جامعة
الزّقازيق
كلية الآداب
شعبة الدّراسات
العليا
قسم اللّغة
العربيّة

الاتِّجاه الوِجدانيّ في شعر "مهيار الدَّيلميّ"
دراسة في الرّؤية والأسلوب

رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه في آداب اللّغة العربيّة

من إعداد الباحث
جمال علي زكي بسيوني

بإشراف
الأستاذ الدكتور
أحمد يوسف علي
وكيل كليّة الآداب للدّراسات العليا

من العام: ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م

فهرس محتويات الدّراسة:

[م]- الموضـوع الصّفحة
[١]- مقدّمـة الدّراسة..... ٣- ١٤
[٢]- أبواب الدّراسـة:
- الباب الأول:
"الاتّجاه الوجدانيّ" مفهومه، وبواعث تشكّله في شعر مهيار الدّيلميّ. ١٥- ٨٤
الفصل الأول: مهيار الدّيلميّ؛ الإنسان والشّاعر ومنزلته الأدبيّة. ١٦
الفصل الثّاني: تأصيل مصطلح "الوجدانيّة"، والسّمات العامّة للشّعر الوجدانيّ. ٣٣
الفصل الثّالث (مذكيات الوجدانيّة في شعر مهيار): ٣٨
أ- تلمذته للشَّريف الرَّضي. ٣٨
ب- ثقافة الشّعوبيّه. ٥٣
ج- تشيّعه. ٦١
د- اغترابه ٧٧
- الباب الثّاني: (محاور رؤية الشّاعر).
(أولا) الطّبيعة.
(ثانيًا) الحبّ.
(ثالثًا) الأنا والكون.
أو (صراع الشّاعر في الحياة وموقفه منها، بين تحقيق الذّات وحقيقة الانتماء).
- الباب الثّالث (سمات أسلوب مهيار في ضوء الوجدانيّة):
الفصل الأول: البنية الإيقاعيّة.
أولا: الإيقاع الخارجيّ.
أ- الوزن الشّعريّ.
ب- القافية.
ثانيًا: الإيقاع الدّاخليّ، ويشتمل على:
١- الجناس.
٢- التّضمين في العروض.
٣- التّمكين.
٤- التّقسيم.
٥- التّدوير.
٦- الطّباق.
٧- المقابلة.
٨- التّكرار الصّوتي.
٩- التّرديد أو "ردّ الأعجاز على الصّدور".
الفصل الثّاني: المعجم الدّلاليّ.
الفصل الثّاني: المستوى التّركيبي للجملة الشّعرية.

(أ) نمطـا الجملة:
١- الجملة الخبريّة.
٢- الجملة الإنشائيّة.
(ب) أنواع الجملة ودلالتها:
١- الصّيغ الاسمية.
٢- الصّيغ الفعلية.
(ج) - التّكرار التّركيبيّ.
الفصل الرّابـع: التّناص.
أ- التّناص الدّينيّ.
ب- التّناص التّاريخيّ.
ج- التّناص الأدبيّ.
الفصل الخامس (الصّورة الشّعريّة):
١- مفهومها، وأثر الخيال فيها، وصلتهما بتجربة الشّاعر.
٢- طبيعتها في شعر مهيار.
٣- وظيفتها.
٤- أساليب الشّاعر في تشكيلها:
أولا: تبادل المدركات، من خلال (التّشخيص، والتّجسيد).
ثانيًا: تراسل الحواس.
ثالثًا: الرّمز السّياقي.
رابعًا: المقابلات.
خامسًا: القصّة.
سادسًا: التّشبيه.
[٣]- خاتمة الدّراسة ونتائجها.....
[٤]- مسرد مصادر الدّراسة ومراجعه.
والحمد لله ربّ العالمين.

مقـــدّمـــة الـدّراســـة :

الحمد لله الّذي أعان وأنعم، والصّلاة والسّلام على الرّسول الأكرم- محمد بن عبد الله- وعلي آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين. أمّا بعد؛

فمن المعلوم أنّ الشّعر تعبير فنّيّ بطريق الكلمة الموزونة عن داخليّة مثارة بمؤثّر داخليّ أو خارجيّ، وأنّ معين الشّعر إنّما هو نفس الشّاعر وعاطفته. لذا، كان أهم ما يميز الشّعر الوجدانيّ عن غيره من الاتّجاهات الشّعرية، هو بروز ملامح شخصية الشّاعر فيه من خلال تعبيره الفنّيّ عن عواطفه، وانفعالاته بشيء من الاستقلال الذّاتيّ.

وبينما يعدّ مهيار الدّيلميّ (ت ٤٢٨هـ/ ١٠٣٦م) واحدًا من أغزر شعراء العربيّة إنتاجًا، فإنّه يعتبر كذلك واحدًا من أبرزهم اهتمامًا بالجانب الوجدانيّ. فللشّاعر ديوان كبير من أربعة أجزاء؛ هو صورة نفسه. وفيه ترى فنون الشّكوى والمناداة والتّشخيص، وتتصاعد من ألفاظه وقوافيه موسيقى ساحرة تمتد تموّجاتها في النّفس، وتبقي داخلنا أثرًا عميقًا.

بيد أنَّ شعره ظلّ بعيدًا عن متناول أيّ دراسة ترصد وقع العالم على وجدانه، واستعراض الفعل الفنّيّ لهذه الحال الوجدانيّة أنَّى تعصف في صدره. وإنّ جلّ الدّراسات الّتي سبقتنا إلى دراسة شعره فنّيًا تناولت أغراضه الشّعريّة المختلفة بمعزل عن الحالة الوجدانيّة أو تأثير الذّاتيّة فيه. وباتت دراسة تجربة الشّاعر الفنّيّة في حاجة إلى دراسة شاملة تعمّق دلالتها ومصادرها وتحدّد قيمتها الفنّيّة.

أبرزت الدّراسات السّابقة لنا والّتي تعاطت شعر مهيار، جوانب عدّة من محاسنه وعيوبه وأحاطت بالعوامل الّتي أثّرت فيه، إلاّ أنّها لم تعن العناية اللّازمة بعاطفة الشّاعر أو بتلك الهزّة النّفسيّة التي تعروه فتحرّك كيانه وتشغل قواه وملكاته، وتضطره إلى التّعبير.

ولا أكاد أشكّ في أنّه لم تؤصّل "للعاطفيّة" في شعر مهيار وتأثيرها الفنّيّ في أسلوبه، فيما نعلم، أية دراسة قبل دراستنا الحالية. ونعني "بالعاطفيّة" التّوجّه الفنّيّ الخاص لشاعرنا أو موقفه الخاص من الحياة والطّبيعة والمجتمع، والّذي يعرف أيضًا في بعض الدّراسات المعاصرة باسم "الاتّجاه الوجدانيّ"[١].

(١) لعلّ الدّكتور (عبد القادر القط) هو أول من حرّر لنا مصطلح "الاتّجاه الوجدانيّ"، وأرسى منهجًا متكاملاً لدراسة الشّعر العربيّ المعاصر تحت لوائه. ويعتبر كتابه "الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر" أهم مرجع عربيّ في تخصّصه؛ حيث نجح في

وقد اخترنا اسم "الاتّجاه الوجداني" من جملة مرادفات له أو معاني دالة على مفهومه وجعلناه عنوانًا لدراستنا. ولعلّنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إنّ هذا التّوجّه يشكّل في شعر مهيار– في أسلوبه ومحتواه– امتدادًا للحركة "العذريّة" في شعرنا العربيّ القديم.

يأتي "الاتّجاه الوجدانيّ" في شعر مهيار باعتباره قيمة روحيّة تتمثّل في ترجمة ذات الشّاعر إزاء ما يحدث حولها ومدى استجابة هذه الذّات لمظاهر الجمال بأشكالها المختلفة. فهو الّذي يحمل على أجنحته "رؤية الشّاعر" الّتي تكون من وراء تحديد موضوع فنّه، وكذلك في تحديد زاوية معالجته لموضوعه. ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ فحسب ولكنّها تتجاوزه إلى طبيعة تحديد صوره الفنّيّة.

وحيث لابدّ لكلّ دراسة من أهميّة علميّة في مجال تخصّصها، ومن حيث تقاس أهمّية أيّ دراسة بقدر ما تضيفه إلى البحث العلميّ في موضوعها أو تسدّه من ثغرات فيما تقدّمها من دراسات في مجالها؛ فقد اجتهدنا في إطار إعداد مشروع هذه الدّراسة الّتي نتجاوز بها القراءة الوصفيّة التّقليديّة للنّص الشّعريّ ونحاول الاقتراب بها من الموضوعيّة العلميّة. وذلك من خلال إخضاع تجربة الشّاعر الذّاتيّة للتّحليل الفنّيّ؛ وتلافي سلبيّات الدّراسات السّابقة لنا.

تأسيسًا على ذلك، سنقوم برصد الحال الوجدانيّة فى شعر مهيار، من خلال تتبّع مظانّها أو مواطنها في ديوانه، وسنعرض للفعل الفنّى لهذه الحال الوجدانيّة أنّى تعصف فى صدره، ونبيّن أثر ذلك في أسلوبه ومدى ارتباطه بتجربة الشّاعر وموقفه من موضوعه.

لا مندوحة لنا في هذا السّياق، من أن نشير إلى بعض الدّراسات الّتي أنارت لنا طريق بحثنا، وأعانتنا كثيرًا على أداء مهمتنا والوفاء بمقتضياتها. وهي على النّحو الآتي:

وضع موضوعه في سياق متطوّر– منذ بدايته أواخر القرن التّاسع عشر حتّى انحساره نهاية الحرب العالميّة الثّانية– ومتتبّعًا نمو خصائصه الموضوعيّة والفنّيّة. كما تأسس به منهج في قراءة الأدب. ويقع الكتاب في ست وثلاثين وخمسمئة (٥٣٦) صفحة من القطع المتوسّط. وهو من منشورات مكتبة الشّباب– القاهرة– ١٩٧٨م.

(١) دراسة الأستاذ (**علي علي الفلال**)، والّتي عنوانها (مهيار الدّيلميّ وشعره)[١]، وهي دراسة حسنة، بذل فيها المؤلّف جهدًا واضحًا، لولا أنّه اعتمد فيها على جملة أحكام افترضها. وأعمل في النّص ذوقه الخاص، عوضًا عن قلّة مصادره الفنّيّة.

استهلّ المؤلّف دراسته بمقدّمة موجزة لعصر مهيار، تناول فيه الحالة السّياسية والاجتماعيّة والفكريّة والأدبيّة. كما تناول حياة الشّاعر ونشأته، وعرض لشعوبيته وتشيّعه واستعرض فنونه الشّعرية المختلفة، وإن اختصّ مديحه بدراسة موسّعة.

وتطرّق مؤلّفها أيضًا إلى تأثير الشّريف الرّضيّ في شعر مهيار، عاقدًا موازنة يسيرة بينه وأستاذه الشّريف الرّضيّ من خلال الأغراض الّتي تشابها فيها. ولم يفته أن يعقد فصلاً لسرقات الشّاعر، مع التّنويه إلى بعض الأخطاء الّتي وقع فيها الشّاعر عروضيًّا وذوقيّا مع تصويبات لها.

يقينًا، كان لدراسة (الفلال) تلك مكانتها الكبيرة في تقدير مهيار أدبيّا والإحاطة بشعره وفنونه، كما أنّها كانت فاتحة خير لكثير من الدّراسات الأدبيّة الّتي تلتها في تعاطي شعر الشّاعر وفنونه.

(٢) كتاب الدّكتور (محمد علي موسى)[٢] والّذي عنوانه: "مهيار الدّيلميّ"، وقد بدأه المؤلّف بدراسة موجزة لعصر مهيار الدّيلميّ، وترجمة لحياته، والتعريف بديوانه. ثمّ أفرد لفنون شعر الشّاعر عدّة مباحث، تناول فيها ما يأتي: ١- مهيار شاعر الشّيعة. ٢- مهيار شاعر الشّعوبيّة. ٣- فنون شعر مهيار: الغزل، والمديح، والرّثاء. ٤- فنون شعر مهيار المختلفة. ثمّ اختتم دراسته بالإشادة بمهيار والتّعريف بمنزلته. وقد أنجزه في نحو سبع وأربعين ومائة (١٤٧) صفحة من القطع المتوسط.

يقول في مقدّمته: "وقد أوقفت دراستي يومذاك- أي سنة ١٩٧٥م- على شعوبيّة مهيار وتشيّعه إلى أن وقع عليها بعض الأصدقاء، فطلب إلي أن أكمل الصّورة الّتي رسمتها للشّاعر الدّيلميّ، فعكفت على تلك النّواة، وأعدت النّظر فيها فنقّحتها حيث يجب التّنقيح، وأضفت إليها

(١) مهيار الديلمي وشعره – الأستاذ (على علي الفلال)- دار الفكر العربيّ للنّشر- مصر- ١٩٤٩م.

(٢) مهيار الديلمي، محمد علي موسى، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت الطبعة الأولي، حزيران (يونيه) ١٩٦١م.
أصل هذا الكتاب دراسة تقدّم بها المؤلّف إلى جامعته لنيل الإجازة في اللّغة العربيّة وآدابها عام ١٩٥٧م. لكن من يدقّق النّظر في هذا الكتاب ويقارن بينه وبين دراسة الأستاذ (الفلال) الّتي سلف ذكرها فسيجد بينهما تشابهًا كبيرًا، لا سيّما في فصل "المديح". بل نعتقد أنّ كتاب (موسى) لم يضف شيئًا ذا بال إلى ما جاء به (الفلال) في مبحثي: تشيّع مهيار، وشعوبيته.

بعض الأبواب الهامة الّتي عالجها مهيار في شعره، وأحطت إحاطة سريعة بحياة الشاعر وبعصره. كما أنّني أشرت إلى جمع الدّيوان وطبع وتحقيقه وتبويبه.....، وقد اضطلعت بهذا كله راجياً أن أجلو اللّبس والإبهام ما أمكن عن شخصية من أطرف الشخصيات في تاريخ الأدب العربيّ. ولقد حرصت على الإكثار من إيراد النصوص، علّني أكفي القاريء مؤونة الجهد من الرّجوع إلى الدّيوان، وهو بحر خضم تقتضي مطالعته السّاعات إثر الساعات. ولكن على الرّغم من هذا كلّه، لا يسعني إلاّ أن انصح القارئ بالعود إلى الدّيوان إذا أراد أن يكون للشّاعر الدّيلميّ صورة بيّنة الملامح، جلية الخطوط [١].

ينبغي لنا أن ننوّه بدور هذا الكتاب في الإشادة بعاطفة الشّاعر، وإبانته عن بعض آثارها. وإن جاءت إشاراته في هذا الاتّجاه عفويّة وعلى غير ذي منهج. ومن ذلك مثلاً قوله: "إنّ مهيار صاحب عاطفة صادقة فضلاً عن روعة فى الأداء لاسيّما فى رثائه. ولا عجب فى ذلك؛ فالقول الصّادق وليد العاطفة الصّادقة المحبة... وقوله أيضا، "إنّنا نرى الشّاعر دائما يغالب الأحزان ويجالد الكآبات، ولكنّها تطغى عليه فتملأ قلبه أسىً، وتملأ مآقيه دمعة، فيخيل إليه أنّ الكون فى دوار، وأنّ فراغاً هائلاً قد حدث بموت المرثيّ....."[٢].

إنّ هذه الإشارات قد جاء أغلبها، في ثوب تأمّلات وانطباعات عامّة. ولم تكن في إطار منهج علميّ في درس التّجربة الشّعريّة عند الشّاعر أو نقد عاطفة الإبداع الشّعري في ديوانه. وبدا هذا الكتاب: "مهيار الدّيلميّ"، نموذجًا للطّابع المدرسيّ في دراسة الشّعر؛ لاعتماد مؤلّفه أسلوبًا إنشائيا في قراءة النّصوص وتحليلها فنّيّا.

(٣) كتاب (مهيار الدّيلميّ؛ حياته وشعره)[٣]، للباحث: عصام عبد عليّ، والّذي تألّف من ثلاثمائة وخمس وستين صفحة من القطع المتوسط. وتضمّن ما يأتي: أ- مقدّمة. ب- قسمين أو (بابين كبيرين). ج- ملحق عام، وقائمة بمصادر دراسته.

(١) مهيار الديلمي، محمد علي موسى: ص: ٦.

(٢) نفسه: صـ ١١٩، وما بعدها بتصرف يسير.

(٣) مهيار الدّيلميّ: حياته وشعره. عصام عبد علي. وزارة الإعلام- بغداد- ١٩٧٦م- العراق.

جاء القسم الأول منهما، بعنوان: (العصر والشّاعر)، مشتملاً على أربعة فصول، هي:

الأول: عصر مهيار السّياسيّ.

الثّاني: عصر مهيار الاجتماعيّ.

الثّالث: عصر مهيار الأدبيّ.

الرّابع: حياة مهيار.

رسم لنا الباحث من خلال هذا القسم صورة عامّة لعصر الشّاعر، جسّد بها ما في عصر الشّاعر من سوء. حيث استعرض من أمر آل بويه فسادهم في البلاد وبطشهم وتسلطهم على المجتمع البغداديّ، حتّى باتت عاصمة الخلافة مسرحًا للعصبيّات المختلفة والمذهبيّة الدّينيّة على عهدهم- ناهيك باستهدافهم العرب وأخذهم برقابهم. وإن تنبّه الباحث إلى حقيقة تاريخيّة مفادها، أنّ عهد بني بويه جنى ثمرة التّنافض الاجتماعيّ والعنصريّ في مختلف العصور العبّاسيّة...

صحيح أنّ الصّورة العامّة لهذا العصر لم تكن سيئة بالمطلق، وعلى كافة أحواله. "فقد رافق الصّورة القاتمة للوضع السّياسيّ في عهد آل بويه صورة مضيئة من الازدهار الأدبيّ والفكريّ. فقد اعتاد حكّامهم- ابتداء من معزّ الدّولة- وبعد دخولهم بغداد- أن يتولوا الشّعر العربيّ ويساهموا في نقده ويتذوّقوا غرره[1].

بينما جاء القسم الأخير من رسالة الباحث تحت عنوان: (شعر مهيار وفنونه)، وجعله في تسعة فصول. هي: ١- ديوانه. ٢- مديح مهيار. ٣- رثاء مهيار.٤- الوصف في شعر مهيار. ٥- نسيب مهيار، ٦- التّشيّع في شعر مهيار. ٧-الشّعوبيّة في شعر مهيار. ٨ - الشّريف الرّضي ومهيار. ٩- منزلة مهيار.

خلص الباحث من دراسته، إلى أنّ شعر مهيار "لم يكن إنتاج شاعر عاش في عصر من العصور الأدبيّة فحسب، وإنّما هو وثيقة فنّيّة واضحة المعالم توضّح نهاية التّطوّر الفنّيّ للشّعر العربيّ وبداية السّقوط لهذا الشّعر في رحلته الطّويلة.

(١) نفسه، صـ: ١٦، ١٧ بتصرّف.

وأضاف قائلاً: كما يمثّل شعر مهيار في محتواه مظاهرة خاصّة في كونه صورة ناضجة لقصيدة التّشيّع وتطوّرها في تاريخها الطّويل، ولقصيدة الشّعوبيّة في آخر مراحلها في العصر العبّاسيّ. وهو بعد ذلك النّموذج الواضح للتّلمذة الشّعريّة وتطوّرها في الشّعر العربيّ"[١].

(٤) رسالة الباحث (السّيد علي حسن)[٢]، والّتي عنوانها: تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ- كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ. استهدفت هذه الرّسالة دراسة تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ، وردّت على القول بجموده وإبراز جوانب هذا التّطوّر من خلال دراسة شعر مهيار. وقد اشتملت هذه الدّراسة على ثلاثة أبواب، هي:

الأول: (عصر مهيار الدّيلميّ وحياته).

الثّاني: (شعر مهيار دراسة موضوعيّة).

الثّالث: (شعر مهيار دراسة فنّيّة).

تناول الباحث- في **الباب الأول** منها- عصر مهيار وحياته وتطوّر الشّعر في القرن الرّابع الهجريّ. وجاء هذا الباب على قسمين: تمهيد، وفصلين. حيث خصّص التّمهيد لدراسة الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة والعقليّة في عصر مهيار. بينما أفرد بعدها فصلين؛ تحدّث في الأول منهما عن حياة مهيار وثقافته، وجعل الفصل الثّاني منه للرّد على القول بجمود الشّعر في القرن الرّابع الهجريّ.

أمّا **الباب الثّاني**، فقد تناول فيه المؤلّف كلّا من مديح مهيار الّذي رأى أنّه قد غلب عليه التّقليد، وفنّه الغزليّ في تطوّره "بين القديم والجديد". ثم انتقل بعد ذلك إلى أغراض الشّعر الأخرى الأكثر تطوّرًا في شعر مهيار؛ وهي: ١- شعر التّشيّع. ٢- الشّكوى. ٣- الشّعر الإخوانيّ. ٤- الوصف. ٥- وصف الخمر. ٦- وصف الصّيد. ٧- الرّثاء.

(١) نفسه، صـ: ٥.

(٢) تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ؛ كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ- رسالة مقدّمة من الباحث (السّيد علي حسن)، للحصول على درجة دكتوراه- قسم اللّغة العربيّة وآدابها- كلية الآداب- جامعة عين شمس. القاهرة في ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م. وتقع هذه الدّراسة في نحو ٣٩٥ صفحة من القطع المتوسّط.

اشتمل **الباب الثّالث** على دراسة فنّيّة لبناء القصيدة عنده وكذلك صّوره الشّعريّة. فجاء على النّحو الآتي: أ- الفصل الأول: وقد تناول فيه شكل القصيدة، ومقدّماتها، وموسيقاها، وظاهرة التّكرار فيها، واللّغة والأسلوب، والمعجم الشّعريّ. ب- الفصل الثّاني: والّذي اشتمل على دراسة تطبيقيّة لما جاء في الفصلين السّابقين. وعلى الرّغم من أهمية هذا الباب- في دراسة شعر مهيار من النّاحية الفنّية- لكنّه جاء مقتضبًا بالقياس ببقيّة أبوب رسالته؛ حيث لم يتجاوز السّبعين صفحة.

(٥) رسالة الباحث (محمد عبده المشد)، والّتي عنوانها: (شعر مهيار الدّيلميّ- دراسة فنّيّة)[١]. وقد جاءت هذه الرّسالة في خمسة فصول، تسبقها مقدّمة وتمهيد. وذلك على النحو التالي:

- اختص التّمهيد بدراسة حياة مهيار وثقافته وبعض جوانب شخصيته، وبيان منزلته الشّعرية بين معاصريه.
- جاء الفصل الأول منها تحت عنوان: "شعر مهيار الدّيلميّ بين التّقليد والتّجديد"، وقف فيه الباحث على شعر مهيار من النّاحية الموضوعيّة، وأظهر جوانب التقليد والتجديد عنده من خلال موضوعات شعره الآتية: المدح، الغزل، الاتجاه البدويّ، الرّثاء، الوصف، الشّعر الإخوانيّ.
- بينما تناول الفصل الثّاني وعنوانه: شعر مهيار بين "الشّعوبية والتّشيع" الاتّجاه الشّعوبيّ في شعر الشّاعر، مبرزًا تجاوزات الشّاعر في هذا الاتّجاه، كما استعرض حقيقة (التّشيع) عنده- مذهباً دينيّا- منوّهًا بغلو الشّاعر فيه.
- واستعرض الباحث في الفصل الثالث "اللّغة في شعر مهيار الديلميّ"، حيث تناول بالدّرس خصائص أسلوبيّة في شعر مهيار كالحذف، والتّقديم والتّأخير، والتّكرار، والتّعبيرات الجاهزة. كما أبان عن الرّوافد التّراثيّة في شعره، وهي: القرآن الكريم والحديث الشّريف، والأمثال، والإشارات التّاريخيّة والتّراثيّة...

وتعرّض بالدّرس أيضًا لأبرز الظّواهر اللّغوية الشّائعة عند الشّاعر. ومنها: صرف الممنوع من الصرف، قصر الممدود، التّسهيل، قلب الهمزة ياء، أكلوني البراغيث، تأنيث الفعل مع الفاعل

(١) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنّيّة. للباحث: (محمد عبده المشد). [رسالة دكتوراه- كليّة دار العلوم- القاهرة. ١٩٩٨م].

المذكَّر، دخول الظّرف على الفعل. ثمّ اختتم الباحث هذا الفصل بالتّحدّث عن المعجم الشّعريّ عند الشّاعر من خلال الاسترفاد من معجم العبادات، ألفاظ البداوة، الألفاظ الأجنبيّة، الألفاظ المعجميّة.

- أمّا الفصل الرّابع والّذي عنوانه: "الصّورة الشّعرية" فقد قسّمه الباحث إلى ثلاثة محاور: تحدث في الأول منها عن وسائل تشكيل الصّورة عند مهيار من خلال: "التّشبيه، التّشخيص، التّجسيد، تراسل الحواس، مزج المتناقضات. بينما تحدّث في الثّاني منها عن أنماط الصّورة الشّعريّة عند الشّاعر:الحسّية، والإيحائيّة والحقيقيّة، والطبيعيّة. ثمّ أعقب ذلك أن تناول الباحث سمات الصّورة الشّعريّة عند مهيار، ومنها: التّكرار، الصّورة من الخارج، استخدام اللّون، المبالغة.
- وتصدّى الفصل الخامس والأخير منها لمعالجة "الموسيقى في شعر مهيار"، فدرس أوزان ديوان الشّاعر، وقدّم لها بإحصائية عامّة، مبيّنًا البحور الّتي ركبها الشّاعر، والبحور الّتي خفتت في شعره. وأبان عن قوافيه والحروف الّتي فضّل الشّاعر أن تكون رويًا في شعره، ثمّ عرّج من بعد إلى الإيقاع الدّاخليّ فيه، ومدى فاعلية هذا الإيقاع في بناء القصيدة عنده(١).

خلاصة القول، فإنّه ومع الأهمية الواضحة لهذه الدّراسات فى تذوّق شعر "مهيار" ونقده، بيد أنّها ركّزت في خططها وتوجّهاتها، على بيان أغراض شعره بمعزل عن حقيقة تجربته الذّاتيّة وتأثير ذلك فنّيًا في أسلوب الشّاعر. الأمر الّذي بدت معه قصائد الشّاعر كالمباني العشواء، أو كالأجساد الّتي بلا روح.

وأفضت النّظرة النّقديّة النّمطيّة لشعر شاعرنا إلى سلب جلّ محاسنه، وأظهرت قصيدته، والّتي تعتبر من حيث بنائها لوحة فنّيّة مستقلّة، على غير حقيقتها. فإنّ جلّ قصائده- كما سنوضّحه في مبحث "الصّورة الشّعريّة"- كلّ قصيدة منها بمثابة بناء فنّيّ متنام أو قل: حدث فكريّ ونفسيّ متكامل.

وبينما نجحت الدّراسات السّابقة لهذا البحث في التّعاطي مع شعر مهيار ونقده وصفيّا، إلّا أنّها لم تخضع عاطفة الشّاعر وفعلها الفنّيّ لخطّة منهجيّة. وإنّ كلّ ما أوردته من إشارات إلى مظان الوجدان عنده، قد جاء فى سياق انطباعات عامّة، وليس فى إطار خطة علميّة مستقلّة.

(١) ولنا وقفة مع هذه الإحصائيّة، وموقف نقديّ منها. وذلك في الباب الثّالث من رسالتنا، إن شاء الله.

إضافة لذلك، لاحظنا تشابهًا كبيرًا بين كثير من هذه الدّراسات في الأفكار والآراء حول الشّاعر وشعره؛ لاعتماد بعضها على النّقل من سابقة، كما كان واضحًا افتقار كثير منها إلى العمق في النّظرة والجرأة في البحث وتقرير الحقائق.

الأمر الّذي يدعو إلى ضرورة إعادة النّظر في تقييم شاعريّة مهيار فنّيًا، وتقدير صاحبها علميًا. وهو ما سوف نعمل على الوفاء به في هذه الدّراسة- إن شاء الله تعالى. هذا، وقد اعتمدنا فيها على منهجين فى البحث، أملتهما طبيعة الدّرس، ألا وهما: أ- المنهج التّأريخيّ. ب- والمنهج الفنّيّ.

(أ) أمّا (المنهج التأريخي)، فسوف نستعرض نظريًا ما يتصل بعناصر بحثنا، والإفادة من الدّراسات السّابقة لنا، والّتي تعدّ من دعائم بحثنا؛ إيمانا منا بأن الدّراسات العلميّة المعتبرة يجب أن تتكامل وتتآزر.

(ب) وأمّا (المنهج الفنّى)، فحيث نتوخّى أن تكون الدراسة فنّيّة نصيّة، وأن يكون ديوان مهيار مصدرنا الرئيس فيها. وعليه؛ فإنّنا سنعيش مع النّص ووحيه ونبيّن موقفنا منه ورأينا في دلالته. ولن نخضع في ذلك لحكم سابق يخالف دلالة النّص، ولن نذهب إلى التّلفيق بين الآراء. ومتى تبيّن لنا أنّ ما قلناه مسبوق ذكرنا ذلك، وأثبتنا ما لسلفنا علينا من الحقّ والفضل. أمّا إذا كان الأمر بخلاف ذلك بيّنا ما في الرّأي المخالف من عوار، وذكرنا الرّاجح فيه وفق مقتضيات البحث العلميّ.

أما بخصوص خطّة بحثنا فقد استقامت لنا على النّحو الآتي: مقدّمة، وثلاثة أبواب- تعقبها خاتمة- ثمّ قائمة بالمصادر والمراجع.

(١) أما الباب الأول والذي عنوانه: "الوجدانية: مفهومها ومذكياتها في شعر مهيار الديلمي". فسوف نتناول فيه: ١- سيرة الشّاعر بإيجاز تحت عنوان: حياته، كما سنعرّف بديوانه، ومنزلته الأدبية عند أهل العلم. ٢- تأصيل مصطلح "الوجدانيّة"، وبيان أهم السّمات العامّة للشّعر الوجدانيّ. ٣- بواعث تشكّل الاتّجاه الوجداني في شعر مهيار، وذلك تحت عنوان: "مذكيات

الوجدانيّة في شعر مهيار"، والّتي تتلخص في تقديرنا في أربعة عناصر رئيسة، هي: (أ) تلمذته للشّريف الرّضيّ. (ب) ثقافته الشّعوبيّة. (ج) تشيّعه. (د) اغترابه وفقره.

(٢) بينما نتناول في الباب الثّاني والذي عنوانه "رؤية الشاعر: محاورها، وموقف الشاعر من عالمه وما يحيط به"، العناصر الآتية: ١- الطّبيعة. ٢- الحبّ. ٣- "الأنا والكون" وموقف الشاعر من عالمه.

حقيق، ليست الطّبيعة والحبّ جديدين على الشّعر العربيّ لكنّ الجديد فيهما، عند الشّعراء الوجدانيّين، أنّهما يمتزجان بوجدان الشّاعر- وشاعرنا من هؤلاء الشّعراء ذوي الإحساس الصادق في الحب والرؤية الوجدانية الخاصة للطبيعة والكون كما سيأتي إن شاء الله تعالى.

(٣) وأمّا الباب الثّالث، وعنوانه: "السّمات الأسلوبية لشعر مهيار في ضوء الوجدانية" وتأثير تجربة الشّاعر فيها، فسوف نتناول فيه بالدّرس كلاًّ ممّا يأتي: أولاّ: بنية (الإيقاع الشّعريّ) في شعر مهيار بنوعيه: أ- الخارجيّ، والمتمثّل في: الوزن والقافية. ب- الدّاخليّ، والمتمثّل في بُنَى بديعيّة، هي: الجناس، التّضمين، التّمكين، التّقسيم، التّدوير، الطّباق، المقابلة، التّكرار الصّوتي. ثانيًا: المعجم الدّلاليّ لألفاظ الشاعر. ثالثًا: المستوى التّركيبيّ للجملة الشّعريّة عنده. رابعًا: "التّناص" في شعر مهيار، والّذي هو قدر كلّ نصّ- بديهة. حيث تداخلت بعض معاني الشّاعر مع معاني الشّعراء الكبار كما تبعت بعض نصوصه نصوصًا أخرى سابقة لها. وسنبيّن هنالك مدى فائدة هذا الأمر لمعانيه، مع خصوصيّة نظمه، والأهم من ذلك أننا سنوضح أيضاً مدى ارتباط ما تداخل من هذه المعاني بأحاسيس الشّاعر وصلتها بتجربته الشّعوريّة. خامسًا: "الصّورة الشّعريّة" في شعر مهيار؛ إذ نعرض لهذا المفهوم الوافد الذي هو "الصّورة"، ونبيّن أثر الخيال في صور شاعرنا، ومدى صلة ذلك بتجربته الشعرية. كما سنكشف عن أهم وظائف الصّورة في شعره.

ثمّ نعرّج أخيرًا على أساليب تشكّل صوره، وهي: ١- تبادل المدركات: (التّشخيص، والتّجسيد). ٢- تراسل الحواس. ٣- الرّمز السّياقي. ٤- المقابلات. ٥- القصّة. ٦- التّشبيه. وفي ذلك كلّه بيان وتفصيل سيأتي إن شاء الله.

خلاصة الأمر، أنّنا نرى في هذه الدّراسة ميّزتين، هما: ١- أصالتها؛ حيث لم يسبقها إلى موضوعها دراسة أخرى. ٢- قيمتها العلميّة؛ حيث نتوخّى منها أن تسدّ ثغرة في مجال تخصصّها لا تسدّ بغيرها. والمرجو أن تحظى بالغاية الّتي أسست من أجلها، ألا وهي تقديم رؤية جديدة في قراءة تراثنا الشّعريّ، من خلال معالجة موضوع "الاتّجاه الوجدانيّ في شعر مهيار الدّيلميّ. ونترك لتقدير القارئ الشّهادة على ما بذلناه في إخراجها هذا الإخراج ومدى ما عانيناه من مشقّة فيها، على مدار أربع سنوات.

على أنّي وقد أبديت إعجابي مقدّما بأسلوب "مهيار" الفنّيّ فلن تدفعني دراستي له إلى التّعصب له؛ إذ التّعصب ضرب من الهوى، ونمط من الذّاتيّة، ثم إنّه يخفى كثيرًا من العيوب. ولسنا مع ما يجانف المنهج العلميّ، ويخالف سنن البحث والدّرس.

وختامًا، سيبقى شاعرنا في تقديري مدينًا في حياته الأدبيّة إلى رجلين جليلين هما: أستاذه وولي نعمته (الشّريف الرّضيّ) المتوفّى سنة (٤٠٦هـ)، والأديب الأستاذ (أحمد نسيم) ناشر ديوانه في سنة ١٩٣٠م. بينما أبقى مدينًا لأستاذي الدّكتور (أحمد يوسف علي) المشرف على هذه الدراسة، والّذي تولّاني برعايته وتعهّدني بنصائحه السّديدة الّتي كان لها كبير الأثر في حياة هذه الدّراسة وإخراجها على هذا النّحو.

كما لا يفوتني أن أؤكّد على أنّ البحث العلميّ ميدان إصابة وإخْطاء؛ فإذا أصبت- وذلك هو المنشود والمأمول- فمن الله وحده. وإن كان غير ذلك، فحسبي أنّي بذلت جهد الطّاقة وغاية الوسع. والله من وراء القصد.

الباحـــــــث.

البــاب الأول

الــوجـــــــد انــيّـــــة

مفهومها ومذكياتها في شعر مهيار الدّيلمـيّ.

ويشتمل على ثلاثة فصول، هي:

الـفـصـــــــل الأول : **(مهيار الدّيلميّ): حياتـه، وديوانه، ومنزلتـه الأدبيّـة.**

الـفـصل الـثّـانـي : **(الوجدانيّـة): تأصيل المصطلح، والسّمات العامّـة للشّـعر الوجدانيّ وعلاقة ذلك بشعر مهيار**

الـفـصل الـثّـالـث: **مذكيـات الوجدانيّـة في شعر مهيـار.**

الفصل الأول

مهيار الدّيلميّ: (حياته، وديوانه، منزلته الأدبيّة).

(أ) حياته: (٣٦٥ ؟- ٤٢٨هـ)

وسوف نتناول في هذا المبحث بإيجاز العناوين الآتية: ميلاده- عقيدته- مهنته- سمته وأخلاقه- أسرته- رحيله.

ميلاده: عرف الأدب العربيّ اسم شاعر كبير، تربَّع على عرش القريض في العقد الأخير من القرن الرّابع الهجريّ وإبّان دولة البويهيّين، هو: أبو الحسن مِهْيار بن مَرْزَويه الدّيلميّ، الكاتب والشّاعر المشهور"[١].

"بزغ نجم كاتب وشاعر كان مجوسياً فأسلم، هو مهيار الدّيلميّ. كنيته: مهيار أبو الحسين، في وفيات الأعيان. ولكنّها أبو الحسن في غيره: كدمية القصر للباخرزيّ، وتاريخ بغداد للخطيب، ولعلَّها الأرجح"[٢].

ومن عجبٍ، أنَّ المؤرخين الَّذين تناولوا حياة مهيار وترجموا له أغفلوا نسبه التّام، مكتفين بذكر سنة وفاته: (٤٢٨هـ). "ولعلنا لا نجد له شاعرا يشبهه في جهالة نشأته، وعدم معرفة شيء عن أوائل حياته. فقد هبط بغداد في سن العشرين، مجهول ما قبل ذلك في أواخر القرن الرابع الهجري، فإذا الشعب البغدادي يرى فيه فتى مكتمل الأداة العربية والموهبة الشعرية، يهوى مجالس الأدب والشعر، ويتصل بالأدباء والشعراء اتصال الطامع في أن يعظم من تلك الأداة ويرفع من هذه الموهبة[٣]".

ولشدّ العجب أن يشارك مهيار هؤلاء المؤرِّخين فيما اكتنف حياته من غموض، لاسيّما فترة صباه وشطرًا من شبابه. حيث لا نجد في ديوانه كلّه أيّ إشارات أو ملامح لمراحل حياته الأولى، والّتي نعني بها فترة التّكوين قبل النّضوج، ما عدا ما يفيد منها اعتزازه بفارسيته وأمجاده الكسرويّة- كما سيأتي فيما بعد.

---

(١) مهيار، بكسر الميم وسكون الهاء، وكنيته أبو الحسن على الرّاجح، ولقبه "الدّيلميّ" نسبة إلى إقليم "الدّيلم" الّذي نزحت من أسرة الشّاعر. والّذي يعرف أيضًا "بجيلان"- أو كيلان كما تقول العجم- ذاك الّذي يكتنف جنوب غربيّ بحر قزوين. انظر: معجم البلدان مجلد ٧/ ١٤. ولقبه "الدّيلميّ" أكثر صفات الشّاعر لصوقًا به.

(٢) وفيات الأعيان: ج٤/ ٤٤١، ٤٤٤.[وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان: لأبي العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمد أبي بكر بن خلّكان- تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد (٦أجزاء)- مطبعة السّعادة- ١٩٣٨م- ١٩٤٩م]، وتاريخ بغداد: ج ١٣/ ٢٧٦.[تاريخ بغداد، للحافظ أبي بكر أحمد بن عليّ الخطيب البغداديّ- ١٤جزءًا- مطبعة السّعادة- القاهرة- ١٩٣٥م]، ودمية القصر: ٧٦، ٧٧.[دمية القصر وعصرة أهل العصر: لأبي الحسن علي بن الحسن الباخرزيّ- حلب-سورية- المطبعة العلميّة- ١٩٣٠م].

(٣) تاريخ الأدب العربي: السباعي البيومي – ج٣ / ط٢ / مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ١٩٥٨م.

"وقد تصفحت ديوان مهيار من أوله إلي آخره فلم أجد فيه ذكرًا لوالديه ولا وصفًا أو حنينًا إلي البلد الّذي ولد به ونشأ فيه ولا ذكرًا لأساتذته الّذين عنهم أخذ فنون اللّغة وعليهم تخرَّج ولا أطوار حياته الّتي درج فيها من سن الطّفولة إلي عهد الصّبا وكلّ ما تلمسته أنَّه ديلميّ وكفى. ورأيته يحنّ إلي سلع وزرود ووادي الأراك من بلاد العرب ويتشّوق إلى ساكنيها من الأعراب. وأمّا بلاد العجم وساكنوها فلم يخطروا له ببال في شعره كأنّه أخذ على نفسه عهدًا أن ينساهم فَبَرَّ بوعده؛ اللّهم إلاّ إذا استثنينا ما افتخر به من الأكاسرة وقدماء الفرس؛ فإنّه كان يتعصب لهم وفضَّلهم على النَّاس أجمعين"(١).

"ومهيار من هؤلاء الشّعراء الّذين قلت أخبارهم، وخاصة في حياته الأولى، بداية من مولده وحتى تعاطيه الشّعر، والتقائه بأستاذه الشّريف الرَّضي..... اللّهم إلاّ بعض الأخبار المتناثرة في بطون كتب التّراجم والسِّير والتَّاريخ"(٢).

وقد تلمّست ذلك في كثير من كتب التّراجم الأدبيّة القديمة، فلم أعثر فيها على إضاءات ذات بال تتعلّق بحياة هذا الشّاعر، وبخاصّة فترة ما قبل اتّصاله بالشّريف الرّضي(٣)".

لذا التجأ كثير من طلاّب العلم، ممّن تناولوا بالدّرس حياته وشعره، إلى الاجتهاد في أمر تلك الفترة من سيرته مع بقائهم مختلفين فيها. وإنّنا نلتمس لهم العذر فيما اختلفوا فيه؛ لانطلاقهم من دائرة اجتهاد عزَّ فيها الدّليل.

في هذا السّياق، واستنادًا إلى ما قاله الشّاعر في قصيدة يمدح فيها الوزير عميد الدّولة أبا سعد بن عبد الرحيم، وهو معتزل النّظر لهفوة جرت بينه وبين الأتراك اقتضت تغيُّبه سنة ٤٢٣هـ، مشيرًا فيها إلى عمره قائلاً:

يـــا قلـــبُ مـــن أيـــن علـــى فتـــرة ... ردّ عليـــــك الولـــــه العـــــازب ؟
أبعـــد أن مـــات شـــباب الهـــوى ... شـــــاورك المحتنـــــك الشـــــائب
وبعـد خمسـين قضـت مـا قضـت ... وفضـــــلة أغفلهـــــا الحاســـــب"(٤)

(١) مهيار الدّيلميّ: بحث ونقد وتحليل (إسماعيل حسين)، ص: ٦، ٧. وهو بحث مقتضب مقدّم لوزارة المعارف بمصر، باعتباره نموذجًا مقرّرًا على طلاب كلية العلوم والآداب، في الجامعة الأمريكية- بالقاهرة- لسنة ١٩٥٣م .
(٢) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية – المقدّمة – ص: ب.
(٣) لعلّ أول ترجمة عن الشاعر كانت في تاريخ بغداد للخطيب البغداديّ (ت ٤٦٢هـ)، والّتي أشار فيها إليه بإعجاب.
(٤) ديوانه: ج١/ ١٢٠. [من السّريع].

ومن حيث إنّ ميلاد مهيار "كان في منتصف العقد السّابع من القرن الرّابع للهجرة"[١]، فضلا عمّا يفهم من أبيات الشّاعر السّابقة بأنّه تجاوز في هذه السّنة الخمسين من عمره بفَضْلَةٍ"[٢]، يكون أحد التّاريخين الآتيين: أي العام ٣٦٤هـ، أو العام ٣٦٥هـ تاريخاً مقبولاً لميلاد الشّاعر. ولعلّ الأخير هو الأرجح!.

على صعيد آخر، رسم لنا الباحثون من قبل صورة عامة لعصر الشاعر جسدوا من خلالها ما في هذا العصر من سوء واستعرضوا من أمر آل بويه، قادة ذلك الزمان، فسادهم في البلاد وتسلطهم على العباد وبطشهم في المجتمع البغداديّ، حتى باتت عاصمة الخلافة مسرحا للعصبيات المختلفة والمذهبية الدينية على عهدهم، ناهيك باستهدافهم العرب وأخذهم برقابهم.

وقد تنبه بعض الباحثين إلى حقيقة تاريخية مفادها، أن عهد بني بويه جنى ثمرة التناقض الاجتماعي والعنصري في مختلف العصور العباسية... يقول: " صحيح أن الصورة العامة لهذا العصر لم تكن سيئة بالمطلق وعلى كافة أحواله فقد رافق الصورة القاتمة للوضع السياسي في عهد آل بويه صورة مضيئة من الازدهار الأدبي والفكري. فقد اعتاد حكامهم – ابتداء من معز الدولة – وبعد دخولهم بغداد أن يتولوا الشعر العربي ويساهموا في نقده ويتذوقوا غرره[٣].

عقيدته:

دخل مهيار "بغداد" مجوسيّا على دين أبائه، على الأرجح، وسكن درب "رياح" من محلة "الكرخ"، وهي منطقة عرفت بتجمّع الشّيعة الإماميّة فيها"[٤]. ومن حيث كان الدّيالمة يتدفّقون إلى "بغداد"، مع بقاء قسم منهم على مجوسيتهم وهو ما يدلّ على تمتعهم بحريتهم الدينية، إلاّ أنّ انكماشهم وانعزالهم على أنفسهم ليعني ضعة منزلة هؤلاء القوم اجتماعيًّا"[٥].

---

(١) الكامل في التّاريخ: ج٧/ ٢٦٨، لأبي الحسن عزّ الدّين بن الأثير. [الجزء: (٦-٧)، المطبعة المنيريّة- ١٣٥٣هـ- القاهرة].

(٢) الفضلة: البقيّة من كلّ شيء. انظر: معجم تهذيب اللّغة: مادة (فضل). [لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهريّ- ت٣٧٠هـ- تحقيق د. رياض زكي قاسم- المجلد الثّالث: (ض- ق)- دار المعرفة- بيروت- لبنان- ط/ ١: (١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م). وننوّه هنا إلى أنّ كثيرًا من الباحثين ذكروا أنّ ميلاد "مهيار" كان عام ٣٦٧هـ. وقد ذكر ذلك مركز آل البيت العالميّ للمعلومات- حيث أورد أنّه: "ولد الدّيلميّ عام ٣٦٧هـ". انظر: "الدّيلميّ- مهيار" عبر الشّبكة الدّوليّة للمعلومات (الانترنت). كما قال بذلك أيضًا ناشر الطّبعة الّتي بين أيدينا، حيث قال: "ولد شاعرنا على الأرجح عام ٣٦٧هـ". وانظر في ذلك: ديوان مهيار الدّيلميّ، ج١/ ٥- منشورات الأعلمي- ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م- ط١- بيروت].

(٣) مهيار الديلمي: حياته وشعره، ص١٦-١٧.

(٤) المنتظم: ج٨/ ٩٤، ٢٣٧. [المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: لأبي الفرج عبد الرّحمن بن عليّ بن محمد بن الجوزيّ- الجزء: (٧-٨)، حيدر آباد – ١٣٥٣- ١٣٥٨هـ]. وقال بعض الباحثين خبرًا مفاده أنّ: مهيار وُلِدَ في بغداد،

(٥) وقد كان الاتهام بالمجوسيّة سبة تصرف النّاس عن صاحبها، كما يقول صاحب المنتظم، ج٧/ ٣٥٥.

ويبدو أن الدّيلمي قاسى المتاعب ألوانا إلى أن لجأ إلى مناطق الشيعة بحثاً عن الحماية والرّعاية اللّتين حصل عليهما لدى أستاذه الشّريف الرَّضي الّذي تولّاه ورعاه- كما سيأتي إن شاء الله في مبحث تلمذته له.

وقد عُرِفَ الشّاعر قبل إسلامه مشاركا للشّيعة في عواطفهم برثاء أهل البيت، كما عرف عنه تعريضه وتهكمه بكبار الصّحابة- للأسف. وبينا راح يوطد علاقاته بأهل محلته، من أتباع الشّيعة الإماميّة، وجد نفسه يشاركهم عواطفهم. فهو كفارسي لابد أن يشارك الفرس في هواهم وحبهم للأسطورة. وميل الفرس إلى آراء العامة من الشّيعة حقيقة لا سبيل إلى دحضها رغم عروبة المذهب الشّيعيّ في أصله وجذوره"[١].

وقد أنكر عليه قوم بادي الرأي مدحه آل البيت، وهو لم يكن قد أسلم بعد، لكنه لم يكن يعبأ بقولهم وما كان يعير إنكارهم اهتماما كبيراً. وذلك ما يبدو من قوله:

هل يبلغنك (يا أبا الحسن) الّذي جوزيتُ فيك وكان ضدّ جزائيا
من معشر لمّا مدحتك غظتهم فتناوشوا عِرْضِي وشانوا شانيا"[٢]

ولمّا أنعم الله عليه بالإسلام، ووفقّه لما كان يتردّد في نفسه من الاستنصار بلطفه وفضله، في سنة أربع وتسعين وثلاثمائة (٣٩٤هـ)، قال قصيدة يذكر فيها ذلك ويهجّن قومه بسفه ما هم عليه ومعايبه. وقد كتب بها إلى الكافي الأوحد، وقال فيها:

تبدلتُ من ناركم رَبَّهَا وخُبْثِ مواقدِها الخُلْدَ طيبا
نصحتُكُم لو وجدتُ المصيخَ ونادِيتُكم لو دعوتُ المجيبا"[٣]

ظلّ الدّيلميّ على دين آبائه، وشبّ على ذلك، إلى أن أسلم على يد الوزير الكافي الأوحد سنة ٣٤٩هـ- على الرّاجح من الأقوال. وذلك على ما يبدو من قوله:

هو المنقذى من شرك قومي وباعثي على الرّشد أن أصفي هواي(محمدا)[٤]
وتارك بيتِ النار يبكى شرارُه عليَّ دما أن صار بيتي مسجدا

---

(١) الخوارج والشيعة، ص: ٢٤٠، ٢٤١- بتصرّف يسير. [الخوارج والشّيعة، أبوليوس فلهوزن- ترجمة عبد الرحمن بدويّ- القاهرة- مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر- ١٩٥٨م].

(٢) ديوانه: ج٤/ ٥٤٨.

(٣) ديوانه: ج١/ ١٧.

(٤) ديوانه: ج١/ ٢٠١. وأمّا ما جاء في بعض كتب التاريخ من إسلام مهيار على يد الشّريف الرّضي- كما زعم ابن خلكان- فلا يعدو أنْ يكون خبرًا بلا دليل. وما ينبغي لرجلٍ كمهيار أن يغفل عن نسب هذا الفضل العظيم لوليّ نعمته الأول: (الشّريف الرّضي) إذا كان هو حقا من وراء إسلامه. وليس من قبيل الحياد إذا قلت: لعلّ إسلام مهيار كان علي يد الوزير الكافي الأوحد- كما أوردنا- بينما كان أستاذه الشّريف الرّضيّ من وراء تمذهبه التّشيعيّ. وقد ذكر "مركز آل البيت العالميّ للمعلومات" في تشيّع مهيار أنّه: "كان مجوسيًا، ولكن بعد ارتباطه بالسّيد الرّضيّ (قدّس سرّه)، تغيّرت عقيدته من المجوسيّة إلى مذهب آل البيت (عليهم السّلام) وذلك في عام ٣٩٤م، فهو مسلم في دينه، علويّ في مذهبه، عربيّ في أدبه". للمزيد، يرجع إلى الشّبكة الدّوليّة للمعلومات- الانترنت- حول مهيار الدّيلميّ- مركز آل البيت العالميّ للمعلومات.

وكان إعلان إسلامه بداية حملة واسعة لسبّ الصّحابة والعرب، المناوئين على زعمه لعليّ بن أبي طالب (رضي الله عنه)، الأمر الّذي سنتناوله- بالتّفصيل- في موضعين مختلفين من هذه الرّسالة، هما: أ- ثقافته الشُّعوبيّة. ب- وتشيّعه.

مهنته:

تاريخيّا، يبدو أنّ أمراء بني بويه ووزراءهم كانوا يستعملون المجوس، على ما هم عليه من حال، في بعض المهام الخاصة لإلمامهم بالعربيّة والفارسيّة. وهو ما هيّأ لمهيار الّذي أتقن كلتا اللّغتين فرصته في تولّي الكتابة ببغداد، مقتبل حياته والفارسيّة"[1].

كانت الكتابة صنعة مهيار الأولى، ووظيفته الّتي يسترزق منها قبل أن يشتهر شاعرًا، والّتي كانت أيضًا سببًا في مساعدته على توطيد علاقته بكثير من الكتاب ورؤساء الدّواوين، الّذين استعان بهم في الوصول إلى وزرائهم.

وبينما شكا صاحبنا سوء الحال في أيام مجوسيته، رأيناه يؤكّد باستمرار على أنَّ إسلامه هو الّذي فتح له أبواب الرِّزق والشّهرة.

قال الدّيلميّ يتبرّم من حاله ويندب حظّه، بادئ أمره:

بخســـت كتابـــة وحُرِمـــتُ شـــعرًا فهـــل مـــن ثالـــث لـــي مـــن صـــناعهْ؟
أميـــل علـــى الكراهـــة مـــع أنـــاس كمـــا مالـــت مـــع الـــرّيح اليراعـــهْ[2]

بينما قال في قصيدة له يخاطب فيها الكافي الأوحد ويبشره ويمدحه:

فـــوفٍّ، فقـــد جعـــل الـــدَّينُ مـــا تنفلـــتَ فـــي الجـــودِ فرضًـــا وجوبـــا
وقـــد كنـــتُ عبـــدا قصـــيّا وَجُـــدْتَ فكيـــف وقـــد صـــرتُ خِـــلّا نســـيبا![3]

معنى هذا أنّ الحال كان يتدرّج به إلى الأحسن باستمرار، لا سيّما بعد أن غيّب الموت نجمين كبيرين في دنيا الشّعر، هما: ابن نباته السّعديّ، والشّريف الرّضي. حيث أخذت أسهم شاعرنا في الارتفاع، وبدا نجمه يسطع، حتّى دانت له إمارة الشّعر. وهو ما يصحّ معه قول القائل: ربّ ضارة نافعة.

---

(١) معجم الأدباء: ج ٨/ ٢٥٥، ٢٥٧. [معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب): لأبي عبد الله شهاب الدين ياقوت الحموي- القاهرة- نشر الدكتور/ أحمد رفاعي].

(٢) ديوانه: ج٢/ ٥١٠.

(٣) ديوانه: ج١/ ١٨، ١٩.

وليس ثمة خلاف تاريخيّ في تلمذة مهيار للشّريف الرّضي فنّيًا[1]. وقد أشار صاحبنا إلى هذه التّلمذة في قصيدته الّتي رثى بها الشّريف الرّضي، فقال:

قــد كنــتَ ترضــاني إذا ســوَّمتَها تَبَعــا وأرضــى أن تســير أمامَهــا
وإذا ســمعتَ حمِـدتَ صـفوي وحـده وذممــتَ غِــشَّ القائلــين وذامهــا
حيــران أســأل: أيــن منــك رفــادتي دَهــشّ البنــانِ – تفقــدت إبهامهــا
فتركتَنــي تــركَ اليمــين شِــمالَها فــردًا أعــالجُ فــاتلا إبرامهــا[2]

كما تشير جلّ مصادر المؤرخين وأصحاب التّراجم الفنّيّة، الّتي تناولت "حياة مهيار وشعره" إلى تلك العلاقة بين التّلميذ وأستاذه، وتؤكّد تأثر مهيار بأستاذه في نظمه ومعاني شعره.

أصبح مهيار بعد ذلك ومنذ سنة ٤٠٦هـ شاعر العصر الأوحد وقد خلت له الساحة وراح الوزراء والرّؤساء ينتظرون قصائده، ويسألونه أن يتحفهم بها وهو ينتظر الهبات والصلات، وتبدلت الشّكوى والتّفجع من سوء الحال إلى شكوى من الحسّاد الوشاة. وباتت صناعة الشعر ونظم القوافي في المناسبات وغيرها مورد رزقه الجديد، يعيش على ثمنها ويطالب بها الممدوحين– عوضًا عن صناعته الأولى: الكتابة.

يقول أحد الباحثين "من خلال الغموض الذي أحاط بحياته نستطيع أن نحدد مرحلتين مرتا في حياة الشاعر: كانت المرحلة الأولى: في بداية كتابته الشعر وفي أثناء امتهانه الكتابة، واستمرت بعد إسلامه، وفي هذه الفترة حاول مهيار أن يجد مكانه بين شعراء العصر. وتمثل هذه المرحلة فترة جدب وقلة إنتاج، يضاف إليها طابع الشكوى من الفقر والزمان وخمول الذكر، وكانت علاقته فيها محدودة بالشّريف الرّضي والوزير البويهيّ الكافي الأوحد وابنه وعميد أسرة أل عبد الرحيم وبعض الرّؤساء من الكتّاب الّذين حاول بواسطتهم ولوج أبواب الوزراء والسّلاطين....

(١) هو محمد بن الحسين– الموسويّ– المولود في بغداد ٣٥٩هـ /٩٧٠م، وهو شاعر معروف، يرتقي نسبه إلى الإمام عليّ بن أبي طالب. نشأ في بغداد، وتلقّى العلوم والآداب على أساتذتها وعلمائها؛ فأخذ الفقه عن الشّيخ المفيد– أبي عبد الله محمد بن النُّعمان الفقيه الإماميّ– ودرس اللّغة على الشّيخ أبي الفتح عثمان بن جنّي، حتى صار بارعًا في الفقه والفرائض والآداب، وسائر فروع العلم.
– كان الرّضي شاعرا بارعا كما كان عالما بارعا، وله مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن الكريم وغيره. ولما توفِّي أبوه عينه بهاء الدولة البويهي نقيبا للأشراف العلويين سنة ٣٩٧هـ. وقد خلع عليه لقبي: الرّضي، والشّريف، وظل موقرا مهيب الجانب إلى أن توفي سنة ٤٠٦هـ.وأكثر شعر هذا الشّاعر الكبير، في التّغنّي بحبّه وآلامه، ونشيدًا من أناشيد الفخر والعزّة؛ يقوله الشّاعر عن حاجة نفسيّة لا للتّكسب.

(٢) ديوانه: ج٣، ص٣٧٨.

وينطلق مهيار من خلال الألم الّذي يعتصر قلبه والفجيعة بفقدان أستاذه الرّضيّ ليعلن بدء المرحلة الثّانية من حياته، وانفراده بالمجد الشّعري في عصره. وكان هذا سنة (٤٠٥هـ – ٤٠٦ هـ)"[١]. يقول الشّاعر في ذلك:

غادرتني فيهم بما أبغضتُه أدعو البيوع إلى متاع مُكْسَد
أشكو انفراد الواحد الساري بلا أنس وإن أحرزتُ سبقَ الأوحد"[٢]

وبعدما أبدى تفجّعه على ضيعة الشّعر وذهاب فحوله؛ بموت الرّضيّ وابن نباته، أكّد من جديد انفراده بالمجد الشّعري:

أأنطَقُ مني بالفصاحة يُجْتَبى وأمدحُ أن لفَّتْ عليك المجامعُ ؟
أبى الله والفضل الذي أنت حاكم به ليَ لو قاضىَ إليك منازع
وما الشّعر إلا النّشر بعداً وصورة فلو شاء لم يُطْمِع يداً فيه رافع
وقد أفل النجمان منه فلا يُضَعْ على غير سير، ثالثٌ فيه طالع
بقيتُ لكم وحدى وإن قال معشر ففي القول ما تنهاك عنه المسامع"[٣]

أصبحت قصيدة مهيار من هذا التّاريخ، مطلب الأمراء والوزراء. ومن ثمّ، تحسّنت ظروفه وأيامه وفُتِحَتْ له أبواب المجد والشّهرة. وقويت لذلك اتصالاته بالعائلة الفارسيّة آل عبد الرحيم، ونما هذا الاتّصال عندما كان عميدهم الصّاحب بن عبد الرّحيم يتولّى قيادة الجيوش في "واسط"[٤].

يشير مهيار إلى هذه العلاقة المبكرة في قوله:

وكيف ترونى قاعداً عن فريضة قيامي بها حقٌّ لكم ووجوب
وفيكم نما غُصْني وطالت أراكتي وغودر عيشي الرَّثُّ وهو قشيب"[٥]

وتوطدت أيضًا علاقة الشّاعر بصديق له من الكتّاب الكبار– كان ثقة الخليفتين: "القادر"، "والقائم" ووزيرهما فيما بعد– وهو عميد الرّؤساء: "محمد بن أيوب". ويكاد يكون هذا الأديب الكبير شريك عائلة آل عبد الرّحيم في المدائح الكثيرة الّتي كتبها فيهم. وكان الأمير البويهيّ الوحيد الّذي اتّصل به شاعرنا هو جلال الدّولة الّذي بدأ حكمه ببغداد سنة ٤١٨ للهجرة"[٦]، وقدّم له خيرة مدائحه مشيدا بمجد آل بويه والنّسب الفارسي العريق.

(١) مهيار الدّيلميّ، حياته وشعره: ص٧٠.
(٢) ديوانه: ج١، ص٢١٦.
(٣) ديوانه: ج٢، ص٥٢٤.
(٤) مهيار الديلمي: حياته وشعره، ص٧٠.
(٥) ديوانه، ج١، ص٥٩.
(٦) الكامل في التاريخ: ج٢ صـ ٣٢٩.

وثمّة إشارات عند بعض المؤرّخين تدلّ على أنّ مهيار كان له مجلس في جامع "المنصور" ببغداد يجتمع حوله الطّلاب والمعجبون بشعره، يُسَمِّعون عليه ديوانه"[١].

سمته وأخلاقه:

يبدو من شخصية مهيار أنها من الشّخصيّات المرنة الّتي تتلوّن بتلوّن الأحداث وتلبس لكلّ حال لبوسها. فتارة ترى صاحبها مرحًا، وتارة أخرى تراه قلقًا طمّاعًا. وبينا تجد هذه الشّخصيّة تلبس حينًا ثوب الفخر والخيلاء، تجدها حينًا أخرى يزْري بها الاستجداء.

لكنها في أوقات كثيرة تعنف وتثور بلا هوادة كأنها البركان، كما سنبينه.

يقول (الفلال): ولشد ما تدهش حين ترى تلك الشّخصية مجمع المتناقصات، فينما نرى صاحبها مرحا في أمداحه يداعب ممدوحه ويعاتبه ويطالبه بدفع العطاء إليه كأنّه حق مفروض له في ماله،"[٢].

"..... ترى تلك الشخصية، إلى جانب مرحها، تستبد بها نفسيّة قلقه طمّاعة تعبد المال وتتكيّف بتكيّف الوسائل الّتى تؤدي إلى الحصول عليه – يتّضح ذلك من قوله:

قـــامر بـــدنياك وبعهـــا مرخصـــا بـــأبخس الأثمـــان تُغْـــبَن بائعـــا
إن عشـــت متبوعـــا بهـــا مُحسَّـــداً فمـــــت ولا تكـــــون تابعـــــا
فـــي النـــاس مـــن يعطيـــك مـــن لســـانه شعشـــــعة الآل آطَّبـــــاك لا معـــــا
فـــإن ظفـــرتَ مـــنهم بماجـــد فأضـــرب بـــه شـــولك تنجـــب فارعـــا
واشـــدد عليـــه يـــدَ مفتـــون بـــه فلـــيس إن أفلـــت منـــك راجعـــا"[٣]

وفي البيت الأخير يبدو الجشع صريحا والتّحايل على ابتزاز المال سافرا فهو يطلب إلى نفسه وأمثاله أن يظهروا الافتتان بالممدوح متى آنسوا منه خيرا، وألاّ يتركوه يفلت بماله من أيديهم لأنّه إن أفلت فليس بعائد إليهم وكيف يفلت الماجد من شراك هؤلاء المدّاحين إلاّ إذا كانوا ثقلاء ملحّين"[٤].

(١) تاريخ بغداد: ج١٣/ ٢٧٦. [تاريخ بغداد: الحافظ أبو بكر أحمد بن عليّ الخطيب البغداديّ- (١٤ جزء)- القاهرة- مطبعة السّعادة- ١٩٣٥م.

(٢) الكامل في التاريخ: ج٢ صـ ٣٢٩.

(٣) ديوانه: ج٢، ص٥٤١.

(٤) مهيار الدّيلميّ وشعره: ١٧٧، ١٧٨- بتصرّف.

ثمّ يضيف قائلاً: "أمّا في الهجاء وعتاب الدّهر والشّكوى من تخلّي الأصدقاء فلشخصية الشّاعر في جميعها لون واحد، شعاره التّبرم والغضب والسّخط، ويبدو في تلك النّاحية ثائرًا ثورة المظلوم العاجز عن درك وتره من ظالمه، كما يبدو مكبوت الغضب يضيق به فؤاده، ولا يصرّح بأكثره لسانه"(١).

ولعلّ مردّ هذا التّناقض في شخصيته، هو "أنّ بعض الشّعراء كهربيّ الإحساس، برقى الانفعال، وقد كان "مهيار" من هذا البعض، فهو يتأثر لأقل هاجس أديب عفيف لا يتبذّل إن شكا، ولا يسبّ إن سخط فلم تكن مندوحة له في مثل تلك الأحوال من أن يعاود نفسه ثم يجاهدها حتى يحملها على الاعتصام بجبل العفة، وقنة الشّمم فتراه يعدل فجأة عن أسلوب الذّلة الوادعة إلى زئير الفخر الغاضب متبرئا من نفسه حينا..... كقوله:

إذا أنـــا طالـــت وقفتـــي فتـــوقفي فـــإن لهـــا لابـــد وثبـــةَ مُنْجِـــب
ويـا صـاحبي، والـرِّزق للـذل مـورد أضـنَّ بنفســي عنــه وهــي تجــود بــي
خـذ الـنفس عنـى والمطـامعَ إنَّهـا قد استوطأت من ظهرها غَيْرَ مركبي"(٢)

ثائراً في وجه ممدوحه حينا آخر كقوله:

أنلنـى بعـضَ مـا يُرْضِـى فلـو مـا غضـــبتُ حمَـــانِيَ الأنـــفُ الغضـــوب
ومَـــنْ هـــذا يـــرد عِنـــان طِرْفـــي إليـــك إن اســـتمر بـــي الرّكـــوب ؟
ســـترمي عنـــك بـــي إبلـــي بعيـــدا وتنتظـــر الإيـــابَ فـــلا أوُوب"(٣)

أفادت هذه الثّورة المكبوحة الشّاعر وساعدته على البراعة في العتاب والشكوى؛ لأنه ليس لحبيس الشهوات والعواطف سجين الآلام والآمال من متنفس غير اللسان. ولذلك كان ظلم أماني المتنبي، واتهام النابغة، ونفى البارودي – مثلا – عاملا قويّا فيما أنتجه كل منهم من ثروة شعرية صادقة التصوير"(٤).

---

(١) نفسه: ص ١٧٩.

(٢) ديوانه: ج١، ص٢٠، وهو يخاطب زمانه في الأبيات ومطلع القصيدة يقول فيها:

شفى الله نفسا لا تزل لمطلب وصبرا متى يسمع الدهر يعجب
....
أفق يا زماني ربما أنا صائرٌ إلى سهل ما أرجو بفرط تصعبي
أغرك في ثوب العفاف تزملي وأخذي مكان الآمل المترقب ؟

(٣) ديوانه: ج١، ص٦٢.

(٤) مهيار الدّيلميّ وشعره: ١٨٠.

وكان إسلام مهيار من ناحية، وتلمذته للشّريف الرّضي من النّاحية الأخرى من الأسباب الرّئيسة لتطبّع مهيار بمكارم الأخلاق وتقويم سلوكه العام حتّى غدت من طباعه. فأخلاق مهيار– كما يتّضح من شعره– تمنعه من التّعلّق بحبائل الآثام، وعفته الّتي تعلمها من أستاذه تحصّنه من الوقوع في العار. وما كان ليضعف أمام غرائزه في مواطن قد يسقط فيها غيره. وكثيرًا ما كان يقضي لياليه في أرقى بيوت القوم وأمنعها، ومن أهلها من هو حاضر أو غائب لكنّ عفّته تمنعه من الزّلل على كل حال. وفي ذلك يقول:

ولـــذّةٍ صـــرفتُ وجهـــي كرمًـــا عنهـــا وفيهـــا رغبـــةٌ لمـــن زهـــد
لـــم يعتلقتـــي بآثـــام حبلُهـــا ولـــم ينلنـــي عارُهـــا ولـــم يكـــد[1]

وثبت عن مهيار خلقا الوفاء والصّدق. فهو في علاقاته وصحبته مثلاً لا ينسى فضل من أحسن إليه، ولا يتردّد في ذكر أحبّته. وهو القائل في ذلك حكاية عن هذه الجبلّة:

فُطِـرْتُ علـى طـين الوفـاء ودينـه فنفســـي إليـــه بالغريـــزة تَنصـــبُّ
فكـــم نـــائمٍ عنـــي وثيـــرٍ مهـــاده وجنبـــي لـــه عـــن لـــين مضـــجعه ينبـــو"[2]

كما عُرِف عنه لينُ القلب ورقّة العاطفة. وقد جاء في قوله:

خلقـت رقيـق القلـب، صـعبا تقلُّبـي أرى لبعيـــــد مـــــا أرى لقريـــــب
ومـا زلـت أهـوى كـل شـيء ألفتُـه وصـــاحبْتُه حتـــى ألفـــتُ مشيبـــي"[3]

وكان شَكَّاءً من حاله، متبرّمًا من أحوال أهل زمانه، ناقمًا على حظوظه من دنياه. وكأنّ الحرمان صنو منزلته الكبيرة وموهبته الفذّة. وقد أدار الشّكوى في ديوانه، وقلبها على وجوهها. والأمثلة على ذلك من الكثرة بمكان. وإن بدا لنا أنّ شكوى الزّمان كانت واحدة من أبرز أمراض العصر البويهيّ.

ولعل أبرز الأمثلة على ذلك قوله:

أمـن كـل حـظ – قـل قِسْـمي – أقلُّـه وكـــل ســـبيل ضـــل قصـــدي أضـــلـه ؟
وأي فتـــى أســـكنت قلبـــي خالصـــاً، هـــواه بقلـــب غِشِـــه لـــي وغِلـــه !
أقـوم: غـداً، واليـوم أشـبه مـن غـدِ بمـــا ســـرني، واليـــوم مـــا ســـاء كلَّـــه
وأغـرى بـذمِ الـدهر فيمـا ينـوبني وشـــرُّ مـــن الـــدهر المـــذمم أهلـــه ![1]

(١) ديوانه: ج١، ص٢٣٦.
(٢) ديوانه: ج١، ص١٢٩.
(٣) ديوانه: ج١، ص٢٥.

أمّا بخصوص هيأة شاعرنا الخِلْقيّة فقد بدا مما رسمه في شعره عنها خفيف الشّعر أشيبه، ذا بشرة سمراء، ونحيفًا جدّا. وكان يعدُّ ذلك من سوء حظّه ومن مصائب الدّهر عليه. يدلّ على ذلك قوله:

لــولا حظــوظ فــي ذراك ســمينه مــا جئــت ملتحفــاً بجســم هــزال"[٢]

وكذلك قوله:

وأســتر تحــت أثــوابي هــزالاً إذا أبديتُــه شــمت السّــمين"[٣]

وتراه يشكو الشّيب الّذي دهمه مبكرا، فيقول مثلاً:

تعــد ســني تَعْجــب مــن بياضــي وأعجـب منـه – لـو علمـتْ – سـوادي !

أمــان كــل يــوم فــي انتقــاصٍ يســاوِقُهن هــمٌّ فــي ازديــاد[٤]

أسرته:

تؤكّد بعض المصادر أنّ مهيار تزوّج متأخرًا، وقد أشار الشّاعر نفسه إلى هذا الأمر في قصيدة أنفذها إلى عمان على يد صاحبه إلى ممدوحه ناصر الدولة أبي القاسم بن مكرم سنة ٤٢٤هـ. يقول فيها:

ولــم أســتزد نُعْمــاك إلا ضــرورة وقــد تُسْــتزداد المــزن وهــي دوالــح

بمـا ثقَّلـت ظهـري الخطـوب وضـاعفت تكــاليفَ عيشــي وانْتحتنــي الجــوائح

ومــا بُــثَّ مــن زُغْــبٍ حَــواليَّ كالقطــا تَنــزِّي الشِّــرارِ أعجلتهــا المقــادح

أُمسِّــح مــنهم كــل عِطْــفِ أسِـفتُ إذ أتــاني وقــد بيضــن منــي المســائح

نجـوت علـى عصـر الشـبيبة مـنهم وأرهقنــي المقــدار إذ أنــا قــارح"[٥]

(١) ديوانه: ج٣، ص٩١.

(٢) ديوانه: ج٣، ص٨٩.

(٣) ديوانه: ج٤، ص٤٠٥.

(٤) ديوانه: ج١، ص٢٢٠.

(٥) ديوانه: ج١، ص١٩٤.

من خلال التاريخ السابق التى أرسلت فيه هذه القصيدة، وكما نفهم من سياق النص السابق، الذي اقتطفناه منها، ننبه إلى أن أبناء الشاعر كانوا صغارا وهو ما انفك على مشارف الستين من عمره وإن كانت هذه الإشارة تتطلب توثيقا من مصادر أخرى.

تلك كانت أهمّ الإشارات، ممّا تناثر منها عن حياة مهيار في مجتمع بغداد؛ حيث النّشأة والشّهرة. وعسى أن نكون قد وفّقنا في بلورتها وتقنينها.

وفاته:

شهد العام ٤٢٨ للهجرة[١] وفاة الشاعر، باتّفاق بين جميع مراجعنا الّتي اعتمدناها في هذا المبحث. وإلى أن توفاه الله في ليلة الأحد لخمس خلون من جمادى الآخرة سنة ٤٢٨هـ، كان قد أهدى للمكتبة العربيّة ديوانا ضخمًا من أربعة مجلدات- نعتبره كنزًا من كنوز تراثنا الأدبيّ عامة وفي شعر الدولة العباسية خاصة.

ولا يفوتنا أن نؤكد من خلال سيرة شاعرنا المقتضبة أنّ صاحبها اسم من أسماء شعراء تراثيِّين أعلام، ممّن غابوا عن دائرة الضّوء فترة طويلة- للأسف. ناهيك عن أنّ ديوانه بقي مخطوطاً لا يطّلع عليه إلّا القلائل من الأدباء، ولم يكن يحظى بالعناية والاهتمام المناسبين على جودته غالبًا، إلى أن شاءت قدرة الله- تعالى- أن يبعث من النّسيان بعد ألف عام من وفاة صاحبه؛ حيث قامت دار الكتب المصريّة مشكورة بطباعته في أربعة أجزاء، بعناية الأديب أحمد نسيم"[٢].

(٢) ديوانه، ومنزلته الأدبيّة:

لعلّ في تاريخ الأدب العربيّ أو في حياة بعض الأعلام أو في الظّروف الّتي عاشوها من الملابسات ما ليس كافيًا لتفسير أو تبرير بواعث طمس عطاء مبدع مثله، جدير بالمعرفة والتّقدير، أو جحد فضله وقدره. وقد نفهم تلك الملابسات الّتي تُفَسَّر، في إطارها التّاريخيّ العام، لكنّنا لا نرتضى أن تبقى تفعل فعلها. فمن حقّ مبدعي تراثنا أن يوفوا حقّهم، وأن ينظر إليهم بمنظار لا يجحد لأهل الفضل فضلهم.

---

(١) تاريخ بغداد:١٣/ ٢٧٦. والمنتظم: ٨/٩٤.

(٢) يرجع في ذلك إلى مقالة الأستاذ (عبد الوهّاب خلاّف) عضو المجمع اللّغوي- رحمه الله- والّتي صدّر بها كتاب (مهيار الدّيلميّ وشعره، للفلال)، وفيها: طبعت دار الكتب المصريّة، في سنة ١٩٣٠م، ديوان مهيار الدّيلميّ، في أربعة أجزاء، ضمّت قرابة خمسمائة قصيدة تشتمل على نيّف وعشرين ألف بيت. [انظر، صـ: ج من تقدمته للكتاب]. ولعلّ من المفيد أن نقول إنّنا اعتمدنا في دراستنا هذه على طبعة ديوانه الّتي أصدرتها مؤسسة الأعلميّ، ونشرتها في مجلدين كبيرين يشتملان على (٣٨٧) قصيدة، تتضمّن (٢٢٥١٨) بيتًا شعريًا. وتقع في اثنين وخمسين ومائة وألف (١١٥٢) صفحة، من القطع المتوسّط. أمّا المجلد الأول فيشتمل على جزءين يتضمنان القوافي من (الهمزة) إلى (الفاء). ويقع في نحو (٦٠٠) صفحة. أمّا المجلد الآخر فيشتمل كذلك على جزئين يتضمنان القوافي: من (القاف) إلى (الياء). ويقع في نحو (٥٥٢) صفحة". للمزيد، انظر:[ديوان مهيار الدّيلميّ- مجلدان- مؤسسة النّور للمطبوعات- لملك الأعلميّ- ط/١- ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م- بيروت- لبنان].

ولم يقدّر لشاعر أن تتضارب حوله الآراء كما قدّر لمهيار الدّيلميّ. فقد ظلّت أصابع الاتّهام تشير إليه مثيرة الشّكوك حول إسلامه وتشيّعه، كما أشير إليه بالبنان من قبل آخرين وجدوا فيه مثالاً صادقًا للإيمان والثّبات على الدّين والمذهب. ولم يقف هذا التّناقض في الآراء عند حدود تاريخ الشّاعر الشّخصيّ وفكره ومعتقده، وإنّما امتدّ إلى الجوانب الفنّيّة وشمل شعره. فهناك من النّقاد القدامى ومؤرّخي الأدب من أنكر مهيار أشدّ الانكار وفضّل أن لا يشير إليه، وأن لا يضعه مع أدباء العصر. وهناك أيضًا من هؤلاء من نظر في شعر مهيار نظرة فاحص مدقّق ليستشهد به ويبرّر عيوبه ونواقضه"[١]. ومما جاء من أقوال أهل العلم حول منزلة الشاعر وديوانه نقتطف ما يأتي:

أولاً: ما قاله المؤرّخون والأدباء القدماء:

(١) يرى الخطيب البغداديّ أنّه: "كان شاعرًا جزل القول مقدّمًا علي أهل عصره"[٢].

(٢) وهو في رأي أبي الحسن الباخرزي: "شاعر له في مناسك الفضل مشاعر، وكاتب تحت كلّ كلمة من كلماته كاعب وما في قصائده بيت يتحكّم عليه بـ"لو" و"ليت". وهي مصبوبة في قوالب القلوب، وبمثلها يعتذر الدّهر المذنب عن الذّنوب"[٣].

(٣) بينما يقول ابن خلكان: "كان شاعرًا مقدّمًا علي أهل وقته، رقيق الحاشية طويل النفس"[٤].

(٤) وكان ابن حجّة الحمويّ يبدي إعجابًا مدهشًا بشعر مهيار، ويعارضه كثيرًا في نظمه- في روحه وأسلوبه. ومردّ ذلك عنده أنّ قصائد شاعرنا في منزلة سامقة "سارت بمحاسنها الرّكبان، وينسكب الدّمع لرقّتها"[٥].

ثانيًا: ما قاله الباحثون المعاصرون.

(١) لمهيار قريحة ولكنّها تستمد من حافظته؛ فتلاشت فيها واندمجت معها. فكلّ شعره نبغة حافظته وكلّ معانيه يدّعيها ويتبنّاها وهي لا تقرّ بدعوته ولا تعترف بأبوته لأنّها أقدم منه ظهورًا ولها آباء أذاعوها وقيّدت لهم قبل أن يولد... وليس في شعره سوى سوى الرّنين الموسيقيّ لفظا وتحدّي القدماء معنى، وقلّما تعثر له على معنى مرقّص مبتكر وقد يقصر كثيرا عن مجاراة القدماء في معانيهم السّامية فيضطرب ويتكلّف ويسفّ تعبيرا"[٦].

---

(١) مهيار الديلمي، حياته وشعره: ٥.
(٢) تاريخ بغداد: ج١٣/ ٢٧٦.
(٣) دمية القصر: ٧٦.
(٤) وفيات الأعيان: ٤/ ٤٤١.
(٥) خزانة الأدب، ص: ٦٠، ١٩٥، ٢٢١. ولم يكن ابن الحمويّ أول من عارض شعر مهيار معجبًا به. فقد كان من قبله من الشّعراء يفعلون ذلك. وقد ذكر عماد الدّين الأصبهاني الكاتب في كتابه: "خريدة القصر" غير شاعر مقلّدًا أسلوب مهيار في قصائده، ويعارضها.
(٦) مهيار الدّيلمي، (لإسماعيل حسين): ١٢.

(٢) إنّ كثيرًا من قصائد مهيار ذات نغمة موسيقيّة عذبة كنغمة قصائد الشّريف العذبة، وهو لا يقل عن الشّريف في هذه الموسيقيّة بل يزيد أحيانًا، ولكنّ الوجدان الشّعريّ في ثنايا موسيقيّة الشريف أكثر طبعًا وغزارة؛ وقد يقل الوجدان وتقلّ الموسيقيّة في قصائد مهيار المطوّلة في المدح على أناقتها، ولكنّ القارئ يشعر في بعضها إطالة النّاثر القدير..."[١].

(٣) "مهيار شاعر غزير المادة قلّ من جاره من شعراء العربيّة في كثرة النّظم وفي الإسهاب في منظوماته. لا أستطيع أن أتمثّل له ندًّا سوى ابن الرّومي، وإن كان ابن الرّومي يقصر عنه في بعض الأحيان، ولا يجاريه في الإسهاب والتّطويل. ويصحّ القول فيه: إنّه (نوّاحة مدّاحة). فكلّ ما جاء في ديوانه الضّخم لا يخرج كثيرًا عن هذين البابين. وقد كان له من قوّة الطّبع فيه خير رافد على الإكثار من النّظم والتّطويل ما أمكن"[٢].

