International Islamic University
Islamabad
Faculty of Arabic Language
Department of Literary Studies

الجامعة الإسلامية العالمية
إسلام أباد
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات الأدبية

ديوانا (كلامُ الجنّ) و(ماردُ وادي عبقر)

للسيد خلف أبي ديوان

(دراسة فنيّة)

بحث مقدم لنَيل درجة ماجستير الفلسفة في اللغة العربية وآدابها

إشراف الدكتور: **إسماعيل عمارة عقيب**

إعداد الباحث

محمد عمر بن حاجي عبد الغفور

الرقم الجامعي: ٦٣٠-FA/MS/F٢١

العام الجامعي ٢٠٢٤-٢٠٢٥م

International Islamic University - Islamabad
Faculty of Arabic Language
Department of Literary Studies

The Two Diwans

(Kalam al-Jinn) & (Marid Wadi Abqar)

By

Sayyed Khalaf Abi Diwan

(A Technical Study)

Supervised By:

Dr. Ismail Amara Aquieb

Prepared By:

MUHAMMAD UMER s/o HAJI ABDUL GHAFOOR

Registration No. ٦٣٠-FA/MS/F٢١

Academic Year: ٢٠٢٤-٢٠٢٥

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

تصريح

أصرح بأن هذا البحث "**ديوانا (كلام الجنّ) و (مارد وادي عبقر) للسيد خلف أبي ديوان** (دراسة فنية)"، لم يسبق أن قبِل للحصول على أية شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

التاريخ ٢٠٢٥/ / المرشَّح

محمد عمر بن حاجي عبد الغفور

Declaration

I state that this research **"The Two Diwans (Kalam al-Jinn) & (Marid Wadi Abqar) By Sayyed Khalaf Abi Diwan** (A Technical Study)**",** has never been accepted for obtaining any degree, nor is it currently submitted for another degree.

Date / / ٢٠٢٥ Candidate

Muhammad Umer

s/o

Haji Abdul Ghafoor

شهادة

نشهد بأن العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قام به المرشح محمد عمر بن حاجي عبد الغفور تحت إشراف **الدكتور إسماعيل عمارة عقيب** في كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد، وأي رجوع إلى بحث آخر موثق في النص.

المرشح	المشرف على الدراسة
محمد عمر بن حاجي عبد الغفور	**الدكتور إسماعيل عمارة عقيب**

Certification

We hereby certificate the work described in this thesis is the result of candidate one investigation under the supervision of **Dr. Ismail Amara Aquieb** in faculty of Arabic IIUI, and any reference to other researches work has been duly acknowledged in the text.

Candidate	supervisor
Muhammad Umer	Dr. Ismail Emara Aquieb
s/o	
Haji Abdul Ghafoor	

إهداء

إلى روح جنّتيّ في الدنيا (أبي وأمّي) -رحمهما الله-.

إلى إخوتي وأخواتي بعطائهم وجميلهم.

أهدي جهدي هذا،،،

شكر وتقدير

أحمد الله سبحانه وتعالى على عونه وتوفيقه لي إلى إتمام هذا البحث، فيا رب لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى القائمين على الجامعة الإسلامية العالمية بإسلام آباد – باكستان تدريساً وإدارةً، وأخصّ بالشكر أساتذتي عامةً، وعميد كلية اللغة العربية **الأستاذ الدكتور/ فضل الله**، ورئيس قسم الأدب بالكلية **الدكتور/ رفعت علي محمد السيد** خاصةً.

وأتقدم بجزيل الشكر إلى مشرفي **الدكتور/ إسماعيل عمارة عقيب** أستاذ اللغة العربية وآدابها بالكلية – بالجامعة الإسلامية العالمية – إسلام آباد، على تفضله بالإشراف على الرسالة، فكان خير معين، ولم يبخل علي بأي نصح أو توجيه، ولم يقيد حريتي في إبداء الرأي والتعبير، وجزاه الله عني كل خير.

وخالص الشكر والتقدير إلى الشاعر **الدكتور/ السيد خلف (أبو ديوان)** -رائد مدرسة الجن- مدرس بقسم التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة – مصر، **والدكتور/ غسان عبد المجيد** أستاذ بكلية اللغة العربية – بالجامعة الإسلامية العالمية – إسلام آباد، على ما قدماه لي من مساعدات وتوجيهات وملاحظات قيمة، وكانت دائما كلماتهما التشجيعية سبباً في بعث الثقة في نفسي وعملي، وكانا لي خير معينين في كل ما اعترض طريقي في دراسة الديوانين، فجزاهما الله خير الجزاء وأوفاه.

وكما أتقدم بالشكر الجزيل إلى **الأستاذ الدكتور/ محمد عبد الله الشرقاوي** الأستاذ بقسم الفلسفة الإسلامية بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة – مصر، الذي شرفنا بمعرفته، وكان له الفضل عليّ في اختيار هذا الموضوع، فبارك الله فيه، وجزاه الله عني كل خير.

وفي النهاية لا يسعني إلا أن أتقدم بوافر الشكر لأسرتي الغالية إخوتي وأخواتي، على تكبدهم من عناء بسببي. وأخيرا أرجو الله أن أكون قد وفقت في هذه الرسالة، التي إن دلت على شيء فعلى حسن الظن بي والفضل لله وحده، وإن وجِد فيها من تقصير فمن نفسي، وحسبنا الله ونعم الوكيل.

والله من وراء القصد.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، سمّى نفسه السلام، أراد من خلقه الإسلام، والصلاة والسلام على نبي السلام، ولبنة التمام، ومسك الختام، وعلى جميع الأنبياء والرسل الكرام، ومن على نهجهم استقام، أما بعد.

فهذه الدراسة وعنوانها "**ديوانا (كلامُ الجنّ) و (مارِدُ وادي عبقر) للسيد خلف أبي ديوان** (دراسة فنيّة)" تهدف إلى توضيح جوانب الإبداع الفني في شعر أبي ديوان، من خلال المنهج التكاملي، مستهدفا إيضاح ما تحتوي عليه التجربة الشعرية شكلاً ومضمونا، والمنهج الوصفي والتحليلي في بعض النصوص الشعرية.

وقد جاء اختياري لدراسة شعر أبي ديوان لما لمسته منذ القراءة الأولى لقصائده من أصالةٍ وعمقٍ في التناول، ومزيلا لضمير الشعر التراكمي في التقليد الأعمى والمحاكاة المبتذلة، حيث اهتمّ بعالم البحور المهجورة أو غير المألوفة المعتادة لدى الشعراء قدما وحداثة مثل: المنسرح والمقتضب والمجتثّ والمضارع، وأيضا اعتنى بالحروف المهملة على القوافي النادرة، وأتى باللفظ الطريف والمعنى البكر في ثوب موشي بالموسيقى وملوّنٍ بالأخيلة.ولم يفرد أحد من الباحثين أية دراسة تتناول تجربة أبي ديوان، ومن ثمّ وقع اختياري له.

لعلّ أبرز ما دفعني لدراسة هذا الموضوع قائم على الأسباب الآتية:

١. تسليط الضوء على مدرسة الجنّ التي تزيل ضمير الشعر التراكمي في التقليد الأعمى والمحاكاة المبتذلة، والتي تنادي بضرورة الولوج إلى عالم البحور المهجورة أو غير المألوفة المعتادة لدى الشعراء.
٢. التعرف على كيفية بناء القصيدة في هذه المدرسة الشعرية.
٣. إبراز مواطن الجمال الشعري للمتلقّي التي تكمن في الدراسة الفنيّة لشعر أبي ديوان.
٤. تسليط الضوء على تجربة شاعر من الشعراء المعاصرين المبدعين من خلال دراسة شعره دراسة فنيّة معمّقة، فاتحاً المجال لعقد دراسات نقدية تقارن بين هذا الشاعر وغيره من الشعراء.

وقد أنتج الشاعر مجموعة من الدواوين الشعرية، وهي: كلمات آخر رجل عربي، أعراف، كلام الجن، مارد وادي عبقر، وقد وقع اختياري من بينها على اثنين (كلام الجنّ ومارد وادي عبقر) للأسباب التالية:

١. شدّة التزام الشاعر بمنهج مدرسة الجنّ إجراءً في هذين الديوانين[١].
٢. مراعاتا لتناسب حجم المشكلة (أي الموضوع) مع الإطار الزمني المحدّد للبحث، لأن حجم المشكلة إذا كان أكبر من الإطار الزمني المحدّد أدّى إلى تسطيح الأفكار، وإذا كان أقلّ منه أدّى الى إضافة أشياء ليست من صلب الموضوع.
٣. عملا بقول النبي ﷺ: "خير الأمور أوسطها"(٢).

أما **حدود البحث**، فتقتصر الدراسة بتسليط الضوء على بناء القصيدة الشعرية في ديواني (كلام الجنّ ومارِدُ وادي عبقر) للسيد خلف أبي ديوان.

وتتمثل **إشكالية البحث** في عدة أسئلة، أهمها:

يقدم هذا البحث محاولة الكشف عن التجربة الشعرية عند الشاعر أبي ديوان، من خلال تتبّع خصائصها الفنية وسماتها الفكرية، فمن هنا تبرز إشكالية بحث في:

١. ما أهم سمات التجديد في شعر أبي ديوان؟
٢. ما أبرز الظواهر الأسلوبية والمعجمية التي تميزت في شعر أبي ديوان؟
٣. كيف أسهمت هذه السمات الأسلوبية في تمييز الشاعر عن معاصريه؟
٤. ما أبرز الملامح الإيقاعية في شعر أبي ديوان، من حيث تنويع الأوزان وتوظيف القافية؟

وأما **الدراسات السابقة** فإن ديواني (كلام الجنّ ومارد وادي عبقر) للسيد خلف – فيما أعلم– لم يحظ بدراسة مستقلة، وبالتالي فإنّ الرسائل الجامعيّة والأبحاث العلمية التي تناولت جانبا فنيّا لشعر شاعر من الشعراء قد تناولته بصورة عامة، ومع الاطلاع قدر المستطاع على الرسائل الجامعيّة والأبحاث العلميّة لم أجد دراسة تتناول الموضوع المعنون " ديوانا (كلام الجنّ ومارد وادي عبقر) للسيد خلف (أبو ديوان) دراسة فنيّة "،

١: البيان التأسيسي الأول لمدرسة الجنّ، فرع الشعر، السيد خلف أبي ديوان، ٢٠١٨.
٢: أخرجه البيهقي في سننه، بإسناد صحيح موقوف، باب شعب الإيمان، برقم(٢٦١/٣) دارالكتب العلمية.

وبالتالي فإنّ هذا البحث يهدف إلى تسليط الضوء على تجربته الشعرية لاستنباط إمكاناته الجمالية وطاقاته الإبداعية، ودراستها فنيّا ممّا سيوفّر مصدرا مستقلا لدراسة شعره.

وأمّا الدراسات السابقة التي تخصّ هذا الموضوع بالنسبة لقربها منه فذكرها على النحو الآتي:

١. الصورة الشعرية في ديوان "إسراء لواد غير ذي زرع" لمحمود محمد كلزي (دراسة فنية تحليلية) رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأدبية، إعداد الباحثة حفصة فيض، تحت إشراف د. عبدالمجيب بسام، رئيس قسم الأدبيات، بكلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية بإسلام آباد، باكستان.

٢. "شعر ابن هتيمل (دراسة فنية)" رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأدبية، إعداد الطالب: رضا طه داخلي عطا، تحت إشراف أ.د. جودة أمين، قسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، مصر.

٣. "شعر عبدالله الخليلي (دراسة فنيّة)" رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الأدبية، تحت إشراف أ.د. عبداللطيف عبدالحليم، للباحث ممدوح حفظي عبدالحميد١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، قسم الدراسات الأدبية بكلية دارالعلوم جامعة القاهرة، مصر.

٤. "شعر محمود جبر (دراسة فنية)" رسالة ماجستير للباحث عادل رشدي عبدالعليم عبدالرحمن، تحت إشراف د. عبدالرحمن حسن الشناوي، ٢٠١٥م، قسم الدراسات الأدبية بكلية دارالعلوم جامعة القاهرة،،مصر.

٥. "شعر خليل حاوي (دراسة فنية)" أطروحة دكتوراه للباحث عابدي علي جمعة، تحت إشراف د. صلاح رزق، ٢٠٠٤م، تقوم الدراسة على المنهج الوصفي لشعر خليل حاوي، قسم الدراسات الأدبية بكلية دارالعلوم جامعة القاهرة،،مصر.

وأما **المنهج** المتبع في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي والتحليلي في بعض النصوص الشعرية في ضوء التعامل مع الإجراءات الفنيّة التي تعين على تناول شعر الشاعر بصورة علمية، فالمنهج المتبع هو المنهج الفنيّ.

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى فصلين تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتعقبهما خاتمة وثبت للمصادر والمراجع، وتعكس المقدمة موضوع البحث وأسباب اختياره وأهدافه ومنهجه وخطته، وتناول التمهيد حياة الشاعر من حيث النشأة وتأثير الثقافة المتنوعة في تجربته الشعرية ومكانته الشعرية عند النقاد، وتناول أيضا نبذة عن مدرسة الجن، والحاجة إليها وأهدافها ومنهجها.

أما الفصل الأول: فقد أفردته لدراسة الظواهر الأسلوبية والمعجمية في شعر أبي ديوان، وقد جاء مشتملا على مبحثين، يتمحوّر المبحث الأول عن الظاهرة الأسلوبية من خلال المحاور الآتية: الخبر، الإنشاء، التقديم والتأخير، التكرار، المقابلة، وأما المبحث الثاني فقد جاء متناولا للروافد التراثية في لغة أبي ديوان: القرآنية والنبوية والتاريخية.

وأما الفصل الثاني: فجاء بعنوان "الصورة الشعرية في شعر أبي ديوان"، وقد انتظمت الدراسة في هذا الفصل من خلال مبحثين: ينعكس المبحث الأول الصورة في شعر الشاعر من حيث التشبيه والاستعارة والكناية. وأما المبحث الثاني لهذا الفصل فيأخذنا إلى الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) والداخلية (الجناس والطباق ورد العجز على الصدر والضرورة الشعرية).

وفي الأخير تأتي الخاتمة متضمنة ملخص البحث، وأهم نتائجه، والتوصيات العامة.

تمهيد

مدرسة الجنّ، وآراء النقاد

ونبذة عن حياة الشاعر

تمهيد

في حياة الشعوب والبلدان محطات انطلاق بعد ركود وازدهار بعد جمود، وليس هذا في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية... فحسب؛ لكن هذا ينطبق أيضا على الأدب والفنون.

فلكل محطة مكانية ومرحلة زمنية خصائص، وسمات وملامح، تميزها عن بقية المحطات والمراحل وتفصلها عنها، وإن تداخلت فيما بينها وأدّى بعضها لنشوء بعض، فكل مرحلة تفضي إلى ما بعدها على سبيل إكمال البناء وتمامه.

وسرى الأدب كغيره له مراحله، التي ينمو فيها تدريجيا، والتي من خلالها نستطيع لمس هذا المبدأ. وأظهر مثال يمكن تقديمه هو المدارس الأدبية.

ينبغي لنا قبل الخوض في بيان مدرسة الجن وأهدافها ومنهجها أن نعرف بمصطلح (المدرسة الأدبية):

أما (المدرسة الأدبية) اصطلاح يُقصد به ذلك الكيان الثقافي الخاص الذي يتكون من رائد وأتباع، يجتمعون في إبداعهم على جملة من المبادئ الفنية العالية الخاصة، التي تهدف نقل الإبداع إلى مرحلة جديدة غير معهودة، مرحلة تتجاوز المطروح على الطريق، الملقَّى على الجمهور والعامة(١).

تأثر الأدب العربي بشكل كبير بنظيره في العالم الغربي ، الذي نُتِج من التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية. أسهم هذا التأثير المتبادل على دخول فنونٍ في الأدب العربي، التي لم تكن موجودة من قبل، أو كانت، لكن على صورة بسيطة مثل القصة والدراما. لأجل التقدم التكنولوجي الذي أسهم في تطور وتقدم المجتمعات والحضارات الأوروبية، أخذ المثقفون العرب في دراسة الأدب الأوروبي ونقله إلى اللغة العربية، دون تمييز بين

١ : مقال الدكتور صبري فوزي أبو حسين، قراءة في البيان التأسيسي الأول لمدرسة الجن، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بمدينة السادات – مصر.

جيد ورديّ أو خير وشر. وكان ضمن ما أدرجوه في الأدب العربي نقلا من الأدب الأوروبي ما يعرف بالمدارس الأدبية كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها.

ظهرت في الأدب العربي مذاهب حديثة النشأة بشكل متنوع في أواخر القرن التاسع عشر، حيث أسهمت المدارس الأدبية الأوروبية في هذا التطور، ويُعرف هذا التفاعل بمصطلح (الحداثة)، التي يقول عنها رولان بارت (١٩١٥-١٩٨١): "إنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه". ويقول جوس أورتيجا كاست في كتابه(النزعة اللاإنسانية في الفن) :"إنها هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومنسي والطبيعي، إنها لا تعيد صياغة الشكل، بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس"(١).

ففي القرن الماضي، كان للبارودي ومدرسته "الإحياء والبعث" دورًا كبيرًا في استعادة الشعر العربي إلى حالته القديمة، ثم جاء أحمد شوقي ومدرسته "الكلاسيكية"، ومشى على أثر البارودي، وجدّد في بعض الجوانب والموضوعات، حتى ظهرت مدارس "الرومانسية" و "الواقعية."

هذه المدارس على الرغم من تنوعها واختلافها، كانت تهتم بجانب من جوانب معينة دون غيرها، شكلا أو مضمونا، ولم يكن لديها مشروع أدبي شامل في الشعر والنثر.

ظلّ الشعر يسلك نفس المسار، بل وتعرّض لتراجع وتدهور لم يقل على ما كان عليه قبل البارودي، حيث اندمجت الفوارق والبُونُ بين الشعر والنثر على يد بعض الأدباء في ما يُعرف بالتجديد، واستمرّ الشعر على ما هو عليه من مرحلة الانحطاط، وأخذ النثر يترقّى خاصة في فن الرواية، حتى أطلق أحد كبار النقاد، وهو الدكتور جابر عصفور آنذاك مصطلحه الشهير (عصر الرواية).

١ : الحداثة في منظور إيماني، الدكتور عدنان على رضا النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، ١٤١٠هـ-١٩٨٩م، ص٢٧.

وكما قدّر الله البارودي وشوقي للشعر من قبل، قيّض للشعر فتى درعميا الذي قضى سنوات طويلة يقرأ ويبحث عن أسباب تدهور الشعر وتخلفه، متوازنًا بين تلك المدارس جميعها، وما كان عليه الشعر العربي في عصور قوته وازدهاره، فينظر نقاط القوة والضعف في تلك المدارس كلها فلم يجد فيها ما يروي غلته الأدبية.

فحمد للإحياء والديوان وأبولو وغيرهم ما قاموا به من جهد مشكور نحو الشعر العربي، ولكن كان لزاما عليه صياغة مشروع أدبي نهضوي – يتلافى فيه قصور تلك المدارس بل ويضع بصمته العبقرية بما استقاه من شعر الفحول وأدب عصور الاحتجاج(١).

ثم برزت مدرسة الجن إلى الوجود علي يد رائدها السلطان الدكتور السيد خلف أبي ديوان في بيانها التأسيسي عام ٢٠١٨.

لماذا مدرسة الجنّ...؟

مدرسة الجن هي مدرسة أدبية نشأت حديثا، وجعلت هدفها الأسمى المحافظة على اللغة العربية والإعلاء من شأنها والعودة بها إلى أزمانها الباهرة.

نشأت في زمن قلَّ فيه الافتخار بلغتنا والحديث بها؛ حيث انتشرت الأخطاء واللحن، بل وجدنا من يدعو إلى العامية بدلا من الفصحى، وفينا من دعا إلى استخدام اللغات الأخرى افتخارا منه بأنه يتحدث الإنجليزية وغيرها، ولا يعلم هذا الجاهل عظمة العربية وجمالها، وكما ساعد على ذلك تعليمٌ ضعيف ومناهج عقيمة أدّت إلى الجمود، وتفقد أبناءنا حب العربية، وتزرع فيهم التقليل من شأنها.

لذا؛ تعاني اللغة العربية الآن معاناة شديدة، بل أصبحت مهجورة غير مستعملة، إلا في حدود ضيقة، ونرى كثيرا ممن يدعون أنهم شعراء وكتَّاب لا يجيدون العربية ولا فهمها ولا التعبير بها، ومن ثم ضاعت الهوية،

١ : ينظر مقال علي أحمد : "يكاد زيتها يضيء مدرستة الجن"، جريدة صدى المستقبل – دراسات نقدية، مصر، الأربعاء ١٣ جمادي الأول ١٤٤١هـ الموافق ٨ يناير ٢٠٢٠م، العدد ١٣٨.

ولا أريد أن أقول: ضاع الدين بضياع العربية بيننا؛ لأن القرآن محفوظ بنص قوله تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ﴾(١).

مدرسة الجن جاءت لتكون جيش العربية الجديد، وجعلت على عاتقها النهوض باللغة العربية شعرا ونثرا وفكرا، فهي بحق مدرسة إحياء العربية في زمننا، وهذا ليس كلاما نهري به، بل نجد أن هذه المدرسة ضمت بين جنباتها أساتذة جمعوا بين الموهبة الصادقة والعلم الأكاديمي، فسلطانها الدكتور السيد خلف مدرس بكلية دار العلوم الأدبية – جامعة القاهرة، ومستشاره الدكتور عبد الغفار محمد، وهو كذلك مدرس بكلية دار العلوم، وجبلها في النثر الأستاذ حمادة عبد الونيس الدرعمي، وولي عهدها الشاعر الدرعمي محمد ناجي. وهذا على سبيل المثال لا الحصر، فالمدرسة تضم أعلاما وعلماء وأدباء وشعراء يضيق المكان والوقت عن ذكرهم، لهم مني كل احترام وتقدير، فالمقام مقام حديث لا حصر للأسماء.

وحتى لا يقول قائل: إن كلامي جاء من قبيل المجاملة لهذه المدرسة، أقول: علينا أولا أن نناقش ما كتبوا؛ لتكونوا معي في الحكم، ونبدأ بالبيان التأسيسي لهذه المدرسة، يقول الدكتور السيد خلف أبو ديوان: "حلمت منذ أواخر القرن العشرين بمدرسة شعرية تملأ ثغرات تراثنا الشعري، وتروي غلة الصادين بشربة سحر، لا يظمأ المحبون لفن العربية الأول بعدها أبدا"، ويقول: "مدرسة يجد فيها الشعراء والغاوون. على السواء. ضالتهم، تجذب الآنفين، وتزيد المؤمنين يقينا، تزيل ضمير الشعر التراكمي في التقليد الأعمى والمحاكاة المبتذلة، تنتصر للألفاظ بالمعاني، وتزين المعنى في ألفاظه المختارة بعناية، تدفع الشاعر للحديث عن الناس بلسانه وعاطفته، متقمصا دور البطولة، متخذا من الجينات الإنسانية المشتركة مسرحا للأحداث، مجسدا المأساة في قالب ساخر، والملهاة في شكل ملحمي لا يخلو من الدراما، واستيفاء عناصر القص والحكاية"(٢).

هذا أول ما يدل على أنها مدرسة جعلت أساسها المتين العودة إلى زمن القوة اللغوية، لا تقلد تقليدا أعمى بل جعلت من التجديد سلاحا لها، تجديد مبني على الأصول الراقية والأسس اللغوية المتينة، استفادوا

١ : سورة الحجر: الآية ٩.

٢ : البيان التأسيسي الأول لمدرسة الجنّ – فرع الشعر، الدكتور السيد خلف أبو ديوان الدرعمي، ٣١ مارس ٢٠١٨م.

من تجارب المدارس الأدبية السابقة زمنا؛ حيث هضموا شعرها ونثرها، واستخلصوا من كل ذلك ما ينفع الناس ويبقى خالدا.

كما وضع رائد هذه المدرسة أسسا للشعراء، ومنها: أن يكون لكل شاعر معجمه الشعري الخاص الذي يثري شعره وثقافته وذوق جماهيره، وأن يكون مجددا في اللفظ والصور والموسيقى، ومن ذلك قوله: "لذا ولغيره؛ وجدت الحاجة ملحة لغزو المعاجم العربية وتقديم كل شاعر معجما خاصا يثري شعره وثقافته وذوق الجماهير المتعطشة لجديد غير مبتذل من كثرة تكراره، ودورانه في أفق محدود، منحسرا في ألفاظ بعينها، خاليا من الصور الماتعة والأخيلة الخصبة، والموسيقى الداخلية الساحرة، حتى صار كله ـ إلا ما رحم عبقر ـ نحتا من نحت، وتقليدا لتقليد، فغاب الطريف الأصيل عن المشهد الأدبي إلى أن مجت الأذواق شعر المنتديات والصالونات، وشاع على ألسنة كثير من نقادنا زعم: أنَّا في عصر الرواية"(١).

إن هذه المدرسة لا تنظر إلى الشعر الضعيف الخالي من المتعة والمضمون، كما أنهم لا يعترفون بما يسمى قصيدة النثر ولا الشعر العامي الذي يسمونه زجلا، فالشعر عندهم ما كان مقيدا بأصوله المعروفة التي عبَّر عنها رائد هذه المدرسة بأن الشعر: "كلام ـ موزون ـ مقفى ـ له معنى ـ ماتع ـ مصور ـ حي ـ مؤول ـ موح .... إلخ". إنه تعريف جعل من الشعر كيانا فريدا نبحث عنه جميعا، ونتيه به.

فالنقد عندهم جلاء الأمور، وشفاء الصدور، ونذير عقاب، وبشير ثواب، الناقد حصن الإبداع، شرطي يسهر الليل من أجل كشف جرائم الشعراء والأدباء، ومعلم لكل من يريد الإبداع، وغواص ماهر يستخرج ما في بحر النص من درر وجواهر، وطيار يطير بالقارئ في فضاء النص وهو يغرد بأجمل الألحان، ومحاسب متقن لما في النص من إسراف واعتدال، هو طبيب حاذق يشخص الداء ويصف الدواء، ومهندس عبقري يضع اللمسة الأخيرة فيخرج النص في صورة جمال وجلال، الناقد عندهم قاض يحكم بين الأعمال بالعدل وعلم أن "القضاة ثلاثة: قاضيان في النار وقاض في الجنة: فأما الذي في الجنة فرجل عرف الحق فقضى

١ : المصدر نفسه.

به فهو في الجنة، ورجل عرف الحق فلم يقض به وجار في الحكم فهو في النار، ورجل لم يعرف الحق فقضى للناس على جهل فهو في النار"(١).

أما القصة فجعلوا منها لسان حال الأمة والمعبرة عن حياة الناس، بل إن القارئ لقصة في مدرسة الجن يجدها تمثل كل فرد، يشعر القارئ أنه من كتبها؛ لأنها تعبر عما في نفسه، فهي صورة الواقع، صورة منه ومن نفسه، فأصبحت سلاحا مهما في هذه المدرسة، ومن أمثلة ذلك ما يكتبه الأستاذ حمادة عبد الونيس الدرعمي في قصصه التي تعبر بحق عن المجتمع وتعالج مشاكله في لغة تعيدنا إلى لغة أحمد حسن الزيات والعقاد والمازني الساخر والعظماء من الكتاب، وصورة قلما تجد مثلها عند كتّاب هذا العصر[٢].

أهداف مدرسة الجن:

١- التوسع في نشاطها لتضم اللغة والنقد والأدب مع الشعر.

٢- تقديم جيل جديد من المبدعين الحقيقيين في كل مجال.

٣- تشجيع روح التنافس الشريف والإبداع الخلاق خدمة للفنون والآداب.

٤- ضبط المصطلحات الأدبية والنقدية وتعريف الناس حد المنظوم والمنثور والشعر والشاعرية.

٥- الجزم فيما يسمى زورا الشعر العامي؛ فالعامية ليست شعرا، وكتابها ليسوا شعراء، مع احترامنا لموسيقاهم.

منهج مدرسة الجن إجراءً:

١. الانتصار لعمود الشعر.
٢. الاتساق مع مناداتي بضرورة الولوج إلى عالم البحور المهجورة، أو غير المألوفة المعتادة لدى الشعراء، قِدمًا وحداثةً، ومنها المنسرح، والمقتضب، والمضارع، والمجتث، والتجديد في كافة البحور.

---

١ : حديث صحيح أخرجه أبو داود السجستاني في سننه "سنن أبي داود" مكتبة البشرى رقم الحديث(٣٥٧٣)، والترمذي (١٣٢٢)، وابن ماجه (٢٣١٥)، والنسائي في (السنن الكبر)(٥٩٢٢).

٢ ينظر: المقال" لماذا مدرسة الجن؟ قراءة في البيان التأسيسي الأول لمدرسة الجن.

٣. الاهتمام باللفظ الطريف والمعنى البكر، في ثوب موشى بالموسيقى، وملون بالأخيلة.
٤. طرق كافة الأغراض الشعرية، وبخاصة النقائض والمشاغبات والهجاء، والملاحم الإنسانية والتاريخية.
٥. الاعتناء بالحروف المهملة على القوافي النادرة.
٦. الاحتفاء باللزوميات الصعبة غير المسلوكة.
٧. تدشين المساجلات الشعرية التي انتشرت على (الفيس بوك)، وعرفت أهل الفضاء الأزرق أن ديوان العرب لا يزال حيًّا، على الرغم من المرض العربي، وأن ملكة الارتجال لا زالت مكونًا رئيسًا وجينا سائدا عند الفحول.
٨. ظهور شخصية الشاعر وثقافته تلميحا لا تصريحا، غيرَ منكر لذاته، وغيرَ مضخم لها، ولا بأس أن تميع الأنا في الآخر ثم تعود.
٩. توظيف تقنيات الأجناس الأدبية، وبخاصة المسرح في الشعر لفتح آفاق جديدة في الشعر المسرحي والمسرح الشعري.

وقد التزمه أبو ديوان أشدّ الالتزام في ديوانيه (كلام الجنّ)، و(مارد وادي عبقر)، حيث يقول: "إن ذلك وأكثر ما التزمته في ديوانَيْ(كلام الجنّ)، و(مارد وادي عبقر) اللذين أضعهما في ميزان التاريخ، أتلمسُ بهما أشواكَ الوصولِ، إلى عتباتِ النصِّ المقدَّس، عبرَ خمور الغواية الأولى، في كؤوس جمر الملِح اللدني، مستدفئًا بثلوج الدمع، راقصا مع سلاف شهد رحيق الكرْم في شهوة الكلمات، مروِّضا كل العفاريت. فإن حققتُ ما قدِّر لي فبها ونعمت، وإن كانت الأخرى فحسبي أنّني مهَّدْتُ الطريقَ، ولكْتُ الظَلامَ، وغزوتُ القوافي، وعَبَّدْتُ الحروفَ، ماردًا وإنسانا"(١).

سبب تسميتها بالجنّ:

يخطر ببالنا سؤال بديهي: لماذا سميتْ المدرسة بمدرسة الجنّ، ونحن نعيش في عالم الإنس؟ والجواب إن الشعر هو مظهر اللغة الأجل والأعلى، وهو مضمار الفخر منذ الجاهلية وحتى اليوم، فما يزال ينظر الناس للشعراء على أنهم جنس آخر فليسوا ناسًا كالناس، ولعل أصحاب مدرسة الجن كانوا موفقين في اختيار اسمهم؛

١ : البيان التأسيسي الأول لمدرسة الجنّ – فرع الشعر.

إذ هم جن الإنس فما فيهم إلا أديب أو شاعر أو ناقد أو لغوي مبين، وإن اسمهم هذا ليعيدنا إلى الأسطورة العربية القائلة بأن لكل شاعر رَئِيًّا من وادي عبقر –وهو وادٍ مسكون بالجن(١)– يوحي إليه الشعر.

فتعود نسبة الإسم مكانا إلى هذا الوادي وجنسا ينسب إلى الجنّ. كان العرب إذا سمعوا عن شيء عجيب مما يدقّ وصفه، وممّا تعجز عنه العرب، نسبوه إلى الجنّ، فالمدرسة مغايرة شكلا وموضوعا ، تختلف عن الشعر في مراحل عصوره كلها، مغايرة على مستوى اللفظ والمعنى جميعا.

١ : تاريخ العرب القديم، توفيق برو، دار الفكر، ط: إعادة الطبعة الثانية ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، ص٢٨٩.

حياة أبي ديوان

أولا – نشأته:

ولد الشاعر الدكتور السيد علي محمد خلف، شهرته السيد خلف أبو ديوان، في السابع عشر من مايو ١٩٨٢م، في قرية السلام، التابعة لمركز دِكرنس، محافظة الدقهلية، والتي تقع شمال شرق الدلتا – مصر، وهو الابن الأصغر في أسرته المتوسطة، طيبة الأعراق كريمة الأصل تحتوي على ست بنات وثلاثة أولاد يحفظ معظمهم كتاب الله، سماه أبوه "السيد" – ولكل امرئ من اسمه نصيب – يا ترى هل كان أبوه يعلم أنه سيكون سيدا، ربما كان؛ فقد كان من العارفين وقد صدق من قال:

قلوب العارفين لها عيون ترى ما لا يراه الناظرون (١)

ثانياً – المؤثرات المختلفة في تكوينه الشعري:

يولد الشاعر من ضلع المعاناة، لكن لا يولد المبدع الحق عموما مبدعا ، بل يولد وبداخله قدرة واستعداد فطري يساعده على تشكيل ما يريده، هذه القدرة هي العنصر الرئيسي لشخصية المبدع، وتمثِّل العنصر الذاتي أو الذوقي للمبدع، تساهم هذه الملكة مع العنصر الموضوعي في تشكيل شخصية الشاعر وإبداعه بشكل عام، وتمثل هذه العناصر جميعًا جانبًا فريدًا في شخصية الفنان داخل المجتمع الإبداعي. أما العنصر الموضوعي فيتشكل من مجموعة من الخصائص الفكرية والاجتماعية والدينية. وأبو ديوان مثل غيره من الشعراء الذين تأثروا ببيئاتهم وثقافتهم المتنوعة.

وقد كانت ولادة الشاعر ونشأته في قرية من قرى المنصورة عاصمة محافظة الدقهلية، التي هي (المنصورة) بلد العلم والعلماء، بلد الدين والفنّ والأدب والجمال، ذو أثر عميق عليه، فلقد علق بفكره ووجدانه ما عاشه في هذه القرية من أيام امتزجت فيها الأحلام مع الآلام، وتعانقت فيها البراءة مع الطبيعة بجمالها ليظهر أثر ذلك في المعجم الشعري لدى الشاعر.

١ : شعر سهل التستري، ديوان الحلاج، جمع المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون، ص:٣٣.

فبالنظر في حياة أبي ديوان وكتاباته ننتج أنه مفكر كبير، ذات الشـــخصـــية الجامعة الجاذبة العابدة الخاشعة، عنده غيرة على أدبنا العربي عامة، وشعرنا العربي خاصة، وعنده قراءة خاصة لمسيرته الحديثة، وعنده نزعة قيادية إدارية، ورؤية مستقبلية لحالة الشعر والشعراء في رحابه وظلاله.

اكتشاف الموهبة الشعرية لدى أبي ديوان:

ظهرت الموهبة الشـعرية لدى أبي ديوان بعد موت شـقيقيه، وكأنه وُلد من رحم الآلام والمعاناة، وهو ابن تسع سنين، يقول الشاعر: "أذكر أني بعد موت شقيقيَّ الحسين ٢٥ أكتوبر ١٩٩١م وليلَى ٩ ديسمبر من العام نفســه. بدأت مشــاعري المكبوتة ودموعي الظامئة تبحث عن متنفس غير الحزن والبكاء فوجدتني أنشـد بعض العبارات الإيقاعية التي تميل إلى الحكمة والعزاء وغدر الدنيا، كان عمري حينذاك تسـع سـنوات، ثم تنامت الموهبة في المرحلة الإعدادية"(١)،

لكن في سـنّ الخامسـة عشـرة ظهر نبوغه في الشـعر ثانية، فقد بدأ ينشـد أولويات قصـائده على الرمل والوافر والكامل والمتقارب والمتدارك، ودارت الأغراض بين الغزل والشعر الوطني والحكمة والوصف.

فحرضه معلّموه على ذلك، يقول الشاعر: "شجعني مدرسوا اللغة العربية وأخص منهم الأستاذ رجب عز الدين، وأذكر أنه أعارني كتابا للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف رحمه الله في الصرف والعروض، أفادني كثيرا في تنمية الموهبة في معية العلم والقواعد الموسيقية الحاكمة"(٢).

هكذا بدأ الشـــاعر يقرأ عن الشـــعر وأوزانه بينما يلهو أترابه في الطرقات، فحفظ الكثير من جيد الشـعر وعجيب النثر، كل يوم يزداد حبا لهذا المحيط الذى لا سـاحل له، يقرأ في المكتبات العامة، وفي مكتبة المدرســة، يدون كل جديد فحفظ حمل بعير من شــعر العرب ونثرهم، يتم الله عليه النعمة، يدخل دار العلوم حصن العربية المنيع وقبلة الشداة من الشعراء والأدباء فيحتلّ المنزلة العليا في قلوب أساتذة الكلية يتباهون به.

١ : حوار السيد خلف أبي ديوان مع المستضيفة:الشاعرة ليلاس زرزور على قناة آفاق حرة للكتاب العربي.

٢ : المصدر نفسه.

"فإذا قرض الشعر أبدع، وإذا ألقاه أسمع، وإذا هجا أوجع، وإذا وصف أجاد وأمتع، وإذا رثى أدمع، وإذا افتخر أرعب وروَّعَ وأفزع!

وهب نفسه للشعر والأدب مطية قربى وزلفى إلى الله دفاعا عن كتابه وسنة رسوله، ونصرة لكل قضية عادلة، يغشى المجالس أسدا هصورا، وليثا جسورا غير هياب ولا متراخ!

حورب بكل نذالة ولؤم، لكنه كان ضحاكا في وجه المنايا، يلقي ألف قبلة على كل من حاربه موقنا أن الشمس لا يحجب ضياءها الأقزام، ولا تستطيع الجيف إيقاف النهر عن الجريان"[1] ﴿وَٱللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِۦ وَلَوۡ كَرِهَ ٱلۡكَٰفِرُونَ﴾[2].

ثالثاً – الدرجات العلمية والأكاديمية:

وقد تلقى الشاعر تعليمه الابتدائي بمدينته الدقهلية، وبعد إكمال المرحلة الثانوية، التحق بكلية دار العلوم–جامعة القاهرة، وحصل منها على درجة:

١. الليسانس في اللغة العربية وآدابها والعلوم الإسلامية بتقدير جيد جدًّا مع مرتبة الشرف (الثالث على الدفعة) سنة ٢٠٠٣م.
٢. الماجستير بعنوان (صورة مصر الحضارية في كتب الرحالة المسلمين من ق٥ حتى ق٨ الهجريين/١١–١٤م) بتقدير ممتاز سنة ٢٠١٣م.
٣. الدكتوراه بعنوان (عادات الموت في مصر منذ بداية العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي، دراسة تاريخية) بمرتبة الشرف الأولى.

رابعا – المهارات الخاصة والجوائز:

١. مؤسس مدرسة الجن الأدبية ورائدها.

١ : مقال "فبهداهم اقتده"، حمادة عبد الونيس – مصر، البيان التأسيسي ورؤى المثقفين، ص٢١.

٢ : سورة الصف: ٨.

٢. حقق أرقاما قياسية في نهائيات مسابقة أمير الشعراء، الموسم التاسع بالإمارات، وحاز المركز السادس ولقب المجَدِّد، ٢٠٢١م.
٣. شارك في مسابقة كتارا لشاعر الرسول، الموسم الخامس بدولة قطر ٢٠٢١م.
٤. جائزة مسابقة القلم الحر للإبداع العربي في دورته التاسعة ، (شعبة شعر الفصحى) المركز الأول على مستوى الوطن العربي، ٢٠١٩م.
٥. المركز الأول في المسابقة الثقافية الدولية لمؤسسة هبة بنداري للتنمية في دورتها الثانية، فرع الشعر الحر، ٢٠٢١م.

خامسا – خدمة المجتمع وتنمية البيئة والمشاركة المجتمعية والإعلامية:

١. أمين اتحاد طلاب دار العلوم والطالب المثالي وأمين اللجنة الثقافية العليا بجامعة القاهرة وفرعيها بني سويف والفيوم ٢٠٠١-٢٠٠٢م.
٢. استضيف في عدة برامج ثقافية في بعض القنوات الفضائية والمحطات الإذاعية المصرية والعربية.
٣. المشاركة في مؤتمر الفصحى السادس باتحاد الكتاب المصري، ببحث عن مدارس الشعر العربي، ٢٠١٩م.
٤. نشر له مئات القصائد في الصحف العربية والعالمية، وترجمت بعض نصوصه إلى غير لغة.

سادسا – الإنتاج العلمي الأدبي:

صدر له عدة مؤلفات مطبوعة، منها:

عادات الموت في مصر منذ بداية العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي.

من الدواوين الشعرية:

١- كلمات آخر رجل عربي، ٢٠١٦م.

٢- أعراف ٢٠١٨م.

٣- كلام الجن ٢٠١٨م.

٤- مارد وادي عبقر ٢٠٢٠م.

٥- أما إليك فلا ٢٠٢٣م.

٦- وحدك والصراء رئة ٢٠٢٣م.

٧- تحت الطبع الآن أكثر من مؤلَّف ومسرحية شعرية.

مكانته الشعرية:

أشاد بشاعرية أبي ديوان وأثنى عليه كثير من النقاد (شاعرا وغير شاعر)، مما يدل على أنه سلطان، شاعر الثقلين، مجدد مارد، ومبلبل مهلهل، يتمتع بحس شعري فائق، وهبه الله ملكا عظيما وعرشا ربانيا في قلوب الراسخين من عباده، يقول السلطان:

بالشعر لا بالحروب صدتُ سلطنتي غزوتُ منفردا هرقل في كسرى

عثرتُ جبَّ خيال الذئبِ أرملة وصدتُ ظبيته في خدرها بكرا(١)

يقول الأستاذ الدكتور صلاح فضل(٢) مخاطبا ومبديا رأيه في القصيدة المقتضبة المعنونة "فلسفة البئر والرشا" لأبي ديوان في الحلقة المباشرة الثالثة من برنامج أمير الشعراء الموسم التاسع: "أنت تقدم حالة شعرية فريدة، تجمع بين أمرين، يبدوان متناقضين، تملك طاقة شعرية متفجرة وجبارة، وفي الآن ذاته، لديك نزعة

١ : مسابقة أمير الشعراء، الموسم التاسع – الإمارات.

https://youtu.be/٩VYsXUFVUe٠?si=gaHQO٢٩TuepELd٠Q

٢ : محمد صلاح الدين عبد السميع فضل، (٢١ مارس ١٩٣٨ – ١٠ ديسمبر ٢٠٢٢)، أستاذ جامعي، وكاتب، ومترجم مصري. شغل العديد من المناصب التعليمية وغير تعليمية في مصر وخارجها. فعمل كمعيد في جامعة القاهرة، وجامعة الأزهر، وجامعة عين شمس في مصر، والجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك وكلية المكسيك في إسبانيا، بالإضافة إلى جامعة صنعاء في اليمن والبحرين. من المناصب الأخرى غير التعليمية التي شغلها الدكتور فضل تتضمن ترأسه تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد، وترأسه قسم اللغة العربية في جامعة عين شمس، وغيرها من مساهماته لمجلس المجمع ومساهمات اكاديمية أخرى. وبفضل مؤلفاته العديدة والمتفرعة في مجال الأدب، تمكن فضل من إثراء اتجاهات الباحثين ورؤاهم، وكان عضوًا في لجنة التحكيم لمسابقة أمير الشعراء في أبو ظبي،(ينظر: تشكيل الهوية في خطاب السيرة الذاتية من منظور التاريخية الجديدة والمادية الثقافية، كتاب عين النقد لصلاح فضل نموذجا" للدكتور محمد سليم عبد الصمد شوشة، قسم الدراسات الأدبية جامعة الفيوم–جمهورية مصر العربية، ٢٠٢٣م).

استعراضية، كأنك تقدم فقرة من الأكروبات، تلعب فيها بالكلمات والموسيقى و الأوزان وبالقوافي، هذا اللاعب الماهر الماكر الجميل يوظف ثلاثة عناصر ، كما سمعنا في هذه المقطوعة المقتضبة، العنصرالأول: اعتصار اللغة، تكاد تعصرها عصرا، كما يعتصر الخمر. العنصر الثاني: هو استجلاب القافية، كأنك تنزعها من مكانها تستجلب القوافي بطريقة مدهشة، العنصر الثالث: تعيش في حالة تراثية، تتقمص التراث"(١).

أما الناقد الجزائري الأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض[٢] يسأله من شدة إعجابه بشعر أبي ديوان حين عدّد مرتجلا خلال دقيقةٍ في الحلقة الارتجالية لمسابقة أمير الشعراء، وفاق على أقرانه: "كيف جاءك هذا الشعر يا رجل" ...؟ (٣).

وتقول الشاعرة شهد الشجعي: "شاعر مجدد دائم الاجتهاد والابتكار عبقري من العيار الثقيل تشهد له أشعاره وعطاؤه وطرقه للصعب والمهمل من بحور الشعر العربي"(٤).

