

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
X·0·V·εX·KIIε E·K·I·A·I·K·X - X·0εO·t -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -

Faculté des Lettres et des Langues

كلية الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي.

الميدان: اللغة والأدب العربي.

الشعبة: دراسات نقدية.

التخصص: الأدب والمناهج النقدية.

شعر المعارضة السياسية في العصر الأموي
دراسة في الخصائص الأسلوبية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د

إشراف الأستاذ.

إعداد الطالب.

د/ إسماعيل جبارة

حسين سياسي

لجنة المناقشة:

رقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصّفة
1	أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العلي	جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة -	رئيساً
2	إسماعيل جبارة	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة -	مشرفاً ومقرراً
3	مصطفى ولد يوسف	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة -	مناقشاً
4	كمال علوات	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة -	مناقشاً
5	محمد الهادي بوطارن	أستاذ التعليم العلي	المدرسة العليا للأساتذة - بوزريعة -	مناقشاً
6	ناصر بركة	أستاذ التعليم العلي	جامعة محمد بوضياف - المسيلة -	مناقشاً

تاريخ المناقشة. 2021/09/29



شكر وتقدير

قال رسول الله ﷺ: ﴿ لَا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ ﴾

مسند الإمام أحمد. 13 / 392.

تصديقاً لقول رسول الله ﷺ وإقراراً بفضل أهل الفضل.

أتوجه بجزيل الشكر، وعميق الامتنان إلى كل من مدَّ لي يد العون - ولو بالكلمة الطيبة - إلى عائلة جامعة أكلي محند أولحاج، وأخص بالذكر.

✓ الأستاذ البروفيسور أحمد حيدوش.

✓ الأستاذ الدكتور المشرف على هذا العمل. إسماعيل جبارة.

✓ الأستاذ الدكتور مصطفى ولد يوسف.

✓ الأستاذ الدكتور عبد الرحمن عيساوي.

✓ إلى كل الأساتذة الذين أشرفوا على دفعة 2016 - 2017.

✓ إلى طلبة الدفعة ذكورا وإناثا (الحاج قدور، عيسى، مصطفى، سعد)

✓ أشكر الأستاذ الصديق بولعواد، الذي وضعني على المسار الصحيح في طلب العلم.

✓ أشكر الحاجين الفاضلين؛ الحاج الحسين معضادي، والحاج كمال بوخليفة على ما قدما من عون.

✓ أعتذر لكل من لم أذكر اسمه، فمقاماتكم محفوظة.

✓ أشكر مدراء الشؤون الدينية الذي مروا على ولاية برج بوعريريج - محمد لاتيام إيدير عليم - فقد أعاناني في رحلتي، ويسرا لي سبيل الوصول.

الإهداء.

إهداء

إذا كان لهذا العمل قيمة يستحق بها أن يكون هدية فإنني أهديه إلى.

- ✓ والديّ الكريمين متّعهما الله بالصحة والعافية.
- ✓ معلمي الأول- بعد الله تعالى - الشيخ عبد الله غويني. جزاك الله عني خيرا.
- ✓ عائلتي وأولادي، الله وحده يعلم قدر محبتي لكم. وما كان هذا الجهد إلا لأجلكم.
- ✓ إخوتي الأشقاء وعائلاتهم. بارك الله في أعماركم وأولادكم.
- ✓ إخوتي غير الأشقاء؛ فاتح مختاري، إبراهيم قوار (البركة) مصطفى سنوساوي. لكم مني كل المحبة والتقدير.
- ✓ إلى الشيخ الأستاذ الصديق بولعود الذي أحسن الظن بي ذات يوم فوضعني على سكة النجاح.
- ✓ إلى الحاجين الفاضلين؛ الحاج الحسين معضادي، الحاج كمال بوخليفة جزاكما الله خيرا.
- ✓ إلى كل سكان قريتي (القصور) العتيقة، التي ما زالت تمنحني دفئها وحنانها في كل ويارة رغم عقوبي لها.
- ✓ إلى مدراء الشؤون الدينية الذين مروا من هنا؛ من ولاية برج بوعريريج، أخص بالذكر: أحمد نيابي؛ محمد لاتيام، والأستاذ إيدير عليم. اللذين يسروا لي مهمة مواصلة الدراسة.
- ✓ إلى كل هؤلاء. وإلى كل من نسيت اسمه لحظة كتابة هذه الحروف.

إِذَا غَابَتْ شُخُوصُكُمْ فَلَيْسَ الْقَلْبُ يَنْسَاكُمْ
تَدْوِمُ لَنَا مَحَبَّتَكُمْ وَنَسَعُدُ جِيبَ نَلْقَائِكُمْ

مَقْدَمَةٌ

مقدمة

تعد الفترة الممتدة من بداية الصراع بين علي ومعاوية إلى نهاية الدولة الأمويّة من أزهى فترات التاريخ العربي في شقه الأدبي والسياسي، فقد عرفت هذه الفترة عديد الظواهر الأدبية الزاخرة التي عبرت عن تطلعات الفرد والمجتمع في ذلك العصر إلى رؤى وتصورات فنية وموضوعية تضاهي ما عرفه المجتمع العربي من رقي وتطور حضاري في شكله المادي.

وإذا كان الشعر هو ديوان العرب، وأحد مظاهر الإبداع في المجتمع العربي فإن الشعر السياسي ومستوى النضج الذي بلغه في العصر الأموي شكل ظاهرة فنية بما تميز به من الخواص الفنية، كما شكل ظاهرة سياسية لارتباطه بشكل مباشر بالتجاذبات السياسية والصراع على السلطة الذي عرفته الدولة الأموية. ولم يكن الشعر بمعزل عن السياسة فكان لكل حزب شعراؤه الناطقون باسمه، المعبرون عن آرائه السياسية وتصوراته في الحكم، وقد وظف كثير من الشعراء في ذلك العصر موهبتهم الفنية لخدمة المبادئ السياسية التي قام عليها الحزب الذي ينتمي إليه الشاعر؛ فقد كان الشاعر في ذلك العصر يمثل ما يساوي اليوم الوسيلة الإعلامية التي يعبر من خلالها الأحزاب عن آرائهم ومواقفهم من قضايا عصرهم.

وقد مثل المعارضة السياسية في شقها السياسي ثلاثة أحزاب وهم حزب الخوارج وحزب الشيعة والحزب الزبيرى. ومثل كل حزب من هذه الأحزاب مجموعة من الشعراء الذين ألوا على أنفسهم أن يستميتوا في الدفاع عن القيم والمبادئ التي آمنوا بها، وأن يجعلوا من موهبتهم الشعرية منبرا إعلاميا للتعريف بالفكر السياسي للحزب الذي ينتمي إليه كل شاعر بهدف إقناع الجماهير بوجهة النظر السياسية للحزب. ولا يمكن في هذه الدراسة تناول جميع الشعراء الذين تأثروا بالوضع السياسي وأبانوا في شعرهم عن انتماءاتهم السياسية، غير أننا نأخذ أنموذجا شعريا عن كل حزب، على أن يكون هذا الأنموذج معبرا بصدق عن وجهة نظر الحزب الذي ينتمي إليه. وبناءً على هذا فقد مثل كتلة شعراء الشيعة الكميّ بن زيد الأسدي، وحمل لواء الحزب الزبيرى عبيد الله بن قيس الرقيات، وقد كان الشاعران من أهل الصناعة. أما الخوارج فلم يكن لهم شعراء من أهل الصناعة إنما كان أمراؤهم وفرسانهم يقرضون الشعر على عفو خاطر، ومع ذلك فقد شكل شعرهم ظاهرة فنية متميزة من خلال جملة من الخصائص الفنية والنفسية.

وبنظرة فاحصة لأشهر شعراء السياسة في العصر الأموي فإن القارئ يلاحظ كثيرا من التناغم والانسجام بين الشعراء، ويُلاحظ هذا الانسجام والتقارب في الشكل والمحتوى معا لا سيما بين الخوارج والشيعة؛ فإنهم أكثر الأحزاب السياسية معارضة للدولة الأموية وقد انعكس التقارب والانسجام في النهج الفكري والسياسي وانعكس بصورة أخرى على المستوى الفني، غير أن التباين في الكمّ جليّ بين شعر الخوارج والشيعة من جهة وشعر الزبيريين من جهة أخرى، ويرجع هذا التفاوت إلى عوامل شتى، منها ما هو سياسي ومنها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو فني صرف.

إشكالية الدراسة.

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على فترة من أزهى فترات تاريخ الشعر في التراث العربي، وتبين مدى ارتباط الشعر بالسياسة في ذلك العصر، حيث شكّل ذلك الارتباط صورة عن النضج الفكري والتطور الحضاري الذي عرفه المجتمع العربي، كما تحاول الوقوف على ظاهرة شعرية قد لا تكون جديدة في حقيقتها، ولكنها عرفت سمات وخصائص تميزها عن الظواهر الشعرية الرائجة في ذلك العصر.

لقد وجدت المعارضة السياسية في العصر الأموي في الشعر وسيلتها الإعلامية، ونشأ تحالف بين الشعر والسياسة تأثراً وتأثيراً. وكان من ثمرات هذا التحالف عشرات النصوص الشعرية الراقية التي امتزج فيها صدق العواطف مع الخصائص الفنية والقيم التعبيرية. ومن شأن هذا التمازج أن يدعو إلى طرح جملة من التساؤلات. هل شكّل الشعر السياسي في العصر الأموي ظاهرة شعرية متميزة في شكلها ومحتواها بحيث ترقى إلى مستوى ظاهرة شعر النقائص وغيرها من الظواهر الأدبية التي عرفها العصر الأموي؟ أم أن الشعر السياسي كان مجرد هجاء سياسي، أو تعبير عن رفض اجتماعي لوضع سياسي منحرف عن النموذج المثالي الذي عرفته بداية صدر الإسلام والخلافة الراشدة؟ وإذا كانت الممارسة السياسية تقتضي فهم قواعد اللعبة من خلال مجموعة من المبادئ السياسية والتصورات الفلسفية لنظرية الحكم والسياسة فهل كان شعراء المعارضة السياسية على هذا المستوى من النضج لممارسة النقد السياسي على غرار ما بلغه الشعر من النضج في الأشكال والمضامين؟ وهل هناك من الخصائص ما يتميز به هذا اللون من الشعر في خصائصه الفنية والأسلوبية عن غيره من الأغراض الشعرية السائدة في ذلك العصر؟

خطة الدراسة.

تحاول هذه الدراسة الإجابة على هذه التساؤلات من خلال التطرق بالدراسة والتحليل إلى ظاهرة الشعر السياسي في العصر الأموي وخصائصه. وقد وضعنا لهذه الدراسة عنواناً يتضمن الإشكالية والمنهج (شعر المعارضة السياسية في العصر الأموي دراسة في الخصائص الأسلوبية) واجتهدنا في وضع مخطط منهجي لتخرج هذه الدراسة في ثوب قشيب، يجمع بين الشمول والاستيعاب من غير تطويل ممل ولا اختصار مخل.

وقد قُسمت هذه الدراسة إلى مقدمة وخاتمة مع مدخل وثلاثة فصول بمباحثها بالإضافة إلى بعض الفهارس الفنية؛ فهرس للآيات وفهرس للأحاديث وفهرس للأعلام الواردة في الدراسة.

وإيماناً منا بأن دراسة أي ظاهرة مهما كان نوعها يقتضي الوقوف على ظروف نشأتها والعوامل التي ساعدت على ظهورها وتبلورها، فقد جعلنا المدخل كالنافذة نطل من خلاله على العصر الأموي في مجال السياسة والأدب، وذلك بغرض التعريف بالمعارضة السياسية كمصطلح سياسي معاصر، وعوامل نشأتها في العصر الأموي، وأبرز مبادئها السياسية وارتباط هذه المعارضة بالشعر كجنس أدبي متفرد في خصائص ومقوماته، مع ما يميز الشعر السياسي من خصائص فنية وموضوعية. ولكي نعرف بالمنهج المتبع في التحليل والدراسة وضعنا ملخصاً عن الأسلوبية ومفهومها وأبرز اتجاهاتها.

تعرضنا في الفصل الأول للمستوى الصوتي باعتباره مفتاح التحليل اللغوي والأسلوبي وذلك من خلال مبحثين؛ المبحث الأول يتناول الإيقاع الخارجي بعنصره الوزن والقافية بالإضافة إلى حرف الروي والدلالات النفسية لهذه الاختيارات الفنية. وحاولنا الوقوف على الصلة بين العنصر الصوتي والعنصر الدلالي. وجاء المبحث الثاني لبحث في الموسيقى الداخلية التي تشكل امتداداً للإيقاع الخارجي، وذلك من خلال دراسة ظواهر صوتية محددة، ولكي لا ينسحب بساط البحث من تحت أقلامنا حاولنا الاختصار بتناول ثلاثة مستويات صوتية؛ الجناس والتنغيم والترخيم.

وفي الفصل الثاني تناولنا المستوى التركيبي الذي على أساسه تقوم عملية التواصل ومن خلال خواصه الأسلوبية تنشأ عملية الإبداع، حيث تناولنا في المبحث الأول البنية الصرفية وما تمثله من خيارات تعبيرية وما تحيل إليه من الأغراض والدلالات. وناقشنا في المبحث الثاني بناء الجمل من خلال الوقوف على أربعة أنماط من الجمل في اللغة العربية؛ الجملة

الاسمية والجملة الفعلية والجملة الاعتراضية والجملة الحصرية أو أسلوب الحصر والقصر، وكل ذلك له علاقة بالأغراض والمعاني والدلالات.

وفي الفصل الثالث تطرقنا إلى المستوى الدلالي، حيث أن اللغة بمستوياتها الصوتية والتركيبية تهدف إلى تحقيق جملة من المعاني والدلالات، وتبليغ مجموعة من الرسائل الظاهرة والمضمرة، من أجل ذلك توسعنا في هذا الفصل كما لم نتوسع في غيره، فجاء في أربعة مباحث.

المبحث الأول تطرقنا فيه للصورة الفنية بأنواعها؛ وأدواتها الفنية التشبيهية والاستعارية والكنائية، حيث جاءت غنية في أختلتها.

وفي المبحث الثاني عرضنا لظاهرة التناص من خلال مستويات التفاعل بين النصوص الغائبة والحاضرة، وهو أحد المفاتيح المحفزة لرصد العلاقة بين النصوص القديمة والحديثة، كما أنه مظهر من مظاهر الإبداع والجمال في العمل الأدبي. وقد ظهر لنا جليا في هذا الفصل تأثير شعراء المعارضة السياسية بالنصوص الغائبة سواء منها تلك النصوص المقدسة والمتمثلة في القرآن والسنة، أو ما تمثل منها في شكل أحداث تاريخية وشخصيات إنسانية.

ورصدنا في المبحث الثالث جملة من الحقوق الدلالية التي برزت على سطح النص بشكل لافت، وركزنا في ذلك على أربعة حقول دلالية الحقل السياسي والحقل الديني والحقل المعجمي وحقل الثنائيات الضدية. واستعنا في هذا الفصل بالمنهج الإحصائي لرصد مظاهر التقارب والتباعد في هذه الحقول بين شعراء المعارضة السياسية.

وتناولنا في المبحث الرابع دلالة السياق وأثره في ضبط المعاني، إذ يعد هذا المبحث جامعا لكل المباحث السالفة، ذلك أن السياق يمارس سلطته على كل مستويات الدلالة فالكلام قد لا يتبدى معناه إلا من خلال وضعه في إطاره العام الذي ورد فيه مع ملاحظة القرائن والمقامات النفسية والاجتماعية التي أنتجت هذا النص.

وجاءت خاتمة هذه الدراسة لترصد أهم الملاحظات الفنية والأسلوبية التي تضمنتها، ثم أتبعنا ذلك كله بمجموعة من الفهارس الفنية، مع فهرس عام لكل الموضوعات الواردة في الدراسة.

منهج الدراسة.

قد تتحدد طبيعة منهج الدراسة من خلال الموضوع الذي يكون موضوعا لهذه الدراسة، لذلك اعتمدنا المنهج الاستقرائي الوصفي التحليلي من خلال تتبع ظاهرة الشعر السياسي والوقوف على أهم ميزاته وخصائصه الأسلوبية، ولكي نستقرئ هذه الظاهرة بخصائصها وظفنا المنهج الأسلوبي محاولين تطبيق آلياته التي نظّر لها كبار النقاد من العرب والغربيين، وهي آليات التي يمكن القول أنها تمتلك قدرات متنوعة للتعامل مع النصوص اللغوية، من خلال فك مغاليق النص الشعري واستيعاب جميع مستوياته للوقوف على القيم الدلالية في صورة من جمال اللغة وفرادة الأسلوب وبشيء من الدقة والحزم بعيدا عن الاعتباطية والأحكام الانطباعية الجاهزة.

الدراسات السابقة.

ولأن كل عمل يريد به صاحبه شيئا من التميز والفرادة التميز فإن ما يميز هذه الدراسة أنها جادة في بابها؛ فقد تناولت الدراسات التاريخية الواقع السياسي في التراث العربي لكن توظيف المعارضة السياسية للشعر، وتناول هذا التوظيف من الزاوية الفنية عند الباحثين لا أثر له باستثناء بعض الدراسات الخاصة بشعر بعض الأحزاب، فجاءت هذه الدراسة محاولة جادة لتناول شعر المعارضة السياسية من زاوية فنية بحثية، مع ملاحظة مدى تأثير الوضع السياسي على الشعر في ذلك العصر، وكذا حجم التشابه والاختلاف بين شعراء المعارضة السياسية في الجانب الفني بعد اتفاهم في الجانب السياسي، وهذا من شأنه أن يعطي قيمة لهذه الدراسة لا سيما في الجانب التحليلي مع اعترافنا بقلّة الباع وعدم الخبرة في هذا المستوى. ولعل هذا ما يشفع لنا عند القارئ.

أسباب اختيار الموضوع.

تجدر الإشارة إلى أن هناك أسبابا دعت إلى اختيار هذا اللون من الشعر محورا للدراسة وفي هذه الفترة الزمنية، ومن هذه الأسباب.

- تعلقنا بالتراث العربي عامة والتراث الأدبي بوجه خاص، وذلك لما يتميز به من غنى في الأغراض والأشكال والمضامين. وقد حاولنا أن نجمع بين النظرية الأدبية المعاصرة وتراثنا الفني من خلال تطبيق المنهج الأسلوبي في كثير من مقولاته ومصطلحاته، وبذلك نؤكد مساهمة التراث العربي للكثير من النظريات الفنية المعاصرة.

- أن هذا البحث هو عملية توسع في البحث المتعلق بشهادة الماجستير. فقد اخترنا في رسالة الماجستير شعر الخوارج كجزء من الشعر السياسي في العصر الأموي، وكان عنوان الرسالة (شعر الخوارج، قضاياها وظواهره الفنية) ثم قدّر الله لهذه الرسالة أن تطبع سنة 2017 في كتاب بعنوان (الخوارج في شعرهم، أهمّ القضايا والظواهر الفنيّة دراسة نقدية) ثم توسعت الفكرة مع أطروحة الدكتوراه من خلال الاشتغال على شعر المعارضة السياسية في العصر الأمويّ إيماناً منا بوجود ظاهرة فنية مكتملة الملامح قائمة الأركان تستحق الدراسة والاهتمام، وقد انتقينا خيرة شعراء ذلك العصر الذين تبنا رؤية سياسية مختلفة ووظفوا أشعارهم لنصرتها، فكان الكميّ ناطقاً رسمياً عن حزب الشيعة، وكان عبيد الله بن قيس الرقيات ممثلاً عن الحزب الزبيرية خاصة، وناطقاً باسم قبيلة قريش عامة، كما كان للخوارج جماعة من الشعراء المبرزين.

ولأن طبيعة الأشياء تقتضي أن لا يخلو أي بحث من صعوبات وعوائق فقد اعترضتنا بعض الصعوبات أهمها سعة المدونة الشعرية مع صعوبة تطبيق المنهج الأسلوبية باستيعاب وشمول، وهذا الذي أوقعنا في ما يشبه المد والجزر من خلال التباين في عدد صفحات الفصول والمباحث، مع قلة الأبحاث والدراسات التطبيقية التي تناولت شعر المعارضة السياسية، مما أوهن من قدرتنا على تحديد سياق الدراسة، وضبط العناوين الأساسية والفرعية يضاف إلى ذلك قلة الخبرة في هذا المستوى من الدراسة الأكاديمية.

ومما أوقعنا في بعض الاضطراب كثرة الدراسات الأسلوبية النظرية في المكتبة العربية، وهذه الكثرة وإن كانت إيجابية من جهة إلا أنها ذات تأثير سلبي أحياناً بما تحدته من الاضطراب والتشعب والتردد في مسار الدراسة ونفسية الباحث.

وفي الختام نعتذر عن أي خلل أو تقصير قد يعترني هذه الدراسة، فإن ذلك من طبائع البشر، ولا يكتب أحد كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرِكَ هذا لكان أجمل. وهذا أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر. ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى كلية الآداب واللغات بجامعة البويرة؛ أساتذة وإدارة وعمالا على ما غمرونا به من كرم الضيافة ودماثة الطبع وحسن الخلق والشكر موصول للأستاذ الدكتور إسماعيل جبارة الذي أشرف على هذه الدراسة.

مدخل.

أولاً: المعارضة السياسية في العصر الأموي، نشأتها ومبادئها.

1 - حزب الخوارج ومبادئهم.

2 - حزب الشيعة.

3 - الحزب الزبيري.

ثانياً: الأسلوبية، مفهومها واتجاهاتها.

1 - مفهوم الأسلوبية.

2 - اتجاهات الأسلوبية.

أ - الأسلوبية التعبيرية.

ب - الأسلوبية النفسية.

ج - الأسلوبية البنيوية.

د - الأسلوبية الإحصائية.

أولاً: المعارضة السياسية في العصر الأموي، نشأتها ومبادئها

يرجع تاريخ المعارضة السياسية إلى العصر الجاهلي سواء في المناطق التي عرفت حكماً سياسياً قاراً متأثراً بالفرس والروم أم في تلك القبائل العربية التي تخضع للنظام القبلي. وظهر في صدر الإسلام معارضة سياسية بشكل ما، فلم تكن معارضة قريش للدعوة الجديدة معارضة دينية فحسب، بل كانت معارضة سياسية. وعرفت المرحلة المدنية معارضة سرّية مثلها رؤوس النفاق، فإن السبب الذي دعا عبد الله بن أبيّ بن سلول إلى تكوين جبهة داخلية لمعارضة دعوة النبي ﷺ والعمل على هدمها من الداخل أن أهل يثرب كانوا يتهيؤون لنتويجه ملكاً عليهم.

وقد أطلق بعض الدارسين مصطلح (المعارضة) و (الأحزاب) على الصراع السياسي في العصر الأموي وفي غيره، فقد سمى الدكتور رياض عيسى كتابه (الحزبية السياسية منذ قيام الإسلام حتى سقوط الدولة الأموية) وأدخل في مفهوم الأحزاب السياسية بعض الفرق التي اشتغلت بالفلسفة وعلم الكلام، كالمعتزلة والجهمية والمرجئة والقدرية. وألف المستشرق الألماني (julius wellhausen) كتابه (أحزاب المعارضة السياسية والدينية في صدر الإسلام الشيعية والخوارج).

وتطلق المعاجم السياسية المعاصرة مصطلح (حزب) على " الجماعات السياسية المختلفة المبادئ في الأمة الواحدة"¹ وهذا تعريف مقتضب لأنه لا يذكر الوسائل والأهداف التي أنشئت من أجلها هذه الأحزاب. وهناك تعريفات أخرى أكثر شمولاً ودقة، منها أن " الحزب السياسي عبارة عن منظمة تقوم على أساس من النظريات والمواقف السياسية التي تصطلح مجموعة من السياسيين على وجوب احترامها وتنفيذها لتنظيم الحياة السياسية والاجتماعية في البلاد"² وعلى هذا فإن مهمة الأحزاب السياسية لا تقتصر فقط على مجرد المعارضة السياسية بل لها أدوار اجتماعية واقتصادية وثقافية تضطلع بها.

ولعل أشمل التعريفات ما جمع كل هذه الخصائص؛ فالحزب السياسي هو " مؤسسة سياسية خاصة تضم جماعة من الأفراد - وحّدت بينهم عقيدة واحدة - كثيرة أو قليلة، منظمة أو قليلة

¹ محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين، دار الفكر، بيروت، ج3، ص421.

² صفي الرحمن المباركفوري: الأحزاب السياسية في صدر الإسلام، دار سبيل المؤمنين، ط1، 1433هـ، 2012م

التنظيم. يكون موضوعها التعبير عن الآراء والطموحات السياسية لأعضائها والمؤيدين لها والسماح لهم بالمشاركة الفعالة في ممارسة السلطة السياسية من أجل تنفيذ برنامج معين بواسطة أنشطة متعددة، وخصوصاً من خلال التأييد الشعبي وتولي ممثليه المناصب العامة سواء عن طريق العملية الانتخابية أو بدونها"¹

ويقرر علماء السياسة أنّ أيّ حركة معارضة لا يمكن أن تسمى حزبا سياسيا إلا إذا توفرت لديها أربعة شروط.

1 - الديمومة: حيث يهدف المؤسسون إلى الاستمرارية، عكس الجماعات الضاغطة*

2 - الشمولية والانتشار: حيث لا يقتصر وجود الحزب في بقعة جغرافية محددة.

3 - التأييد الشعبي: إذ هو الروح التي يستمد منها الحزب كيانه ووجوده.

4 - السعي للاستيلاء على السلطة: وهو أكبر الأهداف التي تسعى إليها الأحزاب السياسية²

أما مصطلح المعارضة (opposition) فيقصد به " الأحزاب والمجموعات السياسية التي - بداعي عدم حصولها على أغلبية الأصوات في الانتخابات - تناضل من أجل استلام السلطة .. أو هي مجموع الأشخاص أو المجموعات أو الأحزاب التي تكون في وقت معين على خلاف كلي أو جزئي مع الحكومة أو النظام السياسي"³ وبناء على التعريفات السابقة فإن الحركات الثلاث - الخوارج والشيعة والزييريين - أحزابٌ سياسية معارضة قائمة على جملة من المبادئ السياسية التي سنتناولها باختصار.

¹ أحمد سعيّفان: قاموس المصطلحات السياسية والدستورية والدولية، (عربي - إنجليزي - فرنسي) مكتبة لبنان ناشرون ط1، 2004، ص150.

* جماعة الضغط أو (groupe de pression) مصطلح يطلق على مجموعة من الأفراد وعت مصالحها وأدركت أهدافها وتبنت الوسائل لتحقيقها فتشكلت في صورة منظمة تسعى لتحقيق مصالحها بواسطة التأثير والضغط على السلطة. ينظر: عبد الوهاب خليف، المدخل إلى علم السياسة، ص81.

² عبد الوهاب خليف: المدخل إلى علم السياسة، ص72 بتصرف.

³ أحمد سعيّفان: قاموس المصطلحات السياسية والدستورية والدولية، (عربي - إنجليزي - فرنسي)، ص338.

1- حزب الخوارج

ينقسم الباحثون حول نشأة الخوارج إلى قسمين؛ قسم يرى أن بداية أمر الخوارج كانت في زمن الفتنة بين علي ومعاوية، حيث خرج أحد زعمائهم وقال: "إني خلعت علياً ومعاوية وبرئت منهما. فهذه هي البذرة الأولى لظهور الخوارج"¹ ومن هنا تكونت النواة الأولى لحزب الخوارج وتكونت معها أول مبادئهم وهو مبدأ التكفير. واجتمعوا في حروراء* على زعيمهم عبد الله بن الكواء** والقسم الثاني يعود بالخوارج إلى زمن النبوة، حين قال ذو الخويصرة للنبي ﷺ في قسمة قسماها: "اعدل فإنك لم تعدل"² ويمكن الجمع بين الرأيين بأن نشأتهم كانت في زمن النبوة ثم تبلورت أيديولوجيتهم بعد معركة صفين. وأهم المبادئ التي قام عليها حزب الخوارج.

أ - تكفير المخالفين. وهو أكبر مبادئهم، ولكي يجعلوا لهذا المبدأ صدى في نفوس الجماهير فإنهم ينسبون ذلك إلى الشريعة انطلاقاً من نصوص " نزلت في الكفار فجعلوها على المؤمنين"³ ومن أمثلة ذلك قول قطري بن الفجاءة.

¹ محمد محمود عبد الحميد أبو قحف: قصة الخلافة، نشأة الخوارج وتطور فرقهم ومذاهبهم حتى العصر الحديث المكتبة القومية الحديثة، 2005 - 2006، ص136.

* حروراء، بفتحيتين، وسكون الواو، وراء أخرى، وألف ممدودة هي قرية بظاهر الكوفة نزل به الخوارج الذين خالفوا علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، فنُسبوا إليها. وبها كان أول تحكيمهم واجتماعهم حين خالفوا علياً، ياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، ص 245.

** عبد الله بن الكواء من رؤوس الخوارج وله أخبار كثيرة مع علي وكان يلزمه ويعيبه في الأسئلة وقد رجع عن مذهب الخوارج وعاود صحبة علي، فلما رفع أهل الشام المصاحف يوم صفين واتفقوا على التحكيم غضبت الخوارج وقالت لا حكم إلا لله، وخرجوا مع بن الكواء وهو رجل من بني يشكر فنزلوا حروراء فبعث إليهم عليُّ ابن عباس ليناظرهم، ينظر: ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، ط3، 1406 هـ 1986 م، ج3/ص329.

² محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تحقيق. أبو عبد الرحمن عادل بن سعد، دار الرشيد، باب الواد. كتاب المناقب، باب علامات النبوة في الإسلام، حديث رقم 3571، ج2، ص183.

³ صحيح البخاري، كتاب استنابة المرتدين والمعاندين وقتالهم، باب قتل الخوارج والملحدين بعد إقامة الحجة عليهم ج3، ص 316.

فَلَوْ شَهِدْتَنَا يَوْمَ ذَاكَ وَخَيَلْنَا
تُبِيحُ مِنَ الْكُفَّارِ كُلِّ حَرِيمٍ
رَأَيْتَ * فِتْنَةً بَاعُوا إِلَهَهُ نُفُوسَهُمْ
بِجَنَّاتٍ عَدْنٍ عِنْدَهُ وَنَعِيمٍ¹

ب- الشورى. كانت سياسة التوريث من طرف معاوية - إضافة إلى عوامل أخرى - أحد الأسباب التي حركت ثورة الخوارج في عصر بني أمية، حيث رأوا أن الحكم لا بد أن يكون شورى بين المسلمين. وتجاوزوا حدود التصور إلى مستوى التطبيق، فكانوا يُعَيِّنون قادتهم انطلاقاً من هذا المبدأ، ولم تكن تحكمهم عصبية قبلية كغيرهم من الأحزاب الأخرى، "فالأمويون والعلويون والزبيريون كانوا يناضلون لتكون الخلافة في بني أمية أو في بني هاشم أو في بني الزبير وكلها فروع قرشية ولم يزيدوا على ذلك شيئاً"²

2- حزب الشيعة

يرجع بعض الباحثين أصول الشيعة إلى ما بعد وفاة النبي ﷺ وهذا ما ذهب إليه ابن خلدون حيث يرى "أن أهل البيت لما توفي رسول الله ﷺ كانوا يرون أنهم أحق بالأمر، وأن الخلافة لرجالهم دون سواهم من قريش.. وأن جماعة من الصحابة كانوا يتشيعون لعلي ويرون استحقاقه على غيره، ولما عدل به إلى سواه تأففوا لذلك وأسفوا له."³ لكن الحقيقة أن حركة التشيع بدأت مع الثورة على عثمان. حيث ظهرت شخصية عبد الله بن سبأ** الذي "كان من أشد الناس خوفاً في

* هكذا في الأصل (رأيت) وهو غريب من جهة الوزن والمعنى، ولعل الصحيح: (رأيت) والله أعلم.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1974م. ص107.

² أحمد سليمان معروف: قراءة جديدة في مواقف الخوارج وفكرهم وأدبهم، ص119.

³ عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، المسمى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم

من نوي الشأن الأكبر، تحقيق: خليل شحادة، سهيل زكار، دار الفكر، 1421هـ، 2000م، ج3، 215 بتصرف.

** رأس الطائفة السبئية. قال بألوهية علي. أصله من اليمن. قيل: كان يهودياً فأظهر الإسلام. دخل دمشق في أيام عثمان ثم خرج إلى مصر وجهر ببدعته، ولما بويغ علي قام إليه فقال له: أنت خلقت الأرض وبسطت الرزق، فنفاه علي، ومن مذهبه رجعة النبي ﷺ فكان يقول: العجب ممن يزعم أن عيسى يرجع، ويكذب برجوع محمد، توفي نحو 40هـ، الزركلي الأعلام، 4/88.

التشيع* لعلي بما لا يرضاه من الطعن على عثمان وعلى الجماعة في العدول إليه عن علي¹ وكان يرى "أن عليا وصي رسول الله ﷺ وأن عثمان أخذ الأمر بغير حق"²

والشيعة صنفان؛ وسطيون، وهم الذين "يقدمون عليا على عثمان فقط، وهؤلاء وإن سُموا شيعة فهم من أهل السنة، لأن المفاضلة بين علي وعثمان ليست من الأصول.. وكان بعض السلف يقدمون عليا على عثمان"³ ولعلمهم يفعلون ذلك لقربته من رسول الله ﷺ فهو ابن عمه وصهره على أن لا يكون هذا التفضيل سببا للطعن في الصحابة. والصنف الثاني من الشيعة وهم الغلاة وأشدهم غلوا في علي طائفة النصيرية التي قالت "بالوهيته وأنه إمام في الظاهر وإله في الباطن"⁴ وقد قام حزب الشيعة على جملة من المبادئ نذكر منها.

أ- مبدأ الإمامة (الولاية**). يعرف ابن خلدون الإمامة بأنها "حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة إليها، إذ أحوال الدنيا ترجع كلها عند الشارع إلى اعتبارها بمصالح الآخرة، فهي في الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع في حراسة الدين وسياسة الدنيا به"⁵

ويرى الشيعة - خلافا لغيرهم - أن الإمامة من أركان الدين، وأركان الدين عندهم "خمسة من عرفها كان مؤمنا؛ وهي التوحيد والعدل والنبوة والإمامة والمعاد"⁶ ومن لم يأت بالولاية لم يقبل منه سائر الأركان، وينسبون ذلك إلى الإمام أبي جعفر عليه السلام أنه قال: "بني الإسلام على

* هكذا وردت في المقدمة، (في التشيع لعلي) ولعل العبارة الصحيحة هي: (في التشيع لعلي) والسياق يدل عليه، ثم إن الفعل (شئع) كما في المعجم الوسيط ص 542 إما أن يكون لازما، فيقال: شئع، اشتد قبحه فهو شنيع، وإما أن يكون متعديا بالباء فيقال: شئع به شئعا، استكره واستقبحه، وإما أن يكون متعديا بحرف الجر (على) فيقال: شئع على فلان فضحه وشوه سمعته، وعلى هذا فالصحيح ما أثبتناه، والله أعلم.

¹ تاريخ ابن خلدون، ج3، ص215.

² المصدر نفسه، ج2، ص587.

³ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: تهذيب التهذيب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1404هـ، 1984م، ج4، ص295.

⁴ غالب بن علي عواجي: فرق معاصرة تنتسب إلى الإسلام وموقف الإسلام منها، المكتبة العصرية الذهبية ط4 1422هـ، 2001م، ج2، ص561. بتصرف.

** إذا فُتحت الواو فهي من النصرة والمودة، وإذا كسرت فهي بمعنى الإمارة والسلطة. وإذا أُطلق اللفظ عند الشيعة فهو يشمل المعنيين كليهما.

⁵ عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، وهي الجزء الأول من تاريخ ابن خلدون، ج1، ص239.

⁶ آقا برزك الطهراني، الذريعة إلى تصانيف الشريعة، دار الأضواء، بيروت، لبنان، ط2، ج2، ص92.

خمس؛ على الصلاة والزكاة والصوم والحج والولاية، ولم ينادَ بشيء كما نودي بالولاية¹ ويعللون أهمية الولاية فيذكرون "عن أبي جعفر عليه السلام قال: بني الإسلام.. فقال زرارة*: قلت: وأي شيء من ذلك أفضل؟ قال: الولاية أفضل. لأنها مفتاحهن، والوالي هو الدليل عليهن.. أما لو أن رجلاً قام ليله وصام نهاره وتصدق بجميع ماله وحج جميع دهره ولم يعرف ولاية وليّ الله ويكون جميع أعماله بدلالاته إليه ما كان له على الله عز وجل حق في ثوابه ولا كان من أهل الإيمان"²

ب - الإمامة ثابتة بالنص. يرى الشيعة أن النبي ﷺ نصّ على أن الإمامة في علي ومن جاء بعده من الأئمة من ذريته** ولهم في ذلك حجج من القرآن والسنة يقررون بها عقيدتهم. وقد ألف شيخهم جمال الدين بن المطهر كتاباً سماه (الألفين) ذكر فيه ألفي دليل من القرآن والسنة منها

¹ ينظر: محمد بن يعقوب الكليني، أصول الكافي، منشورات الفجر، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ، 2007م، ج2 ص15، 16.

* هو ابن أعين الشيباني، رأس الفرقة الزرارية، من غلاة الشيعة، كان متكلماً شاعراً، له علم بالأدب، وهو من أهل الكوفة الزركلي الأعلام، 3 / 43، ومن بدعه المنسوبة إليه قوله بان الله عز وجل لم يكن حياً ولا قادراً ولا سمياً ولا بصيراً ولا عالماً ولا مريداً حتى خلق لنفسه حياة وقدرة وعلماً وإرادة وسمياً وبصراً فصار بعد أن خلق لنفسه هذه الصفات حياً قادراً عالماً مريداً سمياً بصيراً، وعلى منوال هذا الضال نسجت القدرية البصرية بحدوث الله وحدث كلامه، وعليه نسجت الكرامية قولها بحدوث قول الله وإرادته وإدراكته، عبد القاهر البغدادي، الفرق بين الفرق وبين الفرقة الناجية منهم، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ص 69.

² محمد بن يعقوب الكليني: روضة الكافي، تحقيق: محمد جعفر شمس الدين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت لبنان ص15-16.

** يعتقد الشيعة الإمامية أن أئمتهم اثنا عشر إماماً مرتبوا كما يلي:

- 1 - علي بن أبي طالب 2 - الحسن بن علي 3 - الحسين بن علي 4 - زين العابدين علي بن الحسين 5 - محمد بن علي الباقر 6 - جعفر الصادق بن محمد الباقر 7 - موسى الكاظم بن جعفر الصادق 8 - علي الرضا بن موسى الكاظم 9 - محمد الجواد بنم علي الرضا 10 - علي الهادي بن محمد الجواد 11 - الحسن العسكري بن علي الهادي 12 - المهدي محمد بن الحسن العسكري. ذكر هذا الترتيب محمد الحسيني الشيرازي في كتابه (الشيعة والتشيع) وترجم لكل إمام ترجمة مقتضبة، وما يلاحظ على هذا الترتيب أنهم جعلوا الإمامة في ذرية الحسين بعد وفاته أما ذرية الحسن فليس لها نصيب من ذلك، وكأنني بهم قد سخطوا على الحسن بعد تنازله عن الحكم لصالح معاوية، وليس معنى ذلك أنه ليس له ولد، بل تذكر المصادر أن له أحد عشر ولداً، ومن أشهر فروعه النفس الزكية محمد بن عبد الله ابن الحسن بن الحسن بن علي.

ألف دليل على إمامة علي وألف دليل على بطلان إمامة غيره¹ وقد أشار الكميت إلى قول النبي ﷺ { مَنْ كُنْتُ مَوْلَاهُ فَعَلِيٌّ مَوْلَاهُ } يقول الكميت*.

وأصفاهُ النَّبِيُّ على اِخْتِيَارٍ بِمَا أَعْيَى الرُّفُوضَ له المَذْبَعَا
وَيَوْمَ الدَّوْحِ دَوْحَ غَدِيرِ حُمٍّ أَبَانَ لَهُ الوِلَايَةَ لو أُطِيعَا²

3- الحزب الزبيرى

يرى بعض الباحثين أن دولة الزبيريين بزعامة عبد الله بن الزبير كانت خلافة شرعية وأنها تمت وفق مبدأ الشورى عند المسلمين، فقد بايعه خيرة أهل زمانه من الصحابة والتابعين وذهب إلى هذا الرأي الإمام السيوطي؛ حيث يرى أنه بويع له بالخلافة بعد وفاة يزيد وأطاعه أهل الحجاز واليمن والعراق وخراسان، ولم يبق خارجاً عنه إلا الشام ومصر، فإنه بويع بهما معاوية بن يزيد** فلم تطل مدته، فلما مات أطاع أهلها ابن الزبير وبايعوه³ غير أن استقرار الأحداث يحيل إلى أن قيام دولة عبد الله بن الزبير مجرد ثورة على وضع قائم يتسم بكثير من مظاهر الاستبداد.

¹ آية الله علي الأحمدى الميانجى: مواقف الشيعة، مؤسسة النشر الإسلامى، قم، ط1، 1416هـ، ج3، ص465 بتصرف.
* الكميت بن زيد بن خنس الاسدي (60هـ - 126هـ)، أبو المستهل: شاعر الهاشميين. من أهل الكوفة. وكان عالماً بآداب العرب ولغاتها وأخبارها وأنسابها، ثقة في علمه، منحاذا إلى بني هاشم، كثير المدح لهم، وهو من أصحاب الملحقات. أشهر شعره الهاشميات، وهي عدة قصائد في مدح الهاشميين، ترجمت إلى الألمانية. ويقال: إن شعره أكثر من خمسة آلاف بيت. قال أبو عبيدة: لو لم يكن لبني أسد منقبة غير الكميت، لكفاهم. اجتمعت فيه خصال لم تجتمع في شاعر. كان خطيب بني أسد، وفقه الشيعة، وكان فارساً شجاعاً، سخياً، رامياً لم يكن في قومه أرمى منه. الزركلى: الأعلام، 233/5.

² أحمد بن إبراهيم القيسي أبو رياش: شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي تحقيق: داود سلوم، نوري حمود القيسي مكتبة النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط2 1406هـ، 1686م، ص197.

** معاوية بن يزيد بن معاوية بن أبي سفيان (41 - 64 هـ) من خلفاء بني أمية في الشام. بويع بدمشق بعد وفاة أبيه (سنة 64 هـ) فمكث أربعين يوماً أو ثلاثة أشهر، وشعر بالضعف وقرب الأجل، فأمر فنودي: الصلاة جامعة، فاجتمع الناس فوقف خطيباً فحمد الله وأثنى عليه ثم قال: أما بعد فإنني ضعفت عن أمركم فابتغيت لكم مثل عمر بن الخطاب حين استخلفه أبو بكر فلم أجد، فابتغيت ستة مثل ستة الشورى فلم أجد، فأنتم أولى بأمركم فاختراروا له. توفي بدمشق. ولا عقب له. الزركلى: الأعلام، 263 /7.

³ عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: تاريخ الخلفاء، تحقيق: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1 1425هـ-2004م، ص160 بتصرف.

نشأ ابن الزبير في بيئة دينية، فكان كما تصفه الأخبار "كثير العبادة مجتهدا شهما فصيحاً صواماً قواماً، شديد البأس ذا أنفة، له نفس شريفة وهمة عالية.. وكان عالماً عابداً مهيباً وقوراً.. وكان لأبيه الزبير وأمه أسماء وخالته عائشة وجده أبي بكر وجدته صفية عمه رسول الله ﷺ أكبر الأثر على شخصيته"¹ وكانت هذه المؤثرات تبعث في نفسه التطلع إلى السلطة في ظل وجود من هو دونه في المنزلة، ويؤكد هذا التطلع فراسة معاوية بن أبي سفيان، فإنه عندما أراد أخذ البيعة لولده يزيد عارضه جماعة من الصحابة منهم عبد الله بن الزبير. وحاول معاوية أن يقنعهم بالترغيب أو بالترهيب، واتهم معاوية عبد الله بن الزبير بأنه وراء فكرة امتناع الصحابة عن مبايعة يزيد. فرد ابن الزبير بأنه ليس ضد بيعة يزيد وإنما ضد فكرة البيعة لإمامين في وقت واحد. وطلب من معاوية أن يتحى ويضع يزيد مكانه فيبايعه، واحتج عليه بحديث النبي ﷺ: (لَا يَجُوزُ مَبَايَعَةُ اثْنَيْنِ فِي آنٍ وَاحِدٍ) * وقال له: وأنت يا معاوية أخبرتني أن رسول الله ﷺ قال: (إِذَا كَانَ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَتَانِ فَاقْتُلُوا أَحَدَهُمَا)²

كانت قضية البيعة ليزيد في وجود معاوية بداية الصراع بين الأمويين والزيبريين وغيرهم وكان من نتائج هذا الصراع مقتل الحسين بن علي الذي رفض البيعة ليزيد. وبعد مقتله وموت يزيد رفض معاوية بن يزيد تولي السلطة فانتقل الحكم من الفرع السفياني إلى الفرع المرواني، فقد تتحى معاوية بن يزيد وتركه الأمر شورى، فالتفت القبائل الموجودة بالشام حول مروان بن الحكم**

¹ علي محمد الصلابي: خلافة أمير المؤمنين عبد الله بن الزبير، ص15.

* عزاه الصلابي إلى أبي نعيم الأصفهاني في الحلية، وإلى تاريخ خليفة، ولم أعثر لهما على أثر فيما توفر لدي من كتب الحديث.

² علي محمد الصلابي: الدولة الأموية، عوامل الازدهار وتداعيات الانهيار، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2 1429هـ 2008م. ج1، ص 416 وما بعدها بتصرف. وقد فصل في هذه الأحداث تفصيلاً جيداً.

** مروان بن الحكم بن أبي العاص ابن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف (2 - 65هـ) خليفة أموى، هو أول من ملك من بني الحكم بن أبي العاص، وإليه ينسب بنو مروان ودولتهم المروانية. ولد بمكة، ونشأ بالطائف، وسكن المدينة فلما كانت أيام عثمان جعله في خاصته واتخذة كاتباً له. ولما قتل عثمان خرج مروان إلى البصرة - فيمن خرج - يطالبون بدمه. وقاتل مروان في وقعة الجمل. وشهد صفين مع معاوية، ثم أمّنه علي، فأثاه فبايعه. وبعد اعتزال معاوية بن يزيد الإمارة كان مروان قد أسن فرحل إلى الجابية في شمالي حوران ودعا إلى نفسه، فبايعه أهل الأردن سنة 64هـ، ودخل الشام فأحسن تدبيرها، وخرج إلى مصر وقد فشلت في أهلها البيعة لابن الزبير، فصالحوا مروان، فولى عليهم ابنه عبد الملك. وعاد إلى دمشق فلم يطل أمره، وتوفى فيها بالطاعون. الزركلي: الأعلام، 207/7.

وبإيعوه "وكانت له طموحات للزعامة مع رغبة في بقاء الخلافة في البيت الأموي، وأقدم على أخذ البيعة لولديه عبد الملك وعبد العزيز^{1*} بولاية العهد"²

وعلى الجانب الآخر فقد كان عبد الله ابن الزبير صاحب طموح، وصدقت فيه نبوءة معاوية حين أوصى ولده يزيد قائلاً: "إني لا أخاف أن ينازحك هذا الأمر الذي استتب لك إلا أربعة نفر من قريش.. والحسين بن علي وعبد الله بن الزبير.. وأما الذي يجثم لك جثوم الأسد ويراوغك مراوغة الثعلب فإذا أمكنته فرصة وثب فذاك ابن الزبير فإن هو فعلها بك فقدت عليه فقطعه إربا إربا"³

أدى تفاقم الأحداث إلى إعلان دولة الزبيريين؛ وتكونت قناعة تامة لدى قائدها بأنه أولى الناس بهذا الأمر. لكن الذي أفقد ابن الزبير شرعيته امتناع ثلاث شخصيات معاصرة له كان لها وزن سياسي وديني؛ وهم عبد الله بن عمر بن الخطاب وعبد الله بن عباس ومحمد بن الحنفية، وتكاد المصادر التاريخية تجمع على " أن أياً من هؤلاء الثلاثة لم يبايع ابن الزبير طيلة حياته"⁴

* أ - عبد الملك بن مروان بن الحكم (26، 86 هـ) من أعظم الخلفاء ودهاتهم. نشأ في المدينة، فقيها واسع العلم متعبداً، ناسكاً. واستعمله معاوية على المدينة وهو ابن 16 سنة. وانتقلت إليه الخلافة بموت أبيه سنة 65 هـ فضبظ أمورها وظهر بمظهر القوة، فكان جباراً على معانديه، قوي الهيبة. ونقلت في أيامه الدواوين من الفارسية والرومية إلى العربية وضبظت الحروف بالنقط والحركات. وهو أول من صك الدنانير في الاسلام، وأول من نقش بالعربية على الدراهم، وكان عمر بن الخطاب قد صك الدراهم. وكان يقال: معاوية للحلم، وعبد الملك للحزم. الزركلي الأعلام 4/ 165.

ب - عبد العزيز بن مروان بن الحكم، أمير مصر، والد الخليفة عمر بن العزيز، ولد في المدينة، وولي مصر لأبيه سنة 65هـ، فسكن حلوان. وأعجبته، فبنى فيها الدور والمساجد، واستمر إلى أن توفي سنة 85. الزركلي، الأعلام، 4/ 28.

¹ علي محمد الصلابي: الدولة الأموية، عوامل الازدهار وتدايعات الانهيار، ج1، ص 575.

² علي محمد الصلابي: الدولة الأموية، عوامل الازدهار وتدايعات الانهيار، ج1، ص 575.

³ محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: مصطفى السيد، طارق سالم، المكتبة التوفيقية، القاهرة ج3 ص280 بتصرف.

⁴ علي محمد الصلابي: الدولة الأموية، عوامل الازدهار وتدايعات الانهيار، ج1، ص569.

ثانياً: الأسلوبية مفهومها واتجاهاتها

1- مفهوم الأسلوبية

يهدف المنهج الأسلوبي على اختلاف اتجاهاته إلى الوقوف على السمات الفنية المميزة للنص الأدبي بكل أبعاده، وبما أن الأسلوبية مرتبطة بالدرس اللغوي ارتباطاً وثيقاً فإن المحلل الأسلوبي يمارس وظيفة النقد والتقويم انطلاقاً من البنيات الأساسية للغة.

والجذر اللغوي الذي يرجع إليه لفظ الأسلوب أو الأسلوبية هو المادة (سلب) وهي بمعنى الاستقامة والتنظيم " فيقال للسطر من النخيل أسلوب. وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب: المذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويُجمع على أساليب"¹ وعلى الجذر ذاته بنى الرازي مادته المعجمية، غير أنه أشار إلى أن الأسلوب هو الفن"² ولا تكاد تخرج المعاجم الأخرى على ما ذكره ابن منظور إلا في النزر اليسير، فقد أشار الزبيدي إلى علاقة لفظ الأسلوب بالفن فيقول: "والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه"³ وأما المعاجم المعاصرة فقد كانت أكثر دقة في تحديد مفهوم الأسلوب، ففي المعجم الوسيط أن "الأسلوب هو الطريق. ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه. و- طريقة الكاتب في كتابته. و- الفن. يقال أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة و- الصف من النخل ونحوه والجمع أساليب"⁴

والأسلوب كمصطلح نقدي "لم يكن معروفاً في التراث العربي، وتحدث النقاد عن الصياغة وجمال التركيب، ولم يذكروا الأسلوب صراحة وإنما ذكروا بعض مدلولاته. ولعل أول ظهور لمصطلح الأسلوب في النقد العربي كان من خلال أعمال عبد القاهر الجرجاني حين عرف الأسلوب تعريفاً مقتضياً فقال: والأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه"⁵

وللأسلوب في الفكر العربي المعاصر عدة دلالات؛ فالأسلوب هو طريقة وضع الأفكار في كلمات. والأسلوب نمط له خصوصيته في الصياغة والتعبير في لغة الكتابة أو لغة الحديث

¹ محمد بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج1، ص471.

² محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تحقيق: أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، 1424هـ، 2004م.

³ محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت ط2، 1407هـ، 1987م، ج3، ص71.

⁴ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ، 2004م، ص441.

⁵ عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت ط1، 1995م، ص338.

والأسلوب هو الخصائص المميزة لنص أدبي والمتعلقة بشكل التعبير أكثر من تعلقها بالفكرة التي يقوم النص بتوصيلها.¹

وبالعودة إلى نشأة المصطلح في الفكر الغربي المعاصر فإن كلمة أسلوب (Style) اصطناع لغوي مستحدث نسبياً يمتد إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة المدهونة، ثم تطورت دلالتها عبر القرون من الدلالة على كيفية التنفيذ إلى كيفية التعارك أو التصرف، ثم إلى كيفية التعبير، لتنتهي إلى كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن السابع عشر²

ومفهوم الأسلوب في النقد المعاصر متعدد، "فهناك الأسلوب الأدبي وغير الأدبي، والأسلوب الشفوي والكتابي والأسلوب الجيد والرديء، وهناك أسلوب التلقّي وأسلوب الانزياح والأسلوب السياقي...³ وربط الكاتب الفرنسي بوفون (Georges de Buffon) الأسلوب بمبدعه فقال: "إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها، بل تكسب كثيراً من الثراء إذا تناولتها أيد كثيرة خبيرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الرجل نفسه"⁴ وتفصيل ذلك عند بيير جيرو (Pierre-Noël Giraud) أنه يمكن لأفكار الخطاب وجوهره أن تُؤخذ من مؤلفها، بينما الشكل الذي أعطاه لها فهو له، خاصية من خواصه، ولا يمكن أن يتحول ولا أن يهدم ولا أن يقلد.⁵ وأما شارل بالي (Charles Bally) فإنه يحصر الأسلوب في تقجير الطاقات التعبيرية الكائنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي، فالأسلوب عنده هو الاستعمال ذاته، وكأن اللغة مجموعة من الطاقات والإمكانات المعزولة فيجيء الأسلوب لاستخدام هذه الطاقات في تفاعل وتمازج يُكوّن لنا في النهاية العمل الأدبي⁶ ويراعي شارل بالي أثر الرسالة بين المرسل والمتلقي، ويركز على الآثار العاطفية بين الكاتب والقارئ لذلك نظر إلى مفهوم الأسلوب من زاويتين؛ الأولى يضع فيها وقائع التعبير اللغوي، والثانية يضع فيها أثر هذه

¹ إبراهيم فتحي محمد: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، 1986، ص28 بتصرف.

² ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2007م، ص75.

³ هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق بيروت لبنان، 1999، ص51.

⁴ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994، ص222.

⁵ بيير جيرو: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1694، ص37 بتصرف.

⁶ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص248 بتصرف.

الوقائع على الحساسية، والمتأمل في الزاويتين يدرك وكأن بينهما شبه جدلية حيث يطلب الطرف الأول وجود الطرف الثاني¹

ويشير بيير جيرو بفكره عن كمّ التعريفات ليصل إلى تعريف للأسلوب في حال ارتباطه بالأدب واللغة، فالأسلوب هنا يعني "طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة"² ومع تعقبه لهذا المصطلح المتشعب المجالات إلا أنه يستقر في آخر الأمر على تعريف جامع لمصطلح الأسلوبية حيث يقول: "الأسلوب هو وجه للمفهوم ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده"³

2- اتجاهات الأسلوبية

قبل الحديث عن الاتجاهات الأسلوبية تجدر الإشارة إلى أن بيير جيرو "يقسم الأسلوبية إلى اتجاهين كبيرين متعارضين؛ الأسلوبية التقليدية ورأدها شارل بالي، والأسلوبية الجديدة التي نبعت من البنيوية عن طريق جاكسون"⁴ أما الاتجاهات الأخرى فنسذكرها مختصرة مع نسبة كل فرع إلى أعلامه المؤسسين له.

أ- الأسلوبية التعبيرية

وتسمى كذلك بالأسلوبية الوصفية، وهي أسلوبية شارل بالي الذي استند إلى مقولات أستاذه في اللسانيات (Ferdinand de Saussure) غير أنه "تجاوز ما قام به أستاذه من خلال تركيزه الجوهرية والأساسية على العناصر الوجدانية للغة"⁵ ولأن الأسلوب هو العنصر الوجداني للغة ووسيلة الكاتب لرصد المعاني، فإن شارل بالي يميز بين نوعين من المعنى؛ المعنى الصريح (المباشر) أو المعرفي، والمعنى التعبيري. فالعلم الذي يدرس النوع الأول هو علم الدلالة اللساني، والعلم الذي يدرس النوع الثاني هو علم الأسلوب⁶

وقد كان شارل بالي متأثراً بأستاذه دوسوسير، واستند إلى بعض مقولاته في اللسانيات، لا سيما ثنائياته الشهيرة، ومنها ثنائية المادة والشكل، حيث يشبه دوسوسير اللغة بالموج الذي يعطينا فكرة

¹ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 30، 31.

² بيير جيرو: الأسلوبية، ص10.

³ المصدر نفسه، ص139.

⁴ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ، 2004م، ص40.

⁵ موسى ربايع، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، جامعة الكويت، ط1، 2003، ص10.

⁶ محيي الدين محسب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، أسسها ونقدها، مجلة علوم اللغة، المجلد الأول، العدد الثاني 1998، ص75 بتصرف.

عن اتصال الماء بالهواء، فاللغة ليست هي الأفكار [المادة] وليست هي الأصوات [الشكل] بل هو التحام مادة الفكر بمادة الصوت¹ وانطلاقاً من هذا المفهوم نشر بالي كتابه الأول عام 1902 (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ثم أتبعه بدراسات أخرى منها بحث في الأسلوبية التعبيرية والتي عرفها بأنها العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية² وقد تميزت الأسلوبية التعبيرية لدى شارل بالي بالخصائص التالية³

- هي عبارة عن دراسة علاقة الشكل مع الفكر.
 - أنها لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه.
 - تنظر أسلوبية التعبير إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، وبهذا تُعتبر وصفيّة.
 - أسلوبية التعبير أسلوبية للأثر، وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني.
- وخلاصة ما جاء به شارل بالي أن الأسلوبية التعبيرية تسعى إلى الإجابة على السؤال التالي: كيف يكتب الكاتب؟ وفي مجمل مؤلفاته يسعى شارل بالي إلى البحث في العلاقة التفاعلية بين اللغة باعتبارها نظاماً من العلامات والرموز والقيم التعبيرية والجوانب التأثيرية فيها⁴ وتقوم رؤية شارل بالي وأتباعه على جملة من المعطيات والاعتبارات، ومن أبرزها.
- أن اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي وليس الكلام، فهو يركز على اللغة المستعملة بين الناس وليس اللغة الأدبية فحسب.

- أن اللغة حدث اجتماعي صرف يتحقق في اللغة اليومية في مخاطبات الناس.
- كل فعل لغوي فعل مركب تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية⁵ أبين في الفعل اللغوي

ب- الأسلوبية النفسية

ويسمونها بعضهم بالأسلوبية الجديدة والأسلوبية التكوينية. يبحث هذا الاتجاه في مظاهر وتجليات الأسلوب وعلاقته بنفسية المبدع انطلاقاً من مقولة بوفون (الأسلوب هو الرجل) ويتزعم

¹ محيي الدين محسب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، أسسها ونقدها، ص48.

² محمد عبد المنعم خفاجي: محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية ط1، 1412هـ، 1992م، ص14 بتصرف.

³ منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص42 بتصرف.

⁴ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومه، الجزائر، 2010، ج1، ص62 بتصرف.

⁵ المصدر نفسه، ص69.68 بتصرف.

هذا الاتجاه اللغوي والأديب والناقد النمساوي ليو سبيتزر (Leo Spitzer) والذي بنى نظريته على جملة من الأفكار؛ منها " أن الأعمال الأدبية تُعبّر عن شخصية منتجها. وأن اللغة أداة الروح، وهي المظهر المادي للتعبير عن الأفكار والمشاعر الخاصة، وأن هناك علاقة بين الاختيار اللغوي والعالم النفسي للكاتب، وهو في كل ذلك متأثر بالفلسفة المثالية التي يتزعمها كارل فوسلر (Karl Vossler)¹ ويسعى سبيتزر إلى الكشف عن الوساطة التي تربط بين علم اللغة والأدب من جهة، ومن جهة ثانية يهدف إلى الكشف عن العلاقة بين وسائل التعبير المختلفة والمبدع. ذلك أن الأسلوبية النفسية تعنى بمضمون الخطاب ونسيجه اللغوي مع محاولات الكشف عن نفسية منتج الخطاب، فكان تحليله للأثر الأدبي بوصفه تعبيراً عن فعالية نفسية تحكمت به وقامت بصنعه، فالأثر الأدبي شيء مبتدع اتسم بسمة الطاقة المبدعة، فيكون علم الأسلوب قادراً على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أمور فريدة أوجدتها طاقة خلاقة² وبذلك أحدث سبيتزر تحولاً جوهرياً في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية، ودراسة الأسلوب الفردي من خلال الكشف عن ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية³

- وقد بنى سبيتزر نظريته التجديدية لعلم الأسلوب على جملة من المرتكزات من أبرزها⁴.
- المنهج ينبع من الإنتاج وليس من القواعد المسبقة، وهو بهذا يبيح للكاتب أن يتجاوز كل قواعد الكتابة من نحو وصرف وإيقاع وغير ذلك، فليس له أن يتقيد بنظام معين وعليه أن يبدع سمات أسلوبية خاصة به.
 - الإنتاج الأدبي كل متكامل، وروح المؤلف هي العنصر المركزي الذي تدور حوله سائر العناصر.
 - ينبغي أن نقودنا التفاصيل إلى محور العمل الأدبي، ومن المحور يمكن أن نرى التفاصيل من جديد.
 - نحن نخترق العمل ونصل إلى محوره من خلال الحدس، وهذا الحدس هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس في الإصغاء إلى الأعمال الأدبية.

¹ ينظر: مجيد مطشر عامر، في الفكر اللساني الحديث، ليو سبيتزر وأسلوبية التكوينية، مجلة جامعة ذي قار، العدد 1 المجلد 7، كانون الثاني، 2011، ص 1.

² نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 73 بتصرف.

³ ينظر: موسى رباية: الأسلوبية مفاهيمها واتجاهاتها، ص 11.

⁴ أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، ص 37 وما بعدها بتصرف.

وإغراقا في الذاتية والفردية، وبحثا عن الاستقلال، وفرارا من المعيارية والقواعد اللغوية والفنية الصارمة التي وثقتها البلاغة القديمة يرى سبيتزر أن الفرد مستعمل اللغة غير ملزم بالثقيد بالقواعد المتعارف عليها، وبإمكانه أن يأخذ منها أو يبتدع تركيبا لغويا جديدا يتميز به عن غيره، ويكون بمنزلة أسلوب خاص به وحده¹

وكخلاصة لما سبق فإن الأسلوبية النفسية تتميز بالخصائص التالية.²

- هي نقد للأسلوب ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها.
- يمكن النظر إلى الأسلوبية النفسية على أنها دراسة تكوينية وليست معيارية أو تقريرية فقط.
- إذا كانت أسلوبية التعبير تدرس الحدث اللساني المعبر لنفسه فالأسلوبية النفسية تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين.
- تسعى الأسلوبية النفسية إلى تحديد الأسباب، وهي من أجل هذا تنتسب إلى النقد الأدبي.

ج- الأسلوبية البنيوية

رائد هذا الاتجاه هو ميكائيل ريفاتير (michael riffaterre) وتسمى الأسلوبية الوظيفية باعتبارها تبحث في بنية اللغة ووظيفتها، وهي امتداد لمذهب شارل بالي ونظرية دوسوسير اللسانية التي قامت في بعض مقولاتها على التفريق بين اللغة والكلام³

ويشير لفظ البنيوية إلى المنهج البنيوي الذي ميّز الدراسات اللسانية والأدبية والنقدية المعاصرة " وتُعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكوّنة للنص، وبالدلالات والإيحاءات التي تستمر بشكل متناغم⁴ ولعل هذا ما يميز بين المنهج البنيوي المنبثق من الشكلائية الروسية والأسلوبية البنيوية؛ فإذا كانت البنيوية تبحث في داخل النص باعتباره بناء لغويا منغلقا على نفسه وتسعى للكشف عن العلاقات التي تربط بين عناصره الداخلية فإن الأسلوبية البنيوية تتجاوز ذلك إلى البحث في الدلالات والإيحاءات، لأنها تهتم بوظائف اللغة وليس ببنييتها فقط، والخطاب الأدبي في نظرها يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل غايات محددة.⁵

¹ ينظر: خيرات محمد فلاح الرشود: شعر المرفقّين، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: محمد موسى العيسى، 2010.2011، ص13.

² منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص43 بتصريف.

³ بوعلام رزيق: الخصائص الأسلوبية في نونية أبي البقاء الرندي، ص27 بتصريف.

⁴ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص86.

⁵ المصدر نفسه، ص86 بتصريف.

ويعرّف ريفاتير هذه الأسلوبية بأنها "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حلّ لها وجد لها دلالات تمييزية خاصة مما يسمح بتقرير أن الكلام يُعبّر والأسلوب يبرز"¹

ومن التصورات التي جاء بها ريفاتير أن دراسة الظاهرة الأسلوبية تمر بمرحلتين.

- مرحلة الوصف. ويسمىها مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، حيث يمكن في هذه المرحلة إدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسه اللغوي، فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي تؤثر طمأنينة اللغة.

- مرحلة التأويل والتفسير للظواهر الأسلوبية الواردة في النص من أجل الغوص فيها وفك مغاليقها.²

وما دامت الأسلوبية البنوية تهتم بالوظيفة التواصلية للغة، ولأن المتلقي عنصر فاعل في العملية فإنها أولت المتلقي أهمية بالغة في ملاحظة ردود أفعاله من خلال استنفار حساسيته حيث يصبح أساس تعريف الأسلوب هو مقياس المفاجأة تبعا لردود الفعل عند اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب³

ولئن كان الاهتمام بالمخاطب ودوره في اكتشاف بنية النص وعناصره في صلب اهتمام نظرية التلقي في النقد المعاصر فإن التراث العربي قديما يشير إلى ضرورة وجود قارئ نموذجي يستطيع تفعيل النص والتفاعل معه لخلق اللذة المطلوبة وإحداث الأثر المنشود، " فلكل مخاطب حال يلائمها طبقة من طبقات الكلام ودرجة من درجاته، والكلام الأبلغ هو الأكثر مطابقة لمقتضى حال المخاطب"⁴ وهو أمر مستفيض في تراثنا النقدي العربي والذي أكدته الأسلوبية الوظيفية فإن المتلقي لا يكتفي بفهم الرسالة، بل يحاول التعرف عليها عقليا ووجدانيا من خلال معاينة تجربة هذا النص بما فيه من أفكار وأحاسيس، وعمله في النص ليس متعة فحسب، بل عملية تشاركية قائمة على الحوار بين المبدع والمتلقي، وبالغ بارت فساوى بين المبدع والمتلقي؛ فتحدت عن القراءة

¹ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص83.

² ينظر: نادية طهار، الخصائص الأسلوبية في شعر محيي الذي بن عربي، أطروحة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، إشراف: محمد عباس، ص20.

³ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص85 بتصرف.

⁴ عبد الرحمن حسن حبتك الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1416هـ

1996م، ج1، ص318.

المنتجة للنص والكتابة القارئة.¹ وعلى هذا فإن ما جاءت به الأسلوبية الوظيفية يمكن رصده في الخصائص التالية.

- القراءة الشاملة المتكاملة للنص الأدبي مما يساعد على تحليله فنياً.
- الاهتمام بالبنيتين؛ السطحية والعميقة للنص (المعنى الباطني والمعنى الظاهري).
- التحليل الشامل للنص الشعري من حيث هندسته ومفرداته وتراكيبه، وبهذا يمكن ملاحظة الوظائف الأساسية للكلمات العمدة والوظائف الثانوية لها، وطريقة تركيب الجمل هل هي بسيطة أم مركبة؟
- يبدي المنهج اهتماماً واضحاً بالجانب الدلالي للكلمات وأثر العلاقات السياقية في تكوين البنية الشكلية للنص، وعلى هذا تكون مهمة الدارس كشف التفاعل الخلاق بين الجانب الشكلي والدلالي في النص الشعري²

د- الأسلوبية الإحصائية

الاتجاه الإحصائي في الأسلوبية أحد أبرز اتجاهات المنهج الأسلوبي المعاصر، والغاية من ذلك السعي إلى خلق منهج دقيق في مجال الدراسات النقدية والأدبية، فإذا كانت الاتجاهات الثلاثة السابقة تعتمد في دراستها بشكل أو بآخر على الجوانب النفسية والشعورية وتركز على قضية الاقتدار اللغوي فإن الأسلوبية الإحصائية تسعى إلى رصد بعض الظواهر اللغوية من خلال عملية التتبع والاستقراء والإحصاء، بعيداً عن الذاتية والانطباعية.

وإذا كان البحث في العلوم الإنسانية خاصة ينطلق من مجموعة من الفرضيات فإن الأسلوبية الإحصائية كروية نقدية ضمن منهج لساني أدبي تنطلق من فرضية أساسها إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكَمِّ. وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص³ ولا يقتصر الأمر على رصد الوحدات المعجمية كعناصر أولية مكونة للنص بل هناك عناصر أخرى في النص الشعري خاصة يمكن رصدها من خلال أسلوب الإحصاء كتتنوع البحور وطبيعة القافية والكميات المعتمدة في حرف الرّويّ ونحو ذلك من العناصر اللغوية التي لا يمكن إغفالها في دراسة النص الشعري. كما أن الأمر لا يقتصر على العناصر المعجمية بل يتناول التراكيب ويدرس الجانب الكمي فيها، ذلك لأن " النص الأدبي بعينه يمتاز باستخدام

¹ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، 1427هـ، 2007م، ص129 بتصرف.

² المصدر نفسه، ص136 بتصرف.

³ ينظر: هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذجي سيميائي لتحليل النص، ص58.

سمات لغوية معينة من بينها طول الكلمات أو قصرها، طول الجمل، نوع الجمل (اسمية، فعلية ظرفية) وحين تحظى هذه السمات بنسبة عالية من التكرار وترتبط بسياقات معينة تصبح خواص أسلوبية، وهذا يبرر أهمية القياس الكمي باعتباره معيارا موضوعيا منضبطا¹

ولئن كان البون شاسعا عند بعض النقاد بين علم الإحصاء والدراسات الأدبية باعتبار طبيعة كل منهما فإن المدافعين عن المنهج الإحصائي في الدراسات الأسلوبية يؤكدون أهمية عملية الإحصاء وأن الإحصاء " قادر على التمييز بين الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية وبين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا"² وبرهن هؤلاء في إثبات العلاقة بين الدراسات الأسلوبية والإحصاء من خلال المظاهر التالية.

- قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند مبدع معين أو في عمل معين، كقياس الجمل الاسمية أو الفعلية.

- قياس النسبة بين تكرار خاصية أسلوبية وتكرار خاصية أخرى للمقارنة بينهما.

- يساهم الإحصاء في التعرف إلى النزعات المركزية في النصوص؛ كاستخدام جمل طويلة مثلا فإنه لا يعني انعدام الجمل القصيرة. هذا بالإضافة إلى بعض المصطلحات الأخرى التي يوظفها أنصار الأسلوبية الإحصائية، كقياس التوزيع الاحتمالي، وهو آلية يمكن من خلالها وصف الاحتمال الذي تتكرر به ظاهرة ما في مجموعة من العينات.³

وعلى الجانب التطبيقي فإن أنصار هذا التوجه يؤكدون أن المناهج الإحصائية الرياضية حققت نجاحا كبيرا في مجال التحقق من شخصية المؤلف واكتشاف صاحب العمل الأدبي في الأعمال المجهولة المؤلف، فإذا كان الباحث مدمنا على القراءة لهذا الكاتب أو ذاك فيمكنه تلمس ملامح أسلوبية في العمل الفني، كما يمكن للباحث الأسلوبية المعتمد على الإحصاء تصنيف جملة من النصوص ضمن مدرسة أدبية معينة وفقا لغلبة عناصر أسلوبية وكثافتها.⁴

¹ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 116.

² سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 1412هـ، 1992م، ص51.

³ المصدر نفسه، ص57 وما بعدها بتصريف.

⁴ المصدر نفسه، ص105 بتصريف.

وبسبب هذه التجاذبات بين القبول والرفض لعملية الإحصاء في النقد الأدبي فقد أورد المعارضون جملة من المآخذ التي قد تحد من نجاعة وفاعلية التحليل الإحصائي، ومن هذه المآخذ.¹

- الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط الملاحظات الدقيقة في الأسلوب، كالظلال الوجدانية والأصداء الموحية.

- البيانات العددية يمكن أن تضيي دقة زائفة على معطيات أكثر تعقيدا من أن تسمح بمثل هذا العلاج.

- التحليل الإحصائي لا يراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي.

- تقديم الكم على الكيف وحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على تشابه سطحي بينهما.

هذا ولقد حاولنا أن لا نقتصر في تحليل البنى الأسلوبية في شعر المعارضة السياسية على مقولات اتجاه واحد، بل سعينا إلى تطبيق كل الأنواع التي ذكرناها. فقد قمنا بعملية إحصاء فيما درستنا للحقول الدلالية، واعتمدنا في تحليلنا لخصائص البنية الصوتية، واعتمدنا الأسلوبية النفسية من خلال حديثنا عن الاختيارات التي تتم على مستوى البحور الشعرية واختيارات حرف الوري وعلاقة ذلك كله بالجوانب النفسية لشعراء المعارضة السياسية كما سعينا إلى تحليل السياقات المختلفة في شعر المعارضة السياسية، إيماناً منا أن السياق يمثل نقطة جوهرية في عملية التحليل الأسلوبي.

¹ حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في " أنشودة المطر " للسيّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2002، ص50. بتصرف.

الفصل الأول: الخصائص الأسلوبية للبنية الصوتية

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

أولاً: الأوزان الشعرية

ثانياً: ثانياً: علاقة البحور الشعرية بالأغراض والمعاني

ثالثاً: القافية

رابعاً: حرف الروي

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

أولاً: موسيقى الجناس

1 - طبيعة الجناس في شعر الخوارج

2 - فاعلية الجناس في شعر الكميت

3 - موسيقى الجناس في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

ثانياً: التنعيم

1 - التنعيم في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

2 - دلالة التنعيم في شعر الكميت

3 - جمالية التنعيم في شعر الخوارج

ثالثاً: الترقيم

1 - طبيعة الترقيم في شعر الخوارج

2 - قلة الترقيم في شعر الكميت

3 - الترقيم في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات بين السياسة والغزل

الفصل الأول: الخصائص الأسلوبية للبنية الصوتية.

تمهيد.

يعرف ابن جني طبيعة اللغة وخصائصها فيقول: "أما حد اللغة فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"¹ ونظرة المعاصرين للغة لا تختلف عن نظرة ابن جني وتعريفه - على الأقل في الطبيعة الصوتية والوظيفية- إذ " تؤكد التعريفات الحديثة الطبيعة الصوتية للغة والوظيفة الاجتماعية، وتنوع البنية اللغوية من مجتمع إنساني لآخر"²

وتمثل اللغة حقلاً مشتركاً بين جملة من العلوم الإنسانية، منها علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة.. وكل حقل من هذه الحقول يتناول اللغة من زاوية معينة، ويعطيها تعريفه الخاص بناء على زاوية الدراسة، لكنها تتفق على أن اللغة ذات طبيعة صوتية ووظيفية، وأنها " نظام من الرموز، وأكثر الأنظمة تركيباً وتعقيداً، وأن الإنسان وحده هو الذي يتعامل بهذا النظام المركب والمعقد"³

وتتناول الدراسات اللسانية المعاصرة ظاهرة اللغة من مستويات متعددة بهدف الوصول إلى المعنى، فهناك المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى النحوي والمستوى المعجمي والمستوى الصرفي، وكلها تهدف إلى بناء عملية تواصلية دلالية. ولغات العالم تتقاطع في جزء كبير من هذه المستويات خاصة منها المستوى الصوتي والدلالي والتركيبي، ومع هذا فهناك تباين بين الدارسين في حصر هذه المستويات.

وإذا كان النص الأدبي - شعراً أو نثراً - يخضع للتحليل الأسلوبي فإن الشعر أكثر ملاءمة للتحليل الأسلوبي بالنظر لما يتميز به من خصوصيات فنية وجمالية ناتجة عن اختيارات صوتية وتركيبية، وهذه الاختيارات بدورها تمثل استقلالية أسلوبية تميز شاعراً عن شاعر.

وبناء على ما سبق فإن التحليل الأسلوبي للنص الشعري يبدأ من البنية الصوتية، وأول ذلك دراسة الموسيقى الخارجية فيما يعرف بالوزن والقافية، لأن هذه البنية تشكل فارقاً بين الشعر والنثر.

¹ عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ج1، ص33.

² محمود فهمي حجازي: أسس علم اللغة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 2003، ص7.

³ محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ص10 بتصرف.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

أولاً: الأوزان الشعريّة

ثانياً: ثانياً: علاقة البحور الشعرية بالأغراض والمعاني

ثالثاً: القافية

رابعاً: حرف الروي

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

أولاً: طبيعة الأوزان الشعرية

ما جرى عليه اصطلاح النقاد قديماً وحديثاً أن الكلام لا يسمى شعراً إلا إذا توفر فيه عناصر الوزن والقافية، ويكوّن العنصران ما يسمى بالموسيقى الخارجية. ولم يكن للعرب قديماً علم بالوزن والقافية، إنما كان الشعر يجري على ألسنتهم بدهاء، ويدركون بذوقهم أهمية الوزن والقافية. أما العروض كعلم له أصوله وقواعده فقد وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي* الذي تمكن بذكائه وإحساسه وذوقه أن يضبط موازين وبحورا للشعر العربي من خلال ما يسمى بعلم العروض، وهو عبارة عن "ميزان للشعر يشتمل على القواعد والأصول التي وضعها الخليل"¹

وبصرف النظر عن الطريقة التي ابتكر بها الخليل هذا العلم فإن كل من جاء بعده احتكم إلى قواعده في صناعة الشعر "واعتبروا علم العروض المقياس الفني الظاهر الذي تعرض عليه الأبيات الشعرية للتأكد من صحة وزنها"²

وقد بنى الخليل هذه القواعد والقوانين على جملة من المصطلحات التي تحدد طبيعة هذا العلم، كالبحر والقافية والصدر والعجز والعروض والضرب والحشو وغير ذلك مما يتفرع عن هذه المصطلحات³ كما أن البحور الشعرية في عروض الخليل ستة عشر بحراً، ولا يسمى الكلام شعراً إلا إذا بني على وفق هذه البحور. وما زالت هذه البحور تمثل قانوننا صارماً عند النقاد والأدباء والشعراء.

وقد جاءت البحور الشعرية في شعر المعارضة السياسية متنوعة، وذلك تبعاً للخصائص النفسية والإيديولوجية لكل حزب. ولا شك أن لهذه الخصائص تأثيراً على البنية السطحية والبنية العميقة للنص الشعري.

* الخليل بن أحمد الفراهيدي، من أئمة اللغة والأدب وهو أستاذ سيبويه، ولد عام 100هـ، أبدع بدائع لم يسبق إليها، فمن ذلك تأليفه كلام العرب على الحروف في الكتاب المسمى بكتاب العين، فإنه هو الذي رتب أبوابه وتوفي قبل أن يحشوه، له عدة كتب منها "كتاب العين"، ومنها "معاني الحروف"، ومنها "كتاب العروض" توفي الخليل عام 170هـ، الزركلي، الأعلام، 2/314.

¹ غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2، 1992، ص15.

² المصدر نفسه.

³ ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1412هـ، 1991م، ص11 وما بعدها.

أما الخواارج فرغم بعدهم عن الصناعة الشعرية إلا أن أول ما يصادف المتلقي لشعر الخواارج هو تلك العواطف والمشاعر الثابتة، أو ما يسمى بالصدق الفني، يتجلى ذلك في المعجم اللغوي المشحون بكثير من معاني الالتزام والصرامة أمام القيم والمبادئ التي نهضوا من أجلها، وقبل الوقوف على طبيعة الوزن الشعري عند الخواارج ننبه إلى أن عامة شعراء الخواارج لم يكونوا أهل صناعة، وغاية ما في أشعارهم أنهم عرب أقحاح وانتهم سليقتهم العربية فأخرجوا كوامن ما في صدورهم، وباستثناء الطرماح بن حكيم* وعمران بن حطان وبدرجة أقل قطري ابن الفجاءة** وعمرو بن الحصين العنبري*** فإن جل قصائدهم عبارة عن مقطوعات شعرية صغيرة، وليس للمذكورين ديوان مطبوع إلا الطرماح بن حكيم. والأدباء والنقاد اصطالحوا - على ما هو مشهور - على أن القصيدة الشعرية "مجموعة من سبعة أبيات فصاعدا، ذات قافية واحدة ووزن واحد وتفعيلات ثابتة لا يتغير عددها، تقوم على وحدة البيت"¹ وإذا ما أخذنا هذا المقياس كأساس لمصطلح القصيدة فإن عدد القصائد على ما جمعه إحسان عباس في شعر الخواارج يبلغ أربعة وأربعين قصيدة؛ أقلها سبعة أبيات وأطولها ستة وخمسين بيتا، على أننا قد نحتاج أحيانا إلى التمثيل بمقطوعات لا يصل عدد أبياتها إلى سبعة أبيات. أما البحور الشعرية المستعملة في شعر الخواارج فقد تنوعت وتباينت كثرة وقلة؛ فأكثرها استعمالا بحر الطويل ثم البسيط فالوافر ثم الكامل ثم الخفيف، ويمكن أن نمثل بهذا الجدول مع تحديد النسبة المئوية لكل بحر.

* الطرماح بن حكيم بن الحكم، من طيء، (توفي نحو 125 هـ) شاعر إسلامي فحل. ولد ونشأ في الشام وانتقل إلى الكوفة، فكان معلما فيها. واعتقد مذهب الشراة من الأزارقة. وكان هجاء، معاصرا للكميت صديقا له لا يكادان يفترقان. الزركلي، الأعلام، 3/ 225.

** قطري بن الفجاءة (ت 78 هـ) أبو نعامة المازني التميمي، من رؤساء الأزارقة وأبطالهم، كان خطيبا فارسا شاعرا. استقل أمره في زمن مصعب بن الزبير لما ولي العراق نيابة عن أخيه عبد الله. وبقي قطري ثلاث عشرة سنة يقاتل ويسلم عليه بالخلافة وإمارة المؤمنين. والحجاج بن يوسف يسير إليه جيشا بعد جيش، وهو يردهم ويظهر عليهم. الزركلي، الأعلام، 5/ 201.

*** عمرو بن الحصين العنبري، مولى بني تميم، وله قصيدته البائية تبلغ ثمانية وعشرين بيتا، والتي مطلعها.

ما بَالُ هَمِّكَ لَيْسَ عَنكَ بِعَارِبٍ يَمْرِي سَوَابِقَ دَمْعِكَ الْمُتَسَاكِبِ

رواها الأخفش عن السكري والأحول وثعلب، وكان يستجدها ويفضلها، إحسان عباس، شعر الخواارج، ص 258.
¹ ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م، ص 376.

النسبة المئوية	عدد الأبيات	عدد القصائد	البحر
47.99%	239 بيتا	24 قصيدة	الطويل
15.65%	68 بيتا	8 قصائد	البسيط
07.83%	39 بيتا	5 قصائد	الوافر
18.87%	94 بيتا	3 قصائد	الكامل
06.080%	30 بيتا	2 قصيدة	الخفيف
3.21%	16 بيتا	1 قصيدة	المنسرح
02.40%	12 بيتا	1 قصيدة	الرمل
100%	498	44 قصيدة	المجموع = 07 بحور
43.75%	////	//	النسبة المئوية للبحور المستعملة.

ما يلاحظ على هذا الجدول هو قلة استعمال البحور الشعرية مع كثرة القصائد في شعر الخواجر، وفي ذلك دلالة على أن شعراء الخواجر لم يكونوا أهل صناعة، هذا من جهة. ومن جهة ثانية فإننا نلاحظ الفارق الكبير في طبيعة البحور المستعملة؛ فقد نال بحر الطويل حصة الأسد بأربعة وعشرين قصيدة، وبمائتين وتسعة وثلاثين بيتا، وهو ما يمثل نصف شعر الخواجر، بينما جاء بحر الرمل والمنسرح والخفيف بأقل نسبة، وهذا أيضا ربما يتفق مع الطبيعة الموسيقية لهذه البحور التي لا يركبها إلا القليل من الشعراء، وهو ما يتفق مع نفسية الخواجر كما سنبين ذلك في حديثنا عن علاقة البحور الشعرية بالأغراض والمعاني.

ويتقاطع الشيعة مع الخواجر في كثير من الملامح الفنية والسياسية. فقد كان الكميّ صاحب صنعة، يؤكد ذلك ميزتان في شعره، أحدهما طول نفسه في مدح بني هاشم فالقصيدة الواحدة تبلغ مآت الأبيات وهذا ما لا نجده عند غيره من شعراء المعارضة السياسية، والثانية التزامه بالتقاليد القديمة في مطالع القصائد إذ لا تكاد تخلو قصيدة من الهاشميات من مقدمة طللية أو غزلية، مع معجم شعري يتسم بالعمق إلى حد الغرابة أحيانا وهذا أيضا ما لا نجده عند غيره.

ويمكن إحصاء البحور المستعملة في شعر الشيعة، وعدد أبياتها وعدد المرات التي تكررت فيها من خلال هذا الجدول.

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	2 قصيدة	251 بيتا	47.003%
المنسرح	1 قصيدة	133 بيتا	24.90%
الخفيف	1 قصيدة	103 بيتا	19.28%
المتقارب	1 قصيدة	33	6.17%
البسيط	2 قصيدة	14 بيتا	2.62%
المجموع = 05 بحور	08 قصائد	534	100%
النسبة المئوية للبحور المستعملة	///	///	31.25%

وفي هذا الجدول مؤشرات تشبه ما هو موجود عند الخواارج، فمع قلة القصائد الهاشمية (11) قصيدة وهو ما يعادل بالتقريب ربع قصائد الخواارج، ولكن لما كانت قصائد الخواارج صغيرة في حجمها فإن عدد أبيات قصائد الكمييت أكثر منها عند الخواارج، ولو أخذنا بحر الطويل على سبيل المثال لوجدناه في شعر الكمييت لا يعدو قصيدتين، غير أن أبيات القصيدتين عند الكمييت تفوق نظيرتها عند الخواارج الذين وظفوا بحر الطويل في أربعة وعشرين قصيدة، وهذا يحيلنا إلى قضية جوهرية في دراسة الشعر العربي، وهي قضية طول النفس، وقضية الصنعة الشعرية. ولا ريب أن الكمييت كان طويل النفس ومن أهل الصنعة. ومن صور التقارب بين شعر الخواارج والشيعة الاشتراك في توظيف مجموعة من البحور وهي بحر الطويل والبسيط والخفيف والمنسرح، وهو ما يشكل نسبة النصف من البحور الحزين، وهو تشابه يعكس التقارب في المضامين والأخيلة والقيم والصدق الفني تكاد تساوي النسبة ذاتها.

إن ما ذكرناه عن الشيعة والخواارج يختلف عما هو موجود عند الزبيريين من حيث طبيعة البحور المستعملة كثرة وقلة، ولهذا التباين أسبابه، فقد كان عبيد الله بن قيس الرقيات* من شعراء النسيب وهو أشهر به من شعر السياسة، ومع أنه معدود في الطبقة السادسة من

* عبيدالله بن قيس بن شريح بن مالك، من بني عامر بن لؤي: شاعر قريش في العصر الاموي. خرج مع مصعب بن الزبير على عبد الملك بن مروان. ثم انصرف إلى الكوفة بعد مقتل ابني الزبير. وقصد الشام فلجأ إلى عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، فسأل عبد الملك في أمره، فأمنه، فأقام إلى أن توفي. أكثر شعره الغزل والنسيب، وله مدح وفخر. ولقب بابن قيس الرقيات لانه كان يتغزل بثلاث نسوة، اسم كل واحدة منهن رقية. وأخباره كثيرة معجبة. وقيل: اسمه عبد الله. والصواب التصغير. الزركلي: الأعلام، 4/196.

طبقات ابن سلام الجمحي¹ إلا أن شعره في باب السياسة كان دون بقية شعراء المعارضة السياسية، على الرغم من أنهم لم يصنّفوا في الطبقات كما أنه يختلف عن غيره من خلال تذبذب مواقفه السياسية، فهو أحياناً زبيرى الهوى يمدح بني الزبير ويفديهم بالنفس والولد، وهو من جهة أخرى قرشي متعصب لا يرى سيادة ولا حكماً إلا لقريش، وهو بعد ذلك كله أموي مادح متزلف. وقد انعكست هذه الجوانب على تجربته الشعرية، وطفا على سطح قصائده السياسية الاضطراب ذاته الذي تجلّى في عقيدته السياسية، والجدول التالي يبين هذا الاختلاف.

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الخفيف	03 قصائد	108 أبيات	33.96 %
الكامل	05 قصائد، 03 مجزوء، 02 تام	75 بيتا	23.58 %
المنسرح	03 قصائد	85 بيتا	26.72 %
الطويل	02 قصائد	30	9.43 %
الوافر	01 قصيدة	20 بيتا	6.28 %
المجموع = 05 بحور	14 قصيدة	318	100 %
النسبة المئوية للبحور المستعملة	///	///	31.25 %

إن ما يظهر في هذا الجدول يختلف تمام عما لاحظناه في شعر الخوارج والشيعة فعلى مستوى الكم هناك أربعة عشر قصيدة لا يتجاوز عدد أبياتها ثلاثمائة وثمانية عشر بيتاً، وهو ما يساوي ثلاث قصائد من شعر الكميت. وعلى مستوى الشكل كان البحر الغالب هو بحر الكامل الذي تكرر في خمس قصائد. ثم إن هذا البحر وقع فيه اضطراب للشاعر فقد جاء هذا البحر تاماً في قصيدتين، وفي الثلاثة الأخرى جاء مجزئاً، وهو اضطراب آخر في شعر ابن قيس الرقيات وهو انعكاس طبيعي لما عاشه الشاعر في حياته السياسية وهذا يؤكد وهي مدى تأثر الشعر بالواقع السياسي الذي كان سائداً، فقد انعكست كثير من المعطيات السياسية على سطح قصائد الشعراء وليس ذلك إلا لأن السياسة والشعر ظاهرتان اجتماعيتان يجري عليها من التأثير والتأثر ما يجري على سائر الظواهر المتجانسة، وفي

¹ محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق. محمود شاكر، دار المدني. جدة، ج2، ص647.

الجدول التالي إحصائيات إجمالية تؤكد مواضع التشابه والاختلاف بين شعراء المعارضة السياسية.

المجموع	عدد أبيات			التفصيل			عدد المرات إجمالاً	البحر
	الرقيات	الكميت	الخواج ج	الرقيات	الكميت	الخواج ج		
520 بيتا	30	251	239	2	2	24	28 مرة	الطويل
82	0	14	86	0	2	8	10 مرات	البسيط
79	20	20	39	1	1	5	7 مرات	الوافر
234	85	133	16	3	1	1	5 مرات	المنسرح
172	78	0	94	05 2 سليم 3 مجزوء	0	3	8 مرات	الكامل
241	108	103	30	3	1	2	6 مرات	الخفيف
12	0	0	12	0	0	1	1 مرة	الرمل
33	0	0	33	0	1	0	1 مرة	المتقارب

بعد هذا الأرقام يمكن الوقوف على جملة من القضايا الأسلوبية - المتوافقة أحيانا والمتباينة أحيانا أخرى - في شعر المعارضة السياسية.

- 1 - استعمل الشعراء ثمانية بحور من مجموع ستة عشر بحرا من بحور الشعر العربي، وهو ما يساوي نسبة مئوية 50 % من مجموع البحور الشعرية، ولهذا الرقم دلالتة؛ فهو يضيف على هذا اللون من الشعر نوعا من التوازن في الشكل والذي هو امتداد للتوازن في الأغراض الشعرية وفي الالتزام بالقيم والمبادئ التي آمن بها هؤلاء الشعراء ووظفوا لأجلها أشعارهم.
- 2 - تفاوت الشعراء في حجم الإنتاج خاصة في الشعر السياسي، وقد كان شعر الخواج أكثر تنوعا في البحور وأكثر في عدد القصائد، ومرد ذلك أن شعر الخواج عبارة

عن مقطوعات قصيرة، قد يصدق عليها اصطلاح القصيدة لأنها ليست كذلك القصائد المطولات التي تميز شعر أهل الصنعة.

3 - يخضع هذا التفاوت في عدد القصائد والأبيات إلى طبيعة الشعراء واختلاف أغراضهم الشعرية، فمن الشعراء من هو صاحب صناعة يسعفه النفس الطويل والغرض المناسب فتأتي القصيدة طويلة كما في بعض قصائد الكميت، ويدل على ذلك عقد مقارنة بين شعر الخوارج وشعر الكميت، فمن جهة عدد القصائد يفوق شعر الخوارج شعر الكميت، ولكن من جهة عدد الأبيات أو الممارسة الفنية والصناعة الشعرية نجد السبق لشعر الكميت، والسبب واضح وهو طول النفس عند الكميت ومعايشة اللحظة عند شعراء الخوارج.

4 - من عوامل هذا التفاوت في الأرقام الحالة النفسية والاجتماعية للشعراء والتي تفرض نسقا شعريا حسب الوجدان والتجربة الشعرية ومكانة الشاعر ومنزلته بين أقرانه، وهذا ما يمنح شعر الكميت نوعا من التميز والسبق، فكل شعراء الخوارج ليس لهم ديوان مطبوع باستثناء الطرماح الذي يختلف شعره عن النسق الفني الذي يميز شعر الخوارج ولم يترجم لأحد منهم على أنه من الشعراء المبرزين كما في طبقات ابن سلام، وحتى الطرماح بن حكيم لم يصنفه ابن سلام في طبقاته مع أنه كان قرينا لشعراء النقائض، وله مع الفرزدق معارك وسجلات، بينما حفظت المكتبة الشعرية العربية للكميت ديوانين الهاشميات والديوان العام، وهو فوق ذلك ممن ترجم له ابن سلام في طبقاته حين ترجم للكميت بن معروف وذكر الكميت ابن زيد وعده من المكثرين¹

ثانيا: علاقة البحور الشعرية بالأغراض والمعاني

كان الهدف من ذكر الإحصائيات والجداول السابقة الوصول إلى إيجاد علاقة بين البحور الشعرية والأغراض والمعاني على ما قرره النقاد قديما وحديثا، إذ تعد العلاقة بين بحور الشعر وأغراضه ومعانيه من القضايا الشائكة التي ما زال النقاش فيها قائما، وإذا كانت اللغة أداة للتواصل العادي فإن الاختيارات الصوتية والتركيبية عند أي مبدع لها ما يبررها، ومن ثم فإن قضية العلاقة بين البحور الشعرية والأغراض والمعاني تطرح نفسها بإلحاح على عدة أصعد؛ منها عدم وجود تصور كامل وسليم عند النقاد حول ضرورة مناسبة كل بحر من البحور لغرض من الأغراض الشعرية، ومنها ميل الشعراء إلى بحور بعينها يوظفونها باعتبارها أكثر موافقة من غيرها لهذا الغرض أو المعنى الذي يخوض فيه الشاعر ومن جهة

¹ ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص195.

أخرى فإن العلاقة بين الحالة الشعورية والنفسية للشاعر وما يوظفه من البحور تقتضي وجود اختيارات عروضية وعلاقة ذلك كله بالحالة النفسية للمبدع.

ما يمكن أن نؤكد في حديثنا عن هذه القضية أنها - مبدئياً - تخضع للذوق الفني فقط وليس لها قواعد صارمة يمكن الاحتكام إليها. ولعل أول من أثار هذه القضية من النقاد العرب المتقدمين حازم القرطاجني من خلال نظريته النقدية، حيث يرى أن أغراض الشعر "لما كانت شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك القصائد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"¹

ولم يأت حازم القرطاجني ببدع من القول، بل له في ذلك سلف، وهو متأثر في ذلك باليونان، فقد أشار إلى أن شعراء اليونان كانت تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا يتعداه إلى غيره²

وإذا كان هذا على مستوى الممارسة والتطبيق فالأمر كذلك على مستوى التنظير فالنقاد والفلاسفة اليونانيون أشاروا إلى هذه القضية، ومن أقدم من أشار إليها أرسطو حيث رأى " أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين؛ أولاهما غريزة المحاكاة والتقليد والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم"³

وما دام الشعر يخضع للموسيقى والنغم، فإن طبيعة النغم تخضع للحالة النفسية والشعورية التي تصاحب عملية الإبداع، فهناك أنغام تدل على الحزن، وأخرى توحى بالسعادة والفرح وبين ذلك أنغام تعبر عن حالات نفسية وشعورية يلمسها كل من له ذوق وإحساس، ولغة العرب من أكثر اللغات التي تعتمد على النغم الموسيقي، ويأخذ هذا النغم أشكالاً عدة فهناك الوزن والقافية، وهناك الوقف والابتداء، وهناك طبيعة الحروف المستعملة في النص الإبداعي، كل ذلك له مدلولاته. ومن أمثلة ذلك " أن العرب إذا ترنمت في الإنشاد ألحقت الألف والواو والياء فيما ينون ولا ينون، لأنهم أرادوا مد الصوت"⁴

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ببيروت لبنان، ط3، 1986، ص266.

² المصدر نفسه.

³ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص12.

⁴ محمد بن سهل، أبو بكر بن السراج: الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط3

1417هـ، 1996م ج2، ص384

وعلى هذا فيمكن أن تكون هناك مقصدية في اختيار الأوزان الموسيقية لتناسب الأغراض والمعاني التي يرمي إليها الشاعر. ولربما جاء الانسجام بين الوزن والغرض اتفاقاً دون قصد انطلاقاً من الحالة النفسية والشعورية التي يكون عليها الشاعر.

ويؤكد هذه العلاقة جماعة من المعاصرين، ففي أثناء رده على من ينكر وجود هذه العلاقة يتساءل الأستاذ عبد الله الطيب على لسان القارئ: "أتعني أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحورا بأعينها وتنفّر من بحور بأعينها؟ ألسنا نجد مرثي في الطويل وأخرى في البسيط وأخرى في المنسرح؟ ألا يدل هذا على أن أي بحر يصلح أن ينظم فيه أي غرض؟ والجواب: بلى - كما يظهر - ولكن كلا - لو تأمل الناقد ودقق - فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، وهل يُتصور أن يصلح بحر الطويل للشعر المعبر عن الرقص؟"¹

لعل المتأمل يرى أنها وجهة نظر مقبولة إلى حد ما إلا أنها ليست مطردة فلا تخضع لقواعد نظرية وتطبيقية. وأي قضية غير مطردة لا تصلح أن تكون مسلمة، إنما هي مجرد تأملات وآراء تعتمد على الذوق أكثر من أي شيء آخر. وما لا يجعلها مسلمة أن الواقع يشهد أن البحر الواحد قد يبنى عليه مجموعة من الأغراض، ويؤكد أن جل علماء البلاغة والعروض من المتقدمين والمحدثين يؤكدون وجود علاقة بين البحر المستعمل والغرض أو المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، فهناك سمات مميزة لبحر عن بحر، فبحر الطويل - مثلاً - يصلح للغرض الفلاني، والبسيط ينسجم مع هذه المعاني وهكذا، ويمكن ذكر بعض النماذج التي مثل بها علماء البلاغة والعروض لتأكيد هذه القضية، فيقال في بحر المتقارب " له رنة واضحة ونغمة ماسية مطربة محببة، وهو بإيقاعه هذا يصلح لموضوعات العنف ذات الطابع الحماسي، ولهذا أكثر الشعراء المعاصرون من نظم الأناشيد الحماسية على وزنه"²

ووصفوا بحر الكامل بأنه اسم على مسمى، وخصّوه ببعض الأغراض دون الأخرى، وأن الخليل "أحسن بتسمية هذا البحر بالكامل لأنه يلائم كل أنواع الشعر، ولهذا ركب منته الشعراء السابقون والمتأخرون، وهو أقرب إلى الشدة والعنف منه إلى الرقة واللين"³

¹ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، الكويت، ج1، ص 93 بتصرف.

² عبد الرحمن الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص39.

³ المصدر نفسه، ص 75.

ووصفوا البسيط بوصف آخر يناسبه دون غيره من البحور الأخرى، وأنه "من أكثر البحور استيعاباً للأغراض والمعاني المختلفة، وهو يفوق الطويل رقة وجزالة، وقد أكثر من النظم على وزنه الشعراء العباسيون وأصحاب البديعيات والمدائح النبوية والأناشيد الدينية"¹ وقالوا عن بحر الوافر بأنه أكثر البحور مرونة وأينها وزناً وأغناها موسيقية، يتبع فيه النغم العذب الحنون، وتتطلق الموسيقى الشجية المطربة، نظم عليه الأقدمون والمعاصرون شتى الأغراض والمعاني فاحتواها بكل طواعية ومرونة ويسر² وبهذا الوصف أيضاً يوصف بحر الخفيف³

وقالوا عن الطويل بأنه "أكثر البحور شيوعاً في الشعر العربي، وأنّ ثلث الشعر العربي جاء على هذا الوزن، وهو بحر تام لا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، ولأنه طويل فلا يسوغ أن ينظم عليه الأهازيج والموشحات والأغاني، وأنه بحر ضخم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، واستعمله المتقدمون لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من كلام المولدين"⁴

ويذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى أبعد من ذلك حين يجعلون من القضية مسألة علمية دقيقة فيربطون بين قضية العلاقة بين الوزن والمعنى وبعض الدراسات الطبية الغربية في مجال الطب، ومن هؤلاء إبراهيم أنيس الذي رأى أن بعض الأطباء الغربيين "يربطون في بحثهم وزن الشعر بينه وبين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الجسم السليم بين ست وسبعين (76) مرة في الدقيقة، ويرون أن هناك صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي وقدرته على النطق بعدد من المقاطع، ويقدرّون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة فإذا عرفنا أن بحراً كالطويل يشتمل على ثمانية وعشرين صوتاً مقطوعياً أمكننا أن نتصور أن النطق بببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب"⁵

¹ عبد الرحمن الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص 47 بتصرف.

² المصدر نفسه، ص 80 بتصرف.

³ المصدر نفسه، ص 100.

⁴ غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، ص 36 بتصرف.

⁵ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 173.

والقضية عند إبراهيم أنيس ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية للشاعر، والتي تنعكس بدورها على حركة القلب وانفعالاته وعدد دقاته. " فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والحزن. ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية فهي عند الفرح والسرور سريعة ملتتهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة¹

غير أن أنه يعود بعد هذا للتشكيك في وجود قاعدة ثابتة تستند إليها هذه العلاقة أو القصديّة عند الشاعر في تخير أوزان معينة لأغراض ومعانٍ محددة، ويرى أنه من العسير تحديد إجابة مقنعة، منطلقاً في ذلك من استقراء التجارب الشعرية العربية في مختلف العصور والتي توحى بتعدد الأغراض التي نظمت في وزن واحد " فالموضوعات التي نُظِم فيها الشعر الجاهلي لا تخرج عن الفخر والحماسة والمدح بما في ذلك الرثاء والغزل والوصف في بعض الأحيان، ثم زاد في العصر الأموي كثرة النظم في الغزل، وأصبح فناً مستقلاً من فنون الشعر كما زاد النظم في الشؤون السياسية... فاستعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه²

وبعد كل هذه التساؤلات يصل إلى قناعة منطقية يؤكدّها الواقع ويشهد لها آلاف النصوص من التراث الشعري العربي، وهي "ألاًّ نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وعلى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثاً مستقلاً في كل قصيدة، ليرى من معانيها وموضوعاتها ما إذا كان الشاعر قد وفق في تخير الوزن أو لم يحسن الاختيار³

إن النتيجة التي وصل إليها إبراهيم أنيس تؤكد ما أشرنا إليه وهو أن قضية العلاقة بين المعنى وتخير الوزن ليست قضية رياضية منطقية مطردة، " ذلك أن الوزن الواحد قد استعمل في أغراض عديدة، وفي القصيدة الواحدة أو العديد منها، كما أن أوزاناً مختلفة قد عبرت عن مضمون واحد بل غرض واحد، وعلى هذا الأساس لا ينبغي النظر إلى المسألة السابقة بنظرة آلية ميكانيكية لأن العملية الإبداعية معقدة ومتداخلة⁴

¹ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 173.

² المصدر نفسه، ص 175.

³ المصدر نفسه، ص 178.

⁴ بوقاس عبد الحميد: جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي ميله

العدد الأول، جوان، 2015، ص 119.

ومع كل ما سبقت الإشارة إليه فإن قضية الربط بين البحر والغرض أو المعنى الذي يرمي إليه الشاعر " لم تلق قبولا وتأبيدا من قبل بعض الدراسات الحديثة، فالشعراء في كل أزمانهم وبيئاتهم لم يتخذوا لكل غرض من أغراضهم الشعرية وزنا خاصا بها مستبدلين على ذلك بالقصائد القديمة فالمعلقات - مثلا - قيلت في موضوع واحد تقريبا إلا أنها نظمت في الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكمال¹ ولكن من جهة أخرى قد يُستأنس بالوقوف على هذه العلاقة لتحقيق مزيد من الفهم والمتعة بالنسبة للمتلقي.

ويعد شكري عياد من النقاد المعاصرين الذين أنكروا - بشدة - وجود هذه العلاقة بين الوزن والمعنى أو الغرض، وأن بعض البحور تصلح لأغراض دون أخرى، ورأى أن آراء حازم القرطاجني التي جعلها البعض برهانا على وجود هذه العلاقة تحمل قدرا كبيرا من الذاتية².

ولا يطلق شكري عياد الكلام على عواهنه لكي يؤكد وجهة نظره في كون هذه القضية تخضع للذوق، بل يعتمد إلى الأدلة والبراهين ليثبت تصوره. ومن بين الأدلة اختلاف القائلين بوجود هذه العلاقة في ضبط المسألة من جميع جوانبها، واختلافهم في تصنيف البحور التي تصلح لأغراض ولا تصلح لأخرى ليعقد مقارنة بين أحكام حازم القرطاجني من المتقدمين وعبد الله الطيب من المعاصرين، فالناقدان يجتمعان في كثير من الأذواق فهما يجمعان بين الطويل والبسيط ويتقاربان في الحكم عليهما، وهذا الالتقاء دليل على وجود أحكام ذوقية قائمة على قراءة واسعة وحس مدرب، لكنهما سرعان ما يتناقضان فالمديد عند حازم فيه لين وضعف كالرمل، أما عبد الله الطيب فرأيه مناقض لرأي حازم القرطاجني فالمديد عنده فيه صلابة ووحشية وعنف، والتناقض ذاته يقع بينهما في بحر الهزج³

ولا يقف رأي شكري عياد عند هذه الحجة، بل يرى أن عامة النقاد المتقدمين لم يكن لهم رأي في هذه القضية ولم يشيروا إليها لا من قريب ولا من بعيد، وذلك رغم كثرة اشتغالهم باللفظ والمعنى وتأثر بعضهم - قدامة بن جعفر - بكتاب الشعر الأرسطي والثقافة اليونانية⁴

¹ حسين علي الدخيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص139 بتصرف.

² شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص150 بتصرف.

³ المصدر نفسه، ص151 بتصرف.

⁴ المصدر نفسه، 151.

ليخلص شكري عياد في النهاية إلى أن هذه القضية من ضمن ما ورد إلينا من النقد الأوربي الحديث، لأنها تحتل مكانا هاما في الدراسات الأوربية الحديثة، نتيجة عوامل كثيرة¹ ومهما يكن فإن القضية لا تحتاج إلى كل هذا الجدل واللغط، وما دامت محكومة بالذوق الفني للقارئ فيمكن الاستئناس بها في الوقوف على جمالية النصوص الشعرية القديمة والحديثة، شريطة ألا تتخذ قاعدة مطردة وقانونا عاما يضع لكل بحر أغراضا ومعانٍ لا يصح أن ينظم غيرها على هذا البحر، وبناء على ما سبق سنحاول الوقوف على هذه العلاقة - إعمالا للذوق - في شعر المعارضة السياسية، لنرى كيف أن تباين الحالة النفسية والشعورية أثر على اختيار البحور والأوزان المستعملة بين شاعر وآخر.