(٤) بينما يرى الدّكتور (ضيف) شعر مهيار نموذجًا واضحًا للتّلفيق الشّعريّ، وقد حدّد أهم ملامحه بالنّثريّة وضعف العاطفة والتّطويل، مؤكّدًا صحّة تلمذة مهيار فنّيًا[٣]، حيث يقول: "على أنّ هناك جانبًا مهمّا كان يؤثّر في شعر مهيار تأثيرًا واسعًا وهو ما يمتاز به من مزاج خاص، وهو مزاج فيه رِقّة وحِدّة في الحِسّ. وقد نمّاه ما انتهت إليه الحضارة العربيّة من ترف شديد حتّى لينقلب إلى ضرب غريب من الدّماثة واللّيونة ما يزال ينشر في جميع أطراف شعره"،... وأنّه يحسن أن لا يسرف المعجبون به علي أنفسهم فيتخذونه مثلا من أمثلة الثقافة والبلاغة العربية"[٤].

(٥) كما يعتبر شعر مهيار وثيقة فنّيّة تمثل ضحالة ثقافة الشّاعر الفكريّة، وضياع الطّابع الشّعريّ، وانتهاء الإبداع، وتحول القصيدة إلي صورة من صور التّقليد تتداخل فيها أساليب الشّعر والنّثر وتتميز بتقاليدها الجامدة.... وأصبحت هذه القصيدة صورة تقليد تتداولها الشّعراء بعد مهيار

---

(١) شعر مهيار للأستاذ عبد الرحمن شكري– مجلة الرسالة المصرية– السنة السابعة– العدد ٢٨٩– ص ١٠١، ١٠٢– بتصرّف.

(٢) مهيار الدّيلميّ– محمد علي موسى– ص: ٣٢. [منشورات دار الشرق الجديد– بيروت– ط١/ ١٩٦١م].

– هناك ظاهرة لابد من الإشارة إليها وهي أنّ مهيار لم يمدح أحدا من الخلفاء العباسيّين وهذا ما نستغربه لأنّ أكثر الشّعراء الّذين مدحوا كانوا يقفون مدائحهم على الخلفاء. وكان جل ممدوحيه من البويهيّين أو ذوي الفضل عليه. وهو ما يشي بصدق عاطفته في هذا الجانب غالبًا فضلاً عن أنّ كلّ من رثاهم كانوا من المقربين إلى قلبه وممّن تربطه بهم صلات وشيجة... "وهكذا بعد فترة تبلغ عشرين عاما من وفاة الشّريف، عاش مهيار كأنّه رجل الأدب بلا منازع إلى أن توفي. كما يقول ناشر ديوانه– ملك الأعلميّ– مؤسسة النّور للمطبوعات– بيروت: [المقدّمة– المجلد الأول– ص:٦].

(٣) للمزيد انظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي– من صفحة ٣٥٥ إلى ٣٧٢.

(٤) نفسه، ص: ٣٦٦، ٣٥٧.

إلي نهاية القرن التّاسع العاشر للميلاد وقبل بداية النّهضة الشّعريّة الحديثة، وانتباه الشّعراء إلي النّماذج الشّعريّة العربيّة الأصيلة في الشّعر العباسيّ"[١].

(٦) بينما يقول فيه السّيد الأمين: "لا أستطيع أن أتمثّل ندّا لمهيار سوى ابن الرّومي، وإن كان ابن الرّومي يقصر عنه في بعض الأحيان، ولا يجاريه في الإسهاب والتّطويل.... "وأمّا شعره في المذهب فبرهنة وحجاج، فلا تجد منه إلّا حجة دامغة، أو ثناء صادقًا، أو تظلمًا مفجعًا. ولعلّ هذه هي الّتي جعلت أصحاب الحقد يعمدون إلى إخفاء فضله الظّاهر، والتّنويه بحياته الثّمينة كما يحقّ له"[٢].

(٧) وأرجو ألاّ يدور في الخلد من تعرّضي لبعض المآخذ على شعر مهيار– دون إفراد باب لحسناته– أن شعره كان جديبًا من مواضع الإحسان ومواطن اللّطف، فهو بهما غنيّ. ولكنّني آثرت ذكر المآخذ لأنّها في مقدور الإحصاء، وصدفت عن شرح المحاسن لأنّها فوق حول الاستقصاء"[٣].

أمّا من جهتنا نحن فقد يكون مهيار حقيقة لا يضارع ابن الرّومي في تحليله المعنى وتقصّيه إياه، ولا يضارع أبا تمّام فيما يتقنه من فلتات الصّنعة النّادرة الّتي تأتي بالأبيات الفذّة الآخذة بمجامع القلوب، كما لا يضارع المتنبّي وأبا العلاء في التّفكير في النّفس والحياة وحسن السّبك والإتقان لكنّ الصّواب كذلك أنّ لشاعرنا نصيبًا من كلّ هذه الميّزات. وعلى الرّغم من أنّه الدّخيل على اللّغة العربيّة إلّا أنّه أتقنها بسرعة ومهارة، وفاق فيها كثيرًا من أهل عصره– على فضلهم وتقدّمهم– وبرع في الشّعر الوجدانيّ خاصّة.

---

(١) مهيار الدّيلمي، حياته وشعره: ٣٢٥، ٣٢٦. بتصرّف يسير.

– أعتقد أنّ هذا الكتاب فيه من التّحامل على مهيار الكثير، وفيه من المتناقضات كذلك. والّتي منها: "أنّ شعر مهيار تحمّل مساوئ عصر". وقد اتّهمه بالضّعف والنّثريّة والسّقوط الفنّيّ. وقد عزى ذلك– في موضع آخر من كتابه– إلى كونه غريبًا على لغة العرب– كما جاء مثلاً في صفحة: ٣٣٠.

– وعندنا، أنّ ذوق العصر كان له التّأثير الكبير على محتوى قصيدة الشّعر– آنذاك. وإذا كان في شعره ضعف ونثريّة حينًا، وخلو من المعنى الجليل والحدث العظيم حينًا، فلم يكن بدعًا في ذلك كما لم يكن وحده المسؤول عن مثل هذه الظّواهر الشّعريّة السّلبيّة. وحسب من ينتقده أن يرجع إلى ديوان أستاذه الشّريف الرّضي فلن يعدم وجود بعضها في شعره. وحسب مهيار شرفًا من بعد، وهو الدّخيل على اللّغة العربيّة، أنّه حذقها على نحو لافت، كما ألمّ بأيّام العرب وأنسابهم وتاريخهم، وتفهّم شعر المتقدّمين والمعاصرين، واستوعب نظم الشّعر وبرع فيه.

(٢) أعيان الشّيعة– محسن الأمين العاملي– ج١/ ١٠٧. [دمشق– مطبعة ابن زيدون– ١٩٧٥م].

(٣) مهيار الدّيلميّ وشعره، للفلال– مقدّمة المؤلّف– [صـ: ح].

وحيث لا يحكم على الشّاعر بالرّديء من شعره؛ وإنّما يحكم عليه بالجيّد الّذي أحسن فيه"[1]، فيه"[1]، فإنّنا نرى أنّ "العاطفيّة" باعتبارها تمثّل موقف الشّاعر الخاص من الحياة والطّبيعة والمجتمع، وتميّز شعره في تصوير ذاته ودوران تجربته حولها... ونحو ذلك ممّا يندرج ضمن دراستنا الحاليّة، تحت عنوان: "الاتّجاه الوجداني في شعر مهيار الدّيلميّ"، والّتي نستأنفها بتأصيل المصطلح، والتّعريف بالسّمات العامّة للشّعر الوجدانيّ.

لقد كان شاعرنا نفسه يعرف علو منزلته، ويتيه فخرا وعجبا بها. ولم لا؟! وهو شاعر بغداد الّذي لا يجد من يجاريه، ويباريه بشعره الرّقيق السّهل. وكان يغالي بموهبته الشّعريّة، فيرى نفسه مبدع معان وصور لم يعرف التّقليد والاجترار. أما الشّعراء الآخرون فهم في نظره مقلّدون مجترون بألفاظهم الخشنة وسرقاتهم الظّاهرة. ويقول:

يقــول الشّــعرُ، إن حضــروا وغبنــا فــدى الغُيّــابِ مــا قــال الحضــورُ
يكــرِّر غــابر مــا قــال مــاضٍ وقِــدْما أخلَــقَ المعنــي الكُــرُور
وأحلــى القــولِ أسلمــه منــالاً فمــا هــذي الشــقائِق والهديــر[2]

زبدة القول في هذا الفصل أن حياة مهيار المتنوعة والثرية من ناحية، فضلا عن السمات الشخصية لهذا الشاعر المتأزم حيناً والمرن حيناً آخر حسب الأحداث والمواقف قد فتحت آفاقاً لشعره لم تكن لتتح لشاعر آخر. وحسبنا أن نقول جاء ديوان الشاعر ليحتل مكانا بارزاً في عداد الدووين الكبرى في تراثنا الشعري قاطبة.

بينما أثر إحساس الشاعر نفسه بدونية تجاه تكوينه الجسماني وانتقاص كثير من المحيطين به ورفضهم لملامحه العامة كنحافته وخفة شعره وسواد بشرته واشتعال الشيب في رأسه مبكراً كل ذلك مما أذكى عاطفته الشعرية وأكسبه خصوصية وصدقا في ردود فعله.

(١) على حدّ تعبير علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه: "الوساطة".
(٢) ديوانه: ج١، ص٣٠٦.

الفصل الثّاني

تأصيل مصطلح "الوجدانيّة"، والسّمات العامّة للشّعر الوجدانيّ.
وعلاقة ذلك بشعر مهيار

أولاً: تأصيل مصطلح " الوجدانية":

(أ)- **[وجد] الواو والجيم والدّال:** يدلّ على أصل واحد، وهو الشيء يلفيه. ووَجدْتُ الضّالة وِجدانًا.(وحكى بعضهم: وجدت في الغضب وِجدانًا). وأنشد من [الوافر]:

كلانـــا ردَّ صـــاحبه بيـــأس علـــى حَنَـــقٍ ووِجـــدانٍ شـــديد[١]

والوِجْدان، في أصل اللغة، لِمَا ضاع أو لما يجري مجرى الضّائع في ألّا يعرف موضعه[٢]. وفي (الكلّيات) "الوجد: وجدت في المال وُجْدًا- بضم الواو. وفي الغنى جِدة- بكسر الجيم. ووجدت الضّالة وجدانًا. ووجدت في الحبِّ وَجْدًا، بالفتح[٣].

أمّا في الفلسفة، فيطلق لفظ الوِجْدان على معنيين، الأول: كل إحساس أوليّ باللّذة أو الألم. والآخر: ضرب من الحالات النّفسية من حيث تأثرها باللّذة أو الألم في مقابل حالات أخرى تمتاز بالإدراك والمعرفة. (مج)[٤]

ويأتي مفهوم "الوِجْدان" في الاصطلاح العام، للتّعبير عن: حالة نفسية وانفعال عاطفيّ مُفْرِحٌ أو مؤلم. وفي الأدب، هو: الإحساس الدّاخليّ لإدراك قيمة العمل الأدبيّ"[٥].

لذا، تعتبر (الوجدانيّة) قيمة فنّيّة تتمثّل فى ترجمة ذات الشّاعر إزاء الدنيا وعجائبها، ومدى استجابة نفسه الشّاعرة لجمال الطبيعة، وما يعنّ لها.

ولعلّ الدكتور (عبد القادر القط) هو أول من حرّر لنا مصطلح "الاتجاه الوجدانيّ"، وأرسى منهجًا متكاملا لدراسة الشّعر العربيّ المعاصر تحت لوائه"[١].

---

(١) معجم مقاييس اللّغة- الجزء الثّاني- ص٦٢١- لأبي الحسين أحمد بن فارس بن فارس بن زكريا الرّازي- ت٣٩٥هـ- منشورات دار الكتب العلميّة- بيروت- لبنان- ط١- [١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م].

(٢) انظر، كتاب الفروق في اللّغة؛ لأبي هلال العسكريّ، الطبعة الأولى: جروس برس- طرابلس- لبنان- تعليق وضبط/ د. أحمد سليم الحمصي، ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م

(٣) انظر: الكليات؛ لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي- ص٩٤٣- مؤسسة الرّسالة- تحقيق د. عدنان درويش- محمد المصري- الطبعة الثّانية- ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.

(٤) انظر، المعجم الوسيط- انظر (وجد)-

(٥) المعجم المفصل في الأدب- الجزء الثّاني، ص ٨٨- بتصرف- إعداد: د/ محمد التو نجي- دار الكتب العلميّة- بيروت- لبنان- الطبعة الأولى- ١٤١٣هـ ١٩٩٣م.

ولمّا كان الأدب من المعارف الإنسانيّة الّتي ترتبط فيها المصطلحات، ثقافيّا وفكريّا، بظروفها المحليّة إلى حدّ بعيد؛ آثر المؤلف مصطلح "الاتّجاه الوجدانيّ" لدراسة تلك الظّاهرة الأدبيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، بديلا عن نظيره مصطلح "الرّومانسيّة" في الأدب الأوروبيّ.

وعليه، فإنّ (الاتّجاه الوجدانيّ) يمثّل تيارًا من تيّارات الشّعر العربيّ الحديث– من ناحية، ومنهجًا في قراءة الشّعر ونقده– من ناحية أخرى. وإنّ من أبرز مميزات هذا الاتّجاه الهروب إلى أحضان الطّبيعة والتّوحد معها؛ نتيجة للشّعور بالغربة واليأس من المجتمع، والحبّ الضّائع الّذي يتميّز بصوفيّة في المعاني وحزن رقيق عميق، والتّأمل في الحياة وما وراءها.

وإذا كانت الحركة الوجدانية في شعرنا العربيّ الحديث تمثّل مرحلة انتقال حضاريّ– وهي بلا شك أكبر حركة تجديد شهدها الشعر العربيّ في تاريخه الطّويل– فإنها ليست جديدة على شعرنا العربيّ بل جذورها ممتدة في أعماقه.... "فالحركة العذريّة في الشّعر الأمويّ هي أقرب ألوان الشّعر

---

(١) للمزيد، انظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربيّ المعاصر– الدّكتور (عبد القادر القط)– مكتبة الشّباب– القاهرة– ١٩٨٨م.

فقد اقتضت طبيعة المرحلة التي مر بها الوطن العربيّ بعد الحملة الفرنسيّة على مصر– حملة نابليون– وما صاحبها من تغيرات فكريّة وثقافيّة كبيرة إلى بزوغ صراع بين الفكر الوافد الجديد والفكر التراثيّ التقليديّ، سرعان ما تطوّر إلى صراع حاد– في العقد الثّاني من القرن العشرين– حيث انطلق فيه شباب الأدباء يدعون إلى لون جديد من الشعر يقوم أساسًا في موضوعه على التّجربة الذّاتيّة، وتصوير خلجات النّفس الإنسانيّة، وفي أسلوبه على هجر "الأنماط" الشعرية القديمة، وابتداع أسلوب جديد أنسب في معجمه وصوره وإيقاعه للتّعبير عن أمثال تلك التّجارب الذّاتيّة والنّفسيّة.

– ومن حيث لاحظ المؤلف أنّ الشّعراء العرب في ذلك الجيل قد اهتموا بالتّعبير عن تجربتهم الذّاتيّة، واهتموا بالمعنى والفكر والوجدان والوحدة العضوية للقصيدة– بينا جاءت الحركة الرّومانسيّة في الأدب الرّومانسيّ تعبيرًا عن التّحوّل الشّامل في كل جوانب الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والمدنيّة والأدبيّة والفنّيّة– أي جاءت تعبيرًا عن وضع مناقض للوضع الذي يسبقه والّذي يعرف "بالكلاسيكيّة الجديدة". وفضلاً عن أنّ ثمّة مشابه متعدّدة بين الشّعر العربيّ المعاصر– وبخاصّة لدى هؤلاء الشّعراء العرب ممن عرفوا عنده بالذّاتيين والمجدّدين– والشّعر الرّومانسيّ الأوربيّ، كما أسلفنا، وهي مشابه تكمن في إحساس الفرد بذاته ومواجهة التّحول الحضاريّ، كما تكمن في طبيعة التّجارب الشّعريّة وفي صورة التّعبير عنها، إلاّ أنّ (العاطفيّة) التي تمثّل موقفًا خاصّا من الحياة والطّبيعة والمجتمع وتتخذ صورة (الظّاهرة) هي التي حدت بالمؤلف إلى اختيار مصطلح "الوجدانيّة" في مقابل "الرّومانسيّة" في الشّعر الأوربيّ.

– هذا الكتاب إذن يؤسس لمنهج في قراءة الشّعر. وهو يتضمّن تمهيدًا، وأربعة مراحل (أبواب). أمّا المرحلة الأولى منها والّتي عنوانها: الإحياء... وحركة الذّاتيّة. فقد جاء على رأسها الشّاعر (محمود سامي البارودي)، وانتهت هذه المرحلة إلى تجديد على يد الشّاعر الكبير (بشارة خوري) أو الأخطل الصّغير.

– وأمّا المرحلة الثّانية فقد كانت ريادة وتجديدًا. حيث تناول المؤلّف نموّ الاتّجاه الوجدانيّ في شعر كلّ من خليل مطران، فشكري والعقاد والمازني، ثمّ أحمد زكي أبو شادي. واختتمت بمواكير شعر المهجر الأمريكيّ. بينما حلّت مرحلة الازدهار والنّضج كمرحلة ثالثة عند ناجي وإضرابه. وقد أفرد المؤلّف دراسة فنّية وافية لشعر هذه المرحلة، تناول فيها بالتّفصيل كلاّ من: ١– بناء القصيدة. ٢– المعجم الشّعريّ. ٣– الصّورة الشّعرية.

– أمّا المرحلة الأخيرة ففيها تحوّل شباب الشّعراء إلى المذهب الواقعيّ والشّعر الحر. حيث كانت هذه المرحلة صدى تحوّلات اقتصادية واجتماعيّة عالميّة كبرى عقب الحرب العالميّة الثّانية، ناهيك بما حلّ على الوطن العربيّ من أحداث جسام إثر نكبة فلسطين. "فلم يعد خالصًا للعواطف الفرديّة المطلقة وحدها، ولم يعد معجمه وصوره وتعبيراته محمّلة كما كانت بالأحاسيس الحادة والخيالات المهومة". للمزيد: انظر: ص ٥٢٨، ٥٢٩ وما بعدها.

العربيّ إلى الشّعر الوجدانيّ الحديث، وإن اختلفت عنه باختلاف العصر والقيم الاجتماعيّة والتّقاليد وغير ذلك ممّا يطبع الأدب بطابعه الخاص(١).

ومن يتأمل شعر مهيار الدّيلميّ يجد مذكيات الشّعور فيه جمّة وافرة. فمهيار في شعره ينساق وراء عواطفه المتأججة في صدره. ويعدّ ما جاء من شعره في حبِّه لآل البيت وبغضه لأعدائهم وحزنه على قتلاهم- مثلاً- من أبرز الأدلة على الوجدانيّة عند شاعرنا.

بناء على ما سبق، وبعد أن تأكّد لدينا أنَّ كلمة "الوجدانيّة" أصلها عربيّ- اشتقاقًا، فضلاً عمّا ذكرناه عن نشأتها في بيئتها العربيّة؛ فإنّنا نؤثر استخدام مصطلح "الاتّجاه الوجدانيّ" عن غيره من مصطلحات في مفهومه أو معناه، لدراسة شعر مهيار الّذي يتلاقى وجانب من هذه الأسباب لغةً وتاريخًا.

(ب) السّمات العامة للشعر الوجدانيّ:

للشعر مستويان، من حيث دوران التّجربة حول الذّات وانطلاق الصّورة الفنّيّة من الوجدان، أحدهما: تقليديّ تحمل التّجربة فيه دلالات مألوفة ترتبط بحدودها في الواقع الخارجيّ. والآخر: ينطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع- وإن لم يكن كلّ شعر وجدانيّ على هذا النّحو بالضّرورة. وكما يقول الدكتور القط: "ومن دوران التّجربة حول الذّات وانطلاق الصّورة الفنّيّة من الوجدان يتسم الشّعر الوجدانيّ بسمات فنّيّة عرف بها؛ من ميل إلى الصّورة الخياليّة والتّجسيم والألفاظ الشّعريّة المحملة بدلالات شعوريّة غير مقيّدة بمعانٍ ماديّة محدودة"(٢).

من ثم فإن ما يميّز شعر الوجدانيّين هو بروز ملامح شخصية الشّاعر من خلال تعبيره الفنّيّ عن عواطفه وانفعالاته بشيء من الاستقلال الذّاتيّ. لذا يعتبر هذا الاتّجاه الشّعريّ أكثر الاتّجاهات غنائيّة؛ "لأنه يعبر عن حالة الشّاعر بغضِّ النّظر عن الآخرين. فهو يختلف عن "الاتّجاه العلائقيّ" في أنّه لا ينتظر استجابة من الآخرين، كما أنّه يخلو من "الجانب الإعلاميّ"؛ لأنّه لا يعبِّر عن الجماعة إلا بمقدار ما يعدّ الفرد نموذجًا يمثِّل جماعته مراعيًا في ذلك التّعبير الجماليّ(٣).

---

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ٦، وما بعدها- بتصرّف.

(٢) الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر: ١٢.

(٣) انظر، اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجريّ- دكتور/ نافع محمود – دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة والإعلام- بغداد- ١٩٩٠م- الطبعة الأولى- ص ١٨٦.

من الملاحظ أنّ هذه الدّراسة لم تفرّق بين مصطلحي "الذّاتيّة" والوجدانيّة، وجعلتهما بمعنى واحد مطلقًا. ومع احترامنا لهذا الرأي فإننا نرى "الذاتية" جزءا أو سمة من سمات "الوجدانية". الأمر الّذي أوضحناه في ذكر السمات العامة للشعر الوجداني أعلاه. وقد ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- ما يؤكّد الفرق بين المصطلحين؛ حيث ذكر أن "الاتجاه الذاتي هو كل ميل إلى اعتبار

ولعل أهم سمات الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر عامةً ما يأتي:[1]

(١) إحساس الشّاعر بذاته الفرد، وتعبيره عن تجاربه الخاصّة، وتطلعاته وآماله في الحياة: من حبّ، وحريّة، وكرامة، وتعبيره عن أحزانه، وغربته عن مجتمعه، وحيرته، وقلقه، وتأمله في الحياة والكون... الخ.

(٢) الخيال الشّعريّ الجامح الّذي يتغيّر به لون الحياة. فهو بمثابة قوة جوهريّة لعملية الخلق الفنّي يمكن من خلالها بناء عالم مثاليّ جديد، وفيه توظّف الصّور الشّعريّة والرّمزيّة لإخراج قصائد وجدانيّة رائعة.

(٣) العودة إلى الطّبيعة؛ حيث افتتن الشّعراء الوجدانيّون بالطّبيعة ومزجوها بأنفسهم ووصفوها من خلال عاطفة معذّبة ممزّقة- إذ وجدوا فيها عوضًا عن المجتمع المرفوض لديهم.

(٤) تعبير الشّاعر عن قضاياه الخاصّة؛ نتيجة لإحساسه بفرديّته وذاته. واتّخذ للتّعبير عن ذلك صورًا جديدة ابتكرها من خلال ذاته، وبَعُدَ فيها عن الصّور التّقليديّة التي تتخذ من الشّبه الحسّيّ أساسًا لها، واستخدم لذلك ألفاظا معبّرة موحية- نقلها من الدّلالات التي وضعت لها في اللّغة إلى دلالات أخرى جديدة.

(٥) الوحدة العضويّة. حيث يعتمد الشّاعر في بناء قصيدته على الصّور الجزئيّة، ومن مجموعة كبيرة من هذه الصّور الجزئيّة تتكوّن الصّور الكليّة الممتدّة، والتي تعبّر عن موقفٍ وجدانيّ واحد يكسب القصيدة وحدة عضويّة وفنيّة.

لكن الأهم هنا هو أن الجانب الوجدانيّ في شعر مهيار ملامحه "عذريّة" أو أقرب إلى شعر العذريّين باعتبار عنصر الزّمان. وينبغي لدارس شعره أن يأخذ ذلك في اعتباره وهو يحكّم ذوقه ومقاييس عصره في نقد شعر الشّاعر.

حيث يشكّل الشّعراء العذريّون ظاهرة أدبيّة فريدة وجديدة في الشّعر العربيّ- وإن كان لها جذور متمثّلة في حالات فرديّة عند شعراء الجاهليّة وصدر الإسلام- فهم قد جمعتهم فترة زمنيّة معيّنة وبيئة واحدة، واشتركوا في سمات نفسيّة وفنّيّة خاصّة.

أحكام الإنسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص. وقد أطلق على المدارس النّقديّة التي ترى أن الحكم على العمل الفني يجب أن يكون على ذوق الناقد لحظة حكمه عليه لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعة من قبل". [معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- مجدي وهبة، وكامل المهندس- ص ١٧٢- مكتبة لبنان- ط٢- ١٩٨٤م.

(١) انظر: (الاتّجاه الوجدانيّ في شعر الصّيرفيّ) ص٨،٩ من مقدمة رسالة الماجستير للباحثة- فادية أحمد محمد عبد الباقي- بتصرف- كلية الآداب- جامعة القاهرة- لسنة ١٩٩٩م.

"وقد كان للعذريّين دور كبير في تطوّر الشّعر العربيّ في ذلك العصر من حيث بناء القصيدة العام، ومن حيث لغتها وصورها الشّعريّة. كما يقول الدكتور (القط):

أمّا بناء القصيدة فقد أصبح تعبيرًا متكاملاً عن تجربة شعوريّة تقتضي وحدة بين أجزاء القصيدة حتّى ليمكن في كثير من الأحيان أن نضعها تحت عنوان خاص يلخّص طبيعة تجربتها كما يفعل شعراؤنا المعاصرون، وكما فعل بعض من حقّق دواوين هؤلاء العذريّين أنفسهم في عصرنا الحديث. ولم يكن هذا بالطّبع- شيئًا جديدًا كلّ الجدة على الشّعر العربيّ، لكنّه بما اتّخذ من وضع الظّاهرة المطّردة كان مخالفًا لطبيعة القصيدة القديمة، بوجه عام.

على أنّ هذه الوحدة، وإن تحقّقت في الشّكل العام للقصيدة، لم تكن شديدة التّماسك في أبيات القصيدة نفسها؛ فإنّ كثيرًا من الأبيات مجرد خطرات ولفتات شعوريّة متناثرة يمكن إعادة ترتيبها على أكثر من وجه- كما نرى في كثير من القصائد الّتي يرويها الرّواة القدماء بترتيب مختلف الأبيات. وقد علّلنا ذلك بطبيعة التّجربة المجردة الخالية من المواقف عند هؤلاء الشّعراء"(١).

وخلاصة القول في نشأة الشّعر العذريّ أنّ هناك أسبابًا كثيرة تآزرت جميعها ليتّخذ هذا الفن شكّل الظّاهرة الفريدة في العصر الأمويّ. منها أسباب: دينيّة، وخلقيّة، وسياسيّة، واجتماعيّة، وحضاريّة"(٢).

ولعلّ في تلك الأسباب الّتي كانت من وراء تشكيل هذه الظّاهرة الفنّيّة في شعر العذريّين ما له نظيره عند مهيار وكان من وراء إذكاء الوجدانيّة في شعره. ومن يقرأ شعر هؤلاء الشّعراء ويتدبّر أبعاده، ثم يوازن بينه وبين ما في شعر مهيار الدّيلميّ فنّيًا فسيجد تشابهًا كبيرًا.

فإذا كان جميل بثينة يقنع بالنّظرة العجلى وبمرور حول كامل بدون لقاء مع الحبيبة؛ فإنّ مهيار يبدو أكثر عذريّة إن صحّ التّعبير حين يقول:

سلا ظبية الوادي وما الظبي مثلها ... وإن كان مصقول الترائب أكحلا
أأنت أمرت البدر أن يصدع الدجى ... وعلمت غصت البان أن يتميلا
وحرمت يوم البين وقفة ساعة ... على عاشق ظن الوداع محللا
جمعت عليه حرقة الدمع والجوى ... وما اجتمع الداءان إلا ليقتلا
هبي ليَ عيني واحملي كلفة الأسى ... على القلب، إن القلب أصبر للبلا

(١) في الشّعر الإسلاميّ والأمويّ- د. عبد القادر القط- صـ ١٦٥- [دار المعارف- القاهرة- مصر- إيداع/ ١٩٩٥م].
(٢) في الشّعر الإسلاميّ والأمويّ- د. عبد القادر القط- صـ ١٢٦، وما بعدها بتصرّف.

أراك بوجــه الشــمس والبعــد بيننــا فـــأقنع تشـــبيها بهـــا وتمـــثلا
وأذكــر عــذبا مــن رضــابك مســكرا فمـــا أشـــرب الصـــهباء إلا تعلـــلا
هنيئـــا لحـــب "المالكيـــة" إنـــه رخـيص لـه مـا عـز منـي ومـا غـلا[1]

وكذلك قوله:

قـــل لجيـــران "الغضـــا": آهِ علـــى طيــب عــيشٍ "بالغضــا" لــو كــان دامــا
نصـــــل العـــــام ولا ننســـــاكم وقصـــارى الوجـــد أن نســـلخ عامـــا
حمِّلـــوا ريـــح الصّـــبا نشـــركم قبـــل أن تحمـــل شـــيحا وثمامـــا
وابعثــوا أشــباحكم لــي فــي الكــرى أن أذنـــتم لجفـــوني أن تنامـــا[2]

كما يمتاز شعر مهيار بطابع ديني وعفة وتقى تلتقي مع هذا الخط الفنّي...، كقوله:

هــل لقتيــل علــى "اللــوى" ثــائرْ أم هــل لليــل المحــب مــن آخــر ؟
يا قلب صبراً عساك حينا حُرِمـ ـتَ الوصــل تعطــى مثوبــة الصــابر
كــم عشــرةٍ بــين "زمــزم" لــك والـ ـــــمشعر لا يســـتقيلها العاثـــرْ
أفســدتَ فيهــا فريضــة الحــج بالـ ـــذل لغيـــر المهـــيمن القـــاهر(٣)

ومن عفة مهيار أن الرقباء والوشاة لا يتحداهم، كما فعل شعراء كامرئ القيس والأعشى مثلاً فهو لا يسعى إلى منكر، بل هم الذين يسعون إليه ويتعقبونه ليفسدوا عليه حبه وعالمه. وهو لا يظهر رغبة في الفرار من وجه الناس أو إحساس بوطأة المجتمع وصرامة التقاليد كما فعل المجنون مثلا:

ألا ليتنــا كنــا غــزالين نرتعــي رياضــا مـــن الحـــوذان فـــي بلـــد قفـــر
ألا ليتنـــا كنـــا حمـــامي مفـــازة ونـــأوي بالعشـــي إلـــى وكـــر
ألا ليتنــا حوتــان فــي البحــر نرتمــي إذا نحـــن أمســـينا نلجلـــج فـــي البحـــر

بينما نرى مهيار يقول:

فقـــال واشـــيها وقـــد روادتهـــا رشـــفة تبـــرد قلبـــي مـــن لماهـــا
لا تســـمها فمهـــا إن الـــذي حـــرم الخمـــر قـــد حـــرم فاهـــا

(١) ديوانه: ج٣، ص٢٣٣.
(٢) ديوانه: ج٣، ص٣٤٤.
(٣) ديوانه: ج٢، ص٤٣٤، ٤٣٥.

أعطيت من كل حسن ما اشتهت فرآها كل طرف فاشتهاها[1]

وكذلك قوله:

أتقيكم والهوى يقدم بي وأغض الصوت والدمع يشي بي
ومن الشقوة في زورتكم أن عين الرمح من عين الرقيب[2]

فالطلل عند مهيار "طلل نفسي" إن صح التعبير، أو هو رمز للقهر المفروض عليه والفقد الدائم في وجدانه هو نفسه. وليس كما هو الحال عند الشاعر الجاهلي مثلاً فالفقد عنده حقيقي مثير لحزنه وأن الوقت الذي يقضيه معه يثير بالنسبة له ذكريات سعيدة لصحبة جميلة.

ومن أمثلة ما قاله مهيار في "الطلل":

هل عند الطلل الماحلِ من جلد يجدي على سائل ؟
أصم، بل يسمع لكنه من البلى في شغل شاغل
وفت فيه شبحاً مماثلاً مرتفداً من شبح ماثل
ولا ترى أعجب من ناحلٍ يشكو ضنا الجسم إلى ناحلِ ![3]

وختاما فإنَنا لا ندّعي أنّ كلَّ شعر مهيار وجدانيُّ الطّابع، ولا أنّ كلّ قصائده على إطلاقها تعبر عن تجارب شعريّة كاملة... لكنّ الأمر الّذي نراه صواباً، في هذه المسألة، أنّ كثيراً من قصائده هي كيانات عاطفية وعقليّة كاملة التّكوين وهو ما ينسجم مع شعر الوجدانيّين عامة.

وأهم ما يميز شعره أنّه يعبِّر عن ذاته وتطلعاته وآماله في الحياة، كما سنرى في البابين: الثاني، والثالث من هذه الرّسالة. حيث نعرض لرؤية الشّاعر الخاصة وتأمله في الحياة والكون. كما سنعرض بعد ذلك لجانب من أساليبه والتى تجسد من الناحية التعبيرية هذه الرّؤية الفنّيّة.

إنّ أغلب قصائد شعر مهيار في تقديرنا تتحقق فيها الوحدة النفسية بفعل العاطفة الصادقة كما يتحقق في كثير منها الوحدة العضوية بفعل الخيال الفني- كما سنرى في مبحث الصورة الشعرية من الباب الثالث إن شاء الله تعالى. وإن كنّا لا ندّعي أنّ هذه الوحدة العضوية من القوة والتماسك ما للقصيدة الحديثة في الشعر المعاصر تحديدًا؛ لأسباب كثيرة من أهمها:

- طبيعة القصيدة العربية التقليدية التى تتميز بوحدة البيت وتؤثرها على ما سواها.

(١) ديوانه: ج٤، ص٥٣٧.
(٢) ديوانه: ج١، ص٩٢.
(٣) ديوانه: ج٣، ص٢٥٢.

- طول قصيدة الشاعر والتى يصل عدد أبيات بعضها إلى مائة وستة وأربعين بيتا.
- طبيعة عصر الشاعر الذي لم يفرض ذوقه على توجه شاعرنا الفنّي أية سلطة من جهة ما يعرف حديثًا بوحدة القصيدة العضوية.

الفصـل الثّالث

مـذكـيـات الـوجـدانـيّـة فـي شعـر مـهـيـار

"مذكيات الشعور جمة وافرة. منها ما يكون راسخا في أعماق النفس البشرية، فيدفعها إلى الفرح تارة وإلى الكآبة تارة أخرى فتصدح شادية أو شاكية، وقد لا تعرف لذلك سبباً. وهذه العوامل وهذه المذكيات كثيرا ما تؤثر فيها عوامل خارجية فتزيدها تأججاً واشتعالاً، وتدفع الشاعر إلى الإنشاد والتغني، كأن يعشق الشاعر مثلا، كأن يصاب، كأن يسعد أو أن يحظى بأمير خطير أو بذى سلطان عظيم ليعيش في كنفه آمنا مطمئناً.

ولم يشذ مهيار عن هذا السبيل. فالطاقة الشعرية الكامنة في أعماقه كانت وافرة، والأسباب التى أذكتها وأورت زنادها كانت وافرة أيضا. إن الشاعر ينساق دائما وراء عواطفه، فهي التى تخط له السبيل فينهجه غير مبالٍ إذا كان خطأ ما يقال أم صوابا. وهذه العواطف يترجمها الشاعر كلاما منظوما في النفوس وقع دونه وقع الكلام المرسل. هذه العواطف تأججت في صدر مهيار، واشتعلت في نفسه منذ صباه المبكر"[1].

(أ) تلمذة مهيار للشريف الرَّضي[2]:

ليس ثمة خلاف تاريخيّ في تلمذة مهيار للشريف الرّضي[3]. وقد أشار مهيار إلى هذه التّلمذة في قصيدته الّتي رثى بها الشَّريف الرَّضي، فقال:

قـد كنـتَ ترضـاني إذا سـومتها تَبَعـا وأرضـى أن تسـير أمامَهـا

---

(١) مهيار الديلمي – موسى – ص١٤١.

(٢) ظاهرة التلمذة الشعرية– في شعرنا العربي– قديمة، تمتد جذورها إلى الشعر الجاهلي. لعلّ أشهرها على الإطلاق ما كان من أمر تلامذة أوس بن حجر الّذين جمعتهم بأستاذهم تقاليد فنّية، وطريقة في نظم الشّعر وتنقيحه. لم يكتفِ أولئك بتقليد أستاذهم واقتفاء أثره، بل استعاروا طائفة من المعاني والألفاظ استعارة ظاهرة لا تحتمل شكا، أو كما يقول الدكتور طه: "حتى لكأن هذه المعاني والألفاظ كانت قد أصبحت خطًا شائعًا للمدرسة كلها". للمزيد انظر، في الأدب الجاهليّ، طه حسين، ط دار المعارف، مصر، الطّبعة الثّانية، ١٩٥٢م– ص٣٥٤. وقد تداولت كتب التّراجم والأدب من قديم أخبار هذه التّلمذة وأنواعها، وإن اختلف مسلك كلٍّ من التّلميذ والأستاذ. وتأتي تلمذة البحتري لأبي تمام– في العصر العباسيّ– مثلاً– من أكثر الظّواهر الفنّية الّتي نالت اهتمامًا ومناقشة وموازنة.* للمزيد، انظر: (أ) طبقات الشّعراء، لابن المعتز– ص٨٧، ١٠٠. (ب) الموازنة، لأبي القاسم الحسن الآمدي– ط ٢ السّعادة ١٩٥٤م –ص ١٤.

(٣) جاء في بعض كتب التّراجم عن الشّريف الرّضي، أنّه: "محمد بن الحسين– الموسويّ– المولود في بغداد ٣٥٩هـ /٩٧٠م، وهو شاعر شاعر معروف، يرتقي نسبه إلى الإمام عليّ بن أبي طالب. نشأ في بغداد، وتلقّى العلوم والآداب على أساتذتها وعلمائها؛ فأخذ الفقه عن الشّيخ "المفيد" أبي عبد الله محمد بن النُّعمان الفقيه الإماميّ، ودرس اللّغة على الشّيخ أبي الفتح عثمان بن جنّي، حتى صار بارعًا في الفقه والفرائض والآداب، وسائر فروع العلم. وذكر آخر، قائلاً: كان الرّضيّ شاعرا بارعا كما كان عالما بارعا، وله مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن الكريم وغيره. ولما توفّي أبوه عينه بهاء الدولة البويهي نقيبا للأشراف العلويين سنة ٣٩٧هـ ثم خلع عليه لقبي الرضي والشريف، وظل موقرا مهيب الجانب إلى أن توفي سنة ٤٠٦هـ. وأكثر شعر هذا الشّاعر الكبير، في النَّغنّي بحبّه وآلامه، ونشيدًا من أناشيد الفخر والعزّة؛ يقوله الشّاعر عن حاجة نفسيّة لا للتّكسب. انظر: (أ) تاريخ الأدب العربيّ – حنا فاخوري– الطبعة الثانية عشرة– المكتبة البوليسية– ١٩٨٧م– صـ ٦٦٥، ٦٦٦ بتصرف. (ب) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف– مصر– الطبعة التاسعة– ١٩٧٦م – صـ ٣٥٣.

وإذا سـمعتَ حَمِـدتَ صـفوي وحـده وذممـــتَ غِـــشَّ القائلـــين وذامهـــا
فتركتنـــي تـــركَ اليمـــين شِـــمالَها فـــــردًا أعـــالجُ فـــاتلا إبرامهـــا[1]

وإنّ جلّ مصادر المؤرخين وأصحاب التّراجم الفنّيّة التي تناولت "حياة مهيار، وشعره" تشير إلى تلك العلاقة بين التّلميذ وأستاذه، وتؤكّد تأثر مهيار بأستاذه في نظمه ومعاني شعره. ولِمَ لا؟ فهو شيخه وعليه تخرج في نظم الشعر، وقد وازن كثيرًا من قصائده. وربّما[2]، كان قد أسلم على يديه؛ كما قال ابن خلكان.

ويعدّ (ابن شهر آشوب) أحد أؤلئك الكتاب الذين وقفوا عند العلاقة الفنّيّة بين مهيار وأستاذه، وقال: "وأبو الحسن، مهيار.... من غلمان الشّريف"[3]. وزاد بعضهم عليه معنىً، فقالوا: "وخيار مهيار من خيار الشّريف، وليس للشّريف رديء أصلاً"[4]، وواضح ما في هذا القول من مبالغة[5].

ونتوقف عند أقوال بعض الباحثين الذين أقاموا موازنات شعرية بين مهيار وأستاذه، والتي من أبرزها ما أورده "الفلال"، وفيها يقول:

أولا: لقد كان كلّ من الرّجلين شاعرا كاتبا، فالشّريف المعروف بشاعريته الجبارة كان كاتبا مجيدا إلى أبعد مدى، حتى ليقال إنه مفتعل "نهج البلاغة" المنسوب "للإمام عليّ"، أو معظمه، ومهيار فوق كونه شاعرًا كان كاتبا. حتى أن أبا الفرج الجوزيّ، صاحب المنتظم، ذكره بعنوان "أبو الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسيّ". وقد قدمنا لك أنه اشتغل بالكتابة فى ديوان الخلافة ببغداد.

ثانيا: تشابها فى الأغراض الشعرية التى تناولاها فكلا الشاعرين أجاد المديح والرثاء، والفخر والهجاء، والوصف والغزل، والشكوى والعتاب. إلّا أنهما يتفاوتان في تلك الأغراض من حيث الاتجاه[6].

(١) ديوان مهيار: ج ٣/ ص ٣٧٨.
(٢) الاحترز منا بلفظ " ربّما" للميل فيما نرى إلى الاعتقاد أنه أسلم على يد الوزير الكافي الأوحد، وقد سبقت الإشارة لذلك.
(٣) معالم العلماء ص ١٤٨. والمقصود بلفظ : غلمان: تلامذة.
(٤) نسمة السّحر: ص ٤٨٥، وأمل الآمل: ج٢ – ص ٣٢٩.
(٥) فمن لا رديء له من أيّده الله، وألهمه جوامع الكلم، وهو الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم.
(٦) مهيار الديلمي وشعره: ص١٧٨.

ولم يقف التّشابه بين الشّاعرين عند حد الأغراض، فقد تشابها في تأثر كل منهما بخلق الشّعراء، والشّعر الّذي يرهف العواطف كثيرا ما يثلم حد المبادئ، ويفل من مضاء العهود، ولهذا السبب تورط كثير من الشعراء وعلى رأسهم أبو الطيب في مغامز التناقض....

ويضيف قائلاً: لهذا كلّه لم يكن بغريب أن يصبح مهيار من الشَّريف كالظِّل من الجسم، والصَّدى من الصوت وأن يكون حتّى في إنتاجه الأدبيّ صورة مصغرة قليلا لأستاذه؛ يقتفى أثره وينهج نهجه. ومما يأتى ستعلم إلى أي مدى كان تأثر الرجل الأعجميّ الديلميّ، بالشريف القرشي(١).

ويقول آخر: ويظهر أنّ التّلمذة الشّعرية في تاريخها الطويل لم تكن تقليدا أعمى واحتذاء دائما لأساليب الأستاذ وطرقه الفنية، فأكثر نماذج التّلمذة الشّعرية لا تنفي ذاتية الشّاعر وطابعه الشخصيّ، وتختفي حدود التلمذة في اختلاف النّهج والأسلوب وتأثير العامل الذّاتي. لكنه، يستثني مهيار من هذا التميّز الذي يكون عليه الشاعر التلميذ من أستاذه. وهذه التلمذة الفنيّة كما وصفناها تفتقد إلى حد بعيد في تلمذة مهيار؛ حيث تصبح تقليدا متعمدا واقتباسا ومعارضة للقصائد والتزاما للمنهج الفني للأسلوب رغم محاولة مهيار للمحافظة على أسلوبه الشخصي(٢).

بينما يقول آخر: "ولعل مهيار خير شاعر يصوِّر هذا الجانب في الشّعر العربيّ إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا فلسفة، وكان أجنبيا عن اللغة، وحاول أن يطيل في قصائده، فظهر تلفيقه مكشوفا"(٣). "وإنك تحسّ إحساسا واضحا بأنَّ مهيار يلفِّق القصائد تلفيقا؛ فهو يجمع لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك"(٤).

ونعتبر ذلك من أستاذنا تحاملاً على الشاعر لأنه هو نفسه من قال في موضع آخر من مؤلفاته "ولست أريد أن أذيع الآن سر المهنة عند كل من الشاعرين – أيّ شاعرين– التابع والسابق، أو التلميذ وأستاذه– إنما يريد أن ألفت النظر إلى أن المسألة ليست مسألة سرقات ينظر إليها في هذا المجال الضيق الذي يكاد يخنقها في كتب النقد العربي، إنما هي مسألة كبرى من مسائل العملية الفنية في الشعر، وهي أن الشعراء يحورون في الخواطر والمعاني التي سبقتهم تحويرا ينتهي بأن يظهرنا على أسلوبهم وشخصيتهم، وطريقتهم في التفكير والغناء بالمعاني العاطفية غناء خالدا على مر الأجيال والأيام"(٥).

(١) المرجع نفسه: ص١٨٣.
(٢) انظر: مهيار الدّيلميّ (حياته وشعره) ص: ٢٩٩، ٣٠٠.
(٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي– دار المعارف– مصر– الطبعة التاسعة– ١٩٧٦م– ص ٣٥٤، وما بعدها،
(٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي– دار المعارف – مصر – الدكتور شوقي ضيف– ص ٣٦١.
(٥) في الأدب والنقد – الدكتور: شوقي ضيف – ص٩٠ وما بعدها – دار المعارف – القاهرة – إيداع سنة ١٩٩٩ – الطبعة الأولى.

ثانيًا: بخصوص أثر تلمذة مهيار للشريف على الاتجاه الوجداني- خاصة.

يقول الأستاذ (عبد الرّحمن شكري): إنَّ الشّريف الرّضي لا يضارع ابن الرّومي في تحليله المعني وتقصّيه إياه، ذلك التَّقصي الذي ساعد ابن الرّومي على إجادة الوصف سواء أكان وصفًا لهمسات النّفس وخطراتها أو لأوجه الطبيعة والمرئيات. كما لا يضارع الشّريف أبا تمام فيما يتقنه من فلتات الصنعة النادرة التي تأتي بالأبيات الفذة الخالبة الآخذة بمجامع القلوب والتي تستهوي القلوب وتشعل الخيال. ولا يضارع الشريف- كذلك- المتنبي وأبا العلاء المعري، ولاسيما المعرِّي في التفكير في النفس والحياة وأخلاق الناس. ولكن للشّريف نصيبًا لا يستهان به من هذه الميزات. وهو- مع ذلك- قد اختص بالشِّعر الوجدانيّ.

ويحدّد ملامح التأثير على مهيار، فيقول: "نعم أخذ مهيار عن الشريف الرضي وسلك مسلكه في فخامة اللفظ وقرب التشبيه والاستعارة ونغمة الوزن وتحكيم الوجدان والتباعد عن المعاني التي يمجها الذَّوق والوجدان- إلّا في القليل... وإنَّ منزلة مهيار من الشَّريف كمنزلة البحتري من أبي تمَّام؛ من حيث احتذاء الطريقة[1].

لكنّه استدرك قائلًا: وقد وجدنا مهيار يعزب عن نهج الشريف في بعض قوله وروحه. ولاغرو؛ فإن النَّبات إذا نقل من مكان إلى مكان كانت ثمراته شبيهة بثمرات نوعه من نبات المكان الثاني، وكذلك طريقة الشعر إذا نقلت من شاعر إلى شاعر، فهي يصدق فيها قول الشريف في الآمال:

وتختلف الآمال في ثمراتها إذا شرقت بالري والماء واحد

ولمهيار قصائد عديدة ذات نغمة موسيقية عذبة كنغمة قصائد الشريف العذبة، وهو لا يقل عن الشريف في هذه الموسيقية بل يزيد أحيانًا، ولكن الوجدان الشعري في ثنايا موسيقية الشريف أكثر طبعًا وغزارة؛ وقد يقل الوجدان وتقل الموسيقية في قصائد مهيار المطولة في المدح على أناقتها، ولكن القارئ يشعر في بعضها إطالة الناثر القدير وتوقف الكاتب في تدبيج المديح أكثر مما يشعر من اندفاع السيل الشعري الأتي؛ ولكن أسباب هذا الشعور أن مهيار كان كاتبًا قديرًا وأنه أوتي سهولة كبيرة في النظم ونفسًا طويلاً جدًا. وفي بعض مدائحه يحس القارئ سرعة اندفاع الوزن ولكنه يحس أيضًا أن سهولة النظم وطول النفس قد سبقا شاعرية الشاعر. وهذه هي جناية المدح على الشاعر وجناية نظم الشاعر بالأمر أو الطلب أو للحاجة واكتساب الرزق، وهذا أمر يشترك فيه كثير من شعراء الصنعة مع مهيار[2].

(١) شعر مهيار للأستاذ عبد الحمن شكري- مجلة الرسالة المصرية- السنة السابعة- العدد ٢٨٩- ص ١٠٠.
(٢) شعر مهيار للأستاذ عبد الحمن شكري- ص ١٠١، ١٠٢- بتصرّف.

وذكر سببين لأناقة أسلوب مهيار؛ الأول: محاكاة طريقة الشريف الرضي. والثاني: هو أن الدخيل إذا اعتنق لغة حتى تصير لغته واحتاج إلى النبوغ فيها والتكسب بها اضطر إلى التأنق أكثر من اضطرار الأصيل الذي يعتز بأصالته فلا يعتمد المغالاة في التأنق.

من أجل ذلك كان مهيار أكثر أناقة في الأسلوب من كثير من شعراء العرب في الدولة العباسية ولاسيما شعراء عصره. وليست أناقته بمستحيلة إذ أن عمدة النحو العربي رجل فارسي مثله وهو سيبويه، وهو مثل آخرين من أمثال هذه الظاهرة، وهي أن الدخيل قد ينبغ أكثر من الأصيل في لغة بسبب اضطراره إلى استبطان دخائلها، وهي ليست قاعدة عامة بل هي من الأمور الغريبة كغرابة إتقان الكاتب البولوني جوزيف كونراد اللغة الإنجليزية وكتابة قصصه بها حتى صارت كتبه تعد من ذخائر الأدب الإنجليزي وحتى صار يعد أديبًا إنجليزيًا لا بولونيًا.

وذكر بعض الجوانب الّتي أخذها مهيار عن الشريف؛ وهي: سر الموسيقى الشعرية وهي لا تتوقف على الوزن وحده بل على الوزن وعلى أسلوب الشاعر في الإفصاح عن إحساسه. ومن قرأ قصيدة الشريف التي مطلعها (ضربن إلينا خدودًا وساما) أو الّتي مطلعها (أراك ستحدث للقلب وجدا) أو التي مطلعها (أسلمي يا سرحة الحي) أو الّتي مطلعها (يا ظبية البان) وغيرها من أشعار الشريف ثم يقرأ شعر مهيار الموسيقى يحس كيف أتقن التلميذ سر تلك الموسيقى كما في قول مهيار:

أتراهـــا يـــوم صـــدت أن أراهـــا علمـــت أنـــي مـــن قتلـــي هواهـــا

إلى أن يقول:

أعطيـت مـن كـل شـيء مـا اشـتهت فرآهـــا كـــل طـــرف فاشتـــهاها

أو قصيدته التي يقول في مطلعها :

لـــواعج الشـــوق والغليـــل علـــى أحنـــى مـــن العـــذول

أو التي يقول فيها:

آه علـــى الرقـــة فـــي خـــدودها لـــو أنهـــا تســـري إلـــى فؤادهـــا

أو التي يقول فيها:

واذكرونـــا مثـــل ذكرانـــا لكـــم رب ذكـــرى قريـــب مـــن

أو التي يقول فيها:

أأنـت أمـرت البـدر أن يصـدع الـدجا وعلمـــت غصـــن البـــان أن يتمـــيلا

أو التي يقول فيها:

وهـــبكم منعـــتم أن يراهـــا بعينـــه فهـــل تمنعـــون القلـــب أن يتمناهـــا

وأضاف، لو أن أساتذة فن الغناء في عصرنا هذا شاءوا لوجدوا في شعر مهيار نبعًا لا ينضب معينه من الموسيقى والغناء. فيا حبذا لو لحنوا الكثير من قصائده الموسيقية.

فمهما يكن من أمر أثر التلمذة على مهيار من الشريف أو غيره، فإن ذلك لا ينفي بحال من الأحوال تميزه في الأسلوب وأصالته في التعبير الأمر الذي أفردنا له فصلاً مستقلاً تحت عنوان "التناص في شعر مهيار" والذي أثبتنا فيه خصوصية نظمه على الرغم من تلمذته لأستاذه الشريف الرضي وغيره. مستأنسين في ذلك بقول أستاذنا شوقي ضيف الآتي:

"إن كل شخص منا يخالف الآخر في شكله ولونه ووجهه ونبرات صوته وعطفاته، وكذلك يخالف الشعراء بعضهم بعضا، في ألوان شعرهم وخواطرهم، وأصواتهم ونغماتهم، وكل بيت من أبياتهم، وهو ما نسميه بالشخصية. فكل بيت له شخصية، له نظامه وأسلوبه، قد ألف تأليفا خاصا، وركب على صورة خاصة، وليس بصحيح أن بيتا سرق، أو غصب، بل كل بيت يحمل في باطنه مقدرة صاحبه على التحوير والتعديل، حتى يتم له النموذج الذي يطلبه، والذي يعبر راضيا أو غير راض عن ذهنه وقلبه، وباطن سريرته[١].

(ب) ثقافته "الشّعوبيّة":

يقول ابن فارس: [شعب] الشِّين والعين والباء، أصلان مختلفان: أحدهما يدل على الافتراق، والآخر على الاجتماع. واختلف أهل اللّغة في ذلك، فقال قوم هو من باب الأضداد، وقد نصَّ الخليل على ذلك. وقال آخرون: ليس ذلك من الأضداد، إنما هي من لغات. يقول الخليل: من عجائب الكلام ووسْع العربيّة، أنّ الّشعب يكون تفرُّقا، ويكون اجتماعا، ويقول ابن دريد: الشَّعب: الافتراق، والشَّعْب: الاجتماع. وليس ذلك من الأضداد، وإنّما هي لغةٌ لقوم[٢].

(١) في الأدب والنقد– الدكتور شوقي ضيف – دار المعارف– الطبعة الأولى – ١٩٩٩م– ص ٩٣.
(٢) معجم مقاييس اللغة / المجلد الأول / ص ٦١٥.

و(شَعَبَ) الشيءُ ـَ شَعْبا: تفرّق. و ـ إليه: نَزَع واشتاق. و ـ عنه: بَعُدَ. و ـ الشيءَ: فرَّقه. واستعمل في الضِّد فقيل: شَعَبَ الصَّدْع: لمَّه وأصلحه... و(الشعوبية): نزعةٌ في العصر العباسيّ تُنْكِر فضل العرب على غيرهم، وتحاول الحط منهم. و ـ أصحابُ هذه النّزعة، الواحد: شعوبيّ[١].

وقد غلبت لفظة "الشّعوب" بلفظ الجمع على جيل (العجم) حتّى قيل لمحتقر أمر العرب شعوبيّ. وأصبح الشّعوبيّ الّذي يصغِّر أمر العرب ولا يرى لهم فضلاً على غيرهم[٢].

فالشعوبية لغة: جمع شعوبي نسبة للشعب، وقد تطلق ويراد بها النزعة العدائية للعرب، وهي بالإطلاق الثاني مصدر صناعي، والشعوبي في إطلاق آخر هو الذي يسوى بين العربي وغيره ولا يفضل العربي.

لعلَّ الجاحظ أول من تحدَّث عن "الشُّعوبية"– في كتابه "البيان والتَّبيين" حيث قال: "ونبدأ على اسم الله بذكر مذهب الشّعوبية ومن يتحلى باسم التّسوية"[٣]. "واعلم أنك لم تر قط قوما أشقى من هؤلاء الشعوبية ولا أعدى على دينه ولا أشد استهلاكا لعرضه ولا أطول نصبا ولا أقل غنما من أهل هذه النِّحلة[٤].

ومما جاء في تفسير قول الله تعالى: **(يأيها النَّاسُ إنَّا خلقناكم من ذَكَرٍ وأُنثى وجعلناهم شُعُوبًا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم.... الآية)**[٥] أنَّ (القبائل) في الآية يراد بها العرب و(الشّعوب) هي العجم. وقد علّق الدكتور (عزّ الدّين إسماعيل) على ذلك قائلا: "وأيًّا كان مدى صحة هذا التّفسير، فالشّعوبية نسبة إلى الشّعوب. والذين سُمُّوا بالشُّعوبيين هم أولئك الذين كانوا ينتمون إلى تلك الشّعوب الّتي اعتنقت الإسلام وينكرون على العرب أيَّ فضلٍ يتميّزون به"[٦].

وتاريخياً، إذا كانت بذور النَّزعة الشّعوبية قد ظهرت ونبتت دعواها البغيضة في العصر الأمويّ؛ فإنَّ مصطلح "الشُّعوبيّة" لم يعرف إلَّا في العصر العباسيّ.

---

(١) المعجم الوسيط / شعب .
(٢) لسان العرب– ط بيروت – مادة : (شعب).
(٣) البيان والتبيين / باب " كتاب العصا " – ٣/ ٥.
(٤) البيان والتبيين: ٣/ ٣٠ . وواضح ما بين اللفظين: "مذهب" و" نحلة" من ترادف– وهو مما يميِّز أسلوبه.
(٥) من سورة الحجرات: آية ١٣.
(٦) في الأدب العباسي، الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، ص١٠٧ (دار النهضة العربية، بيروت، ط ١٩٧٥م).

وقد مرَّت ظاهرة الشّعوبيّة في تطورها- منذ نشأتها وإلى القرن الرّابع الهجريّ- بمراحل مختلفة، متدرّجة من الخفاء إلى العلن، ومن الضّعف إلى القوّة، ولأسباب متعدّدة. وقد ذكر بعض أهل العلم أن العصر العباسي كانت تسوده ثلاث نزعات:

الأولى: تذهب إلى أن العرب خير الأمم، ولهم في ذلك حجج.

الثّانية: تذهب إلى أنّ العرب ليسوا أفضل من غيرهم من الأمم، ولا أية أمة أفضل من أية أمة.

الثّالثة: تميل إلى الحط من شأن العرب وتفضيل غيرهم من الأمم عليهم ولهم في ذلك حججهم[١].

وكان من أثر هذه الفئة الأخيرة في حربها على العرب وعلى تراثهم: التاريخيّ والأدبيّ والعقليّ أن شنَّ هؤلاء حربهم من جناحين: جناح اتَّجه إلى إبراز تاريخ العجم وفضائلهم. وجناح اتّجه إلى إبراز مثالب العرب والطَّعن عليهم[٢].

ولذلك قيل: كان الشّعوبيّون يهدفون قبل كلّ شيء إلى تقويض الإمبراطورية العربيّة؛ فسلكوا بالإضافة إلى سبيل الشّعوبيّة السّياسيّة سبيل الشّعوبيّة الدّينيّة"[٣].

وشعر الشعوبية كشعر النقائض الذي كان امتداداً للهجاء في الجاهلية، وفيه قدرُ من العنصرية بمفهوم المعاصرين. وفي العصر العباسي لم يخلُ الشعر من الفخر بالأجناس فقد تعمقت العصبية القاتلة والسياسة المفرقة وكثر الشعر الذي يمجد العرب والمولدين واتخذ صورة الهجاء السياسي بعد أن احتدم الصراع بين العرب والشعوب الأخرى.

يقول الفلال: "وإذا عرفنا أنّ الشّعوبيّة صورة مكبّرة للعصبيّة، أمكننا أن ندرك سرّ نموّها في العصر العباسيّ الّذي تعصّب فيه كل شعب لعنصريته وكل حزب لحزبيته وكل ذي مذهب لعقيدته حتى كان التعصب بين أبناء الجنس الواحد.... الأمر الذي مكن الموالي من الإفادة به إذ استعانوا ببعض طوائف العرب على العرب وأخذوا من حزب الشيعة عضداً قوياً، واتخذوا التشيع ستاراً يخفون وراءه مآربهم الحقيقية من الزراية على العرب، والطمع في الاستقلال، وكان لهم ظهر من حكام هذا العهد وهم البويهيون الفارسيون المتشيعون[٤].

(١) ضحى الإسلام/ أحمد أمين / ج ١/ ٥٥- بتصرف.
(٢) في الأدب العباسي، الرؤية والفن- ص: ١١٨.
(٣) دائرة المعارف الإسلاميّة: مادة (شعوبيّة).
(٤) مهيار الديلمي وشعره: ص٣٩.

وإذا كان ذلك كذلك، فهل تعجب إذا رأيت مهيار نصير الشّعوبية- وقد أسَفَّ في طعنه على العرب وأقذع، وعيَّرهم بهنّات ماضيهم فأوجع؟ وهو إنَّما فعل ذلك لعداوة موروثة فيه كفارسيّ الجنسيّة، ولإيوائه من الحكام الدّيلميين إلى ركن شديد، ولتستره بالتّشيع في عصر كثر ناصروه. وماذا يضيره، ما دام العلويون وعلى رأسهم الملوك والوزراء عنه راضيين- إذا غضب بنو هاشم وأنصارهم ومن فوقهم الخلفاء- حتى ليخيل إليَّ أنَّ ذلك الشاعر كان يرمي- غالبا- من وراء تنقصه العرب إلى إرضاء سادته من بني جلدته- ليضمن رضاهم، والحظوة لديهم(١).

وضربوا لذلك مثلاً بقصيدته التى مدح فيها جلال الدولة وهنأه بالمهرجان وفيها أنه ورث أجداده الأكاسرة وأن كسرى قد أسلاه في قبره عن زوال إيوانه جلوس هذا الملك على العرش الآن محكما في العرب، فيقول:

وعـــاد المهرجـــان بخفـــض عـــيش يـــــرفّ علـــــى ظلائلـــــه الصّفـــــاقِ
هـــو اليـــومُ ابتنـــاه أبـــوه "كســـرى" وشـــــيد مـــــن قواعـــــده الـــــوِثاقِ
وشـقّ لـه مـن اسـم الشـمس وصـفا يصـــــول بـــــه صـــــحيحَ الاشـــــتقاق
ويقســـم لـــو رآك جلســـت فيـــه لجـــاءك قائمـــا لـــك فـــوق ســـاق
وأَعجبَـــــه تَنَزُّلـــــه بعيـــــدا وأنـــت علـــى ســـرير الملـــك راقـــي
وأســـــلاه عـــــن الإيـــــوان بقيـــــا مقـــام العـــز فـــي هـــذا الـــرواق(٢)

ويتفق هذا الرأي مع ما قاله المرحوم الأستاذ (أحمد أمين) والذي أكد شعوبية مهيار في قوله: وقد تعصب بعض شعراء الفرس في ذلك العهد لفارسيتهم ومن أشهر هؤلاء مهيار الديلمي فنرى ديوانه قد ملئ بالتهنئة بيوم النيروز ويوم المهرجان وبمراسلة بعض البويهين للقدوم إلى بغداد والاستيلاء عليها(٣).

وقد ركب موجة التحامل على مهيار في هذا الجانب من حياته كثيرٌ من الباحثين. بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن كل الدّراسات التي سبقتنا إلى دراسة حياة الشاعر وشعره تؤكد على أنّه كان شعوبياً ومثالاً للعصبية البغيضة الّتي اتّخذها غير العربِ سبيلاً للطّعن في العرب والإسلام.

(١) المرجع نفسه، ص٤٠.
(٢) ديوانه: ج٣، ص٥٨.
(٣) ظهر الإسلام: ج١، ص٥٥.

يقول أحدهم: لعل أظهر صور للشعوبية المنظمة التى تمثل عصر بني بويه صورة الشعوبية في شعر مهيار الديلمي، فهو أكثر شعرائها اندفاعاً والتزاماً، وتكاد تكون شغله الشاغل في فنون شعره، يعيشها في مديحه ورثائه كما يعيشها في تشيعه وفخره، ولا عجب إذا جاء شعره معبرا عنها في مختلف فنونه وأغراضه(١).

وقد ذهب بالقول إلى مداه، حين قال: فالشقة بين محبوسي شيعي يذم الصحابة وينتقص من العرب، وبين مسلم شيعي شعوبي ضيقة لا تحتاج في اجتيازها إلا إلى خطوة قصيرة(٢).

وعند هؤلاء أيضا أنّ الشاعر اتخذ من حبِّ آل البيت ستارا يطعن العرب من خلفه ظنا منه أنه لا جناح علي- مادام في طعنه يستثني سيد المرسلين وآله المقربين- في أن يجرح شعور العرب، ويرغم أنوفهم ويهوّن من خطرهم.

واتخذوا على ذلك مثلا قصيدته التى ذكر فيها فضل النّبي ρ في هدي العرب إلى الصّراط المستقيم، غير أنهم غدروا به وبآله (عليهم السّلام) من بعده، بينما بقي الفرس أوفياء. وهنا يدعو دعوى صريحة إلى أن الفرس هم أحق بالخلافة من العرب جزاء لوفائهم. ويقول:

ثم قضى مُسَلّماً من ريبة ... فلم يكن من غدركم بسالم
نقضتمُ عهوده في أهله ... وحُلْتُم عن سَنن المراسم
وقد شهدتهم مقتل ابن عمه ... خير مُصلٍّ بعده وصائم
وما استحل باغياً إمامكم ... (يزيد) بالطّفّ من ابن (فاطم)
و(الفرس) لما عَلِقوا بدينه ... لم تنل العروةَ كفٌّ فاصم
فمن إذا أجدر أن يملكها ... موقوفةً على النّعيم الدائم(٣)

وبعد هذا فإنه يلوذ بالصبر جرياً على عادة الشيعة، وإيماناً بمجيء يوم يحصحص فيه الحق ويزهق الباطل. وهذه الفكرة كانت فيما بعد في أساس عقيدة المهدي المنتظر عند الشيعة الإماميّة قال مهيار:

لا بدّ يوماً أن تقال عثرةٌ ... من سابق أو هفوةٌ من حازم(٤)

(١) مهيار الديلمي: حياته وشعره، ص٢٨١.
(٢) مهيار الديلمي: بحث ونقد تحليل (إسماعيل حسين)، ص١٢، مطبعة العلوم- بتاريخ ١٩٥٣).
(٣) ديوانه: ج٣، ص٣٥١
(٤) ديوانه: ج٣، ص٣٥١

ومع كلّ التّقدير للآراء السّابقة الّتي فيها قدر كبير من الصّحة إلاّ أنّها تفتقر إلى الاستقراء العلمي الدّقيق. وعندنا أنّ الشّاعر مر بمرحلتين في هذا الجانب من حياته، هما:

الأولى: مرحلة ما قبل الإسلام والتي كان فيها مثالاً للشّعوبيّ المتعصب. وخير مثال لهذه المرحلة قصيدته الميميّة الّتي راح يفخر فيها بالفرس قومه، ويذكر سبقهم بالملك والسّياسة، وتفرّدهم بالعدل والعمارة، ويصف بعض العرب بخمول الذِّكر وشظف المعيشة قبل مبعث النّبي ρ، وظهورهم به، وانتشار صيتهم بميلاده، ويذم غدر من غدر منهم بأوامره، وخالف وصاياه في أهله (عليهم السلام). وهي أول قوله في سنة سبع وثمانين وثلاثمائة للهجرة أي قبل إسلامه بسبع سنين، وفيها يقول:

أتعلمين يابنة الأعاجم كم ... لأخيك في الهوى من لائمِ
يَهُبُّ يلحاه بوجه طَلَقً ... ينطق عن قلبٍ حسود راغمِ
وهو مع المجد على سبيله ... ماضٍ مضاءَ المشرفيّ الصارم
ممتثلاً ما سنَّه آباؤه ... إن الشبول شَبَهُ الضراغم[1]
من أيكة مذ غرستها "فارس" ... ما لان غمزا فرعها لعاج
لمن على الأرض – وكانت غيضةً ... أبنيةٌ لا تُبْتَغي لها دام
من فرس الباطل بالحق ومن ... أرغم للمظلوم أنف الظالم
إلا بنو ساسان أو جدودهم ... طِرْ بخوافيهم وبالقوادم
أيهم أبكى دماً، فكلمهم ... يجل عن دموعى السواجم
كم جذبت ذكراهم من جلدي ... جذب الفريق من فؤاد الهائم
لا غرو والدنيا بهم طابت إذا ... لم تحل يوما بعدهم لطاعم[2]

ثم يذكر مجد آل ساسان ويسخر من تاريخ العرب فيقول:

شتان رأسٌ يفخر التاج به ... وأرؤس تفخر بالعمائم
كم قصرت سيوفهم عن جارهم ... خطى الزمان قائماً بقائم
ودفعت حُماتُهم عن نُوبٍ ... عظائم تكشف بالعظائم
وخولوا من نعمة واغتنموا ... جل السماح عن يمين غارم
مناقبٌ تَفَتَّق ما رقَّعتم ... من بأس "عمرو" وسماح حاتم
ما برحت مظلمة دياكم ... حتى أضاء كوكب في "هاشم"
بنتم به وكنتمُ من قبله ... سرا يموت في ضلوع كاتم[1]

(١) ديوانه: ج٣، ص٥٨.
(٢) ديوانه: ج٣، ص ٣٤٩.

المرحلة الأخرى، وهي مرحلة ما بعد إسلام الشاعر وفيها مستويان متدرجان، هما:

(١) تأثير الثقافة ورد الفعل: وأبرز أمثلة هذا المستوى قصيدته التي أعجب فيها بأم سعد محبوبته العربية الّتي حاول أن يقنعها بأنّ كونه من فارس يجب ألا يقف حائلاً دونه ودونها. لكنّ محبوبته أعرضت عنه وعاقبته بالصَّد، فأذكت عواطف قلبه وأشعلت نار كبريائه؛ فراح يفخر ويتسامى قائلاً:

أعجبت بي بين نادي قومها (أم سعد) فمضت تسأل بي
سرها ما علمت من خلقي فأرادت علمها ما حسبي
لا تخالي نسباً يخفضني أنا من يرضك عند النسب
قومي استولوا على الدهر فتى ومشَوْا فوق رؤوس الحقب
عمموا بالشمس هاماتهُمُ وبنوا أبياتَهم بالشهب
وأبي (كسرى) على إيوانه أين في الناس أب مثل أبي[٢]

لكنه في الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذه القصيدة يؤكد على أن هذا الانتماء القديم لا يخفضه، والملاحظ اختياره للكلمات التى تركز على المشكلة وكأنه يقول إن انتماءه إلى فارس لا ينقص من قدره فقوم قديما فعلوا وفعلوا.... ثم ها هو ذا يعلن هويته الحقيقية وانتماءه، ويقول:

سورة الملك القدامى وعلى شرف الإسلام لي والأدب
قد قبست المجد من خير أب وقبست الدين من خير نبي
وضممت الفخر من أطرافه سؤدد الفرس ودين العرب[٣]

والملفت أن ذكر مهيار لأمجاد قومه والتذكير بها في غير موضع من ديوانه يندرج في إطار التأكيد على أن نسبه هذا لا يخفضه. وكان بذلك يرد على من ينتقده ويزرى به بسبب من هذا النسب. وعلى أية حال إذا كان جائزاً للعربي- مثلاً- أن يفخر بعروبته، فلماذا لا يسوغ للفارسي كذلك أن يفخر بأرومته إذا لم يكن هذا أو ذاك قد خلط باعتزازه بأصله شيئاً مما فيه انتقاصٌ للآخرين وحط من شأنهم؟.

(١) ديوانه: ج٣، ص٣٥٠
(٢) ديوانه: ج١، ص٦٠.
(٣) ديوانه: ج١، ص٦٠.

وما برح يحاول أن يقنع تلك المتدللة أنه لا يضيره شيء إن لم يكن أصله في خندف أو وائل، أي في هذه القبائل العربية الّتي تفخر بها، ويقول:

أنـــا مـــن علمـــتَ قديمـــهَ وحديثـــهَ علـــمَ اليقـــين، وإن جهلـــتَ فســـائلي
قـومي الملـوكُ وخِـيْمُ نفسـي خِيْمُهـا أفْـلِـــحْ بمثـــل أواخـــري وأوائلـــي
مـا ضـر عيصـي فـي أرومِـة (فـارسٍ) ألا يكـــون (بِخنـــدفٍ) أو (وائـــل)[1]
نحـــن الـــولاة العـــادلون ولـــم تَـــزل أثارنـــا حَلْـــيَ الزمـــان العاطـــل[2]

ولعلَّ له بعض العذر في ردّة فعله؛ فالنّفس البشريّة لا تقبل الضّيم. وحيث إنّ نزعة الشّعوبيّة في كثير من حالاتها كانت ردّة فعل لحركة اضطهاد عنصريّة قام بها بعض العرب الّذين غلّبوا العقليّة القبيلة على حقيقة الإسلام والإيمان. وتلك حالة عرّاها القرآن الكريم، وذمّ من فرّق عمليّا بين ظاهر الشّريعة وجوهرها. وقد فضح فريقًا ممن ارتكب هذا الإثم، فقال: **{قالت الأعراب آمنّا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا}[3].**

لا يفوتنا أن نؤكد هنا على أن مهيار لم يكن الشاعر الوحيد في عصره أو ما قبل عصره بقليل من أشاد بالفرس وأمجادهم، فالمتنبي مثلاً ذلك الشاعر العربي الكبير أشاد بالفرس وأمجادهم وكذلك فعل الشريف الرضي؛ حيث كانت التهنئة بأعياد الفرس سمة تقليدية يشارك فيها الشعراء العرب في تقديم التهاني لأمراء بني بويه في أعياد النيروز والمهرجان[4].

(٢) التسوية والاعتدال:

حيث كانّ الشاعر في هذه المرحلة يكن للدّين كل احترام، وقد تأصل في نفسه. فما نال منه قطّ، بل كان فخوراً باعتناقه الإسلام، مغتبطاً بخلاصه من الشرك. ولا نعدم فترات خير يساوي فيها الشاعر بين العرب وبين الفرس، ولاسيما من حيث المذهب ومحبة الحسين. هذه المحبّة الّتي جمعت العجم والعرب حتّى لا فرق بينهما.

فـاليوم لا أبـتِ الصَّـغارَ ولا اعتـزتْ إلا عبيـــــداً "فـــــارسُ" الأحـــــرارُ
وتطأطـأتْ ذلاً فطالـت مـا اشـتهتْ شـــــرفاً عليهـــا "يعَّـــرُبُ" "وبِـــزارُ"
كنّـــا وإن كرمـــت نفاخرهـــا بـــه فـــالآن مـــا بعـــد الحســـين فخـــار[5]

(١) ديوانه: ج٢، ص٥٨٠.
(٢) ديوانه: ج٣، ص٢٢٤.
(٣) سورة الحجرات: الآية ١٤.
(٤) للمزيد انظر مثلا ديوان الشريف الرضي ، جـ١، ص٤٩، ٥٧، وجـ٢، ص١٣٥ (طبعة بيروت).
(٥) ديوانه: ج١، ص٣٥١.

إذاً لا مفاخرة بعد الحسين بين عرب وفرس.

وتراه في عيدي الفطر والمهرجان يساوي بين العرب والفرس، مشيراً إلى أنهم قد نسوا الأضغان والأحقاد القديمة الموروثة. وله في ذلك قصيدة كتبها إلى الوزير شرف الدين أبي سعد وهو مقيم بالنهروان يستوحش له ويصف اختلال حال بفراقه، ويقول:

والمهرجان وعيد الفطر قد وَليا ... زفافَها بين صوَّاغ وعطَّارِ

يومان للفرس أو للعرب بينهما ... حظّ السعادة مقسوم بمقدارِ

هذا بتاج أبيه عاصبٌ وعلى ... هذا اختيالُ فتىً بالشيب خطارِ

تصاحبا صحبةَ الخِلَّين واتفقا ... سَلْما ولم يذكرا أضغان (ذي قارِ)[1]

والملفت هنا أيضا في موقف مهيار أنه يتجاوز هذا التذكير الدفاعي سريعا لينظر إلى التاريخ: الفارسي والعربي والإسلامي أيضا نظرة تقويمية فيشيد بما يراه جيدا ويتبناه وفقا فهمه لأحداث التاريخ ومجرى الحياة. إنه يذكر للفرس فضائلهم ومنها على سبيل المثال، العدل وحسن التنظيم فيقول:

سير العدل في مآثرهم تروى ... وحسن التدبير عنهم يؤذى

وفي شعر مهيار كثير من الأشعار التى يبدي فيها إعجابه بالعديد من فضائل العرب كالوفاء وحسن الجوار ورفض الظلم والإباء ونورد هنا، على سبيل المثال، تقديره مشاعر العرب الإنسانية وصدق حنينهم فيقول:

وحننت نحوك حَنَّةً عربيةً ... عيبت وتُعْذرُ ناقةٌ إن حنَّتِ[2]

وثمة أمثلة أخرى كثيرةً في شعره تدل على جانب من الهيام في العربيات محبوباته وكذلك على إجلاله للصفات العربية النبيلة ومن ذلك:

(١) وصفه لقصائده مثلا يقول فيها:

من العربيات الكرام درة ... تخاض إليها من تميم بحورها[3]

(٢) عتابه محبوبته:

يابنة "السعدى" ما جور لكم ... ووفاء عاد غدرا ويخل

أنزعت العرب عن دينهم ... أم تغرزت بدين منتحل[1]

(١) ديوانه: ج٢، ص٤٠٢. يوم ذي قار من أيام الحروب التى وقعت بين الفرس والعرب وكانت وقعة ذي قار التى أشار إليها الشاعر مؤكداً على فترة من التسامح بين الشعبين.

(٢) ديوانه: ج١، ص١٣٥.

(٣) ديوانه: ج١، ص٣١٠.

وكذلك مثلا قوله عن محبوبته العربية "خنساء"

ظبـــي رخـــيم لفظـــه ناســـك وطرفـــــه الفاتـــــك عيـــــار

أصـــبحت عبـــداً باختيـــاري لـــه و"فـــــارسٌ" قـــــومي أحـــــرار(٢)

ويبدو الشّاعر في موقفه هذا إنسانا متجردا عن الأهواء الشعبية يطل على العالم وينظر إلى قضاياه ومسائله ويتأملها ويعلن ما يراه حقا ومصيبا وفق أسس تحدد انتماءه الحقيقي فلنحاول أن نتعرف إلى هذه الأسس مثبتين بعض الأمثلة الدالة.

حيث يقرأ التاريخ الفارسي، ويتوقف عند صفحات منه ينتصر فيها الحق ويرغم المظلوم أنف الظالم، فمن جدوده:

مـــن فـــرس الباطـــل بـــالحق ومـــن أرغـــم للمظلـــوم أنـــف الظـــالم(٣)

ويقرأ التاريخ العربي، ويشيد بفضائل فيه مشرقة لاسيما فيما يتصل بالنبي ρ وآل البيت عليهم السلام، وفي ذلك يقول مثلا:

مـــا برحـــت مظلـــة دنيـــاكم حتـــى أضـــاء كوكـــب فـــي (هاشـــم)(٤)

أبـــان لنـــا الله نهـــج الســـبيل ببعثتـــــه وأرانـــــا الغيوبـــــا(٥)

هنا تتحدد هوية مهيار الحقيقية، إنه ينتمي إلى هؤلاء الذين فرج الله بهم الضيق فكشفوا اللبس، وحملوا الناس على الصراط وحطموا "ود وهبل" وأيقظوا للرشد أبصار القلوب. وتتجلى هوية مهيار في موقف لا يدع مجالا للشك، إذ أنه ينتمي للفتية الذين داسوا تيجان الملوك قومه وحطموا عروشهم ولعبوا بجماجمهم كي يبنوا للإنسان عالماً جديداً أبان الله نهجه ببعثة خاتم الأنبياء والمرسلين ρ ولنقرأ بعض ما يقول في هذا الصدد:

قـــوم بهـــم ثـــمَّ – ونحـــن فتـــرة – فـــرج المضـــيق وانكشـــاف اللَّـــبِسِ

هـــم حملـــوا علـــى الصـــراط أرجـــلا لـــــولا هـــــداهم عثـــــرت بـــــالأرؤس

ديســـت مـــن الشـــرك بهـــم جمـــاجمٌ ترابُهـــــا مـــــن عـــــزةٍ لـــــم يُـــــدَسِ

ســـاروا بتيجـــان الملـــوك عنـــدنا معقـــودة علـــى الرمـــاح الـــدُّعَّسِ(١)

---

(١) ديوانه: ج٣، ص١٣٣.
(٢) ديوانه: ج١، ص٣٤٠.
(٣) ديوانه: ج٣، ص٣٤٩.
(٤) ديوانه: ج٣، ص٣٤٩.
(٥) ديوانه: ج١، ص١٨.

