بنية اللغة الشعرية في (قصائد البرذونيات)
دراسة تحليلية

إعداد

د. علي أحمد حسن اليماني

قسم اللغة العربية – كلية التربية

جامعة الإسكندرية

مجلة الدراسات التربوية والانسانية . كلية التربية . جامعة دمنهور

المجلد الرابع عشر – العدد الثالث – لسنة ٢٠٢٢

بنية اللغة الشعرية في (قصائد البرذونيات) دراسة تحليلية

د. علي أحمد حسن اليماني

الملخص:

كان للملوك والوزراء إسهام كبير في إثراء الحياة الأدبية في العصر العباسي؛ إذ كانت مجالسهم أشبه بالندوات الأدبية لما كان يدور فيها من مناظرات ومطارحات؛ فضلًا عمَّا كان يحدثه أولئك الملوك والوزراء من إغراء الشعراء بالنظم في موضوعات بعينها؛ فيتبارى الشعراء في النظم فيها لإثبات جدارتهم وبراعتهم الفنية.

وكان مجلس الصاحب بن عبَّاد من أهم المجالس الأدبية في عصره؛ فقد ضمَّ عددًا كبيرًا من الأدباء والشعراء المبرزين، وكان الصاحب يغريهم بالنظم في حضرته.

وقد عمدت هذه الدراسة إلى موضوع من الموضوعات التي دعا الصاحبُ شعراءَ حضرته إلى النظم فيها، وهو (البرذونيات) التي نظمها الشعراء في رثاء برذون أبي عيسى بن المنجم.

وقد استهدفت هذه الدراسة تحليل بنية اللغة الشعرية في قصائد البرذونيات؛ للوقوف على أهم التقنيات الفنية التي استخدمها أولئك الشعراء في التعبير اللغوي، ومحاولة تلمُّس وجوه الاتفاق والاختلاف فيما بينهم، واستجلاء مقدرتهم الفنية على استخدام إمكاناتهم اللغوية؛ سواء أكانت أساليبَ أم صورًا فنية، أم إيقاعًا.

الكلمات المفتاحية: بنية اللغة الشعرية، البرذونيات، دراسة تحليلية.

Abstract

Kings and ministers had a great contribution to enriching the literary life in the Abbasid era. Their councils were like literary seminars because of the debates and arguments taking place in them. In addition to the temptation that these kings and ministers used to tempt poets to organize on certain subjects; Poets compete in the systems to prove their worth and artistic prowess.

The Sahib bin Abbad council was one of the most important literary councils of his time. It included a large number of distinguished writers and poets, and the Sahib tempted them to organize in his presence.

This study has been based on one of the topics that the Sahib called poets of His Holiness to compose in it, which is (Al-Bardhawniyat) which the poets organized in Lamenting Barthun Abi Issa bin Al-Manajm.

This study aimed to analyze the structure of the poetic language in the poems of the Bardhonites. To find out the most important technical techniques used by these poets in linguistic expression, and to try to feel the aspects of agreement and disagreement between them, and to clarify their artistic ability to use their linguistic potential; Be it styles, artistic images, or rhythm.

Key Words:
The structure of poetic language, Alberzona, an analytical study.

(١)

أسهم الملوك والوزراء في إثراء الحياة الأدبية في العصر العباسي؛ إذ كانوا يتخذون ندماء من الشعراء والكتَّاب وأهل الفصاحة والبيان وغيرهم، وكانت مجالسهم تزخر بالعلماء والأدباء والشعراء، وتُقام فيها مناظرات في الفقه والكلام واللغة والأدب وشتى صنوف العلم، حتى إن بعضهم كان يؤثر منادمة الأدباء على منادمة الأمراء(١)، وكانت مجالس بعضهم أشبه بالندوات الأدبية التي يفد الشعراء إليها من كل حدب وصوب، وكان الملوك والوزراء يغدقون العطايا ويجزلون الصلات للشعراء؛ فيحثهم ذلك على النظم والإبداع الشعري.

وكان مجلس الصاحب بن عبَّاد(٢) من أهم المجالس الأدبية في عصره؛ فقد "احتف به من نجوم الأرض، وأفراد العصر، وأبناء الفضل، وفرسان الشعر، من يربى عددهم على شعراء الرشيد، ولا يقصرون عنهم في الأخذ برقاب القوافي وملك رق المعاني، فإنه لم يجتمع بباب أحد من الخلفاء والملوك مثل ما اجتمع بباب الرشيد من فحولة الشعراء المذكورين، كأبي نواس، وأبي العتاهية، والعتّابي، والنمري ومسلم ابن الوليد، وأبي الشيص، ومروان بن أبي حفصة، ومحمد بن مناذر، وجمعت حضرة الصاحب بأصبهان، والري وجرجان، مثل أبي الحسين السلامي، وأبي بكر الخوارزمي، وأبي طالب المأموني، وأبي الحسن البُدَيْهي، وأبي سعد الرستمي، وأبي القاسم الزعفراني، وأبي العباس الضبي، وأبي الحسن بن عبد العزيز الجرجاني، وأبي القاسم بن أبي العلاء، وأبي محمد الخازن، وأبي هاشم العلوي، وأبي الحسن الجوهري، وبني المنجم، وابن بابك، وابن القاشاني، وأبي الفضل الهمذاني، وإسماعيل الشاشي، وأبي العلاء الأسدي، وأبي الحسن الغويري، وأبي دلف الخزرجي، وأبي حفص الشهزوري، وأبي معمر الإسماعيلي، وأبي الفياض الطبري، وغيرهم ممن لم يبلغني ذكرهم أو ذهب عني اسمه"(٣).

وكان الصاحب بن عبَّاد كثيرًا ما يغري الشعراء بالنظم؛ فكان يعرض في مجلسه موضوعًا؛ فيتنافس الشعراء فيه، كلٌّ منهم يحاول إثبات تفوقه وبراعته؛ فمن ذلك أنه بنى دارًا بأصبهان وانتقل إليها، واقترح على شعرائه وصفها؛ فتبارى الشعراء في ذلك(٤)، وعلى رأسهم: أبو العباس الضبي(٥)، وأبو سعيد الرستمي(٦)، والقاضي الجرجاني(٧)، وأبو القاسم الزعفراني(٨)، وأبو القاسم بن أبي العلاء(٩)، وأبو عيسى بن المنجم(١٠)، وغيرهم. ومن ذلك أيضًا أنه قد حصل على فيل

ضخم في رقعة جرجان، وكان ذلك الفيل في عسكر خراسان؛ فأمر الصاحبُ مَنْ بحضرته من الشعراء أن يصفوا ذلك الفيل في تشبيب على وزن دالية عمرو بن معدي كرب:

أَعْدَدْتُ لِلحَدَثَانِ سَا

بِغَةً وَعَدَّاءً عَلَنْدَى(١١)

ففعلوا ذلك(١٢).

وكان لأبي عيسى بن المنجم برذون أصدا، كان الصاحب بن عبَّاد قد حمله عليه، وطالت صحبة أبي عيسى له؛ فلمَّا نفق ذلك البرذون دعا الصاحبُ شعراءَ حضرته إلى النظم في رثائه وتعزية أبي عيسى؛ فنظم عشرةٌ منهم قصائد رثائية فيها نزعة إلى الفكاهة والتندر سُمِّيت بـ (البرذونيات)(١٣).

ولم يكن موضوع رثاء الحيوان بدعًا من شعراء البرذونيات؛ فقد رثى أبو نواس كلبًا من كلاب الصيد(١٤)، ورثى ابنُ الزَّيات برذونَه الأشهب بقصيدة طويلة(١٥)، ورثى ابن العلَّاف الضرير النهرواني(١٦) هرَّه رثاءً حارًّا وكأنه يرثي وَلَدَهُ(١٧)، بل إن أحد الشعراء العباسيين – وهو القاسم بن يوسف – "قد جعل وَكْده في مدح البهائم ومراثيها فاستغرق أكثر شعره في ذلك"(١٨)، وغير هؤلاء كثير ممَّن لا يتسع المقام لذكرهم.

وقد آثرتُ في هذه الدراسة أن أدرس البناء اللغوي ودوره في أداء المعنى في شعر البرذونيات خاصة؛ لما يتسم به الموضوع من جدَّة وطرافة أحدثَها هؤلاء الشعراء بإخراجهم الهزل مخرج الجدِّ من ناحية، ولاتفاق هذه النصوص الشعرية في موضوع واحد ومقام بعينه قد فُرِضَا على الشعراء باستنشاد الصاحب ابن عبَّاد إياهم للنظم حول رثاء البرذون من ناحية أخرى؛ فأحببت أن أقف على وجوه الاتفاق والاختلاف فيما بينهم في تعبيراتهم الشعرية وطريقة أدائهم المعنى الشعري؛ محاولًا استجلاء مقدرتهم الفنية على استخدام الإمكانات اللغوية كافة من أساليب، وصور فنية، وإيقاع.

وقد اشتملت البرذونيات على ثمان وسبعين ومئتي بيت من الشعر (٢٧٨) ضمَّتها إحدى عشرة قصيدة (١١) لأحد عشر شاعرًا (١١) من ضمنهم أبو عيسى بن المنجم نفسه، وكان أقل القصائد قصيدة أبي العباس الضبي التي اشتملت على سبعة عشر بيتًا (١٧)، وأكثرها قصيدة

أبي سعيد الرستمي متساوية مع قصيدة أبي محمد محمود إذ اشتملت كل قصيدة منهما على خمسة وثلاثين بيتًا (٣٥).

وكان من الطبيعي أن تقتصر هذه القصائد جميعًا على موضوع الرثاء؛ إذ نظمها هؤلاء الشعراء استجابة لدعوة الصاحب بن عبَّاد الذي أوعز إليهم برثاء برذون أبي عيسى، وكان من الطبيعي أيضًا أن يجنحوا جميعًا إلى التعزية في قصائدهم، عدا قصيدة أبي عيسى بن المنجم التي غلب عليها الندب والتحسر لمَّا حلَّ به من موت برذونه.

وإذا كان الصاحب بن عباد قد أوعز إلى الشعراء المقيمين بحضرته أن ينظموا في غرض معين؛ فإنه لم يلزمهم بوزن شعري بعينه على خلاف ما حدث في الفيليات[١٩]؛ فقد جاءت قصائدهم مُوزَّعةً على ستة بحور شعرية، تصدرها بحر الطويل إذ نُظِمَتْ عليه أربع قصائد[٢٠] اشتملت على اثني وتسعين بيتًا (٩٢)، تلاه بحر المنسرح في قصيدتين[٢١] اشتملتا على ست وخمسين بيتًا (٥٦)، ثُمَّ بحر الخفيف في قصيدتين[٢٢] اشتملتا على خمسين بيتًا (٥٠)، ثُمَّ أرجوزة أبي دلف الخزرجي[٢٣] التي اشتملت على اثنين وستين شطرًا (٦٢)، ثُمَّ قصيدة من مجزوء البسيط نظمها بعض أهل نيسابور على لسان أحد الندماء وقد اشتملت على خمس وعشرين بيتًا (٢٥)، وأخيرًا قصيدة أبي الحسن السلامي[٢٤] التي جاءت على وزن الوافر واشتملت على أربع وعشرين بيتًا (٢٤).

وقد ارتأيتُ في هذه الدراسة أن أقف على أربعة محاور أساسية يمكن من خلالها استجلاء المقدرة الفنية لشعراء البرذونيات، وكيفية توظيفهم الإمكانات اللغوية للتعبير عن المضمون الشعري، وهذه المحاور هي:

- الحقول الدلالية الغالبة على تعبيراتهم الشعرية.
- التراكيب اللغوية ووظيفتها في أداء المعنى الشعري.
- تركيب الصورة الشعرية ودورها التعبيري.
- التراكيب والبنى الإيقاعية وإسهامها في تعميق الدلالة.

(٢)

إن اللغة نظام محكم من الرموز والعلامات التي يستخدمها الناس بهدف التواصل فيما بينهم؛ ولا تتم عملية التواصل هذه باستعمال الرموز اللغوية استعمالًا عشوائيًّا، وإنما تتم بانتقاء الرموز أو الألفاظ أو الدوال التي تفي بالتعبير عن مراد المتكلم.

فالأديب الذي يشرع في إنتاج نص أدبي حول موضوع معين؛ يعمد إلى مجموعة من الألفاظ التي تناسب موضوعه "فالذهن يميل دائمًا إلى جمع الكلمات، إلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها. والكلمات تتشبث دائمًا بعائلة لغوية بواسطة دال المعنى أو دوال النسبة التي تميزها، أو بواسطة الأصوات اللغوية التي تتركب منها"[٢٥]، وهو ما يُعرف في الدراسات اللغوية الحديثة بـ (الحقول الدلالية)[٢٦]، ويتمثل دور الأديب في فهم الحقل الدلالي، واختيار الدوال اللغوية المثلى لإنتاج نصِّه الأدبي والتعبير عن رويته الفنية، بهدف إيصالها للمتلقي ومحاولة التأثير فيه[٢٧].

وبالطبع لا يمكننا أن نغفل دور السياق في تعيين دلالة الكلمات؛ لأن "السياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها؛ والسياق أيضًا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية"[٢٨].

وفي شعر البرذونيات نجد مجموعة من الحقول الدلالية التي فرضت نفسها على الشعراء، وهيمنت على دوالهم اللغوية، وأوجدت لنفسها مساحة غير قليلة في أساليبهم الشعرية، ولعبت دورًا كبيرًا في تشكيل عناصر الموضوع الفني، ومفردات خطاب الرثاء في نصوصهم الشعرية؛ إذ ترابطت هذه الحقول الدلالية فيما بينها؛ بحيث يؤدي كل منها إلى الآخر، ويمكننا أن نحدد نسق هذه الحقول على النحو الآتي:

التعزية ⟵ التوجع ⟵ الزمن ⟵ التعويض ⟵ الممدوح ⟵ الكرم

فأول الحقول الدلالية التي سيطرت على الشعراء، وظهرت في أسلوبهم الشعري؛ حقل ألفاظ **التعزيــة** بصيغها الاشتقاقية المتنوعة بين الأسماء والأفعال، فأحيانًا نجد الشعراء يستهلون قصائدهم بألفاظ التعزية على نحو ما نجد في قول أبي القاسم بن العلاء:

عَزَاءً وَإِنْ كَانَ المُصَابُ جَلِيلَا

وَصَبرًا وَإِنْ لَمْ يُغْنِ عَنْكَ فَتِيلَا[٢٩]

وقول القاضي الجرجاني:

جَلَّ وَاللهِ مَا دَهَاكَ وَعَزَّا

فَعَزَاءً إِنَّ الكَرِيمَ مُعَزَّى

وَالحَصِيفُ الكَرِيمُ مَنْ إِنْ أَصَابَتْ

نَكْبَةٌ بَعْدَ مَا يَعِزُّ يُعَزَّى[٣٠]

وإذا كان نقاد العرب القدماء يستجيدون الشعر الذي يفتتحه صاحبه بمقدمة تعبِّر عن مضمون قصيدته، أو مقدمة غزلية؛ لمَا استقر في قلوب البشر من محبة الغزل والميل إلى اللهو وإلف النساء[٣١]، وإذا كانوا يعيبون على الشاعر الهجوم على موضوعه مباشرة دون تقديم، وسمُّوا ذلك وثبًا وبترًا وقطعًا واقتضابًا وغير ذلك من المصطلحات التي تعبر عن سوء تصرف الشاعر في افتتاح قصيدته[٣٢] – فإن طبيعة الموضوع الشعري الذي ينظم فيه شعراء البرذونيات قد حتَّمت عليهم الإعراض عن المقدمات، وألزمتهم بالدخول في موضوع القصيدة مباشرة "لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولًا عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة"[٣٣].

ولم يقتصر ورود ألفاظ التعزية على مطالع القصائد فحسب، وإنما وردت هذه الألفاظ في خواتيم القصائد – أيضًا – واتخذت صيغًا مختلفة، منها صيغة الأمر في خاتمة قصيدة أبي الحسن السلامي:

أَبَا عِيسَى تَعَزَّ فَدَتْكَ نَفْسِي

فَإِنَّ المَوْتَ قِرْنٌ لَا يُضَامُ[٣٤]

وقول أبي محمد محمود في خاتمة قصيدته أيضًا:

تَعَزَّ أَبَا عِيسَى وَإِنْ أَعْوَزَ الأَسَى

وَعَاوِدْ هُدِيتَ اللَّهْوَ وَالطِّيبَ وَالعُرْفَا[٣٥]

وورود مثل هذه الألفاظ في خواتيم القصائد يؤكد وعي شعراء البرذونيات بأهمية الخاتمة في التأثير على المتلقي؛ لأن الانتهاء "هو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله

أن يكون محكمًا: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحًا له، وجب أن يكون آخره قفلًا عليه"[٣٦]؛ فلمَّا كانت التعزية هي الغرض الرئيس الذي أنشأ هؤلاء الشعراء قصائدهم من أجله تلبيةً لدعوة الصاحب بن عبَّاد؛ كان حرصهم على ورود ألفاظ التعزية في مطالع القصائد وخواتيمها، فضلًا عن ورودها في ثنايا القصائد مقترنةً بألفاظ أخرى تنتمي للحقل الدلالي نفسه، ولكنها تعطي ظلالًا دلالية أخرى من شأنها التخفيف عن المُعزَّى، على نحو ما نجد في قول أبي القاسم الزعفراني:

بِكَ يَا أَحْمَدُ بْنُ مُوسَى التَّسَلِّي

وَالتَّعَزِّي عَنْ سَائِرِ الأَشْيَاءِ

وَمُعَزِّيكَ لَا يَزِيدُكَ خُبْرًا

بِالَّذِي قَدْ عَرَفْتَهُ بِالعَزَاءِ[٣٧]

وقول أبي العباس الضبي:

تَعَزَّ أَبَا عِيسَى وَلِيُّكَ ثَابِتٌ

وَجُلُّ التَّسَلِّي لَمْ يُرَعْ بِانْتِقَاضِهِ[٣٨]

فألفاظ الـ (تسلية) – وإن كانت تنتمي إلى الحقل الدلالي لألفاظ (التعزية) – فإنها تضفي على المعنى ظلالًا دلاليةً أكثر عمقًا وتأثيرًا؛ لأن العزاء هو الصبر على كل ما فُقِدَ، أمَّا التسلية فهي أمر ناتج عن الصبر يكون بنسيان المفقود والذهول عنه، وهو أمر يحتاج إلى كثير من الجلد والحزم ومجاهدة النفس؛ لذلك نجد أبا عيسى بن المنجم يحاول تسلية نفسه؛ فيقول:

تَسَلَّ أَبَا عِيسَى وَلَا تَقْرَبِ الأَسَى

وَكُنْ حَازِمًا شَهْمًا وَكُنْ بَازِلًا جَلْدَا[٣٩]

وقد أفضى ذلك الحقل الدلالي إلى حقل دلالي آخر يرتبط به أشد الارتباط، وهو ألفاظ (التوجُّع) التي حاول الشعراء من خلالها أن يعبِّروا عن مدى الألم والحسرة التي أحسُّوا بها نتيجة موت البرذون، كما يبدو في قول أبي محمد الخازن[٤٠]:

آهٍ عَلَى ذَلِكَ الجَوَادِ فَقَدْ

جَرَّعَ قَلْبِي مِنْ كَأْسِهِ جُرَعَا

آهٍ عَلَيهِ مِنْ أَصْدَأِ جَزِعِ

طَاوَعَ دَهْرًا أَوْدَى بِهِ جَزِعَا

آهٍ عَلَيْهِ وَقَدْ سَرَى لمعًا

فَرَاحَ غيضًا كَبَارِقٍ لَمَعَا(٤١)

فالشاعر لم يكتفِ بالتعبير عن حسرته فحسب، وإنما كرَّر اسم الفعل (آه) الدال على التوجع ثلاث مرَّات في ثلاثة أبيات متوالية؛ فضلًا عن تكرار التركيب (آه + حرف الجر "على" + المفقود)، مع ملاحظة استخدامه لاسم الإشارة الدالِّ على البعيد في أول الأبيات تعظيمًا لشأن المفقود، ثم استعمال الضمير العائد عليه في البيتينِ الآخريْنِ. وقد أضفى ذلك التكرار طاقات إيقاعية وتنغيمية تثري المعنى الذي يرومه الشاعر؛ إذ اتكأ الشاعر في بداية كل بيت على لفظ التوجع (آه) بما فيه من مدٍّ وتنوينٍ بالكسر يتناسبان مع نغمة الحزن والأنين والانكسار التي يريد الشاعر التعبير عنها. تلك النغمة التي نلمحها بشكل آخر في قول أبي سعيد الرستمي:

لَهْفِي عَلَى ذَلِكَ الجَوَادِ وَهَلْ

يَفِكُّ رَهْنَ المَنُونِ نَادِبُهُ

... لَهْفِي عَلَى ذَلِكَ الجَوَادِ مَضَى

فِي سَفَرٍ لَا يَؤُوبُ غَائِبُهُ(٤٢)

فالشطر الأول في بيتيْه السابقين يكاد يكون متكررًا بلفظه، وقد حرص فيه الرستمي – على غرار ما فعله أبو محمد الخازن – على الإشارة إلى البرذون باسم الإشارة الدال على البعيد لتعظميه، ومن ثَمَّ يسوِّغ شدَّة الحسرة عليه، تلك الحسرة الظاهرة في إضافته ياء المتكلم إلى مادة (ل هـ ف) بما فيها من دلالة على الحزن والأسى والغيظ(٤٣)، وقد تكررت تلك اللفظة بما تحمله من ظلال دلالية في قول بعض أهل نيسابور على لسان أحد الندماء:

لَهْفِي عَلَى أَصْدَأِ جَوَادٍ

مِنْ هَبَّةِ الصَّالِحِ الجَوَادِ

... لَهْفِي عَلَى أَصْدَأٍ مسِيحٍ

قَدْ كَانَ مَاءً وَأَنْتَ صَادِي(٤٤)

واعتماد هؤلاء الشعراء على أسلوب التكرار الرأسي الذي يبدأ كل بيت فيه بلفظ من الألفاظ الدالة على التوجع والتحسر – يشبه ما كان يجري في حلقات النسوة اللاتي يندبن الموتى ويرفعن أصواتهن بالنواح.

