إيحاء الكلمات في الشعر العباسي، دراسة تأويلية في قصدية الاختيار ورمزية التعبير

أ.د. ثائر سمير حسن الشمري أ.م.د. كمال عبد الفتاح السامرائي
جامعة بابل/ كلية التربية الأساسية جامعة سامراء/ كلية التربية

شغلت قضية اللفظ والمعنى أذهان النقاد العرب منذ القدم وحتى يومنا هذا، إذ احتدم الصراع بين مؤيدي اللفظ وأنصار المعنى، وفي الحقيقة أن كلا الفريقين محق فيما ذهب إليه، فلا يمكن أنْ نتصوّر وجود ألفاظ من دون معانٍ تعبر عنها إلاّ في النادر، وكذا الحال مع المعنى الذي لا يتواجد إلاّ من خلال اللفظ الذي يكون سبيله إلى الحياة، فاللفظة : " هي الترجمة اللغوية للمعنى، والمادة الأولية للتعبير، والجزء الأصغر الذي يتألف منه الأسلوب"(١)، وبذلك يكون اللفظ سبباً رئيساً لتحقق المعنى الذي يرمي إليه المبدع من خلال لغته، لأن اللغة " في جانبها العلمي تتضمّن عملاً هادفاً لغاية. وهذه الغاية يحددها الفكر وتشف عنها اللغة " (٢)، وبما أنّ اللفظ هو الوالد الأصيل لمولوده المعنى، رأينا اهتمام النقاد العرب القدامى به، إذ أكثروا أوصافهم له وتحدثوا عن شروطه لما له من تأثير كبير في المتلقي، فضلاً عن كونه المعبر الرئيس عمّا يدور في ذهن مبدعه، فقدامة بن جعفر يرى أن يكون اللفظ" سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"(٣)، وإذا كانت صفات اللفظ عنده هنا من الأمور البدهية، فأنها عند أبي هلال العسكري كانت أكثر دقّة، لأنه عدّ المعاني تابعة للألفاظ، لذا يجب الاهتمام بالأخيرة لأنها السبيل التي نكتشف من خلالها المعاني، وذلك حين رأى أنه : " ليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب "(٤) ، ولهذا السبب أعلن العسكري عن أنّ من أراد المعنى الشريف عليه أن يلتمس لها لفظاً شريفاً، لأنه اقتنع أن حق المعنى الشريف، اللفظ الشريف (٥)، ولم يبتعد ابن رشيق القيرواني في رؤيته للفظ والمعنى عن رؤية سابقيه قدامة والعسكري، فهو يرى أنّ " اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به، كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته " (٦).

وفي الوقت الذي بينا فيه ارتباط اللفظ بالمعنى، جاء بحثنا مؤكداً اهتمام الشعراء بألفاظهم وباختيارهم لها من دون سواها لغايات تتعلق بالدلالات التي قصدوها، بوصفها أكثر دقة للتعبير عمّا يشعرون به، وكلّ " لفظ صالح لأن يستخدم في عمل أدبي، كل ما في الأمر أنّ الأديب يختار للكلمة المكان الذي تكون فيه أصلح كلمة تستخدم. وتكتسب الكلمة وضعاً خاصاً لاستخدام الأديب لها في ذلك المكان، وهذا جزء من علمية التطويع التي يتناول بها الأديب اللغة ليخضعها لغرضه،

ويستخدمها استخداماً خاصاً " [٧]، والشعراء بطبيعة الحال هم " اقدر الناس على استعمال اللغة للتعبير عن تجاربهم وعواطفهم التي يمارسونها مع الكون المحيط بهم والمجتمع الذي يعيشون فيه"[٨]، ومن هذا المنطلق جاء التأكيد على خصوصية استخدام اللغة في الشعر من لدن الكثير من النقاد العرب، وكذلك من لدن النقاد الغربيين، وهذه تكاد تكون مسألة طبيعية، على وصف أنّ لغة الشعر " تنحرف عن الاستخدام الحقيقي المألوف للألفاظ، فتستخدم الألفاظ فيه استخداماً مخالفاً للاستخدام المتواضع عليه، وربما لا تكون مطابقة للواقع " [٩]، لذا " تظل الكلمات حاملة للمعاني المتعارف عليها إلى أنْ يأتي الأديب المقتدر الذي يفجّر طاقات معانيها لتخرج إلى السياقات المختلفة"[١٠].

ولابد لنا– في هذا السياق– من الإشارة إلى أنّ الاستخدام الخاص للغة في الشعر لا يقتصر على الشعر العربي فحسب، بل هو ظاهرة عامة للشعر في اللغات كلها، إذ أشار بعض النقاد الغربيين إلى ذلك الاستخدام الخاص في الشعر، نذكر منهم– على سبيل المثال– (هـ.ب – تشارلتن) الذي رأى أنّ الألفاظ ليست " رمزاً يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، وبُثّتْ في اللفظة فزادت معناها خصباً وحياة، فإذا رأيتَ رجلاً غنياً بألفاظه فاعلم أنه لذلك أوسع حياة من سواه، وإذا رأيت رجلاً قديراً على استخراج المعاني من ألفاظها فاعلم أنه أيضاً أعمق حياة من سواه، وأول طابع يميز الشاعر من سائر الناس قدرته على ان يستخرج من اللفظة المعينة عدداً من المعاني يعجز عن استخراجه سائر الناس. للألفاظ تأثير عظيم في الشاعر، فهي تنفجر في نفسه كأنها القنبلة المشحونة، فتخرج كل ما تحتويه في جوفها من صور ومشاعر وتجارب، فكل لفظة عند الشاعر مستقلة بوجودها، متميزة بشخصيتها تختلف عن كل لفظة أخرى في خصائصها وسماتها " [١١]، كما وجد الناقد نفسه أنّ " الشاعر الحق هو مَن تميز عن سائر الناس بإدراكه لما في الألفاظ من قوّة، فالكلمة عنده لا تفسَّر بالعقل وحده، لكنها تفسّر كذلك بالقلب والخيال، فاذا ما ترددت لفظة في ذهنه كان لها أصداء مدوّية في دخيلة نفسه " [١٢].

وفي المضمون نفسه، تكلم (آرنست فشر) على أنّ الشاعر يستخدم " وسائل اللغة المتاحة، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديداً وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة أي من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ، ومن أنّ كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب، بل يمكن أنْ يقال إنها محتوى في ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها " [١٣].

أما (رومان ياكبسون)، فانه يرى " أنّ الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كلّ شيء، استعمالاً خاصاً للغة " [١٤]، فاذا كان الشعر الغربي بتلك الخصوصية ، فما بالنا بالشعر العربي المتميز بألفاظه أصلاً ؟

إنّ ما قاله النقاد المحدثون سواء أكانوا من العرب أم من الغرب، كان قد أنتبه له نقادنا القدامى منذ مئات السنين، فعبد القاهر الجرجاني تحدث بمثل هذا الكلام سابقاً، إذ أكد ضرورة النظر إلى الكلمة قبل دخولها إلى التأليف والاهتمام بها، وذلك حين قال : " غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخصّ به، وأكشف عنه وأتمّ له، وأحرى بأنْ يكسبه نُبلاً، ويُظهر فيه مزية، واذا كان هذا كذلك فينبغي أنْ ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف" [١٥]، لذا قيل إنّ أبا نواس يفعل هذا الفعل، أي أنه كان يراجع ما يقوله قبل نشره، فينفي الرديء ويُبقي الجيد، وليلتمس له من الكلام ما سَهُل ، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ما كان واضحاً جليًّا يُعْرَفُ بَديًّا [١٦]. وبذلك تأكد لنا " أنّ الشاعر العربي كان يعدّ نفسه إعداداً تامًّا حين يتهيأ للشعر فيجتبي الألفاظ المناسبة ويستحضر القوافي الملائمة"[١٧].

ولابد لنا – قبل سبر أغوار بحثنا– أن نقف عند بعض الباحثين المحدثين الذين انتبهوا إلى اهتمام الشعراء العباسيين بألفاظهم وكيف أنهم قصدوا إليها قصداً، لنعزز آراءنا فيما سنذهب إليه في بحثنا، ولنؤكد وجود الرموز التي كان يسعى إليها الشعراء العباسيون من وراء ألفاظهم التي قصدوا إلى اختيارها من دون سواها.

رأى (إيليّا سليم الحاوي) أنّ لفظة (أبى) في قول ابن الرومي:

إلى اللهِ أشكو سخفَ دهري فإنه يُعابِثني مُذ كنتُ غيرَ مُطائبِ
أبى أنْ يُغِيثَ الأرضَ حتى إذا ارتمت برحلي أتاها بالغُيوثِ السواكبِ
سقى الأرضَ من أجلي فأضْحَتْ مَزِلَّةً تَمايَلُ صاحِيها تمايُلَ شاربِ[١٨]

رأى أنّها " عميقة الدلالة على نفسية ابن الرومي، التي أدّت به إلى غرائب المعتقدات، في الاضطهاد والتنكيل، فقد تخيّل أنّ الأرض جعلت تستسقي السماء وتستمطرها، لكن القدر كان يأبى لأنه لا يتصرف لخير الأرض وصلاحها، لا يلتفت إليها، بل ينحصرُ ويقتصرُ على ابن الرومي، يُسيِّر أمور الطبيعة كالريح والمطر، لتتضافر جميعاً في إيذائه والعبث به " [١٩].

وحين مدح المتنبي المغيثَ بن عليّ بن بشر العجلي بقوله:

وتَغْبِطُ الأرضُ مِنهـا حَيثُ حَلَّ بـه وتَحْسُدُ الخَيلُ منها أيَّهَا رَكِبَا[٢٠]

تركّز التأويل في قوله هذا على كَلِمَتَي (تغبط) و(تحسد)، فقيل إنّه " إنما جعل الأرض تغبط والخيل تحسد، لأنّ الأرض وإنْ كَثُرَت بقاعها فهي كالمكان الواحد لاتصال بعضها ببعض، والخيل ليست كذلك؛ لأنها متفرقة ومتغايرة، فاستعمل للأرض لفظ الغبطة لأنها أحسن وللخيل لفظ الحسد لأنها أقبح " [٢١]

وبما أنّ " النص الأدبي هو حصيلة من المفردات والألفاظ المركبة في أساليب، وهذه المفردات والأساليب إنّما هي تعبير عن المعاني الكامنة في النفس الإنسانية "[٢٢]، فقد أوحت كلمة (التاج) في قول أبي فراس الحمداني عمّا كان يجول في خاطره من طموحات لم تتحقق، إذ قال :

وهـا أنـا قـد حَـلَّ المشـيبُ مفـارقي وتـوّجني بالشـيبِ تاجـاً مُرَصَّـعا[٢٣]

وقد انتبه (أحمد أبو حاقة) إلى هذه اللفظة (التاج) وحللها نفسياً لدى الشاعر، قائلاً عند مروره بهذا البيت : " ولا يسعنا أن نقرّ بهذا البيت من غير أن نقف ولو قليلاً عند لفظة التاج. فيقيننا أنّ أبا فراس لم يستعمل هذه اللفظة عبثاً، بل إنّ في أعماق نفسه منية كانت تهدهد أحلامه، ولم يكن هو ليظهرها ، فبقيت آثارها في عقله الباطن، حتى إذا انطوى على ذاته يقول الشعر، انطلقت اللفظة على لسانه عفواً "[٢٤].

إنّ تأكيد الباحثين السابقين على لجوء الشعراء العباسيين لألفاظ معينة من دون سواها، من خلال تحليل اختيارها وربطها مع نفسية الشعراء والتعبير عمّا كان يجول بخواطرهم، يجعلنا واثقين من صدق ما نزعمه فيما يتعلق بإصرار كثير من الشعراء العباسيين على اختيار الألفاظ التي تعبر عن دواخلهم أصدق تعبير، وذلك ما سيتضح لنا في بحثنا هذا تباعاً، بل إنّ ما يزيد هذه الحقيقة تأكيداً هو – فضلاً عمّا سبق– اعتراف بعض الشعراء أنفسهم باهتمامهم في اختيار ألفاظهم إلى الدرجة التي لا يرغبون فيها بتبديلها من لدن الرواة أو غيرهم، لأنها – إنْ بُدِّلَت– ستكون ألفاظاً ميتة ولا حياة فيها، ولا تنطق عمّا أراد الشاعر الإيحاء إليه من خلالها، على الرغم من أنّها ألفاظ مترادفة، وقد تعطي المعنى الظاهري نفسه، ولكنها في الوقت نفسه ستكون بعيدة عن قصد الشاعر ومراده.

ومن تلك الاعترافات ما قاله (ذو الرمة) – وإنْ لم يكن عباسيًّا – لموسى بن عمرو، فيما يتعلق باهتمامه بألفاظه وعدم رغبته في تغييرها : " أكتبُ شعري، فالكتاب أعجب إليّ من الحفظ؛ لأنّ الأعرابي ينسى الكلمة قد تعب في طلبها ليلة، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها الناس، والكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاماً بكلام"[٢٥].

ورفض بشار بن برد ملاحظة مروان بن أبي حفصة، وذلك لمّا أنشده قوله:

لـم يَطُـلْ ليلـي ولكـنْ لـم أنَـمْ ونَفَـى عَنّـي الكَـرى طيـفٌ ألَـمّ

وإذا قلـــتُ لهـــا جُـــودي لَنـــا خَرَجَـــتْ بالصَّـــمْتِ عـــن لا ونعـــم[٢٦]

إذ قال مروان لبشار : " جعلني اللهُ فِداءك يا أبا معاذ ! هلّا قلت (خَرِسَتْ بالصمت) ؛ قال [بشار] " إذاً أنا في عقلك فضّ الله فاك ! أأتطيّر على مَنْ أحِبّ بالخرس ! " [٢٧] .

إنّ رفض بشار لملاحظة مروان، على ما في ذلك الرفض من قسوة التعبير، وغلاظة المعاملة، يكشف لنا عن اعتزازه بلفظه الذي اختاره؛ لأنه انما قصد إليه على وفق دراسة متأنية دقيقة، وإدراك شامل لما يراه مناسباً، لذا وجدناه قاسياً في ردِّه الذي نمَّ عن اعتزازه بما اختاره لشعره، ومن ثم رفض أيّة ملاحظة تتعلق فيه، ممّا يؤيد صدق زعمنا في قصدية الاختيار.

ومن الروايات الأُخر التي نتمثل بها في هذا الجانب ما يتعلق بقول الشاعر إبراهيم بن هرمة:

بِـــاللهِ رَبِّـــكَ إنْ دَخَلْـــتَ فَقُـــلْ لَـــهُ هـــذا آبْـــنُ هَرْمَـــةَ واقِفـــاً بالبـــابِ[٢٨]

فقد قيل : إنّ رجلاً أنشد ابن هرمة قوله هذا ، مبدلاً كلمة (واقفاً) بـ (قائماً)، فقال ابن هرمة: ما كذا قلتُ، أكنتُ أتصدَّق ؟ أي أسألُ حاجةً ، فقال الرجل: إذن قلتَ (قاعداً)، فقال الشاعر : أكنتُ أبولُ ؟ فقال الرجل : فماذا قلتَ ؟ قال ابن هرمة : قلتُ (واقفاً)، ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى [٢٩].

فيا ترى هل يوجد دليل أقوى من هذه الروايات بوصفها مواثيق تؤكد قصد الشعراء في اختيار كلماتهم، وإيحاءاتهم من خلالها عن مقاصدهم من وراء ذلك الاختيار ؟

وليكن قول الصنوبري آخر أدلتنا الشعرية المتعلقة باهتمام الشعراء بانتقاء الألفاظ الموحية والمعبرة بحسب المناسبة والحاجة التي يتطلبها القول، فالشاعر الصنوبري يعترف بأنه ينتقي لممدوحه أنفس ما يُنتقى من اللؤلؤ والدُّر في كناية عن جودة شعره فيه مشبهاً ألفاظه بهما، فقال :

أُهـــدي لـــه الشـــعرَ ومستحســـنٌ أنْ يُهْـــدِي الشـــاعرُ مـــن شـــعره

وأنتقـــي أنْفَـــسَ مـــا يُنْتَقـــى مـــن لؤلـــؤ المـــدحِ ومـــن درّه[٣٠]

والآن وبعد أن توضّحت معالم طريق بحثنا بعد المقدمة هذه، وبدت مكشوفة المسالك، لا بدّ لنا من سبر أغوار دلالات الكلمات التي اختارها الشعراء العباسيون في بعض نصوصهم المبدعة، لنؤكد زعمنا الذي افترضناه في قصدية اختياراتهم تلك، التي أرادوا – من خلالها – الإيحاء برمزية لأمور متعددة، سنحاول كشف الحجاب عنها فيما سيأتي بإذن الله تعالى.

رأينا أنه لكي تغدو طريقة دراستنا لموضوعنا هذا عمليةً أكثر، آثرنا تقسيمه على محاور، وكانت تلك المحاور – بحسب اطلاعنا على الشعر موضوع الدراسة– تتسلسل بحسب أهميتها بدءًا

بقضية الشيب التي أخذت مساحة واسعة من خارطة الشعر العباسي، وكذا من تفكير مبدعيه، إذ إنهم لم يدخروا جهدًا في بيان مساوئه وفعله فيهم، لذا شكل قضيّة رئيسة في إيحاء كلماتهم التي تحدثوا بها عنه، فغدت رامزة لدلالات مختلفة عبّرت عن أحاسيسهم المختلفة كما سنرى.