إن هؤلاء القوم الذين داسوا جماجم ملوك قومه وحطموا تيجانهم، كما حطموا "ود" و"هبل" هم الذين فكوا أسره وأعطوه قيمته الإنسانية، وهم قومه وإليهم ينتمي:

حـبكم كـان فـك أسـري مـن الشـر ك وفـــي منكبـــي أغـــلال

كـــم تزملـــت بالمذلـــة حتـــى قمـــت فـــي ثـــوب عـــزكم أختـــالُ[٢]

وكذلك قوله:

وفُـــكَّ مـــن الشـــرك أســـرى وكـــا ن غُـــلاً علـــى مَنْكِبـــي مُقْفـــلا[٣]

للحد الذي يمكن أن نقول معه إن أسس رؤية مهيار هي مبادئ الإسلام ولهذا لم تعد التيجان الكسروية تعنيه إن ديست كما أنه صار يطمح إلى تحقيق نظام إسلامي مهما يكلفه ذلك من تضحيات واقرأ في ذلك قوله وهو يخاطب الإمام:

عاديـت فيـك النـاس لـم أحْفِـل بهـم حتـــى رمـــوني عـــن يـــد إلا الأقـــل

....

ولـــو يُشَـــقُّ البحـــر ثـــم يلتقـــى فلقـــاه فـــوقي فـــي هـــواك لـــم أبـــلْ[٤]

ومن ثم، فإنّ القول القائل: كان مهيار "شعوبيّ المبدأ"[٥]، أو كان شعوبيا متعصبا كما تقول تلك الدّراسات فقول فيه نظر. ولم يعد صحيحا بعد قول من قال "إن التشيع كان عش الشعوبية الذي يأوون إليه وستارهم الذي يستترون به"[٦].

فضلا عما تقدم رأيناه يعزي بعض أصدقائه من العرب عن والدته فيقول:

إلام أصـــاحب الأيـــامَ جلْـــداً وجســـمي لـــيس يصـــحبني نحـــولا

ومفجـــوعين مـــن أبنـــاء "ســـعد" فـــروع عـــلاً يبكـــون "الأصـــول"[٧]

إلى جانب أن تكون كل محبوباته عربيات تقريبا، كما يقول:

مـــن العربيـــات شـــمس تعـــود بـــأحرار (فـــارس) عبيـــدا[٨]

---

(١) ديوانه: ج٢، ص٤٧١.
(٢) ديوانه: ج٣، ص٨٨.
(٣) ديوانه: ج٣، ص١١٧.
(٤) ديوانه: ج٣، ص١٦٨.
(٥) مهيار الدّيلميّ، بقلم إسماعيل حسين، ص: ٢٥.
(٦) ضحى الإسلام: ج١، ص٦٣.
(٧) ديوانه: د٣، ص٧٨، من الوافر.
(٨) ديوانه: ج١، ص٢٠٦، من المتقارب.

إن شاعراً بهذا المستوى محال أن يكون عنصرياً ولا شعوبياً وإن كنا نؤكد على أن فترة شعوبيته كانت قبل إسلامه وقبل أن تستوي موهبته، والعبرة بالخواتيم.

وختاما كانت عاطفة الشاعر هي الّتي تملى عليه مواقفه، وأن عاطفته المرنة هي التي كانت تلبس لكل حال لبوسها، وأكسبت نظمه حرارة وصدقا فنّيّا. وعليه؛ جعلنا عنوان هذا المبحث باسم "ثقافته الشعوبية؛ لأن الأمر كما رأينا كان مختلفاً ومتدرجاً من مرحلة إلى مرحلة أخرى أي من التّعصب المقيت لقومه إلى حالة من التسوية والاعتدال بينهم وبين غيرهم. ولم يكن موقفه من العرب حالة واحدة ولم تكن العصبية مبدأ بل هي حالات مختلفة ومتدرجة بدأت بالتشدد وانتهت بالاعتدال بل والهيام بالعرب أحياناً.

(ج) تشيّعـــــه:

نتناول في هذا المبحث بالدّرس ما يأتي:

أولاً: مفهومي "التّشيّع" "الشّيعة"، وانتماء مهيار المذهبيّ.

ثانيًا: أثر "التّشيّع" في شعر مهيار.

أولاً: ما مفهوم كلّ من: "التّشيّع"، و"الشّيعة"؟. وإلام ينتمي مهيار في تشيّعه؟.

(١) يقول ابن فارس: [شيع] الشّين والياء والعين أصلان: يدلّ أحدهما على معاضدة ومساعفة، والآخر على بث وإشادة[١].

والشّيعة: الأتباع والأنصار، وكلّ قوم اجتمعوا على أمر فهم شيعة، ثمّ صارت الشّيعة نبزًا- أي وصفًا- بجماعة مخصوصة. والجمع شيع مثل سِدْرَة وسدر، والأشياع جمع الجمع. وشيّعت رمضان بست من شوال أتبعته بها[٢].

وفي المعجم الوسيط[٣]، (شاع) الشيء ِ شيوعا، وشيعانا، ومَشاعا: ظهر وانتشر. ويقال: شاع بالشيء: أذاعه. و- الدّارُ ونحوها مما يُملك: كان مشتركا لم يقسم. يقال: اشترى داره على الشُّيوع. و- الإناء: ملأه، ويقال: في الدّعاء: شاعك الخير: صحبك وغمرك، و شاعكم السّلام والأمن.

---

(١) معجم مقاييس اللغة: ج١ (شيع). [لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين، جزءان، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة ، بيروت- لبنان- الطبعة الأولى- ١٤٢٠ هـ ١٩٩٩م].

(٢) المصباح المنير: شيع.

(٣) المعجم الوسيط: شيع.

و(أشاع) الشيء وبه: أظهره ونشره. و- الدّار ونحوها: جعلها مشتركة المِلك من غير قسمة. و- بالقوم: نادى وصاح. - اللهُ القومَ بالسّلام ونحوه: عمّهم به....

والشيعة: الفِرقة والجماعة. وفي التّنزيل العزيز: **"ثمّ لننزعنّ من كلِّ شيعة أيّهم أشدّ على الرحمن عتيّا"**(١). و- الأتباع والأنصار. وفي التّنزيل العزيز: **"فاستغاثه الّذي من شيعته على الّذي من عدوّه"**(٢). ويقال: هم شيعة فلان. وشيعة كذا من الآراء. و - فرقة كبيرة من المسلمين اجتمعوا على حبِّ عليٍّ وآله وأحقيتهم بالإمامة. (ج) شِيَعٌ، وأشياع. والأشياع: الأمثال والأشباه. وفي التّنزيل: **"كما فُعِل بأشياعهم من قبل"**(٣).

أي أنّ المعنى اللّغويّ للفظ "الشّيعة" يدور حول المعاني الآتية: القوم، والصّحب، والأتباع، والأعوان.

أمّا التَّشيُّع في عرف المسلمين فلعلّه أقدم المذاهب السياسيّة عندهم. فمنذ فجر الإسلام بدأ تفضيل هاشم على أُميّة، وقد نمت وازدهرت في عهد النّبيّ محمد (ρ)، وظهر واضحًا في ساعة السَّقيفة، وتوسّع وكبر أيام قميص عثمان وأصابع نائلة. ثمّ ظهر علانيّة أو أصبح حزبًا معروفًا في خلافة عليّ بن أبي طالب (عليه السّلام)، وفي واقعة الجمل، وصفّين، والنهروان"(٤).

حيث كانت جماعة من المسلمين الأوائل تميل إلى عليّ (رضوان الله عليه) وتقدّر فيه سداد الرّأي والجرأة، حتّى إذا ما مات الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم) قالوا بأحقيّة عليّ بخلافته. وفي طليعة هؤلاء: سلمان الفارسيّ، وأبو ذر الغفاريّ، والمقداد بن الأسود الكنديّ(٥).

وليس ثمّة خلاف في عروبة التّربة الّتي نشأ عليها (التّشيّع)، والّذي جوهر قضيته الخلافة أو ما يسمّى أيضًا بالإمامة الّتي تعدّ عند فريق من المسلمين، وهم الشّيعة الإماميّة، أصلاً من أصول الدّين- كما سيأتي. ومن أسف نقول: إنّ أعظم خلاف وقع بين الأمّة كان خلاف هذه الإمامة؛ "إذْ ما سُلَّ سيف الإسلام على قاعدة دينيّة مثل ما سُلَّ على الإمامة"(٦).

---

(١) سورة مريم: آية ٦٩.

(٢) سورة القصص: آية ١٥.

(٣) سورة سبأ: آية ٥٤.

(٤) موسوعة الأديان الميسرة: ٣٢٥- مبحث للدّكتور: حسن نور الدّين- دار النّفائس- بيروت- لبنان- ط/١- ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م].

(٥) فجر الإسلام، لأحمد أمين: ج٣/ ٢٠٩.

(٦) الملل والنّحل، للشهرستاني: ج١/ ٢٤. [الملل والنّحل؛ لأبي الفتح محمد بن عبد الكريم الشّهرستانيّ- جزءان- مطبعة الحلبي- القاهرة ١٩٦١م].

لكنّ "الشّيعة" فرق وأحزاب كثيرة، وليسوا فرقة واحدة. وذلك لأنّ عقائدهم وأفكارهم في تغيّر وتطوّر مستمر؛ للحدّ الّذي يمكن أن نقول معه، مثلاً: إنّ (المتشيّع) في العصر الإسلاميّ الأول غير (المتشيّع) في أي عصره بعده. ففي صدر الإسلام مثلاً لم يكن يسمّى شيعيّا إلّا من قدّم عليّا على عثمان- رضي الله عنهما. ولذلك قيل شيعيّ وعثمانيّ [١]. ويقول ابن تيمية: إنّ "الشّيعة" الأولى الّذين كانوا على عهد عليّ كانوا يفضّلون أبا بكر وعمر[٢].

ولمّا كان التّشيّع درجات وأطوار ومراحل، والشّيعة فرق وطوائف شتّى كما أسلفنا قال أحد الباحثين الشّيعة الكبار: "كلّما تعمقت في الشّيعة والتّشيّع وعقائد الإماميّة أجد هناك هوّة عظيمة تفصل بين (الشّيعة) و(التّشيّع) قد تصل في بعض الأحيان إلى التّناقض الصّارخ. وحيث أرى بوضوح أنّ (التّشيّع) شيء و(الشّيعة) شيء آخر"[٣].

ومع أنّ مصطلح "الشّيعة" يشمل كلّ من شايع عليّا (رضي الله عنه)؛ فإنّهم على ما ذكر أصحاب الفرق والمقالات ثلاث فرق كبيرة، هي:

(١) **غالية:** وهم الّذين غلوا في عليّ وادّعوا فيه الألوهيّة أو النّبوة"[٤].

(٢) **وزيديّة:** وهم أتباع زيد بن عليّ، الّذين كانوا يفضلون عليّا على سائر الصّحابة ويتولّون أبا بكر وعمر"[٥].

(٣) **الإماميّة**[٦]: فريق كبير من الشّيعة يرى أتباعه وجوب اختيار الإمام بالذّات، ويضفون عليه صفات من التّقديس والعصمة ترفعه فوق مرتبة النّبيّين أحيانًا. ويعتقدون في عودة إمام منتظر، مع خلاف في تعيينه. وهم في ذلك فريقان على الرّاجح:

---

(١) أصول مذهب الشّيعة الإماميّة الاثنا عشرية: ١/ ٦٤. [عرض ونقد الدكتور (ناصر بن عبد الله القفاري) دار الرّضا للنّشر والتّوزيع – مصر- ط/ ٣ – ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

(٢) منهاج السّنة: ٢/ ٦٠. [منهاج السّنة النّبوية، لابن تيميّة- تحقيق: محمد رشاد- مؤسسة قرطبة].

(٣) الشّيعة والتّصحيح: ١٣. للدكتور موسى الموسوي (طبعة لوس أنجلوس، ١٩٨٧م). والمؤلف حفيد الإمام السّيد أبي الحسن الموسوي الأصبهاني.

(٤) عليّ بن أبي طالب، شخصيته وعصره: ج٢/ ٧٩٨. [أسمى المطالب في سيرة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، شخصيته وعصره- جزءان- تأليف الدكتور/ علي محمد محمد الصّلابيّ. مكتبة الصحابة- الشارقة- الإمارات. طبعة ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.

(٥) مقالات الإسلاميّين: ١/ ٣٧، ٦٦، ٨٨. والملل والنّحل للشهرستاني: ١/ ٢٥.

(٦) الإماميّة بقسميها تعتقد عودة إمام منتظر تختلف في شخصه: أهو جعفر الصّادق، أم محمد بن عبد الله بن الحسن بن الحسن بن عليّ (كرّم الله وجهه) أم محمد بن الحنفيّة، ومنتظرو هذا الآخر يسمّون بالكيسانيّة (وهو المختار بن أبي عبيد الثّقفيّ) مولى هذا الإمام المنتظر، وقد راجت بالعراق دعوته.

أولهما: الإماميّة (الاثنا عشريّة). هم تلك الفرقة من المسلمين الّذين زعموا أنّ عليّا هو الأحقّ في وراثة الخلافة دون الشّيخين (أبي بكر، وعمر) وعثمان- رضي الله عنهم أجمعين. وقد أطلق عليهم الإماميّة لأنّهم جعلوا من الإمامة القضية الأساسيّة الّتي تشغلهم، وسُمُّوا بـ"الاثنا عشريّة"؛ لأنّهم قالوا باثني عشر إمامًا، أولهم علي بن أبي طالب وآخرهم محمد المهدي بن الحسن العسكريّ الّذي دخل سردابًا بسامراء على حدّ زعمهم ولم يعد، ويلقبونه بالحجّة القائم المنتظر. كما أنّهم القسم المقابل لأهل السّنة والجماعة في فكرهم وآرائهم المتميّزة، وهم يعملون لنشر مذهبهم ليعمّ العالم الإسلاميّ"[1].

وممّا يأخذه عامّة المسلمين على أتباع هذا الفريق أنّهم يدّعون النّص على استخلاف (عليّ) τ ويتبرؤون من الخلفاء قبله وعامّة الصّحابة"[2].

الثّاني: (الإسماعيليّة). وهم الّذين يقفون بالأئمة عند "جعفر الصّادق". ودرجات تعاليمهم تِسْع، تبدأ بالتّشكك في الإسلام وتنتهي بهدمه. ويطلق عليها عدّة ألقاب، منها: (الباطنيّة)؛ لقولها: إنّ النّص القرآنيّ فيه ظاهر وباطن؛ وبناء عليه يكون لكلّ تنزيل تأويل"[3].

وهكذا، ارتبط تعريف (الشّيعة) في الاصطلاح بأطوار نشأتهم ومراحل تطوّرهم.

أمّا من حيث تشيّع مهيار الإماميّ؛ فلا خلاف عليه. فديوان الشّاعر حافل بألفاظهم ومصطلحاتهم المذهبيّة. ومن ذلك مثلاً قوله: ١- بالنّص، اعتقادًا بأنّ النّبي صلّى الله عليه وسلّم قد نصّ على إمامة عليّ من بعده. ٢- بعصمة الإمام عن الخطأ والنّسيان وعن اقترف الكبائر والصّغائر. ٣- بجريان خوارق العادات على يد الإمام. ٤- بالتّقيّة مع مخالفي مذهبه. ٥- بالبراءة من الخلفاء الثّلاثة الكبار أبي بكر وعمر وعثمان؛ لأنّهم على زعمهم مغتصبون الخلافة دون عليّ.

---

(١) الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة-ج١/ ٥٥. [الموسوعة من إصدارات دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع- جزءان- الرياض- السعودية- ط/ ٣- ١٤١٨هـ- مراجعة وإشراف: دكتور (مانع بن حماد الجهني).

(٢) يعرف أتباع مذهب (الإماميّة الاثنا عشريّة) أيضًا بالجعفريّة، كما هو الحال مثلاً في (الأزهر الشّريف) بمصر. وذلك نسبة إلى الإمام جعفر الصّادق بن الإمام محمد الباقر. وإن كان لقب "الجعفريّة" قد أطلق على عدّة فرق، تاريخيّا: منها المعتدل ومنها المغالي. للمزيد، انظر: كتب الفرق والمذاهب الإسلاميّة؛ ففيها غناء. كما يطلق بعض أهل العلم على الفرقة الإماميّة الاثنا عشرية أيضًا اسم (الرّافضة) ويصفونهم بالمدّعين التّشيّع لعليّ. انظر، أصول الشّيعة الإماميّة الاثنا عشرية: ١/ ٦٩. ويقول ابن تيمية: إنّ أول ما عرف لفظ الرّافضة في الإسلام، عند خروج زيد بن عليّ في أوائل المائة الثّانية، فسئل عن أبي بكر وعمر، فتولّاهما فرفضه قوم فسمّوا رافضة. وانظر: مجموع الفتاوى (١٣/ ٣٦). وثمّة من يتجنّب هذا المصطلح من الباحثين، ويعدل عنه إلى تسميتهم بالإماميّة الاثنا عشريّة؛ مراعاة لمشاعر أتباع هذه الفرقة في عصرنا، ونحن مع هؤلاء الباحثين نميل إلى هذا التّوجّه اللّائق بأخلاق المسلم في مخاطبة الآخر. ولا غرو، وأنّ لفظ الرّافضة لقب ينبز به من يقدّم عليّا رضي الله عنه في الخلافة وأكثر ما يستعمل للتّشفّي والانتقام. انظر: أعيان الشّيعة (١/ ١٥٥).

(٣) موسوعة الأديان الميسرة: ٨٣.

٦- التّبري من أعداء آل البيت، واعتبار ذلك أصل موالاتهم. وتراه يتوقّف عند "غدير خم" وهو ذلك المكان الّذي يزعمون أنّ النّبيّ قد أوصى فيه بالخلافة لعليّ من بعده، يوم الثّامن عشر من شهر ذي الحجة من العام الّذي مات فيه رسول الله- صلّى الله عليه وسلّم. وتراه يغمز في المجتمعين من الصّحابة يوم "السّقيفة"، ويعرّض كشيعته أيضًا بالصّحابيّ الجليل "معاوية أبي سفيان"...الخ.

ومع ذلك تضاربت فيه أقوال الباحثين حول درجة تشيّعه ومنزلته المذهبيّة. فمن قائل: كان مهيار رافضيّا جلدًا سلك سبيل الرّافضة، ونظم الشّعر الفحل القويّ في مذاهبهم[١]. ومن قائل: كان رافضيّا غاليًا، وفي شعره لطف إلّا أنّه يذكر الصّحابة بما لا يصلح [٢]. وقد وصفته بعض كتب الشّيعة بكونه من كبار الإماميّة كأستاذه الشّريف الرّضي[٣].

لكنّ الأمر الّذي يهمنا في هذا المبحث هو مدى تأثير تشيعه في شعره من النّاحية الفنّيّة. وهو ما سنعرض له فيما يأتي.

(ب) تشَيُّع مهيار وأثره في شعر مهيار الوجداني:

عرفنا فيما قبل من حياة مهيار أنَّ تشيُّع مهيار كان مذهبا سياسيّا، قبل أن يكون عقيدة يدين بها. فالدّيلميّ بحكم النّشأة والتّربية عاش أجواء التّشيّع، ونهل من عصارة فكرها- ردحًا من الزّمن- حتّى ثمل؛ فلا غرو إذن أن يصبح شيعيّا. ولِمَ لا؟! فالدّيلم كما نعلم، كانت مسرح دعوة الشّيعة. وبنو بويه ذوو السّلطان في بغداد، وهم من بيدهم مقاليد الخلافة- آنذاك- ديالمة أصلاً. ناهيك بتأثير الشّريف الرّضي- زعيم العلويين ونقيبهم- وولي نعمة الشّاعر- في ثقافته وتربيته المذهبيّة. الأمر الّذي يفسّر لنا سبب تشيّع مهيار، من ناحية. ويزيل عن تفكيرنا في تاريخ قصيدة التّشيّع، عند الشّاعر، أيضًا، الغرابةَ والدّهشة.

يقول الأستاذ (الفلال): إذا عرفت أنّ مهيار فارسيُّ العنصر، ارستقراطيُّ النزعة، وأنه من أسرة ديلميّة الأصل، وأنّ بلاد الدّيلم قد اعتنق أهلها الإسلام على يد الحسن بن زيد، ثم الحسن

(١) البداية والنّهاية: ج١٢/ ٤٦.
(٢) المنتظم لأبي الفرج الجوزي:
(٣) نسمة السّحر للصّنعاني (مخطوطة): ٤٩٠.

الأطروش، وكلاهما زيديّ من غلاة الشيعة[١]، فتلقوا العقيدة الإسلاميّة، وفي طيّاتها مبادئ التّشيّع التّشيّع وتعاليمه فكانوا وإياها، كما قال القائل:

أتـاني هواهـا قبـل أن أعـرف الهـوى فصـــادف قلبـــا خاليـــا فتمكنـــا

وأنّه كان مجوسيَّ العقيدة قبل اعتناقه الإسلام. وأنّه تلقى تلك العقيدة السمحة على يد أُستاذه "الشريف الرّضي" زعيم العلويين ونقيبهم بعد أن درس بإرشاده فنون الشعر. وأنّه شاعر- قبل كل شيء- يريد أن يستغلّ موهبته الشاعرة لدى أولي الأمر من الأمراء والرؤساء والوزراء والكتاب والحجاب، وهم في جملتهم شيعة.... إذا عرفت كل أولئك أدركت- وفي غير عناء- السَّبب واضحا في اعتناق "مهيار" مذهب التّشيّع[٢].

لا غرو إذن أن ترى الشاعر قبل إسلامه يكتب قصيدة التّشيّع. ومن شعره في ذلك قصيدته الميميّة، والّتي كتبها في غضون عام ٣٨٧هـ، أي قبل إسلامه بسبع سنوات. ويقول فيها:

مـــا برحـــت مظلمـــةَ دنيـــاكُمُ حتّـــى أضـــاء كوكـــب فـــي (هاشـــمِ)[٣]

الأبيات. وله كذلك قصيدة فائيّة، يرثي أمير المؤمنين عليّا وولده الحسين، ويذكر مناقبهما، وكان ذلك قبل إسلامه بعامين، أي عام ٣٩٢هـ، والّتي مطلعها:

يُـزَوِّرُ عـن "حسـناء " زَوْرَةَ خـائف تَعَـرّضُ طيـف آخـر الليـل طـائفِ[٤]

وإنّنا نرجّح أن يكون الشّاعر مجاملاً لأستاذه الشّريف الرّضي. كما يمكن أن يكون استجابة منه لرغبة جمهور من الشّيعة المتعصّبين. وقد أورد جامع الدّيوان أنّ مهيار أنشد قصيدة في مراثي أهل البيت من مرذول الشّعر، وسُئِلَ أن يعمل أبياتًا في وزنها وقافيتها. "وقد عرف عن الشّاعر أنّه كان يعارض بعض القصائد الّتي لا تليق بآل البيت، بناء على رغبة جمهور من الشّيعة، والّذين كانوا يقترحون عليه الوزن والقافية أيضًا[٥].

(١) ذكرنا في شأن التّشيّع والشّيعة، في مبحثنا الحالي، ما يردّ على الأستاذ (الفلال) ومن يرى رأيه في وصف الزّيديّة بالغلاة. وأثبتنا بعض الفروق الرّئيسة الّتي تؤكّد أنّ (الغالية) فريق غير الزّيديّة، وأنّ ثمّة فروقًا بينهما في درجات التّشيّع، وأنّه لا يجوز في التّعيين أو الوصف أن نخلط بينهما.

(٢) مهيار الدّيلميّ وشعره: ٦٠. بتصرّف.

(٣) ديوانه: ج٣/٣٥٠ من الرجز.

(٤) ديوانه: ج٢/ ٥٧٦. من الطويل.

(٥) للمزيد، انظر: تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ، كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ: ٢٣٢. [رسالة دكتوراه- السّيد علي علي حسن- كلية الآداب- جامعة عين شمس- ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م].

ولمّا اعتنق الشّاعر الإسلام سرّ به واختال طربًا. ونظم بهذه المناسبة قصيدة رائعة في عام ٣٩٤هـ ، قال فيها يخاطب قومه:

تبـــدلُّتُ مـــن ناركـــم ربَّهـــا وخبـــثِ مواقـــدها الخلـــدَ طيبـــا
حبســـت عنـــاني مستبصـــرة بأيـــة يســـتبقون الـــذنوبا
نصـــحتكُمُ لـــو وجـــدتم المصـــيخ ونـــاديتكم لـــو دعـــوت المجيبـــا
أفيئـــوا فقـــد وعـــد الله فـــي ضـــلالة مِـــثْلكُمُ أن يتوبـــا
ولا هلـــــــموا أبـــــــاهيكُمُ فمـــن قـــام والفخـــر قـــام المصـــيبا
أمثـــل محمـــد المصطفـــى إذا الحكـــم وُلِّيتمـــوه لبـــيبا[1]

ويعلّل مهيار غبطته بالإسلام؛ لأنّه قد فاق به بني قومه من الملوك شرفا وأصالة. وقد راح يقلّب تلك الفكرة في شعره كثيرًا. ومن ذلك قوله:

تَضُـمُّني مـن طرفـي فـي حـبلكم مـودةٌ شـاخت وديـنِ مقتبـل
فضـلْتُ آبـائي الملـوك بكـم فضـيلة الإسـلام أسـلافَ الملـل[2]

على أنّه لم يغفل الإشارة إلى بعض الّذين كانوا يدفعونه إلى ترك المجوسيّة واعتناق الإسلام كالكافي الأوحد الّذي يقول فيه [3].

هو المنقذي من شرك قومي وباعثي على الرّشد إن أُصْفِ هواي (محمّدًا)
وتـاركِ بيـتِ النّـار يبكـي شـرارُهُ علـيّ دمًـا أن صـار بيتـي مسجـدًا[4]

أمّا عن ملامح تأثير التّشيّع في شعر مهيار؛ من حيث محتواه الفكريّ والفنّيّ، فهي على النّحو الآتي:

أولاً: أثر تشيّعه في مضمون شعره.

١- تجسّد قصيدة "التّشيّع" في ديوان مهيار عمق ولاء الشّاعر لآل البيت. وتدلّل على أنّ حبّه لهم قديم؛ لاعتبار الأصل الشّريف الجامع بينهما. وتؤكّد أنّ إسلام الشّاعر جاء ثمرة هذا الحب.

(١) ديوانه: ج١، ص١٧، من المتقارب.
(٢) ديوانه: ج٣، ص١٦٩، من الرجز.
(٣) ومن الغريب في أمر داعية مهيار للإسلام، أنّه في ديوانه الضّخم لا يشير أبدًا إلى كون الشّريف الرّضيّ قد دفعه إلى اعتناق الإسلام. وكلّ ما في الدّيوان ممّا يتعلّق بالشّريف لا يعدو كونه إكبارًا وإجلالاً لرجلٍ عالمٍ عظيم. انظر: مهيار الدّيلمي، محمد علي موسى: ٤٦.
(٤) ديوانه: ج١، ص٢٠١، من الطويل.

ليس يخفى، أنّ الشّاعر كتب قبل إسلامه بسنوات قصيدة التّشيّع، ومن شعره في ذلك قصيدته الميميّة الّتي أشرنا إليها من قبل واستشهدنا ببعض أبياتها، وقبل أن يسلم بعامين، أي سنة ٣٩٢هـ، نظم قصيدته الفائيّة الّتي ضمّنها حقيقة شعوره نحو عليّ وآله. ومنها قوله: جوىً كلما استخفى ليخمد هاجه سنا بارق من أرض كوفان خاطف.

يُـــذكرني مثـــوى (علـــيٍّ) كـــأنني سـمعت بـذاك الـرزء صـيحة هـاتف
أبـا حسـن إن أنكـروا الحـق واضـحاً علـــى أنـــه، والله"، إنكـــار عـــارف
فـإلا ســعى للبــين أخمــصُ بــازلٍ وإلا ســمت للنعــل إصــبعُ خاصــف
وإلا كمـا كنْـتُ ابـن عـمٍّ ووالياً وصـــهراً وصـــنواً كـــان لـــم يقـــارف
أخصـــك بالتفضـــيل إلا لعلمـــه بعجـزهمُ عـن بعـض تلـك المواقـف
ســلام علــى الإســلام بعــدك إنهــم يســومونه بــالجور خطــة خاســف[1]

ولإزالة دهشة المنكرين عليه مسألة حبّه عليّا وآل بيت النّبوّة، وهو المجوسيّ بعد، ودفعاً منه لتهمة الادّعاء الكاذب والنّفاق عن نفسه، رأيناه يرجع أصل المسألة إلى تعلق الشريف بالشريف وتآلف قلوب الكرام معاً هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بمحاولة منه إقامة علاقة خاصة تتمثل في رابطة العرق وعنصر النسب بسلمان الفارسي τ – كما سيأتي:

أحـــبّكُمُ مـــا ســـعى طـــائفٌ وحنّـــتْ مطوّقـــةٌ فـــي الهُتُـــوف
وإن كنـت مـن (فـارس) فالشّريـ ـف معتلّـق ودّه بالشّـريف[2]

وها هو الشّاعر ذا، يؤكّد بعد أن أسلم على المودّة الّتي يكنّها للعلويّين، مفتخرًا بالصّلة الوطيدة الّتي تجمعه بآل البيت عليهم السلام، فيقول:

هـذا لهـم، والقـوم لا قـومي هُـمُ جنسًـا وعقـر ديـارهم لا دياريـا
إلا المحبـة فـالكريم بطبعـه يجـد الكـرام الأبعـدين أدانيـا[3]

وقد دفعه تشكك البعض إلى أن يقسم على إخلاصه وصدق إحساسه في موالاته لآل البيت، ويشهد الله على ذلك؛ عسى أن يقتنع منتقدوه وإلاّ فاللّعنة على المكذبين. فيقول:

هـل يبلغنّـك يـا (أبـا الحسـن) الّـذي جوزيـت فيـك وكـان ضـدّ جزائيـا
مـن معشـر لمّـا مـدحتك غظـتهم فتناوشـوا عرضـي وشـانوا شـانيا
اسـمع ليُنْصِـفَني انتقامـك إنّهـم بـالجَوْر راضـوني فجئتُـك شـاكيا
والله ينصـب لعنـه وعذابـه مـن قـال فيـك ومـن يقـول مرائـيا

(١) ديوانه: ج٢، ص٥٧٧، من الطويل.
(٢) ديوانه: ج٢، ص٥٨٠، من المتقارب.
(٣) ديوانه: ج٤، ص٥٤٧، من الكامل.

وها هو ذا يركّز على علاقة خاصّة تتمثّل في رابطة العرق وعنصر النّسب، الّتي بينه وبين الصّحابيّ الجليل (سلمان الفارسيّ) من جهة، وهو المقرّب من آل البيت والموالي لهم. لذا، فهو من أهل الشّفاعة يوم الدّين، لما يربطه بهم من نسب وولاء معا. ومن ذلك قوله:

وسلمان فيها شفيعي وهو منك إذ الآ بـــاء عنـــدك فـــي أبنـــائهم شـــفعوا

وفي شعره ما يدلّ فعلاً على صدق إيمانه وتفانيه في إخلاصه لهم. ومنه قوله:

وفـــيكم ودادي وديـــــني معـــاً وان كـــان فـــي (فـــارس) مولـــدي

خَصَـــمْتُ ضـــلالي بكـــم فاهتـــديت ولـــــولاكُمُ لـــــم أكـــــن اهتـــــدي

وجردتمـــوني وقـــد كنـــت فـــي يـــد الشِّـــرك كالصَّـــارم المُغْمـــدِ (١)

ويؤكد على أن هوى العلويّين كان من وراء اعتناقه الإسلام. فيقول:

حـبكم كـان فـك أسـري مـن الشّـر ك وفـــي منكبـــي لـــه أغـــلال

كـــم تزملـــت بالمذلـــة حتـــى قمـــت فـــي ثـــوب عـــزّكم أختـــال

بركـــات لكـــم محـــت مـــن فـــؤادي مـــا أمـــل الضـــلال عمـــا وخـــال(٢)

ولنقرأ قوله أيضًا، في آل البيت، والّذي يؤكّد فيه أنهم الأساس في إسلامه، حيث قال:

يـــــا هـــــداة الله والنّجـــــوةَ فـــــي يـــــوم الهـــــلاك

بكـــم اســـتدللتُ فـــي حيـــرة أمـــــــري وارتبـــــــاكي

أظلـــــم الشّـــــكّ وكنـــــتم لـــــي مصابيـــــح المشـــــاكي(٣)

(٢) يمثّل شعر مهيار نموذجًا صارخًا لقصيدة التّشيّع في المحاججة والجدل، كما أنّه يمثّل اتّجاهًا متطرّفًا في ذكر مناقب الإمام عليّ.

فالشّاعر– كعامّة الشّيعة– يعتقد أنّ عليّا (رضي الله عليه) هو الوارث الشّرعيّ للرّسول (صلّى الله عليه وسلّم) لقرابته منه. وشاهدهم الخاصّ في ذلك أنّ الرّسول أوصى لعليّ نصّا؛ ليخلفه في هذه الأمّة، وليكون إمامها من بعده. فقال:

وقائـــل لـــي (علـــيّ) كـــان وارثـــه بـــالنّص منـــه فهـــل أعطـــوه أم منعـــوا؟(١)

(١) ديوانه: ج١، ص٢٥٦، من المتقارب.
(٢) ديوانه: ج٣، ص٨٨، من المديد.
(٣) ديوانه: ج٣، ص٧٢، من مجزوء الرمل.

ومن ذلك قوله أيضًا:

وقد جعل الأمرَ من بعده لحيدرَ بالخبر المسند
يعز على (هاشم) والنبي تلاعب (تيم) بها أو (عدي)
وإرث (علي) لأولاده إذا آية الإرث لم تُفْسَدِ[٢]

وهو يعتقد أنّ ما حدث يوم السّقيفة خروج على الشّرعيّة وهضم لحق الإمام خاصّة، وآل البيت عامّة- متجاوزًا باعتقاده للأسف حدّ الاعتدال ومخالفًا (الإجماع). واقرؤوا قوله:

نلتم بها- حسد الفضل- عنه ومن يك خير الورى يُحْسَدِ
وقلتم: بذاك قضى الاجتماعُ ألا إنّما الحقّ للمفردِ[٣]

كما كان يعتبر أنّ مقام عليّ بالّنسبة للرّسول كمقام هرون من موسى، وفي ذلك إشارة إلى الآية الكريمة في سورة طه. الآية (٢٩-٣٠): {**واجعل لي وزيراً من أهلي هرون أخي أشدد به أزري وأشركه في أمري**}. وقد أورد هذا المعنى مخاطبًا العلويين، حيث قال:

وأبوكم المفضي إليه جَدُّكُمُ ما كان من موسى إلى هارونِ
يرقى بفضلكم ويهبط سادة الـ ـأملاك في طه وفي ياسينِ[٤]

أمّا عن مبالغات الشّاعر ومغالاته في ذكر مناقب الإمام عليّ (رضي الله عنه)، فلعل أبرزها ما أشار إليه في شعره من أنّ علياً τ خرج يوم وقعة خيبر، فلمّا دنا من الحصن ضربه رجل من اليهود فطرح ترسه من يده، فتناول عليّ بابًا كان عند الحصن فترس به على نفسه، فلم يزل في يده وهو يقاتل حتّى فتح الله عليه ثمّ ألقاه من يده حين فرغ. فاجتمع ثمانية من أصحابه وحاولوا أن يقلبوا الباب فما استطاعوا. ويذكر أيضًا أنّ الإمام قاتل الجنّ ببئر ذات العلم، وانتصر عليهم. واقرؤوا إذا شئتم قوله:

لمن آيةُ الباب يومَ اليهودِ ومن صاحب الجن يوم الخسيف
ومن جمع الدين في يوم (بدر) (وأُحُدٍ) بتفريق تلك الصفوف
وهدم في الله أصنامهم بمرآى عيونٍ عليها عُكوف
أغير أبيك أمام الهدى ضياء النديّ، هزبر العزيف[٥]

---

(١) ديوانه: ج٢، ص٥١٣، من البسيط.
(٢) ديوانه: ج١، ص٢٥٥، من المتقارب.
(٣) ديوانه: ج١، ص٢٥٥، من المتقارب.
(٤) ديوانه: ج٤، ص٤٨٠، من الكامل.
(٥) ديوانه: ج٢، ص٥٨٠، من المتقارب

(٣) يربط الشّاعر بين الموالاة لعليّ ولآل البيت- من جهة- والتّبرّي من أعدائهم، واعتبار ذلك أصل هذه الموالاة- من الجهة الأخرى.

أكثر مهيار في شعره من الألفاظ الشّيعيّة الإماميّة في الولاء والتّبرّي، وقرنها بالسّبّ واللّعن لأعداء العلويّين وآل البيت. ولم يكن يرى في ذلك غضاضة للأسف، بل كان يرى فيه تقرّباً إلى آل البيت عليهم السلام، ونيل شفاعتهم. حتى أنه لم يكن يلتفت إلى خصومه الّذين ينكرون عليه موقفه المتطرّف من الإمامة والخلافة وما اتصل بهما.

ومن ذلك قوله:

ركبتُ لكم لُقَمي فاستنتُ وكنت أخاطبه مَجْهَلا
وفكّ من الشّرك أسري وكا ن غُلاً على مَنْكِبي مقفلا
أوالِيكم ما جرت مزنة ومهما اصطخب الرّعد أو جلجلا
وأبرأ ممّن يعادِيكُمُ فإنّ البراءة أصل الولا
ومولاكُمُ لا يخافُ العقابَ فكونوا له في غد موئلا[1]

وممّا ذكره معرِّضا بالصّحابيّ الجليل (معاوية بن أبي سفيان) رضوان الله عليه، إشارته إلى ما زعم أنّه (الخدعة الكبرى) الّتي لجأ إليها (معاوية)؛ لينجو من بطش الإمام، حيث رفع المصاحف وجعلها حكماً بين المسلمين"[2]. فقال:

ولخَطْبُ (صِفّين) أجلُّ وعندك الـ خبر اليقين إذا سألتَ (معاويا)
لم يعتصم بالمكر إلا عالماً أن ليس إن صدق الكريهة ناجياً[3]

ومن اللّافت في موقف الشاعر من الصّحابة الّذين ذكرهم، هو: أن الشّاعر لم يكن يعبأ باتّهام القوم له، وإنكارهم عليه سبّه كبار صحابة رسول اللّه؛ لأنّه في معتقده يقول حقّا وينطلق في رأيه عن قناعة. وهو كغيره من الشّيعة الإماميّة يرى أنّه كلّما ازداد حدّة في الدّفاع عن آل البيت وسبّ أعدائهم الّذين أخذوا الخلافة من "عليّ" والتّبري منهم، كلّما ازداد تقرّبا إلى الله ورسوله.

وقد أخذ بعض معاصري الشّاعر عليه اندفاعه في حبِّ آل علي وإفراطه في سبّ الصحابة، حتى قال له أحدهم: أبو القاسم بن برهان (عبد الواحد بن علي بن إسحاق): (يا مهيار انتقلت

(١) ديوانه: ج٣، ص١١٦، ١١٧.
(٢) مهيار الدّيلميّ: ٥٣، ٥٤.
(٣) ديوانه: ج٤، ص٥٤٨، من الكامل.

بإسلامك في النّار من زاوية إلى زاوية. قال: وكيف ذلك؟! قال: لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة[١]. بينما تروي بعض كتب الشّيعة قولًا له يبرّر فيه موقفه هذا، ويقول: "لا أسبّ إلاّ من سبّه الله ورسوله"[٢]. هكذا للأسف!.

إنّ عامّة الشّيعة ومهيار أحدهم، قد يكونون معذورين في بعض مواقفهم المذهبيّة، إذا اعتبرنا الرأي القائل: "إنّهم ضحية فكر مراجعهم إلّا ما رحم ربّي. أو بتعبير آخر، إنّهم ضحيّة التّكوين الفكريّ المغلق لزعاماتهم الدّينيّة الّذين يوعزون إلى مريديهم وأتباعهم أنّ بعض الصّحابة غدروا بآل البيت، يوم السّقيفة، وما انتزعت الولاية أو الخلافة من الإمام عليّ إلا بظلم منهم، وبنوا على ذلك معتقدات. "فأكثر الزّعامات المذهبيّة الشّيعيّة كانت وما زالت هي الماسكة بزمام البدع الفكريّة في عقول الشّيعة من عصر الغيبة الكبرى وإلى هذا اليوم""[٣]. وحينذاك يكون العيب في رأس الشّاعر أي في أفكاره، وليس في قلبه.

"فأحقّية آل بيت الرّسول بالخلافة دون سواهم يعتبر أبسط الحقوق الواجبة لهم حتّى عند الشّيعيّ المعتدل. وليس يخفى أن مهيار أسلم بعد أن نضجت مبادئ التّشيّع، واستقرّت تعاليمه مستندة إلى النّقل في التّدليل، وأكثره من الحديث الشّريف، بعد أن عبثت بما استشهد به يد الافتعال والتّأويل، والإضافة إلى التّبديل. فآمن صاحبنا كما آمن غيره بصحة أقواله (المذهبيّة) متهمًا بالكذب كلّ ما عدا ذلك"[٤].

وإنّنا إذ نختلف مع الشّاعر فيما قاله في حقّ صحابة رسول الله نربأ بأي أحد أن يسلك مثل هذا المسلك الفاسد في التّديّن. فهذا منه ومن غيره ممّا لا يقرّه عليه الشّرع الحنيف ولا آل بيت رسول الله أنفسهم – بادي الرّأي. كما لا نغفل في المقابل ما يقوله كثير من عقلاء الشّيعة، من أنّه "لا يجوز تجريح الخلفاء وذمّهم بالكلام البذيء الّذي نجده في أكثر كتب الشّيعة، الكلام الّذي يغاير كلّ الموازين الإسلاميّة والأخلاقيّة ويناقض حتّى كلام الإمام عليّ ومدحه وتمجيده في حقّهم كما أثبتناه"[٥].

ومهما يكن من أمر تديّن الشّاعر، فإنّ الدّيانة ليست عيارًا على الشّعراء، ولا سوء الاعتقاد سببًا لتأخر الشّاعر. ولكنّ للإسلام حقّه من الإجلال الّذي لا يسوّغ الإخلال به قولاً وفعلاً ونظمًا

(١) المنتظم: ج٧/ ٩٨٤. وابن الأثير: حوادث سنة ٤٢٨ هـ.
(٢) معالم العلماء: ١٤٦. [محمد بن علي بن شهوا شوب المازندراني– النّجف– المطبعة الحيورية– ١٩٦١م]
(٣) الشّيعة والتّصحيح: ٦٥.
(٤) مهيار الدّيلميّ وشعره: ٧٣.
(٥) الشّيعة والتّصحيح: ٦٣.

ونثرًا"[1]. فليس يخفى على دارسي الأدب أنّ جودة الشّعر فنّيّة لا دينيّة ولا أخلاقيّة، وإنّ أروع الشّعراء وأبدعهم لا يخلو شعره من معيب مرذول- ترى ذلك عند الجاهليّين والأمويّين وتراه عند العبّاسيّين، وغيرهم- بديهة"[2].

ثانيًا: أثر تشيّعه في شعره فنّيّا.

(أ) يغلب على شعر مهيار عاطفة الحزن والأسى، والّتي تهزّ الضّمير وتملأ النّفس ألمًا وغمّا.

حيث تزخر أغلب قصائد التّشيّع عنده بالعاطفة الجياشة، ويلفّها الحزن والأسى. لاسيما التى نظمها بعد إسلامه وبعد هيمنة مبادئ المذهب على فكر ووجدانه. وشأن شاعرنا في ذلك شأن شاعري الشيعة الآخرين المبدعين؛ ومنهم على سبيل المثال الشّريف الرّضي في قصيدته (كربلاء) ودعبل الخزاعيّ في قصيدته (مدارس آيات). وفي اعتقادنا، أنّ صدق أحاسيس الدّيلميّ وجيشان عاطفته مردّه إلى إحساس الشّاعر بالمظلوميّة الّتي تعرّض لها آل البيت على مدار التّاريخ. وكم تفطرت لمأساة آل البيت قلوب الأعداء، فكيف بالأنصار المخلصين؟! ومن قصيدته الفائيّة في مأساة الحسين، قوله:

(بآل عليَّ) صروف الزمان ... بَسَطْنَ لساني لذمّ الصروف
مصابي على بعد داري بهم ... مصابُ الأليف بفقد الأليف
وليس صديقيَ غير الحزين ... ليوم الحسين وغيرَ الأَسوف
هو الغصن كان كميناً فهب ... لدى (كربلاء) يريح عصوف
قتيلٌ به ثار غِلُّ النفوس ... كما نَغَر الجرحَ حكُّ القروف
بكل يدٍ أمسِ قد بايعتْه ... وساقتْ له اليومَ أيدي الحتوف
نسوا جدَّه عند عهد قريب ... وتالدَه مع حقٍّ طريف
فطاروا له حاملين النفاقَ ... بأجنحة غِشُّها في الحفيف
يعز عليَّ ارتقاء المنون ... إلى جبلٍ منك عال منيف
ووجهك ذاك الأغر التريب ... يُشَهَّرُ وهو على الشمس موفي
وأنت – وإن دافعوك – الإمامُ ... وكان أبوك برغم الأنوف[3]

إنّ من يتأمّل أسلوب الشّاعر في قصيدة التّشيّع- لاسيّما فائيته سالفة الذّكر، من حيث دقّة ألفاظ القصيدة ومدى ملائمتها لمعانيها، فضلاً عن مدى نجاح الصّورة وانطلاقها من عاطفة

(١) يتيمة الدّهر: ١/ ٢١٠. وانظر: المصطلح في يتيمة الدّهر للثّعالبي: ١٨٠.
(٢) للمزيد، انظر: (النّقد) للدكتور شوقي ضيف: ٩٤ وما بعدها. [دار المعارف- الطبعة الرّابعة- القاهرة- مصر].
(٣) ديوانه: ج٢، ص٥٧٩، من المتقارب.

الشّاعر– فسوف ينتهي به درسه إلى حقيقة تكامل تجربة الشّاعر في قصيدته. "ولا عجب؛ فصادق الحبّ يملي صادق الكلم، والكلمة الواضحة بنت الفكرة الواضحة– كما يقول النّفسيّون"(١).

(ب) كان لتشيّع مهيار أثره الكبير في عفة ألفاظه؛ حتّى في مواطن الهجاء.

ففي عصر بني بويه كانت أغلب مجالس الوزراء والأشراف تحفل بألوان الغزل بالمذكّر والمؤنّث؛ والّتي كانت تقدّم بناء على طلب الحاضرين، وقد ألف الحضور أن يتداولوا هذا النّوع من الشّعر، فضلاً عن أن يتحرّج أشهر الشّعراء حينذاك على مكانتهم من تبادل ألفاظ المجون... وعلى حدّ تعبير صاحب "الأدب في ظلّ بني بويه": أنّ حبّ الغلمان والتّغزّل بهم– وتبادل ألفاظ المجون قد أصبح من الأمور المألوفة في المجتمع البويهيّ على مختلف طبقاته"(٢).... فعلى الرّغم ممّا تقدّم لا نجد في ديوان مهيار كلّه ذكر شيء من هذه الألفاظ غير اللّائقة– على كثرة ما في شعره من ذكر مجالس الأنس والطّرب، وأغراض الغزل.

"وكانت أهاجي مهيار في جملتها تأتي في تضاعيف المديح، وهي على قلّتها رقيقة أشبه بالعتاب منها بالسّباب، وأميل إلى التّلميح منها إلى التّصريح"(٣).

(ج) أجاد الشّاعر في قصائد التّشيّع، واتّسمت قصائده بسهولة الأسلوب ووضوح المعنى وقوّة الحجة وجمال التّصوير وقلّة استخدام المحسّنات البديعيّة؛ لأنّ الألق العاطفيّ الّذي أشاعه مهيار في هذه القصائد غطّى على استعمال هذه المحسّنات"(٤).

(د) وسع التّشيع أفق مهيار العلميّ؛ لأنّ مجادلته أهل السنة، وتعلّقه بعقيدته حملاه على الدرس والاطّلاع والإلمام بكثير من العلوم الشرعيّة واللّسانية والتّاريخية بدت بصورة واضحة في شعره، وكان لها أكبر الأثر في طول نفسه، واتّساع محيط خياله"(٥).

(هـ) ملائمته صوره للعاطفة.

بادئ ذي بدءٍ، رأينا صورتين متناقضتين لمقدّمات الشاعر في قصائد التّشيّع، ما بين مرحلتين تاريخيتين في حياته. أمّا أولاهما، فما كان منها قبل إسلامه. وقد خرجت المقدّمة فيها عن روح القصيدة وغرضها العام. ومن ذلك مثلاً، قصيدته الّتي مطلعها:

---

(١) مهيار الدّيلميّ وشعره: ٧٣.

(٢) الأدب في ظلّ بني بويه: محمود غناوي الزّهري– صـ: ٢٠٧– القاهرة– مطبعة الأمانة– ١٩٤٩م.

(٣) مهيار الدّيلميّ وشعره: ١٢٨.

(٤) تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ، كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ. ص: ٢٤٧.

(٥) مهيار الدّيلميّ وشعره: ٨٠.

يـــــا ابنـــــة القـــــوم تـــــراك بـــــالغ قتلـــــي رضـــــاك
أم دمـــــي وهـــــو عـــــزيز هـــان فـــي ديـــن هـــواك[1]

وإذا علمنا أنّ القصيدة في رثاء آل البيت، فثمّة تباين واضحٌ بين المقدّمة وروح القصيدة أو عاطفتها، ممّا لا يخفى على طالب علم[2]. ولا غرو في ذلك، فالشّاعر كان مجاملاً في مثل تلك القصائد من ناحية، ومنتفعًا بها من ناحية أخرى- حيث كانت مطلبًا لجمهور الشّيعة في عصره، وفي بغداد خاصّة.

أمّا الصّورة الأخرى، من قصيدة التّشيّع، والّتي جاءت بعد إسلامه، فتعتبر من النّاحية الفنّية أجود أشعاره قاطبة. ولم لا، وصادق الحبّ يملي صادق الكلم؟. و إنّ قصيدته "العينيّة"، والّتي استشهدنا ببعض أبياتها، فيما سبق، لتعتبر أكبر مثال على ذلك. ومنها:

هل بعد مفترق الأظعان مجتمع أم هل زمان بهم قد فات يرتجع؟

وبينما جاء أكثر شعره التّشيّعيّ في "الحسين" بن عليّ- رضي الله عنهما، ومنه قوله:

أرى الـدّين مـن بعـد يـوم "الحسـين" علـــيلاً لـــه المـــوت بالمرصـــد
ســـيعلم مـــن"فـــاطم"خَصْـــمُه بـــأي نكـــال غـــدًا يرتـــدي
ومـــن ســـاء "أحمـــد" يـــا سِـــبْطه فبـــاء بقتلـــك، مـــاذا يـــدي
فـــداؤك نفســـى ومـــن لـــى بـــذا ك لـــو أنّـــي مـــولىً بعبـــدٍ فُـــدِي
وليـت دمـى مـا سـقى الأرضَ منـك يقـــوت الـــرَّدى وأكـــون الـــرَّدِي
وليـــت ســـبقتُ فكنـــتُ الشّـــهيد أمامـــك يـــا صاحـــب المشـــهد
عسـى الـدّهرُ يشـفى غـدا مِـنْ عِـدَا ك قلـــبَ مَغِـــيظٍ بهـــم مُكْمَـــدِ
عســـى ســـطوة الحـــقّ تعلـــو المحـــال عســـى يغلـــب الـــنّقصُ بالسّـــؤدد
وقـــد فعـــل الله لكنّنـــي أرى كبـــدي بعـــد لـــم تَبْـــرَدِ"[3]

(١) ديوانه: ج٣، ص٧١، من مجزوء الرمل

(٢) وثمة أمثلة كثيرة على ذلك. ومنها أيضًا، قصيدة في رثاء آل البيت (عليهم وعلى رسول الله الصّلاة السّلام)، ويذكر بأنّ البركة بولائهم بولائهم فيما صار إليه، ثمّ يقول:

في الظّباء الغادين أمسى غـزال قال عنه ما لا يقول الخيال
طارق يزعم الفراق عتـابًا ويرينا أنّ الملال دلال

ويضيف الباحث (السّيد علي حسن) هي من مجزوء الرّمل، وهو وزن مرقّص، وقافيتها تعتمد على رقّة الخطاب، وهما لا يصلحان لمجابهة خصوم آل البيت- بادئ ذي بدء. وللمزيد، انظر: تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ، كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ. ص: ٢٤٠.

(٣) ديوانه: ج١/ ٢٥٤- ٢٥٦. [من المتقارب].

"وهكذا جدّد مهيار في شعر الّتشيع، وشارك غيره من شعراء القرن الرّابع في تطوير هذا الفن الشّعري مشاركة فعالة، فقد أدار قصائده في التشيع حول أحقية الإمام علي في الخلافة، مهاجمة خصوم العلويّين، لكنّه تطرف فسب الصّحابة والخلفاء الراشدين، منددا ببيعتهم لأبى بكر في يوم السقيفة، ويرى أنها كانت السبب فيما حل بآل البيت من نكبات انتهت بمقتل الحسين في "كربلاء" وما تلا ذلك من اضطهاد آل البيت وتشريدهم. وقد وجد مهيار في تشيعه سبيلا إل التعبير عن شعوبيته، والتنفيس عن أحقاده الشخصية والعنصرية ضد العرب وقريش.

وقد أكّد في "علوياته" حبه وولاءه لآل البيت، وبيان مناقب الإمام (عليّ)، وتعرض كذلك للرّد على حاسديه، معلنا أنّه سيستمر في مدائحه لآل البيت برغم ما يلاقيه من الطّاعنين والمشكّكين في صدق ولائه لهم. كما أعلن تبرأه من أعدائهم، واستجارته بالإمام من هول مطلعه يوم القيامة[1].

ختامًا، لقد تبيّن لنا أنّ شعر "الدّيلميّ" من هذا الجانب (التّشيعيّ) كان سهلا وتلقائيّا؛ لأنّه صادر عن مطبوع لا يتكلّف القول، وحديثه عن آل البيت حديث عقيدة وإيمان بحقهم. وقد جاءت ألفاظه سهلة ملائمة لعاطفته وأفكاره منطقية- على ما بيناه سابقاً.

كما ثبت أيضًا وبما لا يدع مجالاً للشّك أنّ هذا "الدّيلميّ" كان في مطلع القرن الخامس الهجريّ شاعر الشّيعة دون منازع. وأنّ شعره في محتواه يعتبر نموذجًا لقصيدة التّشيّع الصريح. وقد لا نبالغ إذا قلنا إنّ شاعرنا وقد تغلغل المذهب إلى قلبه وهيمن على فكره كان يرى في كلّ يوم (عاشوراء) وفي كل حادثة (كربلاء).

وفوق ذلك كلّه كان لتعلّق مهيار وحبّه الجارف لآل البيت، كبير الأثر في عاطفته وتجربته الشّعريّة؛ حيث اصطبغ شعره بالحزن، والشكوى، والشُّعور بالغربة، والصِّدق الوجدانيّ وتكامل التّجربة.... وما إلى ذلك، مما يتّصل بالاتجاه الوجدانيّ. ولسوف نتعرض إلى ذلك بالتّفصيل في موضع الصّورة الشّعريّة عنده- في الباب الثّالث- إن شاء الله.

(١) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلميّ، ص٢٤٧.

(د) اغتـرابـه، وفقره:

لقد اجتمع على الشاعر شدتان شكلتا صدمة له وعائقا في سبيل تحقيق أمانيه هما: أولا: فقره وثانيا: اغترابه. وقد أسهمتا معاً في توجيه عاطفته والتأثير في شعره تأثيراً كبيرا. وسوف نتناول كل منهما على النحو الآتي:

(أولا): الاغتراب:

هو، ظاهرة إنسانيّة يمكن أن نتتبّعها بشكل أو بآخر في مختلف النّظم والثّقافات والمجتمعات. وحيثما يوجد أفراد يشعرون بتفرّدهم وتميّز شخصيّاتهم، وبالعجز عن التّجاوب عن الأوضاع العامّة السّائدة في المجتمع الّذي يعيشون فيه والثّقافة الّتي يُفْتَرض أن ينتموا إليها، ويرفضون القيم العامّة أو الشّعبيّة الّتي تسود في هذه الثّقافات والّتي يتقبّلها بقيّة أفراد المجتمع"[١].

ومن علماء النفس من يصنف الأسباب التي تؤدي إلى الاغتراب إلى نوعين هما: أسباب ذاتية، وأسباب موضوعية. وقد ردّ (كينيستون) الأسباب الذاتية إلى عوامل نفسية ديناميكية تحدث في نمو الفرد. أما الأسباب الموضوعية فهي الظروف المحيطة بالفرد وما يكونها من عوامل حضارية وثقافية واجتماعية وسياسية واقتصادية"[٢].

وقد وقفت الدكتورة (فاطمة السويدي) على آراء علماء الاجتماع في تفسير ظاهرة الاغتراب، ولخصتها في ثلاثة أنواع، ألا وهي[٣]:

(أ) "اغتراب تكويني". وهو الّذي يحصل لدى أولئك الّذين يشعرون بضياع حياتهم الفرديّة وما فيها من علاقات وروابط بشكل لا يسمح بإعادة بنائها من جديد.

(ب) "الرّفض الكوني". وهو يتّضح عند المنبوذين والمهمّشين في المجتمعات العنصريّة أو العرقيّة، ويكون ذلك الاغتراب نوعًا من أنواع النّفي أو الطّرد من عالم الدّفء العاطفيّ، والمغزى الاجتماعيّ والحياة ذات الأهداف الواضحة.

(ج) "الافتقاد التّاريخيّ أو الزّمانيّ" حين تتبدّل القيم والعادات نتيجة التّغيّر الاجتماعيّ السّريع فيشعر الكثيرون بالاغتراب نتيجة حسّهم التّاريخيّ بضياع القيم السّلفيّة الّتي ألفوها وتأثروا بها"[١].

---

(١) الاغتراب، د. أحمد أبو زيد– ص: ١٠.

(٢) الاغتراب وعلاقته بمفهوم الذات، للباحثة: آمال محمد بشير، ص٢٥ (رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية التربية، قسم الصحة النفسية، ١٩٨٩م).

(٣) الاغتراب في الشعر الأموي، د. فاطمة محمد حميد السويدي، مدخل الكتاب، ص: ج، (طبعة عام ١٩٩٩، مكتبة مدبولي، القاهرة).

ومهما يكن من أمر هذه التقسيمات والأنواع، وما تتضمنه من تسميات واصطلاحات فالعبرة هنا في المضامين لا في العناوين وفي المسميات لا في الأسماء.

والجدير بالذكر أن شاعرنا باعتباره أحد الفنانين بحكم تركيباتهم العقلية والوجدانية عامة وبحكم خبراته الخاصة – هو نفسه – غير الشائعة وغير المتسمة بالعمومية، وتفرّده، لم يكن منسجماً مع مجتمعه ولم يكن يجذبه ما يجذبه. وأن ثمة اتّجاهاً اغترابيّا في شعره وعلى طول ديوانه كان يمثل رفضاً لكثير من سلوكيات الناس في عصره وما يدور في مجتمعه.

وقد أذكى هذا الرفض، وعزز من الاتجاه الاغترابي في شعر مهيار محصلة التناقص الكبير بين شاعر له مبادئ من ناحية وأناس – لا مبادئ لهم – كما صورهم الشاعر نفسه، أو بين مجتمع موبوء ومبدع مرموق هو الشاعر.

من نافلة القول سبقت الإشارة إلى أنّ الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة– زمن بني بويه– سادها عوامل الانحلال وانعدام القيم، وأنّ الحكم الغريب– في بغداد– كان يعتمد أول ما يعتمد على التّناحر وإذكاء الخلافات بين مختلف طبقات المجتمع؛ ليستتبّ له أمر السّلطة. وفشا في هذه الأجواء الحسد والوشاية،.. وما إلى ذلك من سوء الطّباع، ورذائل الأخلاق.

وعليه، فقد نال شاعرنا بعض نيران مجتمعه، ابتداء بتخلي كثير من الأصدقاء عنه وعزلته، وانتهاء بحبسه ظلمًا، سنة ٤٢٣هـ بتهمة الاستيلاء على بعض الأموال إبّان حكم السّلطان البويهيّ جلال الدّولة. وقد جاء ديوانه حافلاً بمرّ الشّكوى من الزّمان، والحظّ، وتقلّب أهل الدّنيا ونفاقهم ووشاياتهم....الخ.

هذا، وقد أمكننا تقسيم حالة الاغتراب في شعر مهيار إلى ثلاثة أنواع هي:

(١) الاغتراب الاجتماعي: ويتمثل هذا النّوع في رفض الشّاعر كثيرا من قيم مجتمعه وعدم تكيفه مع البنية الاجتماعية لعصره الأمر الذي ولد عنده شعورا طاغيا بالاغتراب وقد عزز ذلك عنده معرفته بأخلاق الناس مع تمسكه بمبادئه وقيمه.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك في شعره قوله:

تمنـــى رجـــال أن تـــزل بـــي النعـــل ولـم تمـش فـي مجـد بمثلـي لهـم رجـل
وعـــابوا علـــى هجـــر المطـــامع عفتـــي وللهجـــر خيـــر حـــين يـــزري بـــك الوصـــل

(١) نقلا عن: الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا، للدّكتور (قيس النّوريّ) ص: ٣٣، وما بعدها. [مجلة عالم الفكر، مجلد ١٠، العدد الأول– ١٩٧٩م– الكويت.

وســـموا إيـــاي الضـــيم كبـــراً ولا أرى حطيطـــة نفســـي وهـــي تـــنهض أن تعلـــو
إذا كـــان عـــزي طـــاردا عنـــي الغنـــى فللـــــه فقـــــر لا يجـــــاوره الـــــذل
علـــى اجتنـــاء الفصـــل مـــن شـــجراته ولا ذنـــب إن لـــم يجـــن حظـــا لـــي الفضـــل
خلقـــت وحيـــدا فـــي ثيـــاب نزاهتـــي غريبـــا وأهـــل الأرض لـــو شـــئت لـــي أهـــل
وفـــي النـــاس مثلـــي مقتـــرون وإنمـــا أزاد جوى أن ليس في الفضل لي مثل[1]

وقديمًا قال ذوو الفطنة: النّاس بلاء للنّاس[2]. ولأنّ أكثر النّاس كانوا إمّا شامتاً في الشاعر، الشاعر، وإمّا حاسدٌ له– أو كما صوّرهم هو – بأنهم عورة الزمان وسبب فساد الدّهر:

كنّـــا نحيـــل علـــى الـــدّنيا تجـــرَّمهم مغـــالطين ونـــدري فـــيمن الجُـــرُمُ
ونشـــتكي دهرنـــا والـــذّنب لـــيس لـــه والـــدّهر مـــذ كـــان مظلـــوم ومتَّـــهمُ[3]

وجاء رأيه– بالتّجربة– في كثير من أهل زمانه أنّهم:

صـــديق نفـــاق أو عـــدوّ فضـــيلة متـــى طُـــبَّ عـــاد الـــدّاءُ أدهـــى وأعضـــلا
وُلُـــوجٌ علـــى الشّـــر الّـــذي يُرْصِـــدونه متـــى وجـــدوا يومًـــا إلـــى الشّـــر مَـــدْخلًا
إذا مـــا رأوا عنـــد امـــرئ زاد يومـــه مشـــوا حســـدًا أو بـــات جوعـــان مُـــزْمِلًا[4]

ولنتأمّل أيضًا قوله:

وأغـــرى بـــذمّ الـــدّهر فيمـــا ينـــوبني وشـــرّ مـــن الـــدّهر المـــذمّم أَهْلُـــهُ"[5]

وبعد أن خبر الشّاعر النّاس، من خلال صراعه مع دهره– كما أسلفنا– وعرف أخلاقهم، أوصلته تجربته إلى القول فيهم:

مـــالي كـــأني مخبـــول ولســـت بـــه أشكو إلى النّاس مَعْ علمي مَنْ النّاسُ
كنّـــا إذا اعتلـــى الأذنـــاب يجبرنـــا رجاؤنـــا الـــرأسَ حتّـــى أُدويَ الـــراسُ
لا بـأس فـي كـفّ نفسـي عـن سـؤالِهُمُ ولـــيس عندهُـــمُ جـــود ولا بـــاس
نقّـــل ركابـــك إلّا فـــي رحالهـــمُ واستغن ما شئت عنهم فالغنى الياسُ[6]
اليـــــــــــــــــــــــــاسُ[6]

(١) ديوانه: ج٣، ص١٢٩، ١٣٠، من الطويل.
(٢) مثل عربيّ
(٣) ديوانه: ج٣ ص: ٣٧١، من البسيط.
(٤) ديوانه: ج٣، ص٢٣٣، من الطويل.
(٥) ديوانه: ج٣/ ٩١.
(٦) ديوانه: ج٢/٤٦٩، من البسيط.

كما يؤكد لنا على أنّ أهم أسباب إخفاقه في تجربته مع الزّمان والنّاس، تمسكّه بمبادئه. وها هو ذا يقول بملء فيه:

أذنبـــي الحـــبُّ والإخـــلاص عنـــدكم فـــإن ذنبـــي إلـــى أيَّـــامي الأدبُ

وقد اقتضت طبيعة صراع الشّاعر مع مجتمعه أن يتحمل كلّ ما يتعرّض له. ولكن قد يحدث أن يتّخذ موقفًا ممّن حوله، يبدو فيه متناقضًا مع نفسه، لكنّه بكلّ تأكيد منسجم مع مبادئه.

واقرأ إذا شئت قوله:

إنـــي لأســـغب زهـــدًا والثّـــرى عمـــمٌ نبتًـــا، وأظمـــأ وغَـــرْب الغيـــث مســـكوب
ولا أرِقُّ لحـــرص خـــاب صـــاحبه ســـعيًا، ويعلـــم أنّ الـــرزق مكـــسوب
عُقْبـــى الطماعـــة فـــي مـــال يُمَـــنُّ بـــه عُصـــارة لا يُغَطِّـــى خبثهـــا الطّيـــب
طهـــر خلالـــك مـــن خـــل تعـــاب بـــه واسلم وحيدًا فما فـي النّاس مصحوب[1]
مصـــــــــــــــــــــــحوب[1]

ولا يفوته في إطار تجربته أن ينصح من لا يعرف أخلاق النّاس ألّا يضعف أمامهم أو يشكو حاله لهم؛ فيقول له:

إذا شـــئت أن تلقـــى الأنـــام معظّمًـــا فـــلا تلقهـــم إلَّا وأنـــت ســـعيد[2]

كل ذلك يؤكد على تفرد الشاعر بالمبادئ في زمانه والتزامه بمحاسن الأخلاق مع فسادٍ عام في ذلك المجتمع. مما أثمر عن هذا التناقض وأدى إلى الاغتراب.

لا يفوتنا أن نشير إلى بعض الصور الأخرى لهذا الاغتراب في شعره، لما دخل السجن مظلوما، وفيه يقول:

حُبِسْـــتُ ولكـــن كـــان حبسًـــا مشـــرّفًا أنـــاف بـــذكري واعتقـــالًا مُجَـــمَّلاً
ولـــم أر مثلـــي مستضـــافًا مكرّمًـــا ولا كاســـبًا للعـــزِّ مـــن حيـــث ذُلِّلا[3]

ومن الواضح، أنّه لولا عظم منزلة مهيار الشّعريّة لما اعتقل هذا الاعتقال المميّز، والّذي لا يليق إلّا بمنزلة ذوي الشّأن في مجتمعاتهم.

(١) ديوانه: ج١، ص٢٧، من السيط.
(٢) ديوانه: ج١ ص: ٢٠٧.
(٣) ديوانه: ج٣، ص٢٣٦، من الطويل.

وأخيرا، حيث لا يحسد إلا اثنان: صاحب علم، وصاحب مال. وقد كان مهيار من النوع الأول. لاسيما وقد أصبح شاعر عصره الأوحد وباتت قصائده ملء السمع والبصر. فقد بدا ذلك في شعره، ورأيناه يقول:

أغـــــراهم أنّـــــي فضـــــلتهم ... مـــا أولـــع النّقصـــان بالفضـــل
خفـــت مخـــالبهم ومـــا خدشـــت ... حـــدّ الصّـــفاة أكـــارع النّمـــل
إن عيّبـــوني صـــادقين فهـــم ... مـــن كـــلّ مـــا اخترصـــوه فـــي حـــل
حســـدوا إبـــاي وعزّتـــي وهـــم ... نهبـــى الهـــوان وأكلـــة الـــذّل
والله أغلانـــــي وأرخصهـــــم ... مـــا شـــاء وهـــو المـــرخص المغلـــي

أي أنّ السبب في هذا الخلق الفاسد من الناس معه وحسدهم للشاعر أنّه بلغ في الشعر شأوا وحقق منه شهرة عظيمة. ومما يدل على ذلك مثلا، قوله:

قـــد شـــرعت مـــذهبا لكـــم نســـخ الـــ ... ـــشعر علـــى المحـــدثين والقـــدما[1]

وقوله في موطن آخر عن قصائده أيضا:

تخـــال العـــربُ عجـــزاً عـــن مـــداها ... نبـــيط الغُـــرب لـــم تنطـــق بضـــاد[2]

(٢) الاغتراب العاطفي. فكثير من الشعراء الوجدانيين في ظل بحثهم عن حريتهم يرون الواقع المعاش عائقاً لهم وصادما لأمانيهم. "ولعل الاغتراب العاطفي عند الشعراء الوجدانيين حالة من حالات النفس التى تتوسل بالحب بوصفه أعلى مراتب الخلاص من وطأة الاغتراب. إذ أن تجربة الفقد العاطفية تضغط على الروح ضغطاً مؤثرا. الأمر الذي يفضي إلى حدوث شرخ فيها، والتغني بهذا الشرخ يغدو طاقة تنفيسية تشير إلى اغتراب مستشعر من هذا الفقد"[3].

وليس من المستغرب هنا ورود نسبة من الألفاظ الدالة على الحب وهى دلالة طبيعية لشعر يعالج لوعة الحب والحرمان. والملاحظة الأخرى أن هناك تراجعا كبيرا لألفاظ مثل التلاقى، وفاء المحبوبة، التّعلق، الهيام...الخ، لأن تجربته تحمل فى طياتها مشاعر الحرمان، والشقاء، والفشل، وهى إحدى مسببات الإحباط المستمرة عنده. ومما يدل على ذلك مثلاً قوله:

وقد كان فراق الأحباب يثير عاطفته فيرى الأطلال والأشباح أحيانا، وفي ذلك يقول:

---

(١) ديوانه: ج٣، ص٢٧٩.
(٢) ديوانه: ج١، ص٢٣٥.
(٣) رماد الشعر، ص٨٠.

هـــل عنـــد هـــذا الطلـــل الماحـــل مـــن جلـــد يجـــدى علـــى ســـائل ؟
أصـــــم بـــــل يســـــمع لكنـــــه مـــن البلـــى فـــي شـــغل شـــاغل
وقفـــــت فيـــــه شـــــبحا مـــــاثلا مرتفـــــدا مـــــن شـــــبح ماثـــــل
ولا تـــــرى أعجـــــب مـــــن ناحـــــل يشـكو ضـنى الجسـم إلـى ناحـل[1]

وصورة الأطلال هنا رمزٌ للدمار النفسي الذي تسبب عن فراق الأحباب. ومن المعلوم أنّ من سمات الشّعر الوجدانيّ، إحساس الشّاعر بالاغتراب والمعاناة من العزلة والخوف من المجهول أو الخوف من السّقوط في الّلاهويّة.

لذا، جاءت مناجاة الشّاعر للدّيار ليست على الظّاهر؛ ولكنّها صورة لهذه النّفس الملتاعة، في بيئة هو غريب فيها، وكلّ ما حوله موحش تقريبًا. والشّاعر أمام هذا الواقع المرّ أصبح مجرد خيال في ثوب آدمي. ومن ذلك قوله:

أمفصـــحة فـــأطمع فـــي جـــواب ؟ وكيـــف يجيـــب رســـم فـــي كتـــاب ؟
نحلـــت ففـــي ترابـــك منـــك رســـمٌ كمـــا أنـــي خيـــال فـــي ثيـــابي

وكذلك يقول:

أجـد الـديار كمـا عهـدت وإنمـا شـكواي أنـــــــي أفقـــــــد الجيرانـــــــا
يـــا تـــاركي أنســـى العنـــاق فراقـــه أشـــكو إليـــك الـــريح والأغصـــانا
لان الصـــفا يـــوم الـــوداع لرحمتـــي لـــو أن قلـــب (الوادعيـــة) لانـــا
يـــا وحـــدتي مـــا أكثـــر الإخوانـــا نظـــرا وأكثـــرهم فـــيهم الخوانـــا
فـــي كـــل مطـــرح لحظـــة حـــولي أخـــل صـــفوا إذا هـــز الغنـــا الأفنانـــا
راعٍ معـــي إبلـــي، فـــإن هـــي أعجفـــت إبلـــي تقلـــب أو يعـــدن ســـمانا
إن عضـــني ريـــب الزمـــان أعانـــه وتـــراه يـــأبى مـــا أصـــبت زمانـــا
أشـــريه فـــي خفـــض المعيشـــة غاليـــا ويبيعنـــي فـــي ضـــنكه مجانـــا[2]

(١) ديوانه: ج٣ ص٢٥٢، من السريع.
(٢) ديوانه: ج٤، ص٤٢٥، ٤٢٦، من الكامل.

وقد كانت أكثر الألفاظ الدالة على الاغتراب في شعره فهي: "البكاء"، "الدّموع"، "الحنين"، "الهمّ"، "الغربة"، "الشّكوى"، "الظّلم"، "الحسّاد"، "الشّيب"، "الطّلل"، "الموت"، "الرّحيل"، "العاذل"، "الواشي". كما في الأمثلة الآتية:

وقـــالوا: خَـــفِ الله فـــي مهجـــة ... ســـمحت بهـــا لضـــنًى واشـــتياق
ويســـليك أنـــك مـــذ فـــارقوك ... علـــى عهـــد مـــن أتلـــف البـــينُ بـــاقي
فقلـــت: وهـــل هـــو إلا الحِمـــا ... م أحلـــى مـــن العـــيش بعـــد الفـــراق
فـــداءك طائفـــةُ البـــينِ فـــي ... بكـــائي علـــى إثـــره واحتراقـــي
وقلـــب علـــى العهـــد إمـــا ســـلو ... ت مـــن حفـــظ ميثـــاقكم فـــي وِثـــاقِ
أرى الأرض بعـــدك مثـــل القـــذاة ... تَـــرَدَّدُ مـــا بـــين جفنـــي ومـــآقي[1]

وفي ذلك أيضا يقول:

تعيـــب علـــى الوفـــاء نحـــول جســـمي ... ألا بالغـــــدر أجـــــدر أن تعـــــابي
ومـــا بـــك أن نحلـــت ســـوى نصـــول ... مـــن الســـنوات أســـرع فـــي خضـــابي
جزعـــت لـــه كـــأن الشـــيب منـــه ... يســـل عليـــك نصـــلا مـــن قـــراب
فمـــا ذنبـــي إذا وقعـــت عقـــاب ... مـــن الأيـــام طـــار لهـــا غرابـــي ؟[2]

وقد أثر ذلك في أساليبه كثيرا، حيث تنوعت بين الخبر والإنشاء وإن كثر فيها أساليب الاستفهام والنداء لتوسيع دائرة المشاركة في الشعور والإحساس بهذا الاغتراب وإشراك القارئ معه فيه. وها هو ذا يقول:

أيـــن ســـكانك ؟ لا أيـــن هُـــمُ ! ... (أحجـــازاً) أقبلوهـــا أم (شـــآماً)
صُـــدِعوا بعـــد التئـــامٍ فغـــدت ... بهـــمُ أيـــدي المـــوامي تترامـــى
....
يـــا لـــواةَ الـــدين عـــن ميســـرة ... والضـــينياتِ ومـــا كنـــا لئامـــا
قـــد وقفنـــا بعـــدكم فـــي ربعكـــم ... فنقضـــناها اســـتلاما والتزامـــا
قـــل لجيـــران (الغضـــا) آه علـــى ... طيـــبِ عـــيشٍ (الغضـــا) لـــو كـــان دامـــا
نصـــل العـــام ومـــا ننســـاكم ... وقصـــارى الوجـــد أن نســـلخ عـــام[3]

(١) ديوانه: ج٣، ص١٠، من الطويل.
(٢) ديوانه: ج١، ص٣٦، من الوافر.
(٣) ديوانه: ج٣، ص٣٤٣، ٣٤٤، من الكامل.

والذي نطمئن إليه أن الحب هو عالم الشاعر ووطنه لا غير، ولنقرأ في ذلك قوله:

فـــي كـــل يـــوم عزمـــة يعلمنـــي شـــقاؤها: أن النعـــيم فـــي الـــوطن

يـــا رحلتـــي: أيـــن يريـــد الـــدهر بـــي ومـــن مـــن النـــاس تـــرى قالـــت: تَمَـــن

قلـــت: الـــذي إن جـــاد لـــي دهـــري بـــه فمـــا أبـــالي بســـواه كيـــف ضـــن[1]

وكان لمعاناة الشّاعر في ظلّ مجتمع مبتلى بأمراض الفساد والانحلال، يجعله يشعر بهذا النوع من الاغتراب. وحيث إن الحب مفقود رأينا الشاعر يبحث عنه في غير إقامته، واقرأ إذا شئت قوله:

ولقـد أحِـنَّ إلـى (زرودَ) وطينتـي مـن غيـــر مـــا فُطِـــرتْ عليـــه (زرودُ)

ويَشُـوقُنِي عجـف (الحجـاز) وقـد ضـفا ريـــف (العـــراق) وظلّـــه الممـــدودُ

وَيُطَـــرِّبُ الشّـــادي فـــلا يهتزُّنُـــي وينـــال منـــي السّـــائق الغرِّيـــدُ[2]

(٣) الاغتراب المكاني. ويرتبط هذا النوع من الاغتراب بقلق الذات. وهو قلق نفسيُ غذته عند شاعرنا عدة عوامل: موت المقربين منه ورحيل أولي نعمته وتشكيك أقوامٍ في ولائه وعقيدته. ومن ذلك قوله:

ذل الفـــراق لقـــد رمـــت يـــده منـــي أعـــز فتـــىً على قـــومي

وســـقى اللقـــاء العـــين لـــو ظمئـــت مـــن دمعهـــا رويـــت مـــن النـــوم

فـــي الـــرائحين هـــوا شـــغفت بـــه شـــغف العـــوازل فيـــه بـــاللّوم

يـــا يـــوم فاجـــأني بفرقتـــه لـــم أجـــزه إذ لـــم يكـــن يـــومي[3]

(١) أما عن موت أكثر المقرّبين إليه وذوي الفضل عليه:

فمن المتلازمات في شعر الوجدانيّين ربط الحديث عن (الحياة) بتذكّر (الموت) واستحضار صورته دائمًا. وإن كان موقف كلّ شاعر من هذا الموضوع يرتبط انحسارًا وفيضًا بالمزاج الشّخصيّ، ودرجة التّكثيف الانفعاليّ ووعيه، ونظرته إلى الكون، وبيئته الثّقافيّة[4].

(١) ديوانه: ج٤، ص٤٢٠، من الرجز.
(٢) ديوانه: ج١، ص٢٧٨، ٢٧٩، من الكامل.
(٣) ديوانه: ج٤، ص٣٥١، من الكامل.
(٤) للمزيد، انظر رماد الشّعر: ص ١٠٨، وما بعدها- بتصرّف.

"وبناءً على التّركيبة الخاصّة بالشّعراء الوجدانيّين الّتي ترى الحياة بمنظور قاتم؛ لافتراق تفصيلاتها عمّا نسجته قلوبهم لا عقولهم. فإنّ الموت يصبح تارة، روحًا هائمة تهفو إليها نفوسهم توّاقة، وغولاً يثير مأساة كبرى تارة أخرى، وبعثًا لحياة جديدة ثالثة"(١).

وقد بدا (الموت) في شعر مهيار غولاً أو عدوًا يغتال أحبّته عشوائيّا ويستهدفهم أحيانًا بلا رحمة. الأمر الّذي جعل حياة الشّاعر عديمة الخير، لا يستطيع معه أن يؤمّل في مستقبله هناءة أو عيشًا مطمئنًا. ولعل فراق أكثر المقربين منه وذوي الفضل عليه كان سبباً لشعوره بالغربة في زمنه.

حيث رأيناه يقول مثلا لما وصله الخبر بوفاة أبي القاسم المبارك بن محمد فتى كان رباه واصطفاه وسكن إليه:

كم النحت في جنبي والحز في متني ... أما يشبع الأيام ما أكلت مني
تلاحم ما تفريه في بما فرت ... وتحسم ما تجني علي بما تجني
أريها ندوبي كي ترق وأشتكي ... إليها فلا تأوي بعين ولا أذن(٢)

وكذلك قوله لما مات أحد المقربين إليه:

نقيل مع الدنيا وقد أورقت لنا ... إلى دوحة لا ظل فيها ولا جنى
تلاحم ما تفريه في بما فرت ... وتحسم ما تجني علي بما تجني
أريها ندوبي كي ترق وأشتكي ... إليها فلا تأوي بعين ولا أذن(٣)

وينطوي تصوير الشاعر للموت على الإحساس الحاد بالعبثية، وأن هذا الموت فعل لا مسوّغ له، حين يحتضن الحياة الخصبة المفعمة بالحيوية. وهاهو ذا يستهدف نخبة أصفيائه وأقربائه. فيقول:

سل الموت، هل أودعته من ضغينة ... تنقم منها فهو بالوتر طالبي؟
له كلّ يوم حول سرحي غارة ... يشرِّد فيها بالصّفايا النّجائب
سلافة إخواني وصفوة إخوتي ... ونخبة أحبابي وجل قرائبي(٤)

وها هو ذا يقول في رثاء الكافي الأوحد:

(١) رماد الشّعر: ص١١٢.
(٢) ديوانه: ج٤، ص٤٦٨، من الطويل.
(٣) ديوانه: ج٤، ص٤٦٨، من الطويل.
(٤) ديوانه: ج١/ ٥٣.

