الدراسة الفنية

المبحث الأول

اللغة والأسلوب

- **اللغة**

تعد اللغة وسيلة للشاعر يعبر من خلالها عمّا تمور به نفسه من أحاسيس وانفعالات وأفكار وخيالات، فبدونها لا يمكن للمتلقي معرفة كل ذلك والاستجابة له[1] فهي القاعدة المتينة التي تدعم بناء أية قصيدة ولا يمكن الحديث عن عناصر ومكونات النص الشعري دون أن تحظى اللغة بالعناية الأولى لأنها العنصر الذي تقوم عليه القصيدة[2]، وعلى اللغة تتوقف قدرة الشاعر، فهي إذ تتشكل حسب بنائها تكون في الغالب معتمدة على قدرة الشاعر في جمع شتات معارفه الواعية واللاواعية من خلال النسيج اللغوي المتلبس بتركيب القصيدة[3]، فالشاعر المبدع هو الذي يستطيع تفجير طاقات اللغة، ويستغل كل إمكاناتها في التعبير عن تجاربه وأفكاره وعواطفه بأسلوب فني جميل، فالألفاظ لا تكون موحية لذاتها وغير موحية لذاتها أيضاً، وإنما الإيحاء بيد الشاعر يستطيع أن يقتله أو يزيده رونقاً بطريقة النظم وبعملية السبك، وإن الذي يميز لغة شاعر مبدع كالمتنبي عن غيره من الشعراء الأقل منه مكانة، هو أن الأول يستغل كل إمكانات اللغة المتاحة والثاني لا يستغلها إلا بالقدر الضئيل، فلغة الشاعر المبدع ذات حياة وتنوع لا تقف عند طريقة واحدة من طرق التعبير، بل تنوع في العبارة وفي الأسلوب، حيث تثير فينا إحساساً بلذة المشاركة في العمل الفني[4]، وهذه هي اللغة عنصر مؤثر من عناصر الحياة إذ أنها كائن حي قابل للتطور والنمو، فمن صفاتها المرونة ومواكبة الحياة في سيرها والمجتمعات في تطورها، ومن يرافق اللغة العربية في رحلتها الطويلة عبر القرون يجد أنها واكبت الحياة العربية في شتى عهودها، ففتحت صدرها لقبول كثير من

(1) ينظر: لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي/ 7 وما بعدها.
(2) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي/26.
(3) ينظر: أبن مقبل، حياته وشعره، عبدالأمير نعمه عبد/ 239.
(4) ينظر: دراسة في لغة الشعر، رجاء عيد/ 101.

الجديد والطارئ من مولد ومعرب ومترجم[1]، فهذا الأمر يدل على حيوية اللغة وتجاذبها مع العصور حسب مقتضى التطور الذي وصلت إليه، فاللغة إذن "تختزن سياقاً تاريخيا واجتماعياً أكثر من أية أداة فنية أخرى، فهي الأداة التي تلتحم مباشرة بالتطور التاريخي لتكوين المجتمعات البشرية"[2] فالشاعر يستخدم لغة مجتمعه بعد أن يضفي عليها أسلوبه وذاتيته في إيصال آرائه وأفكاره متأثراً بعوامل عدّة، منها رغبته في التعبير الذاتي بنقل أفكاره إلى الآخرين، أو اهتمامه بالناس وأعمالهم ومشاكلهم وعلاقاتهم، وعموماً يستعرض ما يسود مجتمعه من تيارات خلقية وسياسية وفكرية واقتصادية فالشاعر عندما يختار لفظة دون أخرى فهو يقصد دلالة معينة، وهذا دأب العبارة الشعرية متعددة الدلالات تستطيع أن ترسخ عوامل التواصل بين أبناء المجتمع[3]. لذا فقد تطورت اللغة العربية ومن بينها لغة الشعر لدى شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس من خلال مواكبة لغة الشعر لروح العصر والحياة الجديدة فكانت له بطبيعة الحال لغة جديدة ذات دلالات جديدة لأن اللغة مادة متطورة ومتجددة ما دامت الحياة متطورة متجددة[4]. وقد برزت مظاهر هذا التطور في السهولة والسلاسة في الألفاظ حيناً والجزالة حيناً آخر، إذ أقبل شعراء الموصل في الأعم الأغلب على العبارات الرقيقة اللينة وانصرفوا إلى حد كبير عن الأساليب والألفاظ التي لا تتناسب مع العصر وذوقه ولا نعني بالانصراف عن الألفاظ الخشنة أنهم طرحوها جانبا وإنما عنينا أنهم أعطوا الدلالة الجديدة للكلمة من خلال الرؤية العصرية الجديدة. ويعود سبب ظهور التنوع اللفظي إلى الامتزاج الحضاري والاجتماعي الذي كان له أثره في اللغة العربية وبالتالي على لغة الشعر[5]، فضلاً عن انتشار الأفكار والعادات والنظم الغريبة عن المجتمع العربي والبيئة العربية، الأمر الذي أدى إلى قيام لغة جديدة تختلف عن لغة الشعر التي عهدتها العصور السابقة للعصر العباسي تميل إلى البساطة والسهولة لكي

(1) ينظر: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري/ 378.
(2) مقدمة في نظرية الأدب، عبدالمنعم تليمة/ 11.
(3) ينظر: الأدب والمجتمع، محمد كمال الدين يوسف/ 50.
(4) ينظر: لغة الشعر بين جيلين/ 140.
(5) ينظر: التيارات الأجنبية في الشعر، عثمان موافي/ 253.

تفهمها تلك العناصر غير العربية الجاهلة بألفاظ اللغة الفخمة[1]. وهذا لا يعني الحث على السهولة بحيث يسمح بالركاكة واللحن إنما المقصود الصفاء والرقة والرونق واللطافة والرشاقة، فليس العبرة في أن يستعمل الشاعر اللفظ السهل، ولكن العبرة في أن يسبغ عليه من روحه وفنه ما يجعله شديد التأثير[2].

بيد أنّ محور الدراسة يكمن هنا في استخلاص ميزة لغة شعر الموصل عن باقي شعراء عصرهم وعصر من سبقهم، ولذلك وجب بيان التباين بين مظاهر السلاسة والجزالة في الأغراض الشعرية ليتسنى لنا الوقوف على كيفية تعامل الشعراء ضمن حدود اللغة مع هذه المظاهر. فالقاضي الجرجاني يقول "أرى أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك بل ترتّب كلاّ بمرتبته وتوفّيه حقه، فتلطّف إذا تغزّلت وتفخّم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح باللياقة، والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"[3].

فهذا الكلام يعني أن مظاهر السلاسة والجزالة متباينة في الأغراض الشعرية، فما كل وصف ورثاء رقيق بألفاظه، وما كل مدح جزل بألفاظه، وهذا ما سوف نقتفي دراسته في هذا المحور من خلال التنوّع اللفظي المتمثل بالسلاسة والجزالة في الألفاظ بين الأغراض المتعددة من جهة، والغرض الواحد من جهة أخرى.

1. التنوّع اللفظي بين الأغراض المختلفة

لقد سلك شعراء الموصل إطار التنوع اللفظي بين الأغراض المتعددة من ناحية ألفاظ السلاسة والجزالة، فكانت أغراضهم بعامتها تسير على هذا التنوّع في الأغلب، ففي الوصف والخمر والرثاء والغزل غلبت السلاسة على الألفاظ فجاءت ألفاظ السلاسة في هذه الأغراض لأن دواعي هذه الأغراض استدعتها، فمن وصف لين، إلى غزل رقيق، وإلى خمرٍ تتعلق ذات الشاعر به، إلى رثاء لقريب أو صديقٍ ينفطر القلب منه.

(1) ينظر: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، محمد حسين الأعرجي/ 85.
(2) ينظر: الشعر الأندلسي في ظل بني صمادح، يونس طركي/ 181.
(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني/ 24.

والمراد بالسهولة أن تكون الكلمة سهلة الاستعمال، بمعنى أن حروفها التي تتألف منها يراعى فيها الاقتصار على ذهن السامع فلا تكون متنافرة يصعب النطق بها، وإنما خفيفة الوقع على النفس والسمع والقلب، ولعلّ قول السري الرفاء وهو يصف الرياض دليل على ذلك إذ يقول:

ونسيمٌ عطّر الروض فإن طار في الصّبح ارتدیناه عطِر

وكأن الشمس فيه نشرت أعلامها ورقاً من بين أوراق الشجر[1]

فنرى مدى انسيابية الألفاظ السلسة، والمعبرة عن جمال الروض بطريقة يرقّ لها القلب وتستريح معها النفس بلا تعقيد أو غموض وإنما سلاسة تسير بمحورية ثابتة تعمل على توصيل فكرة وصف الروض لكي تستقبلها الأذهان فتؤثر فيها. فتدفق الألفاظ السهلة وترابطها أعطاها نفساً رقيقاً وحساً عالياً، فجاءت على بساطتها تحمل الرصانة وحسن المأخذ.

وفي موضع آخر لشاعرنا محمد بن علي الشمشاطي وهو يصف زهر البنفسج إذ يقول:

أشرب على زهر البنفسج قبل تأنيب الحسود

فكأنما أوراقه آثار قرصٍ في الخدود[2]

فليس في ألفاظ هذا الكلام شيء من الغريب والحوشي الذي تنتابه الآذان وتنفر منه النفس، وإنما جاءت ألفاظه عذبة ومنسابة إلى ذهن المتلقي. فمحور الفكرة في مقطوعة الشمشاطي وهو يصف زهرة البنفسج ترتكز على الشرب بجانبه لما له من أثر على المشاعر التي تكون ساعة شرب الخمر بحاضرةِ زهر البنفسج جياشةٌ ومرهفة، ولعلنا نلاحظ أولى علامات السهولة في هذه المقطوعة تكمن في الفعل (أشرب) فهو يتعلق بالذات الإنسانية التي تسعى وراء ملذاتها فكان لابدَّ أن يأتي الشاعر بألفاظ سهلة لكي يرضي مشاعره ولذّاته المتسارعة في نفسه.

(1) ديوان السري الرفاء 236/2.
(2) يتيمة الدهر 1011/1.

ويسير كشاجم على خطى شعراء الموصل في اتباعه نمط السهولة في الألفاظ عندما يصف شقائق النعمان إذ يقول:

فانظر بعينك أغصان الشقائق في فروعها زهرٌ في الحسن أمثالُ

حمراء من صبغة الباري بقدرته مصقولة لم ينلها قطُ صقالُ[1]

فهذه الألفاظ في وصف شقائق النعمان على سهولتها إلا أنها رصينة في توجيهها من خلال إعطاء القدر الوافي من استحقاق تلك الشقائق بطريقة ترنّ لها الآذان ويبتهج بها القلب. فالترابط الوشيج بين العناصر التركيبية ذات المأخذ السهل جعل للمقطوعة رونقاً عذباً تميل له الأذهان.

ومما قاله الخالدي أبو بكر في وصف الليل وسارت ألفاظه نحو السلاسة قوله:

رُبَّ ليلٍ فضحته بيضاء الـ رّاح حتّى تركتهُ كالنّهار

ذي سماء كخزام ونجوم مشرقاتٍ كنرجسٍ وبهار[2]

فلقد جعل الخالدي من الليل نهاراً بضياء خمره فغدا ذاك النهار يحوي النجوم المشرقة، ونرى مدى رصانة الألفاظ رغم أنها سهلة الانقياد. فالمقطوعة تتمايل بين الألفاظ ذات الوقع العالي والألفاظ الواضحة حيث تلاحمت معاً لتؤدي مهمة واحدة في إعطاء ماهية تلك الخمرة التي حولت الليل إلى نهار

وسار الشهرزوري في إطار سلاسة الألفاظ لكي يعبر عن حاله من خلال وصفه للشمعة إذ يقول:

ناديتها وادموعها تحكي سوابق عبرتي

والنار من زفراتها تحكي تلهّب زفرتي[3]

لقد أراد الشهرزوري أن تصل فكرة أبياته إلى المتلقي لكي يدرك مدى معاناته، لذلك جاءت ألفاظه سهلة حتى أنها قاربت العامية لكي تصل إلى المتلقي،

(1) ديوان كشاجم/ 400.
(2) ديوان الخالديين/ 57.
(3) خريدة القصر (الشام) 318/2.

فطابع السلاسة في هذه المقطوعة وفي غيرها مثلت روح العصر بتغيّراته المختلفة على جميع الصعد.

وإذا انتقلنا إلى الغزل وجدنا الألفاظ السهلة التي تناسبت مع الموضوع، إذ نرى الخالدي أبا سعيد وهو يتغزل بغلامٍ له إذ يقول:

قلت لما بدا الهلالُ لعينٍ منعتها من الكرى عيناكا

يا هلال السّماء لولا هلال الـ أرض ما بتُّ ساهراً أرعاكا [1]

يقترب هذا الكلام من النثر ولولا أنه موزون لصار كلاماً عادياً مع ما فيه من ألفاظ سهلة حاول الشاعر بها أن يعبر عن إعجابه بهذا الغلام. فلقد حاول الشاعر أن يعبر عن مشاعره بألفاظ سهلة ولعلنا نرى الفعل والفاعل في (قلت) الذي يعبر عن ذات الشاعر وهو يتحدث عن نفسه، إذ شكل هذا التركيب مرتكزاً أساسياً للولوج إلى عمق إحساس الشاعر وهو يريد أن تصل مشاعره إلى الغلام الذي أعجب به.

ومثل قول الخالدي في غلامه يأتي قول السري في غلامه إذ يقول:

فؤادي بك مشغوف ودمعي فيك مذروف

وفي وعدك إن جدتَ به مطلٌ وتسويف [2]

إذ نرى في ألفاظ السري ملاءمة تامة مع موقف الغزل في إيراد الألفاظ السهلة التي عملت على توضيح حالة الشاعر مع الغلام بطريقة غير معقدة. إذ ارتكزت ألفاظ السلاسة هنا في إقامة التوازن النغمي الذي ولد عاملاً مهماً في شحذ الإحساس أولا وإعطاء الوضوح ثانياً.

وقول كشاجم في حبيبته:

تمنيتُ من خدها قُبلةً وما كنتُ أطمع في قبلته

فأبلغها ذاك عني الرسو لُ في بعض ما نصّ من قصّته

.....

(1) ديوان الخالديين/ 77.
(2) ديوان السري الرفاء 402/2.

فقالـــت أتجمـــع هجـــراً لـــه وبخـــــلاً عليـــــه بأمنيتـــــه [1]

فألفاظ الخد والقبلة والهجر والمنى ألفاظ غزلية ارتآها الشاعر للتعبير عن مدى إعجابه بالحبيبة، وقد سارت هذه الألفاظ بإطار تعبيري سهل قصده الشاعر لاستمالة الحبيبة ودعوتها إليه. ونلاحظ ضمائر المتكلم في (تمنيتُ، كنتُ، عيني) قد طغت على إطار المقطوعة مما يؤكد حرص الشاعر على إيصال إعجابه للحبيبة وبطريقة سهلة.

وقول الخالدي أبي بكر في أحبابه:

لا تحسـبوا أنـي بـاغٍ بكـم بـدلاً ولـو تمكّنـت مـن صـبري ومـن جلـدي

قلبـي رقيـب علـى قلبـي أبـدا والعـين عـينٌ عليـه آخـر الأبـد[2]

لقد سلك الشاعر اتجاهاً غزلياً متدرجاً في ألفاظه فالعين والقلب ماديان والصبر والجلد معنويان، وقد سارت ألفاظ الغزل بإطار رقيق وسهل وفي الوقت نفسه عبّرت ألفاظه عن إحساس عميق لدى الشاعر تجاه أحبابه، الأمر الذي يدلل أن شعراء الموصل كانوا يجارون روح العصر في إيراد الألفاظ السهلة لكي يفهمها القاصي والداني من أبناء عصرهم.

ومن قول الأمير العقيلي مسلم بن قريش وهو يجاري ألفاظ السلاسة:

وكانـت سـليمى للمحبـين روضـةً ووصـل سـليمى روضـةٌ وربيـع

ومـا كنـت مجـزاع الفـؤاد وإنمـا فـؤادي علـى بـين الحبيـب جـزوع [3]

إن سير أفق الأمير العقيلي نحو ألفاظ غزلية متعارف عليها وواضحة هو لأداء فكرة نحو إيراد قصد التوصيل بأبسط العبارات أولاً وشرح حاله مع الحبيبة بلا غموض أو تعقيد ثانياً.

وفي مجال الخمريات نرى أيضاً السلاسة في الألفاظ لدى شعراء الموصل بقرنيهم، إذ يقول السري الرفاء:

(1) ديوان كشاجم/ 80.
(2) ديوان الخالديين/ 51.
(3) خريدة القصر (الشام) 265/2.

ألا فاســـقني الخمـــر مشـــمولةً تصـــب علـــى الليـــل صـــبحاً منيـــرا

.....

فقـــد نشـــر الصـــبح أعلامـــه وحـــان لكاســـاتها أن تـــدورا [1]

إن تمحور ألفاظ الخمرة كالسقاء والكأس والشرب وقت الصبيحة هي من الدواعي التي يجب توفرها للشعر الخمري، وقد أوردها السري ليعبر عن مدى تمسكه بها لأنها حاجته وحاجة كل من يحب الخمر، وكان لا بدّ أن يبسّط في قوله وهو يتحدث عن الخمرة لكي يؤنس بها نفسه ونفوس الآخرين بلا تقعير أو إبهام.

ومما قاله الخالدي أبو بكر:

ألســت تــرى الظــلام وقــد تــولى وعنقـــودَ الثُّريَّـــا قـــد تـــدلّى

فــدونك قهــوةً لــم يبــق منهــا تقـــادُمُ عهـــدها إلا الأقـــلاّ [2]

يسير هذا الكلام بألفاظ رصينة ولكنها في الوقت ذاته سهلة وهذا ما عودنا عليه شعراء الموصل في إيرادهم للألفاظ السلسة ذات المحورية الرصينة المتكافئة مع السلاسة. فالضمير المخاطب قد سيطر على المقطوعة من خلال (الستَ، فدونك)الذي قصد به الشاعر نفسه أولا ومن يرغب أن يشرب الخمر معه ثانياً وما ذاك إلا لاغتباط الشاعر بشرب هذه الخمرة فشدة حاجة الشاعر إلى الخمرة ولدت لديه نفسية مرحة مما جاءت ألفاظه متسارعة وواضحة أيضاً.

وقول كشاجم في الخمرة:

أطلــق عقـــال الـــروحِ بـــالراح إنـــي إليهـــا جـــدُّ مرتـــاح

قــد كــدتْ الحكمــة روحــي فــروّ حهـــا بأوتـــارٍ وأقـــداحِ [3]

إذ لا نعدم ألفاظ الخمرة في هذه المقطوعة كالراح والأقداح التي لاءمت موضوع الخمرة بطريقة سلسة أدت إلى إيصال فكرة الأبيات عندما عمل الشاعر على دمج روحه بالخمرة التي ارتاحت من مشقات الحياة. فجاء فعل الأمر (أطلق)

(1) ديوان السري الرفاء 177/2.
(2) ديوان الخالديين/ 81.
(3) ديوان كشاجم/ 118.

كدلالة واضحة على ترك نفسه على سجيتها دون قيد وهو يشرب الخمر، فالتدفق النفسي الشعوري في المقطوعة جاء ليشد الحالة النفسية التعِبه من مشقات الحياة، فجاءت الألفاظ السهلة المعبرة عن واقع هذه الحالة.

ومما قاله المرتضى الشهرزوري في إيراد ألفاظ السلاسة في الخمرة:

يـــا نـــديمي قـــرّب القـــدحا إن ســـكر القـــوم قـــد طفحـــا

فاســـقنيها مـــن معادنهـــا ودع العـــذّال والنّصـــحا [1]

فليس في ألفاظ هذه المقطوعة من غريب أو غامض، وإنما أراد الشهرزوري أن يوصل الغاية من الخمرة التي تسقي الروح وتطفئ الهم. فالمقطوعة ابتدأت بنداء للنديم ثم تخللت بأفعال الأمر (قرّب، اسقينها، دع) كدلالة على تبعثر ذهن الشاعر وهو يعيش تلك الحالة، فالتسارع واضح في نغم المقطوعة الذي أراد الشاعر ممن خلالها الإسراع بشرب الخمرة وتلبية حاجته منها.

وقول الأمير مسلم بن قريش أيضاً في ذات السياق:

غنـــاء ينفـــر عنـــي الحـــزن وشـــربي مـــا بـــين كـــوب ودن [2]

إذ أطلق الأمير هذا البيت الذي كوّن فيه ألفاظه تجاه حالة معينة، فجاءت معبرة وبطريقة سهلة لكي تأنس بها روحه وتبتعد عن أجواء الهم والحزن. فلقد قرن الشاعر ذهاب حزنه بشرب الخمر والغناء كدلالة على إعطاء نفسه ما تريد وترغب ولهذا فقد جاءت ألفاظ البيت واضحة مع رصانة في التعبير.

أمّا في غرض الرثاء فإننا نرى سلاسة الألفاظ التي لاءمت موضوع الرثاء، إذ يقول السري في رثاء أخيه:

لا مـتُ قبلـك يـا أخـي لا بـاخلاً بـــالنفس عنـــك ولا تمـــتْ قبلـــي

وبقيـتَ لـي وبقيـتُ فيـك ممتعـاً بـــالبرّ والنعمـــاءِ والفضـــل

حتـــى إذا قصـــدَ الحمـــامُ لنـــا مـــن بعـــد عمـــر وارد الحبـــل

متنـــا جميعـــاً لا يـــؤخَّرُ واحـــدٌ عـــن واحـــدٍ لمـــرارةِ الثُّكـــلِ [1]

(1) خريدة القصر (الشام) 320/2.
(2) نفسه 265/2.

إذ نرى تضافر ألفاظ الرثاء كالموت والبقاء المستحيل والعمر الفاني والشكل، وكلها ألفاظ لاءمت غرض الرثاء، وقد صبّها الشاعر بمقطوعته وهو يتحدث عن رثاء أخيه، لذلك جاءت ألفاظ الشاعر سهلة ومعبرة عن واقع يعرفه جميع الناس سيحدث عاجلاً أو آجلاً وهو الرحيل عن هذه الدنيا الفانية.

ومما قاله كشاجم في إيراد ألفاظ السلاسة في رثاء والده:

شمســـي هـــوتْ مـــن فلـــك الـــ مجـــــــد وللمجـــــــد فلـــــــكْ

.....

يـــــا أبتـــــي كـــــلُّ أبٍ يـــــوردُ يومـــــاً منهلـــــكْ[2]

لقد عبّر كشاجم عن مصابه العظيم بفقد والده فجاءت ألفاظه سهلة واضحة لكي تعمل على استثارة المتلقي وبث الإحساس الذي حسّه الشاعر بهذا المصاب الأليم. فلقد قرن الشاعر مجده بموت أبيه الذي كان يمثل له الشمس كدلالة على الحياة والنماء في كل جوانب حياته.

وفي ذات السياق نجد الأمير العقيلي قرواش بن المقلد يرثي أباه إذ يقول:

ولقـــــد أثـــــار تفجُّعـــــي يـــا ابـــنَ المســـيب رقـــمُ ســـطركْ

وعلمـــــتُ أنـــــي لاحـــــقٌ بـــك دائبـــاً فـــي قفـــو إثـــركْ[3]

فالأمير العقيلي لم يتخلف عن سابقيه من الشعراء في إيراد ألفاظ الرثاء المائلة إلى الوضوح والسهولة لكي تتناسب مع الموضوع وتعبّر عن حال الشاعر في فقده لأبيه.

وسار الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة على منوال شعراء الموصل في إيراد ألفاظ الرثاء التي تناسب الموضوع إذ يقول:

بـــدرٌ بـــدا مـــا ســـرَّني بطلوعـــه حتـــى انثنـــى لـــي رائعـــاً بمغيبـــه

(1) ديوان السري الرفاء 815/2..
(2) ديوان كشاجم/ 384.
(3) فوات الوفيات 200/3.

والمـــوت أقـــرب نـــازلٌ فقريبـــه كبعيـــــده وبعيـــــده كقريبـــــه[1]

إن جمهرة ألفاظ الرثاء في هذه المقطوعة قد أدى إلى ظهور إحساس عميق تجاه الحالة التي تحدث الشاعر عنها في فقد بعض صغار الولد، ونرى طريقة الألفاظ التي جانبت التعقر والغموض والإبهام من أجل إيصال غرض الرثاء بأسلوب سهل.

وهكذا نرى أن البساطة والوضوح التي اكتنفت الألفاظ في الأغراض التي ذكرناها كانت من دواعي هذه الأغراض التي فرضت الألفاظ نفسها عليها أولاً، وتناسبت مع ذوق العصر الذي انفتح على الثقافات والحضارات الجديدة ثانياً. فكانت تطلعات الشاعر تتجه نحو إنضاج شعره بما يلائم ذوق العصر لكي يعمل على استثارة أكبر قدر من مستمعيه من طبقات المجتمع كافة، فعمل على "اختيار ألفاظه وعباراته ومقاطعه التي تميل إلى الأسلوب البسيط واللغة السهلة وعدم التعقيد"[2] ولاسيما في أغراض الوصف والغزل والخمرة والرثاء.

ولكن مقابل هذا الاتجاه سلك الشعراء اتجاه الألفاظ الجزلة القوية المتينة في أغراض المديح والهجاء والفخر، فمثلما فرضت الألفاظ السهلة نفسها على بعض الأغراض، كذا الحال فرضت الألفاظ الجزلة نفسها على أغراض المديح والهجاء والفخر، والمراد بالجزالة هو أن تكون اللفظة قوية متينة في الاستعمال، أي أنها تنهل إلى الغموض والالتواء معقدة وملتوية وفيها الكثير من التراكيب المركبة ذات الإيحاءات والدلالات العالية التي تستدعي الأذهان للوقوف عليها وحل طلاسمها.

فمثلاً المديح لا تليق به اللغة السهلة في الغالب ولذلك نرى شعراء الموصل في مدائحهم يميلون إلى استخدام الألفاظ الجزلة المتينة، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مدح ناصر الدولة:

جذلان ليس على المكارم صابراً يقظـــان لـــيس علـــى الكريهـــة حائـــدا

يجري ويثْبُتُ في الفصول فما ترى فـــي الطِّـــرْسِ إلا راكعـــاً أو ســـاجدا

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 128.
(2) التيارات الأجنبية في الشعر/ 253.

بيـــدٍ تعيـــدُ المـــاءَ فـــي أقلامهـــا جـوداً وتكسـو الطِّـرسَ نـوراً جاسـدا[1]

فالشاعر يمدح جود الخليفة وكرمه، وخاصة إذا علمنا أن ناصر الدولة كان ممن يحب العلم والعلماء لذا فقد خاطبه بألفاظ جزلة تعبّر عن ذوقه، فجاءت ألفاظ السري معه تحمل الدلالات العميقة التي تترك للقارئ شحن ذهنه في سبيل التوصل إلى معانيها العميقة، وهي في عمومها إثبات لجود الخليفة ولشدة حبه للعلم والعلماء. ونلاحظ السمات التي أضفاها السري على ناصر الدولة من خلال ألفاظه الرصينة ذات الوقع العالي فهو الجذلان أي الفرحان وهو اليقظان وهو الذي يجسد أسمى آيات البطولة قي كل حركاته وسكناته، فجزالة الألفاظ في هذا الموضع المهم هي التي فرضت نفسها.

وفي موضع آخر يحاول فيه السري أن يعلي منزلة الأمير ناصر الدولة في ألفاظ جزلة عميقة الغور إذ يقول:

وقد نجا البدرُ إذ طافَ الكسوفُ بـه وزال عـن مُشْـبهيهِ الخـوفُ والحـذرُ

مُلـكٌ تجـدّدَ لـم يـدم السِّـنانُ لـه عـزاً ولـم يتـثنَّ الصـارمُ الـذَّكر

فالملـكُ مبتسـمٌ والأمـر منـتظم والـدهر مـن دولـة الأوغـاد يعتـذر[2]

فخطاب السري الرفاء للأمير ناصر الدولة كان على منزلة رفيعة لعلم السري مسبقاً بالعلمية التي كان يتمتع بها الأمير، ونرى مدى سير الألفاظ الجزلة التي تحقق أكبر قدر من المعاني التي تثبت إعلاء شأن الأمير ولاسيما في ساحة الحرب من خلال تمحور الصور البيانية الرائعة والتراكيب التي تستدعي الوقوف عندها والاستقصاء عنها.

وفي موضع آخر نرى الببغاء يمدح الأمير أبا تغلب بن ناصر الدولة بألفاظ جزلة إذ يقول:

وجدتـه الغيـثَ مشـغوفاً بعادتـه والروض يجني بما في عادة السحب

(1) ديوان السري الرفاء 96/2. الجاسد: الأحمر.
(2) ديوان السري الرفاء 184/2.

إذا دعتــه ملــوكُ الأرضِ ســيدَها طــراً، دعتــه المعــالي سيّد العــربِ[1]

فنرى انسيابية أفكار شاعرنا الببغاء وهو يخاطب شاعراً أولاً وصاحب علم ثانياً فلابدّ لها أن تسير بألفاظ ذات جودة ووقار تناسب المخاطب فتعلي من قدره وتعزز في نفسه محبة الشاعر. فالنبرة الخطابية من خلال الألفاظ واضحة الجزالة من أول المقطوعة عندما قال (وجدته الغيث) فالإيجاد من الجودة والوجود كدلالة على أصالته ووجود عطاياه التي هي مثل الغيث في وقت الضيق، ثم تستمر النبرة الخطابية بالتعالي عندما يقول (إذا دعته ملوك الأرضِ) فالدعوة لم تقتصر على الشاعر بل امتدت إلى أرقى من ذلك عندما شملت ملوك الأرض جميعاً، وبذلك تصل عملية الخطاب في مديح الأمير أبي تغلب من قبل شاعرتا الببغاء إلى ذروتها في قوة ألفاظها وجزالتها، ومتانتها التي ناسبت مقام المدح للأمير.

ومما قاله الأمير العقيلي مسلم بن قريش وهو يمدح بهاء الدولة منصور صاحب الحلة:

أمُــدَّرع الــدُّجى خببــاً ووخــدا ومزجــي العــيس إرقــالاً وشــدّا

إذا عاينــت مــن أُســد حــلالا بهــا النعمــاء للــوراد تســدى

فبلــغ مــا علمــت مــن اشــتياقي بهــاء الدولــة الملــك المفــدّى[2]

إذ كانت صياغة الأمير العقيلي لألفاظه بمكانها وهو يخاطب قائد الجند بهاء الدولة في معركته التي سيخوضها ضد بني نُمير، وقد طلب منه المعونة والإسناد، فكانت ألفاظ الأمير جزلة استدعت من صاحب العلاقة الوقوف عندها والتفكير فيها لكي تشعره بالحاجة التي خاطبه من أجلها.

وفي ذات السياق نرى كشاجم يمدح بعض الكتّاب إذ يقول:

متــــيقّظُ العزمــــات يجــــ تنــــب الكــــرى إلا عــــزاره

وكأنــــه مــــن حــــدّةٍ ونفــــاذ تــــدبير شــــراره[3]

(1) شعر الببغاء/ 309.
(2) خريدة القصر (الشام) 262/2.
(3) ديوان كشاجم/ 202. العزار: قليل النوم.

فشاعرنا كشاجم تجاه مدح كاتب متيقظ عارف بأسرار اللغة صغيرها وكبيرها، لا يغيب عنه من فطنته شيء إلا جاء به وكأنه الشرارة التي تطلق النار، لذلك جاءت ألفاظه جزلة تناسب المخاطب وتثبت إمكانية الشاعر العالية في مديح كبار العلماء والعارفين.ولعلنا نرى التسلسل الجزل للألفاظ التي تسير باتجاه إعلاء شأن الكاتب الذي يمتدحه الشاعر.

ولا نعدم الألفاظ الجزلة في مجال الهجاء إذ نرى شعراء الموصل وهم يهجون تأخذ ألفاظهم طابع الجزالة، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في هجاء الخالديين:

للخالـــدَيْنَ جمـــالُ منظـــرٍ وبِـــزّةٌ تمـــلأُ عـــينَ المبصـــر

.....

وراء ســـتر لهمـــا لـــم يســـتر واعتفـــرا ظبْـــيَ الصـــريم الأعفـــر

واقتسـما بـاللحظ مـا فـي المِعجـرِ وجمَّشـــا الـــورد بـــورد أحمـــر[1]

فالشاعر يعمل على إعطاء الصفات السيئة للخالديين من خلال ألفاظ جزلة وذلك لأن الخالديين كانا صاحبي علم فلا بدّ أن يأتي السري بألفاظ يثبت فيها حضوره، فجاءت ألفاظه قوية السبك عميقة الدلالات، وقد اتّبع السري الوسائل كافة في سبيل توصيل الهجاء وإنزال المهجو إلى المقام الذي يستحقه. فاختيار السري للألفاظ الجزلة ذات الوقع العالي والتي تتموج في دلالاتها لهو بحق اثبات للشاعرية الفذّة التي يتمتع بها السري.

ونرى أمر الألفاظ الجزلة في هجاء شعراء الموصل عند السري الرفاء في هجائه للعالم محمد بن علي الشمشاطي (ت380هـ) الذي قال فيه:

قـد أشـكل الأمـر فهـل مـن فـاحِصِ حتـــام لا انفـــكُّ مـــن مُقـــارِص

مطـــارِدٍ شـــعري طـــراد قـــانصِ لـــوى عـــن الـــدُّرّ يمـــين الغـــائص

وعـاب إبريـزَ الخـلاصِ الخـالصِ وشـاهدي بالفضـل عيـبُ النـاقص[2]

(1) ديوان السري الرفاء 171/2.
(2) ديوان السري الرفاء 339/2.

إذ نرى التلاعب بالألفاظ الجزلة الموحية التي تعمل على إيصال المعنى المقصود من الهجاء الذي ادعى فيه السري على الشمشاطي سرقة شعره، فلقد وجه السري هجاءه من خلال ألفاظه التي غاصت في عمق مشاعر المهجو من خلال التسارع المتدرج في اختيار الألفاظ ذات الوقع بالنفس. وهذه عادة الشعراء عموماً في غاراتهم على بعضهم البعض يحاولون إثبات مقدرتهم اللغوية لكي يهابهم الخصم ومن يفكر أن يعتدي عليهم في المستقبل.

وفي ذات السياق نرى ابن الزمكرم الموصلي وهو يهجو بعض معاصريه من المقربين للأمير العقيلي قرواش بن المقلّد إذ يقول فيهم:

وليلٍ كوجه البرقعيدي مظلم ... وبرد أغانيه وطول قرونه

سريت فيه ونومي نوم مسردٍ ... كعقل سليمان بن فهد ودينه

على أولقٍ فيه التفاتٌ كأنه ... أبو جابر في خبطه وجنونه[1]

إذ نرى مدى سعة أفق الشاعر في توجيه الهجاء لعدّة أشخاص وللقابلية اللغوية التي يتمتع بها، فمجال توجيه الهجاء لعدّة أشخاص يحتاج إلى قابلية كلامية لكي يعمل على إعطاء المهجو حقه والمكانة التي يستحقها، فانسيابية الألفاظ جاءت في التسلسل الذي عمد إليه ابن الزمكرم في هجائه لهؤلاء الأشخاص.

وهذا كشاجم يهجو أحد الأشخاص إذ يقول:

مقدَّمُ الخلقةِ ممقُوتُها ... ذو رؤية أثقل من رضوى

مربعُ الجسمِ صفيُّ الحشا ... لا يشبعُ الدّهر ولا يروى[2]

إذ نرى سير الألفاظ بطريقة متسلسلة في إعطاء هذا الشخص الوصف الخلقي الذي يستحقه بدءاً من شكله العام فهو ثقيل كدلالة على بدانته وإلى شكله الخاص والذي يبدو مربع الجسم كدلالة على عدم اتساقه، فلقد انطلق كشاجم من عدة جهات في سبيل هجاء خُلق هذا الشخص فهو (مقدم- ممقوت- ثقيل- مربع الجسم- صفي الحشا)، ونرى عموماً مدى قوة ومتانة الألفاظ في محاولة الشاعر لهجاء هذا

(1) المثل السائر 135/3.
(2) ديوان كشاجم/ 35.

الشخص الأمر الذي يؤكد أن الشاعر كان يضمر له العداء السافر والكره الذي لم يحتمله فأطلق هذه الألفاظ فيه.

وفي غرض الفخر أيضاً نرى الألفاظ الجزلة التي استخدمها شعراء الموصل، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء مفتخراً بنفسه:

أَحُـــلُّ بعقـــوةِ الشَّـــرفِ التليـــد والـــبسُ جُنَّـــةَ الصـــبر العتيـــدِ

وأعلـــم أننـــي شـــرَقُ المعـــادي ببـــردِ شـــرابه وشـــجا الحســـود

واصـــفحُ والمنايـــا الحُمْـــرُ حـــولي تبـــرَّجُ والصـــواعِقُ مـــن جنـــودي[1]

فالألفاظ الجزلة الموحية التي تأخذ طابع الجد نحو بيان إعلاء قيمة الشاعر لنفسه واضحة في هذه المقطوعة من خلال الافتخار بشرفه وجوده وعفوه. ولعلَّ الضمير المتكلم في أكثر من موضع (أحلُّ، البسُ، أعلمُ، أصفح) دليل واضح على إعلاء شأن الشاعر وهو يفتخر بنفسه إذ استخدم الألفاظ الجزلة لكي يؤكد خصاله من شجاعة وعلم وشرف.

ومما قاله الخالدي أبو بكر في مجال الفخر بالنفس:

صـــاحِ غمّضـــت ومـــا غمّـــ ضَ جفنـــــــيَّ الهجـــــــودُ

ببريـــــقٍ هـــــبَّ تحـــــدو ه بـــــــــروقٌ ورعـــــــودُ

زجِـــلٌ تحسِـــبُ فـــي قطـــ ريـــــه غيـــــلٌ وأســـــود[2]

فالخالدي يحاول إعطاء أكبر قدر من الألفاظ التي تثبت مقدرته اللغوية أولاً والثناء على نفسه ثانياً، وقد جاءت ألفاظه جزلة موحية لكي تثبت قوته ورباطة جأشه، فأسلوب النداء في (صاح) وبعدها الفعل والفاعل في (غمضتُ) قد أعطيا نبرة خطابية عالية أثبتت مدى اعتزاز الشاعر بنفسه ولاسيما إذا قدرنا الكلام بعد هذه النبرة الخطابية الذي يحاول تفسيرها في شدّة بأسه وقوته، فالبرق والرعد والغيل والأسود سمات لمقدرة الشاعر في مواجهة أعتى الظروف.