١ : مسابقة أمير الشعراء، الموسم التاسع – الإمارات.

https://youtu.be/٩VYsXUFVUe٠?si=gaHQO٢٩TuepELd٠Q

٢ : عبد الملك مرتاض (١٣٥٤– ١٤٤٥ هـ/ ١٩٣٥– ٢٠٢٣ م) أستاذ جامعي ومفكِّر عربي جزائري، من أعلام الأدب والنقد في عصرنا، وباحث وكاتب موسوعي، وأديب مبدع؛ في القصة والرواية والمسرحية، صنَّف أكثر من ثمانين كتابًا ودراسة بات كثيرٌ منها مراجعَ في الدراسات الأدبية والنقدية. تقلَّد منصبَ رئيس المجلس الأعلى للغة العربية في الجزائر، وهو عضو مراسل في مجمع اللغة العربية بدمشق، وكان عضوًا في لجنة التحكيم لمسابقة أمير الشعراء في أبو ظبي. وحصل على جائزة سلطان العويس الثقافية، (ينظر: "النقد ونقد النقد عند عبد الملك مرتاض من خلال كتابه "في نزرة النقد"، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محد بو ضياف المسيلة – الجزائر).

٣ : https://youtu.be/ksKZak٠CwbU?si=lITuvjVsVIdMx٢wX

٤ : مقال الشاعرة شهد الشجعي، بعنوان: مدرسة الجنّ، لما؟

وأما الأستاذ الدكتور حسن الشافعي(١) قد أهدى إحدى قصائده من "ديوان الحب والحرية"(٢) إلى أبي ديوان مبايعا بمفردات عبقر، ويخلع عليه لقبا جديدا (المبلبل والمهلهل)، له دلالته شكلا ومضمونا وزمانا؛ حيث جمعه بالمهلهل، الذي بدأ الشعر وهلهله، كأنه جعله خاتم الشعراء المبلبل:

تقول الشَّعرَ جَلْدًا عَبْقَرِيا	وتزعم أنه وَحْى الخوافي
وتَخْتِمُ جوقة الإنشاد شعرًا	ومسكًا ضائعًا عَرْفًا شَفَافِ
وعادتنا مع العفريت أنا	لو اطلقنا فما أُفُق بِكافِ
ومن عَجَبٍ يُنيف الجنُّ عَقْلاً	على العقلاء في دنيا الخلاف
فخيَّرنا عن النوم الموافى	وقلبك طائِفُ أَقصى المطاف
بِعَبْقَرَ والمجاهلِ مِنْ وَراها	وحَوْلَيْها وأطراف الحوافي
تَمَعُ مِن هَزِيمِ القَوْمِ فَنًّا	تَمَعُ مِن هَزِيمِ القَوْمِ فَنًّا
لعلك لا تخبَّرُ غَيْرَ صَحْبِ	بمدرسة الجنون والاشتفاف
هو العشق القديم وكلُّ فَنَّ	بأسباب الجنون على ضفاف
وذو العشق القديم وإن تسلى	ضَعِيفٌ حين يَأْوِي للضعاف
وفي الأزل المقدَّم كان يَوْمٌ	لِعَهْدِ «أَلَسْتُ» يوم الإعتراف
وفيه شهادةٌ وُثْقَى وَعَهْدٌ	أقر به الجميع بلا خلاف
أَحَبَّهُمُ فَحَبُّوه قديما	هُنَا أَصَلُ المحبَّةِ والآلاف
إليك هديتي بارق شعر	نظيم بَيْن، والعَقْلُ صَافِي

١ : حسن محمود عبد اللطيف الشافعي ولد (١٣٤٩هـ / ١٩٣٠م-)، بمحافظة بنى سويف، وحصل على ليسانس اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٦٣م، ثم على الشهادة العالية في العقيدة والفلسفة من كلية أصول الدين بجامعة الأزهر في العام ذاته، كما حصل على الدكتوراه في الفلسفة الإسلامية من جامعة لندن عام ١٩٧٧م. وهو أستاذ العقيدة والفلسفة الإسلامية بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة، ورئيس مجمع اللغة العربية، عضو هيئة كبار علماء الأزهر الشريف ومجلس حكماء المسلمين، (أعير عام ١٩٨١م إلى الجامعة الإسلامية العالمية IIUI، بإسلام آباد – باكستان، عمل خلالها نائبا لرئيس الجامعة)، وأنتج العديد من الكتب العلمية في مجال الفلسفة الإسلامية والتوحيد وعلم الكلام والتصوف، (بوابة الأزهر الشريف – https://www.azhar.eg/scholars).

٢ : ديوان الحب والحرية، أ.د. حسن الشافعي، الناشر: دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ٢٠٢٠م، ط١، ص١٧-١٨.

الفصل الأول

الظواهر الأسلوبية والمعجمية

المبحث الأول

الظواهر الأسلوبية في لغة أبي ديوان

(الخبر - الإنشاء - التقديم والتأخير – التكرار - المقابلة)

مفهوم الظواهر الأسلوبية:

تجدر الإشارة إلى معنى الأسلوب لغة بأنه هو: "السطر من النخيل وكل طريق ممتد، فالأسلوب هو الطريق والوجهة والمذهب، والأسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"(١).

وقد عدّد أهل العلم والاختصاص من القدامى والمعاصرين في تعريف الأسلوب اصطلاحا:

عرفه الجرجاني بقوله: "والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه"(٢).

ويرى بييرجيرو٣: "أن الأسلوب مفهوم عائم، فهو وجه بسيط للملفوظ تارة، وهو فنّ من فنون الكاتب تارة أخرى، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة، ولذا فهو يتعدى دائما الحدود التي يدعي أنه انغلق عليها"(٤).

١ : لسان العرب، ابن منظور (ت ٧١١هـ)، دار صادر – بيروت، ط: الثالثة – ١٤١٤هـ، ج١، ص٤٧٣.

٢ : دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط: الأولى،١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م

٣ : وُلد بيير جيرو عام ١٩١٢ في صفاقس، تونس، وتوفي في باريس عام ١٩٨٣. بدأ حياته المهنية كأستاذ للغة الفرنسية في عدة دول، منها رومانيا، المجر، تشيكوسلوفاكيا، بريطانيا، وهولندا. حصل على درجة الدكتوراه في الآداب بموضوع حول الشاعر بول فاليري. في عام ١٩٦٣ عُيّن أستاذًا للغات في جامعة نيس، ومن تلامذته اللغوي المعروف لويس–جان كالفات. نشر أكثر من عشرين عملًا وبحثًا في مجالات متعددة مثل الإحصاء اللغوي، الأسلوبية، السيميولوجيا، اللهجات، إلخ. (ينظر: A propos de ''Langue Francaise'' ''Structures etymologiques du lexique francais'' de pierre Guiraud {article},١٩٦٩, page:١٢٠)

٤ : الأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز النماء الحضاري–حلب، ص٤٧.

وذكر الدكتور عبد السلام المسدي[1] بأنه (الأسلوب): "اختيار واعٍ يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات"(٢).

وقال أحمد الشايب[3] أن الأسلوب هو: "طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني بقصد الإيضاح والتأثير"(٤).

وتأسيساً على ما سبق نلاحظ أن الأسلوب "ما هو إلا سمات تعبيرية مميزة لصاحبه، فالمبدع يختار ويؤثر من الوسائل التعبيرية التي يختار من بين أنماط اللغة العديدة ما يصير سمة مميزة له، وعلَماً دالا عليه، وبصمة خاصة أو صوتا ينفرد به لا يختلط بغيره من الأصوات"(٥).

---

١ : عبد السلام المسدي ولد (٢٦ يناير ١٩٤٥م–)، يعدد وواحدا من النقاد القلائل الذين ترسخت أسماؤهم في حركة النقد الأدبي، أستاذ اللسانيات في الجامعة التونسية، وهو عضو مجامع اللغة العربية في كل من تونس وطرابلس ودمشق وبغداد. كما أنه أمين سرّ المجلس العلمي للمُعجم التاريخي للغة العربية، وهو كذلك عضو مجلس أمناء المنظمة العالمية للنهوض باللغة العربية. تولى الدكتور المسدّي الأمانة العامة لاتحاد الكتاب التونسيين، وتقلد وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كما كان سفيرا لتونس لدى جامعة الدول العربية فسفيرا لها بالمملكة العربية السعودية. يهتم الدكتور المسدّي بالعلوم اللغوية، وبالنقد الأدبي، وبتحليل الخطاب السياسي. له مؤلفات عدة، من بينها: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الأسلوبية والأسلوب، اللسانيات وأسسها المعرفية، النقد والحداثة، السياسة وسلطة اللغة، فضاء التأويل. صدرَ له عن المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السّياسات في الدّوحة: الهُوِيّة العربيّة والأمن اللغويّ سنة ٢٠١٤، مُراجعات في الثقافة العربيّة سنة ٢٠١٨، (ينظر: "الجهود اللسانية عند عبد السلام المسدي"، مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة ماستر تخصص دراست لغوية، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب، جامعة محمد يوضياف، المسيلة – الجزائر، ٢٠٢٠/٢٠٢١م، ص٣٥).

٢ : الأسلوبية والأسلوب، الدكتور عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب – ليبيا، تونس ١٩٧٧م، ص٧٠.

٣ : أحمد محمود الشايب شاعر وباحث مصري، (١٣١٤– ١٣٩١ هـ / ١٨٩٦– ١٩٧١ م) باحث وناقد مصري، وأستاذ جامعي، وأديب شاعر، ولد في مدينة شبرا بخوم (مركز قويسنا – محافظة المنوفية – مصر)، وتوفي في القاهرة. قضى حياته في مصر. أنهى تعليمه العام، ثم التحق بمدرسة دار العلوم بالقاهرة، وتخرج فيها (١٩١٨). بدأ حياته العملية (١٩١٩) مدرسًا بمدرسة بنها الابتدائية، ثم انتقل في (١٩٢٢) إلى القاهرة، وعمل بمدرسة الحسينية الابتدائية لمدة عام، انتقل بعدها إلى الإسكندرية وعمل مدرسًا للغة العربية بمدرسة العباسية الثانوية حتى (١٩٢٩)، ثم انتقل للتدريس بكلية الآداب – جامعة فؤاد الأول – وتدرج في عمله إلى أن أصبح وكيلاً للكلية، ثم شغل منصب أستاذٍ لكرسي الأدب العربي حتى زمن رحيله. يعدّ من الرعيل الذي حصل على لقب الأستاذية (في الجامعة) دون أن يحصل على درجة الدكتوراه، كما يعد من شعراء شباب ثورة ١٩١٩، وأدباء الإسكندرية أيضًا. ومن إنتاجه العلمي كتابه: (الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية).(ينظر: أفق التجديد ابلاغي عند الدكتور أحمد الشايب من خلال كتابه "الأسلوب"، للطالب: محمد قاسمي، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، كلية اللغات والفنون، ٢٠٢٠م، ص٩٥).

٤ : الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ط٣، ص٣٦.

٥ : الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، الدكتور عبدالحميد هنداوي (كلية دار العلوم – جامعة القاهرة)، المكتبة العصرية – بيروت، ط٢، ص٨٠.

يلاحظ من خلال القراءة العميقة في ديواني أبي ديوان أن الظواهر الأسلوبية تتجلى فيهما محتملة في عدد من الأساليب التي اعتمد عليها الشاعر في تأليف شعره، سيتناول البحث أهم الأساليب التي بثها الشاعر في شعره مكشّفة الستار عن مدلولات المفرادات، وتتمثل في العناوين التالية:

١. الأسلوب الخبري
٢. الأسلوب الإنشائي
٣. أسلوب التقديم والتأخير
٤. أسلوب التكرار
٥. أسلوب المقابلة.

أولاً: الأسلوب الخبري.

كلام الناطق لا يخلو عن حالتين: إما أن يكون خبرا أو إنشاءً، فالخبر: كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته"(١)، بصرف النظر عن خصوصية المخبر وخصوصية الخبر، لأن المخبر قد يكون هو الله الصديق، وهو أصدق الصادقين، بالرغم من ذلك يعتبر كلامه خبراً، فإن قلنا على اعتبار تعريف الخبر بأنه يحتمل الصدق والكذب لم يجز إطلاقه (الخبر) على كلام الله –عزّ وجلّ– في حق المؤمن، لأن كلامه سبحانه وتعالى منزّه من الكذب مطلقا.

وعلاوة على ذلك فإن للخبر أغراضا ودلالات عند إيراده، كالدلالة الوضعية التي تبرز في صورة تحقيق الفائدة: إيصال الخبر للمتلقي الجاهل به، أو تحقيق لازم الفائدة: إعلام المتلقي بأن المتكلم عالم بمضمون الخبر. وكالدلالة الفنية التي هو مجال الأديب(٢)، فإن الأديب يتمكن من جماليات التعبير من خلال امتصاصه الدلالات الفنية في إطار اللغة الفنية الأدبية عن طريق استخدام أساليب بلاغية متنوعة، وإن استخدام الأديب والشاعر لأساليب متنوعة تفتح شهية المتلقي وتشوقه إلى الاطلاع على الشعر برغبة.

وتجلت الدلالة الفنية في صور متعددة في شعر أبي ديوان موظفا لأساليب الخبر منها:

١: إظهار الحزن والأسى:

يقول الشاعر في قصيدة "خوند طغاي" {بحر الوافر}:

١ : أساليب بلاغية، الفصاحة – البلاغة – المعاني، أحمد مطلوب أحمد الناصري الصيادي الرفاعي، وكالة المطبوعات – الكويت، ط: الأولى، ١٩٨٠م، ص٨٩.

٢ : ينظر علم المعاني في الموروث البلاغي، د. حسن طبل –كلية دار العلوم جامعة القاهرة، مكتبة الإيمان–المنصورة، ص٤٦.

حلاوةُ مصرَ.. للأوباشِ[1]. أما مُرُّها... فجزايْ فتبخسُ تَمْرَها للغُزِّ حظِّيَ منه مصُّ نَوايْ[2]

يبدي الشاعر هنا الحزن والأسى على الشعب المصري الذي يتعرض للظلم والاستغلال من قبل الأوباش نتيجةً للأوضاع السياسية في البلد، مستخدما لكلمة "حلاوة" التي ترمز إلى الجانب الإيجابي، وكلمة "مرّها" التي تمثل الجانب السلبي لمصر، فيقول بأن الأوباش نهبوا ثروات مصر، واستغلوا شعبها حيث أخذوا الحلاوة والتمر وتركوا للشعب المرارة والنواة.

ومن أمثلة إظهار الحزن والأسى قوله في قصيدة "في أول العمر أم بمنتصف" {بحر المنسرح}:

أمَّاه يا عُمْري كيفَ يا كَنَفِي[3] قطارُ نزْفٍ هَمَى ولم يَقِفِ؟[4]

يعبر الشاعر عن حزنه العميق على وفاة أم صديقه العزيز عبدالرحمن الكويتيّ، ويشبه استمرار ألمه بقطار لا يتوقف.

ومنه أيضا قوله { بحر المنسرح}:

الأمُّ يا إخوتي مَدَى ألقي غابتْ وصلَّي بدمعتي شَرَفِي[5]

وظف الشاعر هنا صورة الحزن في الأسلوب الخبري معبّرا عن الحنين العميق للأمّ، وعن بقاء ذكراها حاضرة في العواطف كلَّ حينٍ، ويظهر حزنه الشديد بسبب رحيلها، واستخدام كلمة "مدى" تنبئ عن تعزيز شعور الحزن بالفقدان والحنين المستمر.

---

١ : وبش: الوبش والوبش: البياض الذي يكون على الأظفار، ابن الأعرابي: هو الوبش والكدب والكدب والنمنم، يقال: بظفره وبش وهو ما نقط من البياض في الأظفار. والأوباش من الناس: الأخلاط مثل الأوشاب، ويقال: هو جمع مقلوب من البوش. ابن سيده: أوباش الناس الضروب المتفرقون، واحدهم وبش ووبش. ويقال: بها أوباش من الشجر والنبات، وهي الضروب المتفرقة. لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، الناشر: دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة – ١٤١٤ هـ، ج٦/ص٣٦٧.

٢ : ديوان كلام الجن، ص٢٠.

٣ : كنف: الكنفان: الجناحان، وكنفا الإنسان: جانباه، [وناحيتا كل شيء: كنفاه]. ويقال: كنفه الله، أي: رعاه وحفظه. وهو في حفظ الله وكنفه. ينظر: العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٠هـ)، ت: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، الناشر: دار ومكتبة الهلال، باب الكاف والنون والفاء، ج٥/ص٣٨١.

٤ : ديوان كلام الجن، ص٦٨.

٥ : المصدر نفسه.

٢: إرادة الفخر:

يقول أبو ديوان {بحر الوافر}:

أرى العذَّالَ تحسدني؛ فمَصْلِي[١] إذ شربْتُكِ(جَايْ) ففي صحْوي لك الدنيا، وفي سُكْرٍ لَمَاكِ لَمايْ(٢)

أورد الشاعر أسلوب الخبر هنا مفتخرا بحالة السعادة والفرح التي يعيشها الشاعر، ورمز إليها (السعادة) بكلمة "مصلي" التي تدل على صقرة اللبن الحامض بعد تقاطر الماء منه، فيقول بأني منعَم بالسعادة والفرح والمتنمرون يحسدونني.

ومن ذلك قوله أيضا {بحر الوافر}:

أنا.. الصوفيُّ والشيطانُ والأحفادُ ظلُّ مَدايْ أنا.. قارونُ والسكِّيرُ والسفَّاحُ رهْنُ ثَرايْ(٣)

يصور الشاعر هنا الفخر بذاته موظفا لاسم تاريخي "قارون" الذي يرمز إلى الثراء والغنى، ويشبه نفسه بقارون الذي وصفه القرآن في قوله: ﴿إِنَّ قَٰرُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَىٰ فَبَغَىٰ عَلَيْهِمْ ۖ وَءَاتَيْنَٰهُ مِنَ ٱلْكُنُوزِ مَآ إِنَّ مَفَاتِحَهُۥ لَتَنُوٓأُ بِٱلْعُصْبَةِ أُو۟لِى ٱلْقُوَّةِ﴾(٤).

وكذا قول أبي ديوان في قصيدة "الشامتون" {الكامل}:

الشَّامتونَ[٥]: أنا المليكُ وأنتمُو مَرْضَى زبَدَ الدخانِ: طرحْتُ كلَّ شرارةٍ أرْضَا(٦)

---

١ : (مصل) الميم والصاد واللام أصل صحيح يدل على تحلب شيء وقطره. منه المصل: ماء الأقط. وشاة ممصل، وذلك إذا تزيل لبنها في العلبة قبل أن يحقن، وما مصل من اللبن فامازت خثارته وصفت صفوته فإذا حمضت كانت صباغا طيبا، فهو صقرة. ينظر: مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت ٣٩٥هـ)، ت: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م. مادة م ص ل، ج٥/ص٣٢٧. وكذا: لسان العرب، فصل الصاد، ج٤/ ص٤٦٦.

٢ : ديوان كلام الجن،، ص ٢٢.

٣ : المصدر السابق، ص٢٣.

٤ : سورة القصص آية: ٧٦.

٥ : شمت: الشماتة: فرح العدو ببلية تنزل بمعاديه. وقد شمت به [يشمت] شماتة، العين (الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب الشين والتاء والميم، ج٦/ص٢٤٧.

٦ : مارد وادي عبقر، ص١٣.

استخدم الشاعر هنا الأسلوب الخبري متفاخرا بنفسه بأنه الحاكم الملك، ويستعلي بها على الشامتين الذين أظهروا الشماتة في أعينهم تجاهه حين لم يفز في مسابقة "كتارا" لشاعرة الرّسول عام ٢٠١٨م، وهجاهم بأنهم مرضى العقل والروح.

٣: الهجاء:

هجا أبو ديوان الشامتين قائلا {الكامل}:

الشَّامتونَ: أنا المليكُ وأنتمُو مَرْضَى زبَدَ الدخانِ: طرحْتُ كلَّ شرارةٍ أرْضَا(١)

يلاحظ هنا أن الشاعر يهجو الشامتين، حيث شبههم بزبد الدخان الذي لافائدة منه ويذهب جفاءً، وأنهم كشرارة النار أطفأها الشاعر، مما يظهر الطمأنينة الداخلية التي يتمتع بها الشاعر حيث تخلصَ من كل ما يعيقه بسهولة كسهولة إطفاء الشرارة.

ومن ذلك قوله {الكامل}:

بعض العظائم بالكبارِ فريضةٌ تُرْضَى ما ليسَ نسترهُ كلابٌ لاغَتِ[٢] الحوْضا(٣)

يهجو الشاعر المنتقدين الشامتين بأنهم يقللون من شأن الآخرين ويسوؤون بحقهم بدون خوف من العقوبة مثلما تعتدي الكلاب بعضها على البعض بدون أن يتم مؤاخذتها.

ومن الأسلوب الخبري الذي يحتوي على الهجاء قول الشاعر {الكامل}:

---

١ : مارد وادي عبقر، ص١٣.

٢ : لوغ: لاغ الشيء لوغا: أداره في فيه ثم لفظه، لسان العرب، فصل ميم، ج٨/ص٤٤٩.

٣ : مارد وادي عبقر، ص١٣.

الشامتون: ...إليَّ... كيفَ ألومُكمْ: خوْضا؟! الغارقون بشاعةً[1]؛ إنْ يصْعدوا...خفْضا(٢)

يصف الشاعر هنا المنتقدين له والشامتين بأنهم يعيشون في الشر والفساد، وكلما حاولوا التحسن والصعود من قعر الفساد والشر انخفضوا أكثر فأكثر، ويعكس هذا حالة الفاشل الذي مهما حاول فلا يصل إلى مستوى النجاح.

ومنه قول أبي ديوان {الكامل}:

صلّتْ حروفُكَ في رؤاكَ فصَارتا محْضَا والمدَّعونَ تخنَّثوا وتقزَّمُوا[3] حَيْضَا(٤)

يصور الشاعر هنا نفاق الشامتين الذين يدعون النقاء ويتظاهرون بالبراءة، والحقيقة أنهم متخنثون ومنافقون متلوثين بالخبث والشر.

ومنه أيضا {الكامل}:

والمدَّعونَ تخنَّثوا وتقزَّمُوا[5] حَيْضَا في سُكَّر الكلماتِ دسُّوا زيْفَهُمْ حَمْضَا(٦)

يهجو الشاعر هنا أدب شامتيه بأنهم أدرجوا كذبهم وزيفهم في سكر الكلمات، وتظاهروا بالنقاء، لكن النتيجة أفضحتهم بكشف الحقيقة، حيث دسّوا الزور في ألفاظهم.

١: بشع يبشع، بشاعة وبشعا، فهو بشع، بشع الطعام وغيره: صار كريها منفرا شنيعا "ما أبشع الحياة الرتيبة- جريمة بشعة، بشع الشخص: قبح منظره، ضد حسن "رجل/ وجه بشع المنظر- بشعت صورته إذ أهزله المرض- هاله بشاعة المنظر". معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، مادة: ب ش ع، ج١/٢٠٩. وكذا: بشاعة: قبح (بوشر) شناعة، شوه (ببشاعة بقبح، بوشر) وفي المقدمة ١: ٥٨، وفي الخطيب ص ١٤ق: بشاعة قرابيس السروج أي قبحها. - والمنظر الشنيع أو الصورة الشوهاء التي يسببها المرض، ينظر: تكملة المعاجم العربية، رينهارت بيتر آن دُوزِي (ت ١٣٠٠هـ)، الناشر: وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، الطبعة: الأولى، من ١٩٧٩ - ٢٠٠٠ م، مادة: بشع، ج١/ص٣٥٢.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٤.

٣ : تقزم: اقتحم الأمور بشدة، القزم: اللؤم والشح والدناءة، معجم متن اللغة، أحمد رضا (عضو المجمع العلمي العربي بدمشق)، الناشر: دار مكتبة الحياة – بيروت، عام النشر: [١٣٧٧ - ١٣٨٠ هـ]، مادة: ق، ج٤/ص٥٥٩.

٤ : مارد وادي عبقر، ص١٥.

٥ : تقزم: اقتحم الأمور بشدة، القزم: اللؤم والشح والدناءة، معجم متن اللغة، أحمد رضا (عضو المجمع العلمي العربي بدمشق)، الناشر: دار مكتبة الحياة – بيروت، عام النشر: [١٣٧٧ - ١٣٨٠ هـ]، مادة: ق، ج٤/ص٥٥٩.

٦ : مارد وادي عبقر، ص١٥.

ومن صورة الهجاء التي وظفها الشاعر في الأسلوب الخبري قوله {الكامل}:

هل راقَكُم نغمي؛ وكلُّ عوائكمْ ضَوْضَا! أنا لا أرى للكلْبِ إلَّا كَهْفَهُ عَوْضَا(١)

٤: النصح والإرشاد:

يقول الشاعر في قصيدة "الشامتون" {الكامل}:

بعض العظائم بالكبارِ فريضةٌ تُرْضَى ما ليسَ نسترهُ كلابٌ لاغَتِ الحوْضا(٢)

يوجه الشاعر وعظا للكبار والمحترمين بأن الأعمال العظيمة قد يصبح الإتيان بها واجبا عليهم، والحال أن إنجاز ذلك يكون مقبولا ومقدرا عند المجتمع.

وكذا قول أبي ديوان في قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

والـذابحـون مـلـوك الأرضِ مـا رحـبَـتْ والظالمون سكارى صمْتُهمْ زَيْطُ[٣]

يوجه الشاعر في البيت إلى رفض الجور والاستبداد، وينصح بعدم اتباع سبيل الظالمين، ويرشد الحكام بالكفّ عن الظلم وتجنّبه.

٥: الرثاء:

يقول الشاعر في قصيدة "في أول العمر أم بمنتصف" {المنسرح}:

يا أمّ عبد الرحمنِ مَمْلَكَةٌ وبابها مِفْتاحٌ بلا غُرَفِ

أفتِّشُ البيتَ كلَّ زاويةٍ أُقبِّلُ العطرَ ثوبَ ملتحفِي(٤)

---

١ : مارد وادي عبقر، ص١٥.

٢ : المصدر السابق، ص١٣.

٣ : كلام الجن، ص٤٥.

٤ : كلام الجن، ص٧٠. وكلمة ملتحفي مشتقة من: التحف بـ يلتحف، التحافا، فهو ملتحف، والتحف الشخص: اتخذ لنفسه غطاء "التحفت المرأة عند خروجها من البيت"، التحف اللحاف وغيره/ التحف باللحاف وغيره: تغطى به "التحف بالبطانية-، معجم اللغة العربية المعاصرة، د أحمد مختار عبد الحميد عمر (ت ١٤٢٤ هـ) بمساعدة فريق عمل، الناشر: عالم الكتب، الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م، مادة: ل ح ف، ج٣/ ص١٩٩٨.

يرثي الشاعر هنا الأمّ ويبين محاسنها ودورها الفعال في حياة الأبناء والعائلة، مشبّها لها بمملكة ذات القيم المثالية، التي تحمل بداخلها الأمان والسلام للشعب والرعية، وتشبيه الأم بالمملكة يرمز إلى أن الأم مصدر الطمأنينة والسعادة، ومنبع الأمن والراحة، ويؤكد الشاعر أن فقدان الأم يترك تأثيرا عميقا في حياة الأولاد، حيث عبر عن هذا بتفتيشه المستمر في كل زاوية من المنزل، بحثا عن الراحة والسعادة المفقودة بغياب الأم. واستحضر الشاعر شدة حزن يعقوب –عليه السلام– على فقدان يوسف وأخيه حين قال بعد ما حمل العير قميص يوسف: ﴿إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ﴾ (١)، بأنه يتسلّى ويجد الراحة الداخلية باستنشاق ثوب الأم من شدة القلق والحزن على فراقها.

وكذا قول أبي ديوان {المنسرح}:

تحِنُّ أفكاري ريثَ[٢] أُقْبَرُ في مرارةِ الحزنِ وَحْدَةِ الأَفَفِ(٣)

يعبر الشاعر عن ذكريات الأم التي تشغل أفكاره وتشوّقه إلى الوالدة، ويصف مرارة الحزن والألم الذي يملأ وجدانه بعد فراق الأم.

ثانيا: الأسلوب الإنشائي.

والإنشاء من الكلام هو ما: "لا يتصف بإيجاب ولا بسلب"(٤)، أي هو ما "لا يحتمل الصدق والكذب لذاته"(٥)، فلايصح أن تقول لقائله: أنت صادق أو أنت كاذب.

١ : سورة يوسف، آية ٩٤.

٢ : كلمة ريث: الريث: الإبطاء، الريث: ضد العجل، يقال: راث علينا فلان يريث ريثا، وراث علينا خبره.. واسترثته واستبطأته، العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة ثاء والراء، والياء، ج٨/ ص٢٣٥.

٣ : كلام الجن، ص ٧٢.

٤ : الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني (ت ٧٣٩هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، ط: الثالثة، ج١، ص٥٦.

٥ : أساليب بلاغية، أحمد مطلوب، ص١٠٧.

يتميز الأسلوب الإنشائي بتعبير حواري يعبر عن المشاعر، وتتعالى معه النغمة الصوتية، ويتمثل هذا التعبير إما في شكل أداة مثل: النداء والاستفهام والنهي...، أو في صيغة معينة كالأمر والمدح والذم والتعجب، وكل هذه الأساليب تجعل النص مثيرا للاهتمام، وتسهم في نشاطه وقدرته على الإيقاع(١).

لقد قسم البلاغيون الإنشاء إلى قسمين: "الأول: الإنشاء الطلبي، وهو ما يستدعى مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وهو خمسة أنواع: الأمر، والنهى، والاستفهام، والتمنى، والنداء. الثاني: الإنشاء غير الطلبي: وهو ما لا يستدعى مطلوبا، وله أساليب مختلفة"(٢)، كالقسم وأفعال المدح والذم والترجي والتعجب.

ولما كان الإنشاء غير الطلبي تفيد خبرا، كما في قوله تعالى: ﴿وَٱلْأَرْضَ فَرَشْنَٰهَا فَنِعْمَ ٱلْمَٰهِدُونَ﴾(٣)، أعرضنا عنه وتناولنا في هذا المبحث الإنشاء الطلبي فحسب.

الإنشاء الطلبي:

١: الاستفهام.

المقصود بالاستفهام "طلب العلم بشئ لم يكن معلوما من قبل،...أى طلب الفهم"، وللاستفهام أدوات خاصة مثل: الهمزة، هل، ما، من، أي، كم، كيف، أين، أنى(٤).

أورد أبو ديوان أسلوب الاستفهام في قوله، قصيدة "نساؤها خفر" {المنسرح}:

يطمعُ في تاجي حاقدٌ أشِرُ هلْ يشكرُ النهرَ فرعُهُ البطِرُ؟!(٥)

---

١ : ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، الدكتورة ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ص٢١٨.

٢ : أساليب بلاغية، ص١٠٧.

٣ : سورة الذاريات، آية: ٤٨.

٤ : ينظر: أساليب بلاغية، ص ١١٨.

٥ : مارد وادي عبقر، ص ٥٥. وكلمة البطر مشتقة من (بطر) والبطر هو: الشق في جلد أو غيره بطرت الجرح أبطره بطرا وأبطره وهو أصل بناء البيطار. وقالوا: رجل بيطر وبيطر ومبيطر وكله راجع إلى ذلك. وكل مشقوق فهو مبطور وبطير. جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت ٣٢١هـ)، ت: رمزي منير بعلبكي، الناشر: دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٨٧م، مادة: ب رط، ج١/ ص٣١٥.

يطرح الشاعر هنا سؤالا يحمل هجاءً وسخرية من باب الاستفهام الإنكاري، لشخصٍ لا يملك من أدوات الشعر شيئا سوى الحقد، وذلك حين طمع الحاقد (من منظور الحقد وليس من المنظور الفني والأدبي) في تاج الشاعر ولواء شعره و ونفوذه بين متابعيه، فأورد سؤالا على سبيل الرفض والإنكار بأنه لا تحظى فروع النهر بالاهتمام والامتنان الكافي كما يحظى النهر نفسه بذلك، ورغم أن مجاري النهر جزء منه، أي أن الحاقد غير جدير بحمل لواء الشعر ولا يليق التاج به، فشبه الشاعر نفسه بالنهر والحاقد بالمجاري والفرع الذي ينكر ولايشكر فضل النهر عليه.

ومن المقاطع الشعرية التي استخدم فيه أبوديوان أداة الاستفهام (هل)، قوله في مقطوعة "الشلولو"(١) {الوافر}:

أنا أغنى ملوك الأرضِ.. هلْ لوْ أصيبَ الكونُ بالفيروسِ أوْ... أوْ...
أخافُ على رعايا الجنِّ بعْدي وعندي نصفُ فدَّانٍ (شَلَوْلَوْ)؟!(٢)

نلاحظ أن الشاعر يستغرب من خوف الحاكم وملك الدولة (مصر) وقلقه على حماية شعبه ورعاية مواطنيه حين انتشر الفيروس "كورونا"، فيتسائل متعجبا: هل أخاف على رعاياي في مواجهة الوباء (كورونا) وعندي من الثروة والإمكانيات التي تكفي لمساعدتهم، وكلمة "شلولو" تنبئ عن ثراء الدولة والحاكم.

واستخدم الشاعر أداة الاستفهام في قوله في قصيدة "واعظ حظه الحزن" {المجتث}:

ماذا عليهمْ لتحْظَى؟ هلْ كنْتُ يا ربُّ فظًّا؟(٣)

يظهر الشاعر دهشته والاستغراب من عدم تحقيق العدالة والظلم الذي يواجهه في حياته، ويتساءل عن الواجبات والالتزامات التي يجب عليه فعلها لتتحقق العدالة ويحظى هو بالخير، وثم يتوجه بسؤال إنكاري

١ : شلولو: طعام مصري يتخذ من الملوخية الجافة المخلوطة مع الثوم والليمون بالماء البارد.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٠١. وكلمة فظ، يقال رجل فظ: ذو فظاظة، أي فيه غلظ في منطقه وتجهم، والفظظ خشونة في الكلام، العين (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، باب الظاء والفاء، ج٨/ص١٥٣.

٣ : مارد وادي عبقر، ص١٠٥.

يرفض فيه الغلظة وعدم الرفق واللين عن نفسه إلى ربّ العالمين، مستحضرا للآية القرآنية التي هي "أكبر شهادة على رقة قلب الرسول ﷺ ورأفته ورحمته"(١): ﴿وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ﴾(٢).

ومن ذلك أيضا قوله {المجتث}:

كيفَ انزَوَى[٣] الماءُ حُزْنًا لم يكْظِمِ النارَ غيْظَا؟!(٤)

استخدم الشاعر هنا أداة الاستفهام "كيف" التي تنبئ عن استفسار الحال، ويبدي عمق حزنه و عظمة غضبه الذي يجده في داخله من حصول موقف مأساوي معه لعدم تحقق العدالة، ويتساءل مستغربا عن عجز الماء على إخماد النار و كيف أنه لم يقدر على تهدئة النار وكبح غضبها.

وكذا قول الشاعر في قصيدة "الشامتون" {الكامل}:

يا...كيفَ غرَّكَ أن سيفكَ، دوننا، أمْضَى؟! مهْما علا نفْلٌ فليسَ يُشابِه الفَرْضَا(٥)

نرى أن الشاعر استخدم هنا أسلوب الاستفهام بإتيان "كيف" مدهشا ومستغربا من افتراض الشامتين بأن سيفهم ينتصر عليه.

واستخدم أبوديوان "كيف" في قوله {الكامل}:

باللهِ كيفَ ترى البهيمةُ بعْرها رضَّا؟! وقذارةُ الأذْنابِ أُنْثَى لمْ تَتُبْ رَحْضَا(٦)

---

١ : الرسالة المحمدية، سليمان الندوي (ت ١٣٧٣هـ)، دار ابن كثيردمشق، ط: الأولى ١٤٢٣هـ ، ص١٧٤.

٢ : سورة آل عمران، آية ١٥٩.

٣ : انزوى عن: اعتزل الناس، كان منزوياً عن الناس هارباً منهم، ثم تزهد وانزوى ورابط على ساحل البحر في رباط الريحانة. وقال إبراهيم تركنا لك الدنيا كلها وانزوينا في هذا الثغر فجئت تؤذينا، تكملة المعاجم العربية (رينهارت دوزي)، مادة: زوى، ج٥/ص٣٩١.

٤ : مارد وادي عبقر، ص١٠٥.

٥ : المصدر السابق، ص١٣.

٦ : المصدر السابق، ص١٥. وكلمة (رض) الراء والضاد أصل واحد يدل على دق شيء. يقال رضضت الشيء أرضه رضا. والرضراض: حجارة ترضرض على وجه الأرض، والرض: التمر الذي يدق وينقع في المخض. وهذا معظم الباب. ومن الذي يقرب من الباب الإرضاض: شدة العدو. وقيل ذلك لأنه يرض ما تحت قدمه. ويقال: كأن زبدها قد رض فيها رضا، مقاييس اللغة، ابن فارس، مادة: رض، ج٢/ص٣٧٤.

يستفسر الشاعر هنا مندهشا من رضى الشامتين بوضعهم الردي (رداءة الفكر والأدب)، وشبه الشامتين بالبهائم، وإنتاجَهم الفكري والأدبي ببعرها.

ومن أداة الاستفهام التي وردت في ديوان الشاعر "متى" التي تستخدم للسؤال عن الزمان، في قوله {الكامل}:

واستأْسَدَتْ عبثًا إذا ما استحْمَرَتْ فوْضَى العارفونَ، متى يباحُ سكوتُهُمْ حرْضا؟!(١)

يتسائل الشاعر مستنكرا لسكوت العارفين للحق وصمتهم في وجه الظلم، ويدعوهم لأداء مسؤوليتهم في الدفاع عن الحق وتحقيق العدالة ورفع الجور.

ومن أدوات الاستفهام المستخدمة في شعر أبي ديوان "كم" في قوله في قصيدة "الشامتون" {الكامل}:

ولَكَمْ غضضْتُ الطرفَ عنكمْ صابرا غَضًّا ولَكَمْ... وكَمْ... أترَوْنَ غَمْرَ بِحَارِنا بَرْضَا؟!(٢)

وظف الشاعر هنا أداة الاستفهام "كم" "للسؤال عن العدد"(٣)، بطريقة فعالة مبديا عن مدى صبره الجميل على إساءة الشامتين وضررهم، ويعبر عن كثرة مرات تجاهله لفساد المنتقدين وتصرفاتهم السيئة.

٢: الأمر.

الأمر "هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الالزام،... وقد تخرج صيغ الأمر عن معناه الأصلي وهو (الإيجاب والالزام) إلى معان أخرى: تستفاد من سياق الكلام، وقرائن

١ : مارد وادي عبقر، ص١٣. وكلمة حرض: التحريض: التحضيض. والحرض، (مثقل) ، الأشنان، والمحرضة: وعاؤه. وقوله تعالى: حتى تكون حرضا، أي محرضا يذيبك الهم، وهو المشرف حتى يكاد يهلك. رجل حرض ورجال أحراض. والحرض: الذي لا خير فيه لؤما ودقة من كل شيء. [والفعل منه: حرض يحرض حروضا. وناقة حرض وإبل أحراض: وهو الضاوي الرديء. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب الحاء والضاد والراء، ج٣/ص١٠٣.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٥. وكلمة برض، يقال: برض النبات يبرض بروضا، وهو ما يعرف ويتناول منه النعم. والتبرض: التبلغ بالبلغة من العيش، والتطلب له من هنا وهنا قليلا بعد قليل. العين (الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب الضاد والراء والباء، ج٧/ص٣٤.

٣ : أساليب بلاغية، ص ١١٩.

الأحوال"(١). وأكثر أسلوب الأمر ورودا في شعر أبي ديوان بصيغة فعل الأمر معبّرا بها عن المعاني المجازية(للأمر) كالالتماس، والإرشاد، والإهانة والاستهزاء، وغير ذلك.

ففيما يخص الالتماس نجد قول الشاعر {بحر المنسرح}:

سنَّةُ ربِّي ما جئتُ أرْفُضُها فاقبلْ عزاءً من سيِّد الخَلفِ(٢)

استخدم الشاعر فعل الأمر "اقبل" هنا في غير معناه الأصلي (الإيجاب والإلزام)، وأتى به (الأمر) ليحمل معنى الالتماس، حيث يطلب الشاعر من صديقه الكويتي قبول التعازي في وفاة أمه على وجه الالتماس وليس على سبيل الإلزام، وإنما يلتمس منه قبول العزاء.

ويقول في (**الإرشاد**) {بحر المنسرح}:

آلَ الكُوَيْتِ الجميلُ أنَّ لنا تاريخَ ودٍّ فَوَحِّدوا أُرَفِي(٣)

استعمل الشاعر هنا فعل الأمر "وحّدوا" وهو في ظاهره ليس لطلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء، وإنما أراد أن يعظ ويرشد المخاطبين (آل الكويت) بالاتحاد لتقديم الدعم والعزاء لأسرة الميت في هذا الوقت العصيب.

ومنه أيضا قوله {بحر الوافر}:

فدعْ –فرجُ– المخنَّثَ وانزعِ المِسبارَ إنْ حَطَّهْ وتاجرْ في حظوظ السحرِ كيلا تهرُبَ اللقْطَهْ(٤)

١ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي(ت ١٣٦٢هـ)، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ص٧١-٧٢.

٢ : كلام الجن، ص ٧٤. وكلمة الأرف بمعنى القسمة، يقال: أرفت الدار تأريفا: إذا قسمتها وحددتها، وهي الأرفة والأرف. المحيط في اللغة، كافي الكفاة، الصاحب، إسماعيل بن عباد (٣٢٦ – ٣٨٥ هـ)، ت: محمد حسن آل ياسين، الناشر: عالم الكتب، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٤ هـ – ١٩٩٤ م، مادة: الراء والفاء، ج١٠/ص٢٦٠.

٣ : كلام الجن، ص٧٣.

٤ : مارد وادي عبقر، ص٦٥.

أراد الشاعر أن يرشد المخاطب ويدعوه إلى ارتداء المظاهر الإيجابية وخلع ملابس السلبية والعدوانية، وينصحه بالابتعاد عن أعمال السحر والخدعة ويحذره عن نتائجها مثل اللقطة، فلجأ إلى أفعال الأمر "دَع،انزع، تاجر" التي تحمل معنى الإرشاد.

ومما نظّم الشاعر صيغ الأمر للدلالة على معنى الإهانة والاستهزاء قوله في قصيدة "خوند طغاي" {بحر الوافر}:

فما أومأتُ عن ندمٍ ولا أومضتِ سيفَكِ لايْ فيغمزُ حاجبي دقُّوا الطبولَ فهل بضعفك رايْ[1]

يستهزئ الشاعر هنا من تحديات الزمان والمصاعب التي يواجهها، ويتسائل عما إذا كان ضعفها سيؤثر على قدرة أبي ديوان على المقاومة والدفاع عن نفسه. وعادة تدَقّ الطبول في المعارك والاحتفالات، فأتى أبو ديوان بصيغة الأمر "دقّوا" مستفزا للتعامل مع التحديات ومبرزا لعزمه وصموده على المواجهة.

٣: النهي.

عرّف البلاغيون النهي بأنه: "طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء، حقيقيًا كان الاستعلاء أو ادعائيًا..." (٢) وتصاغ صيغة النهي بمقارنة "لا الناهية" المسبوقة على الفعل المضارع المجزوم آخره، نحو: لا تفعل. والمعنى الحقيقي لصيغة النهي –على ما ذهب إليه الجمهور– هو طلب ترك الفعل على الفور والاستمرار جزماً، وقد تفيد التراخي أو المرة إذا قامت قرينة عليه. وأحيانا تستخدم صيغ النهي للدلالة على المعنى المجازي مثل: الدعاء، والالتماس، والإرشاد،(٣)، كما يظهر ذلك في الأبيات الآتية:

يقـــول أبو ديوان في جعل النهي ضربا من ضروب الدعاء، في قصيدة "الواحد العنُق" {بحر المنسرح}:

١ : كلام الجن، ص١٥.

٢ : المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عونى المكتبة الأزهرية للتراث، ج٢، ص ٩٢.

٣ : ينظر: المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عونى المكتبة الأزهرية للتراث، ج٢، ص ٩٢.

لا تسكنِ الحرفَ أنتَ هادمهُ في ديدنِ[1] المُلْكِ ضلَّ من يَثِقُ[2]

استعمل أبو ديوان هنا صيغة النهي "لا تسكن" داعيا لشاعر آخر بأن لا يستقر الحرف عنده ولا يسكن، بل يظل متحرّكا، نشطا، حاملاً لتأثير يهز العواطف ويثير الأفكار. ويعكس البيت عن تقدير الشاعر للموهبة الشعرية لدى الشاعر (الممدوح) وتعزيز القوة الجاذبية لكلماته.

ويقول في معنى الإرشاد، قوله في قصيدة "صمتك راعد" {بحر الطويل}:

ولا تصحبِ الظلَّ المعاندَ علَّهُ يعيش غيابًا.. حينَ غُيِّبَ شاهدُ[3]

تتمثل صيغة النهي في البيت "لا تصحب" في صورة الوعظ والنصيحة بعدم مصاحبة الأشخاص الذين يميلون إلى العناد، تجنبا عن التأثر بصفات سلبية يمتلكها المعاند، وتوخّيا عن التورط في المشاكل.

ومنه أيضا قوله في قصيدة "أخطاك سهمٌ" {بحر الوافر}:

فلا تحسبْ هديلَ[4] الصبْرِ لحنًا إذا صَبَروا الحمامَ.. ولم ينوحُوا[5]

إن صيغة النهي في البيت "لا تحسب" تعكس وعظا للمخاطب بعدم اعتبار صبر إنسانٍ وهدوئه الخارجي على أنه غير متأثر بالحزن والألم، فكم من ابتسامة تكمن بداخلها آلاما تفوق الجبال، وترى الصابرَ يتجاوز ما يؤذيه وهو صامت، حتى تعتقد عندما تراه أنه لم يتعثر يوماً. واستخدم الشاعر هنا صورة الحمام رمزا للصبر في الهدوء.

