثقافة العربية بأن يمرَّ بها ذكرا واقتباسا؛ لأن فيها تناصات حياتية كثيرة فتترجم هذه التناصات وفق منظور البنى المعرفية لصاحب النص الأدبي، فتكون بعض أركان الحضارة مختفية تحت كثير من النصوص يستطيع المتلقي اكتشافها من طريق تحليلها وملاحظة ما استندت عليه من مواقف ودلائل متعددة...إلخ وغيرها.

ثالثا:- المسكوت عنه الأمني:

يشير هذا النوع إلى أن النص الأدبي يحمل في سياقه حقائق أو مواقف مسكوت عنها لدواعٍ أمنية؛ وذلك يوجه المتلقي لأن يبحث ويستجلي باعتماده تقنيات لفظية إيحائية في النص فيكون قد اشترك في تأويل يضاهي ما أثبته صاحب النص.

وخلاصة ما تقدم نجد بأن المسكوت عنه مفهوم واسع له آلياته وغاياته وأسبابه لكونه عنصرا معنويا أكثر مما هو لفظي وإن كان اللفظ علامة استدلالية تحيل إلى المقصود المراد لكنه يعنى بالمعنى وما عداه تكون جوانب لفظية ظاهرة تستنطق تباعا بمعرفة الإشارات اللغوية بتصنيفاتها كافة.

---

١ . دلائل الإعجاز، الجرجاني: ٥٥١-٥٥٣.

٢ .ينظر: المسكوت عنه في الأدب العربي الإسلامي من ١هـ إلى ١٣٢هـ دراسة في تحليل الخطاب، ٣٧-٣٨.

الفصل الأول: اتجاهات توظيف المسكوت عنه

المبحث الأول: المسكوت عنه السياسي

المبحث الثاني: المسكوت عنه الاجتماعي

المبحث الثالث: المسكوت عنه الديني

المبحث الأول:

المسكوت عنه السياسي

الخطاب هو وسيلة موجهة إلى الآخر، وهذه حقيقة لا يمكن العدول عنها، فهو كجبل من الجليد لا يظهر منه إلّا جزء بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل غير ظاهرٍ، ومغمورا في الماء، وهذا الجزء المغمور لا يقل أهمية وتأثيرًا عن النص المكتوب، وحكمة العرب في الخطاب أنَّه لمحة دالة، ولديهم الكناية أبلغ من التصريح، فالإِيحاء يكون أبلغ من الكلام ذاته، فذلك الإيحاء الذي يشير إلى الجزء المغمور من الكلام يظهر فيه ما تحت سطح النص الظاهر من روابط كما خبرها (تودوروف)، فهو يشير إلى نوعين أو مجموعتين من الروابط في النص الأدبي، وهما الروابط الحضورية والروابط الغيابية، فهو يرى أن ثمة عناصر غائبة من النص، ما يجعل العلاقة فيما بينهما علاقة غيابية[١].

فالخطاب الظاهر ليس هو سوى المحظور لما لا قاله، وهذا المحظور الخطابي هو باطن ملغم[٢]، ومنهم من يرى أنّ الخطاب ليس تعبيرًا نفعيًا وجماليًا فحسب، بل هو ضرورة فطرية تتحقق بها إنسانية الإنسان، كما أنَّ الكلام ليس مخترعًا ثقافيًا، وإنّما الصمت هو المخترع الثقافي، فالكلام صفة جوهرية وغريزية في الإنسان، وعجزه عن الكلام يكون بمنزلة علة تطرأ عليه، إما لأسباب مرضية أو قمعية سلطوية أو ثقافية [٣]، و قد التفت الجرجاني إلى بلاغة الصمت قائلًا: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر كأنّك ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عند الافادة أزيد للإفادة "[٤]،فالنص يقع تحت مؤثرات داخلية وخارجية تجعله بمدار تيارات عاتية باتجاهات متعددة منها سلطات زمنية وأُخرى روحية وثالثة جمالية، كما يقع تحت سلطات التراث، واللغة، والدين، والجنس، والأعراف، والتقاليد الأدبية، والمؤثرات الثقافية، فضلًا عن سلطة المجتمع، والقبيلة، والتقاليد الاجتماعية وسياسة الدولة[٥]، فما بالنا بهذا المتكلم إذا كان

---

١ . ينظر: الشعرية: تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م: ٣٠ – ٣١

١. ينظر: حفريات المعرفة: ميشال فوكو، ترجمة: مسالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط٢ (منقحة)، ١٩٨٧م: ٢٤ .

٣. ينظر: النقد الثقافي: (قراءة في الأنساق العربية): عبد الله الغذامي: المركز الثقافي العربي، الرياض، ط١، ٢٠١٢: ٢٠٣ .

٤. دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محّمدالجرجاني النحوي (٤٧٤هـ)، تحقيق: د. محّمد رضوان الدايه، ود. فاير ابواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، ١٤٢٨هـ.٢٠٠٧م: ١٠

٥ . ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٤م:١٠.

شاعرا أي (سلطة ثقافية)؛ لأنَّ الشعر أقرب إلى العامة والخاصة منه إلى الكلام العادي، لكونه أقرب الأشكال التعبيرية للنفس الإنسانية، "فالمجتمع الذي يحاسب ويراقب كل كلام هو مجتمع يتأثر بالصمت لأنَّ هناك الكلام المقنّن، حيث يوجد مُقَننوه، ولأنَّ هناك من يختص فيه وبه الاختلاف مرفوض، والتشابه هو المطلوب وليس الندم على السكوت مرة وعلى الكلام مرارا سوى تأكيد على هذا التماثل الذي يلغي كل مفارقة"[١].

ولذلك يُقال الشاعر مرآة البيئة، ولا يمكن أنْ ينفك عنها، فهو يستعمل الإضمار كوسيلة إخفائية، فالمسكوت عنه يدخل في كتابات الأديب، لأنَّ المباشرة في الأدب مرفوضة والأديب يمكن له أنْ يمرر ما يريد بوساطة الرمز والكلمات الإيحائية التي تحمل آلاف المعاني التي يفسرها المتلقي تبعًا لرؤيته الخاصة،ويرى إبراهيم محمود أنَّ السكوت هو "توقيف الكلام اضطراريًا أو رُغم أنف صاحبهِ، والإنسان المقهور لا يسكن إلّا لأنه ملزم به، وهذا يعني أَنَّ عملية السكوت تخرج عن نطاقها الفردي لتؤكد حقيقتها القاموسية الميراثية، فهو غالبا لا يسكت لأنّه يحب ذلك، بل يسكت لأنّه يجبر على ذلك ما دامت الهيمنة القاموسية تفصح هنا عن أحاديتها أو عن فرديتها المفردنة أو عن حرميتها، فالقمة هي التي تمثل حقيقة الجبل لا الجبل يفصح عن حقيقة القمة"[٢].

وبما أنَّ الشاعر مرآة بيئته، والسلطات جزء مؤثر في بيئة الشاعر وإبداعه، فهي تؤثر في إبداع الشعراء، فتتحكم بأفواههم وإبداعهم، وهذا بدوره يؤثر في رسالة الشاعر الثقافية، فتكون الأغراض الشعرية مسيسة وهذا الأمر الذي جعل بعضها يتصدر كالمديح ولوازمه كـ(النفاق السياسي والتكسب والمدح الشخصي بالأنساب) والفخر ويعلو الهجاء السياسي، فبعض الشعراء يتحول إلى ناقد سياسي فيلجأ إلى التحايل بشتى الطرائق الفنية، إذ تتعدد أساليب القهر والقمع حتى يُخفي صراحته، والشخصية السياسية بطبيعة الحال تبحث عن التعذر والتعالي، وتحاول سحق الآخر، ومن التطبيقات التي وقفت عندها الباحثة:ـ

أبيات شعرية لـ (سُديف بن ميمون ت: ١٤٦هـ) قائلًا[٣]: " من البسيط "

فانهضْ ببيعتكم ننهض بطاعتنا إنَّ الخلافة فيكُم يا بَني حسنِ

لا عزّ ركن نزارٍ عند نائبةٍ إنْ أسلمتك ولا ركن لذي يمنِ

---

١ . ينظر: جماليات الصمت في أصل المخفي و المسكوت : ١٩ .

٢ . جماليات الصمت في أصل المخفي و المسكوت : ٩ – ١٠ .

٣. شعر سديف بن ميمون (شاعر العلويين)، جمع وتحقيق: رضوان مهدي العبود، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ط١، ١٩٧٤م: ٢٧. ٢٨ .

ألست أكرمَهم عُودًا إذا انتسبوا يومًا وأنقاهم ثوبًا من الدرنِ

لو تأملنا هذه الأبيات بالدلالة الظاهرة، نجدها لم تخل من البنية المضمرة، والسؤال هنا لماذا يطلب الشاعر النهوض بالبيعة من المخاطب، وكأنّه يريد منه الرجوع إلى حدثٍ ما، هذا أولًا، فالشاعر أراد الثورة ضد الحكم وظلمه لذلك طلب من المخاطب الرجوع لتلك البيعة، وكذلك أطلق صوته وبقوة للتحريض بشكل غير مباشر، "لأنَّ الصوت الوحيد الذي يستطيع أن يسمعه الخطاب السلطوي هو صوت القوة، وعندما يسمع هذا الصوت في النهاية فإنَّ صوت السلطة يركن إلى السكوت"[١].

وكذلك نجد قصيدة مدحية لابي دلامه يضمرفيها خلجات نفسه، إذ قال[٢]: "البسيط"

لَو كَانَ يُقعَدُ فَوقَ الشّمسِ مِن كَرَمٍ قَومٌ لَقِيلَ اقعُدُوا يا آلَ عَبَّاسِ
ثمَّ ارتَقَوا في شُعَاعِ الشّمسِ إلى السَّماءِ فَأنتُم أكرَمُ النّاسِ

تُحتْوي أبيات الشاعر على بنية مضمرة بجعله (ارتقوا، ارتفعوا) هذه العبارات عائمة وغير مباشرة تلافيًا للمواجهة "لأنّ المتكلم غالبًا ما ينكر بالإلماح ولا يتحمل مطلقًا مسؤولية"[٣]، ففي بداية كلامه تحدّث عن الشمس وعلوها وبروزها، وأنه لو كانت هناك منزلة أعلى من الشمس لكانت لـ (آل عباس) على حد تعبيره، لكننا نجد في البيت الثاني أنه يفتتح بـ (ثم) التي تفيد الترتيب مع التراخي، وقوله: (ارتقوا – ارتفعوا) موجهًا الكلام لهم بصيغة الأمر، فلو كانوا بمثل تلك المنزلة لماذا طلب منهم الارتقاء؟ وكأن الشاعر يدعو أن يكونوا على قدر ذلك النسب ومسؤوليته إذ قال: (فأنتم أكرم الناس) فحريٌ بهم أن يكون اسما على مسمى.وهذا نصٌ تحدث فيه شاعر آخر عن الاعتزاز بالأصول الفارسية ظاهريًا، لكنهُ أخفى بلغة المسكوت عنه التعريض بالهوية العربية الجاهلية، فلم يكن القصد من وراء الأبيات التي تَحَدَّث بها بشار بن برد (ت: ١٦٧هـ) الافتخار بأصله فحسب، وإنّما كان يطعن بالهوية العربية بقوله[٤]: "مجزوء الرجز"

هَل مِن رَسولٍ مُخبِرٍ عَنّي جَميعَ العَرَبِ
مَن كانَ حَيًّا مِنهُمُ وَمَن ثَوى في التُرُبِ

---

١ . مقال نحو سيمياء الخطاب السلطوي: شليغر الان غولد: تر: مصطفى كامل، مجلة بيت الحكمة، ع (٥)، أبريل، ١٩٨٧م: ١٤٤.

٢ . ديوان ابي دلامه: ٧٥ .
٣ . المضمر: ٥٠٧ .

٤ . ديوان بشار بن برد: نشر وشرح الاستاذ محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه وصححه محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م١: ٢٥٧.

بِأَنّني ذو حَسَبٍ عالٍ عَلى ذي الحَسَبِ

جَدّي الذي أسمو بِهِ كِسرى وَساسانُ أبي

وَقَيصَرٌ خالي إِذا عَدَدتُ يَومًا نَسَبي

كَم لي وَكَم لي مِن أبٍ بِتاجِهِ مُعتَصِبِ

أشوَسَ في مَجلِسِهِ يُجثى لَهُ بِالرُكَبِ

يَغدو إلى مَجلِسِهِ في الجَوهَرِ المُلتَهِبِ

أنا أبنُ فَرعَي فارِسٍ عَنها المُحامي العَصِبِ

نَحنُ ذَوو التيجانِ وَالـ مُلكِ الأشَمِّ الأغلَبِ

تكشف لنا قصيدة بشار عن ثلاثة مواقف، وثلاثة صراعات في نفس الشاعر تداخلت بين ظاهر ومخفي، وبين معلن ومسكوت عنه، فقد بدأ الشاعر فخره بأصولهِ الفارسية ومن ثم طعن بالهوية العربية، وختم أبياته بدور الموالي الفرس ومنزلتهم في الإسلام، وإذا أنعمنا النظر في هذه المواقف نجدْ أنه اعتمد الجملة الاسمية في الموقف الأول والثالث، والجملة الاسمية تعتمد الثبات والاستمرارية، واعتمد الموقف في الثاني الجملة الفعلية، التي تتضمن الحركة والتغيير، فهو ينطلق من مبدأ حواري متقدم يقوم على المواجهة الحجاجية، إذ يسعى إلى التمرّد على هوية الموالي النمطية التي تظهر ضعفهم و دُونيّتهم و تبعيَّتِهم المطلقة للعرب الذين مارسوا بحقّ الموالي اضطهادًا، وإقصاءً شاملين[1]، وقد لجأ الشاعر إلى جملة من الدفاعات والحُجج التي تكشف عن موقفه المتمرد[2]، فهو يصدر عن رغبة صادّة في رفض التبعية الثقافية، وإعلان انفصاله عن الرموز العربية، فهذا الموقف الطافح بالتمرد والاضطهاد، يعبّر عن خفايا الشاعر الدفينة في أعماقه فهو يعتلي منصة الإشهار عن فخره وتمسكه بجذوره العرقية، فالإنسان المتمرد يشير عبر ذلك إلى القمع الذي تعرض له، وكان الاستفهام بـ (هل) يحمل السخرية من العرب الذين يصرون على مركزيتهم، وتفوقهم الحضاري والعرقي من وجهة نظر الشاعر، وبعبارة أُخرى فإنَّ المتكلّم قد يستعين بعناصر يغلها المُخاطبون لكنّهم لا يتوقّون حضورها في مقامهم الخاص، من هنا كان نفاذ الخطاب مرتبطًا بتوصل المتكلّم إلى إقامة علاقات عميقة ورهيفة بين آليات وعناصر لم يكن من المتوقع حصول تلك العلاقات بينهما، ومن ثُمّ فإنَّ عناصر المفاجأة الطريفة تُعد من أبرز الخطط الحجاجية في مجالي الملفوظ والمكتوب على السواء، فالحذقُ في توظيف الآليات التواصلية، واستغلالها بالطّرق التي لم تكن معهودة يُعدُّ أمرًا مُهمًا به تتجلّى براعة مرسل

١ . ينظر الجذور التاريخية للشعوبية: عبد العزيز الدوري، دار الطليعة، بيروت، ط٤، ١٩٨٦م: ١٤ – ١٩ .

٢ . ينظر: المصدر نفسه: ١٤ – ١٩ .

الخطاب[1]، فهنا الشاعر خاطب العرب الأموات منهم والأحياء، فهو لا يتورّعُ عن إظهار موقفه في في حضرة الخليفة، وقد ورد في الأخبار أن بشارًا قال: لما دخلت على المهدي قال لي: فيمن تعتدُ يا بشّار؟ فقلت أما اللسان والزي فعربيان، وأما الأصل فعجميّ، كما قلت في شعري يا أمير المؤمنين: "المتقارب"

و نبّئتُ قومًا بِهِم جُنّةَ يقولونَ من ذا و كنُتُ العلمْ
ألا أيُّها السائِلي جاهدًا لِيعَرِفَني أنا أنفُ الكَرمْ
نَمَت في الكرِام بني عامرٍ فَروعي وَ أصلي قَريَشُ العَجمْ
فَإنيّ لأغني مَقامَ الفتى و أصبي الفَتاةَ فما تعتصمْ[2]

هنا الشاعر عندما نقل هذا الخبر كان المُخبر عنه ذاتًا مُفردةً، فإنَّ المُخبَرين ذاتٌ جمعيةٌ، ما يعني أن الشاعر يسعى إلى تفويض مبدأ غلبة الجماعة وسيطرتهم على الآخرين واضطهادهم[3]، فهو يسعى إلى تحريض العناصر الفارسية على التمرد، وتأليبها على مواجهة الهوية العربية، فعلى الرغم من الذات الظاهرة أخفت بداخلها ثورة عارمة، فذات الشاعر وإن كانت ذاتًا واحدة، إلّا أنها تستبطنُ سيرة جماعة لها حضارة متقادمةٌ في التاريخ والثقافة، فالأنا في عنصر المُخبَر عنه مفرد بصيغة الجمع، إنّه لسان حال الفرس كلّهم[4]، فالشاعر قد بحث عن مخبر لجميع العرب، فهذا استهداف للجماعة يكشف عن استهانة بهم، وليس هذا فحسب، فإذا عدنا إلى شخص الشاعر ذاته وما كان يعانيه من العمى، وبعبارة أخرى فإنّ بشارًا لا يدفع عن نفسه الصّغار والاحتقار، بل إنّه يُعَرّض بمحتقريه من جهة، ويعلن سموه عليهم، وكأنَّ هذا الفعل يمنح بشارًا تطهيرًا نفسيًا حيث شفاء النفس وبراؤها من العلل والآلام[5]، هذا ما أظهرته قراءة المسكوت عنه، فهو محور ارتكاز الشاعر الذي وظّف النص في جذب المتلقي ووضعه في دوامة البحث عن

---

١ . ينظر:مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة: محمد سالم ولد محمد الأمين، مجلة عالم الفكر، ع٣، م٢٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ٢٠٠٠م: ٥٩ .

٢. الأغاني: علي بن الحسين الأصفهاني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٦ه ــ ١٩٨٨م:٣: ٩٥.

٣ . ينظر: الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول: حُسين عطوان، الجبل، بيروت، (د.ت).ــ ١٧٢.

٤ . ينظر: القصيدة العباسية: قضايا واتجاهات، عبد الله التطاوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، (د.ت).: ١٦٨ .

٥ . ينظر: ديوان بشار بن برد، ١:٣٦ .

المسكوت عنه في ثنايا النص، وحثه على استكشاف الدلالة المخبوءة داخله[1]، وعندما ذكر الشاعر جده وأباه، وخاله مقتديًا بهم، ومعتزًا بالانتماء إلى سلالتهم، فالشاعر يثبت لنفسه نسبًا لمجابهة الظلم الاجتماعيّ، الذي يتعّرضُ له، كما أنه يفاخر بأصوله ويُعلي من شأنها، ليتمكن من مقارعة خصومه والبرهنة على سمو منزلته ورفعة نسبه، ومن أجل إقناع المُخاطب بتمّيزه عن العنصر العربيّ ثقافيًّا وعرقيًا[2]، ومبدأ النسب مبدأ جوهري في الثقافة العربية، لذلك أراد بشار تقويض هذا المبدأ طريق اعتداده بهويته الثقافية، ونسبه المتمايز، ولم يكتف الشاعر بذلك بل أخذ يهجو الموالي الذين يدّعون النسب العربيّ لنفي صفة الموالي اللاحقة بهم، إذ قال[3]: "المنسرح"

هُمْ قَعَدوا، فأنتقوا لهم حَسَبًا يَدخُلُ بَعدَ العِشاءِ في العَرَبِ

حَتّى إذا ما الصَباحُ لاحَ لهُمْ بَيَّنَ ستّوقَهُم من الذَهَبِ

و الناسُ قد أصبحوا صيارفة أعلم شيء بزائف الحسبِ

وهنا يتطرق الشاعر لقضية مهمة أراد بها انتقاد التعاليم الإسلامية، وما نصَّ عليه الدين الإسلامي، وأكدته الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، فقد أكّد الإسلام على مبدأ التقوى وجعله مقياسًا للتفاضل بين البشر، **قال تعالى: ﴿... إِنَّ أَكرَمَكُم عِندَ ٱللَّهِ أَتقَىٰكُم إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِير﴾**[4]، وكذلك قول النبي الأكرم محمد **(صلى الله عليه وآله) - في خطبة الوداع -: يا أيها الناس إن ربكم واحد، وإن أباكم واحد، ألا لا فضل لعربي على عجمي، ولا لعجمي على عربي، ولا لأحمر على أسود، ولا لأسود على أحمر، إلا بالتقوى، إن أكرمكم عند الله أتقاكم، ألا هل بلغت؟ قالوا: بلى يا رسول الله، قال: فليبلغ الشاهد الغائب"**[5].

فالشاعر يسعى إلى تفكيك مرجعيات الثقافة العربية التي تُمايز بين الأفراد على أساس عرقي، فهم من وجهة نظر الشاعر قد خالفوا الدين، وهنا انتقى لفظة (صيارفةً) ليؤكد لهم مدى زيف ادعاء الدين، والعلم بدقائق الأمور، فهم قد حكموا من وجهة نظره حكمًا سطحيًا لم ينظروا إلى الدين وما دعا إليه، فقراءة المسكوت عنه في أبيات بشار تكشف عن توكيد حضارة الفرس وتخلّف العرب من وجهة نظره ، فأراد إيصال الرسالة (المرسل) إلى الطرف الآخر (المرسل إليه)، وهذا ما أشار

---

١ . جماليات التلقي في السرد القرآني: ١٨٤ .

٦. ينظر الحجاج و بناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، أمينة الدهوي، شركة النشر والتوزيع (المدارس)، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٠م: ٣٠ – ٣٣ .

٣ . ديوان بشار بن برد: ٥٥ .

٤ . سورة الحجرات: ١٣ .

٥ . الترغيب والترهيب تصنيف الامام الحافظ عبد العظيم بن عبد القوي المنذري (٥٨١- ٦٥٦هـ): ٣:٦١٢ .

إليه (جاكبسون) ضمن الوظيفة (الميتا لغوية) التي تعني تفكيك الشفرة اللغوية بين المرسل والمرسَل إليه مستخدمًا التأويل سبيلًا إلى ذلك[١]، وليس هذا فحسب بل كشفت قراءة المسكوت عنه أيضا عن رغبة عارمة لدى الشاعر في تحقير الذات العربية، وتشويهها وأنّها بعيدة عن الإنسانية، إذ قال[٢]: "الوافر"

مُقامُكَ بيننا دَنسٌ علينا فليتك غائبٌ في حرِّ نارِ
وفخرُك بين خنزيرٍ وكلبٍ على مثلي من الحدثِ الكُبارِ

وقوله[٣]: "الطويل"

أتذكُرُ إذ ترْعَى على الحيِّ شاءَهُمْ وأنت شريكُ الكلب في كلِّ مطْعَمِ
وتلحَسُ ما في القَعْبِ من فضلِ وقد عاثَ فيه باليَدينَ وبالفمِ

فَالشاعر أراد إيصال حقيقة من دون الإفصاح عنها وأظهرتها اللغة، وإذا كان الشعر لغة فإن الأزمة التي يكابدها الشعر، ويحاول قدر الإمكان إيصالها إلى المتلقي ، و من هنا تحدد أزمة الحقيقة في اللغة بتعبير (بيرس)[٤].

ومن انتقاد الهوية العربية والتعريض بها نجد الشاعر ذاته ينتقل لتأجيج شرارة الثورة العربية ضد الدولة العباسية، قائلًا [٥] " من الطويل "

أبا مسلم ما طول عيش بدائمٍ ولا سالمٌ عما قليلٍ بسالمِ
على الملك الجبّار يقتحم الرّدى و يصرعه في المأزق المُتلاحمِ
كأنك لم تسمع بقتلِ متَوّجٍ عظيمٍ ولم تسمع بفتكِ الأعاجمِ
تقَسم كسرى رهطَهُ بسيوفهم وأمسى أبو العباس أحلام نائمِ

إلى أن قال[٦]:

---

١ . ينظر: السيموطيقا و العنونة: حميد حمداوي،عالم الفكر ،الكويت ،المجلد ٢٥ ،ع ٣ مارس ١٩٩٧: ١٠١ .

٢ . ديوان بشار بن برد: ١: ٦٢٣ .

٣ . ديوان بشار بن برد١: ٦١٥

٢. ينظر: الخطاب الأصولي، مقدمة تأسية لاكتشاف السنة، عبد الرحمن علي مشنتل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.: ٤١ .

٥ . ديوان بشار بن برد ٤: ١٦٩ – ١٧٢ – ١٧٣.

٦ . ديوان بشار بن برد ٤: ١٧٣.

إذا بلغ الرأيُ المشورةَ فاستعن برأيِ نصيحٍ أو نصيحةِ حازمِ
ولا تجعل الشّورى عليك غضاضة مكان الخوافي قَوَّة للقوادمِ
وما خيرُ كفٍ أمسك الغُلُّ أختَها وما خيرُ سَيفٍ لم يُؤَيَّد بِقائمِ
وَ خَلِّ الهُوَينا للضعيف و لا تكن نَؤومًا فإنَّ الحَزَم ليسَ بِنائمِ
و حارب إذا لَم تُعطَ إلّا ظَلامَة شَبا الحَربِ خيرٌ من قَبولِ المَظالِمِ

يبين الشاعر الصفات التي يجب أنْ يتحلى بها القائد من حزم، وشجاعة وقوة، وحسن التصرف، أما إذا بحثنا في سياسة القول فمن المعروف أنَّ المسكوت عنه في النقد الثقافي يعرف بأنّه "ضربٌ من ضروب سياسة القول، يعمل فيها القائل... لتحقيق جملة من التأثيرات، ما كان لولا المسكوت عنه ليحققها، وهو - بهذا المفهوم - اختيار واعٍ مُدبرٌ مقصودٌ، أثره صاحبه وعمد إليه، لما فيه من طاقات تعبيرية، وإبلاغية تفوق ما للقول من طاقات"[1]، فالشاعر عبر سياسة القول يتظاهر بذكر صفات القائد، ولكن الغاية من وراء ذلك هي تأجيج الثورة على الخلافة العباسية، فنجده قال: (ما طول العيش بدائم، تقدم كسرى وغيرها من الألفاظ) كي يحرض لقيام الثورة ضد الدولة العباسية، وأيضا عقدة للمقارنة بين الغل والسيف، أي: متى ما شع الغل أمسك اليد وغل السيف للدفاع عن الحقوق، فكل تلك الأقوال جعلها طريقًا لتحقيق غايته.

أما إبراهيم بن هرمة (ت: ١٧٦ هـ) فقد كانت له وجهة نظر ضد السلطة، إذ قال[2]: "الوافر"

وما الناس اجْتَبَوْك بـها ولكـــن حَباكَ بِذَلِكَ الملك الجليلُ
تراث محمدٍ لَكُمُ وكنتُم أصُولَ الحق إذ نُفِي الأصول

عبر الشاعر في هذا النص عن مشاعره المختلجة تجاه ما يراه في المجتمع السياسي آنذاك معبرًا عن ذلك بوساطة تقنية المسكوت عنه المتجلية في (اجتبوك)، فالخطاب جاء على سبيل المخاتلة والمراوغة بقوله: (ما اجتبوك الناس ولكن حباك الملك) إذ وجّه خطابه بصورة تتلاءم والخطاب السياسي في حضرة الخليفة، فقد وجّه هذا الخطاب، والقضية هنا ضمنية تنطوي في تركيب (ما اجتباك الناس) أي : لم يختره الناس لأنّه يليق بالمنصب ، و يعد أما مفروغا منه من وجهة نظر الشاعر ، لكنه ينبّه الشاعر المتلقي إلى خصال أخرى تمتع بها الملك قبل أن يعتلي

---

١ .استراتيجيات السكوت والإسكات في الرسائل المتبادلة بين أبي العلاء، المعري وداعي الدّعاة الفاطمي، عبد الله بهلول، ندوة المسكوت عنه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس- تونس، تشرين الثاني ٢٠١٠.

٢ . شعر ابراهيم بن هرمة القريشي (ت: ١٧٦هـ . ٧٩٢م)، تحقيق: محمد نفاع، وحسين عطوان، مجمع اللغة العربية، دمشق، (د.ت).١٦٣ .

كرسي الخلافة ، فضلا عن لمحة دالة سكت عنها الشاعر وهي إنّ ذلك الاختيار هو اختيار ربّاني و ليس دنيوي ، ثم بعد ذلك يوجّه كلامه بأنّه أصل للحق بعد نفي الأصول؟ والسؤال هنا لماذا لم يجمع الشاعر بين اختيار الناس وبين اختيار الملك؟ فقد استعان بشفرة خاصة؛ لأنَّ الشفرة فيها "مرونة ترتبط بكثير من الظروف المحيطة للتعرف على علاماتها، كما تحمل علامات اللغة الطبيعة دلالات متعددة"[1].

و قد اتخذ أبو الشمقمق (ت: ١٨٠ هـ) الذي يتخذ من بعض الحيوانات غطاءً يخفي مكنونات نفسه المتعبة من الواقع السياسي الذي أوصله لتلك الحالة المزرية؛ إذ قال[2]: "الخفيف "

و أقام السّنّور في البيت حولًا ... ما يرى في جوانب البيت فارةّ
ينغض الرأسَ منه من شدة الجو ... عِ و عيشٍ فيه أذىً و حرارةّ
قلتُ لما رأيته ناكس الرأ ... س كئيبًا، في الجوف منه حرارةّ
ويكَ صبرًا فأنت من خير سنّو ... رٍ رأتهُ عيناي قطَ بحارةّ
قال: لا صبر لي و كيف مُقامي ... وسطَ بيتٍ قفرٍ كجوفِ الحمارةّ
قلت: سِرْ راشدًا إلى بيت جارٍ ... مخْصبٍ رحلَهُ عظيم التّجارةّ

وظّف الشاعر حيوان (السنّور) من أجل التعبير عن غرضه لإيصال فكرة عالقة في ذهنه ولم يستطع البوح بها صراحةً خشية السلطة، فالسلطة لا تتعلق بزمان دون آخر كما أنها لا تتعلق باللحظة الراهنة، وإنّما تمتد منذ وجود الإنسان، إنّها تأتينا من طريق تاريخها الطويل محملة بكل أشكال القمع والمراوغة، فهي هي ذاتها في كل زمان ومكان، إنّها تُمارسُ لا أنّها تُغيّر في صورتها حتى لا يُفتضح أمرُها، فالسلطة متعلقة بشعورنا موجودة بوجودنا ولا يمكننا أن نتصور مجتمعًا بلا سلطة، ولا يمكننا إلغاءَها ، بل كل ما نستطيع القيام به هو فضحها والكف عن مقاربتها[3]، وقد حاكى الشاعر بواسطة هذا الحيوان السلطة التي أودت به إلى هذهِ الحال المزرية، فرسم لنا صورة ذلك الحيوان الباحث عن فأرةٍ يقتات بها كي يواجه الحياة، ويتمكن من العيش،

---

١ . المعنى الجمالي، عقيل مهدي يوسف، منشورات المجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م: ٧٦ .

٢. ديوان أبي الشمقمق: جمعه وحققه وشرحه: د. واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م. ٥٤. ٥٥ .

٣ . ينظر: مدخل لدراسة النص و السلطة: عمر، أوكَان، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب، ط٢، (د.ت). ١١٦.

وأشار إلى الفقر وقلة الطعام، ومن ثَمَّ عكس حال البلاد التي تعاني بسبب ضخامة تلك الظروف من الجوع والحرمان الذي دفع حتى الفئران إلى مغادرة الديار.

وعلى الرغم تباعد الأجيال يأتي شاعرٌ آخر يوظف الحيوان لإسقاط خلجات نفسه، فهذا العماد الأصفهاني (ت: ٥٩٧ هـ) بصورة أخرى يخاطب الحمامة قال[١]: "الطويل"

ومُطلَقَةٍ لما رأتني موثقَا أعنّة دمع أنزعتْ من غديرهِ
تُناشدني بالله مَنْ لي؟ و مَنْ ترى يقوم لبيتٍ شدُتُه بأمورهِ؟
فقلتُ لها: باللهِ عودي، فإنّما هو الكافلُ الكافي بجبر كسيرهِ
هو الفلكُ الدّوارُ، لكن على الورى مقَدرةٌ أحداثه من مُديرِهِ

يتعرض الوجود الإنساني للخطر إما بفعل السلطات الاستبدادية، وإما بالاستعمال الخاطئ للحرية، حين تصبح حرية متسلطة وتؤدي إلى فوضى، ومع تزايد إحساس الناس بالحرية الحقيقية، وهذا ما نجده في تلك الحرية المقيدة التي وظّفها الشاعر بخطابه، فقد وظّف كلمة (مطلقة، موثقًا) ، فقد كان طموحه جانحا يفوق كل العطايا و الهبات الممنوحة له منها المناصب التي تقلّدها ، ومن هذا التصور أراد الإشارة إلى ظلم السلطة الحاكمة على الرغم من قربه من السلطة و قرب السلطة منه ، فاستعار خطاب على لسان الحمامة التي تخاطبهُ (من لك ولإدارة شؤون بيتك) فهنا يشير بأنّه لا رحمة لديك، إذ جعلت حال العيال بلا معيل لهم، ثم نجد الشاعر عبر ردهِ عليها قائلًا:(بالله عودي... إلى آخر البيت) هنا يريد الإشارة إلى عدالة الله، وانّه القادر على أخذ الحق المغصوب، والدليل على ذلك قوله (هو الفلك الدوار) وأنَّ الله قادر، فيا أيها الخليفة اتقِ دوران الفلك ولا تكن طاغيًا، فالله قادر على رد كل ظالم، والدنيا فلكٌ دوار، فإن كانا ظاهر الأبيات استعطاف الخليفة إلّا أنَّ المسكوت عنه أكبر من ذلك، هو بيان ظلم الخليفة وعدم مخافة الله.

واعتمد الشاعر ثمامة بن أشرس النميري(ت٢٢٥هـ) المسكوت عنه طريقًا في الدخول إلى متلقيه السياسي؛ قائلًا يخاطب الرشيد:[٢] "البسيط "

عبدٌ مقرّ و مولّى سستَ نعمتَهُ بما يُحدّثُ عنه البدو و الحضرُ
أوقرتَهُ نِعَمًا أتبعتها نقمًا طوارقًا تلّدًا في الناس تشتهرُ
و لم تزل طاعتي بالغيب حاضرةً ما شانها ساعة غشٌ ولا غيرُ

١ . ديوان العماد الاصفهاني: تحقيق: د. ناظم رشيد، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٨٣: ١١٩

٢. الفهرست: ابن النديم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م: ٢٠٧.

فإن كفوتَ فشيء كنتُ أعهُدهُ أو انتصرت فمن مولاكَ تنتصرُ

نلحظ في هذا النص ابتعاد الشاعر عن اللغة التعبيرية المباشرة؛ ليوهم المخاطب بلغة المديح، فخبأ غرضه الأساسي وهو نقده للسلطة عبر ثنائيات ضدية:

العبد ←——— المولى

نعمة ←——— نقمة

عفوت ←——— انتصرت

فمن هذه الثنائيات أخفى ما كان يريد إيصاله، والتعبير عنه وهو ظلم الخليفة وقسوته، فقد جعل نفسه عبدًا مُقرًا بذنبهِ في البيت الأول، ثم يشير في البيت الثاني إلى أنَّ النعمة أعقبتها نقمة، فأي خليفة هذا ؟ **قال تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تُبطِلُواْ صَدَقَٰتِكُم بِٱلۡمَنِّ وَٱلۡأَذَىٰ ...** [1]﴾، فأي خليفة يحكم باسم الإسلام ؟ فهنا جاء المسكوت عنه عاملًا " كمحور ارتكاز تقوم عليه علاقة القارئ بالنص، لأنّه يستحث المتلقي على اكتشاف الدلالة المخبوءة داخل النص، و يتيح للحركة الذهنية عنده أنْ تمارس فاعليتها"[2].

ومن الأبيات التي وجهت مباشرة بلغة المسكوت عنه ما وجدناه عند (يحيى بن الفضل) عندما أغار الروم على مدينة دمياط مخاطبًا المتوكل، ويهجو والي مصر، إذ قال[3]: "الطويل"

أترضى بأن يوطأ حريمك عنوةً وأن يستباح المسلمون ويُحُربوا؟

حمارٌ أتى دمياط، والروم رثّبٌ بتنيس[4] منه رأي عينٍ وأقربُ

مقيمون بالأشتوم يبغون مثل ما أصابوه من دمياط والحرب ترتبُ

فلا تنسنا إنا بدار مضيعةٍ بمصر وإنّ الدّين قد كاد يذهبُ

يبدأ الشاعر أبياته باستفهامٍ قال: (أترضى ...) مشيرًا إلى المتوكل، وإن كانت الأبيات تشير إلى هجاء والي مصر، فقراءة المسكوت عنه تشير إلى الالتفاتة الذكية للشاعر، فهو يوجه الخطاب مباشرة أمام الخليفة، ولكنه بطريقة غير مباشرة مستعينًا بالوالي للوصول إلى الخليفة،

---

١ . سورة البقرة: ٢٤٦ .

٢ . جماليات التلقي في السرد القرآني:٢٨٦. ٢٨٧ .

٣ . الولاة وكتاب القضاة: محمد بن يوسف الكندي، مطبعة الإباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٠٨م: ٢٠١ .

٤٤ . تنيس: جزيرة في بحر مصر، قريبة من البر ما بين الفرحا و ديماط، و الفرحا في شرقيّها؛ معجم البلدان: البلدان: ياقوت الحموي، ٢: ٤٥٩ .

فهجاء الوالي جاء ظاهرا يضمر بين ثناياه تهكمه على الخليفة المتوكل، إذ يقودنا المسكوت عنه من منطقة التفسير اللغوي إلى منطقة البوح الدلالي، لغرض إنتاج تركيب لغوي تتوازن فيه قدرة الأداء و الوصول إلى المدلول المضمر بغية تحقيق التفاعل بين المتكلم والمتلقي، لتحقيق الإفادة والأمانة، وهي من غايات المسكوت عنه، قال الجرجاني: "الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبنِ"[1]، فالصمت احياناً لغة للتعبير عن الذات، أما أبو نواس (ت: ٢٠٠هـ) يطالعنا بوجهة نظره قائلًا[2]: " الوافر "

بعفوكَ بل بجودكَ عذتُ لا بلْ ... بحُبك يا أمير المؤمنينا
فلا يتعذّرَنّ عليّ عفو ... وسعتَ به جميعَ العالمينا
فإني لم أخُنْكَ بظهر غيبٍ ... و لا حدَثْتُ نفسيَ أن أخونا...
فشفّعْ حُسْنَ وجهكَ في أسيرٍ ... يدين بحبّكَ الرّحمن دينا
إذا ما الهونُ حلّ بمستجيرٍ ... فليس لجار بيتك أن يهونا

استهلَ الشاعر نصَّه بكلام مباشر طالبًا من الخليفة العفو والسماح، فقد حلَّ به الهوان، ثم في عجز البيت قال له (فليس لجار بيتك أنْ يهونا)، فنلحظ الشاعر صرّح في الكلمة الاولى من طلبه العفو بمعنى أن أمامه رجل ربما يكون ظالم من وجهة نظر الشاعر أو يلوح بالخيانة، (فإن كنت أذنب) أو متهم بالخيانة فإني استجير بك، فهنا عكس الشاعر صورة الخليفة الظالم، فقد أخرج الشاعر نصه من "مجرد كامن إلى طور محسوس فيكون أكثر تأثيرًا في نفوس المتلقين"[3]

ويتوالى نقد الشعراء لحكّامها عبر استعمال المسكوت عنه وسيلة لغرضهم؛ فهذا أبو العتاهية (ت: ٢١١هـ) يخاطب الرشيد قائلًا[4]: "المنسرح"

تفديك نفسي من كلِّ ما كرهتْ ... نفسُك إن كُنتُ مذنبًا فاغفِرْ
يا ليت قلبي مصورٌ لك ما ... فيه لتستيقنَ الذي أضمِرْ

---

١ . دلائل الاعجاز، الجرجاني:٢٢٣.

٢ . ديوان أبي نواس، تحقيق احمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت: ٥١٨ – ٥١٩.

٣ . الصورة الشعرية من المسموح به إلى المسكوت عنه: د. مليكة بوراوي، مجلة العلوم الإنسانية، ع٥٢٣، جامعة بسكره، ٢٠١١م:٤٠٦.

٤ . أبو العتاهية أشعاره وأخباره، د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥: ٥٥٦ .

في هذين البيتين ثمة ملحظٍ للشاعر إذ وجّه خطابه باتجاهين : ظاهري و مُضْمِر ، حيث تقف وراء ذلك اسباب كثيرة منها : الضغوط النفسية التي يواجهها الشاعر، فقد تبين من ظاهر الكلام أنَّ الشاعر وجّه خطاب الرفق واللين والعطف، ليستر وراءه مسكوتا عنه مضمر في قلبه الذي أمسى قلب ناقم، يضمر حقد على السلطة و حنقه من جراء ما كان يعانيه، والدليل على ذلك ما ورد في عجز البيت الأول إذ قال (إذ كنت مذنبًا فاغفر)، فهو يطلب العفو إنْ كان مذنبًا من وجهة نظر السلطة الحاكمة، فقد ضمر الشاعر ظلم الخليفة و استبداده المتعسف حين أبدى الجفاء والفتور مع الشاعر ، فهذا عتاب ودود يتقرب به الشاعر من الخليفة محاولًا أن يطوي صفحة الجفاء والشكوك، فيتمنى على الخليفة أن يكشف عما يكنّه قلبه من ودّ وتقدير له، فلو كان يشعُر بأنّه صاحب ذنب لكان صرح بذنبه مباشرةً؛ لذا فإنَّ الشاعر بحاجة إلى البوح بما امتلأت به نفسه، فـ "المبدع الأدبي - وغير الأدبي – ليس نبيًا ولا وصيًا ليس مهووسًا ولا معصومًا، إنه بما توافر له يسبق سواه، يخترع دروبًا، و يورد آفاقًا، يعيد إنتاج ما بين يديه، و يرينا خلقًا جديدًا ليبدع الجديد، و إن لم يبدع لم يستحق مسمى المبدع"[1]، وما يؤكد تلك الفكرة ما كان يتعرض له الشاعر من ظلم، و لم يعبر عن صراحة قوله[2]: "الوافر"

كأن الخلق ركْب فيه روحٌ له جسدٌ و أنت عليه رأسُ

أمين الله إنّ الحبس بأسٌ و قد أرسلت: ليس عليكَ بأسُ

فلو تأملنا هذا النص لوجدنا أنفسنا أمام نصين، وهما ليسا على نسق واحد، فهناك نص ظاهر مزخرف وآخر محجوب، فقد وضع الشاعر تلك الدلالات لإشراك المتلقي، فاستعمل العبارات (الجسد والرأس) و(اليأس، والبأس)؛ إذ جعل المخاطب هو رأسًا متحكمًا بالجسد مشيرًا إلى المسكوت عنه، والمضمر في النص هو الظلم والجور والتسلط إذ إنّ ما أخفاه الشاعر هو ذلك الظلم فشخصية (المخاطب) رأس متحكمة والجسد (الشعب) لا حول ولا قوة، فكأن ما نجده في النص يؤكد ما جاء به (رولان بارت)، فإنه يرى بقدر ما يحافظ المنشئ على صرامة الجملة من الجهة التركيبية يضعف شأن التجاوز، وبقدر ما يتقلص شأن الجملة تركيبًا يتنصل المنشئ من ثقل المؤسسة، وتغدو الكتابة مركزة على الكلمة في حد ذاتها، وبذلك تضحي الكتابة في خلق مؤس للذات ومحقق للكيان قوامة نص، هو دفق من الكلمات المشحونة بمعانٍ نابعة من قاع الذات، و محققة للمكبوت من الرغبات[3].

---

١ . مكنونات الابداع الشعري في الشعر العربي: رانية محمد: ٣٥ .

٢ . ديوان ابو العتاهية:٣٥٥

٣ . ينظر: متعة النص: ٧ .

ومن الشعراء الذين استعانوا بلغة المسكوت عنه غير المباشر الخريمي (ت ٢١٤هـ) إذ قال[١]: "المنسرح "

مَنْ مبلغٌ ذا الرّياستين رسا لاتٍ تأتّى للنصح شاعرها
عليك ضحضاحها فلا تلج الـ ـغمرة ملتجة زواخرها
أدّب رجالًا رأيت سيرتهم خالف حكم الكتاب سائرها
و امدد إلى الناس كفّ مرحمة تسد منهم بها مفاقرها

يهيب الشاعر الخريمي بمن يمتلك القدرة و القوة كي يوصل النصيحة و الحكمة إلى الفضل بن سهل المعروف بذي الرياستين، ويتأمل الشاعر منه أنْ يؤدب رجالًا يرى أنّهم خالفوا حكم الكتاب، كما يطلب منه مدّ كف الرحمة للناس، فهو بذلك العمل قد وضع النص داخل السياق السياسي، وداخل سياق القارئ في آنٍ واحد، أي اندماج أفق التأويل مع أفق النص[٢]، فهذا التداخل الفني في النص وتوجيه الخطاب لشخص خلفه الحاكم يعد وسيلة مخاتلة لمواجهة السلطة، لأنَّ "علاقة السلطة بالكلام وثيقة جدًا، ولذلك كانت السلطة تسعى دومًا إلى حماية الكلمة بثني الطرف وفرض السكوت، إما بالقمع المادي الذي يكشف عن عجز هذا الخطاب على الإقناع العقلاني، أو من طريق ابتكار سلسلة من المرادفات الخلفية غير مفهومة، أو الفارغة دلاليًا التي تتسم بانعدام الأثبات الدلالي"[٣]؛ فالمضمر في الأبيات هو هيبة الفضل بن سهل و خشية المقربين منه إن يحذروه من نتائج هذا الظلم و الاستيداد ، فالشاعر يوجّه خطابه إلى حاشية الفضل و ليس إلى الفضل مباشرة .

ومدح محمد بن عبد الملك الزيات (ت: ٢٣٣هـ) المعتصم ولكن لا نعلم الغرض من مدحهِ أهو للتكسب أو لشيء آخر فقد قال(١): "الخفيف"

---

١ . ديوان الخريمي: جمعه وحققه: د. علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيبد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١م: ٣٥ – ٣٧ .

٢ . ينظر: النسق الثقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم): د. يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م:: ٧٢ .

٣ .المسكوت عنه في شعر عبد الوهاب البياتي: محمد عبد الموجود، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، ٢٠١١م:٥١

(١) ديوان محمد بن عبد الملك الزيات: تحقيق: يحيى الجبوري، دار البشير، الأردن، ط١، ٢٠٠٢م: ١٩٦.

يا جمال الدنيا و يازينة الديـ ـن ويا عصمة التقى والرشاد

ما رأينا سواك منْذُ عرَفْنا النْـ ـناسَ بدرًا أوفي على الأعوادِ

أشّهِدُ الله أنّ وجهك يوم الـ عيد عيدٌ لنا من الأعيادِ

قال الجاحظ: "إنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرفًا، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[٢] فمقولة الجاحظ هذه تثير لدينا جملة من التساؤلات، ما علاقة الممدوح بالشاعر هذا أولًا؟ والجواب هنا نلحظ كون الشاعر نفسه هو وزير لدى الممدوح (الخليفة)؛ والسؤال الثاني هل الخليفة يمتلك تلك الصفات التي تحدث عنها الشاعر؟ وهل الشاعر هنا مؤمن بالمعتصم كخليفة أي: حضور الجانب العقائدي، أي خليفة المسلمين؟ إنَّ ظاهر النص وزير يمدح الخليفة للحفاظ على منزلته كشاعر في البلاط، وكذلك مركزه كوزير؛ أما ما وراء النص أي المسكوت عنه، فهو يتصل برؤية المتكلم إلى العالم، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه عبر فك شفرات النص:

زينة ⟵ الدين

عصمة ⟵ التقى

أولًا: منح الشاعر الممدوح صفة الزينة أي إنه زينة الدين، والمتعارف في الشارع أو المشرع العرفي أو الاجتماعي عند التحدث عن صفات شخص نقول: يمتلك دينًا أي إنَّ الدين هو من زاد في مكانتهِ، أما الشاعر هنا فقد قام بعكس الصورة (زينة الدين) جعل الدين يتزين به، إذ منح الشاعر لممدوحه صفة التقديس لمّا استعمل (المبالغة) عبر مصطلح (زينة)، التي أضافها من الجانب المعنوي أي: أعطى قيمة للممدوح أعلى من الدين، ثم نعود مرة أُخرى للنص ونشاهد كسر النسق المتعارف عليه، أي: النسق المجتمعي (والسؤال هو لماذا منح صفة أُخرى للممدوح (عصمة التقى)؟ ، من هو المعصوم؟ إذ مُنِحَ صفة العصمة، جعل الممدوح هو عصمة للتُقى إذ مدح الشاعر شخصًا، ومنحه صفاتً مُبالغًا فيها لا تنطبق إلّا على المعصوم نفسه عبر جعله عصمة للتقى وزينة للدين، فالنص يحمل نسقًا مضمرًا يمكن الاستدلال عليه من طريق مجموعة من الدوال **(زينة وعصمة)** و(**عيدًا، بدرًا**)، هذه الدوال مجتمعة في سياق النص منحت الممدوح صفاتً ربما تكون أعطت جانبًا من المبالغة، وهذا المدح المبالغ فيه الذي يبدو ظاهرًا إلّا أنّه يكمن في باطن النص "فمع ظهور شخصية الممدوح ظهرت منظومة الصفات الشعرية، ونقصد بذلك أن الصفات لم تعد

(٢) البيان والتبين: ٨٩ – ٩٠ .

واقعية وحقيقية، وإنّما هي صفات يستلزم الغرض الشعري قولها"[1]، فالنص يحمل دلالة سيمائية تشير إلى حجم النفاق السياسي السائد في تلك المرحلة، فالزيات كان وزيرًا في خلافة المعتصم، ومن ثَمَّ مدح المرؤوس لرئيسه عبر هذه الألفاظ و الألقاب ربما يعطي نسقًا مضمرًا عن النفاق السياسي الموجود في تلك المرحلة، والذي يدل على حجم ذلك النفاق، فلو عدنا للنص ذاته نجد قول الشاعر: (وجهك يوم العيد) أضاف للمسلمين عيدًا آخر هو وجه الخليفة نلحظ هنا مدى جرأة الشاعر على المغالاة، إذ منح الخليفة صفات لا تُمنح إلا للمعصوم والخليفة قد يسفك الدماء أو يظلم، إذ أشارت هذه الصفات إلى عِظَمِ المبالغة، فلو كان الشاعر مستطرقًا لكان لغرض التكسب، لكن الشاعر موظف عند الخليفة، كذلك هذه القداسة في النص تشير إلى الطبقة المستضعفة من الشعب والفئة الضعيفة منه.

وبين السيد والعبد تظهر قراءة المسكوت عنه خلجاتِ الشاعر علي بن الجهم (ت: ٢٤٩هـ)، إذ قال[2]: "الخفيف"

بارَكَ اللهُ لِلخَليفَةِ في العيـ ـدِ وَفي كُلِّ طارِفٍ وَتَليدِ
صَفوَةَ اللهِ وَابنُ عَمِّ نَبِيِّ الـ ـلهِ وَابنُ المَهدِيِّ وَابنُ الرَشيدِ
يا بَني هاشِمِ بنِ عَبدِ مَنافٍ نِسبَةَ حُبُّها مِن التَوحيدِ
أنتُمُ خَيرُ سادَةٍ يا بَني العَبْـ ـبَاسِ فَابقَوا وَنَحنُ خَيرُ العَبيدِ

يحتفي الشاعر بالخليفة (الواثق) مبينًا فيها علقته وعلاقته بالنبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، فهو وريث صفوة النبي الطاهرة ، و ابن أسياد بني العباس ، الذين آلت لهم خلافة الدين و الدنيا ، فقد خاطب الشاعر في ظاهر أبياته فخر الخليفة الخليفة و عزّه ، لكنّه يضمر في تلك الأبيات تسلط الخليفة و هيمنته و جبروته على الناس ، فاعتبرهم عبيد سخرهم الله لخدمته ، وقد أفصحت عبارته عن ذلك بقوله : (أنتم خير سادة ونحن خير عبيد)، مما يشير إلى قسوة بني العباس وظلمهم للشعب واستعبادهم له، فقد بدأ الشاعر نصه منذ البداية بإبعاد الممدوح عن أي فخر شخصي يعود للممدوح ذاته، وإنّما جعل فخرهُ متأتيًا من كونه ابن عم النبي(صلى الله عليه وآله وسلم)، وابن المهدي، وابن الرشيد، والانتماء لبني هاشم، إذ أبعد الشاعر ممدوحه عن صفات الكرم أو الشجاعة أو الأمانة وغيرها من الصفات الملازمة للشخص ذاته، ثم أكدّ أنّ بني العباس

---

١ . النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥م.٢١٧ – ٢١٨ .

٢ . ديوان علي بن الجهم: تحقيق خليل مردم بك، مطبوعات المجمع العلمي العربي، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٤٩ ١٢٣

السادة والناس عبيد قال: (نحن خير عبيد) وهكذا يعكس صورة أخرى لرضوخ الشعب لتلك العبودية من وجهة نظر الشاعر، فقد اعتمد على تشتت المعنى فـ "تمثيل النص اللامحدود للمدلولات عبر التحرك الحر للدال الذي يفلت بطاقة لا تحد ولذا فهو غير قابل للانغلاق والتمركز"[١].

أما يزيد بن محمد المهلبي (ت: ٢٥٩ هـ) فكانت له وجهة نظر لم يعبر عنها صراحة؛ كقولهِ[٢]: " من البسيط "

لمّا اعتقدتُم أناسًا لا حلوم لهم ... ضعتم وضيّعتمُ من كان يعتَقَدُ

ولو جعلتُم على الأحرار نعمتَكم ... حمَتكم السادةَ المذكورةَ الحُشُدُ

قومٌ هم الجذمُ والأنسابُ تجمعُهُم ... والمجد والدين والأحلامُ والبلدُ

إنّ العبيدَ إذا أذللتهم صلحوا ... على الهوان وإن أكرمتَهُم فسدوا

إذا قريشٌ أرادوا شدَ ملكهمُ ... بغير قحطانَ لم يبرح بهِ أوَدُ

من الألى وهبوا للمجد أنفسَهم ... فما يبالونَ ما نالوا إذا حمُدوا

أثارت حادثة قتل المتوكل هزة عنيفة وصدمة كبيرة، فقد أشار الشاعر إلى ذم سياسة الخليفة فليس الغاية من وراء ذلك ذم الخليفة لشخصه، وإنما أراد الشاعر تحذير من يأتي بعده وأخذ العبرة مما حصل، فالشاعر عبّر في نصّه عن مراده في إيصال فكرته التي وجّه انتقاده بها إلى أخلاقيات الخلافة عند اختيار حاشيته و تقريبهم فاغلبهم كانوا من العناصر المتملقة والمرتزقة من المماليك ، كذلك يفرض الشاعر مسلمات (إذا العبيد أذللتهم...) ، ربما يعد متطرفًا بالنسبة إلى غيره، "والتواصل في الأدب عملية تم تحريكها وتنظيفها من خلال تفاعل مقيد ومضخم بين الواقع والمستتر بين الاظهار الاخفاء"[٣]، فاللغة من بين تلك الأنساق "أداة متميزة في يد السلطة والفئات المميزةٌ، فمن يمتلك اللغة يمتلك السلطة، ونتيجة لتقسيم العمل بين الجانب الفكري منه والجانب اليدوي تعارضت الأنساق اللفظية مع الأنساق غير اللفظية، فمثلت الأنساق اللفظية الجانب الفكري ومثلت الإنساق غير اللفظية الجانب اليدوي، أي من يمتلك اللغة هو من يمثل الفكر

---

١ . النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، عبد السلام الزبيدي، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م:١٣

٢ . الكامل في اللغة والأدب:٤١.

٣ . التفاعل بين النص والقارئ: فولغانغ أيزر، مالك سلمان، مجلة علامات في النقدن ع(٣)، مج ٢٧، ١٩٩٧م مجلد ٧: ٢٢٠ .

وحق التوجه والسيادة، ومن يمتلك الأنساق الأخرى هو من لا يمتلك غير واجب التنفيذ والإنجاز"[1].

ومن المعلوم لدى الجميع أنَّ الرثاء هو ندب الميت، وذكر لخصاله الحميدة، والبكاء، والتحسر لفقده، ولكن ما الذي أخفته خلجات النفس الراثية، للشاعر أبي العنبس العُميريّ يرثي المتوكل قائلًا[2]: "من السريع "

يا وحشة الدّنيا على جعفر على الهمام الملك الأزهر
على قتيل من بني هاشم بين سرير الملك والمنبر
والله ربّ البيت والمشعر والله أن لو قتل البحتري
لثار بالشام له ثائر في ألف نغل من بني عض خري
يقدمهم كلّ أخي ذلّة على حمارٍ دابرٍ أعورِ

تطالعنا صورة رثائية ساخرة جاء بها الشاعر مقارنًا بين المتوكل والبحتري، ورثاء الثاني بتلك الصورة الساخرة مشيرًا إلى تصغير صورة المرثي (المتوكل) إذ لو أنَّ البحتري يرثى بهذه الطريقة حتى إنّه لم يكن ليصل مكانة البحتري، وتلك الصورة الساخرة للرثاء، أظهرت رؤية الشاعر للمتوكل ، فيعد قتله نهاية طبيعية لما جنت يداه ، مقللا من شأنه عندما يقارنه بموت البحتري ، فقدم لنا صورة أهمية البحتري و شهرته بحيث إذا مات يحزن عليه الصالح و الطالح من أرض الشام إلى بغداد ، في حين أن المتوكل لم يحزن عليه أحد لأنّه ولّى في نظر الناس و انتهى ظلمه و استبداده . فثمة ملحظ يصور حقد الشاعر المكبوت في اللاشعور تمكن الشاعر من رسمه ظلال الأبيات التي أظهرت خلاف ما أضمرت [3] .

ثم يطالعنا شاعر آخر إذ يوجه انتقاده للسلطة بلغة ذكية وأسلوب مبدع، ويترك الخيار للمتلقي يفهم النص بما يخدم رؤيته إذ قال الشاعر محمد بن أحمد المعروف باسم الخليع الأصغر (ت: ٢٨٠هـ)[4]: "الكامل "

---

١ . دروس في السيمائيات: حسون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٧م: ٣٤ .

٢ . الأغاني ٢١: ٤٢ .

٣ . ينظر: حفريات المعرفة : ٥٨ .

٤ . الوافي بالوفيات: خليل ين ايبك الصفدي وقف على طبعه احمد زكي، المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٩١١م، ٢: ٢٩ .

أنا شاكرٌ أنا ذاكرٌ أنا ناشرُ أنا جايعٌ أنا راجلٌ أنا عارِ

هي ستّة و أنا الضمين لنصفها فكن الضمين لنصفها بعيارِ

احملْ و أطعمْ و اكسُ ثم لك الوفا عند اختيار محاسن الأخيارِ

فالعار في مدحي لغيرك فاكفني بالجود منك تعرّضي للعارِ

نلحظ في هذا النص غموض غرض الشاعر، لكن من الممكن أن يكون الغموض صنعة لغوية يلجأ إليها الشاعر، وقد فرق الآمدي بين نمطين من الشعر: سهل الكلام وقريبة، صحيح السبك، حسن العبارة، حلو اللفظ، وآخر صنعة معانيه غامضة تستخرج بالغموض والفكرة[1].

فالشاعر هنا لم يحدد هل هو (شاكر، ذاكر، ناشر) أو (جائع، راجل، عارٍ) فقد اشار أنها ستة وأنا الضمين لنصفها، فهو لم يحدد من هذه الصفات الست التي ذكرها، ونجده هي خاصته، فهل عطاء المخاطب يستحق أن يكون شاكرا، أو ذاكرًا وناشرًا له أم العكس من ذلك؟!.

فهو وضع لنا النص وعلى المتلقي فك الشفرة، فالمسكوت عنه ضمن مهام المتلقي في إطار القدرة على التحليل والتركيب فمن أجل الوصول إلى المطلوب تعترض بقارئ النص قراءة الرسالة المشفرة الواردة فيه عبر فكها، ومن خلال قراءتها وتأويلها، وعلى خلاف مفكك الشفرة هذا فمحلل الشفرة هو الذي يمتلك الرسالة[2]؛ يبدو للباحثة أن الخطاب الحسن له دوافع ونتائج إذ إن ظاهر النص يفصح على أنه يكشف حالهُ إلى ممدوحه لكونه جائعًا، راجلًا، وعاريًا ولا صلة له بناقة أو فرس أو مطية يركبها، ويطرح الشاعر نفسه بتودده إلى ممدوحه بأنه لم يمدح غيره، فعلى الممدوح أن يجود بما يرفع العار عنه والشماتة به.

وقد يستعين الشاعر بالمثل السائر (إياك أعني واسمعي يا جارة) كما فعل أبو العيناء (ت ٢٨٣ هـ) مخاطبًا الخليفة ليرد ظلم وزيره، قائلًا [3]: "الكامل"

قُلْ لِلْخَليفَةِ يا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ أشْكِلْ وَزيرَكَ إنّهُ رَكّالُ

قَدْ أحْجَمَ المُتَظَلَمونَ مَخافَة مِنْهُ وَقالوا ما نَرومُ مُحالُ

---

١ . ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الحسن ابن بشر، تحقيق: احمد صقر، دار المعارف، مصر، ١٩٦١م.: ١١١ .

٢ . أساسيات اللغة، رومان جاكوبسن، موريس هالة، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت. لبنان، ط١، ٢٠٠٦م: ٥٣ .

٣ .ديوان ابي العيناء ،تحقيف انطوان القوال، منشورات دار صادر بيروت،ط١، ١٩٩٤: ١١٩.

مَا دامَ مُطْلَقَة عَلَيْنا رِجْلُهُ أوْ دَامَ لِلْنَزِقِ الجَهولِ مَقَالُ

قَدْ نَالَ مِنْ أعْراضِنَا بِلِسَانِهِ وَلِرِجْلِهِ بَيْنَ الصُّدورِ مَجالُ

امْنَعْهُ مِنْ رَكْلِ الرِّجَالِ وإنْ تُرِدْ مَالًا فَعِنْدَ وَزيرِكَ الأمْوالُ

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات الخليفة ويلتمس منه العدل والإنسانية لأنَّ الشكوى كانت موجهة إلى الخليفة ضد الظلم الواقع على الناس، فهو يصور له حال الوزير الذي امتنع عن رفع مظالمهم إليه، وعدم الاستماع لشكواهم، بل على العكس من ذلك كان يجابههم بالركل والضرب، وليس هذا فحسب بل كانت سلطة لسانه أقوى من سلطة رجله بين صدور الرجال على حد تعبير الشاعر، وللسلطة القمعية التأثير الكبير في سلوكيات الأشخاص، وتقييد الحريات وقمع الأفكار، إذ هناك " صراع بين العالم الخارجي والعالم الداخلي وفي فترات التركيز نوجه انتباهنا إلى العالم الخارجي للأفكار والصور والقمع، هنا يقصد به الانصراف عن العالم الداخلي يكون شعوريًا مدبرًا إلى درجة كبيرة"[1]، فانصراف الشاعر عن الوزير على الرغم من قمعه، وتوجيه الكلام للخليفة لم يكن إلّا إشارة لظلم الخليفة نفسه، وسوء اختياره لهكذا وزير، وإنه غافل لا يعلم شيئًا عن أمور دولته، وإلّا لما كان حال الشعب هكذا، فشكوى الشاعر كانت من الخليفة، ولم يكن الوزير سوى قناع تستر خلفه الشاعر، ليوصل رسالته التي تحمل النقد لتلك السلطة الحاكمة، ولو لم يكن الحاكم ظالما لم يكن ليرضى بالظلم، فكان نتيجة لذلك الصراع الخارجي والداخلي زفرات باحت بها نفس الشاعر المنكسرة.

أمّا ابن بسام (ت ٣٠٢ هـ) فقد انتقد سياسة الدولة عبر انتقاده للوزير العباس بن الحسن لوزارة المكتفي (ت: ٢٩٥هـ)، قائلًا[2]: "السريع "

وزارة العبّاس من نحسها ستقلعُ الدّولة من أسّها

شبّهته لمّا بدا مقبلًا في خِلَعٍ يخجلُ مِنْ لبسها

جارية رعناء قد قدّرتْ ثيابَ موْلاها على نفسِها

لو طالعنا هذا النص نجد فيه اشارة عن نحس هذه الوزارة، التي ستكون سببا لقلع الدولة، ثم يربط أو يرسم صورة مشابهة لصورة الوزارة:

---

١ . أحلام اليقظة: جورج هنري، ترجمة: ابراهيم حافظ، راجعه: زكي المهندس بكك، لجنة البيان العربي – القاهرة، ط١، ١٩٥٠م.: ٢٩ – ٣٠ .

٢ . شعراء عباسيون: د. يونس السامرائي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبقة الثانية، ١٩٩.م: ج٢: ٤٨٨ – ٤٤٩.

الوزير ⟵ الجارية

الوزارة ⟵ الثوب

فقد جعل صورة متداخلة من أربع كلمات، جعل الجارية ومنظرها الرث عندما ترتدي ثوبًا لمولاها، وعكس هذه الصورة، أو خلع ثوب الجارية على الوزير والوزارة، والسؤال هنا مَنْ ورا ء الوزير؟ هي الوزارة، ومن ثَمَّ الدولة؛ كانت الأبيات مبطنة تعكس سوء إدارة الحكم، والدليل تلك الصورة التي وصفها بالنحس لتلك الوزارة، فلو كانت سياسة الدولة حكيمة، لكانت اختارت لساستها أُناس أجدر بتلك المناصب.

كما يطالعنا نص لشاعر آخر جسّد فيه المسكوت عنهُ لقضية أخرى، وهو شاعرنا المتنبي(ت: ٣٥٤هـ)، عندما خاطب كافور الإخشيدي قائلًا[١]: " الطويل "

فتى يملأ الأفعال رأيًا وحكمة ونادرةً أحيانَ يرضى ويغضبُ

إذا ضربتْ في الحرب بالسيف كفّه تَبيَّنْتَ أنّ السّيفَ بالكف يُضربُ

تزيدُ عطاياه على الليث كثرةً و تلبث أمواهُ السّحاب فتنضبُ

أبا المسكِ هل في الكأس فضلٌ أنالُهُ فإني أغنّي منذَ حينٍ و تشربُ

وهبتَ على مقدار كفَيْ زمانِنا و نفسي على مقدار كفّيك تطلبُ

لو تأملنا هذه الأبيات للوهلة الأولى سنقول إنها أبيات مدحية قيلت من شاعر البلاط لمدح كافور الإخشيدي؛ ولكن لو قرأنا ما بين السطور وأزلنا الغشاء وأخرجنا المسكوت عنه، لوجدنا الشاعر يتعرض في نصه إلى مسألة الكرم، وهو يوجه نقدًا إلى بعض الناس في المجتمع، أو بالأحرى إلى الشخص الممدوح؛ إذ استعمل الشاعر إشارات إيحائية تحيل إلى النص الغائب أو إلى المسكوت عنه بدلالة الألفاظ (العطايا، الكأس، كفي، كفيك)؛ يبدو أنَّ ظاهر النص مديحٌ يطري به (كافور الإخشيدي) رجل البلاط، وقد أُخفي المسكوت عنه، فقد وظّف هذه الإيحاءات في حواره ليعبّر لنا عن ذمّه المبطن بالمدح مبينًا بلغة المسكوت عنه حاله وحال الشعراء، وما آلت إليه حالة الناس في العصر العباسي، فالشاعر في بلاط الخليفة يقوم بـ (الاستجداء) ، فهذه الأبيات تحدث مفارقة مادية بين الشاعر والخليفة، وبين الفقراء والأثرياء، فهو بمنزلة نقد وتعريض لهذا الخليفة، لا مدحا كما هو ظاهر من الكلام "مما يدفع القارئ إلى خوض غمارها وهو مسلوب الإرادة، بوساطة إيراد كم هائل من المعلومات التي يتداخل فيها المحكي العلمي مع المحكي الأدبي عبر

---

١ . شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ.١٩٨٦م: ٢١٤ – ٢١٥ .

جدلية محددة تتوسل الغرابة و معانقة المجهول، لترمي بالقارئ في متاهةٍ لا مخرج له منها إلى اغلاقه لآخر أبوابها ومغادرته المجتمع المتخيل، وقد تَحْمِل معها كل تساؤلاته حتى وهو يتعاطى مع عالمه الواقعي الجديد"[1].

ومن جانب آخر يصور لنا المتنبي كافورًا بصورة ساخرة حيث وصف الممدوح بقوله (أبا المسك) والمعروف أنَّ المسك لونه أسود مائل الى البني ، أما الشخص الممدوح (كافور) هو رجل أسود ، فالعبيد يتصفون برائحة نتنة[2]، فالمسكوت عنه هو المقاربة بين لون المسك و بين كافور من جهة و مبالغته في مقاربة رائحة المسك من كافور بوصفه (كالمسك) ومن جانب آخر يصور لنا المتنبي في حواريته مع كافور الأخشيدي بأنّه يبحث عما تبقى في الكأس؛ فهل عطاء الكريم بقايا الكأس إذ إنَّ بقايا الكأس حثالة ضالة فهل يليق بالكريم أنْ يجودَ بحثالة؛ كذلك يصور لنا صورة من صور التهكم والترخيص في شخص كافور بأنْ لم يبقَ لديه سوى حثالة الكأس.

ولم تتوقف حدود المسكوت عنه في الواقع السياسي إلى حدٍ ما بل أخذ الشعراء يوظفون القصص القرآني، وشخصيات الأنبياء في سبيل إيصال فكرتهم بطريقة غير مباشرة، فالمتنبي قال[3]: "الكامل "

لو كُنتَ بحرًا لم يكن لك ساحلٌ أم كُنتَ غيثًا ضاقَ عنكَ اللّوحُ

و خشيتُ منكَ على البلادِ و أهلها ما كان أنذرَ قومَ نوحٍ نوحُ

هذه اللوحة التي تصف الكرم عند الممدوح لم تكن سوى إنذار لمراعاة الله في العباد، فظاهر الكلام أنها صورة مدحية، شَبَه كَرَم المَمدُوح بالبحر، وبالغ في وصفه حين شبهه بالطوفان الذي حلَّ بقوم نوح - عليه السلام - ولكن ما الذي أراده الشاعر توصيله من وراء هذه الصورة؟ وعن أي غرق كان يتحدث ويحذر قومه؟ ألم يكن غرق عصيان الله - عز وجل - وكان تنبيه النبي - عليه السلام - قومه من أجل التوبة، والنجاة من غرق العصيان، فهل عجز شاعر كالمتنبي عن الإتيان بصورة مدحية حتى استعان بتلك القصة وتلك الحادثة؟! فالشاعر هنا أراد تحذير السلطة الحاكمة، وأنَّ نهاية كل ظالم كأصحاب نوح - عليه السلام - والدليل قوله: (ما كان أنذر قومَ نوحٍ نوحُ)، كذلك وظف لفظة الخِشية فقال:

---

١ . أنطولوجيا الأدب الهاشمي بين النقد والوظيف (بحث) رواية الخيال العلمي إنوذجا: سعيد خلوقي، مجلة الاثر، ع ٢٤، مارس،٢٠١٠م: ٩٤ .

٢ . ينظر : الفهرست: ٢٠٧-٢٠٨.

٣ . ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري المسمى التبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه، مصطفى السقا وجماعته، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، (د.ط)، ١٩٧١م: ١: ٢٦٤.

(خشيت منك على البلاد) ما هو المراد بتلك الخشية؟! فهنا نجدهُ قد وظف النص القرآني، وتلك الحادثة كي يعبر عن مكنون خلجات نفسه، ولم يستطع البوح به، فالنص مشحون بما يعرف بالقراءة الأخرى التي يمارسها الناقد "فإن مهمة الناقد هي إماطة اللثام عن الأيديلوجيا المسافرة أو الباطنة التي يحملها كل عمل أدبي بين طياته"[١].

وتطالعنا أبيات للمتنبي في حضرة سيف الدولةعندما كان متوجهًا لقتال الروم إذ قال[٢]:"من الطويل"

نزور ديارًا ما نُحبُّ لها مغنى ونسألُ فيها غير ساكنها الإذنا
نقودُ إليها الآخذات لنا المدى عليها الكُماةَ المُحسِنُونَ بها الظَنّا
وَنُصفي الّذي يُكني أبا الحَسَن الهَوى وَنُرضي الذي يُسمى الإلَهَ ولا يُكنى
وقد عَلِمَ الرومُ الشّقَيون أننّا إذا ما تركنا أرضهم خلفنا عدنا
وأنّا إذا ما الموتُ صَرَّحَ في الوَغى لَبِسنا إلى حاجتِنا الضَربَ والطَعنا

إلى أن قال[٣]:

وإن كُنتَ سَيفَ الدولةِ العضبَ فيهم فَدعنا نَكُن قَبلَ الضِرابِ القَنا اللُدنا

يشير الشاعر في أبياته إلى شحذ همم الجيش في سبيل مواجهة الأعداء، أي الروم بعد ملاحظة التمرد و النهب من قبل الجيش، أما قراءة المسكوت عنه فتشير إلى قضية صامتة ظاهريًا تنطق داخليًا في قلب الشاعر، فتكشف لنا أبيات الكلام عن "مخاطر ومصائب اللسان كحامل كلامي وبان له بشكل ما، مقابل أدبيات الصمت التي تكشف عن مزاياه الحميدة وروعته، وهذا التصوير يستند بدوره إلى ما فعلته المؤسسة الخاصة، والعامة الدينية، والدنيوية، مع تزيين للصمت، وإثراء وتنوع خصال الحميدة، وتذميم للكلام حتى يكون هذا الأخير محتكرًا، وموجها من قبل اقل عدد من سادة المجتمع، أو المعتبرين أعرف الناس"[٤]، وكأنَّ الشاعر أراد التعريض بالحاكم بصورة غير مباشرة من طريق توجيه الكلام المباشر له، بقوله: (وإن كنت سيف الدولة ...)، وكأنَّ هذا الاستنهاض الذي أرادهُ الشاعر كان لابد أن ينبع من سيف الدولة قبل أن يكون في جيشه هذا من جانب، وأراد توجيه الكلام للأُمة من جانب آخر، وما يقع عليها من ظلم وجور

١ . الأدب من الداخل: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٧٨: ٩ .

٢ . شرح ديوان المتنبي: ٤: ٢٢٠ .

٣ . شرح ديوان المتنبي ٤: ٢٢١.

٤ . جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت: ١٩ .

يستدعي التحرك والردع ، ومن ثَمَّ يوجه الشاعر نقدًا مبطنًا لما عليه سيف الدولة من تجبر واستعظام للذات ظاهريًا، وتخاذلًا داخليا من وجهة نظر الشاعر.

وأخذ أبو فراس الحمداني (ت: ٣٥٦هـ) يعمل مفارقة بينه وبين سيف الدولة ليُعبر عن ذلك الظلم، والقسوة التي كانت لدى سيف الدولة عبر استنطاق الكنايات المتواترة؛ إذ قال[١]: "المنسرح "

يا واسعَ الدارِ، كيف توسُعها ونحن في صخرة نزلزلها
يا ناعم الثوبِ كيف تُبدله؟ ثيابنا الصوف ما نبدلُها
يا راكب الخيلِ لو بصرتَ بنا تحمل أقيادنا، و تنقلُها

ابتدأ الشاعر نصَّهُ بقولهِ: (يا واسع - يا ناعم - يا راكب) إذ أضاف يا النداء إلى المعرف بالإضافة من أجل التشبيه الضمني لما يريد الإفصاح عنه، ولكنّ هناك أمورا تمنعه وهي خشية السلطة والحاكم، فجاء الخطاب في هذا النص حاملًا معه دلالة بلاغية، وحاول الشاعر الإسهام في إقناع المتلقي بالفكرة المطروحة متما، هيًا بين الطرفين ليمضي إلى هدف واحد متكئا على الصياغة المضمرة، فلمّا اتسعت الهوة بين أبي فراس الحمداني، وابن عمه سيف الدولة، و قُطعت سبل التواصل بينهما بعد أن يأس أبو فراس من أن يفديه ابن عمه بفدية يفك بها أسره، عمد إلى ذمّه و هجائه؛ لأن الشعر رسالة قاسية يخافها الحكام ومن غضب الشاعر عليهم، فالمعنى الذي ستره الشاعر هو تذكرة للماضي بأن الأمراء الحمدانيين قبل سيف الدولة لم يتنعموا بهذا النعيم الذي عليه سيف الدولة [٢]، إذ إنّ سعة الدار كناية عن كثرة الناس المتملقين بين يدي الخليفة و كذلك هنا إشارة ضمنية ربما أراد الشاعر بها أن يصف سهرات سيف الدولة وإحياء لياليه الحمراء، ويذكر الشاعر بأن سيف الدولة لبس الحرير للتباهي والفخر بنفسه وليس بدولته بعد أن كان آباؤه يأتزرون لباس الصوف والملمس الخشن، ومنه كذلك يشير الشاعر إلى هيبة الفارس لما يمتطي جواده وهو ذاهب للحرب، في حين يعيب على سيف الدولة أن يتباهى بزهوه من على فرسه وهو يتبختر في قصره كما تبختر آباؤه في قيادة الجيوش وتحقيق الانتصار؛ فقد صاغ الشاعر هذه الكنايات بأسلوب النداء للبعيد، وكأنه يريد أن يقرب لنا صورة بعد سيف الدولة عن إدارة الدولة و نأيه عن مراعاة شؤون رعيته، فهو ذم مستور وهجاء مضمور.

---

١ . ديوان أبي فراس: تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٣م:٢١٧ .

[٢٢] - ينظر : المصدر نفسه : ٢١٧ و مابعدها .

وقد يَعْمَدُ الشاعر أسلوبا آخر من أساليب المسكوت عنه، كي يصل لغايته المرجوة من طريق ترك أمر ما والعمل بضده، وهذا ما نجده في أبيات الشاعر كشاجم (ت: ٣٦٠ هـ) قائلًا[١]: "البسيط"

لا تسأل الناس شيئًا و اغد معتصمًا بالله تلق الذي أمّلتَ من أمل

فالناس تغضبهم أمّا سألتهم و الله تغضبهُ إن أنت لم تسلِ

يعد الشاعر كشاجم من شعراء الحكمة وغالبًا ما يصيغ شعراء الحكمة حكمهم بسياق النهي أو بالجملة الاسمية، فقد استهل الشاعر قصيدته بالنهي، والنصح والإرشاد، ويبدو أن ظاهر النص يختلف عن دلالته العميقة، فهو يرى أن الصبر على الشدائد هو الثبات، وكذلك عدم البوح بالهموم والأحزان للآخرين، لأنها ضعف ومذلة، ويدعو المتلقي إلى التمسك بحبل الله المتين، فضلًا عن أن الناس لم يعد لديهم الحيلة لسماع هموم الآخرين، ويزدادوا همًا وسقمًا، بينما يحض الناس إلى التوجه لله وحده مفرج الكرب، ومجيب الدعاء، ويعز عليه – سبحانه – أن يشكو عبده لغيره، فباب السماء مفتوح لكل طالب رجاء، ويبغضه سبحانه لما تطلب الحاجة من غيره، ويبدو أنّ الناتج الدلالي العميق الذي أضمره الشاعر، واحتفظ به لنفسه، هو ذم السلطة الحاكمة، لأنها بعيدة عن الناس وهمومهم، فضلًا عن تذكيرها بأن الله فوق كل شيء وقادر على كل شيء وهو نعم المولى ونعم النصير، وليس السلطة الحاكمة التي سيأتي يومها وتقف أمام الله العادل الحكيم ولتأكيد فكرة التسلط السياسي، وحال السياسة في العصر العباسي . ونجد السرّيَّ الرفاء (ت: ٣٦٢هـ) يخاطب الأمير أبا عبد الله الحسين بن سعد قائلًا[٢]: "مجزوء الكامل "

قل للأمير الماجد السْـ سَامي على أكفائهِ

و المرتقي قمم العلا ء بفخره و سنائهِ

و المستبد بعزمةٍ كالسيف عند مضائهِ

إنَّ الكريم إذا بنى لم ينو هدم بنائهِ

و إذا أفاد صنيعةَ بقيتْ بطول بقائهِ

و إذا اجتنى ثمر المديـ ح سقاه من أنوائهِ

أنا غرسهُ و الغرس يذ وي إنْ خلا من مائهِ

---

١ . ديوان كشاجم: تحقيق وشرح: خيرية محمد محفوظ، وزارة الثقافة، مطبعة دار الجمهورية، بغداد، بغداد، ١٩٧٠م:١١٧.

٢ . ديوان السري الرفاء: تحقيق ودراسة: د. حبيب حسين الحسيني، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة ولإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م: ١: ٢٩٥ – ٢٩٦.

يا خير مأمول يعو د مؤمل بفنائهِ

هذا وليك قد كسا ه الدهر ثوب عفائهِ

فاصرف حروف زمانه و البس جديد ثنائهِ

نلحظ في هذا النص أنَّ الشاعر قد رسم لنا صورة من صور المديح المبطن من طريق استعماله لجملة من المصطلحات والألفاظ التي تحمل في طياتها أبعادًا جماليةً ونفسيةً، فقد اتكأ على الصياغة المضمرة لأنّ "الصياغة المضمرة أكثر فعالية أحيانا من الصياغة البينة، إلّا أنهّا تكون دائما أكثر مجازفة فيها، وتكمن المجازفة في أننا نتلافى خطر الشفافية المفرطة حتى تقع في خطر اللامقروئية الأعظم فيه، و يعود للمتكلم أن يحسب هذه المخاطرة، تبعًا لنمط الخطاب و المقام التعبيري الأدائي"[1]، فالشاعر وجّه خطابا مخفيا إلى ممدوحه بأنّه يعمد إلى هدم بنائه، وهذه تتعارض مع صفات الكريم؛ إذ إنَّ المسكوت عنه هنا قيمة اخلاقية أراد الشاعر أن ينبتها من طريق ممدوحهِ أي (صفاته)، والأمر الآخر الذي ستره الشاعر هو لمحة دالة على أنه يطلب من ممدوحه ثمن مدحهِ.

ومن شاعر إلى آخر نجد توظيف المسكوت عنه، إذ جعلوا ستارًا من الكلمات أخفوا خلفه مكنونات نفوسهم، ومن ذلك أبيات الشاعر ابن سكرة الهاشمي (ت: ٣٨٥هـ)؛ إذ قال[2]: "مجزوء الكامل"

ولقد جنى قاضي القضا ة حسين نجل أبي الشواربْ

هذا الذي هتك الشرا ئع بالبدائع و المثالب

هذا المضمّن للفرو ج و للدماء بغير راكبْ

كان المسكوت عنه محور ارتكاز تقوم عليه علاقة النص بالقارئ، يحث المتلقي على استكشاف الدلالة المخبوءة داخل النص[3]، وهذا ما نجده في هذه الأبيات، فهنا الشاعر لم يصرح بغايته، فلم يقصد الذم فحسب بل أراد أنَّ هناك عناصر فاسدة تسوس الشعب ولا تسوس نفسها، فمنهم لم يكونوا أهلا لهذه المناصب، وهذا المسكوت عنه ما أشار إليه الجرجاني بقوله: "ولا ترى أنَّ فيه شيئًا لم تعلمه، ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته ...، ومن ذلك أنّك ترى من العلماء من قد تأول في الشيء تأويلًا، وقضى فيه بأمر، فتعتقده اتباعًا له، ولا ترتاب أنّه على ما قضى

---

١ . النص الغائب في القصيدة العربية: ٢٨ .

٢ . ديوان ابن سكرة الهاشمي:، ت ٣٨٥هـ جمع وتحقيق دكتور محمد سالمان، منشورات الجمل بيروت، ٢٠١٥م:٩٠ .

٣ . ينظر: جماليات التلقي في السرد القرآني: ٢٨٦ – ٢٨٧ .

وتأوّل، وتبقى على ذلك الاعتقاد الزمان الطويل، ثم يلوح لك ما تعلم به أن الأمر على خلاف ما قدّر"[1] .

وفي لحاظ التساؤلات المتكررة يندب الملوك والقضاة وسلاطين الرأي الشاعر البغدادي المعروف أبو طالب سعد بن محمد بن علي (ت: ٣٨٥هـ) قائلًا[2]: "الطويل "

أبيني لنا: أين الذين عهدتهم يحلون في روضٍ من العيش ناضرِ؟
و أين الملوك في المواكب تغتدي تُشبَّه حُسنًا بالنُجوم الزواهرِ؟
و أين القَضاةَ الحاكمون برأيهم لِوَردِ أمور مُشكلاتِ الأوامرِ؟
أو القائلون الناطقون بحكمةٍ و وصف خطيبٍ و شاعرٍ؟

هنا الشاعر لم يستطع الإفصاح عما أراد، بل إن درجة التعتيم و السكوت التي مارسها قد طغت على النص، فهو لم يعاتب الأمين والمأمون صراحة إبان أيام الفتنة التي دارت بينهما وأنهما السبب وراء ماحل بمدينته، بل ترك التساؤلات دون إجابة تاركًا للمتلقي العنان، يبحر في فضاء نصه وصولًا إلى تغيير الوضع المزري، والوقوف بوجه السلطة، وكأنه كان يحرض الشعب آنذاك على الوقوف بوجه السلطة للدفاع عن بلده، فقد أضمر الشاعر مسكوتًا عنه يخاطب الآخر بأن طغيانه وجبروته وملكهِ يزول كما زُلزت الأرض تحت أقدام من تبعه من الملوك والقضاة.

أمّا الشريف الرضي (ت: ٤٠٦هـ) فيطالعنا عبر صورة حوارية داعيًا إلى التأني في سياسة الأمور من طريق مخاطبة النفس إذ قال[3]: "الطويل"

يقولون رُمْ تلقَ الذي أنتَ طالبٌ فأين العوافي دونها و المهالكُ
و كم سَعيُ ساعٍ جرّ حتفًا لنفسه و لو لا الخطى ما شاك ذا الرجل شائكُ
ألّا ربما حيّاك رزُقك طالِعًا و رحلكَ محطوطَ و نضوكَ باركُ

هل ما أراده الشاعر حقًا هو مخاطبة النفس كي تتروى وتلتزم الصبر في الحصول على مرامها، أم كان هناك أمرٌ آخرُ قد سكت عنه الشاعر، ربما أراد الشاعر من هذا التروي الإشارة إلى أنَّ الصبر قد نفد، فقد عجز عن الصبر والتروي، وليس هذا حاله فحسب وإنّما حال الآخرين،

---

١ . دلائل الإعجاز:٥٥١ ــ ٥٥٣ .

٢ . مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن المسعودي، تحقيق: بأمير مهنا، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت ط١، ٢٠٠٠م: ٣: ٤٣٩ .

٣ . ديوان الشريف الرضي: شرح وتعليق وتقديم أ. كامل سليمان، نشر وتوزيع دار الفكر مكتبة العرفان، بيروت ١٩٥٦م: ٢: ١١٠ .

فكانت هذه الأبيات لسان حال القوم إلى متى نُصبّر النفس وندعوها للتروي، أما آن الأوان كي تنتزع النفوس حقوقها المغصوبة، وهنا جاءت سلطة النص، وتتجلى السلطة التي يمارسها النص، وتمارسها على النص بوصفها مقدرة راسخة في الثقافة، وفي الخطاب الإبداعي، فالدلالة النسقية بما تختزنه من قيم منغرسة ومتكبتة في هذا الخطاب، ويرى أصحاب النقد الثقافي إنها تاريخية، وأزلية، وراسخة ولها الغلبة دائمًا، فهي ذات جبروت رمزي[1].

ومن الشعراء الذين انتقدوا السلطة بصورة غير مباشرة الشاعر الأبيوردي (ت: ٥٠٧ هـ) قال[2]: "الطويل "

مَزَجنا دِماءً بالدُّموعِ السَّواجِمِ فَلَم يَبقَ مِنّا عَرصَةَ لِلمَراحِمِ
وَشَرُّ سِلاحِ المَرءِ دَمعٌ يُفيضُهُ إِذا الحَربُ شُبَّت نارُها بِالصَّوارِمِ
فأيهًا بَني الإِسلامِ إِنَّ وَراءَكُم وَقائِعَ يُلحِقنَ الذَرا بِالمَناسِمِ
أَتَهويمَةً في ظِلِّ أمنٍ وَغِبطَةٍ وَعَيشٍ كَنَوّارِ الخَميلَةِ ناعِمِ
وَكَيفَ تَنامُ العَينُ مِلءَ جُفونِها عَلى هَفَواتٍ أيقَظَتْ كُلَّ نائِمِ
وَإِخوانُكُم بِالشّامِ يُضحي مَقيلَهُم ظُهورَ المَذاكي أو بُطونَ القَشاعِمِ
تَسومُهُمُ الرُّومُ الهَوانَ وَأَنتُمُ تَجُرُّونَ ذَيلَ الخَفضِ فِعلَ المُسالِمِ

يشير الشاعر إلى مزج الدماء بالدموع مشيرًا إلى مشاعر الحزن، والألم، والغضب، فقد قام الشاعر بعرض مباشر للواقع السياسي المتأزم، وكشف بصورة مباشرة عن المسكوت عنه فأشار إليه بالذل والهوان وسلب الحقوق، وهكذا يمكن أنْ يمر الناقد المتلقي، الخبير على أوجه الدلالة المؤجلة إلى المعنى المقصود، إلّا أنّه لا يقف عندها بشكّهِ لكونها مواراة أيضًا، فللوهلة الأولى يتخيل أن النص كان تحريضًا للقتال ضد الأعداء، ولكن عند التعمق بالمعنى نجده تحريضًا ضد السلطة وتحميلها الذنب، وإنّها أساس لتلك الآلام والأحزان، أوضح تلك الرؤيا استفهام الشاعر (كيف تنام العين...)، وهذا السؤال موجه للسلطة المنعدمة الضمير، وإلّا لما وصل الأمر لهذه الحال، وعجز البيت يشير بأن تلك الهفوات أيقظت كل نائم، فيها تحذير للسلطة بعدم السكوت عن

١ . ينظر: النقد الثقافي (قراءة في الانساق الثقافية العربية): ١٤١ .

٢ . ديوان الأبيوردي: تحقيق عمر الاسعدن مطبوعات مجمع اللغة العربية، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٧٥م: ٢: ١٥٦ ــ ١٥٧ .

تلك الهفوات وهذا الجهد في طلب المعنى أكده الجرجاني بقوله: "فلا يحصل لك إلّا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله"[1].

وقال ابن الخياط (ت: ٥١٧ هـ) مخاطبا الأمير عضد الدولة بعد احتلال الإفرنج بيت المقدس[2]: " من المتقارب "

وإنّي لمهد إليك القريـ ـض يطوي على النصح والنصح يُهدى
إلى كم وقد زخر المشركون بسيلٍ يُهال له السَيل مدّا
تراخون من يجتري شدةً و تنسون من يجعل الحرب نقدًا
أنَومًا على مثل هدّ الصّفاة وهزلًا وقد أصبح الأمر جدّا؟

يشير الشاعر في هذا النص إلى استنهاض الأمير (عضد الدولة) من طريق استعانته بالحاكم – (أنومًا) آملًا منه تحرير بيت المقدس، هذا في القراءة الظاهرة للنص، أمّا النسق المضمر في هذا الخطاب الشعري، فهو يعد السلطة المتمثلة بشخص الامير عضد الدولة الراعية للأمة الإسلامية، موجهًا النقد واللوم، محملًا إياها المسؤولية عما آلت إليه الحال، وما حدث لبيت المقدس بقوله: (وإني لمهديك النصح) وقوله: (تراخون، وزخر المشركون) وغيرها من الألفاظ التي تنم عن تساهل من قبل السلطة الحاكمة، الذي أدى بدوره إلى ما نحن عليه الآن في زمن الشاعر، وهذا ما يثير قضية مسألة النسق الثقافي الذي يتمثل في ما هو مضمر في الجمالي، والإبداعي، من أنماط أخلاقية وسلوكية، لذلك ينظر إلى الجمالية على أنّها من أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها، وإدامتها بشرط أن يكون النص الجمالي منتشرًا جماليًا تعبيريًا، فالقيم الجمالية أقنعة تختبئ من تحتها الانساق، وهنا تتجلي للسلطة التي يمارسها النص، وتمارس على النص بوصفها فقرة راسخة في الثقافة، وفي الخطاب الإبداعي، فالدلالة النسقية بماتكتنز قيم مكبوتة في هذا الخطاب، أنها اذات قيم تاريخية و أزلية وراسخة، ولها الغلبة والجبروت الرمزي[3].

---

١ . اسرار البلاغة:٢٣ .

٢ . ديوان ابن الخياط الدمشقي برواية تلميذه محمد بن نصر القيسراني، تحقيق خليل مردم بكن مطبوعات المجمع العلمي العربين دمشق، المطبعة الهاشمية، ١٩٥٨م: ١٨٤ .

٣ . ينظر: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية: ١٤١ و ما بعدها .

وكذلك نلحظ ابن الخياط في نصٍ آخر انتقد السلطة الحاكمة بطريقة أخرى غير مباشرة مخاطبًا نفسه منتقدًا الطرف الآخر المتمثل بالسلطة؛ قائلًا: "البسيط"

لا يمنعنّك من أمرٍ مخافته ليس العلا لنفيس يكره العطبا
كن كيف شئت إذا ما لم تضم فرقا لا عيب للسيف إلّا أن يقال نبا
لا تلح في طلب العلياء ذا كلفٍ فقلما أعتب المشتاق من عتبا
لتعلمنّ بنات الدهر ما صنعت إذا اشتاطت بنات الفكر لي غضبا

يحيلنا النظر في هذه الأبيات إلى كمية المكبوت في نفس الشاعر من جراء السلطة، على الرغم من مخاطبة الشاعر لنفسه بجملة من الصيغ الإنشائية المباشرة (لا تلح، لا يمنعنك، كن) إلّا أنّه قد اعتمد ظاهرة الغموض، فمن الممكن أنْ يكون هذا الغموض تقنيةً يلجأ اليها الشاعر وقت حاجته إليه بوصفه مخرجًا من شراك السلطة، فقد استعان الشاعر بثنائية الخاص والعام، و هذه الثنائية تُعد دفاعية، "حين تحمي الذات نفسها من القوة المسيطرة في الخارج التي تكون هدفًا للشبكة، وتقوم هذه الأخيرة بحركة عكسية بالسيطرة عليها وتغييرها وتوجيهها"[1].

ويطالعنا صارم البطائحي (ت:٥٤٠هـ)، بقوله[2]: "الطويل"

وقد كثر الإقطاعُ، حتى كأنّه سيُقطع كلبٌ بالجزيرةِ أو هرُّ
سلام على حال العراق، فإنّه مضي حيث لا نفع لذاك ولا ضرُّ
فشطرٌ لأتراك، و من دونها النّهر و شطر لأكرادِ، و من شأنها الندر
و شطر لكتّاب، و ما فيهم صدر و شطر لحجّاب، و ما بهم فخرُ
و شطرٌ لصبيانٍ يتامى، و نسوةٍ أيامى، و ما في بّر أكثرهم أجرُ

نجد الشاعر هنا وجه انتقادًا لاذعًا للحكم عبر انتقادهِ لرؤساء السلطة، فهم وراء ذلك التدهور، فإن انتقاده للرؤساء هو انتقاده للسلطة الحاكمة، والدعوة للثورة على الحكم، كذلك حاول الشاعر إبراز التشتت في إدارة الدولة والتدخل الأجنبي في الإدارة.

وتُطالعنا مكنونات العقل الباطن للشاعر الأمير أبي المرهف مضر النميري (ت: ٥٨٨ هـ) مخاطبًا الخليفة المقتفي لأمر الله (ت: ٥٥٥هـ) بعد حصار السلاجقة لبغداد، قال[1]: "البسيط "

---

١ . علم النص: جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، ط١، ١٩٩١م: ١١ .

٢ . خريدة القصر وجريدة العصر: عماد الدين الاصبهاني، قسم شعراء العراق، تحقيق محمد بهجة الاثري، منشورات وزارة الاعلام العراق، ١٩٧٦: ٤: ٥٣٤ ــ ٥٣٥.

السيفُ يُسلم من لم يرده بدم و المرء إن لم يُذْذ عن نفسه يفمِ

و الموتُ في صهواتِ الخيل، غير الكريم، و يهواه أخو الكرمِ

مَا ثَبْت الله بعد العزّ في رجلٍ مثل اصطخاب الرُّدينيات في القممِ

اصدعْ، امام الهدى! فيما تُحاوله بهمةٍ بلغتْ أقصى مدى الهممِ

و قاتل التّرك فيها، إنّهم كفروا نعماك، فامطر عليهم مطرة النّقمِ

يحاول الشاعر تحبيب صور القتال، والموت من أجل تحرير البلاد عبر استعانته بأفعال الأمر "اصدع، قاتل، فامطر"، ولكن ثورة الغضب بارزة في المكنونات النفسية للشاعر، وكأنَّ العقل الباطن للشاعر يتحدث، ويشير إلى التحريض لثورة عارمة للخلاص من حصار السلاجقة، محملًا الخليفة الوضع السياسي المتأزم بقوله: وقاتل الترك ويقصد بالترك السلاجقة لأنّهم من الترك، إذ يُرى في المسكوت عنه نفسيًا مكنون العقل الباطن، وتلك الرغبات التي وجدت فرصة للخروج من محبسها في العقل، وكانت ترزح تحت ضغط شديد متأتً من رقابة العقل الواعي، ومن ثم تظهر بصورٍ شتى وبأساليب متنوعة إذا تخدر هذا العقل - الواعي- أو ضعف، أو غفل، أو نام، فتحرر وقتئذٍ من حبسها[٢].أما ابن الفرّاش (ت ٥٥٨ هـ) فيتخذ من مديح صلاح الدين سبيلًا للوصول لغايته إذ قال[٣]: " من الوافر "

أناسٌ دبّت الأعلالُ فيهم و ليس لهم كسيفك من طبيب

يشير الشاعر إلى جعل سيف الممدوح هو الطبيب، أي يشير الشاعر إلى قطع ذلك الجزء المصاب واقتلاعه، وكأنّما يريد أنْ يرفع أمام عينه الشعارات التي تطلبها الأمة في خليفتها وراعيها، لعله يتوب إلى طريق الرشاد، ويميز(ألن غولد شليغر) بين نوعين من الخطاب، الأول: خطاب الكلمات، والآخر: هو خطاب البنية، إذ لا يشكل الوضوح الهدف الأساس للخطاب بل على العكس، يسعى إلى تقييم الرسالة وتضييعها من طريق خلق الصيغ اللغوية المضادة، والملتبسة من أجل قطع الطريق على كل جدل عقلي أو معارضة منطقية، وذلك لأنَّ هدفه الرئيس ليس الإقناع والمجادلة، وإنّما الانصياع والخضوع والطاعة العمياء لصالح المتكلم، فخطاب السلطة شامل و

---

١ .شعر أبي حية النميري: جمعه وحققه: د. يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ١٩٧٥م:١٦٥

٢ . ينظر: خوارق اللاشعور وأسرار الشخصية: ١٤٢ .

٣ . خريدة القصر وجريدة العصر: ١: ٣٠٢.٣٠٣.

نهائي ولا يحتاج إلى تعليق[1]، فالشاعر وجّه الخطاب للسلطة عبر مديحهِ، فلم يتحدث بصورة مباشرة بجعله سيف الممدوح هو الطبيب، بل حاول ضرب السلطة الحاكمة بسيف الممدوح.

ولم يكتفِ الشعراء بخطاب الحيوان كما أسلفنا، وإنّما اتخذوا من القلنسوة رمزًا لحوارهِم الذي أرادوا منه انتقاد السلطة إذ قال: "المتقارب "

رأيتُ قلنسية تستغيث من فوق راس تُنادي خذوني
وقد قلقعتْ فهي طورًا تميل منْ عن يسارٍ ومنْ عن يمين
فقلتُ لها: أي شيءٍ دهاكِ؟ فردّت بقولٍ كئيبٍ حزين
دهانيَ أن لستُ في قالبي و أخشى من الناس أن يبصروني

إنَّ هذه القلنسية قد أنتجت لنا مسكوتًا عنه، فمن طريقها أوصل الشاعر فكرته التي أراد البوح بها، لكنّه لم يتمكن من ذلك صراحة، فلجأ إلى هذا الأسلوب خشية من السلطة، فكان لهذه القلنوسة جمالية وهبت النص رشاقته ونشاطه في التخطي السريع إلى المتلقين وإشراكهم عند ذلك في عملية التلقي إذ "يعمل المسكوت عنه كدعامة تقوم عليها علاقة القارئ بالنص حاثًا المتلقي على استكشاف الدلالة المخبوءة داخل النص، تاركًا للحركة الذهنية عنده أن تمارس فاعليتها"[2] فالصورة الساخرة التي عبّر بها الشاعر لقلنسوة تستغيث من فوق الرأس تنادي لأخذها لأخذها لأنّها لم تكن تجلس في مكان يناسبها، فهنا يشير الشاعر إلى وضع أُناس في غير مناصبها من طريق حديثه عن اختلال توازن القبعة هذا من جانب، ومن جانب آخر لتحفيز الرعية للانتباه لتلك الصورة الحاكمة التي لم تحسن العمل أو الحكم.

وينقل لنا شاعر آخر فكرته وغايته من طريق المسكوت عنه؛ إذ يعبر الحيص بيص (ت: ٥٧٤هـ) قائلًا: " الطويل "

تركتُ عليه من مديحي قلائدًا خوالدَ تبقى بعد كُلّ بقاءِ
مطايا ولاءٍ لا يزالُ رسيمها يقرّب من قاصٍ و من عدواءِ
تكلّ رقابُ القوم وهي مغذةّ[3] تَمارحُ من إدمان كلّ نجاء
مراها ودادٌ لم يغب عمر ساعةٍ و لم يمتزج إخلاصه برياء

١ . ينظر: مدخل لدراسة النص و السلطة: ١٧ .