(1) ديوان السري الرفاء 80/2.
(2) ديوان الخالديين/ 42.

ومما قاله كشاجم وهو يفتخر بنفسه التي نالت ما نالت من تعب الغرام ولم تستسلم له:

أســـلمي يـــا كثيـــرة الإشـــفاق وأمنـــــي أن تروعـــــي بفـــــراقِ

قد سئمتُ الهوى وأبليتُ في السيـ ـر جســـوم المُضَّـــمراتِ العتـــاق

وترامـــت بـــي المرامـــي فـــأخلو تُ وفـــي ذاك كثـــرةُ الأخـــلاق[1]

فسير ألفاظ كشاجم في هذه المقطوعة أعطت الغاية منها في بيان اعتزازه بنفسه وإعلاء شأنها فضلاً عن بيان مقدرته العالية في التلاعب بالألفاظ الجزلة. فالنبرة الخطابية النابعة من ضمير المخاطب في أكثر من موضع (أسلمي، أمني) جاءت لترفع عن الشاعر ما يعانيه من هذه الحبيبة، فالدلالة النفسية في هذه الضمائر هي التي أعادت للشاعر نبض الحياة لديه وأستطاع أن يعبر من خلالها عن مآثره في حياته مع النساء الأُخريات.

وفي موضع آخر نرى الألفاظ الجزلة في الفخر بالنفس لأميرنا العقيلي قرواش بن المقلد إذ يقول:

لـــي أشـــقر ســـمحُ العنـــان مغـــاورٌ يعطيـــك مـــا يرضـــيك مـــن مجهـــوده

ومهنـــــدٌ عضـــــبٌ إذا جرّدتـــــه خلـــتَ البـــروق تمـــوج فـــي تجريـــده[2]

فهو يأتي بألفاظ جزلة تناسب المقام الذي يريد إثباته لنفسه بما يملك من خيل معطاءة، ومن سيف قاطع تحسب عند تجريده البروق والرعود من قوته، فمرتكز الأمير العقيلي واضح في إثبات قوّته وصولته من خلال فرسه وسيفه الباتر وقد عبّر عن هذه القوة بشيء من الجزالة لكي تتناسب مع مقامه.

وفي ذات السياق نرى الأمير العقيلي مسلم بن قريش يفخر بقوته إذ يقول:

إذا قرعت رحلي الركاب تزعزعت خراسان، واهتزّ الصعيد إلى مصر[3]

(1) ديوان كشاجم/ 359.
(2) دمية القصر 130/1-131.
(3) خريدة القصر (الشام) 262/2.

تنصوي تحت البيت الشعري عوامل القوة وشدة البأس من قبل الأمير العقيلي إذا رام القتال، فقوله (قرعت، تزعزت، اهتز الصعيد) من ألفاظ الجزالة التي ارتآها الشاعر الأمير لكي يؤكد مدى بأسه في القتال.

إذن فألفاظ الجزالة في أغراض المديح والهجاء والفخر جاءت متوافقة مع مواقفها لدى شعراء الموصل، وعموماً هذا الطابع العام لألفاظ السلاسة والجزالة، وبذلك نرى أن شعراء الموصل ساروا على خطى كثير من الشعراء من أبناء عصرهم وعصر من سبقهم في إيراد الألفاظ التي تناسب الموقف والمقام.

ولكن هل سارت ألفاظ شعراء الموصل في كل الأغراض وفق هذا المنظور، أي تناسبت مع أغراضها في إطار السلاسة من جهة والجزالة من جهة أخرى في كل المواضيع والأغراض الشعرية، والجواب أنها لم تك في تعبيرها السلس البسيط في أغراض الوصف والغزل والخمرة والرثاء تسير في إطار واحد ولاسيما الوصف، وكذا الحال في الجزالة والقوة لم تسر في إطار واحد إذ تراوحت بين السلاسة والجزالة ولاسيما في غرض المديح والهجاء، وهذا الكلام يعني أن هناك تنوعاً لفظياً في إطار الغرض الواحد وهذا ما سنقتفي دراسته في الفقرة التالية.

2. التنوع اللفظي في إطار الغرض الواحد

راعى شعراء الموصل آلية السلاسة والجزالة في إطار الغرض الواحد، فساروا في ألفاظهم نحو تنوع لفظي يعمل على المحافظة على الموضوع الذي ينطوي تحت الغرض الشعري، ففي غرض الوصف استخدم شعراء الموصل ألفاظ السلاسة التي تناسب الرياض والأزهار، ولكن في غرض الوصف نفسه استخدموا الألفاظ الجزلة في وصف الحيوان ولاسيما الحيوان المفترس ومن ذلك ما قاله كشاجم في وصف نمر:

وكـــالحٍ كالمُغضـــب المهـــيجِ جهْـــمِ المحيـــا ظـــاهر النشـــيج

يكشـــر عـــن مثـــل مُـــدى العلـــوجِ أو كشـــــبا أســـــنّةِ الوشـــــيج

مـــدبّج الجلـــدِ بـــلا تـــدبيج كأنـــه مـــن نمـــطٍ منســـوج[1]

فالنمر الذي تخافه الناس وترتعد منه لا تليق به الألفاظ السهلة وإنما الألفاظ الجزلة المعبرة العميقة الغور لكي تصف شراسته وقوة بأسه، ولعلنا نلاحظ ألفاظ المبالغة في (مهيج، نشيج، تدبيج، وشيج) قد طغت على الأبيات محاولة إعطاء الصورة الشرسة التي يمتاز بها النمر.

ومما قاله السري الرفاء في وصف قطٍ:

أنعتـــه قطـــاً حديـــدَ النـــابِ أبلـــق أو مُنمَّـــر الجِلبـــاب

مغيّـــب الأخبـــثِ فـــي التـــراب يـــرُوع فـــأر البيـــت فـــي النِقـــابِ[2]

لعلنا نرى فخامة الألفاظ الجزلة التي تقود إلى إعلاء شأن القط من ناحية شكله وما يقوم به في البيت من طرد الفئران وغيرهم مما خبُث في التراب.

ولم يقتصر اللفظ الجزل على وصف الحيوان المفترس بل تعداه إلى الحيوان الأليف أيضاً، فهذا أبو منصور أحمد بن محمد الموصلي يصف الفرس إذ يقول:

شّـنِج النّسـا زعْـل كـأنّ سَـراتَه زُحلـوف لعـب أو سـراةُ مـداك

مـن نسـل أعـوجَ والوجيـه ولاحـقٍ قيـدِ الأوابـد سـابقٍ معّـاك[3]

فالمعروف أن الفرس حيوان أليف ولكن بنفس الوقت معروف بقوته وتحمله ولاسيما في ساحات الوغى، وهذا الأمر دفع شاعرنا إلى إطلاق هذا الوصف الذي امتاز بجزالة ألفاظه وهو يعبر عنه، فالتقعر واضح في ألفاظ وصف الفرس. فلقد استعار الشاعر من الموروث القديم لكي يثبت قوة الفرس وبألفاظ جزلة عندما جعله (شنج النسا) أي أنه دائم التحرك نشيط، وكأن ظهره أصبح من ملامسته مكان للتزلج.

وتعدى اللفظ الجزل في الوصف ليشمل الأسلحة الحربية إذ يقول محمد بن العساف الشجري في وصف القوس:

(1) ديوان كشاجم/ 97.
(2) ديوان السري الرفاء، 446/1.
(3) دمية القصر 361/1.

أرى علـــى شِـــريانة قـــدّاف تُلحـــق ريـــش النبـــل بـــالأجواف[1]

فالرصـانة فـي ألفـاظ البيـت واضـحة حتـى ليكـاد القـارئ ينظـر إلـى التقـديم والتأخير في الألفاظ ومـا ذاك إلا ليعمـل الشـاعر علـى بيـان قـوة القـوس وهـو يـذهب بسرعة الريح نحو أجواف الأعداء.

إذن فألفـاظ السلاسـة التـي غلبـت علـى الوصـف عامـة لـم تـك مطلقـة فـي كـل مواضيع الوصف بل كانت جزلة في وصف الحيوان ووصف الأسلحة الحربية.

ومثلما شاعت الألفاظ الجزلة في المديح والهجاء عامة إلا أنها لم تك مطلقة أيضاً بل غلب عليها ألفاظ السلاسة، فمديح جاء بألفاظ جزلة عندما مدح الشاعر قادة الحروب ومعاركهم ومديح آخر جاء بألفاظ سلسة عندما مدح الشاعر آل بيت النبي صلى الله عليهم أو مدح الأمراء والقادة بغية التكسب، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مديح أبي الفواس – سلامة بن فهد-:

ســـلمتَ ســـلامةَ للمكرمـــاتِ ولا زلـــت تبســـطُ باعـــاً رحيبـــا

تـــزفُّ إليـــك تجـــارُ المـــديحِ عـــذارى تروقُـــكَ حســـناً وطيبـــا[2]

فالسري يكن لهذا القائد المغوار أسمى آيات الودّ والاحترام لما لـه من صفات الكرم والجود فضلاً عن بسالته فأراد أن يترجم هذا الود إلى مديح فاختار ألفاظ سلسة قامت بإيصال المقصود إلى المتلقي وهو طلب الحصول على بعض مكارمه التي ما زالت تبسط رحابتها بين الناس. ولعلنا نلاحظ النبرة الخطابية من خلال ضمائر المخاطبة في كثير من مواقع المقطوعة والتي تترابط مع الصفات المثلى للقائد المغوار بطريقة سهلة ومعبرة.

وفي ذات السياق يقول كشاجم في مديح آل بيت النبي (صلى الله عليهم):

آلَ الرســـــول فُضِّـــــلتُم فضـــــل النجـــــومِ الزاهـــــره

ولكـــم مـــع الشـــرف الـــبلا غـــــة والحلـــــومُ الـــــوافره

(1) الخصائص 307/2.
(2) ديوان السري الرفاء 346/1.

.....

ورفضـــــتم الـــــدنيا لـــــدُنْ فـــــزتم بحـــــظّ الآخـــــره[1]

شاعرنا كشاجم يخاطب آل بيت الرسول (ﷺ) ويريد للمتلقي عموماً أن يدرك هذه الأبيات ويتأثر بها، فجاء بألفاظ سهلة عبّرت عن قصده في فضل آل البيت وعلو مقامهم. ونرى سير الخطاب باتجاه إعطاء المزايا الحسنة لأل البيت صلوات الله عليهم سواءً في الدنيا أو في الآخرة.

ومما قاله الأمير العقيلي مسلم بن قريش في مديح آل البيت وتلونت ألفاظه بالسهولة والسلاسة قوله:

سـلام علـى أهـل الكسـاء هـداتي ومـن طـاب محيـاي بهـم ومماتي[2]

فشاعرنا الأمير العقيلي يسير على نهج كشاجم في إرادة إدراك كنه المديح من قبل المتلقي، فجاء بألفاظ سهلة لا غموض فيها ولا إبهام وإنما سلاسة ووقع في القلب والسمع.

وفي غرض الهجاء فإننا نرى الألفاظ الجزلة في هجاء الشعراء للشعراء، ولكن بالمقابل نرى الألفاظ السلسة في هجاء الأشخاص والظواهر الاجتماعية، ومن ذلك ما قاله الخالدي أبو بكر في شخص كان يصاحبه:

ولي صاحبٌ نحسٌ على كلّ صاحبٍ هـو الـداءُ أعيـا أن يصـيب دواءَ

أخـفُ الـورى عقـلاً وأثقـلُ طلعـةً وأفحـمُ إلاَّ أن يقـولَ خطـاءَ[3]

فصاحب شاعرنا نحسٌ مع من يصاحبه، وهو الداء الذي لا ينفع معه دواء، ونرى مدى بساطة الألفاظ التي تعمل على إيصال المقصود للمتلقي لكي يفهم حالة شاعرنا مع صاحبه وما يعانيه منه. ونرى تضافر أن والفعل المضارع في كل من عجزي المقطوعة (أن يصيبَ، أن يقول) لبيان صفاته السيئة فضلاً عن ما يحمله من نحسٍ، فالمقطوعة سهلة الألفاظ ولكنها رصينة في مضمونها.

(1) ديوان كشاجم/ 213.
(2) خريدة القصر (الشام) 265/2.
(3) ديوان الخالديين/ 107.

وقول كشاجم في هجاء غلامٍ له:

غـــلامٌ تكامـــل فيـــه القبـــيحُ فمـــا فيـــه مـــن خلَّـــةٍ صـــالحهْ

بطـــيءُ الجـــواب فكـــم صـــائحٍ بـــه لـــم يجبـــه وكـــم صـــائحهْ[1]

فنرى مدى تسارع الألفاظ السهلة ذات النسق العالي والتي تحمل في طياتها عوامل وأسباب الهجاء بتسلسل دقيق، فالغلام قبيح بشكل عام وليس في تصرفاته خلال صالحات وبشكل خاص فهو بطي السمع والجواب.

ويشاركنا الخباز البلدي في إيراد ألفاظ السلاسة في هجاء ظاهرة النفاق إذ يقول:

ولعنـــة الله علـــى كـــل مـــن لـــــه لســـــانان ووجهـــــان[2]

فألفاظ الشاعر بسيطة وواضحة عبّر بها عن حالة من الحالات التي تواجه المجتمع بطريقة أشبه ما تكون بالنثر.

وفي نفس الاتجاه يسير الوزير المغربي في هجاء ظاهرة النفاق في المجتمع إذ يقول:

أرى الناس في الدنيا كراعٍ تنكّرت مراعيـــه حتـــى لـــيس فـــيهنّ مرتـــع

فمـاءٌ بـلا مرعـى ومرعـى بغيـر مـا وحيـث تـرى مـاءً ومرعـىً فمسـبع[3]

فشاعرنا لم يرق له حال الناس فجاءت ألفاظه السهلة لتعبّر للمتلقي عن ظاهرة سلبية في المجتمع يريد لها الاستئصال، وطول نفس الشاعر ووضوح ألفاظه كانت من الخصال الجيدة لديه وهو يقوم بنقد ظاهرة النفاق في المجتمع.

وهكذا يمكننا التمييز بين نوعين من الألفاظ في الأغراض الشعرية من ناحية السلاسة والجزالة، فشعراء الموصل خرجوا من إطار التعامل بالألفاظ من جهة الأغراض المتعددة إلى إطار الغرض الواحد، مما يدل على نشاطهم اللغوي وتمكنهم من أداءهم الشعري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى رأينا الجانب السلس عموماً يفوق الجانب الجزل للألفاظ، وهذا أمر طبيعي وهم أبناء عصر جديد منفتح على

(1) ديوان كشاجم/ 104.
(2) شعر الخباز البلدي/ 36.
(3) معجم الأدباء 87/9.

ثقافات عدّة، فضلاً عن سعيهم إلى إرضاء المجتمع الذي تعوّد على السلاسة والوضوح، ولكن بعد هذا الكلام لا نعدم خلو المعجم الشعري من تنوع لفظي في الحوشي والغريب من جهة والألفاظ الأعجمية والعامية من جهة أخرى.

3. التنوع المعجمي الشعري

مهما كانت ألفاظ شعراء الموصل عذبة وسهلة إلا أنها لم تخلُ من بعض الألفاظ الغريبة المتأثرة بالموروث الشعري القديم من جهة والألفاظ الأعجمية والعامية المتأثرة بالعصر من جهة أخرى. وسنعمل على بيان هذه الألفاظ الغريبة التي يجب الرجوع إلى القاموس لكي يفهم معناها عموماً ونحاول أن نعلم هل شكلت ظاهرة أي وردوها في أشعارهم كان بدافع الإبداع أم أنها جاءت لإقامة الوزن والقافية، وبكلام آخر هل قصد شعراء الموصل الألفاظ الغريبة أم هي التي فرضت نفسها.

من خلال إطلاعنا على شعر الموصل وجدنا العديد من الألفاظ الحوشية والغريبة التي يحتاج إلى الرجوع إلى القاموس لفك طلاسمها ومن هذه الألفاظ بشكل عام من خلال الشعر كلّه وكنماذج له لفظة (وامق) ومعناها الهالك في الحب[1] في قول أبي بكر الخالدي:

ونرجسه كنسيم الحبيـ ... ـب عند محبّ له وامق[2]

كما نرى لفظة (الكِلل) ومعناها الخباء والسر[3] في قول كشاجم:

فما تطبّيه لحاظ الضباء ... تطالعه من سجوف الكِلل[4]

كما نرى لفظة (القرقر) ومعناها الأرض الملساء[5] في قول السري الرّفاء:

ولعبت أيديهما في القرقر ... أيهما بعلُ الغزال الأحورِ[6]

ولفظة (النُّسُوع) ومعناها السير على هيئة أعنة النعال تشد به الرحال[7] في قول السري أيضاً:

(1) لسان العرب، مادة: ومق، 370/10.
(2) ديوان الخالديين/ 73.
(3) لسان العرب، مادة: كلل، 594/11.
(4) ديوان كشاجم/ 419.
(5) لسان العرب، مادة: قرقر، 85/5.
(6) ديوان السري الرفاء 171/2.
(7) لسان العرب، مادة: نسع، 352/8.

قيـــام يهـــزون النســـوع كأنمـــا بأيـــديهم حبّـــات رمـــلٍ أســـاودُ[1]

ولفظـة (مشعشـعة) ومعناهـا الصـافية وهـو مـن أوصـاف الخمـر[2] فـي قـول المرتضـى الشهرزوري:

قهـــوةً حمـــرا مشعشـــعةً رقصـــت فـــي كأســـها فرحـــاً[3]

ولفظة (قروم) أي السيد المبجّل[4] في قول ابن جني:

علـــى أنـــي أؤول إلـــى قـــروم ســـادة نُجـــب[5]

ولفظة (زبرة) ومعناها الحديد[6] في قول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد،:

ومـــا كنـــت إلا زبـــرةً فطبعنـــي ســـيفاً، وأطلـــق صـــرفهنّ غـــراري[7]

ولفظة (المرط) ومعناها الكساء[8] في قول الوزير المغربي:

وأفضـل أخـلاقِ الفتـى العلـم والحجـا إذا مـا صـروف الـدهر أخلقـن مِرطَـهُ[9]

ولفظـة (عطبـول) أي المـرأة الفتيـة الجميلـة الطويلـة العنـق[10] فـي قـول أبـي بكـر الخالدي:

بســـاقٍ كمهـــاةٍ مغـــ زلٍ أدمـــاء عطبـــول[11]

ولفظة (مدملج) ومعناها الأملس[12] في قول الببغاء:

وهامـــةٍ كـــالحجر المـــدملَج ومخلـــب كـــالمعول المعـــوَّج[13]

ولفظة (يميح) أي يتمايل[1] في قول ذي القرنين بن ناصر الدولة:

---

(1) ديوان السري الرفاء 90/2.
(2) لسان العرب، مادة: شعشع، 182/8.
(3) خريدة القصر (الشام) 320/2.
(4) لسان العرب، مادة: قرم، 474/12.
(5) نزهة الألباء/ 232.
(6) لسان العرب، مادة: زبر، .
(7) دمية القصر 130/1.
(8) لسان العرب، مادة: مرط، 399/7.
(9) معجم الأدباء 85/9.
(10) لسان العرب، مادة عطب، 60/1.
(11) ديوان الخالديين/ 85.
(12) لسان العرب، مادة دمج، 263/2.
(13) شعر الببغاء/ 314.

وماءٍ كريق الحب عذب يميحه هواء كدمع الصبّ إثر شجونه[2]

ونكتفي بهذا القدر من الألفاظ الغريبة والتي يجب الرجوع إلى القاموس لمعرفة معناها لكي تكون واضحة، وبقي أن نعلم أن هذه الألفاظ كانت كثيرة لدى شعراء الموصل ولذلك يمكن القول أنها شكلت ظاهرة ولكن كانت تسير باتجاهين مثل الأول الإبداع الحقيقي في إيراد هذه الألفاظ، ومثل الثاني الضرورة الشعرية في إقامة الوزن والقافية، وبشكل أدق فقد سارت في إطار إقامة الوزن والقافية أكثر من كونها عفوية في أشعارهم، وليس أدل على ذلك مجيء أغلبها في أواخر البيت الشعري.

وقد رأينا في شعر الموصل أيضاً قليلاً من الألفاظ الأعجمية المتأثرة بالعصر الذي انفتح على جميع الثقافات، وهذا أمر طبيعي أن يأتي الشاعر بألفاظ أعجمية مما شاع في عصره وإدخالها على شعره لبيان المقصود من شعره أولاً وتمشياً مع ذوق العصر ثانياً.

وقد لاحظنا لفظة (سبج) في قول الخباز البلدي:

أنظر إلى مقل الشقيق تضمنت حدق السبج[3]

والسبج نوع من أنواع الخرز[4]. كما وردت هذه اللفظة الأعجمية عند السري الرفاء أيضاً في قوله:

شائلةٌ في ذُنَيْبها حُمةً كأنها سبجةٌ من السبجِ[5]

ونرى لفظة (الجلنار) وهي فارسية معرّبة مركبة من كلمتين الأولى (جل) بمعنى (الورد)، والثانية (أنار) بمعنى الرمان[6]، حيث استعملها محمد بن علي الشمشاطي في قوله:

وبدا الجلّنار مثل خدود قد كساها الحياء ثوب عقار[7]

(1) لسان العرب، مادة ميح، 608/2.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 119.
(3) شعر الخباز البلدي/ 29.
(4) ينظر: المعرب، الجواليقي/ 231.
(5) ديوان السري 29/2.
(6) ينظر: المنجد/ 99.
(7) يتيمة الدهر 109/1.

وقد وجدنا لفظة (اللازورد) وهو معدن مشهور في جبال أرمينية، وهو شفاف أزرق ضارب إلى حمرة وخضرة يتخذ للحلي[1]، إذ ورد لدى كشاجم في قوله:

كأنمـــا الـــلازورد لمَّـــه ونُقِّـــطَ الـــلازوردُ بـــالعنمِ[2]

فلفظة اللازورد هي لفظة أعجمية دخيلة إلى شعر الموصل. كما وردت اللفظة في شعر أبي بكر الخالدي وهو يصف تل زمار:

وكتّـــب فـــي لازورد الـــدجى بزنجفـــــــره وبزنجـــــــاره[3]

كما نجد في بيت كشاجم ألفاظاً أعجمية أخرى هي (الزنجبر) و(الزنجار) فالأولى تعني المعدن الأحمر المتفتت الذي يطلى به الحديد ليسلم من الصدأ والثانية تعني صدأ النحاس[4].

وقد وجدنا لفظة (اسبهرقي)[5] وهي لفظة معرّبة من (سبيهركون) أي اللون الأزرق، إذ وردت في ديوان كشاجم في قوله:

إذا بـــارك الله فـــي طـــائرٍ فخـــصَّ مـــن الطيـــر اســـبَهرقي[6]

ومما وجدنا من الألفاظ الأعجمية لدى شعراء الموصل لفظة (خركاوة)[7] ومعناها خيمة الأمراء وسرادق الملوك والوزراء في قول الببغاء وهو يصف طائر الببغاء:

فهـــي كخـــودٍ فـــي لبـــاسٍ أخضـــر تـــأوي إلـــى خركـــاوة لـــم تســـتر[8]

ومما وجدنا من الألفاظ الأعجمية أيضاً لفظة (دستيجة) ومعناها الآنية الكبيرة من الزجاج[9] في قول أبي بكر الخالدي:

---

(1) ينظر: المنجد/ 720.
(2) ديوان كشاجم/ 453. والعنم: شجر له ثمرة حمراء.
(3) ديوان الخالدين/62.
(4) ينظر: المنجد/ 307.
(5) ينظر: ديوان كشاجم/364.
(6) ينظر: نفسه/ 364.
(7) ينظر: الألفاظ الفارسية المعربة، إدي شير/ 54.
(8) شعر الببغاء/ 305.
(9) ينظر: المنجد/ 214.

فـامنن بدسـتيجةِ المشـروب يومـك ذا فقد عزمت على شرب الدواء غدا[1]

ومن الألفاظ الأعجمية أيضاً لفظة (فيروزج)[2] وهو نوع من المعادن اللماعة كما كما جاء في قول الخباز البلدي:

منقوشـة صـدر البـزاء كأنـه فيـروزج قـد زانـه بلـور[3]

كما وجدنا في قول الخباز البلدي ألفاظاً أعجمية هي (الرخ) و(الفرازين) وهي من أدوات الشطرنج إذ تدل الأولى على الاستقامة والثانية على البطء.

مشـوا إلـى الـراح مشـي الـرخ والـراح تمشـي بهـم مشـي الفـرازينِ[4]

وعموماً فإن الألفاظ الأعجمية لدى شعراء الموصل قليلة جداً وهذا يدل على تمسكهم بعروبتهم وحرصهم الشديد على مقاييس الفصاحة العربية، وتعلقهم باللغة العربية.

وفضلاً عن الألفاظ الأعجمية المتأثرة بالعصر وجدنا الألفاظ العامية أيضاً لدى شعراء الموصل، إذ كانت العامية من المظاهر البارزة في القرن الرابع والخامس إلى جانب الفصحى فلقد "أصبح أكثر الناس يتكلمون العامية وأقلهم الفصحى، وصار لكل بلد عامية"[5]، وقد رصدنا العديد من الألفاظ العامية لشعراء لشعراء الموصل، فهذا السري الرفاء وهو يصف سفينة:

تفرّقهـا هُـوجُ الريـاح وتعتلـي رُبـا المـوج مـن قـدامها وورائهـا[6]

إن لفظة (قدامها) عامية، ولو أراد الشاعر الفصحى لقال أمامها.

وقول الخباز البلدي:

وقول كشاجم:

كأنـه قدامـه بطنـه روايـةٌ قـد نقضـت دَلْـوا[7]

(1) ديوان الخالديين/ 44.
(2) ينظر: المنجد/ 602.
(3) شعر الخباز البلدي/ 32.
(4) نفسه/ 36.
(5) الوساطة بين المتنبي وخصومه/ 32.
(6) ديوان السري الرفاء 287/1.
(7) ديوان كشاجم/ 35.

فقدامه لفظ عامي صريح.

وقول أبي منصور أحمد الموصلي:

أروح على همٍ، وأغدو على هوى أجوب الفلا، والحُبّ أهونه صعبُ[1]

فلفظة (أروح) عامية مستخدمة إلى يومنا هذا

وقول الشهرزوري:

وكم أحمل ما تجني على العينين والرأس[2]

فلفظة على العين والرأس كلام مستخدم إلى يومنا هذا.

وقول كشاجم:

أخي قم فعاوني على نتف شيبةٍ فإني منها في عذابٍ وفي حرب[3]

فلفظة (عاوني) عامية مستخدمة إلى يومنا هذا.

وممن سار في إطار العامية المستخدمة قول الخالدي أبي بكر وهو يحاور ساقٍ ألثغ:

وشادنٍ قلت له: ما اسمه فقال لي بالغنج: عباث

فصرت من لثغته ألثغاً فقلت: أين الكاث والطاث[4]

وبذلك نكون قد انتهينا من دراسة اللغة لدى شعراء الموصل والذي تبين لنا أنها كانت تسير في إطار السهولة والوضوح أكثر من الجزالة ولم يخلُ المعجم الشعري لشعراء الموصل من الألفاظ الغريبة والحوشية، ومن الألفاظ الأعجمية والعامية.

- **الأسلوب**

الأسلوب هو اختيار الألفاظ وتأليفها والتعبير عن الأفكار والمعاني والعواطف بقصد الإيضاح والمؤانسة والتأثير في الناس[1]. وقد شاع العديد من الأساليب في

(1) دمية القصر 364/1.
(2) خريدة القصر (الشام) 321/2.
(3) ديوان كشاجم/ 54.
(4) ديوان الخالديين/ 68.

الشعر العربي منذ القديم فهي ليست حكراً على أحد، ولكن مع مرور الوقت ارتقت هذه الأساليب بما يلائم العصر الذي نشأت فيه. وتتباين الأساليب بين الشعراء تبعاً لمتغيرات الثقافة والأفكار والمشاهد التي تنبع من الشاعر نفسه أولاً ومن طبيعة العصر وذوقه ثانياً، وهذا ما رأيناه لدى شعراء الموصل إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة.

1. أسلوب الاقتباس والتضمين

يعد أسلوب الاقتباس والتضمين واحداً من الأساليب التي أوردها شعراء الموصل في القرن الرابع والخامس في أشعارهم، وليس هناك فرق بين الاقتباس والتضمين لدى معظم العلماء، فقد أرادوهما لفظين مترادفين[2]، بيد أن بعض العلماء عرّفوا التضمين على أنه "أن يضمن الشاعر كلامه شيئاً من مشهور شعر الغير"[3]. ومن هذا المنطلق نستطيع أن نخصص الاقتباس لما يؤخذ من القرآن والحديث النبوي الشريف، وجعل التضمين قاصراً على من ينتزع من الشعر والنثر عموماً. وفي رأي أن الاقتباس من آي الذكر الحكيم له دلالته الخاصة في كل موضع إذ يأتي ليتناسب مع موقف الشاعر الذي هو بصدده. ومن خلال تقصينا في شعر شعراء الموصل وجدنا أن الاقتباس رحب لدى شعراء الموصل ولا سيما عند الخباز البلدي الذي أكثرَ من اقتباسه من آي الذكر الحكيم، فمما قاله في هذا المجال:

قد قلتُ إذ سارَ السفينُ بهم والشوقُ ينهب مهجتي نهبا

لو أن لي عزاً أصول به لأخذت كلَّ سفينةٍ غصبا[4]

وهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ وَرَآءَهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا ﴾[5]. فدلالة التمني في هذا الموضع الاقتباسي ظاهرة من خلال تمني الشاعر لامتلاكه مظاهر القوة والبأس ليعمل على إيقاف رحلة أحبابه.

وقوله في موضع آخر:

(1) ينظر: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية)، أحمد الشايب/ 44.
(2) ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني 2/217-218.
(3) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني/ 419.
(4) شعر الخباز البلدي/ 28.
(5) سورة الكهف، الآية/ 79

وقائلــةٍ هــل تملــك الصــبر بعــدهم فقلــت لا والــذي أخــرج المرعــى[1]

وهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِىٓ أَخۡرَجَ ٱلۡمَرۡعَىٰ ﴾ [2]. فدلالة التأكيد في فقد أحبابه وتيقنه من عدم الصبر بعدهم جاءت كتيقنه من أن الله هو الذي أخرج المرعى لا محالة في ذلك.

وقوله أيضاً في مجمل هجائه لبعض أصدقائه:

ألا إن إخــواني الــذين عهــدتهم أفــاعي رمــالٍ لا تقصــر فــي لســعي

ظننــت بهــم خيــراً فلمــا بلــوتهم نزلــت بــوادٍ مــنهم غيــر ذي زرع[3]

فهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ ﴾ [4].

فدلالة التصدع الكبير بينه وبين بعض إخوانه واضحة في هذا الاقتباس.

ولا نبعد السري في مجال الاقتباس هنا فهو في هجائه للبراغيث يقول:

ضــــاع دمٌ بيــــنكم مشــــروبُ وضــــعف الطالــــب والمطلــــوب[5]

فهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ وَإِن يَسۡلُبۡهُمُ ٱلذُّبَابُ شَيۡـٔٗا لَّا يَسۡتَنقِذُوهُ مِنۡهُۚ ضَعُفَ ٱلطَّالِبُ وَٱلۡمَطۡلُوبُ ﴾ [6]. فدلالة الضعف للطالب والمطلوب وعدم التمكن واضحة في هذا الاقتباس.

أما شاعرنا العالم محمد بن علي الشمشاطي في القرن الرابع فإنه يقول في وصفه لبعض أنواع الورد:

صِــــبغَة اللهِ كــــالعقيق تــــراه أحمــــراً ناصــــعاً لــــدى الإخضــــرار[7]

فهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ صِبۡغَةَ ٱللَّهِۖ وَمَنۡ أَحۡسَنُ مِنَ ٱللَّهِ صِبۡغَةٗۖ وَنَحۡنُ لَهُۥ عَٰبِدُونَ ﴾ [1]. فدلالة التعجب في خلق الله العظيم وقدرته في كل شيء واضحة في هذا الاقتباس.

---

(1) شعر الخباز البلدي/ 34.
(2) سورة الأعلى، الآية/ 4.
(3) شعر الخباز البلدي/ 34.
(4) سورة إبراهيم، الآية/ 37
(5) ديوان السري الرفاء 445/1.
(6) سورة الحج، الآية/ 73.
(7) يتيمة الدهر 109/1.

وقول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد:

فأنا امرؤٌ لله أشكرُ وحده شكراً كثيراً جالباً لمزيده[2]

فهو مقتبس من قوله تعالى: ﴿ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾[3]. فدلالة شكر النعم وعدم جحدها من قبل الأمير العقيلي واضحة في هذا الاقتباس.

وقول الوزير المغربي:

أما مجال التضمين فنرى السري يضمّن شعره بعض الشعراء في مجمل مدحه لأحد رجال ناصر الدولة، في حسن كلامه ونظمه لسانه.

لو صافحت سمعَ الوليدِ جَفالَها (أرسومُ دارٍ أم سطور كتاب)

بل لو تأملها ابنُ أوسٍ لم يقل: (لو أن دهراً ردّ رجعَ جوابِ)[4]

فعجز البيت الأول هو للوليد بن عبادة البحتري في قوله:

(أرسوم دار أم سطور كتاب) درست بشاشتها مع الأحقاب)[5]

وعجز البيث الثاني هو لأبي تمام في قوله:

(لو أن دهراً ردّ رجع جواب أو كف من شأويه طول عتاب)[6]

أما كشاجم فله تضمين في قوله:

زعموا من أحبَّ علياً ظلّ للفقر لابساً جِلبابا

كذبوا كم أحبه من فقيرٍ فتحلّى من الغنى أثوابا

إنما قوله: ارفضوا عنكم الدُن يا إذا كنتم لنا أحبابا[7]

فالبيت الثالث مضمن كلاماً لأمير المؤمنين علي (رضي الله عنه).

ومما قاله الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة الحمداني:

---

(1) سورة البقرة الآية/ 138.
(2) دمية القصر 130/1.
(3) سورة إبراهيم، الآية/ 7
(4) ديوان السري الرفاء 311/1.
(5) ديوان البحتري/ 340.
(6) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي/ 80.
(7) ديوان كشاجم/ 36.

لـو كنـت سـاعة بيننـا مـا بيننـا فشـهدت حـين نكـرّر التوديعـا
أيقنـت أن مـع الـدموع محـدّثاً وعلمـت أن مـع الحـديث دموعـا[1]

فالبيت الثاني منتزع من قول أبي تمام الطائي في قوله:

كـادت لعرفـان النـوى ألفاظهـا مـن رقـة الشـكوى تكـون دموعـا[2]

وهكذا نرى أن أسلوب الاقتباس والتضمين جرى عند أكثر شعراء الموصل، مما يدلل على سمو أساليبهم ورفعة فنونهم من جهة وتمسكهم بعروبتهم من جهة أخرى وخاصة في مجال الاقتباس من آي الذكر الحكيم.

2. الأسلوب البديعي

أسرف شعراء الموصل بقرنيهم في المحسنات البديعية فلا نقرأ قصيدة أو مقطوعة إلا نجد فيها شيئاً من هذه المحسنات اللفظية، حتى ليشعر الباحث أنها أصبحت غاية يتسابق عليها الشعراء ليظهروا مهاراتهم في الصياغة وقدرتهم على النظم، إذ أضحى البديع ظاهرة اجتماعية سايرت الحضارة فتطورت بتطورها وتلونت بألوانها وكأن "الشعر من دونها لا جمال له ولا إبداع، وكأن هذه الزركشة أصبحت بالنسبة لهم ضرباً من ضروب الرياضة العقلية ولوناً من ألوان التسابق الذهني والفكري"[3]، ومحسناتهم كثيرة إلا أننا سنكتفي بذكر طائفة منها كالطباق والمقابلة والتورية، ونؤخر الجناس إلى مبحث الإيقاع الداخلي لصلته الوثيقة به.

الطباق

المعلوم أن الطباق هو الجمع بين الضدين، ويأتي إيجاباً وسلباً[4]، ومن أمثلة الطباق قول السري الرفاء:

لسـنا نَـذُمّ أوائـل النـوب التـي جـاءت أواخرهـا بحمـدِ عواقِـب[5]

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 120.
(2) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي 390/4.
(3) اتجاهات الشعر في القرن الرابع الهجري/ 141.
(4) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، أبن حجة الحموي/ 65.
(5) ديوان السري الرفاء 307/1.

فالطباق بين (أوائل – أواخر)، فالشاعر يعمل على عكس الألفاظ لبيان ماهية الفكرة التي يريد أن يوصلها في أن عقبى النوائب الحمد والفرج بعد الشدائد، فلسنا نذم النوائب إذا كانت عاقبتها خير.

وقول الخالدي أبو بكر في مطابقته بين الإصباح والإمساء والشباب والمشيب:

وسمعتُ عذل عواذلي لمّا مشى إصباحُ هذا الشيب في إمْسائهِ

سأعودُ في غيِّ الشباب وإن غدا غدا رشْدُ المشيبِ مقنِّعي بردائهِ[1]

فالطباق في البيت الأول بين (إصباح – إمساء) والبيت الثاني بين (شباب – مشيب)، وكأن الشاعر يعتلج بداخله ما ألمّ به من شيب فأخذ يردّ اعتبار نفسه ويعلن سيره في غيّ الشباب على الرغم من سطوة الشيب عليه، فالخالدي سخّر هذه هذا الأسلوب البديعي لخدمة أفكاره وما يعتلج في صدره.

وفي سياق متصل يقول كشاجم:

يا من لأجفانٍ قريحة سهرت لأجفان مليحهْ

حيٌّ بحالة ميت وهواك يودعه ضريحهْ[2]

إذ حصل الطباق في أكثر من وجه، أحدها بين (قريحة – مليحة) والآخر بين (حي – ميت)، فهذه الأوجه الطباقية جاءت بصورة عبرت عن حالة الشاعر وهو يكابد هواه، ونرى تصاعد الاسلوب الذي عبر عنه الطباق، ففي البيت الأول عبر الشاعر عن حاله من خلال أجفانه القريحة ثم تدرّج في البيت الثاني إلى المطابقة بين الحي والميت، فالتصعيد العاطفي الذي سببه الحب جعله بحالة نفسيّة تصاعدية وسريعة.

ويشاركنا في إيراد الطباق الببغاء إذ يقول في وصف قدح الخمر:

كأنما صاغه النفاق فما يخلُصُ صدق منه ولا كذب[3]

(1) ديوان الخالديين/ 13.
(2) ديوان كشاجم/ 101
(3) شعر الببغاء/ 308.