---

١ : كلمة: ديدن، مفرد: بمعنى: عادة ودأب، يقال: من ديدنه أن يفعل كذا، معجم اللغة العربية المعاصرة، د أحمد مختار عبد الحميد عمر (ت ١٤٢٤ هـ) بمساعدة فريق عمل، الناشر: عالم الكتب، الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م، مادة: د ي د ن، ج١/ص٧٩٤.

٢ : كلام الجن، ص١٥٦.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٤٦.

٤ : وكلمة هديل بمعنى التدلي، ويقال: هدلت الشئ أهدله هدلا، إذا أرخيته وأرسلته إلى أسفل. ويقال: هَدَلَ البعيرُ هَدْلاً، وهو أن تأخذه القَرحةُ فيَهْدِلُ مِشْفَرُهُ، فهو فَصيلٌ هادِلٌ. عيرٌ هَدِلٌ، إذا كان طويل المِشفر، وبعير أهدل أيضا. وقد تَهَدَّلَتْ شفتُهُ، أي استرختْ. وتَهَدَّلَتْ أغصانُ الشجرة، أي تدلَّتْ. والهَدالُ بالفتح: ما تدلَّ من الغُصن. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ)، ت: أحمد عبد الغفور عطار، الناشر: دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة: الرابعة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م، مادة: هدل، ج٥/ص١٨٤٨.

٥ : مارد وادي عبقر، ص٨.

وكذا قول أبي ديوان في قصيدة "نساؤها خفر" {بحر المنسرح}:

عمْلاقَ[1] شدْوٍ يرومهُ قَزَمٌ[2]؟! لا تنشرِ العهْرَ أيُّها القَذِرُ[3]

استخدم الشاعر في هذا البيت صيغة النهي "لا تنشر" مرشدا للمخاطب بأن يتحلى بالأخلاق الحسنة والقيم المثالية ويتجنب من نشر الفساد والسلوك المنحطة.

ومما نظمه في فكرة الالتماس قوله في قصيدة "حلَّ روحَه وفنَى" {بحر المنسرح}:

أنتَ معي؛ لا تخفْ؛ ففيكَ رجا وهمْ جموعٌ.. لكنْ عيالُ زنا[4]

أتى الشاعر هنا بصيغة النهي "لا تخف" ملتمسا من المخاطب عدم الانحناء للخوف والتردد، ومشجعا له على الثقة بالنفس في تجاوز المخاوف، ومؤكدا له على دعم الشاعر ووجوده بجانبه، وفي الجزء الثاني ينتقد فساد الجماهير والمجتمع المتحول عن الأخلاق السليمة، وقد عبر عن الجانب السلبي للمجتمع بكلمة "عيال زنا".

ومنه أيضا قوله في قصيدة "مال لِيتُ" {بحر المقتضب}:

ناعقٌ مسيلمةٌ منْ سَجاحِ؟ يا تَتَرُ لا تلُغْ؛ دمايَ بها من رسولِنا أثَرُ[5]

استخدم الشاعر في هذا البيت صيغة النهي "لا تلغ" معبرا عن التماسه بعدم مسح دماء تحمل آثار الرسول. والبيت يؤكد على اعتزاز تاريخ الرسول ومكانته والمحافظة على آثاره وذكراه.

٤: التمني.

---

١ : كلمة عملاق جمع عملق: عملاق: أبو العمالقة وهم الجبابرة الذين كانوا بالشام على عهد موسى عليه السلام. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب الرباعي من العين، ج٢/ص٣٠١.

٢ : وكلمة قزم يمعنى اللؤم: القزم: اللئيم الدنيء، الصغير الجثة، ورجل قزم، وامرأة قزم، وقوم قزم وأقزام، وهو ذو قزم. ولغة أخرى: رجل قزم وامرأة قزمة وامرأتان قزمتان، ونساء قزمات، ورجلان قزمان، ورجال قزمون. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة: القاف والزاء والميم، ج٥/ص٩٣.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٦٣.

٤ : مارد وادي عبقر، ص٣٨.

٥ : كلام الجن، ص١٤٥.

التمني هو "طلب الشيء المحبوب الذي لا يُرجى، ولا يتوقَّع حصوله"(١) ويمكن تفسير قوله: "لا يُرجى" "إما لكونه مستحيلا، أو لأنه بعيد الحصول"(٢). وصيغته الأصلية: ليت، وقد تخرج "هل، لو، ولعل" من معانيها الأصلية ويقصد بها التمني، كما في قوله تعالى: ﴿ فَهَل لَّنَا مِن شُفَعَآءَ فَيَشْفَعُواْ لَنَآ﴾(٣).

أورد أبو ديوان الأداة الموضوعة لأجل التمني أصالة في قوله في قصيدة "لزومية النيل" {مجزوء الخفيف}:

لَيْتَهُ إنْ يُعَنْ بَلِي شافعيٌّ وحنْبَلِي مجْرِمٌ غاب حرفُهُ في سرابٍ لا ذنْبَ لي(٤)

يعبر الشاعر عن أمله وتمنيه في الحصول على المساعدة من الآخرين في تخفيف آلامه وإخماد نار الظلم من فوق رأسه، وفي لحظة الحزن واليأس التي بمرّ بها الشاعر يستحضر شخصيتين مرموقتين في التراث الإسلامي هما: الإمام الشافعي والإمام أحمد بن حنبل –رحمهما الله–، ويؤكد في البيت الثاني على برائته وعدم ارتكابه جريمة ليستحق في جزائها الظلم الذي يتعرض له.

ومنه أيضا قوله في قصيدة "حلَّ روحه وفنى" {بحر المنسرح}:

هلْ طاف في السُّوقِ طينُ سَوْأتِهِ ميزانُ حوَّا يا ليتهُ وَزَنَا(٥)

يتمنى الشاعر هنا استعادة العدالة وتحقيقها في المجتمع الذي يتساوى فيه العدل مع العدم، حيث يتمنى وجود ميزان عادل يسلط الضوء على الظلم والفساد المنتشر في المجتمع ليعيد له التوازن، ويخرجه من الفساد الذي يؤثر على الأخلاق والقيم النبيلة.

ومما نظمه الشاعر من التمني في قوله في قصيدة "لا بخٍ بخٍ" {بحر المتقارب}:

تمَنَّيْتُ قبْلكِ ألَّا أرانِي انْتفخْتُ غرورًا لمنْ يرْتَخِي(٦)

---

١ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٨٧.

٢ : المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عونى، ج٢، ص ١٠٨.

٣ : سورة الأعراف، آية ٥٣.

٤ : مارد وادي عبقر، ص٦٧.

٥ : المصدر السابق، ص٣٨.

٦ : المصدر السابق، ص٤١.

استخدم الشاعر هنا صورة التمني معبرا عن ندمه على انحرافه من مسار التواضع وارتكابه جريمة التكبر أمام الآخرين، حيث يتمنى أن ليت لم يصدر منه سلوك الغرور والتعالي في الماضي، ويأمل في ارتداء رداء التواضع في المستقبل.

ومنه أيضا قوله في قصيدة "سلطان بلا سلطة" {بحر الوافر}:

أنا سلْطَانُ دولتِكمْ.. ودولتُكم بلا سُلطهْ أُفَلْفِلُ قلبَ عربيدٍ تمنى لي ولو غلطهْ(١)

يعكس التمني في هذا البيت عن الطموحات البسيطة لفقراء المجتمع الذين يعيشون تحت سلطنة سلطانٍ عاجز من التحكم في الأمور وجاهل من الوضع الاقتصادي الصعب الذي يخنق الشعب الضعيف، فالشاعر ينتقد الحكم السياسي والاقتصادي الفاشل الذي يعاني فيه الشعب من الفقر المزري.

٥: النداء.

النداء وسيلة مناسبة للتعبير عن مشاعر عميقة تحمل أغراضا كالاستغاثة، والاختصاص، والتعجب والحزن والتحسر، ويفهم ذلك بدلالة السياق عليها وقرائن الحال. وقد عرف البلاغيون النداء بأنه: "هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب أدعو" لفظنا أو تقديرًا، وله أدوات كثيرة، منها: الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيا،(٢). وقد أكثر أبو ديوان إيراد أسلوب النداء في شعره بحرف(الياء).

فمن ذلك قوله في الاستغاثة، في قصيدة "خوند طغاي" {بحر الوافر}:

فيا أَللهُ، لا أرجو سوى عدلٍ.. وخابَ رجايْ جموعُ الشعبِ أغوتْني بأنِّيَ لا إلهَ سوايْ(٣)

استغاث الشاعر هنا بربّ العلمين مستخدما أسلوب النداء "يا الله"، ويتوجه إليه بطلب العدل والانصاف، كما يظهر خيبته في تحقيق ذلك من غيره –سبحانه وتعالى–، وأداة النداء في البيت لا تنبئ عن

١ : مارد وادي عبقر، ص ٦٤.

٢ : ينظر: المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عوني المكتبة الأزهرية للتراث، ج٢، ص ١١١.

٣ : كلام الجن، ص٢٧.

معنى النداء مجردا بل إنما تدلّ على ضعفه واستسلامه لقضاء الله ورغبته في تحقيق إرادته –عز وجلّ– وفق مشيته.

ومنه أيضا قوله في قصيدة "عشر عجاف" {بحر الكامل}:

يا رب عدلك أن أعيش وطيفها عيني وذكراها دمي يتدفقُ

يا رب عدلك أن أهيم بصورةٍ في الغيم[1] ضاعت بالضلوع تَمَزقُ؟!(2)

الشاعر يظهر حاجته إلى مد يد العون من الله تعالى، ويستغيثه في تحقيق العدل وتخفيف ألم رحيل الحبيبة، ويبدي رغبته في العيش والبقاء بقربها حتى في ذكراها، فاستخدم أسلوب النداء بكلمة "يا رب" في البيتين.

وممّا نظّمه من دلالة النداء على الاختصاص، قوله في قصيدة "نساؤها خفرُ" {بحر المنسرح}:

يطمعُ في تاجي حاقدٌ أشِرُ هلْ يشكرُ النهرَ فرعُهُ البطِرُ؟!

سقيفةُ الشَورى خلَّدَتْ بطَلًا زهْدًا فهلْ بايَعُوكَ يا عُمَرُ؟!(3)

خصّ الشاعر هنا عمر بن الخطاب – رضي الله عنه — بالزهد حين مدّ يده وبايع الخليفة أبا بكر الصديق — رضي الله عنه –، وأبى أن يتقدم على الصديق. وذلك في سقيفة بني ساعدة، وكان فيها أمر الاستخلاف، بعد أن كانت الخلافة تحسم لسعد بن عبادة –زعيم الخزرج–، حتى دخل أبو بكر وعمر وأبو عبيدة بن الجراح –رضي الله عنهم–(4).

---

١ : كلمة الغيم مشتقة من غمي: الغمى: سقف البيت، وقد غميت البيت تغمية إذا سقفته. وغميت الإناء: غطيته. وأغمي يومنا، أي: دام غيمه. وليلة مغماة: [غم هلالها] «٤٨» . وأغمي على فلان، أي: ظن أنه مات ثم رجع حيا، غيم: [يقال من الغيم] : غامت السماء، وتغيمت، وأغامت. العين، الخليل الفراهيدي، باب الغين والميم و (وا ئ)، ج٤/ص٤٥٥.

٢ : كلام الجن، ص٣٢.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٥٥.

٤ : ينظر: صحيح البخاري– ت: البغا، باب رجم الحبلى إذا احصنت، رقم الحديث: ٦٤٤٢، ج٦، ص٢٥٠٣.

وأيضا المصنف، عبد الرزاق الصنعاني (١٢٦ – ٢١١ هـ)، ت: الأعظمي، ن: المجلس العلمي– الهند، توزيع المكتب الإسلامي — بيروت، ط: الثانية، ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣، رقم الحديث: ٩٧٥٨، ج٥، ص ٤٣٩.

فيخاطب الشاعر هنا الشعرور الطماع الذي طمع في سلطة أبي ديوان وتاجه (في ميدان الشعر) من باب الحقد وليس من باب الفن والأدب، قائلا: كان أولى بك أيها الحاقد أن تعرف الفضل لأهله كما عرف عمر الفضل لأتقى الناس ولأولاهم بالإمامة والخلافة بعد النبي ﷺ.

وقد يستخدم أبو ديوان النداء ليدلّ على معنى التعجب، كما في قوله قصيدة "خوند طغاي" {بحر الوافر}:

لماذا بعد دسْتِ الحكْمِ يا وزراءُ ضاعَ هُدايْ؟ خوانقُ مَن؟ وخبْزُ البُرِّ معجونٌ بنصْفِ دِمايْ![1]

يخاطب السلطان المملوكي ناصر بن قلاون[2] وزراءه متعجبا من ضياع الهدى والعدالة والانحراف عنها بعد استيلائهم على السلطة. فوظف الشاعر هذه الحكاية في كلماته مستخدما أسلوب النداء بكلمة "يا وزراء".

وقال في معنى الحزن والتحسر قصيدة "خوند طغاي" {بحر الوافر}:

ولم يشتمَّ في ضعفي بعين الناس طولَ أسايْ فيا مسكينُ في مسعاك لم يردعْكَ غيرُ حِذايْ[3]

---

١ : كلام الجن، ص١١.

٢ : السلطان المملوكي، الملِك النَّاصِر (٧١٦ – ٧٤٥ هـ = ١٣١٦ – ١٣٤٤ م) أحمد بن محمد بن قلاوون، شهاب الدين الملك الناصر ابن الملك الناصر: من ملوك الدولة القلاوونية بمصر والشام. ولد بالقاهرة وأرسله أبوه إلى الكرك ليتعلم الفروسية، فاستمرّ فيها أيام أبيه (الناصر الأول) وأخويه أبي بكر (المنصور) والأشرف (كجك) وتولى السلطنة سنة ٧٤٢ بعد خلع الأشرف، فانتقل إلى القاهرة، وتلقب بلقب أبيه (الناصر) وقتل جماعة من أمراء الجيش كانوا في السجن، وجمع أموالا من الخزائن السلطانية وتحفها، وعاد إلى الكرك. واتهم بالانغماس في اللهو، فكتب قواد الشام إلى قواد مصر في خلعه، فخلعوه في أوائل سنة ٧٤٣ وولوا أخاه إسماعيل (الصالح) وأرسلوا الجيش لمحاصرة أحمد في الكرك، فقاتل وقوتل إلى أن أمسكه الأمير منجك اليوسفي فذبحه وأحضر رأسه في علبة إلى القاهرة. ومدة حكمه بمصر ٧٢ يوما. (الأعلام للزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (ت ١٣٩٦ هـ)، الناشر: دار العلم للملايين، الطبعة: الخامسة عشر – أيار / مايو ٢٠٠٢ م، ج١/ ص٢٢٣).

وقصيدة "خوند طغاي" على لسان السلطان الناصر، يخاطب فيها زوجته خوند طغاي (أم آنوك) ويشكو إليها حال رعيته وما شاع في الناس من الظلم والفساد وانحراف الأمراء وبغض رجال الدين، ما أدى إلى الاقتراب من الانهيار الحضاري في كثير من الحواضر العربية. (ينظر: النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، يوسف ابن تغري بردي (ت ٨٧٤هـ) وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، { ذكر سلطنة الملك الناصر محمد بن قلاوون – إلى نهاية عهده} ج ٨.

٣ : كلام الجن، ص١٣.

من الواضح أن الشاعر يبدي حزنه على حالته الصعبة والمعاناة التي يعيشها، متحسرا على احتياجه للدعم من الآخرين في ظروفه الصعبة، فوظف مشاعره هذه بكلمة "يا مسكين".

وما جاء في تقدير أداة النداء، قوله في قصيدة "عشر عجاف {بحر الكامل}:

رباه ظنّي أن عمري دونها أضغاثُ حلمٍ والنعوشُ ترقرقُ(١)

نلاحظ أن الشاعر حذف أداة النداء (يا) قبل "ربّاه"، وهذا الحذف يعكس عمقا وزيادة التواصل مع الله سبحانه. ونرى أن الشاعر يصف حالته المتألمة وتأثره الشديد بفقدان الحبيبة، ويبدي شوقه لها، قائلا: إن حياته أصبحت فارغة بعد رحيلها، وصارت كأحلام متلاشية لا قيمة لها، ويشكو إلى الله عمق الألم الذي لحقه بغياب الحبيبة، ويناجيه كي ينجيه من الألم ويعوضه على رحيل الحبيبة.

ثالثا: أسلوب التقديم والتأخير.

يعتبر التقديم والتأخير عنصراً مهمّاً للتعبير الأدبي البليغ، وامتلاك الشاعر القدرةَ على التقديم والتأخير يدلّ على مهارة الشاعر وبراعته التي يوظفها في شعره لتركيز السامعين وجذب انتباههم إليه، فـ "تعتبر عملية التقديم والتأخير إفصاحا عن الفكر المسيطر على المبدع لأن الحركة والانتقال من مكان إلى آخر في الجملة ينتج عن الالتحام والتفاعل فيما بين الفكرة واللغة، لأن حركة الفكر تتبعها حركة للصياغة تعبر عنها"(٢)، فـ "به يمكن أن تتغير الدلالة تغيرا يوجب لها المزية والفضيلة"(٣).

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن المتجاوز في النظام اللغوي المألوف يجب عليه أن يحسن نظام التقديم والتأخير ونقل اللفظ من مكان إلى مكان آخر لأن "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا

١ : كلام الجن، ص٣٣. وكلمة ترقرق من الرقرقة: ترقرق الماء على الأرض إذا جرى جريا سهلا ومنه ترقرق الدمع في العين ورقرق الخمر إذا مزجها. ورقراق السراب: ما اضطرب منه. وسيف رقارق ورقراق: كثير الماء. جمهرة اللغة، ابن دريد، مادة: رق رق، ج١/ ص١٩٨.

٢ :شعر بشر بن أبي حازم دراسة اسلوبية، سامي حماد الهمص، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب-جامعة الأزهر، ٢٠٠٨م – ١٤٢٨هـ، ص١٩٠-١٩١.

٣ : البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجماان، ص٣٢٩

قدّمت منها مؤخّرا، أو أخرت منها مقدّما أفسدت الصورة وغيرت المعنى، كما لو حوّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحولت الخلقة، وتغيرت الحلية"(١).

والتقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي نجدها عند أبي ديوان في أشكال متعددة لأغراض بلاغية وجمالية.

ولذلك نجده قد آثر تقديم خبر "إن" على اسمها في قوله في قصيدة "الشامتون" {الكامل}:

سَفْ يُدْرِكُ الغاوونَ أنَّ لِكبْرِهِمْ غَيْضَا مهْما علا نفْلٌ... فليسَ يُشابِهُ الفَرْضَا(٢)

تقدم خبر "أنّ" (لكبرهم) على اسمها (غيضا)، لأن الشاعر أراد صرف انتباه السامع إلى العواقب الناتجة عن الغرور والكبرياء، وأراد التأكيد على اعتقاده بأن الكبر سيؤدي إلى الفشل والهزيمة التي عبّر عنها القرآن في سورٍ عديدة قائلا: ﴿فَلَبِئْسَ مَثْوَى ٱلْمُتَكَبِّرِينَ﴾(٣)، ﴿فَبِئْسَ مَثْوَى ٱلْمُتَكَبِّرِينَ﴾(٤).

وكذا قوله في قصيدة "سلطان بلا سلطة" {الوافر}:

فلا تخرجْ عنِ الدسْتُورِ.. واغنمْ لذَّةَ الوَرْطَهْ وكنْ بوقا وطبِّلْ لي؛ فإنَّ لعَرْشِنَا شَرْطَهْ(٥)

فتقديم خبر "إن" (لعرشنا) ينبئ عن التعزيز وإظهار عظمة العرش وأهميته، وأما تأخير اسمها (شرطه) لا يخلو عن التشويق، لأن القارئ يتشوق لذكر المسند إليه، إذ إنه لا يزال غامضا من دون تحديد المسند إليه، لأن ذكر المسند أولاً بتقديمه على المسند إليه يثير رغبة القارئ لمعرفة المسند إليه المتأخر المعبر عنه في البيت (شرطه).

ومن ذلك أيضا تقديم خبر "أنّ" على اسمها، قوله في قصيدة "في أول العمر أم بمنتصف" {المنسرح}:

---

١ : كتاب الصنعتين في الكتابة والشعر، العسكري أبو هلال، ت/ علي محمد البخاري ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، ١٤١٩هـ، ص١٦١.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٦.

٣ : سورة النحل آية: ٢٩.

٤ : سورة الزمر آية: ٧٢، وكذا سورة غافر آية: ٧٦.

٥ : مارد وادي عبقر، ص٦٥.

آلَ الكُوَيْتِ الجميلُ أنَّ لنا تاريخَ ودٍّ فَوَحِّدوا أُرَفِي(١)

يؤكد الشاعر على التضامن والوحدة مع صديقه الكويتي في مواجهة التحديات، فقدم خبر "أن" (لنا) على اسمها.

ومن باب التقديم والتأخير نستمع إلى الشاعر يقدم خبر "كان" على اسمها لغرض ولآخر في كلامه على النحو الذي جاء في قوله في قصيدة "حلّ روحه وفنى" {المنسرح}:

يا كيفَ كانتْ سوءا مغامرتي سلْ:(خُضْرتي –مائي– وجهَنا الحَسَنَا)؟!(٢)

تقديم خبر "كان" (سوءا) على اسمها (مغامرتي) ينبئ عن تركيز الشاعر على الصفة السلبية (سوءا) التي تصف مغامرته، حيث أنشأ هذا الحدث السلبي في وجدان الشاعر استغرابا وتساؤلا حول التجارب الصعبة في حياته.

ونرى في قوله قصيدة "عشر عجاف" {الكامل}:

شدَّت فؤادك في دلال قيودها هل كان للعصفور دونك مَوْثِقُ؟!(٣)

قدم الشاعر هنا خبر "كان" (للعصفور دونك) على اسمها (موثق) لأغراض بلاغية، منها: التأكيد على احتياج الشاعر إلى الحبيبة، وذلك أن الشاعر عبّر بالعصفور عن نفسه كنايةً، حيث يصور حالته الضعيفة وحاجته للأمان الذي لا يجده إلا عند الحبيبة. وفي التقديم تركيز على اعتماد الشاعر على الحبيبة كاملا، حيث يراها ملجأ ومأوى لنفسه، وفيه إثارة لانتباه القارئ، لأن ذكر المسند يجعل القارئ يتساءل عن الشيء الذي لم يكن موجودا للعصفور دون الحبيبة، فيبقى متشوقا لمعرفة المسند إليه الذي هو (موثق).

ومن هذا القبيل أيضا قوله في قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

---

١ : كلام الجن، ص٧٣.

٢ : مارد وادي عبقر، ص ٣٩.

٣ : كلام الجن، ص ٤٢.

لمَّا تخاصمَتِ الحروفُ كان لها عَدْلٌ فظلمُ عرائسِ الهوى شَلْطُ(١)

يؤكد الشاعر من خلال توظيف بلاغي في صورة تقديم خبر "كان" (لها) على اسمها (عدل) على أن الحروف بالرغم من خصامها كانت تحظى بالعدل والاهتمام وإعطاء حقها، إلا أن الأعمال الأدبية الفنية الجميلة تُهمَل اليوم وتُظلَم، ولا يُعطى لها حقها، بل وتُحظى بالاحتقار.

ومن شواهد تقديم خبر "كان" على اسمها لغرض التخصيص نستمع قول الشاعر في قصيدة "ذئب القميص" {الوافر}:

قديما كان لي عرشٌ وربٌّ وسجنٌ رهْن إسواري[٢] الرصيصِ(٣)

قدم الشاعر خبر"كان" (لي) على اسمها (عرش ورب) لتحديد ملكية القوة والسلطة والمكانة الرفيعة لنفسه، وتخصيصها به.

ومن شواهد التقديم والتأخير نرى الشاعر يقدم الجار والمجرور على الفعل في قوله قصيدة "خوند طغاي" {الوافر}:

حريمُ القصرِ تنهاني وتأمرُني خَوَنْدُ طُغَايْ فهل ألقي ثعابيني وليسَ لديَّ غيرُ عَصايْ؟!

بها أقتات لو فرغت بأرض الذل بعض إنايْ أمَا علمَتْ خَوَنْدُ اليوم أنِيّ قد أضعتُ فَتايْ؟(٤)

نلاحظ في البيت الأخير أن تقديم الجار والمجرور (بها) على الفعل (أقتات) يعطي تأثيرا بلاغيا، حيث يعمل على التركيز وتخصيص معنى الفعل (أقتات) بالعصا، فيعبر الشاعر عن صموده وقوّته على مواجهة الظروف القاسية، مستمدا بالعصا في جمع قوته ومستخلصا منها الثبات والقوة في وجه التحديات والصعاب،

١ : المصدر السابق، ص٤٤. وكلمة شلط: الشلط: السكين بلغة أهل الحوف؛ قال الأزهري: لا أعرفه وما أراه عربيا، والله أعلم. لسان العرب، فصل الشين المعجمة، ج٧/٣٣٥.

٢ : كلمة إسوار مشتقة من ساوره السبع يساوره مساورة وسوارا، إذا واثبه. وقد سمت العرب سورة وسوارا وسورا ومساورا ومسورا. والسوار: معروف، والجمع أسورة. وأساورة العجم: الفرسان، واحدهم إسوار، وقد تكلمت به العرب. جمهرة اللغة، ابن دريد، مادة رسه، ج٢/ص٧٢٣.

٣ : كلام الجن، ص١٠١.

٤ : المصدر السابق، ص١١.

واستنبط الشاعر هذا المعنى من قول موسى –عليه السلام– لما أجاب على سؤال ربه: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ﴿١٧﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ﴾(١).

وكذا قوله في قصيدة "عفريته مروض" {المضارع}:

وشـــطراه محض حسْـــنٍ كأن الهوى محوضُ فمن غيره استباني قصيدا إذا ينوضُ(٢)

يسهم تقديم الجار المجرور (من غيره) على الفعل (استباني) في جذب انتباه القارئ وتشويقه لمعرفة ما يأتي بعده من الكلام، حيث يتشوق القارئ إلى معرفة تأثير الآخرين في مشاعر الشاعر وأعماله الأدبية، أهو تأثير سلبي أم إيجابي..؟ فيظهر الشاعر اعترافه للشعراء والمثقفين الآخرين في تحفيزه على الإبداع، واستفادته من أعمالهم في صياغة القصائد.

ومنه أيضا قوله {المضارع}:

لمامًا سعى مَريضُ بهِ ينْجَلِي القريضُ شَـــغُوفٌ إلى المعـالي وعفٌّ فلا يخوضُ(٣)

نشاهد في الشطر الثاني من البيت تقديم الجار والمجرور (به) على الفعل (ينجلي)، لجذب انتباه القارئ وتشويقه لنتيجة تترتب على الجهد القليل، فيقول الشاعر إن الجهد مهما كان صغيرا وقليلا فإنه يتغلب على المرض. والشاعر هنا يعبر عن الأديب الذي لا يحسن الكتابة، فيقول بأن المحاولة اليسيرة لتحسين الكتابة تساعد الأديب على التخلص من القدح في الكتابة ويجعله مبدعا يوما.

ونلاحظ في الشطر الأول من البيت تقديم المفعول فيه (لماما) على الفعل والفاعل (سعى مريض) لإبراز أهمية الجهد القليل وتعظيمه في تحسين النتائج.

وكذلك من شواهد التقديم والتأخير عند أبي ديوان قوله في قصيدة "أخطاك سهم" {الوافر}:

---

١ : سورة طه، آية ١٧–١٨.

٢ : كلام الجن، ص٨١. وكلمة ينوض اشتقت من النوض: وصلة ما بين العجز والمتن. والنوض: الحركة كالتذبذب والتعثكل، وناض ينوض نوضا. العين (الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب الضاد والنون و(وا ئ)، ج٧/ص٦١–٦٢.

٣ : كلام الجن، ص٨٠. وكلمة القريض مشتقة من القرض: قرض الشعر، ومنه سمي القريض. والقرض: أن يقرض الرجل المال. الجوهري: القرض قول الشعر خاصة. يقال: قرضت الشعر أقرضه إذا قلته، والشعر قريض. لسان العرب (ابن منظور، فصل قاف، ج٧/ ص٢١٨.

وهّشَّ على (طوًى)بدموعٍ (جُبٍّ) وهَزَّ (قميصَ نخْلتِهِ) سُفُوحُ(١)

جاء تقديم المفعول (قميص نخلته) على الفاعل (سفوح) للتأكيد على المفعول، حيث أن الشاعر يوظف حكاية كنعان بن نوح الذي قال: ﴿سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٖ يَعۡصِمُنِي مِنَ ٱلۡمَآءِۚ﴾(٢)، حين دعاه والده نوح عليه السلام للركوب في السفينة، فلم يلبّ دعوة الوالد، فهلك في الماء، و"سفوح" جمع السفح بمعنى: "عرض الجبل حيث يسفح فيه الماء"(٣)، فعبر الشاعر مؤكدا على غرق كنعان بأن عرض الجبل المضطجع حرّك قميصه المعلق على النخلة، والبيت يصور مشهد الحزن العميق واليأس وفقدان الأمل بأسلوب فعال ومثير.

ويقول أيضا {الوافر}:

عصرْتُ الحرفَ حتَّى انساب خمرا ولمْ يفْضضْ٤ بكارَتَهُ فَضُوحُ(٥)

يعكس البيت احتراف الشاعر ومهارته في اختيار الكلمات وتوظيفها بشكل يناسب المضمون، حيث شبه الحروف بالثمار التي تُعصر لاستخراج جوهرها، فالشاعر يبتكر الأفكار وينظمها في لآلي الكلمات في صورة الأبيات حتى تنضج كالخمر وتصبح جاهزة لاستمتاع القارئ بها. ويقول بأن الحروف المعصورة في شعره لم تكشف أسرارُها سابقا، وكلمة "بكارة" في البيت تنبئ عن نتيجة الكتابة وعصر الحروف وتوظيفها في الكلام خاليا من النقص والعيب. فلإبراز أهمية هذه النتائج والتركيز عليها قدم الشاعر المفعول (بكارته) على الفاعل (فضوح).

وكذا من شواهد تقديم المفعول على الفاعل قول الشاعر في لزومية "الحب في زمن الكورونا" {المنسرح}:

---

١ : مارد وادي عبقر، ص ٩.

٢ : سورة هود، آية ٤٣.

٣ : لسان العرب، ج:٢، ص ٤٨٥.

٤ : وفضضت الخاتم عن الكتاب أي كسرته، وكل شيء كسرته، فقد فضضته. وفي حديث ذي الكفل: إنه لا يحل لك أن تفض الخاتم، هو كناية عن الوطء. وفض الخاتم والختم إذا كسره وفتحه. وفضاض وفضاض الشيء: ما تفرق منه عند كسرك إياه. وانفض الشيء: انكسر.وفي الدعاء:لا يفضض الله فاك، أي لا يكسر أسنانك، والفم هاهنا الأسنان كما يقال: سقط فوه، يعنون الأسنان، وبعضهم يقول: لا يفض الله فاك أي لا يجعله فضاء لا أسنان فيه. لسان العرب، ابن منظور، فصل فاء، ج٧/ص٢٠٧.

٥ : مارد وادي عبقر، ص١١.

كلامُها شُوكولاتَةٌ.. وغدًا تُدْمي الزهورَ الفلوسُ فانتبهي(١)

يحذر الشاعر عن الآثار السلبية المحتملة للكلام الحلو الجميل كالشوكولاتة، حيث يقول إن الكلام وقت تشكيل الكلمات والأفكار يبدو مثل الشوكولاتة في الجمال والحلاوة إلا أنه يحمل في طياته أثارا سلبية جارحة غير متوقعة، فيشير أبو ديوان إلى أهمية الانتباه من الآثار السلبية للكلمات واتخاذ الحذر منها، ويحثّ على التفكير قبل النطق بها. وتقديم المفعول (الزهور) على الفاعل (الفلوس) يفيد إبراز أهمية الزهور وتأثيرها في الحياة.

أما في قوله وقصيدة "سبعون جنيها" {الخبب}:

لنْ يسمعَ بوْحَكَ[٢] درويشٌ أو صبْيَتُهُ.. حتَّى لو متَّ.. وبات اللحْدُ جدارًا؛

فالخَانْقاةُ الأخرى لا توقدُ رمزًا للفقراءِ بدعْوى الشَّطْرْ(٣)

جاء تقديم المفعول (بوحك) على الفاعل (درويش أو صبيته) لأن الشاعر أراد منذ اللحظة الأولى أن يُشعر المتلقي بمعاناته التي يعيشها، ولا يجد من يواسيه ويسليه.

رابعا: أسلوب التكرار.

يعد التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية في شعر أبي ديوان، فإعادة لفظة معينة أو تركيب معين أكثر من مرة من خلال أبيات القصيدة "في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد العربي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"(٤).

---

١ : المصدر السابق، ص٩.

٢ : وكلمة بوح تعني الكشف والإظهار، ويقال: باح بسره يبوح بوحا إذا أظهره. وباحة الدار: وسطها. وجمع باحة بوح مثل ساحة وسوح. جمهرة اللغة، ابن دريد، مادة: ب و ح، ج١/ص٢٨٥.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٩٩.

٤ : قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، ص٣٧٦.

فالتكرار بمعناه اللغوي كما ورد في لسان العرب: "الترداد والترجيع من كرّ يكرّ كرّا وتكرارا، وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. ويقال: كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه، قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تِفعال وتَفعال؟ فقال: تِفعال اسم، وتَفعال، بالفتح، مصدر"(١). وذكر الجرجاني في كتابه (التعريفات) أن التكرار: "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى"(٢).

وقال ابن الأثير: "وأما التكرير فإنه: دلالة على المعنى مرددا، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، فإن اللفظ مردد والمعنى واحد"(٣)، إذا فالمقصود به "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض"(٤).

وتماشيا مع ما تم ذكره تبين لنا أن التكرار وسيلة مهمة في تأكيد الجانب الدلالي مع التأثير على المتلقي في لفت انتباهه حاملةً لغايات متعددة كالتأكيد والتحقيق والتقرير.. وغيرها مما يمكن امتصاصها من سياق النص الذي يوظَّف فيه. ويأتي التكرار في قول أبي ديوان على أشكال متنوعة.

ومن شواهد ذلك قوله في قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

يا درشُ مصيدتي أصداغُ فاتنةٍ سوطٌ بلا نوطٍ.. نوطٌ[٥] ولا سَوْطُ(٦)

---

١ : لسان العرب، ابن منظور، ج٥، ص١٣٥.

٢ : التعريفات، الجرجاني، الشريف (ت ٨١٦هـ)، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط: الأولى ١٤٠٣هـ –١٩٨٣م، ص٦٥.

٣ : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، ت: أحمد الحوفي، دار النهضة القاهرة – مصر، ج٢، ص ٣٤٥.

٤ : خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين ابن حجة الحموي، دار ومكتبة الهلال بيروت – لبنان، ١٩٧٨م، ط١، ج١، ص٣٦١.

٥ : كلمة النوط مصدر ناط ينوط نوطا، تقول: نطت القربة بنياطها نوطا، أي: علقتها. والنوط: علق شيء يجعل فيه تمر ونحوه، أو ما كان يعلق من محمل وغيره. والمنوط: جراب صغير يجعل فيه التمر وما شاكله. والنوط: جليلة صغيرة تسع خمسين منا، أو أقل، وجمعه [نياط] «١٠٩» تستخف لحمل الزاد إلى مكة، أو إلى سفر. وناط عني فلان، أي: تباعد، العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب: الطاء والنون و(وا ئ)، ج٧/ ص٤٥٥.

٦ : كلام الجن، ص٤٨. وكلمة سوط بمعنى الخلط، وهو معروف. والسوط: خلطك الشيء بالشيء، قال: مسوط لحمها بدمي ولحمي، والمسوط: الذي يساط به، والسواط.. وسوط أمره تسويطا، أي: خلط، العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب: السين والطاء و(وا ئ)، ج٧/ص٢٧٨.

يعكس البيت حالة من الفوضى وافتتان الإنسان بالإغراءات الجمالية الأنثوية بسهولة، فيعبر الشاعر عن ضعف درويش أمام جمال أصداغ الأنثى الفاتنة، حيث وقع في فخّها بسهولة، والشطر الثاني من البيت يرمز إلى انتقاد الشاعر نظام الحكومة وتطبيق القوانين، فيستخدم أسلوب التكرار بين كلمة (سوط – نوط) في تركيبين متماثلين مع تغيير بسيط بتقديم "سوط" على "نوط" في التركيب الأول، و بالعكس في الثاني.

والتكرار يساعد على إبراز التشتت والفوضى في نظام الدولة وتنفيذ قوانينها، حيث تُطبّق على فئة من الشعب (الضعفاء والمساكين) جبرا باستخدام السوط عليهم وتعذيبهم، وأما على الفئة الثانية (الأقوياء والأغنياء) تطبق القوانين بترك السوط والتعذيب، فكأن السوط يستخدم في غير موضعه وبلا هدف، والفكرة تصوّر حالة من عدم التوازن، وهي مأخوذة من قول عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– حين "أتي بمالٍ كثير – قال أبو عبيد: أحسبه، قال: من الجزية – فقال: «إني لأظنكم قد أهلكتم الناس»، قالوا: لا والله ما أخذنا إلا عفوا صفوا قال: «بلا سوط ولا نوط؟»"(١)، "أي: بلا ضرب ولا تعليق فأراد: أنه وسط بين الغزير والقليل كأنه معلق"(٢).

وكذا قوله {البسيط}:

فاتركْ رعاعَكَ والقَ الجيشَ مدَّرعا بسطٌ بلا قبضٍ.. قبضٌ ولا بسطُ(٣)

يرمز البيت إلى نقد الحكام ونظام الدولة البعيد عن العدل كل البعد، حيث يقيّم الشاعر الحالة الاجتماعية للشعب والرعية التي صارت هدفا للظلم، فئة تعاني من التقييد والتضييق في تنفيذ قوانين الدولة عليهم، وأخرى تتمتع بالتوسع في تطبيق القوانين عليهم. فيخاطب الشاعر الحاكمَ المتسلط على الدولة، الذي في الحقيقة عضو من الجيش، بأن يترك أمر السلطنة والبرلمان ويلحق بأصحابه المجهزين بالدروع من الجيش، فكأن الشاعر يسأله: يا جنرال!! كنت حارس الحدود، مَن الذي دلّك على طريق السلطة والقصر..؟

١ : الأموال، أبو عبيد القاسم بن سلام (ت ٢٢٤هـ)، ت: خليل محمد هراس، دار الفكر– بيروت، رقم الرواية: ١١٤، ص٥٤.

٢ : غريب الحديث، ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، ت: د. عبد الله الجبوري، مطبعة العاني – بغداد، ط: الأولى، ١٣٩٧هـ، ج٣، ص٧٠٥.

٣ : كلام الجن، ص ٤٨.

فجاء التكرار هنا بين كلمة (بسط – قبض) في تركيبين متقاربين في الشكل مع تبديل قليل في تقديم بسط على قبض في التركيب الأول، وبالعكس في الثاني. وأفاد التكرار إبراز الفكرة وتسهيل حفظها على المتلقي.

وقوله في قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

فارحمْ رحمتَ فأذْنِ الحيِّ عاشقةٌ بشَّارُها نَغَمِي وغيثُك القَحْطُ(١)

كرّر الشاعر في هذا البيت مادة (الرحمة) مرةً بصيغة الأمر (فارحم) وأخرى بصيغة الماضي (رحمتَ)، والغاية من هذا التكرار التأكيد على الثقة بالله في إنزال الرحمة الإلهية على من يمنحها للحي، بمعنى أن من يرحم خلق الله يرحمه الخالق، وهذا ما يدل عليه قول نبينا محمد ﷺ: "الراحمون يرحمهم الرحمن، ارحموا أهل الأرض يرحمكم أهل السماء"(٢).

ومن شواهد التكرار الذي يدل على التأكيد قوله في قصيدة "حل روحه وفنى" {المنسرح}:

شاكِسْ[٣] كما أنتَ؛ أنتَ لسْتَ هُنَا وشاغبِ الحرْفَ.. مزّقِ الكَفَنَا(٤)

جاء التكرار هنا في صورة كلمة (أنت)، والغاية منه التركيز على المخاطب وتعزيز حضوره الشخصي.

ومنه قوله في قصيدة "الحلم/الكابوس"[٥] {بحر السريع}:

---

١ : كلام الجن، ص٥١. وكلمة القحط بمعنى: احتباس المطر. قحط القوم وأقحطوا. وقحطت الأرض فهي مقحوطة. أو قحط المطر: احتبس. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب الحاء والقاف والطاء، ج٣/ص**٣٩**.

٢ : مسند أحمد، أحمد بن حنبل (١٦٤ – ٢٤١ هـ)، ت: أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ط: الأولى، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥ م،رقم الحديث: ٦٤٩٤، ج٦، ص٤٦. وكذا مسند الحميدي، أبو بكر، دار السقا، دمشق – سوريا، رقم الحديث: ٦٠٢، ج١، ص٥٠٣. وينظر: سنن أبي داود، ت محيي الدين عبد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، رقم الحديث: ٤٩٤١. ,كذا ينظر: سنن الترمذي، أبو عيسى الترمذي، ت بشار، دار الغرب الإسلامي – بيروت، رقم الحديث: ١٩٢٤.

٣ : كلمة شاكس و تشاكس يتشاكس، تشاكسا، فهو متشاكس، تشاكس الرجلان: مطاوع شاكس: تخالفا، تخاصما، تعاسرا، وفي القرآن: {فيه شركاء متشاكسون} معجم اللغة العربية المعاصرة، (أحمد مختار عمر)، مادة ش ك س، ج٢/ص١٢٢٦.

٤ : مارد وادي عبقر، ص٣٦.

٥ : قصيدة "الحلم/الكابوس" من ديوان "مارد وادي عبقر" ، نظّمت على وزن مشترك بين بحر السريع وبحر الرجز، حيث يمكن أن تكون على وزن تفاعيل السريع، ويمكن أن تنطبق على وزن الرجز،(ينظر: تقطيع البحر السريع والرجز، رقم الصفحة: ١٤٥)، لكن الباحث يرجح

هنا استقرَّ النيلُ سلْ(حابِي) لوْ أنَّ فوقَ السدِّ أحْباشا عشرونَ مرَّتْ حُلْوِتِي،لَكنْ أنْتِ نَعَمْ أنتِ كَما الباشا[1]

تكرار كلمة (أنت) في البيت ينبئ عن التأكيد على المخاطب.

ونستمع لقول الشاعر في قصيدة "لا بخٍ بخِ" {المتقارب}:

فسيَّان... لكنْ/ دمِي مِنْ دَمِي لا بخٍ – فقتيلاكَ أنْتَ– بخِ[2]

جاء هنا تكرار كلمة (دمي) مع الضمير المتصل للمتكلم، الذي يعزز التأثير العاطفي والتأكيد على قوة الصلة بين الشاعر و بين القتيلين، يرثي الشاعر شقيقيه الذين وافتهما المنية عام ١٩٩١م، فيعبر عن حزنه ويؤكد على أن دم شقيقيه دمه.

خامسا: أسلوب المقابلة.

المقصود بالمقابلة: "رسم صورتين مركبتين متضادتين، يقابل فيهما الشاعر بين وضعين على طرفي نقيض من خلال رؤيته االخاصة"[3]، ويقول حازم القرطاجني[4] في توضيح مفهوم المقابلة، بأنها: "تكون في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن

هنا بحر السريع، وذلك أن أسلوب القصيدة ينبئ عن الغناء، حيث تحدث الشاعر فيها عن حلمه الذي رآه حين عجز عن زيارة الطبيب في مرضه، فجاءته فتاة جميلة في زي ممرضة بصحبة طبيب عجوز، فعبر عنها بصورة غنائية. ديوان مارد وادير عبقر، ص ٣٠.

١ : مارد وادي عبقر، ص٣٢.

٢ : المصدر السابق، ص٤٢.

٣ : شعر غازي القصيبي "دراسة فنية"، محمد بن سالم بن سعيد الجهني، رسالة الماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية ٢٠٠٠م، ص ١٢٨.

٤ : حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم القرطاجني، أبو الحسن، المعروف بالقرطاجني، (٦٠٨ – ٦٨٤ هـ = ١٢١١ – ١٢٨٥م)، أديب من العلماء له شعر. من أهل قرطاجنة (Carthagene بشرقي الأندلس) تعلم بها وبمرسية وأخذ عن علماء غرناطة وإشبيليّة، وتتلمذ ل أبي علي الشلوبين ثم هاجر إلى مراكش، ومنها إلى تونس فاشتهر وعمّر، وتوفي بها. من كتبة (سراج البلغاء) طبع طبعة أنيقة محققة، باسم (مناهج البلغاء وسراج الأدباء) وله (ديوان شعر – ط) صغير. وهو صاحب (المقصورة) التي مطلعها: لله ما قد هجت يا يوم النوى ... على فؤادي من تباريح الجوى، شرحها لشريف الغرناطي في كتاب سماه (رفع الحجب المنشورة على محاسن المقصورة – ط). (الأعلام، خير الدين الزركلي، ج٢/ص١٥٨-١٥٩).

يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلام المعنيين في ذلك صاحبه"(١).

فمن شواهد هذا الأسلوب الذي يرسم فيها الشاعر صورا متعددة لأوضاع متقابلة قوله من قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

لمَّا تخاصمَتِ الحروفُ كان لها عَدْلٌ فظلمُ عرائسِ الهوى شَلْطُ(٢)

تتجلى المقابلة في البيت بين كلمة (عدل وظلم)، ومما يستفاد من المقابلة هنا إبراز التناقض والتباين بين الكلمتين، حيث قابل الشاعر بين العدل الذي يرمز للإنصاف والتوازن، وبين الظلم الذي يوحي بالقهر والتعدي، لأن الشاعر أراد أن يعبر عن إهمال الناس اليوم الأعمال الأدبية الجميلة والتعامل معها بالظلم والاحتقار، بينما كانت تحظى بالاهتمام سابقا.

