



دراسات

في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الظريف

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/12/4196)

الجنابی، محمود شاکر

بناء النص الشعري: ديوان الشاب الظريف / محمود شاكر الجنابي

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

() ص

ج.أ. : (2013/12/4196)

الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ©
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-572-82-2

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.



وار غيواء للنشر والتوزيع

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خـلـوـي : +962 7 95667143

E-mail: darghidaa@gmail.com

تلاّع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس : +962 6 5353402

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

دراسات

في بناء النص الشعري

ديوان الشاب الظريف

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني

(661 - 688 هـ)

الدكتور

محمود شاكر ساجت منديل الجنابي

الطبعة الأولى

2014 م - 1435 هـ



الفهرس

9	المقدمة
11	التمهيد

الفصل الأول المستوى الموسيقي

19	مقدمة
21	المبحث الأول: الانماط الایقاعية الثابتة
21	اولا: الوزن
27	الأوزان الشعرية (بحور الشعر):
30	الكامل
37	الطويل
40	البسيط
42	الوافر
44	السريع
46	المنسرح
48	الرجز
51	الرمل
53	الخفيف
55	المجتث
57	المقارب
58	المزيد
59	الهمزج
60	فنون مستحدثة
60	الدوبيت
62	الموشح



63	ملاحظات واستنتاجات
70	ثانياً: القافية
74	القافية المقيدة:
76	القافية المقيدة المجردة
76	القافية المقيدة المردوفة
77	القافية المقيدة المؤسسة
78	القافية المطلقة
84	القافية المطلقة المجردة
85	القافية المطلقة المردوفة
86	القافية المطلقة المؤسسة
86	ملاحظات واستنتاجات
90	المُبحَث الثاني: الانماط الإيقاعية غير الثابتة:
90	التصريع والتقفية والتوزيع
95	الجناس
102	التصدير
104	الطباق
106	الموازنة
109	المحسنات المعنوية
109	التورية
111	حسن التعليل
111	المدح بما يشبه النعم
112	اللف والنشر

الفصل الثاني المستوى التركيبي

115	المُبحَث الثاني: بناء القصيدة:
-----	--------------------------------



115	المدخل.....
116	أولاً: القصيدة المركبة:
117	مقدمة القصيدة.....
127	حسن التخلص.....
129	الغرض الرئيس.....
148	ثانياً: القصيدة البسيطة:
158	ثالثاً: القطع والبت:
165	رابعاً: المقطعات:
176	خامساً: بناء النثفة.....
181	المبحث الثاني: بناء البيت:
181	مدخل.....
181	أولاً: بناء البيت من حيث علاقته بغيره.....
181	العطف.....
193	الشرط.....
194	السرد القصصي.....
200	التضمنين أو الاقتضاء.....
207	ثانياً: بناء البيت بوصفه وحدة مستقلة.....
208	التقديم والتأخير.....
214	الحذف.....
219	الاعتراض والزيادة.....
222	الاستفهام.....
229	الشرط.....
233	حروف الجر.....



الفصل الثالث

الصورة الشعرية :

237	المُبْحَثُ الأوَّل: الصورة في شعر الشاب الطريف
263	المُبْحَثُ الثَّانِي: مصادر الصورة عند الشاب الطريف
236	اولا: القرآن الكريم
268	ثانيا: المصادر التراثية
275	ثالثا: الطبيعة والبيئة
285	المُبْحَثُ الثالث: الصُّورُ البيانية عند الشاب الطريف
285	اولا: الصُّورُ التشبيهية
300	ثانيا: الصُّورُ الاستعارية
310	ثالثا: الصُّورُ الكنائية
351	الخاتمة
321	المصادر والمراجع



المُقدِّمة

الحمدُ لله الذي علَّم الإنسان بالقلم، وآتاه الحكمة ومجامع الكلم، وفضَّله على كثير من الأمم بأن جعله وارث الأنبياء بالعلم، وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وإمام المرسلين وعلى آله وصحبه الغرِّ المحجلِّين وتابعيهم ومن تبعهم بإحسانٍ إلى يوم الدين.
وبعد..

فلله الفضلُ والمِنَّةُ بأن جعل العلم لنا جُنةً، وأنار لنا الطريق، وهادنا إلى سبيل العلم والتعلم، وجعلنا جنودًا للعبية نُدبُ عنها وننهل من رضاها.

حتى سنحت لنا الفرصة كي نستشق من عقب التاريخ بعض نسماته، ونجلو من سماء الأدب عن واحدٍ من كوكباته التي بزغت في القرن السابع الهجري بعد سقوط بغداد، والذي يُسمَّى هو والعصور التي تلتها ظلمًا وعدوانًا بـ "العصور المظلمة". فكان ذلك دافعًا لاختيار هذا الموضوع، وليبيان أنَّ تلك العصور لم تكن تُمثِّلُ انحطاطًا للأدب والعلم، وإنما هي امتدادٌ لما سبق، فقد قيَّظَ الله للعلم في كل زمان رجال يحملون لواءه ويرتقون به إلى عليائه، كلُّما دَوَّتْ زهرته في مكان زرعا له رياضًا في أماكن أخرى، وسخَّ وابله كلُّما وجد له أرضًا خصبة موطئة الأكناف وارفة الظلال.

وقد دلَّ على "الشاب الظريف" بزوغ نجمه في عصره، ومعنن أشعاره التي تخلب النفوس قبل الأبواب حتى أنهم كانوا لا يُقدِّمون عليه أحدًا من الشعراء في مصره. على الرِّغم من ذلك لم يحظَ بالدراسة والاهتمام الكافيين في العصر الحديث، سوى دراسة واحدة هي (الشاب الظريف: حياته، وشعره) للباحث "محمد شاکر" لم يسلط الضوء على ديوانه بشكل معمق.

ولأنَّ دراسة البناء الشعري تساعد على تفهم أعمق للشعر من خلال سبر مغاوره، ومعرفة علاقاته وأواصره، وتَفْهَم أنماطه وأساليبه ولغته وصوره، لذلك كان الاتجاه إلى هذا الجانب.

وقد اعتمد البحث على ديوان الشاعر بتحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري التي صدرت عن دار الكتاب العربي 2004 ؛ لأنها الطبعة الأخيرة وهي أكثر تنسيقًا من الطبقات السابقة، كالطبعة التي صدرت بتحقيق الاستاذ شاکر هادي شكر 1968، والذي اصدر طبعة ثانية منها في عام 1985 مع ملحق بالاشعار التي لم ترد في الديوان، وقد اعتمد الهواري على هاتين الطبعتين كثيرًا، كذلك المستدرك الذي صنعه محمد شاکر الربيعي في رسالته للماجستير، والمستدرك الذي صنعه الدكتور عباس هاني الجراخ، وقد استثنى الباحث بعض القطع المتأففة النسبة مع غيره من الشعراء او ثبت انها ليست له كالقطع (1 - 2 - 4 - 5) التي وردت في مستدرك محمد شاکر ناصر الربيعي في رسالته للماجستير (الشاب الظرف حياته وشعره، جامعة الكوفة، 1999، صفحة



138- 140)، فقد سَلَّم الباحث انها للشاب الظريف مع انه خرجها ايضا من ديوان والده، والقطعة رقم 386، فقد ذكر الدكتور الجراح في بحثه (ديوان الشاب الظريف نظرات ومستترك الذي نشره في مجلة الذخائر العدد 13 - 14 صفحة 295) انها للصفدي، وكذلك القطعة التي تليها ذكر انها للشاعر سيف الدين المشد، كذلك وجدت ان القطعة رقم 394 هي للشاعر الاسعد بن ابراهيم بن بليطة وردت في مجموع شعره الذي اورده في كتابي : (مع الشعر والشعراء في الاندلس، شعر الاسعد بن ابراهيم بن بليطة الذي صدر عن دار غيداء في الاردن، 1434- 2012، صفحة 63 - 64)، فضلا عن 25 بيتا وردت مكررة في ملحق الديوان و4 ابيات وردت مكررة في مستترك الربيعي، ومستترك الدكتور الجراح وهي موجودة في الديوان.

هذا وقد اشتمل البحث على: مُقَدِّمة مختصرة لأهمية الموضوع، وسبب اختيار البحث، ومحتوياته. فضلاً عن التمهيد الذي احتوى نبذة مختصرة عن حياته وتأثير البيئة التي عاشها في أغراضه الشعرية.

وقام البحث على ثلاثة فصول:

عُني الأول منها بالمستوى الموسيقي وأنماطه الإيقاعية سواء أكانت ثابتة "الوزن والقافية"، أم متغيرة "تصريع، تدوير، تصدير،". مع مُقَدِّمة مختصرة في بيان علاقة الوزن بالأغراض الشعرية والعاطفة أو علاقة الأخيرة بالأغراض الشعرية. مُنْطَلَقاً من أهمية هذا المستوى الذي من خلاله نميز بين الشعر والنثر.

أما الفصل الثاني، فقد اشتمل على: البناء الشعري بمختلف تشكيلاته بدءً من أكبر وحدة فيه وهي القصيدة بنوعها (المركبة والبسيطة) تبعاً لطريقة العرض من العام إلى الخاص، ومن ثم بناء المقطوعة والثنية، وبناء البيت من خلال علاقته بغيره أو من كونه وحدة مستقلة (تقديم وتأخير وحذف واستفهام....).

وفيما يخص الفصل الثالث، فقد اشتمل على: مدخل لدراسة الصورة من خلال الأغراض الشعرية وتمثلها من خلال العاطفة والخيال، ومن ثم الإشارة إلى أهم مصادر الصورة لدى "الشاب الظريف" الموروثة وغير الموروثة حتى نصل في النهاية إلى دراسة الصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية.

وأخيراً كانت الخاتمة التي أدرجنا فيها بعض الاستنتاجات والملاحظات التي توصل إليها الباحث.

وإلى كل من مد يد العون وكان له أثارة من فضل، جزاهم الله عني خير الجزاء، ويسر لهم في العطاء، ومد لهم بالنعمة أسباب البقاء.



فالحمد لله الذي قَدَّرَ فيسَّرَ، وأَجْزَلَ العطاء فأكثر، اللهم بما أنعمت فزد.
والله من وراء القصد، وهو ولي التوفيق.

التمهيد

خبا سراج الحضارة في عاصمتها بغداد، وذوت شمعتها بعد أن (اندفقت على البلاد العربية سيول الأعاجم والأثرak وغيرهم من الشعوب التي لم تُقَمَّ للمدنات وزناً، فذُكَّت أركان البناء القائم، وغفت على آثار صروح الثقافة الشاهقة، ونشرت القلق والفوضى، فانصرف الناس عن الجهد العلمي، وراحوا يتقنون ضربات الأيام، ويعتدون نوابض الحدثان)⁽¹⁾. وكان أولئك الغزاة مثل النار في الهشيم، لم تبقى ولم تذر شيئاً إلا أتت عليه، وكان (بدء الانهيار التام بسقوط بغداد سنة 1285م – الموافق 656 هـ على يد هولاكو حفيد جنكيز خان، الذي أباحها أربعين يوماً لجنده، يقتلون رجالها، ويخربون عمرانها، ويرمون كتبها في دجلة)⁽²⁾. فعَمَّ الذبول والخمول، و(أغطشت سماء الأدب العربي في عصر المغول، فعميت البصائر وضلت القرائح، ومشى الناس في دياجير الجهل حيارى لا يرون مظاهر الحياة حتى يضيئهم شارق في سماء مصر، أو بارق في جو الشام)⁽³⁾. ومن هذه البوارق وتلك الشوارق كان "الشاب الظريف" ذلك أن هذين البلدين (حفظا وجود اللغة، ورفعوا سقوط الأدب، وجمعا شمل العلم، ولولاهما لانقطع ما بين الأديبين القديم والحديث)⁽⁴⁾. ولانفرت عقدهما، فكانت (القاهرة بعد سقوط بغداد والأندلس قد أصبحت مركزا للمجتمع العربي الإسلامي، فوفد إليها العلماء من كل مكان، فوطأ لهم السلاطين أكنافهم، وأنزلوهم منزلاً حسناً، وأصبحت مصر عاصمة الاسلام والعرب جميعاً)⁽⁵⁾. فكان لهذا الاحتضان ولأحضان الطبيعة والحياة الموسرة التي عاشوها دور في بروز أغراض شعرية دون غيرها، كالمديح، والغزل، والوصف،....

والشاب الظريف واحد من أولئك الذين وطئت لهم الأكناف عند الأمراء في الشام التي كانت مركزاً آخر من مراكز الإشعاع، فضلاً عن القاهرة التي ولد فيها. لذلك فقد اشتهر بالمديح، وأكثر

(1) ينظر: تاريخ الأدب والنصوص الأدبية: محمد الطيب عبد النافع، وإبراهيم عبد الرحيم يوسف، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الشركة الوطنية للطباعة والنشر - بيروت، (د.ت): 584.

(2) المصدر نفسه: 584.

(3) تاريخ الأدب العربي: د. أحمد حسن الزيات، بيروت، لبنان، ط 26، (د.ت): 403.

(4) المصدر نفسه: 403.

(5) تاريخ الأدب والنصوص الأدبية: 584.



منه اشتهاره بالغزل من تأثير تلك الحياة الموسرة بالقرب من أولئك الأمراء، فاعداق العطايا وتوليه منصب الخزانة في دمشق كان سببا مضافا من أسباب هذه الحياة. ويشير في شعره إلى تعلقه بوطنه ذلك، ومساندة الأمير له بقوله:

والأرض إلا دِمَشْقَ لِي وَطَنٌ وَالنَّاسُ إِلَّا الْأَمِيرَ لِي سَنَدٌ⁽¹⁾

فضلاً عن ذلك ما أضفته طبيعة الحياة، والطبيعة الحية في دمشق - بأجوائها، وبساتينها، وعمرانها، ومجالسها - من دور في بروز هذا الغرض على بقية الأغراض، ويشير إلى غضاضة الحياة تلك بقوله:

وَالْعَيْشُ غَضٌّ وَالزَّمَانُ مُسَاعِدٌ وَالشَّمْلُ مُشْتَمِلٌ عَلَى السَّرَّاءِ⁽²⁾

نبذة مختصرة عن الشاب الظريف:

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان بن شمس الدين علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدي الكومي ثم التلمساني⁽³⁾. جاء في الأعلام معقبا على ما جاء في فوات الوفيات: (وجاء فيه أنه "كوفي الأصل" وهو من خطأ الطبع والنسخ، وصوابه "كومي" بالميم، نسبة إلى "كومة"، وهي قبيلة صغيرة منازلها بساحل البحر من أعمال تلمسان، كما في ابن خلكان، ويسمونها المغاربة "كومية")⁽⁴⁾، وتلمسان: مدينة في الغرب الأوسط... شرقي فاس⁽⁵⁾.

(1) الديوان: 121، يحتمل أن الأمير هو (ناصر الدين الحراني).

(2) الديوان: 38.

(3) ينظر: الوافي بالوفيات: صلاح الدين بن أبيك الصفدي، دار نشر فرانز شتاينر - فسبادن، 1394هـ - 1974م: 3/ 129؛ وينظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردى الأتابكي (813- 874 هـ)، وزارة الثقافة، اللجنة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د.ت: 8/ 29؛ وينظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لأبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي (ت: 1089 هـ)، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، د.ت: مج 3، 5/ 405؛ وينظر: البداية والنهاية: الحافظ ابن كثير، منشورات مكتبة المعارف - بيروت، 1986، ط 7: 13/ 326، وينظر: فوات الوفيات: محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت - لبنان، د.ت: 3/ 381.

(4) الأعلام: خير الدين الزركلي، ط 3، هامش صفحة: 130.

(5) ينظر: صبح الأعشى: لأبي العباس أحمد بن علي القلقشندي (ت: 821 هـ - 1418م)، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة، د.ت: 5/ 149 - 150.



ولد في القاهرة عاشر جمادى الآخرة سنة (661 هـ) ⁽¹⁾ الموافقة لسنة 1263م، أي بعد سقوط بغداد بست سنوات، وقد أشار كثير من المؤرخين الى سنة ولادته تلك ⁽²⁾.

ونراه يشير الى أصله المغربي بقوله:

وَمَا أَنَا إِلَّا شَمْسٌ كُلِّ فَضِيْلَةٍ لَهَا مَشْرِقٌ لَكِنْ أَصْلِي مَغْرِبٌ ⁽³⁾

والمتتبع لحياته لا يجد ما يشفي الغلة عنها، فلا نجد في كتب التراجم ما يشير الى مراحل حياته الأولى، أو حياته التالية، سوى ولايته لعمالة الخزانة بدمشق ⁽⁴⁾، التي هاجر اليها مع والده لتقلبه في الوظائف الديوانية ⁽⁵⁾، أو ما كان من تقربه الى الامراء ومدحه لهم في اشعاره.

-
- (1) الوافي بالوفيات: 129 / 3؛ وينظر: فوات الوفيات: 381 / 3.
- (2) ينظر مثلاً: قصة الأدب في العالم: احمد زكي، وزكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943: 1 / 469؛ وينظر: المنتخب في أدب العرب: احمد الاسكندري ورفقائه، مطبعة دار الكتاب العربي، مصر، 1953: 2 / 114؛ وينظر: تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات: 403؛ وينظر: تاريخ آداب العرب: جرجي زيدان، منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت، لبنان، 1983: 2 / 126؛ وينظر: الموجز في تاريخ الأدب: حنا الفاخوري، دار الجيل- بيروت، 1985، ط1: 3 / 50؛ وينظر: لمحات من تاريخ الأدب العربي من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث: محمد عباس حميد، مطبعة الحوادث- بغداد، 1977: 112.
- (3) الديوان: 40.
- (4) الوافي بالوفيات: 129 / 3.
- (5) الشاب الظريف حياته وشعره، محمد شاکر ناصر، رسالة ماجستير- جامعة الكوفة، 1999: 16.



قال عنه الصفدي: (شاعر مجيد ابن شعر مجيد... وكان فيه لعب وعشرة وانخلاع ومجون)⁽¹⁾، وقال عنه ابن العماد الحنبلي: (كان ظريفاً، لعباً، معاشراً، وشعره غاية في الحسن)⁽²⁾. وقال عنه القاضي شهاب الدين بن فضل الله: (رقّ شعره حتى كاد يُشرب... وكان لأهل مصر ومن جاء على آثارهم افتتان بشعره وخاصة أهل دمشق فانه بين غمائم حياضهم ربي، وفي كمائم رياضهم حبي... ولا يقدمون عليه سابقاً... وأكثر شعره لا بل كله رشيق الألفاظ، سهل على الحفاظ، لا يخلو من ألفاظ العامية وما تحلو به المذاهب الكلامية، فلهذا علق بكل خاطر وأولع به كل ذاكر)⁽³⁾.

وقال عنه أحمد أمين، وزكي نجيب محمود: (شاعر غزل خفيف الروح، اولع بالبديع كاهل زمانه، ولكنه استعمله في رقة وعنوبة)⁽⁴⁾، ولعل خفة روحه تلك هي التي أضفت عليه لقب الشاب الظريف.

وقال عنه أصحاب المنتخب بأن: (شعره يمتاز بالرفقة وجمال الصياغة)⁽⁵⁾. هذا وغيره مما قيل فيه من كلمات الاعجاب بسهولة أشعاره ورقتها وسلاسة ألفاظه وعذوبتها وخفة روحه وسحر أسلوبه. اما لعبه وهواه ومجونه فلا يدعو أن يكون نزغ فتوة وطيش شباب ومجانبة للوقار في بداية فورته واشتداد عوده، وأجمع من ترجموا له على جودة شعره، وحسن سبكه وديباجته، ورقة حواشيه، وان كان بادي الصنعة في بعض الأحيان. توفي الشاب الظريف سنة (688 هـ) بدمشق⁽⁶⁾، يوم الأربعاء الرابع عشر من رجب، وصلى عليه بالجامع ودفن في مدافن الصوفية⁽⁷⁾.

(1) الوافي بالوفيات: 3/ 129.

(2) شذرات الذهب: مج3، 5/ 405.

(3) فوات الوفيات: مج 3/ 271 - 272.

(4) قصة الأدب في العالم: 1/ 469.

(5) المنتخب: 20/ 114.

(6) الوافي بالوفيات: 3/ 19؛ وينظر: فوات الوفيات: مج3/ 381؛ وتاريخ الأدب العربي للزيات:

403؛ والأعلام للزركلي: 1/ 321؛ ولمحات في تاريخ الأدب العربي: 112.

(7) البداية والنهاية: 13/ 315.



وقد ذكر الزيات في تاريخ أنه مات في القاهرة⁽¹⁾، ولا وجه لاستدلاله بعد أن ذكر الكتبي صراحة أنه دفن في مدافن الصوفية بدمشق⁽²⁾، وأشار الى ذلك ابن كثير⁽³⁾، وابن العماد الحنبلي⁽⁴⁾، الحنبلي⁽⁴⁾، وشدّ عن هذا التاريخ أصحاب المنتخب⁽⁵⁾، والفاخوري⁽⁶⁾ حين ذكروا أنه توفي سنة 695هـ، والأول أرجح لسببين:

أولاً: لأن الصفدي التقى الشيخ أثير الدين ابو حيان الذي منحه الشاعر فكان أقرب من ترجم له الى تاريخ وفاته، وقد ذكر التاريخ الأول⁽⁷⁾. ولأن الذين ذكروا ذلك التاريخ هم أكثر من الذين ذكروا التاريخ الثاني.

ثانياً: لأن والده عفيف الدين سليمان بن علي رثاه عند وفاته، والمعلوم ان والده توفي سنة (690 هـ)⁽⁸⁾، فمن غير المعقول ان يرثيه وقد مات قبل التاريخ الثاني بخمس سنوات.

فضلاً عن ذلك فقد ذكر ابن العماد الحنبلي انه مات وله نحو ثلاثين سنة⁽⁹⁾، ولو جمعنا عدد السنين بين تاريخ ولادته ووفاته لوجدنا انه عاش سبعا وعشرين سنة، أي توفي في ريعان شبابه. وأخيراً، فانه فضلاً عن كونه شاعراً وله ديوان شعري يعد من الأدياء الكتاب، ولكن أصاب أغلب مؤلفاته ما أصاب ديوانه من ضياع، وأهم مؤلفاته التي لم تطلها يد الضياع المقامات⁽¹⁰⁾.

(1) تاريخ الأدب العربي للزيات: 403.

(2) فوات الوفيات: مج3/ 381.

(3) البداية والنهاية: 13/ 315.

(4) شذرات الذهب: مج3، 5/ 405.

(5) المنتخب: 2/ 114.

(6) الموجز في تاريخ الأدب: 3/ 50.

(7) ينظر: الوافي بالوفيات: 129.

(8) تاريخ آداب اللغة العربية: مج2/ 126.

(9) شذرات الذهب: مج3، 5/ 405.

(10) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية: مج2/ 126.



مدخل

يُعدُّ الوزن والقافية وموسيقى الشعر من (أهم مظاهر التعبير الشعري؛ لأنها تهنيء الجو النفسي للألفاظ والمعاني، وهي التي تُكسب الكلام ظلالاً خاصة لا تنهياً للكلام المنشور)⁽¹⁾. وكان القدماء من علماء العربية (يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها)⁽²⁾.

أي أنَّهم لا يرون في الشعر العربي جديداً يميزه عن النثر إلا ما اشتمل عليه من الأوزان والقوافي. وهذا التعريف (قد لا يرضي الأديب الذي يرى في الشعر إثارة انفعال وإبداع صورة وأخيلة، ولكنه في نظر العروض على الأقل تعريف مقبول)⁽³⁾؛ لأنه يدل على شكل الشعر دون جوهره وماهيته.

والشعر منذ القديم ربما كان وما يزال في جَلِّ الأمم موزون مقفى، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين، وأهل الحضارة، فهما - الشعر والموسيقى - ينهلان من معين واحد. ويكاد يُجمع الباحثون على أن الشعر نشأ مرتبطاً بالغناء (ومن ثم فإنَّهما يصدران من نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع)⁽⁴⁾، (وقد غلب عليه هذا الطابع)⁽⁵⁾.

(فالوزن هو الإيقاع، أما الموسيقى فهي اللحن الحادث من أصوات الحروف وتجاوبها مع الإيقاع... فقد ينظم شاعران على وزن واحد ألحاناً مختلفة، والصياغة واختيار الألفاظ هي أساس الموسيقى مضافاً إليها الوزن)⁽⁶⁾.

وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان مختلفة من الموسيقى تنبعث كلماته من اختيار الشاعر، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر حاسة سادسة تحس ما في الكلمات من لحن وإيقاع، فتحاول توظيفها داخل الإطار العام للبناء الشعري. وقد ميَّز النقاد بين هذين الشكلين كل واحد منهما على حدة، بقولهم: إن (موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان، خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخية

(1) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: د. محمد زغلول عبد السلام، دار المعارف، مصر: 41.

(2) موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، المكتبة الانجلو مصرية، ط/4، 1972: 104.

(3) شرح تحفة الجليل في العروض والقوافي: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط/2، 1974-1975: 9.

(4) موسيقى الشعر العربي: د. محمد شكري عياد، دار المعرفة، ط/1، 1968: 53.

(5) تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري: 48.

(6) المصدر السابق: 40.



تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجريدين⁽¹⁾. لعل ضرور البديع تشكل نسبة منها، وفي الجهة الأخرى رأي يوافق هذا التقسيم الا انه يختلف معه في الاصطلاح والشكل، فالإيقاع الموسيقي في هذا الرأي يتكون بفعل (عاملين أو قانونين):

1. **قانون النظام:** عندما يخلق الإيقاع نظاما ما يخضع له، ويصبح فرضا ثابتا خلال

النص، ومنه جاء الوزن والقافية في الشعر العربي، وجاءت الفاصلة في القرآن الكريم، وهذه الأنماط الثلاثة ثابتة، ولها ثبات موقعي في البيت والآية.

2. **التنظيم:** يشتمل على عنصر التنوع- غير ثابت وغير لازم- ومن هنا كان ما يعرف

خطأ بالإيقاع الداخلي، ويمكن أن نطلق عليه الأنماط الإيقاعية غير الثابتة، ولا يوجد لها موقع ثابت في البيت الشعري⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم الإيقاع الموسيقي الى قسمين:

1. الأنماط الإيقاعية الثابتة: الوزن والقافية.

2. النمط الإيقاعي غير الثابت: ويدخل ضمنه ما يسمى بحافة الوزن، أو الوزن الجزئي لكنه ليس بوزن⁽³⁾.

ومرجع هذا الاختلاف يعود الى ما يسمى بـ (الموسيقى الداخلية والخارجية نقلت الينا من الأوربيين، فهم يقولون أن الوزن يأتي من موسيقى خارجية، فنقل - هذا الرأي- الى العربية من دون مناقشة، ثم جاءوا بالموسيقى الداخلية وذكروا أشياء يمكن أن نطلق عليها موسيقى خارجية⁽⁴⁾.

وفي اعتقادي أن كفة هذا الرأي راجحة لأسباب، نذكر منها:

1. ان اصحاب الرأي الأول اعتمدوا في تقسيمهم على المصطلحات الأوربية، وما يصلح للشعر الأوربي لا يصلح -بالضرورة- للشعر العربي.

(1) بناء القصيدة في النقد الأدبي القديم في ضوء النقد الحديث: د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط/2، 1983: 193؛ وينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، من بحوث مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، 1989: 15-16؛ وينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: د. مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام- بغداد، 1994: 35.

(2) مجموعة محاضرات ألقاها د. حامد مزعل الراوي "استاذ العروض في جامعة الأنبار- كلية التربية، قسم اللغة العربية" على طلبة الماجستير- آداب، بتاريخ 1998/2/7، في مادة البلاغة والأسلوبية.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.



2. ان الانماط الايقاعية غير الثابتة لا يوجد لها موقع ثابت في البيت الشعري بشكل خاص، أو في البناء الشعري بشكل عام.
 3. ان لفظة "داخلية" توحى أو تفترض وجود هذه الموسيقى في كل بيت، وهي ليست كذلك.
 4. ان ما أصطلح عليه موسيقى داخلية، هي في الوقت نفسه موسيقى خارجية، فهي تشتمل على أقسام البديع التي وظيفتها التحسين والتزيين، وهذه العملية خارجية لظهور قيمة جمالية، فضلاً عن القيم الأخرى.
- وقد كثرت المصطلحات والمسميات في هذا الباب والأشكال واحدة، فهناك من يطلق عليها الموسيقى المقيدة المشروطة "موسيقى الاطار" والموسيقى المطلقة غير المشروطة "موسيقى الحشو"⁽¹⁾.
- او البنية الإبداعية "القشرية" والبنية الابتداعية "التحتية"⁽²⁾ وهي على اختلاف اشكالها ومسمياتها تصب في مضمون الرأي الأول وشكله.

(1) خصائص الاسلوب في الشوقيات: الاستاذ محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية- السلسلة السادسة، فلسفة وأدب- مجلد20، 1982: 19- 20.

(2) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: عباس رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير باشراف: د. هادي الحمداي، جامعة بغداد- كلية الآداب، 1413هـ- 1993م: 170- 218.

الفصل الأول

المستوى الصوتي





المبحث الأول

الأنماط الإيقاعية الثابتة

أولاً: الوزن:

تميز الشعر مميزات وخصائص لعل أوضح ما فيها (هذا النغم الموسيقي المناسب من مقاطعه الذي نسميه "الوزن")⁽¹⁾، فـ (للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه)⁽²⁾. وهذا الحسن والاعتدال يمثل (نسج الكلام على نحو يُنَسِّق المتحرك والساكن من حروفه تنسيقاً خاصاً هو مصدر تلك الموسيقى التي نحسها في الشعر دون النشر)⁽³⁾.

ونسج الكلام يحدث وحدات متكررة يتألف من خلالها اللحن العام للشعر، مما يجعل له أهمية مستمدة من ذلك (التأثير الذي يتركه في نفوس السامعين والذي ينتج عن النظام في توالي السكتات والحركات)⁽⁴⁾. وهذا النظام إنما يمثل (تضافراً لعناصر مستقلة بعضها عن بعض كما أنها تتنامى في مراحل غير متزامنة، بل متعاقبة ومن هذه العناصر الوزن)⁽⁵⁾. وربما كان هذا التضافر ينبع من حالة اللاوعي؛ لأنَّ (الكاتب أو الشاعر يختار ألفاظه لا شعورياً لتقع كل لفظة في مكانها في سياق التعبير بحيث تتعاطف مع غيرها من الألفاظ السابقة واللاحقة تعاطفاً ترابطياً من ناحية الألفاظ ومن ناحية الإيقاع)⁽⁶⁾.

(1) شرح تحفة الخليل: 9.

(2) عيار الشعر: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت: 322 هـ)، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان، ط/1، 1402 هـ- 1983م: 21.

(3) شرح تحفة الخليل: 9.

(4) البناء الفني لشعر المعتمد بن عباد: نادية محمود جمعة صيام، رسالة ماجستير باشراف: د. انقاذ عطا الله العاني، كلية التربية- جامعة الأنبار، 1419 هـ- 1998م: 99.

(5) البناء الشعري عند الفرزدق: علاء الدين ابراهيم المعاضدي، رسالة ماجستير باشراف: د. ماهر مهدي هلال، كلية الآداب- جامعة بغداد، 1413 هـ- 1993م: 19.

(6) في النقد الأدبي دراسة وتطبيق: د. كمال نشأت، مكتبة الأندلس- بغداد، 1970م: 34.



وما ورد هذا الكلام الا لبيان أهمية الوزن ودوره في عملية البناء الشعري. فهو نظام يحكم الألفاظ ويخرج بها عن دائرة النثرية مكونا في أغلب الأحيان ايقاعا خاصا له وقع في النفس وتأثير عليها.

والوزن (أساسي في موسيقى الشعر، وجزء لا يتجزأ من الانتاج الشعري، وعنصر لا يفصل عن العناصر الأخرى المكونة للشعر، وليس قالباً جامداً يُفرض على التجربة الشعرية فرضاً، بل يولد مع التجربة الشعرية في نفس اللحظة)⁽¹⁾. ومن هذا المنطلق، ومن الأهمية الكبيرة للوزن، فقد كان له الصدارة في هذه الدراسة.

في محاولة للتعرف على أهم الأوزان التي تناولها الشاب الطريف في شعره، وعلاقة هذه الأوزان بالأغراض الشعرية، هذه العلاقة التي لا تكاد تبدو واضحة المعالم، فهي من أعقد القضايا في النقد الحديث⁽²⁾، لذلك اختلف النقاد فيها بين مؤيد لها⁽³⁾ وبين مستنكر لوجودها⁽⁴⁾. وكل رأي من هذه الآراء أحصى بعض النماذج التي تؤيد صحة ما ذهب اليه، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل من الممكن أن ينسحب أحد هذين الرأيين على الشعر العربي بصورة عامة؟ الجواب: بالتأكيد كلا (فنحن لا ننكر وجود صلة عضوية بين الوزن والموضوع الشعري يمكن ان يحققها الإيقاع الخاص لكل وزن من أوزان الشعر)⁽⁵⁾ لكن هذه العلاقة لا يحدها قانون معين، وبالتالي لا يمكن أن نجزم بانقطاعها، فالإيقاع الخاص لبعض البحور جعلها تشيع أكثر من غيرها من الأغراض، وينسب متفاوتة (ثمة أربعة أوزان قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصى من شعر، وهي: الطويل، والكامل، والوافر، والبسيط. وثمة أوزان أربعة لم يقل فيها القدماء على الإطلاق، وهي: المضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتارك)⁽⁶⁾.

نستنتج من ذلك: ان بعض البحور لها ايقاعها الخاص الذي يجعلها تتميز عن بقية البحور وتستوعب أغراضاً شتى في الوقت نفسه، فبعض البحور تستوعب شتى الأغراض، وكثير من الأغراض تستوعب شتى البحور، فهذه العلاقة يمكن أن تطفو على السطح في بعض الأحيان وتغطس في القاع

-
- (1) البناء الشعري عند ابن زيدون: عمر خليل العمدي، رسالة ماجستير، باشراف: د. انفاذ عطا الله العاني، كلية التربية – جامعة الأنبار، 1417 هـ - 1996م: 10.
 - (2) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: 161.
 - (3) ينظر: عيار الشعر: 11؛ والمرشد الى فهم أشعار العرب وصناعاتها: د. عبد الله الطيب المجنوب، دار الفكر، ط/2، 1970م: 1/ 72.
 - (4) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 18- 19؛ وينظر: موسيقى الشعر: 177- 178.
 - (5) البناء الشعري عند الفرزدق: 19.
 - (6) موسيقى الشعر العربي: 15.



أحيانا، وتتفني في أحيان أخرى، فالشعراء قد عبّروا (من خلال الوزن الواحد عن حالات انفعالية مختلفة، وهذا تأكيد ان الوزن المجرد بنفسه لا يحصل أية دلالة خاصة، وانما تحدد دلالاته فيما بعد عناصر موسيقية أخرى ترتبط بنوع الإيقاع ودرجته)⁽¹⁾. وفي الحقيقة تعد هذه القضية من القضايا المعقدة التي كثر الجدل حولها. وقد حاول النقاد العرب أيضا الربط بين الغرض والحالة النفسية للشاعر، فحددوا للشعر أغراضا أربعة اعتمدوا فيها تلك الحالة بقولهم: (بني الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء. وقالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرغبة، والطرب، والغضب. فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب الهجاء والنوعد)⁽²⁾. مع ان المشاعر اعنف من أن تحدد، ولكن هذه الأركان هي الخطوط العامة للشعر⁽³⁾. وهذه العلاقة ربما كانت أوضح من سابقتها وأكثر شمولاً ودقة.

وهناك علاقة أخرى اشار إليها د. ابراهيم انيس، هي: علاقة الوزن بالعاطفة⁽⁴⁾، وهي كالعلاقة الاولى غير واضحة المعالم ولا يمكن أن نحيط بجوانبها كافة بسبب:

1. عدم الاحاطة بنسبة الشاعر وظروف حياته ومعيثته والاسباب التي دعت الى هذه الحالة.
 2. درجة الانفعال وشدته عند الشاعر في تلك اللحظة.
 3. عدم وجود قانون يحدد طبيعة البحور ومدى ملائمتها لانفعالات معينة وعواطف بعينها، فالمسألة ما زالت في طور التنظير.
 4. ان هذه الأفكار تسربت اليه من الشعر اليوناني، فأغفل الناقد التمايز بينهما وخاصية النظام العروضي لكل منهما⁽⁵⁾.
 5. ان الشاعر العربي لا يفكر في البحر والقافية اثناء تدفق مشاعره حال عملية الابداع الشعري، فالانفعالات والاغراض والعواطف والحالة النفسية للشاعر هي التي تسيّر لتتمخض عنها عملية الابداع الشعري، ولكن علاقة كل منها بالوزن أمر لا يمكن أن نشبهه أو ننفيه، فبعض البحور لها خاصيتها التي تجعلها تستوعب أكثر من غرض، وأكثر من عاطفة، وبعضها الآخر لها خاصيتها التي تجعلها تستوعب أيضا أغراضا بسيطة، او حتى توصله خاصيته تلك الى عدم النظم فيه.
- ومن خلال متابعة الجدول التالي الذي يوضح الأغراض ونسبة البحور في كل غرض منها:

(1) التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة- بيروت، 1962م: 60.

(2) العمدة في محاسن الشعر: ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني (390-456 هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط/2، 1383 هـ- 1963م: 1/ 120؛ وينظر: عيار الشعر:

22.

(3) وهناك من أوصلها إلى أكثر من ذلك.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 177- 178.

(5) ينظر: كتاب ارسطو- فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. ابراهيم حمادة، المكتبة الانجلو مصرية، 1982م: 203- 204.



أغراض أخرى			الهجاء			الرثاء			الغزل				المديح			
ن	م	ق	ن	م	ق	ن	م	ق	ي	ن	م	ق	ن	م	ق	
1	2		1			6	2			23	30	12		1	7	الكامل
2	8		2			12	17			46	186	171		9	189	
2						1			1	18	24	9	1	1	3	الطويل
4						2			1	136	145	136	2	6	60	
2			2	1	1	2				15	13	4	1	1	7	البسيط
4			4	4	22	4				30	66	73	2	7	174	
3				1		1				14	12	1	1			السريع
6				3		2				28	59	12	2			
1						2	1			13	9	3			2	الوافر
2						4	9			26	51	38			32	
1			2							4	8	2		1	2	المنسرح
2			2							8	35	48		9	40	
	1									11	3	2			1	الرجز
	3									22	13	24			17	
										6	7		2			الرمل
										12	35		4			



							1			2	7	1		1	1	الخفيف
							7			4	36	13		9	15	
										6	1	1	1			المجتث
										12	5	13	2			
										1	2	1				المتقارب
										2	16	42				
											1	1				المديد
											6	10				
				1												الهزج
				3												
										35						الدوبيت
										70						
10	3	-	5	3	1	12	4	-	1	148	117	37	6	5	23	المجموع
20	11	-	10	10	22	24	33	-	1	296	653	580	12	40	527	
13	3.46	9	2.4	16	4.26	203	80.8	34	9.06	النسبة						
31	1.38	42	1.87	57	2.54	1530	68.33	579	25.85	والمجموع						

جدول (1-1)

يمثل الرقم الأعلى عدد الوحدات أو الأشعار، والرقم الأسفل عدد الأبيات في الديوان فقط
(الأغراض الأخرى اشتملت على الوصف والألغاز والحكمة وغيرها من المواضيع)



نلاحظ أن غرض الغزل كان له النصيب الاوفى من اشعار الشاب الطريف، ويأتي المديح في المرتبة الثانية، وبقية الأغراض نسبتها قليلة وتكاد تكون معدومة، ونلاحظ أن غرض الغزل قد توزع على أكثر من بحر شعري وينسب متفاوتة، فالكامل يحتل المرتبة الأولى من حيث عدد الوحدات ومن حيث عدد الأبيات، ومن ثم الطويل فالبسيط فالسريع، ونلاحظ أن هناك بحورا نظم عليها القليل من شعره كالمجث والمزج والرمز والمديد والمتقارب، وان هناك بحورا لم ينظم عليها كالمندار والمقتضب والمضارع، فضلا عن ذلك فان غرضي الرثاء والهجاء كان لهما مكانة متأخرة واقتصرا على بعض النثف والمقطوعات، ومع ان الغزل احتل مكان الصدارة الا انه لم يختص ببحر دون آخر، ولم ينحصر بوزن دون سواه، فقد نظم الشاب الطريف في ثلاثة عشر بحرا كانت حصة الأسد للبحر التي لها خاصية تحملها على الشيع أكثر من غيرها.

ومع ان الكامل جاء بالمرتبة الأولى الا اننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذا البحر قد اختص بالغزل، فقد نظم فيه اشعارا في المديح وينسب متقاربة. كذلك هي الحال مع بقية البحور. وعلى الرغم من مجيء غرض الغزل بالمرتبة الأولى الا ان العلاقة بين الغرض والوزن لا تبدو واضحة المعالم. فبحر الكامل مثلا فيه اثنتا عشرة قصيدة في الغزل وسبعة في المديح الا مقطوعة واحدة. والبسيط أكثر قصائده في غرض المديح، لكن المقطوعات والنثف أكثرها في غرض الغزل. وفي بحري الطويل والوافر نرى غرض الغزل أكثر ما ورد في القصائد والمقطوعات والنثف، وهكذا فلا نجد العلاقة التي تقول العمل الشعري بالنسبة للبحر والأغراض.



الأوزان الشعرية

- ورد في تحقيق الأستاذ شاكر هادي شكر، أن عدد الوحدات 375، موزعة على 2247 بيتاً⁽¹⁾. وبعد إجراء عملية الإحصاء تبين أن عدد الوحدات 375 موزعة على 2239 بيتاً، وكذلك هي الحال في تحقيق الدكتور صلاح الدين الهواري، وهي موزعة بالشكل الآتي:
- (1) القصائد⁽²⁾: بلغت 61 قصيدة، توزعت على 1129 بيتاً، أي بنسبة 16,26% للوحدات، وبنسبة 50,4% بالنسبة للأبيات، وبمعدل 18,81 بيتاً لكل قصيدة.
- (2) المقطوعات⁽³⁾: بلغت 133 مقطوعة، توزعت على 747 بيتاً، أي بنسبة 35,46% للوحدات، وبنسبة 36,33% بالنسبة للأبيات.
- (3) النثف⁽⁴⁾: بلغت 181 نثفة، توزعت على 362 بيتاً، أي بنسبة 48,26% للوحدات، وبنسبة 16,16% بالنسبة للأبيات.
- (4) الأيتام⁽⁵⁾: لا نجد لها نسبة تذكر سوى بيت واحد في الغزل. ينظر الجدول رقم (1)- (2).

المجموع الكلي	ايتام	نثف	مقطوعات	قصائد	
375	1	181	133	61	عدد الأشعار
	0.26	148.26	35.46	16.26	النسبة المئوية
22329	1	362	747	1129	عدد الأبيات
	0.001	16.16	36.36	50.42	النسبة المئوية

- (1) ينظر: ديوان الشاب الظريف، المقدمة، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النجف- النجف، 1387هـ-1967م: 10.
- (2) القصيدة: عشرة أبيات فما فوق، ينظر: العمدة: 1/ 188-189. والبحث قد اعتمد هذا الرأي.
- (3) المقطوعة: تتألف من 3-9 أبيات، ينظر: اعجاز القرآن للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف- القاهرة، 1961م: 357.
- (4) النثفة: ما لم يتعد البيتين من الشعر، ويرى الباقلاني أن النثفة ما بلغ بيتين أو ثلاثة. ينظر: المصدر السابق: 306؛ والعروض الواضح: ممدوح حقي، دار مكتبة الحياة- بيروت، 1970م: 14. والبحث اعتمد على كون النثفة بيتين.
- (5) البيت اليتيم: هو البيت الواحد في الشعر إذا اقتصر عليه ناظمه فأرسله مفرداً وحيداً. ينظر: المصدران السابقان.



أغراض أخرى			الهجاء			الرثاء			الغزل				المديح			
ن	م	ق	ن	م	ق	ن	م	ق	ي	ن	م	ق	ن	م	ق	
3									1	7	10	1		1		الكامل
6									1	14	48	10		5		
1										5	4	2			1	الطويل
2										10	14	24			13	
										2	2					البيسيط
										4	10					
										3	3					السرير
										6	9					
										6	1	1				الوافر
										12	4	11				
											1					الرجز
											5					
1										3						الزمل
2										6						
										4	2					الخفيف
										8	12					

جدول رقم (2-1)

اما بالنسبة للملح والمستركين :

الملحق والمستدرك

(النسب الواردة تم اسقاط الوحدات المتدافعة النسبة مع غيره منها والأبيات المتكررة)

جدول رقم (1 - 3)

(5) **القصاص:** بلغت 5 قصائد، توزعت على 58 بيتاً، أي بنسبة 7,35% للوحدات، وبنسبة 23,86% بالنسبة للأبيات، وبمعدل 11,6 بيتاً لكل قصيدة.

(6) **المقطوعات:** بلغت 26 مقطوعة، توزعت على 110 بيتاً، أي بنسبة 38,23% للوحدات، ونسبة 45,26% بالنسبة للأبيات.

(7) **النتف:** بلغت 37 نتفة، توزعت على 74 بيتا، أي بنسبة 54,41% للوحدات، وبنسبة 30,45% بالنسبة للأبيات.

(8) الأيتام: لا نجد لها نسبة تذكر سوى بيت واحد في الغزل. ينظر الجدول رقم 1-4).



المجموع	إيَّام	نتف	مقطوعات	قصائد	
68	1	37	26	5	عدد الأشعار
	1,47	54,41	38,23	7,35	النسبة
243	1	74	110	58	عدد الأبيات
	0,41	30,45	45,26	23,86	النسبة

جدول رقم (1 - 4)

وتوزعت الأشعار على ثلاثة عشر بحراً، وهي على التوالي بحسب نسبة شيوعها في الديوان:

(1) الكامل :

جاء بالمرتبة الأولى في أشعار الشاب الظريف، إذ بلغ عدد الوحدات 108 وحدة شعرية، موزعة على 726 بيتاً، أي بنسبة 34,37% للوحدات، ونسبة 29,25% للأبيات. وقد توزعت هذه النسبة على 20 قصيدة أبياتها 370، وبمعدل 18,50 بيتاً للقصيدة الواحدة، وهي نسبة مقاربة للمعدل العام لقصائده، و46 مقطوعة أبياتها 273 بيتاً و 41 نتفة أبياتها 82 بيتاً، والبحر الكامل بحر موحد التفعيلة، يبنى على تكرار "متفاعلن" ست مرات، وتتكون تفاعيله من ثلاثين مقطعاً، مما أكسبه سعة ووفرة في الحركات ميّزته من بقية الأبحر. هذه الميزة جعلته يحتل المرتبة الأولى في العصر الحديث بعد أن كان يحتل المرتبة الثانية⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس من الممكن أن نعد الشاب الظريف من السابقين في هذا المجال بوصفه يمثل مرحلة سابقة.

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 16.



ورد هذا البحر في أشعار الشاب الظريف مجزوءاً⁽¹⁾، وتاماً⁽²⁾، إلا أن الملاحظ هو ميله الشديد إلى استخدام هذا البحر بشكله التام.

والبحر الكامل (يصلح لأكثر الأغراض الشعرية، ويمتاز بجرس واضح)⁽³⁾ وفيه لون خاص خاص من الموسيقى يجعله يصلح للأغراض الجادة الفخمة، وفيه من اللين والرفقة ما يجعله يصلح لغرض الغزل⁽⁴⁾. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل بالشاب الظريف أن يختار هذا البحر في مقدمة البحور التي نظم عليها، متغزلاً أحياناً، ومادحاً في أحيان أخرى، ونجد ميلاً في هذا البحر نحو الرتابة لولا كثرة الاضمار⁽⁵⁾ الذي (يحيل تتابع الحركات إلى سكنات متتابعة فتصير متفاعلاً إلى مستفعلن، والشاعر ينوع بين هذا وذاك بدون قصد منه، فيسلم من الرتابة)⁽⁶⁾، كقوله:

يَا حَبَّذَا نَهَرَ الْقَصِيرَ وَمَغْرَبًا وَنَسِيمَ هَاتِيكَ الْمَعَالِمِ وَالرُّبَا
وَسَقَى زَمَانًا مَرَّ بِي فِي ظِلِّهَا مَا كَانَ أَعْدَبَهُ لَدِي وَأَطْيَا⁽⁷⁾

وهذا التغير في بحر الكامل يبيح له أن يحتوي بحر الرجز موسيقياً⁽⁸⁾. وقد يكون هذا سبباً مضافاً لأسباب تقدم الكامل على بقية البحور.

(1) المجزوء: الجزء-يفتح الجيم- هو أن يسقط من البيت الشعري في دائرته جزءان عند الاستعمال، جزء من آخر الصدر، وجزء من آخر العجز، أي العروض والضرب. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، جامعة بغداد-بغداد، ط1، 1406هـ-1986م: 50.

(2) التام: هو صفة تطلق على البيت إذا ما بني كما جاء في دائرته. ينظر: المصدر السابق: 50.

(3) شرح تحفة الخليل: 177.

(4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1/ 246.

(5) الاضمار: هو تسكين الثاني المتحرك من "متفاعلاً" فتصبح (متفاعلاً) وتنقل إلى مستفعلن. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 156.

(6) شرح تحفة الخليل: 177.

(7) الديوان: 68.

(8) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام-بغداد، العراق، (د.ت): 245.



ومن نظرة خاصة لأعاريض⁽¹⁾ هذا البحر وأضرابه⁽²⁾ في مطلع الشاب الظريف بكل زحافاتهما⁽³⁾ وعللها⁽⁴⁾ ونسبة تواترها فيه تبين أنها توزعت بالشكل الآتي:

(أ) العروض تامة "مُتَفَاعِلُنْ": وردت أضرِبها في المطالع على الوجه الآتي:

[1] ورد ضربها تامة "مُتَفَاعِلُنْ" ----- 27 مرة، كقوله:

لِي مِنْ هَوَاكَ بَعِيدُهُ وَقَرِيبُهُ وَلَكَ الْجَمَالُ بَدِيعُهُ وَغَرِيبُهُ⁽⁵⁾

[2] ورد ضربها مضمرًا "مُتَفَاعِلُنْ" ----- 11 مرات، كقوله:

وَلَقَدْ وَقَفْتُ ضُحَى بِبَابِكَ قَاضِيًا بِاللُّثَمِ لِلْعَبَّاتِ بَعْضَ الْوَاجِبِ⁽⁶⁾

[3] ورد ضربها مقطوعًا⁽⁷⁾ مضمرًا "مُتَفَاعِلُنْ" ----- 6 مرات، كقوله:

وَأَفَى بِأَحْمَرَ كَالشَّافِقِ وَقَدْ غَدَا يَهْتَزُّ فِيهِ بِقَامَةٍ هَيْفَاءِ⁽⁸⁾

ولم يرد الضرب مقطوعًا فقط، أو حدّاء، أو حدّاء مضمرًا في أي مطلع من مطالعه.

(ب) العروض مقطوعة "مُتَفَاعِلُنْ": وردت أضرِبها في المطالع كالآتي:

[1] ورد ضربها مقطوعًا "مُتَفَاعِلُنْ" ----- 9 مرات، كقوله:

لَمَّا حَدَا بِالْأَيْمَنِينِ يَسَارُ وَسَرَى الْيَمَانُونَ الْعَشِيَّ وَسَارُوا⁽⁹⁾

(1) العروض: هو آخر جزء في الصدر، أي القسم الأول من البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 170.

(2) الضرب: هو الجزء الأخير من العجز. ينظر: المصدر السابق: 153.

(3) الزحاف: تغير يلحق ثاني السبب. ينظر: المصدر السابق: 114.

(4) العلة: هي تغير يطرأ على الأسباب والأوتاد. ينظر: المصدر السابق: 176.

(5) الديوان: 55.

(6) الديوان: 70.

(7) القطع: حذف ساكن الوند المجموع ثم تسكين المتحرك قبله مثل إسقاط النون واسكان اللام من من فاعلن فتصبح فاعل. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 203.

(8) الديوان: 35.

(9) الديوان: 150.



[2] ورد ضربها مقطوعا مضمرا "متفاعلاً" ----- 3 مرات، كقوله:

حَيَّيْتُ يَا رَبِّعَ الْحِمَى بِرَزُودٍ مِنْ مُغْرِمٍ دَنَفِ الْحَشَا مَغْمُودٍ⁽¹⁾

والقطع لا يرد في العروض الا لغرض التصريع.

(ت) العروض مضمرة "متفاعلاً" وردت أضرِبها في المطالع كالاتي:

[1] ورد ضربها صحيحا "متفاعلاً" ----- 10 مرات، كقوله:

مِنْ خَدِّ أَهْيَفٍ كَالْقَضِيبِ الْمَائِسِ يَزْنُو بِطَرْفِ كَالْغَزَالَةِ نَاعِيسٍ⁽²⁾

او قوله :

اتِراه لِمَا جَارَ فِي اخْلَاقِهِ عِلْمُ الَّذِي يَجْرِي عَلَى مِثْلَاقِهِ⁽³⁾

[2] ورد ضربها مقطوعا "متفاعلاً" ----- 4مرات، كقوله:

قُلْ لِي بِعَيْشِكَ هَلْ عَلَى هَذَا الْجَفَا تَبْقَى قُلُوبٌ أَوْ تَدُومُ عُقُولُ⁽⁴⁾

[3] ورد ضربها مقطوعا مضمرا "متفاعلاً" ----- 4 مرات، كقوله:

وَأَفَى بَوَاجِهِ قَدْ زَهَى بِالطَّلَعَةِ الْـ غَرَاءِ فَوْقَ الْقَامَةِ الْهَيْفَاءِ⁽⁵⁾

(ث) العروض مقطوعة مضمرة "متفاعلاً" وردت أضرِبها بالوجه الآتي:

[1] ورد ضربها مقطوعا مضمرا "متفاعلاً" ----- 6 مرات، كقوله:

لَا تُخْفِ مَا صَنَعْتَ بِكَ الْأَشْوَاقُ وَأَشْرَحْ هَوَاكَ فَكُنَّا عَشَّاقُ⁽⁶⁾

(1) الديوان: 132.

(2) الديوان: 187.

(3) الديوان / الملحق: 379.

(4) الديوان: 248.

(5) الديوان: 35.

(6) الديوان: 225.



[2] ورد ضربها مقطوعاً "مَتَفَاعُلٌ" ----- مرتين، كقوله:

بَالُغَتْ بِالْإِعْرَاضِ فِي إِثْلَافِي وَوَصَلْتُ بَيْنَ قَطِيعَةٍ وَتَجَافِي (1)

(ج) العروض حدّاء مثلها "مَتَفَا" وتحول الى "فَعِلُنْ" وردت أضربها كالاتي:

[1] ضربها حدّاء مثلها "مَتَفَا" أو "فَعِلُنْ" وردت 3 مرات كقوله:

إِمْنَعْ جُفُونَكَ أَنْ تُرِيقَ دَمِي إِنَّ الْجُفُونََ مَظْنَّةَ الْتُّهُم (2)

او كقوله :

ومَهْفَهْف كالغصن في الميلِ عَاتِبَتْهُ فَاَحْمَرُ مِنْ خَجَلِ (3)

[2] ورد ضربها حدّاء مضمرًا "مَتَفَا" أو "فَعِلُنْ" وردت مرة واحدة (4)، كقوله:

أَكْثَرُ بِلَا سَبَبٍ وَلَا ذُنُوبٍ تُبْذِرُ الصُّدُودَ لِمُعْرِمِ صَبَبٍ (5)

و(أحدُ الكامل أصلح من تامه في موضوعات الرقة واللين لما فيه من نبرة شجية مطربة) (6)

مطربة) (6) الا ان الشاب الظريف لا يميل الى هذا الاتجاه على الرغم من كثرة أشعاره في الغزل.

(1) الديوان: 222.

(2) الديوان: 315.

(3) الديوان: 384.

(4) الديوان: 78.

(5) الديوان: 59.

(6) شرح تحفة الخليل: 177.



وقد تحاشى زحاف الوقص⁽¹⁾؛ لأنه (ثقل ناب قلما يقع في الشعر)⁽²⁾، وكذلك الخزل⁽³⁾، فهو (لا يقل ثقلا ونبؤا عن الوقص ان لم يزد عليه)⁽⁴⁾. هذا بالنسبة للكامل التام، اما بالنسبة لأعاريض وأضرب الكامل المجزوء فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة صحيحة "متفاعن" وقد ورد ضربها بالشكل الآتي:

[1] ورد ضربها مجزوءا صحيحا "متفاعن" ----- 6 مرات، كقوله:

مَا بَيْنَ هَجْرِكَ وَالنَّوَى قَدْ ذُبْتُ فِيكَ مِنَ الْجَوَى

او قوله :

مَآذَا أَثَرْتُ عَلَى الْقَلْوِ بَ مِنْ الصَّابَاةِ وَالْجَوَى⁽⁶⁾

[2] ورد ضربها مجزوءا مضمرًا مرفلا⁽⁷⁾ ----- مرة واحدة كقوله:

يَا نَاتِفَا شَعْرَاتِ عَا رَضَهُ الَّتِي سَاقَتْ وَشَقَّتْ⁽⁸⁾

(ب) العروض مجزوءة مضمرة "متفاعن" فُصِيرَ "مستفعن" ورد ضربها مجزوءا مضمرًا مرفلا ---- مرتين كقوله:

(1) الوقص: من الزحافات المزدوجة، وهو سقوط ثاني متفاعن بعد تسكينه فيصبح "متفاعن" ثم "مفاعن". ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 270.

(2) شرح تحفة الخليل: 168.

(3) الخزل: هو اجتماع زحافين على تفعيل "متفاعن" هما: الاضمار والطي، فتقل الى "متفعن" "متفعن" بتسكين التاء وحذف الألف وينقل الى "مفعن". ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 74.

(4) شرح تحفة الخليل: 168.

(5) الديوان: 344، وملحق الديوان: 431.

(6) الشاب الظريف (حياته وشعره): المستدرك: 142، وقد ورد البيت من غير تدوير، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك، الدكتور عباس هاني الجراخ، مجلة الذخائر: بيروت - لبنان، ع 13 - 14، السنة الرابعة، 1432-1424 / 2003: 301.

(7) الترفيل: هي زيادة سبب خفيف في مربع الكامل وهذه الزيادة هي "تن" وتكون في قافيته على تفعيل "متفاعن" فيصير "متفاعلاتن" ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 104.

(8) الديوان: 105، وقد ذكر محقق الديوان ان هذا البيت هو من الدوبيت والذي اوقعه في هذا الهم خطأ الناسخ في تدوير البيت فقد ورد بهذه الصيغة:

يَا نَاتِفَا شَعْرَاتِ عَارِضَهُ الـ تِي سَاقَتْ وَشَقَّتْ



قامت حروب الزهر ما بين الرياض السندسية⁽¹⁾

(ت) العروض مجزوءة مرفلة "متفاعلاتن" ورد ضربها مجزوءا مضمرًا مرفلا "متفاعلاتن" -- مرة واحدة كقوله:

انتم لعبتكم أحببه وله عليكم حق صعبة⁽²⁾

وقد دخل عروضه زحاف الوقص.

(ث) العروض الأخيرة مجزوءة مضمرة مرفلة "متفاعلاتن" ورد ضربها مجزوءا مضمرًا مرفلا "متفاعلاتن" --- مرة واحدة كقوله:

عوودي الى حسن التائي فقد جهلت من اجتنبت⁽³⁾

وفي النهاية نلاحظ ميل الشاب الظريف الى استعمال الكامل بشكله المجزوء قليل جدا نسبة الى المجموع العام من أشعاره في هذا البحر.

ونلاحظ أنه لم ينظم على العروض الصحيحة وضربها المذال⁽⁴⁾ او ضربها المقطوع فقط. وأخيرا فان الكامل بحر متنوع يصلح للاغراض جميعها، فايقاعه متجدد متعاقب، وأنغامه متبدلة من تفعيلة الى أخرى ومن بيت الى آخر، مع ملاحظة زيادة نسبة أشعار الغزل والمديح في هذا البحر وهي زيادة عامة لا تختص بهذا الوزن دون غيره.

(1) الديوان: 352، السندس: رقيق الديباج ورفيعه. لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد احمد حسب الله وهاشم محمد شاذلي، دار المعارف - القاهرة: مادة (سندس)، 2117 / 3

(2) الديوان: 69.

(3) الديوان: 103.

(4) التذييل: هو زيادة ساكن على وتد مجموع اخر الجزء بعدما أبدلت النون ألفا. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 94.



(2) الطويل:

وهو من البحور كثيرة الاستخدام في الشعر العربي ((فليس هناك ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوخه))⁽¹⁾ الا انه ينسحب إلى المرتبة الثانية من حيث نسبة الشيوخ في أشعار الشباب الطريف، حيث نظم فيه 73 وحدة شعرية أبياتها 455 بيت أي بنسبة 16,47% للوحدات ونسبة 18,33% للأبيات، توزعت على 15 قصيدة أبياتها 233 و 29 مقطوعة أبياتها 165 بيتاً و 28 تنفة، وبيت يتيم واحد لم ينظم غيره.

والبحر الطويل بحر مزدوج التفعيلة يبنى على " فعولن مفاعيلن " مرتين في كل شطر. وتفاعيله تتكون من 28 مقطعاً وهو بحر ((يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذنباته المنسابة الهادئة لذلك كان اصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول نفس كالمدح والثناء والعتاب والفخر والاعتذار))⁽²⁾.

لكن الشباب الطريف نظم أكثر أشعاره على هذا البحر في غرض الغزل ومن ثم المدح ولم ينظم في الرثاء الا القليل، ونفسه في هذا البحر قصير نسبياً، فمعدل أبيات القصيدة الواحدة يبلغ 15,53 بيتاً، ولم ينظم فيه الا تاماً كما ورد في الشعر العربي.

ومن خلال دراسة أعاريض وأضرب هذا البحر في مطالع أشعاره نلاحظ أنها توزعت بالشكل

الآتي:

(أ) العروض مقبوضة⁽³⁾ "مفاعلن" ورت أضربها بالشكل الآتي:

(1) الضرب مقبوض مثلها " مفاعلن " ورد ----- 47مرة - أي ثلثي ما نظم على هذا البحر من أشعار - كقوله:

حالت بأحشاء لها منك قاتل فهل أنت فيها نازل أو منازل⁽⁴⁾

أو قوله :

فيا خاتم الرسل الكرام ومن به لنا من مهولات الذنوب تخلص⁽⁵⁾

أو قوله :

(1) موسيقى الشعر: 53.

(2) شرح تحفة الخليل: 104.

(3) القبض: من الزحافات، ويتم في التفعيلة بحذف خامسها الساكن كما في (فعولن- فعول) و (مفاعيلن، مفاعلن)، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 191.

(4) الديوان: 200.

(5) الديوان: 192.



مررتنا بحمام كأننا بحجة وقد عقدت منا المآزر نحرّم⁽¹⁾

(2) ورد ضربها تماماً "مفاعيلن" ----- 13 مرات كقوله:

لعمرك ما الفخر العراقي ميت وإن كان ما بين القبور له قبر⁽²⁾

أو قوله :

إذا انتقد الدينار شبّهت كفه

لدى واضح الدينار في وضح الكف⁽³⁾

أو قوله :

وأي محب يلتقي الحب قلبه

فيثبت وقتاً ثم يطمع في صبر⁽⁴⁾

(3) ورد ضربها محذوفاً⁽⁵⁾ "مفاعي" ----- مرة واحدة كقوله:

لنا صاحب لا يرعوي لفضيلة فليس له عقل ولا لذويّه⁽⁶⁾

(1) ديوان الشاب الظريف نظرات ومستترك: 300، وقد انفرد الدكتور الجراح بذكر هذه القطعة.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: الملحق: 376.

(4) ديوان الشاب الظريف نظرات ومستترك: 299، وقد انفرد الدكتور الجراح بذكر هذه القطعة.

(5) الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 61.

61.

(6) الديوان: 351.



(ب) العروض تامة "مفاعيلن" - لغرض التصريح- وردت أضرِبها كآلاتي:

- ورد الضرب تاماً مثلها "مفاعيلن" ----- 10 مرات:

لنا سكرة من خمر مقلتك النشوى تحوذ على ضعف العقول فلا تقوى⁽¹⁾

او قوله :

تهيم ببدر ثم ترجوله قربا لعمري لقد حاولت ممتنعا صعبا⁽²⁾

او قوله :

عذارك من ند يجل عن النَّد وريقك شهْد لا كرامة للشهْد⁽³⁾

(ت) وأخيرا العروض محذوفة - مفاعي- ورد ضربها محذوفاً أيضاً مرتين ولا يرد العروض محذوفاً الا لغرض التصريح كقوله:

حديث غرامي في هواك قديم وفرط عذاب في هواك نعيم

بما شئت عذَّب غير سخطك أنه وصدَّق ولاني في هواك اليم⁽⁴⁾

ويلاحظ هنا دخول زحاف القبض على فعولن التي اصبحت فعول وهي قد اعتمدت في التفعيلة الأخيرة قبل الضرب المحذوف، اذ تلتزم في هذا الموضع وتسمى بالاعتماد⁽⁵⁾ ولم يدخل عليه زحاف الكف⁽⁶⁾. ويلاحظ ان الشاب الظريف لم ينظم في الاضرب الشاذة لهذا البحر، كالضرب المقصور⁽⁷⁾ "مفاعيل" وعروضها المحذوفة والضرب التام سوى ما ذكرناه آنفاً من العروض المحذوفة والضرب المحذوف.