فالطباق في (صدق – كذب) ويبدو أن تأثر الشاعر بالخمر دعاه إلى محبة القدح الذي يحتويها كأنه إنسان منافق لا يبان صدقه من كذبه.

وفي سياق متصل يقول الخباز البلدي معبراً عن حاله مع الخمرة:

نكبت في شعري وثغري وما نفسي في صبري بمنكوبهْ

إذا دنت بيضاء مكروهة مني نأت بيضاء محبوبهْ[1]

فالطباق في (مكروهة – محبوبة) وهو إشعار بأهمية الخمرة لدى الشاعر التي فعلت فعلتها معه، فهو يكره الخمرة عندما تدني إليه ولكنه عندما يرشف منها يحبها.

ونمضي مع شعراء الموصل في إيرادهم للطباق ونرى الأمير العقيلي مسلم بن قريش يأتي بطباق يعبر به عن حبه لأهل البيت إذ يقول:

سلام على أهل الكساء هداتي ومن طاب محياي بهم ومماتي[2]

إذ حصل الطباق في (محياي – مماتي)، فلقد شكل الطباق أعلى مراتب الحب والاحترام من قبل شاعرنا الذي قدم أهل البيت على نفسه لكثرة تعلقه واعتزازه بهم.

ومما قاله الحسين بن طوق الموصلي في تعبيره عن معاناته مع الحب والهوى:

أروح على همّ وأغدو على هوى أجوب الفلا والحب أهونه صعب[3]

فالطباق بين (أروح – أغدو) الذي عبّر عن حالة من عدم الاستقرار لدى الشاعر وكأنه في صحراء يروح ويغدو، وقد عمد الشاعر إلى هذا التطابق بغية إثبات صعوبة الحب ولو كان هيّناً.

ومما قاله المرتضى الشهرزوري في حبيب له عاند معه:

وليس في الأمر أني أشقى وأنت سعيد[4]

(1) شعر الخباز البلدي، 28.
(2) خريدة القصر (الشام)، 265/2..
(3) دمية القصر، 364/1.
(4) خريدة القصر (الشام)، 312/2.

فالتطابق بين (أشقى - سعيد) فدلالة الامتعاض من قبل الشاعر واضحة بهذا البيت الذي عبّر عنه الطباق.

وهكذا نرى أن شعراء الموصل تقصّوا مواطن التزويق في أشعارهم من خلال إيرادهم للطباق كحلي يحلون بها تلك الأشعار أولاً وللتعبير عن خلجات نفوسهم بطريقة فنية ثانياً.

المقابلة

أختلف البلاغيون قدامى ومحدثين فيها، فمنهم من عدها طباقاً[1] ومنهم من أفرد لها عنواناً وسماها (مقابلة)[2]، ويراد بالمقابلة أن "يؤتى بمعنى أو معانٍ موافقة، ويؤتى بما يقابل ذلك من معانٍ مخالفة على الترتيب"[3]. إذن فالمقابلة لا تختلف عن الطباق بشيء سوى أن الطباق هو الجمع بين لفظ وضده، والمقابلة هي الجمع بين جملة وجملة أو شبه جملة وأخرى.

ومن ذلك ما قاله السري الرفاء:

أجودُ على الجوادِ بحُرّ مدحي وأبخل بالثناء على البخيل[4]

فالمقابلة بين الجواد الذي يعطي متى شاء وأينما شاء لكل من يطلب منه ولا يردّ أحداً، وبين البخيل الذي يمسك على الشيء، بيده فلا يراه أحداً. فالموقف النفسي له تأثيره في هذه الحالة عند كل الناس لأن الجواد مقدر ومستجاب الطلب والبخيل بعكسه تماماً.

وفي نفس المعنى نراه في موضع آخر يقابل بين حالات الجوّ إذ يقول:

يبكي بلا حزنٍ كما يضحك من غير فرح[5]

فلقد شكلت المقابلة بين البكاء والحزن في صدر البيت جملة لها دلالتها فعندما يبكي الجو يعني أنه يمطر، وبين الضحك والفرح في عجز البيت كدلالة على

(1) ينظر: التبيان في علم البيان، الزملكاني/ 171.
(2) ينظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي 458/3.
(3) شرح التلخيص في علوم البلاغة، القزويني/ 352.
(4) ديوان السري الرفاء 549/2.
(5) ديوان السري الرفاء 41/2.

سطوعه، فقد كرّست المقابلة في البيت طابع الفرح لدى الشاعر وهو يرى الجوّ يمطر والسماء تسطع بالضوء.

ومن مقابلات شعراء الموصل قول أبي سعيد الخالدي في حبيب له:

وصـــــله جنّـــــة ولـــــــ كـــــن جفـــــاه جهـــــنم[1]

فلقد قابل الخالدي بين جملة (وصله جنّة) وجملة (جفاه جهنم)، فلا حد فاصل بين الوصلين كدلالة على عدم تحمل الشاعر آلام الفراق أولاً وتعلق الشاعر بهذا المحبوب ثانياً.

من أقوال كشاجم في إيراد المقابلة قوله في الدهر:

وكنـــت أرى وجهـــه ضـــاحكاً فأبـــدلني منـــه وجهـــاً عبوســـا[2]

فصدر البيت شكل مقابلة الضحك مع عجز البيت الذي شكل مقابلة العبس، وللمقابلة في هذا البيت دلالة عميقة سطرت معالم السعادة والحزن لإنسان يعيش حالة من التغيّر الدائم، فمرّة تراه سعيداً ومرّة تراه حزيناً، فلا يبقى على حال واحدة.

ومما قاله الأمير العقيلي أبو سلطان حسان بن رافع في متعته التي زالت سريعاً:

وغيـــدً أوانِـــسَ مثـــلِ البـــدو رِ، فـــي وحشـــة الليـــل آنسْـــنَني

فلمـــا تـــبلَّجَ ضـــوءُ الصَّـــباحِ سَـــكَنَ الفـــؤادِ وفـــارَقْنني[3]

فالبيت الأول شكل مقابلة مع البيت الثاني التي تحمل طابع التأسف على ذهاب المتعة التي تلقاها الأمير مع وجود النساء الجميلات ولما ظهر ضوء الصباح فارقنه وذهبن فذهب أنسه معهنَّ.

التورية

(1) ديوان الخالديين/ 147.
(2) ديوان كشاجم/ 280.
(3) خريدة القصر (العراق) 451/3.

التورية هي أن يذكر المتكلم لفظاً له معنيان، أحدهما قريب غير مقصود، ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود، ودلالة اللفظ عليه خفية، فيتوهم السامع أنه يريد المعنى القريب ولكنه ليس كذلك فالبعيد هو المقصود[1].

ولشعراء الموصل توريات حاصلة في أشعارهم قاموا بتوجيهها توجيهاً دقيقاً يتلاءم والغرض المطلوب، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء يمدح ناصر الدولة:

كفت يدُ الدَّهر إذا مُدَّتْ إلى ملكٍ ... ما زال يبسُطُ بالجدوى إليَّ يدا[2]

فالتورية حاصلة في لفظة (يدا) التي تحتمل معنيين، معنى قريب وهو أن يمدّ الأمير ناصر الدولة يده ويصافح الشاعر وهو غير المراد ولكن الذي قوّى هذا المعنى هو حضور لازمة من لوازمه (يبسط) فبسط اليد تحتمل أن الأمير ناصر الدولة أراد أن يصافح الشاعر، والمعنى البعيد هو أن يبسط الأمير يده إلى الشاعر بالمال والجاه وهو المراد، فسلك الشاعر ذلك الأمر مسلك التورية ليبعد حساده أولاً ولكي لا يشعر الأمير بغاية الشاعر الرئيسة.

وفي موضعٍ آخر من توريات شعراء الموصل نجد الأمير الحمداني يقول:

في أيّ جارحة أصون أحبّتي ... إذ كان صونهم عليّ حقيقا

إن قلت في نظري أخاف عليهم ... غرقاً وفي قلبي أخاف حريقا[3]

فالتورية هنا في كل من (غرقا – حريقا) فالمعنى الأول يقصد منه أن الشاعر يخاف على أحبابه من الغرق والحريق في نظره وقلبه، والمعنى البعيد هو أن الشاعر يخاف على أحبابه معنوياً وليس كمراد المعنى الأول المادي.

ومن توريات شعراء الموصل قول المرتضى الشهرزوري في أحبابه:

وما رحلوا إلا وقلبي أمامهم ... وما نزلوا إلا وكان لهم أرضا[4]

(1) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي/ 362.
(2) ديوان السري الرفاء 94/2.
(3) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 124.
(4) خريدة القصر (الشام) 316/2.

فالتورية حاصلة في (أرضا) التي تحتمل معنيين أحدهما القريب في أن يكون قلب الشاعر لأحبابه الأرض بما نفهمها، والمعنى البعيد الذي يعني أن يولي الشاعر اهتمامه بأحبابه حتى يكون لهم موطناً كدلالة على شدّة محبتهِ لهم.

ومما قاله الببغاء وتضمن معنى التورية وهو يصف كانون النار:

رأيـــتَ ياقوتـــةً مشـــبّكةً تطيـــرُ منهـــا قراضـــةُ الـــذهب[1]

فالتورية هنا في لفظة (الذهب) فالمعنى القريب لها يشير إلى معدن الذهب الذي يتطاير من النار عند إشعالها وهو ليس المراد وإنما المراد المعنى الثاني عندما تتطاير من النار تلك اللمعات التي تشبه قراضة الذهب وهو يصهر.

3. الأسلوب العلمي

أغلب شعراء الموصل كانوا على دراية في مجال العلوم المختلفة لذلك نراهم يستعملون مصطلحات تلك العلوم ولا سيما في مجال العلوم النقلية والعقلية واللغة العربية وآدابها، ومن ذلك قول السري يمدح أبا تغلب بن ناصر الدولة:

أرى أرضكم أضحت سماءً بعزّكم وأنتم بها الأقمار والأنجم الشهبُ[2]

لقد أراد السري أن يجعل من الأمير أبي تغلب بن ناصر الدولة رونقاً يعلو به نحو أفق السماء فجعل أرضه سماءً وهو فيها الأقمار والأنجم الشهب كدلالة على مكانته وما يتمتع به من عزٍّ.

ومثل ذلك يقول أبو بكر الخالدي في الغزل:

أرعـى النجـومَ كأنهـا فـي أُفقهـا زهـرُ الأقـاحي فـي ريـاض بنفسـجِ

والمشـتري وسـطَ السـماءِ تخالُـهُ وسـناهُ مثـل الزئبـقِ المترجـرج

وتمايل الجوزاء يحكي في الدُّجى مـيلان شـارب قهـوةٍ لـم تُمـزج[3]

لقد أكثر الخالدي من ذكر كواكب السماء وهو يتحدث عن الرياض وشرب الخمرة، وكأنه حلّق لهذه الكواكب من شدة فرحه ونشوته، ونرى اقتران الأسلوب

(1) شعر الببغاء/ 311.
(2) ديوان السري الرفاء 360/1.
(3) ديوان الخالديين/ 33-34.

العلمي بالموضوع الذي يورده الشاعر ومدى الانسجام بينهما، فلقد مزج الشاعر وهو يتحدث عن كواكب السماء ووضعها في الليل من خلال الضوء الذي تضفيه تلك النجوم فكل نجمة تضفي الضوء المميز عن الأخرى. وعموماً هذه المصطلحات العقلية كانت تستخدم في علم التنجيم والذي كان بارزاً في القرن الرابع والخامس[1].
والخامس[1].

وفي موضع آخر نجد أبا بكر الخالدي يقول في أحد الأمراء ولم يسمّه:

سَـلِمتَ لمجـدٍ دارَةُ الشـمس داره وبـين ربـوع الفرقـدين ربوعـه[2]

فلقد جعل الخالدي مجد الأمير بين الكواكب والنجوم. فداره في دارة الشمس كدلالة على وجود الحياة والنماء، وربوعه بين ربوع الفرقدين كدلالة سعة أفقه وعلو شأنه ومقامه.

وقول الخباز البلدي أيضاً:

قلـت للفرقـدين والليـل ملـق فضـل أذيالـه علـى الآفـاق

أبقيـا مـا بقيتمـا فسـيرمى بـين شخصـيكما بسـهم الفـراق[3]

إن الخباز البلدي هنا يخاطب الفرقدين في السماء وكأنهما حبيبان سيفترقان مهما طال بهما الزمن. والذي نراه هو استخدام مصطلحات المنجّمين لدى الشعراء في بعض أشعارهم وما ذاك إلا لتأثرهم بها

ومن ذلك قول الببغاء:

دارت نجـوم السـرور فـي فلـكٍ منـه لـه مـن فُتُـوَّتي قطـب[4]

لقد قرن الببغاء المدى الذي وصل إليه سروره بنجوم السماء وهي تدور في الفلك وجعل له نصيبا فيها كدلالة على شدة فرحه.

ومن المصطلحات العلمية التي وردت لدى شعراء الموصل علم القراءات في قول كشاجم يصف أجزاء القرآن:

(1) ينظر: الفلاكة والمفلكون، الدلجي/ 165 وما بعدها.
(2) ديوان الخالديين/ 69.
(3) شعر الخباز البلدي/ 38. ملق: مُلقى.
(4) شعر الببغاء/ 308.

مـن يتـب خشـيةَ العقـاب فـإني تبـــتُ أُنســـاً بهـــذه الأجـــزاء

بعثتنـــي علـــى القـــراءةِ والنســـك ومـــا خِلتُنـــي مـــن القُـــرّاء

سـبعةٌ شـبهت بهـا الأنجـمُ السبـ عـــةُ ذاتُ الأنـــوارِ والأضـــواءِ[1]

فشاعرنا كشاجم يشبه القراءات السبعة بالأنجم السبعة يلمع النور منها كدلالة على الهداية واتباع الطريق المستقيم، ونلاحظ ورود الأسلوب العلمي الذي اتخذه الشعراء بدافع إعطاء الرصانة لموضوعاتهم في مجال المعنى وإيصال الفكرة.

وقول الأمير الحمداني أبي المطاوع ذي القرنين بن ناصر الدولة في علم العربية:

إنـي لأحسد (لا) فـي أسطر الصحف إذا رأيـت اعتنـاق الـلام للألـف[2]

فالأمير يقرن حالة من الحب مرّ بها وحرف (لا) الذي انتبه إلى أن الألف واللام معتنقان، فحسد هذا الاعتناق الذي شكّل له حالة مرّ بها، وهذا دليل على ما كان أغلب شعراء الموصل يتمتعون به من علمّية

وقول محمد بن علي الشمشاطي في علم العربية أيضاً:

يـــا حســـن رمانـــة تقاســـمها كـــل أديـــب بـــالظرف منعـــوت[3]

إذ ربط العالم النحوي وصف الرمانة من قبل الأدباء بأداة من أدوات اللغة العربية. فهذا الامتزاج بين القدرة على الشعر وإدخال الأسلوب العلمي لهو بحق دليل على مدى ثقافتهم ومجاراتهم لظواهر العصر.

ويتضح لنا أن سيادة الأسلوب العلمي لدى شعراء الموصل كان لمعرفة الشعراء به أولاً، ولتأثرهم بما ساد في العصر من هذه الألفاظ ثانياً.

4. **أسلوب المثل:-**

(1) ديوان كشاجم/ 23.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 134.
(3) معجم الأدباء/244.

يختزن الشاعر في جعبته الثقافية مجموعة أفكار وعادات ومبادئ وقيماً تحمل في طيّاتها خلاصة التجارب التي عاشها ومرّ بها، ولذلك فهو قادر على إيراد هذه التجارب في شعره حسبما يقتضي الموقف، ويعدّ المثل واحداً من هذه المواقف التي يعمد الشاعر إلى استخدامها في شعره ليؤكد قدرته على صوغ أسلوبه الشعري بالوسائل كافة من أجل الارتقاء بهذا الشعر، ونحن بدورنا رأينا أسلوب المثل لدى شعراء الموصل وهو ليس بالأسلوب الجديد بل "عرف الشعر العربي قبل الإسلام ظاهرة اتخاذ أبيات مفردة من الشعر مثلاً لما فيها من الحكم وخلاصة التجربة الإنسانية التي عاشها الشاعر"[1]. فهو أسلوب عام يأتي به الشعراء لإيصال الفكرة التي ينشدونها والهدف المقصود. فهذا شاعرنا السري الرفاء يقول:

أرى الأيـــامَ تقصِـــدُني بكيـــدٍ يَقصِّـــرُ عنـــدَهُ كيـــدُ النســـاءِ[2]

فالكيد الذي ينتظره الشاعر من الأيام شديد لا يمكن أن يقارنه ولا حتى بكيد النساء على ما هو معروف بشدّته ويضرب المثل به.

ومما ورد لأبي بكر الخالدي في التعبير عن تجربته الحياتية مع الأماني الخالية من العمل قوله:

ولا تكـــن عبـــد المنـــى فـــالمنى رؤوس أمـــــوال المفـــــاليس[3]

وهو مثل يضرب كثيراً على من يتمنى وهو جالس لا يحرك ساكناً ولا يعمل. فهو مثل العبد الذي لا يقدر على شيء إذ واصل أحلامه من غير كدٍ أو تعب.

أما قول الأمير أبي وائل تغلب بن حمدان في مواجهته البلايا والمحن:

يـــا خليلـــي أســـعداني فقـــد عيـــ ل اصـــطباري علـــى احتمـــال البليـــة

غربـــــة قارظيـــــة وغـــــرام عـــــامري ومحنـــــة علويـــــة[4]

فالأمير الحمداني واقع بمحنة شديدة ودائمة، وهو مأخوذ من قولهم في مثل "لا أفعله حتى يؤوب القارظان"[5] كدلالة على الشيء المستحيل، وغرام عامري

(1) الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام، دراسة فكرية فنية، علي كمال الدين الفهادي/ 333.
(2) ديوان السري الرفاء 296/1.
(3) ديوان الخالديين/ 63.
(4) يتيمة الدهر 91/1.
(5) المنجد /932.

نسبة إلى عشاق العرب ليلى العامرية، ومحنة علوية نسبة إلى محنة آل بيت أمير المؤمنين علي (رضي الله عنه).

أما قول الوزير المغربي في تجربته الحياتية ومعرفته بحقيقة الموت:

وإن أعطب فلا عجبٌ لكلِّ منيّةٍ سببُ[1]

فالوزير المغربي واثق من نفسه في أمر خطير كان يروم فعله فإن نجح هذا الأمر فقد نجح الطلب، وإن لم ينجح فلا عجب من ذلك "فلكل منيّةٍ سبب"[2] وهو مثل يضرب كثيراً في أمر المنية ويقال تعددت الأسباب والموت واحد.

ولا ننسى كشاجم في هذا الموضع إذ يقول:

لستُ ممن يقولُ أنّ الغنى تُدرَكُ أسبابه بلا أسباب[3]

فقولهم "أن الغنى تدرك أسبابه بلا أسباب"[4] مثل متداول بين الناس الذين لا يرمون العمل ويبتغون الغنى والجاه. فالغنى السليم لا يتأتى إلا لمن رام العمل وجدّ واجتهد.

أما الشهرزوري فلقد أورد مثلاً في قوله في جارية وهو يتغزل بها:

فقلتُ: فهل لي في وصالك مطمعٌ فقالت: إذا ما شمسنا طلعت غربا[5]

فالمثل هنا يضرب في المستحيل الذي لا يُرام.

ومما وجدنا من أمثال قول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة في ملازمة الصبر والتثبيت على المشاق:

وإني على وجد ضلوعي تجنَّه لأصبر من عودٍ على جلب الجنب[6]

ففي عجز البيت إشارة للمثل العربي "أصبر على عود بجنبيه جلب"[1] كدلالة كدلالة على تحمل المشاق الحياتية في كل نواحيها، وأن تأخذ الأمور بالتروي حتى تنال الحاجات.

---

(1) معجم الأدباء 87/9.
(2) مجمع الأمثال، النيسابوري 202/2.
(3) ديوان كشاجم/ 47.
(4) مجمع الأمثال 46/1.
(5) خريدة القصر (الشام) 317/2.
(6) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 118.

ومن خلال مطالعتنا لشعراء الموصل وجدنا شاعرنا الوافد الوزير المغربي يورد مجال الأمثال إذ يقول في عدم مقاربته للهموم إذا ما قيل عنه هذا صاحب الهم بليّة عمياء:

وأبني الهم لا أبنيه أنا إذ قيل: ابنُ همٍ بليةٌ عماء[2]

فهذا المثل يضرب لمن يتظاهر بالهم كثيراً فيقال عنه بليّة عمياء. فالتظاهر بالهم حتى وإن كان موجوداً أمرٌ مردود لما يحمله من هروب من الواقع والمسؤولية المناطة على عاتق الشخص.

وهكذا نرى أن أمثال شعراء الموصل كانت تدور ضمن واقعهم اليومي الاجتماعي والاقتصادي، وقد كانت أمثالهم إما أقوال سائرة أو أنها مثلت الموروث القديم فأرجعناها إلى مصادرها.

(1) مجمع الأمثال 409/1.
(2) أعيان الشيعة/ 27.

5. أسلوب الحوار القصصي

لشعراء الموصل أسلوب حواري يمثل عنصراً من عناصر القصة، فهو ليس بقصة لعدم توفر عناصر القصة جميعها في النصوص الشعرية لديهم، ومن المعلوم أن عناصر القصة يجب أن تكتمل في النص الشعري لكي تكون منه أسلوباً قصصياً ولكننا لم نرَ عناصر القصة التي هي السرد والشخصيات والعقدة والحل ووصف الشخصيات والحوار، سوى الحوار بين الشخصيات مما دفعنا إلى عدم إطلاق أسلوب قصصي عليها واكتفينا بإطلاق مصطلح أسلوب الحوار القصصي كأحد عناصر القصة، ومن ذلك ما قاله السري في حواره مع مردٍ ظهرت لحيته:

بكى مُحِبٌّ عند أسلافه ... بكاء مغبونٍ لنكبات

فقلت: ما يبكيك قل لي لقد ... أصبحتُ في ديوان أموات

فقال لي: أبكي على مُردتي ... وما تقضَّى من لذاذاتِي[1]

فالأسلوب الحواري الذي دار بين والمرد كان يستقصي عنصر الجمال الذي فقده المرد بعد أن نبت الشعر على وجهه، فلقد شكل له الشباب حياةً طيبة قضاها في ظلّ اللذات والأفراح وبعد نبت الشعر أدرك المرد أنه سيترك لذاته وأتراحه، لذلك كانت محاورة شاعرنا لهذا المرد تدور حول الانتقال من حالة الشباب إلى حالةٍ أخرى تعكس الحالة الأولى.

ونمضي مع أسلوب الحوار القصصي لدى شعراء الموصل ونرى أن أبا عثمان الخالدي يخاطب حادثات الدهر التي أنهكته إذ يقول:

ألفتُ من حادثات الدهر أكبرها ... فما أعوج على أطفالها الأُخرِ

قالت: رقدتَ فقلت: الهمُّ أرقدني ... والهمُّ يمنع أحياناً من السَّهرِ[2]

فأسلوب الحوار واضحٌ في هذا المقطع الذي جعل فيه الخالدي الأيام كإنسان يتحدث إليه ويعمل على تثبيط همّته من خلال إيراد لفظ (رقدت) الذي شكل له حالة من الهم والحزن زَوَتْهُ نحو عدم القيام بأعماله اليومية أو التمتّع بحياته من خلال

(1) ديوان السري الرفاء 8/2.
(2) ديوان الخالديين/ 128.

السّهر، فالهمّ أحبطه ونال منه، فجاء أسلوب الحوار مع حادثات الدهر ليجلي حالته وما أصبح به من همٍ بعد إصابته إياه.

ومما ورد بأسلوب الحوار لدى شاعرنا الوافد كشاجم قوله في حوار مع حبيبةٍ له تمنّى قربها فأبلغها رسوله مراده إذ قال:

فأبلغهـــا ذاك عنـــي الرســـو ل فـي بعـض مـا نـصّ مـن قصّـته

فقالـــت لأقـــرب أترابهـــا ألا تنظـــرين إلـــى همّتـــه

فقالـــت أتجمـــع هجـــراً لـــه وبخـــلاً عليـــه بأمنيتـــه[1]

إذ نلاحظ أسلوب الحوار الذي دار بين ثلاث شخصيات هم الرسول وحبيبة الشاعر وإحدى مقرباتها. والذي قام بتفنيد حالة الشاعر مع هذه الحبيبة التي تمنّى قربها من خلال إيصال رسول الشاعر أمنيته لهذه الحبيبة وحوار حبيبته مع إحدى مقرباتها بشأنه، والخروج في نهاية المطاف إلى الاستجابة لأمنية الشاعر، ولعلنا نلاحظ في هذه المقطوعة أن الأسلوب فيها تطور بين الشخصيات من خلال اشتراكهم جميعاً في الحوار.

وممن وجدنا من شعراء الموصل الذين أوردوا أسلوب الحوار القصصي الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة في حوارية غزلية مع حبيبته إذ قال:

قالت لطيف خيال زارني ومضى بـــالله صـــفه ولا تـــنقص ولا تـــزد

فقال أبصرته لو مات من ضمأٍ وقلـت قـف لا تـرد للمـاء لـم يـرد

قالت صدقت الوفا في الحبّ عادته يـا بـرد ذاك الـذي قالـت علـى كبـدي[2]

يشترك في هذه الحوارية الشاعر والحبيبة والخيال من خلال تشخيصه، إذ تبدأ الحوارية بطلب الحبيبة من الشاعر أن يصف الخيال الذي زاره، وبعد أن وصفه لها دخل الخيال من خلال تشخيصه من قبل الشاعر كإنسان يحادثه الشاعر، ثم تعلّق الحبيبة على كلامه وتثني على وفائه في الحب فيبتهج الشاعر لما قالته، فالحوارية إذن شكلت دافعاً للشاعر في إعطائه الأمل تجاه هذه الحبيبة.

(1) ديوان كشاجم/ 80.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 134.

ولشاعرنا الشهرزوري حوار يدور حول شكواه من حبيبته إذ يقول:

شكوت إليها ما بقلبي من الجوى ... فقالت: وهل أبقى الفراق له قلبا

فقلت: فلو نفّستِ عني كُربةً ... بقربك قالت: ذاك يغري بك الكربا

فقلت: أنصفي في الحبّ قالت: ... وهل يطلب الإنصاف من يدّعي الحبّا

فقلت: عذابي هل له فيك آخِرٌ ... فقالت: إذا ما صار مقترحاً عذبا

فقلت: فهل لي في وصالك مطمعٌ ... فقالت: إذا ما شمسنا طلعت غربا

فقلت: فهل من زورةٍ يجتني بها ... ثمار المنى ظمآن قد منع الشربا

فقالت: إذا ما غاب عن كلّ مشهدٍ ... وخاض حياض الموت واستسهل

(1)

فالحوارية تدور حول ما يعانيه الشاعر من هذه الحبيبة وتحمل طابع التشنّج في كل ما يقوله الشاعر من خلال الانفعال الظاهر من ألفاظه، وترتفع وتيرة التشنّج والانفعال في مستوى متسلسل من البيت الأول إلى البيت الأخير عندما تردّ الحبيبة على طلبات الشاعر بأسلوب قاسٍ بعيد عن الرحمة والواقع الحي إذ تعمل هذه الحبيبة على إدخال الشاعر مرة في مجال الاستهزاء ومرة في مجال المستحيل وأخرى في مجال المراوغة في إجابة الطلبات، فهذه الحوارية بحق لهي خير دليل على شدّة ما كان يعانيه الشاعر من هذه الحبيبة.

ومن خلال تقصينا لشعراء الموصل في أسلوبهم الحواري القصصي وجدنا الوزير المغربي يحاور جاره الذي ترنّم بالخمر التي كانت تهزّه إذ قال:

ترنّم جاري والمدامُ تهزّه ... ترنّم قمري بفرعةِ ضالِ

فجاوبته من رفتي بمغرّدٍ ... وناوبته من أدمعي بسجال

وقلت له: يا جار هل أنت آمنٌ ... تفرّق أحبابٍ، وحرب ليالِ[2]

(1) خريدة القصر (الشام) 2/317-318.
(2) بغية الطلب، أبن العديم 4/22.

فالحوار في هذا المقطع جاء لينمي عن حس ديني من قبل الشاعر الذي رأى جاره وهو يترنّم معه عندما فعلت الخمرة به فعلتها فجاوبه والحسرة عليه تملأُ نفسه إذ ذكّره بأيام الفراق بين الأحباب عندما يأتي الموت ويأخذه، فالحوار هنا وقع بين ضالٍ ومهتدٍ حول كبيرة من الكبائر التي نهى عنها الإسلام وحذّر منها ألا وهي شرب الخمر التي تذهب العقل.

وهكذا نرى أن أسلوب الحوار القصصي اشتمل على مواضيع عدّة كالشكوى والتذمّر والغزل والخمرة، فلقد وجدنا أسلوب الحوار القصصي في هذه المواضيع ولم نجده في غيرها، والذي لاحظناه أن شعراء الموصل قد عمدوا إلى إيراد أسلوب الحوار القصصي في أشعارهم ودليل ذلك أنها وردت بمقطعات بعينها ولا أقف مع المقولة التي قالها عز الدين إسماعيل في أن الشاعر يستخدم أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر كالفن القصصي دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي[1]، وها نحن نرى عنصراً مهماً من عناصر القصة عمد إليه شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس.

(1) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل/ 300.

المبحث الثاني

الصورة

الصورة وسيلة مهمة من وسائل الشاعر في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، ويختلف الشعراء باختلاف وسائلهم في نقل تجاربهم الشعورية، ويتفرد أحدهم عن الآخر في تشكيل صوره، إذ أن الشاعر لا يقتصر في تجربته على مشاهدة الواقع ونقله، بل يتدخل خياله فيمنحه قدرة على ملاحظة أدق الأشياء وقدرة على التذكر الحي للأجزاء المهمة في تجربته، فالصورة الفنية تعبير إيحائي لأنها تنطوي على أفكار الشاعر وعواطفه من خلال ما فيها من حركة وخطوط وألوان، ومقياس ذلك "هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من روعة وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه"[1].

وقد تعرض مصطلح الصورة منذ القديم إلى اليوم لاستعمالات عدّة أدت إلى تعدد مفاهيم الصورة، إذ صار عسيراً على الباحث إيجاد تعريف محدد لمصطلح الصورة الشعرية، إلا أنه من الممكن وضع سمات عامة لها قديماً وحديثاً، فمن القدماء من اختزلها إلى صورة تقوم على التشبيه وأخرى على الاستعارة نظراً لاستنادهم إلى مبدأ المحاكاة والمشابهة، ثم أضافوا طرفين آخرين هما المجاز المرسل والكناية فعدوا الصورة بذلك قلب القصيدة[2]، ومنهم من عدّها "كل شيء له وجود خارج الذهن، فإذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين"[3]. فالصورة وفق كلام حازم ليست شكلاً جاهزاً وأمراً معقداً وإنما هي عمل إبداعي في لحظة تلقائية تعتري الشاعر نتيجة لمدرك

(1) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب/ 249-250
(2) ينظر: العمدة، أبن رشيق القيرواني 1/265-266؛ أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني/ 41.
(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني/ 18.

حسي أو عقلي. وعموماً فقد أجمع البلاغيون القدامى على أهمية المجاز وفائدته، وإن الكلام مبني على الإفادة من حقيقته ومجازه[1].

ومن سمات الصورة وتفريعاتها حديثاً أنها "ما يتماثل بوساطة الكلام للمتلقي من مدركات حساً، ومعقولات فهماً، ومتخيلات تصوراً، وموهوبات تخميناً، وأحاسيس وجداناً وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضي إليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعياً ومن غير وعي"[2]، فهي وفق هذا الكلام موهبة ذاتية عند البشر ولكن تتفاوت درجات هذه الموهبة بين شخص وأخر فملامح الإبداع تكمن في إغناء الحس والذهن من خلال التزود الذاتي بمقومات الصورة. وهي أيضاً "تشكيل لغوي نابع من المخيلة المبدعة تتفاوت عناصرها بين الحية والمعنوية بحيث تكون العلاقات الداخلية بين هذه العناصر ذات صفة معنوية متسمة بالجدة والابتكار"[3]، فالمهارة الإبداعية في مجال اللغة تحفز المخيلة على اطلاق الجزئيات المتداولة في مجال الكلام مما يضفي عوامل انتعاش الصورة. وهي أيضاً "ميدان العمل الذي تظهر فيه مقدرة الشاعر، ويبرز تمكنه من الصنعة"[4]، لأن الصنعة عنصر ضروري للمبدع وهو يغوص في حيثيات الصورة فيعوزه "كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة"[5] ومن كل ما سبق في اطار الحديث تكون الصورة "دم وخيال وفكر تتدفق معاً"[6].

إذن فهناك عدم اجتماع بين الباحثين في مفهوم الصورة قديماً وحديثاً، فالآراء متعددة وزوايا النظر مختلفة، وما يبديه الناقد غير ما يراه الفيلسوف وما يعتمده الفيلسوف يختلف عما يعتقده اللغوي[7]. إن هذا الاختلاف في تحديد مفهوم واضح للصورة يمنحنا تبريراً منطقياً لتجاوز الحديث عن ماهيتها ويدفعنا في الوقت ذاته إلى دراسة تشكيلاتها لدى شعراء الموصل وفق ما أورده من صور بيانية وبديعية

(1) ينظر: رسائل الجاحظ، الجاحظ 367/1؛ الصناعتين، العسكري/ 257.
(2) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير/ 267.
(3) الصورة البيانية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح/ 28.
(4) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عزالدين إسماعيل/ 216.
(5) تمهيد في النقد الحديث، روز غريب/192.
(6) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث دور/39.
(7) ينظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله/ 27.

تأثروا بثقافتهم أولاً وما حلّ من تطور كبير في عصرهم ثانياً، فلقد قدّم شعراء الموصل بما زودوا به من روافد ثقافية وسبل معرفة وما وصل إليه مجتمع عصرهم من تطور حضاري عرضاً فنياً مفعماً بالصور الأنيقة التي دلت على قدرتهم وتمكنهم من الصنعة فجاءت صورهم واقعية تكتنفها الأصالة مع ما أضفى الشعراء عليها من تزيين تحسسهُ خيالهم الخصب المبدع في مختلف ألوان الصور، لذلك ينحصر حديثنا في هذا المبحث عن الصورة لدى شعراء الموصل في حدود إطارها البياني من تشبيه واستعارة وكناية.

- الصورة التشبيهية

يعد التشبيه الأكثر وروداً في الشعر العربي فهو "يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً"[1] لأنه "يوضح المعنى بالصورة التي تألف عناصره"[2] وهو "أصل أصل من أصول التصوير البياني، ومصدر التعبير الفني ففيه تتكامل الصور وتتدافع المشاهد"[3]. ولذلك ففيه تكون الفطنة والبراعة لأنه يشكل مجالاً واسعاً تظهر فيه براعة الشاعر وقدرته الفنية على التصوير، وكلما تمكّن القائل من بث الحركة في صوره ارتفع شعره وزاد تأثيره.

ويحتل التشبيه مكانة بارزة في شعر الموصل، فهو إحدى الوسائل التي اعتمدها الشعراء في تشكيل صورهم، تلك الصور المنبثقة من بيئتهم وواقع عصرهم الذي اندمج مع ثقافات عدّة، فجاءت صورهم تحمل البراعة الفنّية والثقافية من خلال تلون أركان التشبيه بألوان جديدة تأثر الشاعر بما أحاط به، كما استغلَّ الشاعر التشبيهات المألوفة وأضفى عليها رونقاً عذباً فجاءت صورهم التشبيه تتراوح بين الجديد والمألوف.

فمن تشبيهاتهم الجديدة قول السري الرفاء يصف شبكة الصيد وقد مُلأت سمكاً وفيراً:

فأقبلت تملأ عينَ الرّائي بكل صافي المتن والأحشاء

(1) كتاب الصناعتين/ 256.
(2) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي/ 121.
(3) أصول البيان العربي، محمد حسن البصير/64.

أبـــيضَ مثـــلِ الفضّـــةِ البيضـــاء أو كـــــذراعِ الكاعـــــبِ الحســـــناء[1]

فلقد شبه السري جسد السمك من بياضه بالفضة البيضاء أو كيد الفتاة الصغيرة الشابة من أول نشأتها وشبابها حيث يكون ذراعها صافيةً. ونرى امتزاج إحساس الشاعر مع الخير الوفير الذي ناله الصياد، فأطلق تشبيهه ليعبر عن إحساسه بهذه الصورة. فلقد أوهج قلب الشاعر رؤيته للشكبة فاستخدم أداتين من أدوات التشبيه (مثل، الكاف) وكأن الأداة الأولى والمتمثلة في (مثل) لم تسعف فرحه فلجأ إلى تأكيده بالأداة التشبيهية (الكاف)، ونرى دلالة التشبيه بـ(مثل) كانت معنوية في (الفضة البيضاء) وقد تطور إلى دلالة حسية في (كذراع الكاعب الحسناء) نتيجة امتزاج أفق الشاعر الحسي وهو يرى ذاك السمك الجميل يتطائر في الشبكة.

ومن الصور التشبيهية الجديدة قول التلعفري وهو يعبر عن معاناته مع الغرام:

رُبّ ليـــلٍ ســـهرتُ حتـــى تجلّـــى مغرمـــــاً فـــــي ظلامـــــه أتقلّـــــى

والثريـــــا كأنهـــــا رأسُ طـــــرف أدهـــــم زِيـــــن باللجـــــام المُحلـــــى[2]

في هذه الصورة التشبيهية التي قارن فيها التلعفري ما يعانيه من غرام بالظلام المحيط بالأجواء تنبثق خاصيتها في إعطاء المدلول التام الذي كان الشاعر يعيش فيه، فالظلام دامسٌ والليل سارٍ فإذا بالشاعر يتجلى له الحبيب في مخيلته فيزاد ألمه ومعاناته حتى كأنه يتقلى كدلالة على الألم المعنوي العميق الذي صار به الشاعر، وهذه الأجواء التي يسودها الحزن رأى الشاعر الثريا في السماء ومن خلال الظلام الدامس الذي يحيط بها كأنها رأسٌ مزيّن باللجام المحلى، فالصورة التشبيهية ترتكز في هذا الجزء من البيت أكثر من غيره لأنها عبرت عن أمل الشاعر بهذا الحبيب من خلال نظره إلى الثريا المحاطة بالظلام ولكنها تبدو كأنها مزينة باللجام المحلى فأعطى له هذا النظر أملاً في استعادة الحبيب والتقرب إليه.