ومن الأبيات التي وظف فيها أبو ديوان المقابلة قوله من قصيدة "خوند طغاي" {الوافر}:

حلاوةُ مصرَ.. للأوباشِ. أما مُرُّها... فجزايْ فتبخسُ تَمْرَها للغُزِّ حظِّيَ منه مصٌّ نَوايْ(٣)

يقدم الشاعر في هذا البيت صورتين متقابلتين متضادتين قابل فيهما في كلمة (حلاوة ومرّ)، أما الأولى فهي صورة الخير والنعيم وأما الثانية فهي صورة الشر والعذاب، وفائدة المقابلة في هذا البيت توضيح التناقض والتباين بين ما يحظى به الشاعر من المرارة في صورة العذاب والشقاء وبين ما يحصل عليه الأوباش من الخير والنعيم الذي لا يستحقونه. فالشاعر يعبر عن الظلم الذي يعاني منه الشعب والفساد المنتشر بينهم.

ومنه قوله من قصيدة "ذئب القميص" {الوافر}:

خرجْتُ دخلْتَ قَطّعْنَ الوريد الـ(م) مُعنَّى ظالما هل من محيصِ؟!(٤)

---

١ : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم بن محمد القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، ص ١٦.

٢ : كلام الجن، ص٤٤.

٣ : المصدر السابق، ص٢٠.

٤ : كلام الجن، ص١٠١.

جمع الشاعر بين معنيين متضادتين في البيت، حيث قابل (الخروج) بضده (الدخول)، فإن حركة الخروج تعكس اتجاها معاكسا للدخول، يعبر الشاعر هنا عن حالة من الاضطراب وعدم الاستقرار، حيث يوظف خروج يوسف –عليه السلام– من السجن ودخوله على النسوة حين طلبت إمرأة العزيز منه ذلك، ﴿وَقَالَتِ ٱخۡرُجۡ عَلَيۡهِنَّۖ﴾(١)، فكأن يوسف –عليه السلام– خرج من مشكلة (السجن) ووقع في أخرى (كيد النسوة وإعجابهن به).

١ : سورة يوسف، آية ٣١.

المبحث الثاني

الروافد التراثية في لغة أبي ديوان

(القرآنية، النبوية، التاريخية)

مفهوم الروافد التراثية:

منح الله الإنسان ذاكرة يختزن بها ماضيه، والتراث مرآة تعكس الماضي المتلون بالذكريات، والأمة التي لا تمتلك الماضي الحي الذيّ يمثله التراث لم تر نور النموّ والازدهار.

ثم إن الناظر في المعنى اللغوي لكلمة (الروافد) جمع (رافد)، يجدها مشتقة من الفعل الثلاثي (رفد)، ومعناها: أعان، ساعد، أعطى، ساند، و"الرافد هو الذي يلي المِلك ويقوم مقامه إذا غاب"(١)، وفي القرآن الكريم ﴿بِئۡسَ ٱلرِّفۡدُ ٱلۡمَرۡفُودُ﴾(٢) أي بئس العطاء المعطى. إذن فالروافد إذا اتصفت بالتراث فيُعنى بها المصادر والأصول والأجداد والشواهد التي يستند إليها الشاعر والأديب.

أما كلمة (التراث) فمشتقة من الفعل الثلاثي (ورث)، يقال: "ورث ماله ومجده، وورث عنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة"(٣)، معناها: "أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أوسبب"(٤)، فعملية التحول هذه تدلّ أنّ كلمة (تراث) ومرادفاتها تحتوي على معنى التناوب والانتقال من جيل إلى آخر دون تحديد شروط وعقود، وتدل أيضا أن الكلمة وأخواتها تشمل كل متناقل مادياً أو معنوياً من السابق إلى اللاحق ومن السلف إلى الخلف، "ولم تدل كلمة تراث على الموروث الثقافي كما هو عليه الحال بالنسبة لاستخدامها في الخطاب العربي المعاصر، مما يشير إلى أن استخدامنا لهذه الكلمة وفقاً لمفهومنا الحالي لها إنما هو استخدام جديد ومغاير لما كانت عليه من قبل، إلا أنه استخدام تابع من مفردات التفكير العربي المعاصر وليس دخيلا عليه"(٥).

"فالتراث بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، يشير إلى ما هو مشترك بين العرب، أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم، لتجعل منهم جميعاً خلفاً لسلف"(٦)، ويشمل التراث بهذا المفهوم "نتاج الحضارة في جميع ميادين النشاط

١ : ينظر لسان العرب لابن منظور، مادة: (رفد)، ج٣، ص١٨١. وكذا المعجم الوسيط، مادة: (رفد)، ص: ٣٥٩.

٢ : سورة هود: آية ٩٩.

٣ : لسان العرب لابن منظور، ج٢، ص١٩٩.

٤ : معجم مقاييس اللغة، لابن فارس، مادة: (ورث)، ج٦، ص١٠٥.

٥ : التراث والحداثة– دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري، مركز الدراسات الوحدة العربية، ٢٠٢٠م، ص٢٢.

٦ : دراسات في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مكتبة المعارف بيروت، ٢٠١٤م، ص٣٥.

الإنساني من علم وفكر وأدب ومأثورات شعبية وآثار ومعمار، وتراث فلكلوري واجتماعي و اقتصادي ..."(١). سواء كان منطوقاً أو مكتوباً.

فخلاصة القول إنّ التراث: "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب ، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي يوثقه علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"(٢).

وبناءً على ذلك فقد مرّت علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث بمرحلتين: مرحلة تسجيل التراث، ومرحلة توظيفه، أما عهد التسجيل "يعود إلى مرحلة الإحياء التي مثلها البارودي وغيره من أبناء جيله، حيث مثلت مرحلة الإحياء نوعاً من العودة إلى توثيق علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث"(٣)، وكانت علاقة الشاعر العربي المعاصر بالتراث في عهد البارودي وجيله تقتصر على "إحياء التراث بالكشف عن كنوزه وتجليتها وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار، فعلاقة مدرسة البارودي بالتراث علاقة سطحية لم تتمكن من تفجير طاقات القيم التي يزخر بها بل اكتفت ببعثه وإحيائه، ولذلك يمكن أن نسمي هذه المرحلة بمرحلة " تسجيل التراث " أو " التعبير عنه "(٤).

إنّ تعامل شعراء الإحيائيين مع التراث عند هذا الحد محمود، حيث فتحوا الباب للأجيال اللاحقة لإكمال ما بدأوه، وقد سهلوا السبيل بجهودهم نحو "توظيف التراث" في الشعر العربي المعاصر بحيث أصبح سمة مميزة من الشعر.

لكن علاقة الشاعر العربي المعاصر لم تسلك المسار الجديد "إلا في العقود الثلاثة الأخيرة الماضية التي أبرم فيها الشعراء علاقة جديدة مع تراثهم العربي والإنساني تمثلت في مجاوزة أنماط محاكاته الأولية إلى توظيفه في النص الشعري، كما تفاعلوا مع التراث الإنساني فتعمقوه متسلحين بثقافة واسعة ليست الثقافة العربية إلا

١ : دراسات في التراث العربي، محمد عبدالقادر أحمد، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٥.

٢ : المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، سنة ١٩٧٩، ص٦٣.

٣ : توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، ص٢٠٣.

٤ : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص٢٥.

إحداها"(١)، مشكلين بذلك "مدرسة حديثة بدأت من أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من القرن الماضي، فدخلت علاقة الشاعر بالتراث مرحلة جديدة تجاوزت مرحلة تسجيله أو التعبير عنه إلى مرحلة توظيفه أو التعبير به"(٢).

وقد عدّ "الدكتور علي عشري زايد[٣] "أسباب توجه الشعراء والأدباء نحو توظيف التراث خمساً، وهي:

" ١. العوامل الفنية: وهي رغبة الشاعر في تحرير قصيدته من أسر الغنائية والانطلاق بها نحو أفق الدرامية ورغبته في إيجاد معادل موضوعي لتجربته من التراث الفني ومعطياته.

٢. العوامل الثقافية: وتتمثل في التفاعل الثقافي، وتأثر الشعراء بدعوة ت.س.إليوت إلى وجوب الارتباط بالموروث، مما حدا بالشعراء العرب المعاصرين إلى الالتفات إلى تراثهم العربي والإسلامي والإنساني.

٣. العوامل السياسية والاجتماعية: حيث يلجأ الشعراء حين يشتد بهم القهر السياسي والاجتماعي إلى نقل تجاربهم إلى المتلقين بطرق غير مباشرة تحميهم من سطوة القوى السياسية وأجهزتها، ومن السلطة الأدبية لبعض القوى الاجتماعية.

٤. العوامل القومية: وتتمثل في عودة الأمة إلى جذورها في مواجهة الخطر الذي يهدد الكيان القومي للأمة العربية، والشاعر العربي المعاصر أحد أبناء الأمة، مثلما أن التراث من أهم جذورها الذي ترتكز عليها.

---

١ : توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، ص٢٠٤.

٢: الرحلة الثامنة للسندباد، علي عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – مصر، ص١٧

٣ : الأستاذ الدكتور علي عشري زايد – رحمه الله تعالى- ولد الدكتور علي عشري في ٢٥-١٠-١٩٣٧ وتخرج في كلية دار العلوم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى سنة ١٩٦٣. بدأ معيدًا بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بدار العلوم عام ١٩٦٣ – ثم مدرسًا مساعدًا عام ١٩٧٢، وسافر في مهمة علمية إلي فرنسا لمدة عامين بين ١٩٧١- ١٩٧٣. ثم مدرسًا عام ١٩٧٤. ثم أستاذًا مساعدًا عام ١٩٨٠ حيث قام بتدريس الأدب المقارن بدار العلوم من عام ١٩٨٠ – ١٩٨٢. وهو مؤسس معهد اللغات في الجامعة الإسلامية العالمية بإسلام آباد بباكستان وأول مدير له، والذي أصبح الآن باسم مركز تعليم اللغة العربية. وهو مؤسس كلية اللغة العربية في نفس الجامعة وكان أول عميد لها من عام ١٩٨٢- ١٩٩٢م.ومن إنتاجه العلمي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا العربي المعاصر، قراءات في الشعر العربي المعاصر، الرحلة الثامنة للسندباد (دراسة فنية لشخصية السندباد في شعرنا المعاصر)، النقد والبلاغة في القرنين الثالث والرابع الهجريين، الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي، ديوان الستالي مادح بني نبهان، محمد غنيمي هلال ناقدًا ورائدًا في دراسة الأدب المقارن (بالاشتراك)، قصص الحيوان بين الأدب العربي، والآداب العالمية (دراسة مقارنة)، موسيقى الشعر الحر، دراسات نقدية في الشعر الحديث.https://www.facebook.com/share/١NprhPGtY٦

٥. العوامل النفسية: وتبدو في الهروب من إحساس الغربة الذي يعانيه الشاعر في العصر الحديث، مما دفعه إلى نشدان عالم آخر أكثر عفوية ونضارة وقد وجد هذا العالم بين أحضان التراث، وخصوصا التراث الأسطوري"(١).

بالإضافة إلى ثراء المصادر التراثية بالإشارات والدلالات والرموز التي تحتوي على أحداث وشخصيات ونصوص، فإننا سنلقي الضوء في هذا المبحث على استخدام أبي ديوان للتراث متمثلة في العناوين التالية:

١. الموروث القرآني.
٢. الموروث النبوي.
٣. الموروث التاريخي.

١ : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص١٥-٤٤.

١. الموروث القرآني

لقد "كان التراث الديني في كل الصور ولدى كل الأمم مصدرا سخيّاً من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية، والأدب العربي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني"(١).

يعدّ التأثر بالقرآن الكريم أهمّ عنصر من عناصر التأثر بالتراث الديني الإسلامي في تجربة أبي ديوان، حيث تعود كثير من صوره الشعرية إلى المنبع القرآني، وتمتاز الصورة الشعرية المستمدة منه بالأصالة والعمق الفني.

يبرُز أثره في شعر الشاعر سواء في استدعاء بعض شخصيات الأنبياء، أم في اقتباس النصوص القرآنية، وأحداثه، وصوره.

ومن الشخصيات التي تناولها الشاعر في شعره، شخصية يعقوب – عليه الصلاة والسلام –، ففي قصيدة "ذئب القميص" استدعى شخصية نبينا "يعقوب" قائلا {بحر الوافر}:

تجنَّتْ في زمان الشكِّ تُوصي بغايا الحُسْنِ في الحيِّ الرخيصِ
وصبّتْ دمعَ يعقوبي لتنْأى فصاحَ النادلُ الظمآنُ: غُوصي(٢)

استحضر الشاعر هنا في البيت الثاني شخصية يعقوب عليه السلام متمثلة في أبرز ملامحها، وهي الصبر والحزن والألم، والصورة هنا ترتبط بقصة نبوية مأساوية، التي تسببت إلى الحزن وسَيلانِ الدموع من عين يعقوب، وأدّى ذلك إلى ذهاب بصره، وقد أشار إليه القرآن: ﴿ٱذۡهَبُواْ بِقَمِيصِي هَٰذَا فَأَلۡقُوهُ عَلَىٰ وَجۡهِ أَبِي يَأۡتِ بَصِيرٗا﴾(٣)، وقد لحقه هذا الحزن كله من فقدان ابنه يوسف عليه السلام، فاستحضار الشاعر شخصية يعقوب

١ : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، ص٧٥.

٢ : كلام الجنّ، ص٩٩.

٣ : سورة يوسف: آية ٩٣.

وصباب الدمعة من عينه يعبّر صورةً عن الحزن والبلاء، حيث يُبدي الشاعر ألمه وهمه من خلال مقارنة دموعه بدموع يعقوب عليه السلام.

وفي قصيدة "عشرٌ عجافٌ" يستدعي أبو ديوان شخصية نبينا موسى – عليه الصلاة والسلام – قائلا {بحر الكامل}:

يا جنة الأعراف أين جهنَّمي من قال للواشين أن يتمنطقوا؟
أخشى عليك السحر يلثم حبلها فيضيع موسى البحر وجهٌ مُونِقُ(١)

استخدم الشاعر شخصية موسى عليه السلام متمثلة في ملامح الصمود والعزيمة في مواجهة التعثّرات والإغراءات، فيصوّر الشاعر صورة عن مشاعر الحب والخوف مستدعيا لشخصية موسى عليه السلام، وقصة فلقِه البحرَ لما خرج مع بني إسرائيل من مصر، وكان فرعون وقومه وراءهم في طلبهم، فلمّا وصلوا إلى البحر ضرب موسى عصاه على البحر، فانفلق، فجاوزه موسى ومَن معه، وغاب عن أعين فرعون وقومه، وقد أشار إليه القرآن: ﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ ٱلْبَحْرَ﴾(٢)، يوظّف الشاعر هنا (البيت الثاني) خوفه على فقدان حبيبته من أن يسحرها جمالها فيفقدها، كما فقد فرعونُ موسى وغاب عن عين الناظر بعد ما انفلق البحر.

فالشاعر هنا في البيت الثاني يشبّه سحرَ حبل الساحرين في قصة موسى بالقوة المميلة والجاذبة لعيون الحبيبة وجمالها، حيث يخاف عليها من أن يسحرها جمالُها فيفقدها، ويشبّه موسى الذي غاب في البحر وفقِد وجهُه الأنيقُ بالحبيبة ووجهها الذي قد يفقده الحبيب المفتون بجمالها، فبهذا الأسلوب نجح الشاعر في استخدام شخصية موسى لتأكيد مفهوم الصمود والاستقامة أمام المحن والفتن، والتحديات والمصاعب، كما استقام موسى عليه السلام.

ومن التناص القرآني الذي وقع في شعر أبي ديوان قوله في قصيدة "أخطاك سهم" {بحر الوافر}:

(أبَا ديوانَ) إن يمسَسْكَ قَرْحٌ فقدْ مسَّ الذينَ قضَوْا قروحُ(٣)

---

١ : كلام الجن، ص٣٩.

٢ : سورة البقرة: آية ٥٠.

٣ : ماردُ وادي عبقر، ص٧..

في هذه الصورة تناص واع مع قوله تعالى: ﴿إِن يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ ٱلْقَوْمَ قَرْحٌ مِّثْلُهُۥ﴾(١).

استقى الشاعر معنى التسلية والمواساة من النص القرآني، حيث يتحدث الشاعر هنا عن المعاناة التي يواجهها (الشاعر أو الإنسان بشكل عام) في حياته، ويبين التسلية والمواساة على المصاعب والجروح كما بين الله ذلك للمؤمنين "فيما وقع لهم ونزل بهم في غزوة أحد، فنهاهم عن الحزن واليأس والاستسلام للضعف... وإذا كانو قد أصيبوا في غزوة أحد بعدد من الإصابات فقد أصيب المشركون من قبل في غزوة بدر، وتلك سنة من سنن الله تعالى بين الناس، فيوم لك ويوم عليك، ودوام الحال من المحال"(٢). والصورة التي استمدها الشاعر من القرآن الكريم تؤكد الصبر وعدم الحزن والاستسلام للضعف أمام تحديات الزمن في حياة البشر، حيث يشير إلى أن الذين مضوا كذلك هم مرّوا بمراحل قاسية في حياتهم.

ومن ذلك قوله في قصيدة "ذئب القميص" {بحر الوافر}:

وقد أعددْتُ متّكأً ومُتْكا وسكّينًا وألْفًا من لصوصي
خرجْتُ دخلْتَ قَطّعْنَ الوريد الـ(م) ـمُعنَّى ظالما هل من محيصِ؟!(٣)

في البيتين اقتباس من النص القرآني: ﴿وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ﴾(٤).

بالنظر في الاقتباس من النص القرآني يتبين لنا أن الشاعر استوحى بعض العناصر من قصة يوسف عليه السلام وقد ضمّنها بموضوع القصيدة ومشاعرها بشكل واع ومميز، والحكاية أنه "لما علم الناس بحكاية امرأة العزيز ومراودتها ليوسف تحدث النساء في ذلك وتكلمن عن امرأة العزيز كلاما غير طيب، ووصفوها بالضلال وقلة الحياء، فلما علمت بمقالتهن دعتهن إلى مجلسها وأعدت لهن طعاما ومتكأ للجلوس، وأعطت كل واحدة منهن سكينا لتقطع بها الطعام، ثم لما اكتمل حضورهن وجلوسهن وتناولهن السكاكين، قالت

١ : سورة آل عمران: آية ١٤٠.

٢ : في نور القرآن الكريم، أ. د. محمد نبيل غنايم، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ج١، ص١٣٥.

٣ : كلام الجن، ص١٠١.

٤ : سورة يوسف: آية ٣١.

ليوسف اخرج عليهن، فلما خرج عليهن يوسف أصِبن بالدهشة الشديدة والإعجاب الكبير من شدة حسنه وبهاء جماله، حتى غفلن عما في أيديهن من السكاكين فجرحت أيديهن بلا شعور"(١).

يعبّر الشاعر هنا عن استعداده لمواجهة الأعداء والمعاناة العميقة بكل قوة وثبات، حيث جهّز نفسه وسكينا حادا وجيشا من اللصوص لمواجهة التحديات، كما فعلت امرأة العزيز في مواجهة كلام النساء عنها بالضلال وقلة الحياء.

والشطر الأخير من البيت الثاني مأخوذ من قوله تعالى: ﴿وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُم مِّن قَرْنٍ هُمْ أَشَدُّ مِنْهُم بَطْشًا فَنَقَّبُواْ فِي ٱلْبِلَادِ هَلْ مِن مَّحِيصٍ﴾(٢).

يتساءل الشاعر عما إذا كان هناك أي مهرب ومخرج من الظلم الذي يعاني منه، ويبحث عن فرصة للنجاة من هذه التجارب الصعبة والمؤلمة. فإن الله سبحانه وتعالى لما أهلك أقواما وأمماً ظالمة رغم قوتهم، فلم يجدوا مهربا ومخرجا من العذاب الإلهي، فكذا أبو ديوان لا يظهر أمامه مهرب من الظلم والمعاناة، إلا أنه أشار إلى الأمل في النجاة والخلاص من ذلك بوضع علامة الاستفهام في نهاية البيت.

ومن أنواع استعانة الشاعر بألفاظ القرآن الكريم قوله (بحر الوافر):

قديما كان لي عرشٌ وربٌّ وسجنٌ رهْن إسواري الرصيصِ

رماني الجُبُّ للشيطانِ عطْفًا متاعًا للعزيزِ وللغميصِ(٣)

فالشاعر هنا استمد من القرآن الكريم عندما قال: رماني الجبّ في استدعاء من قوله تعالى: ﴿وَأَلْقُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ﴾(٤).

١ : في نور القرآن الكريم، أ. د. محمد نبيل غنايم، ج٢، ص١٠.

٢ : سورة ق: آية ٣٦.

٣ : كلام الجن، ص١٠١.

٤ : سورة يوسف: آية ١٠.

تصف الأبيات حالة من الضياع والتخلّي، كما فعله أبناء يعقوب عليه السلام مع أخيهم يوسف حين "قوي الحسد وبلغ النهاية قالوا لا بد من تبعيد يوسف عن أبيه... إما بالقتل أو التغريب إلى أرض يحصل اليأس من اجتماعه مع أبيه..."(١) وأخيرا ألقوه في غيابت الجبّ.

وهنا يبدأ الشاعر بتصوير حالته في الماضى والحاضر، حيث كان يتمتع سابقا بالسلطة والمكانة الرفيعة ولكنه الآن يواجه الظروف الصعبة والمحن. ثم يرسم الشاعر كيف أنه تخلى الناس عنه وتركوه للشيطان بلا مشاعر وعواطف، حيث أصبح ملكاً متاعا لأولي القوة والثروة والسلطة، كما فعِل ذلك مع يوسف من قبل إخوته، حيث طرحه إخوته في مكان مظلم من الجبّ، وتخلّوا عنه حتى يخل لهم وجه أبيهم، فكذا الشاعر وقع في العزلة وتخلّي الناس عنه وهو في بئر مظلم لتكاليف الحياة والمحن يواجه الظروف القاسية.

ونرى الشاعر يستلهم من القرآن الكريم في قوله{بحر الوافر}:

وهيتُ لك المُقامَ بوردِ ريشي ألا رُحْمَى... لطاووسٍ قَصِيصِ(٢)

فهذا النص استلهمه الشاعر من قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾(٣).

امتصّ الشاعر معنى التفاني والتضحية بكل ما لديه من الجمال والفنّ (الشعري) للمحبوب والجماهير، مثلما ضحّت وتفانت امرأة العزيز ليوسف، حيث غلّقت الأبواب وخاطبت يوسف مضحّيةً بأغلى ما تملكه المرأة وهو العفة: هيت لك أي تعال، فإن الشاعر كذلك يتعامل مع المحبوب والجماهير بالإخلاص في الحب والتضحية كما تعاملت امرأة العزيز مع النبي يوسف عليه السلام (بغض النظر عن عدم مشروعية أسلوب تضحيتها في الأديان السماوية).

---

١ : تفسير الرازي (مفاتيح الغيب) أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ)، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط: الثالثة – ١٤٢٠هـ، ج١٨، ص٤٢٥.

٢ : كلام الجن، ص١٠٣.

٣ : سورة يوسف: آية ٢٣. (قال الواحدي: هيت لك اسم للفعل نحو: رويدا، وصه، ومه. ومعناه هلم في قول جميع أهل اللغة، وقال الأخفش: هيت لك مفتوحة الهاء والتاء، ويجوز أيضا كسر التاء ورفعها... وقرأ ابن كثير هيت لك مثل حيث، بفتح الهاء وضم التاء) تفسير الرازي، ج١٨، ص٤٣٧.

ومن اتكاءات الشاعر على النص القرآني قوله في قصيدة "أخطاك سهم" {بحر الوافر}:

وقال: احْمِلْ.. فقلنا: ارْكبْ.. فآوَى ولمْ يعصمْهُ كِبْرٌ.. أو طُمُوحُ(١)

لقد اتّكأ الشاعر في الشطر الأول على قوله تعالى: ﴿قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا﴾(٢)، وقوله: ﴿يَٰبُنَيَّ ٱرْكَب مَّعَنَا﴾(٣)، وقوله: ﴿قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ ٱلْمَآءِ﴾(٤)

يدعو الشاعر هنا إلى طاعة الله والتواضع له – عز وجلّ – في أوامره، ويحذّر من التمرّد والكبرياء الذي هو مصدر الهلاك، اتّكأ الشاعر في البيت الأول على حكاية ثلاثية تحتوي على نبيّ الله نوح عليه السلام، وابنه "كنعان"، والسفينة، والحكاية أن الله سبحانه وتعالى لما حقّ العذابَ على قوم نوح عليه السلام بعد اتهامهم له بالكذب والافتراء على الله، أمره الله أن يصنع سفينة تحمله هو وأصحابه ومن كتب الله له الخلاص من عذابه، "فلما جاء أمر الله وحان موعد نزول العذاب تفتحت أبواب السماء بماء منهمر وتفجرت عيون الأرض فالتقى الماء على أمر قد قدر،.... وركب نوح ومن معه في السفينة،... فجرت بهم في موج كالجبال، وحلّ الغرق بالكافرين، وفيهم ابن نوح وامرأته، فنادى نوح ابنه اركب معنا، ولا تكن مع الكافرين، ... فظنّ الابن أنه سيلجأ إلى جبل يحفظه من الغرق، فقال له والده لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحمه الله بالإيمان، وحال بينهما الموج فكان من المغرقين"(٥).

يبيّن الشاعر أهمية التواضع والاستسلام لأمر الله تعالى، حيث إنهما ساعدا نوح ومن معه على النجاة والخلاص من عذاب الله المنزّل، ويحذّر من الكبرياء والجموح والتمرّد (من أمر الله) الذي يؤدي إلى الهلاك، كما انغرق كنعان (ابن نوح) في الفيضان المرسَل على قوم نوح، لأنه "لا فرار من الله إلا إلى الله"(٦).

---

١ : مارِدُ وادي عبقر، ص٩.

٢ : سورة هود: آية ٤٠.

٣ : المصدر نفسه، آية: ٤٢.

٤ : المصدر نفسه، آية: ٤٣.

٥ : في نور القرآن الكريم، أ. د. محمد نبيل غنايم، ج١، ص ٤٧١.

٦ : تفسير الرازي، ج١٧، ص٣٥٢.

نلاحظ أن الشاعر لم يخل له ديوان من استعانة بنصوص القرآن الكريم ومعانيه، وتعدد أخذ الألفاظ القرانية بلفظها تارة وبمعناها تارة أخرى، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "رحلة النحل" {بحر البسيط}:

يا شرعةَ الغابِ، ...عدْلٌ دون زمرتِهِ أَقْصَى المُهَرّجَ عَنْ جُمْهُورِه القاسي
أَأَنْتَ قُلْتَ لَهُمْ: عُودوا لِصَوْمَعَتِي كَيْ نسرقَ اللحْنَ من أحضانِ قِرْطاسي
ونستعيدَ زمانَ العزِّ –أمقتُه– فمصرُ جاريتي والشَّعْبُ نخَّاسي(١)

والصورة في البيت الثاني مأخوذة من النص القرآني في قصة سيدنا عيسى عليه السلام مع بني إسرائيل من النصارى، لما سأله علام الغيوب على سبيل الاستفهام الإنكاري عن حقيقة إعطاء الأمر باتخاذ قومه هو وأمّه مريم عليهما السلام إلٰهين من دون الله: ﴿ءَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ ٱتَّخِذُونِى وَأُمِّىَ إِلَـٰهَيْنِ مِن دُونِ ٱللَّهِ﴾(٢).

يتحدث الشاعر هنا عن الوضع السياسي والاجتماعي، وينتقد الحكم الفاسد والظلم الذي يعاني منه المجتمع، ويلوم إهمال الحكومة مصالحَ الشعب، وتفضيل المصلحة الشخصية على مصلحة الوطن والمجتمع، ويبدي رغبته في استعادة العدل والكرامة المفقودة، ويرفض الظلم والجور وعدم العدالة.

فاستخدام الشاعر لاقتباس النص القرآني في قوله من البيت الثاني "أأنت قلت لهم" تأكيد على رفضه الظلم والاستبداد، كما قام به عيسى عليه السلام رافضاً لإعطائه قومَه الأمرَ بعبادته وأمِّه والشرك بالله عز وجلّ، حيث قال مجيباً لعلام الغيوب: ﴿سُبْحَـٰنَكَ مَا يَكُونُ لِىٓ أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِى بِحَقٍّ ۚ إِن كُنتُ قُلْتُهُۥ فَقَدْ عَلِمْتَهُۥ ۚ تَعْلَمُ مَا فِى نَفْسِى وَلَآ أَعْلَمُ مَا فِى نَفْسِكَ ۚ إِنَّكَ أَنتَ عَلَّـٰمُ ٱلْغُيُوبِ﴾(٣).

فالملاحظة أنّ أبا ديوان استلهم ألفاظ القرآن ومعانيه وضمّنها في أعماله الأدبية والفنيّة بشكل متقنٍ وملموسٍ، ولا ريب أن الاقتباس القرآني في ديواني الشاعر لم يكن مقصورا على الأمثلة والشواهد المذكورة سابقا، بل إنهما ثريّان بالشواهد لمن أراد حصرها والنظر فيها.

١ : كلام الجن، ص١٣٥.

٢ : سورة المائدة: آية ١١٦.

٣ : المصدر نفسه.

٢: الموروث النبوي

إن اهتمام الشعراء بالموروث النبوي لا يقل عن اهتمامهم بالآيات القرآنية حينما يتّكؤون عليها في قصائدهم، لأن مكان السنة ومنزلتها لا تخفى على ذي بصر، وجدير بالذكر أن نبيّنا محمد – صلى الله عليه وسلم – أفصح العرب وأبلغهم، روِي "عن أبي هريرة أن رسول الله ﷺ قال: فضلت على الأنبياء بست: أعطيت جوامع الكلم، ونصرت بالرعب، وأحلت لي الغنائم، وجعلت لي الأرض طهورا ومسجدا، وأرسلت إلى الخلق كافة، وختم بي النبيون"(١).

فقد استعان الشاعر بما استقر في روحه من الأحاديث النبوية المباركة، ووظفها في أشعاره واقتبس منها صورا شعرية إيماناً منه أنّها تزيد من القيم الأسلوبية والفنية في شعره.

ومن الصور التي منبعها الحديث النبوي المطهر قول الشاعر في قصيدة "أخطاك سهم" {بحر الوافر}:

بأيّ جريمةٍ نغدو خماصًا ولم تُرْحمْ مجاعةُ مَنْ يَرُوحُ؟!(٢)

في هذه الصورة تناص واع مع حديث نبوي، عن عمر بن الخطاب، قال: قال رسول الله ﷺ: "لو أنكم كنتم توكلون على الله حق توكله لرزقتم كما يرزق الطير تغدو خماصا وتروح بطانا"(٣).

يتحدث الشاعر هنا عن عدم التعاطف مع الفقراء وعدم الشفقة عليهم، ويبدي غضبه عن طريق الاستفهام الإنكاري ويستغرب من تجاهل الأثرياء المساكين وعدم مساعدة المحتاجين، وقد عبّر عن حاجة المحتاجين وفقر الفقراء بألفاظ: "نغدو خماصا" أي جياعا، وهي نفس الألفاظ التي عبّر النبي محمد ﷺ بها عن جوع الطيور لما تذهب أول النهار "تغدو خماصا".

١ : الجامع الصحيح للإمام مسلم أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، دار الطباعة العامرة – تركيا، ١٣٣٤هـ،رقم الحديث: ٥٢٣ ج٢، ص٦٤.

٢ : مارد وادي عبقر، ص ٨.

٣ : سنن الترمذي، أبو عيسى (ت ٢٧٩هـ)، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر، ط: الثانية، ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥م، رقم الحديث: ٢٣٤٤، ج٤، ص ٥٧٣.

ومن الأمثلة التي استقى الشاعر صورها من الحديث النبوي ﷺ قوله في قصيدة "ما اسلنطأت" {بحر البسيط}:

فتَّشْتُ جيبَ الدُمى عن ألفِ ماشطةٍ فررنَ عن شعرهِ؛ ما يفعلُ المَشْطُ؟!(١)

اقتبس الشاعر هنا كلمة "ماشطة" من حكاية "ماشطة ابنة فرعون" التي رويت "عن ابن عباس، قال: قال رسول الله ﷺ: " لما كانت الليلة التي أسري بي فيها، أتت علي رائحة طيبة، فقلت: يا جبريل، ما هذه الرائحة الطيبة؟ فقال: هذه رائحة ماشطة ابنة فرعون وأولادها. قال: قلت: وما شأنها؟ قال: بينا هي تمشط ابنة فرعون ذات يوم، إذ سقطت المدرى من يدها، فقالت: بسم الله. فقالت لها ابنة فرعون: أبي؟ قالت: لا، ولكن ربي ورب أبيك الله..."(٢).

هذا البيت جزء من مجموعة من الأبيات التي انتقد بها الشاعر أحد الشعراء الذين هجاه، ووصفه أبو ديوان بضعف المستوى الأدبي والجفاف الشعري لدى الشاعر المستهدف، وشبهه بالطبيب الذي يموت قبل أن يشفى مريضه، ثم أخذ الشاعر في البحث عن إيجاد حلّ لسوء إنتاج الشاعر المعني، فعبّر عن البحث الدقيق والجهد المبذول في إيجاد حل لمشاكل الشخص المستهدف بـ "ألف ماشطة"، فكلمة "ألف" تنبئ عن الكثرة، وأما كلمة "ماشطة" ترمز إلى الدقة والمشقة، لأن المشط (قديما كانت آلة صغيرة سهلة الضياع) تستخدم لتسريح الشعر، فيقول الشاعر إنه بذل جهده في إيجاد حلّ لضعف الشخص المستهدف لكنه لم يجد وفشل في العثور عليه.

وعليه فإن الشاعر اقتبس كلمة "ماشطة" من الحديث النبوي الذي يحكي عن إيمان ماشطة ابنة فرعون وشجاعتها، وقد استخدمها الشاعر هنا في البيت مشيرا إلى البحث عن الشخص المميز والنادر كماشطة ابنة فرعون التي يقتدى بها في الصدق والإيمان والشجاعة، وعدم عثور الشاعر على مقصوده يدل أن الشاعر المستهدف ليس شخصا مميزا.

---

١ : كلام الجن، ص ٥٤.

٢ : مسند الإمام أحمد بن حنبل (١٦٤ – ٢٤١هـ)، مؤسسة الرسالة، ط: الأولى، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠١، رقم الحديث: ٢٨٢١، ج٥، ص٣٠.

ومنها أيضا قول الشاعر في قصيدة "خوند طغاي" {بحر الوافر}:

أخي المظلومُ والمصلوبُ.. هل يكفيهِ عامُ بُكايْ؟!(١)

هذا البيت يحمل جانبا من المشاعر الإنسانية والتجربة الشخصية لدى الشاعر، حيث يعبر الشاعر عن الحزن الشديد الذي لحقه بفراق أخيه "الحسين" -رحمه الله- لما انتقل إلى جوار ربه -٢٥ أكتوبر عام ١٩٩١م-، فأحسّ بالوحدة والانكسار الوجداني، فأخذ يتساءل على سبيل الاستفهام الإنكاري بأنه هل يكفي البكاء لمدة عام لتخفيف الألم الذي يشعر به الشاعر؟!...

وقد استحضر الشاعر صورة "البكاء لمدة سنة" من العام الذي توفي فيه عمّ نبينا محمد ﷺ "أبو طالب" وكذا زوجته ﷺ "خديجة بنت خويلد"، فسمى الرسول ﷺ ذلك العام بعام الحزن، قال النجم عمر بن فهد في كتابه " إتحاف الورى بأخبار أم القرى" : "واجتمع على النبي صلى الله عليه وسلم بموت «أبي طالب» و «خديجة» مصيبتان، وسماه عام الحزن؛ لأن «أبا طالب» كان يحميه عند خروجه من بيته ممن يؤذيه. و «خديجة» كانت تصدقه إذا آوى إلى فراشه، وتسليه عن كل ما يجرى عليه، وتقول: أنت رسول الله حقا"(٢)، وقال محمد بن أحمد أبو زهرة في كتابه "خاتم النبيين ﷺ ": هذه تسمية رسول الله صلى الله عليه وسلم للعام الذى توفى فيه شيخ البطحاء أبو طالب ابن عبد المطلب، وأم المؤمنين خديجة رضى الله تعالى عنها، وقد كانت أبر زوج لأكرم زوج، فسمى النبى صلى الله تعالى عليه وسلم ذلك العام عام الحزن، لأنه فقد فيه حبيبين، ولم ير بعد موتهما من يعوضه عنهما من ذوى قرابته وصهره"(٣).

ومن العبارات التي أوردها الشاعر في شعره مقتبسا من الموروث النبوي قوله في قصيدة "خيل بلا فِيَلَه" {بحر الوافر}:

---

١ : كلام الجن: ص٢٣.

٢ : إتحاف الورى بأخبار أم القرى، للنجم عمر بن فهد المكي، تحقيق محمد شلتوت، ط: مركو البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى، ١٤٠٣هـ، ج١، ص٣٠٥.

٣ : خاتم النبيين ﷺ، محمد بن أحمد بن مصطفى بن أحمد المعروف بأبي زهرة (ت ١٣٩٤هـ)، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٤٢٥هـ، ج١، ص٣٨٩.

أنا والخيل.. تحت القَصْرِ يا كِسْرى.. بلا فِيَلَهْ عظيمُ الروم.. بامرأتينِ.. ساوَمَني.. على أَيَلَهْ[1]

استلهم الشاعر هنا صورة الثبات والاستقلال والشجاعة من خلال التناص النبوي من حديث الرسول ﷺ لما كتب إلى هرقل عظيم الروم يدعوه للإسلام، وحين عاد نفر هرقل من المدينة فـ "دعا بكتاب رسول الله صلى الله عليه وسلم فقرِئ، فإذا فيه: (بسم الله الرحمن الرحيم، من محمد عبد الله ورسوله، إلى هرقل عظيم الروم، السلام على من اتبع الهدى، أما بعد)"[2].

قد وظّف الشاعر النص المقتبس "عظيم الروم" من حديث الرسول ﷺ توظيفا دقيقاً، معبرا عن ثباته أمام التحديات والصعوبات التي يواجهها الشاعر (أو الإنسان عامة) في حياته، فشبّه الشاعر مصائب الزمان بالقائد الروماني في الصلابة والقوة، حيث يطلب القائد من الشاعر الاستسلام عوض هدية تحتوي على امرأتين، فيرفض الشاعر عرض خصمه بالرغم من أنه ينتمي إلى الإمبراطورية الرومانية[3] التي كان يشار إليها بالعظمة والسلطة في عهدها الراسخ، ويسمى قائدها "عظيم الروم".

ومن الصور التي اتّكأ الشاعر فيها على الموروث النبوي قوله قي قصيدة "الشامتون" {بحر الكامل}:

والخاشعونَ، أنا.. أعَضُّ عليْهِمُو عَضَّا الشامتون: إليَّ... كيفَ ألومُكمْ: خوْضا؟![4]

استحضر الشاعر صورة التقدير والتعظيم والتمسك بالأصول من قول النبي ﷺ حيث قال: "أوصيكم بتقوى الله، والسمع والطاعة، وإن عبد حبشي، فإنه من يعش منكم يرى اختلافا كثيرا، وإياكم ومحدثات الأمور؛ فإنها ضلالة، فمن أدرك ذلك منكم فعليه بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين، عضوا عليها بالنواجذ"[5].

---

١ : كلام الجن، ص ٧٩.

٢ : صحيح البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دار اليمامة – دمشق، ط: الخامسة، ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م، رقم الحديث: ٥٩٠٥، ج٥، ص٢٣١٠.

٣ : ينظر: موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي، مجموعة من المؤلفين، المكتبة الشاملة، ج١٤، ص٢٩٣.

٤ : مارِدُ وادي عبقر، ص ١٤.

٥ : سنن الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي (ت ٢٧٩هـ)، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط: الأولى، ١٩٩٦م، رقم الحديث: ٢٦٧٦، ج٤، ص٤٠٨.

يبدي الشاعر هنا الاحترام والتقدير لأحبابه الذين ساندوه في موقف مأساوي حين لم يفز في مسابقة "كتارا" لشاعر الرّسول عام ٢٠١٨م، فسانده بعض أصدقاءه المخلصين على الحزن، ومنهم مَن أظهر الشماتة في عينيه، فشبّه الشاعر مساندیه بالأصول التي يتمسك بها الإنسان وقت ظهور المحدثات والاختلافات، مثل: سنة الرسول ﷺ وسنة الخلفاء، التي نصح النبي ﷺ أصحابه خاصةً والأمة الوسطية عامةً بالتمسك الشديد عليها حتى يأمن الضلال والفتن، وكلمة "العضّ" تستخدم للرمز إلى التمسك القوي والشديد.

ومن البديهي أن استحضار الشاعر للتراث الديني وتوظيفه في شعره يجعل القارئ متشوقا إلى التعمق في دراسته، لأنه "من بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنه مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بالنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما تقول فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان"(١).

١ : إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقص والمسرح)، دكتور صلاح فضل،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ١٩٨٧م، ص٤١-٤٢.

٣: الموروث التاريخي

يحتوي الموروث التاريخي على "مجموع الحقائق التاريخية التي وصلتنا من العصور السابقة، مقدار تمثلها في أسماء الشخصيات التاريخية المشهورة، والمدن ومراكز الحضارة المهمة، ومضامين الحياة والسلوك، لكونها أشياء حدثت في التاريخ السياسي والاجتماعي والحضاري للأمة العربية عبر امتداد زمني"(١).

يلاحظ من خلال القراءة الأولية للموروث التاريخي أنه لا يتجاوز "كونه أحداثا تراثية مستقاة من مواقف تاريخية قديمة لها من الزخم مايؤهلها لأن توظف توظيفا فنياً في القصيدة المعاصرة يبرز قدرتها على البقاء والاستمرار، ويكشف عن تعلقها بذهن المتلقي... وبما أن الحدث تؤديه الشخصية، فقد اقترن توظيفه في الشعر العربي المعاصر إلى حد كبير بالشخصية التراثية. إلا أن من الشعراء من وظف الحدث كمعطى تراثي مستقل بذاته، جعلا إياه إطارا عاما لرؤيته الشعرية. ووصف تفصيلاته أو جزئياته على نحد فنيّ للإيحاء بأبعاد تلك الرؤيا"(٢).

فظاهرة إدراج الشاعر المعاصر لسجلات الزمان وأحداث التاريخ البشرية ودلالات التراث يمنح فرصة ربط الأجيال بعضها البعض، ويتيح امتزاجا بين الحركة الزمنية، حيث يعكس آثار الماضي وأحداثه على الحاضر.

فتأسيسا على ما سبق استخدم أبو ديوان الموروث التاريخي في عدد من نصوصه، يتراوح من توظيف المفردات والعبارات التراثية إلى الأحداث والشخصيات التاريخية المشهورة، حاملة للدلالات التراثية القديمة.

ومن الشخصيات التي يتداول استخدامها في الشعر المعاصر شخصية حمزة بن عبد المطلب[٣] عمّ النبي ﷺ، حيث رأى الشعراء في شخصيته الشجاعة والبطولة في المعارك والصراعات التي خاضها المسلمون دفاعا

١ : أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٦م، ص٨٠.

٢ : توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، ص٢٠٩

٣ : مقتل حمزة سيد الشهداء: { وقفت قوتان غير متكافئتين في العدد ولا في العدة،....كان حمزة بن عبد المطلب، من أعظم أبطال العرب وشجعانهم، وكان قد قتل يوم بدر عتبة أبا هند، كما قتل أخاها ونكل بكثير من الأعزة عليها. وكان يوم أحد كما كان يوم بدر أسد الله وسيفه البتار. قتل أرطأة بن عبد شرحبيل. وقتل سباع بن عبد العزى الغبشاني. وجعل يهذ كل من لقي بسيفه فتسيل من جسده روحه. وكانت هند بنت عتبة قد وعدت وحشيا الحبشي مولى جبير خيرا كثيرا إن هو قتل حمزة، كما قال له جبير بن مطعم مولاه وكان عمه قد قتل ببدر: إن قتلت حمزة عم محمد فأنت عتيق. روى وحشي قال: «فخرجت مع الناس، وكنت رجلا حبشيا أقذف بالحربة قذف الحبشة قلما أخطئ بها شيئا.

عن الإسلام، وقد " كان حمزة بن عبد المطلب، من أعظم أبطال العرب وشجعانهم"(١). وتناول أبو ديوان شخصية حمزة أسد الله مبرزا شجاعته وبطولاته في المعارك ومبيّناً للخسارة الفادحة – مقتل سيد الشهداء حمزة – رضي الله عنه –، وتواصي هند بنت عتبة مع العبد الحبشي — وحشي– على قتل حمزة، فلقد قتله "غيلةً، ما قتل في مبارزة، ولا في مواجهة فما كان بنو هاشم ليقتلوا إلا غيلة خيانة وجبنا"(٢). يقول الشاعر في قصيدة "ما اسلنطأت" {بحر البسيط}:

يومٌ لَهُ، ولنا يومٌ، وبينهما ساعاتنا دولٌ، والهدْنةُ الفرْطُ
يا هنْدُ، يومٌ بيومٍ ما التقى أسدًا وحشِيُّكُمْ قُبُلًا فالسَّاحَةُ اللَبْطُ
كأنَّ جبهتهُ غولٌ، وخطْوتُهُ سيفٌ، ونظرتُهُ –في صفوهِ– مَخْطُ
ما بالُ غضبتِهِ يا وحشُ، لم تَرَهُ فحمزةُ السيفُ والسيافُ والنَّمْطُ
سدَّدْتَ مرتعشًا لكنَّهُ قَدَرٌ إنْ نُقْضَهُ أَجَلًا فالقاتلُ النَشْطُ(٣)

ومن الألفاظ التاريخية التي وظفها الشاعر ليستقي منها رؤية فنية، كلمة "صعلوك" التي تتردد في أخبار العصر الجاهلي ومجموعة من الشعراء الجاهليين بشكل واسع، ومادتها تدل على معنى "الفقر" لغةً فـ"الصعلوك: الفقير الذي لا مال له"(٤)، وفي الاصطلاح الأدبي: هو الفقير الذي يغزو في ثوب اللص وقاطع الطريق لكسب قوته بعد ما تخلت القبيلة عنه وخلعته(٥)، أو ينتقم طمعا في المنصب أو لغاية سياسية أخرى.