وكان من الطبيعي أن يفضي ذلك الحقل الدلالي المعبِّر عن التحسر والتوجع إلى حقل دلالي آخر يُرجِع فيه الشعراء تلك الآلام والأوجاع إلى الأفعال الناشئة عن **أحداث الدهر وصروف الأزمان** على نحو ما عبَّر القاضي الجرجاني في قوله:

وَصُرُوفُ الزَّمَانِ تَقْصِدُ فِيمَا

يَسْتَفِيدُ الفَتَى الأَعَزَّ الأَعَزَّا(٤٥)

فقد أرجع الشاعر موت البرذون إلى صروف الزمان التي أصابت أعزَّ ما يمتلك أبو عيسى، وذلك المعنى من المعاني المتداولة عند الشعراء؛ إذ عبَّروا عن قصدية الموت أو الزمان في انتزاع كل ما هو مُفضَّل عند الإنسان، وإبقاء ما يضيره، وكأن الموت يعاند البشر ويعاقبهم(٤٦)، ولذلك نجد أبا محمد الخازن يحمِّل الزمانَ نتيجة تلك الأفعال الطائشة، ويُشخِّصه في صورة مُخادع، ويدعو عليه بالوجع؛ فيقول:

لَسْتُ أَقِيلُ الزَّمَانَ عَثْرَتَهُ

فَلَيْسَ يَدْرِي الزَّمَانُ مَا صَنَعَا

... أَوْجَعَكَ اللهُ يَا زَمَانُ فَقَدْ

رُحْتُ حَزِينًا بِفَقْدِهِ وَجِعَا

قَدْ لَانَ لِلمَوْتِ أَخْدَعَاهُ وَمَنْ

خَادَعَهُ الدَّهْرُ عَادَ مُنْخَدِعَا(٤٧)

إذن، فقد استقرَّ في أذهان الشعراء أن الزمان / الدهر هو المتسبب في موت البرذون، وأن الحزن لا يردُّ الفائت، ولذلك لجأوا إلى تعبيرات لغوية مغايرة لنبرة الحزن والألم والتحسر، وراحوا يبحثون عمَّا يُعوِّض فقد البرذون، ولمَّا كان الصاحب بن عبَّاد هو الذي حمل أبا عيسى على ذلك البرذون؛ وجد الشعراء فيه المُعوِّضَ، واستعانوا في تعبيراتهم الشعرية بمجموعة من الألفاظ

الدالة على (**التعويض**) في محاولة منهم تسلية أبي عيسى وتهوين الخطب عليه؛ كما في قول أبي محمد محمود:

وَأَعْفَيتهُ أَنَّ الوَزِيرَ مُعَوِّضٌ

وَمَنْ ذَا الَّذِي يَرْجُو نَدَاهُ وَلَا يَكْفَى

فَعَوِّلْ أَبَا عِيسَى عَلَيْهِ فَإِنَّهُ

سَيَكْفِيكَ خَطْبَ الدَّهْرِ وَهْوَ بِهِ أَكْفَى

وَلَوْ لَمْ يُرِدْ تَعْوِيضَهُ لَكَ عَاجِلًا

لَقَالَ لَهُ رِفْقًا وَقَالَ لَهُ وَقْفَا(٤٨)

فالوزير (ابن عبَّاد) هو الكريم المفضال الذي لا يخيب سائله، ومن ثَمَّ لن يتأخر عن أبي عيسى إذا سأله العوض، ويؤكد الشاعر على فكرة أن الدهر هو المتسبب في تلك المصيبة، لكنه يرى في الوزير الصاحب ابن عبَّاد العون والكفاية عن خطوب الدهر. ويبالغ الشاعر في بيته الأخير مستعينًا بالتركيب الشرطي؛ فيجعل الوزير قادرًا على ردِّ الموت عن البرذون، لكنه سمح بموته لقدرته على تعويضه.

وقد اتَّخذت الألفاظ الدالة على التعويض صيغًا وأشكالًا مختلفة في شعر البرذونيات؛ فهي (نائل) كما في قول بعض أهل نيسابور على لسان أحد الندماء:

هَوِّنْ عَلَيْكَ المُلِمَّ يَا أَبَا

عِيسَى وَكُنْ ثَابِتَ العِمَادِ

أَنْتَ مِنَ الصَّاحِبِ المُرَجَّى

مَا عِشْتَ فِي نَائِلٍ مُعَادِ(٤٩)

و (خَلَف) و(مواهب) كما في قول أبي سعيد الرستمي:

فِي الصَّاحِبِ المُرْتَجَى لَنَا خَلَفٌ

مِنْ كُلِّ مَاضٍ خَفَّتْ رَكَائِبُهُ

إِنْ نَفَقَ الطِّرْفُ أَوْ أُصِبْتَ بِهِ

مَا نَفَقَتْ عِنْدَنَا مَوَاهِبُهُ(٥٠)

و(مَعُوضَة) كما في قول أبي العباس الضبي:

وَفِي بَعْضِ حِمْلَانِ الوَزِيرِ مَعُوضَةٌ

وَسُلْوَانُ قَلْبٍ مُسْلِمٍ لانْقِضَاضِهِ(٥١)

ومن الظواهر اللافتة في خواتيم قصائد البرذونيات؛ حرص الشعراء على الجمع بين الألفاظ الدالة على التعويض والألفاظ الدالة على شدة الكرم؛ لحثِّ الصاحب بن عبَّاد على كثرة العطاء؛ فهو (المُرَجَّى) و(المُرتَجَى) وعطاياه (حِمْلان) كما بدا في الأبيات السابقة، وهو (المأمول للجود والندى) كما في قول أبي عيسى ابن المنجم:

جَوَادٌ عَزِيزٌ أَنْ يَجُودَ بِمِثْلِهِ

جَوَادٌ وَمَنْ يُعْدَى عَلِيهِ إِذَا اسْتَعْدَى

سِوَى الصَّاحِبِ المَأْمُولِ لِلجُودِ وَالنَّدَى

وَمَنْ كَفُّهُ مِنْ صَيِّبٍ خَضِلٍ أَنْدَى(٥٢)

وكان الشعراء يذكرون الصاحب ابن عبَّاد باسمه (إسماعيل)، أو لقبه (الصاحب)، أو كنيته (أبي القاسم)، أو مرتبته (الوزير)، ويقرنون ذلك بألفاظ دالة على الجود والكرم، على نحو ما يبدو في قول أبي محمد الخازن:

لَا تَصْحَبِ الهَمَّ فِي الجَوَادِ أَبَا

عِيسَى وَدَعْهُ وَلَا تَكُنْ جَزِعَا

فَنَائِلُ الصَّاحِبِ الجَلِيلِ أَبِي الْـ

ـقَاسِمِ إِسْمَاعِيلِ الْحَيَا هَمَعَا

وَانْظُرْ إِلَيْهِ كَأَنَّهُ قَمَرٌ

أَزْهَرُ مِنْ ثَنِيِّ دَسْتِهِ طَلَعَا

وَلَا تَضِقْ بِالَّذِي فَقَدْتَ يَدًا

إِنَّ لَنَا فِي نَدَاهُ مُتَّسَعَا

فَاسْمَعْ قَرِيضًا مِنْ مُوجَعٍ جَزِعٍ

وَيَرْحَمُ اللهُ صَاحِبًا سَمِعَا(٥٣)

فقد سبقت الإشارة إلى أن انتهاء القصيدة هو آخر ما يبقى في الأسماع؛ ومن ثَمَّ حرص أولئك الشعراء على ذكر صفة الكرم وإثباتها للصاحب ابن عبَّاد؛ كي يحثوه على عطائهم وإكرامهم؛ ويُلاحظ في الأبيات السابقة أن الشاعر قد استعمل مادة (ص ح ب) – وهي المادة التي يُشتقُ منها لقب (الصاحب) – في ثلاثة مواضع: أولها– الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) الناهية، وثانيها– إضافة لفظ (الصاحب) إلى (نائل) للدلالة على ملازمته للعطاء الكثير، وآخرها– لفظ (صاحب) الذي جاء في موقع المفعولية مقترنًا بلفظ الجلالة (الله) على سبيل الدعاء في آخر شطر من القصيدة، وهو ما يشتهيه الملوك والوزراء وأمثالهم(٥٤)، كما حرص الشاعر على إثبات غير لفظ من الألفاظ المنتمية للحقل الدلالي الدال على الكرم، نحو: (نائل – الحيا – نداه).

وقد يستعين الشعراء بغير وسيلة لغوية لحثِّ الصاحب على العطاء، على نحو ما نجد في قول أبي القاسم الزعفراني:

سَوْفَ تَغْتَاضُ مِنْ خَصِيِّكَ فَحْلًا

لَمْ يشِنْهُ بِيطَارُهُ بِالخصَاءِ

مِنْ لُهَى سَيِّدٍ سَخِيٍّ سَرِيٍّ

يَشْتَرِي بِالغَلَاءِ كُلَّ العَلَاءِ(٥٥)

ففي البيت الأول يدعو الشاعرُ الصاحبَ إلى تعويض أبي عيسى عن برذونه، بينما يلجأ في بيته الثاني إلى الإيقاع الموسيقيِّ الرنَّان في ثلاث كلمات متوالية؛ أدَّى التنوين والتشديد فيها دورًا في الضغط على بعض مقاطع الكلام؛ لجذب انتباه الصاحب وحثِّه على العطاء؛ إذ إنه الوسيلة لنيل المجد والعلاء.

وجملة القول، إن هناك مجموعة من الحقول الدلالية قد غلبت على التعبير الشعري في قصائد البرذونيات، وأسهمت في بناء قصيدة الرثاء، وتشكيل موضوعها الفني، وتكوين مفردات خطابها الشعري، وقد تمثلت تلك الحقول في ألفاظ التعزية، والتوجع، والتعبير عن وطأة الزمن، والرغبة في التعويض عن البرذون المفقود، وذكر الممدوح، واقتران ذكره بالكرم.

(٣)

تتكون اللغة في أساسها من عنصرين أساسين هما: الدال والمدلول، أو التعبير والمحتوى، ويُقصد بـ (الدال) اللفظ أو الصوت المنطوق، ويُقصد بـ (المدلول) المعنى أو الفكرة المراد التعبير عنها[٥٦]، وتلك هي اللغة المعيارية التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية للتعبير عن أغراضهم – على حد تعبير ابن جني[٥٧] – أمَّا اللغة الشعرية؛ فلها شأن آخر؛ إذ تتجاوز حدود مجرد التعبير إلى إحداث التأثير في المتلقي، ومن ثَمَّ تتحدد قيمة الشعر بناءً على استخدام الأديب اللغة على نحو مغاير لاستعمالها العادي بحيث يكسبها قيمًا جمالية قادرة على التأثير[٥٨]؛ "فالشعر فعل في اللغة لا يرضى بما يتيحه التعوَّد على استعمالها، وهو ينزع إلى الملموس ويعتمد المجاز ويتأسس على الصور"[٥٩].

وإذا كان بعض اللغويين القدماء قد أشاروا إلى انحصار الكلام في أسلوبي: الخبر والإنشاء[٦٠]، فإن إشارتهم هذه تعني مدى أهمية كل أسلوب من هذين الأسلوبين، وتعني في الوقت ذاته أنهما أسلوبان متمايزان لكل منهما خصائصه، وسماته، ومواضع استعماله التي تزيد من قيمته وتأثيره في المعنى الكلامي المراد التعبير عنه.

ولذلك يجب على المتكلم بشكل عام، والأديب/المُبدع بشكل خاص – أن يعي الفوارق الفنية بين الأسلوبين؛ وأن يتحرى استخدام الأسلوب المعبر عن مراده في موضعه؛ فقيمة الأسلوب الخبري تكمن في قدرته على الإقناع بتقرير حقائق مثبتة مستقرة؛ ولذلك يلجأ إليه الأدباء عند رغبتهم في التعبير عن آرائهم حول قضية ما، أو سردهم لوقائع حدثت في الماضي. أمَّا الأسلوب الإنشائي فتتجلى قيمته في تجاوزه مجرد الإقناع إلى الرغبة في التأثير في المتلقي؛ ويتوقف ذلك على براعة الأديب/المُبدع في انتقاء الأسلوب الملائم للتعبير عن مكنونات نفسه سواء أكان أمرًا، أم نهيًا، أم استفهامًا، أم نداءً، أم غيرها من الأساليب الإنشائية.

وقد مثَّل طغيان **الأساليب الخبرية** في شعر البرذونيات ملمحًا من أهم ملامح اللغة الشعرية، ولا أعني بالأساليب الخبرية هنا تلك الجمل الخبرية المباشرة التي تثبت شيئًا لشيء أو تنفيه عنه، وإنما أعني بها تلك الأساليب الخبرية الفنية التي يعبِّر بها الشعراء عن حوائج أنفسهم بطريقة فنيَّة؛ اعتمادًا على التجوُّز والمبالغة، وسائر ألوان البيان وضروب الإيقاع، حتى يمتزج

العقل بالعاطفة والخيال[٦١]، على نحو ما نجد في قول أبي عيسى المنجم في مستهل قصيدته معبِّرًا عن فجيعته بموت برذونه؛ إذ يقول:

لَقَدْ عَظُمَتْ عِنْدِي المُصِيبَةُ فِي الأَصْدَا

وَأَبْدَتْ لِيَ اللَّذَّاتُ مِنْ بَعْدِهِ صَدَّا[٦٢]

فقد ارتكز الشاعر في مطلع القصيدة على الأسلوب الخبري المؤكد بـ (اللام) و(قد) والفعل الماضي (عَظُمَتْ)؛ ليقرَّ في نفوس السامعين هول المصيبة التي حلَّت به بموت برذونه، وقد حاول الشاعر الاستفادة من كل الطاقات الفنية التعبيرية لتقرير (المصيبة) التي أصابته على حد تعبيره، وقد ظهر ذلك في لغته وخياله وإيقاعه؛ أمَّا اللغة فقد تجلت في ميله إلى التعبير بياء المتكلم في قوله: (عندي – لي) لتأكيد أثر الفاجعة في نفسه، وأمَّا الخيال فقد تمثَّل في صورته الاستعارية التي أنسن فيها اللذات في صورة امرأة تجافيه وتعرض عنه، وأمَّا الإيقاع فقد ظهر أثره في اتكاء الشاعر على التصريع في مطلع قصيدته، وتشديد حرف الروي للتعبير عن وطأة الحزن الذي حلَّ به وشدته، وإطلاق الروي بحرف الألف المتناسبة مع امتداد الصوت وترجيعه في حالات الندب والتحسر.

ولا شكَّ أن الأسلوب الخبري من الأساليب المناسبة للتعبيرات السردية التي تقرر حقائق ثابتة والتي يغلب على تراكيبها الأفعال الماضية، على نحو تعبير القاضي الجرجاني:

جَلَّ وَاللهِ مَا دَهَاكَ وَعَزَّا

فَعَزَاءً إِنَّ الكَرِيمَ مُعَزَّى

وَالحَصِيفُ الكَرِيمُ مَنْ إِنْ أَصَابَتْ

نَكْبَةٌ بَعْدَ مَا يَعِزُّ يُعَزَّى

هِيَ مَا قَدْ عَلِمْتَ أَحْدَاثُ دَهْرٍ

لَمْ تَدَعْ عُدَّةً تُصَانُ وَكَنْزَا

قَصَدَتْ دَوْلَةَ الخِلَافَةِ جَهْرًا

فَأَبَادَتْ عِمَادَهَا وَالمُعَزَّا

وَقَدِيمًا أَفْنَتْ جَدِيسًا وَطَمْسًا

حَفَزَتْهُمْ إِلَى المَقَابِرِ حَفْزَا(٦٣)

فالقاضي الجرجاني يسرد حقائق مؤكدة مستقرة في أذهان الناس تتعلق جميعها بفكرة **حتمية الموت**؛ فبدأ معزِّيًا أبا عيسى مُقرًّا بجلال المصيبة التي حلَّت به، ثُمَّ أخذ يسليه عن مصيبته ساردًا أخبارًا تؤكد إتيان الموت على كل شيء مهما عزَّ، كإبادة دولة الخلافة، وإهلاك جديس وطمس.

ويبدو اعتماد الشاعر على الأفعال الماضية التي سيطرت على تراكيبه، نحو (جلَّ – دهاكَ – عزَّا – أصابتْ – علمْتَ – لم تدعْ – قصدَتْ – أبادَتْ – أفنَتْ – حفزتْهُم) لتأكيد فكرته وتقريرها.

كما وجد شعراء البرذونيات في الأسلوب الخبري بما فيه من تقريرية تعبيرية بنية مناسبة لاستخدام الحكمة التي جنحوا من خلالها إلى مخاطبة عقل المُعزَّى (أبي عيسى) لتسليته والتخفيف عنه، كما في قول أبي سعيد الرستمي مؤكِّدًا غلبة الموت:

وَالمَوْتُ إِنْ جَارَ فِي الحُكُومَةِ أَمْ

أَنْصَفَ فَالمَرْءُ لَا يُغَالِبُهُ(٦٤)

وقول أبي محمد محمود معبِّرًا عن هول المصيبة:

وَمَا أَنَا مِمَّنْ يُظْهِرُ الشَّجْوَ آمِنًا

وَإِنَّ عَظِيمَاتِ المَصَائِبِ لَا تَخْفَى(٦٥)

وإذا كانت هذه الحِكَم قد جاءت عرضًا في أحد أبيات القصيدة؛ فإنها تشي برؤى الشاعر وأفكاره "فبيت الشعر جزء من لغة الشاعر، وجزء من فكره ومن عقله ومن مشاعره، ومن جميع فلسفته في الحياة؛ فلا ينبغي أن يفهم إلا في ضوء ذلك كله"(٦٦).