(1) الديوان: 345.

(2) الديوان: الملحق: 359.

(3) الديوان: الملحق: 364.

(4) الديوان: 300.

(5) **الاعتماد:** هو الحشو في البيت من غير الضرب والعروض وهو عند الجمهور لا يطلق الا على قبض فعولن في الطويل اذا كان قبل الضرب المحذوف وعلى سلامة نونه قبل الضرب الابتر في المتقارب. ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 178.

(6) **الكف:** هو حذف السابع الساكن، مثل حذف نون مفاعيلن لينقى مفاعيل، ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 225.

(7) **القصر:** من العلل ويتم بحذف ساكن السبب الخفيف من آخر الجزء واسكان المتحرك قبله. ينظر: معجم المصطلحات العروضية: 198.



{3} البسيط:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على التكرار "مستفعلن فاعلن" أربع مرات. ويتكون من 28 مقطعاً. والملاحظ ان الشاب الظريف يميل إلى البحور الطويلة كثيرة المقاطع (الكامل، الطويل، البسيط، الوافر) وهو بذلك يجاري القدماء الذي كانوا يميلون إلى الاوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرها على المجزوءات⁽¹⁾.

وقد ورد هذا البحر تاماً ومجزؤاً مـخلعاً⁽²⁾. في شعر الشاب الظريف الا ان نسبة الثاني إلى الاول هي غيـض من فيض، فقد نظم بشكله الاول 39 وحدة شعرية أبياتها 375 بيت توزعت على 12 قصيدة أبياتها 269، و 16 مقطوعة أبياتها 84 و 11 نتفة. ونظم بشكله المخلع 14 وحدة شعرية فقط اقتصرت على مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات و 13 نتفة، لـيبلغ المجموع الكلي لهذا البحر 49 وحدة شعرية أبياتها 390 أي بنسبة 13,6 للوحدات، ونسبة 41، 17 للأبيات.

وقد يعزى قلة نظم الشاب الظريف في المخلع على الرغم من ((ان المحدثين من شعراء العصر العباسي وما بعده استحسنوه واستخفوه وأكثروا من النظم فيه))⁽³⁾ إلى ما فيه ((من إيقاع ثقيل مضطرب))⁽⁴⁾ ربما يكون قد تنبه إليه الشاعر فتحاشاه الا في بعض النتف التي يغلب على الظن أنه نظمها بدافع إثبات قدرته أو مجازاةً لبقية الشعراء.

والمتتبع للتام من أعاريض هذا البحر وأضرابه يلاحظ أن العروض المخبونة⁽⁵⁾ والضرب المخبون يأتيان بالمرتبة الأولى ذلك ان الخبن هنا ((زحاف مستحسن))⁽⁶⁾.

(أ) العروض مـخبونة "فعلن" وقد وردت أضرـبها بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها مـخبوناً "فَعْلَن" ----- 29 مرة كقوله:

أرض الاحبة من سفح ومن كُثبٍ سقاك منهمرُ الاتواء من كُثبٍ⁽¹⁾

(1) موسيقى الشعر: 192.

(2) المخلع: اذا التزم الشاعر الخبن في العروض والضرب المقطوعين – هو التزام غير لازم،

ينظر: شرح تحفة الخليل: 135.

(3) ينظر: شرح تحفة الخليل: 138.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 138.

(5) الخبن: حذف الثاني الساكن من التفعيلة. (فعولن) تصبح (فعلن). ينظر: معجم مصطلحات

العروض والقوافي: 70.

(6) شرح تحفة الخليل: 135.



أو قوله :

يا اقتل الناس الحافظ وأعذبهم

ريقاً متى كان فيك الصاب والعسل⁽²⁾

أو قوله :

بلا غيبة للبدر وجهك اجمل

وما أنا فيما قلته متجمل⁽³⁾

(2) ورد ضربها مقطوعاً " فاعلن " أو " فعلن " ----- 5 مرات كقوله:

يا طائراً ناحٍ إذ طاح الحمام به هيجت للصب يوم الحزن أحراناً⁽⁴⁾

(ب) العروض مقطوعة " فاعل " أو " فعلن " ورد ضربها مقطوعاً مثلها " فعلن " أيضاً 4

مرات :

يا راقد الطرف ما للطرف إغفاء حدث بذاك فما في الحب إخفاء

إن الليلي والأيام من غزلي في الحسن والحب أبناء وأبناء⁽⁵⁾

وبلاحظ أن القطع في العروض جاء لغرض التصريح، وأن العروض في البيت الثاني مخبونة، وهذا هو المشهور من عروض وضرب البسيط التام التي نظم عليها الشاب الظريف. أما مجزوءه، فالملاحظ فيه أنه لم ينظم على العروض المجزوءة والمقطوعة والضرب المقطوع، والسبب في ذلك يعود إلى ميله إلى الأوزان الطويلة، فلم ينظم فيه سوى ما نظمه على ما يعرف بمخلع البسيط الذي نظم فيه كما أسلفنا 14 وحدة شعرية جاءت مطالعها جميعاً على العروض المجزوءة المخبونة المقطوعة " مفعولن " وضربها مثلها كقوله:

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: الملحق: 380.

(3) المصدر نفسه: 381.

(4) الديوان: 326.

(5) الديوان: 29.



هذا الفقيه الذي تراه كالفرخ ملقى بغير ريش⁽¹⁾

فقد سخره لأغراض غير جادة - كالتحكم والتندر واللهو- . وهذا يؤكد القول السابق بأنه نظم فيه لإثبات قدرته لا أكثر.

{4} الوافر:

بحر موحد التفعيلة يتألف من تكرار " مفاعلتن مفاعلتن فعولن " مرتين مكوناً ثلاثين مقطعاً متوافر الحركة - ويأتي هذا البحر في المرتبة الرابعة من حيث نسبة الشبوع في الشعر العربي⁽²⁾. وفي أشعار الشاب الظريف جاء بالمرتبة نفسها ولكن في عدد الأبيات. أما بالنسبة للوحدات فيأتي بالمرتبة الخامسة إذ بلغ عددها 39 وحدة شعرية أبياتها 189 بيتاً توزعت على 6 قصائد أبياتها 81 بيتاً أي بمعدل 13,15 بيتاً للقصيدة الواحدة. ويلاحظ أنه نفسه يقصر كلما قل نظمه في أي بحر إلا في بعض الحالات، و 11 مقطوعات أبياتها 64 بيتاً و 22 تنفة.

والبحر الوافر ((يمتاز بتدفقه وتلاحق أجزائه، وسرعة نغماته، فهو وزن خطابي إن صح التعبير، يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته، يصلح لمثل موضوعات الفخر والهجاء والمدح كما يصلح للغزل والرتاء وما إليهما))⁽³⁾. وهذا التدفق والتلاحق والسرعة يخفف منها دخول العصب⁽⁴⁾ على تفاعيله وهو ((زحاف سائغ يكثر دخوله في البحر الوافر))⁽⁵⁾.

أما بالنسبة لأعاريضه وأضرابه فقد وردت تامة ومجزوءة، إلا أن الغلبة كانت للتام لميله إلى البحور الطويلة كما أسلفنا.

■ العروض الأولى مقطوفة⁽⁶⁾ " فعولن " وردت أضرابها كالاتي:

- ورد ضربها مقطوفاً " فعولن " ----- 33 مرة كقوله :

جلا ثغراً وأطلع لي ثانياً يسوق إلى المحب بها المنايا⁽⁷⁾

(1) الديوان: 190.

(2) موسيقى الشعر: 187.

(3) شرح تحفة الخليل: 153.

(4) العصب: هو إسكان الخامس المتحرك كما يحصل في - مفاعلتن- ثم تنتقل إلى - مفاعيلن-.

ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 171.

(5) شرح تحفة الخليل: 151.

(6) القطف: هو إسقاط السبب الخفيف وإسكان المتحرك قبله، ولا يكون إلا في بحر واحد هو

الوافر الذي هو رابع البحور عند الخليل. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 204.

(7) الديوان: 347.



او قوله :

تَغَنَّتْ فـ_____ فـ_____ ذرى الاوراق ورق ففـ_____ الافئـ_____ من طـ_____ فـ_____ (1)

■ أما مجزوء الوافر فلم يرد إلا بشكل مقتضب في أشعار الشاب الظريف وقد اقتصر على:

(أ) العروض المجزوءة الصحيحة وضربها المجزوء الصحيح - مفاعلتن- وقد ورد اربع مرات كقوله:

رَشَّيْقُ الْقَامَةِ النُّضْرَةُ لَقَدْ أَصَمَّتْ بِالنَّظَرَةِ (2)

(ب) وقد وردت عروضه مجزوءة صحيحة ووورد ضربها مجزوءا معصوبا مرة واحدة كقوله:

وَنَحْوِي لَه نَغْمٌ يَحَارُ بِوصفِهِ الـ_____ ذَهْنُ (3)

(1) ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: 301.

(2) الديوان: 162.

(3) الديوان: 324.



(ت) ووردت أيضاً العروض مجزوءة معصوبة وورد ضربها مجزوءاً معصوباً-مفاعلتن- مرتين كقوله:

كلفت بحبٍّ مســـــــــــــــــتوفي فهل من آخذ بيدي⁽¹⁾

أو قوله :

ترى يا جيرة الشعب يسرُّ بوصـــــــــــــــــاكم قابلي⁽²⁾

{5} السريع:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على " مستفعلن مستفعلن مفعولات " في كل شطر. جاء هذا البحر المرتبة الرابعة من حيث عدد الوحدات حيث بلغت 39 وحدة شعرية، والمرتبة السادسة من حيث عدد الأبيات حيث بلغت 127 أي بنسبة 8,80%، ونسبة 5,11% للأبيات. توزعت هذه النسبة على قصيدة واحدة و 16 مقطوعة و 22 نثفة مجموع أبياتها على التوالي 12، 71، 44، والبحر السريع ((بحر صعب المراس غير مألوف مع أنه من البحور القديمة في الشعر العربي ؛ لذلك نفر منه ومن موسيقاه الشعراء، ولعل الذين لم ينظموا فيه إلا حباً في التنوع جاهدين أنفسهم عليه))⁽³⁾. ولعل هذا الجهد هو الذي حدا بالشاب الظريف أن يكون مقلداً في القصائد فلم ينظم فيه إلا واحدة. وقد يكون اكثاره من نظم المقطوعات والنثف راجعاً إلى حب التنوع ومحاولة إثبات قدرته في ركوب البحر على هذه الشاكلة. والملاحظ في هذا البحر خلوه من التصريع بعد أن كان في السابق يحرص عليه، وقد يعود ذلك إلى طبيعة هذا البحر المضطرب⁽⁴⁾.

(1) الديوان: 138.

(2) الديوان: الملحق: 360.

(3) موسيقى الشعر: 90.

(4) موسيقى الشعر: 90.



■ أما بالنسبة لأعاريضه وأضرابه فقد وردت بالشكل الآتي:

(i) العروض مطوية مكشوفة⁽¹⁾ " فاعلن " وردت أضرابها كالآتي:

(1) ورد ضربها مطوياً مكشوفاً كذلك " فاعلن " ----- 20 مرة كقوله:

الدمع هـام والحشا هائم والجفن دام والجوى دائم⁽²⁾

أو قوله :

ظبي له في كل قلب هوى قد حكم الله بتخليده⁽³⁾

أو قوله :

كأنها البرق خلال السما من فوق غيم ليس بالكابي⁽⁴⁾

(2) ورد العروض أصلاً " فعلن " ----- 12 مرات كقوله:

لا تنكروا إحراقه في الهوى قلبي فما ذاك من عار⁽⁵⁾

(1) الطي: حذف الساكن الرابع من التفعيلة. الكشف: هو إسقاط سابع مفعولات ليبقى " مفعولاً " فينتقل إلى مفعولن. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: (ص 165، 220) وبالطي والكشف تصبح مفعلاً فتنتقل إلى فاعلن.

(2) الديوان: 291.

(3) الديوان: الملحق: 367.

(4) الشاب الظريف (حياته وشعره) المستدرك: 139، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك:

ومستدرك: 298.

(5) الديوان: 175.



أو قوله :

لو كنت فينا ولها مغرماً شغلت بالحب عن الشكوى⁽¹⁾

(2) ورد الضرب مطوياً موقوفاً⁽²⁾ " فاعلان " ----- 4 مرات كقوله:

أخجلت بالشعر ثانياً الاقحاح ياطرّة الليل ووجه الصباح⁽³⁾

(ب) العروض مطوية موقوفة " فاعلان " والضرب مطوي موقوف مثلها " فاعلان " وردت مرتين كقوله:

في غزلي من لحظ ذلك الغزال أخبار صاب قتله النبأ⁽⁴⁾

هذا ولم ينظم الشاب الظريف في العروض المخولة⁽⁵⁾ المكشوفة وضربها المخبول المكشوف مثلها مثلها ولا على مشطور⁽⁶⁾ السريع المكشوف العروض والضرب، ولا على العروض المشطورة الموقوفة وضربها مثلها. فالشاب الظريف أكثر ما نظم فيه بشكله الشائع " فاعلن " " فعلن " لأنهما ((أكثر خفة ورقة))⁽⁷⁾.

{6} المنسرح:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على - مستفعلن مفعولات مستفعلن - مرتين، صوره البعض بصورة الراقص المتكسر⁽⁸⁾ والبعض الآخر نعتة بالصعب العسر⁽⁹⁾ حاله كحال السريع الذي السريع الذي يضارعه في التفاعيل.

(1) الديوان: الملحق: 389.

(2) الوقف: هو تسكين آخر مقطع قصير في تفعيلة مفعولات. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية. والقافية. د. صفاء خلوصي، لبنان- بيروت، ط3، 1966: 145.

(3) الديوان: 116.

(4) الديوان: 281.

(5) الخبل: هو حذف الثاني الساكن من " مستفعلن " بالخين، ثم حذف الرابع الساكن بالطي منه، منه، فيصبح " مفعلن " وينتقل إلى " فعلتن " ويسمى ((بالزحاف المزدوج)). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 69.

(6) الشطر: حذف نصف البيت، ويسمى مشطوراً، المصدر السابق: 141.

(7) شرح تحفة الخليل: 233.

(8) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 188/1.

(9) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 19.



لكن الشاب الظريف نظم فيه نسبة لا بأس بها على الرغم من أن هذا البحر قد هُجر لاختلاف موسيقاه عن جنس الموسيقى الشائعة في الأوزان الأخرى⁽¹⁾ فكانه كان يحاول ان يعيد الحياة لهذا البحر ويكثر منه في شعره، ومع كونه شاعراً غزلاً كان لزاماً عليه ان ينحى غير هذا المنحى فيبحث عن التناسق والزرقة واللين والموسيقى العذبة، وجاء هذا البحر بالمرتبة السادسة من حيث عدد الوحدات، والخامسة من حيث عدد الابيات حيث بلغت 19 وحدة شعرية أبياتها 144 توزعت على 4 قصائد أبياتها 88 بيتاً و9 مقطوعات أبياتها 44 بيتاً و6 تنف. وكانت نسبة الوحدات 4,28% والابيات 5,80% أما بالنسبة لأعاريض هذا البحر وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مطوية " مستعلن " وتصير " مفتعلن " وردت أضرِبها كآلاتي:

- (1) الضرب مطوي " مفتعلن " واجب الطي ورد 10 مرات كقوله:
كَيْفَ خَلَّاصِي مَنْ الَّذِي أَجْدُ قَدْ أَعْوَزَ الصَّبْرُ عَنْهُ وَالْجَلْدُ⁽²⁾
- (2) ورد الضرب مقطوعاً " مفعولن " ----- 5 مرات كقوله:

حَمَامٌ يُلْحِي عَلَيْكَ مَنْ خَلَّتْ أَلْ- أَحْشَاءُ مِنْهُ مِنْ لَاعِجِ الْخَزَنِ⁽³⁾

وقد زعم البعض ان الشعراء العباسيين قد أكثروا من النظم على هذا الضرب⁽⁴⁾ وزعم البعض الآخر ان ما جاء من ذلك الشعر العباسي قليل⁽⁵⁾. وفي نظرة إلى أشعار الشاب الظريف نجده مقلداً في هذا الضرب فلم ينظم فيه سوى مقطوعة واربعة تنف.

(ب) العروض مقطوعة " مفعولن " ورد أضرِبها مقطوعاً مثلها " مفعولن " والقطع في العروض لغرض التصريح، ---- وردت مرتين كقوله:

نَعَمْ هِيَ الدَّارُ مِنْ يَنَادِيهَا وَقَدْ جِمْتُ عِنْدَ حَيِّ نَادِيهَا
أَجَاهَا فِي الْهَوَى وَأَكْرَمَهَا أَنْ أَمْنَحَ الْوَدَّ غَيْرَ نَادِيهَا
كَمْ رَاقِي مِنْ رَبِيعِ أَرْبَعَهَا زَاهِرَهَا بِهَجَّةٍ وَزَاهِيهَا⁽¹⁾

(1) شرح تحفة الخليل: 247.

(2) الديوان: 119.

(3) الديوان: 334، والبيت ورد في الديوان من غير تدوير والصحيح ما أثبت.

(4) شرح تحفة الخليل: 240.

(5) موسيقى الشعر: 97.



والضرب ورد مؤسساً وقد يرد مزدوفاً⁽²⁾ وهو لازم. وكثيراً ما يدخل الخبن والطبي تفاعيل هذا البحر وحسب مبدأ المعاقبة⁽³⁾. والملاحظ ايضاً ان الشاب الظريف لم ينظم على العروض المنهوك⁽⁴⁾ المكثوفة أو المنهوك الموقوفة وأضرِبها التي مثلها. ونظم موشحة واحدة على هذا البحر مقطوعاً وضربها مطوي:

بدر عن الوصل في الهوى عدلاً

مالي عنه إن جار أو عدلاً مذهب⁽⁵⁾

{7} الرجز:

الرجز يأتي تاماً ومجزوئاً ومنهوكاً، كما يأتي مصرعاً⁽⁶⁾. إلا ان الشاب الظريف لم ينظم فيه إلا تاماً ومجزوئاً فقط، اقتصر فيه على 3 قصائد وبعض المقطوعات والتنف.

- (1) الديوان: 348.
- (2) التأسيس: ألف تقع قبل حرف الروي مفصولة عنه بحرف واحد سمي الدخيل. شرح تحفة الخليل: 352. والزدف: هو الألف أو الواو أو الياء قبل حرف الروي في القافية ويكون ساكناً. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 101.
- (3) المعاقبة: هي أن يتقابل سببان في جزئين، فهما يتعاقبان سقوط الحرف الساكن، ينسقط احدهما لبثوث الآخر، ويثبتان جميعاً ولا يسقطان جميعاً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 173.
- (4) النهك: هو اسقاط ثلثي أجزاء البيت. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 249.
- (5) الديوان: 3533.
- (6) الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النجف، النجف، ط1، 1974م: 90. المصراع: هو ما يسمى بالمزدوج وهو ان يأتي الشاعر بقصيدة كاملة مبنية على مصراعين فقط، وزنها واحد وإن اختلفت القوافي. معجم مصطلحات العروض والقوافي: 117.



وقلة نظمه في هذا البحر قد ترجع إلى اقتراب هذا البحر من لغة العوام ((فهو القلب الذي أثره القدماء للأدب الشعبي))⁽¹⁾ ؛ لذلك لم يشهد هذا البحر إلا مراحل قليلة من الازدهار، فقد ((ظل الرجز مهماً لا يلجأ إليه الشاعر إلا في النادر من الأحيان))⁽²⁾. لذلك جاء بالمرتبة السابعة من حيث عدد الأبيات وبالمرتبة السادسة من حيث عدد الوحدات.

وبحر الرجز بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرار " مستعلن " ثلاث مرات في كل شطر، وقد ورد بشكله الثام في 11 وحدة شعرية أبياتها 36 بيتاً توزعت على قصيدة واحدة أبياتها 11 بيتاً، و3 مقطوعات أبياتها 11 بيتاً، و 7 نتف.

أما مجزوء الرجز فقد نظم فيه 7 وحدات توزعت على قصيدتين أبياتها 30 بيتاً، ومقطوعتين من 9 أبيات، و4 نتف، لتكون بمجموعها 19 وحدة شعرية مجموع أبياتها 84 بيتاً أي بنسبة 4,28% للوحدات، ونسبة 3,38% للأبيات.

■ أما أعاريضه وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض تامة " مستعلن " وردت أضرابها بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها تاماً مثلها " مستعلن " ----- 5 مرات كقوله:

حَيِّ غَزَا سَلَّ مِنْ أَجْفَانِهِ عَضْباً غَدَا يَقْتُلُ فِي أَجْفَانِهِ⁽³⁾

(2) ورد ضربها مقطوعاً " مستعلن " ----- مرة واحدة كقوله:

يَوْمَ أَتَانَا بَرْدُهُ فِي بَرْدَةٍ أَضْحَى بِهَا مَثَلُ الْحَدِيدِ الْمَاءِ⁽⁴⁾

(3) ورد الضرب مخبوناً " متعلن " ----- مرة واحدة أيضاً كقوله:

يَا قَمَرًا رَأَيْتُهُ فِي مَاتِمٍ مِنْ حَزْنِهِ شَقٌّ عَلَى شَقِيْقِهِ⁽⁵⁾

(1) موسيقى الشعر: 129.

(2) شرح تحفة الخليل: 203.

(3) الديوان: 338.

(4) الديوان: 32.

(5) الديوان: 239.



(ب) العروض مخبونة "متفعّلن" ورد ضربها مخبوناً مثلها 3 مرات كقوله:
مثّل الغزال نظيرة ولفتة من ذا رآه مقبلاً ولا افتتن⁽¹⁾

■ أما بالنسبة للمجزوء فقد وردت مطالعه بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة مخبونة "متفعّلن" ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً مثلها مرتين كقوله:
هَذَا الَّذِي أَحْبَبْتُهُ قَسَّاسٍ عَالِي قَابِله⁽²⁾

(ب) العروض مجزوءة تامة "مستفعّلن" ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً "مفتّعّلن" مرة واحدة كقوله:
مَنْ رُوجِدِي بِهِ أَكْتَمْتُهُ وَيْظَهْرُ⁽³⁾

(ت) العروض مجزوءة تامة "مستفعّلن" ضربها مجزوءاً مخبوناً "متفعّلن" مرتين كقوله:
خَطُّ الْعِذَارِ إِنْ بَدَا أَسْعَدَ مِنْهُ حَظُّه⁽⁴⁾

(ث) العروض مطوية - مفتّعّلن - والضرب صحيح مرة واحدة كقوله:
إِنَّ الَّذِي مَنَزَلْتُهُ مِنْ سَخْبِ دَمْعِي أَمْرَعَا⁽⁵⁾

(ح) العروض مطوية والضرب مجزوء مخبون :

مَسْكٌ وَخَمْرٌ وَيَرْدُ رِضَابِهِ لَمَّا رَفُذُ⁽⁶⁾

وأخيراً فالملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم على مشطور الرجز أو منهوكه أو مصرعه، وإن زحاف الخبن والطّي والخبل ((تبو سائغة غير نابية عن الذوق))⁽⁷⁾. والشاب الظريف أكثر من استعمال الخبن والطّي عدا الخبل، ولعله استثقله كقوله:

حَيٍّ غَزَالاً سَلَّ مِنْ أَجْفَانِهِ عَضْباً غَدَا يَقْتُلُ فِي أَجْفَانِهِ

(1) الديوان: 339 ، وقد سقطت (ذا) من البيت في الديوان ولا يستقيم الوزن إلا بها.

(2) الديوان: 56.

(3) الديوان: 201.

(4) الديوان: 208.

(5) الديوان: 170.

(6) الديوان: الملحق: 367.

(7) شرح تحفة الخليل: 202.



فالسَّحَر ما اسْتَنْبَطَ مِنْ لِحَاطِهِ والدَّرُّ ما اسْتودَعَ فِي مَرَجَاتِهِ
كَمْ بَتُّ أَجْنَى مِنْ جَنَى خَدِّهِ ورداً نَمَا فَوْقَ غُصُونِ بَاتِيهِ⁽¹⁾

فقوله: "حي غزالاً" و "يقتل في" و "استنبط من" و "تودع في" كلها مطوية.

{8} الرمل:

بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرار (فاعلاتن) ثلاث مرات في دائرته وقد ورد هذا البحر تماماً ومجزوئاً. والملاحظ أن الشاب الظريف في هذا البحر يكسر القاعدة التي سار عليها سابقاً في أغلب البحور، فجاء أغلب نظمه فيه من المجزوء، والسبب في ذلك يعود إلى أن ((الرمل بحر رقيق وراقص، ولا سيما المجزوء منه لذلك أكثر منه شعراء الغزل))⁽²⁾ لذلك نرى الشاب الظريف الظريف يميل إلى نظم المجزوء في إطار هذا البحر، وهو مقلٌّ في الإطار العام لديوانه. ولهذا السبب نفسه عول عليه أصحاب الموشحات⁽³⁾ فنظم الشاب الظريف موشحة واحدة مطلعها:

قَمَرٌ يَجْلُو دَجَى الْغَالِسِ بهَرَّ الْأَبْصَارَ مَذْظَهراً⁽⁴⁾

وهو بحر ورد بقلة في ديوانه، وأشعار الشاب الظريف فيه تلونت بين الشكوى والغزل. وقد ورد هذا البحر في المرتبة الثامنة لأشعاره، إذ بلغ مجموع الوحدات 19 وحدة أي بنسبة 4,28% أبياتها 59 بيتاً، ونسبتها 2,37% وقد توزعت على 13 مقطوعة من 62 بيتاً، و12 نتفة، والملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم في هذا البحر ولا قصيدة واحدة. والسبب كما قد مر آنفاً هو أن هذا البحر بحر راقص والغناء والرقص لا يحتاجان إلى إطالة النفس فيهما.

(1) الديوان: 338.

(2) شرح تحفة الخليل: 219.

(3) المصدر نفسه: 219.

(4) الديوان: 354.



■ أما بالنسبة لأعاريضه وأضرابه التي وردت في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض مخدوفة "فاعلن" ورد ضربها مخدوفاً "فاعلن" مرة واحدة كقوله:
لي فود وفودا يرتجي طيب وصل منكم بالهجر لاذا(1)

(ب) العروض مخدوفة "فاعلن" وضربها مخدوف مخبون وردت مرتين كقوله:
ملبسي من هجره ثوب الضنى ومذيب القلب حزناً وعنا
فبمن أعطاك يا كل المنى قامة تزري بأعطاف القنا(2)

وقد جمع بين ضربين، ضرب مخبون "فعلن" وضرب سالم "فاعلن" وكلاهما تستريح
له الأذن(3).

أو قوله :

ما رأينا ضربة من صارم تكسرت اللف عالم(4)

أما بالنسبة للمجزوء فقد وردت أعاريضه وأضرابه في المطالع بالشكل الآتي:

(أ) العروض مجزوءة مخبونة "فاعلاتن" ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً مثلها 6 مرات كقوله:
كان ما كان وزالا فاطرح قيل وقالا(5)

(ب) العروض مجزوءة صحيحة "فاعلاتن" وردت أضرابه بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً "فاعلاتن" ثلاث مرات كقوله:
ان تبادوا أو تبادوا فبادور في غصون(6)

١

(1) الديوان: 147.

(2) الديوان: 325.

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 83.

(4) الديوان: الملحق: 387.

(5) الديوان: 263.

(6) الديوان: 336.



و قوله :

اهيف كالبـدر يصـلي في قلوب الناس نارا(1)

(2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً " فِعْلَاتِن " ثلاث مرات كقوله:

بـأبي أفـدي حبيبـاً تيم القلوب غرامـاً(2)

والملاحظ أن الشاب الظريف لم ينظم على العروض المحذوفة وضربها التام أو ضربها المقصور (3) أو العروض المجزوءة الصحيحة وضربها المسبغ (4) أو المحذوف. والخبث من أكثر أكثر الزحافات التي دخلت عليه فضلاً عن الكف بنسبة أقل.

{9} الخفيف:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على فاعلاتن مستتفع لن فاعلاتن- في كل شطر وقد ورد تاماً ومجزوءاً في أشعار العرب. إلا أن الشاب الظريف لم ينظم فيه إلا بشكله التام، وهو ((بحر يجنح صوب الفخامة ويمتاز بوضوح النغم واعتداله)) (5) ((وموسيقاه بارزة)) (6) ((ويجنح نحو الرقة واللين في بعض الأحيان مما جعله صالحاً للغزل والرائاء ؛ لذلك أكثر الشعراء من النظم عليه في القديم والحديث)) (7) وإن كان الشاب الظريف قد أكثر منه في الغزل إلا أنه لم يكثر من النظم على على هذا البحر قياساً إلى بقية البحور.

ونظم فيه 19 وحدة شعرية أبياتها 104 أي بنسبة 4,28 للوحدات، و 4,19 للأبيات. وقد توزعت هذه النسبة على قصيدتين أبياتها 28 بيتاً، و 11 مقطوعة أبياتها 64 بيتاً، و 6 نتفة، ليكون بذلك المرتبة التاسعة بالنسبة للوحدات، والمرتبة السابعة بالنسبة للأبيات.

■ أما بالنسبة لأعاريض هذا البحر وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(1) الديوان: الملحق: 370.

(2) الديوان: 309.

(3) القصص: وهو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله وهو علة ملزمة (فاعلاتن) تصبح (فاعلات)، فن التقطيع: 135.

(4) التسبيغ: زيادة حرف ساكن إلى سبب خفيف في آخر الجزء، ولا يكون إلا في المجزوء من من بحر الرمل: ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 122.

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (196-195/1)

(6) شرح تحفة الخليل: 259.

(7) دراسات في النص الشعري " العصر العباسي "، د. عبدة بدوي، مطبعة قاصد خير - القاهرة،

1977م: 90.



(أ) العروض صحيحة " فاعلاتن " وردت أضرِبها بالشكل الآتي:

(1) ورد ضربها صحيحاً مثلها (فاعلاتن) ----- 7 مرات كقوله:

لَيْتَ شِعْري مَن قَدْ أَحَلَّ الْخِيَامَا حَفِظَ الْعَهْدَ أَمْ أَضَاعَ الْإِمَامَا⁽¹⁾

أو قوله :

قَامَ يَسْعَى لَيْلَا بِكَأْسِ الْحَمِيَا شَادَنْ أَحْوَرِ جَمِيلِ الْمَحِيَا⁽²⁾

(2) ورد ضربها مخبونة " فعلاتن " ----- 4 مرات كقوله:

مَا عَهْدُنَا كَذَا تَكُونُ الرِّفَاقُ كَلَّ يَوْمٍ تَجَنَّبَ وَفِرَاقُ⁽³⁾

(ب) العروض مخبونة " فعلاتن " وضربها صحيح وردت 3 مرات كقوله:

عَنْ لِي دَمِيَّةٌ وَلاَحْ هَلَالَا وَانْثَى صَعْدَةً وَفَرَّ غَزَالَا⁽⁴⁾

(ت) العروض مشعثة⁽⁵⁾ " فالاتن " وتصير " مفعولن " ورد ضربها مثلها 5 مرات.

((والتشعيث أكثر ما يسوغ هنا إذا كان الضرب مردفياً... فإذا شُعِثَ غير المردف لا

يستريح إليه الطبع))⁽⁶⁾. وقد يكون الشاب الظريف تنبه إلى هذه المسألة فنظم إلى هذه

المسألة فنظم فيه بضربه المردف⁽⁷⁾ كقوله:

لَا خَلَّتْ مِنْ سَنَاكُمُ الْأَحْيَاءُ فَيَكُمُ تَنْجَالِي بِهَا الظُّلُمَاءُ⁽⁸⁾

أو قوله :

بِأَبِي شَادَنْ غَدَا الْوَجْهَ مِنْهُ يُخْجَلُ النِّيَرِينَ بِالْأَشْرَاقِ⁽⁹⁾

(1) الديوان: 310.

(2) الديوان: الملحق: 390.

(3) الديوان: 227.

(4) الديوان: 261.

(5) التشعيث: هو تغير يلحق فاعلاتن المجموعة الوت - فتصير على وزن مفعولن. ينظر: معجم معجم مصطلحات العروض والقوافي: 142.

(6) شرح تحفة الخليل: 258.

(7) الردف: هو الألف أو الواو أو الياء قبل حرف الزوي في القافية، ويكون ساكناً. ينظر: معجم معجم مصطلحات العروض والقوافي: 101.

(8) الديوان: 32.

(9) الديوان: الملحق: 379.



أو قوله:

بـدويّ كـم جـدّت مـقـاة عـاشـقـا فـي مـقـاتـل الفـرسـان⁽¹⁾

وأهم الزحافات التي دخلت عليه زحاف الخبن والتشعيب.

{10} المجتث:

بحر مزدوج التفعيلة يبنى على تكرار - مستغف لن فاعلاتن فاعلاتن - مرتين. إلا أنه لم يرد غير مجزوء. رباعي الاجزاء⁽²⁾.

والبحر المجتث فيه ((رثة عذبة وانه من الابرار القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب والامتع⁽³⁾)). ولرنته العذبة وظفه الشاب الظريف في غرض الغزل لم يتعد فيه إلى غيره، إلا في تنفة واحدة في المديح. ولم يكن هناك مجال للاطالة، فأغلب الوحدات التي نظمها كانت من التنف والمقطوعات ما خلا قصيدة واحدة. وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن أغلب الشعراء كانوا ((ينظمون من مقطوعات قصيرة - أغلب الظن - انها كانت تلحن وتغنى⁽⁴⁾)).

والملاحظ ان الشاب الظريف كان مقلاً في نظمه وفي طول نفسه. وقد نظم فيه 9 وحدات أبياتها 35 بيتاً توزعت على قصيدة واحدة من 13 بيتاً، ومقطوعة واحدة من 5 أبيات و7 تنف.

■ أما بالنسبة لأعاريض هذا البحر وأضرابه فقد وردت مجزوءة وجرباً كما هو شائع في

الشعر العربي وكالاتي:

(أ) العروض مجزوءة صحيحة فاعلاتن

(1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً فاعلاتن ----- 5 مرات كقوله:

يـا قـلـب صـبـراً لـنـار كـوتـك فـي الحـب كـيـا⁽⁵⁾

(2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً " فاعلاتن " ----- مرة واحدة كقوله:

يـا مـن بـقـابـي غـرام عـايـه لـيس بـخـافي⁽⁶⁾

(ب) العروض مجزوءة مخبونة - فاعلاتن - وردت أضرابها بالشكل الآتي:

(1) الديوان: الملحق: 388.

(2) شرح تحفة الخليل: 279 - ولم يرد تاماً إلا شذوذاً.

(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها: (194/1).

(4) موسيقى الشعر: 115.

(5) الديوان: 348.

(6) الديوان: 224.



- (1) ورد ضربها مجزوءاً صحيحاً – فاعلاتن – مرتين كقوله:
بمَن أباحك قَتَايَ عَلامَ حَرَمَاتٍ وَصَلِي(1)
- (2) ورد ضربها مجزوءاً مخبوناً – فِعلاتن - مرة واحدة كقوله:
قَالُوا حَبِيبُكَ فِيهِ حَبُّ يَأْوِجُ بَخْدِ(2)
- والملاحظ ان اغلب ما نظمته في الغزل إلا أن ذلك لا يجعله مختصاً به دون غيره فضلاً عن شيوع زحاف الخبن في هذا البحر اكثر من غيره.

(1) الديوان: 270.

(2) الديوان: 137.



{11} المتقارب:

بحر موحد التفعيلة يبنى على تكرر - فعولن - ثمان مرات. هذا التكرار ((يتطلب الاندفاع وراء النغم كما يندفع التيار من غير توقف لذلك تحاماه كثير من الشعراء الفحول))⁽¹⁾. هذا الاندفاع الاندفاع حدا بالشاب الظريف إلى نظم قصيدة طويلة بعض الشيء عدتها 42 بيتاً من العروض المحذوفة والضرب المحذوف. وقد وردت العروض محذوفة في أغلب الأعرابض ((وهو فيها جميل الوقع خفيف الظل، لذلك قلما نجد هذه العروض سالمة غير محذوفة ولا مقبوضة من غير تصريح))⁽²⁾ فورود تفعيلاتي "فعولن" و "فعو" في الشطر الأول ((حسن تستريح له الأذان))⁽³⁾ وهو بحر رتيب أيضاً ((... تأتي رتبته من وحدة التفعيلة فعولن))⁽⁴⁾.

فحاول الشعراء كسر هذه الرتبة بادخال زحاف القبض عليه اذ تصبح فعولن - فعول- وهو من حيث ((رتابته يصلح للسرد ومن حيث تدفقه يصلح للتعبير عن العاطفة الجياشة))⁽⁵⁾ وقد مال اليه الشاب الظريف بثقه الثاني، لكنه بالمقابل لم ينظم فيه إلا نسبة قليلة مقارنة ببقية البحور ولا سيما بالنسبة للوحدات. فقد نظم فيه خمس وحدات أبياتها 63 بيتاً أي بنسبة 1,12% للوحدات و 2,53% للأبيات توزعت هذه النسبة على قصيدة من 42 بيتاً و 3 مقطوعات من 91 بيتاً ونثقة واحدة.

■ أما أعرابضه وأضرابه في المطالع فقد وردت بالشكل الآتي:

(أ) العروض المحذوفة "فعو" ورد ضربها محذوفاً مثلها "فعو" مرتين كقوله:

خَذُو قُودِي مِنْ أَسِيرِ الْكَلِّ فَوَا عَجِباً لِأَسِيرِ قَلِّ⁽⁶⁾

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: (312/1). وهذا التدفق يأتي من قصر التفعيلة الخماسية "فعولن". ينظر: شرح تحفة الخليل: 293.

(2) شرح تحفة الخليل: 292.

(3) موسيقى الشعر: 87.

(4) شرح تحفة الخليل: 293.

(5) المصدر نفسه: 293.

(6) الديوان: 283.



(ب) العروض الصحيحة - فعولن - ورد ضربها صحيحاً مثلها - فعولن - مرتين كقوله:
جاءك الجمال وأوفى النصيبا فصرت إلى كل قلب حبيباً⁽¹⁾

(ت) العروض المخبونة والضرب الصحيح :
أقلب قلبي شوقاً إليه وأذري عليه دموعاً غزاراً⁽²⁾

والملاحظ ان الشاب الظريف استعمل هذا البحر بشكله التام فقط. فلم ينظم فيه بعروضه المجزوءة وضربها مثلها، أو العروض المجزوءة المحذوفة وضربها الأبتز⁽³⁾ ((فهو قابل نزر في في شعر المولدين - وهو في الشعر القديم أنزر))⁽⁴⁾. فجاء هذا البحر نزرأ في شعر الشاب الظريف فضلاً عن ذلك ميله الشائع من أعاريضه وأضربه، فلم ينظم على العروض الصحيحة وضربها المقصور الأبتز، وزحاف القبض من أكثر الزحافات الشائعة في هذا البحر.

{12} المديد:

المديد لم يستعمل غير مجزوء سداسي الاجزاء وإن كان في دائرته ثمانية أجزاء⁽⁵⁾ يبنى على - فاعلاتن فاعلن فاعلاتن - في كل شطر. وهو ((بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه))⁽⁶⁾. ((فهو على بساطة نغمه يعسر على الناظم ؛ لأن تفعيلاته تتطلب كلمات متقطعة))⁽⁷⁾. وعندما نتلمس أشعار الشاب الظريف على هذه الحال نراه لا يحيد عنها، حاله حال بقية الشعراء. فقد جاء هذا البحر بالمرتبة ما قبل الأخيرة من حيث عدد الوحدات وعدد الأبيات واقتصر فيه على وحدتين أبياتها 16 بيتاً وهي نسبة لا تكاد تشكل شيئاً يذكر، ونظم فيه قصيدة واحدة من عشرة أبيات ومقطوعة واحدة من ستة أبيات.

(1) الديوان: 66.

(2) الديوان: الملحق: 371.

(3) الأبتز: قطع + حذف، وهو السبب الخفيف من "فعولن" فتصبح "فعو" ثم تحذف الواو وتسكن وتسكن العين فيصبح "فع". ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 23.

(4) شرح تحفة الخليل: 295.

(5) المصدر نفسه: 120.

(6) موسيقى الشعر: 98.

(7) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 75/1.



وردت على العروض المحذوفة المخبونة "فعو" وضربها المحذوف المخبون مثلها "فعو" فقط كقولها:

مَذْرَأَتُهُ الشَّمْسُ فِي الحَمَلِ لَمْ تَكْذُتْ بِدَوِّ مِنَ الخَجَلِ
عُصْنُ بَانٍ مَثْمَرٌ قَمَرًا يَخْجُلُ الْأَغْصَانُ بِالْمِيلِ
وَرْدٌ خَذِيْبُهُ يَضْرِبُ رَجَّةً خَجَلٌ مِنْ نَرَجِسٍ الْمَقْلِ⁽¹⁾

فالتزم الحذف والخبين في أعاريض القصيدة كلها ((هذا يعتبر من أكثر أنواع المديد شيوعاً))⁽²⁾ وأقربها إلى النفس. والخبين من أكثر الزحافات التي عزج عليها في هذا البحر. وبناءً على ما سبق، فهو لم ينظم فيه إلا على الضرب الثاني لهذه العروض وهو الأبتَر "فعلن" أو العروض الصحيحة وضربها الصحيح أو المحذوفة، والمحذوفة وضربها المحذوف - بدون خبن - أو المقصور والأبتَر -.

{13} الهزج:

بحر موحد التفعيلة وأصل بنائه "مفاعيلن" ثلاث مرات في كل شطر، إلا أنه التزم فيه حذف التفعيلة الثالثة من كلا شطريه⁽³⁾ ولم يستعمل إلا مجزوءاً⁽⁴⁾ ((ونسبة شيوع الهزج في أشعار العباسيين ضئيلة لا تكاد تتجاوز 1% من مجموع الأشعار))⁽⁵⁾ وهي أقل من ذلك لدى الشاب الظريف، فقد جاء بالمرتبة الأخيرة، فلم ينظم فيه سوى مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات، كقولها:

وَأَقْوَامٌ لَهُمْ فِي العَشْرِ قُحْمٌ القُطْعِ وَالْبَيْتِ⁽⁶⁾

عروضها مجزوءة صحيحة "مفاعيلن" وضربها كذلك. ولم ينظم في عروضه المحذوفة، والملاحظ أن زحاف الكف⁽¹⁾ مفاعيل دخل تفاعيلها مرتين⁽²⁾.

(1) الديوان: 267.

(2) موسيقى الشعر: 98.

(3) ينظر: منهاج البلغاء وشرح الادباء، أبو الحسن حازم القرطاجني 684 هـ - 1285م، تحقيق: تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشارقة (د-ت): 229.

(4) شرح تحفة الخليل: 192.

(5) موسيقى الشعر: 111.

(6) الديوان: 104، وقد ذكر محقق الديوان أن هذه القطعة هي من مجزوء الوافر.



وهو جائز ((سائغ في عروضه كما جاز في حشوه))⁽³⁾ بخلاف القبض ((فإن الذوق يعافه))⁽⁴⁾، وقد دخلت علة الخرم⁽⁵⁾ على إحدى تفاعيله ((من قوم)) فانتقلت مفاعيلن إلى " مفعولن " وهي علة ((يتحاشاها الشعراء لثقلها))⁽⁶⁾. وأعتقد أن الشاب الظريف لم يكن موقفاً في النظم على هذا البحر.

فنون مستحدثة

{1} الدوييت:

يبنى على وزن فعلن متفاعلن مفعولن فعلن في كل شطر⁽⁷⁾. ولفظة دوييت مركبة من كلمتين، معنى الأولى منهما اثنان، وثانيتها بمعناها بالعربي... ويشترط فيه أن يكون النصف الأول من البيت الثاني مخالفاً للأشطر الباقية من القافية، والثلاثة الأخرى على قافية واحدة⁽⁸⁾ وقد ترد كلها على قافية واحدة. والشاب الظريف أدلى بدلوه في هذا الفن فنظم 37 وحدة شعرية أبياتها 74 بيتاً، أي بنسبة 8,35% للوحدات، ونسبة 2,98% للأبيات من المجموع العام لأشعاره، وهي نسبة لا بأس بها مقارنة مع بعض البحور.

وإن دلت هذه النسبة على شيء فإنما تدل على تمكن هذا الشاعر من هذا الفن وقدرته على النظم فيه ((ويستحسن فيه التزام الجناسات))⁽⁹⁾ فضلاً عن ذلك التصريح والتقنية لأشطره، والتي

- (1) الكف: هو حذف السابع الساكن، مثل حذف نون مفاعيلن ليبقى مفاعيل، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 225.
- (2) لم أورد بقية المقطوعة أو شاهد الزحاف من الكلمات لأنها من الهجاء الفاحش البذيء.
- (3) شرح تحفة الخليل: 189.
- (4) المصدر نفسه: 19.
- (5) العلة: هي تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، وهو يختلف عن الزحاف بأن الزحاف تغيير مختص بثواني الأسباب، ويدخل في الحشو والعروض والضرب على السواء، فما يقع على السبب برمته أو أصاب الوتد فهو علة الخرم: هو حذف أول الوتد المجموع في أول البيت. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 176، 72.
- (6) شرح تحفة الخليل: 191.
- (7) ينظر: ميزان الذهب، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط13، 1381 هـ - 1961م: 144-145. ينظر: من التقطيع الشعري والقافية، 359-491.
- (8) المصدر نفسه: 144-145، ويسمى هذا بالأعرج ويسمى سالماً إذا كان الجزء الأول من البيت الثاني من نفس القافية.
- (9) ميزان الذهب: 146



جعلت من هذا الفن قريباً إلى النفس على الرغم من اختلاف تفاعيله. وقد وردت أعاريض وأضرب الدوبيت بصور مختلفة وكالاتي:

أ- العروض تامة ثقيلة⁽¹⁾ ورد ضربها كما يأتي:

- ورد ضربها تامة ثقيلًا مثلها " فَعَلَن " ----- 17 مرة كقوله:

يَا مَنْ بَعَادَهُ لِقَابِي قَرَضَا ظَلَمًا وَبِحَبْه لِقَاتِي قَرَضَا

مُدُّ غِبْتِ مَدَامَعِي بِخَذِي انْسَكَبْتُ وَاللَّهِ وَجَفَنُ مَقَاتِي مَا غَمَضَا⁽²⁾

او قوله :

يَا مَنْ لَجَمَالِ وَجْهَهُ الْبَدْرُ سَجْدُ مَا تَرَحَّمُ مِنْ يَرْحَمُهُ كُلُّ أَحَدُ

إِنْ قِيلَ بَانَ لِي عَلَى الْهَجْرِ جَلْدُ مَا إِنْ صَدَقُوا قَدْ قِيلَ لِلَّهِ وَلَدُ⁽³⁾

ب- العروض تامة ثقيلة مذالة⁽⁴⁾ " فَعَلَن " ورد ضربها مثلها 7 مرات كقوله:

قَاسَيْتُ بِكَ الْغَرَامَ وَالْوَجْدَ سَنِينُ مَا بَيْنَ بَكَاءٍ وَحُزْنٍ وَأَنْيُنُ

أَرْضِيكَ وَمَا تَزْدَادُ إِلَّا غَضَبًا اللَّهُ كَمَا أَبْلَى بِكَ الْقَلْبَ يَعِينُ⁽⁵⁾

ب- العروض تامة خفيفة⁽⁶⁾ " فَعَلَن " ورد ضربها مثلها 14 مرة كقوله:

مَا نَاحَ حَمَامُ الْأَيْكِ فِي الْأَغْصَانِ إِلَّا وَتَزَايَدْتُ بِكُمْ أَشْجَانِي

عُودُوا لِمَعْنَى هَجْرِكُمْ أَسْقَمَهُ فَالصَّبُّ بِكُمْ مُضْنِي كُنَيْبَ عَانِي⁽⁷⁾

(1) الثَّقِيلَةُ: ما كانت محركة العين " فَعَلَن "، ينظر: رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت، مالك بن المرحل: 604-699 هـ، تحقيق: هلال ناجي، بحث في مجلة المورد، مج 3، العدد الرابع، 1975م: 161.

(2) الديوان: 197.

(3) الديوان: الملحق: 368.

(4) التثنييل: هو زيادة ساكن على وتد مجموع آخر الجزء بعدما أبدلت النون ألفاً، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 94.

(5) الديوان: 339.

(6) الخفيفة: ما سكنت عينها " فَعَلَن "، ينظر: رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت: 161.

(7) الديوان: 333.



- هذا ولم ينظم على عروضه التامة الخفيفة المذالة وضربها مثلها، أو الدوبيت المجزوء أو المشطور. والملاحظ في تفاعيله زيادة حروف في تفعيلة " متفاعِلن " فتصبح " متفاعِلين "(1) كقوله:

يا من بفؤادي نار وجدي غادرُ من قاس إليك حسنه من فاخرُ
لا تخش إذا ما قيل هذا حسن عن غيرك فالشيخُ غدا شيء آخرُ(2)

فقوله ((بفؤادي نا)) تقابلها " متفاعِلين " وقوله (ش اذا ما قب) يقابلها " متفاعِلين " أيضاً. وقد أجاد الشاب الظريف في هذا اللون أكثر الأحيان {ينظر الامثلة السابقة} وقد يقترب الشاب الظريف في بعض الأحيان كثيراً من العامية كقوله:

كم يشمت بي في حَبِك العذالُ كم يكثر فيك القيل والقَالُ
الصبرُ بكل حالةٍ أليقُ بي احتاج أداريك ويمشي الحالُ(3)

والملاحظ ان زحافات وعلله لا تكاد تذكر، وقد يرجع ذلك إلى اختلاف التفاعيل وهي واقعة تحت حكم الزحافات والعلل، فالتفعيلة الأولى مقصورة والرابعة مخبونة ولا وجود إلا لعلة القطع في بعض المواضع.

{2} الموشح:

من الفنون المستحدثة التي تصلح للغناء والغزل وغيرها من الاغراض الأخرى وترد أوزانها على بحر الشعر المعروفة. وهو على أنواع وأشكال مختلفة تتنوع فيها القافية وترتيب الأبيات وعددها وعدد أشطرها.

وقد نظم الشاب الظريف موشحتين الأولى على بحر المنسرح(4) عدد أبياتها ثلاثة والثانية على بحر الرمل(5) وهي في غرض الغزل، أي نظم وحدتين أبياتها ثمانية أبيات شكلت نسبة 0,53% للوحدات ونسبة 0,53% للأبيات وهي نسبة لا تكاد تذكر. وقد سبقت الإشارة إلى هاتين الموشحتين في بحر المنسرح والرمل. وبهذا يكتمل النصاب في دراسة بحور أشعار الشاب الظريف وأوزانه.

(1) وهو جائز وبروى، ينظر: رسالتان فرينتان في عروض الدوبيت: 164.

(2) الديوان: 181.

(3) الديوان: 254.

(4) الديوان: 293.

(5) الديوان: 294.



الملاحظات والاستنتاجات

قبل ان تختتم هذا المبحث لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات:
 ((1)) إن الشاب الظريف نظم في أغلب بحور الشعر المعروفة، فتوزعت أشعاره على ثلاثة عشر بحراً - نوردها بحسب نسبة تواترها في الديوان - وهي { الكامل، الطويل، البسيط، السريع، الوافر، المنسرح، الرجز، الرمل، الخفيف، المجتث، المتقارب، المديد، الهزج } ولم ينظم في ثلاثة من البحور وهي { المضارع، المقتضب، المتدارك } وهي من البحور قليلة الاستعمال فتحاشاها الشاعر، فثأنها إذن شأن البحور المهمة.

- ويمكن ان نقسم هذه البحور بحسب نسبة تواترها إلى خمس مجاميع:

1- الكامل 2- الطويل 3- البسيط، فالسريع، فالوافر.

4- المنسرح، فالرجز، فالرمل، فالخفيف 5- المجتث فالمتقارب فالمدید فالهزج.

فالأوزان الشائعة في الشعر العربي⁽¹⁾ وردت في المقدمة مع تغير طفيف بتتقدم الكامل على الطويل، وتقدم السريع على الوافر، وتأخر الرمل والمتقارب، فهي بحور متذبذبة بين القلة والكثرة⁽²⁾ مع قلة في استعمال بعض البحور، كالمجتث والمديد والهزج، وهذا يتفق مع انحصار نسبة شيوعها في الشعر العربي⁽³⁾ مع تقدم لا بأس به للمنسرح. هذا بالنسبة للوحدات، أما بالنسبة للأبيات، فنجد أن البحور الأولى تحافظ على مكانتها غير الوافر الذي جاء بالمرتبة الرابعة وتأخر السريع، وتقدم المتقارب إلى المرتبة السابعة متقدماً على الرجز وتقدم المنسرح إلى المرتبة الخامسة والخفيف إلى المرتبة السابعة، ليكون الترتيب بالشكل الآتي: الكامل، الطويل، البسيط، الوافر، المنسرح، السريع، الخفيف، الرجز، المتقارب، الرمل، المجتث، المديد، الهزج { ينظر الجدول رقم (1-5، 6). أما بالنسبة للأغراض فنلاحظ أنها اقتصرت على أغراض محدودة.

- جاء الغزل في المقدمة بأشكاله المختلفة حسيماً متعففاً أم لاهياً لا عباً أو متهمكاً لا فرق.

وأغلب أشعاره في هذا الغرض. إذ بلغت الوحدات 364 وحدة ونسبة 82,16% أي أكثر من ثلثي أشعاره أما الأبيات فكان تعدادها 1745 بيتاً نسبتها 70,30% وهي نسبة تكاد تقترب من ثلثي عدد الأبيات.

- وفي غرض المديح نلاحظ ان النسبة تقل بكثير فلم ينظم إلا 36 وحدة شعرية نسبتها

8,12% بلغ مجموع أبياتها 597 أي بنسبة 24,05% أي ربع عدد أبيات الديوان وهي نسبة قليلة إذا ما قارناها بالغزل.

(1) موسيقى الشعر: 191.

(2) المصدر نفسه: 192.

(3) المصدر نفسه: 192.



- وجاء غرض الرثاء بالمرتبة الثالثة حيث نظم فيه 16 وحدة نسبتها 3,61% أبياتها 57 بيت نسبتها 2,29% وهي نسبة قليلة جداً.
- أما بالنسبة للهجاء فجاء بالمرتبة الأخيرة حيث تعفف عنه كثيراً فلم ينظم في هذا الغرض سوى 9 وحدات نسبتها 2,03% أبياتها 42 بيتاً نسبتها 1,69%.
- وأخيراً الأغراض الأخرى كالوصف والاخوانيات والحكمة والألغاز، والتي بلغت نسبة لا تكاد تذكر قياساً إلى الموضوعات العديدة التي تناولها. فقد اقتصرنا على قليل من المقطوعات والتنف، توزعت على 13 وحدة نسبتها 2,93%.

ت	البحر	التقسيم	العدد الكلي	قصائد	مقطوعات	تنف	النسبة المئوية
1	الكامل	وحدة بيت	85 642	19 360	35 220	31 62	22,66 28,76
2	الطويل	وحدة بيت	60 392	12 196	25 151	22 44	16 17,50
3	البسيط	وحدة بيت	49 390	12 296	15 77	22 44	13,06 17,41
4	السريع	وحدة بيت	33 112	1 12	13 62	19 38	8,88 5
5	الوافر	وحدة بيت	31 162	5 70	10 60	16 32	8,26 7,23
6	المنسرح	وحدة بيت	19 144	4 88	9 44	6 12	5,06 6,43
7	الرجز	وحدة بيت	18 79	3 41	4 16	11 22	4,8 3,52
8	الرمل	وحدة بيت	15 51	- -	7 35	8 16	4 2,27
9	الخفيف	وحدة بيت	13 84	2 28	9 52	2 4	3,46 3,75
10	المجتث	وحدة بيت	9 32	1 13	1 5	7 14	2,4 1,42
11	المتقارب	وحدة بيت	4 60	1 42	2 16	1 2	1,06 2,67
12	المديد	وحدة بيت	2 16	1 10	1 6	- -	0,53 0,71
13	الهزج	وحدة بيت	1 3	- -	1 3	- -	0,26 0,13



9,6 3,21	- -	36 72	- -	- -	36 72	وحدة بيت	الدوبيت	14
	1 1	181 362	132 747	61 2129	375 2239	المجموع الكلي		

جدول رقم (5-1)

يوضح نسبة القصائد والمقطوعات والنتف في كل بحر



اما بالنسبة للملحق والمستدركين

ت	البحر	التقسيم	العدد	قصائد	مقطوعات	نتف	النسبة المئوية من
1	الكامل	وحدة	23	1	11	10	5,19
2	الطويل	وحدة	13	3	4	6	2,93
3	البسيط	وحدة	4	-	2	2	0,90
4	السريع	وحدة	6	-	3	3	1,35
5	الوافر	وحدة	8	1	1	6	1,80
6	الرجز	وحدة	1	-	1	-	0,22
7	الرمل	وحدة	4	-	-	4	0,90
8	الخفيف	وحدة	6	-	2	4	1,35
9	المتقارب	وحدة	1	-	1	-	0,22
10	الدوبيت	وحدة	2	-	-	2	0,45
المجموع الكلي			68	5	25	37	1

جدول رقم (1-6)

يوضح نسبة القصائد والمقطوعات والنتف في كل بحر

((1)) هذا وقد جاء الكامل بالمرتبة الأولى في غرض الغزل، فالطويل، فالبسيط، وفي المديح نرى الكامل أيضاً، فالبسيط، فالطويل. وفي الرثاء نرى الكامل، فالوافر، فالخفيف. وفي الهجاء نرى البسيط، فالسريع، فالهزج، وفي الأغراض الأخرى نرى الكامل، فالسريع، فالبسيط، فالطويل، والكامل توزع على أغلب الأغراض وجاء متصدراً فيها، عدا غرض الهجاء وكذلك بقية البحور الأخرى ولكنها لم تتحدد بغرض من هذه الأغراض {ينظر الجداول رقم (1-1، 2)}.



((2)) استعمل الشاب الظريف الاعاريض والأضرب الشائعة في أغلب البحور التي تناولها، فحاول أن ينوع فيها بغية التجديد والتنويع في النغم والموسيقى.

((3)) وظف الزحافات والعلل بأشكالها المشهورة في كل بحر محاولاً كسر الرتابة في بعض البحور تارة، وتعزيز الإيقاع والنغم تارة أخرى، مبتعداً قدر الامكان عن الزحافات والعلل الثقيلة التي تنبو في الأذن، وتخدش موسيقاها. كالخيل والشكل⁽¹⁾ مثلاً.

((4)) ميله إلى الاوزان الطويلة كثيرة المقاطع، فلم يواكب التطور الحاصل في عصره من العناية بالاوزان المجزوءة والقصيرة. فالعناية بها ((حدثت في العصور المتأخرة لملائمتها نمط الحياة، وما استجد فيها من موضوعات ولا سيما الغناء))⁽²⁾. وهذه العصور هي التي سبقت أو واكبت عصر الشاعر. [ينظر الجدول رقم (7-1)].

ت	البحر	عدد الوحدات	عدد الأبيات	نسبة الوحدات النموية للبحر	نسبة الأبيات النموية للبحر	الملاحظات
1	مجزوء الكامل	13	66	12,03	9,09	مجزوء جوازاً
2	مجزوء الرمل	11	38	57,89	40,64	مجزوء جوازاً
3	مخلع البسيط	14	29	41,26	7,17	مجزوء جوازاً
4	المجتث	8	32	100	100	مجزوء وجوباً
5	مجزوء الرجز	8	47	42,10	55,95	مجزوء جوازاً
6	مجزوء الوافر	7	36	17,74	19,04	مجزوء جوازاً
7	المديد	2	16	100	100	مجزوء وجوباً
8	الهزج	1	3	100	100	مجزوء وجوباً
	المجموع الكلي	64	267	14,44	10,75	-

جدول (7-1)

مجزوءات البحور حسب نسبة شيوعها بالنسبة لعدد الأبيات

- والمجزوءات ورد بعضها مجزوءاً وجوباً والآخر جوازاً، وبعض الأبحر امتنع فيها كالطويل والسريع والخفيف.

(1) الشكل: من الزحافات المزدوجة، يتألف من مجموع الخبن والكف في "فاعلاتن" فالخبين حذف ثاني السبب فيصبح "فاعلاتن" ثم تحذف النون بالكف فيصبح "فعلاتن"، موسيقى الشعر: 44.

(2) موسيقى الشعر: 106، 107.



((5)) فضلاً عن ذلك فإن الشاب الظريف لا يميل إلى المشطور والمنهوك من الأبيات فلا نرى منها شيئاً في شعره. وعند إلقاء نظرة على قصائده تبين أن معدل أبيات القصيدة في البحور الشعرية مختلف جداً إلى درجة أن المتقارب الذي قفز إلى المرتبة الأولى، وتأخر السريع إلى المرتبة الأخيرة وتقدم البسيط إلى المرتبة الثانية، فالكامل والطويل والمنسرح. وقد يرجع ذلك إلى أن بعض البحور لم ينظم فيها إلا قصيدة واحدة، أطل فيها نفسه محاولاً إثبات قدرته في النظم على هذا البحر – كالمقارب – فيما عدا ذلك فإن الكامل والبسيط والطويل حافظت على المراكز الأولى مع تبادل طفيف في الموقع. {ينظر الجدول رقم (1-5، 6)}.

((6)) نظم الشاب الظريف في بعض الفنون المستحدثة كالدوبيت والموشح من الفنون المستحدثة⁽¹⁾ مواكباً التطور في عصره في النظم على هذا اللون متتبّعاً الفنون المعربة الفصيحة على الرغم من قلة ما وصل إلينا من أشعاره في هذا الباب، ونراه يميل إلى البحور الطويلة متأثراً بمن سبقه من الشعراء القدماء، غير مواكب لهذا الركب في هذا الباب. {ينظر الجدول رقم (1-5، 6)}.

الترتيب للسل	البحر	معدل أبيات القصيدة
1	المقارب	42
2	البسيط	22,41
3	الكامل	18,50
4	الطويل	15,53
5	المنسرح	22
6	الوافر	13,50
7	الخفيف	14
8	الرجز	13,66
9	المجتث	13
10	السريع	12

الجدول رقم (1-8)

معدل أبيات القصيدة في البحر الواحد

(1) كالزجل، والكان وكان، والقوما، والموالي.



(7) خلل الوزن :

من خلال دراسة أوزان أشعار الشاب الطريف، ولا سيما في المطالع وردت بعض الأبيات مختلة الوزن، وقد يرجع ذلك إلى خطأ في النسخ ؛ لأن أغلبها مما يمكن تلافيه وتصحيحه، فقد يكون خطأ في تدوير البيت أو إسقاط حرف؛ وقد يكون الخلل مما يصعب تلافيه إلا باختلال ألفاظ البيت كقوله:

قال الحبيب معاتباً لي في الهوى صبرت قلبك إذ صدوا وإذ هجروا⁽¹⁾

-فهذا البيت من الكامل، والخلل في قوله (وإذ) فلا يستقيم الوزن إلا بحذف حرف الواو قبلها ليصبح البيت بالشكل الآتي:

قال الحبيب معاتباً لي في الهوى صبرت قلبك إذ صدوا إذ هجروا

لتصبح التفعيلة مخزولة - أي دخول الإضمار والطي عليها - ولا يخفى ما فيها من ثقل.

- ومن الخلل في التدوير⁽²⁾ قوله:

يا ناتفاً شعرات عارضه الـ تي سـاقت وشـقَّتْ⁽³⁾

والبيت من مجزوء الكامل المرفل " متفاعن " ولا يستقيم إلا إذا ورد بهذه الصورة

يا ناتفاً شعرات عا رضه الـ تي ساقت وشـقَّتْ

-أو قوله من الخفيف:

وعيون أمراضن جسمي وأضـ ر من بقلبي لواعج الببال⁽⁴⁾

والصحيح أن يكون بهذا الشكل:

وعيون أمراضن جسمي وأضرمـ ن بقلبي لواعج الببال

-أو قوله من مجزوء الرجز:

(1) الديوان: 159.

(2) التدوير: هو اشتراك الشطر الأول مع الثاني أي ((الصدر والعجز)) - بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني ويعني ذلك أن وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة. (والثاني بالجزء الآخر) - ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 91.

(3) الديوان: 105، وقد ذكر محقق الديوان أن البيت من النوبت لوجود هذا الخلل.

(4) الديوان: 271.



رأى رضا باباً عن تسلي ————— ه أولوا العشق سـلو⁽¹⁾
والصحيح:

رأى رضا باباً عن تس ————— لي ه أولوا العشق سـلو
-ومما اختلف فيه الوزن بسقوط حرف كقوله - من مخلع البيط-

ربّ قـاضٍ لنا ملـيح يعربُ عن منطقٍ لذيّذ⁽²⁾
ولا يستقيم الوزن إلا بإضافة ((واو)) رب في بداية البيت ليصبح:
وربّ قـاضٍ لنا ملـيح يعربُ عن منطقٍ لذيّذ
وهذا وأمثاله مما يؤخذ عليه المحقق، فكان لزاماً أن يشير إليه أو أن يقوم بتصحيحه.