يقول الشاعر مستنكرا للظلم والفساد في السلطة السياسية في قصيدة "خيل بلا فِيَلَه"{بحر الوافر}:

فلما التقى الناس خرجت أنظر حمزة وأتبصره، حتى رأيته في عرض الناس مثل الجمل الأورق يهذ الناس سيفه هذا، فهززت حربتي، حتى إذا رضيت عنها دفعتها عليه فوقعت في ثنته حتى خرجت من بين رجليه، وتركته وإياها حتى مات، ثم أتيته فأخذت حربتي ورجعت إلى المعسكر وقعدت فيه، ولم يكن لي بغيره حاجة. إنما قتلته لأعتق. فلما قدمت مكة أعتقت»} حياة محمد ﷺ ، محمد حسين هيكل، (ت ١٣٧٦هـ)، مؤسسة هنداوي لنشر المعرفة والثقافة، ص١٩٠.

١ : حياة محمد ، محمد حسين هيكل، ص١٩٠.

٢ : خاتم النبيين ﷺ ، محمد بن أحمد المعروف بأبي زهرة (ت ١٣٩٤هـ)، دار الفكر العربي — القاهرة، ١٤٢٥هـ، ج٢، ص٦٢٠.

٣ : كلام الجن، ص٥٩–٦٠.

٤ : لسان العرب، مادة: (صعلك)، ج١٠، ص٤٥٥.

٥ : ينظر معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، مادة (صعلك)، ج٢، ص٢٨٦.

بثوب العهر يا صعلوكُ، ما ضنَّت ولم يكُ لَهْ أصابك في مفاتنها/ مخالبِها عروقُ وَلَهْ
فكم خلّفْت يا مجنونُ،في وجهي هذاءَ بَلَهْ غيابُ حضورِك الظمآن معزولٌ فمنْ عَزَلَهْ؟(١)

ومن العبارات التي أوردها الشاعر في شعره مقتبسا من الموروث التاريخي قوله:

أنا والخيل.. تحت القَصْرِ يا كِسْرى.. بلا فِيَلَهْ عظيمُ الروم.. بامرأتينِ.. ساوَمَني.. على أَيَلَهْ(٢)

استحضر الشاعر هنا الإمبراطورية الفارسية والرومانية من خلال ذكر كلمة "كسرى والروم" التي ترمز إلى السلطة والعظمة والقوة، وتتيح للقارئ فرصة للتعمق في الصراعات التي دارت واستمرت بين الفرس والروم(٣).

ومن الرموز التي تحرّضنا على تقلّب صفحات التاريخ "الكعبة والصنم"، استخدمها الشاعر قائلا في قصيدة "في أول العمر أم بمنتصف" {بحر المنسرح}:

في النَّزْعِ... عبدَ الرحمن يا ولدي وصيَّتِي مصْرُ نيلُها سَعَفِي
فأهلُها كَعْبَةٌ ولا صَنَمٌ ترابُها الحُبُّ عاشَ من ودَفِي(٤)

يشير الشاعر هنا إلى القيم الإيمانية للكعبة المقدّسة مقارنة بالأصنام التي لا قيمة لها في الإسلام، واستخدام الشاعر لكلمة "الكعبة والصنم" يأخذنا إلى غزوة فتح مكة، ويذكّرنا تاريخ العرب الجاهليين، وعبادتهم للأوثان التي نصبوها داخل الكعبة وحواليها، وقد" كانت الكعبة معبدا كبيرا يضم أكبر عدد من الأصنام

---

١ : كلام الجن، ص ٧٧.

٢ : المصدر السابق.، ص٧٩.

٣: موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي، مجموعة من المؤلفين، المكتبة الشاملة، ج١٤، ص٢٩٣.

{الروم أو البيزنطيون هم امتداد الإمبراطورية الرومانية، فى الشرق، وهى التى عرفت باسم الإمبراطورية الرومانية الشرقية، واتخذت من القسطنطينية عاصمة لها، منذ أن بناها الإمبراطور قسطنطين سنة (٣٣٠ م)، وشملت هذه الإمبراطورية أجزاء كبيرة من آسيا وأوربا وإفريقيا، وكان العرب يطلقون عليها اسم الروم. وقد مرت هذه الإمبراطورية التى أسسها قسطنطين بمرحلة قوة وازدهار، ومرحلة ضعف وانهيار، وقد حاربت الفرس حروبًا كثيرة، كان النصر فيها سجالاً بينهما، كما ذكر القرآن الكريم فى سورة الروم. وبعد ظهور الإسلام بدأ الاحتكاك بين الروم والمسلمين؛ حيث خاض المسلمون حروبًا ضد الروم، واستطاع المسلمون إجلاء الروم من بلاد الشام ومصر والساحل الشمالى لإفريقية، واستمرت حملات المسلمين المتوالية على عاصمتهم القسطنطينية حتى استطاع المسلمون العثمانيون فتحها سنة (١٤٥٣ هـ)، واتخذوها عاصمة لهم عرفت باسم إستانبول، وبذلك انهارت هذه الإمبراطورية}.

٤ : كلام الجن، ص٧٣-٧٤.

والأوثان... أكثر من ثلاثمائة صنم. ذلك أن قريشا قد نصبت في داخل الكعبة وحولها أصنام شتى القبائل العربية القريبة منها والبعيدة، لتجذبها إلى زيارة الكعبة، وإلى ارتياد الأسواق التي كانت تقام في موسم الحج، فتستفيد من ذلك فوائد اقتصادية ومعنوية"(١)، وبعد فتح مكة " أمر رسول الله ﷺ بهدم الأصنام ومحو الصور التي كانت في الكعبة"(٢). وتشبيه الشاعر أهل مصر بالكعبة ينبئ إلى عظمة الوطن وشعبه.

ويلحق بالمقتبسات التاريخية مراسم الحداد والعزاء في مصر، فقد كانت المرأة تلبس ثياب الحزن، وتلتزم ارتداء السواد وقت الحداد على موت زوجها أو أبيها أو أخيها، وتمتنع من الزينة والخضاب والحلي والكحل والطيب لمدة عام كامل(٣)، وبعد حولان الحول على الحزن تخلع السواد وتعود إلى الزينة والحلية التي نشأت فيها، وذلك كما يقول ابن الحاج[٤] "فإذا انقضت السنة عملن على ما يعهد منهن... هن ومن التزم الحزن معهن، ويسمون ذلك بفك الحزن، ويقع لهن اجتماع حتى كأنه فرح متجدد عند جميعهن"(٥)، فيعبر الشاعر عن عادات نساء مصر وقت الحداد العزاء على الميت في قوله من قصيدة "خيل بلا فيله" {بحر الوافر}:

فكيف تلام أرملةٌ إذا لم تنتظر حولَهْ؟! ولا شهرا ولا سبْعًا ولا يوما ولا غُسْلَهْ

ولا سَكتتْ ولا سترتْ وليس بعقلها علَّهْ أكان الغدرُ ديْدَنها وكان الرفقُ لي خُلَّه؟!(٦)

---

١ : تاريخ العرب القديم، توفيق برو، دار الفكر، الطبعة الثانية ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م، ص ٢٩٣.

٢ : فتوح البلدان، أحمد بن يحيى البَلَاذُري (ت ٢٧٩هـ)، دار ومكتبة الهلال – بيروت، ١٩٨٨م، ص ٤٧.

٣ : ينظر: عادات الموت في مصر، من بداية العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي، الدكتور السيد خلف (أبو ديوان)، دار النابغة للنشر والتوزيع – مصر، ط١، ص٢٧٨.

٤ : محمد بن محمد بن محمد ابن الحاج، أبو عبد الله العبدري المالكي الفاسي، المعروف بابن الحاج، (٧٣٧ هـ = ١٣٣٦ م) نزيل مصر: فاضل. تفقه في بلاده، وقدم مصر، وحج، وكف بصره في آخر عمره وأقعد. وتوفي بالقاهرة، عن نحو ٨٠ عاما. له (مدخل الشرع الشريف – ط) ثلاثة أجزاء، قال فيه ابن حجر: كثير الفوائد، كشف فيه عن معايب وبدع يفعلها الناس ويتساهلون فيها، وأكثرها مما ينكر، وبعضها مما يحتمل. وله (شموس الأنوار وكنوز الأسرار – ط) و (بلوغ القصد والمنى في خواص أسماء الله الحسنى – خ)، (الأعلام للزركلي (خير الدين الزركلي، ج٧/ ص٣٥).

٥ : المدخل، أبو عبد الله محمد بن محمد بن محمد العبدري الفاسي المالكي الشهير بابن الحاج (ت ٧٣٧هـ)، الناشر: دار التراث، عدد الأجزاء:٤، ٢٧٧/٣.

٦ : كلام الجن، ص٧٥.

وهكذا يعدّ شعر أبي ديوان هدفا مناسبا للبحث عن صور التناص في الشعر العربي المعاصر، فقد لاحظنا فيما سبق، كيف جمع الشاعر بأنواع متنوعة من الروافد التراثية على المستوى: القرآني والنبوي والتاريخي. وهناك أنماط أخرى من الظواهر الأسلوبية واللغوية في ديوانيه (كلام الجن) و(مارد وادي عبقر)، سنتعرض لها في المباحث الآتية.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية في شعر أبي ديوان

المبحث الأول

الصورة في شعر أبي ديوان

(التشبيه - الاستعارة - الكناية)

مفهوم الصورة:

تعد الصورة الشعرية ركنا مهما في العمل الشعري، وهي السمة البارزة في البناء الفني للقصيدة، ومستحيل أن يتصور أحد شعرا حقيقيا دون صورة، وإنها "ليست شيئا جديدا فالشعر العربي قائم على الصورة منذ أن وجد"(١).

والقصيدة في كيانها تحتوي على صورة أو مجموعة من الصور، لأن "الشاعر يفكر بالصورة، ويصب فيها تجاربه الشعرية المختلفة و تأملاته وآرائه ورؤيته لنفسه وللمجتمع من حوله، فهي لغته التلقائية، ورمز لمدركاته الخاصة، التي يمكن بواسطتها تحويل مشاهداته الحسية، وإحساسه الداخلي إلى صور وخيال حي"(٢). وكل شاعر يتمايز عن مثيله في تصوير المشاهدات وصياغتها في أعماله الأدبية الفنية، لأن كل واحد منهم يمتلك خيالا وقدرة خاصة "على تشكيل الصورة في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها"(٣).

والصورة الفنية في الشعر العربي: هي "التشكيل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشاعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد والتجانس، وغيره من وسائل التعبير الفني"(٤).

وقد اهتم النقد القديم بالصورة اهتماما بالغا، وذلك كما يقول الدكتور جابر عصفور: "ولقد عالج نقدنا القديم 'قضية الصورة الفنية' معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة

١ : فن الشعر، دكتور إحسان عباس، ص٢٣٠.

٢ : بحث الصورة الاستعارية في شعر المرأة بين شوقي وناجي، د. فاطمة هلال فوزي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الرابع والأربعون، ص١٤.

٣ : الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، جابر عصفور، المركز العربي الثقافي – بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٧.

٤ : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط (ت: ٢٠٠٢م)، مكتبة الشباب، ط١، ١٩٨٨م، ج١، ص٣٩١.

بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره"(١).

إذن فالصورة ما هي "إلا تجسيد لفظي للفكر والشعور، وما قالبها التمثيلي إلا مظهر لمركب عقلي وعاطفي"(٢).

لذا تعتبر الصورة معيارا أساسيا لتقييم إبداع الشاعر، وكل نص أدبي متميز يحتوي على صورة متميزة، "ولقد كانت الصورة دائما موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر حتى وإن لم ينص عليها في الدراسات النقددية العربية، وحين يقدم امرؤ القيس بإجماع نقدي واضح فإن أهم موضوعات تقديمه، أنه أول من بكى واستبكى وقيد الأوابد وشبه النساء بالبيض...، بل إن ناقدا كبيرا مثل ابن رشيق قد أقام منهج كتابه "قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية، مقررا من بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها، وأن المفاضلة لا تقوم إلا على أساس منها"(٣).

مفهوم الصورة الشعرية لغة واصطلاحا.

لقد تعدد معنى الصورة لغويا لدى أصحاب المعاجم، فهذا ابن منظور المتوفي سنة (٧١١هـ) يتناولها في كتابه قائلا: "الصورة في الشكل، والجمع صُوَر وصِور وصُورٌ، وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"(٤).

١ : الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، جابر عصفور، ص٨.

٢ : واقع الشعر العربي، دكتور محمد فتوح، ص١١٩.

٣ : الصورة والبناء الشعري، دكتور محمد حسن عبدالله، ص١٧.

٤ : لسان العرب، ابن منظور، ج٤، ص٤٧٣.

ويرى ابن الأثير المتوفي سنة (٦٠٦هـ) أن: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا: أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا: أي صفته"(١).

وجاء في قاموس المحيط أن: "الصورة بالضم، الشكل وجمعا صُور وصِور، وقد صوّره فتصوّر، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة"(٢).

إذن فالصورة بالمعنى العام توحي بمعاني الشكل والصفة والهيئة، وما يتعلق بها من أشياء محسوسة، وخير ما يدلنا على تعريفها ضمن هذا الإطار قوله تعالى: ﴿فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ﴾(٣). أي أنه ثمة مادة موجودة قبل الخلق تسبق التصوير، والصورة جاءت تشكيلا لهذه المادة المخلوقة(٤).

الصورة في الاصطلاح

لقد كثرت المفاهيم الواردة في مفهوم الصورة اصطلاحا لدى النقاد القدماء، لعلّ أول من اعتنى بمفهوم الصورة الشعرية هو الجاحظ المتوفى سنة (٢٥٥هـ)، وقد ذكر مادة الصورة أثناء حديثه عن الشعر، حيث قال: "وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(٥)، أي أن الشعر حين يكون جنسا من التصوير فإنه يحظى بقيمة فنية وجمالية متميزة.

١ : النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات، المكتبة العلمية – بيروت، ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م، ت: طاهر أحمد الزاوى – محمود محمد الطناحي، ج٣، ص٥٨.

٢ : القاموس المحيط، الفيروزآبادي، ٤٢٧.

٣ : سورة الانفطار، آية ٨.

٤ : ينظر رسالة: شعر الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني، د. غسان عبد المجيد، ٢٠٢٠-٢٠٢١، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات الأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد — باكستان. ص ٢٦٩.

٥ : دلائل الإعجاز، عبد القادر الجرجاني، ص٤٨٢.

وهذا قدامة بن جعفر المتوفى سنة (٣٣٧هـ) اعتبر الصورة الهيكل والشكل حيث قال: أن "المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"(١).

يظهر الاختلاف في مفهوم الصورة بين الجاحظ وقدامة بن جعفر، أن الصورة عند الجاحظ عبارة عن العملية الذهنية والنفسية التي تهيئ الشاعر لإنتاج النص الأدبي، بينما يرى قدامة فيها الإطار الخارجي العام لشكل هذا الشعر"(٢).

ويتناول عبد القاهر الجرجاني الصورة بمفهوم يخالف نظرة النقاد السابقين (الجاحظ وقدامة)، وقد وسع في مجالها وأعطاها بعدا نفسيا وجماليا، حيث يقول: "معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصّياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التّصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النّظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام، أن تنظر في مجرّد معناه، وكما أنّا لو فضّلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضّة هذا أجود، أو فصّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام. وهذا قاطع، فاعرفه"(٣).

ويزيد أيضا في بيان مفهومها قائلا: " واعلم أن قولنا (الصّورة)، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيّن خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: (للمعنى في هذا صورة غير صورته

١ : نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط: الأولى، ١٣٠٢هـ، ص٤.

٢ : ينظر رسالة: الصورة الفنية في شعر إدريس محمد جماع، د. عبد النبي عبد الله جمعة عرمان، معهد بحوث ودراسات العالم الإسلامي، جامعة أم درمان الإسلامية، ١٤٣٠هـ -٢٠٠٩م، ص٤١.

٣ : دلائل الإعجاز، الجرجاني، عبد القاهر ، ص ١٦٨.

في ذلك). وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: (وإنما الشعر صياغة وضرب من التّصوير)"(١).

وبناء على ما سبق نلاحظ الاختلاف والاتساع في دلالة الصورة ومفهومها، والمتفق عليه بين النقاد أن الصورة الشعرية "مكون هام داخل البناء الشعري بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانبا من الخصوصية والتأثير"(٢).

وبهذا اتضح لنا أن الصورة تقوم بتحويل المعنى من واقعه المألوف إلى الواقع الذي يصوغه خيال الشاعر.

وسوف يتناول البحث الصورة الشعرية من المنظور البياني عند أبي ديوان متمثلة في العناوين التالية:

١. التشبيه
٢. الاستعارة
٣. الكناية

١ : دلائل الإعجاز، الجرجاني، عبد القاهر، ص ٣٣٠.

٢ : قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة، فاطمة دخيه، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر الجزائر، العدد: ٦، ٢٠١٠، ص١.

أولا: الصور الشعرية المبنية على التشبيه

التشبيه في اللغة: التمثيل، وفي اصطلاح العلماء: "عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر"(١)، بأدوات معلومة، أي بـ "ألفاظ تدل على معنى المشابهة، كالكاف، وكأنّ، ومثل، وشِبْه، وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه كالمضاهاة، والمحاكاة، والمشابهة، والمماثلة ونحوه، وكذا ما يشتق من لفظي (ماثل وشابَه) أو ما يرادفهما في المعنى"(٢)، وأركان التشبيه أربعة: طرفيّ التشبيه (أي مشبه ومشبه به)، ووجه الشبه، وأداة التشبيه.

إذن فالتشبيه مشاركة أمر لأمر في معنى(٣)، ومن المعلوم "أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، لأن الشيئين إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهمما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك ، فأحسن التشبيه هو ما يتم بين شيئين يتشاركان في بعض الصفات المعروفة ويختلفان في صفات أخرى تميز كل واحد منهما عن الأخر، وتبين انفرادهما"(٤)، فـ "التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، بمعنى أن طرفيّ التشبيه –وإن تعددت صفاتهما المشتركة– لا تتداخل معالمهما"(٥).

وللتشبيه منزلة مهمة في علم البيان وخاصة في النقد القديم، فقد نال اهتماما بالغا من علماء البلاغة، وأخذ نصيبا وافرا في أشعار القدامى، وذلك لأن الشاعر يوظفه في شعره لغرض "إخراجه الخفي إلى الجلي،

١ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص ٢١٩.

٢ : الوجيز في تيسير علوم البلاغة الحديثة، أ. د. عبد الحميد هنداوي، كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، ص ٨٧.

٣ : ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م، ص١٦٤.

٤ : نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط: الأولى، ١٣٠٢هـ، ص٣٧.

٥ : الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، جابر عصفور، ص١٧٤.

وإدنائه البعيد من القريب"(١)، لأن "التشبيه يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدا، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه"(٢).

ونجد أبا ديوان ملمًّا بفنون البلاغة العربية، موظفا ألوان التشبيه المختلفة في صور شعرية من أعماله الأدبية، وقد تنوعت صور التشبيه عند الشاعر على النحو التالي:

التشبيه المؤكد

هو ما حذفت أداته(٣)، فمن شواهد ذلك قوله من قصيدة "عشر عجاف" {الكامل}:

هل حية؟! أفعى شكوكي وسوست: سيان... يا مجنون... موجٌ يلحقُ(٤)

يشبه الشاعر هنا مشاعره المتضاربة في وجدانه والمتنوعة بين الشوق والحب نحو الحبيبة والاضطراب عن حياتها وموتها بالموج الذي يلاحق الشاطئ بلا توقف، حيث يعبر عن عدم قدرته على الهروب من الذكريات، فيقول إن حبها يتبع قلبه ويلحق به بشكل مستمر بلا توقف، واستخدم الشاعر هنا المشبه (الشوق) والمشبه به (موج) وكذا ذكر وجه الشبه (اللحوق) وحذف أداة التشبيه. وهذا التشبيه يعطي صورة عميقة وقوية لمشاعر الشاعر.

ومنه أيضا قوله من " لزومية قافية الدمع" {المجتث}:

يُقَرَّبُ الموتُ ضيفًا ينْدَى بسهلي ودوّي فيخْطِفُ الحسْنَ منَّا كالطفلِ دون النموّ(٥)

يستخدم الشاعر هنا صورة للموت تجعله كشيء حاضر لا مفر منه، فيشبهه بضيف قادم على أرض سُهلي بلا عائق يأتي فجأة، فيترك الحزن والمرارة يصيب الأهل كما يصيب دوي النحل المسامع ويمجّها. واكتفى

١ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي ، ص ٢١٩.

٢ : كتاب الصناعتين ، العسكري، ص٢١٦.

٣ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٢٤٢.

٤ : كلام الجن، ص٤١-٤٢.

٥ : المصدر السابق، ص ٩٣.

الشاعر هنا بذكر المشبه (الموت) والمشبه به (الضيف) ووجه الشبه (سهلي ودوي) وحذف أداة التشبيه، وهذا التشبيه يجعل الموت يبدو ساحرا ويترك القارئ متأملا في المفهوم الدقيق للحياة والموت.

التشبيه المفصل

هو ما ذكر فيه الأداة وجه الشبه والمشبه والمشبه به[١]، ومن ذلك قوله من قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

عادتْ ملوَّنةً في زيِّ فاجرةٍ كبومةٍ سهرتْ والنائمُ الذَقْطُ[٢]

يشبه الشاعر الفتاة (زميلة الشخص الموصوف) الخبيثة الفاجرة ببومة في السهر ليلا، حيث يعبر عن خبثها أنها تتصرف في الخفاء والظلام بينما الآخرون نيام بالعقل السادس. وقد ذكر فيه المشبه (الفتاة) والمشبه به (البومة) وأداة التشبيه (ك) ووجه الشبه (السهر واليقظة ليلا).

وقوله من قصيدة "خوند طغاي" {الوافر}:

أنا والعرش والأمراءُ والفقهاءُ شِبْهُ فضايْ بلا حُلمٍ ولا مرعى... ثقيلٌ كيف كان طَهايْ؟[٣]

يصف الشاعر هنا نفسه والعرش والحكام والفقهاء بالفضاء الخالي بلا حلم ولا مرعى، حيث يعبر عن عدم وجود للأمل وللنمو، فشبه الجميع بالفضاء والمكان الفاضي مستخدما صورة الفراغ وعدم الحركة من حيث التقدم والنمو الاجتماعي والروحي. وذكر الشاعر هنا المشبه (أنا والعرش والأمراء والفقهاء) والمشبه به (فضاء) والأداة (شبه) ووجه الشبه (بلا حلم ولا مرعى).

ومنه أيضا قوله من "لزومية قافية الدمع" {المجتث}:

يُقَرَّبُ الموتُ ضيفًا ينْدَى بسهلي ودوِّي فيخْطِفُ الحسْنَ منَّا كالطفلِ دون النموِّ[٤]

١ : ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص ٢٤٢.

٢ : كلام الجن، ص ٥٦.

٣ : المصدر السابق، ص١٤.

٤ : المصدر السابق، ص٩٣.

يرثي الشاعر هنا شخصا عزيزا عليه، ويعبر عن حزنه العميق بفراقه، ويبيّن محاسنه فيشبه حسنه بحسن الطفل (المولود الجديد) قبل أن يكبر وينمو، فيأتي هنا بالمشبه (العزيز المفقود) والمشبه به (الطفل) والأداة (ك) ووجه الشبه (الحسن).وهذا النوع من التشبيه هو التشبيه المفصل حيث استُخدِم فيه أركان التشبيه كلها.

وقوله من قصيدة "ليست تحنّ" {الوافر}:

وطافتْ كالخيولِ؛ بلا سروجٍ... وقلبي.. سرجُها.. لا يطمَئِنُّ...(١)

يشبه الشاعر هنا حالة وجدانه التي لا تسيطر على الأفكار والذكريات والخيالات، وأصيبت بالفوضى وعدم الاستقرار، بالخيول الطليقة بلا سروج، حيث يقول إن الأفكار تأتي وتذهب بحرية غير منظمة وبلا توجيه واضح، كالخيول الطليقة تطوف والإنسان عاجز عن السيطرة عليها بشكل كامل. والتشبيه يوفر صورة ملموسة تعكس الفوضى والاضطراب العاطفي لدى الشاعر، بالإضافة إلى استخدام أركان التشبيه الأربعة من المشبه (ضمري التأنيث في "طافت") والمشبه به (الخيول) والأداة (ك) ووجه الشبه (بلا سروج) التي تساعد في فهم الرسالة المودعة بالبيت.

التشبيه البليغ:

هو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه(٢)، كقول الشاعر من قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

لكنَّهُ ماردٌ.. جنيَّةٌ.. شبحٌ طوَّعتُ ماردَه لمْ يجدِه اللَّغْطُ(٣)

يتحدث الشاعر هنا عن شخص متمرد ويتناول تصرفاته المختلفة التي يتصف بها الموصوف، مشبها له بتشبيهات متركبة (مارد – جني – شبح)، حيث أن كل كلمة منها تشير إلى الصفة التي يتمتع بها الشخص الموصوف، ف (مارد) تعكس معنى القوة والتمرد، وكلمة (جني) ترمز إلى الخداع والسحر، وأما مفردة (شبح)

١ : كلام الجن، ص ٦٦.

٢ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ٢٣٨.

٣ : كلام الجن، ص ٥٦. وكلمة اللغط تعني: الأصوات المبهمة المختلطة والجلبة لا تفهم. وفي الحديث: ولهم لغط في أسواقهم؛ اللغط صوت وضجة لا يفهم معناه، وقيل: هو الكلام الذي لا يبين، يقال: سمعت لغط القوم، وقال الكسائي: سمعت لغطا ولغطا، وقد لغطوا يلغطون لغطا ولغطا ولغاطا. لسان العرب، ابن منظور، فصل اللام، ج٧/ص٣٩١.

تنبئ عن معنى الخفة والغموض. وأعرض الشاعر عن ذكر أداة التشبيه ووجه الشبه واكتفى بذكر المشبه (الشخص الموصوف) والمشبه به (التشبيهات الثلاثة).

ويقول في هجاء زميلة الشخص الموصوف (البسيط):

أمَّا زميلته الجِنِّيَّةُ المَرَطَى[1] إلى الفراش فكلُّ بدعةٍ لَقْطُ[2]

يعكس هذا البيت الوجه السلبي لزميلة الموصوف الخبيثة التي تتمتع بصفات الجنية مثل المكر والحيلة والخداع، فيشبها الشاعر بالجنية في السوء والخبث، والتشبيه يجعل شخصيتها أكثر سوءا تزيد القارئ نفورا، والشاعر اكتفى بذكر المشبه (الزميلة) والمشبه به (الجنية) فقط، ولم يذكر الأداة ولا وجه الشبه.

وقوله من قصيدة "خوند طغاي" {الوافر}:

وأنتِ الشعبُ مولاتي فحينَ تمانعين صدايْ أرى الأغلالَ في روحي بسِجْنِ النارِ قِيدَ خُطايْ[3]

يتحدث الشاعر عن حالة الضيق الروحي التي يعيشها معبرا عن شدة الضغوط والقيود التي تحبسه عن الحرية فتؤلمه كما تؤلم النار، وتوظيف (الأغلال والسجن والنار) يكوّن صورة الضيق والحرمان الروحي من الحرية، وقد شبه الشاعر هنا السجن وحبسه النفسي بالنار في شدة الألم وقوة الاحتجاز، وقد ذكِر في البيت المشبه (السجن) والمشبه به (النار) وحذف الأداة ووجه الشبه، وهذا التشبيه يخلق صورة قوية تجعل القارئ يتعمق في فهم الرسالة التي أودعها الشاعر في البيت.

ومن شواهد التشبيه البليغ قوله من قصيدة "لا كلام ولا شوكولاتة" {المنسرح}:

كلامُها شُوكولاتَةٌ.. وغدًا تُدْمي الزهورَ الفلوسُ فانتبهي[4]

---

١ : وكلمة المرط بمعنى: نتف الشعر والريش والصوف عن الجسد. مرط شعره يمرطه مرطا فانمرط: نتفه، ومرطه فتمرط؛ والمراطة: ما سقط منه إذا نتف، وخص اللحياني بالمراطة ما مرط من الإبط أي نتف. والأمرط: الخفيف شعر الجسد والحاجبين والعينين من العمش، والجمع مرط على القياس، ومرطة نادر، والأمرط: اللص على التشبيه بالذئب، وهي هنا في البيت بمعنى اللص من باب التشبيه، لسان العرب، ابن منظور، فصل الميم، ج٧/ص٣٩٩.

٢ : كلام الجن، ص ٥٦.

٣ : المصدر السابق، ص١٤.

٤ : مارد وادي عبقر، ص١١.

يرسم الشاعر صورة جذابة للكلام تبعث السعادة في نفس السامع فيستمتع به كما يتمتع مَن يتذوق شوكولاتة، فشبّه هنا كلام الحبيبة بشوكولاتة في المتعة والإغراء، واستخدم الشاعر هنا المشبه (الكلام) والمشبه به (الشوكولاتة) وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه.

ومنه قوله من قصيدة "الحلم والكابوس" {السريع}:

يا سيدي: متُّ.. وكابوسي(١) **أنِّي أرَى الأشباحَ أوْباشا**(٢)

يعكس هذا البيت حالة الرعب والخوف التي لحقت الشاعر، حيث يرى الأشباح كأنها لئام الناس وأوباش يخاف منه الإنسان، وقد شبه الشاعر هنا الأشباح بالأوباش، واكتفى بذكر المشبه (الأشباح) والمشبه به (الأوباش)، ولم يذكر الأداة ولا وجه الشبه، وهذا التشبيه يزيد الصورة رعبا وخوفا لدى القارئ.

ونستمع لقول أبي ديوان من قصيدة ""عشر عجاف" {الكامل}:

بُلِّغْتُ أن الخمرَ حبٌّ حكمها والعاشقون بكرْمها لم يغدقوا(٣)

يقارن الشاعر هنا بين الخمر والحب في تأثيرهما على النفس، فيشبه الخمر بالحب في تأثيرها القوي المشابه لتأثير الحب على العاشق، وتشبيه الخمر بالحب يحمل عمقا بلاغيا قد يخلو منه التشبيه المعاكس له (أي تشبيه الحب بالخمر)، وقد صرح بالمشبه (الخمر) والمشبه به (الحب)، وحذف وجه الشبه وأداة التشبيه، وهذا النوع من التشبيه يعزز شدة تأثير الحب على نفس العاشق.

التشبيه الضمني

١ : الكابوس: "ج كوابيسُ: ضغط وضيق مزعج يقع على صدر النائم كأنّه يخنقه لا يقدر معه أن يتحرّك" ينظر: (معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر (ت ١٤٢٤ هـ)، ط: الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م، ج٣، ص١٨٩٨)، / "شيطانية تزعم العامة إنها تتخذ صورة امرأة وتضاجع الرجال" ينظر: (تكملة المعاجم العربية، رينهارت دوزي (ت ١٣٠٠هـ)، الناشر: وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط: الأولى، من ١٩٧٩ - ٢٠٠٠ م، ج٩، ص٢٤).

٢ : مارد وادي عبقر، ص٣٣-٣٤.

٣ : كلام الجن، ص٣٦.

"هو تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمح المشبه والمشبه به، ويفهمان من المعنى، ويكون المشبه به دائما برهانا على إمكان ما أسند إلى المشبه"(١).

ومن هذا التشبيه قوله من قصيدة "ليست تحنّ" {الوافر}:

تمَرَّدَ عاشقٌ، وانهَدَّ جِنُّ... وزهرةُ خاطري ليستْ تَحِنُّ(٢)

يعبر هذا البيت عن انهيار الحالة النفسية والفوضى العاطفية التي أصابت الشاعر، حيث انجمدت عواطفه بعد انكسار خاطره، ولم يعد قلبه الذي كان مثل الزهرة في الرقة والحنين يشتاق إلى شيء ويحنّ إليه، فشبه الشاعر هنا قلبه بزهرة أصابها الجمود.

ثانيا: الصور المبنية على الاستعارة

إن الاستعارة أهم عنصر بلاغي يشغل الدارسين للغات الإنسانية(٣)، وهي "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع" وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"(٤)، وقد اختلف الناس فيها فتعددت تعريفاتهم لها.

وها هو عبدالقادر الجرجاني يرى أنها: "ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان"(٥).

١ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص ٢٣٩.

٢ : كلام الجن، ص٦٦.

٣ : ينظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٤، ٢٠٠٥م، ص٨١.

٤ : العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القزويني، ص٥٦٥.

٥ : أسرار البلاغة، الجرجاني، عبد القاهر (ت ٤٧١هـ)، ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص٢٠.

ويعرفها أحمد الهاشمي[1] بأنها: "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا، لكنها أبلغ منه"(٢). أي أنها: "نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لغرض"(٣).

ووصفها ابن الأثير بكونها "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما، مع طي ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة، وكان حدا لها دون التشبيه"(٤)، وبناء على هذا نفهم أن إضمار أحد الطرفين (المستعار له أو المستعار منه) هو الحد الفاصل بين الاستعارة والتشبيه(٥)، "ولا بد فيها من عدم ذكر وجه الشبه، ولا أداة التشبيه"(٦).

ووظيفتها أنها: "تبعث في الجوامد حركة المشاعر والعواطف الإنسانية"(٧).

وتنقسم الاستعارة إلى:

١- "الاستعارة التصريحية، وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه.

---

١ : أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي، (١٢٩٥ - ١٣٦٢ هـ = ١٨٧٨ - ١٩٤٣ م)، أديب معلم مصري، من أهل القاهرة، ووفاته بها. كان مديرا لثلاث مدارس أهلية، واحدة للذكور واثنتان للإناث، تتلمذ للشيخ محمد عبده، وصنف كتبا منها (أسلوب الحكيم - ط) مجموع مقالات، و (جواهر الأدب - ط) و (جواهر البلاغة - ط) و (ميزان الذهب - ط) و (مختار الأحاديث النبويّة - ط)، (الأعلام، خير الدين الزركلي، ج١/ص٩٠).

٢ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٢٥٨.

٣ : الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري (ت نحو ٣٩٥ هـ)، المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ، ص٢٦٨.

٤ : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، ج٢، ص٦٧.

٥ : شعر ابن قسيم الحموي-دراسة فنية، حسين عبد النافع أبانكندا، رسالة الماجستير في الأدب العربي، ١٤٤٢هـ - ٢٠٢٠م، ص ٩٢.

٦ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٢٥٨.

٧ : الصورة الشعرية ونمازجها في شعر أبي نواس، ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ص٧١.

٢- الاستعارة المكنية، وهي ما لم يصرح فيها بلفظ المشبه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه"(١).

وبهذا تعتبر الاستعارة عنصرا مهما في تشكيل الصورة الشعرية الفنية في شعر أبي ديوان.

الاستعارة المكنية

ومن الاستعارة المكنية قوله من قصيدة "رحلته عاقر" {المقتضب}:

إن نما بوجنتها سحر ماجنٍ فَضِحِ أو دعا كواكبها كي يعيشَ لي وضحي(٢)

يصف الشاعر هنا جمال حبيبته، فيبدأ في البيت الأول بإبراز الجمال الساحر في خدود المحبوبة، ويقول بأن هناك جمال ساحر يظهر بديهيا في خديها، وقد شبّه السحر بالجمال يظهر بخدي الحبيبة ويلمع، وحذف المشبه به (الجمال)، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو فعل (نما) و(فضح) على سبيل الاستعارة المكنية، ليرسم صورة قوية عن تأثير جمال الحبيبة عليه.

وقوله من قصيدة "عشر عجاف" {الكامل}:

لمَّا رأتني والحروف قوارعي نامت على صدري الدموع تصفّقُ(٣)

يبين الشاعر هنا تأثير الحروف والكلمات الحادة على السامع، فيقول بأن الحبيبة لما سمعت حروفي وهي قوارعي، وضعت رأسها على صدري باكية تتدفق الدموع من عينيها، ويخيّل من شدة تساقط قطرات الدموع أنها تصفق، وقد شبه أبو ديوان (الدموع) بإنسان يصفق، وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تصفّق) على سبيل الاستعارة المكنية، ليوضح شدة تأثير الكلمات على العاطفية الإنسانية.

وكذا قوله من قصيدة "خيل بلا فيله" {الوافر}:

---

١ : علم البيان، عبد العزيز عتيق (ت ١٣٩٦ هـ)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٢ م، ص١٧٩.

٢ : كلام الجن، ص ٣١.

٣ : المصدر السابق، ص٣٧.

هنا المصباح منطفيءٌ يعضُّ فتيلُه(١) غَوْلَهْ وفوق القبر نائحة مؤجرة لها قَوْلَهْ(٢)

يعكس هذا البيت حالة اليأس والإنكسار للإنسان حين يفقد أمله وقوته ونور حياته، ويقع في ظلمة اليأس عاجزا عن استعادة نورها، فيقارن الشاعر هذه الحياة التي فقدت نورها بالمصباح المنطفيء يعض فتيله غوله، وقد استعار أبو ديوان صورة المصباح المنطفيء للإنسان الذي وقع في اليأس وفقد نور الحياة، وفشل في استعادة النور الذي كان موجودا في حياته بالمصباح المنطفيء يعض فتيله غوله من شدة اليأس والكآبة، والصورة مستفادة من قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَٰلَيْتَنِى ٱتَّخَذْتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلًا﴾(٣)، وقد شبه هنا المصباح المنطفيء بإنسان يائس فاقد لنور حياته وحذف المشبه به، ورمز إليه بلازمه، وهو الفعل (يعض) على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن استعاراته قوله {الوافر}:

وفوق القبر نائحة مؤجرة لها قَوْلَهْ: خُناقُ الحزن ما دلَّت على أوجاعه حُلَّه(٤)

يوظف الشاعر هنا صورة "خناق الحزن" رمزا للمشاعر الحزينة وحالة اليأس وشدة الألم، فيشبه الحزن بالكائن الحي الذي يتخانق، وحذف المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه (خناق)، وهذه الصورة من الاستعارة تبرز شدة اليأس والإحباط.

ومن سياق الاستعارة المكنية قوله من قصيدة "من يسرق الطرقا" {البسيط}:

بعض الطيور إذا حنَّت لموطنها عادت.. بربّك كيف عشُّنا غرقا؟(٥)

استخدم الشاعر هنا كلمة (الطيور) في غير معناها موظفا للاستعارة المكنية معبرا عن العيش المعقد والأوضاع الصعبة في الحياة، فاستعار أبو ديوان كلمة (الطيور) للشعب والأفراد الذين يشتاقون العودة إلى

---

١ : فتيلة القنديل والمصباح هي ذبالته، أي الخرقة المفتولة التي توضع في قلب القنديل، ينظر:
(https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar)

٢ : كلام الجن، ص٧٦.

٣ : سورة الفرقان، آية ٢٧.

٤ : كلام الجن، ص٧٦.

٥ : المصدر السابق، ص١٠٤.

وطنهم بعد الغربة، وحذف المستعار منه، ورمز إليه بلازم له، بقوله (كيف عشنا غرقا) وواضح أن الطيور غير قادرة على الكلام والتساؤل.

ومن شواهد الاستعارة المكنية لدى أبي ديوان قوله في قصيدة "عبقرة الحرف" {المنسرح}:

تكشِفُ عن ساقيْها الحروفُ دَمَا تعزفُ دمْعًا مَدى رُؤاك نَمَا(١)

يعكس هذا البيت عمق المشاعر والانفعلات التي تحملها الحروف، فيرسم الشاعر (الحروف) في صورة كائن حي يعاني ويتألم، ويكشف عن ساقيه وينزف دما، فتشبيه الحروف بكائن حي وإثبات الحس والشعور بالآلام والمعانات لها توظيف بديع للاستعارة المكنية، حيث صرح فيه بالمشبه (الحروف) وحذف المشبه به (كائن حي) ورمز له بشيء من لوازمه، وهو قوله (تكشف عن ساقيها – تعزف دما ودمعا).

ومن استعاراته قوله {المنسرح}:

يا شتلةَ النورِ روحُ شطرِكِ مِنْ دُخَانِ ذِكْرى ينادِمُ الهَرَما(٢)

يعكس البيت عن بقاء أصل الشيء وأساسه وإن تلاشى في الذكريات كالدخان الغامض المتلاشي فإنه يساهم على إبقاء الروح والجوهر حتى في الشيخوخة والهرم، يبدو وكأن الشاعر يذكرنا بتاريخ الأدب العربي من عصر القوة اللغوية وازدهارها، إلى أن مرّت الأيام وأخذ الأدب يعاني من الانحطاط والتدهور والسطحية، فاحتاج إلى صياغة نهضوية جديدة تبتني على الأصول الراقية والأسس اللغوية المتينة، التي هي بقايا الذكريات المتلاشة من زمن القوة اللغوية للأدب، وكلمة (دخان) رمز لغموض الشيء وتلاشيه، وقد شبه الشاعر هنا (شتلة النور) بكائن حي، وحذف المشبه به، ورمز إليه بلازمه، وهو (روح) على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذا استعارته في قوله {المنسرح}:

فاركَنْ إلى الظلِّ واغرسِ الكلماتِ في لهيبِ الصخورِ مُحْتدمَا(٣)

---

١ : مارد وادي عبقر، ص١٩.

٢ : المصدر السابق، ص٢١.

٣ : المصدر نفسه.

يشبه الشاعر هنا (الكلمات) بالنبات والأزهار، ويرمز إلى المشبه به المحذوف بشيء من لوازمه، وهو الفعل (اغرس)، على سبيل الاستعارة المكنية، مما يعني أن الشاعر يشير إلى ضرورة إبداع الأديب وإيجاد تعبير متين حامل بالأفكار الجميلة ذات معاني في الظروف القاسية، وقوله (لهيب الصخور محتدما) كناية عن التحديات والصعوبات التي يواجهها الشاعر في غرس الكلمات والأفكار البديعة.

وأيضا قوله {المنسرح}:

مقامُ ضادِ الرّشاءِ ليسَ بهِ رمادُ مِزْمارٍ فاسقِنِي النَغَمَا(١)

يشير الشاعر إلى أصالة اللغة العربية المعروفة "بلغة الضاد"، بأنها لا تحتوي على الفساد، ويدعو إلى إحياء اللغة بالإبداع الشعري والنغمات الجميلة المعبّرة عن الأصالة، فيشبه (النغم) بمشروب لذيذ، ويحذف المشبه به، ويرمز له بلازمه، وهو الفعل (اسقِ) على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن شواهد استعارات أبي ديوان قوله {المنسرح}:

يَسَّاقَطُ المعْنَى غارَ كَوْثَرِهِ منْ سدْرةِ الشدْوِ في هَديلِ سَمَا(٢)

يشبه الشاعر هنا (المعنى) بشيء ملموس يتساقط من عقل الأديب على لسانه، وقوله (غار كوثره) رمز للفم و(سدرة الشدو) رمز إلى العقل، و(هديل السما) عبارة عن الرأس، وقد صُرح في البيت بالمشبه (المعنى) وحذِف المشبه به (شيء ملموس) ورمِز إليه بلازم له، وهو الفعل (يتساقط) على سبيل الاستعارة المكنية.

ومن استعاراته قوله من قصيدة "أنا وهي وكاتب المحضر" {الخبب}:

هلْ صلَّت عينُكِ في روحي كي تسجدَ في ثلجٍ أحمرْ؟(٣)

يطرح الشاعر في البيت سؤالا على القارئ (بعد وصف قصيدته بربة الشعر، وغير ذلك)، بأنه يا ترى هل نجحت عين القارئ في الوصول إلى عمق الرمزية في القصيدة أم لا..؟ فيستخدم صورة صلاة العين في روح

١ : مارد وادي عبقر، ص٢٢.

٢ : المصدر السابق، ص٢٣.

٣ : المصدر السابق، ص٢٧.

القصيدة وثم سجودها على قلبها، وقوله (صلاة العين) تعبير عن تعمق القارئ، وكلمة (روحي) ترمز إلى الرموز والأسرار المودعة في القصيدة، و(ثلج أحمر) تنبئ عن لبّ القصيدة وجوهرها، فيشبه أبو ديوان (العين) بإنسان مسلم يصلي ويسجد، وحذف المشبه به، ورمز إليه بلازم له، وهو الفعل (صلت وتسجد) على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذا قوله من قصيدة "الحلم/الكابوس" {السريع}:

لمَّا تباكى الحرْفُ في جُرْحِي وصاهرَ الدستورُ رشَّاشَا رفعتُ رايتي على صمتي وصُمْتُ حتَّى بعْثَتِي شاشا(١)

يشبه الشاعر هنا الحروف بكائن حي يتباكى ويشعر بالألم، وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه، وهو الفعل (تباكى) على سبيل الاستعارة المكنية، وهذه الصورة من الاستعارة تعكس عمق معاناة الشاعر.