إنّ أول ما يطالعنا - ونحن نستجلي هذه العلاقة - كثرة استعمال بحر الطويل، غير أن هذه الكثرة تختلف من شارع لآخر، فعند الخوارج مثلا استحوذ بحر الطويل على نصف المدونة ونظموا على تفاعيله مائتين وتسعة وثلاثين بيتا، وبنسبة مئوية بلغت 47.99% وبلغ عند الكميت 251 بيتا على بحر الطويل من جملة 534 بيتا، وبنسبة مئوية تساوي 47% وهي نسبة مساوية لنسبة الخوارج وهذا يؤكد لنا قضية التلازم بين الغرض والمعنى من جهة، وبين البحر والحالة الشعورية والنفسية للشاعر من جهة أخرى، وهو كذلك مؤشر نفسي قوي على مدى الاستقرار النفسي والالتزام الأيديولوجي فإن الخوارج والشيعية يميزهم الإيمان الراسخ والعقيدة الثابتة التي لا تتزعزع، وإيمانهم العميق بمبادئهم السياسية ينعكس على الاختيارات الموسيقية في البحور الشعرية على ما أشار إليه النقاد القائلون بوجود علاقة بين البحر والحالة الشعورية.

وإذا كان ثلث الشعر العربي قد بني على بحر الطويل فإن لذلك دلالة - في شعر الخوارج خاصة - وهي موافقة هذا البحر للسليقة العربية؛ وتفسير ذلك أن الخوارج لم يكونوا لهم كبير اهتمام بالشعر باستثناء الطرماح بن حكيم وبدرجة أقل عمران بن حطان وقطري بن الفجاءة، ولم يعرف عن شعرائهم اشتغالهم بقرض الشعر بل إن الشعر كمهنة لا يتلاءم مع مبادئهم. فإذا كان أعذب الشعر أكذبه فإن الكذب من الكبائر عند الخوارج وصاحب الكبيرة كافر، غير أن قرب العهد بعصور الفصاحة والبلاغة أسعف قادة الخوارج في التعبير عن حالاتهم النفسية بأسلوب يتسق تماما مع السليقة والفترة التي دأب العرب على انتهاجها.

¹ شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، ص152 بتصرف.

وتتضح هذه الرؤية التحليلية أكثر إذا نظرنا إلى نسبة وجود بحر الطويل في شعر الزبيريين، فمن مجموع ثلاثمائة وثمانية عشر بيتا لم نجد له من بحر الطويل إلا ثلاثين بيتا ونسبة مئوية لا تتعدى 9.43% وهي نسبة قليلة مقارنة بما هو موجود عند شعراء الخوارج وفي شعر الكميت، وهنا نتساءل عن سر هذا التفاوت لنقف على ذلك الارتباط الوثيق بين الغرض والبحر، أو بين الميزان الشعري والحالة النفسية، وهو ما يؤكد عدم التوازن بين البنية الصوتية في صورة البحور الشعرية والحالة النفسية والوجدانية المضطربة التي عاشها الشاعر، وقد انعكست تقلباته السياسية على سطح قصائده مما ولد نوعا من عدم الاستقرار الفني. غير أن الاتساق والانسجام في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات في باب الغزل لا يضارع، فله فيه القدر المعلى.

إن الإيمان بالقيم والمبادئ والقناعة الكاملة بجدواها وصحتها لازم الخوارج في شتى مناحي حياتهم، ولا أدل على ذلك من أنهم بذلوا أرواحهم من أجل مبادئهم، فكان من لوازم هذا الثبات أن يضعوه في إطار صوتي يجسد شعورهم العميق وعقيدتهم الراسخة، وليس هناك إطار أحسن من بحر الطويل الذي يدل اسمه عليه، فقد ركبوا هذا البحر كما ركبوا بحر الأهوال والحروب والمخاطر، ونظموا عليه شتى أغراضهم، من فخر وحماسة ورتاء وغزل أحيانا، فمن الرثاء قول العيزار بن الأخنس الطائي في رثاء قتلى النهروان، حيث يصور ثبات الخوارج على المبدأ ووفائهم للأموال من أصحابهم.

ثَمَانُونَ مِنْ حَيِّي جُدَيْلَةَ قُتِلُوا عَلَى النَّهْرِ كَانُوا يَخْضِبُونَ الْعَوَالِيَا
يُنَادُونَ: لَا، لَا حُكْمَ إِلَّا لِرَبِّنَا حَنَانِيكَ فَاعْفِرْ حُوبِنَا وَالْمَسَاوِيَا¹

ونظموا حماساتهم وشجاعتهم التي أقر لهم بها أعداؤهم على بحر الطويل، وكأنهم يعبرون عن طول نفس في ساحات الوغى وفي المواقف السياسية، وقد عبر عن ذلك معاوية ابن جوين وهو محبوب في سجن العدو بلا مهادنة ولا مهادنة.

فِيَا لَيْتَنِي فِيكُمْ عَلَى ظَهْرِ سَابِحٍ شَدِيدِ الْفُصَيْرِي دَارِعًا غَيْرَ اعْزَلَا
وَيَا لَيْتَنِي فِيكُمْ أَعَادِي عَدُوِّكُمْ فَيَسْفِينِي كَأْسِ الْمَنِيَّةِ أَوْلَا

إلى أن يقول.

فِيَارِبِّ جَمْعٍ قَدْ فَلَّتْ وَغَارَةٌ شَهِدْتُ، وَقَرْنٍ قَدْ تَرَكْتُ مُجَدَّلَا²

¹ إحصان عباس: شعر الخوارج، ص32، والحبوب: الاثم، وقد ضبطت كلمة (حوب) بفتح الحاء، والصحيح

الذي جاء القرآن على وفقه ضم الحاء ﴿ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا ﴾ [النساء، 2]

² المصدر نفسه، ص45.

ولأنهم عاشوا الحياة كما أرادوها، ولم يُكرهوا يوماً على فعل ما لا يريدون فقد نظموا على بحر الطويل قصائد جميلة في الغزل، فكانت متنفساً لقطري بن الفجاءة يتخلص بها من الصرامة الدينية والعسكرية التي عرف بها، وفي قصيدته التي نظمها في زوجه أم حكيم يربط رغبته في الحياة بوجودها، وإلا فهو زاهد فيها، يقول.

لعمرك إني في الحياة لزاهدٌ وفي العيش ما لم ألقَ أمَّ حكيم
مِنَ الحَفَرَاتِ البِيضِ لم أرَ مثلها شِفَاءً لِدِي بَثٌّ وَلَا لِسَقِيمِ
لعمرك إني يومَ أَلْطَمُ وجهها على نائباتِ الدهرِ غيرُ حليم¹

وخلاصة القول فإن مواقف الحياة تختلف باختلاف القيم الشعورية، ومع اختلاف المواقف الشعورية والعاطفية تختلف البحور الشعرية. ومن الغرائب أن يوظف الخواج بحرين يدلان دلالة مطابقة على حياتهم في مظهرين من أقوى مظاهرها، فمن جهة العقيدة والمبادئ تجددهم ثابتين راسخين كثبات بحر الطويل الذي يتمنع أن يكون مجزوءاً أو منهوكاً أو مشطوراً " وإليه - مع البسيط - يعمد أصحاب الرصانة، وفيه يفتضح أهل الركافة والهجنة وهو أرحب صدرا وأطلق عنانا وألطف نغما، وهو يتقبل من الشعر ضرورياً عدة² وعلى المستوى الفكري كانوا يتميزون بالبساطة والسطحية، فكان بحر البسيط الذي يأتي في الدرجة الثانية بالنسبة للبحور المستعملة عندهم ليصور هذه البساطة.

وبالنظر إلى التقارب الشديد الذي رأيناه والخصائص المشتركة في شعر الخواج وشعر الشيعة فإن ما قيل عن شعر الخواج حول علاقة البحر بالمعنى أو الغرض ينسحب على شعر الشيعة، فقد ظهرت شخصية الكمية قوية في هاشمياته، عبرت عن إيمانه العميق بالمبادئ التي تَمَثَّلُها في حياته وفي شعره، وأبرزها حب الهاشميين من جهة، وانتقاده اللاذع للأمويين وسياستهم في إدارة الدولة من جهة ثانية، ولم يُعرف عنه أنه داهن أو هادن، بل كان يصرِّح بذلك في أيام عز الدولة الأموية، وكان ولاؤه لبني هاشم ثابتاً لا يتغير، ولذلك أحسن اختيار بحر الطويل وعاء لتجسيد هذه الشخصية الشعرية والسياسية، ومما يدل على ما ذكرنا قوله في قصيدته الثانية من الهاشميات والتي تعتبر بحق نموذجاً للتدليل على صحة وجود علاقة بين الغرض والبحر، فهي من بحر الطويل، وهي من أطول القصائد

¹ إحسان عباس: شعر الخواج، 106.

² عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص443.

حيث بلغت مائة وأربعين بيتاً، وهي فوق ذلك صوّرت طول نفس الشاعر مع أن الأغراض التي تناولها لا تزيد عن غرضين؛ مدح بني هاشم وذم الأمويين، يقول في الغرض الأول.

إلى النَّفَرِ البِيضِ الَّذِينَ بِحُبِّهِمْ إلى اللَّهِ - فيما نابني - أتقربُ
بني هاشمٍ رهطِ النَّبِيِّ فإني بهم ولهم أرضى مراراً وأغضبُ¹

وفي الغرض الثاني يُعرِّض بمعاوية وولديه فيقول.

بحقِّكمُ أمستَ فُرَيْشٌ تَقُودُنَا وبالقدِّ منها والرديفينِ نركبُ
رُدافى علينا لم يُسيمُوا رعيَّةً وهمُّهُمُو أن يمتروها فيحلبوا²

لكن الأمر يختلف تماماً عند عبيد الله بن قيس الرقيات، والاختلاف هنا لا يعني نفي العلاقة بين البحور التي اعتمدها وشخصيته السياسية وحالته الوجدانية، بل في طبيعة البحور الشعرية الطاغية على شعره السياسي والتي تختلف عن نظيراتها في شعر الخوارج والكميت. وأبرز هذا الاختلاف قلة توظيفه لبحر الطويل الذي يتسق مع الطبيعة العربية والإحصائيات السابقة توضح ذلك، ففي بحر الطويل - مثلاً - بنى عليه قصيدتين وهو من جهة العدد متساو مع الكميت، لكن عدد أبيات القصيدتين يظهر فارقاً كبيراً بين الشعارين وفي بحر البسيط لم ينسج ابن قيس على منواله أي قصيدة، وهي صورة معبرة عن الحياة المعقدة التي عاشها الشاعر والتي تراوح فيها بين الولاء للزبيريين مرة وللأمويين مرة أخرى، لقد كانت البحور المستعملة - من وجهة نظرنا البسيطة - معبرة بحق عن الحالة الوجدانية وانعكاساً للمواقف السياسية، وهذا يعطي انطباعاً واضحاً حول شخصية الشعراء ومواقفهم السياسية والتزامهم بالقيم التي آمنوا، فقد كان ابن قيس الرقيات مثلاً متذبذباً في ولائه السياسي قبل زوال الحزب الزبيرى أو بعده؛ أما قبل زوال الحزب الزبيرى فقد كان يتردد على عبد العزيز بن مروان ويمدحه بقصائد هي في الديوان، وأما بعد زوال الحزب الزبيرى فلم يقتصر مدحه على عبد العزيز بل مدح عبد الملك والأمويين كلهم، مع أنه - وإلى عهد قريب - قال في بني أمية.

أنا عنكم بني أمية مُرورٌ وأنتم في نفسي الأعداءُ
إن قتلني بالطِّفِّ قد أوجعتني كان منكم لئن قُتِلْتُمْ شفاءً¹

¹ أحمد بن إبراهيم القيسي: شرح هاشميات الكميت، تحقيق: داود سلوم، نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1406هـ، 1986م، ص45/46.

² المصدر نفسه، ص56/57 بتصرف.

ومع ذلك تدور الأيام ليمدح بني أمية الذين قوضوا مشروعه السياسي الذي آمن به فقال فيهم ما قال.

ثالثاً: القافية

القافية هي الركن الثاني في الموسيقى الخارجية للشعر، ولا يسمى الشعر شعراً عند المتقدمين إلا إذا اجتمع فيه عنصرا الوزن والقافية. وقد ظهر في عصرنا لون آخر من الشعر يخرج في بعض قواعده عن قواعد المتقدمين. وقد حافظت القصيدة السياسية على أصولها، فإن التقاليد الفنية في عصر بني أمية ما زالت سارية " وأبيات القصيدة مهما بلغ عددها يجب أن تكون على وزن واحد، وكذلك القافية تكون موحدة في سائر الأبيات، فإذا كان آخر البيت الأول على حروف وحركات معينة التزمت في القصيدة كلها"²

إن الوزن والقافية شكلاً قانوناً صارماً لم يجرؤ على مخالفته أحد، وإن فعل عد ذلك عبثاً منه، غير أن بعض النقاد قديماً لم يجدوا ضيراً في الخروج على قانون الخليل واختراع أوزان جديدة خارجة على محور الشعر العربي، وأن ذلك لا يقدر في كونه شعراً وممن رأى هذا الرأي الإمام الزمخشري في مقدمة كتابه (القسطاس في علم العروض) حيث ذكر رأيين للعلماء ونصر هذا الرأي.³

والقافية عند البلاغيين والنقاد هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت في القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن"⁴ فمصطلح القافية لا يعني الحرف الأخير فقط، لأن الحرف الأخير يسمى حرف الروي، وهو الحرف الأساسي الذي تركز عليه القصيدة، وهو آخر حرف صحيح في البيت وإليه تنسب القصيدة فيقال قصيدة ميمية أو نونية"⁵

وأصل الكلمة من الجذر (قَفِي) يقول ابن فارس: " القاف والفاء والحرف المعتل أصل صحيح يدل على اتباع شيء لشيء، ومن ذلك: القفو، يقال: قفوت أثره وقفيت فلاناً بفلان

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص96.

² غازي يموت: بحور الشعر العربي، ص17.

³ محمود بن عمر الزمخشري: القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت ط2، 1410هـ، 1989م، ص21 وما بعدها.

⁴ محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص135.

⁵ عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1407هـ، 1987م، ص136.

إذا أتبعته إياه وسميت قافية الكلام قافية لأنها تقفو سائر الكلام، أي تتلوه وتتبعه¹ وفي التنزيل: ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِم بِرُسُلِنَا وَقَفَّيْنَا بِعِيسَىٰ بْنِ مَرْيَمَ﴾ [الحديد، 27] قال المفسرون في معناها: "أي أرسلنا رسولا بعد رسول حتى انتهينا إلى عيسى وأتبعناهم بعيسى ابن مريم لتأخره عنهم في الزمان"²

وأما مفهوم القافية في اصطلاح البلاغيين وعلماء العروض فلا يبعد من جهة المعنى عن الدلالة اللغوية، فقد عرفوا القافية بتعريفين؛ الأول تعريف الجمهور، وهي عندهم "ما بين آخر ساكنين في البيت مع المتحرك الذي قبل الساكن الأول. والثاني تعريف الأخفش ومن تبعه، وهي عندهم: آخر كلمة في البيت"³

ويأتي صاحب الشأن ليفصل في محل النزاع بين الفريقين، حيث يعرف الخليل القافية بأنها " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"⁴ غير أن العرب يتجاوزن في المعنى فيطلقون القافية ويريدون القصيدة من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل تنويها بقيمة الجزء، وذلك كقول الخنساء.

وَقَافِيَةٍ مِثْلَ حَدِّ السَّنَا نِ، تَبْقَى وَيَذْهَبُ مِنْ قَالِهَا⁵

والحروف في علم العروض منها ما هو ساكن ومنها ما هو متحرك، والساكن يشمل المنطوق والمكتوب " فالمراد بآخر البيت ما يلفظ به في آخره ولو لم يكتب، فيدخل فيه ضمة الميم من قول الشاعر.

أَلَا يَا نَخْلَةَ مِنْ ذَاتِ عِرْقٍ عَلَيْكَ - وَرَحْمَةُ اللَّهِ - السَّلَامِ

فضمة الميم تحسب واوا ولو لم تكتب، فتكون القافية في هذا البيت من الواو إلى لام السلام، أي: (لَامٌ)⁶

¹ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ، 1979م ج5، ص112.

² أبو بكر جابر الجزائري: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط5 1424هـ، 2003م، ج5، ص278.

³ محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، ط1، 1425هـ، 2004م ص103.

⁴ الحسن بن رشيق القيرواني: العمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ، 1981م، ج1، ص151.

⁵ محمد ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج15، ص192.

⁶ ناصيف اليازجي: دليل الطالب إلى علم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1999م، ص139.

ما تجدر الإشارة إليه أن القافية تختلف من جهة الطول والقصر، " فقد تكون بعض كلمة كما في قول طرفة.

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا: مَنْ فَتَى؟ خِلْتُ أَنَّنِي عُنَيْتُ، فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَدَّدْ¹

فالقافية هنا هي الباء واللام المشددة والـدال، وقد تكون كلمة واحدة كقول لبيد

أَلَا كُلُّ شَيْءٍ مَّا خَلَا اللَّهَ بَاطِلٌ وَكُلُّ نَعِيمٍ لَا مَحَالَةَ زَائِلٌ²

وقد تكون القافية أطول من هذا كما في قول أبي تمام.

يَا يَوْمَ وَقَعَةٍ عَمُورِيَّةٍ انصرفتْ عَنْكَ الْمُنَى حُفْلًا مَعْسُولَةَ الْحَلْبِ

فالقافية هي (تَلْحَلِي) والياء الناشئة من إشباع كسرة الباء آخر حرف ساكن في البيت

واللام من (الحلب) أول ساكن سبقه، والتاء هي الحرف المتحرك الذي قبل الساكن³

وتتميز القافية في العروض العربي بكثرة المصطلحات والتقسيمات، سواء ما تعلق منها بالحروف أو الحركات، إذ هناك روابط وثيقة بين الحروف وحركاتها، وبناء على هذه العلاقات وتوارد هذه الحروف صنف العلماء القافية إلى أصناف نذكر أشهرها بإيجاز.

1 - التأسيس: وهي ألف بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل، كالمكارم والعظائم، ويشترط في ألف التأسيس أن يكون مع الروي في كلمة واحدة⁴ وهناك تفاصيل أخرى ليس هذا أوان ذكرها.

2 - الدخيل: وهو الحرف المتحرك الفاصل بين الروي وألف التأسيس، وسمي بذلك لوقوعه بين حرفين خاضعين لجملة من الشروط في حين لا يخضع هو لشروط مماثلة⁵

3 - الوصل: وهو الحرف الذي يأتي بعد الروي، ويكون بأربعة أحرف، الألف والواو والياء والهاء، واختص الوصل بهذه الحروف لأن الهدف من الشعر هو الغناء والترنم وحروف المد تصلح لهذه الأهداف لأن الصوت يجري فيهن⁶

¹ ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1423هـ 2002م، ص24.

² محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضي وأحكام القافية العربية، ص103، والبيت في ديوان لبيد، طبعة دار صادر، ص132.

³ محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص135 بتصرف.

⁴ إيميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص349 بتصرف.

⁵ المصدر نفسه، ص350 بتصرف.

⁶ ينظر: حازم علي كمال الدين، القافية، دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1418هـ، 1998م، ص74.

4 - الرَّوِيُّ: هو آخر حرف في القافية وفي البيت الشعري ككل " وهو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال: قصيدة لامية أو ميمية أو نونية، إن كان حرفها الأخير لاما أو ميمًا أو نونا"¹

5- الخروج: " وهو حرف مد ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل، وإن وجد لزم في القصيدة كلها"² فإذا كانت حركة هاء الوصل ضمة كان حرف المد واوا، وإن كانت حركة الهاء فتحة كان حرف المد ألفا، وإن كانت حركة الهاء كسرة كان حرف المد ياء.

6 - الرَّدْف: هو حرف مد أو لين يقع مباشرة قبل حرف الروي، وهو لازم إن كان ألفاً"³ ومن أمثلة ذلك في شعر المعارضة السياسية قصيدة عبيد الله بن قيس للرقيات والتي مطلعها.

أَفْقَرْتُ بَعْدَ عَبْدِ شَمْسٍ كِدَاءٌ فَكُدِّي فَالرُّكْنُ فَالْبَطْحَاءُ⁴

وقد التزم الشاعر الردف في القصيدة كلها، وجاء حرف الألف رداً لحرف الروي ولو أنه خالف هذا الأصل لاضطرب شعره، وكذلك صنع الكميت في القصيدة الأولى من الهاشميات فقد حافظ على النسق ذاته في مائة وثلاثة أبيات لم يخرج عن ذلك، بينما قد يأتي الردف بغير الألف ولا يلزم استمراره في القصيدة كلها، ومن أمثلة ذلك القصيدة الهاشمية السابعة والتي مطلعها.

سَلِّ الْهَمُومَ لِقَلْبٍ غَيْرِ مَتْبُولٍ وَلَا رَهِينٍ لَدَى بَيْضَاءَ عَطْبُولٍ⁵

فقد جاء الردف بحرف الواو في البيت الأول ثم اختلف بعد ذلك دون أن يؤثر في الموسيقى العامة للقصيدة، فقال مثلاً في البيت الثاني.

وَلَا تَقْفُ بِدِيَارِ الْحَيِّ تَسْأَلُهَا تَبْكِي مَعَارِفَهَا ضَلًّا بِتَضْلِيلٍ⁶

والقافية لا تخرج في الشعر العربي - عادة - عن نوعين من القوافي.

1- القافية المطلقة. وهي القافية التي يأتي رويها متحركاً، وهي ستة أنواع.

¹ محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1 1425هـ، 2004م، ص157.

² محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص106.

³ المصدر نفسه، ص107.

⁴ عبيد الله بن قيس الرقيات: الديوان، ص 87.

⁵ شرح هاشميات الكميت، ص 200.

⁶ المصدر نفسه.

أ- مطلقه مجردة من التأسيس والردف، وموصولة بحرف لين واوا أو ياء أو ألفا. ومثلها من شعر المعارضة السياسية قول قطري بن الفجاءة من الخوارج.

لَعْمَرِي لِنُّنْ كُنَّا أُصِبْنَا بِنَافِعٍ وَأَمْسَ ابْنُ مَاحُوزٍ قَتِيلًا مُلْحَبًا¹

ب - مطلقه مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء. ومثلها قول أبي العلاء المعري

قَدِمَ الْفَتَى، وَمَضَى بَعِيرٌ تَنِيَّةٍ كَهَلَالِ أَوَّلِ لَيْلَةٍ مِنْ شَهْرِهِ
لَقَدْ اسْتَرَاحَ مِنَ الْحَيَاةِ مَعْجَلًا لَوْ عَاشَ كَابِدَ شِدَّةٍ فِي دَهْرِهِ²

ج - مطلقه مؤسسة موصولة بحرف لين. ومن أمثلتها في شعر المعارضة السياسية قول عمرو بن الحصين العنبري في الخوارج.

مُتَأَوِّهِينَ كَأَنَّ فِي أَجْوَابِهِمْ نَارًا تُسَعَّرُهَا أَكْفُ حَوَاطِبٍ³

د - مطلقه مردوفة موصولة بليّن. كقول أحد الخوارج.

تَرَكْتُ الشَّعْرَ وَاسْتَبَدَلْتُ مِنْهُ إِذَا دَاعَى صَلَاةِ الصُّبْحِ قَامَا⁴

فالقافية (قاما) والألف التي قبل الروي ردف، والتي بعد الروي وصل فهي مردوفة موصولة بليّن.

هـ - مطلقه مردوفة موصولة بهاء كقول أحد الخوارج في مقتل علي.

دَسَسْنَا لَهُ تَحْتَ الظَّلَامِ ابْنَ مُلْجَمٍ جَزَاءً إِذَا مَا جَاءَ نَفْسًا كِتَابُهَا⁵

و - مطلقه مؤسسة موصولة بهاء كقول عدي بن زيد.

فِي لَيْلَةٍ لَا نَرَى بِهَا أَحَدًا يَحْكِي عَلَيْنَا إِلَّا كَوَاقِبُهَا⁶

2 - القافية المقيدة. وهي التي يكون رويها ساكنا، فهي خالية من الوصل والخروج، وهي على ثلاثة أنواع.

أ - مقيدة مجردة من الردف والتأسيس كقول المرقش الأكبر.

هَلْ بِالْدِيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمَ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَلَّمَ

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص 116.

² أحمد بن عبد الله المعري: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة ج1، ص10.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص 229.

⁴ المصدر نفسه، ص244.

⁵ المصدر نفسه، ص38.

⁶ محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص141 وما بعدها بتصريف.

ب - مقيدة مردفة: وهي التي سبق رويها الساكن حرف مد كقول المرقش الأصغر.

لَابِنَةُ عَجَلَانَ بِالْجَوِّ رُسُومٌ لَمْ يَتَعَفَّنِ وَالْعَهْدُ قَدِيمٌ

ج - مقيدة مؤسسة: وهي التي فصل بين رويها وألف التأسيس حرف دخيل كقول هاشم الرفاعي.

أَوَاهُ مِنْ عَدْرِ الصَّيْدِ قِ، وَأَهُ مِنْ مَوْتِ الضَّمَائِرِ¹

وعلى هذا التقسيم جاءت القافية في شعر المعارضة السياسية، غير أن القافية المطلقة شكلت النسبة الكبرى من مجموع القوافي، وقد لوحظت هذه السمة خاصة في غير شعر الخوارج، إذ لا نجد لهذه القافية أثرا في هاشميات الكميث ولا فيما اخترناه من شعر عبيد الله بن قيس الرقيات، بينما جاءت في شعر الخوارج قليلة ونسبة لا تكاد تذكر، فمن مجموع أربعة وأربعين قصيدة جاءت قصيدة واحدة بقافية مقيدة.

وبحساب النسب المئوية فإن عدد القصائد ذات القافية المقيدة تساوي 1.51% وتستحوذ القافية المطلقة على النسبة الكبرى، حيث بلغت نسبتها المئوية أكثر من 98.49% وعدد أبيات القصائد ذات القافية المقيدة لا يتجاوز سبعة أبيات، وهو رقم لا يكاد يذكر إذا ما قورن بعدد أبيات القصائد ذات القافية المطلقة. والنسب المئوية تبين ذلك، فقد مثلت أبيات القافية المقيدة نسبة لا تتجاوز 0.51% بينما يبلغ عدد أبيات القافية المطلقة أكثر من 99.4% بالنسبة لعموم شعر المعارضة السياسية.

وفي شعر الخوارج فإن النسبة المئوية للقافية المقيدة بالنسبة لمجموع القصائد لا تتجاوز 2.27% بينما بلغت القافية المطلقة نسبة 97.73% ولهذه النسب قراءتها الأسلوبية ومدلولها النفسي والوجداني على اعتبار أن هناك ترابطا إلى حد ما بين نوع القافية والمعنى الذي يرمي إليه الشاعر، أو بين القافية والحالة النفسية والتجربة الشعرية للشاعر.

إن قضية العلاقة بين القافية والمعنى أو الغرض الشعري تشبه إلى حد بعيد قضية العلاقة بين البحور الشعرية والأغراض والمعاني التي سيقت لأجلها هذه القصائد، ذلك أن هذه القضية كنظيرتها تخضع للذوق المدرب، والانطباعات التي تتكون في أثناء قراءة وتذوق القصيدة. إن الاختيارات التي يتبناها الشعراء على مستوى القافية لا تحكمها قواعد علمية دقيقة، لكنها من جهة أخرى ليست اعتباطية، فهناك ملمح اختياري بنسبة معينة، يدل

¹ عبد العزيز نبوي، سالم عباس خداده: العروض التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية، ط3، 1421هـ، 2000م ص238.

على ذلك زيادة اهتمام الشعراء بالقافية وسعيهم إلى تنقيتها من كل الشوائب والعيوب، ولا يفهم ذلك على أنه رعاية للموسيقى فقط، بل يفيد رعاية المعاني والدلالات أيضا، وإن سلمنا جدلا بوجود قدر من الاعتباطية في اختيار القافية فإن الجوانب القصدية تبقى ثابتة في ربط القافية بالصورة الشعرية والمعنى العام للقصيدة، فإن للقافية أبعادا فنية لا تقف عند حدود الصوت والنغم بل تتعداه إلى حقائق المعنى وما يقتضيه الكلام من غرض الدلالة، وما ذكرنا في باب البحور الشعرية ينسحب على القافية، فإن "موسيقى القافية لا تقل أثرا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي. فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني"¹

ولأن الشعراء لا يصدرون في قصائدهم إلى عن تجربة شعورية وانفعالات نفسية تتجلى في صورة من اللفظ والموسيقى فإن القافية ترتبط كذلك بالانفعالات النفسية والمواقف الوجدانية والشعورية " ويتم الاختيار غالبا بما يتفق مع الانفعال النفسي؛ فيكون هادئا حينما وثائرا حينما، بطيئا مرة، وسريعا أخرى، وقد أدرك النقاد العرب أن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة أن يفكر في المعنى الذي يريده، وينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمرارا ومع أي القوافي يكون أجمل اطرادا، وأن من المعاني ما يمكن نظمه في وزن وقافية دون وزن وقافية أخرى"²

وبالعودة إلى النسب السابقة الخاصة باختيار القافية في شعر المعارضة السياسية، وبما أن القافية المقيدة لم ترد سوى في شعر الخوارج فقد عبرت فعلا عن مكنونات صدورهم وأظهرت نوازعهم النفسية بوعي أو بغير وعي؛ جاء ذلك في قصيدة عمران بن حطان ومجموع أبياتها سبعة. والتي مطلعها.

نَزَلْنَا بِحَمْدِ اللَّهِ فِي خَيْرِ مَنَزَلٍ نُسْرُ بِمَا فِيهِ مِنَ الْأُنْسِ وَالْخَفَرِ³

فقد جاءت القافية في هذه القصيدة مقيدة بسكون، وجاء هذا السكون منسجما مع حرف الروي الذي يتميز بالحركة والاضطراب، وكأنه يصور حالة الاضطراب والخوف التي يمر بها عمران بن حطان.

¹ نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ج1، ص114.

² أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1996، ص329.

³ إحصان عباس: شعر الخوارج، ص164.

ولا ريب أن الشاعر في هذه القصيدة كان مضطرب النفس مطارداً من قبل جيوش الحجاج ولا يقر لها قرار، وكان لهذا الوضع النفسي والموقف الشعوري انعكاس على طبيعة القافية، فحالة الفرار في قصيدة عمران بن حطان، والخوف من ملاقاته العبد لمصيره المحتوم وما يصحب ذلك من الشحنات الوجدانية التي يطغى عليها الخوف والاضطراب، كل ذلك كان له أثر على طبيعة القافية وانعكس عليها بشكل يكاد يكون صريحاً.

رابعاً: حرف الروي

يمثل حرف الروي آخر نقطة موسيقية في القافية والبيت الشعري، ومن القوانين الصارمة في الشعر القديم أن يلتزم الشاعر بحرف روي واحد على مستوى القصيدة كلها، ولا يجوز له عروضياً أن يخالف ذلك، سواء على مستوى طبيعة الحرف أو على مستوى حركته، وبذلك يصنع الشاعر من خلال هذا الالتزام نغمة موسيقية ثابتة ومتوازنة تعطي قيمة دلالية مضافة إلى القصيدة.

والحروف العربية كلها تصلح أن تكون رويًا، غير أن بعض الحروف أكثر صلاحية من بعض بالنظر لطبيعتها التنغيمية والموسيقية وما تضيفه للقصيدة من إيقاع ودلالة لا يتهاى في حروف أخرى، فحرف النون مثلاً يضيف على القصيدة ترنيمية عذبة لا نجدها في بعض الحروف الأخرى، وبعض الحروف في حالات استثنائية لا تصلح أن تكون رويًا، وقد فصل بعض الدراسين في ذلك وقسموا الحروف باعتبار صلاحيتها أو عدم صلاحيتها رويًا إلى ثلاثة أقسام.

القسم الأول: ما يصح أن يكون رويًا، وهو الأحرف الآتية.

- 1 - الألف الأصلية التي هي جزء من الكلمة وتسمى المقصورة.
- 2 - الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها كياء القاضي، ويلحق بها ياء النسبة المخففة كالمصري والهندي.
- 3 - الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها، كواو يدعو.
- ث - الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها، مثل الشبه والمتشبه، فإن سكن ما قبل الهاء - أصلية كانت أم زائدة - لم تكن إلا رويًا مثل تحذوها.
- 4 - تاء التأنيث ساكنة ومتحركة، مثل قامت، وعمتي.
- 5 - كاف الخطاب مثل يحبك، ولكن الأحسن عدم عد هذا الكاف حرف روي، بل يلتزم بحرف قبله.
- 6 - الميم إذ سبقتها الهاء أو الكاف، والأحسن ألا تعد، ويلتزم بحرف قبلها.

القسم الثاني: ما لا يصح أن يكون رويًا، وهي الألف والواو والياء والهاء في غير الحالات السابقة، وكذلك التنوين ونون التوكيد الخفيفة.

القسم الثالث: ما لا يكون إلا رويًا وهو بقية حروف الهجاء¹

وللدكتور إبراهيم أنيس رؤيته في طبيعة حرف الروي في الشعر العربي، إذ أن نسبة شيوع بعض الحروف أكثر من بعض، فحرف الراء مثلا أكثر استعمالا من حرف الطاء الذي لا يستعمل إلا نادرا، ويمكن تقسيم ذلك إلى أربعة أقسام.

– حروف تجيء بكثرة وإن اختلفت نسبة ورودها، وهي الراء واللام والميم والنون والباء والذال.

– حروف متوسطة الشيوع، وهي التاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين.

– حروف قليلة الشيوع، وهي الضاد والطاء والهاء.

– حروف نادرة، وهي الذال والتاء والغين والخاء والشين والصاد والزاي والواو.²

وقد نالت جل حروف الهجاء العربية نصيبها من التوظيف حرفا للروي، فقد استعمل شعراء المعارضة السياسية ما مجموعه خمسة عشر حرفا من حروف الهجاء وبحركات مختلفة، وهو ما يمثل نسبة 53.57% من مجموع الحروف، غير أن هذا العدد يختلف من حيث الاستعمال ومن حيث القيمة الموسيقية والدلالية، والجدول التالي يفصل في حجم استعمال كل حرف بحركاته المختلفة.

¹ محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل؛ العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب ط1، 1417هـ، 1996م، ص116-117 بتصرف.

² إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص246.

حركة الروي				الحروف المستعملة رويًا. 28/15 بنسبة مئوية = 53.57%		
السكون	الفتحة	الضمة	الكسرة	التفاصيل		
النسبة المئوية	عدد المرات	الحرف				
07 مرات	272 مرة	620 مرة	474 مرة			
%0.50	%19.81	% 45.15	%34.52			
				4.36%	60 مرة	الهمزة
				%31.46	432 مرة	الباء
				%1.31	18 مرة	الجيم
				%2.33	32 مرة	الذال
				%5.46	75 مرة	الهاء
				%2.33	32 مرة	الياء
				%1.60	22 مرة	الكاف
				%16.60	228 مرة	اللام
				%12.76	173 مرة	الميم
				%2.76	38 مرة	النون
				%1.23	17 مرة	السين
				%4.15	57 مرة	العين
				%1.23	17 مرة	الفاء
				%4.005	55 رمة	القاف
				%8.52	117 مرة	الراء

ويمكن قراءة هذه الأرقام من خلال عرض بعض الملاحظات حول استعمال هذه الحروف رويًا وطبيعة حركاتها وعلاقة ذلك كله بالجو النفسي والحالة الوجدانية للشعراء عموماً، لأن وحدة الغرض تحتم علينا معالجة هذه الأرقام في سياقها العام وهو الشعر السياسي الذي يصدر فيه الشعراء جميعاً عن تجربة شعرية موحدة.

1 - يلاحظ ذلك التنوع في حرف الروي عند شعراء المعارضة السياسية في شكله وحركته ونسبة استعماله، فقد استعمل الشعراء خمسة عشر حرفاً من مجموع حروف الهجاء العربية لكن هذا الاستعمال تفاوت تفاوتاً كبيراً؛ فعلى مستوى الحركات فإن الروي الساكن لم يحقق نسبة 1 % وعلى مستوى طبيعة الحرف فبعض الحروف أكثر استعمالاً من بعض فبعضها بلغت نسبة استعماله أكثر من 31% وبعض الحروف لا يتعدى وجودها حدود 1 % ثم تفاوتت بعد ذلك نسبة ورود الحروف العربية.

2 - هناك ثلاثة حروف تجاوزت نسبة وجودها أكثر من مائة مرة وهي حرف الباء 432 وبنسبة مئوية تقدر بـ: 31.46 % واللام 228 مرة، بما يساوي بالنسبة المئوية 16.60% والميم 173 مرة، وبنسبة مئوية تساوي 12.60% والراء 117 مرة بما يساوي 8.52% وبقية الحروف لم تتجاوز نسبة وجودها المائة مرة، وتشكل هذه الحروف الأربعة أقلية بين مجموع الحروف المستعملة روياً لأنها لا تتجاوز نسبة 26.66% من مجموع الحروف بينما تحظى مجموع الحروف الأخرى بنسبة 73.34% غير أن حساب النسب المئوية في عدد المرات التي استعملت فيها الحروف الأربعة يعطي نتائج مغايرة فقد استحوذت على نسبة 69.19% من مجموع الحروف المستعملة روياً، وربما يتساءل القارئ متعجباً عن سر وجود حروف بعينها بهذه الكمية بينما قلَّ وجود الحروف الأخرى، وسيزول العجب عندما يدرك هذا القارئ أن الحروف الأربعة التي وردت حرف روي أكثر من مائة مرة تشترك في جملة من الخواص الصوتية التي تميزها عن بقية الحروف الأخرى، وأهم ما يجمعها.

أ - أن هذه الحروف تشترك أو تتقارب في مخارجها، وفي علم القراءات، فإن مخرج اللام من طرف اللسان مع لثة الأسنان العليا، وهو مخرج قريب جداً من الشفتين، أما الباء والميم فيشتركان في المخرج إذ مخرجهما الشفتان.

ب - أنها تشترك في جملة من الصفات وفق قواعد علم القراءات، ومن ذلك.

- أنها من الحروف المجهورة " والجهر انحباس جريان النفس عند النطق، وهو من صفات القوة¹

- أنها من حروف الشدة أو على الأقل في مرتبة بين الشدة والتوسط، فالباء من حروف الشدة، واللام والميم والراء من حروف التوسط.²

¹ عاشور خضراوي الحسيني: أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، مكتبة الرضوان 2005 ص24 بتصرف.

² المصدر نفسه.

- أنها من حروف الاستفال وهو انحطاط اللسان عند خروج الحرف إلى قاع الفم¹ ويشارك معهم في هذه الصفة كل الحروف ما عدا حرف القاف الذي هو من حروف الاستعلاء.

- أنها - بالإضافة إلى الحروف الأخرى - من حروف الانفتاح " وهو تجافي كل من طائفتي اللسان والحنك الأعلى عن الآخر حتى يخرج النفس من بينهما عند النطق بالحرف"²

- أنها من حروف الإذلاق مع حرف الفاء والنون والراء، والإذلاق خفة الحرف بخروجه من ذلق اللسان والشفة³

هذه مجمل الصفات والخصائص المشتركة بين أكثر حروف الروي استعمالاً في شعر المعارضة السياسية عموماً، وفي ذلك ملمح فني واضح يدل على مدى التقارب بين شعراء المعارضة السياسية فنياً، واشتراكهم في الرؤية السياسية سياسياً. وفيه إشارة إلى تطابق الحالة النفسية والشعورية بين هؤلاء الشعراء، ولأن المثيرات واحدة فقد كانت الاستجابة موحدة إلى أبعد الحدود شكلاً ومضموناً.

4- أن شعر المعارضة السياسية حافظ إلى حد كبير على الطابع التقليدي والخصائص الفنية للقصيدة العربية، وحتى وإن كان بعض الشعراء ليسوا أهل صنعة إلا أن سليقتهم العربية دعتهم إلى المحافظة على التقليد الشائع في الوزن والقافية، فقد جاءت حروف الروي على ما ألفته المدونة الشعرية العربية في اختيار حروف بعينها إما لأنها أسهل تناولاً وإما لأنها تتفق مع التجربة الشعرية أو الحالة الوجدانية للشاعر.

وعلى مستوى حركة حرف الروي فقد تكررت حركة الضمة ستمائة وعشرين مرة بنسبة 45.15% ثم الكسرة بأربعمئة وأربعة وسبعين مرة بنسبة مئوية تفوق 34% ثم الفتحة بمائتين واثنين وسبعين مرة بنسبة تصل إلى 19.81% وبهذا يحافظ شعر المعارضة السياسية على نوع من التراتبية والاستقرار في صورته الشكلية على الأقل وهو معبر من جهة المعنى والدلالة على قوة الانتماء، وذلك ما يظهر بجلاء في مواقف شعراء الخوارج وشعر الكميت بن زيد خاصة، وبدرجة أقل شعر بن قيس الرقيات. إن اختيار حركة الضم قد لا نجد له مبررات موضوعية وقواعد نحتكم إليها في الدلالة على المضمون المعنوي الذي أراده الشعراء، لكن تفصيل علماء اللغة في قوة الحركات يؤكد وجود نوع من المقصدية في اختيار حركة الضم. ومع الاختلاف بين العلماء في أقوى هذه الحركات فإن المتقدمين

¹ عاشور خضراوي الحسيني: أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق، ص24 بتصريف.

² المصدر نفسه.

³ المصدر نفسه.

أشاروا إلى أن الضمة أقواها، "وشهد الحس للضم بكونه أقوى الحركات وللفتح بكونه أضعفها وللكرس بكونه بين بين، فجعل الرفع للفاعل والنصب للمفعول والجر للمضاف إليه اعتبارا للتناسب"¹

وكما سبقت الإشارة فإن هناك علاقة بين الاختيارات الفنية للشاعر على مستوى القافية وحرف الروي وبين المعاني الظاهرة والمضمرة في شعر المعارضة السياسية، فإن في اختيار حروف بعينها لتكون رويًا بشكل كبير دون حروف أخرى مع صلاحية الحروف الأخرى لأن تكون رويًا يؤكد على تحكم الحالة النفسية والوجدانية في الاختيارات الفنية للشاعر وما يرمي إليه من المعاني وأن هذا التباين والاختيار ليس اعتباطيا ولا مجرد صدفة في كل الأحوال.

إن البحث عن علاقة الوزن والقافية بالمعنى يعني البحث عن شبكة من العلاقات المنتجة والمصاحبة للنص الشعري، فهناك العلاقة بين البنية السطحية (الشكل) ومضمون الخطاب، وهناك العلاقة الثانية وهي صلة النص بالمتلقي وما يحدثه فيه من أثر، وهناك علاقة ثالثة وهي علاقة النص بالظروف التي أنتجته²

ومهما تباينت آراء النقاد حول وجود علاقة ما بين النص والحالة النفسية لصاحبه والمعنى الذي يهدف إليه، فليس هناك ما ينفي وجود هذه العلاقة، بل العكس هو الصحيح، وإلا كيف نفسر وجود حركة الضم في حرف الروي بنسبة 45.15% وفي المقابل لا تتجاوز حركة السكون 0.50% وكيف نفسر ورود حرف الباء رويًا 432 مرة بينما لم يأت السين مثلاً سوى سبعة عشر مرة، والفاء والجيم ثمانية عشر مرة. وأي سر وراء وجود قصيدة واحدة بقافية مقيدة من مجموع ست وستين قصيدة، ألا تدل كل هذه الأرقام والإحصائيات على وجود خيارات فنية مستقلة سابقة عن إنتاج النص؟ ألا يوحي ذلك بوجود علاقات بين هذه الاختيارات والحالة النفسية والوجدانية للشاعر؟

إننا لا نضع أيدينا على حقائق ملموسة، لكن بعض النقاد جزم بوجود هذه العلاقة وما يؤكد وجود هذه العلاقة تلك الأبحاث والدراسات التي أقيمت حول خصائص وأسرار الحروف العربية وعلاقتها بالمعاني التي تحيل إليها، مما يؤكد أن اختيار حروف معينة

¹ يوسف بن أبي بكر السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 1407هـ، 1987م، ص142.

² بوفاس عبد الحميد: جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي ميله العدد الأول، جوان 2018، ص118 بتصرف.

بمواصفات خاصة له ما يبرره، وإلا استوت كل الحروف، وهو الأمر ذاته الذي قيل في العلاقة بين البحور الشعرية والأغراض، إذ لو لم تكن هناك خيارات لاقتصر الأمر على بحر واحد يؤدي جميع الأغراض، وإذا كان الرأي السائد أن النقاد المتقدمين أشاروا إلى العلاقة بين الوزن والغرض في مصنفاتهم، والنصوص التي بين أيدينا صريحة في ذلك؛ فإن أبا هلال العسكري حاول أن ينظر لهذه العلاقة ويضع لها إطاراً عملياً حين قال: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك"¹

وأكد المتأخرون هذه العلاقة فجعلوا قوافي الشعر كبحوره، وجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر. ولسنا نتحدث عن القافية بمعزل عن حرف الروي. وحسبك دليلاً على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون بعض، وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد ونفس واحد فلا ريب أن القافية الغناء بتميز رويها تميل بالسامع إلى إثارها على أختها.. والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة، فالقريحة الجيدة في غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى.²

ومهما يكن فإن للحروف خصائص لها علاقة بالأجواء النفسية، وأن العرب إذا ترنمت في الإنشاد ألحقت الألف والواو والياء فيما ينون ولا ينون، لأنهم أرادوا مد الصوت³ ولا شك أن الترنم حالة نفسية تتم عن انبساط وفرح وسعادة، فتجد القارئ المتذوق للشعر يترنم بحروف معينة دون أخرى، فتراه يتغنى باللام مثلاً أو بالغنة من الخيشوم، ولا يتغنى بحرف العين مثلاً أو بحرف الخاء، بل إن هذه الحروف تحديداً يطلقها المتكلم ليعبر عن حالة الاشمزاز، وهناك دراسات جادة تحاول ربط بعض الحروف ببعض الصفات النفسية، وهي وإن كانت لا ترقى إلى مستوى النظرية أو القاعدة فإنه لا يمنع من اعتمادها مانع، وبما أن الباء واللام والميم هي أكثر الحروف استعمالاً في شعر المعارضة السياسية، وبدرجة أقل حرف الراء فإننا سنحاول ربط هذه الحروف بالحالة النفسية والوجدانية للشاعر، فاللام والميم تتسجم مع موضوع الوصف والخبر، لأنهما صوتان مجهوران من جهة، ولمرونتهما ولينهما

¹ الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ، 1952م، ص139.

² محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ص94.95 بتصرف.

³ ابن السراج: الأصول في النحو، 2/ 384 بتصرف.

ورقتها من جهة أخرى، ولأن حرف اللام لساني صرف، واللسان عضو الكلام لنقل الخبر والوصف¹ وجعلوا لحرف الباء بعض الخواص الدلالية فقالوا إنه " أصلح ما يكون لتمثيل الأحداث التي تنطوي معانيها على الانبثاق والظهور بما يحاكي واقعة انبثاق صوته من بين الشفتين إيماء وتمثيلاً، وعلى الاتساع والامتلاء والعلو بما يحاكي انفتاح الفم على مداه عند خروج صوت الباء"² وإن كان الباحثون خصوه بالغزل فإنه يصلح أيضاً للوصف باعتبار الغزل وصفا للمشاعر وإطناباً في ذكر المحبوب وتعبيراً عن مكونات النفس وخلجاتها وهكذا وظف شعراء المعارضة السياسية هذه الحروف بكثرة ربما اختياراً منهم لإقناع الناس بوجهة النظر السياسية التي يدعون إليها، وإذا مثلنا بشعر الخوارج فإن الحرف المسيطر على الروي هو الحروف المسيطرة على روي الشعر السياسي عموماً، وعلى وجه التفصيل جاء حرف الراء في مائة وعشرة أبيات بنسبة مئوية بلغت 21.88% وهو الحرف الأكثر استعمالاً في شعر الخوارج، وله ما يبرر وجوده بهذا الكم، فهو معبر عن حالة شعورية نفسية للخوارج وهو الشدة والسرعة، ويأتي حرف الميم بمائة وثلاثة أبيات وبنسبة مئوية بلغت 20.68% ثم حرف اللام بواحد وستين بيتاً، وبنسبة مئوية تصل إلى 10.24% وحرف الميم بأربعة وعشرين بيتاً وبنسبة لا تتعدى 4.81% وهذه الأرقام تؤكد ما أشار إليه الدارسون حول طبيعة الحروف وعلاقتها بالمعاني والحالات النفسية، وذلك لأن الخوارج - على غرار الشيعة والزييريين - كانوا يسعون إلى إقناع الناس بوجهة نظرهم ورؤيتهم السياسية في الحكم، وهذا الخطاب قائم على المحاججة وقوة الإقناع، حتى قال عبد الملك بن مروان في حوار له مع أحد الخوارج: " لقد كاد يوقع في خاطري أن الجنة إنما خلقت لهم وإني أولى العباد بالجهاد معهم"³ وهذه القوة في الإقناع تحتاج إلى حسن تعبير. ومما سبق فإن هذه الحروف عادة تصلح لمثل هذه المعاني وتؤديها على أحسن وجه.

وخلاصة القول فإن خصائص الحروف الوصفية ثابتة عند علماء القراءات وعلماء اللغة على حد سواء، وتبعاً لهذ الصفات يمكن ربط العلاقة بين الحرف والمعنى، فالباء - مثلاً - حرف شفوي عند علماء القراءات وهي كذلك عند اللغويين المعاصرين مع زيادة إيضاح وتفصيل؛ إذ يرى تمام حسان أن من خصائص صوت الباء أنه يتم تفجيره أحياناً من الأنف

¹ منال نجار: قراءة براغماتية مقامية لموسيقى القافية ورسماها، ديوان الأعشى أنموذجاً، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 31 (9) 2017، ص 1585 بتصرف.

² المصدر نفسه، ص 1586.

³ عبد الحميد بن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج 5، ص 81.

بدل الشفتين، ويتم هذا التفجير بإلقاء الشفتين عند اتصالهما [القلقة] ثم فصل الطبق عن الجدار الخلفي للحلق فجأة فيمر الهواء قويا في المجرى الأنفي ويتم التفجير¹ وعلى هذا فإن الشدة والانفجار من خصائص حرف الباء، واستعماله روبا في شعر المعارضة السياسية ينطلق من الحالة النفسية للشعراء، فقد كانوا في غاية الخصومة والحنق على بني أمية واستعمال هذا الحرف من شأنه أن يترك في نفس المتلقي هذا الوقع الشديد، ولذلك ناسبت الباء [مثلا] جو قصيدة فتح عمورية وإيقاعها الحماسي الشديد، لأن الباء صوت قوي جمع القوة من جهتي الانفجار والجهر، فهو يتفق مع معنى الحرب الذي تتحدث عنه القصيدة² وهكذا في شعر المعارضة السياسية الذي ما قام إلا بغضا في بني أمية وحماسة للتوجهات السياسية المناهضة للحكم الأموي. ونظرا للطبيعة الانفجارية لحرف الباء فهو أوحى ما يكون بمعاني البعج* والحفر والقطع والشق والتحطيم والتبديد والمفاجأة والشدة³

إن بناء حرف الروي في شعر المعارضة السياسية على هذا النحو يعبر عن الحالة النفسية والوجدانية التي لازمت هذا اللون من الشعر، يؤكد ذلك المعجم اللغوي لهذه المدونة ويؤكد ذلك ما يلحظه القارئ من مشاعر البغض والكراهية والعداء المشترك لبني أمية ويؤكد ما سُنّفك من الدماء في خلال الصراع العسكري الدامي بين هذه الأطراف. إن كل هذه المعطيات تؤكد هذه العلاقة بين الوزن والغرض من جهة وبين القافية وحرف الروي وبين الحالة النفسية والشعورية التي تصاحب إنتاج النص الشعري من جهة أخرى.

¹ تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة النسر، 1989م، ص92 بتصرف.

² منال نجار: قراءة براغماتية مقامية لموسيقى القافية ورسمها، ديوان الأعشى أنموذجا، ص 1586 بتصرف.

* هذا مما تواطأت فيه العربية الفصحى مع اللهجة العامية في بعض المناطق الجزائرية.

³ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998

المبحث الثاني: الموسيقى الداخليّة

أولاً: موسيقى الجناس

- 1 - طبيعة الجناس في شعر الخوارج
- 2 - فاعليّة الجناس في شعر الكميت
- 3 - موسقى الجناس في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

ثانياً: التنعيم

- 1 - التنعيم في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات
- 2 - دلالة التنعيم في شعر الكميت
- 3 - جمالية التنعيم في شعر الخوارج

ثالثاً: الترقيم

- 1 - طبيعة الترقيم في شعر الخوارج
- 2 - قلة الترقيم في شعر الكميت
- 3 - الترقيم في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات بين السياسة والغزل

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

تعد الموسيقى الداخلية نتيجة لذلك الانسجام والتوافق بين أصوات اللغة، ويؤكد هذا الانسجام قدرة المبدع وأسلوبه الفني في اختراع نسق فني لتلاحق العناصر اللغوية من أصوات وحروف وكلمات. وتعد الموسيقى الداخلية الوجه الآخر لموسيقى الشعر العربي بعد وجهها الظاهر وهو الأوزان والقوافي. وحين نتحدث عن الموسيقى الداخلية لا نقصد موسيقى الصوت المعزول عن المقام الدلالي البسيط، وإنما نبحت في تشكل هذا الصوت المعزول مع أصوات أخرى متجانسة معه في سياق معين، وبذلك تتشكل الدلالة العميقة التي تسهم في بناء السلسلة الدلالية الكبرى للنص بعيدا عن اعتبارية الدال والمدلول.

وتعتمد الموسيقى الداخلية على جملة من الآليات الأسلوبية والوحدات اللغوية اللفظية والمعنوية، وتمثل هذه الآليات ما يشبه النوات في علم الموسيقى. ومصدر هذه الموسيقى حسن اختيار الكلمات، والقدرة على توظيف الجمل والعبارات، اعتمادا على الأسلوب الفني الخاص بالمبدع، وروافد ذلك سعة الخيال وثراء اللغة. فالاهتمام ينصب على الصوت " الذي لا يكون وحده دالا وإنما يكون مع أصوات أخرى إطارا دلاليا أدنى هو اللفظ، فنحن - مبدئيا - في مستوى بعيد كل البعد عن الصلة الدلالية بين الدال والمدلول"¹ على مستوى الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي. ولا تتحقق الموسيقى الداخلية إلا بامتلاك المبدع مكونين أسلوبيين أساسيين.

الأول: اختيار الكلمات وملاحظة حسنها الذاتي وترتيبها.

الثاني: المشكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها.²

والقارئ باعتباره مبدعا يحتاج إلى جملة من الآليات المقابلة، وأول ذلك الملكة الفنية والذوق الأدبي الرفيع، ثم الدربة من خلال التنوع في القراءات الأدبية لبناء ملكة التمييز بين أسلوب وآخر، بالإضافة إلى الثروة اللغوية والاطلاع على أساليب العرب وطرائقها في إيراد المعاني واختيار الألفاظ وتركيب الجمل والكلمات.

¹ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص54.

² شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، ص80 بتصرف.

ونحن نذكر في هذا الفصل بعض مكونات الموسيقى الداخلية، وهي مكونات لا يستغني عنها الجرس الموسيقي الداخلي في الشعر خاصة.

أولاً: موسيقى الجناس

التجنيس أو الجناس أو صدى اللفظ نوع من الصياغة اللفظية التي تحدث جرساً موسيقياً داخلية من خلال تشاكل الأصوات والحروف، وهو جرس موسيقي ناشئ عن حضور كلمتين أو أكثر في بيت من الشعر أو أكثر، ومن خصائص الكلمتين أن يتشاركا في كل الأصوات أو في بعضها، ويكون هذا الجرس ألدّ وقعا في السمع حين يكون العنصران المكونان قريبين من بعضهما. والجناس عند البلاغيين "أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى"¹ فهو - إذا - نوع من التمويه أو التضليل، وهو أيضا مظهر من مظاهر الاقتدار اللغوي لدى المبدع. وكلما كان الجناس عفويا بسيطا ازداد جمالية وتأثيرا، وتظهر عفوية الباطن أو تكلفه بامتلاك المتلقي الجهاز المحدد لذلك؛ وهو الأذن الموسيقية الفنية التي تدرك مدى الانسجام والتوافق بين اللفظ والمعنى.

ويُقسّم علماء البلاغة الجناس إلى أنواع، ويقوم هذا التنوع على زاويتين؛ الأولى زاوية عدد الأحرف وترتيبها وحركاتها، ويندرج تحت هذه الزاوية فروع، والثانية زاوية الدلالة على المعنى بين اللفظين؛ "فإن دل اللفظان المتجانسان على المعنى ذاته فهو من التكرار، وإن اختلف اللفظان في المعنى مع اتحادهما في الشكل فهو الجناس"² الذي نحن بصدد الحديث عنه، وأما أنواع الجناس فهي.

النوع الأول: الجناس التام. وهو ما اتفق فيه اللفظان في نوع الحروف وهيئتها وعددها وترتيبها.

النوع الثاني: الجناس المحرّف. وهو ما اختلف فيه اللفظان في هيئة الحروف مع الاتفاق في النوع والعدد والترتيب، مثل (برد) فيقال: البرد للكساء، والبرد لانخفاض درجة الحرارة والبرد للذي ينزل من السماء.

¹ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص485.

² محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص65.

النوع الثالث: الجناس الناقص. وهو ما نقصت فيه حروف أحد اللفظين المتجانسين مع اتفاق الباقي في النوع والهيئة والتركيب.

النوع الرابع: الجناس المضارع. وهو ما اختلف فيه اللفظان في نوع حرف واحد مع تقارب الحرفين المختلفين في المخرج، مثل الخيل والخير، فإن الراء واللام مخرجهما واحد.

النوع الخامس: الجناس اللاحق. وهو ما اختلف فيه اللفظان المتشابهان في حرف واحد منهما غير متقاربين في المخرج، مثل: (تقهر، تنهر).

النوع السادس: الجناس المزدوج أو المكرر، وهو أن يلي أحد المتجانسين الآخر مثل: من جد وجد.

النوع السابع: جناس القلب. وهو ما اختلف فيه ترتيب الحروف مثل، فتح، حتف.

النوع الثامن: الجناس المصحف. ويسمى جناس الخط، حيث يتشابه اللفظان في الكتابة مع الاختلاف في نقط الحروف، مثل يسقي، يشفي.¹

1- طبيعة الجناس في شعر الخوارج

جاء الجناس في شعر الخوارج عفويا من غير تكلف، فقد أشرنا إلى أن شعراء الخوارج لم يكونوا من أهل الصنعة، وغاية ما هنالك أنهم كانوا عربا أفحاحا، حيث الشقة الزمنية بينهم وبين العصور الزاهية للغة العربية قريبة، لذلك كان الرجل منهم تواتيه القريحة وتتصارع في نفسه المعاني والمشاعر، فيعبر عن هذه التجربة بما جُبِلَ عليه من الفصاحة والبيان والمتأمل في أشعارهم لا يجد فيها من الخصائص اللفظية التي نجدها عند أهل الصنعة من الشعراء، لكن القارئ لشعرهم يستعويض عن هذه الخصائص الأسلوبية الشكلية بما يلحظه من صدق التجربة الشعرية التي يعيشها شاعر الخوارج.

وحين نستقرئ ظاهرة الجناس في شعر الخوارج كمكون أسلوبية صوتية نجد هذا المكون قليلا جدا، وإن وجد فالغالب عليه الطبع لا الصنعة والتكلف، وقد كان عصرهم عصر طبع

¹ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص485 بتصرف.

ولم يكن للبدیع كبير اهتمام عند الشعراء، ويمكننا أن نمثل بنماذج للجناس في شعر الخوارج؛ ومنها قول مرداس بن أدية*

مَا إِنْ نُبَالِي إِذَا أَرْوَاحُنَا خَرَجَتْ مَاذَا فَعَلْتُمْ بِأَجْسَادِ وَأَوْصَالِ
نَرْجُوا الْجِنَانَ إِذَا صَارَتْ جَمَاجِمَنَا تَحْتَ الْعَجَاجِ كَمِقْلِ الْحَنْظَلِ الْبَالِي¹

لقد وقع الجناس بين العنصرين المتشاكلين، (نبالي) في صدر البيت الأول و (البالي) في عجز البيت الثاني، وهو من الجناس المستوفي الذي اختلف نوع ركنيه فالأول فعل والثاني اسم² وما بين بداية البيت الأول ونهايه البيت الثاني رابط موسيقي بديع، حيث اختلف اللفظان وأحدثا جرسا موسيقيا له وقع حسن في أذن السامع، وما زاد في جمالية هذا الجناس أنه جاء عفويا من غير تكلف، ويدل على هذه العفوية التقارب والتشاكل بين الكلمتين رغم طول المسافة بينهما. وقد كان لضمير الجمع المتكلم أثره في هذا الربط واستعمال النون بما لها من خاصية نغمية. إن المزوجة بين الاسم والفعل في هذا النوع من الجناس يؤدي وظيفة دلالية مع اختلاف الباحثين حول أي المكونين أقوى دلالة.

وبأتى الجناس في شعر الخوارج بطرق جمالية بديعة، وتزداد جماليته إذا كان على مستوى القافية. ومن أحسن النماذج قول عيسى بن فاتك الخطي*

لَقَدْ زَادَ الْحَيَاةَ إِلَيَّ حُبًّا بَنَاتِي إِنَّهُنَّ مِنَ الضَّعَافِ
مَخَافَةَ أَنْ يَرَيْنَ الْبُؤْسَ بَعْدِي وَأَنْ يَشْرَبْنَ رَنَقًا بَعْدَ صَافِ

* مرداس بن حدير، ويقال مرداس بن أدية وهي أمه. من عظماء الشراة وأحد الخطباء الأبطال العباد. شهد صفين مع علي وأنكر التحكيم. وشهد النهروان. وسجنه عبيد الله بن زياد في الكوفة، ونجا من السجن، فجمع نحو ثلاثين رجلا، فوجه إليهم عبيد الله بن زياد جيشا كبيرا فهزموه، ووجه ثانيا يقوده عباد بن علقمة المازني، فنشب قتال في يوم الجمعة إلى الظهر، وتوابع الفريقان إلى ما بعد الصلاة، فلما كان مرداس وأصحابه في صلاتهم أحاط بهم عباد فقتلهم عن آخرهم. وحمل رأس مرداس إلى ابن زياد. توفي سنة 61هـ، الزركلي، الأعلام، 202/7.

¹ إحصان عباس: شعر الخوارج، ص 50.

² عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، ص 489.

* عيسى بن حدير أحد بني وديعة بن مالك أحد شعراء الخوارج، كان إذا أراد الخروج تعلق به بناته فيقيم ثم خرج بعد ذلك. وله أخبار، المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق: د. ف. فرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، 1402 هـ - 1982 م، ص 285.

وَأَنْ يَضْطَرَّهُنَّ الدَّهْرُ بَعْدِي إِلَى جُفٍّ مِنَ الْأَعْمَامِ جَافٍ
فَلَوْلَا ذَاكَ قَدْ سَوَّمْتُ مُهْرِي وَفِي الرَّحْمَنِ لِلضُّعْفَاءِ كَافٍ¹

فالكلمات في آخر كل بيت شكلت متتالية موسيقية من خلال التشاكل والتجانس بين حروفها وهو ما يسمى بالجناس الناقص. (صاف + جاف + كاف) وبالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية التي مارستها هذه الكلمات، فهناك وظيفة دلالية لها حضورها اللافت من خلال اختيار حرف الروي للقصيدة بما فيها من التأفف والتأسف سواء على بناته أو على ترك الخروج مع أنه رجل صميم في حركة الخوارج، وكل هذا يلاحظ من خلال معرفة مخرج حرف الفاء من الجهاز الصوتي؛ وهو "بطن الشفة السفلى مع أطراف الثنايا العليا"² ويلاحظ الضغط الذي تمارسه الثنايا العليا على الشفة السفلى، مما يولد ما يشبه التأفف والتأسف حتى إن المتأفف عندما يريد ذلك فإنه يضغط بأسنانه العليا على شفته السفلى متأسفا متحسرا، وفي كل ذلك دلالة على الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فهو من جهة مدعو إلى الوفاء بالتزاماته تجاه جماعته، لكن عاطفة الأبوة من جهة أخرى تمارس عليه ضغوطا ليخلف بالتزاماته، كما تمارس الأسنان العليا ضغطا من نوع آخر على الشفة السفلى لخروج الحرف، إن هذه المتلازمة ولو لم يكن فيها مقصدية من قبل الشاعر فإن المتلقي يمكنه أن يخرج بهذه القراءة بشيء من التأمل.

ومن أجود أنواع الجناس في شعر الخوارج ما اجتمع فيه عدة ألوان إيقاعية، ويمكن حدوث ذلك عند الجمع بين الجناس والطباق في سياق واحد، وهو إيقاع موسيقى قل نظيره وذلك في قول عمرو بن الحصين في رثاء بعض أصحابه من الخوارج.

أَوْفَى بِذِمَّتِهِمْ إِذَا عَقَدُوا وَأَعْفُ عِنْدَ الْعُسْرِ وَالْيُسْرِ³

فالعسر واليسر بينهما جناس ناقص حيث يختلف العنصران في حرف العين والياء على التوالي، وهو أيضا طباق، وللطباق جرس آخر فوق ما يحدثه الجناس من إيقاع، وتزداد

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 57.

² عبد الكريم مقيدش: مذكرة في أحكام التجويد، مكتبة إقرأ، ط2، 2008، ص49.

³ المصدر نفسه، ص 224.

وظائف هذه المزوجة بين لونين أسلوبيين، حيث تأتي الوظيفة الدلالية صريحة في التمييز بين المكونين؛ العسر واليسر وبضدها تتميز الأشياء.*

والمقصود أن شعر الخوارج شكل نفثات صدر فجرها الشعراء في لحظات حاسمة من حياتهم وجاءت الظواهر الأسلوبية عفوية بسيطة لا تكلف فيها ولا صنعة.

2 - فاعلية الجناس في شعر الكميت

على خلاف شعراء الخوارج فإن الكميت يعتبر من فحول الشعراء في العصر الأموي وشعره قوي رصين، وله نفس طويل بقصائده الهاشمية التي تبلغ أبياتها المآت، وهو من أعلام العصر الأموي، ويقال "إن شعره بلغ خمسة آلاف بيت وقيل: لولا شعر الكميت لم يكن للغة ترجمان"¹ وهذا يدل على صنعة وحذق. لكنه مع ذلك حافظ على تقاليد العصر فلم يوظف الجناس إلا نادرا على مذهب شعراء عصره، حيث جاء الجناس في شعره بديعا رائقا غير متكلف، ويتقاطع مع الخوارج في قلة الجناس لأنه يعتمد على الوصف الصادق، ومن كان هذا مذهبه فهو في غنى عن الزينة اللفظية، ويستعيز بصدق العبارة وحرارة العاطفة عن زخرفة القول وتنميق العبارة، ذلك أن محبة آل البيت والثناء عليهم لا يحتاج إلى لسان فصيح، إن مجرد ذكرهم يبعث الشوق والولء عند عامة المسلمين، ويبعث الشجي والأسى عند الشيعة حسب اعتقادهم، ويمكن أن نمثل ببعض النماذج مما ورد من جناس في شعر الكميت، والذي يطرب الأسماع، ومن ذلك قوله.

وَمَدَارِيكَ لِلدُّحُولِ مَتَارِي - وَإِنْ أَحْفَظُوا - لِعُورِ الْكَلَامِ²

* هذا شطر بيت من شعر المتنبي، حيث يقول.

وَنَدْمُهُمْ وَبِهِمْ عَرَفْنَا فَضْلَهُ وَبُضْدَهَا تَتَمَيَّرُ الْأَشْيَاءُ

وينسب هذا الشطر إلى الحكم بن أبي الصلت وهو من شعراء الأندلس (460هـ - 529هـ) ولعله اقتبس من المتنبي، حيث يقول.

يَا هَاجِرًا أَسْمُوهُ عَمْدًا وَاصِلًا وَبُضْدَهَا تَتَمَيَّرُ الْأَشْيَاءُ

¹ خير الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، ط5، 1980، 233/5.

² شرح هاشميات الكميت، ص17، والدحول: جمع نحل، وهي الأحقاد، وقوله: وإن أحفظوا، أي أغضبوا وعور الكلام قبيحه.

فهناك جناس ناقص بين (مداريك + متاريك) لاختلاف الكلمتين في حرف واحد، والفرق الصوتي بينهما هو الاختلاف بين حرف الدال في الأولى والتاء في الثانية، ومع قلة الفوارق الصوتية بين الكلمتين إلا أن الشاعر استطاع أن يجعل اللفظتين متناقضتين في الصوت متوازيتين في الدلالة، فهم مداريك لما يريدون إدراكه، وهم مع ذلك يترفعون عن عور الكلام وليس هذا التمايز الصوتي على مستوى الشكل فقط بل على مستوى المعنى كذلك، فإن الأشياء تتمايز بذكر أصدادها، ولذلك كله أثر في الإيقاع الموسيقي لما بين الكلمتين من تجانس صوتي، وهو فوق ذلك يضيف قيمة دلالية، وينقي الجرس الموسيقي، ومما يزيد في جمالية الجناس مجيئه على صيغة من صيغ منتهى الجموع، وهذا يشعر السامع بتجذر هذه الصفات في بني هاشم، وحقيقة الأمر كما وصف الشاعر، فهم من جهة القوة والعدد قادرين على إدراك ثاراتهم، لكن حسن خلقهم وعلو نسبهم، ورفعة مقامهم في وجدان الأمة يمنعهم من ذلك ولو شاءوا لفعلوا.

ومن هذا اللون من الجناس قوله في البيت الثلاثين من القصيدة الهاشمية الأولى.

ومغاييرِ عندهن مغاويرِ ر مساعيرِ ليلة الإلجام¹

يمكن القول إن اللغة أُلينَّت للكميت كما ألين الحديد لداوود، فهو يتحكم في عناصرها تحكما تاما، ولعله - في هذا الجانب - يفوق كل شعراء المعارضة السياسية، ودليل ذلك جمعه في هذا البيت بين كلمتين لهما نفس العناصر الصوتية باستثناء عنصر واحد، بل أكثر من ذلك؛ فبالإضافة إلى التناغم الصوتي بين الكلمتين وما يحققه هذا التناغم من إيقاع صوتي بديع، نجد تناغما من نوع آخر وهو تلك العلاقة المنطقية بين المعنيين ذلك أن المغيار هو شديد الغيرة والمغوار كثير الغارة، إذاً هناك ارتباط من جهة الدلالة بين الكلمتين ولا معنى للأولى إذا لم توجد الثانية، ولا قيمة للغيرة إذا لم يعضدها غارة تحفظ الشرف وترد الاعتبار.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص22. والمغايير: الواحد مغيار، وهو شديد الغيرة، والمغاوير: الواحد مغوار، كثير الغارات وليلة الإلجام ليلة الحرب.

وما زاد من القيمة الموسيقية والدلالية للجناس في هذا البيت أنه جاء - كسابقه - على صيغة منتهى الجموع (مفاعيل) وهذا يوحي بالتضام والتضامن بين بني هاشم على عادة العرب قديما.

إن تأمل حالات التجانس اللفظي في شعر الكميت يقرر حقيقتين جليتين.

الأولى: أنه جاء قليلا - على مذهب عصره - وغير متكلف، وهذا تقليد فني في الإبداع الشعري في عصر الكميت.

الثاني: أن وجود التجانس بين العنصرين من الناحية الموسيقية يتبعه تجانس معنوي، فهناك دائما خيط رفيع يربط بين الكلمتين المتجانستين من جهة المعنى، قد يبدو هذا الخيط جليا - أحيانا - أمام القارئ، وقد يحتاج إلى تأمل ودقة ملاحظة، وما مثّلنا به من النماذج يشهد على ذلك.

3 - موسيقى الجناس في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

كان عبيد الله بن قيس الرقيات من الشعراء الأجواد، ذكره ابن سلام في الطبقة السادسة من طبقات الإسلاميين مع جميل بن معمر، وسماه عبدالله بن قيس الرقيات، ونقل عن يونس بن حبيب* قوله: "كان عبد الله بن قيس الرقيات أشد قریش أسر شعر بعد ابن الزبيري* وكان غزلا، وأغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعة، وكان عمر يصرح بالغزل ولا يهجو ولا يمدح وكان عبد الله يشبب ولا يصرح"¹.

وشعره لا يختلف عن شعر ذلك العصر "إذ العهد بالجاهلية قريب، ولا يزال كتاب الله وحديث رسول الله ﷺ غَضَّانَ طَرِيَّانَ يَخْلُبَانِ الْأَلْبَابَ، ولا يزال إليهما المرجع في التهذيب

* يونس بن حبيب، أبو عبد الرحمن النحوي، (94 - 182هـ) إمام نحاة البصرة في عصره، أخذ عنه سيبويه والكسائي والفراء وغيرهم من الأئمة، من كتبه: "معاني القرآن" و"اللغات" و"النوادر" و"الأمثال" الزركلي: الأعلام 261/8.

* عبد الله بن الزبيري بن قيس السهمي القرشي، أبو سعد: شاعر قریش في الجاهلية، كان شديدا على المسلمين إلى أن فتحت مكة فهرب إلى نجران، فقال فيه حسان أبياتا، فلما بلغته عاد إلى مكة فأسلم واعتذر، ومدح النبي صلى الله عليه وسلم فأمر له بحلة، توفي نحو 15هـ، الزركلي، الأعلام، 87/4.

¹ محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج2، ص648.

والهداية والتنقيف. وعبارته لينة لا تعقيد فيها ولا حشو، بل هناك تجانس في المفردات وألفاظه سهلة خفيفة الوقع، لا غرابة فيها ولا خشونة¹

ومن خلال ما توفر لدينا من القصائد ذات الطابع السياسي فإننا نجد هذه الخصائص بارزة خاصة ما تعلق بالسليقة والطبع وعدم تكلف البديع، فلم يكن البديع عنده غاية، بل هو وسيلة تخدم الجانب الإيقاعي، وتغذي الصور الفنية، وتفتح أفق المعنى على مصراعيه لقد كان شعره خالياً من الجناس إلا نادراً، وما ورد من ذلك فهو عفو الخاطر إذ لا تكلف فيه ولا تصنع، ويمكننا التمثيل ببعض النماذج القليلة، كقوله في مدح ابن الزبير.

إِنْ تَعِشْ لَا نَزْلَ بِخَيْرٍ وَإِنْ تَهْ لِكَ نَزْلٌ مِثْلَمَا يَزُولُ الْعَمَاءُ²

فالعنصران (لَا نَزْلٌ + نَزْلٌ) بينهما مجانسة شكلية من جهة اتفاقهما في جل الحروف وبينهما مطابقة سلبية من جهة المعنى، فالعنصر الأول يحتوي على معنى منفي وهو عدم الزوال ما دام ابن الزبير حياً، والعنصر الثاني يحتوي معنى مثبت وهو الزوال بزوال ملك أبناء الزبير، وما يجمع بينهما من جهة الإيقاع أن كلا العنصرين وقع في جواب الشرط** فكأن بقاء ابن قيس وأتباع الحزب الزبيري مرهون ببقاء مصعب بن الزبير وزوالهم بزواله وقد آل الأمر إلى ما تتبأ به الشاعر؛ إذ بمجرد مقتل مصعب بن الزبير* تداعت أركان الدولة وصارت أثراً بعد عين.

¹ علي النجدي ناصف: ابن قيس الرقيات شاعر السياسة والغزل، ص92.

² الديوان، 91.

** جاء الفعل (زال) على غير أصله، حيث أن الأصل " لا نزال " وهي من أخوات كان ولا تعمل عملها إلا بشرط أن تسبق بنفي أو شبه نفي، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، 263/1. دار التراث، ط20، 1400هـ 1980م، وسبقت هنا بشبه النفي وهو النهي، وعلى هذا فقوله " لا نزل " يراد به النهي وليس النفي.

* مصعب بن الزبير بن العوام بن خويلد الاسدي القرشي، أبو عبد الله، أحد الولاة الابطال في صدر الاسلام. نشأ بين يدي أخيه عبد الله بن الزبير، فكان عضده الأقوى في تثبيت ملكه بالحجاز والعراق. وولاه عبد الله البصرة سنة 67 هـ فقصدتها، وضبط أمورها، وقتل المختار الثقفي. ثم عزله عبد الله عنها مدة سنة، وأعادته في أواخر سنة 68هـ وأضاف إليه الكوفة، فأحسن سياستها. وتجرد عبد الملك بن مروان لقتاله، فسير إليه الجيوش فكان مصعب يفلها حتى خرج إليه عبد الملك بنفسه، فلما دخل العراق خذل مصعباً قواد جيشه وأصحابه فثبت فيمن بقي معه. عرض عليه عبد الملك الأمان وولاية العراقيين أبداً ما دام حياً ومليونني درهم صلة، على أن يرجع عن القتال، فأبى مصعب، فشد عليه جيش عبد الملك، في وقعة عند دير الجاثليق (على شاطئ دجيل، من أرض مسكن) وطعنه زائدة بن قيس السعدي (أو عبيدالله بن زياد بن ظبيان) فقتله. وحمل رأسه إلى عبد الملك. وبمقتله نقلت بيعة أهل العراق إلى ملوك الشام. الزركلي: الأعلام، 248/7.

ومن صور الجناس القليل غير المتكلف ما أورده في مقدمة غزلية تشبب فيها بنساء بني أمية، وذكر منهن أم البنين وهي ابنة عبد العزيز بن مروان وزوجة الوليد بن عبد الملك.¹ يقول ابن قيس الرقيات.

وَبْتُ ضَجِيعَهَا جَدًّا نَ تُعْجِبُنِي وَأَعْجِبُهَا
وَأُضْحِكُهَا وَأُبْكِيهَا وَالنِّسْهَاءَ وَأَسْنُبُهَا
أُعَالِجُهَا فَتَصْرَعُنِي فَأَرْضِيهَا وَأُغْضِبُهَا²

شكلت هذه الأبيات لوحة فنية جميلة من خلال تقابل العناصر وتناقضها، (أضحكها وأبكيها، أرضيها وأغضبها) وجاء الجناس في البيت الوسط ليحقق التوازن الموسيقي بين هذه الأبيات من خلال طريقة الجناس البسيطة الشكل العظيمة الأثر، والفارق الصوتي بين عنصرى الجناس هو المغايرة في موقع حرف واحد من حروف الكلمتين (ألبسها، أسلبها) وبين السلب واللبس جناس القلب، حيث استوت الكلمتان في نوع وعدد الحروف واختلفت في ترتيبها، وقد سبقت الإشارة إلى هذا النوع في بداية هذا الفصل.

ومن صور الجناس الذي يعتمد على التناص واستدعاء التراث قوله محاكيا كعب ابن زهير.

حِينَ قَالَ الرَّسُولُ: زُولُوا، فزَالُوا شَرَعَ الدِّينَ لَيْسَ فِيهِ خَفَاءٌ³

إن من أجمل صور الجناس ما تقاربت أجزاءه واتحدت عناصره، وهذا ما تحقق بين الكلمتين (زولوا) و(زالوا) فالفارق بين الكلمتين تغيير حركة حرف واحد فتغير بذلك المعنى من الطلب إلى الإخبار، وهذا ما يسمى بالجناس المضارع، حيث "يختلف اللفظان المتشابهان في نوع حرف واحد منهما مع اتفاقهما في النطق"⁴ وكلما تشاكلت عناصر الكلمة كلما أحدثت إيقاعا في نفس المتلقي، وما زاد في نغمة الإيقاع اختلاف البنية الصرفية للكلمتين فالأولى فعل أمر والثانية فعل ماض، وهذا التضاد له أثره في السمع أيضا وقد أبدع ابن قيس الرقيات في عملية التناص مع نص آخر قديم وهو قصيدة (بانث سعاد) حيث يقول كعب.

¹ إبراهيم عبد الرحمن، عبيد الله بن قيس الرقيات، حياته وشعره، ص169.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص123.

³ المصدر نفسه، 91.

⁴ عبد الرحمن حسن حبنك الميواني: البلاغة العربية أسها وعلومها وفنونها، 494/2.

فِي عُصْبَةٍ مِنْ فُرَيْشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ بِيْطْنٍ مَكَّةَ لَمَّا أَسْلَمُوا زُوَلُوا
زَلُّوا فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ وَلَا كُشْفٌ يَوْمَ اللَّقَاءِ وَلَا سُودٌ مَعَازِيلُ¹

غير أن موطن الإبداع والتميز في شعر ابن قيس الرقيات أن الجناس في قصيدة كعب جاء مفرقاً، حيث جاء العنصر الأول في نهاية البيت والعنصر الثاني في بداية البيت الذي يليه وجاء الجناس في قصيدة عبيد الله بن قيس الرقيات في صدر بيت، وهذا ما زاد من تحقيق التناغم بين العنصرين.

ومن خلال صور الجناس السابقة عند شعراء المعارضة السياسية يمكننا ملاحظة بعض الظواهر الأسلوبية، ومن أبرزها.

- أن شعراء المعارضة السياسية كانوا على مذهب الأولين، فلم يكن لهم ولوع بالزينة اللفظية والمحسنات البديعية، ولم يرد في أشعارهم من البديع إلا ما جاء عفو الخاطر بلا تكلف، وهنا مكمن الجمال، فإن الشيء إذا زاد على حده انقلب إلى ضده، ومثل الجناس عند المتقدمين مثل الجارية الحسنة تكتمل صورتها ببعض اللامات، إلا أن المبالغة في ذلك يخرجها عن حدود الذوق المعتدل. فالمحسنات يراد منها إضفاء لمسة فنية موسيقية على الكلام، ولتحقيق هذه اللمسة لا بد من مراعاة شروط فنية بالغة الأهمية، منها الإتقان البالغ والطبيعية والتلقائية، وإخفاء قصد التجميل حتى لا يشعر ذوّاقوا الجمال أنها مصنوعة بتكلف بل يشعرون أنها واردة بتلقائية السلوك المعتاد²

وقد صرح بهذا واضح علم البديع عبد الله بن المعتز* حيث " أشار إلى شغف أبي تمام بالبديع حتى غلب عليه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعضه، وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة

¹ أبوسعيد السكري: ديوان كعب بن زهير، تحقيق: مفيد قميحة، دار الشؤف، ط1، 1410هـ، 1989م، ص115.

² عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص368.

* عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل بن المعتصم بن الرشيد، الشاعر المبدع، خليفة يوم وليلة، كان مولعاً بالأدب، يقصد فصحاء الأعراب ويأخذ عنهم، آلت الخلافة في أيامه إلى المقتدر واستصغره الفؤاد فخلعوه وبيعوا ابن المعتز بالخلافة، فأقام يوماً وليلة ووثب عليه غلمان المقتدر فخلعوه، صنف عدداً من الكتب المطبوع منها "طبقات الشعراء" وغير ذلك، توفي سنة 296هـ، الزركلي، الأعلام، 4/118.

وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع وكان يُستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً¹

- أن المحسنات اللفظية لا يقصد منها فقط مجرد الزينة أو البحث عن الجرس الموسيقي الذي تحققه هذه التناظرات، بل ينظر أيضا إلى الوظيفة الدلالية، فالبديع عند القزويني " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة² فالوظيفة الدلالية لا تقل أهمية عن الوظيفة الإيقاعية والأجراس الموسيقية، وقد سبق إلى هذا الرأي الإمام الجرجاني إذ يرى أن البديع لا يقتصر في وظيفته على تحسين الكلام وتزيين الألفاظ بل لا بد من مراعاة الوظيفة الدلالية، ولا يستحسن " تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مزمى الجامع بينهما مزمى بعيدا³. وعلى هذا المذهب سار شعراء المعارضة. فهناك ارتباط وثيق بين عنصرى اللفظ والمعنى في علم البديع - جناسا أو غيره - وتغليب عنصر اللفظ على المعنى إجحاف في حق المعنى لأن " ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، ولو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن، ولذلك دُم الاستكثار منه والولوع به⁴ وما يفهم من كلام الجرجاني أن نظرة البلاغيين إلى الجناس واستحسانهم أو استهجانهم له مبني على مراعاة الوظائف الدلالية، ولو تعلق الأمر بالزينة اللفظية فقط لاستوى فيه المقل والمكثر، وقد تنبه القدماء إلى ضرورة مراعاة المعنى في الزينة اللفظية، ونقل ابن المعتز في كتابه " البديع " قول الخليل بن أحمد الفراهيدي في الجناس وعلاقته بالمعنى " ما تكون الكلمة فيه تجانس الأخرى في تأليف حروفها ومعناها، أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى⁵"

¹ عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتسكوفسكي، دار المسير لبنان، ط3، 1402هـ 1982م، ص1.

² محمد بن سعد الدين الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1424هـ، 2003م، ص255.

³ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ص7.

⁴ المصدر السابق، ص8.

⁵ عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، ص25.

وخلاصة القول فإن الجناس ليس مجرد زينة لفظية أو حشو للكلام بلا طائل، بل لا بد من تحقيق وظيفة دلالية، بل إن جمالية الجناس تتحقق بتحقق الوظيفتين معاً، الإيقاعية والدلالية فإن تحققت الوظيفة بوجوده كان وجوده حسناً، وإن تحققت الوظيفة بعدمه كان عدمه حسناً ونمثل لذلك بالقرآن، من قول الله تعالى في سورة يوسف. ﴿ قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذُّبُّ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ ﴾ [يوسف، 17] كان من الممكن أن يقول: (وما أنت بمصدق لنا ولو كنا صادقين) فيصنعوا جناساً، لكن هذا الجناس يفوت معنى قصدوا التعبير عنه، وهو أن أباهم غير مطمئن لمشاعرهم تجاه أخيه، إذ هو يعلم حسدهم له، فلو كانوا صادقين حقاً وصدقهم لما وصل تصديقه إلى درجة الإيمان الذي يحدث في القلب لطمأنينة¹

إن عامة الجناس الوارد في شعر المعارضة السياسية لم يأت من أجل الزينة اللفظية فحسب بل كان يهدف إلى تحقيق وظائف دلالية تختلف من شاعر إلى شاعر، والهدف واحد وهو تبليغ الرسالة السياسية والدعوة إلى المبادئ التي آمن بها كل فريق.

ثانياً: التنغيم

التنغيم (Intonation) هو رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام بما يستوجبه السياق وهو من الظواهر الصوتية التي تنبه لها علماء اللغة والقراءات في تراثنا العربي. أما علماء القراءات فقد استفادوا من التنغيم في تحديد طرق الأداء الصوتي للقراءة والتي من خلالها يتحدد المعنى. والقراء وإن لم يصطلحوا على اختلاف طرق الأداء بمصطلح التنغيم إلا أن ممارساتهم تنشي بهذا المفهوم. وقد وضعوا مصطلحات عديدة يراعى فيها الجانب التنغيمي ومن هذه المصطلحات " مصطلح الترتيل، وهو ترتيب الحروف على حقا في التلاوة. ومنها مصطلح التطريب، وهو الترتم بأداء القرآن والتنغم به. ويدخل في هذا الباب أنواع الوقف وارتباطه بتحديد المعنى، فقسموا الوقف إلى تام وقبيح وممنوع² وغير ذلك من المصطلحات التي تؤدي مفهوم التنغيم. وعلى نهج القراء سار علماء النحو، ولئن لم يذكروا مصطلح التنغيم إلا أنهم وضعوا مصطلحات لا يمكن حمل معناها إلا على ما يدل عليه مصطلح التنغيم المعاصر. " وأبرز من أشار إلى ذلك ابن جني في الخصائص؛ ففي حديثه عن حذف

¹ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، ص 501.

² هایل محمد طالب: ظاهرة التنغيم في التراث العربي، مجلة التراث العربي، السنة الثالثة والعشرون، العدد 91 رجب 1424هـ، سبتمبر 2003م، ص 91 بتصريف.

الصفة ودلالة الحال عليها أشار إلى بعض طرق الأداء الصوتي لبعض الجمل. ومن هذه الطرق: "التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم. وذلك أن تقول في مدح إنسان والثناء عليه: كان والله رجلاً! فتزيد في قوة اللفظ ب (والله) وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها"¹

ولا يختلف المفهوم العربي المعاصر للتغنيم عن المفهوم الغربي، فهو عند تمام حسان " الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق"² ويعرف التنغيم بأنه "موسيقى الكلام فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى إلا في درجة التواءم والتوافق بين النغمات الداخلية الي تصنع كلاً متناغم الوحدات والجنبات"³

ويمارس التنغيم -بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعية - وظيفة دلالية؛ إذ يتوقف المعنى في بعض الجمل على الطريقة التي تؤدى بها الجملة، ويختص التنغيم بالكلام المنطوق أما المكتوب فتتوب فيه علامات الترقيم كالاستفهام والتعجب ونحو ذلك.

ولا يقتصر التنغيم على الكلام الفصيح، فكل نظام صوتي يخضع لنوع معين من التنغيم ونحن نمارس في حياتنا اليومية هذا التنغيم دون وعي. والعامّة من الناس يدركون المعنى من خلال طريقة النطق التي يتم بها الكلام، وكمثال على ذلك أثناء الصلاة؛ فقد تعود المأمومون على أن التكبير الأخيرة من الصلاة تنطق بتنغيم معين فيه إحياء إلى أنها آخر تكبيرة في الصلاة. ويتأكد هذا خاصة في مصليات النساء؛ حيث يصلين في مكان لا يرى منه الإمام. وقد يحدث إشكال وخلل في الصلاة لو أن الإمام نطق بآخر تكبيرة على النسق الذي نطق به سائر التكبيرات.

ويقسّم بعض الباحثين التنغيم إلى عدة أقسام باختلاف درجة ارتفاع الصوت وانخفاضه وذلك على النحو التالي.

التنغيم التقريري: ومثاله (الشمس مشرقة) حيث يبدأ الصوت متوسطا ويستمر كذلك ثم ينتهي ضعيفا.

تنغيم الأمر: ويبدأ فيه الصوت متوسطا ثم يقوى ليصل إلى الضعف أخيرا.

¹ عثمان ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ج2، ص371.

² حازم كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ط1، 1420هـ، 1999م، ص.103.

³ كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، ص533.

تنغيم الاستفهام: ويبدأ فيه الصوت مرتفعا جدا ثم يضعف ليعود إلى الارتفاع مرة أخرى إلى أن يصل إلى قيمته الأولى.

تنغيم التعجب: وفيه يكون الصوت متذبذبا بين ارتفاع وانخفاض.¹

1 - التنغيم في شعر عبيد الله ابن قيس الرقيات

وبالعودة إلى شعر المعارضة السياسية فقد ورد في شعر ابن قيس الرقيات بعض أساليب الاستفهام لكنها ليست على ظاهرها، ويأتي التنغيم وطريقة النطق لتحديد طبيعة الاستفهام، إذ أن الوعاء الإيقاعي الذي توضع فيه الجملة هو الذي يضيف على الكلام جرسا موسيقيا ويضبط حقيقة المعنى، ومن النماذج في ذلك قوله.

مَا نَقَمُوا مِنْ بَنِي أُمِيَّةٍ إِلَّا أَنَّهُمْ يَحْلُمُونَ إِنْ غَضِبُوا²

يمكننا أن نحدد طبيعة الإطار الصوتي الذي يقع فيه هذا الاستفهام وحقيقة المعنى من خلال طريقة نطق البيت من جهة، ومن خلال تقدير كلام محذوف، إذ يمكن حمل الكلام على النفي إذا وردت الوحدات الصوتية متتالية متساوية في مستوى الصعود والهبوط، فيفهم السامع حينئذ النفي، ويكون المعنى: إن الناس لا ينقمون على بني أمية إلا لأنهم يحلمون إن غضبوا، وعندئذ نسمي هذا الأسلوب في البلاغة بأسلوب المدح بما يشبه الذم. ويمكن نطق العبارة بطريقة تنغيمية أخرى بحيث تفيد الاستفهام الإنكاري، ويتم ذلك على مرحلتين من الاستفهام فيبدأ الكلام مرتفعا ثم ينخفض شيئا فشيئا ثم يتوقف المتكلم برهة ليفقد السامع كلاما في الذهن محذوفا، ثم ينطق ببقية الجملة، ويتم ذلك على هذا النحو: أي شيء ينقمون على بني أمية؟! أينقمون عليهم أنهم يحلمون إن غضبوا؟! ومن خلال هذا التحليل الصوتي يتحدد المعنى، هل هو نفي أم استفهام، ولولا طريقة النطق لما تبين المعنى، فالتنغيم - إذا - كإطار موسيقي ساعد في تحديد طبيعة الكلام.

غير أن ما يلاحظ على شعر عبيد الله بن قيس الرقيات أنه يتميز بالخطاب المباشر الذي لا يحتاج إلى تنغيم أو تأويل إلا فيما ندر.

¹ رضا زلاقي: التنغيم في اللغة العربية - رؤية فيزيائية - مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري - تيزي وزو، الجزائر - العدد 30، المجلد 5، ديسمبر 2014، ص 76 وما بعدها بتصرف.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 4.

2 - دلالة التنغيم في شعر الكميت

يأتي التنغيم في شعر الكميت بقوة، وسبب ذلك كثافة المعنى وقوة العبارة والغموض الذي يُعَمِّي المعنى في كثير من الأحيان. ويمكن أن نختار من الهاشميات نماذج تنغيمية تمارس فيها موسيقى الكلام وظائفها الدلالية والإيقاعية، ومن هذه النماذج قوله مخاطبا بني أمية

أَجَاعَ اللَّهُ مِنْ أَشْبَعْتُمُوهُ وَأَشْبَعَ مِنْ بَجَوْرُكُمْ أَجِيْعًا¹

الظاهر من منطوق الكلام أن الأسلوب خبري. لكن طريقة الأداء مع الرجوع إلى البيتين اللذين قبله يحوّل المقام إلى مقام دعاء، ومقام الدعاء من الناحية الصوتية يختلف عن مقام الإخبار، فالداعي على غيره يحتاج إلى نبرة صوتية عالية ونغمة متميزة تتضمن من مظاهر الضعف والانكسار ما لا يخفى. ولو فُصل هذا البيت عن بقية القصيدة ثم قرئ على الملاء بطريقة صوتية متساوية النغمات لحكموا أنه أسلوب خبري، لكن اختلاف النغمات الصوتية وارتفاعها في المواطن التي ينبغي أن ترتفع فيها يحول المعنى من الخبر إلى الدعاء ويعطي الكلام نغما موسيقيا جميلا، وبذلك يتحول هذا النغم من مجرد الإخبار إلى مقام الدعاء.

ومن الأبيات التي يلعب فيها التنغيم دورا إيقاعيا بارزا وتتوعا دلاليا واضحا قول الكميت

أَمِ الْوُحْيِ مَنْبُودٌ وَرَاءَ ظُهُورِنَا فَيَحْكُمُ فِينَا الْمَرْزُبَانَ الْمُرْقُلُ²

يشكل الحرف (أم) انفجارا صوتيا أبطل كل النغمات والأساليب السابقة، وتوضيح ذلك أن القصيدة بُنيت من بدايتها إلى غاية هذا البيت على جملة من الاستفهامات التي لم تكن على حقيقتها إنما أريد بها معان وأغراضا أخرى، وتكرر هذا الأسلوب في الأبيات.19.18.2.1 وتكرر في البيت الواحد أكثر من مرة، لتأتي اللحظة الحاسمة ويدخل حرف (أم) مفجرا كل هذه التساؤلات مبينا حقيقتها. والسر في ذلك أن (أم) هنا بمعنى (بل) وفي لغة العرب وفي لغة القرآن من ذلك شيء كثير. ولكن الجرس الموسيقي التنغيمي هو الذي يحدد ذلك. فقد وردت في سورة الطور أكثر من عشر مرات بعضها على حقيقته وبعضها بمعنى بل، وفي شعرنا العربي قول عنتره في معلقته.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص.198.

² المصدر نفسه، ص.155.

هَلْ غَادِرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مَتَرَدِّمْ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهْمٍ¹

فقد ذهب الزوزني في شرحه إلى أن (أم) هنا بمعنى بل. فالكميت بن زيد أبطل بهذه الكلمة كل الإشكالات والاستفهامات السابقة بهذا الحرف الذي شكل انفجارا صوتيا هدم به دلالة السياقات السابقة، وأحدث في نفس المتلقي اهتزازا إيقاعيا، ونقله من نغم إلى نغم ويؤكد هذا أن شارح الهاشميات حمل حرف (أم) على ما ذكرنا؛ حيث قال: " يقول: نحن مشركون قد نبذنا كتاب الله وراء ظهورنا فيحكم فينا المرزيان المرفل، أي المسود² وكأنَّ الشاعر بهذا الإضراب الإبطلايبيد كل المعاني والاستفهامات التي سبقت والتي لم تكن على حقيقتها، وما كشف هذا الزيف هو أسلوب هذا البيت الذي جاء على صيغة الاستفهام لكن الاستفهام غير مراد، إنما أراد الشاعر وصف واقع منحرف صار فيه الوحي منبوذا وتحكمت الأهواء واتسعت دائرة الشقاق حتى صارت هذه الأمة بلا وحي وآل أمرها إلى ما يشبه ملوك الأعاجم، وفي ذلك كله تعريض بسياسة بني أمية في إدارة شؤون الحكم لا سيما مسألة التوريث.

3- جمالية التنغيم في شعر الخوارج

جاء التنغيم في شعر الخوارج معبرا عن التوافق بين الظاهر والباطن، حيث يخضع التنغيم للحالة النفسية والانفعالات الوجدانية التي يكون عليها الشاعر من جهة والمتلقي من جهة أخرى باعتباره منتجا ثانيا للنص، وشعر الخوارج أكثر أشعار المعارضة السياسية إثارة للانفعالات النفسية بسبب إيمانهم القوي بمبادئهم، ولا غرابة حين نجد التنغيم يتمظهر في جل قصائد الخوارج وعند أبرز شعرائهم وأشجع فرسانهم؛ نعني به قطري بن الفجاءة أو عمران بن حطان. ذلك أننا نقف على اهتزازات نفسية شديدة وانفعالات وجدانية قوية. ومن أمثلة ذلك قصيدة عمران بن حطان التي يعبر فيها عن رفضه الخروج لقتال جيوش الحجاج بن يوسف الثقفي* بعد أن أسره الحجاج ثم عفا عنه. يقول عمران بن حطان.**

¹ الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ط1983، 3، ص. 234

² شرح هاشميات الكميت، ص. 155.

* الحجاج بن يوسف بن الحكم الثقفي (40 - 95 هـ) أبو محمد. قائد داهية سفاك خطيب. ولد ونشأ في الطائف (بالحجاز) وانتقل إلى الشام فلحق بروح بن زنباع نائب عبد الملك بن مروان فكان في عديد شرطته، ثم ما زال يظهر حتى قلده عبد الملك أمر عسكره، وأمره بقتال عبد الله بن الزبير، فزحف إلى الحجاز بجيش كبير وقتل عبد الله وفرق جموعه، فولاه عبد الملك مكة والمدينة والطائف، ثم أضاف إليها العراق والثورة قائمة فيه، فانصرف إلى

أَقَاتِلُ الْحَجَاجَ عَنْ سُلْطَانِهِ بِيَدِ تُقْرُ بِأَنَّهَا مَوْلَاتُهُ¹

إن الاستفهام في هذا البيت لا يراد به حقيقته، بل أراد التعجب حين طلب أصحابه أن يعود لقتال الحجاج في موقف صريح بنكران الجميل ومقابلة الإحسان بالإساءة. ونبرة الصوت في أسلوب التعجب ليست هي ذاتها في أسلوب الاستفهام، لأن أسلوب الاستفهام العادي يقتضي وتيرة صوتية متوازنة الإيقاع، بينما سياق التعجب يقتضي ارتفاعا في نبرة الصوت مع انفتاح الطبقات الصوتية وارتفاعها في آخر الكلام، ويمكننا أن نتصور ذلك على المستوى الذهني. يؤكد هذا كله البيت الذي جاء بعده والذي يتميز بنبرة تنغيمية منخفضة، حيث يقول.

إِنِّي - إِذَا - لِأَخْوَا الدَّنَاءَةِ وَالَّذِي عَفَّتْ عَلَى عِرْفَانِهِ جَهْلَاتُهُ²

إن نبرة الصوت في هذا البيت تحدد طبيعة التنغيم في البيت السابق، حيث يأتي جرس هذا البيت منخفضا ليُحْدَ من النهاية المرتفعة للبيت الأول، وتتغير نغمة الصوت في الاستفهام الثاني والثالث بتغير أسلوب الكلام، ففي البيت الثالث يتساءل الشاعر بأسلوب يوحي أن الاستفهام حقيقي، لكنه في الحقيقة يشي بنوع من التعجيز خاصة إذا ضُمَّ إلى اللغة الطبيعية لغة الجسد أو بعض الإشارات وتعابير الوجه التي تدل على الحيرة والشعور بالعجز، يقول عمران.

مَاذَا أَقُولُ إِذَا وَقَفْتُ مُوَارِيًّا فِي الصَّفِّ وَاحْتَجَّتْ لَهُ فَعَلَاتُهُ³

ويبلغ ارتفاع الصوت مداه عند قوله: (جار علي؟) حيث تشكل هذه العبارة نقطة انعطاف وتمنح البيت طاقة إيقاعية هائلة ترتفع بالصوت إلى أعلى مداه، ثم تتراجع نغمة الصوت لتعود إلى طبيعتها. إن الاستفهامات الواردة في هذه القصيدة يمكن أن نقرأها على

بغداد فقمع الثورة وثبتت له الإمارة عشرين سنة. وبنى مدينة واسط (بين الكوفة والبصرة). وكان سفاكا سفاحا باتفاق معظم المؤرخين. الزركلي، الأعلام، 2/ 168.

** عمران بن حطان (ت 84 هـ) السدوسي، من الصفرية، خطيبهم وشاعرهم، كان من رجال العمل والحديث [روى له البخاري حديثين] أدرك جماعة من الصحابة فروى عنهم [ومنهم عائشة] كان شاعرا مكثرا، الزركلي: الأعلام، 5/ 70.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 169 وقد ذكرنا هذه القصيدة في المدخل ص 23 دون تحليل، وقد كررنا هنا لجمالها.

² المصدر نفسه.

³ المصدر نفسه، ص 169.

نسق واحد وبنغمة متشابهة، لكنها تجعل من الكلمات جنثا وهياكل بلا روح، لذلك كان التنغيم في هذه الأساليب ضروريا لخلق جو من الإيقاع والحماس الذي يؤدي إلى تحديد طبيعة المعنى الذي أراد الشاعر والذي يقرأ بين السطور، وفي كل ذلك يخرج الاستفهام عن حقيقته إلى معنى التعجب والاستنكار.

إن قراءة أو إلقاء هذه القصيدة يحتاج إلى كثير من التفاعل والانفعال من خلال عملية التنغيم، وهذا ما يجعلها كلقطة الموسيقى التي تنتوع إيقاعاتها؛ تبدأ منخفضة ثم ترتفع شيئا فشيئا لتبلغ ذروتها ثم تنتهي منخفضة عذبة سلسة، على أن طريقة الإلقاء وحجم التفاعل مع النص يختلف من شخص إلى آخر، فيمكن أن نرى قارئاً يقرأ القصيدة كما حللناها بهذا المستوى الإيقاعي، ويمكن إلقاءها بأسلوب آخر قد يتفق وقد يختلف عن الأسلوب السابق إلا أن الحالة النفسية التي يكون عليها القارئ خصوصا هي التي تحدد طبيعة التنغيم.

ثالثا: الترقيم

الكلمة المفردة مكون أساسي في كل اللغات، وهي المادة الأساسية التي يبحثها علم الصرف، وهي في الحقيقة أهم الوحدات اللغوية؛ لأنها تشكل أهم مستوى للوحدات الدلالية¹ والترقيم عنصر من عناصر التركيب الصوتي، وهو من الأساليب التي تضيف على الكلام فخامة في اللفظ وجمالا في الموسيقى المنبعثة من حنايا النفس باعتبار الترقيم أداة للتودد والتقرب من المخاطب، وهو كثير في التراث اللغوي عند العرب، بل هو يشكل خاصية أسلوبية عند المتقدمين، ويقع الترقيم على الأسماء المؤنثة عادة ولا يستثنى الأسماء المذكورة لكنه قليل.

وأصل الدلالة اللغوية للترقيم تشير إلى السهولة واللين، وهو " مصدر للفعل رَحَّمَ ورَحَّمَ الشيء سهله ولينه، وهو عند البلاغيين حذف آخر اللفظ بطريقة معينة لداع بلاغي"² وتختلف أنواع الترقيم وطرائقه باختلاف دواعي المتكلم من جهة، وطبيعة العناصر المرخمة من جهة ثانية، وعلى هذا فقد قسمه العلماء إلى ثلاثة أقسام، " ترقيم التصغير وترقيم الضرورة الشعرية، وترقيم النداء"³

¹ حاتم صالح الضامن: علم اللغة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ص57.

² إميل يعقوب: موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 2006، ج1، ص305.

³ المصدر نفسه، ص305.

- وليس كل اسم يقبل الترخيم، بل هناك ضوابط في الاسم المرخم. فكل اسم توافرت فيه ضوابط الترخيم جاز ترخيمه، وما لم تتوافر له الضوابط لا يرخم، وأهم هذه الضوابط.
- 1- أن يكون المنادى معرفة، فلا يصح ترخيم النكرة المحضة أو النكرة المقصودة.
 - 2- ألا يكون مستغاثا مجرورا مثل: يا لصالح لمحمود.
 - 3- أن لا يكون مندوبا، فلا يصح في (وامعتصم)
 - 4- أن لا يكون مضافا أو شبيها بالمضاف، مثل: يا أهل العلم يا بخيلا بماله.
 - 5- ألا يكون مركبا تركيب إسناد على الأرجح، فلا يصح الترخيم في (يا فتح الله)
 - 6- ألا يكون من الألفاظ المبنية أصالة قبل النداء، مثل حدام رقاش، علمين لمؤنثين¹

إن هذه المقدمة ضرورية للوقوف على حقيقة أسلوب الترخيم في شعر المعارضة السياسية ولأن باب الترخيم في النحو واسع ومتشعب فإن تتبع مفرداته وجزئياته يخرج البحث عن المقصد الأصلي، ومع النماذج التي سنذكرها سيتبين لنا أسلوبية الترخيم ودوره في إحداث الجرس الموسيقي الداخلي الذي هو انعكاس لموسيقى الوزن والقافية.

1 - الترخيم في شعر الخوارج

يشكل الترخيم في شعر الخوارج أسلوبا صوتيا متميزا، وإذا كان الترخيم يكون في الأسماء المؤنثة كثيرا ويقل في الأسماء المذكرة، وغايته تقتضي حبا وعشقا ودلالا، فهل كان لشعراء الخوارج عناية بمثل هذه القضايا؟ ألم يكن همهم الحرب والقتال والإعراض عن الدنيا بغضها وغضبيها؟ أم أن حاجة الذكر إلى الأنثى فطرية جبلية بحيث لا يُتصور ذكر بلا أنثى مهما بلغ به الجد والزهد والورع؟

تشدنا في شعر الخوارج بعض النماذج الشعرية ذات الغرض الغزلي العفيف الذي يعبر فيه الشاعر عن كوامن النفس ومشاعر القلب وشغف الروح، وعادة ما تكون المحبوبة زوجة خلية فيبث الشاعر أشجانه بعد الغياب الذي يفرضه النضال المسلح الذي يحول بين المرء وزوجه. ومن أجمل نماذج الترخيم في شعر الخوارج نموذج عمران بن حطان مع زوجته جمرة، وكانت امرأة جميلة، وكان متيما بحبها حتى إن الروايات التاريخية تقول أنها أخرجته من مذهب السنة إلى مذهب الخوارج، يقول مخاطبا امرأته بأسلوب الترخيم.

يَا جَمْرُ قَدْ مَاتَ مِرْدَاسٌ وَإِخْوَتُهُ وَقَبْلَ مَوْتِهِمْ مَاتَ النَّبِيُّونَا

¹ عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف مصر، ط3، ج4، ص103 بتصرف.

يا جَمْرُ لَوْ سَلِمْتَ نَفْسٌ مَطَهَّرَةٌ من حَادِثٍ لَمْ يَزَلْ يا جَمْرُ يَغِينَا
إِذَنْ لَدَامَتْ لِمِرْدَاسٍ سَلَامَتُهُ وما نَعَاهُ بِذَاتِ الْعُصْنِ نَاعُونَا¹

تمتاز في هذا الأسلوب مشاعر الحزن على فقدان الأصحاب والإخوان مع مشاعر حب الزوجة صاحبة الخلية، ويشعر القارئ بتلك النعمة المتماهية في الحزن والحب، حيث يقف الشاعر بين عاطفتين تكاد كل واحدة منهما تستأصل شأفته وتستقل به، ولم يملك الشاعر من أمر نفسه إلا أن يصهر هذه المشاعر المتناقضة في أسلوب فني جميل من خلال ترخيم اسم المحبوبة جمرة لتصبح (جمر) وتجمع بين عاطفة الحب والحزن في آن واحد، فكانت - فعلا- جمرا أحرق نياط قلب الشاعر، ولا يملك القارئ أمام هذا التضارب إلا الحيرة والتردد في إصدار حكمه حول أي العاطفتين كانت أقوى من نظيرتها وموقف القارئ هو وجه آخر لموقف الشاعر الذي عاش في هذا التناقض بين تلك العاطفتين.