ثانياً: القافية :

وهي الركن الثاني من أركان الانماط الإيقاعية الثابتة التي يقوم بها الشعر، وهي تتصل ((بموسيقى الشعر وإيقاعه، فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت، وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت البيت... وينشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة))⁽³⁾.

والقافية من الأهمية بمكان فوجودها ضروري لوجود ((شعر دقيق في تكوينه الموسيقي ؛ لذلك بوسعنا أن نعتبر أن الشعر العربي أدق أشعار الدنيا من حيث الروعة الموسيقية، لما يلتزمه الشاعر من قواعد في أجزاء القافية فضلاً عن تفاعيل البحر الذي ينظم فيه، وهو ما لا نجده في عروض كثير من اللغات الأخرى))⁽⁴⁾. هذه القواعد اشتراطوا لها شروطاً ووصفوا لها صفات موسيقية ((كالعذوبة وسلاسة المخرج وتصريع البيت الأول حتى يكون الشاعر أبعد تأثيراً في

(1) الديوان: 346.

(2) الديوان: 148.

(3) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري: 40.

(4) فن التقطيع الشعري والقافية: 215.



سامعيه))⁽¹⁾ قادراً على امتلاك نواصي قلوبهم ونفوسهم متلهفين إلى سماع الترددات النغمية التي يقف عندها الشاعر ((إن رنين القافية عقب كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير في نفس نغم الموسيقى المتسق، فانساق القافية كانساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى... فهي وقفة موسيقية لا بد منها ليرتاح فيها القارئ ويجد متعة في تأملاته المتتابعة للصور البيانية التي يعرضها الشاعر عليه متعاقبة متسلسلة))⁽²⁾، و ((ويجب ان يتم اختيار الكلمة للقافية على أساس ترشيح المعنى لها، وهذا ما ذهب إليه الباحثون في موضوع القافية في العصر العباسي وهم أول من استعمل عبارة ترشيح المعنى للقافية))⁽³⁾ والشاب الطريف له أشعار كثيرة في هذا الباب كقوله:

واسق النديم سلافة الصهباء	وافى الربيع فسر إلى السراء
تمحو ظلام الليلة الظلماء	هات المشعشة التي أنوارها
في راحة الساقى قميص هواء	راحاً تروح بجسم نار لابس
عذراء من يد غادة عذراء	ودع الهموم إذا هممت بوصلها
فغناؤهن لنا بغير غناء	في حيث قينات الغصون سواج
صيغت من البيضاء والصفراء	وعرائس الأشجار تجلي في حلى
تنقد عند تطرب الورقاء	وغلائل الاوراق فوق قدودها
مزج الغمام تبسماً ببكاء	والأرض يضحك ثغرها عجباً إذا
والشمل مشتمل على السراء ⁽⁴⁾	والعيش غصن والزمان مساعداً

(1) ينظر: نقد الشعر: لأبي فرج قدامة بن جعفر 337 هـ، تحقيق: د. محمد عبدالمعنى خفاجي - دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان - (دت): 86.
 (2) فن التقطيع الشعري والقافية: 220.
 (3) فن التقطيع الشعري والقافية: 331.
 (4) الديوان: 37 - 38.



والصهباء ما هي إلا تتويج للمعنى الذي صاغه من السراء واسق والنديم والسلافة، فكرر حرف السين أربع مرات دلالة على نشوته وسروره العظيم. والظلماء في البيت الثاني مطابقة لأنوارها في صدر البيت. وقس على ذلك بقية الأبيات. وقد نجد العكس من ذلك ولكن بنسبة أقل فنراه يتكلف في بعض القوافي، ولا سيما إذا كانت من الروي قليل الاستعمال كقوله :

من كَحَلَّ السَّوْدَاءَ بِالْـدَّعَجِ وخَضِبِ الْوَجْنَةَ الْحُمْرَاءَ بِالضَّرَجِ
ومن على ذلك الورد الجَنِيَّ جَنَى ومن بسيفِ التَّجْنِي خَاضَ بِالْمَهْجِ
كَأَنَّهَا قَلَمٌ أَجْرَاهُ كَاتِبُهُ فَخَطَ لَاماً عَلَى الْيَافُوتِ بِالسَّبِجِ⁽¹⁾

فعلى الرغم من تكرار الجيم في البيت الثاني لغرض التهيئة للقافية إلا أنها لم تخل من بعض التكلف ولا سيما في بقية الأبيات. وفي محاولة منه لإثبات قدرته في النظم واختيار القوافي نراه يلتزم ما لا يلزم بالتزامه حرفاً أو أكثر مع الروي⁽²⁾ في أشعاره فوقع في بعض المزالق كقوله:

الـدَّمَعُ هَامٌ وَالْحَشَا هَائِمٌ وَالْجَفْنُ دَامٌ وَالْجَوَى دَائِمٌ
يَا مَنْ خَلَا مِنْ حَسَنِهِمْ نَاطِرِي فِي الْقَلْبِ مَغْنَاكُمُ وَمَعْنَاكُمُ
وَاللَّهُ مَا سَارَتْ فِي أَرْضِ الْحَمَى رُكَابُنَا إِلَّا ذَكَرْنَاكُمْ

(1) الديوان: 108، والسبج: الخرز الأسود، لسان العرب: مادة (سبج)، 1913/3.
(2) ينظر: الزوميات- لأبي العلاء المعري، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار صادر، بيروت، (د-ت): 6/1.



فالتزم حرف الكاف في القافية المؤسسة⁽¹⁾ فانزلق إلى ما يسمى سناد الاشباع⁽²⁾ في المطلع

المطلع ليوافق التصريع، وبعد سبعة أبيات من هذا الالتزام يقع في الخطأ نفسه بقوله:

ولي بجرعاء الحمى شادن بقتل أرباب الهوى عالم
فالقلب عنه في الهوى مائل ولا له في حبه لائم⁽³⁾

ومرة أخرى وفي مقطوعة أخرى نراه يسير على هذا المنوال فيلتزم الكاف في قافية مؤسسة في جميع الأبيات ما عدا البيت الرابع الذي لم يلتزم فيه هذا الحرف فانزلق إلى نفس الهفوة السابقة بقوله:

من للخلاف وللوفاق مسائلاً وخصائلاً أو للعلى لولاكم
حسب المرجى في المعاد شفاعاة منكم ومن قبل المعاد نداكم
لو أطلق اسم النيرات لم سرى ذهن الذي هو سامع لسواكم
أو كان وحي بعد أحمد مرسل لبدت لكم أي به وعلائم⁽⁴⁾

وقد اختلف حرف الكاف إلى حرف آخر، وحركة أخرى هي الكسرة مع الضمة و ((مجيء الضمة مع الكسرة أيسر وأقل قبلاً لما بين الحركتين من تشابه وتقارب))⁽⁵⁾. مع ذلك فهو يؤخذ عليه ؛ لأنه سعى إليه بمحض اختياره وإرادته، وعدم التزامه الحرف والحركة هنا يغير من وقع القافية في الأذن كثيراً. وهو على العموم مقل في هذا الباب فلم ينظم فيه سوى ثلاث مقطوعات وبعض النثف والتي لا تدل على مقدرة تامة في هذا اللون من النظم، فأكثر من نظم النثف فيه. وكان يجهد نفسه في بعض الأحيان بالالتزام أكثر من حرف موظفاً الجنس لهذا الغرض كقوله:

- (1) القافية المؤسسة: ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد يسمى الدخيل. ينظر: شرح شرح تحفة الخليل: 352.
- (2) سناد الاشباع: هو تغير حركة الدخيل. ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ابن الخطيب التبريزي، تحقيق: حسن الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد 1982م: 278.
- (3) الديوان: 291 – 292.
- (4) الديوان: 307 – 308.
- (5) شرح تحفة الخليل: 385.



أسرع وسر طالب المعالي بكل واد وكل مهمه
وان لحى عاذل جهول فقل له يا عدول مه مه⁽¹⁾

وقد يلجأ الشاب الظريف في أغلب الأحيان إلى التصريح في أشعاره لكي يضيفي على القافية بعض الموسيقى التي تحفز المتلقي وترغمه على الانتباه إلى هذا الجرس الموسيقي. وسندرس ذلك في باب الأنماط الإيقاعية غير الثابتة.

القافية المقيدة:

وهي ما كان الروي فيها ساكناً⁽²⁾. وقد وردت في أشعار الشاب الظريف 43 وحدة شعرية أبياتها 168 بيتاً⁽³⁾ أي بنسبة 9,70 % للوحدات وبنسبة 6,76 % للأبيات، وهي نسبة قليلة قياساً لأشعار الديوان، ومقاربة قليلاً لما هو شائع في الشعر العربي⁽⁴⁾، وقد توزعت هذه الأبيات على قصيدتين أبياتها 67 بيتاً و 9 مقطوعات أبياتها 47 بيتاً و 32 تنفة. فنظم في هذه القافية على عشرة بحور فضلاً عن النوبت كما هو موضح في الجدول الآتي:

ت	البحور	عدد الأشعار	عدد الأبيات	مجزوءات البحور	عدد الأشعار	عدد الأبيات	مجموع الأشعار	مجموع الأبيات
1	المتقارب	2	44				2	44
2	السريع	9	32				9	32
3	المنسرح	2	27				2	27
4	الوافر	4	9	مجزوء الوافر	1	2	5	11
5	الرجز	1	3	مجزوء الرجز	2	7	3	10
6	الكامل	2	4	مجزوء الكامل	1	2	3	6
7	-			مخلع البسيط	3	6	3	6

- (1) الديوان: 343 - ومهمه الأولى: الصحراء، ومه مه الثانية بمعنى أسكت.
(2) ينظر: فن التقطيع: 217، وينظر: موسيقى الشعر: 260- وينظر: شرح تحفة الخليل: 362.
(3) لم تدخل في إحصائيات القوافي، موشحتين مجموع أبياتها 8 أبيات وردت في الديوان: 293- 294 كونها لا تلتزم رويًا محددًا.
(4) موسيقى الشعر: 281 فقد ذكر د. إبراهيم أنيس أن نسبة القافية المقيدة في الشعر العربي هي 10%.



2	1	-	-	-	2	1	الطويل	8
2	1	-	-		2	1	الخفيف	9
6	2	4	1	مجزوء الرمل	2	1	الرمل	10
22	11				22	11	الدوبيت	11
168	43	31	9		147	35	المجموع الكلي	

جدول (1-8)

يبين نسبة القافية المقيدة في كل بحر

فالملاحظ من خلال الجدول ان المتقارب يأتي بالمرتبة الأولى من حيث عدد الأبيات والسبب يرجع - كما تم الإشارة سابقاً في بحر المتقارب - إلى ان تفعيلات هذا البحر متدفقة جعلت الشاب الظريف ينظم فيه قصيدة طويلة جعلته في هذه المرتبة، والحال نفسها تنسحب على بحر المنسرح، ثم بحر السريع بالمرتبة الثانية ثم المنسرح وكلها بحور غير مجزوءة وهذا لا يتعارض مع ما ذهب إليه د. إبراهيم أنيس من ان القافية المقيدة تصلح للغناء ولكن التعارض حاصل بما ذكره من شيوع بحر الرمل في هذه القافية وتأخر المتقارب والسريع وما نراه هنا هو العكس، وقتلها في بحر الطويل والرجز وانعدامها في بقية البحور وهذا مخالف لما ورد هنا، والسبب ما ذكرناه عن المتقارب والمنسرح سابقاً فضلاً عن قلة شيوع هذا البحر وقد وردت القافية المقيدة في أشعار الشاب الظريف مجردة⁽¹⁾ ومردوفة⁽²⁾ ومؤسدة⁽³⁾ نوردها حسب نسبة تواترها: تواترها:

(1) القافية المقيدة المجردة: نظم فيها 19 وحدة شعرية أبياتها 84 بيتاً كقوله:

شـددا حـالي ليطـربهم بلفظ لـه وى يعـرب⁽⁴⁾

(1) القافية المجردة: وهي القافية التي تخلو من الرفع والتأسييس، ينظر: معجم مصطلحات اللغة

والقوافي: 48.

(2) الرفع: هو الألف والواو أو الياء قبل حرف الروي في القافية ويكون ساكناً، المصدر السابق: السابق: 101.

(3) التأسييس: هو ألف تكون قبل الروي، وبينهما حرف واحد... ولا يكون إلا ألفاً، المصدر السابق: 39.

(4) الديوان: 96.



أو قوله :

خَنَوا قُودِي مِنْ أَسِيرِ الْكَلِّ فَوَا عَجَباً لَأَسِيرِ قَتْلٍ⁽¹⁾
 والملاحظ أنه في أكثر الأحيان يستعمل حروف الروي الشائعة كالباء واللام والنون لإضفاء بعض المسحة الجمالية على هذه القافية، وللتغطية على قلة مساحتها الصوتية.

(2) القافية المقيدة المردوفة :

جاءت بالمرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات والاولى من حيث عدد الوحدات حيث نظم فيها 15 وحدة شعرية أبياتها 43 بيتاً. فلقلة مساحتها الصوتية احتاجت إلى حرف يقوّيها فـ((تزداد موسيقية القافية المقيدة بوجود الردف الفأ كان أو واواً أو ياءً، وتوازي القافية المقيدة المردوفة ان لم تزد عليها جمالاً، القافية المطلقة التي لا ردف فيها ولا تأسيس))⁽²⁾ كقوله:

أَحْجَلْتُ بِالْثَغْرِ ثَنِيًّا الْإِقْصَا يَاطِرَةُ اللَّيْلِ وَوَجْهَ الصَّبَاحِ⁽³⁾
 فِي غَزَلِي مِنْ لِحْظِ ذَاكَ الْغِزَالِ أَخْبَارَ صَبِّ قَتْلِهِ النَّبَالِ⁽⁴⁾
 يَا مَالِكَ رَقِ الصَّبِّ بِاللَّهِ عَلَيْكَ أَرْحَمَ حَائِرًا يَسَائِلُ الدَّمْعَ عَلَيْكَ⁽⁵⁾
 أَسْرَفْتُ فِي الْيَوْمِ وَلَمْ تَقْتَصِرْ وَزِدْتُ فِي لَوْمِكَ أَيُّهَا الْعَذُولُ⁽⁶⁾

(1) الديوان: 283.

(2) فن التقطيع الشعري: 266.

(3) الديوان: 116.

(4) الديوان: 281.

(5) الديوان: 241.

(6) الديوان: 288.



- وقد يكون الزدف بالواو والياء معاً كقوله:

أَسِيرُ الحَاظِ بِخَدِّ أَسِيرٍ كَأَيْمٍ أَحْشَاءَ بِطَرْفِ كَأَيْلٍ
فِي حُبٍّ مِنْ حَظِيٍّ مِنْ شَعْرِهِ لَكِنْ قَصِيرٌ ذَا وَهَذَا طَوِيلٌ⁽¹⁾

(3) القافية المقيدة المؤسسة:

وقد وردت في 8 وحدات مجموع أبياتها 40 بيتاً وقد يكون استعمل التأسيس للغرض نفسه الذي استعمل الزدف من أجله. ((القافية المقيدة المؤسسة تضارع المردوفة في نسبة الجمال))⁽²⁾ كقوله:

يَقُولُ وَقَدْ رَنَا عَنْ لَحْظِ ظَبْيٍ وَهَزَ الْغَصْنَ فِي وَرْقِ الْغُلَانِ⁽³⁾

أو قوله :

بَعَثْتُ إِلَيْكَ مَا يَجْلِيكَ ثَغْرًا وَلَفْظًا أَوْ تَهْنَأُ بِالرَّغَائِبِ⁽⁴⁾

- والأجمل من ذلك هو عندما تكون موصولة بهاء أو ألف، فنظم في ذلك قصيدة عدتها 25

بيتاً منها قوله:

نَعْمَ هِيَ الدَّارُ مَنْ يُنَادِيهَا وَقَدْ حَمَتْ عَنْدَ حَيِّ نَادِيهَا

- فيستمر على هذا المنوال اثنا عشر بيتاً فيقع فيما يسمى سناد التأسيس⁽⁵⁾ كقوله:

وَمِنْ خُدُودِ الْوَرْدِ يَانِعَةٌ أَنْ لَاحَ جَانِيهِ حَالُ جَانِيهَا

وَمِنْ قُدُودِ إِذَا اثْنَتِ هَيْفًا أَفْرَدَهَا الْحَسَنُ فِي تَنْثِيهَا⁽⁶⁾

(1) الديوان: 281.

(2) فن التقطيع: 266

(3) الديوان: 282.

(4) الديوان: الملحق: 362.

(5) سناد التأسيس: أن يجمع الشاعر بين قافية مؤسسة وأخرى مجردة من التأسيس في قصيدة

واحدة، ينظر: شرح تحفة الخليل: 389.

(6) الديوان: 348 - 349.



- والملاحظ ان اللام يرد رويًا في المرتبة الأولى في القافية المقيدة ثم البناء ثم الدال وهي من الحروف الجميلة في القافية بصور عامة⁽¹⁾.

القافية المطلقة:

وهي القافية التي يكون رويها متحركاً⁽²⁾، وفي دراسة شاملة لأشعار الشاب الظريف تبين ان القافية المطلقة تشكل 338 وحدة شعرية أي بنسبة 90,61% للوحدات مجموع أبياتها 2081 بيت نسبتها 93,27% وهي نسبة مقاربة لنسبة شيوعها في الشعر العربي⁽³⁾. وقد توزعت على 59 قصيدة أبياتها 1062 و 124 مقطوعة أبياتها 710 بيت اضافة إلى 154 نتفة وبيت يتيم واحد. وبالاتماد على حركة الروي يمكن تقسيم أشعار الشاب الظريف كما يأتي:

الروي	النوع	قصائد	مقطوعات	نتف	يتيم	مجموع الوحدات	النسبة المئوية
المجروح	عدد الوحدات	25	48	73	-	146	39,14
المرفوع	عدد الوحدات	27	48	46	1	122	32,70
المنصوب	عدد الوحدات	7	28	71	-	70	18,76
المجموع	عدد الوحدات	59	124	154	1	338	90,61

الجدول (9-1)

يبين نسبة القوافي إلى حركة الروي

(1) ينظر: فن التقطيع: 266.

(2) موسيقى الشعر: 260.

(3) ينظر: فن التقطيع: 217، وينظر: موسيقى الشعر: 281.



اما بالنسبة للملحق والمستدركين :

الروي	النوع	قصائد	مقطوعات	تنف	يتيم	مجموع الوحدات	النسبة المئوية
المجروح	عدد الوحدات	3	9	21	-	33	7,44
المرفوع	عدد الوحدات	2	8	7	-	17	3,83
المنصوب	عدد الوحدات	1	6	5	1	13	2,93
المجموع	عدد الوحدات	6	23	28	1	63	14,22

الجدول (10-1)

يبين نسبة القوافي إلى حركة الروي

ومن ملاحظة الجدولين السابقين فإن المجرى⁽¹⁾ المجروح يأتي بالمرتبة الأولى من حيث عدد الوحدات وعدد الأبيات. والمجري المرفوع يأتي بالمرتبة الثانية والمجري المنصوب يأتي بالمرتبة الثالثة. وهذا يتناسب مع ما ذهب إليه الاستاذ عبدالله الطيب المجذوب من أن ((الكسرة تشعر بالركة واللين))⁽²⁾ فجاءت بالمرتبة الأولى في أشعار الشاب الطريف بوصفه شاعر غزل. وأيضاً فإن حروف الباء والراء واللام ترد بالمرتبة الأولى روياً للمجروح وان الميم فالباء فالراء ترد بالمرتبة الأولى روياً للمرفوع وان الباء فاللام فالراء ترد بالمرتبة الأولى روياً للمجري المنصوب. وقد يرجع ذلك إلى خفة هذه الحروف وحسن جرسها أو حسن امتزاجها بغيرها⁽³⁾. وهي التي تسمى بالحروف الناقية والشفوية⁽⁴⁾. وإذا ما رتب هذه الحروف بحسب نسبة تواترها في الديون ترتيباً تنازلياً حسب عدد الوحدات فنحصل على الجدول الآتي:

(1) **المجري**: وهو إذا كان الروي متحركاً. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 49.

(2) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: 69/1.

(3) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب - د. ماهر مهدي هلال، العراق - وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد للنشر 1980م: 144.

(4) **الناقية**: التي تخرج من ذلق اللسان وهي ثلاثة (ر ل ت). **والشفوية**: التي تخرج من بين الشفتين وهي (ف م ب). ينظر: المصدر السابق: 138 - وأضاف الدكتور صبحي الصالح الواو غير المدية إلى الحروف الشفوية. ينظر: دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1970م: 280.



ت	الروي	عدد الوحدات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية	الملاحظات
1	اللام	45	12,06	405	18,15	حرف ذلاقة ((جهز))
2	الباء	43	11,52	390	17,48	حرف شفوي ((شدين))
3	الراء	42	11,26	254	16,09	حرف ذلاقة ((جهز))
4	الميم	36	9,65	242	10,84	حرف شفوي ((حرف غنة))
5	الدال	27	7,23	196	7,78	من حروف الشدة والجهز
6	النون	26	6,97	100	4,48	حرف ذلاقة ((حرف همس))
7	القاف	24	6,43	101	4,52	من حروف الإستعلاء والانخفاض
8	العين	12	3,21	101	4,52	من حروف الجهر
9	الهمزة	13	3,48	60	2,68	من حروف الشدة والجهز
10	الفاء	13	3,48	58	2,59	من حروف ذلاقة ((حرف
11	التاء	10	2,68	54	2,42	من حروف الهمس والصفير
12	السين	10	2,68	25	1,12	من حروف الهمس والصفير
13	الحاء	10	2,68	20	0,89	من حروف الهمس والصفير
14	الياء	8	2,14	40	1,79	من حروف اللين
15	الهاء	6	1,60	30	1,34	من حروف الهمس والرخاوة
16	الجيم	5	1,34	21	0,94	حرف جهز وشدة



17	السين	5	1,34	16	0,71	حرف همس ورخاوة
18	الواو	5	1,07	16	0,71	حرف جهر وشدة
19	الصاد	4	1,07	16	0,71	حرف جهر وشدة
20	الطاء	4	1,07	15	0,67	حرف جهر وشدة
21	الضاد	4	1,07	14	0,62	حرف جهر وشدة
22	الذال	4	1,07	12	0,53	حرف جهر وشدة ورخاوة
23	الكاف	4	1,07	10	0,44	من حروف الهمس والقليلة
24	الزاي	3	0,80	12	0,53	من حروف الجهر والصفير
25	الخاء	3	0,80	6	0,26	حرف همس ورخاوة
26	الغين	3	0,80	6	0,26	حرف جهر ورخاوة
27	الثاء	2	0,53	9	0,40	حرف همس ورخاوة
28	الظاء	2	0,53	6	0,26	حرف جهر ورخاوة

جدول (11-1) يمثل نسب حروف الروي

اما بالنسبة للملحق والمستدركين :



ت	الروي	عدد الوحدات	النسبة المئوية	عدد الآبيات	النسبة المئوية	الملاحظات
1	اللام	9	2,03	46	1,85	حرف ذلاقة ((جهز))
2	الباء	6	1,35	26	1,04	حرف شفوي ((شدين))
3	الراء	12	2,70	38	1,53	حرف ذلاقة ((جهز))
4	الميم	4	0,90	12	0,48	حرف شفوي ((حرف غنة))
5	الذال	7	1,58	29	1,16	من حروف الشدة والجهز
6	الثون	7	1,58	14	0,56	حرف ذلاقة ((حرف همس))
7	القاف	7	1,58	31	1,24	من حروف الإستعلاء والانخفاض
8	العين	2	0,45	4	0,16	من حروف الجهر
9	التاء	2	0,45	6	0,24	من حروف الهمس والصفير
10	السين	2	0,45	4	0,16	من حروف الهمس والصفير
11	الياء	1	0,22	3	0,12	من حروف اللين
12	الواو	3	0,67	7	0,28	حرف جهز وشدة
13	الصاد	1	0,22	13	0,52	حرف جهز وشدة
14	الكاف	2	0,45	4	0,16	من حروف الهمس والقلقلة

جدول (1- 11)

يمثل نسب حروف الروي

اعتمد الباحث في هذين الجدولين في استخراج صفات الحروف على كتاب جرس الالفاظ: 136 وما بعدها.



- والملاحظ من خلال الجدول السابق ان الشاب الظريف استعمل اغلب حروف العربية رويماً ما عدا الألف. وكالاتي:

- ان اللام والباء والميم والذال والقاف والنون جاءت بالمرتبة الأولى فهي من الاحرف كثيرة الشيوع في الشعر العربي... ويعزى ذلك إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة⁽¹⁾ وهي من الحروف الجميلة في قوافي اللغة العربية⁽²⁾ أيضاً.

- ان العين والهمزة والفاء والتاء والسين والحاء والياء من القوافي متوسطة الشيوع في اللغة العربية وهي كذلك في أشعار الشاب الظريف فيما عدا تأخر العين وهي من قوافي المرتبة الأولى كثيرة الشيوع، وتقدم التاء وهي من القوافي قليلة الشيوع.

- ان الهاء والجيم والثين والواو والصاد والطاء والضاد وردت بالمرتبة الثالثة قليلة الشيوع في أشعار الشاب الظريف وهي كذلك في الشعر العربي⁽³⁾ فيما عد الجيم، وهي وهي من القوافي المتوسطة الشيوع – المرتبة الثانية – والواو والثين التي تعتبر من القوافي النادرة الشيوع – أي متقدمة من المرتبة الأخيرة-.

- وأخيراً نجد الذال والكاف فالزاي فالحاء فالعين فالتاء فالطاء، وهي موافقة لنسبة شيوعها في الشعر العربي فهي من القوافي النادرة⁽⁴⁾، فيما عدا تأخر الكاف وهي من القوافي متوسطة الشيوع، وتأخر التاء وهي من القوافي قليلة الشيوع، والمترتبة الثالثة والرابعة اطلق عليها الأستاذ المجذوب القوافي النفر أو الحوش⁽⁵⁾.

إذن فقوافي الشاب الظريف جاءت موافقة تقريباً لما هو شائع في الشعر العربي. – والملاحظ أيضاً ان حروف الجهر والشدة جاءت بالمرتبة الأولى فهو شاعر غزل يبت أشواقه ولواعج احزانه إلى من يتغزل به، فاحتاج إلى الجهر والشدة لكي يوصل صوته ويجهر بقضيته عند غريمه، كذلك الحال في المديح.

- والملاحظ أيضاً ان حروف الذلاقة والشفوية كان لها المراتب الأولى، والسبب كما ورد

سابقاً يرجع إلى خفتها ((وحسن جرسها وحسن امتزاجها بغيرها))⁽⁶⁾.

- واخيراً فإن القافية المطلقة عند الشاب الظريف وردت بأشكال متعددة وهي كالاتي:

(1) موسيقى الشعر: 248.

(2) فن التقطيع: 266.

(3) موسيقى الشعر: 248.

(4) المصدر نفسه: 248.

(5) المرشد: 59، 62- النفر: ما ينفر منه الطبع، والحوش: الغريبة.

(6) جرس الألفاظ: 144.



((1)) القافية المطلقة المجردة: وردت في 217 وحدة شعرية كقوله:

فِيَا خَاتَمَ الرِّسَالِ الْكَرَامِ وَمَنْ بِهِ لَنَا مِنْ مَهَوْلَاتِ الذُّنُوبِ تَخْلُصُ⁽¹⁾
أو قوله:

لَوْ أَنَّ قَلْبَكَ يَرْقُ وَيَرْحُمُ مَا بَتُّ مِنْ خَوْفِ الْهَوَى أَتَأْلُمُ⁽²⁾

- وقد لحقها الوصل بالألف في 45 وحدة شعرية كقوله:

أَضْرَمَ لِمَنْ رَامَ وَصْلاً مِنْكَ أَوْ حَظَبَا نَاراً جَعَلَتْ لَهَا أَحْشَاءَهُ حَظَبَا⁽³⁾

- ولحقها الوصل بالهاء في 41 وحدة شعرية كقوله:

مَنْ لِي بِهِ مَعْنَى رَقٍّ فِيهِ رَوْنَقُهُ مَا كَانَ أَكْمَلَهُ لَوْ صَحَّ مَوْثَقُهُ⁽⁴⁾

- ولحقها الوصل بالهاء مع الخروج⁽⁵⁾ مرتين كقوله:

وَشَادِنٍ يَسْلُبُ الْعُقُولَ وَلَا يَمْهَلُهَا فِي الْهَوَى فَيُهْمَلُهَا⁽⁶⁾

- وأخيراً لحقها الوصل بالكاف مرة واحدة كقوله:

أَيُّهَا الْهَاجِرُ حَدِّثْ نِي مَا أَوْجِبَ هَجْرُكَ⁽⁷⁾

(1) الديوان: 192.

(2) الديوان: 308.

(3) الديوان: 58.

(4) الديوان: 230.

(5) الخروج: هو حرف اللين المتوكل من هاء الوصل المتحركة: ألف أو واو أو ياء. ينظر: معجم معجم مصطلحات العروض والقوافي: 71.

(6) الديوان: 260.

(7) الديوان: 161.



((2)) مطلقه مردوفة: نظم فيها 153 وحدة شعرية منها 72 بالألف كقوله:

عَذَابِي مِنْ ثَنَائِكَ الْعَذَابِ فَهَلْ شَفَعَ الرِّضَا عِنْدَ الرِّضَابِ (1)

- ومنها 41 وحدة شعرية مردوفة بالياء والواو كقوله:

صَدُودُكَ هَلْ لَهُ أَمَدٌ قَرِيبٌ وَوَصَاكَ هَلْ يَكُونُ وَلَا رَقِيبٌ (2)

طَرَفٌ تَعَرَّضَ بَعْدَكُمْ لَهْجُوعٍ لَا زَالُ ذَا شَرْقٍ بِفَيْضِ دُمُوعٍ (3)

- وقد لحق الردف بالألف والوصل بالألف في 14 وحدة شعرية كقوله:

وَبَيْنَ الْخُدَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ خَالٌ كَزَنْجِيٍّ أَتَى رَوْضاً صَبَاحاً

تَحِيَّرَ فِي الرِّيَاضِ فَلَيْسَ يَدْرِي أَيْجَنِي الْوَرْدُ أَمْ يَجْنِي الْأَقْحَا (4)

وأيضا الردف بالياء والواو لحقه الوصل بالألف في 8 وحدات شعرية كقوله:

حَبَاكَ الْجَمَالَ فَأَوْفَى النُّصَيْبَا فَصُرْتُ إِلَى كُلِّ قَلْبٍ حَبِيبَا (5)

- وقد لحق الردف بالألف وصل بالهاء في 7 وحدات شعرية كقوله:

لَوْ رَمَتْ إِبْقَاءَ الْوُدَادِ بِحَالِهِ لَمْ تَغْرِ طَرْفَكَ بَارْتِيَادِ نِبَالِهِ (6)

- وقد لحق الردف بالياء والواو وصل بالهاء في 10 وحدات شعرية كقوله:

مَتَى يَعْطِفُ الْجَانِي وَتَقْضَى وَعُودُهُ فَقَدْ طَالَ مِنْهُ هَجْرُهُ وَصُدُودُهُ (7)

(1) الديوان: 89.

(2) الديوان: 40.

(3) الديوان: 290.

(4) الديوان: 112 - 113.

(5) الديوان: 67، في الديوان بتحقيق د. صلاح الدين الهواري وردت كلمة (حياك) بدل (حباك) (حباك) التي اثبتتها المحقق شاکر هادي شکر.

(6) الديوان: 274.

(7) الديوان: 126.



- وقد لحق الردف بالألف وصل بالهاء مع خروج بالألف مرتين كقوله:
فدتك نفس قد حلا بك حالها واضحى صحيحاً في هواك اعتلالها⁽¹⁾
- ((وهي من اجمل القوافي))⁽²⁾ إلا أن نسبتها قليلة في أشعار الشاب الظريف.
((3)) مطلقة مؤسسة: وردت في 31 وحدة شعرية كقوله:
حالت بأحشاء لها منك قاتل فهل أنت فيها نازل أو منازل⁽³⁾
- وقد يلحقها وصل بألف أو هاء ونسبتها قليلة في أشعاره كقوله:
وحق هذي الأعين الساحره وحسن هذي الوجنة الزاهره⁽⁴⁾
الشيخ قالوا قد غدا سالكا فقلت للنار غدا سالكا⁽⁵⁾
- ومنها قافية لزوم ما لا يلزم كقوله:
من للخلاق وللوفاق مسانلاً وخصائلاً أو للعلى لولاكم⁽⁶⁾

ملاحظات واستنتاجات

(1) هذا فيما يخص القافية وأشكالها، وبالاعتماد على تقسيم د. صفاء خلوصي للقافية متدرجاً بحسب درجة جمالها بدءاً بالقافية المقيدة الموجهة، ثم القافية المقيدة المحذوفة، ثم المؤسسة حتى يصل إلى القافية المطلقة، ثم المطلقة المردوفة بالواو والياء، ثم المردوفة بالألف، ثم المؤسسة، ثم قافية لزوم ما لا يلزم المردوفة أو المؤسسة الموصولة وهي الأكثر جمالاً في هذا السلم⁽⁷⁾. وإذا ما اردنا ان نقيس درجة جمال قوافي الشاب الظريف نجد انها فوق المتوسط. ففي أعلى السلم نراه مقلداً في قافية لزوم ما لا يلزم والقافية المؤسسة، وفي أسفله نراه مقلداً في القافية المقيدة، ومكثراً في القافية المطلقة أو المطلقة المردوفة على مختلف أشكالها وهي تشغل حيز الوسط وما فوق الوسط.

- (1) الديوان: 260.
(2) فن التقطيع: 276
(3) الديوان: 243.
(4) الديوان: 164.
(5) الديوان: 241.
(6) الديوان: 307.
(7) فن التقطيع: 266، 267.



- (2) والملاحظ أيضاً بالنسبة لحركة الحروف ما بين الساكنين ان قافية المتكاوس⁽¹⁾ لا نكاد نجد لها أثراً في أشعاره، وهذا النوع قليل في أشعار الشعراء لصعوبة اجتماع أربعة متحركات في القافية فضلاً عن قلة الزحافات في أشعار الشاب الظريف كالشكل والخلل. وقافية المترادف⁽²⁾ قليلة أيضاً ؛ لأنها مقترنة بالقافية المقيدة المردوفة، والقافية المقيدة كما أسلفنا قليلة الشيوع في أشعار العرب. وبالنسبة لقافية المتواتر⁽³⁾ والمتدارك⁽⁴⁾ والمتراكب⁽⁵⁾ نجد ان المتواتر يتقدمها فهو مرتبط بالقافية المردفة إذا لم تكن موصولة ثم يأتي المتدارك فهو مرتبط بالقافية المؤسدة إذا لم تكن موصولة، وهي فضلاً عن المتراكب تتوزع على القافية المطلقة المجردة وبنسب متفاوتة وبحسب طبيعة البحور المكونة لها، فقافية الكامل مثلاً "مفاعيلن" من المتدارك والطويل – إن لم يكن مقبوضاً – "مفاعيلن" من المتواتر، والنسيط المخبون "فعلن" من المتراكب. فالبحور ونسبة شيوعها بأشكالها المختلفة تأثر على نسبة شيوع هذا النوع من القافية.
- (3) وعلى العموم فإن الشاب الظريف لم يخرج عما هو مألوف في القافية العربية سوى ما كان من تنويعه في القافية عند نظمه في الموشحتين، وهو ما يتطبه النظم في هذا اللون من الشعر. وقد حاول الشاب الظريف ان ينوع في قوافيه فيوظف ما هو شائع منها ذات المسحة الاقرب إلى الجمال على قدر استطاعته، وهو وإن أخفق في بعض الاحيان سواء في الأوزان والقوافي فقد اجاد في أحيان كثيرة.

(1) المتكاوس: وهي كل قافية توالى منها أربعة متحركات بين ساكنين، معجم مصطلحات اللغة

والقوافي: 230.

(2) المترادف: كل قافية اجتمع فيها ساكنان. المصدر السابق: 101.

(3) المتواتر: كل قافية فيها حرف متحرك بين ساكنين. المصدر السابق: 256.

(4) المتدارك: كل قافية توالى فيها حرفان متحركان بين ساكنين. المصدر السابق: 88.

(5) المتراكب: ويكون من ثلاثة احرف متحركة بين ساكنين. المصدر السابق: 106.

**((4)) عيوب القافية :**

قبل ختام هذا المبحث سنعرض لبعض عيوب القافية التي وردت في شعر الشاب الطريف، فهو وإن بدا معتدّاً بنفسه واثقاً منها بقوله عن اشعاره:

لَمْ يَقُو مِنْهُمْ أَقْوَاءَ لِقَافِيَةٍ وَلَمْ يَطَاهُنْ بِالْتَرْتِيبِ إِيطَاءً⁽¹⁾

وقد بدا هذا الكلام عارٍ عن الصحة، فقد نسي ان النقص من كمال الانسان، وأن الغفلات تعرض للأريب، فبالغ كثيراً في اعتداده بنفسه وبشعره حتى يقول:

وَكَلِمَا قِيلَ شِعْرًا أَوْ يُقَالُ فَمَا أَرَاهُ إِلَّا رَذَاذًا مِّنْ شَأْنِ أَبِيي⁽²⁾

- ولبيان خطأ ما ذهب إليه نشير إلى بعض هفواته والتي من أبرزها الإيطاء⁽³⁾ كقوله:
بَنِمَ فَلَاطَرَفٌ إِلَّا وَهُوَ مُضْطَرِبٌ شَوْقًا وَلَا قَلْبَ إِلَّا وَهُوَ مُضْطَرِمٌ

وبعدها ببيتين يقول:

فَالْجِسْمُ مُذْ غِبْتُمْ بِالسَّفْحِ مَتَشَحٍّ وَالْقَلْبُ مُضْطَرِبٌ وَالشُّوقُ مُضْطَرِمٌ⁽⁴⁾

أو قوله:

مَا كَانَ قَبْلَكَ مِنْ كَرِيمٍ يُرْتَجَى مِنْهُ وَلَا وَلَدْتُ سِوَاكَ أَكَارِمٌ

وبعدها بخمسة أبيات يقول:

نَسَبٌ إِذَا مَا قِيلَ مِنْهُ أَعْرَبْتُ أَحْسَابَ أَعْرَابٍ لَكُمْ وَأَكَارِمٌ⁽⁵⁾

أو قوله:

وَسَكَّنَتْهُ فِي لُظَى مُهْجَتِي وَذَاكَ لِعَمْرِي جَزَا مِنْ قَتْلٍ

وبعدها بستة أبيات يقول:

(1) الديوان: 31.

(2) الديوان: 87.

(3) الإيطاء: وهو إعادة اللفظة في القافية، معجم مصطلحات العروض والقوافي: 264 بنفس المعنى قبل ورود سبعة أبيات.

(4) الديوان: 298.

(5) الديوان: 290 - 291.



إِلَّا قَالَهُ اللَّهُ سَيُفِ الْمَقْلُ فَعَمَ ذَا تَعْدَى وَكَمَ ذَا قَتْلُ⁽¹⁾

وقد ترد اللفظة نفسها لكن بمعنى مختلف ولا يعد هذا إبطاء⁽²⁾.

وأما السناد فقد تمت الإشارة إلى سناد الاشباع في باب لزوم ما لا يلزم وكذلك الإشارة إلى سناد التأسيس في باب القافية المطلقة. وبالنسبة للإقواء⁽³⁾ كقوله :

مَا كَانَ قَبْلَكَ مِنْ كَرِيمٍ يَرْجَى مِنْهُ وَلَا وَلَدَتْ سِوَاكَ أَكَارِمُ
لَكِنْ تَجَسَّمْ قَبْلَ خَلْقِكَ جُودَكَ الْـ بَادِي وَسَمَاءَ الْبَرِيَّةِ حَاتِمُ⁽⁴⁾

وقوله:

مَا ضَنَّ بِالذَّمِّ يَوْمَ الْبَيْنِ فَيْكَ فَهَلْ أَنْ ظَنَّ مِنْكَ لَهُ وَصلاً تَحَقُّقُهُ
يَا أَخْذِ الْقَلْبَ ارْدُدْهُ عَلَى جَسَدِي أَوْ حَاذِرِ اللَّهِ فِيهِ إِنْ تَحَرَّقْهُ⁽⁵⁾

فقد وردت كلمة "حاتم" مرفوعة وهي منصوبة في الأصل. فيمكن أن تعرب بأنها منصوبة في الأصل ورفعت لاشتغال المحل بحركة القافية، و"إن تحرقه" وردت منصوبة والقافية مرفوعة يمكن أن تبدل "ان" بـ "إذ" ليستقيم الأمر.

فبعض الشعراء يملكون حساً موسيقياً وليس لهم إلمام باللغة، وإن كان لهم إلمام فالأمر لا يسلم. لذلك فالإقواء من الممكن أن لا يعد عيباً، فإن عيوب الشعر وعيوب القافية لا يخلو منها شعر شاعر، والبحث ليس بصدد تتبع عشرات الشاعر وعيوبه بقدر ما هو إشارة وعرض لبعض ما اصطلاح عليه النقاد من عيوب للقافية. فلا يمكن أن نعد وجود بعض الأخطاء مقياساً ننقص به من شاعرية أي شاعر. فأغلب هذه الأخطاء من الممكن تجاوزها ؛ لأن الشاعر مهما بلغ من منزلة في الشعر، فلا بد أن يكون هناك عليه بعض المآخذ، فهو بشر ومعرض للخطأ، إلا إذا كان هذا الخطأ مما لا يقع فيه إلا المبتديء، أو مما كان ثقیلاً نابياً يخل بجودة الشعر ويُنقص من قيمته.

(1) الديوان: 285 – 286، وقد ورد في تحقيق د. صلاح الدين الهواري (جرا) بدل (جزا) وهذه وهذه اثبتتها المحقق شاكر هادي شكر.

(2) ينظر: الديوان: 194-289.

(3) الإقواء: هو أن تختلف حركات الروي، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 213.

(4) الديوان: 290 – 291.

(5) الديوان: 231.



المبحث الثاني

الأنماط الإيقاعية غير الثابتة

{1} {2} {3} التصريع⁽¹⁾ والتقفية⁽²⁾ والتدوير:

لعل التصريع والتقفية من المظاهر المهمة في شعر الشاب الظريف، لذا نلمح لديه ميلاً إلى هذا الجانب، فمن مجموع 443 وحدة شعرية صرّع وقّى 247 مطلعاً من مطالع هذه الوحدات أي بنسبة 55,75 % أي أكثر من نصف المطالع. والملاحظ أن نسبة التصريع والتقفية في قصائده تقارب المائة بالمائة. فقد نظم 66 قصيدة صرّع وقّى 64 قصيدة منها. أما بالنسبة للمقطوعات فنسبتها تقل عن ذلك، فمن مجموع 157 مقطوعة صرّع وقّى 96 مطلعاً أي بنسبة 61,14 % أي أكثر من النصف أيضاً. ومن مجموع 218 نتفة صرّع وقّى 85 مطلعاً أي بنسبة 38,99 % وهي نسبة لا بأس بها. فالنتف لا تتطلب عناية باللفظ والنظم؛ لأنها في أغلب الأحيان أنية ومرجلة تكون لغرض تفكّهُ أو تنذر وما إلى ذلك، وهي لا تتطلب حسن ابتداء وفخامة في العبارة واللفظ دون المعنى. فكلما كان الغرض جاداً سواء في الغزل أو المديح أو الهجاء كلما زاد الاهتمام بالمطلع تصريعاً وتقفيّة. لذلك كان اهتمام الشاب الظريف بتصريع مطالع أشعاره – ولا سيما القصائد – واضحاً جلياً مترسماً خطى من سبقه من الشعراء.

فضلاً عن ذلك ما يضيفه هذا اللون من حس موسيقي ونغمة رنانة تحفّز المتلقي وتصبُّ في الإطار العام لأنغام القافية وموسيقاها. والشاب الظريف قد أفلح في هذا الباب إن لم يكن أجاد فيه فجاءت أغلب مطالعه مصرعة مقفاة. ولعله أدرك أهمية هذا الجانب فلجأ إلى تصريع الأبيات التي تلي المطلع وتقفيته كقوله:

أراك الحمى لما شدته السواجع تتلى كلما هبّت عليه الزعازع
فاطربه من شدوها لحن ساجع ينوح على أحبابه فهو ساجع

(1) التصريع: تبعية العروض للضرب قافية ووزناً وإعلالا. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 48.

(2) التقفية: هي أن تضع قافية البيت في مصراعيه، أي أن يتساوى الجزآن من غير نقص ولا ولا زيادة. ينظر: المصدر السابق: 211.



فسرُّ الهوى للصَّبِّ بالدمعِ ذائعٌ كما قلبه بين المحامل ضائعٌ
على أن أيام الوصالِ ودائعٌ ولا بد يوماً أن تردُّ الودائعُ⁽¹⁾

- وقد يستعمل في ذلك بعض ضروب الجناس فيخرج به ذلك إلى بعض التكلف كقوله:
أتراك بالهجران حين فتكت في قلبي علمت بما يجنُّ فتكت في
عاهدتني أن لا تخون ولمت في طلبي وفاءك بالعهود ولم تفِ
إن جال طرفي في سواك فلا غفي أو حال قلبي عن هواك فلا عفي⁽²⁾
وقد يكون التصريح بالزيادة أو بالنقص أو تفتية فقط، على أن التصريح بالنقص يغلب على
التصريح بالزيادة:

- فمن الأولى قوله:

عودي إلى حسن التائي فلقذ جهلت من اجتبت⁽³⁾
فالعروض في البيت الأول مجزوءة مضمرة مرفلة لموافقة الضرب، وفي البيت الثاني
جاءت صحيحة بدون ترفيل.
- ومن الثاني قوله:

يا راقد الطرف ما للطرفِ إغفاءً حدّث بذاك فما في الحبِّ إخفاءً
إن الليالي والأيامَ من غزلي في الحسن والحبِّ أبناءً وأنباءً⁽⁴⁾
- ومن التفتية قوله:

أرض الأحبة من سفحٍ ومن كُتبٍ سقاك منهمر الانواء من كُتبٍ⁽⁵⁾
فالعروض كُتب جاءت موافقة للضرب والعروض الثانية في البيت الثاني وقوله:

- (1) الديوان: 202.
- (2) الديوان: 221.
- (3) الديوان: 103.
- (4) الديوان: 29.
- (5) الديوان: 72.



أضرم لمن رام وصلاً منك أو خطباً نارا جعلت لها أحشاءه خطباً (1)
أو قوله :

سهر العيون يلدُ للمشـتاقِ والسقم خير ملابس العشاق (2)

- والملاحظ أنه يستعمل في بعض الأحيان في العروض والقافية كلمات متجانسة ليزاوج بين الجنس والتقنية أو التصريح مستثمرا هذين اللونين في أحسن صورة كقوله:

لا طلل صوب الغواوي ساحتني قطنا ولا رعى الله من في أرضها قطنا (3)

وقد ارتبطت بالمطالع ظاهرة أخرى هي ظاهرة التدوير وهي أقل شأنًا في أشعار الشباب الظريف، فلم ترد إلا في 14 مطلعاً معظمها مقطوعات أو تنف، ولعله أدرك أن التدوير لا يضيف على مطالع القصائد مثل ما يضيفه التصريح والتقنية فهما أكثر وقعاً في النفس وأقرب تذكيراً بالشعر على عكس التدوير ؛ لذلك نراه يقل قلة واضحة في مطالعه.

والتدوير ما هو إلا إلغاء للفواصل ما بين شطري البيت الواحد، فيشتركان في اللفظ ويتوحدان فيه حتى تحسُّ بأنهما شطر واحدة. وقد يلجأ الشاعر إلى التدوير لغرض الغاء الرتابة في أبياته، وكسر القيد المفروض على كل شطر.

والشباب الظريف يلجأ في بعض الأحيان إلى كسر هذه الرتابة مع اضفاء الجمالية على شعره من خلال المزوجة بين التصريح والتدوير، فنرى البيت الأول مصرعاً أو مقفى، والبيت الثاني منوراً كقوله:

أرضُ الأحبة من سفحٍ ومن كُتبٍ سقاكٍ منهمرَ الأنواء من كُتبٍ

ولا عدت اهلك النائين من نفس الـ صبا تحية عاني القلب مكتسب (4)

أو كقوله:

لا تخف ما صنعت بك الأشواقُ واشرخ هواك فكلنا عشاقُ

(1) الديوان: 58.

(2) الشباب الظريف حياته وشعره، المستدرك، محمد شاكر ناصر: 140، ديوان الشباب الظريف نظرات ومستدرك: الدكتور عباس هاني الجراخ: 300.

(3) الديوان: 327.

(4) الديوان: 72 - 73 .



قد كان يخفى الحب لولا دمعك الـ جاري ولولا قلبك الخفقاقُ
فعسى عينك من شكوت له الهوى في حملهِ فالعاشقون رفاقُ⁽¹⁾

فراه يصرع المطلع ثم يدور البيت الثاني ثم يلج في القصيدة. والتدوير في المطالع يرتكز النظم به عند الشاب الظريف في الكامل ومجزوءه، ومجزوء الرمل ومجزوء الرجز والخفيف المنسرح والهزج كقوله:

وافى بوجه قد زهى بالطلعة الـ غراء فوق القامة الهيفاء⁽²⁾
وعيون أمراضن جسمي واضرمـ من بقلبي لواعج الببال⁽³⁾
مالك قد أحل قتلي برمح الـ قد منه وراح قلبي طعينة⁽⁴⁾
حمام يلحى عليك من خلت الـ أحشاء من من لاعج الحزن⁽⁵⁾

وربما يلجأ في بعض الاحيان إلى تصريح أبيات القصيدة وهو قليل عنده، والتصريع هنا جائز استعماله ((لإرادة الخروج من قصة إلى أخرى، ومن وصف شيء إلى وصف غيره ليؤدي بالانتقال من حال إلى أخرى وهو مستحسن متى قل، فإن كثر فهو مستهجن))⁽⁶⁾ كقوله في احدى قصائده موظفا هذا الشكل من التصريع:

حالت بأحشاء لها منك قاتلُ فهل أنت فيها نازل أو منازلُ

(1) الديوان: 225.

(2) الديوان: 35، والبيت ورد من غير تنوير في الديوان.

(3) الديوان: 271.

(4) الديوان: 328.

(5) الديوان: 334، والبيت ورد من غير تنوير في الديوان.

(6) ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 148.



وبعدها بيتين:

ولولا سنانٌ من لحاظك قاتلٌ لما كنت أدري أن طرفك ذابلٌ

وبعدها بثلاثة أبيات:

بخلتٌ ولم تسمع فما منك نائلٌ وصاتك اعراضٌ فمالك نائلٌ(1)

وفي القوافي المردوفة المصرة (بالياء والواو) نلاحظ أن العروض مردوفة بالياء والضرب مردوف بالواو أو العكس، وهو جائز لتقارب الحرفين وغير مستهجن كقوله:

كيف يصغي لعاذل أو يميلٌ مغرم شفاه ضنى ونحولٌ(2)

متى بالقرب يخبرني الرسولٌ ويسمح باللقاء دهر بخيلٌ(3)

أما بالنسبة للتوير في أبيات القصيدة دون المطلع فنسبتها قياساً إلى المجموع العام قليلة، فهي تقارب 102 من الأبيات أي بنسبة 4,10 % من مجموع الأبيات الكلي وقد تركزت بالمرتبة الأولى في بحر الكامل ومجزوءه، وهذا شيء طبيعي لكثرة نظم هذا الشاعر في هذا البحر، ونسبة أقل على مجزوء الرمل والرجز ومجزوءه فالخفيف فالمنسرح، وأغلبه كان في غرض الغزل وهذا شيء طبيعي أيضاً ؛ لأنه أكثر النظم فيه كقوله:

ما مرادي الربع اسماء ان تسـ خو بوصلٍ أو ان يدوم لقاء

بينما نحن بالديار وقد طـ ل وقوفٌ منا وطال رجاء(4)

أو قوله:

أيها الشاغل أسـرا ري ما افرغ سررك

يا محياهُ أنار اللـ ه في العالم بذرك(5)

(1) الديوان: 243 - 244.

(2) الديوان: 245.

(3) الديوان: 252.

(4) الديوان: 33.

(5) الديوان: 161 - 162.



والملاحظ انه في أكثر الاحيان يستعمل التدوير في أكثر من بيت وأكثر من موضع كالمثلة السابقة أو كقوله:

يا كثير الاحسان ان كثير الم — دح فيما حوت له لقليل
وكريم الاحسان ما ضرك الده — ر إذا ما وافاك وهو بخيل⁽¹⁾

وأخيراً فالتدوير ما هو ((اللون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي ان يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية))⁽²⁾، هذه الحرية التي قد تقطع نفس الشاعر في بعض الاحيان فيلجأ إلى وضع بعض بعض الفواصل ليرتاح عندها مكوناً من خلالها بعض الكتل الموسيقية المتركمة المتتابعة كقوله:

بالطرة السوداء فوق الغرة ال — بيضاء فوق الوجنة الحمراء⁽³⁾
بفؤادي المرتاح، أم بسهادي ال — فضاح، أم بـودادي الوضاح
فبعرفك الفياح، أو فبطرفك ال — سفاح أو فبعطفك الرماح⁽⁴⁾

- فالتدوير ((يلغي الثانية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الاجزاء))⁽⁵⁾.

{4} الجنس:

((هو تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى))⁽⁶⁾. وهو من أكثر الاضرب البديعية التي ركز عليها الشاب الطريف بمختلف أشكاله، فقد أولع به كثيراً فلا تكاد تجد له قصيدة الا وله

(1) الديوان: 246.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة- بغداد، ط2، 1965: 97.

(3) الديوان: 38.

(4) الديوان: 113 - 114.

(5) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 85.

(6) ينظر: البديع في نقد الشعر، عبدالله بن المعثر 296هـ، تعليق اغناطوس كراتشوفسكي، دار دار الحكمة، دت: 25، وينظر: الصناعتين الكتابية والشعر، لأبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، تحقيق: مفيد قميحة - دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1984م: 353، وينظر أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني 471هـ، تحقيق: محمد عبدالعزيز النجار، مكتبة محمد علي صبيح واولاده، مصر، 1977م: 16-17، وينظر التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن القزويني 739 هـ، شرح عبدالرحمن اليرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، دت: 388، وينظر جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، 1960م: 396.



لون من هذا الضرب. وقد يخرج به هذا الولع في بعض الاحيان إلى التكلف في الصنعة وفي النظم كقوله:

قلت له لما انتنى وانتشا جد بوصال منك لي إن تشا
فقال لي تبغي وصال الرشا وأنت لا تبذل منك الرشا
فقلت هذي مهجتي والحشا قال انظروا بالجهل كيف انحشى⁽¹⁾
أو قوله:

وافى وواصل عندا أجرى المدامع عندا
ورنا إلي فسأما للوجد قلب بي سأمأ
وثنى القوام فهرما لجيش صبري هرما⁽²⁾

- فهذا التحشيد للجناس ألغى تأثير النظم وأبقى تأثير الصنعة.

وقد ورد الجناس في أشعار الشاب الظريف تماماً وغير تام⁽³⁾. والأول كان وروده بنسبة أقل فهو ((مما لا يتفق للبالغ إلا على ندرة وقلة، فهو لا يقع من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وساقه، وحتى تكون كلمته مما لا يبتغي الكاتب عنها بذلاً، ولا يجد منها حوالاً))⁽⁴⁾.

(1) الديوان: 189.

(2) الديوان: 311.

(3) الجناس التام: هو ان تتفق الالفاظ في أربعة امور هي انواع الحروف واعدادها وهيئاتها وترتيبها. أما غير التام هو ان يختلف اللفظ في أمر واحد من الامور التي بنت الجناس التام ويتفقان في سائرهما. ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب ود. حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق- ط1، 1982م: 451.

(4) جواهر البلاغة: 398.



■ ومن الجناس التام قوله:

يهدده الواشي ويبكي صبابه فيفرق من نهر ويغرق في نهر⁽¹⁾
حي غزالاً سل من أجفاته عضبا غدا يقتل في أجفاته⁽²⁾
لا طل صوب الغواذي ساحتي قطنا لا رعى الله في أرضها قطنا⁽³⁾
فأول الشاهدين وثانيهما من الجناس التماثل- أي التشابه في الاسمية أو الفعلية أو الحرفية -
، وثالثهما وقد ورد بصورة أقل يسمى الجناس المستوفي- أي التشابه بين اسم وفعل مثلاً⁽⁴⁾ -.
من ذلك قوله :

لا يلتقي يوم المعاد سواهم متبسما حيث الوجوه سواهم⁽⁵⁾
او قوله :

ما ان رأى روعي تحن لقربه حتى تعجل بالبعد فراقها
تالله ما نظرت عيوني مذ نأى ابداً سواء من الاتام فراقها⁽⁶⁾

■ ومن الجناس غير التام { وهو كثير في أشعاره } ما اختلف فيه الحركات وسمى المحرف كقوله:
إن حَضَرُوا في مجالس خطبوا وإن نَأَوْا عن مجالس خُطِبُوا
وكم عُدَاة أقوالهم كُتِبُوا وكم عُدَاة وفوا بها كُتِبُوا⁽⁷⁾
فزاه يجمع في البيت الواحد أكثر من جناس ((مجالس - مجالس - خُطِبُوا - خُطِبُوا -
عُدَاة - عُدَاة - كُتِبُوا - كُتِبُوا)) وقوله:

أراك تشمُّ الخلَّ في زمن الوبا فخلّ حديثاً للأطباء يا خَلِي⁽¹⁾

(1) الديوان: 174.

(2) الديوان: 338.

(3) الديوان: 327.

(4) ينظر: جواهر البلاغة: 396-397.

(5) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرك محمد شاکر ناصر الربيعي: 141، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك، الدكتور الجراح: 300.

(6) الديوان: 378.

(7) الديوان: 45.



- وقد يكون الاختلاف في التنقيط فيسمى - المصحف - كقوله:

تحدوا النياقُ كرام نحو تربته فتملأ الأرض من نجب ومن نحب(2)

إن الليالي والأيام من غزلي في الحسن والحب أبناء وأنباء(3)

عجل الزمان عليّ في شرخ الصبا بتشتت القرناء والقرباء(4)

- ومنه اختلاف عدد الحروف كقوله:

أعط اللثام والقي بردك يتضج وجه وعطف كالصباح وكالصبا(5)

ودم ودمع حين يختاطان في اثر الخليط فجرهن جبار(6)

منطقه في الهوى وناظره أرقني بالحوار والحوار(7)

وإذا حلت في محل محلي كسيت محاسنه بكل ربيع(8)

ففي الشاهدين الاولين نرى زيادة حرف في نهاية الكلمة ويسمى جناساً مطرفاً، وفي الشاهد

الثاني نرى زيادة حرف في وسط الكلمة ويسمى جناساً مكتنفاً، والثالث نرى فيه زيادة حرف في

بداية الكلمة ويسمى جناساً مردوفاً(9) وهو اقل من سابقه.

او قوله :

وما الناس غير اثنين عاش وعاشق

مع اثنين ذا يجني وذا يتقبل(10)

(1) الديوان: 272.

(2) الديوان: 74.

(3) الديوان: 29.

(4) الديوان: 34.

(5) الديوان: 59.

(6) الديوان: 149.

(7) الديوان: 174.

(8) الديوان: 210.

(9) ينظر: جواهر البلاغة: 399.

(10) الديوان: 382.



- ومنه الاختلاف في نوع الحرف كقوله:

- طالَتْ إليك رسائلي ووسائلي يا ذا الملاحاة والعذار السائلي (1)
أفنى هوائك تمسُّكي بتسُّكي فخلعتُ فيك عذار علمي أشيا (2)
منْتَقَم بالصددودِ منتَقِلٌ عن وِدهِ بالجمالِ مُنتَقِبٌ (3)

فلاحظ ان الشاهد الأول كان الاختلاف في بداية اللفظ، وهو اقل، والثاني في وسطها، والثالث في نهايتها، وبأكثر من لفظة، فإذا كانت مخارج الحروف متقاربة سمي مضارعاً وإذا كانت مخارجها متباعدة سمي لاحقاً.

وقد يجمع في البيت الواحد أكثر من جناس كقوله:

- هل عاذر في الحبِّ لي عاذل أو جابرٌ نَـاظره الجانر (4)
يا مربعَ الإطرابِ والأترابِ بل يا مربعَ الأنواءِ والأنوار (5)

- ومنه اختاف في ترتيب الحروف كقوله:

- وصفوة الدهر بحرٌ والصبا سفنٌ وللخلاعةِ إرساءٌ وإسراءٌ (6)
هل حرمة أو رحمة المتيمُّ قد قل فيك نضيرة ونصيبة (7)

وقد يجمع جناسين من هذا النوع في بيت واحد كقوله:

- وبي ساحرٌ في اللحظ للحدِّ حارسٌ وذابلٌ أعطافٍ لدمني باذل (8)

وقد يستعمل التقليل اللفظي للكلمة الواحدة أكثر من مرة { ويسمى جناس القلب (9) } كقوله:

(1) الديوان: 273.

(2) الديوان: 60.

(3) الديوان: 43.

(4) الديوان: 155.

(5) الديوان: 169.

(6) الديوان: 55.

(7) الديوان: 42.

(8) الديوان: 244.

(9) ينظر: جواهر البلاغة: 402.



- أضمرتموا هجراً وأمراضتم حشى مني وأضمرتم بنار أضلعا⁽¹⁾
يا عاجلاً بالهجر منه وجاعلاً بين الجوانح لاعج الأشواق⁽²⁾
- ومنه ما تماثل ركناه لفظاً واختلف احد ركنيه عن الآخر خطأ كالاختلاف بين النون والتتوين
ويسمى بالجناس اللفظي⁽³⁾ كقوله:
مثل الغزال نظرة وفتنة من ذا رآه مقبلاً ولا افتتن
أحسن خلق الله وجهاً وفماً إن لم يكن احق بالحسن فمن⁽⁴⁾

(1) الديوان: 206.

(2) الديوان: 237.

(3) جواهر البلاغة: 400.

(4) الديوان: 339.



ومن شدة ولع الشاب الطريف بالجناس نراه يحشد في أبياته أكثر من نوع من هذه الانواع كقوله:

معرضٌ بالودادِ معترضٌ محتجرٌ في الغرامِ محتجبٌ⁽¹⁾

فالأول اختلاف في عدد الحروف والثاني اختلاف في نوعها:

تَكَلَّفَ مَنْ تَكَلَّفَ مِنْكَ وَدَاً طَلَابُ الشَّرَابِ مِنَ الشَّرَابِ⁽²⁾

فالاول جناس محرف والثاني مصحف أو كقوله:

هَلْ جَابِرٌ جَائِرٌ بِالْوَصْلِ لَمْ يَجِدِ أَمْ نَاصِرٌ نَاصِرٌ جَفْنِي عَلَى السَّهْدِ⁽³⁾

فالاول في نوع الحروف والثاني في هيئتها.

وقد يجمع بين أكثر من جناسين كقوله:

الدمع هَامٌ والحشا هَانَمٌ والجفنُ دَامٌ والجوى دَائِمٌ⁽⁴⁾

- ومن الجناس المركب⁽⁵⁾ أو الملفق⁽⁶⁾. ويدل على حذق في الصنعة ولكن في أكثر الاحيان

الاحيان على حساب النظم وشدة أسره. وفي بعض الاحيان أو اغلبها يغلب عليه بعض التكلف ومن ذلك قوله:

هيهات أن يسخو ولو بسلامه من لم يزل للحرب لابس لامة⁽⁷⁾

أو قوله:

أتراك بالهجران حين فتكت في قلبي علمت بما يجن فتكت في

عاهدتني ألا تخون ولمت في طلبي وفاءك بالعهود ولم تف⁽⁸⁾

(1) الديوان: 43.

(2) الديوان: 89.

(3) الديوان: 139.

(4) الديوان: 291.

(5) الجناس المركب: هو ما اختلف ركناه أفراداً وتركيباً ويقسم إلى مزفوف ومقرون ومفروق. ينظر: جواهر البلاغة: 401-402.

(6) الجناس الملفق: يكون بتركيب الزكنتين جميعاً. المصدر السابق: 402.

(7) الديوان: 320.

(8) الديوان: 221.



فالشاهد الأول والبيت الأول من الشاهد الثاني يسمى جناساً مركباً مفروقاً: وهو ان يختلف ركناه
إفراداً وتركيباً وكان من كلمتين لم يتفقا خطأ⁽¹⁾. وأما الملقق كما ورد في البيت الثاني من الشاهد الثاني.
ومن شدة إغراقه في هذا اللون نراه يجانس في عبارة كاملة كقوله:

يا قمرأ رأيته في مائتم من حزنه شقَّ على شقيقه
لا تلتطم الخدَّ عليه أسفاً فربما شقَّ على شقيقه⁽²⁾

وبعد فما هذا الكلام وهذه الشواهد إلا دليل على اعتناء الشاب الظريف بهذا الجانب وإبداعه
فيه وإن لزمه بعض التكلف في بعض الأحيان، فالإغراق في الصنعة ما هو إلا لإثبات مقدرة
الشاعر على التلاعب بالألفاظ مع خبرة ودراية بها، ومتماشياً مع ما كان سائداً في عصره.
فالشاعر مرآة للعصر الذي يعيش فيه.