أمّا على مستوى الأغراض الشعرية المعروفة، فقد كان غرض الرثاء أكثرها حضوراً في قصدية اختيار الشعراء لألفاظهم، ولهذا السبب جعلناه محوراً ثانياً في دراستنا، في الوقت الذي كان فيه محورنا الثالث متعلقاً بالأغراض الشعرية الأُخر، وكانت- على وفق أهميتها- تبدأ بالفخر، ثم الشكوى، والهجاء، والغزل، والحكمة.

المحور الأول: الشيب:

كان الشيب حادثاً جللاً لم يستطع أكثر الشعراء العباسيين تقبّله أو الاستسلام له حين غزا أعالي رؤوسهم، بل على العكس تماماً من ذلك، إذ نقموا منه، وحقدوا عليه، وعدّوه عدوًّا لدودًا، دمَّر حياتهم ونغّص عليهم عيشهم، لذا شعروا- بوجوده معهم- بمرارة الحياة وخيبة الأمل، ولذلك كله اختلفت ألفاظهم المعبرة عنه من شاعر إلى آخر، كل حسب موقفه منه، وتمرّده عليه، فعلا صياحهم، وكَثُرَت دموعهم، ومن ثم برزت ألفاظهم الموحية للآلام التي شعروا بها بسببه، لذا كان تعبيرهم رمزياً في أحيان كثيرة، فعبروا عن مشاعرهم بالكلمات المفردة الموحية " وقد تقوم الكلمة الواحدة في الحالات القصوى مقام النطق الكامل كما في الصيحة(حريق) وفي هذه الحال تقوم الحركات الجسمية والتنغيم والموقف اللغوي جميعه بإمدادنا بالأدلة اللازمة للفهم " [٣١].

ومن هذا المنطلق كان الإيحاء المعبّر بارزاً في قول الشاعر أبي حية النميري:

وهازئـــــــــةً إنْ رأتْ كَبْـــــــــرةً تلفّـــــــعَ رأسٌ بهـــــا فاســـــــتنارا[٣٢]

إذ يبدو الإيحاء من خلال لفظتي(وهازئة، وتلفّعَ)، فاللفظة الأولى كانت بمثابة الاعلان عن السخرية المريرة من لدن النساء تجاه الشاعر الذي غدا أعلاه شيباً أبيض، تلك السخرية التي سببت له ألماً كبيراً ،لابتعاد المرأة عنه ؛ لأنها كانت ترى ذلك البياض على العكس من صفته اللونية المعروفة، إذ كان أسودَ في عينيها، فهو يدّل على أمور أُخر لا ترغب فيها المرأة ، فبدا موقفها الساخر من بياض شعره، لذا كانت اللفظة (وهازئة) مغنية عن آلاف الكلمات التي من الممكن ان يعبّر بها الشاعر عن مقدار ألمه من الشيب، ولاسيما أنّه كان (الشيب) شاملاً رأسه كله، وهذا ما عبرت عنه اللفظة الثانية الموحية (تلفّعَ)، فهي توحي بشمول الشيب في رأسه كله، لذا نلحظ الشاعر ختم بيته بقافية (فاستنارا) اللفظة التي أكدت دلالة لفظة (تلفّعَ)، لذا كان تقويم قول الشاعر بالقدر

الذي شعرنا فيه بصوته " الخاص وهو يخرج الألفاظ مخرجاً يجعل اللغة معبّرة عن حقيقة نفسه في اللحظة التي يكتب فيها " [٣٣].

أمّا لفظة (أفسد) في قول الشاعر نفسه:

وصَـــدّ الغانيـــاتُ البـــيضُ عنّـــي ومـــا إنْ كـــان ذلـــك عـــن تَقَـــالي

رأيْـــنَ الشَّـــيبَ بـــاضَ علـــى لِـــداتِي وأفسَـــدَ مـــا عَلَـــيَّ مـــن الجَمـــالِ[٣٤]

فأنها جاءت لتسوَّغ لنا سبب ابتعاد المرأة عنه، فقساوة اللفظة (وأفسَدَ) اعتراف ضمني من لدن الشاعر، وغير مصرّح به في وعيه، ، بل في عقله الباطن، بأنّ الشيب أمرٌ سلبي، فهو السبب في اختفاء الشباب، الذي عبّر عنه الشاعر بلفظة (الجمال) ؛ لأنّ الجمال عند أكثر النساء هو الشباب بعينه ولا شيء سواه، وبذلك كان حلول الشيب بمثابة النجاسة التي تفسد الطاهر من الأشياء، ومن ثم لا يحلّ أكلها إنْ كانت ممّا يؤكل، أو شربها إنْ كانت مما يمكن أن يُشرب، إذن جاءت لفظة الشاعر لتعزز وظيفة اللغة التي ترمي إلى " التعبير عن العواطف والانفعالات وإثارة المشاعر والتأثير في السلوك الإنساني " [٣٥].

إنّ إحساس الشاعر المتأثر سلبياً بنزول ضيف الشيب في رأسه يطرح نفسه بقوة تجاه الأشياء، فيتعامل معها بدقة متناهية، بحيث تأتي اللفظة منسجمة مع ما يشعر به من الألم، " فالكلمة قد تكتسب قوتها من الشخصية التي استخدمتها، وكم من عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصية بذاتها، إنّ الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق الكلمة- باستخدامه لها- مجالاً واسعاً. ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها. فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة. وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم"[٣٦]، ولذلك قال (مالارميه): " إنّ الشعر لا ينبغي إذن أنْ يتشكل من كلمات، ولكن من أحاسيس، وكل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس " [٣٧]، ولعلّ أصدق مثال على ذلك قول أبي العتاهية مصوّراً حلول الشيب في رأسه:

اللَّيـــلُ شَـــيَّبَ والنَّهـــارُ كلاهُمـــا رأسِـــي بكَثْـــرَةِ مـــا تَـــدُورُ رَحاهُمـــا

يَتَناهَبـــانِ لُحُومَنـــا ودِماءَنـــا ونُفوسَـــنا جَهْـــراً ونحـــنُ نَراهُمـــا[٣٨]

إذ جاء قوله هذا ليؤكد لنا " أنّ أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم " [٣٩]، إذ يبدو أن الشاعر- أثناء نظمه هذين البيتين- كان يمرّ بحال نفسية متأزمة، فذلك واضح من جعله لليل رحًى تدور به، وكذلك جعل للنهار رحًى أخرى تدور به أيضاً، والرحى دائمة الدوران، فهي لا تتوقف أبداً بدلالة قوله (بكثرة)،

وهذا الدوران هو مصدر تعاسة الشاعر، ولعل اختياره لهذه المفردة بالذات (الرحى) لم يكن مجرد مصادفة غريبة، وإنما كان قاصداً في اختيارها، لما تحمله هذه المفردة من دلالة بعيدة تدل على الشيب الذي ملأ رأسه، فالرحى آلة قديمة معروفة تقوم بالدوران وهي ممتلئة بالقمح، أو الشعير، ثم تكون نتيجة ذلك الدوران إنتاج الدقيق الأبيض، وهذا ما أراده الشاعر من وراء اختياره لهذه المفردة من دون سواها، فالشيب ذو لون ابيض أيضاً، وبذلك تبيّن لنا نوع العلاقة بين دوران الاثنين (الليل والنهار) و(الرحى)، فكل منهما تكون نتيجة دورانه اللون الأبيض.

وربّما كان قصد الشاعر من هذه الصورة إخبارنا أنّ هذه الرحى – بسبب كثرة دورانها– تبدو وكأنها تقوم بنثر الدقيق الأبيض فوق شعره، فيختفي – بسببه– ذلك السواد الذي كان مألوفاً عنده، وهي صورة جديدة لم يألفها شعرنا العربي، انماز بها أبو العتاهية من دون سواه.

كما يُخَيَّل لنا أنّ الشاعر– وهو يقول بيتيه– كان جالساً أمام رحًى أثناء دورانها، فاستوحى الفكرة منها حين تأثّر بدورانها وبنتيجته، ولاسيما أنّ تفكيره بالشيب لم يفارق مخيلته، ثم عكس ذلك المنظر على الليل والنهار؛ لأنهما يدوران أيضاً، وتكون محصلة دورانهما اللون الأبيض الذي يمثله الشيب لدى الشاعر نفسه.

وثمة قضية مهمة أخرى تتعلق بإيحاء الكلمات في البيت الأول، هي أنّ الشاعر قدّم الليل على النهار، وربما كان – من خلف ذلك– قصد بعيد رمى إليه الشاعر، إذ إن الليل – بسواده– يمثل الشباب عنده، وهو – بذلك– يتقدّم منطقيًا على النهار الذي يمثل الشيب بنصاعة بياضه.

والبيتان يؤكدان أنّ العجز الجسمي لا يصيب الشعر وحسب، بل يصيب الجسم كذلك شكلاً، وجوهراً، غير أنّ المرء لا يستطيع– أمام هذين السارقين اللذين يتناهبان لحمه ودمه ونفسه– الوقوف بوجههما، لأنّ سلطانهما قدر محتوم عليه، فلا يقوى أي مخلوق أن يتجاوزه، ويبدو قول الشاعر (ونحن نراهما) دالّاً على انعدام الحول والقوّة لاتخاذ موقف ضدّهما[٤٠].

إنّ " اللغة وضعت لا للتعبير عن المعنى فقط، بل كذلك عن شخصية الإنسان الذي يستخدمها ومزاجه ومقاصده " [٤١]، ولهذا استخدم الخريمي– متأسّفاً على شبابه الذاهب – ألفاظاً تُخجِلُ الشيب– لو كان عاقلاً– فهو (الشاعر) لم يرحّب به اطلاقاً، بل أخبره بأنّ نصيبه منه الجفوة والقطوب، وأقسم ألّا تناله عنده كرامة برٍّ أو يمسّه الطيب، إذ قال:

وقلتُ لضيفِ الشَّيبِ لمّا ألمَّ بي: نصيبُك منّي جفوةٌ وقُطوبُ
حرامٌ علينا أنْ تنالكَ عندنا كرامةُ برٍّ أو يَمَسَّك طيبُ[٤٢]

لقد قلب الخريمي مفهوم الضيافة العربية رأساً على عقب – إنْ جاز لنا القول– مع ضيف الشيب الثقيل، إذ أفاد من تقاليد الضيافة في تعامله مع القادم غير المرغوب فيه (الشيب)، ليدلل لنا عن سخطه وعدم رضاه، وعدم ترحيبه بضيافته له، من خلال تلك الألفاظ القاسية التي من غير الممكن ومن غير المعقول أن يتقبلها أي ضيف ؛ لشعوره بالحرج من معاملة مضيّفه، وبذلك برهن الشاعر على أن الألفاظ التي يتناولها في شعره ليست " في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها " [٤٣]، لذا كانت " المساندة المتبادلة بين الألفاظ هي أساس الصناعة الفنية الناجحة " [٤٤] في نقل تجربة الخريمي ، وبيان موقفه من ضيفه الثقيل.

اختلف الشعراء العباسيون في نقل مشاعرهم إزاء حلول الشيب وغزوه لرؤوسهم، كل بحسب قدرته الفنية، وحاله النفسية التي يمرّ بها في ذلك الوقت، إلّا أنّ " المبدع الحاذق هو الذي يسخّر إمكانات اللغة ويتلاعب بتراكيبها ممّا يمنح نصّه خصوصية شعرية يتميز عن غيره من النصوص " [٤٥]، فقد جاء قول أبي دلف العجلي واضحاً في نقل تجربته إلى متلقيه، ولاسيما حين لجأ– في أبياته– إلى الاستعانة بألفاظ عبّرت بصدق عن شعوره تجاه عدوه الشيب، قائلاً:

في كلِّ يومٍ من الأيّامِ نابِتَةٌ ... كأنَّما نَبَتَتْ فيه على بَصَري

لَئِنْ قَرَضْتُكِ بالمِقْراضِ عن بَصَري ... لما قَرَضْتُكِ عن هَمِّي ولا فِكَري

فما تَلَبَّثْتِ أنْ قَهْقَهْتِ ضاحِكَةً ... تحتَ الخِضابِ كفِعْلِ الشّامتِ الأشِرِ [٤٦]

لقد جاءت ألفاظ الأبيات الثلاثة كلها موحية ومعبرة عن المعاناة الحقيقية التي عاناها الشاعر في عملية التخلص من الشيب بالوسائل المختلفة، ولكننا نؤكد ألفاظاً معينة، لأننا شعرنا أنها أكثر إيحاءً في نقل تلك المرارة لدى الشاعر، أَلَا وهي قوله (قهقهتِ ضاحكة) و (كفعل الشامت الأشر)، فهذه الألفاظ أوحت لنا هزيمة الشاعر في مواجهة عدوّه الشيب، وبالمقابل أعلنت عن انتصار ذلك العدو، فالمنتصر هو – من يضحك بقهقهة، ليدلل على سخريته من المهزوم(الشاعر)، وفضلاً عن ذلك فهو الشامت المتكبر الذي أصابه الغرور فاحتقر الآخر الضعيف الذي لم تسعفه وسائله لتحقيق النصر.

إنّ لغة الشعر " هي التي يستطيع بها [الشاعر] أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة، وبغاية الدقة والوضوح، مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفية، فهي اللغة في أسمى منازلها وفي كامل قوتها " [٤٧]، ومن خصائص اللغة المجاز الذي يفيد الشاعر ويمكنه من التعبير بدقة عن

مشاعره عندما يحسّ بالألم تجاه الأمور التي لا يرغب في حدوثها، ولذلك نسب أبو دلف العجلي صفة (الغمز) إلى الشيب، في قوله مصوّراً ابتعاد المرأة عنه بسبب مشيب رأسه :

نظرتْ إليَّ بعين مَن لم يَعْدِلِ لَمّا تَمَكَّنَ طَرْفُها مِن مَقْتَلِي

لَمّا تَبَسَّمَ بالمشيبِ مَفارقي صَدَّتْ صُدُودَ مُفارقٍ مُتحمِّل

فَجَعَلْتُ أطلُبُ وَصْلَها بِتَعَطفٍ والشَّيبُ يَغمزُها بأنْ لا تَفْعلِي(٤٨)

كان تشخيص الشيب ينمّ عن خيال واسع من لدن الشاعر ، ولاسيما اذا ما كان ذلك التشخيص بإضفاء فعل الغمز عليه للمرأة، في إشارة إلى عدم القبول في وصل الشاعر وعدم التعاطف معه، الأمر الذي ينقل لنا سعة مخيلة الشاعر من خلال تصوُّره أنّ الشيب يقف مع المرأة ضده، على الرغم من أنه السبب الأساس في ابتعادها وصدودها عنه، فضلاً عن أنّ تشخيص الشيب بهذا الفعل يدل – من جانب آخر– على يأس الشاعر من مواصلة النساء، وبذلك يقطع الأمل كليًّا منهنّ، ويرضى بالشيب رفيقاً بديلاً حتى الموت.

وفي بعض الأحيان يتصوّر الشاعر أموراً بعيدة عن الواقع، ولاسيما حين يتألم عندما يرى بياض أعلاه، الذي يدلّ – بصورة أو أخرى – على شيخوخته أو كهولته التي يرغب عنها كليًّا، فهذا أبو تمام قد جعل الشيب أمراً فظيعاً مع الموت، وعدَّهما داءين لا يُرتجى الشفاء منهما كالعلل والأمراض الأُخر، بسبب عدم وجود الدواء الذي يشفي المصاب بهما كما في سائر الأمراض، فقال :

كُلُّ دَاءٍ يُرْجى الدَّوَاءُ لَه إلّا الفَظِيعَيْنِ: مِيتَةً ومَشِيبا(٤٩)

ولا يخفى على القارئ ما في الجمع بين الشيب والموت في حال واحدة– على الرغم من الفارق الكبير بينهما– من دلالة عميقة، إذ يوحي – على قلة مفرداته– بمعاناة تحتاج إلى مئات الكلمات لتنقل معاناة الشاعر من نزول الشيب، فقد ضل طريقه بعد أن تمزقت خرائطه، فعبّر لنا عن تيهانه الكبير ببساطة متناهية حين عدَّ الشيب مساوياً للموت، " فالأديب أولاً وقبل كلّ شيء، خالق ، واللغة في يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار إنما هي خلق فني في ذاتها " (٥٠)، وربما أثّرت فكرة جعل الشيب مساوياً للموت من لدن أبي تمام ببعض الشعراء العباسيين، كالبحتري حينما بكى شبابه وجعل شيبه وموته أمراً واحداً في قوله:

عادَيْتُ مِرْآتي فآذَنْتُها بالهَجْرِ، ما كانَتْ وما كُنْتُ!

كانت تُرِيني العُمْرَ مُسْتَقْبَلاً وهي تُريني الفَوْتَ مُذْ شِبْتُ

واعُمْرا ! نَوْحاً لِفقدانِهِ سِيَّانِ عندي شِبْتُ أمْ متُّ ! (٥١)

إنّ ألم البحتري من وجود الشيب جعله يتبرأ من المرآة، فلا ينظر إليها ؛ للفارق الكبير في نوع الصورة التي كانت تنقلها إليه قبل وبعد الشيب، والابتعاد عن المرآة في هذا الحال صورة جميلة تنقل إحساس الشاعر بصدق، لذا وُصِفَ البحتري باعتنائه بألفاظه، فهي " منتخبة بعناية ومهارة " [٥٢] لتدلل على حزنه من الشيب إلى الدرجة التي جعله فيها مساوياً للموت.