ومن المواضيع التي جاء فيها الترخيم جميلا ومنسجما مع الجو النفسي للشاعر والإطار العام للقصيدة الحزينة قول مُليكة الشيبانية في رثاء الضحاك بن قيس الخارجي* وأصحابه.

قُولِي مُلِيكَ عَلَيْكَ بِالصَّبْرِ تَسْتَوْجِبِينَ فُضَائِلَ الْعُمْرِ
قُولِي فَإِنَّكَ غَيْرُ كاذِبَةٍ يا عُدَّتِي لِنَوَائِبِ الدَّهْرِ²

جمعت الشاعرة في سياق واحد ثلاثة ألوان من الترخيم، فأوله صيغة النداء بحرف النداء المحذوف، ولا يحسن ذلك إلا لغرض أسلوبية، ثم تصغير الاسم المنادى الذي يشي بنوع من التذليل، ثم حذف التاء من آخر الاسم المنادى المصغر، كل ذلك أعطى هذا الأسلوب الترخيمي جرسا موسيقيا وقيمة تعبيرية ودلالية ازدادت جمالياتها بازدياد عناصر الترخيم وأدواته، وهذا يعبر أيضا عن اقتدار الشاعرة وتحكمها في مادتها الشعرية.

¹ إحصان عباس: شعر الخوارج، ص 143.

* الضحاك الشيباني، زعيم الخوارج، من الشجعان الدهاة، خرج مع سعيد بن بهدل سنة 126هـ، في مائتين من الخوارج، ومات سعيد سنة 127 فخلفه الضحاك على إمارة الخوارج، استولى على الكوفة وحاصر واسط فصالحه عاملها، وكتبه أهل الموصل فاحتلها، وناهز عدد جيشه مائة ألف فقصدته مروان الخليفة الأموي فقتل الضحاك سنة 129هـ، الزركلي: الأعلام، ج3، ص215.

² إحصان عباس: شعر الخوارج، ص255.

2- قلة الترخيم في شعر الكميت

ويأتي الكميت ممثلاً لشعراء الشيعة بعيداً عن أسلوب الترخيم، فمع تميز هاشمياته بالكثير من الظواهر الصوتية إلا أننا لا نكاد نجد للتخيم أثراً في شعره وعلّة ذلك أن شعره تميز بالصرامة والمباشرة في هاشمياته، فإن الموقف - مدح آل البيت - يستلزم صرامة لغوية وانضباطاً تعبيرياً وأخلاقياً يليق بجلال الممدوحين، إذ لا يصح أن يُستعمل هذا الأسلوب مع من هم أشرف خلق الله وأقربهم نسبا إلى رسول الله ﷺ فالمقام عظيم. والمشاعر مقدسة تقتضي لغة تترفع عن أسلوب التذليل أو التهكم أو نحو ذلك، وهو فوق ذلك لا يحتاج إلى أسلوب الترخيم ليتقرب من بني هاشم، لأنه يمدحهم تقرباً إلى الله تعالى ولا يريد منهم جزاء ولا شكوراً، غير أنه كان ذكياً وبارعاً في توظيف أسلوب الترخيم أحياناً، فجاء الترخيم على أصله دون تكلف، وترك نغمة حزينة ودلالة عميقة في نفس القارئ، لا سيما وأنه تخير الموطن الذي يوظف فيه الترخيم، وهو توصيف حادثة كربلاء بما تركته من أسى في نفوس جميع المسلمين وليس عند الشيعة فحسب، يقول الكميت.

كَأَنَّ حُسَيْنًا وَالْبَهَائِلَ حَوْلَهُ لِأَسْيَافِهِمْ مَا يَخْتَلِي الْمُتَبَقِّلُ¹

لقد استطاع الكميت بقدراته الفنية أن يوظف الترخيم على مستويين؛ أما المستوى الأول فحسين اسم مصغر من الحُسْن والتصغير آلية من آليات الترخيم، وأما المستوى الثاني - وهو الذي أعطى قيمة صوتية مضافة للتخيم- فهو تكبير هذا الاسم على غير العادة إذ الأصل فيه أن يكون معرفاً، ويتظافر عنصري التصغير والتكبير فقد أديا وظيفة أسلوبية إيقاعية أشعرت المتلقي بما يعتصر قلب الشاعر من ألم. ولعلها بعثت في نفسه موجع كان قد غفل عنها، وبالإضافة إلى هذا النغم الموسيقي الحزين الذي تركه إيراد اسم حسين منكراً ومصغراً فهناك قيمة دلالية تحاكي واقع القلة والضعف من خلال التصغير. ثم مقام العظمة والمنزلة الرفيعة، فإن التكبير هنا وإن دل على التقليل والتصغير إلا أن الشاعر أراد معنى آخر وهو معنى التعظيم والتبجيل، وهو من المعاني العامة للتكبير. فهو بذلك يشير إلى المقام الرفيع والمنزلة العالية التي يحظى بها الحسين* عند عامة المسلمين فضلاً عن شيعتهم.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص166.

* الحسين بن علي بن أبي طالب (4هـ - 61هـ) الهاشمي القرشي، أبو عبد الله السبط الشهيد، ابن فاطمة الزهراء. ولد في المدينة، ونشأ في بيت النبوة. وهو الذي تأصلت العداوة بسببه بين بني هاشم وبني أمية حتى ذهب بعرش

وقد سبق للشاعر أن وظف أسلوب الترخيم عن طريق التكرير لتأدية الوظائف نفسها غير أن وصف الأحداث في هذا البيت لم يكن يتعلق بالحسين وحده بل بتوصيف أعداء الحسين ومنعهم الماء عنه، يقول الكميت.

يُحَلِّئَنَّ عَنْ مَاءِ الْفُرَاتِ وَظِلَّهُ حُسَيْنًا وَلَمْ يُشْهَرَ عَلَيَّهِنَّ مُنْصَلٌ¹

وهذا البيت من جهة الترتيب يأتي قبل البيت السابق، لكننا رأينا هذ التركيب أحسن، فهذا البيت كأنه شرح وتفصيل للبيت السابق.

3 - الترخيم في شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل

على خلاف شعر الكميت، وظف ابن قيس الرقيات الترخيم أسلوبيا وهو فيه أبرع من سابقه لأنه يعيده إلى طبعه الغزلي المتشبيب، والغزل والتشبيب أليق الأغراض الشعرية بالترخيم، وأنسب الأسماء للتخيم أسماء النساء تعبيرا من الشاعر عن العشق والهيام، وعلى هذا دأب الشعر الغزلي قديما. ومن النماذج التي وظف فيها ابن قيس الرقيات أسلوب الترخيم الذي يسعى من خلاله إلى إحداث هالة إيقاعية تجذب السامع إليها عند أول لقاء بينه وبين كلمات الشاعر، قوله في مقدمة غزلية في قصيدة يمدح فيها بني أمية.

فِيهِمْ سُلَيْمَى وَجَارَتَانِ لَهَا وَالْمِسْكُ مِنْ جَيْبِ دِرْعِهَا عَبْقٌ²

تضمن البيت لونا من الترخيم وهو التصغير في اسم سليمان، وهو من الأساليب التقليدية الشائعة. غير أن مقارنة بسيطة بين مدح الشاعر لآل الزبير ومدحه لبني أمية تظهر فوارق كبيرة في تقدير الشاعر للحزبين، فإن المتنوع لأشعاره التي مدح فيها آل الزبير لا يجد فيها شيئا من الترخيم لأنه يتعامل معهم بجد وصرامة بينما يوظف الترخيم في مدحه لبني أمية

الأمويين. وذلك أن معاوية بن أبي سفيان لما مات، وخلفه ابنه يزيد، تخلف الحسين عن مبايعته، ورحل إلى مكة في جماعة من أصحابه فأقام فيها شهرا، ودعاه إلى الكوفة أشياعه فيها، على أن يبایعوه بالخلافة، وكتبوا إليه أنهم في جيش متهيئ للوثوب على الأمويين. فأجابهم، وخرج من مكة مع مواليه ونسائه وذراريه ونحو الثمانين من رجاله. وعلم يزيد بسفره فوجه إليه جيشا اعترضه في كربلاء فنشب قتال عنيف أصيب الحسين فيه بجراح شديدة وسقط عن فرسه، فقتله سنان بن أنس النخعي وأرسل رأسه ونسائه وأطفاله إلى دمشق. واختلّفوا في الموضع الذي دفن فيه الرأس فقبل في دمشق، وقيل في كربلاء، مع الجثة، وقيل في مكان آخر، فتعددت المراقد، وتعذرت معرفة مدفنه. الزركلي: الأعلام، 2/243.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص 165.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 71.

كنوع من الهزل أو التهكم، ويؤكد هذا توظيف الاسم ذاته في بيت آخر من القصيدة ذاتها وبطريقة مخالفة للطريقة الأولى حين يقول.

يَا سَلْمَ: نَأْيُ الدَّيَارِ عَنْ بَلَدِ الدَّ
وَالِدِ ذُلٌّ، وَرَحْبُهَا ضَيْقٌ¹

والشاعر هنا يوظف الترخيم من خلال الخذف، وهو ترخيم يتكرر في شعر ابن قيس في أكثر من مناسبة، غير أن الرابط لهذه المناسبات هو السياق، ففي كل مرة يأتي الترخيم يكون سياقه مدح بني أمية أو التشبيب بنسائهم وهو اختيار غير بريء. وبالأسلوب ذاته يرخم ابن قيس الرقيات أسماء النسوة اللاتي يتغزل بهن، وكأنه لا يحلو له التغزل إلا عن طريق التودد بأسلوب الترخيم فتراه يخاطب عاتكة بنت يزيد بن معاوية زوجة عبد الملك بن مروان كنوع من التشبيب في قصيدة يمدح فيها مصعب بن الزبير، فلعله وظف هذا الأسلوب هنا نكاية في بني أمية ودفاعاً عما آمن به من النهج السياسي الذي عليه أبناء الزبير، وليس له من غرض سوى ذلك، فإن عبد الله بن الزبير* كان أزهد من أن يرضى أن تتعرض امرأة مسلمة للتشبيب أو أن ينفق ماله على الشعراء، يقول ابن قيس الرقيات.

أَعَاتِكَ بِنْتُ العَبْشَمِيَّةِ عَاتَا
أُثِيْبِي امْرَأً أَمْسَى بِحُبِّكَ هَالِكَا²

يجمع الشاعر ببراعته المعهودة عند ذكر النساء بين عدة أساليب إيقاعية، ساهمت كلها في صناعة لحن موسيقي متميز يترك أثراً جميلاً في نفس المتلقي قبل سماعه، فتجده يوظف الترخيم على مرتين بتوزيع فني موسيقي رائع، فلم يكن الشاعر يحتاج إلى الشطر الثاني لذكر الترخيم الثاني بل جعله كله في صدر البيت ليترك المجال فسيحاً في العجز لإيراد معاني أخر تمنح البيت جرساً موسيقياً عذبا، وكان له ذلك فقد جاء التصريح في قوله (عاتكا، هالكا) في أعلى درجة النغم الموسيقي، ولم يكتف بهذه النغمات العذبة بل أورد

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص71.

* عبد الله بن الزبير بن العوام القرشي الاسدي (1هـ - 73هـ) ، أبو بكر: فارس قریش في زمنه، وأول مولود في المدينة بعد الهجرة. شهد فتح إفريقية زمن عثمان، وبيع له بالخلافة سنة 64 هـ، عقيب موت يزيد ابن معاوية فحكم مصر والحجاز واليمن وخراسان والعراق وأكثر الشام، وجعل قاعدة ملكه المدينة. وكانت له مع الامويين وقائع هائلة، حتى سيروا إليه الحجاج الثقفي، في أيام عبد الملك بن مروان، فانتقل إلى مكة، وعسكر الحجاج في الطائف. ونشبت بينهما حروب أتى المؤرخون على تفصيلها انتهت بمقتل ابن الزبير في مكة، بعد أن خذله عامة أصحابه وقائل قتال الابطال وهو في الثمانين. وكان من خطباء قریش المعدودين، يشبه في ذلك بأبي بكر. مدة خلافته تسع سنين. الزركلي: الأعلام، 4/87.

² المصدر نفسه، ص128.

جرسا ثالثا وهو الترصيع في صدر البيت، حيث استوت الألفاظ والأوزان في ثلاث مستويات متناغمة منسجمة تترك أثرها في أذن السامع ونفسه.

الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية للبنية التركيبية

المبحث الأول: البنية الصرفية

أولاً: صيغ المبالغة

- 1 - أسلوب المبالغة في شعر الخوارج
- 2 - واقعية المبالغة في شعر الكميت
- 3 - المبالغة في شعر ابن قيس الرقيات

ثانياً: صيغ التفضيل

- 1 - المفاضلة في شعر الخوارج بين المثالية والواقع
- 2 - المفاضلة في شعر ابن قيس الرقيات
- 3 - أساليب المفاضلة في شعر الكميت

ثالثاً: صيغ الجموع

- 1 - صيغ منتهى الجموع ووظيفتها
 - 2 - جموع القلة ودلالاتها
- رابعاً: الضمائر في شعر المعارضة السياسية بين القيم الفنية والدلالية

- 1 - لغة الضمير في شعر الخوارج
- 2 - الضمير في شعر الكميت. (صراع الأنا والآخر)
- 3 - الضمائر في شعر ابن قيس الرقيات

المبحث الثاني: بناء الجمل

أولاً: خصائص الجمل في شعر الخوارج

ثانياً: نظام الجملة في شعر الكميت

ثالثاً: بنية الجملة في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية للبنية التركيبية.

تمهيد.

اللغة أداة فعالة لنقل التجربة الشعورية والتعبير عن خلجات النفس في مستوى فني لا يتأتى لأحد الناس" وهي في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم، وحازت اللغة العربية من ذلك على أحسن الملكات وأوضحها دلالة على المقاصد¹ وتختلف دلالات الكلمة في العربية باختلاف صيغها الصرفية زيادة ونقصا، فكما وقعت الزيادة أو النقص في المبنى تبع ذلك تغير في المعنى. وقد قالت العرب: زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى. والشاعر يعبر عن أحاسيسه وأفكاره من خلال الوسائط اللغوية، ونعني بهذه الوسائط جملة من الأبنية اللغوية ذات الطابع الفني بأساليبه الراقية. ذلك أن الشاعر وهو يتواصل مع الجماهير لا يلقي إليهم من الأفكار ما يعرفون، ولا يصور لهم المعاني في صورة من السذاجة في اللفظ والبساطة في التعبير إن الشاعر يخبر جمهوره ما لا يعرفون، أو يخبرهم بما يعرفون بالطريقة غير المألوفة التي لا يعرفون لذلك "فإن الأفكار والأحاسيس التي يستهدفها أي عمل فني لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ ويتخلقا فيه. فاللغة هي المادة الأولية للأدب"²

إن العملية التركيبية في النظام اللغوي تكتسي أهمية بالغة، فهي من جهة تقوم على نظام معقد يحتكم إلى مجموعة من الشفرات التي تفكك مغاليق النص المركب وفهم المحمولات الدلالية، ومن جهة أخرى فإن هذا التركيب هو انعكاس لجملة من الأفكار التي لا يمكن بحال ترجمتها إلى رموز لغوية من طرف الباث إلا من خلال امتلاك الوسائل المساعدة على رصف الوحدات الأولية بطرق فنية معبرة عن المستوى غير التقليدي للاستعمال اللغوي، كما لا يمكن للمتلقي الوقوف على طبيعة هذه النظم التركيبية المتضمنة لجملة من الأفكار إلا بوجود نظام من التشفير الذي يمكّنه من تفكيك هذا التركيب إلى عناصره الأولية ثم إعادة تركيبه للوقوف على مضمون الرسالة.

وتسهم جملة من الأنظمة الثانوية للغة في تحقيق الأنظمة التركيبية الكبرى فهناك النظام المعجمي، وهناك النظام النحوي والصرفي، ويأتي النظام البلاغي كالرابط بين النظامين السابقين ليمنح النص المركب خواص فنية ودلالية تتجاوز مستوى اللغة التركيبي السطحي إلى المستوى العميق للمعنى.

¹ عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000، ص339.

² محمد مندور: في اللغة والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ط5، ص22.

المبحث الأول: البنية الصَّرْفِيَّة

أولاً: صيغ المبالغة

1 - أسلوب المبالغة في شعر الخوارج

2 - واقعية المبالغة في شعر الكميت

3 - المبالغة في شعر ابن قيس الرقيات

ثانياً: صيغ التفضيل

1 - المفاضلة في شعر الخوارج بين المثالية والواقع

2 - المفاضلة في شعر ابن قيس الرقيات

3 - أساليب المفاضلة في شعر الكميت

ثالثاً: صيغ الجموع

1 - صيغ منتهى الجموع ووظيفتها

2 - جموع القلّة ودلالاتها

رابعاً: الضمائر في شعر المعارضة السياسية بين القيم الفنية والدلالية

1 - لغة الضمير في شعر الخوارج

2 - الضمير في شعر الكميت. (صراع الأنا والآخر)

3 - الضمائر في شعر ابن قيس الرقيات

المبحث الأول: البنية الصرفية

تتكون الجملة العربية من مجموعة من العناصر، تبدأ بالحرف ثم الكلمة ثم الجملة. ولا يصح كون الكلام جملة حتى يقوم على عنصرين ظاهرين، أو أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويعرف علماء اللغة الجملة بأنها "الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أي لغة من اللغات، وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع"¹ وموضوع الدرس النحوي هو الكلمة مؤلفة من غيرها، أو هو الجملة من حيث نوعها وما يطرأ لأركانها من تقديم وتأخير، أو ذكر وحذف، أو إظهار وإضمار..²

ونبدأ في دراسة الخصائص الأسلوبية للجملة في مستواها الصرفي بدراسة العنصر الأول المكون لها وهو الاسم، للوقوف على خصائصه الفردية ثم في علاقته بما يجاوره من الوحدات الأخرى.

فالاسم في النحو العربي "كلمة تدل على معنى في نفسها غير مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة، ومن خواصه أن يصح الإخبار عنه وبه، والإضافة، ودخول لام التعريف، وأن يصح فيه الجر والتتوين والتثنية والجمع والنعث والتصغير والنداء"³

والاسم -كمكون من مكونات الجملة - يتفرع إلى فرعين الجامد والمشتق "فالجامد ما لا يكون مأخوذاً من الفعل، كحجر وسقف ودرهم، والمشتق ما كان مأخوذاً من الفعل كعالم

¹ مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، ط2 1406هـ 1986م ص31.

² المصدر نفسه، ص 28 بتصريف.

³ الهداية في النحو: لجنة تنظيم الكتب الدراسية، المنير للطباعة والنشر، ط20، ص11.

ومتعلم ومجتمع ومستشفى"¹ وندناول في هذا الفصل بعض الأسماء المشتقة ودلالاتها في شعر المعارضة السياسية.

أولاً: صيغ المبالغة

يعد التكتيف اللفظي من أبرز خصائص اللغة العربية، وتتم عملية التكتيف الدلالي إما على مستوى الوحدات المفردة أو التراكيب والجمل، وغالباً ما تُستعمل بعض الألفاظ والعبارات والصيغ الصرفية للدلالة على كمية الأشياء وحجم وجودها في الخارج، أو قوة الخصائص والصفات التي تميزها، ويكون لهذه الصيغ وظائف جمالية وفنية بالإضافة إلى الوظيفة الدلالية.

ومن أبرز هذه الصيغ ما يعرف في النحو العربي بصيغ المبالغة، وهي صيغ "تدل على زيادة الصفة في الموصوف. ومن خصائصها أنها لا تُبنى إلا من الثلاثي كما أنها سماعية. وأشهرها: فَعَّال، مِفْعَال، فَعِيل، فَعُول، فَعِل فَعِيل مِفْعِيل، فُعْلَة فَاْعُول"² وهي تشبه اسم الفاعل في الدلالة، غير أنها تزيد عليه في قوة اتصاف الفاعل بالفعل أو الصفة. ولهذه الصيغ دلالتها الأسلوبية. والعلماء يقسمون وظائفها إلى ثلاثة أقسام.

. التبليغ: وهو المبالغة الممكنة عادة وعقلاً.

. الإغراق: وهو المبالغة الممكنة عقلاً لا عادة.

. الغلو: وهو المبالغة غير الممكنة لا في العادة ولا في العقل³

¹ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، تحقيق: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ج2، ص5.

² المعجم العربي الأساسي (لاروس): المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص27.

³ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص451.

ومن خلال استقراء مدونة الشعر العربي بشكل عام يمكن القول أن أي قصيدة عربية لا تخلو من صيغة من صيغ المبالغة. وإذا كان أعذب الشعر أكذبه فإن الشعراء يتجاوزون حدود المعقول في المبالغة في الوصف، حتى قال ابن هانئ الأندلسي لبعض الأمراء.

مَا شِئْتَ لَا مَا شَاءَتِ الْأَقْدَارُ فَاخُكُمُ فَأَنْتَ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ

وَكأَنَّمَا أَنْتَ النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ وَكَأَنَّمَا أَنْصَارُكَ الْإِنصَارُ

أَنْتَ الَّذِي كَانَتْ تُبَشِّرُنَا بِهِ فِي كُتُبِهَا الْأَحْبَارُ وَالْأَخْبَارُ¹

فمثل هذه المبالغة تخرج صاحبها عن حد الاعتدال في الوصف، وهي مبالغة كاذبة بيّنة الكذب، ولا تخدم مبدأ ولا تقدم تصورا لقضية، بل لا تعدو أن تكون سخرية من الممدوح لا مدحا له. وكان لأسلوب المبالغة حضور قوي في شعر المعارضة السياسية، وكان حضورها معقول جدا، والأمثلة التي بين أيدينا شواهد على ذلك.

1- أسلوب المبالغة في شعر الخوارج

يستند الخوارج إلى صيغ المبالغة بحمولاتها الدلالية المختلفة التي تتضمن قيما دلالية حيث وُضعت في إطارها وأدت وظيفتها، فكانت سمة أسلوبية بارزة في أشعار الخوارج وتميزت هذه الصيغ بكثير من الموضوعية والصدق الفني ولا تخرج صيغ المبالغة في شعر الخوارج كما عند غيرهم عن أغراض المدح والهجاء والوصف والرتاء وبدرجة أقل الغزل، وهي الأغراض المسيطرة على شعر المعارضة السياسية. ومن أمثلة ذلك ما ورد في مرثية عمرو بن الحصين العنبري في رثاء أبي حمزة الشاري وأصحابه من الخوارج فقد جاءت هذه القصيدة طافحة بكثير من صيغ المبالغة، يقول الشاعر.

كَمْ مِنْ أَخٍ لَكَ قَدْ فُجِعَتْ بِهِ قَوَامٌ لَيْلَتِهِ إِلَى الْفَجْرِ¹

¹ ديوان ابن هانئ الأندلسي: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1400هـ، 1980م، ص146.

والأخ هنا اسم جنس، وصيغة المبالغة هي (قَوَّام) على وزن فَعَّال، واسم الجنس وصيغة المبالغة تعبير عام يشمل الخوارج جميعاً، ويدخل أبو حمزة وأصحابه دخولا أولياً. والمبالغة هنا لا تعدوا كونها وصفاً صحيحاً صادقاً، فإن شدة العبادة من أبرز صفات الخوارج حتى قال عنهم النبي ﷺ: { يَحْقِرُ أَحَدُكُمْ صَلَاتَهُ مَعَ صَلَاتِهِمْ وَصِيَامَهُ مَعَ صِيَامِهِمْ }² وهي تدخل ضمن القسم الأول الذي أشار إليه علماء البلاغة، غير أن المبالغة هنا تقوم على نغم حزين يطغى عليه صوت الألم الذي يتردد صداه في أرجاء البيت من خلال عبارات (أخ) (فجعت) (ليلته) ففي كل كلمة يتردد صدى صوت الحزن لفراق الأحبة والإخوان. إن تردد صيغة المبالغة (فَعَّال) في هذه القصيدة مع ما تتضمنه من المحمولات الدلالية (خَوَّاض) (تَرَكَ) (قَوَّام) (قَوَّال) مع ما يرمي إليه الشاعر من تعميم الوصف على الرجل الخارجي كل ذلك يحيل إلى تلك القيم النفسية التي تُميز الخوارج، بالإضافة إلى تصوير حالة الحزن التي يمر بها الشاعر وما يمثله أبو حمزة في وجدانه من التعظيم والمحبة.

وليس وصف العبادة هو كل ما يميز الخوارج في أسلوب حياتهم، بل هناك صفة الشجاعة والثبات، وهي صفات تضاهي في وجودها صفة العبادة ففي القصيدة ذاتها يصف الشاعر أبا حمزة الشاري بكل صدق ودون خروج عن حدود المألوف.

خَوَّاضِ عَمْرَةٍ كُلِّ مُتَلَفَةٍ فِي اللَّهِ تَحْتَ الْعَثِيرِ الْكَدِرِ³

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص224.

² محمد بن فتوح الحميدي: الجمع بين الصحيحين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، 1423هـ 2002م، ج2، ص311.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص225، وكسرت الضاد في قوله: (خَوَّاض) لأنها بدل من قوله: كخليك.

لقد تضمن هذا البيت مبالغات عديدة، ولئن جاءت صيغة المبالغة صريحة فقد عضدتها مفردات زادت من قيمتها في الدلالة و (المتلفة) كل موقعة يمكن أن تتلف حياة الرجل، وإشارة الشاعر إلى أن صاحبه فعل ذلك ابتغاء وجه الله في قوله: (في الله) زاد من قيمة المبالغة في التعبير، وكل ذلك صدق وتبليغ.

ومن أبرز مميزات الخوارج الإعراض عن ملذات الدنيا. إن رغبتهم عن الدنيا ورغبتهم في الآخرة تضاهي شدة عبادتهم وقوة شكيمتهم، وهذا ما صوره عمرو بن الحصين في القصيدة ذاتها في وصفه أصحاب أبي حمزة حيث يقول.

ظَمَانُ وَقْدَةَ كُلِّ هَاجِرَةٍ تَرَكَ لِنَفْسِهِ عَلَى قَدَرٍ¹

وقد تكررت هذه الصيغة (تَرَكَ) في هذه القصيدة ثلاث مرات، كلها في أبي حمزة الشاري لكن بسياقات مختلفة، ففي مرتين قصد بها الزهد وفي المرة الثالثة قصد بها الشجاعة في قوله.

تَرَكَ ذِي النَّخَوَاتِ مَخْتَضِبًا بِنَجِيعِهِ بِالطَّغْنَةِ الشَّرِّ²

وإذا كانت صيغة المبالغة (فَعَّال) قد وردت إيجابية في مدح الخوارج ومنهجهم فإنها ليست كذلك إذا تعلق الأمر بالمخالفين الذين تركوا المنهج الصحيح الذي نهجه الخوارج ولا يستثني الشاعر أحدا في هذا الوصف المذموم فقد وظف سميرة بن الجعد الصيغة ذاتها بأسلوب من الجمع والتعميم حيث يقول.

فَمَنْ مَبْلُغُ الْحَجَّاجِ أَنَّ سَمِيرَةَ قَلَى كُلِّ دَيْنٍ غَيْرِ دَيْنِ الْخَوَارِجِ

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، وقد ضبط إحسان عباس كلمة (وقدة) بفتح التاء، فعلى أي قاعدة، والأصل أنها مضاف إليه، فإله أعلم.

² المصدر نفسه، ص225. والنجيع: دم الجوف، المعجم الوسيط، ص962، أو هو الطري من الدم، أو الدم المصبوب، ابن منظور: لسان العرب، ج8، ص347.

رَأَى النَّاسَ إِلَّا مَنْ رَأَى مِثْلَ رَأْيِهِ مَلَاعِينَ تَرَكَينَ قَصْدَ الْمَنَاهِجِ¹

وقد أبدع الشاعر في هذين البيتين، فوظف صيغة مبالغة مقترنة بصيغة من صيغ الجموع (ملاعين) ثم عمد إلى أسلوب التقديم والتأخير في المعنى، فقدم النتيجة (اللعن) على السبب، وهو مخالفة النهج المستقيم حسب زعمهم، ويمكن قراءة المعنى من وجه آخر، على اعتبار عدم وجود تقديم وتأخير، فكان يقصد أن المخالفين ملعونون أصلاً لذلك تراهم يخالفون، فكأن اللعن سبب سابق في الأزل جعلهم يتركون قصد المناهج، وهو معنى جميل.

ومن نماذج المبالغة في شعر الخوارج صفة الصبر التي بالغ شعراء الخوارج في إصاقها بأصحابهم، وهي وإن وردت بصيغة المبالغة إلا أنها لم تخرج عن الحد المعقول. وفي ذلك يقول أحد الخوارج في رثاء نافع بن الأزرق.

وَرَمَى الْمُهَلَّبُ جَمْعَنَا بِجُمُوعِهِ لَمَّا أُصِيبْنَا بِالصَّبُورِ الْمُتَّقِي²

وتكررت هذه الصيغة في شعر الخوارج أكثر من مرة، كما في قول قطري بن الفجاءة.

إِنِّي لِلصَّبُورِ فِي حَمْسِ الْحَزِّ ب، بِصِيرٍ بِمَا عَلَيَّ وَمَا لِي³

وهذه الصيغة لو لم تنطبق على أي فارس من فرسان الخوارج فإنها تنطبق على قطري بن الفجاءة الفارس الشجاع الذي كانت تخر الفوارس بين يديه، ولأن فلسفة الخوارج لا تقوم على مبدأ الذاتية فإن لغة الخطاب تستند إلى الجمع لا إلى المفرد ولذلك أطلق قطري هذه الصفة على كل الخوارج كما في قوله.

نُجَالِدُ فُرْسَانَ الْمُهَلَّبِ كُنَّا صَبُورٌ عَلَى وَقَعِ السُّيُوفِ الْبَوَاتِرِ¹

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص122.

² المصدر نفسه، ص72.

³ المصدر نفسه، ص98.

2- واقعية المبالغة في شعر الكميت

يتقاطع شعر الشيعة مع شعر الخوارج في خاصية جوهرية وهي الصدق الفني والوفاء للمبادئ والقيم التي آمنوا به ووظفوا أشعارهم للدفاع عنها، فقد خص الكميت الهاشميين بغرر من قصائده، ولم يكن في ذلك مُكرهًا بل كانت لديه قناعة تامة، وقد تميز أسلوب المبالغة في شعر الكميت بكثير من الواقعية والصدق، يؤكد ذلك قوله في بني هاشم.

لَهُمْ مِنْ هَوَايَ الصَّفْوِ مَا عَشْتُ خَالِصًا وَمِنْ شِعْرِي الْمَخْرُونُ وَالْمُتَخَلُّ²

وكان لهذه المبالغة أثرها في صياغة معان جميلة ميزها الصدق والحقيقة البعيدة عن الغلو في الوصف، فمهما قيل في آل النبي ﷺ فهم أهل لذلك وأكثر وقد كان تشيع الكميت تشيعاً معتدلاً؛ وقد انعكس هذا الاعتدال على سطح قصائده، فلم يكن من الشيعة الغلاة ومع ذلك فإن صيغ المبالغة في شعره قليلة مقارنة بما عند غيره ولعل سبب ذلك قناعة الكميت أن آل النبي ﷺ لا يحتاجون إلى صيغ المبالغة لبيان مكانتهم، فيكفي مادحهم أن يصفهم بأي صفة بلا مبالغة ليدرك المتلقي أنهم نالوا من هذه الصفة نصيباً موفوراً.

ومن بين المواطن التي بالغ الكميت في وصفها حادثة كربلاء ومقتل ابن بنت رسول الله ﷺ والتي صنعت بؤرة التوتر في شعر الكميت. ومع جلال المصيبة وعظم الكرب فإن رؤيته للأحداث كانت عقلانية، ووظف من صيغ المبالغة ما يخدم المعنى ويعبر عن حقيقة المسألة، ومن أكثر صيغ المبالغة تداولاً صيغة (قتيل) وهي إحدى صيغ المبالغة على وزن فعيل، وأصل هذا الوزن أن يكون لاسم المفعول فيقال: قتل بمعنى مقتول، وجريح بمعنى مجروح، والكميت وظف هذه الصيغة لتصوير مأساة قتل الحسين. وكان في وسع الشاعر أن يوظف اسم المفعول (مقتول) لكنه عدل عن ذلك لغاية أسلوبية ودلالية، فكأنه أراد أن يقول

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 120.

² شرح هاشميات الكميت، ص 178.

أن وصف الحسين باسم المفعول لا يوفيه حقه ولا يصور حجم المأساة كما وقعت فإن مقتله ليس كمقتل آحاد الناس، يقول الكميت في قصيدته الأولى من الهاشميات.

وَقَتِيلٌ بِالطَّفِّ غُودِرَ مِنْهُ بَيْنَ غَوْغَاءِ أُمَّةٍ وَطَغَامٍ¹

والقتيل هنا هو الحسين، والطّف شاطئ الفرات، وفي هذا تصوير للواقعة ببعدها المكاني مع ذكر العناصر الفاعلة فيها، وفي البيت تصوير لعمق المأساة. وكان لهذا البيت أثره في نفوس بني هاشم فقد أنشد الكميت أبا جعفر محمد بن الحسين بن علي هذه القصيدة فلما بلغ هذا البيت بكى أبو جعفر ثم قال له: يا كميت، لو كان عندنا مال لأعطيناك، ولكن لك ما قال رسول الله ﷺ لحسان: لا زلت مؤيداً بروح القدس ما ذبيت عن آل البيت²

وتكررت صيغة المبالغة (قتل) في شعر الكميت مرات، فكان أحياناً يقصد بها الحسين وأحياناً أخرى يريد علي بن أبي طالب رضي الله، وهو إمام الشيعة الأكبر وفيه يقول الكميت.

قَتِيلُ التَّجْوِبِيِّ* الَّذِي اسْتَوَارَتْ بِهِ يُسَاقُ بِهِ سَوْقًا عَنيفًا وَيُجَنَّبُ¹

¹ المصدر السابق 33.

² ينظر: علي بن الحسين المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: أسعد داغر، دار الهجرة قم، 1409هـ، ج3، ص229. والحديث ذكره المنقي الهندي في كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، طبعة دار الرسالة، 1401هـ، 1981م، ج13، ص340.

* عبد الرحمن بن ملجم الحميري، من أشداء الفرسان، قرأ على معاذ بن جبل فكان من القراء أهل الفقه والعبادة، كان من شيعة علي وشهد معه صفين ثم خرج عليه، واتفق مع رجلين من الخوارج على قتل علي ومعاوية وعمرو بن العاص رضي الله عنهم، في ليلة واحدة في 17 رمضان، وتعهده هو بقتل علي، وفي ليلة 17 رمضان كمن له في الطريق التي يخرج منها علي لصلاة الفجر فضربه على رأسه ضربة مات علي منها بعد ذلك، ونجا عمرو ومعاوية بتقدير الله. الزركلي: الأعلام، ج3، ص339، وهو الذي قال فيه عمران بن حطان.

وقد كان الكميت بارعا في تسمية عبد الرحمن بن ملجم بالتجويي، فإن ابن ملجم ليس صميم النسب وإنما هو " من ولد ثور بن كندة وأصاب دما في قومه فوقع إلى مراد فقال: جئت أجوب إليكم الأرض، فسُمّي (تجويي)"² وكان الكميت يشير إلى أصل ابن ملجم وطبعه الذي غلب عليه.

لقد كان مقتل الحسين منبعا يمد الشاعر بالعواطف القوية والمشاعر النبيلة حتى كأن لم يُقتل في الدنيا إلا الحسين. غير أن الوصف واقعي إلى أبعد الحدود، فقد كان مقتل الحسين حدثا عظيما ترك جرحا غائرا في وجدان الأمة وترتب عليه آثار ما زال المسلمون يتجرعون مرارتها إلى اليوم، يقول الكميت في وصف مقتل الحسين في القصيدة ذاتها.

وَمِنْ أَكْبَرِ الْأَحْدَاثِ كَانَتْ مُصِيبَةً عَلَيْنَا قَتِيلُ الْأَدْعِيَاءِ الْمُحَبَّبُ³

ولكي يجذب الشاعر انتباه المتلقي عمد إلى أسلوب يحقق الغرض، فقد وظف أسلوب التقديم والتأخير؛ حيث قدم الجار والمجرور (ومن أكبر الأحداث) ومحلها الإعرابي خبر مقدم، وأخر المبتدأ (قتل الأدياء) فقد يكون هذا من أجل الضرورة الشعرية نعم، لكن الوظيفة الأسلوبية كانت بادية، ذلك أن المتلقي حين يبلغ مسامعه قول الشاعر: ومن أكبر

لِللّهِ دَرُّ الْمُرَادِيِّ الَّذِي سَفَكَتْ كَفَاهُ مُهْجَةً شَرَّ الْخَلْقِ إِنْسَانًا

أَمْسَى عَشِيَّةً عَشَاهُ بِضَرْبَتِهِ مِمَّا جَنَاهُ مِنَ الْإِثَامِ عُرْيَانًا

يَا ضَرْبَةً مِنْ تَقِيٍّ مَا أَرَادَ بِهَا إِلَّا لِيُبَلِّغَ مِنْ ذِي الْعَرْشِ رِضْوَانًا

إِنِّي لِأَذْكُرُهُ يَوْمًا فَأَحْسَبُهُ أَوْفَى الْبَرِيَّةِ عِنْدَ اللَّهِ مِيزَانًا

¹ شرح هاشميات الكميت، ص 85. وفي البيت إقواء على ما ضبطه الشارح حيث كسر حرف الروي. وإلا فالأصل أن يكون مرفوعا وفق النسق العام لحرف الروي، ويرفع على أنه اسم (ليس) مؤخر.

² محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج 2، ص 60.

³ شرح هاشميات الكميت، ص 84.

الأحداث.. ينتبه إلى هذا البلاغ وماهي أكبر الأحداث؟ فيكون الشاعر بذلك قد حقق الغرض الذي من أجل قدم وأخر، ثم أخبر السامع بما شد انتباهه.

ويتكرر الأسلوب ذاته والصيغة ذاتها في شعر الكميت وهو يصور مشهدا دراميا في البيت الذي يلي البيت السابق مباشرة حيث يقول.

فَتَيْلُ بَجْنِبِ الطَّفِّ مِنْ آلِ هَاشِمٍ فَيَا لَكَ لَحْمًا لَيْسَ عَنْهُ مُذَبَّبٌ¹

وتزداد ملامح الصورة الدرامية وضوحا في الأبيات التالية، حيث تستمر المأساة مع تجدد ذكرى هذه الفاجعة وما تركته في النفوس من أسي. وقد أضحى مسرح المأساة مزارا للترك وقضاء الحاجات مع ما يصحب ذلك من تجدد الأحران. يجمع الكميت هذه المشاهد كلها في قوله.

وَمُنْعَفِرِ الخَدَّيْنِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ أَلَا حَبَّذَا ذَاكَ الْجَبِينُ الْمُتَرَّبُ

فَتَيْلٌ كَأَنَّ الوُلَّةَ النُّكْدَ حَوْلَهُ يَطْفَنَ بِهِ شُمَّ العَرَانِينَ رَبُّبٌ²

والوُلَّة جمع واله وهو الحزين، والنُّكْد جمع نكود وهي التي لا يعيش لها ولد فإذا طافت بسيد عاش ولدها³ وقد تعددت ملامح الصورة في هذا البيت، بعضها فيه غلو وبعضها فيه جانب كبير من الصدق. غير أن صورة مقتل الحسين في الوجدان الشيعي نُسجت حولها الأساطير، وصارت شخصيته رمزا للتضحية وذلك كله جعل هذا المقام مباركا عندهم، بل

¹ المصدر السابق، ص85، وقد ضُبط حرف الروي بالكسر، وعلى هذا فهناك إقواء في البيت لكن الصحيح أن يكون مرفوعا، لأنه اسم ليس مؤخر، فأنه أعلم.

² المصدر نفسه، ص85.

³ المصدر نفسه.

جعلوا ذكر الحسين بركة تجلب الشفاء وتفتح باب الرزق وترزق العاقر الولد، وهذا كله من الغلو الذي صار دينا عند أئمة التشيع.

ومع أن كثيرا من أئمة آل البيت قُتلوا غيلة وغدرا إلا أن مقتل الحسين طغى في الضمير الجمعي للشيعة على كل المحن والمصائب التي نزلت بآل البيت لذلك يستمر الشاعر في توظيف صيغة المبالغة (قتل) إذ لا تكاد تخلوا قصيدة من القصائد الهاشمية من إطلاق هذا الوصف على الحسين، وباستقراء القصائد الهاشمية وجدنا أن نسبة إطلاق صيغة المبالغة (قتل) على الإمام الأكبر علي بن أبي طالب لا تتجاوز 20 % بينما وُصف الحسين بن علي بالنسبة الباقية وهي 80 % ولعل السر وراء ذلك ما تركز في ضمير الأمة عامة وفي ضمير الشيعة خاصة من الأحداث التراجيدية التي لطالما حكتهما العجائز لأحفادهن. وزاد شناعة المأساة قرابة الحسين من بيت النبوة.

3 - المبالغة في شعر ابن قيس الرقيات

يأتي أسلوب المبالغة عند ابن قيس مشابها لما سبقه من أشعار الخوارج وشعر الشيعة باعتبار وحدة الأغراض ووحدة الشعور. فقد وردت صيغة (فَعِيل) مشابهة لما رأيناه عند الكميت والخوارج وجاءت كلمة (قتل) لتصف شخصيات الحزب الزبيرى، لكن شاعرية الخوارج والكميت في هذا المقام كانت أقوى وأجمل وذلك بسبب الصدق الفني والعقائدي الذي ميز شعر الخوارج وشعر الكميت بخلاف شعر ابن قيس الرقيات، وسر هذا التمايز أن ابن قيس لم يكن يدافع عن دولة بني الزبير قناعة منه بأحقيتهم في السلطة بل لأنهم من قريش وهو يرى أن قريشا أحق بالأمر من غيرها فلا إشكال بعد ذلك أن يتولى الحكم بنو الزبير أو بنوا أمية، ومن جهة ثانية فإن ما أصاب أهله يوم الحرة ولد في نفسه مشاعر الحقد والكراهية تجاه بني أمية وما يلفت النظر في توظيف صيغة (قتل) في شعر ابن قيس أنه أسقط هذا الوصف على شخصيات متعددة وغاياته من ذلك نقل صورة الموصوف إلى المتلقي كما

يتمثلها الشاعر. وكلما كان الشاعر صادقاً في نقله كان ذلك أدعى لإقناع المتلقي بمدى الألم الذي تركته هذه الصورة في نفس المرسل والمتلقي على السواء.

وأول ما وردت كلمة (قتل) كانت وصفاً لسيد الشهداء حمزة بن عبد المطلب القرشي، ولهذا الوصف دلالاته ورمزيته وأثره النفسي على المسلمين. ولا عجب فقد ترك مقتله أثراً شديداً في نفس رسول الله ﷺ وهو أجلد الناس وأقواهم على الصبر حتى قال: "لوالله لأمتلنّ بسبعين منهم مكانك" فأَنْزَلَ اللهُ تَعَالَى: ﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ﴾¹ [النحل، 26] يقول عبيد الله بن قيس.

وَقَتِيلُ الْأَحْزَابِ حَمْرَةٌ مِّنَّا أَسَدُ اللَّهِ وَالسَّنَاءُ سَنَاءٌ²

والشاعر في هذا البيت يحاول أن يترك أبلغ الأثر في نفس المتلقي، وذلك من خلال إضفاء لون من القداسة على شخص حمزة من خلال نسبته إلى الذات الإلهية وهذا أسلوب في المبالغة المعنوية يضاف إلى صيغة المبالغة التقليدية دون استناد إلى قواعد المبالغة الكلاسيكية. ولا شك أن إضافة الأشياء إلى الله يلبسها نوعاً من القداسة والظهور؛ كناية الله وبيت الله وعبد الله وسيف الله ونحو ذلك، ويزداد هذا الوصف قداسة ورفعة وسناء حين يكون مصدره النبي المعصوم وهذا ما صاغه الشاعر صياغة فنية؛ حيث لم يطلق الوصف (أسد الله) من تلقاء نفسه إنما استقاه من كلام النبي ﷺ والقارئ المتقف يدرك ذلك، حيث تذكر الروايات أن حمزة حين أصيب " جَعَلَ النَّبِيُّ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ يَقُولُ: { لَنْ أُصَابَ بِمِثْلِكَ أَبَدًا، ثُمَّ قَالَ لِفَاطِمَةَ وَلِعَمَّتِهِ صَفِيَّةَ: أَبْشِرَا؛ أَنَانِي جِبْرِيلُ فَأَخْبَرَنِي أَنَّ حَمْرَةَ مَكْتُوبٌ فِي

¹ محمد بن عبد الله الحاكم النيسابوري: المستدرک علی الصحیحین، تحقیق: مصطفی عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1990م، ج3، ص218، حديث رقم 4894.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص90.

أَهْلِ السَّمَوَاتِ: حَمْرَةٌ بِنُ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ أَسَدُ اللَّهِ وَرَسُولِهِ¹ ولعل هذا الاقتباس يزيد من قيمة الوصف ويسبغ عليه مسحة جمالية أقوى من مجرد صيغة المبالغة التقليدية.

ويوظف الشاعر هذا الوصف في حق شخصية تاريخية كان لها الأثر البالغ في نفس الشاعر، وخصه بدرر من قصائده رفعه بها إلى مصاف العظماء، لقد كان مصعب بن الزبير أحد قطبي دولة بني الزبير، وقد جمع كل صفات القائد والسياسي من دهاء ومروءة وشجاعة وبأس، وكان مقتله لا يقل شناعة عن مقتل أخيه عبد الله الصحابي الجليل. ولأجل ذلك اختار له الشاعر الوعاء اللغوي المناسب الذي ينقل من خلاله حسرته وحزنه على مقتله. وكان مصعب جديرا بذلك، فقد قال قاتله عبيد الله بن زياد حين قتل مصعبا وسجد عبد الملك بن مروان: " ليتني قتلت عبد الملك حين سجد يومئذ فأكون قد قتلت ملكي العرب"² يلخص عبيد الله بن قيس كل هذا بصيغة المبالغة فيقول.

أَتَاكَ بِبِاسِرِ النَّبَأِ الْجَلِيلِ فَلَيْلُكَ إِذِ أَتَاكَ بِهِ طَوِيلُ

أَتَاكَ بِأَنَّ خَيْرَ النَّاسِ إِلَّا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا قَتِيلُ³

لقد كان مقتل مصعب بن الزبير انتكاسة كبرى للدولة شكلت بداية نهاية الدولة الفتية ولم تمر غير شهر حتى قوضت أركان هذه الدولة، ولأن مقتل مصعب كان نقطة تحول في تاريخ هذه الدولة ما زال عبيد الله بن قيس يصف أثر مقتله باستعمال لفظ (قتيل) كما في قوله.

لَقَدْ أَوْرَثَ الْمِصْرَيْنِ خَزِيًّا وَذِلَّةً قَتِيلُ بَدِيرِ الْجَاتِلِيقِ مُقِيمُ¹

¹ الحاكم النيسابوري: المستدرک علی الصحیحین، ج3، ص214، حدیث رقم 4881.

² إسماعيل بن كثير: البداية والنهاية، دار الفكر، 1407هـ، 1986م، ج8، ص321.

³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص133.

ولعل هذا البيت وما بعده يمنح القارئ صورة عن شخصية مصعب من جهة وينقل القارئ إلى حيثيات مقتله كما شهده أو تخيله الشاعر، وهي صورة صادقة فقد كان مصعب الشخصية الثانية في الحزب الزبيرى بعد أخيه عبد الله؛ وفلسفة الحكم عندهم قائمة على تحقيق العدالة والرجوع بأصول الحكم والسياسة إلى أيام الخلافة الراشدة. ولو قُدّر لابن الزبير أن يملك أمر المسلمين لحقق كثيرا من مبادئ العدل وقيم الخير التي كادت تندثر مع حكم بني أمية. ثم إن الشاعر يحاول أن يصور مقتل مصعب وأن ذلك لم يكن جينا منه وقلة حيلة، وإنما كان ذلك من خلال الدسائس والمؤامرات وبيع الذمم، وقد كان الأمر على ما وصف الشاعر فقد استطاع عبد الملك أن يغري قادة مصعب بالأموال والمناصب.

وكخلاصة لما سبق. فإن شعراء الأحزاب المعارضة اتفقوا على توظيف صيغ المبالغة مدحا لزعمائهم أو ذما لخصومهم، واشترك الشعراء في استعمال أحد أهم صيغ المبالغة وأكثرها تداولاً في اللغة وهي صيغة (فعيل) وهم بذلك يشتركون في بعض الميزات الأسلوبية في أشعارهم بعد اشتراكهم في بعض الخصائص الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية. وأكثر ما جمع بين هؤلاء الشعراء على اختلاف مشاربهم السياسية والعقائدية الجانب الفني والوجداني، فقد تميز توظيفهم لصيغة المبالغة بكثير من الصدق مع أن طبيعة المبالغة تقتضي مجاوزة الحد المعقول في الوصف. ويزداد هذا الصدق قوة ووضوحاً في شعر الخوارج لأن عقيدتهم تمنعهم من الكذب، وبهذا علل علماء الحديث جواز الرواية عن الخوارج لأنهم يرون الكذب حراماً وأن مرتكب الكبيرة كافر مخلد في النار، فهم من أجل ذلك أبعد الناس عن الكذب، غير أننا نجد الكمية يتجاوز حدود المعقول أحيانا في توظيف صيغة المبالغة استناداً إلى عقيدته التي تغالي في مدح علي بن أبي طالب* وذريته، بينما

¹ المصدر السابق، ص196.

* علي بن أبي طالب (23 ق هـ - 40) بن عبد المطلب الهاشمي القرشي، أبو الحسن، أمير المؤمنين، رابع الخلفاء الراشدين، وأحد العشرة المبشرين، وابن عم النبي وصهره، وأحد الشجعان الأبطال، ومن أكابر الخطباء والعلماء بالقضاء، وأول الناس إسلاماً بعد خديجة. ولد بمكة، وربى في حجر النبي صلى الله عليه وسلم ولم يفارقه.

يتذبذب عبيد الله بن قيس في قيمة الصدق الفني. وتذبذبه على المستوى الفني هو انعكاس لعدم استقرار عقيدته السياسية ولم يكن له تصور واضح ورؤية سياسية تحدد معالم رجل الدولة وطبيعة الحكم إلا كون سياسة الناس أمر موكول إلى قريش ولا يهم بعد ذلك أكان الحكم أمويا أم زبيريا ولذلك تحول ولاؤه السياسي إلى بني أمية بعد زوال حكم بني الزبير.

ثانيا: صيغ التفضيل

صيغ التفضيل أحد الظواهر البلاغية التي تشكل أسلوبا فنيا يقوم على قاعدة الاشتقاق من الاسم إلى الفعل، ويمنح الكلام محمولات دلالية لا تتحملها بعض الصيغ الأخرى. وقبل الحديث عن وظائف اسم التفضيل وخصائصه الأسلوبية في شعر المعارضة السياسية نعرض باقتضاب على أحكام صيغ التفضيل.

يعرّف اسم التفضيل بأنه "الاسم المصنوع من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة"¹ ويخالف تعريف مصطفى الغلاييني لهذا التعريف مخالفة جوهرية في أصل اشتقاقه، فيرى أن "اسم التفضيل صفة تؤخذ من الفعل لتدل على أن شيئين اشتركا في صفة"².. ولاسم التفضيل صيغة صرفية واحدة (أفعل) ومؤنثه (فُعلى) كأفضل وفضلى وأكبر وكبرى، وحذفت همزة (أفعل) في ثلاث كلمات

وكان اللواء بيده في أكثر المشاهد. ولما آخى النبي صلى الله عليه وآله وسلم بين أصحابه قال له: أنت أخي. ولي الخلافة بعد مقتل عثمان بن عفان سنة 35 هـ فقام بعض أكابر الصحابة يطلبون القبض على قتلة عثمان وقتلهم وتوقى علي الفتنة، فترى، فغضبت عائشة وقام معها جمع كبير في مقدمتهم طلحة والزبير، وقاتلوا عليا فكانت وقعة الجمل (سنة 36 هـ) وظفر علي بعد أن بلغ قتلى الفريقين عشرة آلاف، ثم كانت وقعة صفين سنة 37 هـ قتله عبد الرحمن بن ملجم المرادي غيلة في مؤامرة 17 رمضان المشهورة. الزركلي: الأعلام، 4/295.

¹ أحمد بن محمد الحملاوي: شذى العرف في فن الصف، تحقيق: محمد عبد المعطي، دار الكيان ص 127.

² مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج 1، ص 193.

وهي: خير، وشر وحبٌ. وهي اسم تفضيل، وأصلها أخير، وأشر، وأحب. ويجوز إثبات همزتها وذلك قليل في: خير، وشر، وكثير في: حب.¹

ولا يصاغ اسم التفضيل إلا باستيفاء شروطه، فلا يُبنى من فعل غير الثلاثي ولا من المجهول، ولا من الجامد نحو (عسى) و (ليس) ولا مما لا يقبل التّفاوت مثل: (مات) ولا من الناقص مثل كان وأخواتها، ولا ممّا الوصف منه على (أفعل) الذي مؤنّته (فعلاء) وذلك فيما دلّ على لون أو عيب أو جلية لأنّ الصّفة المشبهة تُبنى من هذه الأفعال على وزن "أفعل"، فلو بُني التّفضيل منها لالتبس بها.²

وله من جهة الدلالة ثلاثة أحوال.

- "الدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر فيها [وهذا هو الأصل]
- الدلالة على أن شيئا زاد في صفة نفسه على شيء آخر في صفته، فلا يكون بينهما وصف مشترك، كقولهم: العسل أحلى من الخل، والصيف أحر من الشتاء.
- الدلالة على ثبوت الوصف لمحلّه من غير نظر إلى تفصيل، كقولهم: الناقص والأشجُّ أعدلا بني مروان، أي: هما العادلان، ولا عدل في غيرهما"³

ولأنّ شعر المعارضة قائم على المفاضلة والصراع الفكري بين الأحزاب السياسية فإنّ أحوج ما يكون الشاعر والخطيب إلى توظيف أسلوب المفاضلة بين مناهجهم ومناهج غيرهم

¹ المصدر السابق، ج1، ص193 بتصرف.

² ينظر: عبد الغني الدقر: معجم القواعد العربية في النحو والتصريف، دار القلم، دمشق، ط1 1406هـ، 1986م، ص32.

³ أحمد بن محمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص131.

حتى يمكن استقطاب أكبر قدر من الأشخاص، وهذا الذي ميز أشعار المعارضة السياسية على ما سنراه من النماذج التطبيقية.

1 - المفاضلة في شعر الخوارج بين المثالية والواقع

يتراوح أسلوب المفاضلة في شعر الخوارج بين الواقعية أحيانا والمثالية أحيانا أخرى، وربما كان ذلك سمة عامة عند شعراء المعارضة السياسية. وتكاد تنحصر المفاضلة بين هذه الأحزاب مجتمعة وبين حكام بني أمية؛ طعنا في حكمهم وكشفا لانحراف نهجهم السياسي مع بيان النسق السياسي الأفضل لتسيير شؤون الدولة ولأن استئثار بني أمية بالحكم أدى بهم إلى كثير من الانحراف فقد سعى شعراء المعارضة السياسية إلى بيان ذلك من خلال مقارنة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون.

وفي شعر الخوارج الكثير من أساليب المفاضلة. ولأن المصائب لا تأتي فرادى فقد يضطر شعراء الخوارج أن يفاضلوا بين هذه المصائب، ومن أمثلة ذلك المفاضلة السلبية التي اعتمدها قطري بن الفجاءة بين ما لقيه الخوارج على يد المهلب من القتل والتنكيل حيث شنت شملهم وفرق جمعهم، ثم يتصور ما هو أعظم من ذلك حين يتذكر رفاق دربه وما ترك فراقهم في نفسه من الأثر البالغ. يقول قطري ابن الفجاءة في قصيدة يستهلها بمخاطبة نفسه ودعوتها للموت على ما مات عليه رفاقه فيقول.

أَقُولُ لِنَفْسِي حِينَ طَالَ حِصَارُهَا وَفَارَقَهَا لِلْحَدَثَاتِ نَصِيرُهَا

إن حصار المهلب مع قلة النصير أمر يمكن أن يوصف بالعظمة، لكن هناك ما هو أعظم منه أثرا في النفس وهو فراق الأحبة الذين لم ينجحوا يوما للذل والهوان ولم تأخذهم في الحق لومة لائم. يقول الشاعر متماهيا في تصوير مشاعره.

وَأَعْظَمُ مِنْ هَذَا عَلَيَّ مُصِيبَةٌ إِذَا ذَكَرْتُهَا النَّفْسُ طَالَ زَفِيرُهَا

فِرَاقُ رِجَالٍ لَمْ يَكُونُوا أَدَلَّةً وَقَتْلُ رِجَالٍ جَاشَ مِنْهَا ضَمِيرُهَا¹

إن توظيف اسم التفضيل هنا مع ضمير المتكلم ظاهره أسلوب فني معبر عن خلجات النفس وآلامها، وباطنه ضمير جمعي يصور نفسية الرجل الخارجي الذي لا يستعذب الحياة إلا تحت ظلال الجماعة، وأمانة ذلك أن كثيرا من شعراء الخوارج نطق بهذا الضمير ولم يكن يقصد ذاته، إنما كان يمثل صوت الفرد في بنية الجماعة والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصر، يكفينا أن نأخذ أنموذجا عن الحالة النفسية التي اتسم بها الخوارج في نظرتهم للمهلب وما يمثله من هواجس في وجدانهم، والتي تراوحت بين الخوف أحيانا والإعجاب أحيانا أخرى يقول قطري معبرا عن هذه المشاعر والهواجس موظفا أسلوب التفضيل كأداة تعبيرية تناسب قوة هذه المشاعر.

لَعَمْرِي لَنْ كُنَّا أُصِيبْنَا بِنَافِعٍ وَأَمْسَى ابْنُ مَاحُوزٍ * قَتِيلًا مُلْحَبًا

لَقَدْ عَظُمَتْ تِلْكَ الْمُصِيبَةُ فِيهِمَا وَأَعْظَمُ مِنْ هَاتَيْنِ خَوْفِي الْمُهْلَبَا

رُمِينَا بِشَيْخٍ يَفْلُقُ الصَّخْرَ رَأْيُهُ يَرَاهُ رِجَالٌ حَوْلَ رَأْيَتِهِ أَبَا²

هناك الكثير من المشاعر المتضاربة في هذه الأبيات بين الحزن والخوف والاحترام والتقدير، بل هي مشاعر متضاربة في أسلوب المبالغة؛ أما الحزن فبمصيبة نافع بن الأزرق وهي مصيبة عظيمة لا يفوقها في العظمة إلا الخوف من المهلب وما يشكله من خطر على

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص119.

* أما نافع فهو ابن الأزرق أحد قادة الخوارج، وإليه تنسب فرقة الأزارقة التي يمثل قطري أحد قادتها. وأما ابن ماحوز فهو عبيد الله. أمره الخوارج عليهم بعد مقتل نافع، فلما قتل خلفه قطري بن الفجاءة على رأس الخوارج. ابن كثير: البداية والنهاية، ج8، ص261.

² إحسان عباس: شعر الخوارج، ص116.

وجود الخواج وهي مشاعر مناقضة للمشاعر الواردة في الأبيات السابقة فترى الشاعر - أحيانا - يوحى إلى القارئ أن أعظم مصيبة في نفسه هي فراق الأحبة والإخوان. وفي أحيان أخرى يوهمه أن أعظم مصيبة في نفسه وفي نفس الخواج عامة هي ما يلقاه على يد المهلب. والتناقض هنا يرجع إلى اختلاف الموقف الشعوري الذي يسيطر على الشاعر في كل مرة. وقد استند الشاعر في نقل هذا الشعور على أسلوب التفضيل (أفعل) ليبين للقارئ أن ألم فراق نافع بن الأزرق* والخوف من المهلب قد استوطننا في قلبه وملكا عليه فؤاده بحيث إذا غاب أحدهما حضر الآخر. لكن الموقفين الشعوريين لا يستويان في قوة الوجود، لذلك لم يستتكف الشاعر أن يصرح أن الخوف من المهلب أو الإعجاب به كان أقوى وأعظم من مصيبة مقتل نافع في هذه الأبيات خلافا للأبيات السابقة. وقد كانت صيغة (أعظم) قطعة أساسية في هذا البناء، ومعبرة عن حقيقة ما يعيشه الشاعر في كيانه الداخلي. والقصيدة كلها تشكل بناء لغويا شكليا يعكس بناء عاطفيا داخليا يمكن للكلمات أن تحيل عليه وتدل على طبيعته.

وتستبد أساليب المبالغة بشعراء الخواج فلا يصفون جماعتهم إلا بصيغ توحى بأن ما اتصفوا به من الصفات النفسية والسلوكية لا يوجد عند غيرهم ولعل القارئ يشعر وهو بين صيغ المبالغة أن الخلق عالة عليهم في صفات الزهد والورع. يبالغ عمرو بن الحصين في وصف الزهد الذي يراه نموذجا عمليا يحتذى بينما يراه الخصوم زهدا شكليا زائفا فيقول.

أَوْفَى بِذِمَّتِهِمْ إِذَا عَقَدُوا وَأَعَفُّ عِنْدَ الْعُسْرِ وَالْيُسْرِ¹

لقد تكررت صيغ التفضيل في القصيدة، وكانت كلها متضمنة معنى التفضيل وإذا كانت صيغة التفضيل تقوم على أن عنصريين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر في الصفة فإن الشاعر عمد إلى أسلوب فني يتم من خلاله حذف أحد العنصرين وهو العنصر

¹ المصدر السابق، 224.

المفضول ليوحي الشاعر بأن ممدوحه قد سبقوا كل من ينافسهم في هذه الصفة، والبيت السابق من شواهد هذا، فإن معنى التفضيل فيه قائم لكن حذف أحد طرفي المفاضلة أشعر القارئ باليون الشاسع بين العنصر الفاضل والعنصر المفضول.

2- المفاضلة في شعر ابن قيس الرقيات

لما كان الحزب الزبيرى أضعف الأحزاب السياسية المعارضة لحكم بني أمية وأقصرها عمرا جاء شعر عبيد الله بن قيس الرقيات مصدقا لهذه الحالة فلم يكن شعره السياسي في مستوى شعر الخوارج والشيعة، وهذا لا يعني ضعف الملكة الشعرية عند ابن قيس، فإنه بلغ شأوا بعيدا في شعر الغزل، إنما كان شعره السياسي ضعيفا باعتبار الاضطرابات التي عرفت عقيدته السياسية، وهو من شعراء الطبقات، وصنفه ابن سلام على رأس الطبقة السادسة من طبقات الإسلاميين¹ ولكنه مع ذلك زبيرى الهوى، يميل مع الحزب الزبيرى حيث مال ولا يكاد يُسمع له صوت إلا في إطار الانتماء القبلي الضيق في صورة الزبيريين، أو القبلي الموسع في صورة قريش التي امتدح من خلالها بني أمية ولا يعدم الشاعر وسيلة في تفضيل بني الزبير على غيرهم، لكنه يربط هذا التفضيل بالانتماء القبلي، وأما الجوانب الذاتية فلا نكاد نجد لها أثرا في صيغ التفضيل مما يدل على العصبية الكاملة للحزب أو القبيلة.

ومن المواطن التي وظف فيها ابن قيس صيغة التفضيل قوله لما وفد على عبد الله بن الزبير مادحا حيث وظف سلسلة من صيغ التفضيل التي تُشعرُ باجتماع المحامد كلها في شخص عبد الله بن الزبير، وهي حقائق مجسدة في شخصية عبد الله بن الزبير وما عُرف عنه من خلال المروءة ومكارم الأخلاق يقول عبيد الله بن قيس الرقيات.

¹ محمد بن سلامّ الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج2، 647.

أَوْفَى قُرَيْشٍ بِالْعُلَى فِي حُكْمِهَا وَقَضَائِهَا
 وَأَشَدُّهَا آخِيَةً فِي عَزِّهَا وَتَرَائِهَا
 وَأَمَدُهَا عِنْدَ الْعُلَى كَفَّ بِحَبْلِ رِشَائِهَا
 وَلَأَنْتَ أَعْلَمُهَا بِهَا وَأَصَحُّهَا مِنْ دَائِهَا
 وَأَنْتُمْهَا نَسَبًا إِذَا نُسِبَتْ إِلَى آبَائِهَا¹

إن هذه المتواليات التفضيلية (أوفى، أشدها، أمدها، أعلمها، أصحها، أتمها) تجعل الفضائل كلها محصورة في عبد الله بن الزبير، وكأنه من عالم المثل الخالي من العيوب فلقد حاز عبد الله بن الزبير القدر المعلى إذا استبق الملوك إلى القداح*
 وحين يوظف ابن قيس اسم التفضيل فهو لا يتصور نفسه خار إطار الجماعة فتراه يوظف ضمير الجمع المتكلم ليعم الفضل قريشا كلها وليس ابن قيس الرقيات. فبعدما أتم مدح ابن الزبير شرع في مدح نفسه بضمير الجماعة فقال.

نَحْنُ الْفَوَارِسُ مِنْ قُرَيْبٍ شِ يَوْمَ جَدِّ لِقَائِهَا
 وَأَعَدُّهَا رِفْدًا إِذَا رَفَدَتْ بَرْفِدًا إِنَائِهَا
 وَأَعْمُهَا بِسِجَالِهَا وَأَضْنُهَا بِدِمَائِهَا
 وَأَحْسَنُهَا لِلنَّارِ لِيَدٍ لَهْ صِرْهَا وَشِتَائِهَا¹

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص117.

* اقتباس من بيت للشاعر أبي فراس الحمداني الذي يقول فيه.

لَسَيْفِ الدَّوْلَةِ الْقِدْحُ الْمُعْلَى إِذَا اسْتَبَقَ الْمُلُوكُ إِلَى الْقِدَاحِ

وهو في ديوانه، دار الكتاب العربي، ط2، 1414هـ، 1994م، ص82.

كانت هذه الأبيات خاتمة قصيدة ابن قيس في وفادته على عبد الله بن الزبير والقارئ يلحظ في هذه القصيدة تنوعاً في لغة الخطاب، حيث ابتدأ الشاعر بضمير المفرد موجهها خطابه لعبد الله بن الزبير، ثم يختم القصيدة بضمير الجمع المتكلم وبين هذا وهذا يعطف على مدح مصعب بن الزبير الذي كان يجله ويقدره، ولا يفوقه أحد في المنزلة عنده إلا أمير المؤمنين عبد الله بن الزبير. وفي كل ذلك يأتي أسلوب المبالغة ليحيل على محمولات دلالية لا يقوم بها أسلوب لغوي آخر. يقول ابن قيس.

لَمُصْعَبٍ عِنْدَ جِدِّ الْقَوْلِ أَكْثَرُهَا وَأَطْيَبُهَا

وَأَمْضَاهَا بِأَلْوِيَةٍ يَسُدُّ الْفَجَّ مِقْتَبُهَا²

وهكذا في كل قطعة يدبج الشاعر مجموعة من أسماء التفضيل يحيك من خلالها أودية من الفضائل والمكارم ليلبسها من يستحق هذا المدح والثناء من أبناء الزبير أو من قريش أو حتى من الأمويين يعد ذلك.

3- واقعية المفاضلة في شعر الكميت

جاءت لغة الخطاب في شعر الكميت بعيدة عن الذاتية، فلم يكن لضمير الأنا من وجود سوى في كنف بني هاشم ومدحهم والتقرب منهم، وإذا كان عبيد الله بن قيس يشترك مع الكميت في الولاء لقريش فإن الكميت يستقل بكون ولائه عقيدة وديانة لذلك لم يصنع كيانا لنفسه، وإنما يمدح بني هاشم في صورة النبي ﷺ أو في صورة علي وذريته، وما دبج الكميت الهاشميات إلا لذلك، وأول ما يرفع بني هاشم بين الناس انتسابهم للنبي ﷺ كيف وأصوله تتشرف بالانتساب إليه كما قال ابن الرومي.

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص124.

² المصدر نفسه، 124.

وكمّ أبٍ قد علا بابنٍ ذرّاً شرفٍ كما علا برسولِ الله عدنانُ¹

ففي القصيدة السادسة من الهاشميات يتذكر مصابه في رسول الله ﷺ فيصف حاله قائلاً.

نَفَى عَنْ عَيْنِكَ الْأَرْقُ الْهَجُوعَا وَهَمٌّ يَمْتَرِي مِنْهَا الدُّمُوعَا

ثم يلج بعد ذلك إلى ذكر سبب هذا الهم والحزن وهو فقد رسول الله ﷺ ليمهد بذلك لمدحه ووصف خصاله مزكياً من خلاله علياً وذريته موظفاً ما يرد على خاطره من أساليب التفضيل. يقول الكميت.

لِفُقْدَانِ الْخَضَارِمِ مِنْ فُرَيْشٍ وَخَيْرِ الشَّافِعِينَ مَعًا شَفِيعَا²

والخضارم: السادات، واحده خضرم، والخضرم البحر، وإنما شبه السيد بالبحر لكثرة المنافع³ وخير الشافعين هو محمد بن عبد الله ﷺ وهو أولى الناس بهذا الوصف، وأسلوب التفضيل هنا (خير الشافعين) يحتمل أكثر من وجه. فإما أن يكون على سبيل الإطلاق كشفاعته العظمى فالمفاضلة هنا غير واردة. وإما تكون الشفاعة هنا وصفاً يشترك فيه النبي مع خيره ممن أذن الله لهم بالشفاعة فالمفاضلة هنا واردة، حيث يشاركه غيره في هذه الشفاعة وينال منها النصيب الأوفر، وفي ذلك نصوص كثيرة ليس هذا محل سردها.

والكميت حين يسقط أحسن الأوصاف على ممدوحيه فإنه في المقابل يلبس خصومهم أقبح الصفات، فتراه يُعْرَضُ بالصحابة متهماً إياهم بالجور وتضييع الأمانة التي حُمّلوها وهي مبايعة علي رضي الله عنه استناداً إلى وثيقة غدير خم يقول الكميت.

¹ ديوان ابن الرومي: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1423هـ، 2002م ج3، ص373.

² شرح هاشميات الكميت، 195/196.

³ المصدر نفسه.

وَلَكِنَّ الرِّجَالَ تَبَايَعُوها فَلَمْ أَرِ مِثْلها خَطراً مَبِيعاً

فَصَارَ بِذاك أَقْرَبُهُمْ لِعَدْلِ إِلى جَوْرٍ وَأَحْفَظُهُمْ مُضِيعاً¹

وقوله: (أقربهم لعدل) تعريض صريح بعمر بن الخطاب رمز العدالة السياسية والذي أضحى عند الكميت أقرب إلى الجور منه إلى العدل، بل إنه يتهم الصحابة من خلال أسلوب المفاضلة هذا بالجور وتضييع ما ائتمنهم عليه النبي ولا يقصد بقوله (وأحفظهم مضيعاً) إلا أبا عبيدة عامر بن الجراح، فقد همّ أبو بكر أن يبايعه يوم السقيفة² وهو أمين الأمة³ ولذلك نسبه إلى التضييع، لكنه لا يريد أن يغالي في حكمه على الصحابة إلى درجة التكفير.

وإذا كان الانتساب إلى النبي ﷺ والانتساب إلى الرجال من آل بيته - على عادة العرب - شرف فإن العجب أن ينسب الكميت بني هاشم إلى امرأة هي رمز وليست حقيقة، يقول الكميت.

وَلَكِنَّ إِلى أَهْلِ الفَضائِلِ والنُّهى وَخَيْرِ بَنِي حَواءَ وَالْخَيْرِ يُطْلَبُ⁴

فليست حواء هنا إلا صورة رمزية لفاطمة الزهراء التي تمثل الرابطة الوحيدة بين النبي وقرباته. وليس هناك من صلة تُدني إلى النبي إلا حبل فاطمة رضي الله عنها وإذا فالانتساب إليها شرف ورفعة وليس مهانة وضعة رغم أن العرب تنسب الرجال لأمهاتها على وجه الانتقاص.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص 197.

² ينظر: إسماعيل بن كثير: البداية والنهاية، ج 5، ص 246.

³ ينظر: أحمد بن عبد الله أبو نعيم الأصبهاني: معرفة الصحابة، تحقيق: عادل بن يوسف العزازي دار الوطن، الرياض، ط 1، 1419 هـ، 1998 م، ج 1، ص 2049.

⁴ شرح هاشميات الكميت، 45.

وخلاصة القول فإنّ توظيف شعراء المعارضة السياسية للأسلوب التفضيل جاء مناسباً لمقام الخطاب. فالمنافسة السياسية على أشدها، والمذاهب والأفكار تكاد تميز من الغيظ والحنق على بني أمية وممارساتهم الدكتاتورية. فكان أسلوب التفضيل في شكله اللغوي مطابقاً لأسلوب المفاضلة على مستوى الأفكار. وكان لكل شاعر منهجه اللغوي في توظيف أسلوب المبالغة بما يتلاءم مع مبادئ حزبه ورؤيته السياسية. على أن أساليب التفضيل لم تخرج في جملتها على حدود الاعتدال.

ثالثاً: صيغ الجموع

لا نقصد بصيغ الجموع هنا جمع المذكر والمؤنث السالمين، أو جمع التكسير في شكله البسيط الذي يندرج تحته الكثير من صيغ الجمع، وإنما نهدف إلى ذكر صيغ أخرى للجموع والتي تتميز بصيغ صرفية تحيل إلى معاني لا تؤديها صيغ الجموع الأخرى وقبل أن نخوض في تحليل هذه الصيغ من الناحية الأسلوبية نتعرف على أنواع من صيغ الجموع وتركيباتها الصرفية ووظيفتها الأسلوبية ثم نحاول تطبيق ذلك على شعر المعارضة السياسية، وإنما أردنا ذكر صيغ الجموع لأن شعراء الأحزاب المعارضة لبني أمية لم تكن أشعارهم تجربة ذاتية إنما هي تجربة اجتماعية تجلت فيها القناعات السياسية التي وُظف الشعر لدعكها، ولم يكن الشاعر يتحدث عن تجاربه الشخصية.

1 - صيغ منتهى الجموع ووظيفتها

هي نوع من جمع التكسير، لكن صيغتها الصرفية معدودة من جهة ومضبوطة بضوابط وشروط حددها علماء اللغة العربية من جهة أخرى ولها تسعة عشر وزناً. وضابط ذلك أن كل جمع كان بعد ألف تكسيروه حرفان أو ثلاثة وسطهما ساكن فهو من صيغ منتهى الجموع وهي.

- 1 - 2 - فَعَالِلٌ، فَعَالِيلٌ، دَرَاهِمٌ، دَنَانِيرٌ
- 3 - 4 - أَفَاعِلٌ وَأَفَاعِيلٌ كَأَنَامِلٍ وَأَضَابِيرَ
- 5 - 6 - تَفَاعُلٌ وَتَفَاعِيلٌ كَتَجَارِبَ وَتَسَابِيحَ.
- 7 - 8 - مَفَاعِلٌ وَمَفَاعِيلٌ كَمَسَاجِدَ وَمَصَابِيحَ.
- 9 - 10 - يَفَاعِلٌ وَيَفَاعِيلٌ كِيَحَامِدَ وَيَحَامِيمَ.
- 11 - 12 - فَوَاعِلٌ وَفَوَاعِيلٌ كَخَوَاتِمَ وَطَوَاحِينَ.
- 13 - 14 - فَيَاعِلٌ وَفَيَاعِيلٌ كَصَيَارِفَ وَدِيَابِيرَ.
- 15 - فَعَائِلٌ كَصَحَائِفَ وَسَحَائِبَ.
- 16 - فَعَالِيٌّ "بفتح الفاء واللام" كعذارى وعضابى.
- 17 - فُعَالِيٌّ "بضم الفاء وكسر اللام" كتراق.
- 18 - فُعَالِيٌّ "بضم الفاء وفتح اللام" كسكارى وعضابى.
- 19 - فَعَالِيٌّ "بتشديد الياء" ككراسيٍّ وقماريٍّ.¹

ومفهوم صيغ منتهى الجموع " أن الجموع وقفت عند (مفاعل، مفاعيل) فلا تتجاوزهما ولا يجمعان مرة أخرى، بخلاف غيرهما من الجموع فإنه قد يجمع. فكأن الجمع تكرر فيهما فنزّل ذلك كمنزلة الجمعين"²

¹ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج2، ص47 بتصرف.

² محمد حمدنا الله رملي حمدنا الله: جموع التكسير في شعر النابغة الذبياني، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، إشراف: محمد أحمد الشامي، 2004، 2005 ص196.

هذه باختصار صيغ منتهى الجموع والتي ستقابلنا كثيرا في شعر المعارضة السياسية،
وعندها سنقف على وظائفها الدلالية والجمالية.

ولقد وظف الخواص صيغة منتهى الجموع بطرائق متنوعة تهدف إلى تحقيق جملة من
الدلالات والمعاني العميقة التي تصور طبيعة حياتهم الاجتماعية والنفسية التي تمثل مصدر
إلهام وسند لرؤيتهم للعالم، وتعبيرا عن حالة شعورية لا تخلو منها نفسية الخواص، ومن أكثر
الصيغ تداولاً صيغة (فواعل) حيث تكررت عدة مرات، ومن أمثلتها قول عمرو بن
الحصين في قصيدته التي مطلعها.

هَبَّتْ قُبَيْلَ تَبْلُجِ الْفَجْرِ هِنْدُ تَقُولُ وَدَمْعُهَا يَجْرِي

حيث يقول في رثاء أبي حمزة الشاري.

مُتَاوِّهَا يَنْلُوا قَوَارِعَ مِنْ آيِ الْكِتَابِ مُفْرَحِ الصَّدْرِ¹

فكأن المؤثرات الخارجية التي تسيطر على نفس أبي حمزة بلغت منتهاها في الجمع
(فواعل) من جهة الكثرة وليست قارعة واحدة. وتكرر هذه الصيغة في موضع آخر في
القصيدة التي بعدها حيث يقول.

يَنْلُوا قَوَارِعَ تَمْتَرِي عِبْرَاتِهِ فَيَجُودُهَا مَرِي الْمَرِيِّ الْحَالِبِ²

والقوارع جمع قارعة "ومعنى القارعة: النازلة الشديدة، ويقال قَرَعْتَهُمْ قَوَارِعُ الدَّهْرِ أَي
أصابتهم"³ وتجمع القوارع جمعا سالما على قارعات، كقول بعضهم.

وَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عُنْبَسٍ وَقَدْ لَجَّ مِنْ مَاءِ الشُّؤُونِ لَجُوجٌ

¹ إحسان عباس: شعر الخواص، 225.

² المصدر نفسه، ص 25، 29.

³ محمد بن منظور: لسان العرب، 262/8.

لأُحْسَبَ جَلْدًا أَوْ لِيُنْبَأَ شَامِتٌ وَللشَّرِّ بَعْدَ الْقَارِعَاتِ فُرُوجٌ¹

وكان في وسع الشاعر الخارجي أن يجمعها على هذا الجمع لكنه عدل عنه إلى صيغ منتهى الجموع ليبين مدى الأثر الذي تتركه آيات القرآن في نفس ممدوحه. والشاعر في ذلك صادق إلى أبعد الحدود، فقد نقل ابن عباس شدة عبادتهم عندما ذهب ليناظرهم، وأخبر عنهم النبي ﷺ بقوله: { يَحْفَظُ أَحَدُكُمْ صَلَاتَهُ مَعَ صَلَاتِهِمْ وَصِيَامَهُ مَعَ صِيَامِهِمْ، يَقْرَأُونَ الْقُرْآنَ، لَا يُجَاوِزُ تَرَاقِيهِمْ }² ومن جهة ثانية فإن المراد بالقوارع " الآيات التي من قرأها أمن، مثل آية الكرسي وآيات آخر سورة البقرة"³ وفي هذا اقتباس من حديث ينسب للنبي ﷺ "شَيَّبَنِي قَوَارِعُ الْقُرْآنِ"^{*}

ومن خلال النماذج التي بين أيدينا لفت انتباهنا خاصية أسلوبية رائعة، فقد أكثر الكميّ من استعمال ثلاث صيغ من مجموع صيغ منتهى الجموع حيث تكررت في العشرات من المواقف وهي (مفاعل، مفاعيل فواعل) ولهذا الاختيار دلالة لا تخفى، إذ هو تعبير صادق عن حقيقة معتقده في آل البيت ومشاعره العميقة وعواطفه الصادقة. وثبات هذه الصيغ وكثافتها في شعر الكميّ انعكاس لثبات معتقده في بني هاشم، ومن هذه النماذج قوله.

مَسَامِيحُ بِيضٍ كِرَامُ الْجُدُودِ مَرَاجِيحُ فِي الرَّهَجِ الْأَصْنَهَبِ⁴

¹ نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي، حياته وشعره، جامعة الرياض، ط1، 1400هـ، 1980م ص18.

² محمد فؤاد عبد الباقي: اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان، دار إحياء الكتب العربية، 1407هـ، 1987م، ج1، ص232.

³ محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط1، 2001م، ج1، ص157.

^{*} ذكره الزمخشري في أساس البلاغة، ج2، 70، ولم أجد له أصلا في كتب الحديث.

⁴ شرح هاشميات الكميّ، ص189.

والمساميح: الأسخياء، والمراجيح جمع مرجح، حيث يصفهم بالوقار والرزانة في الحرب¹ وما يلاحظ على مدح الكميت لبني هاشم أنه يمدحهم بجدودهم، وفي ذلك تضمين لعقيدته في عبد المطلب وأبي طالب وأنهما مؤمنين، خلافا لأهل السنة. وفي القصيدة ذاتها يستطرد الكميت في توظيف صيغ منتهى الجموع لمدح بني هاشم قاصداً بذلك التدليل على أنهم بلغوا من كل مكرمة ذروتها، يقول الكميت.

مَطَاعِيمُ حِينَ تَرُوحُ الشَّمَالُ بِشَفَانٍ قِطْقِطِهَا الْأَشْهَبُ
مَوَاهِبُ لِلْمُنْفِسِ الْمُسْتَزَادِ لِأَمْثَالِهِ حِينَ لَا مَوْهَبُ
أَكَارِمُ غُرِّ حِسَانِ الْوُجُوهِ مَطَاعِيمُ لِلطَّرْقِ الْأَجْنَبِ
مَقَارِي لِلضَّيْفِ تَحْتَ الظَّلَامِ مَوَارِي لِقَادِحِ الْمُثَقَّبِ²

ففي كل بيت من هذه الأبيات صيغتان أو أكثر من صيغ منتهى الجموع ولا ريب أن هذا التكتيف لم يأت اعتباطاً، بل هناك مقصدية من طرف الشاعر أراد من خلالها أن يرفع بني هاشم فيما مدحهم بهم إلى أعلى درجات الكمال، وهو أيضاً يدل على اقتدار لغوي أو ما يسميه اللسانيون بالكفاءة والأداء حيث يتميز المبدع بخاصيتين المعرفة الواسعة باللغة التي بيدع من خلالها، والقدرة على تجسيد هذه المعرفة من خلال استحداث أساليب فنية تمثل سمة أسلوبية لإبداعه.

وبالنسبة لشعر الزبيريين فإن قدرة الشاعر ابن قيس على توظيف صيغ منتهى الجموع قد تختلف قوة وضعفاً، لكنه -على منهج الشعراء - وظف هذه الصيغ قاصداً من وراء ذلك الرفع من مكانة دولة بني الزبير ومنهجهم في السياسة ومادحا لقريش بما تستحق من الثناء

¹ المصدر السابق، ص189.

² المصدر نفسه، ص190.

والمجد ليفتح من خلال هذا الأسلوب أفق الدلالة واسعاً، وأشهر صيغ منتهى الجموع التي وردت في شعر ابن قيس نذكر: مفاعل، فواعل أفاعيل، ونحوها، ويمكن الوقوف عليها من خلال بعض النماذج منها قوله في وصف بني أمية وصبرهم وشجاعتهم.

لَيْسُوا مَفَارِيحَ عِنْدَ نَوَيْتِهِمْ وَلَا مَجَارِيحَ إِنْ هُمْ نُكِبُوا¹

إن الملاحظ على أسلوب الشاعر في هذه القصيدة التي أخلصها لعبد الملك وبني أمية أنه لم يرد فيها شيء من صيغ منتهى الجموع، إلا في هذا الموضع وذلك على امتداد سطح القصيدة التي بلغت ثلاثة وعشرين بيتاً، فهل عجز الشاعر عن فعل ذلك أم أن الأمر مقصود؟ والاحتمال الثاني أقرب إلى مقصد الشاعر. وما يؤكد الاحتمال الثاني أننا نجد تنوعاً في استعمال صيغ منتهى الجموع إذا تعلق الأمر بقريش عموماً أو ببني الزبير على وجه الخصوص ومن مظاهر هذا التنوع قوله في مصعب بن الزبير.

فَلَا سِلْمٌ إِلَّا أَنْ نَقُودَ إِلَيْهِمْ عَنَاجِيحَ يَتْبَعْنَ الْقِلَاصَ الرَّوَاتِكَا

إِذَا حَثَّهَا الْفُرْسَانُ رَكْضًا رَأَيْتَهَا مَصَالِيَتَ بِالذَّخْلِ الْقَدِيمِ مَدَارِكَا

فالعناجيج: من صيغ منتهى الجموع، وهي جياذ الخيل، والرواتك: من صيغ منتهى الجموع، وهي الناقة التي تسارع في خطوها، والمصاليات: من صيغ منتهى الجموع، وهن المسرعات، والمدارك: من صيغ منتهى الجموع² وهذه الصيغ - كما نرى - تدور في فلك واحد، وهو مجال الحرب والقتال، وربما كان هذا ميزة أسلوبية حيث يتوسع الشاعر في استعمال صيغ منتهى الجموع في وصف جيش ابن الزبير وقوته كما في قوله.

لِمُصْعَبٍ عِنْدَ جَدِّ الْقَوِ لِ أَكْثَرِهَا وَأَطْيَبُهَا

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص6.

² المصدر نفسه، ص131 بتصرف.

إلى أن يقول في وصف جيوشه.

إِذَا خَرَجَتْ بِرَابِيَةٍ سَرَايَا وَمَوْكِبُهَا¹

فالسرايا جمع سرية، وهو من صيغ منتهى الجموع، والتعبير بها يشير إلى شيء من الحقيقة، وهو كثرة جيوش مصعب وإلا لما استطاع إنهاك قوة الخوارج أو القضاء على فتنة المختار الثقفي، وبسبب قوته لجأ عبد الملك في القضاء عليه إلى سياسة شراء الذمم وتحريض قيادات مصعب على تحويل ولائهم لعبد الملك مع وعود بمكاسب سياسية ومغانم مالية.

2- جموع القلة ودلالاتها

نتناول في هذا العنصر جموع القلة دون جموع الكثرة باعتبار أن صيغ منتهى الجموع من جموع الكثرة. والذي نسعى إليه من ذكر جموع القلة هو الوقوف على السمة الأسلوبية لهذا النوع من الجموع والذي له وظيفته الدلالية والجمالية في شعر المعارضة السياسية. وجمع القلة يندرج تحت باب جموع التكسير ويعرفه النحاة بأنه "الجمع الذي يوضع للعدد القليل، وهو من الثلاثة إلى العشرة كأحمال ويقابله جمع الكثرة وهو ما تجاوز الثلاثة إلى ما لا نهاية له كحمول"² ولهذا الجمع عند النحاة أوزان أربعة³

- أَفْعُلٌ كَأَنْفُسٍ وَأَذْرُعٍ.

- أَفْعَالٌ كَأَجْدَادٍ وَأَثْوَابٍ.

- أَفْعَلَةٌ كَأَعْمَدَةٍ وَأَنْصِبَةٍ.

¹ المصدر السابق، 124.

² مصطفى الغلاييني: جامع الجروس العربية، ج2، ص28.

³ المصدر نفسه، 2/ 31 وما بعدها بتصرف.

- فِعْلَةٌ كَفْتِيَةٍ وَشَيْخَةٌ.

ولهذه الصيغة وجود مكثف في شعر الخواجر، ومع النماذج التي سنذكرها سنقف على جمالية التوظيف لهذا النوع من الجمع الذي أحال على جملة من المعاني، فهي من جهة تدل على تطابق بين الجمع كأسلوب لغوي وواقع الجماعة، ومن جهة ثانية يؤدي وظيفة رمزية كبرى. ويحاول الخواجر إسقاط هذه الرمزية على فرقتهم وعالمهم، ومن الصيغ اللافتة في شعر الخواجر صيغة (فِعْلَةٌ) وذلك في كلمة (فتية) التي وردت ثمان مرات، وفي كل مرة تُضَمَّن هذه الصيغة دلالات رمزية. وأول مرة وردت في شعر قطري بن الفجاءة، حيث يقول.

رَأَتْ فِتْيَةً بَاعُوا إِلَاهَهُ نُفُوسَهُمْ بَجَنَاتٍ عَدَنٍ عِنْدَهُ وَنَعِيمٍ¹

والموضع الثاني في قول سميرة بن الجعد.

عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكِ الْفَرَا مُتَمَطِّراً إِلَى فِتْيَةٍ بِيضِ الْوُجُوهِ مَبَاهِجٍ

والثالثة في قول أحد الخواجر.

فِي فِتْيَةٍ تَعْرِفُ التَّخَشُّعَ فِيهِمْ كُتُّهُمْ حَكَمَ الْقُرْآنِ غُلَامًا

والرابعة في قول عبد الله بن يحيى الإباضي.

فِي فِتْيَةٍ صَبَرُوا نُفُوسَهُمْ لِلْمَشْرِفِيَّةِ وَالْقَنَا السُّمْرِ

ووردت مرتين في قصيدة عمرو بن الحصين العنبري، كقوله.

فِي فِتْيَةٍ شَرَطُوا نُفُوسَهُمْ لِلْمَشْرِفِيَّةِ وَالْقَنَا السُّمْرِ

¹ شعر الخواجر: ص 107. 123. 196. 222. 224. 225. 228. 230. على التوالي.

وقوله في أبي حمزة.

والمُصنطَلَى بِالْحَرْبِ يَسْعُرُهَا بَعْبَارَهَا فِي فِتْيَةِ سَعْرِ

وقوله في قصيدته الثانية.

فِي فِتْيَةِ صُبْرٍ أَلْفُهُمْ بِهِ لَفَّ الْقِدَاحِ يَدَ الْمُفِيضِ الضَّارِبِ

وقوله في القصيدة ذاتها.

تَحْمِي أَعْنَتَهَا وَتَحْمِي نَهَبَهَا لِلَّهِ أَكْرَمُ فِتْيَةٍ وَأَشَابِ

إن استعمال صيغة (فَعْلَةٌ) على هذا النحو في شعر الخوارج يهدف إلى تحقيق جملة من الوظائف.

الأولى: محاولة الربط بين العالم الحسي والعالم المعنوي، فالصيغة (فَعْلَةٌ) تدل على الفعلة في المعنى، والخوارج في واقعهم السياسي والعسكري كانوا قلة باستثناء فترات قليلة من حياتهم، فإن جل المشاهد العسكرية التي خاضها الخوارج لم يكن عددهم يتجاوز المآت والعجيب أن الجيوش كانت تفر من أمامهم بالآلاف، وهذا هو السر في وصف أنفسهم بالجمع الدال على العدد القليل.

الثانية: ما يشكله هذا اللفظ من الرمزية الدينية والإنسانية، والرمز هنا هو فتية أهل الكهف، فهم الذين فارقوا أهلهم إنكاراً على ما كانوا عليه من الضلال الثالثة: يحمل هذا الرمز دلالات عند الخوارج، فهم فتية صغار، ولهم في ذلك خلفيتهم الدينية، فهم أكثر الناس شبيهاً بأصحاب النبي ﷺ وبهذا وصفهم زعيمهم أبو حمزة في إحدى خطبه حيث قال: "وهل كان أصحاب رسول الله ﷺ إلا شباباً أحداثاً؟! شباب -والله- مكتهلون في شبابهم، غضة عن الشر أعينهم، ثقيلة عن السعي في الباطل أقدامهم. قد باعوا لله أنفسهم بأنفس لا تموت قد خالطوا كلالهم بكلالهم، وقيام ليلهم بصيام نهارهم. منحنية أصلابهم على أجزاء القرآن

كلما مروا بآية خوف شهقوا خوفا من النار، وإذا مروا بآية شوق شهقوا شوقا إلى الجنة¹ وهم بهذا الوصف الظاهر أحسن من الصحابة بشهادة النبي ﷺ وبشهادة عبد الله بن عباس حين دخل عليهم ليناظرهم.

والرابعة: أنهم يوظفون اسم (فتية) طمعا في تحقق الصفات التي أثبتها الله لفتية أهل الكهف في القرآن حيث يقول: ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاَهُمْ هُدًى وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُوَ مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذَا شَطَطًا ﴾ [الكهف، 13، 14]، فهناك صفة الإيمان الذي احتكر الخوارج حقيقته وكفروا من سواهم، وهناك زيادة الهداية التي تزداد مع كمال الإيمان وهناك الربط على القلوب وهو ما رأيناه في وصف أبي حمزة لأصحابه، وبكل هذه الصفات يتحقق التوحيد والعدالة التي ينشدها كل من آمن بوجهة نظر الخوارج في السياسة والدين.

وإذا كانت الميزة البارزة في أسماء الجموع في شعر الكميت توظيفه لصيغ منتهى الجموع بشكل لافت، خاصة صيغة (مفاعل، مفاعيل) وكل ذلك ورد في سياق مدح بني هاشم، فإن صيغة جموع القلة قليلة جدا مقارنة بصيغ منتهى الجموع، ومع هذه القلة فإن الشاعر كان مبدعا في توظيف هذه الصيغة وجاءت من ناحية البناء الفني في مواضعها وهذا ما زاد بنية النص روعة وجمالا والكميت إذ يثني على بني هاشم بصيغة جموع القلة بطريقة فنية ذات دلالات عميقة بشيء من التأويل، فإنه يستعمل هذه الصيغة صريحة في ذم بني أمية والخوارج، محاولا بذلك تجريد الحزبين مما وصف به بني هاشم من الفضائل ومكارم الأخلاق.

وبالعودة إلى شعر الكميت في بني هاشم فإننا نجد الشاعر ينسب إليهم صفات جمعها على صيغة جموع القلة، وكان لذلك مقصدية واضحة فحين يستعمل مثلا كلمة (أنجم) فإنه

¹ إسماعيل ابن كثير: البداية والنهاية، 3/ 98.

يهدف من وراء ذلك إلى تحقيق رؤية فنية تكسب النص عالما من القيم الدلالية والجمالية في الأسلوب، ففي قوله.

أَبْطَحِيَّينَ أَرِيحِيَّينَ كَالْآنَ جُمُ ذَاتِ الرُّجُومِ وَالْأَعْلَامِ¹

يأتي لفظ (الأنجم) هنا بدلا من لفظ النجوم الذي ورد في أبيات أخرى ولهذا الاستبدال ملمح دلالي وجمالي؛ فكأن الشاعر يرسل رسالة مضمونها أن آل البيت يجتمع فيهم من المحامد والمكارم ما لا يجتمع في غيرهم، كما يجتمع في الأنجم النيرة ما لا يجتمع في غيرها، فهم في الأرض أريحيون أسخياء يرتاحون للمعروف² ولا يصنعون المعروف لأجل مقابل، كالنجوم ينتفع بها الناس من دون مقابل، ولأن النجوم أعلام يهتدى بها في ظلمات البر والبحر فكذلك آل البيت هم أعلام لمن طلب الهداية التي لا لبس فيها، وهم فوق ذلك رجوم لكل من يتعرض لدين الله بالتحريف والتزييف، تتحقق كل هذه الوظائف الجمالية في صيغة (أفعل) مع أنها جمع قلة، لأن الشاعر أراد أن يقول إنهم قليل في عالم طغى عليه البغي والضلال، على أننا لاحظنا سمة أسلوبية رائعة وهي أن الكمية يستعمل لفظ النجوم في سياق مناسب، ويستعمل الأنجم في السياق اللائق بها وقد استعمل كلمة النجوم في موضع أو أكثر بما لا يقوم مقامه كلمة أنجم كقوله.

وَفِيهِمْ نُجُومُ النَّاسِ وَالْمُهْتَدَى بِهِمْ إِذَا اللَّيْلُ أَمْسَى وَهُوَ بِالنَّاسِ أَلَيْلُ³

فتوظيف النجوم هنا جاء مناسبا للسياق، وهو سياق الحديث عن بني هاشم وأثرهم الحسن في الأمة، وكأنه يقول أنهم إذا اجتمعوا في سياق واحد فكلهم نجوم، فإذا اختلطوا بغيرهم كانوا أنجما باعتبار قلتهم بين الناس.

¹ شرح هاشميات الكمية، ص18.

² المصدر نفسه، ص18.

³ المصدر نفسه، 175.

وحين يوظف كلمة أوجه على صيغة جموع القلة في الثناء على بني هاشم فإنه يرمي إلى إصابة غرض أسلوبى بديع، يقول الكميت.

وَاضِحِي أَوْجِهٍ كَرِيمِي جُدُودٍ وَاسِطِي نِسْبَةٍ لِهَامٍ فَهَامٍ¹

فالوجه قد يراد به الوجه الحقيقي الحسي، وقد يراد به الوجه المعنوي، والذي من معانيه النفاق وعدم الثبات على المبدأ وغير ذلك، والثاني هو المراد قطعاً لأن السياق يحيل على هذا المعنى. والفكرة التي يرمي إليها الشاعر هي تنزيه بني هاشم عن التبدل والتغير؛ فهم مبرؤون من النفاق في زمن طغى فيه بيع الذمم والميل مع ربح المنفعة حيث تميل. في هذا الزمن تجد بني هاشم راسخين في مبادئهم وقيمهم لا يتغيرون إذا تغير الناس، ومن أجل ذلك فهم من هام لهام والهام: الشريف في قومه وقوله: لهام، اللام حرف جر، والفاء في: فهام حرف عطف على (هام) الأولى يعني إذا تنقل الناس من مبدأ إلى مبدأ بتغير مصالحهم فإن بني هاشم ينتقلون من شرف إلى شرف ومن عز إلى عز.

ولا تختلف طريقة ابن قيس الرقيات في هذا الجانب عن الشعراء السابقين فتراه يركز على مدح قريش وآل الزبير موظفاً صيغ الجموع ليعبر بها عن النموذج السياسي الذي يتصوره، إن على مستوى الأشخاص أو على مستوى الأفكار، وقد وظف الشاعر صيغ جموع القلة توظيفاً أسلوبياً بحيث تتحمل من الدلالات والمعاني ما لا تتحمله غيرها من الصيغ الأخرى، وهذه المعاني يدركها القارئ بقليل من التبصر وإعمال الفكر، وأكثر صيغ جموع القلة التي تكررت في شعر ابن قيس صيغة (أفعال) فمن ذلك لفظ الأعداء الذي قصد به مرة أعداء قريش، ومرة ثانية أعداءه من بني أمية فأما في الأولى فيقول.

حَبْدًا الْعَيْشُ حِينَ قَوْمِي جَمِيعٌ لَمْ تُفَرِّقْ أُمُورَهَا الْأَهْوَاءُ

قَبْلَ أَنْ تَطْمَعَ الْقَبَائِلُ فِي مَدِّ كِ قُرَيْشٍ، وَتَشْتَمَّ الْأَعْدَاءُ¹

¹ المصدر السابق، ص15.

فالأهواء على قلتها لم تؤثّر في وحدة قريش لأنها قريبة العهد بعصورها الزاهية وأعداء قريش قليل، باعتبار اجتماعها على أصول عامة مع القبائل الأخرى وهي الدين والعروبة، من أجل ذلك عبر بصيغة جموع القلة لأن الخارجين عن هذه الأصول قلة لا يخرجهم إلا أهواؤهم ومصالحهم الشخصية، من أجل ذلك جاء ذكر الأهواء قبل هذا البيت وله ما يبرره، وما يدل على هذا أن ورود لفظ الأعداء في موضع آخر له الدلالة ذاتها وذلك في قوله.

أنا عنكم بني أمية مُرورٌ وَأَنْتُمْ فِي نَفْسِي الْأَعْدَاءُ²

فهؤلاء الأعداء الشامتون هم أنفسهم أعداء الشاعر، لأنه قرشي يجتمع مع قريش في لؤي بن غالب، وعداوة الأصل عداوة للفرع، هذا بالإضافة إلى ما بينه وبين بني أمية من الحسابات. وكما أن أعداء قريش قليل فإن أعداءه قليل، وهو من هذا الوجه يريد أن يحصر الشماتة والعداوة في بني أمية الذي استولوا على حكم العرب وليس لهم في ذلك حق لا من قريب ولا من بعيد. وتزداد القيمة الفنية والدلالية لصيغة جموع القلة في شعر ابن قيس الرقيات أنها جاءت متتالية مطردة في آخر كل بيت من هذه القصيدة. وهذا ما منح القصيدة جوا موسيقيا يضيف على بنية النص آفاقا دلالية رحبة قل أن نجدها في نماذج الشعراء السابقين.

رابعًا: الضمائر في شعر المعارضة السياسية بين القيم الفنية والدلالية

أساليب الخطاب في اللغة العربية تتراوح بين التصريح والتلميح؛ فالتصريح أن تُذكر الأسماء صريحة، والتلميح أن تُذكر ضمائر تنوب عن هذه الأسماء وتحيل عليها، والغرض من ذلك إما الاختصار أو غيره. والضمائر في اللغة العربية أنواع، وكلها تؤدي وظائف دلالية وجمالية. وسنحاول التركيز على الضمائر المهيمنة في البنية الشعرية عند كل شاعر،

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، 88.

² المصدر نفسه، 96.

ولا ريب أن هيمنة نوع من الضمائر دون غيره له دلالاته. وقبل الحديث عن نوعية الضمائر نعرف باختصار الضمائر وأنواعها.

يعرف علماء النحو الضمير بتعريفات مختلفة، وقد وجدنا أن التعريف التالي من أجمع التعاريف، حيث يعرف الضمير بأنه " اسم جامد يدل على غائب وغائبة ومخاطب ومخاطبة ومتكلم ومتكلمة"¹

ويقسم الضمير إلى قسمين باعتبارين مختلفين.

الأول: باعتبار الظهور والاستتار. يقسم إلى قسمين

ضمير بارز: وهو ما له صورة في اللفظ، نحو (قمت)

مستتر: وهو بخلافه، نحو (قم)

الثاني: باعتبار الاتصال والانفصال: يقسم إلى قسمين.

ضمير متصل: وهو ما لا يُففتح به في الكلام ولا يقع بعد إلا في الاختيار*

ضمير منفصل: وهو ما يبتدأ به ويقع بعد إلا.

وتختلف الضمائر باعتبار قوة التعريف والدلالة، فضمير المتكلم أعرف من ضمير المخاطب، والمخاطب أعرف من الغائب²

¹عزيزة فوّال بابستي: المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1413هـ، 1992م، ج1، ص584 بتصرف.

* قال ابن مالك: وَذُو اتِّصَالٍ مِنْهُ مَا لَا يُبْتَدَأُ وَلَا يَلِي (إِلَّا) اخْتِيَارًا أَبَدًا

² ينظر: محمد سليمان عبد الله الأشقر: معجم علوم اللغة العربية، مؤسسة الرسالة، ط1، 1415هـ 1995م، ص262.

1- لغة الضمير في شعر الخوارج

شكلت الضمائر في شعر الخوارج ظاهرة أسلوبية لافتة، حيث يمكن تقسيم هذه الضمائر في قصائد الخوارج إلى ثلاثة أقسام، قسم هيمن عليه ضمير الجمع المتكلم وقسم ثان غلب عليه ضمير المفرد المتكلم، وقسم ثالث مزيج بين هذا وذاك، وهذه سمة لا نجدها عند غيرهم من الشعراء، والنماذج التي سنمثل بها كلها من شعر قطري ابن الفجاءة.

فالقسم الأول: هيمن فيه ضمير الجمع المتكلم على قصيدته التي مطلعها.

لَشْتَانِ مَا بَيْنَ ابْنِ جَعْدٍ وَبَيْنَنَا إِذَا نَحْنُ رُحْنَا فِي الْحَدِيدِ الْمُظَاهِرِ

نُجَالِدُ فُرْسَانَ الْمُهَلَّبِ كُلُّنَا صَبُورٌ عَلَى وَقْعِ السُّيُوفِ الْبَوْتِرِ

إلى قوله

وَسِرْ نَحُونًا تَلَقَّ الْجِهَادَ غَنِيمَةً تُفْدِكَ ابْتِيَاعًا رَابِحًا غَيْرَ خَاسِرٍ¹

ففي هذه القصيدة لم نجد لضمير المفرد المتكلم أثرا، إنما كان الضمير الذي يتكلم هو ضمير الخوارج في سياق رسالته إلى سميرة بن الجعد، فقوله: (بيننا، نحن، رحنا نجالد كلنا نحونا) كلها ضمائر للجمع يخاطب بها الشاعر رفيقه بلسان الخوارج، والسبب في غلبة هذا الضمير أن القضية لا تتعلق بتجربة نفسية يصورها الشاعر أو قضية شخصية بينه وبين المخاطب، إنما هو أمر يتعلق بالجماعة. ومن خلال تتبعنا لأشعار قطري بن الفجاءة زغيره من شعراء الخوارج وجدنا ضمير الجماعة طاغيا في أشعارهم، ولا يأتي ضمير المفرد المعبر عن الذاتية إلا نادرا، ومع هذه الندرة فإن ضمير المفرد معبر عن جنس الجماعة وهذا يعكس الطبيعة السياسية والفنية لرؤية الخوارج.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص120.

القسم الثاني: غلب عليه ضمير المفرد المتكلم في شعر قطري ويأتي ذلك في حالتين.

الحالة الأولى: حين يصور الشاعر تجربته النفسية الخالصة، كقصيدته في معاتبة نفسه حين يقول.

أقولُ لها وقد طارت شُعاءً من الأبطال ويحك لئن تُزاعي
فإنك لو سألت بقاء يومٍ على الأجل الذي لك لئن تُطاع¹

وإذا اعتبرنا الضمير الذي سيطر في هذه القصيدة ضميراً للمفرد المتكلم فإن القصيدة تخلو من الضمائر الأخرى، والقصيدة مع كونها لا تتجاوز سبعة أبيات فإنها من أقوى القصائد التي " تشجع أجبن خلق الله"² حيث صور فيها الشاعر تجربته النفسية من خلال الصراع الداخلي بينه وبين نفسه. ويلخص ذلك في البيتين الأوليين من خلال الضمائر (لها طارت، ويحك، سألت، لك..) ثم يحاول الشاعر أن يصدّر هذه التجربة إلى غيره في نوع من الخطاب معمم يدل عليه توظيف ضمير المفرد المخاطب غير المعين، والذي يشمل كل من بلغه خطاب الشاعر.

والحالة الثانية: حين يصور تجربته الخارجية، ويتم ذلك بطريقتين؛ الأولى يصور فيها الشاعر لحظة لقائه مع عدوه، كما في قصيدته التي يصف معركته مع المغيرة بن المهلب بن أبي صفرة حيث يقول.

لعمري لئن كان المروني فارساً لقد لقي القرم المروني فارساً³

¹ المصدر السابق، 108.

² محمد بن موسى الدميري: حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424هـ ج2، ص487.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، 117.

فقد عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى أسلوب البناء الدرامي في رسم ملامح هذه المعركة بكل حيثياتها، وذلك من خلال رصد حركاته وحركات خصمه، وفيها سيطر ضمير المفرد المتكلم والمفرد المخاطب لأن الشاعر وخصمه الشخصيتان المحوريتان في هذا البناء الدرامي. والطريقة الثانية أن يتحدث عن شجاعته وذلك كقصيدته.

يَأْرِبُ ظِلَّ عُقَابٍ قَدْ وَقَيْتُ بِهَا مُهْرِي مِنَ الشَّمْسِ وَالْأَبْطَالُ تَجْتَلِدُ¹

يصور الشاعر هنا شخصية أخرى هي شخصية القائد الشجاع والبطل الكمي وليس مجرد شخصية شجاعة مجردة من شارات القيادة، يدل على ذلك قوله في البيت الثاني.

وَرُبَّ يَوْمٍ حَمَى أَرْعَيْتُ عِقْوَتَهُ خَيْلِي اقْتِصَارًا وَأَطْرَافُ الْقَنَا قِصْدُ

فنسبة الخيل إلى نفسه إنما هو تعبير عن مكانته القيادية بين الخوارج وما يستلزم ذلك من صورة الملك وكثرة العدد والعتاد.