وشيوع الأساليب الخبرية لا ينفي اعتماد شعراء البرذونيات على جملة من **الأساليب الإنشائية**، وكان لأسلوبيْ **الأمر والنهي** الحظ الأوفر من الوجود في قصائد البرذونيات؛ إذ يخرج الأمر والنهي عن دلالتهما الحقيقة إلى دلالات أخرى كالحث، والنصح، والإرشاد(٦٧)، والمنع، والكراهة، وبيان العاقبة(٦٨)، وهي كلها من المعاني التي توافق سياق التعزية، كما يبدو في قول أبي القاسم الزعفراني:

كُلُّ بُؤْسَى أَتَتْكَ مِنْ قِبَلِ الله

(م) فَسَلِّمْ فِيهَا لِجَارِي القَضَاءِ(٦٩)

وقول بعض أهل نيسابور على لسان أحد الندماء:

فَاصْبِرْ لِحُكْمِ الإِلَهِ وَانْقَدْ

لِلحَقِّ يَا فَاقِدَ الجَوَادِ(٧٠)

فالشاعران يُعزِّيان أبا عيسى ويحثُّانه على التسليم بقضاء الله والانقياد لحُكْمِه.

أمَّا القاضي الجرجاني؛ فقد اعتمد على الأسلوب الخبري التقريري الماضوي **(ذَهَبَ الظِّرْفُ)** لتأكيد حقيقة موت البرذون، وهو الأمر الذي يقتضي الاحتساب والتصبُّر والرضا بالقضاء؛ فيقول:

ذَهَبَ الظِّرْفُ فَاحْتَسِبْ وَتَصَبَّرْ

لِلرَّزَايَا فَالحُرُّ مَنْ يَتَعَزَّى(٧١)

ثُمَّ يعمد القاضي الجرجاني إلى التخفيف عن أبي عيسى مستعرضًا له أسماء بعض ما أتى عليه الدهر فأهلكه؛ ثم يتخذ من أسلوب الأمر مرَّة أخرى وسيلة يهوِّن بها المصاب على أبي عيسى معتمدًا في تعزيته على الحكمة والمنطق؛ فيقول:

فَاحْمَدِ اللهَ إِنَّ أَهْوَنَ مَا تُرْ

زَأُ مَا كُنْتَ أَنْتَ فِيهِ المُعَزَّى(٧٢)

إذ يحاول القاضي الجرجاني إقناع أبي عيسى بأن كل خطب يهون ما دامت صروف الدهر ونوائبه تخطئه وتصيب غيره؛ فيكون هو المُعزَّى لا المفقود، وذلك أمر يستوجب الحمد.

وقد يتخذ أسلوب الأمر صيغًا غير فعل الأمر الصريح، كما يبدو في قول أبي سعيد الرستمي:

صَبْرًا جَمِيلًا وَإِنْ سُلِبْتَ أَبَا

عِيسَى جَلِيلًا فَالمَوْتُ سَالِبُهُ(٧٣)

إذ اتكأ الشاعر على المصدر النائب عن الفعل لتعزية أبي عيسى وتسليته. ومثل ذلك قول أبي القاسم بن العلاء:

عَزَاءً وَإِنْ كَانَ المُصَابُ جَلِيلَا

وَصَبْرًا وَإِنْ لَمْ يُغْنِ عَنْكَ فَتِيلَا

وَخَفِّضْ أَبَا عِيسَى عَلَيكَ وَلَا تُفِضْ

دُمُوعًا وَإِنْ كَانَ البُكَاءُ جَمِيلَا

وَرَاجِعْ حِجَاكَ الثَّبْتَ لَا يَغْلِبُ الأَسَى

أَسَاكَ وَإِنْ حُمِّلْتَ مِنْهُ ثَقِيلَا

وَلَا تَسْتَفِزَّنْكَ الهُمُومُ وَبَرْحُهَا

فَحِمْلُكَ قَبْلَ اليَومِ كَانَ أَصِيلَا(٧٤)

فأبو القاسم قد بدأ قصيدته بالمصدر النائب عن فعل الأمر في الشطرين الأولين (عزاءً – صبرًا) لحضِّ المُعزَّى وحثِّه على التصبُّر والتسلِّي، فضلًا عن تكراره أسلوب الأمر بصيغة الفعل المباشر (خفِّض – راجع).

وفي رأيي أن السكون الناتج عن تنوين صيغتي المصدر النائب عن فعل الأمر (عزاءً – صبرًا) في بداية كل شطر من شطريْ البيت الأول يتوافق بشكل كبير مع رغبة الشاعر في تهدئة المُعزَّى وتسكين روعه، كما يتوافق تضعيف صوت الفاء المكسور في فعل الأمر (خفِّض) مع حال الشدَّة والانكسار التي يعيشها المُعزَّى.

ولم يكتف أبو القاسم بن أبي العلاء بالاعتماد على أسلوب الأمر في تعزية أبي عيسى، وإنما قرنه بأسلوب النهي في قوله (لا تُفِضْ – لا تَسْتَفِزَّنْكَ) مع ملاحظة إسناد الفعل في الصيغة الأولى لأبي عيسى، وإسناده للهموم في الصيغة الثانية؛ لأن الشاعر هو المتحكم بجريان دموعه، أمَّا الهموم فهي التي تسيطر على الشاعر، ومن ثَمَّ تحتاج إلى كثير من المجاهدة لتجاوزها.

وكان **التركيب الشرطي** بما يميزه من تقييد ناتج عن ترتيب الجزاء على الفعل – ملمحًا من أهم الملامح اللغوية البارزة في شعر البرذونيات، فلم تخلو منه قصيدة واحدة، وتنوعت أدوات الشرط بين الحروف والأسماء، وتنوعت دلالاتها؛ فكان الشعراء أحيانًا ما يستخدمون التركيب

الشرطي لما يفيده من **دلالة السببية**؛ أي كون فعل الشرط سببًا في حدوث جوابه، كما في قول أبي القاسم بن أبي العلاء:

إِذَا قُلْتَ قِفْ أَبْصَرْتَهُ المَاءَ جَامِدًا

وَإِنْ قُلْتَ سِرْ مَاءٌ أَصَابَ مَسِيلَا(٧٥)

وربما لجأ الشعراء إلى التركيب الشرطي لما يفيده من **دلالة تقابلية**؛ للمبالغة وتعميق الدلالة في ذهن المتلقي؛ على نحو ما نجد في قول أبي سعيد الرستمي معبرًا عن كثرة عطايا الصاحب بن عبَّاد التي لا تنفذ أبدًا:

إِنْ نَفَقَ الطِّرْفُ أَوْ أُصِبْتَ بِهِ

مَا نَفَقَتْ عِنْدَنَا مَوَاهِبُهُ(٧٦)

ومن الدلالات التي أفادها التركيب الشرطي في شعر البرذونيات **دلالة التلازم** بين فعل الشرط وجوابه، على نحو ما نجد في قول أبي القاسم بن أبي العلاء واصفًا البرذون، ومؤكدًا التلازم بين ظهوره ووقوع الإعجاب في نفس ناظره:

إِذَا مَا بَدَا أَبْدَى لِعِطْفِكَ هِزَّةً

وَنَفْسِكَ إِعْجَابًا بِهِ وَقُبُولَا(٧٧)

وكان أكثر أدوات الشرط ورودًا في البرذونيات – حرف الشرط (لو) الذي ورد في ثمانية عشر موضعًا؛ وفي ظني أن اعتماد الشعراء على حرف الشرط (لو) يرجع إلى ما تقتضيه دلالته من امتناع وقوع جواب الشرط لامتناع وقوع فعله، وما يشي به من دلالة تمني الشيء الذي لا يتوقع حدوثه لكونه مستحيلًا أو بعيد المنال(٧٨)، وهو ما يتوافق وغرض الرثاء الذي يبكي الشاعر فيه على مفقودٍ تستحيل عودته ويمتنع حدوثها.

وقد بدا في شعر البرذونيات إيمان الشعراء بتلك الفكرة – فكرة استحالة عودة البرذون – وعملوا على ترسيخ تلك الفكرة في أذهان المتلقين؛ فبدأ بعضهم قصيدته بالشرط بـ (لو) الذي يفيد تمني المستحيل، كما يبدو في استهلال أبي محمد الخازن:

لَوْ سَامَحَ الدَّهْرُ أَعْصُمًا صَدَعَا

أَوْ كَاسِرًا فَوقَ مَرْبَأٍ وَقَعَا

أَوْ صَاحِبًا سَاقَهُ نَوَاهِضُهُ

أَوْ سَبُعًا فِي عَرِينِهِ شَبَعَا

ابْقَى لَنَا ذَلِكَ الجَوَادِ وَلَمْ

يَغْدُو لِصَفْوِ الهِبَاتِ مُنْتَزِعَا(٧٩)

فقد بدأ الشاعر قصيدته بتلك الأبيات الشاكية الحزينة، واتخذ من التركيب الشرطي وسيلة للتعزية؛ يؤكد من خلالها أن الموت مصير محتوم لكل حيٍّ، ومراعاة من الشاعر لمقام الرثاء – وأعني به رثاء الحيوان – ذكر أن الموت، متمثلًا في القدر، قد أتى على الغزلان والعقبان والخيول والسباع، وأن الحياة لو أمكن بقاؤها لحي؛ لأبقى الدهر ذلك الجواد، ولم يصرعه.

والأمر نفسه نلمحه في استهلال قصيدة أبي سعيد الرستمي؛ إذ يقول:

لَوْ أَعْتَبَ الدَّهْرُ مَنْ يُعَاتِبُهُ

وَلَانَ لِلعَاذِلِينَ جَانِبُهُ

أَوْ كَانَ يُصْغِي إِلَى شكَاةِ شَجٍ

صُبَّتْ عَلَى قَلْبِهِ مَصَائِبُهُ

أَحْسَنْتُ عَنْكَ المَنَابَ فِي حُرَقٍ

تُشْعِلُهَا فِي الحَشَى نَوَائِبُهُ

وَلَمْ أَزَلْ عَنْ شكَاتِهِ أَبَدًا

وَلَمْ أَزَلْ دَائِبًا أُعَاتِبُهُ(٨٠)

فالرستميُّ – أيضًا – يؤكد حتمية الموت، متخذًا من التركيب الشرطي وسيلة للتسلية عن أبي عيسى؛ موضحًا أن هذا دأب الدهر في انتزاع الأرواح، ولولا ذلك لقضى حياته كلها يعاتب الدهر على إهلاكه البرذون. وإيمانًا من الشاعر بالدور الذي يؤديه التركيب الشرطي من تمني المستحيل الذي لا حيلة معه؛ إذ مضى البرذون في (سفر لا يؤوب غائبه) على حد تعبيره – كرَّر الشاعرُ التركيبَ الشرطي في ثنايا قصيدته؛ فقال:

لَوْ كَانَ غَيْرُ المَمَاتِ حَاوَلَهُ

لَفُلِّلَتْ دُونِهِ مَخَالِبُهُ(٨١)

ثُمَّ قال بعد أبيات:

لَوْ عَرَفَ الخَيلُ مَنْ نَعَيْتُ لَهَا

ضَاقَتْ بِهَا فِي السُّرَى مَذَاهِبُهُ

أَوْ عَلِمَ القَفْرُ مَنْ نَعَيْتُ لَهُ

لَانْسَدَّ لِلسَّالِكِينَ لَاحِبُهُ(٨٢)

ليُعبِّر من خلال التركيب الشرطي عن قيمة البرذون المرثيِّ، تلك القيمة التي لو أدركتها بقية الخيول لضاقت عليها الأرض، ولو علمتها طرق الصحاري الواضحة لانسدَّتْ في وجوه سالكيها حزنًا عليه.

ومن التراكيب الشرطية البارزة في شعر البرذونيات باستخدام حرف الشرط (لو) – تلك التراكيب التي عبر الشعراء من خلالها عن تمنيهم افتداء البرذون؛ في محاولة منهم للاستدلال على قيمته ومكانته، وترسيخ ذلك في أذهان السامعين، وهو ما يبدو بشكل جليٍّ في قول أبي عيسى المنجم:

وَلَوْ كَانَ يُغْنِينِي الفِدَاءُ فَدَيْتُهُ

بِنَفْسِي وَأَهْلِي فَهْوَ أَهْلٌ لِأَنْ يُفْدَى(٨٣)

فقد اتَّكأ أبو عيسى على التركيب الشرطي للتعبير عن شدَّة تعلقه ببرذونه، وبيان قيمته عنده؛ وأنه لو استطاع فداءَه لافتداه بأغلى ما يملك (النفس والأهل).

وعلى النهج نفسه قال بعض أهل نيسابور على لسان أحد الندماء:

لَوْ كَانَ يُغْنِي الدِّفَاعُ عَنْهُ

جَعَلْتُ تِرْسًا لَهُ فُؤَادِي(٨٤)

فهو يؤكد أنه لو استطاع فداء البرذون بفؤاده لما تردد في ذلك، ولكن امتنع افتداءُ البرذون لامتناع الدفاع عنه أمام سطوة الموت.

وجملة القول، إن شعراء البرذونيات كانوا على وعي تام بالفوارق الفنية بين الأسلوب الخبري والأسلوب الإنشائي، وخصائص كلٍّ منهما، وسماته، ومواضع استعماله؛ فطغت الأساليب الخبرية على تعبيراتهم الشعرية لرغبتهم في تأكيد حقائق مستقرة، ولسردهم أحداث قد وقعت في

الماضي. وعمدوا كذلك إلى استخدام جملة من الأساليب الإنشائية للإفادة من معانيها البلاغية، كأسلوبيْ الأمر والنهي.

وكان التركيب الشرطي من أهم الملامح اللغوية الظاهرة في شعر البرذونيات؛ إذ اتكأ الشعراء على ما يميِّزه من ترتيب الجزاء على فعل الشرط، ولما يفيده من دلالات: التقابل، والتلازم، وغيرها.

(٤)

تُعدُّ الصورة الشعرية[٨٥] أهم وسيلة من وسائل التشكيل اللغوي[٨٦] التي تُميِّز الشعر عن غيره من الفنون الكلامية؛ "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"[٨٧]، وقد صار معلومًا مُتَّفقًا عليه في الخطابات الأدبية والنقدية أن "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه"[٨٨].

وهذه الدراسة لا تُعنى بدراسة الصورة المجازية الناتجة عن التشبيه أو الاستعارة أو الكناية؛ لأن الصورة ليست مجرد حلًى زائفة[٨٩]، وجمالها لم يعد مقتصرًا على الزخرف أو الاستعارة، "ومن البديهي أن يخلو بيت من الشعر من الصور البيانية ويحقق قمة الجمال في التعبير الفني، بل إن من الشعر ما لا يعدو مجرد التعبير عن حالة نفسية تعبيرًا بالغ التأثير قوي الإيحاء، وهو بهذا وحده قادر على أن يبلغ الجودة لسذاجته وصدقه"[٩٠].

وإنما تُعنى هذه الدراسة بدراسة الصورة الشعرية باعتبارها تركيبًا لغويًّا يُمكن أن يُقدَّم في تعبير أو وصف ينقل إلى مخيلتنا تصوُّرًا أكثر من مجرد الانعكاس المباشر للواقع أو التسجيل الفوتوغرافي للعالم[٩١]؛ انطلاقًا من التصوُّر الذي ينظر إلى الصورة الشعرية على أنها صورة تُرسمُ بالكلمات[٩٢]، صورة يُشكلها خيال المُبدِع من معطيات العالم المحسوس المحيط به؛ ليعبِّر عن انفعاله بها؛ فتكون الصورة انعكاسًا للحالة النفسية التي يعانيها الشاعر وتعبيرًا عن رؤيته الذاتية ومواقفه من الحياة[٩٣].

ومن الملاحظ أن غالبية الصور الشعرية في شعر البرذونيات جاءت بسيطة ساذجة لم تتعد حدود الوصف الظاهري الذي حاول أولئك الشعراء أن يرسموا من خلاله صورة تكاد تتطابق مع

هئية البرذون الحقيقية؛ فأخذوا يبيِّنون لونه وحجمه وهيئته، على نحو ما نجد في قول أبي محمد الخازن:

صَفَا أَدِيمًا وَحَافِرًا وَقَحًا

وَالعَينَ وَالسَّاعِدَيْنِ وَالسَّفَعَا

عَرِيضُ زَوْرٍ وَبَلْدَةٍ وَصَلًا

رَحِيبُ صَدْرٍ وَمَنْخَرٍ وَمعَا(٩٤)

إذ لم يتعدَّ الشاعر حدود الوصف الظاهري الذي يصوِّر من خلاله ذلك البرذون بصفاء اللون ونقائه، وأنه غير معيب بوسم على بدنه، وأنه ضخم الجثة، متسع الصدر، عريض الظهر، واسع المنخر والأمعاء.

ويبدو أن شعراء البرذونيات إنما أرادوا التعبير بتراكيبهم اللغوية عن موضوع الصورة (البرذون) تعبيرًا دقيقًا؛ فالتزموا نظام اللغة المألوفة، وعمدوا إلى التشبيهات المباشرة التي تتلمس مفرداتها في البيئة الخارجية المحيطة بالشاعر، على نحو ما نجد في تصوير أبي سعيد الرستمي شقرة لون البرذون المائلة إلى السواد، مع بياض جبهته، وتحجيل قوائمه؛ موظفًا في ذلك مظاهر الطبيعة العلوية متمثلة في (البدر) و(الكواكب)، والبيئة المحيطة به متمثلة في (الروض) إذ يقول:

أَصْدَأُ يَحْكِي الظَّلَامَ، غُرَّتُهُ الْـ

بَدْرُ وَتَحْجِيلُهُ كَوَاكِبُهُ

أَعَارَهُ الرَّوْضُ وَشْيَ زَهْرَتِهِ

فَعَادَ فِي لَوْنِهِ يُنَاسِبُهُ(٩٥)

والأمر نفسه نجده عند أبي القاسم بن أبي العلاء؛ إذ يشبِّه البرذون في خفته ومضائه وتوهجه بالشهاب المنقضِّ من السماء، وفي وثبه وقفزه وتقدُّمه بالناقة التي تهتدي بها الإبل:

كَلَمْعِ الشِّهَابِ خِفَّةً وَتَوَقُّدًا

وَجِذْعِ الحِضَارِ هَادِيًا وَدَلِيلَا(٩٦)

وكذلك الحال في قول القاضي الجرجاني إذ يوظف أدوات الحرب المستمدة من بيئته الحربية في تشبيه البرذون بالسيف اللامع تحت أشعة الشمس؛ فيقول:

رُبَّ يَوْمٍ رَأَيْتَهُ بَيْنَ جُرْدٍ
تَتَقَفَّاهُ وَهْوَ يَجْمِزُ جَمْزَا
وَكَأَنَّ الأَبْصَارَ تَعْلَقُ مِنْهُ
بِحُسَامٍ يُهَزُّ فِي الشَّمْسِ هَزَّا(٩٧)

وفي ظني أن ميل أولئك الشعراء إلى التراكيب السطحية المباشرة في التصوير، وميلهم إلى تجسيد الواقع المعيش في تعبيراتهم الشعرية؛ يرجع إلى مجموعة من العوامل:

أولها– أثر البيئة التي عاشوا فيها، والتي اتسمت بطغيان النزعة المادية على أمور الحياة كافة.

وثانيها– مسايرةً الحركة النقدية التي كانت سائدة في القرن الرابع الهجري، والتي ارتأت أن عمود الشعر عند العرب يقتضي الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، وجعلت الذكاءَ وحُسنَ التمييز عيارَ الإصابة في الوصف، والفطنةَ وحُسنَ التقدير عيار المقاربة في التشبيه(٩٨).

ثالثها– انتماء بعضهم إلى البيئة الثقافية التي فرضت عليهم الالتزام بمعايير المفاضلة بين الشعراء، والتي تُقدِّم التشبيه على الاستعارة، فالقاضي الجرجاني – وهو أحد شعراء البرذونيات – يرى أن العرب كانت "تُفاضِلُ بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسلِّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوراد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"(٩٩).