وتطورت فكرة ارتباط الشيب بالموت عند الشريف المرتضى أكثر من سابِقَيه أبي تمام والبحتري، فلم يعد الشيب – لديه– مساوياً للموت وحسب، بل هو توأم له، لا يكاد يُولد إلاّ ويولد الموت معه :

وما الشّيبُ إلّا توءَمُ[كذا]الموتِ للفتى وعيشُ آمرئ بعدَ المشيبِ جهادُ[٥٣]

كما أنّ لفظة (جهاد) في نهاية بيت المرتضى تصوّر المعاناة الغالبة التي تصور وجهة نظر الشاعر في كيفية حياة الإنسان مع وجود الشيب في رأسه، فهي عبارة عن حياة مليئة بالمعارك، فحياته فيها جهاد مستمر، وبذلك يؤكد المبدع صعوبة الحياة مع وجود الضيف الثقيل، وكأنّه يسوّغ لمتلقيه، سبب جعله الشيب توأماً للموت.

وفي عود على البحتري، الذي قيل عنه إنه " لا يكاد يغلظ لفظه إنّما ألفاظه كالعسل حلاوة"[٥٤]، نجد أنه حين بلغ الأربعين جعلها تصرخ شيبه، في كناية عن قدوم الشيب معها، فضلاً عن أنها أبدت الضعف في جسمه:

نَظَرَتْ إليَّ الأرْبَعُونَ فأصْرَخَتْ شَيْبي، وهَزَّتْ للحُنُوِّ قَناتي [٥٥]

إنّ هذا التشخيص الجميل في جعل الأربعين تنظر إلى الشاعر، دليل على مقدرة الشاعر في تمكنه من أدواته الفنية التي يستطيع من خلالها التأثير في المتلقين، ويجعلهم ينفعلون معه بوصفهم معادلاً موضوعياً، فضلاً عن مقدرته في التعبير عن الأمور بغير مسمّياتها التي درجت عليها، وبالذات حين كنّى عن قدوم الشيب بلفظة(أصرخت)، هذه اللفظة التي تُطلق في الكوارث والمصائب، وكأنه يريد إخبارنا بأنّ شيبه مصيبة كبيرة تتوجب الصراخ لما سيراه في حياته القادمة مع ملازمة غير المرغوب فيه (الشيب)، فهو يحمل معه هموماً كبيرة عبّرت عنها هذه اللفظة باختصار كبير، وإبداع قلّ نظيره.

لقد أحسّ البحتري بغربته في الحبّ في أثناء مشيبه، لذا نراه يطلق صيحة مدوية معبّرة إلى حدٍّ بعيد في المضمون هذا، إذ أعلن عن أنّ المرء إذا لم يمتلك الشباب، ليس له أملٌ في مصاحبة النساء، فالغربة – عنده– ليست عن الأوطان، بل عن النساء، فجاء تعبيره عن الغربة في الحب، مؤثراً إلى درجة كبيرة في التعبير عن مشاعره ومشاعر مَن يعاني من القضية نفسها:

وغَرِيبٌ فِي الحُبِّ مَنْ لم يُصاحِبْ وَرَقاً مِن جَنَى الشّبابِ يَرِفُّ(٥٦)

ونلحظ البحتري وهو يختار – فيما يتعلق بشعره المنظوم في معاناته من الشيب– ألفاظاً معبرةً عن شعوره المضطرب تجاه نزول الشيب، فهو حين يَأتي (الشيب) يهرب الشباب، الأمر الذي يجعل الشاعر مرتاباً وخائفاً من هربه، في الوقت الذي يشخّص فيه الشيب بأنّ بياضه يدبّ في مفرقه:

قد رابَني هَرَبُ الشّبابِ، ورَاعَني شيب يَدِبُّ بياضُهُ في مَفرِقي(٥٧)

إنّ لفظتي (هرب، ويدبّ) تعبّران بصدق كبير عمّا أحسّ به البحتري من الألم حين شاب شعره، وأيقن برحيل الشباب مصدر المتعة واللهو الرئيس، لذا فانه (الشاعر) في عقله الباطن، عكس مشاعره الصادقة تجاه ذلك الشيب من خلال هاتين اللفظتين الموحيتين بمعاناته.

ومع تربّع الشيب على رأس الإنسان، لا يحتاج ذلك الإنسان إلى لائم لكي يلومه، فالشيب بحدّ ذاته لائم لهُ، وهذا ما عبّر عنه البحتري أيضاً حين قال :

هاهو الشيبُ لائماً فأفِيقِي واتْرُكِيه إنْ كان غَيرَ مُفِيقِ(٥٨)

ومن الواضح أنّ " اللغة شريك الشاعر الذي لا ينفصل عنه، ومن خلال التعاون المتجدد بين الشاعر الحي والكتابة يمكن أن يؤدي الشعر رسالته كاملة " (٥٩) في نقل تجارب الآخرين وبيان معاناتهم ازاء القضايا التي يتعرضون لها في الحياة، فالشاعر ابن المعتز لجأ إلى لفظة موحية اختصر بها التعبير بمئات الكلمات عن حاله بعد مشيبه، أَلَا وهي لفظة (كَسدْتُ) في قوله :

كَسدْتُ وكنتُ أنفُقُ في المِلاحِ وأمسى الرّأسُ مُبيَضّ النّواحي
ولكنّي أحِنُّ إلى التّصابي وانفُرُ من مُعاشَرةِ الصّلاح
ويَدعوني المشيبُ إلى فلاحي فأمشي القَهْقرى نحوَ الفلاحِ(٦٠)

يبدو لنا أنّ لفظة (كسدت) لم تأتِ اعتباطاً في قول الشاعر، ولاسيما أنّه بدأ بها مقطوعته، بل كانت نتيجة إرهاصات سابقة عانى منها الشاعر مع شيبه الذي أبعده عن النساء اللواتي يهواهنّ ولا يتمكن من مفارقتهن، لذا نراه لجأ إلى لفظة أكثر ما تُستخدَم في السوق للدلالة على عدم بيع بضاعة ما فيه، فيخسر التاجر أو البائع نتيجة كسادها وعدم شرائها من لدن الزبائن، ولهذا عدَّ الشاعر نفسه – بعد مشيبه– بضاعة كاسدة ولم تعد مطلوبة عند النساء، وبذلك أفاد من فكرة كساد البضاعة في تكوين الصورة الشعرية الجميلة والمؤثرة في إبراز معاناته، وفضلاً عن ذلك نرى ألمه واضحاً في بيته الأخير من خلال التضاد الذي أحدثه بين شطريه، وذلك حين تكلم على دعوة مشيبه

له إلى طريق الفلاح، في الوقت الذي يمشي فيه الشاعر في طريق الضد تماماً ويهرب من طريق الفلاح في إشارة إلى تمرده على تلك الدعوة وعدم قبوله بها، ويبقى السبب حبه للنساء طبعاً.

وحينما تتضاد المشاعر في نفس الشاعر، تتضاد معها الأشياء في لاوعيه فيتصور أموراً ينقلها إلى متلقيه من دون أن يشعر، ولكنه كان قاصداً الحديث عنها من جهة أخرى، فحين ازداد ألم ابن المعتز من ابتعاد النساء عنه، وازن – في بيته– بين ضحكات المرأة الساخرة ، وبياض الشيب الذي صبغ لون المشط الأسود بلونه على حدٍّ تعبير المرأة نفسها، فقال :

ضَحِكَتْ شِرٌ أنْ رَأتْني قد شبتُ وقالت قد فُضِّضَ الآبنُوسُ(٦١)

ويبدو أنّ لجوء الشاعر إلى هذه الموازنة كان عن قصد، بدليل اشتراك أسنان المرأة الضاحكة مع لون الشيب بصفة البياض لتتكامل الصورة في ابراز ألم الشاعر، ولاسيما انه كرّر الفكرة نفسها، ولكن هذه المرة جعل الشيب هو الضاحك، حي قال:

ماتَ الهَوى مِنّي وضاعَ شبابي وقَضيتُ من لَذَّاتِهِ آرابي

واذا أردتُ تصابياً في مجلسٍ فالشيبُ يَضحكُ بي مَعَ الأصحابِ(٦٢)

ونلحظ في البيت الأول لفظة مهمة أخرى، وهي قوله (مات) التي نسبها إلى (الهوى)، فهذه اللفظة موحية– هي الأخرى– عن معاناة الشاعر، فأراد إخبارنا– من خلالها– بذهاب أيام اللهو والمتعة مع حلول الشيب، فعبر عن ذلك بها، علماً أنه كرَّر اللفظة نفسها في مورد آخر، ولكن هذه المرة نسبها إلى الشباب، وذلك في قوله متألماً وناقماً على الشيب:

واشبابي قد مات يرحمُهُ اللهُ وأُفًّا من المشيبِ وتُفَّا(٦٣)

لقد انهال الشاعر– لاضطرابه– بسيل من الأحاسيس المتشائمة تجاه شيبه، كونه السبب في موت شبابه – على حدّ قوله– فقد اتزانه وتأفّف منه وبصق عليه، وتلك كلها إشارات تدلّ على كمٍّ من الآلام التي فرضت نفسها على ابن المعتز لتؤكد عدم رضاه بقدوم الشيب وإنهاء حياته اللاهية.

وعندما تزداد المرارة من الشيب لدى ان المعتز يزداد معها تمرّده، فهو يفكر فيه (في الشيب) قبل مجيئه حتّى، فيطلب من عاذليه ألَّا يوجهون اللوم له ما دام في عهد الشباب، وعليهم لوم شيبه في حينها، لذا نراه ينسب لشبابه أذناً صماء غير قادرة على سماع عذل العاذلين ولوم اللائمين، فيقول:

أيا عاذِلِيَّ اليومَ لا تُكثِرا العَذْلا ومهلاً دَعاني من مِلامِكما مَهْلا

ولُومـــا مَشـــيبي إنْ كَبِـــرتُ فـــإنّ لـــي شـــباباً أصـــمَّ الأُذن لا يَســـمعُ العَـــذْلا(٦٤)

والشاعر إنّما اختار الأذن الصّمّاء لشبابه، ليبعث رسالة مفادها أنّه حرٌّ في تصرفاته في شبابه، لذا فهو لن يسمح لأيٍّ كان بلومه على ما يبدر منه، فربما يسمح بذلك حين مشيبه، أما في الشباب،فذلك غير مسموح، فضلاً عن أنّ الصورة هذه تدلّ على ابداع ابن المعتز وحسن مجازه الذي إنْ دَلَّ على شيء فإنما يدل على تمكّنه من ناصية الشعر بحق.

ونراه حين بلغ المشيب جعله مصيبة، فضلاً عن أنّ خضابه عناء أيضاً، ففي بيت واحد نجد المصيبة والعناء، مصيبة الشيب، وعناء الخضاب الذي ليس من ورائه أية نتيجة إيجابية:

قـــد شِـــبتُ بعـــدَكَ والمشـــيبُ مُصـــيبةٌ وخَضـــبتُ بعـــدَكَ والخِضـــابُ عَنـــاءُ(٦٥)

هاتان اللفظتان (المصيبة والعناء) توحيان بقصدية اختيار الشاعر لهما، بوصفهما تدلان على أشدّ أنواع القسوة النابعة أساساً من رفض الشاعر لاستقبال الشيب والرضا به، الأمر الذي دفعه إلى معاملته وكأنّه شخصٌ آخر غريب عنه، بحيث جعل نفسه (الشاعر) يلتفت إليه، في إشارة أكيدة إلى أنّ الشيب ليس جزءاً منه، وإنّما هو أمرٌ طارئ عليه، قال:

ثُـــمَّ التفـــتُّ إلـــى شَـــيبي فـــذكَّرني حِلمِـــي وأُبـــتُ إلـــى يـــأسٍ وإقصـــار(٦٦)

ثم علم الشاعر – من خلال التجارب المتكررة– أنه لا فائدة ترتجى من عملية الخضاب، كون الشيب يسلب منه ذلك اللون المستعار، لذا جاءت لفظة (بسلبي) المنسوبة إلى الشيب، موحية ومعبرة عن حجم ما كابده ابن المعتز من شيبه، بحيث جعله سالباً لون الخضاب، الذي يدل على الشباب، بمعنى أن الشيب – من منظار آخر– سلب شبابه وليس خضابه فحسب، بدلالة عدم تمكن الشاعر من خداع النساء به، فسلطان الشيب أقوى من سلطان الخضاب، ومن ثم القضاء على أماني الشاعر كلها :

وظـــلَّ يَســـلبني شـــيبي الخضـــابَ فلـــم أخـــدَعْ بـــه لحظـــاتِ الأُنَّـــسِ الخُـــرُدِ(٦٧)

إن يقين الشاعر بعدم جدوى الخضاب، وأنه بالتأكيد سيغدو مهزوماً أمام قوة الشيب وجبروته، جعله ينصح نفسه، وربما غيره بعدم اللجوء إلى الخضاب، كونه سينكشف عن قريب بسبب تزايد ظهور الشيب الجديد، ومن ثم سيتم رفض ذلك الإنسان صاحب الخضاب:

يـــا خاضـــباً لِلحيـــةٍ سَـــتُرفَضُ بعـــد قليـــلٍ ويضـــيعُ المِعْـــرَضُ

مُســـودَّةٌ لهـــا ضـــميرٌ أبـــيضُ نـــامَ الخِضـــابُ والمشـــيبُ يَـــركضُ(٦٨)

وتبدو المقابلة التي لجأ إليها الشاعر في الشطر الثاني من بيته الثاني ذات دلالة رمزية عميقة التعبير عن أبعاد نفسه المتألمة، والتي تعكس نظرته العميقة أيضاً في قضية الصراع بين المرض (الشيب) ودوائه (الخضاب)، فجاء نوم الخضاب ليوحي بعدم الفائدة من القضاء على الشيب، وجاء ركض المشيب، كناية عن سرعة انتشاره وتغلبه على الخضاب، فالتضاد(المقابلة) صورة موحية عن شعور ابن المعتز المضطرب كاضطراب الصراع بين الشيب والخضاب.

وقد يصل الأمر ببعض الشعراء إلى جعل نزول الشيب ضيفاً في رؤوسهم أشد وقعاً من ضربة السيف فيها، كما فعل المتنبي، فضلاً عن أنه لون الشيب الناصع البياض أشد سواداً لديه من ليالي المحاق التي يختفي فيها القمر، فقال:

ضـــيفٌ أَلَـــمَّ برأســـي غيـــرَ مُحْتَشِـــمِ والسّـــيفُ أحســـنُ فِعْـــلاً منـــهُ بـــاللَّمَمِ

إبعَـــدْ بَعِـــدْتَ بياضـــاً لا بيـــاضَ لـــهُ لأنـــتَ أســـوَدُ فـــي عَيْنـــي مـــن الظُّلَـــمِ(٦٩)

الشيب لا يستحق هذه المعاملة من الناحية الواقعية، ولكنّ رفض الشعراء له هو ما دعاهم إلى وصفه بالصفات السلبية هذه، فألفاظ مثل (غير محتشم)، و(السيف أفضل وقعاً في الرأس من الشيب)، و(لا بياض للشيب)، و(هو أشد سواداً من ليالي المحاق) ، لم تأتِ إلّا لتعبّر عن حال الشاعر المتأزمة من وجوده، والرافضة له؛ لما يرتبط مع نزوله من معاناة تتفرع على جوانب متعددة ومختلفة .

لذا كان الشيب عند أبي بكر بن دريد الازدي سقماً، ولكنه غير مؤلم، مما أثار تعجب الشاعر من ذلك السقم الذي لا يحتوي الألم:

أرى الشّـيبَ مُـذْ جـاوزتُ خمسـينَ دائبـاً يَـدبُّ دبيـبَ الصُّـبح فـي غَسَـق الظُّلَـمْ

هـــو السُّـــقْم إلّا أنّـــه غيـــر مـــؤلمٍ ولـــم أرَ مثـــل الشّـــيبِ سُـــقْماً بـــلا أَلَـــمْ(٧٠)

ولو أنعمنا النظر جيداً في البيتين، لتبيّن لنا أنّ الأمر خلاف ما طرحه الشاعر، فالبيتان يوحيان لنا بألم كبير أحسّ به الشاعر، بل قد يكون الألم النفسي الذي عاناه منه أكبر بكثير من أيّ ألم آخر يشعر به مع أي مرض سواه، إلّا أن تركيب ألفاظه لم يوحِ بذلك شكلاً، ولكن جواهرها أبدت ذلك الألم واضحاً من خلال التعجب من السقم الخالي من الألم.

أما الصنوبري، فانه رأى في الشيب وحشاً مرعباً جاء لينتقم من شباب الشاعر ويسلبه منه عنوة، ولذلك رأى الشاعر أنّ أفضل لفظة يختارها للتعبير عن وحشية الشيب هي (هجم) ، فهذه اللفظة تؤدي غرضه في تصوير عملية سلب الشباب من لدن الشيب، فقال:

هجــم المشــيبُ فمــا لــه مــن رجعــةٍ فــأتى علــى مــاء الشــباب فغاضــا(٧١)

وتزداد حدّة الألم لدى بعض الشعراء العباسيين ازاء هجوم الشيب على رؤوسهم وتحويلها إلى بياض غير مرغوب فيه، فيلجأ أبو بكر الصولي إلى تشخيص الزمان بالأكل، فهو (الزمان) يأكل شبابه، في كناية عن نزول الشيب في رأسه، ويحرمه لون الشعر الطبيعي ، فقال:

قبــل أنْ يأكــل الزمــانُ شــبابي خالِســاً غُرَّتــي بشــعرٍ خَلِــيسِ(٧٢)

فتعبير (يأكل الزمان شبابي) تعبير واضح الدلالة في بيان الحال النفسية التي يمرّ فيها الصولي مع شيبه، هذه الحال التي جعلته يتصور الزمن – بوصفه المسؤول عن تغيير لون شعره– وحشاً شرهاً قام بأكل شبابه، فالقضية لدى الشاعر ليست في تبديل اللون فحسب، وإنما في تبديل نمط حياته كليًّا بعد ذلك الأكل لشبابه من لدن الزمان، لذا نرى الشاعر نفسه – في مناسبة أخرى – جاعلاً الدهر المسؤول أيضاً عن اقراضه الشيب الذي لم يكن الشاعر يرجوه من مقرض أبداً، فقال:

أقْــرَضَ الــدَّهْرُ شــبابي شَــيبَةً لــم أكــن أطلُبهــا مــن مُقــرِضِ(٧٣)

هنا عكس الشاعر قضية المُقْرِض– التي يُقْتَرَض بها أن تكون أمراً حسناً– وجعلها أمراً سيئاً، وغير مرغوب فيه؛ لأن القرض هنا جاء سلبياً لا إيجابياً، إذ قام الزمن بقرض الشاعر الشيبة التي لم يكن يرجوها في يوم من الأيام، لأنّ في ذلك القرض تعاسته وذهاب عيشه الجميل.