القسم الثالث: من الضمائر المهيمنة في شعر الخوارج تلك القصائد التي تتضمن نوعين من الضمير؛ ضمير المفرد المتكلم، وضمير الجمع المتكلم وهي التي تصور حالة من التوازن الفني الذي يصور حالة نفسية مستقرة. وبعض القصائد يغلب عليها المفرد والبعض يغلب عليها الجمع، ومن هذه النماذج قصيدة غلب عليها ضمير الجمع المتكلم مع ورود ضمير المفرد المتكلم، فكأن قطري بن الفجاءة يعجز عن التجرد من النزعة الشخصية في قصائده، وهي القصيدة التي يقول فيها قطري.

لَعَمْرِي لئن كُنَّا أُصْبِنَا بِنَافِعِ وَأَمْسَى ابْنُ مَاحُوزٍ قَتِيلًا مُلْحَبًا

لَقَدْ عَظُمَتْ تِلْكَ الْمُصِيبَةُ فِيهِمَا وَأَعْظَمُ مِنْ هَاتَيْنِ خَوْفِي الْمُهْلَبًا²

¹ المصدر السابق، ص109.

² المصدر نفسه، ص16.

لم يرد ضمير المفرد في هذه القصيدة إلا في قوله (خوفي المهلبا) وقد جاء هذا الضمير في القصيدة كالدرّة في العقد، لأن خوف قطري بن الفجاءة من المهلب - مع شجاعته وهيبته - يعني ضرورة أن الخوارج جميعا يخافون من المهلب لأن خوفهم انعكاس لخوف قائدهم، عدا ذلك فكل الضمائر جاءت بضمير المتكلم المعبر عن نفسية الجماعة.

وتبقى قصيدة واحدة من قصائد قطري تمثل شيئا من التوازن والتي مطلعها.

لَعَمْرُكَ إِنِّي فِي الْحَيَاةِ لَزَاهِدٌ وَفِي الْعَيْشِ مَا لَمْ أَلْقَ أُمَّ حَكِيمٍ¹

وبصرف النظر عن الضمائر الأخرى فإن هناك توازنا بين ضمير المفرد المتكلم وضمير الجمع المتكلم، حيث ورد الأول أربع مرات وورد الثاني ثلاث مرات.

إن هذه السمات التي ذكرناها في شعر قطري بن الفجاءة تتسحب على أشعار الخوارج جميعا، باعتبارها سمة أسلوبية فارقة لا نجدتها عند بقية شعراء المعارضة السياسية والسبب في عدم وجود هذه السمة عند الشيعة والزييريين هو قصر قصائد الخوارج مقارنة بقصائد الكميت خاصة، وهذا ما يجعل هيمنة ضمير واحد على بنية القصيدة أمرا غاية في الصعوبة.

2 - الضمير في شعر الكميت (صراع الأنا والآخر)

ويأتي صراع (الأنا والآخر) في شعر الكميت من خلال مجموعة من الضمائر الدالة على عقيدة سياسية راسخة. وما يتبادر للوهلة الأولى في قراءة الضمير في شعر الكميت أنه يغلب عليه ضمير الجمع الغائب أو ضمير المخاطب الغائب، أما ضمير المفرد فلا يكاد يذكر مقارنة بالضميرين السابقين ذلك أن الكميت لا يشخصن الصراعات السياسية الدائرة في الواقع على مساحة شعره. والضميران الغالبان يقصد الشاعر بهما الهاشميين غالبا، وبني

¹ المصدر السابق، 106.

أمية بدرجة أقل. ومن خلال العينة التي أخذناها وهي القصيدة الهاشمية الرابعة والتي تبلغ مائة وأحد عشر بيتا ومطلعها.

أَلَا هَلْ عَمِ فِي رَأْيِهِ مُتَأَمَّلٌ وَهَلْ مُدَبِّرٌ بَعْدَ الْإِسَاءَةِ مُقْبَلٌ¹

فإننا نلاحظ السمات التالية.

- في الأبيات العشرة الأولى سيطر ضمير الجمع المتكلم والمخاطب، يتجلى ذلك في قوله على سبيل المثال.

وَعُظِّلَتِ الْأَحْكَامُ حَتَّى كَانْنَا عَلَى مِلَّةٍ غَيْرِ الَّتِي نَتَحَلُّ²

حيث ينطلق في التعبير بضمير الجمع المتكلم قاصدا بذلك كل شرائح المجتمع وليس حزب الشيعة فحسب، منتقدا بذلك ما بلغه المجتمع من فساد وتعطيل لحدود الله في ظل نظام سياسي بعيد عن الأصول التي أسست عليها الدولة، كل ذلك تعبير عن فساد الوضع السياسي والأخلاقي والديني، لكن لسائل أن يسأل: ما سبب هذا التعفن والتردي؟ ليجد الإجابة مباشرة في السياق الذي يلي الأبيات السابقة، حيث يقول.

مُصِيبٌ عَلَى الْأَعْوَادِ يَوْمَ رُكُوبِهَا لِمَا قَالَ فِيهَا، مُخْطِئٌ حِينَ يَنْزَلُ

يُشَبِّهُهَا الْأَشْبَاهَ وَهِيَ نَصِيبُهُ لَهُ مَشْرَبٌ مِنْهَا حَرَامٌ وَمَأْكُلٌ³

إن علة هذا التردي كما يصورها الشاعر هي وجود انفصام عند أمراء بني أمية بين مستوى القول ومستوى العمل، فإذا خطبوا في الناس نطقوا بلسان النبيين، لكن الواقع يشهد

¹ شرح هاشميات الكميت، 146.

² المصدر نفسه، ص 147.

³ المصدر نفسه، ص 152.

على مخالفة أقوالهم لأفعالهم. وضمير المفرد المخاطب هنا قد يراد به هشام بن عبد الملك كما قال الشارح لكنه يشمل حكام بني أمية جميعا، لأن الكميت في هاشمياته لم يتعرض لشخص معين بالنقد، إنما يعرّض بوضع سياسي متعفن يتّسم بالانتهازية من خلال الاستيلاء على الحكم وترويض الأمة وسياستها بالحديد والنار ومما يدل على عدم التشخيص أن الكميت عاش من سنة 60 هجرية إلى غاية 126 هجرية، وهي فترة تصل إلى 66 سنة وذلك يعني أنه ولد في السنة التي ولي فيها يزيد بن معاوية، وتوفي قبل سقوط الخلافة الأموية بست سنوات (132هـ) مما يعني أنه عاصر كثيرا من حكام بني أمية ممن كانوا أظلم في الحكم من هشام بن عبد الملك ومن هنا فإن استعمال ضمير المفرد الغائب يشمل حكام بني أمية جميعا.

وانطلاقا من البيت العشرين يغلب على القصيدة ضمير المفرد والجمع للمخاطب أو للمتكلم، والإحالة فيهما على بني هاشم غالبا فيما يتعلق بضمير الجمع، وقد يقصد الشاعر بني أمية أحيانا، وفي ضمير المفرد إما أن يريد بني هاشم، أو يقصد نفسه في مقام المادح المحب لبني هاشم، ويستمر هذا النهج على سطح القصيدة إلى غاية البيت التاسع والتسعين، ومنه إلى نهاية القصيدة يستقر الضمير على المفرد المتكلم.

وَلَكِنَّ لِي فِي آلِ أَحْمَدَ إِسْوَةً وَمَا قَدْ مَضَى فِي سَالِفِ الدَّهْرِ أَطْوَلُ¹

حيث يقصر بقية القصيدة على مدح نفسه وشعره في مقام الولاء لبني هاشم مخلصا لهم، واصفا مشاعره وعواطفه نحو آل البيت، ليختم ببيت يرفع فيه شعر إلى مصاف أشعار امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى والحطيئة، وهم أعلام الشعر العربي وسادته حيث يقول.

وما ضرّها أن كان في التُّربِ ثاويًا زُهَيْرٌ وَأَوْدَى ذُو القُرُوحِ وَجَزُولُ²

¹ المصدر السابق، 184.

² المصدر نفسه، ص 187.

وهكذا استطاع الكميت أن يوازن بين الضمائر المختلفة في قصيدته، حيث قسم الضمائر إلى ثلاثة أقسام، قسم هو ضمير الجمع المتكلم العام الذي يشمل الأمة جميعاً وهناك ضمير الجمع المتكلم الذي يُفصّد به شيعة أهل البيت، وهذا هو الغالب على بنية القصيدة، وهناك ضمير الجمع المخاطب أو الغائب ويقصد به غالباً بني أمية، ثم يختم قصيدته بضمير المفرد المتكلم معبراً عن ولائه لبني هاشم. ومن هنا يصبح الأمر في بنية القصائد الهاشميات في باب الضمائر كالقاعدة المطردة، إما مدح لعلي وذريته وهو الغالب وهو مبدأ متجذر في عقائد الشيعة؛ حيث يجلون أئمتهم عن الخطاب المباشر ويرون أنهم أعلى قدراً وأشرف من أن يخاطبوا بصيغة المفرد. وتوظيف الشاعر لهذا الضمير إما إغراق في الانتماء الأيديولوجي إلى حد الذوبان، وإما ذم لبني أمية ونقد لسياساتهم وإما تعبير عن النفس وما تتطوي عليه من مشاعر الحب والمودة لبني هاشم أو ما يناقضها من مشاعر البغض والعداء المستحكم في نفس الشاعر لبني أمية وهو في الوقت نفسه تعبير عن الطبيعة البشرية التي مهما بالغت في الموضوعية فإن الجوانب الذاتية والفردية سمة بشرية لا يمكن التخلص منها في كل الأحوال، على أن الشاعر لم يكن يريد بضمير المفرد المتكلم الفخر والحماسة أو غير ذلك من الأغراض، إنما هو تعبير عن شعور شخصي يكنه الشاعر لأهل البيت، وحتى حين مدح أشعاره بضمير المفرد المتكلم فإن هذا الضمير جاء بعد ما تم مقام المدح والثناء لأهل الثناء، وكأن أشعاره لا قيمة لها إلا في مدح آل البيت، وهو بذلك يتمثل قول الشاعر.

وَمَا مَدَحْتُ مُحَمَّدًا بِقَصِيدَتِي وَلَكِنْ مَدَحْتُ قَصِيدَتِي بِمُحَمَّدٍ*

* ذكره محمد جمال الدين القاسمي في تفسيره محاسن التأويل، دار الكتب العلمية، بيروت تحقيق: محمد باسل

عيون السود، ط1، 1418هـ، ج4، ص 145.

3 - الضمائر في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

وأما الضمائر في شعر الزبيريين فقد كانت مصورة للاهتزازات النفسية التي عاشها الحزب، والتي تركت آثارها الواضحة على مستوى نفسية الشاعر وقد انعكس ذلك بشكل جلي على سطح قصائده السياسية خاصة، ذلك أن انتماءاته السياسية تعددت، وولاءاته كانت للأشخاص - في صورة أبناء الزبير - أكثر منها للأفكار والمبادئ على خلاف شعراء الأحزاب السياسية وكانت حادثة مقتل مصعب بن الزبير وأخيه عبد الله ونهاية دولة بني الزبير مع ما تركته موقعة حرة واقم من ألم في كيانه، كل ذلك ولّد نوعاً من المشاعر الشخصية السلبية تجاه الأمويين باعتبارهم السبب في كل هذه الآلام، من أجل ذلك جاءت الضمائر في أشعاره السياسية متنوعة أو لنقل مضطربة. والنموذج الذي بين أيدينا قصيدتان إحداهما في مدح قريش وأبناء الزبير، والثانية تصوير الفاجعة التي ألمت به حين جاءه خبر مقتل مصعب بن الزبير. وبين القصيدتين علاقة واضحة، أما القصيدة الأولى فمطلعها.

أَقْفَرْتُ بَعْدَ عَبْدِ شَمْسٍ كَدَاءٍ فَكُدِّيْ فَالرُّكْنُ فَالْبَطْحَاءُ¹

جاءت الضمائر في هذه القصيدة متنوعة، بعضها هامشي، وبعضها الآخر مركزي لافت للانتباه. وكان ضمير المتكلم أكثر الضمائر جلباً للانتباه، وهو إما أن يكون مفرداً خالصاً لا يعبر إلا عن ذات الشاعر، ناطقاً بمشاعره التي تراوحت بين المشاعر السلبية التي تتجلى فيها درجة الكراهة التي ينطوي عليها ضمير الشاعر نحو بني أمية الذين كانوا -حسبه- سبباً في الكثير من المآسي ومن المواضيع التي ورد فيها هذا الضمير بأسلوب فني راق قوله.

أَنَا عَنْكُمْ بَنِي أُمِيَّةٍ مُزَوَّرٌ وَأَنْتُمْ فِي نَفْسِي الْأَعْدَاءُ²

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 87.

² المصدر نفسه، ص 96.

لقد شكل هذا الضمير عنصر الالتفات بأسلوب فني جميل، حيث ينتقل الشاعر من ضمائر الجمع المتكلم (نحن، منا) إلى لون خطابي خاص تشكل في ضمير شخصي يصور حجم الكراهية التي سيطرت على كيان الشاعر فهو لا يستطيع أن يستمر على النسق الخطابي الذي التزمه في هذه القصيدة وكأن هذه المشاعر لا تفارقه لا في نوم ولا في يقظة، فمن أجل ذلك عدل الشاعر من خطاب عام إلى خطاب خاص، مهد له بقوله.

كَيْفَ نَوْمِي عَلَى الْفِرَاشِ وَلَمَّا يَشْمَلِ الشَّامَ غَارَةٌ شَعْوَاءُ¹

ويعد هذا من أساليب الالتفات في البلاغة قديما وحديثا، والذي له الأثر البالغ في بنية النص الشعري خاصة، حيث ينتقل فيه المتكلم " من ضمير إلى ضمير أثناء الكلام"² وبعد أن يُؤخَذ المتلقي في نسق واحد في الكلام، وفجأة يجد أن المتكلم تحول في تعبيره من اتجاه إلى آخر من جهات أو طرق الكلام الثلاث: التكلّم والخطاب والغيبة مع أنّ الظاهر في متابعة الكلام يقتضي الاستمرار على ملازمة التعبير وفق الطريقة المختارة أولاً دون التحول عنها"³ ولا شك أن للشاعر مقصدية في هذا الانتقال المفاجئ من مجموعة من الضمائر التي منحت النص اتساقا وانسجاما وانسيابية على مستوى البنية السطحية، والتي دامت على مدى ستين بيتا لم يتردد فيها ضمير المفرد المتكلم، ولم نسمع له ركزا، ثم يستند الشاعر على أسلوب الالتفات ليحول نظر القارئ إلى لون خطابي جديد من خلال الضمير الجديد بما يحمل من شحنة عاطفية سلبية تجاه بني أمية "وقد حقق الشاعر بأسلوب الالتفات هذا فائدتين. الأولى إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بهذا التحول الذي لم يكن يتوقعه في نسق التعبير، والثانية ما يُشعُّه كل ضمير من تلك الضمائر- في موقعه من السياق الذي ورد فيه

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص96.

² إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط1 1987م، ج1، ص208.

³ ينظر: عبد الرحمن حسن حبنّكه الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج1 ص479.

– من إichاءات ودلالات خاصة، فإن الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية وإيقاظاً للإصغاء من إجرائه على أسلوب واحد¹

لقد كان أثر هذا الضمير قويا في نفس المتلقي. ولئن كان مجيئه على هذا النحو أكسبه قوة فإن ما زاد من قوته أنه جاء قسيما لضمير يقابله، مما زاده وضوحا، حيث جعل الشاعر القسمة ثنائية بينه وبين بني أمية (أنا، أنتم) في بؤرة من الصراع والتجاذب بين الأنا والآخر.

وفي النموذج الثاني جاء الضمير على غير ما هو معهود، ففي القصيدة التي مطلعها.

أَتَاكَ بِبِاسِرِ النَّبَأِ الْجَلِيلِ فَلَيْلِكَ إِذْ أَتَاكَ بِهِ طَوِيلٌ²

جاء الضمير في هذه المقاطع معبرا عن صراع الأنا والآخر وإن كان بشكل خفي من خلال إشارات عابرة لما تركه مقتل مصعب على يد عبد الملك بن مروان. إن هذه الرزية أحدثت شرخا في نفس ابن قيس الرقيات، حتى لكأن هذه الذات الشاعرة انقسمت إلى نصفين نصف يتكلم ونصف يصغي. إن تردد ضمير المخاطب المفرد في البيتين الأوليين (أتاك ليالك، أتاك، أتاك) يوحي باستقواء الشاعر بالذات، ذلك أن الأمر فوق ما تتحمل نفسه الواعية فهو يستدعي شظايا نفسه المتفرقة بين الغزل والمديح كي تشاركه جزءا من الألم ثم تجتمع هذه الذات بعواطفها وعناصرها تاركة كل المشاعر والعواطف للتماهي – من خلال متتالية من الضمائر – في ذكر مصعب، وما لمقتله من آثار في نفس كل من له علاقة بشخصية مصعب بن الزبير.

وما عدا ما ذكرنا فإن الضمائر في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات جاءت متوازنة في نسق خطابي يتراوح بين قريش – مدحا – أو بني أمية – ذمّا ثم مدحا – في مرحلة تالية.

¹ حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، 1418هـ، 1998م ص26.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص133.

إن الضمائر في شعر المعارضة السياسية جاء معبرة عن جانب كبير من الواقعية، فرغم كون بعض الشعراء يتمتعون بقدرات إبداعية شهد لهم بها أقرانهم ومن ترجم لهم، إلا أن انتماءاتهم السياسية فرضت عليهم نمطا فنيا مغايرا لما كان سائدا من الأعراف الشعرية في ذلك العصر. وقد كان الكميت وعبيد الله بن قيس الرقيات أكثر الشعراء واقعية بخروجهما عن الأغراض الشعرية النمطية التي تعبر عن الذاتية (الغزل والفخر) وكان للانتماء السياسي أثره على هذا التحول، كما أن هذا الانتماء كان صادقا إلى أبعد الحدود؛ حيث ذابت فيه الجوانب الروحية الذاتية في بنية الجماعة السياسية، وكانت الضمائر بأنواعها أداة للتعبير عن هذا الانتماء.

المبحث الثاني: بناء الجمل

أولاً: خصائص الجمل في شعر الخوارج

ثانياً: نظام الجملة في شعر الكميت

ثالثاً: بنية الجملة في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

المبحث الثاني: بناء الجمل

الكلام في عرف النحويين كل لفظ مركب يدل على معنى مفيد. والمركب إما أن يكون مركبا من كلمتين إحداهما ظاهرة والأخرى مضمرة، مثل (استقم) وإما أن يكون مركبا من كلمتين ظاهرتين، مثل (العلم نور) وإما أن يكون مركبا من أكثر من ذلك، والمثال الأول هو الصورة الصغرى للجملة في اللغة العربية، والمتكونة من فعل الأمر والضمير المستتر وجوبا. وإذا كانت اللغة ظاهرة اجتماعية يحكمها نظام من العلاقات التي تربط بين عناصرها فإن هذه القوانين هي التي تحدد الطبيعة التركيبية للجملة العربية؛ من تقديم وتأخير وتعريف وتكبير وذكر وحذف وغير ذلك.

والجملة على اختلاف أنواعها وفي كل اللغات هي أساس التحليل التركيبي باعتبارها تتكون من أكثر من عنصر. ومع ما بلغة الدرس اللغوي عند العرب قديما إلا أن مصطلح الجملة لم يكن معروفا بهذا المفهوم عند النحاة المتقدمين. وتشير الدراسات المعاصرة إلى أن المبرد أول من استعمل مصطلح الجملة بالمفهوم الدقيق، وذلك في حديثه عن الفاعل حيث قال: " وإنما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها وتجب بها الفائدة للمخاطب"¹ وفي هذه الإشارة دلالة على أن الجملة عند المبرد تعني الكلام عند النحويين بقرينة (يحسن السكوت عليها) وهو قيد ملازم لتعريف الكلام عند النحاة قديما وحديثا وتتابع العلماء في استعمال مصطلح الجملة باقتضاب حتى جاء عصر ابن هشام الأنصاري الذي توسع في استعمال مصطلح الجملة مشيرا إلى ما يسمى الآن الجملة الاسمية والجملة الفعلية.*

والجملة بمفهومها اللغوي تدل على معنيين؛ " أحدهما الجمع والثاني الحُسن، فالأول قولك: أجملت الشيء، وهذه جملة الشيء، وأجملته: حصلته، قال الله تعالى: ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً ﴾ [الفرقان، 32] والثاني الجمال وهو ضد القبح..² وبهذا جاء التعريف في جل المعاجم، والمعنيان كلاهما مراد في وضع المصطلح، ففي مصطلح

¹ محمد بن يزيد المبرد: المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، وزارة الأوقاف، جمهورية مصر العربية 1415هـ، 1994م، ج1، ص146.

* لم يتناول ابن هشام الجملة بالتعريف والتحديد وإنما تعرض لها في الاستعمال، فوظف مصطلحات الجملة الاسمية والجملة الفعلية، كما في كتابه مغني اللبيب عن كتب الأعراب.

² أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج1، ص481.

الجملة معنى الجمع؛ وهو جمع الكلمات بعضها إلى بعض ومعنى الحسن والجمال هو القصد إلى تأليف الكلام على أحسن أوجه الجمال.

أما المفهوم الاصطلاحي للجملة فيعرفها الجرجاني بأنها " عبارة عن مركب من كلمتين استندت إحداهما إلى الأخرى، سواء أفادت أو لم تفد، فالجملة أعم من الكلام مطلقاً"¹ لكن المعاجم المتخصصة تعرفها بغير هذا خاصة فيما يتعلق بالإفادة، إذ الجملة عندهم " هي أقصر صورة من الكلام تدل على معنى مستقل بنفسه، وتتكون عند المناطقة من موضوع ومحمول، فقولك: الشمس طالعة. الشمس موضوع، وطالعة محمول، وهو ما يسمى عند البلاغيين مسندا ومسندا إليه"² فهذا التعريف يختلف عن تعريف الجرجاني من حيث أن تعريف الجرجاني يجعل إفادة المعنى قيما في التعريف، وهي بهذا تساوي تعريف الكلام عند المتقدمين، وعلى هذا سار أعلام الدرس اللغوي العربي المعاصر حيث يعرفون الجملة بأنها " أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"³ فالتركيب والإفادة ضابطان أساسيان في تعريف الجملة وبهذا التعريف يتعامل عامة النقاد والباحثين، حيث يرون الجملة بأنها الخلية الحية لجسم اللغة، إذ الكلام هو النشاط الواقعي واللغة نظام، والجملة هي وحدة الكلام الصغرى، أو هي الحد الأدنى من اللفظ المفيد.⁴

وما تجدر الإشارة إليه أن الباحثين اختلفوا في تعيين أقسام الجملة، والذي ذهب إليه مصطفى الغلاييني أن الجملة على قسمين باعتبارين مختلفين؛ فباعتبار التركيب تقسم إلى قسمين.

1 - جملة فعلية. وهي ما تألف من الفعل والفاعل أو الفعل ونائب الفاعل، أو الفعل الناقص واسمه وخبره.

¹ علي بن محمد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، ص70.

² مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 ص137.

³ إبراهيم أنيس: من أسرار العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978، ص276، 277.

⁴ محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب، 2003، ص31 بتصرف.

2 - جملة إسمية. وهي ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر، أو مما أصله مبتدأ وخبراً نحو: إن الباطل مخذول. ما أحد مسافراً. لا رجلٌ قائماً.¹
وبهذا الاعتبار أضاف بعضهم نوعاً ثالثاً وهو الجملة الظرفية، وهي التي صدرت بظرف نحو: أعندك علي؟²
ومن جهة الوظيفة فهي أيضاً على قسمين.

1 - جملة لها محل من الإعراب. وهي كل جملة صح تأويلها بمفرد، نحو: خالد يعمل الخير فالتأويل: خالد عامل للخير، وهذه على سبعة أنواع، وليس هذا مجال ذكرها.
2 - جملة لا محل لها من الإعراب. وهي كل جملة لا يصح تأويلها بمفرد، لأنها غير واقعة موقعه، نحو: جاء الذي كتب، إذ لا يصح أن نقول: جاء الذي كاتب، وهي تسعة أنواع.³
آخر ما نتطرق إليه في هذا المهاد النظري قضيتان.

القضية الأولى: مصطلح شبه الجملة، وهو مصطلح شائع في النحو العربي، ويقصد به نوع من التركيب الذي لم يلحقه بالجملة لعدم توافر خصائص الجملة وهي الإفادة والاستقلال من جهة، ومن جهة أخرى هو بنية تركيبية خاصة، وهو الذي أشار إليه بن هشام بقوله: "الباب الثالث في ذكر أحكام ما يشبه الجملة وهو الظرف والجار والمجرور"⁴ ولم يعرفها تعريفاً مفصلاً. والذين عرفوا شبه الجملة قالوا في تعريفها: بأنها كل تركيب مكون من حرف جر مع الاسم المجرور به سواء أكان الحرف ظاهراً نحو: زيد في البيت، أو مقدراً ب: (في) نحو: رأيت زيدا يوم الجمعة والتقدير: في يوم الجمعة. ونظراً للتشابه البنوي والوظيفي بين الظرف والجار والمجرور اتفق النحاة على إطلاق مصطلح شبه الجملة عليهما⁵

¹ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج3، ص284 بتصرف.

² محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، ط1، 1405 هـ 1985 م ص53.

³ مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، 3/ 285.

⁴ عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق وشرح: عبد اللطيف محمد الخطيب، الكويت، ط1، 1421 هـ، 2000 م، ج5، ص271.

⁵ ينظر: مأمون عبد الحليم محمد وجيه: بنية شبه الجملة في التراكيب العربية، دراسة تحليلية في ضوء التراث النحوي والدرس اللغوي الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد117. 30، 2012، ص129.

وسمي هذا التركيب شبه جملة لوجود تشابه بينه وبين الجملة من أربعة أوجه على الأقل.¹

1 - التركيب. حيث يتألف شبه الجملة من كلمتين أو أكثر، وقد يقوم مقام الجملة. والفرق بينهما أن العلاقة بين عناصر الجملة علاقة إسنادية، بينما تكون العلاقة بين عناصر شبه الجملة غير إسنادية.

2 - تحمل الضمير. فقد يكون أحد مكونات الجملة مبتدأ أو فاعلا أو مفعولا، فيتحمل الضمير وكذلك شبه الجملة يتحمل الضمير حال كونه متعلقا بكون محذوف، فقولنا: زيد في الدار حذف المتعلق العام، والتقدير كائن أو مستقر أو مضارعهما، فلما حذف المقدر انتقل الضمير إلى الظرف أو الجار والمجرور.

3 - الدلالة. فالظرف يدل على المكان أو الزمان، والجملة الفعلية يدل فعلها على الزمان وضعا وعلى المكان التزاما، إذ لكل فعل حيز مكاني يقع فيه.

4- النياية. حيث ينوب شبه الجملة عن الجملة، فتقع خبرا، وتقع صلة للموصول. القضية الثانية: أن الجملة في الشعر تختلف عن قرينتها في النثر، وذلك راجع إلى الاختلاف بين بنية اللغة الشعرية وبنية اللغة النثرية من جهة، ومن جهة ثانية تلك القيود الصارمة المفروضة على الشاعر، حيث يتضاءل هامش الحركة لديه على مستوى سطح النص، مع أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره على مستوى استعمال الوحدات اللغوية مع مراعاة الأنظمة المحكمة لهذه العناصر، وهذا من شأنه أن يقيد حركته بين الجمل والكلمات، من أجل ذلك يؤكد بعض الدارسين أن لكل فنٍّ من الفئتين لغته الخاصة، وتتأكد هذه الخصوصية بالنسبة للشاعر أكثر من الناثر، فإن الشاعر من خلال اختياراته الفنية "يخلق تكتيفا دلاليا يحققه كل من الرمز والإيحاء والإيجاز وغير ذلك، مما يحوّل لغة النص إلى لغة موحية تمنح النص شكله الفني والجمالي الذي يجعله أكثر تأثيرا في المتلقي"²

وقد تنبه نقادنا المتقدمون إلى هذا الاختلاف، حيث "حاولوا أن يكشفوا خصائص الجملة في الشعر، وبيّنوا الفروق بينها وبين الجملة في النثر، وظهرت البوادر الأولى لهذه المحاولة

¹ المصدر السابق، ص 129 بتصرف.

² نادية أديب جبر، سمر الديوب: تداخل الخطابين الشعري والنثري في نثر العصر الأموي، مجلة جامعة البعث المجلد 39، العدد 71، عام 2017، ص 48.

في كتاب سيبويه عندما عقد بابا سماه (باب ما يحتمل الشعر)¹ ويتفق النقاد المعاصرون مع هذه الرؤية، فهم يرون الشعر "استخداما خاصا للغة؛ اللغة الشعرية التي تركز على الرسالة بوصفها غاية في حد ذاتها"²

ولا تتم هذه الاختيارات اعتباطا من غير وعي من قبل الشاعر والقارئ، ذلك أن " الشاعر عندما يبدأ في كتابة قصيدته يكون على وعي تام بأنه يفارق نظام اللغة العادية ويحمل قراءه على أن يشعروا بأنه يهدم النظام المؤلف ليشكل نظاما جديدا مبتكرا والقراء لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة التي يعرفونها، بل يتوقعون أن يقول ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها"³ وهذا أساس الإبداع والتميز، ويسببه يهتز أصحاب الشعور المرهف والذوق الراقى فيطربون عند سماع البيت الرائق أو القصيدة الرائعة.

وسنتطرق في شعر المعارضة السياسية إلى أربعة أنواع من الجمل الجملة الاسمية والجملة الفعلية، والجملة الاعتراضية، والجملة الحصرية أو أسلوب الحصر.

أولا: خصائص الجملة في شعر الخوارج

اعتمد شعراء الخوارج في شعرهم الجملة الاسمية وسيلة في لغة الخطاب، وتميزت هذه الجملة عندهم بظاهرة أسلوبية لا يخلو منها أي نص أدبي، نعني بذلك ظاهرة التقديم والتأخير حيث تشكل هذه الظاهرة سلطة فنية ودلالية تمنح النص حبا فنيا وتكثيفا دلاليا من خلال عملية كسر بنية الكلام البسيطة والاستيعاظ عنها إلى تركيب فني جديد.

والتقديم والتأخير من الأساليب التي تبرز القدرات الفنية واللغوية للشاعر من خلال ابتداع تراكيب جديدة يخرق بها أفق التوقع لدى القارئ، وهذا من شأنه أن يمنح النص لذة يعيشها القارئ منذ أول لقاء له مع النص. ويرتبط أسلوب التقديم والتأخير بعلم النحو ارتباطا وثيقا وهو من جهة ثانية سبب يتوسل به علم البلاغة لتحقيق اللذة والجمال، وقد أشار سيبويه⁴ من جانب النحاة إلى أهمية التقديم والتأخير في علم النحو. ولخص الجرجاني رؤية علماء

¹ محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1410هـ، 1990م ص21.

² رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، 1998، ص179.

³ ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص22.

⁴ عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط3، 1403هـ، 1986م ج1، ص34.

البلاغة في باب التقديم والتأخير، حيث أفرد له فصلا مستقلا في دلائل الإعجاز وبين في أكثر من موضع أن التقديم والتأخير "باب كثير الفوائد جم المحاسن، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروق لك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدِّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"¹

وتعرّف المعاجم اللغوية المعاصرة التقديم والتأخير بأنه " تغيير مواضع الألفاظ في الجملة تغييرا يخالف التركيب النحوي المؤلف لغرض بلاغي كالقصر وإظهار الاهتمام"² وبناء على هذا التعريف فليس التقديم والتأخير مجرد تلاعب بألفاظ اللغة، إنما هو عملية فنية تحكمها قواعد وضوابط، بالإضافة إلى ما تستهدفه من الأغراض الفنية والدلالية. ولقد عدت بعض المعاجم أغراض التقديم والتأخير، وذكرت منها.

- تمكين الخبر في ذهن السامع لاشتماله على وصف يدعو إلى التشويق إلى الخبر، كقول الشاعر.

ثَلَاثَةٌ تُشْرِقُ الدُّنْيَا بِبَهْجَتِهَا شَمْسُ الضُّحَى وَأَبُو إِسْحَاقَ وَالْقَمَرُ*

- تعجيل المسرة. مثل: العفو عنك صدر الأمر به.
 - تعجيل المساءة. مثل: بالسجن حكم عليك القاضي.
 - التعظيم. نحو: عالم أنت.
 - التحقير. مثل: شوبعر أنت.
 - التفاؤل بتقديم ما يسر. مثل: في حفظ الله أنت.
 - تخصيص المسند بالمسند إليه. نحو: لله ما في السماوات وما في الأرض³
- وفي قراءتنا للجملة الاسمية وجدنا أنه تتنوع بنية في شعر الخوارج بأنساقها المتعددة ويأتي أسلوب التقديم والتأخير كمكون تركيبى ودلالي في الوقت ذاته وذلك حسب الغايات

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص143.

² مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص116.

* البيت لمحمد بن وهيب الحميري، ينظر: يونس أحمد السامرائي، شعراء عباسيون، عالم الكتب، بيروت، ط2 1411هـ، 1990م، ج1، ص76.

³ عبد الرحمن حسن حبّكه الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص 364 وما بعدها بتصرف.

الفنية والدلالية المتنوعة. ولتحقيق أحد هذه الأغراض وظف شعراء الخوارج آلية التقديم والتأخير بأسلوب فني سهل ممتنع، حيث لم يكن له أثر على أي غموض في المعنى أو لبس في التركيب مع ما يؤديه من الوظائف. ومن النماذج في ذلك قول قطري بن الفجاءة متغزلاً.

إِذَا قُلْتُ تَسَلُّوا النَّفْسُ أَوْ تَنْتَهِي الْمُنَى أَبِي الْقَلْبُ إِلَّا حُبَّ أُمَّ حَكِيمٍ
مُنْعَمَةً صَفْرَاءَ حُلُوِّ دَلَالِهَا أَبِيَّتْ بِهَا بَعْدَ الْهُدُوءِ أَهِيمٌ¹

كانت هذه المرأة بجمالها تشكل الاستثناء في حياة قطري بن الفجاءة، " وكانت معه في معسكره، وكانت من أجمل الناس وجهاً، وأشجعهم وأحسنهم بدينها تمسكاً. وكان قطري يحبها ويجلها"² وقد ذكرها في أشعاره أكثر من مرة، غير أن ما ميز هذه المرة هو أسلوبه في التقديم والتأخير في قوله (حلوُّ دلالها) حيث قدم الخبر على المبتدأ، وأصل الكلام (دلالها حلو) لكنه قدم الصفة على الموصوف في نسيج فني جميل، والغرض بيان صفة الدلال عند أم حكيم لأنه ذكر قبلها صفات أخرى لم يعتمد فيها أسلوب التقديم والتأخير. واعتمد شعراء الخوارج أسلوباً آخر من أساليب تقديم الخبر على المبتدأ، وذلك حين يأتي الخبر في صورة شبه الجملة، وحين يأتي شبه الجملة جاراً ومجروراً في صدر البيت فإن ذلك يعني قفزا صريحا على بنية الجملة الأساسية، ويعني كذلك أن هناك ضرورة فنية أو دلالية دعت إلى هذا العدول في التركيب، أما الضرورة الشعرية فلا وجه لها بالنظر لمكانة الشاعر ومن هذا النوع قول عمران بن حطان يوصي عبد بن زهل الدارمي وكان مع الحجاج في القصيدة التي مطلعها.

تُصَاحِبُ مَنْ لَا يَسْتَقِلُّ بِرَأْيِهِ وَإِنْ كُنْتُ ذَا بَأْسٍ وَرَأْيٍ مُجَرَّبٍ

إلى أن يقول.

وَعِنْدَ تَقَاضِي حَاجَةٍ فَمُبَايِنٌ يِرَاكُ بَعَيْنِ الشَّانِي الْمُتَعَتِّبِ³

إن في هذا التقديم والتأخير تصوير لحقيقة مخالطة الملوك، فهم يقدمون مصالحهم كما قدم الشاعر شبه الجملة على المبتدأ (عند تقاضي حاجة) فمصلحتهم مقدمة " ولا يكرم

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 108.

² المصدر نفسه، 258.

³ المصدر نفسه، ص 167.

عليهم صاحبهم إلا أن يطمعوا منه في غنى، أو يحتاجوا إليه فعند ذلك يقربونه ويكرمونه فإذا قضوا حاجتهم فلا ود ولا إخاء، لا البلاء مجزي، ولا الذنب مغفو عنه¹ وقصد الشاعر بهذا التقديم والتأخير تنبيه المخاطب وإرشاده إلى ضرورة معرفة أخلاق الملوك وخطر مجالستهم.

ومن صور تقديم الجار والمجرور على أنه في محل رفع خبر مقدم، وتأخير المبتدأ المفرد، ما ورد في قول عتبان بن أصيلة الشيباني*

فَإِنْ يَكُ مِنْهُمْ كَانَ مَرَوَانُ وَابْنُهُ
فَمِنَّا سُوَيْدٌ وَالْبَطِينُ وَقَعَبٌ
وَعَمْرُو وَمِنْهُمْ هَاشِمٌ وَحَبِيبٌ
وَمِنَّا أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ شَبِيبٌ²

إن هذه الأبيات توحى بأن الشاعر يتحكم في أدوات اللغة تحكما تاما، ويبين عن أسلوب فني جميل من خلال الانزياح الشكلي للكلمات والذي يتبعه انزياح دلالي جميل خاصة في البيت الثاني الذي وقع فيه عدول في التركيب في الشطر الأول والشطر الثاني ابان عن ذكاء ووعي من طرف الشاعر في توظيف التقديم والتأخير، وقد قدم الشاعر الجار والمجرور على المبتدأ المفرد من غير ضرورة نحوية، وقصد بذلك غرضا فنيا ودلاليا، لكن هذا الغرض يتحقق في الشطر الثاني أكثر من الشطر الأول، وذلك أن الشاعر جعل التقديم والتأخير مركبا من مستويين؛ الأول تقديم الجار والمجرور وذلك لزيادة الاهتمام بالمعنى من خلال ضمير الجمع المتكلم، وفي ذلك تنويه بجماعة الخوارج والتنبيه على شرف شبيب الشيباني. والثاني تقديم اللقب على الاسم، وهذا غير صحيح من جهة النحو، إلا أنه أراد إثبات الإمارة لشبيب، وذلك أن علماء النحو يرون أن الاسم واللقب والكنية إذا اجتمعوا قُدِّمَ الاسم على الكنية أو اللقب، وفي هذا يقول ابن مالك.

¹ محمد بن حسين اليميني: كتاب مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أمثال العرب، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ص98.

* سماه إحسان عباس عتبان بن أصيلة، ونسبه صاحب كتاب غرر الخصائص الواضحة إلى رجل آخر سماه مصقلة بن هبيرة الشيباني، وترجم له الزركلي في الأعلام 249/7 وذكر أنه ولد نحو 50هـ، كان من رجال علي ثم تحول إلى معاوية، وكان معه في صفين، وعلى هذا فكونه من الخوارج بعيد، وأم عتبان بن أصيلة، فأصيلة أمه وأبوه شراحيل بن شريك، كان عتبان من شعراء الخوارج، وأراد بهذه الأسماء: شبيب بن يزيد الشيباني وسويد بن سليم بن خالد الشيباني، والبطين من بني عمرو بن ملح، وقعب منهم أيضا، المرزباني، معجم الشعراء، 266 عريزة فوال بابتي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 1998، ص278.

² إحسان عباس: شعر الخوارج، ص182.

وَاسْمًا أَتَى وَكُنْيَةً وَلَقَبًا وَأَخْرَنَ ذَا إِنْ سِوَاهُ صَحْبًا¹

وسر التقديم هنا أمران، الأول أن السياق سياق مخاطبة الأمراء فناسب أن يسمى شيبيا أمير المؤمنين، والثاني التنويه بمنزلة شبيب وأنه أمير المؤمنين الحقيقي الذي كانت إمارته ببيعة الخوارج له وليس بالتوريث كما هو الشأن عند بني أمية. وقد سوغ هذا التقديم للشاعر أن يخرج من معضلته مع عبد الملك بن مروان، فإن عبد الملك أخذ الشاعر وقال له: أنت القائل؟

وَمِنَّا أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ شَبِيبُ

فقال: يا أمير المؤمنين. إنما قلت:

وَمِنَّا أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ شَبِيبُ

وفتح الراء، فاستحسن ذلك عبد الملك وأطلقه² وبهذا خرج الشاعر من سخط الأمير بفتحة ولم يكن لينظلي هذا الأمر على الناقد عبد الملك بن مروان، ولكنه استحسن ذكائه وحسن تخلصه فعفا عنه.

وفي نمط الجملة المنسوخة اعتمد شعراء الخوارج على أسلوب التقديم والتأخير كآلة أسلوبية تخدم المعنى. وتكون الجملة منسوخة حين يصير المبتدأ والخبر اسما وخبرا ل: (كان) وأخواتها، أو إن وأخواتها، ومن المواطن التي ورد فيها ذلك قول حصين بن حفصة السعدي حين همّ قطري بقتله ففرّ حصين إلى المهلب ومدحه معتذرا تائبا ومعرضا بقطري.

فَلَمَّا أَبِي إِلَّا اللَّجَاجَ بِقَتْلِنَا نَظَرْتُ وَكَانَ الْمُسْتَجَارَ الْمُهَلَّبُ³

وفي هذا البيت قدم الشاعر خبر كان (المستجار) على اسمها (المهلب) وفي ذلك دلالة على ما لقيه الشاعر من الضيق والشدة، وانعدام الحلول، فكأنه وجد من الأمن عند المهلب ما افتقده عند قطري، فكانت نفسه سبابة إلى ذكر صفة المهلب على اسمه والشاعر بهذا التقديم يتعجب من فعل المهلب، فرغم علاقته المتوترة مع الخوارج إلا أنه أجاز الشاعر حين استجار به، ولم يكن هذا من خلق الخوارج، فقد كانوا إذا اختلفوا ينقسمون على أنفسهم لكن الشاعر هنا يفتقد إلى هذا الحل، من أجل ذلك لجأ إلى ألدّ خصوم الخوارج محاولا إقناع

¹ محمد بن عبد الله بن مالك: ألفية بن مالك في النحو والصرف، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص13.

² محمد بن إبراهيم الكتبي، الوطواط: غرر الخصائص الواضحة، وعرر النقائص الفاضحة، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2008، ص151.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، 104.

المخاطب بأنه فعل ذلك عن قناعة، ولكي يحدث الأثر المطلوب في نفس السامعين عموماً ونفس أصحابه من الخوارج، عمد إلى أسلوب التقديم والتأخير، وهذا التقديم والتأخير فيه دلالة أن الشاعر لم يجد غير المهلب من يستجير به خاصة ما يتميز به المهلب من خلال المروءة، حيث عفا عنه وقربه.

ومن هذا النوع تقديم خبر إن أو إحدى أخواتها على اسمها، إذ الأصل أن تدخل هذه الحروف المشبهة بالفعل على المبتدأ والخبر فتغير الحركة الإعرابية لكنها لا تغير الرتبة إلا لغرض فني يقصده الشاعر، ومن هذا قول حصين بن حفصة السعدي يدعو على قطري بن الفجاءة.

فَمُتَّ قَطْرِيَّ إِنَّ فِي الْمَوْتِ رَاحَةً وَأَنْتَ لَدَيْهِ - لَا مَحَالَةَ - صَائِرٌ¹

وموضع التقديم هنا هو تقديم شبه الجملة (في الموت) على أنه في محل رفع خبر (إن) مقدم، و (راحة) اسمها منصوب وهو الاسم المؤخر. والغرض إفادة السامع أن الموت قد يكون راحة بالنسبة للميت، وقد يكون راحة بالنسبة لغيره، والسبب أن قطري بن الفجاءة جاوز في ممارساته كل الحدود، وقد ترتب على هذه الممارسات تفرق الخوارج وانقسامهم فكان الدعاء بموته. وتقديم الجار والمجرور في أسلوب الدعاء معبراً عن تلك الصراعات النفسية التي يعيشها الشاعر خاصة، وفرقة الخوارج بوجه عام.

وعلى هذا النسق قدم عمرو بن الحصين شبه الجملة الذي جاء موقعه الإعرابي خبراً لـ (كأن) لكن الشاعر قدمه على اسمها ليعبر به عن شدة عبادة الخوارج وخشيتهم وتأثرهم عند قراءة القرآن، يقول الشاعر.

مُتَأَوِّهِينَ كَأَنَّ فِي أَجْوَافِهِمْ نَارًا تُسَعِّرُهَا أَكْفُ حَوَاطِبٍ²

لقد قدم الشاعر في هذا البيت الجار والمجرور - وحقه التأخير - على اسم (كأن) وفي بيت آخر من قصيدة أخرى جاء التركيب تقليدياً، حيث يقول.

مُتَأَوِّهُونَ كَأَنَّ جَمْرَ عَضًا لِلْمَوْتِ بَيْنَ ضُلُوعِهِمْ يَسْرِي³

¹ المصدر السابق.

² المصدر نفسه، ص 229.

³ المصدر نفسه، ص 224.

فبينما يحتفظ الشاعر بالتقليد اللغوي الذي تقدم فيه اسم (كأن) على خبرها الذي جاء جملة فعلية، نراه في البيت الأول يكسر هذه العادة ويقدم الخبر على الاسم، وسر الجمال في المغايرة بين البيت الأول والثاني أن تأخر ذكر النار في البيت الأول وتقديم محل توقدها وهو الأجواف إنما هو تعبير عن حالة وجدانية يعيشها الخواارج حال تلبسهم بالذكر وقراءة القرآن، أما تقديم الجمر في البيت الثاني وهو اسم كأن وتأخير الخبر (يسري) فلأن المقام مقام ذكر الموت، وما دام الإنسان في حياته يعيش كثيرا من التقلبات التي يترتب عليها اختلاف أحوال الطاعات والقربات، حيث يكون الإنسان في حالة إقبال وإدبار، أما في حالة الموت فلا يتيسر للعبد إلا حالة واحدة لا يختلف فيها الناس جميعا وهي حالة اليقين من مغادرة الحياة الدنيا في معتقد تقليدي يشبه البناء التقليدي للبيت الذي لم يطرأ عليه أي تقديم أو تأخير.

والجملة الفعلية في تركيبها الهندسية تأتي عادة على نمطين؛ نمط يأتي فيه الترتيب تقليديا لعناصر الجملة الفعلية بذكر الفعل والفاعل ثم المفعول به إن كان الفعل متعديا، مثل (أنجز الطالب البحث) ونمط غير تقليدي يتم تكسير البنية التقليدية فيتغير ترتيب هذه العناصر بناء على اختيارات أسلوبية واعية لدى الشاعر، حيث يعمد إلى مسلك الانحراف في ترتيب عناصر الجملة الفعلية، فيقدم بعض العناصر على البعض الآخر لأغراض فنية ودلالية يقصدها. وقد تتحول بنية الجملة بشكل جذري، فتصير الجملة جملة اسمية إذا تقدم الفاعل مثلا كموضوع تسند إليه الأحكام، ويصير عندئذ مبتدأ بعدما كان فاعلا. لكن الجملة الفعلية تبقى على أصلها في أساس البناء، وقد يتغير ترتيب عناصرها فيتقدم المفعول به على الفعل أو على الفاعل أو عليهما معا ولن نجد أحسن تمثيلا من القرآن الكريم، حيث يقول الله تعالى: ﴿ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْنُؤْنَ ﴾ [البقرة، 87] حيث تقدم المفعول به على الفعل والفاعل معا، والغرض " الاهتمام وتشويق السامع إلى ما يُلقى إليه"¹

وكما في الجملة الاسمية وظف شعراء الخواارج أسلوب التقديم والتأخير في الجملة الفعلية باستفاضة من أجل تحقيق أغراض فنية ودلالية، ومن النماذج في ذلك قول أبي بلال مرداس بن أديّة.

¹ محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، ط4، 1402هـ، 1981م، ج1، ص78.

وَقَدْ أَظْهَرَ الْجُورَ الْوَلَاةُ وَأَجْمَعُوا عَلَى ظُلْمِ الْحَقِّ بِالْعَدْرِ وَالْكَفْرِ¹

لقد تعمد الشاعر تقديم المفعول به على فاعله لغاية أسلوبية جميلة لا يشعر معها القارئ بأي تغير في البنية التركيبية للبيت، حيث تبادل العنصران (الجور + الولاة) ترتيبهما فانزاح الثاني وتأخر الأول بسلاسة لا يشعر معها القارئ بأي اضطراب في بنية التركيب لكن التعبير بهذا الأسلوب فيه محاكاة لغوية لفظية لواقع سياسي، حيث تقدم المفعول على الفاعل في صورة تحاكي تقدم الظلم على العدل، وكأن الشاعر يمثل لفظيا ما آلت إليه أحوال السياسة وشؤون الحكم في دولة بين أمية حتى صار الجور مقدما على العدل وأضحى هذا الوضع كأنه الأصل والقاعدة، فكان لتقديم المفعول به على الفاعل تأثيرا فنيا ودلاليا له الأثر البالغ في نفس المتلقي الذي يستطيع أن يرسم الملامح العامة للعدل والجور كقيمتين متناقضتين في المجتمع الأموي، وصار للتقديم والتأخير صورة في اللفظ تطابق صورة المعنى.

ومن النماذج التي تقدم فيها المفعول به على فاعله في شعر الخوارج قول عيسى بن فاتك مذكرا الخوارج بسبب قعوده عن الخروج معهم.

لَقَدْ زَادَ الْحَيَاةَ إِلَيَّ حُبًّا بِنَاتِي إِنْهَنُّ مِنَ الضَّعَافِ²

إن المنتبِع لأشعار الخوارج يقرأ في لغة خطابهم التزاما الما بالمبادئ والقيم التي نشأت عليها الجماعة، ومع هذا الالتزام يطرأ على شعراء الخوارج وفرسانهم ما يطرأ على سائر الناس من العواطف القوية التي تتلاشى معها بعض القيم. وهذا الذي عبر عنه الشاعر معتذرا لأصحابه، فكأن الشاعر نما إلى مسامحة ما يعيبه عليه بعض الخوارج من القعود فهو يبرر قعوده بسبب ليس في وسعه تجاوزه، وهو شدة محبته لبناته وضعفهم عن الاستقلال بأمورهم، فمن أجل ذلك - ومع توافر الإمكانيات للخروج - فهو يقعد لأجل بناته وخوفا عليهم، وحتى تتطابق صورة اللفظ مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر فإنه لا يجد من أسلوب تعبيره يؤكد به هذا المعنى في نفوس أصحابه إلا أن يقدم ما حقه التأخير فطبيعة اللغة التي سمحت له بالتقديم والتأخير في التعبير تقابلها طبيعة الحياة التي حملته على تقديم محبة أبنائه على مبادئه التي اعتنقها طواعية. وليترسخ هذا المعنى في نفس

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص51.

² المصدر نفسه، 57.

المتلقي جاء البيت الثاني ليؤكد على انتفاء أسباب أخرى كارتياجه في مبادئ الخوارج أو غير ذلك مما قد يُرمى به الشاعر، فقال بأسلوب قصر فيه كل الأسباب على سبب واحد هو خوفه على بناته.

فَلَوْلَا ذَاكَ قَدْ سَوَّمْتُ مُهْرِي وَفِي الرَّحْمَنِ لِلضُّعْفَاءِ كَافٍ¹

ومن النماذج في تقديم المفعول على فاعله قول عمران بن حطان* وهو يذكر سويد ابن منجوف، ويبين موقف زوجته جمرة من عقيدة الخوارج ورغبتها في الانتماء إليهم مع تصوير مذهب الخوارج على أنه هو الدين والتوحيد وغيره هو الكفر. يقول عمران.

دَعَا حُرَّةً لَمْ يَقْبَلِ الْكُفْرَ قَلْبُهَا فَلَمْ تَرَ رَأْيِي الْفَاضِحِ الدِّينِ نَافِعٍ²

وذلك أن جمرة كانت زوجة لسويد بن منجوف فسمعت عن عمران وعبادته فطلبت إليه أن يخلصها من زوجها، وقالت: قد أحببت أن أكون لك، فإن رأي رأيك وديني دينك. فأقبل عمران مع نفر من الخوارج على سويد وكلموه في أمرها، فطلقها وتزوجها عمران، فقيل لسويد: أطلقت جمرة خوفا من الخوارج؟ قال: لا، ولكن لا أحب أن يكون عندي من يكرهني ولما توفي عمران عاد سويد ليخطبها، فقالت جمرة: مكانك حتى أخرج إليك، فدخلت مخدعها ثم خرجت وهي تلبس عمامة على رأسها فلما سألها سويد: لم فعلت هذا؟! قالت: إني سمعت خليلي أبا شهاب يقول.

وَتَلْبَسُ يَوْمًا عُرْسَهُ مِنْ ثِيَابِهِ إِذَا قِيلَ: هَذَا - يَا فُلَانَةً - خَاطِبٌ³

فأحببت أن أصدّق قول أبي شهاب بلبسي هذا من ثيابه، ثم أمرته بالانصراف لأنها لا تريد زوجا بعد عمران.⁴

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص57.

* عمران بن حطان (ت 84هـ) السدوسي، من الصفرية، خطيبهم وشاعرهم، كان من رجال العمل والحديث [روى له البخاري حديثين] أدرك جماعة من الصحابة فروى عنهم [ومنهم عائشة] كان شاعرا مكثرا، الزركلي: الأعلام، 70/5.

² المصدر نفسه، 160.

³ المصدر نفسه، ص149.

⁴ المصدر نفسه، ص 21/19 بتصرف.

والشاهد من البيت أن الشاعر وصف تطابق عقيدته مع عقيدتها من خلال أسلوب التقديم والتأخير، فقدم المفعول على الفاعل تعبيراً عن وضوح الرؤية لدى جمرة، وأن منهج الخوارج هو الدين الحق وهو المقدم، وغيره كفر وضلال.

وفي مقام آخر من مقامات التقديم والتأخير يستهدف الخوارج تقديم المفعول به على الفعل لأغراض شتى، وأبرز هذه الأغراض تتعلق بوحدة الخوارج، لكن هذا النوع جاء نادراً، وذلك أنه يحتاج إلى صنعة لفظية وتكلف، ولم يكن شعر الخوارج متكلفاً، غير أن هناك صيغة أخرى تقدم فيها المفعول به غير الصريح على الفاعل حيث يأتي المفعول به شبه جملة مقدما على فاعله، ومنه قول عبيدة بن هلال اليشكري يرد على عمرو بن عبد الله بن معمر التميمي في القصيدة التي مطلعها.

تَأَنَّ وَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا ابْنَ مَعْمَرٍ فَلَسْتَ وَإِنْ أَكْثَرْتَ مِثْلَ الْمُهْلَبِ

إلى أن يقول.

فَلَوْ غَيْرُنَا يَلْقَى لَقَالَ لَنَا: اذْهَبُوا وَلَوْ غَيْرَهُ نَلْقَى لَقُلْنَا لَهُ: اذْهَبْ¹

حيث قدم في مطلع البيت الأول المفعول به (غيرنا) على الفعل والفاعل الذي جاء ضميراً مستتراً، وعلى النسق ذاته جاء مطلع الشطر الثاني، وقد تميز أسلوب التقديم والتأخير هنا بأكثر من مميز، فبالإضافة إلى التقديم والتأخير فإن موضع التقديم والتأخير جاء منسجماً في موقعه مما شكل نقطتي ارتكاز بين الشطر الأول والثاني، ولهذا الترتيب أثره البالغ في نفس القارئ من ناحية الإيقاع، يضاف إلى هذا مجيء العنصر الثاني خفياً في نسق التقديم والتأخير وهو الفاعل الذي جاء ضميراً مستتراً في الحالتين، والغرض من كل هذا أن يَبْوِّه على شدة بأس الخوارج وعدم تأثرهم بالتهديد الذي وجهه هذا القائد حين قال.

قُلْ لِلْأَزْرَاقَةِ الَّذِينَ تَجَمَّعُوا بِسَابُورٍ: إِنِّي لَسْتُ مِثْلَ الْمُهْلَبِ*

وفي السياق ذاته يأتي تقديم المفعول في صورة الجار والمجرور على الفاعل في القصيدة ذاتها، حيث يختم هذه المحاورة بقوله.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 93.

* القصيدة من أحد عشر بيتاً، ذكرها ابن أعثم في كتاب الفتوح، طبعة دار الأضواء، ط1، 1411هـ، 1991م ج5 ص199. غير أنه سمي عمرو هذا عمر بن عبيد الله. وكذلك سماه ابن عساكر في تاريخ دمشق، 11/ 443 وذكر من ترجمته أن عبد الله بن الزبير وولاه على البصرة ثم عزله. وذكر ابن أعثم أن مصعب بن الزبير عزل المهلب وولى عمر بن عبيد الله، فسار عمر يريد حرب الأزارقة حتى إذا صاروا بهرمز كتب إليهم بهذه القصيدة.

وَلَكِنْ نَقُولُ: الْحُكْمُ لِلَّهِ وَحْدَهُ وَبِاللَّهِ نَرْضَى وَالنَّبِيُّ الْمُقَرَّبُ¹

فالشرط الثاني من هذا البيت تضمن تركيباً غير تقليدي، إذ الفعل (نرضى) جاء في وسط الكلام وجاء الفاعل مستتراً وجوباً بعده، وبقي المفعول به الذي تقدم في صورة الجار والمجرور وكان الغرض الذي من أجله عمد الشاعر إلى القفز على التقليد اللغوي حصر نوايا الخوارج ومقاصدهم وهوى رضى الله تعالى وحده، وفي ذلك تعبير عن صدق الانتماء عند الخوارج وأن مصدر شجاعتهم هو إخلاصهم لمبادئهم، وأكبر هذه المبادئ هو نيل رضى الله تعالى وحده ولا يهم أن يقف العالم كله ضد الخوارج.

وتأتي الجملة الاعتراضية لتجمع ما بين النقيضين، فرغم أن الجملة الاعتراضية من فضول الكلام بحيث يمكن الاستغناء عنها دون أن يحدث أي خلل في المعنى، إلا أنها في اللغة العربية تلعب دوراً محورياً في بنية الكلام من خلال ما تمنحه من طاقات فنية ودلالية من خلال عملية الهدم والبناء التي تقوم بها. وفي تعريف مبسط للجملة الاعتراضية يتبين أنها "الجملة التي تعترض بين شيئين متلازمين كالفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره، والشرط وجزائه والقسم وجوابه"² أما وظائفها الدلالية والجمالية فيمكن الوقوف عليها من خلال السياقات العامة للنص. ويمكن التمثيل للجملة الاعتراضية في شعر الخوارج بمجموعة من الأمثلة التي تؤدي أغراضاً فنية وجمالية، ومن هذه النماذج قول عبيدة بن هلال في رده على قائد مصعب بن الزبير الذي هدد الأزارقة في القصيدة السابقة، فكان رد عبيدة بن هلال على هذا التهديد بقصيدة من عشرة أبيات وردت فيها الجملة الاعتراضية في أكثر من موضع وكلها تؤدي الأغراض البلاغية ذاتها والتي تتلخص في أن الخوارج وكانت الوظيفة الأولى لهذه الجملة تأكيد شجاعة الخوارج وأنهم ليسوا ممن يقف لهم بالشنان* ففي الموضع الأول يقول الشاعر.

تَأَنَّ وَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا ابْنَ مَعْمَرٍ فَلَسْتُ - وَإِنْ أَكْثَرْتَ - مِثْلَ الْمُهَلَّبِ³

¹ المصدر السابق، ص94.

² إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج1، ص529.

* مثل يضرب للرجل الشهم لا يُفْرَع بالوعيد، والشنان جمع شن وهو الجلد اليابس. أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة المثال، ج2، ص412.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص94.

فهذا الموضوع فيه تصريح بما يتمتع به المهلب من التقدير والاحترام، وأن عمرو التميمي الذي يهدد الخوارج مهما كثرت قوته وبلغ بأسه لا يمكن أن يكون مثل المهلب الذي امتزجت مشاعر الخوارج حوله بين الخوف أحيانا والتقدير والاحترام أحيانا أخرى، فقول الشاعر: (وإن أكثر) جملة فصلت بين اسم ليس وخبرها، وكان دورها من جهة الدلالة أن يعبر الشاعر عن إدراك الخوارج لقوة عمرو التميمي، وأنهم يحسبون حسابا لذلك، لكن قوته لا تساوي شيئا إذا ما قورنت بقوة المهلب. ثم إن الخوارج أصحاب مبادئ؛ قد حملوا أرواحهم على أكفهم ولم يكن ليرهبهم قوة ولا عدد، ومع أن الجملة الاعتراضية جاءت لتهدم علاقة الترابط بين اسم (ليس) وخبرها إلا أن أثرها في البناء من جهة أخرى يترك المعنى جليا واضحا في نفس القارئ.

وأما الموضوع الثاني الذي جاءت فيه الجملة الاعتراضية في هذه القصيدة معبرة عن شعور فني من قبل الشاعر من جهة، ومعبرة عن استعدادات الخوارج وعدم خوفهم من خصمهم مهما بلغت قوته من جهة ثانية فيقول فيه الشاعر.

فَإِنْ رُمَّتْهَا مِثْلًا - وَلَسْتُ بِفَاعِلٍ - رَكِبْتُ بِهَا مِنْ حَرْبِنَا شَرًّا مَرْكَبًا¹

فقد وظف الشاعر جملة اعتراضية بين الشرط وجوابه، في قوله: (ولست بفاعل) وهذه الجملة تؤدي الغرض ذاته الذي أدته الجملة الاعتراضية الأولى في تعبير صريح عن شدة بأس الخوارج وعدم خوفهم من الخصم مهما بلغ من القوة، ومهما كان دور الجملة الاعتراضية فاصلا بين متصلين فغنها من جهة الدلالة تؤكد المعنى وتقويه في نفس القارئ.

وفي السياق ذاته يحاول شعراء الخوارج التعبير عن الثبات على مبادئهم التي لا يمتري الخوارج في أنها الدين الحق وما سواها ضلال مبين، وبهذا عبر عبدة بن هلال في رده على خطبة سفيان بن الأبرد الكلبى*

لَعَمْرِي لَنْ أُعْطِيَتْ سَفِيَانٌ بِيَعْتِي - وَفَارَقْتُ دِينِي - إِنَّنِي لَجَهْلُ²

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص94.

* سفيان بن الأبرد الكلبى، كان هواه مع بني أمية، وولي لهم بعض الشام، كان مع يزيد لما غزا القسطنطينية وأصيب بها، ومات في أيام عبد الملك بن مروان، ابن عساكر، تاريخ دمشق، ج21، ص341.

² المصدر نفسه، ص100.

إن من مظاهر التزام الخوارج بعقيدتهم أنهم لا يرون غيرها ديناً، وعبر شعراؤهم عن هذا الإحسان في أكثر من قصيدة. وقد جاء قول الشاعر في هذه القصيدة معبراً عن هذا المبدأ فقولته: (وفارقت ديني) فيه ملمحان من ملامح الجمال في شعر الخوارج، الملمح الأول التعبير عن عقيدتهم بوصف الدين، والثاني مجيء الجملة الاعتراضية لتؤكد المعنى الأول ومع أنها فصلت بين الشرط (لئن أعطيت) وجوابه (إنني لجهول) فإنها أدت وظيفة فنية ودلالية ليس لأي جملة أخرى الوفاء بها، وذلك مما يرسخ عقيدة الخوارج، فإن دلالة هذه الجملة تحيل إلى أن مجرد مبايعة أمراء بني أمية يعد مفارقة للدين الذي لا يحتمل من معنى عند الخوارج إلا مذهبهم، وقد كان في وسع الشاعر أن يستغني عن هذه الجملة الاعتراضية دون أن يحدث خلل في المعنى، لكنه وظفها توظيفاً جميلاً يؤكد به رسوخ عقيدة الخوارج في قلوبهم وأن الدين الحق ما عليه الخوارج، وما عداه فهو الجهل والكفر والضلال.

وقد صورت الجملة الاعتراضية في شعر الخوارج جانباً من نفسية الخوارج وحياتهم التي ليس لها قرار، فكان انتقال الشاعر من بنية إلى بنية، ومن أسلوب إلى أسلوب آخر معبراً عن طبيعة حياتهم القائمة على الكر والفر، ومن القصائد التي عبرت بصدق عن هذه الصورة قصيدة العيزار بن الأحنس الطائي يوم النهروان وهو يذكر موقعة صفين، فقد جاءت هذه القصيدة حافلة بالجمال الاعتراضية التي تصور نفسية الشاعر المتصدعة، وترسم السمات النفسية للخوارج عموماً. ومجموع أبيات القصيدة تسعة أبيات بلغت فيها الجملة الاعتراضية حوالي خمس جمل نذكرها مختصرة.

الجملة الأولى: قال العيزار بن الأحنس.

وَلَمْ أَرِ قَتْلَى سِنْبِسٍ وَلَقَتْلَهُمْ أَشَابَ - عَدَاةَ الْبَيْنِ - مَنِّي النَّوَاصِيَا

فجملة (عداة البين) جملة اعتراضية بين الفعل (أشاب) ومفعوله (النواصيا) وهي بذلك ترسم هوةً سحيقة بين العامل ومعموله كما شكل يوم النهروان صدمة نفسية للخوارج بما لحقهم من القتل والتكيل، وما كان له من الأثر البالغ.

الجملة الثانية: قول العيزار.

هُمُ فَارَقُوا - فِي اللَّهِ - مَنْ جَارَ حُكْمَهُ وَكُلُّ عَنِ الرَّحْمَنِ أَصْبَحَ رَاضِيَا

وهنا جاءت الجملة الاعتراضية لبيان الغاية من مفارقة الخوارج لمجتمعاتهم، وهي ابتغاء رضى الله، فكانت الجملة الاعتراضية وسيلة للتخصيص والقصر، وهو شعار دأب الخوارج على رفعه في كل مناسبة، تعبيراً عن صدقهم وإخلاصهم، فليس هناك من علة دعت

الخارج لمفارقة أهلهم إلا أن يجسدوا تعاليم الدين وأن يحملوا الناس على تطبيقها ووظيفة الجملة الاعتراضية في هذا السياق واضحة، فإنها بينت العلة من المفارقة مع كون الجملة هنا فضلة.

الجملة الثالثة: قول العيزار.

يُنَادُونَ: لَأَ، لَأَ حُكْمَ إِلَّا لِرَبِّنَا - حَنَانِيكَ - فَاعْفِرْ حَوْبَنَا وَالْمَسَاوِيَا¹

إن الجملة الاعتراضية هنا لها صلة بما قبلها، فإذا كان الخوارج فارقوا من جار حكمه في الله، فلا مناص من اللجوء إلى الله في سائر أحوالهم. وقد جاءت الجملة الاعتراضية هنا في سياق الدعاء، إذ معنى (حنانيك) " تحنن عليّ مرّة بعد أُخْرَى، وَحَنَانًا بعد حنان وأذْكَرُكَ حناناً بعد حنان"² ومع أن كلمة (فاغفر) من الدعاء إلا أن كلمة (حنانيك) حملت قيمة تعبيرية موحية تترك في نفس المتلقي صورة لما تحيل عليه هذه الكلمة من الانكسار والضعف، وهذا من شأنه أن يجلب تعاطف القارئ مع الشاعر.

ولأسلوب الحصر منزلته بين أساليب اللغة العربية، حيث يتجاذب فرعان من علوم اللغة وهما علم البلاغة وعلم النحو، وكلاهما يدرس في أسلوب الحصر الجوانب الجمالية والدلالية. وبعض العلماء يسمي هذا الأسلوب حصراً والبعض يسميه قصراً، ولا مشاحة في الاصطلاح، بدليل اتحاد التعريف الاصطلاحي؛ فإنه لا يختلف بين من يسميه قصراً ومن يسميه حصراً، فأما من سماه قصراً من علماء البلاغة فيعرفه بأنه " تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص"³ وسماه السيوطي حصراً وعرفه فقال: " أما الحصر - ويقال له القصر - فهو تخصيص أمر بآخر بطريق مخصوص"⁴

ولأسلوب الحصر أو القصر أركان أربعة.

أ - المقصور. ويكون صفة أو موصوفاً.

ب - المقصور عليه. ويكون صفة أو موصوفاً.

ج - المقصور عنه. وهو المنفي المستبعد بالقصر.

¹ إحصان عباس: شعر الخوارج، ص32.

² محمد بن أحمد، أبو منصور الأزهري: تهذيب اللغة، ج3، ص287.

³ السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص165.

⁴ عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: سعيد المنذوب، دار الفكر، لبنان، ط1

1416هـ، 1996م، ج2، ص195.

د - القول المقصور به. [أداة القصر]¹

وتتعدد طرائق الحصر في لغة العرب؛ فمنها ما يكون عن طريق اللفظ، ومنها ما يفهم من خلال السياق. وحسبنا أن نشير إلى بعض طرق الحصر عن طريق اللفظ لنمثل لها من خلال شعر المعارضة السياسية. وأما آليات الحصر فيحدد علماء اللغة جملة من الآليات والتي من أبرزها.²

أ - النفي والاستثناء. مثل: لا إله إلا الله [وهو أقوى صيغ الحصر]

ب - كلمة (إِنَّمَا) و (أُنَّمَا). مثل: ﴿ إِنَّمَا اللَّهُ إِلَهٌ وَاحِدٌ ﴾ [النساء، 171]

ج - العطف بالحروف التالية: لا، بل، لكن.

د - القصر بدلالات في الكلام تفهم من تقديم ما حقه التأخير في الجملة، أو إضافة ضمير

الفصل، كقول الله تعالى: ﴿ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لَا يَشْعُرُونَ ﴾ [البقرة، 12]

هذه باختصار بعض طرق الحصر أو القصر، والذي يهمنا هو ذكر نماذج تطبيقية من شعر المعارضة السياسية حتى نقف على أسلوب الخطاب في شعر من يمكن أن نسميهم الهيئة الإعلامية لهذه الأحزاب والتي تجسدت في شعراء المعارضة السياسية حيث تباينت طرق الحصر من شاعر لآخر.

أما شعراء الخوارج فإن أكثر طرق الحصر استعمالاً لديهم هي طريقة النفي والإثبات ويتجسد ذلك من خلال شعارهم (لا حكم إلا لله) وقد ورد هذا الشعار كثيراً في أشعارهم حيث يأتي صريحاً أحياناً وضمنياً أحياناً أخرى، ومن المواطن التي جاء فيها صريحاً قول العيزار بن الأخنس في وصف الخوارج يوم النهروان.

يُنَادُونَ: لَا، لَا حُكْمَ إِلَّا لِرَبِّنَا حَنَانِيكَ فَاغْفِرْ حُوبِنَا وَالْمَسَاوِيَا³

وطريقة النفي والإثبات من أكثر الصيغ دلالة على الحصر، حيث يتم نفي الحكم عن شيء جملة ثم إثباته لشيء آخر جملة. وقد عاش الخوارج على هذا الشعار، وهم

¹ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص526.

² المصدر نفسه، ص 531 بتصرف، وقد أفاض في ذكر طرق القصر، حيث خصص لها ما يقارب خمسة عشر صفحة، من ص 531، إلى غاية ص544.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص32، والحبوب: بالفتح والضم، ويعني الإثم (ابن فارس: معجم مقاييس اللغة 2 / 113) والحبوب بالفتح أيضاً: زجر البعير ليمضي، الخليل بن أحمد، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج3، ص 309.

- إذ يرفعون هذا الشعار - فإنما يرفعونه بوعي من جهة المفهوم، وقد أقرهم على ذلك علي ابن أبي طالب، لكن السياق الذي وظف فيه الخوارج شعارهم لم يكن سياقاً صحيحاً من أجل ذلك قال علي رضي الله عنه: كلمة حق أريد بها باطل.

ولأن ما يجمع الخوارج ليست العصبية القبلية ولا السياسة وشؤونها وإنما يجمعهم الدين والغيرة على أحكامه، من أجل ذلك كانت العلاقة التي تربطهم هي علاقة الدين بصرف النظر عن القبيلة والمكانة والجاه والسلطان، وقد عبر أحد شعرائهم عن هذه المودة بقوله.

مَنْ كَانَ مِنْ أَهْلِ هَذَا الدِّينِ كَانَ لَهُ
إِلَّا لَوْجْهَكَ دُونَ الْعَمِّ وَالْخَالِ¹
اللَّهُ يَعْلَمُ أَنِّي لَا أُحِبُّهُمْ

ففي البيت الثاني نفى الشاعر بأسلوب القصر كل وشائج القربى وأسباب المحبة التي تربطه بالخوارج، ثم أثبت بعد ذلك سبباً واحداً هو المحبة لوجه الله تعالى بأسلوب حصري يبين ما يتميز به الخوارج من صدق الصلة فيما بينهم.

ويوظف الخوارج طريقاً آخر من طرق الحصر وهو (إنما) وهي مكونة من عنصرين (إن) و (ما) وهذه الميم تكف الحروف المشبهة بالفعل عن العمل، يقول ابن مالك.

وَوَصَلُ (مَا) بِذِي الْحُرُوفِ مُبْطَلٌ
إِعْمَالُهَا وَقَدْ يُبْقَى الْعَمَلُ²

" فإذا اتصلت (ما) غير الموصولة بإِنَّ وأخواتها كفتها عن العمل"³ لكن إذا كانت (ما) قد أفقدت (إِنَّ) عملها النحوي فإنها أكسبتها في المقابل عملاً بلاغياً دلالياً حيث صارت تدل على القصر والحصر، لأجل ذلك وظفها الخوارج توظيفاً فنياً ودلالياً في السياق الديني الذي يحاول الخوارج أن يلبسوه مذهبهم وأن ينزعه عن غيرهم من الفرق والأحزاب الأخرى ومن النماذج في ذلك قول يزيد بن حبناء* عندما كتبت إليه زوجته تطلب الهدايا، حيث رد عليها بقوله.

¹ المصدر السابق، ص 50.

² ألفية ابن مالك، ص 20.

³ عبد الله بن عقيل الهمداني: شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الطلائع، القاهرة، 2009، المجلد 1 ج 1 ص 295.

* يزيد بن عمرو بن ربيعة الحنظلي التميمي، وحنباء أمه، من شعراء الخوارج وشعراء العصر الأموي، كان له أخوان هما صخر والمغيرة، وكلاهما شاعر، فرمما اختلط على الرواة شعر أحدهما بشعر الآخر، خرج يزيد مع الأزارقة، الزركلي، الأعلام، 8/ 186.

وَلَا تَعْدُ لِنَا فِي الْهَدِيَّةِ إِنَّمَا تَكُونُ الْهَدَايَا مِنْ فُضُولِ الْمَعَانِمِ¹

وتكررت هذه الصيغة على لسان الطرماح بن حكيم حيث يقول.

إِنَّمَا النَّاسُ مِثْلُ نَابِتَةِ الزَّرِّ عِ مَتَى يَأْنِ يَأْتِ مُحْتَصِدُهُ²

فكأن الشاعر لم يجد مثلاً يضربه لحقيقة الإنسان وسرعة انقضاء عمره وانتقاله من عالم إلى عالم إلا مثل الزرع الذي استوى على سوقه فجاء يوم حصاده. وفي كل ذلك يعتمد الشاعر إلى أسلوب الحصر الذي يقصر حكم شيء على شيء في جو من الاختصار والإيجاز الذي هو أحد ركائز البلاغة.

ووظف الخوارج أسلوب الحصر من خلال آلية أخرى وهي إدراج ضمير الفصل الذي يشبه الحشو في ظاهرة، لكنه من جهة الدلالة يرسخ المعنى ويكسبه حلة من الجمال وضمير الفصل " ضمير منفصل مرفوع يؤتى به فاصلاً بين المبتدأ والخبر أو ما أصله مبتدأ وخبر وفائدته تقوية الإسناد وتوكيده. والأصل أنه لا محل له من الإعراب"³ وما يميز طبيعة هذا الضمير عند الخوارج هو غلبة ضمير الجمع على ضمير المفرد، فليس لأننا في وجدان الخوارج وجود، إنما هو الجماعة والحزب والمبادئ. وقد وظف الخوارج هذا الضمير في سياق ذكر شجاعتهم وعبادتهم، كما وظفوا لونا من الضمائر فيه نوع من الترميم والعدول، وهو ضمير الجمع المخاطب الذي لا يقصد به إلا الخوارج، فعاد الضمير كله إلى ضمير الجماعة. أما ضمير المتكلم الذي جاء في صورة ضمير الفصل فكقول قطري بن الفجاءة في رسالته إلى سميرة بن الجعد يدعو فيها إلى مفارقة مجلس الحجاج. وكان لهذا الرسالة أثرها في نفس سميرة بن الجعد، يقول قطري.

لَشَتَّانَ مَا بَيْنَ ابْنِ جَعْدٍ وَبَيْنَنَا إِذَا نَحْنُ رُحْنَا فِي الْحَدِيثِ الْمُظَاهِرِ⁴

يدخل ضمير الفصل في هذا البيت (نحن) ليلقي بظلاله على القصيدة كلها، لا سيما وقد تصدر البيت. فكأن الشاعر - من خلال ضمير الفصل (نحن) - يقصر صفة الشجاعة والوحدة على الخوارج دون غيرهم، وهو من خلال هذا الأسلوب يبيث نوازع الشوق في نفس المخاطب الذي يحن - لا شك - لأيام الخوارج وما يميزها من الألفة والصدق

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص85.

² المصدر نفسه، 237.

³ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص542.

⁴ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص120.

وقد استطاع الشاعر أن يشحن هذا الضمير بكل هذه المشاعر التي أحدثت في نفسي المخاطب أثرها مما دعاه إلى مفارقة مجلس الحجاج والانضمام إلى الجماعة من جديد. ومن الأمثلة أيضا قول عبيدة بن هلال في رده على رسالة التهديد التي بعث بها بعض قادة مصعب بن الزبير حيث يقول عبيدة بن هلال.

فَلَسْنَا بِأَنْكَاسٍ قِصَارٍ رِمَاحَنَا وَلَا نَحْنُ نَخْشَى وَثْبَةَ الْمُتَوَثِّبِ¹

إن وحد الوجدان تتعكس بوضوح على شكل القصيدة الخارجية ومضامينها، وبأسلوب من الحصر جميل يبرز الشاعر قيمة ضمير الجماعة عند الخوارج وما يحيل إليه من الألفة والمودة فيما بينهم.

وأجمل من هذا توظيف ضمير آخر ظاهره يخالف المراد، لكن مع ذلك يأتي هذا الضمير محملا بالمعاني والقيم، ونقصد بهذا الضمير ضمير الجمع الغائب. وهو وإن كان جمعا غائب في الظاهر فإنه حاضر في الحقيقة قريب من الوجدان. ولا يقصد بهذا الضمير غير الخوارج. وتوظيفه على هذا النحو يحمل من القيم الدلالية والفنية ما لا يحمله ضمير الجمع المتكلم. وضمير الجمع المتكلم وإن دل في شكله على الغائب فإن هذا الغائب لا يدل إلا على أحد معنيين؛ جماعة من الخوارج ممن قضوا نحبتهم، أو فرقة الخوارج عامة، ولا يخرج هذا الضمير عن سياق الشجاعة والتضحية أو سياق العبادة والزهد، ففي قصيدة سميرة بن الجعد عندما قرأ قصيدة قطري بن الفجاءة ركب فرسه ولحق بالخوارج الذين يصورهم في هذه الصورة.

إِلَى عُصْبَةٍ أَمَّا النَّهَارُ فَإِنَّهُمْ هُمْ الْأُسْدُ عِنْدَ الْحَرْبِ أُسْدُ التَّهَائِجِ²

وقد كان في وسع الشاعر أن ينصرف عن ذكر الضمير (هم) ويكون المعنى صحيحا وجميلا، غير أن توظيف هذا الضمير جعل صفة الأسد كأنها تقتصر على الخوارج دون غيرهم، ويتأكد هذا المعنى بقوة مع ذكر كلمة الأسد مرة أخرى، فكانت هذه الصفة قاصرة على الخوارج دون غيرهم.

ويبقى أحد أساليب الحصر المهمة وهو أسلوب تقديم ما حقه التأخير، وهو من الأساليب البلاغية التي تدل على الحصر في سياقات معينة، ولأن الجوانب الدينية كانت طاغية على

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص94.

² المصدر نفسه، 123.

حياة الخوارج فإن كثيرا من المفاهيم ترتبط عندهم بالدين وتوزن بميزانه، فمفهوم السعادة مثلا يختلف من بيئة لأخرى، لكن السعادة الحقيقية عند المتدين أن ينجوا من سخط الله تعالى وقد عبر الخوارج عن هذا التصور العام الذي احتكروه فقال يزيد بن حبناء في تحديد مفهومهم للسعادة.

إِنَّ الشَّقِيَّ الَّذِي فِي النَّارِ مَنْزِلُهُ وَالْفَوْزُ فَوْزُ الَّذِي يَنْجُوا مِنَ النَّارِ¹

هذا هو مفهوم السعادة والشقاء في منظور الخوارج، وهم في ضبط هذا المفهوم يستندون إلى نصوص الشرع، لكنهم يحصرون مفهوم السعادة والشقاء في زاوية ضيقة ويوظفون لذلك أسلوب الحصر الذي يهدم كل المفاهيم الأخرى. وهو مفهوم ضيق لأن السعادة والشقاء بالمنظور الديني ليست فقط في دخول الجنة والنجاة من النار كما صوره الخوارج، فهناك أسباب كثيرة للسعادة والشقاء ذكرها النبي ﷺ ولم يحصرها في الجنة والنار فقط* وفهمه مقدم على كل فهمهم.

ويأتي أسلوب الخوارج في تقديم الجار والمجرور الذي يفيد الحصر والقصر والتخصيص محاولين تبليغ رسالة إلى من يسمع أشعارهم ويقرأ تاريخهم أنهم خرجوا لله، وقتلوا في الله وقاتلوا في سبيل الله، من أجل ذلك تكررت في أشعارهم عبارة (في الله) و (بالله) و (لله) وهذه العبارات كلها لا تأخذ مكانها التقليدي في بنية النص إنما تأتي متقدمة في الرتبة على غيرها لتدل على أن المعنى الوارد في هذا السياق هو المقصود دون غيره ويمكن التمثيل بأمثلة كلها تدل على أسلوب الحصر، من ذلك قول العيزارين الأخنس.

هُمْ فَارِقُوا فِي اللَّهِ مَنْ جَارَ حُكْمُهُ
فَلَا - وَإِلَهُ النَّاسِ - مَا خَابَ مَعَشَرٌ
وَكُلُّ عَنِ الرَّحْمَنِ أَصْبَحَ رَاضِيًا
عَلَى النَّهْرِ فِي اللَّهِ الْخُنُوفَ الْقَوَاضِيَا²

وقول عيسى بن فاتك.

أَلَا فِي اللَّهِ لَا فِي النَّاسِ شَأَلَتْ
بِدَاؤِدٍ وَإِخْوَتِهِ الْجُدُوعُ¹

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص 87.

* منها مثلا مارواه الحاكم في المستدرک عن إسماعيل بن محمد بن سعد بن سعد عن أبيه عن جده سعد بن مالك رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: { مِنْ سَعَادَةِ ابْنِ آدَمَ ثَلَاثَةٌ وَمِنْ شِقْوَةِ ابْنِ آدَمَ ثَلَاثَةٌ مِنْ سَعَادَةِ ابْنِ آدَمَ الْمَرْأَةُ الصَّالِحَةُ وَالْمَسْكَنُ الصَّالِحُ وَالْمَرْكَبُ الصَّالِحُ وَمِنْ شِقْوَةِ ابْنِ آدَمَ الْمَرْأَةُ السُّوءُ وَالْمَسْكَنُ السُّوءُ وَالْمَرْكَبُ السُّوءُ } مسند الإمام أحمد، ج 3، ص 56، حديث رقم 1446.

² المصدر نفسه، ص 32.

وقول عمرو بن ذكينة مخاطبا عمر بن عبد العزيز.

فَإِنْ قَصَدْتَ سَبِيلَ الْحَقِّ يَا عَمْرُؤَ أَخَاكَ فِي اللَّهِ أَمْثَالِي وَأَشْبَاهِي²

وكقول عمرو بن الحصين العنبري.

كَخَلِيلِكَ الْمُخْتَارِ أَزْكَ بِهِ مِنْ مُعْتَدٍ فِي اللَّهِ أَوْ مُسْرِي
خَوَاضِ عَمْرَةَ كُلِّ مَتَلَفَةٍ فِي اللَّهِ تَحْتَ الْعَثِيرِ الْكُدْرِ³

إن كل هذه المواضع التي تم فيها تقديم الجار والمجرور تفيد حصر المعنى فيما من أجله تم تقديم ما حقه التأخير، وهذا من أهم الخصائص الأسلوبية التي ميزت شعر الخوارج.

ثانيا: نظام الجملة في شعر الكميت

لما كان السياق العام الذي بنيت عليه هاشميات الكميت هو سياق المدح السياسي كغرض من الأغراض الشعرية المطورة كانت الجملة الاسمية وسيلة الشاعر يتوسل بها لبلوغ ما يصبو إليه من المعاني والصور، وذلك باعتبار الجملة الاسمية تدل بأصل وضعها على ثبوت الشيء دون النظر إلى التجدد والاستمرار، وربما خرجت الجملة الاسمية عن هذا الأصل فدلّت على الدوام والاستمرار بحسب القرائن، كأن يكون الحديث في مقام المدح⁴ وبناء على هذا الانزياح الدلالي للجملة الاسمية فقد وظفها الكميت توظيفا خرج به عن القاعدة وبأسلوب فني بديع، فكل القصائد الهاشمية توحى بتجدد هذه الصفات واستمرارها في رجال بني هاشم. وتزداد مظاهر الإبداع والجودة باعتماد الكميت أسلوب الانزياح التركيبي بين مكونات الجملة من خلال آلية التقديم والتأخير التي تعددت بتعدد الأغراض الفنية والجمالية.

ويمكن للقارئ أن يلحظ على هاشميات الكميت أمرين؛ طول نفس الشاعر فيها من جهة وثرء معجمه اللغوي من جهة أخرى، وكل هذا من شأنه أن يمنح هذه القصائد زخما من جهة أسلوب التقديم والتأخير بين المبتدأ وخبره. ونحن نقتصر على نماذج نستشهد بها على هذا الزخم من خلال تقديم الخبر بأنواعه على المبتدأ، فمن النماذج التي تقدم فيها الخبر المفرد على المبتدأ المفرد قول الكميت.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 56.

² المصدر نفسه، 193.

³ المصدر نفسه، ص 225.

⁴ ينظر: إميل بديع يعقوب، ميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، ج 1، ص 533.

كَلَامُ النَّبِيِّينَ الْهُدَاةِ كَلَامَنَا وَأَفْعَالُ أَهْلِ الْجَاهِلِيَّةِ نَفْعَلُ¹

إن ظاهر التركيب في البيت لا يوحي بأيّ تقديم أو تأخير، لكن الوقوف على المعنى الذي تضمّنه البيت يدل على تقديم الخبر (كلام النبيين) على المبتدأ (كلامنا) فالشاعر يقصد من هذا التركيب تشبيه ظاهر كلام الناس في عصره وما يزخرفه من جمال اللفظ وحسن العبارة حتى أضحى كلامهم يشبه كلام الأنبياء في ظاهره، وهذا المقام يقتضي تقديم المشبه على المشبه به فيكون الكلام هكذا: (كلامنا ككلام النبيين الهداة) وإلا صار التشبيه مقلوبا إذا أخذ التركيب على ظاهره. والغرض من هذا التقديم الإشارة إلى ظاهرة اجتماعية وهي ظاهرة النفاق بين الناس حيث تفشّى الكلام المنمّق، وذلك كله مخالف لما وقر في قلوب الناس وانعكس على سلوكهم وأفعالهم التي شبهها الشاعر بأفعال أهل الجاهلية وهذا يؤكد ما أشرنا إليه من ملاحظة الاقتدار اللغوي للكميت، فلا بد - للوقوف على أساليبه اللغوية والفنية - من البحث في البنية العميقة التي تحيل إلى قيم فنية وجمالية تميز شعر الكميت.

ومن النماذج في هذا النوع من التقديم قول الكميت.

وَقَالُوا: تُرَابِي هَوَاهُ وَرَأْيُهُ بِذَلِكَ أَدْعَى فِيهِمْ وَأَلْقَبُ²

وهذا البيت مشابه للبيت السابق؛ إذ يبدو في ظاهره تعمية حول أسلوب التقديم والتأخير والأصل تقديم الموصوف على الصفة فيقال: هواه ترابي، فكان الأجدر في التركيب العادي أن يقدم الموصوف على الصفة، لكنه ولغرض فني قدم الخبر على مبتدئه (ترابي هواه) وغرضه أن يعتز بهذا الوسم، لأن الانتساب إلى أمير المؤمنين شرف لا يطمح إليه إلا الصادقون المخلصون، ويؤكد اعتزازه بهذا الوصف قوله: (بذلك أدعى فيهم وألقب) فكان هذا الوصف صار علما يعتز به وإن كان المغرضون يلقبونه به انتقاصا.

و قوله: (ترابي هواه) فذلك نسبة إلى علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وكنيته أبو تراب، وذلك أن "علياً دخل على فاطمة ثم خرج فاضطجع في المسجد، فقال النبي ﷺ أين ابن عمك؟ قالت: في المسجد، فخرج إليه فوجد رداءه قد سقط عن ظهره وخلص التراب

¹ شرح هاشميات الكميت، ص148.

² المصدر نفسه، 54.

إلى ظهره، فجعل يمسح التراب عن ظهره ويقول: اجلس أبا تراب مرتين¹ وسِرُّ هذا الاعتزاز أن صاحب اللقب لم يكن اسم أحب إليه من هذا لأن النبي ﷺ هو الذي سماه به، ولأجل هذا الشعور بالفخر انتهك الشاعر قواعد التركيب، وقدم ما حقه التأخير، فكان لهذا الأسلوب أثره في نفس المتلقي.

ويأتي أسلوب تقديم الخبر الذي يأتي شبه جملة ليحمل في طياته دلالات وقيما تعبيرية لا يؤديها التركيب التقليدي، وذلك كقول الكميت في مدح بني هاشم.

وَفِيهِمْ نُجُومُ النَّاسِ وَالْمُهْتَدَى بِهِمْ إِذَا اللَّيْلُ أَمْسَى وَهُوَ بِالنَّاسِ أَلَيْلٌ²

إن هذا التركيب يحمل أكثر من معنى يدل عليه السياق، فهم منارات الهدى في الدين انطلاقاً من مرجعية الشاعر الفكرية في القول بعصمة آل البيت. وهم منارات في الجود والكرم بدلالة ذكر الليل الذي يُلجئ المساكين وأبناء السبيل إلى الاحتماء بهم. وهم منارات لكل مظلوم يستند إليهم في رفع الظلم بسبب مكانتهم في وجدان الأمة. فهذه المعاني كلها في بني هاشم، لكن الشاعر لا يريد أن يشاركهم غيره في هذه القيم، من أجل ذلك قدم الجار والمجرور الذي هو في الأصل في محل رفع خبر، وتأخر المبتدأ ليحمل في ثناياه هذه الأبعاد التصويرية التي يقتضها الشاعر ليرسم صورة ناصعة عن آل بيت النبي ﷺ.

وبالمقابل فإن الشاعر يوظف الأسلوب ذاته ليصور بني أمية خاصة والمناوئين لبني هاشم عامة تصويراً يليق بهم، وقد جاء هذا في أكثر من موضع، كقوله.

لَنَا قَائِدٌ مِنْهُمْ عَنِيفٌ وَسَائِقٌ يُقَحِّمُنَا تِلْكَ الْجَرَائِمَ مُتَعِبٌ³

وهنا قدم الشاعر الجار والمجرور (لنا) لتخصيص بني أمية بالذم، وأكد المعنى بقوله (منهم) وفصل بين الضميرين (لنا) و (منهم) بفاصل حالة على الهوة السحيقة والعداء المستحکم بين الشيعة والأميين. ثم أكد المعنى ببيت آخر وبالأسلوب ذاته، معتمداً أسلوب التخصيص بعد التعميم وهو أسلوب جذاب يحمل الكثير من الخواص الفني والدلالية، يقول.

لَنَا رَاعِيَا سُوءٍ مُضِيعَانِ مِنْهُمَا أَبُو جَعْدَةَ الْعَادِي وَعَرْفَاءُ جِيَالٌ⁴

والمخصص بالذم هنا شخصان؛ هشام* وخالد بن عبد الله القسري* شبه الأول بأبي جعدة

¹ محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ج2، ص212، حديث رقم 3703.

² شرح هاشميات الكميت، ص175.

³ المصدر نفسه، ص59.

⁴ المصدر نفسه، ص155.

وهو الذئب لجوره، وشبه الثاني بالضبع (عرفاء جيال) لفساده¹ لكن خالدًا وهشامًا رمزان فقط لظاهرتين سلبيتين في المجتمع الأموي وهما الجور والفساد، وكأن الشاعر يشير إلى أن الظاهرتين مستشريتان في دولة بني أمية، بدليل قوله (منهما) وما يؤكد هذه المعاني ويرسخها في نفس القارئ تقديم الشاعر لشبه الجملة (لنا) على أنها خبر مقدم وفي ذلك إشارة إلى أن أكثر شرائح المجتمع تضررا من هذا الجور والفساد هم الهاشميون بدليل ضمير الجمع المتكلم.

ولأن الشيء بالشيء يذكر فإن الكمية - ومن خلال آلية تقديم شبه الجملة - يعرج على ذم بني أمية في كل قصيدة من القصائد الهاشمية، ومن أمثلة ذلك قوله.

لَهُمْ فِي كُلِّ عَامٍ بِدْعَةٍ يُحَدِّثُونَهَا أَزَلُّوا بِهَا أَتْبَاعَهُمْ ثُمَّ أَوْحَلُوا²

لأن هذا البيت يمثل نقطة تحول في أغراض القصيدة، فبعد سلسلة من ضمير الجمع المتكلم الذي فيه إشارات إلى الهاشبيين يأتي ضمير الجمع المخاطب في تقابل فني جميل يمثل صراع الأنا والآخر، وهو يشير إلى تناقض معنوي، بين ما يمثله آل البيت وما يمثله بنو هاشم.

* إذا كان يقصد هشام بن عبد الملك فهو " الخليفة أبو الوليد القرشي الاموي، عاش خلفاء بني أمية، كان عمره حين أنته الخلافة أربعاً وثلاثين سنة، تقلد الحكم في شعبان سنة 105هـ، فقام بأمر الخلافة أتم قيام، وهو الذي حول مقر الخلافة من دمشق إلى الرصافة على الفرات خوفاً من الطاعة الذي كان يغزو دمشق من حين إلى آخر وفي خلافته ثار زيد بن علي مطالباً بحقه في الخلافة، توفي سنة 125هـ، ينظر: عبد المنعم الهاشمي: الخلافة الأموية، دار ابن حزم، ط1، 1423هـ، 2002م، ص368 وما بعده بتصريف.

** أبو يزيد، خالد بن عبد الله بن يزيد بن أسد البجلي ثم القسري، كان أمير العراقيين من جهة هشام بن عبد الملك الأموي، ولي مكة سنة تسع وثمانين للهجرة، وكان خالد معدوداً من جملة خطباء العرب المشهورين بالفصاحة والبلاغة، وكان خالد يتهم في دينه، وبنى لأمه كنيسة تتعبد فيها، عزله هشام عن العراقيين في جمادى الأولى سنة عشرين ومائة (120 هـ) وولى يوسف بن عمر الثقفي فحبسه وحاسبه وعذبه، ثم قتله في أيام الوليد بن يزيد وكان ذلك في المحرم سنة ست وعشرين ومائة (126هـ) ينظر: أحمد بن محمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، ص226 بتصريف.

¹ الهاشميات، ص155.

² المصدر نفسه، 161.

ويأتي التقديم والتأخير في الجملة المنسوخة ليضيف زحماً دلالياً في بنية القصيدة. ويقصد بالنواسخ في الاصطلاح النحوي "الأدوات التي تدخل على المبتدأ والخبر فتغير حركتهما وإعرابهما، وتسمى نواسخ الابتداء"¹ وهي على ثلاثة أقسام.

القسم الأول: أفعال ترفع المبتدأ وتتصب الخبر، ويلتحق بها حروف، وهي: كان وأخواتها وأفعال المقاربة.

القسم الثاني: أفعال تتصب الجزئين على أنهما مفعولان لها، وهي ظن وأخواتها.

القسم الثالث: حروف تتصب أولهما وترفع ثانيهما وهي إن وأخواتها"²

والأصل أن يأتي ترتيب عنصري أداة النسخ على أصلهما بتقديم المبتدأ الذي يصير اسماً أو مفعولاً أولاً وتأخير الخبر الذي يصير خبراً أو مفعولاً ثانياً، وقد يتغير هذا الترتيب لغرض أسلوبى يهدف إليه الشاعر. وقد وظف الكميّ هذا الأسلوب لأحد غرضين، إما مدح بني هاشم أو القدح في بني أمية، وقد يوظف هذا الأسلوب أحياناً لمدح نفسه التي لا يمدحها إلا في سياق الانتساب إلى لبني هاشم ومحبتهم. وعلى هذا جرى أسلوبه في بناء الهاشميات، فمن المواطن التي قدم فيها خبر إحدى النواسخ على اسمها قوله في مدحه لهاشمياته.

وَمَا ضَرَّهَا أَنْ كَانَ فِي التُّرْبِ ثَاوِيًا زُهَيْرٌ وَأَوْدَى نَوِ الْفُرُوجِ وَجَرَوْلٌ³

فالبيت يتضمن نوعين من التقديم، الأول تقديم الجار والمجرور (في التربة) وهو في محل نصب خبر إن مقدم، واسمها مرفوع مؤخر (زهير) والثاني قدم الحال على صاحبها في قوله: ثاويًا، وتقدير الكلام: وما ضرها أن كان زهير في التربة حال كونه ثاويًا، وكان غرض الشاعر من هذا التقديم بيان مكانة قصائده بين عمالقة الشعر الجاهلي والإسلامي فكأنه يصور نفسه قائماً مقام هذا الثلاثي الذي شغل الدنيا بأشعاره، وهذا من المواطن القليلة التي التفت فيها الشاعر إلى نفسه حيث ختم هذه القصيدة بهذه الأبيات التي يعتد فيها بقدراته الفنية والإبداعية.

ويعود الكميّ لتوظيف أسلوب التقديم والتأخير في مدح بني هاشم، فيقدم خبر كان على اسمها في قوله.

¹ عزيزة فوال بابتي: المعجم المفصل في النحو العربي، ص 1133.

² عبد الغني الدقر: معجم النحو، مؤسسة الرسالة، ط3، 1407هـ، 1986م، ص 412.

³ شرح هاشميات الكميّ، 187.

وَأِنْ نَزَلَتْ بِالنَّاسِ عَمِيَاءُ لَمْ يَكُنْ لَهُمْ بَصَرٌ إِلَّا بِهِمْ حِينَ تُشْكَلُ¹

يحاول الكميت أن يرتقي ببني هاشم من هذا العالم السفلي إلى عالم علوي سماوي يحاكي بهم النجوم، وفي هذا البيت نموذج لهذه المحاكاة، فهم البدور إذا أظلمت للناس الدروب وهم الهداة لمن طلب الهداية، وهم الكفاة لذوي الحاجة والمضطهدين. يتأكد هذا المعنى من خلال أسلوب التقديم؛ الأول تقديم خبر كان (يكن) في صورة الجار والمجرور وتأخير اسمها (بصر) والثاني أسلوب النفي والإثبات (لم يكن + إلا بهم) وهو أشهر أساليب التخصيص وقد جاء مؤكداً للأول، فأنحصرت الرؤية والإبصار عند الملمّات والمشكلات في وسيلة واحدة وهي وسيلة بني هاشم.

أما سهم بني أمية في هذا الأسلوب فمحفوظ، إذ لا بد من التعرض لهم بالذم بعد تقديم بني هاشم بالمدح حتى يتحقق نوع من الموازنة بين الأسلوبين والمعنيين عند القارئ وبضمير الجمع المتكلم الذي يشمل عموم أفراد المجتمع وبني هاشم على الخصوص يقول الكميت.

وَلَيْسَ لَنَا فِي الْفِيءِ حَظٌّ لَدَيْهِمْ وَلَيْسَ لَنَا فِي أَرْحَلِ النَّاسِ أَرْحُلُ²

لقد شحن الكميت هذا البيت بشحنات دلالية من خلال أسلوب التقديم والتأخير. يقول الكميت: " ليس لنا في الفيء نصيب لأن بني أمية يستأثرون به، وليس لنا ما نركب عليه فنغزوا مع الناس"³ ووظف أسلوب التقديم والتأخير على مرحلتين، تقديم الجار والمجرور (لنا) الذي جاء في محل رفع خبر ليس مقدم، والضمير (نا) إشارة إلى بني هاشم وهو في كنفهم. وما زاد البيت جلالاً وإيقاعاً موسيقياً تكرر نسق التعبير (وليس لنا) في الشطر الأول والثاني. وتقديم قوله (في الفيء) وهو متعلق ب (حظ) وحقه التأخير زيادة في التذليل على ما تعرض له بنو هاشم من الاضطهاد على يد بني أمية.

ولكي تكتمل ملامح الصورة الثلاثية الأبعاد (مدح بني هاشم + ذم بني أمية + مدح الشاعر نفسه في كنف بني هاشم) يعود الشاعر إلى تمثّل ذاته في كنف بني هاشم، فإنه لا يتصور نفسه خارج عنايتهم ورعايتهم، يقول الكميت.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص176.

² المصدر نفسه، ص163.

³ المصدر نفسه، ص163

وَلَكِنَّ لِي فِي آلِ أَحْمَدَ أُسْوَةً وَمَا قَدْ مَضَى فِي سَالِفِ الدَّهْرِ أَطْوَلُ¹

ويأتي نسق الجملة الفعلية في شعر الكميت مواطناً لمعمار الجملة الاسمية في بعده الانزياحي ذي الحملات الدلالية المكثفة بوعي من الشاعر بأبعاد هذه التراكيب. ذلك أن دراسة الجملة الفعلية في مستوياتها المختلفة تحيل إلى طبيعة عناصرها وما تبعته من حركية في بنية الجملة، وتزداد هذه الحركية قوة حين تأخذ عناصرها أشكالاً تركيبية مغايرة للتراكيب التقليدية، وذلك من خلال عملية هدم وإعادة بناء لسطح الجملة الفعلية من خلال أسلوب التقديم والتأخير.

ولما كانت الصلة وثيقة بين الفعل والزمن فإن الأفعال في العربية لا تخرج عند جمهور النحاة عن ثلاثة أقسام " ولما كانت الأفعال مساوقة للزمان والزمان من مقومات الأفعال توجد عند وجوده وتنعدم عند عدمه انقسمت بانقسام الزمان ولما كان الزمان ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل كانت الأفعال كذلك ماض وحاضر ومستقبل"²

ونتحدث هنا عن ثلاثة أنماط من التقديم والتأخير في الجملة الفعلية؛ تقديم المفعول على الفاعل، وتقديم المفعول على الفعل، وتقديم الجار والمجرور الذي يأتي في محل نصب مفعولاً به، أما تقديم المفعول على الفاعل فإنه مخالف لأصل التركيب العربي، وحقه أن يتأخر لأنه فضلة لا يتوقف انعقاد الكلام على وجوده³

وقد وظف الكميت هذا الأسلوب في كثير من المواضع، وله في ذلك اختيارات فنية ومن هذه المواضع قوله في وصف كرم بني هاشم.

أُنَاسٌ إِذَا وَرَدَتْ بِحَرِّهِمْ صَوَادِي الْغَرَائِبِ لَمْ تُضْرَبْ⁴

فبالإضافة إلى أسلوب التقديم والتأخير في هذا البيت فإن اختيارات الكميت الفنية تبرز بقوة، ذلك أن الملاءمة بين غرائب الإبل والبحر منعمة لعدم وجود علاقة منطقية بين العنصرين، وكان الأليق أن يقول: إذا وردت ماءهم، ويكون المعنى صحيحاً وجميلاً، لكن إطلاق الماء كرمز على كرم بني هاشم قليل في نظر الشاعر من أجل ذلك أتى بلفظ البحر

¹ شرح هاشميات الكميت، ص184.

² يعيش بن علي بن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1422هـ، 2001م، ج4، ص207.

³ المصدر نفسه، ج1، ص203 بتصرف.

⁴ شرح هاشميات الكميت، ص192.

مع علمه بعدم وجود ملاءمة بينه وبين الإبل، وهو بهذا يكسر أفق التوقع عند القارئ من خلال إظهار عدم التطابق بين أفق التوقع الذي يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء ورسم الخطوات المركزية لبناء المعنى من جهة، وبين ذكر عنصرين متباينين من جهة المنطق (الإبل + البحر) لكن على مستوى الدلالة يتجلى المعنى قويا من خلال الربط بين البحر وما يمثله من سعة وعمق وبين كرم الممدوحين وما يتميزون به من سعة وعمق. وما زاد من جمال هذا التعبير تقديم المفعول (بحرهم) ليجذب الانتباه إلى سعة كرم بني هاشم وكثرة عطائهم.

وفي سياق مقتل الحسين الذي لم يشهده الكميت، ولكنه يتخيل ذلك التشطي النفسي والاجتماعي الذي خلفه مقتل الحسين، حيث تصور الكميت الناس على قسمين، يقول الكميت.

فَرِيقَانِ هَذَا رَاكِبٌ فِي عَدَاوَةٍ وَبَاكِ عَلَى خِذْلَانِهِ الْحَقِّ مُعُولٌ
فَمَا نَفَعَ الْمُسْتَأْخِرِينَ نَكِيصُهُمْ وَلَا ضَرَّ أَهْلَ السَّابِقَاتِ التَّعَجُّلُ¹

إن التشنت والانقسام الذي تركه مقتل الحسين ينعكس بصورة جلية على أسلوب الشاعر من خلال تشطي بنية التركيب، وقد تضمن البيت الثاني شاهدين على هذا التشطي من خلال عملية الهدم البناءة لبنية الجملة الفعلية بأسلوب التقديم والتأخير، فالشاهد الأول في قوله: (المستأخرين نكيصهم) والثاني قوله: (أهل السابقات التعجل) والغرض من هذا الهدم الإشارة إلى وحدة النتائج رغم تباين المقدمات؛ فالمستأخرون لم يزدتهم التأخر عمرا جديدا، إنما هي آجال ضربت وأعمار قدرت، هذا فضلا عما لحقهم بعد مقتله من الخزي والندامة، وأما أهل السابقات فقد نالوا الشرف أن قتلوا دفاعا عن سبط رسول الله ﷺ وما كان موتهم تعجيلا لأعمارهم، إنما هي أسباب، وقد قيل.

مَنْ لَمْ يَمُتْ بِالسَّيْفِ مَاتَ بغيرِهِ تَنَوَّعَتِ الْأَسْبَابُ وَالْمَوْتُ وَاحِدٌ*

ويأتي تقديم المفعول به على الفعل والفاعل معا في مواطن كثيرة من الهاشميات ليعبر في الغالب عن محبته الشديدة وولائه المطلق لبني هاشم، يقول الكميت.

وَمَنْ غَيْرُهُمْ أَرْضَى لِنَفْسِي شِيعَةً وَمَنْ بَعْدَهُمْ لَا مَنْ أَجَلٌ وَأَرْجُبُ¹

¹ المصدر السابق، ص170.

* البيت لابن نباتة السعدي، وهو في الديوان، تحقيق: عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، ج2، ص 567.

إن الشاعر لا يترك مناسبة إلا ويسعى فيها للتعبير عن ولائه السياسي المطلق لبني هاشم، وهو بذلك يختار من الأساليب أكثرها أداء للمعنى. وفي هذا البيت قدم الشاعر المفعول به (غيرهم) على الفعل (أرضى) وفاعله وهو الضمير المستتر وجوبا تقديره أنا وفعل ذلك في الشطر الثاني، غير أنه ذكر المفعول به وحذف الفعل والفاعل معا، وهذا من أبلغ الأساليب، وكأنني بالشاعر يريد أن يمنح القارئ فرصة لبناء نص مواز ينص الشاعر ومجيء ذلك كله في سياق الاستفهام الإنكاري يزيد من قوة المعنى وجزالة الأسلوب. ولكي يتحقق التوازن بين هذه الأساليب، وبعد أن قدم الكمية المفعول على الفعل أحيانا وعلى الفعل والفاعل أحيانا أخرى يأتي المفعول به في منزلة وسطى بين الفعل والفاعل كقوله.

إِيكَ يَا خَيْرَ مَنْ تَضَمَّنْتَ الـ أَرْضُ وَإِنْ عَابَ قَوْلِي الْعَيْبُ²

وفي توسط المفعول به (قولي) بين الفعل (عاب) وفاعله (العيب) تمثيل ومحاكاة لتوسط عقيدة الكمية في آل البيت، فهي عقيدة قائمة على تعظيمهم ومحبتهم دون الطعن في الصحابة على عادة غلاة الشيعة، وقد جاء هذا الترتيب معبرا بصدق عن هذه العقيدة مع ما في ذلك من الإشارة إلى إهمال الشاعر لرأي هؤلاء العائنين لقوله، حيث أخرجهم في الذكر والاعتبار وقدم المفعول به المتضمن لعقيدته ومحبته لآل البيت. وينتقل الشاعر إلى أسلوب آخر من أساليب التقديم وهو تقديم الجار والمجرور على متعلقه ليمنح النص مزيدا من الدقة في الدلالة والروعة في التركيب، ومن الصور الجميلة في هذا قوله.