ومن قبيل الصور التشبيهية الجديدة قول السلامي في حديثه عن اللهو إذ يقول:

(1) ديوان السري الرفاء 274/1.
(2) يتيمة الدهر 300/1.

لبيك لبيك داعيَ اللهو من كثب إلى معاطف كالأغصان في كثب

أن السوالف كالسوسان في صعد إن الغدائر كالخلخال في صبب[1]

تجتمع في إطار هذه الصورة التشبيهية تشابيه عدّة تعمل على إعطاء الصورة جماليتها وتمنحها رونقاً عذباً من خلال حديث الشاعر عن داعيَ اللهو الذي دعاه إليه فما كان من شاعرنا إلا أن يجيبه بالسرعة الممكنة ثم يخوض الشاعر في عناصر الصورة التشبيهية التي يفصّل فيها معالم اللهو التي تنتظره، فقد جعل معاطف اللهو أي دروبه كالأغصان كدلالة على تشعبها وكثرتها ومن هذه الدروب الكثيرة الكلام الكثير الذي لا ينتهي حتى ليجف لسان المتكلمين كدلالة على أنس الحديث وروعته لمن يحضر أماكن اللهو، وإن الغدائر كالخلخال في الانحدار كدلالة على نزول المتع الكثيرة بلا توقف.

ومن الصور التشبيهية قول كشاجم في وصف النرجس الذي أينع:

كأنما نرجسُنا وقد تبدَّى من كثبْ

أناملٌ من فضّةٍ يحملنَ كأساً من ذهب[2]

تتمركز في هذه الصورة تشابيه تعمل على إضفاء الرونق والجمال على النرجس حينما يراه الرائي على مقربة وقد بدت سيقانه كأنامل من فضّة يحملنَ كأساً من ذهب، ما لتلك السيقان من نضارة كنظارة الفضة وما لذلك النرجس من صفار كصفار الذهب، فعندما يلتقيان يعكس أحدهما على الآخر فتبدو السيقان كأنامل من فضة ويبدو النرجس ككأس من ذهب، وهذه صورة حضارية مبتكرة تنم عن هيام فني بتذوق الجمال. ونرى تقلب فكر الشاعر وهو يعالج هذه الصورة بين تشبيه ظاهر الأداة (كأنما) وأخر محذوف (أنامل) أي كأنامل، ليجعل منها صورة ذات غور واسع.

ونمضي مع هذه الصور الجديدة لشعراء الموصل نرى في قول أبي بكر الخالدي تشبيهاً جديداً وقد أدخل أحد مصطلحات الفلك عليه:

(1) شعر السلامي/ 88. السوالف: جمع سالفة وهي جانب العنق؛ السوسان: داءٌ في أعناق الخيل يبيسها؛ يبيسها؛ الصعد: الارتفاع؛ الصبب: الانحدار..

(2) ديوان كشاجم/ 62.

كأنمـــا أنجـــم الثريـــا لمـــن يرمقهـــــا والظـــــلام منطبـــــق
مـــالُ بخيـــل يظـــلّ يجمعـــه مـــن كـــلِّ وجـــهٍ ولـــيس يفتـــرق[1]

لقد شبه الخالدي مال البخيل الذي يجمعه من أوجه متعددة كأنجم الثريا في خضّم الظلام، كدلالة على جمع البخيل ماله من أوجه يشوبها الظلام ولا يمكن للرائي أن يراه بل هو من المستحيل، ونرى مدى نظرة الحقد والتعجب الذي يوليها كشاجم على هذا البخيل الذي ينال المال بشكل يقارب المستحيل، فجاءت صورته مدعومة بالخيال الخصب القادر على التعبير عن دقائق الأمور، وقد نهج الخالدي النهج نفسه الذي نهجه كشاجم في تشبيهه السابق في ايراد الكاف ظاهرة ومحذوفة لتعميق أواصرالصورة.

ومن الصور التشبيهية قول الخباز البلدي:

فكـــأن الهـــوى فتـــىً علـــوي ظـــن أنـــي وليـــتُ قتـــل الحســـين[2]

فشاعرنا الخباز شبه الهوى وقد أظفر به كفتىً علوياً شديد المراس قوي البنية والبدن ظن أن الشاعر قتل الحسين (ﷺ)، فأخذ ينخر أيامه ولا يستقيم له الحال، وقد جمعت هذه الصورة التشبيهية بين البراعة والجدّة في تعبير الشاعر عن إحساسه، ونرى مدى تدفق حساسية الشاعر تجاه الهوى الذي أخذ يحاربه فما كان له إلا أن يدمج ثقافته الدينية في التعبير عن مدى فتك الهوى به.

ولا يفوتنا ونحن نتحدث عن التشبيه أن نذكر أدواته ولاسيما (كأن) لأنها وردت لدى شعراء الموصل في تشبيهاتهم الجديدة بكثرة وهي أكثر أشكال التشبيه دوراناً في الشعر وأعظمها قدراً من الشاعرية والبلاغة لما تقيمه من تخييل وتنهض به من صورة فنية وتنتجه من نموذج التدويم، مما يساعد من قدرتها على استفزاز الخيال ويشحذ فاعليتها في التصوير[3].

ونمضي مع الصور التشبيهية الجديدة لشعراء الموصل ونرى محمد بن علي الشمشاطي في القرن الرابع وهو يصف زهر البنفسج:

(1) ديوان الخالديين/ 72.
(2) شعر الخباز البلدي/ 37.
(3) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل/ 25.

أشـــرب علـــى زهـــر البنفـــ ســـج قبـــل تأنيـــب الحســـود

فكأنمـــــــا أوراقـــــــه آثـــار قـــرصٍ فـــي الخـــدود[1]

إذ شبه الشمشاطي أوراق زهر البنفسج من جمالها ورونقها كآثار قرصٍ في الخدود لما لها من نضارة وبهاء وإشراق، إذ تنطلق الصورة في هذه المقطوعة من الإحساس المرهف تجاه الخمرة من قبل الشاعر وتبدأ بالفعل (أشرب) كدلالة على حاجة ماسة تتعلق بالذات الإنسانية أياً كان نوع الشراب، وقد رافق هذا الشرب ذكر لمكان الشرب وهو بقرب زهر البنفسج ذاك المكان الجميل فالحاجة الماسة إلى الشراب فضلاً عن الشرب في مكان جميل يجعل من صورة أوراق زهر البنفسج بما وصل عليه خيال الشاعر كآثار قرص في الخدود الجميلة.

ومن قول الببغاء في صور تشبيهية له وقد جعل كؤوس الخمرة كالبدور:

فكأنـــا بـــين الكـــؤوس بـــدورٌ تتهـــــادى كواكـــــبَ الجـــــوزاء

وكـــأنّ المـــديرَ فـــي الحُلَّـــة البيـــ ضـــاء منهـــا فـــي حلـــةٍ صـــفراء[2]

لقد فعلت الخمرة فعلها مع الببغاء فأخذ يطلق تشابيهاً لها، فكؤوس الخمرة بدت له كالبدور تتهادى في كواكب الجوزاء، ومدير هذه الخمرة أصبح في حلّةٍ صفراء بعدما كان في حلّةٍ بيضاء، فتأثير الخمرة على الشاعر جعلته يطلق هذه التشابيه ويكوّن هذه الصورة الجميلة التي أخذته من الأرض إلى السماء وأرجعته، ونرى التشابيه في هذه المقطوعة وهي تأخذ طابع التسلسل المنطقي فنياً من خلال (فكأنا، وكأنّ) كدلالة على عدم اضطراب عقل الشاعر وهو يشرب الخمرة رغم أن حيثيات التشبيه في (فكأنا وكأن) كانت تشير إلى وجود اضطراب لدى الشاعر كما ذكرنا، وهذا الأمر يثبت أن الشاعر مدمن على الخمر إذ أنه مهما شربها لا تأسر عقله وكأنه يستهزأُ بها، فالصورة تحمل هنا ثنائية ضدية مسبوكة الأفق.

(1) يتيمة الدهر 109/1.
(2) شعر الببغاء/ 298.

ونلاحظ أن الصور التشبيهية الجديدة كانت متأثرة بالعصر وما جاء به من مظاهر جديدة ولاسيما في مجال الطبيعة، مستعينين بحسهم الحضري الرقيق ومشاعرهم المرهفة.

أما صورهم التشبيهية المألوفة فنرى قول كشاجم في هذا المجال:

وأحورُ من ظباء الروم ساقٍ كغصن البان هزّتهُ الرياحُ[1]

فلقد شبه كشاجم الغلام الساقي الأحور بغصن البان دلالة على رشاقته ومدى جماله حتى أن الرياح إذا هبّت بسرعة ملحوظة تهزّه من رشاقته ومدى اعتدال قوامه، ونرى النظرة الحسية التي تكمن في هذه الصورة، فالشاعر يذهب في أفقه إلى أبعد من رشاقة الغلام وجماله فحسب بل تتعدى هذه النظرة إلى ما كان يزاول هذا الغلام من أمورٍ أخرى الأمر الذي دفع بالشاعر إلى تشبيهه بالخفة. ونرى في هذه الصورة استعمال المظاهر الحديثة في الشعر مع الأخذ بنظر الاعتبار إيراد التشبيه القديم، فلقد كانت صورة الشاعر حديثة في وصفه للغلام الرومي الساقي ولكن أداته التشبيهية كانت ممتدة من القديم والمألوف وهذه المزاوجة بين القديم والجديد كانت سمة عامة لأغلب الشعراء تقريباً في كل المواضيع والأغراض.

ومن الصور التشبيهية المألوفة لدى شعراء الموصل قول محمد بن العساف الشجري العقيلي مفتخراً بنفسه:

وإنا ليرعى في المخُوفِ سوامُنا كأنهُ لم يشعر به من يحاربه[2]

تقوم هذه الصورة التشبيهية القديمة على أداة تشبيهية ظاهرة ولكنها عميقة واسعة الأفق في تعبيرها عن مراد الشاعر، فالشاعر هنا يفتخر بنفسه إذا ما حمى وطيس الحرب واشتعل، ولعلنا نلاحظ التوكيد يدور في أكثر من موضع في البيت الشعري (وإنا ليرعى) ثم يلي التوكيد تضخيم لخوف للعدو فلم يقل (خائف) بل قال (المخوف) كدلالة على خوفه قبل حدوث القتال لأن الشاعر وقومه يتمتعون بعلامات واضحة على خيلهم والتي تشتهر بسرعتها إذ لا يراها ولا يشعر بها العدو، فالصورة

(1) ديوان كشاجم/ 105.
(2) الخصائص 371/1. السوام: العلامة الدالة على الفرس.

التشبيهية تحاول أن تعطي دلالة الشجاعة للشاعر وقومه من خلال سرعة خيلهم الخاطفة التي تقوم بواجباتها من غير أن يشعر بها الآخر.

ومما وجدنا من الصور التشبيهية المألوفة قول جعفر بن حمدان الموصلي وقد شبه الحمدانيين بالمصابيح التي تلوح حول حبيبته إذ يقول:

بأبنـــاءِ حمـــدانَ الـــذين كـــأنهم مصـــابيحُ لاحـــتْ فـــي ليـــالٍ حوالـــك[1]

فالصورة التشبيهية تجعل من أبناء حمدان كمصابيح تضيءُ الليالي التي تعيشها الحبيبة، ولقد أجاد الشاعر هنا لأن صورته التشبيهية هنا تضمنت مديحاً لأبناء حمدان فضلاً عن غزل بالحبيبة وإعلاء شأنها، فامتزاج أكثر من غرض داخل البيت الشعري أعطى صورة رائعة للمتلقي الذي إذا أمعن النظر فيها وجدها تنبثق من الواقع الاجتماعي الذي كان الشاعر يحياه مع بني حمدان.

ومن الصور التشبيهية المألوفة قول أبو عثمان الخالدي:

أمـا تـرى الطـلَّ كيـف يلمـعُ فـي عيـــون نـــورٍ تـــدعو إلـــى الطّـــربِ

فـــي كـــلّ عـــينٍ للطـــلِّ لؤلـــؤةٌ كدمعـــةٍ فـــي جفـــون مُنتحِـــبِ[2]

أراد الخالدي أن يبتهج ويسعد يومه فعبّر عن ذلك الابتهاج بصورة فنّية رائعة من خلال الندى الذي سره وحرّك إحساسه هو محور صورته والمتحدث باسمها، فهو يلمع كعيون نور تدعو إلى الطرب، وقد جعل شاعرنا على هذا الندى لؤلؤة على كل عين فيه كالدمع في جفون الباكي، لأنه أراد أن يبدل تلك الدمعة باللؤلؤة، فجعل من هذا الندى مكاناً للسرور وليس لإيقاظ الذكريات والحزن عليها، فجاءت برأينا صورته خالدة كاسمه من خلال خياله الخصب المفعم بالمعاني المعبّرة.

ومن الصور التشبيهية المألوفة قول الأمير العقيلي قرواش بن المقلّد في حبيبةٍ له:

وكانـــت ســـليمى للمحبـــين روضـــةً ووصـــل ســـليمى روضـــةٌ وربيـــع[3]

(1) معجم الأدباء 198/7.
(2) ديوان الخالديين/ 111.
(3) خريدة القصر (الشام) 265/2.

فقد شبه الأمير العقيلي حبيبته بالروضة والربيع لما لها من حسٍ مرهف ونباهةٍ ولما تتجلى به من جمال أخّاذ يبهر القلوب كدلالة على تمتّع من يصلها بأنواع المتع، فلهذه الصورة تدرج منفعي عاشه الشاعر مع حبيبته عبر عنه من خلال تشابيههِ، وقد جاء إحساس الشاعر المفعم بالحب والودِّ لهذه الحبيبة يحمل طابعاً خاصاً من خلال إيراد أكثر من تشبيه محذوف الأداة كدلالة على الغياب الذي يعيشه الشاعر مع هذه الحبيبة، وقد عبرت الصورة التشبيهية خير تعبير عن حال الشاعر.

وقول الوزير المغربي في أحد الغلمان بعد حلق رأسه:

كان صبحاً عليه ليلٌ بهيمٌ فمحوا ليله وأبقوه صبحا[1]

إذ شبه الوزير المغربي الغلام بالصبح من بياضه وقد غطى رأسه ليلٌ دامس الظلام كدلالة على شدة سواد شعره، فلما حلقوا شعر رأسه كأنهم محوا ليله وأبقوا صباحه، ولقد ضمت هذه الصورة ثنائية ضدية بين (الصبح – الليل) استطاعت تحويل فكر الشاعر إلى معنى خصب ومعبر، وتتضافر الثنائية الضدية بين (الليل-الصبح) لتعطينا فكر مكثف حول ماهية اعتراض الشاعر على حلق الغلام وإزالة ما كان يتمتع له من سواد كأنه الليل كدلالة على الهدوء والسكون الذي ربط الشاعر بهذا الغلام في أمر ما ولكن بعد حلقه تكشف ذاك الليل عن صباح ظاهر واضح يعج بالحركة كدلالة على سلب ما كان يخص شاعرنا دون غيره.

ومما قاله الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة في حنينه إلى الموصل:

فهواؤها تحيا النفوس به وترابها كالمسك في الترب

تجري بها الأمواه فوق حصىً كرضاب ثغر بارد شنب

من كل عين كالمرآة صفا أو جدول كمهندٍ القضب[2]

(1) معجم الأدباء 86/9.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 115. الشنب: الأبيض من الأسنان؛ القضب: القاطع.

فهو يشبه تراب الموصل بالمسك، ومياهها الباردة كرضاب ثغر بارد، ويشبه صفاء تلك المياه بالمرآة الصافية أو الجدول الصافي، فهذه الصورة تعطي للمستمع لهذه الأبيات ما كانت تتمتع به الموصل من جوّ عذب وطبيعة خلابة، ونرى الدلالة النفسية التي تتولد عن الصورة التشبيهية في حب الأمير الحمداني لمدينته وما كانت تتمتع به من جمال وخير وفير.

ومن قول الخباز البلدي في صوره التشبيهية المألوفة وهو يصف جماعة شربت الخمر:

غدو سراعاً كأمثال السهام بدت من القسي وراحوا كالعراجينِ[1]

إذ نرى الشاعر يشبه شاربي الخمر كأمثال السهام في سرعتهم لما تحمله أنفسهم للخمرة من حب وإدمان، فلما انهوا شربهم منها ذهبوا بطيئاً عنها، إذ شبه الشاعر شاربي الخمرة بالعراجين الخاوية اليابسة، وقد كونت الصورة التشبيهية ثنائية ضدية بين (اليقظة والغفلة) باشتراك أداتي تشبيه ظاهرة كدلالة على الحالة المزرية التي وصل إليها جماعة الشاربين، بالتحول من حالة اليقظة قبل شرب الخمر إلى الغفلة بعد شربها.

وهذا أبو منصور بن محمد الموصلي يشبه فرسه بالنجم الثاقب في انقضاضه، وسرعته بسرعة السهم إذ يقول:

ينقضُّ كالنّجم انبرى للرّجم أو كالسهم طاح بملعب الأتراك[2]

فالحيوية والنشاط التي اتّصف بها هذا الفرس جعلت الشاعر يبدع في وصفه من خلال هذه الصورة، التي كشفت عن السرعة والهمة العالية نحو تلبية داعي الجهاد وعدم التواني، ونرى تفصيل التشابيه الظاهرة الأداة في كل من (كالنجم أو كالسهم) قد أعطت الصورة التشبيهية حركيتها ومدى تصاعد نفس قائلها وهو يعبر عن بسالة فرسه.

- **الصورة الاستعارية**

(1) شعر الخباز البلدي/ 37. العراجين: اليابس من النخل بعد جني ثمره.
(2) دمية القصر 362/1.

الاستعارة هي "نقل العبارة عن موضع استعمالها إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بقليل أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه"[1] أو هي "عملية استبدال للمعنى بالتحول في الحقيقة إلى المجاز، وهذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهميّة"[2].

فالاستعارة إذن قادرة على خلق شيء جديد ومبتكر من خلال الخيال الذي وضع فيه الشاعر ألفاظه، فهي "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياءً لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع"[3]، ويتجلى عنصر الخيال في الاستعارة من خلال الدمج والقدرة على الانصهار بين طرفيها (المستعار له) و(المستعار منه) كما لا يخفى صلة الاستعارة القوية بالحواس من خلال التشخيص والتجسيم لأنهما يعملان على إعادة تشكيل اللغة ومنح اللفظة المفردة معاني جديدة بما يقومان به من بث الحياة الإنسانية على الأفكار والأفعال والصفات المعنوية والجامدة[4]

وقد أورد شعراء الموصل الصورة الاستعارية، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء وقد جعل ممدوحه يضحك له الزمان:

أنت أضحكت لي الزّمان فأبدى الـ بشرَ منه وكان يبدي القطوبا[5]

تفيض هذه الصورة الاستعارية بالكثير من المعاني التي تصب قيم الكرم والشجاعة على الممدوح، فالممدوح الذي قصده الشاعر أضحك الزمان له كدلالة على تحقيق أمانيه في الجوانب كافة بعدما كان الشاعر يعاني أزمات مريرة من واقعه، وقد نرى ألفاظ (البشر – الضحك) في هذه الصورة الاستعارية التي يبدي الشاعر بها الفرح والسرور لتغيّر واقع حياته من حال البؤس إلى حال الغنى والجاه والمنزلة الرفيعة، ونرى مدى إمعان الشاعر في إضفاء الطابع التأكيدي على جود

(1) كتاب الصناعتين/ 295.
(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح/ 82.
(3) مبادئ النقد الأدبي/ 310.
(4) ينظر الصورة الاستعارية في شعر الأخطل، وجدان الصائغ/ 14 ومابعدها.
(5) ديوان السري الرفاء 349/1.

ممدوحه من خلال (أنت أضحكت) ودلالتها على قصد المخاطب بجميل المزايا فضلا عن تشكيلها الصورة الاستعارية الرائعة.

ونرى السري الرفاء في موضعٍ آخر يجعل من الأيام مؤدبة إذ يقول:

أدّبتنا الأيامُ حين أرتنا بطش أحداثها بكل أديب[1]

يبدو أن واقع الأيام على شاعرنا قد فعلت فعلتها معه ومع أبناء عصره لما ألمّ بهم من شدائد ومحن دعت الشاعر إلى تشخيص فعل التأديب للأيام وفي الحقيقة ليست الأيام هي المؤدبة ولكن الصورة الاستعارية التشخيصية هي التي دعت إلى جعل الأيام مؤدبة، فإحساس الشاعر أخذ بالتعالي من حادثات الأيام التي بطشت حتى بالأديب من الناس، فجاء شعره مستقصياً لإحساسه ومعبراً عنه بصورة غير مباشرة.

ومن الصور الاستعارية قول جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي في مديح آل حمدان:

وما زالتِ الأيامُ تضحكُ عنهُمُ وتشرقُ عنهم بالمكارمِ أفعالُ[2]

فقد جعل جعفر بن حمدان الأيام تضحك فالصورة الاستعارية شخصت الأيام وجعلت منها أنساناً يضحك كدلالة على مآثر آل حمدان وأفعالهم الإيجابية، ثم ما لبثت الصورة الاستعارية إلا أن اقترنت بكناية عندما جعل الشاعر الأيام تشرق بمكارمهم، كدلالة على جودهم وكرمهم، ومجمل الصورة الاستعارية عبّرت عن النماء والخصب اللذين كانا سائدين في فترة من فترات حكم الحمدانيين.

ومن الصور الاستعارية قول الثرواني محمد بن عبدالرحمن في حديثه عن الغرام الذي آلمه إذ يقول:

هواك هوىً تجددُهُ الليالي ولا يبلى على مرّ العهود[3]

فشاعرنا الشرواني جعل من الهوى كائناً حياً لا يبلى تجدده الليالي، وتبرز قيمة الصورة الاستعارية هنا في منح الذات الإنسانية التي تخشى على حالها من

(1) نفسه 396/1.
(2) معجم الأدباء 202/7.
(3) الديارات/ 232.

دوام الألم والحزن الذي يسببه الغرام لها فجعلت منه غراماً أبدياً، ولعلنا نجد في البيت مجازاً مرسلاً عندما جعل الشاعر ذاك الغرام الذي لا يبلى على مرّ العهود وقصد به عهده وطول عمره فحسب ولم يقصد كل العهود كدلالة على تضخيم الأمر وإبراز الحالة التي يعاني منها في ظل هذا الغرام.

ومن الصور الاستعارية قول السلامي وهو يهجو التلعفري:

يحلـــو بـــأفواه الأنامـــل صـــفعه حتـــى كـــأن قذالـــه مـــن ســـكر[1]

لقد شخص السلامي الأنامل عندما جعل لها أفواهاً يحلو صفعها وفي ذلك دلالة كبيرة على مدى كره شاعرنا للتلعفري، فمن المعلوم أن أنامل اليد خمس أنامل فجعل الشاعر كل أنملة تحمل له سيئة حتى إذا اجتمعت الأنامل كلها بما تحمل من سيئات للتلعفري حلى صفعها له كدلالة على بيان أكبر قدر من المساوئ التي تميزه عن غيره.

ومن الاستعارات الأخرى لدى شعراء الموصل قول الخباز البلدي وهو يعبّر عن غرامه وما يقاسيه:

أنـــا فـــي قبضـــة الغـــرام رهـــين بـــين ســـيفين أرهفـــا ورديـنـــي[2]

لقد جعل الخباز للغرام قبضة وهو تشخيص رائع عمل على إيصال إحساس الشاعر وجعل الصورة الاستعارية أكثر حيوية، فالشاعر يعرب عن مدى المعاناة التي وقع فيها وبصورة تعبّر عن عمقها وقوتها من خلال استعارة القبضة للغرام، فهذه القبضة التي تحمل سيفاً ورمحاً هي مداد ومحور إحساس الشاعر تجاه ما يعانيه، فلقد ولَّد الغرام له جرحاً بليغاً حتى صار أسيراً يخضع للتعذيب بأشد أنواعه.

ومن الصور الاستعارية لدى الموصل قول كشاجم وقد جعل للثلج أناملاً خاطت ثوباً:

أمـا تـرى الـثلجَ قلـد خاطـت أناملُـه ثوبـــاً يُـــزرُّ علـــى الـــدنيا بـــأزرار[3]

(1) شعر السلامي/ 69.
(2) شعر الخباز البلدي/ 37. الرديني: الرمح نسبة إلى رُدينة المرأة التي اشتهرت بتقويم الرماح.
(3) ديوان كشاجم/ 230.

لقد جعل كشاجم من الثلج خياطاً يخيط الثياب وقد خاط للدنيا ثوباً زُرَّ بأزرار، فالتشخيص عميق والخيال مفعم بالصور الجزئية مما ولد صورة استعارية عالية الجودة تتدفق الدلالات منها لتعطي محبة الدنيا لدى الشاعر وللمتلقي، ولتعطي دلالة السلام عندما جعل الدنيا ترتدي الثلج وهو لون أبيض يشير إلى السلام والمودّة، فغور هذه الصورة واسع لا يقف عند حدٍ بسيط.

وهذا الأمير الحمداني ذو القرنين يقول:

أفدي الذي زرته بالسيف مشتملاً ولحظ عينيه أمضى من مضاربه

فما خلعت نجادي في العناق له حتى لبست نجاداً من ذوائبه[1]

تعمل هذه الصورة الاستعارية على بيان لهفة الشاعر ومدى تعلقه بمحبوبه، ومن خلال بيان ألفاظ (خلعت نجادي في العناق له) و(لبست نجاداً من ذوائبه) التي شكلت حالة من الاضطراب والسرعة لدى الشاعر من أجل أن يعبّر عن حالته مع الحبيب الذي ذاب فيه ولم يعد يسلم له فعل إلا غال فيه وأسرف، فالتدفق الشعوري الناتج عن إنسيابية الذات المتسارعة نحو أملها في الحصول على مراد الحبيب أعطى الصورة الاستعارية حيوية وحركة.

أما العالم النحوي المعروف بـ(مرزُكّه) فإنه يبكي المزن ويشق لليل جلباباً لفقد الحسين (ﷺ) حينما قال:

فلولا بكاءُ المُزْن حُزناً لفقده لما جاءنا بعد الحُسين غمامُ

ولو لم يشُقَّ الليلُ جلبابَهُ أسىً لما انجاب من بعد الحسين ظلام[2]

فالتشخيص في هذه الاستعارة جعل من (السحاب – الليل) إنساناً مستعيراً له صفاته، فجاءت الصورة ممتلئة بالشعور والحركة وبث الأحزان لفقد الحسين (ﷺ)، ولعلنا نلاحظ معالم الحزن في هذه الصورة (كالبكاء – الفقد – الأسى) التي أعطت حركة للقارئ لكي يركّز على مصاب الأمة بهذا الفقيد (ﷺ)، ونلاحظ حركية معالم الطبيعة تتوارد في المقطوعة والمتمثلة بالسحاب والليل لتمثل سمات دلالية على

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 122.
(2) بغية الوعاة 574/1.

النماء والخير من جهة السحاب والسكون والسلام من جهة الليل لتؤكد على قيمة المقصود بهذا المخطاب وتثني على خصاله الحميدة والمتمثلة بالخير والسلام.

ومن استعارات شعراء الموصل أيضاً استعارة الأمير العقيلي مسلم بن قريش وقد خرج لملاقاة الأعداء إذ يقول:

وحالفنـــا الصـــوارم والعـــوالي وخـــيلاً كالظبـــاء الحمـــر جـــردا[1]

إذ جعل الأمير العقيلي الصوارم والعوالي كالمحاربين حالفهم ضد أعدائه عندما خرج لمقاتلتهم، فالصورة الاستعارية تكمن في التشخيص الذي عبر عن مشاعر الأمير وهو في لحظة حاسمة أراد أن يحفّز مقاتليه ويشحذ من همتهم نحو القتال، فدلالة الصوارم والعوالي كبيرة إذا أمعنا النظر فيها فهي تشير إلى القوى الكبيرة التي جمعها الأمير وهو يروم القتال.

ولم يغب الوزير المغربي عن هذه الصور الاستعارية في شعره ومن ذلك ما قاله في جعل الأيام تقارع أمرهُ إذ يقول:

قارعـــت الأيـــامُ منـــي امْـــرءاً قـــد أعلـــق المجـــدَ بأمراسِـــه

تُســـتنزلُ النجـــدة مـــن رأيـــه ويُســـتدُر العِـــزُّ مـــن بأســـه[2]

شكلت هذه الصورة الاستعارية تدرجاً ضدياً، فالشاعر عندما جعل الأيام إنساناً يقارعه أراد أن يقول أن مقارعة الأيام لي قد ألمّ بي ولكني امرؤٌ قد أعلق المجد بأمراسي وأخذت النجدة من رأي واستدر العزّ من بأسي. إذ تبرز الثنائية الضدية في هذه الصور الاستعارية في التشخيص الأول (المعنوي) في مقارعة الأيام له كدلالة على محاربته وإنزال الضعف به مقابل التشخيص الثاني (الفكري) الذي جعل من المجد والنجدة والعزّ إعلاق تتعلق به كوسيلة منه لإعلاء شأنه وبيان قوته ضد قرع الأيام له.

والصور الاستعارية لدى شعراء الموصل دارت في مختلف الأغراض والمضامين، وهذا الأمر يدل على قدرتهم البلاغية في الاستعارة ومدى إمكانتهم في إيرادها حسبما يقتضي الموقف، ولا أقف مع رأي الدكتور مصطفى الشعكة الذي قال

(1) خريدة القصر (الشام) 263/2.
(2) دمية القصر 96/1.

أن الشعراء الحمدانيين عموماً كانت استعاراتهم تدور في إطار الوصف فحسب[1] إذ إذ مرّ بنا ونحن نقتصّ عن صورهم الاستعارية أنها تدور في كل الأغراض سواءً في القرن الرابع أم الخامس للهجرة.

- **الصورة الكنائية:**

تعد الكناية وسيلة من وسائل التشكيل الشعري وأسلوبها "أبلغ من الإفصاح والتعريض"[2] لأن التعبير الكنائي "يجسم المعاني والمجردات ويبرزها بصورة مادية مجسمة"[3] لذلك تعد الكناية من أسباب الشعرية لأنها تحرّف الكلام عن طبيعته طبيعته وتخلق له صورة جديدة وتخلق له رونقاً. فسر جمال الصورة الكنائية يتجلى في قدرتها "على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالات الإشارية التي تعيد التركيب اللغوي عن المباشرة"[4].

وقد كانت الصور الكنائية لدى شعراء الموصل تتمتع برونق جميل عذب عبر عن الصورة التي أرادها الشاعر فجاءت مؤكدة لقدرتهم البلاغية في مجال الكناية رغم قلة الصور الكنائية عندهم إذا ما قيست بالصور التشبيهية والاستعارية.

ومن خلال تقصّينا عن صورهم الكنائية وجدنا السري الرفاء يطالعنا بصورة السفن وهي تجوب دجلة إذ يقول:

وظلت صغار السفن ترقص وسطها كرقص بنات الريح عند انتشائها[5]

لقد كنّى السري عن الطيور بـ(بنات الريح) تلك الطيور التي تعتلي السماء بسرعة وخفة فتعرب عن سرورها وانتشائها وقد جعل السري هذه الطيور مثل السفن في دجلة وهي تجوب أمواجها فتبدو راقصة من سرعة تلك الأمواج، ونرى مدى إيحائية هذه الصورة الكنائية التي عبّرت عن الخصِب والنماء في نهر دجلة من خلال رقص السفن فيه كما ترقص الطير عند انتشائها في السماء.

(1) ينظر: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين/ 496.
(2) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني/ 262.
(3) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد/ 133.
(4) في البلاغة العربية، رجاء عيد/ 222.
(5) ديوان السري الرفاء 287/1.

وفي موضع آخر للسري نرى إيحائية الصورة إذ يقول في بسالة باروخ بن عبدالله أحد موالي ناصر الدولة وكبار قواده:

وعفا فردَّ البِيضَ في أغمادها وسطا فَعلَّ متونَها بخِضاب[1]

الكناية هنا في (البيض) التي كنى بها عن السيوف، وفي هذه الصورة دلالة على شجاعة الممدوح فإذا عفا ردّ السيوف إلى أغمادها وإذا سطا فعلّ متون السيوف بخضابها بالدم المسكوب من قبل الأعداء، ونرى في هذه الصورة تزاوجاً بين الكناية والاستعارة من خلال تشخيص السيوف وجعلها إنساناً يعلُّ من كثرة الجهد والعمل، وقد حصل هذا التزاوج بين الأساليب البلاغية من أجل تكوين صورة معبرة تعطي قيمة الممدوح وتؤصل فعله.

ومن الصور الكنائية قول الأمير العقيلي أبو سلطان حسان بن رافع يفتخر بقومه:

وهمة بسّامٍ نَماهُ إلى العُلى أخو مكرماتٍ، طيباتٍ خلائقُهْ

لنا رتبٌ لم يقتسرها من الورى سوانا ومجدٌ جاوز النجمَ شاهِقُهْ[2]

فالأمير يحاول أن يعلي شأن قومه من خلال كرمهم الذي يسود الناس ولا يدع منهم محتاجاً، ويعمل أيضاً على جعل مجدهم عالياً يجاوز النجم الشاهق كدلالة على مآثرهم ومعرفتهم من قبل جميل الناس، فالصورة الكنائية موحية إيحاءً عميقاً يجمع صفات حسنة كثيرة يتمتع بها العقيليون من كرم ومآثر حميدة.

ومن الصور الكنائية قول أبن الزمكرم في ابن جني:

يا أبا الفتح قد أتيناك للتّدْ ريسِ والعِلمُ في فنائك رحبُ[3]

فقوله (في فنائك رحبُ) كناية عن تبحر ابن جني في كثير من العلوم فضلاً عن علم النحو، فالصورة الكنائية تحاول أن تعطي الأفق العلمي الواسع الذي يتمتع به ابن جني حتى أنه اتخذ من بيته حلقات للتدريس والمباحثات والجدالات العلمية.

(1) ديوان السري الرفاء 310/1.
(2) خريدة القصر (العراق) 450/3.
(3) معجم الأدباء 115/12.

ومما وجدنا من الصور الكنائية قول عبيدالله بن جروٍ الأسدي وهو يفصّل حياته وما واجهه بها من ملمات إذ يقول:

قطعت من السنين مدىً طويلاً ولم تعرف عدوّك من صديقكْ

فسرت على الغرور ولست تدري أماءٌ أم سرابٌ في طريقكْ[1]

تفيض هذه الصورة الكنائية بالعديد من التجارب التي قطعها الشاعر في حياته ولم يدرك مغزاها، إذ تنطلق الصورة الكنائية من قوله (فسرت على الغرور) ككناية عن عدم إجادته لدروب الحياة وجهله لحقيقة الناس ومدى خداعهم له، فالألم يعتصر هذه الصورة لاسيما إذا علمنا أن الشاعر كان لا يأخذ العبرة في خديعة الناس له فيقع في كلّ مرّةٍ كالذي لا يميز الماء من السراب في طريقه.

ومن الصور الكنائية لشعراء الموصل قول الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة يفخر بنفسه إذا ما اشتدت الحرب وحمى وطيسها:

إذا ما ادلهم الخطبُ أصبحتُ شيخه وإن حضرت حرب فإني أخو الحرب[2]

يشتمل هذا البيت على صورتين كنائيتين جاءت الأولى في صدر البيت، إذ أصبح الأمير الحمداني (شيخ الخطب) كناية عن توليه الأمر مهما كبر أو عظم، وجاءت الصورة الكنائية الثانية في عجز البيت من خلال (أخو الحرب) كناية عن مدى إقباله وشجاعته إذا ما الحرب نشبت. فمجمل الصورة الكنائية في هذا البيت عبرت عن بسالة الأمير واستعداده للحرب في كل الأوقات، من خلال توارد الكنايات التي أعطت إيماءً كبيراً حول ما كان يجري من أحداث عارمة في فترة الحكم الحمداني والعقيلي.

ولم يغب الوافد كشاجم عن إيراد الصور الكنائية وهو يحاكي الخمرة:

شمسٌ يميد بنورها غصنٌ من الريحان مائد[3]

فلقد كنى الشاعر عن الخمر بالشمس التي يميل نورها كغصن من الريحان مائل، فلقد عبر الشاعر بهذه الصورة الكنائية عن الحركة والنماء التي تحدثها الخمرة للنفوس الظامئة إليها وهي كحالة الشمس وما تحدثه للنفوس في وقت البرد من دفء ومتعة،

(1) نفسه 63/11.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 118.
(3) ديوان كشاجم/ 162.

فالصورة تشع بإيحاءاتها الواسعة، من خلال معالم الذات التي شبهت بالغصن الذي يحتاج إلى نور الشمس لكي ينمو ويعيش فالخمرة هنا لدى كشاجم قرنت بالحياة وديمومتها.

وفي موضع ثاني لشاعرنا كشاجم وهو يصف شعراً لفتاة:

منعوهـــا لـــبس الحِـــداد ولكـــن نثـــرتْ شـــعرها فكـــان حـــدادا[1]

فقولـه (كـان حـداداً) كنايـة عـن الشـعر الطويـل والكثيـف الأسـود ونـرى إحسـاس الشاعر تجاه هذه الفتاة التي أعجب بها فلما رآها تُمنع من لبس الحداد نثرت شعرها فأصبحت من طوله وسواده كأنها في حداد، فالصورة الكنائية عبّرت عن إحساس الشاعر خير تعبير.

ومن صورهم الكنائية قول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد في فخره بسيفه:

ومهنّـــدٌ عضـــبٌ إذا جرّدتُـــه خلـتَ البـروق تمـوج فـي تجريـده[2]

فالصورة الكنائية ممتلئة بالحركة من خلال تعبير الشاعر عن قوة سيفه الذي إذا جرّده من غمده خلت البروق تموج في تجريده، فهذه الصورة تحمل المبالغة المفرطة والإيحاء العميق الذي يريد الأمير أن يعلي منزلته على القتال بهما، من خلال سيفه القاطع الذي يفعل المعجزات فلا يموج برقاً واحداً وإنما بروقاً كثيرة كدلالة على شدة بأسه وعزمه في ساحات الوغى.

ومن قول الأمير العقيلي مسلم بن قريش في تصوير حالته في أيام الخطر:

الـدهر يومـان: ذا أمـن وذا خطـر والمـاء صـنفان ذا صـافٍ وذا كَـدِرُ[3]

فلقد صور الأمير حالته في صور البيت التي تتغير من حين إلى حين ولا تبقى على حالٍ واحدة فتتراوح بين الأمن والخطر، وجاء عجز البيت ليصور هذه الحالة عندما اتخذ الأمير الحكمة التي تقول أن الماء صنفان منه الصافي ومنه الكدر، فالحكمة هنا كناية عبّرت عن حاله ليؤكد عدم استقرار حكمه وتشنجه.