{5} التصدير ((رد الأعجاز على الصدور)):

وهو أن ((يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي
الشعر))⁽³⁾ والدلالة عليها، مما يكسب الكلام ظلالاً خاصة جراء إعادة الألفاظ وتكرارها. وينقسم
هذا الباب على ثلاثة أقسام⁽⁴⁾ وردت بكثرة في أشعار الشاب الظريف، ولعله تنبه هنا إلى ما يمثلته
هذا الباب في البلاغة من موقع، ويمثل من أهمية فيها.
القسم الأول: ما وافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول كقوله:

أرى كلَّ شيء منه يأتي محبباً ولا سيما ذاك الرضابُ المحبَّبُ⁽⁵⁾
منعتُ دموعي أن لا تصوب وأسهم عينيكَ أن لا تصيبا⁽⁶⁾
أيها الجاهل قل قـدري أنا لا أجهلُ قـذك⁽⁷⁾

(1) ينظر: جواهر البلاغة: 402.

(2) الديوان: 239.

(3) العمدة: 30/2. وينظر: علوم البلاغة، احمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت: (د.ت):
(د.ت): 334. وينظر: جواهر البلاغة: 407.

(4) البديع في نقد الشعر: 47 وما بعدها. وينظر: الصنائع: 42. وينظر العمدة: 3/2.

(5) الديوان: 53.

(6) الديوان: 67.

(7) الديوان: 161.



على أن أيام الوصالِ ودائعٌ ولا بدَّ يوماً أن تُردَّ الودائعُ⁽¹⁾
والثاني: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقوله:

رمى فأصاب قلبي باجتهادٍ صدقتم كل مجتهدٍ مصيبٍ⁽²⁾
أيها الهـاجـرُ حذُّـنـي نـيـمـا أوجـبـ هـجـركَ⁽³⁾
ليس خـليلاً لـي ولـكـنـه أضـرمَ في الأحشـاءِ نارَ الخـيـلِ⁽⁴⁾

والثالث: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في النصف الأول كقوله:

وسواد عيشي لم يدع لي لذة افتضَّها باللممة السوداء⁽⁵⁾
أعانك الهجرُ والصدودُ على قتلي ومالي عليك أعوانُ⁽⁶⁾
يا كحيل الجفونِ لي فيك جفنٌ ماله من سوى السهاد اكتحالُ⁽⁷⁾

وأخيراً: فإن التصدير من الفنون البديعية القريبة من النفس لما فيه من تكرار محبب غير متكلف وترديد يتراكم مع المعنى ومع القافية في الوقت نفسه.

{6} الطباق:

هو ((جمعك بين الضدين في كلام واحد))⁽⁸⁾، ولا يخفى ما لهذا اللون من خاصية إذا أحسن أحسن استخدامه، وتتجلى هذه الخاصية أو هذا التأثير في أن الشاعر ((بجمعه بين الأضداد يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعكسة يوازن فيما بينها عقل القاريء ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضده))⁽⁹⁾. هذه الصور من الممكن أن يكون لها تأثير عميق في نفس المتلقي إذا ما

(1) الديوان: 202.

(2) الديوان: 40.

(3) الديوان: 161.

(4) الديوان: 281.

(5) الديوان: 34.

(6) الديوان: 323.

(7) الديوان: 257.

(8) العمدة: 5/2. وينظر جواهر البلاغة: 296. وينظر البلاغة والتطبيق: 438. وينظر: علوم البلاغة:

297.

(9) البلاغة والتطبيق: 443.



وضعت في الموضع اللائق بها. وقد استعمل الشاب الظريف الطباق على أساس الإثبات والنفي بنوعيه طباق الإيجاب، وهو الجمع بين لفظين مثبتين متضادين، وطباق السلب وهو الجمع بين اللفظ ومنفييه⁽¹⁾ كقوله:

لا يدَّعي العاشقون مرتبتي متى تساوى الترابُ والذهب⁽²⁾
أعانك الهجرُ والصدودُ على قتلي ومالي عليك أعوان⁽³⁾
وكيف أَرْضَى لنفسي أن اسودَّ من لم يرضَ أنِّي له أصبحتُ مملوكاً⁽⁴⁾

والأول اعم من الثاني وقد يجمع بين النوعين في بيت واحد كقوله:
ويا ديار الحمى شطِّي أو اقتربي إن شاء جادك أو لا جادك المطرُ⁽⁵⁾

(1) المصدر نفسه: 339. وينظر: علوم البلاغة: 298.

(2) الديوان: 42.

(3) الديوان: 323.

(4) الديوان: 240.

(5) الديوان: 154.



أو قوله :

وبروحي ظبي أطاع فؤادي

وجده اذ عصى عدّاله⁽¹⁾

وقد يخرج إلى المقابلة: وهي الإتيان بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يأتي بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب⁽²⁾ كقوله:

متضادان:

أنا لي منك قسوةٌ وصدودٌ ولغيري تعطفٌ ووصال⁽³⁾

ثلاث متضادات:

ونحن فعلاً ما يليق من الوفا فلا تفعلوا ما لا يليق من الغدر⁽⁴⁾

ثلاث متضادات:

متباعداً بدلاً منه متقرباً مستوحشاً بنضاره مستأنساً⁽⁵⁾

أربع متضادات:

وصالك مضمراً للعهد هجرٌ وهجرك مظهرٌ للود وصل⁽⁶⁾

أربع متضادات:

ترحل عنا وصله وهو عادلٌ وخيم فينا هجره وهو قاسط⁽⁷⁾

وقد جمع في البيت الأخير بين ثمان متضادات، وقد جمع فيه تقسيم الطباق من حيث التضاد إلى اسمين أو فعلين أو حرفين⁽⁸⁾. فالاسمان هجره ووصله وعادل وقاسط، والفعالان ترحل وخيم،

(1) الديوان: الملحق: 384.

(2) البلاغة والتطبيق: 440.

(3) الديوان: 256 .

(4) الديوان: 167.

(5) الديوان: 187.

(6) الديوان: 255.

(7) الديوان: 199.

(8) ينظر: جواهر البلاغة: 296، والبلاغة والتطبيق: 440.



والحرفان فينا وعنا. والفرق بين المقابلة والطباق هي ان الأول يكون بين أكثر من متضادين، والثاني يكون بين المتضادين فقط، والمقابلة تكون بين الأضداد وغيرها ولكنها في الأضداد أعلى رتبة وأعظم موقعاً⁽¹⁾. وقد وردت في أشعار الشاب الظريف أكثر ما وردت بهذا الشكل.

{7} الموازنة:

هي: ((تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية))⁽²⁾.

أو هي ((اقامة الشطرين من البيت على مفردات يتناسب تقطيع كل منها في الشطر تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة، أو تنزع ان تكون تامة))⁽³⁾ ويمكن ان يندرج تحت هذا التعريف ما يسمى بالتسميط⁽⁴⁾ والترصيع⁽⁵⁾. وفي نظرة إلى اشعار الشاب الظريف نجد هذا اللون اللون مبثوثاً بين طيات ديوانه.

- مما ورد في مطلع قصائده ليكون مع الترصيع والتقفية تناسقاً في النظم والموسيقى:

فكم / جمع / الحسن / النفيس / من / العلى وكم / فرق / الجيش / الخميس / من / العدى⁽⁶⁾
 وحق / هذي / الأعين / الساحرة وحسن / هذي / الوجنة / الزاهرة⁽⁷⁾
 إذا / سطا / قلت يا أسد العرين / قفي وان بدا / قلت يا شمس الضحى / غيبي⁽⁸⁾

- وقد ترد في خلال القصيدة كقوله:

فإن عشقت / فهذا الحسن / لي وطر وان سلوت / فهذا الهجر / لي سبب⁽⁹⁾
 حبيب / القلوب / أذبت / العيون حبيب / الفؤاد / أذبت / القلوب⁽¹⁰⁾

(1) المصدر المصدر نفسه: 440، 441.

(2) المصدر نفسه: 405.

(3) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 77.

(4) التسميط: هو ان يجعل الشاعر بيته على اربعة اقسام ثلاثة على سجع واحد بخلاف قافية البيت. جواهر البلاغة: 409.

(5) الترصيع: هو توازن الالفاظ، مع توافق اعجازها، أو تقاربها، المصدر السابق: 406.

(6) الديوان: 129.

(7) الديوان: 164.

(8) الديوان: 82.

(9) الديوان: 48.

(10) الديوان: 67.



بحمرة / خدٍ / لا تصاب/ بعارضٍ وخمرة / ثغرٍ / لا تعاف/ لشاربٍ⁽¹⁾

- وقد تكون الموازنة بين ألفاظ متقاربة متجانسة مما يزيدها جمالاً إلى جمالها كقوله:

فيطربُ/ حين/ يضرب / في / خطوبٍ ويعربُ / حين / يغربُ / في خطابٍ⁽²⁾

فليس / مجدك / في/ مجدٍ / بمحتجبٍ وليس / مدحك / في/ مدحٍ / بمكذوبٍ⁽³⁾

- وقد تكون الموازنة موزونة ومقفاة، أو يقسم البيت فيها إلى أربعة أشطر ثلاثة منها مقفاة،

وهذا هو الترصيع والتسميط كقوله من قصيدة يمدح احد ولاية دمشق:

المنجدين أخاً الموجدین سخاً والماجدین أباً والواجدین إِباً⁽⁴⁾

وكذلك قوله في المقام نفسه:

معنى لمبتكر أنسٍ لمفتكرٍ فجرٍ لمعتكرٍ بالنعع معتكرٍ

أكرم به منصف بالعدل متصفٍ للدين منتصفٍ للحق منتصرٍ

يا خير منتسبٍ للمجد محتسبٍ بالعزم مكتسب مدحا من البشر⁽⁵⁾

(1) الديوان: 88.

(2) الديوان: 90.

(3) الديوان: 86.

(4) الديوان: 63.

(5) الديوان: 171.



فلاحظ أنه يكرر هذه الموازنة في أبيات متكررة من القصيدة الواحدة. وقد يقسم في بعض الأحيان البيت إلى ثلاثة أقسام متساوية مرصعة كقوله:

بفؤادي المرتاح أم بسهادي الـ فضّاح أم بـودادي الـوضّاح
فبعر فك الفياح أو فبطر فك الـ سقّاح أو فبعطفك الـرمّاح⁽¹⁾

ونلاحظ تكراره لهذه الموازنة في أبيات متتابعة كقوله من قصيدة أخرى (يمدح بها أحد الوزراء ويعاتبه) :

السعد في / أبوابه / والأمن في إقليمه / والرزق في / أقلامه
والشمس من / قسماته / والجود في تقسيمه / والبر في / أقسامه
والباس في / يقظاته / والخلم في غفلته / والعلم ملء / كلامه
والصدق في / اقواله / والحق في افعاله / والعدل في / احكامه
والله من / حفظائه / والنصر من اعوانه / والدهر من / خدامه⁽²⁾

فهو فضلا عن الترصيع يجمع بين التقسيم الافتي والعامودي، ومن الثاني قوله (معرضاً بأبناء جيله):

وعابدين/ في المحراب قد هربوا ترى المسيح يوافيهم على قدر
ومدبرين/ وما ولوا ولا اجترموا وينسبون بلا شك إلى دبر
وصالحين/ رأيت الخمر عندهم قد حلّوه بلا خوف ولا حذر
وسالحين/ وما زالت طهارتهم وآمنين وقد أمسوا ذوي خطر⁽³⁾

(1) الديوان: 113 - 114.

(2) الديوان: 318.

(3) الديوان: 166.



وقد يجمع بين التقسيم العامودي والأفقي في أبياته كقوله:

وارجو / غير / بابك / لي / مراما وأقصد / غير / ربك / لي / مقبلا

وأخطب / غير / شمسك / ان / تجلى وأسأل / غير / مائك / ان / يسبلا⁽¹⁾

وأخيرا فإن الموازنة باب واسع وما طاله البحث منها هو إشارة إلى علاماتها البارزة في أشعار شاعرنا.

- ويلاحظ استعماله للمحسنات المعنوية⁽²⁾ { كالتورية، وحسن التعليل، والمدح بما يشبه النعم، واللف والنثر } بصورة أقل من المحسنات اللفظية. فمن بين الانماط التي تمت دراستها لا نجد إلا الطباق⁽³⁾ من المحسنات المعنوية والبقية كلها محسنات لفظية⁽⁴⁾. وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن المحسنات المعنوية تحتاج إلى ثقافة عالية وتمرس وخبرة فضلاً عن ذلك ما تتطلب من جهد عقلي وفكري كبير وغوص في المعاني واستخراج المتوافق منها. والشاب الظريف على الرغم من ثقافته العالية نراه ميّالاً بطبيعته إلى اللفظ دون المعنى فهو لا يتطلب كبير جهد أو تفكير. هذا الميل الذي قد يكون فرضه الاتجاه السائد في عصره بتفضيل اللفظ على المعنى.

فالشاب الظريف قد نشأ في أسرة علم ومن غير المعقول أن تخرج هذه الأسرة شاباً غير مثقف. فخلال أشعاره نلمس ثقافة لا بأس بها. وقد يرجع الأمر إلى قصور وعدم مقدرة في هذا اللون من الوان البديع فضلاً عما ذكرناه.

المحسنات المعنوية

{1} التورية:

((وهي أن يذكر المتكلم لفظاً له معنيان، أحدهما قريب غير مقصود ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد مقصود دلالة اللفظ عليه خفية))⁽⁵⁾ كقوله:

(1) الديوان: 262 – 263.

(2) المحسنات المعنوية: وهي التي يكون التحسين فيها راجعاً إلى المعنى أولاً. ينظر: علوم البلاغة: 96.

(3) وقد تفيد تحسين اللفظ أيضاً.

(4) المحسنات اللفظية: وهي التي يكون التحسين فيها راجعاً إلى اللفظ أصالة. ينظر: المصدر السابق: 296.

(5) جواهر البلاغة: 363.



فليس الفضل والحسن بن سهل وإن يك فيهما منح وبذل
كجودك أو كخلقك يوم سلم فإذا فضل وذا حسن وسهل⁽¹⁾

- فالمعنى الظاهر هو تشبيه الممدوح في الجود والخلق بهذين الشخصين ولكن المعنى المقصود هو ان ينسب هذه الصفات وليست الاسماء إلى ممدوحه أو قوله: (في رثا الفخر العراقي):

لعمرك ما الفخرُ العراقيُّ ميّت وإن كان ما بين القبور له قبر
ولكنها الأخرى أتت وتزيّنت وفاخرت الدنيا وكان لها الفخر⁽²⁾

أو قوله: (في ملاح جرحته يده) /
لم تجرح السّكين كف معذبي إلا لمعنى حسنة متحقّق
هي مثل ما قيل جارحة له ولكلّ جارحة إليه تشوّق⁽³⁾
أو قوله :

اعاين روض النيرين بخده

فاعجب من خطّ يريني به سطرا

ويكسر قلبي اشعريّ عذاره

فواعجبا والاشعري لا يرى الجبرا⁽⁴⁾

(1) الديوان: 256.

(2) الديوان: 158.

(3) الديوان: 229.

(4) الشاب الظريف حياته وشعره: المستدرك: محمد شاكر ناصر الربيعي: 139، ديوان الشاب الظريف نظرات ومستدرك: الدكتور عباس هاني الجراخ: 298 .



{2} حسن التعليل:

((وهو أن يُدعى لوصف علّة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي))⁽¹⁾ كقوله:

كَانَ بَعِينِينَ فَلَمَّا طَغَى بِسَحَرِهِ رَدَّ إِلَى عَيْنِ
وَذَاكَ مَنْ لَطِيفٍ بَعَثَ أَقَاهُ مَا يَضْرِبُ اللَّهُ بِسُيُفَيْنِ⁽²⁾

أو قوله:

عَابُوا مِنَ الْحُبُوبِ حَمْرَةَ شَعْرِهِ وَأَظْنَنُهُمْ بِذَلِيلِهِ لَمْ يَشْعُرُوا
لَا تَتَكْرُوا مَا أَحْمَرَّ مِنْهُ فَإِنَّهُ بِدَمَاءِ أَرْبَابِ الْغَرَامِ مَضْفَرٌ⁽³⁾

أو قوله :

بَعَثَ الْكِتَابَ بِرَقْعَةٍ مَحْمَرَةٍ جَاعَتِ تَهْدُنَا بِفَرْطِ جَفَائِهِ
فَسَأَلْتُهَا عَنْهُ فَقَالَتْ أَنََّّهُ ذَبَحَ الْوُدَادَ فَكَنتِ بَعْضَ دَمَائِهِ⁽⁴⁾

أو قوله :

وَالْأَرْضُ قَدْ بَسَطَتْ لِحْسَنَ صَنِيعِهِ بِالْثَلَجِ فِي الْأَرْضِ الْيَدَ الْبَيْضَاءِ⁽⁵⁾

{3} المدح بما يشبه الذم:

وهو ((أن يستثنى من صفة ذم منفية عن الشيء))⁽⁶⁾ صفة مدح كقوله:

وَمَا فِيهِ مِنْ حَسَنٍ سِوَى أَنْ طَرَفَهُ لَكَلَّ فَوَادٍ فِي الْبَرِيَّةِ صَائِدٌ⁽⁷⁾

(1) التلخيص: 375.

(2) الديوان: 337.

(3) الديوان: 156.

(4) الديوان: 39.

(5) الديوان: 32.

(6) أحسن الصياغة في حلية البلاغة (في فن البيان والمعاني والبديع، عبدالله الفرهاوي الواعظ، الواعظ، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، 1387 هـ - 1967م: 66.

(7) الديوان: 121.



أو قوله :

ولا عيب عندي فيك لولا صيانة لديك بها كل امريء يتبدل⁽¹⁾

{4} اللف والنشر:

((وهو ذكر متعدد على التفصيل، أو الإجمال، ثم ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بأن السامع يردّه إليه))⁽²⁾ كقوله:

رأى جسدي والدمع والقلب والحشا فأضنى وأفنى واستمال وتيمأ⁽³⁾

أو قوله :

فخمـره وورده وآسـه من ريقـه وخدـه وصدغـه⁽⁴⁾

أو قوله :

في جسمـه وصدغـه وشكلـه المـاء والخضرة والوجه الحسن⁽⁵⁾

وأخيراً: فإن الشاب الظريف واكب التطور الحاصل في عصره من العناية بالصناعة والإغراق في البديع والزخارف اللفظية التي أكد عليها أكثر من غيرها، فكان اهتمامه باللفظ وتزويقه وتحسينه يشغل اهتمامه الأكبر، لذلك فحصه الأسد في شعره كانت للتحسينات اللفظية التي اولاهها عناية كبيرة إذا ما استثنينا التورية. انصبت هذه العناية على الجنس والطباق والتصدير والموازنة أكثر من غيرها من المحسنات.

- تركيز الشاب الظريف على المحسنات اللفظية دون المعنوية انسجاماً مع ما كان سائداً في عصره من العناية باللفظ وزخارفه.

(1) الديوان: 242.

(2) أحسن الصياغة في حلية البلاغة: 66.

(3) الديوان: 312.

(4) الديوان: 216.

(5) الديوان: 339.



الفصل الثاني

المستوى التركيبي



المبحث الأول

بناء القصيدة

المدخل:

ما القصيدة الا تراكم للمعاني والأفكار والالفاظ والابيات، وهذا التراكم يشكل بناءً واحداً متكاملًا. قد يتخلله التنوع أو قد يجمعه شكل وغرض واحد. وهي في جميع الأحوال بناء مترابط متراس بجميع أجزائه له هدف واحد هو خدمة الغرض الاساس من إنشائها. وعلى الشاعر: ((أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق ابياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول اليه، كما انه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يثنيها))⁽¹⁾.

على ان ابن رشيق القيرواني يخالف هذا الرأي اذ يقول: ((ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، الا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد))⁽²⁾.

فهو يفخر بالبيت المفرد الذي يجري مثل مجرى المثل. الا ان ذلك لا يمنع من كونه يشكل لبنة في الإطار العام الذي صيغت من أجله. ولتوضيح ذلك نذكر رأي الدكتور عز الدين اسماعيل في هذا الباب فهو يشبه البناء في القصيدة بالمجتمع القبلي فيقول: ((إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر احسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به.

فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر، فاذا كان المجتمع كله عدداً هائلاً من القبائل المستقلة بشؤونها والتي لا يربطها غيرها الا الدم، فكذلك شأن القصيدة العربية، فهي كما رأيناها- مجموعة من الوحدات (الآبيات) المستقلة بذاتها، التي لا يربطها غيرها الا القافية، والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التي

(1) عيار الشعر: 129.

(2) العمدة: 261/1-262.



تعمل جميعها في تفاعل وانسجام داخل اطار هذه الوحدة، تماماً كما يعيش افراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم⁽¹⁾ وفي الحقيقة فان الترابط بين ابيات القصيدة لا يقتصر على القافية فقط وإنما هناك أمور أخرى تؤدي الى هذا الترابط كالوزن، والعطف والشرط، والسؤال، والجواب والتضمين، والاقتضاء، والسرد القصصي، فضلاً عن وحدة الموضوع والغرض وغيرها من الأمور الأخرى التي تسهم في تقوية هذا الترابط سواء بصورة لفظية أو معنوية.

ولبت في هذه القضية نشير الى: ((ان البيت الشعري جزء من نسيج النص الشعري وله خصوصية وفردة عند العرب يتميز بها عن آداب الأمم الأخرى)):

وبتعدد الالبيات تتشكل بنية النص الشعري (أو القصيدة) وهذه البنية قد يحكم الباني نسجها وقد يلحقها بعض الخل تبعاً لإمكانية الباني ومقدرته - سواء كان الخل في المعنى أو في المبنى - وقد يحسن الباني الصياغة في ابنية متعددة والضرب في اشكال مختلفة عدة. أما قولهم ((وليس كل بان بضرب بانياً بغيره))⁽²⁾. فهذا قول فيه بعض الإسراف والمبالغة.

وللقصيدة أهميتها في هذا البناء، فقد ظلت بناءً شامخاً على الرغم من التطورات التي طرأت على الشعر العربي في بنيته وفي أغراضه، وبقيت النوع المفضل لدى الشعراء والنقاد على السواء⁽³⁾، فالقصيدة بأهميتها تشكل ((جوهر الشعر العربي وعليها مداره))⁽⁴⁾. الذي يدور بها وعليها. وتبعاً لأهمية القصيدة ستشكل بقسميها المركبة والبسيطة البداية لهذا البحث.

أولاً: القصيدة المركبة:

عرف القرطاجني القصيدة المركبة بقوله: ((هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل ان تكون مشتملة على نسيب ومديح. وهذا اشد موافقة للنفس الصحيحة الأذواق))⁽⁵⁾. فالنفس مولعة بحب التنوع والرغبة في التغيير.

ويمتاز هذا اللون ((بتعدد العواطف في القصيدة واتخاذ وسائل جديدة في التعبير عن هذا التعقيد والكشف عن اساليب جديدة لنمو أجزاء القصيدة استفادة من الفنون الأخرى))⁽¹⁾، وتعني

(1) الاسس الجمالية في النقد الأدبي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ط3، 1986: 313.

(2) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء. لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هـ/899م)، تح د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985: 40.

(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 25.

(4) المرشد: 777/2.

(5) منهاج البلغاء: 303.



بالتراكيب التشكيلات والصور المختلفة المترابطة التي يرسمها الشاعر ، ((ففي البداية يعتمد الى التمهيد للغرض الرئيس بابيات ليست منقطعة عما يليها نهائياً فهي مرتبطة بها تساق لتهيئة المتلقي لاستقبال ما سيأتي ولإدراك ما يريد أن يقول الشاعر أو لإيضاح السبب الذي يدفع الشاعر الى ما يقوله في الغرض الرئيسي فهي تشتمل على تهيئة اولية لجر القصيدة العام، ينتقل بعدها الشاعر أو يتخلص بيت أو أبيات أو ربما بلفظة مفردة أحياناً الى الغرض الرئيسي، والانتقال بين المقدمة والغرض الرئيسي قد لا يكون انتقالاً لفظياً أو شعورياً أو بهما معاً بحيث تحافظ الأجزاء دائماً على ارتباطها الشعوري واللفظي ويلي التخلص الغرض الرئيسي الذي: كان هدف الشاعر الأول. وبعد الإنتهاء من غرض القصيدة يحاول الشاعر الوصول الى خلاصة مكثفة للتجربة الشعرية تشكل خاتمة القصيدة، والخاتمة عادة تكون مرتبطة بالغرض العام الذي تبنى عليه القصيدة))⁽²⁾.

وهذه السمات الأربع {المقدمة، والتخلص، والغرض الرئيس، والخاتمة} هي التي تميز هذا اللون من ألوان القصيدة. وكل جزء من هذه الأجزاء يكون لبنة وأساساً يرتفع به البناء ويزداد إحكاماً.

{1} مقدمة القصيدة :

إذا انعمنا النظر في مقدمات قصائد الشاب الظريف نجدها مشحونة ببعض معاني وألفاظ النسب البارزة بوصفه محورا تدور في فلكه معاني اللوعة والشوق والحنين واللقاء والصدود وسهر الليالي ووصف محاسن الطبيعة والمرأة وذكر الديار ومرايع الحمى والحنين لهما مع الدعاء لهما بالسقيا، وهذا يشمل سمة من سمات مقدماته في اغلب مدائحه.

والمقدمة تعد ((ظاهرة من الظواهر التي صاحبت القصيدة العربية على اختلاف الاعصار التي مرت عليها والأمصار التي انتقلت إليها))⁽³⁾.

وبما ان الشاب الظريف شاعر حاضرة. كانت مقدماته مرآة لتلك الحياة وذلك العصر وهي تكاد تخلو من الوقوف على الأطلال ووصف للرحلة إلى الممدوح...⁽¹⁾. فالشاعر ((شكا شدة الوجد

(1) بناء القصيدة الفني في النقد القديم والمعاصر: 142.

(2) البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبد الرزاق العاني، رسالة ماجستير بإشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الأنبار، 1417هـ-1986م: 113.

(3) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، 1974م: 256.



وَألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه وليستدعي إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس))⁽²⁾.

وقد لا يكون هذا سبباً كافياً ومقتعاً في الوقت نفسه، فقد يكون وراء ذلك حاجات نفسية أخرى يتطلبها هذا المقام، أو هي تقليد لشعراء سابقين لا أكثر.

ومما يحسن في المقدمة عدم الإبتداء بالمؤلم المحض⁽³⁾ أو مما يتطير منه⁽⁴⁾ ويكدر صفو الذهن ويجفو منه الطبع ولاسيما في المديح عكس الهجاء والزئاء فإن مقامهما مقام حنق وتفجع ومخالف للطبع وغير موجب للتقديم.

والمقدمة تحوي مقدمة أيضاً هي المطلع الذي هو عنوان القصيدة والمقدمة معاً. فهو يعد ركناً من أركان المقدمة وجزءاً من أجزاء القصيدة، وعنواناً لشعر الشاعر فيجب أن يكون من الجودة بمكان ((فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدل على ما عنده))⁽⁵⁾ فالابتداء كلما كان ((حسناً بديعاً، ومليحاً شيقاً، كان داعية الى الاستماع لما يجيء بعده من كلام))⁽⁶⁾. وربما بجودته كان شافعاً لما بعده، فحسن الاستهلاطات ((ربما غطت على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها))⁽⁷⁾. - من ذلك نتبين أهمية المقدمة والمطلع في البناء الشعري ككل. والشاب الظريف لهذه

الأهمية نراه يوجد ويحسن من استهلاطاته فهو عندما يذكر ارض الأحبة يقول:

ارض الأحبة من سفح ومن كب

سقاك منهمم الأنواء من كب⁽⁸⁾

(1) ذكر محمد مصطفى هدارة: أن من اسباب عزوف الشعراء عن هذه المقدمات هو كونهم من المولدين، وانقطاعهم عن تلك الحياة. ينظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: محمد مصطفى هدارة-دار المعارف-مصر، ط2، 1969م: 150.

(2) الشعر والشعراء: 27.

(3) منهاج البلغاء: 305.

(4) وينظر الصناعتين: 489.

(5) العمدية: 217/1.

(6) الصناعتين: 496، وينظر جواهر البلاغة: 419.

(7) منهاج البلغاء: 309.

(8) النديان: 72.



فقد حاول التحسين معنوياً من خلال الدعاء لأرض الأحبة بالسقيا فضلاً عن التحسين اللفظي باستعمال التجنيس والترصيع.

- واذا نراه ينادي ديار الأحبة أنفا نراه بقصيدة أخرى وكأنه يجيب عن هذا التساؤل بقوله:

نعم هي الدار من يناديها وقد حمت عند حي ناديها⁽¹⁾

- وعندما يذكر حاله وحال الجفاء والعذال معه يقول :

صدودك هل له امد قريب ووصاك هل يكون ولا رقيب⁽²⁾

مستعظفاً وموظفاً للطباق بين الصدود والوصل، والتجنيس والترصيع بين قريب ورقيب.

وعندما يذكر اللقاء وسهر الليل يقول:

وافى وارواح العذيب نواسم

والليل فيه من الصباح مباسم⁽³⁾

- وعندما يذكر اللوعة والشوق يقول:

كيف يصغي لعاذل او يميل

مغرم شفه ضنى ونحول⁽⁴⁾

(1) الديوان: 348.

(2) الديوان: 40.

(3) الديوان: 289.

(4) الديوان: 245.



وعندما يبدأ بالترحيب يقول:

اهلا بوجهك لا حجت عن نظري

يا فتنة القلب بل يا نزهة النظر⁽¹⁾

- وعندما يذكر الحمى والشوق محبياً يقول:

حييت يا ربع الحمى بزروء

من مغرم دنف الحشا معمود⁽²⁾

- وعند وصف الطبيعة والمرأة يقول:

يا حبذا نهر القصير ومغربا ونسيم هاتيك المعالم والربا⁽³⁾

يا راقد الطرف ما للطرف إغفاء

حدث بذاك فما في الحب إخفاء⁽⁴⁾

وما ان ينتهي المطلع حتى تلوح المقدمة، وهي كما ذكرنا في البداية أغلبها في النسب، ولربما مرجع ذلك الى إشتهاره كشاعر غزل، أو الى ان الاهتمام كان ينصب بالجمال الحسي ومنذ العصر الجاهلي فتجمدت هذه المقدمة كما تجمدت معاني المديح⁽⁵⁾ الى ان اذابتها تطورات الحياة في مراحل تالية فبقيت تمثل ارتباطاً بالتقاليد المرعية عند بعض الشعراء، أو يعود الى ما في هذا الفن من تعدد في الاشكال والمضامين ((فوصف الحبيبة بجمالها وكمال خلقها غزل، ووصف الشاعر حاله بما يلقي من هوى وجوى غزل، ووصف وصاله معها أو فراقه عنها غزل ايضاً... فضلاً عن كونه تعبيراً عن الحب الذي يعد في مجمله جوهر العلاقة التي تقوم عليها حياة المجتمع. ولذا كثرت مقدمات هذا النمط للأغراض ذات الاساس العلائقي، لا سيما المدح الذي لا تعدو حدوده سوى علاقة بين شخصين وقد تصفو حيناً وتكدر حيناً آخر تبعاً لما تثيره طبيعة العلاقة من

(1) الديوان: 170.

(2) الديوان: 132.

(3) الديوان: 62.

(4) الديوان: 29.

(5) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي: 310.



مسينبات... فالمقدمة اذاً رمز تعبيرى وشعورى، ذو صلة جوهرية ومناسبة قوية تقوم على فكرة الاصابة ودقة المطابقة الفعلية والعاطفية بغرض القصيدة⁽¹⁾. وهذا يقود الى الاستنتاج بان هذه المقدمات الغزلية قد تكون رمزاً او قناعاً يتقنع به الشاعر لبيان حاله ومن يخاطبه ولا سيما في غرض المديح. وقد تحمل على الحقيقة في بعض الاحيان ولا سيما في غرض الغزل نفسه، أما غرض الهجاء والرتاء فلا يحتلمان مثل هذه المقامات لعدم ملائمتها لمثل هذا المقام، فالذم واغاضة المخاطب لا يحتاج الى تمهيد وكذلك التفجع والتحسر. وهذا ما نجده في اشعار الظريف.

فلو انعمنا النظر في قصيدته البائية التي نظمها في مدح الرسول ﷺ :

ارض الاحبة من سفح ومن كذب

سقاك منهمم الانواء من كذب

ولا عدت اهلك النانين من نفس الـ

صبا تحية عاني القلب مكتب

فالظاهر ان المقدمة غزلية من ذكر الاحبة وارضهم والدعاء لهم بالسقيا، لكن في الحقيقة انما يقصد بارض الاحبة ارض الرسول الكريم (ﷺ) والدليل على ذلك فخره بالعرب ساكني تلك الديار والذين هم في الوقت نفسه قوم الممدوح، وتخصيصه تربة الممدوح من هذه الارض، فترى التدرج على هذا المنوال حتى يخلص الى غرض المديح:

قوم هم العرب المحمي جارهم

فلا رعى الله الا اوجه العرب

اعز عندي من سمعي ومن بصري

ومن فؤادي ومن اهلي ومن نشبي

لهم علي حقوق مذ عرفتهم

كانني بين ام منهم واب

(1) مستويات البناء الشعري عند الطغراني، أحمد عبد الله العاني، رسالة ماجستير باشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا، كلية التربية/جامعة الانبار، 1418 هـ - 1997م: 161-162.



ان كان احسن ما في الشعر أكذبه

فحسن شعري فيهم غير ذي كذب

حياك يا تربة الهادي الشفيح حياً

بمنطق الرعد باد من فم السحب⁽¹⁾

فهذه المقدمة لا يمكن ان تحمل الا على الرمز، ومنها ما يحمل على الحقيقة، وقد يحمل على الرمز كقوله:

لا غرو ان هز عطفني نحوك الطرب

قد قام حسنك عن عذري بما يجب

ما كان عهدك الا ضوء بارقة

لاحت لنا وطوت انوارها الحجب

تميل عني ملالا ماله سبب

سوى اعترافي بانني فيك مكتئب⁽²⁾

ففي الحقيقة كان يخاطب ممنوحه ويستعطفه نحوه وفي الجهة الثانية، فهو قد يخاطب من يحب ومن ذلك قصيدته في مدح قاضي القضاة يقول:

صدودك هل له امد قريب

ووصلك هل يكون ولا رقيبُ

يا قضاة الحسن ما صنعي بطرف

تمنى مثله الرشأ الربيب

(1) الديوان: 72 – 74.

(2) الديوان: 47.



رمى فاصاب قلبي باجتهد

صدقتم كل مجتهد مصيب

فذكر الفاظ مثل: ((قضاة، واجتهاد، والصدود، والوصول)) فيها شيء من المعنى الاول وهو الرمز. فهو كأنما يخاطب المدحوق وقد بدت منه جفوة نحوه لكن بعد ذلك يخرج الى الحقيقة بقوله:

وفي تلك الهودج ظاعنات

سرين وكل ذي وَلَه حبيب

اذا اسفرن فاتكسرت عيون

لهن فتكن فاتكسرت قلوب⁽¹⁾

- ومما يحتمل المعنى الثاني ((الحقيقة)) قوله متغزلا وذاكرا الديار:

نعم هي الديار من يناديها

وقد حمت عند حي ناديها

أجلها في الهوى وأكرمها

إن أمتح الود غير ناديها

كم راقني من ربيع اربعها

زاهرها بهجة وزاهيها⁽²⁾

فالمقدمة تقليدية يذكر فيها الديار تمهيداً للغزل، ومما تحمل به المقدمة على الحقيقة أو على الرمز وهي اليه أقرب قوله في مدح والده:

(1) الديوان: 40 - 41.

(2) الديوان: 348.



ابدا بذكرك تنقضي اوقاتي
 ما بين سماري وفي خلواتي
 يا واحد الحسن البديع لذاته
 أنا واحد الاحزان فيك لذاتي

وهي مما يمكن أن يحمل على الرمز فهو فيما بعده بذكر منزله في دمشق ويذكر والده:

ياقطر عم دمشق وأخصص منزلا
 في قاسيون وحله بنبات
 وترنمي يا ورق فيه ويا صبا
 مري عليه باطيب النفحات
 فيه الرضا فيه المنى فيه الهدى
 فيه اصول سعادتي وحياتي
 فيه الذي كشف العمى عن ناظري
 وجلا شمس الحق في مرآتي
 فيه الأب البر الشفوق فديته
 من سائر الاسواء والآفات
 كف تمذ بجوده نحوي وأخ
 رى للسماء بصالح الدعوات⁽¹⁾

(1) الديوان: 98 - 100.



وقد نجد له مقدمات في طيف الخيال وهي مما يمكن ان يحمل على الحقيقة، فهي في المدح، ويذكر فيها طيف الحبيب صراحة، ويذكر فيها حاله معه موظفاً الجنس لتجسيم هذا الطيف في شدة الليل الحالك الظلمة بالغيوم:

دعاه ورقم الليل بالبرق مذهب

هوى بك لباه الفؤاد المعذب

لطيف لطيف من خيالك طارق

بليل بليل فيه للسحب مسح

بروحي يا طيف الحبيب محافظا

على العهد يدنو كيف شئت ويقرب⁽¹⁾

ومن عيوب هذا الباب ولاسيما في غرض المديح ((أن يكون النسب كثيراً والمديح قليلاً))⁽²⁾ وربما عد اظهار الشعراء لشخصياتهم من خلال النسب مظهراً من مظاهر التطور بعد ان كانت تلك الشخصيات مضمورة تائهة في الاوصاف التي يخلعها على الاشياء وعلى الممدوح حتى بدأ الشاعر يتململ من خلال عرض مشاعره في أول القصيدة⁽³⁾ لذلك نرى ان كثيراً من الشعراء في مقدمات قصائد المديح يسهون في ذكر تلك المشاعر والتعبير عنها ((لدرجة انهم كانوا في بعض الاحيان يستغرقون اكثر القصيدة في عرض مشاعرهم الذاتية واقلها في الممدوح))⁽⁴⁾ ومهما يكن فان النقاد عدوه عيباً فالشاعر الذذي ينظم في المديح عليه او يوفيه حقه وان كان يريد ان يعرض مشاعره فعليه ان يقتضب أو يبحث لها عن مقام آخر يناسبها.

والمدقق في اشعار الشاب الطريف يجده يوازن بين مقدماته وغرضه الاساس بحيث يكون هو الغالب بعده سبباً في نظم القصيدة، فيمهد لاشعاره بابيات قليلة، ففي قصيدته البائية التي يمدح فيها محي الدين بن النحاس ((محمد بن يعقوب))، والتي عدتها 58 بيتاً ومطلعها:

قف بالركائب او سقها بترتيب

(1) الديوان: 52.

(2) العمدة: 232/1. لان الشعراء لا يجدون ما يمدحون به.

(3) ينظر اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 175.

(4) المصدر نفسه: 372.



عسى تسير الى الحي الأعراب⁽¹⁾

نجدّه يمهد لها بـ 12 بيتاً وبقيّة الابيات الـ 46 في المديح، وقصيدته الغزلية:

نعم هي الدار من يناديها

وقد حمت عند حي ناديها⁽²⁾

عدتها 25 بيتاً مهد له بخمسة ابيات وقس على ذلك بقية قصائده، وربما كان الامر على

عكس ذلك ففي قصيدته الرائية التي مطلعها:

جيش الملاحه مقرون به الظفر

كذلك قالت لنا الاحداق والطرر⁽³⁾

والتي عدتها 30 بيتاً لم يمدح فيها ممنوحه سوى بيتين، أو قصيدته التي مطلعها:

لا غرو ان هز عطفني نحوك الطرب

قد قام حسنك عن عذري بما يجب⁽⁴⁾

والتي عدتها 15 بيتاً نسبة المديح فيها بيتان والباقي نسيب واستعطاف، وربما كان للقطع في

بعض القصائد دور في ذلك فمن غير المعقول ان يمدح بيتين فقط.

{2} حسن التلخيص :

هو اللبنة الثانية في بناء القصيدة المركبة وهو جزء مهم في تسلسل الاحداث والربط فيما

بينها فهو يمثل الانتقال أو ((التخلص مما شبب الكلام به، من نسيب أو غيره الى المقصود مع

رعاية الملائمة بينهما))⁽⁵⁾ هذه الملائمة تكون برابطة معنوية أو لفظية بحيث يستسيغ المتلقي هذه

(1) الديوان: 80.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 151.

(4) الديوان: 47.

(5) التلخيص: 433.



النقلة ويستحسنها اذا ان النفوس اذا ((انتقل بها من فن الى فن مباين له من غير جامع بينهما، وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه))⁽¹⁾.

والشاعر الجيد هو الذي يملك زمام هذه النقلة بحيث يكون النسيج واحداً منسجماً من غير عيب فيه. ((والشعراء المحدثون أحسن مأخذاً من القدماء في هذا الباب))⁽²⁾ وهذا ما نجده في اشعار اشعار الشاب الظريف وهو الغالب على تخلصه فمن ذلك قصيدته التي يمدح فيها ابن عبد الظاهر ومطلعها:

ارح يمينك مما انت معتقل

امضى الأسنة ما فولاذه الكحل

- فيفتتحها بالغزل ثم يتدرج الى مدح قومه الى ان يتخلص بقوله:

ضاعت بحسنهم تلك الخيام كما

ضاعت بوجه ابن عبد الظاهر الدول⁽³⁾

- أو تخلصه في قصيدة اخرى بعد وصف اللقاء واشتكى حاله وأيام البعاد بقوله:

أو اشتكي حالي ومن احببته

ابدا لإخلاف القبول ملازم

أو اختشي خطبا اراه ببدة

وبها بهاء الدين يوسف حاكم⁽⁴⁾

- أو قوله في احدى قصائده البائية بعد ان استهلها بالنسيب:

ترحلي أو أقيمي أنت لي سكن

(1) منهاج البلغاء: 319.

(2) المصدر نفسه: 317.

(3) الديوان: 249- 250.

(4) الديوان: 290.



وأنت غاية آمالي ومطلوبي

شينان قد أمانا من ثالث لهما

وجدي عليك وإحسان ابن يعقوب⁽¹⁾

- ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدته الهمزية بعد ان افتتحها بالنسيب وذكر الفرقة:

كأن عصر الصبا بعد فرقتكم

عصر التصابي به للهو إبطاء

نار الهوى ليس يخشى منك قلب فتى

يكون فيه لإبراهيم إرجاء⁽²⁾

والملاحظ هنا ذكره لأسماء ممنوحيه في اغلب الأحيان ولكن الأعم الأغلب يقع في حشو البيت دون نهايته والثاني ((أشهر وأحسن موقعاً من النفس))⁽³⁾ ؛ لأنه آخر ما يقرع السمع. وقد ينتقل مما افتتح به الكلام الى الغرض المقصود مباشرة، بدون رابطة بينهما، ويسمى ذلك ((إقتضاباً))⁽⁴⁾ وقد ورد قليلاً في شعره كقوله في مدح قاضي القضاة:

(1) الديوان: 81.

(2) الديوان: 30.

(3) منهاج البلغاء: 32.

(4) التلخيص: 334 وينظر جواهر البلاغة: 421.



ويا تلك المعاطف خيرينا

متى يتعطف الغصن الرطيب

فينتقل انتقالة مفاجئة الى المديح بقوله:

فيا قاضي القضاة متى يوفي

حقوق صفاتك اللسن الأريب⁽¹⁾

{3} الغرض الرئيس:

هو اهم الاركان التي تقوم بها القصيدة، والعماد الذي تكون به، فهو بمثابة المرتكز الذي تركز عليه بقية اجزاء القصيدة. ومما يحسن فيه ((تحسين البيت التالي لبيت التخلص، فانه اول الابيات الخالصة الى المدح او الذم، وأول منقلة من مناقل الفكر في ما خلص اليه))⁽²⁾. فالحواس تتحفز لتلقي مفتاح هذا الباب من الناظم، فهو باهمية المطع وبمثل نقطة الانطلاق الاولى وجواز المرور لفتحه. من ذلك قوله:

ندب يرى جوده الراجي مشافهة

والجود من غيره رمز وايماء⁽³⁾

او قوله :

اغر لا الوعد ممطول لديه ولا

أسلوبه في الندى عني بمسلوب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 41 - 42.

(2) منهاج البلغاء: 321.

(3) الديوان: 30.

(4) الديوان: 82.



او قوله :

يا خير من نيطت عليه للعلی

ومن المهابة والجلال تمانم⁽¹⁾

او قوله :

أغر ما ابدت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداه حين ينهمل⁽²⁾

فالشاعر يخلص الى المديح بأسلوب جذاب يقصد منه شيئين:

1. جذب انتباه الممدوح والمتلقي.

2. كسب رضى الممدوح من وهله الاولى.

وبعد ان يتم له ذلك نراه يغوص في معاني المديح التي تتركز في الفروسية والأخلاق النبيلة وما يتبعها من شجاعة وكرم وبطولة وسخاء وهو ما يطلق عليه ((المروءة)) فهي المثل الأعلى ((الذي نبع من بطن الصحراء، واخذ البدوي نفسه بها اذا فكانت الشجاعة والكرم الزم ما يلزمه في مجتمعه البدوي وبيئته الصحراوية، وقد تجمد ليكون الرصيد الخلقى لقصيدة المدح العربية لا في العصر الجاهلي وحده بل في كل عصور الأدب العربي... فكانت بذلك تقليداً عاماً))⁽³⁾. وقد يخرج احياناً في المديح الى حد من المبالغة غير الممكنة في قصيدته التي يمدح بها الامير ناصر الدين الحراني محمد بن الافتخار والتي يقول فيها:

صبا وهزته ايدي شوقه طربا

وجذ من بعد ما كان الهوى لعبا

لا تعتبوه فما ابقى الغرام له

من سمعه ما به يصغي لمن عتبا

(1) الديوان: 290.

(2) الديوان: 250.

(3) الأسس الجمالية في النقد العربي: 310.



ولا تنأه وأمر الحب في يده

عذل فكيف وأمر الحب قد غلبا

يهوى بروق الحمى لكن يخالفها

فكلما ابتسمت في جوها انتحبا

وهنا يشير لحاله وحال قلبه مع الممدوح ففي الأبيات التالية تتوضح الصورة:

يا قلب حتام تهوى من سلاك ويا

جفني كم تبكيان الجيرة الغيبا

اعين قلباً ثوى حب الأمير به

من ان يرى بسوى حبيبه ملتهبا

فيضفي على الممدوح صفات من المبالغة والغلو تخرج عما هو مألوف:

لا تنظر العين منه السيف منصلتا

إن فارق الغمد حل الهام فاحتجبا

لو اقسم المنلج الساري على قمر

باسم الأمير دعاه قط ما غربا

ولو وضعت على الهندي سطوته

طاحت رؤوس الأعادي وهو ما ضربا

ولو وضعت الذي تبدي فكاخته

للعقم المر اضحى طعمه ضربا

ولو تلوت على ميت مناقبه



رد الإله له الروح التي سلّبا

ولو مزجت بماء المزن ما اكتسبت

من لطفه شيمي ما غصّ من شرباً⁽¹⁾

وهو يشير الى هذه المسألة⁽²⁾ في كلام سابق بقوله:

أن كان احسن ما في الشعر أكذبه

فحسن شعري فيهم غير ذي كذب⁽³⁾

وهذا الكلام في معرض مدحه للرسول ﷺ وقد صدق في موضعه ذاك وطابق مقتضى الحال إلا انه يتعدى هذه المرحلة بمراحل في هذا الموضوع، ويعلق الحاتمي على هذه المسألة بقوله: ((ويقولون احسن ما في الشعر اكذبه، وان الغلو انما يراد به المبالغة. قالوا: واذا اتى الشاعر من الغلو بما يخرج به عن باب الموجود ويدخل في باب المعلوم، فانما يراد به المثل، وبلوغ الغاية في النعت. واحتجوا بقول النابغة. وقد سئل عن أشعر الناس؟ فقال: من استجيد كذبه واضحك رديه... وطعن قوم هذا المذهب لمنافاته الحقيقة، وانه لا يصح عند التأمل والفكرة))⁽⁴⁾. وهذا طعن مقبول؛ لان كل شيء زاد عن حده انقلب الى ضده، فالكثير من المبالغة يخل بالمعنى ويزري به ولاسيما في باب المعلوم غير الممكن. ونجد ما يوافق هذا الرأي عند الجرجاني بقوله: ((ولو قال أصدقه لكان أفضل. فترك الانحراف والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرن في العقل على اساس صحيح. احب اليه وأثر عنده، اذ كان ثمره احلى واثره أبقي، وفائدته أظهر وحاصله أكثر... وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه، وقد قيل

(1) الديوان: 60 - 62.

(2) مسألة (احسن ما في الشعر اكذبه) والمبالغة فيه.

(3) الديوان: 73.

(4) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: لابي علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، تح: د. جعفر الكتاني. وزارة الثقافة والاعلام. دار الرشيد للطباعة والنشر. سلسلة كتب التراث 82-1979:

195/1.



الباطل مخصوم وان قضي له، والحق مفلج وان قضي عليه⁽¹⁾ والحقيقة ان قضية الصدق والاخلاق قضية معقدة ؛ لان الشاعر عندما يفخر أو يمدح فانه قلما يسلم من هذه الأفة. لمأرب في نفسه؛ ولان الصدق قد يحد من حركته في اطار الغرض الذي يرمي اليه والنظم الذي ينظم فيه، فنجد في موضع اخر مثلا في غرض الهجاء ينفي ما هو غير مألوف عن المهجو بل ويتهكم به قائلا:

وممسك بيديه النجم يقلعه

وليس للمرء نيل الأنجم الزهر⁽²⁾

فلماذا يستقيم الامر في ذلك الموضع ولا يستقيم هنا. وقد تكون للمدح يد في ذلك باعطائه الضوء الاخضر للشاعر احيانا ورده في بعض الاحيان، فقد كان هارون الرشيد يحتمل أن يمدح بما تمدح به الانبياء فلا ينكر ذلك ولا يرده، وقد لاحظ نفسه في احدى المرات، اغراق شاعر من ولد زهير بن ابي سلمى في مدحه اذ قال: (... انه بعد الرسول رسول) فغضب هارون الرشيد وحرمه جائزته⁽³⁾. والشاعر مدرك لهذه المسألة ويعلم ويعلم حقيقة الأمر فهو يقول:

لا تلمني ان قصرت في المد

ح فعذري عند الورى مقبول

هل يحيط اللسان منك بوصف

فيه يفنى المنقول والمعقول⁽⁴⁾

(1) اسرار البلاغة: 25-251.

(2) الديوان: 165.

(3) الأغاني/ لابي الفرج الاصبهاني علي بن الحسين (356هـ - 976م)، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر: 144/13.

(4) الديوان: 246.



فقد عد وصفه بالمنقول والمعقول موجباً للتقشير لذلك فهو يلجأ الى ما هو ابعد من ذلك، وقد يشفع له في هذا الموضع كون لو هي اداة امتناع لامتناع⁽¹⁾ وتمني للشيء المستحيل. وبالعودة الى القصيدة وأبياتها نجده بعد نهاية هذه الابيات ينحى منحى مغايراً الى ما هو مألوف في المديح من كرم وأدب ومجد وشجاعة وما الى ذلك.

من الأكارم أبناء الأكارم آ

باء الأكارم لا زوراً ولا كذباً

يسعى لنيل العلى من معشر وهم

تسعى المعالي الى ابوابهم أدبا

يعلمون الورى آدابهم ولهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الأدبا

لو لقبوا بالغصون السمر صدقهم

جعل الرؤوس لها يوم الوغى كثبا

المنجدين أخوا الموجدین سخا

والماجدين ابا والواجدین ابا

لما انتسبت الى ابوابه كبرت

بي همة صغرت ففي عيني الرتبة⁽²⁾

(1) ينظر شرح ابن عقيل: بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري 698-769 هـ على الفية ابن مالك تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة، مصر: 385/2.

(2) الديوان: 62 - 63.



ولو تصفحنا قصيدة اخرى مثلاً كقصيدة اللامية التي مطلعها:
لو رمت ابقاء الوداد بحاله

لم تغر طرفك بارتياذ نباله

فيبدأ بمقدمة في النسيب من 14 بيتاً الى أن يتخلص بقوله:
عان التعطف حين تبصر عانياً

واذا ظفرت بواله لك واله

يجني على كما جنى الاثمار من

أم ابن يعقوب على إقلاله

فيصفه بالجمال بداية وهذا ما نجده في قصائد اخرى وهو مما يؤاخذ عليه فالمديح يكون
بالإقدام والبأس والشجاعة والكرم وما الى ذلك من صفات المزوءة، فيقول:
وجه تغار الشمس منه اذا بدا

وتود لو طبعت على أمثاله

ولو شبهه بالشمس في رفعتها لكان افضل. فينعتة بعد ذلك بالكرم:

متهلل القسمات يؤذن بالرضا

وجه الكريم يبين عن افعاله

أو قد يجمع بين الشجاعة والكرم فينعتة بالليث شجاعة والبحر كرمًا:

الليث بين أمامه وورائه

والبحر بين يمينه وشماله(1)

وهي معان للمديح قد تجمدت منذ القدم وحتى الآن. وان كان عبد الملك بن مروان قد عاب
على الشعراء وصفه بالجمال والحسن حين عتب على عبد الله بن قيس الرقيات فقال له انك تقول
في مصعب بن الزبير:

(1) الديوان: 274 - 277.



انما مصعب شهاب من الله

تجلت عن وجهه الظلماء⁽¹⁾

وتقول في:

يأتلق التاج فوق مفرقه

على جبين كانه الذهب⁽²⁾

فيقول له: يا ابن قيس تمدحني بالتاج كأني من العجم، وتمدح مصعب بأنه شهاب من الله... فهو هنا يرسم طريقاً في المدح، وعاب على الشعراء تشبيهه بالأسد والبازي والصقر وغيرها من هذه الصفات⁽³⁾.

- ومن جميل مدحه قصيدته التي مطلعها:

ارح يمينك مما انت معتقل

أمضى الاسنة ما فولاذه الكحل

فيبدأ بالمدح بعد النسيب وبعد التخلص فيقول:

اغر ما ابنت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداء حين ينهمل

ان قلت يميناه مثل البحر صدقني

بها مناهل منها تشرب القبل

يد لها كم يد من قبلها سبقت

(1) ديوان عبد الله بن قيس الرقيات، تح محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة، دار صادر للطباعة، للطباعة، بيروت، 1378-1958: 5.

(2) ديوانه: 91.

(3) ينظر نقد الشعر: 184، وينظر الصناعتين: 114 وينظر النقد الادبي، أحمد أمين، مكتبة النهضة-مصر، 1983: 396.



يد وكم من يد بعدها تصل⁽¹⁾

فيصفه بالبلاغة بعد أن وصفه بالكرم:

توحي الى كل قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن اقلامه الرسل

وبعدها يعود الى صفات الكرم والشجاعة والأولى أعم وأشمل:

فالعداة له كل ما حذروا

وللعفاة عليه كل ما سألوا

أضحت يده لعقد الجود واسطة

فليس يدري لجود بعدها عطل

يجود حتى يمل الناس أنعمه

وليس يدركه من بذلها مثل

سادت وسارت بها الافواه معلنة

فقد غدت مثلاً يغدو بها المثل

بنى لأبنائه بيت العلى وثوى

فيما بناه له أباه الأول

كانوا اتتم الورى جوداً وإن صمتوا

وأعظم الناس احلاماً وأن جهلوا⁽²⁾

(1) الديوان: 249 – 251.

(2) الديوان: 251 – 252.



والملاحظ تكراره في اغلب قصائده لالفاظ معينة مثل البحر واغر وندب والليث وغيرها من الالفاظ التي تؤدي معنى الشجاعة والكرم عند ممنوحيه.
وقد لا يكتفي الشاعر بتحسين البيت الذي يلي التخلص وانما بتحسين الابيات التي تليه ايضا كقوله في قصيدته الميمية في مدح احد الوزراء:

أمل سعت اجد في اتمامه

فعلام حل الدهر عقد نظامه

فيبدأ مقدمته بشكوى ودم الزمان الذي نقض ما أبرمه من وِد مع ممنوحيه
والى متى سيبقى الزمان لنقض ما

اسعى بكل الجهد في ابرامه

وهذه المقدمة مما يحمل على الحقيقة في وصف لحاله مع الممدوح، فيتخلص بقوله:
دام الوزير ممتعا بخلوده

فدوام تشييد العلى بدوامه

فيبدأ غرضه الأساس باستعمال الترصيع في البيت الذي يلي التخلص وما بعده فيكون بذلك
هالة موسيقية تقوي دلالة هذا الجانب اضافة لتقويتها دلالة المعنى:

السعد في ابوابه والامن في

اقليمه والرزق في اقلامه

والشمس من قسماته والجود في

تقسيمه والبر من اقسامه

والباس في يقظاته والحلم في

غفلاته والعلم ملء كلامه

والصدق في اقواله والحق في



أفعاله والعدل في احكامه
والله من حفظانه والنصر من
اعوانه والدر من خدامه⁽¹⁾

وهو من جنّ المديح ومما تمدح به الملوك، فقد جمع وحشد الكثير من صفات المديح في أبيات قليلة.

اما في غرض الغزل فلا يختلف البناء كثيراً الا في المضمون، فالغرض الرئيس دائماً يكون في وصف محاسن المرأة ووصف حاله معها. ومن ذلك قصيدته البائية فبعد ان يفتتحها بذكر الديار واصفا نوارها وربيعها وازهارها يخلص الى ذكر من يحب بقوله:

وكم بها من مصونة صلنا

يحجبها غيرها ويحميها

نَمَّ بها حليها ومبسمها

وطيب انفاسها ووانيتها

ثم يبدأ بوصف حسناتها وجمالها مثنيها اياه بالروضة والدوحة.

روضة حسن يذيب من وله

شادن قلب المحب راعيها

ودوحة لم تضع روائحها

الا سقتها عيون غاديها

ومن ثم يفصل هذه المحاسن وهذه الصور:

ومن تغور دمعي الطليق بها

شقيق ما افتر من أقاحيها

(1) الديوان: 317 - 318.



ومن خدود بالورد ياتعة

أن لاح جانبيه حال جانيتها

ومن قدود اذا انثنت هيفا

أفرادها الحسن في تنثيتها⁽¹⁾

ويستمر على هذا المنوال مع ذكر حاله وما يقاسيه من هجر وصباية. والشاب الطريف في أغلب الأحيان يحاول ان يجيد وجود في بنائه وأغراضه بتتبعه لبناء من سبقه واستخدامه للأسلوب السهل واللغة الجزلة تارة وباستخدام البديع والمبالغة تارة أخرى. وفي تتبعه ذلك نراه في بعض الأحيان متأثراً ببناء القصيدة الطالية ووصف الرحلة الى المدح كقصيدته التي مطلعها:

حييت يا ربع الحمى بزرود

من مغرم دانف الحشا معمود

فيحيي ربع الحمى ولكن لا يذكر الطلال وإنما يشير اليها فيقول:

يا نزهتي الكبرى ومعدن لدنتي

ومحل أهل مودتي وعهودي

عوجوا عليه فلست ابرد غلة

حتى اعفر في ثراه خدودي

(1) الديوان: 349.



فيستمر حتى البيت السابع يؤكد صراحة ما آل اليه الربيع من أطلال بعد رحيل أحبته عنه:
ناديتها والركب بين مودع

يهدي الجوى ومودع مكمود

وفي البيت العاشر يتخلص بقوله:

قالوا الشباب الى الغواني شافع

مالي رجعت بشافع مردود

قالوا الثراء يزينه فأعمد الى

ظل ابن عبد الظاهر الممدود

ولا يدخل الى المديح مباشرة بعد التخلص وانما يمهد له بوصف رحلته الى ممدوحه:

فخرجت أظهر همتي ومحبي

ومطيتي ومقاصدي وقصيدي

وسريت مدلجا اليه ومدلحاً

والشوق يدني منه كل بعيد

فيذكر أن رحلته انما كانت ليلاً بقوله ((سريت)) وهو ادعى للجهد لمخاطر الظلام. ثم يذكر
مزيداً من هذه المخاطر والمشاق حتى اناخ رحلته باب الممدوح:

لا وعر اهل الشام يبعدي ولا

الرمل المديد ولا اتساع البيد

حتى انخت بمن به اتضحت لنا



طرق الهدى وأدلة التوحيد⁽¹⁾

فيدخل في غرض المديح:

عظم ومجد ما استطعت فانه

أعلى من التعظيم والتمجيد

خلق الندى خلقاً له وكذا لهم

طيب الثمار دليل طيب العود⁽²⁾

حتى يختمها بالمدح ايضاً. وهذا اللون أو البناء ذو المقدمة الطالبية قليل في اشعار الشباب

الظريف. ففي موضع آخر نجده متمرداً على هذا اللون ومفسراً لهذه القلة:

اذ لا يعوج الى الديار مسائل

شعري ولا اشكو فراق قفار⁽³⁾

{4} الخواتيم :

أو القطع وقد عرفه الحلبي بقوله: ((وهو ان يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المترسل أو الخطيب أو الشاعر مستعذباً حسناً لتبقى لذته في الأسماع))⁽⁴⁾ ؛ لانه الاقرب اليها من بين سائر الكلام ((فهو كقطع الشراب، يكون آخر ما يمر بالفم، ويعرض على الذوق، فيشعر منه بما لا يشعر من سواه))⁽⁵⁾ على ان يكون بالجودة نفسها التي كانت بها بقية اغراض القصيدة، ((لا يكون

(1) الديوان: 133 – 134.

(2) الديوان: 134 – 135.

(3) الديوان: 169.

(4) حسن الترسل الى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي 725هـ، تح اكرم عثمان يوسف. دار الرشيد للنشر. 1980: 255.

(5) جواهر الادب في ادبيات وانشاء العرب، السيد احمد الهاشمي، مكتبة المعارف، مصر: 38/1.



يكون متكلفا وانما ينساب انسيابا متعاضدا مع جو القصيدة ذلك انه العمدة في محاسن كل شيء والغاية في كماله⁽¹⁾.

فكلما كان الانتهاء حسنا كلما كانت له رنة كرنه الناقوس تعلق في الاذن وتتجلجل فيها ؛ لذلك فانا نرى اغلب الشعراء في ختام قصائدهم يكررون الخاتمة لاكثر من مرة عند الالقاء.

ويجب على الشاعر ان يتحفظ من الاساءة، ومن كل ما يكره ((فالاساءة فيه مغفية على كثير من تاثير الاحسان المتقدم في النفس))⁽²⁾. وبما ان هذا اللون من القصائد أغلب تشكيلاته في المديح، المديح، فان الانتهاء في اغلب الاحيان يكون في هذا الباب كقوله:

قوم اذا زرتهم اصفوك ودهم

كانما لك ام منهم وأب⁽³⁾

او قوله :

لو رمت اسحب اذيالي على فك

لمد لي سبب من جوده سببا⁽⁴⁾

او قوله :

تأييد والآراء للتسديد⁽⁵⁾

(1) الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم ابراهيم العلوي 749هـ. مطبعة المقتطف، مصر، 1332هـ، 1914، 183/3.

(2) منهاج البلغاء: 285.

(3) الديوان: 49.

(4) الديوان: 69.

(5) الديوان: 135.



او قوله :

نسب اذا ما قيل من هو أعربت

أحساب أعراب لكم وأكارم⁽¹⁾

وقد يخرج في المدح الى الاستعطاء والاستعطاف بعد ان بلغ الغاية في المدح:

اجر واجز واعطف وأعط فانما

يخص كريماً بالنوال الأكارم⁽²⁾

او قوله :

اليوم يقضي الكريم موعدة

والحر لو قال ما عسى فعلا⁽³⁾

وقد لا يشير الى ذلك صراحة فنراه مترفعاً عن هذا الأمر:

خذ مدحا لم ارد به منحا

حسبي أنّي اليك انتسب⁽⁴⁾

وحسبي ان تطابت المعالي

بان الى محبتك انتسابي⁽⁵⁾

(1) الديوان: 291.

(2) الديوان: 247.

(3) الديوان: 266.

(4) الديوان: 46.

(5) الديوان: 91.



وقد يختتم قصائده بالسلام والتحية:

عليك مني سلام ما سرت سحرا

نُسيمة عطرها في الكون درّاء⁽¹⁾

او قوله :

فعليك منك مع الأصائل والضحي

تتلى اجلّ تحية وصلاة⁽²⁾

وقد يفخر باشعاره تلك التي قالها في المديح في بعض الاحيان:

ان غبت عنهم تباهاوا في قصائدهم

بغية الشمس تبدو زينة الشهب⁽³⁾

او قوله :

وكلما قيل شعر أو يقال فما

أراه إلا رذاذا من شأبيبي⁽⁴⁾

وقد يستشفع كما في قصيدته في مدح الرسول ﷺ:

وقد دعوتك أرجو منك مكرمة

حاشاك حاشاك أن تدعى فلم تجب⁽⁵⁾

(1) الديوان: 31.

(2) الديوان: 102.

(3) الديوان: 77.

(4) الديوان: 87.

(5) الديوان: 75.