واللافت للنظر في شعر البرذونيات أن هؤلاء الشعراء قد أنتجوا في رثائهم البرذون مجموعة من الصور الشعرية المشتركة عند غير واحد منهم، يأتي في مقدمة هذه الصور **اقتران البرذون بالرياح** لتصوير مدى سرعته؛ فهو سليل الريح، على حد تعبير بعض أهل نيسابور على لسان أحد الندماء:

سَلِيلُ رِيحٍ أَخُو شِهَابٍ
طَوْدُ جمَالٍ هِلَالُ نَادِي(١٠٠)

والرياح من أقاربه، يقول أبو سعيد الرستمي:

تَبْكِي لِتَقْرِيبِهِ الرِّيَاحُ مَعًا

فَهُنَّ فِي جَرْيِهَا أَقَارِبُهُ(١٠١)

والريح تذهب مذهبه، يقول أبو دلف الخزرجي:

لِلرِّيحِ فِي مَذْهَبِهِ ذِهَابُ

فَالوَحْشُ مَا يَلْقَاهُ وَالهِرَابُ(١٠٢)

ولشدة سرعته ترهبه ريح الشمال إذا جدَّ في الجري؛ يقول أبو عيسى:

نَسِيمُ الصَّبَا يَحْكِيهِ فِي هَزْلِ سَيْرِهِ

وَتَرْهَبُهُ رِيحُ الشَّمَالِ إِذَا جَدَّا(١٠٣)

وإذا سابق الريح يسبقها؛ فيغادرها حسرى ويكشف ضعفها أمام سرعته؛ يقول أبو محمد محمود:

عَلَى فَرَسٍ جَارَى الرِّيَاحَ عَلَى حَفًّا

فَغَادَرَهَا حَسْرَى وَخَلَّفَهَا ضَعْفَى(١٠٤)

وبموته أيقنت الرياح أنها لن تجد من يوافقها، يقول أبو القاسم بن العلاء:

خَلَتْ قَصَبَاتُ السَّبْقِ مِنْهُ وَأَيْقَنَتْ

رِيَاحُ الصَّبَا أَنْ لَا يَجِدْنَ رَسِيلَا(١٠٥)

ولا شك أن هذه الصورة المشتركة بين الشعراء في وصف البرذون قد نبعت في الأساس من اعتقاد الإنسان القديم بأن الرياح هي المثل الأعلى للسرعة؛ فضلًا عن عقيدة العربي الذي كان يرى في الخيول صورة المخلِّص والمعين عند الشدائد؛ على نحو ما صوَّر امرؤ القيس فرسه بالقوة والسرعة في معلقته، وعلى النحو الذي صوَّر به عنترة بن شداد فرسه بالضخامة والقوة وتحمُّل أهوال المعارك، وغيرها من الصور المتداولة التي تُغنِي شهرتها عن الاستدلال بها.

والأمر نفسه نجده عند شعراء البرذونيات؛ فأبو القاسم الزعفراني يرى أن الفرس هو "عدَّة الفارس"، بينما يراه أبو القاسم بن أبي العلاء "العتاد في الجُلَّى والكهف في الوغى"، ويراه أبو الحسن السلامي المعين "إذا طغت الحرب"، وهو الحامي في أوقات الحروب والغارات كما صوَّره

أبو محمد محمود. وتلك الرؤية العامة للفرس قد حتَّمَتْ على الشعراء التعبير عن شدَّة سرعته، وهو ما اقتضى بالضرورة استحضار أقرب صورة للتعبير عن السرعة من واقعهم المادي الملموس، فكانت الرياح هي ضالتهم جميعًا.

واختلاف الشعراء في تعبيراتهم الشعرية السابقة، رغم اتفاقهم في طرفي الصورة (البرذون/الرياح)، واتفاقهم كذلك في انتزاع هذه الصورة من واقعهم المادي المحسوس؛ يؤكد أن الصورة الفنية تعبِّرُ عن ذات مبدعها وتنتمي إلى وجدانه أكثر من انتمائها إلى الواقع(١٠٦).

ومن الصور الطريفة المشتركة في شعر البرذونيات؛ صورة **موت البرذون** ومحاولة بعض الشعراء تسويغ موته بصورة تعبِّر عن الجود والكرم والتضحية؛ إذ يقول أبو العباس الضبي معبِّرًا عن تضحية البرذون بنفسه:

فَقَدْ جَادَ سَبَّاقُ الجِيَادِ بِنَفْسِهِ

فَلَا ظَهْرَ مِنْهَا لَمْ يَمِلْ لانْهِيَاضِهِ(١٠٧)

بينما يقدِّم أبو القاسم الزعفراني الصورة نفسها بصنعة فنية يجانس فيها بين (الطِّرف) الذي جاد بنفسه و(الطَّرف) الذي جاد بالدموع حزنًا وجزعًا:

قَدْ سَخَا طِرْفُكَ المُفَارِقُ بِالنَّفْـ

ـسِ وَطَرْفِي مِنْ بَعْدِهِ بِالمَاءِ(١٠٨)

وعمد أبو الحسن السلامي إلى صورة النابغة الذبياني الشهيرة التي مدح بها عمرو بن الحارث، والتي أخذها عنه صريع الغواني في مدحه يزيد بن مزيد الشيباني(١٠٩)، وقد استثمر أبو الحسن السلامي تلك الصورة في تسويغ موت البرذون الذي ضحى بنفسه من أجل إطعام الطيور التي اعتاد إطعامها عندما لم يجد ما يطعمها إيَّاه:

وَعَوَّدَ عَافِيَاتِ الطَّيْرِ طَعْمًا

وَشُرْبَ دَمٍ إِذَا حَرُمَ المُدَامُ

فَلَمَّا لَمْ يُطِقْ نَهْضًا أَتَتْهُ

فَقَالَ لَهَا أَنَا ذَاكَ الطَّعَامُ

وَجَادَ بِنَفْسِهِ إِذْ لَمْ يَجِدْ مَا

يَجُودُ بِهِ، كَذَا الخَيْلُ الكِرَامُ(١١٠)

أمَّا أبو القاسم بن أبي العلاء؛ فقد قدَّم الصورة نفسها، ولكنه آثر أن يسند فعل العطاء إلى أبي عيسى المنجم صاحب البرذون، ويجعل البرذون في موقع المفعولية؛ إذ يقول:

وَهَبْتَ لِعِقْبَانِ الفَلَاةِ لُحُومَهُ

وَكُنْتَ بِهَا لَوْلَا القَضَاءُ بَخِيلَا

وَوَزَّعْتَهَا بَينَ النُّسورِ غَنِيمَةً

صَفَايَا وَمِرْبَاعًا لَهَا وَفُضُولَا(١١١)

وإذا كانت هذه الصور التي حاول الشعراء من خلالها تسويغ موت البرذون تشتمل جميعها على ألفاظ تنتمي للحقل الدلالي للكرم، مثل: (جاد – سخا – عوَّد – طعم – شرب – طعام – يجود – الكرام – وهبت – وزعتها – غنيمة – صفايا – مرباع – فضول)؛ فإن ذلك يعكس الشعور المسيطر على أولئك الشعراء؛ إذ لم يكن شعراء البرذونيات – من وجهة نظري – مشغولين بتصوير موت البرذون بقدر انشغالهم بالعطايا التي يرغبون فيها نظير رثائهم، وهو ما أشار إليه بعضهم كأبي محمد الخازن الذي قال في خاتمة قصيدته محاولًا تسلية أبي عيسى بعطايا الصاحب بن عبَّاد؛ إذ يقول:

وَلَا تَضِقْ بِالَّذِي فَقَدَتْ يَدًا

إِنَّ لَنَا فِي نَدَاهُ مُتَّسَعَا(١١٢)

بينما نجد القاضي الجرجاني يعلنها صراحة ويطلب المثوبة والعطاء موجِّهًا كلامه إلى أبي عيسى نفسه، وكأنه يستحث الصاحب من وراء ذلك؛ إذ يقول في ختام قصيدته:

قَدْ رَثَيْنَا وَلَمْ نُقَصِّرْ وَبَالَغْـ

ـنَا وَفِي البَعْضِ مَا كَفَاهُ وَأَجْزَى

وَمِنَ العَدْلِ أَنْ نُثَابَ أَبَا عِيْـ

ـسَى عَلَى قَدْرِ مَا فَعَلْنَا وَنُجْزِى(١١٣)

ومن الصور المشتركة في شعر البرذونيات – أيضًا – تلك الصور التي عبَّر الشعراء من خلالها عن **ابتهاج الوحوش وسعادتها بموت البرذون**، على نحو ما نجد في قول أبي سعيد الرستمي:

تَبَاشَرَ الوَحْشُ فِي الفَلَاةِ لَهُ

فَقَدْ صَفَتْ بَعْدَهُ مَشَارِبُهُ

فَنَامَ مِلْءَ الجُفُونِ شَارِدُهُ

وَسَامَ مِلْءَ البُطُونِ سَارِبُهُ(١١٤)

إذ يصوِّر لنا الشاعر في أوّل هذين البيتين مظاهر البهجة والفرح التي بدت على الوحوش بعد موت البرذون، وتُعمِّق صيغة (تفاعل) بما توحي به من دلالات المشاركة في الفعل؛ الإحساس بمدى الفرحة التي شعرت بها تلك الوحوش؛ إذ قد وجدت لها متنفسًا بعد موت البرذون الذي كدَّر صفو عيشها بمطاردته إيَّاها؛ فراحت تُبشِّر بعضها بعضًا بموته.

وفي البيت الثاني يصوِّر لنا الشاعر حالة الاتزان التي استعادتها تلك الوحوش؛ فنامت آمنة مطمئنة ممتلئة البطون، وهو ما استطاع الشاعر أن يعبِّر عنه مُتَّكِأً على بنية التوازن بين شطري البيت بما فيها من ازدواجٍ دلاليٍّ.

وقد عبَّر القاضي الجرجاني عن فرح الوحوش بطريقة أخرى؛ إذ يقول:

اسْتَرَاحَتْ مِنْهُ الوُحُوشُ وَقَدْ كَا

نَ يَرَاهَا فَلَا تَرَى مِنْهُ حِرْزَا

كَمْ غَزَالٍ أَنْحَى عَلَيْهِ وَعَيْرٍ

نَالَ مِنْهُ وَكَمْ تَصَيَّدَ فَزَّا(١١٥)

فهو يبيِّن مدى المعاناة التي كانت تعانيها الوحوش سواء أكانت غزلان أم ظباء أم غيرها – من البرذون الذي أرهقها بمطارداته خلال الصيد، ولم تتحقق لها الراحة إلا بموته، وهو الأمر الذي تكشف عنه الصيغة الصرفية (استفعل) التي تدل على الاجتهاد في طلب الأمر ومدى المعاناة فيه، وهي الصيغة نفسها التي عمد إليها أبو القاسم الزعفراني في رسم صورته؛ إذ يقول:

فَقَدَ الوَحْشُ مِنْهُ أَوَّلَ قَطًّا

عٍ إِلَيْهَا المَدَى أَمَامَ الضَّرَاءِ

وَاسْتَرَاحَتْ مِنْ نَقْعِهِ مُقْلَةُ الشَّمْـ

ـسِ وَمِنْ لَطْمِهِ خُدُودُ الفَضَاءِ(١١٦)

فالزعفراني يصوِّر لنا راحة الوحوش بعد موت البرذون الذي اعتاد أن يقطع عليها الطريق ويصيدها، لكنه زاد في بيته الثاني ملمحًا آخر أدَّت فيه الاستعارة الإنسانية دورًا كبيرًا؛ إذ أنسنَ الشمسَ وجعل لها مقلة تتأذى من كثرة الغبار الذي يثيره البرذون بجريه، وأنسنَ الأراضي المتسعةَ وجعل لها خدودًا تتأذى من شدة لطم البرذون لها بجريه فوقها.

وإذا كانت الاستعارة ازياحًا أو عدولًا عن التركيب اللغوي المألوف، أو استعمال اللفظ في غير ما وُضِعَ له لعلاقة المشابهة(١١٧) على حد تعبير البلاغيين القدماء؛ فإنها في الآن نفسه تؤكد القيمة الإبداعية للشعر، تلك القيمة التي تتجلى في قدرة التركيب الاستعاري على مزج الأشياء غير المتجانسة في صورة واحدة مُحدِثًا بينها نوعًا من التجانس، وكذلك قدرته على الإبانة عن العلاقات الخفية بين موضوع الصورة (المستعار له) ومصدرها (المستعار)(١١٨).

ولا شكَّ أن تلك الصور التي عبَّر الشعراء من خلالها عن سعادة الوحوش وراحتها، فضلًا عن راحة مظاهر الطبيعة المتمثلة في الشمس والفضاء المتسع في قول الزعفراني السابق – تشي باعتماد أولئك الشعراء على **بنية المفارقة**(١١٩) في بناء تلك الصور الشعرية؛ فرغم أن الشعراء ينظمون أشعارهم في موضوع الرثاء؛ فإن هذه الصور تنطق بآيات الفرحة والسرور التي شعرتْ بها الحيوانات ومظاهر الطبيعة كافة؛ ولا شكَّ – أيضًا – أن هذه البنية تخدم المعاني الشعرية التي رغب الشعراء في التعبير عنها، وهي المعاني المعبرة عن قوة البرذون وحيويته، وقدرته على صيد الوحوش وتقييد حركتها، وكثرة الغبار المتصاعد إلى السماء من شدة جريه وسرعته؛ فضلًا عن وقع هذا الجري على الأرض وتألمها منه.

ويمكننا أن نتلمس هذه البنية بشكل أكثر وضوحًا في قول أبي محمد محمود:

يُوَاجِهُ وَجْهَ الوَحْشِ إِنْ سَارَ خَلْفَهَا

فَيَجْعَلَهَا مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبْ خَطْفَا

وَيَرْجِعُ مَخْضُوبَ البَنَانِ كَأَنَّهُ

عَرُوسٌ وَقَدْ زُفَّتْ إِلَى خِدْرِهَا زَفَّا(١٢٠)

إذ يصوِّر لنا مطاردة البرذون للوحوش وقتله إياها، وظهور آثار دمائها على حوافره؛ بالعروس التي خضَّبَتْ أصابعها بالحنَّاء يوم زفافها، وبين الصورتين مفارقة موقفية كبيرة، تُعبِّر

عن تناقض الموقف مع المتوقع بالنسبة للمتلقي(١٢١)؛ إذ تحمل أولاهما مظاهر الحزن والحسرة والألم، بينما تكتنف الأخرى مظاهر الفرح والسعادة والسرور.

وهذه الصور المشتركة بين الشعراء في رثاء البرذون قد تشي بافتراض أن بعض الشعراء قد اقتفى أثر بعضهم الآخر في نظم قصيدته، غير أنني لا أظنُّ أن أحدًا من هؤلاء الشعراء قد اطَّلع على قصائد الشعراء الآخرين، ومن ثَمَّ لم تتح الفرصة أمامهم للأخذ أو الاحتذاء؛ وإنما تشابهت بعض الصور الشعرية الواردة في نصوصهم؛ لسببين:

أولهما– وحدة الموضوع الشعري ووحدة الدافع إلى نظمه؛ فقد نظم هؤلاء الشعراء جميعًا مراثيهم في البرذون، وبإيعاز من الصاحب بن عبَّاد في أحد مجالسه الأدبية.

والآخر– الموروث الثقافي العام المشترك بين الشعراء في رسم الصور الشعرية المتعلقة بموضوع معين.

فأمَّا الموضوع الشعري فهو (البرذون) والذي اعتاد الشعراء على تصويره بالخفة والسرعة والنشاط، وكان من الطبيعي أن ترد هذه الصور في رثاء برذون أبي عيسى للدلالة على ما كان يتمتع به ذلك البرذون من سرعة؛ وكان من الطبيعي أيضًا أن تتوافق بعض صور الشعراء في التعبير عن السرعة على نحو ما نجد في قول أبي العباس الضبي:

لَقَدْ كَانَ وفْقَ الجَوِّ عِندَ ارتِفَاعِهِ
نَشَاطًا وَمِلْءَ الأَرضِ عِندَ انْخِفَاضِهِ
لَوَ انَّ خُدُودَ الوَرْدِ أَرْضٌ لِأَرْضِهِ
لَمَا مَسَّهَا مِنْهُ أَذًى بِارْتِكَاضِهِ(١٢٢)

وقول أبي محمد محمود:

يَطِيرُ عَلَى وَجْهِ الصَّعِيدِ إِذَا جَرَى
فَمَا إِنْ يَمَسَّ الأَرْضَ مِنْ أَرْضِهِ حَرْفَا
وَيُعْطِيكَ عَفْوًا مِنْ أَفَانِينِ رَكْضِهِ
إِذَا سِمْتَهُ التَّقْرِيبَ أَوْ سِمْتَهُ القَطْفَا(١٢٣)

فالشاعران قد أرادا التعبير عن مدى سرعة البرذون عند ركضه؛ فصوَّراه طائرًا يكون "وفق الجو" عند أحدهما، و"يطير" عند جريانه فوق سطح الأرض عند الآخر؛ ولتأكيد سرعة ذلك البرذون وخفَّته استعمل الشاعران أسلوب النفي للتعبير عن عدم مسِّه الأرضَ؛ رغم ما تحمله لفظة "المسِّ" من ظلال دلالية تحيلنا إلى اللمس الخفيف الذي لا ضرر معه.

وأمَّا ما يتعلق بالموروث الثقافي العام المشترك بين الشعراء؛ فقد تجلَّى ذلك في بعض الصور الشعرية التي أنشأها الشعراء معتمدين فيها على رسم لوحة كاريكاتورية هزلية تناسب موضوع رثاء الحيوان على نحو ما نجد في قول أبي القاسم بن أبي العلاء:

أَقَامَ عَلَيْهِ آلُ أَعْوَجَ مَأْتَمًا

وَأَعْلَى لَهُ آلُ الوَجِيهِ عَوِيلَا

فَفِي كُلِّ إِصْطَبْلٍ أَنِينٌ وَزَفْرَةٌ

تَرَدَّدُ فِيهِ بُكْرَةً وَأَصِيلَا(١٢٤)

وقول أبي محمد محمود:

أَقَامَ بِمَثْوَاهُ الجِيَادُ مَنَاحَةً

كَمَا عَقَدَتْ وَحْشُ الفَلَاةِ بِهِ قَصْفَا

وَآلُ الغُرَابِ وَالوَجِيهِ وَلَاحِقٍ

أَدَامَتْ عَوِيلًا لَا أَطِيقُ لَهُ وَصْفَا(١٢٥)

فنظرة عجلى في هاتين الصورتين تكشف عن اتفاق الشاعرين في ثلاثة أمور:

أولها– الاتفاق في الوزن الشعري (الطويل) الذي يتلائم بلا ريب مع شعر الرثاء؛ لما فيه من طاقات إيقاعية تناسب رغبة الشعراء في ترديد الصوت وترجيعه وتكراره.

وثانيها– الاتفاق في مجرى حرف الروي (الفتح) الذي يلائم النحيب والعويل لسهولته وخفَّته على اللسان، مع ملاحظة أن أحد الشاعريْن قد جعل لفظة (عويلا) في موضع القافية من صورته، ولم يغفلها الشاعر الآخر إذ أوردها في حشو بيته الثاني.

وثالثها– الاتفاق في صيغة الفعل المستخدم في رسم الصورة (أقام) بما تحمله صيغته الصرفية (أَفْعَلَ) من دلالات تعمد الفعل والحرص على أدائه.

لكن الأمر الذي يسترعي الانتباه في الصورتين السابقتين هو ما أنتجه الموروث الثقافي العام من استدعاء أسماء الجياد العربية الأصيلة وتشخيصها في صورة استعارية لرسم تلك الصورة الهزلية التي توحي بمدى الحزن والأسى الذي ألمَّ بسلالات تلك الجياد (أعوج – الوجيه – الغراب – اللاحق) نتيجة نعي برذون أبي عيسى.