(1) نفسه/ 134.
(2) دمية القصر 131/1
(3) خريدة القصر (الشام) 262/2.

ومما قاله العالم النحوي علي بن دبيس في وصف رجلٍ صور حاله ومدى تسهيله للأمور:

يســـــهّلُ كـــــلّ ممتنـــــعٍ شـــــديد ويـــــأتي بـــــالمراد علـــــى اقتصـــــاد

فلـــو كلّفتَـــهُ تحصـــيل طيـــف الـــ خيـــال ضـــحىً لـــزار بـــلا رقـــاد[1]

لقد اجتمعت الصورة الكنائية هنا مع المثل الذي يقول (ينال طيف الخيال ضحى) لإثبات قدرة هذا الرجل على عمل المستحيل الذي يسهل أيَّ أمرٍ ينوّطُ به من غير توانٍ أو ملل.

(1) معجم الأدباء 218/13.

المبحث الثالث

الإيقاع

يمثل الإيقاع دوراً كبيراً في العملية الشعرية فهو "عنصر من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، لكنه في الحقيقة ليس عنصراً منفصلاً عن العناصر الأخرى، بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعاً نجده في الحركات والصوامت والمقاطع بل وفي أجزاء الوزن"[1] فلا تتشكل اللغة والصورة والدلالة إلا من خلال نموه وتطوره إذ يلج الإيقاع في حيثيات هذه المكونات ويعمل على إعطائها المعنى والدلالة. فهو " تردد ظاهرة صوتية – بما في ذلك الصمت – على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة، ويقصد بالتساوي في المسافات الزمنية تماثل المدى الزمني الذي تستغرقه الظواهر الصوتية المترددة، أما التقابل أو التجاوب فيعني تراوح هذه الظواهر بين الطول والقصر تراوحاً منتظماً على رقعة العمل الشعري"[2] وبشكل أدق فهو "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوّ ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[3] فهو الصمام الذي يغذي العملية الشعرية برمتها في جوانبها كافة ليس الصوتية فحسب بل الفكرية والروحية والمعنوية والشكلية. ومن هنا الإيقاع يقوم بوظيفة "انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوراً أو مدركاً ظاهراً أو خفياً ويتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها"[4].

(1) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبدالرحمن/ 12.
(2) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح أحمد، بحث منشور في مجلة البيان الكويتية، ع 288/ 43.
(3) حركيّة الإبداع، خالدة سعيد/، 111.
(4) جدلية السكون المتحرك مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، بحث منشور في مجلة البيان الكويتية، ع288/ 8.

وبعد هذا الكلام ندرك أن الإيقاع هو "روح الشعر الذي يضفي على الكلمات حياة فوق حياتها"[1] فيحرك جوهرها من خلال حركته فتنساب الحياة خلالها. وبما أن إيقاع الحياة متغير فإن إيقاع الشعر سيتغير أيضاً[2]، ويتشكل وفقاً لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور[3]. فهو يسير على خطى حركة النفس والروح والإحساس لا يحيد عنها وإنما يتغلغل في مفاصلها لكي يعمل على بلورة ماهيتها ويوصلها هدفها المراد في ظل مضان الحياة، فالإيقاع وفق هذه المنظورات واسع شامل ويتخذ قيمة فنية عالية لما يمثله من لغة التوتر والانفعال والتوقعات والمفاجآت المتولدة في السياق، ولذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقاه الخارجية والداخلية لأنه يدعم الإحساس العام في النص بالانسجام والتوافق في عناصره المكونة جميعاً[4].

وبهذه النظرة ندرك بأن الإيقاع ينقسم إلى إيقاع خارجي يتمثل في الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يتمثل في التكرار والعلاقات الصوتية والنغمية داخل القصيدة وداخل الوزن العروضي.

- الإيقاع الخارجي

يمثل الإيقاع الخارجي الأوزان والقوافي، إذ يهتم بخصائص الإطار الموسيقي فيعالج ما يتولد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب القصيدة[5].

(1) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبدالفتاح صالح نافع/ 50.
(2) ينظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، أحمد قاسم الزمر/ 272.
(3) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عزالدين إسماعيل/ 65.
(4) ينظر: تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب/ 110.
(5) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي، الطرابلسي/ 20.

الوزن:

وقد خاض الدارسون – قديماً وحديثاً – في مسألة الإيقاع وعلاقته بالوزن[1]، ففي نظر النقاد القدماء أن الإيقاع والوزن مترادفان[2] بينما ذهب النقاد المحدثون إلى وجود تمايز بين الإيقاع والوزن[3]، فالإيقاع لا يمكن أن يكون مرادفاً للوزن كما ذكر القدماء.

وعموماً فالوزن يشكل عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع، كونه يسهم أسهاماً فعالاً في تشكيل هندسة صوتية منظمة في النص الشعري[4]، والوزن وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه وهو وعاء الإيقاع الذي يتشكل بأبعاد منتظمة ويستوعب التجارب الشعرية، فلكل وزنٍ نظامه الخاص الذي يحمل قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب[5]. وهذا الكلام يقودنا إلى الحديث عما إذا كان هناك علاقة بين الوزن الشعري وموضوع القصيدة، رغم أننا ننفي أن تكون هناك علاقة بين الاثنين، ولكن المحدثين ممن تناولوا هذه المسألة انقسموا إلى ثلاث فئات في معالجتهم لهذه المسألة، فالفئة الأولى تربط بين موضوع القصيدة ووزنها[6] أما الفئة الفئة الثانية فهي ترفض فكرة الربط بين وزن القصيدة وموضوعها[7] وتميل الفئة الثالثة إلى وجود علاقة بين عاطفة الشاعر والوزن الشعري[8].

ونحن سنجري مزاوجة بين أقوال هذه الفئات فضلاً عن إيماننا بوجود علاقة بين عاطفة الشاعر والوزن الشعري الذي يتخذه ساعة إنشاده للشعر ونظمه له ثانياً. فشعراء الموصل عبروا في مختلف أغراضهم دون التفريق بين بحر هادئ وآخر سريع فجاء أداؤهم الشعري متلوناً بمختلف الأوزان التي خاضت كل التجارب.

(1) ينظر: ثنائية السرد والإيقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة، صالح محمد حسن/ 15 وما بعدها.
(2) ينظر: الصاحبي في فقه اللغة، أبن فارس، 275، منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ 263.
(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث/ 463؛ تطور الشعر العربي في العراق، علي عباس علوان/ 226.
(4) ينظر: دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال/ 95.
(5) ينظر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد/ 21-22.
(6) ينظر: إلياذة هوميروس، سليمان البستاني/ 91-92؛ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله المجذوب 74/1.
(7) ينظر: النقد الأدبي الحديث/ 239؛ موسيقى الشعر العربي، شكري عياد/ 18-19؛ الأسس الجمالية في في النقد العربي/ 375.
(8) ينظر: مبادئ النقد الأدبي/ 197؛ الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي 61/1.

ولابدّ هنا من تفصيل عام لأوزان شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة نعمل به على معرفة المساحة الحقيقية لكل وزن لكي نستطيع التوصل إلى ميزة وخصائص أوزانهم الشعرية بشكل عام، فمن خلال استقرائنا لأشعار شعراء الموصل التي قيلت بشكل عام أو فيما يخص الموصل وجدنا أنهم تحركوا في بحور وبحسب التسلسل الكمي الكامل، الطويل، والرجز، البسيط، الوافر، المنسرح، المتقارب، الخفيف، فهذه الأوزان شكلت شعر الموصل وكانت حركتهم تدور حولها بشكل كلي تقريباً، وباقي الأوزان كالسريع والرمل، والهزج والمجتث، والمديد فإنها وردت بشكل قليل مع عدم ورود أوزان المقتضب والمضارع والمتدارك بتاتاً لديهم.

فالكامل كان له النصيب الأوفر لدى شعراء الموصل بقرنيهم، فهو من البحور الصافية ذات الأضرب الكثيرة، ومجال الشعر فيه أفسح من غيره[1]، إذ يتمتع بمرونة في الاستخدام مع بروز واضح للتنغيم في تفعيلاته[2]، فبحر الكامل مرن يستطيع الشاعر أن يجمع فيه الأغراض المختلفة، وقد استخدمه شعراء الموصل للتعبير عما يدور بخلجاتهم من أفكار ومن ذلك ما قاله السري الرّفاء في وصف بئرٍ احتفرها في داره بالموصل:

إني هديت لنِعمةٍ مكنوزةٍ ... فأثرتُها من تُربةٍ وصفاةِ
بئرٌ كأن رِشاءَها في مائِها ... سمراءُ قد رُكِدتْ على مرآةِ
طوقتها حجراً ولو أنصفْتُها ... طوّقْتُها بفرائد اللَّباتِ[3]

فالتنغيم واضح في هذه الأبيات ولاسيما التحول من (متفاعلن) إلى (مثْفاعلن) بإسكان الثاني وهو ما يسمى بزحاف الإضمار وهو تحول يعمل الشاعر من خلاله على صياغة أفكاره وفق ما يمرّ به من حالة تقتضي منه تقليب نغمهِ لكي يلائم نفسه الشعري. كما نجد من التحول من (متفاعلن) إلى (متفاعلْ) وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله من متفاعلن أو ما يسمى بعلة القطع[4]، فعلة القطع اندمجت

(1) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ 268.
(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها 246/1.
(3) ديوان السري الرفاء 7/2.
(4) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين/ 74.

اندمجت عفوياً في نفس الشاعر وهو يعبر عن فرحه بالإنجاز الذي حازه في حفره للبئر وحصوله على الماء.

وتستمر مشاعر السري وهو يتحدث عن إنجازه ويستمرّ التحول من (متفاعلن) الصحيحة إلى الانزياح عنها إذ يقول السري:

مَلَكَتْ ثناءَ جوانحي فجوارحي تُثني بما أولتْ من الحسنات

ولكم مُنيتُ بغيرها فكأنما حاولتُ خير مُمنِّعِ الخيرات[1]

إذ نرى استمرار زحاف الإضمار وعلة القطع لدى شاعرنا رغم عدم ضرورة التزام زحاف الإضمار في كل الأبيات إلا أن السري أراد أن يواكب نفسه الشعري حتى نهاية القصيدة لكي يوصل للمتلقي أهميّة ما توصّل إليه من إنجاز كبير، فنفس الشاعر المتسارع أدى به إلى عدم الحياد عن متغيرات بحر الكامل.

وشكل بحر الطويل مكانة كبيرة أيضاً بعد الكامل لدى شعراء الموصل بقرنيهم لما امتاز به من كثرة المقاطع وسعة الاستخدام في عدّة أغراض، فهو بحر ضخم يستوعب كثيراً من المعاني[2] كونه"رحِب الصدر طويل النفس"[3] ومن أمثلة أمثلة الطويل لدى شعراء الموصل قول المرتضى الشهرزوري في صديق له يودّهُ:

بدا لك سرٌ طال عنك اكتِتامُهُ ولاح صَباحٌ كان منك ظلامُهُ

فأنت حجاب القلب عن سِرّ غيبه ولولاك لمْ يُطبَع عليه خِتامُهُ

وإن غبت عنه حلَّ فيه وطنَّبتْ على منكبِ الكشف المصونِ خِتامُهُ

وجاء حديثٌ لا يُملُّ سماعُه شهيٌّ إلينا نثرُهُ ونظامُهُ[4]

فلقد أكثر الشهرزوري من التغيرات في تفاعيل البحر الطويل، إذ نرى أبرز التغيرات كانت في تحويل (فعولن) إلى (فعول) وهو زحاف القبض الذي حذف الخامس الساكن من التفعيلة، فضلاً عن قبض تفعيلة (مفاعيلن) وتحويلها إلى (مفاعلن)، فالقبض شمل تفعيلتين من الطويل هما فعولن ومفاعيلن، وهذا التغيير في

(1) ديوان السري الرفاء 7/2.
(2) ينظر: إلياذة هوميروس/ 91.
(3) المرشد 370/1.
(4) خريدة القصر (الشام) 309/2.

مسار الطويل كثير لدى شعراء الموصل وعند غيرهم من الشعراء، فكثيراً ما تأتي فعولن ومفاعيلن مقبوضتين تحقيقاً للتوازن الذي يعمل على جلب الانتباه مما يحقق قبولاً سماعياً جميلاً، وقد ساعد هذا التوازن الشاعر في هذه المقطوعة من الطويل في الإعراب عن أسمى المعاني بحق هذا الصديق.

وشكل الرجز لدى شعراء الموصل حيزاً واسعاً أيضاً، والرجز كثير الاستخدام لدى الأقدمين حتى ليعرف بمطية الشعراء[1] وقد شبه جرجي زيدان إيقاع إيقاع الرجز بالراكب على الناقة التي إذا مشت براكبها لرأى أن مشيها يشبه شعر بحر الرجز تماماً[2]، ومن أمثلة الرجز لدى شعراء الموصل قول كشاجم في صفة المنافق:

كم حاسدٍ ظاهرهُ لي وامق ... والغلُّ منه بالضميرِ لاصِقُ

تخبرني عن سره الخلائقُ ... وقلّ ما ينكتمُ المنافقُ

له فؤادٌ إن رآني خافقُ ... وإن أغبْ فهو فورٌ ناطِقُ

يكذب وهو في التظني صادقُ ... وكلُ مجدٍ في الخلاء سابقُ[3]

فشاعرنا امتعض من عمل المنافق الذي يظهر غير ما يبطن فجاءت أبياته متتابعة في تفصيل شأن المنافق، وقد امتزج النغم الموسيقي الذي طرأ على هذه الأبيات مع نفس الشاعر وهو يعبّر عن مدى سوء خُلق المنافق، إذ نرى أن التفعيلة الصحيحة (مستفعلن) قد طرأت عليها تغيرات ومنها زحاف الخبن الذي حولها من (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلن) من خلال حذف الثاني الساكن، فضلاً عن علة القطع في حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله في مستفعلن فتحول إلى (مستفعلْ)[4]. فالتغيرات النغمية جاءت متسارعة لتواكب معاني الشاعر في التعبير عن حالة من الحالات المذمومة في المجتمع. فلقد شكل التنويع الإيقاعي ظاهرة كبيرة إبان القرنين الرابع والخامس ولا نكاد نرى قصيدة أو مقطوعة تخلو من هذه الظاهرة، فالنفوس

(1) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس/ 128.
(2) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية 59/1.
(3) ديوان كشاجم/ 357.
(4) ينظر: الإيقاع العربي من البيت إلى التفعيلة/ 84-85.

مجبولة على حب التغيير وتنفر من الرتابة واللون الواحد، ولذلك سار الشعراء بإطار التنوع النغمي ولاسيما وهو أولاد عصر جديد انفتح على ثقافات عدّة، فضلاً عن أن موسيقى الشعر تابعة للمعنى، وبما أن المعنى يتغير من بيت إلى بيت على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها، يحدث عندها التنويع النغمي في الزحافات والعلل[1].

وقد رأينا في بحر الرجز شيوع الأراجيز المفردة ذات الشطر الواحد (الرجز المشطور) والقافية الواحدة، والأراجيز المزدوجة ذات الشطرين والقافية المزدوجة[2]، فضلاً عن الأراجيز التي تنتهي بشطرٍ واحد وتكون قافيتها موحدة مع مع باقي الأرجوزة، فمن مثال للأراجيز ذات الشطر الواحد والقافية الواحدة قول الببغاء يصف طير العقاب:

مـــــــــا كـــــــــلُّ ذات مِخلـــــــــبٍ ونـــ
مـــــــــن ســـــــــائر الجـــــــــارحِ والكـــ
بمُـــــــــدركٍ فـــــــــي الجـــــــــدِّ والطِـــ
أيســـــــــر مـــــــــا يـــــــــدرك بالعُقـــ
شـــــــــريفةُ الصـــــــــبغةِ والأنســـــــــ
تطيـــــــــرُ مـــــــــن جناحهـــــــــا فـــــــــي عـ
وتســـــــــتر الأرضَ عـــــــــن الســـــــــ

ومن مثال للأراجيز ذات الشطرين والقافية المزدوجة قول الببغاء:

مـــن منصـــفي مـــن حكـــمِ الكُتّـــاب شـــمس العلـــوم قمـــر الآداب
أمســـى لأصـــناف العلـــوم محـــرزا وســـامَ أن يُلحـــق لمّـــا بـــرَّزا
مـــا زال بـــي عـــن غـــرضٍ مُعرّضـــا ولـــي بمـــا يصـــدره مستنهضـــا

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث/ 463.
(2) ينظر: موسيقى الشعر/ 132؛ الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة/ 86.
(3) شعر الببغاء/ 303.

يحـــوم حـــول غـــرضٍ معلـــوم ومقصـــدٍ فـــي شـــعره مفهـــوم[1]

ومن مثال الأراجيز ذات القافية الموحدة التي تنتهي بشطر واحد قول السري الرفاء في الصيد:

مثـــلَ انفصـــامِ العقـــدِ والشُّـــنُوفِ فـــنحن مـــن عطائـــه فـــي ريـــفِ

ونعمـــــةٍ دانيـــــةِ الرفيـــــفِ بـــــين قـــــديرِ اللحـــــم والصـــــفيف

نِعمـــــــةِ رحمـــــــنٍ بنـــــــا رؤوفِ[2]

ومثال ذلك أيضاً قول كشاجم في وصف البزاة وصيدها:

يحمـــلُ ســـماً اســـمه غـــذاءُ تُرْمـــى بـــه القلـــوب والأحشـــاءُ

وعطبـــاً فيـــه لنـــا إحيـــاءُ امتعنـــا القـــريسُ والشِّـــواءُ

وطـــــالَ للكلـــــبِ بـــــه العنـــــاءُ[3]

فالدافع الأساسي وراء انتهاء الأرجوزة بشطرٍ واحد هو لجلب الانتباه إلى مضمون الأرجوزة أولاً ولإثبات مقدرة الشاعر في التحكم بشعره ثانياً.

وحاز البسيط القدر الكبير لدى شعراء الموصل، فقد جاءت أغراض عدّة على هذا الوزن، لأنه يستوعب خلجات الشاعر وتجاربه لكثرة مقاطعه مما يعمل على تقوية الكلام وسعة العاطفة[4]، فهو بحر شديد الصلاحية للتعبير عن معاني القوة والضعف في الوقت نفسه[5]، فضلاً عن تنغيماته المتعددة، ومن أمثلة البسيط لدى شعراء الموصل قول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة في محاورته مع حبيبته:

قالـت لطيـف خيـالٍ زارهـا ومضـى بـــالله صِـــفْه ولا تـــنقص ولا تـــزدِ

(1) شعر الببغاء/ 304.
(2) ديوان السري الرفاء 297/1. الانفصام: الكسر؛ الشنوف: ما علّق في الأذن؛ الصفيف: الذي صُفَّ صُفَّ على النار ليشوى؛ الرفيف: الخصب.
(3) ديوان كشاجم/ 23. والقريسُ: السمك المطبوخ.
(4) ينظر: موسيقى الشعر/ 191.
(5) ينظر: المرشد 423/1.

فقال: خلَّفْتَه لو مات من ظَمأٍ وقلت قِفْ عن ورود الماء لم يردِ

قالت: صدقْتَ الوفا في الحبِّ عادتُه يا برد ذاك الذي قالت على كبِدي[1]

إذ نرى أن زحاف الخبن يسيطر على هذه المقطوعة من خلال تحويل تفعيلته (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلن) وتفعيلة (فاعلن) إلى (فعلن)، فهذا التغيير أعطى للشاعر مجالاً للتحرك والسيطرة على أفكاره دون أن يخل بالمعنى بل يعمل هذا التغيير على زيادة المعنى وضوحاً ويكسبه رنيناً موسيقياً يجلب الانتباه ولاسيما إذا عرفنا أن بحر البسيط هو من البحور الأكثر نغماً وأرقاها حسّاً، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو لماذا تتغير التفعيلات بزيادة الحروف أو نقصانها أو تسكين بعض الحروف، ولا شك أن تغيير التفعيلات ناتج عن تغيير ما في المواقف إذ يستطيع الشاعر أن يحدث مرونة في التعامل مع التفعيلات لكي يلائم الموقف الذي هو بصدده[2].

ورأينا بحر الوافر يكثر لدى شعراء الموصل والذي يمتاز بتنوّع أعاريضه وأضربه مما يجعل منه شديداً في موضع الشدّة ورقيقاً في موضع الرقة[3]. ومن أمثلة الوافر لدى شعراء الموصل قول الخباز البلدي:

جحدت ولاء مولانا علي وقدمت الدعي على الوصيّ

متى ما قلت: إن السيف أمضى من اللحظات في قلب الشجي

لقد فعلت جفونك في فؤادي كفعل يزيد في آل النبي[4]

ونرى في هذه المقطوعة استحواذ زحاف العصب على تفعيلاتها في أكثر من موضع وهو إسكان الخامس المتحرك[5]، إذ حوّلت التفعيلة الصحيحة (مفاعلتن) بعد بعد إسكان الخامس المتحرك منها إلى (مفاعيلن)، فشاعرنا الخباز في حالةٍ يسودها العتاب على أحد الأشخاص فبين أن يعلي من عتابه وبين أن يميل إلى الرقة فيه فجاء أسلوبه متبايناً وتبعه النغم الذي تسلسل مع مراد الشاعر في التعبير عن عتاب

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 134.
(2) ينظر: شعر عبدالله بن المبارك، دراسة موضوعية فنية، علي غانم سعدالله الذنون/ 104.
(3) ينظر: الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي/ 106.
(4) شعر الخباز البلدي/ 37.
(5) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة/ 109.

ذاك الحبيب الذي عانى منه الكثير ولا يريد أن يفقده فجاء عتابه يحمل طابع القوة مرة واللين أخرى. فالخباز لجأ إلى آفاق إيقاعية جديدة اقتضتها الحاجة إلى ذلك الموقف الشعوري[1].

وشكل بحر المنسرح جملة لا بأس بها من أشعارهم وهو من البحور التي يكثر فيها التنوع والتغيير والتحوير[2]، فالتنقلات الإيقاعية تتعدد فيه مما يعطي مرونة في التعامل معه، ومن أمثلته لدى شعراء الموصل قول السري الرفاء:

لستُ أرجّي انحطاطَ أوزاري ... ما عمّرَ اللهُ أمّ عمار

رضيتُ بالعار في المجون وهل ... يُسخطُ مثلي تتابعُ العار

وجار شيبي عليَّ مجتهداً ... فما أرى الشّيب أهلَ إكبارِ[3]

تصب في هذه المقطوعة من المنسرح تغييرات عدّة أولها تحويل (مستفعلن) إلى (مُتَفعِلن) من خلال زخاف الخبن، والتغيير الآخر حول التفعيلة (مفعولات) إلى (مفعلات) من خلال حذف الرابع الساكن أو ما يسمى بزحاف الطي، ولكن التغيير الأبرز الذي يحدث في المنسرح ووجدناه في هذه المقطوعة هو في علة القطع عندما يحذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ما قبله في التفعيلة (مستفعلن) وتحول إلى (مستفعلْ)، فهو فعلاً بحرٌ كثير التغييرات ويسود أغلب الأغراض ويصلح لها كحال بقية البحور، فالشاعر المبدع يستطيع أن يسلك كل البحور دون استثناء إذا ما تلاءمت مع موقفه الشعوري.

وسار بحر المتقارب لدى شعراء الموصل على خطى البحور السابقة من حيث الوفرة والتنوع، والمعلوم أن المتقارب بحر سلس يستخدم في أغلب الأغراض الشعرية دون تميز، وهو سريع الاندفاع وراء النغم كما يندفع التيار في غير ما توقف[4]، ومن أمثلة المتقارب لدى شعراء الموصل قول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة:

(1) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر/ 362.
(2) ينظر: المرشد 192/1.
(3) ديوان السري الرفاء 254/2.
(4) ينظر: المرشد 312/1.

أيـــا مـــن صـــبرتُ علـــى فقـــدهِ وإن كـــان لـــي مؤلمـــاً موجعـــا

لقـــد نـــال كـــل الـــذي يشـــتهي حســـودٌ علينـــا ببـــينٍ دعـــا[1]

فلقد طرأت تغيرات على تفعيلات هذه المقطوعة فحولت التفعيلة (فعولن) الصحيحة إلى (فعو) من خلال علة الحذف إذ حذف السبب الخفيف من أخر (فعولن)[2]، فالتسارع النغمي كان وراء إحداث تغيير في تفعيلات المتقارب، فلجأ الشاعر إلى هذا التلوين لتحقيق غايته المطلوبة في التعبير عن مدى معاناته وهو يعيش حالة من الفراق مع من يحب.

وجاء البحر الخفيف لدى شعراء الموصل، ويمتاز هذا البحر بفخامته ووضوح تفعيلاته[3]، ومن أمثلته لدى شعراء الموصل قول التلعفري:

رُبَّ ليـــلٍ ســـهرتُ حتـــى تجلـــى مغرمـــاً فـــي ظلامـــه أتقلّـــى

والثريـــا كأنهـــا رأس طـــرْفٍ أدهـــم زِيـــنَ باللجـــام المُحلـــى[4]

ونلاحظ عدم تغيّر تفعيلات الخفيف سوى في دخول زحاف الإضمار على (مستفعلن) وتحويلها إلى (مفاعلن) وتحويل (فاعلاتن) إلى (فعلاتن) من خلال زحاف الخبن عندما حذف الثاني الساكن.

وهذا ما كان من البحور التامة ومتغيراتها لدى شعراء الموصل، أمّا بالنسبة للبحور المجزوءة فإنهم استعملوا عدداً من البحور المجزوءة وكان ترتيبها كالآتي مجزوء الكامل، مجزوء الرجز، مخلع البسيط، مجزوء الوافر، مجزوء المتقارب، مجزوء الخفيف، مجزوء الرمل.

ومثلما سارت بحورهم التامة بتغييرات عدّة سارت أيضاً بحورهم المجزوءة بتغييرات اقتضتها الحاجة والموقف الشعوري لديهم.

فمن مثال لذلك مجزوء الكامل إذ طالعنا عبيدالله بن أحمد البلدي إذ يقول في حديثه عن الخمرة:

---

(1) يتيمة الدهر 107/1.
(2) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي/ 100.
(3) ينظر: المرشد 192/1.
(4) يتيمة الدهر 301/2.

هـــاتِ المدامـــة يـــا شـــقيقي نشـــرب علـــى روض الشـــقيق

كـــأسُ العقيـــق نـــديرها مـــا بـــين أكنـــاف العقيـــق[1]

فالمعروف أن وزن مجزوء الكامل هو (متفاعلن – متفاعلن) إلا أن تفعيلة (متفاعلن) أصابها زحاف الإضمار فحولها إلى (مستفعلن) ثم ما لبثت أن أصابتها علة التذييل فتحولت إلى (مستفعلان) من خلال زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع من (متفاعلن)[2]. فالشاعر هنا سعى إلى إقامة الوزن من خلال هذه الزيادة الزيادة لكي تلائم حاجة الشاعر إلى الخمرة.

ومثال آخر مخلّع البسيط نراه عند شاعرنا كشاجم إذ يقول:

وقينـــةٍ شـــتمها قنـــوتُ أحســـنَ أصـــواتها الســـكوتُ

حجولهـــا الـــدهرَ فـــي اضـــطرابٍ ووشـــحها كـــاظِم صـــموتُ[3]

فلقد أصيبت هذه المقطوعة من مخلع البسيط بزحاف الخبن من خلال حذف الثاني الساكن من (مستفعلن) فتحولت إلى (مفاعلن) في أكثر تفعيلاتها.

ومثال آخر مجزوء الوافر في قول ابن جني:

غـــزال غيـــرُ وحشـــيٍّ حكـــى الوحشـــيُّ مقلتَـــهُ

رآه الـــورودُ يجنـــي الـــورد فاستكســـاهُ حلتـــه[4]

إذ تحولت (مفاعلتن) بعد أن عُضِبت إلى (مفاعيلن) من خلال تسكين الخامس المتحرك، فالتسارع النغمي أدى إلى حدوث تغيير في مجزوء الوافر لكي يلائم الشاعر بين إحساسه تجاه الموقف الذي هو بصدده وبين موسيقاه.

وكذا الحال في مجزوء الرمل عندما تحدث الثرواني عن الخمرة وهو في الدير الأعلى إذ قال:

إســـقني الـــراح صـــباحاً قهـــوةً صـــهباء راحـــاً

(1) يتيمة الدهر 214/1.
(2) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي/ 95.
(3) ديوان كشاجم/ 73.
(4) يتيمة الدهر 124/1.

واصـــطبح فـــي الـــدير الأعلـــى فـــــي الشـــــعانين اصـــــطباحاً

واجعـــــل البيعـــــة والقصـــــر جميعـــــــاً مســـــــتراحاً[1]

ونرى تحول (فاعلاتن) الصحيحة في بعض المواقع إلى (فعلاتن) بعد أن أصيبت بزحاف الخبن، فالشاعر متلهف على شرب الخمرة في الدير فجاء تعبيره متناسقاً مع تلهفه من خلال انسيابية زحاف الخبن على بعض أجزاء الأبيات.

إذن فالتغييرات التي تحدث في الأوزان سواءً كانت تامة أم مجزوءة لا تعني خرق هذه الأوزان بقدر ما تعني البحث عن آفاق جديدة من خلال إحساس الشاعر بأن هناك ضرورة للتعبير عن ما يضمر في نفسه ومما لا يمكن أن يحققه بوساطة قواعد البحر الشعري فيلجأ إلى تنويع نغمه ليعمل على السير مع مشاعره لتحقيق مآربه في نيل أهدافه.

وهكذا نرى أن شعراء الموصل ساروا سيراً طبيعياً في إيرادهم للبحور المتعارف عليها في الشعر العربي، والذي رأيناه أنهم مالوا إلى الأوزان الطويلة أكثر من ميلهم إلى الأوزان القصيرة فضلاً عن عنايتهم بالأوزان المجزوءة والقصيرة.

- القافية

تعد القافية جزءاً من النغم الموسيقي في البيت الشعري، وإحدى العناصر التي تبنى عليها القصيدة، فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[2]، فالرابط بين الوزن والقافية أنهما عنصران إيقاعيان يلتزمهما الشاعر من أول القصيدة إلى آخرها[3].

وقد اختلف القدماء في صياغة مفهوم للقافية فقال بعضهم "القافية من آخر حرف في البيت إلى اول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[4]، وقال آخر"القافية آخر كلمة في البيت"[1] وقال آخر "أنها خواتم أبيات

(1) الديارات/ 231.
(2) العمدة 150/1.
(3) ينظر: ثنائية السرد والإيقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة/ 160.
(4) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي/ 213.

الشعر"[2]. ومعلوم ان رأي الخليل هو الأصوب ونحن بدورنا سنتبناه في دراستنا هذه كما تبناه الكثير، ولم يختلف المحدثون من النقاد في نظرتهم الى القافية فعدها بعضهم "سمة مميزة للقصيدة العربية ولم تتخل عنها في اية مرحلة تاريخية" [3] لأنها "عدة أصوات تتكررفي اواخر الأبيات من القصيدة،وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية"[4].

ومن خلال استقصائنا عن قوافي شعراء الموصل وجدنا أنها سارت بإطار عصري متداول من خلال إيرادهم للمربّع والذي لم يك وليد العصر الرابع والخامس بل كان ممتداً من القرن الثاني أي منذ بداية العصر العباسي.

فالمربع هو الذي يمثل أربعة مصاريع متحدة القافية ما عدا المصراع الثالث الذي يكون بقافية مختلفة عن باقي المصاريع[5]. وقد كثر هذا النوع من القوافي لدى شعراء الموصل ومن ذلك قول السري الرفاء:

قم فانتصف من صروف الدهر واجمع بكأسك شمل اللهو والطرب

أما ترى الصبح قد قامت عساكره في الشرق تنشر أعلاماً من الذهبِ[6]

فالمصراع الثالث اختلف عن باقي المصاريع، إذ حاول الشاعر استمالة المتلقي لشعره من خلال إيراد عروض المصراع الثالث مختلفاً شكلا فحسب، وأمّا التفعيلة (فَعِلن) من بحر البسيط فهي مشتركة في كل المصاريع، فهذه الظاهرة العروضية تمثل إيقاعاً يعمل فيه الشاعر على شحن ذهن المتلقي لشعره.

وقول الخباز البلدي:

صدّني عن حلاوة التشييع اجتباني مرارة التوديع

لم يقم أنس ذا بوحشة هذا فرأيت الصواب ترك الجميعِ[7]

(1) العمدة 151/1.
(2) البيان والتبيين 179/1.
(3) دير الملاك، محسن أطيمش/ 331.
(4) موسيقى الشعر/ 246.
(5) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري/ 545
(6) ديوان السري الرفاء 350/1.
(7) شعر الخباز البلدي/ 34.

ونرى في هذين البيتين أن المصراع الثالث اختلف عروضه شكلياً عن باقي المصاريع، وما ذلك إلا ليلفت انتباه المتلقي إلى ما يريده الشاعر وما يعبر عنه من فكرة هذه المقطوعة.

ومن التربيع أيضاً قول الشهرزوري:

كم عابدٍ في صومعه أخليت منها موضعه

وخدعته من بعد أن قد ظنّ أن لن أخدعه[1]

الشاعر هنا أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى ما حدث بينه وبين العابد في الصومعه، فجاء بالتفاتة عروضية رائعة تمثلت في التربيع الذي شكله من بحر الرجز المجزوء بالمصراع الثالث الذي يختلف عن باقي المصاريع.

وقول الوزير المغربي:

خفِ الله واستدفع سطاهُ وسخطهُ وسائلهُ فيما تسألُ الله تعطه

فما تقبض الأيامُ في نيل حاجةٍ بنان فتى أبدى إلى الله بسطهُ[2]

إذ يستخدم الشاعر ظاهرة التربيع في الزهد والنصح لكل من يتلقى شعره فجاء مصراعه الثالث مختلفاً شكلاً عن باقي مصاريعه الثلاثة الأخرى لكي يعمل على جلب انتباه المتلقي إلى القيمة الأساسية التي تكمن وراء شعره.

ومما قاله كشاجم في إيراد ظاهرة التربيع:

مملوكةٌ تملك أربابها ما شانها ذاك ولا عابها

قد سُمّيت بالضّدّ مظلومةً وهي التي تظلم أحبابها[3]

فشاعرنا كشاجم أراد أن يعبر عن شعوره تجاه جارية مملوكة فجعلها هي المالكة وليست المظلومة بل هي من يظلم أحبابها، وقد عبرت ظاهرة التربيع عن هذا الشعور من خلال اختلاف المصراع الثالث عن باقي المصاريع بطريقة إيقاعية ذات رونق.

(1) خريدة القصر (الشام) 310/2.
(2) معجم الأدباء 85/9.
(3) ديوان كشاجم/ 40.

وقول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة معبراً عن حنينه إلى الموصل:

إنـــي حننـــت حنـــين مكتئـــبٍ متـــــرادف الأحـــــزان والكـــــرب

متـــــذكر فـــــي دار شـــــقوته دار النعـــــيم ومنـــــزل الطـــــرب[1]

فشاعرنا الأمير الحمداني حنّ إلى الموصل وأيامه فيها فأراد لمتلقي شعره أن يلتفت إلى مدى الشعور الذي صار الشاعر به، فجاء بتربيع ملفت للسمع من خلال اختلاف عروض المصراع الثالث عن باقي المصاريع في المقطوعة.

ومما قاله جعفر بن حمدان الموصلي في ظاهرة التربيع:

أعيجـــي بنـــا قبـــلَ انبتـــاتِ حبالـــك جمالـــكِ إنّ الشـــوق شـــوقَ جمالـــك

قفـــي وقفـــةً تتلـــو عليـــكِ أُوامَهـــا جـــوانِحُ لا تُـــروى بغيـــرِ نوالـــك[2]

فالمصراع الثاني من بين المصاريع الأربعة اختلف شكلاً لكنهُ لم يختلف وزناً، إذ حافظت التفعيلة من وزن الطويل في نهاية المصاريع على وزنها دون تغيير وبنسق واحد (مفاعلن).

فالسمة البارزة لقوافي شعراء القرن الرابع والخامس كانت في التربيع من أجل إعطاء جمالية للقافية وإثبات مقدرتهم على صوغ القوافي التي تناسب الحال في مواضيع شعرهم.

أ. القافيه المقيدة :

وهي التي "يكون فيها الروي ساكناً"[3] وهذا النوع قليل الشيوع في الشعر العربي، ولايكاد يجاوز 10% [4] ومن خلال استقصائنا لشعر شعراء الموصل وجدنا وجدنا القافية المقيدة تكثر عند كشاجم[5]، كما وجدنا عند السري الرفاء[6].

(1) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 115.
(2) معجم الأدباء 198/7. أعيجي: أعطفي.
(3) موسيقى الشعر/ 260.
(4) عضوية الموسيقى في النص الشعري/ 78.
(5) ينظر: مثلاً ديوانه الصفحات (62، 101، 173، 254، 268).
(6) ينظر: مثلاً ديوانه، الصفحات (45/2، 61/2، 224/2، 539/2، 566/2).

وقلت عند الخالديين[1] والخباز البلدي[2] بنسبة لا تكاد تذكر، ووجدناها لدى المرتضى الشهرزوري في مقطوعة واحدة[3]، ولم نلحظها لدى الببغاء والوزير المغربي بتاتاً.

أما عند الأمراء والعلماء فلقد وجدناها عند الأمراء عند كل من الأمير الحمداني أبي زهير مهلهل بن حمدان[4] وعند قرواش بن المقلد العقيلي[5]، وعند العلماء وجدناها عند عبيد الله بن أحمد البلدي[6] هذه هي حركة القافية المقيدة لدى أغلب شعراء الموصل بشكل عام.

(1) ينظر: مثلاً ديوان الخالديين، الصفحات (27، 40).
(2) ينظر: شعر الخباز البلدي، الصفحات (28 – 30).
(3) خريدة القصر (الشام) 310/2.
(4) يتيمة الدهر 89/1.
(5) وفيات الأعيان 262/5.
(6) يتيمة الدهر 214/2.