واختار بعض الشعراء العباسيين ألفاظاً أُخر كانت أكثر ايحاءً في التعبير عن مشاعرهم تجاه الشيب، فعدوه جرحاً لا يشفى، فضلاً عن كونه هو الجارح أصلاً، يقوم بجرح الشاعر ويتركه لا يُرجى شفاؤه:

فــإنْ أَسِــيَتْ لِجُــرْحِ الشِّــيْبِ نَفْسِــي فــإنّ الشّــيبَ جَــرحٌ لــيس يُوْســى(٧٤)

فالشيب– عند شاعر آخر– لا يكتفي بإحداث الجرح الأول فحسب، بل يكون أشد قساوة من ذلك، وذلك حينما يزيل ما التأم على الجرح من القشرة ثم يجرح فوقه جرحاً آخر، وبذلك يكون الجرح الثاني أشدّ ألماً من الأول، فضلاً عن أن الشاعر جعل الشيب هنا فاضحاً للشباب حين ظهوره :

فضــح الشّــيبُ شــبابي فافتضــحْ ونَكــا قلبــي بــه ثــمّ جَــرَحْ(٧٥)

ويبدو لنا أنّ حديث الشاعرين السابقين عن كيفية جعل الشيب جارحاً، أمرٌ شكلي أرادا تصويره للمتلقين، ولكنهما يحسّان بجرحه المعنوي الحقيقي الذي لم يصوّراه في بيتيهما، إذ جرحهما الشيب في الصميم من الناحية المعنوية ؛ لما تركه من أثر في نفسيهما المتألمتين لما سيلاقيانه من المتاعب بوجود الشيب على مختلف الصُّعُد، وهذا هو السرّ في جعلهما الشيب جرحاً أو جارحاً.

وحينما تبدأ بواكير الشيب في الظهور، يغدو الشباب صيداً سهلاً لذلك الشيب؛ لأنه يكون أضعف منه، في الوقت الذي ينماز فيه الشيب بالقوة النابعة من سرعة انتشاره في سواد الشعر، الذي عبر عنه الشاعر بـ (الشباب) في قوله:

وســـــبيلُهُ أنْ يَسَّـــــتَبِلَّ وقـــــد رأى شَـــمْلَ الشَّـــبابِ طَريـــدَ شَـــيْبٍ شـــامِلِ(٧٦)

ولا يخفى على القارئ الكريم ما في لفظة (طريد) من ايحاء خفي يرمز إلى معاناة الشاعر، الذي يرى شبابه مُطارَداً من لدن الشيب، بما يدل على ذهاب الحيوية والمتعة المرجوة من وراء الشباب، الأمر الذي دفعه –من منظار خفي– إلى رؤية الشيب بصورة الصيّاد الذي يسعى لاغتيال شبابه، من خلال سرعة انتشاره وتدفقه من بين سواد الشعر الذي سيقع في شباكه عاجلاً أم آجلاً.

وكان الشريف الرضي الذي وصف بانه " كان يتذوق سحر الكلمات " (٧٧)، قد صوَّر انتشار الشيب في شعره بأروع ما يكون، وذلك حين شخّصه بانه كان يتنفس في رأسه، لذا جاءت لفظة التنفس – في بيته– مناسبة للتعبير عمّا في نفسه من المرارة، ولاسيما أنه شاب في ربيع عمره، قال :

تَـــنَفَّسَ فـــي رأســـي بيـــاضٌ كأنّـــهُ صِـــقالُ تَـــراقٍ فـــي النُّصُـــولِ الرّوانِـــقِ(٧٨)

وعلى هذا النحو كان الشعراء العباسيون يختارون من الألفاظ أكثرها تعبيراً عن احساساتهم، من خلال ما نسبوه للشيب من الأفعال المختلفة والصفات المتعددة، كلٌّ بحسب مقدرته الشعرية، والحال النفسية التي يمرّ فيها في اثناء رؤيته لجنود الشيب وهي تتقدم لغزو شَعره، لذا رأى الثعالبي أنّ الشيب يرمز بهدم عمره حقيقة لا توهّماً، فجاءت الصفة المنسوبة للشيب هنا هي الهدم، وكأنّ الشيب عامل تهديم يمسك آلة لتدمير بناء ما، هذا إذن ما تصوره الثعالبي في تجربته مع الشيب، في قوله:

هـــذا عـــذارُكَ بالمشـــيبِ مطـــرَّزُ فقبـــولُ عُـــذرِكَ فـــي التصـــابي معـــوزُ

ولقـــد علمـــتَ، ومـــا علمـــتَ توهُّمـــاً أنّ المشـــيبَ بهـــدمِ عُمـــرِكَ يرمِـــزُ(٧٩)

إنّنا– بحقّ– نجد– في بعض الأحيان– أنّ الكلمات التي يختارها بعض الشعراء– للتعبير عن معاناتهم– مؤثرة في المتلقين إلى درجة لا يمكننا معها تقديرها بعدد ما، وإنّما يكون تقديرها من خلال الإحساس الذي تثيره لدى قارئها في الشعر الذي يحتويها ، فاذا به يرى فيها آلاف الكلمات المعبرة عن حال الشاعر المتألمة من وجود الشيب في رأسه وما فعله فيه، فاذا بتلك الألفاظ البسيطة في عددها وكأنها قصة طويلة تتحدث عن الصراع بين الشاعر وشيبه، والتي تنتهي نهاية تراجيدية مأساوية، إلّا أنّ الشاعر اختزلها بكلمات قليلة معبرة وموحية بالقدر الكافي الذي يعكس مرارته وينقل

تجربته إلى الآخرين، وبطبيعة الأمر فان تلك المقدرة لا يمكن امتلاكها من لدن أي شاعر، بل نجدها عند الشعراء من ذوي الإحساس المتفرد، فضلاً عن تمكنهم من اللغة تمكناً عجيباً ، يزاد على ذلك قوة الخيال لديهم، الذي له الفضل في تكوين (الصورة الناطقة) – إنْ صحّ القول–، ودليلنا على ما نقول الصورة التشبيهية التي ابتكرها الشريف المرتضى، وذلك حين شبّه لمتلقيه كيفية انتشار الشيب في شعره الأسود، برش الجرب(شنّ العُرّ) في الإبل غير المريضة، فضلاً عن الصورة التشبيهية الأخرى التي جعل فيها نفسه – بعد مشيبه– مكسور الساق، وكطير يحاول الطيران ولكن من دون جناح، ذلك كله أوضحه الشاعر من خلال صورتين تشبيهيتين بألفاظ رمزت لمرارة تصل إلى الأعماق الدفينة من نفس المرتضى، قال:

مَشـــيبٌ شُـــنَّ فـــي شَـــعَر ســـليمٍ كشَـــنِّ العُـــرِّ فـــي الإبـــل الصّـــحاح

كـــأنّي بعـــد زَوْرَتِـــهِ مَهِـــيضٌ أدِفُّ علـــى الوظيـــفِ بـــلا جَنـــاحِ(٨٠)

واذا كان الشريف المرتضى قد لجأ إلى التشبيه في بناء صورته الحزينة، فان ابن أبي حصينة عدل عن البيان واستعان بالبديع في الاعلان عن رفضه حلول الشيب في رأسه، وبالذات نراه اتكأ على فن الجناس من بين فنون البديع، إذ رآه الأقدر على التعبير عمّا بداخله من الآلام التي لا تنتهي، إذ جانس بين لفظتي (الوقر) و(وقار) في قوله متذكراً شبابه المفقود الذي افقده تواصل النساء معه:

ذَكَـــرَ الشَّـــبابَ فهاجَـــهُ التَّـــذْكارُ أَسَـــفاً وعـــاوَدَ نَفسَـــهُ اســـتِعْبارُ

لا عُـــذْرَ لـــي عنـــدَ العـــذارى بَعـــدَما شَـــابَتْ برأسِـــي لِمَّـــةٌ وعِـــذارُ

والـــوَقْرُ فـــي أُذُنِ الفتـــى أشـــهى لـــهُ مـــن قَـــولِهِمْ إنَ المَشـــيبَ وَقـــارُ(٨١)

ونلحظ أنّ الشاعر تلاعب بألفاظ أبياته الثلاثة كلها، بحيث جاء الجناس فيها جميعها، ففي البيت الأول جانس بين لفظتي (ذكر) و(التذكار)، وجانس في بيته الثاني بين الألفاظ (عذر) و(العذارى) و(عذار) ، إلّا انها لم تحتوِ الوقع المؤثر الذي نشير إليه في الجناس الحاصل في البيت الثالث بين لفظتي (الوقر) و(وقار) ، إذ تجانست الحروف في اللفظتين، ولكن شتّان ما بين معنى الأول (الوقر) ومعنى الثانية (الوقار)، فجاء الجناس هنا عن قصد أكيد من الشاعر ليوحي لنا عن غضبه وعدم رضاه بالشيب إلى الدرجة التي دفعته إلى تمني الصمم على أنْ يقال له : أصبحت وقوراً بشيبك !

ونختم محور بحثنا الأول المتعلق بالشيب بلفظة استعملها الشاعر الطغرائي مخاطباً بها شيبه ليوحي لنا بكرهه له، وعدم ترحيبه، إذ ناداه بـ(البومة) ، وذلك في قوله:

خَبَـتْ نـارُ نفسـي باشـتعالِ مفـارِقي وأظلـمَ عُمـري إذ أضـاءَ شِـعابُها

فيـا بُومـة قـد عشَّشـتْ فـوق هـامتي علـى الـرغم منِّـي حـين طـار غُرابُهـا

رأيـتِ خـرابَ العُمـرْ منـي فَزُرْتِنِـي ومـأواكِ مـن كُـلِّ الـدّيارِ خَرابُهـا[٨٢]

ففي الوقت الذي كنى فيه الشاعر عن سواد الشعر بالغراب، كنى فيه عن بياضه بالبومة، وهنا كان الطباق حاضراً بين الطائرين (البومة والغراب)، أو بالأصح بين لون الشعر الأسود ولونه الأبيض، وما يهمنا هنا هو أنّ هناك كثيراً من الطيور التي تتماز بلونها الأبيض، والتي كان بإمكان الشاعر أنّ يكني بها عن بياض شعره (شيبه)، ولكنه إنّما لجأ إلى البومة لأنها مشؤومة في المعتقدات العربية القديمة، ليوحي لنا بسلبية المشيب من جهة، ورفضه له وعدم انسجامه معه من جهة أخرى.

المحور الثاني: الرثاء:

يشترك غرض الرثاء بصفة مماثلة مع الحديث عن الشيب، فكلاهما يعبّر فيه الشاعر عن آلامه من دون تدخل طرف آخر، ففي الوقت الذي عبّر فيه الشعراء عن تجاربهم المؤلمة جرّاء مشيب رؤوسهم، كانوا يعربون عن المرارة الناتجة عن موت أحد أقاربهم أو شخص عزيز عليهم، أو موت مَن يحبون من النساء، أو ممن كان ذا فضل عليهم وما إلى ذلك، إذن كلا الغرضين يتصف بأنه يعبّر عن الأحزان المتعلقة بالشعراء، لذا نلحظ أنهم يختارون فيهما أرق الألفاظ وأشدّها ألماً وأكثرها ايحاءً ورمزية في أشعارهم التي تعكس أوجاعهم لمتلقيهم، " والواقع إنّ اللغة في الشعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائماً بتجدد الانفعالات، فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ استخداماً جديداً " [٨٣]، فضلاً عن أنّ " التعبير المباشر في الشعر ليس تعبيراً شعريًّا " [٨٤] ، ومن المنطلق نفسه استعمل بشار بن برد الألفاظ المعروفة في دلالاتها استعمالاً جديداً بحسب الحال النفسية التي مرّ بها بعد موت أصدقائه، فنراه – حين رثاهم– تصوّر أنّ للمنايا أمًّا ، وهذه الأم نَفِسَتْ أصدقاءه عليه، فقامت بقتلهم، إلّا أنّ بشاراً لم يعبّر عن موتهم باللفظ الموضوع له صراحة في اللغة، بل استعمل لفظ(النوم) كناية عن موتهم، فادّعى أنّ أمّ المنايا أنامتهم فلم يكن باستطاعة أولئك الأصدقاء سوى اطاعة أمرها – بوصفها أمًّا – ولذلك ناموا على حدِّ قول بشار راثياً لهم ومعبراً عن جزعه من الحياة بعدهم:

كيـــف يَصْـــفُو لـــيَ النعـــيمُ وحيـــداً والأخـــــلّاء فـــــي المقـــــابر هَـــــامُ

نَفِسَـــــــتْهُم علـــــــيَّ أمُّ المَنايـــــــا فأنـــــــامَتْهُمُ بعُنْـــــــفٍ فنـــــــامُوا[٨٥]

إنّ قول الشاعر (فأنامتهم بعنف) يوحي لنا سخطه من موتهم وبقاءه وحيداً، كما يرمز إلى عدم تصديقه أنهم ماتوا في لاوعيه، لذا لجأ إلى لفظة(أنامتهم) ولفظة (فناموا)، حتى لا ينطق لفظة الموت بلسانه، لأنها تبدو صعبة عليه، ومن ثم صعوبة تصديق موتهم، " فإن الشعور لا يكون خاصًّا إلّا بتعبير خاص عنه، والطريقة الواحدة التي تعرف بها مشاعرنا لدى الآخرين هي تخيلها أو تجسيمها أو التعبير عنها بالكلمات وما إليها مما يدرك بالحواس " [٨٦] .

وحين يرثي الشاعر شخصاً كان ذا فضل عليه في حياته، فانه يستعين بألفاظ لم توضع لهذا الغرض أصلاً، ولكنه يستعملها ؛ لأنها توحي بفضل ذلك المرثي عليه، " فليست لغة الشعر إلّا لغة المجتمع مختارة بشكل خاص ووزن معين، وتهدف إلى أغراض معروفة، مثل التأثير في النفوس والتعبير عن تجربة، أو رأي، أو إحساس عام " [٨٧]، تجاه موضوع معين، لذا يطلب بكر بن النطاح من عينه أن تجود بالدموع على المرثي صاحب اليد السخية في حياته، فضلاً عن أنه يطالبها بعدم ادّخار الدمع، بل عليها أنْ تبذله كله على من– بوفاته– أيتمَ الناس جميعاً ، يقول:

يـــا عـــينُ جـــودي بالـــدموع الســـجامْ علـــــى الأميـــــر اليمنـــــيّ الهُمـــــامْ

علـــــى فتـــــى الـــــدنيا وصِـــــنديدِها وفـــــارسِ الـــــدينِ وســـــيفِ الإمـــــامْ

لا تَـــــدْخَري الـــــدمع علـــــى هالـــــكٍ أيـــــتمَ إذ أودي جميـــــع الأنـــــامْ[٨٨]

فكلمة (تدخري) ذات ايحاء قوي في النص، وهي ترمز إلى شدّة أسى الشاعر، ذلك الأسى الذي جعله يستدعيها في شعره، فان " ما يتوافر في نفس الأديب من فكرة واضحة أو انفعال صادق يجذب إليه من الألفاظ والعبارات والصور ما يلائمه بطريقة تكاد تكون آلية لا تكلف فيها ولا صنعة"[٨٩] .