وقد تجلَّى أثر الموروث الثقافي في غير سياق الهزل عند القاضي الجرجاني؛ إذ يقول معزِّيًا أبا عيسى:

فَإِذَا مَا وَجَدْتَ مِنْ جَزَعِ النَّكْـ
ـبَةِ فِي القَلْبِ وَالجَوَانِحِ وَخْزَا
فَتَذَكَّرْ سَوَابِقًا كَانَ ذَا الطِّرْ
فُ إِلَيْهِنَّ حِينَ يُمْدَحُ يُعْزَى
أَيْنَ شِقٌّ وَدَاحِسٌ وَصَبِيبٌ
غَمَزَتْهَا حَوَادِثُ الدَّهْرِ غَمْزَا
غِلْنَ ذَا اللِّمَّةِ الجَوَادَ وَلَزَّتْ
طَرَبًا وَاللِّزَازَ وَالسَّلْبَ لَزَّا
وَلَقَدْ بَزَّتِ الوَجِيهَ وَمَكْتُو
مًا بَنِي أَعْصَرٍ وَأَعْوَجَ بَزَّا
وَتَصَدَّتْ لِلَاحِقٍ فَرَمَتْهُ
وَغُرَابٍ وَزَهْدَمٍ فَاسْتَفَزَّا(١٢٦)

وكان من عادة الشعراء القدماء في المراثي والتعازي – على ما ذكره ابن رشيق – أن يضربوا الأمثال بالملوك الأعزَّة، والأمم البائدة، وما عُرِف من وحوش الصحراوات وطيورها بالبأس وطول العمر؛ للاستدلال على أن الموت قدر محتوم لا مفرَّ منه؛ فيكون ذلك وسيلة من وسائل التعزية لمن أصابته مصيبة الموت في عزيز لديه(١٢٧).

وقد سار القاضي الجرجاني في قصيدته على طريقة القدماء في التعزية؛ فذكر في مقدمة قصيدته أن أحداث الدهر قد أتت على جديس وطمس – وهما رمزان للقبائل البائدة – فلم تُبْقِ

منهم أحدًا، ثُمَّ اتكأ القاضي الجرجاني ببراعة فنية كبيرة على الموروث الثقافي الذي يناسب موضوع رثائه (البرذون)؛ فلم يستحضر أسماء الملوك السالفين، وإنما استحضر أسماء عتاق الخيل وكِرَامِها ممَّا أتت عليه أحداث الدهر فأفنته وأهلكته؛ فأخرج الهزل مخرج الجد ببراعة واقتدار.

وجملة القول، إن الصورة كانت وسيلة من أهم الوسائل اللغوية التي اعتمد عليها شعراء البرذونيات في صياغة تراكيبهم الشعرية، وقد استعان الشعراء بواقعهم المادي في رسم تلك الصور؛ فجاءت أغلب صورهم سطحية ساذجة. وكان من الطبيعي أن تشترك بعض صورهم في مادتها ومصدرها؛ لاتفاق الموضوع والبيئة والموروث الثقافي وغيرها من المناهل التي نهلوا منها جميعًا.

(٥)

إنَّ أية دراسة للغة النص الأدبي لا يمكن أن تنصرف عن دراسة التركيب الإيقاعي لذلك النص؛ لأن اللغة "هي وسيلة الأديب للتعبير والخلق، فاللغة هي موسيقاه، وهي ألوانه، وهي فكره، وهي المادة الخام التي سوى منها كائنًا ذا ملامح وسمات، كائنًا ذا نبض وحياة، كائنًا خلقه الشاعر أو القصَّاص أو المسرحي من ذاته. كائنًا ذا صوت يحمل صورة"[١٢٨].

ولا أعني بدراسة التركيب الإيقاعي موسيقى الإطار المتمثلة في الوزن والقافية التي يستخدمها الشاعر على نحو إلزامي مُقيِّد، وإنما أعني بها موسيقى النسيج أو موسيقى الحشو المتولدة عن بعض التراكيب الإيقاعية التي تميز شاعرًا عن آخر، والتي توجد في بعض أبيات النص دون بعضها؛ لتؤدي دورًا وظيفيًّا يختلف عن الدور الذي تؤديه موسيقى الإطار.

وفي نصوص البرذونيات مجموعة من التراكيب الإيقاعية التي استخدمها الشعراء للتعبير عن أفكارهم، يأتي في مقدمتها **الإيقاع العماري** الذي يبدو في تركيب الأبيات تركيبًا هندسيًّا عموديًّا، على نحو ما نجد في الأبيات الآتية المنسوبة لبعض أهل نيسابور على لسان أحد الندماء:

كُلُّ نَعِيمٍ إِلَى نَفَادِ

كُلُّ قَرِيبٍ إِلَى بِعَادِ

كُلُّ هُبُوبٍ إِلَى رُكُودٍ

كُلُّ نِفَاقٍ إِلَى كَسَادِ

وَكُلُّ مُلْكٍ إِلَى زَوَالٍ

وَكُلُّ كَوْنٍ إِلَى فَسَادِ(١٢٩)

فبصرف النظر عمَّا تفرضه موسيقى الإطار على الشاعر من التزام إيقاع مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلن متفعلْ [فعولن]) – فإن الشاعر قد عمد إلى لون آخر من ألوان التركيب الإيقاعي المتمثل في تلك البنية الإيقاعية الهندسية المحكمة التي تقوم على التزام كل شطر من أشطر أبياته الثلاثة الأولى في نصِّه على تركيب لغوي واحد:

مبتدأ + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور

ذلك التركيب الذي بناه الشاعر بناءً عماريًّا محكم الإيقاع، وقد تجلَّى ذلك في البيتين الأولين؛ إذ حرص الشاعر فيهما على توحيد إيقاع الألفاظ المفردة بشكل متوازن تمامًا.

كُلْلُ	**نَعِيمِنْ**	**إِلَى**	**نَفَادِي**
كُلْلُ	**قَرِيبِنْ**	**إِلَى**	**بعَادِي**
كُلْلُ	**هُبُوبِنْ**	**إِلَى**	**رُكُودِي**
كُلْلُ	**نِفَاقِنْ**	**إِلَى**	**كَسَادِي**
/٥/	٥//٥/	٥//	٥//٥/

وفي رأيي أن ذلك الاطراد الإيقاعي ينتج عنه نغم إيقاعي متكرر يتناسب ورغبة الشاعر في تقرير حقيقة مؤكدة من حقائق الوجود، وهي أن الهلاك والزوال مصير كل شيء.

وإذا كان الشاعر قد خالف ذلك الإيقاع المطَّرد المتوازن في بيته الثالث – رغم التزامه التركيب النحوي – بإضافة حرف العطف (الواو)؛ فإنه قد التزم إيقاعًا أفقيًّا بين شطري البيت.

وَكُلْلُ	**مُلْكِنْ**	**إِلَى**	**زَوَالِنْ**
وَكُلْلُ	**كَوْنِنْ**	**إِلَى**	**فَسَادِي**
/٥//	٥/٥/	٥//	٥//٥/

ويبدو ذلك الإيقاع العماري الرأسي بشكل أكثر وضوحًا في قول أبي دلف الخزرجي في وصف البرذون المرثي:

كَأَنَّمَا غُرَّتُهُ شِهَاب

كَأَنَّمَا لَبَّاتُهُ مِحْرَابُ

كَأَنَّمَا حُجُولُهُ سَرَابُ

كَأَنَّمَا حَافِرُهُ مِجْوَابُ(١٣٠)

فالشاعر لم يقنع في تعبيره الشعري بتكرار التركيب النحوي المتوازن في الأشطر الأربعة، ولا بالقافية الداخلية التي حرص عليها في قصيدته كلها والتي التزم فيها قافية مردفة موصولة رويها الباء المضمومة – لكنه عمد إلى تقسيم البيت تقسيمًا إيقاعيًّا تتوافق فيه بِنَى التفاعيل مع بِنى الألفاظ، على النحو الآتي:

كَأَنْنَمَا	**غُرْرَتُهُو**	**شِهَابُو**		**كَأَنْنَمَا**	**لَبْبَاتُهُو**	**مِحْرَابُو**	
٥//٥//	٥///٥/	٥/٥//		٥//٥//	٥//٥/٥/	٥/٥/٥/	
كَأَنْنَمَا	**حُجُولُهُو**	**سَرَابُو**		**كَأَنْنَمَا**	**حَافِرُهُو**	**مِجْوَابُو**	
٥//٥//	٥//٥//	٥/٥//		٥//٥//	٥///٥/	٥/٥/٥/	

ولم يقتصر ذلك الإيقاع العماري على شكله الرأسي فحسب؛ إذ قدَّم الشعراء في رثاء البرذون تراكيبَ إيقاعيةً متوازنةً بشكل أفقي بين شطريْ البيت الواحد، ملتزمين فيها ذلك التوافق بين بِنَى التفاعيل وبِنى الألفاظ، كما في قول أبي محمد الخازن واصفًا البرذون:

إِذَا هَوَى / فَالعُقَابُ / مُنْخَفِضًا

وَإِنْ رَقَى / فَالسَّحَابُ / مُرْتَفِعَا(١٣١)

إن إمعان النظر في تركيب هذا البيت يبيِّن لنا مدى إدراك الشاعر وإحساسه بطبيعة الصورة التي يقدِّمها للبرذون؛ فرغم اعتماده على بنية التوازن في ذلك التركيب العماري – فإنه يقرنه أيضًا باستخدام فنِّ الطباق البديعي بين الانخفاض والارتفاع؛ ليعطينا ازدواجًا دلاليًّا في تصوير

البرذون بصورتين متباينتين في حالين مختلفتين: حال انقضاضه على الوحوش التي يطاردها، وحال ارتقائه أعالي الجبال؛ فيكون كالعقاب في الأولى، والسحاب في الثانية.

ولا شكَّ أن التركيب الإيقاعي لبحر المنسرح قد أضفى حركة وحيوية على الصورة الشعرية في هذا البيت؛ إذ تنتهي التفعيلة الثانية من كل شطر من شطريه (مفعلاتُ /٥/٥/٥/) بحركة تعبِّر عن حركة البرذون حال انخفاضه وارتفاعه، فضلًا عمَّا أسهم به زحافا الخبن والطي من تسريع حركة الإيقاع الشعري ليناسب التعبير عن سرعة البرذون.

واللافت للنظر في بيت أبي محمد الخازن أنه قد وظَّف البِنَى الصرفية والتراكيب النحوية والطاقات الدلالية للتعبير عن مراده في إحداث التوزان والتقابل بين شطريْ البيت في آن، وهو ما يتضح من خلال النقاط الآتية:

- فعل الشرط في كل شطر من الشطرين ثلاثي معتل الآخر.
- جواب الشرط في كل شطر من الشطرين مقترن بالفاء – للدلالة على السرعة – ويتكون من مبتدأ (ضمير محذوف تقديره "هو" يعود على البرذون) + خبر + حال.
- التضاد اللفظي بين فعليْ الشرط (هوى/رقى) والحال (منخفضًا/مرتفعًا).
- التوافق الصياغي بين الخبر في جوابيْ الشرط (العقاب/السحاب).
- التوافق التركيبي والإيقاعي بين الشطرين.

إِذَا هَوَى	/	**فَالعُقَابُ**	/ **مُنْخَفِضًا**
وَإِنْ رَقَى	/	**فَالسَّحَابُ**	/ **مُرْتَفِعَا**
الشرط	/	**أول الجواب**	/ **آخر الجواب**
مُتَفْعِلُنْ	/	**مَفْعَلَاتُ**	/ **مُسْتَعِلُنْ**

ومن ذلك البناء العماري الأفقي – أيضًا – ما التزمَ فيه الشعراء الموازنةَ بين الألفاظ دون التفاعيل، على نحو ما نجد في قول أبي العباس الضبي واصفًا البرذون:

يُرِيكَ نُحُولَ السَّهْمِ عِنْدَ اقْتِبَالِهِ

وَيُبْدِي مُثُولَ الطَّوْدِ عِنْدَ اعْتِرَاضِهِ(١٣٢)

فقد أنتج الشاعر في بيته صورتين متقابلتين للبرذون؛ مع مراعاة التوازن التركيبي بين شطريْ البيت، وتماثل البِنَى الصرفية للألفاظ؛ إذ يتكون كل شطر من الشطرين من:

فعل مضارع + فاعل مستتر تقديره "هو" يعود على البرذون + مفعول به + مضاف إليه + ظرف مكان + مضاف إليه + ضمير متصل في محل جر بالإضافة

وإذا كانت اللفظة الأولى في كل شطر من الشطرين تتوافق مع حدود التفعيلة الأولى لبحر الطويل؛ فمن المُلاحَظ أن بقية ألفاظ الشطرين تتوافق فيما بينها إيقاعيًّا عن طريق تماثل البِنَى الصرفية – وإن كانت غير متوافقة مع حدود التفعيلات العروضية – وذلك على النحو الآتي:

(نحول / مثول) – (السهْم / الطوْد) – (اقْتباله / اعْتراضه)

ومن المُلاحظ – أيضًا – أن الشاعر قد حرص على التوافق الإيقاعي بين هذه الألفاظ بشكل مُركَّب؛ فإذا ما انتهت التفعيلة الثانية من البيت عند الهاء الساكنة في لفظة (السَّهْم) انتهت التفعيلة السادسة عند الواو الساكنة في لفظة (الطَّوْد)، وكذلك انتهاء التفعيلة الثالثة عند القاف الساكنة في لفظة (اقْتباله) قابله انتهاء التفعيلة السابعة عند العين الساكنة من لفظة (اعْتراضه).

وقد عمد الشاعر إلى ذلك الإيقاع العماري المتوازن بما فيه من ازدواجية الدلالة؛ ليرسخ في الأذهان هئية البرذون المتسمة بالنحول والرشاقة حال اقتباله، والضخامة والثبات عند رؤيته معترضًا؛ فيكون ذلك تكميلًا للصورة وتتميمًا للمعنى.

وقد عمد بعض الشعراء إلى الموازنة بين حدود التفاعيل دون بِنَى الألفاظ، كما يبدو في قول أبي عيسى المنجم يرثي برذونه:

جَوَادٌ عَزِيزٌ أَنْ يَجُودَ بِمِثْلِهِ

جَوَادٌ وَمَنْ يُعْدَى عَلَيْهِ إِذَا اسْتَعْدَى

سِوَى الصَّاحِبِ المَأْمُولِ لِلجُودِ وَالنَّدَى

وَمَنْ كَفُّهُ مِنْ صَيِّبٍ خَضِلٍ أَنْدَى(١٣٣)

فالشاعر في أول بيتيْه السابقين قد وازن بين تفاعيل بحر الطويل؛ في محاولة منه للتعبير عن رغبته في استعادة التوازن الذي فقده بفقد برذونه؛ إذ يبدو الشاعر مهزوزًا ومضربًا اضطرابا

يناسبه إيقاع بحر الطويل المتردد بين تفعيلتين: إحداهما خماسية (فعولن //٥/٥) والأخرى سباعية (مفاعيلن //٥/٥/٥)؛ فكان انشغال الشاعر بالموازنة بين التفاعيل غالبًا على موازنته بين الألفاظ.

كما يبدو أن الشاعر كان معنيًّا – وهو في ختام قصيدته – باستجداء الصاحب بن عبَّاد وطلب رفده وعوضه عن فقد البرذون؛ فحرص على الموازنة بين التفعيلتين الأولتين من شطريْ بيته الأول، مستعينًا بالتجنيس التام بين لفظة (جواد) الأولى الدالَّة على البرذون، ولفظة (جواد) الثانية الدالة على الكرم الذي قصره على الصاحب بن عبَّاد باستثنائه في البيت الثاني.

ومن الظواهر الإيقاعية التي لجأ إليها أولئك الشعراء لإثراء نصوصهم الشعرية – **الترصيع**[١٣٤] الذي يُعدُّ أثرًا من آثار الكتَّابة في الشعر في العصر العباسي؛ إذ كان الكتَّاب يحرصون على تسجيع كتاباتهم ورسائلهم وخطبهم، وقد اقتفى الشعراءُ أثرهم في ذلك؛ فظهر الترصيع في أشعارهم مفردًا ومزدوجًا؛ كما نجد في قول أبي القاسم الزعفراني يصف البرذون:

يَا لَهُ جَمْرَةً وَنَجْمًا وَشُؤْبُو

بًا وَبَرْقًا وَطَائِرًا فِي الرَّوَاءِ

رَاكِبُ اللَّيْلِ خَائِضُ السَّيْلِ عَيْنُ الْـ

ـخَيْلِ عَانَتْهُ أَعْيُنُ الأَعْدَاءِ[١٣٥]

فقد استعمل الشاعر الترصيع المفرد في بيته الأوَّل؛ إذ جاء بخمس مفردات تنتهي جميعها بصوت النون الناتج عن التنوين (جمرةٌ – نجمًا – شؤبوبًا – برقًا – طائرًا) مع ملاحظة اتفاق لفظتيْ (نجمًا – برقًا) في البنية الصرفية (فَعْلًا) والبنية الإيقاعية (فَعْلُنْ /٥/٥)، وكذلك اتفاق لفظتيْ (جمرةٌ – طائرًا) في البنية الإيقاعية (فاعلن /٥//٥) وإن اختلفتا في البنية الصرفية. ولا شكَّ أن مجيء صوت (النون) في نهاية هذه المفردات الخمسة – وهو صوت لثويٌّ أنفيٌّ مجهور ينتج عن النطق به حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية – قد أدَّى إلى تعميق الإحساس بما أراد الشاعر أن ينقله إلى المتلقي من شعور بالهزَّة والاضطراب وعدم الاتزان نتيجة موت البرذون.

بينما يشتمل البيت الثاني على ثلاثة تراكيب إيقاعية متحدة القافية تُنتجُ ترصيعًا مزدوجًا:

(رَاكِبُ اللَّيْلِ – خَائِضُ السَّيْلِ – عَيْنُ الخَيْلِ)

وكأن الشاعر قد عمد في هذه التراكيب الثلاثة إلى إنتاج **قافية داخلية** رويُّها (اللام المكسورة) التي التزم الشاعر قبلها الياء الساكنة؛ ليكون (سكون الياء) و(كسر اللام) معبريْنِ عن حالة السكون والانكسار التي يريد الشاعر التعبير عنها في رثائه البرذون. فضلًا عن التزام بنية صرفية واحدة للكلمات الواقعة موقع القافية الداخلية؛ تسهم في تهدئة إيقاع بحر الخفيف المعروف بالصخب والفخامة(١٣٦).

وقد يؤدي الترصيع المزدوج دورًا دلاليًّا، كما في قول أبي القاسم بن أبي العلاء مُعزِيًّا أبا عيسى:

فَقَدْتَ أَبَا عِيسَى بِطِرْفِكَ مَرْكَبًا

جَلِيلًا وَخِلًّا مَا عِلْمتَ نَبِيلَا

عَتَادُكَ فِي الجُلَّى وَكَهْفُكَ فِي الوَغَى

وَعَوْنُكَ يَومًا إِنْ أَرَدْتَ رَحِيلَا(١٣٧)

فقد أراد الشاعر في بيته الثاني أن يذكر محاسن البرذون؛ فعمد إلى الترصيع المزدوج ليعطي ازدواجًا دلاليًّا يبيِّن من خلاله قيمة ذلك البرذون الذي يُغنِي صاحبه عن السلاح عند الشدائد العظيمة، ويكون ملاذه وملجأه وقت الحروب.

ولعلَّ أشد التراكيب الإيقاعية المرصعة تأثيرًا في المتلقي وتعبيرًا عن مراد الشاعر – تلك التراكيب التي تكون قافية البيت الشعري مرتكزًا لها، على نحو ما نجد في قول أبي محمد محمود مادحًا الصاحب ابن عبَّاد في ختام قصيدته:

كَرِيمٌ إِذَا مَا جَاءَهُ ابْنُ حَظِيَّةٍ

أَلَانَ لَهُ عِطْفًا وَأَبْدَى لَهُ عَطْفَا

أَقَامَ مَنَارًا لِلنَّدَى وَالهُدَى مَعًا

فَعادَ لَنَا كَهْفًا وَصَارَ لَنَا لُطْفَا(١٣٨)

إذ يشكل عَجُزَا البيتين معًا تراكيب إيقاعية متوازنة:

أَلَانَ / لَهُ عِطْفًا / وَأَبْدَى / لَهُ عَطْفَا

فَعَادَ / لَنَا كَهْفًا / وَصَارَ / لَنَا لُطْفَا

فضلًا عن أنَّ هذه التراكيب الإيقاعية قد تشكَّلت من تراكيب نحوية متماثلة:

فعل ماضٍ + (ضمير فاعل مستتر) + اللام الجارَّة + ضمير متصل في محل جر + مفعول به

وقد اعتمد الشاعر في ترصيع هذه التراكيب على روي قصيدته (الفاء) المطلقة؛ فأنتج قافيتين داخليتين تناسب روي القصيدة.