إِلَى النَّفْرِ الْبَيْضِ الَّذِينَ بِحُبِّهِمْ إِلَى اللَّهِ فِيمَا نَأْنِي أَتَقَرَّبُ³

وقد جاء الجار والمجرور هنا متعلقا بمجموعة من الأبيات التي لا ينفك عنها، كالبيت الذي قبله.

وَلَكِنْ إِلَى أَهْلِ الْفَضَائِلِ وَالنَّهْيِ وَخَيْرِ بَنِي حَوَاءَ وَالْخَيْرِ يُطْلَبُ

¹ شرح هاشميات الكمية، ص51.

² المصدر نفسه، ص111، والعَيْبُ: هكذا ضبطها الشارح، وهي جمع عائب، وفي عيار الشعر لابن طباطبا ص 98 العَيْبُ، ولعله الصحيح.

³ المصدر نفسه، ص45.

وهذا البيت مرتبط بمطلع القصيدة التي نفى فيها الشاعر ما قد يتبادر إلى ذهن القارئ من العواطف والمشاعر السطحية التي تسيطر على الشعراء عادة، واستبدل ذلك كله بعواطف عميقة، حيث جاء هذا الاستدراك لينفي تلك المعاني السابقة ويثبت معنى المحبة والولاء الخالص لبني هاشم. ولكي ترتسم ملامح المعنى في نفس القارئ قدم الشاعر الجار والمجرور الذي مثل واسطة العقد فكأن الشاعر بهذه السلسلة " منظم عقود حينما يرصف حبات عقده ويرتيبها ترتيباً يحقق فيه جوانب ذوقية جمالية، وجوانب جوهرية في عناصر الحبات واختلاف أصولها وقيمها وألوانها"¹

ومن هنا يتوحد الجو العام للقصائد الهاشمية في باب الثناء على بني هاشم سواء من جهة اللفظ أو من جهة المعنى، كما توحد الجو العام لشعر المعارضة السياسية في بابها وقد سبقت الإشارة إلى التشاكل اللفظي بين القصائد الهاشمية سواء في الجوانب الشكلية أو الفنية، أما التشاكل من جهة المعنى - وبغض النظر عن الوزن - فلو أننا أخذنا بيتاً من قصيدة وأدرجناه في قصيدة أخرى لوجدنا له حيزاً معنوياً يحقق له الاندماج من دون أي خلل في المعنى، ونمثل لذلك بالقصيدة الثانية والخامسة؛ فالثانية من بحر الطويل والخامسة من بحر المتقارب، غير أن القصيدتين تجتمعان في كثير من الملامح فمطلع الثانية.

طَرِبْتُ وَمَا شَوْقٌ إِلَى الْبَيْضِ أَطْرِبُ

ومطلع الخامسة.

طَرِبْتُ وَهَلْ بِكَ مِنْ مَطْرِبِ

وتتقاطع القصيدتان في ثناياهما في كثير من المحطات. فمن أمثلة ذلك البيت السابق من القصيدة الثانية.

وَلَكِنْ إِلَى النَّفْرِ الْبَيْضِ .. فلو أخذنا بيتاً من القصيدة الخامسة وألحقناه بالقصيدة الثانية لا يختل المعنى، وليكن مثال ذلك قول الكميّ من القصيدة الثانية.

وَفِي حُبِّهِمْ فَاتَهُمْ عَاذِلًا نَهَاكَ وَفِي حَبْلِهِمْ فَاحْطَبِ²

فهناك جملة من العناصر اللفظية والمعنوية التي تمنح القصائد الهاشمية وحدة فنية وموضوعية تميزها عن شعراء المعارضة السياسية. وكان أسلوب التقديم والتأخير من

¹ عبد الرحمن حسن حبّكه الميداني: البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج1، ص390.

² شرح هاشميات الكميّ، ص189.

المظاهر الأسلوبية التي تجمع شتات الهاشميات من خلال التداخل بين أساليب التقديم والتأخير في جميع الهاشميات.

وتأتي الجملة الاعتراضية في شعر الكميت مشحونة بتيار من الدلالات والمعاني القوية فضلا عن موقعها الفني والجمالي، وهي - وإن كانت قليلة - إلا أنها جاءت معبرة عن رؤية دينية وعقائدية بحتة، مضمونها التقرب إلى الله بحب آل البيت أو التعبير عن موقفه من خصوم بني هاشم من التيارات الفكرية والاجتماعية السائدة في عصره. ومن الأبيات التي عبر فيها الكميت عن نظرتة الوسطية في أبي بكر وعمر - وهما من غصب الخلافة من علي عند غلاة الشيعة - قوله.

أَهْوَى عَلِيًّا - أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ - وَلَا
وَلَا أَقُولُ - وَإِنْ لَمْ يُعْطِياً فَدَكَّا
أَرْضَى بِشْتِمِ أَبِي بَكْرٍ وَلَا عُمَرَ
بِنْتِ النَّبِيِّ وَلَا مِيرَاثَهُ - كَفَرًا
اللَّهُ يَعْلَمُ مَاذَا يَأْتِيَانِ بِهِ
يَوْمَ الْقِيَامَةِ مِنْ عُرٍ إِذَا اعْتَدَرَا¹

فالأبيات الثلاثة تصور عقيدة الشاعر في أبي بكر وعمر وغيرهما من الصحابة وفي ثنايا الأبيات إشارات إلى بؤر التوتر بين السنة والشيعة. واستطاع الشاعر أن يعبر عن ذلك بأسلوب وجيز من غير إخلال، فالجملة الاعتراضية الأولى (أمير المؤمنين) إشارة إلى أحد أهم أسباب الخلاف في هذه الأمة؛ وهو قضية الخلافة، فالشيعة يرون أن عليا أحق بها من الشيخين بالنص الشرعي، وأن الصحابة غصبوا عليا وذريته حقهم السياسي، والجملة الاعتراضية الثانية (وإن لم يعطيا فدكًا بنت النبي) إشارة إلى سبب من أسباب بغض الشيعة لأبي بكر وعمر ولعنهما، فالشيعة يرون أن أرض فدك* حق خالص لفاطمة رضي الله عنها وحببتهم مخاصمتها لأبي بكر، واحتج أبو بكر بقول النبي ﷺ: { لا تُورَثُ، مَا

¹ المصدر السابق، ص 202.

* فدك قرية بالحجاز بينها وبين المدينة يومان، أفاءها الله على رسوله صلحا في سنة سبع، وهي مما لم يوجف عليه بخيل ولا ركاب، فكانت خالصة للنبي ﷺ وهي التي قالت فاطمة رضي الله عنها إن رسول الله ﷺ نحلنيها فقال أبو بكر ﷺ: أريد على ذلك شهودا، وردّها عمر في خلافته إلى ورثة النبي ﷺ بعد أن اتسعت الفتوح، فكان عليّ والعبّاس يتنازعا فيها، فكان عليّ يقول: إِنَّ النَّبِيَّ ﷺ جعلها في حياته لفاطمة، وكان العبّاس يأبى ذلك ويقول: هي ملك لرسول الله ﷺ وأنا وارثه، وفي زمن عمر بن عبد العزيز ردّها إلى ولد فاطمة [وبقية أرض فدك بين مد وجزر] حتّى ولي المأمون العبّاسي حيث ردّها إلى أبناء فاطمة وكتب بذلك كتابا. ياقوت الحموي: معجم البلدان ج4 ص238.

تَرَكْنَاهُ صَدَقَةً¹ { وأبى أن يدفع إلى فاطمة من فدك شيئاً " فغضبت فاطمة على أبي بكر ولم تكلمه حتى ماتت"² والمقصود أن الشاعر وظف أسلوب الجملة الاعتراضية لتؤدي أغراضاً فنية ودلالية متعددة، وفي هذه الجملة محاكاة لغوية للواقع الاجتماعي؛ فكما أن قضية فدك شكلت تعارضاً بين السنة والشيعية فكذلك الجملة الاعتراضية شكلت فارقاً بين هذه المعاني. وحتى تكتمل ملامح الصورة التي اعتاد الكميت رسمها بأسلوبه الفني من خلال ذكر مساوئ بني أمية الذين - حسب زعمه - غرتهم شؤون السياسة حتى استباحوا كل المحارم وركبوا لأجل السلطة كل صعب وذل، فهو لذلك يستجير بالله أن يغتر بما اغتر به بنو أمية، يقول الكميت.

حَنَانِيكَ رَبِّ النَّاسِ مِنْ أَنْ يَغُرِّيَ - كَمَا غَرَّهُمْ - شُرْبُ الْحَيَاةِ الْمُنْضَبِ³

ومعنى حنانيك: " أعود برحمتك من أن يغرني ما غرهم فيما ارتكبه من ظلم أهل البيت - يعين بني أمية -"⁴ والجملة الاعتراضية في هذا البيت لم تكن فضلة، بل أكد بها الشاعر معنى قد يغيب على القارئ وهو أن بني أمية قد غرتهم هذه الحياة التي يستجير الشاعر بالله أن تغره. وفي كل هذا ينطلق الكميت من خلفية دينية عقدية تجعل أشعاره تراتيل وتسابيح يتقرب بها إلى الله تعالى.

ويكاد أسلوب الحصر والقصر في شعر الهاشميات يأتي على نسق واحد من خلال أسلوب النقي والإثبات، وهو أسلوب شائع في إرادة الحصر؛ حيث تنفي الصفة المقصودة بالحصر عن شيء وتلحق بشيء آخر، كقول المسلم: " لا إله إلا الله، فإنها تنفي الألوهية

¹ صحيح البخاري: كتاب الفرائض، باب قول النبي ﷺ: (لا نورث، ما تركناه صدقة) ج3 ص273 صحيح مسلم: كتاب الجهاد والسير، باب قول النبي ﷺ: (لا نورث، ما تركناه صدقة) ص781، والشيعية إما يضعفون الحديث أو يؤولونه بتأويلات منها فتح التاء من (صدقة) على أن قوله: (ما تركناه صدقة) جملة استثنائية عند السنة، وعند الشيعة صلة الموصول، والمعنى عندهم: لا نورث الذي تركناه صدق، ومفهوم المخالفة عندهم أن ما لم يتركه صدقة فيه الميراث، ينظر: محمد بن محمد الشيخ المفيد، رسالة حول حديث: نحن معاشر الأنبياء لا نورث، تحقيق: مالك المحمودي، المؤتمر العالمي لألفية الشيخ المفيد، ط1، 1413هـ، ص26.

² المصدر نفسه.

³ شرح هاشميات الكميت، ص72.

⁴ المصدر نفسه، ص72.

عن ما سوى الله، ثم تثبت الألوهية المطلقة له جل جلاله¹ وعلى هذا ورد أسلوب الكميت، حيث وظف أسلوب النفي والإثبات لحصر عواطفه ومحبته وولائه في بني هاشم دون غيرهم، ولقد صرح أحيانا بتقديمهم على أقاربه في الدم، يقول الكميت.

فَمَا لِي إِلاَّ آلَ أَحْمَدَ شِيعَةً وَمَا لِي إِلاَّ مَشْعَبَ الْحَقِّ مَشْعَبٌ²

وردت (ما) في هذا البيت على أنها من الحروف المشبهة بليس، وهي وإن لم تمارس وظيفتها النحوية فلم تنسخ المبتدأ والخبر* إلا أنها مارست وظيفتها الدلالية، فقد أفادت النفي مع أسلوب الاستثناء، وهذا صريح في الحصر والقصر. وتقدير الكلام: فما لي شيعة إلا آل أحمد. وازدادت دلالة الحصر بتقديم ما حقه التأخير، فقد قدم المستثنى على المستثنى منه والأصل أن يقدم المستثنى منه على المستثنى، لأن المستثنى أصل والمستثنى منه بعض فروعه استثنيت منه وفي ذلك هنك لبنية اللغة. وما قيل في الشطر الأول يقال في الشطر الثاني. ومشعب الحق طريقه³ وارتباط مضمون الشطر الثاني بمضمون الشطر الأول واضح، فإن الشاعر ما حصر ولاءه لآل البيت إلا لاعتقاده أن طريقهم هو طريق الحق الذي ينبغي المصير إليه، وعلى المستوى الصوري فإن الشاعر يهدم البنية المنطقية للبيت؛ وذلك أن النتائج تتبع المقدمات، غير أن الشاعر عكس الأمر فقدم النتيجة (تشيعة لآل البيت) على المقدمة وهي كون طريقهم هو الحق الذي لا محيض عنه، وبهذا يقوم الشاعر بكسر بناء اللغة على أكثر من صعيد ليترك المجال للقارئ الواعي ليعيد بناء النض بما يتناسب مع قدراته الإبداعية.

ولئن كان مضمون هذا البيت عامًّا في كل بني هاشم بدلالة السياق، فإن الكميت يخص أحيانا بعض رموز بني هاشم بمعان يستعمل أسلوب الحصر لترسيخها في نفس المتلقي وذلك كقوله في الحسين بن علي رضي الله عنهما.

¹ عبد العزيز المحمّد السّلمان: مختصر الأسئلة والأجوبة الأصولية على العقيدة الواسطية، الرياض المملكة العربية السعودية، ط 10، 1410هـ، 1990م، ص4.

² شرح هاشميات الكميت، ص50.

* على ما أعربه الشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد في منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، المجلد 1 ج2 ص160.

³ المصدر نفسه.

إِلَى مَفْرَعٍ لَنْ يُنَجِّيَ النَّاسَ مِنْ عَمَى وَلَا فِتْنَةً إِلَّا إِلَيْهِ التَّحَوُّلُ¹

يعطي الشاعر في هذا البيت مزية للحسين دون غيره من بني هاشم، وربما اقتبس الشاعر هذه المزية مما ألفه الشيعة حول قبر الحسين من التمسح بأعتابه والتبرك بضريحه دون سائر بني هاشم، حيث جعله وسيلة للنجاة من العمى والفتن. ويقصد بالعمى هنا العمى الحسي والمعنوي، والفتنة فتنة الدنيا والآخرة، وهذا كله مدون في التراث الشيعي بالأدلة النقلية عن أئمتهم.

وإذا كان أسلوب النفي والإثبات بارزا كآلية من آليات الحصر في هاشميات الكميت فذلك لا يمنع من وجود أساليب أخرى للحصر تؤدي مؤدى هذا الأسلوب، فتقديم ما حقه التأخير يفيد معنى الحصر عند البلاغيين، لكن إفادته ذلك مقترن غالبا بالسياق، بينما يفيد النفي والإثبات دلالة الحصر بصورته، ففي باب العقيدة يستعمل الكميت أسلوب التقديم لإفادة معنى الحصر والقصر، ومن النماذج في ذلك قول الكميت.

مُبْدِيًا صَفْحَتِي عَلَى الْمَرْقَبِ الْمُعَى لَمْ بِاللَّهِ قُوَّتِي وَاعْتِصَامِي²

يمكن القول إن مضامين الهاشميات لخصت في هذا البيت؛ فإن الشاعر قصر نفسه وشعره على مدح بني هاشم والرد على خصومهم، ولأنه يفعل ذلك تقرباً إلى الله، فهو يعتمد على الله في تسديد رميته الشعرية من خلال تقديم الجار والمجرور (بالله) والذي يفيد الحصر والقصر والاختصاص. وهذا يشبه قوله.

لَهُمْ مِنْ هَوَايَ الصَّفْوُ مَا عَشْتُ خَالِصًا وَمِنْ شِعْرِي الْمَخْرُونُ وَالْمُتَخَلُّ³

فقوله في البيت (بالله قُوَّتِي وَاعْتِصَامِي) فيه التبرؤ من كل حول وقوة، وحصر توكله واعتصامه على الله وحده. ويتأكد معنى الحصر في البيت بدلالة حرف الجر (الباء) فوظيفته النحوية جر الاسم الذي يدخل عليه، ووظيفتها الدلالية الإلصاق. قال سيبويه*:

¹ شرح هاشميات الكميت، ص174.

² المصدر نفسه، 36.

³ المصدر نفسه، 178.

* عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي، أبو بشر (148 - 180 هـ) إمام النحاة، وأول من بسط علم النحو. ولد في إحدى قرى شيراز وقدم البصرة، فلزم الخليل بن أحمد ففاهه. وصنف كتابه المسمى (كتاب سيبويه) وسيبويه بالفارسية رائحة التفاح. رحل إلى بغداد، فناظر الكسائي. وأجازه الرشيد بعشرة آلاف درهم. وعاد إلى الاهواز فتوفي بها، وقيل: وفاته وقبره بشيراز. الزركلي، الأعلام، 5/ 81.

" وباء الجر إنما هي للإلحاق وذلك كقولك: خرجت يزيد ودخلت به، وضربته بالسوط: ألزقت ضربك إياه بالسوط"¹ وقال في باب (ل ص ق) " وحرف الإلصاق الباء، لأنها تُلصِقُ ما قبلها بما بعدها"²

وبهذه الوظيفة المعنوية جاء حرف الباء في قول الكميّ: (بالله قوتي واعتصامي) حيث التجأ إلى الله فيما يكيد له خصومه من أعداء بني هاشم.

ثالثاً: بنية الجمل في شعر عبيد الله بن قيس الرقيّات

عرفت المسيرة الشعريّة لعبيد الله بن قيس الرقيّات ثلاث محطات؛ بدأ فيها الشاعر مديحه مع آل الزبير، وبعد نهاية دولتهم مدح الأمويّين، وبين آل الزبير والأمويّين احتاج الشاعر ليمدح عبد الله بن جعفر كي يتوسّط له عند عبد الملك بن مروان³ وأكثر الناس حظوة عند ابن قيس في مدحيّاته أبناء الزبير بن العوام، ذلك أن "المشروع الشعري لأي شاعر لن يكتب له النجاح ما لم تكن علاقة الشاعر بممدوحيه علاقة إيجابية"⁴ وعلى هذا فإن المشروع الشعري لابن قيس كان ناجحاً في شقه المتعلق بأبناء الزبير، وهو مشروع فاشل في شقه المتعلق ببني أمية، فلم يكن يؤمن بحقهم في السلطة، ولم يكونوا يؤمنون بصدقه في مدحهم، لذلك جاءت قصيدته في مدح بني أمية باهتة، وكأنها وُلدت ميّنة، ولم يكن عبد الملك ليغفو عنه بهذه القصيدة، إنما عفا عنه بشفاعه عبد الله بن جعفر.

غير أن القراءة المتأنية توحى بأن ابن قيس " لم يتعصب لحزب على حزب، ولكن يتعصب لقريش على سائر القبائل، بل على سائر الناس من كل جنس، فهو يراها أحق بالخلافة"⁵ وعلى هذا يُخرَج مدحه للزبيريين والأمويين على حد سواء باعتبارهما فرعين لأصل واحد. أما عداؤه لبني أمية فله ما يبرره، فهناك حدثان وقعا في عهد يزيد بن معاوية*

¹ سيبويه: الكتاب، ج4، ص217.

² ابن منظور، لسان العرب، 10/ 329.

³ ينظر: إنصاف سلمان علوان الدليمي، قصيدة الولاء السياسي في مديح عبد الله بن قيس الرقيّات، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد7، العدد3، 2017، ص209.

⁴ المصدر نفسه.

⁵ علي النجدي ناصف: ابن قيس الرقيّات شاعر السياسة والغزل، مطبعة أحمد مخيمر، ص118.

* يزيد بن معاوية بن أبي سفيان الأموي (25هـ - 64هـ) ثاني ملوك الدولة الأموية في الشام. ولي الخلافة بعد وفاة أبيه سنة 60 هـ وأبى البيعة له عبد الله بن الزبير والحسين ابن علي، فانصرف الأول إلى مكة والثاني إلى الكوفة. وفي أيام يزيد هذا كانت فاجعة المسلمين بالسبط الشهيد الحسين بن علي سنة 61 هـ. وخلق أهل المدينة

كان لأحدهما الأثر الكبير على نفس الشاعر وأثار سخطه على حكام بني أمية وولاتهم الحدث الأول يوم الحرة، والثاني مقتل الحسين، وكان الثاني أثر بالغ في نفس المسلمين جميعاً¹ ولولا هذا لاستوى عنده آل الزبير وآل مروان.

وعلى مستوى تركيب الجمل فإن أسلوبه لا يخرج عن البنية الأساسية لشعر المعارضة السياسية إلا من جهة كثرة الظواهر الأسلوبية التي تعرضنا لها أو قلتها، باعتبار قلة شعر ابن قيس في شقه السياسي.

وأثناء تحليلنا للقوائد السياسية التي اخترناها من ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات وجدنا أن هذه القوائد جزء يسير من الديوان وهي لا تمثل حقيقة شعره ودرجة شاعريته، إنما هي صورة مصغرة من شعره الغزلي الذي أجاد فيه بما لم يسبق إليه. ونتناول بناء الجملة على ما سبق في شعر الخوارج وشعر الشيعة.

وفي باب التقديم والتأخير الذي شكل ميزة أسلوبية في شعر المعارضة السياسية تحرينا في القوائد السياسية لابن قيس فلم نجد كل ما نرمي إليه من أنواع التقديم والتأخير التي سبق التمثيل لها في شعر المعارضة السياسية، لكننا مع ذلك نتناول بعض النماذج التي تم فيها تقديم الخبر على المبتدأ لغايات فنية ودلالية، فمن النماذج في ذلك تقديم الجار والمجرور الذي جاء في موضع رفع على أنه خبر مقدم، كقول ابن قيس في سياق الفخر بقريش.

وَرَجَالٌ لَوْ شِئْتَ سَمَيْتَهُمْ مِثْلًا وَمِنَّا الْقُضَاةُ وَالْعُلَمَاءُ²

فالجار والمجرور في قوله (ومثلاً) شبه جملة في محل رفع خبر مقدم - وإن كانت الجملة معطوفة على ما سبقها - والغرض الأسلوبي الذي يرمي إليه الشاعر هو إظهار مزيد اهتمام بهؤلاء الممدوحين. وقد جاء ذلك على مستويين، الأول تقديم الخبر على المبتدأ والثاني أسلوب ذكر الخاص بعد العام، وهو من الأساليب اللغوية التي تقتضي زيادة الاهتمام

طاعته سنة 63 فأرسل إليهم مسلم بن عقبة المري، وأمره أن يستيحيها ثلاثة أيام وأن يبايع أهلها على أنهم خول وعبيد ليزيد، ففعل بها مسلم الأفاعيل القبيحة، وقتل فيها كثيرا من الصحابة وأبنائهم وخيار التابعين. وفي زمن يزيد فتح المغرب الأقصى على يد الأمير عقبة بن نافع. ومدته في الخلافة ثلاث سنين وتسعة أشهر إلا أياما.

¹ علي النجدي ناصف: ابن قيس الرقيات شاعر السياسة والغزل، ص121.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص92.

بالخاص، فقوله: (ومثًا القضاة والعلماء) داخل في عموم قوله: (ومثًا رجال) ويرد هذا الأسلوب ليدل على أهمية الخاص ومكانته بين أفراد اللفظ العام. ومن النماذج في التقديم والتأخير رده على المغرضين والمتربصين بقريش من الذين يسعون لزوال ملكها، حيث يقول.

أَيُّهَا الْمُشْتَهِي فَنَاءً قُرَيْشٍ بِيَدِ اللَّهِ عُمُرُهَا وَالْفَنَاءُ¹

والخطاب هنا ورد مورد العام حيث يشمل كل من كان يتربص بقريش، غير أن هناك فئة يُلقَى إليها هذا الخطاب "من الخوارج وأشباههم ممن كانوا يرون أن تنزع الخلافة من قريش وترد إلى العرب بل إلى المسلمين جميعاً، لأن قريشا هي عمود الخلافة، ولو أنها زالت عنها لسقط ركنها سقوطاً لا يرفع بعده"² ويتأكد هذا المعنى بتقديم الجار والمجرور (بيد الله) وفيه إشارة واضحة إلى الشرعية الدينية التي يحاول الشاعر أن يلبسها قريشا، ويتخذها نقطة ارتكاز للدفاع عن قريش، فكما أن خلافتها جاءت بقدر الله الشرعي فإن زوال وفناءها لا يكون إلا بقدر الله الكوني. وقد كانت الشرعية الدينية فلسفة مركزية توظف كغطاء سياسي تسعى كل الأحزاب لتوظيفه في صراعه مع الأحزاب الأخرى.

وكانت نظرة الشاعر للأمويين متراوحة بين المدح أحيانا والقدح في أحيان أخرى. وعلى العموم فقد تميزت علاقة الشاعر ببني أمية بمرحلتين متباينتين، مرحلة ما قبل زوال دولة الزبيريين والتي شن فيها هجومات لاذعة على بني أمية، ومرحلة ما بعد زوال دولة الزبيريين حيث سعى للتقرب إليهم ببعض القصائد، ومدح في هذه المرحلة عبد الملك بن مروان بقوله.

إِنَّ الْفَنِيْقَ الَّذِي أَبُوهُ أَبُو الْـ عَاصِي عَلَيْهِ الْوَقَارُ وَالْحُجْبُ

والفنيق: "الفحل المكرم من الإبل الذي لا يركب ولا يهان"³ والشاهد من البيت قوله: (عليه الوقار) شبه جملة في محل رفع خبر مقدم، و (الوقار) مبتدأ مؤخر، والجملة الاسمية في محل رفع خبر (إِنَّ) وبتفكيك وإعادة بناء العبارة يصبح التعبير هكذا: الوقار والحجب عليه، حيث تقدم الجار والمجرور من أجل التخصيص، فكأن الوقار والحجب من خلال الملازمة لعبد الملك دون غيره من أمراء بني أمية. غير أن ما يدعوا إلى الغرابة أن

¹ المصدر السابق، ص 88.

² شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط 20، 2002، ص 296.

³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 5.

يشبه أمير المؤمنين عبد الملك بالجمل (الفنيق) ويشبه مصعب بالشهاب وهو ملحظ فني دقيق تنبه له عبد الملك.

ومهما يكن فإن المدح بطريقة التخصيص والقصر من خلال تقديم الجار والمجرور ما هو إلا محاولة لاستعطاف بني أمية والنجاة من سخطهم للسوابق التي بلغتهم عن ابن قيس والتي تضمنت الكثير من الهجاء المقذع، وذلك ما سنتعرض له من أنواع التقديم والتأخير.

وفي باب النواسخ يكاد الشاعر يقصر موهبته الشعرية وأساليبه الفنية على ولائه لآل الزبير ومعاداته لبني أمية. وورد في قصائده السياسية ألوان من هذا التقديم، ففي باب كان وأخوتها يقدم الشاعر خبرها في صورة الجار والمجرور، والسياق يشير إلى التعريض ببني أمية الذين تلطخت يدهم بدم ابن بنت رسول الله ﷺ في القصيدة التي ضمنها خلاصة مشاعره نحو قريش عموماً وبني الزبير خصوصاً ختم الشاعر قصيدته ببيت هو خلاصة ما يختلج في صدره من مشاعر البغض والكراهية لبني أمية، يقول ابن قيس.

إِنَّ قَتْلِي بِالطَّفِّ قَدْ أُوجَعَنِي كَانِ مِنْكُمْ لَنْ قُتِلْتُمْ شِفَاءً¹

نها التفاتة فنية جميلة ينتقل الشاعر فيها من النقيض إلى النقيض، محدثاً بذلك ثورة من المشاعر المختلطة يحاول أن يتقاسمها مع القارئ، وتبدأ هذه المعروفة الحزينة من قوله.

كَيْفَ نَوْمِي عَلَى الْفِرَاشِ وَلَمَّا يَشْمَلِ الشَّامُ غَارَةَ شِعْوَاءُ²

ثم يختمها بتقديم خبر كان الذي جاء بصيغة الجار والمجرور (منكم) واسمها مؤخر وهو (شفاء) وذلك للتبنيه على الرغبات الجاثمة على صدر الشاعر، وأكبرها أن يرى بني أمية يُسَقِّون من الكأس ذاته الذي لطالما سقوا منه المستضعفين وأولهم الحسين وذلك ما يجدد الألم ويحيي المواجه على الشاعر ويذكره بيوم الحرّة، فكان لتقديم الخبر الجار والمجرور نوتة مصغرة داخل هذه المعروفة الكبرى التي تراحمت فيها أنواع من الألحان ثم يسترسل الشاعر في هذا النوع من التقديم والتأخير ليُلبس آل الزبير ومصعباً خاصة مزيداً من ثياب المدح والثناء، فقد كانت شخصية مصعب أكثر تأثيراً في نفس الشاعر من أخيه عبد الله مع حفظ المقامات، ففي سياق وصف حكم مصعب للعراق يقول ابن قيس.

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص96.

² المصدر نفسه، ص95.

مُلْكُهُ مُلْكُ قُوَّةٍ لَيْسَ فِيهِ جَبْرُوتٌ وَلَا فِيهِ كِبْرِيَاءٌ¹

فالجار والمجرور (فيه) خبر (ليس) مقدم، واسمها (جبروت) مؤخر، وهو محاولة من الشاعر لرسم الملامح العامة لشخصية مصعب السياسية المستمد من فلسفة أخيه عبد الله وقد قدم شبه الجملة ليؤكد على أن حكم بني الزبير في صورة مصعب أولى بأن يُتخذ أنموذجا سياسيا لتسيير شؤون الدولة، حيث تشير الأساليب الموظفة إلى نوع من المثالية التي تميز حكم بني الزبير. والأوصاف التي يضيفها الشاعر على شخص مصعب من العدالة والديانة والتقوى مستمدة من شخصية عبد الله بن الزبير مما يوحي بأن دولة الزبيريين دولة مؤسسات، فالرؤية السياسية لعبد الله ابن الزبير تسري على ولّاته في الأقاليم.

وينتقل الشاعر بعدها مع القارئ إلى ميزة أخرى من مميزات حكم بني الزبير، وهو التقوى والخوف من الله في تسيير شؤون الحكم، وهي صفة - غالبا - تتنافى مع مقتضيات السياسة وأحكامها. وخير شاهد على ذلك مسالك عبد الملك بن مروان السياسية والعسكرية في صراعه مع مصعب، فلم يكن عبد الملك يحتكم إلى قواعد الأخلاق إنما هي الحيلة والمكر والدهاء، ولربما كان هذا عاملا حاسما في هزيمة مصعب وإلا فإن مصعبا لم تكن تنقصه الشجاعة والبأس. وقد رأى الشاعر أن القيم الأخلاقية في دولة بني الزبير خاصة مميزة لهم عن سائر الطوائف والأحزاب، وهو بذلك يحاول أن يضيف على دولتهم الشرعية الدينية وكان للتقديم والتأخير أثر في ترسيخ هذه المفاهيم، يقول الشاعر.

يَنْتَقِي اللَّهُ فِي الْأُمُورِ وَقَدْ أَفَّ لَحَ مَنْ كَانَ هَمَّهُ الْإِتْقَاءُ²

ولأنّ الشاعر يسعى لإقناع المخاطب بمضمون قصيدته فإنه قدم خبر كان (همّه) على اسمها (الاتقاء) إنها رسالة واضحة للقارئ لا تحتل إلا معنى واحدا وهو أن مصعب بن الزبير يحتكم في شؤون الدولة إلى تقوى الله تعالى بل إنه يقدمها ويجعلها أهم مرتكزاته في تسيير شؤون الرعية.

وفي تقديم عناصر الجملة الفعلية بعضها على بعض جاء هذا التقديم والتأخير على نوع اضطراري دعت إليه القافية وليس له أثر في الدلالة أو في القيمة الجمالية للتقديم باستثناء الجانب الإيقاعي وأكثر هذا النوع في قصيدته.

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص91.

² المصدر نفسه، ص92.

أَفْقَرْتُ بَعْدَ شَمْسٍ كَدَاءٍ

ونوع يتم فيه التقديم بناء على خيارات لغوية أسلوبية، حيث يؤدي التقديم والتأخير أغراضاً فنية ودلالية. ومن صور هذا النوع قول ابن قيس في وصف حالة الحزن التي ركبتها بسبب كثرة النكبات والجراحات.

تَرَكَ الرَّأْسَ كَالثُّغَامَةِ مَنِّي نَكَبَاتٌ تَسْرِي بِهَا الْأَنْبَاءُ¹

والثغامه نبت يبيضُ عندما يبیس فيشبهه به الشيب² والشاهد من البيت تأخير الفاعل (نكبات) وتقديم المفعول به (الرأس) لتصوير أثر هذه النكبات والتي أوهنت العظم وأشعلت الرأس شيئا. ولعل هذا التقديم يفتح مخيلة القارئ على آفاق تصويرية أرحب وذلك من خلال تمثّل ملامح الشاعر وقد غزا الشيب رأسه حتى صار كالمجنون وقد مر عليه بضعة شهور لم يلامس الماء شعره. ولربما كان في هذا التعبير إشارة إلى بعض عادات العرب في طقوس الحزن، حيث يترك الرجل الاغتسال بالماء فترة طويلة تعبيرا عن حزنه الشديد. ومن شواهد هذه الطقوس ما فعله أبو سفيان بعد هزيمة بدر فإنه " نذر أن لا يمس رأسه ماء من جنابة حتى يغزو محمداً"³ وهي ممارسات دأب العرب عليها عند النكبات والمصائب.

ومن النماذج أيضا تقديم شبه الجملة على أنها في محل نصب مفعولا به وذلك في قول الشاعر.

إِنْ تَوَدَّعَ مِنَ الْبِلَادِ قُرَيْشٌ لَا يَكُنْ بَعْدَهُمْ لَحِيٌّ بَقَاءُ⁴

فالجار والمجرور (من البلاد) شبه جملة في محل نصب مفعولا به، وإنما اعتبرنا الجار والمجرور مفعولا به لأنه يصلح حذف حرف الجر (من) فيصير الكلام هكذا: إن تودّع البلاد قريش... وتقديم شبه الجملة إشارة إلى ما تحمله كلمة (البلاد) من الدلالة، فإنها اسم جنس يشمل كل البلاد وقد لا يقصد بها بلادا بعينها، وربما أراد السلطة والخلافة، أو ربما

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص95.

² المصدر نفسه.

³ علي بن محمد ابن الأثير: الكامل في التاريخ، تحقيق: محمد عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت للبنان، ط1، 1417هـ، 1997م، ج2، ص32.

⁴ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص89.

دل السياق العام على أن (قريش) من قبيل العام الذي أريد به الخاص والمقصود ابن الزبير، لأن الأبيات التي جاءت بعد هذا توجه الخطاب فيها لعبد الملك بن مروان هاجياً. وحتى يجذب الشاعر انتباه المتلقي يوظف آلية التقديم والتأخير التي من شأنها أن تحدث توتراً في قراءة المتلقي، يوظف الشاعر هذه الآلية على أكثر من صعيد في هذا البيت ففي الشطر الثاني فصل الشاعر بين كان (يكن) واسمها المتأخر بأكثر من فاصل، حيث يقدم خبر (يكن) وهو الجار والمجرور في قوله (لي) ولكن التقديم الذي ربط بين الضفة الأولى والثانية للبيت هو تقديم الظرف الذي ارتبط بضمير رابط بين الشطر الأول والثاني وذلك في قوله: (بعدهم) فالهاء ضمير يعود على قريش، وهكذا يبدع الشاعر في مقام السياسة كما في مقام العزل الذي نال فيه قصب السبق.

ووظف ابن قيس الرقيات الجملة الاعتراضية توظيفا مقتضياً، يميز به ممدوحه من خلال إظهار مكانتهم بين الشخصيات السياسية المتصارعة على الحكم، وأول من يدخل في ذلك قريش وآل الزبير حيث يوظف الشاعر الجملة الاعتراضية ليدلل على مكانة قريش بين القبائل، وهو في الوقت ذاته يُعَرِّضُ ببني أمية الذين هجروا هذه الأماكن التي سيذكرها الشاعر إلى دمشق وربوع الشام بعد أن صارت الخلافة في أيديهم، وكأنه يأسى لهذا المصير الذي انتهت إليه قريش حيث تفرقت بلدانا وشيعا حتى طمع فيها الطامعون¹ يقول ابن قيس.

أَفْقَرْتُ - بَعْدَ عَبْدِ شَمْسٍ - كِدَاءٌ فَكُدَيْ فَالرُّكْنُ فَالْبَطْحَاءُ²

فالجملة الاعتراضية (بعد عبد شمس) زائدة في اللفظ ومعها زيادة في المعنى، فإن زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى، ولو حذفناها لا يخل البناء اللفظي، لكن البنية الدلالية ستتأثر بالحذف، لأن موقع الجملة الاعتراضية يحدد زمن الإقفار الذي ذكره الشاعر، حيث حدده بعصر ما بعد عبد شمس*، حتى أضحي عبد شمس هذا أيقونة. وسر إقفار مكة بعد عبد شمس ما كان من تلك المنافسة بينه وبين أخيه هاشم** في إطعام الحجيج ورعاية زوار

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 89.

² المصدر نفسه، ص 87. والأسماء المذكورة: (كداء، كدي، الركن، البطحاء) أماكن بمكة.

* عبد شمس بن عبد مناف بن قصي، من قريش، من عدنان: جد جاهلي. كان له من الولد أمية، وحبيب وعبد أمية، ونوفل، وربيعة، وعبد العزى، و عبد الله، الزركلي، الأعلام، ج 4، ص 10.

** هاشم بن عبد مناف بن قصي بن كلاب بن مرة (نحو 127 ق هـ - نحو 102 ق هـ) من قريش، أحد من انتهت إليهم السيادة في الجاهلية، ومن بنيه النبي صلى الله عليه وسلم قال مؤرخوه: اسمه عمرو، وغلب عليه لقبه

البيت الحرام، والتي رفعت شأن قريش بين العرب. وفي هذا يقول والد زيد بن حارثة يخاطب النبي ﷺ: " أنتم أهل حرم الله وجيرانه، تفكون العاني وتطمعون الأسير"¹ وكان هاشم بن عبد مناف أخو عبد شمس سيد قريش والكفيل بالإنفاق على الحجيج وزوار بيت الله الحرام، " وأراد عبد شمس أخوه أن يفعل كما فعل هاشم فعجز عن ذلك، فشمت به ناس من قريش وعابوه، فغضب وخرج إلى الشام فأقام بها عشر سنين"² فكان الشاعر يذكر بني أمية بمقام جدهم في الشام فهم ينزعون إلى ذلك وأن مكة أفقرت منذ خرج منها عبد شمس " ولعل هذا أثر من آثار الأزمة النفسية التي تأخذ به منذ وقعة الحرة، ومنذ هاجت الحروب بين قريش فقضت على وحدتها"³ فكانت الجملة الاعتراضية تشكل نقطة مفصلية بين مرحلتين، مرحلة الوحدة ومرحلة التشتت.

ومن مواطن توظيف الجملة الاعتراضية في شعر ابن قيس مرثيته إثر فاجعة مقتل مصعب بن الزبير حيث يقول.

أَتَاكَ بِيَّاسِرِ النَّبَأِ الْجَلِيلِ فَلَيْلِكَ - إِذْ أَتَاكَ بِهِ - طَوِيلٌ⁴

لقد كان خبر مقتل مصعب صدمة لا تقل عن صدمة يوم الحرة لأنه كان شديد التعلق به لذلك وظف الشاعر الجملة الاعتراضية لتصوير تلك اللحظة الحارقة، والتي تمثل لحظة انشطار الذات وتشظي العواطف بين قتلى يوم الحرة ومقتل مصعب بن الزبير

هاشم لأنه أول من هشم الثريد لقومه بمكة في إحدى المجاعات. وهو أول من سن الرحلتين لقريش، للتجارة؛ رحلة الشتاء إلى اليمن والحبشة، ورحلة الصيف إلى غزة وبلاد الشام، وربما بلغ أنقرة. تولى بعد موت أبيه سقاية الحاج ورفادته وهي إطعام الفقراء من الحجاج، وقد على الشام في تجارة له، فمرض في طريقه إليها، فتحول إلى غزة في فلسطين فمات فيها شابا. وبه يقال لغزة: (غزة هاشم) وإليه نسبة الهاشميين على تعدد بطونهم. الزركلي: الأعلام 66/8.

¹ عبد الرحمن بن الجوزي: المنتظم في تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1412هـ، 1992م، ج3، ص348. وقد قال ذلك للنبي ﷺ عندما جاء يطلب أن يرد عليه ولده زيدا.

² أحمد بن علي المقرئ: النزاع والتخاصم فيما بين بني أمية وبني هاشم، تحقيق: صالح الورداني مؤسسة الهدف للإعلام، ص39 بتصرف.

³ ينظر: إبراهيم عبد الرحمن: عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ضمن سلسلة دراسات التراث العربي ص179.

⁴ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص133.

حتى أضحت هذه الذات تخاطب نفسها على سبيل التجريد، رغبة في التعزي أو البحث عن مواسٍ، وذلك أن الفاجعة جُلّي، ومن ثم فالجزع - لا ريب - شديد، كما تعكس ذلك البنية الكنائية الاعتراضية في قوله (فليلك إذ أتاك)¹ وعلى النسق ذاته تأتي الجملة الاعتراضية لتعبّر عن ذلك الشرح الذي تركته الأحداث الأليمة في نفس الشاعر، وهي صورة أخرى معبرة عن فاجعة ليلة مقتل مصعب ابن الزبير حيث يحاول الشاعر أن يستجمع ملامح الزمان والمكان ليكونوا شهودا على هذا الحدث يقول في رثاء مصعب.

إِنَّ الرَّزِيَّةَ يَوْمَ مَسْكَنَ
وَالْمُصِيبَةَ وَالْفَجِيعَةَ
بِابْنِ الْحَوَارِيِّ الَّذِي
لَمْ يَغْدُهُ أَهْلُ الْوَقِيْعَةِ²

فالجملة الاعتراضية (يوم مسكن) فصلت بين اسم إن وخبرها، لأن الشطر الثاني معطوف على اسم إن (الرزِيَّة) وخبرها (بابن الحواري) و (مسكن) موضع على نهر دُجيل عند دير الجاثليق، وبه كانت الوقعة بين عبد الملك بن مروان ومصعب بن الزبير³ والقصيدة تصور حقيقة المأمره التي تعرض لها مصعب فكان مصرعه بسببها، وكانت الجملة الاعتراضية تعبيراً عن أثر ذلك اليوم في نفس الشاعر والذي أعاد مواجهه الكثيرة. وتتأكد شاعرية في أسلوب الحصر، وقصائده السياسية - على قلتها - كقصائده الغزلية غنية بالأساليب الفنية الموحية، ولو لم يكن أسلوب الحصر في شعر ابن قيس إلا مدحته لمصعب وتشبيهه له بالشهاب لكان هذا البيت مركز الدائرة وقطب الرحي في أشعار ابن قيس السياسية التي مدح بها أبناء الزبير أو مدح بها قريشا. إن البيت الذي شبه فيه ابن قيس مصعبا بالشهاب سارت به الركبان، وشرقت له نفس عبد الملك بن مروان فلم يرض أن يمدح بما هو دونه. وأسلوب الحصر يُعتبر عند الشاعر وعاء وضع فيه عواطفه التي تراوحت بين المحبة والولاء التي حاول الشاعر أن يقصرها على آل الزبير خاصة هذا من جهة، ومن جهة ثانية هناك عاطفة البغض والعداوة الموازية لعاطفة المحبة غير أنه حاول أن يحصرها في بني أمية ومن والاهم قبل أن تضطره الظروف إلى مدحهم بأسلوب لم يرق

¹ فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، دراسة نصية، دار غيداء، ط1، 1433هـ
2012م، ص191.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص184.

³ المصدر نفسه.

إلى ذلك المستوى الذي مدح به أبناء الزبير، وسنأخذ في كل عاطفة نموذجاً يوظف فيه الشاعر أسلوب الحصر حيث يضع المعنى في نطاق معين لا يتعداه، أما عاطفة المحبة والولاء فيقول في مصعب.

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِّنَ اللَّهِ تَجَلَّتْ عَن وَجْهِهِ الظُّلَمَاءُ¹

لقد بلغ من شأن هذا البيت - بأسلوبه الحصري - أن صار أيقونة في المدح، ولا يجاوزه أحد إلا أن يحذو حذوه، ومن الطرائف التي تُروى حول هذا البيت " أن مصعباً أمر برجل من أصحاب المختار أن تُضرب عنقه فقال الرجل: أيها الأمير. ما أقبح بك أن أقوم يوم القيامة إلى صورتك هذه الحسنة ووجهك هذا الذي يستضاء به، فأتعلق بأطرافك وأقول: أي رب، سل هذا: فيم قتلني؟ قال: أطلقوه، قال: اجعل ما وهبت لي من حياتي في خفض قال: أعطوه مائة ألف. قال الأسير: بأبي أنت وأمي، أشهد أن لقيس الرقيات منها خمسين ألفاً قال: ولم؟! قال: لقله فيك:

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِّنَ اللَّهِ تَجَلَّتْ عَن وَجْهِهِ الظُّلَمَاءُ

فضحك مصعب وقال: أرى فيك موضعاً للصنيعة"² ولم يحظ هذا البيت بهذا الزخم إلا بأسلوب الحصر الذي رفع مصعباً إلى السماء، وهو الأسلوب الذي بسببه أصرَّ عبد الملك على قتل الشاعر لولا شفاعته عبد الله بن جعفر، فقد " دخل ابن جعفر على عبد الملك ومعه ابن قيس الرقيات، فقال عبد الملك: من هذا؟ قال ابن جعفر: هذا رجل لا يجوز أن يكون كاذباً إن استبقي، وإن قُتل كان أكذب الناس، قال عبد الملك: كيف؟! قال: لأنه يقول.

مَا نَقَمُوا مِنْ بَنِي أُمِيَّةٍ إِلَّا أَنَّهُمْ يَحْلُمُونَ إِنْ غَضِبُوا³

فإن قتلته بغضبك عليه أكذبكم بما مدحكم به، قال: فهو آمن. ولكن لا أعطيه عطاء من بيت المال"⁴ والبيت الذي مدح فيه بني أمية فيه أسلوب من الحصر مقترنا بأسلوب المدح بما يشبه الدم، لكنه لا يرقى إلى أسلوب الحصر الذي خص به مصعب بن الزبير.

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 91.

² أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1404هـ، 1983م، ج2، ص 46-47.

³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 4.

⁴ الحسن بن علي الطوخي: الفرغ بعد الشدة، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، 1338هـ، 1978م ج4، ص 286.

أما عاطفة البغض التي خص بها بني أمية فقد لازمته حيناً من الدهر، وبلغت أعلى درجاتها في ثلاث محطات من حياة ابن قيس الشعرية؛ موقعة الحرة مع مقتل الحسين ابن علي، ومقتل مصعب بن الزبير. وقد شذذ الشاعر كل ما ولدته هذه الأحداث من الكراهية والرغبة الجامحة في الثأر ليضمنها هذا البيت.

فَلَا سِلْمَ إِلَّا أَنْ نَقُودَ إِلَيْهِمْ عَنَاجِيحَ يَتَّبَعْنَ الْفِلاصَ الرَّوَاتِكَا¹

إن الدلالة في البيت واضحة من خلال النفي والإثبات الذي يتضمن معنى الحصر وما زاد من قيمة الحصر فنيا ودلاليا الوعاء الصوتي المجسد في طبيعة البحر الذي جاء مناسباً لعواطف الشاعر نحو بني أمية، فبحر الطويل الذي بنى عليه الشاعر قصيدته جاء مناسباً للمحمولات العاطفية التي لا يرضى الشاعر من خلالها إلا بهجوم كاسح تُستأصل به شأفة أهل الشام، وقد مهدّ لهذه العاطفة بتمهيد في صورة الاستفهام الإنكاري، ليصرّح بعد ذلك بهذه الرغبة الجامحة في الثأر من بني أمية. غير أن السياق يوحي بأن حالة الاستثناء التي ذكرها الشاعر ليست مرادة، لأن المعنى الذي يريده الشاعر أنه لا يقبل بحلول ولا بأنصاف حلول إلا بغارة شعواء تذهل الشيخ عن بنيه، وتشفي غليل الشاعر وتطفئ ما استعر في جوفه من نيران الحقد والكراهية.

¹ ديوان عبید الله بن قیس الرقیات، ص131. والعناجیح: جیاد الخیل، والقلاص: مفردھا قلوص وهي الناقة الشابة، والرواتک: التي تقارب في خطوها أثناء السير.

الفصل الثالث: الخصائص الأسلوبية للبنية التركيبية

المبحث الأول: دلالة الصورة الفنية

- 1 - مفهوم الصورة الفنية
- 2 - التصوير الفني من خلال آلية التشبيه
- 3 - جمالية الصورة الكنائية
- 4 - التصوير الاستعاري وأثره في المعنى

المبحث الثاني: جمالية التناص

- 1 - مفهوم التناص
- 2 - جمالية التناص في شعر الخوارج
- 3 - التناص في شعر الكميت
- 4 - التفاعلات النصية في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

المبحث الثالث: الحقول الدلالية

- أولاً: الحقل السياسي
- ثانياً: الحقل العسكري
- ثالثاً: الحقل الديني
- رابعاً: حقل الثنائيات الضدية

المبحث الرابع: السياق ودلالته

- 1 - مفهوم السياق
- 2 - أنواع السياق
- 3 - السياق في التراث العربي
- 4 - دلالة السياق في شعر الخوارج
- 5 - دلالة السياق في شعر الكميت
- 6 - السياق في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

الفصل الثالث: الخصائص الأسلوبية للبنية الدلالية.

تمهيد.

حقيقة الشعر تخيل وتصوير، والصورة بأبعادها المختلفة جوهر ثابت وقيمة مطلقة في النص الشعري قديما وحديثا. والتصوير هو الشكل الفني الذي تتخذه اللغة لإيصال المعنى في أبهى حلله ونقل التجربة الشعرية بكل تفاصيلها ومشاعرها وأحاسيسها، والصورة كذلك أسلوب فارق للتمييز بين مستويين من اللغة؛ لغة بسيطة ساذجة ذات وظيفة دلالية تبليغية ولغة فنية راقية تشكل الوعاء الفني للصور والأفكار التي يعيشها الشاعر من خلال تجربته الشعرية. والشعر العربي قديما غني بالأخيلة والصور الفنية.

وبواجه الباحث في أثناء تعرضه إلى تحديد مفهوم الصورة إشكالا من ناحيتين؛ من ناحية تحديد المصطلح في حد ذاته، هل هي صورة فنية أم صورة شعرية أم صورة أدبية؟ أم أن كل هذه المصطلحات تؤدي المعنى ذاته. ومن ناحية ثانية حداثة هذا المصطلح في النقد العربي المعاصر ذلك أن مصطلح الصورة بمفهومها المعاصر لم تكن معروفة في النقد العربي القديم، بل هي من المصطلحات الوافدة. والشعراء قديما وحديثا يوظفون أنماطا من التصوير هي أصل كل إبداع شعري. فالتشبيهات والكنائيات والاستعارات وغيرها من أبرز آليات التصوير في الشعر العربي قديمه وحديثه. نعم قد يكون هناك أنواع أخرى من الصور بمصطلحات أخرى غير الكناية والتشبيه والمجاز والاستعارة كالصورة الكاريكاتورية، وهي "تشويه يبالغ في مسخ صور الشخصيات الأدبية بجميع أنواعها"¹ أو الصورة المهيمنة وهي "صورة تُواصل البقاء طوال عمل معين، وتحدد شكله وطبيعته"² وغير ذلك من أنواع الصور إلا أن هذه الصور بمصطلحاتها الجديدة لا تكاد تخرج عن قواعد التصوير القديمة التي تتم

¹ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ، 1984م ص188.

² إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص225.

من خلال الأطر المعروفة عند البلاغيين قديما وحيثا. فالعلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل، فقد تكون الصورة الكاريكاتورية مثلا جزءا من الصورة الاستعارية أو الكناية أو المجازية، وقد تكون الاستعارة أو الكناية أو المجاز جزءا من الصورة المهيمنة التي تلازم العمل الأدبي من بدايته إلى نهايته.

المبحث الأول: دلالة الصورة الفنيّة

- 1 - مفهوم الصورة الفنيّة
- 2 - التصوير الفني من خلال آليّة التشبيه
- 3 - جماليّة الصورة الكنائيّة
- 4 - التصوير الاستعاري وأثره في المعنى

المبحث الأول: دلالة الصورة الفنية

1 - مفهوم الصورة الفنية

تدل مادة (ص و ر) على حقيقة الشيء وهيئته وصفته، وهذا ما أحالت عليه المعاجم العربية قديما وحديثا، يقول ابن فارس: " الصاد والواو والراء كلمات كثيرة متباينة الأصل وليس هذا الباب بباب قياس ولا اشتقاق، ومما ينقاس منه قولهم صورَ يَصوِّرُ... ومن ذلك: الصورة؛ صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة خلقته"¹

وتشير بعض التعريفات اللغوية إلى وجود مدلولين لهذا الدال، مدلول حسي ومدلول معنوي أما المدلول الحسي فيراد به الشكل والهيئة المادية للشيء، وأشار إلى ذلك ابن منظور حين قال: " .. وفي أسماء الله تعالى: المصور؛ وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة"² وأشار ابن الأثير إلى المدلول الثاني وأن " الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا، أي صفته"³ والصفة هنا تكون حسية مادية وتكون معنوية مجردة.

ولا تبعد الدلالة الاصطلاحية للصورة عن الدلالة اللغوية وإن اختلفت عبارة النقاد المعاصرين في تحديد الإطار اللفظي لمصطلح الصورة. ونقتصر في تعريف المصطلح على ناقلين عربيين معاصرين نرى أنهما وقيا هذا المصطلح حقه من البحث والتعريف؛ أما الأول فهو الدكتور جابر عصفور الذي أفرد مصنفا مستقلا لمفهوم الصورة الفنية، وتعريفه يؤكد على الجانبين اللذين أشرنا إليهما، فالصورة هي " طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدته في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه أو كيفية تقديمه"⁴ إن هذا التعريف يعد جامعا مانعا

¹ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج3، ص320.

² محمد بن منظور: لسان العرب، ج4، ص471.

³ المبارك بن محمد ابن الأثير الجزري: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت لبنان، 1399هـ، 1979م، ج3، ص59.

⁴ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 1992، ص323.

في الوقت الذي جاءت بعض التعريفات جزئية انطلاقاً من مصدر هذه الصورة؛ نفسياً كان أم عقلياً أم لغوياً. فبعضها يرى أن الصورة هي التذكر الواعي لمدرک حسي سابق، وبعضهم يرى أنها تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع أو أنها تشكيل لغوي يشبه اللوحة الفنية المرسومة، ولكن قوام الصورة الكلمات¹ ومن التعريفات التي راعت الجانب الحسي والمعنوي معاً تعريف زكي مبارك حيث يقول في تعريفها بأنها "أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقراً قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد"² غير أن تعدد مصطلح الصورة (فنية، شعرية، أدبية) يدخل القارئ في متاهة تعدد المصطلح. فأى المصطلحات أحق بالاعتماد؟

عرضت بعض الدراسات لهذه الإشكالية وحددت لكل مصطلح من المصطلحات السابقة مدلولاً خاصاً؛ حيث جعلت مصطلح الصورة الشعرية صورة شاملة للقصيدة كلها، فهي صورة وصفية يعمد الشاعر فيها إلى وصف أمر ما وصفا كلياً، ويتناول بهذا الوصف أبعاد الشيء الموصوف بألوانه وحركاته وأشكاله وأبعاده... وأما الصورة البيانية فهي صورة بلاغية تعتمد على التشبيه والاستعارة والكناية، ولها مكانة كبيرة في الشعر، ومع ذلك فهي صورة جزئية تعتمد في جوهرها على العلاقة الثنائية بين طرفين متشابهين وتمثل هذه الصورة أشكالاً من التصوير الفني مع فارق بسيط هو التجربة. وتظل هذه الصورة جامدة لا تدخل في إطار الصورة الفنية ما دامت لا تصور تجربة الشاعر. وأما الصورة الفنية فهي هذه الأشكال كلها مضافاً إليها ذات الشاعر ورؤياه للواقع والفن الشعري³

ومن خلال هذا التفصيل يمكن التمييز بين هذه المصطلحات بأن الصورة الفنية أوسع من جهة الدلالة باعتبار نسبة الصورة إلى الفن الذي يشمل جل الفنون أدباً أو غيره والصورة الأدبية تختص بالأدب شعراً ونثراً. ويأتي مصطلح الصورة الشعرية بمفهوم أضيق

¹ عبد السلام أحمد الراغب: وظيفة الصورة الفنية في القرآن، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط1 1422هـ، 2001م، ص33 بتصرف.

² زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، ط1، 1413هـ، 1993م، ص63.

³ وحيد صبحي كباية: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص25.26 بتصرف.

فهو يقتصر على الشعر دون سائر الأجناس الأدبية باعتباره جنسا أدبيا. وتأتي آخر حلقة في سلسلة هذه المصطلحات وهي الصورة البيانية ذات العلاقة بالبلاغة بمختلف صورها وعناصر تشكلها من تشبيه وكناية واستعارة ومجاز ونحو ذلك.

2- التصوير الفني من خلال آلية التشبيه

نتناول في هذا الفصل الصورة الفنية بأنواعها من تشبيه واستعارة وكناية، وهي آلية من آليات إيصال المعنى ومستوى من مستويات اللغة؛ حيث يعتمد الشاعر براعته في نقل المجرّد في صورة المحسوس أو المحسوس في صورة المجرّد. ويمنح الشاعر من خلال ملكته الشعرية هذه الصور المجرّدة طاقات تعبيرية مليئة بالحياة والحركة، حتى تصير كأنها مرئية محسوسة. ويهدف المبدع من خلال ذلك إلى إصابة غرضين؛ تحقيق المتعة الفنية للمتلقّي، وإصابة الأهداف المعنوية والدلالية بإحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقّي. وإذا كان عنصر الوزن والقافية قوانين ثابتة في الإبداع الشعري فإن التصوير بأنواعه قيمة ثابتة في الشعر والنثر، غير أن ما يميز الشعر أنه لا يكون شعرا إلا بصوره وأخيلته، ونحن نتناول في هذا الفصل ثلاثة أنواع من الصور؛ الصورة التشبيهية والصورة الكنائية والصورة الاستعارية، وهي أشهر آليات التصوير في الشعر العربي القديم والحديث.

والغرض من التشبيه تقريب المعنى وتوضيحه من خلال ذكر عنصرين متقابلين، ماديين أو معنويين اشتركا في صفة أو أكثر. وتأخذ الصورة التشبيهية أبعادا من خلال أساليب التشبيه المعتمدة لدى الشعراء، وتفاوت القيمة الفنية والدلالية للصورة التشبيهية باختلاف أساليب التشبيه، وأحسن هذه الصور وأقواها دلالة وأغزرها معنى هو الصورة التشبيهية البليغة وكذا الصورة التشبيهية الضمنية، فإن أدوات التصوير التقليدية فيهما لا تظهر عادة وهذا سر الجمال في هذه الصور.

وحقيقة التشبيه هو توضيح المعنى من خلال المقارنة بين عنصرين يشتركان في وصف أو أكثر فاق فيه أحدهما الآخر، وهذا ما يشير إليه ابن رشيق حيث يرى أن "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه كَلِيَّةٌ لكان إيَّاه"¹

¹ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص286.

ولا يختلف تعريف المعاصرين للتشبيه؛ فهو عندهم " بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو مقدرة تقرب بين المشبه والمشبه به في وجه الشبه"¹

وتقوم الصورة التشبيهية على مجموعة من الأركان لا تتم الصورة إلا بها، وإلا تحولت الصورة إلى نوع آخر من أنواع البيان، وهذه الأركان هي.

أ - المشبه به: [وهو الأصل]

ب - المشبه: [وهو الفرع] ويسميان طرفا التشبيه.

ج - أداة التشبيه: وهي الكاف أو نحوها، ملفوظة أو مقدرة.

د - وجه الشبه: وهو الصفة أو الصفاة التي تجمع بين الطرفين²

ويُقَسَّم التشبيه إلى أقسام باعتبارات مختلفة لا مجال لذكرها هنا خشية التطويل، غير أن أجود أنواع التصوير ما اتحد أصله بفرعه من خلال الأسلوب البليغ، أو ما كانت فيه الصورة مدرجة ضمنية في الكلام، أو ما قلبت فيه الصورة، فصار الأصل فرعاً والفرع أصلاً وهو التشبيه المقلوب، عدا ذلك فالتشبيه يأتي نمطياً تقليداً مألوفاً، لكنه مع ذلك لا يفقد حسه الفني والجمالي، ويهدف المبدع من خلال آلية التصوير إلى تحقيق جملة من الأغراض الدلالية والجمالية، وعلى قدر ما يتحقق من الجمال والمتعة تزداد قيمة العمل الفني، ولأن التصوير يقتضي وجود نوع من المقارنة بين شيئين اشتركا في صفة من الصفات فإننا نحدد ثلاث صفات هي الشجاعة والمروءة والزهد حتى لا ينتشعب بنا البحث.

أما صفة الشجاعة عند الخوارج فقد أجمع المؤرخون على تميز الخوارج في هذه الصفة التي تبلغ التهور أحياناً. ومصدر هذه الصفة إيمانهم بقضيتهم التي خرجوا من أجلها فكانوا مقاتلين أشداء لم تُلْ لهم قنّاة. ولم يذكر التاريخ أن أسيراً منهم ساوم على رأيه بأي ثمن، أو أنهم رجعوا عن مبادئهم أمام كائن من كان، وإن أحدهم ليسعى إلى قاتله وهو يقول:

﴿ وَعَجِلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَى ﴾ [طه، 84]

ويحاول شعراء الخوارج أن يحاكيوا هذه الصورة على مستوى القصيدة من خلال مقارنتها بالرموز التي تجسد هذه الصفة. فالأسد رمز للشجاعة، وهذه الرمزية متجذرة في الشعور

¹ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية؛ علم المعني - البيان - البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان ص256.

² المصدر نفسه بتصرف.

الجمعي للبشر، ولذلك وظف الخوارج هذا الرمز تعبيراً عن شجاعتهم وإقدامهم من خلال أسلوبية التشبيه البليغ الذي يشي باستواء المشبه والمشبّه به في هذه الصفة، وفي ذلك يقول سميرة بن الجعد.

إِلَى عَصْبَةٍ أَمَّا النَّهَارُ فِإِنَّهُمْ هُمُ الْأَسَدُ عِنْدَ الْحَرْبِ، أَسَدُ التَّهَائُجِ¹

لقد حاول الشاعر إثبات هذه الصفة واختصاص الخوارج بها من خلال اعتماد اليتين أسلوبيتين، الضمير البارز في قوله (هم الأسد) فإن ذكره يدل على التخصيص، وكأنه يقول: هم الأسد دون غيرهم. أو أنه يريد أن يخص الخوارج بهذه الصفة دون غيرها من الصفات الأخرى حتى يتخيل السامع أن ليس للخوارج من الخصال إلا الشجاعة، ثم أكد الصفتين بذكرها مرتين، وهذا التكرار من شأنه أن يرسخ المعنى في نفس المتلقي، وما زاد في جمالية الصورة الفنية مجيء صيغة الجمع (الأسد) ولم يأت هذا الأسلوب اعتباطاً بل فيه إشارة ضمنية إلى ميزة أخرى انفرد بها الخوارج، وهي مفهوم الجماعة أو الوحدة العقدية والوجدانية لحزبهم. وهذا التنوع في التشكيل لا يعني إلا التأكيد على رسوخ هذه المعاني في ذهن الشاعر والذي يحاول بدوره أن يغرستها في وجدان القارئ.

ولا يستتكمف الخوارج على إطلاق هذه الصفة على من استحقها بجدارة من خلال التشبيه التمثيلي الذي يكون فيه طرفاً التشبيه صورتين مركبتين متشابهتين، ويكون وجه الشبه صورة منتزعة من الصورة الأولى. لقد اعترف الخوارج للمهلب بشجاعته حتى قال أحد الخوارج في رثاء نافع بن الأزرق.

وَلَيْنُ مَنِيبًا بِالْمَهْلَبِ إِنَّهُ لِأَخُو الْحُرُوبِ وَلَيْتُ أَهْلَ الْمَشْرِقِ²

إن تشبيه المهلب بالليث هو شجاعة نفسية من الخوارج لا تقل عن شجاعتهم في ساحات الوغى، وهو أيضاً توصيف ضمني للخوارج بالشجاعة، ولعل في ذلك بحث عن مسالك أخلاقية تبرر هزائم الخوارج على يد المهلب.

إن صورة التشبيه التي وظفها الخوارج يمكن الحكم من خلالها على نمطية الصورة التشبيهية عندهم، وهي السمة الغالبة على أسلوبهم في التصوير.

ولا يخرج الكميت عن أسلوب الخوارج في وصف الهاشميين بالشجاعة من خلال إسقاط رمز الأسد بما يمتلكه من الصفات على أئمة آل البيت وبأسلوب التشبيه التمثيلي فالأسد

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص123.

² المصدر نفسه، ص72.

بالجمع والليث بالمفرد كلها آليات أسلوبية تم توظيفها لبناء صورة فنية ترفع تلك الصورة النمطية؛ صورة المستضعفين المضطهدين الذين قضا حياتهم بين السجون والمعقلات أو الاغتيالات السياسية أحيانا.

لقد اعتمد الكميت أسلوب التمثيل في رصد الصورة التشبيهية ليحدث بذلك اتحادا بين صورة الأسد كرمز وصورة الإمام الذي ضرب أروع الأمثلة في الشجاعة والبأس وأحسن من يمكن أن يصور في هذه الصورة الفنية عند الشيعة خصوصا وعند المسلمين عموما الإمامان الجليلان؛ علي بن أبي طالب وولده الحسين، فكلاهما كانت له نفس أبية ترضى الموت تحت ظلال السيوف على أن تعيش في صورة غير الصورة التي دأب الناس على رسمها في أختلتهم، يقول الكميت في بني هاشم وهو بذلك يقصد عليا وآل بيته إطلاقا للفظ العام وإرادة المعنى الخاص.

فَهُمُ الْأَسَدُ فِي الْوَعَى لَا الْوَاتِي بَيْنَ خَيْسِ الْعَرِينِ وَالْآجَامِ
أَسَدُ حَرْبٍ غُيُوثٌ جَدِبَ بِهَالِي لُ مَقَاوِيلُ غَيْرُ مَا أَفْدَامِ¹

لقد نحا الكميت منحى الخوارج في رسم هذه الصورة حذو القذة بالقذة، فقدم الضمير المنفصل الموحى بالاختصاص. وكرر المشبه به مرتين، لكن عاطفة الكميت كانت أقوى وأصدق، وهذا دأب الكميت، فإننا " نجد ذلك في أغلب تشبيهاته التي استقاها من واقعه المعيش، فنراه يكثر من الصيغ المتشابهة التي تتوافق مع مكنوناته العاطفية اتجاه ممدوحه"² ويؤكد الكميت هذه الصورة التي صارت مألوفة لدى المتلقي، حيث يقول الكميت.

إِنْ نَزَلُوا فَالْغُيُوثُ بَاكِرَةٌ وَالْأَسَدُ أَسَدُ الْعَرِينِ إِنْ رَكَبُوا³

إن الصورة التمثيلية هي صورة الهاشميين الذين شبههم الكميت بالغيوث في كثرة المنافع والوجود، ووصفهم- لشجاعتهم- بوصف الأسد في تشبيه جميل تخلى فيه عن العناصر التقليدية للتشبيه معتمدا آلية التمثيل، وما زاد من جمالية الصورة أسلوب التقديم والتأخير، ففي الصورة الأولى قدم الشرط على جوابه، فكان مقتضى التماثل أن يقدم في الشرط الثاني الشرط على جوابه، لكنه خرق أفق التوقع وآخر الجواب ليكون التركيب أدل على المعنى.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص20، 21.

² عباس عبيد الساعدي: الصورة الفنية في شعر الكميت بن زيد الأسدي، مجلة أهل البيت، العدد4، جامعة أهل البيت، كربلاء، ص192.

³ شرح هاشميات الكميت، ص120.

فكانه يقول: إنهم إن ركبوا للحرب فلا يُتوقع منهم إلا أن يكونوا أسودا وبهذا الأسلوب يخرق الكمية أفق اللغة بتقديم جواب الشرط على أدواته في الشطر الثاني مع أن ذلك لا يجوز في عرف النحاة* ولكن بما أن الشاعر يجوز له ما لا يجوز لغيره فقد اقتحم هذا الأفق وصنع لنفسه معيارا لغويا كان له أثر بالغ في تركيب البيت. هذا بالإضافة إلى أسلوب التأكيد الذي رسخ الصورة في ذهن المتلقي. والقيمة الدلالية التي يهدف إليها الكمية هي إقناع القارئ بأن صفة الشجاعة في أفراد بني هاشم هو امتداد لأصل هذه الصفة، وليست شجاعة علي بخافية، فقد أقر بها خصومه قبل أتباعه. وهذا خصمه معاوية يأتيه رجل " في أيام صفين ويقول له: اصطنعني فقد قصدتك من عند أجبن الناس وأبخلهم وأكثهم. فقال: من الذي تعنيه؟ قال: علي بن أبي طالب. فقال: كذبت يا فاجر، أما الجبن فلم يكن قط فيه، وأما البخل فلو كان له بيتان؛ بيت من تبر وبيت من تبن لأنفق تبره قبل تبنه، وأما اللكن فما رأيت أحداً يخطب - ليس محمداً ﷺ - أحسن من علي إذا خطب، قم قبحك الله. ومحا اسمه من الديوان"¹

ومع خوض الزبيريين لكثير من المعارك الطاحنة مع خصومهم من السلطة الحاكمة أو بعض الأحزاب المعارضة كالخوارج، واتصاف زعماء الحزب الزبيري بالشجاعة إلا أن وصف الشجاعة والحرب في شعر ابن قيس جاء ضعيفا في كيفية قليلا في كمة ولعل ذلك بسبب الفترة السياسية القصيرة التي عاشها حزب الزبيريين، أو أن ابن قيس لم يشهد كل المشاهد مع زعمائه ربما باستثناء موقعة الحرة، ولذلك وجدنا في شعره نماذج قليلة جدا في وصف الشجاعة، ووقفنا على ذلك في ثلاثة مواطن؛ مواطنين منهما لبني أمية وموطن واحد للزبيريين، أما في بني أمية فيقول.

إِنْ جَلَسُوا لَمْ تَضِقْ مَجَالِسُهُمْ وَالْأَسْدُ أَسْدُ الْعَرِينِ إِنْ رَكِبُوا²

والشطر الثاني فيه إحالة على بيت سابق للكمية، وهو في هذا النوع من التشبيه يشبه أسلوب الخوارج والكمية في التعميم واستعمال صيغة الجمع في الوصف. أما الموضع الذي

* هذا مما اختلف فيه النحاة؛ فبعضهم منع هذا التقديم لأن "الجزاء لا يتقدم على أدواته. فلا يقال: أتك [بالجزم] إن أتيتني، وأجاز بعضهم بشرط ترك الجزم، فتقول: أتيتك إن أتيتني. ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري 118/5.

¹ حسين بن محمد، الراغب الأصفهاني: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ج1، ص387.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص6.

يصف فيه شجاعة الزبيريين من خلال تقنية التشبيه فقد وصف خيل مصعب وكثرتها مشبها إياها بالفيل، وهي جمع فيل، والغرض هنا تشبيه كثرة جيش الزبيريين بجيوش فارس في عظمتها وكثرتها وقوتها¹ يقول.

كَأَنَّ مُجَفَّاتِ الْخَيْلِ فِيهِ إِذَا مَرَّتْ بَرَّازِيْقًا فَيُؤَلُّ
سَمَوْتَ بِهِمْ إِلَى حَيِّ بَعِيدٍ لَتَفْجَعَهُمْ وَأَنْتَ لَهَا فَعُولُ
وَبَيْنَا أَنْتَ تُوجِفُ مُسْتَهْلًا بِسَاحَةِ أَرْضِهِمْ لَمَعَ الدَّيْلُ²

والخيل المجففات هي التي تحمل التجافيف ومفردها تجفاف، وهو آلة الحرب يلبسها الفرس والإنسان لتقيه. والبرازيق الجماعات؛ قيل جماعات الناس، وقيل هم الفرسان، واحدها برزيق وهو فارسي معرب³ وفي هذه الصورة الفنية آلية أخرى من آليات التصوير وهي الاستعارة التي سنتناول نماذج منها في حينها.

ووظف شعراء المعارضة السياسية آلية التشبيه لرصد صفة من صفات العرب التي تحلوا بها وهي صفة المروءة. ولأن السياسة - قديما - تعني سيادة الناس ورعاية شؤونهم فإن السياسي في ذلك العصر لا يمكن أن يكون سياسيا سيذا مطاعا وحاكما إلا إذا تحلى بحلية المروءة.

والمروءة في اللسان العربي " كمال الرجولية. مرؤ الرجل يمرؤ مروءة فهو مريء على وزن فعيل. وتمراً على وزن تفعّل صار ذا مروءة وتمراً تكلف المروءة"⁴ وحقيقة المروءة " قوة للنفس ومبدأ لصدور الأفعال الجميلة المستتبعة للمدح شرعا وعقلا"⁵ وفي المعاجم المعاصرة تأخذ المروءة المعنى ذاته، ففي المعجم الوسيط " المروءة آداب نفسانية تحمل مراعاتها الإنسان على الوقوف عند محاسن الأخلاق وجميل العادات. أو هي كمال الرجولية يقال: مروءت الأرض مروءة ومروءة حسن هواؤها فهي مريئة، وتمراً فلان، صار ذا مروءة"⁶ وغاية ما ينتهي إليه مفهوم المروءة أنها جماع الفضائل كلها، فهي "خلق الكرام، وأروع ما تحلى به

¹ محمد بن منظور: لسان العرب، ج10، ص14.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص135.

³ المصدر نفسه، 136.

⁴ ابن منظور: لسان العرب، ج10، ص154.

⁵ الجرجاني: معجم التعريفات، ص176.

⁶ المعجم الوسيط، ص 860.

الرجال، وتزيّن به أهل الحجا والكمال، وهي حلية الفضلاء وشيمة العقلاء ونزهة الألباء ومعناها في اللغة يدل على أنها جماع الإنسانية ومنتهاها ولحمة الأخلاق وسداها¹ وما يلفت النظر في أثناء قراءة شعر الخوارج هو تجلي خصال المروءة بصورة عجيبة إن ما يدهش القارئ لشعر الخوارج - رغم ولأئهم المتعصب - هو إطلاقهم صفات المروءة على خصومهم وهذا ما لا نجده عند الأحزاب الأخرى، وفي النماذج التي سنذكرها شواهد على ذلك. فقد كان صراعهم مع المهلب دمويا، وكان المهلب سببا في تقويض أركان حزبهم والقضاء على فلولهم، ومع ذلك لم يُلبس الخوارج ثوب المروءة لأحد من خصومهم سوى للمهلب بن أبي صفرة لما عاينوه من هذه الصفات، ومن النماذج التي نسوقها ثناء الحصين بن مالك أحد أصحاب قطري بن الفجاءة على المهلب، حيث يقول.

عَفُوٌّ عَنِ الذَّنْبِ الْعَظِيمِ كَأَنَّهُ لَمَنْ لَيْسَ يَرْجُو الْعَفْوَ عَنْ ذَنْبِهِ أَبًا²

ولعل القارئ يعتذر للشاعر في هذه الصورة بأنه سار إلى المهلب وصار من أتباعه فهو لذلك يمدحه بمثل هذه الصورة. إلا أن الموقف التالي يؤكد هذه الصورة، حيث شُبّه المهلب بالأب مع بعد المادح عن المهلب وجنده، وذلك كله دليل على مروءة متأصلة في خلق الخوارج وكفى بشهادة قطري بن الفجاءة شهادة حيث يقول..

رُؤْمِنًا بِشَيْخٍ يَفْلِقُ الصَّخْرَ رَأْيُهُ يَرَاهُ رِجَالٌ حَوْلَ رَأْيَتِهِ أَبًا³

والصورة في كلا الموضعين بليغة؛ حذف فيها العناصر التقليدية للصورة التشبيهية حتى استوى الأصل والفرع في الصفة.

والكميت في هاشمياته لم يكن يتخيل النموذج الأكمل للمروءة إلا في بني هاشم ولم يكن يمدح غير الهاشميين، ولأنهم معدن المروءة وأصل كل خلق جميل فإنه ما ترك من خصلة حميدة إلا ألصقها بهم، فهم الغيوث وهم النجوم وهم الهداة الكفاة. يقول الكميت..

إِنْ نَزَلُوا فَالْغُيُوثُ بَاكِرَةٌ وَالْأَسْدُ أَسْدُ الْعَرِينِ إِنْ رَكِبُوا

فهم في حالة السلم يجودون بما عندهم؛ فيقومون مقام الغيث للناس⁴ وليس ذلك إلا مروءة منهم أن لا يُسْتَنْتَى أحد من جودهم كما يعم الغيث جميع الناس. ثم إن تشبيههم بالغيث دون

¹ سيد عاصم علي: المروءة، دار الصحابة للتراث، ط2، 1410هـ، 1990م، ص7.

² إحسان عباس: شعر الخوارج، ص104.

³ المصدر نفسه، 116.

⁴ شرح هاشميات الكميت، 120.

المطر سر جمالي رقيق، ذلك أن " الغيث هو المطر الذي يغيث من الجذب وكان نافعا في وقته، والمطر قد يكون نافعا وقد يكون ضارا في وقته وفي غير وقته"¹ وكأنه أخذ هذا التصوير الفني من القرآن، فهو يحاكي أسلوب القرآن ويوظفه في تشبيه أهل البيت بالغيث دون المطر، وما زاد من جمالية هذه الصورة بناؤها على أسلوب التشبيه البليغ الذي يعني أن (أ = ب).

ومن معاني المروءة التي صورها الكميت صورة وفاء الشيعة للحسين حتى صار ضريحه مزارا، ورمزا للطهر والنقاء، ومصدرا لنزول الخيرات والبركات. لقد حاول الشاعر أن يستجمع أحداث التاريخ والذكريات ليعيد رسم تلك المشاهد عن طريق لملمة أجزاء الحدث المتناثرة كما تناثر القتلى على مسرح الجريمة ليستطيع في النهاية رسم صورة تكاد تكون حسية أكثر من كونها تعبيراً عن مشاعر وأحاسيس، يختصر الكميت تلك المساهد المتعددة فيقول.

قَتِيلٌ كَانَ الْوَلَّهُ النُّكْدَ حَوْلَهُ يَطْفَنُ بِهِ شَمَّ الْعَرَانِينَ رَبِّبٌ²

فالممدوح مقدس وضريحه مزار تلتمس منه البركات وتندر له النذور. وقد يستحيل التعظيم إلى أسطورة بعد الموت، فقد زعمت أساطير العرب أن "أن المرأة المقلاة إذا وطئت قتيلاً شريفاً بقي أولادها"³ وفي هذا البيت نزوع نحو الأسطورة، ويؤكد هذه النزعة ببيت آخر يقول فيه.

وَتُطِيلُ الْمُرَزَّعَاتُ الْمَقَالِي تُ عَلَيْهِ الْقُعُودَ بَعْدَ الْقِيَامِ⁴

ولعل النزعة الأسطورية في هذا الصورة تزيد من جمالها وقيمتها الفنية، فبالإضافة إلى تعدد ملامح الصورة وتشظي عناصرها بين أنماط الطائفين من الوله النكد إلى المكومين في ذكرى مقتل الحسين إلى المقاصد والغاية المتعددة استطاع الكميت أن يصوغ ذلك في بعد أسطوري، مشكلا بذلك صورة فنية بديعة.

¹ الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري: معجم الفروق اللغوية، تحقيق: الشيخ بيت الله بيات، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم، ط1، 1412هـ، ص391.

² شرح هاشميات الكميت، ص85.

³ منصور بن الحسين الآبي: من نثر الدر، ج تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2004م، ج6، ص226.

⁴ شرح هاشميات الكميت، ص34.

ولم يكن زعماء الحزب الزبيري أقل مروءة من خصومهم، لذلك جاء شعرهم معبرا عن الوجدان العربي في باب المروءة. ولم يكن ابن قيس الرقيات ليخرج عن التقاليد الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية السائدة في المجتمع، فتمسك بها في ذاتها، وافتخر بالانتماء إلى هذه البيئة ومدح بها من يمثل رؤيته السياسية. لكن شعره السياسي لم يكن ليرقى إلى المستوى الفني الذي بلغه شعر الغزل.

وتأتي الصورة التشبيهية في شعر ابن قيس لتصور وفاء الشاعر لقيمه وعقيدته السياسية- باعتبار الوفاء مظهرا من مظاهر المروءة- وهو جانب اضطرب فيه الشاعر اضطرابا كبيرا فمن جهة يصور وفاءه لبني الزبير، ولكن مع انقراض دولتهم تحول ولاؤه لنبي أمية مما يطرح تساؤلات حول حقيقة انتمائه للزبيريين ودفاعه عنهم. ولو كان هذا الانتماء صادقا لما تزحج عنه. لكن الجامع بين الانتماءين عند ابن قيس هو انتمائه الحقيقي للقبيلة وليس للحزب السياسي. وبما أن الزبيريين والأمويين كليهما ينتميان إلى قبيلة قريش فلا ضير أن يتحول الولاء من فرع إلى فرع آخر مع ثبات الأصل. وقد جسد ذلك في قصيدته التي مدح فيها قريشا وبيّن منزلتها بين القبائل العربية وأحققتها بالملك والسلطان باعتبار انتسابهم إلى النبي ﷺ يقول عبيد الله بن قيس الرقيات.

إِنْ تُودَّعَ مِنَ الْبِلَادِ قُرَيْشٌ لَا يَكُنْ بَعْدَهُمْ لِحَيِّ بَقَاءُ
لَوْ تَقَفِّي وَتَتَرَكُ النَّاسَ كَانُوا غَنَمَ الذَّنْبِ غَابَ عَنْهَا الرَّعَاءُ¹

وجريا على ما سبق من تشبيهات الخوارج والكميت حذف ابن قيس كل العناصر التي قد توحي بمباينة الأصل للفرع. إن هذا النمط من التشبيه يجعل الفرع متحدا مع الأصل ولولا ما نعلمه من الحقيقة العقلية باستحالة التطابق لكان التشبيه البليغ مقتضيا لذلك على الأقل من جهة العرف البلاغي. والمعنى الذي يرمي إليه الشاعر في البيت الثاني من خلال الصورة التشبيهية أن قريشا " لو ذهبت أو ولّت لأصاب الناس الهلاك والبلاء كما يُفني الذئب الغنم إذا غاب عنها راعيها"² وهذا المعنى يصور ولاء الشاعر الحقيقي. ومدح بني الزبير واضح جلي، لكن بنية القصيدة توحي بأنه ما مدحهم إلا لأنهم من قريش، وهذا يفسر حقيقة تحوله إلى الأمويين باعتبارهم من قريش.

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، 89.

² عمر فاروق الطباع: مواقف في الأدب الأموي، تحليل - دراسة - منتخبات، دار القلم، بيروت لبنان، ط1، 1991، ص125.

وبالعواطف ذاتها ويمستوى الصدق نفسه يصور وفاءه لمصعب ابن الزبير الذي لطاما مدحه بخصال المروءة وصفات الشجاعة. ففي موقف أغاض عبد الملك بن مروان شبه ابن قيس مصعبا بالشهاب في صورة تشبيهية بليغة لولا حكم العقل باستحالة كون المشبه هو عين المشبه به لقلنا أنهما واحد وأن أحدهما قد حل في الآخر حتى صارا حقيقة واحدة يقول ابن قيس في القصيدة ذاتها.

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِنَ اللَّهِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلْمَاءُ¹

وما زاد من بلاغة هذه الصورة أسلوب الحصر بـ (إنما) فكأن مصعب بن الزبير ليس له صفة إلا أنه شهاب من الله. واستنادا إلى هذا الأسلوب صور الشاعر في بيت آخر مصعبا بالبدر فقال.

وَلِدَّتْكَ عَائِشَةُ الَّتِي فَضَلَّتْ أُرُومَ نِسَائِهَا
وَلِدَّتْ أَعْرَ مُبَارِكًا كَالْبَدْرِ وَسَطَ سَمَائِهَا²

فهناك شهاب وهنا بدر، كلها معان نزلت من العالم العلوي، وكأن آل الزبير لا يصلح تشبيههم بالعوالم السفلية.

وبينما يعتمد ابن قيس هذه التقنية في تصوير آل الزبير بالصفات النفسية والخلقية يصور بني أمية بأسلوب آخر هو أقرب إلى الذم إذا ما قيس بأسلوب مدح آل الزبير وهذا ما فهمه عبد الملك من قول ابن قيس الرقيات في مدحه له.

يَعْتَدِلُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرَقِهِ عَلَى جَبِينِ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ³

فبالإضافة إلى وضع إطار تصويري حسي (يعتدل التاج فوق مفرقه) وظف الشاعر أسلوبا تشبيها تقليديا من خلال توظيف أداة التشبيه التي تختلف فيها بلاغة الصورة عن صورة التشبيه البليغ، وهذا ما يقلل من جمالية الصورة وقيمتها الفنية. بينما جاءت صورة مصعب مغايرة تماما لهذه الصورة، وهذا ما يدركه كل من له ذوق ومعرفة بأساليب العرب. وفي مستوى آخر من مستويات التصوير يعتمد شعراء الخوارج إلى الترويج لصفة أخرى من الصفات التي تضي على قادتهم قدرا من الشرعية السياسية، ونعني بهذه الصورة صورة الزهد. إن الرغبة عن الدنيا والرغبة إلى الآخرة حالتان يستلهمهما الشعراء من تعاليم الدين

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، 91.

² المصدر نفسه، ص 118، 119.

³ المصدر نفسه، ص5.

أو من بعض الفلسفات التي انتقلت إلى المجتمع العربي عن طريق المثاقفة. وقد ظهرت هذه الفلسفة عند اليونان؛ فهناك ما يسمى بأولمبياد الروح، وذلك أنه بعد وفاة الفيلسوف الأفلاطوني المحدث أفلاطون (205، 270 ميلادي) قام تلميذه والوصي على إرثه الأدبي فورفوريوس (234 - 305 ميلادي) بحثاً عضو آخر من المدرسة الأفلاطونية المحدثة وهو الثري الروماني كاستريسيوس فيرموس على مرافقته في مسعاه الفكري المحدث وعليهما الذهاب عراة من دون رداء إلى مدرج الألعاب الرياضية ليتنافسا في أولمبياد الروح وقد فهمت هذه الفلسفة بأنها ذلك التأمل في روح الحقيقة الإلهية والتي هي بمثابة عملية توحد مع الإله¹ ولعل فكر الطول والاتحاد في الفلسفة الإسلامية امتداد لهذه الفلسفة. أما الزهد في الفكر الإسلامي فهو منزع سلوكي أخلاقي بغرض السمو بالنفس البشرية وتطهيرها من كل النوازع المادية والارتقاء بها إلى منازل الكمال.

والملاحظ على كل الأحزاب السياسية المعارضة للأمويين أنها تتسم بنزوع صريح للزهد وقد جسدوا ذلك في أشعارهم من خلال تصوير هذه النزعة في قالب فني جميل، ومع أن شعر الزهد في العصر الأموي مثل تيارا مستقلا له أصوله وخصائصه الفنية وله أعلامه إلا أن الشعر السياسي انطبع بشيء من الزهديات والرفائق، وهذا يدل على التركيبة النفسية التي ميزت شعراء المعارضة السياسية خاصة لدى الخوارج، والنماذج التي سنذكرها شاهد على ذلك.

كانت حركة الخوارج حركة دينية ذات نزعة سياسية بسمات زهدية، وعامة شعرهم ينبع من سراج واحد ويصبُّ في وعاء واحد، وساعدهم في ذلك صدقهم الفني وثباتهم على مبادئهم من جهة، وتنوع العناصر المشكلة للصورة الفنية في مقام الزهد من جهة ثانية. على أن حقيقة الزهد ليست مظهرا وشكلا إنما هي عند أرباب السلوك " الزهد في الحرام لأن الحلال مباح من قبل الله تعالى"² ولعل هذا المعنى هو الذي فهمه الخوارج، وهو الذي يصوره قطري بن الفجاءة في موعظته لسميرة بن الجعد الذي أصبح جليسا للحاج حيث يقول.

¹ ريتشارد فين: الزهد في العالم الإغريقي - الروماني، ترجمة: علي اللو، ناجح شاهين، مراجعة: عمر الأيوبي

هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 1433هـ، 2012م، ص23 بتصرف.

² المصدر نفسه، ص23.

فَإِنَّ الَّذِي قَدْ نَلْتِ يَفْنَى وَإِنَّمَا حَيَاتُكَ فِي الدُّنْيَا كَوَقْعَةِ طَائِرٍ¹

ففي آخر البيت صوة تشبيهية رائعة، حيث صور الشاعر سرعة انقضاء الدنيا بوقعة الطائر وذلك يعني أن الدنيا " سريعة الزوال لأن الطائر سريع التنقل ولا يثبت في المكان"² والطيور هنا لفظ عام أريد به الخاص، فليس كل الطيور سريعة الوقوع على أرزاقها بل هناك طيور لا تغادر الأرض، والنوع المقصود هنا هو تلك الطيور الجارحة التي تقضي جل وقتها محلقة في السماء فإذا رأت فريسة انقضت عليها في سرعة فائقة. فالصورة تتضمن معنيين سرعة انقضاء الدنيا كوقعة الطير، وتشبيه للخارج بالعفة والترفع عن سفاف الأمور كما تعيش الطيور الجارحة في عالمها الخاص. وكلما تعددت أغراض الصورة التشبيهية زادت جماليتها وعظم أثرها في نفس المتلقي.

وحلاوة الذكر لمن عايشها تنسي مرارة الدنيا، من أجل ذلك حاول شعراء الخواج نقل تلك الصور النفسية والوجدانية بكل أبعادها حتى يتفاعل القارئ معها تفاعلا إيجابيا، وهذا ما صوره عمرو بن الحصين العنبري حيث يقول.

متأوهون كأنّ جمرَ غُضَاً للخوف بين ضلوعهم يسري
تلقاهم إلا كأنهم لخشوعهم صدروا عن الحشرِ
فهم كأنّ بهم جوى مرضٍ أو مسهم طرّف من السحر³

إن كل بيت من هذه الأبيات يتضمن صورة تشبيهية مغايرة للتي قبلها، وعلى الرغم من أن نمط التصوير جاء تقليديا إلا أن محاولة رسم ملامح الصورة النفسية عند الخواج حال تلبسهم بالذكر أعطى الصورة بعدا جماليا ودلاليا. إن التنويع في الأسلوب يؤدي حتما إلى التنويع في أبعاد الصورة والتعدد في الدلالة، أما البيت الأول فالصورة فيه تحكي صفة الخوف عند الخواج وشدة تأوّههم عند الذكر، حتى كأن نارا أوقدت بين ضلوعهم. وليبيان استمرار هذا الشعور عمد إلى استعمال جمر الغضا، وهو أكثر إحراقا وأطول اشتعالا لأن الغضا " شجر من الأثل خشبه من أصلب الخشب وجمره يبقى زمانا طويلا لا ينطفئ"⁴

¹ إحصان عباس: شعر الخواج، ص120.

² علي جفال: الخواج، تاريخهم وأدبهم، ص119.

³ إحصان عباس: شعر الخواج، ص224.

⁴ المعجم الوسيط، ص655.

وفي البيت الثاني صورة أخرى اختلف مصدرها عن الصورة الأولى، حيث صور الشاعر الخوارج وخشوعهم بمن عاين الآخرة وأهوالها، وهي صورة مقتبسة من القرآن الكريم، حيث صُوِّرَتْ أهوال المحشر بكل تفاصيلها، من ذلك قول الله تعالى: ﴿ فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَىٰ شَيْءٍ نُّكْرٍ خُشَعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ مَهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِيرٌ ﴾ [القمر، 8.7.6] أو قول الله تعالى: ﴿ يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَىٰ نُصْبٍ يُوفِضُونَ خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرَاهَهُمْ ذُلَّةً ذَلِكَ الْيَوْمَ الَّذِي كَانُوا يُوعَدُونَ ﴾ [المعارج، 44.43]. وهذا ما يزيد من جمالية التصوير، لأن التصوير الفني في القرآن أبلغ من كل تصوير.

وفي البيت الثالث صورة أخرى، ذات وجهين متغايرين؛ الوجه الأول من الصورة في قوله: (كأن بهم جوى مرض) وكلمة (جوى) آفاق دلالية واسعة. وهذا اللفظ يمنح الصورة بعدا خياليا واسعا حملته كلمة (جوى) يقول ابن فارس: " الجيم والواو شيء واحد يحتوي على شيء من جوانبه. فالجوى جوى السماء، وهو ما حنا على الأرض بأقطاره، وجوى البيت من هذا"¹ ولعل هذه هي الدلالة الأصلية للكلمة، ثم توظف بعد ذلك لتصوير المعاني ذات الدلالات الواسعة، قال ابن منظور: "والجوى الحُرْقَة وشدة الوجْد من عشق أو حُزن"² فالقاعدة التي بنيت عليها هذه الصورة إما أنها شدة الحزن خوفا من عذاب الله، أو شد الشوق للقائه ولقاء الأحبة والإخوان، والوجه الثاني في قوله: (مسهم طرف من السحر) وصف لظاهر الخوارج وباطنهم، لأن السحر أحيانا يؤدي إلى الجنون وهذا ما أراده الشاعر في وصف الخوارج بأنهم مسحورون. فإن ما يسمى بسحر الجنون له بعض الأعراض، وهي التي يقصدها الشاعر. ومن أبرز أعراض هذا السحر " الشرود والذهول وشخص البصر وعدم الاهتمام بالمظهر، ويصل الأمر أحيانا إلى أن ينطلق المسحور على وجهه لا يدري أين يذهب"³ فالشاعر يشبّه أصحابه بالذهول والغيبية عن عالم المشاهدة إما خوفا وإما شوقا، وهذا أمر معلوم عند أهل التصوف والزهد.

¹ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، 423/1.

² محمد بن منظور: لسان العرب، 157/14.

³ وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتار في التصدي للسرحة الأشرار، مكتبة الصحابة، جدة، ط3، 1412هـ.

1992م، ص154.

والزهد منهج حياة عند آل البيت، وهذا ما حفز الكميت على تناول الغرض بطريقتين الأولى انتقاده لمظاهر الزهد المزيف الذي يُظهِر صاحبه في صورة متناقضة بين المظهر والمخبر. والثانية تصوّر المسلم للدنيا وسرعة انقضائها، وكأنه يشير ضمناً إلى عدم الحاجة لذكر زهد بني هاشم لأنه منهج حياة ساروا عليه واقتبسوا ملامحه من سيرة النبي ﷺ أما الجانب الأول فقد انتقد فيه ظاهرة التدين المغشوش حيث يخالف المظهر المخبر يلخص هذه الصورة في قوله.

كَلَامُ الْهُدَاةِ النَّبِيِّينَ كَلَامُنَا وَأَفْعَالُ أَهْلِ الْجَاهِلِيَّةِ نَفْعُلُ¹

هذه صورة من أبلغ الصور الفنية، لأنها تتأسس على عنصرين كان لهما الأثر البالغ في روعة التصوير، العنصر الأول هو التشبيه البليغ، فأصل التشبيه (كلامنا ككلام الأنبياء وأفعالنا كأفعال أهل الجاهلية) فلما حذف أداة التشبيه أوهم الشاعر المطابقة بين الأصل والفرع، والعنصر الثاني هو أسلوب التقديم والتأخير وهي صناعة لغوية لها أثر في رسم الملامح الجميلة للصورة الفنية، وهذا الذي زاد من روعة التشبيه وبلاغته، فقد نقل المشبه به إلى صدر الكلام ووضع المشبه في عجزه حتى ليخيل للقارئ أن التشبيه مقلوب، لكنه تشبيه بليغ وصورة فنية في غاية الروعة. وما يزيد من جمال الصورة هو استعمال ضمير الجمع المتكلم حتى يتوهم القارئ أن التدين المغشوش ظاهرة طغت على المجتمع الإسلامي برمته ولعل الشارح لم يوفق في حمل الكلام على إرادة "بني مروان الذين يتكلمون بالحق ويأمرون به ويفعلون خلاف ذلك"² إذ أن الأصل أن يُحْمَل الكلام على ظاهره بلا تأويل، ثم إن الكميت لا يحتاج إلى التلميح، لأنه يصرح بعد ذلك بذكر بني أمية دون موارد، ويشهد لهذا قوله في البيت الثاني من هذه القصيدة.

وَهَلْ أُمَّةٌ مُسْتَيْقِظُونَ لِرُشْدِهِمْ فَيَكْشِفُ عَنْهُ النَّعْسَةَ الْمَتْرَمَلُ³

وخلاصة ذلك أن الكميت أراد من خلال هذه الصورة أحد معنيين؛ فإما أنه ينتقد ظاهرة سلبية عامة لا يقتصر وجودها على الأمويين وحدهم، وإما أنه أراد معنى سياسياً وهو أن ولاء المجتمع لآل البيت ولاء شكلي، فهم يحبون آل البيت لكنهم لا يجروون على الدفاع عن حقهم في السلطة. ولعله استوحى هذه الصورة من مقتل الحسين، فإنه لما خرج إلى

¹ شرح هاشميات الكميت، 148.

² المصدر نفسه.

³ المصدر نفسه، 147.

العراق نزولا عند رغبة أهلها "لقي الفرزدق في الطريق فسأله عن أمر الناس وما وراءه؟ فقال الفرزدق: قلوب الناس معك وسيوفهم مع بني أمية، والقضاء ينزل من السماء والله يفعل ما يشاء"¹

وأما الجانب الثاني فهو الذي ينطق فيه الضمير المسلم الذي أصابه داء الغفلة فانغمس في شهوات الدنيا، وقد وظف الكميّ لهذا الغرض صورة تشبيهية أصاب بها كبد المعنى حيث يقول.

نُعَالِجُ مُرْمَقًا مِنَ الْعَيْشِ فَانِيًا لَهُ حَارِكٌ لَا يَحْمِلُ الْعِبَاءَ أَجْزَلُ
كَحَالَتِهِ عَنِ كُوعِهَا وَهِيَ تَبْتَغِي صِلَاحَ أَدِيمٍ ضَيَّعَتْهُ وَتَعْمَلُ²

إن استعمال ضمير الجمع هو جزء من الصورة الفنية، وقد نطق الشاعر عن ضمير إنساني، لأن الفناء لا يقتصر على المسلم فقط. وساق الشاعر هذا المعنى في البيت الأول ثم ضرب له مثلا ضمّنه صورة فنية جميلة أضافت قيمة فنية للكلام، فالمعنى الذي أراده الشاعر في البيت الأول أننا "نعالج عيشا قد رقّ كجلد قد دُبغ فهو يخلّق سريعا، فكذلك هذا العيش يفنى عاجلا³ والمُرْمَقُ: الرقيق، يقال: ارمق الشيء إذا قل ما عنده"⁴ ثم يضرب لهذا المعنى مثلا، حيث صور فساد الدنيا وسرعة انقضائها بامرأة "تضع الأديم على يدها وتأخذ ما عليه من الوسخ وتبلّهُ ثم تتركه حتى يفسد ثم تريد إصلاح ما أفسدته"⁵ وخلاصة هذه الصورة أن الدهر "دهر فاسد ذهب خيره وبقي شره فنحن نداويه"⁶ كهذه المرأة التي تحاول إصلاح الأديم بعد أن أفسدته.

وإذا كان عبيد الله بن قيس متغزلا بارعا فإن وجود صفة الزهد في شعره نادرة بل لا تكاد تذكر، ذلك أن ما عُرف به الشاعر من الغزل والتشبيب بالنساء يتنافى مع حقيقة الزهد التي تتلخص في ترك الحرام. ومع تتبّعنا لشعر السياسية في ديوان ابن قيس الرقيات فإننا لم نعثر على أي صور تشبيهية تتعلق بالزهد، وقد أشرنا في بداية البحث أن شعر السياسة عند

¹ إسماعيل ابن كثير: البداية والنهاية، 166/8.

² شرح هاشميات الكميّ، ص 149.

³ المصدر نفسه، ص 149.

⁴ المصدر نفسه.

⁵ المصدر نفسه، ص 150/149 بتصرف.

⁶ المصدر نفسه.

عبيد الله بن قيس الرقيات هو الحلقة الأضعف في شعر المعارضة السياسية، كما أن حزب الزبيريين كان الحلقة الأضعف في أحزاب المعارضة السياسية.

3- جمالية الصورة الكنائية

الكناية فن التلاعب بالكلمات والانزياح بها إلى معان ودلالات بعيدة تحتاج إلى قارئ نموذجي يكشف غوامض النص ويقف على التعدد الدلالي والتنوع الجمالي. وسر الجمال في الصورة الكنائية هو تجاوز المعنى الظاهر إلى معان مضمرة بطريقة غير معهودة في الكلام بما يستلزم قراءة ما بين السطور وتحريك السياقات الراكدة ليتبين المعنى وتتكشف ملامح الصورة في التعبير، وأما سرها من جهة الدلالة فهو غموض وعمق في العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد الذي يراد الوصول إليه من هذا الانزياح. إن هذه العلاقة غير لازمة على سبيل القوانين الطردية، فقد يراد المعنيان معا والنسبة بينهما متساوية، كقول الله تعالى: ﴿ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَىٰ مَا أَنفَقَ فِيهَا ۖ ﴾ [الكهف، 42] فالحسرة والندامة صفتان مجردتان صورهما التعبير القرآني في صورة حسية من خلال أسلوب الكنائية، لكن هذا الأسلوب لا يلغي أحد المعنيين، بل يحتمل أنه أراد بتقليب اليدين تصوير شدة التأسف والحسرة ولو لم يكن هناك حركة باليدين، ويحتمل وجود الحقيقة التجريدية مع الحقيقة المادية، يعني اجتماع الندامة مع تقليب الأكف، وقد يُعدّل عن المعنى الأصلي إلى معنى آخر، فيلغى المعنى الأصلي ليحل محله معنى آخر تدل عليه قرائن تحفه.

والكناية في اللغة تعني عدول المتكلم من لفظ إلى آخر لغرض. وفي معجم مقاييس اللغة يقول ابن فارس: " الكاف والنون والحرف المعتل يدلُّ على تورية عن اسم بغيره يقال: كَنَيْتُ عن كذا. إذا تكلّمت بغيره مما يُسْتَدَلُّ به عليه. وَكَنَوْتُ أيضاً ¹ " ولعل ابن فارس لم يفرق بين الكناية والتورية على الأقل من جهة الدلالة اللغوية " وقد خلط قسم من اللغويين بين الكناية وبين التورية مع ما بينهما من فارق ² وعلى هذا سار ابن منظور في لسان العرب حيث يقول: " الكنى جمع كُنْيَةٍ من قولك كَنَيْتُ عن الأمر وَكَنَوْتُ عنه إذا ورّيت عنه بغيره.. وقد تَكَنَّى: أي تَسَتَّرَ، من كَنَى عنه إذا ورّى ³ "

¹ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، 113/5.

² محمد جابر فياض: الكناية، دار المنارة، جدة السعودية، ط1، 1409هـ، 1989م، ص8.

³ ينظر: لسان العرب 233/15.

أما الكناية في الاصطلاح فقد عرّفها جمهور البلاغيين بأنها " لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"¹ [الأصلي] ويقال في تعريفها أيضا بأنها: "اللفظ المستعمل فيما وُضع له في اصطلاح التخاطب للدلالة على معنى آخر لازم له أو مصاحب له، أو يشار به عادة إليه لما بينهما من الملازمة بوجه من الوجوه"² ويقسم علماء البلاغة الكناية إلى ثلاثة أقسام باعتبارات مختلفة. أ- باعتبار المكنى عنه.

- كناية عن صفة. وهي التي يستلزم لفظها صفة، مثل (كثير الرماد) للكريم.
- كناية عن موصوف. وهي التي يستلزم لفظها ذاتا أو مفهوما، كأن يوصف القلب بأنه موطن الحب، أو موطن الحقد أو موطن الكتمان.
- كناية عن نسبة. هي التي يستلزم لفظها نسبة بين الصفة وصاحبها المذكورين في اللفظ حيث يصرح المتكلم بالصفة وصاحبها، لكنه لا يعقد بينهما علاقة مباشرة بل يعتمد إلى نسبة الصفة إلى شيء له اتصال بصاحبه، مثل.

إِنَّ السَّمَاحَةَ وَالْمُرْوَةَ وَالنَّدَى فِي قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ³

والمعنى أن الجود يسير حيث يسير⁴

ب- باعتبار القرب والبعد في المعنى.

- كناية قريبة. وهي ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه والمعنى المنتقل إليه، مثل.

طويلُ النَّجَادِ رَفِيعُ الْعِمَادِ سَادَ عَشِيرَتَهُ أَمْرَدًا⁵

- كناية بعيدة. وهي ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطة أو بوسائط، مثل: فلان كثير الرماد، كناية عن المضياف، والوسائط هي الانتقال من كثرة الرماد إلى كثرة الإحراق ومنها كثرة الطبخ، ومنها إلى كثرة الضيوف، ومنها إلى المطلوب وهو المضياف الكريم⁶

¹ علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، 1999، ص125.

² البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص127.

³ ديوان زياد الأعجم، جمع وتحقيق: يوسف حسين بكار، دار المسيرة، ط1، 1403هـ، 1983، ص49.

⁴ الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص88. بتصرف.

⁵ ديوان الخنساء، تحقيق: حمدو طماش، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1425هـ، 2004م، ص31.

⁶ السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص288.

ج- باعتبار الوسائط.

الوسائط عبارة عن وسائل مساعدة للقارئ كي يصل إلى المعنى المطلوب، والوسائط متعددة نذكر منها¹ التلويح والإشارة والرمز وغير ذلك، وليس هذا مجال تفصيلها. والكناية في الأدب تتجاوز المستوى اللغوي البسيط إلى المستوى التركيبي المعقد الذي يضع المتلقي في مستوى ذهني متوثب، ينقض على المعاني البديلة بعد أن تصبح المعاني الحقيقية بديهيات، ولهذا كانت وظائف الكناية متعددة، فهناك القيم الجمالية المستهدفة وهناك القيم الدلالية التي يحيل عليها الأسلوب الكنائي " فالكناية وسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع، ولها دور بارز في شحذ الأسلوب وتعميق الفكرة، فتضفي على الإبداع الشعري جمالا أخذًا وسحرًا حلالًا، تسترعي الانتباه وتسترق الأسماع وتهز الأبواب فتتهز الأنفس لجمالها وتتحرك الأحاسيس مفتونة بعذوبتها وملاحظتها"² ويمكن تحديد وظيفتين أساسيتين للكناية.

أ- " وظيفة سطحية. وهي وظيفة بناء المعنى الكنائي كما أورده المنجز.

ب- الوظيفة العميقة. وهي المعنى المضمّر الذي يمثل غرض الشاعر"³

وعلى العموم فإن الكناية تعطي المتلقي الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيّها برهانها، وتضع المعاني في صورة المحسوسات. ولا شك أن هذه خاصية الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو لليأس بهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه واضحًا ملموسًا⁴

جاءت الكناية في شعر الخوارج بسيطة يسيرة غير متكلفة، وأبرز المعاني التي وظف لها شعراء الخوارج الصورة الكنائية تلك المعاني التي ترتبط بالتدين والشجاعة والشهادة والمواقف السياسية، إذ إن عامة شعرهم ينحو هذا المنحى. والأمثلة التي بين أيدينا لا تخرج عن هذه القضايا، غير أن ما زاد من قيمة الصورة الكنائية فنياً وجمالياً عند شعراء الخوارج هو

¹ ذكر هذه الوسائط الأزهر الزناد في كتابه: دروس في البلاغة العربية في باب الكناية، وذكرها عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني في كتابه: ابلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها.

² يوسف بن أبي بكر، أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة بغداد، ط1، 1402هـ، 1982م، ص638.

³ رابع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص191.192.

⁴ السيد أحمد الهاشمي: جاهر البلاغة، 293 بتصرف.

البساطة وعدم التكلف والتعقيد من جهة، والصدق الفني والإيمان الراسخ بقيمهم ومبادئهم التي نهضوا من أجلها من جهة أخرى. وإذا ما أخذنا صورة التدين والزهد في شعر الخوارج أسعفتنا النماذج والروايات في رسم الملامح العامة لهذه الصورة، فقد نقل بعض من عاصرهم أن مخايل الزهد وشدة العبادة بادية على مظاهرهم. يقول ابن عباس: " دخلت على قوم لم أر قوما قط أشد اجتهادا منهم، أيديهم كأنها ثفن الإبل، ووجوههم معلّمة من أثر السجود"¹ ومن ساوره الشك في حقيقة هذه الصورة فليقرأ أشعارهم، كقول عمرو بن الحصين يصور رقة قلوبهم في حالة الذكر حيث يقول.