إنّ رثاء الشاعر يتسم بمميزات مختلفة حينما يكون ذلك الرثاء لأبنائه، كما حدث مع الشاعر العتبي الذي نُكِبَ بأولاده السبعة بسبب مرض الطاعون، فأثر ذلك في حياته عامة وفي شعره خاصة، فكان يختار ألفاظاً شديدة الايحاء لحزنه العارم الذي لم يعد هو نفسه متمكناً من السيطرة عليه، ذلك الحزن أشعل جوارحه بنار ملتهبة لا تنطفئ، لذا لحظناه يتقصد اختيار ألفاظ بعينها ينقل من خلالها ألمه إلى الناس شاكياً بلواه اليهم، سواء أكان ذلك بشعور واعٍ منه أم من دون وعي، ومن قوله مثلاً في رثاء أبنائه:

لقــد شَــمِتَ الأعــداءُ بــي وتَغيّــرتْ عيــونٌ أراهــا بعــدَ مــوتِ أبــي عَمْــرو
تجــرّا علــيَّ الــدهرُ لمّــا فَقَدْتُــهُ ولــو كــان حيًّــا لاجْتــرأتُ علــى الــدَّهرِ
[...]
وقاسَــمَني دَهْــرِي بَنِــيَّ بشَــطْرِهِ فلّمــا تــوفَّى شَــطرَهُ مــالَ فــي شَــطْرِي
فَصــاروا دُيونــاً للمَنايــا ومــنَ يَكُــنْ عليــه لهــا ديــنٌ قَضــاهُ علــى عُسْــرِ
كــأنهُمُ لــم يعــرفِ المــوتُ غيــرَهُم فَثُكْــلٌ علــى ثُكْــلٍ وقَبــرٌ علــى قبــرِ
وقــد كنــتُ حَــيَّ الخَــوفِ قبــلَ وفــاتِهِمْ فلمّــا تُوُفُّــوا مــات خَــوفي مــن الــدَّهرِ(٩٠)

لاشكَّ في أنّ كلَّ كلمة في هذه الأبيات تنبض بالأحزان والآلام،" وهل الشعر في واقعة إلّا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألفاظها المعاني والظلال والانفعالات ؟ " (٩١)، من خلال صرخة الحزن المدوية التي تخرج من داخل الشاعر فتكون تلك الصور التي لا شك في نجاحها في استدرار الدموع من لدن متلقيها، فمن شماتة الأعداء به لموت أبنائه وتغيّر نظرات الآخرين له، انتقل العتبي لتصوير كيفية تجرؤ الدهر عليه (تجرّا) بموتهم، وهي لفظة موحية وترمز إلى الحال التي بدأ الشاعر يَظنها بعد موت الأبناء، وإنْ كانت حالاً متخيلة وليست حقيقية، إلّا انها تصوّر انهيار الشاعر الذي أخذ يكوّن صورة أخرى عدَّ فيها الدهر شريكاً له بأبنائه، فتقاسمهم معه (وقاسمني)، ثم أعرب الشاعر عن ظلم ذلك الدهر؛ لأنه حين قضى على نصيبه منهم، انتقل إلى حصة الشاعر وقضى عليها أيضاً، وبذلك صوّر الشاعر الدهر ظالماً وغير عادل في القسمة، فضلاً عن أن العتبي لم يتوقف عند هذا الحد، بل لجأ إلى ألفاظ موحية أُخر، وذلك حين قال عن أبنائه المتوفين (فصاروا ديوناً للمنايا)، وهي صورة لاشك لدينا في أصالتها نبعت من خضم إحساس الشاعر بمرارة اليأس جرّاء فقد أبنائه واحداً تلو الآخر، حتّى كأن الموت لم يعرف غيرهم ليقتله فتمسك بهم إلى أن قضى عليهم جميعاً، وهذه الصورة أيضاً ترمز إلى نقمة الشاعر على الموت مما أدى به إلى تصويره بتلك الطريقة البشعة التي لا يَعرف فيها الموت الرحمة، إذ دفع الشاعر من حزن إلى حزن ومن حفر قبر تلو قبر، وفي البيت الأخير ختم الشاعر أحزانه حين قال (وقد كنت حي الخوف قبل وفاتهم) في إشارة إلى خوفه عليهم، ولكن بعد ان ماتوا جميعاً، صوّر خوفه بالموت؛ لأنه لم يعد يخسر شيئاً فلمَ الخوف إذن ؟ وهذه الصورة الأخيرة توحي لنا بوضوح شديد غربة الشاعر الذي ظل وحيداً تتداوله وساوس الفرقة والغياب، وبذلك كان موت الأبناء دافعاً قوياً للأب في اختيار

الألفاظ المناسبة التي تبرز من خلالها معاناته، " فقدرة الشاعر هي التي تعطي اللغة قيمة، وهنا تتجلى مهارته الفنية في استعمال اللغة للوصول إلى شعرية متميزة، وابداع متفرد " [٩٢].

وحين يشتدّ الحزن بالشاعر فانه يتصور ويتوهم أموراً غير قابلة التصديق في الواقع المعيش، فالحاسد مثلاً إنسان لا يملك قلباً كسائر الناس، نقصد أنّه لا يملك قلباً رحوماً، لذا فهو يفرح حتى بموت محسوديه من دون أن ترفّ له شعرة جفن، ولكن حسّاد العتبي يختلفون عنهم، ولو في مخيلته فحسب، فهم بكوا على حال الشاعر، بل أقرحوا جفونهم بسبب كثرة بكائهم عليه، لذا جاءت لفظة(الحساد) مرتين في بيتين متتاليين لترمز إلى ما وصل إليه العتبي من تدهور حاله التي صعبت حتى على حاسديه الذين رحموه لما أصابه في موت أبنائه !

وحتّى بكى ليَ حُسَّادُهُمْ فقد أقرَحُوا بالدموع الجفُونا

وحَسْبُكَ من حادِثٍ بامرِئٍ ترى حاسِديه لهُ راحِمِينا [٩٣]

وتكررت الفكرة نفسها في موضع آخر من شعر العتبي، إذ صوّر لنا بكاء الناس كلهم معه على موت أبنائه، إلى الدرجة التي بكى فيها الحُساد أيضاً:

لم تَبْقَ عينٌ أسْعَدَتْ ذا عَبْرَةٍ إلّا بكَتْ حتّى بكى الحُسَّادُ[٩٤]

أما الشاعر أبو تمام، فانه كان نسقاً وحده في اختيار الألفاظ الشعرية الموحية والرامزة في آن واحد، ووردت في ذلك أقوال متعددة، فقد قيل : إنه " كالقاضي العدل: يضع اللفظة موضعها، ويعطي المعنى حقّه، بعد طول النظر والبحث عن البيّنة " [٩٥]، ويرى الدكتور طه حسين إنّ إطالة الرواية والنظر في أشعار الشعراء القدماء هي التي أثرت في ألفاظ أبي تمام فجعلته من أرصن ألفاظ الشعراء في العصر العباسي [٩٦]، لذا نراه يهتم بألفاظه من أول قصيدته التي رثى فيها محمداً بن حُميد الطوسي، قائلاً في المطلع هذا :

كذا فَلْيَجِلَّ الخَطْبُ وليَفْدَحِ الأمْرُ فليسَ لِعَيْنٍ لم يَفِضْ ماؤُها عُذْرُ[٩٧]

وجاء اهتمام أبي تمام بمطلع قصيدته من قاعدة " أنّ الشعر قُفْلٌ أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّدَ ابتداء شعره؛ فانه أوّل ما يَقْرَعُ السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وَهْلَة "[٩٨]، لذا جاءت أول لفظة من مطلع القصيدة (كذا) وهي لفظة لم ترد عند غيره من الشعراء في المطالع على حدٍّ علمنا، وجاءت لتوحي بخطب جَليل، ثم أعقبتها جملتان رنانتان (فليجل الخطب) و(وليفدح الأمر)، ليتوصل الشاعر إلى مراده ومبتغاه في شطر البيت الثاني حين طالب العيون أنْ تفيض بالبكاء على مرثيه القائد الشجاع، ومن المعروف أنّ الفيضان يكون للبحار والأنهار لا الدموع، ولكنَّ

أبا تمام كان مدركاً تماماً أنّ " استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة " [٩٩]، ومطالبة العين بأن تفيض دمعاً يرمز إلى الحزن الكبير للأمة على هذا الفقيد؛ لشجاعته وتألّقه في المعارك التي خاضها، ثم يصوّر الشاعر في بيته الثاني – وكأنّه يريد تسويغ مطالبة العين بالفيضان– كيفية موت الآمال بعد موت المرثي، ومن نافلة القول أن نعلق على أن هذا التأبين راقٍ بالمقاييس جميعها:

تُوفِّيَـــت الآمـــالُ بعـــدَ مُحمَّـــدٍ وأصـبَحَ فـي شُـغْل عـن السَّـفر السَّـفْرُ[١٠٠]

إنّ رثاء أبي تمام لهذا الفقيد جاء نابعاً من إحساس صادقٍ لا متكلف، فقد كان المرثي قدوة للشاعر، وكان ينظر إليه البطل الذي تُعْقَدُ عليه الآمال ، لذا حين قُتِلَ صوّر الشاعر الحدائق كلّها وهي تشتهي أن تكون قبراً ليُدْفَن فيها مرثي الشاعر، فجاء اختياره لجملة (لم تبق روضة)، و(إلّا اشتهت انها قبر) موفقاً إلى حدٍّ بعيد في التعبير عن إعجابه به، إذ قال:

مَضـى طـاهِرَ الأثـوابِ لـم تَبْـقَ رَوضَـةٌ غـداة ثَـوى إلّا اشـتهت أنَّهـا قَبْـرُ[١٠١]

وفي بعض الأحيان تجتمع الألفاظ الموحية لتشكل حكمة أليمة تنطلق من أعماق الشاعر المنكوب بموت وَلَدَيه واحداً بعد الآخر، فيبوح بها جاعلاً منها نظرية سليمة غير قابلة للمناقشة، ومن ذلك ما رآه إبراهيم بن العباس الصولي حين قال:

كـلَّ لسـاني عـن وصـف مـا أجـد وذُقـتُ ثُكْـلاً مـا ذاقـه أحـد

مـا عـالج الحـزنَ والحـرارةَ فـي الـ أحشـاءِ مَـن لـم يمـت لـه ولـد [١٠٢]

وبالفعل فان موت الأبناء يختلف عن موت أيّ قريب آخر للشاعر، ولذلك كان رثاء الشعراء العباسيين لأبنائهم يختلف عن غيره من الرثاء كذلك، إذ جاء طافحاً بالأحاسيس الجيّاشة، والآلام الواضحة من خلال الصور التي رسموها عن طريق الألفاظ الموحية التي رمزوا من خلالها إلى بيان معاناتهم، وتدهور أحوالهم بعد موت أولادهم.

وبما أنّ الكلمة ظاهرة وجودية من الظواهر التي نتعامل معها حياتياً، صار التعامل بالكلمة رمزياً، فالكلمة في واقعها غير منفصلة عن الوجود ذاته، انها والوجود ذاته متجسداً في الكلمة [١٠٣]، لذا اختار الشاعر الحارثي لفظة شديدة الدلالة والايحاء في رثائه لأخيه، أَلَا وهي لفظة (اخترمنه) الدالة عل التقطيع والاستئصال، فهو يرى أنّ المنايا رأته أفضل أخوته فأسرعت بالقضاء عليه(تقطيعه واستئصاله):

رأتـــه المنايـــا خيرنـــا فاخَتَرمْنَـــهُ وكـــن بتعجيـــلِ الأخـــايير نُزَّعـــا[١٠٤]

وحين توفي الابن الأوسط لابن الرومي، خاطب الشاعر عينيه الباكيتين مشيراً إلى أنّ بكاءهما لا يجديه نفعاً وإنْ كان يشفي بعض جروحه، ثم افاد من ناظريه في جعل ابنه المرثي نظيراً لهما، بمعنى أنه عينه التي يرى بها ثم فقدها، ثم يتحدث عن طريقة دفنه بيديه، إذ أسمى ذلك اهداءً للتراب وليس دفناً، معرباً عن حسرته وهو يهدي ابنه للتراب، وسرعان ما دعا على الموت بألفاظ أوحت بالألم الكبير الذي اعتراه (أَلَا قاتل اللهُ المنايا)، وتوهَّم أنّ المنايا تختار عن قصد أعزّ أبنائه فتخطفه منه، وبذلك يكون الموت متوخياً أوسط أولاده مما يثير عجب الشاعر من طبيعة اختياره، لذا جاءت الألفاظ (بكاؤكما، نظيركُما، عِزَّة المُهدى، حسرة المُهدى، أَلَا قاتل اللهُ المنايا، على عمد، توخّى ، اختار) شديدة الايحاء لما مرّ به ابن الرومي جرّاء موت ابنه الأوسط، وذلك في قوله :

بكاؤكُما يشْفي وإنْ كان لا يُجْدي ... فجُودا فقد أوْدَى نَظيركُما عندي

بُنيَّ الذي أهدَتْهُ كفّاي للثَّرى ... فيا عِزَّةَ المُهْدى ويا حَسْرَةَ المُهْدِي

أَلَا قاتلَ اللهُ المنايا وَرَمْيَها ... من القومِ حَبّاتِ القلوبِ على عَمْدِ

تَوخّى حِمامُ الموتِ أوسَطَ صِبْيَتي ... فلّلهِ كيف اختار واسطةَ العِقْدِ(١٠٥)

ثم يجعل الشاعر– بسبب حزنه الكبير– ما لا يُعقل معقولاً في نظرته إلى الأمور، فيستعمل كلمة (تنغَّصَ) استعمالاً عكسياً وغير مألوف، وذلك حين رأى أنّ ماء حياة ابنه المرثي قد تنغّصَ قبل الرِّيِّ، يقول:

تنغّصَ قبلَ الرِّيِّ ماءُ حياته ... وفُجِّعَ منه بالعُذُوبة والبَرْدِ(١٠٦)

ثم يتحول الشاعر من فكرة اهداء ابنه إلى الثرى بكفيه إلى صورة أخرى، هي البيع، ولكن البيع هنا جاء من دون رغبة الشاعر، إذ باعه غصباً، ولو كان الأمرُ بيده لما باعه حتى إنْ كان سيخلَّد في الجنة، ولذا جاءت ألفاظه (بعته بثوابه، ولا بعته طوعاً ولكن غصبته) لتوحي بمأساته:

وما سَرَّني أنْ بِعْتُهُ بثَوابه ... ولو أنّه التخليدُ في جنَّةِ الخُلْدِ

ولا بِعتُهُ طَوعاً ولكنْ غُصِبْتُهُ ... وليس على ظُلْمٍ الحوادث من مُعْدي(١٠٧)

ثم تأتي الألفاظ من مثل (يكونان للأحزان أورى من الزند، ولذّعا) لتصوّر الحال المؤلمة التي يمرّ بها الشاعر حين رؤيته لولديه الآخرين وهما يلعبان بالمكان نفسه الذي كان يلعب فيه ابنه المتوفى، فيكويان قلبه بالنار من دون أنْ يقصدا ذلك:

أرى أخَوَيكَ البَاقِيينِ فإنّما ... يكونان للأحزانِ أورى من الزَّندِ

إذا لعِبـــا فـــي مَلْعَـــبٍ لـــك لـــذَّعا فـؤادي بمثـل النـار عـن غيـر مـا قَصْـدِ[١٠٨]

ومن خلال الألفاظ التي استعان بها الشاعر للتعبير عن مأساته، ندرك أنّ " التجديد في الشعر لا يكون في مظاهر اللفظة المستقلة المائتة، بل في روح الأسلوب الداخلي الذي ينتظم اللفظ والصور " [١٠٩]، فضلاً عن أنّ " الشعر لا يقوم على الألفاظ بمعانيها القاموسية وحدها وإنّما يستغل معاني أخرى خلفها، ويزيد فيحمل الألفاظ أحاسيس تجارب خاصة " [١١٠]، ولذلك كانت ألفاظ ابن الرومي تنبض بتلك الأحاسيس سواء في رثائه لابنه أو في رثائه لأمه الذي يقول فيه:

أفيضـــا دمـــاً إنّ الرزايـــا لهـــا قِـــيَمْ فلـــيس كثيـــراً أنْ تَجُـــودَ لهـــا بـــدَمْ[١١١]

ففي الوقت الذي طالب فيه أبو تمام من مستمعيه أنْ تفيض عيونهم دموعاً على مرثيه، نرى ابن الرومي مطالباً بما هو أكثر عنفاً من ذلك، فهو يريدهما أن يفيضا دماً لا دموعاً، فحسب؛ لأنّ أمّه تستحق سيلاً من الدماء الجارية من عينيه، وهو إنّما يتعامل مع ذلك الطلب على أنّه أمر طبيعي جداً ولا غرابة فيه، وذلك حتماً ينبع من الإحساس المتألم والمجروح نتيجة فقده لوالدته، ثم يحمّل ألفاظه وقع المأساة التي شعر بها في بيت آخر من قصيدته، وذلك حين يتساءل مستنكراً عن كيفية مرحه فوق الأرض التي دُفِنَت تحتها أمه:

أ أمْـــرَحُ فـــوق الأرض يـــا أمُّ والثـــرى عليـــك مهيـــلٌ قـــد تطـــابقَ وارتكـــمْ ؟ [١١٢]

ونحن لا نشكَ في أنّ ألفاظ البيت الأخير تجبر السامع أو القارئ على ذرف الدموع، لما فيها من وقع كبير على نفسية المتلقي، فهي تذكره بماساته حتماً إنْ كان قد فقد أمّه أو شخصاً آخر عزيزاً عليه، فتصوير طريقة رمي التراب على المدفون وحدها كفيلة بأن تهيج الأحزان لكل مَن مرّ بهذه التجربة القاسية على النفس الإنسانية من دون أي تردد.