٢. ينظر جماليات التلقي في السرد القرآني: ٢٨٦ .

٣ . المغذة: المسرعة، لسان العرب، مادة (غذى).

فكن محسنًا في السعي مثل مدائحي و كن وافيًا بالوعد مثل وفائي[1]

تسجل القراءة للنص هنا أكثر من موقف؛ فنحن أمام بنية سطحية للنص وبنية عميقة، فالنص هنا لم يكن ظاهرهُ افتخارًا بالنفس، وإنما كانت ألفاظًا مدحية، هذا ما يختلج ذهن القارئ من الوهلة الأولى، ولكن إذا قرأ المسكوت عنه من بين السطور يلحظ أنّ الشاعر قد تبنّى من المديح الشخصي لنفسه مشروعًا جماليًا وفكريًا يدل على فخر الشاعر بنفسه؛ إذْ قال: تركت عليه من مديحي قلائدًا؛ أي أن كلماته هي بمنزلة القلائد التي تضيف الزينة، وهذا نوع من الفخر بالنفس والمقارنة بين الشاعر والمخاطب في النص تجعلنا نكشف حقيقة أو قراءة أخرى للنص، "ومن المهم أنَّ نذكر أن المعنى الذي نبحث عنه في نص ما قد يكون هو الحقيقة التي يجب أنْ نظفر بها، وكل قراءة جديدة لنصٍ ما يعني اكتشاف جديد لزيف الحقيقة الكامنة في النص الأول"[2].

ثم نلحظ عليه في البيت الخامس يطلب من الممدوح أن يكون محسنًا وفيًا له، فهو يخاطب الممدوح بالوفاء بالوعد والسعي الحثيث ليكون أهلًا لتلك القلائد؛ فيبدو للقارئ أنَّ هذا نصٌ مدحيٌ ولكنه وجّه خطابًا سياسيًا للدولة من طريق الفخر بنفسه، فلجأ إلى المضمر والمسكوت عنه، لأنّه يرى أَنّهما يمكن أنْ يكونا النافذة في هكذا مواقف وتحقيق ما يصبو إليه[3]؛ والأسلوب المباشر هو طريقة في التعبير يعتمدها الشاعر إذا أراد أن يتحدث عما في نفسه، ولكن في بعض الأحيان يعمد إلى تغليف المقصود، وهذا يستدعي بطولة شعرية ملفته للانتباه، بمعنى أنَّ القصيدة ذات الأسلوب المباشر لا تهدف إلى تحقيق غايات جمالية في التعبير، والشاعر يحتاج إلى إضمار النص بغايته.

أمّا الشاعر أبو الفضل عبد المنعم الجلياني(ت ٦٠٢) يخاطب صلاح الدين، قائلا[4]: "الطويل"

فَيا مَلِكًا لَم يَبقَ لِلدَينِ غَيرَهُ وَهَت عُمُدُ الإِسلامِ فَأشدُدْ لَها دَعما

يحاول الشاعر استنهاض عزيمة صلاح الدين، ولكنه يخفي بلغة المسكوت عنه غاية أخرى، فالنقد موجه للسلطة، وخير ما يؤكد كلام الشاعر قوله: "وهت عُمد الإسلام"، فقد جعل لصلاح الدين سلطة متسلطة على السلطة ذاتها، فيكون لصلاح الدين من وجهة نظر الشاعر السيادة والطاعة، لذلك فالمنظومة السياسية بطبيعة الحال يكون لها مؤيدون ومعارضون،

---

١ . ديوان حيص بيص: تحقيق: مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، منشورات وزارة الاعلام، العراق، ١٩٧٥م: ٣: ٢٨٨.

٢ . الخطاب الاصولي: ٥٦ .

٣ . المضمر: ٥٨ .

٤ . ديوان المبشرات والقدسيات: عبد المنعم الجلياني، جمع وتحقيق ودراسة: د. عبد الجليل الحسن عبد المهدي، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، ١٩٨٨م: ٢:١١٦ .

ووظيفتها تقريب المؤيد، وإبعاد المعارض وتهميشه حتى ولو بالتنكيل والقمع، فقد "تغرق على أتباعها، وهم يقدمون لها الطاعة والولاء نصيبا من الغنيمة، وهي ترعاهم وتحميهم، وتلاحق المفكرين الأحرار والباحثين عن الاستقلال الذاتي، لتجردهم من التفكير أو محاولة بناء كيان فردي خاص، هي تبحث عن الولاء ولا يعنيها الأداء، وكفاءة الناس الذين تتعامل معهم"[1].

ومن المسكوت عنه أيضا أبيات ابن الساعاتي (ت: ٦٠٤ هـ)، إذ قال[2]: "الطويل "

وإن نصَرْتني عزمة يوسفية فلست أبالي في الأنام بخاذلِ
وما كلُ نجمٍ يُهتدى بضيائِهِ ومسراهُ في جنحٍ من الدهرِ شاملِ
إذا لم يكن عني – وحاشاه – غافلًا فما أنا في ذيل الهمومِ برافلِ

ابتدأ الشاعر نفسه بجملةٍ موهمةٍ اعتمد فيها منذ البداية على المسكوت عنه بوصفه القوة والمخرج، فهو لم يعبر بما أراد صراحة، بل جعل ذلك في فضاء المسكوت عنه، فهو قال: (وإن نصرتني عزمة يوسفية)، فماذا أراد بتلك العزمة اليوسفية، هل يقصد الغدر والخيانة التي قام بها إخوة يوسف - عليه السلام - أو أراد ذلك الصبر والعزيمة التي كانت لدى يوسف - عليه السلام -، إذ تحّملَ كل ما مرَّ به حتى جاءه فرج الله ونصره على الأعداء، ثم بعد ذلك أشار إلى غفلة المخاطب عنه، فقد طالعنا الشاعر بألفاظ تدل دلالة واضحة على وجود الكبت، وإضمار لا يستطيع التصريح بهما.

ومن خلجات النفس المكبوتة تتطاير زفرات لذلك الكبت من جراء السلطة، فيطالعنا أحد الشعراء محذرًا الخليفة هارون الرشيد، قائلًا[3]: "من الرجز"

قُلْ لأمين الله في أرضهِ ومن إليه الحل والعقدُ
هذا ابن يحيى قد غدا مالكًا مثلك، ما بينكما حدُّ
أمرك مردودٌ إلى أمره وأمره ليس له ردُّ
وقد بنى الدار التي ما بنى الـ فرس لها مثلًا ولا الهندُ

---

١ . المعنى الجمالي: ١٥١ .

٢ . ديوان ابن الساعاتي: تحقيق انيس المقدسي، المطبعة الاميركانية، بيروت، ١٩٣٩م: ٢: ٣٦ .

٣ . وفيات الأعيان وانباء أبناء الزمان: ابة عباس شمس الدين احمد بن محمد بن ابي بكر بن خلكان (ت:٦٨١هـ)، تحقيق: د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت):١: ٣٣٥ – ٣٣٦، و مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان، أبو محمد اليافعي، وضع حواشيه خليل المنصور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م: ١:٣١٧ .

الدّر والياقوت حصباؤها وتربها العنبر والنـدُّ

ونحن نخشى أنّه وارث مُلكك إن غيبّك اللحدُ

يحذر الشاعر في نصهِ من تمادي هذا البرمكي في التحكم بشؤون الدولة، فهو يصف ملكه مشيرًا إلى تحكمه بالمال إلى درجة بناء دور ليس لها مثيل في الفرس ولا الهند، فالشاعر يتلاعب بالألفاظ لإبراز غاية، هي ضعف السلطة العباسية المتمثلة بشخص هارون الرشيد لدرجة أنّه أصبح يخشى أن يسيطر البرامكة على الحكم إنْ غيّب هارون الرشيد اللحد، وربما لم يكن القصد من الوراثة بعد الموت، وإنّما عزله عن الحكم، فكل تلك الألفاظ (الدُر، الياقوت، العنبر، الورث، الملك، اللحد) قد تلاعب بها الشاعر لإبراز قضية للشعب ضعف السلطة، وكأنما هذه الأبيات لم تكن تحذيرية للخليفة بقدر ما هي تحريضية، للخلاص من سياسة خليفة جعلهُ البرمكي لعبة بيده، لدرجة أنْ يسرح ويمرح بمال الشعب، فاللغة أداة الشاعر، ومن طبيعة اللغة " الممانعة والعناد ... والمقاومة، رغم أنّه ظاهرًا قد يبدو غير ذلك، والفرد في تعامله مع اللغة يحاول أنْ يحسم الأمر لصالحه ...، هذا ما يحدث غالبًا خصوصًا عند منتجي النصوص إلّا أنَّ بعض النقاط، وبعض المناطق في الخطاب الذي ينتجونه تبقى ملتبسة، ويبقى شيء ما بين السطور لم يستطع الكاتب، أو الشاعر التعبير عنه، أو بالأحرى لم تسمح اللغة بتمريره والإفصاح عنه"[1]، وكأن هذا المسكوت الداخلي عبارة عن نسق مضمر يخفي أفكارا مؤلمة لا تخرج للنور، ولكنها تبرز من عثرات اللسان.

أما الشاعر مجد الدين النشابي (ت ٦٥٦ هـ) اتخذ طريقًا غير مباشرة للوصول إلى انتقاد السلطة الحاكمة إذ قال[2]: " من البسيط "

يـا سـائلي ولمـحـض الحـقّ يـرتـادُ أصـخ فـعـنـدي نـشـدانٌ وإنـشـادُ

واسـمـعْ فعنـدي روايـات تـحـقـقـهـا درايـــة وأحـــاديـــث وإســـنـــادُ

فـــهـــم ذكـــي وقـــلب حـــاذق يـــقـــظَ وخـــاطـــر لنـفـود النـقـد نـقَـادُ

عن فتية فتكوا في الدين وانتهكوا حـمـاه جـهـلا بـرأي فـيـه إفـسـادُ

إذا تـرامـت أمـور النـاس ليس لهم فـيـــهـــا دواء ولا حـزم وإنـجـادُ

---

١ . النص والممانعة: مقاربات نقدية في الأدب والإبداع: محمد راتب الحلاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط١، ١٩٩٩م: ١٥.

٢ . الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المادة السابعة: ابن الفوطي البغدادي، المكتبة العربية، بغداد، (د.ت): ٣٢١. ٣٢٢.

أمـا الوزيـر فـمـشغول بـعنـبره والعـــارضـــان فـنـــسـّاج ومـــدّادُ

وحـاجـب البـاب طـورًا شـارب وتـــارة هـــو جـــنـكـيّ وعـــوّادُ

بدأ الشاعر بالحدث في ظل الأخطار المحدقة بالبلاد، ولا سيما الخطر المغولي، فنجده يصف البلاط وما يجري به من انتهاك الدين وانشغال الوزير، وما شابه ذلك من الأمور التي تنم عن فساد الجهاز الإداري للسلطة، فقد عمد الشاعر إلى توجيه النقد اللاذع لكن بعيدًا عن لغة المباشرة بل بالاعتماد على لغة المسكوت عنه، فقد اعتمد على توجيه الخطاب بوصف حال الوزير وذلك ليصف سكوت الخليفة عن ذلك الفساد، وما فساد السلطة الإدارية إلّا لفساد الحاكم، لأنَّ غاية الشاعر من هذا العرض المباشر توجيه النقد من باب لفت انتباه الشعب لعمل القائمين على أمور الدولة،يبدو للباحثة أنَّ الشعر السياسي احتل مساحة واسعة من اهتمامات شعراء العصر العباسي ومردّ ذلك لعاملين مهمين؛ أولهما: كثرة الخلافات السياسية وتكالب الخلفاء على السلطة والأمر الآخر حاجة الخلفاء إلى لسان الشاعر بوصفه سلطة ثقافية إعلامية مهيمنة لها دور في الترويج والتأجيج للسلطة، فضلًا عن أنَّ الخلافات السياسية اتجهت باتجاه التحزب والتكتل والفئوية ويُعزى ذلك إلى توسع أركان الدولة العباسية وهيمنتها على بقاع واسعة جعلت فيها دويلات صغيرة ومتعددة تتصارع فيما بينها من أجل الزعامة، ويظهر من خلال الشواهد السالفة الذكر أن الستر السياسي بات ظلا وارفاً تسكنه عبرات الشعراء امانيهم واحلامهم ، فالمسكوت عنه في الشعر السياسي لايخرج عن اطار المدح التكسبي

المبحث الثاني

المسكوت عنه الاجتماعي

المبحث الثاني

المسكوت عنه الاجتماعي

تعتمد المجتمعات في بناء أنظمتها وسير قوانينها على التركيب المجتمعي واستقراره، ابتداءً من الأسرة التي تعد النواة الأولى في المجتمع بتركيبها وصولا إلى المؤسسات العامة للدولة.

وكان للدكتور محمد أركون رأيٌ في أن دراسة المجتمع تكون على وفق المنظور الأنثروبولوجي الذي يقوم على فحص الفئات البشرية والمقارنة بينهما من الجوانب الثقافية والسياسية والدينية والاجتماعي؛ لأن المجتمع من وجهة نظره ليس فئة اجتماعية واحدة إنَّما هو عبارة عن مجموعات اجتماعية مختلفة في أغراضها السياسية والأيديولوجية[١].

والعصر العباسي عصر اتسعت فيه آفاق الحياة وتنوعت، وقد أدى هذا الاتساع والتنوع إلى تسجيل أنماط الحياة بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية، وسوف نسلط الضوء على الحياة الاجتماعية في تلك الحقبة لتفسير المناخ الاجتماعي وصلته بالشعر الذي يعد المرآة لعكس ذلك الواقع، فلا تخلو المنظومة الاجتماعية من تشكيلات وتشعبات سيكشف لنا المسكوت عنه تلك الأمور التي لم يبح بها الشعراء آنذاك، فاستعملوا الإضمار والسكوت عنها، فالنص الأدبي يعمد للصمت تاركًا فراغات لم يبح بها وذلك لأنه "يقع تحت سلطة التراث واللغة والدين والجنس والتقاليد الادبية... فضلا عن سلطة المجتمع والقبيلة والادب والاعراف الاجتماعية، وتمارس هذه السلطات العنف المعلن والمبطن ضد النص"[٢]،فالسلطة الاجتماعية أكثر وقعًا في نفوس الشعراء، والشعر الاجتماعي يؤدي وظيفة في إطاره الاجتماعي، وقد اعتمد الشعراء في التعبير عن الحياة الاجتماعية المسكوت عنه الذي يعد في تلك الحالات اختزالًا (للمحرّم والممنوع والمقموع)[٣].

وسنقف في هذا المبحث على نماذج تطبيقية من القمع الاجتماعي أوضحتها قراءة المسكوت عنه، ومن الشعراء الذين صدحت به أصواتهم أبو دُلامة إذ قال[٤]: " بحر الكامل"

إنْ كنتَ تبغي العيشَ حلوًا صافيًا فالشِّعرُ أعزبْهُ و كن نخّاسًا

تنل الطرائفَ من طراف نُهَّدٍ يُحْدِثْنَ كلّ عشيةٍ أعراسًا

---

١. ينظر: الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، كيحل مصفى، منشورات ضفاف، ٢٠١٤: ٢٨٣.

٢. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي:١١.١٠.

٣. ينظر: النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة:١١٢.

٤. ديوان أبي دُلامة: ٥٥.

والريحُ فيما بين ذلك راهنٌ سَمْحًا ببيعِكَ كنتَ أو مكّاسًا

دارتْ على الشّعراء حُرفَة نوبةٍ فتجرَّعوا من بعدِ كأسٍ كاسا

وتسربلوا قَمُصَ الكساد فحاولوا بالنّخسِ كَسْبَا يُذهِبُ الإفلاسا

يدعو الشاعر في أبياته إلى ترك الشعر وامتهان النخاسة، وقد أنف العرب من مهنة النخاسة على الرغم من رغبتهم في اقتناء الرقيق والجواري فتشير هذه الأبيات إلى بوح داخلي يعبر عن "وحي نابع من الضمير أو من صميم وجود الكائن الحي في لحظة خارقة يتصل فيها بالمطلق"[١].

فالصورة التي نقلها الشاعر مجسدة للبؤس الاجتماعي فإذا كان الشاعر الذي يرفل في ظل بلاط الدولة العباسية لا يحصل على كرامة العيش ولا الرزق، فكيف بحال الناس المعدمة من ذوي الطبقات الفقيرة،فإذا كان الشاعر صاحب المكانة الذي تحتفل لولادته القبائل ولسان حال الامة وفي بلاط الدولة ويتحدث عن هذا الواقع، فأراد الشاعر رسم صورة للمجتمع في العصر العباسي ومقاييس التفاصيل فالمال أساس ذلك التفاضل من جانب ومن جانب آخر سوء الوضع الاجتماعي بسبب تدهور الاوضاع الاقتصادية.

وفي نص آخر نجد الشاعر اعتمد لغة المسكوت عنه لإضمار بعض الدلالات في نصه هربًا من السلطة الاجتماعية اذ قال[٢]: "البسيط"

أذابك الجوعُ مذ صارت عيالتُنا على الخليفة منه الرّي و الشبعُ

لا و الذي يا أمير المؤمنين قضى لك الخلافة في أسبابها الرِّفعُ

ما زلتُ أخلصُها كسبي فتأكله دوني و دون عيالي ثم تضطجعُ

شوهاءُ مشنأة في بطنها ثَجَل و في المفاصل من أوصالها فَدَعُ

ذكّرتَها بكتاب الله حرمتنا و لم تكن بكتاب الله تنتفعُ

فاخرتطمت ثم قالت وهي مغصبة أ أنت تتلو كتاب الله يالكعُ

اخرج لتبغ لنا مالا ومزرعة كما لجيراننا مال و مزدرعُ

وأخدع خليفتنا عنها بمسألة إنّ الخليفة للسؤال ينخدعُ

نلحظ أن الشاعر في هذه الأبيات صورة حوارية بينه وبين زوجته يصور بها طلب زوجته منه توفير سبل العيش الرغيد لها - ولكنّه يظهرها منازعة له - وأنْ يوفر لها كل ما يكسب،

---

١. الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ١٩٨٦م: ١٤٦.

٢. الأغاني: ١٠: ٢٣٨.

ولكنّها تأكل من دون أنْ تترك للعيال شيئًا منه، ثم يصف جشعها وأنّه عندما ذكّرها بكتاب الله – عز وجل - بشأن الإسراف والقناعة والرضا بالمقسوم اتهَمَتْهُ بأنّه لا يعرف كتاب الله، ثم طلبت منه الخروج، وطلب المعونة حتى وإنْ كانت بخداع الخليفة، فهذا الحوار إن كان حقيقيًا أو متخيلًا فهو بطبيعة الحال انتقاد للواقع المزري الذي كان يعصف بالشاعر، وليس هذا فحسب فالشاعر هو ابن البيئة، فهو بالتأكيد كان يعكس هموم العديد من أمثاله من الفقراء، وكأنه بهذه الصورة قد انتقد الخليفة الذي لم يكن يعي هموم الفقراء، الذي دفع الشاعر إلى التعريض بزوجته في سبيل الحصول على لقمة العيش واستعطاف الخليفة، "وفي هذه النقطة نرى الصلة بين العالمين النفسي والأدبي؛ فإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام فأن الأصيلة والاوهام لدى الكاتب المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الأدبية، وهكذا يحقق الأديب المبدع إنجازًا مذهلًا لأنّه يظهر فضله على غيره من المكبوتين بقدرته على التعبير كتبه بطريقة مقبولة بل شائعة يسعى المجتمع إلى معرفتها وينجذب اليها ويشجع عليها"[1]، وَعودًا على ذي بدء، فهناك بعض المسائل التي لم يلبث الشعراء أنْ خاضوا غِمارها باستعمال تقنية المسكوت عنه فهناك من اتخذ من الخمرة وسيلة للهروب ونسيان واقعه المرير؛ إذ جعلها السبيل الوحيدة للتعبير عن الرفض والإدانة لكل ما في الحياة من مظاهر لا يمكن احتمالها، ومن هؤلاء الشعراء بشار بن برد (ت: ١٦٧هـ) والعطوي (ت: ٢٦٧هـ)، إذ قال الأول[2]: "الرجز"

لَمّا رأيتُ الحَظَ حظَ الجاهلِ وَلَم أرَ المغبون غير العاقلِ

رَحَّلتُ عنسًا من شراب بابل فبت من عقلي على مراحلِ

هنا الشاعر يشير إلى المجتمع الذي لم تكن مقاييسُه عقلية، إذ يرى أن الحظ للجاهل.

أما الثاني، فقال[3]: "الخفيف"

أحمدُ الله صارتْ الخمر تأسوا دون اخواني الثقات جراحي

يشير الشاعران في الأبيات المذكورة إلى الخمرة ليس على سبيل الوصف، و إنّما كوسيلة استعانا بها للهروب من الواقع، ذلك الواقع الذي كان يسود المجتمع، فقد أوضحت الخمرة عجزهما عن تحمل ما كان سائدًا، إذ بلغا إلى مستوى أن كلًا منهما فضّلها وأعدّها متنفسًا لمكبوت النفس البشرية، فعند ارتشاف الخمرة يَفقد العقل سيطرته، وهكذا لا يحاسبهم المجتمع عن ما يبدر منهما لأنهما فاقدا العقل كما وصفا نفسيهما، وقد التجأ كثيرٌ من الشعراء لدواعٍ خاصة في حياتهم

١. مداخل نفدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي مج ٣٠٣:١:٤:٢٣

٢. الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣: ٤: ١٣٨.

٣. شعر العطوي: جمع وتحقيقك محمد جبار المعيد، مجلة المورد، مج ١، ع (١.٢)، ١٩٧١م:٧٨.

كأن تكون سياسية، فسّرُ بها سخطًا على السياسة أو ثورة على الواقع، أو استهانة بكل شيء، أو بسبب إخفاق و محنة نزلت به[١]، ومن ثَمَّ يكون الشاعر في مأمن وذلك لأنه فاقد العقل فلا يحاسب من جهة السياسة ومن جهة المجتمع،وأما عن ظاهرتي البخل والتسول فقد كانتا من أبرز الظواهر الاجتماعية التي أكّد عليها الشعراء بصورة ساخرة لغرض رسم صورة المجتمع؛ فهذا بشار بن برد قال[٢]: "البحر الطويل "

يُسمَّونَ بالسّؤَّال في كل موطن وإنْ كان فيهم نابةٌ و جليلُ

فسِّماهمُ الزّوارُ سترًا عليهِمُ فأستارهُ في المهتدين سُدولُ

أراد الشاعر توضيح الفوارق الطبقية والاجتماعية، وهذا ما شوهد في بغداد في زمن المنصور حينما قَدِم رسول الروم إلى بغداد[٣]، فكان من خالد البرمكي أنْ سمى هؤلاء المتسولين بالزّوار، لأنه استسقى ذلك الاسم و فيهم الأحرار والشرفاء[٤]، فنجده أشار إليهم بلفظة الزوار كي يُبعد عنهم ذلَّ ما لَحِق بهم من تقلبّات الأحوال، قد يكون ذلك نتيجة دوافع ذاتية تخص طبيعة الشاعر عبر ما يتعرض له من أحداث و نكبات، إذ فضّلوا الصمت على الخوض في الخطاب المباشر؛ فالخطاب المباشر ربما يجعلهم في مواجهة مباشرة مع السلطة لذلك التجأ الشعراء إلى الصمت ولغة المسكوت عنه،فالمسكوت عنه هنا الواقع المرير الذي تعيشه الطبقة الفقيرة، في حين كانت الطبقة الحاكمة تعيش بترفٍ كبير.

أما محمد بن حازم الباهلي (ت: ١٩٥هـ)، قال[٥]: "البسيط"

اضرعْ إلى الله لا تضرع إلى الناسِ وأقنعْ بيأسٍ فإن العزّ في الياسِ

واستغن عن كلّ ذي قربى و ذي رحمٍ إن الغنيّ من استغنى عن الناسِ

فالرزق عن قَدَرٍ يجري إلى أجلٍ في كفِّ لا غافلٍ عني و لا ناسي

فكيف أبتاع فقرًا حاضرًا بغنىً وكيف أطلب حاجاتي من الناسِ

يدعو الشاعر الفرد أن يتسلح بالقناعة لمواجهة الحياة القاسية في تلك الحقبة، فالمرء يصبر على ألم الحياة، ويبدو ثمة أكثر من قناع أو حجاب: "نفسي وقيمي واجتماعي وعقائدي

١. ينظر: العصر العباسي الثاني: شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م:١٦١.

٢. ديوان بشار: ج٤: ١٢٧.

٣. ينظر: الوزراء والكتاب: الجهشياري (ت ٢٩٦هـ)، طباعة دار الصاوى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٣٨م: ١١٠.

٤. الوزراء والكتاب:٩٥.

٥. ديوان محمد بن حازم الباهلي: تحقيق جميل سعيد، مجلة المورد، ع٢، ١٩٧٧م: ٢٠٤.

يمنعنا من مكاشفة ما نحن فيه، وعليه قد تعودنا طويلا قول ما يجب قوله، وسلوك ما ينبغي الأخذ به فقط لإثبات أننا على أفضل ما يرام، ونستحق شهادة حسن سلوك بامتياز"[١]، فالحديث عن القناعة فيه مسكوتٌ عنه هو ترويض النفس من أجل الحصول على مجتمع متكامل، ويمكن أن يكون الشاعر مريدًا التمليح بدل التصريح لما يكشف عنه النص من مشاعر وانفعالات، فالدلالات الناطقة والصامتة تشكل أشبه ما يسمى بلوحة فنية تنماز بالترابط لشد انتباه القارئ وتوزع ذهنه بين ما هو مكتوب وما هو محذوف[٢].

أما ربيعة الرقي (ت: ١٩٨هـ)فقال: "من المتقارب"

ولا تسأل النَّاسَ ما يملكون ولكن سَل الله واستكفهِ

ولا تخضعنَّ إلى سفلةٍ وإن كانت الأرض في كفَّهِ

تطالعنا أبيات مليئة بالنصح والإرشاد تتحدث عن النفس وما يرقيها في المجتمع، فهو يدعو إلى عزة النفس وعدم إراقة ماء الوجه لطلب المال من الحكام وغيره،فالشعْرُ ينبع من ظروف إنتاجه و مخاض لحظة إبداعه من منطقة اللاعقل، فيبدو أنَّ ذل الحاجة دفع كثيرًا من الشعراء واضطرهم إلى السؤال والمسكنة للحصول على لقمة العيش، وبلغة المسكوت عنه، يشير الشاعر إلى الكدية المغلفة بالشعر، فسوء الحال الاجتماعية عكس الواقع الاقتصادي بدفع الشعراء للكدية باسم الشعر، فـ "العلاقة مع الآخر تكون حميمة لا يمكن الفصل بينهما، وتعد موضوعا للإبداع الأَدبي في الثقافات المختلفة، وقد شغلت الدارسين ودفعتهم نحو البحث فيها، وتقصي أطرافها، وبيان طبيعتها وأصولها المختلفة"[٣]، ونصل بالنتيجة لتلك الكدية المغلفة بالشعر من جراء ذلك الوضع الاجتماعي.

---

١. الشبق المحرم:(انطولوجيا النصوص الممنوعة)، إبراهيم محمود، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٢: ٢.٣.

٢. الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري – قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها - (أطروحة): عامر بن أمحمد، جامعة الجبلالي البابمن/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٥- ٢٠١٦:١٨٨.

٣. الخطاب النقدي عند أدونيس قراءة الشعر أنموذجا: د. عصام العسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.:٤٤.

أما أبو نؤاس فقد أكثَر في ميله إلى الشعبية، وبخاصة في هجائه الذي يصل فيه إلى درجة السباب الذي يحدث بين المتسابين في الأزقة الشعبية[١]، قائلًا[٢]: "مجزوء الرمل"

يا كتابًا بطلاقٍ يا عزاءً بمصابهْ

يا رغيفا رده البقا لُ يبسًا وصلابه

قد وصِفَ أبو نواس من بعض معاصريه بأنه كان من أظرف الناس منطقًا[٣]، فمالَ في شعره إلى تحقيق التسلية والترفيه الذي يتطلبه نوع الحياة اللاهية التي كان يعيشها، و كان حاضر البديهة في صقل ما قال من طرائف مستمد أفكاره من بيئته[٤]؛ لسنا بمعرض الحديث عن الشعر الشعبي، أو المقارنة بين نتاج الشعراء جيده من رديئهِ، و لكنّا نستعرض بعض الأبيات بغية الوصول إلى مجتمع تلك الحُقْبَة، و ما كان عليه ذلك الواقع من قراءة المسكوت عنه، فاستدعاء الشاعر لـ (صورة الخبز) قال يا رغيفا... فيه مضمون من المضامين التي تخص تصوير ظروف الحرمان شعريا عبر رمزية رغيف الخبز الذي وصفه بأنه يابسٌ أي خلوه ُمن جودة الطعم ليصور لنا واقع الحال عبر تلك الصورة الساخرة، وليس بالضرورة أن تكون هناك مسافات أو دلالات قطعية مع المرجعية التي يستدعيها الشاعر لإنتاج الواقع، لأنها اي المرجعية المستدعاة تنطوي بذاتها على بعدٍ تأثيري في النص تثير في ذهن المتلقي الصورة المبتغاة ايصالها بوصفها ذاكرة تصويرية لها نصيبها من الإيحاء.

ولعله في نص آخر عكس مسائل جوهرية تمس قيم المنظومة الاجتماعية في ذلك العصر أذ قال[٥]: "البسيط"

دع عنك لومي فإنّ اللومَ إغراءْ و داوني بالتي كانت هي الداءُ

صفراءُ لا تنزلْ الأحزان ساحتها لو مسّها حجر مسَتْه سراءُ

---

١. ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، الطبعة الأولى، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨م:١٩١.

٢. ديوان أبي نؤاس: ٥٣٨.

٣. زهر الآداب وثمر الالباب: ابراهيم علي الحصري القيرواني، تحقق د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٥م: ج١:٥٣٨.

٤. الشعر والشعراء: ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، قدم له الشيخ حسن تميم، دار احياء العلوم، بيروت، ١٩٨٧: ٢٨٧، وينظر: امراء الشعر العربي في العصر العباسي: انيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٦٩م:١٣٠.

٥. ديوان أبي نؤاس: ٤٤٤.

وصف الشاعر الخمرة أنها صافية مشيرًا إلى ما تتركه في جسم الإنسان، ولكنّه يصرح بآراء جريئة في الفكر السياسي والعقائدي، فقد لجأ إليها هاربًا من واقعه و البيئة التي كان يعيش فيها، وكما يبدو أنَّ توجيه الكلام إلى أصحاب الثروات واللاهثين وراء المال والمناصب، وليس عامة البسطاء، فالغاية من ذلك لفت انتباه المخاطب وتحريك ذهنه، وكذلك المتلقي من باب النقد والتذكير، وكأنّه أراد القول إننا لجأنا إلى الخمرة بسبب ما قضاه علينا الدهر، وليست الخمرة سببًا لما وصلنا له، فوضعنا الحالي ليس نتيجة للخمر، بل إننا لجأنا بسبب هذا الوضع الذي نعيشه، فصرّح بلغة المسكوت عنه "ما كان اختزالًا للمحرّم والممنوع والمقموع، فالشعر الاجتماعي هنا يؤدي وظيفة في إطاره الاجتماعي، وهي وظيفة ثورية....، فالشعر يحيي الشعوب، و به تقارع الخطوب، وبه يستصغر الموت، وبه تلقح العقول، وتصنع الشعوب"[١]

كما تكشف لغة المسكوت عنه عوالم مخبوءة، وعلاقات مغيبة في النص، باستعمال دلالات اللغة، فنرى أبا الشمقمق(ت ٢٠٠هـ)، قال[٢]: "من الوافر"

برزت من المنازل و القباب فلم يعسر على أحد صحابي
فمنزلي الفضاء وسقف بيتي سماء الله أو قطع السحابِ
فأنت إذا أردت دخلت بيتي عليَّ مسلّمًا من غير بابِ
لأني لم أجد مصراع باب يكون من السحاب إلى التراب

وقال أيضًا[٣]: " البسيط"

ما كنتُ أحسب أن الخبز فاكهة حتى نزلت على أوفى ابنِ منصور
يَبْسُ اليدين فما يسْطيعُ بسطَهَما كأنّ كفيه شُدّا بالمسامير
عهدي به آنفًا في مربطٍ لهُمُ يكسَّ الروث في نقر العصافير

نلحظ من سياق النص أنَّ الشاعر قد وجّه خطابًا حمّله نقدًا اجتماعيًا بشأن موضوعات(الفقر – تدهور الأحوال – مقارنة الفقراء مع الأغنياء) فأراد الشاعر بإطلاق هكذا خطاب أَنْ يُسلط الضوء على مسائل مهمة في المجتمع، فجعل خطابه خاصًا من الناحية الظاهرية للنص، لكنه أضمر فيه بنية المعنى العميقة بشأن توجيه خطاب إلى فئة أو أشخاص مقربين منه، حفاظًا منه على بقاء الود – إن صح التعبير – أي ود المقصودين من الخطاب، لذا نجده يصف

١. النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة: ١١٢.
٢. ديوان أبي الشمقمق: ٥٤.
٣. ديوان أبي الشمقق: ٥٥.

ذلك المنزل البارز من القباب من طريق قوله: (منزلي الفضاء) أي لا منزل له، ولا باب لبيته، وإنما يصف أن بابه ممتدة من السحاب إلى التراب على مدى الفضاء واتساعه، ربما تخيل القارئ للوهلة الأولى أنها أبيات تصف اتساع بيت الشاعر، وتعبير عن مدى كرمه، و أنَّ بيته يسع الصغير والكبير لكبره وسعته، ولعلَّ الشاعر أراد أنْ يوضح أنّهُ تحت حكم زمان لا خير يعم البلاد والناس مشردون لا بيوت تأويهم، ولا سقف يحميهم ولا باب يحفظ كرامتهم، وهذا جانب المسكوت عنه في الأبيات، فمن المعلوم لدى الجميع أن للدار بابا يطرق كي يسمح لمن يريد الدخول، لكنّه يعبر أن مصراع البيت من السحاب إلى التراب، فالمسكوت عنه أنّه بلا مأوى يلمّه، فلا يوجد مدخل محدد لذلك البيت، فأي واقع كان يعيشه ذلك الشاعر وليس واقعه فقط، وإنما واقع مجتمع في أغلبه مجتمع الفقراء، فجسّد الشاعر هذا الموضوع الاجتماعي في أبياته بوصفه ظاهرة اجتماعية عامة لكنه لم يعلن ذلك، وإنما خبأها خلف لغة المسكوت عنه، لأنَّ الشعراء يتميزون غالبًا "برهافة الحس والانغماس في التأملات الشاردة، ولذلك فإنَ تعقيدات الحياة الاجتماعية وتنامي الاهتمام بالماديات عادة ما تحبط الشعراء، وتشكل انسدادا في وجوههم، فيلجؤون إلى مكونهم الشعري متخذين من سمة الهروب أو سمة العبثية، وكلاهما نوع من الصدود أو الانفلات من واقع يشعرون أنهم لا ينتمون اليه وجدانيًا"[١].

ولم تكن رؤية مسلم بن الوليد (ت: ٢٠٨هـ) مغايرة لرؤية بشار كما اسلفنا عنها قبل قليل إذ يعبر أيضًا بقوله[٢]: "السريع"

وقائلٍ ليس له هِمة كلا، ولكنْ ما له مالُ

لا جدة ينهضُ عزمي بها والناسُ سُوّالٌ وبُخّالُ

يشير الشاعر في نصه إلى انقسام الناس بين متسول وبخيل، فجاءت لغة المسكوت عنه لتعبر بصورة أوسع من المباشرة، فالشاعر أراد عكس صورة لذلك الواقع الاجتماعي، وما آلت إليه طبيعة المجتمع من انحدار وتدهور في الجانب الاقتصادي، ومن ثَمَّ عُكس على الاجتماعي، مستعينًا بلغة المسكوت عنه، يراد بها الارتقاء بالخطاب ضمن مساحات أوسع من لغة التصريح[٣].

---

١. وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر: د. ايمان عيسى الناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١م:٢٤٩.

٢. شرح ديوان صريع الغواني: مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف القاهرة، ط٣، (د.ت): ٨٥.

٣. المسكوت عنه في نهج البلاغة: ٤٩٠.

أما ديك الجن (ت: ٢٣٥ه)، فيدعو إلى الحفاظ على النفس وإبائها، إذ قال[١]: "الخفيف"

لا تقف للزّمان في منزل الضّيـ م ولا تستكنْ لرقة حالِ

و إذا خفت أن يراهقك العَد مُ فعذ بالمثقّفات العوالي

و أهنْ نفسك الكريمة للمو تِ و قحِمْ بها على الأهوالِ

فلعمري لَلموتُ أزينُ للحيْ ي من الضُّرّ ضارعًا للرّجالِ

في الدولة العباسية نشأت معايير جديدة لتحديد الآخر وأهدافه ونشاطه الاجتماعي، فالعربي عُرف بترفّع نفسه عن كل ما يهينها، وكما يبدو أن ظروف الحياة القاسية أحبطت من همم النفوس، فوجهتها إلى أمور ابتعدت بها عن الفضائل، وهذا يعكس تفكك المجتمع العباسي آنذاك، فعندما تخلص الرؤيا إلى مصَبّها الأخير تأخذ العبارات هيمنتها، الأمر الذي يفسر لنا توظيف الشاعر لفكرة الموت التي بدورها أوضحت تدهورا لِقيمِ المجتمع من جراء ذلك الوضع الاقتصادية المتردي.

وتطالعنا أبيات أخرى تشير إلى الانحلال الخلقي، وانعدام القيم الأخلاقية في ذلك العصر، في قوله ايضًا[٢]: "الطويل"

أخا الرأي والتدبير لا تركبْ الهوى فإن الهوى يُرديك من حيثُ لا تدري

ولا تثقَنْ بالغانيات وإنْ وفَتْ وفاء الغواني بالعهودِ من الغدرِ

إن ظاهرة المجون لا تدل على أنها حالة حضارية في المجتمع العربي؛ إذ ليستِ الحضارة تهتكًا واستهتارًا بالقيم والموروث الاجتماعي لأي أمّة، والإعراض عن عاداتها و تقاليدها ومثلها والانجراف في تيار اللهو والعبث، والمناداة به وإشاعته، لأن ذلك يتنافى مع الروح العربية الإسلامية[٣]، ولا يعني شيوع تلك الظاهرة في المجتمع العباسي، أنها كانت مقبولة لدى جميع فئاته، وإنما كانت تلقى المعارضة من علماء الدين، وأفاضل المجتمع، وتلقى كل التعنيف والتجريح منهم[٤]، فالشاعر يشير في نصه إلى ظاهرة مرفوضة من المجتمع، أمّا المعنى الخفي و المراد الوصول إليه، أو غاية الشاعر أنه يعزو إلى هؤلاء القيان الانحلال الخلقي، الذي كان من

---

١. ديوان ديك الجن: تحقيق د. أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، د.ت: ١٢١.

٢. ديوان ديك الجن: ١٥٥.

٣. ينظر: الشعوبية نشأتها وتطورها: د. نزار عبد اللطيف الحديثي، وسعد عبد اللطيف الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠م: ٢٦٧.

٤. الشعر والشعراء:٣٤ .

العوامل الفاعلة التي أدت إلى ضعف الدولة العباسية[١]، إنّ قراءة النص أبرزت الانحلال الخلقي، وما كان له من أثر في إضعاف قيم المجتمع، فيجدر بنا الوقوف عند المعنى الأسمى لقراءة النص، وملء الثغرات والفجوات التي تكتظ بها النصوص والخطابات الأدبية[٢].

ولم يكتف الشعراء بتوظيف المهن بل أخذوا يوظفون الأغراض الشعرية ومنها الهجاء، فالهجاء من أوسع الأغراض الشعرية تأثرًا واستجابة لشدة ارتباطه بالنفس ونزعتها[٣]، و لقوة تأثيره في المتلقي؛ إذ يثير انتباهه أكثر مما يثيره المديح، قال دعِبل الخزاعي (ت:٢٤٦هـ): "المنسرح"

قاض يرى الحد في الزناء ولا ... يرى على من يلوط من بأسٍ
فالحمدُ لله كيف ذهب الـ ... عدل و قل الوفاء في الناسِ
أميرنا يرتشي و حاكمنا ... يلوط و الرأس شر ما راسِ

يشير الشاعر في نصه إلى شرح المأساة القائمة بذهاب العدل وقلة الوفاء، والأمير المرتشي، والحاكم اللواط وعلى رأسهم القاضي الذي لا يحكم بالعدل، ويخالف التعاليم الإسلامية في بعض الحدود التشريعية، وكأنه يرى الحد في الزنا ولا يرى حدًا في اللواط ... فنقل لنا الشاعر في النص الغائب أو بلغة المسكوت عنه، صورة توترية وجودية سوداوية جماعية لواقع الدولة العباسية، والمجتمع العباسي آنذاك، ومن الواقع المزري الذي رضخ له المجتمع - إن صح التعبير -، ليس همًا فرديًا، أو حاجات وقتية يمكن تلافيها أو معالجتها بسرعة، فهذه الصورة المكشوفة في النص الشعري هي مكبوتة في الواقع، لا يمكن التفوه بها، فمجتمع يرضى بقاضي قضاة قد عُرِف عنه الفسق وهوى الغلمان، أي مجتمع هذا؟ فقد عكست لنا هذه الأبيات انحطاط القيم في المجتمع آنذاك، فما صّرَح به الشاعر وسكت عنه المجتمع هو نقد السلطة الحاكمة من طريق نقد المجتمع.

كما يعتمد أبو شراعة (ت ٢٨٠ هـ) في نصه المسكوت عنه في نصه الشعري، إذ قال[٤]:"الطويل"

تلوم ابنة البكريّ حين أؤوبُها ... هزيلًا و بعضُ الآئبينَ سمين
وقالت لحاك اللهُ تستحسن العرا ... عن الدار إنَّ النائباتِ فُنون
و حولَك إخوانٌ كرامٌ، لهمْ غِنىً ... فقلت لإخواني الكرامِ عُيونُ
ذريني أمُتْ قبل احتلال محله ... لها في وجوه السائلين غضون

---

١. الموشي، الوشاء (ت٣٢٥هـ)، طباعة دار صادر، بيروت، ١٩٦٥م:ج١٣٤:٦.
٢. نظريات القراءة في النقد الأدبي: جميل حمداوي، د.ك، ط١، ٢٠١٥م:٢٤.
٣. نظريات القراءة في النقد الأدبي: ٢٨٩.
٤. الأغاني:٢٣: ٢٦.

سأفدي بمالي ماء وجهيَ إنّني بما فيه من ماء الحياء ضَنينُ

صوّر لنا الشاعر في هذه الأبيات قضية اجتماعية ألا وهي صلة الرحم وانقطاع صلة الرحم بين الإخوة عبر تصويره للحوار بينه وبين زوجته، فهي قد أشارت عليه بتحسين وضعهم المالي وإصلاح بيتهما الآيل للسقوط والاستعانة بإخوانه، ولكنّه يرى أن من يريد تقديم المساعدة لا ينتظر السؤال، وهو لن يسأل أحد لأن السؤال يؤذيه ويريق ماء وجهه، وهو يفضل الفقر على ذلك، فعند قراءتنا لهذا النص نلحظ أن الشاعر قد أوضح خلافًا بين الزوج والزوجة من أجل العيش كمعنى ظاهري؛ لكن ما أراد أن يوصله إلى المتلقي توجيه رسالة للمجتمع من طريق بعض الألفاظ والمعاني ليمرر قضيته فهو قال: "هزيلًا، سمين، إخوان، عيون، وجوه السائلين، ماء وجهي، ماء الحياء، فهي ألفاظ أكثر رونقًا وزخرفة للنص، فلا توجد كلمة تتصف بالقبح أو الجمال في ذاتها، ولكن لكل كلمة جمال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقًا للظروف التي توجد فيها"[١]، فخبأ الشاعر وراء لغة الإضمار معنى خفيًا أراد أنْ يوصل من طريقه معنى مسكوتًا عنه مخبوءًا إلى المخاطب يشير فيه إلى صلة الرحم وانعدام القيم الاجتماعية بين الإخوة من جراء الفقر وسوء الوضع الاقتصادي.

أما ابن الرومي(ت ٢٨٣هـ) فكانت له وجهة نظر أضمرها في قوله [٢]: "الخفيف"

هكذا الصخرُ راجحَ الوزن راسٍ و كذا الذرّ سائلُ الوزنِ هاب

يشير الشاعر في نصه إلى عقد مقارنة بين فئتين من المجتمع، فئة السفهاء الذين خفت عقولهم، وارتفعوا فوق الناس إلى السماء، وفئة من ذوي رجاحة العقل ثبتوا في الأرض لثقل عقولهم، وتلك الحقيقة الثابتة في طفو الأجسام الحقيقية دائمًا فوق سطح الماء، أما الثقيلة فهي الراسية، فهو يثبت هذه الحقيقة العلمية لارتفاع هؤلاء إنما هو هبوط وفشل[٣]، وليست نسبية الفهم تخص المتلقي، وإنما للنص حصته منها، ففي بعض المصاديق التي يستعملها الشاعر أثر في فهم الأبعاد الخفية للنص، فلتوظيف الشاعر لهذهِ الحقيقة العلمية بُعد خفي أراد به إيصال ما تصبو إليه نفسه بعدم النظر للمظهر وإنما لجوهر الأشياء.

---

١. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر: أ.ا. ريتشارد، ترجمة: محمد مصطفى بدري، المؤسسة المصرية العامة، مصر، ١٩٦٣م: ١٩٠.

٢. ديوان ابن الرومي ت (٢٨٣هـ)، شرح وتحقيق: عبد الامير مهنا، ط٢، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،١٩٩٨م.

٣. ينظر: الهجاء عند ابن الرومي: عبد الحميد محمد جيد، طباعة المكتب العلمي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤م: ٢٨٨.٢٨٩.

أما أبو العيناء (ت:٢٨٣) فهو يصوّر تغيير الموازين الاجتماعية، قائلًا[١]: "الكامل"

إنَّ الغَنّي إذا تكلّم كاذبًا
قَالوا صَدَقْتَ وما نطقْتَ مُحالا

وإذا الفقيرُ أصاب قالوا لم تُصب
وكذبت يا هذا وقلت ضلالا

إن الدراهم في المواطن كلها
تكسو الرجال مهابة وجلالا

فهي اللسان لمَن أراد فصاحة

وهي السِّلاحُ لمَن أراد قِتالا

يشير الشاعر في نصه إلى إقامة موازنة بين (الغنى والفقر)، وما هو مقياس التفاضل في ذلك العصر عبر توظيفه لكلمتي (اللسان والسلاح).

فالدال ← اللسان، والمدلول عليه ← المال (الدراهم)

والدال ← السِّلاح، المدلول عليه ← القدرة.

فلم يعدْ هناك قيمة للعلم بل أصبح المال هو القيمة التي تقاس فيها قيم المجتمع، فالقيم التي أشارت إليها الدوال أعلاه(اللسان – السلاح) كانت أكثر دلالة من الألفاظ المباشرة، فالسلطة التي تمتلكها الدوال اللغوية في النصّ لها من القدرة ما يجعلها تقول أكثر مِمَّا تدلّ عليه ألفاظها المباشرة[٢]،فعدم عدالة السلطة الحاكمة يُؤدي إلى خلل في البنية الفكرية والبنية الاجتماعية والاقتصادية ما يؤدي إلى تفكك المجتمع وتكوين طبقية، وكل يبحث عن إيجاد منفذ أو طريق لحياة مزدهرة فينتج صراع في المجتمع.

أما ابن بسام فنجده اعتمد الصداقة وأضمر خلفها مسكوتًا عنه، قال[٣]: "مجزوء الكامل"

واصل خليلك إنما الدْ دُنيا مواصلة الخليلِ

---

١. ديوان ابي العيناء: ٧٨.

٢. ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: امبرتو ايكو، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربيي، ٢٠٠٤م: ١٢٤.

٣. شعراء عباسيون: ٤٧٤، وينظر: ابن بسام حياته وشعره: د. مزهر السوداني، مجلة المورد، مجلد ١٥، ع٢، ١٩٨٦م: ١١١.

و دعِ العدوّ فإنّه سيملّ مِنْ قالٍ و قيلِ

و أنعَمْ و لا تتعجّل الـ مكروهَ مِنْ قبلِ النّزولِ

بادرْ بما تهوى فما تدري متى وقتُ الرحيلِ؟

و أرفض مقالة لائمٍ إنَّ الملام مَن الفَضُولِ

جعل ابن بسام الصداقة ومواصلة الخليل مفتاحًا للحديث عن صفات لها الأثر في المجتمع، والسؤال هنا ما الذي دعا الشاعر إلى هذه دعوة؟ وكأنه مصلح اجتماعي، إذ دعا إلى التكاتف والتعاون ومواصلة الخليل، وهذا السؤال يحيلنا إلى سؤال آخر متى يدعو الشخص إلى الوحدة والتكاتف؟ الجواب في وقت الأزمات، فعندما يدعو الشخص - إن كان شاعرًا أو شخصًا من عامة الناس - إلى الوحدة والتكاتف، فهذا يشير إلى انحسار العلاقات الحميمية في المجتمع العباسي بسبب ما جرى من ويلات و نكبات سياسية واجتماعية، ومن الواضح أنَّ "مفهوم الآخر يبدأ بالتشكيل تدريجيا لدى اللإنسان سواءٌ على مستوى الوعي أو اللاوعي منذ أنْ يبدأ الإنسان التعرف على ذاته، إذ يرى (لاكان) أنَّ المرء لا يتشكل كفرد من دون علاقة تربطه بالآخر، فالطفل حين يرى صورًا في المرآة، فإنَّه لا يزال يستبدل صورة الآخر بنوع من (الأنا)، لكنه تدريجيًا يدرك أن الصورة محض خارجية بالنسبة للذات، ومن هنا يصبح حقًا فردًا مدركًا ومادة يدركها"[1]، وكأن الشاعر أراد رسالة كشفت عنها قراءة المسكوت عنه ألا وهي الدعوة لإصلاح المجتمع المفكك من جرّاء السير والانجراف خلفَ السلطة. مجتمع سكت عن حق الحرية التي أباحها الله لعبادهِ،كما تظهر لنا قراءة المسكوت عنه نقدًا اجتماعيًا وهو ما تمثل في أنموذج من نصوص بعض الشعراء ومنهم أبو بكر بن دريد الأزدي (ت ٣٢١ هـ)، قال:[2] "الطويل"

وإنْ عايَنوا حَبْرًا أديبًا مهذّبًا حسيبًا يقولوا إنّه لَمُخاتِلُ

وإنْ كان ذا ذهنٍ رَمَوْهُ ببْدعَةٍ وسمَّوه زنديقًا وفيه يُجادَلُ

وإنْ كان ذا مالٍ وتقولون مالَه من السُّحتِ قد رابى و بئس المآكلُ

وإنْ كان ذا فقرٍ فقد ذَلّ بَينَهم حقيرًا مَهيلًا تزدَريه الأراذلُ

وإنْ جاد قالوا: مُسْرِفٌ ومبذّرٌ وإن لم يَجُدْ قالوا: شحيحٌ وباخِلُ

وما الناسُ إلا جاحِد ومعانِدٌ و ذو حَسدٍ قد بان فيه التخاتُلُ

---

١. ينظر: جاك لاكان وأغواء التحليل النفسي: اعداد وترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، (د.ط)، ١٩٩٩م: ٢٢.

٢. ديوان أبو بكر الخوارزمي مع دراسة لعصره وحياته وشعره، تحقيق وتقديم د. حامد صدقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، ١٩٩٧م.

فلا تتْرُكَنْ حقًا لخيفةِ قائلٍ فإنَّ الذي تخْشى وتحذرُ حاصِلُ

وإذا انتقلنا إلى المتنبي (ت: ٣٥٤) نلحظ قوله[١]: "الكامل"

في الناسِ أمثلة تدور حياتُهَا كَممَاتِها ومَمَاتُها كَحَياتها

هبْتُ النّكاح حِذار نسْلٍ مثْلِها حتى وَفرْتُ على النساءِ بَناتِها

فإذا نظرنا إلى النصين أعلاه نلحظ أنّ كلُّ شاعر قد نظر إلى المجتمع نظرةً مغايرة عن الآخر، إذ نلمح الحكمة في ما وراء النص، فالنص الأول قد قسّم الناس إلى فئات: فمنهم الجاحد والمعاند والحاسد، في حين نلحظ الشاعر في النص الثاني قد أشار إلى أنّ الناس يحيون حياة لا معنى لها، فهم كالأموات لذلك كان يتخوف من إكمال حياته و هو متزوج؛ إذ يخشى أن يعيش نسله ما كان يعانيه، فتوجّه إلى سياسة الهروب من المستقبل، فلم يرسم للمستقبل سوى تلك الصورة، فعكست أبيات الشاعرين القمع النفسي الذي مرّا به، إذ كشفا وشخّصا حالات التحَلّلِ في المجتمع. فجاء السكوت بديلًا عن إجابة السؤال: لِمَ نحن مضطهدون ومقمعون؟ إذْ أخذوا يعمدون إلى سياسة الحقد على الماضي والحاضر والهروب من المستقبل، فهذا الرأي الذي اعتمده الشعراء هو رأي العامة البائسة من الناس، و ليس عُلّيّة القوم، فلو كان الرأي هو مجرد (ملكية شخصية) لا فائدة منها للآخرين، أو كان في قمع الرأي مجرد أذىً يلحق بصاحبه فقط، لكان هناك فارق كبير بين أنْ نُسْكِتَ فردًا أو نُسكِتَ عددًا كبيرًا من الأفراد، ولكن الخطورة في قمع الرأي الفردي، إنما تنحصر على وجه التحديد في أننا بذلك إنما نحرم الجنس البشري نفسه من رأي ربما أفادَ الأجيال اللاحقة، إننا قد نكون على ثقة من أنّ الرأي الذي نقمعه هو بالضرورة رأي خاطئ، فإنّ الأغلبية نفسَها قد تكون معصومةً من الخطأ، وليس من حق أيةِ أغلبية أنْ تتصدر حكمها للبشرية قاطبة مستبعدةً سائر الأحكام الأخرى التي قد يصدرها أفراد قلائل لهم أيضًا الحقُ في التفكير والتغيير، و إلّا لكان معنى ذلك أنها هي وحدها التي تملك الحقيقة المطلقة، وكأنما هي منزّهة معصومة عن كل خطأ[٢]وبالعودة إلى الشعراء لنستقرأ المسكوت عنه من بياض الشيب لديهم ومنهم المهلبي (ت: ٣٢٥هـ) إذ قال[٣]: "مجزوء الكامل"

رقّ الزّمانُ لِفَاقَتي وَرثَى لطولِ تَحرُّقِي

وَأنَالني ما أرتجي و أجَارَ ممّا أتّقِي

---

١. شرح ديوان المتنبي: ٢٢٢

٢. ينظر: مشكلة الحرية (مشكلات فلسفية معاصرة): ٢٦٠.

٣. ديوان المهلبي: جمع وتحقيق، شاكر عاشور، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.

فَلَأصفحنَّ عمّا أتا ـه منَ الذنوبِ السَّبقِ

حتّى جِنَابتُهُ بما فعل المشيب بمَفرقي

ولعل فقدان الشباب عند الشاعر عمومًا له ارتباط بضياع العمر وفراق أيام الشباب، وقال المهلبي في هذا المعنى أيضًا[١]: "الخفيف"

ضاع في غرة الشبيبة بعض الـ عمر بطلًا وضاع في الشيب بعض

ضَرب الشيب مفرقيَّ بسيفِ فعابي إلى هوى لي نهضُ

تظهر الأبيات دلالة التحسر والألم بدلالة الفعل (ضاع) وكذلك استعارة لفظة (السيف) مشيرًا إلى أن الشيب كضرب السيف بين مفرقيه، وهذه الإيحائية الاستعارية تشير إلى ذلك الحزن والألم، فهذه المحنة أي محنة الشيب تجعله في صراع بين ذكرى الماضي وحياة الحاضر و"عملية التذكر هذه ليست اعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان و إنّما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغير و يتحول تبعًا لنمو الذات المفسّرة في الزمن و تغيرها به"[٢].

أما ابن لنكك البصري (ت: ٣٦٠هـ)[٣] قال: "الكامل"

أو ما رأيتَ ملوكَ عصركَ أصبحوا يتجملون بكل قاضٍ أحمق

لا تلق أشباه الحمير بحكمةٍ موّه عليهم ما قدرت ومخرق

فالأبيات أعلاه غرضها هجاء يعكس الفساد الأخلاقي لذلك المجتمع، وغرض الهجاء يفضح الفساد، لاسيما إذا كان المهجو حاكمًا أو قاضيًا يرتكب الموبقات، فإذا كان المديح يرسم المثالية الخلقية المقابلة للهجاء الذي يرسم المساوئ الفردية والاجتماعية التي ينبغي أن يتخلص منها المجتمع الرشيد[٤]، ومن هنا يكون "الدخول إلى النص هو مسعى لقلب السحر على الساحر لأنّه كشفٌ للمخبوء، و تقييمٌ للمكشوف، وهذه هي اشكالية النقد الحديث الذي لا يكشف فقط، ولكنه يغطي أيضًا، إنّه يسعى إلى مداهمة النص وقلب موازينه، ثم يشرع بالبحث عن خفايا النص التي حاول الكاتب إضمارها و تغطيتها، و في مقابل هذا الكشف يسعى النقد إلى تغطية و إلغاء المكشوف أصلا في النص"[٥]،فهناك صراع بين الصمت والكلام والمحذوف والمكشوف يصل

---

١. ديوان المهلبي:٥٩-٦٠

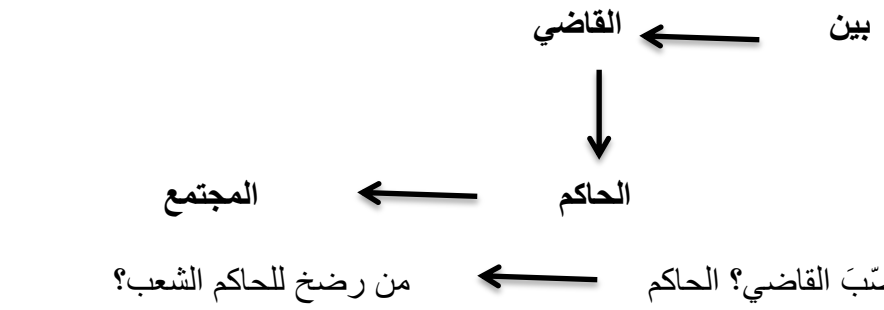
٢. الزمن والرواية: أ.أ مندولا، ترجمة: بكر عباس، ورواية: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م:٣٩.

٣. شعر ابن لنك البصري: تحقيق د. زهير غازي زاهد، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١، ٢٠٠٥م:٥٨.

٤. ينظر: العصر العباسي الاول: شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٧٢م: ١٦٧.

٥. الكتابة ضد الكتابة: عبد الله الغذامي، دار الآداب – بيروت، ط١، ١٩٩١م: ٨.٩.

بالشاعر إلى الدوران في دائرة (القاضي - الحاكم – المجتمع)، والسؤال الذي أراد طرحه الشاعر ما هي حلقة الوصل؟



ولنا أن نتصور الصمت والرضوخ إلى الحاكم في المجتمع، فالشاعر لجأ إلى الهجاء في خطابه للمجتمع بشكل واضح في البيت الثاني إذ وصفهم بالحمير؛ لأنهم راضخون خاضعون بشكل أعمى إلى قائدهم فهذهِ المتواليات اللغوية ذات دلالة قد توحي بالسير المنظم للنص وصولًا إلى الجهل الذي يُعَد المسكوت عنه في النص، فقد خَيّم الجهل على المجتمع لدرجة لم يعد يتقبل الحكمة.

ويطلعنا ابن سكرة الهاشمي (ت: ٣٨٥هـ) بأبيات ترسم لنا صورة القمع والاضطهاد إذ قال[١]: " الوافر"

مررتُ على كلابِ الصّيد يومًا و قد طرح الأجير لها سِخالا
فأضلعها و أطلعها بطانًا تهادى في قلائدها دَلالا
فلو أني وَ مَن تحويه داري كلابُكَ لم نخفْ أبدًا هُزالا

يخبرنا الشاعر بما يجري في مجتمعه من قمع واضطهاد، وحجب ضوء النهار عنهم بألف جدار، وإسكات صوت التحرر الفكري والاجتماعي بالنار وسياط الجوع والفقر، فهذه الأبيات وصفت كلاب الصيد وهي تقتات على قوت الفقراء، فاليأس الذي كابده الشاعر قد دفعه إلى أن يضع نفسه وعياله في مقارنة مع كلاب الصيد عبر قوله: (فلو أني ومن ...).

فالمسكوت عنه هو الفوارق الاجتماعية التي تؤدي إلى التمايز الطبقي وعدم العدل والمساواة بين الناس أدى إلى ظهور الحاجة بين الناس وظهور الطبقة الفقيرة، فالثروة غير

١. الحماسة الشجرية: ابن الشجري، تحقيق عبد المعين الملاحي وأسما الحمصي، دمشق، ١٩٧٠: ٢: ٩٣٨.

موزعة توزيعًا عادلًا ولا تقاربًا، والحدود بين الطبقات واضحة كل الوضوح فجنة ونار، ونعيمٌ مفرطٌ، وبؤس مفرط، وإمعان من التّرف يقابلهُ فقدان في القوت[١].

ولنقف عند العلماء وما هو موقف الشعراء منهم، الذي أظهرته لغة المسكوت عنه، فهذا أبو دلف الخزرجي(ت ٣٩١هـ)، قال[٢]: "الهزج"

إذا ما سّمروا القشقا
شُ ذا العثنون والزْجرِ
لقوه بنشاراتٍ
من البندقِ والبسْرِ
وحيّوه بالآفٍ
من القَنّادِر الفطْرِ

نلحظ هنا نزاعًا عنيفًا عبّر عنه الشاعر تجاه العلماء، فما هو سر هذا النزاع، ربما من وجهة نظره أنَّ ذلك الموقف الساخر الذي وصفه ما هو إلّا قراءة لأثر العلماء في قضايا العصر، سواء ما كان منها اقتصاديًا أو اجتماعيًا أو دينيًا، فلو كان لبعض العلماء رأي يُحترم، و يُعتد به، وكانوا أكثر وعيًا وانصافًا لما وصل الأمر بالشاعر أنْ يصفهم بتلك الصورة الساخرة، فلم تكن تلك الأبيات إلّا صورة مجسّمة لحياتهم وتعبيرهم عنها، وعليه فإن التلفظ (فعل التكلم) بحسب "أوستن" إنه ليس مجرد نقل المعلومات والأخبار إلى المخاطبين، بل هو (عالم يتفاعل فيه الناس) وتبرز فيه العلاقات البشرية، بكل زخمها وحمولتها الاجتماعية والنفسية، لأن الاصل في اللغة حسب هذا الوعي أنّها ليست مجرد أداة للتواصل، كما عرّفها (دي سوسير) بل هي (اللغة) تضع قواعد تمتزج بصورة كبيرة مع حياة الناس اليومية، وهذا البعد التداولي في اللغة[٣].وفي نص آخر نجد الشاعر يغرق في عالم الأحلام هروبًا من الواقع المرير إذ قال[٤]: "الهزج"

فإن أظفرْ بآمالي شفيتُ غلّة الصدرِ
وألممت بأوطاني قويَّ النهي والأمرِ

---

١. ينظر: ظهر الإسلام: أمين أحمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٤٦م.: ١: ٩٨.

٢. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٦م:٣: ٣٧٦.

٣. ينظر: ما الخطاب وكيف تحلله: عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩: ٢١٦.

٤. أبو دلف الخزرجي، الرسالة الثانية، تحقيق محمد بن منير مرسي، القاهرة، ١٩٧٠م: ٧٦.

وقد تخفق فوقي عزْ زَةً ألوية النصر

يعبّر الشاعر في نصه عن الرايات التي تخفق فوقه، فلماذا كان يحلم بوطن وسيادة وجاه عريض؟ فهل تلك الأمنيات كانت حلمًا وهروبًا من الواقع المرير؟ يشير(أوستن) إلى أنَّ الفعل الكلامي الصريح أو الإنجازية الصريحة التي توضح بشكل صريح والمغزى المراد من الكلام هو تطورات تاريخية لاحقة للّغة البدائية، التي تتميز بالقولات المتكونة من كلمة واحدة التي تبقى على الخفاء في المغزى المراد، ولا تصرح به (مسكوت عنه)، فمثلًا الكلمتان (ثور) و (رعد) في اللغة البدائية ذات القولات المتكونة من كلمة واحدة يمكن أن تفيد التحذير أو الإخبار[1].

فلو أنعمنا النظر بالألفاظ المصرح بها في النص (أظفر، آمالي ـ غلّه، قوي، النهي، الأمر) نلحظها ألفاظًا صريحة تضمر في أستارها ذلك الواقع الاجتماعي، فطبيعة الصياغة الفنية تغدو مسؤولة عن خصائص النص فما اضمرته الألفاظ الصريحة السابقة (أظفر).... كأن الشاعر كان يتمنى أن يحظى بمرادهِ وآماله كي تشفى علة صدرهِ، وكأن قوته التي صرح بها كانت عجز عن الأمر والنهي وصولًا إلى رغبته برايات النصر وهي تخفق في سمائهِ.

ومن ذلك أيضًا قول بديع الزمان (ت ٣٩٨هـ)[2]: "مجزوء الرمل"

قسمًا لا زعزع الشيـ ـبُ عن اللهو رتاعي
و يمينا لا تمثلـ ت له فقعا بقاع
انما الدهر الذي يصْـ ـدقني حر المصاع
كالني مُدًا و أجزيـ ـه من الحلم بصاع
فاْغنمِ الأيام ما ألّـ فيتها خضر المراعي
إنما نحن من الدهـ ـرِ بوادٍ ذي سباع
لا تدع من لذة العيـ ش عيانًا لسماع

يؤكد الشاعر مضيه في اللهو وعدم ارعوائه لتقدمه في العمر، عبر تكرار القسم، مبررًا ذلك بقسوة الدهر بوصفه له بأنّه غابة تعمرها السباع الضارية، بحيث لا يمكن النجاة من بطشها، ويبدو أنَّ الشاعر متألم أشد الألم من بطش الدهر، على الرغم من وقوفه بوجه التيار العاتي وقدرته

---

١. ينظر: نظرية الادب، أستن واريث. رينه وبلبك، ترجمة: محي الدين صبحي، د. مسلم الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٣٩٢هـ.١٩٧٢م: ٧٢.

٢. ديوان بديع الزمان الهمداني، احمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد بديع الزمان الهمذان، دراسة وتحقيق: يُسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٧٨: ١٦٠.

على امتصاص فورته بحلمه، فالشاعر شأنه شأن أيّ فنان يعيش تجربه - مشابهه لتجارب الآخرين - تولّد في نفسه أفكارًا وانفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها[١].

ومازلنا نقلّب الماضي و الحاضر في سواد الشعراء وبياضهم فهذا الوزير الشاعر أبو العباس أحمد بن القاسم الضبي (ت: ٣٩٩هـ)، قال[٢]: "مجزوء الكامل"

قالوا اكتهلت فقلّت ليل لاَبسٌ بردي نَهَارِ
هلْ حُسْنُ كافُور كمسـ ـك في حكومةِ ذي اعتبارِ
و شهوبة في عنبرٍ كشبيبةٍ في لون قار
و فضيلة للشبيب أخر ى و هي أبهّة الوقارِ

استطاع الشاعر في نصه الاحتيال في لغته وتعابيره على الزمن المتمثل بالشيب، فقد نظر إليه من جهة النافذة الإنسانية والاجتماعية التي تكشف عن جماليته من جهة النضج والاكتمال والوقار، وتشير قراءة المسكوت عنه إلى الشيب لدى الوزراء الشعراء أنّهم قد وجهوا خطابًا مضمرًا تمحور حول فكرة (الشيب) من باب النصح، فقد اختزلوا الموضوع بفكرة غير مباشرة من طريق الاكتفاء بالإيحاء والتلميح، و كأنما يغطون أنفسهم أولًا، ثم أشخاصًا معينين بعينهم، فوجّه كلامه على أنه نصيحة عامة فيها إضمارٌ ومسكوتٌ عنه أرادوا به شخصًا معينًا وهو المخاطب ذاته، ولعل هذا الحديث عن الشيب يعكس موقفًا تعرض له الوزراء على الرغم من منزلتهم في كنف السلطة، ولكن هذه السلطة السياسية لم يكن لها حضور الآن مقابل سلطة المجتمع، وربما ذنوب الماضي تقتصّ منهم الآن، فالشاعر هنا يحاول أنْ ينقلَ المساوئ و إيصالها إلى المقابل بلغة أكثر سلاسة باستعمال لغة المسكوت عنه لكي يكون أكثر قبولًا عند المتلقي، وعليه تكون مهمة الناقد والقارئ معًا هي تذليل عقبة تلك الخفايا فـ "الناقد في فعله النقدي يذهب أينما يجد وسيلة لإضاءة النص كي يصل إلى خفاياه"[٣].

وقال الطغرائي (ت: ٤٥٥هـ)[٤] "من البسيط"

خذ من شبابك صفو العيش مبتدرًا فقد أتاك نذير الشيب يبتدرُ

---

١. ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين، بين الانفعال والحس ... (دراسة)، د. وحيد صبحي كبابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، على شبكة الانترنت،١٩٩٩م:٨.

٢. يتيمة الدهر: ٣: ٢٩٣.

٣. النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب: د. سمير الخليل، دار الجواهري، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٤٩.

٤. ديوان الطغرائي: تحقيق د. علي جواد الطاهر، د. يحيى الجبوري، مطبعة دار الحرية، بغداد، ١٩٧٦م: ١٦٥.

واستوف حظك من قبل فرقته بحيث لا أثرٌ يبقى ولا حبرٌ

بقية من شبابٍ بان أكثرهُ كأنه ليل وصلٍ كاد يتحسرُ

يشير الشاعر في نصه إلى التحسر على ذهاب الشباب، ويدعو إلى استثمار اللحظات فالدنيا فانية، وبما أن المسكوت عنه، يتيح الحركة الذهنية عنده أن تمارس فاعليتها فالدلالة المخبوءة في هذا النص هي أخذ العبرة، وأنَّ الأيام تمر وعليك اغتنام الفرص، ومن جهة أخرى يوحي الشاعر إلى أنَّ ظروف المجتمع مهما كانت قاسية فمصيرها الانحسار، فأين أيام الشباب؟

كما قال[١]: "من الكامل"

بادرْ بفرصتكَ الزمانَ ولا تلبث فإن الموت في اللبث

إن الحوادثَ بين أجنحة الـ أيام و هي سريعة الحثَ

يتحدث الشاعر هنا عن المبادرة لاغتنام الفرص من دون الوقوف متفرجًا، وقد أغنى الصورة في البيت الأخير، إذ جعل للأيام أجنحة سرعان ما تطير، ولكن ماذا كان يختلج في نفس الشاعر، وما هي وظائف فك الشفرة؟ فمن تبلور الوظيفة الانفعالية، حكَمنا على النص من جهة الحكم الإسقاطي على وفق حالات الانفعال، كحكمِنا على هذا الشيء حسن أو قبيح، وهي وظيفة ذاتية عاطفية، على حين تجري الوظيفة المرجعية في نقلها الواقع نقلًا صحيحًا واقعيًا في تفاصيله والانعكاس المباشر له[٢]، والوظيفة المرجعية لنص الشاعر تنحسر في إبراز التقدم والنهوض بالنفس البشرية إلى ما يرقيها في المجتمع لما كانت تلاقيه في المجتمع العباسي آنذاك؛ والمسكوت عنه ابراز ما كانت تعانيه وتلاقيه النفوس في العصر العباسي آنذاك.

ولم يكتفِ الشعراء بتوظيف المهن وبعض الحيوانات وبعض الصفات والقيم وانما عمدوا أيضًا إلى بعض الصفات الخلقية ومنها الشيَب، فالشيب هو الحاضر وما الماضي إلّا الشباب، ويعد "الشيب في الثقافة الإنسانية نسقا إعلاميًا دالًا على حياة الإنسان، ومَظهرًا بارزًا يشير إلى عبور الإنسان من مرحلة الحيوية وامتلاء الذات إلى مرحلة يحس فيها بعقدة السلب وهاجس الغياب"[٣]، والشيب عند الشاعر العباسي يعد انفعالا من انفعالاته نتيجة تحول الحياة وعجز الإنسان فيها

---

١. ديوان الطغرائي: ١٦٠

٢. ينظر: أساسيات اللغة: ٥٣.

٣. جماليات التحليل الثقافي(الشعر الجاهلي انموذجا)، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م: ١٧٢.

"فخير الحياة ما كان فيها المرء قويًا يتدفق حيويةً ونشاطًا، وقادرًا على أن يطوي الأرض سعيًا لتحقيق غاياته المتنوعة التي لا تنتهي"[١].

كما نلحظ المعرّي (ت ٤٩٩هـ) كذلك قد انتقد المجتمع عبر الإشارة إلى الرذائل الاجتماعية، فيحاول معالجة تلك الأمراض، وتلك الآفات التي يرى فيها الخطر الأكبر الذي يهدد ذلك المجتمع، فقال[٢]: "الوافر"

أطاعوا ذا الخداع و صدّقوه؛ وكم نصَحَ النصيحُ فكذّبوه

رب سائل يسأل ما المسكوت عنه في البيت أعلاه؟ إذ إنّ الشاعر قد أشار بصورة مباشرة إلى آفة الكذب، فقد رأى الناس "من حوله يراوغون ويصغون إلى كذب المنافق وينفرون من المرشد الصادق"[٣]، فقد استعان الشاعر بلغة الإشارة عبر لفظتي (الكذب) و(الصدق)، فالإشارة شيء يدرك بالحواس، كما هي الإشارة إلى وجود النار (الدخان)، فهذا البيت حاول فيه الشاعر عرض صورة للحياة الاجتماعية في عصره محاولًا محاربة هذه الرذائل عبر عرضه لها؛ فالمسكوت عنه هو محاربة الأمراض من طريق عرض الشيء والتأكيد عليه.

وفي موضع آخر من العصر العباسي يستعين المعري بفكرة الموت لانتقاد الواقع الاجتماعي إذ قال[٤]: " الطويل"

تباركت إنَّ الموتَ فرضٌ على الفتى ولو أنّه بعضُ النجوم التي تسري

ورُبَّ امرئ كالنّسرِ في العزّ والعلا هوَى بسِنانٍ مثلَ قادمةِ النّسرِ

في النص الشعري حاول الشاعر اللجوء إلى الموت هربًا من الحياة، فـ "الموتُ راحة من الحياة والعدم من أجل النعم، وإنَّ همود الجسم و سكونه في التراب بعد العناء الذي لاقاه في الدنيالراحة

---

١. الشيب في الشعر الاندلسي: محمد العُمري، مجلة الدراسات الشرقية، القاهرة، ع (٧)، ١٩٨٨م: ١٧٢.

٢. لزوم مالا يلزم: أبو العلاء المعري – احمد بن عبد الله بن سلمان، شرح نديم عدي (ت٤٤٩هـ)، دار طلاس، دمشق ط١، ١٩٨٦م:٢: ٦٠١.

٣. النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء المعري، د. يسرى سلامة، مطبعة دار المعارف – القاهرة، ١٩٧١م:٢٧٠.

٤. لزوم ما لا يلزم: ١: ٣٧٣.

الحقيقية، وهو الحقيقة الواقعة"[١]، فأيُّ حالٍ دفعتْ الشاعر للتوافق مع فكرة الموت وجعله ذا قيمة، وأنه ملاذ وبديل مرضٍ، وقد استساغهُ عن الحياة المتعبة[٢].

أما سبط بن التعاويذي (ت: ٥٨٤هـ)، قال[٣]: "مجزوء الرجز"

إلى متى جفونكم على قذاها مغطية؟
وكم تموتون بأد واء الهموم المدوية؟
دعوا المديح، و ابردوا صدوركم بالأهجيةْ
فذم أولاد الزنا فيه بعضُ التسلية

تثير الأبيات في نفس المتلقي تلك الصورة البائسة للشعراء في ذلك العصر، التي دفعتهم أن يتاجروا بشعرهم طلبًا للمال، وتقرّبًا من السلطان المستحق للهجاء لا المدح، ومهما كان صدق المشاعر أو عدمها بين الأنا والآخر فالشعر كان الخطوة التي تلجأ إليها الأنا بغية الوصول إلى السلطة في المستقبل، و" كل تفكير في المستقبل هو في جزء منه على الأقل عبارة عن بناء علاقة جديدة مع الآخر أي الطرف المزاحم في الماضي والحاضر، أحدهما أو كليهما، فضلًا عن المنافس في المستقبل"[٤]، وهذا يتحقق بالسعي لمعرفة الآخر "فأعلى نوعية للسلطة إنما تأتي من استخدام المعرفة ... تجعل الطرف الآخر يميل إلى خطتك بشأن عمل أو تصرف ما"[٥]، "فالأغنياء من عاداتهم التسلط على الناس والاستخفاف بهم، ويعتقدون في أنفسهم بكل الخيرات، فإنهم لمّا ملكوا المال الذي هو سبب القدرة على تحصيل المرادات، فكأنهم ملكوا كل الأشياء، ولمّا اعتقدوا حصول هذا الكمال لهم، لا جرمَ كانوا محبين للثناء الجميل راغبين فيه"[٦]، فكان ثناءُ الناس لهم يختلف من شخص لآخر، وكان للشعر النصيب الأوفر في الثناء عليهم، والشعر كما عهدناه، هو

---

١. أدب الزهد في العصر العباسي – نشأته وتطويره وأشهر رجاله .، عبد الستار السيد متولي، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، ١٩٧٢م:١٩٨.

٢. ينظر: الثنائيات الضدية في شعر أبي العلاء المعري: دراسو أسلوبية، د. علي عبد الإمام الأسدي، ط١، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٣م:٢٢٤.

٣. ديوان سبط بن التعاويذي: عنى به وصححه: د.س. مرجايوث، طبع بمطابع المقتطف، مصر، ١٩٠٣م: ٤٦١.

٤. تداعيات الذات في الشعر الاندلسي: د. هناء جواد عبد السادة، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م: ١٨.

٥. تحول السلطة: غلفن توفلر، ترجمة: فتحي بن شتوان نبيل، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م: ٣١.

٦. النقد الثقافي: عبد الله الغذامي: ١٨٨.

فعل مراوغة عن الواقع فهو "كالحلم كل شيء فيه ممكن"[١]، فالشاعر يشير إلى مراوغة الشعراء لذلك الواقع لكي يقاوموا سلبيات الحكام، و صعوبة العيش، كذلك فالشاعر يشير من بعيد إلى وجوب مقارنة الحاكم المتسلط كذلك وجوب القضاء على آفة التملق التي يمارسها الشعراء.

وفي شاهد آخر نجد فكرة تكاد تكون ساخرة عبّر فيها الشاعر (أسامة بن منقذ) (ت: ٥٨٤هـ)، عن تدهور الوضع الاقتصادي والاجتماعي في بغداد، إذ قال[٢]: "الخفيف"

وَصَفَوا لي بغدادَ حينًا، فلمّا جئتُها، جئتُ أحسنَ البُلدانِ
منظرٌ مبهجٌ وقومٌ سراةٌ قد تَحَلّوا بالحُسنِ والإحسانِ
ليس فيهم عيبٌ سوى أن في كلـ ـلِ بَنانٍ علاقةَ الميزانِ
وسمِعْنا، وما رأينا سِوَى أمْـ ـمٍ ظلومٍ فيها مِنَ النَّسوانِ
وهي جنيةٌ كأقبحِ ما شوْ وهَهُ رَبَّنا مِنَ الغيلان

قدَّم الشاعر في النص مسكوتًا عنه أوضَحه الرمز، إذ رَمزَ الشاعر للظلم من طريق (أمّ ظلوم)، هذه المرأة العجوز، فلم يجد الشاعر إلا امرأة قبيحةً مشوهةً أشبه بالغيلان، وبالإشارة إلى وصفها فقد لمّح للمتلقي ما وراء تلك الحال المزرية، فملامح تلك الشخصية جاءت عَبر الأحداث، والتي تضمنت الأفعال والمواقف، فالشخصية لا يمكن معرفة سماتها إلّا عبْر تفاعلها مع الواقع والمواقف[٣]، فقلم الشاعر عادة يتلاعب باللغة ليسلك طرائق متنوعة للبوح بما تُخفيه نفسه، لأن الشاعر سوف يكون من طريقها "في منطقة أكثر تحررًا من تأثيرات المناخ الاجتماعي لقدرته الفائقة في التحكم بدوافعه و ميوله التي تواجه معارضة في الواقع، والتي يتعذر التعبير عنها بالصيغ التقديرية المباشرة من خلال لعبة اللغة"[٤]، وكأن الشاعر يريد الإشارة إلى مستويين: الخليفة وبلاطه المنعم والطبقة الفقيرة المعدمة.

---

١. علاقات الحضور والغياب في شعر النص الأدبي: مقاربات نقدية: سمير خليل، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١٤م: ٦.

٢. أسامة بن منقذ (حياته وشعره): حسن عباس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، د.ت: ١٦١.

٣. ينظر: الرواية البوليسية:(بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية)، عبد القادر شرشار، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م: ١٣٦.

٤. جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة: مسلم حسن حسين، دار السياب، لندن، ط١، ٢٠٠٧م:١٢١. ٢٠٠٧م:١٢١.

ويشيرسليم بن يزيد العدوي إلى رضوخ المجتمع رضوخ الأعمى، قائلًا[١]: "البسيط"

يا للرجال لداءٍ لا دواء له وقائدٍ ذي عمى يقتادُ عميانا

نلحظ في ظاهر البيت صورة ساخرة لقائد أعمى يقتاد عميانًا، أو هي "محاولة لقلب السهم إلى الصياد، وخلط المعلن مع المسكوت عنه، لأنها تقوم على إظهار المضمر، إذ يتبادل الظاهر والباطن الأدوار، ويصبح الضمني صريحًا بينما يتحول الصريح إلى غطاء هش تطويه القراءة وتلغيه لكي يكون العمق هو السطح، إذ لا سطح ولا عمق، ولكن النص مكشوف بالقراءة التشريحية"[٢]، فصورة القائد الأعمى الذي يقتاد العميان قد أظهرت ما أضمره الشاعر في خلجات نفسه من ثورة ضد المجتمع الذي ارتضى الذل والهوان والرضوخ لتلك الظروف "ومن هنا كان للغة الشعر خصوصية في طريقة استعمال المفردة جرسًا أو بنية، ويتم توظيف هذا الاستعمال من أجل إيصال الانفعال من جهة، والتأثير في المتلقي من جهة أخرى"[٣]، فلو لم يكن المجتمع أعمى لما سمحَ لذلك القائد الأعمى بقيادته، والوصول إلى ذلك الواقع المزري.

أما محمد بن بشير الحميري، قال[٤]: "البسيط"

لا تيأسن وإن طالت مطالبة إذا استعنت بصبرٍ أن ترى فرجا

أخلق بذي الصبر أن يحظى بحاجته ودائمُ القرع للأبواب أن يلجأ

أبصر لرجلك قبلَ الخطو موقعها فمن علا زلقا من غِرّةٍ زلجا

تستحضر هذه الأبيات جانبًا من معاناة المجتمع وأزماته إذ يشخص هذهِ الأزمات ويعطي الحلول، ومن هذه الحلول الصبر في مطالبة الحاكم، فالصابر سوف يحظى بحاجته، وكذلك يدعو الشاعر إلى التأني في اتخاذ القرارات، وهذهِ الصفات كاد الناس ينسونها نتيجة الضغوط التي كانوا يعانون منها بسبب تردي أوضاعهم، ووقوفهم عاجزين عن تغيير ما يحيط بهم من سوء إدارة الدولة، واشتغالها بأمور بعيدة عن مصالح الناس، فالشاعر يرى تقوية هذه الخصلة في النفوس، وهي تعبير عن السلوك القويم الذي يعد من المبادئ السامية الرفيعة، ومن هنا فإن "المبدع المؤثر في حركة الفكر والحياة الذي يعمل على تنمية وعي مجتمعه يبقى محتكما إلى ضميره من دون أن

---

١. المستطرف في كل فن مستظرف: شهاب الدين محمد بن احمد الأشيهي، دار احياء التراث العربي. ط١ الاخيرة، (د.ت).

٢. الكتابة ضد الكتابة: ٨.٩.

٣. تاريخ النقد الادبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام، مطبعة المعارف، القاهرة (د.ت):٥٩.

٤. المحمدون من الشعراء، علي يوسف القفطي، تحقيق: حسن معمري، بيروت، باريس،١٩٧٠: ١٦٢.١٦.

يتحول إلى متمرد عبثي يعادي ويتمرد، بل يظل ممثلًا لروحٍ آمنة، وحارسًا لوعيها وأمنها الثقافي والفكري من دون أن يفرط في حريته"[١]، فالمسكوت عنه هو تقويم المجتمع وتأهيله لإصلاح نفسه والقضاء على فساد الحاكم.

أما ابن وكيع التنيسي قال[٢]: "من الكامل"

لا تغلبنّ من الرشيد كلامه و إذا دعاك أخو الغواية فأقبلِ
و دع التزهُّدَ و التجمّل للورى فالعيش ليس يطيب بالمتجملِ
و أشرب مزعفرة القميص سلافة من صنعة البردان أو قطرُبُّلِ

من المعروف عن ابن وكيع التنيسي أنه ممن يخالفون الواقع، وتشجيعه على شرب الخمر يدل على التحريض ضد التقاليد الاجتماعية السائدة والإتيان بتقاليد جديدة وحرية كما يبغي هو، إذ بدأت أشعار الرفض والتنديد توجه اتهاماتها نحو الواقع والحياة الاجتماعية، ولذا اعتمد الشعراء موقف النقد للمشكلات الاجتماعية، وكأنما من وجهة نظر الشاعر حتى من يدعون الرشد والهداية هم أشخاص مزيفون، فقراءة المسكوت عنه أوضحت أنَّ دعوة الشاعر لشرب الخمرة تُضمر خلاف ما تظهر، إذ ظاهر النص يشير إلى موقف إيجابي للشاعر من الخمرة إذ يدعو إلى احتساء الخمرة، ولكن الحقيقة المضمرة هو يأس الشاعر من تغيير ذلك الواقع، فجعله ينظر نظرة سلبية، وكأنه أراد القول إنه لم يعد في المجتمع سوى طريق الخمر، وعليه سلوك ذلك الطريق إذ أظهر عجزه عن التغيير، ولهذا فنحن بصدد نص يتسع للتأويل وتعدد القراءات بالمقدار الدلالي الباعث على تعدد الفهم ولغة الاحتمال والسؤال والتأويل[٣].

وفي خِضم الحياة اللاهية يتحدث أحمد بن أبي فنن قائلًا[٤]: "الرمل"

جدد اللّذات فاليوم جديد و أمض فيما تشتهي كيف تريد
والّهُ إنْ أمكنَ يومٌ صالحٌ إنّ يوم الشرب - لا كانَ - عتيدُ

يدعو الشاعر في نصه إلى اللهو بأسلوب فيه حدة وإصرار منهُ على المخاطب من طريق تكراره لفعل الأمر ثلاث مرات (جدد – و امض – واله)، ويبدو أن هذا التكرار جاء من إدراك

١. الحرية وآفاق الابداع: مجلة عمان، ع (١٢٠)، ٢٠٠٥م:٦٥.

٢. ديوان ابن وكيع التنيسي: جمع شعره وحققه: د. حسين نصار، مطبعة مصر، كلية الاداب ، القاهرة، ٢٠١٩ : ١١٣.

٣. ينظر: اسئلة القصيدة الجديدة: علي سرحان القرشي، مؤسسة الانشارالعربي، والنادي الادبي الثقافي، الطائف، ط١، ٢٠١٣م:٧.

٤. شعراء عباسيون: ١٤٧.

الشاعر لمضار اجتماعات اللهو، فنرى مفارقة بين ظاهر النص وباطنه، وهذه المفارقة تدل على عدم اقتناع الشاعر به لسرور في اللهو، مدركا تمام الإدراك مضاره، ويبدو أن الشاعر إنما صرح بذلك من أجل مسايرة واقع العصر وما كان يجري آنذاك وكأنهُ أراد الوصول للمعنى المطلوب في أبسط صورة وذلك من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة[1]. .

وقد وظف الشعراء أسلوب النهي في نصوصهم الشعرية، للتعبير عما في نفوسهم من معانٍ، وأفكار، ومشاعر، وأحاسيس يرودون إيصالها إلى المتلقي، من أجل الحصول على استجابة، ومن هؤلاء الشعراء التهامي إذ قال[2]: " من الطويل "

الأئمة في الجود لا تعْذلنّه على طبعهِ فالطبعُ أولى و أغلب

و قوله أيضًا [3]: " من الخفيف "

لا تلمهُ في الجودِ فالجودُ عضو من يديه فماله من براح

و قوله[4]: " من الكامل "

يا طالب الرزق الجليل ومن غدا في الناس راجي الفضل من متطلّبِ

لا تطلبنَّ الرزقَ إلّا منْهمُ فإن استدبت بما أقول فجَرَّبِ

فالشاعر في قوله (لا تعذلنّه) و (لا تلمّه) و(لا تطلبنَّ) يوجه خطابه إلى المتلقي ظاهر الأبيات السابقة أنها أبيات مدحية يصف فيها الشاعر كرم الممدوح وجوده، والبيت الثالث إن العطايا لا تطلب إلا منه، ولكن الشاعر أراد التأكيد على قضية حاجة الآخرين التي دفعت الشاعر بتأكيد القضية، فلو كان الممدوح ذا طبع كريم لماذا استعان المتلقي بوصفه بتلك الصفات بقوله (لا تعذلنه) إن أسلوب النهي مع أسلوب التوكيد بنون التوكيد الثقيلة في فعله المجزوم، ثم نجده أيضا يستعين بأسلوب النداء (يا طالب) فخرج أسلوب النداء العام إلى معنى مجازي هو (الالتماس)، وكل ما تم ذكره في هذه الأبيات من أساليب أراد الشاعر منها تأكيد قضية الحاجة والعطاء.

أما الصرصري (ت: ٦٥٦هـ)، فقال[1]: "من الكامل"

---

١. ينظر: دلائل الإعجاز،٢٦٣.

٢ . ديوان أبي الحسن التهامي: (ت:٤١٦هـ)، تحقيق: د. محمد عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارفن الرياض، ط١، ١٤٠٢هـ . ١٩٨٢م:٨١.

٣ . ديوان أبي الحسن التهامي: ١٦٥ .

٤ . ديوان أبي الحسن التهامي: ١١٣ .

لا تلق حادثة بوجهٍ عابس واثبتْ وكن في الصبر خير منافسِ

فلطالما قطفَ اللبيبُ بصبره ثمرَ المنى وأنجاب ضُرَّ البائسِ

وعليك بالتقوى وكن متورعًا بلباسها فَلَنِعمَ درعُ اللابسِ

وتتبع السّننَ المنيرةَ وأطّرحْ متجنّبًا إفكَ الغويّ اللابسِ

وأغرُسْ أصولَ البِّر تَجْنِ ثمارَها فالبُّر أزكى منبتًا للفارسِ

وأطلب نفيس العلم تستأنس بهِ فالعلم للطلابِ خيرُ مؤانسِ

لا تُكثِرنّ الحرصَ في الدنيا وكنْ في العلم أحرصَ مستفيدٍ قابسِ

فالمال يحرسه الفتى خوف النوى والعلم للإنسان أحفظَ حارسِ

و إذا شهدت مع الجماعة مجلسًا يومًا فكنْ للقوم خير مجالسِ

ألِنَ الكلامَ لهم وصُنْ أسرارَهم و ذرِ المِزاحَ و لاتكنْ بالعابسِ

تظهر لنا أبيات الصرصري الدعوة للمحافظة على الصفات الأصلية فأسلوبه أشبه بأسلوب الوعاظ والمرشدين للحفاظ على القيم الإنسانية الأصيلة التي تشد من أواصر المجتمع، كما أنَّ "الذات الإنسانية الشاعرة هي التي تحدد موقعها من الأشياء والأحداث والاشخاص"[٢]، لأن المحيط البيئي يمثل ملامح الخصوصية التي تشكل لهويته الثقافية[٣]، ومن ثَمَّ تكشف لنا قراءة المسكوت عنه الملامح الحضورية، التي تعكس الهوية الثقافية للشاعر وحرصه على محاربة آفاتٍ كادت تفتك بالمجتمع العباسي؛ من انعدام للأواصر والأخلاق والقيم، فهذه الأبيات ماهي إلا جرس إنذار يقرع لهول الحادثة المجتمعية آنذاك.

إن الوضع الاجتماعي في العصر العباسي امتاز بالبؤس والفقر والقهر فعكس ذلك على أغراض الشعراء فكانوا يخلقون مفاهيم الحياة التعيسة التي يعيشونها في خطابات تُمثل الشكوى والمعاناة، ويوظف البحث الخمرة لكونها الدافع الرئيس لتعبير الشاعر عما يجول بخاطره من تعب وضنك العيش وشقاء وتشبيه بحاله السكر التي تنتابه، ولجأ بعض شعراء العصر العباسي إلى أساليب السخرية والنكت الاجتماعي في كشف معاناة الناس وبؤسهم، كما انعطفت الأغراض الشعرية بحسب انقلاب القيم الاجتماعية والأخلاقية في المجتمع فانحدرت بذلك أساليب الشعر نحو

---

١. ديوان الصرصري: تحقيق د. مخيمر صالح، ساعدت جامعة اليرموكعلى نشره، د.ت: ٢٤٣.

٢. تداعيات الذات في الشعر الأندلسي: ٨٣.

٣. ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير دار الشؤون الثقافة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م:٥٥.

الرذيلة وترخيص القيم الأخلاقية، إذ وظّف الشعراء مفاهيم الصبر والبخل والقناعة في أغراضهم الشعرية بغية إصلاح ما يمكن إصلاحه من قيم اجتماعية.

المبحث الثالث

المسكوت عنه الديني

المبحث الثالث

المسكوت عنه الديني

يعد القرآن الكريم أساسًا للدعوة الإسلامية والدستور الأول لها " فالله - ﷻ- إذا خاطب العرب وغيرهم أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل وحكى عنهم جعله مبسوطًا وزاد في الكلام"[١]، بمعنى أن الله - ﷻ- يخاطب كل فئة بما يناسب تفكيرها العقلي، مراعيًا بذلك التنوع في مراتب الخطاب، فجوهر الدعوة الإسلامية تأسيس العقل في مجال الفكر، والعدل في مجال السلوك الاجتماعي، وإعادة بناء للمفاهيم الاجتماعية، وتحقيق العدالة فيها[٢].

وعندما خاطب الله - ﷻ - العرب حاكاهم بمستوى رُقيّ عقولهم وبلاغتهم ، فقد وصفت حضارة الإسلام بأنها حضارة النص القرآني كما وصفت الحضارة اليونانية بأنها حضارة العقل ... وليس معنى ذلك إنشاء الحضارة وإقامة الثقافة بل إن تفاعل الإنسان وجدله مع الواقع هو الذي يُنشئ الحضارة، وهنا تبرز أهمية "الآلية التأويلية وهي الوجه الآخر للنص بوصفه منتجًا للمعرفة... تبحث وراءه عن دلالات كافية"[٣]، وعودًا على البدء فالسكوت وعدم المجابهة يُعد نوعًا من الخطاب التهذيبي فسكوت القرآن عن بعض الأمور هو مداراة للعقل، بوجه خاص وعام وقد أشرنا قبل قليل بأنه خاطب العرب على وفق عقولهم.

فالنص الديني مسدد إلهيا، لكن المؤوِّل يجب أن تكون لديه مؤهلات لبلوغ مستوى النص القرآني إضافة إلى قدرته على كشف مراد النص وما أمر الله تعالى به، باستنطاق النص فيصبح بعد تحقق صدوره عن المعصوم قطعي الدلالي، وبه نزل كل التشابه والإجمال والإبهام والغموض[٤]، فالطابع الديني لحديث الشعراء اتّخذ له من القرآن الكريم مرجعية ثقافية، فقد سلك الشعراء مسلك القرآن الكريم في التخاطب، فذهبوا إلى اعتماد تقنية المسكوت تقنية عنه دليلًا في الحديث، فالشاعر محكوم بسلطة دينية فيكتفي بالمراوغة على النص ،ومهما تباينت الأفكار

---

١ . الحيوان، الجاحظ: تحقيق عبد السلام هاون، مطبعة الخانجي، القاهرة، (د.ت): ج١: ٦٤ .

٢ . ينظر: نقد الخطاب الديني: ١٠١ .

٣ . صراع الأضداد وتوافقيات المرحلة بين الدين والدولة: احسان جواد التميمي، مجلة ثقافتنا، العدد ٣، ٢٠٠٧: ١٧٣ .

٤ . ينظر: منهاج التأويل في آماني المرتضى: انتظار خضير القريشي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة ٢٠٠٦: ٣٠٧.

وتقاربت الآراء في شكل الذات المتلفظة، وهوية المؤلف المبدع تظل العلاقة بين النص ومنشئه قانعة في مرآة ملفوظ الخطاب، حاضرة في نسيج الدلالة الثقافية، يستدعيها نظام القراءة استدعاءً حثيثا بوجوه مختلفة، إما صريحةً وإما مضمرةً عنده تفكيك نسيج صور الخطاب وإعادة بناء معنى النص المفقود، وقد أوضحت قراءة المسكوت عنه لأبيات بشار بن برد ثقافة ذلك العصر والنزعة العنصرية التي كانت على حساب تعاليم الدين الإسلامي، قال[1]: "الوافر"

لقدْ عِلمَ القبائلُ غيرَ فخْرٍ
على أحَدٍ وإنْ كان افْتِخَارُ
بأنّا العَاصمُون إذا اشْتَجَرْنَا
وأنّا الحازِمُونَ إذا استشارُوا
ضَمِنّا بيْعةَ الخُلفاء فينا
فنحنُ لها مِنْ الخُلفاء جارُ
بحي من بني عَجلانَ شُوسٍ
يَسيرُ الموتُ حيثَ يقالُ سارُوا
إذا زخَرتْ لنا مُضَرٌ وسَارتْ
رَبِيعَةُ ثَمَّتَ اجتمعتْ نزارُ

تحكمت في هذا الخطاب نزعة عصبية تملك سمات التميز والتفاضل والتعالي ما بين الطبقات والقبائل، وهنا "تسعى القراءة الثقافية إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيت تتضمن النصوص في بناءها أنساقًا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتقنُّع ولا يمكن كشفها أو كشف دلالتها النامية في المنجز الأدبي إلّا بإنجاز تصور حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع"[2].

ولا تخلو أساليب الشعراء من التنقل بين الولاء الديني والزندقة، فهذا بشار بن برد في نص آخر قال[3]: "الكامل"

إبليس خيرٌ من أبيكُم آدمٍ فتنبهوا يا معشرَ الفجَّارِ

---

١. ديوان بشار بن برد ١:

٢. النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، يوسف عليمات:١١.

٣ . ديوان بشار: ٤:٧٨ .

إبليس من نار، وآدم طينة و الطين لا يسمو سموَّ النّارِ

تمثل الأبيات أعلاه في ظاهرها فخر بشار بإبليس، وأنه أفضل من آدم مع مخاطبته للآخرين، بأنهم معشر الفجار مع عمل مقارنة بين النار والطين من وجهة نظر الشاعر، ولكنَّ استعانةَ الشاعر بهذا الأسلوب وتوظيفه للفظتي النار ما كانتا إلا انعكاسًا لصورة المجتمع آنذاك الذي كانت بنظر الآخرين نظرات طبقية وعرقية أو طبقية العرب والفرس والأغنياء والفقراء، فكانت تلك الأبيات أسلوبا نقديًا للواقع، أيضًا وظف الشاعر (آدم) وهو نبي الله وأساس الخليقة، و(إبليس) الذي رفض السجود لآدم، يرى (أركون) أن المتخيل الاجتماعي هو " تركيبة ديناميكية مؤلفة من الأفكار و القوى والتصورات المهيمنة مع دعامات وجودية متكررة، وهو يتغذى من الخطاب الأيديولوجي الذي تنتجه الفئات الاجتماعية المتنافسة من أجل الهيمنة على الرأس المال الرمزي؛ أي على القيم المحورية التي تحدد هوية كل فئة من الفئات الاجتماعية ... والتمثيل الاجتماعي هو الأفكار القوى التي ترتبط بالفاعلين الاجتماعيين، والتي يراد لها الهيمنة في الساحة الاجتماعية "[1]، " فكل فرد من البشر ليس له يد في صنع شخصيته إلا ضمن حد محدود، فهو صنيعة عوامل لا إرادة له فيها إلا قليلًا "[2]، إن هذا التطرف أو التناقض في شخصية بشار مرده في الدرجة الأساس تطرف المجتمع و تناقضه، ما دفعه أن يدور مع المجتمع و يتقلب معهُ في كل تقلباته، فهو القائل[3]:

"الطويل"

و ما كنت إلا كالزمانِ إذا صحا صحوتُ و إنْ مات الزمانُ أموتْ

فنراه يعترف أنه خاضع لدورة الزمن، وتقلباته يدور معه حيثُ دارَ وأتجه؛ إن نجاح أي شاعر أو تفوقه يتوقف على قدرته في استعمال مفردات اللغة، وتطويعها لما يريد؛ لأنها الوسيلة التي تمكن الشاعر من تأدية معانيه بطرائق مختلقة[4].

ومن تجليات المسكوت عنه ما قاله السيد الحميري[5]: "السريع"

من ذا الذي أحمدُ من بينهم يوم غدير الخُمِّ ناداهُ

أقامه من بين أصحابه وهم حواليه فسمَاهُ

---

١ . الأنسنة والتأويل في فكر محمد اركون: ١٤٦ .

٢ . في الطبيعة البشرية: د . علي الوردي : ٣٦ .

٣ . ديوان بشار ٤: ١١٣ .

٤ . ينظر: لغة الشعر بين جبلين: د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت): ٨ .

٥. ديوان السيد الحميري: جمع وتحقيق: شاكر هادي شكر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت): ١٨٣.