المجد في جدث ثوى أم كوكب الدّنيا هوى أم ركن "ضبّة" مائل
ما كنت فيه خائفًا أن الرّدى من عزّ جانبه إليه واصل
أدَرى الحِمام بمن، وأقسم ما درى تلتفُّ كُفَّاتٌ له وحبائل
خطبٌ أخلّ الدّهر فيه بعقله والدّهر في بعض المواطن جاهل[1]

ونختم هنا بنصين رثى في الأول منهما الصاحب أبا القاسم بن عبد الرحيم فقال فيه:

من حاكم وخصومي الأقدار كثر العدو وقلت الأنصار
أشجى الدنيا بحب مقلب وجهين عرف وفائه إنكار
ذهب الذي كانت تجاملني له الد نيا وتسقط دوني الأخطار[2]

وقال في الآخر يرثي ابن نباته السعدي الشاعر الكبير:

لو تعقل الدنيا بأي بقية زال الرضا عنها وأنت تزول
علمت ببيعك أن يومك صفقة مغبونة ومن البيوع غلول[3]

وكان الشاعر في كل ذلك صادقا لأن هؤلاء المرثيين من المقربين إليه ومن ذوي النعمة عليه وقد بدا ذلك واضحاً في ألفاظه وأساليبه وصوره، واقرأ إذا شئت قوله حين رثى الشيخ المفيد فقيه الشيعة الأكبر:

ما كنت أحسب والزمان مقاتلي يرمي ويخطئ أن يومك مقتلي[4]

(٢) تشكيك أقوام في ولائه وتديّنه:

من معشر لمّا مدحتك غظتهم فتناوشوا عرضي وشانوا شانيا
اسمع لينصفني انتقامك إنّهم بالجور راضوني فجئتك شاكيا
لمّا رأوا ما غاظ منّي شنّعوا حاشاك أنّي قلت فيك مداجيا
لا كان إلّا ميّتًا ميثاقه من سرّه أن كان بعدك باقيا[5]

(١) ديوانه: ج٣/ ٩٦.
(٢) ديوانه: ج١، ص٣٥٠، من الكامل.
(٣) ديوانه: ج٣، ص١١٨، ١١٩، من الكامل.
(٤) ديوانه: ج٣، ص١٦٢، من الكامل.
(٥) ديوانه: ج٤، ص٥٤٨، من الكامل.

(٣) بكاؤه أجداده:

إن تســـــألِيني بعـــــد قـــــو ... مـــي كيـــف أوجـــدني الزمـــان
وبقيـــتُ مـــن بعـــد الجِمـــا ... ح ومقـــودي ســـلس لَيـــان
فـــــردا يزعزعنـــــي الأذى ... ويَشُـــلُّ جـــانبيَ الهـــوان
كالراحـــة البتـــراء خُـــو ... لِـــس مـــن أشـــاجعها البنـــان
بخلائـــق للـــدهر تنـــ ... ـــصر بالمقـــادر أو تُعَان

....

إن تنكـــري قـــومي فعنـــ ... ـــدك مـــن بقيـــتهم بيـــانُ
وســـلي النجابـــة كيـــف كنـــ ... ـــت لتعلمـــي بـــي كيـــف كـــانوا[١]

....

أبكـــيهم أثـــرا ومـــا ... لـــي أن أبـــرهم عيـــان
لله مـــنهم جـــدِّيَ الـــ ... وضـــاح أو أبـــي الهِجَـــان
وبنفســـيَ الغُـــرَرُ الوِضـــا ... ءُ بَلِـــينَ والســـنُ الحِسَـــان
وجبـــينُ كـــلَّ متـــوَّج ... هـــو لا البخيـــل ولا الجبـــان
هـــم خلفـــوني كالرذيّـــ ... ـــة لا أديـــن كمـــا أدان
إن تنكـــري قـــومي فعنـــ ... دك مـــن بقيـــتهم بيـــان
وســـلى النجابـــة كيـــف كنـــ ... ـــت لتعلمـــي بـــي كيـــف كـــانوا[٢]

وكان من أثر ذلك أن قال:

مـــا أنـــت بعـــد البـــين مـــن أوطـــاني ... دار الهـــوى والـــدار بـــالجيران[٣]

وقد بدت ألفاظ الشاعر ملائمة لمعانيه وعاطفته المتأجّجة بطابع الرّفض والمتأزمة. مما يؤكد ما قلناه من أن شعر الاغتراب عنده هو شعر ذاتيّ عبر فيه عن مكنونات نفسه المتصدعة.

ثانيا: فقره:

حين تناول الأستاذ عبد الوهاب خلاف (رحمه الله) مجموعة العوامل التي أحاطت بمهيار وأثرت في شعره، أرجعها إلى خمسة عوامل، أولها: فقره. وقال: كان أكثر شعر مهيار يشكو الفقر ويندب الحظ. وأكثرنا يحفظ له هذه الأبيات:

عـيشٌ كـلا عـيشٍ، ونفـس مـا لهـا ... مـن متعـة الـدُّنيا سـوى حسـراتها
وتـودُّ – حـين تـود – لـو مـا بُـدِّلت ... أحبَابَهـا مـن جَوْرهـا بِعُـداتها
ويزيـدها جلـداً وفـرط تجلـدٍ ... بـين العـدا الإشـفاق مـن إشـماتها
إن كـان عنـدك يـا زمـان بقيـة ... ممـا يضـام بهـا الكـرام فهاتهـا[١]

(١) ديوانه: ج٤ ص٤١٤، ٤١٥، من مجزوع الكامل.
(٢) ديوانه: ج٤، ص٤١٥، من مجزوء الكامل
(٣) ديوانه: ج٤، ص٤٢١، من الكامل.

وتلك حقيقة ثابتة لا مراء فيها فالشكوى في شعر مهيار طابع عام ولعلها طبيعة عصره كما صورها الشاعر نفسه.. حيث يقول:

والمـــالُ حُلْـــوٌ والـــذي يحيلـــه عنـــدي مُـــرًّا أنـــه يتلـــوه مـــن
قناعـــة صـــانت لـــوجهي مـــاءه كـم مـن حـريص لـم يَجُـدْ ولـم يصـن
يخـــدعني دهـــري بتســـويفاته عنهـا وهـل يخـدع جفـن عـن وَسَـن
مـــا أكثـــر الشـــاكين مـــن دنيـــاهم فليـــت شـــعري هـــذه الـــدنيا لمـــن ؟
وقـــد قلبـــت النـــاس فـــي حـــالاتهم فمـــا وجـــدت راضـــيا عـــن الـــزمن
قـــد جعلـــوا الشـــكوى طريـــق بخلهـــم يعتـــذرون فـــي النعـــيم بـــالمحن[٢]

فلأن المنَّ يؤلم ذا الحاجة ومهيار على عوزه وحاجته الملحة للمال لم يكن ليطلبه بتذللٍ أو بإراقة ماء وجهه. ومن ثم كان يعيب على الناس أنهم يستجدون وهم في غنى وسعة.

ومن قائل كان الناس معذورين في ادعائهم الفقر لأنه كان السبيل إلى الخلاص من مصادرة أموالهم، إذ كثيرا ما كانت تنفذ أموال الحاكم البويهي المتسلط فيأخذ البحث عن أصاحب الأموال فيسلبها منهم[٣]".

وهناك من يقول: إن من أهم المظاهر التي تمثل العصر في شعر مهيار كثرة الاستجداء والسؤال والإشارة إلى سوء الحال، ومهيار كما رأيناه ينظر إلى شكوى الناس من الزمن ويعتبرها طريقا لادعاء البخل، ونظرته نظرة الشاعر المرتزق وفطنته فطنة المكدين المعترفين.

---

(١) ديوانه: ج١، ص١٤٤، من الكامل.

أما العوامل الأخرى – والتي ذكرها – بالإضافة لفقره، فهي: النزاع الذي كان مستعراً بين بني بويه وجيشهم من الترك. وما كان يذكي هذا النزاع من شقاق عنصري. وثالثا: الانقسام الديني إلى سنة وشيعة.... ومن أكبر السيئات التى تسجل لبني بويه أنهم غرسوا شجرة الحزبية الدينية. وعامل رابع: هو بيئة الشاعر نفسه حيث الانقسام القوي الذي استشرى في ذلك العهد. وقد انتشرت فكرة الشعوبية واعتز الفرس بفارسيتهم ونطق شعر مهيار بهذه العصبية في كل مناسبة، ومنه هذه الأبيات

قومي استولوا على الدهر فتى ومشوا فوق رؤوس الحقب
عمموا بالشمس هاماتِهُمُ وبنوا أبياتهم بالشهب
وأبي كسرى على إيوانه أين في الناس أب مثل أبي ؟

أما العامل الخامس الذي أوضحه لنا الباحث، فهو ما مني به مهيار من وفاة كثير مما كان يعتز بهم ويركن إليهم وعلى رأسهم (الشريف الرضي) وكان تشيع مهيار راجعا في الحقيقة إلى تبعيته له. وقد كان فقد هؤلاء الأحبة وفيهم من أعانوه في ساعة العسرة عاملا من العوامل التى أنطقت الرجل بالجيد من الشعر. [للمزيد يرجع إلى مهيار الديلمي وشعره، تأليف الأستاذ على الفلال، تقدمة الكتاب للأستاذ عبد الوهاب خلاف، ص (ج، د، هـ).

(٢) ديوانه: ج٤، ص ٤٢٠، من الرجز.

(٣) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي، ص١٨٦

وقد نشط شعر الكدية في عصر بني بويه وأصبح اعترافا عند عدد من الشعراء يفاخرون به ويتباهون، وكان مهيار أكثر الشعراء التقليديين كدية وسؤالا يطالب بثمن قصيدته إذا تأخر ويطلب المزيد من ممدوحيه شارحا سوء حاله وكثرة أطفاله[١].

ومثل هذا الفريق من الباحثين يرى أنَّ كدية مهيار ليست مستغربة؛ فهو شاعر مرتزق كانت قصيدته وسيلة الطلب إذا ما انقطعت الصلة وساء الحال، فإذا وجد المشتري المعجب ساومه وطالبه بأغلى الأثمان، وإذا ألحت عليه الحاجة طلب واستجدى وألح في السؤال.

والذي نطمئن إليه، من خلال البحث، أن شاعرنا كان فقيرا حقا ولم يكن مدعيا الكدية كما يزعم كثير من الباحثين؛ لأسباب منها أن:

(١) مديح مهيار لم يبلغ الخلفاء العباسين كما كان حال أكثر الشعراء في عصره. بل اقتصر مديحه على من تربطهم به صلة، وجلهم من البويهيين. فادعاء الفقر هنا مستبعد ولا دليل عليه.

(٢) لم يكن للشاعر مصدر رزق غير قصيدته، ومردوده منها مالياً لا يفي بحاجته وحاجة أسرته كما كان يقول هو. ومن الأمثلة على ما رحنا إليه:

أ) قوله إلى كمال المُلْك أبي المعالي ابن عبد الرحيم وهو أكثر ممدوحيه ذكرا في شعره:

بَالَيْتُ حينا بسوء حظٍّ ثم تأليت لا أبالي

قل للغني البخيل: أمناً مَالُكَ بُسْلٌ على سؤالي[٢]

ب) وكذلك قوله على طريقة "واللبيب بالإشارة يفهم" حيث كتب إلى الوزير فخر الملك أبي غالب بن محمد وزير بهاء الدولة – وقد كان من أكثر الوزراء تشجيعاً لأهل الأدب – وفيه يقول:

أرى كبدي وقد بردت قليلا أمات الهم أم مات الشعور؟

أم الأيام خافتني لأني بفخر الملك منها أستجير[٣]

ج) قوله في قصيدة كتبها إلى ناصر الدولة أبي القاسم بن مكرم سنة ٤٢٤هجرية والذي عرف برعايته الدائمة له وفيها:

ولم استزد نعماك إلا ضرورة وقد تزداد المزن وهي دوالح

بما ثقلت ظهري الخطوب وضاعفت تكاليف عيشي وانحتنى الجوانح

وما بُثَّ من زُغْب حَواليَّ كالقطا تَنَزِّي الشّرَارِ أعجلتها المقادح[١]

---

(١) مهيار الديلمي، حياته وشعره، ص١٤٦.

(٢) ديوانه: ج٣، ص٢٠٢، من "مخلع البسيط".

(٣) ديوانه: ج١، ص٣٠٤، من "الوافر".

وهناك من يرى أن تشيع مهيار من العوامل التي جعلته ساخطا متبرما كثير الشكوى، لاعتقاد الشيعة أنهم مهضومو الحقوق، وأنه ليس من العدل في شيء انصراف العز والسعادة إلى غيرهم، ولا من الإنصاف تركز الحكم ومقاليد السيادة في يد أعدائهم، فلونت عقيدتهم أدبهم بطابع الحزن والسخط.

وعبَّر مهيار عن هذه الحقيقة، وكشف لنا عن جلية الأمر، في الأبيات التالية التى يقول فيها: إن ما حل بآل البيت من صروف الزمان ونوائبه قد أطلق لسانه بالشكوى من هذه الصروف ذمها، وطبعه بطابع الحزن والسخط:

(بـــآل علـــيٍّ) صـــروف الزمـــان بَسَـــطْن لســـاني لـــذم الصـــروف
مصـــابي علـــى بعـــد دارى بهـــم مصـــاب الأليـــف بفقـــد الأليـــف
ولـــيس صـــديقي غيـــر الحـــزين ليـــوم (الحســـين) وغيـــر الأســـوف
هـــو الغصـــن كـــان كمينـــا فهـــب لـــدى (كـــربلاء) بـــريح عصـــوف
قتيـــل بـــه ثـــار غـــل النفـــوس كمـــا نغـــر الجـــرح حـــك القـــروف[٢]

يقول في ذلك الباحث (السيد علي حسن): هكذا جدد مهيار في شعر الشكوى وطور فيه، وتمثل هذا التطور في مزج الشكوى بالعتاب تارة، وبالتحسر على الشباب وعهود الصبا تارة أخرى، وبالفخر بنزاهته وعفته وقناعته تارة ثالثة، في أسلوب جميل يفيض رقة وسلاسة، وكلمات وضعت في مواضعها الملائمة لها، مع وضوح المعاني ودقة التصوير. وقد ندر هنا استخدام المحسنات البديعية بما يلائم مقتضى الحال[٣].

إضافةً لما تقدم بلغت الشكوى من الفقر مداها في شعر مهيار إلى الحد الذي ذم معه دهره واستغاث بممدوحيه من أحواله. فقال في ذلك مثلاً:

-يمدح شرف الدين أبا سعد وقد عاد إلى تكريت:

قـــد أكلتنـــي بعضـــكم فتـــرة مـــا أكلـــت إلا فتـــى مُقْتَـــرا
إلـــيكم الصّـــرخة! لا مـــنكم مـــا أخـــون الحـــظ ومـــا أجـــورا![٤]

(١) ديوانه: ج١، ص١٩٤، من الطويل.
(٢) ديوانه: ج٢، ص٥٧٩، من المتقارب.
(٣) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي، ص٢٥٣.
(٤) ديوانه: ج٢، ص٣٩٧، من السريع.

ويذم دهره، فيما يشبه الثورة عليه شاكيا جفاء قوم خطبوا مدحه وانسأوا المكافأة عنه. ولنا في ذلك نظر[1]، حيث قال:

تركتـــك يـــا زمـــان قِلَّـــى فـــدعني إذا أنـــا لـــم أردك فـــلا تُـــرِدْنِـــي
أأنفـــر عنـــك ممتعضـــاً أبيـــا وتصـــحبني بقلـــب مطمـــئن
وكـــان الـــذل أن ترضـــى وآبـــى وأهـــدم فـــي هـــواك وأنـــت تبنـــي
رواؤك بالجمـــال لغيـــر عـــين ووعـــدك بالجميـــل لغيـــر أذنـــي
وهبتـــك للحـــريص عليـــك لمـــا بلوتـــك فـــي القســـاوة والتجنـــي[2]

خلاصة هذا الباب: عرضنا في **الفصل الأول** من هذا الباب **سيرة الشاعر** كما صورها لنا المؤرخون والباحثون السابقون وقد جاءت تفاصيلها مقتضبة للغاية لأسباب كثيرة ذكرناها هنالك، والتى شارك في جهالتنا بتفاصيلها المختلفة الشاعر نفسه، وانتهينا من ذلك إلى أن حياة مهيار جملة من

---

(١) قد يكون مفيدا أن نتوقف عند تحليل موقف مهيار من كل من الدهر والزمان والموت، لاسيما بعد أن أصبح مسلماً ونقول في ذلك:
أولاً: يرى كثير من أهل العلم أنّ الدّهر والزّمان بمعنى واحد، كما في (لسان العرب) لابن منظور– مادة (دهر). وفي كتاب الفروق لأبي هلال العسكريّ أيضًا: الدّهر والزّمان: أوقات متوالية مختلفة أو غير مختلفة. للمزيد ، انظر: كتاب الفروق لأبي هلال العسكريّ (الحسن بن عبد الله بن سهل) ص: ٢٩٦. [الطبعة الأولى ١٤١٥هـ– ١٩٩٤م.– جروس بروس – طرابلس، لبنان].
وعند كثير من أهل العلم، أنّ الدّهر لا ينقطع أبدًا في حين يكون الزّمان من شهر إلى ستة أشهر. وقيل: إنّ الدّهر هو الزّمان الطّويل، ويطلق تجوّزًا واتّساعًا. للمزيد، انظر:(تاج العروس من جواهر القاموس للزّبيدي) مادة (دهر). [تحقيق: عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت (الكويت) ١٩٨٢م]. والّذي نطمئن إليه: أنّ (الدّهر) و(الزّمان) مترادفان. كما هو بيّن في المعجم الوسيط: الدّهْر أو الدَّهَر: مدة الحياة الدّنيا كلّها. و ـ الزّمان الطّويل. و ـ الزّمان قلّ أو كثر. والزّمان أو الزّمن : الوقت قليله وكثيره. و ـ مدّة الدّنيا. للمزيد، انظر: المعجم الوسيط– مجمع اللّغة العربيّة – القاهرة– مادتي: [دهر، زمن].
ثانيًا: فيما يخصّ رؤية المسلم للدّهر، وأنّه ظرف من مخلوقات الله. وليس لمخلوق مع الله إرادة– ابتداء. نوضّح ما يأتي: في الصّحيحين ، عن أبي هريرة (رضي الله عنه) قال: قال رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) :"لا يسبّنّ أحدكم الدّهر؛ فإنّ الله هو الدّهر"– وله ألفاظ مختلفة. وقد عدّ ابن حزم "الدّهر" من أسماء الله تعالى، وغلّطه العلماء. وأوضحوا أنّه غلط غلطًا فاحشًا. قالوا : ولو كان ما ذكره ابن حزم صحيحًا لكان قول الّذين قالوا: (وما يهلكنا إلّا الدّهر) صوابًا. وأمّا الحديث فيّنوا أنّ معناه : "أنا صاحب الدّهر" و"مدبّر الأمور" الّتي ينسبونها إلى الدّهر. فمن سبّ الدّهر عاد سبّه إلى ربّ الدّهر. وفي رواية (أنا الدّهرَ) بالنّصب على الظّرفيّة. أي: أنا طولَ الدّهر، بيدي الأمور، كما يقول الخطّابيّ؛ حتّى لا ينقلب الدّهر اسمًا لله. انظر: معجم المناهي اللّفظيّة ص: ٢٦٥، ٢٦٦. بقلم (بكر بن عبد الله أبو زيد) – الطّبعة الثّالثة ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م. مطبعة دار العاصمة. الرّياض – السّعوديّة. وفي تقديري أنّ مهيار شكا دهره وذمّ زمانه على سبيل الإخبار. ومن هذا القبيل: قول سيّدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم : الدّنيا ملعونة ، ملعون ما فيها...الحديث. قال الشّيخ الألباني رحمه الله في صحيح الجامع (٣٤١٤) : حسن. وقد علّق ابن عثيمين عليه: فهو من باب الخبر؛ وأنّه لا خير فيها إلا عالم ومتعلّم أو ذكر الله وما والاه. ومنه أيضًا: قول لوط عليه السّلام: "وقال هذا يوم عصيب" [هود– ٧٧]. ولا بأس في ذلك؛ (حيث لم يرد الفدح في هذا اليوم إنّما أراد الخبر عن هذا اليوم بأنّه عصيب. ويفرّق في الأشياء بين القصد وعدم القصد... وحتّى الّذي يثني على الدّهر ناسيًا خالقه عزّ وجلّ، وهو الله عزّ وجلّ، فهذا لا يجوز لأنّ الثّناء على السّبب مع التّغافل عن المسبّب في الحقيقة غضّ وانتقاص المسبّب، وهو الله عزّ وجلّ. للمزيد، يرجع إلى: [كتاب (المناهي اللّفظيّة) دار ابن الجوزي– القاهرة– ١٤٢٤هـ ٢٠٠٤م ص: ٩٠، ٩٣.بتصرّف].
ثالثًا: يندرج حال من يكره الموت في إطار المعالجة السّابقة. فليس الحال من قبيل الاعتراض على قضاء الله، فكلّنا يكره الموت– كما في الحديث الشّريف. حيث دار الحوار فيه بين رسول الله صلّى الله عليه وسلّم والسّيدة عائشة رضي الله عنها. والمسألة تتلخّص في القصد، كلمة واحدة. ففي إطار اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا، فإن المرء إذا عمل بمقتضى الشرع فإنه عند لقاء الله يتحقق له قوله تعال: أحب الله لقاءه. ومن لم يعمل الخير بمقتضى الشرع يخاف الموت وهو عند موته "يكره الله لقاءه".
(٢) ديوانه: ج٤، ص٥٠٣، من الوافر.

تناقضات هي محصلة قوتين معا، هما: مجتمع موبوء من ناحية وشخصية متأزمة على الأغلب من ناحية أخرى. الأمر الذي أذكى عاطفة الشاعر وأكسبها خصوصية.

بينما أثبتنا في **الفصل الثاني** وعنوانه "**الوجدانية**": تأصيل المصطلح، والسمات العامة للشعر الوجداني، وعلاقة ذلك بشعر مهيار– أن ثمة اتجاها عند الشاعر ملامحه المميزة وجدانية خالصة. وقلنا إننا لا ندعي أن مهيار بلغ بشعره في هذا الاتجاه درجة الشعراء الرومانسيين المعاصرين، وما ينبغي لنا ذلك. بينما أكدنا هنالك على أن هذا الاتجاه كان أقرب في شكله ومضمونه إلى شعر العذريين في العصر الأموي وامتدادا له؛ باعتبار تأثير العامل الزمني في الإبداع. حيث لا يمكن لباحث أن يغفل في درسه عصر الشاعر الذي تشكل فيه فنه، بما للعامل الزمني من تأثيرٍ. وليس يخفى تأثير سلطان القرنين الرابع والخامس الهجريين في شعر مهيار من خلال جملة عوامل نتناولها في الفصل الثالث، والتّالي مباشرة.

الفصل الثّالث: فقد أفردنا هذا الفصل والذي عنوانه "**مذكيات الوجدانية في شعر مهيار**" لنبين للقارئ أن مذكيات الشعور عند شاعرنا كانت جمة وافرة. وهي على نوعين: (١) فطرية (جبلة فطر عليها). (٢) وخارجية مكتسبة. أما الفطرية فلا يُعرف لها سببُ على وجه التحديد بينما يرى أثرها وتفسر نتائجها في إطاره وحسب مقتضيات الدرس والفن. وأما الخارجية المكتسبة فقد أبرزنا تأثير تلمذته للشريف الرضي لاسيما في الجانب الوجداني من شعره على إفادته من كبار الشعراء في عصره والسابقين له زمنياً وهو في ذلك ليس بدعا فالتلمذة الفنية معروفة ومهمة في حياة كل المبدعين وأكدنا هنالك أيضا على أن عملية الخلق الجديد تنهض من خلال تمثل الموروث تمثلا ذاتيا ينسجم مع التجربة الشعرية أو فيما يعرف بوعي التجربة التى تحمل سمات خاصة هي نتاج الفردية والغيرية. ثم انتقلنا فيما بعد إلى تأثير ثقافته الشعوبية من حيث هي عامل مهم في إذكاء العاطفة عنده سواء كانت المسألة رد فعل من شعوبي بادئ أمره يأبى الضيم ويعتد بذاته أم كانت وعيا برسالة يؤديها من خلال رفض لموقف يستدعي منه فخرا وزهوا بالذات في مواجهة الآخرين وذكرنا أيضا أن الشاعر قد مر في ذلك بمراحل ابتدأها عنصريا وانتهى منها إلى التسوية بين العرب وقومه الأصليين من خلال التغني بحب العربيات وإكبار الأخلاق العربية، فضلا عن أنه ذم أخلاق قادة الفرس الأكاسرة وأقوام من بني فارس خالفوا بأخلاقهم وفعالهم مبادئ الدين الحنيف. وقد أثرى ذلك كله شعره وأضفى حيوية على عاطفته وأفاد عناصر تجربته الشعرية المختلفة.

ثالثا: تشيع مهيار. وقد أثبتنا هنالك أن الشاعر كتب قصيدة التشيع قبل إسلامه باعتبار التشيع هنا مذهباً سياسياً لا فكرا دينياً والشاعر في ذلك كان يكتب امتداداً لثقافة قومه المتربصين

بالعروبة الكائدين للإسلام ذوي الأطماع الفارسية في الزعامة والسلطة على المنطقة كلها. أما بعد أن التزم بالإسلام على مذهب الإمامية الاثني عشرية (سنة ٣٩٤ هجرية) كان مخلصا لمذهبه صادقا في تشيعه على ما في هذا التشيع من تجاوزات ضد الصحابة –رضوان الله عليهم– نبهنا إليها ورددناها عليه. أما من حيث الصدق الفني فقد كان الشاعر صادقا فنيا وكما يقال إن صادق الحب يملي صادق الكلمِ وبينا أن الشاعر الّذي يرى في كل يوم عاشوراء وفي كل موقعة كربلاء قد عفّت ألفاظه وناسبت عاطفته وتآلفت أفكاره المذهبيّة والموروثة لتحكم تجربته الشعورية فجاءت محكمة الإطار متسلسلة الأفكار ومعبّرة عن رؤية خاصّة.

بينما جاء هذا المبحث ليجسد لنا جانبًا من آلام الشّاعر في ظلّ قهر غربته وظلمتها فضلاً عن فقر لازمه ضاعف من آلامه، وحيث إن فقره لم يكن ادعاءا بل حقيقة، فيكفى بالمرء أن تجتمع عليه شدّتان: الغربة والفقر. كما كان لهذا وذلك أثره في اختيار ألفاظه فجاءت على النحو الآتي: فمن حيث الفقر كانت أكثر ألفاظه من مثل: حسرات، كلا عيشٍ، عداتها، جورها، جلد، يضام، يخدعني، تسويفات، الشاكين، الخطوب، صروف الزمان، غل النفوس، الصرخة، أما من حيث الألفاظ الدالة على الاغتراب في شعره فهي: "البكاء"، "الدّموع"، "الحنين"، "الهمّ"، "الغربة"، "الشّكوى"، "الظّلم"، "الحسّاد"، "الشّيب"، "الطّلل"، "الموت"، "الرّحيل"، "العاذل"، "الواشي".

وهكذا ناسبت الألفاظ عاطفة الشاعر وخدمت فكرته وانسجمت مع رؤيته.

وختامًا، لمّا كان الحكم على صور الشّعر بأخيلته، ومعجمه، وإيقاعه– وهي مقومات تختلف من عصر إلى عصر، ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبيّ إلى آخر– كما يقول الدّكتور (القط)."[1]؛ ولما كان للشاعر رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى فإنّنا سنفرد بابين لدراسة شعر مهيار من هذا المنطلق. وذلك على النحو الآتي:

(١) محاور رؤية الشاعر، وموقفه من عالمه وما يحيط به.

(٢) سمات أسلوبه في ضوء الوجدانية.

(١)ٍ الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر– د/ عبد القادر القط – ص ٢١٦.

البــاب الثاني

(رؤيــة الــشا عـر)

محاورها وموقف الشاعر من عالمه وما يحيط به

(١) محاور رؤية الشاعر:

قد لا يخفى على متخصص أن موقف الشّاعر ورؤيته الخاصّة، مما يعدُ من عناصر إبداعه – حيث تتحكم هذه "الرؤية" في اختيار موضوعه، وبالتالي في جزئيات هذا الموضوع وصوره بديهة.

يقول الدّكتور (عبد المحسن طه بدر): إنّ أي عمل أدبيّ يتكوّن من عناصر ثلاثة، أولها: الذّات المبدعة. وثانيها: صور الحياة الّتي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعيّ الّذي يعايشه، سواء أكانت هذه الصّور مطروحة أمامه بالممارسة، أو مكتسبة من التّراث الثّقافيّ المتاح في بيئة الأديب. أمّا العنصر الثّالث فهو الّذي يحدّد العلاقة بين الذّات والموضوع، وهو الذّي يتحكّم في اختيار الأديب لموضوع من الموضوعات الّتي يطرحها عليه الواقع دون غيره من الموضوعات، كما يتحكّم في اختياره للزّاوية الّتي يعالجه منها.

وهذا العنصر الثّالث الّذي يمثّل طبيعة العلاقة بين الذّات والموضوع، ويحكمها، يمكن أن نسمّيه موقف الأديب من الواقع، ولأنّ لفظ موقف قد يحدث نوعًا من الالتباس بين موقف الأديب، وما يسمَّى "بوجهة نظر المفكّر"، فسنختار لهذا العنصر مصطلح "الرّؤية"[١].

ويضيف قائلاً: "ويمكننا بعد ذلك كلّه الزّعم بأنّ رؤية الأديب أو الفنّان هي الّتي تحدّد له موضوع فنّه، وهي لا تحدّد له الموضوع فحسب ولكنّها تحدّد له أيضًا الزّاوية الّتي يتناول منها الموضوع، ولا يقتصر تأثير الرّؤية عند هذا الحدّ، ولكنّها تتجاوزه إلى تحديد طبيعة الصّور الّتي تكون لبنات هذا الموضوع والّتي تنثال على مخيلة الفنّان، وهو في مرحلة بناء عمله الفنّيّ. ذلك لأنّ ذاكرة الإنسان لا تستطيع الاحتفاظ بكلّ الصّور الّتي تمرّ في حياته، أو الصّور الّتي تبرز أمامه من بين صفحات الكتب. ولكنّها تحتفظ بالصّور الّتي تحفر عميقًا في نفس الإنسان. وإذا صحّ ما نذهب إليه فإنّ رؤية الفنّان لا تصبح مؤثّرة في اختياره لموضوعه فحسب، ولكنّها تصبح أيضًا مسؤولة عن اختياره التّكتيك الفنّيّ الّذي يتناول به هذا الموضوع" "[٢].

من ناحية أخرى، "ليست الطّبيعة والحبّ جديدين على الشّعر العربيّ، لكنّ الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانيّة أنّهما يمتزجان بوجدان الشّاعر امتزاجًا، يكاد يتّحد فيه الوجود الخارجيّ بالوجود الدّاخليّ؛ فتحمل التّجربة دلالات أرحب من الدّلالات المألوفة في التّجربة العاطفيّة

(١) الرّوائي والأرض– للدّكتور عبد المحسن طه بدر– دار المعارف– مصر– ط٣/ ١٩٨٣م]. ص: ٥، ٦.
(٢) الرّوائي والأرض، ص: ٣١.

التّقليديّة، ويصبح للشّعر مستويان: أحدهما مرتبط بحدود التّجربة في الواقع الخارجيّ، والآخر ناطق بأشواق الإنسان عامّة، وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع"(١).

ومهيار واحد من الشّعراء الّذين لهم رؤيتهم الخاصّة في الحبّ وموقفهم من الكون والطّبيعة حوله. وفي هذا الباب سنوقّف بالدّرس عند ثلاث محطّات مختلفة تبلور لنا الرّؤية الخاصّة للشّاعر، من خلال العناوين الآتية:

أولاً: رؤية مهيار في الحبّ.

ثانيًا: موقفه من الطبيعة.

ثالثًا: الأنا والكون وموقف مهيار من عالمه وما يحيط به:

.....

أولاً: رؤية مهيار في الحبّ:

الحبّ من أقدم المشاعر الإنسانيّة في هذه الحياة، وأعمق العواطف تجذُّرًا في الكيان البشريّ، وأقربها إلى التّعبير عن النّفس وترسيم الذّات. يقول في ذلك "فيكتور هوجو": "إذا خلا الكون من الحبّ انطفأت الشّمس"(٢).

إنّه الشّعور المقدّس في الدّيانات البدائيّة وفي الحضارات المتطوّرة معًا، وهو شعور متأصّل وفعّال يقرّب المسافات بين البشر، ويختصر الفوارق في الجنس، والشّكل واللّون، ويذيب الحواجز بين الطّبقات ويقرّب بين النّاس... وهو يتأثّر بنوازع النّفس، ويتولّد في الطّبيعة، ويتعايش مع العرف الاجتماعيّ، ويتداخل مع الموروث والتّقاليد"(٣). وباختصار، إنّه "مركّب إبداعيّ يحمل طابع الموجود الفريد"(٤).

وقد حلّل هربرت سبنسر (H. Spenser) عاطفة الحبّ فردّها إلى عدّة عناصر، أهمها:- الدّافع الغريزيّ. - الشّعور بالجَمال. - الانجذاب. - الإعجاب والاستحسان.- والتّقارب النّفسيّ، والألفة وصفاء المودّة"(٥).

---

(١)- الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر: ١١.

(٢) الرّومانتيكيّة - د/ محمد غنيمي هلال- ص: ١٥٠.

(٣) الحبّ عند العرب- د. عادل كامل الآلوسيّ- ص: ١٥، وما بعدها بتصرّف. [الدّار العربيّة للموسوعات- ط/ ١: ١٩٩٩م - بيروت - لبنان].

(٤) مشكلة الحب - د/ زكريا إبراهيم - ص ٨. [دار مصر للطّباعة- د، ت].

(٥) انظر: الحبّ عند العرب - د/ عادل كامل الآلوسيّ- ص: ١٩.

من الأهميّة بمكان الإشارة إلى أنّ الفيوضات من شعر الحبّ، في قصائد الوجدانيّين، تكاد تطغى على الموضوعات الشّعريّة الأخرى؛ لأنهم يدركون بالحَدْس أنّ: الحياة هي الحبّ. الأمر الّذي حدا ببعض الباحثين إلى القول: وتأتي تجربة الحبّ عند الكثير من الشّعراء الوجدانيّين، تجربة تمثّل أو وعي تجربة، تنبع من صميم قلوبهم الّتي تهفو إلى التّعلّق بكلّ ما من شأنه أن ينتشلهم من واقع يصطدم مع أمانيّهم، ويقف عائقًا في سبيل التّطابق بين ما تحمل النّفس، وبين الافتراض الّذي يكون عليه وجودهم الإنسانيّ. ولذلك كثرت في قصائدهم الأدلة على التّهالك في الصّبابة؛ فأظهروا فيها الشّواهد على الفرط في الوجد واللّوعة، بحيث أصبحت قلوبهم تبث شبكة من الغناء العاطفيّ المتبتّل ذي المدارج الإيقاعيّة المنسجمة مع توتر الوجدان وفيضه"[١].

بيد أنّ قلوب الشّعراء الوجدانيّين ليست جميعها معلّقة على خفقاتها. فمن هؤلاء الشّعراء من غنّى للطّبيعة واندمج فيها، ومنهم من غنّى للّذة وتوسّع في دائرة المتعة الجسديّة، ومنهم من نظر إلى الحبّ نظرة ثنائيّة، ووقف على الطّبيعة وقفة عابرة– شأنّه في ذلك شأن الكثير من الشّعراء الّذين انطلقوا من منظور سطحيّ.

ويعدّ "مهيار الدّيلميّ" واحدًا من أولئك الشّعراء الّذين عاشوا تجربة "الحبّ" واستلهموا فكرتها، وكان ذلك في إطار رؤية متكاملة– كما سنرى بعد قليل.

وثمّة نموذجان "للحبّ" في شعر مهيار، أحدهما: النّموذج الحسّيّ. والآخر: نموذج العُذْريِّين. وبينما اختار الشّاعر في النّموذج الأول صورة محبوبته طبقًا لنموذج المرأة العربية الّتي أحبها الشّعراء من قبله، في امتلاء عجزها وضمور خصرها...– ونحو ذلك من صفات الجمال الأنثويّ– إلاّ أنّنا نجده في النّموذج العذريّ اعتمد في تصويرها على التّركيب اللّغويّ المباشر، والّذي يعبّر عن الانفعال الخاص أو العاطفة تعبيرًا واضحًا لا لبس فيه. ومن الملاحظ أيضًا أنّ صورة المرأة في هذا النّموذج تأتي– تارة– في ظلّ وحدة موضوعيّة، لاسيّما في مقطوعات الشّاعر الكثيرة وقصار قصائده. وتارة أخرى، وهو الأغلب عنده، تأتي في ظلّ وحدة نفسيّة نجح من خلالها شاعرنا في إثارة أكثر من موضوع في القصيدة الواحدة يربطهم معا خيط نفسيّ متّصل"[٢].

ويمكننا تلخيص رؤية الشّاعر في الحبّ، في نحو أربعة محاور مهمّة، وهي:

المحور الأول: حـالة المحبّ، وهو الشّاعر:

(١) رماد الشعر– (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق)– ص: ١٣، ١٤.

(٢) للمزيد من التّفاصيل، انظر: الفصل الخامس، من الباب الثالث من هذه الرسالة والخاص بالصورة الفنية.

الإنسان المحبّ تظهر عليه عادة علامات العشق والغرام. والّتي منها: السّهر، والبكاء، وكثرة السّرحان وشرود الذّهن، واضطراب الحال عند سماع اسم المحبوب،... وما إلى ذلك. لكنّ للشّعراء فوق ذلك خصوصيّة في حبّهم دونها حبّ عامّة البشر.

وشاعرنا ملتهب الوجدان يهيم بالبرق، ويرى حبيبته في غصن البان، ويشم رائحتها في صبا "نجد". وفي ذلك يجيء قوله:

وأعـــدِلُ لـــثمَ الأُقحـــوانِ بثغرهـــا فأُرزَقُـــه برقـــاً وأُحرَمُـــه بَـــرْدا
أعـــانقُ غصـــنَ البـــانِ منهـــا تعِلَّـــةً فأُنكـــره مسّـــاً وأعـــرفهُ قـــدّا
فللّـــهِ مَـــن لـــم أســـتعِض عنـــه غائبـــاً ولـــم أر منـــه ظالمـــاً أبـــداً بُـــدَّا"[1]

ولأنّ مهيار شاعر وجدانيّ تجد في حبّه الإخلاص والصّدق. ولعلّ أهمّ العلامات الّتي تؤكّد إخلاصه في حبّه وصدقه، ما يأتي:

(١) كثرة ذِكْره المحبوبة واللّهج باسمها، وفيه قوله:

"خنســـاءُ" همّـــي وذكُـــرها أنســـي إذا أمـــانيَّ حدَّثـــتْ نَفْـــسي
وســـاوس بـــين خاطـــري وفمـــي أصبـــح أهـــذي بهـــا كمـــا أمـــسي
حتّـــى لظـــنَّ الأقـــوامُ أنّـــيَ ممـــ ـــسوسٌ ومـــا بـــي إلاَّك مـــن مـــسِّ
كـــم دعـــوةٍ يشهـــدُ الحفـــيظُ علـــى خلـــوصِ ســـرِّي بهـــا مـــن اللَّبـــسِ
يـــا رب إمـــا أن ضـــمَّني وصـــلُ "خنـــ ســـاء" إليهـــا أو ضـــمّني رمســـي"[2]

(٢) قلّة صبره على محبوبته، وبكاؤه دمًا حزنًا منه على فراقها. وفيه قوله:

وفـــؤادي يشـــتكي جـــور النّـــوى وعـــذاري يشـــتكي جـــور المشيـــب"[3]

واقرأ أيضًا قوله:

بكيـــت دمـــًا يـــوم "سفـــح الغويـــر" وذاك لهـــم- وهـــو جهـــدي- يسيـــر
ومـــن عجـــب الحُـــبّ قطـــر الدّمـــا ءِ مـــن مقلتـــي وفـــؤادي العقيـــر"[4]
وآهٍ مـــــن تـــــأوهٍ لا ينفـــــع وعيـــــون كـــــالعيون تـــــدمع

(١) ديوانه: ج١/ ٢٩٣. [من الطّويل].
(٢) ديوانه: ج٢/ ٤٦٩- من الرّجز.
(٣) ديوانه: ج١/ ٩٣. من [الرّمل].
(٤) ديوانه: ج١/ ٣٣٣. [من المتقارب].

وثمّة من قال: "إذا خلا الفكر باليقين، ثارت عجاجة الدّمع، فإذا أقرح الحزن القلب استحالة الدّموع دمًا"[١]. وفي ذلك يقول الشّاعر:

ولمّـا انجلـى التّوديـع عمّـا حذرتـه ... ولـم يبـق إلاّ نظـرة تتنعّـم
بكيـتُ علـى الـوادي فحرّمـت مـاءه ... وكيـف يحـلّ المـاء أكثـره دم"[٢]

(٣) الإقبال على حديث المحبوبة، وإلقاء السّمع كلّه إليها، كقوله مثلاً:

مـا لـك لا تطـرب يـا حـادي الـنّعم ... أم سـمعت قـول "خنسـاء" نَعَـمْ
أصخـرة قلبـك أم أنـت عصـًا ... لا تنثنـي، أم بـك وقـرٌ مـن صـممْ؟"[٣]

وكذلك قوله:

نَعَـمْ مـن جميلَـة إحـدَى الـنِّعَمْ ... وإن ضـنَّ قلـبٌ فقـد جـادَ فَـمْ
نُعالـج فـي الحـبّ مُـرّ الكِـلامِ ... ونقنَـع منـه بحُلـوِ الكَلِـمْ"[٤]

(٤) محبّة دار المحبوبة والموضع الّذي حلّت به، كقوله:

إذا وطـنٌ عـن الأحبـاب عـزّى ... فـلا دار "بنجـدَ" ولا حبيـب"[٥]

وهو يؤكّد أنّ الدّيار بأهلها، فيقول:

مـالي شـرِقتُ بمـاءِ "ذي الأثْـلِ" ... هـل كـدَّهُ الـوُرَّادُ مـن قَبْلـي
أم بـانَ سُـكَّانٌ فأمـلحَ لـي ... مـا كـان قبـلَ البـين أستحـلي
ونَعـمْ لهـم تلـك النَّطـافُ صـفتْ ... وامتـدّ سابـغُ ذلـك الظـلِّ
وبحيِّهـم يشـتاق حاضـرُه ... بالـرِّيف باديَـهُ عـلى الرّمـلِ
لا ابـيضَّ لـي فـي الـدار بعـدهُمُ ... يـومٌ وهـل دارٌ بـلا أهـلِ
رحلـوا بأيـامي الـرّقاقِ علـى ... آثارهـم وبـعيشِيَ السّهـلِ"[٦]

---

(١) المدهش- تصنيف الحافظ ابن الجوزيّ (جمال الدّين أبي الفرج عبد الرّحمن- ت ٥٧٩هـ)، ص: ٣٣٨. [دار الآثار- القاهرة- ط١/ ٢٠٠٣م/ ١٤٢٣هـ].
(٢) ديوانه: ج٣/ ٣٥٧. [من الطّويل].
(٣) ديوانه: ج٣/ ٢٨٠. [من الرّجز].
(٤) ديوانه: ج٣/ ٣٥١. [من المتقارب].
(٥) ديوانه: ج١/ ٦١. من [الوافر].
(٦) ديوانه: ج٣/ ٢٤٣. من أخذ الكامل.

ومنه أيضًا قوله:

مـــا أنـــتِ بعـــد البـــين مـــن أوطـــاني دار الهـــوى، والـــدّار بالجيـــران"[١]

(٥) الإسراع في السّير إلى المحبوبة، والاجتهاد في القرب منها. ومن ذلك قوله:

ومـــا أتبعـــتُ ظُعـــنَ الحـــيِّ طرفـــي لأغنَـــــم نظـــــرةً فتكـــــون زادي

ولكنـــــي بعثـــــتُ بلحـــــظ عينـــــي وراء الرَّكـــب يســـألُ عـــن فـــؤادي"[٢]

ومنه أيضًا قوله:

لكـــنّ "لميـــــاء" علـــــى ضـــــنّها تـرخص فـي الأحـلام لـي كـلّ غـال"[٣]

وكذلك قوله:

روّح "بـــذي ســـلم" علـــى متـــأخّر يبغـــي اللّحـــاقَ وإن أبيـــت "فجعجـــعِ"

وتوخّهـــا فـــي التّـــابعين مثوبـــة إنّ المشـــوق إذا تخلّـــف يتبـــع"[٤]

(٦) انجلاء همومه وغمومه إذا ذكر المحبوبة، وعند وصلها له.

وفي هذا قوله:

نظـــرة منـــك ويـــوم "بالجريـــب" حسـب نفسـي مـن زمـانٍ وحبيـبِ"[٥]

وكذلك قوله:

وتبـــــرد أكبادَنـــــا خُلْســـــةٌ مـــن اللّحـــظ أو زورة فـــي الحُلُـــم"[٦]

(٧) غيرته لها وعليها. ومن ذلك قوله:

أبكـــي عليهـــا ومـــا شـــطّ المـــزارُ بهـــا ودمعـــةُ البـــين تُجـــري دمعـــةَ الحـــذرِ

وأقتضـــــي وصلَهـــــا صـــــدّاً يناوبـــــه خوفـــاً مـــن العـــين أو مـــن فطنـــة الغِيَـــرِ

غـــار المحبـــونَ مـــن أبصـــارِ غيـــرِهِمُ ضـــدًّا وغـــرتُ علـــى "لميـــاء" مـــن بصـــري

فكـــلّ ذي شجـــنٍ يشكـــو صـــبابتَه يلقَـى مـن الشّـوق مـا ألقـى مـن النّظـرِ

فـــي الغاديـــات يـــردنَ الصَّـــيْدَ ناصـــبةً لأنفـــس الصِّيـــدِ أشـــراكاً مـــن الحـــورِ

تُهـدى إلـى حسـنها فـي اليـوم ليلتهـا وجهـاً تولـد بـين الشّمـس والقمـرِ"[٧]

---

(١) ديوانه: ج٤/ ٤٢١. من الكامل.

(٢) ديوانه: ج١/ ٢٣٢، ٢٣٣.[من الوافر].

(٣) ديوانه: ج٣/ ٢٠٨. [من السّريع].

(٤) ديوانه: ج٢/ ٥٧٢. من الكامل.

(٥) ديوانه: ج١/ ٩٢. [من الرّمل].

(٦) ديوانه: ج٣/ ٣٥١. [من المتقارب].

(٧)- ديوانه: ج٢/ ٤٦٣. [من البسيط].

(٨) سروره بما يَسُرّها، وإن كرهتُه نفسه. وفي ذلك قوله:

فيـــا عجبـــي مـــن مُـــرِيق دمـــي عنـــــادا وقلبـــي بـــــه مُعْجَـــب

ومســـتهزئ ضـــاحك مـــن بكـــاي يَجِـــدُّ بقلبـــي كمـــا يلعـــب

أهيفـــاء، أيُّ هـــوى قـــد علمـــ ـــتِ يُقْصـــى وأيّ أخ يُقْصَـــب"(١)

وكذلك قوله:

أقامـت علـى قلبـي كفـيلاً مـن العهـد يذكّـرني بـالقرب فـي دولـة البعـد

فقولـوا لواشـيها- وإن كـان صـادقًا وفائي لها أحظى ولو غدرت عندي"(٢)

(٩) استكانته وذلّه لها. وفي ذلك يقول الشّاعر:

عـــزّ هـــواكِ فـــأذلّ جَـــلَدي والحـبّ مـا رقّ لـه الجِـلْد وذلّ"(٣)

وكذلك قوله:

بعثـت لقلبـي الهـمّ يـوم هويتكـم وبايعـت عينـي بالرّقـاد دمـوعًا

وكنـت عزيـزًا لـو عصـيت خلاعتـي وبـتّ لنصـح العـاذلات مطيعًـا

بحقكـــم لا تهجـــروني فـــإنّني أملـت إليكـم جـانبيّ جميعـًا"(٤)

ومنه أيضًا قوله:

هبينـــي أستـــر النّجـــوى ألـــيس الدّمـــع يفضحنـــي

لســـاني منـــكِ أملكـــه ودمـــع العـــين يملـــكني"(٥)

(١) ديوانه: ج١/ ٨٥. [من المتقارب].
(٢) ديوانه: ج١/ ١٩٨.[من الطّويل].
(٣) ديوانه: ج٣/ ١٦٣. [من الرّجز].
(٤) ديوانه: ج٢/ ٥٣٨. [من الطّويل].
(٥) ديوانه: ج٤/ ٤٣٤. من [الرجز].

(١٠) محبته الشّديدة لها. وعلى ذلك قوله:

سألت "ظبية" ما هذا النّحول ... أسقام باح أم همٌّ دخيل؟
أين ذاك الظّاهر المالئ للـ ... ـعين، والْمُخْتَرط الرّطب الصّقيل
أهلالاً بعدما أقمر لي ... أم قضيبًا ومشى فيه الذّبول
أنتِ والأيامُ ما أنكرتُه ... وبلاءُ المرء يومُ أو خليلُ
قَتَلَتْني وانبرت تسأل بي: ... أيّها النّاسُ، لمنْ هذا القتيلُ
أشرُ الحُسْن وجِنّيُّ الصّبا ... شدّ ما طاحت دماءٌ وعقول
أنا ذا لحمي أطعمتُ الهوى ... فهْيَ نفسي فوق أظفاري تسيل"[١]

وكذلك قوله:

أعطيت من كلّ حسن ما اشتهت ... فرآها كلّ طرف فاشتهاها"[٢]

المحور الثاني: محبوبة الشّاعر (مكانتها، وصفاتها).

بالنّظر إلى مكانة المحبوب عند شاعرنا، فإنّنا نجد محبوب الشّاعر– تارة يكون بشرًا عاديّا، وتارة أخرى– يكون بشرًا له قدسيّة أو ينحى الشّاعر بحبّه له منحى المقدّس. وبخاصّة ما يتّصل من جانب شعره بحبّ رسول الله (ρ) وآل بيته المطهّرين (رضوان الله عنهم جميعًا).

ومن أمثلة ما يتّصل بجاب الحبّ المقدّس عند الشّاعر، نذكر نصّا أورده في فائيته المشهورة، والّذي رثى فيه أمير المؤمنين "عليّا"، وولده الحسين (رضي الله عنهما)، وقال:

بنفسي مَنْ كانت مع الله نفسه ... إذا قلّ يوم الحقّ من لم يجازف
إذا ما عزّوا دِينًا فآخر عابد ... وإن قسموا دنيا فأول عائف
هواكم هو الدّنيا وأعلم أنّه ... يبيّض يوم الحشر سود الصّحائف"[٣]

ومنه أيضًا قوله:

حبّكم كان فكّ أسري من الشّـ ... ـك وفي منكبي له أغلال
كم تزمّلتُ بالمذلّة حتّى ... كم تزمّلتُ بالمذلّة حتّى

(١) ديوانه: ج٣/ ٢٢٠.[من الرمل].
(٢) ديوانه: ج٤/ ٥٣٧.[من المديد].
(٣) ديوانه: ج٢/ ٥٧٧.[من الطويل].

وقد تناولنا هذا الشّكل من الحبّ في مبحث سابق من رسالتنا هذه، تحت عنوان: "تشيّع الشّاعر"؛ لارتباطه بمذهب الشاعر الدّينيّ والذي اعتمد فيه على المحاججة والبراهين العقليّة تجاه خصومه. ولمن أراد المزيد من التّفاصيل أن يرجع إلى ما ذكرناه في موضعه المشار إليه.

ولأنّنا معنيّون في هذا الباب، بالحبّ الفطريّ البشريّ بنوعيه: العُذْريّ، والحسّيّ، سنتوقّف بالنّقد والتّحليل عند محورين مهمّين في شعره يتعلّقان بالمحبوبة عامّة، ألا وهما:١- محبوبات مهيار بين الحقيقة والرّمز. ٢- صفات محبوبته.

١- محبوبات مهيار (بين الحقيقة والرّمز):

نشير بداية إلى تجربة حبّ حقيقيّة للشّاعر، لم يكتب لها الاستمرار والنّجاح، بعد أن أفسدها ميل "شعوبيّ" من طرفين أعجب كلّ منهما بالآخر بداية أمرهما، ثمّ ما لبثا أن تعصّب كلّ طرف منهما لقومه؟!. وقد ورد في ذلك قوله:

أعجبت بي بين نادي قومها "أم سعد" فمضت تسأل بي
سرَّها ما علمت من خلقي فأرادت عِلْمَها ما حسبي!

فمحبوبته العربيّة ذات الأصل العريق، تدلّ عليه بنسبها وتراه غير كفء لها. وما إن انصرفت عنه، حتّى ثار محتدا وعلى طريقة الشعوبيين راح يقول:

لا تخالي نسبًا يخفضني أنا من يرضيك عند النّسب
قومي استولوا على الدّهر فتًى ومشوا فوق رؤوس الحقب"[(١)]

بينما ذكر في موضع آخر اسم هذه المحبوبة (أم سعد)، موردًا بعض أوصافها ومفصحًا عن حبّه الشّديد لها واستكانته لها، متعجّبا من غيرة قومها منه.

أنذرَتْني "أمُّ سعدٍ" أنَّ سعدا دونها ينهَدُ لي بالشَّرِّ نَهْدَا
غَيرةً أن تسمعَ الشَّربَ تُغنِّي باسمها في الشِّعر والأظعانَ تُحدَى
قلت: يا لَلحبِّ من ظبيٍ رخيم صدتُه فاهتجتُ ذوْياناً وأُسْدا
ما على قومِكِ أن صار لهم أحدُ الأحرار من أجلكِ عبدا
وعلى ذي نظرةٍ غائرةٍ بعثتْ سُقماً إلى القلب تعدَّى
قَتلتْ حين أصابت خطأً وقِصاصُ القتلِ للقاتلِ عمدا
أتُرانِي طائعاً أضرمتُها حُرَقاً تأكلُ أضلاعي ووجدا
سبّبتْ لي فيكِ أضغانَ العدا نظرةٌ أرسلتُها تطلبُ ودّا

(١)- ديوانه: ج١/ ٦٠- [من المديد].

....

وعلـــى مـــا صـــفحوا أو نَقمـــوا مـــا أرى لـــي منـــكِ يـــا ظبيـــةُ بُـــدَّا
أَجتلـــى البـــدرَ فـــلا أنســـاكِ وجهـــاً وأرى الغصـــنَ فـــلا أســـلاكِ قـــدّا
فـــإذا هبَّـــتْ صَبَـــا أرضكـــمُ حَملـــتْ تُـــربَ الغضـــا بانـــاً ورَنـــدا
لامَ فـــي "نجـــدٍ" ومـــا استنصـــحتهُ "بابـــلـيٌّ" لا أراه اللّـــه "نجـــدا"
لـــو تصـــدَّى رشـــأُ السَّفـــحِ لـــه لـــم يلُـــم فيـــه ولـــو جـــارَ وصـــدّا"[1]

ولم يعرف عن الشّاعر أنّه شبّب بأيّة امرأة غير عربيّة، بل لم يأت في ديوانه أصلاً ذكر لامرأة غير عربيّة إلاّ مرة واحدة، في قصيدة من قصائده، كان يفخر فيها بقومه وهو يشكو لابنة الأعاجم همّه، وذلك سنة ٣٨٧هـ- أي قبل إسلامه بسبع سنين. ومطلع هذه القصيدة:

أتـــــعلمين يابنـــــة الأعـــــاجم كـم لأخيـك فـي الهـوى مـن لائـم؟!"[2]

وفي سياق متّصل، أثر عن الشّاعر أسماء لمحبوبات عربيّات كثيرة غير "أم سعد"، كان ينشدهنّ ويشدو بذكرهنّ في المناسبات الأثيرة والأماكن الشّريفة- كما سيأتي. ومن هذه الأسماء مثلاً: "ليلى"، و"لمياء"، و"سُعْدى"، و"سعاد"، و"هيفاء"، و"أماما"، و"مي"، و"خنساء"، و"جميلة"، و"هند". فضلاً عن ذكر بعض ألقابهنّ وكناهنّ. والّتي منها: "ابنة العامريّ"، "وأخت فهر"، و"المالكيّة" و"أمّ مالك".... وغيرها.

جاء في ذلك مثلاً قوله:

قضـى ديـن "سُـعْدى" طيفهـا المتـأوّب ونـــوّل إلاّ مـــا أَبـــى المتحـــوّب"[3]

وقوله أيضاً:

غـار المحبـونَ مـن أبصـارِ غيـرهِمُ ضداً وغرتُ علـى "لمياء" مـن بصري"[4]

وكذلك قولـه:

غنَّـــــى (بهيفـــــاءَ) الرِّفـــــا قُ والكـــــؤوسُ لـــــم تـــــدُرْ[5]

---

(١)- ديوانه: ج١/ ٢٨٣. [من الخفيف].
(٢) ديوانه: ج٣/ ٣٤٩. [من الرّجز].
(٣) ديوانه: ج١/ ٤٩. [من الطّويل]. المتعبّد الّذي يلقي الحوب عن نفسه. والمتأوب: الطّارق أول اللّيل.
(٤) ديوانه: ج٢/ ٤٦٣. [من البسيط].
(٥) ديوانه: ج٢/ ٣٦٧- من مجزوء الرّمل.

قد يتساءل بعضنا عن حقيقة تعدّد محبوبات الشّاعر، فقد يقول مثلاً: هل كلّ الأسماء الّتي ذكرها الشّاعر لمحبوباته، هي أسماء لمسمّيات حقيقية ؟ أم هي مجرد رموز تراثيّة وقيم تعبيريّة كنّى بها الشّاعر عن ذاته، وتجسيدًا لحبّه الإنسانيّ العامّ؟

بادئ ذي بدء، لأهل البحث في الإجابة عن ذلك آراء متناقضة في تفسير هذا التّعدّد. فمنهم من يرى أنّ: "مهيار هذا الشّاعر المتحضر، الغارق في نعيم بغداد وترفها، لم يعرف أساليب الحبّ الحضريّ ولكن بيَّن أنّه هام بالبادية وعشق بنات البدو، إلّا أنّه لم يستطع في هذه الرّوح البدويّة أن يطبع قصيدته بطابع الصّدق والأصالة، وتعرضت هذه المقدمة النّسيبيّة لفقدان عنصر الصّدق الفنّيّ بعد فقدانها حدود الصّدق الواقعيّ، ونجد هذا واضحاً في مظاهر التّشتت في الصّورة والأماكن وأسماء الحبيبات، ويبقى الرّابط الوحيد في القصيدة الحنين إلى الصّحراء والرّوح البدويّة العامة"(١).

بينما ذهب آخر إلى أنّ الشّاعر: "قد أحبّ وكانت حبيبته بدويّة خلع عليها كلّ صفات الحسن العربيّ الأصيل. وامتاز غزله بالحيويّة والصّدق وسهولة الألفاظ وتنويع المعاني والتّخفف من قيود البديع.... بينما تمثّل التّطوّر في غزل مهيار في مزجه بالشّعوبيّة وبالتّحسّر على الشّباب والسّخط على المشيب"(٢). ويبدو على شعره أيضًا طابع الصّدق وسمات الرِّقَّة، وهي أكثر ما تأتي- كما يقول صاحب (الوساطة)- من قبل العاشق المتيّم، والغزِل المتهالِك"(٣).

ومنهم من يرى أنّه: "لم يكن صادقًا في غزلياته كلّها، أمّا ما كان صادقًا فيه فقد جاء جميلاً أخَّاذًا، ولا عجب؛ فصادق الحب يملي صادق الكلم. بل يسعني القول: إنّه كان في طليعة المجلِّين في هذا الفن الغزليّ، لما تتميز به أبياته في هذا المضمار من إيقاع عذب وصور جميلة بارعة، وأنغام موسيقيّة تثير لواعج القلب، وتذكّر كلّ حبيب بحبيبه، فيأنس بها الفؤاد وتطرب بها النفس، وتطمئن لها الآذان"(٤).

وأيّا كانت الحقيقة فيما سبق، فلا ضير أن يذكر الشّاعر أكثر من محبوبة، كما هو الحال عند بعض الشّعراء. ومهيار في ذلك ليس بدعًا، وإنّما شأنه شأن من يظهر الهمّة وعلو الشّأن. ونظير ذلك في شعره ما قاله مثلاً نزار قباني، فيما يأتي:

"عشـــرين ألـــف امـــرأة أحببـــتْ
عشـــرين ألـــف امـــرأة جـــرّبتْ
وعنـــدما التقيـــت فيـــك يـــا حبيبتـــي
شعـــرت أنّـــي الآن بـــدأت"..

(١) مهيار الدّيلميّ ، وشعره- عصام عبد علي- ص: ٢١٣.

(٢) تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ، كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ – السّيد علي حسن- ص: ٢٣٠.[رسالة دكتوراه- جامعة عين شمس- كلية الآداب- [١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م].

(٣) مهيار الدّيلميّ وشعره- علي علي الفلال- ص: ١٤٣، النّاشر : دار الفكر العربيّ، مطبعة الاعتماد بمصر.١٩٤٨م

(٤) مهيار الدّيلميّ- محمد علي موسى- ص: ٩١- منشورات دار الشّرق الجديد- بيروت- الطّبعة الأولى: حزيران- يونيه- ١٩٦١م.

ومن حيث إنّ ميل الرّجال للنّساء طبع وفطرة، وحيث أباح الشّارع الحكيم للرّجل أن يتزوّج من غير واحدة، ويجمع بين أربع منهن– بشروط شرعيّة– الأمر الّذي يجعل احتمال تعدّد محبوبات الشّاعر واردًا. وافتراض المحال ليس محالاً– منطقيّا. لكنّنا نستبعد مع ما تقدّم أن تكون أسماء محبوبات الشّاعر المذكورة كلّها مسمّيات حقيقيّة.

ونرجّح والحال هذه، أن يكون الشّاعر بعد أن تخلّت محبوبته "أم سعد" عنه، وفشلت تجربة حبّه الأولى، قد استبدل بالحبّ "الجسديّ" معنى الحبّ أو الحبّ المحض. وذلك باستخدامه رموزا تراثيّة للحبّ ممثّلة في صورة هذه الأسماء التراثية ليشبع فيها حاجات النّفس وينفّس عنها.

وبتعبير آخر، فإنّ الحبّ المعنيّ في شعر مهيار هو حبّ الحياة؛ لأنّ "ما كان يشغل وجدان الشّاعر ويشعل أشواقه هو حبّ الحياة، في مباهجها ومتعها، لا حبّ امرأة من دون النّساء. فهو يلتقي مع النّواسي في عشق مجالس الشّراب ومنادمة الأصحاب دون التبتل في عشق أنثى، فنهجه من ثم مختلف عن نهج الشّعراء العذريّين ديوان الشّعر العربيّ وإن كان يقترب منهم في صفاء العاطفة وحرارة الوجدان، مختلفا في هذا مع أبي نواس حيث تتبع قوة شاعريته في صوره الحسّيّة الفاتنة للخمريّات والغراميّات"(١).

يبقى أن نقول إنّ تباعد قبائل محبوبات الشّاعر جغرافيّا وإيغالها في التّاريخ أحيانًا قد يبرّر لمنتقديه اتّهامه بالتّصنّع. إذْ كيف يمكن لشاعر أن يذكر مثلاً أسماء قبائل محبوباته لم تربطه بها أيّ صلة مباشرة؟ وبتعبير آخر، إنّ الشّاعر لم يطرق بابًا لأيّ من هذه القبائل يومًا من الأيام ولم تطأ قدمه ترابها ساعة من زمان. فأنّى له ذلك؟!

وقد ذهب الدّكتور (شوقي ضيف) إلى أنّ الشّاعر فطن إلى ميوعة "غزله" فأراد تداركه قبل أن يسقط سقوطًا تامّا، والتجأ إلى جملة من العناصر البدويّة، والّتي فيها بعض قبائل محبوبات الشّاعر؛ ليثير في شعره جانبًا من الحنين والتّواجد. حين قال: "ولعلّ أهمّ شيء جعل مهيار لا يسقط في غزله سقوطًا تامّا هذه العناصر البدويّة الّتي كان يستعين بها في شعره والّتي كانت تطوى في داخلها جانبًا من الشّعور بالألم والحزن. وهو شعور جاء مهيار من تشيّعه، فالشّيعة دائمًا محزونون، وهو لذلك دائمًا يشعرون بالألم، وقد تسرّب هذا الألم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهيار فشعّ منه حنين وتواجد بل إغراق في الحنين والتّواجد...." واستشهد بمقطوعة من شعره، وهي:

مـن ناظـر لـي بـين "سَـلْع" و"قُبـا" كيـف أضـاء البـرقُ أم كيـف خَبَـا

(١) رؤية جديدة لشعرنا القديم، مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة– د. حسن فتح الباب– الباب الثامن– ص: ١٩٣.

نبّـــهني وميضـــه ولـــم تَنَـــمْ عينـــي ولكـــن ردّ عقْـــلاً عَـزَبـــا
قـــرت لـــه بنـــات قلبـــي خافقـــا واستبردتْـــه أضْلـــعي مُلْتهبـــا
يـــا لبعيـــدٍ مـــن "منـــىً" دَنـــا بِـــه - يـــوهمني الصّـــدقَ- بُرَيْـــق كَذبـــا"[1]

.....الأبيات".

وأضاف قائلاً: ليس من شك، في أنّ هذه المقطوعة تمثّل روح المتصوّفة لا بما فيها من الأماكن الحجازيّة فقط بل بما في داخلها من التّواجد في الحبّ. وهذا الجانب عند مهيار يجعلنا نلتفت إلى أنّ التّشيّع والتّصوّف أصبحا منذ القرن الرّابع أصلين مهمّين من أصول الشّعر العربيّ، فهما يدخلان في المواد الّتي تكوّنه....الخ"[2].

بينما اعتبر الدّكتور (عبد الله المجذوب) هذا التّوجّه من الشّاعر وغيره بمثابة اتّجاه فنّيّ في القصيدة لكونه فطنة من الشّعراء الّذين جاءوا في العصر العبّاسيّ. وقال: "وقد فطن الشّعراء الّذين جاءوا بعد جرير بدهر إلى هذه النّاحية الفنّيّة السّحريّة في شعره وبحسبك أن تنظر في دواوين البحتريّ ومهيار والشّريف الرّضيّ فعندهم من ذَكَرَ "عالج"، و"ذي سلم"، واللّوى و"الأجرع" ما يوشك أن يوقع في خلدك أنّهم طوّفوا آفاق الجزيرة وعرفوا ما عرفه جرير. هذا وأنت تعلم أنّ هؤلاء مولّدون حضريّون لم يعرفوا واحدًا من هذه المواضع من غير طريق الكتب"[3].

وإنّنا نرى أنّ ذكر هذه الأماكن التّاريخيّة والتّراثيّة، والّتي نسب إليها الشّاعر أسماء محبوباته، له وظيفته الدّلاليّة الخاصّة بما لهذه الأماكن والأسماء من طاقة على البثّ الشّعري، وإحياء الماضي. وأنّ الأمر ليس مجرد فطنة فحسب. فاسم "نَجْد" مثلاً، والّذي تغنّى به كثيرًا ونسب إليه إحدى محبوباته هو، "قسم من الجزيرة العربيّة- بين الحجاز والعراق- قد أكثر شعراء العربيّة القولَ في طيب ترابه، وجودة هوائه، وحسن نباته"[4]؛ ومن ثم، يصبح ذكر هذا الاسم في سياقه المناسب ألصق بعاطفة المحبّ وأليق بتجربته، لا سيّما وأنّ الشّاعر كان يردّده في حالة من الاغتراب العاطفيّ.

(١) ديوانه: ج١/ ١٠٧.[من الرّجز].
(٢) في التّراث والشّعر واللّغة، الدّكتور (شوقي ضيف)- ص: ٣٧١، ٣٧٢ [دار المعارف- القاهرة- إيداع: ١٩٨٧م].
(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب- الدّكتور (عبد الله الطّيب المجذوب)، ج٢/ ٨٠.[جزءان- مطبعة الحلبي- القاهرة- ١٩٥٥م].
(٤) المعجم الوسيط: (نجد).

وكذلك الحال بالنّسبة لبقيّة الأماكن التّاريخيّة الأخرى عنده، ومنها أيضًا اسم "مِنًى". وقد تغنّى به شاعرنا كثيرًا في مواطن الحبّ؛ لما يحمله من قدرة على الإيحاء الشعريّ، أو لمكانته الدّينيّة الّتي كانت تمنح تجربته قداسة معيّنة.

ولنتأمّل في ذلك مثلاً قوله:

رمـاني ونسـكُ الحـجّ بينـي وبينـه ... ولـم يـدر أنّ الصَّـيد فـي الحـجّ قـادحُ
طرحْـتُ "بجَمْـعٍ" نظـرةً سـاء كسـبُها ... وتبعـــتُ شـــرّاً للعيـــون المَطـــارحُ
فـإن سَـترتْ تلـك الـثلاثُ علـى "مِنـىً" ... هـــواي فيـــومُ النَّفـــرِ لاشـــكّ فاضـــحُ
بكيـــتُ ولامَ العـــاذلاتُ فلـــم تغِـــضْ ... علـــى رُقيـــةِ العـــذلِ الـــدموعُ السّوافـــحُ
ولـم أرَ مثـلَ العـينِ تُشـفَى بدائهـا ... ولا كالعـــذول يُجتـــوَى وهـــو ناصـــحُ
أمنِـك "ابنـةَ الأعـراب" طيـفٌ تبرّعـتْ ... بـــه هَبَّـــةُ التّغويـــرِ واللّيـــلُ جانـــحُ"[1]

وشأنّ مهيار في ذلك، شأن الشّعراء العرب في استيحاء المواقع الّتي عاش في ظلّها الشّعراء الأوائل، وكانت لهم أشعار رائعة من وحيها، وفي اعتبار هذه المواقع موطنهم الرّوحيّ، شأن الشّعراء الأوروبيّين الغنائيّين في عودتهم الرّوحيّة إلى عصر الإغريق وترديدهم بقصد إحياء الماضي وتخليد آثاره في أعمالهم الفنيّة من ناحية، ولتوظيف هذه الأسماء فنّيا من ناحية أخرى بما لها من طاقة على البث الشعري"[2].

كما يمكن أن يكون الشّاعر بمسلكه هذا، أي باستخدام رموز الحبّ والتّغنّي بأسماء محبوبات مختلفة وقبائلهنّ، أراد أن يتجاوز الأحداث السيّاسيّة والاجتماعيّة السّيئة في عصره، محاولاً باسم هذا الحبّ ردم الهوّة الّتي كانت بين شطريّ الأمّة: عربها وعجمها، سنّتها وشيعتها. وإنّ ممّا يعزّز هذا التّفسير عندنا مشاعر الشّاعر الطّيبة تجاه الآخرين.

وتبديدًا لأي غرابة في هذا الرّأي اخترنا من شعره ما يدلّل عليه ويؤيّده. ومنه قوله:

(١) ديوانه: ج١/ ١٩١- من الطّويل.

(٢) رؤية جديدة لشعرنا القديم، مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة- د. حسن فتح الباب- الباب الثامن- ص: ١٩٣.

أ- حيث أوضح أنّ حبّ العامريّة هو الّذي ساق إلى "العرب" ودّ العجم. وفيه:

نَعَمْ من "جميلَة" إحدَى النِّعَمْ ... وإن ضنَّ قلبٌ فقد جادَ فَمْ
نُعالج في الحبّ مُرّ الكِلامِ ... ونقنَع منه بحُلوِ الكَلِمْ
وتُبرِد أكبادَنا خُلسةٌ ... من اللّحظ أو زورةٌ في الحُلُمْ
فداءُ "جميلةَ" تحتَ الظّلامِ ... ونومتِها ساهر لم ينمْ
صحا من مقبَّلها بالمدام ... وأُبرِيءَ من طَرْفها بالسَّقَمْ
تغرَّب حبُّ "ابنةِ العامريِّ" ... فساق إلى "العُرْبِ" وُدَّ "العجَمْ"
أما وتمايِلِها والنّسيمُ ... يجورُ على قدِّها إن حَكَمْ
وجاعِل مفتاحِ رزقِ العباد ... يمينَ أبي قاسم ما قَسَمْ
عرفتُ لنفسي سوى حبّها ... خصيما صبَرت له إن ظلَمْ[1]

ب- حيث عاتب "الْعُرْبَ" في شخص قبيلة "لمياء" لأنّهم حرموه وصلها، وقال:

تَعَالَيْنَ نعالجْ نَفْرةَ الْبَين تعالينا
نزودْ أذُنا شكوى ... ونودعْ نَثْرةً عيْنا
ونبكي من يد البين ... عسانا نعطف البينا
ونشكو بارد الصّدرِ ... إذا استقدح قَلْبَيْنا
أيا "عُرْبُ" أليس الغد ... رفى دينكم شينا
أحقاً تستقيدون ... من "الْفُرْس" بنَفْسينا
كم الثأر أما ينسى ... دم بين قبيليْنا
"ولمياء" حذرناها ... فساق القدرُ الْحَينا[2]

ج- وكما قال:

يا أخت فهر والمحبّة بيننا ... وإن ناداك غير نسيب
لولاك لم أشم الخِلاَب ولا صبت ... نفسي لأحلام الكرى المكذوب[3]

د- حين جعل نفسه طوعًا منه عبدًا لمحبوبته:

أصبحتُ عبداً باختياري له ... "وفارسٌ" قوميَ أحرارُ
يا موتُ، نفسي لك إن أعرضتْ ... "خنساءُ" أو شطّت بها الدّارُ[1]

(١) ديوانه: ج٣/ ٣٥١. [من المتقارب].
(٢) ديوانه: ج٤/ ٤٧٢. من مجزوء الوافر.
(٣) ديوانه: ج١/ ٨٩. [من الكامل].

٢- صفات محبوبة الشّاعر:

ممّا لا شكّ فيه، أنّ الوله حقّا يحبّ كلّ ما يتعلق بمحبوبته، أو يذكره بها حتى أنه يهيم في كلّ واد ويفعل ما لا يعقل ليوصله بها. وما ذلك إلاّ لأنّ الشّاعر في حبّه لا يشبهنا عادة، وحاله لا يخضع لمنطقنا المعروف والعادي. لذلك راح شاعرنا يقول:

تــرى العــين مــا لا يــراه الفــؤاد فيقصـد قلبـي وطرْفـي يجـور الـدّارُ"(٢)

فقد أحبّ شاعرنا وافتتن بجمال المحبوبة، وعبّر عن هذا الافتتان بأجمل المعاني وأجودها. كما امتزج الحبّ عنده بالطّبيعة. وممّا ذكره في هذا الباب مثلاً، قوله:

أيــا بانــةَ الغَــور عَطفــاً سُــقيتِ وإن كنــتُ أكنــي وأعنــي ســواكِ

أحبــكِ مــن أجــلِ مــن تُشــبهين لــوَ أنــي أراه كمــا قــد أراكِ"(٣)

- وأيضًا قوله:

أسترشِــدُ البــانُ وهــو غضــبانُ وأســأل البــدر وهــو غيــرانُ

خصــمانِ لــي فيــكِ يــا لَغانيــةٍ غِــيظَ بــدورٌ بهــا وأغصــانُ"(٤)

- وكذلك قوله:

وحماهــا خَفَــرٌ فــي وجههــا ووقــارٌ قبــل أن تُسْــمي أباهــا

لــو خَلــتْ مــن أُسْــرةٍ فــي قومهــا ونفاهــا حســبٌ زاكٍ نماهــا(٥)

غــدت الشــمس إذا مــا أســفرت أختهــا والغصــنُ إن ماســت أخاهــا"(٦)

ويمكن إبراز صفات محبوبة شاعرنا من وجهين، هما:

الأول: أبرز صفاتها المعنويّة والخلقية:

١- متلوّنة كالأيام، وغادرة:

علمتهــا الأيــام أن تتجنّــى فأحالــت أخلاقَهــا السُّمــحَ هُجْنــا

وتعــدَّى غــدرُ الزَّمــان إليهــا فــرأت رَعْيهــا الأمانــةَ غَبْنــا

صــبغَ الدّهــرُ عنــدها بــيضَ أيــا مــي ســودا بلونــه أو دُكْنــا"(٧)

---

(١) ديوانه: ج١/ ٣٤٠- من السّريع.
(٢) ديوانه: ج١/ ٣٣٣. من المتقارب.
(٣) ديوانه: ج٣/ ٧٠. [من المقارب].
(٤) ديوانه: ج٤/ ٤٠٨. [من المنسرح].
(٥) الظاهر أن ضمير الفاعل في " نماها "يرجع إلى الخفر في البيت الذي قبله
(٦) ديوانه: ج٤/ ٥٣٧- [من المديد].
(٧) ديوانه: ج٤/ ٤٥٤. [من الخفيف].

وكذلك قوله:

تعيب على الوفاء نحول جسمي ألا بالغدر أجدر أن تُعابي"[١]

٢- آنسة تبوح بسرّها لصغرها وقلّة خبرتها:

آنسة لا تكتم القول الحسن ولا تبالي أيُّ سرَّيها عَلَن"[٢]

٣- قاسية في حبّها عليه، وظالمة له.

وفي ذلك قوله:

نَرِقُّ، وتقسو "بالغوير" قلوب ونسأل سكان "الغضا" ونخيب"[٣]

و كذلك قوله:

بلّغت صبرًا فقالت: ما الخبر قلت: قلب سيم ذلاً فنفر

لا تعودي في هوى ظالمة ربّ عاد بحلم فانتصر"[٤]

وهو يودّ لو أنّ الرّقة والجمال في ملامحها تسري في أخلاقها، فتبادله حبًّا بحبّ. ولكن هيهات. وفي ذلك يقول:

أمكنت العاذل من قيادها فانتزع الرّحمة من فؤادها

ولوّنت أخلاقها فقد غدا بياضُها يشفّ عن سوادها

....

آه على الرّقّة في خدودها لو أنّها تسري إلى فؤادها"[٥]

- الآخر: أبرز صفاتها الجسدّيّة.

افتتن مهيار بجمال محبوبته، وعبّر عن هذا الافتتان بأجمل المعاني وأجودها، فهي:

١- رشيقة كغصن البان. وفي ذلك قوله:

كم ليلة قد أرتني حَشْوَها قمرا وجوهُها البيضُ في أبياتها السُّود

من كلّ هيفاءَ إلاّ الرّدف تحسبه غُصْنا من البان معقودًا بِجُلْمود"[٦]

(١) ديوانه: ج١/ ٣٦. [من الوافر]

(٢) ديوانه: ج٤/ ٤٣١. [من الرّجز].

(٣) ديوانه: ج١/ ٩٧. [من الطّويل].

(٤) ديوانه: ج١/٣٠١. [من المديد].

(٥) ديوانه: ج١/ ٢٦٩. [من الرّجز].

(٦) ديوانه: ج١/ ٢٨١. [من البسيط].

وكذلك قوله:

أأنتِ أمرت البدرَ أن يصدع الدُّجى وعلّمتِ غُصْنَ البان أن يتميّلا

وحرّمتِ يوم البين وقفةَ ساعةٍ على عاشقٍ ظنّ الوداع محللاّ"(١)

٢- رقّة مشيتها، فيقول:

وصفراءَ من طيبات "الحجا ز" تمشي تريك الخليعَ النّزيفا

ترى الزّعفرانَ سقى خدَّها مُجاجتُه والعبيرَ المدوفا

تعلّق قومٌ بدورَ التّمام وعُلِّقتُ منها هلالاً نحيفا"(٢)

٣- وفي كناية محتشمة، يصف امتلاء ردفيها مع خفّة حركتها، ويقول:

سافراتٌ "بمنًى" لولا التُّقى خَمَّرتْهُنَّ شفاهٌ بالقُبَل

كلُّ بيضاءَ تمنَّى الكحلُ لو أنهُ ما بينَ جفنيها الكحَل

نصفها الأعلى نشاطٌ كلّه والّذي يدنو من الأرض كسل

لم تّعِبْها هِزَّةٌ في قدّها إنّه من صفة الرّمح الخطَل"(٣)

٤- وله أيضًا لوحة جمع فيها أغلب صفات محبوبته. إذّ قال وأبدع:

علقتُها مجدولة تألم ضمَّ الشَّملهْ

أختَ القضيب هيفا وتِرْبِه وشَكْلَهْ

هوجاء لا من وره صفراء لا من عِلّهْ

صحيحة كأنَّها من سقم مُبِلَّه"(٤)

ومع انشغال الشّاعر أحيانًا بتقصّي مفاتن الجسد وإبراز الجمال الأنثويّ، واهتزازًا منه لهذا الجمال لم يكن يفقد الرّابط بين وجدانه وبين المرئي. وهو في ذلك ليس بدعًا؛ "فالشّعراء الوجدانيّون يتّخذون أحيانًا منحىً في الحديث عن الحبّ، وهم ينطلقون من تقصّي مفاتن الجسد، لإبراز الجمال الأنثويّ وفتنته. وهذا ما يعني أنّهم ينصرفون عن أداء ما في النّفس الجريحة الّتي أضناها الحبّ والحرمان... غير أنّ ذلك لا يعني انعدام المشاركة الوجدانيّة، ولكنّها تفتر في مثل هذه القصائد(٥)".

(١) ديوانه: ج٣/ ٢٣٣. [من الطّويل].