إِلَّا تَحِيَّهُمْ فَإِنَّهُمْ رُجُفَ الْقُلُوبِ بِحَضْرَةِ الذِّكْرِ²

إن أسلوب الكناية واضح في هذا البيت، ذلك أن حركة القلب غير واردة لأن الشاعر لم يطلع على قلوبهم، لكنه عبر عن شدة تأثرهم وخوفهم بصورة حسية، حيث ألقى المعنى في صورة للقلب يرتجف من شدة الخوف، ومع أنه لم يطلع على قلوبهم فإن القرائن الظاهرة تحيل على ما استكن في قلوبهم، وهي القرائن ذاتها التي تصرف اللفظ عن معناه الحقيقي إلى معنى الكناية. فكان تصوير ارتجاف القلوب كناية عن شدة انفعالهم بحالات الذكر ومجالس العبادة.

شكلت صورة قريش وبنو الزبير وبنو أمية مصدرا غنياً للصورة الكنائية عند ابن قيس الرقيات في شعره السياسي. وقد جاءت الصورة الكنائية في غاية الجمال باعتباره من أصحاب الصناعة الفنية، ففي حديثه عن قريش خالف بن قيس مذهبه في التشبيب والغزل فتراه يصف نساء قريش بأحسن الصفات، ويلبسهن أروع الصور الكنائية، ومن ذلك قوله فيهن.

لَا يَبْعَنُ الْعِيَابَ فِي مَوْسِمِ النَّأْسِ إِذَا طَافَ بِالْعِيَابِ النَّسَاءُ³

فذكر البيع في البيت معنى ثانويًا لم يكن الشاعر يرمي إليه، ولكنه أراد معنى آخر بعيدا وهو ما تتميز به نساء قريش من الشرف والحسب، حيث يمنعهن حسبهن أن يمارسن ما يمارسه النسوة عادة من بيع وشراء وصخب بالأسواق ومخالطة للرجال. وفي مدحهن بهذه

¹ عبد الرزاق بن همام الصنعاني: مصنف عبد الرزاق، تحقيق: حبيب الرحمن الأعظمي، المكتب الإسلامي بيروت لبنان، ط2، 1402هـ ج10، ص157.

² إحسان عباس: شعر الخوارج، ص224.

³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص88.

الصورة مدح لرجال قريش، فإن الرجل منهم يكفي امرأته مؤنتها ويغنيها عن طلب أسباب العيش، كل هذه المعاني أوردها الشاعر في صورة من الكناية الجميلة. وفي مقام آخر يصور قريشا في ترف من العيش ورغد من الحياة قد تهيأ لهم كل أسباب الدعة والسكون، فكأنه يقتبس هذا المعنى من قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ نُمْكِّنْ لَهُمْ حَرَمًا آمِنًا يُجَبَىٰ إِلَيْهِ نَمَرَاتٌ كُلُّ شَيْءٍ رِزْقًا مِن لَدُنَّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ﴾ [القصص، 57] يقول ابن قيس الرقيات.

وَهُمُ الْمُحْتَبُونَ فِي حُلِّ الْيُمِّ نَةً فِيهِمْ سَمَاحَةٌ وَبَهَاءٌ¹

والحلل جمع حلة "وهي الثوب الجيد غليظا أو رقيقا، أو ثوب له بطانة، أو ثوبان من جنس واحد، أو ثلاثة أثواب، وقد تكون قميصا وإزارا ورداء"² وهي من أجود الثياب ومن كان هذا شأنه في ملبسه فلا شك أنه منعم في معيشته، وليس هذا النعيم شكليا فقط بل هناك نعيم نفسي يدل عليه ما يظهر من السماحة والبهاء على وجوههم. وحين يمدح ابن قيس الرقيات مصعب ابن الزبير يصوره في صورة البدر في ليلة اكتماله ولا يرضى له إلا ذلك، يقول في مدحه.

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِنَ اللَّهِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلْمَاءُ³

وهذا كناية عن جمال الوجه ونوره وإضافة الشهاب إلى الله يوحي بمصدر هذا النور والجمال الذي يتوشح به مصعب، فليس يقصد بذلك جمال البشرة، وإنما يريد نور الصلاح والتقوى والورع الذي يلبسه الله من شاء من عباده. وفي موضع آخر يصوره بصورة أعمق وأجل من مجرد الجمال الخلقى. فإن مصعبا عند أتباعه مصدر للعز والأمن والسيادة وقد جمع الشاعر في بيتين أشنات هذه الصورة في قوله.

فَإِنْ يَهْلِكُ فَجَدُّكُمْ شَقِيٌّ وَعَيْشُكُمْ وَأَمْنُكُمْ قَلِيلٌ
وَإِنْ يَعْمرُ فَإِنَّكُمْ بِخَيْرٍ عَلَيْكُمْ مِنْ نَوَافِلِهِ فَضُولُ⁴

¹ المصدر السابق، ص94.

² المعجم الوسيط، ص235.

³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص91.

⁴ المصدر نفسه، 133.

لكأن مصعباً هو مصدر الحياة وأكسير السعادة على ما صوره الشاعر، فبقاؤه سبب للعيش الرغيد، وذهابه سبب كل شقاء. غير أن هذا كله ليس على الحقيقة، وإنما هو تصوير كنائي لمنزلة مصعب بن الزبير عند أصحابه، حتى وكأنه مصدر حياتهم. وحين ينتقل الشاعر إلى مدح بني أمية يصور عبد الملك بهذه الصورة.

خَلِيفَةُ اللَّهِ فَوْقَ مَنْبَرِهِ جَفَّتْ بِذَلِكَ الْأَقْلَامُ وَالْكَتُبُ¹

وكان المعنى واللفظ مستوحيان من نصوص دينية تشير إلى إحكام القضاء والقدر { .. رُفِعَتِ الْأَقْلَامُ ، وَجَفَّتِ الصُّحُفُ }² وكان الشاعر من خلال هذه الصورة يريد أن يثبط عزيمة المعارضين، وأن الاعتراض على حكم بني أمية لا يجدي، لأن ذلك قضاء كوني من الله. وليس هناك قلم جف ولا صحف رفعت، وإنما جاء ذلك كله في صورة من الكناية اللطيفة التي تقرر أن الأمر صائر إلى ما قدر الله تعالى، وربما كان هذا البيت أجود ما مدح به ابن قيس عبد الملك، لأنه يضيف على خلافته شرعية دينية تستند إلى عقيدة القضاء والقدر الذي لا يتغير ولا يتبدل.

وأما في شعر الشيعة فقد ملك حب بني هاشم على الكمية نفسه وكيانه فشدًا بأجمل الصور والمعاني تدنيا وقرية يتقرب بها إلى الله تعالى، وقد صور الكمية بأسلوب الكناية كرم بني هاشم وعلمهم وشجاعتهم، ووصف خصومهم السياسيين وانتقد ممارساتهم. أما حبه لهم فيقول فيه الكمية.

**إِلَى النَّفْرِ الْبَيْضِ الَّذِينَ بِحُبِّهِمْ إِلَى اللَّهِ فِيمَا نَابَنِي أَتَقَرَّبُ
خَفَضْتُ لَهُمْ مَنِّي جَنَاحِي مَوَدَّةٍ إِلَى كَنَفِ عَطْفَاهُ أَهْلٌ وَمَرْحَبُ³**

ففي كل بيت من البيتين صورة كنائية، أما الأولى في قوله (إلى النفر البيض) فيقصد بني هاشم، ووصفه لهم بالبيض له دلالتة ورمزيته، فلربما قصد الإشارة إلى بياض الوجوه يوم القيامة كما في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ﴾ [آل عمران، 106] فوصفهم بالبيض من هذا الجانب، أو أن المراد بالبيض دلالة أخرى، فعند الصوفية مثلاً يفسر اللون الأبيض تفسيرات عجيبة، ففي قوله تعالى: ﴿ حَتَّى يَبَيِّنَ لَكُمْ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ﴾ [البقرة، 187] " فالخيط الأبيض هنا له دلالة الوضوح من كونه

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص5.

² محمد بن عيسى الترمذي: الجامع الصحيح سنن الترمذي، ج4، ص667، حديث رقم 2516.

³ شرح هاشميات الكمية، ص45، 47.

حدًا فاصلا بين الظلمة ووضوح النهار"¹ ولربما أشار من خلال الصورة الكنائية إلى وصفهم بالبياض دلالة على وضوح مذهبهم ووضوح سيرتهم وبعدهم عن كل شبهة وغموض. ولربما قصد إلى أنهم يمثلون حدا فاصلا بين الهداية والضلال والحق والباطل كما مثل الخيط الأبيض حدا فاصلا بين ظلام الليل وضياء النهار. كل هذه المعاني محتملة، ومن هنا كانت هذه الكناية من أجود الكنايات لأنها من النوع الذي لا يُتَوَصَّلُ إلى حقيقته إلا من خلال بحث واجتهاد، وفي البيت الثاني كناية أخرى خص الشاعر بها نفسه حيث عبر عن حبه لبني هاشم حتى كأنهم أهله وذووه، إن التعبير بهذه الصورة لا يعني فقط مجرد الحب العميق بل أيضا الطاعة والبر والإخلاص، وذلك أن اقتباس آية وردت في سياق معين ثم توظيفها في سياق آخر يحيل هذا التوظيف إلى السياق الأصلي ولا يمكن قراءتها بمعزل عن سياقها الذي وردت فيه. وسياق هذه الآية في القرآن جاء في معرض الأمر ببر الوالدين، فتعبير الكمية بهذه الصورة يقتضي وجود البر والمودة والطاعة وغير ذلك مما يستلزمه بر الوالدين. ولم يكن الشاعر يقصد حقيقة اللفظ من خفض الجناح وإنما جعله صورة كنائية يتوصل بها إلى هذا المعنى العميق وهذه القيمة الفنية البليغة.

وأما علمهم فيكفي فيه مدحا أن العلم مدينة وأن إمامهم الأكبر علي بن أبي طالب هو باب هذه المدينة على ما استفاض من الروايات عندهم وعند غيرهم من أهل السنة "عن ابن عباس رضي الله عنهما قال: قال رسول الله ﷺ { أنا مدينةُ العلمِ وعليٌّ بابُها، فمن أرادَ العلمَ فليأتِ البابَ }² يستند الكمية إلى هذا المرجع ليرسم صورة لبني هاشم يوضح فيها مكانتهم العلمية بين الناس فيقول.

إِذَا ادْلَمَسَتْ ظُلْمَاءُ أَمْرَيْنِ جِنْدِسٍ فَبَدَّرَ لَهُمْ فِيهَا مُضِيءٌ وَكَوْكَبٌ
وَإِنْ هَاجَ نَبْتُ الْعِلْمِ فِي النَّاسِ لَمْ تَزَلْ لَهُمْ تَلْعَةٌ خَضْرَاءُ مِنْهُمْ وَمَذْنَبٌ
لَهُمْ رُتَبٌ فَضَّلَ عَلَى النَّاسِ كُلِّهِمْ فَضَائِلُ يَسْتَعْلِي بِهَا الْمُتَرْتَبُ³

¹ ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق سوريا، ط1 2012، ص101.

² محمد بن عبد الله، الحاكم النيسابوري: المستدرک على الصحيحين، ج3، ص137، حديث رقم 4637، وقد حكم المحدث الألباني على هذا الحديث بأنه موضوع كما في سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، ج6، ص518.

³ شرح هاشميات الكمية، ص 79، وقوله: ادْلَمَسَتْ. أي اشتدت ظلمتها، والجندس: الظلمة، والجمع جنداس. هذا في الهاشميات، أما في الديوان فبالحاء وليس بالجيم، (حنادس)

فترى الشاعر يَكْنِي عن غزارة علم بني هاشم بمجرى المياه الذي يصب في تلة خضراء كثيرة النبت¹ فإذا قل العلم بين الناس وجدت لبني هاشم مراتب عالية، وتشبيه العلم بكثرة النبات من خلال أسلوب الكناية تأكيد على مدى انتفاع المسلمين بعلم آل البيت الذي خصهم الله به دون سائر المسلمين على ما يراه الشيعة.

4- التصوير الاستعاري وأثره في المعنى

الاستعارة طريقة من طرق الانزياح باللغة إلى معان ثانوية بواسطة علاقة ما بين المستعير منه والمستعار له، وهي من الأساليب الفنية التي برع فيها الشعراء قديماً وحديثاً ويتناولها علماء البلاغة في مبحث المجاز بالنظر إلى العلاقة الوطيدة بينهما.

يرى ابن الأثير أن الاستعارة المجازية مأخوذة من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئاً من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة أو علاقة، ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئاً... وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشئيين في نقل الشئ المستعار من أحدهما إلى الآخر..²

وفي عرف البلاغيين تعني الاستعارة "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"³ فالاستعارة تقوم على أصل وفرع يربط بينهما لفظ خاص بالأصل يستعار للفرع لتحقيق غاية فنية وجمالية، والعلاقة بين الفرع والأصل علاقة المشابهة غالباً.

وقد عرف الشريف الجرجاني الاستعارة بأنها "ادّعاء معنى الحقيقة في الشئ للمبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من البين، كقولك: لقيت أسداً، وأنت تعني به الرجل الشجاع"⁴

¹ المصدر السابق، بتصرف.

² نصر الله بن محمد بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية، بيروت، 1995، ج1، ص347 بتصرف.

³ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص31.

⁴ الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، ص20.

ويؤكد علماء البلاغة على ضرورة وجود العلاقة بين عنصري الاستعارة، ففي معجم المصطلحات العربية تعرف الاستعارة بأنها "تشبيه حذف منه المشبه أو المشبه به، ولا بد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائماً، كما لا بد من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشبه"¹ ومن هذه الجزئية - القرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي - تتداخل الاستعارة مع المجاز.

وأشهر أقسام الاستعارة سبعة.

أ- التصريحية. وهي التي ذكر فيها المشبه به وحذف المشبه، مثل: مشى البحر، يقال في الرجل الكريم.

ب- التمثيلية. وهي تركيب مستعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، كقولنا لمن يطلب شيئاً لا ثمرة له: أنت ترقم على الماء.

ج- المجردة. هي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه بعد استيفاء القرينة، كقول البحري.

يُؤدُّونَ التَّحِيَّةَ من بَعِيدٍ إِلَى قَمَرٍ من الإِيوانِ بَادٍ

فقوله (من الإيوان باد) ملائم للمشبه.

د- المرشحة. هي عكس المجردة، وهي التي ذكر فيها ما يلائم المشبه به بعد استيفاء القرينة، مثل: ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى﴾ [البقرة، 16] فالمشبه به الشراء والمشبه الاختيار، وما يلائم المشبه به قوله: (فما رحبت تجارتهم)²

هـ- المطلقة. وهي التي لم تقترن عبارتها بكلام مما يلائم المستعار منه أو المستعار له باستثناء القرينة الصارفة³ مثل قوله تعالى: ﴿يَنْقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مِيثَاقِهِ﴾ [البقرة، 27] حيث استعير النقض وهو فك الحبل لإبطال العهد، ولم يذكر الملائم للنقض وهو المشبه به ولا ما يلائم إبطال العهد وهو المشبه.

و- المعيبة. وهي المكونة من عناصر غير منسجمة، كقول القائل: رأيت الأسد في خضم المعركة يرسل شواظاً من نار⁴ فليس هناك انسجام بين الأسد وبين شواظ النار.

ز- المكنية. وهي التي حذف فيها المشبه به مع ذكر شيء من لوازمه¹

¹ مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 27.

² مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 29 بتصرف.

³ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، ص 252 بتصرف.

⁴ مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 29 بتصرف.

إن الاستعارة ليست مجرد نقل للفظ من معناه الأصلي إلى معنى آخر، بل هناك وظائف دلالية وجمالية تحققها الاستعارة بمختلف أنواعها، وجمال الاستعارة ولذتها تأتي من حسن الصياغة وابتكار الصور الرائعة، وانتزاع أوجه الشبه الدقيقة بين الأشياء البعيدة² من أجل ذلك يتم توظيف الصورة الاستعارية لتحقيق أبعاد دلالية وجمالية تتجلى في.

- تحقيق التوغل في ثنايا الصورة بشكل أكبر مما يحققه التشبيه.
- الإشعار باتحاد المشبه والمشبه به في الصورة بسبب تجاوز قواعد التشبيه التقليدي.
- إثارة أذهان الأذكياء ومنتذوقي الأدب للوقف على القيم الدلالية والجمالية للصورة الاستعارية.

- تقوية العلاقة بين المشبه والمشبه به حتى يصيرا كأنهما شيء واحد، فكلما قويت هذه العلاقة كانت الاستعارة أكثر جمالا وأبعد تخيلا وأكثر تحقيقا للذوق الأدبي.³

- الاستعارة تمنح النص الأدبي تنوعا وثراء في التراكيب اللغوية والأدوات التصويرية وتتضح هذه الوظيفة من خلال أنواع الاستعارة، فكل أسلوب من الأساليب الاستعارية يمنح النص ثراء في العبارة وتنوعا في الدلالة، فهناك الاستعارة المكنية، وهناك الترشيح والتجريد والإطلاق... وغير ذلك من بدائع الصور التي يهتدي إليها الشاعر نزوعا إلى الابتكار لإحداث الإثارة.⁴

ومن خلال ما سبق فإن شعراء المعارضة السياسية أبدعوا في توظيف الصورة الاستعارية لتحقيق غرض أو أكثر من الأغراض التي سبقت الإشارة إليها.

وظف شعراء الخوارج الاستعارة كأداة فنية لتقريب أفكارهم وإقناع المتلقي بمبادئهم، ولقد لعب الخوارج على وتر حساس في استمالة الجماهير من خلال التركيز على الاستعارة في مقامات الشهادة في سبيل الله، وصور البطولة والشجاعة ومختلف أنماط العبادة، وهي قيم تَطْرَب لها نفس المسلم. أما الشهادة فهي غاية الخوارج، وقد علموا أن جزاء الشهيد عند الله عظيم لذلك عمد شعراؤهم إلى تصوير أنفسهم وإخوانهم - من خلال الاستعارة - على أنهم باعوا أنفسهم لله تعالى في مقابل منزلة عظيمة وهي منزلة الشهادة. وتتجلى هذه الصورة

¹ المصدر السابق، ص 29 بتصرف.

² رابع يوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 170 بتصرف.

³ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج 2، ص 263 بتصرف.

⁴ رابع يوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 184 بتصرف.

بشكل أكبر في أشعار قطري بن الفجاءة أحد قادة الخوارج وشجعانهم، حيث يقول في رسالته لأم حكيم.

فَلَوْ شَهِدْتَنَا يَوْمَ ذَاكَ وَخَيْلُنَا تُبِيحُ مِنَ الْكُفْرِ كُلَّ حَرِيمٍ
رَأَتْ فِتْنِيَّةً بَاعُوا إِلَاهَهُ نُفُوسَهُمْ بَجَنَاتٍ عَدْنٍ عِنْدَهُ وَنَعِيمٍ¹

إن الصورة الفنية الواردة في البيت الثاني تقوم على تصوير بَدَل الخوارج أنفسهم وتضحياتهم بالصفقة التجارية بين بائع ومشتري، غير أن هذه الصورة حذف منها المشبه به وهو السلعة ورمز إليها بشيء من لوازمها وهو لفظ البيع. ولا ريب أن هذه التصوير يترك في النفس أثرا جميلا حينما يدرك المتلقي أن عملية التصوير تستند إلى مرجعية دينية هي آيات القرآن التي صورت التضحيات والجهاد بالبيع، كما في قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [الصف، 10] فيزيد هذا المرجع من وضوح الصورة وقيمتها الدلالية والجمالية.

ولأن تحقيق مرتبة الشهادة يقتضي صبرا وجلدًا تهون معه الخطوب، فقد عبر شعراء الخوارج عن تصورهم للحرب وما تخلفه من الآثار، وتخيّلوا الحرب في صور شتى، فهي كائن مفترس له مخالف وأنياب كما في قول أحد شعرائهم.

كَذَلِكَ أَمْرُ اللَّهِ عَادٍ وَرَائِحٍ وَلِلْحَرْبِ نَابٌ لَا يُفْلُ وَمِخْلَبٌ²

وفي البيت صورتان استعاريتان، الأولى تصوير القدر في صورة كائن محسوس يأتي الناس في وقتين محددتين، في الغداة والعشي، والغدو السير أول النهار والرواح السير آخر النهار. غير أن الصورة التي تعيننا هي استعارة الأنياب والمخالب للحرب ليتم تصنيفها ضمن الكائنات المفترسة من نوات المخلب أو من نوات الأنياب، غير أن المشبه به لم يذكر في ثنايا الصورة وإنما رمز له بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، ليفتح الشاعر بعد ذلك أفق التخيل لدى المتلقي على أوسع نقاط كي يحدد معالم هذه الصورة الفنية للحرب التي صارت بفعل الاستعارة ذات مخالف وأنياب.

وأما الشجاعة فقد اختار لها الخوارج أجمل الصور للتعبير ليتطابق الخبر مع الواقع، ذلك أن الخوارج كانوا من أشجع الفرسان، ولم يعرف عنهم فرار في موقف من المواقف لذلك تجد قطري بن الفجاءة يتصور أن الحرب لم تكن يوما لتدني الموت. ويحتج لذلك بكثرة موافقه

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 107.

² المصدر نفسه، ص132.

في الحرب ومع ذلك لم يقرب القراع الموت إليه إلا مع حلول الأجل. وكأنني به يستحضر قول خالد بن الوليد: " لقد لقيت كذا وكذا زحفاً، وما في جسمي موضع شبر إلا وفيه ضربة أو طعنة أو رمية، ثم أموت حتف أنفي كما يموت البعير، فلا نامت أعين الجبناء"¹ غير أن الشاعر يورد هذا المعنى في صورة من الاستعارة الفنية الرائقة، حيث يقول.

إِلَى كَمْ تُغَارِبِنِي السُّيُوفُ وَلَا أَرَى مُغَارَاتِهَا تَدْعُوا إِلَيَّ حِمَامِيَا
وَلَوْ قَرَّبَ الْمَوْتُ الْقِرَاعُ لَقَدْ أَنَى لِمَوْتِي أَنْ يَدْنُوا لِطُولِ قِرَاعِيَا
إِذَا اسْتَلَبَ الْخَوْفُ الرَّجَالَ فُلُوبَهُمْ حَبَسْنَا عَلَى الْمَوْتِ النُّفُوسَ الْعَوَالِيَا²

إن كل بيت من هذه الأبيات يتضمن صورة فنية تقوم على أسلوب الاستعارة، وتقوم هذه الاستعارة على أحد مقامين، إما تصوير غير العاقل في صورة العاقل، وإما تصوير المعنوي في صورة الحسي الملموس، أما الأول فقد خط الشاعر في البيت الأول معالم الصورة الاستعارية للسيوف المولعة بالشاعر (تغارينني) ومع ولوعها به إلا أنها لا تملك أن تدني إليه أجله الذي أجل له، لكن هذه السيوف لا تملك وسائل الإغراء والولع وإنما أنزلها الشاعر منزلة العاقل الذي رمز له بشيء من لوازمه وهو امتلاكه القدرة على الإغراء، وجاء ذلك كله على سبيل الاستعارة المكنية.

وتأتي الصورة في البيت الثالث لتصور أحاسيس الشاعر إذا حمي الوطيس، وسواء كانت السيوف مولعة بالشاعر أم كان طول القراع مدنيا للموت فإن شهامة الخوارج ومروءتهم تقتضي أن يصبروا لجلاد عدوهم. لقد تم تصوير هذه المعاني في صورة استعارية جميلة حيث وضع الخوف موضع الكائن الحي الذي يستلب قلوب الرجال مع أنه ليس كذلك، هذه الصورة. والصورة الثانية حبس النفوس على الموت؛ فكأن المتلقي يتخيل هذه النفس تحاول التقلت من هذا الموقف والفرار من الزحف لكن صاحبها يحبسها في صورة مادية. وتأتي هذه المعاني كلها في صورة من الاستعارة المكنية، حيث حذف المشبه به في كلتا صورتين ورمز له بشيء من لوازمه، وهو في الشطر الأول الاستلاب وهو الأخذ بقوة وسرعة وفي الشطر الثاني الحبس وهو تقييد الشيء في مكانه حتى لا يتحرك.

وأما في شعر الشيعة فقد تميزت الاستعارة بالخيال الخصب والعمق في التصوير إلى درجة التعمية أحياناً، ولعل السر في ذلك صدق عاطفة الكميته وولوعه بحب بني هاشم

¹ أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج1، ص125.

² إحصان عباس: شعر الخوارج، ص111.

فكان مدحه متطرفاً أحياناً في وصفهم، فلم يترك من خليقة جميلة إلا نسبها إليهم. وبالإضافة إلى هذه العاطفة الجياشة فهناك عاطفة أخرى قوية لا تقل في تأثيرها على اختيار الأنماط التصويرية عند الكميت وهي بغضه لبني أمية وممارساتهم السياسية. يأتي ذلك كله في براعة من اللغة وانتقاء في التصوير مما يدل على براعة وصناعة عند الشاعر، ويتجلى ذلك فيما سنورده من النماذج الاستعارية الجميلة، ومن أبرز هذه النماذج وصفه بني هاشم بالنجوم في أكثر من موضع، وتجتمع ملامح الصورة الكنائية عند الكميت في المكانة التي يُنزل فيها بني هاشم من قريش، وهي منزل الشرف والسؤدد، في صورة فنية جميلة عذبة حيث يقول.

أُنَاسٌ بِهِمْ عَزَّتْ قُرَيْشٌ فَأَصْبَحُوا وَفِيهِمْ خِبَاءُ الْمَكْرَمَاتِ الْمُطَنَّبِ¹

لقد جمع الشاعر لبني هاشم أصول المكارم حتى أصبحوا مصدراً ومورداً لهذه المكرّمات فمن كان من أهل المكارم فعن نبعم صدر، ومن أراد أن يكون فعليه أن يرد مشربهم، وهذه المعاني الجميلة يختصرها الشاعر في صورة استعارية صوّرت للمكرّمات خباء مضرّوا يرده كل كريم ليقتبس منه معنى الكرم. وجاءت الصورة على سبيل الاستعارة التصريحية حيث حذف المشبه وهو كرم آل البيت وسؤددهم، وجعل للمكرّمات خباء مضرّوا في مراتبهم وبين ديارهم. وما يلاحظ على استعارات الكميت أنه يغلب عليها التصريح دون التكنية أو التورية وهذا يدل دلالة واضحة على قوة عقيدة الكميت في آل البيت وتمسكه بالولاء لهم حيث لا يحمله الخوف على التورية، إنما يصرح بمعتقده وولائه في غير موارد، وهو بهذا يخالف أصل التقية الذي هو من صميم الدين عند الشيعة.

وعلى عكس هذه الصورة يصنع الكميت قوالب فنية جميلة يطعن بها في بني أمية وسياساتهم، وتتميز هذه الصور أيضاً بعاطفة بغض قوية صادقة، فمن النماذج في هذا قوله في ولادة بني أمية.

لَنَا رَاعِيًا سَوْءٍ مُضِيغَانِ مِنْهُمَا أَبُو جَعْدَةَ الْعَادِي وَعَرْفَاءُ جِيَالٍ²

إن في هذا البيت صورة استعارية مستمدة من الطبيعة، حيث شبه هشام بن عبد الملك بالذئب في قوله (أبو جعدة العادي) وذلك لجوره، وشبه فيها خالد بن عبد الله القسري

¹ المصدر السابق، ص76.

² شرح هاشميات الكميت، ص155.

بالضبع الكبير في قوله (وعرفاء جبال) وذلك لفساده¹ وجاء التصوير على سبيل الاستعارة التصريحية التي تتضمن دعوى التطابق بين الأصل والفرع حتى كأنهما شيء واحد. وتزداد هذه الصورة روعة وجمالاً حين يتخذ الكميّ من الأمثال أدوات للتصوير، يتجلى ذلك في نقده لمن حمل السلاح للدفاع عن بني أمية مع استنثارهم بالملك وامتيازاته، يقول الكميّ.

فِيَا مُوقِدًا نَارًا لِغَيْرِكَ ضَوْؤُهَا وَيَا حَاطِبًا فِي غَيْرِ حَبْلِكَ تَحْطِبُ²

فهذا المثل ضربه لمن يتعصب للأشخاص وليس للأفكار والمبادئ الموافقة للحق والعدل حيث شبهه بموقد نار لا ينتفع بضوئها، أو من يحطب في غير حبله، وهذه التشبيهات لم ترد على صورتها التقليدية إنما جرد التشبيه من كل خصائصه وحذف أحد طرفي التشبيه وهو المشبه وذكر المشبه به وهو النار أو حبل الحطب، وصقل ذلك كله بأسلوب الاستعارة التصريحية التي تكررت في شعر الكميّ كثيراً مما يدل على ثبات في المعتقد وقوة في الانتماء الإيديولوجي.

وتتقاطع الصور الاستعارية في شعر ابن قيس الرقيات مع كثير من الصور الاستعارية في شعر الكميّ، والسبب في ذلك وجودهما في عصر واحد، وكونهما من أهل الصناعة الشعرية بالإضافة إلى المؤثرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على الشعاريين فجعلت أشعارهما تتقاطع في كثير من الصور والأخيلة المستمدة من البيئة السياسية والواقع الاجتماعي الذي عاش فيه الشاعران لا سيما عداؤهما المشترك لبني أمية. غير أن ما يميز أحد الشعاريين عن الآخر أن الكميّ بقي على عهده موالياً لبني هاشم مبغضاً لبني أمية ومصرحاً في كناياته بعدائه برموز الظلم والطغيان. بينما ارتد ابن قيس الرقيات سياسياً ومن الصور الاستعارية التي تتقاطع فيها مخيلة الكميّ مع ابن قيس الرقيات تصويره لمنزلة مصعب ابن الزبير بما صور به الكميّ بني هاشم، حيث يقول ابن قيس الرقيات.

بَعْدَمَا أَحْرَزَ اللَّهُ بِهِ الرَّتْقَ وَهَرَّتْ كِلَابُكَ الْأَعْدَاءُ³

وظف الشاعر أسلوب الاستعارة في تصوير المعنوي في صورة الحسي "فالرتق ضد الفتق وقد رتق الفتق، من باب نصر، فارتتق"¹ ويقال: " رتق الشيء رتقا، سده أو لحمه وأصلحه.

¹ شرح هاشميات الكميّ، ص 155 بتصرف.

² المصدر نفسه، ص74.

³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص92.

ورثق فتقه، أصلح شأنه، ورثق فتقهم، أصلح ذات بينهم² والفتق معناه "فتح الشيء .. والفتق شق عصا الجماعة"³ فإذا وقفنا على الدلالة المعجمية لكلمة (رثق) ندرك أن المراد ليس الرثق المادي الذي يلي الفتق، إنما يريد الشاعر معنى مجردا وهو اجتماع كلمة الناس في جل الأقطار على مبايعة آل الزبير، بعد أن تفرقت شؤون الأمة بوفاة يزيد بن معاوية وزهد ابنه معاوية في الحكم، فألت أمور المسلمين في معظمها إلى حكم بني الزبير باستثناء الشام وما جاورها من الأقطار. كل هذا يوحي بمنزلة ابن الزبير في نفس الشاعر وفي نفس عامة المسلمين، وصقل لشاعر ذلك كله في صورة استعارية مكنية، حيث حذف المشبه بها وهو المادة المستعملة في رثق الفتق، ورمز له بشيء من لوازمه وهو الرثق.

ومن الصور الاستعارية التي تتقاطع بعض جزئياتها مع صور الكميت تصويره لقريش بالبحور التي يردها الناس لاقتباس خيرهم وفضلهم ونوالهم ووسم المخالفين بالعمى، حيث يقول.

وَالْبُحُورُ الَّتِي تُعَدُّ إِذَا النَّاسُ لَهْمٌ جَاهِلِيَّةٌ عَمِيَاءُ⁴

فقد تكررت كلمة (عمياء) عند الكميت وابن قيس الرقيات. وقد كانت الصورة في شعر الكميت أجود منها في شعر عبيد الله بن قيس، وسر الجودة يتجلى في أن الكميت لم يصرح بالموصوف في قوله (في ظل عمياء) بينما صرح ابن قيس بالموصوف وهو الجاهلية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الصورة الاستعارية عند ابن قيس استعارة معيبة، فإن المتلقي يشعر بعدم الانسجام بين عناصر هذه الصورة، وإلا فما علاقة البحر بالجهل، إن العرب تضرب الأمثال بالبحر للجود والكرم وليس للضياء والهداية، ولو قال الشاعر (والنجوم) بدل (والبحور) لكان المعنى أجود وكانت الصورة أعمق. ومع ذلك فإن الشاعر وظف صورة الاستعارة المكنية من خلال حذف المشبه به وهو العنصر الذي يقبل العمى أو يصح أن يوصف به، ولأن الجهالة من المعاني المجردة فقد وصفها بالعمياء ورمز للمشبه به بلازم من لوازمه وهو العمى على سبيل الاستعارة التصريحية.

¹ محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، ص122.

² المعجم الوسيط، ص 373.

³ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج4، ص471.

⁴ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص93.

وبالجملة فإن آليات التصوير الفني في شعر المعارضة السياسية كانت متحدة منسجمة إلى أبعد الحدود سواء من جهة المصدر الذي يستند إليه الشاعر في صياغة الصورة الفنية أو من جهة التنوع في التصوير. والسر وراء هذا التقارب أن المعطيات الدينية والثقافية والاجتماعية التي صدر عنها الشعراء كانت واحدة في مجملها، ولم يفرق بين الشعراء في هذا الباب إلا بعض التفاصيل الجزئية؛ كالصدق الفني والملكة الشعرية والقدرات الإبداعية.

المبحث الثاني: جماليّة التّنّاص

1 - مفهوم التّنّاص

2 - جمالية التّنّاص في شعر الخوارج

3 - التّنّاص في شعر الكميت

4 - التفاعلات النصية في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

المبحث الثاني: جمالية التناس

1 - مفهوم التناس

يستند كل مبدع في عمله الإبداعي إلى خلفيات معرفية سابقة، وذلك لأن عملية الإبداع لا تنشأ من فراغ، بل هي امتداد لعمليات مشابهة تتقاطع في كثير من الأحيان مع غيرها من العمليات الإبداعية. والفكر البشري مهما ادعى صاحبه الذاتية والفرادة فإنه يرتبط بوشائج من القرابة مع أنماط فكرية أخرى بوعي أو بغير وعي.

وعالم الأدب كغيره من العوالم الأخرى لا يستثنى من هذا القانون المطرد، فليس هناك نص أدبي - نثرا كان أم شعرا- يولد من غير ملامح سابقة تنبئ عن طبيعته الجينية وسواء اختلف النقاد أو اتفقوا على تسمية هذا التقاطع فإن ذلك لا يغير من حقيقة الأمر.

ومصطلح التناس (Intertext) واحد من عشرات المصطلحات التي يطلقها النقاد المعاصرون على هذا التقاطع، وهو مصطلح ولج إلى ساحتنا النقدية من أوسع أبوابها وربما كان هذا بسبب ولع المغلوب بتقليد الغالب، لأن في تراثنا العربي من المصطلحات ما يغنيننا عن الاستيراد غير أنه ونتيجة لعملية المثاقفة القائمة على الاستيلاء بين النقد العربي والنقد الغربي انتقل هذا المصطلح الذي هيمن على المصطلح العربي القديم وزحزحه عن مركزية التعريف، حتى أضحي مصطلح التناس يشكل آلية لإبداع النص وقراءته في آن واحد، على أن هناك من يرى أن التناس منهج نقدي مستقل بذاته.

وقد استقر المصطلح المعاصر في النقد الأدبي على التناس كمصطلح يدل على تداخل النصوص فيما بينها، وسواء سمي هذا التداخل سرقة أو سطوا أو تضمينا أو اقتباسا فلا مشاحة في الاصطلاح، لأن ما يعنينا في هذا الفصل هو جمالية التوظيف وحسن الاقتباس وقوة التفاعل بين نصين أو أكثر، مما يقوي من حلقات الترابط بين شتى الأنماط الفكرية والأذواق الأدبية للمجتمع البشري بمفهومه الواسع. وتمنح عملية التناس من النص المصدّر إلى النص الهدف زخما دلاليا وجماليا يزيد من القيمة الفنية للنص الثاني، ويخرجه من حيز المحلية إلى نطاق العالمية ويمنحه الخلود، كما هو شأن الكثير من النصوص الروائية والشعرية التي سارت مسير الشمس في الأقطار، وبلغ صداها ما بلغ الليل والنهار. وإنما اكتسبت صفة العالمية بما تضمنته من الفكر الإنساني الراقي الذي - وإن وإن اختلفت بيئاته وتباينت منابعه ومصادره - يعبر بصدق عن الضمير الجمعي للكائن البشري في لحظة تفاعله مع الحياة بكل أبعادها. وعلى هذا فإن التناس في النقد المعاصر لا يراد به

السراقات الأدبية بقدر ما هو تفاعل إيجابي بين نصوص اختلفت منابتها وتباينت مصادرها لكنها اشتركت في أصل الفكر الإنساني العام، واجتمعت فيها الكثير من القواسم المشتركة. والتناص كممارسة فنية كان موجودا في التراث الأدبي والنقدي لدى العرب قديما، وإن لم يطلق عليه مصطلح التناص إلا أنه عرف بمصطلحات أخرى منها " الاقتباس وما اشتق منه كالنظمين والعقد والحل والتلميح"¹ وهي مصطلحات بلاغية قديمة تقوم مقام مصطلح التناص وتؤدي معناه. وكان ظهور المصطلح مع عصر النهضة في النقد الغربي وفي أثناء عملية الترجمة تحول في النقد العربي إلى مجموعة من المصطلحات، من أشهرها "التناصية، النصومية، تداخل النصوص، النص الغائب، النصوص المهاجرة، تفاعل النصوص، التعدي النصي .. ولعل هذا التعدد في المصطلح أربك القراء والنقاد على السواء"²

وإذا رجعنا إلى المعاجم العربية فإنَّ الجذر اللغوي لهذه الكلمة هو مادة (نصص) ومنه اشتق مصطلح التناص، يقول ابن منظور في مادة (نصص) " النص رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصا رفعه، وكل ما أظهر فقد نُصَّ .. والمنصة ما تظهر عليه العروس لثرى، والمنصة بالكسر سرير العروس .. ونصَّصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض وكل شيء أظهرته فقد نصَّصته .. ونصَّص المتاع نصا جعل بعضه على بعض"³ فالنص والتناص يتضمن معنى الرفع والظهور والجمع وبلوغ المنتهى في كل شيء "ونص كل شيء منتهاه"⁴ وفيه أيضا معنى الازدحام، يقال: " تناص القوم ازدحموا"⁵

وتؤكد المعاجم العربية المعاصرة هذه المعاني كما وردت في المعاجم القديمة باستثناء إضافة تعريف النص باعتباره أصلا لكلمة التناص، فالنص في المعجم الوسيط " صيغة

¹ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص536.

² عبد الرحمن بو علي: نظرية التناص والتناصية في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة، مجلة الخطاب العدد23، سبتمبر 2016، ص 12، 13.

³ محمد بن منظور: لسان العرب، ج7، ص97.

⁴ محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزايوي، مطبعة حكومة الكويت 1399هـ، 1979م، ج18، ص180.

⁵ المصدر نفسه.

الكلام التي وردت من المؤلف وهو ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص"¹

أما التناص كمصطلح نقدي معاصر فقد نشأ في البيئة النقدية الغربية وانتقل إلى الثقافة العربية من خلال المثاقفة، وهو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Intertext) حيث تعني كلمة inter التبادل، فيما تعني كلمة (text) النص. وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (textere) وهو متعدد، ويعني نسج أو حَبْك، وبذلك يصبح معنى (Intertext) التبادل النصي. وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض.²

وقد ظهر المصطلح في مطلع الستينات من القرن الماضي وتبلور مفهومه على يد أعلام النقد الغربي المعاصر قبل أن ينتقل إلى النقد العربي. ويعني مصطلح التناص في مفهومه العام " أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي ليتشكل نص جديد متكامل"³

ولقد كان للناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا (julia kristéva) شرف ابتداء هذا المصطلح سنة 1966 من خلال مقالاتها في مجلتي (tel quel) و (critique) ورأت أن كل نص يتشكل من تركيبية سيفسائية من الاستشهادات. وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى⁴ ثم تبلور هذا المصطلح مع الناقد الفرنسي " رولان بارت (roland parthe) في مقالته - من العمل - الكتابة - إلى النص (orm. work.totext) حيث رأى أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء"⁵ غير أن ما ميز تناؤل بارت للتناص هو التركيز على صفتي النسج والحبك، إذ ليس كل تقاطع بين نصين على أي وجه يعد تناصاً. فالتناص بمفهومه الفني والنقدي هو ذلك الانسجام والتمازج بين نصين

¹ المعجم الوسيط، ص 983.

² ينظر: عواد صياح حسن المساعيد، التناص في شعر علي بن الجهم، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت كلية الآداب والعلوم الإنسانية. إشراف: الدكتور عبد القادر الرباعي، نوقشت وأجيزت بتاريخ 2012/12/09 ص 05 بتصرف.

³ أحمد الزغبى: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمور، عمان الأردن، 2000، ص 11.

⁴ المصدر نفسه بتصرف.

⁵ المصدر نفسه، ص 12.

مختلفين بحيث يشكلان نسيجاً موحداً متداخلاً يعطي صورةً مكتملةً مهماً اختلفت ألوانه ومصادره.

ما تجدر الإشارة إليه أن جوليا كريستيفا ترى أن أي نص لا يخلو من تناص باستثناء النص البشري الأول وهو نص آدم، ومن جهة أخرى فإن التناص تتعدد أشكاله وصوره فلا يقتصر التناص على توظيف مقاطع من النصوص السابقة على المستوى الشعري أو النثري، بل يكون أيضاً في استدعاء الشخصيات التاريخية وتوظيفها لخلق النسيج الفني للنص الأدبي، وعلى هذا الأساس وبهذا المفهوم سنتعامل مع التناص في شعر المعارضة السياسية، انطلاقاً من التناص مع النص المقدس ثم مع النصوص القديمة شعراً وثنياً والتناص من خلال استحضار التراث الإنساني وفي الأخير استدعاء الشخصيات التاريخية والإنسانية وتوظيفها فنياً وجمالياً لإعطاء النص بعداً أوسع وأعمق.

2 - جمالية التناص في شعر الخوارج

يمثل النص الديني بشقيه القرآن والسنة أحد أهم روافد التجربة الشعرية في شعر المعارضة السياسية عموماً وفي شعر الخوارج بشكل خاص. ووظف الخوارج جملة من المصطلحات ذات العلاقة الوطيدة بالشريعة الإسلامية المستمدة من الكتاب والسنة. وكما وظف شعراء الخوارج نصوص القرآن والسنة للتأصيل لمذهبهم في التصور والسلوك وظفوا كذلك نصوص القرآن والسنة في أشعارهم ليعبروا عن ارتباطهم بمصدري الوحي، وهذا الارتباط من شأنه أن يمنح الخوارج شرعية دينية، لا سيما في تلك الفترة الزمنية القريبة العهد بعصر الخلافة الراشدة وجيل الصحابة. من أجل ذلك كان توثيق الصلة بالوحي على المستوى الفني والاجتماعي والسياسي وسيلة الخوارج لإثبات وجهة نظرهم ومن أبرز مظاهر توظيف نصوص الوحي ما جاء في شعر عيسى بن فاتك الذي يرى أن الخوارج هم الطائفة المنصورة، وأنهم حملة لواء الدين ودعاة التصحيح لما انحرف من المفاهيم، يقول الشاعر.

أَلْفَا مُؤْمِنٍ فِيْمَا زَعَمْتُمْ وَيَقْتُلُهُمْ بِأَسْكَ أَرْبَعُونَ
كَدَّبْتُمْ لَيْسَ ذَاكَ كَمَا زَعَمْتُمْ وَلَكِنَّ الْخَوَارِجَ مُؤْمِنُونَ
هُمُ الْفِتْنَةُ الْقَلِيلَةُ غَيْرَ شَكٍّ عَلَى الْفِتْنَةِ الْكَثِيرَةِ يُنْصَرُونَ¹

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص54. وأسك: بفتح السين المهملة وكاف كلمة فارسية وهي بلد من نواحي الأهواز بين أرجان ورامهرمز بينها وبين أرجان يومان وبينها وبين الدورق يومان وهي بلدة ذات نخيل ومياه ينظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، 53/1.

فالشاهد من الأبيات الثلاثة استشهاد الشاعر بنص من القرآن صريح على نصر تحقق للخوارج رغم قلة عددهم وعتادهم، وذلك أن "أبا بلال نزل بأسك فيما بين رامهرمز وأرجان وكان معه أربعون رجلاً (وقيل ستة وثلاثون)، فهاجمهم عبد الله بن رباح الأنصاري في جيش من ألفين"¹ فاستدعى الشاعر هذه الآيات التي نزلت في زمن غير الزمن وفي سياق غير السياق. ولكنه كان ذكياً في استحضار هذا النص الديني من القرآن الكريم حيث يقول الله تعالى في قصة طالوت وجالوت، على لسان الثابتين من أصحاب طالوت: ﴿ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوا اللَّهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ ﴾ [البقرة، 249] فكان هذا الاستدعاء وسيلة القائد لتحقيق النصر، وقد وظفه الشاعر كآلية لمنح النص قيمة دلالية وجمالية.

ومن الصور الجميلة للتناص القرآني في شعر الخوارج تصوير شدة عبادتهم وخشيتهم من الله تعالى بما صور به القرآن أهل الخشية والذكر، حيث يتم اقتباس الصورة من القرآن وإسقاطها على الجماعة لإلباس منهج الخوارج لبوس الحق والخشية والورع. ولن يجد الشاعر لوصف أصحابه أحسن ولا أجمل من التصوير الفني في القرآن، يقول الأصم الضبي.

يَوْمَ النُّخَيْلَةِ عِنْدَ الْجَوْسِقِ الْخَرْبِ	إِنِّي أَدِينُ بِمَا دَانَ الشُّرَاءُ بِهِ
مِنَ الْخَوَارِجِ عِنْدَ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ	النَّافِرِينَ * عَلَى مِنْهَاجِ أَوْلِيهِمْ
خَرُّوا مِنَ الْخَوْفِ لِأَلْدَقَانِ الرَّكْبِ ²	قَوْمًا إِذَا ذُكِّرُوا بِاللَّهِ أَوْ ذُكِّرُوا

إن البيت الأخير يتقاطع في معناه و في جزء من عبارته مع آية من القرآن، وهذا التقاطع لم يأت اعتباراً وإنما يوظفه الشاعر من أجل تركيبة منهج الخوارج وتصويره على أنه المنهج الشرعي الذي ينبغي أن يصير الناس إليه. ويمكن للقارئ أن يتوصل إلى هذا النموذج من التناص من خلال كلمات مفتاحية بالنسبة لمن يقرأ القرآن، والتي من شأنها أن تحيله على النص القرآني الموظف في هذا البيت. وهذا النص في آخر سورة الإسراء، حيث يصف الله تعالى أصحاب نبيه في شدة تأثرهم بالقرآن: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهِ إِذَا يُتْلَى عَلَيْهِمْ

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص54.

* كلمة (النافرين) و (قوما) جاءتا منصوبتين، والأصل أن تكونا مرفوعتين، إذ لا مسوغ لنصبهما، لا سيما وأن الوزن والمعنى يستقيمان مع الضم.

² المصدر نفسه، ص125. الْجَوْسِقُ الْحِصْنُ وَقِيلَ هُوَ شَبِيهُ بِالْحِصْنِ مَعْرَبٌ وَأَصْلُهُ كُوشِكٌ بِالْفَارَسِيَّةِ وَالْجَوْسِقُ الْقَصْرُ، ابْنُ مَنْظُورٍ، لِسَانُ الْعَرَبِ، 35/10.

يَخِرُّونَ لِلأَذْقَانِ سُجَّدًا وَيَقُولُونَ سُبْحَانَ رَبِّنَا إِنْ كَانَ وَعْدُ رَبِّنَا لَمَفْعُولًا وَيَخِرُّونَ لِلأَذْقَانِ يَبْكُونَ وَيَزِيدُهُمْ خُشُوعًا ﴿ [الإسراء، 107.108.109]

وكان للسنة نصيبها من التوظيف الدلالي والجمالي، فعلى الرغم من قلة اعتمادهم على السنة كآلية من آليات فهم النص القرآني وضابط من ضوابط تحديد معناه، إلا أنهم يوظفون نصوصا من السنة أحيانا، وكان لهذا التوظيف بعده الدلالي والجمالي، ومن النماذج على ذلك وصف الفتنة التي حدثت بين الخوارج " فبعد أن أخفق قطري في جيرفت مضى هاربا إلى الرِّي ومعه عبيدة بن هلال ومن تبعهما من الأزارقة ثم افترقا، فذهب قطري إلى ناحية طبرستان، ومضى ابن هلال في نفر من أصحابه إلى قَوْمَس، وبعث إلى المهلب بأبيات جاء فيها ¹

طَالَ لَيْلِي وَعَيَّرَ الدَّهْرُ حَالِي وَرَمَانِي بِصَائِبَاتِ النَّبَالِ
أَفْرَقَ الدَّهْرَ بَيْنَنَا قَطْرِيٌّ وَرَمَانَا بِفِتْنَةِ الدَّجَالِ ²

فكأن ما أصاب الخوارج من التفرق والشتات والفتن لا يضاهيه إلا فتنة الدجال التي وصفها النبي صلى الله عليه وسلم بقوله: { مَا بَيْنَ خَلْقِ آدَمَ إِلَى قِيَامِ السَّاعَةِ خَلْقٌ أَكْبَرُ مِنَ الدَّجَالِ } ³ وقد جاء هذا التناص صريحا في ذكر فتنة الدجال بمرجعية دينية، فقد كان النبي ﷺ يستعيز بالله " من البخل والجبن وفتنة الدجال وعذاب القبر" ⁴

غير أن التناص يأتي أحيانا غريبا يحتاج إلى معرفة النصوص الغائبة التي يتم تفعيلها مع النص الحاضر. وربما يدعو هذا النوع من التناص إلى دهشة القارئ وتعجبه من الفكرة التي يطرحها النص، فمن هذه النماذج قول عمران بن حطان.

لَا يُعْجِزُ المَوْتَ شَيْءٌ دُونَ خَالِقِهِ وَالْمَوْتُ فَإِنِ إِذَا مَا نَالَهُ الأَجَلُ ⁵

إن فكرة فناء الموت غير مستوعبة، لأن الموت ليس شيئا ماديا من جهة، والقول بفنائه غير منطقي من جهة ثانية إلا أن يستند القائل إلى خلفية معرفية تؤكد هذه الفلسفة. "وقد

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص98.

² المصدر نفسه، ونصب كلمة (الدهر) لا وجه له، إلا أن يكون ظرف زمان، ويكون قوله : (قطري) بالضم منادى مبني على الضم في محل نصب لأنه نكرة مقصودة وليس هو فاعل كما يتبادر.

³ مسلم بن الحجاج النيسابوري: صحيح مسلم، دار ابن حزم، ط1، 1423هـ، 2002م 1267، حديث رقم 2946.

⁴ محمد بن فتوح الحميدي: الجمع بين الصحيحين، ج1، 102.

⁵ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص151.

عجب الأقدمون كيف اهتدى هذا البدوي الساذج إلى أن يميت الموت؟ كلمة قال مثلها من بعد الشاعر الإنجليزي دن Donne حين صرخ ذات مرة: "أيها الموت! إنك ميت لا محالة"¹ فربما قال الشاعر الإنجليزي هذه العبارة في حالة نفسية غير عادية، أو ربما استند إلى خلفية معرفية غير معلومة لدينا. لكن الشاعر الخارجي حين يحكم على الموت بالموت فإنه يستند إلى خلفية معرفية ذات طابع ديني، وذلك في إشارة إلى حديث ثابت عن النبي ﷺ "فمن أبي سَعِيدِ الْخُدْرِيِّ رضي الله عنه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ: يُؤْتَى بِالْمَوْتِ كَهَيْئَةِ كَبْشٍ أَمْلَحَ فَيُنَادِي مُنَادٍ: يَا أَهْلَ الْجَنَّةِ. فَيَشْرَبُونَ وَيَنْظُرُونَ، فَيَقُولُ: هَلْ تَعْرِفُونَ هَذَا؟ فَيَقُولُونَ: نَعَمْ، هَذَا الْمَوْتُ - وَكُلُّهُمْ قَدْ رَأَوْهُ - ثُمَّ يُنَادِي: يَا أَهْلَ النَّارِ. فَيَشْرَبُونَ وَيَنْظُرُونَ، فَيَقُولُ: هَلْ تَعْرِفُونَ هَذَا؟ فَيَقُولُونَ: نَعَمْ، هَذَا الْمَوْتُ - وَكُلُّهُمْ قَدْ رَأَاهُ - فَيَذْبَحُ ثُمَّ يَقُولُ: يَا أَهْلَ الْجَنَّةِ. خُلُودٌ فَلَا مَوْتَ، وَيَا أَهْلَ النَّارِ. خُلُودٌ فَلَا مَوْتَ"²

ويتفاعل شعر الخوارج مع كثير من النصوص الشعرية والنثرية القديمة سواء على مستوى اللفظ أم على مستوى المعنى، وسواء كان ذلك التفاعل بوعي أم بغير وعي. وهذا التقاطع يدل على تأثير الحياة الأدبية في العصر الأموي شعرا ونثرا بالنموذج الجاهلي والإسلامي ومن أبرز النصوص التي تجسد التلاحق بين الشعر الخارجي ونصوص من الشعر القديم قول قطري بن الفجاءة.

أَدْعُوا الْكُمَاةَ إِلَى النَّزَالِ وَلَا أَرَى نَحَرَ الْكَرِيمِ عَلَى الْفَتَا بِحَرَامٍ³

يستدعي هذا البيت حضور نص سابق، وفيه إحالة صريحة على معلقة عنتره حيث تحضر القصيدة في جزء منها على مستوى اللفظ والمعنى معا، بل إن هذا التطابق يتجسد حتى في الجو النفسي العام ومن الجانب الشخصي كذلك، يتجلى ذلك كله في التشابه الكبير بين نفسية الشاعرين في قيمة الشجاعة والبأس، فقد كان عنتره رمزا للشجاعة والإقدام، وكان قطري بن الفجاءة كذلك على ما تصفه الروايات التاريخية. أما من جهة التناص الفني بين اللفظ والمعنى فالبيت يستوحي لفظه ومعناه من قول عنتره بن شداد في معلقته.

ومدجج كره الكمأة نزاله
جادت يداي له بعاجل طغنة
لا مُعِينِ هَرَباً وَلَا مُسْتَسَلِمِ
بِمُثَقَّفِ صَدَقِ الْكُؤُوبِ مُقَوِّمِ

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص22.

² محمد فؤاد عبد الباقي: اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان، ج3، ص292.

³ إحسان عباس، شعر الخوارج، ص112.

فَشَكَكْتُ بِالرُّمَحِ الطَّوِيلِ ثِيَابَهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمٍ¹

وإذا جاز لنا أن نقول أن هذا مما يعده النقاد من السرقات الشعرية فإن هذا من السرقات الجيدة، فإن المعنى الذي أورده عنتره في مجموعة أبيات جمعه قطري بن الفجاءة في بيت واحد، وقد قسم علماء البلاغة السرقات إلى أقسام، ومنها ما يسمونه "بالمسخ أو الإغارة وقسموه إلى أقسام، وأجود هذه الأقسام أن يكون ما جاء به اللاحق أجود من السابق من تجويد سبك أو اختصار أو إيضاح أو زيادة معنى"²

وأما التناص مع النثر فقد وظف الخوارج بعض النصوص النثرية ليثروا بها أشعارهم ويعطوها زخماً فنيا يفتحها على آفاق أرحب في تحقيق المتعة الفنية، ومن هذه النصوص ما دونه المخيال العربي في قولهم: (وافق شَنَّ طبقة) وهو مثل عربي يضرب للشيين يتفقان³ والشن * وعاء من آدم قد تشنن؛ أي تقبض. وخالصة القصة التي صارت مثلاً في الوجدان العربي "أن شناً كان رجلاً من العرب قال: والله لأطوفن حتى أجد امرأة مثلي فأتزوجه فسار حتى لقي رجلاً يريد قرية يريد بها شن فصحبته، فلما انطلقا قال له شن: أتحملي أم أحملك؟ فقال الرجل: يا جاهل؛ كيف يحمل الراكب الراكب؟! ثم رأى زرعاً قد استُخْصِد، فقال شن: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟ فقال الرجل: يا جاهل؛ أما تراه قائماً؟! ثم استقبلتهما جنازة فقال شن: أترى صاحبها حياً أم ميتاً؟ فقال الرجل: ما رأيت أجهل منك! وكان للرجل بنت تسمى طبقة، فلما وصلا أخبرها والدها خبر الرجل. فقالت: أما قوله: تحملي أم أحملك؟ فأراد: تحدثني أم أحدثك. وأما قوله: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟ فأراد: أباعه أهله وأكلوا ثمنه أما لا؟ وأما قوله في الميت، فقد أراد: أترك عقباً يحيى بهم أم لا؟ ثم خطبها شن فزوجه إياها وسار إلى أهله، فلما عرفوا عقلها ودهاءها قالوا: وافق شن طبقة"⁴

¹ ديوان عنتره، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ص 210/209.

² عبد الرحمن حسن حبّكه الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص 551.

³ ينظر: الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري، كتاب جمهرة الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم عبد المجيد قطامش، دار الفكر، ط2، 1988، ج2، ص336.

* هذا مما توافقت فيه اللهجة الجزائرية في بعض المناطق مع العربية الفصحى، حيث يسمون القرية القديمة شنة أما الجديدة فتسمى قرية.

⁴ الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم عبد المجيد قطامش، دار الفكر، ط2، 1988، ج2، ص237 بتصرف.

لقد اختصر الشاعر الخارجي حبيب بن خدره هذه القصة الجميلة ووظفها توظيفاً فنياً في قصيدته الجميلة التي مطلعها.

هَلْ أَتَى فَائِدَ عَنِّ أَيْسَارِنَا إِذْ حَشِينَا مِنْ عَدُوِّ خُرُقَا

إلى أن يقول في آخر بيت من القصيدة.

وَكَانِي مِنْ عَدِّ وَأَفِيئُهَا مِثْلَمَا وَافَقَ شَنْ طَبَقَا¹

وكان الشاعر يشبّهه توافقه مع الخيل أو الموت أو الحرب بتوافق شن وطبقة، فكلاهما قد انسجم مع الآخر ووجد نصفه الثاني، وكذلك يشبّهه الشاعر طلبه للحرب والموت من أجل المبادئ التي يؤمن بها.

والتراث الإنساني حاضر في شعر الخوارج، لا سيما في بعده الديني، ويشكل التراث الإنساني بأبعاده الدينية والسياسية والاجتماعية مادة دسمة للكتّاب والشعراء قديماً وحديثاً وتوظيف هذا التراث له عدة أبعاد، من أهمها أن يخرج العمل الإبداعي من المحلية إلى العالمية. وتتداعى أشكال هذا التراث من خلال بعض النماذج التي أوردها الشعراء الخوارج والتي قصدوا من خلالها التأكيد على بعض القيم الإيجابية التي تتعلق بجماعتهم أو تلك القيم السلبية التي يرمون بها خصومهم، أما توظيف التراث الإنساني لخدمة أفكارهم وقيمهم فيتجلى في تصوير انقطاعهم للعبادة بالأخبار والرهبان الذي اتخذوا الصوامع وانعزلوا عن الناس تفرغاً للعبادة وتركية النفس. والأخبار جمع حبر بضم الحاء وفتحها وهو العالم² أو " هو العالم يتحبر الكلام، ويجمع المكسور على أخبار، ويجمع المفتوح على حبور"³ وإذا أطلق هذا اللقب فهو علم على علماء اليهود، فهم الأخبار في مقابل الرهبان عند النصارى يقول المفسرون في قوله تعالى: ﴿ اتَّخَذُوا أَحْبَارَهُمْ وَرُهْبَانَهُمْ أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللَّهِ ﴾ [التوبة، 31] " الأخبار جمع حبر وهو العالم من أهل الكتاب وكثر إطلاقه على علماء اليهود.. والرهبان جمع راهب، وهو عند النصارى المتبتل المنقطع للعبادة.."⁴ وقد وظف الخوارج هذا الوصف فألبسوه عبّادهم لتزكيتهم علماً وعملاً. وفي ذلك يقول أحد شعرائهم.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص 213.

² المعجم الوسيط، ص 195.

³ ينظر: محمد هادي اللحام، محمد سعيد، زهير علوان، القاموس، عربي عربي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2007، ص 151.

⁴ سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، ج3، ص 1641.

وَهُمُ الْأَسْوَدُ لَدَى الْعَرَبِ بَسَالَةً¹ وَمِنَ الْخُشُوعِ كَأَنَّهُمْ أَحْبَابُ¹

ومن صور التناس مع التراث الإنساني في بعده الأجناسي توظيف بعض الأجناس البشرية في سياقات معينة. فاليهود والنصارى يخالفون المسلمين في العقيدة والشريعة، وبحكم هيمنة الشريعة الإسلامية على الشرائع السابقة فإن المسلمين يعتقدون أن كل ديانة غير الإسلام باطلة. وقد تم توظيف هذا العنصر البشري ببعده الديني في تصوير ولاء بعض القبائل العربية المطلق لبني أمية، أو بمعنى أصح تقديم مصالحهم ومكاسبهم الشخصية على القيم والمبادئ، حتى لو تعلق الأمر بالدين فإنه لو قُدِّم لإمامتهم رجل من اليهود أو النصارى لرضوا بإمامته مع علمهم أنه فاسد الدين فاسد المعتقد. فما دامت نِعَم بني أمية دَارَةً وعطاؤهم موفور فلا عبرة بأي قيم أو مبادئ. " وقد سمع عمران ابن حطان بعض الشرط يقولون: وما لنا لا نقاتل الخوارج؟ أليست أعطياتنا دَارَةً؟ فرد عليهم بقوله.

فَلَوْ بُعِثَتْ بَعْضُ الْيَهُودِ عَلَيْهِمْ
يَوْمُهُمْ أَوْ بَعْضُ مَنْ قَدْ تَنَصَّرَا²
لَقَالُوا: رَضِينَا أَنْ أَقَمْتَ عَطَاءَنَا
وَأَجْرِيَتِ ذَاكَ الْفَرَضَ مِنْ بَرٍّ كَسَنَكَرَا²

من مظاهر الاختلاف بين التناس بمفهومه المعاصر والتناس في الفكر النقدي العربي القديم أن التناس في نسخته المعاصرة لم يعد يقتصر على ذلك التداخل الصوري للنص الحاضر مع نص آخر غائب " فثمة مرجعيات شتى سعى النص إلى الانفتاح عليها، بل لقد أصبح العالم بكل تفاصيله ومكوناته مرجعا مركزيا يأخذ النص منه ما تقتضيه التجربة التي يتناولها"³

وتعد تقنية استدعاء التاريخ بأبعاده - ومنها استدعاء الشخصيات - من أبرز وسائل التعبير؛ فهي من جهة تضي على النص قدرا من التراكمية والارتباط بين الحاضر والماضي بما يمثله هذا الماضي من التجارب الفنية والمواقف الاجتماعية، وهي من جهة أخرى تمثل حالة من التدفق الداخلي المعبر عن مشاعر إيجابية أو سلبية وذلك حسب طبيعة الشخصية التي توجه إليها الدعوى.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 233.

² المصدر نفسه، ص157.

³ عصام حفظ الله واصل: التناس التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ، 2011م، ص151.

واستدعاء هذه الشخصيات يتم غالباً في حالة من الوعي والإدراك التام لأبعاد الشخصية وموقعها في بنية القصيدة، وكذا تأثيرها في نفس المتلقي. وهناك عدة دوافع تحرض الشاعر على هذا النوع من التناس؛ فبالإضافة إلى الدوافع النفسية والفنية هناك دوافع ثقافية واجتماعية وسياسية تصور ارتباطاً قوياً بين حاضر الشاعر وماضيه، وكلما مر الشاعر بموقف من المواقف الاجتماعية المؤثرة يرتد إلى الماضي علّه يجد فيه الأنموذج الذي يحفف به من ألم الموقف، ومن خلاله يغذي تجربته الفنية ويعطي أبعاداً جديدة لانفعالاته النفسية. وتمثل الشخصيات السياسية والدينية والأدبية عامل ترميز في شعر المعارضة السياسية وهي مصدر ثراء ونموذج حاضر بقوة، حيث يتم توظيفه على سطح النص في سياق المدح أو القدر بالنظر لما تركته هذه الشخصيات من أثر في حياة الناس. وتأتي الشخصيات التاريخية غالباً على ثلاثة أنماط؛ شخصيات إيجابية تمثل حالة قدوة مؤثرة، وأخرى سلبية توظف غالباً وسيلة لنقد بعض الأنساق الاجتماعية والثقافية التي ساهمت هذه الشخصيات بشكل أو بآخر في صناعتها، والنمط الثالث شخصيات مطاطية توظف أحياناً بالصيغة الإيجابية وتوظف أحياناً بالصيغة السلبية، وهذا التعدد في التوظيف يتوقف على اقتدار الشاعر من جهة وحسن تفاعل القارئ مع النص من جهة ثانية.

وقد وظف شعراء الخوارج هذه الأنماط الثلاث بما يخدم أهدافهم السياسية والدينية، فوظفوا شخصية علي بن أبي طالب الذي قتلوه ومدحوا قاتله، ووظفوا هذه الشخصية في بعض المواقف الشعورية التي لا تتفق مع عقيدتهم ومنهجهم، ذلك أنهم يكفرون علياً ويصرحون بذلك كما في قول شاعرهم حوثرة بن وداع الأسدي.

نُقَاتِلُ مَنْ يُقَاتِلُنَا وَنَرْضَى
وَفَارِقُنَا أَبَا حَسَنِ عَلِيًّا فَمَا
بِحُكْمِ اللَّهِ لَا حُكْمَ الرَّجَالِ
فَحَكَّمْ فِي كِتَابِ اللَّهِ عَمْرُو
مِنْ رَجْعَةٍ أُخْرَى اللَّيَالِي
وَذَاكَ الْأَشْعَرِيِّ أَخَا الضَّلَالِ¹

فقد ذكر الشاعر ثلاث شخصيات، وتأتي شخصية علي لتبين موقفهم منه ومن عمرو ابن العاص* وأبي موسى الأشعري وكل من حضر حادثة التحكيم من رموز الصحابة

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، 43.

* أما عمرو فهو عمرو بن العاص بن وائل السهمي القرشي 50 ق هـ - 43 هـ) أبو عبد الله، فاتح مصر، وأحد عظماء العرب ودهاتهم وأولي الرأي والحزم والمكيدة فيهم. كان في الجاهلية من الأشداء على الإسلام، وأسلم في هدنة الحديبية. وولاه النبي صلى الله عليه وسلم إمرة جيش ذات السلاسل وأمدّه بأبي بكر وعمر. ثم كان من

غير أنهم يوظفون شخصية عليّ توظيفاً آخر تستدعيه مواقف أخرى يذكر خلالها علي مع النماذج الإيجابية، قد يمثل هذا التوظيف نوعاً من التناقض أو حالة من التقيّة أو ربما توبة ورجوعاً عن منهج الخوارج إلى منهج الحق، وهذا ما عبر عنه أحد شعرائهم فإنه " فُذِّمَ بين يدي الحجاج ليقتل فقال للحجاج.

أَحْجَّاجُ إِنِّي وَالَّذِي أَنَا عَبْدُهُ
عَلَى دِينَ خَيْرِ الْعَالَمِينَ مُحَمَّدٍ
وَدِينِ أَبِي بَكْرٍ وَصَاحِبِهِ الَّذِي
مَضَى عَادِلًا فِي دِينِهِ لَمْ يَفُتِدْ
وَلَسْتُ لِعُثْمَانَ بْنِ عَفَّانَ بِأَغْضًا
وَأَمَّا عَلِيُّ ذُو الْمَعَالِي فَإِنَّهُ
وَصِيُّ نَبِيِّ ذُو سَنَاءٍ وَسُؤْدَدٍ¹

فقد يصدّق الشاعر في نظريته لأبي بكر وعمر، لكن رأيه في علي بجانب لعموم رأي الخوارج الذي سبقت الإشارة إليه، وهو رأي مبني على رؤية سلبية تشكل الطرف المناقض لرؤية الخوارج، فموقف الحزبين في علي بين إفراط وتفریط.

وفي بعض المواقف الوجدانية يستدعي الخوارج شخصيات تمثل مصدرة للأسوة، فالأنبياء والمرسلون أكرم البشر على الله، وهم خيرة من اصطفاه الله، ومع ذلك فإنهم بشر يسري عليهم ما يسري على سائر البشر من الحوادث والمحن، لذلك كان في بلائهم ومحنتهم قدوة لمن يريد القدوة، وإذا كان الموت حق يسري على كل الكائنات بما فيهم الأنبياء والمرسلون وهم خير الخلق ومع ذلك يجري عليهم هذا الحادث العمم كما يجري على الناس كما قال شوقي.

وَسَرَى اللَّهُ بَيْنَكُمْ الْمَنَآيَا
وَوَسَدَكُمْ مَعَ الرُّسُلِ التُّرَابَا¹

أمراء الجيوش في الجهاد بالشام في زمن عمر. ولما كانت الفتنة بين علي ومعاوية كان عمرو مع معاوية، فولاه معاوية على مصر سنة 38 هـ، وأطلق له خراجها ست سنين فجمع أموالاً طائلة. الزركلي: الأعلام، 5/79. وأما الأشعري: فهو عبد الله بن قيس (21 ق هـ - 44 هـ) من بني الأشعر، من قحطان: صحابي، من الشجعان الولاة الفاتحين، وأحد الحكمين اللذين رضي بهما علي ومعاوية بعد حرب صفين. قدم مكة عند ظهور الإسلام فأسلم، وهاجر إلى أرض الحبشة. ثم استعمله رسول الله صلى الله عليه وسلم على زبيد وعدن. وولاه عمر البصرة سنة 17 هـ فافتتح أصبهان والأهواز. ولما ولي عثمان أقره عليها. ثم عزله، فانقل إلى الكوفة فطلب أهلها من عثمان توليته عليهم فولاه، فأقام بها إلى أن قتل عثمان، فأقره علي. ثم كانت وقعة الجمل وأرسل علي يدعو أهل الكوفة لينصروه فأمرهم أبو موسى بالقعود في الفتنة، فعزله علي، فأقام إلى أن كان التحكيم وخذعه عمرو فرجع أبو موسى إلى الكوفة، وتوفي فيها. وكان أحسن الصحابة صوتاً في التلاوة. الزركلي: الأعلام 4/114.

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص 139.

ولأن طبيعة حياة الحرب التي يعيشها الخوارج تعني أن الموت يترصدهم في كل لحظة فإن شعراء الخوارج يتصبرون على الموت أو على فراق الأحبة بذكر النماذج التي يقتدى بها، ولن يجدوا في هذا المقام مثل نموذج الأنبياء. من أجل ذلك راح عمران بن حطان - وهو يرثي أبا بلال - يستدعي شخصيات الأنبياء فيقول مخاطباً نفسه أو ربما زوجه جمره.

إِنْ كُنْتَ كَارِهَةً لِلْمَوْتِ فَارْتَحِلِي ثُمَّ اظْلُبِي أَهْلَ أَرْضٍ لَا يَمُوتُونَ
فَلَسْتَ وَاجِهَةً أَرْضًا بِهَا بَشَرًا إِلَّا يَرُوحُونَ أَفْوَاجًا وَيَغْدُونَ
يَا جَمْرُ قَدْ مَاتَ مِرْدَاسٌ وَإِخْوَتُهُ وَقَبْلَ مَوْتِهِمْ مَاتَ النَّبِيُّونَا²

وفي خضم صراع الخوارج مع السلطة الحاكمة يعمد الخوارج إلى استدعاء شخصيات سلبية ذات صلة بالعائلة الحاكمة، وفي ذلك تلميح إلى أصول الدولة الأموية واستثنائها بالسلطة التي لا حق لها فيها مطلقاً، فشخصيات مثل (صخر، حرب) شخصيات ترد في شعر الخوارج بخلفيات سياسية سلبية، أما صخر فهو أبو سفيان وهي كنيته، وقليل من يعرفه باسمه، وحرب أبوه، واختيار اسم صخر دون كنيته له ملمح دلالي، فهو إما بغرض التعمية على القارئ البسيط ونسبة الأمويين إلى من يُجهل. وإما أنهم ينزاحون عن اللقب إلى الاسم لأن أبا سفيان معروف بين المسلمين بكنيته أكثر من اسمه، يقول أبو بلال مُعْرِضاً بنسب العائلة الحاكمة ومعتبراً من ممارساتها.

وَقَدْ أَظْهَرَ الْجُورَ الْوَلَاةَ وَأَجْمَعُوا عَلَى ظُلْمِ الْحَقِّ بِالْغَدْرِ وَالْكَفْرِ
وَفِيكَ إِلَهِي إِنْ أَرَدْتَ مُغَيِّرٌ لِكُلِّ الَّذِي يَأْتِي إِلَيْنَا بَنُو صَخْرٍ
فَقَدْ ضَيَّفُوا الدُّنْيَا عَلَيْنَا بِرَحْبِهَا وَقَدْ تَرَكُونَا لَا نَقْرُ مِنْ الدُّعْرِ³

3- التناص في شعر الكميت بن زيد الأسدي

لعل أبرز خصائص شعر الكميت هو قوة اللغة وفخامة الأسلوب وغرابة اللفظ، حتى ليخيّل للقارئ أنه على مذهب ذي القروح والرعييل الأول من شعراء الجاهلية. ولم يكن شعره يخلو من مظاهر التناص، وكان الغرض من أسلوب التناص تحقيق أبعاد دلالية وجمالية تمنح النص زخماً فنياً ودلالياً.

¹ أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1988، ج1، ص71.

² إحسان عباس: شعر الخوارج، ص143.

³ المصدر نفسه، ص51.

ومن مظاهر التناص في شعر الكميت توظيف النصوص القرآنية التي وصفت النبي ﷺ ومن هذه النصوص وصف السراج المنير، فقد اقتبسها بعناية فائقة ووظفها توظيفا دلاليا وجماليا في شعره حين يقول.

فَاعْتَبَبَ الشُّوقُ مِنْ فُوَادِي وَالِدِ شَعْرُ إِلَى مِنْ إِلَيْهِ مُعْتَبَبٌ
إِلَى السَّرَّاجِ الْمُنِيرِ أَحْمَدَ لَا تَعْدِلْنِي رَغْبَةً وَلَا رَهَبًا¹

يخيّل للقارئ وهو يسبح بين هاشميات الكميت أن الشاعر لا يحسن مدحا إلا في سياق ذكر النبي ﷺ وآل بيته، وقد ورد وصف النبي ﷺ بالسراج المنير في قوله: ﴿وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا﴾ [الأحزاب، 46] وقد جمع خاصية الشمس وخاصية القمر في وصف نبيه ﷺ قال الله تعالى: ﴿وَجَعَلَ الْقَمَرَ فِيهِنَّ نُورًا وَجَعَلَ الشَّمْسَ سِرَاجًا﴾ [نوح، 16] ولأنه سراج منير فإن قوة نوره تجتذب إليه الأفتدة والقلوب قبل الأبدان ولذلك كان هذا التناص مع القرآن في غاية الجمال، وقد أحسن الشاعر استثماره ووضعه في سياق عاطفي جمع فيه بين الشوق والرغب والرهب، فكأن هذه المعاني أفلاك تسبح في عالم من الجمال حول كوكب أهم ما يميزه أنه سراج منير، وأبدع الشاعر حين ربط بين السراج المنير وأثره في حياة الناس وشخصية النبي وأثرها في أمته.

ومن القصيدة ذاتها يورد الشاعر لونا آخر من التناص مع القرآن بألية أخرى تحيل إلى بعض خصائص النبي ﷺ وهي خواص جوهرية ثابتة بدلالة القرآن والسنة معا يقول الكميت.

وَالرَّاكِبُ الطَّالِبُ الْمُسَخَّرَةُ الرَّ يَخُ لَهُ نَاصِرِينَ وَالرُّعْبُ²

يمارس الشاعر في هذا البيت لونا من التكتيف في توظيف التناص، ويتجلى هذا التكتيف في استدعاء حوادث السيرة من خلال ليلة الأحزاب وتسخير الريح للنبي ﷺ يقول الله تعالى في ذلك: ﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا﴾ [الأحزاب، 9] وهم تناص قريب، وهناك تناص بعيد وهو استحضار بعض خواص الأنبياء ماثلة في شخص النبي ﷺ وذلك أن تسخير الريح لم يكن لأحد إلا لنبي الله سليمان عليه السلام، ومع أن هذا التناص أمر يدعو إلى التساؤل. إذ كيف يشبه النبي محمد ﷺ بسليمان ومحمد أشرف وأعلى منزلة؟ ذلك أن التناص حلية جمالية يلبسها الكاتب أو الشاعر إبداعه ليضفي عليه مزيدا من قيم الجمال.

¹ شرح هاشميات الكميت، 110.

² المصدر نفسه، ص 114.

والسر في هذا التناص أن النبي ﷺ شارك سليمان في خاصية ليست لغيره، وهي ميزة سليمانية قامت بناء على دعوة منه عليه السلام، حيث قال الله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكًا لَا يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ فَسَخَرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُحَاءً حَيْثُ أَصَابَ ﴾ [ص، 36.35] وكان الشاعر يريد أن يقول أنه لا يمكن أن يحول بين النبي وبين أي منزلة من منازل العلا والكمال حائل مهما كان.

وفي البيت نوع آخر من التناص وهو تلميح إلى خاصية من خصائص النبي ﷺ حيث دلت نصوص القرآن والسنة على أنه نصر بالرعب. أما آيات القرآن فكقول الله تعالى: ﴿ وَقَدَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ فَرِيقًا تَقْتُلُونَ وَتَأْسِرُونَ فَرِيقًا ﴾ [الأحزاب، 26] وقوله تعالى: ﴿ وَقَدَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ ﴾ [الحشر، 2] واقتباس النصوص الدينية يضيف على النص الشعري لونا من المستوى الجمالي وبعدا من القداسة وهذا الغرض قصده الشاعر من خلال أسلوبية توظيف النصوص الدينية المقدسة ذات البعد الجمالي والدلالي.

وتأتي بلاغة السنة النبوية لتعزي الشعراء والأدباء فيُنظِّمون أدبهم على منهاج النبي ﷺ في عباراتهم وألفاظهم، وصورهم ومعانيهم بما يمنح نصوصهم بلاغة فوق البلاغة وجمالا فوق الجمال. ولم يشدَّ الكميت عن مذهب الجمهور، فقد ضمن أشعاره - من جهة اللفظ والمعنى - بعض الأحاديث، ولعل هذا من لوازم هاشمياته، إذ كيف يمدح النبي ﷺ وآل بيته دون أن يضمخ شعره عطرا من هديه وبلاغته؟! وقد يكون هذا التوظيف على سبيل التصريح أحيانا والتلميح أحيانا أخرى، فمن مواطن التلميح قوله يصف نفسه في رعاية بني هاشم.

مَا أَبَالِي إِذَا حَفِظْتُ أَبَا الْقَا سِمَ فِيهِمْ مَلَامَةَ النَّوَامِ¹

إن نظرة بسيطة في هذا البيت تحيل إلى نصٍّ من السنَّة يأمر فيه النبي ﷺ أمته بحفظه في آل بيته. وقد ترجم الكميت هذا النص صورة شخصية تعبر عن امتثال وتطبيق لمضمون هذا الحديث الذي يقول فيه النبي ﷺ مفسرا لقوله تعالى: ﴿ قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى ﴾ [الشورى، 23] { قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا أَنْ تَحْفَظُونِي فِي قُرَابَتِي }²

¹ شرح هاشميات الكميت، ص36.

² سليمان بن أحمد أبو القاسم الطبراني: المعجم الأوسط، دار الحرمين، 1415هـ، 1995م، ج2، ص293 حديث رقم293.

ومن هذا النوع قول الكميت في إشارة إلى بعض الصفات النبوية الواردة في السنة حيث يتمثل هذه الصفات.

وَالْحَاشِرُ الْآخِرُ الْمُصَدِّقُ لِلِّ أُولِ فِيمَا تَنَاسَخُ* الْكُتُبُ¹

وهي أوصاف وردت في الحديث الصحيح أن (الحاشر) من صفات النبي ﷺ ففي البخاري عن جبير بن مطعم رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: { لي خَمْسَةٌ أَسْمَاءٍ .. وَأَنَا الْحَاشِرُ الَّذِي يُحْشِرُ النَّاسَ عَلَى قَدَمِي .. }² إن توظيف النص النبوي هنا لم يأت اعتباطاً، بل هناك مقصدية من الباطن، وتتخلص في رؤية سياسية مؤداها أنه إذا كان البشر تبعاً لمحمد ﷺ فإن الأمة تبع لآل بيته في شؤون الدين والدنيا، وعلى هذا فإنهم أولى بحكم الأمة من غيرهم.

وإذا كانت النصوص الشعرية القديمة ما تزال تحمل في طياتها عباقراً إلى هذا العصر فإنها في عصر الكميت كانت تمثل المرجعية الفنية لكل شاعر. حتى أن كبار النقاد يستتشفون عن رواية شعر المحدثين لغير سبب سوى أنه محدث، فإن حدث ورووا هذا الشعر فإنه يكون في مستوى الشعر القديم الذي يمثل أعلى درجات الشعرية، ومن أجل ذلك كان تمثل هذا الشعر في أشعار المحدثين حلية فنية وزينة بيانية يُجَمَّلُ بها الشاعر قصائده. ولم يشذ الكميت عن هذا المنهج، غير أن هذا الأسلوب يحتاج إلى القارئ النموذجي الذي يهتدي بسعة اطلاعه إلى هذا النوع من التناص، فالكميت يعدل عن التصريح إلى التلميح مدبجا بذلك أشعاره بعقاقة الشعر القديم، ومن النماذج في ذلك قوله.

فِي عَقْدٍ مِنْ هَوَايَ مُحْكَمَةٍ ظُوهَرَ مِنْهَا الْعِنَاجُ وَالْكَرْبُ³

يتفاعل هذا النص مع نصوص أخرى لى مستويين؛ الأول مستوى اللفظ في قوله: (عقد) و (العناج) و (الكرب) فهذه الألفاظ وردت في بيت من شعر الحطيئة، والمستوى الثاني

* ضُبُطَتْ فِي الْأَصْلِ هَكَذَا، وَلَعَلَّ الصَّحِيحَ هُوَ (تَنَاسَخُ) حَتَّى يَكُونَ (الْكُتُبُ) فَاعِلًا مَرْفُوعًا وَهُوَ مُوَافِقٌ لِحَرَكَةِ حَرْفِ الرَّوِيِّ، أَمَا عَلَى الْأَصْلِ فَتَأْتِي كَلِمَةُ (الْكُتُبُ) مُضَافًا إِلَيْهِ فَيَكُونُ مَجْرُورًا. وَاللَّهُ أَعْلَمُ.

¹ شرح هاشميات الكميت، ص113.

² محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، كتاب المناقب، باب ما جاء في أسماء رسول الله صلى الله عليه وسلم وقل الله تعالى: ﴿ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ ﴾ [محمد، 29] وقوله: ﴿ مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ ﴾ [الصف، 6] ج2، ص177، حديث رقم 3532. مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم كتاب الفضائل، باب في أسمائه صلى الله عليه وسلم، ص 1031، حديث رقم 2354.

³ شرح هاشميات الكميت، 119.

مستوى المعنى، وذلك أن الكميت أراد بهذه الألفاظ ما أرادها الحطيئة، فإن الحطيئة وصَف بني أنف الناقة بقوله.

قَوْمٌ إِذَا عَقَدُوا عَقْدًا لَجَارِهِمْ شَدُّوا الْعِنَاجَ وَشَدُّوا فَوْقَهُ الْكِرْبَا¹

فالحطيئة يضرب مثلاً في إحكام بني أنف الناقة أمورهم بالعناج، وهو الحبل الشديد الذي يربط أسفل الدلو، والكرَب حبل يربط وسط الدلو. وهذا تعبير عن صرامتهم وقوة إحكام أمورهم، والكميت يرمي من خلال هذا التناص إلى هذا المعنى، فهو يقول: "إن محبتي وودي لآل البيت محكم وثيق لا يحل سريعاً"² ولا شك أن القارئ عند قراءته لهذا البيت يتمثل براعة الحطيئة في نقل لقب (أنف الناقة) من عالم الذم والقدح إلى عالم الثناء والمدح وإذا كان هذا في أفناء الناس فإن المعنى أقوى وأجمل في آل بيت النبي ﷺ.

ووظف الكميت جملاً من المحكيات والأمثال الشعبية ليمنح النص ثراءً خيالياً وبعداً جمالياً ودلالياً، ومن هذه الأمثال قول العرب قديماً: (أجوع من كلبة حومل) " وحومل امرأة من العرب كانت تربي كلبه لها للحراسة وتجيعها وتطردها بالنهار. فرأت ليلة القمر طالعا فنبحت عليه تظنه رغيفاً لاستدارته، ولما طالت الشدة عليها أكلت ذنبها من شدة الجوع"³ أخذ الكميت هذا المثل فوضعه في بيتين من هاشمياته حيث يقول.

كَمَا رَضِيَتْ بُخْلًا وَسُوءَ وِلَايَةٍ بِكَلْبَتِهَا فِي أَوَّلِ الدَّهْرِ حَوْمَلُ
نُبَاحًا إِذَا مَا اللَّيْلُ أَظْلَمَ دُونَهَا وَضَرْبًا وَتَجْوِيْعًا خَبَالٌ مُخْبَلٌ⁴

والمثل يقصد به حكام بني أمية، فكأنه يقول: " نحن كذلك مثل هذه الكلبة، نحرصكم وتسيئون إلينا كما فعلت حومل بكلبتها"⁵

ولأن الكميت عاصر فترة تاريخية عرفت فيها الإمبراطورية العربية الإسلامية انفتاحاً على كثير من الثقافات الإنسانية، فق كان لهذا الثقافات حضور قوي في شعره، ومن النماذج الدالة على ذلك توظيف مصطلح الرهبان الخاص بديانة النصارى، وهي كلمة مأخوذة من

¹ ديوان الحطيئة: تحقيق: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بروت لبنان، ط2، 1426هـ، 2005م، ص21.

² الهاشميات، ص119.

³ عبدالملك بن محمد أبو منصور الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق: محمد أبو الفضل

إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965. ص321.

⁴ شرح هاشميات الكميت، ص160.

⁵ المصدر نفسه.

الترهب وهو التعبد¹ "والراهب: المتعبد في صومعته من النصارى، يتخلى عن الدنيا وملاذّها، زاهدا فيها معتزلا لأهلها"² ولئن كانت الدلالة اللغوية لهذه الكلمة شاملة للنصارى وغيرهم فإن المصطلح يطلق على عبّاد النصارى، وعندما ذُكرت الرهبانية في القرآن جاءت في سياق ذكر النصارى، كما في قوله تعالى في شأن عيسى ابن مريم ﴿ وَجَعَلْنَا فِي قُلُوبِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ رَأْفَةً وَرَحْمَةً وَرَهْبَانِيَّةً ابْتَدَعُوهَا ﴾ [الحديد، 27] ولئن كان في الرهبنة جانب إيجابي فإن الكميت قصد إلى الجانب السلبي منها، حيث لمح إلى ما ابتدعه بنو أمية من بدعة سياسية تضاهي البدع الدينية التي ابتدعها رهبان النصارى، يقول الكميت.

لَهُمْ فِي كُلِّ عَامٍ بَدْعَةٌ يُحْدِثُونَهَا أَزَلُّوا بِهَا أَتْبَاعَهُمْ ثُمَّ أَمَحَلُّوا
كَمَا ابْتَدَعَ الرَّهْبَانُ مَا لَمْ يَجِئْ بِهِ كِتَابٌ وَلَا وَحْيٌ مِنَ اللَّهِ مُنَزَّلٌ³

إن الكميت من خلال هذا التناص يشير صراحة إلى ما أحدثه بنو أمية في أدبيات الحكم والسياسة، فقد صارت الإمارة ملكا عضوضا، بل صار عنوة وجبرية وفسادا في الأمة* بعد أن كانت خلافة راشدة قائمة على مبدأ الشورى واختيار الأصلاح والأقدر على إدارة الدولة وكل هذا انتقاد للواقع السياسي الذي آلت إليه دولة بني أمية، فهناك رهبان الديانة بما أحدثوا من التشدد في العبادة والانحراف في السلوك، وهناك رهبان السياسة في دولة بني أمية بما أحدثوا من أنماط في الحكم لا عهد للأمة بها.

وفي سياق استدعاء الشخصيات التاريخية فإن من بين أبرز الشخصيات التي تم استدعاؤها لتطفو على سطح النص في بعده الفني ثلاث شخصيات شعرية بارزة، الأولى زهير بن أبي سلمى، والثانية امرؤ القيس الذي سماه الكميت (ذو القروح) والثالثة جرول بن أوس وهو ذو الحطيئة، وهي قامات شعرية تصلح شواهد على شعر الكميت وقد استدعاها الكميت لتشهد على روعة شعره. يقول الكميت وهو يعرض الأمر على الشهود.

فَدُونَكُمْوَهَا يَالَ أَحْمَدَ إِنَّهَا مَقَلَّةٌ لَمْ يَالَ فِيهَا الْمُقَلُّ

¹ محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، ص134.

² المعجم الوسيط، ص423.

³ شرح هاشميات الكميت، 161، 162.

* ورد هذا اللفظ من قول النبي ﷺ : والعضوض: بفتح العين فعول للمبالغة من العض بالسن أي يصيب الرعية فيه ظلم يُعضون فيه عضاً وروي بضم العين جمع عض بالكسر وهو الخبيث الشرير أي يكون ملوك يظلمون الناس ويؤذونهم بغير حق. ينظر: الملاء علي القاري: مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، دار الفكر بيروت لبنان، ط1 1422هـ، 2002م، ج8، ص3373.

مُهَذَّبَةٌ غَرَاءُ فِي غَبِّ قَوْلِهَا عَدَاةٌ عَدِ تَفْسِيرُ مَا قَالَ مُجْمَلُ
 أَتَتْكُمْ عَلَى هَوْنِ الْجَنَانِ وَلَمْ تُطْعِمْ لَهَا نَاهِيًا مَمَّنْ يَبْنُ وَيَرْحَلُ
 وَمَا ضَرَّهَا أَنْ كَانَ فِي التُّرْبِ ثَاوِيًا زُهَيْرٌ ، وَأَوْدَى ذُو الْفُرُوحِ وَجَزُولُ¹

إنهم شهود عدول استدعاهم الشاعر ليشهدوا على براعته في هذه القصيدة وموطن الجمال في هذا الاستدعاء أن جعل ذكر هؤلاء الشعراء في شطر بيت من القصيدة ليفتح مجال الخيال للقارئ ليستعيد تلك المعاني الجميلة والصور الفنية الرائعة والأسلوب الشعري الرصين، ثم ترك للقارئ بعد ذلك حرية التقدير والتقييم والموازنة بين هذه القصيدة وبين شعر هؤلاء الثلاثة الذين نصب الكميت نفسه نائباً عنهم.

4 - التفاعلات النصية في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

ما ميز شعر الزبيريين أنه جاء ضعيفا في كثير من الظواهر الفنية والأسلوبية، وكان شعر عبيد الله بن قيس الرقيات هو الحلقة الأضعف في هذه المدونة وبذلك لم نجد له كثيرا من مظاهر التناس التي تمنح النص شرعيته الفنية والتاريخية.

والقارئ يلاحظ غياب التناس في شعر ابن قيس حتى مع القرآن الكريم إلا فيما ندر ومن صور التناس ما أشار إليه الشاعر في سياق ذكر بيت الله الحرام الذي كان على مدار الزمان مقدسا ومعظما، وكانت قريش في تاريخها قبل الإسلام تستمد قداستها وشرعيتها من كونهم حجاب بيت الله، وهذا الذي أراد تصويره ابن قيس الرقيات في شرعنة حق قريش في حكم العرب، متمثلا آيات صريحة من القرآن في سياق سياسي يعطي قريشا حقها في حكم العرب لأن الله أعطاهم حق الحجابة والسقاية، يقول ابن قيس الرقيات.

لَيْسَ لِلَّهِ حُرْمَةٌ مِثْلُ بَيْتِ نَحْنُ حُجَابُهُ عَلَيْهِ الْمَلَأُ
 خَصَّهُ اللَّهُ بِالْكَرَامَةِ فَالْبَا دُونَ وَالْعَاكِفُونَ فِيهِ سَوَاءُ²

الشاهد في هذا البيت أن الشاعر ضمّن البيت الثاني آية من القرآن في سورة الحج فيها ذكر البيت الحرام وخصائص زواره، وهي قوله تعالى: ﴿ وَالْمَسْجِدِ الْحَرَامِ الَّذِي جَعَلْنَاهُ لِلنَّاسِ سَوَاءً الْعَاكِفُ فِيهِ وَالْبَادِ ﴾ [الحج، 25] فالآية أضفت على البيت قوة وجمالا من خلال هذا التناس، وأما من جهة المعنى فإن الشاعر يحتج بها على حق قريش في السلطة السياسية كما كان لها شأن السلطة الدينية. وذكر القبائل التي شاركت في حرق البيت

¹ شرح هاشميات الكميت، 187.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 95.

في عملية الحجاج يراد منه الاحتجاج لقريش على خصومها من خلال ما جاء في البيت الذي بعد هذا.

حَرَقْتُهُ رِجَالُ لُحْمٍ وَعَكِّ وَجُدَامٍ وَحَمِيرٍ وَصَدَاءٍ¹

غير أن هذا التناص لا يحدث أي انفعال في نفس المتلقي المسلم، وليس للشاعر حجة سياسية على حق قريش في السلطة لمجرد كونهم حجاب بيت الله وأهل السقاية والرفادة وقد ادعت قريش قديما هذا الشرف فرد الله عليهم بقوله: ﴿ أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَجَاهَدَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَوُونَ عِنْدَ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾ [التوبة، 19] والآية في سياق "الرد على من رأى تفضيل عمارة المسجد الحرام بالسقاية والحجاجة والسدانة على الإيمان والهجرة والجهاد"²

ومن صور التناص مع القرآن توظيف التعبير القرآني الذي جاء في معرض الذم والقدح وإسقاطه بصورة إيجابية على شخصية عثمان بن عفان* رضي الله عنه، يقول ابن قيس الرقيات.

وَالَّذِي أُشْرِبَتْ فُرَيْشٌ لَهُ الْحُبُّ عَلَيْهِ مِمَّا يُحَبُّ رِدَاءً³

ففي هذا البيت تضمين لآية في كتاب الله تعالى وصف الله فيها شدة حب بني إسرائيل للعجل الذي عبده فقال: ﴿ وَأَشْرَبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ ﴾ [البقرة، 93] ومع ما في هذا البيت من الجمال والتصوير من خلال الأسلوب الاستعاري المجازي فقد يتبادر إلى ذهن

¹ المصدر السابق، ص95.

² أبو بكر الجزائري: أيسر التفاسير، ج3، ص302.

* عثمان بن عفان بن أبي العاص بن أمية، من قريش: أمير المؤمنين، ذو النورين، ثالث الخلفاء الراشدين، وأحد العشرة المبشرين. من كبار الرجال الذين اعتر بهم الاسلام في عهد ظهوره. ولد بمكة، وأسلم بعد البعثة بقليل. وكان غنيا شريفا في الجاهلية. ومن أعظم أعماله في الاسلام تجهيزه نصف جيش العسرة بماله، فبذل ثلاث مئة بغير بأقتابها وأحلاسها وتبرع بألف دينار. وصارت إليه الخلافة بعد وفاة عمر بن الخطاب سنة 23 هـ، فافتتحت في أيامه أرمينية والقوقاز وخراسان وكرمان وسجستان وإفريقية وقبس، وأتم جمع القرآن، وهو أول من زاد في المسجد الحرام ومسجد الرسول، وقدم الخطبة في العيد على الصلاة، وأمر بالأذان الأول يوم الجمعة. واتخذ الشرطة. نقم عليه الناس اختصاصه أقاربه من بني أمية بالولايات والاعمال، فجاءته الوفود من الكوفة والبصرة ومصر، فطلبوا منه عزل أقاربه، فامتنع، فحصره في داره يراودونه على أن يخلع نفسه، فلم يفعل، فحاصروه أربعين يوما، وتسور عليه بعضهم الجدار فقتلوه صبيحة عيد الأضحى. ولقب بذئ النورين لأنه تزوج بنتي النبي صلى الله عليه وسلم رقية ثم أم كلثوم. الزركلي: الأعلام، 4/210.

³ ديوان عبید الله بن قيس الرقيات، ص93.

القارئ للوهلة الأولى أن التضمين في غير محله، إذ أن الآية وردت في حب مذموم أُشْرِبَهُ بنو إسرائيل وهو عبادة العجل، فلا يصح فنياً وجمالياً أن يسقط الشاعر هذه الصورة على حب قريش لعثمان بما له عليهم من اليد البيضاء والخلق الجميل. لكن الشاعر ببراعته وقوة أسلوبه وتحكمه في أدوات التصوير ضمّن الشطر الثاني صورة الحب الإيجابي الذي أُشْرِبْتَهُ قريش لعثمان، فإذا كان حب العجل فتنة لبني إسرائيل بسبب غيِّهم وضلالهم فإن سبب الحب الذي أُشْرِبْتَهُ قريش لعثمان سر من أسرار الله ورداء ألقاه الله على عثمان كما ألقى رداء محبته على موسى في قوله تعالى: ﴿وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي﴾ [طه، 39] وهكذا استطاع الشاعر بكل اقتدار أن يخرج من صورة الحب المذموم الذي أُشْرِبَهُ بنو إسرائيل للعجل بحب محمود أُشْرِبَهُ كل من يرى عثمان رضي الله عنه. وفي كل الأحوال فإن الشاعر أراد أن يبين للمتلقي ما تكنه قريش لعثمان من الحب والمودة، حتى قال قائلهم: "أحبك الرحمن محبة قريش لعثمان"¹ وليبرهن على ذلك وظّف أسلوب التكتيف واستشهد بآية في قضية واحدة لا تحتاج إلى كل هذا التكتيف، لأن مكانة عثمان عند قريش والمسلمين عموماً لا تشوبها شائبة، وما تلطّخت يد أحد منهم بقتله حين قتل.

ويسعى ابن قيس إلى توظيف نصوص من السنة في سياق الدفاع عن حق الزبيريين في السلطة، وإذا كانت السنة عند علماء الشريعة هي أقوال النبي ﷺ وأن هذه الأقوال نقلت باللفظ أحياناً وبالمعنى أحياناً أخرى فوق خلاف في الاحتجاج بها عند علماء اللغة، فإن الشعراء ينظرون إلى السنة من زاوية أخرى ويوظفونها توظيفا أسلوبياً يمنح نصوصهم شيئاً من القدسية والجمال. وفي أثناء هذا التوظيف تختلف الزاوية التي ينظر منها شعراء المعارضة السياسية لسنة النبي ﷺ ويسعى كل شاعر بما يمتلك من براعة واقتدار أن يوظفها بما يخدم قضيته وأيديولوجيته، لذلك وظف الشيعة السنة توظيفا سياسياً ووظفها ابن قيس الرقيات على هذا النحو، فبالإضافة إلى قرابة النسب بين النبي ﷺ وعلي من جهة وبين الزبير والنبي ﷺ من جهة ثانية، فإن الشعراء وظفوا كل النصوص النبوية التي وردت في مناقب علي والزبير لإضفاء لون من الشرعية على أحقية الطرفين بالحكم، والظعن في حكم بني أمية. وهذا الذي صنعه عبيد الله بن قيس الرقيات؛ فقد اقتبس من السنة ما يمنح بعض الشرعية لدولة بني الزبير من خلال خلق تفاعل بين نصه الشعري المائل أمامه وتلك

¹ أحمد بن عبد الله محب الدين الطبري: الرياض النضرة في مناقب العشرة، دار الكتب العلمية، ط2، ج1، ص5.

النصوص الغائبة التي فيها تزكية للزبير، ومن أمثلتها قول النبي ﷺ: { الزُّبَيْرُ ابْنُ عَمَّتِي وَحَوَارِيٍّ مِنْ أُمَّتِي }¹ وقوله: { لِكُلِّ نَبِيٍّ حَوَارِيٍّ وَحَوَارِيٍّ الزُّبَيْرُ }² والحواري مفرد حواريين والحواريون "هم الأنصار والحواري الناصح. وكل شيء خالص لونه فهو حواري، وهم خلصاء الأنبياء وصفوتهم"³ ومن هذا المعنى أراد ابن قيس أن يحتج لأبناء الزبير فجعل هذه النصوص النبوية شعارا* لمعانيه وألفاظه، يقول ابن قيس في رثاء مصعب بن الزبير.

إِنَّ الرِّزِيَّةَ يَوْمَ مَسْ كَنَّ وَالْمُصِيبَةَ وَالْفَجِيحَةَ
بِابْنِ الْحَوَارِيِّ الَّذِي لَمْ يَغْدُهُ أَهْلُ الْوَقِيْعَةِ⁴

لكأنَّ الزبير بن العوام تبين خلوصه ونقاؤه من كل عيب فسماه النبي ﷺ حواريا، وتلقف ابن قيس الرقيات هذا اللقب فوظفه توظيفا أسلوبيا عبر به عن المكانة الدينية للحزب السياسي الذي ينتمي إليه، وهو بهذا يُعَرِّضُ ببني أمية؛ فليس لهم ولا لأجدادهم هذه السوابق الحسنة، بل يشهد التاريخ أنهم كانوا أعداء للدعوة في المرحلة المكية، وكان الزبير من السابقين فأبي الفريقين أحق بالولاية والحكم؟

ويستند عبيد الله بن قيس الرقيات - كغيره من الشعراء - إلى نماذج فنية راقية يطعم بها قصائده، وهذه سمة بارزة في الشعر الأموي بكل توجهاته الفنية، لأنه يشكل امتدادا لما سبقه في الكثير من الظواهر الفنية والجمالية، وكان كبار النقاد في ذلك العصر لا يعتدُّون بأشعار المحدثين ما لم تتفق مع النموذج الجاهلي الذي يعد عندهم النموذج الأكمل، وما عداه فهو لحن، حتى قال "أبو عمرو بن العلاء: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته"⁵ من أجل ذلك كان المحدثون يشعرون بمركب نقص مهما جادت أشعارهم ولا تتحقق لهم الجودة إلا بالنسج على منوال الجاهليين، فلا غرابة حينئذ أن يقتبس الشعراء

¹ أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، ط2، 1420هـ، 1999م ج22، ص272.

² محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ج3، ص388، حديث رقم7261، ومسلم، ص1059، حديث رقم2415.

³ محمد بن أحمد أبو منصور الأزهري: تهذيب اللغة، ج5، ص148.

* الشعار هنا الشيء اللين القريب، في مصنف ابن أبي شيبة، 6 / 399، قال رسول الله ﷺ: { النَّاسُ دِتَارٌ وَالْأَنْصَارُ شِعَارٌ } وفي المعجم الوسيط، ص484. الشعار: ما ولي جسد الإنسان دون ما سواه من الثياب.

⁴ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص184.

⁵ عبد الله بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، ص63.

ممن سبقهم كي يضيفوا على أشعارهم لونا من العتاقة والجمال. وبالعودة إلى شعر ابن قيس الرقيات في طابعه السياسي فلا نجد فيه الكثير من التناص مع الشعر القديم بخلاف أشعاره الغزلية، ولعلنا لا نجد غير هذا البيت الذي تقاطع فيه الشاعر مع بيت جاهلي؛ أما بيت ابن قيس فقوله.

فَمَنْ مُبْلَغٌ عَنِّي خَلِيلِي آيَةً عِيْنَةٌ أَعْنِي بِالْعِرَاقِ وَمَالِكًا¹

ففي هذا البيت يقع التناص بين ابن قيس الرقيات وشاعر جاهلي اسمه خراشة بن عمرو العبسي* من خلال استحضار النص الغائب الذي يقول فيه.

فَمَنْ مُبْلَغٌ عَنِّي خَلِيلِي عَامِرًا أَسْلَيْتَ عَن أَسْمَاءَ أَمْ أَنْتَ ذَاكِرٌ
فَإِنَّ وَرَاءَ الْجَزَعِ غُزْلَانٌ أَيْكَةً مُضْمَخَةٌ آذَانُهَا وَالْغَفَائِرُ²

ولم يكن ابن قيس الرقيات ليستغني عن توظيف الشخصيات التاريخية لتطعيم قصائده بما لذ من الخصائص الفنية والجمالية، ويتجلى هذا التطعيم فيما يتداوله الوجدان العربي من القصص التي تصور الشخصية العربية وما تتميز به من الأخلاق والصفات الحميدة ومن هذه الصفات التي سارت بها الركبان صفة الكرم الذي ضُربت به الأمثال وقُرِّضت فيه الأشعار. وما زال الأدب العربي ينقل الأساطير عن الكرم العربي. وفي شعر عبید الله بن قيس الرقيات نماذج من هذه الشخصيات التي لم يعاصرها ولكن تواترت أخبارها حتى لقد طفق ابن قيس يفخر بها رغم بعد الشقة الزمنية بينهما. وفي هذا الإطار وفي سياق مدحه

¹ ديوان عبید الله بن قيس الرقيات، 130، وعيينة ومالك ابنا أسماء بن خراشة بن حصن الفزاري، شاعران من الأشراف. وكان عيينة يهوى جارية لأخته وكان مالك أوجد بها منه، ولم يعلم عيينة وشكا وجده بها إلى مالك فقال مالك.

أَعْيُنٌ هَلَا إِذْ كَلَفَتْ بِهَا كُنْتُ اسْتَعْتَبْتُ بِفَارِغِ الْعَقْلِ
أُرْسَلَتْ تَبْغِي الْعَوْتَ مِنْ قَبْلِي وَالْمُسْتَعْتَبَاتُ إِلَيْهِ فِي شَغْلٍ

* خراشة بن عمرو العبسي؛ شاعر جاهلي، من الفرسان. حضر يوم شعب جبلة الذي قتل فيه لقيط بن زرارة وقال في ذلك اليوم قصيدة من المفضلات (14 بيتا) الزركلي: الأعلام، ج2، 303.

² الأسود الغنديجاني: فُرحة الأديب في الرد على ابن السيرافي في شرح أبيات سيبيويه، تحقيق: محمد علي سلطاني، دار النبراس، ص61.

قريشا والتي يريد أن يصل من خلالها إلى مدح أبناء الزبير يستدعي الشاعر شخصية عبد الله بن جدعان* في تصوير فني بديع حيث يقول.

وَالَّذِي إِنْ أَشَارَ نَحْوَكَ لَطْمًا تَبِعَ اللَّطْمَ نَائِلٌ وَعَطَاءٌ¹

لقد تم استدعاء خصلة الكرم المجسدة في شخصية عبد الله بن جدعان وما يرمز إليه من البذل والعطاء، وأما ذكر اللطم فإن ابن جدعان أذهب جلّ ماله " فلما أسنّ حجر عليه رهطه، فإذا أعطى رجعوا على المعطي فأخذه منه. فكان إذا جاءه سائل قال له: كن مني قريباً حتى أطمك، ولا ترض مني إلا أن تلطمني أو تُفدى بلطمتك بفداء رغيب، فلما علم أهله بذلك خلّوا بينه وبين ماله"² ويأتي هذا الاستدعاء في سياق المدح ليذكر الشخصية بأبرز سماتها.

وللتراث الإنساني نصيب في شعر ابن قيس سواء في باب السياسة أو في باب الغزل ويأخذ التراث الإنساني أبعاداً شتى، ويتمظهر في أكثر من مظهر، فمنه الديني ومنه الثقافي، ومنه السياسي ونحو ذلك. ويمكن الوقوف في شعر ابن قيس على نماذج من هذا التراث في بعده الإنساني؛ حيث يعمد الشاعر إلى رموز من التراث السياسي في صورة مصطلحات لا عهد للعرب بها، فمصطلح الملوك والتاج ونحو ذلك من التراث الإنساني الذي تميزت به أمة الفرس والروم، ووصف الشاعر لعبد الملك بن مروان - أحد أشهر خلفاء بني أمية - بهذه الخصال لا أصل له في التراث العربي، وليس له ما يبرره إلا أن يقصد الشاعر وصف سعة دولة عبد الملك حتى حاكت في سعتها الإمبراطورية الفارسية أو الرومانية، ولربما قصد الشاعر من وراء ذلك إلى الهجاء بدل الثناء باعتبار طريقة الوصول إلى الحكم في الدولة الأموية مشابهة لما هو موجود عند الفرس والروم. يؤكد هذا أنه لم يصف أبناء الزبير ودولتهم بالملوك والتيجان وإنما وظف مصطلح الخليفة أو أمير المؤمنين، حيث يقول.