الاستعارة التصريحية

تمثل الاستعارة التصريحية في قول أبي ديوان من قصيدة "رحلته عاقر" {المقتضب}:

إن نما بوجنتها سحر ماجنٍ فَضِحِ أو دعا كواكبها كي يعيشَ لي وضحي(٢)

يعبر الشاعر عن جمال عيون الحبيبة، ويشبهها بالكواكب والنجوم التي تجتمع فتضيء، واستحضار الكواكب المضيئة هنا يعكس تأثير حضور المحبوبة على حياته، حيث يقول إنها (الحبيبة أو عيونها) تنور حياته وتضيئها كما تضيء النجوم السماء، فاستعارة الكواكب لوصف العينين تعطي سمة النور والإضاءة لهما، وصرح بالمستعار منه الذي هو (الكواكب) وحذف المستعار له (العينان) على سبيل الاستعارة التصريحية، وتوظيف هذا النوع من الاستعارة هنا يعطي انطباعا قويا لافتتان الشاعر بالمحبوبة.

وقوله من قصيدة "عشر عجاف" {الكامل}:

١ : مارد وادي عبقر، ص٣٥.

٢ : كلام الجن، ص ٣١.

يكفي من التعذيب آلةُ مجرمٍ سنةً فعشْرُكِ في عظامي خندقُ(١)

يعكس هذا البيت التأثير السلبي للحب على العاشق، حيث يقارن الشاعر بين ألم آلة تعذيب المجرمين وبين الأثر السلبي الذي يتركه الحب في روح العاشق، فيصور أبو ديوان شدة الألم الذي لحقه بسبب حبه في صورة الخندق بالعظام، ويشبه الألم العميق المستمر بالخندق العظيم عمقا وعرضا، وقد صرح بالمشبه به (خندق) وحذف المشبه (ألم الحب) على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذا النوع من الاستعارة يعزز من شدة التاثير العاطفي للحب في مشاعر العاشق.

ومنه قوله في قصيدة "خيل بلافيله" {الوافر}:

فصار الود ضرتها وبات لضعفنا خِلَّه؟! لماذا أحرقتْ زيتي فصبَّت نارُها خَلَّه؟!(٢)

يواصل الشاعر بعد حديثه عن عادات نساء مصر في الحداد والعزاء على الميت(٣) حيث تلتزم السواد وتبتعد عن الزينة والخضاب والحلي والكحل والطيب لمدة عام كامل(٤)، فيرسم أبو ديوان صورة للإحباط والخيبة التي تلحق النفس بعد ما تعود نتيجة جهده سلبية، وتصبح تضحياته هباءا منثورا، ويستعير صورة إحراق الزيت وإطفاء نارها دون الاستفادة منها بمحاولات المرأة (الأرملة) وتضحياتها التي قدمتها في إنشاء العلاقات وبناء الحياة الزوجية، وثم يُجعل عملها هباء منثورا وتعود النتيجة بالحداد والتزام لبس السواد. وقد صرح بالمشبه به في البيت (إحراق الزيت وصبّ نارها) وحذف المشبه (جهد المرأة وتضحياتها في بناء الحياة) على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقوله من قصيدة "من يسرق الطرقا" {البسيط}:

آوي إلى جبلٍ إن أتلفوا سفني حكَّامنا جَهلوا من يسرقِ الطرقا(٥)

---

١ : كلام الجن ،ص٣٦.

٢ : المصدر السابق، ص٧٦.

٣ : ينظر : آخر شاهد من شواهد الروافد التراثية في المبحث الثاني للفصل الأول، لهذه الرسالة.

٤ : ينظر: عادات الموت في مصر، من بداية العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي، الدكتور السيد خلف (أبو ديوان)، دار النابغة للنشر والتوزيع – مصر، ط١، ص٢٧٨.

٥ : كلام الجن، ص١٠٤.

استعار الشاعر هنا كلمة (جبل) رمزا للمأوى الآمن يتقي فيه من الظلم والفساد المنتشر في المجتمع بسبب فشل الحكام ونظام الدولة، وقد صرح هنا بالمشبه به (جبل)، وأضمر المشبه، على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن شواهد الاستعارات التصريحية في شعر أبي ديوان قوله من قصيدة "أنا وهي وكاتب المحضر" {الخبب}:

هلْ صلَّت عينُكِ في روحي كي تسجدَ في ثلجٍ أحمرْ؟ فتَسَلَّقَ نبْضكِ نشوانا رمَّانا يأْبى أنْ يُعْصَرْ(١)

يعكس البيت حالة القارئ بعد ما يطلع على قصيدة الشاعر ويتعمق فيها، ويقول بأن القارئ بعد مجهود مضني وتعمق طويل في القصيدة يصل إلى جمال حيوي غير محدود ولا مقتصر، فاستعار الشاعر قوله (رمانا يأبي أن يعصر) للجمال الحيوي والرموز التي أبدع الشاعر في إيداعها في القصيدة، والتي لا تنحصر ولا تقتصر على حد معين، وقد صرح هنا بالمشبه به (رمانا) وحذف المشبه (جمال القصيدة ورموزها) على سبيل الاستعارة التصريحية.

ثالثا: الصورة المبنية على الكناية

الكناية في اللغة: " ما يتكلم به الإنسان، ويريد به غيره، وهي: مصدر كنيت، أو كنوت بكذا، عن كذا، إذا تركت التصريح به.

وفي اصطلاح البلاغيين: لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي، لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، كقوله تعالى: ﴿ وَٱلسَّمَٰوَٰتُ مَطْوِيَّٰتُۢ بِيَمِينِهِۦۚ﴾(٢) وكذا قوله عز وجل: ﴿ٱلرَّحْمَٰنُ عَلَى ٱلْعَرْشِ ٱسْتَوَىٰ﴾(٣)، كناية عن تمام القدرة، وقوة التمكن والاستيلاء"(٤).

---

١ : مارد وادي عبقر، ص٢٧.

٢ : سورة الزمر، آية ٦٨.

٣ سورة طه، آية ٥.

٤ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٢٨٦-٢٨٨.

ويقول الجرجاني أن المقصود بالكناية إرادة "المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد)، يريدون طويل القامة، (وكثير رماد القدر)، يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤوم الضّحى)، والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصّلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان"(١).

ومن بلاغة الكناية: "أن الكناية أبلغ من التصريح، أنّك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشدّ"(٢).

ومن الصور المبنية على الكناية عند أبي ديوان قوله من قصيدة "الحلم/الكابوس" {السريع}:

عفوا؛ فإني لم أقل: (باشا) يا درَّتي: ما كنْتُ غَشَّاشا فقَطْ بسَطْتُ المُشْتَهى عِطْرًا لينبضَ التَّذْكارُ أحْواشَا(٣)

قول الشاعر في البيت (أحواشا) كناية عن الانتشار، أي انتشار الذكريات في أماكن متعددة وبعيدة، "والكلمة جمع، مفردها (حوش)، مصدر حاش، بمعنى فناء الدار ونحوه يقال: يلعب التلاميذ في حوش المدرسة، شبه حظيرة تحفظ فيها الأشياء والدواب، أي حوش للماشية"(٤).

وكذا قوله من قصيدة "خيل بلا فيله" {الوافر}:

وخيط العمر معقود وما اسطاع البكا حَلَّه تحالل ميّتا أفضى ولم يملكْ له حِلَّهْ!(٥)

يحمل هذا البيت صورة الكناية في قول الشاعر (خيط العمر معقود) كناية عن تعقيدات الحياة ومشاكلها التي لا تنفك بالبكاء ولا تنحل.

ومن الكنايات قوله من قصيدة "عبقرة الحرف" {المنسرح}:

---

١ : دلائل الإعجاز، الجرجاني، عبد القاهر، ص ٥١.

٢ : المصدر السابق، ص ٥٤.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٣٤.

٤ : معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر (ت ١٤٢٤ هـ)، ط: الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م، ج١، ص٥٨١.

٥ : كلام الجن، ص٧٦.

في حضْرةِ الخُبْز والفتيلِ حشا أعصابها صلَّتْ في طوًى أَلَمَا(١)

جاء قول أبي ديوان (حضرة الخبز والفتيل) كناية عن الحياة اليومية والبساطة، والبيت يعكس كون الأعصاب والمشاعر متينة في وجه الألم والمصاعب ومواجهة التحديات.

ومن شواهد الكناية عند أبي ديوان ما جاء في الظلم والاستغلال قوله "خوند طغاي" {الوافر}:

حلاوةُ مصرَ.. للأوباشِ. أما مُرُّها... فجزايْ فتبخسُ تَمْرَها للغُزِّ حظِّيَ منه مصُّ نَوايْ(٢)

حيث كنى عن الظلم والاستغلال بقوله (مص نواي)، أي أن تمر مصر تباع للغرباء بأبخس الأثمان، بينما يأتي من نصيبه ما لا يتعدى النواة والبذور.

وقوله من قصيدة "عشر عجاف" {الكامل}:

شدَّت فؤادك في دلال قيودها هل كان للعصفور دونك مَوْثِقُ؟!(٣)

جاء قول الشاعر (العصفور) كناية عن الشاعر نفسه، حيث يعبر عن حالته الضعيفة واحتياجه للأمان والاستقرار الذي يجده عند الحبيبة.

---

١ : مارد وادي عبقر، ص٢٢.

٢ : كلام الجن، ص٢٠.

٣ : المصدر السابق، ص٤٢..

المبحث الثاني

الموسيقى في شعر أبي ديوان

(الموسيقى الخارجية والداخلية)

مفهوم الموسيقى:

الموسيقى سمة جوهرية مهمة في بناء الشعر وتشكيله، حيث تميزه عن غيره من الكلام، لأن المعنى الجيد لا يستقيم إلا باستقامة الوزن العروضي، والصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن(١).

ولما كان العقل الإنساني أسرع قدرة على تلقي الأمور المنظمة من غيرها، كان للموسيقى دورا بارزا في إبقاء الموروث الشعري بقدر ليس بقليل من التراث الجاهلي، لأنه يقوم على ضربات موسيقية متناغمة تساعد العقل على حفظها وتخزينها بسرعة أكثر من النثر(٢).

وقد اعتنى المتقدمون من الأدباء وعلماء اللغة بالموسيقى في القصيدة العربية حيث استولت بركنيها – الوزن والقافية– نصف مفهوم الشعر، وذلك كما يقول قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"(٣).

ولا يفوتنا أن نشير إلى وجود علاقة قوية بين الشعر والموسيقى، إذ هما يتشاركان في التعبير الفني عن العواطف الإنسانية وأفكارهم، وأحاسيسهم، ولذلك يقول الدكتور طه وادي: إن "الموسيقى –التي تحققها وحدة الوزن واطراد القافية في القصيدة الواحدة، وهي الحد الجامع والشرط الفارق– تعد في الشعر العربي أكمل وأجمل من غيره من أشعار الآداب الأخرى.

وقد يرجع ذلك إلى اقتران الشعر العربي –عند نشأته الأولى– بالغناء والرقص، وقد يرجع أيضا إلى طبيعة اللغة العربية نفسها، حيث إن لها طريقة خاصة في تكوين الكلمة وتركيب بناء الجملة"(٤).

ويعد الشاعر أبو ديوان من المواظبين بالإبقاء على الموسيقى الشعرية كركن أساسي في بناء الشعر، وسنقوم بتناول الموسيقى عن أبي ديوان من المحورين، كالتالي:

---

١ : قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٢٢.

٢ : موسيقى الشعر، إبراهيم أنسي، ط: الخامسة، ١٩٨١م، ص١٣.

٣ : نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط: الأولى، ١٣٠٢هـ، ص٣.

٤ : جماليات القصيدة المعاصرة، د. طه وادي، ص٢٩٦.

١. الموسيقى الخارجية.

٢. الموسيقى الداخلية.

الموسيقى الخارجية

يمكن القول إن أبا ديوان يمتلك طاقة شعرية متفجرة بحيث يلعب في عمله الأدبي بالموسيقى والأوزان، ويغزو القوافي، وتعبده الحروف فيعصرها عصرا، وفضل كل هذا يعود إلى مسقط رأسه ومكان نشأته الذي سبق عنه القول في تمهيد هذا البحث، وهي محافظة الدقهلية فرع المنصورة، مدينة من مدن مصر –أم الدنيا– بلد العلم والعلماء، بلد الدين والفن والأدب والجمال، ترعرع فيه الشاعر وتأثر ببيئته المزدهرة بالعلم والأدب، فأثر ذلك في معجمه اللغوي وعمله الشعري.

وسنتعرض في هذا المحور إلى عنوانين:

١. الوزن

٢. القافية

أولا: الوزن

يعتمد الشاعر على الوزن في صياغة كلماته كالبنية الأساسية لها، ومنذ أن وجد الشعر وجد معه الأوزان، وقد جبل الإنسان على سماع الموزون وحفظه(١).

والوزن هو القالب الأساسي للقصيدة، فكلما ضاع الوزن ضاع كمال القصيدة وجمالها، لأنه بمثابة "الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وهو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن تؤثر بعضها في الآخر على أكبر نطاق ممكن"(٢).

وقد تعددت آراء النقاد والأدباء عن علاقة الموضوعات بالأوزان، ومناسبة بعض الأوزان لبعض الأغراض والمعاني والأحوال الشعورية التي تتطلب استخدام بحر معين، فذهب فريق إلى التوفيق بين المعنى والوزن،

١ : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دكتور علي عشري زايد. ط٤، ص١٦٧.

٢ : التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، عيد رجاء، دار الفكر–بيروت، ط١، ص١٦.

ويُعدّ ابن طباطبا من النقاد العرب السابقين الأولين الذين فكروا في مثل هذه القضية، حيث يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه"(١).

ومنهم حازم القرطاجني حيث يقول في كتابه (منهاج البلغاء): "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"(٢).

وعلى خلاف هذا هناك فريق ثاني يخالف نظرية الفريق الأول، وهم النقاد المحدثين المتمسكين بالنقد المعاصر، والمتأثرين بالمدارس الغربية، أمثال محمد غنيمي هلال[٣]، وإبراهيم عبدالرحمن وغيرهما(٤)، حيث لمحوا إلى عدم التوفيق بين الوزن والموضوع، فيعبر الدكتور محمد غنيمي هلال عن رأيه قائلا: أن "القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر القديمة... وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل"(٥).

---

١ : عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، ت: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة، ص٨.

٢ : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجن (ت ٦٨٤هـ)، ص٨٦.

٣ : محمد غنيمي هلال (١٩١٧ ـ ١٩٦٨م) هو ناقد وأديب مصري، اشتُهر هلال بكتابه المؤثر "الأدب المقارن".، ولد في قرية سلمنت، مركز بلبيس، محافظة الشرقية، مصر. تلقى علومه حتى الثانوية في الأزهر الشريف، دخل دار العلوم، وتخرج من قسم الآداب العربية، حصل على دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة السوربون في باريس. وهو أستاذ الأدب والنقد في دار العلوم ثم في الجامعة السودانية والأزهر ومعهد الدراسات العربية في القاهرة. كان يهتم بموضوعين من موضوعات الأدب المقارن هما: تأثير النثر العربي على النثر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، والثاني عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي. يؤكد الدكتور غنيمي هلال أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية... وبالقوالب العامة التي هي من رسائل العرض الفنية. ينظر: موقع "القدس العربي" – https://www.alquds.co.uk

٤ : ينظر: بناء القصيدة العربية، د. يوسف بكار، ص٢١٨.

٥ : النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة، ص٤٤١.

ويقول الدكتور إبراهيم عبدالرحمن[1] إن "النظرة إلى الأوزان الشعرية التي ترى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد، تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء، تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، وبين معان وموضوعات شعرية بعينها"(٢). وبدى للباحث من خلال دراسته لشعر أبي ديوان أنه يمثل النظرية الثانية التي ترى عدم التوفيق بين الوزن والمعنى، فهو يقرض موضوعات شتى تحت وزن واحد.

وبديهي أن جملة الأوزان والأنغام الشعرية ستة عشر بحرا (بزيادة البحر المتدارك على ما وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي)، فنجد شعراء مدرسة الجنّ وبخاصة فخر الدراعيم، الشاعر المنعدم النظير – السيد خلف أبو ديوان — يقدم تجربة شعرية غير مسبوقة على عمق تاريخ الكون كله وعلى مدى جغرافيته، بحيث يقرض الشعر بمنتهى التلقائية والفطرة والسجية على تلك الأنغام النادرة الصعبة والغريبة في القرض عليها، والتي عادت غير مألوفة لدى الشعراء قدما وحداثة، وهي الأنغام الأربعة (المقتضب ، المضارع، المنسرح، المجتث) التي تحاشاها معظم شعراء العربية على مدى قرون الأدب العربي كله، ولا يزال يهرب فحول الشعراء من القرض عليها.

وقد دارت تجربة الشاعر في إطار أربعة عشر بحراً، هي كالآتي: الوافر– المنسرح – البسيط – الكامل — الطويل – المقتضب – المتقارب – الخبب – المضارع – المجتث – الرمل — الرجز – السريع – الخفيف.

---

١ : إبراهيم عبد الرحمن، مواليد القليوبية، ٣٠ أبريل عام ١٩٢٩م. حصل على: ليسانس الآداب، جامعة عين شمس ، عام ١٩٥٤. وثم درجة الماجستير، جامعة عين شمس، عام ١٩٥٩. ودرجة الدكتوراه في فلسفة الأدب العربى، جامعة لندن، عام ١٩٦٤. وقد تدرج في عديد من الوظاف، منها: مدرس، ومعيد، ومدير، وعميد كلية الدراسات العربية (دار العلوم)، جامعة المنيا في الفترة بين عامي (١٩٩٢ —١٩٩٤). وينتمي إلى هيئات مختلفة، منها: عضو اتحاد الكتاب المصريين، وعضو الجمعية المصرية للنقد الأدبى، وعضو جمعية الأدب المقارن، وعضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب، وعضو لجنة جوائز الدولة التشجيعية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب، وعضو لجنة الأدب بالمجالس القومية المتخصصة، وعضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة. ومن المؤلفات العلمية: دراسات عربية (بالاشتراك)، القاهرة، عام ١٩٧٧. بين القديم والجديد : دراسات في الأدب والنقد، القاهرة، عام ١٩٨٧. شعر عبيد الله بن قيس الرقيات بين السياسة والغزل : تحقيق ودراسة، القاهرة، عام ١٩٩٦. مناهج نقد الشعر في الأدب العربى الحديث والمعاصر، القاهرة، عام ١٩٩٧. الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، القاهرة، عام ٢٠٠٠. الشعر الجاهلى : قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة، عام ٢٠٠٠. (المعرفة)
mailto:https://www.marefa.org

٢: الشعر الجاهلي — قضاياه الفنية والموضوعية، د. إبراهيم عبدالرحمن، مكتبة الشباب المنيرة — مصر، ص٢٦٠.

وعلى المستوى الإحصائي يمكن الاستعانة بالجدول التالي، لنوضح من خلاله الأنغام التي استخدمها الشاعر ونسبة ورودها من خلال قرض القصائد عليها.

الجدول الإحصائي						
رقم	البحر	عدد القصائد التامة في الديوانين				المجموع الكلي تاما وغير تام
		كلام الجن		مارد وادي عبقر		
		عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القصائد	عدد الأبيات	القصيدة / الأبيات
١	الوافر	٥	٢١١	٥	٦٣	١٠ / ٢٧٤
٢	المنسرح	٢	١٠٣	٦	١٢٨	٨ / ٢٣١
٣	البسيط	٥	١٦٤	١	١٠	٦ / ١٧٤
٤	الكامل	٢	١٩١	٢	٤٦	٤ / ٢٣٧
٥	الطويل	–		٤	٣٧	٤ / ٣٧
٦	المقتضب	٢	١٠٣	–	–	٢ / ١٠٣
٧	الخبب	–		٢	٥٩	٢ / ٥٩
٨	المتقارب	–		٢	١٨	٢ / ١٨
٩	المجتث	١	٥١	–	–	١ / ٥١
١٠	المضارع	١	٣٢	–	–	١ / ٣٢
١١	الرمل	–	–	١	٢٥	١ / ٢٥
١٢	السريع	–	–	١	٢١	١ / ٢١
١٣	الرجز	–	–	١	٢١	١ / ٢١
١٤	الخفيف	–	–	–	–	– / –
المجموع		١٨	٨٥٥	٢٥	٤٢٣	

الجدول الإحصائي للمجزوء من البحور ومخلعها					
الرقم	البحر	كلام الجن		مارد وادي عبقر		المجموع
		عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد القصائد	عدد الأبيات	
١	مجزوء الوافر	٢	١٧٤	٢	٣٦	٤
٢	مجزوء الكامل	–	–	١	٣١	١
٣	مجزوء الخفيف	–	–	١	١٦	١
٤	مخلع البسيط	–	–	١	١٢	١

يتبين لنا من الجدول السابق ما يلي:

أولا: أن أكثر الأنغام استخداما – باعتبار عدد القصائد – عند أبي ديوان في تنظيم تجربته الشعرية فيه كان بحر الوافر، يليه المنسرح ثم البسيط وثم الكامل والطويل، ثم المقتضب والمتقارب والخبب، وأخيرا المضارع والمجتث والرمل والخفيف والسريع والرجز.

وأما باعتبار كثرة عدد الأبيات يأتي بحر الوافر على رأس القائمة وله ٢٧٤ بيتًا، ويليه الكامل ٢٣٧ بيتًا، ثم المنسرح ٢٣١ بيتًا، ثم البسيط ١٧٤ بيتًا، ثم المقتضب ١٠٣ بيتا، ثم الخبب ٥٩ بيتًا، ثم المجتث ٥١ بيتًا، ثم الطويل ٣٧ بيتًا، ثم المضارع ٣٢ بيتًا، ثم مجزوء الكامل ٣١ بيتًا، ثم الرمل ٢٥ بيتًا، ثم السريع ٢١ بيتًا، ثم الرجز ٢١ بيتًا، ثم المتقارب ١٨ بيتًا، ثم مجزوء الخفيف ١٦ بيتًا، وأخيرا مخلع البسيط ١٢ بيتًا.

ثانيا: أن الأنغام التي وظف فيها الشاعر تجربته الشعرية تتنوع بين التام والمجزوء من الكامل والخفيف، والمخلع من البسيط.

ثالثا: أن الشاعر قد صرف وجهه عن بحرين في الدواوين المستهدفة، ولم ينظم فيهما وهي: المديد والهزج، وإنما قرض على هذين بحرين في دواوينه الأخرى.

رابعا: أن الشاعر ملأ الفراغ في مسيرة شعر العربية الذي وقع بسبب هجر الشعراء بعض البحور الشعرية لصعوبتها وغرابتها، حيث نظم تجربته الشعرية في تلك الأنغام نادرة الاستعمال قديما وحديثا، وهي المنسرح والمضارع والمجتث والمقتضب.

خامسا: أن بحر المنسرح على الرغم من ندرة استخدامه عند الشعراء وتحاشيهم له لصعوبته وغرابته، قد احتلّ النسبة الأعلى في تجربة الشاعر وجاء تاليا لبحر الوافر، ونلاحظ عند دراسة القصائد المنظومة على وزن المنسرح أن الشاعر قرض تجربته في بحر المنسرح من دون أدنى بذل جهد أثناء القرض.

سادسا: ظهور بحري الطويل والبسيط عند الشاعر في نسبة متوسطة بين البحور، ولعل سبب ذلك يعود إلى قول الأدباء: الطويل ملك البحور والبسيط وزيره.

سابعا: ان الشاعر استخدم بحري الرمل والخفيف في تجربته الشعرية، لأن "من سمات الرمل والخفيف أنها بحور تتسم بموسيقى جياشة ومتدفقة، دون رنين عال او نبرة خطابية"(١).

ثامنا: أن الشاعر قد التزم بمجموعة من الأنغام في تجربته الشعرية، وقد نظم في بحر واحد لأغراض متنوعة.

اتضح لنا من الإحصائيات السابقة أن بحر الوافر أكثر البحور استخداما في قصائد أبي ديوان، حيث يأتي في مقدمة البحور التي قرض عليها الشاعر، وتفعيلات الوافر كالآتي:

البحر الوافر:

ولعل بحر الوافر سمّي وافرا لأنه يستوعب ويؤخذ منه ما لايتناهى من الشعر، لسعته وانبساطه(٢)، وتتكون اجزاء الوافر صحيحا من تفعيلات (مفاعلَتُنْ مفاعلتن مفاعلتن --- مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)،

١ : ينظر: تطور الأدب الحديث في مصر، دكتور أحمد هيكل، ط٥، ص٣٤٨.

٢ : ينظر: رسالة، شعر الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني، د. غسان عبدالمجيد، ص٣٥٤.

لكنه لم يرد على هذا الشكل أبدا، بل يلزم قطف عروضه، وهو (أي القطف) سقوط السبب الأخير بأكمله من التفعيلة وتسكين الخامس المتحرك(١)، فتصير التفعيلة الصحيحة (مفاعلتن) بعد القطف (مفاعلْ) وثم تحول إلى (فعولن).وتفعيلات البحر الوافر أكثر ما تصاب بالعصب (وهو تسكين الخامس المتحرك منها: مفاعلْتن)، وعلماً أن للوافر عروضين وثلاثة أضرب: العروض الأولى مقطوفة (فعولن) وضربها مثلها (فعولن)، والعروض الثانية صحيحة (مفاعلَتن) وضربها إما مثلها (مفاعلتن)، وإما معصوبة على شكل (مفاعيلن) وكانت بعد العصب (مفاعلْتن) بسكون الخامس منها وثم تحولت إلى (مفاعيلن)(٢)، وأما المجزوء عادةً يتكون بحذف تفعيلة العروض والضرب من تفعيلات الوافر التام (مفاعلتن مفاعلتن --- مفاعلتن مفاعلتن).

وإن تفعيلات الوافر مترابطة ترابطا تاما، بحيث تأخذ تفعيلات صدره بتفعيلات العجز وتلتقي به بشكل متكامل، وهذا ما يعبر به دكتور عبدالله الطيب[٣] في كتابه (المرشد) قائلا: "انبتار الوافر الذي يحدث في كل شطر خاصة غريبة، وهي أن عجزه سريع اللحاق بصدره، حتى إن السامع لا يكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العجز، بل الشاعر نفسه أثناء النظم، فيما أرجح، يشعر بهجوم العجز والقافية بمجرد فراغه من الصدر، وربما سبق عجز بيت صدره إلى نفسه"(٤).

ويزيد الطيب في بيان أهمية البحر الوافر بقوله: أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح"(٥)، وقد اتفق الدكتور أحمد الشايب مع

---

١ : ينظر: المرشد غلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، مكتبة مصطفى البابي الحلي – مصر، ط١، ج١، ص ٣٥٦.

٢ : ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي،٢٠١٦م، ص٤٩.

٣ : عبد الله بن الطيب بن عبد الله بن الطيب بن محمد بن أحمد بن محمد المجذوب (١٣٣٩ – ١٤٢٤ هـ = ١٩٢١ – ٢٠٠٣ م)، ولد بقرية التميراب غرب الدامر، تعلم بمدارس كسلا والدامر وبربر وكلية غوردون التذكارية بالخرطوم والمدارس العليا ومعهد التربية ببخت الرضا وجامعة لندن بكلية التربية ومعهد الدراسات الشرقية والأفريقية، نال الدكتوراة من جامعة لندن (SOAS) سنة ١٩٥٠ م، عمل بالتدريس بأم درمان الأهلية وكلية غوردون التذكارية وجامعة بخت الرضا وجامعة الخرطوم وغيرها، تولى عمادة كلية الآداب بجامعة الخرطوم (١٩٦١ – ١٩٧٤ م)، كان مديراً لجامعة الخرطوم (١٩٧٤ – ١٩٧٥ م)، أول مدير لجامعة جوبا (١٩٧٥ – ١٩٧٦ م)، أسس كلية بايرو بكانو «نيجيريا»، وهى الآن جامعة مكتملة. ومن المؤلفات: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: من خمس مجلدات، سمير التلميذ (التعليم الأساسي)، من حقيبة الذكريات، من نافذة القطار، وغير ذلك، (المرشد إلى فهم أشعار العرب – عبد الله الطيب المجذوب).

٤ : المرشد، د. عبدالله الطيب، ص٣٢٢

٥ : المرشد، د. عبدالله الطيب، ص٣٣٣.

د. عبدالله الطيب فيما للوافر من سمة اللين والشدة في آنٍ واحد، حيث قال: "والوافر ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته"(١)، وهذا ما يرمز إليه قول الطيب، لأن الاستعطاف والبكائيات يعكسان اللين، وأما إظهار الغضب يعكس الشدة بلاريب، ويأتي الوافر تاماً ومجزوءاً.

فمن الوافر التام قوله من قصيدة "ليست تحن":

تَمَرَّدَ عاشقٌ، وانهَدَّ جِنُّ... وزهرةُ خاطري ليستْ تَحِنُّ...(٢)

//ه///ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه///ه //ه/ه/ه //ه/ه

مفاعلتن مفاعيلن فعولنْ مفاعلتن مفاعيلن فعولنْ

(عصب) (قطف) (عصب) (قطف)

أصابت التفعيلة الثانية من صدر البيت والثانية من عجزه العصب، حيث سكن الخامس المتحرك منها (مفاعلتن) وصار (مفاعلْتن) وثم انتقل إلى (مفاعيلن)، وأما العروض والضرب فأصابهما القطف، وسقط السبب الأخير منهما مع تسكين الخامس (مفاعلتن) فأصبحت (مفاعلْ) وثم تحول إلى (فعولن).

وقوله من قصيدة "أنا المرآة":

تســـائـلـني الـنـبـيَّـةُ عـن يـقـيـني وشـــأن الشـــكِّ أن يســـعـى لشـــكِّ(٣)

//ه///ه //ه///ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

(قطف) (عصب) (عصب) (قطف)

نرى التفعيلة الأولى والثانية من العجز معصوبة، حيث سكّن الخامس المتحرك.

وكذا قوله من قصيدة "ذئب القميص":

١ : أصول النقد الأدبي، د. أحمد الشايب، ص٣٢٣.

٢ : كلام الجن، ص٦٦.

٣ : كلام الجن، ص٩٠.

تجـنَّــتْ في زمــان الشـــــكِّ تُـوصـــــي بـغـايا الحُسْـــــنِ في الحـيِّ الـرخـيـصِ(١)

//ه/ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

(عصب) (عصب) (قطف) (عصب) (عصب) (قطف)

نلاحظ أن جميع تفعيلات البيت سوى العروض والضرب منه معصوبة، أما العروض والضرب فقد أصابهما القطف، فأصبحا (مفاعلْ) بسقوط السبب الأخير وتسكين الخامس المتحرك منهما، وثم انتقلا إلى (فعولن).

وقوله من قصيدة "أخطاك سهم":

(أبَا ديوانَ) إن يمسَسْكَ قَرْحٌ فقدْ مسَّ الذينَ قضَوْا قروحُ(٢)

//ه/ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه///ه //ه/ه

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعلتن فعولن

(عصب) (عصب) (عصب)

جاءت التفعيلتان –الأولى والثانية– في صدر البيت والتفعيلة الأولى من العجز معصوبة(مفاعيلن)، أي سكّن الحرف الخامس المتحرك منهما، وأما التفعيلة الثانية من العجز جاءت سليمة من العصب، حيث لم يسكّن خامسها.

وكما في قوله من مقطوعة "الشلولو":

أنا أغـنى مـلـوك الأرضِ.. هـلْ لـوْ أصـيـبَ الـكـونُ بالـفـيروسِ أوْ... أوْ...(٣)

//ه/ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه

١ : المصدر السابق، ٩٩.

٢ : مارد وادي عبقر، ص٧.

٣ : المصدر السابق، ص١٠١.

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

(عصب) (عصب) (عصب) (عصب)

نلاحظ هنا أن العصب أصاب تفعيلات الحشو كاملة في البيت، حيث جاءت تفعيلات الحشو في الصدر والعجز معصوبة(مفاعيلن).

ومنه قوله من لزومية "الذئب الراعي":

نصبْتَ الزيْفَ لمْ ترْفَعْ ظُلامَتَهُ فهلْ سَكَنَتْ إذا جرُّوا أفاعيها؟!(١)

//٥/٥/٥ //٥/٥/٥ //٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥

مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

(عصب) (عصب) (عصب) (عصب)

لقد أصاب العصب أربع تفعيلات من هذا البيت ومن بينها الضرب أيضا.

أما مجزوء الوافر كما أسلفنا أنه يتكون من حذف تفعيلتي العروض والضرب من تفعيلات التام، كقول أبي ديوان من قصيدة "سلطان بلا سلطة":

أنا سلْطَانُ دولتِكمْ.. ودولتُكم بلا سُلطةْ(٢)

//٥/٥/٥ //٥///٥ //٥///٥ //٥/٥/٥

متفاعيلن متفاعلتن متفاعلتن متفاعيلن

(عصب) (عصب)

اتضح لنا أن المجزوء تكوّن بعد حذف العروض والضرب من تفعيلات الوافر التام، ونلاحظ ايضا أن العصب قد اصاب التفعيلة الأولى من صدر البيت والأخيرة من عجزه.

١ : المصدر السابق، ص١٠٤.

٢ : مارد وادي عبقر، ص٦٤.

ومنه أيضا قوله من قصيدة "نصف الغيث":

لغيرك	**رعشة**	**القنديل**	**تكذيب..**	**وتمثيلُ(١)**
//ه///ه	//ه/ه/ه	//ه/ه/ه		//ه/ه/ه
مفاعلتن	**مفاعيلن**	**مفاعيلن**		**مفاعيلن**
	(عصب)	(عصب)		(عصب)

نرى أن التفعيلات الثلاثة من تفعيلات البيت جاءت معصوبة (مفاعيلن).

وكذا قوله من قصيدة "خوند طغاي":

حريمُ	**القصرِ**	**تنهاني**	**وتأمرُني**	**خَوَنْدُ**	**طُغَايْ(٢)**
//ه/ه/ه		//ه/ه/ه	//ه///ه		//ه///ه
مفاعيلن		**مفاعيلن**	**مفاعلتن**		**مفاعلتن**
(عصب)		(عصب)			

جاءت التفعيلتان –ألأولى والثانية من صدر البيت معصوبة، وأما الباقي فقد سلمت من العصب.

وأيضا قول الشاعر من قصيدة "خيل بلا فيله":

وفي	**أعصابه**	**التامتْ**	**جروح**	**العاشق**	**الأبْلهْ(٣)**
//ه/ه/ه		//ه/ه/ه	//ه/ه/ه		//ه/ه/ه
مفاعيلن		**مفاعيلن**	**مفاعيلن**		**مفاعيلن**

١ : المصدر السابق، ص١٠٦.

٢ : كلام الجن، ص١١.

٣ : المصدر السابق، ص٧٥.

(عصب) (عصب) (عصب) (عصب)

جاءت التفعيلات الأربعة كلها معصوبة.

البحر المنسرح:

ورد بحر المنسرح في الديواوين المستهدفة من شعر أبي ديوان في ثماني قصائد تحتوي على مائتين وواحد وثلاثين بيتا، ووزنه العروضي (مستفعلن مفعولات مستفعلن --- مستفعلن مفعولات مستفعلن)[1]، ويجوز في تفعيلاته الخبن والطي والقطع، (الخبن: هو حذف الثاني الساكن، والطي: هو حذف الرابع الساكن، والقطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله[2])، منها قول الشاعر من قصصيدة "في أول العمر أم بمنتصف":

أمَّـاه يا عُـمْـري كـيـفَ يا كَـنَـفِـي قـطـارُ نـزْفٍ هَمَـى ولم يَـقِـفِ[3]

/ه//ه/ه /ه/ه/ه/ /ه///ه/ //ه//ه /ه//ه /ه///ه

مستفعلن مفعولات مفتعلن متفعلن فاعلات مفتعلن

(طي) (خبن) (طي) (طي)

نلاحظ أن التفعيلة الثالثة من صدر البيت والتفعيلتين الآخرتين من العجز مطوية جميعا، وأما التفعيلة الأولى من العجز قد أصابها الخبن، حيث حذف الثاني الساكن من (مستفعلن) فصارت (متفعلن).

وقوله من قصيدة "الواحد العنق":

يا درشُ، عطرُ الشموس محترقُ إن أُمْرِضَ الليلُ عادَه الفلَقُ[4]

/ه//ه/ه /ه//ه/ /ه///ه/ /ه/ه//ه /ه//ه /ه///ه

١ : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ص ٧٥.

٢ : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ص ١٦.

٣ : كلام الجن، ص٦٨.

٤ : المصدر السابق، ص١٥٠.

مستفعلن	فاعلات	مفتعلن	مستفعلن	فاعلات	مفتعلن
	(طي)	(طي)		(طي)	(طي)

جاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت وكذا الأولى من عجز البيت صحيحة، وأما التفعيلتان الأخرتان من صدر البيت وكذا الأخرتان من العجز أتت مطوية، حيث كانت تفعيلة (مفعولات) فصارت بعد الطي (مفعلات) وثم انتقلت (فاعلات)، وأما تفعيلة الضرب كانت (مستفعلن) فتحولت بعد الطي (متفعلن) وثم انتقلت (مفتعلن).

وكذا قوله من قصيدة "الحب في زمن كرونا":

كلامُها	شُوكولاتَةٌ..	وغدًا	تُدْمي	الزهورَ	الفلوسُ	فانتبهي[1]
//ه//ه	/ه/ه/ه/	/ه///ه	/ه//ه/ه	/ه//ه/	/ه///ه	
متفعلن	مفعولات	مفتعلن	مستفعلن	فاعلات	مفتعلن	
(خبن)		(طي)		(طي)	(طي)	

أصابت التفعيلة الأولى من صدر البيت الخبنُ حيث كانت (مستفعلن) فحذف الثاني الساكن وصارت (متفعلن)، وأما التفعيلة الثالثة من صدر البيت والأخرتان من العجز جاءت مطوية.

وكذا قوله من قصيدة "عبقرة الحرف":

تكشِفُ	عن	ساقيْها	الحروفُ	دَمَا	تعزفُ	دمْعًا	مَدى	رُؤاك	نَمَا[2]
/ه///ه		/ه/ه/ه	/ه///ه		/ه///ه	/ه//ه		/ه///ه	
مفتعلن		مفعولات	مفتعلن		مفتعلن	فاعلات		مفتعلن	
(طي)			(طي)		(طي)	(طي)		(طي)	

١ : مارد وادي عبقر، ص١١.

٢ : المصدر السابق، ص١٩.

جاءت جميع تفعيلات هذا البيت سوى التفعيلة الثانية من الصدر مصابة بالطي.

وأيضا قول الشاعر من قصيدة "حل روح وفنى":

شاكِسْ كما أنتَ؛ أنتَ لسْتَ هُنَا وشاغبِ الحرْفَ.. مزِّقِ الكَفَنَا(١)

/٥//٥/٥ /٥//٥/ /٥///٥ //٥//٥ /٥//٥/ /٥///٥

مستفعلن فاعلات مفتعلن متفعلن فاعلات مفتعلن

(طي) (طي) (خبن) (طي) (طي)

يتبين لنا في هذا البيت أن الخبن أصاب تفعيلة واحدة، وهي التفعيلة الأولى من العجز، وأم الطي فقد أصاب أربع تفعيلات.

وقوله من قصيدة "نساؤها خفر":

يطمعُ في تاجي حاقدٌ أشِرُ هلْ يشكرُ النهرَ فرعُهُ البطِرُ؟!(٢)

/٥///٥ /٥/٥/٥/ /٥///٥ /٥//٥/٥/ /٥//٥/ /٥///٥

مفتعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن فاعلات مفتعلن

(طي) (طي) (طي) (طي)

استهدف الطي أربع تفعيلات من هذا البيت، منها الأولى والثالثة من الصدر، والأخيرتين من العجز.

وقوله من قصيدة "تأويل رؤيا":

١ : المصدر السابق، ص٣٦.

٢ : مارد وادي عبقر، ص٥٥.

رُؤْيَا نبُوءاتِي حينَ تعزفُ بِي إرهاصُ ملْكٍ في أربعينَ نَبِي(١)

/ه//ه/ /ه/ه/ه/ ه///ه/ /ه//ه/ /ه/ه/ه/ ه///ه/

مستفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

(طي) (طي)

نلاحظ أن الطي أصاب ثلث تفعيلات هذا البيت، حيث جاءت تفعيلتان من ست تفعيلات مطوية، وهما تفعيلة العروض والضرب من شطري البيت، وقد كانت (مستفعلن) وصارت بعد الطي (مستعلن) وثم تحولت إلى (مفتعلن).

وقوله من قصيدة "همُ همُ":

هُمُو هُمُو؛ كذَّابونَ.. أوْ خَوَنَهْ لوْ لُمْتَ خَوَّانًا لمْتَ مؤْتَمَنَهْ(٢)

//ه/ه /ه/ه/ه/ ه///ه/ /ه//ه/ /ه/ه/ه/ ه///ه/

متفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

(خبن) (طي) (طي)

نرى أن التفعيلة الأولى من صدر البيت جاءت مخبونة، حيث حذف الثاني الساكن من (مستفعلن) فصارت (متفعلن)، وقد أصاب الطي تفعيلتين من البيت أيضا، وهي التفعيلة الأخيرة من صدر البيت وعجزه.

البحر البسيط

لقد نظم الشاعر في هذا البحر أكثر من قصيدة، حيث يحتوي عدد القصائد المنظومة عليه سبعة، جاءت ستة منها تامة وواحدة مخلعة. وتجري تفاعيل صور البسيط التام على هذا النحو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن --- مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وأما المخلع منه فيأتي وزنه على هذا الشكل

١ : المصدر السابق، ص٧٢.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٠٧.

(مستفعلن فاعلن فعولن --- مستفعلن فاعلن فعولن)[1]. وأكثر ما يصيب هذا البحر من الزحافات والعلل الخبن والقطع، (الخبن: هو حذف الثاني الساكن. والقطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله[2]).

فمن شواهد البسيط التام قوله من قصيدة "ما اسلنطأت":

لم تُـتْـقِـنِ الـعَـزْفَ يا بَهـلُـولُ، فـالخـطُّ عـلّـوُّه... مـرَّةً، أو مَـرَّةً... حَـطُّ[3]

/٥//٥/٥ /٥//٥ /٥//٥/٥ /٥/ /٥//٥/٥ /٥//٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلنْ

(قطع) (قطع)

نلاحظ أن القطع أصاب العروض والضرب من هذا البيت، حيث كانت التفعيلتان أولا (فاعلن) وصارت بعد القطع (فاعلْ) وثم تحولت إلى (فعْلنْ). وأما باقي تفعيلات البيت جاءت صحيحة.

وقوله من قصيدة "رؤاه خطى":

يا واهـبَ الـعِـطْـرِ هَـلَّا عُـدْتَ مُـغْـتـبـطًـا كـي تـبريءَ الـزيـفَ والأحـزانَ والـنُّـقَـطـا[4]

/٥//٥/٥ /٥//٥ /٥//٥/٥ /٥/// /٥//٥/٥ /٥//٥ /٥//٥/٥ /٥///

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلنْ

(خبن) (خبن)

جاءت تفعيلة العروض والضرب مخبونة، حيث حذف الثاني الساكن من (فاعلن) فصار (فعِلنْ)، وأما باقي التفعيلات سلمت من الزحاف والعلل.

وكذا قوله من قصيدة "من يسرق الطرقا":

---

١ : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ص٤٢.

٢ : المصدر السابق، ص٢٠.

٣ : كلام الجن، ص٤٤.

٤ : كلام الجن، ص٨٧.

يا ساكنَ الروحِ دع بالنفسِ منطَلَقَا صار الحسابُ على(الفِسْبُكِّ) مخترقًا(١)

/ه//ه/ه ه//ه /ه//ه/ه ///ه ه//ه/ه ///ه /ه/ه//ه ///ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعِلنْ

(خبن) (خبن) (خبن)

نرى أن الخبن أصاب ثلاث تفاعيل من البيت، من بينها العروض والضرب أيضا، حيث جاءت مخبونة.

ومن أمثلة التام أيضا قول أبي ديوان من قصيدة "رحلة النحل":

في العشـــق تطوى ولا تحْكى مقـالَتُهُمْ هـل طـافَ ربُّـك بينَ المـاءِ.. والكـاسِ؟(٢)

/ه//ه/ه ه//ه /ه//ه/ه ///ه ه//ه/ه ///ه /ه/ه//ه /ه/ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعْلنْ

(خبن) (خبن) (قطع)

أصاب الخبن تفعيلة العروض والتفعيلة الثانية من العجز، وأما الضرب فقد جاء مقطوعا، حيث حف ساكن الوتد المجموع وسكّن آخره فصار من (فاعلن) (فاعلْ) وثم تحول إلى (فعْلنْ). وباقي تفعيلات البيت جاءت صحيحة.

ومنه قول الشاعر من قصيدة "باب الرجى":

لا خـيرَ فيَّ إذا لمْ أخـترعْ سَـــبَبَـا لـلـوصْـــلِ مـغـتـنـمـا أدنـيـه يا (ناجـي)(٣)

/ه//ه/ه ///ه /ه//ه/ه ///ه /ه//ه/ه ///ه /ه/ه

مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعْلنْ

١ : المصدر السابق، ص١٠٤.

٢ : كلام الجن، ص١٣٤.

٣ : المصدر السابق، ص١٤٦.

(خبن) (خبن) (خبن) (قطع)

نجد أن الخبن أصاب التفعيلة الثانية والرابعة من صدر البيت وكذا التفعيلة الثانية من عجزه، والقطع أصاب الضرب (فعْلنْ) حيث حذف ساكن الوتد الأخير.