(٢) ديوانه: ج٢/ ٥٨٨.[من المتقارب]. يقصد بالنزيف: السكران. والمدوف: المخلوط بالطيب.

(٣) ديوانه: ج٣/ ١٣٣. [من المديد].

(٤) ديوانه: ج٣/ ١٩٤، ١٩٥.[من الرّجز].

(٥) رماد الشّعر – ص: ٣٨. (بتصرّف يسير).

وختامًا، يتّضح من البحث والدّرس أيضًا أنّ لعاطفة "مهيار" في هذا الباب أثرها الواضح في إيقاعه الشّعريّ العذب، وصوره الجميلة، وما من شأنه أن يأنس بنظمه الفؤاد وتطرب له النّفس. ولا عجب في أنّ: "صادق الحب يملي صادق الكلم"، كما يقول بعض أهل العلم.

المحور الثالث: عوائق رحلة الحبّ، ووسائل الشّاعر في التّغلب عليها:

(أ) عوائق رحلة الحبّ:

تتعاور "الذّات" في أثناء اصطدامها بالإنسان والزّمان والمكان مشاعر وأحاسيس مختلفة، فتسعى في كثير من الأحيان إلى إسقاط مواقفها على الوجود الخارجيّ؛ فتظهر عناصر هذا الوجود أدوات فنّيّة تشفّ عن مكنون أزمة الذّات الدّاخليّة، وعن الصّراع القائم داخل (الأنا) بين الارعواء والاندفاع، أو بين البذل والإمساك..."[(١)].

وقد مرّ شاعرنا في رحلة حياته، وفي أثناء تعامله مع الوجود الخارجيّ، بتجارب كثيرة. واصطدم في تجربة "الحبّ" بمعوّقات مختلفة، والّتي منها ما تمثّل في شخصيات: (كالعاذل– والواشي– والرّقيب). ومنها ما تمثّل في التّقاليد والعادات والحماية المفروضة على المحبوبة، ورمز إليها أحيانًا (برماح القبيلة).

وهذه الألفاظ أو الرّموز في سياقها من شعر الشّاعر تشفّ عن مكنون أزمة الذّات، أي أزمة نفس الشّاعر، في تعاملها مع الآخر. وتعدّ كذلك مكوّنًا من مكوّنات تجربة الشّاعر وعنصرا فنّيّا من عناصرها.

ومن شواهد شعره في تصوير هذه العوائق:

١– رماح القبيلة:

وكـــلّ هـــلال "ذو الأراك" حجابـــه يســـرّ البـــدور الطالعـــات مغيـــبه
تحـــول الرّمـــاح العامريّـــة دونـــه فيقـــنط راجيـــه ويعيـــا طليبـــه
وأتعـب مـن حاولـت يـا قلـب وصـله حبيـــبٌ سِنَـــانُ السّمهـــريِّ رقيبـــه"[(٢)]

(١) جماليات الأنا في الخطاب الشّعريّ– دراسة في شعر بشار بن برد– ص: ١٤١– الطّبعة الأولى : ٢٠٠٤م – دار الكندي– إربد – – الأردن.

(٢) ديوانه: ج١/ ١١٧– من الطّويل.

٢- واشي. وفيه مثلاً قولـه:

لــكِ الغــرام وللواشـــي بــك التَّعــب وكــلّ عَــذْل إذا جــدّ الهــوى لَعِــبُ"[١]

وكذلك قولـه:

أتراهـــا يـــوم صـــدّت أن أراهـــا علمـــت أنّـــي مـــن قتلـــى هواهـــا؟
أم رمـــــت جاهلـــــةً ألحاظهـــــا لـــم تُميـــز عمـــدها لـــي مـــن خطاهـــا؟
....
قـــال واشـــيها – وقـــد راودتهـــا رشفـــةً تُبْـــرِدُ قلبـــي مـــن لمَاهـــا
لا تَســـمُها فمهَـــا إنّ الّـــذي حـــرَّمَ الخمـــرةَ قـــد حـــرَّم فاهـــا
أعطيـــتْ مـــن كـــلِّ حُسْـــنٍ مـــا اشـتهت فرآهـا كـلُّ طـرف فاشتهاهـا"[٢]
وحماهـــا خَفَـــرٌ فـــي وجههـــا ووقـــارٌ قبـــل أن تُسْـــمي أباهـــا
لـــو خَلـــتْ مـــن أُسْـــرةٍ فـــي قومهـــا ونفاها حسبٌ زاكٍ نماها[٣]
غـــدت الشـــمس إذا مـــا أســـفرت أختها والغصنُ إن ماست أخاها"[٤]

٣- العذّال:

يقولـــون يـــومَ البـــين عينُـــك تدمـــعُ دعـــوا مقلـــةً تـــدري غـــداً مـــن تـــودِّعُ
تـــرى بـــالنّوى الأمـــرَ الـــذي لا يرونـــه هـــوىً فيقولـــون الّـــذي لـــيس تسمـــعُ
إذا كـــان للعـــذّال فـــي السّـــمع موضـــعٌ مصـونٌ فما للحبّ فـي القلب موضعُ"[٥]

ونعتقد أنّ الألفاظ السّابقة: (العاذل- والواشي- والرّقيب- ورماح العامريّة) هي عناصر فنّيّة فاعلة في تجربة الشّاعر، وقد ناسبت قيمتها اللّغويّة القيمة الدّلاليّة الّتي سيقت من أجلها.

(ب) وسائل الشّاعر في تواصل رحلة الحبّ:

يلجأ الشّاعر في تجربة الحبّ، إلى بعض الحيل أو الوسائل الّتي تعينه على تجاوز أيّ عائق يحيل بينه وبين التّواصل مع المحبوب. وعلى سبيل "الحاجة أمّ الاختراع"، لم يعدم مهيار حيلة تقربّه إلى محبوبته- وكأنّه بذلك يمنّي نفسه بلقائها، وإلاّ فليعش على ذكراها.

ومن أبرز وسائله في ذلك: الطّيف (خيال المحبوبة)- والذّكرى- لحظ العين ...الخ.

---

(١) ديوانه: ج١/ ١١٣. [من البسيط].
(٢) ديوانه: ج٤/ ٥٣٧- من المديد.
(٣) الظاهر أن ضمير الفاعل في " نماها "يرجع إلى الخفر في البيت الذي قبله
(٤) ديوانه: ج٤/ ٥٣٧- من المديد.
(٥) ديوانه: ج٢/ ٥١٤، ٥١٥- من الطّويل.

١- لحظ العين. وفيه قوله:

ولـــكنّي بعثـــتُ بلحـــظ عينـــي وراءَ الرّكـــب يســـألُ عـــن فـــؤادي"[١]

٢- خيال المحبوبة أو (الطّيف):

وممّا قاله في ذلك مثلاً:

أمنـكِ ابنـةَ الأعـراب طيـفٌ تبرّعـت بـه هبّـة التّغويـر والّليـل جانـح؟"[٢]

ومن أجمل ما قاله الشّاعر في تصوير خيال محبوبته، حين جاءه طاويًا الرّمال ليلاً، ومعانقًا له على بعدها منه. وكم كان طيفها سمحًا فيما كانت هي فيه بخيلة. وفي ذلك يقول:

أمِـنْ "أسمـاءَ" والمسـرى بعيـدُ خيـالٌ كلّمـا بخلَـتْ يجـودُ
طـوَى طـيَّ البـرودِ بِعـراصَ "نجـدٍ" وزار كمـا تأرَّجـتِ البـرودُ
يشـقُّ الليـلَ والأعـداءَ فـرداً شجاعـاً وهـو يذعَـرُه الوليـدُ
مواقِـد "عامـرٍ" وسـروح "طـيٍّ" ومـا قطعـت برملتهـا "زرودُ"
لـه مـا للبـدورِ مـن الدّيـاجي فـأرَّقَني وأصحابـي هُجـودُ
فقمـتُ لـه أطوِّقـه عِناقـاً يـداً ضـعُفتْ وباعثُهـا شديـدُ
يـدُ القنَّـاصِ تخفُـقُ أيـن مُـدَّتْ حِبـالتهُ فتَضبِـطُ مـا تصيـدُ
فيـا لـكِ سُحـرةً سُـرِقتْ لـو أنّـي غـداً فيهـا يـتمّ لِـيَ الجُحـودُ"[٣]

٣- الذّكرى:

وفيها قوله:

أصـبو إلـى "طيبـة" مـن "بابـل" مـا أقـرب الشّـوق ومـا أبعـدا
يـا فـارس "الغيـدا" يبـغي "مِنًـى" بلِّـغ- بلغـت الرّشـأ الأغيـدا-
يـا حبـذا الذّكـرى وإن أسهـرت بعـدك والـدّمع وإن أرمـدا
لا تأخـذ النّفـر بتفريقنـا فرّبمـا عـاد لنـا موعـدا
....
سـجيّة فـي الصّبـر عوَّدتُهـا قَلْبـيَ والقلـب ومـا عـودا"[١]

(١) ديوانه: ج١/ ٢٣٣.[من الوافر].
(٢) ديوانه: ج١/ ١٩٢. [من الطّويل].
(٣) ديوانه: ج١/ ٢٤٤. [من الوافر].

وكذلك قوله:

يـــا لنـــوازِي كبـــدٍ هاجهـــا بالبـــان مـــن "خنســـاءَ" تَذكـــارُ"(٢)

وأيضًا قوله:

هـل مـن الـذّكرة يـا أهـل "مِنـى" غَيْـرَ أنّ أُوجِعَـه الشّـوقَ فأنّـا
ليـت جسـمي مـع قلبـي عندكـم إنّـه فارقـني يـوم افترقنـا
أتمنّـاكم علـى اليـأس ومـنْ تركـوه ومُنَـى النّـفسِ تمـنّى"(٣)

وكذلك قوله:

أُذكـرونا ذكـرَنا عهدَكُـمُ ربَّ ذكَـرى قرَّبـتْ مَـن نَزَحـا
واذكـروا صـبّاً إذا غنَّـى بكـم شِـربَ الدّمـعَ وعـاف القَدحَـا"(٤)

"وإنّ ألف عام من الزّمن بيننا وبين عصر مهيار، ومع ذلك، فما زال هذان البيتان يحركان القلب، دون أن تستطيع كلّ تلك القرون أو يستطيع كلّ هذا التّطور الّذي طرأ على الإنسان أن يجمد ما يثيرانه من مشاعر. ذلك لأنّهما يعبّران عن حقيقة إنسانيّة لا تتغيّر، وهي الحنين إلى الأحباب وافتقادهم في الغربة، ومناجاة أطيافهم ومناشدتهم من خلالها أن يذكروا عاشقهم مثل ذكراه لهم"(٥).

المحور الرابع: صلة طول القصيدة برؤية الشّاعر:

ليس يخفى أنّ النّقاد قسّموا نتاج الشّعر من حيث عدد الأبيات الشّعريّة إلى أربعة أقسام، هي: ١- القصيدة: وأبياتها من سبعة أبيات فما فوق. ٢- القطعة: ما دون القصيدة، وأبياتها تتراوح من أربعة إلى ستّة أبيات. ٣- النّتفة: وهي ما دون المقطوعة، وقد تتكوّن من بيتين أو ثلاثة. وأخيرًا يأتي: ٤- البيت المفرد أو "اليتيم". وبالنّسبة لشعر مهيار فقد خلا من النّوع الأخير، حيث لا يوجد في ديوانه أثر لصورة البيت المفرد أو اليتيم.

وعن صلة طول قصيدة الشّعر "بالذّات" الشّاعرة، وارتباط تعدّد معاني القصائد الطّوال بتجربة الحبّ عند الشّاعر، نجد في ديوانه عددًا غير قليل من القصائد ما يشي بتجارب شعوريّة خالصة-

(١) ديوانه: ج١/ ٢١٠.[من السّريع].
(٢) ديوانه: ج١/ ٣٤٠. [من السّريع].
(٣) ديوانه: ج٤/ ٥٢٠.[من الرّمل].
(٤) ديوانه: ج١/ ١٧٧- من المديد.
(٥) رؤية جديدة لشعرنا القديم، مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة- د. حسن فتح الباب- الباب الثامن- ص: ١٩٣.

حيث تبرز فيها الذّات الشّاعرة، وتتجلّى فيها مقوّمات رؤية الشّاعر في الحبّ- فضلاً عن عدد غير قليل من المقطوعات المعبّرة والنّتف الشّعريّة الرّائعة"[1]، ومن ذلك:

- قصائده القصار: ونقف معه عند واحدة منها، والّتي رأى فيها الجنّة بوصال محبوبته، وأن لا بأس عنده أن يكون عبدًا لها وإن كان سليل قوم أحرار، على حدّ تعبيره. وقد جاء في ذلك قوله:

يـــا لنـــوازِي كبـــدٍ هاجهـــا ... "بالبـــان" مـــن "خنســـاءَ" تَذكـــارُ
عـــاد لهـــا مـــن بعـــد إقلاعهـــا ... ديـــنٌ مـــن الحـــبِّ وإصـــرارُ
يـــا قـــومِ، لـــي مـــن أســـرتي قاتـــلٌ ... مَـــنْ لقتيـــلٍ مـــا لـــه ثـــارُ
أرى دَمِـــي يقطُـــرُ مـــن أنمـــلٍ ... شفارُهـــا مُـــوْقٌ وأشفـــارُ
ظبـــيٌ رخيـــمٌ، لفظـــهُ ناســـكٌ ... وطـــرفُه الفاتـــك عَيَّـــارُ
ضعُفـــتُ تحـــت الغمـــز مـــن عاجـــمٍ ... يصـــرَعُ لبِّـــي وهـــو خَـــوَّارُ
أصبحـــتُ عبـــداً باختيـــاري لـــه ... "وفـــارسٌ" قـــوميَ أحـــرارُ
يـــا مـــوتُ، نفســـي لـــك إن أعـــرضتْ ... "خنســـاءُ" أو شـــطّت بهـــا الـــدّارُ
خـــوَّفني بالنّـــارِ فـــي وصلهـــا ... قـــومٌ وفـــي هِجْـــرانِها النّـــارُ"[2]

ومن مقطوعاته في ذلك، يأتي قوله مثلا:

خنســـاءُ همّـــي وذكُـــرها أنـــسي ... إذا أمـــانيَّ حدَّثـــتْ نفـــسي
وســـاوس بـــين خاطـــري وفـــمي ... أصـــبح أهـــذي بهـــا كمـــا أمســـي
حتـــى لظـــنَّ الأقـــوامُ أنّـــيَ ممـــ ... ســـوسٌ ومـــا بـــي إلاَّك مـــن مـــسِّ
كـــم دعـــوةٍ يشـــهدُ الحفـــيظُ علـــى ... خلـــوصِ ســـرِّي بهـــا مـــن اللَّبـــسِ
يـــا رب إمـــا أن ضـــمَّني وصـــلُ "خنـــ ... ـــساء" إليهـــا أو ضمّـــني رمســـي"[3]

(١) للشّاعر كثير من المقطوعات والنّتف وعدد من القصائد القصار تكشف المزيد من رؤيته في موضوع "الحبّ"، وتعكس جانبًا من صورة نفسه، فضلاً عمّا أوردناه في هذا المبحث له من نماذج له. ويمكن للقارئ العزيز أن يرجع إلى هذه المقطوعات والنّتف والقصائد القصار في ديوان الشّاعر. نذكر منها مثلاً: ج١/ ١٣٩، ج١/ ٢٩٣، ج١/ ٢٩٤، ج٢/ ٤٦٣، ج٢/ ٥٣٨، ج٢/ ٥٩٩، ج٤/ ٤٢٩، ج٤/ ٤٤٩، ج٤/ ٤٥٠.

(٢) ديوانه: ج١/ ٣٤٠- من السّريع.

(٣) - ديوانه: ج٢/ ٤٦٩- [من الرّجز].

وللشّاعر بعض القصائد الأخرى الّتي امتزجت فيها الطبيعة بعاطفة الحبّ، وجاءت في إطار تجربة شعوريّة متكاملة وعن استجابة لوجدانٍ يقظ. ومنها مثلاً قصيدته الّتي افتتن فيها بمحبوبته وتراه راضيًا عن كلّ فعالها معه، ويقول فيها:

أيـــا بانـــةَ الغَـــور عَطفـــاً سُقيـــتِ ... وإن كنـــتُ أكْنـــي وأعنـــي ســـواكِ
أحبـــكِ مـــن أجـــلِ مـــن تُشبهيـــن ... لـــوَ أنّـــي أراه كمـــا قـــد أراكِ
ذكـــرتُ ويـــا لهفتـــى هـــل نسيـــتُ ... ليـــاليَ أسمُـــرُها فـــي ذَراكِ
يُخَضَّـــرُ عـــودُكِ مـــن دَمعتـــي ... ويَعْطَـــرُ مـــن بُـــرد "هنـــدٍ" ثـــراكِ
ويـــا "هنـــدُ" إن عقـــل الكاشحـــون ... وعندَهُـــمُ مـــن ذنـــوبي نِـــداكِ
كفـــى الوجـــد أنّـــي إذا مـــا استرحـــتُ ... إلـــى اسمـــك عمَّيـــتُه بـــالأراكِ
ظمئـــتُ إلـــى أعـــذبِ الشّربتيْـــن ... فكلتاهمـــا قـــد حوتهـــا يـــداكِ
فكيـــف تُغنِّينَنـــي فـــي الشِّهـــادِ ... محلِّئـــةً وتُحَلِّيـــن فـــاكِ
هَنـــاكِ ومـــن عجـــبٍ فـــي هـــوا ... كِ قـــولِيَ فـــي قتـــل نفســـي هَنـــاكِ
غُـــروبٌ تَسُـــحُّ إذا القَطـــر شَـــحَّ ... وقلـــبٌ إذا خَمَـــدَ الْجَمـــرُ ذاكـــي
أخـــافُ انتقاصَـــك عنـــد العتـــاب ... سِقـــاطي فأشكـــرُ والقلـــبُ شـــاكي
إذا الصـــدّ أرضـــاكِ فهـــو الوصـــالُ ... فـــأنَّى فعلـــتِ فأهـــلاً بـــذاكِ"[1]

والقصيدة كما نرى، ألفاظها: سلسة وسهلة، وصورها معبّرة. وهي إجمالاً تأخذ بالألباب. ولا غرو، فصادق الحبّ يملي صادق الكلم- كما يقول بعض أهل العلم.

وثمّة قصائد أخرى للشّاعر من الطّوال، وهي الأكثر عددًا في ديوانه، يستهلّها الشّاعر بأبيات تعكس صورة نفسه أولاً، وبما يبرز رؤيته في "الحبّ" ثانيًا. وتراه يضمّنها موضوعا اجتماعيّا أو دينيّا أو سياسيّا... وقد يختتمها بعدد من الأبيات يمدح من خلالها شعره، أو يدعو للمرثيّ، أو يهنئ ممدوحه... ونحو ذلك. لكنّ الأبيات المعبّرة عن عاطفة "الحبّ" والّتي هي صورة نفس الشّاعر قد تبلغ في القصيدة الواحدة حدّا يصل أحيانًا إلى نصف عدد أبيات القصيدة الواحدة.

(١)- ديوانه: ج٣/ ٧٠- من المتقارب.

ممّا يؤكّد لنا أنّ ذاتيّة الشّاعر تبرز بمستويين في مثل هذه القصائد الطّوال، أحدهما عن "ذاتيّة سافرة". والآخر عن "ذاتيّة مقنّعة"[1]. وإن كان درسنا في هذا المحور يركّز على "الذّاتيّة السّافرة" إن صحّ التّعبير، دون إغفال للجانب الآخر في القصيدة. وتأكيدًا منّا أيضًا على مفهوم "وحدة القصيدة الشّعريّة". وقد لاحظ بعض الدّارسين ذلك الأمر من قبل دون تفسير له، حين قال: "واتّخذ الشّعراء القدامى النّسيب بسملة لقصائدهم في شتّى الأغراض، ولاسيّما المديح"[2].

ولأنّ الجانب الوجدانيّ في الشّعر صالح كذلك لحمل دلالات اجتماعيّة أشمل وأعمق- كما يرى بعض أهل العلم؛ فقد اخترنا للشّاعر مثالين من قصائده الطّوال، وهما:

أ- قصيدته الّتي ذكر جامع ديوانه أنه يمدح فيها "أبا المعالي" في النّيروز، وفيها يقول:

مـــا ليلتـــي علـــى "أقَـــرْ" إلاّ البكـــــاءُ والسّهـــــرْ
بـــتُّ أظـــنّ الصّبـــحَ بالـــ ـعـــادة ممّـــا ينسفـــرْ
أرقـــبُ مـــن نجومهـــا زوالَ أمـــرٍ مستقِـــرّْ
رواكـــــدٌ كأنّـمـــــا أفلاكهـــنّ لـــم تـــدُرْ

---

(١) مرجع مصطلحي (الذّاتيّة السّافرة، والذّاتيّة المقنّعة) دراسة حديثة بعنوان: "شعرنا القديم والنّقد الحديث"- الدكتور (وهب أحمد روميّة)- ص: ١٤٧- سلسلة عالم المعرفة- ٢٠٧.[المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب- الكويت- شوال: ١٤١٤هـ- آذار: ١٩٩٩٦م]. ومن الجدير بالذّكر، أنّ المؤلّف أفاد من دراسات محدّدة سبقت دراسته، لعلّ أهمها دراسة للدكتور (نجيب محمد البهيتي)، والّتي التفت فيها مؤلفها إلى رمزيّة "الأغراض الشّعريّة" المختلفة في القصيدة العربيّة. وهو حين تحدّث عن قصص الحيوان مثلاً، قال: "لا ريب في أنّ الشّاعر يتّخذ من هذه القصّة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصّة الأصليّ". وكذلك نظر إلى الافتتاحيّة الغزليّة باعتبارها صورة رمزيّة. وقد غزل على منواله الدّكتور "روميّة"، ورأى الرّأي نفسه في أنّ الافتتاحيّات في القصيدة العربيّة التّراثيّة "إن هي إلاّ رموز للذّات". وللمزيد، يرجع إلى "شعرنا القديم والنّقد الحديث"، ص: ١٧٩.

هذا بالنّسبة إلى القصيدة العربيّة التّراثيّة المعروفة. أمّا بالنّسبة إلى "عالم الشّاعر" فيجب ألاّ نغفل أنّ العصر العبّاسيّ الّذي هو عصر شاعرنا "قد شهد مجالات أرحب للتّجربة الإنسانيّة والتّجربة الإنسانيّة على حدّ سواء. وليس هذا لأنّ سنة التّطوّر تقضي به فحسب، بل لأنّ ذلك العصر كان بحقّ أخصب العصور الأدبيّة...". وللمزيد من الإضافات، يرجع إلى "في الأدب العبّاسيّ، الرّؤية والفنّ"- الدّكتور (عزّ الدّين إسماعيل)- ص:٣١٩- دار النّهضة العربيّة [بيروت- لبنان- سنة ١٩٧٥م].

لا نغفل في المقابل أن نقول: إنّ كثيرًا من الباحثين ينظرون إلى مقدّمات هذه القصائد على أنّها تقليد فنّيّ أو مجرد وسائط إلى ما يعرف "بالغرض الشّعريّ" للقصيدة ومنه: الفخر، والمديح، والرّثاء، والهجاء، ...الخ. أي باعتبار أنّها وحدات مستقلة عن موضوع القصيدة وأجوائها. ولذا درسوها تحت عنوان "الغزل" أو "النّسيب". وما ذلك إلاّ لقناعة هؤلاء الباحثين بأنّ القصيدة العربيّة مركبّة- بتعبير حازم القرطاجنّي.

وكان من ثمرة آرائهم في مقدّمات هذه القصائد مثلاً ما يأتي:

أ- "وإنّك لتجد لمهيار في أول المدحة من شعره ما يصحّ أن يكون قصيدة مستقلة؛ مع تنويع في المعاني، ورقة الأسلوب، وانتقاء للألفاظ، وحسن اختيار للأوزان المرقّصة: من البسيط ومخلّعه، والمتقارب، والرّجز، والمضارع". انظر: مهيار الدّيلميّ وشعره"- صـ: ١٤٠.

ب- ويضيف آخر، "ومهيار يصطنع هذا الأسلوب العذريّ ويغالي في حبّه وحنينه وعفته؛ ليحقق الانسجام الفنّي لنسيبه وليطبعه بالرّوح البدويّة. وقد نجح الشّاعر في اصطناع هذا الأسلوب؛ حتّى أصبحت مقدماته النّسيبية مثار إعجاب وتقدير يقلدها الشّعراء وينهجون نهجها رغم صورها التّقليديّة المقتبسة. وتمثّل مقدماته طابعًا عذريًا بدويًا بأسلوب حضريّ بعيد عن الخشونة والجفاف ملوّن بالحزن والحرمان". انظر: "مهيار الدّيلميّ" لمحمد علي موسى، صـ: ٩٢.

ج- ومهيار الشّاعر المتحضر الغارق في نعيم "بغداد" وترفها لم يعرف أساليب الحب الحضريّ ولكن بيَّن أنّه هام بالبادية وعشق بنات البدو، إلّا أنّه لم يستطع في هذه الرّوح البدويّة أن يطبع قصيدته بطابع الصّدق والأصالة، وتعرضت هذه المقدمة النّسيبيّة لفقدان عنصر الصّدق الفنّيّ بعد فقدانها حدود الصّدق الواقعيّ، ونجد هذا واضحاً في مظاهر التّشتت في الصورة والأماكن وأسماء الحبيبات، ويبقى الرّابط الوحيد في القصيدة الحنين إلى الصحراء والروح البدوية العامة". انظر: "مهيار الدّيلميّ، وشعره" صـ: ٢١٣.

د- لقد أحبّ مهيار وكانت حبيبته بدويّة خلع عليها كلّ صفات الحسن العربيّ الأصيل. وامتاز غزله بالحيويّة والصّدق وسهولة الألفاظ وتنويع المعاني والتّخفف من قيود البديع... بينما تمثّل التّطوّر في غزل مهيار في مزجه بالشّعوبيّة وبالتّحسّر على الشّباب والسّخط على المشيب". انظر: "تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ- كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ، صـ: ٢٣٠.

(٢)- مهيار الدّيلميّ وشعره: صـ ١٣٨.

وكلّمـــا قلـــت: انطـــوى ... شطـــرٌ مـــن اللّيـــل انتشـــرْ
أســـألها أيـــن الكـــرى؟ ... أيـــنَ النّهـــارُ المنتظَـــرْ؟
وكـــلّ شـــيء عندَهـــا ... إلاّ الرّقـــاد والسَّحَـــرْ
مـــن مخبـــري؟ فمـــا أرى ... هـــل دام ليـــلٌ فاستمـــرّْ
وغـــابت الشّـــمسُ نعـــم ... فكيـــف خُلِّـــد القمـــرْ؟
أيـــن الألـــى طرَّحهـــم ... مَطـــارحَ البيـــن الحَـــذَرْ؟
غـــابوا ومـــا غابـــت لهـــم ... دارٌ ولا جَـــدَّ سَفَـــرْ
لكـــنّ عيـــون الكاشحيـــ ... ـــنَ الشُّـــزْرُ منهـــا والخُـــزُرْ
مـــا برِحـــتْ- لا نَظَـــرتْ- ... تمنعنـــا حتّـــى النّظَـــرْ
تطلّعـــوا نـــارَ الجـــوى ... فـــي القلـــب كيـــف تستعـــرْ
ومـــا الّـــذي تبعثـــه ... علـــى الجوانـــح الذِّكَـــرْ
وأيّ نـــارٍ للفـــؤا ... د فيهِـــمُ عنـــد البصـــرْ
غنَّـــى (بهيفـــاءَ) الرِّفـــا ... قُ والكـــؤوسُ لـــم تـــدُرْ
فكـــلّ صـــاحٍ انتشـــى ... وكـــلّ نشـــوانَ سكِـــرْ
كأنّمـــا قلبـــي لهـــا ... فـــي صـــدر كـــلّ مـــن حضـــرْ
فظِلـــتُ أبكـــي مثلمـــا ... أشـــربُ أدمعـــًا حُمُـــرْ
كـــأنّ مـــاءَ قـــدحي ... مـــن بيـــن جفنـــيَّ عُصِـــرْ
قـــال الرّســـولُ: عتبـــتْ ... (هيفـــاءُ) قلـــت: مـــا الخبـــرْ
قـــال: تقـــول: ملَّنـــا ... قلـــت: الملـــولُ مـــن غـــدَر
لا والـــذي لـــو شـــاء أن ... يُنصِفنـــي منهـــا قَـــدَرْ
مـــا خُـــدِعتْ بغيرهـــا ... عينـــي علـــى حُســـن الصّـــورْ
بَـــلَى ولا أنكـــرهُ ... ولـــيس بالأمـــر النُّكُـــرْ
لقـــد رأيـــتُ البـــان مـــن ... ذي العلَميـــن والسَّمُـــرْ
تضـــربه ريـــحُ الصَّـــبا ... فيستـــوي وينأطِـــرْ
فملـــت تشبيهـــا بهـــا ... آخـــذ ضمّـــا وأذر
فـــإن رأت ذلـــك ذنـــ ... ـــبًا إنّـــني لمعتـــذر"[1]

ب- قصيدته الّتي اتّفق فيها على أنّ بعض الحسدة والسُّعاة وشوا به في أمر محال اتّصل بحضرة ممدوحه (الملك أبي طاهر بن بويه) فاعتقل على إثره ليلة. ثمّ ما لبث أن انكشفت له البراءة ممّا حكاه هؤلاء الواشون والسّعاةُ، فقرّبه الملك إليه وبالغ في الإنعام بتمييزه. فقال يشكر نعمته، ويذكر القصّة ويعرّض بالسّاعي:

أمـــا وهـــواها عِـــذْرَةً وتنَصُّـــلا ... لقـــد نقـــل الواشـــي إليهـــا فأمحـــلا
ســـعى جهـــدَه لكـــن تجـــاوز حدَّه ... وكثّـــر فارتـــابت ولـــو شـــاء قلّـــلا

(١)- ديوانه: ج٢/ ٣٦٧- من مجزوء الرّمل.

.....	.....
سلا ظبيةَ الوادي وما الظبيُ مثلُها	وإن كان مصقولَ الترائب أكحلا
أأنتِ أمرتِ البدرَ أن يَصدَعَ الدُّجَى	وعلَّمتِ غصنَ البان أن يتميَّلا
وحرَّمتِ يومَ البين وقفةَ ساعةٍ	على عاشقٍ ظنّ الوَداعَ محلَّلا
جمعتِ عليه حرُقةَ الدمع والجوى	وما اجتمع الدّاءان إلا ليقتلا
هبي لِيَ عيني واحملي كُلْفةَ الأسى	على القلب إنّ القلبَ أصبرُ للبلا
أراكِ بوجهِ الشمس والبعدُ بيننا	فأقنعُ تشبيهاً بها وتَمَثُّلا
وأذكرُ عذباً من رُضابكِ مُسكراً	فما أشربُ الصهباءَ إلا تعلُّلا
هنيئا لحبّ المالكيّةِ إنّه	رخيصٌ له ما عزّ منيّ ما غلا
تعلّقتُها غِرّاً وليداً وناشئاً	وشِبْتُ وناشِى حبّها ما تكهَّلا
.....	.....
وأهل زمانٍ لا هَوَادةَ بينهم	إذا استؤمنوا كانوا أخَبَّ وأختلا
صديقُ نفاقٍ أو عدوُّ فضيلةٍ	متى طُبّ عاد الداءُ أدهَى وأعضلا
وُلُوجٌ على الشرّ الّذي يرصُدونه	متى وجدوا يوماً إلى الشرّ مَدخَلا
إذا ما رأَوْا عند امرئ زادَ يومِه	مَشوا حَسَداً أو باتَ جَوعان مُرْمِلا
وفي الأرضِ عنهم مَذهبٌ وتفسُّحٌ	فمن لِيَ لو أستطيعُ أن أترحَّلا
أهُمُّ ولكن من ورائي جواذبٌ	أخافُ على أعطانها أن تُشَلَّلا
وتُغْلِقُني الآمالُ في قُلَلِ العُلا	فأجعلُها منهم مَلاذاً ومَعقِلا
نعمْ عند (ركن الدّين) و(ابنِ قوامه)	غِنىً ومَرادٌ أن أَضَامَ وأُهمَلا"[1]

حيث نرى أنّ الأبيات في كلّ قصيدة من القصيدتين السّابقتين على ما تحمله من دلالات اجتماعيّة تعكس جانبا من عاطفة الحب، وكلّ قصيدة منهما تشكّل أبياتها معا لوحةً فنّيّة، وما هي إلاّ جزء في تجربة شعورية بمفهومِنا المعاصر.

كما أنّ للشّاعر كثيرًا من القصائد الطّوال تأتي على النّسق الفائت، وتصدر عن عاطفة صادقة في الحبّ. وعليه، ينبغي أن ندرس الأبيات المختارة من شعره في إطار وحدة القصيدة عنده، أي باعتبار أنّ القصيدة أصلاً كاللّوحة الفنّيّة تتداخل عناصرها وتتآلف فيما بينها. ناهيك عن أنّ ديوانه يتضمّن عددا غير قليل من المقطوعات والنّتف، تنبض بالصّدق الفنّيّ والإحساس المرهف وتنمّ عن قلب كسير مكتوٍ بنار الحبّ- وقد سبق أن عرضنا نماذج منها.

(١)- ديوانه: ج٣/ ٢٣٢. من مجزوء الرّمل.

ثانيًا: موقفه من الطّبيعة

خُلِقَ الإنسانُ ليتآلف مع عناصر الطّبيعة-بديهة. وتؤثّر الطّبيعة في نشوء مشاعر الإنسان وتكوين عواطفه- عامّة، لكنّها تأسر كيان الفنّان- خاصّة؛ لقدرته على الإحاطة ببيئته وعصره- إحاطة جزئيّة أو شموليّة- وتنظيم ردّ الفعل تجاهه.

"ولعلّ الطّبيعة هي أول وأكثر ما يتأثر به العربيّ، منذ ولادته وحتّى مماته... وتترك الظّواهر الطّبيعيّة في النّفس العربيّة أعمق الآثار التي لا تنسى، وإنّ من أظهر الدّلائل على سكون العرب إلى الطّبيعة وإخلادهم إليها إلى درجة التّوحد فيها، هذا الكم الهائل في وصفها شعرًا ونثرًا، ووصلوا فيها إلى قمة السّمو في الخيال، حيث السّماء والطّارق، والنّجم الثّاقب، وحيث الأرض ممتدة والسّرائر ساكنة، والصّدى والرّجع[1].

وما أكثر صور الألفة بين الشّاعر العربيّ والطّبيعة! ومن ذلك: تشبيهاته عيون النّساء الجميلات بعيون المها وبقر الوحش، وتشبيهه النّساء بالظّباء، أو أن تكون البارقات والرّياح والمطر هي التي تذكر بالمحبوب والعشق بين الطيور، وتسمياته الحبيبة بالحمامة أو الظّبية، والمشابهة بين الأرض والمرأة. وإنّ منها محبة (الهدهد) لسيده سليمان، وامتثاله لأمره[2].

ومن الباحثين من يرى أنّ مواقف الشّعراء العرب من الطّبيعة على ثلاث صور، فيقول: "يخيّل إليّ من مجموعة الشّعر العربيّ أنّ (الطّبيعة) لم تكن إلّا قليلا متصلة بإحساس الشّعراء العرب اتّصال الصّداقة والألفة- بله اتّصال المجموعة الحيّة- وإن كانت هذه الظّاهرة العامّة لا تنفي الأحاسيس المفردة لبعض الشّعراء....

وظاهرة أخرى تغلب في الشّعر العربيّ، وهي الإحساس بالطّبيعة عند ألفتها كأنّها منظر يوصف أو يلتذ، لا شخوص تحيا وحياة تدبّ. والمواضع التي أحسّ فيها الشّعراء العرب بالطّبيعة هذا الإحساس الأخير تكاد تعدّ. فنحن إذا استثنينا ابن الرّومي- وكان بدعا في الشّعر العربيّ كلّه- لا نكاد نعثر إلّا على أبيات ومقطّعات يحسّ الشّعراء فيها هذا الإحساس، على تفاوت في قيمتها الفنّية.

ثمّة ظاهرة ثالثة، هي: أنّ الطّبيعة في الشّعر العربيّ قد تحيا وتدبّ ويحسّ الشّاعر بما يطّرب فيها من حياة، ويلحظ خلجاتها ويحصى نبضاتها، ولكنّه لا يندمج في هذه الطّبيعة، ولا يحسّ أنّه شخص من شخوصها وفرد من أبنائها، وأنّ حركته من حركاتها، ونبضة من نبضاتها، وأنّه منها وإليها، وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها"[3].

---

(١) للمزيد، انظر: الحبّ عند العرب – للدكتور عادل كامل الآلوسي- [ص: ٣١٣، وما بعدها] بتصرف- الطّبعة الأولى ١٩٩٩م- الدّار العربيّة للموسوعات- بيروت – لبنان.

(٢) النمل – الآيات – ٢٠- ٢٢.

(٣) كتب وشخصيّات – سيد قطب- ص ٥٨- الطّبعة الثّالثة- دار الشّروق – ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م- بيروت – لبنان.

ويؤكّد هذا المعنى باحث آخر، فيقول: "عرف العرب التّصوير الهادئ للطّبيعة، كما عرفوا التّصوير المليء بالحركة والنّشاط، وصوّروا أشكال الطّبيعة كما صوّروا أحوالها، وأخذوا بحظ من معاني الاندماج فيها والفلسفة لها، واتّخاذ العبرة والموعظة منها، وربطوا بين الطّبيعة والخمر والطّرب، كما تغنّوا بالحبّ في ظلالها"(١).

تأسيسًا على ما سبق، فإنّ الطّبيعة "لا تتغيّر ولكن تأملات الشّعراء فيها هي الّتي تتغيّر تبعًا لإحساسهم ومزاجهم"(٢).

ولأنّ كلّ ما في هذا الكون إنّما يتحرّك ويتكوّن بالمحبّة(٣)، والطّبيعة ثمرته؛ فإنّا مع من يقول: "ليست الطّبيعة والحب بجديدين على الشّعر العربيّ، لكنّ الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانيّة أنّهما يمتزجان بوجدان الشّاعر امتزاجًا يكاد يتّحد فيه الوجود الخارجيّ بالوجود الدّاخليّ؛ فتحمل التّجربة دلالات أرحب من الدّلالات المألوفة في التّجربة العاطفيّة التّقليديّة"(٤).

لا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى أنّ موضوع الطّبيعة في شعر مهيار قد سبقنا إليه غير باحث، بادئ ذي بدء. ومن هؤلاء الباحثين مثلاً الدّكتور (سيد نوفل)؛ حيث تناوله في إطار الأقاليم الشّرقيّة (٣٥١ هـ- ٥٨٢هـ) إبّان زمن الدّولتين الغزنويّة والبويهيّة. وقال: "أمّا ألوان الطّبيعة القديمة فتتوفّر في هذه البيئة توفّرًا لا مثيل له في أية بيئة أخرى معاصرة. لقد وقفوا بالأطلال فأطالوا الوقوف وساقوا العيس وقطعوا البيداء إلى الممدوح. ووصفوا الإبل والفلاة وما يتراءى فيها من ماء وسراب، وما يجودها من غيث، وما يلمع فيها من برق، وما يصادفهم في الطّبيعة نهارًا، وما يلقونه في اللّيل. نجد هذا عند الشّعراء المشرقيّين جميعًا، ثمّ لا يؤثّر تأخّر الزّمن فيه بل يكون من أسباب نموّه، تراه عند أبي إسحاق الصّابي والتّنوخي وابن نُباته السّعدي والشّريف الرّضي وأبي سعيد الرّستمي وابن بابك والخوارزميّ وغيرهم من شعراء اليتيمة، كما نراه عند مهيار الدّيلميّ والغزّيّ والطّغرائيّ، وكما نراه عند صَرَّدر والأرجانيّ والأبيورديّ، وعند غيرهم من شعراء هذه البيئة لهذا العهد المتأخّر(٥).

وتساءل مستنكرًا "وأي بداوة أعظم من بداوة مهيار الأعجميّ الّذي أسلم بعد مجوسيّة؟! إنه ينحو منحى فحول القدماء، ويهتف بالبادية ومعاهدها في جميع شعره. ويطيل في معنى الرّعي وورود الماء

(١) شعر الطبيعة في الأدب العربي- الدكتور سيد نوفل- دار المعارف- ص ٣١٠- الطبعة الثانية- ١٩٧٨م. القاهرة.
(٢) الشّعر، كيف نفهمه ونتذّوقه. ص ٢٤٥- اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشّوش- بيروت- منشورات مكتبة منيمنة ، ١٩٦٤م.
(٣) تزيين الأشواق في أخبار العشّاق (ط الأولى بيروت ١٩٧٢م) – الأنطاكي- ص ٣٩٥.
(٤) الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر- د. عبد القادر القط- ص ١٢- النّاشر: مكتبة الشّباب- القاهرة ١٩٧٨م.
(٥) شعر الطبيعة في الأدب العربي- الدكتور سيد نوفل- دار المعارف- ص ٢٤١- الطبعة الثانية- ١٩٧٨م. القاهرة.

ووصف الحياة البدويّة؛ حتى ليخاله الإنسان بدويّا يفخر بالباديّة، ويفضّل حياتها عن كلّ حياة أخرى....[١]. ورأى ذلك غريبًا من مهيار أن يبكي الأطلال، ويتحدّث عن الحياة البدويّة حياة الأعراب في مطالع قصائده التي يهنئ بها الحكام الأعاجم بالنّيروز والمهرجان. وما أكثر ما يهنئ بهما !. وأضاف قائلا: "وإنّ ديوان مهيار، بأجزائه الأربعة، حافل بالأمثلة لهذه المعاني البدويّة، بل إنّ اتّجاهه في الطّبيعة بدويّ وليس له من معاني الطّبيعة الحديثة سوى ألغاز"[٢].

ويبدو لنا أنّ الفكرة السّابقة أي (بداوة مهيار وتقليده) مكرورة، أو مستنسخة بلغة العصريين؛ حيث وجدنا مثلها عند كثير من الباحثين، والذين يرون أنّ مهيار في تناوله موضوع (الطّبيعة) إنّما كان مقلّدًا للشّعراء للعرب؛ حيث حنّ إلى "سلع" و"زرود" و"نجد"، ونسي عراقته في المدنيّة. وإن قالوا معه أيضًا: "لكنّه أجاد التّقليد".

حيث يقول (إسماعيل حسين) مثلا في شهادة مقتضبة له: " لقد ركب مهيار النّاقة في شعره وقطع عليها الفيافي والقفار حتّى يصل إلى نجد واليمن وتهامة وحضرموت يتوهّم أنّها منازل أحبابه ومسارح أترابه وملاعب صباه يقتفي في ذلك أثر العرب في شعرهم[٣].

ويقول باحث ثان: "لمهيار نوعان من الوصف، أحدهما: التفت فيه إلى البيئة الحضريّة ومظاهرها، وهو القليل. وثانيهما: الوصف البدويّ الذي جاء في ثنايا قصائده وتعرّض فيه لطبيعة الصّحراء ووصف الإبل والقفار، ويلحق بهذا الوصف أوصافه للأسد والسّفينة لالتزامه النّهج البدويّ في هذا الوصف... ولم يكن الشّاعر منصرفًا للوصف مولعًا به؛ فهو يصف بقدر ما تطلبه قصيدة المديح وتحقيقًا لرغبات الممدوحين. وهو في وصفه للصّحراء والنّاقة يصفها وصف غريب يدّعي حبّها ويصطنع الحنين إليها. أمّا أوصافه الأخرى فهو لم يرتفع فيها إلى مستوى الوصّافين من الشّعراء الّذين أصبح الوصف ديدنهم في عصر بني بويه"[٤].

ونرى أنّ مثل تلكم الآراء، تتطلّب منّا إعادة قراءة وتوجيهًا دقيقا – مع كلّ التّقدير والاحترام لها – إذ أنها تشبه تقارير مراسلي القنوات الإعلاميّة عمّا يحدث في مواقعهم من أحداث في هذا العالم. وإنّه بسبب هذه النّظرة التّقريريّة أغفلت تلك الآراء جانبًا مضيئًا في شعر الدّيلميّ لم يتولّد إلا في جوّ العاطفة وأكثره المطبوع والذي يدور حول الذات وينبثق عن رؤية خاصة وخالصة.

(١) وأشار إلى الشّاهد من ديوان مهيار، ط دار الكتب: ج٢ ص ٢٢٩.
(٢) شعر الطّبيعة في الأدب العربيّ– الدكتور سيد نوفل– الطبعة الثّانية– ص ٢٤٣– دار المعارف– مصر.
(٣) مهيار الديلمي– الدكتور إسماعيل حسين– منشورات وزارة المعارف– ١٩٥٣م– القاهرة.
(٤) مهيار الدّيلميّ ، حياته وشعره: عصام عبد علي– [ص ١٩٣، وما بعدها– بتصرّف] – وزارة الإعلام– بغداد– ١٩٧٦م.

فإذا ما عرفنا أنّ الحياة الاجتماعيّة في عصر مهيار كانت صادمة لأهلها، ومثار للمشكلات وعبئاً على ذوي النّفوس الرّقيقة الشّعور، فلن نستغرب افتقاد شاعرنا في زمانه النّشوة والهدوء، ويصبح واضحاً لدينا سبب هروبه إلى الطّبيعة. وما كان ذلك إلا هروبًا من واقع مرير يحاصره، إلى ما يسميه (كوليردج) إلى "ركن هادئ يشفي جراح الرّوح"(١).

ومن يتصفّح شعر مهيار في هذه النّاحية يجد أنّ عناصر الطّبيعة التي ترتبط بالعاطفة وتمتزج بالحبّ عنده، وتصمد على طول ديوانه. وحتى فيما قصد الشّاعر وصفه منها وصفًا حسّيًا حاول فيه أمام معجبيه إثبات مقدرته الفنّيّة في تتبع الصّورة وملاحظة جزئياتها.

لقد بدا لنا أنّ عناصر الطّبيعة في شعر صاحبنا على الأغلب متصلة بأحاسيسه باعتبارها حقائق روحيّة استغرقت جوانب مختلفة من حياته، وأنّها لم تعرض لذاتها كقوالب جامدة بل بدت قلوبا نابضة في سياقات تعبيريّة موحية.

ومن ذلك مثلا قوله:

ومـــا وقفـــتُ لبـــدرٍ غـــاب أطلبـــه جَهْـــلا ولكـــن شَـــفَتْ عينـــي مطالعـــه

وكـــلّ مـــن فقـــد الأحبـــاب نـــاظره مُســـرَّح الطّـــرفِ فـــي الآثـــار نافعـــه(٢)

فهو لا يقف يطلب بدرًا غائبًا لذاته، بل يقف حتّى تشفى عينه بمطلعه. ويرى في تلك العناصر الطبيعية الجمال وراحة البال. وفي ذلك أيضا يقول:

ســلا ظبيــة الــوادي ومــا الظبــي مِثْلهــا وإن كـــان مصـــقول الترائـــب أكحـــلا

أأنــتِ أمــرت البــدر أن يصــدع الــدجى وعلمـــت غصـــن البـــال أن يتمـــيلا(٣)

فالذي شغل صاحبنا في (الطّبيعة) ليس ذلك الوصف البدويّ المجرد، كما قال بعض الباحثين وإنما شغلته عاطفته وصورة نفسه تجاه ما يحدث لها في عالم الشاعر.

ويعبّر بشاعريته الخاصة عن حنين النّاقة للأماكن التي اعتادت ارتيادها ومشاركتها راكبها ذلك الحنين، بقوله:

---

(١) الشّعر ، كيف نفهمه ونتذّوقه. ص ٢٤٢. اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشّوش– بيروت– منشورات مكتبة منيمنة ، ١٩٦٤م. ١٩٦٤م.

(٢) ديوانه: ج٢، ص٥٦٩، من البسيط.

(٣) ديوانه: ج٣، ص٢٣٢، ٢٣٣، من الطويل.

دعاهـــا معقَّلـــة (بالعـــراق) إلـــى أهـــل (نجـــد) هـــوًى مُطْلَـــقُ
فباتـــت تمـــاكس ثِنْـــي الحبـــا ل منهـــا الكراكـــرُ والأســـوْق
فيـــأبى عليهـــا المريـــر الفتيـــل ويُسْـــمَحُ ذو الرّمـــة المُخْلَـــقُ
تحـــنّ ويـــا عجبـــا أن تَحِـــنَّ لـــو أنهـــا ســـائل يُـــرْزق
ومـــا هـــي إلا بـــروق المنـــى خِلابـــا ومـــا (السّـــفح) و (الأبـــرْق) ؟
فهـــل لمجعجهـــا أن يـــروح لـــو أنَّ الـــرَّواحَ بهـــا أرفـــقُ[1]

ومن قبيل امتزاج صاحبنا في الطّبيعة أيضا أنه كانت تثير رؤية الطّائر وصوته مشاعره ومعاناته الشّديدة، على طريقة العذريّين في تشكيلاتهم الحزينة: "فسجع الحمائم أشبه بفواصل الشعر من غير وزن، وذلك لأنه يصدر عن الحمام بموالاة الصوت على طريق واحد، وفيه تطريب وحنين، ولعل طبيعة هذا الصوت تثير مواجيد النفس، خاصة إذا كان المرء في حالة حزن، كان يموت له عزيز، أو يرحل عنه حبيب، وهي حالات ومواقف تستدعي من الشاعر أن يستخدم من ألوانها الصوتية ما يوافق طبيعته النفسية وموقفه الشعوري"[2].

أبشـــر فإنـــك فـــي الحيـــاة مخـــلّدٌ يـــا مَـــنْ رأى يـــوم " القُلَيـــب " ولـــم يمـــت
وتشّـــرفت لتشـــب جمـــرةَ صـــدرِه بنـــتُ الأراك، وهـــل تُشَـــبُّ ومـــا انطفـــت؟
ورقـــاء ذكرهـــا الحُـــداةُ هـــوًى لهـــا طـــارت ألائفـــها بـــه فتذكـــرت
هتفـــت علـــى خضـــراء، كيـــف ترنمـــت مـــن فوقهـــا مالـــت بهـــا فترنحـــت
لـــو كـــان ينجـــو مـــن علاقـــات الهـــوى شـــيءً لِضُـــعف أو لمرحمـــةٍ نـــجـــتْ
ولقـــد طربـــتُ كمـــا حزنـــتُ لصـــوتها فشـــككتُ هـــل غنّـــت بشـــجوٍ أو بكـــتْ [3]

ولا أكاد أشك في أن القارئ يشارك تلك الحمامة الحزينة مشاعرها- كما صوّرها مهيار- والّتي ما إن سمعت حداة الرّكب فتذكّرت أصحابها فاهتاج ترجيعها وأخذت تهتف بهن، فراح يطرب لها ويشاركها حزنها، على طريقة (إنّ المصائب يجمعن المصابينا)[4]. وكما لم تنج الورقاء الحزينة الحزينة من فراق الحبيب لم ينج الدّيلميّ من المصير نفسه. فالشاعر في وصفه الحمام إذن لم يصفه لذاته؛ وإنّما يصفه بقدر ما يثير في نفسه من حنين.

(١) ديوانه: ج٣، ص٤١، ٤٢، من المتقارب.
(٢) د/ مريم البغدادي – الصوت والصورة السمعية في الشعر الجاهلي ص ١٣٤ مجلة الدرة السعودية – العدد الول . السنة الثامنة عشرة عشرة – شوال ذو القعدة ذو الحجة ١٤١٢ هـ
(٣) ديوانه: ج١ ص ١٥٤، من الكامل.
(٤) كما يقول الشّاعر أحمد شوقي: إن كان الجنس يابن الطّلح فرّقنا فإنّ المصائب يجمعن المصابينا.

وثمة لوحة صوتية يتضح منها ما يحرص عليه الشّاعر أن يظهر معاناته الشّديدة الّتي يسبّبها له الطّائر، وهذه اللّوحة يرسمها العصفور إلى جانبه، فكل منهما متألم العصفور لفقد أفراخه وبعدها عنه، أمّا هو فألمه راجع إلى بعد حبيبه عنه وفراقه له.... وهو في سبيل ذلك يعقد مقارنة بينه وبين العصفور ليبين سقمه، فيقول:

أإن تحـدّث عصـفور علـى فـنن أنكـرتُ يـوم " اللـوى " حلمـي وأنكرنـي ؟
مـا كنـتُ قبـل احتبـالي فـي الحنـين لـه أخـافُ أن بُغـاث الطيـر تقتصـني
زقـا فـذكرّني أيـام " كاظمـة " عـمارة الـدار مـن لهـو ومـن ددن
أشـتاق " ميّـا " ويشـكو فقـد افرخـه لقـد أبنـتُ عـن الشـكوى ولـم يُـبِنِ
دلـت علـى الحـزن ريشـاتُ ضـعفن بـه عـن نهضـة ، ودليـل الحـب فـي بـدني(١)

فمهيار هنا قد استخدم عدّة صور صوتية تظهر مدى حزنه وعصفوره ومدى اشتراكهما في هذا الحزن وفيها: [تحدث– أنكرت– الحنين– أخاف– تقتصني– اشتاق– أشكو– يشكو– فَقْد– الشكوى– الحزن] وكلها مفردات صوتية تبين مدى حزن كل منهما وحسرته وشدة شوقه إلى مَنْ فقد وفارق. الأمر الذي حدا ببعض الباحثين إلى أن يقول: "إنّ مَنْ يتصفح ديوان مهيار يحس للوهلة الأولى أنه أمام شاعر بدوي، عاشق للبادية، يعرف مواضعها، ويقف بأطلالها، وليس شاعرنا كذلك، بيد أنه الالتزام منه بتقاليد القصيدة العربية التي لم يخرج عليها، فهو يصف الطلل ويسائله ويبكي عليه، ويخاطب الرسم الدارس والناقة، وكل ذلك يجعله يقترب في هذا النوع من الغزل ويلتقي بالشّعراء العذريين الذين يتميز شعرهم بالطّريقة البدويّة المعهودة والمتبعة من وصف للأطلال وتصوير للتحمُّل والرحيل...."(٢).

وما أوضح تلك المشاعر النّفسيّة أيضا حين يصوّر الشّاعر مرور الأوقات السّعيدة عليه بسرعة كبيرة!، وها هو ذا يقرّر في تصوير رائع أنّ الظّعينة الرّاحلة مرّت كالبرق (خلابة البرق)، كما يخلب البرق الّذي لم تصدق لوامعه. فيقول:

وفـي الظّعـائن خـلّاب بموعـده خلّابـة البـرق لـم تصـدق لوامعـه
مقنّـع لـثم الأبطـال يحـدرها ذليلـة مـا تواريـه مقانعـه
ظبـي يصد عن المرعى النّفوس فقد صـارت حمـىً بالـدّم الجـاري مراتعـه

(١) ديوانه: ج٤، ص٤٩١، من البسيط.
(٢) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية، ص٨٠.

إضافة لذلك: " فإن مهيار الدّيلميّ يعد أحد هؤلاء الشّعراء العباسيّن الكبار الّذين استوحوا هبوب الرّياح والنّسيم، وأثارتهما لعاطفة الحب والحنين الكامنة في الصّدور أبياتًا من أرقّ وأجمل ما قرأناه في ديوان الشعر العربي الغنائي، إذ يقول:

الصـــبا – إن كـــان لا بـــد الصـــبا إنهـــا كانـــت لقلبـــي أروحـــا

يـــا نـــداماي بســـلع هـــل أرى ذلـــك المغبـــق والمصطبحـــا؟

فاذكرونـــا مثـــل ذكرانـــا لكـــم رب ذكـــرى قربـــت مـــن نزحـــا

واذكـــروا صـــبا إذا غنـــى بكـــم شـــر الـــدمع وعـــاف القدحـــا

وقد أحسست حين قرأت هذه القصيدة أول مرة، ولم يتغيّر حتّى اليوم هذا الإحساس، أنّ صوت الشّاعر يأتينا من بعيد كأنّه أصداء ناي حزين تتقاطر ذكرياته فيحتضنها في لوعة الحبّ وسعادته باستعادة الماضي الجميل من خلال هذه الذّكريات المتداعية، قطرة فقطرة حينًا وانهمارًا غامرًا أحيانًا... صوت واحد ولكنّه يجمع في عمقه الممتد أصواتًا لا تحصى تعزف كلها على لحن مفرد... لحن الإنسان الشّجي بأشواقه وحرمانه.

فالقصيدة صوت مسكوب من نداءات حارة متتابعة. وهذه النداءات موجهة إلى عناصر حية من عالم الإنسان. ولا يصحب أيّا من تلك النّداءات صورة مما يطلق عليه التّشبيه أو الاستعارة أو غيرهما لأن تلقائيتها وحرارتها كفيلتان بنقل الشّحنة العاطفيّة كلّها إلى القارئ، مادام الشّاعر مسيطرًا على أداته اللّغوية وهي سمة مميّزة لشعر مهيار الدّيلميّ. وهذه السّيطرة هي الّتي مكنته من تفجير أقصى طاقة يحتويها اللّفظ تعبيرًا عمّا يرمز إليه من معنى، فكان في غنيّ عما سوى الألفاظ من رموز. ولم يزد على هذه الألفاظ إلا قليلاً من الأساليب البيانيّة "الإنشائية" وهي النّداء، والاستفهام. وكان استخدامه للأسلوب "التّقريريّ" غاية في الإبداع الفنّيّ.

ثمّ يضيف قائلا، "وتتمثل عناصر الطّبيعة والواقع التي عبّر من خلالها الشّاعر عن عاطفته في "نسيم الصّبح" و "الصّبا" ، و "وكاظمة" و "سلع" و "المغلق" و "المصطبح" و "القدح"، وتتجسد العناصر الإنسانية في كلمات "القلب"، "الدّمع"، "النّدامى"، "البرحاء"، "صبّ" (عاشق)، "ذكرى". كما تتجسد في جميع الأفعال التي استخدمها الشّاعر مثل "أرى"، "اذكروا"، "غنى"، "قرب"، "نزح"، "شرب"، "عاف".

ومن البيّن أنّ أسماء وصفات الأماكن التي وردت في البيتين: الأول، والثّالث– كما ذكرناها– من قبل تمثّل عناصر منسوبة إلى الطّبيعة والواقع بنفس القدر الّذي تنسب فيه إلى

الإنسان، بل إنّ العنصر الإنسانيّ فيها أشد أثرًا. فالمكان والزّمان محوران رئيسيان يدور حولهما كل شاعر كبير منذ القدم لأنّ كلا منهما يمثل مشكلة كبرى تواجهه وتفرض عليه أن يعبر عن قلقه حيالها وعن أمله في السيطرة عليها(١).

الشّيب في شعر مهيار:

بينا يستنزف الزّمان قوى الإنسان ويسير بخطاه إلى المستقبل المشوب بالضّعف، وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة- كما كان في الماضي- يتبعه شعور بأنّ الزّمان يقود الذّات إلى الفناء. وما الشّيب إلّا نذير ذلك"(٢).

لقد حدث أن لاح الشيب في رأس مهيار مبكرا فتهيب من ذلك الوافد الجديد وهزه هزا عنيفا- لا لضعف في ذات الشاعر بل لشعوره أن محبوبته لا يعجبها ذلك فيه. وخلف صحبته له شعورا بالمرارة والألم، بل شق وجود الشيب في رأس الشاعر تفكيره نصفين وأوجد صراعاً نفسياً عنيفا. وبدا لنا أن ثمة تناقضا في موقف الشاعر من الشيب، لكن الحقيقة غير ذلك فموقفه منه مر بمرحلتين، يبينه شعره على النحو الآتي:

أولا: استحسانه له. ويبرز فيما يأتي:

حيث يشير الشاعر إلى أنّ الشّيب مدعاة للجدّ وترك الخلاعة. فقال:

لأيــــة لِبْســــة خلــــع الخلاعــــهْ وكــــان عصــــى العــــذول فلِــــمْ أطاعــــهْ
تلــــثم كالغمــــــامة أعجبــــــته فشــــام خلالهــــا بَــــرْقًا فراعــــهْ
وغــالي فــي ابتيــاع صبا شــرته الّــ ــــليالي منــــه مُرْتَخَصــــًا فباعــــهْ(٣)

وحيث ويجعله شفيعًا له في الحبّ، بقوله:

وبيضــاءَ لــم تنفــر لبيضــاءِ لِــمَّتي وقــد راع منهــا ناصــل الصّــبغ ناصــع
رأت نحرها فــي لونــه فَـَصَـًبَتْ لــه وما خِلتُ أنّ الشّيب فــي الحبّ شافع(٤)

(١) رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة)، د. حسن فتح الباب، الباب الثامن، ص١٨٧، بتصرف يسير.

(٢) جماليات الأنا في الخطاب الشّعريّ – دراسة في شعر بشار بن برد- د / إبراهيم أحمد ملحم- ص: ٧٨- دار الكندي – الطبعة الأولى: ٢٠٠٤م. إربد- الأردن.

(٣) ديوانه: ج٢، ص٥٠٨، من الوافق

(٤) ديوانه: ج٢، ص٥٢٢، من الطويل.

ثانيا: شكوى الشيب وذمه له:

وذلك حين رأى صاحبته غيّرت رأيها في حبّه له؛ لمّا رأت الشّيب قد لاح في شَعْرِه، بدا تبرمه وراح يذمه ذلك المظهر، وذلك فيما يأتي:

فـــرأت شيبـــًا، فقالـــت:غُيِّـــرت قلـــت: مـــا كُـــلُّ شـــبابٍ فـــي الشَّـــعَرْ

غُيِّـــرتْ بيضـــاءَ فـــي ســـودائها قلـــتُ: مهـــلا ! آيـــة الليـــل القمـــرْ(١)

وها هو ذا يشكوه فيقول: الشّيب، ويتبرم منه. فيقول:

مـــا لســـاري اللّهـــو فـــي ليـــل الصِّـــبا ضـــلّ فـــي فجـــرٍ برأســـي وَضَحَـــا

مـــا ســـمعنا بالسُّـــرى مـــن قبلـــه بـــابن ليـــلٍ ســـاءه أن يُصْبِحـــا

طـــارقٌ زارنـــا ومـــا أنـذرنـــا مرغيـــًا بَكـــرا ولا مستنبحـــا(٢

إلى أن رأيناه يلقي بمظلوميّته على دهره. فيقول:

قَسَـــمَ البـــينُ فمـــا عَـــدَّل بـــي غُـــدْرَه الـــوافي وتبعيـــدَ القريـــب

وقضـــى الـــدّهرُ فحالـــت صِـــبْغةٌ عُـــدّ ذنـــبُ الـــدّهرِ فيهـــا مـــن ذنـــوبي

وفـــؤادي يشـــتكي جَـــوْرَ النّـــوى وعِـــذَاري يشـــتكي جَـــوْر المشـــيب(٣

"وربّما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان، هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان عن إيقاف سير الزّمان. حقًّا إنّ الزّمان ينتزع منّا رويدًا كلّ ما سبق له أن منحنا. ولكنّ تجربة الشّيخوخة الأليمة، كثيرًا ما تشعر الذّات البشريّة في حدّة وقسوة ومرارة أنّه هيهات للمفقود أن يعود"(٤).

وصفوة القول: بدت لنا صورة الشّيب في شعر مهيار– تارة– جميلة يزيّنها الوقار وتعطّرها قوّة الرّوح. وتارة، موحية بضعف الشّاعر وانكساره أمام قوّة الزّمان، ودالّة على قلقه وعدم طمأنينته للمستقبل. وفي كلا الحالتين كان شعره مؤثراً وموحياً.

(١) ديوانه: ج١، ص٣٠٢، من الرمل.
(٢) ديوانه: ج١، ص١٧٧، ١٧٨، من المديد.
(٣) ديوانه: ج١، ص٩٢، ٩٣، من الرمل.
(٤) مشكلة الإنسان – زكريا إبراهيم– ص: ٧٦– مكتبة مصر– القاهرة (د. ت).

الطّلل:

يشكّل الطّلل عند الشّاعر العربي مثيرًا للتّفكير في المصير يوحي بأنّ جانبًا من العمر قد ولّى، وأنّ الخراب والدّمار أصل في هذه الحياة.

"وليس مع الطّلل أُنس بل اغتراب، وليس مع الطّلل إلّا حلم صبيحة صيف، أو لهفة يحتمي تحتها العاشق الرّاحل في أماسي الشّتاء[١]. حتّى المنازل والدّيار جميعًا تصير أطلالاً إذا هجرها المحبوب وفارقها، أو جاءها الحبيب ومرّ بها وقبّلها وتمسّح في حيطانها- كما في قول قيس:

أمــرُّ علــى الــدّيار ديــار ليلــى أقبــلّ ذا الجــدار وذا الجــدار

ومــا حــبُّ الــدّيار شــغفن قلبــي ولكــن حــبّ مــن سكــن الــدّيارا

"فالطّلل بصمته الباهت وشكله الهامد هو مسرح الذّكريات ومبعث الأحزان... ولعلّ الطّبيعة أشفقت على العاشقين وتركت لهم ناديًا في العراء يثوبون إليه، وطالما توهّم العاشقون فيه وهم يعرفونه !"[٢].

وليس يخفى، كم كان وقع الحياة شديدًا وصادمًا لنفس الدّيلميّ! وأنّى للشّاعر بالابتهاج والاستقرار حين يتفرّق الأحباب، وتخلو منهم الدّيار، ويبقى غريبًا ووحيدًا في الحياة ؟!

وقد مرّ بنا أنّ من سمات الشّعر الوجدانيّ، إحساس الشّاعر بالاغتراب والمعاناة من العزلة والخوف من المجهول. لذا، جاءت مناجاة الشّاعر للدّيار ليست على الظّاهر؛ ولكنّها صورة لهذه النّفس الملتاعة، في بيئة هو غريب فيها، وكلّ ما حوله موحش تقريبًا. والشّاعر أمام هذا الواقع المرّ أصبح مجرد خيال في ثوب آدمي.

- كقوله مثلا:

هــل عنــد هــذا الطّلــل الماحــل مــن جَلَــد يجــدي علــى سائــل؟

أصــمُّ، بــل يســمع لكنّــه مــن البِلــى فــي شُــغل شاغــل

وقفــتُ فيــه شــبحًا مــاثلاً مرتفــدًا مــن شــبح ماثــل

ولا تــرى أعجــب مــن ناحــل يشــكو ضــنى الجســم إلــى ناحــل![٣]

وجدلاً، راح يستنطق الدّيار، متساءلاً عن أصحابها الّذين رحلوا عنها وفارقوها ظاعنين، باكيًا لفراقهم. ويقول:

---

(١) الغزل عند العرب- Jean- Claude Vadet - ص ٦٣. ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ- القوميّ- دمشق١٩٧٩م.

(٢) الحبّ عند العرب، للدكتور عادل كامل الآلوسي [ص: ٣٢٢] الطّبعة الأولى ١٩٩٩م- الدّار العربيّة للموسوعات- بيروت -لبنان. لبنان.

(٣) ديوانه: ج٣، ص٢٥٢، من السريع.

ســـــلا دار البخيلـــــة "بالجِنـــــاب" متـــى عَرِيَـــتْ رُبـــاك مـــن القِبـــاب ؟
وكيـــف تشـــعب الأظعـــان صـــبحًا بدائـــدَ بـــين وُهْـــدك والشـــعاب؟
بطالعـــة الهـــلال علـــى "ضُـــمَيْرِ" وغاربـــــةٍ كمـــــنقضّ الشَـــــهابِ
حملـــــن رشـــــائقًا ومبدَّنـــــاتٍ رمـــاحَ الخـــطّ تَنْبُـــتُ فـــي الرَّوابـــي
وأيـــن رضـــاك عـــن سُـــقيا دمـــوعي ربوعـــك مـــن رضـــاك عـــن السّـــحاب
بكيتُـــك للفـــراق ونحـــنُ سُفـــرُ وعـــدتُ اليـــوم أبكـــي للإيـــاب
وامســـح فيـــك أحشـــائي بكـــفّ قريـــب عهـــدُها بحشـــا "الرَّبـــاب"
لهـــا أرجُ بمـــا أبقـــاه فيهـــا الـــ ـــتّصافح بعـــدُ مـــن ريـــح الخِضـــاب[1]

ويثير الأطلال تساؤلاته دون جدوى فيقول:

أَجِـــدَّك بعـــد أن ضَـــمَّ الكثيـــب هـــل الأطـــلالُ إن ســـئُلِتْ تُجيـــب ؟
وهـل عهـد (اللّـوى) (بـزرود) يُطفـي أُوامَـــك ؟ إنـــه عهـــد قريـــب!
أعـــد نظـــرا فـــلا (خنســـاء) جـــار ولا (ذو الأثـــل) منـــك ولا (الجنـــوب)
إذا وطـــن عـــن الأحبـــاب عَـــزَّى فـــلا دار (بنجـــدٍ) ولا (حبيـــب)[2]

والذي نريد قوله في هذا المبحث أن الأطلال في شعر مهيار ليست على حقيقتها ولكنها رمز لذات الشاعر المحطمة من جراء ما كان يقع عليها. باعتبار "الطلل" قيمة تعبيرية تراثية تقابل قيمة شعورية من جانب ذاته الشاعرة. والحقيقة أن الشاعر قد نجح من خلالها للتنفيس عن جوًى أصابه من أحداث دهره الجسام وما حل به في مجتمعه من ضغوطات كثيرة. وليس أدل على مناسبة هذه القيمة التعبيرية لما كان يحس به الشاعر أو يحدث له، من تلك القصيدة التى أرسل بها إلى العميد أبي الحسن على بن المزرَّع يعاتبه فيها على تأخير رسمه، وتغافله عن مقابلة قصائد أنفذها إليها. فقال في ذلك:

لمـــــن دارٌ علـــــى (إضـــــمِ) كـــــوحي الخـــــطِّ بـــــالقلمِ ؟
عَفَـــــتْ إلا بمـــــا تُمْلِـــــي مـــــن الزفـــــرات والألـــــم
وقفنـــــا محـــــدِّثين بهـــــا جَـــــوَى أيامنـــــا الـــــقُ َدُمِ
نشـــــاكيها ونَفْضُـــــلُها بفـــــيض دموعنـــــا السُّـــــجُمِ
وكُـــــلٌّ بـــــالنحول علـــــى الـــــ ـــــشكاية غيـــــرُ مُـــــتَّهم[3]

ثالثا: الأنا والكون وموقف الشاعر من عالمه.

(١) ديوانه: ج ١، ص ٣٥، ٣٦.
(٢) ديوانه: ج١، ص٦٠، ٦١، من الوافر.
(٣) ديوانه: ج٣، ص٣١١، من مجزوء الوافر.

الإنسان باعتباره سيد كائنات هذه الحياة يسعى في إطار تحقيق ذاته فيها، يحث الخطى ويصارع الأهوال، وحياتنا عامة حرب لا هدنة فيها. مصداقا لقوله تعالى: **{لقد خلقنا الإنسان في كبد}** [1].

لعل هذا الفهم هو الذي أفضى بشاعرنا إلى تحديد غايته من الحياة. حيث جعل موضوع الصّراع مع دهره "مرمى العز" وإلاّ فأهلاً بالموت، وليس من مرتبة وسط. يقول الشّاعر:

وقـــم بنـــا نطلبهـــا عاليـــةً إمـــا لمرمـــى العـــزِّ أو للمَـــرْمِسِ[2]

وما ذلك إلا لأن الحياة تتطلّب من الإنسان قدراً كبيراً من اليقظة؛ ليعيش فيها كما ينبغي له أن يعيش. وعلى هذا الإنسان أن يصنع مصيره بنفسه ويجسّد حقيقته؛ وإلاّ ما كانت لحياته معنىً أو قيمة حقيقيّة، وغدا صاحبها شيئاً آخر. أو كما يقول شاعرنا:

فالسَّـيف مـا لـم يمـض قُـدُماً زُبْـرَةٌ والليـثُ كلـبُ البيـتِ مـا لـم يَفْـرِسِ[3]

فبدا لنا أن معركة الشّاعر مع دهره كانت مريرة، لكنه استعان عليها بوسيلتين، الأولى: عزيمته، والثانية: الصبر. أما شاهد الأول منهما فقوله:

مـــا المجـــد إلا بالعزيمـــة فـــاعزمِ مـــن لـــم يغـــامر لـــم يفـــز بـــالمغنمِ[4]

وشاهد الثاني قوله:

شـــفى الله نفســـاً لا تَـــذِلُّ لمطلـــبٍ وصـــبراً متـــى يَسْـــمَعْ بـــه الـــدَّهر يَعْجِـــبِ

وصـــدراً إذا ضـــاقت صـــدورٌ رحيبـــةٌ لخطـــبٍ تَلَقَّـــاه بأهـــلٍ ومرحـــبِ[5]

وشاعرنا في ظل هذا الصراع لم يتخلَّ عن مبادئه ولا عن كرامته أبدا، واتخذ الوسيلة النظيفة لبلوغ الغاية الشريفة. ولم يكن في مقاييس شاعرنا الخاصّة مبدأ "الغاية تبرّر الوسيلة". واقرأ إذا شئت قوله:

إذا إبِلـــي أمســـتْ تُمَاطَـــلُ رَعْيَهـــا فهـــل ينفعّنـــي مـــن بـــلادٍ خصـــيبها؟[6]

ووفق هذه الرّؤية، رأيناه يختار الفقر على الغنى:

إذا كـــان عـــزِّي طـــاردًا عنِّـــي الغنـــى فللّـــه فقـــرٌ لا يجـــاوره الـــذّلُ

---

(١) سورة البلد: آية رقم (٤).
(٢) ديوانه: ج٢، ص٤٧٢، من الرجز.
(٣) ديوانه: ج٢، ص٤٧٢، من الرجز.
(٤) ديوانه: ج٣، ص٢٦٥، من الكامل.
(٥) ديوانه: ج١، ص١٩، ٢٠، من الطويل.
(٦) ديوانه: ج١، ص٤٥، من الطويل.

علـيّ اجتنـاءُ الفضـلِ مـن شـجراته ولا ذنـب إن لـم يجـن حظّـاً لـي الفضـلُ
خلقـت وحيـداً فـي ثيـاب نزاهتـي غريبٍ وأهلُ الأرضِ لـو شئت لـي أهلُ
وفـي النـاس مِثْلـي مُقْتَـرون وإنمـا أزاد جوًى أَنْ ليس في الفضل لي مِثْلُ[1]
مِثْـــــــــــــــــــــــــــــلُ[1]

كما رأيناه يؤثر الجوع على الشبع، حيث يقول:

فاقعـد إذا السـعيُ جـرَّ مهضـمَةً وَجُـعْ إذا مـا أهانـك الشبـعُ[2]

ويرفضُ كذلك المناصب الّتي بلغها الآخرون بطّرق ملتوية ووسائل دنيئة- وكان يسمّيها "حظوظاً" في الوقت الذي يعرف فيه الطّرق إلى هذه الحظوظ، لكنّه لن يسلكها.

واقرأ إذا شئت قوله:

تمنـى رجـالٌ أن تـذل بـي النّعـلُ ولـم تمـشِ فـي مجـدٍ بمثلـي لهـم رِجْـلُ
وعـابوا علـى هجـر المطـامع عِفّتـي ولَلْهَجـر خيـرٌ حـين يَـزْري بـك الوصـل[3]

ولم يكن يشغل مهيار ما يجري حوله بقدر ما يجري داخله، واقرأ في ذلك قوله:

وإن هـوى بـي أو حظَّـي حُمُـقُ الـ حـظِّ، فهمِّـي يسـمو ويرتفـع[4]

وإنّ دلّ ذلك عن شيء فإنّما يدلّ عن أن جوهر الشاعر كريم ومعدنه نفيس. واقرأ قوله:

يـا ناقـدَ النـاس كشـفاً عـن جـواهرهم متـى تَغَيَّـر عـن أعراقـه الـذَّهبُ[5]

معنى ذلك، أن ليس للحياة الحقيقيّة وجود في نظر الشّاعر، إلاّ إذا تحقّقت حرّية الإنسان وكرامته. ولن يتم ذلك إلا إذا ملك صاحبها فيها إرادته وصان مبادئه.

وبينما يُعد الشعر ضمير الشّاعر ورسالته، وعنوان وجوده الحقيقيّ وحرّيته. وأن ليس ثمّة حداً فاصلاً بين الوجود والشّعر[6]. فإن شاعرنا إزاء مسئوليته الأدبية والمهنية يضع دستورا لفنه. ويقول في ذلك:

والشـعر صـنه فالشـعر يحتسـب الله إذا لـم يصـن علـى الشـاعر

(١) ديوانه: ج٣، ١٣٠، من الطويل.
(٢) ديوانه: ج٢، ص٥٠٥، من المنسرح.
(٣) ديوانه: ج٣، ص١٢٩، من الطويل.
(٤) ديوانه: ج٢، ص٥٠٥، من المنسرح.
(٥) ديوانه: ج١، ص١١٣، من البسيط.
(٦) جماليات الأنا في الخطاب الشّعريّ- دراسة في شعر بشار بن برد- د/ إبراهيم أحمد ملحم- ص: ٣٨. دار الكندي- إربد- الأردن- الطبعة الأولى: ٢٠٠٤م].

لا تمتهنـــه فـــي كـــل ســـوق فقـــد تـــــربح حينـــــاً وبيعـــــك الخاســـــر[1]

كما رأيناه يعنى بشعره ويطالب بضرورة حمايته من الانتهاك والسلب. فيقول:

أمـــا جنـــى خيـــرا لـــه آدابـــه أعـــــاذكن الله مـــــن شـــــر الأدب

هـو الـذي أخرنـي مشـارف السـبق فاظمـــأ شـــفتي علـــى القـــرب[2]

وإننا نعتقد أن شاعرنا كان منسجما مع نفسه يصون شعره عن الهجاء والمديح الكاذب ويحصر أغراضه الفنية في شئون حياته الخاصة من تهنئة وعتاب وشكراً ووصفاً مقدما لهذا كله بمقدمات وجدانية خالصة. وختاماً، بدت لنا صورة مهيار إنسانا فاضلا أبيا يعني مشكلات عالمه ويرنو إليها بعمق وهو الجدير باتخاذ مواقف إنسانية محددة وامتلاك مشروع يحقق الذات ويسهم في بناء المجتمع.

(١) ديوانه: ج٢، ص٤٣٦، من المنسرح.

(٢) ديوانه: ج ، ص ، .

الباب الثّالث

السمات الأسلوبية لشعر مهيار في ضوء الوجدانية

مدخل عام:

لا تثريب علينا، أن نبدأ مثل أجدادنا الأوائل بالإشارة للجذر اللّغويّ لكلمة "أسلوب" في اللّغات الأوربيّة المعروفة واللّغة العربيّة- كما يقول الدّكتور صلاح فضل- فقد اشتقّت في هذه اللّغات من الأصل اللاّتيني: (stilus)، وهو يعني "ريشة". ثمّ انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة؛ فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدويّة، دالاً على المخطوطات، ثمّ أخذ يطلق على التّعبيرات اللّغويّة الأدبيّة" (١).

ولعلّ أول استخدام لكلمة "الأسلوب" في اللّغة العربيّة كان في بيئة المتكلّمين الّذين لعبوا دورًا كبيرًا في تطوير الدّرس النّقديّ والاتّجاه به ناحية الكمال(٢). وقد كان المعتزلة- من بين الفرق الكلاميّة- أشدّهم حرصًا على تأويل العبارة القرآنيّة؛ ممّا أدى إلى تطوير الدّرس النّقديّ عندهم، وظهور البحث الأسلوبيّ مبكّرًا في بيئتهم(٣).

ويعدّ اللّغويّ الفرنسيّ بوفون أول من عرّف "الأسلوب" في العصر الحديث تعريفًا نال قسطًا من الشّهرة والانتشار، وحظًّا أكبر من الفهم الّذي تباين حينًا وتطابق حينًا آخر. حيث قوله: "الأسلوب هو الشّخص نفسه"(٤).

ويري علماء اللّغة من أتباع دي سوسير أنّ كلمة "أسلوب" أنسب للدّلالة علي أيّ طريقة متميّزة في استعمال لغة ما، وأنّ اللّغة شكل وليست مادة. أي أنّها نظام من العلاقات"(٥). وهو منهج دعا إليه عبد القاهر الجرجانيّ فيما سماه (النّظم) ودعا فيه إلي التزام معاني النحو، وهو يهدف إلي أنّ التّركيب الشّعريّ في صميمه تركيب منظم، يهدف إلي اعتصار معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحركت من موقعها الّذي أثره الشّاعر إلي موقع آخر فإنّها ستفقد جزءا هاما من دلالتها أو إيحائها أو موسيقيتها، ومن ثم ينحل النّظم"(٦).

وقد تباينت تعريفات أهل العلم "للأسلوب"، إلى الحدّ الّذي يصحّ فيه القول: "إنّه لا يوجد تعريف واحد للأسلوب يتمتّع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظريّة يجمع عليها الدّارسون في تناوله"(٧). وثّمة شعور سائد حتّى على مستوى الدّراسات الأسلوبيّة في الغرب بأنّ مصطلح

---

(١) علم الأسلوب والنّظريّة البنائيّة- المجلد الأول: ٩٥، ٩٦. [مجموعة أعمال الدّكتور صلاح فضل- مجلدان- دار الكتاب المصري، بالقاهرة- ودار الكتاب اللّبناني، بيروت- الطّبعة الأولى: ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م].

(٢) الحوار حول شخصيّة النّاقد، د. (عبد الحكيم راضي)، مجلة الثّقافة/ القاهرة/ العدد ٩٦/ سبتمبر ١٩٨١م- صـ:٥٥.

(٣) قراءة النّص: ١٤٣.