ب. القافية المطلقة:

وهي التي يكون الروي فيها متحركاً بإحدى الحركات الثلاث المعروفة، الكسرة أو الضمة أو الفتحة، وهذا النوع أكثر شيوعاً في الشعر العربي إذ يصل إلى ما يقرب 90%[1]، وشيوع هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصريح بالمشاعر[2]. وقوافي شعراء الموصل كلها مطلقة ما عدا ما ذكرناه من قوافي مقيدة لدى الشعراء، وكان الروي المفضل لديهم هو الكسر، فلقد مثّل حركة واسعة ويأتي الفتح بعده ثم الضم. ولم يخرج شعراء الموصل في قوافيهم المطلقة عن الإكثار من الروي المكسور، فمن "يتأمل الشعر العربي، يجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب، وأفخمها مضمومات في الغالب"[3]، وهكذا فقد سار شعراء الموصل في قوافيهم المقيدة والمطلقة وفق المتعارف عليه في إيرادهم القليل للقوافي المقيدة وشيوع القوافي المطلقة، ولاسيما ذات الروي المكسور. وفي رأي ليس هناك قاعدة أو قياس يحتم علينا إرجاع سبب استخدام الشاعر للقوافي المقيدة أو المطلقة فالشاعر حر في اختيار قوافيه التي تنسجم مع نفسه الشعري.

- الإيقاع الداخلي

الإيقاع الداخلي متمم للإيقاع الخارجي في معرفة آلية الموسيقى المتبعة لدى الشاعر، ومن ذلك وجب النظر إلى الشعر من زاوية الإيقاع الخارجي والداخلي، ومثلما حدد الإيقاع الخارجي الأوزان والقوافي يعمل الإيقاع الداخلي على تحديد الموسيقى الحقيقية للبيت الشعري، ذلك لأن للأيقاع الداخلي "موسيقى خفيّة تنبع من اختيار الشاعر، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات"[4] فهو المقياس الأكثر حساسية لنبض الشاعر الوجداني وانفعاله بآرائه وموضوعات شعره[5]. فالشاعر

(1) ينظر: موسيقى الشعر/ 257.
(2) ينظر: ثنائية السرد والإيقاع في شعر عمر بن أبي ربيعة/ 179.
(3) المرشد 69/1.
(4) في النقد الأدبي، شوقي ضيف/ 97.
(5) ينظر: الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام/ 396.

عندما يعيش تجربته الفنية فإنه يسعى إلى أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بين الحدث والتجربة الشعرية عبر التوقيع الموسيقي، وذلك لأن موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس التي قد تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها والإيحاء بها، فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً على كل ذلك[1].

وهناك العديد من الوسائل التي يتحقق بها الإيقاع الداخلي ومنها التكرار، والجناس ورد العجز على الصدر، والتقسيم، والتصريع، وقد لاحظنا وسائل الإيقاع الداخلي هذه لدى شعراء الموصل تسيطر على إيقاعهم الشعري لذا سنعمل على بيان كل وسيلة من هذه الوسائل.

أسلوب التكرار:

وهو من الأساليب التي شاعت كثيراً لدى شعراء الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة، وهو "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير"[2] لأغراض مختلفة كالمباهاة والتعظيم والتشهير والتوبيخ والعتاب والشكوى، فهو أسلوب عام يدخل على كل الأغراض الشعرية بغية ترسيخ المعنى في ذهن السامع وتأكيده، وتقوية النغم الإيقاعي.

ومن خلال تقصينا عن التكرار لدى شعراء الموصل رأينا أنه سلك مسلكين، تمثل الأول في تكرار اللفظة المفردة أو الجملة، فهو مهم لما تبعثه أهميته من كونه "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية"[3] والمسلك الثاني في تكرار الحروف، وبذلك يكون قد ضمّ جميع صور التكرار[4]. فمن تكرار اللفظة المفردة نرى السري الرفاء في قوله يمدح شخصاً وهو في إحدى الرياض.

وإن آنستْ شخصاً من الناس كما صرصرتْ في الطرس أقلامُ كاتب[5]

(1) ينظر: الشعر والتجربة، آرشيلد ماكليش/ 27.
(2) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، ماهر مهدي هلال/ 259.
(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة/ 242.
(4) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر/ 42.
(5) ديوان السري الرفاء 328/1.

يعطي السري محاسن تلك الرياض التي لو آنست أحداً من الناس لصرصرت أي صوتت من فرحها به، كدلالة على معزته ورفعة شأنه، ونرى مدى إعلاء نبرة النغم للفظة صرصرت بدلاً من صوتت لتأكيد علو شأن الداخل لهذه الرياض.

ولأبي بكر محمد الخالدي تكرار للفظ المفرد في وصفه لمروحة أهداها:

وتصلح للضرب ضرب الدّلال دلال الحبيب، إذا ما عتب[1]

فاللفظة المفردة في هذا البيت تكررت في (ضرب) وفي (دلال)، لشدّة ولع الشاعر بهذه المروحة ومن أجل بيان العمل الذي تقوم به، ونلاحظ مدى تناسق الألفاظ المفردة المؤدية إلى إحداث نغم موسيقي تنجذب له الآذان.

وقول الببغاء شاكياً:

بأبي الغائب الذي لم يغب عني فأشكو إليه همّ المغيب[2]

فألفاظ الشكوى لهذا الحبيب جاءت في (غائب – يغب – مغيب) فهو لم يغب ولكن لشدّة ولهِهِ به شكا له المغيب في تكرار ألفاظ تدخل أكثر ما تدخل في صيرورة نفسية تعمل على معالجة موضوع الغياب الذي يُحتَمل أن يقع.

ومما قاله الأمير ذي القرنين بن ناصر الدولة في وداع أحبابه:

ومفارقٌ ودّعت عند فراقه ودّعْت صبري عنه في توديعه[3]

فاللفظة المفردة في هذا البيت تكررت في (ودّعتُ) التي استخدمها الشاعر ليعرب عن مدى حزنه لهذا الفراق الذي أفقده صبره، فأراد الشاعر من خلال تكراره أن يشكل نغماً موسيقياً يجلب انتباه المتلقي ويعي ما يعانيه الشاعر.

ومما ورد في تكرار للفظة المفردة قول المرتضى الشهرزوري في وصف حاله مع الحبيب:

فيوماً نحن في سلم ويوماً حربنا تَقِدُ

ويوماً وصلنا خُلَسٌ ويوماً هجرنا مددُ[1]

(1) ديوان الخالديين/ 27.
(2) شعر الببغاء/ 306.
(3) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 123.

نرى تكرار لفظ (اليوم) هنا أربع مرات ولعلّ الدافع وراء ذلك شدة اهتمام الشاعر بهذا الموضوع الذي شغله وأضناه مما دفعه في نهاية المطاف إلى الترويح عن نفسه بمفصلة هذا الحال الذي يكمن وراءه أيام متفاوتة مع الحبيب، فأيامه المضنية معه أكثر من أيامه السعيدة، ولقد عمل التكرار على تقوية النغم الموسيقي الذي عمد إليه الشاعر من أجل بيان حالته.

أما على نطاق الجملة فنجد تكراره عند كشاجم في قوله واصفاً نجابة ولده:

فأبيتُ أدني مهجتي من مهجتي وأضمُّ أحشائي إلى أحشائي[2]

لقد شكل تكرار اللفظ المركب هنا عاملاً ضرورياً لشاعرنا كشاجم، فهو يريد أن يؤنس نفسه بما ألهمه الله من ولد، فهو مهجته وأحشاؤه، فلما خلد إلى النوم أدنى مهجته إليه كدلالة على مدى حبه لهذا الولد وتعلقه به، وقد جاء لفظه المركب ذا نغم شكل له حافزاً للتعبير عن نشوته بهذا الولد.

وفي قول الببغاء تكرار لفظي حين مدح عدّة الدولة أبي تغلب بن ناصر الدولة:

إذا دعته ملوك الأرض سيدها طراً، دعته المعالي سيّد العرب[3]

لقد أراد الببغاء من تكرار لفظه المركب أن يوصل مدى اعتزازه بالأمير عدة الدولة، فعمل على استقصاء الألفاظ التي تنسجم مع الأمير وتعلي شأنه من خلال تعالي نبرة التكرار، ففي صدر البيت قال (دعته الملوك)، ثم ما لبثت أن تعالت هذه النبرة في عجز البيت عندما قال (دعته المعالي سيد العرب)، فالأمير ليس سيد الملوك فحسب بل هو سيد العرب أيضاً.

ونرى التكرار اللفظي عند الأمير العقيلي مسلم بن قريش إذ يقول في الناس الذين يرومون نيل المعالي برخيص الثمن:

يريدون نيل العلا بالمنى ونيل العلا برغِيب الثمن[4]

(1) خريدة القصر (الشام) 315/2.
(2) ديوان كشاجم/ 26
(3) شعر الببغاء/ 309.
(4) خريدة القصر (الشام) 265/2.

لقد جاء تكرار الأمير العقيلي مسلم بن قريش للتأكيد على عدم نيل المقام العالي بالأماني وإنما يجب الارتقاء نحو العلا بالجد والمثابرة.

وهذا ما كان من تكرار اللفظة المفردة والجملة، أمّا ما جاء من تكرار للحروف (الأصوات) فلقد أخذ حيزاً واسعاً لدى شعراء الموصل إذ لا تخفى أهمية تكرار الأصوات إذ أن "الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر بالقافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"[1] شرط أن أن يحقق الصوت المكرر الانسجام والتناسق ليخدم الإيقاع وليلفت النظر إلى هذا اللون من التكرار، أي يأتي الصوت عفوياً وغير متكلف، وإلا كان مجرد تتابع لفظي لا قيمة له[2].

فهذا الخالدي أبو بكر له مقطوعة غزلية يعمل فيها على تكرار حرف الواو إذ يقول:

يـــا شـــبيه البـــدر حســـناً ... وضـــــــياءً ومثـــــــالاً

وشـــــبيه الغصـــــن لينـــــاً ... وقوامـــــــــاً واعتـــــــدالاً

أنـــت مثـــل الـــورد لونـــاً ... ونســـــــيماً ومـــــــلالاً[3]

نرى مدى الانسجام والتناسق في إيراد حرف الواو الذي شكل نغماً موسيقياً يثير الانتباه، فشاعرنا الخالدي أراد استمالة الحبيب بأكبر قدر من المعاني ذات الإيقاع الجميل التي تعمل على إيصال مشاعره الوهاجة تجاه حبيبه.

وقول الغضنفر أبي تغلب بن ناصر الدولة في الخدود:

لا والـــذي جعـــل المـــوا ... لـــي فـــي الهـــوى خـــدم العبيـــد

وأصـــار فـــي أيـــدي الظبـــا ... ء قيـــاد أعنـــاق الأســـود

وأقـــام ألويـــة المنيـــة ... بـــين أمنيـــة الصـــدود

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس/ 45.
(2) ينظر: الشعر الإسلامي في عصر ما قبل الإسلام/ 402.
(3) ديوان الخالديين/ 82. الملال: المتقلب.

مـــا الـــورد أحســـن منظـــراً مـــن حســـن توريـــد الخـــدود[1]

فتكرار حرف الواو واضح في المقطوعة التي شكل فيها صاحبها جملة من الأمور لكي يثبت بالتالي أن توريد الخدود أحسن من الورد منظراً، ولقد جاء الإيقاع منسجماً متناسقاً شكّل طابعاً يحوي في دفاته رغبة الشاعر بهذه الخدود التي أعجب بها، والثنائية الضدية واضحة في هذه المقطوعة في القوة واللين.

وقول الخباز البلدي في حبيب له:

أقـــول لليلـــة فيهـــا أتـــاني حبيـــب فـــي مصـــارمتي لجـــوجُ

أيـا ليلـي الـذي مـا كنـت تفنـى قصـرت وكنـت قـدماً مـا تـروج

أيـــاجوج إذا نحـــن التقينـــا وأيـــام التهـــاجر أنـــت عـــوج[2]

تمركز التكرار في هذه الأبيات في تكرار حرف (همزة النداء والجيم)، فالنداء عمل على استغاثة الحبيب في تناغم موسيقي جميل، وشكل حرف الجيم معارضة هذا الحبيب للشاعر، ولعلّ التقاء الاستغاثة مع المعارضة أراد أن يؤكد تمسك الشاعر بحبيبه رغم المعارضة الشديدة له، ونلاحظ الثنائية الضدية في هذه المقطوعة واضحة في الطلب والرفض والتي أثبتها التكرار فجاءت متناسقة ومغمورة بالنغم الذي يجلب الانتباه.

ونجد تكرار الواو في مقطوعة للشهرزوري في أحبابه أيضاً إذ يقول:

حلفت بربّ البيت والركن والحجر لـئن قـدم الأحبـاب مـن سـفر الهجـر

وعـادوا إلـى الإخـلاص والصـدق وحـالوا عـن الإعـراض والصـدُّ والغـدر

وجـاء نسـيم الإختصـاص مبشّـراً تلقيـتُهُمْ حبـواً علـى الخـدّ والنحـر[3]

(1) فوات الوفيات 173/3.
(2) شعر الخباز البلدي/ 29.
(3) خريدة القصر (الشام) 312/2.

لقد شكل تكرار حرف الواو هنا تناغماً موسيقياً أعطى ما يحس به الشاعر تجاه أحبابه، ذلك الإحساس بالإحباط الذي رفع التكرار من وتيرته، فالتشنج واضح في نفس الشاعر وهو يعالج حاله مع من يحب.

ومما قاله السري في تكرار الحروف:

جفوت من الصبا ما ليس يجفى وعفت من الهوى ما لا يعاف

فلو أني هممت بقبح فعلٍ لدى الإغفاء أيقظني العفاف[1]

نلاحظ الانسجام والتناسق النغمي الذي يعمل الشاعر به على تبرئة نفسه من كل سوء، فحرف الفاء أعطى المقطوعة نغماً إيقاعياً غليظاً أراد الشاعر به أن يجلب الانتباه إليه بغية إعلان سخطه ورفضه لحياة المجون.

ويقول كشاجم في تكرار الحاء:

أطلق عقال الروح بالراح إني إليها جدّ مرتاح

قد كدّت الحكمة روحي فرو حها بأوتار وأقداح[2]

هذا التكرار ترتاح له النفس وتنتبه له الآذان لما له من تناغم موسيقي جميل عمل على إيصال فكر الشاعر نحو الدعوة إلى التمتع بالخمرة بعد التعب والجهد.

ومما قاله عبيدالله بن جروٍ الأسدي في تكرار حرف التاء:

قطعتَ من السنينَ مدىً طويلاً ولم تعرف عدوّك من صديقِكْ

فسِرْتَ على الغرور ولستَ تدري أماءٌ أم سرابٌ في طريقك[3]

إذ نرى امتزاج حرف التاء بإحساس الشاعر وهو يعبر عن رحلة العمر التي قطعها ولم يتمكن من معرفة منهج الحياة، فالتسلسل التدريجي لحرف التاء في هذه المقطوعة مثّلَ منهج الحياة لدى الشاعر في التعبير عن معاناته.

ونرى أن تكرار الحروف اقتصر بصورة كبيرة على حرف الواو، ونكتفي بهذا القدر من أسلوب التكرار لدى شعراء الموصل، إذ رأينا أن تكرار اللفظة

(1) ديوان السري الرفاء 176/2.
(2) ديوان كشاجم/ 118.
(3) معجم الأدباء 63/11.

المفردة هي الغالبة عموماً في مجال تكرار الألفاظ من أسماء وأفعال، وإن حرف الواو هو الغالب في مجال تكرار الحروف. وهذا من جهة، وإن التكرار لدى شعراء الموصل كان يتمحور حول قضايا شخصية أراد شعراء الموصل أن يؤكدوا عليها من وراء التكرار بشتى صوره.

الجناس

يشكل الجناس رافداً مهماً في الإيقاع الداخلي، تكمن قيمته في تقوية النغم من حيث أنه "في أصله وجوهره نوع من أنواع التكرار"[1] فهو يضيف نغماً موسيقياً يجعل منه جميلاً أخّاذاً ويعود سر جماله أيضاً "في كونه يقرب بين مدلول الفظ وصوته، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى"[2]، والمعلوم أن الجناس هو "تشابه اللفظ واختلاف المعنى"[3] ويأتي تاماً وناقصاً[4]، ومن أمثلة الجناس بشكل عام لدى شعراء الموصل ما قاله السري الرفاء:

ما حارب الصُبحُ المضيءُ غياهباً إلا أرتنا الصَّبحَ سلم غياهبِ[5]

إذ نرى المجانسة بين لفظتي (الصُبحُ – الصُّبحَ) فالصبح الأولى من وقت الصبيحة والصبح الثانية من الوجه الصبوح، فالانسجام الذي تحقق في إيقاع اللفظتين مع اختلاف الدلالة أدى رنيناً موسيقياً جميلاً.

ومما قاله الخالدي يجانس بين الضريب والضربا:

أرشف ريقاً عذب اللّمى كأن فيه الضريب والضّربا[6]

فالجناس الناقص بين اللفظتين الضريب ومعناها (الجليد والثلج) والضّربا ومعناها (العسل الأبيض) اللتين شكلتا دلالة نفسية للشاعر وهو يعالج موضوع عشقه مع حبيبته، فجاءت موسيقاه تحمل نغماً موسيقياً متنوعاً زاد من عمق المعنى الذي رامه الشاعر.

(1) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب/270.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها 580/2.
(3) الإيضاح في علوم البلاغة/ 382.
(4) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي 356/2.
(5) ديوان السري 306/1.
(6) ديوان الخالديين 19.

ونمضي مع شعراء الموصل في إيرادهم للجناس ونرى لشاعرنا كشاجم بيتاً فيه بين العضب والقضب إذ يقول:

رمياً متى أقصد به السمتَ أصب ومدية كالعضب ما مس قَضَب[1]

إذ نرى الجناس الناقص بين اللفظتين (عضب و قضب) قد أعطت للبيت الشعري قوته ومتانته في مجال المعنى الذي يريد الشاعر إثباته وهو يتحدث عن وصفه للمحبرة والأقلام، وقد شكل تناسقاً ورنيناً يجلب انتباه المتلقي ويعزز من دلالة المعنى.

وفي موضع نرى الببغاء يورد الجناس الناقص في بيتين له إذ يقول في اللهو والخمر:

حبذا العيش حيث تسْري الأماني بين جد الغنى وهزل الغناء

حيث سكر الشباب أقضى على قلـ ـبي وأمضى من نشوة الصهباء[2]

فالبيت الأول جانس فيه بين (الغنى – الغناء) فالغنى معناها غنى الرجل في ماله، والغناء معناها الغناء المعروف من قبل المغنّي، أما البيت الثاني فقد ضم الجناس الناقص في قوله (أقضى – أمضى)، ولقد شكل الجناس في هذين البيتين حافزاً للشاعر في إقباله على حياة اللهو واللعب من خلال التسارع النغمي الذي أضفى الجمال الموسيقي على الألفاظ.

ويطالعنا العالم النحوي عبدالله بن أحمد البلدي بجناس يضم التام والناقص في حديثه عن الخمرة إذ يقول:

هات المدامة يا شقيقي نشرب على روض الشقيق

كأس العقيق نديرها ما بين أكناف العقيق[3]

فالجناس الناقص في البيت الأول كان بين (شقيقي – شقيق) فشقيقي يعني أخي و الشقيق يعني زهر الشقيق، أما البيت الثاني فقد شكل جناساً تاماً بين لفظتي

(1) ديوان كشاجم 67. السمت: الطريق؛ العضب والقضب: القاطع.
(2) شعر الببغاء/ 298.
(3) يتيمة الدهر 214/2.

(العقيق) الأولى والثانية، فالأولى معناهاً الفضة والثانية معناها الوادي الذي يسال منه الماء ، فقد عمل النغم الشعري في هذه المقطوعة على تعميق دلالتها وسبر غورها من خلال تلبية حاجة الشاعر إلى هذه الخمرة وفي موضع يشيع به اللهو والمرح.

وللخباز البلدي جناس ناقص حيث جانس بين (البدر والقدر) في قوله:

وعـــارضٍ مثـــل دارة البـــدرِ دار بوجـــــهٍ كليلـــــة القـــــدرِ

فلـــو تـــراه وحســـن منظـــره شـــهدت أن الجمـــال للشـــعرِ[1]

فلقد شكل الجناس للشاعر في البيت الأول حركة نفسية أراد أن يعبر بها عن مدى إعجابه بهذا الغلام، فجاء ألفاظ الجناس ومنسجمة مع الموقف النفسي مما أعطى رنيناً حسناً صبَّ في تكوين دلالة معنوية تمثلت بتعبير الشاعر عن شدة إعجابه بالغلام.

ولشاعرنا الأمير الحمداني جناس تام إذ يقول:

لـو كنـت سـاعة بيننـا مـا بيننـا فشـهدت حـين نكـرّر التوديعـا[2]

فقد جانس بين (بيننا) الأولى ومعناها الفراق، و(بيننا) الثانية ومعناها الحضور المكاني المقصود في مكان التوديع، فلقد عمق الجناس في هذا البيت دلالة الألم لدى الشاعر وعبر عن تمزيقه النفسي الذي سببه هذا التوديع.

وفي سياق متصل نجد الحسين بن طوق الموصلي يورد الجناس التام حينما جانب بين (الحُبّ – الحِبّ) عندما قال:

تزايـد أشـواقي وأخلقنـي الحـب وغاب الكرى، مذ غاب عن ناظري

فالحب الأولى تعني الولع بالحبيب، والحب الثانية تعني الشخص الذي يحب، فالتشكيل النغمي الذي أحدثه الجناس زادعمق الدلالة في تعبير الشاعر عن ألمه وهو يمر بحالة الفراق عن الحبيب.

(1) شعر الخباز البلدي/ 33.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 120.
(3) دمية القصر 365/1.

رد العجز على الصدر

وهو شكل من أشكال التكرار يعمد إليه الشاعر لتنغيم البيت الشعري إذ "يكسب البيت رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّة وحلاوة"[1] من خلال إيراد اللفظ في شطر البيت الأول واللفظ الآخر في شطر البيت الثاني، فهو يمثل حلقة معلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره إذ يرد اللفظ في الكلام ثم ينمو بعده المعنى وصولاً إلى خاتمة يتكرر فيها اللفظ، ولرد العجز على الصدر أشكال متنوعة وجدناها لدى شعراء الموصل ومنها إيراد اللفظ الأول في أول الشطر الأول واللفظ الثاني في آخر الشطر الثاني ومثال ذلك قول السري الرفاء:

حجبت محاسنها الخيامُ ولو بدت كان العفاف لها أتمّ حجاب[2]

وقول كشاجم:

وغلامٍ في زيه كفتاةٍ وفتاة في زيّها كغلام[3]

وقول أبو بكر الخالدي:

يا ضاحكاً حين أبكاني تبسُّمُهُ حقٌّ من الحبِّ تُبكيني وتضحكُ بي(4)

فقد أفاد هذا التنوع من رد العجز على الصدر زيادة ترقب لدى المتلقي من خلال دلالته النغمية التي تعمل على إبراز جمالية البيت الشعري المتحقق من وراء هذا النغم.

ويطالعنا نوعٌ آخر من رد العجز على الصدر عندما يكون اللفظ الثاني في نهاية الشطر الثاني، واللفظ الأول في وسط الشطر الأول ومن ذلك قول الببغاء:

ما استزدنا به ضياء على أيـ سر ما كان عندنا من ضياء[5]

وقول المرتضى الشهرزوري:

وباجتماع الشمل يقضي لنا من كان بالبين عندنا قضى[6]

---

(1) العمدة 3/2.
(2) ديوان السري الرفاء 390/1.
(3) ديوان كشاجم/ 448.
(4) ديوان الخالديين/ 26.
(5) شعر الببغاء/ 298.
(6) خريدة القصر (الشام) 311/2.

وهذا النوع يعمل على إضافة نغمة تحفّز المتلقي إلى إلقاء الضوء على هذا البيت وبالتالي يحقق الشاعر غايته في إثارة المتلقي من خلال الوظيفة الترنيمية التي يقوم بها هذا النوع من رد العجز على الصدر.

وهناك نوع آخر وجدناه لدى شعراء الموصل مقتضاه هو أن يكون اللفظ الثاني في نهاية الشطر الثاني، واللفظ الأول يكون في نهاية الشطر الأول ومثال ذلك قول الخباز البلدي:

لم يكن وقت صباحٍ فحسبناه صباحا[1]

وقول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة:

يا غائباً لم أخنه بالبعد إن لم يخني[2]

وقول عالمنا إبن جني:

فإن أصبح بلا نسبٍ فعلمي في الورى نسبي[3]

فهذا النوع يستدعي من المتلقي الوقوف عنده لما له من ثراء موسيقي يعمل على إضفاء جمال إيقاعي ترنو له الآذان ويرتاح له السمع فضلاً عن وظيفته الدلالية.

وهكذا نرى أن رد العجز على الصدر يأتي اللفظ الثاني فيه دائماً في آخر الشطر الثاني مع تنوع إيراد اللفظ الأول كما ذكرنا من أنواع، وقد شارك شعراء الموصل بكل فئاتهم في إيراد هذا النوع من الإيقاع الداخلي لما يحققه من تنغيم موسيقي يعمل على جلب انتباه المتلقي، فتتعمق الدلالة الإيقاعية فتبرز مقدرة الشاعر الفنية.

(1) شعر الخباز البلدي/ 30.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 125.
(3) ديوان كشاجم/ 448.

التقسيم

التقسيم هو "ضرب من التقطيع على معانٍ مختلفة"[1] يأتي أثناء الأداء الإلقائي فيعمل الشاعر على تجزئة الوزن إلى مواقف تناسب المواضع التي يتحدث في إطارها، وقد وجدنا التقسيم لدى أغلب شعراء الموصل، ومن ذلك قول أبي بكر الخالدي:

حورٌ جعلن، وقد رحلن، وداعنا بمدامعٍ نطقت وهنّ سكوتُ

فعيونها سبجٌ، ونثرُ دموعها درّ، وحمرُ خدودها ياقوتُ[2]

ونرى مدى جمال المقاطع الصوتية الواردة في هذين البيتين، إذ شكلت نغماً موسيقياً لطيفاً، تمثل بالتنغيم الإيقاعي أولاً وانسيابية المقاطع الصوتية التي شكلت انشراحاً وتوسعاً في نَفَس قائلها ثانياً

ومثل هذا التقسيم الجميل أيضاً وجدناه لدى الببغاء في قوله:

نورٌ وإن لم يغب، ووهمٌ وإن صحّ، وماءٌ لو كان ينسكب

فالراحُ بدرٌ، والجامُ هالتهُ والأفق كفيَّ، والأنجم الحببُ[3]

فالتنغيم الإيقاعي الذي أسفر عن التقسيم متعمد لدى الببغاء، عمل فيه على إبعاد المتلقي عن السأم أولاً بغية ملاحظة المتلقي فكرة الشاعر والإيناس السمعي لها ثانياً.

وكقول الوزير المغربي:

الدهر سهلٌ وصعبٌ والعيشُ مرٌّ وعذبُ[4]

وسار الوزير المغربي على خطى بقية شعراء الموصل في إيرادهم للتقسيم عندما قاربوا بين تغييرات الدهر والعيش والنتيجة واحدة في لفت انتباه المتلقي إلى

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه/ 47.
(2) ديوان الخالديين/ 30.
(3) شعر الببغاء/ 308.
(4) معجم الأدباء 88/9.

تغير ظروف الإنسان بين يوم وآخر. ولقد جاء بتنغيم لفظي استدعى منه التنغيم الإيقاعي الذي يعمل على زيادة انتباه المتلقي.

وكقول الأمير العقيلي مسلم بن قريش:

الدهر يومان: ذا أمنٌ، وذا خطرٌ والماء صنفان: ذا صافٍ وذا كدر[1]

فالأمير العقيلي يقارن تغيرات الدهر بالماء الذي لا يصفو في كل آن من خلال تنغيم إيقاعي يتكفل بأداء تلك المقارنة بطريقة ترن لها الآذان ويرتاح معها السمع.

ومما قاله السري الرفاء في إيراده للتقسيم:

أتبعْتُها نفس المحبِّ تضرّمت أحشاؤه لتفرّقِ الأحبابِ

أتبعتها نظر المشوق تجمعت زفراته لتشاكيَ الأترابِ[2]

فهذا التنغيم الإيقاعي الذي حفل بالكثير من المعاني حفّز المتلقي إليه ليوجه غايته نحوه وبالتالي فالشاعر يحقق قدرته العروضية لجلب انتباه المتلقي إلى موضوعه الشعري.

ومثل ذلك التقسيم قول السلامي في سبيل إرضاء المحبوب:

يحكي المطايا حنيناً والهجيرَ جوى والمزن دمعا وأطلالُ الديارِ بلى[3]

إذ خضع البيت الشعري لتقسيم إيقاعي عبّر عن مدى حب الشاعر لمحبوبه من خلال تموّج الإحساس الذي تسارع ليظهر وَلَهَ الشاعر لمحبوبه.

وبذلك نرى أن التقسيم جاء لدى شعراء الموصل وهم يثبتون مقدرتهم الفنية في معالجة قضايا الشعر وموضوعاته.

التصريع

(1) خريدة القصر (الشام) 262/2.
(2) ديوان السري الرفاء 308/1.
(3) شعر السلامي/ 88.

التصريع هو "ما كانت عروض البيت تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[1] وهو من العناصر الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في تحقيق تناسق في الإيقاع الداخلي للقصيدة في مقدمتها أو في متنها[2].

فمما ورد من التصريع في مقدمات القصائد لدى شعراء الموصل قول السري الرفاء:

وشاحبِ اللِبسةِ والأعضاءِ أشعث نائي العهدِ بالرخاء[3]

ومما قاله كشاجم:

ومستدير كجرم البدر مسطوح عن كلّ رائعة الأشكال مصفوحِ[4]

والمعلوم أن السري الرفاء وكشاجم لديهما من الشعر الغزير، فهما من أكثر من أورد ظاهرة التصريع.

وقول أبو عثمان الخالدي في إيراد التصريع في مقدمة القصيدة:

يا من أحلّ به الرزيه وأعاد نعمته بليه[5]

وقول الأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة:

دموع عيني لفقدكم تكف والقلب مني متيّم دنف[6]

وقول المرتضى الشهرزوري:

بدا لك سرٌّ طال عنكَ اكتتامه ولاح صباحٌ كان منك ظلامه[7]

إذن فللتصريع في مقدمات القصائد طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على القافية قبل الانتهاء إليها، لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها[8]، سواءً كان في مقدمات القصائد أو متنها.

---

(1) العمدة 173/1.
(2) ينظر: الشعر الإسلامي في عصر صدر الإسلام/ 414.
(3) ديوان السري الرفاء 273/1.
(4) ديوان كشاجم/ 127.
(5) ديوان الخالديين/ 151.
(6) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 131.
(7) خريدة القصر (الشام) 309/2.
(8) ينظر: منهاج البلغاء/ 283.

ومن جهة ثانية فقد وجدنا التصريع في متن القصائد لدى شعراء الموصل ومن ذلك قول السري الرفاء:

أحلك الشعرُ محل القِلى وفلَّ من جفنيك سيف الفنا[1]

وقول الخباز البلدي:

فكم عانقت غصناً في اعتدالِ به ولثمت بدراً في كمالِ[2]

وقول الأمير العقيلي قرواش بن المقلد:

وإني لأحقر هذا الزمان ولا سيما أهل هذا الزمن[3]

وقول الوزير المغربي:

ولو شاء ألقى في فم الطير قوته ولكنه أوحى إلى الطير لقطه[4]

كما وجدنا من ناحية أخرى أن التصريع يمتد ليشمل القصيدة كلها ومن ذلك ما قاله كشاجم عند وصفه لتخت الحساب:

وقلمٍ مِدادُه تُرابُ في صُحفٍ سطورها حساب
يكثرُ فيه المحو والاضراب من غير أن يُسوّدَ الكتاب
حتى يبين الحقُّ والصواب وليس إعجامٌ ولا إعراب
فيه ولا شكٌّ ولا ارتياب[5]

وفي السياق نفسه نرى السري يورد التصريع في مجمل القصيدة التي يصف فيها حملاً مشوياً إذ يقول:

أنعته معصفر البردين أبيض قاني حُمرة الجَنبين
خلّف شهرين على الخلفين ثم رعى بعدهما شهرينِ
فجسمه شبران في شبرين يا حسنه وهو صريع الحينِ

(1) ديوان السري الرفاء 291/1.
(2) شعر الخباز البلدي/ 35.
(3) خريدة القصر (الشام) 265/2.
(4) معجم الأدباء 86/9.
(5) نفسه/ 41.

واقعـــة منـــه ســـهامُ العـــينِ بـــين ذراعـــين مفصّـــلينِ
كســـارقٍ حُـــدَّ مـــن اليـــدَيْنِ وطـــرفٍ يســـتوقفُ الطـــرفيْنِ
شـــق حشـــاه عـــن شـــقيقتين أُختـــين فـــي القـــد شـــبيهتينِ
يُريـــك مـــرآةً مـــن اللّجـــينِ مُذهبـــة المقـــبضِ والـــوجهينِ[1]

وهكذا نرى تنوع التصريع لدى شعراء الموصل الذي جاء في مقدمات القصائد والمقطّعات تارة وفي متنها تارة أخرى. ولقد أثبت أغلب شعراء الموصل قدرتهم الفنية في مجال التصريع الذي عزز فاعلية الإيقاع الداخلي من خلال التناسق الذي يحدثه في القصائد والمقطّعات.

(1) ديوان السري الرفاء 728/2. الخلفين: حلمة الضرع.

المبحث الرابع

البناء العام

- بناء المقطوعات

شكلت المقطوعات الشعرية الحيّز الأكبر من الشعر الذي بين أيدينا، إذ برزت هذه الظاهرة لدى معظم شعراء الموصل إبّان القرنين الرابع والخامس للهجرة ومعظم الذين وفدوا إليهم، وهناك أسباب كثيرة وراء شيوع هذه الظاهرة، وقبل الخوص فيها ينبغي الإشارة إلى أن هذه الظاهرة قد بدأت في العصور السابقة للعصر العباسي وزادت في العصر العباسي وكثر الميل لها حتى كانت تطغى على القصيد. وفي الحقيقة اختلف في عدد الأبيات التي تتألف منها المقطوعة فمنهم من رأى أنها دون سبعة أبيات ومنهم من رأى أنها دون عشرة أبيات[1]، أما نحن فسرنا على اعتبار المقطوعة دون سبعة أبيات. فما كان أكثر من سبعة أبيات فهو قصيدة.

وكانت هناك مجموعة من الأسباب التي أدت إلى الميل الكبير إلى المقطوعات فمنها ابتداء قول الشعر وهذا أمر طبيعي في كل عمل فني حيث لا يكتمل إلاّ بعد أن يمر بأطوار وأزمان فينمو ويتطور، ومنها قدرة الشاعر التي يمتلكها فهو محدود بحدودها مقيد بطاقتها ويدخل ضمن هذه الفقرة الأمراء والخلفاء والعلماء والمتأدبين والشاعر المبتدئ لابدَّ أن يمر بتجارب كثيرة حتى يقدر أن يتمكن من صنعته وكذا الشاعر صاحب القدرة المحدودة كالأمراء والعلماء تفرض عليهم قدرتهم عدم تجاوز المقطوعات إلاَّ ما ندر.

ومنها أن الشاعر العباسي نظر إلى كل شيء محيط به ووقع عليه نظره، ويدخل في حياته اليومية، فتأثر به وفسح له في شعره مجالاً رحباً[2]، فكثافة

(1) ينظر: العمدة 1/188-189؛ محيط المحيط، بطرس البستاني/ 745.
(2) ينظر: ظاهرة المقطعات في الشعر العباسي، يونس السامرائي، بحث منشور في مجلة آداب المستنصرية، 1984م، 84/291 وما بعدها.

الظواهر الجديدة في أغلب الأغراض الناتج عن التقاء ثقافات عدة هو الذي حدا بالشعراء إلى الخوض في هذا النوع من البناء الفني للشعر.

فالظروف التي شهدها العصر العباسي سواءً ما يتعلق منها بالأحوال السياسية والاقتصادية أو بسبب التطور الحضاري هي التي حتمت شيوع المقطوعات فشيوعها كان "استجابة لذوق العصر من جهة وتحقيقاً لشعبية الشعر وسرعة تناقله ودورانه على ألسنة الناس من جهة أخرى"[1]. فهذا النمط من البناء يمنحنا فرصة نتأمل فيه بنية شعرية محددة يوفر للشاعر"النموذج اللائق للتعبير عن فكرة مفردة أو موقف نفسي واحد من الشاعر تجاه الحياة"[2].

ونرى أن شيوع المقطوعات بجملته يعود إلى أسباب فنية ونفسية وشكلية، فالسبب الفني يعود إلى أن الشعراء ولاسيما العلماء منهم والأمراء من خلال إيرادهم للمقطوعات عمدوا إلى التنقيح والتهذيب والابتعاد عن الحشو والإطالة، وأما السبان الشكلي والنفسي فلأن المقطوعات اعلق في النفوس وأكثر رواجاً في الحفظ، ولكي يضمن الشاعر بها الديمومة فضلاً عن تجنيب السامعين الإطالة التي تبعث الملل في النفوس[3].

وأبرز خصائص المقطوعات الشعرية أنها عالجت موضوعاً واحداً عبرت من خلاله عن تجربة معينة، وصورت موقفاً نفسياً واضحاً يتجلى فيه صدق الشعور ووضوح العاطفة وأصالتها، فالشاعر يلج إلى الفكرة التي يريد التعبير عنها من غير أن يغادر موضوعها الرئيسي إلى موضوعات أخرى.

ففي مقطوعة لشاعرنا السري الرفاء يهجو فيها نبات اللحية للمردٍ إذ يقول:

لكل شيءٍ حسن آفةٌ وآفةُ المرد نباتُ اللحى

يا غصناً لما اكتسى نضرةً وابتسمَ النورُ عليه ذوى

أحلك الشَعْرُ محلَّ القِلى وفلَّ من جفنيك سيف الفنا

(1) في الأدب العباسي- الرؤيا والفن- عزالدين إسماعيل /420.
(2) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، سيد حنفي حسنين/25.
(3) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، يوسف حسين بكار/ 244-244-245.

كسوف أقمار الدُّجا شنعة فكيف إن حلَّ بشمسِ الضُّحا

من سودت لحيته خدَّهُ مات وإن لم يكُ رهنَ الثرى[1]

فالشاعر استاء لنبت شعر المرد مما أدى به إلى هجاء هذا الشعر، فذكر أن آفة المرد نبات اللحى ثم أخذ يدور في إطار الموضوع نفسه حتى أخر بيت من المقطوعة، إذ نرى التلاحم بين أبيات المقطوعة وتلاحق معانيها المعبرة عن موضوع نبت الشعَرْ يتسارع من البيت الأول إلى البيت الأخير، فهذا التسلسل المتلاحق لأبيات المقطوعة كمل بعضه الأخر.