وقد نظم الشاعر قصيدة واحدة من ديوان (مارد وادي عبقر) على وزن البسيط التام، وهي "شتى قلوبهم":

يا رَبَّ (كُنْ) عَزَلُونِي حِينَ لمْ أَخُنِ واستبدَلُوا بي لصوصًا أحْرَقوا سَكَنِي(١)

/ه//ه/ه /// ه//ه/ه/ه /// ه//ه/ه/ه//ه /ه//ه/ه ///ه

مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فعِلنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلنْ

(خبن) (خبن) (فعلن)

نلاحظ أن التفعيلة الثانة والعروض من صدر البيت داءت مخبونة، ونذا تفعيلة الضرب من اعجز البيت أصابه الخبن.

ومن الزحاف والعلل التي تصيب مخلّع البسيط، نجدها في قول أبي ديوان من قصيدة "سوى لا":

يا سارقَ الخبْزِ: كيْفَ؟ وا... لا دعِ الحياةَ.. لمنْ توَالَى(٢)

/ه//ه/ه /ه//ه/ ه//ه/ ///ه //ه/ه

مستفعلن فاعلن فعولن متفعلن فعِلنْ فعولن

(خبن) (خبن)

هنا جاءت التفعيلة الأولى والثانية من عجز البيت مخبونة، حيث كانت التفعيلة الأولى من العجز (مستفعلن) وثم صارت بعد الخبن (متفعلن) بحذف الثاني الساكن من السبب، وأما التفعيلة الثانية من العجز

١ : مارد وادي عبقر، ص١٧.

٢ : مارد وادي عبقر، ص٨١.

(فاعلنْ) فقد أصبحت بعد الخبن (فعِلن). وباقي التفعيلات صحيحة. وقد أسلفنا سابقا أن مخلع البسيط يأتي على وزن (مستفعلن فاعلن فعولن --- مستفعلن فاعلن فعولن).

البحر الكامل:

يقول عبدالله الطيب عن حقيقة البحر الكامل ووظيفته: "بحر الكامل التام ثلاثون مقطعا، ولكنه لا يجيء تاما في الغالب، وهو أكثر البحور جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله -إن أريد به الجد- فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا مع صلصة كصلصة الأجراس"(١). ولعل تكرار الصوت ولا سيما تكرار تفعيلة واحدة ست مرات (متفاعلن) -في البيت الشعري الواحد- يؤدي إلى تمييز هذا البحر نغماً وجمالاً عن أقرانه.

ويستخدم البحر الكامل تاماً ومجزوءاً، أما التام فيتكون من تكرار تفعيلة واحدة ثلاث مرات في كل شطر على هذا النحو (متفاعلن متفاعلن متفاعلن ---متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، وأما المجزوء منه فيأتي من تكرار تفعيلة (متفاعلن) أربع مرات في البيت. ويتميز هذاا البحر بكثرة إصابة الإصمار تفعيلاته، والإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في تفعيلة (متَفاعلن) فتصير (متْفاعلن). واحياناً يصيبه القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله)، وقد يصيبه الحذذ: هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة(٢).

فمن أمثلة التام قول الشاعر من قصيدة "عشر عجاف":

يا ألــفَ بــئــرٍ لــلــرِّشـــــاء تُحــدِّقُ	**أظــمــاك أنِيِّ شـــــيِّــقٌ ومشـــــوَّقُ؟!**(٣)
/ه//ه/ه /ه//ه/ه ///ه//ه	/ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه
متْفاعلنن متْفاعلن متَفاعلن	**متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن**
(إضمار) (إضمار)	(إضمار)

١ : المرشد، عبدالله الطيب، ج١، ص٢٦٤.

٢ : ينظر: العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي وسالم عباس، مكتبة المنار الإسلامية –كويت، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م، ط٣، ص٥٢.

٣ : كلام الجن، ص٣٢.

نلاحظ أن الإضمار قد أصاب ثلاث تفعيلات من تفعيلات البيت، ثنتين من الشطر الأول وواحدة من الشطر الثاني، فأصل التفعيلة المضمرة كان (متَفاعلن) وثم صارت (مْتفاعلن)، وبقية التفعيلات جاءت صحيحة.

ومنه قوله من قصيدة "ملحمة ديسمبر السفاح":

دارَ الصـــفـا والـعـز فـيـكِ نـقـوشُ والـوصـــفُ في آيِ الخـلـيـصِ غشـــوشُ(١)

/ه//ه/ه /ه//ه/ه ///ه /ه//ه/ه /ه//ه/ه ///ه

مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلْ مْتفاعلن مْتفاعلن متَفاعلْ

(إضمار) (إضمار) (قطع) (إضمار) (إضمار) (قطع)

جاءت تفعيلات البيت كلها مصابة بالزحاف والعلل، وذلك أن العروض والضرب جاءا مقطوعين، حيث حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة (متفاعلن) وسكّن آخرها، فصارت (متفاعلْ)، وأما بقية التفعيلات فقد أصيبت بالإضمار، اي سكّن الثاني المتحرك منها، فأصبحت (مْتفاعلن).

وكذا قول أبي ديوان من قصيدة "ألف بداي":

ماذا عليْهِمْ لوْ هرمْتُ بِدائي؟ كلُّ المَلوكِ (أَزرَّةٌ) بردائي(٢)

/ه//ه/ه /ه//ه/ه ///ه /ه//ه/ه ///ه /ه///ه

مْتفاعلن مْتفاعلن متفاعلْ مْتفاعلن متفاعلن متفاعلْ

(إضمار) (إضمار) (قطع) (إضمار) (قطع)

لقد أصاب الإضمار هنا ثلاث تفعيلات، ثنتين من صدر البيت وواحدة من عجزه، وأما العروض والضرب فقد جاءا مقطوعين، أي حف ساكن الوتد المجموع من التفعيلة وسكّن آخرها فاصبحت (متفاعلْ).

١ : كلام الجن، ص١٠٦.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٠٥.

ومن شواهد مجزوء هذا البحر قول أبي ديوان من قصيدة "الشامتون":

الشَّامتونَ:	**أنا**	**المليكُ**	**وأنتمُو**	**مَرْضَى**(١)
/٥//٥/٥	///٥//٥	///٥//٥		/٥/٥
مُتْفاعلن	**متفاعلن**	**متفاعلن**		**فعْلنْ**
(إضمار)				(إضمار +حذذ)

قد أسلفنا سابقا أن مجزوء الكامل يتكون من تكرار تفعيلة (متفاعلن) أربع مرات في البيت، وقد أصيبت هنا التفعيلة الأولى من الشطر الأول بالإضمار أي سكّن الثاني المتحرك منها، وأيضا جاء الضرب من البيت مضمراً وأحذّ، أي حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة (متفاعلن) بالحذذ، فصارت (متفا) وسكّن الثاني المتحرك منها فأصبحت (مُتْفا) وثم تحولت من (مُتْفا) إلى (فعْلنْ).

وكذا قول من قصيدة "مارد وخسوف":

بيني	**وبينكَ**	**نجمتانِ..**	**وشرفةٌ..**	**وصفوفْ**(٢)
/٥//٥/٥	///٥//٥	///٥//٥		/// ٥
مُتْفاعلن	**متفاعلن**	**متفاعلن**		**فعِلنْ**
(إضمار)				(حذذ)

جاءت هنا التفعيلة الأولى مضمرة، وأما الضرب فقد أصابه الحذذ، حيث كان أولاً (متفاعلن) وصار بعد الحذذ (متفا) بحذف الوتد المجموع من آخره، وثم انتقل إلى (فعِلنْ).

البحر الطويل:

١ : المصدر السابق، ص١٣.

٢ : مارد وادي عبقر، ص٤٨.

جاء البحر الطويل في المرتبة الرابعة باعتبار نسبة القصائد المنظومة عليه من قائمة الأوزان التي نظم عليها أبو ديوان قصائده، وهو أكثر البحور الشعرية استخداما لدى الشعراء، ويقول عبد الطيب عن وظيفة البحر الطويل: "وحقيقة الطويل أنه بحر الجلالة والنبالة والجد، ولو قلنا إنه بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها، لأن العمق لا يمكن أن يتصور من دون جد، ونبل وجلالة. وما يتعمق المتعمق إلا وهو جاد، أياً كان ما تعمق فيه. ولهذا فإنك لا تجد قصائد الطويل الغرر إلا منحواً بها نحو الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس"(١).

ويتكون الطويل من تكرار تفعيلتين أربع مرات في البيت الشعري الواحد، على هذا المنوال (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن --- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)[٢] ويعدّ الطويل من أطول البحور الشعرية ولا يأتي منه إلا تامّاً، وهو كغيره من البحور يصيبه الزحاف والعلة، واكثر ما يصيب تفاعيله القبض: هو حذف الخامس الساكن مثل: (فعولنْ) فتصير (فعولُ).

ونستمع إلى الشاعر ينظم على الطزيل قوله من قصيدة "صمتك راعد":

متى يدْرك الأقزامُ أنَّكَ واحدُ وأنَّكَ بين العالمينَ فرائدُ(٣)

ه//ه/ //ه/ه/ه// /ه// //ه// /ه// ه/ه/ه// /ه// //ه//

فعولنْ مفاعيلن فعولُ مفاعِلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعِلن

(قبض) (قبض) (قبض) (قبض) (قبض)

هنا جاءت تفعيلات خمسة مقبوضة، أي أن الخامس الساكن حذِف منها، وذلك كما نراه في تفعيلة (فعولنْ) صارت بعد حذف الخامس الساكن منها (فعولُ)، وكذا في التفعيلة الأخرى (مفاعيلن) أصبحت بعد القبض (مفاعِلنْ).

١ : المرشد، ص٤٨١.

٢ : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ص٣٣.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٤٥.

وقوله من قصيدة "همس كفّ وقفاز":

أريكةُ غيْمٍ..في ضُحَى الفاتحِ الغازِي فكيفَ سطَعْتُمْ في غروبي بلا غازِ؟(١)

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ ٥/٥/٥// /٥// //٥/٥/٥ //٥/ ٥/٥//

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن فعولنْ مفاعيلن

(قبض) (قبض)

نلاحظ أن التفعيلة الأولى من كلا الشطرين أتت مقبوضة، اي أن الخامس الساكن حذف منها (فعولنْ) فصارت (فعولُ). وبقية تفعيلات البيت سلمت من الزحافات والعلل.

وكذا قول ابي ديوان من قصيدة "كسر القاعدة":

تموتُ وقوفًا –أو تغادِرُ قاعِدَهْ– خيولُك تخشاها عناصرُ (قَاعِدَهْ)(٢)

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ //٥/ ٥/٥/٥// /٥// //٥//٥

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعِلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعِلنْ

(قبض) (قبض) (قبض) (قبض) (قبض) (قبض)

جاءت معظم تفعيلات هذا البيت مقبوضة، حيث يبلغ عدد التفعيلات المقبوضة هنا ستة، من بينها العروض والضرب أيضا.

ومنه قوله من قصيدة "رقصة الكيكي":

أَأَعْزِفُ حرْفِي ماردًا غابَ عنْ فِيكِ؟ معًا يفْتَحُ الشطْرَيْنِ في رقْصَةِ (الكيكي)(٣)

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ ٥/٥/٥// //٥/ ٥/٥/٥ //٥/ ٥/٥//

---

١ : المصدر السابق، ص٨٥.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٠٢.

٣ : المصدر السابق، ص١٠٨.

فعولُ مفاعيلن فعولنْ مفاعيلن فعولنْ مفاعيلن فعولنْ مفاعيلنْ

(قبض)

لقد أصاب القبض في هذا البيت تفعيلة واحدة، وهي التفعيلة الأولى من صدره، حيث كانت قبل القبض (فعولن) فأصبحت بعده (فعولُ).

البحر المقتضب:

يقال إنه سمّي بالمقتضب لاقتضابه من المنسرح – أي اقتطاعه منه – وذلك أن وزن المقتضب يتكون بحذف التفعيلة الأولى من تفعيلات شطري المنسرح، لأن تفاعيل المنسرح تأتي على هذا النحو (مستفعلن مفعولات مستفعلن --- مستفعلن مفعولات مستفعلن)، وأما تفاعيل المقتضب فتأتي على هذا الشكل (مفعولات مستفعلن --- مفعولات مستفعلن)[1]، وقد تبيّن لنا أن المقتضب أقتطِع من تفاعيل المنسرح أي بحذف التفعيلة الأولى – التي تحتها خط – من صدر تفاعيل المنسرح وكذا من عجزه[2]، وتفعيلات المقتضب تأتي مطوية في الغالب، فتتحول تفعيلة (مفعولات) إلى (مفعِلات)، و(مستفعلن) إلى (مفتعلن).

وقد هجره الشعراء فأصبح من نوادر الأبحر استعمالاً ومن الأنغام الغير المعتادة لدى الأدباء، واستثقله معظم فحول الشعر العربي قدماً وحداثة، وقد قيض رب الشعر فتى درعميا يقرض الأبيات على هذا البحر المهجور من دون بذل أدنى جهد في القرض، ويبلغ عدد الأبيات المنظومة على هذا الوزن من شعر أبي ديوان ١٠٣ بيتاً. فمن ذلك قوله من قصيدة "رحلته عاقر":

ما	انسراحُ	مقتضبي..	واقتضابُ	منسرحي[3]
/٥//٥/		٥///٥/	/٥//٥/	٥///٥/
مفعلات		مفتعلنْ	مفعلات	مفتعلنْ

١ : العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي وسالم عباس خدادة، ط٣، ص١٥٦.

٢ : المصدر نفسه.

٣ : كلام الجن، ص٢٩.

(طي) (طي) (طي) (طي)

نلاحظ أن تفعيلات هذا البيت جاءت كلها مطوية، أي حذف الرابع الساكن منها، وذلك أن التفعيلة الأولى من شكري البيت (مفعولات) صارت بعد الطي (مفعلات)، وتفعيلة العروض والضرب (مستفعلن) اصبحت بعد الطي (مفتعِلن).

وكذا قوله من قصيدة "ما ليتُ":

قال	**لي:**	**أيُغتفرُ؟**	**والمواتُ**	**منتظرُ**(١)
/٥//٥/		٥///٥/	/٥//٥/	٥///٥/
مفعلات		**مفتعلن**	**مفعلات**	**مفتعلن**
(طي)		(طي)	(طي)	(طي)

أصيبت جميع تفعيلات البيت بالطي، فتحولت التفعيلة الأولى من تفاعيل المقتضب (مفعولات) إلى (مفعلات) بحذف الرابع الساكن، وانتقلت التفعيلة الثانية من تفاعيل البحر (مستفعلن) إلى (مفتعلن).

البحر المتقارب:

سمي هذا البحر بالمتقارب لتقارب أوتاده بعضها من بعض، أو لتماثل أجزاءه الخماسية، ويمتاز بأن سامعه يشعر بتوالي الموسيقى وإيقاعها، ويحتوي على نغمة شهوانية، وإنه بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقى. ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحاديث في نسق مستمر"(٢). وتتكون وحدة هذا البحر من تردد (فعولن) في البيت ثماني مرات، أي أربع منها في صدر البيت، وباقي الأربع في عجزه على هذا النحو (فَعُولُن فعولن فعولن فعولن --- فعولن فعولن فعولن فعولن)، "ونغماته من أيسر النغمات موكلها تدور على تكرار الجزء (ترن رن) ثماني مرات"(٣)، وأكثر ما يصيب تفعيلاته القبض

١ : كلام الجن، ص١٣٧.

٢ : المرشد، عبدالله الطيب، ج١، ص٣١٢.

٣ : المصدر السابق، ص٣٠٩.

(إسقاط الحرف الخامس الساكن من التفعيلة)، والحذف (حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة)، وذلك كما نراه في قول الشاعر من مقطوعة "كبرياء العطر":

ألا بُحَّ عِطْرُكَ فوْقَ طوَى سأَلْتَ لماذا؟ وإِنْ بُحْتَ: ذا[1]

//ه/ه //ه/ //ه/ //ه //ه/ //ه/ه //ه

فعولنْ فعولُ فعولُ فعلْ فعولُ فعولنْ فعولنْ فعلْ

(قبض) (قبض) (حذف) (قبض) (قبض) (حذف)

جاءت هنا أربع تفعيلات مقبوضة واثنتين منها (العروض والضرب) محذوفة، أما المقبوضة فقد حذف الخامس الساكن منها فصارت من (فعولنْ) (فعولُ)، وأما المحذوفة فقد حذف السبب الأخير من التفعيلة فأصبحت من (فعولنْ) (فعوْ) وثم تحولت إلى (فعلْ).

ومنه قول أبي ديوان من قصيدة "لا بخٍ بخِ":

أكنتَ تقولُ لها: أَرَخِي؟ وهل باتَ ريشُكَ إلَّا أخِي؟![2]

/ه// /ه// ه//ه// ه// ه//ه// /ه// ه//ه// ه//

فعولُ فعولُ فعولنْ فعلْ فعولن فعولُ فعولنْ فعلْ

(قبض) (قبض) (حذف) (قبض) (حذف)

نلاحظ أن التفعيلة الأولى والثانية من صدر البيت وكذا التفعيلة الثانية من عجزه جاءت مقبوضة أي حذف الخامس الاسكن منها، وأما العروض والضرب فقد أصابهما الحذف أي حذف السبب الخفيف من آخرهما فصارا من (فعولن) (فعوْ)، وثم تحولا إلى (فعلْ).

البحر المضارع:

١ : مارد وادي عبقر، ص٥.

٢ : المصدر السابق، ص٤٠.

وهو من الأنغام الصعبة الغريبة على ألسن الشعراء، ووزنه المستعمل (مفاعيلن فاع لاتن --- مفاعيلن فاع لاتن)، وإنما تكتب التفعيلة الثانية (فاع لاتن) على هذا النحو أي بالفصل بين العين واللام، لأنها تتكون من وتد مفروق (فاع) وسببين خفيفين (لاتن)(١)، وأكثر ما يصيب تفعيلات المضارع القبض (إسقاط الحرف الخامس الساكن من التفعيلة) والكفّ (هو حذف السابع الساكن من التفعيلة[٢])، ومن شواهد الأبيات المنظومة على هذا الوزن قوله من مقطوعة "عفريته مريض":

لمـــامًـــا ســـــعـــى مَـــريـــضُ بـــهِ يـــنْـــجَـــلِـــي الـــقـــريـــضُ(٣)

/٥/٥// /٥//٥/ /٥/٥// /٥//٥/

مفاعيلُ فاع لاتن مفاعيلُ فاع لاتن

(كفّ) (كفّ)

نلاحظ أن التفعيلة الأولى من شطري البيت جاءتا مكفوفتين، أي حذف السابع السكن منها، حيث كانت أولا (مفاعيلن) فصارت بعد الكفّ (مفاعيلُ).

البحر المجتث:

تتكون تفاعيل المجتث من (مستفعلن فاعلاتن) في كل شطر، وهو من الأبحر القصيرة التي نظّم عليها الشعر العربي(٤)، وقيل في تسميته بالمجتث أنه اجتثّ من الخفيف أي اقتطع منه، لأن الخفيف يتكون من (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن --- فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)، وأما المجتثّ فيأتي وزنه على هذا النحو (مستفعلن فعلاتن --- مستفعلن فاعلاتن) وقد تبيّن لنا أن المجتث أقتطِع من تفاعيل الخفيف أي بحذف التفعيلة الأولى – التي تحتها خط – من صدر تفاعيل الخفيف وكذا من عجزه(٥). ومن التغييرات التي تدخل تفاعيل المجتث الخبن (حذف الثاني الساكن) فتتحول (مستفعلن) بعد الخبن إلى (متَفعلن)، والكفّ (حذف

١ : ينظر: العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي وسالم عباس خدادة، ط٣، ص١٥٤.

٢ : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ص١٧.

٣ : كلام الجن، ص٨٠.

٤ : ينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، دار غريب للطباعة –القاهرة، ط٢، ص٢٥٨.

٥ : العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي وسالم عباس خدادة، ص١٤٧.

السابع الساكن) فتصير (مستفعلن) المكفوفة إلى (مستفعلُ)، فمن أمثلة المجتث لدى أبي ديوان قوله من قصيدة "قافية الدمع":

بَكَى بليلِ العُتُوّ أساهُ فَقْدٌ مُقَوّ[1]

//٥/٥ /٥/٥//٥/ //٥/٥ /٥//٥/٥

متفعلن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

(خبن) (خبن)

جاءت التفعيلة الأولى من الشطر الأول وكذا الأولى من الشطر الثاني مخبونة، أي حذف الثاني الساكن منها (مستفعلن) فصارت (متفعلن).

بحر الرمل:

حاز بحر الرمل على المرتبة الحادية عشرة من الأنغام العروضية التي اختارها أبو ديوان في قرض قصائده عليها، حيث نظم على هذا الوزن قصيدة تحتوي على خمس وعشرين بيتاً، ويأتي وزنه على هذا النحو (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن --- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، ويجوز الحذف في تفعيلاته (أي إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فتصير (فاعلاتن) بعد الحذف (فاعلا) وتتحول إلى (فاعلنْ)، وكذا يجوز الخبن (أي حذف الثاني الساكن). و"الرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات"[2]، ولعله سمّي رملا لرقته وخفته وسرعة نطقه، وذلك لتردد تفعيلة فاعلاتن ست مرات في البيت الشعري، وظهر هذا البحر في قول أبي ديوان من قصيدة "لغير المنحنى":

واحةَ الطيْفِ الرَّشيقِ، مِنْ هُنا يُسْتَضاءُ الرُّوحُ: شوْقًا.. أوْ فَنَا[3]

/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥//٥

---

١ : كلام الجن، ص٩٣.

٢ : اصول النقد الأدبي، ص٣٢٣.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٩١.

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلنْ	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلنْ
		(حذف)			(حذف)

نلاحظ أن العروض والضرب من هذا البيت أصابهما الحذف أي سقط السبب الخفيف من آخر التفعيلة (فاعلاتن) فصارت (فاعلا) وثم تحولت إلى (فاعلنْ)، وبقية التفعيلات جاءت صحيحة.

البحر الخفيف:

وكان للخفيف حظٌ في شعر أبي ديوان، إلا أنه قد اكتفى بتنظيم الأبيات على المجزوء منه فحسب، حيث يحتوي مجزوء الخفيف على ستة عشر بيتا من منظومات الشاعر، وتتكون صورة الخفيف التام من تردد (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) في شطري البيت، وأما المجزوء منه فيأتي من تكرار (فاعلاتن مستفعلن) في البيت الشعري، أي بحذف التفعيلة الثالثة من كل شطر في الخفيف التام، ويصيب تفعيلاته الخبن (حذف الثاني الساكن) فتصير (فاعلاتن) (فعِلاتن)، ولعله سمّي خفيفا لخفته، ومن أمثلة هذا البحر، قول الشاعر من طلزومية النبل":

ليْتَهُ	إنْ	يُعَنْ	بَلِي	شافعيٌّ	وحنْبَلِي(١)
/٥//٥/		٥//٥//		٥/٥//٥/	٥//٥//
فاعلاتن		متَفعلن		فاعلاتن	متَفعلن
		(خبن)			(خبن)

هنا جاء العروض والضرب مخبونين، أي أن الثاني الساكن حذف منهما فصارا (متَفعلنْ) بعد ما كانا (مستفعلن).

البحر السريع:

١ : مارد وادي عبقر، ص٦٧.

وهو ثنائي التفعيلة، ويتكون التام منه من تردد (مستفعلن مستفعلن مفعولات) في كل شطر، ويعدّ من أسرع البحور الشعرية، ويصيب تفعيلاته الخبن والطي (حذف الثاني والرابع الساكنين) والصلم (حذف الوتد المفروق من آخر جزء التفعيلة) نحو: (مفعولات) فيصير (مفعو) وينتقل إلى (فعْلنْ). وقد استخدم أبو ديوان هذا البحر في قصيدة واحدة تحتوي على واحد وعشرين بيتاً، وهي "الحلم /الكابوس":

للهِ طيْفٌ لفّنِي شاشَا! هلْ شكَّني ورْدًا.. وجُلَّاشا؟!(١)

ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه/ه/ ه//ه/ه/ ه//ه/ه/ ه/ه/

مستفعلن مستفعلن فعْلنْ مستفعلن مستفعلن فعْلنْ

(صلم) (صلم)

أصاب الصلم العروض والضرب من هذا البيت، أي أن الوتد المفروق من آخر التفعيلة قد حذف من (مفعولات) فصارت (مفْعوْ) وثم تحولت إلى (فعْلنْ).

بحر الرجز:

اشتقّ أصل الرجز من حركة الناقة عندما ترتعش فخذاها(٢)، وهذا يدل على عدم استقرار الأضرب والحركة، وتتكون تفاعيله من تكرار (مستفعلن) ست مرات في البيت الشعري فيسمى البيت تاماً، ويصيبه كثير من الزحافات والعلل، وقد أصاب الصلم الأبيات المنظومة على هذا البحر، وذلك أن أبو ديوان نظّم قصيدة "الحلم/الكابوس" يمكن أن تكون على وزن تفاعيل السريع كما رأينا ذلك في شاهد البحر السريع، ويمكن أن تكون أرجوزة أي تنطبق على وزن الرجز، كما في قوله من قصيدة "الحلم/الكابوس":

١ : مارد وادي عبقر، ص٣٠.

٢ : الرسالة الثانية من رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت: ت: هلال ناجي، مسئلة من مجلة المورد المجاد الثالث العدد الرابع، دار الحرية للطباعة – بغداد، ١٩٧٤م، ص١٦٥.

للهِ	**طيْفٌ**	**لفّنِي**	**شاشَا!**	**هلْ**	**شكَّني**	**ورْدًا..**	**وجُلَّاشا؟!**(١)
/ه/ه//	ه//ه/ه/		/ه/ه/	ه//ه/ه/		/ه/ه//ه	/ه/ه
مستفعلن	**مستفعلن**		**فعْلنْ**	**مستفعلن**		**مستفعلن**	**فعْلنْ**
			(صلم)				(صلم)

جاء العروض والضرب من هذا البيت مصلومين، أي أن الوتد المفروق من آخر التفعيلة قد حذف من (مفعولات) فصارت (مفْعوْ) وثم تحولت إلى (فعْلنْ).

١ : مارد وادي عبقر، ص٣٠.

ثانياً: القافية

تمثل القافية الركن الثاني من أركان موسيقى البيت الشعري، ولها قيمة موسيقية في الشعر العربي، وترددها يزيد من وحدة النغم(١)، وأهميتها لا تقل ذرة عن أهمية الوزن، لأنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"(٢).

والقافية لغةً من قفا، يقفو، قفواً، وقافيةً أي "أن يتبع شيئاً، وقفوته، وأقفوه قفوا، وتقفية، أي اتبعته، والقفا مؤخر العنق،... وسميت قافية الشعر قافية لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كله"(٣). ويقال: "قفا أثره أي اتبعه"(٤)، وفي القرآن الكريم: ﴿وَقَفَّيْنَا عَلَىٰٓ ءَاثَـٰرِهِم بِعِيسَى ٱبْنِ مَرْيَمَ مُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ ٱلتَّوْرَىٰةِ﴾(٥).

واختلف مفهوم القافية اصطلاحا باختلاف العلماء في تعريفاتهم لها، وعلى رأسها تعريف:

١:الخليل: أن "القافية ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبلَ الساكن"(٦). وعند الأخفش: هي " آخر كلمة في البيت"(٧).

---

١ : ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص٤٤٢.

٢ : العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٥١.

٣ : معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج٣، ص٤٢٠.

٤ : مختار الصحاح، محمد بن بكر الرازي، دار إحياء التراث –بيروت،١٩٨٠م، ط٤، ص٥٤٧. / وكذا ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، من إصدارات: وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، (مادة قفو)، ج٣٩، ص٣٢٩.

٥ : سورة المائدة، بة ٤٦.

٦ : القوافي للأخفش الأوسط (ت ٢١٥هـ)، ص١. / وكذا: الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، ص١٤٩.

٧ : القوافي للأخفش الأوسط (ت ٢١٥هـ)، ص١. / وأيضا: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، ص٢٧٦. / وينظر: المحكم والمحيط الأعظمن ابن سيده (ت: ٤٥٨هـ)، ت: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت،ج٦، ص٥٧٣.

٢ : ابن عبد ربه، وقطرب وثعلب ومن جرى عليهم: أنها حروف الروي التي تبنى عليها القصيدة، إذن لابد من التزامها وتكرارها في كل بيت(١).

ويمكن التطبيق بين تعريفات القافية على اختلاف مضمونها وذلك كما يقول عبد العزيز نبوي: إن كل واحد من التعريفات يختص بنوع من أنواع القافية، فتعريف الخليل يخص القوافي المردفة والمؤسسة، وتعريف ابن عبد ربه وقطرب ومؤيديهما يخص القوافي المجردة من الردف والتأسيس(٢). وبهذا يخضع جميع تعريفات القافية للتعريف العام الذي ذكره عبد الغزيز نبوي "أن القافية هي ما لزم الشاعر أن يكرره من الحروف والحركات في آخر كل بيت من أبيات القصيدة"(٣)، وهذا ما يرمز إليه قول القرطاجني: "إن القوافي لابد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون"(٤).

وقد التزم أبو ديوان في أبيات كل قصيدة من قصائده المتحدة القافية بروي واحد، واستخدم أربعة وعشرين حرفا في شعره رويا، فإن النون يأتي على مقدمتها، ويليه اللام والراء والقاف والطاء، ثم الحاء والفاء والضاد والكاف والواو والشين، ثم الياء والصاد والسين والجيم والخاء والميم والذال والباء والزاء والدال والهمزة والهاء والظاء، وتتضح نسبة شيوعها في الإحصائيات الآتية:

الجدول الإحصائي

الرقم	حرف الروي	عدد القصائد في كلام الجن	عدد القصائد في مارد وادي عبقر	المجموع
١	النون	١	٤	٥
٢	اللام	١	٣	٤
٣	الراء	١	٣	٤

١ : ينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، ص٢٧٦. / وأيضا: العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي وسالم عباس خدادة، مكتبة المنار الإسلامية – كويت، ص٢٢٥.

٢ : موسوعة موسيقى الشعر، د. عبدالعزيز نبوي، ج٢، ص١٠١٦.

٣ : العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي، ص ٢٢٥. و موسوعة موسيقى الشعر، ص١٠١٦.

٤ : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، ص٨٧.

٤	القاف	٣	–	٣
٥	الطاء	٢	١	٣
٦	الحاء	١	١	٢
٧	الفاء	١	١	٢
٨	الضاد	١	١	٢
٩	الكاف	١	١	٢
١٠	الواو	١	١	٢
١١	الشين	١	١	٢
١٢	الياء	١	–	١
١٣	الصاد	١	–	١
١٤	السين	١	–	١
١٥	الجيم	١	–	١
١٦	الخاء	–	١	١
١٧	الميم	–	١	١
١٨	الذال	–	١	١
١٩	الباء	–	١	١
٢٠	الزاء	–	١	١
٢١	الدال	–	١	١
٢٢	الهمزة	–	١	١
٢٣	الهاء	–	١	١
٢٤	الظاء	–	١	١

تحتوي القافية على أحرف تتمثل في: الروي، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويبقى ثابتا مع تكراره في الأبيات كلها. الوصل، هو حرف مدّ (يظهر في الكتابة العروضية) يعقب الروي المتحرك وينشأ لإشباع حركة الروي، وقد يكون هاءً. الردف، هو أحد حروف العلة –الألف والياء والواو– بعد حركة مجانسة كأحرف المدّ أو غير مجانسة كأحرف اللين، يليه الروي مباشرة. الخروج، حرف مدّ ينشأ من إشباع حركة هاء الوصل. التأسيس، هو الألف الذي يأتي في القافية بينه وبين الروي حرف متحرك. الدخيل، هو الحرف المتحرك الذي يأتي بين ألف التأسيس والروي(١).

وللقافية دور مهم عند أبي ديوان، وأنواعها منبثرة في شعره، وقد قسمها الباحث إلى مطلقة ومقيدة.

الأولى: القافية المطلقة

وهي القافية التي تكون رويها متحركاً او مشبعاً، وسنتعرض لأقسامها المطبقة في شعر أبي ديوان، وذلك كالآتي:

١: القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بحرف مدّ، منها قوله من قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

لم تُتْقِنِ العَزْفَ يا بَهلُولُ، فالخطُّ علّوُه... مرَّةً، أو مَرَّةً... حَطُّ(٢)

جاءت القافية هنا (خطُّ، /٥/٥) خالية من الردف (حرف العلة) الذي يسبق الروي متصلا، وخالية من التأسيس (الألف) الذي يأتي في القافية، بينه وبين الروي حرف متحرك، وهي موصولة بحرف الواو الذي يظهر في الكتابة العروضية (خططو)، فكلمة (خطُّ) تكتب عروضيا (خططو)، فالطاء الثاني روي، والواو وصل. وكذا قافية البيت الثاني (حطُّ) جاءت خالية من الردف والتأسيس موصوله بحرف مد (الواو)، وتكتب الكلمة عروضيا (خططو).

١ : ينظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، ص٢٨٣-٢٩٧. / وأيضا: العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي وسالم عباس خدادة، ص٢٢٨-٢٣٣.

٢ : كلام الجن، ص٤٤.

وكذا قوله من قصيدة "الشامتون" {الكامل}:

الشَّامتونَ: أنا المليكُ وأنتمُو مَرْضَى زبَدَ الدخانِ: طرحْتُ كلَّ شرارةٍ أرْضَا
يا...كيفَ غرَّكَ أن سيفكَ، دوننا، أمْضَى؟! مهْما علا نفْلٌ فليسَ يُشابِه الفَرْضَا(١)

فالقافية هنا (مرضى، /٥/٥) جاءت خالية من الردف (حرف العلة) الذي يسبق الروي متصلا، وخالية من التأسيس (الألف) الذي يأتي في القافية، بينه وبين الروي حرف متحرك، وموصولة بحر مدّ (الألف)، وكذا في كلمة (أرضى، /٥/٥) و (أمضى، /٥/٥) و (فرضا، /٥/٥)، فالضاد روي، والألف بعدها وصل في جميع الكلمات.

٢: القافية المطلقة المجردة من الردف والتأسيس موصولة بهاء ساكنة، منها قول الشاعر من قصيدة "خيل بلا فيله":

وفي أعصابه التامتْ جروح العاشق الأبْلهْ إذا ما حرَّر الأفعى يكون جزاؤه قُبْلَهْ!(٢)

وكذا قوله من قصيدة "سلطان بلا سلطه":

أنا سلْطَانُ دولتِكمْ.. ودولتُكم بلا سُلطهْ أُفَلْفِلُ قلبَ عربيدٍ تمنى لي ولو غلطهْ(٣)

القافية هنا (أبْلهْ، /٥/٥)، (قبْلهْ، /٥/٥) و (سلْطهْ، /٥/٥)، (غلْطهْ، /٥/٥) تخلو من الردف (حرف العلة) والتأسيس (الألف)، وقد وُصِل الروي بهاء ساكنة، فاللام (في قافية القصيدة "خيل بلا فيله) روي، والهاء الساكنة وصل، وأما في القافيتين الآخرتين من قصيدة "سلطان بلا سلطه" فالطاء روي والهاء الساكنة وصل.

٣: القافية المطلقة المردفة الموصولة بحرف مد، منها قوله من قصيدة "عفريته مريض" {المضارع}:

لمامًا سعى مَريضُ بهِ ينْجَلِي القريضُ شَغُوفٌ إلى المعالي وعفٌّ فلا يخوضُ(٤)

---

١ : مارد وادي عبقر، ص١٣.

٢ : كلام الجن، ص٧٥.

٣ : مارد وادي عبقر، ص٦٤.

٤ : كلام الجن، ص٨٠.

نلاحظ أن القافية هنا (ريضُ، /٥/٥) جاءت مردفة بحرف العلة (الياء)، وموصولة بحرف مدّ (الواو)، والكلمة تكتب عروضيا (ريضو)، فالضاد روي، والياء قبل الروي ردف، والواو وصل. وكذا (خوضُ،/٥/٥) مردفة بحرف العلة (الواو) وموصولة بحرف مدّ (الواو)، حيث تكتب الكلمة عروضيا (خوضو)، فالضاد روي، والواو قبل الضادسف ردف، والواو وصل.

وكذا قوله من قصيدة "الحلم/الكابوس" {السريع}:

للهِ طيْفٌ لفّنِي شاشَا! هلْ شكَّني وزْدًا.. وجُلَّاشا؟! فألمح البابَ رمَى نحوي مشْرطَ جَزَّارٍ وحَشّاشَا(١)

جاء ت القافية هنا (لاشا، /٥/٥) و (شاشا، /٥/٥) مردفة بحر العلة (الألف)، وموصولة بحرف مدّ (الألف)، فالشين (أي في القافية الأولى والشين الثاني في القافية الثانية) في روي، والألف قبله ردف، والألف بعد الروي وصل.

وكذا قوله من قصيدة "قافية الدمع" {المجتث}:

بَكَى بليلِ العُتُوّ أساهُ فَقْدٌ مُقَوّ كنْتُمْ، وكنَّا، لماذا؟ لوْ... كيفَ؟ يا سوءَ لوّ

يُقَرَّبُ الموتُ ضيفًا ينْدَى بسهلي ودوّي فيخْطِفُ الحسْنَ منَّا كالطفلِ دون النموّ(٢)

تكتب قافية هذه الأبيات (قوّ، /٥/٥)، (لوّ، /٥/٥)، (دوّي، /٥/٥)، (موّ، /٥/٥)، عروضيا على هذا الشكل: (قوْوِي)، (لوْوِي)، (دوْوِي)، (موْوِي)، يتضح لنا من الكتابة العروضية أن الواو الأولى ردف، والثاني روي، والياء وصل، وهذه القافية هي الوحيدة على مستوالشعر العربي، لأن الشاعر التزم فيها بالواو المشددة.

٤: القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بحرف مدّ، منها قوله من قصيدة "صمتك راعد":

متى يدْرك الأقزامُ أنَّكَ واحدُ وأنَّكَ بين العالمينَ فرائدُ

١ : مارد وادي عبقر، ص٣٠.

٢ : كلام الجن، ص٩٣.

على كلِّ غصْنٍ ليس يرقص طيْرُهمْ بعِطْر غزالٍ مُنْذُ أشفقَ صائدُ[1]

الكتابة العروضية لقافية الأبيات هنا (رائدُ، /٥//٥)، (صائدُ، /٥//٥) على هذا النحو: (رائدو)، (صائدو)، يتبين لنا أن الألف في كل من القافيتين تأسيس، أي هو الألف الذي أتى في القافية بينه وبين الروي حرف متحرك، والدال روي، والهمزة التي بين الألف للتأسيس والدال للرووي دخيل، أي هو الحرف المتحرك الذي وقع بين ألف التأسيس والروي، والواو الناتجة من إشباع ضمة حرف الروي وصل.

٥: القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بهاء ساكنة، منها قوله من قصيدة "كسر القاعدة" {الكامل}:

تموتُ وقوفًا –أو تغادِرُ قاعِدَهْ– خيولُك تخشاها عناصرُ (قَاعِدَهْ)
فلا تنتظرْ وَعْدًا تَأَجَّلَ؛ ها يدِي إذا استثْنَتِ الآلامَ تكْسِرُ قاعِدهْ[2]

جاءت القافية هنا (قاعدَهْ، /٥//٥) مؤسسة، أي مع الألف الذي وقع في القافية بينه وبين الروي حرف متحرك، والدال روي، والعين دخيل، أي الحرف المتحرك الواقع بين ألف التأسيس والروي، والهاء الساكنة وصل.

الثانية: القافية المقيدة

وهي القافية التي يكون رويها ساكنا، لذا تخلو من الوصل[3]، وأقسامها المنظومة في أبيات الشاعر، كالآتي:

١: القافية المقيدة المجردة من الردف والتأسيس، منها قوله من قصيدة "أنا وهي وكاتب المحضر" {الخبب}:

يا ربَّةَ شعرٍ في المَهْجَرْ، هل مرَّ اللهَ ولمْ أعبُرْ؟
يبسَتْ في الشيبِ مسافاتٌ تاهتْ في معناها الأصفرْ

---

١ : مارد وادي عبقر، ص٤٥.

٢ : المصدر السابق، ص١٠٢.

٣ : ينظر: الكافي، ص١٤٦. / وحاشية الدمنهوري، ص٩٠. / والعروض التعليمي، ص٢٣٨.

من طينةِ عَزْفٍ علويٍّ تنسابُ غصونكِ في العنبرْ
تنشقُّ عبيرا ورديًّا في دمعة خمْرٍ.. لا يسْكرْ(١)

جاءت القافية هنا (أعبرْ، /٥/٥)، (أصفرْ، /٥/٥)، (عنبرْ، /٥/٥)، (يسكرْ، /٥/٥) مقيدة، أي أن رويها ساكن، وكذا تخلو من الردف أي حرف العلة قبل الروي، وأيضا من التأسيس أي الألف الذي يقع قبل الروي ويكون بينه وبين الروي دخيل.

وكذا قوله من قصيدة "سبعون جنيها" {الخبب}:

سبْعُونَ جنَيْهًا! هلْ كانتْ ستسدِّد ديْنَ بلاد القهْرْ؟!
كي تنزعَ روحَ (محمَّدِها)– تبًّا– مشطورًا في ريَعَانِ العمْرْ!
تقريرُ وفاتِك في (طنطا) طبَخُوه بساحةِ سيِّدِنا (البَدَوِيِّ) ورشُّوا الحلْوى سُبْحَةَ خمْرْ
أما تقريرُكَ في (شُبْرا) فشهادة فقْرْ(٢)

نرى أن القافية هنا (قهْرْ،/٥٥)، (عمْرْ، /٥٥)، (خمْرْ، /٥٥)، (فقْرْ، /٥٥)، مقيدة خالية من الردف والتأسيس.

وكذا قوله من قصيدة "الشلولو" {الوافر}:

أنا أغنى ملوك الأرضِ.. هلْ لوْ أصيبَ الكونُ بالفيروسِ أوْ... أوْ...
أخافُ على رعايا الجنِّ بعْدي وعندي نصفُ فدَّانٍ (شَلَوْلَوْ)؟!(٣)

القافية هنا (أوْ أوْ، /٥/٥)، (شلوْلوْ، //٥/٥) مقيدة مجردة من الردف والتأسيس، ورويها الواو.

٢: القافية المقيدة المردفة، منها قوله من قصيدة "خوند طغاي" {الوافر}:

حريمُ القصرِ تنهاني وتأمرُني خَوَنْدُ طُغَايْ فهل ألقي ثعابيني وليسَ لديَّ غيرُ عَصايْ؟!

---

١ : مارد وادي عبقر، ص٢٧.

٢ : المصدر السابق، ص٩.

٣ : المصدر السابق، ص١٠١.

بها أقتات لو فرغت بأرض الذل بعض إنايْ أمَا علمَتْ خَوَنْدُ اليوم أنِّيَ قد أضعتُ فَتايْ؟

وهل أقتصُّ من قومي إذا جاروا وأنت يَدايْ؟! لماذا بعد دسْتِ الحكْمِ يا وزراءُ ضاعَ هُدايْ؟(١)

جاءت القافية هنا (طغايْ، //٥٥)، (عصايْ، //٥٥)، (إنايْ، //٥٥)، (فتايْ، //٥٥)، (يدايْ، //٥٥)، مقيدة مردفة بحرف العلة (ألف)، فالياء هنا روي، والألف قبل الروي ردف.

وقوله من قصيدة "مارد وخسوف" {الكامل}:

بيني وبينكَ نجمتانِ.. وشرفةٌ..وصفوفْ ومسافةٌ للعينِ تشرب ظلَّها وتطوفْ

وأراكَ تغضبُ باكيا: ماذا لديكَ؟...ضُيُوفْ هِي بقْعةٌ حمراءُ تضربُ حاملاتِ سيوفْ(٢)

نلاحظ أن القافية هنا (صفوفْ، //٥٥)، (تطوفْ، //٥٥)، (ضيوفْ، //٥٥) مقيدة أي رويها ساكن، فالفاء روي، وحرف العلة (الواو) ردف.

١ : كلام الجن، ص١١.

٢ : مارد وادي عبقر، ص٤٨.

الموسيقى الداخلية

كما أسلفنا سابقا أن موسيقى الشعر تنقسم إلى محورين، خارجي ينحصر على العروض ويتجلى في الوزن والقافية، وداخلي ينتج عن المحسنات اللفظية، وتآلف الكلمات مزينة بالرنين.

وقد اهتم الشعراء عموما بتوظيف هذا العنصر الموسيقى (الداخلي) في قصائدهم، لما له من أثر عميق في نفس المتلقي، ومكانٍ رفيع يضفي على الشعر العربي نغمةً موسيقية وجمالا صوتيا خاصا يميز الشعر والعربية معاً، حيث أن "اللغة العربية لغة إيقاعية، لأننا يمكن أن نرجع ألفاظها إلى صور صوتية إيقاعية صنعتها الآذان المرهفة للجماعة العربية الأولى واستطاع الخليل وغيره من اللغويين والنحاة وضعها في قوالب وأبنية ذات إيقاعات يتبعها متكلم اللغة ولا يحيد عنها"(١).

وإن "مجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"(٢).

وتتمثل الموسيقى الداخلية في شعر أبي ديوان من خلال عدة ظواهر صوتية وبلاغية، مثل: الجناس – الطباق – رد العجز على الصدر – الضرورة الشعرية، وغيرها التي تزين شعره وتعطيها بعدا جماليا خاصاً.

أولا: الجناس

الجناس عنصر من عناصر المحسنات البديعية اللفظية في الشعر العربي قدماً وحداثة، وقد تعددت آراء النقاد في تعريفه، وها هو عبدالقاهر الجرجاني يتناول مواقع استحسان اللفظ قائلا: "إنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"(٣)، أي الجناس هو تجانس اللفظين مع سلامة المعنى خالية من التكلّف، ويزيد العسكري في مفهوم الجناس قائلا: "إن

١ : الدلالة الصوتية، دكتور كريم زكي حسام الدين، ص١٥٢.

٢ : موسيقى الشعر، دكتور إبراهيم أبيس، ص٤٥.