(٤) ينظر: (تجليات حول الأسلوب) لـ Comte de Buffon – ص: ١٣- نقلاً عن [فيلي ساندريس- نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة- ترجمة الدّكتور (خالد محمد جمعة)- ص: ٢٧- دار الفكر- دمشق- ط/١- ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م]. وقد انتقد الدّكتور (المسدّي) في كتابه تعريف بوفون (١٧٠٧م- ١٧٨٨م) السّابق: "الأسلوب هوالإنسان ذاته" قائلاً:إنّ هذا التّعريف غير محدّد تحديدًا إجرائيًا. فالباحث لا يمكن أن ينطلق منه لتحليل العمل الأدبيّ.

(٥) شكري عياد، اللغة والإبداع، ص ٤٢. القاهرة ١٩٨٨.

(٦) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص ١٨٧. دار المعارف بمصر ١٩٨١.

(٧) انظر، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته، ص: ٧٣.

"الأسلوب" مصطلح غامض. ونظرة واحدة إلى مجموع التّعريفات الّتي قيلت حول هذا المصطلح تظهر مدى غموضه، وتعدّد الاتّجاهات في النّظر إليه"(١).

ومهما يكن من أمر اختلاف أهل العلم في تعريف "الأسلوب"، فإنّنا حين اتّخذنا عنوانًا لمبحثنا الحالي، ألا وهو: "سمات أسلوب مهيار في ضوء الوجدانيّة"، كان مقصدنا منه دراسة خصائص النّصّ الشّعريّ لمهيار فنّيًا، وفي إطار تجربته الشّعريّة.

حيث نوجّه درسنا إلى الإطار أو الغلاف الّذي يحمل فكر الأديب ومعانيه، كما يحمل انفعالاته وأحاسيسه. أو إلى الصّورة اللّفظية الّتى تعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار"(٢). وذلك باعتبار أنّ "الأسلوب في الواقع هو النّص نفسه"(٣).

آخذين في الاعتبار كذلك أنّ اللّغة الشّعريّة ظاهرة أسلوبيّة بالمعني العام للمصطلح، على حدّ تعبير كوهين. فالشّاعر لا يتحدث كما يتحدث كلّ النّاس، ولغته "غير عاديّة". والشّيء غير العاديّ في هذه اللّغة يمنحها أسلوبا يسمّى "الشّاعريّة"، وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشّعريّ"(٤).

قصارى القول أنّ الأسلوب ليس زينة وإنّما هو صميم الفنّ. إنّه هذا البناء الدّقيق الّذي يحكم العلاقات بين عناصر اللّغة الشّعريّة من أصغر وحداتها وهو الصّوت إلي المفردات والتّراكيب وبذلك يتحقق البناء اللّغويّ. "ونستطيع أن نقول في وضوح إنّ مواد الأسلوب هي الألفاظ حاملة معانيها؛ إذ الفصل بينها غير ممكن"(٥).

وقد تعددت أنماط التّلوين الأسلوبيّ في شعر مهيار، وأخذت أشكالا شتى. وسنتناولها بالدّرس تفصيليّا في خمسة فصول، هي:

الفصل الأول: معجم مهيار الشعري.

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية.

الفصل الثالث: المستوى التركيبي للجملة الشعرية.

الفصل الرابع: التناص في شعر مهيار.

الفصل الخامس: الصورة الشعرية، مفهومها وأثر الخيال فيها وصلتهما بتجربة الشاعر.

الفصل الأول

(١) التّفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ- في ضوء علم الأسلوب الحديث- للدكتور (سامي محمد عبابنة) ص: ١٢، ١٣.[جدارا للكتاب العالميّ- عمّان- الأردن. بالاشتراك مع "عالم الكتب الحديث"- إربد- الأردن].

ويقول "فيلي ساندريس" من جملة الأحكام الّتي ذكرت فيه، قولهم: - الأسلوب هو السّلوك (عالم النّفس). - الأسلوب هو المتحدّث/ المتكلّم (عالم البلاغة). - الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللّغويّ). - الأسلوب هو الفرد (الأديب). - الأسلوب هو المتكلّم الخفيّ أو الضمنيّ (الفيلسوف). - وأخيرًا الأسلوب هو اللّغة (اللّسانيّ). للمزيد انظر: [فيلي ساندريس- نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة- ترجمة الدّكتور (خالد محمد جمعة)- ص: ٢٦- دار الفكر- دمشق- ط/١- ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م].

(٢) أحمد الشايب: الأسلوب، ص٤٦، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة: ١٩٧٦م.

(٣) مقالات في الأسلوبيّة- منذر عيّاشي، ص: ١٥٧.

(٤) جون كوهين، لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش ص ٢٤ مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٥) في الأدب والنّقد: ص: ٣٤. [الدّكتور شوقي ضيف- دار المعارف- مصر- إيداع/ ١٩٩٩م].

معجم مهيار الشّعريّ:

لا يخفى على باحث أنّ لغة الشّعر لغة خاصة؛ باعتبار أنّ الشّعر "فنّ يعتمد الصّورة والصّوت والجرس والإيقاع وخواطر وأشياء، لا يمكن تركيزها في أفكار واضحة للتّعبير عنها في النّثر المألوف"(١). وعليه يصحّ القول: "إنّ القصيدة الشّعريّة إنّما هي التّعبير غير العادي عن عالم عادي"(٢).

وألفاظ القصيدة في بساطتها أو جلالها ليست هي المحك، ولكنّ الطاقة أو العاطفة أو الحركة الّتى يسبغها الشّاعر عليها هي الّتي تحدّد قيمتها"(٣). والشّعراء منذ أن بدأوا يتّجهون إلى التّجربة الذّاتية ويهتمّون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطّبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحمّلة بالدّلالات الشّعورية والجماليّة تتردد في عباراتهم وصورهم ممتزجة بألفاظ تقليديّة، وخالصة أحيانًا لطبيعة التّجربة الوجدانية الجديدة"(٤).

لذا؛ فإنّ شيوع ألفاظ معيّنة في قصائد شاعر ما، يومئ إلى أنّ حالة نفسيّة تتراكم عليها شبكة لفظيّة ذات دلالات معنويّة ونفسيّة، تعبّر عن تلك الحالة المستشعرة الّتي تهيمن على كيان الشّاعر. وتلك الشّبكة الّتي ترفد القصيدة بالأسس الدّلاليّة تنمو وتتكثّف داخل أطر تصويريّة مشكّلة مادة رئيسة في بنية الصّورة الشّعريّة"(٥).

الأمر الّذي يعني أنّ، لكلّ مبدع معجمه الشّعريّ الخاصّ به الّذي يميّزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصيّة وتفرّدا. ويرتبط معجم الشّاعر ارتباطا حيّا بتجربته وموقفه ورؤيته للحياة. والمعجم ابن البيئة؛ إذ المجتمع وبيئة الشّاعر لهما تأثيرهما على معجمه اللّغويّ- فالشّاعر، لا يبتعد كثيرا عن فلكيّة المفردة المحيطة به ليساير الذّوق العام من حوله. وإنّ ما يشكل معجم الشّاعر ومفرداته ودلالاتها تجربة الشّاعر الشّعريّة، فيستمدّ منها مفرداته ومعانيه"(٦).

نخلص من ذلك إلى أنّ معجم أي شاعر، إنّما يتشكّل من مجمل الألفاظ المهيمنة على كيانه. ومهما يكن من أمر اتّصال أو صلة هذا المعجم بلغة الشّعراء السّابقين له وبلغة شعراء

---

(١)- انظر، المعجم الأدبي- د. جبور عبد النّور- دار العلم للملايين- بيروت- ١٩٧٩م.

(٢)- بنية اللّغة الشّعريّة- جان كوهن- ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري- ص: ١١٣. [الدّار البيضاء- المغرب- دار توبقال للنّشر- ط/١- ١٩٨٦م].

(٣) درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص٨٩.

(٤)- الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربيّ المعاصر- ص: ٣٦٩.

(٥) رماد الشّعر: ١٢٩.

(٦) البنى الأسلوبيّة في النّصّ الشّعريّ- صـ: ١١١- بتصرّف يسير. [دراسة تطبيقيّة في شعر البوسعيديّين بدولة عُمان- د. راشد بن حمد بن هاشل الحسينيّ- دار الحكمة- لندن- ط/١- ٢٠٠٤م].

عصره، يبقى الشّاعر المبدع على الدّوام "ينمّي أسلوبه الخاصّ تبعًا لذوقه ومزاجه"(١)، وبالتّالي يبقى يبقى لمعجمه خصوصيته.

وشاعرنا، مثله في ذلك مثل الشّعراء الكبار، له معجمه الخاصّ المستمدّة ألفاظه من سياقات معيّنة في شعره، والنّابعة من موقفه الشّعوريّ. أي أنّ مفردات هذا المعجم- على ما سنرى- جاءت ترجمة لقيم شعوريّة عنده، وبفعل الضّغط الشّعوريّ على رؤيته. ولعلّ أبرز دوائر معجمه الشّعريّ هي الّتي تؤطّرها ثلاثة عناوين، هي:

(أ)- دائرة ألفاظ الحبّ:

ذكرنا أنّ "مهيار الدّيلميّ" واحد من أولئك الشّعراء الّذين عاشوا تجربة "الحبّ" واستلهموا فكرتها، وكان ذلك في إطار رؤية متكاملة. وقد بدا فيها شاعرنا ملتهب الوجدان يهيم بالبرق، ويرى حبيبته في غصن البان، ويشم رائحتها في صبا "نجد"...الخ. وقد أمكننا تلخيص تلك رؤيته في الحبّ في أربعة محاور، سبق تناولها بالتّفصيل.

أمّا بخصوص ألفاظ دائرة الحبّ عنده فلعلّ أبرزها في شعره ما يأتي:

١- فيما يتّصل بجانب المحبّ.

تأتي الألفاظ الدّالة عليه وعلى أحواله من مثل قوله: قلبي- كبدي- عيني- الحبّ- الذّكرى- فؤادي- مقلتي- النّوى- المشيب- التّوديع- الطّرب- القلب- الفم- حلو الكلام- الفراق- الدّمع- جلدي- وفائي- طرفي- لحظ عيني. كما هو الحال في الأمثلة الآتية:

وعليه قوله:

وفـــؤادي يشـــتكي جـــور النّـــوى وعـــذاري يشـــتكي جـــور المشيـــب"(٢)

وكذلك قوله:

أقامـت علـى قلبـي كفـيلاً مـن العهـد يذكّـرني بـالقرب فـي دولـة البعـد
فقولـوا لواشـيها- وإن كـان صـادقًا وفائي لها أحظى ولو غدرت عندي"(٣)

ومنه قوله:

(١) الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه- اليزابيث درو: صـ ٣٣٩.
(٢) ديوانه: ج١/ ٩٣. من [الرّمل].
(٣) ديوانه: ج١/ ١٩٨.[من الطّويل].

ومـــا أتبعـــتُ ظُعـــنَ الحـــيِّ طرفـــي لأغنَـــــم نظـــــرةً فتكـــــون زادي

ولكنـــــي بعثـــتُ بلحـــظ عينـــــي وراء الرَّكـــب يســـألُ عـــن فـــؤادي"(١)

وكذلك قوله:

عـــــزّ هـــــواكِ فـــــأذلّ جَـــــلَدي والحـــبّ مـــا رقّ لـــه الجِـــلْد وذلّ"(٢)

ومنه أيضًا قوله:

وتبـــــــرد أكبادَنـــــــا خُلْســـــــةٌ مـــن اللّحـــظ أو زورة فـــي الحُلُـــم"(٣)

وكذلك قوله:

هبينـــــــي أستـــــــر النّجـــــوى ألـــــيس الدّمـــــــع يفضحنـــــــي

لســـــــاني منـــــــكِ أملكـــــــه ودمـــــــع العـــــين يملـــــكني"(٤)

٢- فيما يتّصل بجانب الآخر في موضوع الحبّ لاسيّما محبوبة الشّاعر، تأتي الألفاظ: ظبي- الهوى- لائم- طيفها- غنّى- الكؤوس- البرق- وميضه- البريق- الصّدق- الكذب- رشأ- مقبّلها- بالمدام- غصن البان- . كما هو الحال في الأمثلة الآتية:

قضـــى ديـــن "سُـــعْدى" طيفهـــا المتـــأوّب ونـــــوّل إلاّ مـــــا أَبـــــى المتحـــــوّب"(٥)

وكذلك قوله:

لـــكِ الغـــرام وللواشـــي بـــك التَّعـــب وكـــلّ عَـــذْل إذا جـــدّ الهـــوى لَعِـــبُ"(٦)

(١) ديوانه: ج١/ ٢٣٢، ٢٣٣.[من الوافر].
(٢) ديوانه: ج٣/ ١٦٣. [من الرّجز].
(٣) ديوانه: ج٣/ ٣٥١. [من المتقارب].
(٤) ديوانه: ج٤/ ٤٣٤. من [الرجز].
(٥) ديوانه: ج١/ ٤٩. [من الطّويل]. المتعبّد الّذي يلقي الحوب عن نفسه. والمتأوب: الطّارق أول اللّيل.
(٦) ديوانه: ج١/ ١١٣. [من البسيط].

ومنه أيضًا قوله:

وعلـــى مـــا صـــفحوا أو نَقمـــوا ... مـــا أرى لـــي منـــكِ يـــا ظبيـــةُ بُـــدَّا
أَجتلـــى البـــدرَ فـــلا أنســـاكِ وجهـــاً ... وأرى الغصـــنَ فـــلا أســـلاكِ قـــدّا
فـــإذا هبَّـــتْ صَبَـــا أرضكـــمُ ... حَملـــتْ تُـــربَ الغضـــا بانـــاً ورَنـــدا(١)

وكذلك قوله:

ســـأَلتْ ظَبيـــةُ مـــا هـــذا النّحـــولُ ... أسَقـــامٌ بـــاحَ أم هـــمٌّ دخيـــلُ
أيـــن ذاك الظّـــاهرُ المـــالىء للعـــين ... والمختَـــرَطُ الرطـــبُ الصّـــقيلُ
أهـــلالا بعـــد مـــا أقمـــر لـــي ... أم قضـــيباً ومشـــى فيـــه الذّبـــولُ
أنـــتِ والأيـــامُ مـــا أنكرتُـــه ... وبـــلاءُ المـــرء يـــومٌ أو خليـــلُ
قتلَتنـــي وانبـــرت تســـأل بـــي ... أيّهـــا النّـــاسُ لمـــن هـــذا القتيـــلُ
أَشَـــرُ الحســـنِ وجِنِّـــيُّ الصِّـــب ... شـــدَّ مـــا طاحـــت دمـــاءٌ وعقـــولُ"(٢)

وأيضًا قوله:

أسترشِـــدُ البـــانُ وهـــو غضـــبانُ ... وأســـأل البـــدر وهـــو غيـــرانُ
خصـــمانِ لـــي فيـــكِ يـــا لَغانيـــةٍ ... غِـــيظَ بـــدورٌ بهـــا وأغصـــانُ"(٣)

وله لوحة جمع فيها أغلب صفات محبوبته. وفيها يقول:

علقتُهـــــــا مجدولـــــــة ... تألـــــم ضـــــمَّ الشَّملـــــهْ
أخـــــتَ القضـــــيب هيفـــــا ... وتِرْبِـــــه وشَكْلَـــــهْ
هوجـــــاء لا مـــــن ورهٍ ... صـــــفراء لا مـــــن عِلّـــــهْ
صحيحـــــة كأنَّهـــــا ... مـــــن سقـــــم مُبِلَّـــــه"(٤)

(ب) ألفاظ الحزن:

سبق أن ذكرنا، في "حياة مهيار" واستعراض سيرته، أنّ نفس مهيار نفس حزينة قلقة، قُدِّر لصاحبها أن يعيش غريبًا عن وطنه. كما عرفنا أنّ هذا "الدّيلميّ" أيضًا، قبل أن يسلم كان مجوسيّا- وهو، ما ضاعف إحساسه بالغربة في مجتمع دينه الإسلام- ناهيك عن فشل تجربة حبّه الأولى مع محبوبته العربيّة، ومدى تأثير ذلك في رؤيته وأسلوب تعبيره.

(١)- ديوانه: ج١/ ٢٨٣. [من الخفيف].
(٢)- ديوانه: ج٣/ ٢٢٠. [من الرّمل].
(٣)- ديوانه: ج٤/ ٤٠٨. [من المنسرح].
(٤)- ديوانه: ج٣/ ١٩٤، ١٩٥.[من الرّجز].

وثمّة سبب آخر مردّه إلى تشيّع مهيار. إذْ تغلب على أدبيّات الشّيعة عامّة عاطفة الحزن والأسى؛ لاستنادهم تاريخيّا إلى "مظلوميّة آل البيت" عليهم السّلام. وقد صادف هذا الاتّجاه هوى الشّاعر، ووجد فيه ما يغذّي مشاعره الخاصّة ويعبّر عن مواقفه عامّة.

من هذا وذاك، تشكّلت لدى الشّاعر دائرة حزينة من المفردات، من مثل: "أم المصائب"، "النّوائب"، "هتكت"، "لم تلتفت"، ترمي"، "صائب"، "ذلّ"، "غمزي"، "عاتب"، "شبا طاعن"، "حادثاتك"، "ضارب"، "بلا وازع"، "الموت"، "ضغينة"، تنقّم"، "غارة"، "يشرّد"، "فجعت"، "لتصدعنا"، "أم العجائب"، "السّقم"، "المُرْدي"، "لا باقيا"، "سلام على الأفراح"، "ليست إربة"، "دنّس"، "الحزن"، "الدّموع"، "مصائبي"، "الشّامتين"، "القواطب"، "المخالب"، "لم تخدع"، "بلوت"، "السّود"، "حمر المصائب". "خدع"، "غادر"، "نغتر"، "هاجر"، "تخدعنّك"، "السّراب"، "ظنّا"، "يرجم"، "السّافر"[(١)]،...الخ. ومن الشّواهد على ذلك:

قصيدته الّتي رثى فيها صديقًا له وواحدًا من ذوي الفضل عليه، وفيها يقول:

نعم! هذه يادهر أمّ المصائب ... فلا تُوعِدَنّي بعدها بالنّوائب
هتكت بها ستر التّجامل بيننا ... ولم تلفت فينا لبقيا المُراقب"[(٢)]

قصيدة الّتي يمدح فيها آل البيت (عليهم السّلام)، مشيرًا فيها إلى بعض مآسيهم، ويقول:

أرى الدّين من بعد يوم "الحسين" ... عليلاً له الموت بالمرصد
سيعلم من "فاطم"خَصْمُه ... بأي نكال غدًا يرتدي
ومن ساء "أحمد" يا سِبْطه ... فباء بقتلك، ماذا يدي
فداؤك نفسي ومن لي بذا ... ك لو أنّي مولىً بعبدٍ فُدِي
وليت دمي ما سقى الأرضَ منك ... يقوت الرَّدى وأكون الرَّدِي
وليت سبقتُ فكنتُ الشّهيد ... أمامك يا صاحب المشهد
عسى الدّهرُ يشفى غدا مِنْ عِدَا ... ك قلبَ مَغِيظٍ بهم مُكْمَدِ
عسى سطوة الحقّ تعلو المحال ... عسى يغلب النّقصُ بالسّؤدد
وقد فعل الله لكنّني ... أرى كبِدي بعد لم تَبْرَدِ"[(٣)]

(١)- ديوانه: ج١/ ٥٢، ٥٣- ٢٩٤، ٢٩٥.
(٢)- ديوانه: ج١/ ٥٢. [من الطّويل].
(٣)- ديوانه: ج١/ ٢٥٤- ٢٥٦. [من المتقارب].

وممّا لا شكّ فيه، أنّ مجمل ألفاظه في هذه الدّائرة، مثل: "الموت"، "خصمه"، "نكال"، "يرتدي"، "ساء"، "قتلك"، "دمي"، "الرّدى"، "مغيظ"، "مكمد"، "النّقص"، "لم تبرد"،... الخ، وفي ضوء سياقها الشّعريّ- كما هو مبيّن أعلاه- ما ينمّ عن حالة وجدانيّة خاصة ونفس حزينة وصادقة في آن.

قوله كذلك، في رثاء فتىً كان ربّاه واصطفاه وسكن إليه:

كم النَّحتُ في جنبيّ والحزُّ في مَتْنِي ... أما يُشبع الأيامَ ما أكلتْ منّي
تُلاحِمُ ما تَفريه فيّ بما فرَتْ ... وتحسِمُ ما تجنِي عليَّ بما تجني
أريها نُدوبي كي ترِقَّ وأشتكي ... إليها فلا تأوي بعينٍ ولا أذْنِ
أرنِّفُ منها بالبكا باردَ الحشا ... وأحوِي بعُوذاتِ الرُّقَى ماردَ الجنِّ
تسُلُّ جَناحي ريشةً بعد ريشةٍ ... وتخلِسُ غصنا من فروعي إلى غصنِ[1]

ولا يقتصر هذا الأمر "الوجدانيّ" في شعره على ما يعرف بقصيدة الرّثاء، بل امتدّ إلى تشوّقه إلى الممدوح أحيانًا واستلهام وداع المحبوب أو فراقه الدّيار. ومن أمثلة ذلك ، قوله:

أدمعُك أم عارضٌ ممطرُ ... أم النَّفسُ ذائبةً تَقطُرُ
دَعوا بالرحيل فمستذهِلٌ ... أضلَّ البكاءُ ومستعبِرُ
وقالوا الوداعُ على رامةٍ ... فقلت لهم "رامةٌ" المحشَرُ"[2]

وقوله أيضًا في موضع آخر:

يقولون يومَ البين عينُك تدمعُ ... دعوا مقلةً تدري غداً من تودِّعُ
ترى بالنّوى الأمرَ الذي لا يرونه ... هوىً فيقولون الّذي ليس تسمعُ
فإن قرّ قلبي فاتهمه وقل له ... بمن أنت بعد العامريّة مولعُ"[3]

وممّا ورد من ألفاظ هذا المحور أيضًا قوله: "النّحت"، "الحزّ"، "فرت"، "تجني"، "ندوبي"، "اشتكى"، "فلا تأوي"، "البكا"، "تسلّ جناحي"، "تخلس"، "صدّك"، "تركتك"، "المخدوع"، "مسموم"، "صعق"، "هجرتك"، "سُبّة"، "خفتك"، "دهيت"، "غدر"، "يشوّه"[4]. وكذلك قوله: "أدمعك"، "النّفس"، "ذائبة"، "تقطر"، "الرّحيل"، "فمستذهل"، "أضل"، "البكاء"، "ومستعبر"، "الوداع"، "المحشر"... والألفاظ: "تدمع"، "تودّع"، "النّوى"، "اتّهمه"، "مولع"، ....الخ.

(١)- ديوانه: ج٤/ ٤٦٨- ٤٧١.[من الطّويل].
(٢)- ديوانه: ج٢/ ٣٨٤. [من المتقارب].
(٣)- ديوانه: ج٢/ ٥١٤، ٥١٥.[من الطّويل].
(٤)- ديوانه: ج٤/ ٤٦٨- ٤٧١.

من يدقّق في دلالة هذه الألفاظ من شعر مهيار، ويمعن النّظر في سياقاتها المتضمّنة لها، فسوف ينتهي به الرّأي إلى أنّ هذه الألفاظ جاءت ترجمة صادقة عن عاطفة الشّاعر، أي جاءت مساوية لنبض وجدان محاصر يحمل في طيّاته عبئا ثقيلا.

(ج) ألفاظ الطّبيعة:

لا تخطئ عين قارئ ديوان مهيار ألفاظ "الطّبيعة"، فهي من الكثرة بمكان. وقد جاءت هذه الألفاظ في تقديرنا ضمن سياقات معيّنة تشفّ عن حالة شعوريّة مهيمنة على موقفه من موضوعه "الطّبيعة"، وموقفه منه.

لنا أن نشير أيضًا إلى أنّنا تناولنا موضوع "الطّبيعة"، في شعر مهيار، ضمن رؤية الشّاعر. وانتهينا من خلال دراسة هذا الموضوع إلى أنّ "الطّبيعة" في شعر مهيار لها صورتان؛ إحداهما: (تقليديّة)، وقد أجاد الشّاعر فيها التّقليد. وأمّا الأخرى، فجاءت ممتزجة بوجدان الشّاعر، وتعدّ عنصرًا فنّيّا ضمن تجربة شعوريّة.

ومن ألفاظ هذا المحور، نذكر مثلاً ما يأتي: "البرق"، "وميضه"، "الغيث"، "الخيال"، "المزن"، "برد"، "البرود"، "اللّيل"، ""البان"، "غصن البان"، "الأقحوان"، "ورقاء"، "قمريّ"، "رباك"، "مطرتك"، "حزينة الصّفير"، "جناحي"، "صبحها"، "مِنىً"، "سلْع"، "قبا"، "ظبي"، "الصّحو"، "ملتهبًا" "عامر"، "طيّ"، "الدّياجي"، "نجد"، "الثّرى"، "سقاك الغيث"، "ليلتي"، "أُقَر"، "نجومها"، "أفلاكهنّ"، "النّهار"، "السّحر"، "الشّمس"، "القمر"، "نار"، "الكؤوس"، "الرّفاق"، "صدر"، "ماء"، "ريح الصّبا"، "بانة الغور"، "عين"، "ليالي"، "أسمرها"، "ذراك"، يخضرّ"، "عودك"، "يعطّر"، "الأراك"، "أعذب الشّربتين"، "يداك"، "النّهار"، "غروب"، تسحّ القطر"، "الجمر"، "الطّلل"، "البلى"، "الأظعان"، "عاقل"، "النّعم"، "كاظمة"، "عصفور"، "فنن"، "بغاث الطّير"، "كاظمة"، "الدّار"، "أفرخه"، "ريشات"، "بدور"، "أغصان"، "أيّام حجْر"، "الوجه"، "لمّة"، "الصّبا"، ظباء"، "الصّريم"، "غزلان"، الأرض"... وما إلى ذلك.

ويمكننا إزاء معجم الطّبيعة في شعر مهيار، أن نصنّف ألفاظه إلى عدّة دوائر أو وحدات دلاليّة، هي على النّحو الآتي:

(١) ما يخصّ الإنسان ومستلزماته، وما يتّصل كذلك بحياته الدّينيّة والاجتماعيّة. ومنه:

أ- أعضاء الجسم. ومن ألفاظها في شعره: (الضّلوع، الموق، كبدي، فؤادي، عيني، أذني، خدّي، جفني، قلب، فَمْ، أكبادنا، اللّحظ، جفني، خدّي....الخ. ومن الأمثلة على ذلك قوله:

يا عينِ لو أغضيتِ يومَ النّوى ... ما كان يوما حَسَناً أن يُرَى
كلَّفتِ أجفانَكِ ما لو جرى ... برمل يَبْرينَ شكا أو جرى
جنايةً عرَّضتِ قلبي لها ... فأحتملي أَولَي بها مَنْ جنى"(١)

وكذلك قوله:

نَعَمْ من جميلَة إحدَى النِّعَمْ ... وإن ضنَّ قلبٌ فقد جادَ فَمْ
نُعالج في الحبّ مُرّ الكِلامِ ... ونقنَع منه بحُلوِ الكَلِمْ
وتُبرِد أكبادَنا خُلسةٌ ... من اللّحظ أو زورةٌ في الحُلُمْ"(٢)

وأيضا قوله:

دعْ ملامي (باللّوى) أورُحْ ودعْني ... واقفا أنشُد قلبا ضاع منِّي
ما سألتُ الدار أبغى رجعَها ... ربَّ مسؤول سواها لم يُجِبْني
إنما الحظُّ لقلبي عندَها ... ولعهدي لا لعينيَّ وأُذْني
كن أخاً يُسعِدُ أو بِنْ عن قِلىً ... فأخي الناصحُ ما استودعتُ جفني
أنا يا دار أخو وحشِ الفلا ... فيكِ من خان فعزمي لم يخنّي
قائما أو قائلا مفترِشاً ... بين خدِّي وثرى أرضِكِ رُدني
ولئن غال مغانيك البِلى ... عادة الدّهر فشخصٌ منك يُغني
إن خَبتْ نارٌ فها ذي كبدي ... أو جفا الغيثُ فها ذلك جفني"(٣)

من الواضح أنّ ما أوردناه، من ألفاظ هذه الدّائرة، يؤكّد على أنّها وفي ضوء نصوصها المستشهد بها، أو (سياقها الخاص)، نابعة من عاطفة الشّاعر وعنصر رئيس في تجربته.

(١)- ديوانه: ج١/ ٨، ٩. [من السّريع].
(٢)- ديوانه: ج٣/ ٣٥١. [من المتقارب].
(٣)- ديوانه: ج٤/ ٤٤٠.

ب- مستلزمات الإنسان، من الشّراب، والطّعام، واللّباس، والرّوائح...الخ. ومن ألفاظها مثلاً:

"أظْمَى"، "ريّي"، "برد الماء"..، وشاهد ذلك قوله:

أظْمَــى وريّــي فــي السّــؤال فــلا يفــي حَــرُّ المذلــة لــي بِبــرْد المــاء"(١)

"الماء"، "القهوة"، "الشّارب"،" "رضاب"، "عذبًا"،... وشاهد ذلك:

وكــم أخٍ غيَّــره يومُــه الْــ مُقْبــلُ عــن أمــسٍ بــه الذّاهــب

كنــتُ وإيَّــاه زمــان الصــدى كالمــاء والقهــوة للشّــارب"(٢)

وقوله أيضًا:

أراك بوجــه الشــمس والبعــد بيننــا فأقنــع تشــبيهًا بهــا وتمَــثُّلا

وأذكــر عــذبًا مــن رُضــابك مســكرًا فمــا أشــرب الصّــهباء إلّا تعلّــلا

هنيئًــا لحــبّ "المالكيّــة" إنّــه رخـيص لـه مـا عـزّ منّـي ومـا غـلا"(٣)

"الكؤوس"، "انتشى"، "سكر"، "ماء"، "قدحي"، "أشرب" "أدمعًا"...، وفيها قوله:

غنَّــى (بهيفــاءَ) الرِّفــا قُ والكــؤوسُ لــم تــدُرْ

فكــلّ صــاحٍ انتشــى وكــلّ نشــوانَ سكِــرْ

كأنّمــا قلبــي لهــا فــي صــدر كــلّ مــن حضــرْ

فظِلــتُ أبكــي مثلمــا أشــربُ أدمعــاً حُمُــرْ

كــأنّ مــاءَ قدحــي مــن بــين جفنــيَّ عُصِــرْ

قــال الرّســولُ: عتبــتْ (هيفــاءُ) قلــت: مــا الخبــرْ

قــال: تقــول: ملَّنــا قلــت: الملــولُ مــن غــدَر"(٤)

(١)- ديوانه: ج١/ ٧. [من الكامل].

(٢)- ديوانه: ج١/ ١١١. [السّريع].

(٣)- ديوانه: ج٣/ ٢٣٣. [من الطّويل].

(٤)- ديوانه: ج٢/ ٣٦٧.[مجزوء الرجز].

"تيجانهم"، "صُوع"، "عِياب"، "الأستار"[١]، و"اختمري"، "الكلل"..الخ. يقول مثلاً:

فقـــل لأقمـــار السَّـــماء: اختمـــري فحلبـــة الحســـن لأقمـــار الكِلـــل"[٢]

* "فارة": نافحة المسك، و"فتيقها": رائحة المسك. وفي ذلك قوله:

أشاقـــك مـــن حســـناء وهنـــاً طُروقُهـــا نعـــم كُـــلُّ حاجـــاتِ النفـــوس يشوقُهـــا

ســـرت أَممـــاً والأرضُ شـــحطٌ مزارُهـــا كثيـــرٌ عواديهـــا قليـــلٌ رفيقُهـــا

تَخفَّـــى ومـــا إن يكتـــم الليـــلُ بـــدرَه وهـــل فـــارةٌ فُضّـــت بخـــافٍ فتيقُهـــا"[٣]

فإذا دقّقنا في دلالة الألفاظ المذكورة، في ضوء سياقها، نجد أنّها تنبع من رؤية الشّاعر وتخدم موقفه من موضوعه. أي أنّها جاءت متّسقة وعاطفة الشّاعر وليست مجلوبة اعتباطًا.

فتأمّل مثلاً فحوى ما قاله في المثال الأول عن عزّة نفسه الّتي لا تفريط فيها حتّى لو مات عطشًا، حين يكون ماء الحياة مرهون بمذلّة. فتأتي الكلمات: أظمى، وريّي، المذّلة، برد الماء. وفي المثال الثّاني يشير إلى أنّ كثيرًا من النّاس أخوة مصلحتهم لا أخوة حقيقيّون. فما أكثرهم حوله، وما أطيبهم حين تكون الدّنيا مقبلة على الشّاعر! وما أبعدهم وأخبثهم حين تعطيه ظهرها، كأنّهم لم يعرفوا الشّاعر من قبل. وهكذا.....الخ.

زبدة القول في ذلك أنّه، إذا دقّقنا في دلالة الألفاظ المذكورة، في ضوء سياقها، نجد أنّها تنبع من رؤية الشّاعر وتخدم موقفه من موضوعه. أي أنّها جاءت متّسقة وعاطفة الشّاعر– وليست مجلوبة اعتباطًا.

ج– ما يتّصل بحياته الدّينيّة.

استخدم الشّاعر من معجم ألفاظ العبادة الكثير، منها: (قانت، الشّكر، صلاة، وفروض، نوافل، ومصلى، والصّوم، قرآن، ورهبان، صليب، مشرك، ومؤمن، كافر، مخبت...الخ. واستخدم من مصطلحات التّشيّع ألفاظًا، منها: "الوصي"، "النّص" و"الإمام". كما استخدم من معجم الحجّ ولغة المتصوّفة ألفاظًا، منها: (صنم– مِنىً، الأسود، المَشْعرين، الحَجر، الصّفا، القبة، الحج، ليلة النفر، زمزم، التّنسك، الإحرام، الأصنام، الحلق والتّقصير، النّحر والتّشريق، الحرمين، شعث، المصلى، أحلوا، أهلوا، عمرة).

(١)– ديوانه: ج١/ ١٠. [من السّريع].

(٢)– ديوانه: ج٣/ ١٦٤.[الرّجز].

(٣)– ديوانه: ج٣/١٠. [الطّويل].

وشعر مهيار غنيّ بمثل هذه الألفاظ، والأمر لا يحتاج من قارئ أشعاره إلى جهد كبير للتّعرف إليها والوقوف عليها. ولعلّ ما سنذكره في المثالين الآتيين أن يكون فيه غناء!.

فقد ذكر مناقب أمير المؤمنين (عليّ بن أبى طالب)، وما منى به من أعدائه، فقال:"[1].

يـا مـن يـرى قَتْلـى السـيّوف حُظِـرت ... دمـاؤهم، اللهَ فـى قتلـى المقـل
مـا عنـد سـكّان "مِنـى" فـى رجـلٍ ... سـباه ظَبْـي وهـو فـى ألـف رجـل
دافـع عـن صـفحته شـوك القنـا ... وجرحتـه أعـينُ السِّـرب النُّجـل[2]
دمٌ حـرام لـلأخ المسـلم فـى ... أرض حـرامٍ، يـالَ "تُغْـمٍ" كيـف حـلّ ؟
قلـتِ: شـكا، فـأين دعـوى صـبره ! ... كُـرِّي اللّحـاظَ واسـألي عـن الخبـل
عـز هـواكِ فـأذلَّ جَلَـدى ... والحـبُّ مـا رقَّ لـه الجَـلْد وذلّ[3]

وقال في موضع آخر:

أبـا "حسـن" إن أنكـروا الحـقّ واضـحا ... علـى أنّـه والله إنكـار عـارف
فـإلاّ سـعى للبـين أخمـص بـازلٍ ... وإلا سـمت للنّعـل إصـبع خاصـف
وإلا كمـا كنـتَ ابـن عـم ووالياً ... وصـهراً وصـنواً كـان مـن لـم يقـارف
أخصّـك بالتّفضـيل إلاّ لعلمـه ... بعجـزهم عـن بعـض تلـك المواقـف
نـوى الغـدرَ أقـوامٌ فخـانوك بعـده ... ومـا آنـف فـى الغـدر إلا كسـالف
وهـبهم سَـفاهاً صـحّحوا فيـك قولـه ... فهـل دفعـوا مـا عنـده فـى المصـاحف
سـلام علـى الإسـلام بعـدك إنهـم ... يسـومونه بـالجور خُطّـة خاسـف
وجـدّدها "بـالطّف" بابنـك عصـبة ... أبـاحوا لـذاك القـرف حِكّـة قـارف
يعـزّ علـى "محمـد" بـابن بنتـه ... صـبيب دمٍ مـن بـين جنبيـك واكـف
أجـازوك حقـا فـى الخلافـة غـادروا ... جوامـع منـه فـى رقـاب الخلائـف
أيـا عاطشـاً فـى مَصْـرَع لـو شـهِدتُه ... سـقيتك فيـه مـن دمـوعى الـذّوارف
سـقى غُلّتـي بحـر بقبـرك، إنّنـى ... علـى غيـر إلمـام بـه غيـرُ آسـف
وأهـدَى إليـه الزائـرون تحيّتـي ... لأشْـرُفَ إن عينـي لـه لـم تشـارف
هواكـم هـو الدّنيـا وأعلـم أنّـه ... يبـيّض يـوم الحشـر سـود الصـحائف[4]

---

(١)- ديوانه: ج٣/ ١٦٣، ١٦٤. [الرّجز].

(٢) السرب: القطيع من الظباء، والنجل: جمع نجلاء وهى الواسعة.

(٣) الجلد: الصبر، والجلد: القوى الشديد.

(٤)- ديوانه: ج٢/ ٥٧٧، ٥٧٨. [الطّويل].

هكذا، جاءت ألفاظ هذا الباب ممزوجة تارة، بعاطفة الحبّ الصّوفيّ الرّقيق، وتارة أخرى، بعاطفة الحزن على ما حلّ بآل البيت (عليهم السّلام) من مآس. فهي إذن عنصر رئيس في تجربة الشّاعر. وبغضّ النّظر عن رؤية الشّاعر المذهبيّة في الصّحابة (رضوان الله عليهم) إلاّ أنّ الشّاعر من النّاحية الفنّيّة، كما في المثالين السّابقين، يبدو صادقًا في حبّه لآل البيت (عليهم السّلام) وصادقًا بالتّالي في تجربته الشّعوريّة.

د- ما يتّصل بحياته الاجتماعيّة:

ذكرنا من قبل أنّ شاعرنا وفد على بغداد ونزل درب رباح، وكان مجوسيّا على دين آبائه، إلى أن أسلم عام ٣٩٤هـ. وعلى الرّغم من امتهانه الكتابة، بادئ أمره، ثمّ احترافه الشّعر إلاّ أنّه عاش حياته تقريبًا فقيرًا. كما عرفنا أيضًا أنّ مجتمع بغداد آنذاك- وإبّان حكم البويهيّين- كان مجتمعاً موبوءًا ومليئا بالمتناقضات؛ إذْ انتشرت فيه الفتن، واستشرى الغلاء، وتراجعت الأخلاق.

وقد عبّر الشّاعر عن معاناته في هذا المجتمع، وجاءت ألفاظه ملائمة عاطفته تمامًا ومجسّدة محصّلة التّباين الحاصلة من تصوير الفعل، أي: (سلوكيّات أفراد مجتمعه تجاهه)، وردود فعل الشّاعر عليها أو مواقفه الشّعريّة منها.

أمّا بخصوص إنسان مجتمع بغداد، ممّن جمعه بالشّاعر أواصر وصلات اجتماعيّة خاصّة، فلعلّ أبرزهم أولئك النّفر ممّن تشير إليهم الرّموز الآتية:

* (النّاس) ويقصد به عامّة مجتمعه:

أرى الإخـــوانَ حـــولي مِـــلءَ عينـــي وألقـــى الحادثـــاتِ بغيـــر ثـــاني
وأفتقـــد الأحبّـــةَ ثـــم أرضَـــى كِراهـــاً بـــالوقوف علـــى المغـــاني"[١]

- ويقول في موضع آخر:

مـــالي كـــأنّيَ مخبـــولٌ ولســـت بـــه أشكو إلى النّاس معْ علمي مَن النـاسُ[٢]
النـــــــــــــــــــــــــاسُ[٢]

(١)- ديوانه: ج٤/ ٥٠٨.[من الوافر].

(٢)- ديوانه: ج٢/ ٤٦٩.[من البسيط].

وقد صنّف الشّاعر أهل زمانه من حيث مودتهم إلى قسمين. أمّا أحبابه؛ فهم:

ومـــا النّـــاس إلاّ مَـــنْ فـــؤادي فـــؤاده لأهـل "الغضـا" أو مـن حبيبـي حبيبـه[1]

* الخِلاّن والجيران والأصدقاء.

وموقف الشّاعر من هذه الفئة محدّد، إذ يقول:

قلبـــي للإخـــوان شَطُّـــوا أو دنـــوا وللهـــوى ساعـــفَ دهـــر أو نبـــا[2]

وقال أيضًا:

إذا كـــان ســـهم المـــوت لا بـــدّ واقعًـــا فيـا ليتنـي المرميّ مـن قبـل صـاحبي"[3]

لاسيّما إذا كان الصّديق من أهل محبة الشّاعر. وكذلك قال:

ســـواك ومـــن وثقـــت بـــه يخـــون وغيـــرك يـــوم أســـأله الضّـــنين"[4]

– أمّا إذا كان الصّديق لا يرعى حقّ الصّداقة، فالشّاعر من فعله براء. وفي ذلك يقول:

فاقعـــد إذا السّـــعي جـــرَّ مهضـــمةً وجُـــع إذا مـــا أهانـــك الشَّـــبع

وصـــاحبٍ كاليـــد الشـــليلة لا يُدْفَـــع بهـــا شيئـــاً فيندفـــعُ"[5]

– وأشار إلى بعض صفات هؤلاء الأصدقاء، فقال:

خليلـك مـن صـفا لـك فـي البعـادِ وجـارُك مـن أذمَّ علـى الـودادِ

وحظُّـك مـن صديقـك أن تـراه عـدوّاً فـي هـواك لمـن تعـادي"[6]

* والممدوح، في نظره:

مـــن معشـــر تضـــمن تيجانهـــم صـــوع المعـــالي وعِيـــاب النُّهـــى"[7]

– وقال يخاطب آخر"[8]:

فقـــل لأميـــر هـــذا الحـــيِّ عنّـــي: أيُجمَـــعُ لـــي بـــك الأمـــلُ البديـــدُ؟

أحِـــنُّ إلـــى لقائـــك والليـــالي علـــيّ مـــع العوائـــق لـــي جُنـــودُ

وتجـــذبني نـــوازعُ موقظـــاتٌ إليـــك وراءهـــا قَـــدَرٌ رَقُـــودُ

---

(١) ديوانه: ج١/ ١١٧.[من الطّويل].

(٢) ديوانه: ج١/ ١٠٨.[من الرّجز].

(٣) ديوانه: ج١/ ٥٦. [من الطّويل]

(٤) ديوانه: ج٤/ ٤٠٤.[من الوافر].

(٥) ديوانه: ج٢/ ٥٠٥.[من المنسرح].

(٦) ديوانه: ج١/ ٢١٩.[من الوافر].

(٧)– ديوانه: ج١/ ١٠. [من السّريع].

(٨)– ديوانه: ج١/ ٢٤٨، ٢٤٩. [من الوافر].

* القريب. أمّا القرابة الحقيقيّة عنده فلها ركيزتان، هما: الحقّ، والدّين.

- وفي ذلك يقول:

وإن أكُ مـــن "كســـرى" وأنـــت لغيـــره فـــإنّي فـــي حـــبِّ "الوصـــيّ" نسيـــب
ومهمـــا يُثِبْـــكَ الشّعـــر شكـــراً مخلّـداً عليهـا، فـإنّ الله قبـل يثيـب"(١)

- واقرأ أيضًا قوله:

أحببتـــكم، وبعيـــدٌ بـــين دَوْحَتنـــا فكنـــتُ بالحـــبّ أيَّ مُقْتَـــرب
وودُّ "سَلْمـــانَ" أعطـــاه قرابتـــه يومـــاً ولـم تُغْـنِ قُـربى عـن "أبـي لهـبِ"(٢)

وقال كذلك:

تعوّدتـــه خُلُـــقًا، ثنـــائي لمحســـنٍ أقـــول بمـــا فيـــه وذمّـــي لمذنـــب
فمـا سـرَّني فـي الحـق أنّـي مـع العـدا ولا عـاب أنّـي فـي المحـال علـى أبـي"(٣)

ولا غرو، فالشّاعر كما يصوّر نفسه مفطور على خلق العدل:

خلقـــتُ رقيـــقَ القلـــب صـــعبًا تقلّبـــي أرى لبعيـــد مـــا أرى لقريـــب"(٤)

وإنّ الألفاظ المستشهد بها في هذا المحور، يمكن حصرها في جانبين متقابلين، كالآتي:

- إيجابيّ:	- السّلبي:
- الإخوان- الأحبّة- بعض النّاس- علمي- صاحبي- الصّديق- خليلك- جارك- ظبي (رمز المحبوبة)- أحرار- فارس- قومي- معشر- أمير- الوصيّ- سلمان. أبي- قريب.	- ثاني- كراهًا- مخبول (عامّة النّاس)- المَرْميّ- سواك يخون- غيرك- اليد الشّليلة- عدوّك- قومها- أم سعد- كسرى- أبو لهب- مذنب- العدا (الأعداء)- بعيد.

خلاصة ما تقدّم، أنّنا نجد أنفسنا أمام معجم خاصّ يعكس علاقة الشّاعر بعناصر مجتمعه. وقد جاءت ألفاظه متناقضة فيما بينها بقدر ذلك التّناقض السّلوكيّ لطرفين في مجتمع الشّاعر. أي بين عامّة مجتمع الشّاعر- من جهة. والشّاعر نفسه- من جهة أخرى. والمؤكّد أيضًا أنّ ألفاظ الشّاعر في هذا المحور جاءت استجابة لعاطفته الشّعريّة، فتحمّلت لذلك دلالات جديدة (وجدانيّة)، وجسّدت بالطّبع موقف الشّاعر من الآخر.

(١) ج١ / ٤٣. [من الطّويل].
(٢) ديوانه: ج١/ ٢٤. [من البسيط].
(٣) ديوانه: ج١/ ٢٠. [من الطّويل].
(٤) ديوانه: ج١/ ٢٥. [من الطّويل].

٢- ألفاظ الطّبيعة الخاصّة بالحيوان والطّير:

هروب الشّعراء الوجدانيّين بعواطفهم للطّبيعة لا خلاف عليه، وذِكْر عناصرها في شعرهم والإلحاح عليها أحيانًا مألوف جدّا. وذلك لأنّ عناصر الطّبيعة على اختلافها تشغل حيّزًا كبيرًا من تفكيرهم وتهيمن على مشاعرهم، وإن اختلفت نسبة تفاعل الشّعراء معها من عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى آخر في العصر الواحد.

وذِكْر ألفاظ الطّبيعة في شعر مهيار على النّحو السّابق ضمن رؤية فنّيّة يعكس في تقديرنا انشغال عاطفة هذا الشّاعر بالطّبيعة ويدلّ على حبّه لها وتمسّكه بالحياة من خلالها. أمّا بخصوص أنواع الحيوانات الّتي ذكرها في شعره، فنوعان- هما:١- الإنسيّة أو (الأليفة)، مثل: الخيل- النّاقة- الخنزير- الغنم...." ٢- الوحشيّة وغير الإنسيّة، مثل: الذّئاب- المها (البقرة الوحشيّة)- الظّباء- الغزلان...الخ".

وحقيقة، إنّ هذا التّقسيم لم يكن يشغل وجدان شاعرنا، وما كان ليشغله ما تمليه عليه حواسّه وإنّما الّذي يشغله هو ما يثير عاطفته في ذلك العالم، ويرى فيه صورة نفسه. هذا هو ما ركّز عليه شعره وقام عليها لفظه شاهدًا- كما أسلفنا. من ثم كانت أكثر ألفاظ الطّيور شيوعًا في شعره، هي: "العصفور، الورقاء، الحمامة، الطّير...".

وهاكم بعض أمثلة ما ذكره الشاعر من أنواع الحيوانات والطّيور. نوجزها فيما يأتي:

(أ) بالنّسبة لألفاظ الحيوانات.

١- "ظبيّات"، "الأُسْد"، "طلاها" (ولد الظّبية)، "الغزلان". وعليها قوله:

سـل ظبيّـات بالـحمى رُتّعـا ... خُضّـر منهـن بيـاض الحِـمى
نشدتكـن الله، مـا حيـلة ... صـاد بهـا الأسـدَ عيـونُ المهـا"[١]
سنحـت بيـن "المُصَـلَّى" و"مِنـىً" ... مسنـح الظّبيّـة تستقـري طلاهـا"[٢]
- مـا أنـت بعـد البيـن مـن أوطـاني ... دارَ الهـوى، والـدّارُ بالجـيران
كنـتِ المنـى مـن قبـل طارقـة النّـوى ... والشّمـلُ شـملي والـزّمانُ زمـاني
ولئـن خلـوتِ فليـس أولَ حـادث ... خلـت الكِنـاسُ لـه مـن الغـزلان
طـربُ الحَمـامِ بطبعهـن وإنّمـا اِ ... سْتَـمْلينَ فيـك النّـوح مـن أحـزاني"[٣]

(١) ديوانه: ج١/ ٩. [من السّريع].
(٢) ديوانه: ج٤/ ٥٣٧. [من المديد].
(٣) ديوانه: ج٤/ ٤٢١.

٢- "رشأ" (ولد الظّبية، إذا قويَ وتحرّك ومشي مع أمّه)، "البازل" (الجمل السّمين)، "الحمام"، "الأُسد"...الخ. وفي ذلك قوله:

سوى رسَني قاده الباطلُ ... وعاج به الطائلُ الحائلُ
وغيري شَفاه الخيالُ الكذوبُ ... وعلَّله الواعدُ الماطلُ
وبات يغلغل في صدره ... بجِدِّ الأسى رشأٌ هازلُ
نبا اليومَ عن كلّ سمعٍ أحبَّ ... وسمعي له وطنٌ قابلُ
سرى البرقُ وهناً فما شاقني ... وثار، فما راعني، البازلُ
وغنّى الحمامُ فلا صافرٌ ... هفا بضلوعي ولا هادلُ
وبِيضُ الصّوارم لي بارقٌ ... وماءُ الجماجم لي وابلُ
ولَلجُبنُ خيرٌ لوَ انَّ الرّدى ... عن المرء في عيشه غافلُ
نشَزتُ فمن شاء فيلجفُني ... إذا مِتُّ والعزّ لي واصلُ
كم الضيمُ تحت رواق القنوع، ... أما يأنف الأدبَ الخاملُ
فلو أُدرِك المجدُ بين البيو ... تِ لمّا أصحَر الأسدُ الباسلُ"[١]

٣- "قرمًا":(الفحل يترك بلا ركوب). قال فيه:

تساق لك الدّنيا بظهرٍ مُذَلّل ... إذا وَزَعَتْ قَرْمَا بِنُفْرَةِ رَيِّضِ"[٢]

٤- "الدّابة"، "الفحل"، "طروقه" أي (النّاقة) يطرقها الفحل:

غال بها فيما تسام واشترط ... فَلاءَها فضلا عن البيع الشّطط
واعلم بأنّ الغبن حيث نُشِطت ... رُبُطُها والْغُنْم حيث تُرْتَبَط"[٣]

وقال أيضًا:

فابق لي ما هتفت باكية ... شجوها، أو حنّ فحل لطروقه"[٤]

٥- "النّعم"، وفيها قوله:

مالك لا تطرب يا حادي النَّعَمْ ... أما سمعتَ قولَ خنساءَ نَعَمْ"[٥]

---

(١) ديوانه: ج٣/ ١٧١. [من المتقارب].
(٢) ديوانه: ج٢/ ٤٨٦. [من الطّويل].
(٣) ديوانه: ج٢/ ٤٩١. [من الرّجز].
(٤) ديوانه: ج٣/ ٣١. [من الرّمل].
(٥) ديوانه: ج٣/ ٢٨٠. [من الرّجز].

(ب)- بالنّسبة لألفاظ الطّيور.

١- "عصفور"، "بُغاث الطّير"، "أفرخه"،... ومثاله:

أإن تحـــدَّث عصفـــورٌ علـــى فـــننِ أنكـرتُ يـومَ اللّـوى حلـمي وأنكـرني"[١]
مـا كنـتُ قبـل احتبـالي فـي الحنـينِ لـه أخـــافُ أنّ بُغـــاثَ الطّيـــر تقنصُـــني
زقـــا فـــذكَّرني أيـــامَ كاظمـــةٍ عمـــارة الـــدّار مـــن لَهْـــوٍ ومـــن دَدَنِ
أشـــتاق "ميّـــاً" ويشـــكو فَقْـــدَ أفرُخـــهِ لقـــد أبنـــتُ عـــن الشّكـــوى ولـــم يُـــبِنِ
دلَّـت علـى الحـزنِ ريشـاتٌ ضـعُفن بـه عـن نهضـةٍ ودليـلُ الحـبِّ فـي بـدني"[٢]

٢- "ورقاء"، وفيها قوله:

ترنَّمـــــتْ ترنُّـــــم الأسيـــــرِ وَرْقَـــــاءُ فـــــوقَ وَرَقٍ نضيـــــرِ
تنطِـــقُ عـــن قلـــبٍ لهـــا مكســـورِ كأنّهـــا تُخبـــرُ عـــن ضمـــيري
لبَّيـــكِ يـــا حزينـــةَ الصَّفـــيرِ إن استجـــــــرتِ فبمســـــتجيرِ"[٣]

٣- "الطّير"، وفيها قوله:

أيـــن تريـــد يـــا مثـــيرَ الظُّعُـــن أو وطـــن مـــن "رامـــة" بوطـــن
كـــم كبـــد كريمـــة فـــي بُـــرّة خزمْتَهَـــا ومهجـــة فـــي رســـن
لبَّيـــكِ يـــا حزينـــةَ الصَّفـــيرِ إن استجـــــــرتِ فبمســـــتجيرِ"[٤]
ومـــا ظننـــت الطّيـــر وهـــي بُهْـــم علـــى مواقيـــت الـــرّدى تـــدلّني"[٥]

فثمّة دلالات خاصّة لهذه الألفاظ غير الّتي اعتدنا عليها، أو غير الّتي تنصّ عليها معاجم اللّغة، وهي دلالات جديدة اكتسبتها هذه الألفاظ من سياقها الخاصّ. فمثلاً الظّباء، "الغزلان" هما: رمز المحبوب كامل الأوصاف. - الأسد: رمز القوّة المستأنسة. "النّاقة" و"الدّابة": وسيلة الشّاعر وبراق حبّه إلى أراضي المحبوب. - "الطّير"، "الحمام"، "الورقاء" "العصفور": صورة نفس الشّاعر، على الأغلب.

نخلص من ذلك، إلى أنّ تركيز الشّاعر على ألفاظ معيّنة لكلّ من "الحيوانات" و"الطّيور"، له في شعره دلالتان؛ إحداهما: حقيقيّة. والأخرى: وجدانيّة. وهذه الأخيرة كانت الأبرز وهي الأكثر حضورًا في شعره.

---

(١)- ديوانه: ج٤/ ٤٩١. [من البسيط].
(٢)- ديوانه: ج٤/ ٤٩١. [من البسيط].
(٣)- ديوانه: ج١/ ٢٩٤. [من الرّجز].
(٤)- ديوانه: ج١/ ٢٩٤. [من الرّجز].
(٥)- ديوانه: ج٤/ ٤٦٤.[من الرّجز].

(ج) ألفاظ الطّبيعة الخاصّة بالنّباتات والألوان:

دلالة ألفاظ قصيدة الشّعر الوجدانيّ لا تنفصل عن مشاعر مبدعها، ولا تتنافر فيما بينها- كما عرفنا. بل تتّسق ألفاظها مع الجو النّفسيّ، وتعمل مع العناصر الشّعريّة الأخرى في القصيدة لخدمة وحدتها. وحيث إنّ الطّبيعة جزء رئيس في عالم شاعرنا، فقد تفاعل مع عناصرها وتجاوب معها كما تجاوبت هي معه؛ وجاء معجم ألفاظه من دنيا "النّباتات" و"الألوان"، معبّرًا عن عاطفته الشّعريّة ومنسجمًا مع موقفه ورؤيته للطّبيعة.

من ألفاظ النّباتات في شعر مهيار يأتي: "البان"، "روض الحمى"، "الدّوحة"، "بانة الغور"، "غصن"، "عشب"، "حماطة"، "خصيبه"، "مجدب"، "ريحانة"، "السّاق"، "القضيب"، السّاق"، "خضراء"، "جنان"، مغانٍ"، "الغاب الأشِب". بينما نذكر من ألفاظ الألوان فيه: "بيض"، "حُمْر"، "دُكْنا"، "خضراء"، "الظّلام"، ..الخ.

ومن شواهده في ذلك، نذكر ما يأتي:

صورة عن مكانة محبوبته عنده، وبيان سبب حبّه الشّديد لها. حيث قال:

أسترشد "البانَ" وهو غضبان وأسأل "البدرَ" وهو غيران
خصمان لي فيكِ، لغانيةٍ غيظ بدورٌ بها وأغصان"[1]

تربط هذه الصّورة بين جمال الطّبيعة وجمال محبوبته، وتذكر: "البان"، و"البدر" دليلين على الجمال الطّبيعيّ، ثمّ تقفّي بكناية عن جمال محبوبة الشّاعر، وتقول: "غيظ بدور بها وأغصان". فيصبح "البان"، وهو ضرب من الشّجر سبْط قوامه، ليّن ورقه، والّذي يشبّه به الحسان في الطّول واللّين- يصبح في سياقه- جزءًا رئيسًا في لوحة فنّيّة أكبر من دلالته الجزئيّة المعروفة، تتفاعل فيها ألفاظ الطّبيعة وعاطفة الشّاعر وتجسّدها.

- ومثاله أيضًا قوله:

أعانقُ غصنَ البانِ منها تعِلَّةً فأُنكره مسّاً وأعرفُهُ قدّا
وأعدِلُ لثمَ الأُقحوانِ بثغرها فأُرزَقُه برقاً وأُحرَمُه بَرْدا
فللّهِ مَن لم أستعِض عنه غائباً ولم أر منه ظالماً أبداً بُدَّا"[2]

(١)- ديوانه: ج٤/ ٤٠٨.[من المنسرح].

(٢)- ديوانه: ج١/ ٢٩٣. [من الطّويل].

فيكون "غصن البان"، و"الأقحوان"، بريديّ الطّبيعة من جهة المحبوبة. فليس الموضوع مجرد تشبيهًا بلاغيّا بل هو الجو النّفسيّ أو ضغط العاطفة الّذي يمزج الأخلاط ويصهر الأشياء وفق رؤية الشّاعر.

- واقرأ كذلك قوله:

حبيبك من بني هذي اللّيالي ... هما من طينةٍ متصلصلانِ
وما لوناهما إلا وفاقٌ ... وإن برزَتْ لعينك صِبغتانِ
تُقلَّب لي صَفاةُ أخي فما لي ... نُكِرتُ تقلُّبا في غُصن بانِ
وأسلمني الصديقُ أخا وسيفا ... فكيف بنصرِ مختضِبِ البنانِ"(١)

- ولمّا شكا الشّاعر حظّه في هذه الدّنيا، قال متبرّما:

يا حظّ مالك؟ لا أقالك عثرة ... جاري الحظوظ وغافر زلّاتها
كم أشتكيك، وأنت صِل حَماطة ... لا يطمع الحاوون في حيّاتها؟
عيش كلا عيش، ونفس مالها ... من متعة الدّنيا سوى حسراتها"(٢)

فجاء قوله "صل حماطة"، ليربط بين الطّبيعة وعاطفته الحزينة والمتبرّمة من حظّوظه في دنياه. حيث دلالة اللّفظ "حماطة": شجرة تشبه شجرة التّين أو الجمّيز الخشنة، وتألفه الحيّات؛ فجاءت ملائمة لحظوظه من دنياه في شظفها وسوء ما يلاقيه فيها.

كما جاءت ألفاظ "الألوان" ملائمة لعاطفة الشّاعر وباعتبارها عنصرًا في تجربته. ومن هذه الألفاظ نورد مثلاً ما يأتي: "بيض"، "حُمْر"، "أسودي"، "السُمْر"، "دُكْنا"، "خضراء"، "الورد"، "الظّلام"،...الخ. ولنقرأ في ذلك قوله:

وضاحكةٍ إلى شَعرٍ غريبٍ ... شُكمتُ به فأسلس من قيادي
تَعُدُّ سِنِيَّ تَعجَبُ من بياضي ... وأعجبُ منه لو علمتْ سوادي!
أَمانٍ كَّل يومٍ في انتقاصٍ ... يساوقُهنَّ هَمٌّ في ازديادِ"(٣)

- وكذلك قوله:

يَجُرّ عَلَيَّ أبيضُها خمولاً ... وكنتُ بجاهِ أَسْوَدِها أَسودُ
ولم أر كالبياض مذمَّماً في ... مواطنَ وهو في أخرى حميدُ"(١)

(١)- ديوانه: ج٤/ ٥٠٨.[من الوافر].
(٢)- ديوانه: ج١/ ١٤٤. [من الكامل].
(٣) ديوانه: ج١/ ٢٢٠.[من الوافر].

فالشّاعر ممّا هو واضح من كلامه أسود البشرة أبيض شعر الرّأس (أشيبه). وقد أنكرت محبوبته عليه ذلك فصدت عنه وكان لذلك تأثيره على نفسيته كما أسلفنا.

وبدا التّناقض في اللّونين (أبيض- أسود) في الطّبيعة مساويا للتّناقض في العلاقة بين المحبوبين. فالأبيض النّاصع لون البراءة والطّهر عند كثير منّا، بدا بغيضًا مذمّما في علاقة الشّاعر بمحبوبته. فقد أضعف ظهور الشّيب في رأسه مبكّرًا من أسهم ميل المرأة له عاطفيّا؛ حيث بدا كبير السّن على غير حقيقته.

- وكذلك قوله:

صبغ الدّهر عندها بيض أيّا مي سودًا بلونه أو دُكْنا"(٢)

واقرأ أيضًا قوله:

ياربّ خُذْ لي أنت من مقلة حُمْرَتُهَا من دم مآقيا"(٣)

- وكذلك قوله:

وانتشرت خضراءَ دَوْحَةُ العُلا فالسّاقُ وَحْفٌ والقضيبُ مُكْتَسِى
عاد الحيا مُرَقْرِقا على الثّرى بمائِهِ قبّلَ كلَّ يَبَسِ"(٤)

(د) ألفاظ البيئة الطّبيعيّة:

ترديد ألفاظ البيئة الطّبيعيّة في شعر مهيار، ضمن تشكيلة سياقيّة معيّنة، يشير في اعتقادنا إلى حالة نفسيّة تسكن الشّاعر- فضلاً عن أن تجيء ممتزجة أحيانًا بعناصر أخرى، ومتداخلة فيها مدركات الحواس. وممّا لا شكّ فيه، أنّ حشدًا لألفاظ هذه الدّائرة في شعر شاعرنا، على النّحو الّذي سنقدّم له، يصعب تصوّر مجيئه مصادفةً ودون سياق فنّيّ أو نفسيّ.

(١) ديوانه: ج١/ ٢٤٥.[من الوافر].
(٢) ديوانه: ج٤/ ٤٥٤. [من الخفيف].
(٣) ديوانه: ج٤/ ٥٤٩.[من السّريع].
(٤) ديوانه: ج٢/ ٤٧٠. [من الرّجز].

أمّا من ناحية دائرة البيئة الطّبيعيّة، فنمثّل لها بثلاث نماذج، هي على النّحو الآتي:

١- قوله، لمّا استقلّ الأمر لرئيس الوزراء وعميد الدّولة سعد بن عبد الرّحيم، وأنشده بالمعسكر:

رقّ لبغـــداد القضـــاءُ والقـــدَرْ ... وعطـــف الدّهـــرُ عليهـــا وأمـــرْ
وامـتعض المجـد لهـا مـن طـول مـا ... حـــاق بهـــا الضّـــيم فثـــار فانتصـــرْ
وضـــحك المـــزن إلـــى ربوعهـــا ... والعـــامُ قـــد قطَّـــب فيهـــا وكشَـــرْ
فهـــي ومـــن يحملـــه ترابُهـــا ... عازبـــةٌ راحـــت ومُنهـــاضٌ جَبـــرْ
عـــاد الحيـــا إلـــى الثّـــرى فَرَبَّـــه ... وفَتَـــقَ الصّبـــحُ الظّـــلامَ ففُجِـــرْ
ونطقَـــتْ خُـــرسُ العـــلا فأبصـــرتْ ... عمياؤهـــا وسمعـــت وهـــي وَقَـــرْ
فليهنهـــا مـــا أثمـــر الصّـــبرُ لهـــا ... والصّـــبرُ فـــي إمـــراره حلـــو الثّمـــرْ
قصـــرَكِ يـــا خابطـــةَ اللّيـــلِ بنـــا ... لابـــدّ للّيـــل الطّويـــل مـــن سَحـــرْ"(١)

٢- وقوله في قصيدة أخرى، لصديقه "سور بن الكافي":

ذكـــرتُ ومـــا وفـــاي بحيـــثُ أنسَـــى ... بدِجلـــةَ كـــم صبـــاحٍ لـــي ومُمْسَـــى
بقلبـــي مـــن مبانيهـــا مغـــانٍ ... بنَـــى فيهـــا السّـــرورُ فصـــار حِلسـا
جنـــان نجتنـــي منهـــا نعيمـــاً ... ولـــم نغـــرس بفعـــل الخيـــر غرسـا
تركـــتُ خلالَهـــا ورحـــلتُ قلبـــي ... فلـــو عذَّبـــتُ قلبـــي مـــا أحسَّـــا
شـــريْت عراصـــها نقـــداً بـــدَيْنٍ ... فلـــولا مـــا شـــريتُ شكـــوتُ وكســـا"(٢)

٣- وقوله كذلك:

مـــا ليلتـــي علـــى "أَقُـــرْ" ... إلاّ البكـــــاءُ والسّـــهـــــرْ
بـــتُّ أظـــنّ الصّبـــحَ بالـــ ... ـعـــادة ممّـــا يَنْسفِـــرْ
أرقـــبُ مـــن نجومهـــا ... زوالَ أمـــرٍ مستقِـــرّْ
رواكـــدٌ كأنّـــمـــا ... أفلاكهـــنّ لـــم تـــدُرْ
وكلّمـــا قلـــت: انطـــوى ... شطـــرٌ مـــن اللّيـــل انتشـــرْ
أسألهـــا أيـــن الكـــرى؟ ... أيـــنَ النّهـــارُ المنتظَـــرْ؟
وكـــلُّ شـــيء عندَهـــا ... إلاّ الرّقـــاد والسَّحَـــرْ
مـــن مخبـــري؟ فمـــا أرى ... هـــل دام ليـــلٌ فاستمـــرّْ
وغابـــت الشّمـــسُ نعـــم ... فكيـــف خُلِّـــد القمـــرْ؟
أيـــن الأُلـــى طرَّحهـــم ... مَطـــارحَ البيـــن الحـــذَرْ؟
غابـــوا ومـــا غابـــت لهـــم ... دارٌ ولا جَـــدَّ سَفَـــرْ"(٣)

(١)- ديوانه: ج٢/ ٣٩٠.[من الرّجز].

(٢)- ديوانه: ج٢/ ٤٦٤. [من الوافر].

(٣)- ديوانه: ج٢/ ٣٦٧.[مجزوء الرّجز].

حيث نجد القارئ نفسه أمام حشد هائل من الألفاظ تدور في إطار البيئة الطّبيعيّة، والّتي يمكن تقسيمها إلى قسمين على النّحو الآتي: (أ)- ما يتّصل بالسّماء، وهي: "المزن"- "الحيا"- "العلا"- "نجومها"- "أفلاكهنّ"- "الشّمس"- "القمر". (ب)- ما يتّصل بالأرض، وهي: "ربوعها"- "ترابها"- "منهاض": العظم المكسور- "الثّرى"- "الثّمر"- "دجلة"- "مغانٍ"- "حلسًا" أي الملازم لبيته- "جنانٍ"- "نعيمًا"- "غرسا"- "عراصها"- أُقَر". ومجمل هذه الألفاظ- كما رأينا- وبالنّظر إلى سياقها، يدور في فلك تجربة الشّاعر ويعبّر عن عاطفته.

الفصل الثّاني

البنية الإيقاعيّة

(الإيقاع الشّعريّ: مفهومه، وصلته بالوجدان، ومصادره في شعر مهيار:

أ- الإيقاع ظاهرة طبيعيّة وعنصر من عناصر الحياة. ومن آياته في حياتنا دوران اللّيل والنّهار، واختلاف الفصول الأربعة وتعاقبها، وتعاقب الشّهيق والزّفير، وانتظام ضربات القلب....الخ. وفي عرف النّقد الأدبيّ يعدّ الإيقاع أساسًا في كلّ الفنون الإنسانيّة؛ كالموسيقى، والرّقص، والمسرح، والأدب، والشّعر والتّصوير،... وما إلى ذلك، كلٌّ حسب إطاره وطريقته.

واصطلاحًا، فإنّ مفهوم الإيقاع يرجع في أصله إلى مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللّغة ولا من مصطلحات علوم العروض، ونقد الشّعر"[١].

ويعدّ (الإيقاع) من المفاهيم الّتي استعصت على التّعريف النّهائي. "فهو تواتر الحركة النّغميّة، وتكرار الوقوع المطّرد للنّبرة في الإلقاء، وتدفّق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقيّة"[٢]. إنّه طاقة تهمّ فنون القول عامّة، وهذه الطّاقة ذات وظيفة مزدوجة؛ أولاها: وصل مكوّنات النّصّ بعضها ببعض. وثانيتها: التّأثير في المتلقّي. وأمّا وسائلها فهي كلّ ما يوفّر الانسجام والتّلاؤم[٣].

وقد تنبّه النّقاد العرب إلى أثر الإيقاع في الشّعر، وبثّوا كثيرًا من ملاحظاتهم عنه، وإن لم يصرّحوا به عنوانًا لها. ومن ذلك قول أحدهم، مثلاً: "والمنظوم أرشق في الأسماع وأعلق في الطّباع وأبقى مياسم وأذكى مناسم وأخلد عمرًا"[٤]، حتّى جاء ابن طباطبا فجعل حدّ الشّعر بالإيقاع لا العروض. فقال: "وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[٥]. وهو ما يعدّ تبلورًا هامّا لمفهوم الإيقاع على مستويي الاصطلاح والمنهج[٦].

إضافة لما سبق، "فإنّ تعبير الإيقاع هو في الأصل أوسع وأشمل من تعبير الوزن، غير أنّنا كثيرًا ما نستخدم التّعبيرين في صيغ قد توحي بأنّهما مترادفان"[٧]. لكنّ ثمّة فروقًا بينهما. فالوزن:

---

(١) انظر، في مفهوم الإيقاع، د. محمد الهادي الطّرابلسيّ، حوليات الجامعة التّونسيّة، ع٣٢، تونس، ١٩٩١م، ص: ١١.

(٢) المعجم المفصّل في الأدب، جزءان، إعداد د. محمد التّونجي، ج١ ص:١٤٩- [دار الكتب العلميّة- بيروت – لبنان- الطبعة الأولى- ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م].

(٣) مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ- توفيق الزّيدي- ص: ١٣٩- سراس للنّشر- تونس.

(٤) حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، للحاتمي (محمد بن الحسن ٣٨٨هـ)، ص: ٢١. تح: هلال ناجي- مكتبة الحياة- بيروت- ١٩٧٨م.

(٥) عيار الشّعر ، لابن طباطبا (لأبي الحسن ٣٢٢هـ) تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلّام- القاهرة- ١٩٥٦م.

(٦) مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ، ص: ١٣٩.

(٧) أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، للدكتور أحمد رجائي، ص: ٣٦. .[أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض- الدكتور أحمد رجائي آغا القلعة- الطبعة الأولى: ١٩٩٩م- دار الفكر- دمشق – سوريا.]

هو ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع؛ لأنّه ينتظم مجموعات كبيرة من النّصوص، ويتحكّم في جميع الوحدات الكلاميّة في النّص الواحد. والأوزان هي الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعيّة أوسع، فهي تمثّل الجزء بينما الإيقاع يمثّل الكلّ[١].

وإنّما يقصد بالإيقاع وحدة النّغمة الّتي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة..... وثاني الأمرين اللّذين نريد التّفريق بينهما هو الوزن. إنّه مجموع التّفعيلات الّتي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربيّة"[٢].

وليس المقصود بالعناصر الإيقاعيّة والموسيقيّة في شعرنا مجرد الوزن والقافية والرّويّ. بل هناك عناصر أخرى تتعدّى التّفعيلات العروضيّة وما يعتريها من زحافات وعلل إلى جوانب ذوقيّة يدركها من كان ذا حسّ موسيقيّ نامٍ، وتمرّس بالإيقاعات المنسجمة والتّرنيمات المعبّرة والأنغام الأصيلة. وكلّ ذلك ذو علاقة بالفكرة والمعنى أيضًا، وبالصّورة والشّعور، فضلاً عن جَرْس الحروف والكلمات، وما في ذلك من إيحاء وظلال مختلفة"[٣].

ويمكننا تلمّس وظيفتين مركزيتين للإيقاع"[٤]، هما:

١- البنائيّة: فالإيقاع يتحكّم في نسق الخطاب، بحيث يبني عناصره ومكوّناته ضمن تنظيم، وترتيب يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات الأخرى.

٢- الدّلاليّة: وهذه ملازمة لسابقتها ومترتّبة عليها؛ إذ بناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه. فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنّه ليس للّغة إيقاع ينتج عن المعنى خارج الخطاب. فالإيقاع هو المعنى.

إنّ موسيقى الشّعر إذن ليست حلية خارجيّة تضاف للقصيدة وإنّما هي أداة من أبرز الأدوات الّتي يستخدمها الشّاعر في بناء قصيدته، ووسيلة من وسائل الإيحاء وأقدرها على التّعبير عن كلّ ما هو عميق وخفيّ في النّفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يعبّر عنه.

---

(١) مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ، ص: ١٣٩.

(٢) النقد الادبي الحديث ٤٦٣. [دكتور محمد غنيمي هلال- دار النّهضة العربيّة – القاهرة- ١٩٦٩م].

(٣) انظر مقدّمة كتاب أوزان الألحان – ص: ١٤. والفقرة من كلمة (للدكتور محمود فاخوري).

(٤) الإيقاع في شعر أحمد شوقي، دراسة أسلوبيّة- [الباحث حسام أيوب- رسالة ماجستير- الجامعة الأردنيّة- الأردن، عمّان- ١٩٩٨م.]- ص: ٦٤.

فضلاً عمّا تقدّم، فإنّ أهم ما يعنينا في هذا الباب، هو: كيفية إفادة مهيار من جَرْس الألفاظ وتناغم العبارات واتِّساق البناء الفنّيّ لإحداث إحساس مستحب عند مستمعه وقارئ شعره. وهو ما سنتناوله إن شاء الله تعالى لاحقًا، تحت مسمّى مصادر موسيقى شعر مهيار.

ب- علاقة الإيقاع بالوجدان:

يعزو كثير من الباحثين تأثير الموسيقى الاستهوائي إلي الإيقاع؛ لأنهم يرون فيه أنّه يفسِّر جزءًا كبيرًا من التّأثيرات العاطفيّة للموسيقى، بحيث أنّ الشّاعر مهما كان حاذقًا بارعًا في اختيار كلماته للتّعبير عن ذكرياته؛ فإنّ كلماته لن تسري بلحنها إلي قلب القارئ لتصبح جزءًا من كيانه ما لم يكن لهذه الكلمات المنتقاة استهواء الإيقاع(١).

ويقول توفيق الزّيديّ(٢): إنّ ما يجعل النّص متماسكًا، ويمنحه تأثيره في المتلقّي هو طاقته الإيقاعيّة. وإنّ النّقاد وإن لم يربطوا "الشّعريّة" باللّوازم العروضيّة، فما ذاك إلّا لاعتقادهم بأنّ هذه اللّوازم مجرد مؤشرات تندرج ضمن عامل أكبر هو الإيقاع. ومن هنا نفهم قول أبي العتاهية: "أنا أكبر من العروض"(٣). وما الخصائص العروضيّة إلّا مظهر من مظاهر الإيقاع الّتي تتوزّع على كلّ مكونات النّص: صوتًا، ولفظًا، ومعنى، وبناءً"(٤).

"وإذا كان الإيقاع يكمن في الصّوت أو في اختيار الكلمة أو في دلالات الألفاظ وإيحاءاتها أو في التّكرار أو في الوقع اللّحنيّ النّاجم عن التّناغم بين الكلمات- فإنّ هذه جميعا تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة ارتباطا وثيقا بمضمون الفنّ وبعاطفة الفنّان الكامنة خلف هذه الإيقاعات. فالفن العظيم يستخدم كلّ الطّرق ليطهر وليوحد بين الصّوت والمضمون، بين الإيقاع والوجدان، إنّه يعمد إلى الحركة التّناغميّة واللّحنيّة بكاملها ليعبر عن المضمون بكامله وليجسد العواطف تجسيدًا تامًّا(٥).

من الجدير بالذّكر، أنّ شعر مهيار عمومًا يمتاز بموسيقاه العذبة الّتي لا تتوقّف على الوزن وحده، بل على الوزن وعلى أسلوب الشّاعر في الإفصاح. ويتجلّى تأثير الإيقاع الشّعري عنده- كما سنرى- من ناحيتن، هما: أولاً، التّشويق والإثارة؛ حيث تتكرّر جملة موسيقيّة معينة تسري خلال

(١) عضوية الموسيقى في النّص الشّعري: ٥٤. [الدكتور / عبد الفتاح صالح نافع- مكتبة المنار- الزّرقاء- الأردن- الطبعة الأولى- ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م]
(٢) مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ، توفيق الزّيديّ، ص: ١٥٢- بتصرّف- سراس النّشر- تونس.
(٣) الأغاني، للأصفهاني. ج٣/ ١٣١.
(٤) مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ، توفيق الزّيديّ، ص: ١٥٢- بتصرّف- سراس النّشر- تونس.
(٥) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشّعري، د. محمد فتوح أحمد، ص: ٢٥. من الدّراسات [مهرجان المربد العاشر، بغداد، دار الحريّة للطّباعة، ١٩٨٩م]

القصيدة كلّها، فتشحذ الذّهن وتخلق الانفعال من خلال انتظام الإيقاع وضبطه. وثانيًا: المفاجأة؛ حيث ترد أحيانًا النّغمة غير المتوقّعة في ضروب الإيقاع فتثير مواضع دهشة القارئ وذهوله، وتنفي عن العمل الرّتابة، وتزيل الملل.

ج- مصادر موسيقى شعر مهيار:

لموسيقى الشّعر مصدران رئيسان، أحدهما: يتعلّق بالإطار الخارجيّ، ويشمل كلّا من الوزن والقافية. ويطلق على هذا النّوع من الموسيقى مصطلح (إيقاع التّفعيلة). أمّا الآخر منهما، فهو إيقاع من نوع خاص تحكمه قيم صوتيّة تسهم مع موسيقى الإطار في إنماء التّجربة الفنّيّة. ويعرف هذا النّوع بالإيقاع الدّاخليّ.

(أ) الإيقاع الخارجي أو إيقاع التّفعيلة. ويشمل عنصرين، هما: - الوزن. - والقافية.

الأول: الوزن.

وهو، العنصر الأساس في الفصل بين الشعر والنثر، فلا شعر بدون وزنٍ، أصلاً. يقول اليوت: "وراء أشد الشّعر تحرّرًا، يجب أن يكون شبح وزن بسيط، إذا غفونا برز نحونا متوعّدًا، وإذا صحونا اختفى"(١).

كما يمثّل الشّكل الموسيقي الموروث في القصيدة العربيّة الّذي يحدث من تلاقي مجموعة أصوات الحروف وتناسقها في مختلف درجاتها الصّوتيّة، فتحدث وحدات تكرر بشكل أو بآخر؛ فيحدث منها اللّحن العام للقصيدة"(٢).

ومن الملاحظ أنّ نقادنا القدامى كانوا يعنون بالوزن عناية خاصّة، ويرون فيه قوام الشّعر وأسّه الّذي يبنى عليه، وأخصّ عناصره الفنّيّة به. وفي هذا يقول ابن طباطا: "الشّعر- أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور الّذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم بما خصّ به من النّظم الّذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذّوق"(٣). "وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(٤).

(١) الشّعر والنّغم، د. رجاء عيد، ص: ١٩. [القاهرة- دار الثّقافة للطّباعة والنّشر- ١٩٧٥م]

(٢) النّقد الأدبي الحديث، دكتور/ محمد زغلول سلّام، ص: ٦٨- مكتبة منشأة المعارف- الاسكندرية- ١٩٨١م.

(٣)- عيار الشعر،ابن طباطا. ص:ص:٣. [ابن طباطبا العلوي، محمد ابن أحمد- تحقيق الدكتور طه الحاجري، والدكتور/ محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى- القاهرة، ١٩٥٦م].

(٤)- عيار الشعر: ص ١٥. [ابن طباطبا العلوي، محمد ابن أحمد- تحقيق الدكتور طه الحاجري، والدكتور/ محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى- القاهرة، ١٩٥٦م].

ويقرن بعض النّقدة بين الوزن والقافية حين يحدّون فن الشّعر، فيقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"(١).