هذا عليٌّ بنُ أبي طالب مولًى لمن قد كنت مولاهُ

يحتوي النص الشعري على قسمين من الدلالة، الأولى: التصريحية، فنجده قد استثمر التقنية اللفظية الواردة في حديث الغدير (من كنت مولاه فهذا علي مولاه) طريقة متناغمة، و كأنه جزء منها ينم عن براعة فنية هائلة، وحذق شعري عظيم، كما نجده في موضع آخر قال[١]: "السريع"

يقولُ والأملاكُ من حولِهِ والله فيهم شاهدٌ يَسْمَعُ
من كنتُ مولاه فهذا له مولىً فلم يَرضَوا ولم يقنعوا
فاتّهموه وانحنت منهمُ على خلافِ الصادقِ الأضلعُ

ترتكز الأبيات كسابقتها على أحقية الإمام علي (عليه السلام) بالخلافة معتمدة على حديث غدير خم الذي يعده أنصار هذا الرأي دليلًا على تنصيب الإمام علي (عليه السلام) خليفة بعد رسول الله – صلى الله عليه وآله - وتنطوي على ذم واضح لأصحاب النبي محمد - صلى الله عليه وآله – بحسب نوازع الشاعر الفكرية والمذهبية، وهو ما تنطوي عليه وتوحي به لفظة (الأضلع)، وتفرد الشاعر في خلق صورة تشبيهية للحميمة والقربى عندما شبه الصحابة بالأضلع التي تحيط بالقلب وتحافظ عليه كذلك هو النبي محمد – صلى الله عليه واله – فقد أوجد الشاعر ذلك التقارب بين الأضلع والصحابة والصورة الثانية التي أرادها الشاعر هي الثقة الكبيرة التي أودعها النبي محمد – صلى الله عليه وآله – والتي اختزلها الشاعر بلفظة (الصادق الأضلع) فالكلمة في الشعر لها قيمتها الإيحائية ودورها في البناء من حيث تناسقها في الجرس والهيأة، والدلالة، ومن حيث أبعادها الشعورية و النفسية، ومن حيث قابليتها للتلون بتلوين موقعها في السياق[٢]، وهذا انعطافٌ ملحوظٌ في اتجاه مسرى الخطاب السياسي الشيعي لهذا العصر، و هذا ما أخفاه الشاعر، وأظهرته الألفاظ التي توحي إلى تلك القضية، فالإيحاء صورة وكل صورة هي " تمثيل لعلاقة بين شيئين"[٣]، ويرى بعض النقاد أنَّ الإيحاء هو مستوى جديد خطير جدًا، وذلك لأنّه ينافس السياسة في الوظيفة،

فالسياسة تحاول قدر المستطاع أنْ تخلق خطابًا ملتبسًا يتم تفسيره بطرق متعددة، ويفهمه كل واحد بحسب هواه، هكذا تمارس السياسة فعل التدجيل (من الناحية الفعلية) والكهنوت من الناحية القولية وهي تمارس هذا الالتباس ليس لغرض جمالي، وإنّما لغرض احتكاري (الامتلاك) في حين يقوم النص بهذا العمل لغرض مجاني هو الجمالية[٤].

---

١. ديوان السيد الحميري: ٧٣.

٢. لغة الشعر العراقي المعاصر: عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م: ٢٥.

٣. مدخل لدراسة النص والسلطة: عمر، أوكَان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، (د.ت): ٩٤.

٤. المصدر نفسه: ١٢٥.

ولأجل استجلاء المسكوت عنه سيورد البحث الشواهد الآتية أيضًا إذ قال الشاعر ابن المبارك (ت: ١٨١هـ):[٣] " البسيط "

فلا أسبُ أبا بكر و لا عمرا و لا أسبُ معاذ الله عثمانا

ولا ابن عم رسول الله أشتمه حتى ألبَّسَ تحت الترب أكفانا

وفي المعنى ذاته قال الشاعر ابو القاسم الربعي (٤٧٥ه ت):[٢] " البسيط "

لاتنكرن قضاء الله والقدرا و لا تُسبَّ أبا بكرٍ ولا عُمَرا

ولا تقل إنْ عصيتَ اللهِ ذا قدرٌ جرى فتبْ منه، يا هذا، وكنْ حذِرا

يشير الشعراء إلى قضية السب واللعن، ولكن هنا يثير الشاعر قضية سب عمر وأبي بكر، ولم يتطرق في قضية الإمام علي - عليه السلام - على عكس ابن مبارك الذي تحدث عن سب الصحابة من بدون استثناء، فيلتمس البحث مسكوتًا عنه متأت من أسلوب الشعراء في طرح قضية السب واللعن، فَذِكر الشعراء لهذا الأسلوب (أي اللعن و السب) يشمل على غاية مبطنة موازية للمصرح به، ألا و هي إبراز خلاف المذاهب وتعددها، وكان عرض الشعراء لتلك الاختلافات المذهبية ما هو إلّا إشارة إلى أن الخلافات المذهبية كانت سببًا في كثير من الخلافات بين فئات المجتمع، فلم تكن دعوة إصلاح بقدر ما هي دعوة تنبيه و إدانة للمذاهب من وجهة نظر الشعراء؛ يبدو للباحثة أن الجدل الطائفي والمذهبي له جذور عميقة ممتدة على مر الحقب التاريخية والعصور الإسلامية.

فالنصوص الإبداعية "تواجه قارءها بظواهر وأسئلة تكاد لا تنتهي، فتتخذ في داخله رغبة مُتصلة إلى القراءة والمراجعة للوصول إلى حلول أو اجابات متفاوتة في النتائج، يقينًا أو تخمينًا، أو اقترابًا أو بعدًا، وإذ تفلح القراءة في سد فجوات معينة في تلك النصوص، فإنَّ فجوات جديدة سرعان ما تنبثق باحثة عن قراءة جديدة "[١].

(٣) ديوان عبد الله بن المبارك: جمع وتحقيق ودراسة د. مجاهد مصطفى بهجت، ط٢، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ١٩٨٩: ٦٦ .

١ . المغيب والمعلن (قراءات معاصرة في نصوص تراثية): نادية غازي العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م: ٥٤.

وتستمر قصائد المداحين الخاضعة لتوجيهات الخطاب الديني لخدمة السياسة وهيمنتها، فهناك قصيدة لعبد الله بن أيوب التيمي(ت٢٠٩هـ) يمدح بها الأمين، قائلًا[١]: "المنسرح"

خلافةَ اللهِ قد توارثَها آباؤهُ في سوالفِ الكُتبِ
فـــهْـــيَ له دونَكم مُورَّثةً عن خاتمِ الأنبياءِ في الحِقَبِ

وقد سبقه سلم الخاسر(ت: ١٨٦هـ) بدلوه في هذا الميدان، فقال في معرض مدحه ليعقوب بن داود مخاطبًا المهدي العباسي[٢]: "البسيط"

قَل للإمام الذي جاءَت خِلافَتُهُ تَهدى إِلَيهِ بِحَقٍّ غيرِ مَردود
نِعمَ المُعينُ عَلى التقوى أعِنتَ بـهِ أخوكَ في اللهِ يَعقُوبُ بن داوُدِ

ويمضي الشعراء قُدمًا بهذا المدح الاحتجاجي لمصلحة بني العباس، وهناك خفايا في النص تظهرها قراءة المسكوت عنه، فالنص الشعري المشتمل على المسكوت عنه يحمل سمات تبعث على التأويل من قبيل مقاومة التلقّي المباشر، والتمرد على النظرات الأولية، والتحلّي بالعمق والبنيات التركيبية الخاصة، على أنَّ هذه السمات متحركة من حيث البنية والدلالة، ومن ثم فهي تختلف مع المُتلقي، ذلك بأنّها تدعوه لمحاورتها لينكسر انتظاره أمام أبواب المعاني في ديار النصّ، فضلًا عن كون هذا النصّ هو نص استكشاف لا نص أبعاد مكشوفة المدى والمعطيات، ومن ثم فهو يستدعي لقاءاتٍ متعددةٍ تستلزم تأملات عميقًا لاستحضار ما استودع فيه[٣]، يبدو أنَّ الشعراء تكلموا بلسان حال الخلفاء العباسيين فجاء شعرهم بمنزلة محاججة مع الآخر المغيب أخذت أسلوبين؛ أولهما: أسلوب المواجهة بعبارات الفخر والمدح والمغالاة فيهم، والأسلوب الآخر: هو تلك الإيحاءات التي تشير لها القرائن اللفظية والقرانه الاستكشافية للمسكوت عنه.

كما نجد المسكوت عنه الديني في شعر أبي نواس إذ قال[٤]: "الوافر "

أخي ما بال قلبك ليس ينقى كأنك لا تظنُّ الموتَ حقّا
ألا يا ابن الذين فنوا وبادوا أما واللهِ ما ذهبوا لتبقى
وما للنفس عندك من مُقامٍ إذا ما استكملت أجلًا ورزقا

---

١. ينظر: الأغاني: ١٨: ١٢٠، نجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة: ابن تغري بردي جمال الدين أبو المحاسن يوسف، تحقيق مصطفى السقا، مصرن مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٦: ٢: ١٨٩.

٢. ديوان سلم الخاسر: جمعه وحققه وشرحه: شاكر العاشور، دار صادر، بيروت، د.ت: ٨٨.

٣. ينظر: علم المعنى، القراءة . الذات . التجربة: ٢٨٣.

٤ . ديوان ابي نواس: ٩٨٤ .

ومالك غير ما قدمت زادًا إذا جعلت إلى اللهوات برقا

وما أحد بزادك منك أحظى و ما أحد بذنبك منك أشقى

افتتح الشاعر نصه بالخطاب (أخي) والسؤال ما بال قلبك ليس ينقى ... فالخطاب هنا جاء وكأنه موجّه لشخص ما ولكن المقصود بها الجميع، أي جميع ما تقدم من الخلفاء أو القائمين على السلطة، فنجد المسكوت عنه قد تجلى في عبارتي (يا ابن اللذين فنوا فبادوا) و (ما أحد بذنبك منك أشقى)، فقد أراد الشاعر وعظ القائمين على السلطة عَبرَ تذكيرهم بفَناء من سبقوهم، و (لا أحد يأخذ من ذنبك إلّا أنت)، وهذا الخطاب الديني الوعظي موجه للردع والترهيب، فقد تَشكَّل العقل العربي من النص الديني المحكوم بمجموعة المرجعيات الثقافية الحضارية، كأن الدين هو الفعّال فيها، وقد أدّى ارتباط التراث بالدين إلى تشكيل خطاب وعظي استطاعوا به تدعيم مواقفهم[1].

كما كان المسكوت عنه سلاح الشعراء ومنهم الإمام الشافعي (ت: ٢٠٤ه)، إذ قال[2]: "الطويل"

خَفِ الله وٱرجوهُ لكلِّ عظيمةٍ ولا تطلع النفس اللجوج فتنْدَما

و كن بين هاتين من الخوف والرجا وأبشر بعفو الله إنْ كُنتَ مُسلِما

إنَّ عمل القارئ هو كشف المسكوت عنه بقراءة نقدية تؤول ثنائيات الكتابة، وفجواتها وصولًا إلى المقصدية المسكوت عنها، فالشاعر في نصه يرجو ويخاطب الذات، والمسكوت عنه تذكير الآخر بخوف الله، وعدم إطاعة النفس خشية الندم، وعليه أي: المتحدث والمخاطب في الوقت ذاته بين الخوف والرجاء والطمع بعفو الله، وجعل (فوكو) الخطاب استراتيجية تحدد المنطوق، والمكتوب، والمرئي لا بحثًا عن معنى خفي، ولا عن قيمة مسكوت عنها، فهو يرى أن الخطاب مكان لقاء الأفعال، والصراعات، والرغبات للذوات المتباينة، فهو فضاء الانتشار والتواتر، واستراتيجية تحدد المنطوق والمكتوب والمرئي لا بحثًا عن معنى خفيّ يظهره التعليق والتأويل، ولا عن قيمة مسكوت عنها تفك آليات كتبها فنسجها للنور ولا عن صمت يلفه ويحيط به الخطاب سلسلة منتظمة من الحوادث[3].فلو عدنا إلى النص ورصدنا التمظهرات نجد السلطة المهيمنة على النص هي السلطة الدينية لأنه أخذ يذكر الآخر بوجود الله، وعليه أن يخشاه وفي

---

١ . ينظر: النقد الثقافي في الخطاب العربي العراق انموذجا: د. عبد الرحمن عبد الله، وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٨٨ .

٢ . ديوان الشافعي: اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧م: ١٠٢ .

٣ . ينظر: نظام الخطاب وإدارة المعرفة، تعريب: احمد السّطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار النشر المغربية الدار البيضاء، مغرب، ط١ن ١٩٨٥م: ٣٥.

الوقت كان يطمع بعفو الله، وربما كان الشاعر يريد بتلك الرغبة بعفوه، والطمع بها هو زوال الظلم الذي قد لحق بهم، ولم يرَ غير سبيل الوعظ، والإرشاد، وتذكير الآخر بالله.

كما يبرز لنا الموقف الديني الذي انتقد السياسة المتمثلة بالوزير البرمكي الفضل بن الربيع(ت: ٢٠٨هـ) من المأمون، إذ قال: "الخفيف"

إن مأمونَ هاشمٍ أصلهُ مُكْـ ـكَة منها آباؤه وحُدودُهْ
غير أنا نحن الذينَ غذونا ـهُ بماء العُلا فأورق عُودُهْ
من خُراسان أتبع الأمر فيهِمْ وتوشّحَتْ للناظرين برودُهْ
قد نصرنا المأمون حتى حوَىَ الملْـ ـكَ ففينا طريقه وتليدهْ

يفخر الشاعر بنفسه، فهو من الشعراء الذين نزعوا في أدبهم إلى الفخر بأصلهم الأعجمي، فكان هذا النص "يعتمد على مدح الذات وتحقير الآخر في وقت واحد ولا يستقيم الفخر إلّا بذلك"[١]، و هنا نجد أنَّ العدالة والمساواة معدومة في مجتمع يدّعي أنّه ينتمي إلى الثقافة الإسلامية، فوظّف الشاعر الثنائيات المتقاطعة في خطابهِ على المأمون من تلك الثنائيات مدح الذات وتحقير الآخر وهذا يُوحي إلى أنَّ قيم العدالة والمساواة مهزوزةٌ إن لم تكن معدومة في مجتمع يدّعي بأنه مجتمع الدولة الإسلامية الأمثل من ذلك قوله (قد نصرنا المأمون حتى حوى) فكيف أنْ المناصرة تؤدي إلى السقوط؟! ومن ذلك قال: (أنا غدوناه ماء العلا)، فأين الماء إذا كانت أوراق العود يابسة؟! فهنا فخره أراد به الذم والانتقاص، فهو يفخر بذاتهِ وينتقص من الذات المخاطبة وهذا التباين هو نوع من أنواع التعالي والكبرياء، فضلًا عن أنَّ هذهِ القيم لا تنتمي إليها ويستدل على ذلك من فخر الوزير البرمكي بأصله الفارسي، إذ نجد الشاعر ينتقد السلطة الحاكمة بإبراز أصله العجمي، وتفضيله على الأصول العربية، وكأنّه يقوم بعكس الصورة، هل كان المجتمع الاعجمي يدّعي الانتماء إلى الثقافة الإسلامية ادعاءً، أم إنّه كان ينتمي إليها ويمثلها حقًا، ولكن هنا في هذه الأبيات يفتخر الوزير البرمكي بأصله الفارسي لإشعال العصبية، والعنصرية والشعوبية بين المتعصبين لأعرافهم من الأمم الأخرى التي انضوت تحت حكم الدولة الإسلامية، فلم يجد الشاعر منفذًا يشيد من طريقه بأمته الفارسية إلّا ذكر نصرهم للمأمون في خلافه مع أخيه الأمين، ومن ثم قتله و تصفية الأمور للمأمون، و تنطوي الأبيات على انتقاص للمأمون، فهو ليس خبيرًا بمسالك السياسة والملك، ودهاليزها الكثيرة، وليس عريقًا فيها، كما تقول الأبيات ولاسيما البيت الأخير: (قد نصرنا المأمون حتى حوى الملك ففينا طريقه و تليده)؛ فكان ما يحدد منزلة الفرد والجماعة القوة التي يتمتع بها في اطار آية منظومة اجتماعية في كل المجالات، وعلى كل المستويات، وهي القوة التي

١. النقد الثقافي: عبد الله الغذامي: ١٦٢.

يمتلكها، والقوة هنا ليستْ أحادية الجانب، وإنّما هي شاملة أي متعددة الجوانب بتنوع المجالات الرئيسة للحياة الإنسانية، لكنها تتكثف في نهاية المطاف في المجال السياسي[١].

ومن الشعراء الذين اعتمدوا المسكوت عنه الديني أبو العتاهية، إذ قال[٢]: " من الوافر "

ألا لِلّهِ أنتَ مَتى تَتوبُ وَقَد صَبَغَت ذَوائِبَكَ الخُطوبُ

إلى أن قال:

هُوَ المَوتُ الّذي لا بُدَّ مِنهُ فَلا تَلعَب بِكَ الأَمَلُ الكَذوبُ

وَكَيفَ تُريدُ أن تُدعى حَكيمًا وَأنتَ لِكُلِّ ما تَهوى رَكوبُ

يتحدث الشاعر عن التوبة، هي الرجوع إلى الله تعالى، وترك المعصية والندم على فعاله والعزم على عدم العودة إليها؛ فقد طرح الشاعر السؤال متى تتوب؟ والسؤال هنا جاء للتذكير والترهيب وقد عظمَ ذلك الذنب الذي يستدعي التوبة قبل فوات الأوان، مذكرًا المخاطب بالموت، فلا تدع الأمل الكاذب يلعب بك فإن مصيرك الموت، فعليك ردع النفس الهاوية لكل ركوب، أي لكل مسار خاطئ أم صحيح.

نلمح أنّ هناك معنى مغيبًا وراء النص موجّهًا إلى الخلفاء في ردع النفس وتطويعها، بما فيه منفعة المجتمع وصلاحه، فالشاعر استعمل المسكوت عنه بدلالته الدينية التي تمثلها (التوبة) مكتفيًا بالتلميح والإشارة بلفظ (التوبة)، "التلميح فيما يتعلق بأقوال تشير بشكل مضمر إلى حدث أو عدة أحداث ينفرد في معرفتها محركو التبادل الكلامي وحدهم، أو أنهم يعرفونها بوجه الخصوص، مما يولد بينهم نوعا من التواطئ (سواء اكان سلميًا أو عدائيًا)[٣].

فقد أتخذ النقد الديني للوصول للسلطة لأنَّ الطابع الشرعي هو القوة الطبيعية في المجتمع، وعلى السلطة تطبيق العمل بذلك الطابع الديني قبل الآخرين، فعليهم التنبه والرجوع إلى الله - ﷻ ، ومن ثَمَّ يكون المسكوت عنه الديني (الدعوة التربوية) موجها للسلطة المتمثلة بشخص الخليفة.

وفي شاهد آخر قال [٤]: "الطويل "

---

١. ينظر: اشكالية الهوية والانتماء: علي حمدان، المركز الأسترالي للدراسات السياسيةن سدني، ط١، ١٩٧٥م: ٦٩.

٢ . أبو العتاهية اشعاره واخباره:٢٢.

٣ . المضمر:٨٦

٤ . أبو العتاهية: أشعاره و أخباره: ٥٥ .

بكى شجوه الإسلامُ من علمائِهِ فما اكترثوا لما رأوا من بكائهِ

ينشغل الشاعر في نصه ببيان بكاء الإسلام من العلماء، وعدم اكتراثهم لذلك البكاء، إن مدار المسكوت عنه، والغاية التي يسعى إليها يكمنُ في تحقيق قصدية المتكلم، باستعمال وتوسيع لغويين، متجاوزًا سياق المعاني الظاهرة، ومن ثم إنجاز ما تكشف عنه الوحدات المعجمية من محتويات دلالية.

فلو أردنا نُصح إنسان فيكون بطريقتين؛ الأولى: المباشر (لا تأكل كثيرا) والثاني: غير المباشر (الأكل الكثير مضر بالصحة)، فالطريق الثاني يهدف لغاية ولكن بأسلوب المسكوت عنه مؤثرا بالنفوس مع إيصال مقصد المُخاطب، فلو أنعمنا النظر في الأبيات السالفة التي تحدث بها الشاعر والتي جمع بكاءهُ (بكاء الحزن) فالبكاء في أصله يرمز للحزن، وقد أكد المعنى عَبرَ إضافته لفظة (الشجو)، فاتخذ الطريق الثاني للتنبيه على فساد العلماء، و ابتعادهم عن أمور دينهم، وعلى الجميع الشيء لذلك الفساد الديني، و أنهم قد سيّروا الدين على وفق أهوائهم، فكأنما الشاعر قال احذروا العلماء و خداعهم، فهم رأس الخطايا، فانتبهوا لهم و ابتعدوا عنهم، و كل ذلك بأسلوب غير مباشر، يتقبله المخاطب، ويتأثر به.

ومن الخطابات الدينية التي استعملها الشعراء كسياسة إرضاءٍ للخلفاء ما ورد في النصوص الآتية فهذا أبو العتاهية قال مخاطبًا الرشيد[1]: "المنسرح"

لو عَلِم النّاس كيف أنت لهم
مات أذا ما ألِمْتَ أجْمُعُهم
خليفةَ الله أنت ترجَحُ بالنْـ
ـناس إذا ما وُزِنت أنتَ وهُمْ
قد عَلِم النّاسُ أنّ وجهَك يسـ
ـتغني إذ ما رآهُ مُعدِمُهمْ

وكما نجد المعنى ذاته في قول سبط بن التعاويذي مادحًا الناصر العباسي:[(١)]

خليفة الله انت بالدين والدْ دُنيا وأمر الإسلام مطلعُ
أنت لِما سنّهُ الأئمةُ أعـ ـلامُ الهدى مقتفٍ وُمتبعُ

---

١. ديوان أبي العتاهية: ٤٠٦.

(١) ديوان سبط ابن التعاويذي: ٢٧٢ .

تكتنز النصوص السابقة خطابات ثقافية للأنساق المهيمنة السياسية المختبئة خلف الغطاء الديني، ولدتها الجمل الثقافية ذات الدلالة النسقية، فالجملة الثقافية مفهوم مع تماس دقيق مع الذبذبات الدقيقة للصيغ التعبيرية للتشكل الثقافي:[٢]فهناك "جملة مركزية في تكوين النسق الدلالي" [٣]، فقول الشاعر: (خليفة الله أنت بالدين) تحوي تعبير مكثف ودلالة اكتنازية [٤]، فخليفة الله تعني كل من يحمل الرسالة السماوية بمثابة المصلح، ولكن هل كان الخلفاء العباسيون على قدر المسؤولية؟،لأنهم قاموا بتدنيس المقدسات مع استعمال العنف وسيلة لهم لحكم الشعب وترويضه وإخماد صوته، لكن الهيمنة التي أنتجت هذه الجملة الثقافية، فالمضمر النسقي هو أنهم ليسوا خلفاء الله، لأنهم في حالة الافتراق الديني عن مبادئ الدين الإسلامي وتعاليمه ومبادئه ومن ثَمَّ هذه الحقيقة المضمره من ذلك النسق التركيبي خليفة الله [٥]، من العادات التي تنم عن فساد المجتمع، وما فساد المجتمع إلا صورة للفساد السياسي المتمثل بالسلطة الحاكمة هو شرب الخمرة، فقد انتقد الشعراءتلك العادات بصورة غير مباشرة من طريق الحديث مباشرة عن تلك الظاهرة و من هؤلاء الشاعر محمد بن حازم (ت: ٢١٥هـ)، قال[٣]: "المجتث"

أَبَعْدَ خمسين أصبوا؟ و الشيب للجهل حرب

سنٌ و شيبٌ و جهلٌ! أمرٌ – لعمركَ – صعبُ

آليتُ أشربُ كأسًا ما حجَّ للهِ رَكبُ

يحاول الشاعر ترويج فكرة يؤمن بها متخذًا من الطابع الديني وسيلة للإقناع، فهو يتحدث عن تحريم الخمر، كان الشاعر الأول يطرح تساؤلًا أبعد الشيب ألتجئ للخمرة؟ أما الشاعر الثاني فقد استعان ببعض المفردات (الدنس – الطهر)، فكلا الشاعرين أرادوا الوصول إلى قضية انتقاد الفساد الأخلاقي في مجتمع إسلامي يحلل شرب الخمر، فالشاعر قال سميت مطهرًا ولا نغير ذلك الاسم أي (المطهر)، وكأن الشاعرين أرادا مخاطبة الإسلام و ليس شارب الخمر، فكيف لمجتمع إسلامي أن تنتشر فيه هكذا محرمات، فكانت تلك الأبيات وعظية ومرآة تعكس الفساد الأخلاقي وضياع الإسلام، الضياع الذي كان المسبب الأول له ضعف السلطة الحاكمة وفسادها التي اتخذت

---

(٢) ينظر: النقد الثقافي قراءة الانساق العربية ٧٢-٧٣.

(٣) ال: ١١١ .

(٤) ينظر النقد الثقافي ام نقد ادبي، عبد الله الغدامي عبد النبي صطيف، دار الفكر، دمشق ، ط١، ٢٠٠٤: ٢٨ .

(٥) ينظر: السلطة السياسية والشاعر في العصر العباسي، حيدر جبار عطية الطائي (رسالة ماجستير) جامعة بابل، ٢٠١٤م: ٤٠

(٣) خريدة القصر وجريده العصر: ٤: ٦٧٥ .

الإسلام وسيلة لغاية، فربما يريد الشاعر الإشارة أو التلميح لشخص يخافه - قد تكون السلطة الحاكمة – وتذكيره بالتحريم للخمرة.

ويطالعنا شاعر آخر يعد شاعر المؤسسة المدحية إنْ صح التعبير، شاعر هدر صوته في فكر شيعي يطرح نفسه بصورة معلنة على الرغم من حصر خلفاء بني العباس العلويين في بوتقة المراقبة وهذا ما يدل على محاربة السلطة العباسية للمذهب الشيعي خوفًا من تحرك انصارهم وقلب الحكم عليهم، الأمر الذي يدفع بالشاعر إلى أن يجهر بهذا الصراع الديني السياسي إذ قال في قصيدته[1]: "الطويل"

و يوم الغدير استوضح الحقَّ أهلَهُ بفيحاء لا فيها حجابٌ ولا سِترُ
أقام رسولُ الله يدعوهُمْ بها ليقربهَمْ عُرفٌ ويناآهم نُكرُ
يُمدَ بضبعيه ويعلمُ: أنّهُ وليٌّ ومولاكمْ فهل لكمُ خبرُ
يروحُ ويغدو بالبيان لِمعشرٍ يروحُ بهمْ غَمْرٌ ويغدو بهم غَمرُ
فكان لهمْ جهرٌ بإثباتِ حقِهِ وكان لهمْ في برهم حقّه جُهرُ

هذا الكلام لا يصدر إلّا عن شاعرٍ واعٍ لأبعاد الدعوة الشيعية في الإمامة، فهو على إطّلاع كبير بتفاصيل بيعة الغدير، وأحداث أخرى لا يعرفها غير الشيعي المطّلع المتبحر في قضايا مذهبه وتاريخه السياسي، فالدلالات الحافة لوحدات النص بحسب تصور بارت عبارة عن جملة من التراكمات لمعان ثانية مندسة في نسيج النص، ومن المعاني الثنائية المندسة في النسيج النصي الإشهار والإنكار إذ بعد ما تحسس النبي – صلى الله عليه وآله – التنكر لولاية الإمام علي (عليه السلام) ومحاولة طمس هذه الحقيقة دفع النبي– صلى الله عليه وآله – إلى الإشهار والإظهار أمام الحشد الكبير من المسلمين وكذلك رفعَ يدهُ إلى الأعلى وقال هذا علي (من كنت مولاه فهذا علي مولاه) والدلالة الثانية إيحاء النبي – صلى الله عليه وآله – إلى القول بأنَّ الوصاية الإلهية مستمرة فانتقلت الوصايا الإيمانية من النبي إلى عليٍّ (عليه السلام) وأكدها النبي – صلى الله عليه وآله – في يوم الغدير، ويعد يوم الغدير بمنزلة إيحاء رباني بأنّ نهاية النبي – صلى الله عليه واله – اقتربت وتجنبًا للخلاف الساسي أوصاهم بأن امتدادهُ الديني هو علي بن أبي طالب عليه السلام، وأنّ محاولة إيجاد العلاقات بين المكونات اللغوية للنص والسعي الحثيث للربط بينها وبين المعطيات الخارجية للنص بغية الوصول بالنص إلى قراءة تأويلية[2]، ومن ثَمَّ يكون الشاعر على

---

١. ديوان أبي تمام: ١٦٣.

٢. ينظر: المسكوت عنه في مسرحيات ناهض الرمضاني "مسرحية الساعة نموذجاً": أحمد قتيبة يونس، مجلة دراسات موصلية، العدد ٢١، رجب ١٤٢٩هـ - آب ٢٠٠٨م: ٥٥.

درجة عالية من الوعي وقتها يؤلف لغته الشعرية، ويؤسس معيارية نصية، فهو يعطي لكل كلمة في النصّ دورًا وظيفيًا، ومكانًا طبيعيًا، ويلبسها ثوبًا دلاليًا يتلاءم والقدرة الفنية، لأنَّ الكلمة في الخطاب الشعري إنْ لم تؤد دورها المنشود في إثراء المعنى وخلق إيحاءات دلالية جديدة من شأنها رسم صور شعرية جديدة، تصبح الكلمة معوقًا يحول دون تنامي الدلالة، التي تمثل أخصَّ خصائص اللغة الشعرية، وتصير الكلمة لبنة هشة تضعف الخطاب، بدلًا من مساهمتها في زيادة تماسكه وترابطه، ولذلك يحرص الشاعر على اختيار مفرداته بدقة تامة، ويخلصها من كل ما علق بها من أثر الاستعمالات الأخرى، كي تصير ملكًا له، لا يشاركه فيه أحد، ولا يقاسمه دلالتها أحدٌ[1]، يبدو أنّ إمكانية الشاعر تتحدد في مدّ جسور الفهمِ بينه وبين المتلقي هذا الجسر مبنيٌ على إيحاءات وإشارات تنبض بها الألفاظ (يروح بهم غَمْرٌ ويغدو بهم غَمرُ).

وفي شاهد آخر نجد شاعرا من معسكر الخصوم لا يكتفي بمدح العباسيين و الثناء على حسن صنيعهم معه - من وجهة نظره - بل يعد ذلك للتنظير لحقهم في الخلافة؛ ذلك الشاعر هو محمد بن صالح بن عبد الله العلوي في قصيدته التي مدح فيها الخليفة المتوكل العباسي قائلًا[2]: "الكامل"

يا ابن الخلائفِ و الذي يهديهم ظهرَ الوفاءُ و بانَ عذرُ الغادرِ
و ابن الذين حووا تراث محمدٍ دون الأقاربِ بالنصيب الوافرِ
نطقَ الكتابُ لكمْ بذاك مصدقًا و مضتْ به سُننُ النبي الطاهرِ
و وصلتَ أسبابَ الخلافةِ بالهدى إذ نلتها و أنَمتَ عينَ الساهرِ
فافْخر بنفسك أو بجدك معلنًا أو دع فقد جاوزتَ فخر الفاخرِ
ما للمكارم غيرُكم من أولٍ بعد النبيّ ومالَها من آخرِ

يُقارب الشاعر فِي نصه بين امرين بينهما تباعد غير خافٍ، إِلَّا أَنَّه في خطابه المدحي للمتوكل العباسي نجدهُ يذكر أمرين؛ أولهما: حقه بالخلافة وأنّه قد حول تراث محمدٍ دون الأقارب، وثانيهما: ما أظهرته قراءة المسكوت عنه وهو الخوف من ظلم المتوكل وجوره الذي دفع الشاعر إلى ذلك الخطاب المطرز بعبارات المديح الدالة على أحقيته في الخلافة، وقد ذهب بعض الباحثين إلى هذه الأبيات التي قالها الشاعر لينجو بحياته من بطش المتوكل العباسي الذي عرف بشدته، وقسوته على العلويين، فهذه الأسباب، "أشبه ما تكون بالبراءة التي يقدمها المشتغلون بالسياسة حينما تضيق عليهم الدنيا، و يشعرون بأن لا منقذ لحياتهم من قبضة الحكام غير إعلان تخليهم عن

---

١. ينظر: في تحليل الخطاب الشعري لفاتح علاق: رسالة ماجستير: ١٨.

٢. الأغاني: ١٦: ٣٧.

قيمهم السياسية"[1]،وفي هذا الخطاب يُطالعنا الشاعر بخطابٍ فحواه يطوي معاني عديدة مسكوتًا عنها، منها مخاطبة المتوكل بأنَّ هناك من يتربص بهم وبخلافتهم وعبَّر عنهم بلفظ (غدر الغادر)، والإيحاء الثاني الذي تضمنه خطاب الشاعر هو أنَّ الخلافة قد وصلت إلى بني العباس من دون أنْ تصل إلى أقارب الرسول ويعني بهم أهل البيت (عليهم السلام) قال: (دون الأقارب بالنصيب الوافر) والأمر الآخر الذي توحي به الألفاظ التعب هو أن خلافتهم قد نصت عليها السنة النبوية بقوله: (نطق الكتاب لكم مصدقا ومضت به سنن النبي الطاهر)، وفي معنى آخر يخاطب الشاعر الخليفة ويتفرد بالفخر بنفسه وبجده فهما فوق المجد فخرًا وعزة لأنهم أهل المكارم بعد النبي ولا كريم بعدهُ.وقد يعمد الشعراء على ترك ثغرات في النص الشعري تحاول ملأها، وتشييدها من طريق التأويل والإشارات الضوئية المنثورة، أما ابن الجهم الكوفي فقد اتخذ من الغطاء الديني وسيلة للوصول لغايته إذ قال[2]: " الكامل "

أزف الرحيل و ليس لي من زاد غير الذنوب لشقوتي و نكادي
يا غفلتي عما جنيت و حيرتي يومًا يُنادي للحسابِ منادِ
غلبت عليّ شقاوتي و مطامعي حتى فنيتُ و ما بلغتُ مُرادي
يا غافلًا عما يراد به غدًا في موقفٍ صعب على الورّادِ
اقرأ كتابكَ كلّ ما قدمته يحصى عليك بصيحة الميعادِ
كيف النجاة لعبد سوءٍ عاجز و على الجَرائمِ قادر معتادِ
يا غافلًا من قبلِ موتِك فأتعِظ و ألبسْ ليومِ الجمعِ ثوبَ حِدادِ

يخاطب الشاعر في هذا النص الذات إذ بدا موجهًا الخطاب لذاته فنظرًا لمعاناة الشاعر تصبح الرؤية عنده ضبابية، فلا يجد معادلًا رمزيًا إلّا الذات؛ والخطاب الديني من أجل إيصال الخطاب للجميع، والدليل على ذلك فقد تغير مسار الأبيات إلى قوله (يا غافلًا)، فالشاعر مخاطب الآخرين للاتعاظ مستعينًا بالخطاب الديني للذات، فهناك بواعث داخلية مشمولة بالوجع والتساؤلات، و ربما الإجابات عنها لا يحسن التصريح عنها مباشرة، "فالسائد أن لا يظهر على

١. الأدب والسياسة في العصر العباسي الاول: عبد الكريم توفيق العبود، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٧م: ٢١١.

٢ . خريدة القصر وجريدة العصر ٢: ٢٠٠.

السطح ما يفضح نزوات النفس البشرية في الغريزة و العادات و العلاقات والعقائد، وأنَّ على الكاتب أنْ يعلّق ذلك في غياهب المجهول والصّمت"[1].

ومن الشعراء الذين اتخذوا من رمز الحسين عليه السلام و سيلة لإيصال غايته الشاعر دعبِل الخزاعي (ت: ٢٤٦هـ)، قال[2]: "الكامل "

رَأسُ اِبنِ بِنتِ مُحَمَّدٍ وَوَصِيِّهِ يا لَلرِجالِ عَلى قَناةٍ يُرفَعُ
وَالمُسلِمونَ بِمَنظَرٍ وَبِمَسمَعٍ لا جازِعٌ مِن ذا وَلا مُتَخَشِّعُ
أيقَظتَ أجفانًا وَكُنتَ لَها كَرًى وَأنَمتَ عَينًا لَم تَكُن بِكَ تَهجَعُ
كُحِلَت بِمَنظَرِكَ العُيونُ عَمايَةً وَأصَمَّ نَعيُكَ كُلَّ أذنٍ تَسمَعُ
ما رَوضَةٌ إلّا تَمَنّت أنّها لَكَ مَضجَعٌ وَلِخَطِّ قَبرِكَ مَوضِعُ

تكشف هذه الأبيات عن رثاء للإمام الحسين (عليه السلام) ممزوجة بغاية أراد الشاعر إيصالها بصورة غير مباشرة أولى أقطاب هذه الغاية الظلم الذي تعرض له أهل البيت (عليهم السلام)، وثانيا الاقتداء بالإمام الحسين عليه السلام لنصرة الحق والوقوف بوجه الظالمين، كذلك اغتصاب حقوق أهل البيت (عليهم السلام)، فكانت ثورة ذات طابع ديني ضد الفساد والظلم.

فهنا يحتفظ النص بهيبة الناص وهيبة الحدث مبينًا دور لغة المسكوت عنه وإمضائه لأن "اللغة هي التي ينبغي أن تخضع للتأويل كما أنه ما تحمله من فكر ينبغي أن يخضع للتأويل"[3].

فالمسكوت عنه جمع الشتات من أن يخرج إلى التداول المؤدي إلى الفتنة، فالنص يتكور على نفسه ليجمع بين طبقاته سيرة رجل وأمه وحكم من الأحكام.

يعد شعر الزهد أكثر اتصالًا بحياة الجماهير من شعر الخمر الذي كان يمثل اتجاهًا معينًا وفي فئة معينة من المجتمع بسبب ترفها، أما عامة الشعب فلم تكن تعرف الترف، وإنما تعيش حياة دينية مستقيمة يشيع في بعض جوانبها النسك والعبادة، ومن الشعراء الذين تجلت لديهم قضية

---

١ . الواقع والمسكوت عنه في الرواية العربية المعاصرة: قيس كاظم الجنابي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق – ع (٤٠١)، ٢٠٠٤م: ١٠١.

٢ . شعر دعبل الخزاعي: ١٠٧.

٣ . اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت: ٤٦.

الزهد أبو العتاهية رافضًا نقائض المجتمع خلقية واجتماعية وسياسية[1]، فكانت أشعاره زهدية لكن قراءة المسكوت عنه تظهر أن الأبيات لم تكن زهدية تدعو لترك ملاذ الحياة، قال[2]: "المديد"

سكنٌ يبقى له سكنُ ما بهذا يؤذِنُ الزّمَنُ
نحن في دارٍ يخبرنا عن بلاها ناطقٌ لسنُ
دارُ سَوءٍ لَم يَدُم فَرَحٌ لأمرِئٍ فيها وَلا حَزَنُ
كُلُّ نفسٍ عِندَ ميتَتِها حَظَّهُا مِن مالِها الكَفَنُ

الزهد بشكل عام يمثل كشفا لسلبيات المجتمع ومنها قضية التمايز بين طبقات المجتمع التي أراد الشاعر كشفها في المجتمع الإسلامي، فالفارق الوحيد بين الطبقات هو التقوى من منطق القول "إن أكرمكم عند الله أتقاكم"[3]، فكيف لذلك التفاوت الطبقي أن يشيع في ذلك المجتمع، والشاعر لا يملك من قوة الرفض المباشر فيلجأ إلى طريق التزهيد في الحياة ويؤكد (غرابيس) أن هناك فرقًا بين (ما يقال) و(ما يتم إبلاغه للمخاطب)[4]، بالمعنى الحرفي للنص يثير ليس عند المتلقي، ولكن عند دسه مقام الخطاب يزول اللبس، لأن المعنى المستلزم للدين هو إزالة الفوارق الطبقية، ونشر العدل والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.

كذلك حفلت ذاكرة ديك الجن (ت: ٢٣٥هـ) بالعديد من المواقف والقضايا الدينية التي كان لها صداها ضد السلطة الحاكمة، كقولهِ[1]: " من البسيط "

أنسى عليا وتفنيد الغواة له وفي غد يعرف الأفّاك والأشرُ
أم من حوى قصبات السبق دُونّهُمُ يوم القَليبِ وفي أعناقهم زَوَرُ
أم من رسا يومَ أحْدٍ ثابتًا قَدَمًا وفي حُنينٍ و سَلْعٍ بعدما عثروا
أضبْعَ غيرِ عليٍّ كانَ رافِعَهُ محمدُ الخيرِ أم لا تَعقِلُ الحُمُرُ
دعوا التخبطَ في عشواءِ مُظِلمةٍ لم يَبدُ لا كوكبٌ فيها ولا قَمرُ
الحقَّ أبلجُ والأعلامُ واضحةَ لو آمنتْ أنفسُ الشّانين أو نَظَروا

---

١ . ينظر: ضحى الإسلام: ١: ١٨٦.

٢ . أبو العتاهية أشعاره وأخباره: ٣٦١.

٣ . الحجرات:١٣.

٤ . ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: د. محمودأحمد نحلة، دار الرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٢م: ٣٣٠.

المطّلع على هذا النص يستشعر أنَّ الشاعر يجسد قضية الإمام علي - عليه السلام - والغاية منها الثورة على الحكم الفاسد، فتدرج هذه الأبيات ضمن الاتجاه التحريضي المبطن بالنقد، ويدرج بعض الباحثين هذا النوع من الشعر تحت عنوان شعراء العقيدة[١]، وبعضهم يضيفه إلى الشعر المذهبي[٢]، لكل القضايا الأساسية التي تدور حولها في هذا الجدل والحجاج، هي مسألة الإمامة، فهي إذن إلى الشعر السياسي أقرب من كونها شعر عقيدة أو مذهب، فالسياسة جزء لا يتجزأ من العقيدة الشيعية إذ إنَّ "البعد السياسي في التحرك الشيعي يمثل البعد الأكثر حيوية، ولم يكن شيئا عابرًا، أو مجرد شعار محلي"[٣]، وإذا عرفنا أنَّ السياسة هي مظهر السيادة في الدولة، أدركنا كيف كيف كان ذلك الصراع الثقافي، ولا يزال حتى يومنا هذا يكتسب شكلًا سياسيًا، إذ تمتزج الثقافة بالسياسة، ويحكم على الثقافة وقيمها بروح السياسة وقيمها[٤]، وهذا ما نجده في النصوص الآتية، فقد امتزجت الثقافة بالسياسة لتخبئ السياسة خلف أسوار الثقافة الأدبية، فقد تظهر للعيان خلاف ما تضمر ومنها قول علي بن الجهم (٢٤٩ هـ)[٥]: " من الطويل "

بَنو هاشِمٍ مِثلُ النُجومِ وَإِنّما ... مُلوكُ بَني العَبّاسِ مِنها سُعودُها

بَني هاشِمٍ صَبرًا فَكُلُّ مُصيبَةٍ ... سَيَبلى عَلى طولِ الزَمانِ جديدُها

عَزيزٌ عَلَينا أن نَرى سَرَواتِكُم ... تُفَرّى بِأيدي الناكِثينَ جُلودُها

وَلكِن بِأيديكُم تُراقُ دِماؤُكُم ... وَيَحكُمُ في أرحامِكُم مَن يَكيدُها

أَلَهفَا وَما يُغني التَلَهُّفُ بَعدَما ... أَذِلّتْ لِضِبعانِ الفَلاةِ أسودُها

عَبيدُ أميرِ المُؤمِنينَ قَتَلنَهُ ... وَأعظَمُ آفاتِ المُلوكِ عَبيدُها

أما وَالمنايا ما عَمَرنَ بِمِثلِهِ الـ ... قُبورَ وَما ضُمَّت عَلَيهِ لَحودُها

و كذلك ما قاله ابن المعتز[٦]: " من الكامل "

شدّوا أُكُفَكم على ميراثكم ... فالحق أعطاكم خلافة أحمدِ

---

١ . ينظر: الشعر في الكوفة. منذ أواسط القرن الثاني حتى نهاية القرن الثالث –: د. محمد حسن الاعرجي، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠٠٧م: ٥٢ .

٢ . ينظر: حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري: د. يوسف خليف، دار الكاتب العربي للطباعة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م: ٣٥٩ .

٣ . التشيع العلوي و التشيع الصفوي: د. علي شريعتي، قم – ايران، ١٩٩٩م: ١٤٦ .

٤ . ينظر: ديوان الشعر العربي: أدونيس ٢:٣٠ .

٥ . ديوان علي بن الجهم: ٦٢ .

٦ . شعر ابن المعتز: ١: ٨٩ .

و متى يرمها الرائمون فبادروا هاماتهم حصدًا بكل مهندِ

طورًا مجاهرةً و طورًا غيلةً[1] كم قاتلٍ بقرار كيدٍ مغمدِ

تبدو للوهلة الأولى الأبيات السالفة الذكر من قصيدتي (علي بن الجهم وابن المعتز) بأنّها عرض لصفات بني العباس، ولكن قراءة المسكوت عنه في تلك الأبيات انتقاد بصورة مباشرة لسلطة بني العباس بطريقة غير مباشرة، فلو أنعمنا النظر في أبيات علي بن الجهم من طريق تصويره للدماء التي تراق، وكيف أنَّ عبيد أمير المؤمنين هم من قاموا بقتلهِ وأنَّ آفات الملوك هم العبيد، فلو أنعمنا النظر نجد هذه الأبيات عرضًا واضحًا وصريحًا للسلطة الحاكمة التي تتخللها النزاعات والتمرد بحيث وصلت إلى جعل العبيد هم من يقومون بقتل الملوك، وهذا يدل على أنَّ العبيد لم تعد تحت سيطرة الملوك، وأنَّ الخلافات ما بين السلطة لم تكتفِ بهذا الحد بل النزاع ما بين صلة الأرحام.

وتطالعنا صورة أخرى لوزير شاعر هو الوزير المهلبي (ت: ٣٥٢هـ) إذ قال[2]: "الكامل"

إني وصلتُ مفاخري بأبٍ حاز الفَخار وطاول العليا

وأجاب داعيهِ وخلفني وحديثه فكأنما يحيا

وتلوت عمي في تغزلّهِ وشربتْ رَيَّا من هوى ريّا

فكأنني هو في صبابته وكأنها في حُسْنِها دُنْيَا

تلوح في أفق نص (الأنا المتعالية) وهي ما أطلق عليها فرويد (الأناء المثالية) وهو "ذلك الذي يبقى في النفس من فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل معتمدًا على والديه وخاضعًا لأوامرهما ونواهيهما"[3]، فالشاعر هنا اقتحم باب الفخر لتحقيق ذاته، هذا ما يبدو ظاهرا للعيان، يبدو أن الشاعر ابتدع معنىً جديدًا للفخر هو أن يعلو بنفسهِ فوق معاني الفخر ويغالي في تكوين هالة من العظمة ودائرة من العلياء يضع نفسه فيها كي لا يرتقي إليه أحد، وهذا الفخر يُعد نوعًا من أنواع التمجيد الذي أوحى به الشاعر بقوله (وطاول العليا)، ولكن عودة الشاعر لنسبه أي عودة الأنا الصغرى (الشاعر) إلى الأنا الكبرى (العم، الاب)، الأمر الذي يجعل الشاعر يحتمل الإشارة - من طرف خفي – إلى عجزه ونقصه، وأنّه لا يمتلك شيئًا وإنّما جاء هذا الهوجان الفاخر الذي يحيطه من أصوله، ولا يعد ذلك عيبا، ولكن أين الوزير الشاعر من حال رعيته، وهو يفتخر بنفسه مبتعدًا عن أحوال الرعية.

---

١ . الغيلة: الخديعة و الاغتيال: لسان العرب: مادة (غيل) .

٢. ديوان الوزير المهلبي:١٦.

٣. الأنا والهو: سيجموند فرويد، ترجمة د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ١٩٨٢م: ١٧.

أما الصاحب بن عباد فقد أظهرت لنا أبياته جملة من التناقضات إذ قال[1]: "مجزوء الكامل"

أنَّ ابنَ عبّادٍ بآ لِ محمدٍ فوقَ السَّماكِ
قَدْ قالَ ألفَ قَصيدةٍ أبدًا تُحلقُ في السِكاك

من قراءة لنص الشاعر يخبر عن الحال بضده، فيصف لنا ما وصلت إليه الخلافة العباسية، فنجد الشاعر يصرح بالانتماء الروحي والديني (لآل محمد) ليتعالى على الآخرين، فقد تحكمت فيه "الأنا المتوحدة، والملغية للآخر"[2]، ولكن هذا الانتماء كان سبب إدانته فهل أخلاق (آل محمد) تمثل التعالي والفخر بالحسب والجاه على حساب الآخرين؟! فمن أحب شخصا اقتدى به؛ فهل كانت أخلاق (آل محمد) إهمال شؤون البلاد والافتخار بالنسب؟ فالمصرح به هو ما أبرزه المسكوت عنه ما بين السطور، فمدار المسكوت عنه، والغاية التي يسعى إليها، هي تحقيق مقصدية المتكلم، باستعمال وتوسيع لغويين، متجاوزًا سياق المعاني الظاهرة، ومن ثم إنجاز ما تكشف عنه الوحدات المعجمية من محتويات دلالية[3]، فقد وظّف التماثل البلاغي والجناس بين لفظتي (السماك – السكاك) في توضيح المسكوت عنه بين المعنى المعجمي بين هاتين المفردتين فتميّز في الأولى وانحدرَ في الثانية وهذا النص يوحي بأن الغلو في الفخر لا يمتُ بصلةٍ إلى آل محمد لأنهم صورة واضحة للتواضع والبساطة، فليس لهم حاجةٌ بالفخر لأن الناس تفخر بالانتماء لهم، وتعلو قدرًا وشأنًا بالتقرب إليهم ولكن الذات العليا تبقى هي الدافع في خلق معاني المسكوت عنه الذي أراده الشاعر فهو يوحي لذاتياته بألفاظٍ تفصله عن المتلقي ولكن ليطرح نفسه بمفاهيم بسيطة تُعزز علو منزلته أمام الناس قولًا وليس فعلًا، فالصاحب بن عباد لا علاقة له ببيت الرسول وآله ولكن تشبهه بآل الرسول ربما يرفع من قدره أمام الناس، ومن جانب آخر نجد بروز للذات لدى شعراء العصر العباسي، وهذا البروز للشعراء الوزراء قضايا سكت عنها الشعراء، ولكنها برزت مع بروز الذات المتعالية.

ويشاركه في هذا المجال شاعرٌ آخر يعد شاعر الشيعة الأكبر في هذا العصر هو السيد الحميري، إلّا أنَّ سبب مدحه لبعض خلفاء بني العباس يختلف عن أسباب النمري وظروفه، ففي قصائد السيد الحميري لا يشير إلى حق العباسيين في الحكم بصورة مباشرة، وإنّما يثبتها لبني

---

١. ديوان الصاحب بن عباد: تحقيق الشيخ محمد من آل ياسين، دار القلم، بيروتن ط٢، ١٩٧٣: ١٣٩.
٢. النقد الثقافي: عبد الله الغذامي: ١١١.
٣. ينظر: التواصل البلاغي من المصرح به إلى المسكوت عنه: ٣٠- ٣١.

هاشم عامة لا للعباسيين خاصة، قال الحميري في قصيدة يمدح بها الخليفة المنصور العباسي ذاكرًا خلود ملكه ودوام دولته[1]:

إن الإله الذي لا شيء يُشبهُهُ

أعطاكم المُلك للدنيا وللدينِ

أعطاكم الله ملكًا لا زوال له

حتى يُقاد إليكم صاحب الصينِ

وصاحب الهند مأخوذًا بِرُمَّته

وصاحب الترك محبوسًا على هونِ

لكل عمل أدبي قطبين؛ قطب فني، وقطب جمالي، على أنَّ القطب الفني يكمن في النصّ الذي يخلفه المؤلّف ويبدعه من طريق البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات المضمونية بقصد تبليغ القارئ بمحمولات النص المعرفية والأيديولوجية عمل القطب الفني أيضًا معنىً ودلالةً وبناءً شكليًا، أما القطب الجمالي فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة؛ أن يتحقق بصريًا وذهنيًا عبر استيعاب النصّ وفهمه وتأويله[2]، فالشاعر هنا لم تكن غايته إثبات حق الخلافة لبني العباس، بل كان يلمح إلى دولة المهدي العالمية، وصورة أخرى من صور المسكوت عنه تجمع بين المحورين الديني والسياسي نلحظ فيها أحد الشعراء الشيعة الذي أرادَ أن يتقرب إلى بني العباس طوعًا أو كرها يقدم خطابًا جديدًا يتهرب فيه من قضية أحقية بني العباس على وجه الخصوص بالخلافة الدينية والسياسية، إذ يوجه خطابهُ بمعانٍ ودلالات عامة تخرج عن نطاق الخصوصية والتفرد بقوله (أعطاكم الملك للدنيا وللدين) فالمسكوت عنه أمران: أولهما: بأنَّ الله سبحانه وتعالى منحكم هذه الفرصة التي لم يمنحها لمن هو أحقُ بها فيخاطبهم بخطاب وكأنه أمرُ الله وقضاؤه، والوجه الآخر: هو الإيحاء لبني العباس بالاقتداء بقيم الدين وعدم الغرور بالحكم، فهو خطاب توجّيهي تحذيري، يبدو أن الشاعر عبَره تجنب الوقوع في شراك التذلل والتقرب.

كما نجد الشاعر دعِبل الخُزاعي (ت: ٤٢٦هـ) في موضع آخر قد اعتمد المسكوت عنه طريقًا للولوج إلى متلقيه السياسي، كقوله[3]: " من الطويل "

---

١. ديوان السيد الحميري: ١٢٣.

٢. ينظر: نظريات القراءة في النقد الأدبي: ٣١.

٣ . ديوان دعِبل الخزاعي: ٤٦٠.

وَعاثَت بَنو العَبّاسِ في الدينِ عيثَة تَحَكّمَ فيها ظالِمٌ وَظَنينُ

يعمد الشاعر هنا لاستعمال اللغة المباشرة ليلائم تجربته ورؤيته القائمة، فيتحدث عن الظلم بصورة مباشرة، فهو يدعو إلى عمل شيء حياله من دون الدعوة إلى ذلك صراحة، وكأنَّ هناك نصا داخل ذلك البيت وعلى القارئ استخراجه، إذ يرى (إيكو) أنَّ وجود النص يفترض تعاون القارئ ومشاركته كشرط حتمي لانتشاله من الجمود إلى الحركة، المسكوت عنه، لأنَّ النص الأدبي من وجهة نظر (إيكو) هو آلة كسولة تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب لملك البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قبلت لكنها ظلت بيضاء[1]، فعندما يتحدث الشاعر عن الظلم مباشرة، ما هي إلّا دعوة لملء البياضات والانتفاض ضد ذلك الظلم، فضلا عن تنويه الشاعر إلى الفساد في الدين الذي وصل الحال لديهم بأن لا فرق بين الظالم والمظلوم.ومن الشعراء الذين تحدثوا خلاف ما اضمروا الشاعر أبان بن عبد الحميد اللاحقي قال[2]: " الطويل "

نشدت بحق الله من كان مسلما أعم بما قد قلته العجم والعربْ
أعـــم رسول الله أقرب زلفـــة إليه أم ابن العم في رتبة النسبْ
وأيهما أولـى بـه وبعهده ومن ذا له حق التراث بما وجبْ
فإن كان عبـاس أحـق بتلكُمُ وكان علي بعد ذاك على سببْ
فأبناء عباس همُ يرثونَه كما العم لابن العم في الإرث قد حجبْ
وفي حَسَنٍ إن قلتمُ فيه حجة فقد باعها لا ينكر الناس أو وهبْ
فإن كان ذا حق فعمدًا أضاعه و إن كان ذا دعوى فكفوا عن الشغبْ
وهَبْهُ كما قلتم و ليس كذاكُمُ أما ذادكم عنها المطالبُ و أغتصبْ
فأمهلتموها لم تروا حيلة لها إلى أن أراد الله إتمام ما أحبْ

لو تأملنا هذه الأبيات التي أوردها الشاعر هنا لوجدناها مكتنزة باحتجاجات تكاد تكون هي عين تلك الاحتجاجات التي خصم بها المنصور العباسي محمدًا ذا النفس الزكية في المراسلات

---

١ . ينظر: القراءة التأويلية بين إمبرتو إيكو وفولفغانغ ايزر، المصطفى عمراني، مجلة علامات، ع (٣)، ١٩٩٨م: ٧٣.

٢ . اعتاب الكتاب: أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي البلنسي ابن الأبار، تحقيق: صالح الأشتر، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م: ٨١، البداية و النهاية: ابن كثير قدم له د. محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار احياء التراث العربي، بيروت، د.ت: ١٠: ٢١٧ .

المتبادلة بينهما إبان الحرب الدائرة بينهما لأجل الخلافة[1]، في حين يرى طه حسين أنَّ أبان بن عبد الحميد يقتفي خطوات مروان بن أبي حفصة رغبة في الأموال الضخمة التي كان يحصل عليها مروان بن أبي حفصة من الخلفاء العباسيين، فطَمع وعَدِل عن مذهبه السياسي، فلم يبقَ علويًا معتدلًا، بل أصبح عباسيًا متطرفًا[2].

فلم يكن من وجهة نظر البحث الحديث عن مديح بني العباس من أجل الحصول على المال والجاه لدى البلاط العباسي بقدر ما هو عرض بصورة غير مباشرة لقضيتي الخلافة والإمامة اللتين كان لهما صدىً واسعٌ في العصر العباسي، فقد التجأ إلى توشيح نصه بشيء من الغموض عن الغرض الأساس من وراء ذلك الاحتجاج لصالح بني العباس، وإلّا لو كان حق بني العباس قد نص عليه القرآن الكريم فلماذا هذا الخوف وهذا النزاع ومحاولة الحفاظ على حقهم في مجتمع دستوره القرآن الكريم آنذاك؟ وإنما عمد الشاعر للغموض لإخفاء غرضه "كون التعقيد والغموض وغيرهما في بعض الأحيان تعد أدوات للعتمية المقصودة، كما أن هناك أدوات للوضوح المقصود، وهي في كل الأحوال نصوص غائرة"[3] ومن القضايا الدينية التي شغلت حيزًا في قراءة المسكوت عنه، قضية إرث أهل البيت (عليهم السلام) التي كرّس الشعراء جل جهودهم فيها من أجل الطعن في خلافة الإمام علي - عليه السلام - ومن هؤلاء الشعراء مروان ابن أبي الجنوب قال[4]:

" مجزوء الكامل "

يرجو التراث بنو البنا ت وما لهم فيه قَلامَةْ
الصهر ليس بوارث والبنت لا ترث الإمامة
ما للذين تنحلوا ميراثكم إلا الندامة
أخذ الوراثة أهلها فعلام لومُكُمُ علامةْ

وأيضًا تطالعنا أبيات أُخرى في القضة ذاتِها لعلي بن الجهم قال[5]: " الطويل"

أغير كتاب الله تبغون شاهدًا لكم يا بني العباس بالمجد و الفخر

---

١ . ينظر: تاريخ الطبري ٧: ٥٧٠ الكامل في التاريخ، ابن الأثير: تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، ط١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٢م: ٥: ٥٣٩ .

٢ . ينظر: حديث الأربعاء: طه حسين، دار المعارف، مصلر، ١٩٦٤م: ٢: ٢٢٨ .

٣ . المسكوت عنه في الأدب العربي الاسلامي من ١هـ – ١٣٢هـ، دراسة في تحليل الخطاب .

٤ . تاريخ الطبري ٩: ٢٣١، ابن الأثير: ٥: ١٤٠ .

٥ . ديوان علي بن الجهم: ١٤٨ .

كفاكم بأن الله فوّضَ أمره إليكم و أوصى أن أطيعوا أولي الأمر

و لم يسأل الناس النبي محمد سوى ودّ ذي القربى القريبة من أجرِ

الواضح من الأبيات المدحية التي قيلت بحق بني العباس متمثلة بشخص الخليفة المخاطب المعني بهذه الأبيات التي كانت الغاية منها إثبات حقهم في إرث الخلافة دون أهل البيت –عليهم السلام– وهم (الإمام علي وأولاده – عليهم السلام -) فمن غايات المسكوت عنه هو (التهويل والتعظيم) وهذا ما أظهرته قراءة المسكوت عنه، فتحويل هذه القضية (قضية إرث الخلافة) و إنهم أحق بها لم تكن إلا تأويلًا لعمق النص؛ إذ أن آية المودة نزلت في النبي (صلى الله عليه وآله) و أهل بيته (عليهم السلام) خاصة، وليس كما أراد الشعراء إيهام الناس بذلك، وهذا التوظيف المضلل لآيات القرآن الكريم اعتمده العباسيون في إسناد حقهم المزعوم، فما أخفاه الشعراء خلف هذه الأبيات قضية الصراع حول الإرث، والشيء المخفي والمستور يكون مُهابًا ومدعاة للتأمل، وأكثر تأثيرًا في النفوس من الشيء الظاهر.

وتطالعنا القصيدة التترية التي قالها ابن منير الطرابسي (ت: ٥٤٨هـ)، التي أعلن فيها ظاهرًا ترك المذهب الشيعي و الانتقال بمعتقداته للمذهب السني، إذ قال[١]: "مجزوء الكامل"

عَذَبْتَ طَرْفِيَ بالسَّهَرْ و أذَبْتَ قلبيَ بالفِكرْ

والبْتُ آل أمَيَّةَ الـ ـطّهرُ الميامين الغُرَرْ

و جَحَدْتَ بيْعةَ حَيْدرَ و عَدَلْتُ عنهُ إلى عُمَرْ

و أكَذَبُ الراوي و أظـ ـعَنُ في ظِهُور المُنتَظَرْ

و إذا رَوَوْا خبرَ "الغديـ ـرِ" أقول: ما صَحَّ الخَبَرْ

و لبست فيه من الملابس ما أضْمحَلَّ و ما دثرْ

و إذا جرى ذِكرُ الصحا بة بين قومِ و أشْتَهرْ

قلتُ: المُقَدَّمُ شيخُ تيـ ـمٍ ثم صاحبهُ عُمَرْ

ما سَلّ قَطّ ظُبًا على آل النبي ولا شَهَرْ

كلا، و لا صَدَّ البتو ل عن التراث ولا زَجَرْ

و أثابها الحُسنى و ما شَقَّ الكتاب و لا بَقَرْ

---

١ . ديوان ابن منير الطرابسي: أبو الحسين بن منير بن أحمد بن مفلح الطرابلسيّ الرّفّا (٤٧٣ – ٥٤٨هـ)، جمعه وقدم له د. عمر عبد السلام تدمر، دار الجيل، بيروت – لبنان، د.ت: ١٦٠ – ١٦٩ .

و بكَيتُ عثمان الشهيـ ـد بُكاءَ نسوان الحَضَرْ
و شرحْتُ حُسنً صَلاتِه جُنح الظَلَام المُعْتكَرْ
و قرأتُ من أوراق مُصـ ـحَفه "البراءة" و "الزمر"
وَرثَيتُ "طلحة" و "الزبـ ـير" بكل شعرٍ مُبتكرْ
و أقولُ أم المؤمنين عُقَوقَها إحدى الكِبَرْ
و أقولُ: ذنب الخارجـ ـين علي عليّ مُغتَفَرْ
لا ثائرُ لقتالهم في النّهْروَان و لا أثرْ
و أقول: أنّ يزيد ما شرب الخمور و لا فَجَرْ
و لجيشهِ بالكَف عن أبناء فاطمة أمِرْ
و له مع البيت الحرام يدٌ تُكفر ما غَبَرْ
و الشّمِرُ ما قتل الحُسـ ـينَ و لا ابنُ سَعدٍ ما غَدَرْ
وَحَلقْتُ في عَشرِ المُحَّر مِ ما اسْتطال من الشعرْ
و نَوَيتُ صوم نهاره و صيامَ أيام أخرْ
و لبست فيه أجَلَّ ثو بٍ للمواسم يدخرْ
و سهرت في طبخ الحبو ب من العشاءِ إلى السَّحرْ
و أكلتُ جرجير البُقو ل بلحم جري البحرْ
و غسِلتُ رجلي حاضرًا و مسَحتُ خُفَي في السّفرْ
آمين أجْهرُ في الصّلاة كمن بها قبلي جَهَرْ
و أسنَّ تسْنيم القبو ر لِكُلِ قبرٍ يُحتفرْ
والله يغفر للمسيِ إذا تنصل و أعتذرْ
إلا لِمَن جحد الوصي ولاءه و لمن كَفَرْ

تطالعنا أبيات للشاعر فيها (مفتاح الخلاص) إذ حاول أن يبين للممدوح ولاءه للسنة، ولكنه في الوقت ذاته عرض عقيدة الشيعة بدقة متأنية من الولاية حتى وفاة الأمام الحسين - عليه السلام- بهذا السرد التفصيلي وقلبه للحقائق، وتصوير رسالة مبطنة بمدح ظاهري وهو مدح مزج بالذم لأنه أرسل بهذه الدقة والتفاصيل رسالة للآخر بأني لست شيعيا عابرًا وإنما شيعي متقن حافظ مطلع على تراث البيت (عليهم السلام) وقلب المعتقدات لإرضاء الطرف الآخر؛ فنجد الشاعر قد اعتمد مبدأ

التقية لأن الشيعة يؤمنون بهذا المبدأ، واعتمد هذه الحيلة لإنقاذ حياتهِ، وعليه فما هو المسكوت عنه هنا؟؟ أي إن الشاعر وقف أمام نظرية (حياتي بكف ومذهبي واعتقادي بكف آخر)، كما يذكر الشاعر متناقضات تمثل أسياسيات الخلاف (الشيعي – السني) فهو ظاهرًا يتحدث عن نفسه، ولكن المسكوت عنه يريد عرض المسائل الخلافية بين المذهبين فضلًا عن توثيقه لكل معتقدات الشيعية.

من المعروف حب السيد الحميري للعلويين ولكنه لا يتورع عن مدح خصومهم العباسيين، ولنقرأ تلك المدائح لنبحث خلف المدائح ما أخفته خلجات نفس الحميري، وسكتت عنه وأظهرت هذه لغة البسكوت عنه، من ذلك قوله يمدح أبا العباس السفاح، حين دخل الكوفة، قال[1]: "السريع"

دونكموها يا بني هاشم فجدَدُوا من أيها الطامسا
دونكُموها لا علا كعب مَنْ أمسى عليكمُ ملكها منافسا
دونكموها فالبَسوا تاجها لا تَعدَموا منكمْ لهُ لابِسا
خلافة اللهِ وسلطانهُ وعنصرٌ كان لكمْ دارسا
قد ساسها قبلكم ساسة لم يتركوا رطبًا ولاَ يابِسا
لو خُيَر المنبر فرسانَه ما اختارَ إلّا منكمُ فارسا
فلست من أن تملكوها إلى مَهْبِط عيسى منكمُ آيسا

يحدد الجاحظ البيان بأنه الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، وينبه على أنَّ البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يُخْفي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل[2]، ومن ذلك نستنتج أنَّ البيان أوسع من أنْ تتخذ له وسيلة واحدة، ولا يكفي به الدليل اللفظي وحده فإلى جانب الدليل اللفظي يمكن أن يتسع البيان لدلائل أخرى تؤدي وظيفة التبليغ وتوضيح المعاني، ويبدو أنَّ الشاعر الحميَري من المناصرين لبني العباس ظاهرًا فأجهرَ بالفخر لانتصار أبي العباس السفاح وحصر الخلافة السياسية بهم قال (دونكما يا بني هاشم ...)، لأنّه مدار الأمر و الغاية التي يجري القائل والسامع، - كما يرى الجاحظ - إنّما هو الفهم و الإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع[3]، إذ إنَّ "المتكلم معقد التركيب لأنّه يستقر في الماضي، ويتجاوزُ في الآن، والمتكلم أيضا هو الذي يستمد جذوره من اللآ متكلم في تفتح القول،

---

١. ديوان السيد الحميري: ١٢٥.

٢. ينظر: البيان والتبين:١:٢٣ . ٥٥ ــ ٥٦.

٣. ينظر: المصدر نفسه: ١: ٥٥.٥٦.

وأنَّ القول يختلف عن التكلم، إذ يُمكن لواحد أنْ يتكلم دون أنْ يقول شيئًا، كذلك الصمت، فإن الصامت لا يتكلم ولكنه قادر على أن يقول أشياء كثيرة[1]، فالشاعر تحدث بلغة الصمت عما كان يراه، فهو يرى أنَّ الخلافة عادت إلى عربيتها الأصلية وأنَّ الحق عاد إلى نصابه، ولا يفرق بين العباسيين والعلويين، طالما أنّهم جميعا من آل هاشم، ولا شك في أنَّ الشاعر يغمز بالأمويين حينما قال: " قد ساسها قبلكم ساسة " ويتهمهم بأنهم أفسدوا في الأرض، ولم يتركوا يابسًا ولا أخضرَ[2].

فنلحظ أنَّ الشاعر وظَّف البيان بكل أبعادهِ اللفظية التي تشير إلى الدلالة الظاهرية وبيان المعنى الذي يشير إلى الدلالة العميقة فخطابه يتضمن توعية لأبي العباس السفاح بأنَّه أحقُ بالخلافة ولكن ايحاءات الألفاظ الظاهرة تبين مفهوم مسكوتًا عنه وهو التحذير والحيطة من الخصوم الذين يناوئونهم ويدعوهم إلى التمسك بدكة الحلم لإن من كان قبلكم لم يكن أهلًا لهذا المنصب إذ لم يتركوا خلفهم أثرًا يدلُ عليه فاحذروا يا بني العباس بأنّكم فرسان الخلافة ولا فارس غيركم لها.

من النصوص التي أخفت على عكس ما هو ظاهر ما قاله منصور النمري (ت: ١٩٠ هـ) في مدحه لهارونالرشيد، إذ قال[3]: "الوافر"

بني حَسَنٍ ورهط بَني حُسَينِ ... عَلَيْكُم بالسدادِ مِن الأمور
أميطوا عَنكُمُ كَذِبَ الأماني ... وَأحلامًا يَعِدنَ عِداتِ زورِ
فَقَد ذُقتُم قِراعَ بَني أبيكُم ... غداة الرَوع بالبيضِ الذُكورِ
مننتُ على ابن عبد الله يحيى ... و كان من الحتُوف على شفيرِ
يَد لك في رقاب بني علي ... و من ليس بالمَن اليسيرِ
أحين شفوكُمُ مِن كُلِّ وِترٍ ... وَضَموكُم إلى كَنَفٍ وثيرِ
وَجادوكُم عَلى ظمإٍ شديدٍ ... سقيتُم من نوالهم الغزير
وإنك حين تُبلغهم أذاة ... و إن ظَلموا لمحزون الضَميرِ
فإن شكروا فقد أنعمت فيهمْ ... و إلا فالندامة للكَفُورِ

---

١. نقلًا من الميتا لغوي والتأولية الانطولوجية: مصطفى الكيلاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (٦٨-٦٩)١٩٨٩م: ١٠١.

٢. صورة الخلافة في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م: ٢١٠.

٣. شعر أبي حية النميري: ١٥٢

يفتتح الشاعر نصه بتحذير العلويين (حسنيين وحسينيين) ويذكرهم بالأيادي البيض عليهم من بني العباس، ووجوب شكرها ثم يشير إلى عفو الرشيد عن جماعة من العلويين ثارُوا عليه مؤيدًا حق العباسيين في الخلافة، ثم نجد بعد ذلك قال مادحًا هارون الرشيد بقوله: "البسيط"

يا ابْن الأئمة من بعد النبي و يا بْـ ـنَ الأوصياء أقر الناس أم دفَعوا

وقوله: "البسيط"

و ما لآل عليٍّ في إمارتكم
حقٌ ومالهُمُ في إرثكُم طمَعُ

و قوله: "البسيط"

العم أولى من ابنِ العمِّ فاستمعوا قولَ النصيح فإنَّ الحقَّ يستمعُ

والسؤال هنا هل المراد من الأبيات السابقة الذكر حق الولاء لبني العباس؟ فلو عدنا لبعض الآراء، ومنها ما قاله شوقي ضيف: "ولم يكن منصور النمري في كل هذه الأشعار مخلصًا، بل كان يظهر غير ما يضمر وإذ كان شيعيًا أماميًا، وكأنه يتخذ تلك الأشعار متجرًا، ليعيش أمنًا، ولينال ما يريد من طبيبات الحياة معتمدًا على ما يؤمن به الإمام من النقية"[1]، ويشير الشريف المرتضى أيضا إلى تشيع النمري زاعمًا أنّه كان ينافق الرشيد ويذكر هارون في شعره، ويريه أنّه من وجوه شيعته وباطنة ومراده بذلك أمير المؤمنين علي بن أبي طالب – عليه السلام - لقول النبي ﷺ: " أنت مني بمنزلة هارون من موسى"، ويؤثر عن الشاعر أنّه كثير المديح لآل النبي - عليهم السلام - [2] مع التنديد بالأمويين والعباسيين على نحو ما نراه في القصيدة التي مطلعها[3]:

"المنسرح"

شاءٌ مِنَ الناسِ راتِعٌ هامِل يُعللون النفوسَ بالباطلْ
تقتَلُ ذُرِّيَّة - النّبيِّ وَيَر جون جِنانَ الخُلودِ لِلقاتِلْ
وَيلَكَ يا قَاتِلَ الحُسَينِ لَقَد بُؤتَ بِحِملٍ يَنوءُ بالحامِلْ
ما الشكُ عِندي في حالِ قاتِلِه لَكِنّني قَد أشْكُ في الخاذِلْ
وَعاذِلي أنني أحِبُّ بَني أحمَدَ فالتُربُ في فَمِ العاذِلْ

---

١. ينظر: العصر العباسي الأول:٣١٦.

٢. غرر الفوائد ودرر القلائد ٢: ٢٧٦.

٣. النمري: شعره: ١٢١ . ١٢٣.

قد دِنتُ ما دينكُم عَلَيهِ فَما وَصَلتُ مِن دِينِكُم إلى طائِلْ

دينكم صفوة النبيِّ و ما الـ جافي لآل النبي كالواصلْ

يرى الشاعر هنا في الأمويين أنّهم قتلة الحسين – عليه السلام- في حين يرى أنَّ العباسيين اغتصبوا الخلافة من مستحقيها العلويين، فالنص بذاته احتمل أكثر من قراءة وعليه، فإنه "لا قراءة منزهة مجردة إذ كل قراءة في نص ما هي حرق لألفاظه وإزاحة لمعانيه"[1]، من جانب آخر نجد السلطة تسمى باسم الدرجة التي تعمل فيها، أو الكيفية التي من عبرها تمارس السلطة، فالسلطة تكون قسرية إذا ما رست بالقوة، والعنف، والإكراه لكسب الخضوع، وتكون السلطة التعويضية عندما تعتمد على الثروة، والمال والمكافآت والهبات والهدايا، وتكون السلطة تلاؤمية عندما تعتمد الحوار، وتبادل الرأي، وتسعى إلى التوافق مع الآخر واحترام حقه في التعبير، وكرامته في المواطنة وعدم اضطهاده لإخماد صوته واغتصاب ولائه وإخلاصه[2]، فأبيات الشاعر خليط من تلك السلطات القسرية والتلاؤمية والتعويضية، فنجده يعقد مقايسته بين ما عليه أهل البيت من عوز وفاقة وقتل وتشريد وخوف، وبين ما عليه خصومهم من نعيم، وترف وسلطان وأمن، قائلا [3]:

"الكامل"

آل النبيِّ ومن يُحبَّهم يتطامنونَ مخافة القتلِ

أمنَ النصارى و اليهود وهُمْ من أمةِ التوحيد في أزلِ

فالخطاب يكرس التوسل بتصوير مظاهر المآسي والنكبات والمحن، وفي محاولة لإثارة الانفعالات الشعورية، ويبدو أنّه يقصد بأُمة التوحيد بني أمية، فقد كرست الأبيات الصراع السياسي على السلطة والخوف والرهبة من القتل والتشريد والسجن والعذاب لمن يظهر محبة آل النبي في إطار النظام والسلطة الحاكمة آنذاك[4]، وفي خطاب الشاعر معنى عميق أو ما نسميه بالدلالة الباطنية وما يصطلح عليه بالمسكوت فقد نسب الشاعر هارون الرشيد إلى الحسين (عليه السلام) ولم يشبه إلى الحسين (عليه السلام) فتضمن معنى أنَّ هارون الرشيد رجلُ حكمةٍ وضميرٌ وتأني كما صبَّر الإمام الحسين (عليه السلام) إذ خذلهُ أنصاره وفضلوا عدم مواجهة معاوية في حينها

---

١. قراءة ما لم يقر أنقد القراءة: ٤١.

٢. ينظر: سيكولوجية السلطة بحث في الخصائص النفسية المشتركة للسلطة: سالم القمودي، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩م: ٣٨ . ٣٩.

٣. الحركة الأدبية في مجالس هارون الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ): محمود بن سعود بن عبد العزيز الحليبي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م: ٢: ٨٧.

٤. الخطاب الديني في الشعر العباسي إلى نهاية القرن الرابع الهجري: ١٦٣.

فتنازل الحسن (عليه السلام) عن الحكم لمعاوية بحكمةٍ وصبرٍ في حقن دماء المسلمين وعدم المغامرة بهم لأنكم إيها العباسيون قد أرخصتم الدماءَ من أجلِ إنصاف أبناء عمموتكم وأخذ الثأر لهم من قتلة الحسين (عليه السلام) فأنتم أبناء الأئمة الحقيقيون بعد النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) ولا أحقية لغيركم بهذهِ الخلافة فأنتم لم تطمعوا لها بل هي استحقاقُ إلهي كاستحقاقٌ النبوة لمحمد (صلى الله عليه وآله)

ونجده في موضع آخر قال[1]: "البسيط"

الحمد لله لا صبرٌ ولا جلد ولا عزاء إذا أهل البلا رقدوا
خليفة مات لم يحزن لَهُ أحدٌ و آخر قام لَم يفرحْ به أحدُ
فمرَّ هذا و مَرَ الشؤم يتبعُهُ و قام هذا و قام الويلُ والنّكدُ

هناك بنى علائقية كامنة في النص، تجعل الشاعر يترك للنص مهمة تقديم نفسه، ليجعل القارئ يخوض مغامرة التحليل من طريق تلك البنى، فيبدأ المسح البصري للنص من القراءة الاستكشافية وصولًا إلى القراءة المعجمية مع محاولة إيجاد ما بينهما أي القراءة الاستكشافية والمعجمية، وهذا ما نجده في النص السابق، إذ جمع الشاعر بين هجاء وهجاء الميت، فقام بهجاء الواثق عند موت المعتصم، وبذلك يكون على نقيض شعراء الدولة العباسية، الذين كانوا يعمدون إلى الجمع بين الرثاء والمدح.

وقد طوع الشعراء الألفاظ في قصائدهم فجاءت متناسقة مع بقية الألفاظ في السياق الذي وردت فيه معبرة عن المعنى الذي أراده الشاعر، ومن هؤلاء الشعراء مسلم بن الوليد إذ قال[2]:"البسيط"

لولا يزيد لأضحى الملك مطّرحًا أو مائِلَ الرأسِ أو مسترخيَ الطول
نابُ الإمام الذي يفَترُّ عنه إذا ما افترتِ الحربُ عن أنيابها
سد الثغور يزيدٌ بعدما انفرجتْ بِقَائِمْ السيف لا بالختل و الحيَلِ
يغدو فتغدو المنايا في أسنته شوارعًا تتحدى الناس بالأجلِ
اِسلَمْ يزيدُ فما في الدين من أوَدٍ إذا سلمتَ وما في الملك من خللِ

أن المتأمل لهذه الأبيات يجد الشاعر قد استعان بالسهولة و البساطة و الخضوع، إذ يكسب فيها الشاعر من بديع صنعته، ما جعل ظاهر الأبيات يوحي أن الممدوح قدوة يحتذي بها، إذ صوره بصورة المستبسل المستميت الذي تفر من بأسه، وعظيم جرأته، والذي لا يخفى للقاء

١. صورة الخلافة في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجري:٥٢.

٢ . شرح ديوان صريع الغواني: ٧- ٨ .

المنايا، و أنه سبب بقاء الدولة وعزة الخلافة، ولكن الألفاظ الواردة في النص (افتريت الحرب، بقائم السيف، فتغدوا المنايا) تجعل الظلم والجور خلف تلك القوة في الصورة المدحية، فما أخفاه الشاعر ظلم الخليفة، والدليل على ذلك الأبيات الآتية من نفس القصيدة قال[1]:

يَغشى الوَغى وَشِهابُ المَوتِ في يَدِهِ ... يَرمي الفَوارِسَ وَالأبطالَ بِالشُعَلِ
موفٍ عَلى مُهجٍ في يَومِ ذي رَهَجٍ ... كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسعى إِلى أَمَلِ
لا يَرحَلُ الناسُ إِلّا نَحوَ حُجرَتِهِ ... كَالبَيتِ يُضحي إِلَيهِ مُلتَقى السُبُلِ
يَكسو السُيوفَ دِماءَ الناكِثينَ بِهِ ... وَيَجعَلُ الهامَ تيجانَ القَنا الذُبُلِ
قَد عَوَّدَ الطَيرَ عاداتٍ وَثِقنَ بِها ... فَهُنَّ يَتبَعنَهُ في كُلِّ مُرتَحَلِ
تَراهُ في الأمنِ في دِرعٍ مُضاعَفَةٍ ... لا يَأمَنُ الدَهرَ أن يُدعى عَلى عَجَلِ
لا يَعبَقُ الطيبُ خَدَّيهِ وَمَفرِقَهُ ... وَلا يُمَسِّحُ عَينَيهِ مِنَ الكُحُلِ

فقد أوضح الشاعر الصورة الدموية تمثل أشلاء الموتى، موضحًا مخالفة الشاعر للمُثل الإسلامية التي تأمر بالإحسان في كل شيء حتى في القتل، وإن إكرام الميت دفنه لا تركه طعامًا لكواسر الوحوش، وجوارح الطير، ولعل هذا انعكاس لطبيعة عنف الدولة العباسية التي اعتادت فعل هكذا فظاعات مع أعدائها[2]، و إذا تركنا مسلم بن الوليد لنغوص في غمار أسلوب علي بن الجهم، قال[3]: "السريع"

يا أعظَمَ الناسِ عَلى مُسلِمٍ ... حَقّا وَ يا أشرَفَ مَن يَفخَرُ
الرِدَّةَ الأولى ثَنى أهلَها ... حَزمُ أبي بَكرٍ وَلَم يَكفُروا
وَهذِهِ أنتَ تَلافَيتَها ... فَعادَ ما قَد كادَ لا يُذكَرُ

وقال:

وَاِسمَع إلى غَرّاءَ سُنِّيَّةٍ ... يَسطَعُ مِنها المِسكُ وَالعَنبَرُ
مَوقِعُها مِن كُلِّ ذي بِدعَةٍ ... مَوقِعُ وَسمِ النارِ أو أكثَرُ

يظهر الشاعر تمسكه بمذهب (أهل السنة و الجماعة) و ممجدًا للخليفة الأول، جاعلًا من الخليفة المتوكل امتدادًا لذلك الخليفة وتابعًا له، فاستعمال الشاعر أسلوب النداء في هذا النص (يا

---

١ شرح ديوان صريع الغواني: ٧-٨ .

٢ . ينظر: عن قسوة العباسيين تجاه خصومهم، تاريخ اليعقوبي: أحمد بن أبي بعقوب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١٠، ١٩٩٢م:٢: ٩٦، مروج الذهب ٣: ٣٧٠ .

٣. ديوان علي بن الجهم: ٧٢ .

أعظم الناس، يا أشرف) خرج من معناه الأصلي إلى معنى مجازي، يتمثل في التنبيه مع التعظيم لهذا الشريف صاحب المكانة الدينية السامية من وجهة نظر الشاعر، فهو أثنى على خليفة عباسي استحق منصبه بجدارة – من وجهة نظر الشاعر – لكونه ميراثًا مقدسًا له، وفي الوقت نفسه يثني على الغاصب الأول لتلك الخلافة، و هذا تناقض غريب واضح، يعكس التناقض التنظيري الفكري للدولة العباسية، فاضطهاد العباسيين لبني عمومتهم العلويين اضطهادًا فاق اضطهاد الأمويين لهم مع أن واحدًا من أهم شعارات الثورة العباسية هو الثأر لأهل البيت – عليهم السلام – من بني أُمية، بسبب ما فعله هؤلاء من قتل و اضطهاد لهم و ما فعلوه مع الحسين - عليه السلام -[1]، و من المعاني المجازية التي خرج إليها أسلوب النداء أيضًا التعظيم لدى شاعر آخر عُرف بالدعوة و الترويج للزهد في الحياة الفانية، نجده يمثل بين يدي رب الشهوات، و سيد الملذات الخليفة العباسي الأمين، فقال هذا الشاعر ما دحًا الخليفة الماجن[2]: "الخفيف"

يا عَمودَ الإِسلامِ خَيرَ عَمودِ وَالّذي صيغَ مِن حَياءٍ وَجودِ
وَالّذي فيهِ ما يُسَلّي ذَوي الأح زانِ عَن كُلِّ هالِكٍ مَفقودِ
وَالأمينُ المُهَذَّبُ الهاشِمِيُّ الـ قَرمُ مَحضُ الآباءِ مَحضُ الجُدودِ
إِنَّ يَومًا أراكَ فيهِ لَيَومٌ طَلَعَت شَمسُهُ بِسَعدِ السُعودِ

استعان الشاعر بأسلوب النداء، الذي خرج لمعنى مجازي وهو التعظيم، ليدل على إنه رفيع المنزلة استخدم أسلوب النداء (يا) للبعيد على الرغم من قرب الممدوح، وهذا الاستعمال خرج إلى معنى الإغراء، وليس هذا فحسب، بل أخذ الشاعر يطلق الألقاب المتتالية (المهذب، الهاشمي) فالأمين، اللاهي العابث، عمود الدين في رأي (الشاعر) المتجافي عن متاع الدنيا وما زلنا في صدد العرض الأسلوبي للبحث عن خفايا المسكوت عنه في شعر البلاط العباسي لدى البحتري؛ إذ تجده في مدح المتوكل العباسي قال[3]: " الخفيف "

يا ابنَ عم النبيّ و اللابس الفخ رين من نوره و من بُرهانهِ
أضعَفِت بهجَةَ الخلافةِ و أرتَدْ دَ شباب الدُنيا إلى عنفَوانهِ
عَلِمَ اللهُ كيف أنت فأعطا كَ المحل الجليل من سُلطانهِ
جَعَلَ الدينَ في ضَمانك و الدُّنـ يا نَعِش سالمًا لنا في ضمانهِ

---

١ . ينظر: النزاع و التخاصم: المقريزي: ١٣ .

٢ . الأغاني ١٧: ٤٦ .

٣ . ديوان البحتري: تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م: ٤: ٢١٧١ .

فالمتوكل - بزعم البحتري – يرتدي فخر النبوة نورًا وبرهانًا، و يرى أن الله قد علم كيف هو المتوكل، لذا أعطاه هذه المنزلة العظيمة في حكم المسلمين، نعم علمه شريبًا سكيرًا، مبغضًا للإمام علي - عليه السلام - وأهل بيته، متتبعًا ذريته قتلًا وتشريدًا، وحرمانًا وتضييقًا، مُعبدًا سُنة بني أُمية الشنعاء في سبه وشتمه و سلبه[1]؛ بعد أن نبه الشاعر بأسلوب النداء (النبي، الخلافة، العباد، الدين) من أجل إخفاء صفات الأنبياء والأولياء الصالحين، ومن ثم نجده في قصيدة أُخرى قد قال: " الحفيف "

وَهَبَ اللهُ لِلرَعِيَّةِ مِنهُ سيرَةَ الفاضِلِ النَقِيِّ الزَكِيِّ
فَهيَ مَحبُوَّةٌ بِإحسانِهِ الضا في عَلَيها وَحُكمِهِ المَرضِيِّ
يَإمامَ الهُدى وَيا صاحِبَ الحَق قِ وَيا اِبنَ الرَشيدِ وَالمَهدِيِّ

من يتأمل هذه الأبيات يجد أن الشاعر قد أختار ألفاظًا توحي بمكنونات نفسه و مشاعره وإحساسه، ولكنه أراد منها على خلاف ما أظهر، فقد غلب عليها طابع الوضوح والسهولة، وبُعد عن الغريب والوحشي من الكلام، وفي الوقت ذاته استعان الشاعر بالألقاب (إمام الهدى، صاحب الحق) وكذلك توظيفه لشخصيتي (الرشيد، المهدي)، وذلك لرسم الصورة الساخرة، فلو تأملنا هذه الأبيات حقيقة الرأي لوجدناها للسخرية أقرب منها للمديح، فهو ينعته بصفات هي بالضد من صفاته الحقيقية، و طبيعته الأصلية، فهل سيرة المتوكل بلياليها الحمراء هي سيرة الفاضل النقي، فالحاكم متقبل لتلك الصفات لأنها تمثل له دعاية قوية توطد أركان حكمه، وتثبت ركائز ملكه، "الصدق هنا مسألة ثانوية، إذ المهم، والأهم أن يسمع الناس ما يقوله الشاعر عن الحاكم "[2].

ويطالعنا شاعر آخر بالأسلوب ذاته، مخاطبة الممدوح بالضد لأجل السخرية، فهنا نرى أبا العتاهية يمثل بين يدي هارون الرشيد في قصرهِ حيث مظاهر الإلهية الباذخة، ومناظر الشرف والبطر الأسطورية، وكل الإسراف والإغراق في التعليم و اللهو، وبحيوية العيش، واصفًا إياه بأنه من أهل الزهد، والتبتل إلى الله - عز وجل - وكأنه راهب في صومعته لا خليفة تهالك على التمتع بكل ملاذ دنياه، فقال أبو العتاهية فيه وفي زهده[3]: "مجزوء الكامل"

الله هون عندك الدْ دُنيا وبغّضها إليك
وأبـيت إلا أن تصغّـ غر كل شيء في يديك

---

١ . ينظر: ابن الأثير: ٥: ١٠٨، تاريخ أبي العداء ١: ٣٥١ .

٢ . المجتمع الإسلامي في شعر القرن الرابع للهجرة: ٥٠ .

٣ . الأغاني ٤: ٧١ .

ما هانت الدنيا على أحدٍ كما هانت عليــك

نلحظ أن الشاعر في هذه الأبيات يصف هارون الرشيد بصفات تشير إلى هوان الدنيا لرأيه بل أن الدنيا لم تهن على أحد كما هانت عليه بزعمه أكثر تهالكًا على حطام الدنيا من هارون العباسي، والإمام علي - عليه السلام - الذي طلق الدنيا ثلاثا، وقال لها غري غيري[1]، لم تهن عليه دنياه كهوانها على هارون، هذه القصيدة في زهد هارون ألقاها أبو العتاهية في قصر ذلك الخليفة الحافل بكل مظاهر النعيم والترف، فقد قدم لفظ الجلالة (الله) للتأكيد على المعنى، وقد أشار الجرجاني إلى أهمية هذا الأسلوب (أسلوب التقديم) بقوله: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعةٍ، ويُفضي بك إلى لطيفة "[2]، فتقديم الشاعر لاهتمامه بالمقدم، ولتنبيه السامع لمعرفة مجريات الحدث، لكونه أراد من ذلك تنبيه المتلقي للصورة المتعارضة بين الحقيقة والخيال، أي زهد في هذا القصر وذلك الترف، فالتعارض بين الرفاهية والزهد أراد الشاعر من ورائه انتقاد الخليفة، وأيضا اعتمد الشاعر (ما) للحصر إذ حصر هوان الدنيا متوقف لدى هذا الخليفة، ويرى باحث آخر أن عقدة التناقض التي يعانيها الشاعر العباسي المداح في مدحه لأرباب القصور، فيري أن بإمكاننا، " أن ننظر إلى المدح نظرتنا إلى شعر يصور بعض نواحي المثل العليا للصفات الإنسانية ...إنه تصوير للفضائل الإنسانية التي ينبغي أن يتصف بها الخليفة، أو الوزير مثلًا أو ليس هذا الشعر الذي يلقى على مسامع الممدوحين جديرًا أن ينبههم إلى رسالاتهم في الحياة وما ينبغي أن يكونوا عليه"[3]، وديوان الشعر المدحي يكتظ بالعديد من المبالغات التي تعمل على رسم صورة أسطورية لشخص الممدوح، ومنها ما قاله الحسين بن مطير في مدح المهدي العباسي: " البسيط"

لو يعبدُ الناسُ يا مهديُّ أفضلَهُم ما كانَ في الناس إلا أنتَ معبودُ

أضحت يمينك من جود مصورةَ لا بل يمينُك منها صُوِّر الجودُ

لو أن من ثورهِ مثقال خردلة في السودِ طرأ إذا لابيضَّتِ السودُ

---

١ . ينظر: الاستيعاب في معرفة الأصحاب: ابن عبد البر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر(ت: ٤٦٣هـ)، تح: علي محمد البجاوي، دار الجبل، بيروت - لبنان،ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م: ٢: ٤٦٣، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء: أبي نعيم أحمد بن عبد الله الاصفهاني الشافي ت: ٤٣٠هـ، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، مج ١، (د.ت): ١: ٨٤ .

٢ . دلائل الاعجاز : الجرجاني: ١٠٦ .

٣ . البحتري: أحمد بدوي: ٥٠ .

تمثل الألفاظ المادة الخام في البناء الشعري، والقيمة الذاتية لما تكتسب أهميتها من طريق اتساقها وتلاؤمها مع بقية ألفاظ النص، مكتسبة الكلام نقما تهش له النفوس[١]، فقد جمع الشاعر ثلة من الألفاظ منها: (يعبد، معبود)، (يمينك، الجود)، (مثقال، خردلة)، (السواد، البياض)، (وجهك، مشرقة)، (النبات، الماء، العود)، إذ يصور الجود فيه وليس العكس على ما تعارف عليه الشعراء في وصف كرم ممدوحيهم، ثم يستعير الصفات الإلهية ومنحها لممدوحه، فشروق الأرض بحس وجهه، وجريان الماء للنبات ليس بتقدير الله العلي القدير وإنما من بنان هذا الإنسان، وهذه الافتراضات الساذجة لا تقدم فضيلة ولا مفخرة، إذ المعروف عنده النقاد والأدباء، أن وصف محاسن الوجه وجسم الممدوح يُعَدُ عيبًا، " وقد عاب النقاد إدخال أوصاف الجسم والإشارة إلى الجمال والزينة في المديح "[٢]، فالذي وصفه به ممدوح لم يكن يليق بالخليفة، فما علاقة الخليفة والمسلمين، وحقوق الرعية، فهل الصفات المذكورة أعلاه، هي ما تعطي أهلية الخلافة، فالشاعر أراد تجريد الخليفة من سمات الخليفة الذي يسوس أمور الرعية، وفي العمل الشعري يعمد الشعراء العدد من الأساليب لصياغة أفكارهم، وهذه الأساليب تتنوع بتنوع أحاسيس الشاعر، والهدف الذي يرمي إليه من إيثار هذا الأسلوب على غير"[٣]، وتكشف قراءة المسكوت عنه الشعراء العباسيين، اعتماد الشاعر على التخيل، ويقول الجرجاني عن التخييل "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولًا يُخدع فيها نفسه ويريها ما لا ترى "[٤]، وهذا ما اعتمده الوزير الشاعر أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف (ت: ٣٨٨ هـ) إذ قال[٥]:

"من البسيط "

الله أكبر والإسلام قد سلما وعاد شمل العلا والمجد ملتئما
وظلّ ملك بني العباس معتليًا لما غدا ببغاة الحق مدّعما
بآل بوية أعلى الله رايته وشد من عقده ما كان

---

١ . ينظر: جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠: ١٧٧ .

٢ . الموشح: المرزباني: محمد بن عمران بن موسى، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٥م: ٢٢١ .

٣ . لغة شعر ديوان الهذليين: علي كاظم محمد علي المصلاوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٩٩٩م: ٨٣ .

٤ . اسرار البلاغة : ٢٠٤ .

٥ . يتيمة الدهر ٢: ٣٢٤ .

سادوا الملوك وشادوا المجد وابتدروا إلى ذرى أمدٍ نال السهى

فقد بدأ الشعر بالتكبير والسلام للدلالة على مكانة المخاطب في نفسه، فهم من أعلى بهم الله الرايات، وشد بهم العزم والقوة والنظام، - من وجهة نظر الشاعر - وهذه المبالغة في إبراز القيم السياسية الكامنة من وراء تلك القصدية، فالصورة التكميلية حول شخصية رجل السلطة في الثقافة السياسة الرسمية[1]، تجعلنا نقول: إن " الازدواجية بين المادح و الممدوح ذلك بالشعر وهذا بالفضل ما زال قائمًا، وهو ما يطغي على الظاهرة طابع الديمومة والتكرار، وما يجعل منها ملمحًا ثابتًا في الرؤية للشاعر"[2]، فقد جمع للممدوح كل الصفات التي تجعل منه المثالي في نظر السامع والمتلقي لهذا النص، وما النص إلا " فكرة لها غاية، والحقيقة التي يلهث وراءها القصد هو المعنى إلا أن تموجية النص لغير المنتهية تجعل قراءته هي غير منتهية أيضا، يبدو أن القارئ يتكامل مع ما تصوره رؤيته من معنى بصورة الموج الذي يراه لتكتمل دلالة ما لهذه القراءة للنص "[3]، وهذا التباين في الأساليب يعزى إلى تباين أمزجة الشعراء، وطرق تعاملهم مع اللغة، وتباين درجة وعيهم، و مصادر ثقافتهم، فضلًا عن الهدف ينشده كل شاعر منهم، وقد استعان الشاعر بشار بن برد ببعض الأساليب، لإظهار سلطة القهر والطغيان والاستبداد من طريق لوحة مدحية ظاهرها مدح، ولكن قراءة المسكوت عنه توضح ظلم واستبداد الخليفة، إذ قال[4]: "من المسرح "

آباؤكَ الصِّيدُ من قَرَيشٍ إذا زَعْزَعَ رَيْطَ المَنِيَّة الذَّعُرُ
منهُم سُقَاةُ الْحجيج قد عُلِمُوا وقاتلُ المحلِ مالهُ جزرُ
فرسَانُ حَربٍ إذَا الْتقَتْ بهِمُ فيهم غناءٌ وعندهم غِيَرُ
يسقون من حاربوا بحدِّهمُ سمًّا ولا يعتدون إن ظفروا
زَانُوا بِأقْصَاصِهِمْ مَنَابرَهُم وزانهم منظرٌ ومفتخرُ

وصولًا لقوله:

تَفِيضُ كَفَاهُ مِنْ فوَاضِلِهِ ومُشْرِقُ الْوَجْه حِينَ يُحْتَضَرُ
ما أحْسَنَ الْحَمْدَ في دَوَائِرِهِ وحَمْدُ قَوْمٍ كأنّهُ عَوَرُ

---

١ . ينظر: الفكر الاصولي و اشكالية السلطة العالمية في الإسلام (قراءة في نشأة علم الإصول ومقاصد الشريعة): عبد المجيد الصغير، دار المنتخب العربين بيروتن ط١، ١٩٩٤م : ١٠٥ .

٢ . صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي): محمد الخباز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م: ١٥٢ .

٣ . النقد الثقافي: عبد الله الغذامي : ١٢٢ .

٤ . ديوان بشار ٣: ٢٠٠ .

لاَ بَلْ هِي الْبحْرُ تَحْتَ حَوْمَلة تَسْرِي له بالرَّدَى وتَنْهمر
أفنى عفاريتها الكبارَ أبو كَ الخيْرُ حتّى الْتوتْ به الكُبَرُ
نجلُ ملوكٍ عمَّت صنائعُهُ يهدى إليه المنارُ والأثرُ
من معشرٍ إن أردت جودهمُ جادوا وإن رمتَ جهلهم وقروا
هذا وإنْ عُرِّيَتْ سُيُوفُهُم فالموتُ غادٍ ما دونه سِترُ

قبل التعرض لأهم السمات الأسلوبية للخطاب البشاري إن صح التعبير سنقف عند بعض الإشارات، والمقولات لتحليل الأسلوب؛ أولا: يبدو أن المنصب في المجتمع النسقي يخفي على صاحب هذا اللقب مسحة دينية، طقسية، تمنحه الجلال و القديسة والتعظيم ، ففي "الحكم التيوقراطي يعلو الحاكم فوق الجميع،،، ويزعم لنفسه قدسية إلهية مستمدة من سلطة الله "[1]، فالخليفة من وجهة نظر الشاعر الظاهرة يتميز بمزايا قدسية لن يكون إلا فوق البشر، وليس هذا فحسب بل جعل له الصفة الإلهية لأن الإنسان مخلوق ينقاد لمخلوق ينتحل صفة المشبهة الإلهية"[2]، فقد اعتمد الشاعر ثلة من الصفات الشجاعة الكرم وغيرهما من أجل أن يؤسس هذا الخطاب قاعدة ظاهرها المدح وباطنها سلطة القهر والطغيان والاستبداد فهذا الملك الطاغية تحول إلى إله أرضي بعيد من قبل الاتباع ((المهمشين))، فيري الدكتور حسين حمري " أن بنية النص تتشكل وفق البنية الاجتماعية والذهنية للناس، وتعكس الوسط الذي ينتمي إليه الكاتب "[3]، ومن السمات الأسلوبية لشعراء العصر العباسي استدعاء بعض الشخصيات ومنها ما قاله بشار بن برد[4]:" مجزوء الرجز

هَل مِن رَسولٍ مُخبِرٍ عَنّي جَميعَ العَرَبِ
مَن كانَ حَيًّا مِنهُمُ وَمَن ثَوى في التُرُبِ
جَدّي الّذي أسمو بِهِ كِسرى وَساسانُ أبي
وَقَيصَرٌ خالي إِذا عَدَدتُ يَومًا نَسَبي
كَم لي وَكَم لي مِن أبٍ بِتاجِهِ مُعتَصِبِ
أشوَسَ في مَجلِسِهِ يُجثى لَهُ بِالرُكَبِ

١ . الاستبداد و دوره في انحطاط المسلمين: نبيل هلال هلال، دار الكتاب العربي،ط٢، ٢٠٠٥م :٧٩ .