٣ : أسرار البلاغة ، الجرجاني، عبد القاهر، ت: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ص٧.

التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها فى تأليف حروفها... فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى... ومنه ما يجانسه فى تأليف الحروف دون المعنى"(١).

ويقول الصفدي في مؤلّفه (جنان الجناس): الجناس "هو الإتيان بمماثلين في الحروف، أو في بعضهما، أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظماً"(٢)، والجناس إما تام: وهو اتفاق اللفظين في نوع الحروف وهيةً وعدداً وترتيباً، أي في اللفظ والوزن والحركات، وإما ناقص: وهو اختلافهم في واحد من الصفات المذكورة آنفاً(٣).

وقد وقع الجناس عند أبي ديوان في شعره، ومن أمثلة ذلك، قوله من قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

فارحمْ رحمتَ فأذْنِ الحيّ عاشقةٌ بشَّارُها نَغَمِي وغيثُك القَحْطُ(٤)

ورد في هذا البيت جناس بين (فارحم – رحمت)، يبين الشاعر هنا اهمية الرحمة والحكمة الإلهية في قانون الرحمة الإلهية، وذلك أن المخلوق الحي إذا رغب في نيل رحمة الله فعليه برحمة عباد الله ومخلوقاته، وهذا يساهم في استجابة الله دعاءه، وهذا ما أخبرنا به نبينا محمد ﷺ، حيث يقول: " الراحمون يرحمهم الرحمن ، ارحموا من في الأرض يرحمكم أهل السماء"(٥)، فالجناس هنا يساعد في إيجاد نغمة جمالية في النص الشعري، مما يجعل النص أكثر جاذبيةة وتأثيراً.

وكذا قوله من قصيدة "في أول العمر أم بمنتصف" {المنسرح}:

جُفِّي جُفَافاتي نبضِها ودمي وصوتِها يائي كان أو ألِفِي(٦)

١ : الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، المكتبة العنصرية – بيروت، ص٣٢١.

٢ : جنان الجناس، للصفدي، ت: سمير حسين حلبي، ص٤٢.

٣ : ينظر: فنون البلاغة، مطلوب أحمد، ص٢٢٤.

٤ : كلام الجن، ص٥١.

٥ : سنن الترمذي، أبو عيسى الترمذي، ت: شاكر، رقم الحديث:١٩٢٤، ج٤، ص٣٢٣. / وكذا: مسند ابن المبارك، رقم الحديث: ٢٧٠، ص١٦٥. / وأيضا: الأسماء والصفات – البيهقي، رقم الحديث: ٨٩٣، ج٢، ص٣٢٨.

٦ : كلام الجن، ص٧٢.

نجد أن جناس الاشتقاق وقع بين (جفّي – جفافتي)، حيث يعبر الشاعر عن جفاف مشاعره وفتور عاطفته بعد وفاة الأم، وتأثير ذلك على حياته حيث يشعر بأن الحياة فقدنت الحيوية والنبض بعد رحيلها، فيشبه جفاف مشاعره بجفاف الأرض.

وكذا قوله من قصيدة "لزومية النبل" {مجزوء الجفيف}:

ليْتَهُ إنْ يُعَنْ بَلِي شافعيٌّ وحنْبَلِي مجْرِمٌ غاب حرفُهُ في سرابٍ لا ذنْبَ لي(١)

فالجناس هنا بين حرف النون في نهاية كلمة (يُعنْ) مع كلمة (بَلِي) في نهاية البيت الأول، والحروف الأربعة الأخيرة من كلمة (حنبلي) في آخر البيت الثاني، وكذا حرف النون والباء في نهاية كلمة (ذنب) مع حرف الجر وما أضيف إليه (ليْ) في منتهى البيت الثالث، فالجناس هنا يحقق الغاية الإيقاعية وهي إحداث نغمة موسيقية في مسامع المتلقي.

وقوله من قصيدة "خوند طغاي" {مجزوء الوافر}:

أبي المنصورُ أعرفُهُ ويعرفني شهيد إبايْ وليُّ العهدِ يا سلطانُ صدْتُ الذئبَ صادَ مَهايْ(٢)

فالجناس هنا بين (صدت – صاد)، يعبر الشاعر هنا عن قوته في مواجهة التحديات، حتى إنه تمكن ممن صيد الذئب الذي صاد مهاي(٣) (يمكن المقصود به) أي حبيبته.

ومن شواهد الجناس قول الشاعر من قصيدن "لزومية قافية الدمع" {المجتث}:

حتى ترى ما رأى إبراهيمُ ريثَ الحنوِّ فآخرُ الدمعِ –كالدمعِ– صاحبي. أو عدوِّي(٤)

---

١ : مارد وادي عبقر، ص٦٧.

٢ : كلام الجن، ص٢٣.

٣ : مها: المهو من السيوف: الرقيق، والمهاة: الحجارة البيض التي تبرق (لسان العرب، ج١٥، ص٢٩٨). / وقال الأعشى: ومها ترف غروبه، ... يشفي المتيم ذا الحراره. مها جمع مهاة، وأراد به النساء، ويقال للكواكب مها (الغريبين في القرآن والحديث، الهروي، أبو عبيد (المتوفى ٤٠١ هـ)، ت: أحمد فريد المزيدي، مكتبة نزار مصطفى الباز – المملكة العربية السعودية، ط: الأولى، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٩ م، ج٦، ص، ١٧٨٨).

٤ : كلام الجن، ص٩٤.

جاءت كلمة (ترى – رأى) متجانستين، يشير الشاعر إلى رؤية إبراهيم –عليه السلام– تأمره بذبه ابنه –إسماعيل عليه السلام–، التي ذكرت في القرآن: ﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ﴾(١).

ثانيا: الطباق

اشتق الطباق من (طَبَقَ) بمعنى التغطية، و"الطاء والباء والقاف أصل صحيح واحد، وهو يدل على وضع شيء مبسوطاً على مثله حتى يغطيه. من ذلك الطبق. تقول: أطبقت الشيء على الشيء، فالأول طبق للثاني ; وقد تطابقا"(٢)، وفي القرآن: ﴿أَلَمۡ تَرَوۡاْ كَيۡفَ خَلَقَ ٱللَّهُ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗا﴾(٣)، أي خلِقت بعضها فوق بعض كأن كل واحدة منها تغطّي الأخرى.

وفي اصطلاح بلغاء العرب يعرفه الهاشمي بقوله: الطباق "هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، وهما قد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين أو مختلفين"(٤).

وقد وظّفه أبو ديوان في شعره بشكلٍ ملموسٍ، ومنه قوله من قصيدة "خوند طغاي" {مجزوء الوافر}:

غرستُ بلاطَها عِنَبًا فَمَرَّ الصيفُ قالَ عسايْ فعاشتْ في ربيعِ القصرِ ماتتْ في خريفِ شِتايْ(٥)

وكذا قوله من قصيدة "قلوبهم شتى" {البسيط}:

هل يصحبُ النفسَ في معراجِ حضْرتِها مَنْ عاشَ في كَفَنٍ.. أو ماتَ في بَدَنِ؟!(٦)

فالطباق الذي جاء به أبو ديوان هنا بين العيش والموت، كان بغرض تصوير حالة العيش الصعبة التي يحيط بها الأزمات، بحيث لا يبقى الفرق فيها بين الحي والميت، ففيه توظيف دقيق لإحساس الشاعر تجاه العيش مع تحديات الحياة والموت.

---

١ : سورة الصافات، آية ١٠٢.

٢ : مقاييس اللغة، ابن فارس (ت ٣٩٥هـ)، ج٣، ص٤٣٩.

٣ : سورة النوح، آية ١٥.

٤ : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٣٠٣.

٥ : كلام الجن، ص٢٠.

٦ : مارد وادي عبقر، ص١٨.

وكذا قوله من قصيدة "خيل بلا فيله" {الوافر}:

وخيط العمر معقود وما اسطاع البكا حَلَّه تحالل ميّتا أفضى ولم يملكْ له حِلَّهْ! (١)

ففي البيت مطابقة بين العقد والحل (معقود – حلّه)، فيعبر الشاعر عن مشاكل الحياة التي عقدت حياته بحيث لا تنحلّ بالبكاء، وإن الطباق هنا بين الكلمتين (معقود – حلّه) خلق جواً موسيقيا على المستوى الصوتي.

ومن الطباق قول الشاعر من قصيدة "نصف الغيث" {الوافر}:

لمنْ تجْري؟ لعاهرةٍ؟! أنا زَيْفٌ وتضْليلُ وحارس قلعتي لصٌّ.. وسِكّيرٌ .. وقِتّيلُ(٢)

طابق الشاعر هنا بين (حارس – لصّ)، فيعبر عن مهمة الحارس وصفاته، حيث يقول إن حارس قلعته بدلا من أن يكون حاميا للقلعة، هو في الواقع لصّ وسكير وقتيل، أي شرير، والبيت يعكس حالة من الفوضى والانهيار في المجتمع والدولة، وذلك أن الأشخاص اللذين كلّفوا بحماية الدولة وأمانها وحفظ المجتمع واستقراره، هم تحولوا إلى عكس ما تقتضي وظيفتهم، حيث أصبحوا سراقا ومعتدين وخونة يستغلون مناصبهم وقوتهم لأغراض سيئة.

وقوله من قصيدة "رحلة النحل" {البسيط}:

بعضُ الحديثِ وشأنُ الصدقِ يكذبني نبلَ المشاعرِ يا قدّيس أقداسي(٣)

ورد في هذا البيت الطباق بين (الصدق – الكذب)، وهو يوحي بالحالة المتناقضة بين عاطفة الشاعر والواقع الخارجي، أي أن الشاعر يلتزم الصدق ويحمل في صدره مشاعر نبيلة، ومع ذلك قد يقول كلاماً يبدو للآخرين متناقضا مع الواقع والحقيقة، فهذا ما يجعله في اضطراب وصراع داخلي.

ومنه أيضا قوله من قصيدن "لزومية قافية الدمع" {المجتث}:

---

١ : كلام الجن، ص٧٦.

٢ : مارد وادي عبقر، ص١٠٦.

٣ : كلام الجن، ص١٣٦.

حتى ترى ما رأى إبراهيمُ ريثَ الحنوِّ فراحة الروح –كالدمعِ– صاحبي.. أو عدوِّي[1]

طابق الشاعر بين لفظين متضادين هما (صاحبي – عدوي).

ثالثا: رد الأعجاز على الصدور

يعدّ ردّ العجز من أهم عناصر المحسنات اللفظية التي تساهم في إيجاد نغمة موسيقية ويعني: "أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين، أحدهما في آخر البيت، والآخر يكون إما – في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره"(٢)، وتحدث العسكري في كتابه (الصناعتين) عن هذا العنصر واهميته في البلاغة قائلا: " وهذا يدلك على أن لردّ الأعجاز على الصدور موقعا جليلا من البلاغة، وله فى المنظوم خاصة محلا خطيرا"(٣)، ومنه عند الشاعر قوله من قصيدة "الشامتون" {الكامل}:

ولَكَمْ غضضْتُ الطرفَ عنكمْ صابرا غَضًّا ولَكَمْ... وكَمْ... أترَوْنَ غَمْرَ بِحَارِنا بَرْضَا؟!(٤)

نلاحظ أن الشاعر ردّ عجز البيت على الصدر بإعادة معنى الفعل (غضضت) الذي ذكِر في الشطر الأول من البيت، بإتيان كلمة (غضاً) في آخر الشطر الثاني، وهي إشارة إلى مدى صبر الشاعر على تصرفات الشامتين وسلوكياتهم.

وكذا قوله من قصيدة "في أول العمر أم بمنتصف" {المنسرح}:

لو باتَ جفنُ الجِنانِ مُنْتَبِهًا وبتُّ وحدِيْ أسيرَها تُخَفِي(٥)

جاء رد عجز البيت وهو الفعل (بتّ) على صدره (بات)، وهو إيحاء بمدى قربه من الله وقبوله في الروحانية، حيث يعبر أن عين الجنة لو كانت منتبهة له ومستيقظة، لأجهدت في إبقائه داخلها لوحده كأسير لها، وهذا النوع من الرد يزيد من موسيقى الشعر جمالا وإيقاعا.

---

١ : كلام الجن، ص٩٤.

٢ : جواهر البلاغة في ايلمعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٣٣٣.

٣ : الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ص٣٨٥.

٤ : مارد وادي عبقر، ص١٥.

٥ : كلام الجن، ص٦٩.

وقوله من قصيدة "أنا وهي وكاتب المحضر" {الخبب}:

هو أصغرُ داءٍ قتَّالٍ ورصاصُ حديقتها أصْغَرْ سيخطُّ جفونَ حضارتِها في قلعةِ ماردِها الأكبَرْ[1]

تبين في البيت استخدام الشاعر رد العجز على الصدر بتكرار كلمة (أصغر)، حيث جاءت الأولى في الشطر الأول، والثانية في ضرب الشطر الثاني.

وقوله من قصيدة "خوند طغاي" {مجزوء الوافر}:

وماتتْ ألفُ حاضنةٍ بحِضْنِ رضيعها بِوَبايْ رغا.. ماتتْ حناجرُنا، فغذَّتْ بالفطامِ رُغايْ[2]

ردّ الشاعر في البيت كلمة (حضن) من عجز البيت على كلمة (حاضنة) في آخر الشطر الأول، وهو تصوير دقيق لمنظر موت المرأة الحاضنة والرضيع في حضنها، فتموت ويسقط رأسها في حضن الطفل الرضيع، فبدلاً من أن تكون المرأة حاضنةً للطفل الرضيع أصبحت هي في حضنه بعد الموت.

وأيضا قوله من قصيدة "خوند طغاي" {مجزوء الوافر}:

عجافُ القحطِ فاستسقوا، ولا سقيا بغيرِ دُعايْ فقنديلي بتابوتي يُرِي الأموات روحَ سَنايْ[3]

جاء ردّ العجز على الصدر في البيت بذكر كلمة (سقيا) في الشطر الثاني، على كلمة (فاستسقوا) في الشطر الأول، وهو ردّ يوحي بعدم قبول دعاء الاستسقاء بغير داء الملك (أي الملك ناصر بن قلاوون، لأن القصيدة "خوند طغاي" على لسانه).

ومن أمثلة ردّ الأعجاز على الصدور قول أبي ديوان من قصيدة "حلّ روحه وفنى" {المنسرح}:

واقبسْ نَدَى درَّتَينِ مِنْ فَمِهِمْ يسجدْ مجازَ الأصْدافِ في فمِنا[4]

---

١ : مارد وادي عبقر، ص٢٨.

٢ : كلام الجن، ص٢٤.

٣ : المصدر السابق، ص١٧.

٤ : مارد وادي عبقر، ص٣٦.

رد الشاعر عجز البيت في الكلمة (فمنا) المذكورة في ضرب البيت أي آخر الشطر الثاني، على الكلمة (فمهم) المذكورة فينهاية الشطر الأول، وهو ردّ يوحي البيت جمالاً موسيقيا ونغمة إيقاعية.

وكذا قوله من قصيدة "حلّ روحه وفنى" {المنسرح}:

جنى عليه الواشونَ غيرَ مبالٍ ما على الأقزام الزمانُ جَنَى(١)

جاء رد العجز على الصدر هنا بإعادة الفعل (جنى) في نهاية الشطر الثاني من البيت على الفعل (جنى) في مطلع الشطر الأول.

رابعا: الضرورة الشعرية

وينبغي أن نشير إلى "أن لغة الشعر تختلف طبيعتها عن لغة النثر، لما يمتاز به الشعر من خصائص فنية تقتضي تراكيب معينة يسمح للشاعر فيها بحرية أكثر في التقديم والتأخير وغير ذلك، ليلائم بين المضمون من جانب والإطار الخارجي وهو الوزن والقافية من جانب آخر، وفي سبيل ذلك قد يطرح الشاعر بعض القرائن اعتماداً على قرائن أخرى تومئ إلى ما يريغ إليه، وتجعل ما يريده غير سافر سفور العرى"(٢).

والضرورة الشعرية سمة ذات أهمية من سمات المحسنات البديعية، وما اختلفت معاجم اللغة كثيراً في بيان ماهية الضرورة لغةً، ففي لسان العرب: "الضرورة اسم لمصدر الاضطرار، تقول: حملتني الضرورة على كذا وكذا. وقد اضطر فلان إلى كذا وكذا، بناؤه افتعل، فجعلت التاء طاء لأن التاء لم يحسن لفظه مع الضاد"(٣).

وفي معجم الوسيط: "الضرورة: الحاجة والشدة لا مدفع لها والمشقة، وفي الشعر: الحالة الداعية إلى أن يرتكب فيه ما لا يرتكب في النثر، والجمع ضرائر"(٤).

١ : مارد وادي عبقر، ص٣٧.

٢ : الضرورة الشعرية في النحو العربي، ص٥٨٦.

٣ : لسان العرب، ابن منظور، ج٤، ص٤٨٤.

٤ : المعجم الوسيط، ج١، ص٥٣٨.

وفي التاج العروس: "الاضطرار: الاحتياج إلى الشيء، و قد اضطره إليه أمر: أحوجه وألجأه، فاضطر، بضم الطاء، بناؤه افتعل، جعلت التاء طاء؛ لأن التاء لم يحسن لفظه مع الضاد"(١).

يقول الخليل بن أحمد عن الضرائر الشعرية: إن "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وسفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه. فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة لاحق والحق في صورة الباطل"(٢).

وقد تمسك الشاعر بالضرورة الشعرية في مواضع كثيرة، ويكثر استخدامها في قصيدة "خوند طغاي" {مجزوء الوافر}، فمن ذلك قوله:

خوانقُ مَن؟ وخبْزُ البُرِّ معجونٌ بنصْفِ دِمايْ! هُمُ الفقراءُ يا ولدي دمِي الموقوفُ سِرُّ غِنايْ

هُمُ الفقراءُ يا ولدي دمِي الموقوفُ سِرُّ غِنايْ وتسرقُ زيتَ صوفيٍّ تخافُ على انكسارة نايْ؟

فما نفعتْ جراياتي ولا حزنتْ عليَّ سمايْ نساءُ التركِ مولاتي رقصْنَ على محيطِ رحايْ(٣)

جاءت القافية هنا مستهدَفةً بالضرورة الشعرية حيث حذفت الهمزة فيها، وذلك كما نراه في (دمايْ – دمائي) (غنايْ – غنائي) (شقايْ – شقائي) (نايْ – إنائي) (سماي – سمائي)، والأصل ان تكون القافية بالهمزة قبل ياء النسبة، والسبب في حذف الهمزة هو التزام الشاعر بالوزن الشعري.

وكذا نلاحظ أن الهمزة سقطت في قافية قوله {مجزوء الوافر}:

فلا العرافةُ انتصرتْ ولا الفنجانُ يا رُفَقايْ فأين طريق سلطنتي... وكل بطانتي غُرَمايْ؟!(٤)

١ : تاج العروس، مرتضى الزبيدي، ج١٢، ص٣٨٧.

٢ : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، ص٤٦.

٣ : كلام الجن، ص١١-١٢.

٤ : المصدر السابق، ص١٩.

فالأصل أن تكون القافية (رفقائي) (غرمائي) مع الهمزة، إلا ان الشاعر حذف الهمزة مستخدما للضرورة الشعرية، فأصبح القافية (رفقايْ) (غرمايْ).

وقوله من قصيدة "أخطاك سهم" {الوافر}:

وإن أخْطاكَ – يا مسكينُ– سَهْمٌ فكلُّ جوائزِ الدنيا جُروحُ(١)

نرى أن الهمزة أبدلت بالألف في كلمة (أخطأك) فجاءت (أخطاك).

ومن شواهد الضرائر الشعرية لدى أبي ديوان، قوله من قصيدة "ما اسلنطأت" {البسيط}:

بعض السلاحفِ في كابوسِ أرنبةٍ تصحو بمعجزةٍ إن يكفرِ الخَطُّ
هو الرهان إذا الجمهور باركه لكنَّ مثلَك سائلٌ ولنْ يُعْطوا
ما لفظةٌ مجَّتِ الأسماعَ أوَّلُها طغْوى لطاغيةٍ والآخرُ الحبْطُ؟(٢)

نلاحظ في ضرب البيت الثاني أن الشاعر تمسك بالضرورة الشعرية في كلمة (لن يُعطُوا)، والأصل أن تكون (لن يُعطى) مفردةً موصولةً بالألف، طبقا لإفراد كلمة (سائل)، لأن ضمير نائب الفاعل في (لن يُعطُوا) عائد على (سائل)، والسبب في هذا الخروج على الحكم النحوي هو أن الشاعر مقيّد بقافية طائية مضمومة (الخطُّ، في البيت الأول / والحبطُ، في البيت الثالث)، فلا بد أن تكون قافية البيت الثاني طاء مضمومة أيضا.

١ : مارد وادي عبقر، ص٧.

٢ : كلام الجن، ص٤٧.

الخاتمة

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة الكشف عن قدرة شعرية ذات أبعاد فنية واسعة لنتاج الشاعر السيد خلف أبي ديوان رائد مدرسة الجن من خلال ديوانيه (كلام الجن) و (مارد وادي عبقر).

بدأها الباحث بمقدمة تحتوي على أسباب اختيار العنوان، وأسباب اختيار ديوانين من بين النتاج الأدبي للشاعر، والمنهج المتبع في هذه الدراسة، ويليها تمهيد يشتمل على تبيان قيمة مدرسة الجن وأهميتها، ومنهجها، ويتلوه الحديث عن حياة الشاعر ومكانته الشعرية عند النقاد.

ثم تناول البحث في الفصل الأول دراسة شعر الشاعر من الناحية الفنية مركزة على الظواهر الأسلوبية، والروافد التراثية من القرآن والسنة النبوية والتاريخ.

أما الفصل الثاني فقد تناول الحديث عن الصورة الشعرية في الديوانين، من حيث التشبيه والاستعارة والكناية، وتناول أيضا الموسيقى الشعرية، من حيث الموسيقى الداخلية والخارجية.

ومن خلال ما سبق نستطيع أن نؤكد على ما يلي:

١. السيد خلف أبو ديوان شاعر وجداني منعدم النظير يقدم تجربة شعرية غير مسبوقة.
٢. يستحق أبو ديوان الألقاب التي تطلق عليه، (السلطان، شاعر الثقلين، الشيخ الرئيس المجدد، المبلبل، مادر وردي عبقر).
٣. الأسلوب الشعري متنوع لدى الشاعر، حيث يستخدم كل من الأسلوب الخبري وإنشائي على حدة، وقد يجمع بينهما، كما رأيناه في تحليل النماذج.
٤. لاحظنا أن الشاعر أباديوان قد نجح في تجاوز ما وقع فيه أستاذنا العقاد رائد مدرسة الديوان من فخّ التنظير دون التطبيق، من ناحية تغليب الفكر على العاطفة، فالعقاد مع أنه كان يدعو إلى ضرورة التوازن بين الفكر والعاطفة في صورة شعرية متجانسة، إلا أنه لم يوفّق في تطبيق ما نظّره في شعره، إذ غلب الفكر على عاطفته، فجاء نتاجه الشعري في طابع فلسفي ضعفت فيه العاطفة. بينما أبا ديوان قد استطاع أن يجمع بين العاطفة الجياشة والفكر المميز في صورة متناغمة ومتجانسة، دون أن

يطغي أحد الطرفين على الآخر، وهو ما بدا جليّا في النماذج التي تناولناها من خلال التحليل في البحث.

٥. وقد تبين لنا أن الشاعر قد اهتم أشد الاهتمام بمنهج مدرسة الجن من حيث التزامه في عمله الأدبي، إذ نظم على تلك الأنغام المهجورة الأربعة، وهي: (المنسرح، المقتضب ، المجتث، المضارع)،فقد قرض الشاعر في الديوانين على البحر المنسرح ثماني قصائد تحتوي على مئتين وواحد وثلاثين بيتا، وأما النغم المقتضب فقد قرض عليه قصيدتين تستمل على مائة وثلاثة أبيات، بينما شكل على البحر المجتث قصيدة تحتوي على واحد وخمسين بيتا، وأما البحر المضارع فقد كتب عليه قصيدة تتضمن واحدا وثلاثين بيتا.

٦. وتبين أيضا أن أكثر الأنغام استخداما – باعتبار عدد القصائد – عند أبي ديوان في ديوانيه المستهدفة كان بحر الوافر، يليه المنسرح ثم البسيط وثم الكامل والطويل، ثم المقتضب والمتقارب والخبب، وأخيرا المضارع والمجتث والرمل والخفيف والسريع والرجز. وأما باعتبار كثرة عدد الأبيات يأتي بحر الوافر على رأس القائمة، ويليه الكامل، ثم المنسرح، ثم البسيط، ثم الخبب، ثم المجتث، ثم الطويل، ثم المضارع، ثم مجزوء الكامل، ثم الرمل، ثم السريع، ثم الرجز، ثم المتقارب، ثم مجزوء الخفيف، وأخيرا مخلع البسيط.

٧. أن الشاعر قد صرف وجهه عن بحرين في الدواوين المستهدفة، ولم ينظم فيهما وهي: المديد والهزج، وإنما قرض على هذين بحرين في دواوينه الأخرى.

٨. اتضح لنا أيضا أن مدرسة الجن مدرسة أصيلة جاءت لتكون جيش العربية الجديد، تهتم بإحياء العربية نثرا وفكرا في زمننا، وتضم المدرسة أعلاما وعلماء وأدباء وشعراء معظمهم ينتسبون إلى كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، التي تبقى مكانا حيويا يحافظ على اللغة العربية ويمدّها بالحياة العلمية والثقافية.

وعليه فإن الباحث يوصي بالاهتمام بإنتاج أدبي شعرا ونقدا لمدرسة الجن، والعمل على تدريسه بالمدارس والمعاهد والجامعات.

والله من وراء القصد.

المصادر والمراجع.

المصادر الأساسية:

٠. القرآن الكريم.

١. كلام الجنّ، السيد خلف (أبوديوان)، دار المشرق العربي، الجيزة –مصر، الطبعة الثالثة، ٢٠٢٣م.

٢. ماردُ وادي عبقر، السيد خلف (أبوديوان)، دار المشرق العربي، الجيزة –مصر، الطبعة الثانية، ٢٠٢٤م.

المصادر العربية:

١. تفسير الرازي (مفاتيح الغيب) أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ)، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط: الثالثة – ١٤٢٠هـ.

٢. جامع البيان في تأويل القرآن، محمد جرير بن يزيد الطبري الآملي، ت/أحمد محمد شاكر، ط١، ١٤٢٠هـ.

٣. الجامع الصحيح للإمام مسلم أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري، دار الطباعة العامرة – تركيا، ١٣٣٤هـ.

٤. سنن ابن ماجه، أبو عبد الله محمد بن يزيد بن ماجة القزويني (٢٠٩ - ٢٧٣ هـ)، ت: الأرنؤوط، دار الرسالة العالمية، ط: الأولى، ١٤٣٠ هـ - ٢٠٠٩ م.

٥. سنن أبي داود، أبو داود الأزدي السِّجِسْتاني (ت ٢٧٥هـ)، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت.

٦. سنن الترمذي، للإمام الحافظ محمد بن عيسى بن سورة الترمذي، تأليف محمد ناصر الدين الألباني، الرياض، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.

٧. سنن النسائي، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب النسائي (ت ٣٠٣ هـ)، ت: محمد رضوان عرقسوسي - محمد أنس مصطفى الخن، دار الرسالة العالمية، ط: الأولى، ١٤٣٩ هـ - ٢٠١٨م.

٨. صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله، الجامع المسند الصحيح المختصر، ت/محمد زهير ناصر الناصر، دار الطوق النجاة، ط١، ١٤٢٢هـ.

٩. غريب الحديث، ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، ت: د. عبد الله الجبوري، الناشر: مطبعة العاني – بغداد، ط: الأولى، ١٣٩٧هـ.

١٠. فتح الباري شرح صحيح البخاري، العسقلاني أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل، دار المعرفة، بيروت، ١٣٧٩هـ.
١١. مسند الإمام أحمد بن حنبل، الشيباني أبو عبدالله أحمد بن حنبل هلال بن أسد، المحقق: سعيد الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٤٢١هـ.
١٢. المصنف، عبد الرزاق الصنعاني (١٢٦ - ٢١١ هـ)، ت: حبيب الرحمن الأعظمي، المجلس العلمي- الهند، توزيع المكتب الإسلامي – بيروت، ط: الثانية، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م.
١٣. النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات، المكتبة العلمية - بيروت، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ت: طاهر أحمد الزاوى - محمود محمد الطناحي.

المراجع العربية:

١. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، ط١، ١٩٨٨م.
٢. إتحاف الورى بأخبار أم القرى، للنجم عمر بن فهد المكي، تحقيق محمد شلتوت، ط: مركو البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى.
٣. الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، عفيف عبد الرحمن، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧م.
٤. الأدب وفنونه "دراسة ونقد"، عزالدين اسماعيل، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة التاسعة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.
٥. أساليب بلاغية، الفصاحة – البلاغة – المعاني، أحمد مطلوب أحمد الناصري الصيادي الرفاعي، وكالة المطبوعات – الكويت، ط: الأول، ١٩٨٠م.
٦. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
٧. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي.
٨. الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ط٣.
٩. الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب – ليبيا، ١٩٧٧م.
١٠. الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، د. عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية – بيروت،
١١. الأعلام، الزركلي الدمشقي خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، دار العلم للملايين، ٢٠٠٢م.

١٢. الأموال، أبو عبيد القاسم بن سلام، البغدادي (ت ٢٢٤هـ)، ت: خليل محمد هراس، دار الفكر. – بيروت.
١٣. إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقص والمسرح)، دكتور صلاح فضل،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ١٩٨٧م.
١٤. الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، المعروف بخطيب دمشق (ت ٧٣٩هـ)، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، ط: الثالثة.
١٥. البحث الأدبي طبيعته – مناهجه – اصوله – ومصادره، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف الطبعة السابعة،١٩٢م.
١٦. البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، حسن إسماعيل عبدالرزاق، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.
١٧. البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان.
١٨. بنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، علي قاسمن ٢٠٠٨.
١٩. تاريخ العرب القديم، توفيق برو، دار الفكر، الطبعة الثانية ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م.
٢٠. التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، عيد رجاء، دار الفكر–بيروت، ط١.
٢١. التراث والحداثة– دراسات ومناقشات، محمد عابد الجابري، مركز الدراسات الوحدة العربية، ٢٠٢٠م.
٢٢. التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، مصطفى السعداني، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٧م.
٢٣. توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد.
٢٤. ثلاث رسائل في الإعجاز والقرآن للرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني، حققها وعلق عليها محمد خلف الله أحمد و محمد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٧٦م.
٢٥. جوامع العلم الموسيقا، ابن سينا، ت/زكريا يوسف، الغدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧٦هـ.
٢٦. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم الهاشمي (ت ١٣٦٢هـ)، ت: د. يوسف الصميلين المكتبة العصرية، بيروت.
٢٧. الحداثة في منظور إيماني، الدكتورعلي رضا النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م.

٢٨. خاتم النبيين ﷺ، محمد بن أحمد بن مصطفى بن أحمد المعروف بأبي زهرة (ت ١٣٩٤هـ)، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٤٢٥هـ.
٢٩. دراسات في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مكتبة المعارف بيروت، ٢٠١٤م.
٣٠. دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، العارة، ١٩٤٥م.
٣١. دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ت/محمود محمد شاكر، طبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م.
٣٢. الرحلة الثامنة للسندباد، علي عشري زايد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – مصر.
٣٣. الرسالة المحمدية، سليمان الندوي (١٣٧٣هـ)، دار ابن كثير – دمشق، ط: الأولى، ١٤٣٢هـ.
٣٤. الشعر الجاهلي – قضاياه الفنية والموضوعية، د. غبراهيم عبدالرحمن، مكتبة الشباب المنيرة – مصر.
٣٥. الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ.
٣٦. الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر(دراسة فنيّة تحليلية) المغربي حافظ محمد، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٠هـ.
٣٧. الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، جابر عصفور، المركز العربي الثقافي – بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
٣٨. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى عمان، ط٢، ١٩٨٢م.
٣٩. عادات الموت في مصر، من بداية العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي، الدكتور السيد خلف (أبو ديوان)، دار النابغة للنشر والتوزيع – مصر.
٤٠. العروض التعليمي، عبدالعزيز نبوي وسالم عباس خدادة، مكتبة المنار الإسلامية – كويت، ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م، ط٣.
٤١. علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، بيروت، دار النهضة العربية، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
٤٢. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دكتور علي عشري زايد. ط٤.
٤٣. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، ت: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة.
٤٤. فتوح البلدان، أحمد بن يحيى البَلَاذُري (ت ٢٧٩هـ)، دار ومكتبة الهلال – بيروت، ١٩٨٨م.
٤٥. في نور القرآن الكريم، أ. د. محمد نبيل غنايم، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع.
٤٦. قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة، فاطمة دخيه، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر الجزائر، العدد: ٦، ٢٠١٠.

٤٧. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط: الخامسة.
٤٨. قضايا النقد بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م.
٤٩. كتاب البديع، أبو العباس عبدالله بن المعتز، تحقيق عرفان مطرجي، لبنان، بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.
٥٠. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، مكتبة مصطفى البابي الحلي – مصر، ط١.
٥١. المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، إميل بديع يعقوب، لبنان، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ١٤١١هـ/١٩٩١م.
٥٢. منهاج البلغاء وسراج الأدبا، حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم القرطاجني، أبو الحسن (ت ٦٨٤هـ).
٥٣. المنهاج الواضح للبلاغة، حامد عونى، المكتبة الأزهرية للتراث.
٥٤. موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي، مجموعة من المؤلفين، المكتبة الشاملة.
٥٥. موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لحنة البيان العربي، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.
٥٦. موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، شعبان صلاح، دار غريب للطباعة –القاهرة، ط٢.
٥٧. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦م.
٥٨. النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، يوسف بن تغري بردي (ت ٨٧٤هـ)، الناشر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر.
٥٩. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة.
٦٠. الوجيز في تيسير علوم البلاغة الحديثة، أ. د. عبد الحميد هنداوي، كلية دار العلوم – جامعة القاهرة.

المراجع المترجمة:

١. الأسلوبية، بيرجيرو، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز النما الحضاري – حلب.
٢. تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربي: د.عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣م.

٣. تاريخ الأدب الفارسي، د. رضا زاده شفق، أستاذ الأدب الفارسي بجامعة طهران، ترجمة د.محمد موسى هنداوي (أستاذ اللغة الفارسية) بكلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، دار الفكر العربي، ١٣٦٦هـ ١٩٤٧م.

٤. تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف١٩٩٥هـ.

المراجع الأجنبية:

١. Al-Adab Wa Funoonhu Dirasah wa Naqd, Ismaeel Ezzuddeen, Cairo: Dar al Fikr al- Arabi ٩th edition,٢٠٠٧.

٢. Al Bina al-Qasidah al-Arabiyyah al-Hadithah, Ali Ashri Zayid, Riyadh: Maktabah ar-Rushd,١st edition,٢٠٠٣.

٣. Lisan al-Arab, Ibn Manzhour, Beirut: Dar Sadir, ١st ediion, ١٩٩٠.

الرسائل العلمية:

١. شعر ابن قسيم الحموي–دراسة فنية، حسين عبد النافع أبانكندا، رسالة الماجستير في الأدب العربي، ١٤٤٢هـ – ٢٠٢٠م.

٢. شعر الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني، د. غسان عبد المجيد، ٢٠٢٠–٢٠٢١، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات الأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد — باكستان.

٣. شعر بشر بن أبي حازم، دراسة أسلوبية، سامي حماد الهمص، رسلة ماجستير ، مخطوطة، كلية الآدب جامعة الأزهر، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٨م.

٤. شعر علي الجندي (دراسة أسلوبية وفنية)، رسالة الماجستير، د. عبدالرحمن حسن عبدالرحمن الشناوي، إشراف الأستاذ الدكتور/ محمد فتوح أحمد (أستاذ الدراسات الأدبية) بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م.

٥. شعر غازي القصيبي، دراسة فنية، محمد بن سالم بن سعيد الجهني، رسالة الماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠م.
٦. شعر فاروق شوشة بين الرؤيا والإبداع، دكتور محمد السيد سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.
٧. الصورة الشعرية ونمازجها في شعر أبي نواس، ساسين عساف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
٨. الصورة الفنية في شعر إدريس محمد جماع، د. عبد النبي عبد الله جمعة عرمان، معهد بحوث ودراسات العالم الإسلامي، جامعة أم درمان الإسلامية، ١٤٣٠هـ -٢٠٠٩م.

الدوريات والمجلات:

١. بحث الصورة الاستعارية في شعر المرأة بين شوقي وناجي، د. فاطمة هلال فوزي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الرابع والأربعون.
٢. البيان التأسيسي الأول لمدرسة الجن–فرع الشعر، الدكتور السيد خلف أبو ديوان الدرعمي، ٣١ مارس ٢٠١٨م.
٣. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٤، ٢٠٠٥م.
٤. حوار السيد خلف أبي ديوان مع المستضيفة: الشاعرة ليلاس زرزور، على قناة آفاق حرة للكتاب العربي.
٥. الرسالة الثانية من "رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت": ت: هلال ناجي، مسئلة من مجلة المورد المجاد الثالث العدد الرابع، دار الحرية للطباعة – بغداد، ١٩٧٤م.
٦. علم البيان، عبد العزيز عتيق (ت ١٣٩٦ هـ)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٢ م.
٧. مقال الدكتور صبري فوزي أبو حسين، قراءة في البيان التأسيسي الأول لمدرسة الجن، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بمدينة السادات – مصر.
٨. مقال الشاعرة شهد الشجعي، بعنوان مدرسة الجن، لم؟

٩. مقال علي أحمد "يكاد زيتها يضيء مدرسة الجن"، جريدة صدى المستقبل، دراسات نقدية – مصر، الأربعاء ١٣ جمادى الأول ١٤٤١هـ الموافق ٨ يناير ٢٠٢٠م، العدد ١٣٨.

الدوريات والمقالات:

جريدة صدى المستقبل:

١. الأربعاء ربيع الآخر ١٤٤٠هـ، ٢ مايو ٢٠١٩م، العدد (٦٤)، ص١١.

٢. الأربعاء ٢٤ رمضان ١٤٤٠هـ، ٢٩ مايو ٢٠١٩م، العدد (١٠٩).

٣. الأربعاء ٢١ ربيع الآخر ١٤٤١هـ، ١٨ سبتمبر٢٠١٩م، العدد(١٥٣).

٤. الأربعاء ٩ ربيع الأول ١٤٤١هـ، ٦ نوفمبر ٢٠١٩م، العدد (١٢٩).

٥. الأربعاء ٢٠ جمادي الأول ١٤٤١هـ، ١٥ يناير ٢٠٢٠م، العدد (١٣٩)، ص١٢.

جريدة الأهرام:

٦. الجمعة، ١١ أكتوبر ٢٠١٩م، ص٦

٧. الجمعة ٢٣ شوال ١٤٤١هـ، ٥ يونيو ٢٠٢٠م، العدد (٤٨٢٥٩).

جريدة صوت بلادي:

٨. جريدة الوفد، العدد ٩٩٣٤- السنة الثانية والثلاثون، الأربعاء ٥ من ربيع الآخر ١٤٤٠هـ- ١٢ديسمبر ٢٠١٨م- ٣كيهك ١٧٣٥ق.

٩. ديسمبر ٢٠١٨م، العدد(٢٦٤)-السنة الثالثة والعشرون، ص٥٢.

١٠. مارس ٢٠٢٠م، العدد (٢٧٩)- السنة الخامسة و العشرون، ص٥٢.

المعاجم:

١. تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، ت: جماعة من المختصين، من إصدارات: وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، عدد الأجزاء: ٤٠.

٢. تكملة المعاجم العربية، رينهارت دوزي (ت ١٣٠٠هـ)، الناشر: وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط: الأولى، من ١٩٧٩ – ٢٠٠٠ م.

٣. القاموس المحيط، الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط: الثامنة، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٥م.

٤. لسان العرب، ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، (ت ٧١١هـ)، ح: لليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر – بيروت، ط: الثالثة – ١٤١٤ هـ.

٥. مختار الصحاح، محمد بن بكر الرازي، دار إحياء التراث –بيروت،١٩٨٠م، ط٤، ص٥٤٧.

٦. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، سنة ١٩٧٩.

٧. معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر (ت ١٤٢٤ هـ)، الناشر: عالم الكتب، ط: الأولى، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨ م.

٨. معجم مقاييس اللغة، لابن فارس (أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين – ت ٣٩٥هـ)، دار الفكر.

٩. معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مكتبة الهلال –بغداد، ت:ابراهيم السامرائي، ط١.

الدواوين الشعرية:

١. ديوان الحب والحرية، أ.د. حسن الشافعي، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ٢٠٢٠م، ط١.

٢. ديوان الحلاج، شعر سهل التستري، جمع المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون.

المواقع الإلكترونية:

١. مسابقة أمير الشعراء، الموسم التاسع – الإمارات،

٢. https://youtu.be/٩VYsXUFVUe٠?si=gaHQO٢٩TuepELd٠Q
مسابقة أمير الشعراء، الموسم التاسع – الإمارات.
٣. https://youtu.be/٩VYsXUFVUe٠?si=gaHQO٢٩TuepELd٠Q
٤. https://youtu.be/ksKZak٠CwbU?si=lITu٧jVsVIdMx٢wX
٥. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar
٦. https://ar.m.wikipedia.org/wiki.
٧. https://www.azhar.eg/scholars

فهرس الموضوعات

مقدمة ٨
تمهيد..... ١٣
لماذا مدرسة الجنّ...؟ ١٥
أهداف مدرسة الجن: ١٨
منهج مدرسة الجن إجراءً:..... ١٨
سبب تسميتها بالجنّ: ١٩
حياة أبي ديوان..... ٢١
أولا – نشأته:..... ٢١
ثانياً – المؤثرات المختلفة في تكوينه الشعري: ٢١
اكتشاف الموهبة الشعرية لدى أبي ديوان:..... ٢٢
ثالثاً – الدرجات العلمية والأكاديمية:..... ٢٣
رابعا – المهارات الخاصة والجوائز: ٢٣
خامسا – خدمة المجتمع وتنمية البيئة والمشاركة المجتمعية والإعلامية:..... ٢٤
سادسا – الإنتاج العلمي الأدبي:..... ٢٤
مكانته الشعرية:..... ٢٥
الفصل الأول ٢٨
مفهوم الظواهر الأسلوبية: ٢٩
أولاً: الأسلوب الخبري. ٣٢

١: إظهار الحزن والأسى: ٣٢
٢: إرادة الفخر: ٣٤
٣: الهجاء: ٣٥
٤: النصح والإرشاد: ٣٧
٥: الرثاء: ٣٧
ثانيا: الأسلوب الإنشائي. ٣٨
الإنشاء الطلبي:..... ٣٩
١: الاستفهام. ٣٩
٢: الأمر. ٤٢
٣: النهي. ٤٤
٤: التمني. ٤٦
٥: النداء. ٤٨
ثالثا: أسلوب التقديم والتأخير. ٥١
رابعا: أسلوب التكرار. ٥٧
خامسا: أسلوب المقابلة. ٦١
المبحث الثاني ٦٤
مفهوم الروافد التراثية: ٦٥
١. الموروث القرآني ٦٩
٢: الموروث النبوي..... ٧٦
٣: الموروث التاريخي ٨١

الفصل الثاني..... ٨٦
الصورة الشعرية في شعر أبي ديوان ٨٦
مفهوم الصورة:..... ٨٧
مفهوم الصورة الشعرية لغة واصطلاحا. ٨٨
الصورة في الاصطلاح..... ٨٩
أولا: الصور الشعرية المبنية على التشبيه..... ٩٢
التشبيه المؤكد ٩٣
التشبيه المفصل ٩٤
التشبيه البليغ: ٩٥
التشبيه الضمني ٩٧
ثانيا: الصور المبنية على الاستعارة ٩٨
الاستعارة المكنية ١٠٠
الاستعارة التصريحية ١٠٤
ثالثا: الصورة المبنية على الكناية..... ١٠٦
المبحث الثاني ١٠٩
الموسيقى في شعر أبي ديوان..... ١٠٩
مفهوم الموسيقى:..... ١١٠
الموسيقى الخارجية..... ١١١
أولا: الوزن ١١١
النغم الوافر: ١١٦

البحر المنسرح: ١٢٢
البحر البسيط..... ١٢٥
البحر الكامل: ١٢٩
البحر الطويل: ١٣١
البحر المقتضب: ١٣٤
البحر المتقارب:..... ١٣٥
البحر المضارع: ١٣٦
البحر المجتث: ١٣٧
بحر الرمل: ١٣٨
البحر الخفيف:..... ١٣٩
البحر السريع: ١٣٩
بحر الرجز: ١٤٠
ثانياً: القافية ١٤٢
الأولى: القافية المطلقة..... ١٤٥
الثانية: القافية المقيدة ١٤٨
الموسيقى الداخلية ١٥١
أولا: الجناس ١٥١
ثانيا: الطباق ١٥٤
رابعا: الضرورة الشعرية..... ١٥٨
الخاتمة..... ١٦١
المصادر والمراجع. ١٦٤

المصادر الأساسية: ١٦٤

المصادر العربية: ١٦٤

المراجع العربية: ١٦٥

المراجع المترجمة: ١٦٨

المراجع الأجنبية: ١٦٩

الرسائل العلمية: ١٦٩

الدوريات والمجلات: ١٧٠

الدوريات والمقالات: ١٧١

المعاجم: ١٧١

الدواوين الشعرية: ١٧٢

المواقع الإلكترونية: ١٧٢