وهو بعد هذا كله يعتذر مقصراً:

لا تلمني أن كنت قصرت في المد

ح فعذري عند الوري مقبول

هل يحيط اللسان منك بوصف

فيه يفنى المنقول والمعقول⁽¹⁾

وبعد استيفاء هذه الاقسام ولإيضاح الصورة وتقريبها أكثر نورد بعضاً من قصائده في هذا الباب مع الإشارة الى تلك الاقسام المار ذكرها آنفاً. فنأخذ مثلاً لذلك قصيدته في مدح الرسول ﷺ، والتي يبدأها بالنسيب ذاكرةً ارض الأحبة وأهلها ومادحاً لهم، ومن ثم مدينة الممدوح وتربته ممهداً لغرضه قبل أن يصل اليه متدرجاً من المطلع حتى التخلص:

ارض الأحبة من سفح ومن كثب	سقاك منهمر الأنواء من كثب
ولا عدت اهلك النائين من نفس الـ	صبا تحية عاني القلب مكتب
قوم هم العرب المحمي جارهم	فلا رأى الله الا اوجه العرب
اعز عندي من سمعي ومن بصري	ومن فؤادي ومن اهلي ومن نشبي
لهم علي حقوق مذ عرفتهم	كأني بين ام منهم واب
ان كان احسن في الشعر اكذبه	فحسن شعري فيهم غير ذي كذب
حياك يا تربة الهادي الشفيح حيا	بمنطق الرعد باد من فم السحب
يا ساكني طيبة الفيحاء هل زمن	يدني المحب اليه لنيل السؤل والارب
ضمت اعظم من يدعي باعظم من	يسعى اليه اخو صدق فلم يخب
وحزت افصح من يهدي واوضح من	يبيدي وارجح من يعزى الى نسب

(1) الديوان: 246.



تحدوا النياق كرام نحو تربته فتملأ الرض من نجب ومن نجب
يسعون نحو هضاب طاب موردها كأنما العذب مشتق من العذب
ارض مع الله عين الشمس تحرسها فان تغب حرسها عين الشهب
فيخلص الى المديح، والتخلص هنا شعوري فهو لم يصرح بالمدح ولكن ذلك يفهم من
سياق الكلام السابق:

يا خير ساع بباع لا يرد ويا

اجل داع مطاع ظاهر الحساب⁽¹⁾

وقوله في اخرى :

ادركت في عصرك العلياء ذا صغر

وفت اسبقها اذ انت ذا كبر

شكا لاسيافه قلب الوغى لهباً

فجاوبته استعر برداً أو استعر

فيمهد للخاتمة :

يا خير منتسب للمجد محتسب

بالعزم مكتسب مدحاً من البشر

في حيث تشتغل البكران عن ولد

بكر ويذهل نور العين عن بصر⁽²⁾

وبلاحظ جزالة الالفاظ وسهولتها مع سهولة الاسلوب وبساطته مع التاكيد على البديع
ومحسناته متماشيا مع ما هو سائد في عصره، وان تكلف في طلبه بعض الشيء فانما افاده من

(1) الديوان: 72 - 74.

(2) الديوان: 171 - 172.



ناحية أخرى في تأكيد المعنى والدلالة عليه وامتاع المخاطب والمتلقي مع تقوية الجانب الموسيقي لاشعاره.

[ثانياً] القصائد البسيطة:

وهي التي تتركز على الاغلب في موضوع واحد قد يتشكل بصور مختلفة، وقد عرفها القرطاجني بقوله : ((وهي مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً))⁽¹⁾ ومن المميزات التي تمتاز بها تلك القصائد ((القصر النسبي لامثاتها الشعرية فضلاً عن عدم تعقيد العواطف التي يعبر عنها الشعر والنمو الواضح لأجزاء القصيدة))⁽²⁾. فهي تمثل خلاصة تجربة شعرية يعبر فيها الشاعر عن جل ما عنده. مترجماً إياه ببسط صورة، فيصب هذه التجربة في قالب واحد. معروف هو الغرض أو المعنى الواحد الذي يركز الشاعر فيه طاقاته الإبداعية فلا نراها تتشتت في اشكال متعددة. فالشاعر يثب إلى ما يجول في خاطره مباشرة ومن غير استئذان أو تمهيد يجعل منه جسراً يعبر به إلى المخاطب، وقد يعود ذلك إلى اسباب نذكر منها⁽³⁾.

1. محاولة التمرد على التقليد الفني والاطار الذي صبت فيه القصائد القديمة.
 2. عجز الشاعر عن بسط مقدمة، لها مناسبة واتصال بغرض القصيدة ومضمونها.
 3. انفعال الشاعر في تجربته له اثر بالغ في ولوجه غرضه من دون التفكير منه بتقديم أو تمهيد.
 4. صنعة الشاعر حيث تكون هذه المقدمات مدعاة للتصنع في الشعر والمطبوع لا يجعل المقدمات غاية.
 5. طبيعة الموضوعات التي تفرض على الشاعر ان يتجاهل هذه المقدمات في بعض الاحيان كالوصف والغزل.
- فضلاً عن ذلك فيمكن ان تعد هذه القصائد مظهراً من مظاهر التطور والاتجاه نحو الوحدة العضوية متمثلة بوحدة الموضوع وانسجام البناء.
- ((واحسن ما يبدأ به وصف ما يكون في الحال مما له الى غرض القول انتساب شديد))⁽⁴⁾
- مطابق له ان لم يكن قريباً منه، فيجب ان تكون ((المبادئ جزلة حسنة المسموع والمفهوم، دالة

(1) منهاج البلغاء: 303.

(2) بناء القصيدة في النقد القديم والمعاصر: 142.

(3) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 150.

(4) مستويات البناء الشعري عند الطغرائي: 305-306.



على غرض الكلام، وجيزة تامة، وكثيرا ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيل⁽¹⁾ كقوله في مدح محمد⁽²⁾ مستعملاً الاستفهام: الاستفهام:

أأطلب يا محمد ان يؤولا

لغيرك ود قلبي أو يمىلا

وارجو غير بابك لي مراما

واقصد غير ربك لي مقيلا

واخطب غير شمسك ان تجلّى

واسأل غير مائك أن يسىلا

فينهج على هذا المنوال في المديح حتى آخر القصيدة. من ذلك قوله:

وانت اعز ان تدعى عزيزا

وانت اجل ان تدعى جليلا

وانت اخ لكل غريب دار

اذا عدم القرابة والخليلا

فيذهب مذهبا في التعجيل والتهويل يقول:

يسلي لفظك الصب المعنى

ويشفي ذكرك الدنف العليا⁽³⁾

اذا وهب الاله لنا عقولا

(1) المصدر نفسه: 305-306.

(2) محتمل انه محي الدين بن النحاس ((محمد بن يعقوب)) ت695هـ.

(3) الديوان: 262 - 263.



وهبت لما وهبناه عقولا⁽¹⁾

ومن ذلك قوله في قصيدة أخرى:

أخاف صرف الدهر أم حدثاته

والدهر للمنصور بعض عبيده⁽²⁾

ومن جميل مدحه في هذا الباب قصيدته التي يقول فيها:

إذا بعدوا وافوك أسرى وإن دنوا

لغزوك وافتهم قنأ وصوارم

ولا غائب إلا أتى وهو تائب

ولا قادم إلا أتى وهو نادم

لاعناقهم بالبيض منك معانق

لغير هوى فيهم وبالسمر لاثم

ومنها:

قتلتهم بالذعر حتى كأنما

تحاربهم فيه وانت مسالم

وقد علم الاعداء أنك أن تقم

بقائم سيف فهو بالنصر قائم

ومنها:

وسار ببدر من سنا وجهك الذي

(1) الديوان: 263.

(2) الديوان: 141.



به ظلمات تنجلي ومظالم
على الاعوجيات العتاق التي لها
خوافر للهجمات منها عمائم
تمد بها في السير اجيادها التي
كأنّ لحي الاعداء فيها براجم
سهام على مثل السهام تبسمت
سيوفهم حيث الوجوه سواهم
وليس بناج منك جان بجرمه
إذا اعوزته من يدك المراحم
ويستمر على هذه الوتيرة حتى آخر القصيدة الا في بيت واحد لم يحسن التشبيه فيه:
كأنك أم والأثم بأسرهم
يتامى وبعل والأثم ايانم⁽¹⁾

(1) الديوان: 293 - 296.



وهو يعرض بانباء جيله التثبيته نفسه :

كم من اب قد غدا اما لمعشره

فاعجب لاعطاء لفظ الأم للذكر (1)

ومما يلاحظ عليه اضافته صفات على الممدوح تخرج عن المألوف فضلا عن خضوعه وتذله في حضرته، فلا نراه يفخر بنفسه سوى بعض اللحات والفتات التي يفخر فيها بشعره الذي يمدح به. فلا نجد عنده عزة العربي أو انفة الفرزدق مثلا او كبرياء المتنبي كقوله في احدى مدائحه:

فدا نعالك ما ضمت اسرته

وان فدين بممقوت ومسيوب (2)

أو قوله:

تتأخر القبلات عن أقدامه

من هيبة فتوم ترب نعاله (3)

ولا يخفى ما في هذا الكلام من شدة التذلل والخضوع ولو كان الأمر كقوله:

كن كيف شئت فذاك الناس كلهم

فالناس كلهم في ظلك السامي (4)

لكان الامر اكثر قبولا واكثر استساغة.

والملاحظ ان اغلب قصائد هذا اللون هي في غرض الغزل، والقلة منها في غرض المديح أو الهجاء، ونظمه للقصيدة بشكلها يؤكد تأثره بالنمط العام وتأثره بتطورها. فمن الغزل قوله، ولو حظ انه ايضا يبدأ بالاستفهام، وربما كان للحيرة والقلق الطاغيان على شعره دور في ذلك:

(1) الديوان: 164.

(2) الديوان: 84.

(3) الديوان: 277.

(4) الديوان: 314.



متى يعطف الجاني وتقضي وعوده

فقد طال منه هجره وصدوده

أشد نفارا من منامي عطفه

واكذب من طيف الخيال وعوده⁽¹⁾

فيبتدئ القصيدة بذكر الصدود والهجر وسهر الليالي وطيف الخيال فيستمر على هذا المنوال حتى نهايتها، كذلك قصيدته الأخرى التي مطلعها:

غادرني بغره

على هجير هجره⁽²⁾

فاكثر قصائد هذا اللون وهذا الباب تتمازج فيها الحالة النفسية للشاعر خلال أبيات القصيدة فتكون مفعمة بالشكوى وذكر الفرقة وتباريحها وشدة الوجد وآلامه، وقد يفسر ذلك بقوله:

أحلى الهوى أن يطول الوجد والسقم

وأصدق الحب ما جلت به التهم⁽³⁾

أو قوله في قصيدة أخرى:

حديث غرامي في هواك قديم

وفرط عذابي في هواك نعيم⁽⁴⁾

(1) الديوان: 126 - 127.

(2) الديوان: 177.

(3) الديوان: 297.

(4) الديوان: 300.



فحلاوة الهوى عنده في ان يطول الوجد والسقم، وعذابه لديه نعيم فهو يجد لذة في ذلك. من ذلك قصيدته التي يقول فيها:

قابلت عز هواكم بتلّل

مع انني في ذاك لست بأولٍ

يا جانرين وعادلين الى النوى

ما دون معدل حسنكم من معدل

وحياتكم انتم على اعراضكم

عندي اعز من الشباب المقبل

ان تذكرون فاني لم انسكم

او تسمحون فاني لم ابخل

يا علو اين زماننا اذ جاركم

جاري ومنزلكم برامة منزلي

ما كان اسرع ما تقشع غيمكم

ومنعمت الوسمي عني والولي

كم كنت أخشى البين قبل وقوعه

فاتى الذي حاذرت في المستقبل

وحذرت سهم فراقكم حتى اذا

ارسلتموه اصابني في المقتل

اليوم لست اجاب بعد سؤلكم



كم كنت قبل أجاب إذ لم اسأل⁽¹⁾

فالقصيدة بكايته مليئة بالشكوى والصدود والفرقة والخشية من وقوعها حتى يختتم بما يناسب هذا الغرض، وانه باق على عهده مستخدماً التشطير محدثاً شكلاً من الموازنة الشائقة.

فالدار لم تبعد وفودي لم يشب

والمال لم ينفذ وحبك ما سلى⁽²⁾

والملاحظ القصر النسبي لكثير من هذه القصائد حتى تكاد تتداخل مع المقطوعة ومن ذلك ايضاً قصيدته التي مطلعها:

بمن اباحك قتلي

علام حرمت وصلي⁽³⁾

ومن جميل ما نظمه في هذا الباب قصيدته التي يقول فيها سائراً على النهج نفسه في قصائده السابقة:

لا تخف ما صنعت بك الاشواق

واشرح هواك فكنا عشاق

قد كان يخفى الحب لولا دمعك الد

جاري ولولا قلبك الخفاق

فعسى يعينك من شكوت له الهوى

في حملة فالعاشقون رفاق

لا تجزعن فلست اول مغرم

(1) الديوان: 269.

(2) الديوان: 269.

(3) الديوان: 270.



فتكت به الوجنات والاحداق
واصبر على هجر الحبيب فريما
عاد الوصال وللهمى اخلاق
كم ليلة اسهرت احداقي بها
ملقى وللأفكار بي احداق
يا رب قد بعد الذين احبهم
عني وقد الف الرفاق فراق
واسود حظي عندهم لما سرى
فيه بنار صبابتي احراق
عرب رأيت اصح ميثاق لهم
ان لا يصح لديهم ميثاق
وعلى النياق وفي الأكلة معرض
فيه نفار دائم ونفاق
ما ناء الا حاربت اردافه
خصرا عليه من العيون نطاق
تربو العيون له في اطراقه
فاذا رنا فلكلها اطراق⁽¹⁾

(1) الديوان: 225 - 226.



وله قصيدة في هذا الباب في الهجاء والتعريض ببناء جيله اولها:
خذ من حديثي ما يغنيك عن نظري

فاته سمر ناهيك من سمر

كم من اب قد غدا أما لمعشره

فاعجب لاعطاء لفظ الام للذكر

وناطح بقرون لا قرون له

وكبش قوم بنقل العلم مشتهر⁽¹⁾

وعلى هذه الوتيرة والمناول يستمر في ما يقارب من 60 بيتاً يفصل فيها مساوئ اهل عصره - وقد ذكر محقق الديوان ان هذه القصيدة قيلت في مدح ابن يعقوب المعروف بمحي الدين ابن النحاس مستدلاً بمدحه لهذا الشخص في قصائد سابقة وبآخر هذه القصيدة:

عجائب ما لها حد فقل واطل

ان شئت او فاقصد في القول واقتصر

كانها لابن يعقوب صفات علا

لذلك احصاؤها اعياء على البشر⁽²⁾

اي ان هذه الصفات سألقة الذكر هي انما صفات علا للممدوح لذلك احصاؤها اعياء على البشر، وان صح ما ذهب اليه فانها تعد من اغرب المقدمات التي يمهد فيها الشاعر للمديح وربما كانت القصيدة انما قيلت في الهجاء. فقد تكون في هجاء الشخص نفسه وقد بدت منه جفوة او قد تكون في هجاء شخص آخر.

(1) الديوان: 164 - 165.

(2) الديوان: 166.



ثالثا: القطع أو البتر:

من الظواهر اللافتة للنظر في ديوان الشاب الطريف هي ظاهرة انقطاع او بتر العديد من قصائده. فنجد ان البناء غير مكتمل في بعض الاحيان وقد اشار محقق الديوان {السيد شاکر هادي شكر} الى اختزال العديد من قصائده من قبل ابن الاثير ناقل ديوانه والذي مدحه في ديوانه فيقول: ان هذا الديوان ((هو ما اختاره الشيخ اثير الدين المار ذكره من الديوان الذي رآه بخط الشاعر، ولم يكن ما عمله الشيخ اختيارا بالمعنى الصحيح ؛ لان الاختيار يبنى عادة على اختيار الاصلح، ولم يكن اختياره كذلك، بل كان عمله في الواقع اختزالا لقسم كبير من القصائد حيث جردها من المديح واثبت مقدمتها في الغزل))⁽¹⁾.

وفي الحقيقة كان لي رأي ووجهة نظر مخالفة في هذا الموضوع، فاعلبي قصائده في الديوان- ولا سيما في غرض المديح - اشتملت على مقدمات، وفضلا عن ذلك فهي مصرعة، ولكن بعد ان تفحصت الديوان ووقفت على بعض قصائده المبتورة عدلت عن هذا الرأي، فهو امر جلي لا تشوبه شائبة ولا غبار عليه، وهذه المسألة تستحق التوقف عندها ما دامت تخص بناء القصيدة في شعره، ولنا ان نسأل ما الذي حدا بالشيخ الى هذا الاختزال؟ ولا سيما ان الشاب الطريف مدحه في ديوانه، ومياه الود - فيما يبدو - لم تتعكر بينهما. فضلا عن ذلك فهو قد اطلع على الديوان بخط الشاعر نفسه، وهذا يرجح ان الديوان كان مكتملا من غير نقص أو اختزال. وان كان اثباته للمقدمات فقط عن قصيد، فلماذا احتوت اغلبها على تخلص في نهايتها؟ فلو كان اهتمامه بالمقدمات الغزلية فقط لاثبتها من دون تخلص. فضلا عن عدم اثباته بعض الاشعار التي فيها فحش وإسفاف، ولماذا ابقى القصائد المتبقية في الديوان من دون اختزال؟

لذلك ارجح ان النقص الحاصل يعود الى فقدانه مع ما فقد من الديوان. او الأصح ((ان الذين تولوا نشر الديوان عمدوا الى اهمال كل الذي تعذرت عليهم قراءته))⁽²⁾.

- تكمن اهمية الموضوع في اثبات امرين مهمين هما:

1. ان اثبات المقدمات الغزلية فقط يعد من الامور التي ساعدت كثيرا في اشتهار الشاب الطريف كشاعر غزل.

(1) الديوان: تحقيق شاکر هادي شكر /المقدمة: 10.

(2) الديوان: تحقيق شاکر هادي شكر /المقدمة: 11.



2. فضلاً عن ذلك فهي من الامور التي ساعدت على كثرة وجود المقطعات في شعره، ولاسيما في غرض الغزل. وسوف نورد بعض تلك القصائد المبتورة لكي نستدل على صحة هذا الرأي ونستأنس بها.
- من ذلك قصيدته البائية التي يقول فيها:

لي من هواك بعيدة وقريبه

ولك الجمال بديعه وغريبه

يا من اعين جماله بجلاله

حذرا عليه من العيون تصيبه

ان لم تكن عيني فانك نورها

او لم تكن قلبي فانت حبيبته

هل حرمة او رحمة لمتيم

قد قل فيك نصيره ونصيبه

الف القصائد في هواك تغزلاً

حتى كان بك النسب نسيبه

فيستمر في التشبيب ذاكراً فؤاده المغرم وفوده الذي شاب من الصود والهجر، وسره المذاع وقلبه المذاب، ولياليه المسهدة من البعاد، ودمعه المسكوب الى ان يخلص بعد 11 بيتاً بقوله:
وجوى تتضرم جمره لولا ندى

قاضي القضاة قضي علي لهيبه⁽¹⁾

الى مدح قاضي القضاة لكن لا وجود بعد ذلك للغرض الاساس من مديح او خاتمة.



- وفي موضع آخر او مواضع اخرى مقدمات او قصائد على هذه الشاكلة كقوله في مدح

ابن مصعب:

ليت شعري من قد احل الخياما

حفظ العهد ام اضاع النماما

عرب بالحمى حموا أن يسام الد

وصل منهم وعزهم ان يسامى

رحلوا بالفؤاد والطرف لكن

رجع الطرف والفؤاد اقاما

حملوا بالبعدا إثما وزورا

وحملنا صباية وهياما

ورأينا تلك الخدود رياضا

فجعلنا لها الجفون غماما

واطعنا دواعي الوجد فيهم

وعصينا الوشاة واللواما

اي صب قد غادر الوجد منه

مستقرا بقلبه ومقاما

رشقته العيون من اسهم السح

ر فاصمت فؤاده المستهاما

فهو منهن باين مصعب أضحى



مستجيـرا بعـدله ان يضامـا (1)

وهي كسابقتها "مبتورة" فقد تخلص الى مدح ابن مصعب، ولكن انفرط العقد وضاعت واسطته.

- وفي قصيدة اخرى يذكر فيها طيف الخيال نجد شيئاً من البتر والانقطاع حيث يقول:
بان الخيال وان ابان نزيلا

وسرى شذاك وان منعت رسولا

فيخرج الى ذكر رحيل احبته عنه وتصرف النوى بحاله بما يلاقيه من وجد وسقم وعناء ونصب ووصب:

وزعمت ان العهد ليس بضائع

وارى الصدود لضد ذاك دليلا

لم يبق مطلقها لنا معقولا

بنتم بكل حمولة قد اودعت

قلبا كما شاء الغرام حمولا

كم لفظة خفت على الحادي وقد

القت جوى بين الضلوع ثقila

يا هند لم تترك جفونك بالحمى

الا جريحا منك أو مقتولا

وفي المقطع الاخير يتخلص ولكن بعده نجد انقطاعا في ابيات القصيدة:



هل اودعت لابي المحاسن يوسف

فيهن احكاما قسمن فصولا⁽¹⁾

وقد نجد قصيدة فيها ذكر الديار والأطلال على هذا النسيج والمنوال، وهي في مدح احد الوزراء ويبدوها بالدعاء والسقيا لتلك المربع:

جادت عليك من السحاب سوارى

بمدامع تروي حماك غزار

يا مربع الاطراب والاتراب بل

يا مربع الانواء والاتوار

فبعد ان يذكر الديار نراه غير آبه بها فيقول:

اذ لا يعوج الى الديار مسائل

شعري ولا اشكو فراق قفار

فيحث صاحبه في رحلهم وينصحهم بالحنز:

ولقد اقول لصاحبي برملة الـ

جرعاء ما بين النقا والغار

حيث النياق بنا تسير ونحن في

قلب الدجى أخفى من الاسرار

فقد جعل للدجى قلباً هم فيه اخفى من الاسرار كناية عن شدة ظلامه.

لا تخدعنكما المعاطف انها

قد انحلت سمر القنا الخطار

(1) الديوان: 366 – 367.



وتوقيا تلك المحاسن انها

نار القلوب وجنة الابصار

مدح الوزير احق ما صرفت له

عند القوافي أعين الأبيكار (1)

وهي كسابقاتها منقطعة غير موصولة فلا نجد مدحا للوزير بعد ذلك.

- وقد نجد مقطعات على هذا النمط من الابتداء بالدعاء والسقيا وذكر الليل وعذاب القلب:

لا اسهر الله طرفا نام عن سهري

وعذب القلب بالاشجان والفكر

ولا سقى داره يوما - اذا سقيت

داري بدمعي- الا وابل المطر

ياقوم قد شفني وجدي بيدرجى

على قضيب اراك ناعم نضر

ظبي من الانس لولا سحر مقلته

ما بت فيه بليل غير ذي سحر (2)

ولعل خير دليل على هذه المسألة مقطوعته في مدح الرسول (ﷺ) :

فيا خاتم الرسل الكرام ومن به

لنا من مهولات الذنوب تخلص

اغثنا اجرنا من ذنوب تعاضمت

(1) الديوان: 169 - 170.

(2) الديوان: 172.



فانت شفيع للورى ومخلص

ومالي من وجه ولا من وسيلة

سوى ان قلبي في المحبة مخلص

اذا صح منك القرب يا خير مرسل

على أي شيء بعد ذلك احرص

وليس يخاف الضيم من كنت كهفه

فمن أي شيء غير جاهك يفحص

فيختما بالصلاة على الرسول (ﷺ) وعلى اصحابه الكرام (رضي الله عنهم) :

عليك صلاة يشمل الآل عرفها

والجملة الاصحاب منها تخصص⁽¹⁾

هكذا وردت في الديوان مقطوعة من ستة ابيات، لكنها في ملحق الديوان وردت كقصيدة من

19 بيتا في نهايتها هذه الابيات الستة، ومطلعها :

لعل أراك الحيّ ليلا أراكهُ

وميض سنا من نحو طيبة يخلص⁽²⁾

ولم يصرع او يقفي المطلع على عادته في اغلب قصائده، وهذا يدعو للشك ان هذه

القصيدة ربما ضمت ابياتا اخرى قد اقتطعت منها.

(1) الديوان: 192.

(2) الديوان: الملحق: 374.



رابعاً: المقطعات :

ان المقطعات ما هي الا نسخة مصورة ومصغرة من القصيدة البسيطة. ذات الغرض الواحد، فهي تشترك معها بهذه الميزة وما يصح هنالك يصح هنا، وقد عدها محمد مصطفى هدارة من مظاهر التطور والتجديد⁽¹⁾. وعزى سبب ظهورها الى التطور الحضاري الذي آل اليه المجتمع فضلاً عن تعقيد فاصبح الناس يعزفون عن الاطالة، ومن الاسباب ما يعود الى الشاعر الذي اصبح يحد قصيدته بفكرة معينة ولا ننسى تأثير الغناء⁽²⁾. فطبيعة الغناء تفرض على الشعراء عدم الاطالة. ولعل من الاسباب الاخرى سهولة الحفظ والدوران على السنة الناس ((فالقطة اطير في بعض المواضع والطوال للمواقف المشهورة... وقال بعض العلماء: يحتاج الشاعر الى القطع حاجته الى الطوال. بل هو عند المحاضرات والمنازعات والمثل والملح احوج اليها منه الى الطوال))⁽³⁾ والمقطوعة على قلة ابائها لا يمكن بحال من الاحوال ان تستوعب اكثر من غرض واحد، فهي تمثل للشاعر ((خاطر راوده او شعور حاد في لحظة من اللحظات أو معنى طريف حال في نفسه فاقتصره دون ان يتوسع فيه، أو يولد ما يصنع قصيدة))⁽⁴⁾، ولعل تطور الحياة وما رافقها من رقي للمدركات وما تبعها من اعباء نفسية واختلاجات وتعقيدات ولدت الارهاصات الاولى للمقطوعة فجاءت ردة فعل او استجابة لروح العصر، فتطور الحياة بشئني ميادينها وما رافقها من انتشار للغناء واللمو. حدا بالمقطعات ان تحوز عصا سبق ولاسيما في غرض الغزل فاقبل عليها الشعراء، ولو تابعا مقطعات الشاب الطريف نجد مثلاً - وهو قليل جداً - مقطوعة تشكل في بنائها البناء التقليدي للقصيدة فهي تحوي مقدمة وتخلصاً وخاتمة فهي متكاملة في بنائها وهو امر نادر في المقطعات.

والذي ينبغي كونها قصيدة هو تكاملها مع قلة ابائها فضلاً عن قلة ابیات المقدمة تماشياً مع ابیات المقطوعة على غير العادة في قصائده فقد اقتصر فيه على اربعة ابیات فقط، وقد ينبغي ذلك كله عدم وجود مقطوعات اخرى على هذه الشاكلة ومخالفتها لما هو متعارف عن المقطوعات، وائاً كان الامر فان ما موجود هو مقطوعة بناؤها على غرار القصيدة المركبة:

- (1) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 148 وما بعدها.
- (2) ينظر فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف: دار المعارف، مصر، ت: 36 وما بعدها.
- (3) لمزيد من التفصيل ينظر العمدة: 186/1.
- (4) في الادب العباسي ((الرؤيا والفن)) د. عز الدين اسماعيل، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م: 418.



يادهر قد سمح الحبيب بقربه
بعد النوى وامنت عتب محبه
تالله لا آخذت صرفك بعدما
صرف البعاد ولا جنحت لعتبه
ابدى النوى غدرأ فابدى الملتقى
احسان صفحي عن اساءة ذنبه
بتنا وكل يشتكى لرفيقه
بعض الذي فعل الهوى في قلبه

فيستغرق المقدمة في بث ما تكنه نفسه بعد ان حل الوصال محل النوى والجفاء، فيتخلص
ببيت واحد الى المديح:

لفظ يرق كما ترق مدامة
أم خلق زين الدين رق لصحبه
ذو غرة ود الزمان لو انه
يجلو بنيرها دجنة خطبه
ومناقب علوية لما بدت
فرح الظلام وظنها شهبه



فيختمها بقوله:

مولاي دعوة من لو اقترح المنى

مما كان الا انت غاية اربه

وافى الى حفظ الوداد فوقه

ودعا يرجي العهد منك فله (1)

ومن ذلك عزفه على نغمة الصدود وتباريح الهوى وما فعلت به، وهو يكاد يشكل سمة بارزة في اشعاره، فان مما يكد وينقع الغلة ذكر احوال المحبين (2) من ذلك قوله – ويلاحظ اعتناؤه بالمطلع والخاتمة:

اوانل حب مالهن اواخر

خواطر لا تنفك عنها الخواطر

ففي الحب معنى ينثني عنك فكره

وفي القلب مأوى يلتوي عنك ناظر

فقلبي في بحر الصباة واقع

غريق ولبي في فضا الوجد طائر

ولي نفس من لوعتي متصاعد

ودمعي على شط النوى متحادر

ومعتدل قد انصف الحسن خلقه

ولكنه في مذهب الحب جائر

(1) الديوان: 94 – 95.

(2) منهاج البلغاء: 304.



يبرد قلبي خده وهو جمرة
ويحرق قلبي طرفه وهو فاتر
ابوح واخفي هكذا سنة الهوى
وللصب في الشكوى عذول وعاذر
وللوجد ما انشأ لسانى ومدمعي
وللود ما ضمت عليه السرائر⁽¹⁾

فالبناء واحد والغرض واحد يذكر فيه لواجع الحب وتباريح الهوى وما فعله بحالة النوى، فهي خواطر أو حالة نفسية استندعت من الشاعر أن يفرغها افراغا في بناء أو ابیات قليلة معبرا عما يجول في نفسه حيال الطرف الآخر. وهذا الشكل يحكمه بناء يشبه بناء القصيدة البسيطة. فيها مطلع وخاتمة مستوحاة من الغرض الرئيس، فهما منسجمان معه وبه ايما انسجام، والشحنات التي افرغها بشكل متسارع لم تشكل حاجزا في طريق احكام البناء بل على العكس من ذلك فقد زادت من إحكامه وقوته.

والملاحظ ان اغلب مقطعاته الغزلية تدور حول موضوعين يتصل احدهما بالآخر او يكادان يندمجان في موضوع واحد وهما ذكر حاله مع من يحب كالفرقة والصدود والهم والهجر والرغبة في العطف والوصال، والثاني: وهو ما يتصل بهذا الموضوع من وصف او تغزل بالمحاسن والجمال. وقد يجمع بين هذين الامرين في مقطوعة واحدة. كما في قوله:

كفى شرفا اني بحبك اعرف
فما أن ان تحنو عليّ وتعطف
عمرت جهاتي في هواك ولا أرى
سواك ومالي عنك ما عشت مصرف

(1) الديوان: 159 – 160.



وهنا يستلهم النقطة الاولى وبعد ذلك يهرع الى النقطة الثانية:
ايا من له الحسن الذي بهر الورى

ومن جاز معنى لا يحد ويوصف

تجلت لي في كل شيء تكرما

فلست لهجر واقع اتخوف

وقد يتميز الأمران ويتداخلان فيما بينهما:

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغف

فذاك ورد اللواظ نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفك نبال وشعرك مسبل

وقدك خطي ولحظك مرهف⁽¹⁾

وبلاحظ حسن الختام لما فيه من تقسيم أو موازنة أجزائه. فهذه الابيات القليلة استوفى ذكر حاله ووصف المحبوب وجماله. وبعد ان تعطف للوصال رثوا لحاله ووصف المحبوب وجماله وبعد ان تعطف للوصال رثوا لحاله، فحل الوصل محل الهجر والهلال :

يا قلب كم ذا الخفوق والقلق

ها قد رثوا رحمة وقد رفقوا

نلت أمانيك والامان بهم

وزال ذاك الفراق والفرق

(1) الديوان: 217 - 218.



فادع الى الله يدوم لك الـ
 دود وما شاء بعد يتفق
 وانت في طرفي القريح أسي
 بشراك زال البكاء والأرق
 قد غفرت زلة الزمان وقد
 لان لنا منه ذلك الخلق
 وقد صفا ود من كلفت به
 ولاح برق الوصال يأتلق⁽¹⁾

فيدعوا أن تدوم هذه الأيام وتلك الليالي، ولكن هيهات هيهات فما بين مد وجزر تراوح أيام
 الصفاء والجفاء كقوله في إحدى مقطوعاته:

طورا تجودون بوصل أرى
 أيامه من قريبكم مشرقة
 وتارة تبدون هجراً فيا
 ويح حشى نحوكم سيقه⁽²⁾

والسبب في هذا الجفا والملال هو كثرة اللؤام والعدال، والذين يسعون الى افساد ما ابرمه
 الهوى، فلا يسمع لهم على عكس الذي اضناه بصنوده :
 ته كيف شئت فلحبيب تدلل
 ولصبه المضنى اليه تدلل

منها:

(1) الديوان: 228.

(2) الديوان: 192.



اني وان عذّلوا عليك وأظنّبوا

لتزيد اشواقى اليك العذّل

لكنني ابدي السلو تجملا

للعاذلين وللمحب تجميل

فقد حسده الزمان على حاله، فجند لتفريق شمله عذاله، فبين لين وقساوة، وإعراض وإقبال، يستمر في حاله ذلك المنوال :

كم ذا ألين وتعتريك قساوة

والام اسمح بالوصال وتبخل

فيمني نفسه متذلا مظهرا الود والاطراء، حتى يرق هذا الجمال وتولي ايام الجفاء :

يا معدن الآمال اين لعاشق

كلف بحبك عن جمالك معدل⁽¹⁾

فيختم بما يناسب غرض المقطوعة وعنوانها، ونرى في مقطوعة اخرى والبناء يتميز فيها حاله مع ذكر المحبوب وجماله :

فدتك نفوس قد حلا بك حالها

واضحى صحيحا في هواك اعتلالها

ملكك قلوب العاشقين بطلعة

يروق جميع الناظرين جمالها

وزاد بك الحسن البديع نضارة

كانك في وجه الملاحه خالها

(1) الديوان: 253 - 254.



سلبت فؤاد الصب منك بقامة

حكى الغصن منها ميلها واعتدالها⁽¹⁾

فان لم يجد له سبيلا يخلص به اليه يعود لينجتر آلامه مثلاً بها، ويتمنى ان تعود تلك الايام :

احلى الهوى ان يطول الوجد والسقم

واصدق الحب ما جلت به التهم

ليت الليالي احلاما تعود لنا

فربما قد شفى داء الهوى الحلم

لا آخذ الله جيران النقا بدمي

هم اسلموني لوجد منه قد سلموا

وحرموا في الهوى وصلي وما عطفوا

وحللوا بالنوى قتلي وما رحموا⁽²⁾

وكأنه قطعت اسباب الرجاء لديه فعاد يرضى من العلياء بالدون، فيعزّي نفسه ولو بالوهم،

فيقول في ختام احدى مقطوعاته :

تمثلك الاشواق وهما لناظري

فيدركني بالخوف منك وجوم

وتفنع منك الروح لمح توهم

فتحيا بها الاعضاء وهي رميم⁽³⁾

وهو وان بدا قنوعا بحاله تارك يرد على من يلومه في تصبره وتعلقه باسباب الرجاء:

(1) الديوان: 260.

(2) الديوان: 297 – 298.

(3) الديوان: 300.



أفي هذا الحسن يغزل مغرم
لقد تعب اللاحي به والمتيم
أعد نظراً فيه عساك جهته
تجد ما به تشقى العيون وتنعم
أعيد محياه إذا رمت أنني
أعيد إليه ناظراً يتوسم⁽¹⁾

فيبقى يستعطف مستذكراً ومذكراً على أيام الوصال رواج فيسال ويلح في المسألة:

حاتم حظي لديك حرمان
وكم كذا جفوة وهجران
أين ليال مضت ونحن بها
أحبة في الهوى وجيران
وأين ود قد عهدت صحته
وأين عهد وأين إيمان
أعاتك الهجر والصدود على
قتلي ومالي عليك أعوان
يا غائباً عاتبا تطاول هـ
هذا الهجر هل للدنو إمكان⁽²⁾

(1) الديوان: 306.

(2) الديوان: 323.



ولعل ارتباط المقطوعة بما يعتمل في صدر الشاعر من مشاعر رشحها لذلك ؛ لان تكون البناء الامثل الذي يجد فيه الشاعر راحته، والمتنفس للضغط الحاصل عليه. فاولاها اهميتها في غزله وتغزله فما كان منها الا ان كان لها هذه المكانة بجداره، ولا يختلف بناء المقطوعة في المديح بشيء عن الغزل فهي هنا كما هي هناك، ولا نجد اختلافا الا في قلتها في الاول وكثرتها في الثاني، ويلاحظ في هذا الغرض انه يبدأ في اغلب الاحيان بالنداء:

يا من شغلت به سري واوهامي

ومن لمغناه انجادي واتهامي

ومن الفت رضاه الرحب جاتبه

وفزت منه باحسان وانعام

لم انس اقدامك اللاتي سعت ومشت

بهن حيناً على العلياء اقدامي

وحسن ايامك الغر التي حسنت

بها ليالي من دهري وايامي

فما المدارس حتى كدرت نهلا

ورדתه صافياً من بحرك الطامي

وغيرت خلقا ما زال يمنحني

بضاحك من ثنايا الود بسام⁽¹⁾

ميمما وجهه نحو الممدوحين مستشفعا احيانا وبارا بالايادي التي انعمت عليه في احيائين اخرى. بعد ان يستصرخهم بالنداء ويختم بناءه بالمدح والدعاء.

(1) الديوان: 314.



ولوصف الخمرة حصة في هذا الباب الا انها اقل من تلكم التي في الغزل او في المديح فهي لا تكاد تعدو المقطوعتين، وسابقاً لم تكد تلوح الا في بعض الاحيان اشارة عابرة في مقدمات بعض قصائده او تعرض خلال غرضها الاساس:

وافى الربيع فسر الى السراء

واسق النديم سلافة الصهباء

هات المشعشة التي انوارها

تمحو ظلام الليلة الظلماء

ومن ثم يمزج هذه البنية او الموضوع، بموضوع اخر هو ما يرافق هذه المجالس من لهو وغناء:

في حيث قينات الغصون سواجع

فغناؤهن لنا بغير غناء

وغلائل الاوراق فوق قدودها

تنقد عند تطرب الورقاء

فيختم بذكر غضاضة العيش ومساعدة الزمان وهي نتيجة لهذه الحال:

والعش غيض والزمان مساعد

والشمل مشتمل على السراء⁽¹⁾

وباستعماله العطف والموازنة اكد هذه النتيجة واكد تمازج هذه الأمور مجتمعة من غير تفريق فيما بينها. فغضاضة العيش اكدتها مساعدة الزمان، وما دام الامر كذلك فلا بد للشمل ان يجتمع على السراء.

خامساً: بناء النتفة :

(1) الديوان: 37 - 38.



النتفة عبارة عن بيتين يستوفي فيهما الشاعر فكرة او معنى من المعاني بصورة تامة من غير حاجة الى الاعداد او الاطالة. وهذان البيتان من الممكن ان نعهما مطلعاً وخاتمة أغنيا عن الغرض الاساس بنفسيهما، فالشاعر يرمي بثقله ليصوغ فكرة ما ويضعها في هذين البيتين متمماً معناه، وقد طرق الشاب الظريف هذا الباب واكثر من النظم فيه، فهو اعلق بالفؤاد واسهل مأخذاً واقرب الى الفهم والحفظ والسيرورة بين الناس، واغلب ما نظم في الغزل والهزل، ولربما تكون هذه الكثرة للتماشى مع تطور عصره او حاذياً حذو اقرانه.

وقد لا يعنو الامر عن اثبات قدراته او امتاع لذاته في مجلس السمر، فقد وصف النحوي 'الكوفي' و'البخاني' و'السماك' و'المليح' و'القاضي' و'المنير' و'المؤذن' و'الطباخ' و'العجانة' و'الطار' و'الداية' و'الانثى' و'الرسام' و'الكفتي' و'المقري' وغيرهم من الناس. ولعل خفة روحه في تغزله هي التي اضفت عليه لقب الشاب الظريف والدليل على ذلك ما سبق الاشارة اليه، من ذلك تغزله بالجمال والحسن بعد ان سحراه عند المعاينة، ولو عاينهما غيره لجرى عليه مثلاً جرى له:

كتب الجمال بخده نسخاً

بمحقق حسن الوري نسخاً

لو عاينته العابدات صبت

او باخل صان اللهى لسخاً⁽¹⁾

ويلاحظ التجنيس والتصريع في بناء البيت الاول وهذا ديدنه في بعض نتفه، والبيت الثاني يكون دائماً متمماً لمعنى البيت الاول او مؤكداً وموضحاً له. فمن غزله قوله وقد أمنه الدهر من صروفه:

غنيت بالمحبيب عما يشتهي

والدهر قد آمنني من نزغهِ

فخمره وورده وآسه

من ريقه وخده وصدغهِ⁽¹⁾

(1) الديوان: 117.



فعايته بالبيت الثاني وبنائه باستعماله الطي والنشر أوجدت نوعاً من المقابلة والموازنة والانسجام بين أجزائه، وقد لا تستمر هذه الحال، فرضى بالقرب دون الوصال :

أراك فيمتلي قلبي سروراً

واخشى أن تشط بنا الديارُ

أقم واهجر وصد ولا تصلني

رضيت بأن تجور وانت جار (2)

فيعالجه الدهر بضربة سحت له ادمعه:

أن الذي منزله

من سحب دمعي امرعا

لم ادر من بعدي هل

ضيع عهدي أم رعى (3)

فيُوجد ترابطاً بين البنائين ليس في اتمام المعنى، وإنما باستعماله التجنيس بينهما كما في المثال السابق، وبقية الاغراض تسير على النهج نفسه في بنائها.

- فمن المديح قوله موظفاً التكرار أو الموازنة والعطف في نظمه:

فكم جمع الحسن النفيس من العلى

وكم فرّق الجيش الخميس من العدى

وكم قد نضا سيفاً بكفّ كريمة

فاحسن وضع السيف في موضع الندى (4)

(1) الديوان: 216.

(2) الديوان: 151.

(3) الديوان 208.

(4) الديوان: 98.



- ومن الرثاء قوله:

لعمرك ما الفخر العراقي ميت
وان كان ما بين القبور له قبر
ولكنها الاخرى انت وتزينت
وفاخرت الدنيا وكان لها الفخر⁽¹⁾

وقد نجده ملغزا في بعض الاحيان:

ومجتمعين ما اجتماعا لاثم
وان وصفا بضم واعتناق
لعمرك ابيك ما اجتماعا لمعنى
سوى معنى القطيعة والفراق⁽²⁾

- ومن تشبيهه التهكمي قوله في كفتي⁽³⁾:

لله كفتي اطاع صبابتي
فيه الفؤاد وخالف اللواما
من الشريط على الحديد فخلته
قمرأ يطرز بالبروق غماما⁽⁴⁾

وهذا اللون وان كان فيه استخفاف وتهكم الا ان فيه بعض الفائدة في نقل صورة عن طبيعة الحياة الاجتماعية في ذلك العصر.

(1) الديوان: 158.

(2) الديوان: 234.

(3) صانع الكباب.

(4) الديوان: 309.



وقد أشاد الشاب الطريف من نفس هذه التركيبة من البناء شكلا آخر هو الدوبيت الذي يتفق مع النتفة في التركيب الا انه يخرج على ما هو مألوف من الاوزان، فكل دوبيت يُعدُّ نتفة وليس كل نتفة هي دوبيت، ويغلب الغزل على هذا الشكل من النظم:

يا من غدت القلوب في طوع يديه

ذا صبك كم تهدي تجنيك اليه

عذل وتسهد ووجد وقل

ما تم على العشاق ما تم عليه(1)

فهو هنا يطرق المعاني والالفاظ نفسها، فاشعاره تدور في معنى الغزل وما يتبعه من قطيعة وقل ووجد وجوى واشجان تؤرقه وكابة تقلقه، ونار تحرقه:

ما ناح حمام الأيك في الاغصان

الا وتزايدت بكم اشجاني

عودوا لمعنى هجركم اسقمه

فالصب منكم مضى كئيب عاني(2)

فيتعلق بالآمال، ويرضى من الغنيمة بالخيال، فيرجو ويأمل ان تعود المياه الى مجاريها، وتسير سفينة الهوى بين شواطئها:

يا مالك رق الصب بالله عليك

ارحم سائلا يسائل الدمع عليك

واسمح بخيال في الدجى يطرق من

اضحى دنفا اذابه الشوق اليك(3)

(1) الديوان: 334.

(2) الديوان: 333.

(3) الديوان: 241.



فكل نتفة تحمل معنى او فكرة تامة مستوفية للغرض الذي صيغت له مع تكاملها في البناء.



المبحث الثاني

بناء البيت

مدخل:

البيت الشعري هو اللبنة التي يتكامل بها البناء فهو اللبنة التي يُبنى بها النص الشعري، فالبيت يبني النص، وهذه اللبنة تتشكل مع غيرها البناء الشعري. وكلما تعددت هذه اللبنات كلما شكلت اشكالا جديدة ومتنوعة من النظم، فهي جوهر البناء وبها قوامه، وبها تكون النتفة والمقطوعة والقصيدة وبقية التشكيلات الشعرية. لذلك سندرس البيت الشعري من حيث علاقته بغيره وارتباطه بالنص ببعض الروابط، كالعطف او بصيغة قال وقلت او التضمين والاقتران ((عدم تمام المعنى الا بما يليه)) والسردي القصصي وتسلسل الاحداث. فضلاً عن التطرق الى البيت وبعض مكوناته، فهذه البنى قد تجمع اجزاء البيت وفي الوقت نفسه تجمعها مع غيره.

اولا: بناء البيت من حيث علاقته بغيره:

(1) العطف:

سواء كان العطف في بعض اجزاء البيت الواحد او عطف بيت على بيت اخر فالعطف انما هو عبارة عن وسيلة تربط الجمل بعضها الى بعض، ويتشكل في الشعر باشكال مختلفة منها ما تختص بتربط الابيات بعضها ببعض، ومنها ما يختص بعطف العجز على الصدر، ومنها ما يختص بعطف اجزاء البيت الواحد بعضها على بعض سواء كانت جملا خبرية او انشائية. وعند تتبع هذه الاشكال في اشعار الشاب الظريف نجدها تتركز في حرفين من حروف العطف بصورة اساسية هما ((الواو)) و ((الفاء)) والاول اعم واشمل، فتارة يورد العطف بالواو وتارة بالفاء بنسبة اقل واكثر منها المزاجية بين الاثنين.

فالعطف يربط ابيات النص الشعري واجزاءها بعضها الى بعض لكي يفيد الانسجام والتلاحم بين هذه الابيات واجزائها اولاً، وكذلك حشد عدد من الصفات مستثمرا بذلك الوظيفة



النحوية والدلالية من خلال الاستمرارية والاستدراك ثانياً، فمن عطف الابيات بعضها على بعض مع عطف الاعجاز على الصدور:

اعز الله انصار العيون
 وخذ منك هاتيك الجفون
 وضاعف بالفتور لها اقتدارا
 وجدد نعمة الحسن المصون
 وابقى دولة الاعطاف فينا
 وان جارت على قلبي الطعين
 واسبغ ظل ذاك الشعر منه
 على قدّ به هيف الغصون
 وصان حجاب هاتيك الثنايا
 وان ثنت الفؤاد الى الشجون
 فكم في الحب من تلك المعاني
 وان جعلت دموعي كالمعين
 حملت تسهدي والشيب هذا
 على راسي وذاك على عيوني⁽¹⁾

ومنها قصيدته التي مطلعها:

خذو قودي من اسر الكلل

(1) الديوان: 335 - 336.



فواعجا لاسير قتل⁽¹⁾

اذ يستغرق اغلب ابيات القصيدة في عطفها بعضها على بعض و عطف اعجازها على
الصدر وايضا قوله:

وباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شميم

وعاينت سلعا قف وسائل احبتي

فهذا الذي اصبحت منك اروم

فتم رشا شوقي اليه مبرح

وريم فؤادي عنه ليس يريم⁽²⁾

- وقد يعطف مع الابيات اجزائها استدراكا وزيادة في التلاحم والتتعيم الموسيقي:

والشمس من قسماته والجود في

تقسيمه والبر في اقسامه

والباس في يقظاته والحلم في

غفلاته والعلم ملء كلامه

والصدق في اقواله والحق في

افعاله والعدل في احكامه⁽³⁾

وقوله:

يا ثغره المحمي منه بنايل

(1) الديوان: 283.

(2) الديوان: 302.

(3) الديوان: 318.



من طرفه وبسائفٍ من خَدِه
وبمترقٍ من صُدْغِه وبناصِرٍ
من خالِه وبعامِلٍ من قَدِه (1)

او قوله :

ورب ناظم اشعار وليس له
شعر فهل مثل هذا سار في السير
وممسك بيديه النجم يقلعه
وليس للمرء نيل الانجم الزهر
ولا بس وهو عار لا رداء له
كسوته اطلسا من اخشن الشعر
وعابدين في المحراب قد هربوا
ترى المسيح يوافيهم على قدر (2)

- وقد يتراوح بين هذه الاشكال الثلاثة زيادة في التلاحم:

يمينا بطيب شباب الزمان
غداة الشباب ونيل الاماني
وبُرد الشباب وبُرد الشراب
ووصل الكعب وظل الاماني
وروح الجنان وراح الدنان

(1) الديوان: الملحق: 366.

(2) الديوان: 165 - 166.



غداة التعطف من خيزران

وما رَقَّ من نسمات الصبا

وما راق من نغمات المثاني

وكل رشا فاتر المقلتين

تكوّن بدرا على غصن بان⁽¹⁾

وقد يوظف مع العطف النداء، أو الاستفهام {ولاسيما كم} أو الضمائر، أو مع الجمل الفعلية... ؛ لكي يؤسس له نقطة انطلاق تعينه في بناء البيت وتعطيه بعض الحرية والمرونة في ايجاد نوع من التوازن والانسجام الموسيقي.

فمن استعماله للجمل الفعلية قوله:

وثنيت اعناق القوافي نحوه

ونظمت در مدائحي في جیده

ونظرت نور جلاله ووردت بحد

مر نواله ولبست وشي بروده

وملأت عيني من محاسنه التي

ملأت عيون عدوه وحسوده

وجلست بين يدي اجل زمانه

قدرا وواحد عصره وفريده

(1) الديوان: 333 — 334.



وافدت سمعي من فكاهاة ممتع الـ

الفاظ مقبول الكلام مفيده

فصدرت عن صدقات مشكور الندى

والجود مشكور الفعال حميده⁽¹⁾

ومنه استعمال ((كم)) مع العطف:

وكم حاجب يلقاك من دون اعين

وكم اعين تلقاك من دون حاجب

وكم بت ارعى من بذور طوابع

وارعى عهودا من شמוש غوارب⁽²⁾

- وقد يوظف (ان) مع (كم) مستعملا "الواو" و "الفاء" كأداتي عطف كقوله:

وان محياه اذا قابل الدجى

انار به جناح من الليل راكئ

وان ثناياه نجوم لبدرة

وهن لعقد الحسن فيه فرائد

فكم يتجافى خصره وهو ناحل

وكم يتحالى ريقه وهو بارد

(1) الديوان: 143 - 144.

(2) الديوان: 88.



وكم يدعي صونا وهذي جفونه

بفترتها للعاشقين تواعد⁽¹⁾

وربما استخدم الضمائر مع العطف ايضاً:

وانت اعز ان تدعى عزيزاً

وانت اجل ان تدعى جليلاً

وانت اخ لكل غريب دار

اذا عدم القرابة والخليلا⁽²⁾

ومن الاشكال الاخرى المتجانسة مع العطف النداء ولاسيما ((يا)) التي تستعمل للنداء البعيد، ولعل الجفاء سواء من المحبوب او الممدوح هو الذي استدعى ذلك:

ويا غزالاً شروداً

مرعاه حب القلوب

ويا هلالاً تبدى

على قضيب رطيب⁽³⁾

- وقد يكون النداء مع اسماء الاشارة كقوله:

فيا تلك الذنائب هل صباح

فلي في ليكنْ اسي منيبْ

ويا تلك اللحاظ ارى عجباً

(1) الديوان: 121.

(2) الديوان: 263.

(3) الديوان: 79.



سهما كما كُسرَتْ تصيب

ويا تلك المعاطف خيرينا

متى يتعطف الغصن الرطيب⁽¹⁾

ومن تكراراته الأخرى ما كان للعطف به مع ليس:

فليس مجدك في مجد بمحتجب

وليس مدحك في مدح بمكذوب

وليس تلقى الليالي غير منصرف

وليس ترقى المعالي غير مخطوب⁽²⁾

وللشرط حصّة كذاك ولاسيما ((لو)):

ولو وضعت على الهندي سطوته

طاحت رؤوس الأعداء وهو ما ضربا

ولو وضعت الذي تبدي فكاهته

للعقم المر اضحى طعمه ضربا

ولو تلوت على ميت مناقبه

رد الإله له الروح التي سلّبا

ولو مزجت بماء المزن ما اكتسبت

من لطفه شيمي ما غص من شربا⁽³⁾

(1) الديوان: 41.

(2) الديوان: 86.

(3) الديوان: 62.



- ومن الشرط ما كان بـ ((إذا)):

وإذا ادخرتك للشدائد لم تكن

يوماً لغمز الحادثات قناتي

وإذا التقيت أو اتقيت بياسك الـ

خطب الملمّ وجدت فيه نجاتي⁽¹⁾

وللأفعال نصيبها كاستعماله لأفعال الأمر:

وأمر غصون النقا ان تنثني خجلاً

وقل لشمس الضحى ان تبتغي حجباً

واطلب من الحسن شكرانا فوجهك قد

اعطاه من بعضه كل الذي طلبا⁽²⁾

- ومنه العطف مع الفعل المضارع:

وتستقر العيون ان نزلوا

وتستقر القلوب ان ركبوا

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽³⁾

(2) الديوان: 101.

(2) الديوان: 58 – 59.

(3) الديوان: 44.



- وربما وردت لا النافية مع العطف والفعل المضارع:
لا يستقر بوجه غير مبتدل

ولا يسير بعرض غير مثلوب

ولا يبيت له جار بلا فرق

ولا يسرُّ له ضيف بترحيب⁽¹⁾

- ولد "ليت" ايضاً حصة:

فليت كل مريب غاب عاتبه

فداء كل بريء العرض معتب

وليت اني لم ادفع الى زمن

القي الاسود به طوع الارانيب⁽²⁾

فهذه التشكيلات وغيرها فضلاً عن كونها والعطف تساعد في زيادة الالتحام والانسجام بين الابيات مع بعضها البعض واجزائها، فان الشاب الظريف قد اجاد في هذا المسلك واكد عليه، فمع العطف اوجد تشكيلات اخرى متكررة متوازنة اتخذها نقطة انطلاق في بناء البيت بيسر وحرية، مع ما لهذا الايقاع المتكرر من دلالة موسيقية ونحوية تقوي روابط البيت وتزيد من توكيد معانيه. وهذا الامر يقود الى الحديث او الاشارة الى التكرار سواء تكرار الحرف او الكلمة او الجملة.

- فمن تكرار الحرف قوله:

يا راقد الطرف ما للطرف اغفاء

حدّث بذاك فما في الحب اخفاء⁽³⁾

(1) الديوان: 84.

(2) الديوان: 84 - 85.

(3) الديوان: 29.



فقد كرر حرف "الفاء" ست مرات لكي يدلل على فتور الطرف وخفاء الوداد فضلا عن تقوية الجانب الموسيقي. وقوله:

قد مال سمعي الى عذاله فيكا
يكفيك تلويح هذا القول يكفيكا
كم بت تفكر بغضا كيف تسخطني
وبت افكر حباً كيف ارضيكا⁽¹⁾

فقد كرر "الفاء" و "الكاف" لاكثر من مرة ليؤكد معنى الكف اولاً، وشدة التفكير ثانياً فضلاً عن موافقة القافية والجانب الموسيقي وقوله:

سمحت بيعا لمملوك يعاندي
لو تعدى عنادي ما تعاندي⁽²⁾

فتكرار "العين" و "النون" يؤكد معنى العناد والعنت ويقويه وقس على ذلك.
- ومن تكرار الكلمة قوله:

يد لها كم يد من قبلها سبقت
يد وكم من يد بعدها تصل⁽³⁾

فاليد انما هي دلالة عن الكرم وتأصله لدى الممدوح وزيادة التكرار انما للدلالة على ان الكرم متواصل في عائلته من اجداده اليه الى من سيليه من ذلك ايضاً قوله:

كريم ما اظهروه من شمائلهم
كريم ما ستروه في الجلايب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 240.

(2) الديوان: 333.

(3) الديوان: 251.

(4) الديوان: 85.



فيوجد شكلا من الموازنة التي استدعاها هذا التكرار، او هي التي استدعته فضلا عن تأكيد المعنى وقد يكون التكرار لاقامة الوزن كقوله:

وقد دعوتك ارجو منك مكرمة

حاشاك حاشاك ان تدعى فلم تجب⁽¹⁾

ومن تكراراته الاخرى قوله:

وبمهجتي القمر الذي القمر الذي

بتمامه لتمامه لا يحجب⁽²⁾

ومن ذلك قوله :

هو ذلك القمر الذي القمر الذي

متناقص بدر الدجى لكمال⁽³⁾

- ومنه ايضا تكراره لشبه الجملة وايجاد شكلا من الموازنة:

ومن محمد اقدامي ومعرفتي

ومن محمد اعرامي وتهذيبي⁽⁴⁾

- ومن التكرار ما يقتضيه المعنى كقوله:

لو ان تجار اللؤلؤ الرطب شاهدوا

ثناياك ما عنوا على اللؤلؤ الرطب⁽⁵⁾

(1) الديوان: 75.

(2) الديوان: 36.

(3) الديوان: 274.

(4) الديوان: 83.

(5) الديوان: 93.



- ومن المبالغة في التكرار قوله:

اسرفت في هجري وليتك حيث قد

اسرفت لا اسرفت في الاسراف⁽¹⁾

فهو وان كان يدل على شدة الاسراف في الهجر الا ان هذا الكم من التكرار قد يخرج بالتكرار عما اريد من تمكين للجانب الموسيقي.

واخيرا فان الشاب الظريف قد يستعمل العطف بـ ((او)) ولكن بنسبة اقل:

او ان تلوح وليس يخفى عاقل

او ان تقول وليس يخرس عالم

او ان تجود وليس يثرى مملق

او ان تشير وليس يعدل ظالم⁽²⁾

{2} الشرط:

ومن اشكال الترابط الاخرى الشرط اذا تعلقت به بقية الابيات او كان في بيت وجوابه في بيت اخر ونسبته اقل من نسبة العطف كقوله:

اذا عاينت عينك بارق ابرق

يلوح كما في الافق لاح نجوم

وباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار القفار شميم

وعاينت سلعا قف وسائل احبتي

فهذا الذي اصبحت منك اروم⁽¹⁾

(1) الديوان: 223.

(2) الديوان: 291.



ومنه ايضا استعماله ان الشرطية واسلوب الخطاب كقوله:

ان رمت مجدا فاستدل بفعله

او رمت رشدا فاستفد بمقاله

او حاربك صروف دهرك فاستتر

بحماه منها واعتصم بحباله

او شئت تلقى البحر عند هياجه

فانظر اليه تجده يوم جداله⁽²⁾

{3} السرد القصصي:

وهو من وسائل الترابط ايضاً وذلك بصيغة "قالوا" و "قلت" او "تكرار السؤال وجوابه" أو

"من خلال تتابع الاحداث وتسلسلها" ومثالها قوله :

قلت له لما انتنى وانتنى

جد بوصال منك لي ان تشا

فقال لي تبغي وصال الرشا

وانت لا تبذل منك الرشا

فقلت هذي مهجتي والحشا

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 276.



قال انظروا بالجهل كيف انحشا⁽¹⁾

- أو قوله في شخص يدعى محمد:

الين فيقسمو ثم ارضي فيحقد

واشكو فلا يشكى وأدنو فيبيع

يهز قواما ناظرا وهو ذابل

إذا ماتتني فهو في الحسن مفرد

يقول لي الواشي تعد عن الذي

تبیت به مضى الفؤاد ويرقد

ودع عنك ذكرى من غدا لك ناسيا

ملولا فكم في العالمين محمد

فقلت اتند يا عاذلي ليس في الوری

يرى مثل من قد همت فيه ويوجد

فما كل زهر ينبت الروض طيب

ولا كل كحل للنواظر اثم⁽²⁾

- أو قوله:

الشيخ قالوا قد غدا سالكا

فقلت للنار غدا سالكا

(1) الديوان: 189.

(2) الديوان: 119 - 120.



لا تغترر بالزور من فعله

كم فأتك تحسبه ناسكا⁽¹⁾

ومن توظيفه للسؤال وجوابه:

وشعر كليتي كان طولاً فما له

قصيرا كحظي هل لذاك دلائل

نعم قد تناهى في الظلام تطولا

وعند التناهي يقصر المتطول⁽²⁾

ولا يقتصر السرد القصصي على هذه الصيغة فالشاعر قد يستعمل السرد من خلال تسلسل الأحداث. فهو عندما يمدح سواء اكان بمقدمة ام من غير مقدمة فانه يسلسل احداثا متتالية يفضي بعضها الى بعض، وكذلك هي الحال في الغزل. من ذلك قصة رحيل من يحب وحاله بعده وقد اطنب في عملية السرد تلك:

ما كنت انذب رامة وطولعا

لو كنت يا قمري علي طولعا

فمن البداية يقرر محورا للقصيدة يرتكز عليه وهو فراق من يحب ووقوفه على اطلالها وتمنيه لو عادوا اليه فيصف حاله من بعدهم:

قد ازعج القلب الغرام واعجز الـ

طرف المنام فحق لي أن اجزعا

اضمرتموا هجراً وامرضتم حشى

مني واضرمتم بنار اضلعا

وكيف انه وقف على اطلالهم وهي مجدبة فامرعت من دموعه:

(1) الديوان: 241.

(2) الديوان: 245.



ولقد وقفت على حماكم مجدبا

فجری به دمعی الی ان امرعا⁽¹⁾

وكيف حفظه العهد، ولكنهم ضيعوه برحيلهم:

وحفظت عهدكم وضيعتم فلا

ادعو لاجلكم على من ضيعا

هذا التضيع الذي كان سببا مباشرا له العواذل فيبدا سرد قصته معهم قال :

قال العواذل ان من احببتهم

لم يتركوا لك في وصال مطمعا

فيجيبهم :

انا قد رضيت بما ارتضوه فما عسى

ان يبلغ الواشي لديّ بما سعى

فبعد تاكيد لكونه لم يسمع للعذار كما هي حالهم يبدأ بمخاطبة احبته :

من انت ياظبي الصريم دعوته

هيهات عنك بسلوة ان يرجعا

لا بد يا قمر الملاحة بعد ان

تبدي السرار وتختفي أن تطلعا

ولربما يا ظبي ترتاع الظبا

مثل ارتياحك ثم تأنس مرتعا

ثم يذكر جمال محبوبه وقصته مع القلوب الحائرة:

(1) الديوان: 206.



ما سحر هارون المفرق غير ما

في مقتلتيك من الفتور تجمعها

اخليت مربع كل قلب في الهوى

من صبره وجعلته لك مربعا

وهي القلوب الطائرات فمالها

ابدا تراها في حبالك وقعا

فيحاول ان يقتنع نفسه بحتمية النهاية مستعملا حسن التعليل:

ما صد عني في الغرام فديته

لما بذلت له دمي فتمنعا

لكن راي قلبي يزيد بقربه

صدعا فاشفق ان دنا ان يصدعا

فما كان الهجر الا خوفا عليه من تصدع قلبه بقربه لئلا يهجر العذال ويترعهم في لومهم له:

يا عاذلي دعني وعلم مقتلتي

لترى خيال معذبي ان تهجعا

من كان مدمعه نجيعا في الهوى

هيهات عنك عنده ان ينجعا

ام كيف ريفتك التي ارقت لها

عيني وما راققت تكفكف أدمعا⁽¹⁾

(1) الديوان: 207 - 208.



- ومن ذلك سرده لقصة اللقاء على غفلة من الرقباء، فيصوغ وقائع تلك الليلة مسلسلا أحداثها، وربما أوجز قصته تلك بابيات قليلة كقوله يصف الرحيل وحالته آنذاك:

خافت من الرقباء يوم وداعي

لما دعى بنوى الاحبة داع

قامت تودعني بقلب آمن

مما اجنُّ وناظر مرتاع

لله ركب ليس عهد ودادهم

عند المحب وان نأى بالمضاع

منحوا النواظر بهجة وملاحة

وجنت حداتهم على الاسماع

باتوا فغصن البان فوق هواج

وسروا ببدر التّم تحت قناع

كم كاد يقضي عاشق لفراقهم

لولا الرجا وتعلق الاطماع

اعذول من علق الهوى بي عادة

فلقد امرت بامر غير مطاع

او ما كفاه نزاعا مما به

فاتيتّه من عدله بنزاع⁽¹⁾

(1) الديوان: 213.