٢ . أركيولوجية الفساد والسلطة في النصوص الأدبية والمدونات العربية القديمة: د. قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٩: ٣٤ .

٣ . نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال: د. حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م:٧٢ .

٤ . ديوان بشار بن برد: الطاهر بن عاشور ١: ٣٨٩ .

وَلا حَدا قَطَ أبي خَلفَ بَعيرٍ جَرِبِ

وَلا أتى حَنظَلَة يَثقُبُها مِن سَغَبِ

وَلا أتى عُرفُطَة يَخبِطُها بِالخَشَبِ

يستدعي بشار صورة تراثية من ذكريات الماضي مستدعيا عمقه، ومدلوله الفاعل لإثارة الوجدان، تدعو هذه الصورة إلى تأزم الصراع واحترامه، فهو يضع القواعد الأساسية التي يستند عليها، اذ يستعدي شخصية (كسرى كبير الفرس) وشخصية (قيصر كبير الروم)، وهذه الأسماء تحمل نسق التهديد، والبطش، والخضوع، والإذلال، والدونية للإنسان لآخر دون هويته، فالوسط الثقافي الذي تبنى بشارًا هو ما دفعه لمزيد من النرجسية، فالثقافة مؤلف نسقي مضمر كما هو الشأن في أي خطاب أو قول، فإن الشعر يظهر وراه جمالياته البلاغية ثقافة التراشق العرفي ، ويؤسس لثقافات مؤطر بقيم عنصرية و طائفية، مما ينعكس على ثقافة الوعي الجمعي المتمثلة بشخص الشاعر، ومن الأساليب التي استعان بها الشعراء أسلوب المقابلة، والتي تعني تؤخي ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا ذكر المنشئ أشياء في صدر كلامه، ذكر ضدها في آخره، وهذا يعني إيراد الكلام ومقابلته بضده في المعنى واللفظ[١]، ومن هؤلاء الشعراء أبو دلف إذ قال[٢]: "الهزج"

ومنّا النائح المبكي ومنه المنشد المطري

إذ اعتمد الشاعر أسلوب المقابلة لكي يعبر عن ألم المعاناة من جراء الفاقة، فكانت تلك الكلمات لسان حال الشاعر الذي يعد لسان حال المجتمع العباسي آنذاك، ولسان حال المجتمع في كل زمان ومكان، ومن الأساليب التي اعتمدها الشعراء أسلوب الالتفات، فلم يعمد إليه الشعراء عبثًا، فهو لا يخلو من فائدة اقتضته كتأكيد الكلام، وجذب الانتباه والتنويع، فيعمد المتكلم أن يفرغ من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره، بغير ما تقدم ذكره به[٣]، ومن هؤلاء الشعراء عمارة بن عقيل إذ قال[٤]: "الطويل"

---

١ . ينظر: الحديث عند المقابلة في نقد الشعر: ١٤١، وكتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري(٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البيجاوي وصاحبه، مصر، ١٩٧١: ٣٧١، و تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيانة اعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: حنفي محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣هـ: ١٧٩

٢ . اليتيمة ٣: ٣٦٢ .

٣ . كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: ٤٣٨ .

٤ . شعراء عباسيون: ٣٤٠ .

ترى الضيف بالصفراء تغسق من الجوع حتى تحسب الصيف أرمدا

فقد انتقد الشاعر المجتمع و تعامله مع الضيف، واصفًا صورة البخيل في هذه الأبيات، فمن العادات الاجتماعية السائدة التي يتعرض لها الشعراء بصورة غير مباشرة هي ظاهرة البخل، فالمعاني العائمة على السطح القصيدة تُضمر دلالات عميقة ذات أبعاد نسقية، كما اعتمد السريّ الرخاء أسلوب الالتفات في شكواه من الفقر الذي يعد من أبرز الأمراض الاجتماعية في ذلك العصر، إذ قال[1]: " مجزوء الكامل"

و أرى الهلال كثائر يهوى إلى بصارم

كما يلتفت الأصنف العكيري إلى طريقة سلكها مرضى الفقر والفاقة في العصر العباسي آنذاك وهم المكدّرون إذ قال[2]: "الهزج"

قطعنا ذلك النهج بلا سيفٍ ولا غِمْدِ

ومن خاف أعاديه بنا في الروع يستعدي

وأيضا اعتمده شاعر آخر أسلوب الالتفات لكي يوضح الخنوع، ومسايرة ومجاراة الوضع الراهن آنذاك، فالخنوع والمسايرة للوضع العباسي وضعت الشاعر لاختبار تلك العبارات ليعبر عن مكنونات نفسه؛ إذ قال[3]: "السريع"

إن جئت أرضا أهلها كلهم عورٌ فغمض عينك الواحدة

كما اعتمد الشعراء أسلوب الجناس من أجل انتقاد الفساد، الذي كان سائدًا في العصر العباسي، إذ قال "الوافر"

أراكم تقلبون الحكم قلبا إذا ما صُبَّ زيتُ في القناديل

وقد أشار النقد القديم إلى قضية انسجام الألفاظ مع بعضها، وائتلافها وترابطها، فكانت نظرية النظم التي وضعها الجرجاني (ت: ٤٧١ هـ) قد جعلت مصداقًا لهذه العلاقات بين الألفاظ ضمن سياقات النص الأدبي؛ إذ قال: "إنَّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلمٌ مفردةٌ، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللّفظة لمعنى اللفظة التي تليها، وما

---

١ . ديوان السرّي و الرفاء ٢: ٧٠٦ .

٢ . يتيمة الدهر ٣: ١١٨ .

٣ . شعر الخباز البلدي: أبي بكر محمد بن أحمد بن حمدان الخباز البلدي (كان حيا قبل سنة ٣٨٠هـ)، جمع وتحقيق: صبيح رديف، ط١، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٧٣م: ٣١ .

أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[1]، فالإدارة اللغوية تعد امتلاكًا تامًا، والشاعر الحق هو القادر على تصديقها و توجيهها في السبيل الذي يريد، فكان اللفظ الحسن الفصيح أحد أساليب الشاعر أبي فرعون السّاسي واصفا احد أمراض العصر وهو(الفقر)، منتقدًا من طريقة سياسة الدولة واستسلام المجتمع لتلك السياسة إذ قال[2]:

الناس أشباه كما قد مثلوا	**وفيهم خيرٌ وأنت خيرُهم**
حاشا أمير المؤمنين إنه	**خليفة الله وأنت صِهرُهم**
إليك أشكو صبية وأمهم	**لا يشبعون و أبوهم مثلهم**
قد أكلوا اللحم ولم يُشبعِهَمُ	**وشربوا الماء فطال شرْبُهم**
وْامتذقوا المذق فما أغناهم	**والمضغ أن نالوه فهو غرسهم**
لا يعرفون الخبز إلا بأسمه	**و التمر هيهات فليس عندهم**
و ما رأوا فاكهة في سوقها	**و ما رأوها وهي تنمو نحوهم**
زعر الرؤوس قرعت هاماتهم	**من البلاء واشتك منهم سمعهم**

فقد استعمل الشاعر أسلوبا غير مباشر لانتقاد الشخص المخاطب فلم يكن أسلوبه عرض الحال لأجل العطاء بقدر ما هو انتقاد لتلك السلطة عبر عرض مميز، وصورة معبرة لذلك الجوع الذي افترس أطفال الشاعر ف" القصيدة ترتكز على الألفاظ، وتنطلق منها إلى التراكيب "[3]، فقد بدأ الشاعر بلفظ (أشكو إليك)؛ أراد تقدير المخاطب أو تنبيه أهمية المخاطب لقال (إليك أشكو)، فلم يعتمد التقديم ولكنه بدأ بأشكو لكي يبين المأساة وعمقها، فقد اعتمد أسلوبا رائعا؛ إذ يقول: أكلوا اللحم ولم يشبعهم، فكيف أكل اللحم ولم يجد الخبز والتمر الذي كان يعد طعام الفقراء آنذاك، لكنه أراد بهذا الأسلوب أنهم من الغلام، الغذاء قد أخذت أجسادهم تتآكل كأنما يستمدون غذاؤهم من أجسادهم، والدليل قوله في الأبيات الأخرى ما بعد هذا البيت (لا يعرفون الخبز ..... إلى آخر البيت)؛ فهذا البيت ذو الألفاظ الحسنة والفصيحة، قد رفع شكوى للمخاطب ضد المخاطب نفسه، فأين أنت من هؤلاء الفنية الذين أخذوا يعللون النفس بالماء واللبن الممزوج بالماء، يعللون النفس من أجل إقناع نفوسهم بالشبع، وقوله أيضًا في المعنى ذاته[4]: "مجزوء الكامل"

---

١ . كتاب دلائل الإعجاز: ٤٦ .

٢ . طبقات الشعراء: ابن المعتز، تحقيق عبد الستار احمد فراج، ط٣ن دار المعارف، مصر، (د.ت): ٣٧٨ .

٣ . لغة الشعر العربي الحديث: د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م: ١٨.

٤ . شعراء ومسالك في العصر العباسي: كارين صادر، منشورات السلسة، إحياء التراث العربي، ٢٠٠٧م: ١٩ – ٢٠ .

فدع الطلول لجاهلٍ يبكي الديار الخاليات

و دع المديح لأمرد و لخادمٍ و لغانياتِ

و أمدح رغيفًا زانه حرفٌ يحلُّ عن الصفات

وكذلك نجد شاعرًا آخر يشير إلى التمايز الطبقي وانتقاده لهذه الظاهرة عبر مخاطبة النفس إذ قال[1]:

و تقولُ مية ما لمثلك و الصِّبا و اللونُ أسودُ حالكٌ غربيبُ

شاب الغرابُ و ما أراك تشيبُ و طلابُك البيضُ الحسانُ عجيبُ

يلاحظ في هذا النص قوة الألفاظ ، والعبارات المتماسكة والمترابطة مع بعضها الآخر، وعدم وجود تنافر بينها؛ إذ لا يجد المتلقي صعوبة في فهمها، ولا يحتاج إلى معجم لغوي، فنجده قد عقد مقارنة بين تضاد البياض والسواد، فلم يكن القصد من هذه الأبيات تعليل النفس وتصبيرها بقدوما هو عكس لذلك المجتمع العنصري الطبقي من وجهة نظر الشاعر، فقد جمع بين البياض و السواد عبر الألفاظ (البياض والشيب، والسواد والغراب) مع تأكيده و جزم أنه يشيب الغراب أي يتغير لونه للبياض، ولا يراه يشيب، كأنما نجده يربط التعجب مع مطلبه البيض الحسان مع شيب الغراب الذي يعد غريبا وعجيبا هو الآخر لكنه يظن حصول هذا الأمر، ولا يراه يشيب بمعنى تغيير لون بشرته عبر حصر الأمر و تقييده ب (ما)؛ فكل هذا الخطاب والصراع الداخلي لنفس الشاعر هو انعكاس لذلك الواقع الاجتماعي، فلم يبتعد عمق إحساس الشاعر و تأثره الواضح "فشعوره بهذا اللون المخالف لم يكن بالشعور العارض الذي ينجيه عنه بكلمة في بيت من الشعر كما يبدو من ظاهر كلامه، بل لعله كان هو محور شعور كله، وكان باعثه الأول إلى طلب الكرامة والكمال، ولإبراز شعوره هذا من الأعماق إلى طرف اللسان"[2]، فنتلمس البعد الإنساني للسود؛ إذ إن "الفصل بين التجارب الذاتية، ومعانيها الإنسانية الاجتماعية أمر متعذر، فغالبًا ما تكون الموضوعات الذاتية أو الكونية منافذ يطل منها الشاعر على مجالات إنسانية واجتماعية بالغة المدى"[3]، وقد طوع الشعراء الألفاظ في قصائدهم لدرجة أن بعضهم قد احتج على المجتمع بأسلوب هزلي؛ إذ جعل منه الوسيلة للوصول إلى غايته، ومن هؤلاء أبو دلامة (ت: ١٦١ هـ)، قال[4]:

"البسيط"

---

١ . الأغاني ٢٣: ٢٤ .

٢ . بين الكتب و الناس: عباس محمود عقاد، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٥٢م : ١٧٦ – ١٧٧ .

٣ . النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥م: ٣٩١ .

٤ . ديوان أبي دلامة: ٧٨ – ٧٩ .

عجبت من صبيتي يومًا و أمهِمُ ... أم الدُّلامة لمّا هاجها الجزعُ

لا بارك الله فيها مِن منبِّهةٍ ... هبَّتْ تلومُ عيالي بعدما هجعوا

و نحن مشتبهو الألوان أوجهنا ... سودٌ قباح و في أسمائِنا شنَعُ

و صولا لقوله[1]:

اُخرُجْ لتَبغِ لنا مالًا و مزرعة ... كما لجيراننا مالٌ و مزدرعُ

و أخدع خليفَتَنا عنها بمسألةٍ ... إن الخليفَة للسوّال ينخدعُ

اعتمد الشاعر أسلوب الهزل الممزوج أسلوب الأمر مع الدعاء؛ فالشاعر بدأ الكلام بالدعاء (لا بارك الله فيها)، ومن ثم يقول على لسان زوجته باستعمال أسلوب الأمر (أخرج) فهذه اللوحة الهزلية من أجل تخفيف عقدة اللون والتمايز الطبقي، واحتجاجه على المجتمع من طريق نقل حال زوجته وهي تطلب منه الخروج لاقتناء المال والمزرعة، وتطلب منه خداع الخليفة؛ فقولها واخدع خليفتنا إن الخليفة للسؤال، فهذه الصولة لذلك الخليفة الذي يخدع بأقل العبارات ما يدل على انشغال الخليفة عن أحوال الرعية وإلّا فما الداعي لقولها اخدع الخليفة؟!؛ كما استعان الشعراء تلبية لرغبتهم في الابتعاد عن المباشرة بأسلوب الاستفهام لإثبات حقيقة قد تغافلها أو تجاهلها المتلقي من ذلك قول أبي محمد العوني، إذ قال: " الوافر"

من شارك الطاهر في يوم العبا ... في نفسه؟ من شك في ذاك كفر

من جاد بالنفس ومن ضن بها ... في ليلة عند الفراش المشتهر؟

من صاحب الدار الذي انقض بها ... نجم من الجو نهارًا فأنكدر؟

من صاحب الراية لما ردها ... بالأمس بالذل قبيح و زفر؟

من خص بالتبليغ في براءة؟ ... فتلك للعاقل من إحدى العبر؟

من كان في المسجد طلقًا بابه ... حلا و أبواب أناس لم تذر؟

من حاز في (خم) بأمر الله ذاك ... الفضل و اُستوى عليهم و اقتدر؟

من فاز بالدعوة يوم الطائر الـ ... ـمشوي من خص بذاك المفتخر؟

من ذا الذي أسرى به حتى رأى الـ ... ـقدرة في حندسِ ليل معتكر؟

من خاصف النعل؟ و من خبركم ... عنه رسول الله أنواع الخبر؟

سايل به يوم حنين عارفًا ... من صدق الحرب و من ولي الدبر؟

---

١ . ديوان ابي دلامه: ٥٦.

يتحدث الشاعر عنها بصيغة الاستفهام، فإذا كان الاستفهام في حقيقة السؤال عن شيء مجهول[١]، فإن طبيعة الاستعمال نقلته من دلالاته الأصلية إلى دلالات و معان جديدة نفهم من طريقها السياق الذي ترد فيه؛ فالاستفهام ب (منْ) تفيد الاستبعاد؛ إذ يعد الاستفهام "من أوفر أساليب الكلام معنى و أوسعها تصرفًا و أكثرها في مواقف الانفعال ورودًا ... وحيث يراد التأثير، وهيجان الشعور للاستحالة و الاقناع، فالاستفهام أقدر تلك الاساليب على الوفاء بحق تلك المواقف"[٢]، فالعوني أخذ الجدل والحجج في الوقت ذاته مفتخرًا بثوابت راسخة عنوانها (العترة الطاهرة) وإن الفخر لا يكون إلا بشيء قد وقع؛ إذ لا يجوز الفخر بما لم يحدث[٣]، فهنا الاستفهام اكتسب دلالته عبر السياق، فنقل للمتلقي بهذا الأسلوب إحساس الشاعر، ومن الأساليب التي اعتمدها الشعراء البساطة والوضوح فهذا الساسي قال[٤]: "الوافر"

و لست بسائل الأعراب شيئًا حمدتُ الله إذ لم يأكلونني

فنلحظ في هذا النص على بساطة الألفاظ لكنها تخفي كثيرًا من الصور لذلك المجتمع الذي كان يعاني ما يعانيه من بشاعة الفقر والفاقة وخطورته على المجتمع " كمجتمع البصرة الذي يقسو على كثير من أهل الطبقة العامة، ما يدفعهم إلى ارتكاب أبشع الجرائم من أجل الطعام "[٥]، كما يصف الجاحظ أن ثمة طائفة من الخلعاء كانت تخنق الناس في البصرة وتأكل لحمها ومن هؤلاء رادوية[٦]، وآخرون يأكلون السنابير والحيات والعقارب[٧]، وقد قال فيهم أبن مناذر:"الطويل"

مناذر:"الطويل"

فإياكم و الريف لا تقرُبَنهُ فإن لديه الحتف و الموت قاضيا

و هم طردوكم من بلاد أبيكُمُ و أنتم حلولٌ تشتوون الأفاعيا

فالأبيات تعكس ذلك الواقع لأن الأدب صورة من النشاط الاجتماعي، فهو يعكس عقلية الفرد والجماعة، ويترجم عما تحس به وتشعر، ويصور آلام الناس وآمالهم، وينقل لنا كيف يفكر هذا الفرد أو هذه الجماعة، وما يسيطر على حياتهم من فقر أو غنى أو كفر أو إيمان، وما كانت

---

١ . ينظر: معجم المصطلحات البلاغية و تطورها: عربي – عربي، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، إعادة طبع، ٢٠٠٧م: ١: ١٨١ .

٢ . أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: عبد الكريم محمد يوسف، مطبعة الشام، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م: ٢٩٢ .

٣ . ينظر: الهجاء الجاهلي صوره و أساليبه الفنية: ٢٦٥ .

٤ . الكامل في اللغة و الأدب ١: ٢٠٨ .

٥ . الحياة الأدبية في العصر الجاهلية: ٣٩٩ .

٦ . ينظر: الحيوان ٢: ٢٦٧ .

٧ . الحيوان ٢: ٣٠٣ .

عليه طبقات العصر العليا والدنيا من ترف وغنى، وجوع وضنك العيش، وحقد ودسائس، كما عكست لنا ظهور بعض الأغراض الشعرية ومنها المعارضات ترجمة لأوقات الفراغ، وهناك بعض الزعماء ادعى الغرام، وشكا من فرط الجوع، فلم يكن تضمهم إلا مضيعة للوقت، وإلا فكيف يصدق شقيق الخليفة حين يزعم أنه يموت أسفا على حبيب[1]: "المنسرح"

قد جدد الدهر في الورى محنا و أودع الدهر في الحشا حزنا

لو كان شخص يموتُ من أسفٍ على حبيب ناي، لكنت أنا[2]

فلم يعمد الشاعر إلى الألفاظ الجزلة؛ بل مال إلى التعبير عن المعنى بأيسر الألفاظ، فلم يكن الواقع وراء تلك الأبيات سوى ملئ الفراغ، فعكست تلك الأبيات التمايز الطبقي من جانب، ومن جانب آخر الوضع السياسي الخامل عن حال الرعية، وإذا انتقلنا إلى أساليب شعراء الكدية في العصر العباسي، نجدهم عبروا عن المواقف الضبابية التي كانت تغشى عيون المجتمع موجهين أصابع الاتهام بصورة عفوية، فنجد أبو الينبغي قال[3]: "الهزج"

ألا يا ملك الناسِ و خير الناس للناس

أتنهاني عن الناس فأغنيني عن الناس

و إلّا فدعِ الناس و دعني أسأل الناسُ

كما نطالع الأحنف العكيري إذ قال: "الخفيف"

قال رؤيا المنام عندك حقّ قلتُ: هيهات كل ذاك بخارُ

ليت يقظانهم يصح له الأم رُ فكيفَ المُغِطَ و النخار؟

إن المسكوت عنه في الخطاب الشعري أعمق من المسكوت في الخطاب القرآني، ويعزى ذلك إلى أن المسكوت عنه في الشعر يُعبّر عن غرض شخصي وهدف ذاتي يطلبه الشاعر من طريق نصهِ، وإنَّ المسكوت عنه في الخطاب الديني لا يتعدى أغراض الشكوى والنصح والوعظ، وقد أخفى الشعراء مقاصدهم الشعرية خلف عناوين المدح والإطراء والفخر استقراءً لمبدأ التقية لدى المذهب الشيعي، كما تضمنت إيحاءات المسكوت عنه في الغالب الصراع على الخلافة الراشدية بين أحقية الإمام علي (عليه السلام) بها ومناوبته من بني العباس، وإنَّ تمجيد الخليفة العباسي وتجسيد احقيتهم في إرث الخلافة من أهل

---

١ . الشعر العراقي في القرن السادس الهجري: ٧٧ .

٢ . خريدة القصر وجريدة العصر: ١: ٣٦ .

٣ . طبقات ابن المعتز: ١٣٠ .

البيت (عليهم السلام) فانطوت تلك الخطابات على آيات التهويل والتعظيم في المسكوت عنه وتوظيف تلك المعاني التهويلية في إشباع رغبات الخلفاء العباسيين والتثبيت في كراسي الخلافة.

الفصل الثاني: تمثلات المسكوت عنه:

المبحث الأول: المسكوت عنه في مقدمة القصيدة

المبحث الثاني: المسكوت عنه في المرأة

المبحث الثالث: المسكوت عنه في (الزمان والمكان)

المبحث الأول

المسكوت عنه في مقدمة القصيدة

تشكل القصيدة العربية قيمة أدبيه رفيعة ترتقي للمستويين الجمالي والفني، فهي وحدة متكاملة لا ينتقل المبدع فيها من غرض إلى آخر إلا وقد ربط أجزاءها حتى "توشك أنْ تكون القصيدة كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالمًا لأجزائه وتقاربا لها"[١].

وتعد المقدمة من أهم لوازم القصيدة والجزء الأول في بنائها الموضوعي والهيكلي؛ إذْ إنّها "ظاهرة من الظواهر الفنية التي صاحبت القصيدة العربية على اختلاف العصور التي مرّت بها، والأمصار التي انتقلت إليها، وهي ظاهرة لم تتخذ شكلًا واحدًا بل تعددت أشكالها وتنوعت صورها في أول عهدها، يوم أصّل شعراء الطبقة المبدعة في الجاهلية لقصائدهم مجموعة من التقاليد الفنية التي كان من أشهرها حرصهم على افتتاح مطولاتهم بألوان مختلفة من المقدمات"[٢].

وقد عبّر عنها ابن قتيبة بقوله: "إنَّ مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين ...ثم وصل بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به اصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائق بالقلوب ..."[٣].

وتشتمل مقدمة القصيدة على الكلمات الأولى أو المفاتيح التي تيسَّر الولوج إلى عالم القصيدة، وتساعد على تمكين الشاعر من استقطاب عقول المتلقين وأسماعهم، وتشد انتباههم إلى ما يأتي بعدها، بوصفها: العتبة الرئيسة التي يَلِجؤون من طريقها إلى أعماق النص، والمُتنزلة من القصيدة منزلة الغرّة من الوجه[٤].

يذكر ابن الأثير (ت: ٦٣٧هـ)، إنّما خصّت الابتداءات بالاختيار لأنّها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كانت الابتداءات لائقة بالمعاني الواردة توفرت الدواعي للاستماع إليها، كما كانت الابتداءات الواردة في القرآن الكريم لأنه يقرع السمع لشيء غريب ليس يمثله عادة فيكون سببا للتطلع نحوه والإصغاء إليه[٥].

---

١. الأسس الجمالية في النقد العربي . عرض وتفسير ومقارنه.:د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٢م: ٣٠٨.

. ٢مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطون، دار الجبل، بيروت لبنان، ط٣، ١٩٨٧م:٢٥٦.

٣. الشعر والشعراء ١: ٧٤-٧٥.

. ٤ ينظر: منهاج البلغاء: أبو الحسن مازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق محمد الخطيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي، مؤسسة جواد للطباعة والتصوير، بيروت – لبنان، ١٩٨٦م: ٣٠٩-٣١٠.

٥. ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:٢٣٦.

كما تنطوي المقدمات على إشارات ورموز تقوم على أساس دلالات خفيَّة ومستترة، وراء المعاني والدلالات الظاهرة، إذْ إنَّ هناك عالمًا واسعًا يعرف بعالم اللاوعي يُعبّر عنه بالرموز، والتعابير الرمزية[1]، إنَّ قصدية النص عبارة عن صورة مرسومة في اعماق الشاعر ويحاول الشاعر من طريق فنه أن يُسقط تلك الصورة على الحرف الأول والبيت الأول أو ما يسمى بمقدمة القصيدة، وبذلك يبدو للباحثة أنَّ مقدمة القصيدة هي أول الغيث بالنسبة للشاعر في إسقاط الصورة التي في نفسه أو الفكرة غير المنظورة أو ما يسمى بالمسكوت عنه في لغة الأدب، فغالبا ما أثبتَ البحث أن المسكوت عنه مُوحى إليه في مقدمة القصيدة وبعض الشعراء يحاولون أن يطووا هذه الصورة في ثنايا القصيدة خشية سلطة المخاطب وبطشه.

ويشير ما بين أيدينا من مقدمات إلى أنّها قد عالجت موضوعات رمزية تعتلج نفوس الشعراء لم تظهر دلالاتها ظاهريا؛ وإنّما عِبْرٌ ما تحيلنا إليه من دلالات عميقة وإشارات شكلية، ومنها ما نجده في قول بشار بن برد[2]: "الخفيف"

حَيِّيا صاحبيَّ أمَّ العلاء
واحذَرا طرْفَ عينها الحوراءِ
إن في عينها دواءً وداءً
لِمُلِمٍّ والداءُ قبلَ الدواءِ
أسَقَمتْ ليلةَ الثَلاثاءِ قلبي
وتَصدّتْ في السبت لي لشقائي
وغداة الخميس قد موتتني
ثم راحت في الحُلةِ الخضراءَ
يوم قالت إذا رَأيتك في النو
مِ خيالا أصبْتَ عينى بِداءِ
واستخفَّ الفؤادُ شوقًا إلى قر
بكِ حتى كأنني في الهواء

تكمن خلف الفاظ الشاعر رموز، وسكت عن إيحاءات هذه الرموز لأنّها من لواعج نفسه ومعاناة قلبه، فهو بين أمرين إما كشف مكنوزات هذا الرمز فيضيع عليه إعلامية النص، وإعلامية النص تعني الآفاق البعيدة أو المديات التي تصل إليها دلالة القصد في النص الأدبي. وإما أنّ يتمسك بقصديته فيُعطي المتلقي الفاظًا ورموزًا ويترك الدلالات لنفسهِ، فهو شعرٌ رمزي يضم دلالات خفيه ومستترة يطلق عليها النقاد المحدثون اسم الشفرة الفنية[3].

إذْ تومئ إشاراتهِ إلى معانٍ عميقة لا يستطيع البوح بها، فقد تحرر فيها من نمط القصيدة الجاهلية ذات الرموز المكشوفة والتقليدية التي أصبحت منهجًا للشعراء الجاهليين ومن اقتفى أثرهم وسمةٌ طبقت المقدمات في قصائدهم

---

١. ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية (أطروحة دكتوراه) (٣٥٨-٤٢٧)، محمد حسين عبد الله عبد الحسن المهداوي، مكتبة الآداب، جامعة الكوفة / ٢٠١١م:١٩٥.

. ٢ديوان بشار: ١:١٠٧.

٣. ينظر: الرمزية: تشالز تشادويك، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م: ١٣.

كالوقوف على الأطلال والغزل العذري وغيرها من الموضوعات، أمّا بشار بن برد فقد وضع ديباجة جديدة للقصيدة العباسية يدعو فيها معاصريه إلى الرمزية في الألفاظ والمعاني، وذلك كي يوسع من دائرة المتلقين ويحتكر إعجابهم ويستحوذ على تفكيرهم، ففي هذهِ الرمزية معانٍ مسكوت عنها، منها دعوة المتلقي للشعور بمعاناة الشاعر، والأمر الآخر يطفح في وجدان الشاعر حبهُ لهذه المرأة التي أسرت وجدانه وإحساسه، ويظهر للباحثة أن المسكوت عنه الحقيقي في مقدمة الأبيات العمى الذي كان يعانيه جعله منبوذًا لفقدانه الحضور الاجتماعي والغياب السياسي فقد أُتِهِمَ بالشعوبية والزندقة لمواقفه العنصرية والتعصب.

ويطالعنا نص آخر لبشار بن برد، في مقدمة قصيدته البائية المدحيه إذ قال[1]: "الطويل"

أصفراءُ ما في العيش بعدك مَرْغَبُ
ولا للصِّبا مَلْهىً فألّهُو وألّعبُ
أصفراءُ إنْ أهْلِكْ فأنت قَتَلْتني
وإن طالَ بي سُقمٌ فذنبُكِ أذْنبُ
أصفراءُ أيّامُ النّعيم لذيذةٌ
وأنتِ مع البؤسى ألذّ وأطيبُ
أصفراءُ في قلبي عليكِ حرارةٌ
وفي كيدي الهيْماءِ نارٌ تَلهبُ
أصفراءُ مالي في المعازفِ سلوةٌ
فأسلَو ولا في الغانيات مُعَقَبُ
أصفراء لي نفسٌ إليكِ مشوقةٌ
وعينٌ على ما فاتَ منكِ تَصَبّبُ

ظهر في شعر بشار تفاوتٌ في الأغراض والمعاني فما عُرِفَ عن اغراضهِ الشعرية أَنَّ غزلهُ يتصفُ بالمجون وخطابه لا يخلو من الفسق والفجور، يريدُ بذلك أنْ يكشفَ لنا المعنى المقصود الذي يكمن خلفَ هذهِ الأبيات فهو يصور تهالكهُ على التمتع بالمرأة وحرمانه...

وهذا الخطاب يصورُ لنا فقدانه لبصرهِ من أَثرٍ أدى به إلى أن يكونَ إحساسه بالجمال إحساسًا ليس شعوريًا بقدر ما هو مادي يعتمدُ على الشم واللمس والسمع، أمّا استهلالاته الغزلية ففيها انتقاله فنية وشعورية كبيرة فهو لن يستطيع أنْ يجهر في هذهِ المقدمات الغزلية تمردهُ على المجتمع وخروجه على تقاليدهِ وعاداتهِ فالمعنى المسكوت عنه وراءَ هذهِ الغزليات العذرية في مقدماتهِ، أرادَ أن يُحاكي المقدمة الغزلية عن الجاهلية فيخاطب محبوبته بكناية (أصفراء) التي كررصفتها في أبيات القصيدة كلها قال: (أصفراء ما في العيش ...) وختم القصيدة بقوله: (أصفراءُ النفس إليك مشوقة)، فالصفراء رمزٌ أراد به الشاعر وجهينهما؛ وصف حبيبته والوجه الآخر الخطاب الموجه إلى المخاطب بقوله: (اصفراء ايام السقيم ...) والمسكوت عنه هنا إنَّ بشارًا يوحي للمخاطب بأنَّ بؤسهُ ونعيمه سواءٌ في الطيب والملذةِ.

---

١. ديوان بشار بن برد ١: ٣٤٠.

ولهذا عُدت المقدمة الخطوة الأولى التي يتخذها شعراء منطلقا للتنفيس عن مكنوناتهم النفسية، أي أنها تمثل صورة من صور التعبير الذاتي عن كواهن هذه المشاعر وهواجسها قبل أن يصل إلى القسم المسكوت عنه من القصيدة[1].

كما نلحظ لابي نؤاس (ت:١٩٨هـ) مقاربة طللية بين شعراء الجاهلية وبين شعراء العصر العباسي فيستكثر عليهم البكاءَ على الاطلال لأنها خرساءٌ هامدة لا تحيي ولا تميت كأنها صخرٌ جامدٌ لا حياة فيه إذ قال واصفاً الطل بالدار الخرساء: "البسيط"

الدار أطبق إخراسٌ على فِيها
واعْتاقَها صَمَمٌ عن صوتِ دَاعيها
وَلي مِن الحَيْنِ عينٌ ليْسَ يمنعُها
طَولُ المَلامةِ أنْ تُجري مآقيها
يا دِمنة سُلِبتْ منها بشاشَتُها
وألبِسَتْ من ثيابِ المَحْلِ باقيها
أبدتْ عواصِيَ من دمعٍ أطعْنَ لهَا
لمّا رَمَيتُ بطَرْفي في نواصيها
لأ عطفَنَّ على الصُهُبَاءِ عِنْ دِمنٍ
لم يَبقَ من عْهدِها إلا أثافيها

فالوقوف على الاطلال باتَ رمزًا وجدانيًا يوظفه الشاعر لأغراضه الخاصة، فالبكاء عليها يرمزُ إلى ألم الشاعر ووجعهِ لأنه يمثلُ حياتهُ فاستحالَ الرمزُ إلى خطاب حزنٍ وألم، فالحزن هو وصفٌ صادق ضمنهُ الشاعر دلالةً حزنه، إنّ التعبير العاطفي هو محاكاة الرمز الموجود في نفوسنا، فأبو نؤاس اتخذَ من الحزن رمزًا لبكاء الأطلال مفتاح الدخول إلى حزنهِ وألمهِ بخلو دار احبابهِ، فالمسكوت عنه تضمنه رمز الديار البائسة التي يعيش فيها الصمت في كل جوانبها ليكشف عن حزنٍ عميق يعيشه ويعبر عنه بين الحين والآخر برموزٍ شائعة في بيئة الشعر المبني واغراضه، فلم يأتِ الشعراء بالمقدمة الطللية عبثًا، ولكنها تؤدي وظيفة خلق لجوٍ شعري مشحون بالعواطف غير العشوائية التي يرثيها ويخضعها لسلطان العقل والإرادة[2].

ومن مقدماته أيضًا ما قاله في دعوته الصريحة لترك الاطلال قال[3]: "الرمل"

قل لمن يبكي على رسمٍ دَرسْ
واقفًا ماضرَّ لو كان جَلسْ
اتركِ الرَّبعَ وسلمى جانبًا
واصطبحْ كَرْخيّة مثلَ القبسْ

---

١. ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، مطابع الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٦٤م: ٢١٧.

٢. ينظر: شعر بني أسد في الجاهلية . دراسة فنية – رسالة ماجستير د. أحمد موسى جاسم، ط١، دار الكنوز الادبية، بيروت ١٩٩٥م: ٣٢٤.

٣. ديوان أبي نواس: ٣٢٦.

بنتُ دَهْرٍ، هُجدتْ في دَنّها
ورمتْ كلّ قذاةٍ ودنسْ
كدمِ الجوف إذا ماذاقها
شاربٌ قطّبَ منها وعَبَسْ

وقوله[1]: "الكامل"

بَكِّرْ صَبوحُكَ بأبنةِ الكَرْمِ
بمُدامةٍ تُعدي على الهَمِّ
منفيَّةِ الأقذاء صفّقهَا
كرُّ الليالي البيضِ والسُّحْمِ

يهتدي الشاعر سبيلًا تقليديًا بدء به الشعراء الجاهليين فاستهل قصيدته بالغزل.

وفي مقدمة أخرى دمج فيها بين الخمرة والأطلال قال[2]: "مجزوء الرمل"

يا ابنة الشيخِ اصبحينا
ما الذي تنتظرينا
قد جرى في عودك الما
ءُ فأجري الخمرَ فينا
إنما نشربُ منها
فاعلمي ذلك يقينا
كل ما كان خلافًا
لشراب الصالحينا
واصر فيها عن بخيل
دان بالإمساك دينا
طوّل الدهرُ عليه
فيرى الساعة حينا
قف بربع الظاعنينا
وابكِ إن كنتَ حَزينا
وأْسألِ الدارَ مَتى فا
رَقَتِ الدارَ القطينا
قد سألناها وتأبى
أن تُجيبَ السائلين

---

١. ديوان أبي نواس: ٤٩٣.

٢. ديوان أبي نواس: ٣١.

تتكون هذه القصيدة من شقين؛ الشق الأول: تحدث فيه أبو نواس عن الخمر ويضم الأبيات الأولى، أما الشق الثاني فتضمن الحديث عن الأطلال ويضم الثلاثة الأبيات الأخيرة،وإذا أنعمنا النظر نجد الأطلال في القصيدة تمثل عالما من الجذب والجفاء والذي صوره منطريق الاطلال الخالية.

أما الخمرة فقد مثلت عالم الرواء الاخضرار[١] فأظهر أهمية الخمرة وأضعف من تسأل الأحلال وكأنه يرغب بعالم الخمرة الذي يلبي كل طموحاته، وقال الدكتور طه حسين انه "كان يذمُّ القديمَ لا لأنه قديم بل لأنه قديم وعربيّ، ويمدح الحديثَ لا لأنه حديث، بل لأنه حديث ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب، مذهب الشعوبية المشهور"[٢]،اما الدكتور محمد نبيه حجاب فيرى أنه قصد "الحَطَّ من شأنِ العربِ وآدابهم، حتى لا يبقى لهم مجال بعد ذلك من فخر بهذا التراث القديم"[٣].

كذلك يرى الدكتور محمد مندور أنه "من العوامل الفاعلة في إخفاق أبي نؤاس في دعوته إلى التجديد، أنّها لم تكنْ ثورة على الأصول والرسوم الفنية الجاهلية فحسب، بل لأنها كانت مشربّة بروح الشعوبية والغض من شأن العرب"[٤]،وفي مقال بعنوان "ذهب الزمان المفقود" نشرته مجلة الصدى للشاعر والكاتب اللبناني شوقي بزيع يرى أنَّ أبا نواس أسقط حساسيته القومية ونزعته العصبية على كلّ ما يتصل بالروح العربيّة من تقاليد أدبية وشعريّة، ومن قيم موروثه يفاخر بها العرب، وكانت فكرة البكاء على الأطلال، هي الضحية الأبرز لهذا الصراع[٥].

ويرى الدكتور يوسف خليف "أن أبا نؤاس كان أهم من حمل رايات تلك الثورة ورفع شعاراتها فقد اتخذ من خمرياته مجالًا لمهاجمة المقدمة الكلية والاستغناء عنها وإحلال المقدمات الخمرية مكانها؛ لأنها لها مكان الحياة الحضارية الجديدة فالحياة تغيرت، ولم يعد هناك حياة بدوية ومعيشة صحراوية، وليس فيها ظعن ولا ارتجال"[٦].

وإن كان هذا الدافع من نواحي اجتماعية كانت هناك عوامل مهمة وهي "تلك النزعة الفارسية التي كانت تملأ نفس أبي نؤاس احيانًا وتدفعه إلى الشعوبية، فهو يهاجم التراث الفني للإنسان العربي ويسخر من حياة العرب ويحقد عليهم، بل في بعض الأحيان يتخذ ذلك مادة لمهاجمتهم والحملة عليها، وفي مقابل الانتصار للفرس وتمجيدهم والتغني بحضارتهم"[٧].

يبدو للباحثة أنَّ هناك تحديات عدة تواجه أبا نؤاس فضلًا عن نزعاته الداخلية وإرهاصاتهِ النفسية، وفي خضم تلك الأجواء التي أثرت أبا نؤاس خبرةً وتجربةً ووسعت مساحتهُ الأدبية فأرادَ أن يتخذ سبيلًا متفردًا به عن بقية الشعراء

---

١. ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات البينوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩ م: ١٧١.

٢. حديث الأربعاء: ٢:٩٠.

٣. مظاهر الشعوبية في الأدب العربي، د. محمد نبيه حجاب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦١م: ٢٩١.

٤. النقد المنهجي عند العرب: د. محمد منذور، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر . القاهرة: ٧٩.

٥. ينظر: مجلة الصدى العدد الثاني والثلاثون، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات، دبي، ١٩٩٩م: ١٣٠.

٦. في الشعر العباسي نحو منهج جديد: يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، د.ت: ٥٢.

٧. المصدر نفسه: ٦٦.

لكنه لم يفلح من هذهِ الاتجاهات، عابَ ابو نؤاس على الشعراء في مقدماتهم الطللية وكان محقًا بذلك وحجته أن الصحراء استبدلت والخيام تقوضت وحلت محلها المدينة والعمران، وما يصاحبهُ من تغيير من بيئة الشاعر وتحدياته، فهذه الثورة لم تلقَ رواجًا في سوق الشعراء لأن أغراض الشعر في العصر العباسي تعددت بحسب تنوع الحياة ومتطلباتها قال: لمن يبكي... بعد أن تراجعت دعوته في الثورة ضد المقدمة الطللية توجه توجهًا جديدًا نحو الخمرة وأرادَ أن يجعل استهلالية القصائد الخمرة بدل الاطلال لأنها تجمع بين الغزل والتحرر قال: بكر صبوحك بآنية الكرم... لذلك تَسيَّد الشاعر المقدمة الخمرية بل رفعته تلك الخمريات إلى مستوى مجالس الخلفاء والأمراء، فالشاعر فنان مبدع، لما يزل يوظف طاقاته ابداعية لإيجاد الوسائل المأنوسة للتواصل بينه وبين الآخر ولتعبير عن خلجات نفسه وعن الآخرين، فالمقدمة بالنسبة للشاعر تُعد "الجزء الذاتي في القصيدة الذي يكشف لنا تحليله عن أنه المجال الذي يصور لنا فيه إحساسه"[1].

ومن ذلك ما قاله البحتري(ت: ٢٨٤هـ)[2]: "الطويل"

ومهزّةِ الأعطافِ نازحة العطف
منعّمةِ الأطرافِ فاترةِ الطَرفِ
تَثنّى على قدٍّ غريبٍ قَوامُهُ
و تَضحكُ عن مستعذب أفلج الرّصفِ
إذا بُعدتْ أبلتْ وإن قرُبت شَفَتْ
فهجرانُها يُبلي و لُقيانها يَشْفي
بذلتُ لها الوَصْلَ الذي بَخِلتْ بهِ
وأصفيتُها الودَّ الذي لم تكن تُصفي
وأبديتُ وِجْداني بها وصَبابتي
و إنَّ الذي أبدي لَدونَ الذي أخفي
دُنُوَّا فقد تيَّمتِ بالبُعدِ و النوى
و وصلًا فقدْ عَنّيتِ بالصَّدِّ والصَّدْفِ
أما يظَفرُ المحرومُ عِندَك بالجدا
وَلا يطمعُ المظلومُ عندكِ في النِصْفِ
لَعَمرُ أميرِ المؤمنينَ لقد كفى
نوائبَ دَهْرٍ مِثْلَهَ مِثْلَها يَكْفي

البحتري شاعرُ الحكمة والتنوع في الأغراض الشعرية، من هذا التنوع كتب مدائحهُ إلى الخليفة المتوكل التي استهلها بالغزل كقوله: (مهترة) فيخلع صفات المحبوبة بانها رشيقة ومنعمةٌ وناعسةٌ الطرفِ، ثغرها مستعذبٌ عطر الأريج، بهذا الاستهلال يجمع الشاعر بين المدحِ والغزل في استهلال خطابه بكلماتٍ يفتح بِها قلب الخليفة فهو يقارب بين رهافة إحساس الخليفة وملامح الجمال عند محبوبته، البحتري شاعر حكمة وفلسفة فقد جفت اشعارهُ من الغزلِ والوصفِ إلّ ما بذر ويبدو للباحثة أنَّ البحتري يخفي أفكاراً ذات أبعادٍ سياسية وأخرى أخلاقية فهو عندما يصف حبيبتهُ مهترة

١. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: د. حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م: ٢١٩.
٢. ديوان البحتري: ٢: ٧٦١.

الأعطاف نازحة ... فاترة الطرفِ فهو يخاطب بالمعنى العميق قلب المخاطب وهو الخليفة بأَنَّهُ تجردعت عطفه ونزحَ عنهُ حُبَ ماشيته فيصفهُ بأَنَّه فاتر الطرفِ والمعنى الكنائي أبلغ من التصريح فهو إشارة واضحة أنَّ الخطاب الغزلي يراد به اسنعطاف ميول الخليفة والتلذذ بتفاعله مع الشاعر بقول البحتري (إذا بَعدت فقد أبليت وأن قربتَ فقد شفيت)، فهذه صورة ظاهرة تخفي بين ثناياها في الجمع بين مزايا الخليقة صور التقرب للخليفة كسب عطفه والاستحواذ على ميوله والفوز بعطاياه، فاتخذ من المقدمة الغزلية قناعًا اخفى تحته حاجته ونفسه الراغبة بالعطاء، لذلك أراد أنّ يبين مشاعر الحرمان من خلال الصورة الحوارية بينه وبين المحبوبة التي ربما أراد بها حاله مع الخليقة بقوله: (بذلت لها الوصل الذي تجلت به ...)،فإنَّ "أول شيء يهم الشاعر هو أن يجسّد في نتاجه التجربة الحقيقية التي تتوقف عليها قيمة هذا النتاج فيجعله على وفق التجربة ويمثلها أصدق تمثيل، وفي حالات معقدة يشغل هذا الاهتمام كل فكر الإنسان بحيث أنه لو شّتت انتباهه وعنى بالتوصيل كان لذلك أسوأ الأثر في نتاجه الجديد[1].

ومن المقدمات ايضا، قصائد المتنبي إذ قال[2]: "الطويل"

كَفَى بكَ داءً أنْ تَرَى المَوْتَ شَافيًا

وحَسْبُ المَنايا أنْ يكُنَّ أمانيا

تَمنّيْتَها لمَّا تَمَنّيْت أن ترى

صَديقًا فأعْيا أو عَدُوًّا مُدَاجيا

إذا كُنْتَ تَرضَى أن تعيشَ بذلّةٍ

فلا تسْتَعِدَنَّ الحُسامَ اليمانيا

ولاَ تْستَطلَنَّ الرِّماحَ لغارةٍ

ولا تَسْتَجيدَنَّ العِتَاقَ المذاكيا

فما يَنْفَعُ الأسْدَ الحياءُ من الطَوَى

ولا تُتّقَى حتى تكون ضَوارِبا

حَسَبْتُكَ قلبي قَبْلَ حُبِّكَ من نَأى

وقَدْ كانَ غدّارًا فكنْ أنتَ وافيا

و أعلَمُ أنَّ البَيْنَ يُشكِيكَ بَعدهُ

فلستَ فؤادي إنْ رأيْتُكَ شَاكِيا

---

١. مبادى النقد الأدي، إ.ا. رشاردز، ترجمة د. مصطفى بدري، دار صادر، بيروت لبنان، ١٩٨٣: ٦٥.٦٦.

٢. ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٣٦هـ)، تحقيق: عمر بن الفضل وزميله، بيروت، ط١، ١٩٦٦م: ١٥٣.

فإنَّ دُمُوعَ العَيْن غَدْرٌ بربَّها.

إذا كُنَّ إثْرَ الغادِرينَ جَواريا

إذا الجُودُ لم يُرْذَقْ خلاصًا من

فلا الحَمْدُ مسَكْوُبًا ولا المَالُ بَاقِيا

و للنّفسِ أخلاقٌ تَدُلُ على الغنىَ

أكانَ سَخاءً ما أتَى أم تساخَيًا

أقلَّ اشتياقًا أيُّهَا القَلبُ رُبَّما

رأيتُكَ تُخْفي من ليسَ جَازِيا

خُلِقْتُ ألوفًا لو رَحَلْتُ إلى الصِّبا

لَفارَقْتُ شَيْبي مُوجَعَ القلبِ باكيا

نلحظ الشاعر هنا قد جمع معاني الداء والموت والمنايا مستثمرًا هذه الرموز للتعبير عن خلجات نفسه، فجمعت انفعالاته الوجدانيَّة، ومشاعره الذاتية وما تحويه من دلالات رمزية، فكانت العواطف والمشاعر المتناقضة تطفح بألم بعد ارتحاله عن سيف الدولة ووفوده على كافور، بين الأسف على الفراق، والأَمل بالصاحب الجديد، وعَاب عليه النُقَّادُ افتتاحه لأَولى مدائحه في كافور بهذا المطلع الذي يَتَطيرُ من لما فيه من ذكر الداء والموت والمنايا، ولما يثيرهُ ذكرها في النفس من التشاؤم[1]، فمطلع القصيدة يطلع على نفسيته المضطربة مع قلقها وضيقها، ويبدو أنّه يشير لقصته مع سيف الدولة وكيف حاول استرضاءه العيش معه لكنه لم ينجح فتقلبت الصداقة إلى عداوة وغدرًا بعد إخلاص.

وفي قصيدة أخرى للمتنبي، قال[2]: "البسيط"

مَنِ الجآذرُ في زيَّ الأعاريبِ

حُمْرُ الحِلَى والمطَايا والجَلابيبِ

إنْ كنتَ تسْألُ شَكّا في مَعارِفها

فَمَنْ بلاكَ بنَسْهِيدٍ وتَعْذِيبِ

لا تَجْوَني بِضَنىً بي بَعْدَهَا بَقرٌ

تَجْري دُموعي مسْكوبًا بمَسْكوبِ

سوائرٌ ربما سارَتْ هَوادجُهَا

---

١. ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه:١٥٣.

٢. ديوان المتنبي: ٦٣٣.

مَنبعة بين مَطعُونٍ ومَضْروبِ

ما أوْجُهُ الحَضَرِ المُسْتحْسَناتُ به

كأوْجُهِ البَدوَيَّاتِ الرَّعابيبِ

حُسْنُ الحَضارةِ مُجْلَوبٌ بتطرِيةٍ

وفي البَداوةِ حُسْنٌ غيرُ مَجْلَوبِ

تصور هذه المقدمة نفسية الشاعر بشيء من الغموض والخفاء، لأنّه لم يعن التصريح لسيف الدولة بمشاعره المحملة بالندم على فراقه كما نلمحُ في حديثه عن البدويات والحضريات إلى وجود مقارنة مابين بيئة حلب وبين بيئة مصر، فوصفَ بيئة حلب بالنشاط والبطولة والرجولة، وبيئة مصر الخمول والكلف أي البيئة الأولى تمثل حياته بحليب وحسرته عليها، وازدراته للبيئة الأخرى التي يقطنها بعيدًا عن سيف الدولة.

وقد أعجب القدماء بهذا الغزل، دون الالتقاء إلى ما فيه من الرمز والإيحاء، فالمقدمة وإن كانت غزلية في ظاهرها كانت رمزية في حقيقتها، فهو لم يكن يتحدث عن حبيبة فارقته بل كان يتحدث عن سيف الدولى وخيبة الأمل التي جعلت نفسه مضطربة، فيكون الرمز واحدًا من أساليب التعبير الموحيّة المعبرة عن التجربة الإبداعي لأنّه يقوم بدفع النص إلى الأمام، ويأخذ على عاتقه مهمة تأسيس الرمزية التي تقوم بتثبيت الغرض المراد إيصاله بصورة غير مباشرة[1].

ومن المقدمات التي أخفت بين طياتها مسكوتًا عنه القصيدة الطردية لأبي فراس الحمداني قال[2]:"الرجز"

ما العمرُ ما طالت به الدهورُ العمر ما تمّ به السرورُ

أيام عزّي ونفاذ أمري هي التي أحسِبها من عمري

ما أجورَ الدهرَ على بنيهِ وأعذرَ الدهرَ بمن يُصْفِيهِ

لو شئت ممّا قد قلّلنَ جدًّا عددتَّ أيامَ السُرورِ عدّا

يبدأ أبو فراس الحمداني قصيدته الطردية بأستفهامٍ عن الحياة وتُعدُ هذهِ المقدمة مقدمة مبثورة عن السياقات التي تمسك بها شعراء العصر العباسي، إذْ خرجَ إلينا بمقدمةٍ تنضوي تحتَ غرض الحكمة والفلسفة إذ يوضح الحمداني في مقدمته أنَّ العَمرَ يُعَدُ بالدهر وهذهِ الدهور يكسوها السرور فالمسكوت عنه في هذهِ المقدمة الحالة المتردية التي عاشها أبو فراس الحمداني في الأسر وأطلق عليها (أيامُ عزّي ونفاد أمري...) فتلك الحياة المترفة التي عاشها الأمير أبو فراس الحمداني جالت بخاطره لمّا شعرَ بالحرمانِ منها إذ نلحظ بين البنية الخارجية والبنية الداخلية يستهل الشاعر قصيدته من خلال استرجاعه للذكريات الجميلة التي تظهر من الأحداث الواقعية الذي انطلق بسردها مكثفا الأفعال المتتالية من أجل تصعيد فاعلية الحركة.

---

١. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: ٥٣.

٢. ديوان أبي نواس: ١٥٣.

ولم يكتفِ الشاعر بالحديث عن زمن الحدث في المقدمة بل أعاد ذلك في خاتمتها وكأن الزمن ذو حركة دائرية "وهو أن تبدأ عند نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم تعرض ما سبقها، لتنتهي عند نقطة بدايتها مجددًا"[١]، في أسلوب ذكي لكي يجعل تركيز المتلقي فيها، قال[٢]: "الرجز"

دعوت بالصَّقارِ ذاتَ يومِ عند انتباهي، سحرًا من نومي
قلت له: اخترْ سبعةً كِبارا كُلُّ نجيبٍ يَردِ الغُبارا
يكون للأرنبِ منها اثنانِ وخمسة تفرِدُ للغِزلان
واجعل كلابَ الصيدِ نوبَتَينِ تُرسِلُ منها اثنينِ بعدَ اثنينِ

فقد استطاع الشاعر إقامة "روابط منطقية بين هذه الأحداث ... تتعلق هذه الروابط بقانون السببية"[٣]، وصولًا إلى زمان الحدث ومكانه قال[٤]: "الرجز"

ثم قصدنا صيدَ عَينِ قاصِرِ مَظِنّة الصَّيدِ لكلِّ خابر
جئناهُ والشمسُ قبُيلَ المَغربِ تختال في ثوبِ الأصيلِ المُذْهبِ

وقوله[٥]:

وسرتُ في صفٍّ منَ الرجالِ كأنّما نزحَفُ للقِتالِ

وقوله[٦]: "الرجز"

وصحتُ بالأسود كالخَطَافِ ليس بأبيضٍ ولا غطراف
ثم دعوتُ القومَ: هذا بازي فأيكم ينشَط للبرازِ
فقال منهم رشأ: أنا أنا و لو دَرى ما بِيدي لأذعنا
فقلت: قابلني وراءَ النهر أنت لشطر وأنا لشطر
طارت له دُراجة فأرسلا أحسنَ فيها بازُه وأجملا
علّقها فعطعطوا وصاحوا والصيدُ من آلتِهِ الصِّياحُ
فقلت: ما هذا الصباح والقلق؟ أ كُلُّ هذا فَرَحٌ بذا الطلق

---

١. البنية والدلالة، عبد الفتاح ابراهيم: ١٢٥.
٢. ديوان أبي نواس: ١٥٣.
٣. عالم الرواية: ت نهاد التكرلي: ٣٤.
٤. ديوان أبي نواس: ٢٥٤.
٥. ديوان أبي نواس.:١٥٤.
٦. ديوان أبي نواس:١٥٥.

فقال: إنَّ الكلب يُشوي البازا قد حرز الكلبُ فَجرْ وجازا

نلحظ الشاعر قد اعتمد على بناء سردي مع استعانته بالحيوانات التي أضفى عليها صفة الأنسنة متحدثًا معها ليظهر شجاعته وشجاعة من معه.

ثم قال[1]:

ثم عَدلنا نطلب الصحراءَ نلتمسُ الوحُوش والظباءِ
عَنَ لنا سِربٌ ببطنِ الوادي يقَدمُهُ أقرنُ عَبلُ الهادي

وصولًا إلى قوله:

ثم عدلنا عدلةً إلى الحبلْ إلى الأراوي والكِباشِ والحَجَلْ
فلم نزل بالحيل والكلاب نجزُرُها جزرًا إلى الأغباب
ثم انصرفنا والبغال موقرة في ليلةٍ مثل الصَّباحِ مُسفِرة
حتى أتينا رَحلنا بليلِ و قد سُبِقْنا بجيادِ الخيل
ثم نزلنا وطرحنا الصيدا حتى عددنا مئة وزَيدا
فلم نزل نقلي ونشوي ونَصُبْ حتى طلبنا صاحبًا فلم نُصِبْ
شُربًا كما عِنّ من الزِقاقِ بغير ترتيبٍ وغير ساق
فلم نزل سبعَ ليالٍ عددا أسعد من راح وأخفى من غدا

وقد استطاع الشاعر سرد وجهة نظره من طريق محاورته بألسنة الحيوانات بأسلوب حواري، خلط فيه بين الشعرية والنثرية بحيث "لا يطغى أحدهما على الآخر وتغدو القضية التي يطرحها الشاعر في ثنايا قصيدته ممثلة لجانب من جوانب الحياة"[2].

أما الابله البغدادي فقال[3]: "مجزوء الكامل"

حُييتَ مِنْ طَللٍ ومعهده
قَدْ حالَ عَمّا كُنتُ أعْهَدْ
وتَلاعبتْ برسومهِ
أيدي البلى، حَتّى تأبَّدْ
فلئن عَفى، وتَجَنّبتْ

---

١. ديوان أبي نواس: ١٥٩.

٢. الحكاية الخرافية: ديرلاين: ٦٤-٦٥.

٣. ديوان الايله: ١٧-١٨.

فيه البروق براقَ ثَمهدْ

فَلَكَمْ ربعْتُ بربْعهِ

وَجمعتُ شَملَ هَوًى مُبدَّدْ

أيام أغصانِ التشُبيـ

ـةِ في رياضِ اللهوِ مُيَّدْ

والوصْل مُنتبهِ الجُفُوِ

نِ وأعين الرُقباءِ هُجَّدْ

مَعَ كُلِّ أحْوَى أحْوَرٍ

ومهفهف الكَشَحْينِ أعيَدْ

نلحظ في الأبيات أن وقوف الشاعر على الأطلال لم تكن غايته الاطلال لذاتها، وإنّما اتخذ منها مؤشرًا يُلمح فيه إلى همومه وأحزانه من طريق عرضه لصورة الأطلال ورسومها البالية الحزينة، "وبكاء الشاعر على الطلل هو بكاء لذلك الماضي الذي أصبح امتلاكه أمرًا مستحيلًا، وقد يكون الطلل لدى الشاعر هو الأمان والسلام، والماضي المجيد الذي يتمنى أن يعود"[1]،وسبب ذلك كان إشارات النقاد بضرورة انسجام الغرض مع مقدمة القصيدة لأن المقدمة هي ذلك المفتاح، وينبغي جودة الابتداء لأنها أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة[2].

اما الصاحب بن عباد (ت: ٣٨٥هـ) قال[3]: "الطويل"

لقد رحلتْ سُعدى فهل لكَ مُسعِدُ

وقد أنجدتْ علوًا فهل لك مُنْجِدُ

لقد بتّ أرجو الطّيفَ منها يزَورُني

وكيف يزورُ الطيفُ مَنْ ليس يرقُدُ

وقد كان لي من مدمع العين منبعٌ

فَغارَ بنار الوجْد فهيَ تَوَقّدُ

رعبتُ بطرفي النجمَ لمّا رأيتُها

تَباعَدُ بُعدَ النجمِ بَلْ هيَ أبْعَدُ

وقوله[4]: "الطويل"

لهذا يقول: اللهُ يهوى ويصعَدُ

وهذا لديه اللهُ - مذ كان – أمْرَدُ

---

١. الاستهلال في قصيدة المديح في ديوان لسان الدين بن الخطيب ٧٧٦هـ – دراسة فنية، شيماء إبراهيم يونس، رسالة ماجستير: كلية التربية: جامعة الموصل، ٢٠٠٣م: ٣٦.

٢. ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، قدم له وشرحه: د. صلاح الدين الهواري- أ. هدى عودة، دار وكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٢م: ١: ٢١٨.

٣. ديوان الصاحب بن عباد: ٢٧ وما بعدها.

٤. ديوان الصاحب بن عباد: ٣١.

يبدو أن الشاعر يستهل قصيدته الإيحائية بالغزل العذري الذي وظّفه توظيفًا فرديًا اتخذ منه رمزًا يُلمّحُ فيه إلى رجائهِ وتوسلهِ، فقد تلمسَ من أحلامهِ طيفا لوجه محبوبته (أرجو الطيف منها يزورني) ففي هذهِ المناجاة استعارةٌ يُطل بها الشاعر على وجه حبيبته فيرى بعدهُ أنأى من النجوم الثريا ... فيصورها بأن وجهها قد ضاع بين النجوم قال: كأنها دنانيرُ لكنَّ السماء زبرجدِ...

فالمسكوت عن في هذه الصورة هو مفهوم تفرد الوحدانية لله سبحانه وتعالى قال: "الطويل"

أنزّهُ ربَّ الخَلْقِ عن حَدِّ خلقِه

وقد زاغ راوٍ في الصفاتِ ومُسنَدُ

فقد التقى في وصف الشاعر الصاحب بن عباد جمال وجه حبيبته وتفرد الله بالربوبية فكما وصفَ الوجه بالكوكب المضيء بين الكواكب كذلك يصف الله سبحانه وتعالى بأنّهُ نهَجَ الحق ويصف الله (جل وعلا) في التوحيد والعدل أوحد،هذهِ الصورة متميزة للصاحب بن عباد يؤطرها بصورة إيمانية عن الله سبحانه وتعالى التي أشار إلى هذه الصورة من طريق وجه حبيبته الوضاء.

فغدت ذاتية الشاعر ذات معالم واضحة في هذه المقدمة، إذ إنَّ "الحال النفسيَّة المضطربة حفَّزت الشاعر على تصدير قصيدته بالغزل، والبوح بعواطفه واشجانه، وما يخفيه من السقم الذي لا يرجى شفاؤه؛ متخذًا من الحديث عن ضناه منطلق يصل به إلى الممدوح"[1]، فالمعنى المخفي الذي يخشى البوح به الصاحب بن عباد هو الاقتران مع المخاطب لأنه أراد تذكير المخاطب بوحدانية الله وأنه القادر أما الغزل ووجه المحبوبة واستعطافها لم يكن إلا رمزًا أخفى تحته خلجات نفسه من الحياة.

أما الشريف الرضي (ت: ٤٠٦هـ) فقد كانت مقدمة قصيدته الهروب من العالم الواقعي إلى عالم آخر هو في خيال الشاعر إذ قال[2]: "الرمل"

يا رفيقيَّ قفا نِضوَيكما بين أعلام النقا والمنحنى

وانشُدا قلبي فقد ضيعتُه باختياري بين جمع ومِنى

عارضا السّربِ فإن كان فتًى بالعيونِ النجل يقضي فانا

إنَّ من شاط على ألحاظِها ضعفُ مَنْ شاط على طول القنا

تجرحُ الأعينُ فينا والطَلى قاتَلَ اللهُ الطَلى والأعينا

ثم كانت بقَباءٍ وقفة ضَمنَتْ للشّوقِ قلبا ضَمِنا

وحديثٍ كان مِنْ لذّتِه أحُدٌ يُصغي إلينا أذُنا

---

١. حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية (أطروحة دكتوراه): ٢٠٧.

٢. ديوان الشريف الرضي: ٢: ٨٩٩-٩٠٠.

غادروني جسدا تُظهرُهُ لهمُ الشكوى ويُخفيه الضَّنى

حبَّذا منكم خيالٌ طارقٌ مَرَّ بالحيِّ ولم يُلمْ بنا

باخلٌ بُخلَ الذي أرسله سئل النيل وما جاد لنا

يحقق الشرف الرضي انتقالة وجدانية لدى السامع وهي تحويل الأسى والخزن العميق إلى أخيلة وتصورات افتراضية، يحقق من طريقها الشاعر ما يصبو إليه في عالم اليقظة والواقع، فهو عطاء ممنوع وفرحٌ مقموع وسعادةٌ مكبوتة، فهو ابن بيئةٍ معادية لهُ ولأجداده من نسل آل بيت الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)، لكنه يتظاهر بما تريدهُ الطبقة الحاكمة منهُ، فتراه يمدح ويتغزل في شعره لكنهُ يُخفي معاني الحرمان والاضطهاد وسكتَ عن الآلام الدفينة التي توارثها عن أجداده من العترة الطاهرة المظلومة، فهو سليل التشريد والتطريد والقمع والقتل والتغييب كلُّ هذه المعاني طبعت بها نفسه، ولا يستطيع التعبير عنها فأظهرها بمعانٍ أخرى ودلالات رمزية تفوحُ بما تكمنه نفسه وما يدور في خلدهِ، فنجدهُ قد اعتمد بقوله: (وانشدا قلبي فقد ضَيَعتهُ) وقوله: (من شاط على ألحاظها ضعف من شاط على طول القِنا) وقوله (قاتل الله الطلى والاعينا)، وقوله: (تظهره الشكوى ويخفيه الضنى).

فهو يجعل فاصل بينه وبين قلبه، فقد تشتت أفكاره وتاه في دروب الحدث ومأساة الخلافة، أما قوله من شاط على ألحاظها فهو وصفٌ مترامي آفاق أفكار الشاعر السوداء فلا يُدرك من أين يأتيه هذا البلاء المتشظي على يد القدر. وقوله: (قاتل الله ...) ويعني بها الغشاوة التي تضرب على العيون وتمنعها من رؤية الواقع كذلك قاتل الله الأعينا الرقيبة التي تراقب الناس وتفتن بهم فقد جمع الشريف الرضي بين قطبين مختلفين في الألفاظ فاغلب ألفاظهِ تسترُ خلفَها آهات العذاب وما عانته الأسرة العلوية من تغيبٍ وقتل وسجن.

ويبدو للباحثة أنَّ الشريف الرضي تفردَ بمقدمة كما تفرد شعراء العصر العباسي وما يلحظ على مقدمته أنّهُ لا يبدأ بالشكوى ولا يعكس الألم المتراكم عبر تاريخ الأسرة العلوية بل حَولَ مناجاته وشكواه إلى شعر الحكمة والنصيحة والإرشاد قال: (ضعف من شاط على حول القنا).

وتتخذ بعض المقدمات طابعًا إيحائيًا يدل على الغرض الذي يرمي الشاعر الإشارة إليه، وقد أطلق أصحاب، اللسانيات الحديثه مصطلح (الاتساق) الذي يوفر للنص الشعري تماسكه وترابطه[1].

ومِن المقدمات التي وظّفها الشعراء ما قاله الشريف الرضي يمدح الوزير أبا نصر سابور بن ازد شير، وقد قَدِم مع شرف الدولة إلى بغداد سنة ٣٧٦هـ إذ قال[2]: " البسيط"

ما يَصنعُ السَّيرُ بالجُرْد السراحيبِ إن كان وعد الأماني غيرَ مكذوبِ

. ١ينظر: شعر المطلع في القصيدة العباسية، بو علام بو عامر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الحاج الخضر، الجزائر ٢٠١٣: ١٠٩.

٢. ديوان الشريف الرضي: ٧١.

لله أمرٌ منَ الأيامِ أطلَبُه هيهاتَ أطلبُ أمرًا غيرَ مطلوبِ
لا تصحب الدهرَ إلا غير منتظر فالهمُّ يطرُدُه قرع الظنابيبِ
ان حنّثِ النيبُ شوقًا وهي واقفةٌ فإنَّ عزميَ مُشتاقٌ إلى النيبِ
وَعَدْتَ يا دهرُ شيئًا بتَّ أرقَبهُ وما أرى منك إلا وَعد عُرقوبِ
وحاجةٍ أتقاضاها و تمطَلَني كأنها حاجة في نفسِ يعقوبِ

وقوله[1]:

يُهابُ سيْفَك مَصْقولًا ومختضِبًا وأهيبُ الشّعْرِ شيبٌ غيرُ مخضوب

يرسمُ الشريف الرضي إطارًا لكل ما يجولُ بخاطره من معاناة الطالبيين وحزن المتألمين والقابع تحتَ قبضة الظالمين ففي قصيدتهِ يمدحُ بها الوزير أبا النصر في مقدمة تضمنت شكواه من الدهرِ بأَنه غير منتظر لمن يشكو ومن يتألم ومن يحزن، فالدهرُ يجري ويجري معه المحزون وغير المحزون فالخليفةُ بعزهِ يشمخ والمألوم بحزنه يتخبط وكلاهما تجري به قافلة الدهر،.

فالشاعر الرضي تَمَردَّ كسابقته عن المقدمة الطللية وأضافَ رمزًا جديدًا هو المقدمة الحزنية قال: (إن كان وعد الأماني عند مكذوبِ) فهو يسْتَحِيلُ طلبات خيالية وافتراضية بل يجنح إلى طلباتٍ حقيقية واقعية بقوله: (هيهات أطلبُ أمرًا غير مطلوب) فمن طلباتهِ أنْ لا تصب الدهر ولا تأمن به فإنَّ واقعية العيش تتقاطع مع اتجاهات الدهر.

فهو يمدح الخليفة تحت رموز نوائب الدهر، فعنده أنَّ الدهر أو حمدهُ بأشياءَ لكنه يصورها بوعد عرقوب وبقيت حاجاته في النفس عالقة لم يتحقق منها شيء كحاجة في نفس يعقوب، فكانت رغبة الشاعر أنْ تدفعهُ أوجاع الدهر وتقذف به أعالي الجبال وكأنه غريبٌ عن وطنه، فهدهِ الصورة التي رسمها الشاعر يخاطب بها الممدوح علّهُ يرفق به ويخفف منه أحزانه وأرجاعه لكنه، وما يفتأ أَن يذكر الممدوح بمنزلة العلياء وعقة المخادع وملجأ المطعون والضروب والطرود فيصفه بأنه مهيب السيف يُلبي نداء المستجير فالمعنى المسكوت عنه يقبعُ خلف كلماتٍ حادةٍ قوية مدح بها الوزير منها قوله: (السيف المختضب – والشعر شيبٌ غير مخضوب) كُلها رموز اخفى الشاعر خلفها نوائب التي ألمت به ووجعه، وحيرتهُ في هذهِ الدنيا التي لا مخرج منها إلّا بعون الخليفة وغوثه، فنلحظ الشاعر من استعانة الألفاظ أوضح لنا مقدرته المرهونة ببراعته في تعريف الألفاظ، وحسن اختيارها وتنسيقها لتستوعب عواطفه وانفعالاته المختلقة، وعرضها بشكل مؤثرٍ وفعّال، وهذا لا يتأتى من استعمالها بأوضاعها المعجمية المتجمدة؛ بل ينتج عن الخروج بها عن طبيعتها الراسخة إلى طبقة جديدة مبكرة[2].

---

١. ديوان الشريف الرضي: ٧١.

٢. ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م: ٣٨.

ويبتعد الشاعرعن مقدمة الخمر والغزل والأطلال ليُصدّر قصيدته بالفخر بنفسه مازجًا الفخر بالثناء على ممدوحه إذ قال[1]: "الطويل"

جَزاءُ أميرِ المؤمنينَ ثَنَائي
عَلى نِعَمٍ ما تنقضي وَ عَطاءِ
أقامَ اللّيالي عَنْ بَقَايا فَرِيسَتي
ولمْ يَبقَ منِها اليَوْمَ غيرُ ذماءِ
وأدْنَى أقاصي جَاهِهِ لوسَائلي
وَ شَدَّ أوَخي جُودِهِ برَجائي
وَ علَمِنُي كيف الطّلوعُ إلى العلا
وَ كَيفَ نعيمُ المَرْءِ بَعْدَ شَقاءِ
وَكَيفَ أرُدُّ الدَّهرَ عَن حَدَثانِهِ
وألقى صُدُورَ الخيّلِ أيَّ لقاءِ
فَمالي أغُضي عَنْ مَطالِبَ جَمّةٍ
وأعْلَمُ أنّي عُرْضةٌ لفَنَاءِ
وَ أتُركُ سُمرَ الخَطِّ ظمأى خَليّة
وشرُّ قَنًا ما كُنّ غيرَ رواءِ
وشيَّعنَي قَلْبٌ إذا ما أمَرْتُهُ
أطاعَ بَعزمٍ لا يَرُوغُ وَرَائي

وصولًا إلى قوله[2]:

وكم صارخٍ ناداكَ لمّا تَلَبَّبَتْ
بهِ السُّمْرُ في يَوْمٍ بغَيرِ ذَكَاءِ
رَددتَ عليهِ النفسَ والشمسَ فانثنى
بأنعمِ رُوحٍ في أعمِّ ضياءِ
وكَمْ صَدْرِ مَوْتُورٍ تَطَلّعَ غيظُهُ
وَ قَلّبَ قَوْلًا عَنْ لِسَانِ مِراءِ
يُغطّي عَلى أضْغانِهِ بنفَاقِهِ
كذي العَقْرِ غطّى ظهرَهُ بكفَاءِ

اللسان تُرجمان الجَنَان، ونائب الشاعر في التعبير عن النفس والوجدان، يطلق الشاعر للسانه العنان كي يبوح ما في خلجات الوجدان مبتدئًا قصيدته بمقدمة جمع فيها المدح والفخر والثناء. وصولًا إلى قوله (وكم صَدْرَ ...)، فقد قصد هنا أعداء الممدوح ليس العدو الظاهر المعلن الذي يعرفه الجميع، ربما كان ذلك العدو من ضمن الحاشية الذين كانوا

---

١. ديوان الشريف الرضي: ١: ٩ وما بعدها.

. ٢ديوان الشريف الرضي ١: ١١.

يجلسون معه لأنه متستر، فلم يصرح الشاعر بالشخص الذي كان يحمل الضغينة للممدوح، ولكن الممدوح يعرف الشخص المقصود،وقد استعمل الشاعر أداة الاستفهام (كم) والاستفهام طلب يراد منه الجواب، ولكن هل الشاعر قصد الاستفهام الحقيقي الذي نعرفه؟ أي أراد من الممدوح جوابًا؟ إنَّه لم يرد جوابًا وإنّما غرض مجازي آخر خرج به الاستفهام إلى بيان (الكم) وبيان عدد المحيطين بالملك ومن الذين يبغضونه ويظهرون الحب أمامه أي ظهر الاستفهام لغرض مجازي هو بيان عدد الماقين على الممدوح أو لغرض الاخبار عنهم.

وأكدت الصورة التشبيهية في قوله (كذي العقد...) أي كالذي يستتر، وأن كان ذلك التستر واضحًا أمام الشاعر لأن الشاعر وصفه (كذي عقد) والعقد هو الشيء الواضح أو المكان الظاهر من الشيء كما تقول ظهر الفرس أي مكان وضع السراج، فهذا الشيء واضح للعيان وكأن الشاعر يراه دون أنْ يراه ذلك المنافق.

كما نجد الشاعر قال في القصيدة ذاتها[1]: "الطويل"

أعِنّي على دَهْرٍ رَماني بَصْرفِهِ
وَرَدّ عِناني، وَهَو في الغُلَواء

فبعد أنْ مهَّد لغرضه بمقدمة مدحية ممتزجة بالفخر بنفسه كي يمهد لغرضه في بيان الفارق بينه وبين من يكن العداء للممدوح، ويبدو للباحثة أنّ أعداء الممدوح يحيطون به فأراد الشاعر تنبيه الممدوح للأعداء والتميز بينه وبينهم فلم يكن أعداء الممدوح إلّا بقربه، لينهي قصيدته بالشكوى من صروف الدهر، فهو عميد الطالبيين في ذلك الوقت لكنه يشتكي من الدهر، ربما هذهِ المسؤوليات التي وقعت على عاتقه جعلته مثقلًا مراعيًا مكانته الاجتماعية والسياسية والدينية، لذلك نجده يعاني من صروف الدهر وما جرى على العلويين.

فقد اعتمد الشاعر مقدمة جاشت الغرض، فلم يصدر مقدمته كما أسلفنا قبل قليل بالغزل أو الأطلال أو الخمرة، وإنّما مزج المدح بالفخر وصولًا لغايته، أي اتخذ بعض الرموز كشفرات لغرضه فالتفسير الرمزي للمقدمة يقتصر النظر إليها من رَصْد زاوية رمزية أي إشارات ورموز تقوم على أساس دلالات خفيّة ومستترة، وراء المعاني والدلالات الظاهرة، إيمانًا منّا أنّ هناك عالمًا واسعًا بعالم اللاوعي يعبّر عنه بالرموز، والتعابير الرمزية[2].

ومن تأويلاتهم التي ضمنوها مقدمات قصائدهم ما قاله الشريف المرتضى (ت: ٤٣٦هـ)[3] قال: "الخفيف"

قد هويناه ناقضا للعهود
وضنينًا بالوعد والموعود
ورضينا ما كان منه وإن أر
مضنا من تجنّبٍ وصدود

---

١. ديوان الشريف الرضي: ١: ١٢.

. ٢ ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية (أطروحة دكتوراه): ١٩٥.

.٣ ديوان الشريف المرتضى، حققه، ورتب قوافيه وفسر ألفاظه: رشيد الصفار، راجعه وترجم أعيانه: د. مصطفى جواد، قدم له: أ. محمد رضا الشبيبي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٨م، ١: ٢٥٧.

يمطَلُ الشيءَ في يديه وزادَ الـ
ـمَطلَ لؤما أن كان (بالموجود)
يا خليليَّ والركائبُ يطلَعيْـ
ـن بنا من تهائمٍ ونُجود
وقفةً في زرودَ، فالقلبُ يهوى
منكمُ وقفة بحبلَي زَرودِ
فزرودٌ مما أودُّ وإن كا
ن إلى الركب ليس بالمودود
وهناك الغرام أضحى وإن أو
دى زرودٌ وأهلهُ غيرُ مودِ

تطالعنا المقدمة أعلاه من قصيدة مدحية احتوت على مناجاة عكست الواقع النفسي للشاعر وهي "تشير إلى التوتر النفسي ... وتدل عليه، لأنها الوسيلة لإسعاف المكروب إذ يفزع لتفريج كربته"[١].

ومن المحدَثين الدكتور نجيب البهيتي إذْ يرى أن البكاء على الأطلال كان تعبيرًا عن واقع الحياة في بداية الأمر، ولكن بمرور الزمن، وتطور الحياة العربية استحال إلى وسيلة من وسائل الرمز[٢]،ولوحظ في عنوان القصيدة بـأنها قصيدة مدحية وما لاحظته الباحثة أنَّ في هذهِ المقدمة انحرافٌ عن سياق مقدمات القصائد في العصر فلا تخرج معانيها عن التهجم والتهكم على الممدوح بقولهِ (ناقضًا للعهود)، فالمسكوت عنه هنا عند الشاعر آمالٌ وأمنيات قد علقها على الممدوح ولم يفِ بها ممدوحه لذلك قال: (وضنينا بالوعد والموعود) هنا ليست لاستغراق الجنس بل هي للعهد بمعنى أنَّ هناك تعاهدًا واتفاقًا بين الشاعر وممدوحه لذلك تهجم عليه الشاعر ونعته بأبخس الألفاظ لأن الممدوح قد نقض العهد.

وتطالعنا مقدمة غزلية لتكون استهلال لقصيدة رثائية إذ قال المرتضى[٣]: "الهزج"

بلغنا ليلة "الشِّعبِ" عجالا مُنية القلب
تَلاَقينا كما شِئتا بلا علمٍ من الرَّكْبِ
وطيف طافَ في ظميا ءَ و الإصباحُ في الحُجْبِ
جفَتْ عيني وجاءتْ في دُجى اللّيل إلى قلبي
وزالت غب ما زارت وما قلتُ لها حسبي
وولّت لم تنَلَ ْ شيئًا من الغُنْمِ سوى حبّي

---

١. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة: دراسة وتحليل ونقد، محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربين القاهرة، ١٩٨٥م: ١٤٣.

٢. ينظر: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: د. نجيب البهيتي، دار الفكر، ط٤، (د.ت): ٤٥٤.

٣. ديوان المرتضى:١: ١١٢.

فيا شعبًا تعانقنا به بوركتَ مِنْ شِعب

ولا قَرّبتَ مِنْ جَدْبٍ ولا بُوعدت من خِصْبِ

يطالعنا المرتضى بغرض شعري جديد وهو تضيمن ألفاظ الغزل معاني يصعبُ على المتلقي إدراكها وسببُ ذلك البيئة السياسية آنذاك وتسخيرها لترضية الخلفاءِ والسلطة ونلحظ مثل هذه المقدمات الغزلية كثُرَ ترددها على ألسنة الشعراء كما ذكرنا في نصٍ سابق، فعند قوله: تلاقينا كما شئنا ... قد عَبّر عمّا يخفيه من الآلام والأوجاع ولقائه بهذه الآم بعيدا عن أعين السلطة فيمحو غضبه وتشتعل فرائصه حقدًا وكرهًا للسلطة الحاكمة، وأما قوله: طيفٌ طاف في ضمياء... فهو يعني توجههُ نحو الناس في تحقيق الألم ويُعبر عنه بطبق الخلاص الذي طافَ على الناس.

فالمرتضى قدّم بغزليات قصائده التي تضمنت ألفاظ الحُب والطيف ودجى الليل وغيرها من الفاظ الغزل لكنه طوى فيها مسكوتًا عنه أرادَ أنْ يُعبر عما في نفسه من خلجاتٍ وهواجس، إذ إنَّ الغزل حين يأتي في مقدمة قصيدة رثائية يُعدُّ ذلك استهلال للحديث عن الوجدان والعاطفة،فنجده في هذهِ الأبيات قد غطّى على معنيين؛ أولهما التعبير عن حبهِ للذين فقدهم نتيجة الظلم والاستبداد والتعسف، وثانيًا أراد أنْ يقدم للمتلقي خطابًا ظاهره غزل وباطنه رثاء فهي مغامرة عاطفية تُعين الشاعر على إعلامية النص وقصدية الشاعر، فتأتي مقدمه القصيدة احيانًا "تعبيرًا عن جوانب نفسية عديدة تنشأ عن طبيعة التجربة التي تصدر عنها، فضلًا عن استيعابها للأجواء النفسية لتجربة القصيدة فتتلون عاطفتها بلون تجربة القصيدة حزنًا وفرحا"[1].

ولقد راع الشعراء في كثير من مقدماتهم الغزلية المقام الذي تناسبه عملا لمقولة لكل مقام مقال فهذا ابن منير الطرابلسي يبدأ قصيدته النثرية بمقدمة بالغزل والشكوى، قائلًا[2]: "مجزوء الكامل"

عَذّبْتَ طَرْفَيَ بالسَّهَرْ وأذْبْتَ قلبيَ بالفكَرْ

و مرجْتَ صفْوَ مودَّتي من بَعد بُعْدِكَ بالكدَرْ

و مَنَحْتِ جُثمِاني الضَّنَى وكَحَلْتَ جَفْنيَ بالسَّهَرْ

و جَفَوْتَ صَبًّا ماله عن حُسْن وجهك مُصْطبَرْ

يا قلبُ ويْحَكَ كم تُخا دَع بالغُرُور وكم تُغَرْ

وإلامَ تكْلفُ بالأغَنْـ ـنِ من الظبّاء وبالأغَرْ

ريمٌ يُفَوَّقُ إنْ رما كَ بسهمِ ناظرِه النَظَرْ

تَرَكَتْكَ أعَيْنُ تركُها من باسهنَّ على خَطَرْ

وَ رَمَتْ فأصْمَت عن قَسِيـ ـيٍّ لا يُناطَ بها وتَرْ

---

١. البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، د. سعيد حسون العنبكي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١، ٢٠٠٨م: ٧٧.

٢. ديوان ابن منير الطرابلسي:١٦٠ وما بعدها.

نلمس هنا مقدمة تجاوزت ما يقربُ من العشرين بيتًا مشحونة بعاطفة قوية، ويبدو للباحة أنَّ الشاعر إطالة المقدمة من أجل استمالة قلب المتلقي معتمدًا على ملاحظات بعض النقاد في الشعر، فقد اشترط (قدامة بن جعفر ت: ٣٣٧هـ) في حسن الشيب كثرة الأدلة على التهالك في الصباية، مع إفراط الوجد واللوعة ورقة تفوق الخشن والجلادة[١].

وإذا تأملنا بعض المقاطع في الأبيات الغزلية التي تناولها الشاعري نلخط أمورًا كثيرة تشير إلى الغرض الأساس من القصيدة مثل: عذر الحبيبة، إذ كان يتأمل خيرًا ولكنها غدرت به أو صبَر على الحبيبة ثم لم يجد ما يتمناه منها وهذا يدل على أنّه كان مغرورًا فالأصل من التلميح عن غدر الحبيبة اتباعه مذهبًا غير مذهب أهل البيت (عليهم السلام)، كذلك عندما يمدح الحبيبة بقوله: هي كالقمر هي كالهلال... يشير بأن هذه الحقيقة واضحة للعيان كالقمر و كالهلال إذ قال:

قمرٌ يزيِّنُ ضوءَ صبـ ـحِ حبينِه ليلُ السَّحَرْ

وقوله:

هو كالهلال مُلَثَّمًا والبْدرِ حُسْنًا إنْ سَقَرْ

فهذه الحقائق المتعلقة بأهل البيت (عليهم السلام) التي ذكرها غدير (خم). بقوله:

وأكذِّبُ الراوي وأطْعَنُ
في ظهُور المُنْتَظَرْ
وإذا رَووْا خبَر ((الغدير))
لأقول: ما صحَّ الخَبَرْ

فهي بارزة كالقمر. فمقدمة القصيدة لها ارتباط واضح ومباشر بالغرض لكن لم يصرح به مباشرة بل جعله مستترا (مسكوت عنه)، لكن التحليل المنطقي لهذه الأبيات يجد هذه الوشائج والعلاقات بين المقدمة والفرض، كما نجده قد وظَّفَ النداء في أحد الأبيات إذ قال: (يا قلب) فسيوقفنا النداء هنا فكان الغرض محادثة القلب لغرض مجازي مُعروف أن الغرض من النداء لفت الانتباه ولكن محادثة القلب؟ فالنداء لشخص عاقل لكن الشاعر هنا نادى قلبه موبخًا إياه أي الاخبار أن القلب يسلك سبيل الحق ولم يسلك الصواب فكانت ملامة القلب لعدم الانتباه والتفكير في احقية أهل البيت (عليهم السلام) كما أَنَّ حديثه عن الوجد والعشق لم يكن لحبيبة ولكنه كان مستورًا لحبه لأهل البيت معبّرًا عن اعتذاره لهم فقد كرس حديثه في الأبيات الأخرى ما بعد المقدمة يعرض كل الخلافات بين المذهبين السني والشيعي وكان يذكر من دون أخذ موقف تُجاه أحدهما، إذ ذكر معركة صفين وواقعة الجمل وواقعت الطف وغيرها[٢]، كما أن ملامة النفس وملامة القلب بقوله: (يا قلب ويحك ...) تشير إلى هذه القضيه أي اتباعه مذهب آخر غير مذهب أهل البيت (عليهم السلام).

---

١. ينظر: نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت): ١٣٤.

٢. ديوان ابن منير الطرابلسي: ١٦٠ وما بعدها.

كما أنّ الإخفاء والتستر اللذين تحدث عنهما الشاعر إنما كان يريد إخفاء مذهبه أو لا يريد إعلانه بشكل صريح من طريق ذكره لجميع الخلافات بين المذهبين إذ قال[1]:

وآليتُ آل أمَيَّة الـ ـطَهُرِ الميامينِ الغُرَرْ

إلى قوله"

والشمرُ ما قتل الحُسَـ ـيْن ولا ابنُ سَعْدٍ ما غَدَرْ
وَحَلَقْتُ في عَشرِ المُحَرِّ مِ ما اسَتَطَال من الشّمَرْ
ونَوَيْتُ صوم نهاره وصيامَ أيامٍ أخَرْ

وقوله[2]:

وأخلتُ جرجيَر البقَوُ ل بلحم جريّ لبحرْ
وغسلتُ رجلي حاضرًا ومسحتُ خُفَيَ في السَّفَرْ
آمين أجهرُ في الصلا ة كمن بها قبلي جَهَرْ

فنلحظ كما أسلفنا قبل قليل كان محايدًا تاركًا الأمر بيد المتلقي هو الحاكم لإصدار الأحكام في الوقت ذاته نجده يعرض سلبيات الموقف إذ كان يميل لجانب أهل البيت وهذا كان يدل على مناصرته لأهل البيت (عليهم السلام) والمسكوت عنه هو مناصرة الشاعر للمذهب الشيعي والالتجاء للمذهب السني خوفًا من بطش السلطة عملا بمبدأ التقيَّة.

أمّا ابن التعاويذي فقد كانت له نظرة مغايرة مبتعدا عن المقدمات الجاهزة لقصائد المدح قال[3]: "الطويل"

وَ بالقَصْر من بغدادَ خودٌ إذا رَنَتْ
لواحِظُها، لَمْ يَنجُ مِنْ كيدِها قَلْبُ
كَعابٌ كُخُوْطِ البانِ، لا أرْضُها الحِمى
ولا دِارُها سَلْعٌ، ولا قَومُها كَعْبُ
مُنَعَّمةَ غيرُ الهبيد طعامُها
ومِنْ غيرِ ألبانِ اللَقاحِ لها شُرْبُ
لا دونها بيْدٌ يخاضُ غِمارُها
قِفارٌ، ولا طَعنٌ يُخافُ ولا ضرْبُ
مَحَلّتُها أعلى الصَّراةِ، ودارُها
على الكْرخِ، لا أعلامُ سَلْع ولا الهضبُ
.. ولما تلاقت بالصَّراةِ ركابنا

---

١. ديوان ابن منير الطرابلسي: ١٦٦

٢. ديوان ابن منير الطرابلسي: ١٦٦.

٣. ديوان ابن التعاويذي:٣١.

وَرَقَّ لنا مِنْ حرِّ أنفاسِنا الرَّكْبُ
على الجانب الغربيِّ والجُو موهِنًا
رَفِيقُ الحَواشي، النسيمُ بها رَطْبُ

كما يطالعنا عماد الدين الأصبهاني (ت:٥٩٧هـ) بمقدمة لقصيدة مدحية قال[١]: "البسيط"

صبٌّ لتذكارِ أهلِ الجزْعِ ذُو جَزَعِ
أطاعه دمعُه والصبرُ لم يطع
وكان يطمع في طيف يلم وقد
بان الرقاد فما في الطيف من طَمَعِ

خرَجَ الشاعر كما أصبحَ ذلك الخروج سياقًا لدى الشعراء، فبعد أن كانت القصائد في الأدب العربي القديم وفي صدر الإسلام وحتى في العصر الأموي تستوحي شكلها ومضمونها من القصيدة الجاهلية وكانت قياسًا أدبيًا لكل الشعراء، بل من يخرج عن هذا السياق لا يعد من كوكبة الشعراء في عصرهِ أما في العصر العباسي فقد انهارت تلك السياقات وأبعدت تلك النظم الأدبية فاختار كلُ شاعرٍ مقدمةٍ لنفسه غير مقيسٍ لما سبقه ولا تصلح لقياس من جاء بعده من ذلك مقدمة غزلية لم تكن غزلًا معروفًا وتقليديًا بل هو منظومة معاناة حقيقية يحاول الشاعر فيها أن يكيفَ ألفاظه لمعاناتهِ ويحاول أن يظهر المسكوت عنه ويثبته لدى المتلقي فالشاعر عماد الدين في مقدمة هذه القصيدة يذكر الجزع والصبر والدمع وكلها تدل على الألم المعاناة الحسرة، وقد صنفَ الشاعر هذهِ القصيدة ضمن مداعتهِ، فـ "الشاعر إذا كان حزينًا استطاع أن يعبر عن حزنه بوصف أطلال لم يرها، ويأتي هنا الوصف صادقًا مؤثرًا جميلًا"[٢].

وعندما نقف على مقدمة الحميد المدائني (ت:٦٥٦هـ) نلحظها مشحونة بلواعج نفسية مضمرة إذ قال[٣]: "الطويل"

لمن ظِعَنْ بين الغميم وحاجر
بزغنَّ شموسًا في ظلامِ الدياجر
شبيهات بيضات النّعام يقلها
من العيشِ أشباه النعام النوافِرِ
و من دون ذاك الخدر ظبية قانص
تريق دماء المشبلات الخوادر
تنوء بأعباء الحلي وإنها
لتضعف عن لمح العيون النوظر
إذا اعتجزت فأني الشفوق
فيالها تباريح وجد في قلوب المغافر

---

١. ديوان عماد الدين الاصبهاني ت (٥٩٧هـ): جمعه وحققه: د. ناظم رشيد شيخو، طبع بمطابع جامعة الموصل، ١٩٨٣م: ١١٧.

٢. النقد المنهجي عند العرب: ٧٨.

٣. شعر الحميد المدائني: جمع وتحقيق ودراسة، عبد الجبار سالم عبد الكريم، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب . جامعة بغدا ١٩٩٣ م: ١٦٣ . ١٦٣ . ١٦٤ .

تميل كما مال النزيف[1] وتنثني
تثنيَ منصورِ الكتيبةِ ظافر
لها محضُ وُدّي في الهوى
وخالص إضماري وصفَو سرائري
فياربِّ بغَضها إلى كل عاشق
سوايَ وتبّحها إلى كل ناظر
وبغَضْ إليها الناس غيري كما
قبيحا سواها كُلَّ بادٍ وحاضر
فيا ضبية فيها العذاب ولم أخف
حلول عذاب في الجنان النواضِر
يعاقَبُ في حسبانِها غيرُ مشركٍ
ويُحرَمُ من نعمانئها غيرُ كافر
علمتك لا قربُ الديارِ بنافعي
لديك ولا بُعدُ الديارِ بضائري
وما قَربُ أوطانٍ بها متباعدٍ الـ
ـمودةِ إلا مثلُ قربِ المقابرِ

تتسم المقدمات الغزلية عند الحجازيين بعدم التجديد في الأغراض الشعرية، فهي حبيسة مشاعر الشاعر وأحاسيسه ومعاناته ومما يُحسبُ لهذه المقدمات الغزلية أنها انتقلت من مرحلة الألفاظ الصريحة إلى الطابع الرمزي بغية انتشال هذهِ المقدمات من براثم التقليد وتوظيف معاني الوجدان والأحاسيس، فالشاعر عبد الحميد المدائني من الشعراء الذين تمردوا على نمط المقدمات الغزلية للقصيدة وقدَّمَ خطابه الغزلي برموزٍ وأحجية ربما لا يفهما إلّا القليل، ففي قصيدتهِ لمن ظعن ... نجد أنّ ألفاظهُ غزلية في ظاهرها إذ ينظر إلى الضعن فيصفهُ بين حدّين هما الغميم والحاجز فلا يُخصص أحدهما صفة لهذا الضعن لكنهُ يصف النساء اللائي يحملهن الضعن، بالأقمار التي تشقُ ظلام الليل، وتارة اخرى يصفهن بالنعام النوافر وتارةً أخرى يُصفها بالظبية.

ويبدو للباحثة إنَّ الشاعر يخفي معانٍ وصفات مسكوتٌ عنها لا يقوى على التصريح بها فاضطر إلى أن يطويها في تلك الألفاظ الغزلية ويمنحها دلالات في أثناء تغزلهِ بالمرأة، فقد أرادَ الشاعر أن يوظفَ معاني هبية الإمام علي (عليه السلام) ورفعته وطهارتهِ إذ كان يخشى غضب الخلفاء وسلطة الأمراء الحاكمة آنذاك، فلجأ إلى رموز الغزل ودلالات الاندهاش في الوصف في أثناء مقدمته الغزلية إلى صفات المرأة بمعنى أنَّ يصف المرأة في ظاهر ألفاظهِ ويرمزُ بها إلى دلالات مخفية هي صفات الإمام علي (عليه السلام)، ففي قوله: بغضها إليه كلُ عاشق سواي ... فهو يرفع من شأن العاشقين في أن يغضوا أنظارهم عن معشوقهم لكن يستدرك الشاعر فيستثني نفسه لما يعّول على الآخرين في ذكر تلك الآلام والاشاعة بها.

---

١. النزيف: السكران: لسان العرب مادة (نزف).

ويبدو أنَّ الشاعر لم يتفوق في إيجاد مقاربات بين ضعن والمعنى المسكوت عنه عند الإمام علي (عليه السلام) وبين خدر الظبية وما اتصف به الإمام، وربما أراد الشاعر بيان هيبته (عليه السلام) ورفعته وطهارته متخذا من رمز المرأة في مقدمته "طابعًا شعريًا، بمعنى أنّه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية"[1].

لا يعد استهلال القصائد في العصر العباسي خروجاً عن نمط القصيدة العربية بقدر ما يرتبط هذا التنوع بأختلاف الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية، إذ كانت منابع الالهام لدى الشاعر الجاهلي وصدر الإسلام محسورة في معايير ضيقة تحدها أحاسيس الشاعر الملموسة كالاطلال والغزل، بحيث باتت القصيدة في هاتين الحقبتين لا تتعدَ انغماس الشاعر في صب إلهامه في قصيدة ذات الأغراض المتعددة إذ تترتب من المقدمة الغزلية أو الطللية ثم الفخر والمدح إلى بيت القصد ونعني به الكلمة الذهبية للشاعر التي يدور حولها بأحاسيس ومعاني طائفية فوق ألفاظها ومن النادر أن نستنطق النص بمعاني مسكوت عنها، نحو قول امرؤ القيس: (وليل كموج البحر ارضى سدوله...).

إذ نلحظ أن المقصود ذلك الوصف الذي سعى إليه الشاعر في الاستعانة في التشبيه لبيان الصورة التي أراد الشاعر تقديمها للمتلقي من دون الحاجة إلى إعمال الفكر في استنباط معاني مسكوت عنها فهي معاني حسيّة.

١. الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٠٠.

المبحث الثاني

المسكوت عنه في المرأة

المبحث الثاني:

المسكوت عنه في المرأة

احتلت المرأة حيزًا واسعًا، في دواوين الشعر منذ القدم وأولوها عناية خاصة، وذلك للدور الذي تؤديه في مخيلتهم وما تمنحه من إلهام وإبداع راقٍ سيرًا باللاشعور في فضاءات ومتاهات مظلمة رامزين إليها بكلمات خلابة وشاعرية تجذب ذهن المتلقي وتشده وتلفت انتباهه نحوها[١].

فقد اتخذوها رمزًا باستعمال اللغة ودلالاتها المتعددة والمتجددة في آن واحد، لأن عملية الخلق الأدبي بطبيعية الحال قد تخلق تأويلات عدة، وهذه التأويلات تعطي لغة حرة متجددة توحي بتعددية المعنى لتوضيح روح النص وجماليته، ذلك لأنّ "الانشغال عن اللغة – باللغة – في إطار النص الأدبي ضروري جدًا، لأن كل إبداع، كما قال أحد فلاسفة اللغة، يعد حدثًا مهمًا في حياة اللغة، لأنه يعيد صياغة تراكيبها ويولد أنساقًا تعبيرية جديدة ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرضها من قبل"[٢]،والمرأة على مرّ الحضارات أدتْ "دور المعلم الأول، في تأريخ الحضارة، فالمرأة أكثر حسًا بالخفي والماورائي من الرجل، وأكثر منه تدينًا وإيمانًا بالقوى الإلهية، وأكثر شفافية وروحية، فيما يتجه العقل الرجولي للتعامل مع الظواهر المادية، تتجه نفس المرأة إلى تحسّب العوالم الروحانية، وتلمس القوى الباطنية"[٣].

فقد حملت المرأة كثيرًا من الدلالات والرموز التي كان يقصدها الشعراء، وأخذوا يسقطون عليها مشاعرهم ولواعج حبهم ويعبرون من طريقها عما تضيق به نفوسهم، "فلا يمكن الفصل بين شعر الشاعر ونفسيته، ولا يستقيم فهم أي شعر بدون النظر إلى نفسية الشاعر"[٤]،فالمرأة أكثر قدرة على إحداث الفعل والانفعال، مما حدى بها لجعل الشاعر أمام تجربة قادرة على توفير عناصر الإيحاء المطلوب فجعلها تشكل بذاتها افتتاحًا مقدما لتجاربه الشعورية[٥]

ومن ذلك نلحظ المرأة ولونها قد جسد من خلالهما الشاعر بشار بن برد (ت: ١٦٨هـ) هيمنة الغياب الاخلاقي، إذ قال[٦]:

" السريع"

بَيْنا كذا إذْ بَرَقتْ بَرْقَة
بين رِداء الخَزّ والمِجْسدِ
بَيْضَاءَ حُسْنًا أشرَقَتْ صُفرةً
تهُتّز في غُصنِ الصِبَى الأغْيدِ

---

١ . ينظر: المرأة الرمز في شعر رشدي العامل: ١١٥٣ (بحث).

٢. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال:٢٦٦.

٣. جماليات ملحمة كلكامش: إ.م. دياكانوف، ترجمة: عزيو حداد، منشورات مكتبة الصياد، بغداد، ط١، ١٩٧٣م: ١٠٨.١٠٩.

٤ . شعر المطلع في القصيدة العباسية: ٥٩.

٥. ينظر: دراسات نقدية في النحو العربي: عبد الرحمن محمد أيوب، مؤسسة الصباح، الكويت، (د.ت): ١٧٠.

٦. ديوان بشار ٢: ١٧٥-١٧٦.

تَحسُدُهَا الجارَاتُ من حُسنهَا
ومِثلُ عَبَّادة فاليحَسدِ
يَحْسُدْنَ مَنْهَا قصبَا مَالِئًا
للقِلّبِ والخُلّخالِ والمِعْضَدِ
والدُّر والياقوتُ يَحْسُدنَهَا
مُناطة في الأوضحِ الأجيد

يحاكي بشار رمزية المرأة، فمتى ما حضر الجسد حضرة الأنوثة وأصبح معنى للمرأة، فتحولت إلى مجرد جسد لإثارة الرجل وإغوائه، حتى " يصل الحال إلى أن تولع المرأة بهذا الجمال الشكلي استجابة منها لهذهِ السياط الثقافية ساعية في طريق بلا نهاية، لتحقيق القبول الاجتماعي على وفق معايير جمالية من صنع الرجل الذي يرغب في امتلاك الجمال الظاهر، والشكل المثالي بلا عيوب شكلية"[د].