ولرثاء ابن المعتز طبيعة خاصة في الألفاظ واختيارها، فهو مرّة يكنّي عن الموت بلفظة الأكل، وذلك في عتابه للدهر الذي عدّه مسؤولاً عن موت أصدقائه، فهو الذي يأكلهم ويفنيهم، ثم سرعان ما يُلاقي الشاعرَ بوجه قوي لا حياء فيه:

يـــا دهـــرُ مـــا أبقيـــتَ لـــي مـــن صـــديقْ مـــــا أنـــــتَ بـــــالبَرِّ ولا بالشّـــــفيقْ

تأكُـــــلُ أحبـــــابي وتُفنـــــيهمُ ثُـــمّ تلقَّـــانِي بوجـــهٍ صَـــفيقْ[١١٣]

وهو في موضع آخر يجعل الدهر آكلاً إيّاه ، فلا يشبع مع الأيام من أكله، بعد أن فقد محمداً، وبفقده خلا لأفواه الحوادث على حدِّ قوله:

سَـــقى بـــاكرُ الوَســـميِّ قبـــرَ مُحَمَّـــدٍ عَزالـــيَ غيـــثٍ مُســـبلٍ دائـــمِ الوَبْـــلِ

فـــــواللهِ لا زالـــــتْ لعينـــــيَ دمعـــــةٌ وبـــين الحَشـــا مـــن ذكـــره غُلَّـــةٌ تَغلِـــي

خلـــــوتُ لأفـــــواهِ الحـــــوادثِ بعـــــدَهُ فمـــا تَشـــبعُ الأيّـــامُ والـــدهرُ مـــن أكلـــي (١١٤)

ويبدو أنّ لفظة الأكل قد نالت استحسان بعض الشعراء العباسيين ، وذلك حتى حين تأتي بوصفها كناية عن الموت، فالشريف الرضي الذي كان يُحسنُ اختيار ألفاظه، ويركبها تركيباً حسن الوقع، رائع الايقاع (١١٥) كنى عن موت صديقه بأكل الأرض له، فقال:

أكَلـــــتْهُمُ الأرضُ التـــــي وَلَـــــدَتْهُمُ أكْـــلَ الضَّـــرُوسِ حلَـــتْ لَـــهُ أكْـــلاؤهُ(١١٦)

وقد تكون أعذب الألفاظ وأرقها التي وردت في مرثيتي المتنبي لجدته ولأخت سيف الدولة الحمداني، وذلك لما عُرِف عنه من التمكن والاقتدار الشعريين، واهتمامه بالموسيقى الداخلية لقصائده، فهو في رثائه لجدته يسير على وفق النسق الذي بناه سابقه ابن الرومي، والذي تطرقنا له سابقاً، حين استفهم مستنكراً عن كيفية مرحه وأمه قد دُفنت في التراب، فالمتنبي سار على نهجه ولكن مع جدته التي كان يعدّها أمًّا له فعلاً، لذا نراه يحرّم السرور على نفسه بعد وفاتها ، فكل ما سيأتي من حياته بعدها يعدّه سمًّا بالنسبة إليه، لذلك كانت ألفاظه (السرور، ماتت، سُمًّا) قد شكلت معادلة متضادة بين إحساس الشاعر الحي وموت جدته في قوله:

حَـــرامٌ علـــى قلبـــي السُّـــرُورُ فـــإنّنِي أعُـــدُّ الّـــذِي ماتَـــتْ بـــه بعـــدها سُـــمًّا(١١٧)

ثم تأتي ألفاظ الثأر من خلال ذلك الرثاء، إذ يخاطب الشاعر جدته عن إمكانية أخذ ثأرها من أعدائها، ولكن كيف به من أخذ الثأر لها من العدو الأكبر الذي قتلها، ألا وهو الحُمّى:

هبينـــي أخـــذتُ الثـــأرَ فِيـــكِ مِـــنَ العِـــدا فكيـــفَ بأخـــذِ الثـــأرِ فيـــكِ مِـــنَ الحُمَّـــى(١١٨)

وفيما يتعلق برثائه لخولة، فانه إنْ صحّ ما قيل إنه كان يعشقها عشقاً كبيراً لم يستطع التصريح به (١١٩)، ستكون لفظة (تعثرت) في قوله:

تَعَثَّـــرتْ بـــه فـــي الأفـــواهِ ألسـنُها والبُـــرْدُ الطُّـــرقِ والأقـــلامُ فـــي الكُتـــبِ(١٢٠)

دليلاً أكيداً على تعثره هو، فقد أخرس لسانه عن النطق حين سمع خبر وفاتها، فلم يصدقه إلاّ بعد حين، لذا جاءت اللفظة لتعقد إيحاءً رمزياً عمّا شعر به المتنبي لحظة اصطدامه بخبر وفاة من أحبّها كثيراً والتي ربما كانت السبب الرئيس لطرده من إمارة أحبّ ممدوحيه إلى نفسه، فربما علم الحمداني بذلك الحب، فظن السوء بشاعره ، وقطع الأمل لاتساع ذلك الحب الذي بقي في قلب الشاعر عامراً لحين وفاتها، تلك الوفاة التي أبدعت واحدة من أجمل قصائد المتنبي.

أمّا التهامي، فانه حين يرثي ابنه الصغير يجعل للردى أشراكاً يصطاد بها ضحاياه، فجاءت الاستعارة لتوحي بألم الأب الحزين، فضلاً عن الجناس الحاصل بين لفظتي (واعتاق وعائق) ولفظتي (عمرك، والاعمار)، في قوله:

هيهـــاتَ قـــد علقتـــك أشـــراكُ الـــرَّدى واعتـــاقَ عمـــركَ عـــائقُ الاعمـــارِ (١٢١)

ففي هذا البيت اتحد البيان (الاستعارة) مع البديع(الجناس) ليرمزا إلى الألم الكبير الذي حلّ بالشاعر نتيجة لوفاة ابنه الصغير.

ويتفرد أبو العلاء المعري بصورة جميلة ونادرة في رثاء والده، فهو لا يرغب في دفنه؛ لأنه يريد الابقاء على جسمه، ولذاك نراه يرفض حفر قبر له حتى ولو كان ذلك القبر داخل دُرَّة ، فهو لا يرضاها لجسم أبيه، يقول:

ولـــو حفـــروا فـــي دُرَّةٍ مارَضِـــيتُها لجِســـمِكَ إبقـــاءً عليـــه مـــنَ الـــدَّفْنِ(١٢٢)

وبذلك تبيّن لنا أنّ رثاء الشعراء لأقاربهم كان قد ألهمهم الألفاظ الموحية التي رسمت الصور المؤثرة في المتلقين، بسبب انفعالاتهم وإحساسهم بصعوبة الحياة وقسوتها بعد موت ذويهم، ولاسيما أولادهم الصغار الذين ماتوا أمامهم ولم يكن بمقدورهم فعل شيء لمنع الموت من اختطافهم، فوقفوا بلا حول ولا قوة مستسلمين امام جبروت الموت، لذا حاولوا التخفيف من آلامهم عن طريق مراثيهم لهم التي اتسمت بصدق الإحساس من خلال الألفاظ التي تبعث على الأسى والحزن لموتهم.

المحور الثالث: ألفاظ أُخر :

لقد كان الحديث عن الشيب وكذلك في غرض الرثاء، متعلقاً بالشاعر نفسه من دون أية أطراف تتدخل بينهما، فكلاهما (الشيب والرثاء) يرتبط بصميم أحاسيس الشعراء، لذلك وجدناهم يتكلمون على خلجات نفوسهم بمنتهى الصراحة بألفاظ بدت ناجحة في عكس مشاعرهم، ونقلها إلى الآخرين، أما في محورنا الثالث هذا، فيرتبط الأمر بطرف آخر مع الشاعر، فهو (الشاعر) حين يفتخر، أو يشكو، أو يهجو، أو يتغزل وما إلى ذلك ، يكون كلامه متصلاً بالآخر ، أي لا يرتبط بنفسه فحسب كما لحظنا في المحورين السابقين.

وأول غرض يلقانا هو الفخر ويبرز فيه بشار بن برد الشاعر العبقري المتفنن في صوره دوماً، والذي حين سُئِلَ بمَ " فُقْتَ أهل عمرك وسبقتَ أبناء عصرك: في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ قال : لأني لم أقبل كل ما تورده عليَّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرتُ إلى مغارس الفِطنِ، ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات، فسرتُ إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمتُ سَبْرَها، وانتقيت حُرَّها، وكشفتُ عن حقائقها، واحترزتُ عن متكلفها ، ولا والله ما ملك قيادي

الإعجاب بشيء ، مما آتي به " [١٢٣]، ولاشكّ في أن قول بشار ينمّ عن قصدية اختياره لألفاظه الشعرية بدقة كبيرة، ولذلك نجح في التأثير في متلقيه قديماً وحديثاً، فكان أكثر شعره " مطبوعاً [من] دون تكلف يأتي جميلاً، فيه طلاوة الطبع وجمال الشاعرية بل إنّ به الصدق، والانفعال بالموقف، وفيه الابداع والاختراع " [١٢٤]، وأرجع (حنا الفاخوري) ابداع بشار بن برد إلى عاهته، وعدّها سبباً رئيساً في تميّزه وتفرده قائلاً: " إنّ ما وعاه بشار من الشعر، وحسّه المتيقّظ، والانتباه الشديد الذي يمتاز به أصحاب عاهته عن سائر الناس، فيدركون به دقائق المحاسن، ويستقرون ميزاتها في كلّ شي، كل ذلك قد ساهم [كذا] في تخويل بشار خيالاً ناعماً، شديد القدرة على ابداع الصور الطريفة، الزاهية، الشفافة؛ وصوغ الألوان والأنوار الناطقة العجيبة " [١٢٥].

لقد جاء فخر بشار قويًّا هادراً كالموج العالي، نقصد فخره بمواليه القيسيين في زمن الأمويين، فجاءت قصيدته " قوية أسر الكلام، جزلة الصياغة، لا تظن بصاحبها ليناً ولا طراوة " [١٢٦]، ومن مطلع القصيدة لحظنا ابداع بشار فيها، إذ يقول:

إذا الملـــكُ الجبّـــارُ صَـــعَّرَ خَـــدَّهُ مشـــينا إليـــه بالسُّـــيوفِ نعاتِبُـــهْ[١٢٧]

إنّ الملك الذي يتكبّر على موالي الشاعر القيسيين، سيذهبون إليه حاملين سيوفهم، وهنا يأتي السؤال المهم، أَلّا وهو ما الغرض من حمل السيوف والذهاب إلى مَن تكبّر على قومه ؟ وسيكون الجواب بلا شك هو لقتالهم، وهنا يأتي السؤال الأهم، وهو لماذا إذن قال الشاعر في قافية بيته (نعاتبه) ولم يَقُل نقاتله ؟

وللإجابة عن هذا السؤال نقول : هنا تتبيّن مقدرة الشاعر وقصديته في اختيار ألفاظه الموحية، " فالكلمة الموحية أشبه بالصدى الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه، وهي – بهذا القدر– تساعد الشاعر على سكب ما يجول في نفسه المتدفقة بالحركة والتعاطف، والنفاذ إلى قلب القارئ أو المستمع، فتحرّك لديهما الإحساسات والصور التي تؤلف الغاية الفنية من الأدب الرمزي"[١٢٨] الذي يمتع القارئ ويحرّك ذهنه لربط الأسباب بالنتائج، لذا جاءت لفظة (نعاتبه) بدلاً من (نقاتله) لتوحي وترمز إلى شدّة بأس القوم الذين أغضبهم الملك بتكبره عليهم، فهم إنما يذهبون إليه بسيوفهم لعتابه فقط، فلو أرادوا قتاله بماذا سيذهبون إليه ؟ وينبغي للشاعر " بحسّه المرهف وذوقه الدقيق أن يحيط علماً بدلالة كل كلمة يستعملها ومدى ما تحمله من معان مختلفة، فكل كلمة شحنة من المعاني والعواطف والانفعالات، ويختلف معناها باختلاف استعمالاتها وأوضاعها داخل البناء الفني " [١٢٩].

وليؤكد بشار مقدرة مواليه على المواجهة، نراه يعلن عن أنهم من الشجاعة بحيث لا يراقبون تحركات جيش العدو، في الوقت الذي يكون فيه العدو حريصاً على مراقبتهم:

وكُنّـــا إذا دَبَّ العَـــدُوُّ لسُـــخطِنا وراقبنـــا فـــي ظـــاهرٍ لا نراقِبُـــهْ(١٣٠)

إنّ التضاد الحاصل بين فعل العدو وفعل قوم الشاعر، يرمز إلى خوف الأعداء من قومه، لذا فانهم يراقبونهم لمعرفة العدة والعدد، في الوقت الذي يكون فيه جيش قوم الشاعر من الثقة بشجاعتهم لا يفعلون فعلهم، لأنهم واثقون من انتصارهم عليهم حتى وإنْ فاقوهم في الرجال والسلاح، وهذا يدل على مقدرتهم وتمرسهم في الحروب، فالشاعر " يعرف الصورة التي يختارها باتقان تمثل حالة شعوره لأنها– أي الصورة– هي التي تثير الشعور الذي يعني الرمز، وهذا في الواقع هو الذي يجعل بعض الصور المعينة تمنحنا قيمة رمزية، فالشاعر هو الوحيد والقادر على إدراك ما يقوله عن طريق رؤيته لألفاظ قصيدته، وكأنّها معادلة لعواطفه الخاصة، وان الألفاظ أو الصور لا معنى لها إلّا بارتباطها بمثل تلك المعادلة أو الصيغة " (١٣١).

وكان بشار من ذكائه الحاد الذي عُرِفَ عنه، فقد أكَّدَ أفضلية جيش مواليه على جيش العدو، من خلال وصف جيش الأعداء بالكثرة والتسليح الجيد والشجاعة، ليكون انتصار قومه عليهم مدعاة للفخر، فلو أنهم كانوا (الأعداء) من القلة والضعف، لما كان في الانتصار عليهم أية رغبة في الابتهاج بذلك النصر:

وجـيشٍ كجُـنْحِ الليـلِ يَرْجُـفُ بالحصـى وبالشَّـوْل والخَطِّـيِّ حُمْـرٌ ثعالِبُـهْ(١٣٢)

وعلى الرغم من كل تلك الكثرة في الجيش والسلاح التي أوضحها لنا الشاعر عن طريق التشبيه الجميل (كجنح الليل)، نجد جيش الشاعر يخرج قبل شروق الشمس لملاقاتهم والانقضاض عليهم:

غَـدَونا لـهُ والشَّـمسُ فـي خِـدْرِ أُمِّهـا تُطالِعُنـا والطَّـلُّ لـمْ يَجْـرِ ذائِبُـهْ(١٣٣)

وهذا البيت بالذات يتطلب منا وقفة استثنائية ؛ لفنيته العالية التي انماز بها أوّلاً، ولأنه البيت الأكثر ايحاءً ورمزية – على ما نظن– في القصيدة كلها، فالكناية (والشمس في خدر أمها) جاءت لتُنبئنا عن الخروج المبكر وقبل شروق الشمس، ولكن هذه الكناية كانت أقلَّ تقديراً من الكناية الثانية، وهي قول الشاعر (والطلّ لم يجرِ ذائبه)، فهذه الكناية ذات دلالة عميقة جداً، وهي أشدّ رمزية على قوّة وشجاعة موالي الشاعر، ذلك لأن الطلّ هو الندى، ومن المعروف أنّ الندى لا يتكون إلّا في فصل الشتاء، بمعنى أنّ خروج جيش القيسيين كان في وقت مبكر من فصل الشتاء لا الصيف، وهذا يختلف، لأنّ الخروج مبكراً في وقت الصيف ربما يدلّ على ضعف ذلك الجيش،أي يكون

خروجهم مبكراً لتلافي حرارة الشمس، ولكن حينما يكون خروجهم في هذا الوقت من فصل الشتاء الذي ينماز بشدة برودته، فانه يدلّ على شجاعتهم، وعلى الرغم من ذلك فانهم ينتصرون، بدليل قول الشاعر في أروع تشبيه بالنسبة لشاعر لم يرَ النور قط !

كـــأنّ مُثـــارَ النَّقْـــعِ فـــوقَ رُؤُوسِـــهِمْ وأسْـــيافَنا لَيـــلٌ تَهـــاوى كَواكِبُـــهْ(١٣٤)

واذا كان بشار افتخر بشجاعة مواليه،وعدم رضوخهم واستسلامهم لمن يتكبّر عليهم حتى وإنْ كان الملك، فان الشريف الرضي افتخر بما هو أهم من ذلك، إذ افتخر بعفته مختاراً لفخره هذا أعذب لفظين يستطيع الإنسان من خلالهما تطليق المتعة الذاهبة التي يندم الانسان بسببها، فهو يلجأ للفخر بعفته إلى اللفظين (مات الغرام)، وهما كافيان لمعرفة صدق كلامه من خلالهما، وذلك في اثناء مخاطبته احدى النساء، ربما المتخيّلات في ذهنه، مُخبراً إيّاها أنّ الصِّبا لم يعد من شأنه وليس له حاجة معه، كما أنه لم يعد يُصغي إلى الطرب، ولا يذرف دموعه للسهر:

شِـــيمي لحاظـــكِ عَنّـــا ظَبيَـــةَ الخَمَـــرِ لـــيسَ الصِّـــبا اليـــومَ مـــن شـــأني ولا وَطَـــري

مـــاتَ الغَـــرامُ، فمـــا أُصـــغي إلـــى طَـــرَبٍ ولا أُرَبِّـــي دُمُـــوعَ العَـــيْنِ للسَّـــهَرِ (١٣٥)

ومن ايحاء الكلمات في غرض الفخر إلى ايحاءاتها في الشكوى، التي يتعالى من خلالها صياح المتنبي، بسبب عدم نجاحه في تحقيق طموحاته التي كان يسعى إليها طوال حياته، لذا نلحظه يتهم الدنيا بأنها أظمأته كناية عن حرمانه، فلما جاءها مستسقياً مطرت عليه المصائب، والهموم وليس الغيث أو العطاء الذي أراده منها:

أظْمَتْنِـــيَ الـــدنيا فلمّـــا جِئْتُهـــا مُسْتَســـقِيًا مطـــرتْ علـــيَّ مَصـــائِبا(١٣٦)

فالألفاظ (أظمتني، ومَطرت عليَّ مصائبا) حملت دلالات عميقة عن تجربة الشاعر، بوصفه الشاعر الشديد الطموح والذي خاب رجاؤه دوماً، فألفاظه كفيلة في نقل تجربته اليائسة من الدنيا والخلق فيها معاً، بوصفهم المسؤولين عن خيبة أمله في كل زمان ومكان، " فدلالات الألفاظ في اللغة العربية، بوصفها لغة مرنة يمكن أن تحمل في طياتها وفي تضاعيفها الدلالات الظاهرة والمستترة " (١٣٧) .