وكان **التصريع والتقفية** من أهم الوسائل الإيقاعية التي اعتمد عليها هؤلاء الشعراء في مطالع قصائدهم؛ نظرًا لما يتسم به التصريع والتقفية من قدرة على إثراء الإيقاع النغمي للنصوص الشعرية وتمييزها عن النثر(١٣٩).

فأمَّا **التصريع** فهو الذي يُغيِّر الشاعرُ فيه عروضَ البيت الأول عن صورتها لتناسبَ ضربَ البيت؛ إذ تتبع العروضُ الضربَ، فتنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، ويصير مقطع مصراع البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها(١٤٠) على نحو ما نجد في قول أبي القاسم الزعفراني:

كُنْ مَدَى الدَّهْرِ فِي حِمَى النَّعْمَاءِ

مُسْتَهِينًا بِحَادِثِ الأَرْزَاءِ(١٤١)

فإذا كان صوت الهمزة من الأصوات المستصعبة في باب القوافي؛ فإن الشاعر قد جعلها قافية لقصيدته ليناسب بين صعوبة النطق بالهمزة وبين مقصده من محاولة تعظيم حادث موت البرذون في نفوس سامعيه، وقد استطاع الشاعرُ أن يخفي هجنة صوت الهمزة في القصيدة باستعماله بحر الخفيف، واتكائه على حركة الكسرة المباينة للألف لتكون مجرى لروي القصيدة(١٤٢)، فضلًا عن استعماله التصريع في أول القصيدة بإدخال علة التشعيث على عروض البيت (نَعْمَائِي /٥/٥/٥) لتوافق ضربه (أَرْزَائِي /٥/٥/٥).

ونظرًا لما يحدثه التصريع من تماسك إيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية؛ كان المجيدون من الشعراء القدماء والمحدثين يحرصون على إيراده في مطالع قصائدهم، وربما صرَّعوا أبياتًا أُخر من قصائدهم على نحو ما ذكر قدامة بن جعفر واستدل على ذلك بأشعار لفحول الجاهلية والإسلام صرَّعوا فيها أبياتًا غير الأبيات الأولى من قصائدهم(١٤٣)، وهذا ما فطن إليه شعراء بلاط الصاحب بن عباد في رثائهم برذون أبي عيسى، كما نجد في مطلع قصيدة أبي محمد محمود:

بُكَاءً عَلَى الطِّرْفِ الَّذِي يَسْبِقُ الطَّرْفَا

عَلَى ذَلِكَ الإِلْفِ الَّذِي فَارَقَ الإِلْفَا(١٤٤)

فقد اختار الشاعر لقصيدته وزن الطويل الممتد ليناسب رغبته في ترجيع الصوت والتحسر والتلهف وفق ما يقتضيه غرض الرثاء؛ وبنى قصيدته على أن يكون ضربُها (مفاعيلن //٥/٥/٥)، وصرَّع مطلع القصيدة فوافقت العروضُ الضربَ، ولم يدخل البيت زحاف ولا علَّة؛ فأتي في صورته التامة؛ إذ بلغ عدد أصواته ثمانية وأربعين صوتًا وهو ما لا يتحقق في غيره من أوزان الشعر؛ شريطة أن يأتي على هذه الصورة(١٤٥)، ولم يكتفِ الشاعر بذلك وإنما عمل على إبطاء الإيقاع الشعري باستعمال الحركات الطويلة التي بلغت ثماني حركات في مطلع القصيدة.

وإيمانًا من الشاعر بما يؤديه التصريع من إثراء الإيقاع النغمي؛ صرَّع البيت الخامس من قصيدته، إذ يقول مُعلِّقًا معنى البيت الخامس بالمصدر (بكاءً) في مطلع بيته الأول:

عَلَى فَرَسٍ جَارَى الرِّيَاحَ عَلَى حَفًّا

فَغَادَرَهَا حَسْرَى وَخَلَّفَهَا ضَعْفَى(١٤٦)

ورغم دخول زحاف القبض على تفعيلة (فعولن) في مواضعها الأربعة من البيت؛ فإن الشاعر قد عمل على إبطاء الإيقاع النغمي للبيت بزيادة عدد الحركات الطويلة التي بلغت عشر حركات.

ثُمَّ صرَّع بيته السادس؛ فقال:

جَوَابُ الَّذِي ينْعَى إِلَيْهِ أَيَا لَهْفَا

عَلَى ذَلِكَ الأَصْدَا وَقَلَّ لَهُ لَهْفَى(١٤٧)

فزاد من إبطاء إيقاع البيت بدخول زحاف القبض على (فعولن) الرابعة فقط، وزيادة عدد الحركات الطويلة لتبلغ إحدى عشرة حركة.

وأمَّا **التقفية** فهي التي تماثل فيها العروضُ الضربَ من غير زيادة ولا نقصان، ولا تتبعه إلا في السجع(١٤٨)، كما في قول أبي الحسن السلامي معزِّيًا أبا عيسى لوفاة برذونه:

فِدًى لَكَ بَعْدَ رُزْئِكَ مَنْ يَنَامُ

وَمَنْ يَصْبُو إِذَا سَجَعَ الحَمَامُ(١٤٩)

ورغم إن الشاعر قد أعرض عن المقدمات وطرق موضوع القصيدة مباشرة – كما جرت العادة في شعر الرثاء – فإنه قد حرص على التقفية في مطلع القصيدة؛ ليجذب الأسماع إليه مستغلًا عددًا من الإمكانات الإيقاعية، منها: اختياره صوت الميم الشفوي بما فيه من هدوء وخفوت يتناسبان مع عاطفته الحزينة التي حاول الإفصاح عنها، ومنها – أيضًا – حركة الضمة التي اختارها مجرًى لروي قصيدته بما فيها من ثقل يعبِّر عمَّا يحسه من ألم وضيق نتيجة موت البرذون، ومنها – كذلك – الربط الخفي بين السجع كَفَنٌ قولي، وسجع الحمام؛ أي هديله؛ بما يحيل عليه من دلالات الحزن والأسى.

وممَّن لجأ إلى التقفية كوسيلة إيقاعية في افتتاح قصيدته؛ القاضي الجرجاني؛ فقال يعزِّي أبا عيسى:

جَلَّ وَاللهِ مَا دَهَاكَ وَعَزَّا

فَعَزَاءً إِنَّ الكَرِيمَ مُعَزَّى(١٥٠)

واللافت للنظر في قول القاضي الجرجاني؛ أنه قد استعمل حرف (الزاي) رويًّا لقصيدته رغم كونه من الحروف التي يندر مجيؤها رويًّا في الشعر العربي(١٥١)، وقد كرَّر الشاعرُ صوت (الزاي) ثلاث مرَّات في ثلاث كلمات تنتمي جميعها إلى جذر اشتقاقيٍّ واحد؛ فأحدث تكرارها نغمة رنَّانة صاخبة للتعبير عن مدى الحزن الذي يريد الشاعر إظهارَه، وقد تمَّ للشاعر مراده بسبب مجموعة من العوامل:

أولها– ما يحدثه صوت (الزاي) من ذبذبة واهتزاز في الأوتار الصوتية عند النطق به.

وثانيها– تشديد صوت (الزاي) في موضعين وتنوينه في موضع من البيت الشعري.

وثالثها– شيوع التضعيف في مطلع القصيدة؛ إذ أورده الشاعر خمس مرَّات ليؤكد التوافق بين عاطفته وتعبيره الشعري.

وجملة القول، إنَّ كلَّ الشعراء الذين أجابوا الصاحبَ بن عبَّاد في دعوته لرثاء برذون أبي عيسى – قد اعتمدوا على التصريع أو التقفية في مطالع قصائدهم، ومنهم من صرَّع أبياتًا أُخر من قصيدته، وهذا – بلا ريب – يدلُّ دلالة قاطعة على إدراكهم ما للتصريع والتقفية من أثر في نفوس السامعين؛ إذ تستدل بهما النفوس على القافية قبل الانتهاء إليها، فضلًا عمَّا يحدثانه من

إيقاع موسيقي رنَّان ناتج عن ازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مصراعيْ البيت الأوَّل من القصيدة؛ فيجذب الأسماع بما فيه من تماثل لا يتم بدون التصريع أو التقفية(١٥٢).

ومن أهم البنى الإيقاعية التي لجأ إليها هؤلاء الشعراء في التعبير عن تجربتهم الشعرية **بنية التقابل** التي اعتمد الشعراء فيها اعتمادًا كبيرًا على فن الطباق البديعي، على نحو ما نجد في قول أبي محمد الخازن مقارنًا بين برذون أبي عيسى وغيره من الخيول:

لَمْ يَكْبُ فِي جَرْيِهِ إِذَا كَبَتِ الْـ

ـخَيْلُ وَلَا قَالَ رَاكِبُوهُ لَعَا(١٥٣)

وإذا كان الطباق في هذا البيت يبدو سطحيًا مباشرًا، وهو ما عرَّفه البلاغيون بـ (طباق السلب) – فإنه يبيِّن رغبة الشاعر في تفضيل البرذون على ما عداه من الخيول؛ فإذا كان لكل جواد كبوة؛ فإن هذا البرذون **(لَمْ يَكْبُ فِي جَرْيِهِ)** ولم يتأذى راكبوه من تعثره، ومقارنة البرذون بغيره من الخيول آكد في التعبير عن تفرده وتميزه؛ فـ "بِضِدِّهَا تَتَبَيَّنُ الأَشْيَاءُ". ولا شك أن استعمال الشاعر كلمتين من جنس اشتقاقي واحد، إحداهما منفية والأخرى مثبتة (لم يَكْبُ – كَبَتْ) يدلُّ على وعي الشاعر بما يقدِّمه التكرار الصوتي من إيقاع موسيقي، وما يفرضه التقابل الدلالي من جلاء المعنى وإيضاحه.

وإذا كان أبو محمد الخازن قد اعتمد على بنية التقابل في مقارنة البرذون بغيره؛ فإن أبا القاسم بن أبي العلاء يقارن بين حالتين متناقضتين للبرذون ذاته؛ إذ يقول:

إِذَا قُلْتَ قِفْ أَبْصَرْتَهُ المَاءَ جَامِدًا

وَإِنْ قُلْتَ سِرْ مَاءٌ أَصَابَ مَسِيلَا(١٥٤)

ويبدو أن الشاعر لم يكن معنيًّا بمجرد الطباق اللفظي بين كلمتيْ (قِفْ – سِرْ)، وإنما كان معنيًّا ببيان الألفة والتناغم الكائنين بين البرذون وفارسه، وبيان مدى إدراك ذلك البرذون لخطورة المواقف، وتقدير كل موقف بقدره؛ فإذا استوقفه فارسه وقف على الفور، وإذا استنفره جرى بسرعته القصوى.

وإذا كان الشاعر قد اتكأ على بنية التقابل لتصوير البرذون في صورتين متناقضتين؛ فإنه قد استعار له صورتين متناقضتين – أيضًا – لشيء واحدٍ (الماء)، واستطاع أن يوظف جميع

إمكاناته اللغوية من ألفاظ، وصور، وإيقاع؛ لبيان التناقض؛ فوزان بين شطرين متناقضين، يشبِّه في أولهما ثبات البرذون وسكونه – إذا دعاه فارسه إلى الوقوف – بالماء الجامد، وهو ثبات يناسبه السكون الناتج عن التنوين في ختام الشطر الأول. بينما يشبِّه البرذونَ في شطره الثاني – إذا أمره صاحبه بالسير – بالماء المتدفق المندفع في سهولة وانسيابية تتناسب مع سهولة النطق باللام المفتوحة وانسيابية ألف الإطلاق في نهاية البيت. فضلًا عن إثبات فعل جواب الشرط في الشطر الأول، وحذفه وتقديره في الشطر الثاني لمناسبة السرعة المتخيلة عند جريان البرذون، وكان تقدير الكلام: (وَإِنْ قُلْتَ سِرْ أَبْصَرْتَهُ مَاءً أَصَابَ مَسِيلَا).

وممَّا يبدو فيه قدرة الشاعر على استغلال الطاقات الدلالية الكامنة في بنية التقابل؛ قول أبي القاسم الزعفراني:

مَا بَدَا وَالصَّبَاحُ قَدْ لَاحَ إِلَّا

جَاءَنَا مِنْ قَتَامِهِ بِالمَسَاءِ(١٥٥)

فنظرة عجلى إلى هذا البيت تكشف عن الطباق اللغوي البسيط بين لفظتيْ: (الصباح) و(المساء). وفي ظني أن ذلك لم يكن غاية الشاعر ومرامه، وإنما عمد الشاعر إلى بنية التقابل متمثلة في الطباق بين صورتين: إحداهما حقيقية وهي صورة الصباح الظاهر، والأخرى صورة مجازية لا يمكن إدراكها بالحس، وإنما تُدرك بالخيال، وهي صورة المساء الذي يحل فجأة؛ لا بزوال الشمس وانقضاء النهار، وإنما بارتفاع الغبار الكثيف الذي يثيره ذلك البرذون. فتلك الصورة الخيالية التي يتداخل فيها المساء مع الصباح؛ هي مراد الشاعر الذي يُبيِّن من خلاله أفضلية البرذون وقدرته على فعل المتناقضات.

وقد يتجاوز الشعراء ذلك الطباق اللغوي إلى المقابلة المعبَّرة عن الحالة الجوانية للشاعر، على نحو ما نجد في قول أبي العباس الضبي:

وَلَوْ قَبِلَ الدَّهْرُ الخَؤُونُ ذَخَائِرِي

لَقَدَّمْتُهَا عَنْهُ رِضًى بِاعْتِيَاضِهِ

وَلَكِنَّهُ يُبْقِي الَّذِي لَا نَوَدُّهُ

وَيُرْدِي الَّذِي نَهْوَى بِصَرْفِ غَضَاضِهِ(١٥٦)

فالشاعر في ثاني هذين البيتين قد خرج عن حدود التجربة الشعرية الضيقة التي يرثي فيها البرذون إلى تعزية النفس وتصبيرها بالتأمُّل في حقيقة الوجود بشكل عام، وتعميق النظرة الفلسفية إلى أفعال الدهر المتناقضة التي لا توافق هوى البشر؛ إذ إنه يُبقِي ما يكرهونه، ويُهلِكُ ما يتمنون بقاءه. وهذه النظرة لأفعال الدهر من المعانى الشعرية المتداولة بين الشعراء، وهو ما يعبِّر عن ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه.

ومثل هذه النظرة الفلسفية لأفعال الدهر المتناقضة نلمحها في ختام قصيدة أبي القاسم بن أبي العلاء؛ إذ يقول:

وَأَعْزَزْتَهُ دَهْرًا فَلَمَّا سَطَا بِهِ الرْ

رَدَى لَمْ تَجِدْ بُدًّا فَصِرْتَ مُذِيلَا

عَلَى أَنَّهَا الأَيَّامُ شَتَّى صُرُوفُهَا

تُذِلُّ عَزِيزًا أَوْ تُعِزُّ ذَلِيلَا(١٥٧)

فالشاعر بعد أن بدأ قصيدته بالتعزية ومحاولة تسلية أبي عيسى لموت برذونه، وأخذ في تعداد مناقب البرذون وذكر مكانته بين الخيول – أراد أن يختم قصيدته ختامًا تشيع فيه روح الحكمة والتسليم لقضاء الله، ويعبِّر في الوقت ذاته عن فعل الأيام المتناقض الذي يُقلِّبُ الأمور من حال إلى حال؛ فلا ينفع معه احتراس ولا حيطة؛ فأبو عيسى الذي أعزَّ برذونه وصانه في حياته؛ صار قَلِقًا ووقف عاجزًا أمام موته، والبرذون الذي عاش عزيزًا في كنفه جار عليه الموت فأهلكه.

وقد استطاع الشاعر أن يعبِّر عن تلك المتناقضات وأسند أفعال الإذلال والإعزاز المتناقضة إلى الأيَّام (تُذلُّ – تُعزُّ)، وجعلَ المخلوقات من بشر وحيوان في موقع المفعولية؛ ليعمِّق في نفوس السامعين ضرورة التسليم بأحكام القدر، وقد أتى الشاعر بتلك المعاني كلها في خاتمة قصيدته؛ لأن الخاتمة هي قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، ومعظم ما يسبقها يعد تمهيدًا لها؛ فيجب أن تكون محكمةً لا تمكن الزيادة عليها، ويُفضَّل اشتمالها على حكمة توضح المغزى الذي قيلت من أجله القصيدة(١٥٨).

وفي ظني أن شيوع بنية التقابل في قصائد البرذونيات يرجع إلى أمرين:

أولهما– ما اتصف به المجتمع العباسي من تفاوت شديد يجمع بين المتناقضات[١٥٩]؛ فقد نقل لنا أبو الفرج الأصفهاني في كتاب (الأغاني) صورة لاهية عابثة ماجنة عن المجتمع العباسي[١٦٠]، بينما يصور لنا ابن سعد في كتابه (الطبقات الكبرى)[١٦١] والذهبي في (المعين في طبقات المحدثين)[١٦٢] ما شاع في الحياة العباسية من زهد وورع وتقوى. وهاتان صورتان متناقضتان تمام التناقض، نتبين من خلالهما أن المجتمع العباسي قد حوى جميع المتناقضات؛ فكان فيه البارُّ والفاجر، والقارئ والزامر، والمؤمن والكافر[١٦٣]، وقد انعكس هذا التناقض على الحركة الأدبية والفكرية، وظهر أثره في الشعر في تلك الصور المتقابلة.

والآخر– السياق والمقام المصاحبان للتجربة الشعرية لنصوص البرذونيات؛ إذ نظم أولئك الشعراء قصائدهم في غرض جَدِيٍّ من أغراض الشعر (الرثاء) رغم هزلية المقام (رثاء البرذون) وهما أمران متناقضان تمامًا؛ ممَّا فرض عليهم إخراجَ الهزل مخرجَ الجَدِّ؛ استجابةً لأمر الصاحب بن عبَّاد الذي أوعز إليهم برثاء برذون أبي عيسى؛ فجاءت بعض تعبيراتهم متقابلة لتناسب ذلك التناقض الحادث في تجربتهم الشعرية.

الخاتمة

وختامًا، فإن هذا الطرح لشعر البرذونيات يؤكد وعي شعراء مجلس الصاحب بن عبَّاد بدور التراكيب اللغوية المتمثلة في بِنَى الكلمات، والصور الشعرية، والإيقاعات الداخلية للنصوص – في أداء المعنى الشعري.

وقد بدا وعيهم ذلك بشكلٍ جليٍّ في اتكائهم على حقول دلالية بعينها، استطاعوا أن يعبروا من خلالها عن تجربتهم الشعرية، فضلًا عن غلبة الأساليب الخبرية المتلائمة مع تلك التجربة التي هدفت إلى تقرير حقائق وثوابت تتعلق بطبيعة الزمان والحياة والموت، وتوشيح تلك الأساليب ببعض الأساليب الإنشائية التي أدَّت دورًا كبيرًا في أداء خطاب التعزية والتسلية – إن جاز ذلك التعبير – بخروجها عن معانيها الحقيقة إلى معانٍ مجازية أسهمت في تأدية المعنى الشعري.

وكانت الصورة الشعرية أهم التراكيب اللغوية التي اعتمد عليها أولئك الشعراء في رسم معالم تجربتهم الشعرية، وإن كانت في غالبها صورًا سطحية مباشرة، مستمدة من البيئة المحيطة بهم؛ بسبب تأثير البيئة النقدية التي عاشوا في رحابها. وقد اشترك شعراء البرذونيات في جملة من الصور الشعرية نتيجة وحدة الموضوع الشعري، ووحدة التجربة، ووحدة الموروث الثقافي والمعرفي.

أمَّا التراكيب الإيقاعية الداخلية ؛ فقد مثَّلت بما احتوت عليه من طاقات موسيقية أداةً فاعلة من أهم أدوات التشكيل اللغوي في شعر البرذونيات، وقد أسهمت بشكل كبير في تعميق الدلالة اللغوية من خلال بعض الظواهر، كان في مقدمتها: الإيقاع العماري المتوازن، والترصيع، والتصريع والتقفية، فضلًا عن بنية التقابل المتواترة في الشعر العباسي بشكل عام؛ نتيجة لما ساد ذلك العصر من متناقضات.