وفي مقطوعة أخرى لشاعر أخر من شعراء الموصل وهو كشاجم نراه يورد مقطوعة في المحافظة على دوام الودَّ والمحبة بينه وبين أقرب أصدقائه إذ يقول:

كم من أخٍ لي كنت أجعل عنده سرّي وآمنه على أخباري

أخفيت حبك دونه وسترتُه حذراً عليه من الحديثِ الجاري

إني متى أُخبر بحبك إخوتي حسدوا عليك فضيّعوا أسراري[2]

فالشاعر بدأ كلامه بالإشارة إلى مدى محافظته على الصديق وثقته الدائمة فيه وسارت المقطوعة على هذا المنوال حتى البيت الأخير، ولعلنا نرى التلاحم بين أجزاء الأبيات الثلاثة من خلال المفردات التي تعمل على بيان آلية الحفاظ على السر وعدم إشاعته بين الناس في (آمنه- سترته) إذ نرى هاء الغائب التي تلحق الأفعال (آمنه- سترته) إذ تشير إلى عدم تسمية هذا الصديق وإنما هو عام بين الأصدقاء ليؤكد الشاعر على أصالته ومبدأه الرصين في المحافظة على الأسرار، وعموما نلاحظ بوضوح معالجة الشاعر لموضوع واحد ظلله انفعال واحد.

ومن المقطوعات التي جاءت على شكل أراجيز قول كشاجم يصف سمكة مشوية:

وابنةِ ماءٍ في أديم ماء بيضاء مثل الفضّةِ البيضاء

(1) ديوان السري الرفاء 1/291-292. القلى: البغض؛ شنعةٌ: فظاعة
(2) ديوان كشاجم /226.

ذاتُ حُلـــــى ومقلـــــةٍ زرقـــــاء مُغضِـــ يَةِ اللحـــم عـــن الأعضـــاء

مختالـــةً فـــي حلـــةٍ حمـــراء كأنمـــا اشـــتقت مـــن الصـــهباء

لـــم تـــكُ إلا فرصـــة الســـرّاء[1]

فشاعرنا أعجبه شكل السمكة المشوية فأخذ يصفها وصفاً دقيقاً فهي البيضاء مثل الماء الذي خرجت منه ولحمها كثير، فضلاً عن أنها تختال في مكان شوائها كالحلة الحمراء، فالشعور والإحساس يتواصل لدى الشاعر وهو يعبر عن وصف السمكة من البيت الأول إلى البيت الأخير والشطر الواحد من دون أن يحيد عن إحساسه العام.

ومما وجدنا من مقطوعات لشعراء الموصل قول الخالدي أبي عثمان وهو يعاني من حبيبه إذ يقول:

بُليـــتُ بأَحســـنِ الثقليـــ نِ إقبـــالاً ومنصـــرفا

فمثـــل الخشـــفِ مُلتفتـــا ومثـــل الغصـــن منعطفـــا

يســـوفني بنائلـــه وقـــد أَهـــدى لـــي الأَســـفا

وآخـــذ وصـــلَهُ عـــدة ويأخـــذ مهجتـــي ســـلفا [2]

فشاعرنا الخالدي يواجه حالة جعلته يطلق عليها بلية لما عاناه من حبيبه الذي حيره بتقلبه وعدم استقراره على حال معه، وقد سارت الأبيات متلاحمة مترابطة، فالبيت الثاني متعلق بالبيت الأول الذي ذكر الشاعر فيه صفة المماطلة التي يحملها الحبيب، بينما نرى البيتين الثالث والرابع أتيا ليفصلان صفة المماطلة وما تحمل من تسويف وإرجاء.

ولشاعرنا الببغاء مقطوعة في مدح الأمير أبي تغلب بن ناصر الدولة يستحوذ عليها انفعال واحد إذ يقول:

(1) نفسه/ 26-27. مغضية اللحم: أي موفورة اللحم.
(2) ديوان الخالديين /140. الخشف: ولد الظبي.

وأنـا الـذي علمـت مـن طلـب الغنـى كيـف الطريـقُ إلـى الغنـى برجائـهِ
فظللـتُ مخصوصـاً بحمـد عُفاتـهِ وغـدوتُ ممـدوحاً بشـكر عطائـهِ
وافـدتُ قـدْماً معجـزات فضـائلي مـن نـور فطنتـه ونـار ذكائـهِ
فـإذا نطقـتُ نطقـتُ مـن ألفاظـه وإذا وهبـتُ وهبـتُ مـن نعمائـهِ [1]

فلقد سار البيغاء في مديحه في إطار واحد ضم إعلاء شأن الأمير وتأكيد جوده وكرمه فالبيت الأول ارتقى فيه الأمير الحمداني إلى درجة عالية من الكرم واستمرت الأبيات الثلاثة اللاحقة في تفصيل ذلك الكرم والجود الذي تحلى به الأمير، ولعلنا نلاحظ ترابط الأبيات في المقطوعة قد ساد من خلال الإكثار من صيغة (تاء الفاعل) بين الألفاظ (علّمتُ، ظللتُ، غدوتُ، أفدتُ، نطقت، وهبتُ) التي أعطت دلالة القوة والتمكن للشاعر وهو بجانب الأمير.

وللأمير الحمداني ذي القرنين بن ناصر الدولة مقطوعة في توديع حبيبه وقد أعتلج شعوره وباد صبره إذ يقول:

ومفـارق ودّعـتُ عنـد فراقـهِ ودعـت صـبري عنـه فـي توديعـهِ
ورأيـتُ منـه مثـل لؤلـؤ عقـده مـن ثغـره وحديثـه ودموعـهِ[2]

يبدو أن الأمير قد تأثر بفراق الحبيب الذي افقده صبره ولازمه همه فاخذ يعبر عن إحساسه بغاية من الدقة فسارت المقطوعة في إطار تحقيق هدف واحد هو تفسير اللوعة التي أصيب بها الأمير من ذاك الفِراق، ونرى الضمير المتصل في هاء الغائب قد طغى على المقطوعة فجعلها كلاً واحداً عبر عن تدفق قوي لانفعال واحد.

ومقطوعة أخرى ولكنها لعالم جليل هو عبيدالله بن جرو الأسدي إذ يقول في الحكمة:

قطعـت مـن السـنين مـدىً طـويلاً ولـم تعـرف عـدوّك مـن صـديقكْ

(1) شعر البيغاء /299.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 123.

فسرت على الغرور ولست تدري أمـاءٌ أم سـرابٌ فـي طريقـك[1]

فهذه المقطوعة دارت ضمن إحساس واحد عمل الشاعر فيه على تفصيل حياته وهو في مواجهتها، فالبيت الأول مهد للبيت الثاني في تجزئة الفكرة وقلب محاورها لكي تتوضح المعالم الموضوعية التي كان الشاعر بصدد التعبير عنها، فجاء إحساسه واحداً في المقطوعة.

ولشاعرنا العالم النحوي الجليل زيد المعروف بمرزكّة مقطوعة جميلة في رثاء الحسين (رضي الله عنه) إذ يقول:

فلـولا بكـاء المـزن حزنـاً لفقـده لمـا جاءنـا بعـد الحسـين غمـام

ولـو لـم يشـقّ الليـل جلبابـه أسـىً لمـا انجـاب مـن بعـد الحسين ظـلام[2]

فالتكثيف الشعوري المصاحب لهذه المقطوعة يعمل على بيان أهمية الفقيد وما يتمتع بـه عند سائر المسلمين من احترام ووقار، فالكَلُّ المتكامل لفكرة المقطوعة أعطاها خصوصية تامة في إنجاح التعبير عن أهمية الفقيد.

ومما وجدنا من مقطوعات للأمراء العقيلين قول الأمير المقلد بن المسيب في رثاء قصر إذ يقول:

يـا قصـرُ مـا فعـل الأُلـى ضـربت قبـابهم بعقـرك

أخنـى الزمـانُ علـيهم وطـواهم بطويـل نشـرك

آهـاً لقاصـرِ عُمـرِ مـن يختـال فيـك وطـولِ عُمـرِك [3]

ففكرة الأبيات تدور حول مصير الإنسان الذي لا مفر منه ولا مهرب وهو الموت والفناء، فمهما يكن عمر هذا الإنسان فهو قصير إذا ما قيس بعمر القصر، وقد تجلى في هذه الأبيات وحدة الموضوع والترابط المحكم بين أبياتها من خلال صيغة الجمع في البيت الأول (قبابهم) وارتباطها بالبيت الثاني من خلال نفس الصيغة في (طواهم، عليهم) وارتباط البيت الأول والثاني بالبيت الثالث في مجمل

(1) معجم الأدباء 63/11.
(2) بغية الوعاة 574/1.
(3) شعر البيغاء /299.

الحديث عن القصر الذي ظل على ما هو عليه ولكن أصحابه ذهبوا وتركوه لمن جاء بعدهم.

ومما قاله الأمير العقيلي أبو سلطان حسان بن رافع في تعبيره عن قلة صبره مع الحبيبة التي أفقدته صبره:

إن كنتِ عن لقيايَ صابرةً (تاللهِ) إني غيرُ مصطبر

اللهُ قدَّر لي محبتكم والمرءُ لا ينجو من القدرِ

قد كنتُ قبلَ هواكمُ حذرا نزل القضاءُ فغرّني حذري [1]

تفيض هذه المقطوعة بمشاعر الود والحنان لهذه الحبيبة التي لم يعد شاعرنا يصطبر لقاءها فأخذ يطلق العبارات التي تجيش في النفس وتدمي القلب وتقرّب البعيد وتدني القريب، فالانفعال واضح لدى الأمير وقد غلف انفعاله طابع واحد اكتنف الأبيات من خلال تدرج واضح في التعبير المفرد عن الحبيبة في البيت الأول الذي ما برح أن أصبح تعبيره جمعاً (محبتكم) في البيت الثاني و(هواكم) في البيت الثالث كدلالة على تزايد أشواق الشاعر تجاه هذه الحبيبة، فالتدفق الشعوري المكثف هو مدار الأبيات ومسار ارتباطها ببعضها البعض.

ولشاعرنا المرتضى الشهرزوري مقطوعة تحمل غرضاً واحداً يعمل فيه الشاعر على بيان حاله مع المحبين إذ يقول:

قد جاءكم برداء الذُلِّ مشتملاً عبدٌ لكم ما له من أسرهِ فادِ

أسكنتموه زماناً أرضَ هجركُمُ فتاه فيها بلا ماءٍ ولا زادِ

وظلّ من وحشة الإعراضِ مُختبِطاً في ظُلمةِ الصّدِّ من وادٍ إلى وادِ

قتلتموني وأنتم أولياءُ دمي فمن يطالب والفادي هو العادي[2]

تغوص عبارات هذه المقطوعة إلى عمقٍ متجذرٍ يعمل على بيان معاناة الشاعر من الإعراض الذي يبديه له أحبابه حتى لبسه الذلّ فصار كالعبد الأسير،

(1) خريدة القصر (العراق) 449/3.
(2) خريدة القصر (الشام) 316/2.

وتسير باقي أبياته معبرة عن حال الذل والهوان أيضاً بنسق متواترٍ وترابطٍ محكمٍ وقد اكتنفتها عاطفة واحدة، ونرى صيغ التعبير في المقطوعة تتمازج بين صيغة المتكلم والمخاطب نتيجة الاضطراب الذي يسود فكر الشاعر وهو يعبر عن معاناته.

واكتفي بهذا القدر من مقطوعات شعراء الموصل بقرنيهم التي تناولت موضوعاً واحداً وظللتها عاطفة واحدة متدفقة تمثل موقفاً شعورياً واحداً.

- بناء القصيدة

شكلت القصيدة حيزاً قليلاً إذا ما قيست بالمقطوعة، ذلك أن شعراء الموصل بقرنيهم وبكل فئاتهم أكثروا من المقطوعات بينما قلت عندهم القصائد ولاسيما عند العلماء والأمراء، ومن خلال اطلاعنا على هذه القصائد وجدنا أغلب القصائد التي عنت بالموصل قصيرة مع وجود قصائد طويلة قليلة جداً، والذي يهمنا في هذا الموضع هو أن نستشف منهجاً ثابتاً تسير وفقه القصيدة العربية، وقد غلب على دراسات الأدب والنقد رأي مؤداه أن القصيدة العربية منذ عصر ما قبل الإسلام خضعت لمنهج فني حدد هيكلها الرئيس بثلاث وحدات هي المقدمة، وصف الرحلة، غرض القصيدة، الخاتمة. وكان ابن قتيبة من تزعم هذا الرأي فقال "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها... فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وحر الهجير وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح"[1]، وقد كان هذا الرأي ملزماً بأن يتبعه المتقدم والمتأخر في أن يبدأ القصيدة بذكر الأطلال والغزل ثم يتخلص إلى ذكر الناقة والسفر ومنها إلى المديح أو غرض آخر سواه، وقد أيد هذا الرأي الدارسون المحدثون أمثال أحمد أمين[2] وطه إبراهيم[3] وشوقي ضيف[4] ولكن قامت حياة جاسم باستقراء منهج القصيدة العربية في دواوين أكثر من خمسين شاعراً جاهلياً وإسلامياً فوجدتهم

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة 1/74-75.
(2) ينظر: فجر الإسلام 1/69-70.
(3) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم/94.
(4) ينظر: في النقد الأدبي /154.

يتفاوتون في تطبيقهم لمنهج ابن قتيبة، فيأخذون به في بعض قصائدهم، وينصرفون عنه في قصائد أخرى، وينسحب هذا الحكم على قصائد العصر العباسي باعتبار أن الشعراء في هذا العصر قلّدوا شعراء العصر الجاهلي[1]. فشعراء العصر العباسي كحال شعراء العصر الجاهلي والإسلامي في تفاوتهم في تطبيق رأي ابن قتيبة مع عدم ذكر الناقة ولاسيما عند شعراء الموصل بقرنيهم، فقد ذكروا المقدمة الطللية والغزلية وذكروا حسن التخلص والخاتمة مع عدم ذكر الناقة بتاتاً.

وهكذا نرى التفاوت الحاصل في تطبيق رأي ابن قتيبة منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، فمن الشعراء من التزم به في بعض قصائده ولم يلتزم في غيرها من القصائد، وفي رأي أن حكم ابن قتيبة في الالتزام بمنهج ثابت للقصيدة العربية كما ذكر من تحقيق للمقدمة والرحلة والخاتمة كان رأياً طوعياً إن شاء أن يلتزم به الشاعر أو لا، فلا ضير في ذلك. وقد حاول بعض شعراء الموصل إتباع أسلوب القصيدة العربية القديمة في طريقة بنائها، ونظامها الفني الموروث في بعض قصائدهم مع عدم ذكر للناقة، بينما أضفوا تجديداً واضحاً ضمن الإطار التقليدي في بعض قصائدهم الأخرى.

ومنهج ابن قتيبة سواءً طُبق أم لم يطبق سيفرض علينا دراسة بناء القصيدة لدى شعراء الموصل ضمن محورين: الأول القصائد التي عالجت موضوعها بشكل مباشر من غير مقدمات، والثاني القصائد التي عالجت موضوعها بعد أن حققت المثابات المتعارف عليها من مقدمة وحسن تخلص وخاتمة.

وأما ما يخص المحور الأول أن الشاعر يباشر فيها غرضه من غير مقدمات وإنما يخوض في غرضه مباشرة من أول بيت فيها، فمن الشعراء "من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسب بل يهجم على ما يريده مكافحة، فيتناوله مصافحة، وذلك عندهم الوثب والبتر والاقتضاب"[2]، وتقف وراء هذه القصيدة عوامل عدّة منها التبدل الذي أصاب مفردات الحياة من ظروف سياسية واجتماعية إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة، فتبدل وتغير الظروف أدى إلى تجديد بالموضوعات الشعرية وكثرة ظواهرها مما جعل الشاعر يقتضب في أشعاره،

(1) ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم/ 145 وما بعدها.
(2) العمدة 231/1.

فضلاً عن ظروف الشاعر الخاصة التي تولّد له انفعالاً قوياً يحاول فيه أن يعطي معالم شعره بأقل ما يمكن فيلجأ إلى الموضوع مباشرة[1].

ويشيع هذا النمط كثيراً لدى شعراء الموصل بقرنيهم ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مديح الأمير أبي المرجّى بن ناصر الدولة:

شيمُ الأميرِ وفتْ لنا بعداتِها ... فجرت سحائبُ جودها لعُفاتها

لا تعدمُ العلياء منه شمائلاً ... حسناتُ هذا الدّهرِ من حسناتِها

نفديهِ إن كنا الفداء لنفسهِ ... من حادثِ الأيام أو نكباتها

شكتِ العلى لما شكتهُ جفونه ... فشكاتُه مقرونةٌ بشكاتِها

قد قلت للأعداء مهلاً إنها ... نوبٌ تجلى الصُّبحُ من ظُلُماتِها

قالوا اشتكى رمداً حمى أجفانه ... سنة الرُّقادِ وغضّ من لحظاتِها

لكن رأتهُ محارباً أمواله ... بنوالِهِ فجرت على عاداتها[2]

في هذه القصيدة يمدح الشاعر الأمير الحمداني مباشرة دون أن يلجأ إلى الغزل أو الطلل، وقد بدأ مدحه بالإشارة إلى كرم الأمير وجوده، ثم ذكر الشاعر أن الأمير أصيب برمدٍ بعينه من حادث الأيام فشكته جفونه فشفي أعداء الأمير مما أصابه، فردّ الشاعر غيض الأعداء على أنفسهم عندما أجابهم بأن عين الأمير رمدت من كثرة حروبه مع الأعداء بالنفس والمال.

ومجمل القصيدة تعطي صورة لكرم الأمير وقومه أيضاً فإذا كان الأمير يعطي الأموال فإن قومه يدفعون بالنفس إلى فداء الأمير والدولة الحمدانية، فجانب الكرم للأمير وقومه واضح في هذه القصيدة التي أعطت الصفات التي يستحقها الأمير وهو يأمر قوماً أشداء يعينون أميرهم وبالتالي استحق الأمير المدح لجوده وكرمه الذي غطّى به قومه ففدوه بأنفسهم، والذي نجده في هذه القصيدة أنها مترابطة متماسكة وأبياتها تتآزر لتقدم لنا صورة الكرم العام للأمير أبي المرجّى

(1) ينظر: البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبدالرزاق العاني/108-109.
(2) ديوان السري الرفاء 11/2.

الذي سطّر كرمه وحفّز قومه لفدائه. فالبيت الثاني مرتبط بالبيت الأول لأن شمائل الكرم نفسها في البيت الأول في (سحائب الجود) فالبيتين الأول والثاني يسيران في إطار واحد وعاطفتهما واحدة.

والبيت الرابع مرتبط بالبيت الثالث لأنهما يعبران عن عاطفة الحب للأمير الذي أصيب بالرمد، ونلاحظ تكرار الضمير المتصل (الهاء) في عدد من المواضع في البيت الثالث والرابع كدلالة على توهّج العاطفة والإحساس بالمسؤولية من قبل قوم الشاعر عندما أصيب أميرهم بالرمد.

بينما يرتبط البيت الخامس والسادس والسابع والثامن بحالة واحدة عبرت عن دفاع القوم عن أميرهم وإعطاء صفات القوة والشجاعة للأمير.

وهكذا تتماسك الأبيات مع بعضها لتعبر عن عاطفة الحب والاحترام للأمير.

ومن خلال تحرينا عن نمط القصيدة ذات الشكل المباشر لدى شعراء الموصل وجدناها عند أغلب الشعراء الذين لديهم قصائد ومن ذلك ما قاله أبو عثمان الخالدي في وصفه لدير سعيد وما به من الملذات والجمال إذ قال:

يا حسنَ دير سعيد إذا حللتُ به ... والأرض والرّوض في وشي وديباج

فما ترى غصناً إلا وزهرته ... تجلوه في جبةٍ منها ودوّاج

وللحمائم ألحانٌ تذكرنا ... أحبابنا بين أرمالٍ وأهزاجِ

وللنسيم على الغدران رفرفةٌ ... يزورُها فتلقاه بأمواج

والخمر تجلى على خُطّابها فترى ... عرائس الكرم قد زفّت لأزواجِ

وكلّنا من أكاليل البهار على ... رؤوسنا "كأنو شروان" في التاج

ونحن في فلك اللّهو المحيط بنا ... كأننا في سماءٍ ذات أبراجِ

ولستُ أنسى ندامي وسط هيكله ... حتى الصباح غزالاً طرفه ساجِ

أهزّ عطفي قضيب البان معتنقاً ... منه وألثُم عيني لعبة العاجِ

وقولتي والتفاتي عند منصرفي ... والشوق يزعج قلبي أي إزعاج

يـا ديـر يـا ليـتَ داري فـي فنائـك أو يـا ليـتَ أنـك لـي فـي دربِ دراجِ[1]

في هذه القصيدة ولج الخالدي إلى وصف دير سعيد مباشرة فعدد ما به من متع حسية ومعنوية، فالمعنوية تمثلت في الطبيعة التي رُزق بها هذا الدير من الأرض والحلل والزهور والأغضان المتمايلة وما يحويه هذا الدير من طيور جميلة وغدران رائعة ونسيم عليل، والمتع الحسيّة تمثلت في الخمرة البكر طيبة المذاق فضلاً عن الغلمان الذين كانوا يرتادون هذا الدير فهم من أمتع المتع الحسيّة التي كان رواد الدير يأنسون بها، هذه هي فكرة الأبيات بشكل عام رأيناها تتآزر فيما بينها تحت إطار إحساس واحد يعمل على تماسكها وزيادة رونقها ضمن صورة رائعة الجمال استطاعت أن تعبر عن المتع التي كان الدير يحويها.

ونلاحظ ارتباط الأبيات ببعضها، فالصفات المعنوية تجسّدت من خلال ترابط الأبيات الأول والثاني والثالث والرابع مع بعضها من خلال التوحد العاطفي المسيطر عليها في قولبة الصفات المعنوية، بينما ترابطت الأبيات الخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع في إعطاء الصفات الحسية التي تنبع من عاطفة متدرجة من الصفات المعنوية، وبالتالي فإن الصفات المعنوية شكلت التدرج العاطفي في السير نحو الصفات الحسية من خلال وحدة الإحساس.

وارتبطت أبيات الصفات الحسّية والمعنوية بالبيتين الآخرين اللذين أجّجا العاطفة وجعلاها على أعلى مستوى لها عندما تمنى الشاعر أن لا يفارق هذه الصفات الجميلة وأن يكون داره بقرب فناء الدير لكي يواصل متعه وأنسه.

وبذلك تقدّم لنا القصيدة صورة التقى فيها إحساس واحد وبتدرج عاطفي واحد يصور الشاعر وهو يعيش أياماً جميلة في دير سعيد.

ولشاعرنا الأمير العقيلي أبي سلطان حسان بن رافع بن المقلد بن المسيب مشاركة في إيراد القصيدة ذات النمط البنائي المباشر إذ يقول:

وهمـــة بسّـــامٍ نمـــاهُ إلـــى العُلـــى أخـــو مكرمـــاتٍ طيبـــاتٍ خلائفـــه

لنـا رُتـبٌ لـم يقتسـرها مـن الـورى سـوانا ومجـدٌ جـاوز الـنجمَ شـاهِقهْ

(1) ديوان الخالديين /115-116. أنو شروان: أحد ملوك فارس.

وجـــودٌ كشـــؤبوبِ الخضـــم أفاضـــه ... علـى النـاس منـا كـلّ ضـخمٍ سـرادقه

أبونـــا حســـام الدّولـــة ابـــن مســـيّبٍ ... أبـادتْ جيـوش المرزُبـان صـواعقه

وقـرواش منـا أيـن فـي النـاس مثلـه ... فمـا مـن جـوادٍ فـي المـروءة سـابقهْ

ومنـــا زعـــيمُ الدولـــة ابـــن مقلـــد ... فتـــىً طهـــرت أذيالـــه ومناطقـــه

يُقصّرُ سـعيُ النـاسِ مـن دونِ خطونـا ... وإن فـاتهم مجـدٌ فـنحن لواحقـه[1]

يلـج الأميـر أبـو سـلطان العقيلـي إلـى الفخـر مباشـرة فـي هـذه القصـيدة فـذكر السمات التي تحلى بها قومه فبدأ بـالكرم والمجد التليد الذي ميّزهم عن سواهم من الناس، ثم ذكر بعد ذلك ميزة كل أمير وفخر قومه بـه مـا لأفعالـه البطوليـة وجوده وبسالته ولا يشك الأمير العقيلي بـأن فـي النـاس مثلهم فـي مجدهم وخطـواتهم نحـو العلـى، فـالترابط وشيج بين أبيـات القصـيدة الفخريـة مـن خـلال ارتبـاط البيت الثـاني بالأول لأن كليهما يتحدثان عن أطر الكرم والمجد والعلا، بينمـا يـرتبط البيت الثالـث والرابـع والخـامس والسـادس فـي إعطـاء سـمة كـل أميـر وبسـالته وكرمـه، ثـم يعـود الشاعر في البيت الأخير ليؤكد تفوقهم عن بـاقي النـاس وبكل شـيءٍ. فالتسـارع فـي تدريج الإحساس أعطى القصيدة طابع الترابط والتماسك فتحقق من وراء ذلك صوراً لاءمت موقف الفخر وعبرت عن مآثر القوم.

ولشـاعرنا السـري الرفـاء قصـيدة رجزيـة تنتهـي بشـطر واحـد يصـف الرحـى وشرب الخمر فيها إذ يقول:

ومنـــــزلٍ رقّ بـــــه الهـــــواء ... وطـــــاب للشّـــــربِ بـــــه الثـــــواءُ

بنيـــــةٍ مـــــا حولهـــــا بنـــــاءُ ... كمـــــا أقـــــيم فـــــي يـــــدٍ إنـــــاءُ

تـــــركضُ فيـــــه فـــــرسٌ دهمـــــاءُ ... تكنفهـــــا عجاجـــــةٌ بيضـــــاءُ

(1) خريدة القصر (العراق) 3/450-451. الشؤبوب: الحاد؛ السرادق: كل ما أحاط بشيء من حائط أو أو مضرب؛ المرزبان: هو صمصام الدولة بن فنا خسرو البويهي (ت 388هـ)، والشاعر أتى به كمثال على بطولاتهم إشارة إلى المعركة التي دارت بين الأمير حسام الدولة بن المسيب (ت 391هـ) والمرزبان خارج الموصل سنة 386هـ.

تجـــري وإن أعوزهـــا الفضـــاءُ ميـــدانها وجســـمها ســـواءُ
يخفرهـــا جـــارٍ لـــه ضوضـــاءُ كلاهمـــا لمعشـــرٍ نعمـــاءُ
يـــومُ ســـرورٍ مـــا بـــه خفـــاءُ وليلـــةٌ مســـفرةٌ غـــرّاءُ
رخاءُهـــا إذ ودّعـــت رُخـــاءُ تبـــرد مـــن نســـيمها الأحشـــاءُ
غـــرة دهـــرٍ كلـــه ظلمـــاءُ[1]

ولشاعرنا الوزير المغربي قصيدة في الزهد لا تخرج عن إطار النصح والوعظ والإرشاد والحث على الأخلاق الحسنة إذ يقول:

خـفِ اللهَ واسـتدفِعْ سـطاه وسـخطه وسـائلهُ فيمـا تسـأل اللهَ تعطـه
فمـا تقـبضُ الأيـامُ فـي نيـلِ حاجـةٍ بنـان فتـىً أبـدى إلـى اللهِ بسْـطَهُ
وكـن بالـذي قـد خـط بـاللوحِ راضـياً فـلا مهـربٌ ممـا قضـاهُ وخطـه
وإنّ مـع الـرّزقِ اشـتراط التماسـه وقـد يتعـدّى إن تعـديت شـرطَهُ
ولـو شـاء ألقـى فـي فـمِ الطيـرِ قوتـه ولكنـه أوحـى إلـى الطيـرِ لقطـه
وأفضـلُ أخـلاقِ الفتـى العِلـمُ والحِجـا إذا مـا صـروفُ الـدهرِ أخلقـن مرطـه
فمـا رفـعَ الـدهرُ امـرأً عـن محلـه بغيـر التّقـى والعلـم إلا وحطـه[2]

هذه القصيدة الزهدية ذات نمط بنائي مباشر لأنها لم تأخذ المقدمة بأنواعها، وإنما دارت في إطار واحد هو الحديث عن الزهد وما يتعلق به من نصح وإرشاد وحث على الصفات الحميدة، إذ دار محور القصيدة حول النصح في مخافة الله وعدم الاتكال على سواه لأنه هو الواحد الأحد وبيده كل شيء وهو على كل شيء قدير فلا يتكل العبد إلى غير الله من خلال الأخذ بالأسباب الموجبة والتحلي بأفضل الأخلاق لأنها رأس مال الشخص المسلم الحق.

(1) ديوان السري الرفاء 293/1-294. الثواء: الإقامة؛ تكنفها: تحيطها؛ يخفرها: يجيرها.
(2) معجم الأدباء 85/9.

ولعلنا نلاحظ الترابط بين الأبيات من خلال واو العطف التي تسيطر على أغلب أبيات القصيدة وتعمل على دمجها وتماسكها ضمن إطار واحد وإحساس واحد. فالبيت الثاني مترابط مع البيت الأول فكلاهما يحثان على مخافة الله وسؤاله لا غيره، بينما تأتي الأبيات الثالث والرابع والخامس كتدرج تفصيلي للبيتين الأولين في إعطاء النموذج الحي الذي مثله الطير وهو يجوب جوّ السماء ويأتيه رزقه فيقع عليه نظره من مكان بعيد، بينما يأتي البيتان السادس والسابع ليعملان على بيان التحلي بالأخلاق الحسنة وملازمة العلم لأنهما أمل الإنسان حتى في الدار الآخرة.

وعموماً فالقصيدة متماسكة مترابطة أعطت مدلولها العام في الاتكال على الله وترك غيره حتى يصل الشخص إلى أعلى درجات الإيمان.

ونكتفي بهذه النماذج للقصيدة ذات النمط البنائي المباشر لدى شعراء الموصل بقرنيهم إذ اتضحت معالمها في الدخول المباشر من قبل الشاعر إليها، كما كان الشعراء يحرصون على تحقيق الترابط بين أجزائها من خلال الربط الموضوعي والفني.

وهكذا يتضح مما تقدم أن أهم مظاهر البناء العام لشعراء الموصل بقرنيهم هو أن معظمه شعر مقطوعات، إلى جانب وجود القصائد القليلة التي سار فيها الشعراء بإطار فني تقليدي حيناً، وقد خرج إلى إطار التجديد والابتكار حيناً آخر كما رأينا مع القصيدة ذات الشكل البنائي غير المباشر، وبالعموم فقد حافظ شعراء الموصل على الوحدة في كل القصائد بنوعيها مع وحدة أحاسيسهم ومشاعرهم النفسيّة من خلال الترابط بين أجزاء القصيدة وأبياتها.

وأما ما يخص المحور الثاني فهذه القصائد تضم المقدمة وحسن التخلص والخاتمة، فالشاعر فيها بدأ بالمقدمة وانتقل بعد أن تخلص ببيت أو أبيات أو بلفظة مفردة أحياناً إلى الغرض الرئيس، وبعدها الخاتمة التي تختم القصيدة، وهذه الأجزاء في حقيقتها مترابطة وليس استقلالها وانفصالها بأكثر من عمل منهجي، فالنص الشعري ليس مجرد خواطر مبعثرة وإنما هو تجميع لأحاسيس الشاعر وذكرياته تتحد بتيار يجذبها إلى بعضها البعض[1].

(1) ينظر: في النقد الأدبي، شوقي ضيف /253.

المقدمة:

مقدمة القصيدة ظاهرة كبرى في شعرنا العربي القديم، وقد استمد النقاد قواعدهم وبنوا أصولهم عليها من خلال القصيدة الجاهلية[1]، فهذا أبو هلال العسكري يرى أنه "إذا كان الابتداء حسناً بديعاً ومليحاً رشيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام"[2] بينما يرى ابن رشيق أن "حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح"[3] ومن خلال استقرائنا لمقدمات شعراء الموصل الموصل وجدنا أنها دارت في إطار المتعارف عليه في تحقيق المقدمات الطللية والغزلية وفضلاً عن ذلك حققوا مقدمات في مواضيع متفرقة.

فمما وجدنا من مقدمات طللية لدى شعراء الموصل قول السري الرفاء في قصيدة مدح فيها سلامة بن فهد:

لو سالمته سجايا طرفك الساجي ... لكان أول صبٍّ في الهوى ناجي

سارت أوائل دمع العين حين سرت ... أوائلُ الحيّ من ظعنٍ وأدراجِ

ومن وراء سجوف الرقْمِ شمسُ ضحاً ... تجول في جنح ليلٍ مظلمٍ داجي

كأن عبرتها يوم الفراق جرت ... من ماء وجهي أو من ماءِ أوداجي[4]

فهذه المقدمة الطللية التي استغرقت خمسة أبيات في بناء القصيدة اتخذها الشاعر من مفردات وأسماء تقليدية متعارف عليها نصادفها لدى السلف من الشعراء وهو يشيرون إلى مواقع الدار. فشاعرنا السري أورد هذه المقدمة التي حاول فيها استمالة المتلقي، ولاسيما إذا علمنا أنه طلب منه الشفاعة في أمرٍ ما، فجاءت المقدمة الطللية تحمل حالة اللوعة والألم الذي يمرُّ بها السري.

ويستهل الشاعر كشاجم إحدى قصائده بمثل هذه المقدمة حين يمدح آل البيت صلوات الله عليهم رغم أنه يعرض عن الأطلال بشكل معتدل إذ يقول:

(1) ينظر: بناء القصيدة العربية، يوسف حسين بكار /278-279.
(2) كتاب الصناعتين /437.
(3) العمدة 217/1.
(4) ديوان السري الرفاء 21/2. الساجي: الساكن؛ الودج: عرق في العنق.

لـــه شـــغلٌ عـــن ســـؤال الطلـــلْ أقـــامَ الخلـــيط بـــه أم رحـــلْ

فمـــا تطبّيـــه لحـــاظُ الظبـــاء تطالعـــه مـــن ســـجوف الكِلـــلْ[1]

ويستمر كشاجم بهذه المقدمة الطللية التي تستغرق ستة أبيات في بناء القصيدة يحاول فيها الشاعر أن يهيئ ذهن المتلقي إلى قيمة الممدوحين الذين تشكل حبهم في نفسه فهم بغيته وسبيل رشاده، ونرى محاولة الشاعر الصادقة التي استطاع أن يسجل فيها جانباً من حياته الدينية في بث حبه لآل البيت.

ويستهل الشاعر أبو بكر الخالدي إحدى قصائده بمقدمة طللية يدخل بعدها إلى وصف الخمرة ويزداد فيها التمرد على الأطلال إذ يقول:

لا وجفـــونٍ تنـــوسُ فـــي العقـــد وحســـن ثغـــرٍ يلـــوحُ كـــالبردِ

لا كنـــتُ ممـــن يضـــيع أدمُعـــه بـــين الأثـــافي والنـــؤي والوتـــدِ

أحســـنُ مـــن وقفـــةٍ علـــى طلـــلٍ قفـــرٍ وزجـــرِ العيرانـــةِ الأجـــد[2]

في هذه المقدمة الطللية نرى التمرد واضحاً عليها، ولعلّ اختلاف الموضوع الذي يأتي بعد المقدمة الطللية برأينا له صلةٌ بها فهذه المقدمة مهدت للحديث عن وصف الخمرة، فإحساس الشاعر إذن هو الذي أدى به إلى هذا التمرد، فلم تكن المقدمات الطللية وقفة تأملية عابرة أو عاطفة ضائعة تحفزها دواعي الوقوف أو تثيرها أسباب التأمل وإنما هي أحاسيس تنبثق من وجدان الشاعر لتتناسق مع الموضوع[3] فعند قراءة هذه المقدمات الطللية نرى أن شعراء الموصل يخضعون إلى التقاليد الفنية القديمة وإن كانوا يتمردون على مقدمات الطلل أو يتناولونه بشكل معتدل، وفي الواقع مثّل شعراء الموصل شعراء الدولة العباسية في تحقيقهم للمقدمات الطللية من حيث شبهها للنمط التقليدي الموروث في شكلها أمّا مضامينها فذات ملامح تنسجم مع العصر[4].

(1) ديوان كشاجم /419.
(2) ديوان الخالديين /50. تنوس: تتذبذب؛ الأثافي والنؤي: القدور السوداء تحت الحجارة؛ العيرانة: الأبل النشيطة.
(3) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي /9.
(4) ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، حسين عطوان /31.

أما مقدماتهم الغزلية فقد كانت تدور في الغالب حول المرأة والحب والغرام، ومن ذلك ما قاله السري الرفاء في مديح الأمير أبي المرجّى بن ناصر الدولة مستهلاً مديحه بمقدمة غزلية إذ يقول:

لحظ عينيكَ للردى أنصارُ وسيوفُ شفارها الأشفارُ

فَتَكَتْ بالمحبّ من غير ثأرٍ فلها في فؤادِهِ آثارُ

أغربَ البانُ بينهُنّ فمن أثمارِهِ الياسمينُ والجلّنارُ[1]

وتستغرق هذه المقدمة الغزلية ستة أبيات يدخل بعدها إلى وصف الخمرة، وتدور حول إعلان الشاعر للعيون الفتاكة التي تفتك بأحبابها ولا تدعهم على حال حسنة. ويصبغ الشاعر مقدمته بتفاصيل تلك العيون التي تعمل على ملاحقة الأحبة بغية اقتناصهم والنيل منهم، ونرى اقتران هذه المقدمة الغزلية بالفروسية والشجاعة خاصة إذا علمنا بأن السري يمدح الأمير وقد انتصر على الديلم بسنجار سنة 335هـ.

ومما قاله الأمير الحمداني ذو القرنين بن ناصر الدولة في إحدى قصائده متناولاً المقدمة الغزلية إذ يقول:

دموع جفون ما يجفّ لها غرب وحسرة قلب ما يحلّ به وجبُ

وزفرة محزون كأن ضرامها لفيحة جمر في الجوانح ما يخبو

يضل بها ذو الوجد عن سبل الهوى وينفس عن نهج الغرام بها الصبّ[2]

فلقد امتزجت المقدمة الغزلية لشاعرنا الأمير ذي القرنين بن ناصر الدولة بالرثاء في محاولة منه للتخفيف من آلام البعد والفراق الأبدي الذي أصاب أهل المرثي.