وحين يزداد حنين الشاعر لممدوحه وصديقه السابق (سيف الدولة الحمداني) نراه يلجأ إلى تمنّي غلط الأيام (أما تغلط الأيام) ؛ لأنها مولعة بتقريب من يكرهه الشاعر(كافور)، وإبعاد من يحبه (سيف الدولة)، لذا يتمنى أن تغلط مرة واحدة فيه، فتبعد من يكرهه، وتقرّب مَن يحبه، علماً أنه كان في معرض مدح كافور:

أمـــا تَغْلَـــطُ الأيّـــامُ فِـــيَّ بـــأنْ أرى بَغِيضًـــا تُنـــائِي أو حبيبـــاً تُقَـــرِّبُ(١٣٨)

فتشخيص الأيام هنا بالغلط يرمز إلى شعور المتنبي الكامن أو المستتر تحت ضلوعه، فضلاً عن أن الصورة نادرة ومؤثرة في الوقت نفسه.

ولمّا أُصِيب المتنبي بالحمى في أثناء مقامه بمصر، علت شكواه إلى الدرجة التي أبدى فيها ملل فراشه منه، علماً أنّ جنبه كان هو من يملّ الفراش مع أنه لا يلتقيه إلّا مرّة واحدة في السنة، كناية عن كثرة سفره وترحاله:

ومَلنِـــيَ الفِـــرَاشُ وكـــان جَنْبِـــي يَمَـــلُّ لقـــاءَهُ فـــي كُـــلِّ عـــامِ(١٣٩)

وعلى الرغم من الشكوى التي اتضحت في قوله (وملني الفراش) ، إلّا اننا نكاد نسمع صوت الفخر في الشطر الثاني من البيت نفسه، وهذا ديدن أبي الطيب دوماً، إذ عُرِفَ عنه شكواه الممزوجة بالفخر، غير أنّ ما يهمنا من بيته هذا هو تشخيصه للفراش بهذه الطريقة الموحية بضجره من طول مرضه، الأمر الذي أدى به إلى اختيار ألفاظ رمزت إلى ذلك الضجر، ونجح في رسم الصورة الشعرية الدائمة التأثير من خلالها.

وعندما أصاب الشاعر اليأس من تحقيق آماله وطموحاته الكبيرة في خاتمة حياته المليئة بالصراعات الخارجية والداخلية، استمثر فرصة رثائه لفاتك في عام ٣٥٢هـ، وبثّ شكواه في القصيدة الرثائية هذه، وفحوى شكواه أنّه سافر كثيراً إلى من لا يستحقون المدح والثناء وأتعب أبله في تلك الرحلات حتى نزفت أخفافها دماء من أجل لاشيء، فلو كانت تستطيع الضحك لضحكت من تلك الحال؛ لأنها لم تمشِ إلّا بين الأصنام البشرية التي تُعظَّم على الرغم من قبائحها، فهي لا تمتلك العفة التي تتماز بها الأصنام الحقيقية، لذا جاءت الألفاظ (أضحك إبلي، واختضبت أخفافها بدم، وأصنام، وعفة الصنم) ترمز إلى الكثير من معاناة الشاعر الذي بنى قصوراً من الرمال:

مازِلْـــتُ أضْـــحِكُ إبْلِـــي كُلَّمـــا نَظَـــرَتْ إلـــى مَـــن اخْتَضَـــبَتْ أخفافُهـــا بـــدَمِ

أُسِـــيرُها بـــين أصـــنامٍ أُشـــاهِدُها ولا أُشـــاهِدُ فيهـــا عِفَّـــةَ الصَّـــنَمِ(١٤٠)

واشترك الشريف الرضي مع المتنبي في عدم تحقيق ما كان ينوي تحقيقه، ولهذا السبب كان كثير الشكوى مثله في شعره، فهو أيضاً عندما رأى أنّ مَن هو أدنى منه نسباً وجاهاً وعلماً يحظى بالمراتب العليا في القيادة، في الوقت الذي لا يرتقي فيه هو إلّا السلّم الأدنى، راح يبث شكواه معلناً عن تمرّده على الدنيا التي أعطت لغيره الكثير، ولم تعطه إلّا القليل، فلمّا أرادت أنْ تُقبل عليه رفضها وأمرها بالرجوع؛ لأنها كثيرة الأزواج على حدِّ قوله:

خطبتنِـــيَ الـــدُّنيا فقُلـــتُ لهـــا ارجِعـــي إنّـــــــــي أراكِ كثيـــــــــرةَ الأزواجِ[١٤١]

هنا اندمج الرضي بقوة مع فكرته التي باتت في عقله الباطن، فكوّن صورة مرئية جميلة من خلال لغة البيت، فلغة الشاعر " في ألفاظها وعباراتها، لا تنهض وحدها دليلاً على توتره وانفعاله وتحمسه، ما لم يندمج فيها، فتصدر عن ذاته أصيلةً صادقة " [١٤٢].

وكانت الألفاظ المختارة من لدن الشعراء في غرض الهجاء تختلف كثيراً عن الألفاظ في الأغراض الأُخر، فهي (الألفاظ) في الغرض هذا تكون أشدّ قسوة وإيلاماً للمهجو، والمتلقي يشعر بقسوتها تلك، وهي لا يمكن أنْ تكون إلّا بهذه الصورة ؛ لتبرز المهجو في أسوأ حالاته، فعلى الرغم من قلة النظم في هذا الغرض من لدن البحتري، إلّا أنه بنى صورة هجائية تكاد تكون مثالية في نقد البخل وأصحابه، وذلك حين هجا قوماً بالبخل قائلاً فيهم :

جَفُّـوا مـن البخـلِ حتّـى لـو بـدا لهُـمُ ضَـوْءُ السُّـها فـي سـواد اللّيـلِ لاحتَرَقُـوا[١٤٣]

إنّ لفظة (جفوا) ترمز إلى التيبّس الشديد، الذي عزّزه البحتري باحتراقهم بضوء السها في الليل، وليس بسبب حرارة الشمس في النهار ، كناية عن شدة بخلهم، فهم بسبب بخلهم الحاد يحترقون بأقل ضوء يسطع عليهم حتى وإنْ كان من كوكب السها ، فجاءت الألفاظ (جفوا، وضوء السها، ولاحترقوا) لتوحي بدناءة أولئك البخلاء، ولترمز إلى عدم دوامهم، بل ومحوهم من وجه الأرض ، لأنهم لا يستحقون الحياة مع بخلهم.

وبما أنَّ " التجربة الشعرية استقطاب لعدد من الانفعالات والأفكار، وانتقاء لمجموعة من الألفاظ المشحونة والأساليب المكثّفة، وهذه الألفاظ والأساليب تتوالد وتتراكب، وتجرّ صاحبها إلى التذكّر والاستطراد وإلى التعليل والاستنتاج، حتى إلى اتخاذ موقف يتماشى والظروف التي تكتنفه، ويتلاءم مع وضعه وشخصيته"[١٤٤]، وجدنا أبا الطيب يختار ألفاظاً شديدة الوقع في نفس كافور، وذلك حين هجاه بعد أنْ عرفه على حقيقته، فصوّره في أسوأ حال حين يقبض الموت واحداً من أمثاله نراه (الموت) يستعين بعصا لقبض روحه بسبب نتن تلك الروح وتعفنها :

مـا يَقـبِضُ المـوتُ نفسـاً مـن نفوسِـهِمِ إلّا وفـــي يـــدِهِ مـــن نَتنِهـــا عُـــودُ[١٤٥]

فجاءت ألفاظه (من نتنها عود) منسجمة مع مطلع البيت تماماً، وفي الوقت نفسه شكلت لوحة منظورة في دناءة كافور وأمثاله، وهكذا هو " اللفظ الشعري فانه لا يتميّز عن غيره إلّا بالسياق النظمي الذي يوجد فيه، وبما يحمله في طيّاته من شحنات صوتية ومعنوية خاصة بذلك السياق، ومتلائمة مع الحالة الشعورية لصاحبه الذي اختاره من دون سواه " [١٤٦].

وفي السياق نفسه فانّ أبا الطيب – بسبب توتره ممّا لاقاه من كافور– يستعين بألفاظ هي أقرب إلى التداول في الأسواق الشعبية، إلّا أنها جاءت في ضمن السياق الذي احتواها، فكانت متلائمة مع ألفاظ البيت الأُخر، فهو يهجوه بانه (بالفلسين مردود) في قوله:

أمْ أُذْنُــهُ فــي يَــدِي النَّخَّــاسِ دامِيَــةً أم قَــدْرُهُ وَهْــوَ بالفَلْسَــينِ مَــرْدُودُ(١٤٧)

ولم يتبق لنا سوى غرضي الغزل والحكمة، وسنورد مثالاً واحداً لكل غرض منهما بوصفه دليلاً على قصدية اختيار الشعراء ورمزية التعبير التي توحي بها تلك الألفاظ، فبالنسبة لغرض الغزل، فاننا نجد لفظتي (يعثر، وينبته) في نص للصنوبري يتوسّل فيه امرأة ويطلب منها أنْ تعده وعداً حتى لو مطلت فيه كثيراً، لذا فهو يتمنى بعد الحصول على وعد منها أن يعثر الزمان بحبّه فينتبه له:

وعــــــــديني بموعــــــــدٍ وامطلــــــي مــــــا حييــــــتِ بــــــه

ودعينــــــــي أفــــــوزُ منــــــــ ــــــكِ بنجــــــــوى بطلّبِــــــــه

فعســــــى يعثــــــرُ الزمــــــا نُ بحُبّــــــــــي فينتبــــــــــه(١٤٨)

فتعثّر الزمن وانتباهه فكرة أصيلة وجميلة في الغزل، وهي بألفاظها التي أشرنا إليها سابقاً محاولة من الشاعر لكسب ودّ المرأة التي يتغزل بها.

وفيما يتعلّق بالحكمة التي تدلّ على خبرة الإنسان عامة، والشاعر بشكل خاص، وجدنا بيتاً لأبي العلاء المعري، كانت ألفاظه موحية بدرجة كبيرة من خلال (يسبح الإنسان) و(غمرة) و(من العزِّ) و(خوض الشدائد)، فهي تدل على أنَّ ما يصل إليه الإنسان من تحقيق الغايات العليا، لا يكون محض مصادفة أو ضربة حظ، بل هو نتيجة تعبه المتواصل في الحياة وكفاحه المستمر والطويل من أجل تحقيق تلك الآمال المنشودة:

ومــا يســبَحُ الانســانُ فــي لــجِّ غَمْــرةٍ مــن العِــزِّ إلّا بعــد خــوض الشــدائد(١٤٩)

وفي الختام نقول: إنّ هذا البحث ما كان ليرى النور لولا عبقرية الشعراء العباسيين، فهم الذين أوحوا لنا عن قصدهم في اختيار الألفاظ من دون سواها، لأنهم وجدوا فيها المقدرة على التعبير عن دواخلهم وما يشعرون به من مشاعر متحولة بحسب الظروف التي كانت تحيط بهم، فضلاً عن أن ألفاظهم شكلت صوراً بيانية وبديعية جميلة رمزت إلى مقاصدهم من خلف ستائرها القوية، واحتملت دلالات مختلفة حاولنا كشف النقاب عنها في بحثنا هذا.

الهوامش

[١] الكامل في النقد الأدبي/ ٨٧.
[٢] النقد الأدبي الحديث /٤٢.
[٣] نقد الشعر/٢٨.
[٤] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر/٧٢.
[٥] ينظر : م.ن /١٥٢.
[٦] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١٢٤/١.
[٧] الأدب وفنونه دراسة ونقد/٢٢.
[٨] وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي/١٨١.
[٩] نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد) /١٥٨.
[١٠] علم الدلالة دراسة وتطبيقاً/ ١٠١.
[١١] فنون الأدب/٨.
[١٢] م.ن /١٧.
[١٣] ضرورة الفن/٢٢٢.
[١٤] قضايا الشعرية/٧٧.
[١٥] دلائل الاعجاز في علم البيان /٣٥.
[١٦] ينظر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢٠٠/١-٢٠١.
[١٧] أبحاث في الشعر العربي/٢٨.
[١٨] ديوان ابن الرومي٢١٤/١.
[١٩] ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، نقد تحليلي لنماذج هامة من شعر ابن الرومي/١٦٨.
[٢٠] شرح ديوان المتنبي ١٧٠/١.
[٢١] الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي /٣٩.
[٢٢] مقالات في تاريخ النقد العربي /١٠.
[٢٣] ديوان أبي فراس الحمداني/١٤٦.
[٢٤] أبو فراس الحمداني/٦٤.
[٢٥] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢٥٠/٢.
[٢٦] ديوان بشار بن برد ١٨٧/٤.
[٢٧] كتاب الأغاني ٢٠٢/٣.
[٢٨] ديوان إبراهيم بن هرمة/٦٧.
[٢٩] ينظر : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر/٨٣.
[٣٠] ديوان الصنوبري/٦٢.
[٣١] دور الكلمة في اللغة/٣١.
[٣٢] شعر أبي حية النميري/٤٤.
[٣٣] الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه /٩١.

(٣٤) شعر أبي حية النميري/١٦٨.
(٣٥) دور الكلمة في اللغة /٩٢.
(٣٦) الأدب وفنونه دراسة ونقد/٢٢-٢٣.
(٣٧) اللغة العليا، النظرية الشعرية/١٥٢.
(٣٨) أبو العتاهية أشعاره وأخباره /٣٥٣.
(٣٩) قواعد النقد الأدبي/٣٧-٣٨.
(٤٠) تحليل هذين البيتين مأخوذ من كتاب: الشيب في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري/ ١٨٠-١٨١ بتصرف .
(٤١) النظرية الرومانتيكية سيرة أدبية/٣٨٨.
(٤٢) ديوان الخريمي/١١.
(٤٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه/٨٩.
(٤٤) م.ن /٩٥.
(٤٥) خصوصية اللغة الشعرية " قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي " (بحث) /٣٢٠.
(٤٦) أبو دلف العجلي، حياته وما بقي من شعره /٧٠، الأشر: المستكبر، والبَطِر.
(٤٧) قواعد النقد الأدبي/٤٥.
(٤٨) أبو دلف العجلي ، حياته وما بقي من شعره /٩٩-١٠٠ ، والأبيات منسوبة لابن المعتز في شعره : ٣٥٤/١، مع ملاحظة الاختلاف في الرواية.
(٤٩) ديوان أبي تمام ١٥٩/١.
(٥٠) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث / ١٥.
(٥١) ديوان البحتري ٣٩٠/١.
(٥٢) تاريخ الأدب العربي /٥٢٠.
(٥٣) ديوان الشريف المرتضى ٣٧٨/١.
(٥٤) طبقات الشعراء / ٢٨٦.
(٥٥) ديوان البحتري ٣٦٥/١.
(٥٦) م. ن ١٣٧٦/٣.
(٥٧) م.ن ١٤٧٩/٣.
(٥٨) م.ن ١٤٨٥/٣.
(٥٩) الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه /٣٣٨.
(٦٠) شعر ابن المعتز ٨٢/٢.
(٦١) م.ن ١٥٧/٢، الآبنوس : شجر عظيم صلب العود أسوده، يتخذ منه المشط، وهو من الدخيل.
(٦٢) م.ن ١٢١/٣.
(٦٣) م.ن ١٨١/٢.
(٦٤) م.ن ٢٠٤/٢.
(٦٥) م.ن ٢٦٧/٢.

[٦٦] م.ن٢/٣١٧.
[٦٧] م.ن ٣/١٥٢.
[٦٨] م.ن ٣/١٨٠.
[٦٩] شرح ديوان المتنبي ٤/١١٢-١١٣، الظلم: جمع ظلمة، بمعنى الظلام؛ ويكون اسماً لثلاث ليال من آخر الشهر.
[٧٠] ديوان شعر الإمام أبي بكر بن دريد الأزدي /١٠٨.
[٧١] ديوان الصنوبري/٢٥٣.
[٧٢] أبو بكر الصولي، حياته وأدبه- ديوانه /٤٨٠ ، خليس: مسلوب أو مستعار.
[٧٣] م.ن /٤٩٤.
[٧٤] ديوان السري الرفاء ٢/٣٢٨.
[٧٥] ديوان الشريف المرتضى ١/٣٥٨، نكا : من الفعل نكأ (المهموز) وحُذِفَت الهمزة للخفة، ونكأ القرحة : أزال قشرتها ، ونكأ في العدو كنكى فيه كناية أي أوقع فيه جراحاً وقتلاً.
[٧٦] ديوان السري الرفاء٢/٥٣١ ، يستبل : يبرأ من مرضه.
[٧٧] الشريف الرضي/٢٦٥.
[٧٨] ديوان الشريف الرضي ٢/٥٧.
[٧٩] ديوان الثعالبي /٧٤.
[٨٠] ديوان الشريف المرتضى ١/٣٤٥، شنَّ : رشّ، والعُرّ : الجرب، المهيض: المكسور، دف الطائر: حرّك جناحيه،والوظيف ما فوق الرسغ إلى الساق.
[٨١] ديوان ابن أبي حصينة ١/٢١٨.
[٨٢] ديوان الطغرائي /١٠١-١٠٢.
[٨٣] الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة /٣٤٠.
[٨٤] م.ن /٣٥٣.
[٨٥] ديوان بشار بن برد ٤/١٩٩ ، هام : جمع هامة: وهي طائر خيالي من خرافات العرب يزعمونه تتقمص فيه روح القتيل.
[٨٦] الأسس الفنية للنقد الأدبي/١٠٠.
[٨٧] الأدب والمجتمع /٥٣-٥٤.
[٨٨] بكر بن البطاح /٢٧٥.
[٨٩] الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصُول الأساليب الأدبية /١٦٥.
[٩٠] شعر العتبي /٦٦.
[٩١] الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه /٢٢١.
[٩٢] في المصطلح النقدي /١٦٢.
[٩٣] شعر العتبي /٨٧.
[٩٤] م.ن /٥٨.
[٩٥] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١/١٣٣.
[٩٦] ينظر: من حديث الشعر والنثر /١٣٥.