الهوامش

(١) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق/ مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٨٣م: ٢٥٧/٢.

(٢) هو كافي الكفاة، أبو القاسم، إسماعيل بن عبَّاد بن العباس بن أحمد بن إدريس، الطالقاني، الأصفهاني، وزيرٌ شاعرٌ أديبٌ، وناقدٌ أريبٌ، وُلِدَ في السادس عشر من ذي القعدة سنة ست وعشرين وثلاثمئة من الهجرة، كان كثيرَ المحفوظ، حاضرَ الجواب، فصيحَ اللسان، يغلب عليه كلام المتكلمين من المعتزلة. وقرأ الصاحب على الكثير من علماء عصره، وروى عنهم، ومن أشهرهم: ابن فارس، وأبو سعيد السيرافي، وأبو الفضل بن العميد، وغيرهم. وكان في بدء أمره من صغار الكتَّاب يخدم أبا الفضل ابن العميد، ثُمَّ ترقَّتْ به الحال إلى أن كتب لمؤيد الدولة البويهي أخي عضد الدولة، وأحسن في خدمته فحظي عنده، وأنس منه مؤيد الدولة كفاية وشهامة فلقَّبه بـ (الصاحب كافي الكفاة). وللصاحب مؤلفات مختلفة في شتى فروع العلم، منها: الإقناع في العروض وتخريج القوافي، والأمثال السائرة من شعر المتنبي، والكشف عن مساوئ شعر المتنبي، والإبانة عن مذهب أهل العدل، والتذكرة في الأصول الخمسة، ورسالة في الطب، ومجموعة رسائل أخرى، وغيرها من المؤلفات التي تشي باطلاعه على علوم التفسير والقراءات، والحديث، والكلام، واللغة والنحو والعروض، والطب والتاريخ. وتُوفي الصاحب سنة خمس وثمانين وثلاثمئة من الهجرة، ودُفِنَ في داره بالري، ثُمَّ نُقِلَ إلى تربة له بأصفهان.

راجع في ترجمته/ ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق/ إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار – الزرقاء، ١٩٨٥م: ص٢٣٦ – ٢٣٧. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٢٥/٣ – ٢٤٠. وابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق/ محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٩٢م: ٣٧٥/١٤ – ٣٧٧. وابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، تحقيق/ عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية، ٢٠٠٢م: ١٣٧/٢ – ١٤١. وابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت، د.ت: ٤١٣/١ – ٤١٧. والذهبي، سير أعلام النبلاء، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م: ٤٥٣/١٢ – ٤٥٤. والذهبي، العبر في خبر من غبر، تحقيق/ أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية – بيروت، د.ت: ١٦٦/٢. والسيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – صيدا، د.ت: ٤٤٩/١ – ٤٥١. والصفدي، الوافي بالوفيات، تحقيق/ أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، ٢٠٠٠م: ٧٦/٩ – ٨٥. وابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق/ محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير – دمشق، ١٩٨٦م: ٤٤٩/٤ – ٤٥٣. والقفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٩٨٢م: ٢٣٦/١ – ٢٣٨. وياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق/ إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ١٩٩٣م: ٦٦٢/٢ – ٧٢١.

(٣) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٢٥/٣ – ٢٢٦.

(٤) نفسه: ٢٤٠/٣ – ٢٥٣.

(٥) هو أبو العباس، أحمد بن إبراهيم، الضبي، شاعرٌ أديبٌ، من شعراء القرن الرابع الهجري، كان من ندماء الصاحب بن عبَّاد، استصحبه الصاحب منذ الصبا، وقدَّمه على ندمائه، وجعله نائبًا عنه في حياته، فقام مقامه بعد وفاته، وتُوفي أبو العباس في صفر سنة ثمانٍ وتسعين وثلاثمئة من الهجرة.

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣٣٩/٣ – ٣٤٧. وابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: ٦٢/١٥.

(٦) هو محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن الحسن بن علي بن رستم، شاعرٌ أديبٌ، من شعراء أصبهان في القرن الرابع الهجري، كان بليغًا فصيحًا، تبدو على شعره أمارات الحسن والبراعة. وكان الصاحب يُعِدُّه أشعر أهل عصره، ويقدِّمه على أكثر ندمائه، وينظمه في عقد المختصين به، ويُغدق عليه الهبات والعطايا والأموال. وكان مكثرًا من الشعر؛ فلمَّا بلغ الكبرَ أقل من قول الشعر؛ ترفُّعًا لنفسه، أو لتراجع طبعه.

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣٥٥/٣ – ٣٧٧.

(٧) هو القاضي أبو الحسن، علي بن عبد العزيز بن الحسن بن علي بن إسماعيل الجرجاني، شاعرٌ أديبٌ، وناقدٌ أريبٌ، كان مليحَ الخطِّ، يشبِّه خطُّه بخط ابن مقلة. طوَّف في صباه البلاد، وأخذ العلوم والآداب عن مشايخ عصره، ثُمَّ استقرَّ بحضرة الصاحب بن عبَّاد، واشتدَّ اختصاصه به، ومدحه بقصائد من فرائد شعره، وحلَّ منه محلًّا بعيدًا في رفعته، وكان الصاحب يستخدمه في الأعمال والسفارات، ويفرط في إكرامه والاحتفاء به بجرجان خاصَّة؛ فولَّاه قضاء جرجان، ثُمَّ جعله قاضي القضاة بالري، واستمر على ذلك بعد الصاحب حتى وافته المنية في ذي الحجة سنة اثنتين وتسعين وثلاثمائة من الهجرة. ومن آثاره (تفسير القرآن الكريم)، و(تهذيب التاريخ)، و(الوساطة بين المتنبي وخصومه)، ومجموعة رسائل مدوَّنة، وديوان شعر.

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣/٤ – ٢٩. وابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: ٣٤/١٥ – ٣٦. وابن خلكان، وفيات الأعيان: ٢٧٨/٣ – ٢٨١. والذهبي، سير أعلام النبلاء: ٤٩٥/١٢. والسهمي، تاريخ جرجان، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية – حيدر آباد، ١٩٥٠م: ص٢٧٧. وابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ٣٥٣/٤ – ٣٥٥. وياقوت الحموي، معجم الأدباء: ١٧٩٦/٤ – ١٨٠٥.

(٨) هو أبو القاسم، عمر بن إبراهيم، الزعفراني، من شعراء القرن الرابع الهجري، كان شيخ شعراء أهل العراق في عصره، وكان واسطة عقد ندماء الصاحب ابن عبَّاد، إذ كان أكثرهم خدمة له وصحبة، وكانت له عند الصاحب حرمة وكيدة. وكان أبو القاسم حلو المذاكرة، جامعًا آداب المنادمة، عارفًا بشروط المعاقرة، حاذقًا بلعب الشطرنج، وفي شعره ديباجة حسنة، ولكلامه رونق الفصاحة، ولمَّا خطَّ الشيب في رأسه جالس فخر الدولة وعضد الدولة وله فيهما أشعار.

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٤٠٢/٣ – ٤١٣.

(٩) هو أبو القاسم، غانم بن أبي العلاء، الأصبهاني، شاعرٌ أديبٌ، من شعراء القرن الرابع الهجري، نادم الصاحب بن عبَّاد، وله فيه أشعار حسان. قال عنه الثعالبي: "شاعر ملء ثوبه، محسن ملء فمه، مرغوب في ديباجة كلامه، متنافس في سحر شعره، ولم يقع إليَّ ديوانه بعد، وإنما حصلت من أفواه الرواة على قطرة من سيح غرره، وغيض من فيض ملحه، ولا يأس من وجدان ضالتي المنشودة من مجموع شعره، وقد مرت في الصاحبيات أبيات له قلائل إلا أنها قلائد".

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣/٣٧٧ – ٣٧٨.

(١٠) هو أبو عيسى، أحمد بن علي بن هارون بن علي بن يحيى بن أبي منصور بن المنجم. شاعرٌ أديبٌ، من أفاضل بني المنجم، كان نديمًا للصاحب بن عبَّاد. وله كتاب (تاريخ سني العالم).

راجع في ترجمته/ الصفدي، الوافي بالوفيات: ٧/١٤٩ – ١٥٠. وابن النديم، الفهرست، تحقيق/ محمد عوني عبد الرؤوف، وإيمان السعيد جلال، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ٢٠٠٦م: ١/١٤٤.

(١١) عمرو بن معدي كرب الزبيدي، شعره، تحقيق/ مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق، ط٢، ١٩٨٥م: ص٨٠. ومطلع القصيدة:

لَـــــيْسَ الجَمَـــــالُ بِمُئْـــــزِرٍ فَـــــاعْلَمْ وَإِنْ رُدِّيْـــــتَ بُـــــرْدَا

(١٢) راجع/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣/٢٦٩ – ٢٧٧.

(١٣) نفسه: ٣/٢٥٣ – ٢٦٩.

(١٤) كان لأبي نواس كلب صيد لسعته حيَّة فمات؛ فرثاه أبو نواس بأرجوزة يقول في مطلعها:

يَـــا بُـــؤْسَ كَلْبِـــي سَـــيِّدِ الكِـــلَابِ قَـــدْ كَـــانَ أَغْنَـــانِي عَـــنِ العُقَـــابِ

راجع/ أبو نواس، ديوانه، تحقيق/ إيفالد فاغنر، فرانز شتاينر – فسبادن، ١٩٧٢م: ٢/٢٨٠.

(١٥) وهي قصيدته التي يقول في مطلعها:

قَـــالُوا: جَزَعْـــتَ، فَقُلْـــتُ: إِنَّ مُصِـــيبَةً جَلَّـــتْ رَزِيَّتُهَـــا، وَضَـــاقَ المَـــذْهَبُ

راجع/ محمد بن عبد الملك الزيات، ديوانه، تحقيق/ جميل سعيد، المجمع الثقافي – أبو ظبي، ١٩٩١م: ص٩٢ – ٩٤.

(١٦) هو أبو بكر، الحسن بن علي بن أحمد بن بشار بن زياد، نديم المعتضد، شاعر مشهور من الشعراء المجيدين، وكان راوية لشعر القدماء والمحدثين في عصره، وُلِدَ في حدود سنة تسع عشرة ومئتين من الهجرة، وتُوفي سنة ثماني عشرة وثلاثمئة من الهجرة، وكان له هِرٌّ يأنس به، وكان الهِرُّ يدخل أبراج حمام جيرانه ويأكل فراخها، فأمسك به الجيرانُ وذبحوه، فرثاه ابنُ العلَّاف بقصيدة من عيون شعره، أولها:

يَـــا هِـــرُّ فَارَقْتَنَـــا وَلَـــمْ تَعُـــدِ وَكُنْـــتَ عِنْـــدِي بِمَنْـــزِلِ الوَلَـــدِ

وقِيلَ: إنه رثى بها عبد الله بن المعتز، وكنَّى عنه بـ (الهرِّ) خشية الخليفة المقتدر.

راجع في ترجمته/ ابن خلكان، وفيات الأعيان: ١٠٧/٢ – ١١١. والصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، وقف على طبعه/ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية – القاهرة، ١٩١١م: ص١٣٩ – ١٤٢. وابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م: ص٣٥٨ – ٣٥٩.

(١٧) ابن خلكان، وفيات الأعيان: ١٠٩/٢ – ١١١.

(١٨) الأصفهاني، الأغاني، تحقيق/محمد أبو الفضل إبراهيم وجماعته، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠١٠م: ١١٨/٢٣.

(١٩) الفيليات: قصائد نظمها بعض شعراء حضرة الصاحب بن عبَّاد بأمر منه يصفون فيها الفيل الذي كان في عسكر خراسان، والذي حصل عليه الصاحب بامتلاكه رقعة جرجان.

راجع/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٩/٣ – ٢٧٧.

(٢٠) البرذونيات التي نُظِمَتْ على وزن الطويل: قصيدة أبي محمد محمود وقد اشتملت على خمس وثلاثين بيتًا (٣٥)، وقصيدة أبي القاسم بن أبي العلاء وقد اشتملت على اثنين وعشرين بيتًا (٢٢)، وقصيدة أبي عيسى بن المنجم وقد اشتملت على ثمانية عشر بيتًا (١٨)، وقصيدة أبي العباس الضبي وقد اشتملت على سبعة عشر بيتًا (١٧).

(٢١) البرذونيات التي نُظِمَتْ على وزن المنسرح: قصيدة أبي سعيد الرستمي وقد اشتملت على خمس وثلاثين بيتًا (٣٥)، وقصيدة أبي محمد الخازن وقد اشتملت على واحد وعشرين بيتًا (٢١).

(٢٢) البرذونيات التي نُظِمَتْ على وزن الخفيف: قصيدة القاضي الجرجاني وقد اشتملت على ست وعشرين بيتًا (٢٦)، وقصيدة أبي القاسم الزعفراني وقد اشتملت على أربع وعشرين بيتًا (٢٤).

(٢٣) هو أبو دلف، مسعر بن مهلهل، الخزرجي الينبوعي، شاعرٌ أديبٌ من شعراء القرن الرابع الهجري، كان مليحًا ظريفًا، وكان ينتاب حضرة الصاحب ابن عبَّاد، ويكثر المقام عنده؛ فيشتي بحضرة الصاحب ويصيف بوطنه، ويخدم الصاحب، ويصتحب كتبه في أسفاره، وكان الصاحب يجزل له العطاء.

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٤١٣/٣ – ٤٣٦.

(٢٤) هو أبو الحسين، محمد بن عبد الله بن محمد القرشي المخزومي السلامي، شاعرٌ أديبٌ من أشعر أهل العراق، وُلِد في كرخ بغداد في رجب سنة ست وثلاثين وثلاثمائة من الهجرة، ونشأ ببغداد، وقال الشعر وهو ابن عشر سنين. خرج من مدينة السلام، وورد الموصل وهو صبي والتقى بأبي عثمان الخالدي، وأبي الحسن التلعفري، وجماعة من شيوخ الشعراء فأعجبتهم براعته رغم صغره، ثُمَّ قصد حضرة الصاحب بأصبهان، فأكرمه الصاحب وبالغ في إكرامه؛ ثُمَّ أراد السلامي الانتقال إلى حضرة عضد الدولة بشيراز، فجهَّزه الصاحب إليها، وأرسل معه كتابًا بخطه إلى أبي القاسم عبد العزيز بن يوسف يزكِّيه فيه؛ فلما وردها تكفل به أبو القاسم، وأفضل عليه، وأوصله إلى عضد الدولة؛ فاختصه عضد الدولة بالخدمة في مقامه. ولمَّا توفي عضد الدولة رقَّت حال السلامي حتى وافته المنية في جمادى الأولى سنة سنة أربع وتسعين وثلاثمائة من الهجرة.

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٤٦٦/٢ – ٥٠٦. والصفدي، الوافي بالوفيات: ٢٥٧/٣ – ٢٥٩.

(٢٥) فندريس، اللغة، ترجمة/ عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ٢٠١٤م: ص٢٣٢.

(٢٦) راجع/ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب – القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م: ص٧٩ – ١١٣.

(٢٧) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية الاختيار .. دراسة أسلوبية في مسودات شوقي الغنائية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م: ص١٩.

(٢٨) فندريس، اللغة: ص٢٣١.

(٢٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٦/٣.

(٣٠) القاضي الجرجاني، ديوانه، تحقيق/ سميح إبراهيم صالح، دار البشائر – دمشق، ٢٠٠٣م: ص٩٠. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٥/٣.

(٣١) راجع/ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق/أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م، ٧٦/١. وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، ٢٠٠٦م: ١٨٧/١.

(٣٢) راجع/ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٩٢/١.

(٣٣) نفسه: ١٣١/٢.

(٣٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٩/٣.

(٣٥) نفسه: ٢٦٧/٣.

(٣٦) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٩٨/١.

(٣٧) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٤/٣.

(٣٨) نفسه: ٢٦٣/٣.

(٣٩) نفسه: ٢٦٨/٣.

(٤٠) هو أبو محمد، عبد الله بن أحمد، الخازن، شاعرٌ أديبٌ، من شعراء القرن الرابع الهجري، كان من أعيان أهل أصبهان، وكان في فترة شبابه الأول يتولى خزانة كتب الصاحب بن عبَّاد وينادمه، ويقتبس من أدبه، فلمَّا زلَّت قدمه عزله الصاحبُ؛ فذهب مغاضبًا أو هاربًا، وتنقل بين بلاد العراق والشام والحجاز بضع سنين، ثم عاود حضرة الصاحب بجرجان. ويجمع الخازن في شعره بين الجزالة والحلاوة، وحسن التصرف في الصنعة، ولكلامه ديباجة حسنة.

راجع في ترجمته/ الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣٧٩/٣ – ٣٩٤.

(٤١) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣٥٩/٣.

(٤٢) نفسه: ٢٦٠/٣ – ٢٦١.

(٤٣) راجع/ ابن منظور، لسان العرب، تحقيق/عبد الله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف – القاهرة، ط٥، د.ت: مادة (ل هـ ف).

(٤٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٨/٣.

(٤٥) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩١. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٦/٣.

(٤٦) ورد معنى قصدية الموت وانتقائه أفضل ما يملك الإنسان في قول طرفة بن العبد:

أَرَى المَـــوْتَ يَعْتَـــامُ الكِـــرَامَ وَيَصْـــطَفِي ... عَقِيلَـــةَ مَـــــالِ الفَـــــاحِشِ المُتَشَـــــدِّدِ

أَرَى المَـــالَ كَنْـــزًا نَاقِصًـــا كُـــلَّ لَيْلَـــةٍ ... وَمَـــا تَـــنْقُصِ الأَيَّـــامُ وَالـــدَّهْرُ يَنْفَـــدِ

لَعَمْـــرُكَ إِنَّ المَـــوْتَ مَـــا أَخْطَـــأَ الفَتَـــى ... لَكَـــــالطِّوَلِ المُرْخَـــــى وَثِنْيَـــــاهُ بِاليَـــــدِ

طرفة بن العبد، ديوانه بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق/ درية الخطيب، ولطفي الصَّقَّال، المؤسسة العربية – بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م: ص٤٩.

(٤٧) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٩/٣ – ٢٦٠.

(٤٨) نفسه: ٢٦٦/٣ – ٢٦٧.

(٤٩) نفسه: ٢٦٩/٣.

(٥٠) نفسه: ٢٦٢/٣.

(٥١) نفسه: ٢٦٣/٣.

(٥٢) نفسه: ٢٦٨/٣.

(٥٣) نفسه: ٢٦٠/٣.

(٥٤) راجع/ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٩٩/١.

(٥٥) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣ / ٢٥٤.

(٥٦) راجع/ جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة/ أحمد درويش، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م: ص٣٩.

(٥٧) راجع/ ابن جني، الخصائص، تحقيق/ محمد علي النجار، دار الكتب المصرية – القاهرة، ١٩٥٢م: ٣٣/١.

(٥٨) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري في أمالي القالي .. مدخل لدراسة الشعر العربي القديم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م: ص٨٣.

(٥٩) حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ٢٠٠٥م:ص٤٤.

(٦٠) راجع/ السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ١٩٧٤م: ٢٥٦/٣.

(٦١) راجع/ منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف – الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٣م: ص٨٨.

(٦٢) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣ / ٢٦٧.

(٦٣) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩٠. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٥/٣.

(٦٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٢/٣.

(٦٥) نفسه: ٢٦٦/٣.

(٦٦) حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠٠٤م: ص١٠٢.

(٦٧) راجع في دلالات أسلوب الأمر/ طاهر حمودة، دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر – الإسكندرية، ١٩٨٣م: ص٦٩ – ٧١.

(٦٨) راجع في دلالات أسلوب النهي/ طاهر حمودة، دراسة المعنى عند الأصوليين: ص٦٩ – ٧١.

(٦٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٤/٣.

(٧٠) نفسه: ٢٦٩/٣.

(٧١) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩٠. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٥/٣.

(٧٢) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩١. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٦/٣.

(٧٣) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٢/٣.

(٧٤) نفسه: ٢٥٦/٣.

(٧٥) نفسه: ٢٥٧/٣.

(٧٦) نفسه: ٢٦٢/٣.