وفي ضوء ما تمت دراسته في الأدب العربي يقفُ مع بشار شاعر النزعة الحسية كما عبَّر عن شعره النقاد ولاسيما النظرة النقدية الحديثة[١]. فالشاعر لم يبقِ باقية في المرأة إلا وصفها وأبدع فيها فبرع بموضوعة الغزل كثيرا وبالطبع تغلَّب الغزل الحسي على غيره فشغل أغلب شعره، ومما نقرأ بعض أبياته التي قال فيها[٢]:"المنسرح"

يا عبدُ باللهِ فرِّجـــــي كُربـــــي فقد براني وشفَنـــي نصبـــي
وضِقتُ ذَرْعـــا بما كلِفـــتُ بـــه من حبِّكُـــم والمحبُ في تعـــبِ
ففرجي كُربة شَجِـــيتُ بـــــــها وحرَّ حُزنٍ في الصدرِ كاللهـــبِ

وفي موضع آخر يخاطب "عبد" قائلا[٣]: "الرمل"

رفّهـــي يا عبدُ عني، واعلمي أننـــي يا عبدُ من لحمٍ ودمْ
إنَّ في برديَ جسما ناحلا لو توكأتِ عليـــه لانهـــدمْ

يغلب على الأبيات الشعرية أسلوب النداء والواضح أن الشاعر وظَّف لهذا الأسلوب حرف الـ (يا)، وذلك لمقدرتها على استيعاب أحوال (المنادى) بغض النظر عن رتبته، فهي تخاطب المنادى القريب، والمتوسط والبعيد في المكان، أو المنزلة، أو كليهما، وكرر نداءه لـ "عبد" وهو يشكو كُربَهُ وما يقاسيه من ألم الوجد ونحول الجسد نتيجة لما يشعر به تجاه المحبوبة صبابة وحبًّا، فحزنه يلتهب في صدره ولا يطيق حمل الكُرب التي لحقت به نتيجةً لهذا العشق الذي استحل الشاعر، وكما ذكرنا تم توظيف النداء تعبيرا عن شدة حاجة الشاعر للاحتواء وإنقاذه مما هو فيه، فهذا الظاهر أما القراءة الأخرى بينت أن الشاعر قصد معنى غير المُراد متعكزا على رمزية المرأة، فكما نعلم بأن الشاعر كان كفيفا مما أحدثَ ذلكَ صراعا مقيتا في نفسية الشاعر الحزينة الفاقدة لنعمة من نِعَم الله، فالأبيات نستقرئ

---

١ . "وصف المرأة في شعر بشار بن برد: دراسة تحليلية" (بحث منشور): ٦٥.

٢ . ديوان بشار بن برد: ٤: ١٨

٣ . ديوان بشار بن برد: ٤: ١٦٦

منها معاناة الشاعر لأنه فاقد لبصره حتى لتضيق الأرض به ذرعا بما رَحُبت، فلم يصرح بل جعل المرأة أداةً يناجي فيها ما لم يقله، بل حتى شعره الذي تغزل به في المرأة حتى ليكاد لم يترك وصفا صريحا من مفاتنها إلا وصفه ربما كان تعويضا عما لا يراه بعينه وأبدع في التخيل العميق ودقة الوصف إبداعا كبيرا.

وهنا حيث محطة أخرى أمامنا وهي قصائد الشاعر المخضرم مطيع بن إياس (ت: ١٦٩هـ)، الذي عاش العصرين الأموي والعباسي فذكر المرأة ذكرًا صريحًا ولم يكن بحاجة للتلميح فيما يقصده، إذ اشتهر بمجونه وشعره الفاحش في المرأة، ونلتقي بقصائده ومنها قال[1]: "الهزج"

خافي الله يا بربر لقد أفتنتِ ذا العسكر
بريحِ المسك والعنبر وظبي شادن أحـور
وجوهر درَّة الغوا ص من يملكها يُحْبر
أما والله يا جوهرْ لقد فُقت على الجوهرْ
فلا والله ما المهدي أولى منك بالمنبرْ
فإن شئت ففي كفيك خلع ابن أبي جعفرْ

الواضح في بناء هذه الأبيات موضوعيًا أنها تشير إلى جارية اسمها "جوهر" فهي جارية الخليفة (المهدي) المفضلة-فكان يهواها- إذ كانت تُغنّي وتنادم جُلّاسها ومن بينهم الشاعر مطيع بن إياس ومن معه؛ لذلك وصفها وتغزّل بما وصلت إليه وجعل لها سبقًا وأحقية بالجلوس على المنبر وهي بهذا الجلوس أولى من خليفتها، هذا ظاهر النص أما القصدية التي تخفيها الأبيات هو أن الشاعر على الرغم من كونه ماجنًا فاحشًا، إلا إنه كان يعي كثيرًا بأن الدولة العباسية كانت تدار من تحت القضبان بتسلط النساء الماجنات لأن البيئة آنذاك كانت تستدعي هذه الإدارة فهي بيئة غنية بما وضحه الشاعر، فالأخيرة ليست بأخيرَ من سابقتها. ولم يكن هذا النص وحده موضحا لمرمى الشاعر فقد أفصح ضمنًا في نص آخر قال فيه[2]: "مجزوء الرجز"

إكليلها ألوانُ ووجهها فتانُ
وخالها فريد ليس لها جيرانُ
إذا مشت تثنت كأنها ثعبانُ
قد جُدلت فجاءت كأنها عنانُ

من الواضح أنَّ الشاعر كان ينظم أبياته بأوزان شعرية خفيفة مناسبةً للبيئة التي كان يعيش فيها، وهذا يؤدي غرض الشاعر أسرع ويحقق مراده أوسع، إذ إنَّ القراءة الأولى للأبيات تدلنا على الغزل الواضح الذي انتهجه الشاعر لكن المتمعن في الألفاظ جيدًا يجدُ بأن الشاعر أعطى دلالات كثيرة توحي بأنه أراد في نصّه أن يبين الحالة

١ . ينظر: الأغاني: ١٣: ٢٢٠.

٢ . الأغاني:١٩٥

الزئبقية المتقلبة التي كانت عليها الخلافة العباسية، فهي جميلة ومثيرة ومحط إعجاب ظاهرا، لكن ذكر الشاعر للثعبان وبجزئه المنثني أي الانثناء عن الحكم بالحق،بل الابتعاد عن هذه الصفة في حكمهم هو الذي لم يظهر في النص، ومن طريق هذين النصين نستشف بأن الشاعر مطيع بن إياس كان قد وظّف في شعره ما سَكت عنه ربما لأسباب نجهلها ولعله كان غيرَ مؤهل لأنْ يفرطَ في المنزلة القريبة التي وصل إليها في ظل الحكم العباسي آنذاك في وقت كان المجتمع ينبذه بسبب مجونه وتهتكه.

وفي ملحظٍ آخر تناول الشاعر العباسي ربيعة الرَّقي(ت: ١٩٨هـ) في شعره موضوعات كثيرة منها ما عُرف معناه ومنها ما سَكت عنه ومن ذلك ذكرهُ المرأة قائلا[١]: "البسيط"

الحبُّ داءٌ عياءٌ لا دواءَ لهُ إلّا نسيمُ حبيبٍ طيِّبِ النسمِ
أو قبلةٌ من فمٍّ نِيلت مخالسة وما حرامٌ فمٌ ألصقتهُ بفـمِ

إلى قوله: "البسيط"

ألم تقولي: نعم؟ قالت: بلى. وهمًا مِنّي وهل يؤخذ الإنسان بالوهمِ
تُبنا وصُمنا وصلينا لخالقنا ولم تتب أنت من ذنبٍ ولم تصمِ

نقرأ هذه الأبيات ونستشعر بأن كاتبها كان غارقا بوصل الحبيبة للحد الذي غابت فيه العفة بينه وبين معشوقته، والدليل يضعه الشاعر أمامنا مُصرِّحا به غير مُلمِّحٍ، وهذا حق لمن أُتلف من جراء المحبة والهجر، فهو لا يبغي إلا وِصالا ولا يتحقق الأخير إلا بدنو المعشوق، وعندما نتأمل في الأبيات التي قالها الشاعر وإذا عدنا إلى حياته يتبين لنا بأن الشاعر ربيعة الرَّقي لم يكن ينعم بنعمة البصر بل كان كفيفا[٢]، ومع هذه المعاناة التي قاساها الشاعر لم يضعها حاجزا، بل أنتج نصوصا شعرية متقنة وتزامنا مع ما ذكرناه نقرأ الأبيات التي استشهدنا بها، إذ أراد الشاعر تسليط الضوء على موضوعة مهمة وهي نعمة البصر إذ ذكر المرأة متخذا إياها رمزا واضحا يشير به الشاعر إلى الجانب المظلم الذي سعى للتعويض عنه بالتغزل وذكر المرأة بوصفها جانبا مرغوبا فيه عند الرجل، فما كان ذكرها إلا ليسدَّ النقص الحاصل لديه، فكان هذا الجانب معتما غير مصرح به مما حدا بالشاعر أن يذكر لفظة الحب مخبرا عنها بأنها داء لا دواء له، وإنما في حقيقته تعبير مجازي استعاض به الشاعر للتعبير عن قيمة بصره، فهو الداء الحقيقي الذي عانى منه، ومن الجدير بالذكر أن المسوغ الذي يدعو الشعراء لإخفاء غاياتهم الحقيقية التي يُعبر عنها ما وراء النص هو إن الشاعر يتوجل من المجتمع فلا يصرح بل يلمح لأن التلميح أبلغ من التصريح فمتى ما كان النص واضحا كان أقرب للتقريرية، وبذلك يفقد الأدبية أو الشعرية التي تكسبه الفنية التخيلية التي تجعل القارئ مقبلا

١ . ينظر: شعر ربيعة الرَّقي: تحقيق: د. يوسف حسين بكار، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م:١١-١٥.

٢ . شعر ربيعة الرَّقي:١٥

متشوقا للغوص في أعماق النص الأدبي، إذ ابرز المعنى إبرازًا ذكيًا يوحي بالفن، ويدللّ على حسن التفنّن ضمن التناسب، وحسن اختيار التوافقات[1].

ونظير ذلك نلحظه عند الشاعر أبي العتاهية الشاعر الذي اشتهر بجانب الزهد في آخر سني حياته، إذ كان في حياته الأولى شاعرا ماجنا ظهر في شعره جانب الفحش بنسبة كبيرة والمطلع على شعره يرى ذلك واضحا جليًّا وترجح الآراء أنه تغزل بعتبة جارية الخليفة المهدي وطلبها للزواج لكنها رفضت فيأس منها فاتجه للزهد وترك ما عُرف به من مجون وفحش فقال في مقطع من قصيدته[2]: "السريع"

يا إِخوَتي إِنَّ الهَوى قاتِلي ... فَيَسِّروا الأكفانَ مِن عاجِلِ

وَلا تَلوموا في اتِّباعِ الهَوى ... فَإِنّني في شُغْلٍ شاغِلِ

عَيني عَلى عُتبَة مُنهَلّة ... بِدَمعِها المُنسَكِبِ السائِلِ

يا مَن رَأى قَبلي قَتيلًا بَكَ ... مِن شِدَّةِ الوَجدِ عَلى القاتِلِ

بَسَطتُ كَفّي نَحوَكُم سائِلًا ... ماذا تَرُدّونَ عَلى السائِلِ

إِن لَم تُنيلوهُ فَقولوا لَهُ ... قَولًا جَميلًا بَدَلَ النائِلِ

أوكُنتُمُ العامَ عَلى عُسرَةٍ ... مِنهُ فَمَنّوهُ إِلى قابِلِ

حينما نقرأ هذه الأبيات نجدُّ بأن أبا العتاهية يفتتحها بنداءٍ يشوبه رهافة ولوعة فقال: "يا إخوتي" إن الهوى هو الذي يقتلني، فلا تتأخروا في تجهيز الأكفان لأن الموت قد اقترب ولاح لي، ولا تلوموني على اتباعي لهواي، فإنني مشغول بشدة به ومأخوذ بتأثيره الشديد، فعين أبي العتاهية لم تبرح بكاءها على عتبة التي لم يظفر بقربها، ومنها ينسكب دمعه الجاري بغزارة، فأضحى قتيل القلب ومنطفئ الروح بسبب ما حلَّ به، ويسألهم الشاعر فيما إذا كان هناك أمل بالحصول على مناه وإن لم يكن فيكون الرد الجميل تعويضا عن الحرمان المؤذي.

وحينما ننظر نظرة متأملة في النص الشعري نعود لتأثر الشاعر بالمرأة التي أحبها فعزَّ عليه مطلبه؛ لذلك راح ينظم الأشعار فيها ويتغنى بحبها ويروي حكايات محبته وطبيعة مشاعره فيجسد ذلك كله في نتاجه الشعري؛ فالقراءة الفاحصة لحيثيات النص تضعنا أمام موضوع مهم رغب فيه الشاعر ولاسيما بعد رفضِ عتبة له فاتجه إلى الله تائبا تغلبه دموعه وهو يعود برغبة العائد الزاهد مما جعله يُكرِّس عباداته زاهدا خاضعا وهذا هو الجانب الذي لم يصرح به الشاعر إنما تبين من طريق النص.

---

١. ينظر: أسلوبية البيان العربي من افق القواعد المعيارية إلى افق النص الإبداعي، د. رحمن عزكان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٨: ٨٩.

٢ . ينظر: أبو العتاهية حياته وأغراضه الشعرية: ١١٢-١١٣.

وقال في نص آخر[1]. "الخفيف"

قالَ لي أحمَدٌ وَلَم يَدرِ ما بي أتـــــــُحِبُّ الغَداةَ عُتبَة حَقّا

فَتَنَفَستُ ثُمَّ قُلتُ نَعَم حُبـ ـبًا جَرى في العُروقِ عِرقًا مفرقا

ما لِدَمعي عَدِمتُهُ لَيسَ يَرقى إِنّما يَستَهِلُّ عَسقًا فَعَسقا

طربا نحو ظبية تركت قلْبـ ـي من الوجد قرحة ما تفقا

قَد لَعَمري مَلَّ الطَبيبُ وَمَلَّ الـ أهلُ مِنّي مِمّا أقاسي وَألقى

لَيتَني مِتُّ فَاِستَرَحتُ فَإِنّي أبَدًا ما حَيِيتُ مِنها مُلَقّى

أنا عَبدٌ لَها مُقِرٌّ وَما تَم لِكُ لي غَيرُها مِنَ الناسِ رِقّا

ناصِحٌ مُشفِقٌ وَإِن كُنتُ ما أر زَقُ مِنها وَالحَمدُ لِلهِ عِتقا

تكتنز الأبيات الشعرية بمجموعة من العناصر الأدبية التي تضفي عليها جمالًا، ومنها أن الاستفهام كونه يشكل أساسًا جوهريًا يقييم تعبيرية أسلوبية مفتوحة تستوعب دلالات متعددة، تكون قادرة على إنتاج شعرية النص ما يؤدي إلى مضاعفة طاقة النص الإيحائية، واتجاه السياق نحو مركز النص[2]، ويبدأ به الشاعر إذ قال: "قال لي أحمد ولم يدر ما بي، أتـــــــُحِبُّ الغداةَ عُتبَةَ حَقّا؟" هذا السؤال يضفي جاذبية وإثارة للفضول لمعرفة ما يجول في قلب الشاعر ليأتي الشاعر بجوابه الصريح مصرحا بحب (عتبة) وبمعاناته تجاه هذا الحب ولسان حاله تفصح عنه الدموع السواجم التي أخذت منه مأخذا، ولا يكتفي أبو العتاهية بذلك بل يتمنى الموت بغية الاستراحة من هذا الحب فيصنف نفسه بأنه عبد (لعتبة) وارتباطه بها ارتباطا وثيقا للحد الذي رغب فيه بأن يبقى بمنزلة الرِّق والعبودية في حبها عن كونه حُرًّا بغير ذلك.

وحينما نلحظ الأبيات وما حصل في حياة أبي العتاهية من تقلبات أدبية نبعت من التقلبات الاجتماعية التي عاشها نلحظ أنها تؤكد أمرا مهما تغلّب على حياة الشاعر ونتاجه وهو العبادة والتوبة لله (عز وجل)، فلم نرَ إلا المرأة (عتبة) قد وظفت في النتاج الشعري لأن الرمز الأنثوي كما وضحنا قبلا ينفتح على مقاصد خفية كثيرة يوظفها الشاعر بحسب الغاية التي ينبغي إيصالها للمتلقي؛ لذا فإنَّ الأبيات الشعرية وضحت قصدا خفيا وهو التوبة وما يرافقها من مظاهر منها: البكاء والشعور بالسرور والطمأنينة وأنت بيد الله تائبا خاشعا لا ترجو سوى رحمته وألطافه الخفيّة، ومن ثَمَّ المرأة أصبحت مرآة عكست هذا المعنى في نص الشاعر.

ومن الشعراء الذين طرقوا الأغراض الشعرية مدحا ورثاءً وهجاءً وغزلا علي بن جبلة الملقب بالعكوك (ت: ٢١٣هـ) إذ قال[3]: "الكامل"

---

١. ديوان أبي العتاهية: ٢: ١١٥-١١٦.

٢ . ينظر: شعر الخوارج، دراسة أسلوبية: د. جاسم محمد العميدي، دار دجلة للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١٠م: ٩٣.

٣ . شعر علي بن جبلة: تحقيق: حسين عطوان، دار المعارف، مصرن ط٣، د.ت: ٩٧

إني لَيُقنعني تعهُّد شكلةٍ إن حال دون لقاءِ شكلة حائلُ

ويزيدني كلفا بها هِجرانها ويسرُّني عنها الحديث الباطل

وإذا تكلّم عاذلٌ في حبِّها أغرى الفؤادَ بها ورقَّ العاذلُ

من أين ما امتُحنتْ محاسنُ وجهها بهر العيونَ بها هلالٌ مائـلُ

شَجيتْ خلاخلُها بساقٍ خدلةٍ وشجيتُ عمدًا بالذي هو قائلُ

تتميز هذه الأبيات بأسلوب شعري راقٍ، وتُظهِر مهارة الشاعر في التعبير عن العواطف الجياشة والأحاسيس العميقة المتراكمة تجاه الحبيبة، كما يُلاحظ الاستخدام الراقي للألفاظ والتعابير الشعرية التي تُضفي على القصيدة جاذبية وجمالًا،إذ عبّر الشاعر عن قوة الثقة في تعهّد الحبيبة باللقاء، وأنه مُقتنعٌ بأنها ستفي بوعدها، إذ يشير البيت إلى أن أي عائق يقف حائلًا بين الحبيبين يُعدُّ مؤقتًا ويجب تجاوزه، ويُظهر البيت الثاني تأثير بُعد الحبيبة على المشاعر، فهو يُزيد الشاعر أعباءً ومشقّةً بسبب هجرانها، في المقابل، يَشعر بالسرور والراحة حتى وإن كان الحديث عنها غير صادق أو باطل، فجمال الحبيبة وجاذبيتها تفوق ما يمكن أن يعبر عنه العاقلون بكلماتهم، ويُشير الشاعر إلى أن جمالها لا يُضاهى، وأنه يشبه الهلال المائل الذي يَزهو بنور عيونها، وعكست الأبيات استخدامًا رائعًا للمجاز والاستعارة للتعبير عن جمال محبوبته وتأثيرها على الناظرين، أما البيت الأخير يبرز فيه اضطراب مشاعر العاشق عند رؤية حبيبته فيستخدم الشاعر المفردات الوصفية للتعبير عن هذا الاضطراب وشدة الشوق.

وفي أبيات أخرى قال[1]: "البسيط"

لو أنَّ لي صبرها أو عندها جزعي لكنتُ أعلمُ ما آتي وما أدعُ

لا أحملُ اللومَ فيها والغرامَ بها ما حمَّلَ اللهُ نفسا فوقَ ما تسعُ

إذا دعا باسمها داعٍ فأسمعني كادتْ له شعبة من مهجتي تقعُ

وهذه المشاعر تكاد لا تختلف عما جاء في الأبيات التي أوردناها قِبلا، فهي تحمل الصدق العاطفي نفسه.

وبعد ما تقدَّم نلحظ بأن الشاعر أورد اسم (شكلة) محبوبته وفي الأبيات الأخرى لم يذكر سوى إشارة لجنس المرأة التي عشقها وأحبها وبكلا النصين الشعريين يبدو بأن هناك مَلمحا خفيًّا يكاد يظهر في تضاعيف الأبيات التي قالها الشاعر، إذ إنَّ فقد اللقاء والتشوق للحبيبة وجزع الشاعر إنما هي معانٍ مؤدية يذكرها الشاعر تعبيرا عن افتقاده لنعمة البصر ليحظى بالرؤية السوية والتمتع بمباهج الدنيا من طبيعة خلابة وحياة طبيعية يعيشها بنو البشر وهذا المعنى المكتنز تظهره لنا الأبيات المستشهد بها لأن المرأة وكما سبقت الإشارة إليه إنما هي رمز جمالي فيه تعبيرات دالّة ما

١ . شعر علي بن جبلة: ١٦

يجعل الشاعر يأخذ حرية أكبر في طرح ما يريده، فهو ما أشارت إليه (كريستيفا) إذ قييم تشابها بين النساء والعلامات إذ ترى أن النساء هامشيات بالنسبة للهيمنة الأبوية وكذلك العلامات هامشيات بالنسبة للغة[1].

اما الوزير احمد بن يوسف الكاتب (ت: ٢١٤هـ) فقد كانت صورة المرأة حاضرة في مخيلته: إذ قال[2]:

"مجزوء الخفيف"

لستُ أنسى لدى (الرْصا فة والناسُ وقْفُ
حينَ باحتْ بما تكاتِـ حُ والعَينُ تذْرفُ
وحشاها منَ الغوا يَة والخوف ترجف
قدْ أنافتْ علىِ التراب عشرًا ونيفُ

في هذه الأبْيُات يرسم الشاعر صورة حوارية بلغة العيون، إذ قال (باحت بما تكاتمُ والعين تذرف) أي دمع العين تحدث بما كان يجول في الخاطر،فقد كانت المرأة هنا رمزًا للوطن الذي غادره الشاعر، ذلك لأنه يترك أشياء كثيرة من بينها المحبوبة، فكانت غربة الشاعر بهجر الحبيبة هي غربة الوطن.

فكانت المرأة رمزًا للمكان فنية الفضاء أو المكان لها أهميتها في النص الشعري، فالنص الشعري صار لا يكتمل إلّا بالتشكيل الذي يجمع بين المنطوق والصامت، فالشاعر يصل من ورائه إلى دلالات النص بصريًا، ويحقق جذب انتباه القارئ، فالكتابة الشعرية منقوشة في اللغة ذاتها[3].

أما أبو تمام الطائي (ت: ٢٣١هـ)، قال[4]: "الكامل"

بيَّتَّ قلبي في هواك على الطوى ورحلتُ عن بلدِ الصبابةِ والجوى
لو لم يُجرني الهجرُ منك بلطفهِ والله لاستأمنتُ منك إلى النّـــوى
لم ترعَ لي حُرقا بقلبي قد مضـت لو لم يذدها الدمعُ عنه لانشوى
هيهاتِ كنتُ من الحداثةِ والصبا في غفلةٍ إنَّ النوى يُنسي الهوى

الأبيات الشعرية الماثلة أمامنا تعبر عن الحب والهجران والألم الذي يصاحب فقدان الحبيب إذ يعبر الشاعر عن أن قلبه مكان حبيبته، وأنه رحل عن موطن السعادة والهناء بسبب فقدانها، كما يُظهِر الشاعر رغبته بالقوة والشغف كليهما الذي يحمله في قلبه لحبيبته.، ويصرح عن ألمه وأنه لو لم يتألم من هجر حبيبته بلطفها، لما استطاع أن يُودِع الألم

---

١ . ينظر: النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر: سعاد المانع، المجلة العربية للثقافة، ع (٣٢)، ١٩٩٧: ٨٣.

٢ . شعر أحمد بن يوسف الكاتب(تجلياته وبناؤه التشكيلي): أبي الطاهر عبد المجيد الأسداوي، دار التيسير للطباعة والنشر، المنيا، ٢٠٠٣م: ١٤٨.

٣ . ينظر: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (أطروحة): ١٣٢.

٤ . ينظر ديوان أبي تمام الطائي: ٤٢٨- ٤٢٩.

والحزن، وفي أبيات الشاعر نتلمس حال قلبه المحروق بالألم، وكيف أن الدموع التي تنذرف منه تخفف من حدة ذلك الألم، فضلا عن أنه كان يعيش في حالة من الحداثة والشباب، ولكن الهجر والألم جعله ينسى كل هذه المتع الزائلة.

فهذه الأبيات تعكس مشاعره وألمه العميق بسبب فقدان الحبيبة، وتعبر عن تأثير الهجر والألم على حالته النفسية والعاطفية، فأبو تمام أبدع في رسم الصورة المتقنة لحالته بعد الهجر الذي لحق به إذ كان صادقا في تعبيره عن مشاعره الجيّاشة بأسلوب مؤثر وبليغ.

وقال في نص آخر[1]: "الطويل"

سقى الله من أهوى على بعد نائهِ وإعراضهِ عني وطول جفائهِ
أبى الله إلا أن كلفتُ بحبـــّه فأصبحتُ فيه راضــيا بقضائهِ
وأفردتُ عيني بالدموعِ فأصبحت وقد غصَّ فيها كلُّ جفنٍ بمائهِ
فإن مُتَّ من وجدٍ ومن صبابةٍ فكم من محب مات قبلي بدائه

تحدثنا الأبيات الشعرية هنا عن الحب والإخلاص للحبيب والتضحية في سبيله، كما تحدثت عن الألم الذي يصاحب الفقدان إذ تبدأ الأبيات بالتعبير عن ألم الشاعر بسبب بعد الحبيب وإعراضه عنه، إذ إنه أصبح بعيدًا، ولم يأبه به لذلك نجد أبا تمام راضيا بتضحيته وتكاتفه مع إرادة الله بما جرى عليه، وأنه قد رضي بقضاء الله بالانصياع لهذا الحب والإخلاص،ويظهر الشاعر أنه أتعب عينيه بالدموع بسبب فقدان الحبيب وحنينه إليه، ما أعطى حركة واستمرارًا لصورة المحبوبة في الظهور والخفاء، ورفع درجة التحفيز عند المتلقي[2]، معبّرًا عن كثرة دموعه التي امتلأت عينه من حزنه، أما في البيت الأخير يُشير الشاعر إلى أن الحب والهوى قد يؤديان إلى الموت الروحي للمحب، وكمية العاطفة والشغف قد تكون سببًا في رحيل النفوس قبل أن تحقق أمانيها.

ونستنتج مما سبق بأن هذه الأبيات تميزت بالعاطفة العميقة والإحساس الشديد بالحب والفقدان، وتُبرز العلاقة بين الإنسان والإله، إذ يُظهِر الشاعر رضاه بقضاء الله وقدره في محبته للحبيب، وهو موضوع شائع في الشعر العربي فضلا عن أن هناك اهتماما بالصور الشعرية والألفاظ المعبرة التي تجعل القارئ يشعر بعمق المشاعر التي يعبر عنها الشاعر.

ومن النصين السابقين نلحظ بأن المرأة حضرت بقوة ودار الحوار عن فقدانها ومحبة الشاعر لها ولو تأملنا مليا لوجدنا بأن الشاعر ما زالت ذكرياته التي عاشها في سنين حياته وفي مسقط رأسه نابضة بالحياة فهو يقصد دمشق ومصر، فاتخذ المرأة رمزا فاعلا لما تمتلكه من عاطفة وتجعل الشاعر يشير إليها بوضوح، ولا شك بأنَّ شاعرا مثل أبي تمام ليس عصيا عليه التصريح بمدينتي صباه لكنه كي يعبر أكثر وبحرية أكبر وظف المرأة مجازا لهذا الغرض.

---

١. شعر أبي حسن التهامي ت:٤١٦هـ دراسة أسلوبية: ياسر عبد الجاسم صمود عليان، رسالة ماجستير: كلية التربية: جامعة كربلاء، ٢٠١٤: ١٧٣.

ومن الشعراء الذين كان للمرأة حضورٌ في أشعارهم أيضًا ابن الرومي (ت: ٢٨٣هـ) الذي نظم الأغراض الشعرية كافة، وتناولته دراسات النقاد كثيرا، ومن الأغراض التي طرقها هي الغزل إذ تركز اهتمام الشاعر في هذا الموضوع على جعل المرأة هي امرأة تحمل صفات الأنوثة ولم يكن قد نال قربها لذلك بقي أسيرا للشوق وعذابات الهجر، فصوّر هيامه ولوعته لأنه لم يستطع نيل غايته من المحبوبة فجار بالشكوى، وقال في قصيدته التي شبّه محبوبته "وحيد" المغنية بالظبية والقمرية لجمالها وحسنها إذ قال[١]: "الخفيف"

أوقدَ الحسن ناره من وحيدٍ فوق خَدٍّ ما شانه تَخديدُ

ظبية تسكن القلوبَ وترعا ها وَقَمرية لها تغريدُ

لم يقف الشاعر عند حد الغزل بل جعل محبوبته مقدسة، ولم تبق عند حد الغريزة بل هي بعيدة عن الدوافع الحسية؛ وذلك لأن الشاعر قد أحب المحبوبة حبا خالصا طاهرا حتى إنه تمنى أن تتعانق الأرواح فضلا عن الأجساد وفي ذلك قال[٢]: "الطويل"

أعانقها والنفسُ بعدُ مشوقة إليها وهل بعد العناق تَداني؟

وألثم فاها كي تموت حزازتي فيشتدَّ ما ألقى من الهيمانِ

وما كان مقدار الذي بي من الجوى ليشفيه ما ترشف الشفتان

كأن فؤادي ليس يشفي غليله سوى أن يرى الروحين يمتزجان.

ولم يغب عن الشاعر الذي أنصف الطبيعة إلّا أن يذكر القواسم المشتركة بين المرأة والطبيعة فاعتنقا بمعانٍ صادقة في كثير من أبيات الشاعر وإنما يدلُّ على أن الذي عشق الجمال يعشقه بكل تجلياته فقال[٣]: "البسيط"

رمانَ عدنٍ وأعنابا مهدَّلة وأقحوانا يسقَى الراحَ رفَّافا

ويانعا من جَنى العُنابِ تُتبعه قلبُ المودع تذكارا وتأسافا

أسرى بأنواع ريحانٍ وفاكهةٍ يأبينَ قطفا وإن خَيّلنَ إقطافا

فنلحظ في هذه الأبيات بأنها رَسمت منظرًا مهما شاهده الشاعر وعاصره بخياله كونه اعتمد على أن المرأة هي الملجأ، كما كانت الطبيعة من قبل لذلك نجد ابن الرومي يركز في توظيف المرأة على أنها عنصر فاعل يتطلع إليه ليصب آلامه الغاضبة التي ألحقها به مجتمعة آنذاك، إذ يتوافق هذا الرمز مع الحالة النفسية لتحقيق بعد نفسي ودلالي يرومه الشاعر[٤].

---

١ .ديوان ابن الرومي ٢: ٧٦٢

٢ . ديوان ابن الرومي ٦: ٢٤٧٥

٣ . ديوان ابن الرومي ٤: ١٦٠٠

٤. ينظر: شعر أبي التهامي ت ٤١٦هـ (دراسة أسلوبية): ١٠٢.

ولم يكن ابن الرومي وحده من ذكر المرأة بين طيّات نصوصه الشعرية، فهذا البحتري (ت:٢٨٤هـ) الذي اشتهر بأنه كان على سبيل القدماء الأوائل في شعرهم، ففي قصيدة الذئب نتلمس في مقدمة القصيدة التي قال فيها:[١] "الطويل"

سلامٌ عليكم لا وفاءٌ ولا عهدُ أما لكم من هجر أحبابكم بُدُّ

أأحبابنا قد أنجزَ البينُ وعدهُ وشيكا ولم يُنجَز لنا منكمُ وعدُ

أأطلالَ دار العامرية باللّوى سقت ربعك الأنواءُ ما فعلتْ هندُ؟

ففي ضوء ما نقرأ بين طيّات الأبيات الشعرية نلحظ بأن البحتري بدأ مقدمة قصيدته بسلام يشوبه العتاب الشديد، وهو يعاني من هجر المحبوبة التي تركت نفس الشاعر بحسرةٍ وأشبهها بالديار المقفرة التي وسمها بالأطلال وحينما نتتبع أبيات القصيدة،إذ قال[٢]: "الطويل"

بنفسيَ من عذّبتُ نفسي بحبِّه وإنْ لم يكن منه وصالٌ ولا وِدُّ

يشكو من قسوة الهجر وعذاب المشاعر التي استحلت الشاعر لتطغى عليه، ولكن هذا الانكسار لم يقف حائلا في إرادة الشاعر في الافتخار بنفسه أمام من أشبعته هجرا فقال في ذلك[٣]: "الطويل"

حبيبٌ من الأحباب شطت به النوى وأيُّ حبيبٍ ما أتى دونه البعدُ

إذا جُزتَ صحراءَ الغُوير مُغرِّبا وجازتك بطحاءُ السواجيرِ يا سعدُ

فقل لبني الضحاك مهلا فإنني أنا الأفعوانُ الصلُّ والضيغمُ الوردُ

فالشاعر جعل من هجر المحبوبة نقطة مركزية لإنطلاقه ومجابهة هذا الصد بشجاعته التي لم تقدرها تلك المحبوبة فهو الفارس الضيغم الذي جابه الحيوانات المتوحشة فكيف لا تنحني أمام هذه الشجاعة التي تحلى بها الشاعر، وخلاصة ما نقول بأن الشاعر لم يرد الهجر في مقدمة القصيدة بوصفه هجرا يثير اللواعج النفسية بل بوصفه قرارا خاطئا تعلقت به محبوبته الذي أدى بدوره إلى انعدام المصير بينه وبين من يحب،فأسهمت دلالة المرأة في إنتاج المعنى لفتح المجال للقراء وتحفيز الطاقة التحليلية لدى القارئ ليشارك بفكره وثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبوئه وتفكيك دلالته[٤].

اما ابن المعتز (ت: ٢٩٦هـ)، في قصيدة له بعنوان "لا عزاء للعاشقين" قال فيها[٥]: "الطويل"

أبى الله، ما للعاشقين عزاءُ، وما للملاح الغانيات وفاءُ

تركن نفوسًا نحوهن صَواديًا مُسِرّاتِ داءٍ، ما لهنَّ دواءُ

---

١ . ديوان البحتري: ١: ١٩٥

٤ . ديوان ابن المعتز: ١١١.

٥. ديوان ابن المعتز: ٨.

يَرِدنَ حِياضَ الماء لا يَستطِعنها، وهنَّ إلى برد الشراب ظِماءُ

وجُنّت بأطلال الدُّجيلِ ومائهِ وكم طللٍ من خلفهنَّ وماء

إذا ما دنت من مَشرَع قعقعتْ لها عِصيٌّ، وقامت زأرة وزُقاءُ

خليليّ! بالله الذي أنتما له، فما الحبُّ إلا أنّةَ وبُكاءُ

كما قد أرى؛ قالا: كذاكَ، وربما، يكون' سرورٌ في الهوى وشقاءُ

لقد جحدَتْني حقَّ ديني مَواطلٌ وصَلّنَ عُداةَ ما لهن أداءُ

يُعلّلُني بالوعدِ أدنَينَ وقتَه وهيهاتَ نيلٌ بعدَه وعَطاءُ

فذُمنَ على منعي، ودمتُ مطالبًا، ولا شيءَ إلا موعدٌ ورجاءُ

حلفتُ: لقد لاقيتُ في الحبِّ منهمُ، أخا الموت من داءٍ، فأين" دواءُ

هذه الأبيات الشعرية تعبِّر عن حالة العاشقين وصعوبة موقفهم، وعن جمال النساء وتأثيرهن على العاشقين إذ إنّهم لا يجدون عزاءً لمشاعرهم وحبهم، وإن الحالم بالغانيات (الملاح) لا يجد وفاءً منهن، فيصور الشاعر في أبياته جمال النساء وجمال الماء، ويعقد مقارنة بين الأمرين، إذ يذكر بأنهن يتوجهن نحو مصادر الماء حيث تكون الحياة والجمال، ولكنهن في الوقت نفسه يبقين عطشى وما زلن بحاجة للحب والاهتمام ولا يغيب عن ذهنه بوصف رد فعل النساء عند اقتراب المتمتعين بجمالهن، إذ يصبحن متوترات وتعلو أصواتهن، ويظهر ذلك بالصوت الهادر الذي يصدر منهن، وهكذا تدور فكرة الأبيات على صد العاشق وعذاب هجره، والملاحظ المتأمل لنص الشاعر يجد بأن أمرا بالغ الأثر في نفسه قد أحدث هذا الصراع بين رغبة الحصول وواقعية المتحقق، إذ إن ابن المعتز تعرَّض في بداية خلافته إلى غصة تعلقت بتمتعه بالخلافة، مما جعل الشاعر في حالة حرمان أدت به لجعل المرأة رمزا واضحا للتعبير عما يعتريه من مآسي هذا الصراع، فالمؤامرة التي أنهت خلافة الشاعر نلاحظ لمحاتها جليّة في الأبيات الشعرية ولا سيما في وصف المرأة بعدم الوفاء وهذا ينسحب على من تآمروا عليه بعد تسلمه الخلافة وأطاحوا به وقتلوه، فالمرأة حضرت في شعر ابن المعتز حضورا لافتا برمزها كونها رمزا أنثويا وبالمعنى الذي ذكرناه وهذا الجانب المسكوت عنه في شعر الشاعر. ولقد أدى انفتاح الحضارات على بعضها وتطلعها إلى الحرية إلى انتشار الجواري والقيان، ولاسيما في العصر العباسي مما كان "له أكبر الأثر في حياة المجتمع العباسي ... فساعد عل امتزاج الآخر بالذات مما أدى إلى نقل ثقافات جديدة وإشاعة تقاليد جديدة في البيئة العربية ... وأدى إلى اختلاف الثقافات إلى نشر مظاهر من ثقافة الأخر وحضارته، مما انعكس على الأدب والشعر العربي واكثر الشعراء [ومنهم بعض الوزراء] من الغزل بالجواري"[1]، والذي مثَّل ظاهرة ابرزتها قراءة المسكوت عنه ومن الشعراء الوزراء المهلبي (ت: ٣٥٢هـ) قال في جاريته (تجنيّ)[2]: " من الخفيف"

١ . صورة الآخر في الشعر العربي: من العصر الاموي حتى نهاية العصر العباسي: ٨٦.

٢. ديوان المهلبي:١٠٦.

لي صديقٌ في ودِّهِ لي صَدُوْقُ
ويراعي الحقوقِ مِنّي حقيقُ
يا (تجنّي) كتمتُ ثَمَّ بدا لي
أنتِ ذاك الصديقُ لي والرّفيقُ
كلّما سرتُ من فراقكِ ميلًا
مال من مُهجي إليك طريقُ
فحياته مصروفة في طريقٍ
للمنايا عليّ فيهِ طَروقُ

وقوله فيها في موضع آخر قال[1]: "من المنسرح"

مرَّت فلمْ تثنِ طرفَها تِيَها
يَحسِدُها الغصَنُ من تثَيّنها
تلكَ (تَجَني) التي جُننتُ بِها
أعاذني اللهُ مِنْ تَجَنِيها

في البداية نلحظ انطواء هذهِ النصوص على حوار مضُمر جاء منقولا على لسان المتكلم فرضه النمط الاجتماعي الخاص بذلك العصر، فقد أسلفنا إلى انتشار الجواري في العصر وتعلق الوزراء، ما يثير إلى نوع من العلاقة بين الأنا والآخر، بين مدٍّ وجزر، لأنها في الغالب علاقات عابرة، فمهما بلغ حبه له فهي تبقى في نظره جارية "إن الحب لا يكون ممكنًا إلّا حين تعزوها إلى شخص آخر قيمة أسمى من القيمة التي تعزوها إلى ذاتك، حين تراه أو تراها. من نواحٍ محددة على الأقل، بمثابة شخصية متفوقة عليك"[2]، وتشكل الجواري أهم حدث في حياة الوزراء العصر العباسي لأنّه تمثل لهم فسحة التمايز الطبقي أولًا وثانيًا تملأ الأجواء غناء وطربًا، ويبدو أن الوزير المهلبي لم يكتفِ بهاتين الخصلتين عند الجواري فأضاف ميزة اعتبارية أخرى وهي أن جعلها صديقة صدوقا فتخطت تلك الجارية حواجز المرور إلى قلب الوزير وتقرّبها منه،ويبدو للباحثة أن المسكوت عنه هو أن الوزير فاقد الثقة بحاشيته ولم يستطع أن يتخذ منهم مقربًا له يشاركه في القرار والحكم والإدارة، ما دفعه أن يتخذ من هذه الجارية صديقًا ووصفها بالصدوق إضافة إلى لهوه ولعبه معها.

ولا نبرح مكاننا حتى نلتقي بأبي الطيب المتنبي (ت: ٣٥٤هـ) الذي لم يغفل عن ذكره للمرأة مشيرًا إليها رمزًا ومجازًا، فكان قاصدًا مقاصد أخرى بعدما تغنَّى بقصائده بها وبما عناه، فقال في قصيدته[3]: "الطويل"

ليالي بعد الظاعنين شُكولُ طِوالٌ وليلُ العاشقين طويلُ
يُبِنَّ لي البدرَ الذي لا أريدهُ ويُخفين بدرًا ما إليه سبيلُ

---

١ . ديوان المهلبي: ١٠٩

٢. الحب بين الشهوة والانا، ثيودوريك:١٤- ١٥.

٣ . ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٨٠.

وما عشتُ من بعد الأحبةِ سلوةَ ولكنني للنائباتِ حَمولُ

وإنَّ رحيلًا واحدًا حالَ بيننا وفي الموتِ من بعد الرحيلِ رحيلُ

إذا كان شَمُّ الروحِ أدنى إليكمُ فلا برحتني روضة وقَبولُ

وما شَرَقي بالماءِ إلّا تذكّرًا لماءٍ بهِ أهلُ الحبيبِ نُزولُ

يُحرِّمهُ لَمعُ الأسنةِ فوقهُ فليسَ لِظمآنٍ إليهِ وُصولُ

لم يصرح الشاعر بشوقه وانكساره تجاه ما حدث، إذ توحي أبيات هذه القصيدة بأن الراحلين الذين عبّر عنهم بالظاعنين ولم يحدد من هم الراحلون؟ فقد اكتفى بوصف الأيام بعد رحيلهم، فهي متشابهة لا طعم فيها ولا جديد يغيّر من يأس الشاعر فينتقل به إلى محطة آملة، وبحكم أن المتنبي كان شاعرا غلب عليه طموحه لا نجدهُ يشير إلى المرأة إلا حينما يطلق لفظ المذكر فقال: " أهل الحبيب" وهنا نجده متأثرًا غارقًا بشوقه محبةً وصبابةً إلى من صعُب عليه نواله، فالقصيدة بُنيت بألفاظ متعددة تطلّع فيها الشاعر إلى البوح عمَّا يشعر به وهو الشوق والحنين. والقارئ للنص يلاحظ معنى آخر فالمتنبي قصد القرب الذي انقطع مع الأمير سيف الدولة الحمداني لأسباب كثيرة لا مجال لذكرها وتفصيلها بوصفها عرفت ودرست كثيرًا مما ألمَّ به وجعله يخبئ هذا القصد خلف ألفاظ موحية صادقة عنيت بها المحبوبة.

ومقدرة المتنبي الشعرية كبيرة إذ لم يلتقِ مع التلميح في هذا الموضع فقط بل في مواضع كثيرة، فكل موضع له دلالاته وإيحاءاته فقال[1]: "البسيط"

متى تَزُر قومَ من تهوى زيارتها لا يتحفوك بغير البيضِ والأسلِ

لطالما تردد كثيرا هذا البيت بين ألسن النقاد والدارسين، وقد أجمعوا على أن المعنى يوحي بأن فراقًا حال بينه وبين محبوبته لأنه يخاطب وبكل وضوح امرأة وبما أن النص في شعر المتنبي ينفتح على فضاءات واسعة فنجدُ أن المعنى يلوحُ قاصدًا سيف الدولة ومنزلته، فهو الذي يهوى الدنو من منزلة الأمير لكن هناك ألسنة سليطة حاربت الشاعر وحالت دون ذلك القرب وتعبيره بـ: (البيض والأسل) إنما هو إشارة إلى تلك الألسن المبغضة التي آلت إلى الفرقة بينه وبين الأمير.

وقال في نص آخر:[2] "البسيط"

ما أوجُهُ الحَضَرِ المُستَحسَناتُ بِهِ كَأوجُهِ البَدَوِيّاتِ الرَعابيبِ

حُسنُ الحَضارَةِ مَجلوبٌ بِتَطرِيَةٍ وَفي البَداوَةِ حُسنٌ غَيرُ مَجلوبِ

أينَ المَعيزُ مِنَ الآرامِ ناظِرَةً وَغَيرَ ناظِرَةٍ في الحُسنِ وَالطيبِ

---

١ . ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٨٠

٢ .ديوان أبي الطيب المتنبي:٣٨٣

أفدي ظِباءَ فَلاةٍ ماعَرَفنَ بِها مَضغَ الكَلامِ وَلا صَبغَ الحَواجيبِ

وَلا بَرَزنَ مِنَ الحَمّامِ ماثِلَة أوراكُهُنَّ صَقيلاتِ العَراقيبِ

وَمِن هَوى كُلِّ مَن لَيسَت مُمَوَّهَة تَرَكتُ لَونَ مَشيبي غَيرَ مَخضوبِ

نطالع هذه الأبيات لأبي الطيب المتنبي، ونستقرئ في ضوئها الموقف الذي اتخذه الشاعر ونظرته التي كان يفضلها في المرأة، فقد رغبها بدويّة تتصف بصفات الأعرابيات الأصيلات بدءًا بملامحها، فضلًا عن الطبيعة المعروفة في طيب نفسها وعفتها،فلم يرغب بأن تكون المرأة التي يحبها أو يفضلها متطلعة لغير ما جُبلت عليه والواضح أن هناك جانبًا لم يظهر صريحًا في الأبيات الشعرية وهو أن المتنبي العربي الأصيل قصد التقاليد العربية وأصالتها وكينونتها التي عرفها العرب وسار عليها قبل دخول الأعاجم لأن الدخيل الفارسي والأجنبي عاث فسادًا وخرابًا في القيّم العربية والتقاليد التي توارثها العرب، فلم يسلم أحد منها بل شملت صنوف المجتمع العربي كافة، إذن بعد النظر العميق في أبيات الشاعر التي ورد ذكرها أنفًا استطعنا أن نستشف المضمون الحقيقي الذي أراده الشاعر أبو الطيب المتنبي، ومن المهم للغاية أن نوضح للقارئ الحصيف أن المسوِّغ الحقيقي لإيراد هذه الأبيات هو الفكرة السائدة الآن وهي غياب الاحتشام عند المرأة العربية، لأن المرأة تكتسب قداسة "نايعة من قدرة إلهية"[1]، وهذا الأمر جاء خلافا لما نادى به الدين الإسلامي، والمتنبي شاعر عربي فحل لم يقف صامتا تجاه هذا الجانب المهم الذي شاع في العصر الحديث بكثرة ملحوظة.

وها نحن نلتقي مع فارس الشعر العربي أبي فراس الحمداني: (٣٥٧هـ)،إذ تطالعنا أبياته الغزلية التي قالها وهو يتحرق شوقا لمحبوبته ومن ذلك قال في إحدى قصائده[2]: "الكامل"

أ قناعةَ، من بعدِ طولِ جفاءِ بدنوِّ طيفٍ من حبيبٍ ناءِ

صبغَ الحيا خديه لون مدامعي فكأنه يبكي بمثل بكائي

جازيتني بعدا بقربي في الهوى ومنحتني غدرا بحسن وفائي

فارقتُ حين شخصتُ عنها لذتي وتركت أحوال السرور ورائي

ونزلتُ من بلدِ الجزيرةِ منزلا خِلوا من الخلَطاء والنُدَماءِ

فيمُرّ عندي كلُّ طعمٍ طيب من ريقها ويضيق كلُّ فضاءِ

يبدأ الشاعر أبيات قصيدته مستفهما هل لجفاء الحبيب النائي من قناعة؟؛ليسدل الستار بعد ذلك عن أوصاف ذاك الحبيب الذي شغفه حبا وأطال هجره ونأيه فلم يعد أبو فراس ليحتمل هذا العذاب الذي رافقه نتيجة الفراق وراح يتغزل بالحبيب معاتبا، فالنص ظاهرا يتحدث عن محبوبة هجرته وتمنى لقاءها، لكننا حينما نحلل الألفاظ الواردة في

---

١. آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة اليافية: : محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ةدمشق – سوريا، ط١، ٢٠٠٤م: ٨٦.

٢ . شرح ديوان أبي فراس الحمداني: ٨- ٩.

القصيدة نجد فيها دلالات عميقة تسحبنا إلى كون الشاعر قد خاطب الحرية المسلوبة التي أرهقته وهو في الأسر، إذ يكشف لنا النص عن طول المدة التي قاسى فيها شاعرنا الأسر فغابت الحرية التي كان ينعم بها فبكى وشكى فلم تعد الحياة بطعمها الطيب ولم تعد الفضاءات واسعة كما عهدها، فضاقت الأرض بما رحُبت وأرهقت الشاعر إلى الحد الذي رجا نوالها والتمتع بها؛ لذلك اتخذ من الحديث عن المرأة رمزا لحريته التي لطالما اشتاق إلى عناقها لأنها فلسفة الخلق، وما خلق الله الإنسان إلا حرًّا، والحرية التي كانت خاصته للسلطة المؤسسة التي تُعد بمنزلة إخطبوط يشمل الطبقات الاجتماعية ... ومن ثم فالمؤسسة هي التي تختار من يمسكها والعكس غير صحيح وتفرض عليه بالتالي نظامها، ومن هنا يأتي الإرغام والابعاد والمنع والحظر الذي تمارسه المؤسسة[1].

وهذا ذو الحسبين الشريف الرضي: (ت: ٤٠٦هـ) كما يلقب يأتي على ذكر المرأة بأبيات وقصائد متعددة لأنها عنصر مهم ورمز يشار لها بالبنان لكون دلالاتها كثيرة وإيحاءاتها متنوعة، فالمرأة كانت وما زالت مشرقة في قصائد الشعراء، وكلٌ منهم عبّر عنها بما حتَّمه عليه ظرفه وبما تسببت له الأخيرة من تأسٍ وألم لأسباب يطول شرحها، فالشريف الرضي واحد من هؤلاء الشعراء الذين ذكروا المرأة في قصائدهم وبمعانٍ مختلفة، ومما قال[2]:

"مجزوء الكامل"

ممنوعة لا ظلّها يدنو إليَّ ولا جناها
أكذا تذوبُ عليكُمُ نفسي، وما بَلغَتْ مناها
أمسي لها متفقَدا في العائدين، ولا أراها
واهًا، ولولا أن يلــو مَ اللائمونَ لقلتُ آها

اكتنزت الأبيات معاني كثيرة، إذ يقاسي الشاعر عذابه بغياب من يحب، فهي ممنوعة لا يستطيع الدنو إليها والفوز بقربها، وهذا كما يبدو قد جعل الشاعر يفتقدها ويتخذها منيته ويرجو أن يلتقي بها متجرعا ألم الهجر والحرمان، إنما هذا ظاهر اللفظ وبحكم كون الشاعر ذا منزلة عليا في عصره كان لا يمكنه التصريح إلا رمزا، إذ يعتمد الشاعر في هذه الأبيات أسلوب الرمز تلميحا فهو كان يقصد الخلافة[3] التي تطلّع إليها وسعى أيما سعي لأجلها، بعدما أُخذت منه فظلَّ بعلو مجده وارتفاع مكانته وبجهوده، متمنيا العودة إلى ما كان عليه، فهو كان ذا سبق وحظوة في السياسية إلّا أن الحوادث والحروب حالت دون تحقيق ما طمح إليه فذكره في شعره، فالمعنى يشير إلى الخلافة متخذا من المرأة والتعبير عنها وسيلة سهلة لهذا الغرض قبل أن يتمَّ ما طمح إليه، فالمسكوت عنه رمز المرأة خوفًا من السلطة والتغاير "لا يمكن؛ أي استيعاب ما لاذَ بالظلّ في صميم الذات وما احتمى بالصمت في صميم اللحظة

١ . ينظر: اللغة والخطاب، عمر اركان، اخر بقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠١م:١٩٢.

٢ . ديوان الشريف الرضي: ٢: ٥٦٧

٣ . ديوان الشريف الرضي: ٧٣

الحاضرة أي ان الهامش قائم في العتمة بفعل فعله في الذات وهي في اشد لحظات وعيها بذاتها تتصرف تحت مفعولاته الهائلة"[1].

لم تغادر المرأة ساحة الشعر حتى عند النقاد، فهذا صاحب كتاب العمدة ابن رشيق القيرواني: (ت: ٤٦٣هـ)عمد إلى المرأة في شعره فذكرها بأوصاف متعددة فأكثر من الغزل في محاسنها بأسلوبه النقدي الذي غلب على شعره والقارئ لديوانه يستجلي ذلك بوضوح، فقال في إحدى مقطوعاته الشعرية:[2] "مجزوء الرمل"

بينَ أجفانكِ سحرٌ ولأغصانكِ بـــدرُ
جرَّدتْ عيناكِ سيفيـ ـنِ لذا أمركِ أمرُ
فعلى خدَّيْكِ من نَزْ فِ دِما العُشاقِ أثرُ
ومن الكثبانِ شَطرٌ لكِ والأغصانِ شطرُ
وســـواءٌ قلتُ دُرٌّ ما أرى أو قلتُ ثغرُ
وبماذا أصِفُ الخَصْـ ـرَ وَمَا إنْ لكِ خَصرُ
بك شُغلي واشتغالي ومضى زيـــدٌ وعمرو

اشتهر الشاعر ابن رشيق القيرواني بألفاظه الرشيقة الرقيقة القريبة إلى المتلقي بما يصطلح عليه هي تلك التي لا تحتاج معجما لمعرفة معناها، وذلك يعود إلى الطبيعة التي تنعّم بها الشاعر، ما أهلته لأن تنحى أشعاره بهذا الجانب فضلا عن الطبيعة النقدية التي اشتهر بها، ومصداق هذا ما ورد في الأعلى، إذ يصف الشاعر في أبياته المرأة وسحرها وطبيعة سحر اللحظ التي توقع الناظر إليه، مشبها ذلك بأن عينيها كالسيفين ويبقى الوصف هو سيد الموقف، وإنما هذا المعنى الذي يحيلنا إليه النص ظاهرا أما القراءة المتفحصة والمتمعنة للأبيات نستنتج منها أن القيرواني قصد الدنيا مستعينا بالمرأة رمزا له لأن الدنيا وأوصافها وتقلباتها وجمالها تشابه المرأة ولاسيما أن الشاعر كان يميل إلى القناعة الدنيوية فلم يعانِ متألما من فقد سلطة أو طموح جامح للأخيرة، مما دعاه إلى ذكر الدنيا بنفس مرحة وفرحة وإنما ينم ذلك عن كون الشاعر متصالحا مع حياته ونفسه فاتخذ رمزية المرأة معبرا عن هذا المعنى.

تناول الأدب العربي ذكر كثير من القضايا التي عُنيت بالمرأة، وكل شاعر تفنن في طرح موضوعاته فهذا أبو العلاء فيلسوف الشعراء أبدع في ذكرها وزخرت نصوصه الشعرية بتوصيفاتها لكنه وصّفها بطريقته هو، إذ لا يخفى على دارس أو باحث ما نزعات أبي العلاء (ت: ٤٤٩هـ)، في الحياة التي عاشها والمعاناة التي أخذت منه مأخذا مما انعكس في نصه الشعري ولم يكن ليجامل في ما ذهب إليه بل طرح رأيه بإشارات واضحة نستدلُّ بها على مقاصد شيخ المعرة، ونقف معه في نصه إذ قال[3]: "الطويل"

---

١ . سليم دولة: الكتابة بالذّات، بجراحايتا، محمد لطفي اليوسفي، مجلة الحياة الثقافية، تونس ع (٦٣)، ١٩٩٢م:١٤٠.

٢ . ديوان ابن رشيق القيرواني: جمعه ورتبه: د. عبد الرحمن يحيى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ٢٠١٤م: ٧٢- ٧٣.

٣ . ديوان اللزوميات، ١: ٢٢٩

وشخصي وروحي مثل طفل وأمه لتلك بهذا من يد الرب عاقدُ

يموتانِ مثل الناظرين تواردا فلا هو مفقودٌ ولاهي فاقدُ

يصور الشاعر في البيتين السابقين العلاقة الحقيقية بين الطفل وأمه وكيف يُسقط هذا التشابه على حياته وروحه التي اجتاحها الألم إذ غصّت بالذكريات الحزينة للقدر الذي امتلأ الشاعر بمأساته، فأبو العلاء لم يذكر المرأة تحت مسمى الأم إلا ليوضح المعنى الآخر المراد من هذه اللفظة، إذ ذهب إلى فلسفة الدنيا وكيف أنها تحتضن المرء بين دفتيها المتمثلتين بالولادة والموت، أما في البيت الثاني يستحضر الشاعر كيف أن الحياة والموت يسيران بخط متوازٍ، فما إن تموت اليوم يحيا أحدهم غدا أو في اليوم ذاته وهذه هي فلسفة الوجود التي نادى بها كثيرا وترجل عن صهوة التفاؤل بسببها.

وتعود لفظة "حواء" لتكون لازمة حوارية في بيتي الشاعر الذي قال فيهما[1]: "الطويل"

فما أذنب الدهر الذي أنت لائمُ ولكن بنو حواء جاروا وأذنبوا

والآخر[2]: "الطويل"

وإنَّ بني حواء زورٌ عن الهدى ولو ضُربوا بالسيف ضرب الغرائبِ

انعكس في البيتين أعلاه تعبير الشاعر عن الدنيا التي اتخذ من حواء ملمحا عنها؛ لأنَّ حواء هي أم البشر وأصل الإنجاب كما هو معروف، فالدنيا لم تكن سوى مكان رحب لذنوب بنيها وجورهم وهذا بالفعل كان قد حدث مع الشاعر فألمَّ به وجعله حبيس أفكاره وبيته فراح يعبر عنه تحت توصيفات المرأة المتعددة ناقما ومتألما.

وتستمر نصوص العصر العباسي تفصح في أشعارها ونتاجها الأدبي عمّا سُكت عنه، فالشاعر ابن الخياط (ت: ٥١٧هـ) تناول المرأة باتخاذها سبيلا لبثِّ ما يريده وجاء ذلك في محطات من شعره، نذكر منها هذه الأبيات، إذ قال في غزلياته[3]: "الطويل"

خُذا مِنْ صَبا نجدٍ أمانًا لِقلبهِ فقد كادَ رَيّاها يَطيرُ بِلُبِّهِ

وإياكما ذاكَ النسيمَ فإنَّهُ إذا هبَّ كانَ الوجدُ أيسرَ خَطبهِ

خليليَّ لو أحببتما لَعَلمتُما محلَّ الهوى من مغرم القلبِ صَبِّهِ

تذكّروا الذكرى تُشُوقُ وذو الهوى يتوقُ ومن يعلق به الحبُّ يُصبِهِ

غرامٌ على يأس الهوى ورجائه وشوقٌ على بُعدِ المزارِ وقُربهِ

وفي الرِّكبِ مَطويُّ الضلوعِ على جوًى متى يَدعُهُ داعي الغرامِ يُلَبِّهِ

---

١ . ديوان اللزوميات ١: ٧٠

٢ . ديوان اللزوميات: ١: ١١٦

٣ . ديوان ابن الخياط: ١٧٠- ١٧١

أنمازت ألفاظ الشاعر ابن الخياط بصدقها وغلبة الفطرة عليها، إذ يفتتح قصيدته المدحية بمقدمة غزلية غنية بعاطفة صادقة ومشاعر جياشة تمثل حالة الشوق والانكسار التي كان بها، فيوظف الألفاظ للوصول إلى غايته في إيصال المتلقي لما شعرَ به من صبابة وهو بانتظار لقاء الأحبة، فالنسيم الهاب والذكرى التي لا تغادره والغرام الذي ملأ قلبه كلها حتمت عليه تذكر المحبوبة والواضح أنها من بلاد نجد وهذا يثبته الشاعر في مطلع قصيدته، وكما نعلم بأن ما قد ذكرناه من تحليل لأبيات الشاعر إنما هو المعنى الظاهري وحينما نستنطق النص في أبيات الشاعر نلاحظ بأنه قد عمد إلى ترميز مبتغاه فهو لم يعش يسير الحال فراح يمدح ويقبل ويتنقل طالبا الجاه والعلو في السلطة أسوة بمن يعرفهم من أقرانه الذين قصدهم طالبا ذلك وداعيا إليه في أبيات كثيرة في مواضع شتى، إذ إنه يتمنى أن يحظى بقرب من الحكام ولو صداقة سعيا منه لأن يكون ميسور الحال، إذ تذكر المصادر أنه لم يكن يستسيغ تسميته بابن الخياط، وعليه فإنَّ المرأة تبقى هي الرمز الأمثل للتعبير عما يدور في خلد الشعراء إيمانا منهم بأنها رسالة محققة وقريبة إلى المتلقي في كل حال، فهذا الرمز يجعل القارئ أو السامع يحس بالمعنى أكمل إحساس[1].

أما الحيص بيص (ت: ٥٧٤هـ) فلم يطرق باب الغزل إلا تكلفا ولعل ذلك يعزى إلى غلبة التعقل على العاطفة، إذ قال في أبيات له[2]: "الطويل"

أحبُّ مطال الوصل لا عن رضىً به ... وهل ترتضي نفس الفتى ما

ولكن حياة الحُب فيه وطولُه ... ولليأس حالٌ لا ينادى وليدها

فلا تنكروا فرط اغتراري بقولها ... وإن أخلفتني في اللقاءِ وعودها

فما حالة إلا وتبقي بقـــيـــــة ... وما الموت كل الموت إلا صدودها

وإني لأطوي مدة الوعد بيننا ... وأذهلها عن ذكرها لا أعيدها

تكذب دعوى الحب ظلما وبيننا ... شهودُ هوىً لا يُستطاع جحودها

لظى زفراتٍ ليس يبرد حرها ... ونظم دموعٍ لا تُحل عقودها

الأبيات تنتمي لغزل متكلف عمد الشاعر إلى نظمه ليدل به على مبتغاه وهو كعادته من شعراء العصر القديم لا يدع بابا من أبواب الشعر إلا ويطرقه، فظاهر المعنى يرمي فيه إلى امرأة حدثت بينه وبينها وعدٌ ووصلٌ وهذا ما نستدلُّ عليه من الأبيات ولاسيما في البيت السادس(تكذب دعوى الحب ظلما وبيننا...إلخ) ولكنما سرعان ما حال الهجر والفراق بينهما أما حينما نتمعن في قراءة الأبيات نجدُ بأنه قصد الدنيا ولم يشر إليها إلا رمزا متخذا من المرأة وسيلة لذلك؛لأن الدنيا تتصف بأنها تارة تجعل من يقبل عليها في دعةٍ وترف وأخرى في لوعة وشظف وفي هذا تشهد المواقف الدنيوية التي تبقى عالقة في ذاكرة الإنسان على حد سواء، إذ إنَّ شاعرا كـ (حيص بيص) زاهدا

---

١ . ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم: د. صلاح الدين عبد التواب، الشركة المعرفة العالمية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥: ٥٩.

٢. ديوان الشاعر حيص بيص: ١: ٥٤.

مترفعا لا يمكنه إلا أن يرى حال الدنيا فيصفه بأصدق ما يكون ولم يجد الدنيا بأوصافها تنافي صفات المرأة في بعض الأحيان؛ لذلك طرق باب المسكوت عنه في ضوء ما حللنا الأبيات التي ذكرت.

وكما سبق الحديث حول الشعراء الذين تناولوا المرأة في أشعارهم نقف هنا مع المحطة الصوفية التي يمثلها الشعراء الصوفيون حينما جعلوا جلَّ أشعارهم تتحدث عن المرأة، فرمزُ الشاعر الصوفي الذي يريد الجمال والإفصاح عن مكنونات عشقه للذات الإلهية بما يعتريها من أحاسيس روحية، كان يتخذُ من المرأة رمزا ومرآة يناجي ربه فيها فيذكر جميع محاسنها، ويذهب بخياله الخصب الممتزج بالعفة بغية الوصول إلى مراتب شعوره وهو في حضرة الذات الإلهية، فهذا المعنى أصبح سائدا ومستساغا في الشعر الصوفي حتى أصبح أنموذجا عاما، ووردت أشعار كثيرة بهذا الصدد، ومنها ما قاله ابن الفارض (ت: ٦٣٢هـ)[١]: " الطويل"

أدرْ ذكر من أهوى ولو بملامي ... فإنَّ أحاديث الحبيبِ مدامي
ليشهدَ سمعي من أحبُّ وإن نأى ... بطيف ملام لا بطيفِ مَنامِ
فلي ذكرها يحلو على كل صيغةٍ ... وإنْ مزجوهُ عُذلي بخصامِ
كأنَّ عذولي بالوصال مبشّري ... وإن كنتُ لم أطمع بردِّ سلامِ
بروحيَ من أتلفت روحي بحبِّها ... فحانَ حِمامي قبل يوم حِمامي
وفيها حلالي بعد نُسكي تهتكي ... وخلعُ عِذاري وارتكابُ أثامي
أصلّي فأشدو حينَ أتلو بذكرها ... وأطربُ في المحرابِ وهي إمامي

يفتتح الشاعر قصيدته بخطاب للعواذل، وفي ذلك يُوظّف الألفاظ بغية الوصول إلى المعنى الذي يريده، فالنص يروي لنا علاقة الشاعر بالذات الإلهية مستعملا لهذا الغرض ألفاظا موحية تتسع في دلالاتها لتنبئ عمّا يشعر به من سمو معرفي نتيجة لاستغراق الجمال الإلهي الذي سكنَ خلد الشاعر وهذا المعنى تفسره الأبيات السابقة لكننا حين نقرأ النص قراءة أكثر عمقا نجده يكتنز بالدلالات التي لم يفصح عنها الشاعر بل اتخذ رمز المرأة بوصفها صاحبة العطاء وأيقونة الجمال طريقا لذلك، فالشاعر ابن الفارض يرى بأن السكنات والعبادات الروحية التي كان يؤديها تطلعا وحبا لله، إذ يراها سبيلا آمنا مشرقا نابضا بالحياة رغما عن من يتخذ غير مذهب الحق مذهبا فهو يؤديها بشوقٍ وحبٍّ وإقبال وقد ذكر (أصلي) إذ توحي هذه المفردة إلى العبادات المعروفة، لكن الشاعر الصوفي ينقلها لمعنى آخر وهو صلاة العاشقين كما يصطلح عليها النقاد والدراسون التي لا تفترض العبادات الرياضية مثلا لها بل تعني الصلاة الروحية التي ينفرد بها العبد مع ربِّه، فكل هذا العمق الدلالي جعل المرأة لتكون نقطة الثقل الدَّلاليِّ[٢]، والرمز الأقوى المعبِّر عن كل ما يبتغيه الشاعر

١ . ديوان ابن الفارض (ت: ٦٣٢هـ): شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٧١م: ١٦٢.
٢. ينظر: أسلوبية البيان العربي من افق القواعد المعيارية إلى افق النص الإبداعي:٨٩.

لأنها تتمتع بالسمات المختلفة التي تساعدها في حجز هذا المكان في الشعر العربي، إذ ابرز المعنى إبرازًا ذكيًا يوحي بالفن، ويدلّ على حسن التفتّن ضمن التناسب، وحسن اختيار التوافقات[1].

كما نلحظ أغلب الشعراء من استعان بها كوسيلة فنية عبَّرُوا من طريقها عن واقع حياتهِم فغدت رمزا للهموم والأحزان، مطوعة لاستيعاب معاناتهم في شتى شؤون الحياة، ومن الشعراء حسام الدين الحاجري (ت: ٦٣٢هـ) قال[2]:

" مجزوء الرمل "

ما لعشاق سليمى في الهوى لا يعقلون
رقد العالم جمعا وهمُ لا يرقدون
ما عليهم من ملام في هواها يعذرون
معشر في كل واد بهواها سائحون
تركوا اللذات لما عرفوا ما يطلبون
: :
وعلى حب سليمى وهواها يُبعثون
كلما اشتقت إليها فاضَ من عيني عيون

يكشف لنا النص حرص الشاعر على "الوطن" ما جعله يناجي المحبوبة (الوطن) إذ استطاع أن يصور الحب لوطنه فقد كنى عنه بـ (سليمى) لدرجة يصعب فيها على المتلقي أن يميز حديث الشاعر عن المرأة أم عن أرض الوطن.

والسؤال هو ما الذي دفع الشاعر للاستعانة بالمرأة لوصف الحنين للوطن عبر الحديث والهيام بها؟

ومن تتبع حياة الشاعر تبرز بعض محطات ومنها ما ذكره ابن خلكان قال: "أنه خرج أي الحاجري – من إربل في أواخر شهر رمضان سنة ست وعشرين وستمائة (٦٢٦هـ)، وهو معتقل لأحداث يطول شرحها، بعدأن كان قد حبس في قلعة (خفتيد كان)، ثم نقل منها، ثم بلغني بعد ذلك أنه – أي الحاجري – خرج من الاعتقال"[3].

ويبدو أن إربل، على ما فيها من نشاط أدبي، ضاقت بالحاجري، فشد الرحال إلى مدينة الموصل مركز الإمارة المجاورة، لما كان يسمع عنه وعن أجوائها المرحة وما فيها من المنتديات الأدبية التي استقطبت كثيرا من أهل العلم

---

١ . ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م: ١٧٣.

٢ ديوان الحاجري: حسام الدين عيسى بن سنجر الاربلي (ت:٦٣٢هـ) دراسة وتحقيق، (رسالة ماجستير) صاحب شنون ياسين الزبيدي، كلية الآداب – جامعة بغداد، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م: ١٣٤.

٣ . وفيات الاعيان: ٣: ٥٠٣.

والأدب، إلى جانب مجالس لهوها وطربها، وأديرتها، فقصدها (الحاجري) وبقي فيها مدة من الزمن، إلا أن حنينه إلى (إربل) مربع صباه ومستقر أحبابه وأصحابه ظل شغله الشاغل[١].

استعار الشاعر لفظة المرأة كناية عن الوطن ما للمرأة من محاسن وجاذبية اسقطها على الوطن، ويبدو للباحثة أن الشاعر شبّه حبه لوطنه كحنين الرجل إلى المرأة لأنّها شريكة الحياة مع الرجل، كذلك الوطن يعد مصدر إلهام ونضوج لأفكار الشاعر،فالمسكوت عنه هو ميل الشاعر إلى المرأة ميلًا جذابًا لأنها تمثل له وحي الأعماق ومصدر الإلهام فهي لوحته المتألقة التي يقيس بها حب الأشياء والميل نحوها.

ومن صور المرأة التي طُرقت كمنسوج للاستهلاك الثقافي ما نراه على لسان بشار بن برد قال[٢]:

"مجزوء الرمل"

سَيِّدي خُذْ بي أتَانَا عند بابِ الأصْبَهَانِي
تَيَّمَتْنِي يومَ رُحْنا بثِنَاياها الحسِانِ
وبغُنجٍ ودلالٍ سَلَّ جسْمِي وَبَرانِي
ولها خدٌ أسيلٌ مِثلَ خدِّ الشّيْفَرانِي
فلذا مِتُّ ولوَ عِشـ ـتُ إذَا طَالَ هوانِي

نجد في هذهِ الأبيات صورة للمرأة أشرك معها بشار (الاتان) أنثى الحمار كشريكة للمرأة في تلقي الألفاظ التصويرية، فكانت تلك الصورة كناية ثقافية للدور الوضيع الذي تصنعه الثقافة للمرأة، فما ينطبق على المرأة كمعشوقة إنسانية هو ذاته قد انطبق على محاسن معشوقة الحمار؟،فعكست هذة الأبيات استلاب حقوق المرأة؟ ومن جانب آخر واقع الثقافة الذي برّر لبشار وسمح له بهذا التمثيل، والذي بدوره بين أنَّ "الثقافة الفحولية تتحكم في كل أمر يتعلق بالمرأة بدءًا من صورتها وصوتها وهيْأة وجودها وتقنين أنوثتها وتعريف هذه الأنوثة"[٣].

ومن لوازم المرأة زينتها بالعطر فقد استدعت الأناقة في الحياة والشرف فيها والتفنن في التمتع، فاستعملوا المسك وهو أغلى أنواع الطيب حتى لقد انحصر استعماله في الطبقة العليا[٤]، وقد استدل بذلك الشعراء ومنهم أبو نؤاس[٥]:

"الطويل

لها من ذكيِّ المسكِ ريحٌ زكية

---

١. ينظر: الأدب في ظل الدولة الزنكية (رسالة ماجستير): د. عبد الوهاب العدواني، جامعة بغداد، ١٩٧٥م:٣٣.

٢. ديوان بشار بن برد ٤: ٢١٤- ٢١٥.

٣. الثقافة التلفزيونية سقوط النحبة وبروز الشعبي، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥: ١٠١.

٤. ينظر: المرأة في الشعر الجاهلي (الهاشمي): ٨٥.

٥. ديوان أبي نؤاس: ١٣١.

ومن طيبِ ريحِ الزعفرانِ نسيمُ

وقوله[1]:

تغمس في العبير قميـ

ـصها حتى شكا الغرقا

كما كان لوصف الزينة وحلي النساء دور في الإعلام لابراز مظاهر العصر آنذاك إذ أخذ بعض الشعراء يكثرون من وصف المرأة وهي ترتدي مظاهر الزينة من الحلي فكانت زينة العصر أداة إعلامية يظهر أبرز المعالم الثقافية لذلك العصر، ونسرد بعض الأمثلة لبعض الشعراء كعينة من البحث، ومنهم بشار بن برد أيضًا قال[2]: "الكامل"

قامت تراءى لي لتقتلني

في القَرطِ والخَلخالِ والإتَبِ

ومنه أيضًا ما قاله العباس بن الاحنف[3]: "السريع"

ما بال خلخالك ذا خرسة

لسان خلخالك مقطوع

فقد تناول الشعراء في النصوص السابقة من طريق إشاراتهم إلى أنواع الحلي إلى ذكروها سمات الجمال ومعاييره في نظرهم فكانوا يرون في السياق أن تكون ممتلئة تخرس الخلائل مانعةً إياها من الصول والجول فكانت تلك الأبيات بمنزلة وسيلة إعلامية.

ومن ملابس المرأة أيضًا البراقع ومن ذلك ما قاله ابن المعتز[4]: "الطويل"

و تأبى العيون النجل إلا نميمة

بما كتمت من خدهن البراقع

اما معايير الجمال فقد اختلفت من عصر إلى آخر ومن نسبة إلى نسبة أخرى بفعل العوامل الاجتماعية والحضارية والنفسية فمعايير الجمال في العصريين الجاهلي والإسلامي كانت عبارة عن عناصر جمالية مضافًا إليها ما استرحوه من محيطهم وما أثرته مجتمعاتهم، فكانت بقر الوحش والعاج والشمس والقمر وغيرها موارد يقيسون منها عناصر الجمال، أما في العصر العباسي فقد ازدهرت الحضارة وعمت أرجاء المجتمع الحضري بصورة خاصة، وقال الوأواء الدمشقي مشيرًا إلى تنزهه وجه الحبيبة قائلًا[5] " الخفيف"

---

١. ديوان أبي نؤاس: ٢٧٨

٢. ديوان بشار بن برد: ١: ٢١٤.

٣. ديوان العباسي بن الاحنف: شرح وتحقيق: د. عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م: ١٧٣.

٤. ديوان ابن المعتز:٣٠٧.

٥. ديوان الوأواء الدمشقي: أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني الوأواء الدمشقي، تح: سامي الدهان، المجمع العلمي بدمشق، د.ت:١٠٢-١٠٣. ١٠٣.

فتأملت وجهه فتنزهـ

ـت به حدائق الازهار

وتعجّلت حبة الخلد لما

صحّ عزمي على دخول النار

ومن مظاهر زينة المرأة ايضًا تدقيق الحاجبين وإطالتهما أو تزجيجهما بالإثمد، ومنها ما قاله علي بن جبلة المعروف بالعكول[1]: "الكامل"

وجبينها صَلتٌ وحاجبُها

شَخطَ المَخَطَ أزَجُّ ممتَدُّ

وقال دعبل الخزاعي[2]: "الخفيف"

وجبين وحاجب لم يصبه

نتف خطَ كأنه خطَ نونِ

ومن مظاهر الزينة التي الزينة التي عكست مظاهر الترف في العصر العباسي الخضاب ومنها ما قاله دعبل[3]:

"الرجز"

يا سلمَ ذاتَ الوُضَّح العِذابِ

وربَّة المِعصَمِ ذي الخِضابِ

كما تفننت النساء في نقش الحناء في الأكف وفي تشكيل الزخارف والنقوش التي تدل على الفن والذوق فهذا أبو نؤاس يصف جارية بقوله: "البسيط"

أما بنات فقد أضحت مخضبة

والشعر مفترق بالبان مغسول

قالت تعللت بالحناء قلت لها

ما بالتطاريف بالحناء تعليل

كانت هذه الأبيات بمثابة وسيلة إعلامية كالسهولة والوضوح والبساطة والمعاني المقبولة القادرة على الجذب والتحفيز، فالبلاغة التعبيرية قد تعلقت هنا بقدر ما احتاجه المتلقي وعلى كلا المستويين المادي والشعوري، ومع هذا أن اليلاغة التعبيرية والاتصالية تهدف إلى تكوين أرض مشتركة للأفكار والمعتقدات للحصول على الموافقة والدعم،

---

١. شعر علي بن جبلة: ١٠٩.

٢. ديوان دعبل:١: ١٥٨.

٣. ديون دعبل:١: ١٨٨.

وتتطلب البلاغة التعبيرية التنظيم الجيد من خلال[1]: (فهم احتياجات الشخص ورغباته الحقيقية ومعاييره في اتخاذ إجراء ما لتقديم المعلومات والبانات بطريقة تناسب تلك المعايير والرغبات)[2].

وفي ضوء ما تقدم ذكره ولو جمعنا النماذج الشعرية التي استشهدنا بها في هذا المبحث التي عنيت به المرأة وجانب المسكوت عنه فيها نجد بأن هناك تشابها بين عدد من الشعراء ممن وقع الاختيار عليهم لنبوغهم الشعري وشهرتهم وبعضهم تجمعهم أشياء مشتركة بل إن صح القول معاناة مشتركة؛ لذا كانت المرأة رمزا واضحا في شعرهم، فبعضهم أخذ جانبا في شعره يبحث عن السبق في الخلافة وبعضهم مال لجعل المرأة رمزا معبرا فيه عن حبه للذات الإلهية كما حدث مع الصوفيين، أما من جمعت بينهم معاناة واحدة نجدهم يعبرون عن المرأة كي يشبعوا نقصا خلقيا شعروا بأحقية وجوده فيهم وتمتعهم به أسوة بأقرانهم وعلى الرغم مما شعروا فيه إلّا أنهم لم يدعوه حاجزا يعيق تفوقهم في نتاجهم الشعري، وهكذا جاءت المرأة محورا مهما في نتاج الشاعر العباسي ولا سيما في موضوعة المسكوت عنه بوصفه جانبا مغيبا في الشعر أو لنقل لم يتنبه له بالقدر المرجو؛ لذا وقفنا عليه لنبين أثره في النتاج الأدبي شعره ونثره وإن لم يكن للنثر نصيب منه لأنه ليس محل دراستنا.

١ . الواقعية في تجسيد المعنى للإعلان التلفزيوني، اعلان شركة الحافظ انموذجا (رسالة ماجستير): مرتضى عودة حسين الصبيحاوين كلية الفنون التطبيقية – الجامعة التقنية الوسطى، ٢٠٢١م.

٢. الاقناع فن الفوز بما تريد: ديف لاكاني، ت: زينب عاطف، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر ، القاهرة، ٢٠١٦م: ٣٠.

المبحث الثالث

المسكوت عنه في (الزمان والمكان)

المبحث الثالث: المسكوت عنه في (الزمان والمكان):

أولًا: الزمان:

إنَّ الزمن مشتق من العمليات الطبيعية المتمثلة في الليل والنهار والسنة الشمسية بفصولها الأربعة مُشكلًابذلك عنصرًا من أهم العناصر في ترتيبه الحسي الجمالي والفني، وتتضح أهميته كعنصر مؤثر في العناصر الأخرى فينعكس إيجابيًا في إظهار صور العناصر لربطه مع المدركات العقلية والحسية[١]،وقد أخذ الزمن حيزًا كبيرًا في شعر العصر العباسي نتيجة تطور حياتهم فـ ((التطور الحضاري يزيد بلا شك من اهتمام الإنسان بالوقت))[٢].

واختلفت الآراء حول طبيعة العلاقة بين الزمان والمكان وأيهما، الأهم، فقد يكتسب الزمان أهمية تفوق المكان وذلك لأنّ النص الأدبي يروى في أغلب الأحيان من دون تحديد للمكان الذي جرت فيه الأحداث ولكن يستحيل أن يروى من دون تحديد المدة الزمني[٣]، وقد ينفصلان أو يتم التعالق بينهما، أما في الشعر ((فالتلازم أو الترابط لا يعني الحجر على الشاعر وتقييده بهذين البعدين))[٤].

وإن للزمان والمكان فضلًا كبيرًا على الأعمال الأدبية واقترح مصطلح (الزمكان) من قبل الأدباء والنقاد ليكون حلًا وسطًا بينهما، إلّا أنَّ الدراسات النظرية أولت الاهتمام بفصل أحدهما عن الآخر لأسباب منهجية[٥].

كما نلحظ توظيف الزمن لدى شعراء العصر العباسي قد أخذ منحى جديدًاعكس بظلاله على مضمون القصيدة وقصديتها فدارت حولَ زمن ما قبلَ وما بعدَ الممدوح فضلًا عن أنَّ مصطلحات الزمن قد تعددت في القصيدة العباسية وأصبحت أساساً في بنية القصيدة فتكررت مثلًا لفظة الدهر كلمة الماضي والحاضر والمستقبل كستار أخفى خلفهُ الشعراء إرهاصات نفوسهم ومنه ما نجده في إحدى قصائد الخبز أرزي (ت: ٣١٧هـ)، قال[٦]: "الطويل"

ان اختلفت بالأكرمينَ مجَالسٌ
فإنَكَ في كلّ المَجَالس صدرُهَا
وإنْ كنتَ في شرخ الشّباب هلالها
فإنكَ في مُستكمل القَدرِ بَدرُهَا
تَخلَقتَ أخلاقًا هي الخِمَرةِ لذةً
وطيبًا ولكن في الصبَابَة سُكُرهَا
وَليسَ قبيحًا سكرة اللهَو بالفَتى

---

١. ينظر: البنية السردية في شعر العصر العباسي الثاني:٨٥.

٢. الزمن عند الشعراء العرب قبل الاسلام: د. عبد الإله صائغ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م: ٦٦.

٣. ينظر: معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م: ٢٣٢.

٤. المكان في شعر ابي العلاء المعري، د. حربي نعيم محمد الشبلي، رسالة ماجستير، كلية التربيه، جامعة القادسية، ٢٠٠٢م:٧.

٥. ينظر: دلالة المكان في مصيدة النثر (بياض اليقين لأسين أسبر انوذجا)، أ.د. عبد الإله الصايغ:٣٦.

٦. ديوان نصر بن أحمد الخبز أرزي: تحقيق: محمد حسن ال ياسين، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ٤١، ١٩٩٠م:١٢٤.

وَلاسيَّما والظَرفُ بنّثر الأنس نشُرهَا
وكان وَصيُّ المصطفى خيرة الوَرى
لَهُ من مرْحاتٍ ببثَر الأنس نشُرهَا
فلقى العَوافي بالأيادي فإنّها
مآثِر لا يَعفو علىَ الدّهرِ أثرُهَا
وتزكو الأيادي عنِد ذي الشكر مثل ما
تضاعف في الأرض الزّكيةِ بَذرُهَا

عمد الشاعر إلى ربط الحاضر بالماضي متخذًا من الزمن مُحركًا فعليًا إذ مدح في ظاهر الأبيات إحدى الشخصيات، وبعدها استرجع أحداثًا من الزمن الماضي قد خرجت عن الإطار الزمني للأبيات مشير إلى زمن خلافة الإمام (علي عليه السلام) والذي كان خير البرية بعد شخص الرسول (صلى الله عليه وآله).

والسؤال هنا ما الغاية من ربط الحاضر بالماضي واستذكاره لخلافة أمير المؤمنين (عليه السلام)؟ فلم يكن ربط الحاضر بالماضي من باب تشبيه وإنما كانت في نفس الشاعر غاية أراد الوصول إليها إذ كانت صورة الخلافة الماضية للخليفة للنصح والإرشاد، لكي يُذكر الخليفة الحاضر بالصورة الاجتماعية لذلك الخليفة الماضي إذْ تضمنت تلك الصورة بعدًا فكريًا وشعوريًا لإخباره أنّهم بحاجة لعدالة الماضي في الزمن الحاضر وكأنه أراد إخبار المتلقي برغبته أنْ يكون زمن الخليفة كزمن أمير المؤمنين (عليه السلام) .

فلا يخفى دور – أي وصف للماضي - وإسناده للنص الشعري ((فالوصف يقوم بفاعليه سردية تتحقق داخل فضاء مكاني ممتد يدخل أُفق الزمانية))[١]، فالتقارب الزمني بين الماضي والحاضر يجعل الاسترجاع الداخلي وجهًا من وجوه الترتيب الزمني للأحداث بصورة تخدم طريقة الشاعر ووجهة النظر التي انطلق منها[٢].

ومن الشعراء الذين وظّفوا ألفاظ الزمان كي يخفوا وراءها خلجات نفوسهم ما قاله عبدالله أبو الشيص، إذْ قال[٣]:

"الوافر"

أظن الدهر قد إلى فبرًّا
بأن لا يكسبُ الأموالَ حرًّا
لقد قعد الزمانُ بكلِّ حَرٍّ
و نقصَ من قواه المُستمرا
كان صفائحَ الاحرار أرَدَتْ
اياه فحاربَ الأحرارَ طُرًّا

١. آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م: ١٤٤.
٢. ينطر آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينات، هيثم الحاج علي، أطروحة كتوراه، كلية التربية، جامعة حلوان، ٢٠٠٥م: ١٥٠.
٣. تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤: ١٠: ٦٤.

يورد الشاعر لفظة (الزمان) في نصه، وهو في اعتماده على هذه اللفظة يطرح تشكيكًا وعدم تثبتٍ، فيقارب في نصه بين أمرين لا تباعد بينهما هما الزمان، والواقع الاجتماعي، فهناك مواقف واجهت الرفض والنقد والمجاهرة وهناك مواقف أخرى لم يستطع فيها الشعراء الإبانة والتصريح عن وجهات نظرهم الحقيقية فلجؤوا إلى التورية والكناية عما يصيبهم وما يتعرضون له من الغدر والظلم، فألقوا بكاهل معاناتهم على الزمن ورأوا فيه الظلم والغدر، وصبوا على الدهر وأهله كل نقمهم، وحملوه كل ما يتعرضون له من ذل وهوان و حرمان[١].

فالمسكوت عنه في توظّيفه أن لا مكان للأحرار في زمان الشاعر وهذا يدل على ظلم الحاكم وكبت حرية الشعب والكناية عن ظلمهِ واستبداده هو ذكر الزمان وويلاته بغية التقارب بين الزمن وبين الخليفة.

فقد علق الشاعر بين الواقع العربي (المسكوت عنه) وواقع النص فقد تعّمد هذا الاستدعاء، مماثلة للسلطة الغائبة بالسلطة الحاضرة والمسكوت عنه فضلا عن أنَّ السلطة الغائبة مستمرة في كل زمان ومكان.

كما نجد دور الأيام حاضرًا في توظيفها في لإبراز غيض الشاعر إذْ قال ابن سام[٢]: "الكامل"

تُعِسَ الزمانُ لقد أتى بعجابِ
ومحا رسومَ الظرفِ والآداب
وأتى بكتّابٍ لو انبسطتْ يدي
فيهم رددتُهم إلى الكتّابِ
نِعَمٌ منَ الأنعامِ إلّا أنّهم
من بينهم خُلقِوا بلا أذنابِ

تكتسب "أنا" الشاعر عند اتحادها بالزمان أو بالمعاني الذاتية المجردة دلالات مضافة تختزن تصورًا معرفيا تخيلنا أبعاد كلية شاملة تؤسسُ لخطابٍ شعري يُجانب الواقع.

فقد رسم الشاعر صورة للحكام طواها ضمن حِقبَ الزمان قال: تعسَ الزمان... فالمسكوت عنه هو تُعسًا للحكام الذي جاء بهم الزمان وجاوزوا حدود العجب إذ سكتوا عن كُتّاب لا علم لهم كالحيوانات بلا أذناب، فقد حمل الشاعر الزمان وزرَ ما حل به فلم يذكر السلطة الحاكمة صراحة.

فجاء بهذهِ الانعام ولكن بلا أذناب ... زيادةً في السخرية منهم – فهم إذن حيوانات تختلف عن الحيوانات العادية المعروفة بأذنابها إلّا أنّهم غافلون عن حقيقة أنفسهم[٣].

ومما شاع بين الشعراء من ألفاظ تدل على الزمان أبيات للبحتري قائلاً[٤]:

"الوافر"

١. ينظر: اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: قحطان رشيد التميمي، دار الميسيرة، بيروت، (د.ت):١٠٨.
٢. شعراء عباسيون،: ٢: ٣٩٥.
٣. الفكاهة فى الادب: ١٦٦.
٤. ديوان البحتري ٢: ٩٥٩.

أناةَ أيها الفلكُ المدارُ
أنهبٌ ما تطرفُ أم جُبارُ
ستفنى مثلَ ما تفني وتبلى
كما تبلي فيدُرَك منكَ ثارُ
تُنابُ النائيات اذا تناهت
ويَدمُرُ في تَصَّرفِهِ الدمارُ
و ما أهلُ المنازلِ غيرُ ركبٍ
مطاياهمْ رواحٌ وابتكارُ

يناجي الشاعر الزمن بالرفق فيما يصيب به الناس من ويلات وكوارث مذكرًا إياه بأنّه سيبلى كما يبلى ويفنى كما يُفنى، وكأنَّ الشاعر أرادَ تعزيةَ المنكوبين والتقليل من شأن المصيبة، وأنَّ كل شيء مآله إلى الزوال[١].

لقد حاكى الشاعر الزمن وخاطبه وكأنه هو من عزل الكُتّاب أو سبب مصيبتهم، وغير خفي على المتأمل في النص المُتقدِّم ما اشتملت عليه نفس الشاعر من السؤال الآتي من الذي كان يحرك عجلة الزمن؟ منتقدا ذلك الواقع المزري به،إنَّ المتلقي وهو في طريقهِ لإنتاج تأويلٍ ملبٍ للتطلعاتِ، يكون معتمدًا على فعاليتين أساسيتين مدار القراءة التأويلية عليهما، هما فعاليتا الذكرِ والترقب، تكون أولهما مسؤولة عن اندماج المتلقي في النص، في حين تشير الثانية إلى اللحظة التي تحرّرُ فيها المتلقي من النص بقراءة جديدة له، وهذه العملية تتكرر في أثناء فعل القراءة مرّاتٍ متعدّدة، وهي الصورة التي تبيّن كيف يجرّب المُتلقي النص بوصفه حدثًا حيًّا[٢].

يبدو للباحثة أَنَّ المسكوت عنه هو معاناة نفس الشاعر وتخوفاتهُ مما يُثير في نفسه الشجون ويحسُ بالظلم في الوقت الذي يحتاج فيهِ إلى متنفس لتلك الكوراث والنكبات والإحباطات فلم يجد أمامَهُ إلّا ألفاظ الزمان كالدهور والأيام شماعة يُعلق عليها غضبهُ وغيضه ناهيكَ عن مسألة أُخرى وهي أَنَّ تلك المحاكاة للزمن وألفاظه هي ليست من ابتكارات البحتري الأدبية بل هو مشاعُ بين الشعراء والمعنى العميق من ذلك والمستتر هو سوء الوضع السياسي والاجتماعي في تلك المدة، فضلًا عن سياسة تكميم الأفواه من قِبل الساسة والحكام لذلك تظهر هذه الانفجارات بأشكال مختلفة افتراضية كالزمان والأطلال والمرأة.

يبدو أنَّ الابتعاد عن بغداد في لغة الشعراء أصبح غرض شعري شائع وذلك لطغيان المفاسد وإشاعة الفوضى مما حدا بها أن تكون محطة ضجر ونفور لمن لم يجد فيها رغيد العيش ومراتعه ويقف الشعراء في مقدمة من يعتاشون على موائد الخلفاء والأمراء فضلًا عن المنافسة غير المشروعة التي أخذت أبعادًا كثيرة بين الشعراء لذلك لم يستطعِ الشعراء الجهر والإفصاح عن تلك المفاسد فعلقوها على جبين الزمان بقول مطيع بن إياس: (زاد هذا الزمان شرًا وعسرًا) وإذا وقفنا على كلمة (عسرًا) نجد في الصورة الأخرى تُمثل شظف العيش بلغت حد أنّ يصفوا أرضها بالغضب

١.البحتري في سامراء ١:٦٠.

٢. ينظر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب: فولفغانغ إيزر، تر: حميد الحمداني والحلائي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس – المغرب، د.ط، د.ت :٦.٥

والثورة فتنفض الترابَ على أهلها كما تمطر السماء الرذاذ من كثرة الجوع يقول إنَّ العيش في بغداد ليس رطبٌ، والمسكوت عنه سطوة الحكام وظلمهم التي جعلت بغداد جحيمًا لا يطيبُ بها العيش.وقد استحضر تلك المفاهيم حين ضاق به العيش .

أما مطيع بن إياس فإنّه انتقد الواقع الاجتماعي والسياسي الذي تعيشه بغداد من خلال ضجره عن الإِقامة بها قال[١]:

"الخفيف"

حبّذا عيشُنا الذي زالَ عنا
حبذا ذاك حينَ لا حبّذاذا
أين هذا من ذاك؟ سُقيًا لهذا
ك ولسنا نقول سُقيًا لهذا
زاد هذا الزمانُ شرًا وعسرًا
عندنا إذ أحلّنا بغدادا
بلدةً تمطرُ التراب على القو
م كما تمطرُ السماءَ الرّذاذا
خرِبتْ عاجلًا كما خرّب اللـ
ـهُ باعمالِ اهلها كلواذى

ومثله قول البحتري حين ضاق به عيشه في بغداد قال[٢]:

فأصبحت في بغداد لا الظلُّ واسعٌ
ولا العيشُ في غضارتهِ رطبُ

إنَّ النص يحمل في بنيته السياقية دلالةً جاهزةً ونهائيةً، بل هو فضاء دلالي ومكانا تأويلي، فكلّ قراءة له تحمل اكتشافا جديدًا، لأنها تكشف عن بعدٍ مجهولٍ من أبعاد النص، وانفتاحٍ له على التعدّد والاختلاف، وابتعاده عن المطابقة والتماثل، فلا تطابق ممكن في الأصل - تبعا للتوجّه التأويلي - بين النص ومتلقيه، ولا وجود لقراءة حالية، ومن ثم تبقى القراءة ليست صدى للنصّ فحسب، وإنّما هي احتمالٌ من بين احتمالاته المختلفة[٣].

فيجد البحث في الأبيات السابقة الذكر قراءة تأويلية، يعرض فيها الشاعر رؤية مغايرة تعكس بنا حقائق متعددة مفادها نقد الواقع الذي دفع الشعراء للهجرة والابتعاد لمّا أصاب البلاد من قحط في أيام المنصور فيشير صاحب الأغاني

---

١. شعراء عباسيون: ٤٨.

٢. ديوان البحتري: ٣٤٢.

٣. ينظر: العلوم الإنسانية وسؤال التأويل من الايتمولوجيا إلى التأويلات النفسية:١٣٧-١٣٨.

إنَّ مطيع بن إياس ضجر من بغداد لما أصابها من الجدب والقحط في ايام المنصور، مما جعله يتذكر أيامه في الشام وطيب عيشه ونضارته[١].

أما ابن الرومي فإنّه يحمل الدهر ويعزو له سبب تناقضات المجتمع إذْ قال[٢]: "الخفيف"

قاتل اللهُ دهرنا أورَمَاهُ
باستواءٍ فقد غدا ذا انقلابِ
يعلق الناطقين من جورهِ الأ
جلالِ والناهقين محضَ اللبابِ
ثم تلقى الحكيمَ فيه يُماري
كلَّ وغدٍ على ذوي الآدابِ
جامعًا في هواه بحـ
كمُ على الانبياءِ للاضرابِ

يوظف الشاعر هنا لفظة ((الدهر))ويحمله عجائب المجتمع بما كان عليه من تباين في الأحكام والعدالة، ففيه معالم لا يخلو منه عصر ولا يبرأ منه زمن[٣].

وقد يرى ب عضهم أنَّ مفهوم المسكوت عنه هو عينه اللامفكر فيه[٤]، وهذا غير صحيح إذْ إنَّ اللامفكر فيه هو ((الحقل المعرفي الذي لم يحرث فيه من قبل أو المنطقة الخارجة عن نطاق البحث والتفكير وتتشكل من المهمش والمستبعد وكل مسكوت عنه بوعي او بغير وعي))[٥]، في حين نجد الشاعر بحث عن أمور ضمن الحقل المعرفي ولكن سكت عنها،فهو يرى أنَّ الدهر مع تلك الفئة التي جمعت الأموال الكثيرة لا بعقلها وعلمها واستطاعت أنْ تجعل لها مكانة في المجتمع وفي نفوس الناس والسلطان، وتلك هي فئة التجار الأعاجم الذين أصابوا المال الكثير، فما أعجب ذلك، بل لو لم يكن كذلك لما التأم معهم[٦].

ويصف ابن الرومي الدهرَ بالتقلب والتغيير ويعكس هذا التغيير بظلاله على المجتمع وحتى الحكماء منهم ينهمرون في بوتقة هذا التقلب، ويبدو أن هناك معنى يحومُ حوله الشاعر ولم يصرح بهِ فيصبُ جام غضبهِ على الدهر بقولهِ: (قاتل الله دهرنا) إذ تضمن هذا الدعاء نقمة الشاعر على السلطة وعلى سياستهم المقيتة القائمة على شراء ذمم الحكماء والناطقين بالجور لِمَا للخلفاء من شأنٍ في مصالحهم، إذ عوّل الشاعر على لفظ الجلالة (الله) في أن ينتقم منهم لأنهم لا حول لهم ولا قوة على مقارعة بأس السلطة وجورها التي خلقت من الزمانِ أداة الاستبداد والهيمنة والجور.

---

١. الاغاني ١٣: ٣٢٠.
٢. ديوان ابن الرومي ١: ٢٨٦.
٣. ينظر: حصاد الهشيم: ٢٤٢-٢٤٦.
٤. ينظر: المسكوت عنه في نقد نصر حامد أبي زيد: ٩٨.
٥. نقد النص: ٦٣.
٦. الهجاء عند ابن الرومي: ٢٩٣.

أما ابن الحجاج (ت:٣٩١هـ) فقد استعمل السخرية أسلوبا له جاعلًا من الزمان مرادفًا للحكم القائم آنذاك، الذي أوصل المجتمع لتلك الحالة، إذ قال: "الوافر"

عجبت من الزمان و أي شيء عجيب لا أراه من الزمان

أ تأخذُ قوتَ جرذانٍ عجاف فتجعله لأوعال سمانٍ

يعاني الشاعر هنا من أزمة وجود على ما يبدو من طريق قراءة المسكوت عنه للنص – إنْ صح التعبير– نتيجة ازدواجية الواقع الذي يعشه، مع واقع مقموع من الداخل، ومنفلت وتائه من الخارج، واقع ملغوم بالقهر والألم والحسرة وضيق العيش، فهو جعل من الزمان مخاطبا يُحَملهُ العجب العجاب الذي يراه في هذا الواقع، ثم يرسم لنا صورة لجرذان عجاف، و كلمة عجاف تدل على الشيء الهزيل، فنجده يرسم صورة تعكس ضنك العيش، فالمعروف عن الجرذان أنّها تقتات على ما تجده في المنازل من مخزون الطعام كالحنطة و ما إلى ذلك، فهنا أشار بقوله (الجرذان) إلى فقراء القوم الذين يرونهم ذوي الأمر أنّهم في الدرك الأسفل من التقدير حتى هذه الطبقة المسحوقة غير المعتنى بها قد غصبوا حقها، وأكرموا بها (وعال) أي الطبقة الأفضل برؤيتهم، فقد خلت منازل المستضعفين من أبسط أمور العيش، وأفضل صورة للمسكوت عنه هنا رسمها الشاعر بقول: إنَّ الحاكم قد سيطر على قوت الفقراء وأعطاه للأوعال السمّانِ؛ ويقصد به الشاعر حاشية الخليفة، معترضاً على الخليفة الذي لم يبقِ لهم ما يقتاتون عليه. الشعر "خطاب متميز يضمر أكثر مما يصرح، لكنّه يوحي فيأبى أنْ يفصح عن ظاهرة أو حقيقة من الوهلة الأولى، بل تراه يمعن في التخفي والتكتم والخداع وراء شعرية الكلمات، مخادع هو النص ظاهره يخفي باطنه، يتخطى المألوف، وينهض في مقابل النثر خطابًا يتجاوز الظاهر والسطحي لينفذ إلى الأعماق والدواخل"[١].

ومن الشعراء الذين وظفوا لفظة الدهر، إسحاق الموصلي إذْ قال[٢]: "الطويل"

فلما رأيتُ الدهر أنْحَتْ صروفُهُ

عليَّ وأودَت بالذخائرِ والعُقَدْ

حذفتُ فصولَ العيشِ حتى رَددتُها

إلى القوتِ خوفًا إن أجاء إلى أحدْ

فقلتُ لنفسي أبشري وتوكِلي

على قاسم الأرزاقِ والواحد الصمدْ

فإن لاتكن عندي دراهمُ جّمة

فعندي بحمدِ اللهِ ما شئتُ من جَلدْ

الدهر الذي لا يبقى على حاله قد طالَ على الشاعر، إذ سلب ماله فجعله يلتجئُ إلى ما ادَخره، لكي يعيش بالقدر الممكن، حتى يبقى عزيز النفس، لا يلجأ إلى أحد ولا يذل نفسه بالسؤال، هذا في ظاهر الأبيات إذ يشكو الدهر ولعل كلمة

---

١. الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى تشكيل البصري، رضا بن حميد، مجلة الحياة الثقافية، ع (٦٩)، ١٩٩٥م : ١١١.