(٩٧) ديوان أبي تمام ٧٩/٤.
(٩٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢١٨/١.
(٩٩) في الشعرية /٣٨.
(١٠٠) ديوان أبي تمام ٨٠/٤.
(١٠١) م.ن ٨٤/٤.
(١٠٢) ديوان إبراهيم بن العباس الصولي /١٧٥.
(١٠٣) ينظر : في النظرية النقدية /٦٤.
(١٠٤) الحارثي حياته وشعره /٧٥ ، اخترمنه : قطعته واخترمهم الدهر أي اقتطعهم واستأصلهم.
(١٠٥) ديوان ابن الرومي ٦٢٤/٢.
(١٠٦) م.ن ٦٢٥/٢.
(١٠٧) م.ن ٦٢٥/٢.
(١٠٨) م.ن ٦٢٦/٢.
(١٠٩) ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، نقد تحليلي لنماذج هامة من شعر ابن الرومي /٢٧٩.
(١١٠) رباعيّات الخيام / المقدمة ط .
(١١١) ديوان ابن الرومي ٢٢٩٩/٦.
(١١٢) م.ن ٢٣٠٨/٦.
(١١٣) شعر ابن المعتز ٦٣/٣.
(١١٤) م.ن ٧٣/٣.
(١١٥) ينظر : الفخر والحماسة /٣٦.
(١١٦) ديوان الشريف الرضي ٣٣/١، الضروس : الناقة ، أكلاؤه: عشبه، الواحد كلأ.
(١١٧) شرح ديوان المتنبي ١٧٠/٤.
(١١٨) م.ن ١٧١/٤.
(١١٩) ينظر : المرثاة الغزلية في الشعر العربي /٥٨، والمتنبي كأنك تراه، نصوص نادرة من سيرته ونقد شعره/٣٦.
(١٢٠) شرح ديوان المتنبي١٥٣/١ ، البُرُد: جمع بريد.
(١٢١) ديوان التهامي / ٤٦٩.
(١٢٢) سقط الزند /١٧.
(١٢٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ٢٣٩/٢.
(١٢٤) دراسات في الأدب العربي ،العصر العباسي /٤٥.
(١٢٥) تاريخ الأدب العربي / ٣٨٢.
(١٢٦) دراسات في الأدب العربي ،العصر العباسي /٤٤.
(١٢٧) ديوان بشار بن برد ٣٣٤/١.
(١٢٨) مذاهب الأدب معالم وانعكاسات /٣٦.
(١٢٩) الصورة في شعر بشار بن برد /٨٢.
(١٣٠) ديوان بسار بن برد ٣٣٤/١.

(١٣١) آفاق في الأدب والنقد /٤٠.
(١٣٢) ديوان بشار بن برد ٣٣٤/١ ، الرجيف : دوي الأصوات وصوت الرعد، والحصى: العدد الكثير، والخطي: الرماح، والثعالب : جمع ثعلب، وهو طرف الرمح الداخل في حديدة السنان.
(١٣٣) م.ن ٣٣٤/١ ، الطَّلُّ : أضعَفُ المطر، ينظر: مختار الصحاح، مادة طلل، وقيل هو الندى، ينظر : لسان العرب / مادة طلل.
(١٣٤) ديوان بشار بن برد ٣٣٥/١، النقع : غبار الحرب، أي النقع الذي أثارته الخيل والرجال في الزحف.
(١٣٥) ديوان الشريف الرضي ٤٥٨/١ ، شِيمي: أغمدي، الخَمَر : ما واراك من شجر أو غيره.
(١٣٦) شرح ديوان المتنبي ١٧٧/١.
(١٣٧) دراسة نفسية لشخصية المتنبي من خلال شعره / ٢٣٧.
(١٣٨) شرح ديوان المتنبي ٢١١/١.
(١٣٩) م.ن ٢٠٣/٤.
(١٤٠) م.ن ٢١٤/٤.
(١٤١) ديوان الشريف الرضي ١/ ٢٣٩.
(١٤٢) الحماسة في شعر الشريف الرضي /٢١٣.
(١٤٣) ديوان البحتري ١٤٧٠/٣.
(١٤٤) التسلسل الايحائي تطبيق على قصيدة لأبي الطيب المتنبي / ٢٩٥.
(١٤٥) شرح ديوان المتنبي ١٠١/٢.
(١٤٦) التسلسل الايحائي تطبيق على قصيدة لأبي الطيب المتنبي / ٢٨١.
(١٤٧) شرح ديوان المتنبي ٢/ ١٠٤.
(١٤٨) ديوان الصنوبري /٤٦٠.
(١٤٩) اللزوميات ٢٤٢/١.

المصادر والمراجع

– آفاق في الأدب والنقد، الدكتور عناد غزوان، وزارة الثقافة والاعلام، طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١، ١٩٩٠.
– أبحاث في الشعر العربي، الدكتور يونس أحمد السامرائي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، بيت الحكمة، طبع بمطابع دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٩.
– ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، نقد تحليلي لنماذج هامة من شعر ابن الرومي، ايليّا سليم الحاوي، منشورات مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٩.
– أبو بكر الصولي حياته وأدبه– ديوانه ، الدكتور أحمد جمال العمري، طبع بمطابع دار المعارف ، القاهرة، د.ت .
– أبو دلف العجلي، حياته وما بقي من شعره، ضمن : شعراء عباسيون، الدكتور يونس أحمد السامرائي، ج٢، عالم الكتب ، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ– ١٩٨٧م.
– أبو العتاهية أشعاره وأخباره، عُني بتحقيقها: الدكتور شكري فيصل ، طبعة محققة على مخطوطتين ونصوص لم تُنْشَر من قبل ، مطبعة جامعة دمشق ، ١٣٨٤هـ– ١٩٦٥م.
– أبو فراس الحمداني ، أحمد أبو حاقة، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت، ط٢، ١٩٦٣.

– الأدب وفنونه دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، ملتزم الطبع والنشر: دار الفكر العربي، مطبعة أحمد علي مخيمر ،ط٢، ١٩٥٨.
– الأدب والمجتمع ، محمد كمال الدين علي يوسف، مقدمة ودراسة: يحيى حقي، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢.
– الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، الدكتور عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦.
– الأسس الفنية للنقد الأدبي ، الدكتور عبد الحميد يونس، طبع دار المعرفة ، القاهرة، ١٩٥٨.
– الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ملتزم الطبع والنشر: مكتبة النهضة المصرية، ط٥، مزيدة ومنقحة، د.ت .
– بكر بن النطاح ، ضمن: عشرة شعراء مقلّون ، صنعة : الأستاذ الدكتور حاتم صالح الضامن، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل ، ١٤١٤هـ- ١٩٩٠م.
– تاريخ الأدب العربي، حنا الفاخوري، المطبعة البولسية، بيروت- لبنان، ط٦، د.ت .
– التسلسل الايحائي تطبيق على قصيدة لأبي الطيب المتنبي، الدكتور عمر بن سالم، ضمن: المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، الجمهورية العراقية، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة – بغداد، ١٩٧٩.
– الحارثي حياته وشعره، جمع وتحقيق ودراسة: زكي ذاكر العاني ، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٠.
– الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، المكتبة العالمية، مطبعة وأوفسيت المشرق، بغداد، ط٢، ١٩٨٥.
– خصوصية اللغة الشعرية " قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي" ، احمد جاسم الحسني، بحث منشور في مجلة جذور، دورية تعنى بالتراث وقضاياه ، م١، ج٢، السعودية، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.
– دراسات في الأدب العربي، العصر العباسي، الدكتور محمد زغلول سلام، الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية، طبع بمطبعة التقدم، د. ت.
– دراسة نفسية لشخصية المتنبي من خلال شعره، الدكتور عبد علي الجسماني، عبد الخالق نجم، بحث منشور في مجلة كلية الآداب/ جامعة بغداد ، ع ٣٧ ، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م.
– دلائل الإعجاز في علم البيان، الامام عبد القاهر الجرجاني ، صحَّح أصله علَّامتا المعقول والمنقول: الأستاذ الامام الشيخ محمد عبده مفتي الديار المصرية، والأستاذ اللغوي المحدث الشيخ محمد محمود الترمذي الشنقيطي، ووقف على تصحيح طبعه وعلّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، الناشر : دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.
– دور الكلمة في اللغة ، ستيفن اولمان، ترجمه وقدم له وعلق عليه: الدكتور كمال محمد بشر، الناشر: مكتبة الشباب، المطبعة العثمانية ، ط٣، ١٩٧٢.
– ديوان ابراهيم بن العباس الصولي، صنعه: ابن أخيه أبي بكر محمد بن يحيى الصولي الشطرنجي، نسخه وصحَّحه وخرّجه وعارضه: عبد العزيز الميمني، ضمن: الطرائف الأدبية، عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧.

– ديوان ابراهيم بن هرمة، تحقيق: محمد جبار المعيبد، مطبعة الآداب في النجف الأشرف، ساعد المجمع العلمي العراقي على طبعه، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
– ديوان ابن أبي حصينة، سمعه وشرحه: أبو العلاء المعري، حقّقه: محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية بدمشق، ١٤٧٥هـ- ١٩٥٦م.
– ديوان ابن الرومي، تحقيق: الدكتور حسين نصّار، مطبعة دار الكتب، شارك في تحقيق الجزء الأول: سيدة حامد، منير المدني، ١٩٧٣، وشارك في تحقيق الجزء الثاني :د. سيدة حامد، د. محمد عادل خلف، زينب القوصي، منير المدني، ط ٣ منقحة ، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م، وشارك في تحقيق الجزء السادس : وفاء محمود الأعصر، سيدة حامد عبد العال، منير محمد علي المدني، ١٩٨١.
– ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة – مصر، ج١، ١٩٦٤، ج٤، ١٩٦٥.
– ديوان أبي فراس الحمداني، رواية: أبي عبدالله الحسين بن خالويه ، عُنِيَ بجمعه ونشره: الدكتور سامي الدهان، الاختيار والتقديم والشرح: أحمد عكيدي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ٢٠٠٤.
– ديوان البحتري، عُنِيَ بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ج١، ط٢، د. ت ، ج٣، ١٩٦٥.
– ديوان بشار بن برد ، تقديم وشرح وتكميل : محمد الطاهر بن عاشور، د. ط، د.ت .
– ديوان التهامي، شرح وتحقيق: الدكتور علي نجيب عطوي، منشورات: دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ١٩٨٦.
– ديوان الثعالبي ، دراسة وتحقيق: الدكتور محمود عبدالله الجادر، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
– ديوان الخريمي، جمعه وحقّقه: علي جواد الطاهر، محمد جبار المعيبد ، دار الكتاب الجديد، بيروت- لبنان، مطابع الأمان، درعون- لبنان، ط١، ١٩٧١.
– ديوان السّريّ الرّفّاء، تحقيق ودراسة: الدكتور حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام- الجمهورية العراقية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
– ديوان الشريف الرضي، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٣٨٠هـ- ١٩٦١م.
– ديوان الشريف المرتضى ، حقّقه ورتّب قوافيه وفسّر ألفاظه: رشيد الصفّار، راجعه وترجم أعيانه: الدكتور مصطفى جواد، قدَّم له: الأديب الشيخ محمد رضا الشبيبي، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.
– ديوان شعر الامام أبي بكر بن دريد الأزدي، اعتنى بجمعه وتهذيبه وتحقيق ما فيه وتصحيحه ووضع فهارسه وتحرير مقدمة بتحقيقات رائقة: السيد محمد بدر الدين العلويّ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٦٥هـ- ١٩٤٦م.
– ديوان الصنوبري ،(من حرف الراء حتى حرف القاف) ، حققه: الدكتور إحسان عباس، نشر وتوزيع: دار الثقافة ، بيروت- لبنان، مطابع غريّب – بيروت، ١٩٧٠.
– ديوان الطغرائي، تحقيّ: الدكتور علي جواد الطاهر، الدكتور يحيى الجبوري، الجمهورية العراقية ، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة – بغداد، ١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م.
– رباعيات الخيام، الدكتور جميل الملائكة، بغداد، ١٩٥٧.
– سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار صادر- بيروت، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.

– شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط٢، ٢٠٠٧.
– الشريف الرضي، الدكتور إحسان عباس، دار صادر– بيروت، ١٩٥٩.
– شعر ابن المعتز ، صنعه: أبي بكر بن محمد بن يحيى الصولي، دراسة وتحقيق: الدكتور يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة– بغداد، ١٣٩٨هـ– ١٩٧٨م.
– شعر أبي حيّة النميري، جمعه وحققه : الدكتور يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والارشاد القومي، احياء التراث العربي، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥.
– شعر العتبي، جمع وتحقيق: الدكتور يونس أحمد السامرائي، منشور في مجلة كلية الآداب/ جامعة بغداد، ع ٣٦، مطبعة التعليم العالي – بغداد، ١٤١٠هـ– ١٩٨٩م.
– الشعر كيف نفهمه ونتذّوقه ، اليزابيث دور، ترجمة: الدكتور محمد ابراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنه، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت– نيويورك، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦١.
– الشيب في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، الأستاذ الدكتور ثائر سمير حسن الشمري، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ١٤٣٥هـ– ٢٠١٤م.
– الصورة في شعر بشار بن برد ، الدكتور عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ١٩٨٣.
– الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، نازك الملائكة، بيروت– لبنان، ١٣٩٩هـ– ١٩٧٩م.
– ضرورة الفن، آرنست فشر، ترجمة : أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، طبعة النهضة المصرية، ١٩٧١.
– طبقات الشعراء، ابن المعتز ، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج، دار المعارف، ط٤، ١٣٧٥هـ– ١٩٥٦م [تاريخ مقدمة المحقق].
– العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت– لبنان، ط٤، ١٩٧٢.
– علم الدلالة دراسة وتطبيقاً، الدكتورة نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قاريونسن– بنغازي، ط١، ١٩٩٥.
– في الشعرية ، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت– لبنان، ط ، ١٩٨٧.
– في المصطلح النقدي، الدكتور أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي ، مطبعة المجمع العلمي، ١٤٢٣هـ– ٢٠٠٢م.
– في النظرية النقدية، محمود البستاني، وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة، ١٩٧١.
– الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: الدكتور محسن غياض، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، وزارة الاعلام، بغداد – الجمهورية العراقية، ١٣٩٣هـ–١٩٧٣م.
– الفخر والحماسة ، حنا الفاخوري، سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، د.ت.
– فنون الأدب، هـ . ب . تشارلتن ، ترجمة: الدكتور زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، من سلسلة الفكر الحديث، ١٩٤٥.
– قضايا الشعر، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

– قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الدكتور محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
– قواعد النقد الأدبي ، لاسل آبركرومبي، ترجمة: الدكتور محمد عوض محمد، الناشر : دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
– الكامل في النقد الأدبي، كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط٥، ١٩٨٣.
– كتاب الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، مصور عن طبعة دار الكتب، د.ت .
– كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، حقّقه وضبط نصّه: الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط٢، ١٤٠٩هـ– ١٩٨٩م.
– اللزوميات، لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، أبي العلاء المعري، حقّقه وأشرف على طباعته: جماعة من الأخصائيين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ، ط٢، ١٤٠٦هـ– ١٩٨٦م.
– لسان العرب، العلامة ابن منظور، قدَّم له العلامة الشيخ عبدالله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب– بيروت، د.ت .
– اللغة العليا ، النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: الدكتور أحمد درويش، د. ط ، ١٩٧٩.
– المتنبي كأنك تراه ، نصوص نادرة عن سيرته ونقد شعره، الدكتور محسن غياض عجيل، طباعة ونشر: دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد، الموسوعة الصغيرة، ١٩٩٨.
– مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، دار الرسالة– الكويت، د.ت.
– مذاهب الأدب معالم وانعكاسات ، الدكتور ياسين النصير، ج٢، الرمزية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ– ١٩٨٢م.
– المرثاة الغزلية في الشعر العربي، الدكتور عناد غزوان إسماعيل، ساعدت كلية أصول الدين على طبعه، مطبعة الزهراء– بغداد، ط١، ١٣٩٤هـ– ١٩٧٤م.
– مقالات في تاريخ النقد العربي، الدكتور داود سلوم، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام– الجمهورية العراقية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
– من حديث الشعر والنثر، طه حسين ، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.
– النظرية الرومانتيكية سيرة أدبية، كولردج، ترجمة: الدكتور عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.
– نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ، د. أُلفت كمال الروبي، الناشر: دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٣.
– النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة– القاهرة، د.ت .
– نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطابع الدجوي، القاهرة– عابدين، ط٣، ١٩٧٩[تاريخ الايداع).
– وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، محاضرات ألقاها الدكتور محمد النويهي على طلبة الدراسات الأدبية، مطبعة الرسالة، ١٩٦٧.