وقد يوجز هذه القصة في بيتين فقط:

قف واستمع سيرة الصب الذي قتلوا

فمات في حبهم لم يبلغ الغرض

راى فحب فسام الوصل فامتنعوا

فراهم صبراً فاعيا نيئه فقضى⁽¹⁾

حيث استعمل الفاء العاطفة مكرراً إياها بشكل متواصل استوفى به المعنى المراد، فالبيت الثاني كان مكملًا ومفسراً للبيت الأول، وهو ما يسمى التضمن والاختضاء ((عدم تمام معنى البيت إلا فيما يليه)) والكثير من الأمثلة السابقة تدرج تحت هذا الباب.

{4} التضمن والاختضاء:

يمكن أن نعرف التضمن بأنه ((تمام وزن البيت قبل تمام المعنى))⁽²⁾، ومنه قول النابغة:

هم وردوا الجفار على تميم

و هم اصحاب يوم عكاظ اني

شهدت لهم مواطن صادقات

تخبرهم ينصح الصدر مني⁽³⁾

(1) الديوان: 196.

(2) معجم المصطلحات العروضية: 156.

(3) ديوان النابغة الذبياني: تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1986م:

1986م: 138.



ومنهم من يسميه "اغراما"⁽¹⁾.

الشكل الاول :

وهذا الشكل هو ما اصطلح عليه ابن سنان بقوله: هو ((الا تستقل الكلمة التي هي القافية بالمعنى، حيث تكون موصولة فيما بعدها في اول البيت الثاني))⁽²⁾.
ولا نجد لهذا الشكل في اشعار الشاب الظريف الا ما كان من تعلق عجز الصدر من البيت بصدر عجزه كقوله:

وافى وواصل عندما

اجرى المدامع عندما⁽³⁾

وقوله:

اتراك بالهجران حين فتكت في

قلبي علمت بما يجن فتكتفي

عاهدتني ان لا تخون ولمت في

طلبي وفاءك بالعهود ولم تف⁽⁴⁾

وهو ما طلبته الصنعة ولا يمكن ان نعهده عينا باي حال، فالبيت عند القائه لا تحتاج الى وقفة عند نهاية صدره كما في القافية.

(1) معجم المصطلحات العروضية: 156.

(2) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، شرح وتصميم عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد محمد علي صبيح واولاده. القاهرة- 1389هـ- 1959: 319.

(3) الديوان: 311.

(4) الديوان: 221.



اما الشكل الثاني:

وهو ما فسرهُ التبريزي بقوله: ((ضرب آخر يكون البيت الاول منه قائما بنفسه يدل على
جمل مفسرة يكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني مقتضى الاول))⁽¹⁾.
وهو ما يسمى عند نقاد الشعر "الاقتضاء" بل يكون الاول اقتضاء للبيت الثاني، وفي الثاني
افتقار للاول⁽²⁾. واستشهد له البغدادي بقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه

واردف اعجازا وناء بكلل

الا يا ايها الليل الطويل الا انجلي

بصبح وما الاصبح منك بامثل⁽³⁾

فالعيب عنده هو قوله ((فقلت له)) لم يشرحها او يفسرها الا في البيت الثاني، وهذا عنده
عيب ؛ لان خير الشعر ما لم يحتج بيت منه الى بيت اخر⁽⁴⁾، وهو كثير في اشعار الشاب الظريف
الظريف كقوله:

لا ذنب للعين بل للقلب ما خلقت

الا ليدرك ما يبدي له البصرُ

فالقيد فالجيد فالخذ المورد فال

اصداغ فالشعر فالاجفان فالحور

منازل ما سرت في حِيها مهج

الا واوقفها في حبه الفكر⁽¹⁾

-
- (1) الكافي في العروض والقوافي: 281.
 - (2) الموشح: في مأخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق محمد علي البحوي، دار النهضة-
النهضة-مصر، القاهرة، 1965م: 405.
 - (3) ديوان امرئ القيس، تح محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ط4، دت: 18.
 - (4) خزنة الادب، عبد القادر البغدادي 1093هـ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة بولاق، د-
دت: 372 / 1.



وبلاحظ تكراره للعطف بالفاء في تفسيره لمعنى البيت الاول مما زاد في قوة المعنى وموسيقاه.

- او قوله مستفهما:

باي حشاشة وباي طرف

احاول في الهوى عيشا يطيبُ

وهذي فيك ليس لها نصير

وهذا منك ليس له نصيب⁽²⁾

- او قوله:

فتى رقت خلانقه كشعري

حوى وصفين كلهما عجبُ

ففي كرم لاشرفه مديح

وفي حسن لالطفه نسيب⁽³⁾

فقد فسر الوصفين في البيت الثاني بانهما الكرم والحسن. و قوله:

اقول والبارق العلوي مبتسم

والريخ معتلة والغيث منسكب

اذا سقى حلب من مزن غادية

ارضا فخصت باوفى قطره حلب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 152 - 153.

(2) الديوان: 45.

(3) الديوان: 42.

(4) الديوان: 49.



- فقد فسر قوله "اقول" في البيت الثاني، وقد يكون التضمين في ثلاثة ابيات:

ولقد اقول لصاحبي برملة الـ

جرعاء ما بين النقا والغار

حيث النياق بنا تسير ونحن في

قلب الدجى اخفى من الاسرار

لا تخدعنكما المعاطف انها

قد انحلت سمر القنا الخطار⁽¹⁾

- او قوله:

قولوا لزجاجكم ذا الذي

له محيا بالسنا مسفر

اذا كنت في الصنعة ذا خبرة

وكان معروفك لا ينكر

فما لاحداقك اقداحها

في صحة من حسنها تكسر⁽²⁾

(1) الديوان: 170.

(2) الديوان: 156.



- وقد يكون التضمين بالقسم كقوله:

وحق هذي الاعين الساحره

وحسن هذي الوجنة الزاهره

لو واصلتني في الدجى لم يبيت

قلبي منها وهو بالهاجرة⁽¹⁾

وقد تنبه الى هذا التقسيم من القدماء ابن رشيقي القيرواني بقوله معرفاً اياه : (هو ان تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها)⁽²⁾، فقد قسم التضمين الى ما يتعلق بالقافية، وما يتعلق بما هو دونها، وأشار الى ذلك المرزباني في كتابه الموشح⁽³⁾، وأشار اليه من المحدثين د. عبد الله الطيب المجنوب⁽⁴⁾، والباحث عباس وهاب الدرة⁽⁵⁾.

وعد التضمين عند بعض النقاد القدامى⁽⁶⁾ بشكليته عيباً مخلاً بالبناء الشعري، فاكذبوا على البيت المقاد الذي يضرب به المثل وجعلوه مقياساً للموازنة بين الشعراء.

ومن المعاصرين من يرى ان اختيار بيت من قصيدة ايا يكن نوعه اغزل او اهجى لا يتعارض مع وحدة القصيدة⁽⁷⁾، فان ((استحسان ابیات مفردة من القصيدة ايا يكن نوعه لا يمكن ان يكون وحده دليلاً على ايمان بوحدة البيت، او يتخذ مبدءاً او مقياساً ؛ لاننا ونحن نواكب تطور الادب والنقد معاً ونعيش الدعوة الى وحدة القصيدة ما زلنا نستحسن من الشعراء والفصائد ابیاتاً مفردة كثيرة ونستشهد بها))⁽⁸⁾. وكما قد سلف فان البيت له خصوصية التفرد والالتحام مع غيره.

(1) الديوان: 164.

(2) العمدة: 172-1771/1.

(3) ينظر الموشح: 49.

(4) ينظر المرشد: 38/1.

(5) ينظر البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 89.

(6) ينظر مثلاً نقد الشعر: 223-222، وينظر العمدة: 262-261/2، وينظر منهاج البلاغة: 276.

(7) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 350، وهو ما اشرنا اليه في مقدمة الفصل.

(8) المصدر نفسه: 346.



وفي الجانب الآخر نجد من لا يعد التضمين عيبا باي حال منهم ابن الاثير⁽¹⁾، وبالامكان ان ان نستشف مثل ذلك عند خلف الاحمر بقوله: (واجود الشعر ما رايته متلاحم الاجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك انه قد افرغ افراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان)⁽²⁾.

ومن المحدثين الاستاذ عبد الله الطيب المجذوب⁽³⁾، والاستاذ محمد مصطفى هدارة⁽⁴⁾، و الاستاذ يوسف بكار⁽⁵⁾، ومنهم عبد الرضا علي بقوله عن التضمين : ((اما اليوم فان هذا يعد مرغوبا فيه ؛ لانه يدل ان الشاعر يقدم تجربة موضوعية كاملة غير مقطعة))⁽⁶⁾.

اما المرزباني صاحب الموشح فقد عد النوع الاول من التضمين عيبا والثاني ليس بعيب⁽⁷⁾، بعيب⁽⁷⁾، وتابعه في ذلك الاستاذ الدرة بتقبله للنوع الاول ولكن على مضض ودون أي استحسان⁽⁸⁾، فهو يتعب القارئ ويحرمه اللذة والاستمتاع بالقراءة والوقوف على القافية.

واذ نساير اراء من عد التضمين منافيا للعب فهو ((يلغي وحدة البيت ويحطمها))⁽⁹⁾، ويعد ويعد في الوقت نفسه مظهرا من مظاهر التطور في الشعر بوصفه تمردا على وحدة البيت عند القدماء. الا اننا لا يمكن باي حال ان نستسيغ من الشكل الاول ما كان مستقبجا مع كثرته في النص كالقول الذي ينسب الى الخليل بن احمد الفراهيدي:

يا ذا الذي يلحى اما

والله لو حلمت منه كما

حلمت من حب رخيما

- (1) المثل السائر في ادب الكاتب الشاعر، لابي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد عبد الكريم المعروف بابن الاثير ت637هـ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده - مصر، 1358هـ-342/2/1939.
- (2) البيان والتبيين، ابو بكر عمرو بن عثمان الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، ط4، 1975: 67/1.
- (3) ينظر المرشد: 38/1.
- (4) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 162.
- (5) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 355.
- (6) العروض والقافية: 178.
- (7) الموشح: 405.
- (8) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 90.
- (9) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 355.



لمت على الحب فدعني وما

اطلب اني لست بما

احببت الا انني بينما⁽¹⁾

وهكذا الى اخر الابيات وايا كان دافعه في النظم على هذه الشاكلة فانه لا يعد مقبولا ولو كان مقبولا لكان للشعراء معه شأن آخر، فقد تحاشاه اغلب الشعراء عكس النوع الثاني ((الضعفه الاسلوبي، اذ تنقسم فيه الفاظ الجملة الواحدة بين بيتين وغالبا ما يكون انشطارها باستبقاء لفظة مقسومة على البيت الاول، تبدو عائمة سائبة، دون رابط مع جملتها، مما يوجب مطاردة سائر اخواتها، وارجاع تعالقها العضوي اثناء القراءة، وهذا يهشم -لا شك- موسيقى البحر الذي يستدعي حفاظا على رتابته، التوقف الالي او ما يشابهه عند كل قافية))⁽²⁾.

[ثانيا] بناء البيت بوصفه وحدة مستقلة:

يتألف البيت الشعري من اجزاء تتلائم مع بعضها لتشكل في نهاية المطاف البيت بشكله النهائي، وهذه الاجزاء هي الخامات والمواد الاولية التي يستحضرها الشاعر في عقله ليعيد تشكيلها بصورة جيدة افضل مما كانت عليه سابقا، وليبدع منها شيئا جديدا مختلفا، وكلما ازدادت قدراته على التشكيل كلما ازداد رصيده الابداعي وشهد له بالفضل. وسنخرج على بعض من هذه التشكيلات المختلفة المتألفة في اطار البيت الواحد بعد ان عرجنا على بعض منها خلال البحث عن علاقة البيت بغيره.

{1} التقديم والتأخير:

علّ هذه اللبنة من ذلك البناء تمثل عاملا مهما من عوامل الانزياح الشعري وتسهم بتعدد اشكالها في خدمة النص الشعري سواء كان من حيث المعنى او من حيث المبنى، واكد على هذه

- (1) ينظر مفتاح العلوم، لابي يعقوب يوسف بن ابي بكر بن محمد بن علي السكاكي 636هـ، تح اكرم اكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، ط1، 1400هـ-1981م: 876. وينظر الكافي في العروض والقوافي: 166، وينظر معجم المصطلحات العروضية 158، وينظر العروض والقافية: 177.
- (2) البناء الشعري عند مسلم بن الوليد: 90-91.



الاهمية الجرجاني ونبه الى فائدتها وفضلها⁽¹⁾. ومن الاسباب التي تلجأ بالشاعر الى هذا الباب اهميته وتأثيره في صياغة النص اولا، ومراعاة للبنى النحوية والعروضية ونظم الكلام ثانيا، وتأكيد معنى الاختصاص والعناية بالمتقدم على المتأخر، ويكون في الجمل الفعلية او الاسمية او شبه الجملة...، وسنورد بعض الشواهد تمثيلا لا حصرا كما هي الحال فيما سبق من مواضع الدراسة، ومن مواضع التقديم تلك تقديم المفعول على الفاعل كقوله:

نذب يرى جوده الراجي مشافهة

والجود من غيره رمز وايماء⁽²⁾

فقدم المفعول به (جوده) واخر الفاعل (الراجي) لاهميته المفعول ولتبيان كثرة العطايا.
- وقوله مقمداً القلب على الغرام:

قد ازعج القلب الغرام واعجز الـ

طرف المنام فحق لي ان اجزعا⁽³⁾

- واكثر ما يكون التقديم والتأخير في هذا الجانب استدعاء للقافية في نهاية البيت:
اغصن النقا اني اغار اذا غدا يلاعب عطفك الرشاق نسيم⁽⁴⁾

والتقديم هنا للمفعول به "عطفك" والتأخير للفاعل "نسيم" استدعاء للقافية.
والتقديم اما لضرورة الوزن، او القافية وهو اعذر مما لو كان ليعلم ان الشاعر يعلم تصريح الكلام ويقدر على تعقيده، وهذا العيب بعينه. نستنتج من ذلك ان التقديم والتأخير يجب ان يكون لضرورة.

- او كقوله في تقديمه للمفعول "وحشته" على الفاعل "فم":
والقى سنا لو كان قلب حروفه

لعيني به لم يشك وحشته فم⁽¹⁾

(1) ينظر دلائل الاعجاز في علم المعاني، الامام عبد القاهر الجرجاني، السيد محمد رشيد رضا -
مكتبة القاهرة - شركة الطباعة الفنية المتحدة 1381-1961: 72.

(2) الديوان: 30.

(3) الديوان: 206.

(4) الديوان: 301.



او قوله :

كم تجنيت والمحب مع الوجـ

د وان لم يجد لقاك حبيب⁽²⁾

- ومن التقديم ايضا تقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية كقوله:

من فضة عرضهم ونشرهم

يعطر الكون اية ذهبوا⁽³⁾

والتقديم انما كان استجابة للقاعدة النحوية في عدم جواز الابتداء بالنكرة فضلا عن جعل عرضهم متفردا بهذه الصفة، ونراه ايضا قدم الفاعل "نشرهم" على الفعل "يعطر" لاهمية الفاعل ومراعاة للنظم فلو قال: "يعطر نشرهم الكون" لاصبح كلاما عاديا يختل نظام البيت العروضي تبعا له.

(1) الديوان: 306.

(2) الديوان: 50.

(3) الديوان: 45.



- ومنه قوله ايضا مقدما الخبر شبه الجملة على المبتدأ:
 لله ركب ليس عهد ودادهم
 عند المحب ان نأى بمضاع⁽¹⁾

او قوله :

- عليك سلام من كنيب متيم
 تظل سليماً وهو منك سليم⁽²⁾

او قوله :

- ولي مقلّة قد امطر الشوق سحبها
 ففي دمعها حتى تراكم تراكم⁽³⁾

- ومن التقديم ايضا في الجملة الاسمية ما تتطلبه القافية:
 منتقم بالصدود منتقل

- عن وده بالجمال منتقب⁽⁴⁾

ولاستعمال الجناس الناقص دوره في تقوية دلالة هذا البيت بعد ان قدم الخبر شبه الجملة
 "بالجمال" على المبتدأ "منتقب" لاختصاص الموصوف بالجمال وتفردده بالحسن.

(1) الديوان: 213.

(2) الديوان: 252.

(3) الديوان: 305.

(4) الديوان: 43.



- وربما جمع في التقديم بين ما تتطلبه القافية وما يتطلبه النظم والاختصاص:
من دونه كُتب من دونها حرس
من دونه قُضب من دونها الاسل⁽¹⁾

أو قوله :

فللقنا وللقنا قوامه
وللظبي والضبا كحيله⁽²⁾

أو قوله :

كيف يلحى على هواك الكئيب
لك حسن وللاتام قلوب⁽³⁾

أو قوله :

يا معدن الآمال اين العاشق
كلف بحبك عن جمالك معدن⁽⁴⁾

- ومنه تقديم خبر ان على اسمها:

ان للحب معركا يسقط القا
تل فيه ويرتضي المقتول⁽⁵⁾

- وللغرض نفسه قد يقدم الفاعل على الفعل والمفعول كتقديمه (وصالك) و(حسنك) في قوله:

(1) الديوان: 249.
(2) الديوان: 259.
(3) الديوان: 49.
(4) الديوان: 254.
(5) الديوان: 245.



وصالك انهى مطلبي ومرادي

وحسبك ابهى مرتعي ومزادي (1)

- ومنه ايضا تقديم الصفة على الموصوف كتقديمه "سود" على الموصوف "الاسد"

وبت اهاب سود الاسد لما

دنا وعهدته ظبيا ربيبا (2)

- ومن المظاهر الاخرى الفصل بين الجمل الفعلية والاسمية بشبه الجملة او غيرها كالفصل

بين الفعل والفاعل والمفعول بالجار والمجرور في قوله:

ما ان سعوا في محامد رفعوا

لها بناء فعاقهم نصب (3)

ففصل بين الفعل والفاعل "رفعوا" والمفعول "بناء" بالجار والمجرور "لها".

- منه قوله:

تميل عني ملالا ما له سبب

سوى اعترافي بانى فيك مكتب (4)

- وقوله:

لا تخف ما صنعت بك الاشواق

واشرح هواك فكلنا عشاق (5)

- وقد تتطلب القافية ذلك الفصل كقوله فاصلا بين الفعل ارتضى والفاعل "المسلوب".

يا اخا الظبي هكذا يحسن السل

(1) الديوان: 136.

(2) الديوان: 65.

(3) الديوان: 44.

(4) الديوان: 47.

(5) الديوان: 225.



ب إذا ما ارتضى به المسلوب⁽¹⁾

- وفي احيان اخرى لا تتطلب القافية ذلك الفصل وانما يكون في سياق الكلام كقوله فاصلا بين الفعل "استعان" وفاعله "الصب":

هو الصبر اولى ما استعان به الصب

ولولا تجني الحب ما عذب الحب⁽²⁾

- وربما كان الفصل باكثر من جملة ليلقي شيئا من التشويق في قلب المتلقي لمعرفة الفاعل كقوله فاصلا بين الفعل "يدوم" وفاعله "غرامي" باكثر من جملة:

يدوم على بعد المزار بحاله

غرامي ويقوى ان تدانى به القرب⁽³⁾

- او قوله فاصلا الفعل "توحي" وفاعله "بلاغته":

توحي الى كل قرطاس بلاغته

سحر البيان ومن اقلامه الرسل⁽⁴⁾

- وربما كان الفصل بالمضاف اليه كقوله:

يعلمون الورى آدابهم ولهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الادبا⁽⁵⁾

- او قد يكون بين الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل بالجار والمجرور كقوله فاصلا بين (قيل) و(رطيب) بالجار والمجرور "عنه" لاستدعاء القافية

عجبي من قويم قامتك الهيب

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 54.

(3) الديوان: 54.

(4) الديوان: 251.

(5) الديوان: 62.



فء قاس وقيل عنه رطيب⁽¹⁾

- ومنه ايضا الفصل بالاستثناء بين الفعل وفاعله والمفعول:

قوم هم العرب المحمي جارهم

فلا رعى الله الا اوجه العرب⁽²⁾

وهو هنا فصل بين الفاعل وفاعله "رعى الله" والمفعول "اوجه" لافادة اختصاص العرب

دون غيرهم بدعائه.

- وقد يكون الفصل بالقسم:

وانت يا اسهم الحاظه

اثخنت والله فؤادي جراح⁽³⁾

واخيرا فان الشاب الطريف استعمل تشكيلات وتلاوين عدة في التقديم والتأخير والفصل

والوصل لكي يزيد بناءه وتراكيبه احكاما وانزياحا.

{2} الحذف:

يعد الحذف بابا من ابواب الایجاز، واسلوبا من اساليب اللغة العربية، حيث عده علماء

العربية ((شبيها بالسحر وذلك انك ترى فيه ترك الذكر افصح من الذكر، والصمت عن الافادة ازيد

للافادة))⁽⁴⁾؛ لان اسقاط جزء من اجزاء الجملة والاستدلال باحد عناصرها يحفز ويثير المتلقي

لمعرفة ما اخفاه الملقى عنه، وتكمن جمالية الحذف في مقدرة الشاعر على التلاعب بالالفاظ ايجازا

واختصارا موردا المعنى المراد باتم صورة وياقل الالفاظ، ومن المواطن التي يحسن فيها الحذف

ما يأتي:

(أ) **حذف المبتدأ في الجمل الاسمية:** وهو مما يفيد القطع والاستئناف، وهو ما وضحه

الجرجاني بقوله: ((ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ القطع والاستئناف،

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 73.

(3) الديوان: 116.

(4) ينظر دلائل الاعجاز: 95.



يبنون بذكر الرجل ويقدمون بعض امره، ثم يدعون الكلام الاول ويستأنفون كلاما اخر،
واذا فعلوا ذلك اتوا في ذكر الامر بخبره من غير مبتدأ⁽¹⁾.
- ومنه كقوله:

ارض مع الله عين الشمس تحرسها

فان تغب حرسها عين الشهب⁽²⁾

- وقوله:

ارض اذا قيل من سكان اربعها

اجابك الاشرفان الجود والحسب

قوم اذا زرتهم اصفوك ودهم

كأنا لك ام منهم واب⁽³⁾

وهو انما يستأنف كلاما سابقا فلا يذكر المبتدأ وانما يكتفي بالخبر ((ارض، أرض، قوم،
غيث)) فحذف المبتدأ من بداية الكلام وهو على التوالي ((هي، هي، هم، هو)).
(ب) ومن الحذف ايضا حذفه لـ "رب": وقد ورد بكثرة في اشعاره كقوله:
وليل شربنا فيه كاسا من اللمى

على جنار من خدود الحباب⁽⁴⁾

- وقوله:

وخال عمه في الخد حسن

يجول بصفحة الخد الحريري

وصدغ قد حكى لما تبدى

(1) دلائل الاعجاز: 171.

(2) الديوان: 74.

(3) الديوان: 49.

(4) الديوان: 71.



خيال الروض في صفو الغدير⁽¹⁾

والتقدير "ورب رشيقّة" "ورب ليل" "ورب خال" "ورب صدغ"

(ج) ومنه ايضاً حذف حروف النداء: كقوله (في ابيات متفرقة):

حبيبي ليهن الحسن انك حزته

ويهن فؤادي انه لك منزل⁽²⁾

أو قوله :

خليلي من بان المصلى ورنده

سُقي بالحيا بان المصلى ورنده⁽³⁾

أو قوله :

احبابنا ان باح فيكم بالهوى

صب بكى وجدا بكم وتهتكا⁽⁴⁾

(1) الديوان: 173.

(2) الديوان: 243.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 240.



والتقدير : "يا حبيبي"، يا خليلي، أحابينا" فحذف حروف النداء لوجود الدلالة عليها، وللاختصار، ولزيادة القاء الضوء على المنادى.

(د) ومنه حذف الجار والمجرور: كقوله (في أبيات متفرقة) :

يسوق الى قلبي الضنا ويقوده

ويطرد عن جفني الكرى وينوده⁽¹⁾

أو قوله :

الله جارهم في اية سلكوا

ان اعتبروا عاشقا في الحب أو عتبوا⁽²⁾

والتقدير بقوله "يقوده اليه، وينوده عنه، وعتبوا عليه" وهكذا.

- ومن حذف الحرف ايضا قوله (في أبيات متفرقة) :

عجبي لطرفك وهو ماض لم يزل

فعلام يكسر عندما تتكلم⁽³⁾

أو قوله :

بمن اباحك قتي

علام حرمت وصلي⁽⁴⁾

(1) الديوان: 127.

(2) الديوان: 51.

(3) الديوان: 308.

(4) الديوان: 270.



(٥) ومنه ايضا حذف النون كقوله (في ابيات متفرقة):
الا هواك وانت فيما ادعي

ادري بانني عنه لم اك انكفي⁽¹⁾

وقوله :

فرفعت عن تلك العقود قناعها

شرها ولم اك دونه بقنوع⁽²⁾

ومن حذف الفعل قوله:

وهذا بعان فيك طاو على الـ

جمر حشا فيها الجوى ناشر⁽³⁾

وقوله :

الله في قتلي ظلما أما

أمنت أن يظهر لي ثائر⁽⁴⁾

وقوله :

يمينا باصوات الحجيج على منى

وصحب لهم بالمأزمين زميم⁽⁵⁾

(٩) ومن اشكال الحذف الاخرى اضمار الفاعل مثلا في قوله:

(1) الديوان: 222.

(2) الديوان: 210.

(3) الديوان: 155.

(4) الديوان: 155.

(5) الديوان: 301.



كفى شرفا اني بحبك اعرف

فما آن ان تحنو علي وتعطف⁽¹⁾

(ن) او قد يحذف اسم كان كقوله:

كان بعينين فلما طغى

بسحره رد الى عين⁽²⁾

(ح) وقد يحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه كقوله:

واهيم منك بمرسى ومسلسل

ومورد ومجدد ومهفف⁽³⁾

والتقدير: "شعر مرسل ومسلسل وجد" و "خذ مورد ومهفف"

- او قوله:

وما بين الضلوع اليك شوق

تزول الراسيات ولا يزول⁽⁴⁾

والتقدير: "الجمال الراسيات". وما الى ذلك من اساليب الحذف الاخرى.

{3} الاعتراض والزيادة:

هو من الاساليب التي يستعملها الشاعر في شعره عامدا الى التنبيه وإيقاد الذهن او التفسير والتوضيح، وربما لا يعدو الامر اكثر من اقامة الوزن فقد تكتمل الفكرة قبل تمام البيت فيعمد الشاعر الى الانحراف عن اسلوبه لكي يقوم بناء البيت، وربما يكون لتوكيد الفكرة نصيب في ذلك، وقد يسمى بالحثو بحيث ندرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه، وشاعرنا لم يلجأ الى هذا الباب الا اضطرارا فلا نجد الكثير من الشواهد لديه، ولا نجد شكلا ثابتا يقول هذا الاسلوب.

(1) الديوان: 217.

(2) الديوان: 337.

(3) الديوان: 222.

(4) الديوان: 253.



- فمن التوضيح قوله:

بينما نحن بالديار وقد طأ

ل وقوف منا وطال رجاء

اذ سرت من ديارهم نسمات

بسمات في اثرها ارضاء⁽¹⁾

والتقدير (بينما نحن بالديار اذ سرت) فنكر ذلك الكلام ايضاحا لحالهم في تلك النيار. ومنه قوله:

ولا سقى داره يوما- اذا سقيت

داري بدمعي- الا وابل المطر⁽²⁾

او قوله:

هل عاند -والاماني قلما صدقت-

دهر مضى ومغاني حسنكم أمم⁽³⁾

- وقد يكون الاعتراض للنفي والتعظيم والدعاء واقامة الوزن كقوله:

يا راقدا لم يدر عمر الدجى

درى - وحاشاك - به الساهر⁽⁴⁾

(1) الديوان: 33.

(2) الديوان: 172.

(3) الديوان: 298.

(4) الديوان: 155.



أو قوله (في أبيات متفرقة):

واراك يا أملي ملئت وما

طالت - فديتك - مدة القرب⁽¹⁾

أو قوله :

يا صاحبي - جعلتما بعدي - خذا

قول امريء عرف الامور وجربا⁽²⁾

- وقد يكون الاعتراض بالقسم كقوله (في أبيات متفرقة):

وانت يا اسهم الحاظه

اثخنت - والله - فؤادي بالجراح⁽³⁾

- ومن اقامة الوزن قوله (في أبيات متفرقة):

واتيت اطلب زورة احظي بها

فرددت - يا عيني - هناك بحاجب⁽⁴⁾

وقوله :

ونقصت في حظي كما زدت في الهوى

صنودي - يا كل المنى - وبعادي⁽⁵⁾

- ومنه الزيادة التي يلجأ إليها لغرض اكمال الفكرة وتوكيدها، وأكثر ما تكون هذه الزيادة

في نهاية البيت كقوله :

(1) الديوان: 79.

(2) الديوان: 69.

(3) الديوان: 116.

(4) الديوان: 70.

(5) الديوان: 136.



وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دانما قلبي يهيم ويشغف⁽¹⁾

فقد اكتمل معنى البيت بقوله "يهيم" فزاد يشغف لاكمال المعنى وتركيد. ومنه قوله:

سلبتني الرقاد اعينك السو

د وتحلو فعالها وتطيب⁽²⁾

او قوله (في ابيات متفرقة):

من الاكارم ابناء الاكارم آ

باء الاكارم لا زورا ولا كذا⁽³⁾

او قوله :

ويا حبذا معهد للحسن ما درست

رسومه وسقاه الدل والخفر⁽⁴⁾

{4} الاستفهام:

لقد عول الشاب الظريف كثيرا على هذا الاسلوب مستعملا اغلب ادواته كـ (الهمزة، وهل، ومتى، واين، وكيف، وغيرها من ادوات الاستفهام الاخرى)، وربما يعود السبب في كثرة استعماله لذلك الاسلوب الى تذبذب علاقاته مع الآخرين فترسم علامات الحيرة والقلق عليه، فيترجمها على شكل تساؤلات تبعا لحالته النفسية. وكثيرا ما ترد في بداية بنائه الشعري واكثر تلك الادوات هي (كم) كقوله:

كم ليلة اسهرت احداقي بها

(1) الديوان: 218.

(2) الديوان: 50.

(3) الديوان: 62.

(4) الديوان: 152.



ملقى وللافكار بي إحدائق⁽¹⁾

او كقوله:

كم شمل صبر هجركم فرقه

وناظر بعدكم ارقه

فكم رنا طرف عليل بكم

وكم تركتم مهجة شيقه⁽²⁾

- ومن ادواته الاخرى (الهمزة وهل) كقوله :

أ أطلب يا محمد ان يؤولا

لغيرك ود قلبي أو يمىلا⁽³⁾

او قوله :

هل حرمة او رحمة لمتميم

قد قل فيك نصيره ونصيبه⁽⁴⁾

(1) الديوان: 225.

(2) الديوان: 233.

(3) الديوان: 262.

(4) الديوان: 55.



وقد يجمع هاتين الاداتين مع ملاحظة استعماله الاستفهام في بداية البيت او خلاله:

اسائلكم هل روض الشعب بعدنا

وهل سح في ساحاته وابل القطر

وهل سنحت فيه جائره التي

تعوض بالالباب مرعى عن الزهر⁽¹⁾

- ومن استخداماته لـ (متى و اين) قوله:

متى يعطف الجاني وتقضي وعوده

فقد طال منه هجره وصدوده⁽²⁾

وقوله :

اين ليال مضت ونحن بها

احبة في الهوى وجيران

واين ود عهدت صحته

واين عهد واين ايمان⁽³⁾

- ومن استخدامه لـ (كيف) قوله:

وكيف يسـلـوه مغـرم دنـف يـرى جمـيع الوجـود يعشـقـه⁽⁴⁾

(1) الديوان: 167 - 168.

(2) الديوان: 126.

(3) الديوان: 323.

(4) الديوان: 232.



وقد يخرج الاستفهام الى اغراض اخرى كالتفخيم والتعظيم والتهويل كقوله (في ابيات متفرقة)
:

وكم عداة اقوالهم كتبوا

وكم عداة وفوا بها كتبوا⁽¹⁾

فكم جمع الحسن النفيس من العلى

وكم فرق الجيش الخميس من العدى⁽²⁾

او قوله :

كم مهمة جبته والليل معتكر

ووجه بدر الدجى بالغيم منتقب⁽³⁾

وربما خرج الى التذلل كقوله:

كيف يلحى على هواك الكئيب

لك حسن وللاتنام قلوب⁽⁴⁾

او قوله :

كم ليلة قضيتها متسهدا

والدمع يجرح مقلتي مسكوبة⁽⁵⁾

ومن التوجع والضجر قوله:

(1) الديوان: 45.

(2) الديوان: 129.

(3) الديوان: 48.

(4) الديوان: 49.

(5) الديوان: 56.



يا قلب حتام تهوى من سلاك ويا
جفني كم تكيان الجيرة الغيبا⁽¹⁾

او قوله :

كم قد شقيت بعدالي عليك وكم
شقوا بصدي واعراضي وتقطيبي⁽²⁾

او قوله :

علام رمت قلبي هناك ظباءوه
وقد كنت قدما تتقيني أسده⁽³⁾

ومن التعجب قوله:

فما باله من بعد عرف تنكرت
خلانقه حتى تغير عهده⁽⁴⁾

او قوله :

ما بال الحاظك المرضي تحاربني
كانما كل لحظ منها فارس بطل⁽⁵⁾

- وفي بعض الاحيان نراه يستفهم عن امر لا يريد له جوابا لمعرفته المسبقة له:

(1) الديوان: 61.

(2) الديوان: 81.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 125.

(5) الديوان: 249.



الست من نفر لم يشن دونهم

عاد بنجح ولا عاف بتخيب⁽¹⁾

او قوله :

هل لقتيل الخدود من دية

او لطعين القدود من قود⁽²⁾

او قوله:

يا واحد الحسن البديع لذاته

انا واحد الاحزان فيك لذاتي⁽³⁾

وترد ايضا في بداية العجز كقوله:

وغدا الحب ينادي

يا كرام الورد ضيف⁽⁴⁾

او قوله :

انجز بوصل منك لي فالى متى

يا نور عيني بالوعود مماطلي⁽⁵⁾

(1) الديوان: 85.

(2) الديوان: 131.

(3) الديوان: 98.

(4) الديوان: 219.

(5) الديوان: 273.



وربما جمع بين هذين الشكلين كقوله:

يا غصن نقا يميز في الاوراق

يا بدر دجى يطلع في الاطواق⁽¹⁾

او قوله :

فيا شعره هل فيك ليلى ينقضي

ويا صبحه هل فيك صبحي باسم⁽²⁾

ومن ادوات النداء الاخرى ((ايا)) ولكن استعماله لها قليل جدا :

ايا من له الحسن الذي بهر الهوى

ومن حاز معنى لا يحد ويوصف⁽³⁾

او قوله :

ايا قمرا اعد عندي طلوعا

والا فاتخذ عندي مغيبا⁽⁴⁾

واكثر منها توظيفه للنداء بـ (الهمزة) كقوله:

البي وان جل النداء وقلّ مق

داري نداء العبد للسادات⁽⁵⁾

او قوله :

(1) الديوان: 237.

(2) الديوان: 305.

(3) الديوان: 217.

(4) الديوان: 65.

(5) الديوان: 101.



اجيراننا إنا وان برح الهوى

وعز علينا بُعد من طال بعده (1)

او قوله :

الحبابنا اني وان رمت سلوة

وقام بها من جوركم لي اعدار (2)

وقد يوظف (ايها) للندء وبصورة مكررة (وهو قليل في شعره ايضا):

ايها الصابر عني ليتني اعطيت صبرك

ايها الجاهل قدرني انما لاجهـل قدرك

ايها الشاغل اسرا ري ما افـرغ سـرك (3)

وربما جمع بين ((يا)) و ((أي)) زيادة في الاهتمام:

يا ايها الملك الذي حار العلى

فثنى عنان الفكر عن تحديده (4)

{6} الشرط:

اسلوب آخر من اساليب بناء البيت ويرد بكثرة في بناء بيته، واكثر ادواته تواترا في شعره

هي: ((اذا، وان، ولو))

- فمن استعماله لـ ((اذا)) قوله:

اذا سقى حلب من مزن غادية

(1) الديوان: 104.

(2) الديوان: 150.

(3) الديوان: 161.

(4) الديوان: 144.



ارضا فخصت باوفى قطره حلب⁽¹⁾

او قوله :

اذا كنت لا اهوى لغير تواصل

فعشقي لروحي لا لمن قلت ذا الحب⁽²⁾

وقد ترد مكررة زيادة في الاهتمام:

واذا جنيت بسيناتي عداها - كرمما واحسانا - من الحسنات

واذا وقيت بوجنتي نعاله - عددت تقصيري من الزلات

ومنها :

واذا ادخرتك للشدائد لم تكن - يوما لغمز الحادثات قتاتي

واذا التقيت او اتقيت بياسك الـ - خطب الملم وجدت فيه نجاتي⁽³⁾

- ومن استعماله لـ ((لو)) التي هي اقل شانا من سابقاتها (وهي حرف امتناع لامتناع)⁽⁴⁾:

لو واصلتني في الدجى لم يبت

قابي منك وهو بالهاجرة⁽⁵⁾

او قوله :

لو كنت اذا ادعو اجاب

يا ايام وصلي بالاحبة عودي⁽¹⁾

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 54.

(3) الديوان: 100 - 101.

(4) شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك: 385/2.

(5) الديوان: 164.



او قوله :

ولو كان تحصيل الفخار بنسبة

تساوى اذاً حد الحسام وغمد⁽²⁾

- واكثر الادوات استعمالا في هذا الباب هي (ان) والتي تعد اصلا له⁽³⁾ كقوله:

ان لم تكن عيني فانت نورها

او لم تكن قلبي فانت حبيب⁽⁴⁾

او قوله :

ان كان احسن ما في الشعر اكذب

فحسن شعري فيهم غير ذي كذب⁽⁵⁾

او قوله :

وان جئت ابغي وصله زاد صده

كالي من هجرانه استزیده⁽⁶⁾

وربما استعملها اساسا وانطلق منها في بناء البيت كقوله:

ان اظلم الدهر ضاء حسنهم

وان امرت ايامنا عذبوا

وان ارادوا مكارما بلغوا

(1) الديوان: 133.

(2) الديوان: 126.

(3) نحو المعاني، د. عبد الستار الجوارى، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد 1987، 117.

(4) الديوان: 55.

(5) الديوان: 73.

(6) الديوان: 127.



وان ارادوا مكارها غلبوا(1)

وقوله:

ان حضروا في مجالس خطبوا

وان نأوا عن مجالس خطبوا(2)

او قد يؤخر الشرط ويقدم جوابه كقوله:

ابكي اذا ما شكوا واندب ان

بكوا واقضى نحبي اذا انتحبوا(3)

او قوله :

وتستقر العيون ان نزلوا

وتستقر القلوب ان ركبوا(4)

{7} حروف الجر:

من البنى النحوية الاخرى التي اسهمت في بناء البيت عند الشاب الطريف حروف الجر، التي تشكل في بعض الاحيان مرتكزا لهذا البناء فتزد في اول البيت او في عجزه او خلال حشوه كقوله :

حلاوته في ثغره وكلامه

ونيرانه في مهجتي ووقيد(5)

او قوله :

(1) الديوان: 44.

(2) الديوان: 45.

(3) الديوان: 43.

(4) الديوان: 44.

(5) الديوان: 127.



يا شعره قد اعنت ليلى في الطو
ل على ناظري فاتن⁽¹⁾

او قوله:

الى الله اشكو في الغرام محجبا
بقلبي فلا تلقاه عيني بادي⁽²⁾

او قوله :

لعندي التفات نحوكم وتشوق
اليكم ومنكم بعد في القلب آثار⁽³⁾

(1) الديوان: 131.

(2) الديوان: 137.

(3) الديوان: 150.



وربما وردت حروف الجر في اول البيت فكانت اساسا للانطلاق في البناء:

بروحي يا طيف الحبيب محافظا

على العهد يدنو كيف شئت ويقرب⁽¹⁾

او قوله :

للعين عندك راحت موفرة

وللفؤاد نصيب كله نصب⁽²⁾

- او قد يحدث خلال البناء كما من هذه الحروف كقوله متحدثا عن والده ومنزله:

فيه الرضى فيه المنى فيه الهدى

فيه اصول سعادتي وحياتي

فيه الذي كشف العمى عن ناظري

وجلا شمس الحق عن مرآتي

فيه الاب البر الشفوق فديته

من سائر الاسواء والآفات⁽³⁾

واخيرا فان هذه البنى وغيرها تشكل بمجموعها الاطار العام لبناء البيت الشعري في الشعر العربي بشكل عام، وفي شعر الشاب الطريف بشكل خاص، وهو في بنائه ذلك لم يخرج عما هو مألوف في الشعر العربي، والشاب الطريف في تراكيبه كان مجددا وسائرا في ركاب التطور الذي طرأ على الشعر من خلال :

- عنايته واستعماله للمقطعات والنتف والقصائد التي تخلص من المقدمات الطاللية في اغلب الاحيان.

- نظمه للدوبيت والموشح.

- مع تاكيد على الوحدة العضوية من خلال تلاحم الابيات وتربطها مستعملا في ذلك البناء بعض البنى النحوية التي شكلت مرتكزا لذلك التلاحم ولهذا البناء.

(1) الديوان: 52.

(2) الديوان: 48.

(3) الديوان: 100.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية



المبحث الاول

الصورة في شعر الشاب الظريف

تعد الصورة وتشكيلاتها عنصرا مهما من عناصر البناء الشعري. هذه الاهمية تنبع من كونها رسم بالالفاظ والكلمات، فكما ان الفنان يبدع اشكالا فنية بريشته، والمصور يرسم الحياة بعنسه، فان الشاعر يرسم صوره من خلال الالفاظ والكلمات، وكذلك من كونها ((تشتمل على جميع عناصر الشعر ابتداء باللغة واشكال تراكيبيها فالموسيقى وما تكتنفه من وزن وايقاع وانتهاء بالايحاء وما يبعثه من مشاعر واحاسيس ورؤى متخيلة فضلا عن التخطيط والتلوين والتحديد والانفتاح الذي تحدده دوال البناء الشعري للصورة))⁽¹⁾ وكذلك ؛ لان ((الاتجاه الى دراسة الصورة يعني الاتجاه الى روح الشعر))⁽²⁾، فهي بمثابة الروح للجسد والقلب النابض بالحياة فيه ؛ لانه ((لا يمكن للعقل ان يتقبل صورا تهيم على وجهها متبعثرة دون ان يدرك لها سببا بنائيا وعلاقات متواصلة فيلج اذن على ايجاد الرابط، وبوجود ذلك الرابط بوساطة بذل الجهد الفني الى جانب جميع القوى التي يحركها الفعل الشعري تحدث حركة عقلية لايجاد نسق او نظام يطبع القصيدة))⁽³⁾. والصورة ليست شكلا جامدا او ((جاهزا وامرا معقدا وانما هي عمل ابداعي في لحظة تلقائية تعتور الشاعر نتيجة لمدرك حسي او عقلي او خاطرة تعرض على الذهن))⁽⁴⁾، وربما كانت الصورة باهتة في بعض الاحيان، فما هي الا نقل لواقع مجرد تخلو من العاطفة والاحساس كقوله:

مولاي انا في جوارك خمسة

بتنا ببيت ما به مصباح

- (1) البناء الشعري عند الفرزدق: 194 رسالة ماجستير.
- (2) فن الشعر، د. احسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان/الاردن، ط4، 1987م: 200.
- (3) الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990: 78.
- (4) البناء الشعري عند السري الرفاء، رميض مطر حمد الدليمي، رسالة ماجستير-بإشراف الدكتور حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية/جامعة الانبار، 1416هـ-1995م: 117.



ما فيه لا لحم ولا خبز ولا
ماء ولا شيء له نرتاح
كل تراه من الكآبة والطوى
شبحا فنحن الخمسة الاشباح
ما فاتنا الا التجل بالعبا
فجسومنا لعبت بها الارواح (1)

وهي صورة واقعية مميزة في الهجاء ترسم حالة الشاعر واصحابه وقد حلوا ضيوفا عند احد الاشخاص البخلاء.

وربما كانت تلك الصورة تكسبية في المديح الغرض منها كسب ود الممدوح لا اكثر كقوله:

ما لي عز الا بجود يد
منك كحال السحاب ان هطلا
يا من غدا باهتمامه بطلا
بغير ما حق منه او بطلا (2)
من عدمت عيني له مثلا
ارسلت مدحي بجوده مثلا (3)
لانظمن المديح من درر
لم تدر عليك بعده عطلا

(1) الديوان: 112.

(2) بطل الاولى: شجاع، والثانية: من الباطل

(3) مثلا الاولى: شبيهه، والثانية: من الامثال.



اليوم يقضي الكريم موعده

والحر لو قال ما عسى فعلا(1)

وقد تكون تلك الصورة مقلدة ؛ لان الشاعر في بعض الاحيان ((يقلد ولو لم يذق، يكون رجل دين فيتغزل بالخمير، وعفيفا فيتغزل بالذكر، وفي وسط المدينة فيبكي الاطلال والدمن وهكذا))⁽²⁾ وبقوله:

قولوا لزجاجكم ذا الذي

له محيا بالسنا مسفر

ان كنت في الصنعة ذا خبرة

وكان معروفك لا ينكر

فما لاحداقك اقداحها

في صحة من حسنها تكسر(3)

فالزجاج ومحياه المسفر واحداقه التي تكسر وتتكسر صورة مقلدة وفي بعض الاحيان تكون هذه الصورة اشبه ما تكون بالصورة الكاريكاتورية كقوله متغزلا بالداية:

يا داية في حسنها ارتضي

ان عذولي دائما يسخط

تداركي من مهجتي حاملا

حبك من خوف النوى تسقط(4)

(1) الديوان: 265 – 266.

(2) قصة الادب في العالم: 1 / 462.

(3) الديوان: 156.

(4) الديوان: 198.



- وربما كانت الصورة في احيان كثيرة ((رسما قوامه الكلمات المشحونه بالاحاسيس والعاطفة))⁽¹⁾ كقوله راسما صورة الرحيل وصورة صاحبتة واحاسيسه وعواطفه:

استودع الله ركبا في هوداجهم

محجب ليس ترعى عنده ذمم

له من الغصن قد زانه هيف

ومن غزال الحمى طرف به سقم

يبيت قلبي عليه حرقه وجوى

وقلبه بارد من لوعتي شيم

فوالذي زانه من طرفه سقم

واودع السحر فيه انه قسم

لولا تثني رديني القوام به

حلفت الف يمين انه صنم⁽²⁾

والصورة الاولى للركب وقد ظعنوا في هوداجهم وقد حملوا قلبه معهم، والصورة الثانية للمحجب الذي سرق قلبه معه، فهو يحمل صورة القد الذي كالغصن في هيفه، وطرفه كطرف الغزالة في سقمه، ويكأنه داء اصابه فامرض قلبه، وهي صورة اكتفى منها بالقد والعين وجمالها وترك لمخيلة المتلقي اصفاء اللمسات الاخرى، وهذا هو موطن الداء الذي انتقل من خلاله الشاعر الى داخله واحاسيسه، وكيف ان قلبه قد اشتعل بنيران الجوى حرقه واسى وان الذي لم يرع الذمم والعهود قلبه بارد شيم لا يابه للوعته وعذابه، فتركه يتقلب على جمر الهوى ونيرانه ؛ لان قلبه كالجمر في قسوته ولولا قوامه المثني كالرمح لكان كالصنم او كالحجر الذي صنع منه هذا الصنم،

(1) الصورة الشعرية. سبيل دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجناي- مالك ميري- سلمان حسن ابراهيم - دار الرشيد- بغداد، 1982: 23.

(2) الديوان: 299 - 300.



والملاحظ ان اغلب صور الشاب الظريف في الغزل هي رسم لمعنى الهجر والصدود والفراق وتطور حول محورين:

الاول: رسم صورة لجمال الطرف الآخر، والذي كان سببا في هيامه وغرامه مع صدوده وتثنيه وتعطفه عنه لا عليه.

الثاني: رسم صورة لنفسه وقد احرقته نيران الجوى وجمرة الصدود وتباريح الهوى، كالمثال السابق الذي جمع فيه هاتين الصورتين ومن رسمه صورة لنفسه وقد غرق في بحر الهوى، والوجد قد سلبه عقله، وانفاسه الحرى متصاعدة تكويه بنار اللوعة، وعلى شط النوى دموعه متحادرة كالانهار كقوله:

فقلبي في بحر الصباة واقع

غريق ولبي في فضا الوجد طائر

ولي نفس من لوعتي متصاعد

ودمعي على شط النوى متحادر⁽¹⁾

- وكما ان ليل صاحبه قصير لسروره، فليله طويل ليس له اخر لهما، ومكابداته التي اذابت احشائه، واجرت مدامعه، واعلت وعلت قلبه وسهدت جفنه:

لي من جمالك شاهد وكفيل

اني عن الاشواق لست احو

يا من تقاصر ليله لسروره

ليلي كما شاء الغرام طويل

غادرتني بحشى تنوب ومقلة

عبرى وقلب حظه التعليل

في كل جفن للتشهد موطن

(1) الديوان: 159.

وبكل خد للدموع مسيل⁽¹⁾

فيشكو حاله تارك عليهم يرقون له، وتشفع دموعه عندهم وقد رقت عليه:
 يشكو اليك متيم صاب جفاه هجوعه
 يعصي العذول على هوى بك لا يزال يطيعه
 يكفيك من الم الجوى ما ضمنت ضلوعه
 ان لم ترق له فقد رقت عليه دموعه⁽²⁾

- او قد يرسم صورة لجمال صاحبه الذي كان سببا في حاله تلك موظفا التشبيه البليغ الذي حذفت فيه الاداة ووجه الشبه :

وحزت جمالا ليس في الخلق مثله

به دائما قلبي يهيم ويشغف

فحك وردّ والواظ نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفك نبال وشعرك مسيل

وقدك خطي ولحظك مرهف⁽³⁾

وهي صورة متكاملة للجمال، فالخد يشبه الورد في جماله، واللحظ كالنرجس الابيض في بياضه المحيط بمركزه، وهو ظريف في شخصه كالنديم، والريق عذب كالخمرة، وجفنه فاتك كانه نبال يرمي السهام، والشعر مسيل مرسل ومسلل، وقده كالزمرح في تثنيه واعتداله، ولحظه مرهف يقطع قلوب العاشقين، فاي صورة للجمال بعد هذه، ومن صور الجمال الاخرى قوله:
 مثل الغزال نظرة ولغة

(1) الديوان: 257.

(2) الديوان: 205 – 206.

(3) الديوان: 218.



من ذا رآه مقبلا ولا افتتن

احسن خلق الله وجهها وفما

ان لم يكن احق بالحسن فمن

في جسمه وصدغه وشكله

الماء والخضرة والوجه الحسن⁽¹⁾

اما في غرض المديح فان الصورة تركز على اظهار الممدوح بصورة الشجاع المهاب
المقدام المجرب للامور اولا، كقوله:

لاعناقهم بالبيض منك معاتق

لغير هوى فيهم وبالسمر لاثم

تفتح منهم بالسيوف شقانقا

عليها الدروع الضافيات كمانم

بحرب تكون البيض منها بوارقا

نجيعهم فيها الغيوم السواجم

قتلتهم بالذعر حتى كانما

تحاربهم فيه وانت مسالم

- ومنها:

على الاعوجيات العتاق التي لها

خوافر للهجمات منها عمائم



سهام على مثل السهام تبسّمت

سيوفهم حيث الوجوه سواهم

- وايضا:

وتحتقر الفرسان حتى كانهم

وهم بَهمَ يوم الهياج بهائم

كانك ام والانام باسرهم

يتامى ويعل والانام ايانم

تؤم رماح الخط بيضك في الوغى

كما قابلت بيض الوجوه المعاصم⁽¹⁾

حتى لتحس وانت امام الانثيال لهذه الصور، وكانك في قلب المعركة او امام مشهد حربي. بطله المدح من خلال سطوته على اعدائه، فيشبه ضربه لاعناقهم بالبيض وهي السيوف وتلاحمها معهم وشدة قربه منهم بالمعانقة بين المتحابين بيد انها لغير هوى كما ان رماحه وهي السمير لائمة لاعدائه، فهي في شوق الفتك بهم كما به شوق الى الوغى ومقارعة الاقران، ومن ثم يرسم صورة لما تفعله ضرباته تلك باعدائه وهم يتسربلون الدروع، تفتح فيهم من الدماء ازهارا كشقائق النعمان الحمراء حال تفتحها في اكمامها، والدروع هي تلك الاكمام، والرابط بين الصورتين او وجه الشبه هو اللون الاحمر لون الدم ولون الورد. فكما ان الاكمام تفتح عن الورد الحمراء فان الدروع تفتح عن الدماء من هول ضرباته، ومن ثم يرسم صورة لهول تلك الحرب من خلال تشبيه السيوف البيضاء بالبرق، والغبار المتصاعد من سنايك الخيل وكأنه الغيوم السوداء التي تبرق منها تلك السيوف والرابط بين الصورتين هو اللون الابيض للسيوف في لمعانها والبرق في توجهه، والاسود للغبار المتصاعد كالغيوم السوداء⁽²⁾. وهذه الصورة ربما كانت مستقاة مستقاة من قول بشار بن برد وهو يصف المعركة ايضا بقوله :

(1) الديوان: 293-296.

(2) سجم الماء: إذا سال وانسجم واسجمت السحابة دام مطرها، لسان العرب: مادة (سجم)، 3 / 1947.



كان مثار النقع فوق رؤوسنا

واسيفنا ليل تهاوى كواكبه⁽¹⁾

فتناول هذا المعنى والبسه حلة جديدة غير حلتته تلك، وإن كان شبه شيتين بشيتين كبشار إلا أنه شبه الغبار بالغيوم، وليس الليل وشبه السيف بالبرق وليس الكواكب المتهاوية، ولا شك أن هذه صورة مبتكرة غير مقلدة ربما كانت ابغ لشدة البرق وتتابعه وهو ابعث على الخوف كالسيف وما يرافقها من رعد كأنه موسيقى تصويرية لجلبة المعركة وصليل السيوف وحركتها ولأن القتال في الليل وإن كان ابغ في التشبيه إلا أن المقاتل يكون في هذه الحالة كحاطب ليل، والعرب تدل من خلال الغيوم والغيث على الخصب والخير وكان لشاعر اراد أن يدل من خلال ذلك على نصر ممنوحه. وقد تناول أكثر من شاعر هذه الصورة كالبحتري الذي تناولها كما هي إلا أنه خص وقوع الكواكب أو السيوف فوق جماجم الاقران.

فالنقع ليل والسيوف كواكب

تسقط فوق جماجم الاقران⁽²⁾

(1) ينظر الصناعتين: 272 وينظر اسرار البلاغة: 165 وينظر معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبد الرحيم بن احمد العباسي، ثم تح محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، 1367هـ: 1947: 28/2.

(2) ديوان البحتري، تح حسن كامل الصيرفي، طبعة دار المعارف، مصر، 1963م: 2381/4.



- وتناولها ايضا المعتمد بن عباد وكان كصاحبه الاول مقلدا لم يأت بشيء جديد:

راينا السيوف ضحى كالنجوم

وكالليل ذاك الغبار المثار⁽¹⁾

- والمتنبى:

يزور الاعادي في سماء عجاجة

اسنّته في جانبها الكواكب⁽²⁾

وكلثوم بن عمر العنابي:

مدت سناكبها من فوق اروسهم

ليلا كواكبه البيض المباتز⁽³⁾

فكان للجزجاني رأي في تفضيل بشار على الاخيرين بقوله "وتهاوى" اذ جعل للسيوف حركة في تصاعدها ونزولها⁽⁴⁾ فصورهم قصرت عن صورته ما عدا الشاب الظريف الذي اضفى عليها بعدا اخر.

ومن ثم ينتقل الى صورة اخرى للممدوح مستعملا اسلوبا بيانيا من خلال التشبيه، فاعداؤه مذعورون منه حتى وان لم يكونوا في حالة حرب معه فمن شدة ذعرهم كانهم في حالة حرب حتى في وقت السلم.

وربما كانت هذه الصورة مستقاة من حديث الرسول ﷺ ((نصرت بالرعب على العدو وأتيت جوامع الكلم))⁽¹⁾. مما يدل على ان تلك الصور ما هي الا استلهام لصور سابقة او تمثل

(1) ديوان المعتمد بن عباد، تح الدكتور حامد عبد المجيد والدكتور احمد احمد البديوي، مطبعة دار دار الكتب المصرية - القاهرة ، 1430هـ - 2009: 98، وقد ورد البيت في الديوان مدورا والصحيح ما اثبت.

(2) ديوان ابي الطيب المتنبى، تح عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1357-1938: 123/1، وينظر: شرح ديوان ابي الطيب المتنبى، ابو العلاء المعري تح عبد المجيد ذياب، دار المعارف، مصر دت: 266/1.

(3) الصناعتين: 272، وينظر اسرار البلاغة: 165.

(4) اسرار البلاغة: 165.



للتراث من غير تقليد، وسندرس ذلك في المبحث التالي مصادر الصورة، وتمتد الصورة الى الخيل في المعركة فيكنى عنها بالاعوجيات او العتاق - لاصلاتها - إلى كثرة القتلى فيها حتى اصبحت تلك الخيل لا تطأ الارض بحوافرها وانما تطأ اجساد القتلى وجماجمهم وكأن حوافرها اصبحت كالعمائم لتلك النواصي، وتبقى صورة الخيل في البيت التالي، ولكنها تتوسع بحجم اكبر من خلال استعمال الكناية فهم كالسهم في خاصرة الاعداء وهم على مثل السهام كناية على الخيل -لسرعتها - متبسمون لا اعتدادهم بانفسهم وشجاعتهم وثقتهم بالنصر، وسيوفهم تقع حيث الوجوه سواهم كناية على وجوه الاعداء المذعورة، والدليل على شجاعتهم تلك هو احتقار الممدوح لفرسان الاعداء يوم الهياج حتى كانهم بهائم، ورعايته لجنوده ورعيته لها موقع خلال تلك الصور، فهو ليس شجاعا فقط وانما رحيم عطوف كالام على ايتامها او كالبعل على زوجته، فاستعمل التشبيه اداة لرسم هذه الصورة، ويعود الى صورة المعركة ورمache فيها كالامام في مقدمة الصفوف مشرعة في وجوه الاعداء كما اصابع اليد المشرعة امام الوجه، والملاحظ ايضا ان بعض صورته مبتكرة كصور الرماح التي تؤم السيوف والحوافر التي هي كالعمائم لجماجم اعدائه....

والصورة الاخرى التي ركز عليها الشاب الظريف في ممدوحه هي صورة الكريم العف السجايا الطيب الاخلاق كقوله مستعملا بعض الاعلام ممن يضرب فيهم المثل في الجود وحسن الخلق للدلالة على تلك الصفات في ممدوحه:

فليس الفضل والحسن بن سهل

وان يك فيهما منح وبذل

كجودك او كخلقك يوم سلم

فذا فضل وذا حسن وسهل⁽²⁾

فالكَاف كانت الاداة التي من خلالها رسم الصورة، ولكن الامر لم يقتصر على ذلك فصورته هي اعلى رتبة منهما وان كان يضرب فيهما المثل.

-
- (1) صحيح مسلم (المستد الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى عليه وسلم، مسلم بن الحجاج ابو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى 261هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث العربي - بيروت.
- (2) الديوان: 256.



قد يصوغ صورة لحديثه وبلاغته وقوة جداله وقدرته على اقامة الحجة، وكأنه هو الذي صاغ حسن البديع ووضع للبلاغة قوالها وقواعدها:

صاغت عبارتهم حسن البديع بها

من البلاغة في اسنى القواليب⁽¹⁾

او قوله :

صم المسائل في يوم الجدل له

امضى وانفذ من صم الانابيب⁽²⁾

وكان كلامهم في اقامة الحق والرد على المسائل المستعصية في افحام من يجادلهم انفذ من صم الانابيب كناية عن الزماح، وكلامهم نافذ كما الزماح نافذة، وممدوحه دائما:

عفّ كريم السجايا محسن علم

من الهدى في سبيل الله منصوب⁽³⁾

والشاب الظريف في اغلب الاحيان يجمع تلك الصور في صورة واحدة او صور متتابعة تكون بمجموعها الشكل العام، فيجمع صورة الكرم الى صورة الشجاعة مع بعض الصور الاخرى التي تنبع من خلالها ؛ ذلك لان دراسة الصور مجتمعة تعين على كشف معنى اعظم من المعنى الظاهري للقصيدة⁽⁴⁾ كقوله:

لابي المعالي راحة وكفاة

كالغيث يوم يروقه ورعوده

صبّ بتحصيل الثناء وجمعه

كلف ببذل المال او تبديده

(1) الديوان: 85.

(2) الديوان: 82.

(3) الديوان: 86.

(4) فن الشعر: 200.



ما زال يشمل حاسديه نواله
حتى أقرَّ به لسان حسوده
سل عفوه وحسامه في غمده
وحذار ثم حذار من تجريده
يغشى الوغى متلفعا بردائه
ويخوضها متسرّلا بحديده
فترى الشجاع يفرُّ منه مهابةً
والموت بين لهاته ووريده
يتقهقر الجيش اللهام مخافةً
منه اذا وافى امام جنوده
وتعود مخفقة الرجاء عداته
وقلوبها خفاقة كبنوده
في معرك ان كسّرت فيه القنا
وصل الحسام ركوعه بسجوده

والدين اتلّه وشاد مناره
حين اعتنى بحقوقه وحدوده
والمأك لم ينفك يعمل عزمه
في نصر ظاهره ونصح سعيده



ان المنايا والاماني لم تزل

طوعا لسابق وعده ووعيده⁽¹⁾

والصورة الاولى اعتمدت التشبيه بالكاف للدلالة على جود المدوح مستعملا راحة اليد، فهي التي تعطي وتهب، ومن خلال صورة الغيث والتمازج بين الصورتين بيّن ودلل على جود مدوحه، فهو كالغيث اذا انهمر بما فيه من خير وعطاء، وهي صورة مألوفة للكرم في الشعر العربي، وبقوله (وكافة) مع بزوقه ورعوده اكد العطاء مع الكثرة ؛ لانه صبّ ببذل المال وتحصيل الشاء.

فاستعمل حالة الهيام والصبابة بين العاشقين لرسم صورة لولعه بالكرم ومعانيه، وهذا الكاف من شدته فانه يشمل حاسديه ايضا فضلا عن محبيه، وهو حلیم وعفو عند المقدرة، فالتناس تطلب منه ما تشاء حال السلم عندما يكون حسامه في غمده. اما حين تجزيده في وقت الحرب فهو مشغول بها، فحذار منه ومن باسه، وعند تجزيده الحسام تبدأ صورة الحرب وكأنه جسر يعبر من خلاله الى تلك الصورة، وشجاعته في الحرب ليس لها نظير او مثيل فيغشاها وهو متلفع برداء الملك لا يخلعه دلالة على شجاعته وعدم خوفه من اعدائه، وقوله متسرّبا بحنيده كناية على الدروع ولعله استلهم هذه الصورة من الشاعر كثير في مدح عبد الملك بن مروان وان كان قد عاب عليه ذلك⁽²⁾ حين يقول:

وعلى ابن ابي العاص دلاص حصينة اجاد المسدي سردها واذالها⁽³⁾

فرسم صورة لحلمه وعقله الراجح في التوقي من ضربات الاعداء، والله سبحانه وتعالى اتى على نبيه داود لصناعته الدروع في قوله تعالى: ﴿وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُؤْسٍ لَّكُمْ لِنُحْصِنَكُمْ مِنْ بَأْسِكُمْ فَهَلْ أَنْتُمْ شَاكِرُونَ﴾ الأنبياء: ٨٠، وفيه من البأس والمنفعة ما فيه لقوله تعالى: ﴿وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنْفَعٌ لِلنَّاسِ﴾ الحديد: ٢٥.

ومن الصور الاخرى لشجاعته انه يسير امام الجيش والاعداء على كثرتهم يفرون امامه عند رؤيته خوفا منه، وهي صورة مرت وتكررت خلال الصور السابقة مما جعل اعدائه ورجائهم

(1) الديوان: 141-143.

(2) ينظر: نقد الشعر: 99.

(3) ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1391هـ-1971م 1971م د-ت: 85.



بالنصر قد اخفق وقلوبهم خائفة وجلة خفاقة كبنوده وراياته العالية الدائمة الخفقان في المعركة التي من شدتها تكسرت فيها الرماح او ضربات السيوف المتواصلة وحركتها في الارتفاع والانقضاض على جماجم اعدائه هي اشبه ما تكون بهيئة المصلي في قيامه وركوعه وسجوده.