* ترجم له الزركلي في الأعلام 76/4 فقال: أحد الاجواد المشهورين في الجاهلية. أدرك النبي ﷺ قبل النبوة. وهو الذي خاطبه أمية بن أبي الصلت بأبيات اشتهر منها قوله:

أذكر حاجتي أم قد كفاني حياؤك؟ إن شيمتك الحياء

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، 93.

² عبد الرحمن بن الجوزي: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ج7، ص 180.

نَحْنُ مِنْ النَّبِيِّ الْأُمِّيِّ وَالصَّدِيقِ مِنْ التَّقِيِّ وَالْخُلَفَاءِ¹

ووصف عبد الله بن الزبير بأمر المؤمنين في قوله.

أَتَاكَ بِبِاسِرِ النَّبَأِ الْجَلِيلِ فَلَيْتُكَ إِذْ أَتَاكَ بِهِ طَوِيلُ

أَتَاكَ بِأَنَّ خَيْرَ النَّاسِ إِلَّا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا قَتِيلُ²

لكنه في المقابل يصف حكام بني أمية بالتاج والملك تشبيها لهم بملوك العجم حيث يقول.

وَأَنَّهُمْ مَعْدِنُ الْمُلُوكِ فَلَا تَصْلُحُ إِلَّا عَلَيْهِمُ الْعَرَبُ

ثم يصف عبد الملك بقوله.

يَعْتَدِلُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ عَلَى جَبِينِ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ³

وهذا الوصف لم يكن ليخفى على نبي أمية، وهم العرب الأقباح، ولم يكن ليمر مرور الكرام على الرؤية النقدية لعبد الملك - وهو العالم بأشعار العرب وأيامها - فقد نما إليهم شعر ابن قيس وما قال في أبناء الزبير، وأدركوا أن إطلاق وصف الملوك بتيجانها هو مدح يقصد به الدم، وإن تجريدتهم من صفة إمرة المؤمنين انتقاص لهم، وقدح في شرعيتهم، لذلك وجد عبد الملك على الشاعر وحرمة من عطاء المسلمين.

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، 89.

² المصدر نفسه، 133.

³ المصدر نفسه، ص 4.

المبحث الثالث: الحقول الدلالية

أولاً: الحقل السياسي

ثانياً: الحقل العسكري

ثالثاً: الحقل الديني

رابعاً: حقل الثنائيات الضدية

المبحث الثالث: الحقول الدلالية

الدلالة هي الوظيفة الجوهرية لأي لغة، والعلاقة بين الدوال ومدلولاتها اعتباطية في أغلبها، ومستويات الدلالة تختلف حسب طبيعة الحقل المعرفي الذي يبحث في الدلالة من جهة، وحسب الأسلوب الذي يوظفه الباحث لتحقيق التواصل بينه وبين الملقي من جهة ثانية. وسنتناول في هذا الباب أربعة أنواع من الحقول الدلالية، وهي الحقول التي طغت على بنية القصيدة في شعر المعارضة السياسية.

إن نظرية الحقول الدلالية من أحدث النظريات اللسانية الغربية، لكن أصولها في تراثنا العربي واضحة جلية من خلال المصنفات التي وضعها علماءنا المتقدمون، والتي جمعت ألفاظ شتى ذات المعنى المتشاكل، كأسماء الخيل والإبل والسلاح ونحو ذلك، واللغة باعتبارها سمة بشرية وآلية من آليات التواصل تفرض على طرفي العملية التواصلية جملة من المصطلحات والمفاهيم التي يتفق عليها مستعملو اللغة، والتي تمثل نظاماً من الشفرات حيث يتم الاتفاق على معاني هذه الدوال بغرض التعبير عن نواتهم وتبادل المنافع فيما بينهم. وسرعان ما تتطور هذه الأنظمة لتصبح أكثر خصوصية من خلال اصطفاء كل طرف لنظامه التواصلية الخاص، ومن خلال اعتماد كل جماعة على مصطلحات وألفاظ خاصة للتداول فيما بينهم.

إن مصطلح الحقول الدلالية لم يكن موجود كنظرية متكاملة في التراث العربي، لكنهم اهتموا في وقت مبكر إلى تصنيف المادة اللغوية في حقول دلالية من خلال كتب تجمع ألفاظاً تصب في بوتقة واحدة¹ وهذا أمر مستفيض لا ينكره باحث.

وسنتناول في حديثنا عن الحقول الدلالية في شعر المعارضة السياسية ثلاثة حقول.

الحقل السياسي.

الحقل العسكري.

الحقل الديني.

حقل الثنائيات الضدية.

¹ ينظر: أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

أولاً: الحقل السياسي

المراد بالحقل السياسي ذلك الإطار اللغوي الذي تتضمنه جملة من الوحدات المعجمية التي تحيل إلى معنى يتعلق بتوجه ذلك الحزب ورؤيته السياسية، "ويشكل هذا الحقل مرجعا مهما لدراسة نظريات الأحزاب السياسية ومفاهيمها في العصر الأموي، ولا بد من دراسة الحقل السياسي لكل حزب للوقوف على المعجم الشعري الخاص بكل حزب"¹ فلكل حزب مفرداته ومصطلحاته السياسية التي إذا أطلقت في سياق الشعر السياسي أحالت إلى مفهوم محدد يدل على انتساب ذلك الشاعر إلى تلك الفرقة أو الحزب معبرا عن التزامه برؤية الجماعة من جهة، وداعيا لهذه الأفكار والتصورات من جهة أخرى.

وسوف نرى كيف أن كثيرا من المفردات صارت مصطلحات سياسية تحيل إلى معنى خاص بمجرد التقاط الأذن لها، وقد "كان كل حزب سياسي يزعم أنه حزب الله، وأن الله ناصره، وكان يصف غيره بالكفر والضلال، وهذا صريح في كثير من شعر المعارضة السياسية"² وسوف نحرص على أن يكون عملنا متسما بشيء من الدقة في حدود الإمكان حيث سنحصر هذه المصطلحات في شكلها الصرفي وما يشتق منه، ثم نضع ذلك كله في جداول خاصة بكل حزب، ثم نحاول بعد ذلك قراءة هذه الجداول واستخلاص بعض النتائج منها.

وقد وظف شعراء الخوارج مجموعة من الدوال اللغوية التي صارت وثيقة الصلة بأيديولوجيتهم بحيث إذا أُطلقت دلت على الانتماء السياسي لحزب الخوارج، وسنحاول رصد هذه الدوال من خلال عملية استقصائية نحدد فيها نوعية المصطلح وعدد المرات التي ورد فيها، لنرى مدى التطابق في الرؤية السياسية بين الأحزاب الثلاثة، ولنكتشف بعد ذلك أسلوب المعارضة ووسائلها عند كل حزب.

¹ جمال قبلان أبو دلبوح: لغة الشعر السياسي في العصر الأموي، رسالة ماجستير، جامعة جرش الأهلية، كلية الآداب، إشراف: عزمي شفيق الصالحي، 2013، ص 41.

² أحمد محمد الحوفي: أدب السياسة في العصر الأموي، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 151.

المصطلح الدال	عدد المرات إجمالاً	عدد المرات تفصيلاً	المدلول		
الخوارج	09	الخوارج 04	الفرقة المعروفة		
		الخروج 01	اتباع الفرقة والالتزام بمبادئها		
		خرجتُ	اتبعت مذهب الخوارج		
		خرجوا	اتبعوا مذهب الخوارج		
		الخارجي	نسبة إلى الخوارج		
الشراة	26 مرة	الشراة 15	من أسماء الخوارج		
		شروا 02	باعوا		
		الشاري 02	حبيب بن خدره الهلالي، واقترنت كثيرا بأبي حمزة واسمه المختار بن عوف على ما ذكره الصحاري في الأنساب.		
		باعوا 02	مرادف لشروا		
		شريت 01	شاعر الخوارج حطان الأعسر		
		شرى 03	معاذ بن جوين، أبو بلال مرداس بن أديّة، صالح بن مسرح		
		ابتاعك 01	خطاب لسمية بن الجعد		
		الأمير	11 مرة	الأمير 02	الحجاج بن يوسف + عبد الملك بن مروان
				أمير المؤمنين 05	قطري بن الفجاءة 02 نافع بن الأزرق 01 شبيب

الشيبياني 01 عبد الملك بن مروان 01			
الحجاج	أميره 01		
الخوارج	أميرها 01		
الحجاج، دعامة بن عبد الله الشيبياني	أمير 02		
شعارهم	التحكيم 02	12 مرة	التحكيم
شعارهم	الحكم لله 02		
	حكم النبي 01		
	حكم القرآن 01		
عمرو بن العاص	حكم عمرو 01		
مثل يضرب	حكم الصبي 01		
عمرو بن العاص، أو أبو موسى الأشعري	حكم الرجال 01		
شعارهم	لا حكم 01		
الخوارج	نُحَكِّم 01		
أبو موسى الشعري	حكم ابن قيس 01		

وقد جاء شعر الكميت حافلاً بالمصطلحات السياسية للحزب الشيعي، فقد كان الكميت بن زيد "يمثل الرجل المنحاز لحب آل البيت روحاً وفكراً وجسداً، المدافع عن حقهم المغتصب في الخلافة. وكان عداؤه السياسي لبني أمية بسبب اغتصابهم الخلافة التي هي حق لأهل البيت"¹ وقد وظف الكميت - بوصفه شاعر الحزب الشيعي - جملة من المصطلحات بحيث إذا أطلقت دلت على مفاهيم يختص بها الشيعة دون غيرهم، نعم قد

¹ العايش سعدوني: التشكيل الفني في هاشميات الكميت بن زيد الأسدي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة بانتة1، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، إشراف: علي عالية

يشارك اللفظ من جهة الدلالة اللغوية مع شعراء المعارضة السياسية، لكنه - كمصطلح - يختص بالشيعة دون غيرهم.

المصطلح الدال	عدد المرات إجمالاً	عدد المرات تفصيلاً	المدلول	
بنو هاشم	09 مرات	بنو هاشم 03 مرات		
		هاشميين 04 مرات		
		آل هاشم 01		
		هاشمي 01		
الولاية	09 مرات	الولي 02	علي بن أبي طالب	
		الولاية 01	ولاية علي	
		أولياء 01	بنو هاشم	
		ولاية 01	ذم ولاية بني أمية	
	01	ولاية 01	بنو أمية	
		ولي الأمر 01	علي بن أبي طالب	
		الولاية 01	بنو هاشم	
		سوء الولاية 01	مثل ضربه	
آل البيت	08 مرات	آل أحمد 03		
		رھط النبي 01		
		آل النبي 01		
		ذوو القربى 01		
		آل محمد 02		
الشيعة	04 مرات	شيعة 02	آل النبي	
		شيعتي 02	آل النبي	

الوصي	03 مرات	الوصي 02	علي
		وصي الوصي	الحسن بن علي
القتيل	06 مرات	قتيل 04 مرات	الحسين بن علي
		قتيل 01	علي
		قتيل 01	مبارز أمير المؤمنين

وأما شعر الزبيريين فلم يكن لهم مصطلحات سياسية واضحة. وفي بحثنا في الحقل السياسي في شعر ابن قيس الرقيات لم نكد نعثر على مصطلحات خاصة تدل على رؤية سياسية أو انتماء حزبي صريح، باستثناء ثلاث مصطلحات ترددت في شعره السياسي وهذا يؤكد ذلك التذبذب والاضطراب السياسي الذي ميز الحياة السياسية لابن قيس الرقيات خاصة بعد القضاء على الدولة الزبيرية. وملاحظة أولية فإن عبيد الله بن قيس الرقيات كان صوت قريش وشاعرها "فقد شغلت القبيلة والتفاخر بالانتماء إليها الجانب الأكبر من العناصر المهمة التي كان الشاعر يستدعيها في مدحه، وقد حملت كلمات الحسب والنسب شُحنات ثقافية عالية"¹ ولعل هذا من بين الأسباب التي جعلته يميل إلى بني أمية في مرحلة ثانية من انتمائه السياسي، ذلك أن بني أمية بطن من قريش، وإمامة المفضل جائزة شرعا في وجود الفاضل حين تدعو المصلحة إلى ذلك. فكيف إذا غُيب هذا الفاضل أو حيل بينه وبين توليه شؤون الحكم والسياسة.

¹ أنصاف سلمان علوان الدليمي: قصيدة الولاء السياسي في مديح عبيد الله بن قيس الرقيات، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، 2017، المجلد 7، العدد 3، ص 208.

المصطلح الدال	عدد المرات إجمالاً	عدد المرات تفصيلاً	المدلول
قريش*	13 مرة	قريش 07 مرات	القبيلة المعروفة.
		قرشية 02 مرات	1- عائشة بنت طلحة زوجة مصعب بن الزبير = مدح 2 - أم البنين زوجة عبد الملك = تشبيب
		عبد شمس 04 مرات	فرع من قريش أطلق الجزء وأراد الكل تنويها بفضل الجزء
بنو أمية	08 مرات	بنو أمية 04 مرات	العائلة الحاكمة مدحهم ثلاث مرات وذمهم مرة
		أمية 04 مرات	يمدح عبد العزيز ابن مروان
الخلافة	05 مرات	الخلافة 01	حكم بني أمية
		الخليفة 03 مرات	عبد الملك مرتين وعبد العزيز مرة
		الخلفاء 01	الخلفاء الراشدون

مثلت هذه الجداول أشهر المصطلحات السياسية التي عبر بها الشعراء عن انتمائهم السياسي، ومن خلال هذه الأرقام يمكن الإشارة إلى بعض الملاحظات.

* يختلف النسابون من هو قريش، وذكر ابن كثير في السيرة أنه فهر بن مالك؛ الجد الحادي عشر للنبي ﷺ وأكثر النسابين أنه النضر بن كنانة. إسماعيل بن كثير: السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة بيروت، لبنان، 1396هـ، 1971م، ص84.

1- هناك تباين شديد في القاموس السياسي لشعراء المعارضة السياسية، وقد حاولنا أن نقف على مصطلحات مشتركة بين الأحزاب لكي نستطيع المقارنة بين الرؤية السياسية لهذه الأحزاب ومدى تطابق وجهات النظر وانعكاس ذلك على سطح القوائد الشعرية كما هو الحال على المستوى الفني، لكننا لم نجد مصطلحات مشتركة تشكل حقلاً سياسياً أو خاصية أسلوبية. ورغم وحدة المنطلقات بين الأحزاب الثلاثة إلا أن المفردات تباينت. فقد "نشأت الخوارج والشيعة في حضن واحد هو حضن أنصار علي بن أبي طالب رضي الله عنه إلا أن العداء بينهما مستحکم. ثم شاعت الظروف السياسية أن يتحالفا معاً على مضض"¹ واجتمعت الأحزاب المعارضة على مبدئين أساسين في العمل السياسي، وهما المبدأ الديني الذي استندت إليه الأحزاب في نشأتها ومعارضتها، والعداء المشترك للسلطة الحاكمة وعدم الاعتراف بشرعيتها، فلم نجد مثلاً أشهر المصطلحات السياسية التي يمكن أن تبرز الخلفية السياسية لهذه الأحزاب كمصطلح البيعة والشورى مثلاً، واللذان يمثلان التقليد السياسي المتبع في تعيين الخلفاء، أما البيعة فلم تذكر إلا نادراً، وأما الشورى فلا أثر لها، ولعل هذا يدل على نوع من الانحراف في المنهج السياسي.

2- تخلى بعض الشعراء عن أبرز المصطلحات التي تبرز الشخصية السياسية للحزب وللشاعر على حد سواء، ومن أمثلة ذلك مصطلحات الإمامة والتقية والرجعة وغيرها من المصطلحات التي تتصل اتصالاً وثيقاً بحزب الشيعة الذي يمثل الكمية ناطقه الرسمي نعم وجدنا مصطلح الشيعة ومصطلح الوصي فلعلها تقوم مقام المصطلحات الغائبة، لكننا نعتقد أن غياب هذه المصطلحات له ما يبرره، فالكمية كان هاشمي الهوى، محب لآل البيت إلى درجة التعصب أحياناً، لكن هذا الميل لم يخرجها - في الغالب - عن حدود التوسط والاعتدال، فلم يكن مغالياً في عقيدته السياسية والدينية، فهو "زيدى المذهب، بعيد عن منهج غلاة الشيعة في مبدأ التقية والطعن في الصحابة، ويعتقد صحة خلافة أبي بكر وعمر، ويرى أنه لا يصح رميهم بالكفر رغم رفضهما تسليم فدك لفاطمة عليها السلام"² وهو - لأجل ذلك - ليس بحاجة إلى مبدأ التقية. أما الإمامة فقد ذكرت في شعره مرة أو مرتين، لكنه لم يكن يقصد بها ما يقصده غلاة الشيعة من الروافض الأمامية الاثني عشرية

¹ يوليوس قلهوزن: أحزاب المعارضة السياسية الدينية في الإسلام، الخوارج والشيعة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي مكتبة النهضة المصرية، 1958، ص10.

² العايش سعدوني: التشكيل الفني في هاشميات الكمية بن زيد الأسدي، ص26.

فهو يصف علياً بأنه الإمام وأنه أمير المؤمنين، وهو مصطلح يشترك فيه الشيعة مع أهل السنة، لكن غلاة الشيعة يقصدون بذلك العصمة.

3- على خلاف سائر الشعراء صرح الخوارج بعقيدتهم وانتمائهم السياسي وافتخروا بذلك ووظفوا مصطلحات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب الديني، فذكروا اسم الخوارج صريحاً وهو من أشهر أسمائهم، ووظفوا مصطلح الثُرة وهو من أحب الألقاب إلى نفوسهم لأنه مستمد من نصوص الشريعة* وتسموا باسم الفتية للدلالة على أمرين، أحدهما ما يرمز إليه هذا اللقب من القوة والشباب والحماسة، والثاني ما يرمز إليه من الالتزام والتدين تأسيساً منهم بأهل الكهف الذين فارقوا قومهم بسبب كفرهم وضلالهم. وهي رمزية متطابقة في شكلها إلى أبعد الحدود، لقد كان هدف الخوارج هو القضاء على الدولة الأموية " ولم يكفوا لحظة واحدة عن السعي لتحقيق هذا الهدف، لكنهم كانوا يحاربون خصومهم على جبهات مختلفة، ولو أُتيح لهم أن يعملوا تحت إمرة واحدة، ووفق خطة متكاملة لتجنبوا الكثير من الهزائم التي لحقت بهم، ولاستطاعوا تحقيق الكثير من التطلعات السياسية"¹ كل ذلك ساهم في وضوح رؤيتهم السياسية، كما ساهم في وحدتهم الفنية والشعورية.

4- إذا كان عبيد الله بن قيس الرقيات حامل لواء الحزب الزبيرى فإن " شعر الزبيريين كان سجلاً واضحاً لأحداثهم، فهو يدعو إلى الثورة على بني أمية، ويتمنى الخلاص منهم كما يدعو إلى التمسك بالطاعة لابن الزبير والابتهاج به"² ومع ذلك فإن شعر ابن قيس الرقيات يمثل الاستثناء في هذا الجانب، فلم نجد له مصطلحات سياسية خاصة بالحزب يعبر بها عن انتماء سياسي حقيقي، باستثناء ذكر أبناء الزبير أو مدح بني أمية والثناء عليهم في أغلب الأحيان، وقد وُظف مصطلح الخلافة والخلفاء ليسقطه على حكم بني أمية مع أنه كان مُلكاً عضوضاً. غير أن اللافت في شعره استعماله لمصطلح (قريش) صريحاً أو مشتقاً، وهو ربما تعبير عن رؤية سياسية مضطربة فهو يعتقد - من حيث المبدأ - أن الحكم في قريش لا يخرج عنهم، وهي رؤية متطابقة مع الرؤية الشرعية ثم يفصل في من أحق بالخلافة من قريش، فيقدم أبناء الزبير لاعتبارات عدة منها انتسابهم لقريش، ومنها أن

* من ذلك قول الله تعالى: ﴿ إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ ﴾ [التوبة، 111] وقوله تعالى: ﴿ وَمَنْ النَّاسِ مَنْ يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاةِ اللَّهِ ﴾ [البقرة، 207].

¹ طلعت صبح السيد: محاضرات في شعر الحرب والفروسية في عصر بني أمية، 1405هـ، 1984، ص 9.

² العايش سعدوني: التشكيل الفني في هاشميات الكميت بن زيد الأسدي، ص 16.

دولتهم قامت على مبدأ الشورى، ومنها سابقتهم في الإسلام، فهم أبناء الزبير، وعبد الله بن الزبير من فضلاء الصحابة، لكن الشاعر بعد زوال هذه الدولة أعلن ولاءه لبني أمية، وهذا محل الاضطراب، فإنه كان حريا به - وهو يصرح أن الحكم في قريش - أن يعلن ولاءه بعد سقوط الدولة الزبيرية للعلويين الهاشميين، فهم أشرف بطون قريش، وأقرب نسبا من النبي ﷺ وهم أولى من بني أمية بل ومن أبناء الزبير.

5- أن بعض المصطلحات قد تكون مشتركة من جهة الدلالة اللغوية بين الأحزاب الثلاثة غير أن توظيفها سياسيا يُضَيِّق من دلالتها، ومن أمثلة ذلك مصطلح (القتيل) فقد يطلق هذا المصطلح على كل قتيل، وقد أُطلق في شعر المعارضة السياسية، غير أنه عند الشيعة وفي شعر الكمية لا يراد به إلا علي بن أبي طالب أو ولده الحسين، بينما يطلقه الخوارج تفجعا على كل من قتل منهم، كما أطلقه ابن قيس الرقيات على مصعب ابن الزبير وعلى غيره.

ثانيا: الحقل العسكري أو حقل الحرب

لم تكن الحرب محببة إلى العربي على الرغم من قوة الحياة وصعوبة البيئة واحتدام الصراع، لأنه كان يجد فيها جناية كبيرة، حيث تتحول الحياة في ظلها إلى صور مرعبة وإذا فُدر له أن يخوض غمارها فلأنها أجبر على ركوبها دفاعا عما يؤمن به¹ حين تنتشب المعارك ويشد أوارها، وتشتبك الأسلحة وتتعانق الجياد بلا ود، ويبلغ غبار الأرض عنان السماء، وترتفع الأصوات والآهات لتشق الأفئدة وتحيل سكون الكون إلى صخب وأنين عندئذ يحتاج أشجع الشجعان إلى ما يثبت قلبه ويشد من أزره، وقد كان الشعر في مثل هذه المواطن من أعجب ما يقوي النفوس ويشد القلوب ويعين على الكر والفر، ومن أقوى الأسلحة التي تخترق القلوب والأفئدة قبل أن تخترق السيوف والرماح الأبدان. من أجل ذلك أمر النبي ﷺ حسان بن ثابت أن يهجو قريشا فقال: { وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَكَلَامُهُ هَذَا أَشَدُّ عَلَيْهِمْ مِنْ وَقَعِ النَّبْلِ }² فالشعر - إذا - سلاح فتاك، وهو وسيلة لبث الرعب في نفس العدو وتثبيط عزيمته وإنهاك قواه النفسية بذكر أسباب القوة والعدد والعتاد ووصف الأسلحة وغير ذلك مما يدخل الهزيمة النفسية في نفس الخصوم. ولقد ورد ذكر الأسلحة وأنواعها في شعر

¹ نوري حمودي القيسي: شعر الحرب عند العرب، منشورات دار الجاحظ، العراق، 1981، ص3.

² أحمد بن شعيب النسائي: سنن النسائي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، دار المعرفة، بيروت، ط5، 1420هـ ج5، ص232. حديث رقم 2893.

المعارضة السياسية واختلف ذكرها كثرة وقلّة حسب طبيعة الحزب ونهجه السياسي، فيقل ذكر الأسلحة في المعارضة السلمية، ويكثر عند المعارضة المسلحة وفي هذا الحقل نستقرئ جملة من الوحدات المعجمية التي لها علاقة بالحرب والتي فيها ذكر الأسلحة في ذلك العصر، وسوف نركز على الوحدات التي لا تخرج عن إطار الحرب وهي كل ما يتعلق بساحة المعركة من الألفاظ كالقتل والخيل وصفاتها والفارس والأسلحة (السيف، الرمح الدرع، السهم) نضع ذلك كله في جداول ثم نعلق عليها بعد ذلك.

الوحدة المعجمية	الخوارج	الشيعة	الزبيريين	المجموع
الحرب	15 مرة	08 مرات	04 مرات	27
ساحة المعركة	60 مرة	27 مرة	23 مرة	110
الموت والقتل	65 مرة	28 مرة	15 مرة	108
الخيل وصفاتها	40 مرة	05 مرات	03 مرات	48
الفارس	17 مرة	03 مرات	12 مرة	32
الأسلحة				
السيف	23 مرة	04 مرات	10 مرات	37
الرمح	23 مرة	02 مرة	01 مرة	26
الدرع	06 مرات	02 مرة	01 مرة	9
المجموع	249 مرة	79 مرة	69 مرة	397

يمكن من خلال قراءتنا لهذا الجدول أن نقف على أبرز النقاط التي تضمنها هذا الجدول.
1- أول ما يلفت انتباهنا هو الفارق الشاسع بين حزب الخوارج من جهة، والشيعة والزبيريين من جهة ثانية، فقد استحوذ المعجم الشعري عند الخوارج على أكثر من نصف الوحدات المعجمية ذات العلاقة بالحرب والسلاح، وبنسبة مئوية يمكن الحصول على النتائج التالية.

- الخوارج: 62.72 %

- الشيعة: 19.89 %

- الزبيريون: 17.38 %

إن هذ النتائج تبين مدى التقارب بين الزبيريين والشيعة من جهة، كما توضح التباين الشديد بين الخوارج وغيرهم.

2- طبيعة حركة الخوارج، فهم حركة مسلحة أقامت معارضتها على العمل المسلح منذ أول ظهور لهم، "لقد كانوا يبتغون رفع كلمة الله، وحاربوا كل الفرق والنحل، فكانوا خصوماً للشيعة والأمويين والزيبريين على السواء، لأنهم - في رأيهم - قد اصطلحوا على الفساد وأقاموا على الضلال وصولاً إلى الحكم واستبدادا بالإمارة والخلافة"¹ ويعتبر حمل السلاح من أهم مبادئهم فإنهم يجيزون إنكار المنكر - الذي نسميه في المصطلح السياسي معارضة - بقوة السلاح ولو أدى ذلك إلى إراقة الدماء ويمثل هذا المبدأ امتداداً لأصلهم الأكبر وهو تكفير مرتكب الكبيرة خاصة، وتكفير المجتمعات عامة. ويسبب هذا الفكر المنحرف سفكوا الدماء ونهبوا الأموال واستباحوا الحرمات، فالغالب على الخوارج العمل المسلح، أما المناظرات والمحاكمة العقلية فليس لهم فيه باع، لأنهم يرون الحق معهم، وكل من خالفهم فهو على ضلال. وبدل على ذلك عندما جاء ابن عباس لمناظرتهم فقد رفضوا أن يسمعوا منه حجته، وقال بعضهم لبعض: "لا تجعلوا احتجاج قريش حجة عليكم فإن هذا من القوم الذين قال الله عز وجل فيهم: ﴿ بَلْ هُمْ قَوْمٌ خَصِمُونَ ﴾ [الزخرف، 58] وقال عز وجل: ﴿ وَتُنذِرَ بِهِ قَوْمًا لُدًّا ﴾ [مريم، 97]²

3- أن معظم الخوارج من الأعراب وطبائعهم تختلف عن أهل الحضرة، حيث يتميز الأعراب بالعجلة والقسوة والجهل، لا يقبلون حواراً ولا تقنعهم الحجة والبرهان مهما كان ساطعاً، وهم يحتكمون في فهم نصوص الشرع إلى عواطفهم لا إلى قواعد الشرع ومقاصده.

4- أن الخوارج لا يؤمنون بمبدأ التقية كما هو عند الشيعة، ولذلك تراهم يجهرون بإنكارهم ومعارضتهم لما يرونه مخالفاً لتعاليم الدين، بينما نجد الأمر عند الشيعة على خلاف ذلك فهم يظهرون خلاف ما يبطنون مراعاة للوضع السياسي القائم، والتقية عند الشيعة من أصولهم، بينما يراها الخوارج إما من الكبائر المكفرة، أو من النفاق.

5- أن معارضة الشيعة كانت معارضة سلمية في ظاهرها - على الأقل - بصرف النظر عن حقيقة عقيدتهم القائمة على مبدأ عدم الخروج حتى ظهور الإمام المهدي الذي هو الإمام الشرعي، وكانت ألفاظ الحرب قليلة في شعرهم مقارنة بالخوارج، "وقد كان شعرهم مقروناً

¹ زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب في العصر الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة، دار الفكر العربي، ص 68.

² محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ج3، ص9.

بالشجون، مسكوباً عليه الدموع، حزناً على مقتل علي بن أبي طالب وولده الحسين¹ من أجل ذلك تقوم دعوتهم على العمل السري في عصر الأمويين، وقد تعرض زعمائهم وأئمتهم لكثير من الاضطهاد والتضييق.

6- أن شعر الزبيريين الذي يمثله عبيد الله بن قيس الرقيات، كانت مصطلحاته العسكرية قليلة، والسبب قصر مدة خلافة عبد الله بن الزبير من جهة وضآلة القوائد السياسية عند عبيد الله بن قيس الرقيات، فلم تكن الظروف مواتية لتأسيس كيان سياسي منظم فكرياً وعسكرياً، إنما كانت ثورة ظرفية عابرة، "وقد كان شاعر قریش في الإسلام فما ينبغي له أن يقصر في أمر قریش التي ملأت السهل والجبل"² ولذلك انقلب ابن قيس بمجرد القضاء على هذه الثورة وحول أشرعته السياسية نحو الأمويين. وأشعاره في الأمويين بعد مقتل ابني الزبير أضعاف ما قاله في بني الزبير، من أجل ذلك كان شعره السياسي أضعف الحلقات في شعر المعارضة السياسية.

7 - أن القاسم المشترك الأكبر بين الأحزاب السياسية المعارضة هو العداء الشديد لدولة بني أمية، أو ما يمكن أن نسميه المصلحة السياسية الظرفية، فقد حدث تقارب ظرفي بين الزبيريين والخوارج حين حاصر الأمويون الكعبة، وناظر الخوارج ابن الزبير وهادنوه³ لكن العلاقة بينهم كانت دموية، فقد كانت الحرب بينهم وبين مصعب على أشدها وعلى قدر التباين في الخلفية الأيديولوجية كان التباين في ممارسة المعارضة السياسية مع ما كان بينهم من العداوة، إذ كفر الخوارج المجتمع برمته، وكفر الشيعة الخوارج لتكفيرهم علياً، من أجل ذلك ذمهم الكمييت في بعض قصائده.

ثالثاً: الحقل الديني.

يعد هذا الحقل من أكثر الحقول التي تداخلت فيها التجربة الشعرية، وتوحدت فيها الخلفية الدينية لدى شعراء المعارضة السياسية، ونقصد بالحقل الديني مجموعة من الوحدات اللغوية التي تحمل معنى لغوياً أصلياً واسعاً، ومعنى ديني جديد وضيق. ذلك "أن القرآن الكريم دقيق في اختيار مفرداته، واستعمال مصطلحاته، وعرض مفاهيمه وحقائقه.. وأنه ينوع صور استعمال المصطلح الواحد ويبدع في استخدامها، ويضيف معاني جديدة في هذا السياق إلى

¹ زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب، ص 62.

² المصدر نفسه، ص 77.

³ محمد بن يزيد المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ج 3، ص 202 بتصرف.

ما قرره في سياق سابق.. ويلقي في كل مرة ضللا خاصة، ويقدم للقارئ في كل مرة مذاقات جديدة لذيدة¹ وقد ذكرنا في هذا الحقل جملة الوحدات المعجمية التي تحيل إلى مدلولات لغوية واسعة من جهة، وتحيل على مدلول ديني ضيق أخذ وجوده من كيان اللغة ثم تطور بحمولة دلالية خاصة، " فالصلاة - مثلا - جاءت في اللغة "بمعنى الدعاء قبل شرعية الصلاة المشتملة على الركوع والسجود"² وقس على هذا العشرات من المصطلحات الشرعية التي كانت تحمل دلالة لغوية، ثم تطورت هذه الدلالة إلى معنى شرعي ضيق. وهذا مجال واسع لا يمكن أن نأتي على كل وحداته. والوحدات المختارة تعبر عن الصلة الوثيقة لهذه الأحزاب بالإسلام والذي يمثل المرجعية السياسية والخلفية الفكرية والمنطلق في معارضة الدولة الأموية، ومنها لفظ الكفر والنفاق والسنة والنبي ونحو ذلك.

وبالعودة إلى نشأة هذه الأحزاب فإننا نجد أنها تنطلق من قناعات دينية؛ فالخوارج استندوا في بناء معارضتهم إلى خلفية دينية صريحة (لا حكم إلا لله) وأساس نشأة الفكرة الشيعية كانت الغيرة لحق آل البيت في الحكم. والزيبريون قاموا بثورتهم وأسسوا دولتهم بمنطلقات دينية ردا منهم على البدعة السياسية التي ابتدعتها معاوية حين عهد بالخلافة من بعده لولده يزيد، وحمل الناس على البيعة بالإكراه أحيانا. فكانت معارضة عبد الله بن الزبير من منطلق أن هذا مخالف لمنهاج النبوة والخلفاء من بعده. وعلى هذا فكل الأحزاب المعارضة في العصر الأموي نشأت في أحضان الفكر السياسي الديني. وسنحاول استقراء جملة من الوحدات المعجمية في حقلها الدين من خلال عينة تم توظيفها في شعر المعارضة السياسية توظيفا سياسيا، وإلا فإن هذه الوحدات لا يستغني المسلم عن تداولها في حياته اليومية وهي.

- الله جل جلاله وأسمائه وصفاته.
- الرسول صلى الله عليه وسلم وأسمائه.
- الإسلام وما يدل عليه.
- القرآن والسنة.
- الكفر والنفاق.

¹ صلاح عبد الفتاح الخالدي: مفاتيح للتعامل مع القرآن، دار القلم، دمشق، ط2، 1415هـ، 1994م، ص153.

² أيوب بن موسى، أبو البقاء الكفومي: كتاب الكليات، تحقيق: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة بيروت، 1419هـ، 1998م، ص872.

الوحدة المعجمية	الخارج	النسبة المئوية	الشيعة	النسبة المئوية	الزبير يون	النسبة المئوية	المجموع ع
الله وأسمائه وصفات	59	%59	16	%16	25	%25	100
الرسول وأسمائه	05	%11.62	35	%81.39	03	6.97 %	43
الإسلام وما يدل عليه	22	%75.86	05	%17.24	02	%6.89	29
الكفر والنفاق	12	%70.58	4	%23.52	01	%5.88	17
القرآن والسنة	09	%64.28	1+ 3	%28.57	القرآن	%7.1	14
المجموع الكلي=203							

أول ما نلاحظه هو تفاوت النسب بين الأحزاب من جهة، وطريقة توظيف هذه الدوال وما تحيل عليه من المعاني من جهة ثانية.

1- وظف الخوارج اسم الله وصفاته بطريقة تخدم عقيدتهم الدينية، وتقوي فيهم الجوانب النفسية. وكانت الغاية في توظيفهم لفظ الجلالة أن ينسبوا أقوالهم وأفعالهم وسلوكاتهم كلها إلى الله، ويكثر في أشعارهم عبارة (في الله) (الله) (بالله) التي ترددت كثيرا، والتي تُشعر بالتجرد والإخلاص. لقد ورد لفظ الجلالة مع حرف الجر في أكثر من تسعة عشر موضعا ومن الناحية البلاغية والأسلوبية فإن اللام التي تدخل على لفظ الجلالة أو حروف الجر الأخرى تفيد الحصر والقصر والاختصاص، فكأن الخوارج يعنون بذلك تجردهم وإخلاصهم لله تعالى فيما يأتون ويذرون، ونمثل لذلك بقول بعض شعرائهم.

هُمُ فَارَقُوا فِي اللَّهِ مَنْ جَارَ حُكْمَهُ وَكُلُّ عَنِ الرَّحْمَنِ أَصْبَحَ رَاضِيًا

أو كقوله.

فَلَا وَاللَّهِ النَّاسِ مَا خَابَ مَعْشَرَ عَلَى النَّهْرِ فِي اللَّهِ الْحُتُوفَ الْقَوَاضِيَا¹

فالببيتان من قصيدة واحدة للعيزار بن الأخنس الطائي، ودخول حرف الجر (في) على لفظ الجلالة له دلالة عقديّة ونفسية، مع ما فيه من التزكية والثناء على مذهب الخوارج وقس على هذا أبيات أخر جاءت على النسق ذاته، كقول معاذ بن جوبن السنبي.

أَلَا أَيُّهُ الشَّارُونَ قَدْ حَانَ لِأَمْرِي شَرَى نَفْسَهُ لِلَّهِ أَنْ يَتَجَرَّدَا²

فاللام في قوله (لله) للاختصاص، وعلى هذا النحو ملفوظ (إلى الله) وشعارهم (الحكم لله) وغير ذلك، وهذا كله يؤكد الخلفية العقديّة للخوارج. ومن جهة أخرى فإنّ الباعث على التزام هذه الشعارات له دوافع نفسية، فإنّ الخوارج في كل معاركهم التي خاضوها كان عددهم قليلا جدا مقارنة بعدد خصومهم من جيوش المهلب، ورغم قلة العدد فقد استطاعوا أن يحققوا انتصارات كثيرة على جيوش بني أمية. والسبب في ذلك هذه الشعارات التي اعتنقوها بكل صدق وإخلاص فكانت هذ العقيدة تبعث في نفوسهم قوة وبأسا وتحرضهم على الصبر والتضحية وتمدهم بشحنة عاطفية وتذكي فيهم جذوة التضحية والفداء.

ومن جهة أخرى فإنّ ما يلاحظ على أشعار الخوارج قلة ذكرهم لاسم النبي ﷺ أو سنته أما ذكر النبي باسمه أو بصفته فقد جاءت نسبته ضئيلة لا تتعدى 11.62% وهي نسبة قليلة جدا مقارنة بالكميت، وإذا أُضيف إلى هذا غياب مصطلح السنة فإنّ ذلك يحيل إلى حقيقة تاريخية يدركها كل متتبع لسير الخوارج وفكرهم وعقائدهم، وذلك أن منهجهم قائم على العمل بالقرآن وحده دون الرجوع إلى السنة لضبط المفاهيم وتحديد المعاني وهذا منهج منحرف لا شك، إذ السنة مفسرة للقرآن وشارحة له، ولولا خشية التطويل لأوردنا العشرات من الشواهد الدالة على ضرورة الرجوع إلى السنة لفهم القرآن، فكلاهما وحي؛ القرآن وحي باللفظ والمعنى، والسنة وحي بالمعنى. ويعد هذا من سقطات الخوارج وهو من أعظم الجهل. وقد لاحظ عليّ هذه الصفة فيهم فأوصى ابن عباس عندما ذهب لمناظرتهم فقال له: " اذهب إليهم ولا تخاصمهم بالقرآن فإنه ذو وجوه ولكن خاصمهم بالسنة، فقال له: أنا أعلم بكتاب الله منهم، فقال: صدقت. ولكن القرآن حمال ذو وجوه تقول ويقولون. خاصمهم بالسنن فإنهم لن

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص32.

² المصدر نفسه، ص45.

يجدوا عنها محيصا، فخرج إليهم فخاصمهم بالسنن فلم تبق بأيديهم حجة^{*} ومن يقرأ مناظرة ابن عباس للخوارج يدرك أنهم جهلة حتى بكتاب الله استيعابا واستقراء وفهما، بدليل أن ابن عباس أقام الحجة عليهم ورجع منهم الآلاف.

على أن ما ميز حقل الخوارج استعمالهم مصطلح الكفر والنفاق وما جرى مجراهما بكثرة حيث بلغت نسبة استعمال هذه المصطلحات عند الخوارج 70% وهذا يؤكد مذهبهم وعقيدتهم وتوسعهم في إطلاق صفة الكفر على المخالفين، وهذا من أخص صفات الخوارج، ومن أكبر أخطائهم المنهجية.

2- على خلاف الخوارج، كان المعجم الشعري عند الكميته دالا على انتمائه السياسي حيث وردت أسماء النبي ﷺ وصفاته خمسة وثلاثين مرة بنسبة 81.39% وهذا ما لم نجده عند غيره، بالإضافة إلى ورود لفظ السنة عنده مرة واحدة. ولنا على هذا ملاحظة فإن كثرة ورود اسم النبي ﷺ عند الكميته لا يعني احتكامه إلى السنة وإنما بسبب انتصار الشاعر لآل بيت النبي ﷺ فإن رؤية الشيعة للسنة النبوية لا تختلف كثيرا عن رؤية الخوارج، بل إن رؤية الشيعة شر من رؤية الخوارج، إذ إن الشيعة يجيزون الكذب على مذهبهم في التقية ونصرة عقيدتهم، بينما يحرم الخوارج الكذب عامة، وتحريم الكذب على النبي عندهم أقبح. وقد أشرنا إلى أن بعض علماء الحديث كانوا يرون الرواية عن الخوارج بسبب مذهبهم في أصحاب الكبائر.

أما عند عبيد الله بن قيس الرقيات فقد كانت نسبته ضئيلة في كل محاور هذا الحقل مع التدين الشديد الذي كان عليه عبد الله بن الزبير. غير أنه يحاول أن يمدح مصعب ابن الزبير تارة وعبد العزيز بن مروان تارة أخرى فيشهد بإخلاصهم لله في أعمالهم، أو أن ما نالهم من الملك والسيادة إنما كان تكريما لهم من الله تعالى. وقد قصد الشاعر هذا الغرض في جل الأبيات التي ورد فيها لفظ الجلالة، عدا هذا فقد كان شعره ضعيفا في هذا الجانب.

3- حقيقة الدين عند شعراء المعارضة السياسية. الدين واحد لا يتغير ولا يتبدل، لكن فهم الناس وتطبيقاتهم للدين هو الذي يختلف من شخص لآخر. من أجل ذلك تتعرض مفاهيم الدين ومصطلحاته للتحريف والتشويه، ويتم تأويل النصوص حسب الأهواء والأيديولوجيات وهكذا تعامل شعراء الخوارج مع مفهوم الدين، حيث سعوا إلى تأويله من زاوية تخدم

* الأثر ذكره السيوطي في الإتقان، ج1، ص390.

أغراضهم ومقاصدهم، فالشيعة يصورون الإسلام على حسب ما يعتقدون والخوارج كذلك ودرجة أقل ابن قيس الرقيات.

إن توظيف مصطلح الدين بما يخدم وجهة نظر الخوارج واضح جلي، فالدين عندهم ما التزم به الخوارج ورموزهم، وما عدا ذلك كفر والحاد، والدين في مفهوم سميرة بن الجعد هو مذهب الخوارج، ومن رأى غير رأيه فهو على ضلال مبين.

فَمَنْ مُبْلِغُ الْحَجَّاجِ أَنْ سَمِيرَةَ قَلَى كُلِّ دِينٍ غَيْرِ دِينِ الْخَوَارِجِ
رَأَى النَّاسَ إِلَّا مَنْ رَأَى مِثْلَ رَأْيِهِ مَلَاعِينَ تَرَائِكِينَ قَصَدَ الْمَنَاهِجِ¹

والدين عند بعض الخوارج ما كان عليه أبو بلال مرداس بن أديّة.

وَإِنَّ بَصِيرَتِي لَمَا تَبَدَّلَ وَإِنَّ الدِّينَ دِينُ أَبِي بِلَالٍ²

أو قول قائلهم.

حَتَّى أَبِيعَ الَّذِي يَفْنَى بِأَخْرَةٍ تُبْقِي عَلَى دِينِ مِرْدَاسٍ وَطَوَافٍ³

ومرداس هو أبو بلال، أحد أكبر زعمائهم، وكان من خطبائهم وعُبدّاهم، وهو أول من نادى بشعار: (لا حكم إلا لله) في يوم صفين⁴ وكان طَوَافُ بْنُ غَلَّاقٍ* من أكبر رؤوسهم غير أن نسبة الدين إلى الرجال شكّل ظاهرة في شعر الخوارج، مع أن القضية التي خرجوا من أجلها أن عليا حكم الرجال في دين الله.

¹ إحصان عباس: شعر الخوارج، 122.

² المصدر نفسه 194.

³ المصدر نفسه، ص 59.

⁴ خير الدين الزركلي: الأعلام، 3/ 16.

* طَوَافُ بْنُ غَلَّاقٍ. خرج سنة 58 على ما ذكر إحصان عباس، وسماه طواف بن علاّق، وترجم له ابن الأثير وسماه ابن غلاق بالغين، فقال: كان قوم من الخوارج بالبصرة يجتمعون إلى رجل اسمه جدار فيتحدثون عنده ويعيبون السلطان، فأخذهم ابن زياد فحبسهم، ثم دعا بهم وعرض عليهم أن يقتل بعضهم بعضا ويخلي سبيل القاتلين ففعلوا، فاطلقهم، وكان ممن قتل طواف، فعذّلتهم أصحابهم وقالوا: قتلتم إخوانكم، فقالوا: أكرهنا، وقد يكره الرجل على الكف وهو مطمئن بالإيمان، وندم طواف وأصحابه، فقال طواف: أما من توبة؟ فكانوا يبكون وعرضوا على أولياء من قتلوا الدية فأبوا، وعرضوا عليهم القود فأبوا، .. ثم دعا طواف أصحابه إلى الخروج وأن يفتكوا بابن زياد، فبايعوه سنة 58هـ، وكانوا سبعين رجلا، فسعى بهم رجل من أصحابهم إلى ابن زياد، فبلغ ذلك طوفا ففعل الخروج، ثم قتل في إحدى المواجهات، ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج 3، ص 109.

وكما يتصور الخوارج الدين بما يوافق مذهبهم نجد الفكرة ذاتها عند الكميت، فعلى قلة المواضع التي ذكر فيها الكميت لفظ الدين فإنه أضافه أحيانا إلى نفسه من خلال ضمير المتكلم، أو ضمير الجمع المتكلم أحيانا، أما الأولى فيقول.

لَمْ أَبْغِ دِينِي الْمَسَاوِمَ بِالْوَدِّ سِ، وَلَا مُغْلِيًّا مِنَ السُّوَامِ¹

فالدين هنا ليس ما يفهم منه المتلقي وهو دين الإسلام، إنما المراد جزء منه وهو محبة آل البيت، أو المراد به مذهب الشيعة بدليل ما قبله من الأبيات، وأما الثانية فيقول.

وَعَيْبٌ لِأَهْلِ الدِّينِ بَعْدَ ثَبَاتِهِ إِلَى مُحَدَّثَاتٍ لَيْسَ عَنْهَا التَّنَقُّلُ²

فأهل الدين هنا يقصد بهم الشيعة، وقد جاء البيت في معرض ذم بني أمية وما أحدثوه مما أحدثوه أنهم "يعيبون أهل الدين بثباتهم على دينهم"³ والمعني شيعة أهل البيت ليس إلا وإن كان اللفظ عاما يشملهم ويشمل غيرهم، لكن السياق يخصهم باللفظ أصالة ويدخل غيرهم تبعا.

وأما شعر ابن قيس فلم يكن له في هذه المصطلحات مأربا غير ما جاء عفوا من غير قصد، فلفظ الجلالة وما يدل عليه من الأسماء والصفات يجري على لسان كل مسلم ولئن كان قد ورد هذا في شعر ابن قيس كثيرا فليس له من قصد وراء ذلك، بينما كانت الألفاظ الأخرى قليلة جدا لذلك لا يمكن مقارنتها بما عند الكميت أو عند الخوارج.

رابعاً: الثنائيات الضدية

إذا كانت اللغة البشرية مجرد أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، فهي تقوم على عمليات عقلية معقدة غاية في التعقيد، ثم تتم ترجمة هذه العمليات إلى أصوات معبرة عن عالم الفكرة. والثنائيات الضدية مظهر من مظاهر الاقتدار العقلي في تركيب البنى الفكرية ثم ترجمتها إلى عناصر لغوية دالة، حيث يتم- على مستوى العقل- صناعة بؤر محورية حقيقية وليست ضربا من الوهم والتخمين. إن هذه البؤر الفكرية المتضادة والتي يتم ترجمتها إلى أصوات هي التي تخلق نوعا من التوتر في المستوى العميق للغة، وتخلق فجوة بين الدال (الصوت) والمدلول (المعنى) في عالم الفن والأدب من خلال تموجات لغوية متباينة في صورتها متكاملة في جوهرها، لأن الثنائيات الضدية - وإن كانت تنطبع بطابع

¹ شرح هاشميات الكميت، ص37.

² المصدر نفسه، ص162.

³ المصدر نفسه.

التغاير والتباين - هي التي تمنح النص بعده الفني، وتجسد فيه رؤية الشاعر الفكرية والفلسفية للعالم والحياة والوجود. والمقصود بالثنائيات الضدية تلك الألفاظ المتخالفة في البنية السطحية المتألفة في بنيتها العميقة لتلقي بظلالها على عالم المعاني.

والضد في اللغة له أكثر من معنى؛ فمن معانيه الاختلاف والتباين.. "والمتضادان: الشيطان لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد كالليل والنهار"¹ والتضاد في كل حقل بحسبه "قالسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، والليل ضد النهار إذا جاء هذا ذهب هذا"²

ويُقصد بالتضاد في المفهوم الاصطلاحي " أن يجمع بين متضادين مع مراعاة التقابل"³ وهو عند البلاغيين يقابل الطباق؛ إذ الطباق في علم البديع "الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة. والضدان إما إسمان أو فعلان أو حرفان"⁴ ومع أن المصطلحين يتضمنان معنى المخالفة فإن هناك فرقا بين الطباق والتضاد، وبناء على نوع العلاقة يمكن اعتبار التضاد جزء من الطباق، إذ العلاقة بين عناصر الطباق متعددة؛ "فهناك علاقة التناقض، كالوجود والعدم. وهناك علاقة التضاد، كالأسود والأبيض. وهناك علاقة التضاف كالأب والابن. وهناك علاقة المقابلة"⁵

ويستعمل مصطلح التضاد في النقد المعاصر "للدلالة على علاقة التضمن المتبادلة والموجودة بين عنصري المحور الدلالي. وينشأ التضاد عندما يتضمن حضور عنصر حضور عنصر آخر والعكس صحيح. وعندما يتضمن غياب عنصر غياب عنصر آخر"⁶ والتضاد في الأعمال الأدبية أحد أهم العناصر التي تسهم في عملية الخلق الشعري وهو وسيلة لإنتاج الدلالة المكثفة والارتقاء بالنص من مستوى اللغة العادي إلى المستوى الفني والتضاد كفلسفة لا يقتصر على عالم الأدب فحسب، بل إن الكون كله قائم على فلسفة التضاد كالوجود والعدم، والخالق والمخلوق والسماء والأرض.. وفي الفلسفة يعرف التضاد

¹ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج3، ص282.

² محمد بن منظور: لسان العرب، ج3، ص263.

³ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1406هـ، 1986م، ج2 ص251.

⁴ مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص232.

⁵ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، ج2، ص377 بتصرف.

⁶ رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي إنجليزي فرنسي) دار الحكمة 2000 ص45.

بأنه "حالة بين قضيتين تتدرجان تحت جنس واحد وبينهما غاية الخلاف"¹ والقضيتان المتضادتان "هما الكليتان المختلفتان في الكيفية (الإيجاب والسلب) وإنما سميتا متضادتان لأنهما لا تصدقان معا ولكن قد تكذبان معا"² والعلاقة بين النقد والفلسفة علاقة تكامل؛ فقد استفاد النقد من كثير من المفاهيم الفلسفية، وسبب ذلك انتماء كليهما إلى حقل العلوم الإنسانية.

وفي حقل الدراسات اللغوية والنقدية يحيل مصطلح الثنائيات الضدية إلى "بنية لغوية متقاطعة اللفظ والمعنى، تُظهر في تباينها جمالا شعريا هو ترجمة لنفسية الشاعر ومكوناته الداخلية. فالمصطلح يقوم على الربط بين الظواهر المنفصلة والتعلق بينها والتي تنشأ من شعورين مختلفين أيقظا عند الشاعر أحاسيس متناقضة"³

والحديث عن الثنائيات الضدية حديث عن ظاهرة أسلوبية ماثلة في بنية النص لا عن مجرد عنصرين متضادين، وذلك أن "التحليل اللساني والبنوي المعاصر لا يستخدم فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب، بل من جهة تقاليد النص ورموزه"⁴ وعلى هذا فإن البحث عن الثنائيات الضدية في شعر المعارضة السياسية "بحث عن آلية لقراءة النص الشعري من خلال استكناه بنيته العميقة وسياقه اللغوي، وتعميق الوعي لمكونات هذا النص وأسراره وجماله"⁵

والمتصفح لشعر المعارضة السياسية يجد الثنائية الضدية بارزة بقوة، كالموت والحياة والدنيا والآخرة، والحق والباطل، والعدل والجور.. واستقرأ هذه الثنائيات من شأنه أن يطيل البحث، لذلك اخترنا ثنائية الموت والحياة وما تمثله في شعر المعارضة السياسية من ترميز وإيحاء. واختيارنا لهذه الثنائية له مبرراته؛ لأننا أردنا من خلالها الكشف عن طبيعة النهج السياسي الذي سلكه كل حزب من خلال ارتباط هذه الثنائية بالعمل السياسي وإذا كنا قد أشرنا إلى حجم الانسجام والتوافق في شعر المعارضة السياسية فإن هذه الثنائية تشكل

¹ مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، ص192.

² جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982، ج1، ص285.

³ غيثاء قادرة: الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها العدد10، 2012، ص25.

⁴ سمر الديوب: الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009، ص5.

⁵ غيثاء قادرة: الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلقات، ص25.

مظهرا من مظاهر التباين والاختلاف، والذي يشكل بدوره انعكاسا للخلفية الفكرية التي ينطلق منها شعراء كل حزب.

وسنتناول هذه الثنائية باللفظ الصريح أو ما يدل عليه، كالموت وريب المنون والمنية.. والحياة والعيش والعمر والبقاء.. ومن خلال التباين الشديد بين الأحزاب في هذه الثنائية تتجلى نظرة الشعراء للحياة ورؤيتهم للعالم. وقد ورد هذان العنصران المتضادان بمجموعهما 146 مرة نصفها للخوارج والبقية مقسمة بين الشيعة والزبيريين، والجدول التالي يوضح هذا التفاوت من خلال النسب المئوية.

النسبة المئوية عند شعراء كل حزب				النسبة المئوية عند الشعراء جميعا.			
الحياة		الموت		المجموع 146	الحياة 35	الموت 111	
النسبة المئوية	عدد المرات	النسبة المئوية	عدد المرات				
67.71%	23	75.67%	84	الخوارج	65.71%	73.28%	الخوارج
22.85%	8	16.21%	18	الشيعة	22.85%	16.80%	الشيعة
11.42%	4	8.10%	9	الزبيريون	11.42%	8.90%	الزبيريون

إن هذه الأرقام تشير بوضوح إلى طبيعة المعارضة التي سلكها كل حزب، وذلك بسبب ارتباط الموت عادة بالحرب والقتال. ومن خلال القراءة الأولية لهذا الجدول تتضح لنا الحقائق التالية.

1 - نظرة الإنسان إلى الموت والحياة تتشابه في أصلها، فالكل يؤمن بهذه الحقيقة، غير أن الخلفية الدينية أو الفلسفية هي التي تمنح بعض الخصائص للموت والحياة، فقد "مثل الموت بالنسبة للإنسان في الحضارات القديمة عالما غامضا مجهولا وغريبا، وظل مثيرا لتساؤلات كثيرة منذ امتلك الإنسان القدرة على التأمل والإدراك الواعي لما يحيط به، وأصبح إدراك الموت كحقيقة هو القاسم المشترك للفكر الإنساني بين الحضارات القديمة؛ وأصبح الموت شعورا وجدانيا يرافق الإنسان، فهو حلقة وصل بين الحياة الأولى والحياة بعد الموت"¹ والفلسفات الدينية القديمة تقوم في رؤيتها للموت على أن " الموت دخل العالم بسبب خطيئة

¹ حمدية كاظم روضان: جدلية الموت والحياة في فنون الحضارات القديمة، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد 18، السنة العاشرة 2016، ص 455.

آدم التي أدت إلى طرده من عالم الخلد فأصبح لأول مرة قابلاً للفناء¹ وفلسفة الإسلام لا تختلف كثيراً عن هذه الرؤية؛ فالحياة في الفلسفة الإسلامية "لا تقتصر على الإنسان والجان وحدهما، بل تمتد في رقعة هذا الكون كله. وهي الحس والحركة، وذلك بأن يؤدي كل شيء مهمته في هذا الكون. وهي عند الله ليست الحياة الدنيا بل هي الحياة الآخرة، لأن الله عندما خلق الإنسان أعطاه الأبدية، وكل من جاء إلى الدنيا سيبقى بعدها خالداً مخلداً إما في الجنة وإما في النار"² ويرتبط الموت بالحياة في الفكر الإسلامي حتى عند التعريف حيث أن "أنواع الموت [على ما ورد في القرآن] بحسب أنواع الحياة فالموت يعني زوال القوة الحاسة ﴿يَا لَيْتِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا نَسِيًّا﴾ [مريم، 23] ويعني زوال القوة العاقلة، وهي الجهالة. ﴿أَوْ مَن كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ﴾ [الأنعام، 122] ويعني الحزن المكدر للحياة ﴿وَيَأْتِيهِ الْمَوْتُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَمَا هُوَ بِمَيِّتٍ﴾ [إبراهيم، 17] ويعني المنام، فيقال: النوم موت خفيف، والموت نوم ثقيل، ﴿اللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنْفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَىٰ عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الْأُخْرَىٰ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى﴾ [الزمر، 42] والموت [على الحقيقة] هو عبارة عن زوال القوة الحيوانية وإبادة الروح عن الجسد"³ وعلى تباين أرقام الجدول فقد جاء مفهوم الموت متبايناً عند شعراء المعارضة السياسية.

2- تقوم فلسفة الموت والحياة عند الشيعة "على عاطفتين متقابلتين؛ الحب والبقاء والموت والفناء. ومن تقابلهما وجهاً لوجهه واندماجهما في بنية القصيدة يتكون مصدر الصورة"⁴ ويرتبط مفهوم الموت عند الكميت بعالم السياسة والحكم، فهو يعاتب بني أمية خاصة وكل من ينكر الوصية لعلي فيقول.

وَنَسْتَخْلِفُ الْأَمْوَاتُ غَيْرَكَ كُلَّهُمْ وَنُعْتَبُ لَوْ كُنَّا عَلَى الْحَقِّ نُعْتَبُ⁵

وهذا عتاب صريح للمجتمع بمختلف أطيافه ممن ينكر حق علي ووصية النبي ﷺ له بالإمامة، والضمير في قوله (غيرك) يعود على النبي ﷺ فبنو أمية "يجعلون على كل

¹ جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، 1984، ص10.

² محمد متولي الشعراوي: الحياة والموت، ص26، و45 بتصريف.

³ الحسين بن محمد، الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سعيد كيلاني، دار المعرفة لبنان، ص477.

⁴ حميدة حسن نعمة الموسوي: ثنائية الحياة والموت في هاشميات الكميت، عرض وتحليل، مجلة الأستاذ العدد214، المجلد الأول، 2015م، 1436هـ، ص40.

⁵ شرح هاشميات الكميت، ص61.

من مات خلفا يقوم مقامه يوصي إليه، ويزعمون أنك لم توص بأمر الأمة، ويعتبون علينا بغير حق"¹

وفي موضع آخر يربط الكميت بين الموت في صورته العادية والموت بألية القتل وهذا الربط له دلالاته السياسية، بقول الكميت.

رَضِينَا بِدُنْيَا لَا نُرِيدُ فِرَاقَهَا عَلَى أَنَّنَا فِيهَا نَمُوتُ وَنُقْتَلُ²

فالبيت يتناول الموت من زاويتين؛ الأولى كون الموت خطرا يتهدد آل البيت وشيعتهم واللفظ وإن كان عاما لهم ولغيرهم إلا أن ذكر الموت كان كافيا لوصول المعنى، لكن ذكر الموت بإزاء القتل يعني أن السلطة الحاكمة لا تقبل أي معارضة وهي في ذلك تستعمل كل الوسائل لتكميم الأفواه، والزاوية الثانية تصوير الطبيعة البشرية وتشبثها بالحياة مهما كان نوعها، فالكل يكره الموت ويتمنى ألا يفارق الحياة. عدا هذا فإن صورة الموت في شعر الكميت نمطية إلى أبعد الحدود، وهو يستند في ذلك إلى عقيدته الدينية كمنطلق لفهم الموت والحياة والوجود.

أما الحياة فإنها صنو الموت، ويلخصها الكميت في فكرة واحدة ضمنها في قوله.

أَرَانَا عَلَى حُبِّ الْحَيَاةِ وَطُولِهَا يُجَدُّ بِنَا فِي كُلِّ يَوْمٍ وَنَهْزَلُ³

فالنفس البشرية مجبولة على التعلق بالدنيا، والناس فيها بين جاد ولاعب، وفي النهاية يستوي صاحب الجد والمتلاعب مهما طال بهم الزمن فيأتي الأجل الذي لا مفر منه والفكرة التي يريد الشاعر الفقيه الواعظ إيصالها للمتلقي "أنا غافلون عما إليه مصيرنا ونحن نلعب. وتتأكد هذه الرؤية في بيت آخر يتعرض فيه الشاعر لمقتل زيد بن علي وتخاذه الوجدان الشيعي عن نصرته، مع أن المنية طريق يسلكه كل حي، ولن يغني حذر من قدر. بقول الكميت وهو يتحسر على تخاذه عن نصر الإمام.

دَعَانِي ابْنُ الرَّسُولِ فَلَمْ أُجِبْهُ أَلْهَفِ لَهْفَ لِقَابِ الْفُرُوقِ

حَذَارُ * مَنِيَّةٌ لَا بُدَّ مِنْهَا وَهَلْ دُونَ الْمَنِيَّةِ مِنْ طَرِيقٍ¹

¹ شرح هاشميات الكميت، ص 61.

² المصدر نفسه، ص 148.

³ المصدر نفسه، ص 148.

* ضُبِطَتْ هَكَذَا فِي الْأَصْلِ، وَالصَّحِيحُ (حَذَارُ) لِأَنَّهَا اسْمُ فِعْلٍ أَمْرٌ مَبْنِيٌّ عَلَى الْكسْرِ دَائِمًا، مَعْدُولٌ بِهِ عَنِ الْفِعْلِ (أَحْذَرُ) وَمَا كَانَ مِنْهُ مَعْدُولًا فَهُوَ قِيَاسِيٌّ يُبْنَى عَلَى وَزْنِ (فَعَالٍ)، مِنْ كُلِّ فِعْلٍ ثَلَاثِيٍّ مُجَرَّدٍ تَامًّا مُتَصَرِّفٍ. مصطفى الغلابيني: جامع الدروس العربية، ج 1، ص 157.

يتصور القارئ في تفاعله مع البيتين أن الشاعر مر بحالة نفسية ميزها الانفعال والندم ويتأكد هذا من خلال تكرار عنصرين يعبران عن الندم، (لهف + المنية) فالأول تعبير صريح عن الندم، والثاني فيه تضمين لمعنى الندم، لأن التخاذل عن مواقف تستدعي النصر والشجاعة لا يقرب أجلا ولا يزيد في العمر، وهذا ما يؤدي حتما إلى الندم بعد فوات الأوان.

3 - وتأتي رؤية الخوارج مختلفة تماما عن رؤية الشيعة والزييريين، فقد عاشوا حياة لا يقر لها قرار بسبب نهج المعارضة المسلح الذي سلكه الخوارج، والذي يستدعي خوض المعارك بما يترتب عليها من القتل وسفك الدماء. من أجل ذلك " زاد الإحساس بالموت عند الخوارج حتى بدا كأنهم يرفضون الدنيا. ورؤية ثنائية الحياة والموت عند الخوارج رؤية ثنائيتيها فالحياة مثل الموت، وحدات متكررة، ولا وجود للموت حقا، فكل من يموت سعيد الحظ ويصبح الخلود مثل الموت، جزءا من دائرة، وحركة من الحضور والغياب، وتتحقق بهذا المفهوم حرية الخارجي وخلصه"²

هذه هي زاوية الرؤية عند الخوارج في مفهومهم للموت والحياة، وهي رؤية لم تتغير على مر تاريخ الخوارج، فحياتهم قائمة على الكر والفر، والموت يترصد لهم بين الفينة والأخرى كأنما هو وحش ضار يفترسهم ولا يملكون له حولا ولا طولا، وقد صوروا الموت في صورة الوحش المفترس الذي ينشب مخالبه في أجساد أنهلكها الصيام والقيام يقول أحد فرسانهم.

وَمَنْ يَخْشَ أَظْفَارَ الْمَنَآيَا فَإِنَّا لَنَسْنَا لَهَا السَّابِغَاتِ مِنَ الصَّبْرِ
وَإِنَّ كَرِيهَ الْمَوْتِ عَذْبٌ مَذَاقُهُ إِذَا مَا مَرَجْنَاهُ بِطِيبٍ مِنَ الذُّكْرِ³

والموت عندهم ميّت لا محالة، وهي فلسفة تؤكد خلفيتهم الدينية في تصورهم للموت يقول عمران بن حطان.

لَا يُعْجِزُ الْمَوْتَ شَيْءٌ دُونَ خَالِقِهِ وَالْمَوْتُ فَإِنْ إِذَا مَا نَالَه الْأَجَلُ
وَكُلُّ كَرْبٍ أَمَامَ الْمَوْتِ مُتَضِعٌ لِلْمَوْتِ، وَالْمَوْتُ فِيمَا بَعْدَهُ جَلَلٌ⁴

لقد اعتمد الشاعر في البيتين على قدراته الإبداعية ليصور الموت المجرد في صورة حسية يجري عليه ما يجري على الأحياء في البيت الأول، ويصور المحن والكروب جاثية

¹ شرح هاشميات الكميت، ص204.

² محمود الحلولي: الموت والحياة في شعر الخوارج في العصر الأموي، قطري بن الفجاءة أنموذجا، مجلة جامعة الخليل للبحوث المجلد6، العدد1، 2011، ص89.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، 232.

⁴ المصدر نفسه، ص151.

أمام الموت متواضعة في البيت الثاني "وقد عجب الأقدمون كيف اهتدى هذا البدوي الساذج إلى أن يميت الموت؟ كلمة قال مثلها من بعده الشاعر الإنجليزي دن (Donne) حين صرخ ذات مرة: "أيها الموت! إنك ميت لا محالة (Death، thou shalt die)"¹ لكن العجب سرعان ما يزول إذا رجعنا إلى خلفية الشاعر الدينية، ومكانته العلمية بين الخوارج فإنه يستند في رؤيته للموت على النصوص الدينية، وهو حديث يرويه أبو سعيد الخدري رضي الله عنه "قال: قال رسول الله ﷺ: {يُوتَى بِالْمَوْتِ كَهَيْئَةِ كَبْشٍ أَمْلَحَ، فَيُنَادِي مُنَادٍ: يَا أَهْلَ الْجَنَّةِ. فَيَشْرَبُونَ وَيَنْظُرُونَ، فَيَقُولُ: هَلْ تَعْرِفُونَ هَذَا؟ فَيَقُولُونَ: نَعَمْ، هَذَا الْمَوْتُ - وَكُلُّهُمْ قَدْ رَأَوْهُ - ثُمَّ يُنَادِي: يَا أَهْلَ النَّارِ. فَيَشْرَبُونَ وَيَنْظُرُونَ، فَيَقُولُ: هَلْ تَعْرِفُونَ هَذَا؟ فَيَقُولُونَ: نَعَمْ هَذَا الْمَوْتُ - وَكُلُّهُمْ قَدْ رَأَاهُ - فَيُذَبِّحُ، ثُمَّ يَقُولُ: يَا أَهْلَ الْجَنَّةِ. خُلُودٌ فَلَا مَوْتَ، وَيَا أَهْلَ النَّارِ خُلُودٌ فَلَا مَوْتَ. ثُمَّ قَرَأَ: ﴿وَأَنْذِرْهُمْ يَوْمَ الْحَسْرَةِ إِذْ قُضِيَ الْأَمْرُ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ وَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ [مريم، 39]"²

ومع احتدام الصراع بين الموت والحياة فإن الخوارج يقدمون الموت ليس لذاته، وإنما هو وسيلة لبلوغ الحياة الأبدية، وهذا ما يحفز الخوارج ويدفعهم لخوض غمار الموت مع قلة العدد وضعف العتاد، يقول عمران بن حطان.

وَحُبًّا لِلْخُرُوجِ أَبُو بِلَالٍ	لَقَدْ زَادَ الْحَيَاةَ إِلَيَّ بُغْضًا
لِعُرْوَةَ ذِي الْفَضَائِلِ وَالْمَعَالِي	وَعُرْوَةَ بَعْدَهُ سَقِيًّا وَرَعِيًّا
وَأَرْجُو الْمَوْتَ تَحْتَ ذُرَى الْعَوَالِي	أَحَادِرُ أَنْ أَمُوتَ عَلَى فِرَاشِي
كَحَتْفِ أَبِي بِلَالٍ لَمْ أَبَالِ	وَلَوْ أَنِّي عَلِمْتُ بِأَنْ حَتْفِي
لَهَا - وَاللَّهِ رَبُّ الْبَيْتِ - قَالَ ³	فَمَنْ يَكُ هَمُّهُ الدُّنْيَا فَاِنِّي

يتبين في هذه المقطوعة الشعرية درجة التفاوت بين ذكر الموت والحياة في شعر الخوارج من جهة، وتصوير عمران بن حطان رؤية الخوارج للموت؛ أما درجة التفاوت فقد ذكر الموت وما يدل عليه أربع مرات، بينما ذكرت الحياة مرة واحدة، ومرجع الأمر في النهاية إلى تقديم الموت على الحياة. فقد ذكر الحياة في سياق الذم، وجمع في بيت واحد بين حذره من الموت ورغبته فيه من جهة، ثم صرح بأنه لا يبالي بالموت إذا كان على وفق ما يرغب، وما

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص22.

² محمد فؤاد عبد الباقي: اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان، ج3، ص292.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص142.

دام الموت يُلحقه بركب أصحابه ممن قتلوا من الخوارج، فإن ذلك كله يعطي الرؤية الإيجابية للموت عند الخوارج. ومن هنا "كان الموت أمنية الخارجي؛ ملا يرى من مكانة الشهيد في الحياة الآخروية، وتلك قمة ثنائية الوجود، ومن الموت تتولد الحياة"¹

وشعراء الخوارج في رؤيتهم للحياة هم على مذهب عمران بن حطان، فكلهم يذم الحياة و يجعل منها مطية لتحقيق إحدى الغايتين؛ "إما أن يحققوا حياة دنيوية أفضل؛ تسود فيها قيمهم ومبادئهم المتضمنة للحق والعدل ونبذ الظلم والاضطهاد، أو يستعيضوا عن ذلك ببديل نفسي يدفعهم إلى تضحيات جسام كي يحظوا بولوج عالم الحياة الأخرى؛ حياة الخلود والنعيم. وكانوا في حمأة قتالهم يتنادون: الرواح الرواح إلى الجنة"² يصور قطري بن الفجاءة هذا المعنى بدقة فيقول.

وَفِي الْعَيْشِ مَا لَمْ أَلْقَ أُمَّ حَكِيمٍ	لَعَمْرُكَ إِنِّي فِي الْحَيَاةِ لَزَاهِدٌ
شِفَاءً لِدِي بَثٌّ وَلَا لِسَقِيمٍ	مِنَ الْخَفَرَاتِ الْبَيْضِ لَمْ يَرِ مِثْلَهَا
عَلَى نَائِبَاتِ الدَّهْرِ جُدُّ لَنِيمٍ	لَعَمْرُكَ إِنِّي يَوْمَ يَوْمٍ أَلْطَمْتُ خَدَّهَا
طَعَانَ فَتَى فِي الْحَرْبِ غَيْرَ نَمِيمٍ	وَلَوْ شَهِدْتَنِي يَوْمَ دَوْلَابٍ أَبْصَرْتِ
وَأَلْفَهَا مِنْ حَمِيرٍ وَسَلِيمٍ	عُدَاةَ طَفَّتْ عَ الْمَاءِ بَكَرُ بْنُ وَائِلِ
وَعَجْنَا صُدُورَ الْخَيْلِ نَحْوَ تَمِيمٍ	وَمَالَ الْحِجَازِيِّونَ نَحْوَ بِلَادِهِمْ
وَوَلَّتْ شَيْوُخُ الْأَزْدِ فَهِيَ تَعُومُ*	وَكَانَ لِعَبْدِ الْقَيْسِ أَوْلُ جَدَّهَا
يَمُجُّ دَمًا مِنْ فَائِظٍ وَكَلِيمٍ	فَلَمْ أَرَ يَوْمًا كَانَ أَكْثَرَ مَقْعَصًا
أَغْرَّ نَجِيبُ الْأُمّهَاتِ كَرِيمٍ	وَضَارِبَةٍ خَدًا كَرِيمًا عَلَى فَتَى
لَهُ أَرْضُ دَوْلَابٍ وَدِيرَ حَمِيمٍ	أَصِيبَ بَدَوْلَابٍ وَلَمْ تَكُ مَوْطِنًا
تُبِيحُ مِنَ الْكُفَّارِ كُلِّ حَرِيمٍ	فَلَوْ شَهِدْتَنَا يَوْمَ ذَاكَ وَخَيْلِنَا
بِجَنَاتٍ عَدَنِ عِنْدَهُ وَنَعِيمٍ ³	رَأَيْتُ فِتْيَةً بَاعُوا الْإِلَهَ نَفُوسَهُمْ

¹ محمود الحلولي: الموت والحياة في شعر الخوارج في العصر الأموي، قطري بن الفجاءة أنموذجا، ص 89.

² المصدر السابق، ص 91 بتصرف.

* في البيت إقواء، حيث جاءت حركة الروي مضمومة بينما جاءت في سائر القصيدة مكسورة.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص 106. ³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، 133.

إن هذه القصيدة تختزل رؤية الخوارج لثنائية الموت والحياة؛ فما بين أول القصيدة (إني في الحياة لزاهد) وآخر القصيدة (بجنات عدن عنده ونعيم) تتداعى صور الموت والحياة في رؤية تفاضلية تجعل من التفريط في الحياة وسيلة للحياة. وجاءت ثنائية الموت والحياة في شعر الزبيريين باهتة لا تكاد تذكر، حيث لم تتجاوز الأولى 11% ولم تتعد الثانية نسبة 8% وهذا انعكاس لطبيعة الحزب الزبيرى ومنهجه السياسي من جهة، وانعكاس لأصل بنية الخطاب الشعري عن ابن قيس الرقيات من جهة ثانية، فإنه شاعر غزل وليس شاعر سياسة، وإنما خاض في الشعر السياسي لظروف سادت في ذلك العصر، وهي عاطفة آنية أكثر منها انتماء سياسياً. وقد ارتبطت ثنائية الموت والحياة في شعر ابن قيس بالطابع التقليدي الساذج أكثر من كونها رؤية فلسفية وإذا صح أن نسمي فكرة الموت عند ابن قيس رؤية فلسفية فإنها تأخذ مظهرين، المظهر الأول ارتباط الفكرة بزعماء الحزب، وأكثر ما جاء ذكر الموت والحياة مرتبطاً بمدح مصعب ابن الزبير أو رثائه، وهو بذلك يجسد فكرة الزعيم الأوحى الذي يتعلق مصير الأمة ببقائه، ففي الرثاء يقول في مرثيته التي مطلعها.

أَتَاكَ بِيَاسِرِ النَّبَأِ الْجَلِيلِ فَلَيْتَكَ - إِذْ أَتَاكَ بِهِ - طَوِيلٌ¹

وفي هذه القصيدة يحاول الشاعر ربط بقاء الحزب وأتباعه ببقاء مصعب بن الزبير حيث هلاكه هلاكهم، وعيشه عيشهم. يقول.

فَإِنْ يَهْلِكَ فَجَدُّكُمْ شَقِيٌّ وَعَيْشُكُمْ وَأَمْنُكُمْ قَلِيلٌ
وَإِنْ يَعْمَرَ فَإِنَّكُمْ بِخَيْرٍ عَلَيْكُمْ مِنْ نَوَافِلِهِ فَضُولٌ²

والمظهر الثاني يأخذ شكل العقيدة الراسخة التي يؤمن بها المسلمون عموماً، ويأتي ذكر هذا المعتقد في السياق السياسي الذي يأخذ لغة الدفاع عن قريش وحقها في حكم العرب ومن ثم الرد على كل حاسد مبغض من الخوارج والأمويين الذين يتمنون زوال ملك قريش وتحول السلطة إلى غيرهم من المسلمين بصرف النظر عن انتمائهم العربي الأصيل، يقول عبيد الله بن قيس الرقيات.

حَبَّذا الْعَيْشُ حِينَ قَوْمِي جَمِيعٌ لَمْ تُفَرِّقْ أَمُورَهَا الْأَهْوَاءُ
قَبْلَ أَنْ تَطْمَعَ الْقَبَائِلُ فِي مُدِّ كِ قُرَيْشٍ وَتَشْتَمَّ الْأَعْدَاءُ

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، 133.

² المصدر نفسه.

أَيُّهَا الْمُشْتَهَى فَنَاءَ قُرَيْشٍ بِيَدِ اللَّهِ عُمُرُهَا وَالْفَنَاءُ
 إِنْ تُوَدِّعَ مِنَ الْبِلَادِ قُرَيْشٌ لَا يَكُنْ بَعْدَهُمْ لِحَيِّ بَقَاءُ¹

ربما تكون هذه القصيدة نموذجا حيا على الانتماء السياسي لابن قيس الرقيات من جهة وتجسيذا لفكرة الموت والحياة من جهة ثانية. فلفظ العيش والفناء والوداع كلها إسقاطات صوتية على فكرة مختمة في وجدان الشاعر ملخصها أن بغض قريش وتمني زوال ملكها كل ذلك لن يغير من إيمانه في أن بقاء قريش وزوالها هو من تقدير الله تعالى ويؤكد الشاعر إيمانه ورضاه بالقدر بقوله.

فَرَضِينَا فَمَتَّ بِدَائِكَ عَمَّا لَا تُمَيِّنَنَّ غَيْرِكَ الْأَدْوَاءُ²

وما عدا ما ذُكِرَ فَإِنْ تَصَوَّرَ ابْنَ قَيْسِ الرِّقِيَّاتِ لِفِكْرَةِ الْمَوْتِ وَالْحَيَاةِ كَانَ تَصَوُّرًا تَقْلِيدِيًّا سَادِجًا، لَا يَقُومُ عَلَى رُؤْيَا نَفْسِيَّةٍ أَوْ إِشْكَالَاتٍ فِلْسُفِيَّةٍ، إِنَّمَا هُوَ الْإِيمَانُ الرَّاسِخُ بِالْمَوْتِ وَأَنَّهُ بِيَدِ اللَّهِ سِوَاهُ كَانَ مَوْتُ الْأَفْرَادِ أَوْ هَلَاكُ الْمَجْتَمَعَاتِ.

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 88.

² المصدر نفسه، ص 189.

المبحث الرابع: السّياق ودلالته

- 1 - مفهوم السّياق
- 2 - أنواع السّياق
- 3 - السّياق في التراث العربي
- 4 - دلالة السّياق في شعر الخوارج
- 5 - دلالة السّياق في شعر الكميت
- 6 - السّياق في شعر عبّيد الله بن قيس الرقيات

المبحث الرابع: السياق ودلالاته

1 - مفهوم السياق

يمارس السياق بأنواعه نوعاً من السلطة على النص، ويلعب دوراً أساسياً في تحديد المعنى. وكثير من الجمل والتراكيب تحتاج إلى ما هو أكثر من مجرد البنية الصوتية والصرفية والمعجمية، بل لا بد من وضع هذه التراكيب والجمل في سياقها الطبيعي الذي نشأت فيه. واللغة كظاهرة اجتماعية ترتبط بسياقاتها الثقافية والاجتماعية والتاريخية والدينية إذ يمكن لهذه السياقات أن تحدد دلالات الوحدات الصوتية للغة أي لغة. ومن النماذج الدالة على ذلك ما ورد في القرآن من الآيات التي كان السياق حاسماً في تحديد دلالتها بما لم يخطر على بال جمهور المتلقين، مما يؤكد أن السياق لا يسهم في توسيع المعنى فقط أو تحديده بدقة بل يؤسس أحياناً لدلالات مناقضة لما انفدح في ذهن المتلقي ففي سورة البقرة يقول الله تعالى: ﴿إِنَّ الصَّفَاَ وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا وَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ﴾ [البقرة 158] إن كلمة (لا جناح) أدخلت إشكالاً قوياً على المعنى المراد من الآية، إذ عادة ما تأتي هذه الكلمة لرفع الحرج وإباحة ما يُتوهم أنه حرام أو ما كان محرماً، وهكذا في كل المواضع التي وردت فيها هذه الكلمة في القرآن. غير أن السياق هنا يختلف تماماً، فالسعي بين الصفا والمروة لم يكن محرماً ثم أبيض من خلال هذه العبارة، من أجل ذلك - ولتأسيس المعنى السليم - لا بد من الرجوع إلى السياق الذي وردت فيه هذه الآية وهو إشكال طرحه عروة بن الزبير على أم المؤمنين عائشة - رضي الله عنها - حيث قال: "أرأيت قول الله تعالى: ﴿إِنَّ الصَّفَاَ وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا﴾ فَلَا أَرَى عَلَى أَحَدٍ شَيْئاً أَنْ لَا يَطَّوَّفَ بِهِمَا. فَقَالَتْ عَائِشَةُ: كَلَّا، لَوْ كَانَتْ كَمَا تَقُولُ كَانَتْ: (فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ لَا يَطَّوَّفَ بِهِمَا) إِنَّمَا أُنزِلَتْ هَذِهِ الْآيَةُ فِي الْأَنْصَارِ كَانُوا يَهْلُونَ، لِمَنَاءَ، وَكَانَتْ مَنَاءُ حَدَوْ فُذَيْدٍ وَكَانُوا يَتَحَرَّجُونَ أَنْ يَطَّوَّفُوا بَيْنَ الصَّفَاَ وَالْمَرْوَةِ. فَلَمَّا جَاءَ الْإِسْلَامُ سَأَلُوا رَسُولَ اللَّهِ ﷺ عَنْ ذَلِكَ فَأَنْزَلَ اللَّهُ تَعَالَى: ﴿إِنَّ الصَّفَاَ وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا﴾" ¹ ومثل هذا قول الله تعالى: ﴿لَيْسَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جُنَاحٌ فِيمَا طَعِمُوا إِذَا مَا اتَّقَوْا وَآمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ﴾ [المائدة، 93] وهي من

¹ محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ج1، ص380، حديث رقم 1790.

الآيات التي يتوقف معناها على معرفة السياق، والسياق هنا ما رواه " أنس بن مالك - رضي الله عنه - قال: كنت ساقى القوم في منزل أبي طلحة، وكان خمرهم يومئذ الفضيخ* .. فأمر رسول الله ﷺ منادياً ينادي: ألا إنَّ الخمر قد حُرِّمَتْ.. فقال بعض القوم: قد قُتِل قوم وهي في بطونهم! فأَنْزَلَ اللهُ تعالى: (ليس على الذين آمنوا ..)¹ فظاهر الآية أن لا جناح على من طعم حراماً ما دام متقياً يعمل الصالحات، وعلى هذا " تأول قوم أن الخمر حلال، وأنها داخلة تحت قوله تعالى : (ليس على الذي آمنوا ..) وممن تأولها قدامة بن مظعون* الذي " شرب الخمر وشهد عليه الشهود، فقال له عمر: إني حادُّك، فقال: لو شربتُ كما يقولون ما كان لكم تجلدوني. قال عمر: ولم؟! قال: قال الله تعالى: (ليس على الذين آمنوا ..) فقال عمر: إنك قد أخطأت التأويل، إن اتَّقَيْتَ اللهُ اجْتَنَبْتَ ما حرم اللهُ² ولولا المعرفة بالسياق التاريخي لظل الناس يحتجون بهذه الآية على جواز شرب الخمر.

بل إن هذه الوحدات تحتاج في بعض الأحيان إلى سياقات داخلية رابطة بينها وهو ما يسمى في النظرية السياقية المعاصرة بسياق النص أو السياق اللغوي. فالوحدة المعجمية التي تأتي منعزلة عن أحواتها لا تؤدي المعنى التام، ولا تمنح النص زخمه الفني والدلالي إلا بانتظامها مع صوحيباتها في نسق داخلي يسمى في فكر الجرجاني نظماً ويسمى عند المعاصرين سياقاً داخلياً أو سياق نص.

والأصل اللغوي للسياق في المعاجم، يرجع إلى مادة (سَوَّقَ) وإذا كان أصلها واحداً بدلالة موحدة عند ابن فارس فإنها تتعدد عند غيره، يقول ابن فارس: " السين والواو والقاف أصل واحد، وهو حَدُّ الشَّيْءِ. يقال ساقه يسوقه سَوَقاً. والسَيْقَةُ: ما استيق من الدواب. ويقال سَقْتُ إلى امرأتي صدَاقها، وأسَفْتُه. والسُّوقُ مشتقَّةٌ من هذا، لما يُساق إليها من كلِّ شيء

* الفضيخ: عصير العنب، وشراب يتخذ من البسر من غير أن تمسه النار، ولبن غلبه الماء حتى رق. المعجم الوسيط، ص 692.

¹ محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ج 1، ص 526، حديث رقم 2464.

* قدامة بن مظعون، من السابقين البدرين، وممن هاجر إلى الحبشة، ولي إمرة البحرين في خلافة عمر، وشرب الخمر متأولاً فحده عمر. ترجمته في سير أعلام النبلاء للذهبي، مؤسسة الرسالة، ج 1، ص 134.

² أحمد بن الحسين البيهقي: سنن البيهقي الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطاء، مكتبة الباز، مكة المكرمة 1414هـ، 1994م، ج 8، ص 315

والجمع أسواق. والساق للإنسان وغيره، والجمع سُوق، إتما سمّيت بذلك لأنّ الماشي يُساق عليها.¹

وابن منظور يجعل لهذا الأصل أكثر من دلالة، فهي بمعنى النزع وخروج الروح، فيقال: "ساقَ بنفسه سيقاً، نَزَعَ بها عند الموت. وتقول: رأيت فلاناً يَسُوقُ سُوقاً، أي يَنْزِعُ نَزْعاً عند الموت ويقال: فلان في السِّيق أي في النَّزْع"² وهي أيضا بمعنى إعطاء الزوجة مهرها فيقال: "ساقَ إليها الصِّدَاقَ والمَهْرَ سِيقاً وأَسَاقَهُ وإن كان دراهمَ أو دنانير لأن أصل الصِّدَاق عند العرب الإِبْلُ وهي التي تُسَاق، فاستعمل ذلك في الدرهم والدينار وغيرهما. وساقَ فلانٌ من امرأته أي أعطاه مهرها والسِّيق المهر"³

ويضيف الفيروز أبادي دلالةً لغويّةً أخرى إلى مادة (سَوَّقَ) وهي دلالة التتابع، يقال: " تَسَاوَقَتِ الإِبِلُ: تَتَابَعَتْ وَتَقَاوَدَتْ. وتساوقت العَنَمُ: تَزَاحَمَتْ فِي السَّيْرِ"⁴ وعلى هذا فإنّ مادة (سَوَّقَ) تكتنفها عدّة معانٍ، من أبرزها: الحث وهو سَوَّقَ الإِبِلَ، وهو المعنى الأصلي، ثم استعير في سَوَّقَ المهر للمرأة. ومنها نزع الروح، وهي من المجاز. ومنها التتابع والاتصال ملاحظة لحركة سير الإِبِلَ، وقد جُمعت أشتات هذه المعاني في المعجم الوسيط تحت أصل واحد، فيقال: " ساقَ الحديث، سرده وسلسله، وإليك يساق الحديث وساق المهر إلى المرأة أرسله إليها. وساقه تابعه وسايره وجاراه. وأساقه ماشية، جعله يسوقها ومَلَّكها إياها. وانساق أي تبع غيره وانقاد. وتساوقت المشية، تتابعت وتزاحمت في السير. والشيان تسايروا أو تقارنا. والسياق المهر. وسياق الكلام، تتابعه وأسلوبه الذي يجري عليه."⁵

ولعل أول من ربط بين السياق والكلام جار الله الزمخشري حيث يقول: " .. وهو يسوق الحديث أحسن سياق، و إليك يساق الحديث، وهذا الكلام مساقاة إلى كذا، وجئتُك بالحديث على سوقه: على سرده"⁶

¹ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج3، ص117.

² محمد بن منظور: لسان العرب، ج10، ص166.

³ المصدر نفسه.

⁴ محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط 8 1426هـ، 2005م، ص897.

⁵ المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005، ص465/464.

⁶ محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1419هـ، 1998م، ج1، ص484.

و السياق (contextst) كمصطلح لساني وأدبي يختلف تعريفه عند المعاصرين من العرب والغربيين؛ فهو في تعريف: "مجموع نص يحيط بعنصر لغوي (كلمة، جملة جزء من ملفوظ) ويتعلق بمعناها وقيمتها. وهو في تعريف آخر مجموع الظروف التي في إطارها يندرج فعلٌ مَّاء، فهناك السياق السيِّكولوجي للتصرف، وهناك السياق السياسي العائلي.."¹ وما يلاحظ على التعريفين أنهما يتناولان السياق بنوعيه، اللغوي وغير اللغوي. وفي تعريف أكثر دقة وشمولية لمفهوم السياق يمكن الإحالة على مرجعين أساسيين الأول. قاموس السيميائيات لغريماس (j. Greimas) وكورتيس (cortés)² حيث عرّف السياق بأنه " مجموع النصوص التي تسبق و / أو تواكب وحدة تركيبية معينة وتتعلق بها الدلالة، حيث يمكن أن يكون صريحا أو لسانيا، ويمكن أن يكون ضمنيا. ويتميز في هذه الحالة بأنه سياق خارجي لساني أو مقامي"³ والثاني القاموس الموسوعي لعلوم اللغة لكل من ديكرو (o. ducrot) وسشايفر (j. cheever) حيث اعتمد الكاتبان - بالإضافة إلى مصطلح السياق- مصطلح (مقام الخطاب) والذي يعني "مجموع الظروف التي نشأ التعبير في وسطها (الكتابي والشفاهي)"⁴ وتعبيرهم بمجموع الظروف يراد منه التعميم حيث يفهم منه المحيط المادي والاجتماعي الذي يأخذ فيه الظرف مكانه، والصورة التي تكون للمتخاطبين عنه، وهوية هؤلاء، والفكرة التي يصطنعها كل واحد عن الآخر بما في ذلك التمثيل الذي يمتلكه كل واحد عما يفكر به الآخر، والأحداث التي سبقت التعبير"⁵ وقد أسهب الكاتبان في القسم الذي عتونا له ب (مقام الخطاب) وتناولوا بالتفصيل كل ما يتعلق بالسياق.

وأما تعريف السياق عند العرب المحدثين فيمكن الإحالة هنا أيضا إلى المعاجم المتخصصة، على أن التعريف العربي للسياق لا يختلف في مجمله عن التعريف الغربي. وتُعرّف المعاجم العربية السياق تعريفا مقتضبا بأنه " ذلك الجزء من الكلام المكتوب أو

¹ علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1421هـ 2000م، ص31.

² نقلا عن علي آيت أوشان.

³ المصدر نفسه بتصرف.

⁴ ينظر: أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر عياشي المركز الثقافي العربي، ص677 وما بعدها.

⁵ المصدر السابق، ص677 بتصرف.

المقول الذي يتبع كلمة ما في القطعة يؤدي إلى المعنى، وبدونه لا يمكن أن يُفهم ذلك المعنى¹ وبتعريف أكثر دقة وشمولاً يُنقلُ فيه من الكل إلى الجزء ومن التعميم إلى التخصيص تعرّف بعض المعاجم السياق بأنه " بيئة الكلام ومحيطه وقرائنه"² هذا على مستوى التعميم، أما من جهة التخصيص فيتم إيضاح مفهوم السياق بأنه " بناءً كاملٌ من فقرات مترابطة في علاقته بأي جزء من أجزائه، أو تلك الأجزاء التي تسبق أو تتلوا مباشرة فقرة أو كلمة معينة"³ ونحسب أن هذا التعريف من أجمع وأدق التعاريف.

ويقصد بالسياق - في بعض المعاجم - "تلك البيئة اللغوية المحيطة بالوحدة الصوتية أو الوحدة البنوية الصغرى، أو بالكلمة أو الجملة. ويعني الوحدات التي تسبق وتلي وحدة لغوية محددة. كما يعني مجموعة العوامل الاجتماعية التي يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والسلوك اللغوي"⁴ ولعل ما يميّز هذا التعريف ربطه بين اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية ومحيطها الطبيعي الذي تنشأ وتترعرع فيه وهو المجتمع بما يميزه من سلوكيات. وبالإضافة إلى ما ميز هذا التعريف من الدقة والشمول فقد فرّع السياق إلى عدة فروع؛ منها " السياق اللغوي، والسياق الصوتي [ويقصد به النبر والتنغيم] وهناك قانون غير سياقي، وقواعد سياقية، وقانون سياقي، وتمام سياقي، ومثال سياقي، ومعنى سياقي واحتمال سياقي"⁵ وهذه المفردات كفيلة بأن تمنح التعريف طابع الشمول والاستيعاب والدقة.

وبتعريف جامع شامل لكل الأنواع السابقة فإن السياق هو " ما يحيط بالوحدة اللغوية المستعملة في النص. كما يعني قيود التوارد المعجمي التي تراعى عند استعمال أكثر من وحدة لغوية. كما يعني النص اللغوي الذي يتّسم بسعة نسبية ويؤدي معنى متكاملًا سواء

¹ نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد، ط1، 2007، ص 103.

² إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص201.

³ المصدر نفسه.

⁴ مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي إنجليزي عربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 1995 ص61.

⁵ المصدر نفسه، ص61.

أكان ذلك النص مكتوباً أم متكلماً به. كما يعني أيضاً الأحوال والمواقف الخارجة ذات العلاقة بالكلام"¹

2- أنواع السياق

ليس السياق على نحو واحد، بل تختلف تقسيمات الباحثين للسياق، وهذا الاختلاف مبني على اعتبارات؛ منها ما يتعلق ببنية النص الداخلية، ومنها ما يتعلق بالظروف الخارجة عن النص، وعلى هذا الأساس جاء التقسيمات التالية.

أ- السياق الداخلي: " ويسمى السياق اللغوي أو سياق النص، ويشمل السياق الصوتي والصرفي والنحوي والمعجمي والقصصي"² ونمثل له بكلمة (يد) التي ترد في سياقات متنوعة، منها.

- أعطيته مالاً عن ظهر يد: يعني تفضلاً، ليس من بيع ولا قرض ولا مكافئة.

- هم يد على من سواهم: إذا كان أمرهم واحداً.

- خلع يده من الطاعة [نقض البيعة أو تمرد على ذي سلطان]

- بعته يداً بيد: أي نقداً.

- فلان طويل اليد: إذا كان سمحاً.

- سَقَطَ في يده: ندم.

- بين يدي الساعة: أي قُدمها.³

ويندرج تحت هذا القسم ما يسمى بالسياق النفسي أو السياق العاطفي، وهو " الإطار الذي يحدد درجة القوة والضعف في الانفعال، مما يقتضي تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً"⁴ ويتجلى ذلك في صورتين.

¹ عبد الفتاح عبد العليم البركاوي: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الكتب، القاهرة، 1991م ص45.

² خليل خلف بشير العاملي: السياق، أنماطه وتطبيقاته في التعبير القرآني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد9، العدد2، 2010، ص42.

³ ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، 1998، ص70.

⁴ المصدر نفسه، ص70.

الأولى: طريقة اختيار المتكلم لعناصر لغوية دون أخرى في حقل واحد، ومثاله ألفاظ الحب، حيث "وضع العرب لعاطفة الحب قريبا من ستين اسما، أولها المحبة والعلاقة.. وأعلاها الوله والتعبُد"¹ وكل لفظ يعبر به عن درجة المحبة وقوتها.

والثانية: ما يصاحب الكلام من شُحنات معنوية تقتضي فرحا أو جزعا أو تهديدا أو وعيدا ومثاله قول الله تعالى في آية تحريم الخمر: ﴿ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهُونَ ﴾ [المائدة، 91] فدلالة النهي فيها واضحة، لكنها تتميز بشحنة معنوية زائدة حملت في سياقها معنى التهديد والوعيد، وهذا من الأساليب الشائعة في الخطاب اللغوي.

ب- "السياق الخارجي: ويسمى سياق الحال أو السياق غير اللغوي، ويشمل سياق المقام والسياق الاجتماعي والسياق التاريخي وسياق الموقف"²

- سياق الموقف. وهو "الموقف الخارجي الذي أن تقع فيه الكلمة، مثل كلمة (يرحم) في مقام تشميت العاطس (يرحمك الله) البدء بالفعل، وفي مقام الموت (الله يرحمه) البدء بالاسم، فالأولى تعني طلب الرحمة في الدنيا والثانية طلب الرحمة في الآخرة"³

- السياق الثقافي. وهو "القيم الثقافية التي تحيط بالكلمة، إذ تأخذ ضمنه دلالة معينة وقد أشار علماء اللغة إلى ضرورة وجود هذه المرجعية الثقافية عند أهل اللغة لكي يتم التواصل والإبلاغ، حيث تخضع هذه القيم الثقافية للطابع الخصوصي الذي يلون كل نظام لغوي بسمة ثقافية معينة"⁴ ومثاله " كلمة (جذر) فإن لها معنى عند المزارع، ومعنى ثان عند اللغوي، ومعنى ثالث عند عالم الرياضيات"⁵

- السياق الاجتماعي. حين ينتج المبدع نصوصه فإنما يقوم بأفعال كلامية هي أفعال اجتماعية تنتج في سياقات من التفاعل التواصلية، وهذا التفاعل يندرج في مقامات اجتماعية واللسانيات الاجتماعية تولي الكثير من الاهتمام للعلاقات القائمة بين السياق الاجتماعي واستعمال اللغة، لأن النص كفعل كلامي لا يحدده فقط المقام الاجتماعي وهو التأويل الذي

¹ ينظر: محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق: محمد عزير شمس دار عالم الفوائد، ط1، 1431هـ، ص27 وما بعدها.

² خليل خلف بشير العاملية: السياق، أنماطه وتطبيقاته في التعبير القرآني، ص42.

³ أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص71.

⁴ منقور عبد الجليل: علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001، ص90.

⁵ أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص71.

يعطيه له المستعمل، إنما المقام الاجتماعي نفسه تحدده كيفية استعمال اللغة، فتأثير النص على المقام الاجتماعي وتأثير المقام الاجتماعي على النص يمارسان بواسطة الاستعداد الإدراكي للمستعمل.¹

- السياق التاريخي. وهو السياق الذي يتم من خلاله "رصد الحقائق التاريخية ذات الصلة بحياة الناس من خلال الحوادث والحروب والتجارة والأسفار"²

3- السياق في التراث العربي

فطن علماء اللغة في التراث العربي إلى دور السياق في ضبط المعنى وتوجيهه بما يحقق وظيفة النص. ونظراً علماً لنا لفكرة السياق بما تيسر لديهم من المعارف والعلوم والدراسات الحديثة تؤكد وشائج القربى بين النظرية السياقية بمفهومها الغربي المعاصر ومقولات نقادنا المتقدمين. وقد صرح ابن قيم الجوزية في النصف الأول من القرن الثامن الهجري بمصطلح السياق ودوره في تحديد المعنى حيث قال: "السياق يرشدنا إلى تبين المجل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة. وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم، فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظرته. فانظر إلى قول الله تعالى: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾ [الدخان، 49] كيف تجد سياقه يدل على أنه الذليل الحقير"³ وما كان لابن القيم أن يحدد المصطلح بدقة لو لم يستوعب ما كُتب في التراث العربي والإسلامي في مجالاته المختلفة.

أما البلاغيون فينطلقون إلى السياق في أثناء تعريفهم للبلاغة حيث يربطون بينها وبين السياق. ويتقاطع العرب مع غيرهم في الربط بين البلاغة والسياق، فالجاحظ ينقل عن الهنود مفهوم البلاغة بما لا يخرج عن حدود السياق، حيث جعلوا من صفات الخطيب "ألا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة .. ومدار الأمر على إفهام كل قوم بقدر طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"⁴ وفي المقابل ينقل عن العرب مفهومهم للبلاغة

¹ ينظر: علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1 1421هـ، 2000م، ص87.

² خليل خلف بشر العاملي: السياق، أنماطه وتطبيقاته في التعبير القرآني، ص38.

³ محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية: بدائع الفوائد، تحقيق: صابر بن فتحي بن إبراهيم، فارس بن فتحي بن إبراهيم، دار ابن الهيثم، ط1، 2007، المجلد2، ج4، ص290.

⁴ عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: المحامي فوزي عطوي، دار صعب، ط1، 1968، ج1 ص64.

فيورد تعريف بشر بن المعتمر للبلاغة في صحيفته وارتباط التعريف بالسياق فيقول: "والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال"¹ فكلمة (المقام) و كلمة (المقال) مصطلحات تحيل على مفهوم السياق بصورته المعاصرة.

ويستمر الربط بين البلاغة والسياق من جهة التعريف إلى عصر الخطيب القزويني الذي جمع شتات علم البلاغة، حيث جعل " بلاغة الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته ومقامات الكلام متفاوتة؛ فمقام التكرير يباين مقام التعريف، والإطلاق يباين التقييد، والذُّكْر يباين الحذف، والإيجاز يباين الإطناب، وخطاب الذكي يباين خطاب الغبي"² وإذا جاز أن نسمي مقامات الأحوال سياقاً فإن القزويني يؤسس في تعريفه لنوعين من السياق؛ سياق داخلي (لغوي) والذي أشار إليه عند ذكر التعريف والتكرير والإطناب والإيجاز، وسياق خارجي (غير لغوي) وهو الذي مثل له بالذكي والغبي. ومن أبرز البلاغيين والنقاد المتقدمين الذي أولوا قضية السياق اهتماماً كبيراً نذكر عبد القاهر الجرجاني الذي بنى نظريته في النظم على فكرة العلاقة بين الوحدات اللغوية وملاحظة التجاور والاتساق الداخلي الذي يربط بينها. يلخص الجرجاني هذه العلاقة بقوله: "وجملة الأمر. أنّ لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ولكنّا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلّقا معناها بمعنى ما يليها"³ وهذا هو السياق الداخلي في النظرية المعاصرة.

ويسير النحاة على خطى علماء البلاغة لما بينهما من التداخل الذي على أساسه أصل الجرجاني نظريته البلاغية في النظم؛ إذ لم يكن يرى النظم شيئاً غير " توخي معاني النحو

¹ المصدر السابق، ج1، ص 86.

² محمد بن سعد الدين الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط4، 1998 ج1، ص13.

³ عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد التتجي، دار الكتاب العربي، بيروت ط1، 1995، ص299.

وأحكامه فيما بين الكلم. ومن أعجب العجب حين يزعم زاعم أنه يطلب المزية في النظم ثم لا يطلبها في معاني النحو وأحكامه التي النظم عبارة عن توحيها فيما بين الكلم¹ ولم يكن علماء النحو يؤصلون قواعدهم بمعزل عن مراعاة السياق، فإن سيبويه قسم العلاقة بين اللفظ والمعنى انطلاقاً من السياق الذي يربطهما، وجعل تلك العلاقة ثلاثة أقسام. "اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، نحو. جلس وذهب، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، نحو. ذهب وانطلق، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين، نحو قولك: وجدت عليه من الموجدة، ووجدت: إذا أردت وجدان الضالة"² والقسم الثالث الذي يتحد فيه اللفظ ويختلف المعنى إنما يعتمد فيه على السياق في تحديد المعنى، وبهذا ربط سيبويه السياق بالوظائف الدلالية التي يمكن إرجاعها إلى المركبات النحوية المتنوعة، وهو هدف من أهداف السياق³ وقد صاحب عملية الجمع والتعديد للغة العربية عند النحاة ملاحظة العلاقات بين العناصر اللغوية فيما بينها باعتبارها تنتمي إلى حقل متجانس، أو فيما بينها وبين الظروف المحيطة بعملية إنتاج اللغة. وتجاوزوا حدود النص ومادته الكلامية إلى محيط الحدث الكلامي أو السياق الخارجي والمتغيرات التي تكتنف مادة الكلام، واعتبروه أصلاً في وصف الظاهرة اللغوية وتفسيرها.⁴

وفي تقسيم آخر له علاقة بالسياق يقسم سيبويه الكلام باعتبار الاستقامة وعدمها إلى خمسة أقسام "مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب"⁵ وأكثر الأقسام التي تتصل بالسياق اتصالاً وثيقاً القسم الثالث والرابع، وهو المستقيم القبيح، والذي لا يمكن الحكم بقبحه إلا من خلال السياق الاجتماعي الذي حكم عليه بالقبح

¹ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 293.

² عمرو بن عثمان بن قنبر: سيبويه، الكتاب، ج1، ص24.

³ ينظر: نادية رمضان النجار: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم: عبده الراجحي، دار الوفاء الإسكندرية، 2004، ص235.

⁴ ينظر: نهاد الموسى: الأعراف، أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية، أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 23/18 فيفري، 1985، العدد6 ص147.

⁵ سيبويه، الكتاب، 1/ 25.

من خلال العملية التداولية وكذا المستقيم الكذب، لأن صفة الكذب تُستمدُّ من سياق الموقف "وإذا كان الصدق مطابقة الاعتقاد للخارج [السياق] فإن الكذب مفارقة الاعتقاد للخارج"¹ وفي باب الصرف يمكن تحديد البنية الصرفية للكلمة انطلاقاً من السياق الخارجي الذي ترتبط به، وعلى هذا جاء تبويب ابن جني بما يشير إلى هذه العلاقة في قوله: "باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني"² وكان ابن جني يشير بكلمة (إمساس) إلى ما يمكن أن نتخيله من المسافة بين هذه الألفاظ التي جاءت على هذا النسق الصرفي ومعانيها. ولكي يعطي لفكرته سندا معرفياً قوياً يعزو ابن جني ذلك إلى الخليل وسيبويه فيقول: "قال الخليل: كأنهم توهّموا في صوت الجندب استطالة ومدّاً فقالوا: صرّ، وتوهّموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صرصر"³ فكان الكلمة استمدت وجودها وبنيتها الصرفية من السياق الذي وُلدت فيه. والعرب تطلق بعض أسماء الحيوان بناء على طبيعة أصواتها "وكثير من الكلمات العربية تجدها مضاهية بأجراس حروفها أصوات الأفعال التي عبّر بها عنها.. فسمّوا الغراب غاق، حكاية لصوته، والبط بطاً، حكاية لأصواتها"⁴ ويتأكد دور السياق عند علماء الأصول أكثر من غيرهم، باعتبار ما يحدده من فهم دقيق للنص الذي يترتب عليه أحكام الحلال والحرام. ذلك أن اللغة عنصر جوهري في وضع القواعد الأصولية من خلال استقراء أساليب العرب وطرائقها في الكلام ومعرفة أنساقها الداخلية وسياقاتها الخارجية. كل ذلك أمر مر ضروري لبناء قواعد متينة في أصول الفقه يمكنها استيعاب كل الجزئيات التي تندرج تحتها، غير أن المقام لا يسمح بالتفصيل في رؤية الأصوليين ومفهومهم للسياق.

ووجد السياق عناية كبيرة عند علماء التفسير، لأن عملية التأويل تخضع عندهم إلى جملة من الإجراءات والقواعد المنهجية الصارمة حتى لا يتم تحريف النص عما وُضع له، وقد ترتبط هذه الإجراءات بذات النص (سياق النص) وقد تتعلق بعناصر خارجية تساعد على فهم النص بدقة (سياق الموقف) وبناء على هذا حدّد علماء التفسير جملة من

¹ طه عبد الرحمن: اللسان والميزان، أو التكوثر اللغوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998 ص53.

² عثمان بن جني أبو الفتح: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ج2، ص152.

³ المصدر نفسه.

⁴ المصدر نفسه، ج1، ص65 بتصرف.

المواصفات والضوابط التي لا بد أن تتوفر فيمن يروم تفسير النص القرآني، وهي مواصفات تدور في مجملها حول معرفة سياقات النص والظروف التي صاحبت عملية نزوله، وبالرجوع إلى هذه الضوابط نجدها تتصل اتصالاً وثيقاً بنظرية السياق، بل يمكن القول إن علم التفسير يراعى فيه كل أنواع السياق.

4 - دلالة السياق في شعر الخوارج

وباعتبار شعر المعارضة السياسية بنية لغوية تحكمها سياقات مختلفة فقد تعددت السياقات في شعر المعارضة السياسية، وسنأخذ نماذج من كل حزب عن السياقات التي أشرنا إليها.