في عصرنا الحديث كذلك، نظر كثير من أهل العلم إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى للتّعبير عن حالة الانفعال الّتي تلمّ بالشّاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادي عن أداء ذلك أداء حسنًا. أو كما يقول أحمد الشّايب: "فليس الوزن في الشّعر صورة موسيقيّة فرضت عليه فرضًا لتكون حلية تزينه، كلاّ فالوزن ظاهرة طبيعيّة لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقًا؛ وذلك لأنّ العاطفة بطبيعتها قوّة نفسيّة وجدانيّة لها مظاهر جسميّة تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزن– فإذا به مضطرب ثائر أو مبتهج طروب أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعيّ ولأنفاسه ترديد غريب"(٢).

ولأنّ مصدر الموسيقى الرئيس هو العاطفة، فلا بدّ من تحويل هذه العاطفة الهادرة الّتي تمور في النّفس إلى نغم رتيب، حتّى لا تبقى مجرد تفجّر عاطفيّ. وهذا ما عبّر عنه (كولردج) بقوله: "بما أنّ الوزن نتيجة فعل إراديّ؛ لأجل مزج اللّذة بالانفعال، فإنّه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللّغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة"(٣).

ما يعنينا في هذا الباب هو موسيقى شعر مهيار، وعلاقة ذلك فنّيًا بعاطفة الشّاعر. ونؤسس لذلك بجداول إحصائيّة تتضمن البحور الّتي ركبها الشّاعر وعدد قصائدها في ديوانه، وأخرى تختص بقوافيها ورويّها، وما يختص من كلّ ذلك بموسيقى الشّاعر، وإمعان النّظر فيه؛ لاستنباط الدّلالات ذات الصّلة، والإفادة منها في تفسير الظّواهر الإيقاعيّة في شعر الشّاعر.

(١) العمدة، ج١، ص: ١٣٤. [العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– لأبي علي الحسن القيرواني الأزدي (ابن رشيق)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد– دار الجيل– بيروت–ط٤/ ١٩٧٢م].

(٢) أصول النقد الأدبي، ص: ٢٩٩. [الأستاذ/ أحمد الشايب– مكتبة النهضة المصرية– القاهرة– ط٧/ ١٩٦٤م]

(٣) كولردج ص: ١٧٥. [د. محمد مصطفى بدوي– دار المعارف– القاهرة].

والّذي دفعنا إلى إعداد إحصائيّة جديدة لأوزان شعر مهيار وبذل جهد كبير فيها هو وجود تباين كبير في بيانات وإحصائيات الدّارسين والباحثين السّابقين لنا"[١].

ولعلّ من المفيد كذلك أن نلفت نظر القارئ الكريم إلى أنّنا اعتمدنا، مصدرًا لهذه الدّراسة، على نسخة من طبعة ديوان مهيار الدّيلميّ، بشرح وضبط الأديب الأستاذ (أحمد نسيم) رحمه الله"[٢].

---

(١) وها نحن أولاء، نذكر بعض الإحصائيات حول شعره لمن أراد من طلبة العلم التّدقيق أو المقارنة بينها من جهة، وبين إحصائنا الّذي اعتمدناه، ونثق فيه من جهة أخرى. وذلك على النّحو الآتي:

أ- يقول (علي الفلال): وبدا كلّ ذلك في أشعاره الّتي بلغت حوالي خمسمائة قصيدة تحوي نحو واحد وشرين ألف بيت: تقع في أربعة أجزاء. [مهيار الدّيلميّ وشعره: ص٢٩]

ب- ويقول الدكتور (محمد علي موسى) وفيها لقد تضمّن ديوان مهيار [٢٠٩٦٩] بيتًا، في ٤٠٩ قصيدة". انظر: [مهيار الدّيلمي، محمد علي موسى، ص: ٣٢- منشورات دار الشّرق الجديد- بيروت- ط/ ١ – ١٩٦١م.]

ج- بينما يشير الباحث (عصام عبد علي) إلى أنّ: "مهيار من الشّعراء الّذين عرفوا بوفرة الإنتاج وكثرته، وديوانه بأجزائه الأربعة يضمّ أكثر من عشرين ألف بيت. وهو إنتاج ضخم يضع الشّاعر مع زملائه الّذين عرفوا بوفرة الإنتاج. وقيل إنّهم أكثر النّاس إنتاجًا أمثال السّيد الحميري، وبشار بن برد، وأبي العتاهية"[نقلاً عن: الأغاني- طبعة ساسي- ج٧- ص:٢] ثم يضيف ، قائلاً: وكانت حصّة المديح أكثر من ثلاثمئة قصيدة من مجموع أربعمائة قصيدة ضمّها الدّيوان. وقد شملت القصائد الباقية أغراض الإخوانيّات الّتي تدخل في باب المديح، وقصائد الرّثاء، وقصائد التّشيّع والشّعوبيّة، والمقطوعات المتناثرة الّتي جاء أكثرها على سبيل الأحاجي والألغاز".[مهيار الدّيلميّ، حياته وشعره- عصام عبد علي- ص: ٩٣. بتصرّف].

د- وتفيد إحصائيّات الباحث (محمد عبد المشدّ) أنّ مجموع أبيات ديوان مهيار [٢٢٥٢٨] بيتًا، والّتي اشتملتها نحو: ٣٨٤، قصيدة". (مهيار الدّيلمي- دراسة فنّيّة) محمد عبده المشد- ص: ٤١١ ، وما بعدها].

هـ- أمّا الباحثة (سيناء محمود أحمد)، في الفصل السّابع من رسالتها، وهي تتناول التّصريع في شعره فذكرت: "يتضح لنا أن القصائد المصرّعة هي الأكثر شيوعًا في شعر مهيار والأكثر عددًا، وأمّا القصائد غير المصرعة فهي قليلة وتبلغ أربعًا وعشرين قصيدة فقط. وهذه الإحصائيّة- تقصد إحصائيّتها- ونتائجها مختلفة عن إحصائيّة توصلت إليها إحدى الدّراسات الجامعية حول شعر مهيار- تقصد الباحثة إحصائية الدكتور (المشد) سالفة الذّكر، وتضيف قائلة: وقد ذكر الباحث أنّ عدد القصائد المصرّعة "٣١٤" ثلاثمائة وأربع عشرة قصيدة، وعدد القصائد غير المصرّعة "٧٠" سبعون قصيدة، وهذا ما يخالف الحقيقة- على حدّ تعبيرها.يتّضح لنا من خلال إحصاء الباحثة السّابق وتعليقها على ما تقدّمها أن عدد قصائد ديوان مهيار، هو: "٣٢٩" ثلاثمائة وتسع وعشرون قصيدة. والحقيقة أنّه إحصاء غير دقيق، بل إنّ إحصاء الدّكتور (المشدّ) هو الأقرب إلى الصّواب وليس إحصاؤها- كما سنبيّن. للمزيد، انظر: [بناء القصيدة عند مهيار- رسالة ماجستير- جامعة المنصورة- ص: ٣١٦].

(٢) وهي، من منشورات مؤسسة النّور للمطبوعات [ملك الأعلمي] – بيروت – لبنان - الطّبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م. وقد يكون من الأمانة العلميّة أن نشير إلى بعض المثالب في هذه الطبعة، والّتي لا تخطئها عينا مختص، ومنها:

أ- إغفالها نسبة بعض القصائد إلى بحورها. كما هو الحال مثلاً في ج ١ ص: ١٠٣. حيث أورت القصيدة، والتي مطلعها:

[جاء بها والخير مجلوب * * طيف على الوحدة مصحوب].

غير منسوبة إلى أي بحر. وهي من بحر السّريع.

ب- خطؤها أحيانًا في نسبة القصيدة إلى بحرها الصّحيح، من جهة، أو دمج البيتين من القصيدة على أنّهما بيت واحد. ومن أمثلة ذلك، ما جاء في ج/٣- ص: ٦٦. حيث طبعت القصيدة على النّحو الآتي، ومطلعها:

[تنبّهت سعدا والأفق أدهم شارف البلق وصادح الفجر على المفحص بعدما نطق]. =

= على أنّ هذا بيت من شطرين. والحقيقة أنّهما بيتان مختلفان، وليسا شطرين لبيت واحد. فضلاً عن ذلك أنّها نسبت القصيدة إلى بحر الرّجز، والأرجح أنّها من مجزوء الرجز. كما نسبت خطأ قصيدته في ج٢/ ٤٦٩ والّتي مطلعها:

[خنساء همي وذكرها أنسي إذا أماني حدثت نفسي]

فذكرت أنّ القصيدة من بحر الرجز، والصواب أنها من بحر المنسرح. وما إلى ذلك من هنّات يمكن تجاوزها.لذا، نتمنّى على دار النّشر المسؤولة عن هذه الطّبعة تدارك ذلك، والعمل على تصحيحه في طبعاتها اللاحقة. مع كلّ الشّكر والتّقدير لها. كما لم نغفل الإطّلاع على طبعة إلكترونيّة لديوان مهيار: [C.D]، ضمن ما يعرف "بالموسوعة الشّعريّة"، وهي: من إصدارات المجمع الثّقافيّ بأبو ظبي، لسنة ٢٠٠٣م. وقد قابلت بين النّسخة المطبوعة السّابقة وبين هذه النّسخة الإلكترونيّة في أغلب شواهدي من شعر مهيار؛ وذلك لتفادي أي خطأ ينشأ عن الاعتماد على طبعة واحدة. وإنّنا إذ نشيد بأهمية العمل الإلكترونيّ وجدوى النّسخة الإلكترونيّة في وقتنا هذا لا يفوتنا أن ننبّه إلى بعض المثالب العلميّة الّتي شابت هذا الإصدار الّذي بين أيدينا من هذه النّسخة الإلكترونيّة. وممّا صادفناه في هذه النّسخة الحديثة ممّا يشوبها نذكر ما يأتي:

أ- تداخل أشطر بعض أبيات قصائد الشّاعر تارة، وسقوط بعضها الآخر تارة أخرى. من ذلك ما أوردته من قصيدة للشّاعر من [الكامل]، والّتي مطلعها:

-ما أنكرت إلاّ البياض فصدّت وهي الّتي جنت المشيب هي الّتي.

إلى أن وصلت إلى البيت السّابع، فأسقطت شطرين ووصلت أحدهما بشطر بيت آخر. وذكرت ما يأتي:

أجنيتها من خَلة في مفرقي ميلاء نادتها الدّيـار فلبّت.

والصّواب: -أجنيتها من خَلــة في مفرقي فتكون عندك قادحًا في خُلتي؟

-نَكروا، فلا عرفوا، برامة وقفةً ميلاء نادتها الدّيـار فلبّت

-وألام فيك، وفيك شبت على الصّبا يا جور لائمتي عليك ولِمّتي.

ب- بعض الأخطاء الإملائيّة؛ ومنها مثلاً ما ذكرته لمطلع قصيدة للشّاعر من [السّريع]، على النّحو الآتي:

[لا لنوازي] كبد هاجها "بالبان" من "خنساء" تذكار.

ولعلّ صوابها: [يا لنوازي] كما في المطبوعة ج١/ ٣٤٠.

ج- خطؤها في نسبة القصيدة إلى بحرها، على ندرة ذلك فيها للحقيقة. ومن ذلك مثلاً ما ذكرته عن قصيدة للشّاعر مطلعها:

يادار بين "شرافَ" فالنّخلِ درّت عليك حلائب الوبل.

حيث نسبتها إلى بحر السّريع. وصوابه أنّها من [أحذ الكامل].

- ومنه أيضًا ما قالته عن القصيدة الّتي مطلعها: سألت ظبية ما هذا النّحول أسقام باح أم همّ دخيل.

حيث نسبتها إلى بحر المتقارب، ولعلّ صواب ذلك أنّ القصيدة من بحر الرّمل. ويقينًا أنّها إذا ما تجاوزته في الإصدارات التّالية؛ فسيكون من الأبلغ والأكمل لها. وللمزيد عنها، يرجع إلى: موقع "الوراق"؛ عبر الشّبكة العالميّة للمعلومات (الانترنت). أو العنوان الإلكترونيّ:[www.cultural.org.ae.].

وقد جاء إحصاؤنا من خلالها لأوزان شعر الشّاعر، وكان على النّحو الآتي"[1]:

م	البحـر	القصائد	نسبتها المئويّة	عدد أبياتها
١-	الطّويل	٧٨	١٦و٢٠%	٤٢٠٥
٢-	الرّجز التّام ومجزوءه.	٧٠	٨٠و١٨%	٤٦٣٥
٣-	الكامل التّام ومجزوءه	٥٨	٩٩و١٤%	٣٠٢٠
٤-	الوافر التّام ومجزوءه	٤٣	١١و١١%	٢٥٣٨
٥-	المتقارب التّام	٣٨	٨٢و٩%	٢١٨٢
٦-	السّريع التّام، ومجزوءه.	٢٦	٧٢و٦%	١٤١٣
٧-	البسيط	٢٢	٦٨و٥%	٩٦٢
٨-	الرّمل، ومجزوءه.	١٩	٩١و٤%	١٠٥٠
٩-	الخفيف	١٢	١٠و٣%	٧٧٤
١٠-	المنسرح	١١	٨٤و٢%	٧٠٣
١١-	المخلّع[2]	٨	٧٠و٢%	٤٨٩
١٢-	الهزج	١	٢٦و٠ %	٣٨
١٣-	المجتث	١	٢٦و٠ %	٩
*- المجمــوع		٣٨٧	%١٠٠	٢٢٥١٨

لكنّنا قبل أن ننطلق في الاجتهاد بشأن اختيارات الشّاعر لإيقاعاته المختلفة نقرّر هنا أن تعليلاتنا أو تأويلنا لاختيار الإيقاع- وزنًا وقافية- لا ينبغي أن ينظر إليه نظرة علميّة صارمة ولا

(١) جاءت إحصائية الباحث (محمد عبد المشد)، حول بحور ديوان الشّاعر- صـ ٤١٠ ، وما بعدها ،على النّحو الآتي:

م	البحـر	القصائد
١	الرّجز التّام ومجزوءه	٩٧
٢	طويل تام	٧٧
٣	كامل تام، ومجزوءه	٥٢
٤	وافر تام، ومجزوءه	٤٢
٥	متقارب تام	٣٥
٦	البسيط التّام، ومخلعه	٣١
٧	رمل تام، ومجزوءه	٢٣
٨	سريع تام، ومزوءه	٢٣
٩	خفيف تام	١٠
١	منسرح	١٠
١	هــزج	١
١	مجتث	١
	المجمــوع	٣٨٤

وثمة ما يشوب بيانات تلك الإحصائيّة. كقوله: ١- أكثر البحور الشّعريّة الّتي ركبها مهيار هو بحر الرّجز ومجزوءه، حيث ركبه ٩٧ مرّة، وعدد أبياته ٤٠٠٠ بيتًا.٢- ركب الشّاعر ١٢ بحرًا. ٣- أهمل الشّاعر ٤ أربعة بحور فقط، هي المديد والمتدارك والمقتضب والمضارع. ٤- مجموع قصائد ديوان الشّاعر: ٣٨٤. ٥- عدد أبيات ديوان مهيار:(٢٢٥٢٨)بيتًا. والصحيح ما أثبتناه في بيانات إحصائنا أعلاه

(٢) المخلع: من بحور الشّعر العربيّ، يخلط بعض الباحثين بينه وبين البحر البسيط، أو يجعلونه جزءا منه، " ويسمونه مخلّع البسيط،، وهو ليس من البسيط في شيء. ويعتبرونه من البحور ثلاثية الجمل، هي: مستفعلن- فاعلن- فعولن. ولكنّ الجملة الأولى في هذه الحالة أي (مستفعلن) تقبل زحافي الرّجز، بينما البسيط لا يقبل إلّا زحافا واحدا، والجملة الثّانية في هذه الحالة، أي (فاعلن) لا تقبل الزّحاف بينما نظيرتها في البسيط تقبله. ومن ثم، فهو ليس من البسيط في شيء. ونفضل اعتباره من جملتين، هما (مستفعلاتن، مفاعلاتن) في كلّ شطر. ونسمّيه المخلّع. والجملة الأولى هي الجملة المميّزة للمنسرح، وتقبل زحاف السّبب الأول أو الثّاني، وأحيانا الاثنين معا، والثّانية هي المميّزة للمضارع، وتقبل التّسكين في آخر جملة القافية. وأيا كانت تسمية هذا البحر، مخلعا أو مخلع البسيط، فإننا نعتبره بحرا مستقلا بناء على ما تقدم.للمزيد، انظر: أوزان الأشعار (مقاربة جديدة في علمر العروض) - د/ أحمد رجائي، ص: ٢١٢.

أن يؤخذ في إطار قوانين الماديّات المجرّدة، وإنّما يجب يتحدّث عنه ضمن عطائيّات التّأويليّة. وسيبقى باب الاجتهاد فيها مفتوحًا ما دامت السّماوات والأرض.

ويتلخّص تفسيرنا لما سبق من إحصاء وأرقام في ست نقاط، تدور حولها قناعاتنا. وهو:

أولا: تصرّف مهيار في فنون الشّعر العربيّ، وصاغ عواطفه في أغلب سبل التّنغيم المطروق فيه. حيث منحه تبحره في [١٣] ثلاثة عشر وزنًا عروضيّا مرونةً كبيرة في تنويع موسيقاه، والتّعبير عن مختلف شعوره. ويشكّل العدد السّابق ما نسبته ٧٢% من جملة بحور الشّعر العربيّ. وصدف الشّاعر عن خمسة بحور عروضيّة، هي:(المديد، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والخبب)[١].

ومن غير شك، فإنّ أيّ ديوان شعريّ يحتوي على مثل هذه النّسبة من النّغم لجدير أن يوصف بالثّراء والاتّساع. ومن تتبّع كلام الشّعراء في جميع الأعاريض، على حدّ قول حازم القرطاجنّي[٢]، "وجد الكلم الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطّويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشّاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض النّاس الخفيف.

---

(١) يرى فريق من أهل العلم أنّ بحر الخبب، هو هو نفسه بحر المتدارك. وينقل جيل عن جيل هذه المعلومة حتى غدت قاعدة أو حقيقة ثابتة. ممّا حدا ببعض الباحثين إلى القول: "إنّ مهيار صدف عن أربعة بحور،كما هو الحال في إحصائية الباحث (المشد) السّابقة- ولم يذكر في جملتها بحر الخبب". ويضيف آخر قائلاً: "إنّ هذا البحر زاده الأخفش، وسمّاه المتدارك؛ لأنّه تداركه على الخليل بن أحمد... وبعضهم يسمّيه الخبب". للمزيد، انظر: "في الموسيقى الشّعريّة (إعادة قراءة العروض) للدكتور/ أحمد عبد المجيد محمد خليفة- النّاشر: المكتبة الأزهريّة للتّراث- الطّبعة الأولى: ٢٠٠٢م].

ومن الباحثين من يرى في ذلك بأسًا، كما يقول (أحمد رجائي) فبحر الخبب جملته العروضية (فعلن) أربع مرات في كل شطر... وإذا شئت ترنم بها: (تتتم) وبديلتها بالزحاف (تم تم) .ولذا يصلح للشعر الحديث. ومن الأشعار المشهورة في هذا البحر (قول البوصيري):

ياليل الصب متى غده * * أقيام الساعة موعده

رقد السمار فأرقه * * ألم للبين يردده.

وعلى غرارها أيضًا ما قاله شوقي، وغناه محمد عبد الوهاب:

مضناك جفاه مرقده * * وبكاه ورحم عوده

حيران القلب معذبه * * مقروح الجفن مسهده.

أما بحر المتدارك، فوزنه (لا بلى) أي (فاعلن) أربع مرات في كل شطر... وسمِّها إذا شئت (تم تتم) وترنم بها. غير أنه يقبل فيه (فعلن) . لهذايجب أن نلاحظ ضرورة عدم الخلط بين الخبب والمتدارك بسبب كون الخبب يعادل عمليا زحاف المتدارك. إلا أن للخبب زحافه الخاص به. ولا يجوز حشره في قصيدة من بحر المتدارك. للمزيد، انظر: أوزان الأشعار، ص: ١٧٠، ١٧١- ١٧٥- عن بحر المتدارك- بتصرف – أحمد رجائي أغا القلعة- مكتبة الأسد- ١٩٩٥م.

(٢)- منهاج البلغاء، وسراج الأدباء: ٢٦٨، ٢٦٩.

هناك من الباحثين من يرى أنّ العروض "الطّويل" تجد فيه أبدًا بهاء وقوة، وتجد "للبسيط" سباطة وطلاوة، وتجد "للكامل" جزالة وحسن اطّراد، و"للخفيف" جزالة ورشاقة، و"للمتقارب" سباطة وسهولة، و"للمديد" رقّة ولينًا مع رشاقة، و"للرمل" لينًا وسهولة.

ومن قناعاتنا أنّ اختيار مهيار إيقاع قصائده فإنّما كان استجابة لحالته النّفسيّة، وليس مجرّد اتّباع للنّموذج العروضيّ المعروف، والّذي سبقه إليه كبار الشّعراء قبله حين نظموا أشعارهم عليه. وليس لعنصر الكثرة أو القلّة دخل في اختياره. ولا غرو؛ "فبعض الشّعراء يستهويه بحر معيّن، ويظلّ يترنّم به كثيرًا، على حين أنّ بعضهم لا يكاد يطيق هذا البحر نفسه، ولا تهتزّ له قريحته، ولا تنشط له دواعي روحه"[(١)].

ثانيا: شكّلت ثلاثة بحور فقط، هي: الطّويل والرّجز والكامل، من حيث عدد أبياتها، ما نسبته (٥٥%)، من جملة أبيات الثّلاثة عشر بحرًا المشار إليها في الجدول العام أعلاه- حيث بلغت أبيات هذا الأبحر الثّلاثة في شعر صاحبنا: (١٢٣٥٧) بيتًا.

وليس مصادفة أن تكون الأبحر الثّلاثة السّابقة، هي أكثر أبحر ديوان الشّاعر استخدامًا عند شاعرنا، بينما رأيناه صدف عن خمسة بحور، هي: (المديد، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والخبب).

أمّا الطّويل، فقد نال المرتبة الأولى من حيث عدد قصائده في الدّيوان. وحيث نظم الشّاعر على وزنه، ثمانية وسبعين مرّة في أشكال ثلاثة، هي: القصيدة، والمقطّعة، والنّتفة. هي وحسب ترتيب أعدادها في الدّيوان:

أ- القصائد وعددها: [٦٨] ثمان وستون قصيدة. ومنها قصيدته البائية، ومطلعها:

عــذيري مــن بــاغ علــي أحبــه ولــم أر بغيــا قبلــه جــره الحــبّ[(٢)]

ب- المقطّعات أو القطع. وعددها: ٦ ست قطع فقط. ومنها قوله في صنم:

سألت غزالا شف قلبي عن اسمه فــدافع عنــه ثــم قــال وعمــاه

....

هو اسم يعاف الصّالحون استماعه لأنّ الّــذي يهــواه يبغضــه الله[(٣)]

(١)- المازني شاعرًا- د. عبد اللّطيف عبد الحليم- ص: ٢٠٨.

(٢) ديوانه: ج١/ ١٤.

(٣) ديوانه: ج٤/ ٥٣٥.

ج- النّتف. وعددها: ٤، أربع نتف فقط. ومنها نتفة على قافية الفاء، يقول فيها:

قفو فاسألوا عن حال مثلي وضعفه فقد زاده الشوق الأسى فوق ضعفه

....

وقولوا لمن أرجوا الشّفاء بوصله أسيرك قد أشفى على الموت فاشفه

أخو دنف أخفاه إخفاؤه الهوى نحولا ومن يخفي الصبابة تخفه"(١)

وقد يكون سبب تسمية هذا البحر بالرّكوب، هو "كثرة ما كان الشّعراء يركبونه في أشعارهم(٢). وأمّا تسميته بالطّويل فلكثرة حروفه الّتي تصل إلى ثمانية وأربعين حرفًا عند التّصريع. التّصريع. وهو لا يأتي مجزوءًا، ولا مشطورًا، ولا منهوكًا"(٣).

وفي تقديرنا أنّ ميل الشّاعر لإيقاع هذا البحر، مردّه إلى أنّه أكثر طواعية للتّعبير عمّا في نفسه. فضلاً عن تأثيره القويّ على السّمع؛ بوقعه البطيء في تموّجات مركّبة "فعولن مفاعيلن" تتكرّر حسب حاجة الشّاعر الوجدانيّة. ولعلّ ألصق بتجربة مهيار الحياتيّة على رتابتها.

ولمّا كان هذا البحر أعظم بحور الشّعر العربيّ أبّهة وجلالاً، لطوله وطواعيّته، اعتمد عليه أصحاب الرّصانة كثيرًا- كما يقول كثير من نقّادنا. "وهو من البحور المعتدلة حقّا، ونغمه من اللّطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنة مع الكلام المصنوع فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصّورة، ولا يشغل النّاظر عن حسنها شيء وهو لهذا يخالف سائر البحور الشّعريّة".

وأمّا الرّجز الّذي يعدّ أقدم بحور الشّعر العربيّ، حسب قول العروضيّين، "فهو أسهل البحور في النّظم على الإطلاق... ويجود في وصف الوقائع وإيراد الإمثال والحكم"(٤)، لذلك أكثر مهيار من استعماله، كما أكثر منه الشّعراء العرب، ولذلك "سمّي هذا البحر بحمار الشّعر؛ لسهولة استعماله، ووفرة جوازاته، وسمّي بالرّجز لما يعتور وزنه من اضطراب"(٥).

---

(١) ج٢/ ٥٩٩.

(٢) الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل: ص ٢٦٨. [تأليف الدكتور / علي جميل سلوم، وزميله الدكتور/ حسن نور الدين- دار العلوم العربية- بيروت- لبنان. الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م].

(٣) راجع: (الوافي في العروض والقوافي) الخطيب التّبريزي ص: ٣٧.[تحقيق فخر الدّين قباوة، وعمر يحيى، نشر المكتبة العربية بحلب- سوريا- ط١/ ١٩٧٨م].

(٤) الياذة هوميروس، سليمان البستاني: ج١/ ص: ٩٣، ٩٤.

(٥) العمدة: لابن رشيق، ج١/ ١٣٦.

ولعلّ ما كان في تكرّر الجملة الإيقاعيّة في هذا البحر– عددًا حرّا من المرّات– هو الّذي أغرى مهيار على ركوبه اتّساقًا من نفسه المضطربة والقلقة، وهيّأ ذلك له أيضا الأجواء للتّعبير عن حاجاته ومكنوناته في أحوال مختلفة.

ومن المفيد، أن نشير إلى أنّ الشّاعر استعمل هذا البحر تامّا ومجزوءا، وجعلهما على تركيبين، هما: القصائد، والقطع. أمّا الأول منهما (القصيدة) فمتمثل في الدّيوان باثنتين وستين قصيدة، من جملة آثار هذا البحر في الدّيوان.

ومثال ما جاء منها تامّا، قصيدته الدّاليته المشهورة، ومطلعها:

حاشـــاك مـــن عاريـــة تـــرد ابـــيض ذاك الشـــعر المســـود[1]

ومثال المجزوء منها، قصيدة من الطّوال عدد أبياتها [١٣٨] بيتا، ومطلعها:

لـــي عنـــد ظبـــي "الأجـــرع" قصـــاص جـــرح مـــا رعـــي[2]

– أمّا المقطّعات فعددها (٨) ثماني قطع. منها ما كان على التّام منه، ومنها ما هو على المجزوء.

ومثال الأول منها، قطعة في وصف رمّانة، مطلعها:

مـــا أم أولاد كثيـــر فـــي العـــدد تـروي رضـاعا وهـي بكـر لـم تلـد"[3]

ومثال المجزوء منها:

أيـــن ظبـــاء "المنحنـــى" ســـــوالفا وأعينـــــا"[4]

بينما حلّ البحر الكامل في الدّيوان ثالثًا، حيث بلغت أعداد قصائده [٥٨] قصيدة، تشتمل على (٣٥١٧) بيتًا. ومن المعروف أنّ هذا البحر من الأبحر الصّافية (ذات التّفعيلة الواحدة: مفاعيلن)، ومن ثم، تحمل عاطفة تأتي على نسق واحد، تكون في غالب الأحيان حزينة"[5]. وعليه، وعليه، فقد رغب شاعرنا في إيقاع هذا البحر ومال إليه أيضًا. ولعلّه يكون أنسب لعاطفته الحزينة، فكم هي المصائب الّتي حلّت بالشّاعر!، وما أكثر الأحزان في حياته!.

(١) ديوانه ج١/ ٢١٦.

(٢) ديوانه: ج٢/ ٥٣١.

(٣) ديوانه: ج١/ ٢٩٢.

(٤) ديوانه: ج٤/ ٤٩٧.

(٥) القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة ابن العبد– د/ عبد القادر فيدزم– ص: ١٥٧.

وممّا يؤيد قولنا عن إعجاب مهيار بموسيقا هذا البحر وانحيازه له، تنوّع قصائده فيه واختلاف أضربه. فمن قصيدة من التّام، يقول فيها:

الآن إذ بـــرد السّـــلوّ ظمـــائي وأصـــاب بعـــدكم الأســـاة دوائـــي[1]

وعلى مجزوئه، نقرأ له قصيدة من (١٠٤) بيتا، مطلعها:

أخـــــويّ والعشّـــــاق إخـــــوة يتراضـــعون جـــوىً وصـــبوه[2]

وعلى أحذ الكامل، جاءت قصيدته الرّائية، ومطلعها:

بـــين النّقـــا فثنيّـــة الحِجْـــرِ ســـمراء تُـــرقَب بالَقنـــا السُّـــمَر[3]

ومن القطع على هذا الوزن (أحذّ الكامل) قطعة من أربعة أبيات، مطلعها:

ذلّ الفـــراق لقـــد رمـــت يـــده منّـــي أعـــزَّ فتـــىً علـــى قـــومي"[4]

ثالثا: ممّا يدلّ على تمكّن شاعرنا من فنّه وطول نفسه صياغته القصائد الطّوال، الّتي بلغ عددها في شعره (٣٤١): واحدًا وأربعين وثلاثمائة قصيدة، بنسبة تصل إلى(٨٨%) من جملة قصائد الدّيوان، ناهيك بقصائد طوال جدّا، عددها: (٣٧) قصيدة، يزيد عدد أبيات الواحدة منها المئة بيت، موزّعة على أكثر البحور الّتي ركبها الشّاعر. وهو الأمر الّذي يدلّ على غزارة التّدفق اللّغويّ والعاطفيّ عند شاعرنا.

وثمّة ملاحظة مهمة، أن جاءت أطول قصائد الدّيوان على الإطلاق من بحر المتقارب. أمّا الأولى فعدد أبياتها (١٤٦) بيتًا، ومطلعها:

عســـى معـــرضٌ وجهُـــه مقبـــلُ فيوهـــــــب للآخـــــــر الأولُ[5]

وأمّا القصيدة الثّانية، في هذا السّياق، فعدد أبياتها (١٤٥) بيتًا، ومطلعها:

نشـــــدتك يابانـــــة الأجـــــرع متـــى رفـــع الحـــيُّ مـــن "لعلـــع"[6]

---

(١) ديوانه: ج١/ ٧.

(٢) ديوانه: ج٤/ ٥٢٤.

(٣) ديوانه: ج١/ ٣١٣.

(٤) ديوانه: ج٣/ ٣٥١.

(٥) ديوانه: ج٣/ ١٧٦.

(٦) ديوانه: ج٢/ ٥٦١. وله على هذا الوزن قطعة، في سفينة مطلعها:

وجارية في مجاري الحياة * * * خلعت عليها رداء الشّباب.

انظر، ديوانه ج١/ ١٣٣.

ولعلّ سهولة جملة بحر المتقارب: (فعولن: أربع مرّات) في كلّ شطر، وعذوبة إيقاعها، هي الّتي استهوت شاعرنا وصادفت هوى نفسه. وقد يكون في تكرار التّفعيلة المفردة أو (اليتيمة) على طول البيت، ما يؤثّر في النّفس، ويصلح للتّعبير عن خلجاتها أبدا.

ومن ثم، "كثر قول الشّعر الحديث على هذا البحر... لسهولة إيقاعه (بلى لا) أو (فعولن) وسمِّ هذا الإيقاع إذا شئت: تَتَم تَم- تَتَم تَم.... الخ"(١). ويضيف قائلا: وإنّ من يعرف لحن هذا البحر يدرك أنّ إيقاعه الموسيقيّ ينطبق تمامًا على إيقاعه الشّعريّ(٢).

فضلاً عن ذلك، تقاربت أوتاد هذا البحر من أسبابه، وأسبابه من أوتاده؛ فبين كلّ وتدين سببًا واحدًا، وبين كلّ سببين وتدًا واحدًا،... الأمر الّذي يتسع معه البحر للعواطف الجيّاشة، والانفعال الحاد المتوتّر. وقد أحسن الشّاعر توظيف هذا البحر في تصوير عواطفه وترجمة أفكاره.

رابعًا: وسيرًا على عادة الشّعراء الكبار، أقلّ مهيار من المقطّعات والنّتف"(٣)، وخلا ديوانه تمامًا من البيت المفرد أو (اليتيم). وإذا علمنا أنّ عدد النّتف في ديوانه (٦) ست نتف، بينا بلغ عدد القطع أربعين قطعة؛ فإنّ للقصيدة في شعره- إذن- نصيب الأسد. وعلّة ذلك، أنّ الشّعراء الكبار في بناء شعرهم يبتعدون ما أمكن عن ما هو أقل من القصيدة"(٤).

وقد قمنا بإحصاء مواطن هذه "القطع" و"النّتف" من ديوان الشّاعر، فكانت على النّحو الآتي:

البحـر	القطع	النّتف
الطّويــل	٦	١
البسيــط	٧	–
السّــريع	٢	٤
الوافــر	٢	–
الكامــل	٤	–
الرّمــل	٢	–
الرّجــز	٨	–
المتقــارب	٨	–
المنســرح	١	–
المخــلّع	–	١
المجمــوع	٤٠	٦

(١) أوزان الأشعار – د/ أحمد رجائي أغا القلعة- ص: ١٧٧- [مكتبة الأسد- دمشق- ١٩٩٥م].

(٢) المصدر نفسه: ١٧٨.

(٣)- لا يعتبر العروضيون القصيدة صالحة لذلك الاسم حتى تبلغ سبعة وقيل عشرة أبيات فأكثر. فإن كانت دون السّبعة وبين (٦- ٣) فهي قطعة. وإلّا فهي نتفة [بيتان.] ولم يأت في شعر مهيار ذلك البيت المفرد أو اليتيم كما يسمّيه أهل العروض. للمزيد، انظر: العمدة لابن رشيق، ١/ ٣١٤، ٣١٥. [دار ومكتبة الهلال]

(٤) ولعلّ خير دليل على ذلك دواوين الشّعر الجاهليّ بما تضمنته من المعلقات المعروفة.

وإنّ وجود هذه المقطّعات والنّتف في شعر مهيار لدليل على التّنوع في أدائه، وتلك مزية تضاف إلى شعر الشّاعر. وفي مثل هذا يقول ابن رشيق: "سئل أبو عمر بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم؛ ليسمع منها. قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم؛ ليحفظ عنها. وقيل لابن الزّبعري: إنّك تقصر أشعارك. فقال: لأنّ القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل"(١).

وممّا جاء في شعره من مقطّعات، اخترنا له قطعة رقيقة من [المنسرح]، مطلعها:

خنساء همّي وذكرها أُنسي إذا أماني حدّثت نفسي"(٢)

أمّا أمثلة النّتف، فنختار له نتفة بديعة من [بحر السّريع]، والّتي يقول فيها:

طـــالبني بالعتـــب حتّـــى إذا عوتـب ظـلّ العتـب يجفـو عليـه

فـاليوم أشـكوه إلـى مـن تُـرى وكنـت أشـكو النّـاس طـرّا إليـه"(٣)

خامسًا: بلغت قصائده ذوات التّفعيلة الصّافية أو ذوات الجملة الواحدة أكثر من نصف ديوانه، وهذه البحور هي: الرّجز، والكامل، ومجزوء الوافر، والمتقارب، والرّمل، والهزج. وتتألّف هذه الأبحر من تكرار جملة واحدة، تتيح للشّعر سلاسة في الإيقاع وسهولة في آلية تعبير الشّاعر عن خلجاته ومكنونات نفسه. وهو ما يجعلنا نتفهّم انحياز شاعرنا إلى استخدامه كثيرًا.

سادسًا: شاعت الأوزان الرّقيقة الرّاقصة بإيقاعاتها الخلاّبة، على مدار شعره، كما أسلفنا. ونعتبر إفادته من مجزوءات ما يقرب من نصف أوزانه، إضافة تحسب له في ذلك الجانب. وقد استطاع الشّاعر توظيف أوزان مجزوءات خمسة أبحر، هي (الرّجز، والكامل، والوفر، والسّريع، والرّمل) مع ما تقدّم من أصول بحورها بإيقاعاتها الرّقيقة، ونجح في ذلك نجاحًا كبيرًا استجابة لانفعالاته المختلفة وإثراء موسيقاه المتنوّعة.

ثمّة ملاحظة أخيرة جديرة بالاهتمام؛ إذ رأينا أنّ مجموع قصائد ستة أبحر، هي: (الرّمل، والخفيف، والمنسرح، والمخلّع، والهزج، والمجتث) لا يصل مجموع قصائدها مجتمعة إلى عدد قصائد البحر الوافر مثلا، بل أقرب إلى نصف عدد قصائد البحر الطّويل وحده. وفي ذلك مفارقة تدعو للاستغراب. وقد يكون سبب ذلك، أنّ الشّاعر وجد فيما أورده من أبحر سبقت غناء وسعة؛

(١) للمزيد، انظر: العمدة: ١/ ٣١١، ٣١٢.

(٢) ديوانه: ج٢/ ٤٦٩.

(٣) ديوانه: ج٤/ ٥٥١.

فنسج على هذه الأبحر قصائد معدودات، دون قصائد الأبحر الأخرى؛ ليضمن التّنوع والثّراء المنشود. وكما هو الحال في تنوّع الأفكار والمعاني إلّا أنّنا قد نركّز على بعضها دون الآخر وفقًا لمدى الحاجة إليها.

"فأمّا بحر الهزج، فإنّه بحر لطيف يكاد يكون راقصا، وإن كان الشّعراء يفضلون عليه مجزوء الوافر. وقد قلّ عليه الشّعر العربيّ القديم؛ وعلّة ذلك أنّ جملته (مفاعيلن) مرّتين في كلّ شطر، ويقبل فيها زحاف السّبب الأخير فتصبح (مفاعيلُ). أمّا زحاف السّبب قبل الأخير تجعله (مفاعلن)؛ فيذهب بموسيقيّة البحر"(١).

وبينا يعتبر بحر المجتث، من بحور الشّعر العربيّ الرّشيقة، بل "هو أرشق بحور الشّعر العموديّ، وله جملتان تأتيان في كلّ شطر، وهما: (مستفعلن- فاعلاتن) وكلٌّ منهما من بحر"(٢)، فإنّ جملة (مستفعلن) الأولى تعدّ أصلاً في الرّجز، وتكرارها منفردة على طول شطريه، تجعله أسلس في تصوير عواطف الشّاعر وأنسب. ومن ثم، مال مهيار إلى مثلها ووجد فيها عوضًا وغناء.

ولعلَّ الحالة النّفسيّة الّتي كان عليها شاعرنا من قلق وإحساس بمظلومية جلّ حياته تجعلنا نقبل التّفسير السّابق في اختيار إيقاع معيّن، وإيثاره على آخر. إنّ الشّاعر المصدوم من مجتمعه، مع سير حياته على وتيرة واحدة تقريبًا، تبرّر ميل الشّاعر إلى الأوزان السّلسة في مقابل التّعقيد في حياته، وإنّها أنسب آلة للتّعبير عن واقع نفسه، وعمّا يؤثّر في هذه النّفس من خارجها.

وينسحب ما قلناه عن البحر المجتث ما للبحر المخلّع. بمعنى أنّ في إيقاع بحر المخلّع المؤسس على ثلاث جمل، وهي: (مستفعلن، فاعلن، فعولن)، ما يجعل للبحور ذات الجملة الواحدة، المشتركة معه فيما تضمنه وزنه ميزة عنه وعوضاً، كالرّجز مثلاً.

وعلى الرّغم من قلة ما جاء من البحر المخلّع في ديوان مهيار، فلعلّ مجيء سبع قصائد ونتفة واحدة على هذا البحر من شعره لدليل آخر على قدرة الشّاعر الفنّيّة في تنويع موسيقاه، ومعالجة جوانب وجدانيّة لم تكن لتصلح بنغم سواه. وممّا جاء على هذا البحر من شعره، نتفة له، يقول فيها:

دلّ علـــــى عـــــزّ والديـــــه ... واشتـــــدّ مـــــع لـــــين جانبيـــــه
زاد هـــــوانًا لـــــديّ لمّـــــا ... أن قُضِـــــيتْ حـــــاجتي لديـــــه
يقطـــــع فـــــي طَرْفـــــهِ فَيُجْـــــزِي ... ســـــوءًا ومـــــا القطـــــع فـــــي يـــــدي(٣)

(١) أوزان الأشعار: صـ ١٨٩.
(٢) أوزان الأشعار: صـ ١٨٩.، بتصرف.
(٣) ديوانه: ج٤/ ٥٤٥.

ومنه، قصيدته البائيّة المشهورة:

يـــــا دار لا أنهـــــج القشـــــيب منـــــك ولا صـــــوّح الرّطيـــــب[١]

قد يكون من المفيد أن ننبّه إلى أنّ أمر هذا البحر اختلط على كثير من الباحثين، حيث جعلوه فرعًا من البحر البسيط، فقال أحدهم: "وقد استعمله مهيار جريًا على أصل البحر"[٢]، ويعني ويعني به البحر البسيط. وليس بصحيح[٣]. ولعلّ الوزن النّادر للبحر المخلّع هو الّذي أفضى بهؤلاء الباحثين إلى عدم تفهّم حقيقته، فأدخلوه في غيره[٤]. وبدلاً من أن يشير آخر إلى تميّز مهيار مهيار في جانب تطويع موسيقاه، والإشادة بقدرته على تملّك آلته والتّحكم فيها، رأيناه يعرّض بموهبة الشّاعر بشأن إيقاع قصيدة له من (٦٩) بيتًا، والّتي أولها: (يا دار ما أبقت اللّيالي) حين اتّهمه بالتّصحيف والتّحريف في بعض أبياتها[٥].

والحقيقة أنّ البحر المخلّع بما يطرأ عليه من زحاف أو علل يمكن أن بتغيّر شكله؛ فتصبح جمله وكأنّها (مستفعلاتن) أربع مرّات، وحسب فكرة حازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ) الّذي انفرد بتعديل كلّ أوتاد البحر وإطلاق اسم (اللّاحق) عليه. وفي العصر الحديث شرعت الأديبة (نازك الملائكة) تكتب عليه، وتدعو النّاس إلى الكتابة عليه، ونشرت قصّة في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر" تعلن فيها أنّها وقفت عام ١٩٧٤م على وزن صاف جديد، هو:

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن.

وممّا ورد عليه من شعر مهيار، قوله:

مـــا أنـــتِ يـــا أذرع المطايـــا إلا المنايـــا تحـــت الرّجـــال
ولا نســـــاء راحـــــت بفلْـــــج إلاّ بـــــلاء علـــــى الرّجـــــال"[٦]

(١) ديوانه: ج١/ ٧٧.

(٢) شعر مهيار الدّيلميّ: صـ ٤٢٠. لقد زعم الباحث (محمد عبده المشد) أنّ البيت المستشهد به من قصيدة لمخلع البسيط، وهو عنده جزء من بحر البسيط. وقد بينّا خطأ ذلك وأثبتنا استقلالية البحر المخلع عن البحر البسيط في موضع سابق، من هذا المبحث (في هامش جدول الأوزان السّابق).

(٣) ومن الباحثين الّذين قالوا بذلك أيضا، الأستاذ (علي علي الفلال) حين قال إنّ تفعيلة مخلّع البسيط هي: "مستفعلن فاعلن فعولن". للمزيد، انظر: مهيار الدّيلميّ: صـ ١٨٤.

(٤) يمكن للمستزيد الاطّلاع على قصائد منه في الموسوعة الشّعريّة الكبرى، أو دوواوين شعرنا العربيّ القديم، ومنها: قصيدة لابن الرّوميّ، الرّوميّ، (القصيدة ١٥٤٨- ج٥/ ٢٠٠٤.

(٥) مهيار الدّيلميّ (الفلال): ١٨٤.

(٦) ديوانه:

وأخيرًا، لا يخفى أنّ البحر الشّعريّ الواحد يركبه شاعران قد يبزّ فيه أحدهما ويخفق آخر. وعلى الرّغم من أنّ الأوزان الشّعريّة معروفة للشّعراء، إلا أنّه من غير المعقول أن يتساوى الشّعراء جميعًا في النّسج عليها- بدرجة واحدة، أو ينجحون في توظيف إيقاعاتها على حدّ سواء. وقد اتّضح لنا ممّا لا يدع مجالاً للشّك أنّ مهيار أكثر في شعر وأجاد في آن.

فضلاً عن ذلك، إنّ الباحث المدقّق في الإحصائيّة الّتي أوردها الدّكتور (إبراهيم أنيس) في نسبة شيوع الأوزان لا يكاد يرى فروقًا كبيرة بين نسب الأوزان الّتي كانت شائعة في العصر الجاهليّ وفي العصر الإسلاميّ وبين النّسب الّتي ذكرناها عن شعر مهيار من خلال إحصائيّة أوزانه السّابقة.

ولنأخذ إحصائيّة عن كتابي الجمهرة والمفضليّات مثلاً، والّتي جاء فيها أنّ نسبة بحورها، هي: "الطّويل": ٣٠%، و"الكامل": ١٩%، و"البسيط": ١٧%، و"الوافر": ١٢%، و"السّريع": ٤%، و"المنسرح": ١%."[١]. ومن يتأمّل ذلك مقارنًا بينها وبين اتّجاه شاعرنا إلى البحور الّتي ركبها يجد تقاربًا ملحوظًا. هذا التّقارب يشير إلى مدى تأثّر ذائقته الشّعريّة بالأنماط التّراثيّة أو التّقليديّة. وهذه الأنماط التّقليديّة مستقرّة في وعي الشّاعر وتلحّ عليه وتوجّه نظمه.

- الثّاني (القوافي):

القافية: هي آخر حرف متحرّك قبل السّاكن قبل الأخير- كما يقول الخليل بن أحمد: "فهي ليست حرف الرّوي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرّك قبلها"[٢]. وحروفها هي: الرّويّ والوصل والخروج والرّدف والتّأسيس والدّخيل. وحركات القافية هي: المجرى والنّفاذ والحذو والإشباع والرّس. وأمّا عيوب القافية فهي: الإيطاء والإقواء والسّناد، والتّضمين"[٣]، وفي الأخير نظر.

وتعدّ القافية ركنًا رئيسًا من أركان الشّعر العربيّ، وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، وبهما ميّز القدماء الشّعر عن النّثر. وللقافية قيمة موسيقيّة في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النّغم.... وكلماتها- في الشّعر الجيّد- ذات معانٍ متّصلة بموضوع القصيدة؛ بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمّة البيت بل يكون البيت مبنيّا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعيّة للبيت، لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها"[٤].

وتنبّه القدامى إلى الأثر الموسيقيّ الّذي تحدثه القافية، وإلى وجوب ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى ارتباط موسيقى الشّعر الملحّن بمعناه والغرض الّذي نظم فيه. من ذلك قول

(١)- موسيقى الشّعر- د. إبراهيم أنيس- ص: ١٩١.[دار القلم- بيروت- لبنان- ط/٤/ ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م].

(٢)- في الموسيقا الشّعريّة، إعادة قراءة العروض: الدّكتور أحمد عبد المجيد محمد خليفة، ص: ١٤٦، ١٤٧- [المكتبة الأزهريّة للتّراث- القاهرة- ط/١- إيداع: ٢٠٠٢م].

(٣)- معجم الشّامل في علوم اللّغة العربيّة ومصطلحاتها- باب القاف- ص: ٦٦٥.

(٤)- للمزيد، انظر: النّقد الأدبيّ الحديث- ص: ٤٤٢، وما بعدها. [النّقد الأدبيّ الحديث: دكتور محمد غنيمي هلال- ط٣/ نهضة مصر- ١٩٧٩م].

العربيّ لبنيه: يا بَنيّ، اطلبوا الرّماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشّعر.. كما اعتبرها بعض المعاصرين أهمّ جانب في الشّعر العربيّ؛ حيث تنظّم إيقاع الشّعر وتسهم في نقل رواسب الشّعور ولطائف المعنى ممّا لا تفلح مفردات البيت في أدائها"(١). وقد نبّه ابن جنّي على هذه الأهمّية، بقوله: "ألا ترى أنّ العناية بالشّعر إنّما هي بالقوافي؛ لأنّها المقاطع. وفي السّجع كمثل ذلك"(٢).

وعلى إثر اهتمامهم الشّديد بها اختلفوا في تحديدها، وذهبوا في ذلك مذاهب شتّى. "فمنهم من عدّ القافية هي حرف الرّوي الّذي تبنى عليه القصيدة كالفراء وأكثر الكوفيّين والإمام ثعلب وابن عبدربّه، ومنهم من جعل القافية هي آخر كلمة في البيت كالأخفش، ومنهم من عدّ البيت كلّه قافية، ومنهم من توسّع في ذلك فجعل القافية القصيدة كلّها. وقد سبق أن ذكرنا أنّها الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرّك قبلها- بتعبير الخليل."(٣).

من الملاحظ كذلك أنّ مطالب النّقاد في شأن القافية يدور أغلبها في فلك صلتها بالمعنى أو التّجربة الشّعريّة المراد تصويرها. فثمّة، أولاً، مطلب "سهولة القافية"؛ ذلك أنّ النّقاد عرفوا أنّ القوافي ليست على حال واحدة في طواعيتها للنّظم؛ فقد تكون القافية سهلة منقادة، ممّا يهيئ للشّاعر أن يعبّر عن أقصى ما يريد من دون تعثّر، ومن دون أن يخرج به تَطلُّبُ القافية إلى التّكلّف والصّنعة المسرفة الّتي يمكن أن تنأى به عن محتوى تجربته. ومن هنا وجدناهم يلحّون على أن يكون في مقدور الشّاعر أن يمسك بزمام اختيار قوافيه، يذهب بها أنّى أراد"(٤). ولا غرو، "فالمطبوع من الشّعراء من سمح بالشّعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عَجُزَه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنتَ على شعره رونقَ الطّبع ووشْي الغريزة"(٥).

القافية إذن ليست مجرد صوت يكرّر ليحدث نغمة فحسب بل هي كذلك خاتمة السّيل النّغميّ في البيت، وذروة موجة تنتهي عندها الدّفقة الشّعوريّة ويثبت عندها معنى البيت"(٦). أمّا القافية الصّعبة فتعدّ عيبًا من عيوب "ائتلاف المعنى والقافية"، وهو ما وضّحه قدامة بقوله: أن تكون القافية مستدعاة قد تكلّف في طلبها، فاشتغل معنى سائد البيت فيها"(٧).

---

(١)- الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل: دكتور (علي جميل سلوم)، وزميله دكتور (حسن نور الدين)، ص: ٢٣١- [دار العلوم العربيّة- بيروت- لبنان- ط/ ٣ (١٤١٧هـ، ١٩٩٧م).

(٢)- الخصائص- ابن جنّي- ج١/ ٨٤. [تح: محمد علي النّجار- عالم الكتب- بيروت- ط/٣/ ١٩٨٣م].

(٣)- للمزيد، ينظر كتب علمي "العروض والقوافي".

(٤)- العاطفة والإبداع الشّعريّ- دراسة في التّراث النّقديّ عند العرب إلى نهاية القرن الرّابع الهجريّ: الدّكتور عيسى علي العاكوب- ص: ٢٤٩- [دار الفكر – دمشق- ط١/ ١٤٢٣هـ -٢٠٠٢م].

(٥)- الشّعروالشّعراء: ابن قتيبة، ص: ٢٦.

(٦)- الصّورة الفنّيّة في شعر دعبل الخزاعيّ- د. علي إبراهيم أبو زيد- ص: ٣٨٢.[دار المعارف- القاهرة- ط٢/ ١٩٨٣م]

(٧)- للمزيد، انظر: نقد الشّعر- قدامة بن جعفر- ص: ٢٢٣- ٢٢٤. [مكتبة الخانجي- القاهرة- ط/١- ١٣٦٧هـ، ١٩٤٨م].

ودارسو شعر مهيار لا يختلفون معنا على أنّ قوافيه سهلة وغير متكلّفة. فهي ليست مجلوبة لذاتها، بل هي جزء من الوزن الشّعريّ وفي إطار تجربة الشّاعر وضمن تعبيره عن ذاته- على الأغلب. ومتى كانت القافية سهلة، فلن يضطر الشّاعر إلى الإعراض عن مطالب التّعبير عن تجربته إلى الاشتغال في تطلّبها.

وقد أجرينا إحصاء لأصواتها من خلال ديوانه، وجاءت نتائجه على النّحو الآتي"[1]:

أولاً: حروف الرّويّ ونسبة دورانه في شعره"[2].

م	الرّويّ	عدد مرّات دورانه	نسبة شيوعه	ملاحظات
١-	الهمزة	٢	٦و٠ %	تقريبًا
٢-	الألف	٣	٨و٠ %	" "
٣-	الباء	٤٢	٩و١٠%	" "
٤-	التّاء	٧	٥و١ %	"
٥-	الجيم	١	٣و٠ %	"
٦-	الحاء	١٣	٧و٣ %	"
٧-	الدّال	٣٨	١٠%	"
٨-	الرّاء	٥١	١٣%	"
٩-	السّين	٧	٧و١ %	"
١٠-	الصّاد	٢	٦و٠ %	"
١١-	الضّاد	٤	١و١ %	"
١٢-	الطّاء	٤	١و١ %	"
١٣-	العين	٢٤	٦ %	"
١٤-	الفاء	١٠	٥و٢ %	"
١٦-	القاف	٢١	٣و٥ %	"
١٧-	الكاف	٣	٨و٠ %	"
١٨-	اللاّم	٥٩	٢و١٥%	"
١٩-	الميم	٤٣	١و١١%	"
٢٠-	النّون	٤١	٦و١٠%	"
٢١-	الهاء	٧	٥و١%	"
٢٢-	الياء	٥	٤و١ %	"
المجموع:		٣٨٧	١٠٠%	

(١)- اختلفت الدّراسات السّابقة لنا في إحصائيّاتها حول موضوع القافية في شعر مهيار. ومن أقربها إلى الدّقة في تقديرنا إحصائيّة الباحث (المشد)، في دراسته المعروفة باسم:(مهيار الدّيلميّ وشعره)، وإن شابها بعض القصور، من مثل: ١- ذكرت أنّ رويّ "الواو" ورد في شعر مهيار مرّة واحدة. والصّحيح أنّ شعر مهيار خلا من هذا الرّويّ؛ حيث لم ينظم الشّاعر تحته شعرًا أصلاً. ٢- ذكرت أنّ الشّاعر نظم على رويّ: أ- "العين":٢٣. ب- "اللاّم"" ٥٨. ج- "النّون": ٤٠. د- "الهاء": ٦. والصّحيح أنّه نظم عليها، ما يأتي: أ- "العين": ٢٤. ب- "اللاّم": ٥٩. ج- "النّون": ٤١. د- "الهاء": ٧.

(٢)- يقصد بالرّويّ،عند العروضيّين، الحرف الصّحيح الّذي تبنى عليه القصيدة وهو آخر أحرف الشّعر المقيّد. والّذي يجب كذلك أن يكرّر فيشترك في قوافي القصيدة وتبنى عليه الأبيات. ولهذا الصّوت أو الحرف تنسب القصائد أحيانًا، فيقال مثلاً: سينيّة البحتري، ولاميّة الشّنفري، وهمزيّة شوقي... انظر مثلاً، كتاب الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل- د. علي جميل سلّوم، وزميله د. حسن نور الدّين، ص: ٢٣٨، وما بعدها

وللعلم فإنّ كلّ الأصوات أو حروف الهجاء تصلح أن تكون رويّا، إلاّ في المواطن الآتية:

أ- الألف قصد بها:- ألف الإطلاق، مثل: وأوغل ما يرى إلاّ ظلاما، أو ألف التثنية، أو ألف تنوين النّصب، أو كانت متّصلة بضمير الغائب، نحو: امتلائها.

ب- الواو؛ إذا كانت للإطلاق نحو: عتبوا، وفعلوا... أو إذا كانت متّصلة بالضّمير، نحو: همو...الخ.

ت- الياء، متى كانت للإطلاق، أو كانت ضمير المتكلّم، أو جاءت متّصلة بالضّمير المكسور ما قبله، نحو: من قبله، من بعده...الخ.

ث- الهاء: إذا كانت ضميرًا محرّكًا ما قبلها، سواء كانت هي متحرّكة أم ساكنة أم منقلبة عن تاء التّأنيث. نحو: إقدامه، تحرّكه، علامه.

ج- التّنوين، نحو: رسولاً، أو كانت نون التّوكيد الخفيفة، نحو: الدّرس احفظن.

ح- همزة الوقف.

بناء على ما سبق، فإنّ شاعرنا ابتداء ركب أغلب القوافي، وفي ذلك دليل على التّنوّع في الإيقاع عنده والثّراء في الأداء. وكانت أكثر الأصوات شيوعًا عنده هي:- الّلام "٥٩" مرّة- والرّاء "٥١"- والميم "٤٣"- والباء "٤٢"- والنّون "٤١"- الدّال "٣٨"- العين "٢٤"، حسب ترتيبها ترتيبًا تنازليّا، وكلّها حروف جهر. ممّا يعني ميل الشّاعر إلى الأصوات المجهورة ذات الجرْس خاص؛ لانسجامها مع حالته الشّعوريّة ومطابقتها لها.

وهذه الأصوات الأكثر شيوعًا تشترك ثلاثة أصوات منها في مخرج واحد هو طرف الّلسان، وهذه الحروف هي: الّلام والرّاء والنّون. ولذلك تسمّى بالحروف الذّلقيّة- بفتح الّلام وسكونها. وقد يكون في ذلك دلالة على الشّكوى الملازمة للشّاعر والضّيق ممّا كان يعنّ له. ثمّ تأتي الميم والباء معا لتشتركا في مخرج واحد وهو الشّفه، ومعهما "الفاء" و"الواو"، وتسمّى لذلك بالحروف الشّفهيّة. ومن النّقاد من يطلق على الميم حرف الذّات وصوت النّفْس؛ إذ الشّفتان تنضمّان كما تنضمّ الرّحم على الجنين، وكما ينطوي الكمّ على الوردة قبل أن تنشقّ عنه. وبينما تصنّف الدّال حرفًا لثويّا، لأنّ مبدأ نطقها من الّلثة، وهو ما يعني شيئا من الحميميّة والانغلاق على النّفس، والانزواء داخل حيّز الذّات.

وجاءت أقل الأصوات رويّا في شعر مهيار: "الضّاد"، "الطّاء"، و"الكاف"، و"التّاء" و"الصّاد"، و"الحاء"، و"التّاء". أمّا "الصّاد"، و"الضّاد"، و"الطّاء" فتدخل ضمن ما يسمّى "بالقوافي النّفر""[١].

من ناحية أخرى، أجريت عدّة إحصائيّات على نسبة شيوع حروف الرّويّ في الشّعر العربيّ، ومنها ما ذكرته بعض الكتب، وكانت على النّحو الآتي: أ- حروف تجيء رويّا بكثرة، وهي: الرّاء، والميم، والنّون، والباء، والدّال، والسّين، والعين. ب- حروف متوسّطة الشّيوع، وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم. ج- حروف قليلة الشّيوع، وهي: الضّاد، والطّاء، والهاء، والتّاء، والصّاد. د- حروف نادرة في مجيئها رويّا وهي: الذّال، والغين، والخاء، والشّين، والزّاي، والظّاء، والواو"[٢].

وإذا عقدنا مقارنة بين هذه الإحصائيّة وبين ما ذكرناه عن شعر مهيار بخصوص أنواع حروف الرّويّ ونسبة شيوعها فيه لوجدنا تشابهًا كبيرًا بينهما، لولا قليل من الاختلاف في ترتيب بعضها حسب عدد مرّات وجودها ونسبة مجيئها المترتّبة على ذلك.

(١)- المرشد- د. المجذوب- ص: ج١/ ٥٩.

(٢)- الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل- ص: ٢٤٠.

أخيرًا، لا يفوتنا أن نؤكّد على أنّ القول الّذي يربط الحروف في القوافي بموضوع الشّعر أو حالة الشّاعر لا يعدو أن يكون افتراضات نسبيّة لم تخرج من فراغ بادي الرّأي، لكن لا ترقى في الوقت نفسه إلى مستوى القواعد العامّة القاطعة. أي أنّ الأمر يصحّ في باب التّغليب ولا يصحّ في باب الإطلاق"[١].

ثانيًا: حركة الرّويّ.

م	حركة الرّوي	القصائد	نسبتها المئويّة
١-	المكسور	١٢٨	١و٣٣%
٢-	المضموم	١١٩	٧و٣٠%
٣-	المفتوح	١٠١	٢٦%
٤-	السّاكن	٣٩	٢و١٠%
المجمــوع		٣٨٧	١٠٠ %

لعلّ في انحياز الشّاعر إلى الصّوت المخفوض، أو المنكسر، أو الوطيء، على ما عرفناه عنه أن يكون أليق بالذّات، وأولى بحميميّتها من سواه. وذلك على أساس أنّ الصّوت المخفوض يتلاءم مع ياء الاحتياز أو "ياء المتكلّم" الدّالة في اللّغة العربيّة على الامتلاك والأحقّيّة. وللشّاعر في ذلك مقطّعة من شعره يقول فيها:

خنســـاءُ همّـــي وذكُرهـــا أنســـي ... إذا أمـــــانيَّ حـــــدَّثتْ نفـــــسي
وســـاوس بـــين خـــاطري وفمـــي ... أصـــبح أهـــذي بهـــا كمـــا أمســـي
حتـــى لظـــنَّ الأقـــوامُ أنّـــيَ ممـــ ... ـــسوسٌ ومـــا بـــي إلاَّك مـــن مـــسِّ
كـــم دعـــوةٍ يشـــهدُ الحفـــيظُ علـــى ... خلـــوصِ ســـرِّي بهـــا مـــن اللَّـــبسِ
يـــا رب إمـــا أن ضـــمَّني وصـــلُ خنـــ ... ـــساء إليهـــا أو ضـــمني رمســـي"[٢]

(١)- المرشد- د. المجذوب- ص: ج١/ ٥٩.
(٢)- ديوانه: ج٢/٤٦٩. [من الرّجز].

– وله أيضًا نتفة في الوجد يقول فيها:

قفوا فاسألوا عن حال مثلي وضُعفِهِ فقد زاده الشوق الأسى فوق ضِعفِهِ
وقولوا لمن أرجو الشفاءَ بوصله أسيرك قد أشفى على الموت فاشفِهِ
أخو دَنَف أخفاه إخفاؤه الهوى نحولاً ومن يُخفي الصبابة تُخفِهِ"(١)

وواضح ما في هذا الإيقاع المنكسر من دلالة على البثّ والحزن واللّوعة والحرقة. ومن الملاحظ كذلك وجود عناصر صوتيّة منخفضة كثيرة في الأمثلة السّابقة أسهمت بشكل ما في إبراز معنويّات نفس النّاص أي ذات الشّاعر.

أما وقد عرفنا عن الشّاعر انكساره وحرقته ممّا كان يقع له وما كان يلاقيه من الفراق وسوء الأحوال وتخلّي الإخوان عنه. ورؤيته الخاصّة لنوازل الموت وزعمه أنّ صروف الزّمان معه مقصودة، حين تتخيّر شدائدها أعزّ الأصقاء والنّجباء وصفوة النّاس بالنّسبة له. فإنّ الشّاعر كان يلبس لكلّ حالة لبوسها ويلزم الرّوي المناسب لها.

كما رأينا شاعرنا ثاني أمره يميل إلى الصّوت المضموم، والّذي جاء بنسبة (٧و٣٠%) ليحتل المركز الثّاني بعد الصّوت المنخفض. ومن شواهد في ذلك قوله:

أسترشِدُ البانُ وهو غضبانُ وأسأل البدر وهو غيرانُ
خصمانِ لي فيكِ يا لَغانيةٍ غِيظَ بدورٌ بها وأغصانُ
فمن رسولٌ إليكِ يُذكِرك الـ أَيْمان بل أين منكِ أَيْمانُ"(٢)

ومن المعروف أنّه حين يكون الصّوت مضموما فإنّه يتلاشى في الهواء ولكنّ نحو الأمام ولمدى يقلّ الانتشار الّذي يتمخّض عن الصّوت المفتوح، وخصوصًا حين يمتدّ. من أجل ذلك نرى الشّاعر قد أكثر من هذا الرّويّ المضموم في حالة التّحاور والعتاب ومثل ذلك.

وأخيرًا، تشي الهيمنة النّسبيّة للصّوت المفتوح في شعر صاحبنا والّتي احتلت المرتبة الثّالثة عنده بأنّ حاله يستدعي البثّ والشّكوى، والحنين والبكى. ولا شك في أنّ الّذي يشكي أو يبكي مضطر، في مألوف العادة، إلى أن يرفع عقيرته كَيْما يَسْمَعُه النّاس ويلتفتون إليه. وعليه قوله:

تَعَالَيْنَ نعالجْ نفسرةَ الحيِّ تعالينا"(٣)،

(١)– ديوانه: ج٢/ ٥٩٩. [من الطّويل].
(٢)– ديوانه: ج٤/ ٤٠٨. [من المنسرح].
(٣)– ديوانه: ج٤/ ٤٧٢.[من مجوء الوافر].

نـــــزودْ أذُنـــــا شـــــكوى ونـــــودعْ نَثْـــــرةً عيْنـــــا
ونبكـــي مـــن يـــد البيـــن عسانـــا نعطـــف البينـــا

ثالثًا: أشكال القافية.

م	القافية	القصائد	نسبتها المئويّة
١-	مقيّدة	٣٩	٢و١٠%
٢-	مطلقة	٣٤٨	٨و٨٩%

فقد شكّلت القوافي المطلقة أي "غير المقيّدة"(١)، النّسبة السّاحقة في شعر مهيار، حيث بلغ مجموعها (٣٤٨) قصيدة. بينما لم تتجاوز نسبة القصائد ذات القافية المقيّدة عشرها إلاّ بقليل. حيث بلغ مجموعها (٣٩) قصيدة؛ لتشكّل ما نسبته (٢و١٠%)، من مجموع قصائده مجتمعة. الأمر الّذي يعني ميل ذائقة الشّاعر إلى التّصريح والإبانة عمّا تجيش به نفسه عوضًا عن الاستقرار والهدوء. كما يدلّ على أنّ حياة الشّاعر مليئة بالمتناقضات والأحداث الجسام الّتي تقتضي ردّ فعل واضح وإبانة عن داخليّة مثارة لا تعرف الحلول الوسط أو الهوادة في التّعبير.

رابعًا: التّصريع.

هو في علم العروض، أن تكون قافية الشّطر الثّاني هي قافية الشّطر الأول نفسها وزنًا ورويّا وحركة إعراب. ويكثر في الأبيات الأولى من قصائد الشّعراء، وهو فيها مستحسن"(٢). "واشتقاق التّصريع من مصراعيّ البيت؛ ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع". وعند ابن رشيق، هو أي التّصريع "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصانه، وتزيد بزيادته..."الخ"(٣).

وهو عند المصريّ نوعان: عَروضيّ وبديعيّ. "فالعَروضيّ: عبارة عن استواء عَروض البيت وضَرْبه في الوزن والإعراب والتّقفية. بشرط أن تكون العَروض قدْ غَيّرت عن أصلها لتلْحق الضَّرْب

(١)- حرف الرّويّ هو الّذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة فيكرّر في كلّ بيت، والقافية المقيّدة، هي: ما كان حرف رويّها ساكنًا. وللمزيد منه يُنْظر: [العمدة في محاسن الشّعر وآدابه- ج١/ ٢٩٨].

(٢)- المعجم المفصل في الأدب- د. محمد التّونجي- ج١/ ٢٥٦.

(٣)- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده- ابن رشيق (أبو الحسن بن رشيق القيروانيّ)- ج١/ ٢٩١، ٢٩٢. [قدّم له وشرحه د. صلاح الدّين الهوّاري- وهدى عودة- دار ومكتبة الهلال- بيروت- لبنان- ط/١- ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.].

في زنته. والبديعيّ: استواء آخر جزء في الصّدر وآخر جزء في العَجُز في الوزن والإعراب والتّقْفية. ولا يُعْتَبر بعد ذلك أمر آخر"(١).

ولعلّ أبرز فوائد التّصريع أنّك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها. وفي انحياز الشّاعر إليه ينمّ عن ميل عام إلى بنية الشّعر. "وإنّما يذهب الشّعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأنّ بنية الشّعر إنّما هو التّسجيع والتّقفية"(٢).

وقد أجرينا إحصاء للقصائد الصرّعة في شعر مهيار، فجاءت على النّحو الآتي:

م	القصيدة	القصائد	نّسبتها المئويّة
١-	مصرّعة	٣١٧	٩١و٨١%
٢-	غير مصرّعة	٧٠	٠٩و١٨%

ومن أمثلة التّصريع في شعر مهيار قوله:

رعى الله في الحاجات كلّ نجيب سميع على بُعْدِ الدّعاء مُجِيب"(٣)

وكذلك قوله:

بلوت هذا الدّهر أطوارَه عليّ طَوْرًا ومعي تارة"(٤)

ومنه أيضًا قوله:

أشاقك من "حسناء" وهنًا طُرُوقُها نعم! كلّ حاجات النّفوس يشوقها"(٥)

يشوقها"(٥)

ولابن الأثير في هذا الموضوع رأي أكثر تفصيلاً؛ حيث قسّم "التّصريع" إلى نحو سبع مراتب، لم يذكرها أحد سواه"(٦). والّتي منها في شعر مهيار، على سبيل المثال:

١- الكامل: وهو أعلى التّصريع درجةً، حيث يكون كلّ مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الّذي يليه. وفيه قوله:

خليلك من صفا لك في البعاد وجارك من أذمّ على الوداد"(١)

(١)- تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر، وبيان إعجاز القرآن- ابن أبي الأصبع المصريّ- ص: ٣٠٥. [تح/ الدّكتور: حفني محمد محمد شرف- القاهرة- ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م].

(٢)- نقد الشّعر- قدامة بن جعفر- ص: ٦٠. [تح: كمال مصطفى- القاهرة/ ١٩٦٣م].

(٣)- ديوانه: ج١/ ٢٤. [من الطّويل].

(٤)- ديوانه: ج٢/ ٤٢٦. [من السّريع].

(٥)- ديوانه: ج٣/ ١٠. [من الطّويل].

(٦)- المثل السّائر، لابن الأثير- ج١/ ٢٣٧. [دار الكتب العلميّة- لبنان- بيروت- تح: الشيخ كامل حمد محمد عويضة- ١٩٩٨م.]. ١٩٩٨م.]. وأقسام التّصريع عنده، هي: - الكامل، والمفسَّر، والموجّه، والنّاقص، والمكرّر، والمعلّق.

وكذلك قوله:

أيـا سكـرَ الزّمـانِ متـى تفيـق ويـا سعـةَ المطالـب كـم تضـييق"(٢)

٢- المستقلّ أو المفسّر: وهو المرتبة الثّانية، حيث يكون فيها مصراع البيت مستقلاً بنفسه، غير محتاج إلى الّذي يليه. فإذا جاء الّذي يليه كان مرتبطًا به. ومثاله:

أبلـغ بهـا أمنيـة الطّالـب فالـرّزق بـين الـرّدف والغـارب"(٣)

وكذلك قوله:

أعينـوني علـى طلـب المعـالي فقـد ضـاقت بهـا سـعة احتيـالي"(٤)

٣- النّاقص: وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقلّ بنفسه، ولا يفهم معناه إلاّ بالثّاني. كقوله:

لعـدو حسـنك مـا لسـمع العـاذل منّـي إذا مـا قـام فيـك مجـادلي"(٥)

ومنه أيضًا قوله:

أإن تحـدّث عصـفور علـى فـنن أنكـرتُ يـوم اللّـوى حلمِـي وأنكـري"(٦)

٤- المعلّق: وهـو أن يـذكر المصـراع الأول يكـون معلّقًـا علـى صـفة يـأتي ذكرهـا فـي أول المصراع الثّاني. كقوله:

أقامـت علـى قلبـي كفيلاً مـن العهـد يـذكّرني بـالقرب فـي دولـة البعـد"(٧)

ومن ذلك أيضًا قوله:

ركـب الـدّجى فسـعى بغيـر رفيـقٍ عجـلاً فأصـبح قاطعًـا لطريـق"(٨)

٥- التّصريع المكرّر: وهو أن يكون التّصريع في البيت بلفظة واحدة، وسطًا وقافية:

لمـن الْحُمـول بجـوّ ضـاحي مـن باكـر غَلَسًـا وضـاحي"(٩)

ومنه أيضًا قوله:

---

(١)- ديوانه: ج١/ ٢١٩. [من الوافر].
(٢)- ديوانه: ج٣/ ١٤. [من الوافر].
(٣)- ديوانه: ج١/ ١١١. [من السّريع.
(٤)- ديوانه: ج/ ٣/ ١٠٢. [من الوافر].
(٥)- ديوانه: ج٣/ ٩٩. [من الكامل].
(٦)- ديوانه: ج٤/ ٤٩١.[من البسيط].
(٧)- ديوانه: ج١/ ١٩٨. [من الطّويل].
(٨)- ديوانه: ج٣/ ٦٩. [من الكامل].
(٩)- ديوانه: ج١/ ١٦٥. [من مجزوء الكامل].

قـــام برجـــل ومشـــى علـــى يـــد ممتريـًا للـــرّزق مـــن ســـيب يـــدِ"[١]

٦- الموجّه: وفيه يكون الشّاعر مخيّرًا في وضع كلّ مصراع موضع صاحبه. كقوله:

مـــا أنـــتِ بعـــد البـــين مـــن أوطـــاني دارَ الهـــوى، والـــدّارُ بالجيـــران"[٢]

وبلغ شغف شاعرنا بالتّصريع مداه، إلى الحدّ الّذي نجده فيه يصرّع قصائد بأكملها. ومن ذلك مثلاً قصيدته التّي مطلعها:

مـــن مخبـــري عـــن الطَّفـــل قلّـــص بعـــد مـــا أظـــلّ!

تناضـــل البـــرد السّمـــل ينصـــاع مـــن فـــرط الوجـــل"

"ومن الأدعى للعجب في شعر مهيار أنّ إحدى مطولاته جاءت على قافية "الصّاد" وهو حرف ينتمي إلى القوافي الصّعبة جدّا بل والقليلة في الشّعر العربيّ، وكأنّه بذلك يحاول الرّد على من يتّهمون قريحته الشّعريّة، ويبعث بها رسالة إليهم ليبيّن مكانته. والأعجب من ذلك أنّه يعمد في تلك القصيدة إلى الألفاظ البدويّة الفخيمة، والّتي تشعرنا أنّنا أمام شاعر من الفحول الّذين تربّوا في البادية وعاشوا حياتهم بها"[٣]. وهذه القصيدة يقول فيها:

روّحهـــا مخمســـة خمائصـــا جبـــا مـــن الإعيـــاء أو وقائصـــا

قرومهـــا الجلّـــة والقلائصـــا موبـــرة تحسبهـــا قصائصـــا

زاد الرّبيـــع وغـــدت نواقصـــا إذا مشـت علـى الحصـى حوائصـا"[٤]

نخلص من كلّ ذلك إلى أنّ في هذا المظهر الإيقاعيّ من شعر مهيار، دليلاً على نزوع ذات الشّاعر- من خلال القافية المصرّعة- إلى إبراز حركتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الوزن وداخل إطار البنية الإيقاعيّة.

(ب) الإيقـاع الـدّاخـليّ:

يقصد بالإيقاع الدّاخليّ المادة الصوتية الموظّفة في النّصوص الشّعريّة توظيفًا متنوّعا من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف، وتكرار بعض الحروف، والجناس بمختلف أنواعه، والتّقسيم وما يتفرّع منه من ترصيع، وتوازن في الجمل...الخ.

(١)- ديوانه: ج١/ ٢٩٢. [من الرّجز].

(٢)- ديوانه: ج٤/ ٤٢١. [من الكامل].

(٣)- شعر مهيار الدّيلميّ – دراسة فنّيّة- ص:٤١٣

(٤)- ديوانه: ج٣ [من الرّجز التّام].

وقد عرف نقادنا القدامى هذا النّوع من الموسيقى وأشادوا بأهمّيته وإن لم يسمّوه باسمه. يقول الجاحظ مثلاً: "إذا كان الشّعر مستكرهًا، وكانت ألفاظ البيت من الشّعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التّنافر ما بين أبناء العَلاّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيًا موافقًا، كان على اللّسان عند إنشاد ذلك الشّعر مؤونة. وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغًا واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا"(١). وهو ما يدلّ على إحاطته بالإيقاع الدّاخليّ وتنبّهه إلى تأثيره وعرضه له.

ومن أبرز ما جاء في شعر مهيار من الإيقاع الدّاخليّ:

أولاً: الجناس.

[جنس]: الجيم والنّون والسّين أصل واحد، وهو الضّرب من الشّيء. قال الخليل: كلّ ضرب من جنس، وهو من النّاس والطّير والأشياء جملة، والجمع أجناس"(٢).

وهو في البديع العربيّ: تشابه اللّفظين في النّطق مع اختلافهما في المعنى. وهو إمّا تامّ إن اتّفق اللّفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها)، وترتيبها، وإمّا غير تام؛ إن اختلف اللّفظان في واحدٍ من هذه الأربعة"(٣). ويقول ابن المعتز، هو: "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"(٤).

ويجعله ابن الأثير في الألفاظ المشتركة علي سبيل التّحسين، فتشابه ألفاظ التّجنيس تحدث بالسّمع ميلا إليه، فإنّ النّفس تتشوف إلي سماع اللّفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلي استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللّفظ، فصار للتّجنيس وقع في النّفوس وفائدة"(٥).

فضلاً عن ذلك، فإنّ أغلب المصادر كانت تسوق الشّواهد على أنواع التّجنيس وتتناقلها من غير أن تبيّن إفادتها أو دلالتها، إلاّ أنّ من القدماء من ذكروا إفادة التّجنيس من خلال الشّواهد، وفي مقدّمتهم الإمام الجرجانيّ الّذي قال: "وأعلم أنّ النّكتة الّتي ذكرتها في التّجنيس، وجعلتها العلّة

(١)- البيان والتّبين- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، تحقيق وشرح: عبد السّلام محمد هارون- م١- ج١/٦٦- ٦٧. [دار الفكر- الفكر- ط ٤- د.ت].

(٢)- معجم مقاييس اللّغة- ابن فارس ت ٣٩٥هـ- [جنس: ج١/ ٢٤٩]- منشورات محمد علي بيضون- دار الكتب العلميّة- ١٤٢٠هـ- ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م.

(٣)- معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب- [د. مجدي وهبة- وزميله كامل المهندس]، ص: ١٣٨.

(٤)- كتاب البديع- ابن المعتز، (عبد الله- ت: ٢٩٦هـ)، ص: ٢٥- مكتبة المثنى- بغداد- ط/ ٢- ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

(٥)- جوهر الكنز- ابن الأثير الحلبي، تح: الدّكتور محمد زغلول سلام- ص:٩١.

في استجابة الفضيلة، كانت لا تظهر الظّهور التّامّ الّذي لا يمكن دفعه إلاّ في المستوفي المتّفق الصّورة منه"[١].

ولأنّ الجناس من أهم مظاهر التّنوّع الصّوتيّ، لاعتماده مبدأ التّناظر والتّماثل، فقد حرص شاعرنا عليه وأكثر من استخدامه استخدامًا ملفتًا للنّظر. وممّا جاء من شعره فيه:

١- **التّـامّ:** ويقصد به أن تتّفق الكلمتان المتجانستان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وحركاتها، ولا تختلف إلاّ في المعنى"[٢]. كما في قول الشّاعر:

ومـــولاي البعيـــد يقـــول خيـــرًا قـــريب قبـــل مـــولاي القـــريب"[٣]

حيث تطابقت الكلمتان "قريب" و"القريب" شكلاً واختلفتا معنًى. "فقريب" الأولى تعني مكانة قائل الخير من قلب الشّاعر، بينما تشير كلمة "القريب" الثّانية إلى قرابة النّسب.

وكذلك قوله:

تركـتُ خـلالهـا- ورحلـتُ- قلبـي فلـو عذّبـتُ قلبـي مـا أحسّـا"[٤]

فقد تكرّرت "قلبي" في البيت السّابق، مرّتين واختلفتا معنًى. "فقلبي" الأولى: يقصد بها النّفس الشّاعرة أو روحه الّتي يجسدها هذا العضو المهم في الإنسان، بينما جاءت كلمة "قلبي" الثّانية بمعنى الجسد.

ومنه أيضًا قوله:

يقون الوجوه الشمس والشمس فيهم ويسترشدون النجم والنجم منهم

وقد جاء الجناس التّام هنا متجاورًا وبلا فاصل. حيث تكرّرت كلمة "الشّمس" مرتين متتابعتين وكذلك كلمة "النّجم"؛ مما أثرى الإيقاع ومنحه قوّة وحدّة. وممّا لا شكّ فيه أنّ ترجيع الألفاظ المتشابهة تدقّ السّمع، وتوقظ الأذهان، وتتشوّف لوقعها النّفوس. فضلا عما تحدثه من إثارة وخيال لاستجلاء المعنى.