٢. ديوان إسحاق الموصلي: تحقيق: ماجد أحمد العزي،ى مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧٠م: ١١٥

(الدهر) كانت من أكثر الكلمات ارتباطًا بفكرة الموت وإيماءً إلى معاني النقص والشقاء والعجز عن تحقيق الآمال، وكان شأن العرب أنْ تذم الدهر عند الحوارث والنوازل*.

إذْ استعان الشاعر بلفظة الدهر كستار أخفى ظلم الحاكم وبخل الناس تحته ضنك العيش والظروف الصعبة التي يعانيها والتي أردت به إلى هذهِ الحال، فـ ((من طريق الزمن يستطيع الإنسان أنْ يتعمق في اكتشاف نفسه، وعمق وجوده، وفضائهِ عبر قراءة نفسه في ذلك الفضاء الزمني، فهو متفاعل مع انسانيته وعمق روحه))[١]،إذ يعد الزمن من أدوات كشف بواعث النفس البشرية فالزمن النفسي مرتبط بنفس الذات الشاعرة وخير وسيلة اتكأ عليها الشاعر.

كما اتخذ بعض الشعراء التناص الزمني (تناص الحاصر مع الماضي) متنفسًا عبّر من طريقهِ عن خلجات نفسهِ ومن ذلك قصيدة لأبي الفراس الحمداني[٢]: " الطويل"

فقد جرت الحنفاء حتف حذيفةٍ

وكان يراها عُدةً للشدائد

وأردى ذؤابًا في بيوت عتيبةٍ

أبوهُ وأهلوهُ يشدو القصائدِ

اعتمد أبو فراس الحمداني أسلوب التناص بين الماضي والحاضر فيستحضرُ في قصيدته أحداث الماضي ليعتبر بها في الحاضر فيعكس وجهين لحالة واحدة يعيشها الشاعر، إذ يستحضر شخصية حذيفة بن بدر حين بعث ابنه (مالك) إلى (قيس بن زهير) يطلب منه السبق والإسراع في النجدة، ولكن ابنه عادَ مطعونًا مغدورًا به، فسحب أبو فراس أحداث هذه الواقعة على أحداث مغيبة مسكوتًا عنها في النص الشعري إذ يقدم الشاعر بخطاب المسكوت عنه قيم الموعظة والتجارب الماضية كي يقي أهله وقومه من الانجراف بما وقع فيه من حالة رثة حزينة، فأبو فراس استشهد بتلك الأحداث التاريخية لكي يوصل رسالة مضمرة وعِبَرًا مسكوتا عنها لدى أهلهِ وذويه، فعبّر عن مشاعره بما وراء السطور، استحضر الماضي فلا يريد أنْ يجعل من تجربته موضوعًا تتحدث به الناس بل جعل تجربته مسكوتا عنها متخذًا الماضي رمزًا من رموز التعبير عنها، وجعلَ من نصهِ الشعري حالةً ظاهرةً وهي عبرة الماضي وتناصه مع الحاضر، وحالة أخرى مضمرة هي المسرح غير المنظور لولادةِ صور جديدة يخدم بها ما يضمره بين طيات القصيدة، قال الأديب (ميكائيل ريفينير): "إنَّ تحويل عدد من الدلائل إلى دليل واحد يسمى التمطيط "[٣].

---

* كقول لبيد بن ربيعه:

وإلّا فما بالموت ضُرٌّ لأهلِهِ

ولم يبق هذا الدهر في العيش مندما

ينظر: ديوان لبيد بن ربيعة العامري: تحقيق: إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢م:١١٦.

١. قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي – دراسة نقدية - ، د. جمال الدين الحضور، منشورات اتحاد الكتاب الكتاب العربن ٢٠٠٠م: ٤٩.

٢. ديوان ابي فراس الحمداني:١٠٠.

٣. دلائليات الشعر: ميكائيل ريفاتير، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، ١٩٩٧م: ٧٥.

فضلًا عن توظيف الخبرة التي تشكلها التجارب الماضية لتضئ الحاضر وتتنبأ بالمستقبل، كما أنّها تشكل موقف الذات مع الزمن سلبًا وإيجابًا[١].

ومن صور تناص الحاضر مع الماضي ما قاله المتنبي[٢]: "الكامل"

المخفرين لكل أبيض صارمٍ
ذِمَمَ الدروع على ذوي التيجانِ
متصعلكين على كثافةِ مُلكهم
متواضعين على عظيم الشانِ
يتقيّلون ظلال كل مُطِهّم
أجلِ الظّليم وريقة السرحان[٣]
خضعت لَمنصِلكَ المناصلُ عَنوةً
و أذلّ دينُكَ سائرَ الأديانِ

الشعر تاريخ العرب فقد أناب الشعراء عن المؤرخينَ في تسجيل الأحداث والنوازل للسلطة والناس، فقد سجل الشعر العربي منذُ القدِم أثر السلطة السياسية في مواقفها من الآخرين، وضد التدخلات الخارجية وفي الدفاع عن أراضيها، وتبعًا لذلك تنوعت قصائدهم وتضمنت تلك القصائد ملاحم يُسطرُ فيها الشاعر مديحهُ وفخرهُ وتمجيدهُ للسلطة والقائد والنصر وفي ذلك رسم المتنبي آفاقا حقيقية وأخرى خيالية لرسم لتلك العوالم التي لا يقوى المتلقي على إدراكها، ومن ذلك المجد العالي الذي صوره المتنبي للحمدانيين، وهم يقارعون الروم، وهذا هو فضاءالقصيدة، أما الصور المسكوت عنها التي لم يصرحْ بها منها المقاربة بين الحمدانين والصعاليك على الرغم من ابتعاد زمن الصعاليك عن زمن الحمدانين فقد جمع البُعد الغيابي من طربق الصور الاستعارية في النص الشعري الذي توسم في ألفاظ اللغة صياغة لفظية لفكرة الشاعر من هذهِ الصور الحضور الصعلوكي في شجاعة الحمدانيين وسرعة انقضاضهم على العدو والصورة المسكوت عنها أيضًا صفات السلب والنهب التي كانت لدى الصعاليك فاصطبغ بها الغنائم التي حصل عليها الحمدانيون من الروم فضلًا عن صورة سكت عنها الشاعر تكمن في عقيدة الصعلكة في الدفاع عن مصالح الفقراء والمحتاجين، إذ سحب المتنبي هذه الصورة على الحمدانين لشد عزمهم بأنّهم لا يتركون ظهور جيادهم.

إنَّ التناص الخيالي في رسم الصورة البعيدة للصعاليك له دلالة إيحائية ترتبط مع أمجاد السلطة في حلب فكمّلت الصورة الثانية الصورة السابقة فالحمدانيون يريدون أنْ يستحوذوا على المجد السياسي في إعلاء راية الإسلام كما كان الصعاليك سابقًا يقاتلون من أجل مبادئهم في الشجاعة والكرم والعطاء ونكران الذات.

---

١. ينظر: موقف الشعراء في عصر ما قبل الإسلام تجاه الزمن بين التحدي والاستسلام، حسن صالح حسن اطروحة دكتوراه، كلية التربية: جامعة الموصل، ٢٠٠٥م: ٨.

٢. ديوان المتنبي ٤: ١٧٩-١٨٠.

٣. مطهم، الفرسة الحسن التام في كل شيء ينظر: لسان العرب مادة (طهم).

يبدو للباحثة أن الشاعر لجأ إلى أسلوب التناص في الغرض الشعري الذي ضمنه المسكوت عنه في الأبيات فقد استحضر قيم الصعلكة وقمصها للحمدانيين إذ جعل المقاربة بينهما تنصهر في بوتقة الصعلكة وليس العكس وهذا ما يثبت إنَّ المتنبي أراد أن يُشبه الحمدانيين بالصعاليك في أنّهم يملكون إيثارًا كبيرًا للنخوة والشجاعة ونكران الذات وهذا ما كان عليه الصعاليك. والقراءة الثانية للنص نلحظُ من طريقها اختلاف الحمدانيين عن الصعاليك في أن لهم كيانا سياسيا ولكن الصعاليك لا دولة لهم.

كما نلحظ أنَّ المتنبي استحضر ثنائية زمنية وظّفها في ظاهر النصِ بلغةٍ بليغةٍ هادفة طوى فيها مسكوتًا عنه، هو خوفه من الشيخوخة والكبر، فثنائيته ثنائية زمنية يظهرُ فيها صراعٌ متناصٌ بين الماضي والحاضر يتجلى ذلك في قوله[١]: "البسيط"

ضَيفٌ ألَمَّ برأسي غير مُحتشمٍ
والسيف أحسنُ فعْلًا منه باللّممِ
ابعِدْ بَعِدت بياضًا لا بياضَ له
لأنت أسودُ في عيني منَ الظّلَمِ

فيشير المتنبي في هذا البيت إلى مرحلة العمر المتقدمة ويعبرُ عنها بلفظة (ضيفٌ أَلَمَّ برأسي ...) فالصورة المضمرة لهذا الضيف هو الشيب المعبر عن الشيخوخة ويهدد بنهاية العمر، فهو كناية ابتعادهِ عن الحياة وملذاتها والمسكوت عنه الآخر هو ثورة الرفض الموجودة في أعماق الشاعر مشارف الشيخوخة، وصورة أخرى يذكرها الشاعر وهي علاقه المشابهة بين بريق بياض السيف وبريف بياض الشعر فوجه الشبه بين بريق الشيب وبريق السيف أنَّ كليهما يؤديان إلى نهاية الحياة، لكنه يفضل السيف لأنّه يستعمله للدفاع عن نفسه في الملمات لكنّهُ يخفي حقيقةً مُرّة يُعبر فيها عن كرهه لهذا الشيب فيُمثل الشيب بأنّه صورة مظلمة أسود من الظلام ويقارب الشاعر بين الظلام في نهاية العمر وبين حد السيف وقراره أصدق فى تقريب نهاية من الموت البطيء الذي يظهر عبر بياض الشعر والهوان النفسي. أفاد الشاعر من الثنائية الضدية اللونية بين الأسود والأبيض، ففي البيت الثاني رغم بياض الشيب فهو أسود في عينه من الظلام وفيه مسكوتٌ عنه هو كرهه للشيب لأنّه نهاية الحياة، فـ "ترتبط الوحدة الشعورية بالذات ارتباطًا وثيقًا وهي تعي حقيقة التجربة الانفعالية وما يضطرب في النفس من أحاسيس وخلجات. وتنطوي الوحدة الشعورية على وحدة زمنية؛ لأنه لا يتأتى للوحدة الشعوريه أن تعمد إلى تركيب عمل فني منفصلًا عن وحدته الزمنية"[٢].

ومن الحديث عن الدهر قول السريّ الرفاء يتظلم من الدهر ويتخذه ستارًا لخلجات نفسه إذْ قال[٣]: "البسيط"

لنا من الدهر خصمٌ لا تغالبهُ
فما على الدهر إن ولّت نوائبه
ترتدُّ عنه جريحًا من يسالمه

---

١. ديوان المتنبي: ٤: ١١٣-١١٤.

٢. الموقف النقدي، قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق: أ.د. كريم الوائلي، دار الشؤون العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م: ١١٩.

٣. ديوان السري الرفاء: ٩٠.

فكيف يسلمُ منه من يحاربه

يعقد الشاعر (الرَّفاء) مقاربة زمنية بينهُ وبين الدهر بصورة ظاهرية وبأسلوب مُعْلنٍ وواضح بقول ((لنا من الدهر خصمُ)) فهو يتخذ من الدهر سِتارًا يُخفي خلفهُ الخصم اللدود الذي علقه على الدهر وهو الخالدان فيقارب بين نوائب الدهر وما يضمره الخالديان لهُ ويقربُ الصورة أكثر إلى المتلقي عندما يرى أنَّ العائد منهما جريحٌ ولو لم يمسهُ أذى منه، ويهولُ موقف الحرب منه، فضلًا عن هذهِ الحقيقة المستشفة من الخطاب فإنَّ استنطاق النص يُخفي مسكوتًا عنه آخر هو صعوبة العيش في ظلِّ سلطة الخالدين، فالسلطة الموجودة في صخب إذْ يمثل هذا الصراع الدخول في مغامرة خاسرة مع الأمن والسلام وعدم الاستقرار، إنَّ هذا النوع من الصور المتناقضة في منظومة الشاعر هي مفاهيم لمْ يصرحْ بها ومنها القطيعة الإنسانية بينه وبين السلطة، وانفصاله عن مجتمعهن ورحيله إلى عالمٍ آخر، يبحثُ فيه عن حريته وارضه فجعل من الدهر إنسانًا يعاديه ويصالحه بتشخيصه ومنحه صفاتٍ إنسانية، ويبدو أنَّ الشاعر الذي يريد أنْ يعبّر عن تفاقم الانفعال في نفسه يضطر إلى استعمال أسلوب التشخيص[١].

وبين الماضي والحاضر و صروف الزمان نجد قول الوزير الشاعر أبو جعفر محمد بن العباس بن الحسن (ت: ٢٦٩هـ)، [٢]:

"هزج"

كأنَّ القصدَ مِنْ أحدا ثِ أزماني إزمَانِي
فكَمْ مارستُ في إصلا حِ شَانِي مَا تَرَى شَانِي
وعانيتُ خطوبًا جَرْ رَعتني ماءَ خُطبانِ
أفادت شيبَ فَوديَّ وأفنتْ نُور أفنَارني
ومَا خَلّاني إلا زمانًا فيه خِلانِي
وأخلى ذرعي الدّهرُ
وخلاني وخِلّانِي

نقف في هذه الأبيات على صورةٍ لأحد وزراء الدولة العباسية وهو يخاطب الزمن محملهُ اثمَ ما يعانيه فما هو به من ويلات وصروف ما هي إلّا بفعل الدهر ولكن قراءة المسكوت عنه تشير إلى صراع ذات الشاعرة مع الآخر الذي عبّر عنه بـ (الزمان) وربما يكون ذلك الزمان هو السلطة الحاكمة فالزمان كان هو سبب الألم الذي كان يعانيه فـ ((هو نتاج حاجات الإنسان التي تنتظم وفق هرم قاعدة الحاجات الضرورية، وقمته الحاجة إلى الأحراز، أو تحقيق الطموح، وتتوسط الحاجات الاجتماعية، والحاجة إلى التقدير، وكذلك الحاجة إلى الأمان في هذا الهرم))[٣].

يبدو للباحثة أنَّ الشاعر وضع إطارًا بلاغيًا لِمَا سكت عنه وضمنهُ النص فقد اتكأ على الجناس في البلاغة لرسم ملامح المسكوت عنه من ذلك قوله (زماني وإزماني) ويعني بهما أزمات الزمان كذلك قوله شأني وشاني وأخلاني

١. تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في العصر الجاهلي: موسى ربايعة، دار جرير للنشر والتوزيع الأردن، ٢٠١١م: ٣٠.
٢. يتيمة الدهر ٤: ١٢٣- ١٢٤.
٣. التجربة الابداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والأبداع، إسماعيل الملحم، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ٢٠٠٣ م: ٩١.

وخلاني، تلك المفردات أبدعَ فيها الشاعر بالخروج من عنق زُجاجة المصطلحات والكلمات الشائعة فقد أشارَ إلى المسكوت عنه بهذهِ الألفاظ المتجانسة بموجب مقاييس بلاغية، فهو يريد أنْ يُرينا صورة الأزمان النفسية والخطوب الخارجية هي التي زرعت في رأسهِ الشيب وأفنت فيه أحلامهُ وآمالهُ.

ومن الشعراء الذين استمدوا من الدهر رمزًا لمعاناتهم ابن المعتز (ت:٢٩٦هـ) كما في قوله[١]: "من المنسرح"

يا دهرُ يا دهرُ يا أبا العجبِ
يا طارقًا بالهموم والكرب
يا خائنًا عند أمن صاحبه
و يا مُغِصَّ الرّضيعِ بالحَلَبِ
يا هاجمًا بالردّى على الملك الـ
ـجبارِ خلفَ الأبوابِ والحُجُبِ
يا غازيًا أنفسَ الأنامِ على
دُهْمٍ وشُهْبٍ يركضنَ بالعطبِ
يا رافعًا وهدةً بوضع ربّى
وجاعل الرأس تابعَ الذنبِ
يا كلّ شيء يسوء يا شرّ مَنْ
أكّد ميثاقهُ لمطّلبِ
حذارِ يا معشرَ العبادِ ولا
يَغرّكمُ بالخداعِ والكَذبِ

أرادَ الشاعر توجيه رسالة إلى الناس ضد نظام الحكم فمن غير الممكن أنْ تكون النعوت يا دهر... بمفهوم الزمن المعروف وإنّما كانت رمزًا من أجل تهيئة فضاءٍ واسعٍ للتعبير عن خوالج الذات الشاعرة فكانت لفظة الدهر رسالة لثورة ساخطة على السياسة والنظام الخاطيء من وجهة نظر الشاعر التي رفعت أناسًا هم في الحقيقة أذناب.

إنَّ محاكاة الشاعر للفظة الدهر هي محاكاة مجازية أراد بها مخاطبة الحُكام وظلمهم واستبدادهم وليس الدهر بنفسه، أما عن مناداتهِ فقد وردَ في القرآن مناداة الأرض ومناداة السماء والجماد ميزة بلاغية تضمنت مسكوتًا عنه يصطلح عليه معنى المعنى أو المعنى العميق بحسب مفعوم عبد القاهر الجرجاني فالإشارة واضحة أنَّ المضمر في كلمة الدهر هو السلطة الحاكمة.

فلطالما كانت السياسة على المحك في خصومات الشعراء ولاسيما الوزراء، فنجد الشاعر يوظف ما يراه ملائما لقضايا عصره، ومن ذلك قول الوزير أبي الفتح ذي الكفايتين (ت: ٣٦٦)، إذ قال[٢]: "الطويل"

إذا أنا بلغت الذّي كنت اشْتهي و أضعافه الفا فكلّني إلى الخَمْرِ

---

١. شعر ابن المعتز ٣: ١٣١-١٣٢.

٢. يتيمة الدهر: ٣٤.

وقل لنديمي قم إلى الدهر فاقترح عليه الذي تهوى و دعني مع الدهرِ

ففي ظاهر النص يصرح الشاعر بأنّه قد بلغ ما أراد، حتى ابلغ ما حصل عليه أضعاف ما تمنى وابتغى، وإنْ دلَّ على شيء فإنّه يدل على إهمال الوزراء لحال الدولة، ونجده يفضل ذاته على الآخرين، فلم يكن همه الحصول على الوزارة لخدمة الرعية، وكان التهافت من الحاشية والمقربين على المناصب اتخذ مناحي عدةً منها التقرب إلى الخلفاء بما يصبونه وهو كلام الشعر المتضمن الفخر والمدح فالخطاب مؤثرٌ لأنه آخر ورقة يلجأ إليها الشاعر لأن الخليفة العباسي غنيٌ بالثراء والثروةِ وقويٌ بالسلطة والحكم لكنه يفتقر إلى من يعزز في نفسه العز والمجد والفخر فدخل الشعراء مدخل ما يريده الخليفة من نقصٍ في الجاه ونقصٍ في المجد فخطاب الشاعر تضمن وضع الزمان (الدهر) كلوحة إعلان تشهد عمق انتساب الخليفة إلى ما هو شامخ وواضح في حسيته كالانتساب إلى آل هاشم أو إلى النبي محمد – صلى الله عليه وآله وسلم- وكانت تلك منقصة عند الخلفاء عندما يجدون أنفسهم بعيدين عن آل الرسول وبعدين عن الدين وبعيدين عن الشريعة إذ كان الخليفة يمثل السلطتين الدينية والسياسية التشريعية والإيمانية ومنها يستطيع أن يضع حجر الأساس في بناء خلافة ترتكز على الدين من جهة والانتساب إلى آل الرسول من جهة أخرى.

ثانيًا / المكان

ورد في كتاب العين للخليل بن أحمد ت ١٦٥هـ أنَّ المكان "موضع للكبينونة، غير أنّه لما كثر الاستعمال أجروه في التصريف مجرى فعالٍ فقالوا: مكنّا له وقد تَمكَّن"[١]،وعرفّه ابن دريد (ت ٣٢١هـ) فقال: المكان هو "مكان الإنسان، وغيره والجمع أمكنة، ولفلان مكانه عند السلطان، أي منزلة، ورجل مكين من قوم مكناء"[٢]، اما ابن منظور فقال: "كن مكانك وقم مقامك واقعد مقعدك، فقد دَّل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه"[٣].

وعرفه ايضا الزبيدي ت (١٠٢٥هـ) قائلًا:هو "الموضع الحاوي للشيء... وهو اجتماع جسمين حاوي ومحوي؛ لكون الجسم المحاوي محيطًا بالمحوى"[٤]،وفكرة المكان بدأت عند فلاسفة اليونان القدماء ومنهم أفلاطون (ت ٣٤٧ ق. م) الذي قال: إن المكان هو "ما يحوي ذلك الشيء ويميزه ويحده ويفضله عن باقي الأشياء"[٥].

وشغل المكان الفكر الإنساني فالعلاقة بين الإنسان والمكان علاقة وطيدة ويعود ذلك إلى المنزلة التى يحتلها المكان فضلًا عن أنَّ طبيعة معرفة المكان لها خصوصية مما جعله محط اهتمام المفكرين قديمًا وحديثًا[١].

---

١. كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م: مادة (مكان) ٥: ٣٧٨.

٢. جمهرة اللغة: ٢: ٩٣٨.

٣. لسان العرب: مادة (مكن) ١٣: ٤١٢-٤١٤.

٤. تاج العروس: مادة (مكن) ٩: ٣٤٨-٣٤٩.

٥. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: تأليف حسن مجيد العبيدي، مراجعة وتقديم دز عبد الأمير الاعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراقن ط١، ١٩٨٧م: ١٩.

كما يرتبط الأدب بالمكان لأنّه يمثل محورًا أساسيًا من محاور نظرية الأدب إذ يدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم والاصداءات ودلالاتها[٢].

ويصاغ المكان الأدبي من رؤية الأَديب لعالمه والعلاقة بين الفنان ومحيطه والملكات الذاتية والمكتسبة التي تؤهله لجعل المكان عنصرا ذا تأثير يعمل على إثراء العمل نهوضًا إلى مصافي الكمال في الجمال الفني[٣].

ويحاول الشاعر الابتعاد عن العالم الواقعي ليخلق جوًا إيهاميًا فيسم المكان بميسم الفن، فالذات الشاعرة إنْ لم تجد ما تفرغ به شعورها وتشبع حاجتها إلى التعبير نزعت إلى الأيغال في الخيال من خلال رؤية تتجاوز العقلي إلى الوهمي، والحلمي إلى العجائبي، وهى في كل هذا تغير تشكيل الواقع تشكيلًا نفسيا من منظورها الخاص[٤].

فالمكان يعد نقطة انطلاق الشاعر ومنتهاه في تشكيل نصه الشعري المكاني، فالعلاقه بين الشعر والمكان علاقة عميقة الجذور متشعبة الأبعاد، يبدو للباحثة أنَّ المكون المكاني عندما يخضع لميدان الشعر يتجه باتجاهين؛ أحدهما المكان المُعلن والمحدد، والآخر المكان المسكوت عنه أو مايصطلح عليه بالمكان الافتراضي في رسمه صورة جذابة يندهش بها المتلقي. وسنحاول تسليط الضوء على توظيف المكان كمتنفس اعتمده الشعراء لإخفاء ما أضمرته نفوسهم.

ومن هؤلاء الشعراء الذين وظفوا المكان الشاعر عقبة السهمي (توفي في أواخر القرن الأول الهجري) قال[٥]:

"الطويل"

إذا العْين قَرَّت في الحَياة وأنتم
تَخافون في الدُنيا فأظلم نورها
مررتُ على قبر كمين بكرَبلا
فَفَاض عليهِ من دموعي غزيرها

تشبث الشاعر بالمكان ليبني عليه أخزانه والآلامه فمكان الشاعر (كربلاء) والقبر (قبر الإمام الحسين (عليه السلام) ففاضت عليه عندما مرَّ بهذا المكان دموعه الغزيرة بعد أن كانت عينه حُريرةٌ مسرورة يوميء الشاعر إلى المعنى المسكوت عنه في البيت الثاني وهو أنْ الدموع رمز الحُزن والألم فقد استحضَر في هذا المكان مصائب أهل البيت (عليهم السلام) وما جرى عليهم ففاضت عيناه دموعًا منهمرة غزيرة تحكي الآلام التي جرت على أهل البيت (عليهم السلام).

---

١. ينظر: التشكيل الجمالي للمكان وبناؤه الفني في الشعر العربي الحديث ١٩٤٠-٢٠٠٠م، د. ياسر فضل العامري، نور حوران للدراسات والنشر والتراث، دمشق – سوريا، ط١، ٢٠١٩م: ١٣.

٢. ينظر: المكان ودلالته في الرواية العرافية (اطروحة دكتوراه):٦.

٣. ينظر: المكان في شعر أبي العلاء المعري (رسالة ماجستير):٦.

٤. ينظر: التشكيل الجمالي للمكان وبناؤه الفني في الشعر العربي الحديث ١٩٤٠-٢٠٠٠م: ٢٧.

٥. أدب الطف من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع عشر: جواد شبر، مؤسسة التاريخ، بيروت، ط١، ٢٠٠١م: ١: ٥٢.

أما أبو تمام فقد حققَ تآلفا روحيًا مع المدينة إذ تعد المدينة من الأمكنة الأليفة، لأنّها تمثل الوجه الحضاري للمجتمع وبخاصة الوجيه السياسي[١]، إذ قال[٢]: "البسيط"

بالشام أهلي وبغداد الهوى وأنا
بالرقتين وبالفسطاط إخواني
وما أظن النوى ترضى بما صنعت
حتى تطوح بي أقصى خراسان

تتصارع الأمكنة لدى الشاعر في البيتين أعلاه، لأن الإنسان ذو علاقة فاعلة بالمكان فهو "الكيان الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين مجتمعه"[٣]،فقد وظّف الشاعر كلًا من الشام (موطن الأهل) وبغداد (موطن الحبيبة) ثم بعد ذلك الفسطاط موضع (الإِخوان) ربما أراد من كانوا له سندا، إذْ الأخوة جزء من الأهل، ولكن الشاعر أراد بلفظة الإخوان ربما من لجأ إليهم وكانوا بمنزلة الإخوة، فتشير قراءة المسكوت عنه لتوظيف هذه الامكنة إلى الشتات الذي كان يعانيه الشاعر وتقلب الاحوال التي دفعته للتنقل بين هذهِ الأمكنة، فالمكان يُعد مؤثرًا في العمل الأدبي عندما تكون له دلالة تحاكي شيئًا ما في نفس الأديب أو في الذّات الاجتماعية[٤].

يبدو للباحثة أَنَّ تغيير المناخ أو الفضاء إلى آخر ليبحث عن مكانٍ آمِن يطمئن إليه وتتشوق له نفسه وتستجيب لآمانيه وطموحاتهِ، فقد تعلق بالشام لأن فيها أهله، وتعلق في بغداد لأنها تحتضن حبيبته، ثم ارتحل إلى الفسطاط يقوده حنين الأهل الأقارب فاتخذ من الناس الذين لجأ إليهم إخواننا، وهكذا يبقى المكان هو حاضرة الشاعر في حنينه وعشقهِ وأمانيه.

كما تعد مجالس الشراب من الأماكن الأليفة التي انجذبت إليها الذات الشاعرة واتحدت معها، فالإحساس "بألفة المكان نابع من الذات ومدى تقبّلها للمكان أَولًا وأخيرًا، وفي العملية الإِبداعية ينعكس ذلك الإحساس على النص... فتشعر بألفة المكان من اللغة والصور ومدى تجانسها في إظهار صور تشع بالألفة"[٥]. ومن ذلك ما قاله الشاعر الوزير محمد بن عبد الملك الزيات (ت: ٢٣٢هـ) في مجلس الشراب[٦]: "الكامل"

سُقيًا لمجلسنا الذي جُمعت به
طَرف الحديثِ وطاعة الجُلّاسِ
ظَلّنا ويحيى كالمؤمَّر بيننا
نُسْقى، ونشربُ تارةً بالكاسِ

---

١. ينظر: صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٧: ٦٧.
٢. ديوان أبي تمام: ٣: ٢٠٩-٢١٠.
٣. الروحية والمكان، دراسة في فن الرواية العراقيه، ياسين النصير، بغداد سلسلة الموسوعة الصغيرة ٢: ١٦.
٤. ينظر: الروحية والمكان، دراسة في فن الرواية العراقيه: ٢: ٢٠.
٥. المكان في شعر الأرجاني (رسالة ماجستير)، دعاء عبد الحسين الساعدي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠١٣م:٥٢.
٦. ديوان محمد بن عبد الملك الزيات، تحقيق جميل سعيد:١٩٦.

نِصْفَين، يشربُ بعضُنا من قهوة
صِرفٍ تُضيءُ كشعلةِ المقياسِ
والآخرون على النبيذ عُكوفَهُم
شتانَ إن قِسناهما بقياسِ
شتانَ، بِيْنَهُما التي شبهتُها
بقضيبِ آسٍ بين غصني آسِ

تشير الأبيات إلى العلاقة التي تربط الوزير الشاعر بالمكان، فالمكانة الاجتماعية تحتّم عليه أنْ يكون مع المجالس إذ كانت لذلك المكان بصمة في ذات الشاعر لعوامل ترتبط بنفسه لارتباطه بمراجه لان المجلس "هو المكان الذي تجزء فيه، لذلك فإنّه لا مناص منه"[١]. وتستر السياقات التي عددها الشاعر الوزير محمد بن عبد الملك إيماءات على أَنَّ مجالس الشرب تخلع عن النديم وقارهُ ومنصبه وكبرياءه فيصبح به الناس سواسية من لابيدهِ الكأس يقارع الهوى ومن بيده فنجان قهوة يستوحي بسمته من جليسه فتلك الصورة التي أراد الشاعر أن يظهرها في الوقت يستهجن الشاعر الجمع بين النقيضين فذاك وزيرُ خدمائه حاشيتهُ ورجل فقيرٌ جليسهُ فنجان قهوة فكيف فكيف بلفيان في حانة الشرب.

وقد عكست مجالس الشراب في العصر العباسي طابعًا أظهر فيه ثقافة الإسراف والفخامة في الطعام والموائد فهم مثل خلفائهم وكانوا يفضلون وقت الشراب عن وقت الطعام، وفيه يكون السمر[٢].

وفي المعنى ذاته قال الوزير الشاعر أحمد بن يوسف الكاتب (ت ٢١٤هـ):[٣] "الطويل"

أصبحتُ مخمورًا أحدّثُ عن نفسي
ومالِيَ من علمٍ بما كان بالأمسِ
سقاني عبيدٌ من يديه مُدامة
يصرّفها لي ثم يُلحي على الجلسِ
فيا رُبَّ يومٍ قد حمدت مساءَه
يباركني ذمَّ له مصلح الشّمسِ
فأصبحتُ قد حدثتُ نفسي بتوبة
ويعتادني للهو عندي إذا أمسي

رسم لنا الشاعر في مجلس الشراب صورة امتزج فيها الخيال مع الواقع لكي يخرج بصورة تجسد عالمهُ المحسوس كي ينقل لنا من طريق تلك الأملية أي مجلس الشراب صورة عن هروبهِ للمكان الذي كان يلتجئ إليه من واقعه وضغوطات حياته، إذ يجد فى ذلك المكان واقعًا يرسمه لنفسه فـ "العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدليّة بين المكان والحرية"[٤].ويبدو للباحثة أنّ الشاعر يعيش صراعًا بين الواقع المضني والخيال المبتغى.

---

١. دينامية النص (تنظير وانجاز)،: ٦٩.
٢. ينظر: تاريخ الادب العربي، العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، ٦: ٧٤.
٣. شعر أحمد بن يوسف الكاتب (تجلياته وبناؤه التشكيلي): ٢٤١-٢٤٢.
٤. الأنا والآخر في المعلقات العشر (رسالة ماجستير): سعد سامي محمد، كلية الآداب، البصرة، ٢٠١٢م: ١٥٣.

كما يطالعنا المهلبي (ت ٣٥٢هـ) بصورة مزج فيها الواقع والخيال إذ قال[١]:

"الطويل"

شَرِبْنا غَبُوقًا والنجومُ كأنّها
نثارُ دَنانيرٍ على أرضِ سندُسِ
كأن الثَريا بينها حين أعرضت
يواقيتُ تاجٍ، أو تحيةُ نرجسِ

فهذا المزيج بين الواقع والخيال كشف لنا عن خلجات الشاعر وانفعالاته الذاتية نتيجة علاقة التباين بينه والمكان فالذات الإنسانية لاتكتفي بحدود ذاتها ولا تكتمل داخل سياجها، بل تتجاوز هذه الحدود حيث الفضاء الذي يمكنها أنْ تتفاعل معه"ربما يريد الشاعر أنْ يقدم لنا صورة عن حالة الثمالة التي يصل إليها شارب الخمر عندما ينفصل عن مكانهِ الحقيقي ويعيش في مكانهِ الافتراضي فقد انتقل الشاعر من أرض السندس المفروشة بالدنانير إلى سماء الثريا التي وضعها كالياقوت في التاج، فالشاعر يصل على المجهول المُتَخيّل الذي هرب به من واقع الحياة.

كما وظّف شعراء العصر العباسي المكان وذلك عبر وصفهم الحالة الإيجابية التى كانت تربطهم به ومن ذلك ما قاله الصاحب بن عباد ت ٣٨٥هـ [٢]: " البسيط"

يا أصفهانُ سُقيتِ الغيثَ من كثبِ
فأنتِ مجمعُ أوطاري و أوطاني
واللهِ واللهِ لا أنَسيتُ برَّكِ بي
ولو تمكّنتُ من أقصى خراسانِ
سُقيًا لأيامنا والشّملُ مجتمعٌ
والدّهرُ ما خانني في قرب إِخواني

ارتفعت جمالية النص عبر مشاعر وجدانيه جسدتها الصورة التي خاطب بها الشاعر بقوله (يا أصفهان) إذ كشف النداء عن قوة أواصر الألفه بين الشاعر والمكان الذي كان يقطنه، وكأنَّ هذا الشاعر الوزير يخفي خلجات نفسه عبر حنينه لذلك المكان فنجده قد استعان بالقسم وتكرار القسم((والله والله))ليدلل على مدى الترابط بين وجدان الشاعر والمكان وذلك لتقوية معاني التشوق والتذكر والحنين[٣].

يبدو أنَّ للعلاقة الحميمة التي تربط الشاعر بخراسان إذ أضمر الشاعر خلفها مسكوتًا عنه وهو أنَّ هنالك ذكرى جميلة وموقفًا عزيزًا عاشه الشاعر بحيث علقت تلك الذكرى وذلك الموقف الذي حاول الشاعر اخفاءهُ وعدم الإفصاح عنه.

---

١. ديوان المهلبي، شاكر عاشوره:٥٦.

٢. ديوان الصاحب بن عبّاد، تحقيق: محمد حسن آل ياسين: ٢٩٦.

٣. ينظر: التكرار اللفظي أنواعه ودلالاته قديمًا وحديثًا (رسالة ماجستير)، صميم كريم الياس: ١٢٧.

أمّا الشاعر الوزير الحسن بن مخلّد بن الجرّاح (ت: ٢٦٧هـ) فقال[١]: "البسيط"

مَن للغريب الذي لا مُستراحَ له

من الهموم ولاحظَ من الوسَنِ

خلّى العراقَ وقد كانت له وطنًا

لا خيرَ كل مشغولٍ عن الوطنِ

تشير أبيات الغربة والحنين إلى دلالة نفسية مقرونة بالضياع، إذ صدمت الصورة بالضياع النفسي والجسدي فـ ((علاقة التأثير بالمكان علاقة تأثير متبادل، فالإنسان يمارس فعالياته في المكان، بل ويغيّر من طبيعته في كثير من الأحيان ثم يعود المكان فيمارس تأثيره على الإنسان في دورة لا تنتهي من التأثير المتبادل))[٢].

إذ كان الحنين للوطن (العراق) خلاصة حله وترحاله بين الاوطار والأوطان إذ عكس الغربة وعدم الاطمئنان التي تعكس ذلك الواقع السياسي.

بلحاظ تكرار لفظة الغربة ومعاناته منها وألمه الشديد ينصب على الابتعاد عن الوطن فقد ارتفع صوته بالشكوى والحنين قادته إلى مرحلة الضياع التي تتسم بالوهم والخيال، فأرادَ الشاعر أن يعوض عن ذلك الضياع النفسي عبر تشبيهِ بمفهوم الأخوة ويعني بهم الدائرة القريبة منهُ وقد أضمر الشاعر إرهاصات نفسه تفضحها بعض ما وردَ في نصهِ منها قوله كما فاتني من (حُسنِ مشمع) وقوله كذلك:

وكم تجرعتُ للأيام بعدَكُمُ

من جرعةٍ أزعجت روحي عن البدنِ

فقد أخفِيَّ عنا الشاعر عقدتهُ في الابتعاد عن الوطن ربما التشريد أو الابعاد لسببٍ ما لم يصرح بهِ الشاعر فقوّل على آلامه وفراقهِ وحنينهِ لذلك المكان.

وتنوعت الأمكنة التي احتوت زفرات شعراء العصر العباسي وهمومهم بين مكان آليف ومكان معادٍ، إذ عمدوا إلى توظيف جمة من المقومات لإيصال أفكارهم من طريق الأمكنة، فالشاعر يوصل الأفكار في الحالتين عندما يكون المكان أسبق أو معاديًا حينما لا تكون هنا ألفة بينه وبينها فـ ((الأمكنة ما عادت تشكل على وفق مقاييسها الفيزيائية او حركتها الفيزيائية في الواقع بل طبقا الأحساس الذات المتلقية لها، فجرى استيطان الأمكنة وإعادة نشرها على السطح، بعد أنْ اتسمت بالميسم الذاتي))[٣].

فالمكان المعادي ربما كان أليفًا يومًا ما إذْ يرى بعض العلماء انَّ المكانين الأليف والمعادي ذوا فعل نفسي، فقد يكون البيت ذاته مكانًا غير أليف بحسب تفاعل الشخصية[٤] وشعورها وتفاعلها مع الحدث، ومن ثَمَّ من يحدد المكان

---

١. الوافي بالوفيات: ١٢: ١٦٧.

٢. شاعرية المكان، د. حديدي المنصور الشّبِيتي، شركة دار العلم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية ط١، ١٩٩٢م:١٠.

٣. شعرية المكان، د. ستار عبد الله:١٥.

. ٤ ينظر: فاعلية المكان في الصورة الشعرية، سيفيات المتنبي انموذجًا، د. علي متعب، منى شفيق، مجلة ديإلى، ع(٤٠)، ٢٠٠٩م، ٢٠.

الأليف والمعادي هو الشخصية، ومن ذلك قول الشاعرين الزيات (ت: ٣٣٢هـ)، و المهلبي (ت: ٣٨٥هـ) إذ قال الأول[١]:

"السريع"

رُبَّتَ دارٍ بعدَ عِمرانِها
أضحت خلاءً ما بها أهلُ
لم تُدخلِ البهجةَ دارَ امرئٍ
إلّا وما يَهْدمها داخِلُ

وظّفَ الشاعر الزيات قيمة جديدة للمكان وهي علاقته بشخصية الإنسان وقد ألمحَ في أبياتهِ إلى حالة الرفض النفسي للمكان وعدم توفر قدرة تحملهِ فظاهر النص يشير إلى (الدار) فعندما نتذكر البيوت فإنّ تلك البيوت سكنٌ لأنفسنا ولكنها على العكس من ذلك هنا فالمعنى العميق هو أنَّ الشاعر أوحى للمتلقي معنىً مقصودًا في ألفاظهِ وهو إنَّ الحجرة رمزٌ للدائرة القريبة من الشاعر والدار هي السلطة السياسية العامة التي تحكم البلاد فهو يصف الدار بالخراب وهجرها أهلها وأصبحت خلاءً يعني الفرقة والتشرذم الذي أصابَ المجتمع والأسرة بصورة خاصة من مخرجات سياسة السلطة الحاكمة آنذاك.

ومن ذلك أيضًا قول المهلبي (ت: ٣٨٥هـ)[٢]:

"الخفيف"

أنا في حُجرةٍ تجلُّ عن الوصـ
ـفِ ويعمى البصيرُ فيها نهَارا
وهي في الصُّبحِ كالظَلامِ، وفي الليـ
ـلِ يُوَلّي الأنامَ عنها فِرارا
أنا مِنْها كأنني جَوْفَ بئْرٍ
أتقي عَقْربًا، وأحذرُ فارا
وإذا ما الرّياحُ هَيَّتَ رُفَاءَ
خُلِتَ حِيطانها تميدُ انتشارا
رَبَّ عَجّلْ خرابَها وأرِحني
من حِذارٍ، فقدْ مللتُ الحِذارا

---

١. ديوان محمد بن عبد الملك: ٢١١

٢. ديوات المهلبي: ٤٦.

ويبدو للباحثة أنَّ هنالك تناصًّا فكريًا بين الوزريين بلحاظ تعبيرهما بنفس الأفكار وبنية في حدودها المنظورة (الغرفة، الدار، الحجرة، البنية...الخ)، فكانت نفثات الشاعر تعبيرًا عن همومه وأحزانه ورسمًا لفقدان الإنسان لحريته وكرامته وتجريده من أبسط حقوقه[١].

ولم تكن الأماكن الواقعية وحدها هي من شاركت الشعراء في خلجات أنفسهم ولكن طيف الخيال وعالم الأحلام كان من أهم الأمكنه التي وجد فيها الشعراء ملاذا آمنا ومنها قول حسام الدين الحاجري ت ٦٣٢هـ[٢]:

"الخفيف"

ليت طيف الخيال زار فأحيا
ميت وجدٍ لهُ الثياب لحودُ
كيف صبري والبيت منّي قريبٌ
ليس ينفكَّ والمزارُ بعيد

يرسم الشاعر صورة متحركة تتفاعل فيها إشكالية المكان مع همومه إذْ أوضح أنَّ حجرته بالية والإبصار فيها معدوم وصُبْحها ظلام، أما في الليل فتعبث بها بدان الأرض ولكن يُلمّح الشاعر إلى معنى المعنى والدلالة العميقة هي أنَّهُ يعكس الآمه الداخلية وشكواه على الحجرة التي سكن فيها، فالمسكوت عنه هو ليس مايشير إليه ظاهر النص (الحجرة) بل هو انفعالات الشاعر وردود أفعاله ضد ظروفه والسلطة وعلى مجتمعه.

إذ يعقد الشاعر تقاربًا نصيا مع الخيال والواقع إذ إنَّ نفسيته المتهالكة المتعبة هدمت الفواصل بين ماعاشه وبين ما يحلم به فقد استجدى صورة المكان الافتراضية المرسومة في خيالها وطوعها إلى وهم عاشَ فيه وتفاعل معهُ، والمعنى المسكوت عنه أنَّ االشاعر ينتظر ساعات النوم لكي يُحلق في عالم الأحلام الذي يرغب فيه كعيشٍ حقيقي، إذ طوّع الحاجري هذا الطيف في تجربة فنية استوعبت الألم النفسي الذي كان يعيشه فكانت ساعات النوم هي راحته النفسية لأنّه يحلق في عالم الخيال، إذْ نقله الخيال من عالمه الواقعي المليء بالأسى ومرارة الأيام إلى عالم خيالي يحقق له ما تصبو إليه نفسه في عالم اليقظة من سعادة وراحة، فمن الطيف نجد ما يدور في ذهنه مطوعًا إياه كما يريد فكان ذلك الخيال خير وسيلة للتعبير عن الآلام الداخلية ومكبوتات النفس الشاعرة.

ومن الشعراء الذين وظفوا دهاليز السجن المتنبي إذ قال[٣]:

"المتقارب"

دعوتك عند انقطاع الرجا
ءِ والموتُ مني كحبل الوريدِ

---

١. ينظر: جماليات المكان (بحث)، اعتدال عثمان، مجلة البيان، الكوت ع (٢٣٨)، كانون الثانين ١٩٨٦م: ٧٦.

٢. ديوان حسام الدين الحاجري، تحقيق ودراسة (رسالة ماجستير): مصطفى محمد شوقي الجزار، كلية الآداب- جامعة القاهرة، ١٩٨٩م: ٩٣.

٣. شرح ديوان المتنبي: ٢: ٦٧.

دعوتك لمّا براني البلاءُ
و أوهنَ رجليَّ ثِقلُ الحديدِ
فمالَك تقبَلُ زورَ الكلام
وقَدرُ الشهادةِ قَدرُ الشّهودِ
فلا تسمَعنَّ من الكاشحينَ
ولا تعبأنَّ بمَحكِ اليهودِ
وكن فارقًا بين دعوى أردُتّ
ودعوى فعلتُ بشأوٍ بعيدِ

عاش المتنبي تجربة السجن في النفس وفي العين فهي تعكسُ القنوطَ والرعب والوحشة والغربة ولم يجد مناصًا إلّا في مخاطبة الحاكم في تحقيق مبتغاه فهو يستعطف قلبَ الكريمِ وقلب اللئيم فوضع مقاربات نصية بين اماكن السجن فقد سترَ الشاعر صور في منظومته الخيالية بأنَّ الموتَ قريبٌ منه وأنّ نهايته مرسومة أمام عينيه فكتب رسالةً تواصلية يتناصُ بها مع من خضع لالام السجن ووحشته، فالفضاء الذي سكتَ عنه الشاعر في بناء ملامح المكان الذي انطلق منه صوت الرجاء والالتماس والذل والمسكوت عنه الآخر أن صورة الظلم الذي عاشه الشاعر هي نتيجة الوشاية والحسد، فأراد أن يُذكر الحاكم بها علّهُ ينال عفوه ويحصل على حريته، فالسجن محيط مكاني يُساعدُ كثيرًا في إلهام الشاعر واستتارة مشاعره وأحاسيسهِ فكان باعثًا لفيضهم الشعوري ونتاجهم الإبداعي عندما يصلون مرحلة فيض الوجدان في الكشف عن خوالج النفس العميقة وما تفصح عنه من جراحات وهموم ومِحَنٍ، والصورة الأخرى التي أراد الشاعر أنْ يعلِّمها للقارئ هي صوت الأنا الذي تمظهر في عبارات مباشرة ولغة واضحة في قوله: الموت مني كحبل الوريد أو قوله: (أوهن رجلي) ثقل الحديد وتكمن ذروة المناشدة بقوله: (ودعوتك عند انقطاع الرجاء) فقد عّول المتنبي على لغة الصياغة لفضاء المحنة التي فيها أنَّ تصل إلى سجانهِ علّهُ يحن ويشفق عليه، وفعلًا وصل صوت الشاعر إلى الحاكم فأعتقه إذْ يسعى الشاعر إلى إقامة حوار مستمر ينتج من ذهن الشخصية عبر رسائل المونولوج والمناجاة النفسية[١].

يبدو للباحثة أنَّ المتنبي شاعر الحكمة والإيحاء البعيد أراد أنْ يرسم صورة حقيقية للحاكم بإمرهِ لكونه لا ينتمي للعدالة من قريب أو بعيد وإنما إداةٌ طبعه بيد الوشاة، فضلًا عن كون هذا الحاكم قد تعسّفَ في حكمهِ على المتنبي وليس أوضح من ذلك عندما قدّمَ بين يديه الخضوع والخشوع.

أَما ابن الرومي (ت: ٣٢٩هـ) فقد رسم على جدران مدينة البصرة ملامح شخصيته التي تظهر خلاف ما يضمر إذْ قال[٢]:

"الخفيف"

لهف نفسي عليكِ أيتها البصـ ـرةُ لهفا كمثلِ لهبِ الضرام

١. الحوار القصصي. تقنياته وعلاقته السردية، عبد السلام فاتح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان: ١٩٩٩م:١٠٨-١٠٩.
٢. ديوان ابن الرومي:١٣٧.

لهف نفسي عليك قية الاسـ ... لام لهفا يطول منه غرامي

كم أخ قد رأى أخاه صريعًا ... ترب الحد بين صرعى كرامي

كم رضيع هناك قد فطموه ... بشيا السيف قبل حين الفطام

يتلون الفضاء النصي بألوان عديدة تعكس تصور الشاعر، فهو يندبُ حظهُ العاثر في لهفته على مدينة البصرة ويمثل شغفه (لهب الضرام) ويصور أحداث ما عمله الزنج بالبصرة من سفك الدماء وخراب واغتصاب، أراد الشاعر أنْ يخفي صورة جميلة لمدينة البصرة التي كانت تزهو بالعز وتفتخر بطبيعتها الخلابة وبخضرتها الربيعية فكانت تمثلُ عشق الشاعر وإلهام قوافيه، فيجمع ثنائية ظاهرها مكشوف وواضح وهي حالة الدمار الذي أصابَ ملامح البصرة نتيجة عبث الزنج بها، وحالة الذعر والخوف الذي خيّم على أبنائها.

أما المعنى الذي أخفاه الشاعر هو رسالة الذم إلى الزنج وما أحدثوه من خراب ودمار في هذه المدينة الزاهية التي تربعت على بحر العرب كأنها عروس بحر فقد أحالها الزنج إلى مدينة مهجورة يخور في أنحائها الموت والخراب فحمَّلت أهلها القهر والألم فالصورة عكست واقعه المنكسر فصورة المبدع تندمج مع النص.

وقد اعتمد الشاعر مخزون الذاكرة وهي ((مصدر أساسٌ من مصادر تمويل التجربة بعناصر نشاط وفعلٍ متنوعة، يعمل النص الشعري على تشكيل أجزاء مهمة من كيان النص استنادا إلى معطياتها))[1].

ومن الأمكنة التي تندمج فيها الروح كأنّها ترميز خاص لعاطفتها الشعورية كربلاء إذ وصفها دعبل قائلًا[2]:

أأسبلت دمع العين بالعبرات ... وبت تقاسي شدة الزفرات

وتبكي على آثار آل أحمدٍ ... وقد ضاق فيك الصدر بالحسرات

ألا فابْكِهم حقًا وأجرِ عليهِمُ ... عيونًا لريب الدهرِ منسكباتِ

ولاتنس في يوم الطفوفِ مُصابهَم ... بداهيةٍ من أعظمِ النّكباتِ

سقى الله أجداثًا على طرفِ كربلا ... مرابعَ أمطارٍ من المُزْناتِ

وظّف الشاعر دعبل الخزاعي الألفاظ الجزلة في تصوير خلجات الألم والحسرة على فراقه مكان صب فيه جُلَّ همومه وزفراته وحزنه في قوله أأسبلت دمع العين ... وبتَ تقاسي شدة الزفرات...

ففي هذا الخطاب المعُبّرَ يندبُ الشاعر نفسه معبرًا عن حزنٍ عميق وصف به هذا المكان وتطبع فيه إذْ يبدو أنَّ ارض كربلاء هي مرتع يستشفُ أنين الشاعر والآمه إذْ لا يمكن أنْ تجيشَ هذه المشاعر في مكان آخر؛ فكربلاء جمعت بيت شغف الشاعر بـ(أهل البيت عليهم السلام) ومصيبة الطف عندما اختلطت دماؤهم برمال كربلاء فعبّر الشاعر عن تعلقه بأهل البيت (عليهم السلام) وقدّمه بخطاب حزين يذكرهُ بمصيبة الطف، فيندب الدهر على وقوفه في هذا المكان

---

١. المتخيل الشعري، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد أدباء العراق، بغداد، طـ١، ٢٠٠٠م:٣١.

٢. ديوات دعبل الخزاعي:٢٢٢.

ويزفُ إليه هذه القرابين المقدسة والدماء الزكية والأرواح الطاهرة فقد التقى الزمان بقسوته والمكان بقفرهِ في مصيبة الطف وخير ما يستدل به على حبهِ لأهل البيت (عليهم السلام) وعمق ارتباطهِ بهم أنَّه قُتلَ من أجلهم، وتشبع الشاعر بإيمان أهل البيت (علهيم السلام) مما ظهرَ ذلك من طريق سلوكهِ فكان يُعبّرَ عن ذلك الولاء المطلق بفضاءات الحزن والألم وكأنّه داعية الحزن على أهل البيت (عليهم السلام) ومظهر طهارة أهل البيت عبر وجوده الزماني والمكاني فكثيرٌ من الناس تعلق بمبادئ أهل البيت عبر أشجان دعبل الخزاعي وتعلقه بهم، فقد وجد الناس في دعبل صوتًا مدويًا ينادي بحق أهل البيت ومظلوميتهم وتمادي الحكام والخلفاء في إخفاء ذكرهم وحجب منابرهم التي تنطقُ بصوت الحق والدعوة إلى الإيمان والتعلّق بالمثل والقيم الأخلاقية العليا التي كانت سمة أهل البيت (عليهم السلام)، لقد عبّرَ عن ذلك شاعرنا ووظف لذلك التأزم العاطفي في التعبير عن التعالق بين المكان والزمان في نحت مصيبة أهل البيت (عليهم السلام) على جدار الزمن لتبقى راسخة على مر الدهور.

وتقرأ بين سطور دعبل بعدين؛ هما المكان عندما يذكر كربلاء والطف وتهديم الديار، والبعد الثاني هو البعد الزماني الذي حاول الشاعر أنْ يُكمل صورة المأساة التي مرت على أهل البيت (عليهم السلام) وينعتها بالدهر الظالم محملًا الدهر عبء الكارثة التي حلّت بهم محاولًا بذلك أنْ يصل إلى أبعد نقطة في ذهن المتلقي.

فالمكان ينقل الفكر الإنساني، فضلًا عن طبيعته بما لها من خصوصية تجعله محط اهتمام المفكرين قديمًا وحديثًا[١].

إذ جعل المكان بمنزلة الرمز الأدبي ويختلف الرمز الأدبي عن الرمز اللغوي مع وجود فارق بينهما فاللغوي يتعلق بالأدلة اللغوية والتي تتمثل بالصورة الصوتيه الدال والمدلول، فالدال يستثر في الذهن مدلولاته وصورته[٢]، بينما يكون الرمز الأدبي أوسع بحيث يتضمنه ويتجاوزه في دلالات يمكن فهمها والتماسها في الحياة الشخصية للشاعر والظروف المحيطة به من طريق ما يثيره من تصورات إيحائية ففضاء الشعر حافل بالالات مع انفتاحه على كثير من القراءات[٣].

كما نجد أبا نؤاس يخاطب الدار قائلًا[٤]:

يا دارُ ما فعلتْ بكِ الأيامُ
ضامتكِ والأيامُ ليس تُضامُ
عَرمَ الزمان على الذين عِهْدتُهمْ
بك قاطنين وللزّمانِ عُرامُ

١. ينظر: التشكيل الجمالي للمكان وبناؤه الفني في الشعر العربي الحديث ١٩٤٠-٢٠٠٠م: ١٣.
٢. ينظر: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري: د. فتحية كحلوش، مؤسسة الانتشار العربين بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨: ٢٧٩.
٣. بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري:٢٨٠.
٤. ديوان أبي نؤاس: ٤٧.

يفتح الشاعر هذه الأبيات بـ(ياء) النداء مخاطبًا الدار بصيغة السؤال (ما فعلت بك الأيام)، ففي ظاهر الأَبيات نجد الشاعر يصف دار صاحبته ولكن ما أضمره تصويره الزمان وإذعان الإنسان له، إذ اتخذ من وصف الدار والبكاء عليه وسيلة للبكاء على حياته بكاءً مفعمًا بالسخط والغضب، فهذا الفضاء المكاني الذي محيطه جدران الدار كان فضاءً واسعًا يحمل زفرات الذات الشاعرة وآهاتها ودموعها فكان ذلك المكان رمزًا ستر آهات الشاعر ومعاناتهِ فقد أظهر النص المكانة المتأصلة لذلك المكان في نفس الشاعر فـ ((المكان الشعري يعيد تشكيل صورة مكان الألفة ويزيد من سطوعها وتعميقها في نفسية الشاعر))[١]، ومن ثَمَّ يسهم في الخروج بالنص من العمق إلى السطح.

ومن الأمكنة التي استثمرها الشعراء (بغداد) إذ قال عمارة بن عقيل[٢]:

أعاينتْ في طولٍ من الأرض أو عرضِ كبغداد دارًا، أنّها جنة الارض
صفا العيش في بغداد وأخضر عودُه وعيشُ سواها غيرُ صافٍ ولا غَضِّ
تطول بها الأعمارُ إن غداءَها مريءٌ وبعض الأرض أمروُ من بعض

يحاكي الشاعر عمارة بن عميل بغداد في حوارٍ وجداني يرتقي بأحاسيسه المرهفة ألفاظه الجزلة ليعبّر عن أواصر الألفة بينه وبين بغداد، فتارةً يندب حظهُ بالنأي عنها والبعدُ وتارة يصفُ بغداد بأنّها جنةُ الأرض ففي حالة الوجد والاشتياق لها قال((نفسي تقطعت من الشوق)) ليعبر عن الارتباط الوجداني ببغداد، وتارةً أُخرى يستثمر الشاعر ألفاظ الألفةِ والتودد، فالشاعر في الألفة والحنين والبكاء على بغداد قد أخفى نتاج العلاقة بين الشاعر ومحيطه ((وذلك يتوقف على ما للأديب من ملكات ذاتية وملكات مكتسبة... تؤهله لأنْ يجعل من المكان عنصرًا مؤثرًا في إثراء ذلك العمل والنهوض به إلى مصافي الكمال في الجمال الفني))[٣].

لقد عقد الشاعر صورة تشبهية بين الحياة الحلوة العذبة في بغداد مقابل صورة ذكرها بأنَّ الحياة في غيرها مرةٌ وصعبة، كذلك ذكر الشاعر لفظة الأرض ثلاث مرات في ثلاثة أبيات شعرية متتالية إذ إن تكرار اللفظ على لسان الشاعر يقوي المعاني التصويرية ويشيرُ إلى التفصيل إذ ألهبتِه عُرى الوشائج القوية التي تتآت بينهُ وبين بغداد فكانت أبيات الشاعر صدى يُصببُ ويجعل لبغداد صورة جميلة تبعث في روح المتلقي حُب البحث والاستطلاع، فيصاغ المكان الأدبي من طريق معانٍ كثيرة سكت عنها وتركها للمتلقي لتدق في وجدانه منها ما أراد أن يُظهره من مشاعر الوجد والحنين لبغداد باعتبارها جنة الأرض فأراد بذلك أن يُحببها إلى من لايستطيع ان يعبر عن حبه لها ويقربها من النفوس التي ضنكها العيش في بغداد فيخاطبهم قاله: وعيشٌ سواها غير صافٍ ولاغضٍّ...

وقد سبق الشاعر أغلب الشعراء عندما طرق معنى لم يسبقْ إليه أحدٌ وهو أنَّ العيش في بغداد يطيلُ العمر وقد أخفى الشاعرُ معاني الألم والمكابدة التي عاشها في إقامتهِ السابقة.

---

١. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي (دراسة تطبيقية)، باديس فو غالي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م:٦٠.
٢. ديوان عمارة بن عقيل: جمع وتحقيق: شاكر العاشور،مطبعة البصرة، ط١، ١٩٧٣م: ١١٢.
٣. المكان في شعر ابي العلاء المعري (رسالة ماحستير)، د.حربي نعيم الشبلي، جامعة القادسية، كلية التربية، ٢٠٠٢م:٦.

يُعد وصف الطبيعة غرضًا شعريًا متأصلًا طيلة مدة الأزمنة الشعرية، ويصل أحيانًا إلى مستوى التمايز الأدبي بين شاعرٍ وآخر عبر وصفه الطبيعة، وقد لاحظت الباحثة أنَّ بعض الشعراء يوظفون جمال الطبيعة لأغراض لم يَبُوحوا بها مستثيرين أثر الطبيعة في المتلقي وشغفه من ذلك قول أبي سعيد الرستمي[١]:

هواءٌ كأيام الهوى فرطَ رقّةٍ
وقد فقد العشاقُ فيها العواذلا
وماءٌ على الرضراضِ يجري كأنه
صفائحُ تبرٍ قد سبكن جداولا
كأن بها من شدة الجري جنة
فقد البستهُنَّ الرياح سلاسلا

فقد فاضت قريحة الشاعر هوسًا بوصف الطبيعة فشبه الماء بصفائح الذهب إذ تسكبُ في القوالب ثم يبدع الشاعر في معانقة موجات الماء مع نسمات الرياح كأنها جنةٌ بأبهى لبسها، وتضمّن هذا الوصف الغرض الذي لم يبح به الشاعر وهو الحب والهوى الذي جذبه لهذا الوصف الرقيق فقد قاربَ بين جمال حبيبته وزهو الصبيعة وجمالها.

ويبدو للباحثة أنَّ قرينة الجناس والتشبيه في البيت الأول (هواءٌ كأيام الهوى) هي صورة رسمها الشاعر للمطابقة بين هواه ونسيم الطبيعة والقرينة اللغوية الأخرى التي تشير إلى المسكوت عنه هي أنَّ خطابه الوصفي الرقيق كان موجها للعشاق أصحاب الهوى العُذري فثمة غرض مخفي تنمُ عنهُ عبارات الشاعر وهو إنّه يصف براءة الطبيعة التي لم تصلها يدُ الإنسان وهذا ما يضع أمامنا أمرًا جديدًا أرادهُ الشاعر وهو البراءة التي تتحرك في أحضانها الطبيعة الخلابة، فقد عزت على الشاعر معاني الهوى العُذري الذي استحوذ على عواطف الشاعر ومشاعرهِ، فعقد هذهِ المقاربة بين هواهُ العذري وبراءة الطبيعة في حركتها، فكل ما في المكان يدعو النفس للانشراح وكأنَّ المعنى المضمر هو النفس التي وجدت الطبيعة ملاذًا لها، فقد أعانت الطبيعية الشاعر على منح أبياته دلالة ارتقت بقيمة النص، فـ ((الإحالة على عنصر الطبيعة إحالة على الحياة بشموليتها))[٢].

أما المتنبي فقال[٣]: "البسيط"

بكيتُ يا ربعُ حتى كِدتَّ أبكيكا
وَجُدتُ بي وَبِدَمعي في مغانيكا
فَعِمْ صباحًا لقد هيَّجْتَ لي شجنًا
واردُدْ تحيتنا إنّا مُحيُّوكا
بأيّ حُكمِ زمانٍ صرتَ مُتْخِذًا
ريم الفلا بدلًا مِنْ ريم أهليكا

---

١. هو شاعر عباسي، من شعراء القرن الرابع للهجرة من جلساء الصاحب بن عباد، يتيمة الدهر ٣: ١٨٩- ٢٠٦.

٢. الاستعارات والشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، طـ١، ٢٠٠٥م:١٩٥.

٣. شرح ديوان المتنبي : ٣: ٨٥.

يرى أغلب نقاد الأَدب أنَّ المتنبي ظاهرة شعرية تتجسد في بلاغته وإِحساسه المرهف وتعبيره الدقيق الذي لم يصل إليه شاعرٌ معاصر له بلحاظ أنّه قلب موازين القصيدة الجاهلية على شعرائها بعد أنْ كانوا يعدونَ الأَطلال ألف بائية أساس قصائدهم ومفتاح قرائحهم فقد قلب عليهم المتنبي وأفرغَ محتوى مفهوم)الطلل) بمفهوم جديد هو العلاقه بين المكان وذات الشاعر لكنه أغفلَ عنصر الزمن وعلاقتَه بالمكان فقد بكى المتنبي أثرَ الديار التي ترعرعت ذكرياته بها ومن فرط بكائهِ كاد أنْ يُبكي السامع لما شَدهُ الوجد لذلك المكان إذْ يستهل مخرج عواطفه بالبكاء كنتيجة نهائية لما يكتنفه من ألم الفراق وحنين الوجد فلم يصرّح بخلجاته وإرهاصاته وحنينه لتلك الديار واكتفى بما أسفر به الدمعُ فالتناص في ذكر الأَطلال بين المتنبي والشعراء الجاهليين لم تكن الغاية منه التقليد بل أوجد في تلك الأطلال المقاربة بين المكان والذات وبين الوجدان المتيم الذي أثارَ قريحته.

وقد زين المتنبي تركيباته وعباراته بالجمل الفعلية ظنًا منهُ أنَّ الحدث في الفعل يتغير ويتجدد فهو غير ثابت والمسكوت عنه هنا في هذا التركيب اللغوي أمنياته بأنْ تعود الحياة إلى تلك الديار وتلك الأمكنة وتتزين بساكنيها.

فيصح للمكان شبحٌ له أثرٌ ووطأةٌعلى نفس الشاعر؛ لكونه يمثلُ ((أثرًا كبيرًا في الضغط النفسي على عموم من دخله وأكثرهم تأثرًا الشعراء))[١].

وكذلك قول السيد الحميري[٢]: "الخفيف"

بكتْ الارضُ فقدهُ وبكَتْهُ

باحمرارٍ له نواحي السّماءِ

استعارَ الشاعرُ في هذا البيت صفة البكاء للأرض، فقد استلهم هذهِ الصورة من القرآن الكريم في قوله تعالى: "يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ..." [هود: ٤٤]، فقد خاطب الله سبحانه وتعالى الأَرضَ خطاب اسم العلم (العاقل) بقرينة لغوية إنَّ اسم العلم في النداء يبنى على ما تُرفع به لذلك رفع الأَرض كذلك الشاعر رفع الأرض على الفاعلية، فقد نسب البكاء للأرضِ بالصورة الاولى (بكت الأرض) والصورة الأخرى التي صورها الشاعر هي أنّ الأرض محمرة مخضبة بدماء الشهداء فكانت دموع الارض حمراء ممزوجة بدم السماء التي شاركت الارض في النوح والحزن، فقد أشارَ الشاعرُ إلى مكانٍ غير محدود وغير مرسوم إذ تركَ ذكرى ذلك المكان يدور في خلجان المتلقي ولاشك إنهُ يعني بذلك أرض كربلاء، والمكان الآخر الذي ذكره الشاعر هو السماء فجلالة الموقف دلت عليه الدماء الحمراء التي ملئت الفضاء بين السماء والأرض ويؤكد خطاب الشاعر تفرّد مظلومية الإِمام الحسين (عليه السلام) بحزن الأرض والسماء عليه وهذا واضح للمتلقي في الوقوف على مظلومية سيد شباب أهل الجنة، فنرى الشاعر يحاول أن يجر المتلقي فكريًا ووجدانيا إلى مكان الحدث من خلال زج الانفعالات للوصول إلى ذلك المكان ومعرفة مدى تأثيره في المتلقي[٣].

---

١. ادباء السجون: عبد العزيز الحلفي، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٧٠م: ١١.

٢. ديوان السيد الحميري: ٢٥.

٣. يُنظر: المكان في شعر جماعه الأحياء (رسالة ماجستير)، عمر جهاد عبد العلواني، جامعة الانبار، ٢٠٠٤م:٨٤.

أما الشاعر سيف بن عميرة (توفي في القرن الثاني للهجرة) فيوظف أنواع الأماكن الطبيعية والاصطناعية والمتخيلة إذْ قال[1]: "الكامل"

جلَّ المصابَ بمنْ أصبنا فاعذري
يا هذهِ وعَنِ الملامة فاقصِري
أفما علمتِ بأنَّ ما قد نالنا
رُزءٌ عظيمٌ مثلهُ لم تُذكرِ

إلى قوله:

ما بينَ مسحوبٍ ليُذبحَ بالعرى
أو بين مشهودٍ وآخر مُوسرِ
ورضيعِ حولٍ بالحُسامِ فِطامهُ
وصغير سنٍّ عن أذى لم يكبر
هذا و زين العابدين مكتفَلُ
بالقيدِ بينَ عصابةٍ لم تنظَرِ
لم أنسَ زينبَ وهي حسرى حائرٌ
في نسوةٍ متألحات حُسَّرِ
تمشي إلى نحو الحُسينِ وتشتكي
ما نالها من ظَلمِ ذاكَ المعشرِ

ينفرد الشاعر بصورة يظهر بها صورة الإنسان عندما يكون مثقلًا بالحزن والألم فيكون مثقلًا متوهبًا، ويضيف الشاعر إلى هذا البعد مفهومًا آخر وهو أَنَّ دلالة المشي عند السيدة زينب (عليها السلام) هو عنوان الثأر والانتقام. وترجح الباحثة هذه الصورة الشعرية التي رسمها الشاعر للمشي عند الحوراء زينب (عليها السلام). ويبدو أنَّ المشي قد وظّفَه الشاعر لأغراضٍ منها مكانة السيدة زينب (عليها السلام) ورجاحة عقلها على الرغم من عظم مصابها فقد حافظت على رباطة جأشها بدلالة المشي بخطوات ثابتة ومستمرة يختلف عما يصيب أغلب النساء عن الحزن في حالة فزع وفقدها لوعيها، والغرض الآخر تجسيدها لدور البطولة الفذة التي ارتبطت بها بعد فقد الرجال فكانت مسؤوليتها هي أنْ تكون القدوة وهي تُمثل شجاعة الإمام علي (عليه السلام) وثبات الحسن (عليه السلام) بوجه الأعداء وإيثار الإمام العباس (عليه السلام) .

كل تلك الصور اجتمعت بإطار واحد تجسدت في مشي الحوراء زينب نحو الأعداء، يبدو للباحثة صواب رأي الشاعر عندما قاربَ بين حالة المشي ودلالة طلب الثأر إذْ لم يصور الشاعر الصورة الأخرى المتمثلة بالإحباط والتقهقر والانهزام، بل أخفى هذه الصورة فتولدت لديه صورة الإقدام في المشي وصورة الإصرار في التوجه نحو الأعداء وطلب الثأر ما دامت البرية.

---

١. دائرة المعارف الحسينية ديوان القرن الثاني: محمد صادق محمد الكرباسي، مركز الحسيني للدراسات، لندن، ١٩٩٤م: ١٠٢-١٠٩.

فشعر الطفّ لا يخلو من الخيال الذي يرتبط بالمكان ارتباطا وثيقًا ويكون إدراك المكان فيه من طريق تأليف الصور الذهنية، وإنْ لمْ تعبّر عن شيء حقيقي موجود[١].

كما نجد أبا دهبل الجمحي قال[٢]: "الطويل"

يُجشمها ما لا يجشمه الردى
لأودى وعادتْ للنفوس جُسومها
إلى حيث القاها ببيداءِ مجهلٍ
تضلّ لأهل الحِلم فيها حُلومها
ومنها لأهل الطف منها عصابة
حَداها إلى هدمِ المكارم لَوْمُها

يجسد الشاعر صورة يعرض بها مصيبة الحسين (عليه السلام) وكيف كان ملقى في الصحراء مجهولًا، والصورة الثانية يهيب الشاعر بمشاعر المتلقي الحليم أنْ يَدرك قيم الإيمان التي جسّدها الحسين (عليه السلام) في بطولتهِ، تلك البطولة عند اهل العقل والحلم تُمثلُ عمق الإيمانِ والعقيدة وعمق التضحية. فما أبداه بنو أُمية من عملٍ ينمُ عن الحقد الدفين المتوارث، فقد حكموا باسم الإسلام لكنهم انتهكوا أبسط أعرافه وهي تحريم التمثيل بالميت لقد مزقوا الجسد الطاهر وقطعوه إربا، فدلالة المسكوت عنه في قول الشاعر تتوضح في محورين؛ أولهما حقد بني أمية المتوارث على بيت النبوة ومعدن الرسالة، والمحور الآخر هو أنَّ الحسين (عليه السلام) مرّت عليه مصائب أهمها مصيبة الغربة في الأرض القفر ومصيبة التمثيل في جسده وتقطيعه إربًا إربا، ويبدو للباحثة أنَّ الشاعر نجحَ في تجسيم موقف المأساة التى مرّت على الحسين (عليه السلام) لكنّه أغفلَ بطولة الحسين عليه السلام وشجاعته في تحمل الموقف الصعب ووقوفه بين الحياة والموت فاختار الموت على الحياة، ومن ثَمَّ تحول الجسد كما فى تجربة أدونيس، من عرض زائل إلى جوهر مستقل وعليه يضفي بُعدًا ذاتيًا إقرارًا بالانقسام والتعددية في الذات الواحدة[٣] أو كما قال ابن طباطبا، فالصائغ يذيب الذهب ليُعيد صياغته[٤] فيصبح ((النص الغائب ساريًا في أعماق النصّ الشعريّ كامنا فيه كما تكمن الجواهر داخل الصّدفة))[٥].

ومن بين قضبان السجن إلى أحضان الوطن (المكان الغائب) قال ابو فراس[٦]: "الكامل"

أَتِعزْ أنتَ على رسومِ مغانٍ
فأقيمُ للعَبراتِ سُوقَ هَوانِ؟

---

١. ينظر: المعجم الفلسفي: د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م:٤١.
٢. ديوان أبي دهبل الجمحي: ٨٨.
٣. ينظر: المنصف الوهابي (الجسد المرئي وسعد المتخيل فى شعر أدونيس) قراءة نتاجية، توفيق بكار، جامعة تونس: ٧٤.
٤. عيار الشعر ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ): تحقيق: محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، ط٣، ١٩٧٣م:٧٨.
٥. أسرار البلاغه: ١٢٨.
٦. ديوان أبي فراس الحمداني: ٢٩٥.

فرضٌ عليَّ لكلِّ دارٍ وقفة
تقضي حُقوقَ الدارِ والأجفانِ
لولا تذكّر من هويتُ بحاجرٍ
لم أبكِ فيه مواقدَ النيرانِ
ولقد أراه قَبيلَ طارِقةِ النوى
مأوى الحِسان ومنزلَ الضيفانِ
ومكانَ كلِّ مهندٍ و مجرَّ كِلّـ
ـلِ مثقّفٍ ومجالَ كُلِّ حِصانِ
نشرَ الزمانُ عليهِ بعدَ أنيسهِ
خُلَلَ الغَناءِ وكلُّ شيءٍ فان!
ولقد وقفتُ فسَرَّني ما ساءني
فيه وأضحكني الذي أبكاني
ورأيتُ في عَرصاتهِ مجموعة
أسْدَ الشّرى، وربائبَ الغِزلانِ
يا واقفانِ معي على الدارِ اطَلبا
غيري لها إن كُنتما تَقِفانِ
منعَ الوقوفَ على المنازل طارقٌ
أمَرَ الدُّموعَ بمقلتي ونهاني

يقدم لنا أبو فراس الحمداني صورة شعرية فيها أساليب بلاغية لطرح معاناته الظاهرة والمستورة، ومن هذه الأَساليب أسلوب طباق، (فسرني ما ساءني وأضحكني ما أبكاني) ففي قلبه حزنٌ عميق وصل به إلى حد اليأس فَسرَّ بهذا البؤس بعد أن أصبح معتادًا عليه ولازمَ الضحكَ ليكبتَ بكائه ونحيبه، إذْ تنطق هذهِ الصورة الملونة بالمتناقضات من مكانٍ بائس ضاقت به نفس الشاعر وذابت أحاسيسه ومشاعره فضلًا عن أنَّ المكان المغلق (السجن) فرضَ على الشاعر مفاهيم مغلقة ذات حدين ظاهري وباطني فهو يضحك لكنه يبكي في سرهِ ويَسرُّ في ظاهره ويسترُ سوء حالهِ، فوقف أبو فراس الحمداني بين ثنائيات حادة فرضتها قساوة السجن وتقييد حريتهِ وهو الأمير الذي كان يستريحُ في العزِ والرفاهية وهنا يستحضر الصورة الأخرى داخل النصوص الشعرية متجاوزًا بعده التاريخي أو الواقعى اي الإحالة المباشرة للعالم والتاريخ والوقائع التاريخية، ليُعيد بناءها الداخلي بصورة رمزية متخيلة وصولًا إلى عالم زماني مكاني معين.

أما الشريف الرضي قال[1]: "الطويل"

وَخَطبٍ على الزوراءِ ألقى جرانَهُ
مديدِ النواحي مُدْلهمِّ الجوانبِ
وَأضرمها حَمراءَ ينَزُو شَرارُها
إلى جنباتِ الجَوِّ نَزوَ الجنادبِ

١. ديوان الشريف الرضي ١: ٩٠.

المصيبة التي حدثت في بغداد ترجمها الشريف الرضي بأنها غيوم سوداء ونيران مضرمة تُشير إلى الدماء المسفوكة على جانبي الطريق من جراء الاقتتال ولكن لم يصرح الشاعر بالمسكوت عنه في ضميرهِ ويبدو للباحثة أنَّ الشاعر يصف خراب الزوراء من جانب ويرثي نفسه وحبهُ لبغداد من جانب آخر فالمسكوت عنه هو دمار مدينته وخرابها نتيجة هذا الاحتراب والاقتتال وسفك الدماء وتخريب معالم الزوراء.

ويصور الشاعر اختلاط مياه دجلة بالدماء حتى غدا ماؤه أحمرَ من هذهِ الأرواح التي زُهقت على جانبيه فقد ((أحب الشاعر العربي مدينته، وعاملها معاملة الإنسان حبيبه فمدحها ووصفها، وفخر بها، وعاتبها ورثاها، بل وحتى هجاها، ولا تخفى الصلة الحميمة بين الإنسان ومدينته وبلده وبيئته))[1].فتنحسر المسافة بين الرمز والمسكوت عنه في القصيدة العباسية إن لم يكن الرمز الذي يخفيه الشاعر هو المسكوت عنه في قصدية النص العباسي.

فعندما يرمز الشاعر مثلاً إلى الدهر فإنه يفتح به مغاليق المعاني التي لم يصرح بها إذيفضح الشاعر مكنونات ألفاظه ويعريها أمام المعاني التي يطلبها النص، فإن الرمز لغة عالية ترتقي إلى مستوى إعلامية النص وإيضاحهن وهذا ما يضع المتلقي أمام فهم عميق وتواصل دال يقترب من خلاله المخاطب مع أحاسيس الشاعرن وهذا الالتفاف مدعاته المستوى الثقافي الذي بلغه النص في العصر العباسي، ويكشف التناغم بين المبدع والمتلقي من حيث الثقافة ومستوى التلقي فلا غروة عندما نستشفي مستوى الخطاب بينهما عندما يحاكي المشاعر أحاسيس المخاطب بإيحاءات تخلق في فضاءات المتلقي.

١. رثاء غير الإنسان في الشعر العباسي، عبد الله عبد الرحيم السوداني، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩: ٢٥.

الفصل الثالث: آليات المسكوت عنه

المبحث الأول: التشبيه

المبحث الثاني: الاستعارة

المبحث الثالث: الكناية

المبحث الاول

التشبيه

من علامات الابداع عند الشاعر مقدرته على تشكيل الصورة وعلامة إبداعه ومقدار شاعريته، إذ "يقوم بابتكار واقع جديد من خلال علاقات بين موجودات لا توجد بينها علاقات في الواقع الحقيقي"[١]، وتكمن جمالية الصور في البيان البلاغي على شكل التعبير غير المباشر، ملبية رغبة الشعراء في تغليف المعنى المراد بأسلوب صوري بعيدًا عن المباشرة؛ لأسباب سياسية أو لأسباب فنية مرتبطة بقدرة الشاعر وتمكنه على تقليب المعنى وإضفاء جمالٍ خاصٍ على الصورة.

فيعد التشبيه أحد الوسائل التي تقوم على عقد الصلة بين مكونين هما: المشبّه والمشبه به ولابد من وجه الشبه كي يتقارب المكونان، وقد احتل مكانة واسعة لدى البلاغيين والشعراء والادباء، فقال قدامه بن جعفر (ت: ٣٣٧) أنّه (من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم)[٢].وللتشبيه القدرة على "جمع ما يُعد متعددًا متباينًا في الوجود الخارجي الذي يستعمله منتج الخطاب حين يروم التعبير عن شيء لا يتحصل إلّا بهذهِ الوسيلة ليزداد معنى الشيء قوة وجمالًا"[٣].

ومن الصور التشبيهية نص لابي دلامه فقد جعل من الصورة التشبيه للأم لبًا للمشكلة وجوهرًا للواقع الذي يعيشه فهي مثلت له الرق والذل اللذين تعرض لهما، قال[٤]: "الكامل"

هاتيكَ والدتي عجُوزٌ همَّة

مثل البليّةِ درعُها في المِشحَبِ

مهزولة اللّحيَينِ من يَرَها يُقلْ

أبصرتُ غولًا أو خيالَ القَطربِ

الأم هي منبع الحب والعطاء، هي أنهار لا تنصب ولا تجف لكنها لم تمثل عند الشاعر روحًا للعاطفة والحنان، بل العكس كانت مصدرًا للتشهير والنيل منها، فيبدو أن الضغط الذي وقع تحته الشاعر قد أجبره على التنفيس بالأقوال، وذلك لما في الكلام من راحةٍ وفرج، ما حدا به

١. عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، الكويت، ٢٠٠٤م: ١٦٧.

٢. نقد الشعر: ٤٩.

٣. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م:١٢٦.

٤. ديوان أبي دلامة: ٣٥.

تحميل امه عبئ ما حلَّ به، فلم تكن الأم هي المقصودة بذاتها وإنما جعلها ملاذًا يلوذُ خلفه من الصراع الذي كان يعانيه من جراء لونه الأسود.فعلى الرغم من بساطة الصورة في ظاهرها، إلا أنها تحمل في أعماقها بُعدًا إنسانيا من الأفكار والصور المستقاة من الحياة الإنسانية والفكرية، فكانت الصورة مرآة صادقة عكست حالة الضيق التي وصل إليها الشاعر، كما يبدو للباحثة أنَّ المعنى المسكوت عنه في ذلك الوقت يُعد الانتساب إلى الأم منقصة، فأراد الشاعر أن يترفع عن هذه الصورة، فلم يكن يرغب ان يعد ممن نسبوا لأمهاتهم كإبراهيم بن المهدي (ابن شكلة) إذ لم تنفعه أبوة الخليفة المهدي ولا أخوته للرشيد، كما كانت الخلافة التي وصلت إليه صلة، إذ إن المأمون حين "جد في تجديد العهد لعلي بن موسى بن جعفر وتقدم إلى الفضل يأخذ البيعة... دبَّ الهاشميون بعضهم إلى بعض، وخلعوا المأمون وعقدوا الأمر لإبراهيم بن المهدي"[1].

ومن الصور الشبيه أيضا أبيات بشار بن برد، إذ قال[2]: "الطويل"

إذا ما غَضِبنا غَضبة مضرية

هَتْكنا حجابِ الشمسِ أو تقطر الدما

يعد بشار بن برد شاعر الهجاء والرثاء أكثر مما هو في الحب والغزل، وعرفَ عنه المبالغة في أفكارهِ؛ فقد وظّف التشبيه في لغة مبالغ فيها تقترب إلى المستحيل، والغرض الذي يطلبهُ بشار ففي هذا البيت يشبّه لنا بشار مقارباتٍ شتى في قوله (غضبةٌ مضرية) فالمعاني المستسقاة من هذا التركيب أنَّ قبيلة مضر معروفة بين القبائل بغضبها العنيف الذي تهابهُ القبائل العربية الأخرى في الجزيرة العربية، والصورة التي أخفاها بشار بن برد هي الغيضُ من غضب طافح يرتقي إلى مستوى غضبه قبيلة مضر، يُعزز تلك الدلالة أنَّهُ يخلط بين الألفاظ فيستعير لفظة "الهتك" لحجاب الشمس، والهتك غالبًا ما يصطلح على الستر والشرف، فدلالة هذهِ المبالغة أنَّ بشار سكت عن معنى أرادَ أن يُصرح به وهو أنَّه لا يقلّون شرًا عن شر قبيلة مضر فهو يتضمن معنى آخر مسكوتًا وهو استعراض الفخر واستعراض القوة، فضلًا عن كونها مبالغة ممقوتة لاستعارتهِ الفاظا تُدللُ على تعرضها للشرف والعِرْض ولنفورها عند العرب. وثمة ملحظٌ أنَّ بشارًا أرادَ التعريض بالعرب من طريق الصورة التشبيهية لقبيلة مضر (غضب مضرية) ليرفع من مستوى فخره بذاته هذا ظاهر البيت، أما المعنى المسكوت عنه هو التعرض للعربية بدلالة لقطة (الهتك) التي أسلفنا قبل قليل أنها تتصل بهتك العرض والشرف،إذ قال (هتكنا حجاب الشمس) فمن طريق هذهِ الصورة أظهر خلجات نفسه، فحيوية النص كامنة في الصورة لا في شيء غير

---

١. الوزراء والكتاب: ٣١٢.

٢. ديوان بشار بن برد ٤: ١٦٣.

الصورة[1]، وحيوية الشعر رهينة بتقريب حركة الذهن المستمرة من طريق استدعاء الصور المقاربة للواقع[2].

وفي نصٍ آخر نلحظ أنَّ المبالغة في شعر بشار بن برد لم تقف عند حدّ الانتقاص من العرب بل تتعداه إلى إيهام المتلقي بأنَّهُ ينحدرُ من سلالة ملوكية في بلاد العجم ومدعاة هذه المبالغة رؤية بشار أنَّ العرب تهتم بسيّر الملوك والابطال وتجعلها حديث الدواوين واسمارهم في الليل مما دفع بشار أنَّ يدعي بقوله:[3] "الطويل"

أنا ابن ملوك الأعجمين تقطعت

عليَّ ولي في العامرين عمادُ

استعار الشاعر لقب سليل ملوك الأعاجم وشبه نفسه بأنّه ملك أو أمير أو ربما يدعي النسب العنصري وليس النسبي، غايته أنْ يلفت نظر العرب إليه والمعنى المسكوت عنه هو أنَّ العرب تتغافل عن الفقر، فكل فرد من البشر ليس له يد في صنع شخصيته إلّا ضمن حد محدود، فهو صنيعة عوامل لا إرادة له فيها إلّا قليلا، فهذا ما ندركه في بيت بشار بن برد يشبه نفسه بالزمان، قائلًا[4]: "الطويل"

وما كنتُ إلّا كالزمانِ إذا صَحَا

صحوتُ وإنْ مَاق الزّمانُ أموقُ

نجد الشاعر في هذا البيت يشبه نفسه بالزمان وتقلباته فهو كالزمان إذا صحا أو ماق اذ اتخذ من الزمان صورة لنفسه اي تقلب الزمان مع الاخرين، فهو مع الاخرين كالزمن اي تقلب الاحوال ، ولكن ما الذي دفع الشاعر إلى ذلك؟ فثمة ثقافة مجتمعية مارست ضغوطًا على الشاعر فدخلت لشخصيته، ومن ثَمَّ قيام بشار بتمثيل هذا الدور وهذهِ الثقافة المجتمعية كرد فعل تجاه الآخر، فلم يكن بشار معبرًا عن ذاته فحسب بل كان معبرًا عن المتخيل الجماعي وعن الانساق الثقافية التي كانت تحكمه، فيرى (أركون): أنَّ الخطاب الأيديولوجي الذي تنتجه الفئات الاجتماعية

---

١. ينظر: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – الحداثة وتحليل النص، عبد الإله الصانع، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م: ١٩٣.

٢. ينظر: الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الاندلس، بيروت - لبنان، د.ت، ١٤٤.

٣. ديوان بشار بن برد: ٤: ٢٢٤.

٤. ديوان بشار بن برد ٤: ١١٣.

المتنافسة من أجل الهيمنة على رأس المال الرمزي: أي على القيم المحورية هو نتاج القوى التي ترتبط بالفاعلين الاجتماعيين والتي يراد لها الهيمنة في الساحة الاجتماعية[1].

فكان هذا التناقض في شخصية بشار ودورانه وتقلبه مع الزمن ردة فعل للواقع الاجتماعي، الذي فرض عدم الثبات على شخصية محددة لأجل العيش، فبشار لا يؤدي شخصيته الحقيقية ويبالغ من أجل أن يعش في هذة الحياة. ويبدو للباحثة أن المسكوت عنه هو الخذلان والرفض الذي تعرض له بشار بن برد في مجتمع يدعي المساواة والعدل.

أما الشاعر فقال[2]: "الطويل"

أأ ظمأ وأنت البحر والعالم مخصب

واخشى وأنت السيف حتفُ الغوائلِ

في هذه البيت المدحي يضع الشاعر صورة تقريبية من ممدوحهِ، هذهِ الصورة لها بُعدان؛ اولهما منظورٌ والآخر مسكوتٌ عنه فالصورة الأولى رسمها الشاعر لكي يقارب بين ممدوحه والبحر في عطائهِ و جمالهِ وثرائهِ، ومن ذلك أيضا يكرر الصورة نفسها عندما عقد مقاربة بين ممدوحهِ والسيف الذي يُمثل الحكم والسلطة والقوة، أما المسكوت عنه في الصورتين هو الشكوى والوجع الذي قدمهُ الشاعر في ثنايا حديثه الذي بدأهُ بالشكوى أأظمأ الذي ألم به وكيف يظمأ الشاعر والبحر أمامه تتلاطم أمواجه، وكيف يخاف والعدلُ أمامه فالصورة الثانية التي رسمها الشاعر أعطت استقرارا نفسيًا لكونه لن يظلم طالما هو في حماية الممدوح فقد طوى الشاعر ضمن الصورتين التشبيهين (البحر والسيف) وبين (الفقر والظلم) مكنونات نفسه التي خاطبت الممدوح بخطابٍ مدحي مبطن بالذم. لقد صاغَ الشاعر عبارته بأسلوب الاستفهام الإنكاري هذا الاستفهام (أ أ ظمأ) لا يحتاج إلى جواب بقدر ما يثير في نفس المتلقي المعاني التي يطلبها الشاعر.

وجملة الاستفهام الانكاري هي جملة مباشرة يطوي بها الشاعر معاني كثيرة يقف في مقدمتها الشكوى والتوجع والفقر والظلم، فهذا امتداد دلالي له نصيبه من الواقع، ويولد دلالته عبر عناصر الخطاب وانسياقه الفرعية المتداخلة[3].

ومن الصور التشبيهية في الشعر العباسي ما قاله الساسي مصورًا شدة جوعه وحرمان عياله، إذ قال[1]: "الرجز"

---

١. ينظر: الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون: ١٤٦.

٢. ديوان بشار بن برد:٤: ٢٢٤.

٣. ينظر: قصيدة الشعر العراقية – دراسة في جماليات التشكيل الايقاعي:، (أطروحة)، حميد يعكوب نعيمه الصافي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، ٢٠١٣م: ١٧٧-١٧٨.

وصبيةٍ مثل فراخِ الذرِّ سودِ الوجوهِ كسوادِ القدرِ
جاء الشتاء وهمُ بشرٌّ بغير قَمصٍ وبغير أزرِ

فالشاعر رسم - في البيت الأول - صورة فنية عبر الاستعانة بالتشبيه إذ شبه أطفاله بـ (افراخ الذرِّ) وهم صغار النمل، وصورة أخرى يشبه سواد وجوههم بـ (سواد القدر)، فحينما أراد أن يعللّ نفسه ويواسيها اتخذ هذه الصورة، ومن جانب آخر قد قام بتوجيه نقده بصورة غير مباشرة للسلطة الحاكمة والمسؤولة عن تدهور الوضع الاقتصادي، ومن ثَمَّ الوضع الاجتماعي من طريق تلك الصورة لصغار النمل ذات الوجوه الحالكة السوداء من شدة الفقر والحرمان، فلم يوجه اللوم بصورة مباشرة بل بصورة استعطافية ناقدة، ففي إطار المقارنة بين المعاني "يأخذ مفهوم الاقتران مدىً أوسع، فلا يقتصر على المحاكاة التشبيهية لأن السياق الفني يمنح هذهِ العلاقة أشكالًا متعددة"[٢].

ولمروان بن أبي حفصة قصيدة أضفى فيها صفات نبوية على المتوكل تصل إلى مرحلة الغلو قائلًا[٣]: "الكامل"

كانت خلافة جعفرٍ كنبوة جاءت بلا طلب و لا بتنحُّلِ
وهبَ الإلهُ له الخلافة مثلما وهب النبوةَ للنبيّ المرسلِ

عمد الشاعر هنا إلى رسم صورة مؤثرة للممدوح، تدعو إلى التأمل وليس التأثر، فهذا ما كان من أمر شعراء البلاط في منافعهم، و مجاهدتهم و تأييدهم النظرية السياسية العباسية حول مسألة الاستحقاق الإلهي لبني العباس، يقدم الشاعر خطابًا جديدًا ينطوي تحت عنوان الفخر الافتراضي الذي لا يرتقي إليه شاعرٌ في الوصف، فقد وظَّفَ هذا الشاعر التشبيه والاستعارة خير توظيف في بيان المعاني التي يوحي بها النص بقوله (خلافة جعفرٍ كنبوةٍ) فالمغالاة هو أن المنصب السياسي ارتقى به الشاعر إلى مستوى النبوةِ وقيمة الرسالة الإلهية ويضف الشاعر اجنحة جديدة تطيرُ بآمال الخليفة جعفر عند قوله (بإن الخلافة) تتبعك وتطلب وأنت بغنىً عنها فقد حاءتك بلا طلب، فالخلافة هبةٌ إلهية كما وهبها الله إلى النبي - صلى الله عليه وآله وسلم - ففي هذه الاستعارة استثمر الشاعر صفة مسكوتًا عنها وهي تعطش الخليفة جعفر إلى الخلافة وقد مدّها الله بقوةٍ هيمنت على الخلافة والمرجعة الإلهية باليد والأخرى فهي هبةٌ ربانية، فهذا التكرار مع تغير الأسلوب

---

١. طبقات ابن المعتز:٣٧٦.

٢. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. أيتام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب سوريه، ط١، ١٩٩٧م: ٢٤٧.

٣. شعر مروان بن ابي حفصة: ٩٩.

والألفاظ أرادوا به تثبيت المعنى في أذهان الناس بطريقة لا شعورية "فأنَّ كلمة تكرر قولها على نفسك مرة بعد مرة لقادرة على أن تطبع في عقلك الباطن شيئًا من الإيمان بها قليلًا أو كثيرًا، الايمان يزلزل الجبال كما يقولون"[١]،ومن صور التشبيه ايضًا قول أبي نؤاس[٢] "البسيط"

لأقطعنَّ نياط الهّم بالكاسِ

فليس للهمّ مثلُ الكاسِ من آسِ

فسقَنيها سُلافا سلسلَا حُجبَتْ

في دنّها حقبًا في ركنِ ديحاسِ

صفراءُ تضحكَ عند المزجِ من شغبٍ

كأنّ أعيُنها أنصافُ أجراسِ

كأنَّ كاساتِنا والليلُ مُعتكِرٌ

سُرجٌ تَوقَدُ في محرابِ شَمّاسِ

هذا وذاك وفتيانٌ لهم أدبٌ

شُمُّ الانوفِ سراةٌ غيرُ أنكاسِ

نازعتهُم قهوةً صهباءَ صافية

بشادنٍ خنثٍ كالغصنِ ميّاس

تتضح لنا من طريق الصورة التشبيهية (كأن أعينها... وكأن، كاساتنا...) محاولة الشاعر بالأحساس بالحياة عبرة الخمرة فهي بمثابة أملٍ في حياة قادمة أفضل[٣]،فهناك طريقتان لمواجهة مشاكل الحياة؛ الأولى أنْ يتصدى لها ويصارعها، والأخرى أن يهرب منها بالنوم أو الغرق بكؤوس الخمرة، فالسكر وسيلة لقلب صفحة الزمن الحاضر السوداء إلى صفحة بيضاء، وهنا إشارة واضحة إلى أن الابتلاء (المشكلة) إنما هي نقطه انطلاق نحو صفحة بناء حياة الإنسان بناء صحيحًا وليس العكس، إذ يستطيع الشاعر تغيير الواقع السياسي من طريق مدحه أو هجائه للسلطة أو تأييده لفكرة سياسية أو دحضها من أجل الثورة على الحاكمين[٤].

---

١. خوارق اللاشعور: ١٥.

٢. ديوان ابي نؤاس ٢: ١٩١.

٣. ينظر: تطور الخمريات في الشعر العربي الجاهلي إلى أبي نواس: د. جميل سعيد، مطبعة الاعتماد – القاهرة، ١٩٤٥م: ١٢.

٤. ينظر: المعجم المفصل في الادب، محمد التنوجي، ط٢، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ١٩٩٩م، ١:٤٨.

يبدو أنَّ الشاعر تشبثَ بالصور التشبيهية بين الهَمِّ والكأس إذ جعل صور التقارب بينهما هو الأسى فلا يقربُ الخمر إلّا من كان فيه لوعة وأسى فينكب على الكأس لأن الخمرة فيها دواءٌ للأسى فأفاد الشاعر من هذه الصورة ليقدم معنىً مسكوتًا عنه بأن الحياة في ظل الحكم العباسي حافلة باليأس والقهر والظلم ولا ملجأ للمقهور والمظلوم سوى باب الحانةِ ليحتسي الخمرة فتنسيه تلك الهموم، فضلًا عن حالة السكر وفقدان العقل التي يصل إليها فتجعله محلقًا في عالم الخيال والأحلام، وينقل لنا الشاعر إلى صورة تشبيه أخرى يقارب بها بين الكأس والليل ويجعل ظلام الليل من صفاء وهدوء وسكون وما يخفيه ظلام الليل من مظاهرة يتقارب بها مع احتساء كأس الخمر، إذ يستجدي منها الهدوء والطمأنينة والسكون واخفاء خلجات نفسه كسواد الليل، فالمسكوت عنه هنا صفحة الزمن الحاضر السوداء المتمثلة بالسلطة الحاكمة إذ وضعها بالصورة التشبيهية للخمرة، ولقد واكب الشعر روح العصر والحياة الجديدة، فكانت له بطبيعة الحال لغة جديدة ذات دلالات جديدة، لأن اللغة مادة متطورة و متجددة، ما دامت الحياة متطورة و متجددة[1]، وقد أكثر الشعراء من الأسلوب القصصي في شعرهم والغرض منه عرض حاجاتهم وبث شكواهم، وتأكيدا على معاناتهم وحرمانهم ومن ذلك، قول أبي الشمقمق[2]:

يا أيها الملك الذي جمع جلالة الوقارةّ
ورثَ المكارم صالحًا والجود منه و العمارةّ
إني رأيتك في المنا مِ و عدتني منك الزيارةّ
فغدوت نحوك قاصدًا و عليك تصديق العبارةّ
إني أتاني بالندى و الجودُ منك إلى البشارةّ
إنَّ العيالَ تركتُهم بالمصر خبزُهُمُ العصارةّ
ضجّوا فقلتُ تصبَّروا فالنجحُ يقرن بالعبارةّ
حتى أزورَ الهاشمـ ـي أخا الغضارة و النضارةّ
و لقد غدوتْ و ليس لي إلّا مديحُك من تجارةّ

فالشاعر عرض الواقع المزري والفقر والفاقة بذلك الأسلوب القصصي، واصفاً وضعه من طريق السرد للأحداث التي ترك بها عياله، وكانت تلك الأبيات لسان حال الشعب، فلكل فرد من

---

١ - المعجم المفصل في الادب: ١٤٠ .

٢ - شعراء عباسيون: ١٣٩ – ١٤٠ .

المتكلمين طريقته الخاصة، وهذه الفكرة قادت إلى نشوء علم الأسلوب، لأنها شخصت السمات التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهي التي تكون ما سمّاها أهل الأدب بـ (الأسلوب)[١].

ومن الصور التشبيهية ما قاله الشافعي (ت: ٢٠٤هـ)[٢]: "من الطويل"

وحسبك أن ينجو الظلومُ و خلفهُ

سهامُ دعاءٍ من قسيِّ ركوعِ

مُرِيّشة بالهُدبِ مِنْ كلِّ ساهرٍ

منهلة أطرافُها بِدَموعِ

عُرفَ الشافعي بالوعظ والإرشاد فهو يصوغ عباراتهِ بصور عميقة يجذب المخاطب لاستنطاقها ومعرفة غاياتها، ومن هذه الصور العميقة يعقد مقاربة فريدة من نوعها حين يكوّن صورة للمسلم حين يصلي وفي حالة الركوع يحني جسمه ويكورهُ، بغية تجميع طاقته وإطلاقها في الدعاء والتضرع والخشوع، فهذا الانحناء يشكل مصدر قوة للإنسان في رحاب الرحمن وبين يدي الله سبحانه وتعالى، والطرف الثاني للتشبيه المشبه به (القوس) في أثناء انطلاق السهم فكلما كان القوس شديد التقوس كلما كان السهم المنطلق يصل إلى هدفه بسرعة وقوة كذلك المسلم حين يصلي فهو يجسد الخشوع لله والتذلل في ركوعه، فكلما كان ركوعه أكثر انحناءً، كانَ أكثر تضرعًا ودعاءً، ولقد أخفى الشاعر بإرادته ضمن الصورة التشبيهية دعوة للمسيء إلى المبادرة بالتوبة إلى الله سبحانه وتعالى، فهي انتقاد أرباب السلطة وتذكيرهم بالتوبة، إذ أدرك الجرجاني ما في التشبيه من علاقة قوية تقوم على الموازنة والتناظر بين الطرفين، فقد وقف عند إيقاع الحركة الظاهرية في التشبيه حيث يقول: "أنّ مما يزادُ به التشبيه دقةً وسحرًا أنْ يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"[٣].

امامسلم بن الوليد، فقال[٤]: "البسيط"

يا مائل الرأس إن الليثَ مُفتَرِسٌ

ميلَ الجَمَاجِمِ وَ الأعْناقِ فاعتدِلِ

---

١ - ينظر: في النقد الأدبي الحديث: ٤٠ .

٢. ديوان الشافعي:٩١.

٣. اسرار البلاغة: ١٨٠.

٤. شرح ديوان مسلم بن الوليد: ٦.

يِقدم صريع الغواني صورة حسيّه يوضحُ عن طريقها تجربة شعورية مؤثرة يريدُ أن ينقل تأثيرها إلى المتلقي، وتتكون هذه الصورة من الخيال والواقع فإذا تزاوج الخيال مع الواقع استطاع أنْ يقدم صورة شعورية عند المتلقي فاستعمل الشاعر أسلوب التجريد في مخاطبة نفسه ويصفها بالتخاذل والتراجع عن الخروج، ورجال أمته الذين تراجعوا عن القتال ويصفهم بمائلي الرؤوس بقوله (يا مائل الرأس ميل الجماجم) فهو يشبه الخذلان بميل الرأس فإذا كان ميل الرأسِ مثل ميل الجماجم فهذا دلالة على الموت وهذا التشبيه ينطوي على معين الظاهر منه هو تشبيه الأحياء بالأموات بدلالة لفظ (الجماهم) أما المعنى المسكوت عنه الذي أرادهُ الشاعر هو الحيطة والحذر فنبه المخاطب إلى أن الوقت قد حان فينبغي أن يقف وقفة شموخٍ وعز وان يتظاهر بالقوة لأن العدو شرسٌ ذو بأسٍ شديد بقرينة قوله في الجملة الاعتراضية (إن الليث مفترسُ) فالصورة البصرية التي تشير إلى الحذر والتنبه هو في قوله (اعتدلْ) فعل آحر فيه تشبيه وترهيب إلى المخاطب كي يعود إلى جادة الصواب ويبتعد عن الاعوجاج والميلان.