وتستمر الصور تترى متتابعة متقلة الى صورة الورع والتقوى وحرصه على الدين وعلى آخرته وتقابلها صورة اخرى للملك الذي يده وحرصه عليه وعلى بناءه وبناء المعالي والعزة لملكه وله، فجعل للدين بناء وله منارة هو الذي اشادها كناية على عزة الدين وعلو شأنه، كما ان له شان في الملك واعلائه. وتكتمل الصورة في البيت الاخير بجعله الاماني مرهونة بوعد منه، والمنايا لازمة لوعيده وهذه الصورة وغيرها كثيرة في شعره، وهي تكاد تشكل الصور الرئيسية لغرض المديح، وهي دائما ما تتكرر في اكثر من موضع، وللتدليل على ذلك سنعرج على قصيدة اخرى ونرى ما فيها من تلك الصور:

ومعشر لم تزل في الحرب بيضهم

حمر الخدود وما من شاتها الخجل

اذا انتضوها بروقا ردها سحبا

بها دم سال منها عارض هطل

يثني حديث الوغى اعطافهم طربا

كان ذكر المنايا بينهم غزل

كم نار حرب بهم شبت وهم سحب

وارض قوم بهم فاضت وهم شعل

من كل ذي طرة سوداء يلبسها

غيم بها من عباب النقع متصل

ضاعت بحسنهم تلك الديار كما

ضاعت بوجه ابن عبد الظاهر الدول



كانما كف فتح الدين وجنته
لذلك يحسن في ساحاتها القبل
اغر ما ابدت السحب الحيا لسوى
تقصيرها عن نداء حين ينهمل
ان قلت يمناه مثل البحر صدقتي
بها مناهل منها تشرب القبل
يد لها كم يد من قبلها سبقت
يد وكم من يد من بعدها تصل
توحي الى كل قرطاس بلاغته
سحر البيان ومن اقلامه الرسل
سمر تروئك راي العين عارية
ومن بديع معانيه لها حلل
من كل معتدل كالميل ان رمدت
عين المعالي ففيها نَفْسُهُ كحل
فللعادة لديه كل ما حذروا
وللعفاة عليه كل ما سألوا
اضحت يداه لعقد الجود واسطة
فليس يدري لجود بعدها عطل



يجود حتى يمل الناس انعمه

وليس يدركه بذل ولا ملل⁽¹⁾

وهي صورة بديعة في المديح وظف خلالها بعض الصور التشبيهية والاستعارية او المجردة (تقريرية) وهو دائما ما يمازج بينها وبين الصور البيانية في اطار الصورة العام، فنراه يبتدئ صوره مستعملا سيوفهم في الحرب والدماء عليها وكانها عادة وقد احمرت خنودها خجلا، ولكن بيضهم انما احمرت من دماء الاعداء لا من الخجل وقد حذف اداة التشبيه وذكر وجه الشبه وهو اللون الاحمر ليكون التشبه ابلغ مما لو ذكرت الاداة.

والصورة الثانية طافحة بالخيال يرسم من خلالها صورة لسيوفهم حال انتضائها فهي كالبروق اللامعة اذا ردت الى امكنتها والدماء عليها كانت السحب ذات العارض الهطل كثير السيلان ووجه الشبه والربط هو البريق والسيلان.

واذا كان الشجاع يتهيب الحرب فان ذكرها عندهم يطربهم كما تطرب النفس لذكر الغزل فاستعمل كان اداة لرسم هذه الصورة ووجه الشبه هو الطرب، وكلما شب اوار الحرب واستعرت وحمى وطيسها كانوا بمثابة السحب الماطرة التي تطفئ تلكم النار من خلال بأسهم وسطوتهم وتغلبهم على اعدائهم يخمنون تلك الحرب بعد ان تاتي عليهم.

وينتقل الى صورة اخرى يظهرون فيها وهم شعل ومناورات للهدى والكرم والحسن حتى فاضت الارض بكرمهم وانارت بوجودهم بعد ان كانت مجدبة غير عامرة، ويكرر صورة الغبار في المعركة بانه كالغيم المتصل، وهم خلاله يلبسون السواد ولعل الشاعر اراد ان يعبر عن سطوة مدوحه فهو كالموت الاسود الذي يحصد الارواح او انه اراد ان يبيّن صورة المعركة واهوالها، والتي يبدو فيها كل شيء اسود للعيان من الملابس الى الغبار المتصاعد الحالك السواد وهم خلاله كالشعل، ويؤكد هذه الصورة فيما بعدها بقوله ((اضاعت)) له ولقومه الذين هم كالمصابيح او النار التي تضيء الخيام ونور الممدوح وهو منهم اشمل واعم، فقد اضاعت من نور وجهه الدول والاقاليم ومنه قوله:

(1) الديوان: 250 - 251.



ان اظلم الدهر ضاء حسنهم

وان أمرت إيماننا عذبوا⁽¹⁾

- والخطيئة ادلى بذلوه قبله في هذا الجانب حيث يقول:

هم القوم الذين اذا المت

من الايام مظلمة اضاءوا⁽²⁾

ولعل هذا الشكل من اشكال الصورة يضاف الى صورة الشجاعة والكرم والورع والتقوى

وحسن الخلق والبلاغة وان وردت بصورة اقل كقوله:

وجه تغار الشمس منه اذا بدا

وتود لو طبعت على امثاله⁽³⁾

فهو دائما ما يقرن هذه الصورة بصورة الشمس في جمالها واشراقها كقوله:

اذا سطا قلت يا اسد العرين فقي

وان بدا قلت يا شمس الضحى غيبي⁽⁴⁾

ويوظف التشبيه مرة اخرى من خلال الاداة "كان" فثبته كف الممدوح بوجنتيه لذلك يحسن

في ساحتها القبل ووجه التشبه هو الحسن والجمال، ومبالغة في رسم صورة لكرم الممدوح فان

السحب تبدي الحياء ؛ لانها مقصرة لا تجاري نذاه وعطائه، وذكر الفعل ينهمل لكي تتوضح صورة

العطاء وكثرته فهو ينهمل انهمالا اشد من المطر، وتراه يكرر هذه الصورة في موضع اخر فيقول:

(1) الديوان: 44.

(2) ديوان الخطيئة: بشرح ابي سعيد السكري ، دار صادر، بيروت، 1967، 57.

(3) الديوان: 275.

(4) الديوان: 82.



وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽¹⁾

وقد سبقه شعراء كثر الى هذه الصورة كابي نؤاس مثلا حيث يقول:

ان السحاب لتستحي اذا نظرت

الى يدك فقاسته بما فيها⁽²⁾

ولاكمال تلاوين هذه الصورة وتوكيدا لمعنى الجود والعطاء في ممدوحه رسم لذلك صورة مألوفة هي صورة البحر وهو يزخر بعطائه، فالممدوح يمناه مثل البحر ووجه الشبه هو العطاء، ويصدق هذا القول جعلها كالمناهل التي تشرب الناس منها، وكما ان تلك المناهل لا غنى عنها، فان ما تجود به يد الممدوح كذلك المناهل لا غنى عنها.

وخص اليد اليمنى بالعطاء ليرسم صورة للخير العميم، فالعرب دائما ما تتيامن في الخير؛ لان اليمين من اليمن والبركة وتتطير مما سواهما، فيمناه ليست رمز العطاء فقط وانما هي رمز للخير والبركة وهذه الصورة متوارثة في عائلته فهي ليست غريبة عنه وانما انتقلت اليه من ابيه واجداده الاول حتى وصلت اليه، ومن ستتواصل فيهم ومن يليهم ومن خلال تكراره للفظه اليد اربع مرات للدلالة على هذه الصورة وذلك المعنى.

والصورة الاخرى هي رسم لفصاحته وبلاغته حيث ان كلامه كانه الوحي المنزل الى القراطيس وكأن اقلامه الرسل التي تبلغ ذلك الوحي، فشبه سحر بيانه وكأنه منزل من بلاغته، واقلامه هي الرسل التي تبلغه الى تلك القراطيس، ويرسم صورة بصرية لتلك الاقلام فهي سمر عارية ولكن معانيه البديعية هي التي البستها الحل وجعلت لها اهمية.

وبعد كل تلك الصور فقد ابلغ ممدوحه الى المعالي فهو لا يداني، من خلال بلوغه الذروة بتوظيفه صور تشبيهية استعارية، فهو معتدل كالميل الذي يستخدم للكحل ووجه الشبه هو الاعتدال وتوج الصورة بان جعل للمعالي عينا كلما رمدت كحلوها، ولك ان تخيل تلك الصورة صورة

(1) الديوان: 44.

(2) ديوان ابي نؤاس (الحسن بن هاني): تح احمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر - القاهرة، القاهرة، 1953م: 464.



الاعتدال كالميل والتكحيل بهذا الميل فضلا عن استعماله للاستعارة بان جعل للمعاني عينا هم الذين يكحلونها كلما رمنت، وهو انما اراد ان يرسم لهم صورة في الرفعة وعلو المنزلة. ويجمع بين صورتى الشجاعة والكرم فالعادة لديه كل ما حذروا والمتلقي ان يكمل الصورة ويتخيل ما يحذره الاعداء منه من بطش وباس وسطوة...، وللعفة لديه كل ما سالوا والمتلقي ايضا ان يتخيل ما يمكن ان يساله العفة من نوال وجاه ومال... ولقد بلغت صورة الكرم اوجها من خلال استعمال الاستعارة لرسم صورة له بان جعل للجود عقدا وواسطة هذا العقد هي يده ومن المعلوم ان اكبر واجمل ما في العقد واسطته، وكانما اراد الشاعر ان يقول بان ممنوحه والجود اصبحا متلازمين كما ان العقد وواسطته متلازمان ايضا ؛ لذلك لا يعرف للجود عطل بعدها، ولاكمال هذه الصورة فان الشاعر جعل الناس تمل لكثرة عطايه لهم ومع ذلك فانه لا يمل ذلك. والملاحظ في صورة المديح انها تركز على عنصر الخيال اكثر من ارتكازها على عنصر العاطفة كما يلاحظ في اغلب الامثلة السابقة او كقوله:

يعلمون الورى آدابهم ولهم

بيض اذا غضبوا لا تعرف الادبا

لو لقبوا بالغصون السمر صدقهم

جعل الرؤوس لها يوم الوغى كثبا(1)

فسوفهم لا تعرف الادب في حومة الوغى وهم كالغصون السمر كناية عن الزمخار ومصادق ذلك انهم جعلوا رؤوس اعدائهم في يوم النزال كثباناً كثباناً، وهي صورة تنجح الى الخيال وربما كان العكس بالنسبة لغرض الغزل فنجد استعارة طافحة بالعاطفة كما مر في الامثلة السابقة فاثارة الشعور والاحساس مقدم في الشعر على اثارة الفكر(2).

(1) الديوان: 62.

(2) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيم هلال/ دار الثقافة، بيروت، لبنان. 1913م: 376.



ركائب سهدي من قراها المدامع
 هداها لهيب اضرمته الاضالعُ
 ابیتُ ابیتُ الليل الا بلوعةٍ
 اقضتُ بها وجدا عليّ المضاجع
 كأن الدجى يبكي لحالي رحمة
 فتلك النجوم الزاهرات مدامع
 يا رب هل طيف الحبيبة زائر
 وهل عهد ليلى بالاجيراع راجع
 ويا ربة الخال الخلية من جوى
 محب له دون التصبر مانع
 هجرت فلم يستغرق الطرف هجعة
 فناظره صاد وهجرك صادع
 وما ذنب من لاعتده الننب ذانع
 ولا السر مبنول ولا العهد ضائع⁽¹⁾

وربما كان العكس صحيحاً كقوله:

ولي جلد عند بيض الظُّبا
 وبالاعين النجل مالي قبلُ

(1) الديوان: 203 - 304.



ولي قمر ما بدا في الدجى

وابصره البدر الا افل

فيا خجلة الظبي لما بدا

شبيها له في اللمى والكحل

ويا خجلة الشمس لما بدت

الم تر فيها احمرار الخجل⁽¹⁾

فالشاعر له شعر عند الظبا (السيوف) في حومة الوغى، ولكن الاعين الواسعة قد اصابته
فما له قبل بها، وهو كالقمر المنير في الدجى والبدر يأفل خجلا منه والظبي ايضا يخجل منه
لمشابهته اياه في اللمى -سواد في باطن الشفة- وفي اعينه المكتحلة، وكذلك هي الحال بالنسبة
للشمس فهي تخجل منه ؛ لذلك تكون بادية الاحمرار كأن لها خدودا تحمر عند طلعتة، وهذه
الصورة مكررة كقوله:

مذ راته الشمس في الحمل لم تكذب بدو من الخجل⁽²⁾

ومن صورته المتخيلة الاخرى قوله:

يا فاضح البدر حسنا ومخجل لا للقضيب

ويا غزالا شرودا مرعاه حب القلوب

ويا هلالا تبدي على قضيب رطيب⁽³⁾

والملاحظ ان صورته المتخيلة دائما ما تقتزن بالقمر وجماله والبدر واكتماله وطلعة هلاله،
والشمس ونورها والغزال والزشا والظبي برشاقتة ولحظه واكتماله، والغصن بميله واعتداله الى
غير ذلك من التشبيهات كقوله:

(1) الديوان: 283.

(2) الديوان: 267.

(3) الديوان: 79.



عن لي دمية ولاح هلالا وانتى صعدة وفر غزالا
فذلك حين ابدى دلالا ورأى رخص ادمعي فتغالا⁽¹⁾

وهي تشبيهات متعارف عليها فالعرب تشبه ((المرأة بالشمس والقمر والكثير والغزال والبقرة الوحشية والسحابة البيضاء والدرة والبيضة))⁽²⁾ لكن الشاب الظريف صاغها بصياغة جميلة بان جعل تلك الاشياء تخجل من جماله مبالغة منه في رسم تلك الصورة، ومن صوره الاخرى التي شبه فيها لحاظ صاحبتة بلحاظ الظبي قوله:

لحاظ الظبأ تحكي الظبي في المضارب

على انها امضى بقطع الضرائب

.....
ظبي مقل سالمتهن لدى الهوى

وافعالها في القلب فعل المحارب

وقد جردت للفتك فينا فلا ترى

سوى دم مضروب على خد ضارب⁽³⁾

فلم يكتف ان شبه لحاظه بلحظ الظبي ولكن تجاوز ذلك الى ما تفعله في القلوب فهي امضى من السيوف القواطع في الفتك بها، فهي كالمحارب وهي دائمة التجريد فلا ترى من افعالها الا دم مضروب على خد ضارب كناية عن الاحمرار، وهي صورة متخيلة للحمرة التي في خده، فهي بعض من دماء الوداد الذي ذبحه، وقد يرسم الصورة نفسها من خلال استعمال اللون الاحمر ولكن للشعر هذه المرة :

عابوا من المحبوب حمرة شعره

(1) الديوان: 261.

(2) الكامل/ لابي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت 285هـ) ، المكتبة التجارية الكبرى، مصر: 48/1.

48/1.

(3) الديوان: 71.



واظنهم بدليله لم يشعروا

لا تنكروا ما احمر منه فاته

بدماء ارباب الغرام مظفر⁽¹⁾

والملاحظ: ان اغلب مصادر رسم تلك الصور هي مصادر ذاتية (الطبيعة والبيئة) ويكتسب اللون فيها اهمية كبيرة كما في الامثلة السابقة او قوله:

فلا تحذروا بيض القواضب وواحدروا

قواضب سود في عيون الكواعب

وليل شربنا فيه كاسا من اللمى

على جنار من خدود الحبايب

تريك به ضحكا بروق ثغوره

اذا ما بكت فيه عيون السحاب⁽²⁾

فالسيف القواطع البياض، ولعينيه القواضب اللون الاسود مع شدته، واللمى اللون الاسود المستحسن في باطن الشفة وهي كالخمر في عذوبتها، وللخدود الجنار وهو اللون الاحمر لون ورد الرمان ولشفاياه عند الضحك اللون الابيض فهي كالبروق في توهجها ولمعانها، وتوج هذه الصورة بالاستعارة بان جعل للسحاب عيوننا تبكي دلالة على المطر، ولعل الشاعر يقصد بذلك نفسه فاستعمل الطباق بين الضحك لصاحبه والبكاء له، ويوضح الصورة في موضع اخر بقوله:

يبيت قلبي عليه حرقة وجوى

وقلبه بارد من لوعتي شيم⁽³⁾

(1) الديوان: 156.

(2) الديوان: 71 - 72.

(3) الديوان: 299.



ويقصد بصورة الكاس في البيت الثاني الخمرة واللى هي الثغور، وكأنه اراد ان يقول بان تلك اللى هي كالخمرة في بعث النشوة وسلب العقول ويوضح ذلك في موضع آخر فيقول:
 هويت من ريقته قرقف وما له في ذاك من شارب⁽¹⁾

وفي اغلب الاحيان ترى ان عنصرى العاطفة والخيال متلازمان وربما زاد احدهما على الآخر او تعاضدا في رسم صورة الغزل كقوله:

يا قوم قد شفني وجدي ببدر دجى

على قضيب اراك ناعم نضري

ظبي من الانس لولا سحر مقلته

ما بت فيه بليل غير ذي سحر

في حاجبيه وعينه ومنطقه

شبه من القسي والاسهام والوتر

روض الجمال وافق الحسن فهو لذا

قد راح يجمع بين الغصن والقمر⁽²⁾

من خلال لفظة واحدة هي قوله (شفني) يرسم صورة لعاطفته الجياشة التي اسقمته وامرضته، ومن ثم يرسم صورا متخيلة لاسباب هذا السقم وهذا المرض. والتي هي في الوقت نفسه اسباب تعلقه وهواه ؛ لانه اولا كالبدري في الدجى والبدري في ذلك الوقت اكثر اشعاعا وجمالا، فيشبه وجهه الى جانب شعرها وكأنه البدر ومن حوله الظلمة يكلل جمال صاحبتها، وهو ايضا كالغصن في نضارته وكالظبي الا انه من الانس وسحر مقلته قد سلبه النوم ووهبه التسهد ورعي النجوم:
 سلبتني الرقاد اعينك السو د وتحلو فعالها وتطيب⁽³⁾

(1) الديوان: 91.

(2) الديوان: 172.

(3) الديوان: 50.



وقوله :

ان الذين فؤادي في الهوى نهبوا

لناظري سهادي في الدجى وهبوا⁽¹⁾

وفي البيت الثالث يرسم صورة من خلال تشبيه ثلاثة اشياء بثلاثة اشياء اخرى لكي تبدو الصورة مكتملة، فشبه حاجبيه وعينه ومنطقه بالقسي والاسهام والوتر. ووجه الشبه هو الشكل والهيئة فضلا عن رمي السهام والاصابة والفك بالآخرين. ومن خلال الاستعارة جعل للجمال روضة وللحسن افقا لذلك راح يجمع بين الغصن من تلك الروضة والقمر من افقها. وقد يبالغ في تصوير ذلك الجمال فهو لا يشبه القمر فحسب وانما اقل مما في جمال طلعتة هو اجل محاسن القمر:

اقل ما في جمال طلعتة

اجل ما في محاسن القمر⁽²⁾

والكون ماهو الا صورة وهو بمثابة الروح لها لذلك يقتزن بكل ما هو جميل فيها:

وما الكون الا صورة انت روحها

وجسم بغير الروح كيف يقوم⁽³⁾

واخيرا فان الصورة اهمية كبرى – كما اسلفنا – في عملية الابداع الشعري وتشكيلها، فقد تشبها بالخيال تارة، وتشبها بالعواطف والاحاسيس تارة اخرى، وربما كانت ايجازا وتكثيفا او انفعالات واحاسيسا او افهاما وتقريبا وتوكيدا ومشاركة للمتلقي في عملية الرسم، وقد وظف الشاب الظريف هذه الاشياء لتكون اساسا تقوم به الصورة. وسأتي الى ذكر بعض من مصادر الصورة عند الشاب الظريف.

(1) الديوان: 51.

(2) الديوان: 174.

(3) الديوان: 301.



المبحث الثاني

مصادر الصورة عند الشاب الظريف

{أولاً} القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم مصدراً من مصادر الصورة عند الشاب الظريف من خلال الاقتباس أو الاستلham لبعض تلك الصور موظفاً إياها في رسم صوره معزراً دلالاتها. وربما كانت تلك الصور مجرد إشارة إلى بعض المواقف المعبرة التي يعتمد عليها في تجسيد صوره كقوله في إشارة إلى قصة نبي الله إبراهيم وأحرقه بالنار.

نار الهوى ليس يخشى منك قلب فتى

يكون فيه لإبراهيم أرجاء⁽¹⁾

ولا يخفى ما في هذه الصورة من تأثير بالآية الكريمة ﴿قُلْنَا نَارُ كُوفِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾⁽²⁾، فكانت هذه الصورة بمثابة الخلفية لتلك الصورة. وكما أن النار كانت برداً وسلاماً على نبي الله إبراهيم (عليه السلام)، فإن نار الهوى التي يعاني منها ستكون برداً وسلاماً عليه لا يخشى شيئاً منها. معطلاً ذلك بوجود ممدوحه الذي اسمه إبراهيم أيضاً. فكان للتورية دورها في عملية الترابط بين الصورتين، وما أن تتطلع أو تطالع هذه الصورة حتى تقفز إلى ذهنك تلك الصورة وقد أشار الشاعر إليها إشارة وترك المتلقي يرسم ملامح هاتين الصورتين فالقت تلك المعجزة ظلالها على صورة الشاعر وممدوحه، والملاحظ أن النار في الآية الكريمة حقيقة حسية والنار في صورة الشاعر غير حقيقية معنوية مبالغ في المشاعر وفي وصف حاله وكأن للهوى نارا أحرقت فلم تذر من روحه إلا الرماد لولا ممدوحه الذي باستطاعته أن يخمد جذوتها. فكانت النار عنصراً ترابطياً في هذه الصورة مضافاً إلى التورية سواء في هذه الصورة أو الصورة الأخرى التي يرسمها معتمداً قصة نبي الله إبراهيم (عليه السلام) ولكن هذه المرة اعتمد صورة النار في عظمها واستعارها وتلونها وشدة أحرقتها.

(1) الديوان: 30.

(2) الانبياء: 69.



ليس خليلا لي ولكنه

اضرم في الاحشاء نار الخليل⁽¹⁾

ومن استفهاماته الاخرى التي يصور بها حالة القطيعة والجفاء والمد والجزر وحالة
الوصال ودوام العهد، فإذا غضبوا انقطعت تلك العهود ولو ردوا لخلقهم لعادوا اليها:

عُرِبَ كان لي معهم عهود

ظننت بقاءها ولهم وداؤ

عهدت لديهم خلقا جميلا

وقد غضبوا ولو ردوا لعادوا⁽²⁾

وهي صورة مستوحاة من قوله تعالى: ﴿وَلَوْ رُدُّوا لَعَادُوا لِمَا نُهُوا عَنْهُ وَإِنَّهُمْ لَكَاذِبُونَ﴾⁽³⁾ فاقتطع
الشاب الظريف خبرا من هذه الصورة التي نزلت في الكافرين وعودتهم الى ما نهوا عنه، فاخذ
صورة الارتداد والعودة وصنع لها اطارا خاصا به وهو في اغلب الاحيان يوظف تلك الصور تبعا
للمعاني التي يريد ان يعبر عنها فيرسم صورا على غرار تلك الصور مع اختلاف في الرؤية
والمغزى. كتوظيفه لسورة المسد لرسم صورة اخرى مختلفة عن الصورة الاولى.

لو لم تكن ابنة العنقود في فمه

ما كان في خذه القاني ابو لهب

تبت يدا عاذلي فيه فوجنته

حمالة الورد لا حمالة الحطب⁽⁴⁾

وهي صورة مستقاة من قوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۚ ۝١ مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا
كَسَبَ ۚ ۝٢ سَجَصَلَ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ۚ ۝٣ وَأَمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ ۚ ۝٤ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسِينٍ ۚ﴾⁽¹⁾ وقد

(1) الديوان: 281.

(2) الديوان: 123.

(3) الانعام: 28.

(4) الديوان: 92.



اعتمد الشاب الظريف بعضاً من معاني هذه السورة (ابو لهب، تبت يدا، حمالة الحطب) ليرسم منها صورة مقابلة لها جمال الفم والخد الأحمر القاني ووجنته حمالة الورد. مع البون الشاسع في المغزى والرؤية الجديدة التي تناول بها تلك الصورة مع بعض اللمسات من خلال توظيف الكناية عن الحمرة بآبنة العنقود واستعمال التورية بوصف خذه والحمرة التي فيه بابي لهب والتي يقصد بها النار الحمراء المستعرة فيه لا الشخص في الصورة التي اخذ عنها فضلاً عن ذلك فوجنته الموردة حمالة الورد لا حمالة الحطب.

ولنبي الله موسى عليه السلام وقصته مع فرعون وتكليمه الله سبحانه وتعالى وقصته مع اهل القرية دور في رسم الصورة عنده.

وطرفه السـاحـر مـنـذ شـكـم فـي اـمـرـه

يريد ان يـخـرجـكم مـن ارضـكم بـسـحره⁽²⁾

فطرفه الساحر يسلب العقول قبل القلوب بسحره حتى يهيم اصحابها في البلاد ويفسر ذلك قوله:

وعجبت منك بكل واد هائم فيهم وما من شأنك الإشعار⁽³⁾

حتى اصبحت:

اوطانه ليست باوطان اذا غبتم وليس ربوعه بربوع⁽⁴⁾

وفي هذه الصورة اشارة الى المحاوره بين فرعون ونبي الله موسى واتهامه اياه بالسحر وانه انما جاء لخراجهم من ارضهم كما في قوله تعالى: ﴿يُرِيدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ﴾⁽⁵⁾ وقد اتخذت هذه الصورة شكل الاقتباس بالنص بعد ان كانت الصورة تعتمد الاشارة والتلميح. ومن صورته الاخرى قوله:

ولما بدت في طور خدك جذوة ولاحت لقلبي عاد وهو كلـيم⁽⁶⁾

(1) سورة المسد: 1-5.

(2) الديوان: 178.

(3) الديوان: 150.

(4) الديوان: 209.

(5) سورة الشعراء: 35.

(6) الديوان: 301.



فثبته خذه بالطور في انحنائه وقد لاحت من سفحه جذوة نار كناية عن الاحمرار في خفيه، وهذه الصورة عنما تمثّلها قلب الشاعر عاد وهو كليم - أي مجروح - وفي الصورة تورية فلا يقصد بالكليم نبي الله موسى وهي مستوحاة من قصة الله موسى الكليم عليه السلام بعد ان عاد باهله من مدينة مدين عنما انس نارا وكلم الله سبحانه وتعالى على طور سيناء ﴿ فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴾⁽¹⁾. ومن صورته الأخرى قوله هاجيا قرية اسمها قطن موظفا قصة موسى والخضر (عليهما السلام) مع اهل القرية:

لا طل صوب الغوادي ساحتى قطنا

ولا رعى الله في ارضها قطنا

ما انصفوا الخضر الباني جدارهم

لما اراد ان ينقض حين بنى

فاستطعما اهلها موسى وصاحبه

فلم يضيفوهما شيئا فكيف لنا

هجاهم الله في القران فاهجهم

والعنهم الدهر واشكر كل من لعنا⁽²⁾

فاستلهمت هذه الصورة معطياتها من تلك الصورة، والرابط بينهما صفة البخل وشدته عندهم، فلم يجد افضل من تلك القصة ليجعلها خلفية لصورته مع ايجاد شكل من التمازج بينهما من خلال حديثه عن هذه القرية وكانها القرية نفسها التي استطعم اهلها موسى وصاحبه فلم يضيفوهما وهم من هم في منزلتهم وعلو شأنهم فكيف به هو مع شدة بخلهم وهي صورة مأخوذة من قوله تعالى: ﴿ فَأَنْطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا أَنَّىٰ أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّقُوهَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا ﴾⁽³⁾.

- ومن الصور الأخرى بين طيات ديوانه قوله:

(1) سورة القصص: 29.

(2) الديوان: 327 - 328.

(3) سورة الكهف: 77.



وبي ظبي غرير في حماكم

له حسن على قلبي عزيز

فميت حبه يرجو نشورا

إذا لم يأت من خلق نشور⁽¹⁾

فيقوله ظبي غرير رسم صورة لجماله وشبابه واستعمل الاستعارة بان جعل الحب يموت وينشز، وفي هذه الصورة اشارة الى قصة العزيز مع حماره عندما اماته الله مئة عام ثم اعاده فاعاد بعث الحمار امامه ليتأكد من عظمة الله سبحانه وتعالى، واجتزأ الشاب الطريف منها انشاز عظام الحمار حال بعثه كما ورد في قوله تعالى: ﴿أَوَكَلَّيْ مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُعْمَ هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَيْتَ قَالَ لَيْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَيْتَ مِائَةَ عَامٍ فَأَنْظَرْنِي إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَأَنْظَرْنِي إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِلنَّاسِ وَأَنْظَرْنِي إِلَى الْعُظَامِ كَيْفَ نُنْشِرُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴿٢٨٩﴾ وَعِنْدَ التَّجَالُوتِ فِي دِيْوَانِهِ نَطَالَعُ صُورًا أُخْرَى مُسْتَقَاتَةً مِنَ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ:

ما استكتني بالمعروف منه يد الا وسرح تسريحاً باحسان⁽³⁾
وتقنع منك الروح لمح توهم فتحيأ بها الاعضاء وهي رميم⁽⁴⁾
اعيد هذه من ناظري بقل هو الله أحد⁽⁵⁾

او قوله :

- (1) الديوان: 182 ، النشورُ يكون بين الزوجين وهو كراهة كل واحد منهما صاحبه واشتقاقه من النشز وهو ما ارتفع من الأرض ونشزت المرأة بزوجها وعلى زوجها تنشز وتنشز نشوراً وهي ناشز ارتفعت عليه واستعصت عليه وأبغضته وخرجت عن طاعته وفركته، لسان العرب: مادة (نشز)، 6 / 4425.
- (2) البقرة: 332.
- (3) الديوان: 274 الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿فَإِنْسَاكُ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيعٍ بِإِحْسَانٍ﴾ {البقرة: 229}.
- (4) الديوان: 300، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَبَيَّنَّا خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُعْمِي الْعُظْمَ وَهِيَ رَمِيمٌ رَمِيمٌ﴾ {يس: 78}.
- (5) الديوان: الملحق 367، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ﴾ {الإخلاص: 1}



اهيف كالبـدر يصـلي في قلوب الناس نارا
يمزج الخمـر بفيه فتـرى الناس سـكاري (1)

وربما اتخذ من صفات بعض الانبياء التي وردت في القرآن اساسا لصورته:

صـدت بلا سبب عني فقلت لها

يا اخت يوسف مالي صبر ايوب (2)

[ثانيا] المصادر التراثية:

ان المصادر التراثية تعد مصدرا آخر من مصادر الصورة عند الشاب الظريف، وتشتمل على الصور المستقاة والمستلهمة من اشعار من سبقه من الشعراء او بعضا من الامثال الموروثة التي وظف بعضها منها لرفد جانب الصورة، وربما كان لصفات بعض الاعلام دورها في عملية الرسم تلك و ((العودة الى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاء او رجعة، انما هي احياء لكل ما اثر عن الماضي الشعري من معطيات فنية ايجابية وهي تطوير اللغة الشعر كما انها اضاءة وتعميق لرؤية الشاعر واحساسه بالاستمرار والتواصل الفني، فالشاعر عندما يتوجه الى معطيات موروثة الادبي فانه لا يعتمد الى الافادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد، وانما يهدف الى اعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحا للتعبير عن قضايا المعاصرة)) (3)، ولعل الشاب الظريف حاول ان ينحى هذا المنحى فيخرج الى معطيات جديدة من ذلك الموروث ليثري عطائه الفني، كأن تكون صورة في المديح فيوظفها في الغزل او ينميها، فهذه العملية انما هي ((استيحاء للمناخ التصويري الذي كنا نراه في شعر الماضي)) (4) والمناهج المعاصرة رأّت ان الموروث يعيش في النص وهو يعد ظاهرة طبيعية، وهذه بعض تلك المعطيات الموروثة التي تناولها في شعره :

(1) الديوان: الملحق 370، الصورة مقتبسة من قوله تعالى: ﴿وَرَبَّى الْفِئَسَ يُكْرِئُ وَمَا هُمْ بِشُكْرَىٰ وَلَٰكِنَّ﴾

﴿وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾ الحج: ٢.

(2) الديوان: 81.

(3) دبير الملاك ((دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)) د. محسن اطيّمش، اطيّمش، دار الشؤون الثقافية، بغداد-العراق، ط2: 222.

(4) المصدر نفسه: 334.



وكم قد نضا سيفاً بكف كريمة

فاحسن وضع السيف في موضع الندى⁽¹⁾

فالمتمني يقول ان لكل مقام مقال ولكل زمن رجال وان للعلی مواضع متباينة بين السيف والندى فيجب وضع كل واحد منهما في موضعه لئلا ينقلب الامر وبالا على صاحبه لكن الشاب الظريف له نظرية خاصة به في هذا المجال فيما ان يده كريمة وهي موضع الندى وهذه اليد هي نفسها التي تنتضي السيف ؛ لذلك فقد احسن ممدوحه في وضع السيف في موضع الندى واثبت هاتين الصفتين وتلازمهما في ممدوحه بشكل دائم، وهذه الصورة ليست تكرارا جامدا وانما توظيف لمعطياتها في اطار جديد.

وتطالعنا صورة اخرى في المديح هي قوله:

وانك ابن جلا لكن عرفت فلا

تلق العمامة انى يجهل القمر⁽²⁾

وهي صورة اطارها العام صورة قديمة مأخوذة من قول الشاعر سحيم عبد بني الحساس الرياحي :

انا ابن جلا وطلّاع الثايبا متى اضع العمامة تعرفوني⁽³⁾

والشاعر في هذه الصورة يفخر بنفسه فتناولها الشاب الظريف في رسم صور لممدوحه وقد نَمى هذه الصورة واحسن صياغتها، فضلا عن وصف ممدوحه بالشجاعة ووصفه بحسن الطلعة من خلال تشبيهه بالقمر، واذا كانت صورة الفخر غير واضحة حتى يلقي عمامته فانه جعل ممدوحه من الشهرة بمكان حتى ان صورته تعرف من دون الحاجة الى ان يلقي عمامته. وكرر شاعرنا الاخذ من هذه الصورة، وكأنه اعجب بها، ولكن هذه المرة في الغزل وليس الفخر او المديح، ومستعملا التورية في اِضفاء بعض الزرئوش والضربات عليها:

(1) الديوان: 129.

(2) الديوان: 154.

(3) ديوان سحيم عبد بني الحساس الرياحي، تح محمد ابو الفضل ابراهيم، دار الجبل، بيروت، لبنان، 1987م، ط2: 51/1 وينظر الوسيط في الامثال لابي الحسن علي بن احمد بن محمد الواحدي (ت468) تح. عفيف محمد عبد الرحمن. مؤسسة دار الكتب الثقافية، 1975-1395م: 71.



جلا ثغرا واطلع لي ثانيا يسوق الى المحب بها المنايا
وانشد ثغره يبغى افتخارا انا ابن جلا وطلع الثانيا(1)

وصورة اخرى مأخوذة من من قول ابي تمام:
نقل فؤادك ما استطعت من الهوى

ما الحب الا للحبيب الاول(2)

- فصورة الحب الاول ثابتة وان تنقل الفؤاد في مواطن الهوى واقام في منازلها وشاعرا
يرسم صورة لهذا الحب في مهده وعزيرته لم ينسها أي حب اخر فهو ثابت من غير ان يجرب
غيره او ان يدعو الى ذلك كما فعل ابو تمام لكي يعرف قيمته، وهذا هو موطن الاختلاف بين
الصورتين فيقول في ذلك:

واليك اول ما انشيت مع الهوى

ان الحبيب هو الحبيب الاول(3)

ومن الصور التراثية الشعرية الاخرى صورة في المديح للاعشى "ميمون بن قيس":
تشب لمقرورين يصلياتها

وبات على النار الندى والمعلق(4)

مدح بها المعلق ورسم صورة لكرمه، فناره لا تنطفئ ابدا في تلك الليلة شديدة البرودة، وفي
تلك الصورة ايضا اثنان حول النار ينعمان بدفئها فباتوا عليها مع المعلق والندى رابعهم فتناول
الشاب الظريف صورة المقرورين ليرسم منها صورة في الغزل لوجنة محبوبه واحمرارها الذي
يشبه النار في توهجها، وخاليه في وجهه وكانهما المقرورين الذين يصطليان بتلك النار.

(1) الديوان: 347.

(2) شرح ديوان ابي تمام، ضبط معانيه وشرحها ايليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ط1،
ط1، 1981: 764.

(3) الديوان: 253.

(4) ديوان الاعشى الكبير. ميمون بن قيس شرح وتعليق د. محمد حسين، مكتبة الاداب المطبعة
النموزجية د-ت: 325.



واهيف فاق الورد حسنا بوجنة

انزه طرفي في رياض جناتها

كأن بها من حؤل خاليه جمرة

تشب لمقرورين يصطليانها⁽¹⁾

وربما تطالعنا صور شعرية اخرى كمثّل قوله:

وتغير الرسمان جسمك والحمى

(لا انت انت ولا الديار ديار)⁽²⁾

وقوله :

(اوطاته ليست باوطان اذا)

غبم وليس ربوعه برروع⁽³⁾

أو قوله :

(على ان ايام الوصال ودائع)

ولا بد يوما ان ترد الودائع)⁽⁴⁾

وقد يكون للامثال دور في رسم بعض الصور في شعر الشاب الظريف كقوله:

مالك قد احل قتلي برمح الـ

(1) الديوان: 338.

(2) الديوان: 149، وهي مأخوذة من قول ابي تمام (ينظر شرح ديوان ابي تمام: 273):

لا انت انت ولا الديار ديار خف الهوى وتولت الاوطار

(3) الديوان: 209، وهي مأخوذة من قول ابي تمام ايضا (ينظر شرح ديوان ابي تمام: 865)

لا تركن الى الدنيا وزخرفها فان اوطانها ليست باوطان.

(4) وقد نقل هذه الصورة وهذا البيت بالكامل من لبيد بن ابي ربيعة وقد وردت ودائع الاولى في

في شرح الديوان وعيار الشعر بلفظة وداعة، ينظر شرح ديوان لبيد بن ابي ربيعة تح -

احسان عباس، سلسلة وزارة الارشاد، الكويت، 1962م: 170 وينظر عيار الشعر 91 وهي

ودائع في الصناعتين: 256 والشعر والشعراء: 170 واسرار البلاغة 115.



قد منه وراح قلبي طعنه

ليس يفتي سواه في قتل صب

كيف يفتي ومالك في المدينة⁽¹⁾

- فمالك قلبه احل قتله برمح قده الذي اصابه، فهو الوحيد الذي يفتي في قتله، ولاكمال الصورة اورد المثل القائل ((لا يفتي ومالك بالمدينة))⁽²⁾.

ومن هذه الصور تطالعنا صورة لتكلف من تكلف في اعانته على نوابه فيقول له استرح ولا تتعب نفسك لان ((النائحة الثكلى ليست كالنائحة المستأجرة))⁽³⁾. فيأخذ هذا المعنى ويضع له اطاره بقوله:

هون عليك من التكلف واسترح

ليس الفقيد كمن ينوح بجعله⁽⁴⁾

فاستعمل اداة التشبيه بالكاف لرسم هذه الصورة بين من ينوح على الفقيد من صلة رحمه او من ينوح عليه باجرة ؛ لان الجرح لا يؤلم الا من به الم، ووجه الشبه بين الصورتين هو النياحة على الميت.

وصورته اخرى له وهو يذاري اهل محبوبته ؛ لانه واقع في هواها مع ان اهلها هم اعدائه فيوظف التكيف والايجاز ليرسم ملامح تلك الصورة:

داريت اهلك في هواك وهم عدى

ولاجل عين الف عين تكرم⁽⁵⁾

(1) الديوان: 328.

(2) لم اعثر على تخريج [ويضرب هذا المثل بحق امام اهل المدينة في عصره مالك بن انس ؓ] صاحب المذهب المشهور - والذي بلغ درجة من العلم حتى ضرب به المثل في الافتاء.}

(3) مجمع الامثال: ابراهيم ابو الفضل احمد بن حمد النيسابوري الميداني، دار الفكر دت: 200/2.

(4) الديوان: 279.

(5) الديوان: 308.



فاستعمل المعطيات التراثية للمثل القائل (لأجل عين ألف عين تكرم)⁽¹⁾ لاكمال تلك الملامح الملامح ومن المعطيات الأخرى قوله:

ولو ان قسًا واصف منك وجنة

لاعجزه نبت بها وهو باقل⁽²⁾

فصورة المحبوب وجماله تعجز أفصح الفصحاء وتعني ابلغ البلغاء وان كان قس بن ساعدة الأيادي الذي يضرب به المثل في البلاغة والفصاحة، فانه سيعجز عن وصفها، وقد استعمل التورية في اكمال الصورة، ففضلا عن استعماله للاسم العلم في هذه الصورة فقد ذكر باقل ليس في اشارة الى المعنى القريب الذي هو النبت وانما اشارة الى باقل الذي يضرب به المثل في العي (اعيا من باقل)⁽³⁾، فهذا العلم في الفصاحة امام وجنته سيصبح اعيا من باقل، وقد استعمل الاسم العلم الاول مع شخصية وعلم اخر هو قيس بن الملوح الذي يضرب فيه المثل في الحب والجنون ليرسم صورة لفصاحته ومنطقه وهيامه وانه اعلى رتبة من هذين العلمين:

قسني وقسا وقيسا منطقا وهوى

وانصف تجد رتبتي من دونها الرتب⁽⁴⁾

- وقد تطالعنا صور اخرى لاعلام اخرى كالبائل او اسماء الكتب او المصطلحات البلاغية والعروضية او العقائدية:

النضر من اعطافه وكنانة

بلحاضه ولمهجتي هو هاشم⁽⁵⁾

او قوله :

(1) لم اعثر له على تخريج في كتب الامثال، وقد ورد في قول سعيد بن حميد: العسر أكرمه ليس بعده... ولأجل عين ألف عين تكرم، المنتحل، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (المتوفى: 429هـ، تحقيق الشيخ أحمد أبو علي (المتوفى: 1936م)، المطبعة التجارية - الإسكندرية، 1319 هـ - 1901 م : 104.

(2) الديوان: 244.

(3) مجمع الامثال: 43/2.

(4) الديوان: 48.

(5) الديوان 289، يقصد قبائل النضر وكنانة وبني هاشم.



يا زهرة الآداب من لطفه
 وجدي فيك المثل السائر⁽¹⁾
 عادة وعدّها مجاز ومن ذا
 يترجى حقيقة من مجاز⁽²⁾
 يا وافر الهجر الطويل تولهي
 خيب الا وعد وجود سريعة⁽³⁾
 وافى بشوق نحوكم مديده
 سريع وجد فيكم طويلة⁽⁴⁾
 وما بال برهان العذار مسلما
 ويلزمه دور وفيه تسلسل⁽⁵⁾

[ثالثا] الطبيعة والبيئة :

يمكن ان نعد الطبيعة بتشكيلاتها والبيئة التي عاشها الشاعر من اهم المصادر التي اغنت اشعاره فجاءت بمرتبة متقدمة ولاسيما في غرض الغزل. وهذا عائد الى نشأته والبيئة التي ترعرع فيها [بلاد الشام ومصر] وهي بلاد غنية بمفردات الطبيعة التي نهل من منابعها رسوماته، وقد وردت اشارات لتلك المناطق مع دعائه لها بالسقيا ؛ لانها عزيزة على قلبه:

يا قطر عم دمشق واخصص منزلا

- (1) الديوان: 155 ، يقصد بها كتاب زهر الاداب للقيرواني وكتاب المثل السائر لابن الاثير.
- (2) الديوان: 183 ، المجاز احد مواضع البلاغة.
- (3) الديوان: 205، الوافر الطويل والسريع بحور عروضية.
- (4) الديوان: 258، المديد والسريع والطويل بحور عروضية.
- (5) الديوان: 242، الدور والتسلسل مصطلحات عقائدية.



في قاسيون وحله بنبات⁽¹⁾

ويقول ايضاً :

إذا سقى حطب من مزن غادية

ارضا فخصت باوفى قطره حطب⁽²⁾

والدعاء لها بالسقيا لكي تزدان اكثر ويحصل الخصب في منازلها، ولعل ذكره لمصر لا يبدو
كما الشام في اشعاره لارتباطها بمرحلة مبكرة من حياته لذلك فهي ترتبط بصورة الشوق والحنين:
يا ساكني مصر شمل الشوق مجتمع

بعد الفراق وشمل الوصل اجزاء⁽³⁾

وربما كان لمعطيات الموروث دورها في هذا المجال، فاصبحت صور الطبيعة والبيئة
تخضع لتلك المعطيات، فهي لا تختص بشاعر معين وانما هي صور عامة اصبحت مطبوعة في
اذهان اغلب الشعراء كوصف الممدوح باليثة في الشجاعة والبحر في الجود كقوله:
اليث من امامه وورائه والبحر بين يمينه وشماله⁽⁴⁾

- او تشبيه جوده بالغيث كقوله:

لابي المعالي راحة وكافة كالغيث يوم يروقه ورعوده⁽⁵⁾

- او تشبيه ممدوحه بالشمس كقوله:

إذا سطى قلت يا اسد العرين قفي

وان بدا قلت يا شمس الضحى غيبي⁽⁶⁾

- او ان السحب تخجل من جوده ونداه كقوله:

(1) الديوان: 99.

(2) الديوان: 49.

(3) الديوان: 30.

(4) الديوان: 277.

(5) الديوان: 141.

(6) الديوان: 82.



اغر ما ابنت السحب الحيا لسوى

تقصيرها عن نداء حين ينهمل⁽¹⁾

او قوله :

وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽²⁾

اشار الجرجاني الى تشبيه العرب لجمال المحبوب او لوحظه بالغزال او الطيبي او الرشا⁽³⁾ وقد شبه الشاب الظريف محياه بالبدر والهلل والقمر والكواكب والشمس وشعره بالليل، وكالروضة في الجمال، وخديه وقامته كالفضة:

وقد يستعمل بعضا من مفردات البيئة كادوات القتال المتعارف عليها في بيئته كتشبيه نظراته بالسهم والحاضه بالسيوف الصوارم وقامته وقده بالقنا الامد، وبالمطر ومبسمه بالخمز وقد شبه لحاظه بها وثناياه كالدر، وصدغيه كالعقرب، ومحياه بدر ومبسمه عذب، وغيرها من الصور التي هي في اغلبها استلهم لمعطيات موروثه متعارف عليها وهي كلها مظاهر للطبيعة كان لها دور بارز كمعلم لابرار صورة الجمال بتفاصيله، وكان شاعرنا ماهرا في التعامل مع الصور من خلال وضعها في اطار جديد والباسها حلة زاهية قشبية ملونة، ففي بعض الاحيان نراه يحشد جمعا من هذه المظاهر ليرسم منها مجتمعة صورة اكثر تالقا وبريقا، وقد وردت الاشارة الى بعض منها في بداية البحث وسنورد بعض الشواهد الاخرى:

مذ رأته الشمس في الحمل لم تكذب بدو من الخجل

غصن بان مثمرا قمرا يخجل الاغصان بالميل

ورد خديه يضرجه خجل من نرجس المقل

(1) الديوان: 250.

(2) الديوان: 44.

(3) اسرار البلاغة: 310.



وسوى ذا ان جسمه جامع للخمير والعسل
من مجيري من لوحظه انني منها على وجل
كلما سلت صوارمها قال قلبي قد دنا اجلي⁽¹⁾

والصورة الاولى هي للشمس وهي خجلت منه ومن جمال طلعتة ؛ لانها ابهى واروع وهو في الوقت نفسه غصن بان مثير قمر، فيشبه قامته بالغصن المثمر ووجهه من فوق هذا الغصن بالقمر وكأنه اثمر قمرا، ونراه يكرر هذه الصورة في مواضع اخرى كقوله:
يا قوم شفني وجدي ببدر دجى على قضيب اراك ناعم نضر⁽²⁾
او قوله :

واقبل تحت الشعر كالبدر في الدجى

على مثل غصن البانة المتأود⁽³⁾

ويشبه هذه الصورة شيئين بشيئين الوجه بالبدر والقامة بالغصن. وربما شبه شعره بالليل ووجهه بالبدر:

ابدى محياه واسبل شعره

والبدر يحسن في الظلام طلوعه⁽⁴⁾

- وقد شعره بالليل ووجهه بالصباح كقوله:

فيا شعره هل فيك ليلى ينقضي

ويا صبحه هل فيك صبحي باسم⁽⁵⁾

(1) الديوان: 267 - 268.

(2) الديوان: 172.

(3) الديوان: 141.

(4) الديوان: 204.

(5) الديوان: 305.



وصورة اخرى مضافة لهذه الصور هي صورة الخد المضرج بالحمرة خجلا من عيونه
البيضاء وكنى عنها بالترجس ولونه الابيض فهي دائما بيضاء يلونها احمرار الخجل، وقد تقترن
الحمرة بالنار كقوله :

يا جامع الضدين في وجناته

ماء يشف عليه نار تضرم⁽¹⁾

- وقد تقترن بالدماء لتخضيها بدماء المحب من مهجته التي اصابتها سهام العشق كقوله:

بوجنتيك التي خضبتها بدمي

واشرقت باحمرار من دم المهج⁽²⁾

فضلا عن ذلك فان جسمه جامع للعسل في حلاوته وللخمرة في صفائها ورقتها ولحاضه،
وهي توقع العشاق في شباكه وكأنها سيوف قد سلت لقتلهم:

- وقد يرسم صورة لجسمه ولحظه موظفا اكثر من تشبيه في بيت واحد كقوله:

فَلَا تَنْقَا وَلَنْقَا قَوَامَهُ وَلَظْبِي وَلَظْبَا كَحْيَاهُ⁽³⁾

- وفي صورة اخرى للجمال نراه يعمد الى تحشيداته مرة اخرى فيقول:

مليح جلا لي ضوء بدر كماله

ولكن اراني يوم بدر بهجره⁽⁴⁾

وقوله: يوم بدر كناية عن احوال الفراق والهجر التي يعانها فهي كاحوال الحرب:

امير جمال ما انتضى سيف ناظر

على عاشق الا وقام بنصره

غزال غزا قلبي بفاتر طرفه

(1) الديوان: 308.

(2) الديوان: 109.

(3) الديوان: 259.

(4) الديوان: 180.



واحرق احشائي ببارد ثغره

وقد كان عهدي الدر في البحر قبلما

رايت رضايا يجري بديره (1)

وقد ينوع في هذه الصور كأن يجعل للقمر نجم الثريا قرطاً، والخذ كالكاפור عليه الجنار وحاله كأنه المسك فيه، وشفاهه نار ومبسمه جنة مزاجها خمر وعسل، وهو كاللبان والغصن اذ يهتز ناعمه، والكواعب كالأقمار والاعصان والخدود كالشعاع والقنود كاللبان ثماره الزمان ووجنته كأنها الفضة (2)، وله عبير يفضحه عند مسيره في الظلام كقوله:

رعى الله ليلاً زارني فيه والدجى

يكتمه لولا تضوع نده (3)

وسبقه البحتري بقوله:

حاولن كتمان الترحل في الدجى

فتم بهن المسك حتى تضوعا (4)

وقوله :

فكان العبير بها واشيا

وجرس الحلي عليها رقيبا (5)

وشاعرنا وان استعمل معطيات تراثية الا انه حاول ان يخرج بها الى صور جديدة غير

مقادة :

عذيري فيه من قمر — يريـك بخـده الزهـر — رة

(1) الديوان: 180.

(2) الديوان: 270.

(3) الديوان: 125.

(4) ديوان البحتري: 977/1.

(5) ديوان البحتري: 51/1.



إذا قـ _____ ارن بـ _____ الأكؤس إذ يمزجـ _____ اـ ثغـ _____ ره
أراك الـ _____ ذهب المـ _____ ري على الفضـ _____ النـ _____ ره⁽¹⁾

أو قوله موظفا الاستعارة بان جعل الوجد والشوق يتكلمان:

وخمري الخدود يزيد بعدي

وقلبي بالصدود كواه كيا

فقال الوجد يا نار استزيدي

وقال الشوق للاجفان هيا⁽²⁾

وربما استعمل مفردات مرت عليه من الطبيعة أو البيئة كقوله في وصف نهر القصير:

يا حبذا نهر القصير ومغربا

ونسيم هاتيك المعالم والربا

وسقى زمانا مر بي في ظلها

ما كان اعذبه لدي واطيبا⁽³⁾

وقد يستخدم الرمز المستوحى من تلك الصور كقوله:

قامت حـ _____ روب الزهـ _____ ر ما بـ _____ ين الريـ _____ اض السـ _____ دسية

واتـ _____ ت جـ _____ وش الـ _____ تـ _____ غ زوا روضـ _____ الـ _____ ورد الجـ _____ ية

لـ _____ كـ _____ سـ _____ رت لان الـ _____ ورد شـ _____ وكتـ _____ قـ _____ وية⁽⁴⁾

(1) الديوان: 163، النُقْرَةُ من الذهب والفضة القُطْعَةُ المُذَابَةُ وقيل هو ما سُبِكَ مجتمعاً منها والنُقْرَةُ السَّبِيكَةُ، لسان العرب: مادة (نقر)، 6 / 4519.

(2) الديوان: 348.

(3) الديوان: 68.

(4) الديوان: 352.



وربما لجأ الشاب الظريف الى حالات ومفردات من البيئة في رسم بعض الصور او نقلها
كما في قوله يصف الطاعون :

اراك تشم الخل في زممن الوباء

فخل حديثا للطباء ياخلي

فان يك بالطاعون ربك قد قضى

تموت اذا رغما وانفك في الخل⁽¹⁾

فنقل صورة للناس اثناء الوباء وهم يضعون انوفهم في الخل خوف العدوى.
او يذكر مثلا الصوفي او كما يسميه انذاك بالقلندري وصفته (وهم فرقة من الصوفية):

هويت من ريقته قرقف

وماله في ذاك من شارب

قلندريا حلقوا حاجبا نه

كنون الخط من كاتب

سلطان حسن زاد في عدله

واختار ان يبقى بلا حاجب⁽²⁾

وقد وظف التورية في قوله "حاجب" و "حاجب" ليقوي هذه الصورة ويزيد تأثيرها في
المتلقي، وقد يرسم صورة لبعض الاشخاص والمهن التي كانت سائدة في عصره ليتخذ منها صورا
في الغزل كقوله في عجانة:

علق الفؤاد بظبية عجانة

ما كنت يوما آمنا من هجرها

(1) الديوان: 272، الخل: الخل عصير التمر بعد تخميره- وخل الثانية فعل امر بمعنى دع او
اترك - والثالثة بمعنى الخليل او الصاحب.

(2) الديوان: 91.



عجنت فؤادي بالغرام فماؤها

من ادمعي ودقيقها من خصرها⁽¹⁾

ولا يخفى ما في صورة الغزل من جمالية اعتمدت في تشكيلاتها على مهمة العجانة وهذه الصور كثيرة في شعره فنراه يستخدم مفردات عدة من البيئة ليرسم صورا في الغزل كصورة الكفتي (صانع الكباب)⁽²⁾ والنحوي⁽³⁾. والبخانقي⁽⁴⁾ والسماك⁽⁵⁾ والملح الذي في وجهة حب الشباب⁽⁶⁾ والقاضي⁽⁷⁾ والزجاج⁽⁸⁾ والمنير⁽⁹⁾ والمؤذن⁽¹⁰⁾، والداية⁽¹¹⁾، والرسام⁽¹²⁾ والمقري⁽¹³⁾ وغيرهم او بعض الادوات كالسكين⁽¹⁴⁾ والمقراض⁽¹⁵⁾، او الحشيشة (المخدر الذي كان سائدا في عصره) اذ يقول فيها يرسم صورة لمن يتعاطاها:

-
- (1) الديوان: 177.
 - (2) الديوان: 309.
 - (3) الديوان: 92.
 - (4) الديوان: 96، والبخنق: خرقعة تتقنع بها الجارية، الصحاح في اللغة والعلوم، نصيف نديم مرعشلي-اسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية-بيروت، ط1، 1974 باب بخنق.
 - (5) الديوان: 102.
 - (6) الديوان: 137.
 - (7) الديوان: 148.
 - (8) الديوان: 156.
 - (9) الديوان: 157.
 - (10) الديوان: 157.
 - (11) الديوان: 198.
 - (12) الديوان: 307.
 - (13) الديوان: 325.
 - (14) الديوان: 229.
 - (15) الديوان: 234.



ما للحشيشة فضل عند أكلها

لكنه غير مصروف إلى رشده

صفراء في وجهه خضراء في فمه

حمراء في عينيه سوداء في كيد⁽¹⁾

فيعتمد على الألوان كلية في رسم هذه الصورة كما هي الحال في أغلب صوره. هذه الصور وغيرها شكلت معينا مهما في تكامل الصورة واتمامها عند الشاب الطريف والتي وظفها في أغلب الأحيان في التغزل ووصف الجمال أينما كان برؤيته الخاصة لها حتى برزت أغلب هذه الصور في ديوانه فتحس أنك أمام معرض للجمال والصور القائمة عليه، وهي في أغلبها مستمدة من الطبيعة والبيئة.

(1) الديوان: 144 - 145.



المبحث الثالث

الصور البيانية عند الشاب الظريف

[أولاً] الصور التشبيهية:

ان صور الشاب الظريف يكتنفها فيض من الصور المعبرة المشرقة المختلفة في اشكالها والوانها وتراكيبها اتسمت بطابع من الحيوية في اغلب الاحيان والقدرة على الاستحواذ على اعجاب الآخرين، وهو في اغلبها كان يؤلف صوراً عدة ويجمع بينها ليكون منها صورة متكاملة، ومن ضمن تلك الصور اعتمد في عملية الرسم على بعض من الصور البيانية – التشبيه والاستعارة والكناية –، ولعل من اكثر هذه الصور وابسطها هي صورة التشبيه الذي يعد من (ابسط التراكيب البلاغية المؤدية لخلق صورة)⁽¹⁾، فهو (يقرب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشترك)⁽²⁾.

واذا انعمنا النظر في اشعار الشاب الظريف نجد ان الادوات (الكاف، وكان، ومثل، ويحكي) هي من اكثر الادوات التي اعتمد عليها في رسم الصور والربط فيما بينها وهي في غرض الغزل اكثر منها في غرض المديح كقوله:

مالي عز الابدود يد

منك كحال السحاب ان هطلا⁽³⁾

ومن المعلوم ان التشبيه يقوم على اربعة اقسام هي المشبه والمشبّه به ووجه الشبه واداة التشبيه وكلما توافرت هذه الارقان كان التشبيه ابسط وفي المثال السابق نرى ان هذه الارقان جميعها متوافرة فيه، وهو ما يسمى بالتشبيه المرسل، فالمشبّه جود اليد واداة التشبيه الكاف والمشبّه به السحاب ووجه الشبه الهطول او كثرة العطاء، وهذه الصورة مرت في بداية البحث وهو دائماً ما يكررها. او كقوله:

(1) دير الملاك: 245.

(2) العمدة: 1: 286.

(3) الديوان: 265.



اسبلتت ادمعي كجود المقرئ الد

عالم العادل الكبير المغازي (1)

ويلاحظ اهتمامه بالمشبه به وتعداد صفاته مبالغة في الجود وبالتالي في اسبال الدمع، وقد يستعمل تشبيها مستخرجا من اشياء عدة كقوله:

يصد عني اذا قابله غضبا

ككافر صد عن بعض المحاريب (2)

وبهذا التشبه انما اراد الشاعر رسم صورة له في شدة صدوده عنه ؛ لان تشبيهه بالكافر مما لا يستساغ في معرض المدح والاستعطاف.

- وربما كرر الصورة الواردة في المثال الاول في تصوير كرم الممنوح بقوله:

لابي المعالي راحة وكافة

كالغيث يوم بروقه ورعوده (3)

ولكن وجه الشبه في هذه الصورة محذوف على عكس المثال: وهو ما يسمى بالتشبيه المجمل.

- او كقوله:

وافى بوجه كالهلال مركب

في قامة غَضِيَّة هيفاء

وبمقلة خفق الفؤاد وقد رنت

وكذا الجنون يكون عن سوداء (4)

(1) الديوان: 183.

(2) الديوان: 84.

(3) الديوان: 141.

(4) الديوان: 36.



وهي صورة بسيطة لا تحتاج الى كد ذهن، فوجه الشبه بين الوجه والهلال باد وهو البياض والاشراق، وصورة الخفقان هي صورة نابضة، ولاسيما عند رؤيته لوجهه الذي هو كالهلال، وقريب منه تشبيه حلتاه الحمراء بالثقيق { وهي ورود شقائق النعمان الحمراء }:

وافى باحمر كالثقيق وقد غدا

يهتز فيه بقامة هيفاء

فعببت منه وقد غدا في حلة

حمراء اذ ما زال في سودائي⁽¹⁾

ومن صورته الجميلة الاخرى قوله راسما صورة للخال في الوجه وكأنه زنجي يطوف بين الرياض:

وبين الخد والشفيتين خال

كزنجي أتى روضا صباحا

تحير في الرياض فليس يدري

ايجني الورد ام يجني الاقاحا⁽²⁾

ووجه الشبه هو اللون الاسود بين الخال والزنجي، وشبه خده وشفتيه بالرياض تقوية لعناصر تلك الصورة، ونراه في موضع اخر يرسم صورة للفقير الذي يتناول الحشيش، فيشبهه بالفرخ الذي لا حول له ولا قوة :

هذا الفقير الذي تراه

كالفرخ ملقى بغير ريش

قد قتلتاه الحشيش سكرًا

والقتل من عادة الحشيش⁽¹⁾

(1) الديوان: 35.

(2) الديوان: 112 - 113.



وقد خص هذه الصورة بالفقير الذي ياكل الحشيش ؛ لانه لا حول له ولا قوة، كالفرخ الذي لا ريش له، ووجه الشبه هو شدة الضعف ليبرزه عند الفقير بمعناه العام ومن استخدامات الكاف ايضا في رسم الصورة التشبيهية قوله:

غدا وحظ شعره فيه كالون شعره (2)

ووجه الشبه اللون الاسود كناية عن حظ شعره العاثر.
والملاحظ ان هذا الشكل من التشبه يرد بكثرة في شعره فلا يذكر وجه الشبه وانما يترك ذلك لخيال المتلقي لكي يستمتع باستخراج تلك الاوجه وقد يلجا الشاب الطريف الى استعمال الكاف في اكثر من تشبيه في البيت الواحد كقوله :

وذي قامة كالرمح ثقف قده

له ناظر كالسيف احكم شحذه (3)

فقامته كالرمح الذي ثقف قده، وناظره كالسيف احكم شحذه، ووجه الشبه هو الاعتدال للرمح والفتك للسيف والتثقيف والشحذ دلالة على شدة الاعتدال والفتك.
- وصورة اخرى يعتمد فيها تشبيهين في بيت واحد قوله:
امط اللثام واللق بردك يتضح

وجه وعطف كالصباح وكالصب (4)

وهنا يشبه الوجه بالصباح في إسفاره وعطفه بريح الصبا في طراوتها وعذوبتها مع استعماله للجناس الناقص في اصفاء بعضا من الموسيقى على هذه الصورة.
ثم نجد صورا تشبيهية منتزعة من اشياء عدة من خلال استعمال اداة التشبيه الكاف كقوله:
انظر الى الافق تبدى بدره

وحوله من كل نجم شارق

(1) الديوان: 190.

(2) الديوان: 177.

(3) الديوان: 147.

(4) الديوان: 59.



كرقعة الشطرنج الا انها

لم يبق الا النفس والبيادق⁽¹⁾

وتطالعنا صور عدة من الافق الذي تبدى بדרه الى النجوم المشرقة حوله وكأنها رقعة شطرنج لم يبق منها الا النقش والبيادق، فتناول اشياء محسوسة ليشبه بها اشياء محسوسة اخرى، وهي صورة مفردة في الخيال ووجه الشبه يختفي من خلال ذلك الاغراق ؛ لان طرفي التشبه غير متقاربين وانما هي صورة تكاد تكون مبتسرة وفيها كد للذهن لغرض الموائمة بين الافق وبدره ونجومه وبين رقعة الشطرنج ونقشها وبيادقها، وعلى الرغم من التباعد بين طرفي التشبيه الا ان الشاعر ربما جعل من البياض والسواد في نقش رقعة الشطرنج وبيادقها وجهاً للشبه مع سواد الليل وبياض نجومه، ومن صورته الاخرى التي هي على غرار هذه الصورة قوله:

اليوم لي ادمع تسرب في الـ

خد كورق في كف منتقد⁽²⁾

فأي وجه للشبه بين تسرب الدمع وبين الورق في كف المنتقد، ولعل الشاعر اراد القول بان تتابع خروج الدنانير الفضية البيضاء من كف المنتقد عند عدها تشابه الدمع المتسرب من عينيه مع ان الدمع لا لون له ولكن المتعارف عليه نعتة باللون الابيض من خلال تشبيهه بالياقوت واللؤلؤ، وربما كان للخلفية البيضاء لخدیه هي التي جعلت دموعه تتلون بالبياض، والتسرب لا يدل على كثرة الدموع في يومه ذاك، مع انه يجنح الى المبالغة في وصف دموعه وهو واقع تحت وطأة الحب وعذابه فجنده في صورة اخرى يشبه تلك الدموع بالمعين الذي لا ينضب فيقول:

فكم في الحب من تلك المعاني

وان جعلت دموعي كالمعين⁽³⁾

وقد تتصل المبالغة الى ان يشبه تلك الدموع في كثرتها بالبحرين كقوله:

جمران من وجدي وصنوده

(1) الديوان: 229.

(2) الديوان: 132.

(3) الديوان: 336.