واستهل كشاجم مديحه لعلي بن سليمان الأخفش العالم النحوي بمقدمة غزلية إذ يقول:

أمسكُ ديفَ بالقهوةِ في الكاسات ممزوجة

بماء الورد أم أنفاسُ رود الحلقِ مغنوجة[1]

(1) ديوان السري الرفاء 308/1.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 129.

ويستغرق كشاجم غزله إلى البيت الخامس عشر من بناء القصيدة. فالمقدمات الغزلية لدى شعراء الموصل كانت وسيلة يصطاد بها الشاعر عواطف سامعيه[2].

ولشعراء الموصل مقدمات غير الغزلية والطللية حازت الحظ الأوفر لديهم وما ذلك إلا لتماشيهم مع ذوق العصر وما استجد فيه، فنراهم افتتحوا مقدماتهم بالشكوى وتجسيد نوائب الدهر والحنين والطيف وأخرى.

ومن ذلك ما قاله السري الرفاء يشكو ظلماً إذ يقول:

نسالِمُ هذا الدهرَ وهو لنا حرْبُ ونعتبُ والأيام شيمتُها العتبُ

ونخطب صلح النائباتِ ولم يزلْ لأنفسنا من خطبها أبداً خطبُ[3]

إذ استغرقت هذه المقدمة ثمانية أبيات من أصل واحد وثلاثين بيتاً من بناء القصيدة. ثم دخل بعد هذه المقدمة إلى رثاء الأمير أبي تغلب بن ناصر الدولة الحمداني بوالدته، مبيناً مدى شراسة الأيام التي لا تقف في نوائبها عند أحد فالكل مشمولٌ بنوائبها.

ويشاركنا كشاجم في تحقيق المقدمات التي فيها تظلم من الدهر إذ يقول:

طرق الزمان بحادث مملق إن الزمانَ بمثله يطرُق

والمرء يشفق والزمان له عينٌ مؤكّلةٌ بمن يشفق[4]

فمقدمة كشاجم اقتصرت على هذين البيتين من أصل خمسة عشر بيتاً من بناء القصيدة، كانت في رثاء دابة له أحزنه فقدها فأطلق لها هذا الرثاء مع تحقيقه لمقدمة شكى فيها نائبات الدهر التي لا تخطئ أحداً.

ومثال المقدمات التي تضمنت الشكوى والتظلم من الدهر قول الخالدي الذي مزجها ببعض الهجاء إذ يقول:

وما خُلق الإنسان إلا لينطوي عليه من الأيام بؤسٌ وأنعمُ

(1) ديوان كشاجم /88. ديف: خلط؛ الرود: الريح الهبوب؛ الغنج: التدلل.
(2) ينظر: الشعر والشعراء 74/1.
(3) ديوان السري الرفاء 387/1.
(4) ديوان كشاجم/ 375. أملق: مفقِر.

ولولا اختياري حاسدي صُلتُ صولةً تروح وماء البحر من هولها دمُ[1]

فهذه المقدمة اقتصرت على هذين البيتين من أصل ثلاثة عشر بيتاً من بناء القصيدة التي تضمنت الهجاء ومن ثم المديح والفخر.

ومما قاله الأمير ذو القرنين بن ناصر الدولة في قصيدته التي وصف بها الموصل واستهلها بمقدمة حنين إذ قال:

إني حننت حنين مكتئبٍ مترادف الأحزان والكرب

متذكر في دار شقوته دار النعيم ومنزل الطرب[2]

إذ اقتصرت المقدمة على هذين البيتين فحسب من أصل تسعة أبيات علل الأمير حاله فيها وهو يحن إلى الموصل وهوائها الطلق ومائها العذب.

ومما قيل في الطيف من مقدمات قول جعفر بن حمدان الموصلي:

أجدك ما ينفكّ طيفُكَ سارياً مع الليل مجتاباً إلينا الفيافيا

يذكرنا عهد الحمى وزماننا بنعمانَ والأيامُ تعطي الأمانيا[3]

ومثال آخر لذكر الطيف وجدناه لدى أبي بكر الخالدي إذ يقول:

وقفتُ فؤادي بين همٍّ وحسرةٍ بذكرٍ له يجري وطيفٍ له يسري

ويا طيفُ أنى بت بتَّ مضاجعي كأنّك ما قد سار في الأرض من[4]

وهناك مقدمات لشعراء الموصل امتزجت بين الغزلية والخمرية كقول أبي بكر الخالدي:

قامرَ بالنّفس في هوى قمر ونال وصلَ البدورِ بالبدرِ

وافتضّ أبكار لهوه طرباً إلى عشايا المدام والبكر[5]

(1) ديوان الخالديين/ 91.
(2) ديوان الأمير وجيه الدولة الحمداني، ع5/ 115.
(3) معجم الأدباء 194/7. أجدّك: تقديره أتجدُ جدّك.
(4) ديوان الخالديين /56.
(5) نفسه /58-59.

ومن المقدمات ما امتزجت بين الفروسية والشجاعة كقول الأمير العقيلي مسلم بن قريش:

أمـــدرع الـــدّجى خببـــاً ووفـــدا ومُزجـــي العـــيس إرقـــالاً وشـــدّا

إذا عاينـــت مـــن أســـدٍ حـــلالا بهـــا النّعمـــاء للـــوراد تســـدى[1]

وهكذا نجد مقدمات قصائد شعراء الموصل تتجاذب بين التقليد حيناً كما في المقدمات الطللية والغزلية وبين التجديد حيناً آخر كما في المقدمات التي تضمنت شكوى الدهر والطيف فضلاً عن المقدمات الممزوجة بالخمرة والفروسية.

- حسن التخلص

وهو أسلوب يستخدمه الشاعر للخروج من معين إلى آخر دون انقطاع، وقد أكد النقاد القدامى على أهمية حسن التخلص وأثره في بناء القصيدة وربط أجزائها ربطاً محكماً[2]، فحسن التخلص هو "أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه آخذاً بركاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً"[3].

واتفق النقاد[4] على أن شعراء الجاهلية والعصر الإسلامي لم يحسنوا التخلص بينما أحسنه المحدثون والمتأخرون من الشعراء في العصر العباسي. والشاعر الحاذق كما ذكر الحموي هو الذي "يختلس تخلصه اختلاساً رشيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدّة الممازحة والالتئام والانسجام بينهما"[5]. ونستشف من كلامه بأن هناك ارتباطاً بين أغراض القصيدة سواءً من المقدمة إلى الغرض الذي يليها أو بين غرض وآخر في نفس القصيدة، ولا أقف مع النقاد الذين يقولون بنفي ارتباط الأغراض مثل محمد مندور[6]

(1) خريدة القصر (الشام) 260/2.
(2) ينظر: عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي /126.
(3) المثل السائر، ابن الأثير 258/2-259.
(4) ينظر: الصناعتين /474؛ العمدة 239/1؛ منهاج البلغاء /317.
(5) خزانة الأدب، الحموي /149.
(6) ينظر: النقد والنقاد المعاصرون /112؛ الأدب وفنونه /59.

ومحمد غنيمي هلال[1]، وإنما أقف مع من يثبت وجود الارتباط من النقاد أمثال محمد النويهي[2] وحسين عطوان[3]، وأحمد أحمد بدوي[4]. فما دام حسن التخلص يسود يسود القصيدة ليس من المقدمة إلى الغرض الذي يليها فحسب بل من غرض إلى آخر أيضاً، فهذا الكلام يعني أن هناك ممازجة وانسجام بين أغراض القصيدة، وعلى هذا الأساس سنقوم بدراسة حسن التخلص لدى شعراء الموصل بقرنيهم من المقدمة إلى الغرض الذي يليها ومن غرض إلى آخر من خلال لوازم حسن التخلص ووسائله التي يحددها موقف الشاعر في نقطة الانتقال.

ونبدأ بحسن التخلص من المقدمة إلى الغرض الذي يليها، والذي لاحظناه أن شعراء الموصل لم يوردوا المفردات القديمة المتعارف عليها في تخلصاتهم مثل (دع عنك، بل، عد، فأدعوا به، دعني... الخ)، وإنما كانت تخلصاتهم تجري في الإطار العصري كما في قول السري الرفاء في قصيدته التي مدح فيها أبا الفوارس فعندما قدم لها بمقدمة غزلية استغرقت خمسة أبيات ثم انتقل بعدها إلى المديح إذ يقول:

ما للقوافي خطت قوماً محاسنها وألهجت بابنِ فهدٍ أيّ إلهاجِ[5]

ففي هذا البيت يستفهم الشاعر بـ(ما الاستفهامية) عن تعلق القوافي بابن فهد والولع فيه بينما تخطت محاسن تلك القوافي غيره، ثم بعد ذلك يسترسل الشاعر في ذكر السمات الشخصية التي يتحلى بها ممدوحه من جود وكرم وعزيمة إذ يقول:

مفوّفاتٍ إذا استسقت أناملُه ضحكنَ من عارضٍ للجود ثجاجِ

ثنى المديحُ إليه عطفه فثنى أعطافه منه في وشيٍ وديباجِ[6]

ويتخلص السري في موضع آخر في قصيدته التي يمدح بها أبا الحسن باروخ بعد أن استهلها بمقدمة غزلية شملت على أحد عشر بيتاً انتقل بعدها إلى مديح باروخ إذ قال:

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث /402-403.
(2) ينظر: الشعر الجاهلي 435/2-436.
(3) ينظر: مقدمة القصيدة العربية /232-233.
(4) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب /298.
(5) ديوان السري الرفاء 21/2. ألهجت: أولعت به.
(6) نفسه 21/2. ثجاج: سيّال.

يَهنـي العـواذلَ أنـه هجـر الصّـبا أنـف الشـباب معـذّل الأصـحاب

لحـظَ الكواعـب سـره فوجدنـه عـفّ السـريرةِ طـاهِرَ الأثـوابِ[1]

فالتخلص هنا في لفظ (يَهني) أي يزعم الذي جاء ليكون الحد الفاصل بين من يزعم أن أبا الحسن باروخ هجر الصّبا لكبر سنِّه ولعدم مقدرته، إذ جاء الكلام بعد (يهني) ولاسيما في البيت الذي يليه (لحظ الكواعب سرّهُ) ليقضي على من يزعم أنه هجر الصّبا لكبر سنّهِ، فقد وجدنه الكواعبُ عفّ السريرة بعد أن كشفنَ سرّه، وبعدها يستمر السري معدداً للجوانب الحسنة في شخص باروخ ويصف قوته ورباطة جأشه وكرمه وحسن رأيه إذ يقول:

سـفرت لنـا مـن رأيـه وحسـامه عـن ضـوءِ صـبح مسـفرٍ وشـهابِ

ملـكٌ عُقـودُ الحمـدِ مـلء يمينـه ونـداه مـلءُ حقائـبِ الطـلاب[2]

فالتخلص في هذه القصيدة جاء باللفظ (يَهني) الذي امتزج بعده الكلام ليكون متمماً له، فلا يخلو التخلص كما يرى حازم القرطاجني أن يكون في شطر بيت أو في بيتٍ بجملته أو بيتين[3]، وفي رأي لا يخرج حسن التخلص عما قاله حازم إذا ما أضيف إليه الموقف الموضوعي والفني الذي يكون فيه الشاعر لحظة تخلصه فالموضوعي يتمثل بالنفسي والمعنوي على الأغلب، والموقف الفني يتمثل بدلالة الألفاظ والحروف كإحدى لوازم حسن التخلص ووسائله.

وفي تخلص أخر لشعراء الموصل نرى أبا بكر الخالدي في قصيدته التي يصف فيها الخمرة واستهلها بمقدمة مزجت بين الغزل والخمر واللهو واللعب استغرقت ستة أبيات تخلص بعدها إلى ذكر الخمرة في البيت السابع إذ يقول:

وعنـدنا عاتقـانِ حمـراءَ كالشّمـ سِ وأُخـرى صـفراء كـالقمر[4]

(1) نفسه 309/1. أنِف: ممنّع.
(2) نفسه 310/1.
(3) ينظر: منهاج البلغاء /320.
(4) ديوان الخالديين /58.

فالتخلص في قصيدة الخالدي تم بحرف الواو في (وعندنا) فبعد أن حث على الإقبال على اللعب واللهو والطرب تخلص إلى ذكر الخمرة من خلال حرف الواو الذي كان الحد الفاصل بين المقدمة والولوج إلى الغرض الذي تلاه في ذكر الخمرة وندمائها.

ولا نعدم مشاركة كشاجم في تخلصاته من خلال قصائده ففي قصيدته التي يمدح فيها آل بيت النبي، فبعد أن استهلها بمقدمة طللية بستة أبيات تخلص فيها بعد ذلك إلى مديح آل البيت إذ يقول:

فكم فيهم من هلالٍ هوى قبيل التمام وبدرٍ أفلْ

لهم حجة الله يوم المعا دِ للناصرين على من خذلْ[1]

فالتخلص تم بواسطة فنية من خلال (فاء التعقيب وكم العددية) التي حوت في تضاعيفها العديد من الصفات الحسنة لآل البيت فهم مثل الأهلة والبدور.

ومن التخلصات التي وقفنا عليها لدى شعراء الموصل قصيدة الخباز البلدي الخمرية التي استهلها بمقدمة واصفاً بها يومه الربيعي الممتلئ بالورود إذ تخلص من المقدمة التي استغرقت ببيتين إلى غرضه الخمري إذ يقول:

ومليحة تسبي العقول إذا شدَتْ ومهفهفٍ يحكي القضيب بقدهِ[2]

فالتخلص تم من خلال واو العطف التي جاءت لتكمل الإنتشاء باليوم الذي شهده الخباز البلدي مع ما ضمّ من ورودٍ ونسمات عذاب وقد جاءت حالة الفرح واستكملت فحواها من خلال دخول عنصر آخر تمم هذه الفرحة بهذا اليوم والذي تمثل بالخمرة. فالحالة النفسية السعيدة التي مرّ بها شاعرنا فرضت عليه أن يتخلص إلى غرضه بواو العطف حتى لا تنقطع نشوته.

ومثل هذا التخلص نجده لدى الأمير العقيلي مسلم بن قريش في قصيدته المدحية التي مدح فيها بهاء الدولة منصور بن دبيس الزيدي صاحب الحلة، لما استنجد به للدفاع عن الموصل وأهلها، فبعد أن استغرقت مقدمته بيتين تخلص في البيت الثالث إلى المديح إذ قال:

(1) ديوان كشاجم /420.
(2) شعر الخباز البلدي /31.

أمـــدرَّعَ الـــدُجى خببـــاً ووخـــدا ومُزجـــي العـــيسَ إرقـــالاً وشـــدّا

إذا عاينـــت مـــن أســـدٍ هـــلالاً بهـــا النعمـــاءُ للـــورّادِ تســـدى

فبلـــغ مـــا علمـــتَ مـــن اشـــتياقي بهـــاءِ الدولـــة الملـــك المُفـــدّى[1]

إذ جاء جواب الشرط (فبلّغ) حاملاً للتخلص إلى غرض المديح بعدما جاء بفعل الشرط في البيت الثاني من المقدمة عندما قال (إذا عاينت)، ونرى الوسائط اللغوية تكثر لدى شعراء الموصل وهم يتخلصون إلى أغراضهم بعد المقدمة.

أما التخلص من غرض إلى آخر في قصائد شعراء الموصل فقد رصدناه عند أغلب الشعراء الذين عرفوا بكثرة قصائدهم أمثال السري الرفاء وكشاجم والخالديان ومسلم بن قريش العقيلي.

ومن ذلك قول السري الرفاء في قصيدته التي عزّى فيها الأمير أبا تغلب بوالدته، فبعد أن تخلص من المقدمة إلى رثاء السيدة المتوفاة وذكر مناقبها وأفعالها الحسنة ثم مديح الأمير الحمداني أيضاً وما كان يتمتع به من كرم وجود وشجابة تخلص من غرض المديح إلى الشكوى والتظلم من الخالديين عندما سرقوا شعره إذ قال:

رأيتـــك طبـــاً بـــالقريض ولـــم يكـــن ليُنصـــفه إلا الخبيـــرُ بـــه الطـــبُّ

ولا بـــدّ أن أشـــكو إليـــك ظُلامـــةً وغـــارةَ مغـــوارٍ ســـجيّته الغصـــبُ[2]

فالتخلص من غرض المديح إلى الشكوى والتظلم من الخالديين تم عندما جعل السري الرفاء الأمير الحمداني عالماً بالشعر وطبيباً له فـ(رأيتك) هنا تشير إلى الماضي كدلالة على مدى معرفة الأمير الحمداني بالشعر وما عرف عن حبّه للشعر والشعراء، لذلك لجأ إليه الشاعر شاكياً إليه ظلم الخالديين، فالقصيدة سارت بإحساس واحد من مقدمتها إلى غرض المديح وبعده الشكوى من خلال ترابط وشيج بين مفاصلها، ومخارجها سهلة واضحة كما يقول الجاحظ "إن أجود الشعر ما رأيته

(1) خريدة القصر (الشام) 265/2.
(2) ديوان السري الرفاء 391/1.

متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً"[1].

ومثل هذه القصيدة المترابطة الأجزاء كثير لدى شعراء الموصل ومن ذلك ما قاله كشاجم في قصيدته الخمرية التي ابتدأها بمقدمة طللية وانتقل بعدها إلى ذكر الخمرة وكاساتها وأنواعها وتخلص إلى الغزل الذكوري بساقاتها إذ قال:

يسقيكها من بين الخمار بدر دجىً ألحاظه للمعاصي أوكدُ السببِ

تسبيك قامته إن قام يمزجُها موشحاً بصليبٍ صيغ من ذهب[2]

فالتخلص إلى الغزل المذكر لسقاة الخمر تم بواسطة (يسقيكها) التي مازجت بين ذكر الخمرة وكاساتها والغزل بساقاتها، فالقصيدة يسودها جوّ واحد وإن تعددت مفاصلها من المقدمة إلى ذكر الخمرة وإلى الغزل بالمذكر، وهذه القصيدة تمثل نفس الشاعر المبدع الذي يتأمل شعره وتنسيق أبياته بحيث يقف على حسن تجاورها.

وفي قصيدة خمرية أخرى لأبي بكر الخالدي ابتدأها بمقدمة ممزوجة بين الغزل والخمر تخلص بعدها إلى ذكر الخمرة وأنواعها ومدى تقادمها الزمني والحث على شربها كونها منسية للهموم تخلص بعدها إلى الغزل الذكوري بساقيها إذ قال:

وشادنٍ حيرت لواحظه ألحاظَ عينِ الغزال بالحورِ

أُجبرتُ في حبه لأعذره فإن جفاني احتججتُ بالقدرِ[3]

فالتخلص حدث بواسطة حرف العطف الواو في (وشادنٍ) لكي لا يقطع الشاعر نشوته وهو يتحدث عن الخمرة، ونرى إحساس الشاعر الذي يعمل على ربط تضاعيف القصيدة مع بعضها لكي يؤلف منها حالة واحدة وإحساس واحد.

ووجدنا التخلص من غرض إلى غرض لدى الأمير العقيلي مسلم بن قريش في قصيدته المدحية لصاحب الحلة بهاء الدولة منصور الزيدي، فبعد أن استهلها بمقدمة ممزوجة بين الفروسية والشجاعة تخلص إلى المديح وذكر مناقب الممدوح

(1) البيان والتبيين 150/1.
(2) ديوان كشاجم /52-53.
(3) ديوان الخالديين /60.

وشرفه الرفيع ومدى الالتزام بالعهود، تخلص بعدها إلى الفخر بقومه وهم يخوضون المعركة مع بني نمير وكلاب إذ يقول:

فلمـــا لـــم تناجـــذنا السّـــرايا عزمنـــا عزمـــةً ســـرّتْ معـــدّا

وحالْفنـــا الصـــوارمَ والعـــوالي وخـــيلاً كالضـــباء الحُمـــر جـــردا[1]

فالتخلص تمّ بهذين البيتين عندما ذكر الشاعر بطولات قومه وأنسابهم حتى بدت القصيدة ذات وحدة واحدة رغم تضاعيفها وكثرة تنقلاتها.

إذن فالتخلص لا يشمل المقدمة إلى ما يليها فحسب بل يشمل تنقّل الشاعر من معين إلى آخر كما يقول الحاتمي "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله"[2]. وهذا ما رأيناه لدى شعراء الموصل في ارتباط أجزاء قصائدهم من المقدمة والتخلص إلى باقي الأغراض وكأن قصائدهم جزءٌ واحد لا يتجزأ لأنه محاطٌ بإحساس الشاعر وحسن تخلصاته.

(1) خريدة القصر (الشام) 260/2.
(2) حلية المحاضرة، الحاتمي 215/1.

- **الخاتمة**

نالت الخاتمة عناية النقاد لأنها آخر ما تبقى من الأسماع[1]، ويرى آخر أنه ينبغي "أن يكون آخر بيت من القصيدة أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى"[2]. وأن وأن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، ساراً في المديح والتهاني، وحزيناً في الرثاء والتعازي[3].

وعندما نستقصي خواتم شعراء الموصل نجدها تسلك مواضيع عدّة، ومن ذلك قول السري الرفاء في خاتمة قصيدته في مديح أبي نصرٍ بن سنيدا كاتب الأمير الحمداني أبي المرجّى إذ يقول:

ومـــا الـــذمُّ للأيـــامِ ذنبـــاً لأنـــه بـــأمرك يجـــري صـــرفُها المتـــواترُ

ولا أظلـمُ المقـدارَ فـي بُعـدِ حاجـةٍ تمســك والأقــلامُ فيهــا المقــادِرُ[4]

فالخاتمة انتهت بحكمة وضح فيها السري عدم ذم الأيام لأن كل شيء بمقدار وما سيأتي للعبد من رزقٍ مكتوب في أقداره.

وفي موضع آخر لشاعرنا السري الرفاء نراه يختم مديحه لأبي الحسن باروخ بالفخر بقوافيه إذ يقول:

إليـك القـوافي الغـر لا نظـمَ سـارقٍ ولا فِكـرَ مـأفونٍ ولا لفـظ حاطـبِ

كتائـبُ حمـدٍ لـو رميـت بهـا العـدا غـداة الـوغى قامـت مقـام الكتائـب[5]

فالخاتمة تضمنت فخراً بقوافي السري التي لو اتخذها الممدوح ككتائب أثناء القتال لقامت مقامها.

ومن المديح الذي انتهت خاتمته بفخر قول أبي بكر الخالدي في مديحه للأمير ناصر الدولة الحمداني.

---

(1) ينظر: العمدة 239/1.
(2) الصناعتين /437.
(3) ينظر: منهاج البلغاء /306.
(4) ديوان السري الرفاء 280/2.
(5) ديوان السري الرفاء 329/1. المأفون: المأفوك أي صاحب الإفك.

إذا مـــا علونـــا فالصـــخور لوطئنـــا مـراقٍ إلـى الجـوزاء والطّـودُ سلّم[1]

وقد تنتهي الخاتمة بالدعاء كما في قصيدة كشاجم في مدح آل البيت إذ يقول:

أيـــا ربُّ وفـــقْ لخيـــر المقـــ لِ إن لـــم أوفّـــق لخيـــر العمـــلْ

ولا تقطعـــنْ أملـــي والرجـــاء فأنـــت الرجـــاءُ وأنـــت الأمـــلْ[2]

إذ ختم كشاجم قصيدته بالدعاء لنفسه وطلب من الله أن يوفقه إلى خير العمل وأن لا يقطع رجاءه.

وهناك قصائد وصف ختمت بالتمني كما في قول أبي عثمان الخالدي لما وصف دير سعيد إذ قال:

يـا ديـر يـا ليـت داري فـي فِنائـك أو يـا ليـت أنـك لـي فـي دربِ درّاجِ[3]

فالخالدي ختم قصيدته الوصفية بالتمني في أن يكون داره قرب فناء دير سعيد.

ومما وجدنا من خواتيم شعراء الموصل قصيدة غزلية لشاعرنا الشهرزوري يختمها بتشبيه إذ يقول:

فـــأفنى فـــي بقـــائهم وريـــحُ مـــودّتي عبـــق

كمثـــل الشـــمع يمتـــع مـــن ينادمـــه ويمحـــق[4]

فشاعرنا الشهرزوري من ولعه بأحبابه أفنى عمره معهم حتى صار مثل الشمعة التي تضيء لصاحبها في وقت منادمته ثم تحترق.

ولشاعرنا السلامي قصيدة غزلية ختمها بكلام جميل يميل إلى ما يشبه التنبيه عن عواقب الأمور إذ يقول:

والمـرءُ مـا شـغلته فرصـة لـذةٍ ناســى العواقــب آمــن الحــدثان[5]

(1) ديوان الخالديين /92.
(2) ديوان كشاجم /424.
(3) ديوان الخالديين /11. درب درّاج: محلة كبيرة في وسط مدينة الموصل إبان القرن الرابع للهجرة. للهجرة.
(4) خريدة القصر (الشام) 315/2. يمحّق: يحترق.
(5) شعر السلامي /67.

ولاحظنا في بعض قصائد الموصل أنها بترت من الخاتمة، ومن ذلك قول أبي بكر الخالدي في قصيدته الخمرية فعندما تخلص من ذكر الخمرة إلى الغزل بالمذكر لم يختم القصيدة وإنما بقيت في حيز الغزل بالمذكر إذ قال في البيت الأخير:

فنِلتُ سؤلي من رشف ريقتهِ ومُنيتي من مآربٍ أُخرِ[1]

ومثل قصيدة الخالدي جاءت قصيدة الأمير مسلم بن قريش العقيلي في مديح الزيدي ختمت بمديح أيضاً، فبعد أن تخلص الشاعر من المقدمة إلى المديح وتخلص بعدها إلى الفخر عاد إلى المديح في الخاتمة إذ قال:

قرشيُّ الفخار مسيبي من السُحب العذاب نداه أندى

إذا عدّ الملوكُ يكون منهم أجلّ جلالةً وأعزّ مجدا[2]

إذن فخواتيم شعراء الموصل سار أغلبها في إطار الخواتيم التي حددها القدماء ففضلوا أن تتضمن الحكمة البليغة أو المثل السائر أو التشبيه أو الدعاء[3]، كما رأينا أنهم في بعض المواضع يبترون القصيدة من الخاتمة ويتجنبون إضافة خاتمة إليها.

وهكذا ننتهي من بناء القصيدة ذات الشكل البنائي غير المباشر لدى شعراء الموصل وكانت قليلة جداً حتى لدى كبار الشعراء أمثال السري الرفاء والخالديين وقد يسأل سائلٌ كيف يمكن أن نطلق لفظ قليل على قصائد السري الرفاء والخالديين فنقول أن قصائدهما التي قليت في الموصل أي في أشخاصها في أغراض المديح والرثاء والهجاء قليلة جداً إذا ما قيست قصائدهما في غير الموصل في أغراض المديح والهجاء والرثاء، وفضلاً عن ذلك فقد ندرت القصائد المتعددة الأغراض التي قيلت في الموصل لدى كبار الوافدين إلى الموصل أمثال كشاجم والببغاء والشهرزوري والوزير المغربي، وكانت شبه معدومة لدى الأمراء والعلماء لكلا القرنين. ولكن مع ذلك ورغم قلتها إلا أننا استطعنا أن نستشف عن مدى مقاربتها من منهج ابن قتيبة في إيراد المقدمة والتخلص ووصف الناقة والخاتمة، فذكر الناقة كان

(1) ديوان الخالديين /60.
(2) خريدة القصر (الشام) 265/2.
(3) ينظر: بناء القصيدة العربية /302 وما بعدها.

محجوباً تماماً وقد تفنن شعراء الموصل في مقدماتهم وخواتيمهم من جهة مقاربتها للتراث القديم والتجديد والابتكار أخرى. أما تخلصاتهم فقد كانت مناسبة عملت على ربط أجزاء القصيدة وحققوا بذلك الترابط الحسي النابع من إحساس الشاعر تجاه شعره. وبذلك استطاع شعراء الموصل في موضع القصائد ذات الشكل البنائي غير المباشر وبرغم تشعب أركانه أن يضعوا كل صورة أو رسم في مكانه الطبيعي ويحققوا للقصيدة وحدة الروح ووحدة المشاعر.

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة الطويلة مع الشعر في الموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة تبين ما يأتي:

1. التمهيد الذي تبين لنا فيه أن الأوضاع السياسية والاقتصادية للموصل إبان القرنين الرابع والخامس للهجرة كانت تمر بأزمات كبيرة واضطرابات خطيرة نتيجة الصراعات الداخلية والخارجية للدولة الحمدانية والعقيلية، ولكن بالمقابل شكلت هذه الأوضاع عاملاً مهماً في تنشيط الحركة العلمية والأدبية على الرغم من الظروف السياسية والاقتصادية غير المستقرة، فالوحدة العلمية كانت زاخرة بعلمائها وشعرائها وأدبائها وما ألفوه من كتب وما نظموه من شعر نتيجة الانفتاح على ثقافات عدة فضلاً عن تشجيع الأمراء لهم، ودليلنا على هذا الكلام أنّنا قمنا بالكشف عن أكثر من ثلاثين شاعراً مغموراً على الرغم من قلة أشعارهم فضلاً عن العديد من العلماء في مجال اللغة العربية وآدابها، فقمنا بإخراج أشعارهم من كبرى الكتب الأدبية والتاريخية وأحلنا الشعر والشعراء إلى مصادر عدّة لكي تكون الصورة واضحة للدارسين بعدنا، كما قمنا بسابقة من نوعها من خلال الكشف عن مؤلفات شعراء وعلماء الموصل بجميع المجالات الأدبية مع توثيق كل مؤلف فيما إذا كان كتاباً منشوراً وتحديد جهة النشر بمعلومات كاملة، أو مخطوطاً فحددنا رقم المخطوطة ومكان وجودها عربياً ودولياً.
2. ورأينا من خلال دراستنا الموضوعية للشعر أن ضروب الوصف وألوانه كانت متطورة تطوراً لم نعهده في القرون السابقة، ولاسيما في وصف الطبيعة الصامتة من روضيات وزهريات ومائيات وثلجيات وثماريات، فضلاً عن الألوان الجديدة في بعض مفاصل الطبيعة الحيّة وخاصة في وصف الحشرات، ولم يدع شعراء الموصل في وصف المظاهر الاجتماعية إلا وصفوه في كل مفاصل الحياة، فقد وصفوا الشمعة والمزملة والجسر وما إلى ذلك من أدوات الترف وأدوات الكتابة وغيرها، فضلاً عن وصفهم للأسلحة وما يتعلق بها

ووصفهم للمعارك التي أثبتوا فيها مواطنتهم وسرعتهم في تلبية داعي الجهاد للدفاع عن حمى الوطن.

3. ورأينا في موضوع الغزل شيوع الغزل الماجن بالمذكر وغير الماجن الذي تطوّر عن القرون السابقة وأورده شعراء الموصل على الرغم من المكانة الاجتماعية والأدبية لبعضهم، وقد تجاوز غزلهم غلمان المسلمين إلى النصارى مع اقترانه بالخمرة في بعض المواضع، فضلاً عن الغزل بالمؤنث بنوعيه الحسي والعفيف وكيف أنه جاء إمّا تقليداً للتراث العربي القديم وإمّا احتذاءً بالعصر.
4. ورأينا في موضوع الخمرة شيوع الخمرة المستقلة التي لم تمتزج بغيرها من الأغراض، أو الخمرة غير المستقلة التي امتزجت بغيرها كالأديرة وشعر الدعوة والهدية، وعموماً صادفت الخمرة تطوراً ملحوظاً في ذكر مجالس الشرب والمنادمة في الأديرة وذكر السقاة ووصف الأقداح.
5. ورأينا في موضوع المديح أنه كان متكسباً في أغلب لوحاته مع إيراد للصدق في بعض اللوحات لاسيما في مدح الشعراء للقادة الذين تفانوا في الدفاع عن الأمة العربية والمسلمين كافة، مع وجود للصدق الحقيقي في مديح آل البيت صلوات الله عليهم، وفي مجمل المديح رأينا أنه سلك مسلك الأقدمين.
6. ورأينا في ضروب الهجاء ولاسيما في هجاء الشعراء للشعراء أنه سار في أفق متطور عن القرون السابقة من خلال إيراد الهجاء المباشر والهجاء المجوني والكاريكاتوري، وامتلك هجاء الشعراء للأشخاص شيئاً من الطرافة، وسار الشعراء في إطار هجاء الظواهر الاجتماعية بشكل شخصي حيناً وآخر نحو خدمة المجتمع تجاه ظاهرة معينة
7. ورأينا في الرثاء ولاسيما في رثاء الأهل والأصدقاء الصدق في أغلبه مع تنوع ضروب الرثاء من ندب وتأبين وعزاء. وفي رثاء الظواهر الاجتماعية رأينا رثاء أدوات الشرب واللهو والحيوان الذي كان صادقاً تماماً لتعلقه بذات الشاعر وإحساسه.
8. ورأينا في الفخر ضربين الذاتي الذي مثل الفخر بالقوة والبأس والفخر العلمي من خلال الفخر بالقلم والبلاغة والشعر، ووجدنا أن فخر شعراء الموصل نأى

عن الفخر القبلي والمذهبي الذي كان سائداً في عصر ما قبل الإسلام والعصر الأموي كما أنه لم يك فخراً إسلامياً كفخر العصر الإسلامي وإنما كان متحرراً معتدلاً ومبتعداً عن القبلية.

9. ورأينا في الشكوى وضروبها أن شكوى الزمان والدهر كانت اقتداءً بشكوى عصر ما قبل الإسلام في عدم الإيمان بالقضاء والقدر، بينما مثل شكوى الأصدقاء لدى شعراء الموصل الصدق وجياش العاطفة وتموج الإحساس، فضلاً عن شكوى الشيب الذي عدّ من ظواهر التجديد في الفترة المذكورة لدى شعراء الموصل.
10. ورأينا في الأخوانيات أنه كان مستوحى من واقع حياتهم اليومية عمل فيه الشعراء عن كشف الواقع الحياتي لفترتهم من حيث إيراد المستلزمات الضرورية التي كان الناس يتداولونها لتيسير حياتهم.
11. ورأينا في العتاب أنه كان يدور في معالجة القضايا الاجتماعية، وأنه كان يتراوح بين الأسلوب الشديد والأسلوب اللين.
12. ورأينا في الحكمة أن الشعراء كانوا ذاتيين في أحكامهم مرة وناصحين ومرشدين أخرى من خلال حكمهم في الحياة والدهر من جهة والأمور العامة من جهة أخرى.
13. ورأينا في الزهد والتصوف أنهما كانا ارتداداً للواقع الصعب الذي يحياه الشاعر والناس نتيجة ما عصف بالأمة الإسلامية، فالظروف السياسية المعقدة وأحوال الناس الاقتصادية جعلتهم يتذمرون من واقع حياتهم فنظروا إلى الحياة على أنها بؤرة مملوءة بالموبقات، فأغرقوا أنفسهم في عالم الروحانيات.
14. ورأينا في اللغة والأسلوب أن لغة شعراء الموصل تباينت بين الجزالة والسهولة في مختلف الأغراض ولكن الجانب السهل هو الذي غلب على أشعارهم عموماً لتأثرهم بالعصر وما حدث فيه من نقلات ثقافية واسعة النطاق، كما لم يخلُ معجمهم الشعري من تنوع لفظي في الحوشي والغريب والأعجمي والعامي، فالحوشي والغريب كان لإقامة الوزن والقافية أما الأعجمي والعامي فقد كان قليلا لديهم أرادوا مجاراة العصر بهذه الألفاظ فحسب. وأن أساليبهم فقد زينت بلغة القران الكريم، فضلا عن زخرفتها بزخارف لفظية

ومعنوية سادت تلك الحقبة الحضارية وتلونت بألوانها. كما ساد الأسلوب العلمي في أشعارهم نتيجة لتأثرهم بأنواع المعرفة العقلية والنقلية، وسار أسلوب المثل في أشعارهم النابع من واقعهم اليومي الاجتماعي والاقتصادي.

15. ورأينا في الصورة الشعرية ونحن ندرس إطارها البياني من تشبيه وكناية واستعارة أنها تقوم على التنوع، فضلاً عن أنها تجنح إلى التجدد في أغلب مفاصلها من خلال التفنن في إعطاء اللوحة تقنيات حديثة كالتجسم والتخصيص والإيحاء وتفعيل دور العصر فيها بكل مقوماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية عموماً.
16. ورأينا في الإيقاع تجمهر عوامل العاطفة ذات العلاقة بالوزن الشعري الذي ساد لدى شعراء الموصل فضلاً عن ميلهم إلى البحور الطويلة أكثر من ميلهم إلى الأوزان القصيرة، والتغيرات الكثيرة في قولبة بحورهم من خلال الزحافات والعلل بحثاً عن آفاق جديدة تلائم نفس الشاعر وهو يعيش بعصر تتنوع فيه الظواهر الموضوعية والفنية، ومن ناحية القوافي فقد سلكوا مسلك التنوع في إيراد القوافي التي فرضها عصرهم عليهم فكان المربع ولزوم ما لا يلزم.

أما الإيقاع الداخلي فقد نوّع منه شعراء الموصل أيضاً من خلال إيرادهم للتكرار بجميع أشكاله رغبة منهم في إيصال عواطفهم بطريقة موسيقية ترن لها الأذن ويرتاح معها السمع لذلك ارتبط الإيقاع بقدرتهم العالية على قول الشعر، وإيرادهم للجناس الذي أضاف نغماً موسيقياً لأشعارهم من خلال الانسجام بين الثنائيات الضدية، وإيرادهم لرد العجز على الصدر لما يحققه من تنغيم موسيقي يعمل على جلب انتباه المتلقي، فتتعمق الدلالة الإيقاعية للشعر، وإيرادهم للتقسيم والتصريع أيضاً كعاملين يعملان على تهيئة ذهن المتلقي وتحقيق التناسق والانسجام.

17. ورأينا في البناء العام سيادة المقطوعات أكثر من سيادة القصائد لدى شعراء الموصل بقرنيهم فالمقطعات تحمل موضوعاً واحداً وإحساساً واحدا، بينما جاءت القصائد على قلتها وهي تعالج رأي ابن قتيبة في إيرادها للمقدمات بأنواعها الغزلية والطللية وغيرها مما تأثر بالعصر، فضلاً عن حسن التخلص

من المقدمة إلى الغرض الرئيس ومن غرض إلى غرض آخر، فضلاً عن إيراد الخواتيم بأشكالها المتعددة كما أرادها القدماء، مع عدم إيرادهم ذكر الناقة بتاتاً، وبالمحصلة فقد كانت قصائدهم تحمل موضوعات متعددة وإحساساً واحداً حققوا فيها وحدة الروح ووحدة المشاعر.