فثمة تساؤل مفترض تثيره هذه الأبيات ما الذي أراده الشاعر؟ هل في حقيقة الأمر أراد وصف الليث أم أخفى تشبيهًا قد يكون المراد بالليث المفترس الممدوح بغية تحذير الآخرين منه.

كما نجد توظيفًا آخر للتشبيه كما في قول الشاعر مخلد بن بكار الموصلي في التشبيه (ت: ٢٣٢هـ: "الخفيف"

آل قحطان فاغضبوا - غضب الـ

لهُ عليكم - مثلَ الكرامِ وحامُوا

أسْدُ غيلٍ إذا خلوتُمْ ولكن

أنتمُ ساعةَ الوغى آرامُ

في هذه الأبيات يوظف الشاعر صورة التشبيه لعرض الحماسة والاستنهاض والتحفيز على الثأر فهو تشبيه بين غضب الله وغضب الكرام، ويعقد صورة تشبيه أخرى بين هؤلاء الشهداء وبسالة الأبطال في ساعة الوغى، كذلك في البيت الثاني بهجومهم بأنهم أسود يغتالون في الخلوة ولكنهم ساكنين لا يحركون في أنفسهم في ساعة الوغى والسؤال هنا لمن خنع آل قحطان؟ بدليل مخاطبة الشاعر لهم بالثأثر. فيحفّز الشاعر فيهم القوة والشجاعة، ويستنهض همهم، لكنه يخفى معانٍ اخرى سكت عنها وهي الجُبن والتراجع، التي أصابت القوم، فهو يناشد القوة لأنهم ضعفاء ويناشد الكرام لأنهم بخلاء ويناشد غصب الله لأنهم مترددون، فهم في السلم أقوياء ولكن في الحرب ضعفاء، هذه الصورة المسكوت عنها قدّمها الشاعر بأسلوب لغوي مباشر وهو النداء

فقد خاطب آل قحطان مباشرة وطلب منهم أن يثأروا لحالة الخنوع التي أصابتهم ويضع أمامهم صورتين؛ هما غضب الله وحماية الكريم.

ومن يتأمل شعر العصر العباسي نجدهم قد نوعوا في اختيار الفاظهم التي توحي بمكنونات نفوسهم، ومشاعرهم وأحاسيسهم من ذلك ما قاله ديك الجن[1]:

أخا الرأي والتدبير لا تركبِ الهوى فإن الهوى يُرديك من حيث لا تدري

ولا تثقن بالغانيات و إنْ وفَتْ وفاءُ الغواني بالعهودِ من القدرِ

نلحظ أن الشاعر قد استعان طريقة إرشادية ظاهرها يراد به نُصح الشباب، وذم العابثات، ولكنه أراد من ذلك نقد لظاهرة المجون، فلا تعني الحضارة التهتك، والاستهتار بالقيم والموروث الاجتماعي لأي أُمة، واللغة عنصر مهم من عناصر الشعر وهي مادة الشعر وجوهره، فلا بد للشاعر أن يسلك منها مسلكًا خاصًا للتعبير عن معانيه بطريقة عنها في فنون القول الأخرى[2].

ومن الشعراء الذين استعانوا بالصورة التشبهية لنقد الفوارق الاجتماعية والطبقية وتصوير صور الحرمان والمرارة، الشاعر الحمدوني إذ قال[3]: "السريع"

مَن كان في الدنيا أخا ثروةٍ

فنحن من نظّارة الدنيا

نرمقَها من كتبٍ حسرةً

كإننا لفظَ بلا معنى

شبّه نفسه والفئة المجتمعية التي ينتمي إليها وهي فئة الطبقة المعدمة (الفقراء) بأنهم كلفظ بلا معنى بقوله (كأننا لفظ بلا معنى) فهذه الألفاظ التي لا تحمل المعاني تكون حشوا لا طائل منه، وقد عزَّز الشاعر ذلك التشبيه من طريق استعانتهِ بالألفاظ (نظّارة الدنيا – نرمقها – كتب – لفظ – معنى)، فالشاعر حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف - عبر تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه وإيحاءات المشبه به - عن معنى أعمق وأشمل من كلٍّ من الطرفين بمفرده، على نحو يجعل المتلقي لا يفرق بين حدودهما إن كانت حسيّة أو معنويّة فالخيال الشعري يذبب الحدود، ويؤلف بين المتباينات ليكوّنَ الوحدة الخيالية المتكاملة، والمتلقي بدوره يمتد بخياله متجاوزًا جدود التشبيه، مضيفًا إليه ما تحمله إيحاءات العلاقات السياقية للصورة فتتداخل هذهِ العلاقات، وتتفاعل

---

١. ديوان ديك الجن: ١٥٥

٢ - لغة الشعر بين جبلين : ٧ -١٠ .

. ٣شعراء بصريون من القرن الثالث الهجري، محمد جبار المعيبد، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٧م: ١٦٣.

مع علاقات السياق العام مشكّلة جملة من العلاقات الإيقاعية ذات حركة غنية متجاوبة تتحقق من إيسار الحركة التي انبثقت عن علاقة المشابهة الأولى"[١]، فأراد الشاعر الحديث عن الدور المعدوم لهذه الفئة في المجتمع إذ لا دور لهم في أمور الدولة فضلًا عن الفقر والحرمان.

ومن الصفات التي أظهرت المسكوت عنه هي صفة القناعة فنجدها أيضًا عند منصور بن إسماعيل (ت: ٣٠٦هـ)قال[٢]: "من الرمل"

إن في نيل المنى وشك الردى وقياسُ القصد عند السرف

كسراجٍ دهنه قوّته فإذا غَرقَتهُ فيه طفي

يختزن الشاعر في نصه صورة تشبيهية للمصباح، فالمصباح كلما زاد زيته غطاه فأطفأه، وبالمقابل يركز على فكرتين؛ الأولى: تشير إلى القناعة والتحمل والرضا بالقليل من الأشياء أما الأخرى: فتشير إلى أنّه مهما كان الطاغي متسلطا وزاد في احتكاره وطمعه سيكون كالسراج الذي إذا أغرقته بزينة انطفأَ، فالقناعة تعكس الصمت، وتعكس ثقافة المهمَّش، لأنّ "ثقافة الصمت ترضع من أثداء القهر"[٣]، وأن "مجتمعات القهر قد نظمت في كل مجالاتها لتخدم ثقافة الصمت"[٤]، فالقهر "تخدمه وتجسده ثقافة ذات بعد واحد، تكتسح به كل الأبعاد الأخرى، وتكون الثقافة معتمدة على القليل من الكلام الذي يتكرر، وبالمقابل تكون بلاغة الصمت النقيض المباشر والرحب المتنامي لها"[٥]، فالصمت عكس المسكوت عنهُ لأن في المسكوت عنه نطقَ ما يخافه الجميع، وقد يلجأ الشاعر إلى الجمالية الأدبية، مستعملًا (الإيحاء، والرمز) لائذًا وراء تقانات المسكوت عنه، الإشارية متقنعًا به كغطاء تنكري، فلنتأمل الأبيات الآتية للمتنبي[٦]: "الطويل"

ومن طلب الفتحَ الجليلَ فإنما مفاتيحُه البيضُ الخِفافُ الصوارمُ

وقوله[٧]: "الوافر"

---

١. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٤٩.

٢. نكت الهميان في نكت العميان: صلاح الدين الصفدي، وقف على طبعه أحمد زكي، المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٩١١م: ٢٩٨.

٣. أفكار لازمنة الحرب والموت: سيغموند فرويد، ترجمة: سمير كريم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط٣، ١٩٨٦م: ١٥.

٤. الحرية: لماذا وكيف قراءة في كتاب تعليم المقهورين:٤٢.

٥. جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت: ٤٢.

٦ - التبيان في شرح الديوان : ٣: ٣٨٨ .

٧ - التبيان في شرح الديوان ٤: ٢٦١ .

وكان ابْنا عَدُوٍّ كاثراهُ لهُ ياءَيْ حُرُوفِ أنَيْسِيَانِ

جاء الشاعر هنا في هذه النصوص بمعانٍ عديدة عبرت عن مشاعره المختلجة تجاه ما يراه في مجتمعه من مساوئ سياسية، ظاهر البيت الأول من قول الشاعر (طلب الفتح ...) يوصي بالتأمل في هذه الحياة، وتدبر أمورها، ولكن ما الذي أراد قوله وإخفاءه، أي والذي تبرزه الدلالة العميقة للفظتي "البيض، الصوارم" فالشاعر هنا دعا إلى إعداد العدة واقتحام المخاطر مبينًا صلة المقدمة بالنتيجة عبر نقلة خيالية جسدتها كلمة واحدة هي (البِيض)، والمراد بها هنا السيوف، فقد اعتمد التكثيف والتركيز للتحريض ضد السلطة، فقد احتمى بالمسكوت عنه فوضع خلف المعنى الجمالي السطحي معنى محتالًا أسهم في نقض فكرة المدح، ويتجلّى له احتماء الشاعر خلف اللغة المدحية، لأنها ذات قيمة جمالية، وكذلك هي من أخطر حيل الثقافة، فالقيم الجمالية أقنعة تخبئ خلفها الإنساق، وهنا يظهر دور السلطة التي يمارسها النص، وتمارس على النص بوصفها مقرر، و راسخة في ثقافة الخطاب الإبداعي، فالنسق باختزاله القيم تكون الغلبة ذات الرمزية[1]، وإذا عدنا إلى البيت الثاني الذي استعمل فيه لفظة (أُنيسان)، فقد استعان الشاعر بشاذ التصغير عندما صغر (إنسان) ولم يستقل بالقاعدة المطردة (أنيسان) بل جعله (أنيسيان)، وقال عنها ابن سيده (وانيسيان) من شاذ التصغير[2]، وقد قصد الشاعر هنا التحقير لما لها من تأثير في المتلقي، فأراد التركيز على قضية تصغير الآخرين، ليعكس لنا ما يختلج النفس من جراء السلطة، فهذه اللفظة قد أعطت دلالة إيحائية لأنّ " قوة الإيحاء هذه تأخذ في التفاعل منذ لحظة التصادم الأول مع النص في القراءة، إذ ينفتح النص بين أيدي القارئ مطلقًا سحره من أعماقه إلى أعماق القارئ، ليفتح عالمًا جديدًا من الإبداع، وذلك حين ينطلق خيال القارئ في فضاء المبدع، فسيتّحول القارئ من مجرد مستهلك للنص وقلقٍ سلبي إلى مشاركٍ مبدع للنص في تكوين نص جديد لم يقلهُ النص الأول"[3].

ونجده في نص آخر قال[4]: "البسيط"

وما ثناك كلامُ الناس عن كرمٍ ومن يبُدِّ طريق العارض الهطل؟

انت الجوادُ بلا منٍّ ولا كذبِ ولا مطال ولا عد ولا مذلِ

انت الشجاع إذا ما لم يطأ فرسٌ غير السّنّورِ و الاشلاء و القلل

---

١ - ينظر: النقد الثقافي: ١٤١ – ١٤٢ .

٢ - المخصص، لأبي الحسن بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيدة، تحقيق لجنة احياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت –لبنان، (د.ت)، مادة (انس).

٣ - اتجاهات التأويل النقدي: ٣٥ .

٤. ديوان المتنبي ٣: ١٣٧ .

يأتي المتنبي في مقدمة الشعراء الذين اظهروا في نصوصهم الابداعية مبالغات كبيرة في المدح وفي التشبيه بل وحتى في الأغراض الشعرية الأخر،عندما تعلق الصورة في الخيال تكون أكثر تأثيرًا في المتلقي، فمن مدائح المتنبي تشبيه خيالي يوحي للمتلقي بأنَّه اخفى معنىً مسكوتًا عنه يظهر بعد استنطاق النص والوقوف عليه، من ذلك يخاطب المتنبي سيف الدولة بقوله (أنت الجواد بلا مَنَّ ولا كذبٍ) فهذه الصورة الظاهرة، أمّا الصورة المسكوت عنها والتي أخفاها المتنبي فهي البخل الذي اصابَ سيف الدولة، ولم يجود من هذا الكرم على ممدوحهِ المتنبي فضلًا عن أنَّ المتنبي يطعن في الشعراء الآخرين في مدائحهم الكاذبة، التي هدفها الارتزاق، كذلك معنى آخر يجسده المتنبي بقوله (أنت الشجاعُ) فيجعل سيف الدولة يتصف بالشجاعة المطلقة، ويرفع مقامه فوق درجة الفرسان، والصورة التي أرادَ أن يخفيها هي أن سيف الدولة لم يقاتل قط ولم يمتط فرسًا فجملة (أنت الشجاع)، تدل على الثبوت والأمير سيف الدولة ينأى بنفسه عن الحربِ والفروسية.

إذن لم تكنْ صورة الشجاع عن سيف الدولة صادقة، بل كانت صورةٌ حاجةٍ ومصلحةٍ متبادلةٍ بين الاثنين، فقد حاولت السلطة استقطاب المتنبي استقطابًا ماديًا ومعنويًا إذ أسبغت عليه السلطة الحمدانية عطاءً كبيرًا، فقد كان سيف الدولة يعطي المتنبي كل سنة ثلاثة الاف دينار إزاء ثلاث قصائد ينشدها إياه كل عام[1].

ومن الصور التشبيهية أيضًا قول كشاجم[2]: "المتقارب"

وإن وُتِرَ القَومُ في بدرِهم

لقد نقضَ القومُ في كربلاء

لقد هُتكت حُرم المصطفى

وَحَلَّ بهنَّ عظيمُ البلاء

وساقوا رجالهم كالعبيد

وحازوا نساءهم كالإماء.

تفننَ الشعراء في عرضِ قضية الظلم وانتهاك حقوق أهل البيت (عليهم السلام) وما جرى للإمام الحسين (عليه السلام) يوم الطف، فقد أوجز الشاعر (كشاجم) ذلك الظلم بالوجع الكبير وألم الدهر إذ قال (هتكت حرم المصطفى) بعد ما حلّ بها البلاء العظيم فيشبه رجال بيت رسول بالعبيد

---

١. ينظر: شرح ديوان المتنبي: ٤٦.

. ٢ ديوان كشاجم:٣٠.

عندما يساقون إلى سوق النخاسة يقول: (وساقوا رجالهم كالعبيد...) أي في اليوم العاشر من المحرم في معركة الطف، ويصور النساء بأنهن كالإماء عندما أُسرنَّ.

يذكر الشاعر صورة متناقضة بين موقف القوم وإيثارهم في (معركة بدر) إذ عدَّ موقفهم موقفًا بطوليًا لم يتكرر إذ وصفه بـ (الوتر) أما القوم في كربلاء ففقد نقضوا عهدهم في كربلاء فالمقاربة المتقاطعة هي أنَّ كلمة القوم يعني بهم الأنصار المؤمنين، فسبب هذا الخذلان وارتدادهم مصيبة كربلاء، فيعقدوا صورة تشبيهية بين الرجال الأسرى والعبيد الأذلاء وبين حُرم الرسول (صلى الله عليه وآله) وبين الإماء صور أراد الشاعر بها تجسيد تلك المأساة،فتبين في فراءة المسكوت عنه ظلم السلطة الحاكمة وأنهم لا يرعون في رسول (صلى الله عليه وآله) آلًا ولا ذمة.

ومن الصور التشبيهية ايضًا ما قاله الناشئ الصغير (ت:٣٦٦هـ)، قال[١]: "الطويل"

كأن رسول الله أوصى بقتلكم

فأجسامكم في كل أرض توزع

رسم الشاعر صورة حسية جمعت بين موقفين متنافرين، لا يجمع بينهما سوى تنفيذ الأمر وعلى وجه التشديد والاصرار، فأراد الشاعر إبراز إصرار المنافقين على ملاحقة أهل البيت (عليهم السلام) ومظلوميتهم التي تبدو وكأنها تنفذ كوصية من وصايا الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) بحق أهل بيته، ويكتسب التصوير فاعليته في العلاقات ضمن السياق النصي، في صورة تشبيهية الشبه الاندفاع نحو القتل وشدته والمشبه به الإلتزام بوصية الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)، إذْ "تشكل السمات المشتركة بين كل متشابهين: مستوى عرضي وعمودي من المشابهة الدلالية، لا يدخل في الإطار التحديدي، بل يتجلى في تقريب المسافة الدلالية، ثم دمجها بعضها ببعض، كي تشكل مستوى عام من المشابهة"[٢]، فما أراده الشاعر هنا تأكيد مظلومية أهل البيت (عليهم السلام) وما حل بهم. ويبدو للباحثة أنّ الشاعر أراد تخليد هذه القضية شعرًا لأنِّ الشعر وسيلة إعلامية خالدة على مر العصور كما أبرز الشاعر الحديث.

ولعل في مجون بعض الشعراء ما أخفته خلجات نفوسهم ومنهم أبو بكر الخالدي (ت:٣٨٠هـ)، قال[٣]: "البسيط"

. ١ ديوان الناشئ الصغير: جمعه الشيح محمد السماوي، قدم له وحققه وذيل له: هلال بن ناجي، مؤسسة البلاغ، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م: ٩١ .

. ٢قصيدة الشعر العراقية - دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي: ١٨٢.

٣. ديوان الخالدين: ٢١-٢٢.

و زعفرانيةٍ في اللونِ والطَيب طيّبةِ الخمر دكناءِ الجلابيب

ثوت بحانةِ عُمر الزعفران على مرِّ الهواجرِ فيه والأهاضيبِ

شربتها من يدي حَوراء مُقلتها تفنى القلوبُ بتبعيد وتقريب

شمسٌ إذا طلعتْ قالتْ محاسنها ها قد طلعت فيا شمس الضحى غيبي

و نمتُ سُكرًا ونامتْ لي معانقة فلا تسلْ عن عناق الظبي والذيب

يعقد هذا الشاعر صورة تشبيه استعارية بين وجه جاريته وأشعة الشمس، فيطلب من الشمس أن تغيب (فيا شمس الضحى غيبي) ويضمر خلف هذا الشق اللغوي معنى مسكوتًا عنه يتجلى في لغتهِ، لأن المعاني لا تكمن في الأدوات اللغوية المستعملة، بل يستحضرها المتكلم الذي يستخدم تلك الأدوات ويوظّفها خدمة للنواياه ومقاصده، لذلك فالصورة العميقة المسكوت عنها هو أن جاريته جميلة الوجه وفى صورة أخرى يشبه عناقهُ لجاريتهِ مثل عناق الذيب للظبي، فقد أضمر الشاعر معنًا مُغيبًا عن حاضر النص وهو جوع الذئب عندما يجد الظبي أمامه، فضلًا عن معنى توحي به هذهِ الصور التشبيهية وهو المجون والعبث، وإنَّ الدين لا يردع الإنسان ولا يبعده عن ملذاته وشهواته لاسيما إذا كان من خلفاء الدولة هم من يمارسون هذا العبث والشذوذ، فضلا عن سكوت المشرعين من الحاشية عن هذه الأفعال الدنيئة التي تقف بين الشعور واللاشعور وبين الذات والدين وبين القيم والمجتمع.ومن الصور التشبيهية ما قاله التهامي(ت٤١٦هـ) مادحًا معتمد الدولة ابن الزيدي، قال[١]: "الكامل"

إنَّ المآثر كالخضابِ نصولُها

عَجِلٌ إذا لم تَسْعَ في تجديدِها

نفسُ الشريف كحُلةٍ موشية

فإذا تناهت طَرّزت بجدودِها

استعان الشاعر بصوره (الخضاب) و (الحُلّة) المنقشة فمن هاتين الصورتين اللونين التشبيهيين أراد إيصال خلجات نفسه، فليس التشبيه ترفٌ لغوي او ضربا من الزينةِ "وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ... وإنما الابتداع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، لهذا كان كلامه مؤثرًا وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يرُيد للحياة حياة

١. ديوان أبي الحسن التهامي: ٣٣٨.

أخرى كما تريد المرآة للنورِ نورًا"[1]،فثمة اشتغال شعري يتجسد بفاعليه التصوير الناجم من لفظة (الخضاب) فلون الخضاب يزول بعد مدة من الزمن إلّا أن يتم تجديده مرة أخرى، كما نجد في الصورة الأخرى الحلية المنقشه وبهذا اراد الشاعر ذم الممدوح بصورة ظاهرها مدح وباطنها ذم أي إنك ستزول بعد مدة فأنت كالخضاب وستزول وتختفي آثار تلك الحلة التي كانت تزين ذكر أجدادك وكانت تلك الصورة الناقمة دليل حاجة الشاعر لعطاء الممدوح.

ومن الصور التشبيهية التي وظفها التهامي أيضا لإيصال خلجات نفسه قال[2] "الطويل"

وما نَحْنُ إلّا مثلُ أفراسِ حَلْبةٍ

تَقَدّمنا سَبْقًا ونَحْنُ على الإثرِ

تكشف الصورة التشبهية (لحلبة الصراع) عن فاعلية السياق النصي، فالنص يحمل دلالة كبرى تشكل من الحركة التصاعدية الفاعلية، فهذه الحركة التناغمية للصورة التشبيهية ألغت المسافة بين طرفي التشبيه للدرجة التي تبدو وكأن المسافة ملغاة،فما أرادهُ الشاعر هو التحذير بأن ما حدث بالأمس سيحدث اليوم وغدًا فهده الحلبة لا تخلو من النزاع،إذ انتزع صورة الصراع الغريزي بين الخيل في حلبة السباق وجسدها في قومه الذين أشار إليهم بقرينة (نحن)، إذ يرى الشاعر أنّ الصراع في الحلبة هو نفس صراع الحياة والتسابق في الحلبة هو السابق ذاته في الحياة فتلك صورة أوحى بها الشاعر إلى تفاعل الناس وحركتهم اليومية.

ويطالعنا المهذب بن الزبير (ت: ٥٦١هـ) من طريق الصورة التشبيهية بدعوة إلى القيم الإنسانية، قال[3]: "السريع"

لا تَرجُ ذا نقصٍ لو أصبحتْ

من دونه في الرتبةِ، الشمسُ

كيوان[4] أعلى كوكبٍ موضعًا

وهو إذا أنصفتَهُ نحسُ

---

١. الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد، وابراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط٤، ط٤، د.ت: ٢١.

٢. ديوان أبي الحسن التهامي: ٣٣٨.

٣. خريدة القصر وجريدة العصر ١: ٢٢٤.

٤. كيوان: زحل، لسان العرب مادة كنن

يرسم الشاعر مشاعر عميق في التعبير عن المعاني التي يطلبُها، فهو يقترب من شعر الحكمة أكثر منه إلى أي غرضٍ آخر، وعندما نَستنطق سطورهُ نلحظ أنَّه التجأ إلى المسكوت عنه بين طيات كلماته فقد بدأ بشعر الحكمة وانتهى بالوصف الثابت إلى المخاطب فالصورة التشبيهية للمخاطب، هي أنّهُ قمةٌ في النحاسةِ بمنزلة كوكبٌ يراهُ كل الناس، فهو صورة واضحة امام الجميع فمهما ارتفع شأنه وعلت رتبته فهو لا يخرج عن إطار النحس الذي شبههُ بكوكب النحس فشبههُ بالكوكب وهو يشير إلى مكانته المرموقة في أعين الناس، وشبهه النحس لأنّه بخيلٌ ظالم، فالمعنى المسكوت عنه في هذه الصورة التشبيهية هي الدعوة المفتوحة إلى قيم إنسانية ينبغي للمخاطب أنَّ يتحلى بها لأنها مفقودة لديه إذ يصفُ الشاعر بأنّه ذو نقص في قيمه وأخلاقهِ، فقد قدَّم لنا الشاعر المسكوت عنه بصورة تقريبية عندما يصف النقيض من ذلك وهو السوء والنحس.ومن الصور التشبيه ما نجده في الصور الواردة في أبيات الحاجري (ت: ٦٣٢ هـ) قال[١]: "السريع"

يَمْشي وعزرائيلُ من خلفهِ

مُشَمِّرُ الأردانِ للقبضِ

وقوله[٢]: "السريع"

و بلدةٌ ما كُنْتَ في أهْلِهَا

إلّا كَرَاجِي الصَّيْدِ من مُحْرِمِ

وقوله ايضًا[٣]: "الطويل"

وأشْبَهْتُ مِنْهُ الخَصْرَ سُقْمًا فقَدْ غَدَا

يُحَمِّلُنِي كالْخَصْرِ مَا لا أطيقَهُ

وُفِقَ الشاعر في استعانته بالصور التشبيهية السابقة إلى نقل خلجات نفسه، إذ نجده في البيت الأول لم يصرح بأدوات التشبيه مخاطبًا الآخر كعزرائيل عند قبضه الأرواح مشيرًا إلى ظلهِ وأنّه قد سلب منهم الحياة بقوله (وعزرائيل من خلفه...) فاستعان الشاعر (بعزرائيل) وأنّه يمشى خلفه ولكن قصد الشاعر إنَّه هو من يقوم بذلك الفعل إذ استعانَ الشاعر بهذه الصورة الساخرة من أجل إخفاء ما تضمره نفسه،أما في البيت الثاني فنجده استعمل حرف التشبيه (الكاف) في رسمه

---

١. ديوان بلبل الغرام الكاشف عن لئام الانسجام، تحقيق: د. خالد الجبر ود. عاطف كنعان، جامعة البتراء الخاصة، عمان – الأردن، شركة المدينة لأعمال المطابع، ٢٠٠٣م: ٣١١.

٢. ديوان بلبل الغرام: ٣١٢.

. ٣ ديوان بلبل الغرام: ١٥١.

صورة لرجل بخيل لم يعرف الكرم في حياتهِ، فمن أداة التشبيه يقرب بين المشبه والمشبه به حتى بدا كأنه شيء واحد، لسهولة حرف الكاف في الاستعمال، وقصره في الجانب الصوتي؛ بوصفه يتشكل من مقطع صوتي واحد[1]؛ إذ اخفى الشاعر ما أراده من طريق مخاطبة الجماعة بلغة المفرد إذ يقول في صدر البيت (ما كنت في أهلها) وفي عجز البيت (إلا كراجي الصيد من مْحرِمِ).

فأراد الشاعر بهذهِ الصورة إيصال نقده للأمل وعدم حصوله على مبتغاه عبر وصفه لصورة البخيل، الذي يبرر بخله وشبهه ممن يرجو الصيد في الشهر الحرام،أما في البيت الثالث فقد اعتمد الفعل (شبه) وحرف التشبيه (الكاف) والصورة الغزلية لخصر محبوبته كي يخفي ما ألم به من المعاناة والألم، كخصر الفتاة فنجد الشاعر قد أخفى معاناته خلف تلك الصور الثلاث (عزرائيل، البخيل، خصر القناة) إذ لم يصرح بألمه وما كان يشعر به، فقد اعتمد التلميح عوضًا عن التصريح، إذا ظهر شكواه وما وقع عليه من حوادث الدهر بتلك الصور.

إنَّ التشبيه غرض بلاغي يُقارب بين الصورة والظل بين الحقيقة والمجاز، غايته تقريب الصورة أو تقديمها جاهزة إلى المتلقي، فقد وقف البحث على صور تشبيهية متنوعة بغض النظر عن أركانها فقدّمَ المتشابهين مشابهةً كلية بحيث يستغني المتلقي أو القارئ عن وجه الشبه، وهناك من الشعراء من يستعير ألفاظ القُبحِ ويضمنها معاني جليلة يحاول فيها الشاعر أن يضع ممدوحه في المكان الذي يريده خلافًا لألفاظه التي يفهمها الناس.

---

١ ينظر: المستوى الدلالي للأداة في التشبيه، مجلة النجاح لأبحاث، فلسطين مج٣، ١٠٤، ١٩٩٦م: ٦٣-٧٠.

المبحث الثاني

الاستعارة

المبحث الثاني: الاستعارة

تتصدر الاستعارة بنيه الكلام الإنساني وذلك لكونها "ألمع الصور البيانية؛ نظرًا لقيمتها التعبيرية المكثفة باعتبارها موضوع تفكير فلسفي ولغوي وجمالي ونفسي"[١].وقد أجمعَ البلاغيون على اختلاف تعريفاتهم على أن الاستعارة هي "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[٢]. أما حديثا فقد عرّفها بعض الباحثين بانها "نقل العبارة أو اللفظ أو الكلمه ممّا تواضع العرف العرف على الأخذ به، إلى ما يُفصح عنه النص الصادر عن أسلوب الاستعارة من معنى جديد[٣]، وتتمركز قيمة الاستعارة في كونها أسلوبا "يجمع بين المتخالفين، ويوفق بين الأضداد، ويكشف عن إيجابية جديدة في التعبير؛ لا يحسُّ بها السامع في الاستعمال الحقيقي"[٤]كما تهدف صياغة قوانين عامة وصور تضامنية مانحة لنص الجمالية والخصوصية، وكأنّها صورة مستقلة لها حريتها وجدتها واستقلالها عن منتجها فتعطينا بالقليل من الألفاظ كثيرا من المعاني وهي "التي تعطي قبل كل شيء الجلاء والمتعه جوا غريبا[٥]"،وفي طياتها تخفي المسكوت عنه، الذي بدوره يجعل الخطاب أكثر حيوية،وفي إطار هذا المعنى يغدو النص مجالًا لممارسات دالة، وهو "ما يجعل الاستعارة عنصرًا رمزيًا، يشتغل داخل النص، وينبثقُ ضمن مجموعه من الأطر والمفاهيم الاجتماعية واللسانية"[٦].

وسنحاول توضيح كيفيه توظيف الشعراء للاستعارة في خدمة المسكوت عنه وما هو تأثيرها في وعلى المتلقي، في هذا المنظار نجد الخالديين[٧]: "الكامل"

خوّلتنا شمسًا وبدرًا أشرقت

بهما لدينا الظلمة الحنديس[٨]

وصولًا إلى

---

١. ينظر: السيميائية وفلسفة اللغة، امبرتو إيكو، ترجمة: أحمد الصمدعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م: ٢٣٣.

٢. مفتاح العلوم، السكاني، طبعه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣: ٣٦٩.

٣. أسلوبية البيان العربي، من أفق القواعد العربية إلى آفاق النص الإبداعي:١٦٨٠.

٤. الصورة الفية في المثل القرآني: ٢٠٠.

٥. النقد الأدبي، ويليام ويمنرات، تر: حسام الخطيب ومحي الدين صبحي: ٢٠٦.

٦. علم النص: ٢٨.

٧. ديوان الخالديين: جمع وتحقيق: د. سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ١٩٩١م: ١٦٢-١٦٣.

٨. الحنديسُ: الليل الشديد الظلمة، ينظر: لسان العرب (حندس).

فغدا لنا من جودك المأكولُ والـ

مشْروبُ والـ ... والملبوس

الكرم صفة من الصفات العربية الأصيلة تمنح صاحبها مساحة واسعة من القبول الجماهيري، فقد كان ظاهر الأبيات مدحًا إذ استعار الشاعر لفظتي (الشمس، والبدر) لكرم الممدوح، فقد استهدف الممدوح منطقة اللاوعي في الإنسان، وهو أحد مكنوناته النفسية من طريق إغداق الهدايا ومن ثَمَّ جدد الشاعر الولاء للسلطة، ولكن المسكوت عنه من المديح هو سياسة الخطاب الشعري لأنّه جهة ثقافية ذات تأثير وإخضاع للآخر لأن الشاعر هو" الصانع الذي تصدى لإنتاج السلعة الجديدة لتحقيق صورة الآخر المطلق، كما نجدها في الشعر المدائحي وما تمخض عنه من صفات نسقية وهي صفات صنعت الإمبراطور المجازي كمنحوت بلاغي... وأدت إلى تحولها إلى انساق ثقافية راسخة ومتجذرة وتخلق عنها انماط سلوكية وأعراف ثقافية"[١].

ويتصف الحاكم بالحذق والدراية في رسم دائرة وزرائه ومعاونيه وجذب الشعراء والأدباء والمفكرين حوله، كي يكتسب منهم الشهرة والحضور الشكلي، فأغلب الحكّام يضعون مغريات وتشويقات يستقطبون بها أتباعهم من الشعراء، فضالة الشاعر المال والجاه والسلطة والليالي الحمراء وهذا ما أدركه حكام الدولة فزادوا من تلك المغريات التي استقطبوا بها شاعر البلاط العباسي، ويبدو أن خلجات الحاكم تحوم حول توصيفات شاعره أم يعلم علم اليقين بأنَّ هذهِ التوصيفات ما هي إلّا زيادةٌ في الفخر وزيادة في الزهو لغرض كسب العيش والحضور في البلاط

ويبدو للباحثةايضا أنَّ الحكام على علم ودراية في استبطان دواخلهم وذواتهم بأنّهم لا يصلون إلى مستوى مديح المادحين ولكن الغاية منهُ ملء الفراغ الذي يشكو منه الخليفة.

فصورة الجود التي استعارها الشاعر ليسقط عليها مكونات نفسه تستدعي تأويلًا للوقوف عند المعنى المعقول(المغيب) وذلك لأنَّ اللغة الشعرية لغة إيحائية تعطي تكثيفًا خارج عن النظام المألوف لتضيف للنص تجددًا وحيوية وتحرك الذهن لتتبع الدلالة الحقيقية، فهي بمثابة حيلة مقصودة لجذب انتباه المتلقي[٢].

وفي صورة استعارية أخرى قال[٣]: "الطويل"

مَقَامُكَ مَغْمُورٌ وأنتَ مُرفَّعٌ

---

١. النفد الثقافي – قراءة في الانساق الثقافية العربية: ١٤٤.

٢. ينظر: بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، البيضاء، ط١، ١٩٨٦م: ١٧٦.

٣. ديوان بشار بن برد ٣: ١٣.

وبَيْتُكَ بيتُ العنْكبوتِ على العُمَدْ

استثمر الشاعر الصور الاستعارية (بيت العنكبوت) لإبراز بعض المعاني التي اراد ايصالها إذ جعل مقاييسًا جُعلت مقياسًا لعلو مقام الإنسان أو تهميشه، إضافة إلى جعل البيت المغمور لا يجاري بيوت الآخرين، فهذا السلوك الذي ينم عن ثقافة المجتمع والذي من شأنه الاطاحة بالروابط الاجتماعية وضعضعة بنية المجتمع، مما جعلها تفقد معناها اللغوي لتكتنز معاني مجازية وثقافية، فياتي من بين تلك المعاني المعنى الطبقي والتراتبي[١]،فهذا النظام من العلاقات التبادلية والذي يعود بمثابة الرابط بين محسوسة وغير محسوسة أو ربط الإشارات مع بعضها وتعد هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عن الاستعارات والكنايات والمجازات[٢].

وفي شاهد آخر لبشار بن برد أيضا، قال[٣]: "مجزوء الرمل"

إنَّ عمرًا فأْعرِفَوه عَربيٌّ مِنْ زجاجِ
مُظْلِمُ النّسْبةِ لا يعـ ـرَفُ إلّا بالسِّراجِ

إنَّ القوة في المجتمع هي "الوسيلة المباشرة لإخضاع الآخرين، وقد تكون في المدى البعيد على الأقل عاجزة عن تثبيت وترسيخ أي سلطة، هذا يفترض عناصر أخرى ذات طبيعة أيديولوجية تبرر هذه السيطرة وتجعلها شيئا طبيعيا في نظر الناس والأتباع".

فتم تكريس الصور الاستعارية (الزجاج، السراج) من أجل إبراز صورة أظهرتها قراءة المسكوت عنهم فقد عبّر عنها الشاعر لأنّها تحمل إشارة تشي بأنّه لا يعتد به لأنّه قد تم رفضه وتشويهه من قبل المجتمع، فقيمة النسب التي كان يعاني منها الشاعر كثيرًا، قد أسقطها على الشخص (عمر) لأن قيمة (النسب) أصبحت صنعًا ثقافيًا فرضت نفسها حاكما تقرر مصير الإنسان، إذ يرى مصطفى مجازي "إن إلصاق العيب الذاتي بالآخر يحوله إلى رمز للنقص والعار، نتخلص بذلك من عارنا الذاتي ونجعل الاعتداء عليه مشروعا ومسوغا؛ لأنّه عددات على رمز العيب العار، فالاعتداء على الآخر انطلاقا من هذه الوضعية الاضطهادية يتحول الآخر إلى عقبه تعرقل الوصول إلى تحقيق الذات أو بمقدار ما تترسخ هذه النظرة عن الآخر لعقبة يفقد إنسانيته تدريجيا في نظرنا ويتحول إلى اسطورة شر، ليس هناك من التزامك تجاهها أو حرمة

١. ينظر: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة: عبد الله الغذامي، ٢٠٢٣ :١٥-١٦.

٢. ينظر: السيمياء والتأويل: روبرت شولز، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٤م: ٢٤٢.

٣. ديوان بشار بن برد ٤: ٣١.

لوجودها، بل يجب القضاء عليها في حالة من التذرع مما يجعلنا نفهم السهولة المذهولة التي يتم فيها العدوان"[١].ومن الشعراء الذين وظفوا تقنية الاستعارة أيضا أبو فرعون الساسي، في قوله[٢]:

" الرجز"

أنا أبو فرعون فاعرفْ كنيتي
حلَّ أبو عمرةَ وسط حجرتي
وحلَّ نسجَ العنكبوتِ بُرمَتي
أعشبُ تنّوري، وقلّت حِنْطتي

نلحظ هنا أنَّ النص يستمد بنيته العميقة من معطيات الاستعارة، إذ بحث عن معادلة استمدها من الطبيعة الحية ليصف لنا حالته الاجتماعية والاقتصادية إذ استعار (نسيج العنكبوت) للدلالة على الأوضاع الاقتصادية، فدلالة نسج العنكبوت على الضيق وعلى خلوّ البيتِ، من وجود أي حركة فيه، فقد رسم لنا صورة بيت مهجورٍ بالٍ لا حياة فيه سوى خيوط العنكبوت، وهو بهذا يحمل المتلقي على تخيُّل صورة جديدة، تكمن روعتها فيما تضمنته من تشبيه خفي مستور. فالصورة الاستعارية تطوي في ثناياها صورًا للمسكوت عنه التي اختزلها الشاعر بنسيج العنكبوت الذي أعشب في البيت، أشار فيه إلى حالة البؤس والفقر في مجتمع الدولة العباسية والذي يَنْمُ عن إهمالها للطبقات الفقيرة في المجتمع، ويبدو للباحثة أن الدلالة القريبة للنص هو هجر البيت من ساكينه لأسباب منها ضعف الوضع الاقتصادي.

والمعاني العميقة هي تلك الأَخيلة التصويرية في ذهن المتلقي تكشف عن معاني البؤس الشديد الذي حلَّ ببيت هذا الشاعر، عبر تلك الأواني البالية نستدل على أنَّ الشاعر يمر بعيش مدقع، فيتبنى مجموعة من الصور ذات التراكيب المتعددة الدلالات لتشير بطريقة غامضة إلى تجاربه مشيرًا إلى العلاقة التبادلية بين المرسل والمستقبل، متقاضيا اتفاقًا ضمنيًا للنمو في ذهن المستقبل/المتلقي، عندما تتحول اللغة إلى "وساطة بين علامات وعلامات، ولم تعد وساطة بين اللغة والعالم الخارجي"[٣]،ومن الصورة الاستعارية أيضا ما نجده في قول أبي نؤاس[٤]: "الطويل"

---

١. الهجاء: سامي الدهان: دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٣م:٢٥.

٢. الامتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت): ٢: ٥٣.

٣. نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى -: بول ريمور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣م:١٠.

٤. ديوان ابي نؤاس (الصولي): ٦١٧.

رأيتُ قَدورَ الناسِ سودًا من الصِلى

وقدرُ الرقاشيينَ زهراءُ كالبدر

مما يؤخذ على أبي نؤاس أنَّ خطابه مباشر لا يخشى فيه شيئًا، فضلًا عن أنَّ بلاغتَهُ ذاتا عمق دلالي وإيحاءٍ ظاهري، ففي هذا البيت نلحظ وجه التشبيه في الاستعارة التي ذكرها ابو نوَاس، إذ أحالَ المسكوت عنه في صورة اللفظ المصرح به فقد قارب بين نزعة الإنسان في الكرم والبخل وقاسها بالقدرِ، فقدور البخلاء بيضاء زاهية تشيع بريقا كلمعة البدر، أمّا قدور الكرام فهي مصلاة بالسواد من الدخان. فأظهر الشاعر ظاهرة اجتماعية سائدة في المجتمع العباسي يتصف بها بعض الأَغنياء وهي صفة البخل، فالمال لا يجمع ولا يثري به إلّا إذا كان عن بخل أو حرام، إذْ إنَّ الشعر هو "لغة داخل لغة"[١].

ويلجأ أبو الشمقمق إلى التعبير عن معانيه العميقة إلى استعمال الاستعارة وما تتضمنه من بلاغة في الإيحاء التي يعني بها إيصال المعنى بأقل الألفاظ، فالفكرة في الشعر لمحةٌ دالة، ويبدو أنَّها ظاهرة كانت شائعة لدى اغلب فئات المجتمع العباسي ولا سيما الرفيعة منها، لكن هذه الطبقات تخشى ما تخشاه من ألسنة الشعراء وأوصافهم خشية أنْ يكون ذكرهم في مجالس علية القوم والإساءة إلى أسمائهم بين الناس من ذلك ما قاله الشاعر[٢]: "الكامل"

هيهاتَ تَضرِبُ في حديدٍ باردٍ

إنْ كُنتَ تَطمعُ في نوالِ سعيدِ

فقد صاغَ الشاعر خطابهُ بجملة شرطية قدّم فيها جواب الشرط (هيهات تضرب في حديد باردٍ) على فعل الشرط (إنْ كنتُ تطمع في نوالِ سعيدِ)، فالشائع عن الحديد أنّه لا يقطع إلّا إذا كان ذو درجة حرارة عالية، أما في حالة البرودة يصعب قطعه، والمعنى المسكوت عنه هو لا يمكن للغني أنْ يكون كريما سعيدا إلّا إذا أنفقَ من مالهِ لفقيرٍ أو محتاجٍ، فقد يجد الشاعر حالات نفسية عميقة لا سبيل غلى التعبير عنها مباشرة أو عبر القول الأول غير سبيل الرمز والإيحاء[٣]،ويبدو أنَّ للبيت إشارات إيحائية بقرينة (برودة الحديد) وهي أنَّ البخل متجذر عند المخاطب وثابتٌ عليه فأيسَ الشاعر من المخاطب في أنْ يتغير واقرح طريقة واحدة لتغير المخاطب وهي القوة والشدة بقرينة النار،وربما اراد الشاعر تجسيد عدم الاحساس بمعاناة الاخرين.

---

١. بنية اللغة الشعرية:٧٤.

٢. شعراء عباسيون:١٣٤.

٣. ينظر: : أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م:٤٦.

وللمقدرة التخيلية الأثر الأكبر في رسم الصورة الاستعارية فينأى بنا خيال الشاعر عن الأفق التعبيري المحدد لنجد ملحمًا أسلوبيًا ثرًا ومن ذلك أبيات أشجع السلمي (ت: ٢٠٨هـ) قال[١]:

"الكامل"

برقتْ سماؤك في العدو فأمطرتْ

هامًا لها ظل السيوف غمامُ...

وإذا سيوفك صافحتْ هامَ العِدا

طارتْ لهنّ عن الرؤوسِ الهامُ...

تلمح في هذا النص صورة استعارية للعدو وسماء الممدوح إذْ جعل السماء تمطر دمًا بدل الماء التي نستشفها من الهام المقطعة التي صافحتها السيوف. ظاهر البيت مدح للخليفة الرشيد، ولكن البيت من طريق الاستعارة يوحي بظلم الخليفة؛ فسماء الممدوح تمطر هاما غمامها ظل السيوف فالاستعارة (سماء الممدوح) تبرق وتمطر (هامًا) إذ جعل الشاعر للممدوح تلك الصورة التي تبعث الهول والفزع، وهو بهذا يرسم صورة فنية قيمتها تكمن في إثارة خيال المتلقي وهو ما أراد المرسل أنْ يفرض فيه المشاركة على المتلقي لضمان استجابته الكاملة[٢]. وفي هذا النص مسكوت عنه نفذ بواسطة الاستعارة التي مفادُها بأن إشراقة الرشيد هي إذنٌ لبدء الحروب والغزوات من جانب، ومن جانب آخر تكشف مقدار قسوة الرشيد وظلمه في قوله (ظل السيوف غمام)،فظاهر الأبيات أنّها مدحية، قالها الشاعر في مدح هارون الرشيد ولكن قراءة المسكوت عنه توحي بصورة أراد الشاعر إيصالها وهي قسوة هارون الرشيد وظلمه، فهذا ما أراده وأوحت به الصورة الاستعارية لأنَّ "الصورة في الشعر هي تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الايحائية"[٣].

وتظهر في الشعر العباسي أغراض شعرية ليس لها عهد سابق، ومن تلك الأغراض الفضول أو ما يعرف بالتطفل المعلن، وليست الغاية أنْ تكشف التطفل ولكن لنقرأ ما بين السطور ومن ذلك قول الشاعر[٤]: "الرجز"

اجتمع الناسُ وقالوا عرسُ

و إذا بها كالاكفِّ خمسُ

---

١. أشجع السلمي حياته وشعره:٢٥٣.

٢. ينظر: علم الأسلوب والنظرية البنائية: صلاح فضل، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م:٢٨٠.

٣. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م: ٣٥٨.

٤. بنان الطفيلي: ٦٦- ٨٢.

زلجلجات قد جُمعنَ ملسُ
فقققنتُ عينُ وفاضتْ نفسُ

يرسم الشاعر صورة لموائد الطعام المفروشة أمام المدعوين ويضمر في الوقت نفسه مسكوتا عنه هو الجوع والحرمان وعدم ملء البطون كالغرثى يبيتون في مشتاته،وفي لغة الشاعر استعار فيها بهجة النفوس عندما ترى تقديم موائد الأكل وتشبهها بفرح العرس وبهجته وصورة أخرى يرسمها الشاعر ويقارن بين الموائد اللامعة البراقة التي تعمي العيون وتأخذ بتلابيب النفس.

فقراءة أعماق الدال بحثًا عن الأنظمة الدلالية للثغرات والعلامات وطرق إنتاج المعنى لتفتح المجال واسعا لفعالية القراءة وحفز الطاقة التخيلية لدى القارئ ليشارك بفكره وثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبوئه وتفتيق دلالاته[١].

وقد يعطي الشاعر لأبياته صورة تنطق حياةً واحساسًا ومن هؤلاء ابن المعذل(ت: ٢٤٠هـ): قال[٢]: "البسيط"

والرَّوْضُ لا تنَجلي أبْصَارُه أبدًا
إلّا إذا رمَدتْ مِنْ كَثرة الَمطَرِ
إنّ السماء إذا لم تبكِ مُقْلَتُها
لم تَضّحك الأرضُ عن شيءٍ من الزّهرِ

فالصورة الاستعارية للرمد وبكاء الأرض والضحك تعكس الواقع الذي كان يعيشه الشاعر، فهذا التشخيص يسمح للشاعر، أنْ يسقط الالآم والآمال على مظاهر الطبيعه حوله، فهو ينطق من ذاته، ليستقي من حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد احساساته[٣]، فقد استعان الشاعر بصورته الاستعارية بعناصر طبيعية مفتوحة (الروض، الأرض، الزهر، المطر) إذ" يصبح فعل الغيب موجها للفاعل الوجودي، فيتمحور العصر الوجودي بالشاعر أي ذات الشاعر الإنسانية"[٤]. القرينة اللغوية (رمدت) وإن هذا المطر قد سبب هذهِ المعاناة فقد أضمرت هذهِ الصورة مقدار ألم الشاعر

١. ينظر: سيميانية العنوان، بسام موسى فطوس، طبع بدعم من وزارة الثقافة الردنية، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠١م: ٢٤.
٢. ديوان عبد الصمد بن المعذّل، حققه وقدم له الدكتور زهير غازي زاهد، دار صادر، بيروت، ٩٩٨م:٧٥.
٣. ينظر: الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي، سعد محمد مدحت:٥٧.
٤. جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت:١٤.

ومعاناته بصورة إيحائية يُرسلها الشاعر للمتلقي بأنَّ انهمار المطر من السماء، لم يكن ذا فائدة للرّوض بل كان فيه أذى.

ومن الصور الاستعارية ما قال ابن الرومي(ت: ٢٨٣هـ) في الطيلسان* مخاطبًا ابن حرب وهو محدث وإمام وأديب في الموصل (ت: ٢٦٥هـ)[١]: "الخفيف"

يا بنَ حربٍ كسوتني طيلسانًا
أمرضَتْه الأوجاعَ فهو سقيمُ
فإذا ما لبستُه قلت: سبحا
نك محيي العظامِ وَهْي رميمُ

وجه الشاعر بخطاب مباشر ضمّنه أسلوب النداء متضمنًا صورة لذلك الرداء وهو خائر القوى أكل السقمُ منه كُلَّ ما عنده أنّه قال سبحان الذي تحي العظام وهي رميم، فالاستعارة هنا مكتسبة تدل على معنى عميق جاء به الشاعر ناقدًا الأغنياء ويدعوهم للابتعاد عن الشح وأنْ يجودوا على المحتاجين جودًا حقيقيًا،فصوّر لنا الشاعر المفاسد التي تنخر بالمجتمع، بصورة ساخرة هزلية، ويرى الدكتور عثمان موفي في معرض حديثه عن هذا الهجاء، بأنّه من أشد الأَغراض تأثيرا بما يطرأ على البيئة والمجتمع من تغيير وتطور؛ لأنه يقوم على تصوير القيم الأخلاقية والاجتماعية في البيئة[٢].

وللاستعارة توظيفات كثيرة تلتقي في المعنى العميق الذي يطلبهُ الشاعر أن يصل إلى المخاطب وهنا في هذين البيتين استدعى الشاعر (صفة المرض) وألبسها إلى الرداء كناية عن أنَّ الرداء بالٍ ومتهرٍ فصاغ عبارته بأسلوب ساخر وظّف فيه معاني السقم والرِثه ليكشف عن المسكوت عنه في هذهِ الاستعارة وهو البخل ليُشير إلى قبضة يَدهِ وعدم بسطها.

ومن ذلك ما رسمه البحتري إذ قال[٣]: "مجزوء الوافر"

نسيتُ المروزي ويو
منا معه الذي اقتضبا
وقد ذبحَ الدجاج لنا

* الطلسان: القفطان.

١. شعراء بصريون: ١٦٦.

٢. ينظر: التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: ٢٩٢.

٣ ديوان البحتري: ١٤٥.

فأمسى ديكهُ عَزِبَا

يصف النص صورتين للمسكوت عنه؛ أولهما أنَّ الشاعر عاش يومًا سعيدًا ولم يشعر بمضي ساعاته، وفي الصورة الثانية يصف الديك بالعزوبيةَ، فقد استعار الشاعر لفظة العزوبية إلى الديك،فالمسكوت عنه في البيت الأول المتعة التي عاشها الشاعر، فضلًا عن المعنى العميق الذي أراد الشاعر بيانه وهو وصف المخاطب بأنّه فقيرٌ كريم جادَ بما يملك إذ ترك الديك وحيدًا لأنّه لا يملك سوى هاتين الدجاجتين، ففي هذهِ الصورة الساخرة إيضاح ونقد للمجتمع فهناك من يجود بما يملك رغم شظف العيش ليكون عبرة للذين يقتاتون على دماء الفقراء وهي صورة لمسكوت عنه يمثل حالة الفقر التي تعيشها الطبقة الفقيرة في العصر العباسي.

أما جحظة البرمكي فقال[1]: "المنسرح"

الحمدُ لله ليس لي كاتبٌ
ولا على باب مِنزلي حاجبْ
ولا حمارٌ إذا عزمت على
ركوبهِ قيل جحظةَ راكبْ
ولا قميصٌ يكون لي بدلًا
مخافة من قميصيَ الذَّاهبْ
وأجرةُ البيتِ فهْيَ مُقْرِحَة أجفانَ عيني بالوابلِ الساكبْ
إنْ زارني صاحبٌ، عزمتُ على بيع كتابٍ لشعبةِ الصّاحِبْ

عُرفَ جحظة البرمكي بسخطهِ على السلطة وعلى أصحابها، إذ يريد أنْ يشارك الناس همومهم وسخطهم على الوزراء الذين أرهقوا الشعب وعاشوا في ثراء ونعيم، فيصف قتره وشظف عيشه بأسلوب تهكمي يفضي إلى معنيين؛ أولهما ظاهر وهو أنَّ من مظاهر ترف الوزراء ورغيد عيشهم أنّهم يسخرونَ كاتبًا لهم وحاجبًا على أبواب بيوتهم،ثم ينتقل الشاعر إلى أسلوب آخر يُعبر فيه عن ذلك الفقر المدقع عندما يتضمن خطابه شكوى بأنّه لا يلبس الجديد وليس لديه حمار خاصٌ به إذ بلغ به الفقر حد العسر عن دفع أجرة بيته إذا زاره ضيف فيضطر إلى بيع كتبه ليطعم ذلك الضيف، فالمسكوت عنه هو هجاؤه للوزراء والمترفين على موائدهم والصورة الثانية التي تضمنها هذا الأسلوب الجديد هو ترف الوزراء واستبدادهُم على أبناء الشعب.

---

١. جحظة البرمكي الأديب الشاعر: د. مزهر السوداني، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٧م: ٢٩٩.

ولم يصرح الشاعر بأسلوب الاستعارة بل أخفاه في ألفاظه التهكمية التي ترسم شكواه فقول (لا قميص بدلًا) فهي استعارة مكنية عن فقره والاستعارة الأخرى عندما يبيع كتابه يشير إلى جوده وكرمه على الرغم من الفقر الذي وصفه بالأبيات، فهذا ما يشير إليه ابن رشيق في العمدة في قوله: يحمل إلى كل سوق ما ينفق منها ويخاطب كل إنسان من حيث هو، ويؤتي إليه من جهة فهمه[١].

يبدو للباحثة أنَّ الشاعر ذكر كتاب الصاحب ويعني به كتاب الصاحب في فقه اللغة، هذا الكتاب الذي ألفه وأهداه إلى الصاحب بن عباد وزير سيف الدولة، ويبقى السؤال المطروح حولَ المسكوت عنه لماذا ذكرَ الكتاب؟ هل لقيمته العلمية أم لاستعانة بهِ؟ وربما تكون استعارته لبيع الكتب ذا قيمة رمزية بأن العلم لم يعد سوى سلعة تباع!

ويستعير الشاعر الصنوبري (ت: ٣٣٤هـ) في نصه بصورة القبر إذْ قال[٢]: "السريع"

أجيلُ في قبركِ عينيَّ في
مجال أرواحٍ وأمطارِ
أشتاقُ رؤياك فآتي فلا
أرى سوى تُربٍ وأحجارِ
وَ أعمرُ الصحراءَ في مأتمٍ
عَّمارُهُ آلفُ عُمَّارِ

يحاول الشاعر من طريق استعارته لصورة (القبر) أنْ يربط الأشياء مع بعضها لكي يعطي لها وجودًا مشتركًا ومن ثَمَّ يعطينا وزنًا إجرائيًا يحل محل المسببات والنتائج[٣].

كما اعتمدَ أبو فراس الحمداني على قرائن تاريخية منظورة في تصوير خلجاته النفسية ويطرحها بصور استعارية، قال[٤]: "الطويل"

فقد جرتِ الحَنفاءُ حتفَ حذيفةٍ*

---

١. ينظر: العمدة، ابن رشيق: ١٢٩ وما بعدها.

٢. ديوان الضوبري: ٩٣.

٣. ينظر: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل: د. عادل عبد الله، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ٢٠٢١م: ٣٠.

٤. ديوان أبي فراس الحمداني:١٠٠.

- حذيفة بن بدر، امير قبيلة الذبيان في عصر المنذر بن ماء السماء عُرف عنه فارسًا متمرسًا على جوادهِ (الحنفاء).

وكان يراها عُدةً للشدائدِ

رسم الشاعر في هذه الصورة الاستعارية (جرت الحنفاء...) صورةً طوى فيها مسكوتًا عنه وهو مسابقة الريح في جر الحنفاء خلف سيدها(حذيفة) وهو ما لم يستطع أن يصرح به الواقع وانكساراته وتناقضاته فقد طوّع الشاعر نصه للتحليق في أجواء صور وأخيلة متمثلة بأحداث وشخصيات ترتبط بدلالات رمزية سترها الشاعر بين كلماته؛ فكان متكأ الشاعر هو الاستحضار التاريخي في ذاكرة الحاضر، فجوهر النص في البيت لا يلتقي مع ظاهرهِ وهذا ما يُكسِبُ النص جماليةَ التأويل والتخيل من قبل المتلقي، فالعلاقة القائمة بين هذين الطرفين ليست بالعلاقة المنطقية بقدر ما هي علاقة من صنع الخيال الذي يحاول إحداث التأثير المناسب في المواقف من طريق إذابة هذا العنصر وخلق الجديد[١]. ويتكرر الإيحاء إلى الخذلان في صورة الفرس (الحنفاء) التي تجري بما لا يشتهي الفارسُ، فيطوي الشاعر كناية مركبة في دلالاتها المزدوجة فتارة يشير إلى (الحنفاء) بأنها ملكت زمامها ولم يستطع فارسها أَن يقودها بل هي قادته إلى حتوفهِ، والصورة الثانية أن (الحنفاء) لها دلالةُ أُخرى فتشير إلى الظروف الصعبة التي دلّت على استسلام الشاعر وتراجعه أمام التحديات التي تواجهه.

ويبدو للباحثة أن أبا فراس الحمداني وظّفَ معاني عدةً في كلمة (الحنفاء)، فهنالك معنى آخر سكتَ عنه وتركه إلى خيال المتلقي وهي قساوة الحياة على الشاعر هذه القسوة قربت من صورة الموت أقرب إلى الحياة فقد نجح أبو فراس الحمداني في جعل ايحاءات كثيرة ومتعددة لكلمة (الحنفاء).

ومن الصور الاستعارية قول كشاجم مستعيرا الليل بقوله[٢]: "الوافر"

وليلك شطر عمرك فاغتنمه

ولا تذهبْ بنصف العمر نوما

استعار الشاعر لفظ "الليل" ليجعل منه أداة زمنية متحركة وفاعلة في حياة الإنسان توحي إلى من يستغله بالنوم ومنهم من يستثمره باللهو، فهي تؤكد المعنى مع مبالغة جميلة، فالاستعارة في الشعر تفعل في النفس ما لا تفعله الحقيقة، وهي طريق إلى التوليد والتجديد، لأنها تكشف عن

---

١. ينظر: فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الادب الجاهلي: د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيأة العامة المصرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٣م: ٣٠٦، ٣٠٩.

٢. ديوان كشاجم: ٤٣٠.

صور جديدة ومعاني بديعة[1].فالمسكوت عنه في البيت هو الدعوة إلى التقوى والعمل الصالح، إذ طوى الشاعر هِهِ الصورة المغيبة باستعارة إلى توظيف الليل بأنه فاصل زمني بين الدنيا والآخرة بين الصالح والطالح بين الكسل والعمل، فقد شاعَ هذا الغرض الشعري في النصح والإرشاد إبانَ هجمة التيارات الأجنبية بفعل سياسة الحرية السائبة والحكام الضعفاء.وقد تسرب كثير من أفكار هذه التيارات ونظرياتها إلى الشعر العربي آنذاك، وبدأ كثير من شعراء العصر يعبرون عن ذلك في شعرهم[2]". فظهور شعر الزهد والتصوف كان احتجاجا على شعر المجون والزندقة، ولأنَّ المجتمع كان عرضة لافتراس التناقض والقيم المتضاربة، وتنهال عليه ضربات الاستغلال والاستبداد وتشيع فيه مظاهر النفاق والتشتت ومحاولة الشاعر خلق البدائل تمسكًا بالمجتمع و إصلاحه أو البحث عن ذاته[3].

الأبيات الآتية توضح الصراع بين واقع الشاعر والمثال المأمول مشيرا إلى التفكك في القيم والمرار والآلام التي لازمته إذ قال: "البسيط"

أستغفرُ اللهَ كم ذا الجهلُ والسَّرفُ

أستغفرُ اللهَ كم ذا الخُرْقُ والعُنُفُ

يدعو إلى الجهل داعينا فنتبعُهُ

يمضي على الجهل ماضينا ولا يقفُ

كيف أمترائِيَ أخلافَ السرورِ وقد

رأيتُ رُسْلَ المنايا كيفَ تختَلِفُ

هي القلوبُ قد أسودَّتْ وحقَّ لها

من الذنوبِ التي اسودّتْ لها الصُحُفُ

استعار الشاعر صورة الخرق والتمادي إلى الجهل وصورة العنف إلى صورة السَّرفُ، فيقول: إن المنايا مختلفة، ويبدو للباحثة أن المنايا قدريةٌ ولا يقوى الإنسان على رد القدر إذ يصور الشاعر المنايا بأنها جيش مرعبٌ، يرهبنا تارةً ويبتعد عنا تارةً أخرى.

فيعقد الشاعر مقارنة عبر استعارة (السواد للقلب والصحف للذنوب) والصحف يقصد بها الرأي العام السائد بين الناس آنذاك، فينذر الخليفة بأنَّ الذنوب سمات الحكم، لذلك استثمر مقاصد هذا النص ومساحة اجتهاده وهو يعاني من موجة قلق له دواعيه في المجتمع كان سبب في تمرد

---

١. ينظر: فنون بلاغية البيان والبديع: د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، ط١، ١٩٧٥م:١٦٠.

٢. التيارات الاجنبية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: ٣٧٥.

٣. ينظر: الادب وقيم الحياة المعاصرة:٤٢.

الشاعر الذاتي والاجتماعي على الزمن والسلطة والأثرياء، ففي الخطاب مسكوت عنه قد نفذَ بواسطة الاستعارة فتمكن الاستعارة في التعبير عن شعور يريد المرسل أن يفرض فيه المشاركة على المتلقي لضمان استجابته الكاملة[١].

والمسكوت عنه هو تلميحٌ صريح للنص يتضمنه خطاب المتحدث، أمّا المتلقي فيحتاج إلى آليات تفكيرية لاستكشاف مرَامِ المتحدث ففي قول الشاعر[٢]: "الوافر"

لنا ولأهله أبدًا قلوبٌ

تلاقي في جسومٍ ما تلاقي

نلحظ أن الشاعر جمع معاني كثيرة في هذه الاستعارة الإيحائية وجعلها خطابًا للخليفة تقربًا منه وتوددًا، فالمسكوت عنه أنَّ قلوب الناس تئِنُّ من أوجاعها فقد وظّف الشاعر الصورة الاستعارية (تلاقي في جسوم ما تلاقي) للألم والمعاناة المضمرة فهل كانت الجسوم تلاقي الراحة أم الألم؟؟

احتمالات كثيرة تصب في إرضاء غروره وإشباع رغباته في المحبة والأمان والقرينة اللغوية التي وظّفها الشاعر بذكاء هي (واو) العطف التي جمعت بين قلوب أهله وقلب الشاعر، والاستعارة هنا استعارة تصريحية تكمن في اللفظ و(ما) نكرة غير مقصودة تشير إلى ما يحبه سيف الدولة وما يرتضيه، وربما يشير الشاعر إلى افتراضات عميقة يثير بها تفكير سيف الدولة ويجعله متأملًا فاحصًا مرامَ الشاعر فمدلول سيف الدولة هو العطاء لأنّه الأعلى في الطبقات الاجتماعية، ومدلول الشاعر هو الحاجة لأنّه بحاجة إلى العطاء، ولكن المقصود من تلك المعادلة هو موضوع أخلاقي وهو الاستغناء عما يؤثر على شخصيه الإنسان أو يعرضه لهدر الكرامة كنيل العطاء من الآخرين فالاستعارة في الشعر تفعل في النفس ما لا تفعله الحقيقة، فهي تؤكد المعنى مع مبالغة جميلة، وهي طريق إلى التوليد والتجديد؛ لأنها تكشف عن صور جديدة ومعاني بديعة[٣].

إنَّ جمالية الصور الشعرية تتحقق في الخيال إذ يحولها الشاعر من صور حسية إلى رموز افتراضية دالة، نلحظ ذلك في قصيدة الشاعر كشاجم[٤]: "المجتث"

عيسى الطبيبُ ترَّفقْ

فأنت طوافانُ نُوحِ

يأبى علاجك إلّا

---

١. ينظر: علم الأسلوب والنظرية البنائية: صلاح فضل، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م: ٢٨٠.

٢. ديوان المتنبي ٤: ٢٩٠.

٣. ينظر: فنون بلاغية البيان والبديع: ١٦٠.

٤. ديوان كشاجم: ١٦٩.

فراق جسمِ لروحِ

شّتانَ ما بين عيسى

وبين عيسى المسيحِ

هذاك مُحيٍ لميتٍ

وذا مميتُ صحيحِ

فقد وظّف الشاعر تلك الرموز الافتراضية توظيفا متناقضًا إذ جعل من الرموز الدينية صورة استعارية للخير والأمان، في الوقت الذي عمد فيه إلى توظيف الرموز الاستعارية كدلالات تشير إلى الشر والعدوان، نلحظ أن علامات الشاعر واستعاراته تكمن في صورة التشبيه المتناقض بين مسمى الشاعر (عيسى الطيب)، (طوفان نوح كلاهما يتقربان بصورة الموت والاجتياح والغضب، والصورة الأخرى التي جسّدت التشبيه المتناقض بين الرمز الافتراضي (عيسى الطبيب) وبين (عيسى المسيح)، فالأول يميت الأحياء والآخر يحيي الموتى،والمسكوت عنه في أخيلة الشاعر تهكم وتقريح بشخصية مسكوت عنها أيضا أشار إليها الشاعر بلفظ (عيسى الطبيب)، فضلًا عن وجود تجانس بين لفظي تام بين عيسى المسيح وعيسى الطبيب، واستعارة واضحة بين طوفان نوح وموت الأحياء.

ولذلك عُدت الاستعارة أكثر نضجا في العقل البشري، فهي مراحل رقي انتقل إليها التشبيه بفعل التقدم وارتقاء الفكر الإنساني[1].

ونجد الاستعارة في قول أبي دلف الخزرجي (ت: ٣٩١هـ)، قائلًا[2]: "الهزج"

فطبنا تأخذُ الاوقا تَ في العُسرِ وفي اليُسرِ

فما تنفكُ من حمي وما نفتُرِ من مَتْرِ

فأحلى ما وجدنا العيـ شَ بين الكَمْدِ والخمرِ

نلحظ الاستعارة في قوله (تأخذ الأوقات) إذ من المعلوم أنَّ الأخذ يكون في الأشياء المادية، لكن الشاعر جعل الأخذ معنويًا (الأوقات) وأرادَ أنْ يعبر عبر استعارته إلّا أنَّ تلك الفئة اعتادت العيش في ظل ما يحصل لها من ألم ومعاناة وعدم التغيير نحو الأفضل ولم يكن لهم مخرج او متنفس سوى تلك الصرخات التي تستعر بحمى السكر والدعوة للذات في حياة مبتذلة تنم عن مبدأ إناخي الغاية تحقيق ذواتهم المنهارة، فقد اخذ الشاعر هذهِ الاستعارة لرسم الصورة الفنية لأنّها

---

١. ينظر: البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الاموي رسالة دكتوراه كلية الآداب:٣٩.

٢ . ديوان الشريف الرضي: ١٧٩

تنماز بدرجة أوغل في العمق، مما يفرض على المتلقي تخطي مرحلة إضافته في العملية الذهنية التي تكشف أثرها حقيقة الصورة[١].

ويتحدث الشريف الرضي عن فساد الأخلاق بقوله[٢]: "البسيط"

شَنَّو الخطابَ جذارًا أنْ يطالبَهُمْ
بحلمهِ الشيبُ أو يُقضيهم الغزلُ
عارينَ إلا من الفحشاءِ يستُرهم
ثوبَ الخُمول وتِنُبو عنهم الحُلَلُ

مذهب الشريف الرضي جمع قيم الطالبيين وحقوقهم، فلم نلحظ له شكوى عن شظف العيش أو هجاء خصوم فكانت أشعاره خطابات تكشف عن قيم الأخلاق النبيلة وأبواب الاستقامة التي تنأى بالناس عن فساد الأخلاق والابتعاد عن الرذيلة، ففي لاميته يلجأ إلى استعارة كلمة (الحلم) ليظهر أنَّ الشيب يدل على المكانة الاجتماعية العليا ويشير على صاحب الشيب بالوقار والتعقل، تضمنت أبيات الشاعر مسكوتا عنه وتعمد بعدم إظهاره لأنّه بات واضحا مرسوما في الحياة التي يعيشونها، فالانحدار الأخلاقي صورة تتكرر يوميا عن هذه المعاني لأنّها موجودة أمام أعين الناس أما الصور الاستعارية فكثيرة منها يشبه الفحشاء بالثوب الذي يلبسه السوء.

وتبرز فاعلية الاستعارة "عندما تتسع المسافة بين قطبيها إذ يترك المجال للخيال؛ ليقرب بين تلك الحقائق المتباعدة من طريق علاقة خفية تتجسد في فنية الأسلوب الاستعاري"[٣].

ومن أمثلة الصورة الاستعارية قول التهامي (ت:٤١٦هـ): "من الكامل"

لو يُنّسل المعروف كنتَ ابنا له
أو كان مولودًا كنت أباه

يعتمد البيت في تشكيل بعده الدلالي على إسباغ كرم الممدوح بصفة معنوية إنسانية حية وهي المعروف، من طريق المولود أو الولادة، وليس هذا فحسب، فالشاعر افتتح البيت مستثمرا ما في الأداة (لو) من دلالة عدم حصول الامر،فمن طريق الاستعارة أظهر الشعراء الأشياء المعنوية على غير حقيقتها المقصودة، فتكمت الاستعارة في التعبير عن شعور يريد المرسل أن يفرض فيه

١. ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي طرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، تونس، ١٩٩٦م: ١٦٦.

٢. ديوان الشريف الرضي ٢: ١٨٠.

٣. الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة: تغريد موسى حاج علي، رسالة ماجستير، كلية التربية – الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧م:١٠١.

المشاركة على المتلقي بضمان استجابته الكاملة[١]،فقد أرادَ الشاعر أن يلصق عمل المعروف بالممدوح، إذ صاغه بلغة بلاغية كشفت المسكوت عنه بأنَّ المعروف موجودٌ قبلَ ممدوحه، فهو بين أمرين إذا سبقه المعروف فهو من نسلهِ وإذا استجدَ المعروف عمل المعروف فهو من بدأه لأنّه أهل للمعروف.

أما أبو العلاء المعري (ت: ٤٤٩هـ)، فقال[٢]: "المنسرح"

إياك و الخمر فهي خالية[٣] غالبة خاب[٤] ذلك الغَلَبُ

خابية الرّاحِ ناقة حَفَلَتْ ليس لها غيرَ باطلٍ، حلبُ

أشأمُ مِن ناقَة البَسوس على النا سِ و إن يُنَل عندها الطلبُ

يا صال خَفْ أن حلبت درَّتها أن يترامى بدائها حلبُ

أفضل مما تضم أكوُسُها ما ضُمَّنَته العِساسُ والعُلَب

يذكر الشاعر في نصه مخاطر شرب الخمر وما تحدثه من سيطرة وتحكم في العقل، حيث يفقد شاربها القدرة على الفكر السليم، وفي الوقت نفسه قال: (خاب ذلك الغلب) أي إنّه لا يكسب شيئًا ذا غنى، ثم بعد ذلك يعقد مقارنة من طريق الصورة الاستعارية فشبّه وعاء الخمر بضرع الناقة المصراة وشتان بينهما، و من ثم يقرن شؤم الخمر وما تجره من خراب وما جرته حرب ناقة البسوس على قبيلتي بكر وتغلب عبر استعانته بالمخزون التاريخي لتلك الحادثة، وكأنّه في هذا الحديث الذي ينطوي على فكر وتبصّر بالأمور، يحذر من شرب الخمرة ويفصح عن تفضيله شرب الحليب، من خلال تفضيله للحليب هدفًا تربويًا، وكأنَّ الشاعر يشير إلى مكانته الاجتماعية ودوره في إصلاح قيم المجتمع المتردية، أو ما يسمى بالالتزام اتجاه المجتمع، فالالتزام هو "الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع وهي ليست علاقة أخذ وعطاء ولا علاقة انصهار أو ذوبان وإنّما علاقة تطابق، فقد يصف الشاعر البحر لأنّه أحب منظره أو تأثر بروعة امتداده ولكنّك تحس وهو يتحدث عنه يعبر بذلك عن حرية الإنسان، أو عن عمق الوجود الإنساني أو سعة التجارب الإنسانية، دون أن يصرح في الحالتين – مخبرا أو مقدرا – بهذه

١. ينظر: علم الأسلوب والنظرية البنائية:٢٨٠.

٢.ديوان ابي العلاء المعري:٣٣٢.

٣. خالية: خادعة اللسان (خلب)

٤. خا: افتقر. اللسان (خوب)

الرابطة الوثيقة السرية بينه وبين البحر، وتكون كل حركة أو صورة أو موجة موسيقية في قصيدته صورة لذلك التطابق، وهذا التطابق قد يوحي بالتعارف أو التقابل أو التناسب"[١].

وقال أيضًا[٢]: "مخلّع البسيط"

قد حُجبَ النورُ والضياءُ وإنما ديننا رِياءُ

وهل يجوُدُ الحيا أناسًا مُنْطويًا عنهمُ الحيَاءُ

يا عالمَ السَّوءِ ما علمِنَا أنَّ مُصَلّيك أتقياءُ

يجود علينا أبو العلاء المعري بحكمةٍ عن الابتذال والانحلال، فيصف أهل اللهو والعبثِ بأنّهم عريٌ ويعني بها خلع الأخلاق لا خلع الملابس، ففي هذه الأبيات يستعير الشاعر صفة "للدين" بأنّه النور والضياء ويستعير صورة أخرى لأصحاب اللهو والانحلال بأنّهم يخدعون الناس بمظاهر عيشهم أمّا باطنهم فذلك الابتذال والانحلال والانحدار الأخلاقي.

فالمسكوت عنه في أبيات المعري هو الخداع الذي يتقمصه المترفون عبر مظاهر الدين الكاذبة ويصفهم بأنَّ الحياء يختص بأهل الحياء وليس هم لأنّهم قد نزعوا الحياة وتلبسوا ثوب الاتقياء، فقد جسد الشاعر هذه المعاني بالصورة الاستعارية ولهذا "فالصورة الفنية وتفصيلاتها جميعها لبنات في كيان معماري كامل"[٣].

فالاستعارة صورة بلاغية توحي لمعان متعددة وظفها الشعراء في قصائدهم للافصاح عن المسكوت عنهالذي يختلج صدورهم ، ولكن لم يصوحوا به خشية غضب اصحاب المحافل والقصور والسمر إذ ينقل لنا سجل الأدب في العصر العباسي أنّ أغراض الشعر وأدب الشعراء كانت لهم وعليهم فهم المعنيون بالخطاب الشعري إذا كان مدحًا أو هجاءً أو ذمًّا أو فخرًا. وقد استعار الشعراء من بلاغة ألفاظ المجاز وضمنوها صورًا لما يجول بخاطرهم فاللفظ المستعار يحمل معنيين أولهما الحقيقي والآخر المجازي وغالبًا ما يعد المجاز الظل الذي يحتمي به الشاعر.

---

١. الشعر الحر العراق منذ نشأته في عام ١٩٥٨م: ١١٩-١٢٠.

٢. اللزوميات ١:٤٣.

٣. التحليل النقدي والجمالي للأدب: د. عناد غزوانن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥م: ٣٣.

المبحث الثالث

الكنـايـة

المبحث الثالث

الكناية

تُعدّ الكناية من الفنون البلاغية الأساسية ، فهي تتصدّر مرتبة متميزة في تشكيل البيان العربي، وبها "يريد المتكلم إثبات معنىً من المعانيً، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنىً هو تاليه، ويرادفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[١].

ودورها يتمثل في "قوة الدلالة الوجدانية وكشفها من الجوانب الإنسانية أكثر من اقترانها بحركة الواقع المادي الذي لا يتطلب مزيد تأمل وقوة استيحاء، وذلك لأنَّ الكنايةَ تقوم على أساس تداعي الصور"[٢]، فهي إذن "تعبير لا يراد منه الدلالة الحرفية للألفاظ في فرعها اللغوي، وإنّما هي دلالات يفهم المقصود منها، بطريق غير مباشرة، إمّا بطريق التلازم، أو بطريق المفهوم، أو بطريق السياق"[٣]،وللكناية أثر في صياغة كثير من الصور الشعرية لدى الشعراء؛ لأنَّ الصورة المجازية لا تقتصر على الحس وحده، ولكنها تولد أفكارا وأحاسيس تتجاوزه"[٤] ،وتعد الكناية "لونا من ألوان التعبير يحمل في موضوعه، ويبعث على التفكير، وإعمال الذهن، وقد تكون وسيلة للابتعاد عن التصريح، بما ينبغي ستره، أو ما يجب أنْ يصان عن السمع واللسان، أو ما يحسن الإبهام في التعبير عنه"[٥]،وعلى وفق هذا المنظور فهي أبلغ من التصريح لأنها صور تعطي الدعوى والدليل عليها والقضية وبراهينها، ومن ثَمَّ فالكلام بدليله أقوى من الكلام المعرى من الدليل والبرهان[٦].

فالشاعر قد يضع كناياته أو رموزه اللغوية حتى توسع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني[٧]،إن البلاغة لمحةٌ دالة فيها يستنطقُ المتلقي النص، فمن طريق

---

١. دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محّمدالجرجاني النحوي (٤٧٤هـ)، تحقيق: د. محّمدرضوان الدايه، ود. فاير ابواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م:٦٦.

٢. الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٥: ١٠٧.

٣. الأصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسن، مطبعة العلوم، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤ م:٢٠٣.

٤. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابث درو، ترجمة: محمد ابراهيم الشوش، مطبعة عياني الجديدة، بيروت، ١٩٦١م:٢٩.

٥. الاصول الفنية للأدب:٨٢.

٦. ينظر: البلاغة الاصطلاحية، د. عبده عبد العزيز قلفية، دار الفكر العربي، ط٤، ٢٠٠١م: ١٤٩.

٧. ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة المعارف الاسكندرية، جلال حذى وشركاه، د.ت:٤٣٩.

صريح الألفاظ يمكن للمتلقي أنْ يؤولها بما أرادهُ الشاعر في وجدانه وعبر الكناية يستشف المتلقي إشارات إيحائية للمسكوت عنه، فالبلاغةُ هي لغة المسكوت عنه لغة المعنى المستتر وقيلَ إن البلاغة إيحاءُ الألفاظ، ويرى الجاحظ أن المعاني مطروحة في الطريق ولكن الألفاظ عسيرةٌ على الأديب، ويرى الجرجاني بأنَّ البلاغة تاجُ الألفاظ، من هذا يستشف أن الألفاظ لها دلالات ظاهرة وتسمى بالمعنى المفرد أو المعنى المعجمي، أما البلاغة فهي لغة المسكوت عنه الذي لم يصرح به الشاعر بل يوحي إليه من طريق ألفاظه،و سنحاول التعرف على كيفية المسكوت عنه؟ وكيف تم إيصالها للمتلقي؟ ومن هؤلاء الشعراء أبو نخيلة (ت: ١٤٥هـ) فيخفي كثيرًا بين سطوره كما في قولهِ[١]:: "الرجز"

حتى إذا ما الأوصياء عسكروا وقام من تبْرِ النبيِّ الجوهرُ
و من بني العباس نبعٌ أصفر يُمنيه فرعٌ طيبٌ و عنصرُ
أقبل بالناسِ الهوى المستبهرُ و صاحَ في الليل نهارٌ أنورُ

في المسكوت عنه يكون المتلقي مطالبًا بشحذ كل قواه الذهنية ليتصيّد المعنى المتسرب بين الكلمات[٢]، فالنص يتأسس في رحم الماضي، وينبثق من الحاضر، فالشاعر استند إلى مرجعيات نظرية في الخلافة العباسية الوصية و الميراث عبر توظيفه ركن الوصية "الأوصياء عسكروا" وعنصر الوراثة بقوله: "قام في تبر النبي الجوهر" فكأنّما الشاعر يحاول إثبات حق العباسيين بالخلافة، ولكنّه يريد التلميح إلى قضية مهمة وهي مسألة (الخلافة) وما كان من صراع حول أحقية من بالخلافة؟ والخلاف حول مسألة الخلافة، ومن هم أصحاب الحق بها، إذن المسكوت عنه هو إثارة قضية الخلافة الذي تبين من طريق مذهب الشاعر.

ومن القضايا المثيرة للجدل التي تناولها الشعراء في مدائحهم هي مسألة الخلافة لبني العباس، والسؤال هنا ما الذي أخفته هذه الهالة الإعلامية المتمثلة بشعر الشعراء في مدح العباسيين، فهذا مروان بن أبي حفصة، قال[٣]: "الطويل"

لِيهَنِكُمُ المُلكُ الذي أصبحتْ بِكُمْ أسِرَّتُهُ مُختالة والمنابزُ
أبوك وليُ المُصطفى دونَ هاشمٍ و إن رَغِمَتْ من حاسديكَ المناخِزُ

و قوله[١]: "الكامل"

١. ينظر: مماطلة المعنى في شعر المتنبي: د. عبد الملك بومنجل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠: ٦٥.

٢. الأغاني ١٦: ٣٠٩.

٣. شعر مروان بن أبي حفصة:٩٦.

مَلِكٌ تَفَرَّعَ نَبعُهُ من هاشِمٍ مَدَّ الإلهُ على الأنامِ ظِلالَها

إلى أن قال: "الكامل"

هل تَطمِسونُ مِنَ السمَاءِ نُجومَها بِأكُفِّكُم أم تَستُرونُ هِلالَها

أم تَجحَدونَ مَقالَةَ عن رَبِّكُم جبرِيلُ بَلّغَها النَبيَّ فَقالَها

شَهِدَت مِنَ الأنفالِ آخِرُ آيَةٍ بثرائِهم فَأرَدْتُمُ إبطالَها

نجد المصُرّح به يشير إلى محاولة ذكية من الشاعر لإبلاغ ممدوحهِ بأحقية الخلافة محاولًا

إيهام المتلقي، بأن الخلافة العباسية أمر من الله – عز وجل - قد أمر جبريل – عليه السلام - تبليغها، إذ يستشهد بسورة الأنفال في إثبات حق الخلافة لهم، وذلك قوله تعالى: {... وأولوا الأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَى بِبَعْض في كتب الله إن الله بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ}[٢]، فهو يريد بذلك إثبات وراثة العباس للنبي – صلى الله عليه وآله - دون ابن أخي الإمام علي (عليه السلام) وفقًا لأحكام الإرث الإسلامي[٣]، المعروفة في كتب الفقه لجمهور المسلمين، وهنا ينفتح خطاب المسكوت عنه على قراءتين؛ الأولى: قراءة ظاهرية: لصوام المتلقين مؤداها معاني الكلمات معجميًّا، وصياغتها جماليًا، والأخرى: تأويلية عميقة تستند إلى بنيةٍ تواصليّةٍ متكافئة بين طرفي الخطاب، بأن يجعل الشاعر من نفسه مكافأ للممدوح في وقتٍ ضمّنَ خطابه المدحي له مسكوتًا عنه ينتقده فيه، ويعدد عليه خطاياه، وما محاولات الضعف التي يبديها الشاعر أمام ممدوحه إلّا حيلة ثقافية، متقنة الأداء، هدفها الاستيلاء على مشاعره، والفوز برضاه، والاستغناء من نداه[٤]، والدلالة العميقة هي الدلالة التي توحي بها الألفاظ الظُّاهرة وما يضمرهُ الشاعر، ففي هذهِ الأبيات نجح الشاعر في تقديم المسكوت عنه على طبقٍ من ألفظ فيها مغالاة الممدوح بعيدة المنالِ عن تحصيل الممدوح لها من ذلك أن الشعراء أدركوا حقيقة أنَّ بني العباس ليس لهم أحقية في الخلافة على الرغم من تعطشهم للخلافة السياسية قبل الخلافة الدينية، تلكنَ طموحهم الجامح دفعهم لأن يمسكونَ طرفي القيادة، وهما السلطة الدينية والسلطة السياسية. فعمل الشعراء على هذا النبض وراحوا يشبعون رغبات بني العباس بالمغالاة في عبارات المدح ويجملون أمنياتهم في أحقيتهم بخلافة الدولة الإسلامية فقدّم لهم الشعراء في تلك المدة ما تصبو إليه نفوسهم وما تريده رغباتهم، وأهم ما وقف عليه الشعراء هو إرجاع نسب بني العباس إلى النبي المصطفى – صلى الله عليه وآله– وهم أحقُ بني عبد

---

١. شعر مروان بن أبي حفصة:٩٧.

٢. سورة الأنفال: أية ٧٥.

٣. ينظر: النص والاجتهاد: شرف الدين الموسوي:٢٤٢.

٤. ينظر: السيميائيات الثقافية، تفعيل الأنساق وقع الدلالات (بحث): ٩١-٩٢.

المطلب بالإمساك بزمام الأمور الدينية والسياسية وقد كنى الشاعر عن ذلك بقوله تطمسون من السماء نجومها.

اما أبو الشمقمق (ت: ٢٠٠هـ) مخاطبًا حشرات المنزل، إذ قال[١]: "الخفيف"

فارى الفأرَ قد تجَّنبب بيتي

عائدات منه بدار الإمارةّ

ودعا بالرحيل ذَبِّان بيتي

بين مقصوصة إلى طيَّارةّ

وأقام السنّورُ في البيت حولًا

ما يرى في جوانب البيت فارهْ

يستعين الشاعر هنا بالصورة الكنائية والأسلوب القصصي ليرسم لنا صورة عن منازلهم الموحشة التي تكاد تخلو من ساكنيها إذْ تحدث عن صورة المنزل المهجور وقد هجرته الحشرات والحيوانات لأنّها لا تجد فيه ما يساعدها على الحياة فلم يعد في المنزل سوى البرودة والجوع إذْ يكني الشاعر بهذه الصورة عن سوء الأوضاع للفأر وهو يغادر المنزل،فاللغة "لا توصف بالشعرية إلا إذا خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر"[٢] فهذا ما نجده في قول لأبي تمام (ت: ٢٣١هـ)، قال[٣]: "الكامل"

غَيْثانِ فالأنواءَ غيثٌ ظاهرٌ

لَكَ وجْهُهُ، والصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرُ

يتكلم الشاعر عن (الظاهر والمضمر) في البيت ذاته عبر توظيفه لظاهرة طبيعية وهي الغيث إذْ يشير إلى نوعين من الغيث؛ وهما الغيث الحقيقي المطر الملموس الذي ينزل من السماء، والغيث المضمر وهو ما يتكون من الندى بسبب رطوبة الهواء ولا يمكن رؤيته كما في النوع الأول وهذهِ الصورة الكنائية للغيث يكني بها الشاعر عن بعض الوجوه التي تظهر على خلاف ما تضمر كأنّه أراد الإشارة إلى قسمين من البشر من طريق الألفاظ لأنّها تؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، عمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترسب[٤]، وبهذا الترتيب أو النظام "هو الذي

---

١. ديوان أبي الشمقمق: ٣٥.

٢. الادب وفنونه دراسة ونقد: د. عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.:١١٥.

٣. ديوان أبي تمام:٧٨.

٤. اسرار البلاغة: ١٤.

ينشئ العلاقات الجديدة التي تمثل لنا في صور التعبير المختلفة"[١]، ويبدو للباحثة أنَّ الشاعر تمكنَ من تقديم صورةٍ ذات وجهين متناقضين كناية عن ظاهرة اجتماعية للناس الذين يظهرون خلاف ما يبطنون أو ما يطلق عليهم بالمنافقين فالصورة الكنائية هي عبارة عن نسق تشبيهي بين هؤلاء المنافقين والغيث عندما ينهمرُ، كما يبدو أنَّ سوء الحياة الاقتصادية وعدم الاستقرار وانعدام الشعور بالأمن وتدهور الحياة الاجتماعية فضلا عن الكوارث والفيضانات، وتكالب الأعداء من الصليبيين والبيزنطيين كلُّ ذلك ساعد على إشاعة الحزن والميل إلى الكآبة في نفوس الناس، ومن هنا وجدوا في النوح والبكاء على الحسين بن علي عليهما السلام متنفسًا عما يعانون ويكابدون من آلام وأوجاع[٢].

وهناك من استعمل الكناية لوصف البيئة التي كان يعيشها وما تنطوي عليه من معاناة ومن هؤلاء الشعراء عبد الصمد بن المعذل (ت: ٢٤٠هـ) إذ قال[٣]: "المتقارب"

وبنتَ المنّية تنتابُني

هُدُوًا وتطَرقني سُحْره

يصور الشاعر في هذهِ الأبيات بيئته ولكن لم يلجأ للتصريح وإنما استعان بالكناية لإيصال فكرته (بنت المنية) إذ يصف بيئته التي كانت عرضة للأمراض والأوبئة، زمن ثَمَّ عكس تردي الأوضاع، فتظهر أهمية الكناية من طريق القيمة التعبيرية غير المباشرة لها، فهي تسهم في أداء المعنى عبر الإيحاء أو الرمز أو الإشارة أو التلويح أو التعريض[٤]، ومن ذلك نلحظ بلاغة الشاعر الشاعر ابن المعذل الذي يوظف ظاهر اللفظِ إلى خلافهِ فيستنطقُ النص ويكشفُ عما وراءهِ ويفضح المسكوت عنه من كنايته (بنت المنية) كناية عن المرض والعجز وفي عجز البيت نرى أنَّ تلك البيئة ساحرة خلابة فتعكس وضعه الشخصي على بيئته ولا يريد أن يصرح بها.

ولم يكتفِ الشعراء بالألفاظ الكنائية فحسب بل أخذ بعضهم يوظف الألوان ليعبر بلغة المسكوت عنه عن خلجات نفسه ومنهم دِعبل الخزاعي (ت: ٢٤٦هـ) الذي يكني عن بني العباس ب "دُكن الخزوز" إذ قال[٥]: "الطويل"

إذا ما اغتدوا في روعةٍ من خُيولهمُ

---

١. الادب وفنونه دراسة ونقد: ١١٥.

٢. ينظر: الفكر الشيعي: ٥٠.

٣. ديوان عبد الصمد بن المعذّل:١١٠.

٤. ينظر: جواهر البلاغة:٣٥٠.

٥. ديوان دعبل الخزاعي:٥٥.

وأثوابْهم قلتَ: البروقُ الكواذِبُ

وإنْ لَبِسوا دُكْنَ الخزوزِ وخُضْرَها

وراحُوا، فقد راحتْ عليكَ المشاجِبُ

ينقل الشاعر لنا صورة عن الغيوم الخالية من المطر وبريقها، هذا من جانب ومن جانب آخر يكني عن لباس بني العباس ب (دُكن الخزوز) فمن المعروف أنَّ زي بني العباس هو اللون الأسود ففيها إشارة إلى أنهم من اصحاب حسن اللباس قليل الطائل كأنهم المشاجب أي العيدان التي قُضمت رؤوسها بين قوائمها وتوضع عليها الثياب، فلم يشر الشاعر في ألفاظه لذكر بني العباس وإنّما استعان بالصورة الكنائية من أجل إيصال غايته.

فالصورة الكنائية في (البروق الكواذب) عن بهرجةِ بني العباس في محاسن كاذبة ينسبوها لأنفسهم خلاف لما في حقيقتهم فاللون الأسود الذي اتخذه بنو العباس لباسًا لهم بقوله (دكن الخزور) يخفي خلفه مسكوتا عنه كناية عن أصنام ثانية كأعواد المشاجب تعلقُ عليها الثياب فهذا تعريض بالخلفاء بأن هناك من يسرهم فهم صورة ساكنة أمام الحياة المتحركة.

وقال ايضًا[1]: "الكامل"

بأبي وَأمي سَبْعةٌ أحببتهم

للهِ، لا لِعَطِيةٍ أعْطاها

يسترسل الشاعر في التهجم على بني العباسي فبعدَ أنْ انتهى من ذم ملامحهم ومظاهرهم الخداعة انتقل إلى جوهر نفوسهم بقوله (قلّب وجوه القوم) ففي هذا الخطاب المباشر يكمل الصورة السابقة التي رسمها لهم ويصفهم في هيأة قبيحة تدلُ عليها وجوههم التي تكشف عن عورات نفوسهم التي تحمل الكره العصبية لأهل البيت (عليهم السلام)، ثم نبه الشاعر عن قيمة أهل البيت ومكانتهم عند الله سبحانه وتعالى وكيف جعلهم كواكب الأرض وكمال في الخَلْقِ والخُلق فلا تقف منزلتهم عند بني العباس أو غيرهم، وقد يكشف الأداء الشعري ما للمعنى الشعري ولغته من رجحان وأسبقية في ضوء معطيات النصوص الشعرية، وفي ضوء التجربة الشعرية، ومن ذلك ما قاله أبو العيناء (ت: ٢٨٣هـ) إذ يشكو فقره وخواء منزله بصورة غير مباشرة إذ يكني عن الفقر بخلو منزله من الفرس وبابه من الحراسة وربما أراد الشاعر في الوقت ذاته انتقاد السلطة فالحاكم أو الخليفة هو من يمتلك الفرس وكذلك الحرس في باب الدار إذ قال[2]: "المنسرح"

الحمدُ للهِ ليس لي فرسُ

---

١. ديوان دعبل الخزاعي:٢٠٦.

٢. ديوان ابي العيناء: ٥٦.

ولا على باب منزلي حرسُ

ففي لغة الشعر تتآصر الدوال لتنتج مدلولا جديدًا يترجم لنا خلجات النفس الشاعرة.

الدال (الفرس) ⟵ المدلول (الغنى)

الدال (الحرس) ⟵ المدلول (المكانة الاجتماعية)

وقد أوضحتا ما أراد الشاعر من قوله بصورة غير مباشرة إذْ اعتمد الكناية عن الحرس للمنزلة الاجتماعية والفرس عن الجاه، لأنّ "الصورة نسخة جمالية عالية التوتر للمألوف الذي يغادر ... نحو المثال وفق تعادل بين المجاز بوصفه جمالًا، والواقع باعتداده عطشا للجمال"[1].

يصور الشاعر في الصورة الأولى (ليس له فرس) بأنّه فقير الحال ومتعدد الحاجات وكثير الطموح والتطلع، لكنه لا قوة له ولا حول، أما الصورة الثانية فهو يرنو إلى أن يكون له حرس في باب منزله وفي هذا إشارة إلى المكانة الرفيعة التي يطمح إليها. فهاتان الكنايتان تطويان مسكوتًا عنه مفهومه الحسد والتمني.ومن صور المسكوت عنه وراء توظيف بعض الحيوانات منها ما قاله دعبل الخزاعي[2]: "الطويل"

مُلوكَ بَني العَبّاس في الكُتبِ سَبعَة ... وَلَم تَأتِنَا عَن ثَامِنٍ لَهُمُ الكُتُبُ

كَذَلِكَ أهلُ الكَهْفِ فِي الكَهْفِ سَبْعَةٌ ... كرامٌ إذا عُدّوا وَ ثامِنُهُم كَلبُ

وَإِنِّي لأعلي كَلبَهُم عَنكَ رفْعَةً ... لأنّكَ ذو ذَنبٍ وَلَيسَ لَهُ ذَنبُ

لَقَد ضاعَ ملكُ الناسِ إذ ساسَ ... وَصَيفٌ وَأشناسٌ وَقَد عظُمَ الكَربُ

يُلْتَمَس البحث في الصياغة التي جاء بها النص الشعري صورة للخليفة عبر توظيفه للفظة (الكلب) ليس انتقاصًا من هذا الحيوان بل لأنّه يريد عقد مقارنة بين الخليفة والكلب، فهو في هذه الأبيات يذكر الخلفاء العباسيين على التوالي وهم: أبو العباس السفاح، والمنصور والمهدي والهادي والرشيد والأمين والمأمون ثم المعتصم، وبذلك يكون المعتصم ثامن الخلفاء العباسيين، ثم يمضي الشاعر ويقارن بينه وبين الكلب، ثم يفضل الكلب عليه لأنَّ الكلب لا يذنب والخليفة مذنب، وأنَّ الشاعر يُمَكِّن كلمته لتكون محور إيحاء في سياق معين، ولعل الوقوف عليها في النص يتطلب قدرًا من التفطن، ودقة النظر؛ وبعبارة أخرى إنَّ أهمية الكلمات في النص الشعري لا تتأتى عبر إيرادها في عباراتٍ وتراكيب معينة، ومن ثم يبقى أمر الكلمات متوقفًا على ذوق المُتلقي، وحسن تدبيره، متكئا على ما ينطوي عليه السياق العام للنص من مرافقات وقرائن، ذلك بأنَّ النصّ الشعري

---

١. الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – الحداثة وتحليل النص: ١٢١-١٢٢.

٢. ديوان دعبل الخزاعي: ٢٦.

متواليةٌ نصيةٌ من العلاقات اللغوية التي تنتظر متلقيًا يتجاوز التفكيك السطحي للكلمات إلى تأويلها[1]، فالمسكوت عنه في الأبيات أنَّ الشاعر يريد أنْ يصب نقمته على الخليفة المعتصم، لأنّه من أبرز شعراء الشيعة في تلك المرحلة، وهو يقر في البيت الأول بخلافة الخلفاء السبعة المتقدمين من بني العباس، وقد أسماهم ملوكًا، وقد أورد العدد سبعة ليستغل ذلك في الكلب على المعتصم في تشبيهه الذي أورده في البيت الذي يفضل فيه كلب أصحاب الكهف عليه، ولكن الحقيقة أنَّ الكلب وكل الحيوانات لا حساب ولا ذنوب عليها، وكل البشر ذوو ذنوب ماعدا الأنبياء المعصومين.

ومن الصور الكنائية ما قاله الشاعر الصنوبري (ت:٣٣٤هـ) مادحًا سيف الدولة في إحدى معاركه، قال[2]: "الطويل"

فنرجوك إحسانًا ونخشاك صولة

لأنك جبارٌ، وأنك جابرُ

لجأ الشاعر في هذهِ الأبيات إلى لغة بسيطة الألفاظ، قريبة المعاني خاطبَ بها الشاعر ممدوحه في ثنائية متقابلة في المعنى متجانسةً في البلاغة من ذلك لفظتا (حبار وجابر) نلحظ بأنِّ الشاعر قد ترك مسكوتًا عنه في تدبر المخاطب ومستوى عقليتهِ من ذلك إنَّه قدّمَ لفظة جبار وما لهذا المعنى من دلالات القوة والعظمة والتكبر والعلو وآخر كلمة جابر التي تشير إلى الإحسان والمروءة وتفقد الرعية ويبدو للباحثة أنَّ المسكوت عنه أوضحته الصورة الكنائية التي تشير إلى صرفٍ من صروف الهجاء والذم وربما خشِي الشاعر من استفزاز حقيقة الخليفة سيف الدولة فتبعها بكلمة (جابر)، فاللغة في هذا المقام ساعدت الشاعر في التعبير عما أضمرهُ في نفسه وهو أنّ جبروت سيف الدولة أكبر من إحسانهِ ومروءته، لذلك جمع الشاعر ألفاظ التذلل والخشوع في قولهِ (نرجوك ... ونخشاك...)، فلا تخرج كلمات الرجاء والخوف من محب قريب لسيف الدولة بل هي إشارة واضحة إلى طغيان هذا الخليفة وجبروته من وجهة نظر الشاعر بلحاظ أنَّ الشاعر جمع بين الرجاء كمدخل إلى تشبيه سيف الدولة إلى قوته وإلى عظمته.

وبما أن الشعر هو رسالة تواكب لغة الرسالة التغيرات لأن " اللغة مادة متطورة و متجددة، ما دامت الحياة متطورة و متجددة "[3]، فكان لابد لها أن تنهج منهجًا جديدًا، ومن المعروف

---

١. ينظر: التلقي والتأويل - مقارنة نسقية -، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٤: ٤٠.

٢. ديوان الصنوبري: أحمد محمد بن الحسن الضبي(ت: ٣٣٤هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م:٤٤.

٣ - لغة الشعر بين جيلين: ١٣٨ .

لدى الجميع أن العصر العباسي موضع الدراسة طلع عليه تغيرات وتطورات في نمط الحياة على وفق التغيرات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والحضارية بحيث " لم يعد الشعر وليد الطبع البدوي الفصيح، و إنما صار ينبع من قريحة متوهجة بالثقافات المتنوعة، و قد كان لزامًا على الشعراء أن يستجيبوا لواقعهم الجديد، و أن يستلهموا ما فيه من متغيرات و كان عليهم – منذ البدء – أن يمزجوا بين تقصيهم للتراث، و تضلعهم منه، و بين ما ثقفوا من معارف عصرهم "[1]، ولما كان الشعراء القلم الناطق، والمعبر عن هموم الشعب و يفهمها الجميع على اختلاف مستوياتهم، كان لزاما عليهم عرضها بصيغة تعبيرية تتصف بالغموض، وفي الوقت ذاته تحقق الغاية التي يرجو الشاعر إيصاله، ومن هؤلاء الصنوبري (ت: ٣٣٤هـ) مادحًا سيف الدولة في إحدى المعارك، يقول[2]: " من الطويل "

فنرجوك إحسانًا و نخشاك صولة لأنك جبارٌ، و أنك جابرُ

فلا يخفى على متأمل هذه الأبيات سهولة الألفاظ التي يستعملها الشاعر في لفظة (الجبار) تعني القوي العزيز، وبه سمي الله - ﷻ - وتفرد به دون سواه لأنه لو سمي به احد لكان ذمًا له، لأن العظمة لله - ﷻ -، فهو أسلوب لغوي متعمد من الشاعر، فالأسلوب التعبيري وظيفته أبلاغية، وغايتها إثبات إرادة المتكلم بالألفاظ، ومنهج هي دراسة الوسائل التعبيرية في المجال اللغوي الذي تلتقي فيه اللغة بالحياة[3]، وقد إشارة إلى هذا النوع (شارل بالي)، فقال: " إن اللغة الطبيعية كالتي نتكلم بها جميعا ليست في خدمة التفكير الصرف، ولا في خدمة الفن، ولا تأخذ في اعتبارها المنطق الأعلى، ولا المثل الأدبي الأعلى، إنما وظيفتها الأولية والثانية، ليست إقامة القياسات المنطقية، واختتام الجمل، والجمل وفق التفاعل الشعرية، أنها بكل بساطة في خدمة الحياة، لا حياة الأقلية بل حياة الكل، وبكل مظاهرها ووظيفتها بيولوجية واجتماعية "[4]

ومن الصور الكنائية أيضًا بيت المتنبي، إذ قال[5]: "الخفيف"

تفضحُ الشمسَ كلما ذَرَّتِ[1] الشمـ

---

١ - لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين الحرب العالمية الثانية: د. عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥م: ٦٦ – ٧٦ .