أما السياق اللغوي فإن كثيراً من الألفاظ في شعر الخوارج تحتاج إلى السياق اللغوي للوقوف على المعنى الحقيقي لها، ومن هذه الأمثلة قول العيزار بن الأحنس الطائي في يوم النهروان.

ثَمَانُونَ مِنْ حَيِّي جُدَيْلَةَ قَتَلُوا عَلَى النَّهْرِ كَانُوا يَخْضِبُونَ الْعَوَالِيَا¹

فالحضاب كلمة تُسْتَعْمَلُ للدلالة على تغيير لون الشعر بالحناء. "يقال: خضَّبَ الرجل شبيه بالحناء يخضِّبه. وإذا كان بغير الحناء قيل: صبغ شعره، ولا يقال خضبه"² فالخضاب هنا ليس على حقيقته ويحتاج إلى السياق اللغوي الذي وردت فيه الكلمة لتحديد المعنى والسياق هنا هو استعمال آلية التشبيه للتعبير عن كثرة دماء الخوارج في يوم النهروان وقد ورد هذا التعبير في شعر الخوارج في غير هذا الموطن، كقول قطري بن الفجاءة.

حَتَّى خَضِبْتُ بِمَا تَحَدَّرَ مِنْ دَمِي أَكْنَافَ سَرَجِي أَوْ عِنَانَ لَجَامِي³

وفي بيت آخر من شعر الخوارج نحتاج بشدة إلى السياق اللغوي لتحديد المعنى، بسبب الالتباس بين بعض الكلمات، وذلك في قول حارثة بن صخر القيني.

سَتَلْفُحُ حَرْبًا يَا ابْنَ حَرْبٍ شَدِيدَةً وَتُنْتَجِهَا يَتْنَا بِسُمْرٍ ذَوَابِلِ
فَمَا لِي زِيَادٍ يَحْرِقُ النَّابَ ظَالِمًا عَلَيَّ فَإِنَّ اللَّهَ لَيْسَ بِعَاقِلٍ⁴

¹ إحصان عباس: شعر الخوارج، ص32.

² محمد بن محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج2، 366.

³ المصدر نفسه، ص 112.

⁴ المصدر نفسه، 47.

لقد قرن الشاعر في هذا البيت بين وحدتين معجميتين لهما نفس الصيغة الصرفية من حيث طبيعة الحروف وحركاتها، وهذا من شأنه أن يحدث بعض الغموض في المعنى لكن وضع هذه الوحدات في سياقها اللغوي من شأنه أن يزيح كل لبس، وذلك أن كلمة (حرب) الأولى غير الثانية، فالأولى يقصد بها الحرب التي تكون بين جيشين، أما الثانية فيقصد بها شخصا معينا وهو حرب بن أمية* والد أبي سفيان، واسم أبي سفيان صخر ابن حرب، وإنما نسب الشاعر زياد بن أبي سفيان إلى جده على طريقة العرب في كلامها وفي البيت مقام آخر يحتاج إلى السياق اللغوي وهو قوله (وتنتجها يتنا) وهو من التعبير الاستعاري، وذلك أن اليتن هو "الفصيل الذي تخرج رجلاه عند الولادة قبل رأسه، يقال: أيتنت الناقة والمرأة إذا ولدت يتناً"¹ وهذا المقام وإن كان له علاقة بالسياق الاجتماعي فإن له علاقة كذلك بالسياق اللغوي فقد استعار الشاعر طريقة ولادة الناقة غير المعهودة بما تتكشف عنه الحرب لمن لم يحسب لها حسابها، والمعنى: أن الحرب ستكشف لك عن أمر غير متوقع. فإن كانت عادة زياد النصر في جل معاركه فإن حربه مع الخوارج ستكشف له عما لم يكن يتوقعه.

وللسياق العاطفي وزنه عند الخوارج، فقد كانت جل أشعارهم تعبيراً عن خلجات النفس في لغة عاطفية انفعالية، وهذا ما زاد من قيمة أشعارهم. ومن السياقات التي تحدد الجو النفسي والعاطفي للشاعر الخارجي تردد عبارة (ألا ليتني) وهي عبارة دالة في أصلها على التمني، لكنها في شعر الخوارج - ومع اقترانها بأداة التنبيه (ألا) - فإنها تدل على حجم الحسرة والندم الذي يعانيه الشاعر، والعجيب أن هذا التعبير يأتي غالباً في سياق تمنى الموت، والتحسر على البقاء على قيد الحياة، في الوقت الذي يلقي الخُلائ والأصحاب مصارعهم. لقد وردت هذه العبارة ست مرات كلها مشحونة بالرغبة الجامحة في الموت أو في الظفر بالعدو. وسنذكر هذه المواضع كما وردت بسياقها العاطفي؛ فمنها قول العيزار ابن الأخنس الطائي وهو يتمنى الموت ويتحسر على قتلى صفين من الخوارج.

أَلَا لَيْتَنِي فِي يَوْمِ صِفِّينَ لَمْ أُؤَبِّ وَغُدِرْتُ فِي الْقَتْلَى بِصِفِّينَ ثَاوِيًا²

* حرب بن أمية بن عبد شمس، كان من قضاة العرب في الجاهلية، جد معاوية، كان معاصراً لعبد المطلب ابن هاشم، شهد حرب الفجار، ومات بالشام، الزركلي، الأعلام، 2/ 172.

¹ أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، 6/ 155.

² إحصان عباس: شعر الخوارج، ص32.

والقصيدة من سبعة أبيات كلها جاءت مشحونة بهذا السياق العاطفي الذي كان أكثر ما ميز شعر الخوارج، ثم تتكرر هذه العاطفة مرتين في شعر معاذ بن جوين السنبي حيث يقول.

فَيَا لَيْتِي فِيكُمْ عَلَى ظَهْرِ سَابِحٍ شَدِيدِ الْقَصِيرَى دَارِعًا غَيْرَ أَعْرَافٍ
وَيَا لَيْتِي فِيكُمْ أَعَادِي عَدُوِّكُمْ فَيَسْقِيَنِي كَأْسَ الْمَنِيَّةِ أَوْلَا¹

إن هذه القصيدة وإن كانت لا تتجاوز اثنتي عشرة بيتا إلا أنها تتمتع بزخم عاطفي لا يخلو منه بيت، فألفاظ الحرب والقتل والذبح والمنية، والخوف والمطاردة.. كلها ألفاظ معبرة عن ما يجيش في النفس من عواطف الخوف، والرغبة النصر أو الشهادة التي ما خرج الخوارج من جهة أخرى، فتجد الشاعر يحاول إخماد عاطفة الخوف بتذكر الأصحاب وتمني اللحاق بهم من خلال هذا الأسلوب (ألا ليتني).

وتستمر السياقات العاطفية على هذا النسق في شعر الخوارج، فقد تمنى عبدة بن هلال اليشكري أن لو كان مصيره مثل مصير قطري، وقد قتله سفيان بن الأبرد، يقول عبدة ابن هلال.

ذَكَرْتُ الصَّغِيرَ وَأَشْيَاعَهُ فَيَا لَكَ هَمًّا إِلَيْنَا سَرَى
فَيَا لَيْتِي قَبْلَ هَذَا الْحِصَارِ ثَوِيْتُ بِحِيفَرْتِ فِيمَنْ ثَوَى²

وفي قصيدة سميرة بن الجعد يصرح برغبة جامحة أنه ودَّ لو قتل الحجاج إذ أمكنته فرصة فهو بذلك يتحسر ويعضُّ على يديه من شدة الندم، حيث يقول.

وَيَا لَيْتِي إِذْ أَمَكَّنْتِي فُرْصَةً فَتَكْتُ بِهِ فَتَكَ امْرِي غَيْرِ نَافِحٍ³

وتستمر المعاناة والإحساس بالألم في شعر الخوارج حيث يقول عبد الواحد الأزدي.

وَيَا لَيْتِي فِي الْخَيْلِ وَهِيَ تَدُوسُهُمْ بِالسُّوقِ يَوْمَ الظَّفْرِ بِالْحَجَّاجِ⁴

ونشير في هذا المقام إلى قصيدة قطري بن الفجاءة، تلك القصيدة التي تمثل الصراع الذي يعيشه الخوارج بين عقيدة يؤمنون بها وأهوال ومخاوف تترصد لهم في كل حين. في ظل

¹ إحصان عباس: شعر الخوارج، ص45.

² المصدر نفسه، ص99.

³ المصدر نفسه، ص 123.

⁴ المصدر نفسه، ص184.

هذه الظروف تبرز عواطف لا شعورية يعبر عنها شعراؤهم تسلية لأنفسهم وحثاً لها على الصبر الذي ليس منه بد، يقول قطري.

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعاً
فَإِنَّكَ لَوْ سَأَلْتِ بَقَاءَ يَوْمٍ
فَصَبِراً فِي مَجَالِ الْمَوْتِ صَبِراً
وَلَا تُؤَبُّ الْبَقَاءِ بِتُؤَبِّ عِزٍّ
سَبِيلُ الْمَوْتِ غَايَةٌ كُلِّ حَيٍّ
وَمَنْ لَا يُعْتَبِطُ يَسْأَمُ وَيَهْرَمُ
وَمَا لِلْمَرْءِ خَيْرٌ فِي حَيَاةٍ
مِنَ الْأَبْطَالِ وَيَحْكُ لَنْ تُرَاعِي
عَلَى الْأَجَلِ الَّذِي لَكَ لَنْ تُطَاعِي
فَمَا نَيْلُ الْخُلُودِ بِمُسْتَطَاعٍ
فِيُطَوَى عَنْ أَخِي الْخَنَعِ الْيِرَاعِ
فَدَاعِيهِ لِأَهْلِ الْأَرْضِ دَاعِي
وَتُسَلِّمُهُ الْمُنُونُ إِلَى انْقِطَاعِ
إِذَا مَا عُدَّ مِنْ سَقَطِ الْمَتَاعِ¹

إن هذه القصيدة تمثل الرؤية الكونية للخوارج وفلسفتهم في الحياة، وهي في مقام آخر تصور صراعا مع النفس يعيشه الخارجي في كل لحظة، بين آمال كبيرة وواقع مر يحول دون تحقيق هذه الآمال. من أجل ذلك يلجأ الشاعر منهم إلى مناظرة نفسه ولومها على مطامحها التي لا تنتهي. وبالجملة فقد جاءت عبارة (ليتني) مقيدة في معناها بسياق عاطفي لا يعني فقد مجرد أمنيات عابرة، بل دلت بسياقها العاطفي على حسرات وزفريات تملكت نفوس الخوارج حتى لكانهم يتمنون أن يعود بهم الزمن إلى هذه الأحداث لإطفاء نار هذه الحسرة التي شكلت سياقاً عاطفياً كانت له سلطة بارزة على تحديد مدلول هذه الكلمة.

وفي سياق الموقف تأتي كثير من الوحدات اللغوية غير واضحة حتى نقف على السياق الذي يزيح عنها هذا اللبس والغموض. ومن هذه الوحدات نذكر (صفين) (سنبس) (النهروان) (جيفرت) وغيرها من الدوال التي تعبر عن حيز مكاني وقعت فيها مواقف لشاعر يستدعيها ويستدعي معها ذلك المقام المكاني الذي وقعت فيه، وذلك أنها تحتمل أكثر من معنى، وسياق الموقف وحده هو الذي يحدد المعنى المراد، فكلمة النهر - مثلاً - تحتمل كل نهر، والمتلقي حين يسمع هذه الكلمة يسبح بخياله في كل نهر. لكن الشاعر يقصد معنى معهوداً في الذهن، وهو الذي يحيل إليه السياق الذي ورد فيه ذكر النهر، يقول العيزار بن الأخنس الطائي.

ثَمَانُونَ مِنْ حَيِّي جُدَيْلَةَ قُتِلُوا
عَلَى النَّهْرِ كَانُوا يَخْضِبُونَ الْعَوَالِيَا

¹ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص 108.

إلى قوله.

فَلَا - وَإِلَهُ الْعَرْشِ - مَا هَابَ مَعْشَرَ عَلَى النَّهْرِ فِي اللَّهِ الْحُتُوفَ الْقَوَاضِيَا¹

فلم يكن يقصد بالنهر تلك الدلالة المعجمية التي يمكن أن تتبادر إلى الذهن، والدليل على ذلك سياق الموقف الذي تضمن هذه المعاني، "والنهر والنهروان واحد، النهر عربي والنهروان فارسي"² فذكرُ النهر والنهروان تحتاج إلى ما نسميه بسياق الموقف حتى تتكشف لنا دلالة الكلام.

وللسياق الاجتماعي أو الثقافي دور في رصد المعاني وضبط الدلالات. ونقصد بهذا السياق بعض الشفرات الدالة التي يستعملها الخوارج لمعنى خاص بهم مع أنها تدل على معان عامة، لكن طريقة تداولها في نطاق ثقافي محدد يقلص من دلالتها، ويربط معناها الخاص بفئة معينة، أو بنسق ثقافي واجتماعي يحدده الأسلوب التداولي لهذه الوحدات عند الخوارج. وفي شعر الخوارج كثير من هذه الأنساق ونحن نقتصر على بعضها، ومن ذلك قول مرداس بن أديّة.

مَنْ كَانَ مِنْ أَهْلِ هَذَا الدِّينِ كَانَ لَهُ وَدِّي وَشَارِكْتُهُ فِي تَالِدِ الْمَالِ³

إن كلمة (الدين) شاملة لكل دين، ما كان صحيحا منه وما كان باطلا، ويدخل دين الإسلام بطريق الأولى باعتبار الخوارج من الأحزاب الإسلامية. لكن الشاعر يوظف هذه الكلمة العامة توظيفا خاصا، فبعدها كانت الكلمة واسعة الدلالة صارت في هذا البيت يراد بها مذهب الخوارج، فكان اسم الإشارة (هذا) إحالة إلى معنى معهود في ذهن الخوارج وتحولت الكلمة من الاستعمال الإنساني العام أو الاستعمال الإسلامي إلى استعمال ثقافي خاص بحزب الخوارج، والشاعر لم يكن يقصد - قطعاً - دين الإسلام.

وفي السياق ذاته يوظف عبدة بن هلال اليشكري اللفظة ذاتها ليحيل بها على معنى ضيق يقصد به منهج الخوارج. ذلك أن سفيان بن الأبرد الكلبى أحد قادة بني أمية خطب خطبة ترغيب وترهيب فنّت في عضد أصحاب عبدة فقال.

لَعَمْرِي لئن أُعْطيتُ سَفِيَانًا بِيَعْتِي وَفَارَقْتُ دِينِي إِنِّي لَجَهْلُ¹

¹ المصدر السابق، ص32.

² ياقوت الحموي: معجم البلدان، وضبطها هكذا (نَهْرَوَان) وقال: هو ثلاثة أنهار، الأعلى والأوسط والأسفل ومعنى نهروان بالفارسية: إن قل ماؤه عطش أهله، وإن كثر غرقوا، وهو نهر يأتي من أذربيجان.

³ إحسان عباس: شعر الخوارج، ص50.

إن ما تضمنته خطبة سفيان بن الأبرد لم يكن فيه دعوة إلى الكفر والخروج عن الإسلام وما قال عبيدة (ديني) إلا لأنه لا يقصد ما يقصده سائر المسلمين عند إطلاق هذا اللفظ وإنما أراد طريقة الخوارج ومذهبهم. ويسري نسق هذه السياقات الثقافية على مفهوم الشراة ومفهوم الخوارج والكفار وغيرها من المصطلحات التي انحرف بها الخوارج من معانيها العامة إلى معان خاصة بهم يدل عليها السياق الذي توظف فيه، فأصل مصطلح الكفر وما يشتق منه إنما يطلق على من يدين بغير ملة الإسلام. وفي عقيدة المسلمين أن لا يوصف بالكفر من ثبت إسلامه بيقين إلا إذا ثبت كفره بيقين، لكن الخوارج أطلقوا هذا اللقب على المهلب بن أبي صفرة والحجاج وغيرهما، وكل هذا من الفهم السقيم، حتى قال عبد الله ابن عمر: " إنهم عمدوا إلى آيات نزلت في الكُفَّارِ فَجَعَلُوهَا عَلَى الْمُؤْمِنِينَ"²

5 - دلالة السياق في شعر الكميت

من أبرز الظواهر المهيمنة على شعر الكميت بن زيد قوة الألفاظ وغرابتها وغموضها أحيانا، فالمعجم الشعري الذي يستند إليه الكميت يحتاج إلى قارئٍ ماهر يملك ثروة لغوية واسعة، وسواء في ذلك على مستوى الوحدات المعجمية أو على مستوى التراكيب والجمل. والوقوف على السياقات الداخلية أمر صعب للغاية لولا أن شارح الهاشميات سهل علينا بعض المهام، وأزاح الكثير من الغموض.

ويمارس السياق اللغوي وغير اللغوي سلطته - في شعر الكميت - على المعاني التي تتمتع عن الإدلاء بمضامينها إلا في حماية السياق الذي يضيف عليها نوعا من الوضوح ومن المواطن التي صرح فيها السياق اللغوي بمضمون الكلمة قول الكميت في معرض مدح علي بن أبي طالب وحقه التاريخي في الخلافة.

وَلَكِنَّ الرَّجَالَ تَبَايَعُوهَا فَلَمْ أَرِ مِثْلَهَا خَطْرًا مَبِيعًا³

ففي البيت عناصر تحتاج إلى السياق لفك شفرتها، وأول هذه العناصر قوله (تبايعوها) فالضمير المتصل (ها) يحيل بظاهره إلى شيء مؤنث قد تم بيعه، غير أن السياق العام للقصيدة يبين أن المراد هو الخلافة، بدليل البيت الذي قبله.

¹ المصدر السابق، ص100.

² محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، كتاب استتابة المرتدين والمعاندين وقتالهم، باب قتل الخوارج والملحد بعد إقامة الحجة عليهم، ج3، ص316.

³ شرح هاشميات الكميت، ص197.

وَيَوْمَ الدَّوْحِ دَوْحِ عَدِيرِ خُمٍّ أَبَانَ لَهُ الْوَلَايَةَ نَوَّ أُطِيعًا

والعنصر الثاني الذي يتطلب وضعه في سياقه اللغوي هو كلمة (الرجال) فالألف واللام في (الرجال) ليست للجنس وإنما لمسمى معهود في الذهن، وهذا يحيل على إرادة جميع الصحابة، أو يمكن تضيق هذه الدلالة لتتخصص في أبي بكر وعمر ومن كان معهما في السقيفة، وهذا من قبيل العام الذي أريد به الخصوص، فإن الجمع المُحَلَّى بالألف واللام يفيد العموم بوضعه اللغوي، لكن هذا اللفظ العام إما أن يبقى على عمومته بدليل لغوي يستفاد من أصل الوضع، وإما أن يخص بأدلة لغوية داخل النص، وإما أن يكون من العموم الذي أريد به الخصوص كما هو اللفظ هنا، وفي كل هذه الأحوال يكون السياق اللغوي - غالباً - هو المحدد للدلالة.

ومن مواضع مراعاة السياق اللغوي في شعر الكميت حديثه عن الممارسات الدكاتورية لبني أمية، حيث يقول.

وَإِنْ رَوَّجُوا أَمْرِينَ جَوْرًا وَبِدْعَةً أَنَاخُوا لِأُخْرَى ذَاتٍ وَدَقَيْنِ تَخْطَبُ¹

فالتزويج هنا لا يراد منه ذلك السلوك الاجتماعي المعروف وإنما يراد منه الحقيقة اللغوية التي دل عليها السياق، والحقيقة اللغوية للزوج "هو الجمع والضم والاقتران، يقال: زوج الأشياء تزويجا وزواجا قرن بعضها ببعض"² فالسياق اللغوي صارف للفظ عن معناه الاصطلاحي ذي السياق الثقافي والاجتماعي ويُبقيه في سياقه اللغوي الدال على مجرد الجمع والضم والاقتران، ولكن استعمال هذا اللفظ له خاصية دلالية، وهو ما اعتاده الأمويون من الجور والابتداع، فكأنهم لا يخرجون من بدعة حتى يدخلوا في أخرى.

وأما السياق العاطفي فإن طبيعة القصائد الهاشمية تجعل من السياق العاطفي السمة البارزة، ذلك أن الكميت شحن هذه القصائد بأرق المشاعر وأسمى عواطف المحبة والإجلال لبني هاشم. ويمكن التمثيل بهذه الأبيات التي سردها الشاعر على نسق واحد فجاءت كالعقد النضيد، يقول الكميت.

فَانَّهُمْ لِلنَّاسِ فِيمَا يَنْوِبُهُمْ	غُيُوثٌ حَيًّا يَنْفِي بِهَا الْمَحَلَّ مُمَحَلُّ
وَإِنَّهُمْ لِلنَّاسِ فِيمَا يَنْوِبُهُمْ	أَكْفَ نَدَى تَجْدِي عَلَيْهِمْ وَتُفْضَلُ
وَإِنَّهُمْ لِلنَّاسِ فِيمَا يَنْوِبُهُمْ	عَرَى ثِقَّةً حَيْثُ اسْتَقَلُّوا وَحَلَّلُوا

¹ المصدر السابق، ص71.

² المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط4، 1415هـ، 204م، ص405.

وَأَنَّهُمْ لِلنَّاسِ فِيمَا يُنَوِّبُهُمْ
لِأَهْلِ الْعَمَى فِيهِمْ شِفَاءً مِنَ الْعَمَى
مَصَابِيحُ تَهْدِي مِنْ ضَلَالٍ وَمَنْزِلٌ
مَعَ النَّصْحِ لَوْ أَنَّ النَّصِيحَةَ تُقْبَلُ
لَهُمْ مِنْ هَوَايَ الصَّفْوِ مَا عَشْتُ خَالِصًا
وَمَنْ شِعْرِي الْمَخْرُونُ وَالْمُتَّخِلُ¹

لقد جاءت الأشرطة الأولى من هذه القطعة كالدرة المنظومة، وكان البيت الأخير جوهرة العقد وجليته وواسطته. ومع أن الأبيات فيها شيء من الغلو من جهة المعتقد إلا أن براعة الشاعر وصدق عواطفه طغت على جو القصيدة حتى لا تكاد تسمع إلا مشاعر صادقة وحب خالص لبني هاشم، وتتأكد قوة هذه العواطف من خلال ميزتين أسلوبيتين طغتا على هذه الأبيات، وهو أسلوب التوكيد (وإنهم) مع أسلوب التقديم والتأخير الذي يكتف من الشحنة العاطفية. ويتكرر لفظ (الناس) عدة مرات، وذلك "لأن الغاية من هذه الأبيات تحريك الناس ليخرجوا بثورة عن طريق كشف الواقع، وتقديم البديل عبر محاججة عقلية، فهو يريد من الناس أن يعوا واقعهم وعيا كيانيا"² حتى يتمكنوا من تغيير هذا الواقع، وأغلب الظن أن (الناس) هنا لفظ عام أريدا به الخصوص، والمخاطب هم شيعة بني هاشم وآل البيت. وفي سياق الموقف تأتي الكثير من النصوص في شعر الكميت في حاجة إلى وضعها في سياقاتها النصية حتى تُكتشف معانيها، ومن هذه المواقف قوله في ذم حكام بني أمية ومخالفة أقوالهم لأفعالهم.

مُصِيبٌ عَلَى الْأَعْوَادِ يَوْمَ رُكُوبِهَا
يُشَبِّهُهَا الْأَشْبَاهَ وَهِيَ نَصِيبُهُ
لِمَا قَالَ فِيهَا مُخْطِئٌ حِينَ يَنْزِلُ
لَهُ مَشْرَبٌ مِنْهَا حَرَامٌ وَمَأْكُلٌ³

يمكن - من خلال هذين البيتين - تخيل سياسة بني أمية في رعيتهم والتي - حسب الشاعر - يسودها موقفان متناقضان تماما؛ موقف الخليفة الخطيب الذي ينهاهم عن الفواحش والمحرمات، ولكنه في الموقف الثاني لا يتورع عن هذه المحرمات، فتراه يخالف قول فعله؛ مضيعة للحقوق مضيعة للريعية، فهو أولى بالوعظ والنصح، هي مواقف ينقلها الشاعر معبرا بها عن سياسة خلفاء بني أمية في رعيتهم. وهنا يحاول الشاعر أن ينقل موقفا للزهدي الكاذب والورع المزيف، كما يحاول أن ينقل لنا صورة أخرى لما أضحي عليه

¹ شرح هاشميات الكميت، ص 177/178.

² بشائر أمير عبد السادة: أسلوب الالتفات في هاشميات الكميت، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم

الإنسانية، المجلد 1، العدد 22، ص 38.

³ المصدر نفسه، ص 152/153.

حال التدين عند طوائف من المسلمين، وما أصاب سماحة الإسلام من دَخَن بسبب سوء الفهم المؤدّي إلى السلوك المنحرف عند بعض المسلمين، وفي هذا المقام ينقل الشاعر نموذجا لهذا الانحراف الذي وقع عند الخوارج، يصور ذلك في قوله.

تَحَلُّ دِمَاءِ الْمُسْلِمِينَ لَدَيْهِمْ وَيَحْرُمُ طَلْعَ النَّخْلَةِ الْمُتَهَدَّلِ¹

فهذا أيضا من المواقف الغريبة التي ميزت سيرة الخوارج، وذلك أنهم - وبينما عبد الله ابن خَبَّاب في يدهم - إذ أتوا على نخل فتناول رجل منهم ثمرة فأقبل عليه أصحابه فقالوا له: أخذت ثمرة من تمر أهل العهد. وأتوا على خنزير فنفحه رجل منهم بالسيف، فأقبل عليه أصحابه فقالوا له: قتلت خنزيرا من خنازير أهل العهد؟! فقال عبد الله: ألا أخبركم من هو أعظم عليكم حقا من هذا؟ قالوا: من؟ قال: أنا؛ ما تركت صلاة ولا تركت كذا ولا تركت كذا. فقتلوه²

والشاعر ينقل هذه المواقف بإجمال، لكن الوقوف على السياق الذي حدثت فيه وإدراك أبعاد الموقف يمنح القارئ مزيدا من اللذة والمتعة بالنص.

ويمارس السياق الثقافي في شعر الكميت وظيفة الشرح والتفسير لما أشكل من الألفاظ والتراكيب، ومن هذه التراكيب ما ذكره الكميت من الأمثال العربية التي تعرض بها لبني أمية خاصة ولبن يعادي آل البيت عامة، وسنأخذ من ذلك نماذج؛ منها قوله.

مَحَاسِنُ مِنْ دُنْيَا وَدِينٍ كَأَنَّهَا بِهَا حَلَّقَتْ بِالْأَمْسِ عُنُقَاءُ مُغْرِبٍ³

لقد وظف الشاعر هنا مثلا متداولاً في الثقافة العربية، وهو أن يعبر عن غرابة الشيء بقولهم: "حَلَّقَتْ بِهِ عُنُقَاءُ مَغْرِبٍ. والعنقاء طائر عظيم معروف الاسم مجهول الجسم"⁴ وسميت عنقاء مغرب لأنه كان في عُنُقِهَا بياض كالطُّوق ويقال: لطولٍ في عنقها"⁵ فصار هذا الطائر مثلا يضرب لكل أمر غريب. وقد وظف الشاعر هذا السياق الثقافي ليصور

¹ بشائر أمير عبد السادة: أسلوب الالتفات في هاشميات الكميت، ص 162.

² عبد الله بن محمد بن أبي شيبة: مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق: كمال يوسف الحوت، مكتبة الرشد، الرياض ط1، 1419هـ، ج7، ص560.

³ شرح هاشميات الكميت، ص81.

⁴ أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية ط1374هـ، 1955م، ج1، ص201.

⁵ نفسه، ص429.

الغربة التي صار عليها أمر الدين، فقد غابت تلك المحاسن كأنما حلق بها هذا الطائر الذي يضرب به المثل في الغربة.

ومن السياقات الثقافية التي أوردتها الكميت تمثيلاً للواقع السياسي الذي يعيشه قوله.

فِيَا مُوقِدًا نَارًا لِغَيْرِكَ ضَوْوُهَا وَيَا حَاطِبًا فِي غَيْرِ حَبْلِكَ تَحْطِبُ¹

وهذا أيضاً مثل عربي معبر عن نمط ثقافي في صورة أمثال وحكم عربية حاكتها التجارب والخبرات، وهو قوله، (في غير حبلك تحطب) فالرجل الذي يحطب في غير حبله هو الذي يسعى لغير منفعته، ويقال في المثل الذي وظفه الشاعر: "فلان يحطب في حبل فلان، أي يعينه"² والمعنى الذي يرمي إليه الشاعر من خلال هذا الملمح " أن حاطب الليل أيضاً يضع حبله ويحتطب ويأتي بما يجتمع له ليضعه على الحبل، فربما وضعه على غير الحبل لظلام الليل، فإذا رأى أنه قد اكتفى، عمد إلى طرفي الحبل ليشده على الحطب فلم يجد فيه شيئاً أو وجد فيه بعض ما احتطب، فيأتي غيره نهاراً فيجد حطبه مجموعاً. فكأن احتطابه إنما كان في حبل ذلك الواجد لحطبه"³ والشاعر يقصد من وراء هذا المثل نقد الولاء الأعمى لبني أمية. فكأن من يواليهم لا ينال من ولائهم إلا ما ينال الذي يحطب في غير حبله.

ومن الأنماط الثقافية التي أشار إليها الكميت ما كانت عليه عادات العرب من زجر الطير " فكان الرجل منهم إذا أراد سفراً خرج من بيته، فيمر على الطير في مكانه فيُطِيرُهُ فإذا أخذ يميناً مر في حاجته، وإن أخذ يساراً رجع"⁴ يقول الكميت.

وَلَا أَنَا مِمَّنْ يَزْجُرُ الطَّيْرَ هَمُّهُ أَصَاحَ غُرَابٍ أَمْ تَعْرِضَ تَغْلَبُ⁵

فقد أشار إلى نمطين مختلفين من الثقافة؛ الأول ما كان عليه العرب من زجر الطير عند السفر، والثاني ما أحدثته الثقافة الإسلامية الجديدة من ترك هذا السلوك السيء، لأن الكميت مسلم وهو يفتخر بحب النبي ﷺ وآل بيته فهو ملزم بالتقيد بهذه الثقافة الدينية التي ينهى فيها

¹ شرح هاشميات الكميت، ص74.

² الحسن بن عبد الله، أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، تحقيق: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1408هـ، 1988م، ج2، ص133.

³ عبد الله بن عبد العزيز، أبو عبيد البكري: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بروت، لبنان، ط1، 1971، ص30.

⁴ محمد بن موسى، أبو البقاء الدميري: حياة الحيوان الكبرى، ج2 ص134.

⁵ شرح هاشميات الكميت، ص44.

النبي ﷺ عن التطير ولا سيما ذلك التطير الذي يبلغ بصاحبه أن يصدّه عن قضاء حاجته كقوله ﷺ { لَا عَدْوَى وَلَا طَيْرَةَ وَلَا هَامَةَ وَلَا صَفَرَ }¹ فالكميت ينفي عن نفسه هذه الجهالات الموروثة عن عرب الجاهلية والتي جاء الإسلام بما ينقضها.

وفي السياق التاريخي يمكن الإحالة على موضعين في هاشميات الكميت سجل فيهما موقفين تاريخيين كان لهما أعظم الأثر في حياة المسلمين، وقد تناولهما من زاويتين مختلفتين؛ الزاوية الأولى زاوية خاصة بالشيعة والزاوية الثانية عامة للمسلمين جميعاً، أما الموضع الأول فقولته.

وَيَوْمَ الدَّوْحِ دَوْحِ غَدِيرِ خُمْ* أَبَانَ لَهُ الْوَلَايَةَ لَوْ أُطِيعَا
وَلَكِنَّ الرِّجَالَ تَبَايَعُوهَا فَلَمْ أَرِ مِثْلَهَا خَطَرًا مَبِيعَا
فَلَمْ أَبْلُغْ بِهِمْ لَعْنًا وَلَكِنَّ أَسَاءَ بِذَلِكَ أَوْلَهُمْ صَنِيعَا²

تتضمن هذه الأبيات حدثين تاريخيين؛ ولكن الحدث الذي نسلط الضوء عليه قوله: (ولكن الرجال تبايعوها) والشاعر يُضَمِّنُ هذا البيت عقيدته في قضية الخلافة، فإن الصحابة من المهاجرين والأنصار اجتمعوا بعد وفاة النبي ﷺ وتمّ تعيين أبي بكر خليفة للمسلمين وكان ذلك في غياب علي بن أبي طالب رضي الله عنه، والقصة طويلة والشاهد منها أن الصحابة بايعوا أبا بكر، وأن عمر احتج على انعقاد البيعة له بقوله: "ألستم تعلمون أن رسول الله ﷺ قد أمر أبا بكر أن يصلي بالناس، فأيكم تطيب نفسه أن يتقدم أبا بكر؟ قالوا: نعوذ بالله أن نتقدم أبا بكر"³

وقد صحت الروايات أن علياً تخلف عن البيعة مدة ستة أشهر⁴ وقد بين علي والزبير وجهة نظرهما في هذا التأخر بقولهما: "ما غضبنا إلا لأننا قد أحرنا عن المشاورة، وإنا نرى أبا بكر أحق الناس بها بعد رسول الله ﷺ إنه لصاحب الغار، و ثاني اثنين، وإنا لنعلم بشرفه

¹ البخاري، كتاب الطب، باب الجذام، ج3، ص75، حديث رقم5707. ومسلم، كتاب السلام، باب لا عدوى ولا طيرة.. ص980،

* غدير خم، واد بين مكة والمدينة عند الجحفة به غدير عنده خطب رسول الله ﷺ، ياقوت الحموي، معجم البلدان ج2، ص389.

² شرح هاشميات الكميت، ص197.

³ أكرم ضياء العمري: عصر الخلافة الراشدة محاولة لنقد الرواية التاريخية وفق منهج المحدثين، مكتبة العبيكان الرياض، ط1، 1430هـ، 2009م، ص51.

⁴ المصدر نفسه، ص51.

و كبره. ولقد أمره رسول الله ﷺ بالصلاة بالناس وهو حي¹ ولكن الشاعر يحتج على أحقية علي بالخلافة بنص صحيح عن المعصوم ولكنه غير صريح في الولاية السياسية لعلي وإلا كيف نتصور إجماع الصحابة على مخالفة أمر النبي ﷺ لو أنهم فهموا ما فهم الكميت والنص المحتج به أن النبي ﷺ لما رجع من حجة الوداع خطب في الناس فقال: { إِنِّي قَدْ تَرَكْتُ فِيكُمْ الثَّقَلَيْنِ، أَحَدُهُمَا أَكْبَرُ مِنَ الْآخَرِ؛ كِتَابَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ وَعِزَّتِي أَهْلَ بَيْتِي، فَانظُرُوا كَيْفَ تَخْلُقُونِي فِيهِمَا، فَإِنَّهُمَا لَنْ يَنْفَرَقَا حَتَّى يَرِدَا عَلَيَّ الْحَوْضَ. ثُمَّ قَالَ: إِنَّ اللَّهَ عَزَّ وَجَلَّ مَوْلَايَ، وَأَنَا وَلِيُّ كُلِّ مُؤْمِنٍ. ثُمَّ أَخَذَ بِيَدِ عَلِيٍّ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ فَقَالَ: مَنْ كُنْتُ وَلِيًّا فَهَذَا وَلِيُّهُ اللَّهُمَّ وَالِ مَنْ وَالَاهُ وَعَادِ مَنْ عَادَاهُ }² فقول الشاعر: (أبان له الولاية) إنما هو سياق تاريخي يفرض سلطته على النص وتحديد معناه في ذهن المتلقي.

6- دلالة السياق في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات

يختزل شعر بن قيس الرقيات تجربة نفسية وسياسية عبرت عن ذاتها من خلال بنية النص وسياقاته المختلفة والتي شكلت آلية من آليات الدلالة وتحديد المعنى.

وكان للسياق اللغوي دور في رصد مجموعة من الدلالات المبهمة، ومن ذلك قوله.

إِنَّ الْفَنِيْقَ الَّذِي أَبُوهُ أَبُو الْ- عَاصِي عَلَيْهِ الْوَقَارُ وَالْحُجْبُ³

فلفظ الفنيق هنا ليس له حقيقة لغوية إنما هو من المجاز، والسياق اللغوي هو الذي يحدد ذلك. فإن العرب تطلق هذا الاسم على "الفحل المكرم من الإبل الذي لا يُركب ولا يُهان لكرامته عليهم"⁴ وإنما شبه الشاعر عبد الملك بن مروان بالفحل المكرم لما له من المنزلة والكرامة والسيادة بين قومه.

ومن الألفاظ التي ترتبط بالسياق اللغوي ارتباطا وثيقا قوله.

خَلِيْفَةُ اللَّهِ فَوْقَ مِنْبَرِهِ جَفَّتْ بِذَلِكَ الْأَقْلَامُ وَالْكَتُبُ⁵

فذكر الأقلام والكتب هنا أيضا ليس على حقيقته، إنما هو اقتباس من النصوص الدينية التي ورد فيها هذا اللفظ، وهو قول النبي ﷺ: { .. رُفِعَتِ الْأَقْلَامُ وَجَفَّتِ الصُّحُفُ }¹ ويمثل

¹ محمد بن عبد الله، الحاكم النيسابوري: المستدرک علی الصحیحین، ج3، ص70.

² المصدر نفسه، ج3، 118.

³ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص5.

⁴ محمد بن منظور: لسان العرب، 10/ 312.

⁵ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص5.

هذا الاقتباس لمسة فنية، فقد وضعه الشاعر في موضعه، لأنه قال ذلك بعد أن قضى عبد الملك على الثورات المناهضة واستقر أمر ملكه. فكأن الناس كانوا ينظرون إلى ما سيؤول إليه الصراع بين عبد الملك وخصومه، فلما استتب له الأمر عبر الشاعر على لسان جل الرعية أن خلافة عبد الملك تقدير من الله تعالى، وهو احتجاج في غير محله إنما أراد أن يضفي الشرعية على خلافته ولم يشفع له ذلك كله. ومن هذا الأسلوب قوله في رثاء مصعب بن الزبير.

يُهَابُ صَرِيفُ نَابِيهِ وَيُخْشَى إِذَا عَدَلَتْ شَقَاشِقُهَا الْفُحُولُ²

فهو من التعبير المجازي الذي يحيل عليه السياق اللغوي، ولا يمكن أن يتصور القارئ مصعباً على هذه الصورة التي رسمتها لفظة (الصريف + الشقاشق) لأن "الصريف هدير الفحل والشقاشق مفردها شقشقة؛ وهي شيء كالرئة، أو كالجلدة حمراء يخرجها البعير من جوفه ينفخ فيها فتظهر من شدقه"³ فالسياق اللغوي أراح عن مخيلة القارئ كل هذه المعاني من بنيتها السطحية وأحاله على بنية عميقة، وهي تشبيه الشاعر لمصعب في حال غضبه بالجمال الهائج الذي لا يقف في وجهه شيء.

وفي إطار السياق الثقافي يصور عبيد الله بن قيس بعض مظاهر الثقافة المتأصلة في الوجدان العربي من خلال بعض الأنماط التي يلتزم بها المجتمع العربي، ومن هذه الأنماط قوله.

لَا يَبْعَنُ الْعِيَابَ فِي مَوْسِمِ النَّأْسِ إِذَا طَافَ بِالْعِيَابِ النَّسَاءُ⁴

فمن التقاليد الثقافية والاجتماعية في زمن الشاعر أن النساء يطفن على البيوت يبعن الثياب والعطور، وأن هذا السلوك منفي عن الشريفات من نساء قريش وإنما يفعل ذلك النساء الوضيعات.

ومن الأنماط الثقافية والاجتماعية التي يدين بها المجتمع العربي قديماً والتي خلدها الشاعر في قصائده ذلك السلوك الاجتماعي الرفيع الذي دأب عليه العربي وهو خلق الجود

¹ محمد بن عيسى الترمذي: الجامع الصحيح سنن الترمذي، ج4، ص667.

² ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص133.

³ المصدر نفسه، ص 133.

⁴ المصدر نفسه، ص88.

والكرم، حيث كان الرجل يبذل ما في نفسه لأجل أن ينال الذكر الحسن والثناء الجميل من أجل ذلك يصطنع عبد الله بن جدعان هذه الصنعة التي ينقلها الشاعر في قوله.

وَالَّذِي إِنْ أَشَارَ نَحْوَكَ لَطْمًا تَبَعَ اللَّطْمَ نَائِلٌ وَعَطَاءٌ

فإن عبد الله بن جدعان - وهو المشهور بالكرم - كبير حتى حجر عليه أهله أن يعطي أحداً، فكان إذا جاءه الرجل يسأله شيئاً قال: إني سوف أطمك، فلا ترض حتى يُفْتَدَى منك بما تريد أو تلمني¹ ومن أجل هذا التقليد الثقافي كانت العرب تستتف أن توصف بالبخل ولو لم يكن في يد الرجل غير نفسه لجاد بها* فرارا من أن يوصف بالبخل. وللسياق العاطفي دور بارز في شعر ابن قيس الرقيات، فقد تميزت أشعاره السياسية بجملة من العواطف المتضاربة إلى حد التناقض أحيانا، تراوحت بين عاطفة المحبة لنبي الزبير والحزن على ما ألمَّ بهم، وما أصاب أهله في حرة واقم. وبغضه الشديد لبني أمية والذي استحال بعد ذلك إلى حب ومدح وثناء. فأما بغضه لبني أمية فيصور عاطفته في ذلك قائلا.

كَيْفَ نَوْمِي عَلَى الْفِرَاشِ وَلَمَّا يَشْمَلِ الشَّامَ غَارَةً شَعْوَاءُ
تُذْهِلُ الشَّيْخَ عَنْ بَنِيهِ وَتُبْدِي عَنْ بَرَاهَا الْعَقِيلَةَ الْعَذْرَاءُ
أَنَا عَنْكُمْ بَنِي أُمِيَّةٍ مُزَوَّرٌ وَأَنْتُمْ فِي نَفْسِي الْأَعْدَاءُ²

لقد جاءت هذه الأبيات مشحونة بعاطفة الكراهية والبغض لبني أمية. ورغبة الشاعر ملحة أن يتيسر له جيش عظيم يغير على الشام حتى يذهل الشيخ عن بنيه، وحتى يسمع صوت خلخل النساء وهنَّ فازَّات من السبي أو القتل، وفي النهاية يعبر عن احتقانه وامتلائه غيظا على بني أمية، وهم عدوه الوحيد باعتبار أسلوب التقديم والتأخير الذي وظفه في البيت الأخير، وقد كان لهذا السياق العاطفي دور في تحميل أسلوب الاستفهام شحنة عاطفية أخرجته عن سياقه العادي إلى معنى البغض والكراهية والرغبة في الانتقام. ويأتي السياق التاريخي ليحدد ملامح المعنى، حيث يوظف بعض الألفاظ التي تحيل القارئ على بعض الأحداث التاريخية التي عاصرها الشاعر والتي تركت في نفسه أثرا بليغا، ومن

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص 93 بتصرف.

* مضمون بيت لأبي تمام يقول فيه. (وَلَوْ لَمْ يَكُنْ فِي كَفِّهِ غَيْرُ نَفْسِهِ ... لَجَادَ بِهَا، فَلَيُتَّقِ اللَّهَ سَائِلُهُ) شرح ديوان

أبي تمام للخطيب التبريزي، ج 2، ص 15.

² المصدر نفسه، 95.

هذه الأحداث مقتل مصعب بن الزبير أمير العراق، وذلك فيما كان بينه وبين عبد الملك ابن مروان، وما تعرض له مصعب من الغدر والخيانة من طرف قادة جيشه، يقول الشاعر.

إِنَّ الرِّزِيَّةَ يَوْمَ مَسَّ كَنَ وَالْمُصِيبَةَ وَالْفَجِيعَةَ
بِابْنِ الحَوَارِيِّ الَّذِي لَمْ يَعُدْهُ أَهْلُ الوَقِيعَةَ
عَدَرَتْ بِهِ مُضَرُّ العِرَا قِ وَأَمَكَنْتُ مِنْهُ رَبِيعَةَ¹

تُصور هذه الأبيات الزمان والمكان والحيثيات التي جرى فيها مقتل مصعب بن الزبير حيث " قُتل بدير الجائليق بعدما فر أهل العراق إلى جيش عبد الملك"² الذي أغراهم بالأموال والمناصب، "وكتب إلى مروانية الذين استجابوا لمن بعثه إليهم واشترطوا عليه أن يوليهم أصبهان. فقال: نعم. وهم جماعة كثيرة من الأمراء. وخرج مصعب وقد اختلف عليه أهل العراق وخذلوه، وجعل يتأمل من معه فلا يجدهم يقاومون أعداءه، فاستنقل وطمن نفسه على ذلك، وقال: لى بالحسين بن علي أسوة حين امتنع من إلقائه يده من الذلة لعبيد الله بن زياد"³ إن معرفة هذه الأحداث التاريخية وسيلة ضرورية لفهم المعنى العام الذي تضمنته هذه الأبيات، ولولا هذا السياق لبقيت هذه الكلمات مجرد كلمات عابرة كغيرها من الكلمات.

ومن هذه السياقات التاريخية إشارات سريعة إلى بعض الأحداث التي وقعت في زمانه ومنها قوله في مدح مصعب بن الزبير.

أَلَيْسَ بِصَاحِبِ الكَذَابِ لَمَّا أَصَابَ النَّاسَ شُؤْبُوبٌ وَبَيْلٌ⁴

والكذاب هنا- في سياقه التاريخي- هو المختار بن أبي عبيد الثقفي " كان من شيعة علي ثم ادّعى النبوة والكهانة، وكان يظهر الموافقة لابن الزبير حتى قدم مصعب إلى البصرة والياً سنة سبع وستين، فأظهر مخالفته، فسار إليه مصعب وحاصره حتى قتله في رمضان من السنة نفسها"⁵

وكخلاصة لما سبق، فإن السياق بأنواعه يساهم بشكل كبير في تحليل النصوص الشعرية والوقوف على معانيها ودلالاتها. وإن عزل النصوص الأدبية عن سياقاتها من شأنه أن يحرم

¹ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص184.

² المصدر نفسه.

³ إسماعيل بن كثير: البداية والنهاية، ج8، ص314.

⁴ ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص134.

⁵ المصدر نفسه، ص134.

القارئ من كثير من اللذة، من أجل ذلك جاءت نظرية السياق المعاصرة لتتعامل مع النصوص برؤية شاملة. وتتظر إلى النص كمجموعة من الفضاءات النصية الداخلية والخارجية، فكل نص يمتلك في بنيته نصوصاً جانبية لا يمكن عزلها عن المحيط العام للنص الأصلي وإلا ضاع من النص الكثير من المتعة والجمال. وعلى هذا جاء شعر المعارضة السياسية، فقد تلتبس فيه الكثير من المعاني التي لا يمكن رصدها بدقة إلا من خلال وضعها في سياقاتها العامة سواء كانت سياقات لغوية أم غير لغوية.

خاتمة

خاتمة.

كان عصر الدولة الأموية حافلا بالتجارب الاجتماعية التي عبرت بصدق عن مدى التطور والازدهار الذي عرفه المجتمع العربي الفتى في شتى مجالات الحياة، وكان من أبرز صور هذا التطور تلك الظواهر الفنية والاجتماعية والسياسية التي حركت المياه الراكدة، ومن أهمها ظاهرة الشعر السياسي الذي جعلناه محور دراستنا تحليلا ونقدا.

ولأن المؤثرات الداخلية والخارجية لظاهرة الشعر السياسي كانت واحدة رغم تعدد منابعها ومصادر إبداعها فإن القارئ يلحظ مدى الوحدة والانسجام في الشكل والمحتوى، ذلك أن تأثير السياسة في الشعر من جهة وتوظيف الشعر لخدمة السياسة من جهة أخرى رسخ هذه الوحدة من خلال التشابه الكبير بين الأحزاب السياسية على عدة أصعدة؛ فعلى صعيد التجربة الشعرية فإنها تكاد تكون واحدة عند جميع الشعراء على كثرتهم وتباين مشاربهم وانتماءاتهم. والمؤثرات الخارجية واحدة وهي ظاهرة الاستبداد السياسي وممارسة الدولة كل وسائل الاضطهاد والإقصاء، وهذا ما ولد حالة من الانفعال الوجداني الموحد بين الأحزاب السياسية والذي انعكس على سطح القوائد الشعرية من خلال توجيه النقد للسلطة الحاكمة ومعارضة سياستها بالطرق السلمية أحيانا كما هو الحال عند الشيعة، أو عن طريق العمل المسلح كما هو الحال عند الخوارج وبدرجة أقل عند الزبيريين، والذي كان له انعكاسات سيئة على المجتمع. وكخلاصة لما جاء في هذه الرسالة يمكن الإشارة إلى بعض النتائج وقفنا عليها.

* تبنى شعراء المعارضة السياسية القضايا السائدة في مجتمعهم ووظفوا موهبتهم الإبداعية لخدمة المبادئ التي آمنوا بها بوعي واعتقوها بحرية، ووجهوا انتقادات سياسية لاذعة للسلطة الحاكمة وممارساتها التعسفية، ولئن اختلفت آليات النقد وتباينت فإن القاسم المشترك بين جميع الشعراء هو العداء المشترك لبني أمية ولو أدى ذلك إلى حمل السلاح وممارسة العنف مهما ترتب على ذلك من المآلات السيئة والنتائج الوخيمة.

* ما ميز النص الشعري لشعراء الأحزاب السياسية هو تلك البنية الخطابية القائمة على لغة الإقصاء وإلغاء الآخر، ولم تكن هذه اللغة تقتصر على العلاقة بين الأمويين والأحزاب السياسية فحسب، بل كانت حتى بين الأحزاب السياسية ذاتها انطلاقاً من رؤية فلسفية تقوم على مبادئ متباينة عند هذه الأحزاب؛ أما فلسفة الخوارج فتقوم على إلغاء الآخر استناداً إلى معطى ديني بحت، فهم يكفرون كل من خالف مبادئهم ويستحلون دمه وماله. وتقوم فلسفة الشيعة التي يمثلها الكميت على أساس أن بني هاشم أولى الناس بالسلطة لقربتهم من النبي، ويتأولون نصوص القرآن والسنة بما يخدم مبادئهم من خلال لغة شعرية قائمة على دغدغة المشاعر والاستثمار في العواطف التي يكنها المجتمع لآل البيت. وكان الكميت يعرض في شعره بالخوارج متهما إياهم بالجهل والحمق، وعلى الجانب الآخر يتمنى ابن قيس الرقيات أن تهيأ له جيوش يغزو بها الشام ليثأر من بني أمية، غير أنه لم يكن لديه تصور واضح أو رؤية سياسية سوى أن عبد الله بن الزبير رأى نفسه خير من يصلح لهذا المنصب بعد وفاة الرعيل الأول من كبار الصحابة، وحفز هذه الرغبة في نفسه ما يراه من تغيير في بنية الدولة التي أسست على مبدأ الشورى ثم أصبحت تدار الدولة بمنطق التوريث. وهكذا استمرت هذه الدوامة لتلتهم بعد ذلك كل الأحزاب السياسية.

* لم تكن القدرات الفنية والإبداعية متساوية عند شعراء الأحزاب السياسية بل كانت متباينة غاية التباين. وقد جاء شعر الكميت - كمّاً وكيفاً - في الذروة، يتجلى ذلك في طول نفس الشاعر وطول قصائده، مع حرارة في العاطفة وصدق في الانتماء. وجاء معجمه الشعري في غاية القوة، ثم يأتي شعراء الخوارج الذين تميزوا باللغة الشعرية المتوازنة والصدق الفني وقوة العاطفة مع البساطة في التعبير والجزالة في اللفظ. وقد أنصفتهم عواطفهم الصادقة وعوضتهم عن ما قد يطرأ من نقص في التجربة الإبداعية والصنعة الفنية. غير أن الشعر السياسي عند عبيد الله بن قيس الرقيات جاء متذبذباً في الشكل وفي المضمون، فرغم كونه لا يجارى في كثير من الأغراض التي تميز ببعضها حتى صار علامة فارقة في الغزل إلا أن شعره السياسي جاء ليئلاً أحياناً ومضطرباً أحياناً أخرى وهذا يرجع - ربما - إلى الحالة

النفسية للشاعر؛ فإنه كان متذبذبا في مذهبه السياسي منتقلا من الزبيريين إلى قريش تارة ثم إلى الأمويين تارة أخرى لترسو سفينته على مدح عبد الملك والأمويين.

* تمظهرت القصيدة السياسية في العصر الأموي بمظاهر شتى، وحافظت على نسقتها العام وبنيتها التقليدية في الأشكال والمضامين والصور والأخيلة، وكذلك في بنيتها اللغوية الإفرادية والتركيبية التي جاءت على نسق السابقين من الشعراء الإسلاميين والجاهليين ذلك أن هناك رقابة نقدية صارمة على أي إبداع فني مخالف للأعراف والتقاليد القديمة وأي دعوى في التجديد لم يكن ليعتد بها من قبل النقاد الذين حملوا لواء الجرح والتعديل في مجال الفن والأدب، حتى صار النمط القديم معيارا للجودة وأساسا يقاس عليه كل إبداع.

* على مستوى القصيدة وظف الشعراء من البحور نصفها، واختاروا من هذا النصف أكثره مطاوعة للحالة النفسية. وهو اختيار يخدم غرضهم الشعري، فجاءت أقوى وأشهر البحور الشعرية صافية غير مزحفة ولا معللة إلا فيما ندر. كما سيطر على هذه الموسيقى لحن الحرب والعنف والشدة مع اختلاف بسيط بين الشعراء في ذلك، وهذا ما يمنح القارئ شعورا بالوحدة الفنية للقصيدة السياسية على اختلاف مصادرها. وجاءت القافية مواطئة لحركة النفسية وانفعالاتها، حيث غلبت القافية المطلقة التي عكست الخلفية الوجدانية التي يستند إليها شعراء المعارضة السياسية في تحقيق التوافق والانسجام. وهذا ما يجعل القارئ يتماهى مع القصيدة السياسية وهو على يقين تام أنها واحدة في شكلها ومضمونها مع إدراكه الواعي بتعدد مصادر الإبداع.

ولأن الإيقاع الداخلي يمثل الوجه الآخر للقصيدة الشعرية فقد جاء هذا الإيقاع متسقا مع الجو الموسيقي العام لشعر المعارضة السياسية من خلال جملة من التشكيلات اللغوية والبلاغية التي تغذي التشكيل الصوتي المنفتح على ما لا حصر له من القيم الفنية والدلالية التي ما بنيت القصيدة ولا وضعت اللغة البشرية أصلا إلا لتحقيقها. لقد كان لاختيار العناصر اللغوية المتجانسة في مظهرها المتألفة في مخبرها دور في صناعة ألحان عذبة

قائمة على عنصري التضاد والتضام في آن واحد، وجاءت الأطر الصوتية الثانوية كالتنغيم والترخيم المتعددة في ألوانها الموسيقية المتوائمة في نغماتها الداخلية لتصنع لحنا عذبا متناغم الوحدات منسجم الجنبات.

* حتى تؤدي الرسالة الشعرية أغراضها التواصلية على الوجه الأكمل اختار شعراء المعارضة السياسية جملة من التراكيب الشعرية وذلك على مستويين؛ مستوى البناء الصرفي أو الوحدات الصوتية المفردة، ثم الانطلاق في بناء المستوى الثاني وهو مستوى التراكيب والجملة. فعلى المستوى الأول وظف الشعراء أكثر التراكيب الصرفية دلالة وجمالا والتي من شأنها أن تصيب الأغراض والمعاني المستهدفة؛ فاختاروا صيغ المبالغة وما تحمله من التكتيف في المعنى والإيحاء في الدلالة. وجاءت المركبات الاسمية المشتقة مثل صيغ منتهى الجموع، وجموع القلة وأسلوب التفضيل بحمولة من الدلالات التي لا تؤديها عناصر أخرى. ثم كان للضمانر وما تحيل عليه من الانتماءات والصراعات أثر بارز في وجود الدق الفني أو تقويته. وقد استعاض بعض الشعراء بهذا الصدق وحرارة العاطفة عن الصنعة الشعرية المحكمة.

وفي المستوى التركيبي الثاني اختار الشعراء أنماطا من الجمل بما يتخللها من انزياحات لفظية ومعنوية؛ فجاءت الجملة الاسمية محافظة على أنساقها الداخلية في التقديم والتأخير الذي يعتمده الشاعر أسلوبا فنيا يشكل علامة فارقة بينه وبين غيره من الشعراء.

وجاءت الجملة الفعلية لتربط بين عالم الشاعر الذاتي والعالم الخارجي التي يأبى النمطية والاستقرار. فجعلوا من وحدات هذه الجملة أدوات للتلاعب باللغة من خلال عملية الكر والفر بين عناصر الجملة الفعلية وتقديم ما حقه التأخير العكس، حيث لا يأتي هذا الانزياح اعتباطيا، إنما يراد بها إصابة الغرض وتحديد المعنى بدقة متناهية.

ومع أن الجملة الاعتراضية فضلة في الكلام وليست عمدة إلا أن حضورها كان لافتا في توجيه دفة المعنى. ومن الأسرار الدقيقة لهذه الجملة أنها تأتي في شكلها لتشثيت البناء

وتشظية المعاني من خلال الفصل بين عنصرين لا يُفصل بينهما عادة كالمبتدأ وخبره، والفعل وفاعله والشرط وجزائه.. فهي دخيلة في شكلها لكنها في حقيقتها وسيلة لتأكيد المعنى في ذهن المتلقي، وذلك هو أسلوب السهل الممتنع.

* على مستوى الدلالة عمد الشعراء إلى جملة من العناصر الدلالية، فكان أسلوب التصوير النفسي بأدواته ومصادره غنيا بالأخيلة الخلاقة التي تخدم الجانب الجمالي والدلالي معا، وقد استند الشعراء في حركة بناء الصورة على جملة من المصادر، فبالإضافة إلى الخيال الخصب والإيمان العميق بروافده اللغوية القريبة من المنابع الصافية التي ما زالت تشع تألقا وجمالا، ويعضد هذه الروافد روافد أخرى في صياغة الصورة الفنية منها الانتماء الأيديولوجي، ومنها التجربة الذاتية التي تتولد منها رؤية الشاعر الخاصة للعالم ونظرته إلى الحياة. وعندما اجتمعت المادة الخام لرسم الصورة الشعرية اختار الشعراء أحسن أدوات رسم المعنى، فجاءت أساليب التشبيه والاستعارة والكناية لتصنع صورة فنية فائقة الجمال، حيث يقف القارئ معها وهو طرب ملتذ لا يدري هل يقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الكون والوجود.

* البحث عن الدلالة يقتضي البحث عن آلياتها ووسائطها. ولئن مستوى الدلالة يتجاوز مستوى الوحدات المعجمية فقد لعبت مجموعة من العناصر اللغوية وغير اللغوية دورا بارزا في بناء هذا المستوى.

فجاءت الحقول الدلالية معبرة عن الانتماء الأيديولوجية التي دلت عليها خواص لغوية ومستوى خطابي طغى بشكل لافت. وأسهمت ثلاثة حقول رئيسية في بناء خصوصية فنية ولغوية تبرز الانتماء الاجتماعي والديني بوضوح، وجاءت هذه الخصوصية الفنية متقاربة إلى أبعد الحدود.

فعلى مستوى المعجم السياسي اشترك شعراء المعارضة السياسية في هذه الخصوصية، ووظفوا من المصطلحات السياسية والحزبية ما يخدم أغراضهم، وتجلى هذا التوظيف أكثر

في شعر الخوارج من خلال جملة من الملفوظات التي لا يشاركون فيها بقية الأحزاب المعارضة، وجاء المعجم السياسي عند الكميت مشابها في جوهره لما هو موجود عند الخوارج، وبدرجة أقل عند ابن قيس الرقيات.

وعلى المستوى الديني والعسكري تميز شعراء الخوارج عن نظرائهم، أما الأول فقد تقاطعوا مع الكميت في كثير من الملامح؛ حيث أبانوا عن خلفيتهم الفكرية في معارضتهم لبني أمية. وسعى شعراء الحزبين - بما أوتوا من ملكة إبداعية - إلى إضفاء الشرعية الدينية على زعمائهم من خلال هذه المصطلحات. واعتمدوا بذلك أسلوب الإقصاء لكل مخالف من خلال منهج التكفير عند الخوارج أو منهج الغلو في الأئمة عند الشيعة.

ولا يمكن إغفال الجانب الفني في هذا المقام، فإنه كان وثيق الصلة بالأنماط السائدة في العصور التي سبقت. لقد شكلت التفاعلات النصية بين النصوص الغائبة والحاضرة مصدر إلهام في تجربة هؤلاء الشعراء، فاستلهموا نصوصا من الوحي حركت المياه الراكدة في قصائدهم. وغاصوا في مختلف حقب التاريخ فاستخرجوا دررا شعرية وثرية ضمنوها قصائدهم بمستوى فني راق، وانطلقوا في اللاشعور الإنساني ببعده الديني والفلسفي والسياسي فجاءت هذه التفاعلات النصية خادمة مطيعة للجوانب الفنية والدلالية على حد سواء.

* خلاصة القول، فإن شعر المعارضة السياسية في العصر الأموي شكل ظاهرة فنية لا تقل في فرادتها عن ظاهرة شعر النقائض أو غيرها من الظواهر الأخرى، حيث استطاع الشعراء أن يزاوجوا بين فن السياسة وفن الشعر من خلال جدلية التأثير والتأثر. ومهما قيل عن لغة الخطاب في هذا اللون من الشعر وعن المناهج الأوفر حظا والأكثر اتساعا في تحليل بنياته المختلفة فإن ذلك كله لا يعدو كونه مجرد مقاربات احتمالية تلوح للقارئ - والناقد بشكل أخص - في شكل القصيدة وجوهرها. غير أن أعظم ما يميز النص الشعري الجيد أنه كائن متمنع، يرفض التكشف على الغرباء. لكن مع قليل من المراودة يقول النص لقارئ هيت لك لتنشأ بينهما علاقة من الحب الطاهر العفيف الذي يُشعر القارئ بمكان الحسن ومواطن الجمال.

الفهارس.

- 1- فهرس الآيات
- 2- فهرس الأحاديث
- 3- فهرس الأعلام
- 4- فهرس المراجع
- 5- فهرس المواضيع

فهرس الآيات مرتبة على ترتيب السور.

الآية	رقمها	السورة	الصفحة
﴿ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ ﴾	87	البقرة	164
﴿ حَتَّى يَبَيِّنَ لَكُمْ الْخَبِيثَ الْأَبْيَضَ مِنَ الْخَبِيثِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ﴾	187	البقرة	230
﴿ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلَافُوا اللَّهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ ﴾	249	البقرة	248
﴿ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لَا يَشْعُرُونَ ﴾	12	البقرة	171
﴿ وَأَسْرِبُوا فِي فُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ ﴾	93	البقرة	264
﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاةِ اللَّهِ ﴾	207	البقرة	279
﴿ إِنَّ الصِّفَا وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا وَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ ﴾	158	البقرة	302
﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ﴾	106	آل عمران	230
﴿ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا ﴾	02	النساء	51
﴿ إِنَّمَا اللَّهُ إِلَهٌ وَاحِدٌ ﴾	171	النساء	171
﴿ لَيْسَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جُنَاحٌ فِيمَا طَعِمُوا إِذَا مَا اتَّقَوْا وَآمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ﴾	93	المائدة	302
﴿ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهُونَ ﴾	91	المائدة	308
﴿ أَوْ مَنْ كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ ﴾	122	الأنعام	293
﴿ اتَّخَذُوا أَحْبَابَهُمْ وَرُهْبَانَهُمْ أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللَّهِ ﴾	31	التوبة	253
﴿ إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ ﴾	111	التوبة	279
﴿ أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَجَاهَدَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَا يَسْتَوُونَ عِنْدَ اللَّهِ ﴾	19	التوبة	264
﴿ قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا ﴾	17	يوسف	85
﴿ وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ ﴾	26	النحل	113
﴿ إِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهِ إِذَا يُتْلَى عَلَيْهِمْ يَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ سُجَّدًا وَيَقُولُونَ سُبْحَانَ رَبِّنَا إِنْ كَانَ وَعْدُ رَبِّنَا لَمَفْعُولًا وَيَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ يَبْكُونَ وَيَزِيدُهُمْ خُشُوعًا	109 .10 8.1	الإسراء	249

		07	
136	الكهف	14. 13	﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَا هُمْ هُدًى وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَنْ نَدْعُو مِنْ دُونِهِ إِلَهًا لَقَدْ قُلْنَا إِذَا شَطَطًا ﴾
225	الكهف	42	﴿ فَأَصْبَحَ يَقُلبُ كَفَيْهِ عَلَى مَا أَنْفَقَ فِيهَا ﴾
282	مريم	97	﴿ وَتُنذِرَ بِهِ قَوْمًا لُدًّا ﴾
293	مريم	23	﴿ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا ﴾ [1]
297	مريم	39	﴿ وَأَنْذِرْهُمْ يَوْمَ الْحَسْرَةِ إِذْ قُضِيَ الْأَمْرُ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ، وَهُؤْلَاءِ فِي غَفْلَةٍ، أَهْلُ الدُّنْيَا، وَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾
211	طه	84	﴿ وَعَجِلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَى ﴾
265	طه	39	﴿ وَالْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي ﴾
153	الفرقان	32	﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً ﴾
228	القصص	57	﴿ أَوْلَمْ نُمْكِّنْ لَهُمْ حَرَمًا آمِنًا يُجَبَى إِلَيْهِ ثَمَرَاتُ كُلِّ شَيْءٍ رِزْقًا مِنْ لَدُنَّا وَلَكِنْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾
257	الأحزاب	64	﴿ وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِأَذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا ﴾
258	الأحزاب	26	﴿ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ فَرِيقًا تَفْتَلُونَ وَتَأْسِرُونَ فَرِيقًا ﴾
258	الأحزاب	09	﴿ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا ﴾
293	الزمر	42	﴿ اللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنْفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَىٰ عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الْأُخْرَىٰ إِلَىٰ أَجَلٍ مُسَمًّى ﴾
259	الشورى	23	﴿ قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَىٰ ﴾
282	الزخرف	58	﴿ بَلْ هُمْ قَوْمٌ خَصِمُونَ ﴾
49	الدخان	49	﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾
260	محمد	29	﴿ مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ ﴾
221	القمر	8.7. 6	﴿ فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَىٰ شَيْءٍ نَكْرٍ خُشْعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنْ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ مُهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمَ عَسِيرٍ ﴾
261	الحديد	27	﴿ وَجَعَلْنَا فِي قُلُوبِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ رَأْفَةً وَرَحْمَةً وَرَهَابَنِيَّةً ابْتَدَعُوهَا ﴾

258	الحشر	02	﴿ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ ﴾
260	الصف	06	﴿ مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ ﴾
235	الصف	10	﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابِ أَلِيمٍ ﴾
221	المعارج	44. 43	﴿ يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصُبٍ يُوفِضُونَ خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ ذَلِكَ الْيَوْمُ الَّذِي كَانُوا يُوعَدُونَ ﴾
257	نوح	16	﴿ وَجَعَلَ الْقَمَرَ فِيهِنَّ نُورًا وَجَعَلَ الشَّمْسَ سِرَاجًا ﴾

فهرس الأحاديث مرتبة ترتيباً أبجدياً.

الصفحة	الحديث
302	أرأيت قول الله تعالى: ﴿إِنَّ الصَّفَاَ وَالْمَرْوَةَ مِنْ شَعَائِرِ اللَّهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا﴾ فَلَا أُرَى عَلَى أَحَدٍ شَيْئًا.
231	أنا مدينةُ العلمِ وعليَّ بابها.
324	إِنِّي قَدْ تَرَكْتُ فِيكُمْ الثَّقَلَيْنِ، أَحَدُهُمَا أَكْبَرُ مِنَ الْآخَرِ.
325	رُفِعَتِ الْأَقْلَامُ وَجَفَّتِ الصُّحُفُ.
130	شَيَّبَتْنِي قَوَارِعُ الْقُرْآنِ.
303	كُنْتُ سَاقِي الْقَوْمِ، فِي مَنْزِلِ أَبِي طَلْحَةَ، وَكَانَ خَمْرُهُمْ يَوْمَئِذٍ الْفَضِيخَ.
323	لَا عَدْوَى وَلَا طَيْرَةَ وَلَا هَامَةَ وَلَا صَفَرَ.
188	لَا نُورَتْ مَا تَرَكْنَا صَدَقَةً.
114	لَنْ أُصَابَ بِمِثْلِكَ أَبَدًا.
176	مِنْ سَعَادَةِ ابْنِ آدَمَ ثَلَاثَةٌ وَمِنْ شِفْوَةِ ابْنِ آدَمَ ثَلَاثَةٌ.
21	مَنْ كُنْتُ مَوْلَاهُ فَعَلِيٌّ مَوْلَاهُ.
281	وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَكَلَامُهُ هَذَا أَشَدُّ عَلَيْهِمْ مِنْ وَقْعِ النَّبْلِ.

213	والله لأمتلنن بسبعين منهم مكانك.
250	يؤتى بالموت كهية كبش أملح فينادي مناد:
105	يحقر أحدكم صلاته مع صلاتهم وصيامه مع صيامهم.

فهرس الأعلام.

الاسم	الصفحة
أبو موسى الأشعري	255
الحجاج بن يوسف الثقفي.	89
الحسين بن علي.	95
حرب بن أمية.	314
خالد بن عبد الله القسري.	180
خراشة بن عمرو العبسي.	267
الخليل بن أحمد الفراهيدي.	37
سفيان بن الأبرد الكلبي.	169
الضحاك بن قيس الشيباني.	93
الطرماح بن حكيم.	38
طوَّاف بن غلاق.	289
عبد الرحمن بن ملجم المرادي.	110
عبد العزيز بن مروان.	23
عبد الله بن الكوَّاء.	17
عبد الله بن المعتز.	83
عبد الله بن جدعان.	268
عبد الله بن الزيعري.	80
عبد الله بن الزبير	96
عبد الله بن سبأ.	18
عبد الملك بن مروان.	23
عبد شمس بن عبد مناف.	198
عبيد الله بن قيس الرقيات.	40
عتبان بن أصيلة.	160
عثمان بن عفان.	264

116	علي بن أبي طالب.
165	عمران بن حطان.
38	عمرو بن الحصين العنبري.
255	عمرو بن العاص.
191	عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه.
76	عيسى بن حدير.
303	قدامة بن مطعون.
38	قطري بن الفجاءة المازني.
21	الكميت بن زيد الأسدي.
76	مرداس بن أدية.
81	مصعب بن الزبير.
21	معاوية بن يزيد
109	نافع بن الأزرق.
198	هاشم بن عبد مناف.
179	هشام بن عبد الملك.
173	يزيد بن حبناء.
191	يزيد بن معاوية.
80	يونس بن حبيب.

فهرس المراجع.

✓ القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

✓ الحديث النبوي الشريف.

✓ المصادر المراجع.

1- إبراهيم أنيس.

- من أسرار العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978م.

- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م.

2- إبراهيم عبد الرحمن: عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، ضمن سلسلة دراسات التراث العربي.

3- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين 1986.

4- ابن أبي الأصعب المصري: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن تحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.

5- أبو بكر جابر الجزائري: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، مكتبة العلوم والحكم المدينة المنورة، ط5، 1424هـ، 2003م.

6- أبو محمد الأعرابي الغندجاني: فُرحة الأديب في الرد على ابن السيرافي في شرح أبيات سيبويه، تحقيق: محمد علي سلطاني، دار النبراس.

7- أبو نصر الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق: علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، ط1 1996م.

8- إحسان عباس: شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط3، 1974م.

9- أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1996.

10- أحمد الزغبى: التناس نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمور، عمان الأردن، 2000.

11- أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1387هـ 1967م.

- 12- أحمد بن إبراهيم القيسي أبو رياش: شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي تحقيق: داود سلوم، نوري حمود القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط2 1406هـ 1686م.
- 13- أحمد بن الحسين البيهقي: سنن البيهقي الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا مكتبة الباز، مكة المكرمة 1414هـ، 1994م.
- 14- أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، ط2 1420هـ، 1999م.
- 15- أحمد بن شعيب النسائي: السنن الكبرى، تحقيق: عبد الغفار سليمان البنداري سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م.
- 16- أحمد بن شعيب النسائي: سنن النسائي، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، دار المعرفة بيروت ط5، 1420.
- 17- أحمد بن عبد الله أبو نعيم الأصبهاني: معرفة الصحابة، تحقيق: عادل بن يوسف العزازي دار الوطن، الرياض، ط1، 1419هـ، 1998م.
- 18- أحمد بن عبد الله المعري: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي القاهرة.
- 19- أحمد بن عبد الله، أبو نعيم الأصبهاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1405هـ.
- 20- أحمد بن عبد الله، محب الدين الطبري: الرياض النضرة في مناقب العشرة، دار الكتب العلمية، ط2.
- 21- أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1404هـ، 1983م.
- 22- أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: تهذيب التهذيب، دار الفكر، بيروت، ط1 1404هـ، 1984م.
- 23- أحمد بن علي تقي الدين المقرئ: النزاع والتخاصم فيما بين بني أمية وبني هاشم تحقيق: صالح الورداني، مؤسسة الهدف للإعلام.
- 24- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر 1399هـ، 1979م.

- 25- أحمد بن محمد أبو جعفر الطحاوي: شرح مشكل الآثار، تحقي: شعيب الأرنؤوط مؤسسة الرسالة، ط1، 1415هـ، 1994م.
- 26- أحمد بن محمد الحملوي: شذى العرف في فن الصف، تحقيق: محمد عبد المعطي دار الكيان.
- 27- أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد مطبعة السنة المحمدية، 1374هـ، 1955م.
- 28- أحمد بن يحيى البلاذري: أنساب الأشراف، تحقيق: سهيل زكار، رياض الزركلي، دار الفكر بيروت، ط1، 1417هـ - 1996م.
- 29- أحمد سعيغان: قاموس المصطلحات السياسية والدستورية والدولية (عربي - إنجليزي - فرنسي) مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2004م.
- 30- أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1988.
- 31- أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002.
- 32- أحمد قبش: مجمع الحكم والأمثال في الشعر العربي، دار الرشيد، ط3، 1405هـ 1984م.
- 33- أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، عالم الكتب، ط5، 1998م.
- 34- أحمد مطلوب.
- فنون بلاغية، البيان - البديع، دار البحوث العلمية، 1395هـ 1975م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1406هـ 1986م.
- 35- الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1 1992م.
- 36- إسماعيل بن كثير الدمشقي: البداية والنهاية، دار الفكر، 1407هـ ، 1986م.
- 37- إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية (عربي- إنجليزي).
- 38- آقا برزك الطهراني: الذريعة إلى تصانيف الشريعة، دار الأضواء، بيروت، لبنان ط2.

- 39- أكرم ضياء العمري: عصر الخلافة الراشدة محاولة لنقد الرواية التاريخية وفق منهج المحدثين، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1430هـ، 2009م.
- 40- إميل بديع يعقوب.
- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م.
- موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2006م.
- المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين ط1، 1987م.
- 41- أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر عياش، المركز الثقافي العربي.
- 42- آية الله علي الأحمد الميانجي: مواقف الشيعة، مؤسسة النشر الإسلامي، قم، ط1 1416هـ.
- 43- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.
- 44- تمام حسان.
- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط5، 1424هـ، 2006م.
- مناهج البحث في اللغة، مكتبة النسر، 1989م.
- 45- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي بيروت، ط3، 1992م.
- 46- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة 1984.
- 47- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، 1982.
- 48- جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقى ط4، 1422هـ 2001م.
- 49- حاتم صالح الضامن: علم اللغة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد.
- 50- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.
- 51- حازم علي كمال الدين.

- دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ط1، 1420هـ، 1999م.
- القافية، دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1418هـ، 1998م.
- 52- حبيب بن أوس الطائي، أبو تمام: الحماسة، تحقيق: عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1401هـ، 1981م.
- 53- الحسن بن بشر الأمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر دار المعارف، ط4.
- 54- الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ، 1981م.
- 55- الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري.
- ديوان المعاني: تحقيق. أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1414هـ، 1994م.
- كتاب جمهرة الأمثال: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، عبد المجيد قطامش، دار الفكر ط2، 1988.
- معجم الفروق اللغوية: تحقيق: الشيخ بيت الله بيات، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم، ط1، 1412هـ.
- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ، 1952م.
- 56- الحسن بن علي الطوخي: الفرغ بعد الشدة، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر بيروت 1338هـ، 1978م.
- 57- حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، 1418هـ 1998م.
- 58- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسِّيَّاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2002.
- 59- الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان ط1983م.
- 60- حسين بن محمد، الراغب الأصفهاني.
- المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سعيد كيلاني، دار المعرفة لبنان.

- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان.
- 61- حسين علي الدخيلي: البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
- 62- وحيد صبحي كباية: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
- 63- خير الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، ط5، 1980.
- 64- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، 1998.
- 65- ريتشارد فين: الزهد في العالم الإغريقي - الروماني، ترجمة: علي لولو، ناجح شاهين مراجعة: عمر الأيوبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 1433هـ، 2012م.
- 66- زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، ط1، 1413هـ، 1993م.
- 67- سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 1412هـ 1992م.
- 68- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1 1405هـ، 1984م.
- 69- سليمان بن أحمد أبو القاسم الطبراني: المعجم الأوسط، دار الحرمين، 1415هـ 1995م.
- 70- سليمان بن صالح الغصن: الخوارج، نشأتهم، وفرقهم، والرد على أبرز عقائدهم، دار كنوز إشبيلية، ط1، 1430هـ - 2009م.
- 71- سليمان معروف: قراءة جديدة في مواقف الخوارج وفكرهم وأدبهم، دار طلاس، ط1.
- 72- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تحقيق: يوسف الجميلي، المكتبة العصرية صيدا.
- 73- سيد عاصم علي: المروءة، دار الصحابة للتراث، ط2، 1410هـ، 1990م.
- 74- السيد علي الحسيني الميلاني: العصمة، مركز الأبحاث العقائدية، قم المقدسة، ط1 1421هـ.
- 75- سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة.
- 76- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة القاهرة، ط2 1978م.

- شمس الدين الذهبي: سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، حسين الأسد مؤسسة الرسالة، بيروت، ط9، 1413 هـ 1993م.
- 77- شوقي ضيف.
- تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط20، 2002م.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ط8.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11.
- 78- الشيخ المفيد: النكت الاعتقادية، دار المفيد للطباعة، بيروت لبنان، ط2، 1414 هـ 1993م.
- 79- صالح بن عبد العزيز آل الشيخ: التمهيد لشرح كتاب التوحيد، دار التوحيد، ط1 1424 هـ 2003م.
- 80- صفي الرحمن المباركفوري: الأحزاب السياسية في صدر الإسلام، دار سبيل المؤمنين، ط1 1433 هـ ، 2012م.
- 81- صلاح طهبوب: موسوعة التاريخ الإسلامي، العصر الأموي، دار اسامة للنشر والتوزيع الأردن، 2009م.
- 82- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2002م.
- 83- ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق سوريا، ط1 2012.
- 84- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان، أو التكوثر اللغوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م.
- 85- عاشور خضراوي الحسيني: أحكام التجويد برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق مكتبة الرضوان، 2005م.
- 86- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف مصر، ط3.
- 87- عبد الحميد ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم دار الجيل، بيروت، ط2، 1406 هـ، 1996م.
- 88- عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي.
- الإتيان في علوم القرآن، تحقيق: سعيد المنذوب، دار الفكر، لبنان، ط1، 1416 هـ 1996م.

- تاريخ الخلفاء، تحقيق: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1، 1425هـ
2004م.
- 89- عبد الرحمن بن الجوزي: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، تحقيق: محمد عبد القادر
عطا، مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1412هـ، 1992م.
- 90- عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، المسمى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ
العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق: الأستاذ خليل شحادة، والدكتور
سهيل زكار، دار الفكر، 1421هـ، 2000م.
- 91- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، وهي الجزء الأول من تاريخ ابن خلدون.
- 92- عبد الرزاق بن همام الصنعاني: مصنف عبد الرزاق، تحقيق: حبيب الرحمن الأعظمي
المكتب الإسلامي، ط2، 1403هـ.
- 93- عبد السلام أحمد الراغب: وظيفة الصورة الفنية في القرآن، فصلت للدراسات والترجمة
والنشر، ط1، 1422هـ، 2001م.
- 94- عبد العزيز المحمّد السّلمان: مختصر الأسئلة والأجوبة الأصولية على العقيدة
الواسطية الرياض، المملكة العربية السعودية، ط10، 1410هـ، 1990م.
- 95- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1407هـ،
1987م.
- 96- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني - البيان - البديع، دار النهضة
العربية، بيروت لبنان.
- 97- عبد العزيز نبوي، سالم عباس خداده: العروض التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية
ط3 1421هـ، 2000م.
- 98- عبد الغني الدقر.
- معجم القواعد العربية في النحو والتصريف، دار القلم، دمشق، ط1، 1406هـ، 1986م.
- معجم النحو، مؤسسة الرسالة، ط3، 1407هـ، 1986م.
- 99- عبد الفتاح عبد العليم البركاوي: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار
الكتب، القاهرة، 1991م.
- 100- عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت
1407هـ، 1987م.

- 101- عبد القادر شيبية الحمد: الأديان والفرق والمذاهب المعاصرة، مكتبة فهد الوطنية الرياض، ط4، 1433هـ.
- 102- عبد القاهر الجرجاني.
- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت ط1، 1422هـ، 2001م، العربية بدمشق، 1380هـ، 1961م.
- دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، ط1 1428هـ 2007م.
- 103- عبد الكريم بن هوازن أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق: عبد الحلیم محمود، محمود بن الشريف، مؤسسة دار الشعب، 1409هـ، 1989م.
- 104- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، الكويت.
- 105- عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس كراتسكوفسكي، دار المسير لبنان ط3، 1402هـ، 1982م.
- 106- عبد الله بن عبد العزيز، أبو عبيد البكري: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال تحقيق: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بروت، لبنان، ط1، 1971.
- 107- عبد الله بن عقيل الهمداني: شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، دار الطلائع القاهرة 2009م.
- 108- عبد الله بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاکر، دار المعارف.
- 109- عبد الله بن محمد بن أبي شيبة: مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق: كمال يوسف الحوت مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1419هـ.
- 110- عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق: عبد اللطيف محمد الخطيب، الكويت، ط1، 1421هـ، 2000م.
- 111- عبد الملك بن هشام الحميري: السيرة النبوية، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر بيروت، ط1، 1996م.
- 112- عبد المنعم الهاشمي: الخلافة الأموية، دار ابن حزم، ط1، 1423هـ، 2002م.
- 113- عبد الوهاب بن خليف: المدخل إلى علم السياسة، دار طليطلة، ط2، 1435هـ 2014م.

- 114- عبدالمك بن محمد أبو منصور الثعالبي: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1965.
- 115- عثمان بن جني أبو الفتح: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب بيروت.
- 116- عزوز زرقان، الحسين سياسي: الخوارج في شعرهم، أهم القضايا والظواهر الفنية دراسة نقدية، البدر الساطع للطباعة والنشر، ط1، 1438هـ، 2017م.
- 117- عزيزة فوّال بابستي: المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط1، 1413هـ، 1992م.
- 118- عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ، 2011م.
- 119- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، 1999.
- 120- علي الجندي: فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1952م.
- 121- علي النجدي ناصف: ابن قيس الرقيات شاعر السياسة والغزل، مطبعة أحمد مخيمر.
- 122- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1421هـ، 2000م.
- 123- علي بن إبراهيم الحلبي: السيرة الحلبية، إنسان العيون في سيرة الأمين المأمون دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1427هـ.
- 124- علي بن أحمد بن حزم الظاهري: الفصل في الملل والأهواء والنحل، مكتبة الخانجي القاهرة.
- 125- علي بن الحسن المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: أسعد داغر دار الهجرة قم، 1409هـ.
- 126- علي بن الحسن، أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر بيروت لبنان، ط2.
- 127- علي بن الحسين أبو القاسم ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، تحقيق: عمر ابن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت - لبنان، 1415هـ، 1995م.

- 128- علي بن محمد أبو الحسن بن الأثير: الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1417هـ، 1997م.
- 129- علي بن محمد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة.
- 130- علي بن محمد العدوي، أبو الحسن الشمشاطي: كتاب الأنوار ومحاسن الأشعار تحقيق: السيد محمد يوسف، وزارة الإعلام، الكويت، 1397هـ، 1977م.
- 131- علي جفال: الخوارج، تاريخهم وأدبهم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1 1411هـ 1990م.
- 132- علي محمد الصلابي.
- الدولة الأموية، عوامل الازدهار وتداعيات الانهيار، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2 1429هـ، 2008م.
- خلافة أمير المؤمنين عبد الله بن الزبير - رضي الله عنه - مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 1427هـ، 2006م.
- عصر الدولتين الأموية والعباسية وظهر فكر الخوارج، دار البيارق، ط1، 1418هـ.
- 133- عمر رضا كحالة: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، مؤسسة الرسالة، بيروت ط7 1414هـ، 1994م.
- 134- عمر فاروق الطباع: مواقف في الأدب الأموي، تحليل - دراسة - منتخبات دار القلم بيروت لبنان، ط1، 1991م.
- 135- عمرو بن بحر الجاحظ.
- البيان والتبيين، تحقيق: المحامي فوزي عطوي، دار صعب، ط1، 1968م.
- كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، مصر، ط2.
- عمرو بن عثمان بن قنبر، سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط3 1403هـ، 1986م.
- 136- غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2 1992م.
- 137- غالب بن علي عواجي: فرق معاصرة تنتسب إلى الإسلام وموقف الإسلام منها المكتبة العصرية الذهبية، ط4، 1422هـ، 2001م.

- 138- فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، دراسة نصية دار غيداء ط1، 1433هـ، 2012م.
- 139- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
- 140- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب.
- 141- لطيفة البكاي: حركة الخوارج. نشأتها وتطورها إلى نهاية العهد الأموي 37-132هـ دار الطليعة، بيروت.
- 142- مالك بن أنس: موطأ الإمام مالك، رواية يحيى الليثي، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان، 1406هـ، 1986م.
- 143- المبارك بن محمد ابن الأثير الجزري: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، محمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت لبنان، 1399هـ 1979م.
- 144- مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي إنجليزي عربي، دار الفكر اللبناني بيروت، ط1، 1995م.
- 145- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، 1984.
- 146- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2005.
- 147- محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، 2007م.
- 148- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007.
- 149- محمد ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت.
- 150- محمد أبو زهرة: تاريخ المذاهب الإسلامية في السياسة والعقائد، وتاريخ المذاهب الفقهية، دار الفكر العربي، القاهرة.
- 151- محمد أحمد قاسم، محيي الدين ديب: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.
- 152- محمد باقر المجلسي: بحار الأنوار، مؤسسة الوفاء - بيروت - لبنان.
- 153- محمد بن إبراهيم الكتبي، الوطواط: غرر الخصائص الواضحة، وعرر النقائص الفاضحة تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1.

- 154- محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، تحقيق: أحمد إبراهيم زهوة دار الكتاب العربي 1424هـ، 2004م.
- 155- محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية.
- بدائع الفوائد، تحقيق: صابر بن فتحي بن إبراهيم، فارس بن فتحي بن إبراهيم دار ابن الهيثم، ط1، 2007.
- روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق: محمد عزير شمس، دار عالم الفوائد، ط1 1431هـ.
- 156- محمد بن أحمد أبو منصور الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.
- 157- محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تحقيق: أبو عبد الرحمن عادل بن سعد، دار الرشيد، باب الواد.
- 158- محمد بن الحسن الحر العاملي: وسائل الشيعة إلى تحصيل مسائل الشريعة تحقيق: محمد الرازي، أبو الحسن الشعراني، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان.
- 159- محمد بن الحسن بن حمدون: التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 1417هـ.
- 160- محمد بن جرير الطبري، أبو جعفر: تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: مصطفى السيد طارق سالم، المكتبة التوفيقية، القاهرة.
- 161- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1425هـ، 2004م.
- 162- محمد بن حسين اليماني: كتاب مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أمثال العرب، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار الثقافة.
- 163- محمد بن سعد الدين الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1424هـ 2003م.
- 164- محمد بن سعد: الطبقات الكبرى، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر بيروت لبنان، ط1 1968م.

- 165- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق. محمود شاکر دار المدني. جدة.
- 166- محمد بن سهل، أبو بكر بن السراج: الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي مؤسسة الرسالة، ط3 1417هـ، 1996م.
- 167- محمد بن صامل السلمي: منهج كتابة التاريخ الإسلامي مع دراسة لتطور التدوين ومناهج المؤرخين حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار ابن الجوزي، ط1، شوال 1429هـ.
- 168- محمد بن عبد الكريم الشهرستاني: الملل والنحل، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة بيروت 1404هـ.
- 169- محمد بن عبد الله ابن الأَبَّار القضاعي: إعتاب الكاتب، تحقيق: صالح الأَشر مطبوعات مجمع اللغة.
- 170- محمد بن عبد الله الأزرقى: أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، تحقيق: عبد الملك ابن عبد الله بن دهيش، مكتبة الأسدى، ط1، 1424هـ، 2003م.
- 171- محمد بن عبد الله بن مالك: ألفية بن مالك في النحو والصرف، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
- 172- محمد بن عبد الله، الحاكم النيسابورى: المستدرک على الصحيحين، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1411هـ، 1990م.
- 173- محمد بن عمر، أبو القاسم الزمخشري.
- أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1419هـ، 1998م.
- ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق: عبد الأمير مهنا، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت - لبنان، ط1، 1412هـ، 1992م.
- المستقصى من أمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1987م.
- محمد بن عيسى الترمذي: الجامع الصحيح سنن الترمذي، تحقيق: أحمد شاکر دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1419هـ، 1998م.

- 174- محمد بن عيسى الترمذي: الجامع الصحيح سنن الترمذي، دار إحياء التراث العربي بيروت، تحقيق: أحمد شاکر وآخرون.
- 175- محمد بن فتوح الحميدي: الجمع بين الصحيحين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان 1423هـ 2002م.
- 176- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر ط 1425هـ، 2004م.
- 177- محمد بن محمد الشيخ المفيد: رسالة حول حديث: نحن معاشر الأنبياء لا نورث تحقيق: مالك المحمودي، المؤتمر العالمي لألفية الشيخ المفيد، ط 1، 1413هـ.
- 178- محمد بن موسى الدميري: حياة الحيوان الكبرى، دار الكتب العلمية بيروت، ط 2 1424هـ.
- 179- محمد بن يزيد أبو العباس المبرد.
- التعازي والمرثي، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1 1417هـ ، 1996م.
- المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، جمهورية مصر العربية 1415هـ، 1994م.
- الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة ط 3، 1417هـ، 1997م.
- 180- محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة الرسالة، ط 8، 1426هـ، 2005م.
- 181- محمد بن يعقوب الكليني: روضة الكافي، تحقيق: محمد جعفر شمس الدين دار التعارف للمطبوعات، بيروت لبنان.
- 182- محمد جابر فياض: الكناية، دار المنارة، جدة السعودية، ط 1، 1409هـ، 1989م.
- 183- محمد حماسة عبد اللطيف.
- الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1410هـ، 1990م.
- بناء الجملة العربية، دار غريب، 2003م.
- 184- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ط 1، 1414هـ 1994م.

- 185- محمد سليمان عبد الله الأشقر: معجم علوم اللغة العربية، مؤسسة الرسالة، ط1 1415هـ، 1995م.
- 186- محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة ط1 1405هـ، 1985م.
- 187- محمد سهيل طقوش: تاريخ الدولة الأموية، دار النفائس، ط7، 1431هـ، 2010م.
- 188- محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي.
- 189- محمد علي التهانوي: كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: رفيق العجم مكتبة لبنان ناشرون، 1996م.
- 190- محمد علي الصابوني: صفة التفاسير، دار القرآن الكريم، بيروت، ط4، 1402هـ 1981م.
- 191- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، 1412هـ 1991م.
- 192- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر.
- 193- محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين، دار الفكر، بيروت.
- 194- محمد فؤاد عبد الباقي: اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان، دار إحياء الكتب العربية، 1407هـ، 1987م.
- 195- محمد محمود عبد الحميد أبو قحف: قصة الخلافة، نشأة الخوارج وتطور فرقهم ومذاهبهم حتى العصر الحديث، المكتبة القومية الحديثة، 2005، 2006م.
- 196- محمد مندور: في اللغة والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ط5.
- 197- محمد هادي اللحام، محمد سعيد، زهير علوان: القاموس، عربي عربي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 2007م.
- 198- محمد يوسف الكندهلوي: حياة الصحابة، تحقيق: د. بشار عواد معروف، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ - 1999م.
- 199- محمود بن عمر الزمخشري: القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة مكتبة المعارف، بيروت ط2، 1410هـ، 1989م.
- 200- محمود شاکر: التاريخ الإسلامي، المكتب الإسلامي، ط7، 1421هـ، 2000م.

محمود فهمي حجازي.

- أسس علم اللغة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 2003م.
- مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
- 201- محمود مصطفى: إلى علمي الخليل؛ العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحام عالم الكتب، ط1، 1417هـ، 1996م.
- 202- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل؛ العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب ط1، 1417هـ، 1996م.
- 203- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي مطبعة حكومة الكويت، 1399هـ، 1979م.
- 204- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، تحقيق: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا لبنان.
- 205- مطهر بن طاهر المقدسي: البدء والتأريخ، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد.
- 206- المعافى بن زكريا الجريري: الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي تحقيق: محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، ط1، 1413هـ، 1993م.
- 207- المعجم العربي الأساسي: لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- 208- مناع القطان: مباحث في علوم القرآن، مكتبة وهبة، ط7.
- 209- منصور بن الحسين الآبي: من نثر الدر، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1424هـ، 2004م.
- 210- منقور عبد الجليل: علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001.
- 211- مهدي المخزومي: في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت لبنان ط2 1406هـ، 1986م.
- 212- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3 2002م.
- 213- نادية رمضان النجار: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، دار الوفاء، الإسكندرية 2004م.

- 214- ناصيف اليازجي: دليل الطالب إلى علم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان ناشرون ط1 1999م.
- 215- نصر الله بن محمد بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م.
- 216- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- 217- نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد، ط1، 2007م.
- 218- نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
- 219- هادي النجفي: ألف حديث في المؤمن، مؤسسة النشر الإسلامي، ط1، 1416هـ.
- 220- الهداية في النحو: لجنة تنظيم الكتب الدراسية، المنير للطباعة والنشر، ط20.
- 221- وحيد عبد السلام بالي: الصارم البتار في التصدي للسحرة الأشرار، مكتبة الصحابة جدة، ط3، 1412هـ، 1992م.
- 222- وليد قصاب: مناهج النقد الأدب الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط3 1438هـ 2017م.
- 223- ياقوت بن عبد الله الحموي.
- معجم الأدباء، دار صادر، بيروت، لبنان.
- معجم البلدان، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- 224- يحيى بن شرف النووي: المنهاج شرح مسلم بن الحجاج، المطبعة المصرية بالأزهر ط1، 1347هـ، 1929م.
- 225- يحيى بن علي ابن الخطيب التبريزي: شرح المعلمات العشر المذهبات، تحقيق: فاروق الطباع، دار الأرقم.
- 226- يعقوب بن إسحاق الكندي: رسائل الكندي في الفلسفة، القسم الأول، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريده، دار الفكر العربي، ط2.
- 227- يعيش بن علي بن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، تقديم: إميل بديع يعقوب دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1422هـ، 2001م.
- 228- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، 1427هـ 2007م.

229- يوسف بن أبي بكر أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف مطبعة دار الرسالة بغداد، ط1، 1402هـ، 1982م.

230- يوسف بن عبد البر النمري: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ.

✓ الدواوين.

1 - حبيب بن أوس الطائي، أبو تمام: ديوان الحماسة، تحقيق: عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1401هـ، 1981م.

2- ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1423هـ، 2002م.

3- ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1400هـ، 1980م.

4- ديوان الحطيئة، تحقيق: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1426هـ 2005م.

5- ديوان الخنساء، تحقيق: حمدو طماش، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط2، 1425هـ 2004م.

6- ديوان زياد الأعجم، جمع وتحقيق: يوسف حسين بكار، دار المسيرة، ط1، 1403هـ 1983م.

7- ديوان طرفة بن العبد، تقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط3، 1423هـ، 2002م.

8- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت.

9- ديوان عنتر، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي.

10- ديوان معاوية بن أبي سفيان، تحقيق: فاروق أسليم بن أحمد، دار صادر، بيروت لبنان ط1، 1996م.

✓ الرسائل الجامعية.

1- بوعلام رزيق: الخصائص الأسلوبية في نونية أبي البقاء الرندي، رسالة ماجستير جامعة المسيلة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: محمد زهار 2011، 2012.

2- خيرات محمد فلاح الرشود: شعر المرفّشّين، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: محمد موسى العيسى 2010.2011.

3- محمد حمدنا الله رملي حمدنا الله: جموع التفسير في شعر النابغة الذبياني، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، إشراف: محمد أحمد الشامي 2004، 2005.

4- نادية طهار: الخصائص الأسلوبية في شعر محيي الدي بن عربي، أطروحة دكتوراه جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي إشراف: محمد عباسة.

5- عواد صياح حسن المساعيد: التناص في شعر علي بن الجهم، رسالة ماجستير جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. إشراف: الدكتور عبد القادر الرباعي نوقشت وأجيزت بتاريخ 2012/12/09.

✓ المجلات والدوريات.

1- إنصاف سلمان علوان الدليمي: قصيدة الولاء السياسي في مديح عبد الله بن قيس الرقيّات مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد7، العدد3، 2017.

2- بشائر أمير عبد السادة: أسلوب الالتفات في هاشميات الكميت، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، المجلد1، العدد22،

3- بوفاس عبد الحميد: جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات المركز الجامعي ميلة العدد الأول، جوان، 2015.

4- حمدية كاظم روضان: جدلية الموت والحياة في فنون الحضارات القديمة، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد18، السنة العاشرة 2016.

5- حميدة حسن نعمة الموسوي: ثنائية الحياة والموت في هاشميات الكميت، عرض وتحليل مجلة الأستاذ العدد214، المجلد الأول، 2015م، 1436هـ.

6- خليل خلف بشير العاملي: السياق، أنماطه وتطبيقاته في التعبير القرآني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد9، العدد2، 2010.

7- رضا زلاقي: التنغيم في اللغة العربية - رؤية فيزيائية - مجلة الممارسات اللغوية، العدد 30 المجلد 5، ديسمبر 2014.

- 8- عباس عبيد الساعدي: الصورة الفنية في شعر الكميت بن زيد الأسدي، مجلة أهل البيت العدد4، جامعة أهل البيت، كربلاء.
- 9- عبد الرحمن بو علي: نظرية التناص والتناصية في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة مجلة الخطاب العدد23، سبتمبر 2016.
- 10- غيثاء قادرة: الثنائيات الضدية وأبعادها في نصوص من المعلمات، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها العدد10، 2012.
- 11- مأمون عبد الحليم محمد وجيه: بنية شبه الجملة في التراكيب العربية، دراسة تحليلية في ضوء التراث النحوي والدرس اللغوي الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد117. 30، 2012.
- 12- مجيد مطشر عامر: في الفكر اللساني الحديث، ليو سبيتزر وأسلوبه التكوينية، مجلة جامعة ذي قار، العدد1 المجلد7، كانون الثاني، 2011.
- 13- محمود الحلولي: الموت والحياة في شعر الخوارج في العصر الأموي، قطري ابن الفجاءة أنموذجا، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد6، العدد1، 2011.
- 14- محيي الدين محاسب: الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالي، أسسها ونقدها، مجلة علوم اللغة المجلد الأول، العدد الثاني 1998.
- 15- منال نجار: قراءة براغماتية مقامية لموسيقى القافية ورسمها، ديوان الأعشى أنموذجا مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 31 (9) 2017.
- 16- نادية أديب جبر، سمر الديوب: تداخل الخطابين الشعري والنثري في نثر العصر الأموي مجلة جامعة البعث المجلد 39، العدد 71، عام 2017.
- 17- نهاد الموسى: الأعراف، أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية، أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 23/18 فيفري، 1985، العدد6.
- 18- هايل محمد طالب: ظاهرة التنعيم في التراث العربي، مجلة التراث العربي، السنة الثالثة والعشرون، العدد 91 رجب 1424هـ، سبتمبر 2003م.

فهرس المواضيع.

الموضوع.	الصفحة.
شكر وتقدير	
الإهداء	
مقدمة	أ.ب.ج.د.ه.و.
مدخل.	33 - 15
أولاً: المعارضة السياسية في العصر الأموي، نشأتها ومبادئها	17
1 - حزب الخوارج	17
2 - حزب الشيعة	18
3 - الحزب الزبيرى	21
ثانياً: الأسلوبية، مفهومها واتجاهاتها	24
1 - مفهوم الأسلوبية	24
2 - اتجاهات الأسلوبية	26
أ - الأسلوبية التعبيرية	26
ب - الأسلوبية النفسية	28
ج - الأسلوبية البنوية	29
د - الأسلوبية الإحصائية	31
الفصل الأول: الخصائص الأسلوبية للبنية الصوتية	90 - 33
تمهيد	35
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية	70 - 37
أولاً: الأوزان الشعرية.	37
ثانياً: علاقة البحور الشعرية بالأغراض والمعاني	44
ثالثاً: القافية	54
رابعاً: حرف الروي	61
المبحث الثاني: الموسيقى الداخليّة	97 - 73
أولاً: موسيقى الجنس	74

75	1 - طبيعة الجناس في شعر الخوارج
75	2 - فاعلية الجناس في شعر الكميت
78	3 - موسقى الجناس في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات
85	ثانياً: التنعيم
87	1 - التنعيم في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات
88	2 - دلالة التنعيم في شعر الكميت
89	3 - جمالية التنعيم في شعر الخوارج
91	ثالثاً: الترخيم
92	1 - طبيعة الترخيم في شعر الخوارج
94	2 - قلة الترخيم في شعر الكميت
95	3 - الترخيم في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات بين السياسة والغزل
202 - 99	الفصل الثاني: الخصائص الأسلوبية للبنية التركيبية
99	تمهيد
151 - 102	المبحث الأول: البنية الصرفية
103	أولاً: صيغ المبالغة
104	1 - أسلوب المبالغة في شعر الخوارج
108	2 - واقعية المبالغة في شعر الكميت
112	3 - المبالغة في شعر ابن قيس الرقيات.
117	ثانياً: صيغ التفضيل
118	1 - المفاضلة في شعر الخوارج بين المثالية والواقع
121	2 - المفاضلة في شعر ابن قيس الرقيات
124	3 - أساليب المفاضلة في شعر الكميت
127	ثالثاً: صيغ الجموع
127	1 - صيغ منتهى الجموع ووظيفتها
133	2 - جموع القلة ودلالاتها
139	رابعاً: الضمائر في شعر المعارضة السياسية بين القيم الفنية والدلالية

141	1 - لغة الضمير في شعر الخوارج
144	2 - الضمير في شعر الكميت. (صراع الأنا والآخر)
148	3 - الضمائر في شعر ابن قيس الرقيات
202 - 153	المبحث الثاني: بناء الجمل
157	أولاً: خصائص الجمل في شعر الخوارج
177	ثانياً: نظام الجملة في شعر الكميت
191	ثالثاً: بنية الجملة في شعر عبید الله بن قيس الرقيات
328 - 204	الفصل الثالث: الخصائص الأسلوبية للبنية الدلالية
240 - 207	المبحث الأول: دلالة الصورة الفنية
207	1 - مفهوم الصورة الفنية
209	2 - التصوير الفني من خلال آلية التشبيه
224	3 - جمالية الصورة الكنائية
232	4 - التصوير الاستعاري وأثره في المعنى
269 - 244	المبحث الثاني: جمالية التناص
244	1 - مفهوم التناص
247	2 - جمالية التناص في شعر الخوارج
257	3 - التناص في شعر الكميت
263	4 - التفاعلات النصية في شعر عبید الله بن قيس الرقيات
300 - 271	المبحث الثالث: الحقول الدلالية
272	أولاً: الحقل السياسي
280	ثانياً: الحقل العسكري
284	ثالثاً: الحقل الديني
290	رابعاً: حقل الثنائيات الضدية
328 - 302	المبحث الرابع: السياق ودلالاته
302	1 - مفهوم السياق
307	2 - أنواع السياق
309	3 - السياق في التراث العربي

313	4 - دلالة السياق في شعر الخوارج
318	5 - دلالة السياق في شعر الكميت
325	6 - السياق في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات
330	خاتمة
338	فهرس الآيات
341	فهرس الأحاديث
343	فهرس الأعلام
345	فهرس المراجع
367	فهرس المواضيع

ملخص الدراسة.

تتناول هذه الأطروحة ظاهرة شعرية في عصر الدولة الأموية، ونعني بها ظاهرة شعر المعارضة السياسية. وهي ظاهرة لا تقل أهمية عن ظاهرة شعر النفاضة أو شعر الغزل أو غيرها من الظواهر الأخرى. وتتركز زاوية النظر في هذه الدراسة على الجوانب الفنية البحتة، وقد اجتهدنا في تحليل النصوص الشعرية بالاعتماد على المنهج الأسلوبى الذي نحسب أنه أكثر الأساليب النقدية ملاءمة لدراسة أي ظاهرة شعرية.

وتتكون هذه الدراسة من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول بمباحثها مع خاتمة ومجموعة من الفهارس الفنية، وجعلنا من المدخل نافذة نطل من خلالها على مفهوم المعارضة السياسية كمصطلح سياسي حادث، ومدى تطابقه مع مفهوم الأحزاب المعارضة في ذلك العصر، ثم أشرنا بإشارات عابرة إلى طبيعة المنهج الأسلوبى وأبرز اتجاهاته. ويتعلق الفصل الأول بالمستوى الصوتي وخصنا المبحث الأول للموسيقى الخارجية، من خلال الحديث عن البحور الشعرية وعلاقتها بالمعنى وطبيعة القوافي وحرف الروي، وجاء المبحث الثاني ليتناول الموسيقى الداخلية من خلال البحث في التجنيس والتغيم والترخيم، وجاء الفصل الثاني لبحث في البنية التركيبية من خلال الاختيارات الصرفية في المبحث الأول، وبنية الجمل في المبحث الثاني. وأما الفصل الثالث فيبحث في المستوى الدلالي من خلال مجموعة من المباحث، حيث خصنا مبحثاً للصورة الفنية وآخر للحقول الدلالية، وثالثاً للتفاعلات النصية، ومبحثاً أخيراً لدلالة السياق.

Résumé de l'étude :

Cette thèse traite d'un phénomène poétique à l'époque omeyyade. Nous entendons par cela, le phénomène de la poésie de l'opposition politique. Ainsi, c'est un phénomène aussi important que le phénomène des poèmes des contraires, ou des poèmes d'amour (ghazal), ou des autres phénomènes. La perspective de cette étude est basée sur des aspects purement techniques, comme nous avons travaillé dur pour analyser des textes poétiques en se basant sur l'approche stylistique, qui nous pensons, qu'elle est la méthode critique la plus appropriée pour étudier tout phénomène poétique.

Cette étude se compose d'une introduction générale, d'une introduction partielle, de trois parties, à chacune ses chapitres, une conclusion et d'une collection d'index artistiques. Nous avons considéré l'introduction partielle une fenêtre par laquelle nous avons explicité le concept d'opposition politique comme un terme politique nouveau, et dans quelle mesure il correspondait à la conception des partis d'opposition durant cette époque, puis nous avons souligné brièvement la nature de l'approche stylistique ainsi que ses importantes tendances (orientations). La première partie se rapporte au niveau sonore musical, et nous avons consacré le premier chapitre à la musique extérieure, en parlant des mers poétiques et de leur rapport au sens, et de la nature des rimes et du caractère de la dernière lettre de la rime (harf erraoui), et le deuxième chapitre est venu traiter de la musique interne en faisant des recherches sur le rhétorique des rythmes et des rimes, des tonifications et des timbres et couleurs des sons. La deuxième partie est venue examiner la structure compositionnelle à travers les choix conjugaux dans le premier chapitre, ainsi que la structure des phrases dans le deuxième chapitre. Quand à la troisième partie, elle examine le niveau sémantique à travers une série de chapitres, où l'on nous assigne un chapitre aux figures de styles, un autre chapitre aux champs sémantiques, un troisième chapitre aux interactions textuelles, et un dernier chapitre pour indiquer le contexte.