(٧٧) نفسه: ٢٥٧/٣.

(٧٨) راجع/ الرماني، معاني الحروف، تحقيق/ الشيخ عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية – بيروت، ١٤٢٥هـ: ص١٠٠ – ١٠١. والزجاجي، كتاب حروف المعاني، تحقيق/ علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٩٨٦م: ص٣. والمرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق/ فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٩٢م: ص٢٧٢ – ٢٩٠. وعبد القادر حسين، فن البلاغة، عالم الكتب – بيروت، ط٢، ١٩٨٤م: ص١٤٦ – ١٥١.

(٧٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٩/٣.

(٨٠) نفسه: ٢٦٠/٣.

(٨١) نفسه: ٢٦٠/٣.

(٨٢) نفسه: ٢٦١/٣.

(٨٣) نفسه: ٢٦٧/٣.

(٨٤) نفسه: ٢٦٩/٣.

(٨٥) راجع في الصورة الشعرية على سبيل المثال لا الحصر:

– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٢م: ص٣١٣ – ٣٨٣.

– س. داي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية، ضمن (اللغة الفنية)، تعريب وتقديم/ محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٥م: ص٤٢ – ٧٠.

– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨١م: ص٢٧ – ٣٩.

– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م: ص١٨٦ – ٢٧٤.

– نورمان فريدمان، الصورة الفنية، تقديم وترجمة/ جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد ١٦، ١٩٧٦م: ص٣١ – ٥٧.

(٨٦) راجع/ نورمان فريدمان، الصورة الفنية: ص٣٩.

(٨٧) الجاحظ، الحيوان، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٤م: ١٣٢/٣.

(٨٨) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق/ محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٠م: ص٢٥٤.

(٨٩) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ١٩٩٨م: ص٢٣٨.

(٩٠) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – الكويت، ٢٠٠٩م: ص٢٠١.

(٩١) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري في أمالي القالي .. مدخل لدراسة الشعر العربي القديم: ص١٠٧.

(٩٢) راجع/ س. داي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية: ص٤٦. ومحمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ص١٩٨.

(٩٣) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، اللوحة المؤسسة .. قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٧م: ص٣٨.

(٩٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٩/٣.

(٩٥) نفسه: ٢٦٢/٣.

(٩٦) نفسه: ٢٥٦/٣ – ٢٥٧.

(٩٧) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩٠. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٥/٣.

(٩٨) راجع/ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق/ أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل – بيروت، ١٩٩١م، ٩/١.

(٩٩) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق/محمد أبو الفضل إبراهيم – علي محمد البجاوي، المكتبة المصرية – بيروت، ٢٠١٠م ، ص٣٨.

(١٠٠) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٩/٣.

(١٠١) نفسه: ٢٦١/٣.

(١٠٢) نفسه: ٢٦٤/٣.

(١٠٣) نفسه: ٢٧٦/٣.

(١٠٤) نفسه: ٢٦٥/٣.

(١٠٥) نفسه: ٢٥٧/٣.

(١٠٦) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر .. قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، ط٣: ص١٢٧.

(١٠٧) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٢/٣.

(١٠٨) نفسه: ٢٥٤/٣.

(١٠٩) راجع/ النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م: ٤٢ – ٤٣. ومسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق/ سامي الدهان، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م: ص١٢.

(١١٠) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٨/٣.

(١١١) نفسه: ٢٥٧/٣.

(١١٢) نفسه: ٢٦٠/٣.

(١١٣) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩١. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٦/٣.

(١١٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦١/٣.

(١١٥) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩١. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٦/٣.

(١١٦) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٤/٣.

(١١٧) راجع/ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص٤٥. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق/ محمد خلف الله احمد، ومحمد زغلول سلَّام، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م: ص٨٥ – ٨٦. وابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق/ إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط٣، ١٩٨٢م: ص٢. والعسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق/ علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، ٢٠٠٦م: ص٢٤٠.

(١١٨) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري في أمالي القالي .. مدخل لدراسة الشعر العربي القديم: ص١٢٤.

(١١٩) راجع في بنية المفارقة على سبيل المثال لا الحصر:

– أحمد عادل عبد المولى، بناء المفارقة .. دراسة نظرية تطبيقية .. أدب ابن زيدون نموذجًا، مكتبة الآداب – القاهرة، ٢٠٠٩م: ص٢٣ – ٤٠.

– حسن عبد الراضي، المفارقة في شعر المعري .. دراسة نقدية، من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣م: ص١٣ – ٥١.

– د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة/ عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد، دت.

– رضا كامل، بناء المفارقة .. دراسة بلاغية تحليلية .. شعر المتنبي نموذجًا، مكتبة الآداب – القاهرة، ٢٠١٠م: ص٦ – ١٤.

– سعيد شوقي، بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع – القاهرة، ٢٠٠١م: ص٢٥ – ٩١.

– محمد العبد، المفارقة القرآنية .. دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٩٩٤م: ص١٥ – ٢٦.

– محمد فتوح أحمد، مفارقات الشعرية، دار غريب – القاهرة، ٢٠٠٨م: ص١٤٣ – ١٦٦.

– نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول .. مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، المجلد ٧، العددان ٣،٤ (قضايا المصطلح الأدبي)، ١٩٨٧م: ص١٣١ – ١٤١.

(١٢٠) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٦/٣.

(١٢١) راجع/ رضا كامل، بناء المفارقة .. دراسة بلاغية تحليلية .. شعر المتنبي نموذجًا: ص١٠٦.

(١٢٢) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٣/٣.

(١٢٣) نفسه: ٢٦٦/٣.

(١٢٤) نفسه: ٢٥٧/٣.

(١٢٥) نفسه: ٢٦٥/٣.

(١٢٦) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩١. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٦/٣.

(١٢٧) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٣٠/٢.

(١٢٨) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ص٣٠.

(١٢٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٨/٣.

(١٣٠) نفسه: ٢٦٤/٣.

(١٣١) نفسه: ٢٦٠/٣.

(١٣٢) نفسه: ٢٦٣/٣.

(١٣٣) نفسه: ٢٦٨/٣.

(١٣٤) الترصيع: أحد فنون البديع الذي استعمله الشعراء؛ لإضفاء إيقاع موسيقي في حشو الأبيات الشعرية عن طريق استخدام كلمات مسجوعة كالتي يستعملها الكُتَّاب في كتاباتهم النثرية، وقد عدَّه قدامة بن جعفر نعتًا من نعوت الوزن؛ وحدَّه بقوله :"ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد من التصريف".

راجع/ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م، ص٤٠.

(١٣٥) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٤/٣.

(١٣٦) راجع/ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت – الكويت، ط٣، ١٩٨٩م:١ / ٢٣٨ – ٢٤٢.

(١٣٧) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٧/٣.

(١٣٨) نفسه: ٢٦٧/٣.

(١٣٩) راجع/ قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص٥٨.

(١٤٠) راجع/ التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق/ الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م: ص٢٠. وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٤٥/١. وقدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص٥١.

(١٤١) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٣/٣.

(١٤٢) راجع/ عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:٢٤٢/١.

(١٤٣) راجع/ قدامة بن جعفر، نقد الشعر: ص٥١ – ٥٦.

(١٤٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٥/٣.

(١٤٥) راجع/ التبريزي، الكافي في العروض والقوافي: ص٢٢.

(١٤٦) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٦٥/٣.

(١٤٧) نفسه: ٢٦٥/٣.

(١٤٨) راجع/ التبريزي، الكافي في العروض والقوافي: ص٢٠. وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٤٦/١.

(١٤٩) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٨/٣.

(١٥٠) القاضي الجرجاني، ديوانه: ص٩٠. والثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٥/٣.

(١٥١) راجع/ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م: ص٢٤٦.

(١٥٢) راجع/ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق/محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٣، ١٩٨٦م: ص٢٨٣.

(١٥٣) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢٥٩/٣.

(١٥٤) نفسه: ٢٥٧/٣.

(١٥٥) نفسه: ٢٥٤/٣.

(١٥٦) نفسه: ٢٦٣/٣.

(١٥٧) نفسه: ٢٥٧/٣.

(١٥٨) راجع/ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص٢٨٥. وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٩٨/١. والعسكري، كتاب الصناعتين: ص٤١٠ – ٤١١. وعلي إبراهيم أبو زيد، بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر، دار المعارف – القاهرة، ١٩٩٤م، ص٩٩.

(١٥٩) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت .. مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٥م.

(١٦٠) راجع (على سبيل المثال لا الحصر)/ الأصفهاني، الأغاني: (أخبار بشار بن برد ونسبه): ١٣٥/٣ – ٢٥٠. و(أخبار مطيع بن إياس ونسبه): ٢٧٤/١٣ – ٣٣٦. و(أخبار حماد عجرد ونسبه): ٣٢١/١٤ – ٣٨١. و(أخبار والبة بن الحباب): ١٠٠/١٨ – ١٠٦. و(ذكر مخارق وأخباره): ٣٤٦/١٨ – ٣٧٣. و(نسب مسلم بن الوليد وأخباره): ٣١/١٩ – ٧٢. و(أخبار أبي نواس وجنان خاصة): ٦١/٢٠ – ٧٣. و(ذكر نتف من أخبار عريب مستحسنة): ٥٤/٢١ – ٨٧.

(١٦١) راجع/ ابن سعد، الطبقات الكبرى، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ١٩٦٨م.

(١٦٢) راجع/ الذهبي، المعين في طبقات المحدثين، تحقيق/ همام عبد الرحيم سعيد، دار الفرقان – عمان، ١٤٠٤هـ.

(١٦٣) راجع/ أحمد أمين، ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م : ١٧٩/١.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**
- **إبراهيم أنيس** (الدكتور)

١- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.

- **أحمد أمين** (الدكتور)

٢- ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط٣، ٢٠٠٢م.

- **أحمد عادل عبد المولى** (الدكتور)

٣- بناء المفارقة .. دراسة نظرية تطبيقية .. أدب ابن زيدون نموذجًا، مكتبة الآداب – القاهرة، ٢٠٠٩م.

- **أحمد مختار عمر** (الدكتور)

٤- علم الدلالة، عالم الكتب – القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.

- **الأصفهاني**، أبو الفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦ هـ)

٥- الأغاني، تحقيق/محمد أبو الفضل إبراهيم وجماعته، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠١٠م.

- **ابن الأنباري**، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد (ت ٥٧٧ هـ)

٦- نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق/ إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار – الزرقاء، ١٩٨٥م.

- **التبريزي**، أبو زكريا يحيى بن علي (ت ٥٠٢ هـ)

٧- الكافي في العروض والقوافي، تحقيق/ الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

- **الثعالبي**، أبو منصور عبد الملك بن محمد (ت ٤٢٩ هـ)

٨- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق/ مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٨٣م: ٢٥٧/٢.

- **جابر عصفور** (الدكتور)

٩- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٢م.

- **الجاحظ**، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)

١٠- الحيوان، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٤م.

- **الجرجاني**، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت ٤٧١ هـ)

١١- دلائل الإعجاز، تحقيق/ محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٠م.

- **ابن جني**، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢ هـ)

١٢- الخصائص، تحقيق/ محمد علي النجار، دار الكتب المصرية – القاهرة، ١٩٥٢م.

- **ابن الجوزي**، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي (ت ٥٩٧ هـ)

١٣- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق/ محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٩٢م.

- **جون كوهين**

١٤- بناء لغة الشعر، ترجمة/ أحمد درويش، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.

- **حازم القرطاجني**، أبو الحسن (ت ٦٨٤ هـ)

١٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق/محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.

- **ابن حجر العسقلاني**، الحافظ أحمد بن علي (ت ٨٥٢ هـ)

١٦- لسان الميزان، تحقيق/ عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية، ٢٠٠٢م.

- **حسن عبد الراضي** (الدكتور)

١٧- المفارقة في شعر المعري .. دراسة نقدية، من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، ٢٠١٣م.

- **حسين الواد**

١٨- اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ٢٠٠٥م.

- **حلمي مرزوق** (الدكتور)
١٩- النقد والدراسة الأدبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠٠٤م.
- **ابن خلكان**، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد (ت ٦٨١ هـ)
٢٠- وفيات الأعيان، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت، د.ت.
- **د. سي. ميويك**
٢١- المفارقة وصفاتها، ترجمة/ عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد، دت.
- **الذهبي**، أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد (ت ٧٤٨ هـ)
٢٢- سير أعلام النبلاء، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م.
٢٣- العبر في خبر من غبر، تحقيق/ أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية – بيروت، د.ت.
٢٤- المعين في طبقات المحدثين، تحقيق/ همام عبد الرحيم سعيد، دار الفرقان – عمان، ١٤٠٤هـ.
- **ابن رشيق القيرواني**، أبو علي الحسن بن رشيق (ت ٤٥٦ هـ)
٢٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، ٢٠٠٦م.
- **رضا كامل** (الدكتور)
٢٦- بناء المفارقة .. دراسة بلاغية تحليلية .. شعر المتنبي نموذجًا، مكتبة الآداب – القاهرة، ٢٠١٠م.
- **الرماني**، أبو الحسن علي بن عيسى (ت ٣٨٦ هـ)
٢٧- معاني الحروف، تحقيق/ الشيخ عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية – بيروت، ١٤٢٥هـ.
٢٨- النكت في إعجاز القرآن، ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق/ محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلَّام، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.
- **الزجاجي**، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق (ت ٣٤٠ هـ)

٢٩- كتاب حروف المعاني، تحقيق/ علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

- **س. داي. لويس**

٣٠- طبيعة الصورة الشعرية، ضمن (اللغة الفنية)، تعريب وتقديم/ محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٥م.

- **ابن سعد**، أبو عبد الله محمد بن سعد (ت ٢٣٠ هـ)

٣١- الطبقات الكبرى، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ١٩٦٨م.

- **سعيد شوقي** (الدكتور)

٣٢- بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، إيتراك للنشر والتوزيع – القاهرة، ٢٠٠١م.

- **السهمي**، أبو القاسم حمزة بن يوسف (ت ٤٢٧ هـ)

٣٣- تاريخ جرجان، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية – حيدر آباد، ١٩٥٠م.

- **السيوطي**، عبد الرحمن بن محمد (ت ٩١١ هـ)

٣٤- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – صيدا، د.ت.

- **الصفدي**، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت ٧٦٤ هـ)

٣٥- الوافي بالوفيات، تحقيق/ أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، ٢٠٠٠م.

٣٦- نكت الهميان في نكت العميان، وقف على طبعه/ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية – القاهرة، ١٩١١م.

- **صلاح فضل** (الدكتور)

٣٧- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ١٩٩٨م.

- **طاهر حمودة** (الدكتور)

٣٨- دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر – الإسكندرية، ١٩٨٣م.

- **طرفة بن العبد** (ت نحو ٦٠ ق.هـ)

٣٩– ديوانه بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق/ درية الخطيب، ولطفي الصَّقَّال، المؤسسة العربية – بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.

– **عبد القادر حسين** (الدكتور)

٤٠– فن البلاغة، عالم الكتب – بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

– **عبد الله الطيب**

٤١– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت – الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.

– **عز الدين إسماعيل** (الدكتور)

٤٢– الشعر العربي المعاصر .. قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، ط٣.

– **العسكري**، أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل (ت ٣٩٥ هـ)

٤٣– كتاب الصناعتين، تحقيق/ علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، ٢٠٠٦م.

– **علي إبراهيم أبو زيد** (الدكتور)

٤٤– بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر، دار المعارف – القاهرة، ١٩٩٤م.

– **علي البطل** (الدكتور)

٤٥– الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

– **ابن العماد**، أبو الفلاح عبد الحي بن أحمد (ت ١٠٨٩ هـ)

٤٦– شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق/ محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير – دمشق، ١٩٨٦م.

– **عمرو بن معدي كرب الزبيدي** (ت نحو ٢١ هـ)

٤٧– شعره، تحقيق/ مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق، ط٢، ١٩٨٥م.

– **فندريس**

٤٨– اللغة، ترجمة/ عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ٢٠١٤م.

- **القاضي الجرجاني**، أبو الحسن علي بن عبد العزيز (ت ٣٦٦ هـ)
٤٩- ديوانه، تحقيق/ سميح إبراهيم صالح، دار البشائر – دمشق، ٢٠٠٣م.
٥٠- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق/محمد أبو الفضل إبراهيم – علي محمد البجاوي، المكتبة المصرية – بيروت، ٢٠١٠م.
- **ابن قتيبة**، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ)
٥١- الشعر والشعراء، تحقيق/أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م.
- **قدامة بن جعفر**، أبو الفرج (ت ٣٣٧ هـ)
٥٢- نقد الشعر، تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م.
- **القفطي**، أبو الحسن جمال الدين علي بن يوسف (ت ٦٤٦ هـ)
٥٣- إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٩٨٢م.
- **محمد حسن عبد الله** (الدكتور)
٥٤- الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨١م.
- **محمد زكي العشماوي** (الدكتور)
٥٥- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – الكويت، ٢٠٠٩م.
- **محمد العبد** (الدكتور)
٥٦- المفارقة القرآنية .. دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي – القاهرة، ١٩٩٤م.
- **محمد بن عبد الملك الزيات**، أبو جعفر (ت ٢٣٣ هـ)
٥٧- ديوانه، تحقيق/ جميل سعيد، المجمع الثقافي – أبو ظبي، ١٩٩١م.
- **محمد فتوح أحمد** (الدكتور)
٥٨- مفارقات الشعرية، دار غريب – القاهرة، ٢٠٠٨م.
- **محمد مصطفى أبو شوارب** (الدكتور)

٥٩- جماليات النص الشعري في أمالي القالي .. مدخل لدراسة الشعر العربي القديم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م.

٦٠- شعرية الاختيار .. دراسة أسلوبية في مسودات شوقي الغنائية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٦م.

٦١- شعرية التفاوت .. مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٥م.

٦٢- اللوحة المؤسسة .. قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٧م.

- **المرادي**، أبو محمد بدر الدين الحسن بن قاسم (ت ٧٤٩ هـ)

٦٣- الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق/ فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٩٢م.

- **المرزوقي**، أبو علي أحمد بن محمد (ت ٤٢١ هـ)

٦٤- شرح ديوان الحماسة، تحقيق/ أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل – بيروت، ١٩٩١م.

- **مسلم بن الوليد**، (ت ٢٠٨ هـ)

٦٥- شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق/ سامي الدهان، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م.

- **ابن المعتز**، عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦ هـ)

٦٦- طبقات الشعراء، تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.

٦٧- كتاب البديع، تحقيق/ إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.

- **مصطفى ناصف** (الدكتور)

٦٨- الصورة الأدبية، دار الأندلس – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

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

٦٩ – لسان العرب، تحقيق/عبد الله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف – القاهرة، ط٥، د.ت.

- **منير سلطان** (الدكتور)

٧٠- بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف – الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٣م.

- **النابغة الذبياني**، زياد بن معاوية (ت نحو ١٨ ق.هـ)

٧١- ديوانه، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

- **نبيلة إبراهيم** (الدكتور)

٧٢- المفارقة، فصول .. مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، المجلد ٧، العددان ٣،٤ (قضايا المصطلح الأدبي)، ١٩٨٧م.

- **ابن النديم**، أبو الفرج محمد بن إسحاق (ت ٤٣٨ هـ)

٧٣- الفهرست، تحقيق/ محمد عوني عبد الرؤوف، وإيمان السعيد جلال، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ٢٠٠٦م.

- **أبو نواس**، الحسن بن هانئ (ت ١٩٨ هـ)

٧٤- ديوانه، تحقيق/ إيفالد فاغنر، فرانز شتاينر – فسبادن، ١٩٧٢م.

- **نورمان فريدمان**

٧٥- الصورة الفنية، تقديم وترجمة/ جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد ١٦، ١٩٧٦م.

- **ياقوت الحموي**، أبو عبد الله شهاب الدين بن عبد الله الرومي (ت ٦٢٦ هـ)

٧٦- معجم الأدباء، تحقيق/ إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ١٩٩٣م.