٢ - ديوان الصنوبري: ٤٤ .

٣ - ينظر: التركيب اللغوي للأدب : ١٠١ .

٤ - الأسلوب والأسلوبية: كرام هاف، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م: ٣٨ .

٥. ديوان المتنبي:٢: ٢٠٨.

سُ بشمسٍ منيرةٍ سوداء

يشير الشاعر في الصورة الكنائية (الشمس السوداء) إلى حالة الكسوف إذ استعان بها لإخفاء مقصده وما أرادَ إيصاله، فظاهر البيت أنّه كان يمدح كافورا ولكنه بصورة الكسوف اختار أقبح الهجاء باللفظ قبل استعماله للمعنى، فبعد أن أشار إلى بزوغ الشمس (ذرت) يعود مرة أخرى ليصفه بالشمس السوداء، والشمس السوداء تكون في حالة الكسوف ومن ثَمَّ فلا ضوء لها بل مظلمة على الرغم من كونها شمسا فالشمس السوداء سخرية لا مدح، والضياء الذي كان يقصده لونه الاسود والقرينة أيضًا على ذلك ما قاله أيضًا في أبياتٍ أُخرى[٢]: "الخفيف"

إنما الجلد ملبس وابيضاض النـ

فس خير من أبيضاض القَباءِ

من لبيضِ المُلوكِ أن تُبدلَ اللو

نَ بلونِ الآساد والسَّحناءِ

واتسمَ المديحُ عند الشعراء العباسيين باتجاهين؛ اولهما الانتقاص من الآخر المنافس والتقليل من شأنه، والاتجاه الآخر طرح مديحه بألفاظ بلاغية تأسر الخليفة وتزيدُ من اعتزازه بنفسهِ، نلحظ ذلك من قول المتنبي[٣]: "البسيط"

يعود من كل فتحٍ غيرَ مفتخرٍ

و قد أغَذَّ إليهِ غيرَ مُحتَفلِ

ولا يُجيرُ عليه الدَّهرُ بغيتهُ

ولا تُحَصِّنُ درعٌ مُهَجةَ البَطَلِ

فالمتنبي يصف ممدوحه بالبطولة والعز إذ يُسقط عليه النصر في كل الأحوال ويُعد الفوز بالحرب هو نتيجة حتمية لكل معاركهِ فلا يفتخر بأي انتصار، ويرى الشاعر أَن ممدوحهُ يمتلك إرادة قوية وعزيمة شديدة هي سبب انتصاره وهذا ما سكت عنه فالدرعُ لا يحمي المحارب بل تحميه قوته وشكيمته وشموخه بالحرب.

فالكناية هنا (غير مفتخرٍ) أراد بها الشاعر أن النصرَّ حليفه الممدوح والنصر عنده سجية وطبعٌ ثابت بعد كل حربٍ يخوضها، فلا يحتفل ولا يبتهج ولا يقيم الولائم احتفالًا بهذا الانتصار، لأن النصر بين يديه هبةٌ من الله سبحانه وتعالى، أما الكناية الثابتة قوله (ولا تحصن درعٌ ...) فالممدوح لا يتحصن بدرعٍ تُجيرهُ الزمن فهو في نظر الشاعر طود شامخ يتصدى لنوائب الدهرِ

---

١. ذرت: طلعت.

٢. ديوان المتبني: ٢: ١١٦.

٣. ديوان المتنبي: ٢: ١٢١.

وتنحني أمامه المصاعب ويبدو أن المسكوت عنه هو صورة مدحية مبالغ منها مثلت الاتجاه الثاني المديح الذي أسلفنا ذكره،ويظهر من الخطاب أنَّ سياسة الدولة اعتمدت على استقطاب فحول الشعراء وترويج فكرة الشاعر النديم على أنّه شاعر بارزٌ وليس أدلُ على ذلك من استقطاب الشاعر الوافد المتنبي على حساب الشاعر "أبو العباس الناحي" الذي أغضبه تقريب المتنبي على حسابه إبعاده عن الأمير إذ عاتبه قائلًا "أيها الأمير لمَ تفضل عليَّ ابن عبدان السقاء؟..."[١].

ومن الصور الكنائية ما قاله المتنبي أيضًا[٢]: "الطويل"

أبا الجُودِ أعطِ النّاسَ ما أنت مالكٌ

ولا تُعطِينَّ النّاسَ ما أنا قائلُ

آفاق الخطاب عند الشاعر غير محدودة لذلك نهى الشاعر عن أنْ يهب الخليفة الناس بما يمتلك من قدرة على العطاء إذْ وصفه بأبي الجود بُغية تحفيزهِ على العطايا والهبات، وتوضح قراءة المسكوت عنه في هذا النص أنَّ الحاكم يمتلكُ ولا يُعطي وخطاب الشاعر إلى الحاكم بأن يُعطي ما لديه ولا يمسك يده،فظاهر النص مدحٌ ورفعةٌ والمعنى المستور أن عطاياك لم تصلْ إلى مستوى المدح لأنَّ عطاءك لا يتجاوز تأثيره لحظة العطاء فحسب، ويبدو للباحثة من قراءة المسكوت عنه أنَّ حكم الخليفة بالعطاء لم يكن صائبًا فهو متأثر برأي الآخرين.

وقد أيقن الشعراء أنَّ الكناية أبلغ من التصريح بالحقيقة في كثير من المواضع، لأنّها تُسهم في إثبات المعنى ومنهم أبو فراس الحمداني (ت: ٣٥٧هـ)، إذ قال[٣]: "المنسرح"

يا راكبَ الخيلِ لو بصرتَ بنا

نحمل أقيادنا، وننقلُها

ينقل لنا الشاعر في الصورة الكنائية (يا راكبَ الخيل)، (نحملُ أقيادنا)، صورتين قارن بهما بين ترف العيش والرفاهية وبين قسوة الظروف والحياة، فالكناية ذات قيمة فنية متجددة لأنّها "نتاج مشاعر خاصة تجاه الأشياء، والشاعر قد يصنع كناياته أو رموزه اللغوية حتى توسّع الدائرة الوجدانية لدى المتلقي الذي يستطيع استشفافها من خلال السياق الفني"[٤]، وعند استنطاق الصور المتناقضة في نص الشاعر إذ نلحظ أنَّ هنالكَ نزعةً فنيةً عند الشعراء عندما يوحون إلى المسكوت عنه بالكنايةِ غالبًا، فالشاعر الحمداني مثلًا يضعُنا بين صورتين هما (نعيم الحياة) ويوحي باللفظ

---

١. الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: ٢: ٨٠-٨١.

٢. ديوان المتنبي:٣: ٢٣٦.

٣. ديوان أبي فراس الحمداني: ٢١١.

٤. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عبد، ط٢، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩: ١٩١.

(يا راكبا) فالمسكوت عنه هنا الرفعة والعلو للمخاطب واللفظ المقابل لذلك هو الذات الشاعرة التي عبّرت عن ألم الجماعة بقوله (تحمل اقيادنا)، إذ يوحي النص إلى المشاق والعناء والمكابدة إنها صورة يضع المتلقي في حيز المأساة والألم، ويشحنهُ بالحقدِ والكره للحاكم.

ومن المساحات الكنائية أيضًا قول أبي فراس الحمداني [١]: "الطويل"

أراك عصيَّ الدمع شيمَتُكَ الصبرُ

أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

تشير الصورة الكنائية (عصي الدمع) إلى حوار داخلي مع الذات الشاعرة، فقد وجّه الشاعر الخطاب إلى نفسه يدعوها إلى الصبر والتجلد والقوة كي يستطيع تحمل ما ألم به، ويشير (فرويد) للقوى الكابتَه إذ لا يوجد إنسان يتصرف كما يحب، بل إننا جميعًا ممنوعون إلى حد ما من عمل أشياء كثيرة فعلينا اشبه بالرقابة البوليسية من الخارج، وكل منا يؤلف بولسيته الشخصي، ومتى يخلي الرقيب مركز حراسته فيأتي في غياب ذلك الرقيب المنطقي الاجتماعي[٢].

وقد وظَّف أبو فراس الحمداني الالتفات البلاغي من المخاطب على الذات والأنا، فالمسكوت عنه هو أنَّ الشاعر يخاطب نفسه ويستنهض همته بعد ما أصابه الإحباط والخذلان في الأسر وعدم تقديم فدية لفك أسرهِ فيتشبث الشاعر بالحبِ الذي قدمه للآخرين ويتثبت بالوفاء الذي قدمه للآخرين، فالشاعر يلتفت بخطابه من المتلقي الغائب إلى ذاتهِ الحاضرة بقوله: (أراك عصي الدمع).

ومن الصورة الكنائية ايضًا ما وردَ في شعر السري الرفاء (ت: ٣٦٢هـ)، إذ قال[٣]: "الوافر"

عَلامَ حرمتني إنشادَ شعري

لديك وقد تُناشِدهُ الأنامُ

ولي فيك التي تلغي القوافي

إذا ذُكِرت ويُمتهَنُ الكَلامُ

يستعين الشاعر بأسلوب الكناية للتعبير عن خلجات نفسه وما كان يشعر به فقال (حرمتني إنشاد شعري) نلحظ أن الشاعر يرمز إلى المقموع الإيحائي عبر لفظة الحرمان، فالحرمان لفظ

---

١. ديوان أبي فراس الحمداني:١٤٢.

٢. ينظر: الاحلام والجنس (نظرياتها عند فرويد)، جوزيف جاسترو، ترجمة: فوزي الشنوي، مراجعة: أمين مرسي، سلسلة الألف كتاب رقم ((٦٩)) بإشراف وزارة الثقافة العامة بوزارة تربية وتعليم، مصر، ط١، ١٩٤٠م:١: ٨٧-٨٨.

٣. ديوان السري الرفاء:٤٢٤.

مطلق يدل على معان عدة سكت الشاعر عنها منها صور القمع التي يمارسها الخلفاء والأمراء مع رعيتهم، فضلا عن معاني الاضطهاد والظلم فكنى عن عدم إنصاف الحاكم لرعاياه، بدليل أنّ الحاكم لم يسمح له إنشاد شعره على الرغم من إنشاد الآخرين له فهذه الصورة تدل على عدم اهتمام الحاكم بشؤون الرعية، فاستعان الشاعر بهذهِ الصورة الكنائية فلم تكن الصورة المراد إيصالها انشاد الشعر ولكن أراد أنّ يصف غفلة الحاكم من طريق الكناية، فالكناية "مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه، وصفت قريحته"[1]، فما كان من الألفاظ التي تَدلُّ على معناها مباشرةً فهي ألفاظٌ صريحة، وما كان يخفي خلفَ هذهِ الألفاظ إيحاءات عميقة ومعانٍ مسكوتٌ عنها سُمّي بالكنايةِ، لذلك قال العرب الكناية أبلغ من التصريح.

وترتفع إنتاجية الكناية الاستدعائية التي أوردها الشعراء ومنها ما قاله الناشيء الصغير (ت: ٣٦٥هـ)[2]: "الطويل"

ومن ظنَّ أن الرزق يأتي بحيلةٍ
فقد كذبته نفسهُ وهو آثمُ
يفوتُ الغنى مَن لا ينام عن السُّرى
وآخرُ يأتي رزقهُ وهو نائمُ

يثير استدعاء السياق التاريخي للنص حقيقة مضمرة، إذ يتمثل السياق التاريخي لهذا النص سبق بأنَّ الشاعر قد أنشدَ قصيدة في حضرة سيف الدولة طلبًا للمال فاعتذر الأخير بقصر اليد يومئذ، فرجع خائبًا، فسعيه الشعري لم يجنِ ثماره، وشاءت الأقدار أنْ حُمِلَ إلى سيف الدولة أموال من بعض الجهات على بغال فضاع منها (بغل) بما هو عليه، وما وهو عشرة الآف دينار فوقف عند باب الناشئ الصغير، فأخذ ما عليه من المال وأطلقه، ثم دخل على الأمير وأنشده القصيدة، فأقسم سيف الدولة بحياته أنْ يأخذ الشاعر الأموال جائزه له.

تشير الكنايات الموجودة في وصف الخلافة بالحيلة من طريق (الغنى من لاينام عن السرى) (ورزقه وهو نائم) كأنّه يكنّي عن العمل والسعي إلى الراحة والنوم، فالعلاقة بين السلطة والشاعر علاقة تسودها الحرب الباردة وتستمر سحالًا تارة له وتارة عليه، فالحاكم حريص على أنْ يحتفظ بمكانته هذه عبر القراءة السطحية للنص، أما القراءة العميقه لبنية النص تحمل بُعدًا دلاليًا مغايرًا تظهرهُ الكناية الواردة عن النوم واليقظة) إذ جعل الشاعر أبياته خاضعة محققة لمبتغاه فلم يكن الغاية منها إيضاح صفة الكرم للحاكم او غاية مدحية، فالعلاقة المغايرة للنص بين النائم الذي

١. جواهر البلاغة في المعاني والبلاغة والبديع، أحمد الهاشمي المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط١٢، ١٩٦٠: ٢٥.

٢. ديوان الناشئ الصغير: ١١٣.

يأتيه الرزق من دون سعي وآخر لا ينام ومع ذلك يفوته الغنى معادلة سياقها خفي مفاده الحيلة وأخذ الأموال من دون سعي، لأن تأثير المجتمع على الشاعر يجعل دوره بمنزلة الرقابة التي تكون أحيانًا أقوى من الرقابة السياسية.فكان الشاعر تحت صراع التمرد النفسي إذ جعله مرآة تعكس رؤية فكرية كشفت آلية تخفي أقوال وأفعال مغايرة تلميحًا بكلمة تخفي سخطه وتمرده من أجل خلق معادلٍ بينه وبين واقعه يجنبه خطأ قد يقع فيه يكمن في "أنه يميل إلى طبقة بعينها ونسي أنّه منتج ثقافة، وتحدد وظيفته بالدور الريادي الذي يقوم به في الدفاع عن الكلمة التي يبدعها ويضني نفسه كثيرًا في تأسيسها وإخراجها للمتلقي بمسحة جمالية رهيفة"[١].

فوظيفة الشاعر أنْ يجعل من كلماته "وسيلة لحماية السلطة من ذاتها عندما يرى فيها ممارسة الطغيان مع الناس، فيأتي الشعر ليذكّر السلطة بحدودها، أما عندما تضيّق السلطة على فكر الشاعر واهتمامه ورؤيته، فإنَّ الشعر يذكر السلطة بغنى الحياة من حولها وتنوعها"[٢].

ومن الصور الكنائية ايضًا قول الشاعر ابو الوأواء الدمشقي (ت: ٣٧٠هـ)[٣]:"من المنسرح "

علوت في المجد كل مكرمةٍ
كنتُ بها ثالث السّمَاكين
من قاس جودكَ بالغمام فما
أنصفَ في الحكم بين شكلينِ
أنت إذا جُدت ضاحكٌ أبدًا
وهو إذا جاد دامِعُ العينِ

إنَّ نضوج الشعر عند الشعراء العباسيين يتأتى من أسباب كثيرة منها البيئة الثقافية التي يعيش فيها الشاعر، والحدث المؤثر الذي يستفز قريحته، فضلًا عن ان التقرب من البلاط العباسي يحتاجُ جَهدًا وقدرةً على درجة عالية من المنافسة غير المشروعة في البلاط، فالوأواء الدمشقي عندما مدح سيف الدولة اعتمد في مدحته على كشف نوايا خصوم الشاعر، فأوضع في خطابهِ أن الآخر وصف جود سيف الدولة بالغموض والإبهام فوصفه (بالغمام) أما شاعرنا فقد علا بهذه الصورة الشعرية وفنّدَ قول الآخر بقرينة أَنَّ سيف الدولة إذا جادَ فجودهُ معززٌ برحابة الصدر وسعة العيش لذلك نراه مبتسمًا أما غيره فعندما يهب يُقدِم بين يدي هبتهِ الدمع والبكاء.

---

١. جدلية القيم في القصيدة العباسية، د. ناظم حمد السويداوي، دار التفسير للطبع والنشر، العراق، أربيل، ٢٠١٧: ١١٧.

٢. الرؤية والتشكيل في الشعر العربي – قراءة في جدلية الذات والآخر، د. ناظم حمد السويداوي، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ٢٠١٦: ٧٣

. ٣ديوان الوأواء الدمشقي:٣٢٢.

ويبدو للباحثة أنَّ الشاعر استعمل الإشارة الصريحة في ذمِ مَنْ وصفَ سيف الدولة بالغمام، وفي هذهِ كناية عن إخلاص الشاعر إلى سيف الدولة وتفرده في كشف حقيقة كرم سيف الدولة إذ قدم صورة مثلى لسيف الدولة وجعل من كرمهِ أعلى من الكرماء فهو مجدٌ في الكرم باسطُ اليد، والكناية هنا وصفه بالضحك عند قوله (إذا جدتُ ضاحك) ووصف خصمه (دامع العين) كناية عن البخل، واستثمر الشاعر الصياغة الاسمية لجملة المدح التي دلالتها على الثبوت والاتصاف الدائم فخاطبه (أنت إذا جُدت ضاحكٌ)،ويبدو للباحثة أنَّ الشاعرَ التفَّ حول النص وجاء بكلمة (ضاحكٌ) وفي حقيقتها النحوية أنَّ وظيفة كلمه ضاحك هي (حال) فلجأ الشاعر إلى التنوين لتثبيت الغرض واعلاء شأن الضحك.

استهلَ الشاعر في خطابه لقمة العيش التي ذكرها ليوجه عناية الممدوح إلى حال الشاعر ورثّت عيشهِ، الذي لم يصرح بهِ خشية الذل والانكسار، فطوى فقره بسخاء سيف الدولة وكرمهِ فقد عوّل الشاعر على ذكاء المتلقي عندما أخفى حقيقة المعاناة التي كان يعانيها في انتقاء الوصف الجمالي لألفاظ المديح في بنية النص،فالتصوير الكنائي يمنح النص طاقات تعبيرية لا حدود لها، ويكشف عمّا يشتمل عليه من الإيحاء والتأثير وبما تؤديه التجربة الشعرية من توظيف[١].

أما القاضي التنوخي (ت: ٣٨٤هـ) فيعمد إلى الكناية من أجل إيصال فكرته بطريقة غير مباشرة، إذ قال[٢]: "الطويل"

فقل لبني العباس، عَمِّ محمد،
وعمّ عليٍّ صنوهِ في المناسب
عزيزٌ علينا أن تدبَّ عقاربٌ
إلى معشري الأدنى دبيب العقارب

إنَّ عبارتي (تدب العقارب - دبيب العقارب) فتحتا النص على سياقات عديدة، إذ ثَمة سبب وراء تلك الكناية فحملت وظيفتها ومعانيها وصورت من المشاعر ما لا تحمله أو تصوره لفظة مباشرة، لتشيع للمتلقي نظرة أخرى وقد نبه دكتور شكري عباده على اختلاف القراءات للنص: "إنّ القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما، يخيل إليه أنه خاج على المألوف بدرجة كافية ليعده انحرافًا، ومن ثم يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب، أو على المعنى الذي يريد أن يثبته في ذهن المتلقي، مع أن قارئًا آخر او قُراء آخرون يمكن إلّا يتفقوا معه في ذلك، فبديهي أنْ كل قارئ يتأثر في طبيعته ومزاجه، ولا سيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب

١. ينظر: استدعاء الشخصيات تراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عربي زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٩٧م: ١٧-١٩.

٢. شعراء الغدير، اعداد وتحقيق مركز العزيز للدراسات الاسلامية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٩م: ٢: ٨٠.

وعصر القارئ"[1]، إذ يتمكن الشاعر من طريق إعلامية النص أن يخاطب الشاعر بألفاظه ولغته كل الحقب الزمنية ولا يصهر نُصوصه، في حقبة زمنية معينة فالمتنبي تشع ايحاءات ألفاظهِ إلى عصرنا الحاضر.

وكان لسوء الأوضاع الاقتصادية وتدهور الحالة السياسية ولاسيما في القرن الرابع للهجرة الأثر الأكبر في شعر شعراء العصر العباسي ومنهم الأحنف العكبري (ت: ٣٨٥هـ)، قال[2]: "البسيط"

العنكبوتُ بَنَتْ بيتًا على وَهَنٍ
تأوي إليه ومالي مثلهُ وَطَنُ
والخنفساء لها من جنسها سكن
وليس لي مثلها إلفٌ ولا سَكَنُ

تسلط أبيات الشاعر عبر الصورة الكنائية الضوء على البيوت الواهنة المشابهة لبيت العنكبوت من جانب ومن جانب آخر فقد أراد الشاعر إيصال انتقاده ولاسيما للفئة الحاكمة التي ملأت جيوبها بالمال غير مبالين بأوضاع الناس وهم يعيشون بفقد مقذع لدرجة أنّهم لا يملكون بيتًا وإنْ كان كبيتِ العنكبوت، فعند التخلي عن التعبير المباشر إلى التعبير غير المباشر، فهذا يعني إصطلاح ألفاظ وكلمات، تدل على المراد بالكناية مثل الكناية عن المرأة بالشجرة أو الزهرة، وإلى ذلك أشار ابن رشيق ا القيرواني[3]،فضلًا عن أنَّ الشاعر لم يُردْ أنْ يشير إلى وصف بيت العنكبوت الواهن ولا إلى وكر الخنفساء ولكنه أرادَ من المتلقي أنْ يفهم المسكوت عنه الحقيقي وهو أنَّ الشاعر يقدم شكوى إلى المخاطب بأنَّهُ كائن حي ليس لديه مأوى أو ملجأ فأشار إلى أنَّ الحيوان له سكن وهو لا.

وفي سياق آخر يكني التهامي (ت: ٤١٦هـ) بصورة فنية ظاهرة ظاهرها مدح ولكنها تخفي معاني أخرى، قال[4]: "من الطويل"

وإنْ عَرَّستْ أسيافُهُ في مُعرَّسٍ
من الحَرب أمستْ والرؤوسُ نِثَارُها

يكني الشاعر عن قدرة الممدوح وبطشه بالتركيب الكنائي (أمست الرؤوس نثارها)، وهي كناية عن البطش، من طريق صورة قطع الرؤوس ونثرها كالدراهم على رأس العروس، فالسياق الجديد

---

١. اللغة والابداع – مبادئ علم الأسلوب العربي، د. شكري عياد،، اشوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٣: ٨٢.

٢. الباب السابع في ديوانه كله هجاء:١٧٩-٢٣٨.

٣. ينظر: العمدة، ابن رشيق القيرواني:١: ٢٨٢.

٤. ديوان أبي حسن التهامي:٢٧٦.

الذي يثيره في الذهن من المعنى الظاهر، عبرت عنه معانٍ ثانوية تُعززها قصدية المعنى الجديد المخفي وراء المعنى الظاهر، فهو أكثر دلالة ودعمًا للمعنى المراد[1]،فوصلت بلاغة الشاعر مستوى لغويًا عميقًا بحيث يوصي عبر ألفاظه إلى ثنائية متناقضة وهي (المعرس، الرؤوس) بلحاظ أنَّ الشاعر ذكرَ (العرس) وصرحَ بالفرح والسرور أما في عجز البيت فنصُهُ ذمٌ للمخاطب بأَنَّ بطشه متهور وظلمهُ سائد وحقائق ظاهرة في قطع الرؤوس ونثرها كالدراهم.

و للحقيقة عالم يجعل الشاعر لافتراضه الشعري عالم آخر بما يوفره من علاقات مليئة بالائتلافات المشحونة على ما في عناصر النص من خصوصيات ومن مصاديق تلك الائتلافات ما نجده في قول ابن التعاويذي (ت: ٥٨٣هـ)، إذْ قال[2]: " مجزوء الكامل"

وَأصبتُ في عيني التي

كانَتْ هِيَ الدُّنيا بعينِ

عَينٌ جَنَيْتُ بنُورِها

نورَ العُلومِ، وأيَّ عَينِ؟

إلى أن قال:

وَ الدَّهْرُ بالأرزاءِ والـ

نَكباتِ مَبْسوطَ اليَدَيْنِ

أرْسى على غُمْدانَ والـ

إيوانِ منهُ بكَلْكَلَيْنْ[3]

وأناخَ في آلِ النبيْ(م)ي مُجاهِرًا بَرزيئتين

كنّى الشاعر بمصاب الامام الحسين (عليه السلام) على الرغم من اختلاف مذهبه عن ذاته - المتعبة وضيق الدنيا عليه في شعرية جمالية من خلال إلغاء المسافة وبهذا تتداخل وتتنامى

١. ينظر: نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة وتطبيق، د. سناء حميد البياتي، منشورات جامعة قاريونس، قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٩٨م:٢٦٨.

٢. المدائح النبوية: ٦٥.

٣. الكَلْكَل: أراد به هنا ثقل مصائب الزمن.

عناصر الصورة،وكشف جمالياتها التي لا تتوضح إلّا برفض فكرة الثنائية، ورفض الحدود المنطقية[١]، ثنائية قبض يد الدهر في الخير وبسطها في النكبات.

ومن الصورة الكنائية ما قاله القاضي الفاضل ت ٥٩٦ هـ[٢]: "السريع"

الموتُ سَيْفٌ لِغَرِيمٍ لَهُ
دَيْنٌ، ولا يَقْضيهِ إلا الرقابْ
يَبْقى النّدَى بعْدَكَ مِقْدَارَ مَا
يَبْقى نَضَيرُ الرّوْضِ بَعْدَ السّحَابْ
تَنْقَشِعُ السُّحْبُ، وَيَذْوي عَلَى
آثارِها النّبْتُ، ويَبْقَى التُرابْ

نلحظ في البيت الأول أَنَّ الشاعر يخاطب الممدوح ويظهر له قوتهُ وبأسه في إدارة الأزمات، فاستعمل كناية بين (الموت والسيف) والعلاقة بينهما، وفي الصورة يتمثل الممدوح بالسيف الذي له حد قاطع مسلط على الرقاب، فوظفَ لهذهِ الكناية التصريحية صورةً تشبيهيةً إذ شبه الموت بالسيف البتار، وينتقل الشاعر إلى فكرة جديدة تختلف كليًا عن الفكرة الأولى، إذ يقدم لنا صورة لكرم المخاطب ويصفهُ بأنّهُ روضٌ لما ينقشع عنه السحاب فالكناية هنا كلمة (الندى)لا التي كنى عنها (الكرم) والمسكوت عنه أنَّ هذا الكرم محدود وغير مطلق يفصح في البيت الثالث (تتقشع السحب ...) وفيه تحذير للمخاطب بأنَّ الزوال والنهاية مصيرُ كل إنسان فتذهب أنت ويبقى التراب، فالكناية هنا عبَّر عن الفناء بانقشاع السحب.

والمسكوت عنه في هذهِ الكناية هو ذم الممدوح بالمعنى العميق وتوجيه خطاب له بأنه هالك لا محالة إذ عبَّر عن الحياة بالسحب عندما تتقشع، فاستطاع الشاعر تحديد الدلالة واقتناء الصورة وتسوير النصّ حتى تنضج البداية والنهاية له[٣].

ومن الكنايات ايضًا ما قاله ابن الساعاتي ت ٦٠٤هـ، في استنهاض صلاح الدين الأيوبي إذ قال[٤]: "من الطويل"

---

١. ينظر الأسس الجمالية للايقاع البلاغي في العصر العباسي: ٢٥٢-٢٥٣.

٢. ديوان القاضي الفاضل عبد الرحيم بن علي البيساني، ت: ٥٩٦هـ: تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، مراجعة: إبراهيم الإبياري، دار المعرفة، القاهرة، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١، ١٩٦١م: ٣٩٠.

. ٣ينظر: قراءة الصورة وصور القراءة: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ٩٦.

٤. ديوان ابن الساعاتي، تحقيق انيس المقدسي، ج٢:٣٦.

وان نصَرتْني عزمة يوسفية
فلستُ أبالي في الأنام بخاذلِ
وما كلُّ نجمٍ يُهتدى بضيائهِ
ومسراهُ في جنحٍ من الدهرِ شاملِ
إذا لم يكن عني - وحاشاه - غافلًا
فما أنا في ذيل الهمومِ برافلِ

ويطالعنا الشاعر بكناياتٍ مباشرة تُشير إلى المسكوت عنه فقد عاش ابن الساعاتي أيامًا تعيستةً مهزومًا محزونًا بعيدًا عن أروقة قصور الخلفاء فهو مهزومٌ يبحثُ عن نصرٍ، ومحزونٌ يبحثُ عن سرورٍ فألفاظهُ (نصرتني) توحي إلى هزيمتهِ وانحسارهِ، وقوله: (لست أبالي في الأنام) كناية عن أنّهُ كان مخذولًا مبعدًا، وبطن نصه بإيحاءٍ سلسٍ تضمنَ تشبيه صلاح الدين بالنجم المتفرد في الاهتداء إلى ضيائهِ والمسكوت عنه هنا أنْ لا ضياء لكل النجوم التي حولَ الشاعر ويقصد بهم الخلفاء والأمراء، فيستجدي عطفَ صلاح الدين في قوله: (عزمةٌ يوسفية) أي ينادي صلاح الدين باسمه وهذا كناية قرب الشاعر من صلاح الدين.

وأراد الشاعرُ استنهاض المخاطب (صلاح الدين) ولكن ما الغاية من وراء استعمال (عزمة يوسفيةٌ) فقد كنّى الشاعر عن المخاطب (صلاح الدين بذلك) فالمعروف أنّ الاسم المشهور له (صلاح الدين) وليس (يوسف) والمعروف أنّ استعمال المعروف أو المشهور هو الأصل فاستعماله هذهِ الكناية (عزمة يوسفيّة) ربما أراد بها شيئًا آخر لأنّ كثيرًا كان يعرف باسم يوسف، أما صلاح الدين واحد لا غير، وقيمة هذهِ الكناية تكمن في هذهِ الصيغة التي لم تكن تأتي لو عدل الشاعر من استثمار طاقة الكناية، إلى التصريح بالمعنى الظاهر، فالصورة الجديدة التي اكتسبها المعنى من التركيب الجديد، هي صورة بديلة عن الصورة الصريحة للمعنى الظاهر[١]،فمعرفة الظروف المحيطة بالشاعر تمكننا من معرفة دوافعه من وراء ذلك.

ومن الصور الكنائية أيضًا ما قاله حسام الدين الحاجري (ت: ٦٣٢هـ)[٢]: "الطويل"

يَرُوق لِعَيني أنْ يفيضَ غديرُها
أذا انْسَدلتْ كاللّيلِ تلكَ الغَدائرُ
ومَا اخْضَرّ ذاك الخَدْ نَبْتًا وإنّما
لِكثرَةِ ما شُقّتْ عليهِ المْدائِرُ

---

١. ينظر: الكناية، أساليبها، ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير: محمد الحسن علي الأمين، كلية الآداب، جامعة ام القرى، ١٩٨٤م:٤٣.

٢. ديوان بليل العزام: ٥٧.

يتحدث الشاعر عن سيلان الدموع ومعاناة فالصورة الكنائية في قوله (وما اخضر ذاك الخد نبتًا) دلالة على هذهِ المعاناة فكان سيلان الدمع سببا لذلك السواد ولم يكن اخضرارًا كاخضرار الأرض،فالشاعر أراد أنْ يبين لنا أنَّ سيلان تلك الدموع كان من جراء ما يعانيه، فكان يشكو آلامه من خلال الصورة الكنائية المتكونة من التراكيب اللغوية المؤثرة بالمتلقي فاللغة في الشعر تتسم بسمات متعددة كي يضمن الشاعر التأثير في المتلقي لإظهار مشاعره فاختار لغة تنماز بسمات شعرية؛ ليعرض بها صورة أدبية مؤثرة كون الصورة "رسم قوامه الكلمات"[١].

حبس الشاعر البكاء لنفسهِ فكنى عنه بالغدير والغدير هو النهر الرقراق سريع الجريان لأنه منحدر فيقرب الشاعر بين صورة الماء في الغدير مع دموع عينيه حزنًا وألمًا على مصائبه، فقد حفر مجرى الدموع في وجههِ أخاديد الحزن وعلامات الألم فالمسكوت عنه لم يصرح به الشاعر بل كنى عنه بـ (وما اخضر ذاك الخد...) بل ظهرت عليه مصائب الأيام وارتسمت على وجهه.

كما يعتمد أبو فراس الحمداني في نصه المسكوت عنه معيارًا في بناء نصه الشعري إذ قال[٢]: "البسيط "

الدين مخترمٌ، و الحقّ مهتضمُ وفيءُ آلِ رسولِ اللهِ مقتَسم...
يا لَلرجالِ، أما لله منتصفٌ من الطَغاة؟ أما للدين منتقمُ؟
بنو عليٍّ رعايا في ديارهُم، و الأمرُ تملكه النّسوان و الخدمُ
مُحلّئون فأصفى شُربهم و شلٌ عند الورود و أوفى ودّهم لممُ

يوجّه الشاعر في هذه الأبيات من طريق حديثهِ عن أهل البيت – عليهم السلام - انتقادًا للدولة العباسية المتمثلة بخليفتها بأنّهم قد سيطروا على الحكم ظاهريًا والحكم وسياسة الدولة بيد النساء والخدم؛ والسؤال هنا من النساء والخدم؟ هن الجواري والبرامكة الذين كان أصلهم عبيدًا وتسلموا مقاليد السياسة في البلاد.

اتضح للباحثة أنَّ الكناية بلاغة أصحاب البيان والأدب وقد اتكأ عليها الشعراء في رسم صور الأغراض التي يخاطبون بها الناس، فالكنايةُ يوظفها الشعراء لتجسيم حقيقة المعنى في الخطاب الشعري فضلًا عن أنَّ الخطاب الشعري كان مشحونا بالمدح المبطن بالذم الكرم الحفوف بالبخل والذي أظهرته الكناية كسياق من سياقات المسكوت عنه ، وأنَّ خطابات الشعراء تعكس في حقيقتها واقع الشاعر من بؤسٍ وحزنٍ وظلم في ذلك العصر.

---

١. الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي (رسالة ماجستير): محمد بن احمد الدوخان، كلية اللغة العربية – جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م: ٢١.

٢ - ديوان أبي فراس الحمداني : ٢٢٧ .

الخاتمة

(النتائج)

النتائج:

في أدناه أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

١. شكَّل المسكوت عنه في العصر العباسي ظاهرة أدبية ؛وذلك لأن هذا العصر غني جدا بالتقلبات السياسية والاجتماعية وبذلك لجأ الشعراء إلى هذه التقنية كي يعبروا عما في داخلهم، ولهذا اكتملَ ظاهرة أدبية قائمة بحد ذاتها تستحق الدراسة والبحث.

٢. أصبح المسكوت عنه يظهر في شعر الشعراء على نطاق واسع بما يفضي إلى كشف المستور أو النسق المضمر الذي يتمحور حوله النص الأدبي.

٣. إنَّ النصَّ الأدبيَّ ليس نصًّا بريئًا بحد ذاتِهِ، فبعض النصوص الشعرية تُكتب لغرض مغاير لايُقصد به ظاهر النص إنما يعود لمكامن القضية التي يتناولها النص الشعري فيكون مكتنزا بمعانٍ كثيرة ومدلول تلك المعاني بألفاظٍ مُوحيةٍ مع تقنيات يَعمد إليها الشاعر لتفسير ما يريد قوله.

٤. اتضحَ من البحث أنَّ أغلب سياقات المسكوت عنه أخذت منحى المبالغة والغلو في الكلام ؛إذ يُظهر الشاعر خلافَ ما يبطن،ولاسيما في قصائد المدح.

٥. اتضحَ أنَّ الشعرَ العباسيَّ هو وحدة عضوية مبنىً وتضمينًا فلا تُعد متكاملة ما لم يتضمن هذا النص معنى عميقًا أو ما يسمى بمعنى المعنى،وهذه دلالة واضحة على تطور الشعر العباسي على مستوى الأساليب فيكون المسكوت عنه من ضمن هذه الأساليب التي تجعل النص الشعري متماسكا وحيويا في معناه.

٦. يمكن للبحث أن يوجه مفهوم المسكوت عنه بأسلوبين أولهما المباشر عندما يكون موجهًا للخليفة، والآخر عندما يستهدف الخليفة من طريق الخطاب الموجه إلى وزرائه.

٧. اتسمت قصائد الشعراء العباسيين ولاسيما العصر العباسي الأول بعلو كعب المسكوت عنه وذلك واضح من النماذج الشعرية التي أشار إليها البحث؛وهذا له أسبابه فقد كثرت مرحلة الاحتراب السياسي القبلي ولم تكن الخلافة العباسية في مراحل ازدهارها، في حين نلاحظ أن العصر العباسي الثاني قد نأى جانبا عن النفس السياسي بل ركّز على مواطن الجمال والحياة الاجتماعية.

٨. تعددية النص الأدبي تحتم على المتلقي بأن يستظهر المسكوت عنه في ذلك النص لأن المسكوت عنه فتح آفاقا جديدة في مقدمات بعض القصائد وبذلك كان هذا طريقا اعتمده لإخفاء أمر ما أو إظهار آخر؛لأن الأمر يتعلق بحياته.

٩. اهتمَ نُقاد الأدب بموضوع المسكوت عنه بوصفه الجوهر الذي يقدمه الشاعر على طبق من ذهب، لذلك أطلقت عليه مصطلحات متعددة ،منها:- ما قالهُ الجرجاني معنى المعنى، وهناك من يطلق ظل المعنى أو المعنى الخفي أو المكبوت أو المقموع أو المغيب أو المهمش.

١٠. اتضح للبحث أنَّ دوافع تخلل المسكوت في معنى النص هي دوافع ممكن تأطيرها بأطر سياسية خوفًا من السلطة أو انتقادا للسلطة أو تحريضًا للتمرد على السلطة وفضح ظلمها.

١١. إن المسكوت عنه الاجتماعي كان نتاج واقع سياسي انعكسَ على الواقع الاقتصادي، ومن ثم انسحب على الواقع الاجتماعي فظهر انتقاد الشعراء للسلطة من طريق عرض بعض القضايا الاجتماعية كالفقر والكدية والبخل وتحميل السلطة وزرَ هذه الأمراض.

١٢. أما المسكوت عنه الديني فقد كان وسيلة إعلامية لترسيخ الخلافات المذهبية شعرا لإبقائها على مر العصور.

١٣. من الواضح أنَّ الشعر في العصر العباسي تنوعت آفاقه وأغراضه لذلك عمدَ الشعراء إلى أسلوب الصمت،تاركا في بنية القصيدة فراغات في المعنى لم يبح بها الشعراء وتركوا تفسيرها إلى المتلقي.

١٤. ظهرت بعض قراءات المسكوت عنه نقدًا للظواهر الاجتماعية المدانة التي تُغير ملامح المجتمع ومنها انتشار ظاهرة الجواري.

١٥. وظّف الشعراء المسكوت عنه الديني إلى عدم أحقية بني العباس بالسلطة والخلافة، بخلاف ما كان يرجوه خلفاء بني العباس من أحقيتهم بالخلافة والملك، فقد كانت بمنزلة الهالة الإعلامية التي خلدت ذلك الخلاف.

١٦. أدت الخمرة دورًا كبيرًا في الإشارة إلى المسكوت عنه في بنية القصيدة، إذ إنَّ القصائد الخمرية هي شعر غنائي لكنه يمنح الشاعر مساحة كبيرة للتنفيس عن كوامنه وهروبًا من واقعه.

١٧. تعد مقدمة القصيدة رمزًا مهمًا في البناء الموضوعي والهيكلي للقصيدة بل أصبحت ظاهرة فنية تتسم بها القصيدة في العصر العباسي تتضمن دلالات خفية ومستترة وراء المعاني والدلالات الظاهرة.

١٨. احتلت المرأة رمزًا مهمًا وظّفه الشعراء في أغراض سياسية واجتماعية واتخذوها مصدرا مهما ينطلقون منه إلى غاياتهم المكبوتة فرحّلوا رمزية المرأة إلى حقل

المسكوت عنه ليعبروا عما يريدون فحضرت بقوة في النص الأدبي الشعري حتى الصوفي منه حينما أفصحوا عن حبهم للذات الإلهية متخذين منها رمزا فاعلا.

١٩. عوّل الشعراء في العصر العباسي على ألفاظ الدهر والزمان واستنطقوا بعض الأمكنة للإفصاح عن خلجات نفوسهم المتحاملة على السلطة وهو محور مهم من تقنيات الظاهرة المدروسة وكانت هذه الأمكنة وليدة لدوافع نفسية مكبوتة مسكوت عنه أسقط عليها الشعراء آلامهم وأحزانهم.

٢٠. اقتحم الشعراء ساحة المسكوت عنه وذلك بتوظيفهم أساليبا بلاغية متنوعة فمنها: الاستعارة، والتشبيه ، والكناية وجعلوها عناصر قوة هائلة تضيء المعاني المعتمة ومفاتيحا تفسيرية بما يصطلح عليه شفرات للنص الشعري تمكّن المتلقي من التوصل إلى المعنى الدقيق والعميق؛إذ إن المسكوت عنه حينما يخيّم على النص الشعري فلابدَّ من وجود عناصر ساندة تعطي للنص الشعري القوة التأويلية كي يجد المتلقي ضالته التفسيرية.

قائمة

المصادر والمراجع

الكتب والدواوين

- القرآن الكريم:

- أ -

١. الأبانة عن سرقات المتنبي: أبو سعيد محمد بن أحمد العميدي، تقديم وتحقيق وشرح: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، (د.ت).
٢. أبو العتاهية أشعاره وأخباره، د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥.
٣. أبو دلف الخزرجي، الرسالة الثانية، تحقيق محمد بن منير مرسي، القاهرة، ١٩٧٠م.
٤. اتجاهات التأويل النقدي من المكبوت إلى المكتوب: محمد عزام، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.
٥. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، الطبعة الأولى، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.
٦. اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: قحطان رشيد التميمي، دار الميسيرة، بيروت، (د.ت).
٧. أحلام اليقظة: جورج هنري، ترجمة: ابراهيم حافظ، راجعه: زكي المهندس بكك، لجنة البيان العربي – القاهرة، ط١، ١٩٥٠م.
٨. الاحلام والجنس (نظرياتها عند فرويد)، جوزيف جاسترو، ترجمة: فوزي الشنوي، مراجعة: أمين مرسي، سلسلة الألف كتاب رقم ((٦٩)) بإشراف وزارة الثقافة العامة بوزارة تربية وتعليم، مصر، ط١، ١٩٤٠م.
٩. ادباء السجون: عبد العزيز الحلفي، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٧٠م.
١٠. أدب الطف من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع عشر: جواد شبر، مؤسسة التاريخ، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
١١. الأدب من الداخل: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٧٨.
١٢. الادب وفنونه دراسة ونقد: د. عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
١٣. أركيولوجية الفساد والسلطة في النصوص الأدبية والمدونات العربية القديمة: د. قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٩م. الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، كيحل مصفى، منشورات ضفاف، ٢٠١٤م.
١٤. الأنسنة والتأويل في فكر محمد أركون، كيحل مصفى، منشورات ضفاف، ٢٠١٤م.
١٥. أساسيات اللغة، رومان جاكوبسن، موريس هالة، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠٠٦م.
١٦. أسامة بن منقذ (حياته وشعره): حسن عباس، الهيأة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، د.ت.
١٧. الاستبداد و دوره في انحطاط المسلمين: نبيل هلال هلال، دار الكتاب العربي،ط٢، ٢٠٠٥م.
١٨. استدعاء الشخصيات تراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عربي زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٩٧م.

١٩. استراتيجيات السكوت والإسكات في الرسائل المتبادلة بين أبي العلاء، المعري وداعي الدّعاة الفاطمي، عبد الله بهلول، ندوة المسكوت عنه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس- تونس، تشرين الثاني ٢٠١٠.
٢٠. الاستعارات والشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٥م.
٢١. الاستيعاب في معرفة الأصحاب: ابن عبد البر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر(ت: ٤٦٣هـ)، تح: علي محمد البجاوي، دار الجبل، بيروت - لبنان،ط١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
٢٢. اسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١هـ) تحقيق، ريتر، مطبعة وزارة المعارف، إسطنبول، ١٩٥٤.
٢٣. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. أيتام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب سوريه، ط١، ١٩٩٧م.
٢٤. الأسس الجماليه في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنه- د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٢م.
٢٥. أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: عبد الكريم محمد يوسف، مطبعة الشام، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٦. الأسلوب والأسلوبية: كرام هاف، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.
٢٧. أسلوبية البيان العربي من افق القواعد المعيارية إلى افق النص الإبداعي، د. رحمن عزكان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٨.
٢٨. اسئلة القصيدة الجديدة، علي سرحان القرشي، مؤسسة الانشارالعربي، والنادي الادبي الثقافي، الطائف، ط١، ٢٠١٣م.
٢٩. أشجع السلمي حياته وشعره: د. خليل بنيان الحسون، دار الميسرة، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٣٠. اشعار أولاد الخلفاء واخبارهم من كتاب الأوراق، الصولي، لناشره ج. هيروث .دن، مطبعة الصاوي، ١٩٣٦.
٣١. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: د. محمودأحمد نحلة، دار الرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٢م.
٣٢. إشكالية المكان في النص الأدبي: ياسين النصير دار الشؤون الثقافة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
٣٣. اشكالية الهوية والانتماء: علي حمدان، المركز الأسترالي للدراسات السياسيةن سدني، ط١، ١٩٧٥م.
٣٤. الاصول الفنية للأدب، عبد الحميد حسن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٦م.
٣٥. أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن: محمد الأمين بن محمد بن مختار الجنكي الشنقيطي، تحقيق: مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة، بيروت – لبنان، ١٩٩٥م.
٣٦. اعتاب الكتاب: أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي البلنسي ابن الأبار، تحقيق: صالح الأشتر، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م.
٣٧. الأغاني: أبو فرج علي بن الحسين الأصفهاني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٦ه – ١٩٨٨م.
٣٨. أفكار لأزمنة الحرب والموت: سيغموند فرويد، ترجمة: سمير كريم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط٣، ١٩٨٦م.
٣٩. الاقناع فن الفوز بما تريد: ديف لاكاني، ت: زينب عاطف، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر ، القاهرة، ٢٠١٦م.

٤٠. الامتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت).
٤١. آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة اليافية: محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،ةدمشق – سوريا، ط١، ٢٠٠٤م.
٤٢. آليات السرد في الشعر العربي المعاصرة، د. عبد الناصر هلال مركز الحضارة العربية، القاهرة، طـ١، ٢٠٠٦م.
٤٣. امراء الشعر العربي في العصر العباسي: انيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ١٩٦٩م.
٤٤. الأنا والهو: سيجموند فرويد، ترجمة د. محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ١٩٨٢م.
٤٥. الأنستة في فكر محمد أركون، كيحل مصفى، منشورات ضفاف، ٢٠١٤.
٤٦. الايديولوجية والمعرفة، بكريخليل، دار الشروق، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.

- ب -

٤٧. البداية والنهاية: ابن كثير قدم له د. محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار احياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
٤٨. بشار بن برد، نشر وشرح الاستاذ محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه وصححه محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.
٤٩. البلاغة الاصطلاحية، د. عبده عبد العزيز قلفية، دار الفكر العربي، ط٤، ٢٠٠١م.
٥٠. البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، ط١، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ١٩٩٧م.
٥١. بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري: د. فتحية كحلوش، مؤسسة الانتشار العربين بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨.
٥٢. البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية، د. سعيد حسون العنبكي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.
٥٣. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، مطابع الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٦٤م.
٥٤. بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م
٥٥. بول ريكور الهوية والسرد: حاتم الورفلي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيعن لبنان، ٢٠٠٩م.
٥٦. البيان والتبين: الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروتن ط٤، د.ت.
٥٧. بين الكتب و الناس: عباس محمود عقاد، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٥٢م.

- ت -

٥٨. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: د. نجيب البهيتي، دار الفكر، ط٤، (د.ت).
٥٩. تاريخ الطبري تاريخ الرسل والملوك: لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ٣١٠هـ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٢، (د.ت).
٦٠. تاريخ النقد الادبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول سلام، مطبعة المعارف، القاهرة (د.ت).

٦١. تاريخ اليعقوبي: أحمد بن أبي بعقوب، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط١٠، ١٩٩٢م.
٦٢. تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤ .
٦٣. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: امبرتو ايكو، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربيي، ٢٠٠٤م.
٦٤. التجربة الابداعية، دراسة في سيكولوجية الاتصال والأبداع، إسماعيل الملحم، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
٦٥. تجلي الجميل: جورج هاتز، غادامير، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٧٩م.
٦٦. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيانة اعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: حنفي محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣هـ.
٦٧. التحليل النقدي والجمالي للأدب: د. عناد غزوانن دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ١٩٨٥م
٦٨. تحول السلطة: الفن توفلر، ترجمة: فتحي بن شتوان نبيل، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
٦٩. تداعيات الذات في الشعر الاندلسي: د. هناء جواد عبد السادة، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
٧٠. التشكيل الجمالي للمكان وبناؤه الفني في الشعر العربي الحديث ١٩٤٠-٢٠٠٠م، د. ياسر فضل العامري، نور حوران للدراسات والنشر والتراث، دمشق – سوريا، ط١، ٢٠١٩.
٧١. تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في العصر الجاهلي، موسى ربايعة، دار جرير للنشر والتوزيع الأردن، ٢٠١١م.
٧٢. التشيع العلوي والتشيع الصفوي: د. علي شريعتي، قم – إيران، ١٩٩٩م.
٧٣. تطور الخمريات في الشعر العربي الجاهلي إلى أبي نواس: د. جميل سعيد، مطبعة الاعتماد – القاهرة، ١٩٤٥م.
٧٤. التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل: د. عادل عبد الله، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ٢٠٢١م.
٧٥. التلقي والتأويل - مقارنة نسقية -، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
٧٦. التواصل البلاغي من المصرح به إلى المسكوت عنه، د. أحمد طايعي، مطبعة امنية، الرباط، ط١، ١٩٦٤م
٧٧. التوحيد الخالص، عبد الرحمن شاكر نعم الله، دار الرسالة- الكويت، ٢٠٠٤م.
٧٨. التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري.

- ث -

٧٩. الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥.
٨٠. الثنائيات الضدية في شعر أبي العلاء المعري: دراسو أسلوبية، د. علي عبد الإمام الأسدي، ط١، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٣م.

٨١. جاك لاكان وأغواء التحليل النفسي: اعداد وترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، (د.ط)، ١٩٩٩م.
٨٢. جامع البيان في تأويل القرأن: محمد بن جرير بن يزيد بن طالب الآملي، أبو جعفر الطبري، تح: محمود محمد شاكر،ى مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م.
٨٣. جحظة البرمكي الأديب الشاعر: د. مزهر السوداني، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٧م.
٨٤. جدلية الخفاء والتجلي دراسات نبوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
٨٥. جدلية القيم في القصيدة العباسية، د. ناظم حمد السويداوي، دار التفسير للطبع والنشر، العراق، أربيل، ٢٠١٧م.
٨٦. الجذور التاريخية للشعوبية: عبد العزيز الدوري، دار الطليعة، بيروت، ط٤، ١٩٨٦م.
٨٧. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠
٨٨. جماليات الأسلوب دراسة نقدية، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق ط٢، ١٩٩٦م.
٨٩. جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي انموذجا)، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.
٩٠. جماليات التلقي في السرد القرآني، يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق-سوريا، ط١، ٢٠١٠م.
٩١. جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ابراهيم محمود، مركز الانماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٢م.
٩٢. جماليات ملحمة كلكامش: إ.م. دياكانوف، ترجمة: عزيو حداد، منشورات مكتبة الصياد، بغداد، ط١، ١٩٧٣م.
٩٣. جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة: مسلم حسن حسين، دار السياب، لندن، ط١، ٢٠٠٧م.
٩٤. جمهرة اللغة، أبو زيد محمد بن ابي الخطاب القريشي، شرحه وقدم له علي ناعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
٩٥. جواهر البلاغة في المعاني والبلاغة والبديع، أحمد الهاشمي المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط١٢، ١٩٦٠.

- ح -

٩٦. الحب بين الشهوة والاناك ثيو دو ريك، تر: ثائر ديب، دار الحوار، ط٢، ٢٠٠٠م.
٩٧. الحجاج و بناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، أمينة الدهوي، شركة النشر والتوزيع (المدارس)، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٠م .
٩٨. حديث الاربعاء، طه حسين، دار المعارف، مصلر، ١٩٦٤م.
٩٩. الحركة الأدبية في مجالس هارون الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ): محمود بن سعود بن عبد العزيز الحليبي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م.
١٠٠. حفريات المعرفة: ميشال فوكو، ترجمة: مسالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط٢ (منقحة)، ١٩٨٧م.

١٠١. حلية الأولياء وطبقات الأصفياء: أبي نعيم أحمد بن عبد الله الاصفهاني الشافي ت: ٤٣٠هـ، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، مج١، (د.ت).
١٠٢. الحماسة الشجرية، ابن الشجري، تحقيق عبد المعين الملاحي وأسما الحمصي، دمشق، ١٩٧٠.
١٠٣. الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المادة السابعة: ابن الفوطي البغدادي، المكتبة العربية، بغداد، (د.ت).
١٠٤. الحوار القصصي - تقنياته وعلاقته السردية، عبد السلام فاتح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان: ١٩٩٩م.
١٠٥. الحياة الأدبية في العصر الجاهلية: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
١٠٦. حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري: د. يوسف خليف، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.
١٠٧. الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هاون، مطبعة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

- خ -

١٠٨. خريدة القصر وجريدة العصر: عماد الدين الاصبهاني، قسم شعراء العراق، تحقيق محمد بهجة الاثري، منشورات وزارة الاعلام العراق، ١٩٧٦.
١٠٩. خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي طرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة، تونس، ١٩٩٦م.
١١٠. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة: دراسة وتحليل ونقد، محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربين القاهرة، ١٩٨٥م.
١١١. الخطاب الأصولي، مقدمة تأسية لاكتشاف السنة، عبد الرحمن علي مشنتل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
١١٢. الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – الحداثة وتحليل النص، عبد الإله الصانع، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩م.
١١٣. الخطاب النقدي عند أدونيس: قراءة الشعر أنموذجا: د. عصام العسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
١١٤. الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية: عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي الثقافي (٢٧)، جدة، ط١، ١٩٨٥م.
١١٥. خوارق اللاشعور أو أسرار الشخصية الناجحة: علي الوردي، دار الرزاق للنشر، لندن – المملكة المتحدةن ط٢، ١٩٩٦.

- د -

١١٦. دائرة المعارف الحسينية ديوان القرن الثاني: محمد صادق محمد الكرباسي، مركز الحسيني للدراسات، لندن، ١٩٩٤م.
١١٧. دراسات في النص الشعري - العصر الحديث -:، د. عبدو البدوي، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٧م.

١١٨. دراسات نقدية في النحو العربي: عبد الرحمن محمد أيوب، مؤسسة الصباح، الكويت، (د.ت).
١١٩. درس السيميولوجيا: رولان بارت، تر: عبد السلام، المغرب – الرباط، (د.ط)، ١٩٨٥م.
١٢٠. دروس في السيمائيات: حسون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٧م.
١٢١. دلالة المكان في مصيدة النثر (بياض اليقين لأسين أسبر انوذجا)، أ.د. عبد الإله الصايغ
١٢٢. دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
١٢٣. دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محّمد الجرجاني النحوي (٤٧٤هـ)، تحقيق: د. محّمد رضوان الدايه، ود. فاير ابواية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط١، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.
١٢٤. دلائليات الشعر: مايكلى ريفاتير، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط١٠، ١٩٩٧م.
١٢٥. دينامية النص (تنظير وانجاز)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧م.
١٢٦. ديوان ابن الخياط برواية تلميذه محمد بن نصر القيسراني، تحقيق خليل مردم بكن مطبوعات المجمع العلمي العربين دمشق، المطبعة الهاشمية، ١٩٥٨م.
١٢٧. ديوان ابن الرومي ت (٢٨٣هـ)، شرح وتحقيق: عبد الامير مهنا، ط٢، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،١٩٩٨م.
١٢٨. ديوان ابن الساعاتي، تحقيق انيس المقدسي، المطبعة الاميركانية، بيروت، ١٩٣٩م.
١٢٩. ديوان ابن الفارض (ت: ٦٣٢هـ): شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٧١م.
١٣٠. ديوان ابن رشيق القيرواني: جمعه ورتبه: د. عبد الرحمن يحيى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ٢٠١٤م.
١٣١. ديوان ابن منير الطرابسي: أبو الحسين بن منير بن أحمد بن مفلح الطرابلسيّ الرّفّا (٤٧٣ – ٥٤٨هـ)، جمعه وقدم له د. عمر عبد السلام تدمر، دار الجيل، بيروت – لبنان، د.ت.
١٣٢. ديوان ابن وكيع التنيسي: جمع شعره وحققه: د. حسين نصار، مطبعة مصر، كلية الاداب ، القاهرة، ٢٠١٩م.
١٣٣. ديوان أبو بكر الخوارزمي مع دراسة لعصره وحياته وشعره، تحقيق وتقديم د. حامد صدقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى، ١٩٩٧م.
١٣٤. ديوان أبو نؤاس، تحقيق احمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
١٣٥. ديوان أبي الحسن علي بن محمد التُهامي (ت:٤١٦هـ)، تحقيق: د. محمد عبد الرحمن الربيع، ط١، مكتبة المعارفن الرياض، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
١٣٦. ديوان أبي الشمقمق: جمعه وحققه وشرحه: د. واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
١٣٧. ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري المسمى التبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه، مصطفى السقا وجماعته، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، (د.ط)، ١٩٧١م.

١٣٨. ديوان أبي تمام الطائي بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، مطيعة المعارف، مصر، ١٩٩٥م.
١٣٩. ديوان أبي دلامة، شرح وتحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الجبل، بيروت، ٢٠٠٥م.
١٤٠. ديوان أبي فراس الحمداني: تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٨٣م
١٤١. ديوان أبي نؤاس، تحقيق احمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
١٤٢. ديوان أبيبروبية الصولي، تحقيق د. بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ٥٣٨/١٩٨٠.
١٤٣. ديوان إسحاق الموصلي: تحقيق: ماجد أحمد العزي،ى مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧٠م.
١٤٤. ديوان الأيبوردي: تحقيق عمر الاسعد، مطبوعات مجمع اللغة العربية، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٧٥م.
١٤٥. ديوان البحتري: تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٤٦. ديوان الخالديين: جمع وتحقيق: د. سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ١٩٩١م.
١٤٧. ديوان الخريمي: جمعه وحققه: د. علي جواد الطاهر ومحمد جبار المعيبد، دارا لكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٧١م.
١٤٨. ديوان السرّي الرفاء: تحقيق ودراسة: د. حبيب حسين الحسيني، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة ولإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨١م.
١٤٩. ديوان السيد الحميري: جمع وتحقيق: شاكر هادي شكر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت).
١٥٠. ديوان الشافعي: اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧م.
١٥١. ديوان الشريف الرضي، شرح وتعليق وتقديم أ. كامل سليمان، نشر وتوزيع دار الفكر مكتبة العرفان، بيروت ١٩٥٦م.
١٥٢. ديوان الشريف المرتضى، حققه، ورتب قوافيه وفسر ألفاظه: رشيد الصفار، راجعه وترجم أعيانه: د. مصطفى جواد، قدم له: أ. محمد رضا الشبيبي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٨م..
١٥٣. ديوان الصاحب بن عباد، تحقيق الشيخ محمد من آل ياسين، دار القلم، بيروتن ط٢، ١٩٧٣.
١٥٤. ديوان الصرصري: تحقيق د. مخيمر صالح، ساعدت جامعة اليرموكعلى نشره، د.ت.
١٥٥. ديوان الصنوبري: أحمد محمد بن الحسن الضبي(ت: ٣٣٤هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
١٥٦. ديوان الطغرائي: تحقيق د. علي جواد الطاهر، د. يحيى الجبوري، مطبعة دار الحرية الحرية، بغداد، ١٩٧٦م.
١٥٧. ديوان العباسي بن الاحنف: شرح وتحقيق: د. عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.
١٥٨. ديوان العماد الاصفهاني: تحقيق: د. ناظم رشيد، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٨٣م.

١٥٩. ديوان القاضي الفاضل عبد الرحيم بن علي البيساني، ت: ٥٩٦هـ: تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، مراجعة: إبراهيم الإبياري، دار المعرفة، القاهرة، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١، ١٩٦١م
١٦٠. ديوان المبشرات و القدسيات: عبد المنعم الجلياني، جمع وتحقيق ودراسة: د. عبد الجليل الحسن عبد المهدي، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، ١٩٨٨م .
١٦١. ديوان المعارف الحسينية ديوان القرن الثاني .
١٦٢. ديوان المهلبي/ جمع وتحقيق، شاكر عاشور، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
١٦٣. ديوان الناشئ الصغير: جمعه الشيح محمد السماوي، قدم له وحققه وذيل له: هلال بن ناجي، مؤسسة البلاغ، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
١٦٤. ديوان الوأواء الدمشقي: أبو الفرج محمد بن أحمد الغساني الوأواء الدمشقي، تح: سامي الدهان، المجمع العلمي بدمشق، د.ت.
١٦٥. ديوان بديع الزمان الهمداني، احمد بن الحسين بن يحيى بن سعيد بديع الزمان الهمذان، دراسة وتحقيق: يُسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
١٦٦. ديوان بشار، نشر وشرح الاستاذ محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه وصححه محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.
١٦٧. ديوان بلبل الغرام الكاشف عن لئام الانسجام، تحقيق: د. خالد الجبر ود. عاطف كنعان، جامعة البتراء الخاصة، عمان – الأردن، شركة المدينة لأعمال المطابع، ٢٠٠٣م.
١٦٨. ديوان حيص بيص: تحقيق: مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، منشورات وزارة الاعلام، العراق، ١٩٧٥م.
١٦٩. ديوان دعبل الخزاعي: جمع وتحقيق عبد الصاحب الدجيلي، مطبعة الآداب، النجف، ١٩٦٢.
١٧٠. ديوان ديك الجن، تحقيق د. أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
١٧١. ديوان سبط بن التعاويذي: عنى به وصححه: د.س. مرجايوث، طبع بمطابع المقتطف، مصر، ١٩٠٣م.
١٧٢. ديوان سلم الخاسر: جمعه وحققه وشرحه: شاكر العاشور، دار صادر، بيروت، د.ت.
١٧٣. ديوان عبد الصمد بن المعذّل، حققه وقدم له الدكتور زهير غازي زاهد، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م.
١٧٤. ديوان عبد الله بن المبارك، جمع وتحقيق ودراسة د. مجاهد مصطفى بهجت، ط٢، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ١٩٨٩.
١٧٥. ديوان علي بن الجهم: تحقيق خليل مردم بك، مطبوعات المجمع العلمي العربي، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٤٩.
١٧٦. ديوان عماد الدين الاصبهاني ت (٥٩٧هـ): جمعه وحققه: د. ناظم رشيد شيخو، طبع بمطابع جامعة الموصل، ١٩٨٣م.
١٧٧. ديوان عمارة بن عقيل: جمع وتحقيق: شاكر العاشور،مطبعة البصرة، ط١، ١٩٧٣م.

١٧٨. الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد، وابراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط٤، د.ت.
١٧٩. ديوان كشاجم: تحقيق وشرح: خيرية محمد محفوظ، وزارة الثقافة، مطبعة دار الجمهورية، بغداد، بغداد، ١٩٧٠م.
١٨٠. ديوان لبيد بن ربيعة العامري: تحقيق: إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢م.
١٨١. ديوان محمد بن عبد الملك الزيات: تحقيق: يحيى الجبوري، دار البشير، الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.
١٨٢. ديوان مروان بن أبي حفصة: شرحه أشرف أحمد عبرة، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٣.

- ر -

١٨٣. رثاء غير الإنسان في الشعر العباسي، عبد الله عبد الرحيم السوداني، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩.
١٨٤. الرواية البوليسية، (بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية)، عبد القادر شرشار، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
١٨٥. الروحية والمكان، دراسة في فن الرواية العراقيه، ياسين النصير، بغداد سلسلة الموسوعة الصغيرة.
١٨٦. روضة الناظر وجنة المناظر: ابن قدامة عبد الله بن أحمد ت (٦٢٠هـ)، تحقيق د. عبد العزيز عبد الرحمن السعيد، منشورات جامعة محمد بن سعود، الرياض، ١٣٩٩هـ.
١٨٧. الروضتين في أخبار الدولتين: أبو شامة المقدسي، دار الجبل، بيروت، (د.ت).
١٨٨. الرمزية: تشالز تشادويك، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
١٨٩. الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ١٩٨٦م.
١٩٠. الرؤية والتشكيل في الشعر العربي – قراءة في جدلية الذات والآخر، د. ناظم حمد السويداوي، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ٢٠١٦م.

- ز -

١٩١. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي (دراسة تطبيقية)، باديس فو غالي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
١٩٢. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: د. عبد الإله صائغ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.
١٩٣. الزمن والرواية: أ.أ مندولا، ترجمة: بكر عباس، ورواية: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م
١٩٤. الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول: حُسين عطوان، الجبل، بيروت، (د.ت).
١٩٥. زهر الآداب وثمر الالباب، ابراهيم علي الحصري القيرواني، تحقق د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٥م

- س -

١٩٦. سبعة أنماط من الغموض: وليم أمبسون، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، د.ط، ٢٠٠٠
١٩٧. السكوت وأثره على الأحكام في الفقه الاسلامي : رمزي محمد دراز، دار الجامعة الجديدة، د.ط، ٢٠٠٤م.
١٩٨. السكوت ودلالته في الأحكام الشرعية، رمضان علي السيد الشربناصي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤م.
١٩٩. سيكولوجية السلطة بحث في الخصائص النفسية المشتركة للسلطة: سالم القمودي، مكتبة مدبولي، ١٩٩٩م.
٢٠٠. سيميانية العنوان: بسام موسى فطوس، طبع بدعم من وزارة الثقافة الردنية، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠١م.
٢٠١. السيميائية وفلسفة اللغة، امبرتو إيكو، ترجمة: أحمد الصمدعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
٢٠٢. السيمياء والتأويل: روبرت شولز، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٤م. - ش -
٢٠٣. شاعر المنارة: مخلد بن بكار الموصلي: مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٧م.
٢٠٤. شاعرية المكان، د. حديدي المنصور الشّبِيتي، شركة دار العلم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية ط١، ١٩٩٢م.
٢٠٥. الشبق المحرم: (انطولوجيا النصوص الممنوعة)، إبراهيم محمود، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٢م.
٢٠٦. شرح ديوان صريح الغواني: مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق: سامي الدهان، دار المعارف القاهرة، ط٣، (د.ت).
٢٠٧. شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م .
٢٠٨. شعر ابراهيم بن هرمة القريشي (ت: ١٧٦هـ - ٧٩٢م)، تحقيق: محمد نفاع، وحسين عطوان، مجمع اللغة العربية، دمشق، (د.ت).
٢٠٩. شعراء بصريون من القرن الثالث الهجري، محمد جبار المعيبد، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٧م.
٢١٠. شعر أبي حية النميري: جمعه وحققه: د. يحيى الجبوري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ١٩٧٥.
٢١١. شعر ابن المعتز صنعة الصولي: دراسة وتحقيق: د. يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الاعلام، العراق، ١٩٧٧م.
٢١٢. شعر ابن لنك البصري: تحقيق د. زهير غازي زاهد، منشورات الجمل، ألمانيا، ط١، ٢٠٠٥م.
٢١٣. شعر أحمد بن يوسف الكاتب (تجلياته وبناؤه التشكيلي): أبي الطاهر عبد المجيد الأسداوي، دار التيسير للطباعة والنشر، المنيا، ٢٠٠٣م.

٢١٤. الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: يوسف الصانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط١، ٢٠٠٦م.
٢١٥. شعر الخباز البلدي: أبي بكر محمد بن أحمد بن حمدان الخباز البلدي (كان حيا قبل سنة ٣٨٠هـ)، جمع وتحقيق: صبيح رديف، ط١، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٧٣م.
٢١٦. شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد العميدي، دار دجلة للنشر والتوزيع، الأردن، ط١ ٢٠١٠م.
٢١٧. الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
٢١٨. شعر ربيعة الرَّقي: تحقيق: د. يوسف حسين بكار، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
٢١٩. شعر سديف بن ميمون (شاعر العلويين)، جمع وتحقيق: رضوان مهدي العبود، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ط١، ١٩٧٤م.
٢٢٠. شعر علي بن جبلة: تحقيق: حسين عطوان، دار المعارف، مصرن ط٣، د.ت.
٢٢١. الشعر في الكوفة - منذ أواسط القرن الثاني حتى نهاية القرن الثالث – د. محمد حسن الاعرجي، منشورات الجمل، بغدادن ط١، ٢٠٠٧م.
٢٢٢. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابث درو، ترجمة: محمد ابراهيم الشوش، مطبعة عياني الجديدة، بيروت، ١٩٦١م.
٢٢٣. شعر مروان بن أبي حفصة: شرحه أشرف أحمد عبرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٢٢٤. الشعر والشعراء، ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، قدم له الشيخ حسن تميم، دار احياء العلوم، بيروت، ١٩٨٧.
٢٢٥. شعراء الغدير، اعداد وتحقيق مركز العزيز للدراسات الاسلامية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٩م. .
٢٢٦. شعراء عباسيون: د. يونس السامرائي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبقة الثانية،١٩٩٠م.
٢٢٧. الشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث: حسين صبيح العلاق، مؤسسة الاعلام، بغداد، ١٩٧٥م.
٢٢٨. الشعراء والسلطة: أحمد سويلم، مطبعة دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٢٢٩. شعراء ومسالك في العصر العباسي: كارين صادر، منشورات السلسة، إحياء التراث العربي، ٢٠٠٧م.
٢٣٠. شعر مروان بن أبي حفصة: جمع وتحقيق: حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، (د.ت).
٢٣١. الشعرية: تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.
٢٣٢. الشعوبية نشأتها وتطورها، د. نزار عبد اللطيف الحديثي، وسعد عبد اللطيف الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠م.

- ص -

٢٣٣. الصحاح في اللغة: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطا، دار الكتاب العربي، مصر، ١٣٧٧ه.
٢٣٤. صوت الشاعر الحديث، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٧م.

٢٣٥. صورة الآخر في الشعر العربي: من العصر الاموي حتى نهاية العصر العباسي/ ٨٦.
٢٣٦. الصورة الأدبية في القرآن الكريم، د. صلاح الدين عبد التواب، ط١، الشركة المعرفة العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٥م.
٢٣٧. صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي): محمد الخباز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٣٨. الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الاندلس، بيروت - لبنان، د.ت.
٢٣٩. الصورة الفنية في المثل القرآني: د. محمد حسين علي الصغير، دار الهادي، ط١
٢٤٠. الصورة الفنية في شعر الطائيين، بين الانفعال والحس ... (دراسة)، د. وحيد صبحي كبابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، على شبكة الانترنت،١٩٩٩م.
٢٤١. الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م.

- ض -

٢٤٢. ضحى الاسلام: د. أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٣٥م.

- ط -

٢٤٣. طبقات الشعراء: ابن المعتز، تحقيق عبد الستار احمد فراج، ط٣ن دار المعارف، مصر، (د.ت).
٢٤٤. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، القاهرة، ١٩١٤

- ظ -

٢٤٥. الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب): حسين خمري، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق – سوريا، د.ط، ٢٠٠١م.
٢٤٦. ظهر الإسلام: أمين أحمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٤٦م.

- ع -

٢٤٧. العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٧٢م.
٢٤٨. العصر العباسي الثاني، شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.
٢٤٩. علاقات الحضور والغياب في شعر النص الأدبي: مقاربات نقدية: سمير خليل، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١٤م.
٢٥٠. علم الأسلوب والنظرية البنائية: صلاح فضل، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
٢٥١. علم المعنى، القراءة-الذات- التجربة: رحمن غركان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق – سوريا،٢٠٠٨.
٢٥٢. علم النص: جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، ط١، ١٩٩١م.
٢٥٣. علم النفس في القرن العشرين: بدر الدين عامود، منشورات اتحاد الكتب العربية، دمشق – سوريا، د.ط، ٢٠٠١.
٢٥٤. العلوم الإنسانية وسؤال التأويل من الايتمولوجيا إلى التأويلات النفسية.
٢٥٥. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، قدم له وشرحه: د. صلاح الدين الهواري- أ. هدى عودة، دار وكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٢م.

٢٥٦. عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، د. فوزي خضر، الكويت، ٢٠٠٤م.
٢٥٧. عيار الشعر ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ): تحقيق: محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، ط٣، ١٩٧٣م.

- غ -

٢٥٨. الغموض في الدلالة: محمد أحمد محمود، البحث العلمي بدار العلوم، القاهرة – مصر، د.ط، ١٩٨٧

- ف-

٢٥٩. الفخري في الآداب السلطانية والدولة الاسلامية: ابن الطقطقي محمد بن علي بن محمد طباطبا العلوي (ت: ٧٠٩هـ)، تح: عبد القادر محمد مايو، دار القلم العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.
٢٦٠. الفكر الاصولي و اشكالية السلطة العالمية في الإسلام (قراءة في نشأة علم الإصول ومقاصد الشريعة): عبد المجيد الصغير، دار المنتخب العربين بيروتن ط١، ١٩٩٤م.
٢٦١. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عبد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط٢، ١٩٧٩م.
٢٦٢. فلسفة المعنى، في النقد العربي المعاصر: لواء الفواز، من إصدار مشروع بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
٢٦٣. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب: فولفغانغ إيزر، تر: حميد الحمداني والحلائي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس – المغرب، د.ط، د.ت.
٢٦٤. فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الادب الجاهلي: د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيأة العامة المصرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٣م.
٢٦٥. فن الشعر: أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.
٢٦٦. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوفي صيف، ط٩، دار المعارف، مصر، د.ت.
٢٦٧. فنون بلاغية البيان والبديع: د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، ط١، ١٩٧٥م.
٢٦٨. الفهرست: ابن نديم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
٢٦٩. في الشعر العباسي: نحو منهج جديد: يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، د.ت.
٢٧٠. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

- ق -

٢٧١. القبيلة والقبائلية او هويات مابعد الحداثة ، عبدالله الغذامي ٢٠٢٢.
٢٧٢. قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة- خليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٧٣. قراءة الصورة وصور القراءة: د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٢٧٤. القصيدة العباسية: قضايا واتجاهات، عبد الله التطاوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، (د.ت).
٢٧٥. قضايا اللغة في كتب التفسير، الهادي الجطلاوي، دار علي الحامي، تونس، ط١، ١٩٩٨م.
٢٧٦. قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي– دراسة نقدية - ، د. جمال الدين الحضور، منشورات اتحاد الكتاب العربن ٢٠٠٠م.

- ك -

٢٧٧. الكامل في التاريخ، ابن الأثير: تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، ط١، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٢.
٢٧٨. الكامل في اللغة والأدب: أبو العباس المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م.
٢٧٩. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري(٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البيجاوي وصاحبه، مصر، ١٩٧١.
٢٨٠. كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.
٢٨١. الكتابة ضد الكتابة: عبد الله الغذامي، دار الآداب – بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٢٨٢. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط٢، ١٩٤٦.

- ل -

٢٨٣. لذة النص: رولان بارت، تر: فؤاد صبا وحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٨٨.
٢٨٤. لزوم مالا يلزم، أبو العلاء المعري – احمد بن عبد الله بن سلمان، شرح نديم عدي (ت٤٤٩هـ)، دار طلاس، دمشق ط١، ١٩٨٦م.
٢٨٥. لسان العرب، ابن المنظور، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، دار السياب، بيروت، لبنان، (د.ت).
٢٨٦. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١م.
٢٨٧. لغة الشعر العربي الحديث: د. السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.
٢٨٨. لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين الحرب العالمية الثانية: د. عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥م.
٢٨٩. لغة الشعر العراقي المعاصر: عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م
٢٩٠. لغة الشعر بين جيلين: د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
٢٩١. اللغة والابداع – مبادئ علم الأسلوب العربي، د. شكري عياد، اشوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٣.
٢٩٢. اللغة والخطاب، عمر اركان، اخر بقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠١م/١٩٢.

- م -

٢٩٣. ما الخطاب وكيف نحلله: عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.
٢٩٤. مبادى النقد الأدي، إ.ا. رشاردز، ترجمة د. مصطفى بدري، دار صادر، بيروت لبنان، ١٩٨٣م.
٢٩٥. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر: أ.ا.ريتشارد، ترجمة: محمد مصطفى بدري، المؤسسة المصرية العامة، مصر، ١٩٦٣م.
٢٩٦. مبادئ علم النفس الفرويدي: كالفن –س.هول، تعريب: دحام الكيال، مطبعة العني، بغداد، ط١، ١٩٦٨م.
٢٩٧. المتخيل الشعري، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد أدباء العراق، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
٢٩٨. متعة النص، دولان بارت، منشورات سوي، باريس، ١٩٧٣م.

٢٩٩. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الاثير (٦٣٧هـ)، قدّمه وعلق علنه: د. أحمد الموفي، ود. بدوي طبانه، ط٢، دار تهفه مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٢م.
٣٠٠. المحمدون من الشعراء، علي يوسف القفطي، تحقيق: حسن معمري، بيروت، باريس،١٩٧٠.
٣٠١. المخصص: لأبي الحسن بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيدة، تحقيق لجنة احياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الآفاق الجديدة، بيروت –لبنان، (د.ت).
٣٠٢. مدخل لدراسة النص والسلطة: عمر، أوكَان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، (د.ت).
٣٠٣. مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان، أبو محمد اليافعي، وضع حواشيه خليل المنصور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.
٣٠٤. المرض بالغرب التحليل النفسي لعصاب جماعي عربي: جورج طرابيشي، بترا للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٢٣م.
٣٠٥. مروج الذهب، ومعادن الجوهر: أبو الحسن المسعودي، تحقيق: بأمير مهنا، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت ط١، ٢٠٠٠م.
٣٠٦. مسائل فلسفة الفن المعاصرة: ج.م. جويو، ترجمة: سامي الدروبين دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ت).
٣٠٧. المستطرف في كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن احمد الأشيهي، دار احياء التراث العربي. ط١ الاخيرة، (د.ت).
٣٠٨. المسكوت عنه في نقد، نصر حامد ابو زيد لآليات الخطاب الديني (قراءة تحليلية) عبد السلام يوبي، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١١م.
٣٠٩. مشكلة الحرية (مشكلات فلسفية معاصرة)، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٣م.
٣١٠. المضمر: كارتين كير برات – أوريكيوني، ترجمة، ريتا خاطر، راجعه، جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
٣١١. مظاهر الشعوبية في الأدب العربي، د. محمد نبيه حجاب، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦١م.
٣١٢. مع المتنبي: طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧م.
٣١٣. معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروتن ١٩٨٨م.
٣١٤. معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
٣١٥. معجم الشعراء: المرزاني (ت: ٣٨٤هـ)، تح: د. فاروق أسليم، دار صادر، بيروت – لبنان، ط٥، ٢٠٠٥م.
٣١٦. معجم الفاظ القرآن الكريم: مجمع اللغة العربية، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط٢، ١٩٧٠م.
٣١٧. المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
٣١٨. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: عربي – عربي، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، إعادة طبع، ٢٠٠٧م.
٣١٩. المعجم المفصل في الادب، محمد التنوجي، دار الكتب العلمية، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٩م.

٣٢٠. معجم مقاييس اللغة: ابن زكريا احمد ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة عيسى الحلبي القاهرة ١٣٩٩هـ.
٣٢١. المغيب والمعلن (قراءات معاصرة في نصوص تراثية): نادية غازي العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.
٣٢٢. مفتاح العلوم، السكاني، طبعه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
٣٢٣. مقاتل الطالبين: أبو الفرج الاصفهاني، شرح وتحقيق: احمد صقر، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، ط٤، ٢٠٠٦م.
٣٢٤. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: د. حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م
٣٢٥. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطو، دار الجبل، بيروت لبنان، ط٣، ١٩٨٧م.
٣٢٦. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٤م.
٣٢٧. مماطلة المعنى في شعر المتنبي: د. عبد الملك بومنجل، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٠.
٣٢٨. المنصف الوهابي (الجسد المرئي وسعد المتخيل فى شعر أدونيس) قراءة نتاجية، توفيق بكار، جامعة تونس.
٣٢٩. منهاج البلغاء، أبو الحسن مازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق محمد الخطيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي، مؤسسة جواد للطباعة والتصوير، بيروت – لبنان، ١٩٨٦م.
٣٣٠. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الحسن ابن بشر، تحقيق: احمد صقر، دار المعارف، مصر، ١٩٦١م.
٣٣١. موسى والتوحيد: سيغموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط٣، ١٩٤٨م / ١٣٢ .
٣٣٢. الموشح: المرزباني: محمد بن عمران بن موسى، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٥م.
٣٣٣. الموشي، الوشاء (ت٣٢٥هـ)، طباعة دار صادر، بيروت، ١٩٦٥م.
٣٣٤. الموقف النقدي، قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق أ.د. كريم الوائلي، دار الشؤون العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.

- ن -

٣٣٥. نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، دراسة وتطبيق، د. سناء حميد البياتي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٩٨م.
٣٣٦. النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة: جمال الدين ابن تغري بردي أبو المحاسن يوسف، تحقيق مصطفى السقا، مصرن مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٦.
٣٣٧. النسق الثقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم): د. يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

٣٣٨. النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، عبد السلام الزبيدي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٢م.

النص والممانعة: مقاربات نقدية في الأدب والإبداع: محمد راتب الحلاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط١، ١٩٩٩م.

٣٣٩. نظام الخطاب وإدارة المعرفة، تعريب: احمد السّطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية الدار البيضاء، مغرب، ط١ن ١٩٨٥م.

٣٤٠. نظريات القراءة في النقد الأدبي: جميل حمداوي، د.ك، ط١، ٢٠١٥م.

٣٤١. نظرية الادب، أستن واريث- رينه وبلبك، ترجمة: محي الدين صبحي، د. مسلم الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م.

٣٤٢. نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.

٣٤٣. نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى -: بول ريمور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٤٤. نظرية التلويح الحواري، هشام عبد الله الخليفة: مكتبة لبنان ناشرون، ط١ ٢٠١٣م.

٣٤٥. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: تأليف حسن مجيد العبيدي، مراجعة وتقديم دز عبد الأمير الاعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراقن ط١، ١٩٨٧م.

٣٤٦. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميانية الدال: د. حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٤٧. النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء المعري، د. يسرى سلامة، مطبعة دار المعارف – القاهرة، ١٩٧١م.

٣٤٨. النقد الثقافي ام نقد ادبي: عبد الله الغدامي عبد النبي صطيف، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٤٩. النقد الثقافي في الخطاب العربي العراق نموذجا: د. عبد الرحمن عبد الله، وزارة الثقافة، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

٣٥٠. النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب: د. سمير الخليل، دار الجواهري، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

٣٥١. النقد الثقافي: (قراءة في الأنساق العربية): عبد الله الغذامي: المركز الثقافي العربي، الرياض، ط١، ٢٠١٢م.

٣٥٢. النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥م.

٣٥٣. نقد الخطاب الديني: د. نصر حامد أبو زيد، ط٤، مكتبة مدبولي القاهرة، ٢٠٠٣م.

٣٥٤. نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت).

٣٥٥. النقد المنهجي عند العرب، د. محمد منذور، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر – القاهرة، (د.ت).

٣٥٦. نقد النص: د. علي حرب، مركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م.

٣٥٧. النقد والحقيقة، رولان بارت، ترحمة وتقديم: ابراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، (د.ط)، ١٩٨٥ .

٣٥٨. نكت الهميان في نكت العميان: صلاح الدين الصفدي، وقف على طبعه أحمد زكي، المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٩١١م.

- هـ -

٣٥٩. الهجاء عند ابن الرومي: عبد الحميد محمد جيد، طباعة المكتب العلمي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤م.

٣٦٠. الهجاء، سامي الدهان: دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧٣م.

- و -

٣٦١. الوافي بالوفيات: خليل ين ايبك الصفدي وقف على طبعه احمد زكي، المطبعة الجمالية، القاهرة، ١٩١١م.

٣٦٢. الوافي في العروض والقوافي: أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني التبريزي (ت: ٧٤١هـ)، تح: فخر الدين قباوة وعمر يحيى، دار الفكر ، ط٣، ١٩٧٩م.

٣٦٣. وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر: د. ايمان عيسى الناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١م.

٣٦٤. الوزراء والكتاب: الجهشياري (ت ٢٩٦هـ)، طباعة دار الصاوى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٣٨م.

٣٦٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٣٦هـ)، تحقيق: عمر بن الفضل وزميله، بيروت، ط١، ١٩٦٦م.

٣٦٦. وفيات الأعيان وانباء أبناء الزمان: ابة عباس شمس الدين احمد بن محمد بن ابي بكر بن خلكان (ت:٦٨١هـ)، تحقيق: د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ت).

٣٦٧. الولاة وكتاب القضاة: محمد بن يوسف الكندي، مطبعة الإباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٠٨م.

- ي -

٣٦٨. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٦م.

الرسائل والاطاريح:

٣٦٩. أدب الزهد في العصر العباسي – نشأته وتطويره واشهر رجاله -، عبد الستار السيد متولي، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، ١٩٧٢م.

٣٧٠. الأدب في ظل الدولة الزنكية (رسالة ماجستير): د. عبد الوهاب العدواني، جامعة بغداد، ١٩٧٥م.

٣٧١. الأدب والسياسة في العصر العباسي الاول: عبد الكريم توفيق العبود، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٧م.

٣٧٢. الاستهلال في قصيدة المديح في ديوان لسان الدين بن الخطيب ٧٧٦هـ – دراسة فنية، شيماء إبراهيم يونس، رسالة ماجستير/ كلية التربية/ جامعة الموصل، ٢٠٠٣م.

٣٧٣. آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينات، هيثم الحاج علي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة حلوان، ٢٠٠٥م.

٣٧٤. ترجمة المسكوت عنه في الخطاب السياسي(رسالة ماجستير): أيت عبد الله حياة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة وهران، معهد الترجمة، ٢٠١٥
٣٧٥. التكرار اللفظي أنواعه ودلالاته قديمًا وحديثًا (رسالة ماجستير)، صميم كريم الياس.
٣٧٦. حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية (أطروحة دكتوراه) (٣٥٨-٤٢٧)، محمد حسين عبد الله عبد الحسن المهداوي، مكتبة الآداب، جامعة الكوفة / ٢٠١١م.
٣٧٧. الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري – قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها - (أطروحة): عامر بن أمحمد، جامعة الجبلالي البابمن/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٥- ٢٠١٦.
٣٧٨. ديوان الحاجري: حسام الدين عيسى بن سنجر الاربلي (ت:٦٣٢هـ) دراسة وتحقيق، (رسالة ماجستير) صاحب شنون ياسين الزبيدي، كلية الآداب – جامعة بغداد، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م.
٣٧٩. ديوان حسام الدين الحاجري، تحقيق ودراسة (رسالة ماجستير): مصطفى محمد شوقي الجزار، كلية الآداب- جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.
٣٨٠. السلطة السياسية والشاعر في العصر العباسي، حيدر جبار عطية الطائي (رسالة ماجستير) جامعة بابل، ٢٠١٤م.
٣٨١. شعر أبي التهامي ت ٤١٦هـ (دراسة أسلوبية)، ياسر عبد الجاسم صمود عليان، رسالة ماجستير/ كلية التربية / جامعة كربلاء، ٢٠١٤م.
٣٨٢. شعر المطلع في القصيدة العباسية، بو علام بو عامر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر، الجزائر ٢٠١٣م.
٣٨٣. شعر بني أسد في الجاهلية - دراسة فنية – رسالة ماجستير د. أحمد موسى جاسم، ط١، دار الكنوز الادبية، بيروت ١٩٩٥م.
٣٨٤. شعر حميد المدائني جمع وتحقيق ودراسة، عبد الجبار سالم عبد الكريم، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب - جامعة بغدا ١٩٩٣ م.
٣٨٥. صورة الخلافة في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
٣٨٦. الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي (رسالة ماجستير): محمد بن احمد الدوخان، كلية اللغة العربية – جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م.
٣٨٧. الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة: تغريد موسى حاج علي، رسالة ماجستير، كلية التربية – الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧م.
٣٨٨. الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٥.
٣٨٩. قصيدة الشعر العراقية - دراسة في جماليات التشكيل الإيقاعي، (أطروحة)، حميد يعكوب نعيمه الصافي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، ٢٠١٣م.
٣٩٠. الكناية، أساليبها، ومواقعها في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير: محمد الحسن علي الأمين، كلية الآداب، جامعة ام القرى، ١٩٨٤م

٣٩١. المسكوت عنه عند الاصوليين، موسى مصطفى موسى القضاة، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية/ كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٥.
٣٩٢. المسكوت عنه في الأدب العربي الإسلامي من ١هـ – ١٣٢هـ، (دراسة في تحليل الخطاب): حميد فرج عيس، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، كلية الآداب،٢٠١٥م.
٣٩٣. المسكوت عنه في شعر عبد الوهاب البياتي: محمد عبد الموجود، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، ٢٠١١ م.
٣٩٤. المسكوت عنه في نهج البلاغة، دراسة في ضوء تحليل الخطاب، فراس تركي عبد العزيز، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، ٢٠١٧م.
٣٩٥. المكان في شعر ابي العلاء المعري، د. حربي نعيم محمد الشبلي، رسالة ماجستير، كلية التربيه، جامعة القادسية، ٢٠٠٢م..
٣٩٦. المكان في شعر الأرجاني (رسالة ماجستير)، دعاء عبد الحسين الساعدي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠١٣م.
٣٩٧. المكان في شعر جماعه الأحياء (رسالة ماجستير)، عمر جهاد عبد العلواني، جامعة الانبار، ٢٠٠٤م..
٣٩٨. منهاج التأويل في آمالي المرتضى: انتظار خضير القريشي، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة ٢٠٠٦.
٣٩٩. موقف الشعراء في عصر ما قبل الإسلام تجاه الزمن بين التحدي والاستسلام، حسن صالح حسن اطروحة دكتوراه، كلية التربية / جامعة الموصل، ٢٠٠٥م.
٤٠٠. الأنا والآخر في المعلقات العشر (رسالة ماجستير): سعد سامي محمد، كلية الآداب، البصرة، ٢٠١٢م.
٤٠١. النقد الثقافي في الخطاب العربي ن- العراق نموذجا: عبد الرحمن عبد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، ٢٠١٠.م.
٤٠٢. الواقعية في تجسيد المعنى للإعلان التلفزيوني، اعلان شركة الحافظ انموذجا (رسالة ماجستير): مرتضى عودة حسين الصبيحاوين كلية الفنون التطبيقية – الجامعة التقنية الوسطى، ٢٠٢١م.

المجلات والبحوث:

٤٠٣. ابن بسام حياته وشعره، تحقيق: د. مزهر السوداني، مجلة المورد، مجلد ١٥، ع٢، ١٩٨٦م.
٤٠٤. أمبرتو إيكو، القارى النموذجي، ترجمة: أحمد بو حسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع (٤)، ١٩٨٠م.
٤٠٥. أنطولوجيا الأدب الهاشمي بين النقد والوظيفة رواية الخيال العلمي إنوذجا: سعيد خلوقي، مجلة الاثرن ع ٢٤، مارس،٢٠١٠م.
٤٠٦. التحليل السيميائي أبعاده وأدواته، محمد فتاح، مجلة دراسات – سيمائية – أدبية – لسانية، العدد ١ خريف ١٩٨٧م.
٤٠٧. التفاعل بين النص والقارئ: فولغانغ أيزر، مالك سلمان، مجلة علامات في النقدن ع(٣)، مج ٢٧، ١٩٩٧م.

٤٠٨. جماليات المكان (بحث)، اعتدال عثمان، مجملة البيان، الكوت ع ٢٣٨، كانون الثاني ١٩٨٦م.
٤٠٩. الحرية وآفاق الابداع: محمد صالح الشنطي، مجلة عمان، ع (١٢٠)، ٢٠٠٥م.
٤١٠. الحرية: لماذا وكيف قراءة في كتاب تعليم المقهورين "باولوميرايري" في مجلة المعرفة السورية، ع(٣٢٧). ١٩٩٠.
٤١١. حضور النص الغائب"الفرزدق مرجعية للمتنبي" (بحث): أحمد حياوي السعد ومحمد طالب غالب، مجلة آداب، البصرة، ع (٦٤)، ٢٠١٣م.
٤١٢. الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى تشكيل البصري، رضا بن حميد، مجلة الحياة الثقافية، ع (٦٩)، ١٩٩٥م.
٤١٣. دراسة في معاني الصمت: إمام عبد الفتاح إمام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع (٨٦)، ٢٠٠٤م.
٤١٤. ديوان محمد بن حازم البهالي: تحقيق جميل سعيد، مجلة المورد، ع٢، ١٩٧٧م.
٤١٥. ديوان نصر بن أحمد الخبز أرزي: تحقيق: محمد حسن ال ياسين، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج ٤١، ١٩٩٠م.
٤١٦. سليم دولة: الكتابة بالذّات، بجراحايتا، محمد لطفي اليوسفي، مجلة الحياة الثقافية، تونس ع (٦٣)، ١٩٩٢م.
٤١٧. سيمياء المسكوت عنه في الرواية الجزائرية (من إنتاجية الدال إلى التسويق المدلول روايات الطاهر والطار وأحلام مستغانمي نماذج) أ. بحري محمد أمين، جامعة بسكره، العدد٢، ٢٠١١ (بحث).
٤١٨. شعر العطوي: جمع وتحقيقك محمد جبار المعيد، مجلة المورد، مج ١، ع (١-٢)، ١٩٧١م.
٤١٩. الشيب في الشعر الاندلسي: محمد العُمري، مجلة الدراسات الشرقية، القاهرة، ع (٧)، ١٩٨٨م.
٤٢٠. صراع الاضداد وتوافقيات المرحلة بين الدين والدولة: احسان جواد التميمي، مجلة ثقافتنا، العدد ٣، ٢٠٠٧.
٤٢١. الصورة الشعرية من المسموح به إلى المسكوت عنه: د. مليكة بوراوي، مجلة العلوم الإنسانية، ع (٥٢٣) ، جامعة بسكره، ٢٠١١م.
٤٢٢. العلوم الإنسانية وسؤال التأويل من الأبستمولوجيا إلى التأويليات النصية: العياشي ادراوي، دورية نماء لعلوم الوحي والدراسات الإنسانية، ع (١١) خريف ٢٠٢٠م.
٤٢٣. الغموض والإبهام في شعر أبي تمام (بحث): سعيد شيباني، مجلة العلوم الإنسانية، ع (١١)، ٢٠٠٤م – ١٤٢٥هـ.
٤٢٤. فاعلية المكان في الصورة الشعرية، سيفيات المتنبي انموذجًا، د. علي متعب، منى شفيق، مجلة ديإلى، ع/٤٠، ٢٠٠٩م.
٤٢٥. فاعلية النص الشعري بين الحضور والغياب في روميات أبي فراس الحمداني (بحث): حازم حسن سعدون، مجلة كلية التربية للبنات، م٢٩، ع (١)، ٢٠١٨م.
٤٢٦. قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة: علي حرب، مجلة الفكر العربي، ع (١١)، ١٩٨٩م.
٤٢٧. القراءة والتأويل بين إمبرتو إيكو وفولفغانغ ايزر، المصطفى عمراني، مجلة علامات، ع (٣)، ١٩٩٨م.
٤٢٨. القصدية وأثرها في توجيه الخطاب الشعري (بحث): وسام مرزوقي وقوتال فضيلة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج ٨، ع (١)، ٢٠١٩م.

٤٢٩. لا وجود للمسكوت عنه في القصص (بحث): علي عبيد، ندوة المسكوت عنه بكلية الآداب العلوم الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، تشرين الثاني، ٢٠١٠م.
٤٣٠. اللغة بين المخاتلة والانسيابية في "رائحة الدم" لـ "محمد الجزائري"(بحث): علي سعادة، مجلة المخبر، ع (٩)، ٢٠١٣م.
٤٣١. لغة شعر ديوان الهذليين: علي كاظم محمد علي المصلاوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٩٩٩م .
٤٣٢. مجلة الصدى العدد الثاني والثلاثون، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإمارات، دبي، ١٩٩٩م.
٤٣٣. مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي: محمود الربيعي، مجلة عالم الفكر، مج ٢٣، ع ١-٢، ١٩٩٤م.
٤٣٤. المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الادبي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣٨، ١٩٩٥م.
٤٣٥. المستوى الدلالي للأداة في التشبيه، مجلة النجاح لأبحاث، فلسطين مج٣، ع (١٠)، ١٩٩٦م.
٤٣٦. المسكوت عنه دراسة نحوية ودلالية، حميد عبد الحمزة الفتلي، بحث، مجلة العميد، مج٣، عدد العاشر، ٢٠١٤م.
٤٣٧. المسكوت عنه في مسرحيات ناهض الرمضاني "مسرحية الساعة نموذجاً": أحمد قتيبة يونس، مجلة دراسات موصلية، العدد ٢١، رجب ١٤٢٩هـ - آب ٢٠٠٨م.
٤٣٨. مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة: محمد سالم ولد محمد الأمين، مجلة عالم الفكر، ع٣، م٢٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، ٢٠٠٠م.
٤٣٩. مقال نحو سيمياء الخطاب السلطوي: شليغر الان غولد: تر: مصطفى كامل، مجلة بيت الحكمة، ع (٥)، أبريل، ١٩٨٧م.
٤٤٠. الميتا لغوي والتأولية الانطولوجية: مصطفى الكيلاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (٦٨-٦٩) ١٩٨٩م.
٤٤١. النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥م.
٤٤٢. النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، سعاد المانع، المجلة العربية للثقافة، ع (٣٢)، ١٩٩٧.
٤٤٣. نظرية التأويل في المعاصر (بحث)، لخذاري سعد، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج ٩، ع (١)، ٢٠٢٠.
٤٤٤. الواقع والمسكوت عنه في الرواية العربية المعاصرة: قيس كاظم الجنابي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق – ع (٤٠١)، ٢٠٠٤م.
٤٤٥. الوضوح في الشعر العربي المعاصر بين الجمالية والرسالية (بحث): سعيدي محمد،مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب واللغات، الجزائر، مج ٢٠١١، ع (١٠)، إيار ٢٠١١م.

مواقع الانترنت:

٤٤٦. الأيديولوجية في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم "المسكوت عنه"، عبد الجليل الازدي، مجلة علامات، ع (٧)، ١٩٩٧/ ١٠٣ – ١٠٤. نقلا عن:

Abstract:

All praise is due to God for his blessing and success. The ignored subject occupied an accurate topic that thoughts of researchers. Literary men, and critiques celebrated. Therefore, the ignored subject was tackled in many studies due to the significance of the ignored subject or neglected text that poets ignored for political or religious or social reasons.

The current study tries to induce Abbasid era texts and to read the ignored subject that revealed the hidden poets' imagination at that era. The study was divided into three chapters.

The first chapter clarified representations of the political, social, and religious ignored subject, whereas the second chapter symbolism of the stanza onset, symbolism of woman, and time and space symbolism. The third chapter was devoted the rhetorical arts (simile, metonymy, and metaphor) as devices stated the ignored subject.

The ignored subject is considered a rhetoric in speech and eloquence for the oppressed intention when most of the ignored subject contexts adopted hyperbole and exaggeration particularly in the praise poems. The ignored subject was read in two styles: the direct that is when the discourse was directed to Caliph and the indirect when the discourse was directed to his ministers.

The ignored subject has political frameworks fearing from authority and criticism which in turn shed the light on the social and religious situations. Some phenomena appeared as forbidden wine for poets relied on to draw their critical images to criticize the social and religious

reality, which was supported by the ruling authority. Poets also hid behind woman symbolism escaping from reality and taking breath of

their spirits' imagination. Poets, as well employ time and era to criticize authority; beside, they adopted the rhetorical discourse including simile, metaphor, and metonymy to cover the ignored subject and to reveal it indirectly.

Therefore, critiques interested with the ignored subject as the essence that poet easily introduce, that's why it was described by various terms such as the one said by Al Jurjani (meaning of meaning), while others called it the meaning shadow or the hidden meaning or the suppressed, repressed, absent, or the marginalized.

Therefore, the current study is considered as a real call for studying the ignored subject for every poet or a study for the historical durations from Pre-Islamic era to the current one, inducting the ignored subject in their texts, uncovering the approaching and difference extent between them because the ignored subject term is a loose term.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

The Ignored Subject in Abbasid Verse: An analytical Study

by:

Shayma' Adid Gadhub

A Dissertation submitted to the council of College of Education/

Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements

of Ph.D. Certification in the Philosophy of Arabic language / Literature

The supervisor:

Prof. Dr. Hazim Ubaid Alawi

٢٠٢٣ A.D. ١٤٤٥ H.