جعلاً دموعي فيه كالمرجان (1)

والمرجان هما البحران ووجه الشبه الكثرة، وهي صورة بسيطة وان كانت تنجح الى المبالغة، وقد ترد صورة تشبيهية تحمل في طياتها بعض التناقض إذ يصف الليل بالطول والقصر في الوقت نفسه، فشبه شعر حبيبته بالليل في طوله وحظه القليل بالليل في قصره، لكنه يتدارك الموقف ويخرج من هذا التناقض بلحمة ذكية :

وشعر كليتي كان طولاً فماله

قصيرا كحظي هل لذاك دلائل

نعم قد تناهى في الظلام تطولا

وعند التناهي يقصر المتطول (2)

لأنه من خلال المنظور كلما بعد الشيء وتنهى كلما صغر وازداد قصرا وربما نجد تفسيراً لذلك في صورة أخرى من صورة المبتوثة بين طيات اشعاره كقوله:

يا من تقاصر ليله لسروره

ليلي كما شاء الغرام طويل (3)

فعند السرور والفرح لا يحس الانسان بوطأة الليل وطوله، ولكن عند الحزن والجفاء تتمثل فيه انواع الهموم فلا يبين اخره.

وبلاحظ ان الكاف في الصورة السابقة قد ارتبط بـ "ما" وهو قليل في شعره كقوله في تشبيه جميل راسما صورة مقارنة بين دموعه ودموع من يحب:

لقد بات يجري لؤلؤا فوق عندم

كما بات يجري عندما فوق عسجد

فهذا عقيق ذائب في معصفر

(1) الديوان: 330.

(2) الديوان: 245.

(3) الديوان: 257.

وهذا جمان سائل في مورد⁽¹⁾

فالصورة الاولى لمدامع محبوبة التي هي كاللؤلؤ في بياضها وشكلها وهي تجري فوق خدود حمراء كالعندم⁽²⁾ الاحمر الذي هو قاسم مشترك بين وجنة حبيبته الحمراء ودموعه الحمراء الحمراء ايضا كناية عن الدم، فهو يجري دما لا دمعا فوق عسجد، فشبه وجنته بالذهب الاصفر كناية عن نحول جسمه واصفرار بشرته فهي كالنبر، ويلجأ في البيت الثاني الى التشبيه البليغ الذي حذف فيه اداة التشبيه ووجه الشبه لابرار ملامح هذه الصورة واكمال تمازج تلاوينها لتأسر لب المتلقي وتزف قدرات الشاعر الفنية من خلال تشبيه الصورة الثانية برمتها بالعقيق الاحمر السائل في معصفر وهو الذهب ايضا وتشبيه الصورة الاولى بالجمان⁽³⁾ السائل في مورد.

وقد يلجأ الشاب الظريف الى التشبيه البليغ ليرسم بعض الصور البليغة في اشكالها وفي تلاوينها كقوله في وصف شكل محبوبة موظفا الجانب الموسيقي ليعاضد هذه الصورة:

فخذك ورد والواظ نرجس

وشخصك ندمان وريقك قرقف

وجفك نبال وشعرك مسبل

وقدك خطي ولحظك مرهف⁽⁴⁾

فخده كالورد في احمراره ولواظنه كورود النرجس في بياضها وشخصه كالندم في ظرافته، وريقه كالخمرة في غزوبتها، وجفنه كالنبال في اصابته للقلوب وشعره مسبل، وقده كالنرمج في اعتداله ولحظه مرهف كالسيف في فتكه. فاي صورة بعد هذا التكثيف والايجاز وكانك امام صورة فوتوغرافية. ومن الصور الاخرى والتي حذف منها الاداة وذكر فيها وجه الشبه وهو ما يسمى بالتشبيه المؤكد قوله:

(1) الديوان: 139 - 140.

(2) العندم: نبات، العُندَمُ دَمُ الْأَحْوَيْنِ... العُندَمُ شجر أحمر وقال بعضهم العُندَمُ دَمُ الْعَزَالِ يُلْحَاءُ يُلْحَاءُ الْأَرْضِ يَطْبَخَانُ جَمِيعاً حَتَّى يَنْعَقِدَا فَتَخْتَضِبُ بِهِ الْجَوَارِي، لسان العرب، مادة: (عندم)، 4 / 3127.

(3) الجمان: هو اللؤلؤ الصِّغَارُ وَقِيلَ حَبٌّ يُتَّخَذُ مِنَ الْفِضَّةِ أَمْثَالُ اللَّوْلُؤِ، لسان العرب: مادة: (جمن)، 1 / 689.

(4) الديوان: 218.



اياك يا طائر قلبي ففي

وجنته معنى الجمال نسخ

كم حاتم حول الحمى صاده

فخاله الحبة والصدغ فغ(1)

فثبه قلبه بالطائر الحاتم الذي وقع في الفخ كما وقع هو في حب من يهوى وخاله كان
كالحبة التي في الفخ وصدغه كالفخ الذي اطبق عليه.
- او قوله:

وصفوة الدهر بحر والصبا سفن

وللخلاعة ارساء واسراء(2)

وكنى بصفوة الدهر عن ايام الفرح والسرور وهي كالبحر في هدوئه وصفائه، وصباه كانه
السفن التي كالاعلام يمزج بها عباب البحر ذلك وقوله ايضا:
الدهر دوح وانت فيه قضى

ب البان غصنا وغيرك الحطب(3)

فالدهر كالدوح في نضارته وجمال ايامه، وهو كقضيب البان في غضارته ونضارته
واخضراره، وذكر الغصن للدلالة على النضارة والشباب وما عداه كالحطب المتيسر.
- ومن صور التشبيه الاخرى قوله:

ورائنا تلك الخدود رياضا

فجعلنا لها الجفون غماما(4)

(1) الديوان: 118.

(2) الديوان: 29.

(3) الديوان: 46.

(4) الديوان: 310.



أي ان خدوده كالرياض في حسنها ؛ لذلك فقد جعل جفونه كالغمام لها لكي يسقيها بادمعه فوابل عينيه يسح دائما عليها.

واخيرا: فان الشاب الظريف ربما استعمل اسماء الاشارة مع التشبيه بالكاف في بعض صوره وان كان نذرا يسيرا كقوله:

خلق الندى خلقا له وكذا لهم

طيب الثمار دليل طيب العود⁽¹⁾

فتاصل الكرم فيهم كانه طبع من طبائعهم المتوارثة المتصلة فيهم كحال العود الذي يعرف اصله من ثماره.

وحال "كان" كحال "الكاف" في التشبيه فشاعرنا وظفها بكثرة في صوره، ((وهذه الاداة الى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المثنى والمثبه به تحمل معنى التخيل، فلها من القوة ما يكفي لجعل التشبيه اسمي درجة من التثبه بالكاف))⁽²⁾ وربما كان التشبيه بها ابلغ من التشبيه بـ "الكاف" لقدرتها على التقريب كقوله:

وزاد بك الحسن البديع نصارة

كانك في وجه الملاحه خالها⁽³⁾

فضلا عن التشبيه بـ "كان" فان الشاب الظريف استعمل الاستعارة لاكمال جمالية الصورة بان جعل للملاحه وجهها، ومن ثم استخدم الاداة كأن ليشبه محبوبه بالخال في ذلك الوجه. - ومن تشبيهاته الاخرى في الحسن والجمال قوله:

مليح كأن الحسن اصبح حاديا

يسوق اليه كل صب يشوقه⁽⁴⁾

وقد استعمل الاستعارة ايضا بان جعل للحسن صفة من صفات الانسان وكان المليح هو عين ذلك الحسن.

(1) الديوان: 135.

(2) خصائص الاسلوب في الشوقيات: 147.

(3) الديوان: 260 .

(4) الديوان: 231.



- او قوله:

طلالت مسافة هجره فكأنها

من ليل عاشقيه ومن آماله⁽¹⁾

فرسم صورة لطول الهجر والبعاد من خلال تشبيهها بليل العاشقين الذي يضارعه في
الطول لكثرة الهموم؛ لذلك فهو عند موافاته له كأنه ظل لسنا شمسه:
وكم اطوي اذا وافيت شوقا

كاني عند شمس سناك ظل⁽²⁾

وعند الهجر كان الليل يبكي لحاله ونجومه الزاهرات هي المدامع:
كان الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدامع⁽³⁾

ففي اشراقها وبريقها في حلكة الدجى اشبهت الدموع، والملاحظ ان الشاب الظريف في
اغلب الاحيان يستخدم الاستعارة مع كأن بجعله الدجى يبكي وكأنه انسان، وفي معنى الوجد
والتسهد يقول:

كانك لم تخلق لغير نواظر

تسهدا وجدا وقلبا تعلل⁽⁴⁾

ففي جماله الذي حباه الخالق به وكأنه لم يهبه له الا لتسهد النواظر وسليها راحة النوم او
اعلال القلوب وامراضها، ومن خلال الاداة ايضا يرسم صورة لحاله مع العذال في محبته :

كانني واللواحي في محبته

في يوم صفين قد قمنا بصفين

(1) الديوان: 274.

(2) الديوان: 255.

(3) الديوان: 203.

(4) الديوان: 243.



وكيف يطلب صلحا او موافقة

ولحظه بيننا يسعى بسيفين⁽¹⁾

فكانه والعذال في حالة حرب وقد قاموا بصفين ولحظه كانه يسعى بسيفين ؛ لذلك فلا مجال للصلح او الموافقة بينهم، وهي صور مطبوعة بطابع الشاب الطريف ومنها قوله:
اهدي لنا بنفسجا منشوره

يروقنا من كفه الغض الندي

كانه مدامع من اعين

قد كحلت جفونها باثمد⁽²⁾

وان كان البحتري سبقه اليها:

شقائى يحملن الندى فكأنه

دموع التصابي في خدود الخرائد⁽³⁾

وكان الشاب الطريف اعجب بها فكررها مرة اخرى بقوله:

بنفسج جاءت وحيث به

من قدها يحكي القنا الامدا

كانه في كفها ادمع

من اعين قد ملئت اثمدا⁽⁴⁾

وربما عكس التشبيه مبالغة منه في رسم الصورة:

الى ان تجلّى صبحه فكأنه

(1) الديوان: 337 - 338.

(2) الديوان: 138.

(3) ديوان البحتري: 622/1.

(4) الديوان: 129.



وجوه العذارى ابرزتها البراقع⁽¹⁾

والمألوف هو تشبيه الوجه بالصباح الا انه عكس التشبيه فجعل تجلي الصباح وانقشاع الظلام كأنه وجوه عذارى برزت من خلال البراقع.

- وورد بشكل اقل اقتران الاداة "كأن" بـ "ما" كقوله:

ما بال الحافظك المرضى تحاربني

كانما كل لحظ فارس بطل⁽²⁾

ولحافظه المرضى للدلالة على فتورها وضعفها، فيتعجب من محاربتها اياه وكأن كل لحظ فارس بطل. وربما كرر كأن في البيت اكثر من مرة :

وكان سوسنها سبانك فضة

وكان نرجسها عيون تنظر

حملت سقوط الطل منه عيونه

فكانها عن جوهر تستعبر⁽³⁾

او قوله :

فكان ضوء الصباح نور جبينه وكان ظلمة ليله من شعره⁽⁴⁾

وفضلا عن الكاف و كأن فان الشاب الظريف افاد من بعض الادوات الاخرى كاستعماله لـ "حكي، ومثل، وشبه وتوابعها" وان كانت بصورة اقل كقوله:

سلبت فؤاد الصب منك بقامة

حكي الغصن منها ميلها واعتالها⁽⁵⁾

(1) الديوان: 203.

(2) الديوان 249.

(3) الديوان: الملحق: 368 .

(4) الديوان: الملحق: 372 .

(5) الديوان: 260.



وقد ارتكزت هذه الصورة على التشبيه المرسل فاركانه الاربعة مذكورة، فقامته كالغصن ووجه الشبه في هذه الصورة هو الميل والاعتدال.
- وكقوله ايضا:

يريني قضيب البان منه نهوضه

ويحكي كثيب الرمل منه قعوده⁽¹⁾

او قوله :

لا ولين المعاطف الميالة

وحبيب حكي الهلال جمالة⁽²⁾

وربما اجري مقارنة بين القضيب على سبيل الحقيقة وقوامه الذي يشبه قد القضيب على سبيل المجاز، ولا يكتفي بالتشبيه فقط بل يجري مفاضلة بينهما في رسم صورة من ثلاث ابيات:
يا من حكي بقوامه قد القضيب منذ التوى
فانت عندي والقضيب ب اللدن في حد سوى
ها ذاك حركة الهوا وانت حركت الهوى⁽³⁾

وربما وظف حكي مع التشبيه البالغ الذي حذف منه الاداة ووجه الشبه :

حكي وجهه النيرين والجوهر الذي

بمنظره قلب الشجي يتلذذ

لجين ثناياه عقيق شفاهه

وخذاه تبرّ والعدار زمرّد⁽⁴⁾

ومن استعماله لـ "مثل" ومشتقاتها قوله مثبها الخدود بالرياض في زهوها وبهجتها:

(1) الديوان: 127.

(2) الديوان: الملحق: 383.

(3) الديوان: 344.

(4) الديوان: الملحق: 268، هكذا وردت القافية في البيت الثاني.



وحدود مثل الرياض زواه ما لأيام حسننها من زوال⁽¹⁾

وقد يكون المشبه به منتزعا من صفات عدة كقوله:
فخذها مداما مثل طبعك رقة

وزادك صفوا وابتسامك ملمعا⁽²⁾

فالمدام هي مثل طبعه رقة وزاده صفوا وبريقا ابتسامته مبالغة منه في الاهتمام بالمشبه.

- وقد يشبه شئيين بشئيين كقوله:

لدى وجنات من شقيق يزيناها

(1) الديوان: 271.

(2) الديوان: 209.



من المسك امثال اللحي والشوارب⁽¹⁾

وصورة الخدود الحمراء التي هي كالثقيق تكررت في شعره الا انه هنا اضاف اليها بعض الرتوش من خلال جعل المسك الذي يزين تلك الخدود بلونه الاسود، وكأنه اللحي والشوارب، فشبه المحسوس بالمحسوس، ووجه الشبه اللون الاسود الا ان تشبيه المسك باللحي والشوارب جعل الصورة باهتة غير مؤثرة، ومن ذلك قوله:

رميت عداك في حرب ببحر

بامثال البحار من الحراب⁽²⁾

وكان الحرب والحراب مشرعة فيها، وكأنها البحار الهائجة المتلاطمة بتلك الحراب.
- ومن صوره الاخرى قوله:

شبيه الريم ظن بطيب وصل

فحدث عن كريم فيه بخل⁽³⁾

وقد يوظف الكاف مع (شبيه) مبالغة في رسم الصورة:
فأدر علي شبيهه ثغرك رقة

تهدي الي شذا كعرفك طيبا⁽⁴⁾

فقد عكس التشبيه وشبه الخمرة بشعرة في رقتها بعد ان كان يشبه ثغره بالخمرة في رقتها وشذاها كعرفه الطيب.

[ثانيا] الصور الاستعارية:

بالرغم من ان التشبيه جاء بمرتبة سابقة الا ان الاهمية الحقيقية للصورة تكمن في الاستعارة لقدرتها اكثر من غيرها على رسم الصور من خلال الايحاء والتخيل. فهي تحمل الشاعر على

(1) الديوان: 72.

(2) الديوان: 91.

(3) الديوان: 255.

(4) الديوان: 60.



استيحاء صور جديدة غير مالوفة فقد تجد في الصدفة الواحدة درر عدة وتجنبي من الغصن الواحد انواعا من الثمار اغلب الاحيان حتى (انها تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ)⁽¹⁾.

والاستعارة كما عرفها الجرجاني هي ((ان تجعل للشيء الشيء ليس به))⁽²⁾ وهي:

- اما ((خلع صفات ما هو حي او انساني على الاشياء الجامدة))⁽³⁾ وبث الحياة فيها وهو وهو ما يسمى بالتشخيص.

- او هي ((جعل المعنويات محسوسة من خلال اعضاء الحركة على المعنويات بعد منحها صفات المخلوقات المتحركة فيكون للمعنوي من التصرف ما يكون للانسان والحيوان والجماد، فتتحول الى حسيات تسمع او تلمس او تشم او تذاق))⁽⁴⁾ وهو ما يسمى بالتجسيم.

- ((او هي منح المعنويات اجزاء الانسان والحيوان والجماد وهو ما يسمى بالتجسيد))⁽⁵⁾. بالتجسيد⁽⁵⁾.

وسنتناول هذه الاشكال في اشعار الشاب الظريف كونها هيكلًا للصورة الاستعارية. فهو يقول:

وطرف الصبا في حلبة الروض راكض وطرف الندى في وجنة الورد دامع⁽⁶⁾

فاستعمل التجسيد في رسم تلكم الصورة تكثيفا واختصارا وتخيلًا بان جعل للصبا عينا وحلبة تجول فيها تلك العين، وكذلك جعل للندى عينا دامعة في وجنة الورد والصورة الاخيرة هي تشخيصية ؛ لانه جعل للورد الجامد وجنة كوجنة الانسان فبعث الحياة في المعنويات وبثها في الجمادات.

(1) اسرار البلاغة: 47.

(2) دلائل الاعجاز: 46.

(3) الصورة الشعرية: سيبيل دي لويس: 123.

(4) الصورة الفنية معيارا نقديا، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 418.

(5) المصدر السابق: 419.

(6) الديوان: 203.



- وقد يستخدم التجسيم في رسم الصورة كقوله:
فَتَى رَقَّتْ خِلَانِقُهُ كَشْعَرِي

حوى وصفين كلهما عجب⁽¹⁾

اذ اضيفى على الخلائق وهي شيء معنوي صفة من صفات الانسان وهي الرقة، فاستعار هذه الصفة الانسانية لكي يبين حسن اخلاق ذلك الفتى.

- وقد يستخدم التشخيص في رسم الصورة كقوله:
وتخجل السحب من اكفهم

من اجل هذا تبدي الحيا السحب⁽²⁾

فالشاعر اراد ان يبين ان كرم المدوح يفوق الغيث في جوده والسحب مقصرة عن نداءه فما كان الا ان عبر عن ذلك التقصير بالخلل الذي يعتري الانسان مع استعماله للتصدير والتورية لاكمال بقية الملامح لهذه الصورة فضلا عن الكناية بقوله اكفهم.

- ومن صورهِ الاخرى ايضا قوله في صورة الارض والغمام:
والارض يضحك ثغرها عجا اذا

مزج الغمام تبسما ببكاء⁽³⁾

وهي صورة مشحونة بالاستعارات فمن التجسيد جعل للارض ثغرا يضحك واطفى على الجوامد شيئا من صفات الانسان وهي التبسم والبكاء كناية عن البرق والمطر فبدل ان يقول الشاعر ان الارض تتفتح بالازهار والرياح وتنتشي وتلبس حلة خضراء اذا نزل الغيث من السماء وابرق البرق وعم المطر ارجاءها، فاختصر هذه الصورة وكثفها من خلال تلك الاستعارات ولونها من خلال استخدامه للطباق بين الضحك والتبسم والبكاء.

(1) الديوان: 42.

(2) الديوان: 44.

(3) الديوان: 38.



او كقوله :

وكم بسمت تغور الزهر عجا وبالاكمام قد رقصت غصون⁽¹⁾

- ومع التطواف في اشعار الشاب الظريف تطالعنا استعارات اخرى كقوله:

وعلى مذاق المر من ثمر الجفا

يبلى الصحيح هوى من المذاق⁽²⁾

فجعل للجفاء وهو شيء معنوي ثمر مر، فكأنه يريد من خلال تشبيه مرارة الثمر بمرارة الجفاء ان يعبر عن تلك المرارة بشيء محسوس، وان يقول بان للقطيعة والجفاء مرارة كمرارة الحنظل {الذي يضرب به المثل في المرارة} ان لم تكن اشد.

- او قوله: وقد اضفى على الدجنة صفة من صفات الانسان وهي لبس الملابس:

يشق جلابيب الدجنة زائري

على رغم من يلحى ومن يترقب⁽³⁾

والدجنة هي الظلمة فالبسها الشاب الظريف صفة من صفات الانسان هي لبس الجلابيب وكان زائره عند زيارته ومسيره في تلك السدفة المظلمة، وكأنه يشق جلابيبها السوداء التي سترت بها الكون.

- وقد يجعل للدجى ثوبا لكن الذي يشق ذلك الثوب ليس زائره وانما الصباح بتجليه بقوله:

زار وجنح الظلام منسدل

فاتشق ثوب الدجى عن الفجر⁽⁴⁾

ولعله يفسر لنا عملية الشق تلك بان جعل للزائر نورا كنور الصباح الذي يذهب الدجى ويمزق ثيابه، واستعار الليل جناحا كجناح الطائر حينما يظل به افراخه فجعل ليل جناحا كجناح الطائر يظل به الكون.

(1) الشاب الظريف حياته وشعره، المستدرک، محمد شاكر ناصر الربيعي: 141، ديوان الشاب الشاب الظريف نظرات ومستدرک، الدكتور عباس هاني الجراخ: 301.

(2) الديوان: 237.

(3) الديوان: 52.

(4) الديوان: 175.



- وقد يجمع بين التشخيص والتجسيد في صورة واحدة كقوله:

ونعمتم ما افتر عن ثغر الضحى

صبح وما فضح الدجى بعموده

يا ايها الملك الذي حاز العلى

فثنى عنان الفكر عن تحديده⁽¹⁾

فشخص للضحى وهي شيء جامد ثغرا وشخص للدجى صفة من صفات الانسان وهي الفضيحة، فالشاعر يريد ان يقول دامت النعمة لكم ما دام يكر الجنيان، وفي الصورة الثانية جسد للفكر عنانا، وكان ممدوحه الذي حاز العلى وقد امسك بذلك العنان يرخيه ويشده متى شاء، وهذه الصورة مبالغة من الشاعر في نفاذ الفكر ورجاحة الرأي.

والملاحظ ان الشاب الظريف قد يجمع بين اشكال الاستعارة او قد يقتصر على شكل واحد منها، فربما ارتكزت تلك الصورة على التجسيد وحده:

منعم الببال لا تثني معاطفه

يد الغرام وتثنيها يد المي⁽²⁾

وكان معاطفه في تثنيها لا تثني او تلين لغرامه وهنا يصور حالة الصدود عن غرامه وان الذي يثني معاطفه المي⁽³⁾ والدلال والتغنج ؛ ولان اليد هي التي يستخدمها الانسان في ثني الاشياء فقد اسبغ على الغرام يدا تحاول ان تثني معاطفه اليه، ولكن تلك المعاطف لا يثنيها الا المي⁽³⁾ والدلال، وقد يصفى على الهوى جزءا من اجزاء الجسد كقوله:

والفته مذ كان يالف مهده

ورضعت ثدي هواه قبل فطامه⁽³⁾

(1) الديوان: 144.

(2) الديوان: 139.

(3) الديوان: 320.



ويجسد حالة التعلق بمحبوبه من خلال صورة الرضيع المتعلق بثدي امه لا يتركه وحالة الهجر بحالة الفطام لذلك الرضيع، فجعل للهوى ثديا قد رضع منه ليرسم صورة لشدة تعلقه به، وربما جعل الفراق سهما يرمي به وللتجك درعا يحمي به:

ولو بسوى سهم الفراق رميتني

حناتيك لم ينفذ بدرع تجلدي (1)

لان فراق محبوبه قاتل له كذلك السهام القاتلة، وكأنه رماه بسهم منها؛ لذلك فقد جعل للفراق سهاما رمته في مقتل، ويستعطفه ان يغير رايه ؛ لانه لا يقوى على الصبر في حالة الفراق تلك وكان صبره درع يحمي به من تلك السهام، ولكن مع ذلك فان سهام الفراق نافذة اليه، فعبر عن هذه الصورة بما يناسبها، وفي المديح نراه يجعل للمعالي رقابا يتناولون بها من خلال العوالي او السيوف ؛ لانهم بانتصاراتهم على اعدائهم قد بلغوا شأوا في المجد والرفعة، فاراد الشاعر ان يعبر عن مجدهم وعلا شأنهم بان جعل للمعالي رقابا وهم قابضون عليها بكفهم:

وهزوا العوالي من اكف قوابض

رقاب المعالي بالسيوف القواضب (2)

وربما جعل للمعالي عينا كلما اصابها الرمد كحلوها (3)، فاستعمل التشبه مع الاستعارة مبالغة مبالغة منه وتعزيذا لتلك الصورة بان جعلهم كالميل الذي تكحل به تلك العين، فضلا عن ذلك فان عرضهم غير مثلوب نقي كالفضة المصفاة اللامعة:

من فضة عرضهم ونشرهم

يعطر الكون اية ذهبوا (4)

وتتشكل صورة التجسيد عند الشاب الظريف وتتنوع وتشابه اشكالها، فنجد لافق الضحى كفا خضيبا وللتجني سيفا يخوض به في المهج، ولليل جناحا وللحسن عقدا، وللصباة بحرا قلبه

(1) الديوان: 140.

(2) الديوان: 87.

(3) ينظر الديوان: 251.

(4) الديوان: 45.



غريق به وللوجد فضاء لبه طائر به وللنوى شطا دمه متحادر عليه، وللجمال روضا وللحسن افقا، وكذلك للملاحه، وللصبابة نارا تحرق، وللصدود كاسات يشربها العشاق، وللسلوان ثوبا خلقا، وللجود عقدا، وللتداني اغصانا لها ظل وللانس ثمارا وللسرور روضا يبعث البهجة لمن يتطلع اليه، كما وجعل له نياقا سارية شرخ الشباب يحدها.

وبعد ان اضنى على المعنويات اجزاء الانسان والحيوان والجماد نراه يضيء صفات هذه الاشياء عليها ليرسم من خلالها صورا اخرى نابضة بالحياة وان كانت نسيبتها في اشعاره اقل من نسبة التجسيد كقوله:

مليح كأن الحسن اصبح حاديا

يسوق اليه كل صب يشوقه(1)

وكما ان الاستعارة تقيد التقريب وكأن المستعار له هو المستعار منه فانه استعمل التشبيه بالاداة كأن لتقوية دلالة تلك الصورة ولزيادة حسنه وملازمته له كالحادي الذي يسوق الابل ولكنه هنا يسوق المحبين بشوق ليزوا ملاحظته مبالغة منه في شدة حسنه الذي يأسر القلوب.

- وقد يجعل للشوق حرا يضارع حر الجمر ان لم يتعداه:

الحبابنا بنتم وخلفتم الهوى

يمثل حر الشوق منا على الجمر(2)

وكان الشوق وهو يدغدغ احاسيسه ويلسع احشاؤه وكانه النار الملهبة قد شبت فيها، وقد ذكر الجمر ؛ لانه هو الذي يستعمل للانصاج وكان احشاؤه نضجت من التقليب على الجمر، او كادت تذوي رمادا كحاله من شدة الاحراق.

- وربما رسم من خلال ذلك الحر صورة استعارية في المديح:

حتى نفى ظلم الضلال بشمسه

عني وحر الحادثات بظله(3)

فممدوحه كالشمس التي تزيج الظلام وقد اسبغ تلك الصفة على شيء معنوي هو الضلال ليرسم صورة تقريبية له ؛ لانه اشبه بالظلام لا يهتدي فيه صاحبه ولا يبين له شيء، وهو في

(1) الديوان: 231.

(2) الديوان: 167.

(3) الديوان: 280.



الوقت نفسه كالظل الذي يذهب الحر، ولكنه هنا حر الحادثات كناية عن المصائب ونوائب الدهر فكانت صورة مشرقة لمنوحه، فهو شمس الهدى، وظل يلجأ اليه في الملمات.

- وربما جعل الجود والحسب يتكلمان ويجيبان عن الاسئلة:

ارض اذا قلت من سكان اربعها

اجابك الاشرفان الجود والحسب⁽¹⁾

والتنوع في هذا الشكل من اشكال الاستعارة محدود لقلة نسبتها الى الشكلين الآخرين، لكن الشاب الظريف حاول في بعض الاحيان ان يرفد صورته في هذا الشكل من الاستعارة، فنجد ان للصبا شرخا شتت اقرباءه واقرائه، ولعزمه صبح مشرق دائما لا يحجب، ولهواه سحر ينفث ابدا في القلوب، ومهجته تنضج بفعل الهوى او ان هواه يذوي ويموت فيدعو صاحبه الى بث الحياة فيه، وقد يظلم الدهر وتصبح الايام مرة ويلاحظ ان صفات الجمادات تاخذ حيزا كبيرا في رسم هذا الشكل من اشكال الصورة.

واخيرا فان الشاب الظريف قد يرسم صورا لبعض هذه الجمادات خالعا عليها صفات الانسان او بعضا من اجزائه. وذلك هو التشخيص كقوله:

كان الدجى يبكي لحالي رحمة

فتلك النجوم الزاهرات مدامع⁽²⁾

وفي هذه الصورة نرى ان الدجى وهو شيء جامد يبكي وهي صفة انسانية، فاضفى الى الصورة بعدا اخر من خلال التشبيه بالاداة كأن، وجعل النجوم لذلك الدجى وكأنها دموع تتساقط عندما يبكي على حاله رحمة به، وقد ذكر الرحمة هنا للدلالة على ان البكاء للحزن وليس للفرح؛ لان الانسان من الممكن ان يبكي فرحا ايضا، ومن الممكن ان يكون للرُّبا اسرار تبوح بها نسمااتها، وكأنها انسان يتكلم ويلقي بما في جعبته من تلك الاسرار.

(1) الديوان: 49.

(2) الديوان: 203.



وباحت باسرار الربا نسمة الصبا

وعطر اقطار الفقار شميم⁽¹⁾

كما الانسان، فان الربا تحمل اسراراً بين طياتها فحملت نسمات الربا تلك الاسرار وباحت بها، فهي تحمل بين طياتها احبته، وهم بعيدون عنه فحمل النسيم تحية منهم او عبقا من ريحهم الطيبة فاستدل على مواطنهم. ولصفة الخجل دور في هذا الشكل من الاستعارة فتارة يخجل الورد حياء من جمال المحبوب:

كلفت بمحسوب كثير حياؤه

له وجنة من حسنها خجل الورد⁽²⁾

ومن جماله ايضاً قد تخجل الشمس عند رؤيته، فلم يكتف بصفة انسانية واحدة وانما صفتان هما الرؤية والخجل:

مذ رأته الشمس في الحمل

لم تك تدنو من الخجل⁽³⁾

ومرة اخرى يستعير لها عينا تحرس كما للشهب عين تحرس:
ارض مع الله عين الشمس تحرسها

فان تغب حرسها عين الشهب⁽⁴⁾

(1) الديوان: 302.

(2) الديوان: 122.

(3) الديوان: 267.

(4) الديوان: 74.



وفي موضع آخر تجد الظلام يفرح ويظن كما للانسان:
ومناقب علوية لما بدت

فرح الظلام وظنها من شبهه⁽¹⁾

والدهر يغفو حتى يدعه وشانه ولا يمنعه فيه ؛ لان الانسان حين يغفو يؤمن من شره وكذلك
الدهر ان غفى فيسرقه منه ولا يستطيع ممانعته.

ومن الصور البارزة لهذا الشكل نجد صورة الدوح وله معصم منقش، وللحاس ساق
مخضبة، والرماح تؤم السيوف في المعركة، وللشمس قلب، وللظلام سطوة وللليل جناح، وللحائب
وللشراب كف وللأفاح ثنايا وللصباح وجه، والفؤاد يطير، وللغار نمل يدب.

ومرة بعد اخرى من المطالعة نجد تمازجا وتداخلا بين هذه الاشكال في البيت الواحد كقوله،
وقد جعل للدهر مخالبا وقيودا لا يفكها ويخلصه من اسارها الا ندى الممدوح:

ملك نذاه فكني وانتاشني

من مخليه ومن اسار قيوده⁽²⁾

فمخالبا الدهر وقيوده استعارة تجسدية، ونذاه الذي فكه وانتاشه صورة استعارية تجسيمية.
- ومرة اخرى يمزج بين التجسيم والتشخيص كقوله:

ركائب سهدي من قراها المدامع

هدها لهيب اضرمته الا ضالع⁽³⁾

لان المركوب صفة من صفات الحيوان وكذلك القرى فرسم صورة تجسيمية من خلال هذه
اللوحة ؛ لان صورته وسهاده في الليل ودموعه التي تتحدر على خديه وكأنها الركائب التي تسري
في الليل وكان دموعه قرى وطعام لتلك الركائب ومن ثم انتقل إلى لوحة تشخيصية ليكمل الصورة
من خلال النار التي في احشائه وقد اضرمتها الاضالع التي تهدي ركائب سهده كما ان نار القرى
تهدي الركبان اليها فمن عادة العرب ايقاد النار في الليل لتهدي العافين وطالبي القرى اليهم.
وفي صورة اخرى يزواج بين التجسيد والتشخيص كقوله:

(1) الديوان: 95.

(2) الديوان: 141.

(3) الديوان: 203.



وطرف الصبا في حبة الروض راكض

وطرف الندى في وجنة الورد دامغ⁽¹⁾

فهذه اللوحة ترسم صورة للورد والندى يتراقص على اوراقه مع انبلاج الصباح وعذوبة نسائمه وكأنها دموع ذرفتها الورود على وجناتها، ومرة اخرى يزواج بين التجسيم والتجسيد في رسم الصورة:

فان لي بعض صبر استعين به

ترفوه كف التآسي اذ تمزقه⁽²⁾

يقول ان له بعض صبر دلالة على قلته لذلك فكما طال عليه عهد الفراق فانه يبلى ويتمزق كما يتمزق الثوب لولا التآسي الذي جمع له كفا وكانها ترفو صبره كلما مزقه صاحبه بصدوده وطول هجره، وتطالعنا صور اخرى كقوله:

لنأسوا جراحات الهوى بتعلل

يشار باطراف الاماني شهده⁽³⁾

او قوله :

نمّت بما تحنو عليه ضلوعه

اسقامه وشجونته ودموعه⁽⁴⁾

او قوله :

وزاد بك الحسن البديع نضارة

كانك في وجه الملاحه خالها⁽⁵⁾

(1) الديوان: 203.

(2) الديوان: 231.

(3) الديوان: 124.

(4) الديوان: 204.

(5) الديوان: 260.



واخيرا وليس اخرا فان الشاب الظريف حاول ان يرسم صورا موحية من خلال الاستعارة مع شحن تلك الصور بشيء من الخيال والحركة من خلال جعل المعنويات والجمادات كالانسان بتصرفاته او تشابهه في الشكل فهي نابضة بالحياة مؤثرة في رسم الصورة وحدودها.

[ثالثا] الصور الكنائية :

تشخص الكناية كوسيلة مهمة الى جانب التشبيه والاستعارة من وسائل رسم الصورة الشعرية وتشكيلها.

والكناية هي: ((ان يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الجودة فيوحي اليه ويجعله دليلا عليه))⁽¹⁾ وهي تضارع الاستعارة في الاهمية.

والشاب الظريف ولج هذا الباب وان كان بنسبة اقل من التشبيه والاستعارة فرسم صورا عدة نواتها ومركزها الكناية كقوله:

لو لم تكن ابنة العنقود في فمه

ما كان في خذه القاتي ابو لهب⁽²⁾

وهو هنا لم يذكر الخمرة صراحة وانما ذكر معنى مرادفا لها وهو ابنة العنقود ؛ لان الخمرة تصنع من عصر عناقيد العنب وتعتيقها.

- ولما تفعله تلك الخمرة كناية اخرى في شعره:

صهباء كم نهبت نهى وصيانة

منا واعطت صبوة وتطريا⁽³⁾

فمن تغيب العقول وذهاب الوقار وطغيان الصبوة والتطرب رسم الشاعر صورة لحالة السكر من خلال بعض لوازمه ومرادفاته.

وقد يكتفى عن ظفيرة الشعر بالثعبان الذي يجول على اغصان الاشجار، وهي تجول على اغصان اردافه، وهي في شكلها تشبه ذلك الثعبان ولذلك كنى به عنها:

(1) دلائل الاعجاز: 45.

(2) الديوان: 92.

(3) الديوان: 60.



عجبي لثعبان يجول على نقا

اردافه في الحب كيف حواني (1)

- وربما لا تجد للالوان دورا في بعض كناياته الاخرى كقوله:

وسواد عيشي لم يدع لي لذة

افتضها باللمة السوداء (2)

وسواد العيش كناية عن ضنكه وعسر حاله وضيق ذات اليد وحرمانه، واللمة السوداء كناية عن ايام الصبا والشباب، فالبياض انما يكون للشيخوخة.

وقد يكون هذا اللون كناية عن الهجر والصدود من صاحبتة:

وقد سودت حظي من

لك يا ابهى الورى غره (3)

وفي موضع اخر لا يصرح باللون وانما يشير اليه اشارة من خلال الكناية عنه بلون الشعر:

غدا وحظ شعره فيـه كلـون شـعره (4)

لان حظه اسود وحظ شعره كذلك عكس صاحبتة التي جعلت مهجته ماوى الهموم ومجمع الكرب:

لا بت مثل مبيت مهجته

ماوى الهموم ومجمع الكرب (5)

فكنى عن مهجته بماوى الهموم ومجمع الكرب، والسبب في تلك الهموم والكروب هو جمال من يحب، فهي اخو الظبي في جمال عينيه ورشاقتة التي تسلب العقول، واخو الغصن في اعتداله ونضارته، واخو البدر في حسن طلعتة واشراقه.

(1) الديوان: 333.

(2) الديوان: 34.

(3) الديوان: 162.

(4) الديوان: 177.

(5) الديوان: 78.



يا اخا الطيبي هكذا يحسن السد

لمب اذا ما ارتضى به المستلوب

واخا الغصن لا عراك ذبول

واخا البدر لا دعاك غروب (1)

فدفع الفضول قلبه الى ان يدنو منه لينظر هذا الجمال ويمتع به ولكنه وقع في المحذور
وكان ما كان:

كم قلت للقلب عنه حين رنا

اياك من كاسر بمنكسر (2)

لانه دائما ما يكسر القلوب ويصدعها من خلال عينيه فكنى عنهما بالمنكسر ؛ لان الانكسار
حياء ردف للعين وتالياها، وهو يكسر من خلال سهامه التي تصيب القلوب فلا تخطئها لذلك نرى
الشاعر يحذر قلبه ولكن هيهات هيهات.
وبعد وقوع المحذور تغير حاله الى ما تقدم فودع الحياة الهائلة السعيدة متذكراً اياها
ومتحسراً عليها:

وصفوة الدهر بحر والصبا سفن

ولللخلاعة ارساء واسراء (3)

وكنى بصفوة الدهر عن تلك الايام التي مرت به، ومن كنياته الاخرى، في المديح ذاكرا
الايادي البيضاء كناية عن الخير والعطاء:

والارض قد بسطت لحسن صنيعه

بالتلج في الارض اليد البيضاء (4)

(1) الديوان: 50.

(2) الديوان: 174.

(3) الديوان: 29.

(4) الديوان: 32.



او قوله مستخدما اسماء الاعلام كاستخدامه لاسماء ابني نبي الله نوح (عليه السلام) سام وحم
ليكنى عن لون البشرة الابيض في الاولى وسواد طرفه في الثانية، فالاول ابو البيض والثاني ابو
السود:

وسام القلب من اولاد سام

غزال طرفه من آل حام⁽¹⁾

واخيرا فان الصورة شكانت حضورا مهما لدى الشاب الظريف، فكانت بمختلف اشكالها
وتلاوينها رافدا مهما لاشعاره اعتمدت على مصادر عدة في تكوينها وبنائها.

(1) الديوان: 313.



الخاتمة

بعد ان بلغ البحث النصاب، وتمت فصوله نللم شتات بعض الملاحظات والاستنتاجات التي تناثرت بين طياته على امتداد رحلته الطويلة.

- نذكر منها ان عصر الشاب الظريف الذي تلا سقوط بغداد لم يكن يمثل انحطاطاً للادب وانما كان امتداداً لما سبق هو والعصور التي تلتها، فقام شاعرنا شاهداً ودليلاً واحداً من الدلائل الكثيرة على ذلك.

- ونذكر منها أيضاً سهولة الفاظ الشاب الظريف ورقتها وابتعادها عن الحوشي من الكلام مع سلاسة اسلوبه ودقة تناوله وقرب مأخذه وحسن سبكه وجودة لغته التي أشاد بها النقاد والمؤرخون الذين ترجموا له، وقد ذكرنا قسماً من تلك الآراء في بداية البحث عند الوقوف على نبذة من حياته في التمهيد، وهو ما لمسنه من خلال رحلتنا الطويلة معه ومع أشعاره، وإن كان الأمر عكس ذلك فنزر يسير.

- وربما كان لخفة روحه ولظرافته ودعابته ولطافة أشعاره دور في تسميته بالشاب الظريف.

- ومن الملاحظات والاستنتاجات الاخرى ما ورد في التمهيد عن سنة وفاته والمكان الذي توفي فيه، حيث ان بعض المؤرخين ذكروا أنه توفي سنة 688هـ، وذكر البعض أنه توفي سنة 695هـ، ومنهم من ذكر أنه توفي في دمشق، والبعض الآخر ذكر أنه توفي في القاهرة، فاستنتج البحث أنه توفي سنة 688هـ ؛ لأن الكثير ممن ترجموا له ذكروا هذا التاريخ ؛ ولأن الصفي ذكره، وهو اقرب من ترجم له بعد تاريخ وفاته، ولأن والده الذي توفي قبل سنة 690هـ قد رثاه بعد وفاته، فلا يعقل أن يكون قد رثاه إذ توفي سنة 695هـ أي بعد وفاته والده بخمس سنوات، أيضاً فإن وفاته كانت في دمشق ؛ لأن الصفي ذكر ذلك، وأشار الى ذلك التاريخ أغلب المؤرخين، وعلى ذلك يكون عمره 27 سنة عند وفاته في ريعان الشباب غضّ الإهاب.

❖ أما فيما يخص الفصل الأول ((المستوى الموسيقي)): فإن البحث توصل في مقدمته الى الاستنتاج بأن مباحثه { الوزن والقافية} مضافاً اليها الاشكال الموسيقية البديعة وغيرها – لا يمكن أن نطلق عليها موسيقى خارجية وموسيقى داخلية، وانما هي أنماط إيقاعية ثابتة وأنماط إيقاعية غير ثابتة (متغيرة). لأسباب منها أن المصطلحين الاولين أخذوا من الأوربيين، وما يصلح هناك لا يصلح بالضرورة هنا، فضلاً عن ذلك فإن الموسيقى



الداخلية هي في الوقت نفسه يمكن أن تعد أشكالاً موسيقية خارجية، لأن موقعها غير ثابت في البيت ولا تتشكل حضوراً خلاله في بعض الأحيان.

❖ ومن خلال الأوزان: التي طرقها نجده يميل الى البحور الطويلة على حساب المجزوء منها، فشكلت ظاهرة ملفتة ؛ لأنه لم ينظم أشعاره على ما كان سائداً في عصره، فلم يواكب التطور الذي طرأ على الشعر من العناية بالمجزوءات مع تبدل الأنواق وميلها الى ذلك آنذاك، ولخصائص تلك البحور التي تستوعب ما يريده الشاعر، وربما لا يعدو الأمر إلا أعجاباً بالقدماء ومحاكاة لهم.

● هذا وقد نظم أشعاه على ثلاثة عشر بحراً جاءت البحور الطويلة في المقدمة وهي بحسب نسبة شيوخها في الديوان كالاتي: الكامل، والطويل، والبسيط، السريع، والوافر، والمنسرج، والرجز، والزمّل، والخفيف، والمجتث، والمتقارب، والمديح، والهزج متحاشياً النظم على ثلاثة من البحور الشعرية هي: المضارع، والمقتضب، والمتدارك، وهي في الوقت نفسه قليلة الاستعمال في الشعر العربي.

- فضلاً عن ذلك فقد تحاشى المشطور والمنهوك من الابيات بسبب ميله الى البحور الطويلة التامة.

● ومن جانب آخر فإن الشاب الظريف كان مواكباً للبعض الآخر من التطورات التي طرأت على الشعر في عصره من خلال النظم على بعض الفنون المستحدثة كالدوبييت والموشح فجارى هذين الفنين وأثبت قدرته فيهما.

❖ وبالنسبة لأغراضه الشعرية: فإن البحث ألقى أربعة روافد تصب فيها أشعاره أو بالأحرى خمسة روافد إذا تم اعتبار الأغراض الأخرى فيما عدا الهجاء والرتاء رافداً من تلك الروافد. أما اثنان منها فيتدفقان بغزارة هما الغزل والمديح، وأما الروافد الأخرى من هجاء ورتاء وغيرها، فتتضح اشعاره من خلالها نضحاً، فلم يرتشف منها إلا كاحتساء الطير لماء الشاد، ولا تميز أغراضه الشعرية علاقة واضحة المعالم بأوزانه الشعرية أو تميز علاقة الأخيرة بالعاطفة لأسباب لها علاقة بالشاعر ومحيطه كحالته النفسية وتأثير البيئة... .

● كذلك ما كان من استخدامه للأعاريض والأضرب الشائعة في كل بحر، مع الزحافات والعلل المستساغة فيه، متجنباً منها ما يجفو عن الطبع ويخشن على السمع كالشكل والخبيل.



❖ والنسبة للقافية: نجده قد استخدم أغلب الحروف العربية رويماً فيما عدا الألف، وجاء المجزى المكسور بالمرتبة الأولى لأنه يشعر باللين والرقّة، وهو ديدن أغلب الشعراء، ومن ثم المجزى المرفوع وبعده المنصوب محاولاً أن يستخدم الحروف التي لها وقع ورنّة في الأذن وتبعث الشجر في النفس ؛ لذلك وردت حروف الذلاقة والشفوية بالمرتبة الأولى أيضاً لاشتراك تلك الحروف في هذه الصفات ؛ ولأن الشاعر صاحب قضية- جفاء وحرمان وحب من طرف واحد سواء في الغزل والمديح- فاحتاج الى الجهر والشدة ليوصل قضيته إلى الأسماع.

● فضلاً عن ذلك فإنه يحاول أن ينوع في قوافيه، فجاءت المطلقة بالمرتبة الأولى، والمجردة لا تكاد تشكل نسبة 10%، وهو المتعارف عليه عند أغلب الشعراء. هذا وقد تنوعت تلك القوافي بين المؤسسة والمردفة وقافية لزوم ما لا يلزم بنسبة أقل محاولاً أن يوجد فيها، فكان جمالها بنسبة فوق المتوسط. وكانت القافية في الموشحيتين شكلاً آخر من أشكال التنوع في القافية، وذلك مما يتطلبه النظم في هذا اللون.

● ولا نجد في أشعاره أثراً لقافية المتكاوس مع قلة المترداف وكثرة المتواتر فالمتدارك فالمتراكب، وذلك عائد إلى أشكال القافية، وطبيعة البحور التي نظم عليها. مع محاولة الابتعاد عما هو جاس عن الطبع من القوافي أو كان حوشياً منفراً.

● وأخيراً فقد اشتملت قوافيه على بعض العيوب كالإيطاء والسناد والأقواء وهو أمر لا يؤاخذ عليه.

❖ أما في يخص المبحث الثاني: فقد وجد البحث أنه يميل إلى المحسنات اللفظية بنسبة تكاد تفوق المحسنات المعنوية متماشياً مع ما ساد في عصره من عناية بالزخرف اللفظي والتلاعب بالألفاظ.

● وربما ورد التصريع والتدوير في أشعاره كظاهرة في بعض الأحيان يتكلف تصريع وتقفيه بعض أبياته فأجاد في استخدام تلك المحسنات، وإن بدت الصنعة من جرائها على أشعاره إلا أنها لم تفقد منها شيئاً، ومن جملتها الجناس والطباق والتصدير....

❖ وبالنسبة للفصل الثاني ((المستوى التركيبي)): وجد الباحث أن القصائد البسيطة تشكل نسبة أكبر من القصائد المركبة لحرصه على وحدة الموضوع، وطبيعة المواضيع التي تناولها محاكياً أقرانه من الشعراء في بعض الأحيان في عدم تأثرهم بالتقاليد الشعرية الموروثة. لذلك فإن القصائد المركبة لا تحاكي الشكل الموروث لهذا البناء نادراً (وصف الناقّة والرحلة إلى الممنوح...).



فوردت مقدماته غزلية مطبوعة بطابع الحياة والعصر الذي كان يعيشه، وكانت بصماته واضحة عليها مع استعماله للرمز والحقيقة في تلك المقدمات.

- والملاحظ أيضاً القصر النسبي لكثير من القصائد حتى تكاد تتداخل مع المقطوعة التي شكلت حضوراً في الديوان يعد ظاهرة لكثرتها ولطبيعة الموضوعات التي تناولتها، وطبيعة الحياة آنذاك مع ارتباطها بالغناء....

- فهي ذات موضوع واحد لا تتنوع إلا نادراً حيث وقف الباحث على مقطوعة تشبه في بنائها القصيدة ذات الدخول المباشر.

- ومن الملاحظات والاستنتاجات الأخرى ضياع الكثير من أشعاره واختزال وقطع العديد من قصائده التي وردت مبتورة في ديوانه.

- أما النثف فقد وردت غالبيتها في الغزل المجبول بخفة الروح وطرافتها، فورد الكثير منها- إذا ما استثنينا البعض - في اللهو والتندر والإمتاع والمؤانسة.

- ولو عرّجنا على بناء البيت من خلال علاقته بغيره نجده حريصاً على وحدته العضوية من خلال السرد القصصي أو السؤال والجواب، والشرط الذي يكون في بيت وجوابه في بيت آخر، والعطف وتكراره مع وحدة الموضوع....

- وقد يستخدم في بعض الأحيان مع العطف اشكالا من البناء تسهم في كونها منطلقاً لبناء البيت، كالشرط والجمال الفنية وغيرها.

- كذلك استعمل في بناء البيت بصفته وحدة مستقلة من البنى التي شكلت أساساً لذلك البناء موظفاً إياها في تقوية وزيادة إحكامه ورصانته.

❖ أما الفصل الثالث ((مستوى الصورة)): وجد البحث أن الشاب الظريف يحدّد بعض الصور ليبدع منها صور مكتملة الجوانب - سواء أكانت في المديح أم الغزل- متخذاً العاطفة والخيال في أغلب الأحيان سبيلاً في تمثله تلك الصور ؛ لأنها بمجموعها تعطي معنى أدق وتصوراً أشمل لما يريد الشاعر ان يعبر عنه، وللحدث الذي يصوره، وربما كانت الصورة باهتة في بعض الأحيان ليست سوى نقل لواقع محض مجرّد.

- وقد يتخذ بعض الصور كخلفية يعتمد عليها في رسم صورته مأخوذة من القرآن الكريم والموروث الشعري والأمثال فضلاً عن الطبيعة والبيئة التي اعتمد عليها بشكل أعم وأشمل من بقية المصادر لما لها من تأثير مباشر على حياته وشاعريته.

- وهو وأن كان قد اعتمد على تلك المصادر إلا أنه لم يكن مقلداً بحال من الاحوال، وإنما تناول تلك الصور فحاول ان يلبسها حلاً جديدة، ويطبّعها بطابعه الخاص، من خلال



توظيفها في أغراض أخرى ورؤى مغايرة يخرج بها في أغلب الأحيان عن دائرة التقليد الفج أو الإغارة والسلب. ومن ثم اتخذت الصور البيانية موقعا بارزا في الديوان لما لها من قدرة على تقريب وتكثيف وإيجاز الصورة، فجاء التشبيه بالمرتبة الأولى من حيث الاستخدام، ومن ثم الاستعارة التي تفوق التشبيه في الأهمية لما لها من قدرة على التكثيف والايحاء والتخييل، ومن ثم الكناية التي رغم أهميتها لم تشكل حضورا بارزا في الديوان.

• فضلاً عن كل ما سبق نلاحظ أن الألوان كان لها حضورا متميزا في صورته مع تكراره لبعض تلك الصور في بعض الأحيان.

❖ وأخيراً: فإن الشاب الظريف حاول أن يكون سهلاً في لغته مجدداً في صورته محاكياً للقدماء في أبحره – إلا ما كان في نظمه الموشح والذوبيت- رقيقاً في أشعاره جزلاً حتى كأنها الدر المنظوم أو الوشي المرقوم أو الديباج المزخرف والنسيج المهفّف.

وفي الختام أرجو أن يكون هذا الجهد المتواضع نقطة ضوء تسلط على العصر الذي تلا سقوط بغداد والذي أطلق عليه وما تلاه ظملاً وإجحافاً بالعصور المظلمة. مثله بواحد من الشعراء البارزين في ذلك العصر ألا وهو الشاب الظريف.

وأخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين،
ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

اللهم علّما ما ينفعنا وأنفعنا بما علمتنا وزدنا علماً إنك نعم المولى ونعم النصير





المصادر والمراجع

القرآن الكريم

(أ)

- 1- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدار، دار المعارف- مصر، ط2، 1969م.
- 2- أحسن الصياغة في حلية البلاغة (في البيان والمعاني والبديع)، عبدالله الفرهادي الواعظ، مطبعة سلمان الاعظمي، بغداد، 1387 هـ- 1967م.
- 3- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: محمد عبدالعزيز النجار، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده - مصر، 1977م.
- 4- الأسس الجمالية في النقد الأدبي ((عرض وتفسير ومقارنة))، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986م.
- 5- إعجاز القرآن، للباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1961م.
- 6- الأعلام، خير الدين الزركلي، بيروت، ط3، (د-ت).
- 7- الأغاني، لأبي فرج علي بن الحسين الأصبهاني (356 هـ- 976م)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للترجمة والنشر، (د-ت).
- 8- الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النجف، ط1، 1974م.

(ب)

- 9- البداية والنهاية، الحافظ ابن كثير، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط7، 1986م.
- 10- البديع، عبدالله بن المعتز (ت 296 هـ)، تعليق أغناطيوس كراتشوفسكي، دار الحكمة، (د-ت).
- 11- البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب، د. حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط1، 1982م.
- 12- بناء القصيدة العربية في النقد الادبي القديم ((في ضوء النقد الحديث))، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1983م.



- 13- بناء القصيدة الفني في النقد القديم والمعاصر، د. مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية، وزارة الاعلام، بغداد، 1994م.
 - 14- البيان والتبيين، ابو بكر عمرو بن عثمان بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ)، تحقيق محمد عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، 1975م.
- (ت)
- 15- تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1983م.
 - 16- تاريخ الأدب العربي، احمد حسن الزيات، بيروت، لبنان، ط26، (د.ت).
 - 17- تاريخ الادب والنصوص الادبية، محمد الطيب عبد النافع - ابراهيم عبدالرحيم يوسف، منشورات مكتبة الوحدة العربية، الشركة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).
 - 18- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ت)
 - 19- تطور الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، العراق، (د.ت).
 - 20- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1963م.
 - 21- التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن القزويني (ت 739هـ)، شرح عبدالرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (د.ت).
- (ج)
- 22- جرس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، سلسلة الدراسات 19، 1980م.
 - 23- جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء العرب، السيد أحمد الهاشمي، مكتبة المعارف، مصر، (د.ت).
 - 24- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية، مصر، ط12، 1960م.
- (ح)
- 25- حسن التوسل إلى صناعة التوسل، شهاب الدين محمود الحلبي (725هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980م.
 - 26- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، لأبي علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي (384هـ)، تحقيق: د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، سلسلة كتب التراث 82، 1979م.



(خ)

27- خزانة الأدب، عبدالقادر البغدادي (ت 1093هـ)، تحقيق محمد عبدالسلام هارون، مطبعة بولاق، (د.ت).

28- خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، فلسفة وأدب، منح 20، 1982م.

(د)

29- دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1970م.

30- دراسات في النص الشعري ((العصر العباسي))، د. عبده بدوي، مطبعة قاصد خير، القاهرة، 1977م.

31- دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، مصر، 1381هـ - 1961م.

32- دير الملاك ((دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر))، د. محسن أطيّمش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط2، (د.ت).

33- ديوان أبي الطيب المتنبّي، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1357هـ - 1938م.

34- ديوان أبي نواس ((الحسن بن هانيء))، تحقيق احمد عبدالمجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953م.

35- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، (د.ت).

36- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ط4، (د.ت).

37- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، 1963م.

38- ديوان الحطيئة، شرح أبي سعيد السكري، دار الصادر، بيروت، 1967م.

39- ديوان سحيم عبد بني الحساس الرياحي، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1987م.

40- ديوان الشاب الظريف، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النجف، 1387هـ - 1967م.



- 41- ديوان الشاب الطريف (شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني)، قدم له وشرحه ووضع فهرسه الدكتور صلاح الدين الهواري، دار الكتاب العربي - بيروت، 1424 هـ - 2004.
- 42- ديوان عبدالله بن قيس الرقيات، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة، بيروت، 1378 هـ - 1958 م.
- 43- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391 هـ - 1971 م.
- 44- ديوان المعتمد بن عباد، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد والدكتور احمد احمد بدوي، دار الكتب المصرية - القاهرة، 1434 هـ - 2009.
- 45- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: عباس عبدالسائر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1986 م.
- (س)
- 46- سر الفصاحة، ابو محمد عبدالله بن سنان الخفاجي (ت 466 هـ)، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، 1390 هـ - 1969 م.
- (ش)
- 47- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، لأبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.).
- 48- شرح ابن عقيل ((على ألفية ابن مالك))، بهاء الدين عبدالله بن عقيل العقيلي الهمداني المصري (698-769 هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة، مصر، (د.ت.).
- 49- شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبدالحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1974 هـ - 1981 م.
- 50- شرح ديوان أبي تمام ضبط معانيه وشروحها إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط، 1981 م.
- 51- شرح ديوان لبید بن أبي ربيعة، تحقيق: د. إحسان عباس، سلسلة وزارة الارشاد، الكويت، 1963 م.
- 52- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، (276 هـ - 899 م)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985 م.



(ص)

53- صبح الأعشى، لأبي العباس أحمد بن علي الفلقشندي (821هـ - 1418م)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ت).

54- الصحاح في اللغة والعلوم، تصنيف نديم مرعشلي، اسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1974م.

55- صحيح مسلم بشرح النووي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1401هـ - 1981م.

56- الصورة الشعرية، سيسيل، دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجناحي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.

57- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

58- الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

(ط)

59- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي (ت 749هـ)، مطبعة المقتطف، 1332هـ - 1914م.

(ع)

60- العروض الواضح، ممدوح حقي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1970م.

61- العروض والقافية دراسة تطبيقية في شعر الشطر والشطرين، عبدالرضا علي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1409هـ - 1989م.

62- علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).

63- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي (390 - 456هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1383هـ - 1963م.

64- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322هـ)، تحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ - 1983م.

(ف)

65- فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، (د.ت).



- 66- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ط3، 1966م.
- 67- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط4، 1987م.
- 68- فوات الوفيات، محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).
- 69- في الادب العباسي ((الرؤية والفن))، د. عز الدين إسماعيل، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1975م.
- 70- في النقد الادبي ((دراسة وتطبيق))، د. كمال نشأت، مكتبة الأندلس، بغداد، 1970م.
- (ق)
- 71- قصة الأدب في العالم احمد امين، زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943م.
- 72- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م.
- (ك)
- 73- الكافي في العروض والقوافي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني (ابن الخطيب التبريزي) (ت 502هـ)، تحقيق حميد حسين الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، 1982م.
- 74- الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (685هـ)، مراجعة لجنة من العلماء، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (د.ت).
- 75- كتاب أرسطو فن الشعر، ترجمة وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو-مصرية، 1982م.
- 76- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسين بن عبدالله العسكري (ت 395هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1984م.
- (ل)
- 77- اللزوميات، أبو العلاء المعري (احمد بن عبدالله) (ت 449 هـ)، تحقيق إبراهيم الابياري، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- 78- لسان العرب، ابن منظور (المتوفى 711هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد شاذلي، دار المعارف - القاهرة.
- 79- لمحات من تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، محمد عباس حميد، مطبعة الحوادث، بغداد، 1977م.
- (م)
- 80- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لأبي الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن عبدالكريم المعروف بـ... ابن الأثير... (ت 637هـ)، تحقيق... محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1358 هـ - 1939م.



- 81- مجمع الأمثال، أبو الفضل بن محمد النيسابوري الميداني، دار الفكر، بيروت، (د.ت).
 - 82- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970م.
 - 83- المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، مسلم بن الحجاج ابو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى 261هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار احياء التراث - بيروت.
 - 84- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، عبدالرحيم بن احمد العباسي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، 1367هـ-1947م.
 - 85- مع الشعر والشعراء في الاندلس، الدكتور محمود شاكر الجناحي، دار غيداء للنشر والتوزيع - عمان - الاردن، 1434هـ - 2012.
 - 86- معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبدالرحمن العبيدي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ط1، 1986م.
 - 87- مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن بكر بن محمد بن علي السكاكي (636هـ)، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة الرسالة، ط1، 1400هـ - 1981م.
 - 88- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر، (د.ت).
 - 89- المنتحل، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل ابو منصور الثعالبي (المتوفى 429هـ)، تحقيق الشيخ أحمد ابو علي، المطبعة التجارية - الاسكندرية، 1319هـ - 1901.
 - 90- المنتخب في أدب العرب، احمد الإسكندري ورفقائه، مطبعة دار الكتاب العربي، مصر، 1953م.
 - 91- منهاج البلغاء وسراج الادباء، لأبي الحسن حازم القرطاجي (684 هـ - 1285م)، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م.
 - 92- الموجز في تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985م.
 - 93- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، منشورات مكتبة الأنجلو-مصرية، ط4، 1972م.
 - 94- موسيقى الشعر العربي، د. محمد شكري عياد، دار المعرفة، ط1، 1968م.
 - 95- الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، أبو عبدالله، محمد بن عمران المرزباني (ت 384 هـ)، تحقيق: محمد علي البجاوي، منشورات النهضة، القاهرة، 1965م.
 - 96- ميزان الذهب، السيد احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1961م.
- (ن)
- 97- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردي الأتابكي (813 هـ - 874هـ)، وزارة الثقافة، اللجنة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، (د.ت).



- 98- نحو المعاني، د. عبدالستار الجواري، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م.
 99- النقد الأدبي، احمد أمين، منشورات مكتبة النهضة، مصر، ط5، 1983م.
 100- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م.
 101- نقد الشعر، لأبي جعفر، قدامة بن جعفر (ت 337هـ)، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.).

(و)

- 102- الوافي بالوفيات، صلاح الدين، خليل بن أبيك الصفدي (ت 764هـ)، دار الفكر فرانز شتاينز بقسبادن، ط2، 1394 هـ - 1974م.
 103- الوسيط في الأمثال، لأبي الحسن بن أحمد بن محمد الواحدي (468هـ)، تحقيق: عفيف عبدالرحمن، مؤسسة الرسالة، دار الكتب الثقافية، 1395 هـ - 1975م.

الرسائل الجامعية:

- 1- البناء الشعري عن ابن زيدون، عمر إبراهيم خليل المحدي - رسالة ماجستير بإشراف د. إنقاذ عطا الله العاني - كلية التربية- جامعة الانبار، 1417 هـ - 1996م.
- 2- البناء الشعري عند السري الرفاء، رميض مطر حمد الدليمي، رسالة ماجستير، بإشراف د. حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1416 هـ - 1995م.
- 3- البناء الشعري عند الفرزدق، علاء الدين إبراهيم المعاضدي، رسالة ماجستير، بإشراف د. ماهر مهدي هلال، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1413 هـ - 1993م.
- 4- البناء الشعري عند كشاجم، ضياء عبدالرزاق أيوب العاني، رسالة ماجستير، بإشراف د. حين يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1417 هـ - 1996م.
- 5- البناء الشعري عن مسلم بن مسلم بن الوليد، عباس رشيد وهاب الدرة، رسالة ماجستير، بإشراف د. هادي الحمداني، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1413 هـ - 1993م.
- 6- البناء الفني في شعر المعتمد بن عباد الاشبيلي، نادية محمود جمعة صيام، رسالة ماجستير، بإشراف د. إنقاذ عطا الله العاني، كلية التربية، جامعة الانبار، 1419 هـ - 1998م.
- 7- الشاب الظريف حياته وشعره، محمد شاكر ناصر، جامعة الكوفة، 1999م.
- 8- مستويات البناء الشعري عند الطغرائي، احمد عبدالله العاني، رسالة ماجستير، بإشراف د. حسن يحيى محمد رضا الخفاجي، كلية التربية، جامعة الانبار، 1418 هـ - 1997م.

البحوث والدوريات:

- 1- ديوان الشاب الظريف نظرات... ومستدرك، الدكتور عباس هاني الجراخ، مجلة الذخائر - بيروت، العدد 13 - 14، السنة الرابعة، 1423 - 1424 / 2003.
- 2- رسالتان فريدتان في عروض النوبيت، مالك بن المرحل 604- 699 هـ، تحقيق هلال ناجي، بحث في مجلة المورد، مبح 3، العدد الرابع، 1975م.



3- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د. محمد فتوح احمد، بحوث من مهرجان المربد الشعري العاشر، بغداد، 1989م.

مصادر أخرى:

1- مجموعة محاضرات ألقاها د. حامد مزعل الراوي، في مادة البلاغة والأسلوبية على طلبة الماجستير في قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الانبار، 1998/2/7م.