٢- غير التّامّ:

وهو ما اختلف فيه اللّفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة، وهي- كما سلف- نوع الأحرف، وعددها، وهيآتها، وترتيبها. ومنه قوله:

عذيـــري مـــن بـــاغٍ علـــيّ أحبـــه ولـم أر بغيًـا قبلـه جـرّه الحـبّ"[٥]

وكذلك قوله:

يـــــذنب دهـــــرٌ ويستقيـــــل ويستقيـــم الّـــذي يميـــل"[٦]

ومن أقسام هذا النّوع في شعره:

---

(١)- أسرار البلاغة- عبد القاهر الجرجاني- تع: السّيد محمد رشيد رضا، ص: ١٢.[دار المعرفة- بيروت- دزت].

(٢)- البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع- د. بكري شيخ أمين – ص: ١٣٤. [دار العلم للملايين، بيروت- ١٩٨٤م- ط٢].

(٣)- ديوانه: ج١/ ١٩. [من الوافر].

(٤)- ديوانه: ج٢/ ٤٦٤. [من الوافر].

(٥) ديوانه: ج١/ ١٤، [من الطّويل].

(٦) ديوانه: ج٣/ ٢١٦. [من مخلّع البسيط].

أ- المصحّف:

ويقصدون به أن يأتي في أبنية الجناس الناقص الحرفان المختلفان في النوع إلى عائلة صوتية واحدة، كعائلة الأصوات المفخمة أو الأصوات المجهورة أو الأصوات الرنانة.

ومنه مثلاً قوله:

قفونـــا غـــرورك حتّـــى انجلـــت أمـــورٌ أريـــن العيـــون العيوبـــا"[1]

وهذا التّجاور من الكلمتين المتجانستين "العيون"، و"العيوبا" أثرى الإيقاع ومنحه حدّة.

ب- الاشتقاقي: وهو أن يجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة. ويسميه بعض البلاغيين الاقتضاب"[2]. ومنه قول الشاعر:

قالوا: رضيت؟ قلت: ما أجدى الغضب ما غالب الدّهر فتًى إلاّ غلب"[3]

(١) ديوانه: ج١/ ١٧. [من المتقارب].

(٢) نهاية الأرب في فنون الأدب- النويري: (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)- ١٨م- نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- القاهرة- ١٩٥٥م. [ج٧/ ٩٥].

(٣) ديوانه: ج١/ ٣٢. [من الرّجز].

وكذلك قوله:

هـوىً لـي، وأهـواء النّفـوس ضـروب تَجَانُـبُ "قـوسى" أن تهـبَّ جَنـوب"(١)

ومنه أيضًا قوله:

طـــالبني بـــالعتب حتّـــى إذا عـوتب ظـلّ العتـب يجفـو عليـه"(٢)

ج- المحرّف: وهو الّذي تختلف فيه الكلمتان في هيئة الحروف أو في حركاتها"(٣)، كقوله:

فمـــن الواقـــف بـــي بينكمـــا جمـع الفُوقَ على سهم مُصِيب؟"(٤)

مُصِـــــــــــــــــيب؟"(٤)

حيث نجد كلمتي "الواقف"، الفوق" وقد اشتركا في أكثر الحروف مع اختلاف في هيئاتها وحركاتها. وغير ذلك كثير.

من خلال الشّواهد الكثيرة حول موضوع "الجناس" في شعر مهيار نعتقد أنّ الشّاعر اعتمد في صوغ "الجناس" على عامليّ التّشابه في الوزن والصّوت، وعلى الجمال الإيقاعيّ في تكرار الصّوت وملامح المعنى. والمهم كذلك أنّ بناءه جاء- على الأغلب- عفويّا، وكان في إطار رؤيته وتجربته الشّعوريّة.

ونمثّل لذلك، بمثالين أخيرين يصوران موقف الشّاعر من صروف زمانه وما كان يتعرّض له. وذلك على النّحو الآتي:

١- في تأبين فتًى كان ربّاه وسكن إليه:

كـم النّحـت فـي جنبـي والحـزّ فـي متنـي أمـا يُشْبِـع الأيـام مـا أكلـت منّـي

تُلاحم ما تفريه فيّ بما فرت وتحسـم مـا تجنـي علـيّ بمـا تجنـي

أريهـــا نـــدوبي كـــي تـــرقّ وأشـــتكي إليهـــا فـــلا تـــأوي بعيـــنٍ ولا أُذْن"(٥)

٢- عتاب الأيام:

أعاتبهـــا وعنّـــي صـــمَّ سَمْـــعٌ لتنـــزِعَ وهـــي توغِـــلُ فـــي صـــميمي

(١) ديوانه: ج١/ ٤٠. [من الطّويل]. وقوسى: اسم بلدة.

(٢)- ديوانه: ج٤/ ٥٥١. [من السّريع].

(٣) البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع- د. بكري شيخ أمين – ص: ١٤٣. [دار العلم للملايين، بيروت- ١٩٨٤م- ط٢].

(٤) ديوانه: ج١/ ٩٢. [من الرّمل].

(٥)- ديوانه: ج٣/ ٣١٨. [من الوافر]. ومن معاني بعض مفردات هذه الأبيات ما يأتي: [فرت: شقّت، أديمي: البشرة، الأديم: الجِلْد المدبوغ، الكلوم: الجروح].

فيومـــًا فـــي شبـــابي أو حميمـــي ويومـــًا فـــي صـــديقي أو نـــديمي

طـــوارق للبعـــاد فـــرت أديمـــي بحـــدّ شفارهـــا فـــري الأديـــم

أعالجهـــا بصـــبري وهـــي دواء كمـــا تقـــع الكُلـــومُ علـــى الكلـــوم"[١]

حيث رأينا الألفاظ "المتجانسة" في المثالين السّابقين يربطهما رباط فنّيّ وشعوريّ معًا. وهذه الألفاظ تمثّل في أساسها جهتين متفاعلتين، هما: (أ) ما يحدث خارج الذّات الشّاعرة والمشغول به وجدان الشّاعر. (ب) ردّ فعل الذّات الشّاعرة عليه.

ولنتأمّل مثلاً ألفاظ "الجناس" فيما سبق؛ لنقف على تأثير هذا العنصر الفنّي في كلّ من الإيقاع ورؤية الشّاعر في آن. وذلك من خلال مجموعتين، أولاهما: (أ) فعناصرها هي: [متني- تفريه- تجني- صمَّ- صديقي- فرت- الكلوم]. وأمّا نظيراتها في المجموعة الأخرى، فعناصرها هي: [منّي- فرت- تجني- صميمي- نديمي- فري- الكلوم].

خلاصة الأمر، ومن خلال التّدقيق في دلائل الجناس من خلال الأمثلة السّابقة، ننوّه بأهمّية "الجناس" في شعر مهيار ودوره في إثراء موسيقاه ونؤكّد على حاجة موقفه الشّعريّ إليه، باعتباره جزءًا مهمًا في رؤيته الخاصّة.

ثانيًا: التّمكين.

هو، عند قدامة: "التّوشيح"، و"الإيغال". وقد سمّاه من جاء بعده تمكينًا"[٢]. ومعناه: "أن يذكر يذكر في النّثر أو الشّعر ما يشير إلى القافية بحيث تأتي في مكانها مستقرة غير قلقة. قال المتنبّي:

أيـــا مـــن يعـــز علينـــا أن نفارقهـــم وُجدْاننـــا كـــلَّ شـــيء بعدكـــم"[٣]

(١)- ديوانه: ج٣/ ٣١٨. [من الوافر]. ومن معاني بعض مفردات هذه الأبيات ما يأتي: [فرت: شقّت، أديمي: البشرة، الأديم: الجِلْد المدبوغ، الكلوم: الجروح].

(٢)- معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب- ص: ٤١٥- [د. مجدي وهبه- ومجدي المهندس]، - مكتبة لبنان- بيروت- ط/ ١٩٨٤م].

(٣) معجم الشّامل في علوم اللّغة العربيّة ومصطلحاتها- (ائتلاف)- [محمد سعيد اسبر- بلال جنيدي]. دار العودة- بيروت- ط٢/ ١٩٨٥م.

وكذلك، هو: أن يمهد النّاثر لسجعه فقرة، أو النّاظم لقافية بيته تمهيدًا تأتي به القافية ممكنة في مكانها، مستقرّة في قرارها، غير نافرة، ولا قلقة، ولا مستدعاة بما ليس له تعلّق بلفظ البيت ومعناه بحيث أنّ منشد البيت إذا سكت دون القافية كملها السّامع بطباعه بدلالة من اللّفظ عليها"(١).

"والتّمكين" من محاسن القافية؛ إذ هو ائتلافها. ولذا فإنّ معظم شعر الفحول من هذا اللّون"(٢). وممّا جاء منه في شعر مهيار، قوله:

الآن إذ بـــــرد السُّـــــلوُّ ظمـــــائي وأصـــاب بعدكـــم الأســـاة دوائـــي"(٣)

"فالأساة" جمع آسٍ وهو الطبيب. فناسب ذلك أن تكون القافية "دوائي"، أو كانت متوقّعة.

وكذلك قولـه:

ذكـــرت ومـــا وفـــائي بحيـــث أنســـى "بدجـــلة" كـــم صـــباحٍ لـــي ومُمْســـي"(٤)

وأيضًا قوله:

مـــن العـــار- لـــولا أنّ طيفـــك يطـــرق علـوقُ الكرى بـالعين، والعين يَعْشـقُ"(٥)

فقد ناسبت القافية سياق النّصّ، في البيتين السّابقين، إن لم تكن متوقّعة.

وكذلك قولـه:

مـــا المجـــد إلاّ بالعزيمـــة فاعـــزم مـــن لـــم يغـــامر لـــم يفـــز بالمغنـــم"(٦)

وأيضًا قوله:

دع ملامـــي "باللّـــوى" أو رُحْ ودَعْـــنِي واقفًـــا أنْشُـــدُ قَلْبـــا ضـــاع منـــي"(٧)

فالقارئ يتوقع معه القافية قبل أن ينتهي به البيت. وهذا هو التّمكين الّذي نعنيه.

ثالثًا: التّضمين.

هو، في العروض: تعلّق قافية بيت بالبيت الّذي يليه. وهو أيضًا: أن يبنى بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوّن من بعده مقتضيًا له"(٨). "وخير الشّعر ما قام بنفسه، وكان معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض"(٩).

ويعرفه قدامة "بالمبتور"، ويعدّه من عيوب ائتلاف المعنى والوزن معا. حيث يقول: "وهو، أي المبتور، أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثّاني"(١٠).

---

(١) خزانة الأدب وغاية الأرب- ابن حجّة الحمويّ- ج٢/ ٤٤٦- [ط/ ٢- تحقيق: عصام شعيتو- دار ومكتبة الهلال- بيروت- ١٣٠٤هـ].
(٢) معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم- د. أحمد مطلوب- ص: ١٩- [مكتبة لبنان ناشرون- ط/ ١- ٢٠٠١م].
(٣) ديوانه: ج١/ ٧. [من الكامل].
(٤) ديوانه: ج٢/ ٤٦٤. [من الوافر].
(٥) ديوانه: ج٣/ ١٧. [من الطّويل].
(٦) ديوانه: ج٣/ ٢٦٥. [من الكامل].
(٧) ديوانه: ج٤/ ٤٤٠. [من الرّمل].
(٨) مفتاح العلوم- ص: ٢٧٣.
(٩) معجم المصطلحات البلاغية- د. أحمد مطلوب- ج٢/ ٢٦١.
(١٠)- نقد الشعر؛ لأبي الفرج قدامة بن جعفر- ص:١٨٠- تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي- [المكتبة الأزهرية للتراث- القاهرة- ط/ ١- ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٦م].

ومن النّقاد من يعدّه عيبًا ما لم يكن البيت التّالي تفسيرًا أو وصفًا أو تأكيدًا، أو بدلاً ممّا قبله"[1]. قبله"[1]. بينما يراه ابن الأثير غير معيب أصلاً؛ لأنّه إن كان سبب عيبه أن يعلّق البيت الأول على الثّاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا"[2].

ومن شواهده في ذلك، قوله:

وكنـــت- وأيـــام المـــزار رخيّـــة علـيَّ ورُخْصُ الوصل لـي فيك يُطْمعُ-،
أعِـزُّ فـلا أعطـي الهـوى فيـك حقّـه مـن الشّكر، والمعطَى مـع الكُفْر يُمْنَـعُ
فلمّـا اسـتردّ الدّهـرُ منّـي عطـاءه وعـادت شُـعوبٌ فـي الهـوى تتصـدّع
قعـدتُ مـع الهجـران أبكيـه نادمًـا وأسـأل عنـه ماضـيًا كيـف يرجـع"[3]

وهذه قطعة من شعره تتآلف فيها أبياته، ولم يمنع "التّضمين" في الأبيات من استقامة الفكرة، وسلاسة الأداء والتأثير الوجدانيّ معًا.

ومنها أيضًا، قوله:

يـا عـينِ لـو أغضـيتِ يـومَ النـوى مـا كـان يومـا حَسَنـاً أن يُـرَى
كلَّفـتِ أجفانَـكِ مـا لـو جـرى برمـل يَبْريـنَ شكـا أو جـرى
جنـايةً عـرَّضتِ قلبـي لهـا فـأحتملي أَولَـي بهـا مَـنْ جنـى"[4]

وقد تمتدّ صورة التّضمين في شعر شاعرنا، لتتجاوز البيت والبيتين، كما في المثال الآتي:

مَـن مبـلغٌ عنّـي- وإن تعـذَّرت- "عَوْفـاً" وجـارت بـيَ فـي أحكامِهـا؟،
ومنعَتْنِـي النَّصـف وهـو دِينهـا وبـذلَها مـن غيـر مـا إعدامِهـا،
وطـرحَتْ بيـن مَنابـذ الحصـى عهـدي علـى المحفـوظ مـن ذِمامِهـا،
حيـث اطمـأنَّ الملـكُ فـي قِبابهـا وضَفـت الدّنيـا علـى خيامِهـا،
وعُلِّقـتْ مـن أمـرها ونَهيهـا بـذروة العليـاء أو سَنامِهـا،
لا تتعـدّى حكمَهـا قبيلـةٌ ولا تُعدّيهـا إلـى أحكامِهـا،
ألـوكةً إن سمِـع المجـدُ بهـا قـام وكـيلاً لـيَ فـي خصامِهـا"[5]

حيث امتدّت الفكرة بالشّاعر، لتتجاوز مفهوم وحدة البيت الشّعريّ بل استعصت على ست قوافي متتالية، حتّى وصلت البيت السّابع فجاء بمتمّم المعنى، والّذي هو: كلمة "ألوكة"، ومعناها: رسالة. وموقعها الإعرابيّ هنا: مفعول به من اسم الفاعل "مبلّغ" في البيت الأول. وهذا ما يسمّى فنّيًا بالتّضمين.

---

(١)- قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة- التّضمين- ص: ١٣٢.[الدكتور/ اميل يعقوب، وزميلاه: د. بسام بركة، ومي شيخاني- دار دار العلم للملايين- بيروت- ط/ ١- ١٩٨٧م].

(٢)- المثل السّائر، لابن الأثير- ج٢/ ٣٤٢- تح: محمد محي الدّين عبد الحميد- المكتبة العصريّة- بيروت- ١٩٩٩٠م.

(٣)- ديوانه: ج٢/ ٥٣١. [من الطّويل].

(٤)- ديوانه: ج١/ ٨، ٩. [من السريع].

(٥)- ديوانه: ج٣/ ٢٩٥. [من الرّجز].

إضافة لما تقدّم، يأتي التّضمين في صورة غير مرئيّة أحيانًا، فيستشفّ من السّياق فلا يظهر. وشاهده من شعره قصيدة له من أربعة وعشرين بيتًا، يشكو فيها فَقْدَ قومه، ويذمّ الزّمان فيهم على البديهة، والّتي فيها يقول:

إن تســـــألِيني بعـــــد قـــــو ... مـــي كيـــف أوجـــدني الـــزّمانُ
وبقيـــتُ مـــن بعـــد الجِمـــا ... ح ومِقـــودي سلِـــسٌ لَيـــانُ
فـــــرداً يزعـــــزعني الأذى ... ويشُـــــلُّ جـــانبيَ الهـــوانُ
كالـــرّاحة البتـــراءِ خُـــو ... لِـــسَ مـــن أشاجعهـــا البنـــانُ
....
خَلَّـــتْ "بفـــارسَ" بركَهـــا ... وعلـــى الجبـــال لهـــا جِـــرانُ
....
إن تُنكـــري قـــومي فعنـــ ... ـــدكِ مـــن بقيتهـــم بيـــانُ
وســـلي النجـــابةَ كيـــف كنـــ ... ـــتُ لتعلمـــي بـــي كيـــف كانـــوا"[1]

حيث لم يصرّح الشّاعر بجواب الشّرط في البيت الأول من القصيدة، وربّما تعمّد إخفاءه ليفهم من مضمون السّياق. وكأنّه بهذا الصّنيع يوفّر لقصيدته رابطًا فكريّا ونفسيًا، يضمن من خلاله وحدة فنّيّة لها.

نعتقد أنّ أمر الاختلاف بين النّقاد حول "التّضمين" مردّه إلى أنّ كثيرا منهم ربطوا بين مفهوم التّضمين ومفهوم وحدة البيت الشّعريّ. لكن الأجدر في اهتمامنا هنا هو استقراء نصوص شاعرنا في "التّضمين" ونقدها، والّتي تؤكّد لنا مجتمعة أنّ هذه الظّاهرة من خلال أكثر شواهد شعر مهيار لم تكن خللاً ولا عيبًا، بقدر ما هي حالة فنية يرتبط فيها الفكر بالوجدان وتعكس جانبًا من موقف الشاعر ورؤيته.

رابعًا: التّدوير.

مظهر إيقاعيّ، يطرأ من انقطاع الكلمة في آخر الصّدر وارتباطها بوزن أول العجز. وفي ذلك كسر لقاعدة البيت إلى شطرين (صدر وعجز). ومن ثم، فإنّ البيت المدوّر هو: "ما اشترك شطراه في كلمة واحدة حيث يكون بعضها في الشّطر الأول وبعضها في الشّطر الثّاني""[2]. أو هو: "الّذي تحوي مكوّناته الدّاخليّة كلمة تصبح شركة بين قسميه؛ أي: شطريه-غير قابلة للتّقسيم إنشاديّا"[3].

(١)- ديوانه: ج٤/ ٤١٤، ٤١٥- من مجزوء الكامل.

(٢)- يرجع إلى: المعجم الأدبي- د.جبور عبد النّور- ص: ٦٢.[دار العلم للملايين، بيروت، ط٢/١٩٨٤م].

(٣)- التّدوير في الشّعر (دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع)- الدّكتور: (أحمد كشك)، ص: ٧.[إصدار كلية دار العلوم- جامعة القاهرة- ط١/ ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م].

طبقًا لما تقدّم، نؤكّد على أنّ التّدوير: "يلغي الثّنائيّة الجزئيّة في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"(١).

وقد اختلف الأدباء في تدوين الأبيات المدوّرة، فمنهم من كتبها في طرفٍ ووضع لها الرّمز: "م"، في وسط الشّطرين. ومنهم من قسّم الكلمة على الوزن"(٢)، كما سيأتي فيما نعرضه من شواهد شواهد شعر مهيار. ولعلّ من المفيد كذلك أن نشير إلى أنّ مفهوم التّدوير يطلق عليه أحيانًا لفظ: "الإدراج"، وأحيانًا أخرى: "الإدماج"(٣).

ومن شواهد شعر مهيار فيه، قوله يصوّر جانبًا من حبّه:

قـــد كـــان رثَّ هـــواي فابـــ ـــتسمتْ فردتّـــه جديـــدًا"(٤)

في "رامة" باعتبارها دارًا لمحبوبته:

هـي دار العـيش الغريـر بمـا ضمّـ ـــت قضـــيبًا لَـــدْنًا وظبيًـــا غريـــرًا
مـــا تخيّلـــت أنّهـــا جنّـــة الخلـــ ـــدِ إلـــى أن رأيـــتُ فيهـــا الْحُـــورا"(٥)

ومن المتقارب:

وقـــال الوشـــاة ولامـــوا عليـــكِ لـــو يظفـــرون بســـمع الملـــوم"(٦)

يشكو فيه فَقْدَ قومه، فيقول:

إن تُنكـــري قـــومي فعنـــ ـــدكِ مـــن بقيتهـــم بيـــانُ
وســـلى النجـــابةَ كيـــف كنـــ ـــتُ لتعلمـــي بـــي كيـــف كانـــوا"(٧)

نستنتج ممّا سبق، أنّ التّدوير في شعر مهيار ليس مجرد حلية شكليّة للبيت بل إثراء لإيقاعه. وفي كسر التّكرار الشّطريّ في الأبيات، على ما تقدّم من شواهد، ما ينفي عن موسيقاها الرّتابة والتّكرار. ولأنّ في التّدوير قدرًا من حريّة الإبداع عند الشّاعر، ما يعطي الإحساس بأنّ القصيدة عنده ليست منفكّة العرى ولا مقطوعة الأوصال.

خامسًا: الطّباق.

الطّباق ويقال له أيضًا: المطابقة، والتّطبيق والتّضاد، ومعناه في اللّغة: الموافقة. وهو، في علم البديع: الجمع في الكلام بين مُتَضادّين، إمّا اسمين، نحو: النّهار واللّيل، أو فعلين، نحو: يبكي ويضحك، أو حرفين، نحو: يوم لنا ويوم علينا. وهو نوعان: طباق الإيجاب، وطباق السّلب. أمّا الأول منهما، وهو

---

(١)- خصائص الأسلوب في الشّوقيّات- د.محمد الهادي الطّرابلسي- ص: ٨٥. [منشورات الجامعة التّونسيّة- تونس- ١٩٨١م].

(٢)- المعجم المفصّل في الأدب- الدّكتور (محمد التّونجي)- ج١/ ٢٣٧. [جزءان- نشر دار الكتب العلميّة- بيروت- لبنان- ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م].

(٣)- قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة- د. اميل يعقوب وزميلاه- (التّدوير)- ص: ١١٤.

(٤)- ديوانه: ج١/ ٢٩٣. [من مجزوء الكامل].

(٥)- ديوانه: ج٢/ ٤٥٠. [من الخفيف].

(٦)- ديوانه: ج٣/ ٣٥٤. [من المتقارب].

(٧)- ديوانه: ج٤/ ٤١٤، ٤١٥- من مجزوء الكامل.

طباق الإيجاب، فمثاله: ساءني، وسرّني. وأمّا النّوع الآخر منهما، وهو طباق السّلب، فمثاله من قول الله تعالى: **{يستخفون من النّاس ولا يستخفون من الله}**. [النّساء- ١٠٨]"[١].

وقال النّويريّ، الطّباق هو: "أن تجمع بين ضدّين مختلفين، مع مراعاة التّقابل، كاللّيل والنّهار، والسّواد والبياض، وأن تجمع بين المتضادين فلا تجيء باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم"[٢].

أمّا بخصوص "الطّباق" في شعر مهيار، فسوف ندرسه من ناحيتين: هما:- الأولى: صور "الطّباق" في شعره. والأخرى: صلة "الطّباق" بوجدان الشّاعر.

(١) فيما يخصّ صور "الطّباق".

من حيث نوع الكلمة:

- بين اسمين، كما في المثال الآتي:

تعوّدتــــه خُلْقــــًا، ثنــــائي لمحســــنٍ أقــول بمــا فيــه، وذمّــي لمــذنب"[٣]

حيث الطّباق بين: "محسن"، و"مذنب". وكذلك قوله:

طرقــتْ علــى خَطَـر السُـرى المركـوب واللّيــــل بــــين شبيبــــةٍ ومشيــــب"[٤]

حيث الطباق بين: "شبيبة"، و"مشيب".

بين فعلين، كما في المثال الآتي:

نــــرقّ وتقســــو "بالغويــــر" قلــــوب ونســــأل ســــكّان "الغضــا" ونخيــــب"[٥]

حيث "الطّباق" بين: "نرقّ"، "نقسو". وبين: "نسأل"، "نخيب". أو قوله:

أرضــــى وأسخــــط أو أرضــــى تلوّنــــه وكــلّ مــا يفعــل المحبــوب محبــوب"[٦]

حيث "الطباق" بين "أرضى"، و"أسخط".

بين متغايرين، كما هو الحال بين: الفعل "أَبَوا" من ناحية، والاسم: "قبوله" من ناحية أخرى. ومثاله:

وهــبِ "الغــدير" أبــوا عليــه قبولــه نهيًــا فقــل: عُــدُّوا ســواه مساعيــا"[٧]

بين حرفين، كما في المثال الآتي:

تُلاحــم مــا تفريــه فــيّ بمــا فــرت وتحسـم مـا تجنـي علـيّ بمـا تجنـي"[٨]

حيث الطّباق بين الحرفين: "فيّ"، و"عليّ".

---

(١)- قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة: ٢٥٥، ٢٥٦.[الطّباق].
(٢)- نهاية الأرب- شهاب الدّين النّويريّ- ج٧/ ٩٨، ٩٩.
(٣)- ديوانه: ج١/ ٢٠. [من الطّويل].
(٤)- ديوانه: ج١/ ٨٩. [من الكامل].
(٥)- ديوانه: ج١/ ٩٦. [من الطّويل].
(٦)- ديوانه: ج١/ ٢٦. [من البسيط].
(٧)- ديوانه: ج٤/ ٥٤٧. [من الكامل].
(٨)- ديوانه: ج٣/ ٣١٨. [من الوافر].

من حيث الإيجاب والسّلب، نجد في الطّباق عنده نوعين، هما: – الطّباق الموجب، والطّباق المنفيّ. وأمّا مثال الموجب، فيأتي قوله:

رضيت– وما من طاعةٍ كلّ من رضي– وفـــاءً لغـــدّار وحبًّـــا لمـــبغضِ

وراجعـت قلبـي أسـتر الصّبـر بعـده فلـم أر إلاّ مقـبلاً نحـو معـرض"(١)

وقد جاءت الألفاظ المتضادة فيه موجبة، فلم يسبقها أداة نفي كما هو الحال بين كلّ من: "وفاء" و"غدّار". وبين "مقبلاً"، و"معرض". وكذلك قوله:

أصـــــاب أو أخطـــــأتي راميـــــًا قـد زَجَـر السَّهـمَ وسـمّى بيـا"(٢)

حيث الطّباق الإيجابيّ بين الفعلين المثبتين: "أصاب"، و"أخطأ".

– وأمّا مثال الطّباق بالسّلب، فقوله:

فـي الظّبـاء الغـادين أمـسِ غـزال قـال عنـه مـا لا يقـول الخيـال"(٣)

من حيث المجاورة، فله صورتان، هما:

– "الطّباق" المتجاور. ومثاله:

وأرضـى عـن الأقـدار كيـف تصـرّفت وغيـري بالأقـدار يرضـى ويغضـب"(٤)

حيث جاءت ألفاظ الطّباق متجاورة بين: "يرضى"، و"يغضب". وكذلك قوله:

صـبغوا الوفـاءَ: بياضَـه بسـواده والمكرمـاتِ هبوبَهـا بِسُبَاتِهـا"(٥)

وقد جاءت الألفاظ المتضادة، في البيت السّابق، متجاورة في شطري البيت. ففي صدر البيت جاءت الكلمات: "بياضه"، و"بسواده"، وفي عجزه جاءت الكلمتان المتضادتان:"هبوبها"، "بسباتها". متجاورة أيضًا.

"الطّباق" المتباعد. ومثاله:

تعوّدتـه خُلْقـًا، ثنـائي لمحسـنٍ أقـول بمـا فيـه، وذمّـي لمـذنب"(٦)

حيث جاء اللّفظان المتضادان متباعدين، وهما: "محسن" في صدر البيت وهو الشّطر الأول، بينما جاء اللّفظ المتضاد في الشّطر الثّاني أي في عجز البيت.

من خلال ما تقدّم، يتبيّن لنا مدى التّنوع في الإيقاع الدّاخليّ عند الشّاعر، وإن كان الأهم عندنا في هذا الباب هو مدى ارتباط هذه الموسيقى بوجدان الشّاعر وصلته بتجربته الشّعوريّة. وهو ما سنعرض له تَوًّا.

(٢) صلة "الطّباق" بوجدان الشّاعر.

---

(١)– ديوانه: ج٢/ ٤٨٤. [من الطّويل].

(٢)– ديوانه: ج٤/ ٥٤٩. [من السّريع].

(٣)– ديوانه: ج٣/ ٨٦. [من المديد]،

(٤)– ديوانه: ج١/ ١٢٤. [من الطّويل].

(٥)– ديوانه: ج١/١٤٢. [من الكامل].

(٦)– ديوانه: ج١/ ٢٠. [من الطّويل].

"والطّباق" في شعر مهيار ليس مجرد ظاهرة إيقاعيّة فحسب بقدر ما هو استجابة وجدانيّة من الشّاعر تجاه ما كان يقع عليه ويعنّ له. وممّا يدلّ على ذلك من شعره مثلاً قوله الّذي يلوم فيه محبوبته على موقفها من حبّه، وتأثرها بغدر الأيام، ومنه:

علمتهـــا الأيـــام أن تتجنّـــى فأحـــالت أخلاقهـــا السُّمْـــح هُجْنـــا
وتعـــدّى غـــدر الزّمـــان إليهـــا فـــرأت رعيهـــا الأمانـــة غَبْنـــا
صـــبغ الـــدّهرُ عنـــدها بـــيضَ أيـــا مـــي ســـودًا بلونـــه أو دُكْنـــا"(١)

وكذلك قوله الّذي يبيّن من خلاله حبّه لآل البيت ويؤكّد فيه ولاءه لهم، وبمقتضى مذهبه الإماميّ يتبرأ من أيّ حبّ سواه. ومنه:

هـــذا لهـــم، والقـــوم لا قـــومي هُـــمُ جنســـًا، وعقـــر ديـــارهم لا ديـاريـــا
إلا المحبّـــــة فالكريـــــم بطبعـــــه يجـــد الكـــرام الأبعديـــن أدانيـــا
فارحـــم عـــدوّك مـــا أفـــادك ظاهـــرا نصـــحًا وعالـــج فيـــك خِـــلاّ خَافيـــا
وهـــبِ "الغـــدير" أبـــوا عليـــه قبولـــه نهيًـا فقـل: عُـدُّوا سـواه مسـاعيا"(٢)

وإذا دقّقنا فيما تفيده محصلة الألفاظ المتضادة في المثالين السّابقين، وهي حسب ورودها فيهما على النّحو الآتي:١- (السُّمْح- هُجْنا)، (رعيها الأمانة- غَبْنا)، (بيض أيامي- سودًا بلونه).٢- (القوم- لا قومي)، (ديارهم- لا ديارِيا)، (الأبعدين- أدانيا)، (عدوك- خِلاً)، (أَبَوْا- قبوله). فمن خلال رؤية الشّاعر في الحبّ والحياة، وموقفه المذهبيّ من آل البيت (عليهم السّلام)، نعتقد أنّ هذه الألفاظ من سياقها لها مهمّتان بارزتان، هما:

أنّها تثري موسيقى الشّاعر وإيقاعها الدّاخليّ.

أنّها تجسّد محصلة التّناقض في رحلة الشّاعر وتبرز وقع الأحداث المؤلمة عليه.

سادسا: التّقسيم.

التّقسيم، هو "أن تذكر شيئًا ذا جزأين أو أكثر، ثمّ تضيف إلى كلّ واحد من أجزائه ما هو له عندك"(٣). أو أن يريد المتكلّم متعدّدا، أو ما هو في حكم المتعدّد، ثمّ يذكر لكلّ واحد من المتعدّدات المتعدّدات حكمه على التّعيين"(٤).

إنّه فنّ من فنون البديع، يرد في الكلام على عدّة صور تختلف كلّ صورة منها عن الأخرى. وصور "التّقسيم" في شعر مهيار كثيرة ومختلفة، لعلّ أبرزها ما يمكن أن يدرج تحت واحد من المعاني الآتية:

(١)- ديوانه: ج٤/ ٤٥٤.[من الخفيف].

(٢)- ديوانه: ج٤/ ٥٤٧. [من الكامل].

(٣)- مفتاح العلوم- السّكاكي- ص: ٤٢٥.

(٤)- خزانة الأدب وغاية الأرب- ابن حجّة الحمويّ- ج٢/ ٢٧٠.[مجلدان- تح: عصام شعيتو- دار مكتبة الهلال- بيروت].

– استيفاء المتكلّم جميع أقسام المعنى الّذي هو آخذ فيه.

وعليه مثلاً قوله:

تمـرّنْ بـأخلاقي– فتـى الحـيِّ– إن تكـن رفيقًـا فإمّـا عـاذري أو مـؤنّبي"(١)

فالصّاحب في تعامله مع الشّاعر لا يخرج عن أحد اثنين: "عاذري" أو مؤنّبي.

وكذلك قوله:

مـا ليلتـي علـى "أُقَـرَ" إلاّ البكـاءُ والسّهـر"

فحال المحبّ الملهوف الّذي فارقه أحبابه، ليس له من "ليله" إلاّ البكاء والسّهر– عادة.

– ذكر أحوال الشّيء مضافًا إلى كلّ حال ما يلائمها ويليق بها.

وعليه مثلاً قوله:

تعوّدتـه خلقًـا: ثنـائي لمحسـن أقـول بمـا فيـه، وذمّـي لمـذنب"(٢)

حيث أورد إضافة أو تفصيلا لقوله: "خلقًا" والّذي يميّز موقفه من الآخر، قائلاً:– أقول بما فيه. وهذا من قبيل الثّناء على المحسن.– "وذمّي لمذنب" فقابل بذلك الموقف من المذنب بما يلائمه ويوضّح الحل.

– ذكر متعدّد ثمّ إضافة ما لكلّ إليه على التّعيين.

كقوله مثلاً:

وأمـر البـلاد، ورزق العبـاد إليكـم، وعـن مـثلكم يصـدر"(٣)

ومن الجدير بالذّكر أيضًا، أنّ فنّ التّقسيم يرتبط في شعر الشّاعر بعاطفته، ممّا يعني أنّ مناسبة التّقسيم وحسنه عنده ليسا مجلوبين للصّنعة أو لمجرد الإيقاع. وما نراه من خلال درسنا الحالي لأمثلة الشّاعر في فنّه هذا، أنّ "التّقسيم" له صلة بموقف الشّاعر النّفسيّ وعاطفته. ولا أدلّ على ذلك من حسن "التّقسيم" فنّيًا والمعبّر في الوقت ذاته عن موقفه من الأحداث حوله، حين توفّي أحد أهل الفضل والعلم والمروءة– كما وصفه– وهو صديقه أبو الحسن أحمد بن عبد الله. فقال في تأثر بالغ مخاطبًا الموت في صورة دهره:

هتكـتَ بهـا سِتـر التجامُـلِ بيننـا ولـم تلتفـت فينـا لِبُقْيَـا المُراقـبِ

ومـا زلـت ترمـي صـفحتي بـين عاصـدٍ ومنحـرفٍ حتـى رَمَيْـتَ بصائـبِ

فرأيَـكَ فـي قَـوْدي، فقـد ذلَّ مِسْـحَلي وشأنَكَ فـي غمزِي، فقد لان جانبي"(٤)

جـانبي"(٤)

(١)– ديوانه: ج١/ ٢٠.[من الوافر].

(٢)– ديوانه: ج١/ ٢٠.[من الوافر].

(٣)– ديوانه: ج٢/ ٣٨٩.[من المتقارب].

(٤)– ديوانه: ج١/ ٥٢. [من الطّويل].

حيث جاء التّقسيم مناسبًا لعاطفة الشّاعر ومؤدّيا في الوقت ذاته دوره في موسيقى القصيدة. ولنتأمّل ما جاء من صحّة "تقسيمه" فيما سبق من أبيات، في شكل مقترح على النّحو الآتي:

- **فرأيك في قودي**
- **فقد زلّ مسحلي.**
- **وشأنك في غمزي.**
- **فقد لا جانبي.**

وها هو ذا، ينتقل بنا في القصيدة نفسها؛ ليعاتب الموت قائلاً:

سل الموت: هل أودعته من ضغينة تنقّمَ منها فهو بالوتر طالبي؟
له كلَّ يوم حولَ سَرْحِي غارة يشرّد فيها بالصّفايا النّجائب:
سُلافةُ إخواني، وصفوة إخوتي ونُخْبةُ أحبّائي وجُلّ قرائبي"(١)

ولنتأمّل كذلك حسن "التّقسيم" من البيت الأخير، على الصّورة الآتية:

- **سُلافةُ إخواني،**
- **وصفوة إخوتي**
- **ونُخْبةُ أحبّائي**
- **وجُلّ قرائبي.**

ومن المعلوم في النّقد كذلك أنّ بعض أهل العلم يسمّي السّجع وحسن التّقسيم بين الجمل في كلّ شطر "ترصيعًا". وضابط ذلك عنهم: "أن يكون حشو البيت مسجوعًا"(٢)، كقول الشّاعر مثلاً:

وعرض البلاد، وطول النّجاد ونصر الحسام، وسحر القلم

وفي الأمثلة السّابقة غناء عن الشّرح والتّفصيل لما سواها.

زبدة القول: إنّ لحسن "التّقسيم" في شعر الشّاعر أهميته من النّاحية البديعيّة، ناهيك عن ارتباطه بعاطفته الشّعوريّة وموقفه الوجدانيّ. فلا يتوقّف الأمر إذن عند "استقصاء الشّاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"(٣)، بل يرتبط الإيقاع، أي الإيقاع الحاصل من هذا "التّقسيم، بدور مرسوم ومحدّد ومحدّد في تجربة الشّاعر باعتباره، عنصرًا مهمًا فيها.

(١)- ديوانه: ج١/ ٥٣. [من الطّويل].
(٢)- الصناعتين- أبو هلال العسكري- ص: ٣٦٤.
(٣)- العمدة- ابن رشيق- ج١/ ٥٩٩.

سابعًا: "الالتزام" أو لزوم ما لا يلزم.

أطلق مصطلح "لزوم ما لا يلزم" ابتداء، على منهج أبي العلاء المعرّي في نظمه لديوانه اللّزوميّات. ومفهومه: أن يلتزم الشّاعر بأكثر ممّا هو مفروض عليه في القافية. فهو أن يجيء الشّاعر قبل حرف الرّويّ بحرف أو أكثر ليس بلازم التّقفية لكنّه يلزمه في الشّعر. وقد يرد لزوم ما لا يلزم في النّثر، وذلك في فاصلتين أو أكثر"(١).

وقال في تعريفه الحمويّ، هو: "أن يلتزم النّاثر في نثره أو النّاظم في نظمه بحرف قبل الرّويّ أو بأكثر من حرف بالنّسبة إلى قدرته مع عدم التّكلّف"(٢). ففيه إذن زيادة غير ملزمة ولا ضروريّة. ضروريّة. وهذه الزّيادة أقرب إلى التّنميق في الأداء الفنّيّ، وكلّما ابتعد بها المؤلف عن التّكلّف حسن العمل بها.

بتعبير أوضح، "الالتزام" زيادة لا تتطلّبها التّقفية سواء أكان في النّظم أم في النّثر. فلو لم توجد لاستقام بدونها، ولم يقع عليه ضيم بتركها، ولكن جيء بها مبالغة في التّناسب والتّماثل، وغلوّا في التّزيين والتّنميق"(٣).

وفي شعر مهيار نماذج مختلفة من الالتزام، منها:

١- التزام الحرف. ومثاله قوله:

تَعَـــــاليْنَ نعـــــالجْ نـــــف ـــــرةَ الحـــــيِّ تعالينـــــا"(٤)
نـــــزودْ أذُنـــــا شـــــكوى ونـــــودعْ نَثْـــــرةً عيْنـــــا
ونبكـــــي مـــــن يـــــد البـــــين عســـــانا نعطـــــف البينـــــا
فمـــــا زاد النّـــــوى إلا لَجاجـــــاً مـــــا تباكينـــــا
أعِقْبـــــانٌ بهـــــم طـــــرن أم العـــــيس تبارينـــــا
طـــــوين البعـــــد يكـــــتمن الـــــ ـــــوجى حتـــــى تطوَّينـــــا(٥)
إلـــــى أيـــــن أمـــــا تألـــــ ـــــم يـــــا سائقهـــــا الأينـــــا

حيث التزم الشّاعر الياء السّاكنة قبل "الرّويّ"، والّذي هو حرف النّون- على طول القصيدة- وهذا من باب لزوم ما لا يلزم.

٢- التزام حركة "الدّخيل"، كما في قوله:

نعـــم هـــذه يـــا دهـــرُ أمُّ المصـــائبِ فـــلا تُـــوعِدَنِّي بعدَهـــا بالنوائـــبِ
هتكـــتَ بهـــا سِتـــر التجامُـــلِ بيننـــا ولـــم تلتفـــت فينـــا لِبُقْيَـــا المُراقـــبِ

(١)- المعجم المفصل في الأدب- ج٢/ ٧٣٦.
(٢)- خزانة الأدب- الحمويّ- ص: ٥٣٠.
(٣)- البلاغة الفنّيّة- د. علي الجندي-ص: ١٢.
(٤)- ديوانه: ج٤/ ٤٢٧. [من مجزوء الوافر]
(٥) الوجى: الحفا.

وما زلت ترمي صفحتي بين عاصدٍ ومنحرفٍ حتى رَمَيْتَ بصائبِ"[١]

فالرّويّ هنا هو الباء، وقد التزم الشّاعر بحركة "الدّخيل" الواقع بين حرف "الرّويّ" وبين التأسيس، والحركة هي الكسرة. وقد التزم بها على طول القصيدة، فيما لا وجوب فيه.

ممّا يعني أنّ الشّاعر واعٍ لموسيقاه يحرص على سلامة الإيقاع ويطوّعه مع الفكرة واللّغة لخدمة رؤيته وتجربته. حيث أضاف التزامه الفنّيّ هذا بعدًا لإيقاع شعره من خلال التّنميق والتّزيين في الأداء، والأجمل أنّه صادف ذلك تحقّق وحدة الجوّ النّفسيّ في قصيدته.

ثامنا: التّرديد أو "ردّ العجز على الصّدر".

هو أن يُجْعل أحد اللّفظين المكرّرين أو المتجانسين أو الملحقين بهما، في أول الفقرة (في النّثر)، ثمّ تعاد في آخرها؛ كقوله تعالى: (وتخشى النّاس والله أحقّ أن تخشاه). وأمّا في النّظم فيكون أحدهما في آخر البيت، والآخر إمّا في صدر المصراع الأول أو في حَشْوِه،، وإمّا في صدر المصراع الثّاني"[٢].

وقد أرشد إلى قيمته البلاغيّة أبو هلال العسكريّ فقال: "فأمّا ما ينبغي أن تعلمه أنّك إذا قدّمت ألفاظًا تقتضي جوابًا، فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها ممّا هو في معناها"[٣].

ولهذا اللّون الإيقاعيّ ثلاث صور مختلفة عند ابن المعتز"[٤]، وردت أمثلتها جميعًا في شعر شعر مهيار، وفق التّرتيب الآتي:

١- أن يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة في صدره.

ومن أمثلته في شعره قوله:

تعيب على الوفاء نحول جسمي ألا بالغدر أجدر أن تعابي"[٥]

حيث ردّ الشّاعر كلمة "تعابي" في العجز على "تعيب" في الصّدر. فناسب ذلك دفاع الشّاعر عن نفسه أمام محبوبة الّتي تعيب عليه نحول جسمه وقد نسيت أن سبب ذلك راجع إلى غدرها في حبّها له. وكذلك قوله:

هناك، ومن عجب في هوا كِ قولِيَ في قتل نفسي: هناكِ"[٦]

٢- أن يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره. ومن أمثلته قوله:

إذا كان للعذّال في السّمع موضع مصون فما للحبّ في القلب موضع

---

(١)- ديوانه: ج١/ ٥٢. [من الطّويل].

(٢)- المعجم المفصل في الأدب- ج٢/ ٤٧٧. ومضمونه قال به الحمويّ في كتابه: "خزانة الأدب"، ص: ٢٠٣.

(٣)- الصّناعتين- ص: ٣٧٥. [مطبعة محمد علي صبيح- القاهرة- ط/٢- د.ت].

(٤)- ديوانه: ج١/ ١٤.[من الطّويل].

(٥)- ديوانه: ج١/ ٣٦. [من الوافر].

(٦)- ديوانه: ج٣/ ٧٠.[من المتقارب].

ولأنّ المحبّ الّذي يسلّم سمعه للعذول يحرم قلبه من الحبّ، كرّر الشّاعر كلمة "موضع" في البيت، وردّ بكلمة "موضع" الثّانية الّتي في عجز البيت على كلمة "موضع" الّتي في صدره. فناسب ذلك موقف الشّاعر من الوشاة والعذّال الّذين يفسدون في جانب الحبّ، واعتراضه على من يستجيب لهم.

ومن ذلك أيضًا قوله:

ولا تـــرى أعجـــب مـــن ناحـــل يشكو ضنا الجسم إلى ناحل"[١]

٣- أن يوافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه. ومثاله:

زعمـــت لا يبلـــى هـــواك جســـدي بلـــى، وحســبك بلـــي، لقـــد بلـــي

وكذلك قوله:

مـــا أنكـــرت إلاّ البيـــاض فصـــدّت وهي الّتي جنت المشيب هي الّتي"[٢]

الّتـــــــــــــــــــــــي"[٢]

فتكرار كلمة "الّتي" في البيت تؤكّد المعنى الّذي أراده النّاص وتلفت انتباه المتلقّي إليه.

ومن الملاحظ من الأمثلة السّابقة في شعر مهيار أنّ ترديد اللّفظين باعتباره رابطا من روابط التّذكر يقرّر المعنى ويؤكّده، فضلاً عمّا يحدثه من إيقاع موسيقيّ.

تاسعا: التّكرار الصّوتي.

التّكرار أو التّكرير: من البديع. ومفهومه ذكر الشّيء مرّة أو مرّات لدواعٍ، منها: توكيد المعنى وتقريره في النّفس، طول الفصل بين اللّفظ المُكَرَّر وسابقه، التّرغيب، التَّحَسُّر"[٣]. وللتّكرار مواضع يقبح فيها. وأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني. وهو في المعاني دون الألفاظ وأقل. وإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه"[٤]. أمّا "التكرار المفيد فى الكلام فيأتى تأكيداً له وتشييداً من أمره. وإنما يفعل ذلك للدّلالة على العناية بالشّيء الّذى كرّرت فيه كلامك، إما مبالغة فى مدحه، أو فى ذمّه أو غير ذلك"[٥].

والتّكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلي تكرار لفظة فأكثر، ويكون في الحركات وأحيانا يكون لشطر البيت، وحتّى تكرار المعاني. ويكون التّكرار للألفاظ حروفا وأسماء وأفعالا أو تكرارا للصّيغ.

والّذي يعنينا هنا في هذا الباب، ما يتّصل من جانب فنّ التّكرار بالإيقاع في شعر مهيار. ونقصد بذلك تكرار الألفاظ والحروف. وقد سبق أن تناولنا جانبًا من هذا الفنّ في موضعين سابقين من رسالتنا. أولهما: كان في مبحث الجناس لا سيّما "التّام" منه. والآخر: كان في مبحث "التّرديد".

---

(١)- ديوانه: ج٣/ ٢٥٣.

(٢)- ديوانه:

(٣)- معجم الشّامل في علوم اللّغة ومصطلحاتها: ٣٥٣.

(٤)- المعجم المفصل في الأدب: ج١/ ٢٧٧.

(٥) ابن الأثير: المثل السائر : ح ٣ / ٨.

١- تكرار الحروف:

ومن الأمثلة عليه تكرار صوت "الميم"، في البيت الآتي:

زمّـوا المطايـا فـدمع مطلـق أمـن الــ ـعدوى ودمـعٌ وراء الخـوف محصـور"[١]

حيث تكرّرت "الميم" وهي من الحروف الشّفويّة سبع مرّات؛ فأضفت بعدًا موسيقيّا ودلالة في سياق معنى البيت. ومن النّقاد من يسمّي "الميم" حرف الذّات وصوت النّفْس- كما أسلفنا- إذ الشّفتان تنضمّان كما تنضمّ الرّحم على الجنين، وكما ينطوي الكمّ على الوردة قبل أن تنشقّ عنه.

كما تكرّر في البيت أيضًا لفظ "دمع"، مرتين، الّذي ناسب مقتضى السّياق، وممّا توفّر معه للبيت ركيزتان: الإيقاع الملائم، وائتلاف اللّفظ والمعنى. فالشّاعر متوجس من رحيل محبوبته، ويبكي على ساعة الرّحيل العاصفة. فدمعٌ يهطل منه على فراق محبوبته وتركها له، ودمعٌ آخر محصور خوفًا وجزعًا

ومن هذا اللّون الفنّيّ من التّكرار أيضًا يأتي صوت "العين" في البيت الآتي:

دعـى سـعى سَـعْي الأسـود وقـد مشـى سـواه إليهـا أمـس مَشْـي الخوالـف[٢]

حيث لجأ الشّاعر إلى تكرار حرف "العين" هنا خمس مرات، لما له من دلالة موسيقية. كما زاوج في البيت نفسه بين حرفى الصّفير "السّين- والشّين"؛ ليناسب الحالة الّتي عليها ويلائم عاطفته الحزينة، وهو يرثي أمير المؤمنين "علياً" رضي الله عنه وكرّم وجهه. وإمعاناً منه فى التأكيد لجأ إلى استخدام الفعل ومصدره فى قوله: "سعى سَعْي"، و"مشى ومَشْي" وذلك ليحدث نوعاً من التأكيد حرصاً منه على تكريس المعنى فى نفس المتلقى وجذبه إليه.

وفي كل حالة من مثل هذه الحالات، أي في جيد شعره، نلمس فيه أنّ التّكرار يرمي إلي تحقيق أهداف كثيرة منها: إحداث الأثر الموسيقيّ الّذي تَسرُّ له الأذن عند سماعه، وتوكيد الألفاظ والمعاني الّتي تخضع للتّكرار. وهو أخيرًا يعطي القصيدة تكاملها الفنّيّ علي المستوي النَّغَميّ والشّكليّ والمضمونيّ.

٢- تكرار الألفاظ:

يقول أحد الباحثين: تكرار الألفاظ عند مهيار كثير، حتّى لا يمكن حصره. وهو متنوع بين تكرار الأسماء، والحروف، والضمائر، والأدوات. ولنا أن نتصور ذلك مثلاً فى إحدى قصائده المدحيّة حيث تبين هذه القصيدة شدة شغف الشّاعر بالتّكرار الّذي يزاوج فيه بين تكرار الأفعال والأسماء. حيث يقول:

أمـــا تـــرون كيـــف نـــام وحمـــى عينـى الكـرى فلـم يـنم ظبـى الحمـى؟
غضـــبان يـــا لهفـــى كـــم أرضـــيته لـــو كـــان يرضـــى المتجنـــى بالرّضـــا
قـــالوا الغضـــا، ثـــم تنفســـت لهـــم فهـم يدرسـون الحصـا جمـر الغضـا

(١)- ديوانه: ج

(٢) نفسه : ٢ / ٢٦١.

سما إلى الغاية حتى بلغت همته به السّماء وسما
شمر للمجد وما تشمّرت له السّنون، يافع كهل الحجا
فابن الملوك بالملوك يقتدى وابن البحار بالبحار يبتغى
أيّ جمال زنتنى اليوم به زانك بين الناس من مدحى غدا
ولا تزل أنت مدى الدهر لنا كهفا إلى أن لا ترى الدهر مدا
كلّ صباح واجهتك شمسه عيد وكلّ ليلة ليل مِنى(١)

وكأنّه بذلك يريد أن يؤكّد صفات ممدوحه من خلال هذه التّراكيب الّتي لجأ إليها بعد البيت الثّالث مبيناً سمو ممدوحه وبلوغه همّته، وكيف شمّر للمجد مع تكشير السّنين له، ثم يؤكّد أصالة ذلك الممدوح الّذي ورث الملك "أبا عن جد" بل وورث من صفاتهم الكرم "فابن البحار بالبحار"(٢).....الخ.

ومن تكرار الألفاظ الّتي ترد قافية فى أبياته، نذكر مقطوعة زادها التّكرار عذوبة وموسيقيّة، عن طريق الأسجاع بين كلماتها. والّتي يقول فيها:

قفوا فأسالوا عن حال مثلى وضعفه فقد زاده الشوق فوق ضعفه
وقولوا لمن أرجو الشّفاء بوصله أسيرك قد أشفى على الموت فاشفه
أخو دنف أخفاه إخفاؤه الهوى نحولاً ومن يخف الصّبابة تخفه(٣)

ومن تكرار الضّمير قوله:

أنت أنت وفى الدّنيا "أبو حسن" صدقت إن لفى الدنيا أعاجيب(٤)

وهو كذلك من قبيل تكرار المجاورة.

ومن ذلك أيضًا تكراره الحرف النّاسخ "ليت" الّذي يفيد التّمنّي.

إذا كان سهم الموت لابد واقعا فياليتني المرميّ من قبل صاحبي
ويا ليتني مقبورا "بكوفان" شاهد جواي وإن كانت شهادة غالب
وليت بساط الأرض بيني وبينه طوته على الأعضاد أيدي الرّكائب

حيث تكرّرت "ليت" في الأبيات؛ لما لها من دلالة معنويّة فضلاً عن إثرائها موسيقاه.

ومن قبيل تكرار الأدوات يأتي "الاستفهام" بـ"ما" و"من"، وهو متوفر عند شاعرنا وخاصة فى مجال الرّثاء عندما راح يتساءل بعد وفاة من يرثيه؛ ليعدد مآثره. ومثال ذلك قوله فى الكافي الأوحد ومزاوجاً بينها وبين الأداة "ما":

ما للدُّسوت وللسّروج تساءل مَنْ قائمٌ عنهن أو مَنْ نازل؟

---

(١)- ديوانه:
(٢)- شعر مهيار الدّيلميّ: ٢٥٦.
(٣) نفسه: ١ / ٢٨٨.
(٤) مهيار: ١/ ٢٤ – ٢٥.

مـــا للجيـــاد صـــوافناً وصـــوامتاً نكســـاً وهـــنُّ ســـوابق وصـــواهل!
مَـنْ قَطَـر الشّـجعان عـن صـهواتها وهُـمُ بهـا تحـت الرّمـاح أجـادل!
مـــا للسّـــماء عليلـــة أنوارهـــا لمـن السـماء مـن الكواكـب ثاكـل؟
مـــن لجلـــج النّـــاعى يحـــدث أنّـــه أودى فقـــل: أقائـــل أم قاتـــل؟"[1]

فالتّكرار من خلال الأمثلة السّابقة أريد به تقوية مشاعر اللّوعة، وتأكيد الحزن واليأس وإشاعة الشّوق والحنين. وكلّ ذلك يعمل علي تقوية الصّورة وزيادة تأثير المعني العام، وإضفاء لون عاطفيّ حزين علي جو القصيدة.

وهكذا، حقّق التّكرار للشّاعر أغراضه العاطفيّة حين كان يعمد إليه لتثبيت الدّلالة الّتي تلحّ علي نفسه إلحاحا شديدا، ناهيك عمّا يضفيه التّكرار لإيقاع البيت ولما تحدثه موسيقاه في الشّعر من جو بهيج. ولا غرو، فإنّ الشّعراء قد يستغنون في بعض أبياتهم عن الخيال، لكنّهم لا يستغنون عن الموسيقى البتة، وكأنّها التّعبير الّذي عثرت عليه الإنسانيّة من أول الزّمان للإفصاح عن عالميّ النّفس والكون وما يطوى فيهما من من حقائق وأسرار"[2].

(١) مهيار : ٣ / ٣٤٠.

(٢)- في النّقد الأدبيّ- د. شوقي ضيف- ص: ١٥.[دار المعارف – القاهرة- ط/ إيداع/ ١٩٨٨م].

الفصل الثّالث

المستوى التّركيبي للجملة الشّعريّة.

أولاً: نمطا الجملة الشّعريّة.

ثانيًا: صور تركيب الجملة ودلالاتها.

فيما يختص بمواقف الانفعال وإثارة العواطف عند الشّاعر، يلزمنا أن نتناول في هذا المبحث دراسة الأسلوب في شعر مهيار باعتبار دلالته، وهو بذلك نوعان: أ- "خبريّ". ب- "إنشائيّ". كما سنتناول بالدّرس تراكيب "الجملة" عنده، وذلك عن طريق تناول صيغ كلّ من الجملتين: الاسميّة والفعلية، ودلالاتها المختلفة.

الكلمة والكلام ابتداء، هما التّعبير عن الفكرة أو الشّعور أو الإرادة بنظام من الأصوات والرّموز الدّالة على معانٍ. ويشبه هذا ما يقصده نحاة العرب من الكلمة؛ إذ قد يقصد بها عندهم الكلام. قال ابن مالك في ألفيته: وكلمة بها كلام قد يُؤم، أي: يقصد"(١). وأقصر صورة من الكلام هي "الجملة". والّتي تُعْرف عادة بأنّها: مجموعة من الكلمات تفيد معنًى معيَّنا؛ "إذْ أنّ الجملة لا بدّ أن تفيد معنًى ما، وإلاّ كانت عبثًا"(٢).

والجملة إمّا أن تكون تامّة أو غير تامّة. فالتّامّة هي مجموعة من الكلمات تؤدّي معنًى كاملاً. وعند اللّغويّين المحدَثين هي الوحدة الكلاميّة المكتملة اكتمالاً نحويّا والمؤلّفة من كلمة أو مجموعة كلمات يتّصل بعضها اتّصالاً نحويّا، ويمكن أن تعبّر عن التّوكيد أو الاستفهام أو الأمر أو التّمنّي أو التّعجب أو مجرد الإخبار....والجملة غير التّامّة هي مجموعة من الكلمات لا تؤدّي معنًى كاملاً"(٣).

يختلف تعريف "الجملة" وفق تصوّر العلماء لها أو حسب العلم الذي يسعى إلى تحديدها. فهي لدى معظم علماء الفلسفة والمنطق والدلالة أدنى عنصر للكلام المفهوم، أو أدنى عنصر من الكلام الّذي يؤدّي معنى تاما ومركَّبا في آنٍ واحد؛ إذ يحصل المعنى الجزئي بالكلمة المفردة، وهي لدى علماء التّواصل صورة للفهم والإفهام يُعَبِّر بها الباث عن فكرة بسيطة أو مركبة ثمّ يسكت بعدها.... وهي لدى علماء الصّوت مجموعة الأصوات المنقسمة الّتي تُعَبِّر عن الأشياء الحسيّة والأفكار المجردة"(٤).

(١)- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- [الكلمة، الكلام]- صـ: ٣٠٩.
(٢)- الجملة العربيّة والمعنى- د. فاضل صالح السّامرائي- صـ:٧.[دار ابن حزم- لبنان- ط١/ ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م].
(٣)- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- [الجملة]- صـ: ١٣٧.
(٤)- البنى الأسلوبيّة في النّص الشّعريّ- د. راشد بن حمد بن هاشل الحسينيّ: ص١٩٥. [دار الحكمة- لندن- ط١/ ٢٠٠٤م]

كما اختلف القدماء في تقسيم أنواع الجمل العربيّة فالزّمخشري يرى بأنّ الجملة على أربعة أضرب فعلية اسميّة وشرطيّة وظرفيّة"[١]. أما ابن هشام فيرى أنّها تنقسم إلى ثلاثة أقسام اسميّة وفعليّة وظرفيّة، ثم قسّم الجملة إلى جملة صغرى وجملة كبرى. وأخيرا تحدث عن انقسام الجملة الكبرى إلى ذات وجه وإلى ذات وجهين"[٢]. وانتقد ابن هشام تقسيم الزمخشري بقوله: وزاد الزمخشري وغيره الجملة الشرطية، والصّواب أنّها من قبيل الفعلية"[٣].

وقد اعترض ابن يعيش شارح مفصل الزّمخشري على هذا التّقسيم وقال: وهذه قسمة أبي عليّ، وهي قسمة لفظيّة، وهي في الحقيقة ضربان: فعلية واسمية؛ لأنّ الشَّرطية في التّحقيق مركَّبة من جملتين فعليّتين، الشرط فعل وفاعل، والجزاء فعل وفاعل، والظرف في الحقيقة للخبر الذي هو استقر وهو فعل وفاعل"[٤].

وقدّم القدماء كذلك تصوّرا آخر تقوم من خلاله الجملة على ركنين (المسند، المسند إليه). يقول عليّ بن محمد الجرجانيّ: فالجملة عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفادت كقولك: زيد قائم، أو لم تفد كقولك: إن يكرمني. فإنّه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه"[٥].

أمّا تصوّر المحدثين لأقسام الجمل فيختلف نسبيّا عن تصوّر القدماء، ولعلّ أبرز مثال عليه قول الدّكتور (محمد حماسة)، والّذي قسّم الجملة إلى إسناديّة وغير إسناديّة. ويرى فيه أنّ الجمل التامة هي الجمل الاسناديّة الّتي يكون الإسناد فيها مقصودا بالذّات، ويلزم فيها تضام عُنْصُرَي الإسناد، ولا يحذف أحدهما إلاّ إذا دلّت عليه قرينة حالية أو مقالية بحيث يكون المستمع في حاجة إليه...، أما الجمل غير الإسناديّة فهي الجمل الّتي يمكن أن تعدّ جملا إفصاحيّة أي أنّها كانت في أول أمرها تعبيرا انفعاليا يعبر عن التعجب أو المدح أو الذّم أو غير ذلك من المعاني التي أخذ التعبير عنها صورة محفوظة"[٦].

---

(١) شرح المفصّل للزّمخشريّ، ٢م–ابن يعيش، يعيش بن علي الموصلى.[عالم الكتب–بيروت–ومكتبة المتنبي–القاهرة– مج١،ج١– صـ:٨٨].

(٢) ابن هشام، مغني اللبيب في كتب الأعاريب، ط٥ تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩م ص ٤٩٢، ٤٩٧، ٤٩٩ .

(٣)– مغني اللبيب: ٤٩٢.

(٤)– شرح المفصل: مج ١، ج١/٨٨.

(٥)– التّعريفات– الجرجاني، علي بن محمد. [دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص ٧٨].

(٦)– محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار الفكر، د.ت، ص ٧٨، ٩٨ لمزيد من التفصيل في أقسام الجمل عند محمد حماسة ينظر: الصفحات ٨٤ – ٨٧ –٩٠– ٩١ – ٩٥، ولتقسيمها عند المحدثين ينظر: الصفحات من ٧٠ – ٧٦

ويجعل (ريمون طحان) مكونات الجملة في ثلاثة أركان هي: المسند والمسند إليه، وعملية الإسناد فـ "الجملة من ناحية الدّلالة هي أقلّ كمِّية من الكلام، وهي من ناحية البنية تركيب يتألّف من ثلاثة عناصر أساسيّة: المسند، والمسند إليه، والإسناد. وقد تضاف إليه عناصر أخرى حين لا تكتفي العملية الإسنادية بذاتها فتتعدى حينئذ إلى المفعول"(١).

أولاً: نمطا الجمل حسب مواطن الانفعال.

يتوقّف تقسيم الجملة العربيّة على اعتبارات مختلفة. فباعتبار القطع والاحتمال تكون إمّا قطعيّة أو احتماليّة، وباعتبار المعنى الظّاهر والباطن تكون إمّا ظاهرة أو باطنة، وباعتبار الخصوص والعموم تكون إمّا خاصّة أو عامّة، وباعتبار التّمام والنّقص تكون إمّا تامّة أو ناقصة، وهكذا"(٢).

ويقسّم علماء البلاغة عموم الكلام إلى خبر، وإنشاء. فـ"الخبر هو الكلام المحتمل للصدق والكذب"(٣). والإنشاء هو الّذي لا يحتمل التّصديق والتّكذيب"(٤). وقد اختلف النّاس في انحصار الخبر في الصّادق والكاذب، فذهب الجمهور إلى أنّه منحصر فيهما ثم اختلفوا فقال الأكثر منهم: صدقه مطابقة حكمه للواقع وكذبه عدم مطابقة حكمه"(٥). وهذا هو المشهور وعليه التّعويل"(٦). وإلى ذلك ذهب شراح التّلخيص ومعظم المتأخرين"(٧).

و"الجمل" في شعر مهيار لا تخرج عن عموم الكلام، ولها إطارن محدّدان. فمن حيث إنّ المعاني تدور في فلك الوجدان وإطار الإدراك باحثة عن تركيب لغويّ ملائم لوتيرة الإحساس بها، فيخرج بعضها في تراكيب لغويّة خبريّة، وبعضها في أساليب إنشائية. وفيما يتعلّق بمواقف الانفعال وإثارة العواطف عامّة فإنّ الأسلوب الإنشائيّ هو الّذي يختص أكثر بمواقف الانفعال وإثارة العواطف؛ بينما يكون الأسلوب الخبريّ أقرب إلى الوجدان الهادئ. وسنعرض بالتّوالى لأنماط هذين الأسلوبين عنده، وباختصار. وذلك على النّحو الآتي:

(١) فنون التّقعيد وعلوم الألسنيّة- ريمون طحّان، ودنييز بيطار طحّان- منشورات دار الكتاب اللّبناني ومكتبة المدرسة، ط١/ بيروت- لبنان- ص: ٢٨٣، ٢٨٥].

(٢) الجملة العربيّة والمعنى- د. فاضل صالح السّامرائي- صـ:١٢.[دار ابن حزم- لبنان- ط١/ ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م].

(٣) مفتاح العلوم- للسّكاكي: ١٦٤.

(٤) البلاغة العربية في ثوبها الجديد- د. بكري شيخ أمين- ص: ٧٥. [دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، مارس، ١٩٨٤م، علم المعاني]. المعاني].

(٥)- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- د. أحمد مطلوب- ج٢/ ٤٦٥.[مطبعة المجمع العلمي العراقي- ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م].

(٦)- الإيضاح: ١٣، التّلخيص: ٣٨.

(٧)-معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- د. أحمد مطلوب- ج٢/ ٤٦٥.

(١)- الأسلوب الخبريّ في شعر مهيار:

قارئ شعر مهيار والمدقّق فيه لا تخطئ عينه الأساليب الخبريّة؛ فهي من الكثرة بمكان. لكنّ درسنا لا يتعلّق بالكثرة ولا يعنينا ابتداء، وإنّما الّذي يعنينا هو مدى ارتباط هذه الأساليب بوجدان الشّاعر. والحقّ يقال، إنّ الشّاعر كان صادقًا في تجربته وأنّ أساليبه جاءت معبّرة ومجسدة لأحاسيسه الصّادقة، وفي إطار رؤية شعريّة متكاملة. وكأنّي بالشّاعر أيضًا عليم بأحوال مخاطبيه خبير بنفسّياتهم وما يجول في خواطرهم ويتردّد في أذهانهم. ومن ثم، جاءت أساليبه متنوّعة وقد روعي فيها أحوال المخاطبين. وهو بذلك يحقّق مبدأ بلاغيّا مهمّا.

وإذا جاز لنا تصنيف أضرب الخبر في شعر مهيار، باعتبار أحوال المخاطبين، فإنّها لا تخرج عن واحد من ثلاثة أضرب، وعلى حدّ تعبير بعض البلاغيّين، هي: أ- "ابتدائي". ب- "طلبي". ج- "إنكاري".

الضّرب الأول: "الابتدائي".

ومن أمثلته في شعره، اخترنا ما يأتي:

- وقد بلغه إطراء صديقه الكاتب الكبير أبي الحسن علي بن محمد البنداريّ له، ومحبته له، فقام يشكره، ويقول:

أخي في الودّ فوق أخي النسيبِ وخِلّي دون كلِّ هوىً حبيبي
وموالي البعيدُ يقول خيرا قريبٌ قبل موالي القريبِ
وما دِحىَ المصرِّحُ شاهداً لي فداءٌ للمعرِّض في مَغيبي"[(١)]

- حيث عاش تجربة مؤلمة حقيّة، يوم أن توفّي أستاذه الشّاعر الكبير ابن نباته السّعديّ، فقال يرثيه ويتألم لفقده:

حمَلوك- لو علموا من المحمولُ- فارتاض معتاصٌ وخفَّ ثقيلُ
واستودعوا بطنَ الثرى بك هضبةً فأقلَّها إن الثرى لحمولُ
هالوا التّرابَ على دقيقٍ شخصُهُ معنى التراب وقد حواه جليلُ"[(٢)]

- وفي غرض له يجمع فيه بين العتاب الرّقيق والغزل الشّريف، ويقول عن محبوبه:

(١)- ديوانه: ج١/ ١٩.[من الوافر].
(٢)- ديوانه: ج٣/ ١١٨. [من الكامل]

طـــــالبَني بالعتْـــــبِ حتّـــــى إذا عُوتــبَ ظَــلَّ العَتــبُ يجفــو علِيــهْ
فــاليومَ أشــكُوه إلـــى مَـــنْ تُـــرَى وكنــتُ أشــكُو النــاسَ طُــرّاً إليــهْ"(١)

ومن الملاحظ في الأمثلة السّابقة ونحوها أنّها جاءت وفق مقتضى الموقف، وبدون مؤكّدات لفظيّة- كما هو واضح للقارئ. وتفسيرنا أنّ المتلقّي كان حسب تقدير الشّاعر خالي الذّهن غير متردّد ولا منكرًا ما يقول. فجاء الكلام- كما رأينا- خاليا من أي مؤكّدات. وهذا النّمط من الكلام- في عرف البلاغيّين- يعرف عادة "بالخبر الابتدائي".

الضّرب الثّاني "الطّلبيّ": وفيه يستخدم الشّاعر مؤكّدا من المؤكّدات المعروفة"(٢). ومن أمثلة أمثلة ذلك عنده قوله:

قــد قَبســتُ المجــدَ مــن خيــرِ أبٍ وقبَســتُ الــدينَ مــن خيــرِ نبــي"(٣)

وكذلك قوله:

أدرَى الحِمــام بمــن، وأُقسـم مــا درى، تلتــفُّ كُفّــاتٌ لــــه وحبـــائلُ"(٤)

حيث استخدم في كلّ مثال ممّا سبق أداة من أدوات التّوكيد. فجاء بالأداة "قد" في المثال الأول، واستخدم في الثّاني "القسم". وقد كان في المثال الأول يفخر بنفسه أمام معجبته العربيّة الّتي هجرته كونه في نظرها مولى من الموالي. بينما كان يرثي عزيزًا عليه وهو الكافي الأوحد. فجاء الأسلوب مناسبًا للموقفين، وفيه مراعاة مقتضى الحال.

وأخيرًا، قد يستخدم الشّاعر في أسلوبه أكثر من مؤكّد من المؤكّدات الّتي أشرنا إليها من قبل، وحينئذ يدخل كلامه تحت ما يعرف بـ "الخبر الإنكاريّ"، كما سيأتي.

الضّرب الثّالث: "الإنكاريّ".

والّذي يستخدم فيه أكثر من مؤكّد في الجملة الواحدة. ومن ذلك، قوله:

---

(١) ديوانه: ج٤/ ٥٥١. [من السّريع].

(٢) ومن أبرز مؤكّدات الخبر عند أهل العلم : إنّ وأنّ، لام الابتداء، أمّا الشّرطيّة، السّين وهي للاستقبال، ضمير الفصل، قد التّحقيقيّة، التّحقيقيّة، القسم وأحرفه (الباء، والواو، والتّاء)، ونونا التّوكيد، الحروف الزّائدة، وهي: إنْ، ما، لا، مِنْ، والباء)، وحروف التّنبيه (ألا وأما)، وغيرها. إضافة إلى بعض التّراكيب الخالية من أدوات التّوكيد، ومع ذلك فهي مؤكّدة بحكم طبيعة تركيبها، نحو: "الطّالب نجح"، أي بمعنى: الطّالب نجح الطّالب- بتكرار الطّالب باعتبار ضمير الفاعل من نجح. ولهذا فهو أقوى توكيدًا من قولنا: "نجح الطّالب".

(٣) ديوانه: ج١/ ٦٠. [من المديد].

(٤) ديوانه: ج٣/ ٩٦. [من الكامل].

أبــا حَسَـنٍ إن أنكــروا الحــقَّ واضــحاً علـــى أنـــه- واللّـــه- إنكـــارُ عـــارفِ
ســـلام علـــى الإســـلام بعـــدك إنّهـــم يســـومونه بـــالجَور خُطّـــةَ خاســـفِ"[1]

حيث استخدم الشّاعر في هذا المثال أكثر من مؤكّد، وهي: أنّ، والقسم، واسميّة الجملة. وهو في ذلك عند من يعرفه يراعي مقتضى الحال، حين يردّ حسب مذهبه التّشيعيّ على منكري النّصّ أو الإمامة لعليّ- رضي الله عنه، وكرّم وجهه.

(٢) الأسلوب الإنشائيّ:

ذهب الأستاذ (عبد السّلام هارون) رحمه الله، إلى أنّ الأسلوب الإنشائيّ ينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبيّ، وإنشاء غير طلبيّ. ويعني البلاغيّون بالإنشاء الطّلبيّ ما يستلزم مطلوبًا ليس حاصلاً وقت الطّلب. وبالإنشاء غير الطّلبيّ ما لا يستلزم مطلوبًا ليس حاصلاً وقت الطّلب. ومن هذا القسم الثّاني: أفعال المقاربة، وأفعال التّعجب والمدح والذّم، وصيغ العقود، والقَسَم، وربّ، وكم الخبريّة... ونحو ذلك.

ويضيف قائلاً: والبلاغيّون لا يكادون يُلْقون بالاً إلى هذا القسم الثّاني؛ لقلّة المباحث المتعلّقة به، ولأنّ أكثره في الأصل أخبارٌ نقلت إلى معنى الإنشاء. وأمّا النّحويّون فيوجّهون عناية خاصّة إلى معظم أنواع هذا القسم في مختلف أبواب النّحو، بل عقدوا لبعضه أبوابًا خاصّة"[2].

وأكثر ما يعنينا من جهة هذه الأساليب هو صلتها بوجدان الشّاعر. وإنّنا سنقوم توّا بعرض نماذج مختلفة منها. لكنّنا ننوّه إلى أنّ الشّاعر افتتح جلّ قصائده بهذا النّوع الإنشائيّ، وعليه عوّل كثيرًا. وفي تقديرنا، إذا كان التّنوّع بين الأساليب الخبريّة والأساليب الإنشائيّة يشي بالثّراء التّعبيريّ في لغة الشّاعر، ويضمن بلا شك الوفاء بتجربة الشّاعر وتصوير عاطفته على مختلف حالاتها، فإنّ الأسلوب الإنشائيّ عند شاعرنا قد أسهم إسهامًا كبيرا في تقديرنا في تصوير مواقف الانفعال وإثارة العواطف.

(١)- ديوانه: ج٢/ ٥٧٦.[من الطّويل].

(٢)- الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربيّ- عبد السّلام محمد هارون- ص: ١٣، ١٤.[القاهرة- كلية دار العلوم- مقررات- ط٢/١٩٨٥م].

ومن أساليب الشّاعر الإنشائيّة:

- الاستفهام:

أَجِـــدَّك بعـــدَ أن ضَـــمَّ الكثيـــبُ هـــل الأطـــلالُ إن سُـــئلتْ تُجيـــبُ"(١)

وكذلك قوله:

مَـــنْ حـــاكمٌ وخصـــومِيَ الأقـــدارُ كثُـــر العـــدوُّ وقلَّـــت الأنصـــارُ"(٢)

وغرضه التّحسّر والاستبعاد.

- الأمر:

هَـبْ مـن زمانِـكَ بعـضَ الجِـدّ للَّعـبِ واهجـرْ إلـى راحـةٍ شـيئاً مـن التعـبِ"(٣)

وغرضه بث الأمل وعدم اليأس.

وأيضًا قوله:

دعْ ملامـــي (بـــاللّوى) أورُحْ ودعْنـــي واقفـــا أنشُـــد قلبـــا ضـــاع منِّـــي"(٤)

- النداء:

يـــا عـــينِ لـــو أغضـــيتِ يـــومَ النـــوى مـــا كـــان يومـــا حَسَـــناً أن يُـــرَى"(٥)

وكذلك قوله:

أيـا ليـل (جـو) مـن بشـيرك بالصـبح؟ وهـل مـن مقيـل بَعْدُ فـي ظلـل الطلـح(٦)

- النّهي:

- لا تخـــــالي نَسَـــــباً يخفِضُـــــني أنـــا مَـــن يُرضـــيكِ عنـــد النســـبِ"(٧)

وغرضه الفخر بقومه.

وكذلك قوله:

والشّـــعرَ صُـــنْه فالشّـــعرُ يحتســـب الـــ لَـــهَ إذا لـــم يُصَـــنْ علـــى الشّـــاعرْ
لا تمتهنـــه فـــي كـــلّ ســـوقٍ فقـــد تربَـــح حينـــاً وبيعُـــك الخاســـرْ"(٨)

---

(١)- ديوانه: ج١/ ٦٠. [من الوافر].
(٢)- ديوانه: ج١/ ٣٥٠. [من الكامل].
(٣)- ديوانه: ج١/ ٢٢. [من البسيط].
(٤)- ديوانه: ج٤/ ٤٤٠. [من الرّمل].
(٥)- ديوانه: ج١/ ٨، ٩. [من السّريع].
(٦)- ديوانه: ج١/ ١٧٤من [الطويل].
(٧)- ديوانه: ج١/ ٦٠. [من المديد].
(٨)- ديوامه: ج٢/ ٤٣٦. [من المنسرح].

فالنّهي في قوله: "لا تمتهنه"، غرضه تنزيه فنّ الشّعر، ولزوم تقدير مكانته الكبيرة.

- التّمني:

ليتهـــا إذ منعـــت ماعونَهـــا لـــم تكـــن نـــاهرةً مِســـكينَها

دُميـــةٌ مـــا اجتمعـــت والشّـــمس فـــي مـــوطِن إلا رأتهـــا دونَهـــا"[1]

وغرضه التّودّد إلى المحبوبة وإكبارها.

(٣) تبادل الخبر بالإنشاء. ومن ذلك قوله:

ســلمتِ - ومـــا الـــديار بســـالمات - علـــى عنـــت البلـــى يـــا دار هنـــدِ[2]

حاشـــاك مـــن عاريـــة تـــردُ ابـــيض ذاك الشـــعر المســـوودّ"[3]

حيث استخدم الجملة الخبرية للدعاء ومنه أيضا قوله

رعـــى الله فـــي الحاجـــات كـــل نجيـــب ســـميع علـــى بعـــد الـــدعاء مجيـــب[4]

فقد استخدم للأفعال (رعى - وسلمتِ - حاشاك) بغرض الدعاء.

وأخيرًا، إذا كان الخبر يمثّل اللّغة في جانبها القار؛ فإنّ الإنشاء يمثّلها في جانبها المتحرّك. إضافة لذلك، إذا كانت الأساليب الإنشائيّة طلبيّة كالأمر والنّهي والاستفهام والتّمنّي والنّداء، أم غير طلبيّة كالتّعجب والمدح والذّم والقسم... أبرز مظاهر اللّغة الّتي تعرب عن حيوتها. وقد عزا هذه الحيويّة أحد الباحثين إلى أربعة عوامل رئيسة" [5]، هي:

١- العامل صوتي. فمن مقوّمات التّراكيب الإنشائيّة- وخاصّة الطّلبيّة منها- النّغمة الصّوتيّة. فهذه لا تنخفض في آخرها؛ لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحًا غير مغلق.

٢- العامل نحويّ أو صرفيّ. حيث ترتكز التّراكيب الإنشائيّة على أدوات خاصّة، كالأداة في الاستفهام أو القسم مثلاً، أو على صيغ معيّنة تُبْنى عليها بعض عناصرها كصيغة الأمر في أسلوب الأمر. وتساهم هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.

٣- العامل معنويّ بلاغيّ. فمن مقوّمات هذه الأساليب، المترجمة عن الانطباعات العاطفيّة دون المقرّرات العقليّة، أنّها تعكس أزمة الشّعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرّأي.

٤- العامل نفسيّ منطقيّ. فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي. وبحسب ذلك تتلوّن معانيها ودلالتها.

فتنشّط هذه الأساليب مراحل النّص إذا ما زجته. وتعرب عن حاجة الباثّ إلى مساهمة المتقبل الّذي يتحوّل فيها من مجرد متقبل إلى طرف مشارك.

---

(١)- ديوانه: ج٤/ ٤٨٨.[من المديد]..

(٢)- ديوانه: ج١/ ٢٢٢.[من الوافر]

(٣)- ديوانه: ج٤/ ٤٨٨.[من المديد]..

(٤)- ديوانه: ج١/ ٢٤.[من الطويل]

(٥)- خصائص الأسلوب في الشّوقيّات- محمد الهادي الطّرابلسي- ٣٤٩، ٣٥٠.

خلاصة ما سبق، إنّ التّنوّع في أساليب شاعرنا بين الخبر والإنشاء لم يكن إلاّ استجابة لوجدانه. بمعنى أنّ مجموعة القيم التّعبيريّة عنده ما هي إلاّ تجسيد للقيم للشّعوريّة المختلفة أو لعاطفته في مختلف حالاتها.

ثانيًا: صور تركيب الجملة ودلالاتها.

(أ)- الجُمَل الفعليّة:

من مظاهر التّلوين الأسلوبيّ عند مهيار: التّلوين في الأفعال من حيث أزمنتها المختلفة، حيث اشتملت على أقسام الفعل الثّلاثة، وهي: الماضي والمضارع والأمر. وكذلك التّلوين بين صيغ الإثبات والنّفي. ولا غرو، فالتّجربة الشّعوريّة تستغرق في قيامها الزّمان بصوره المختلفة، وتتطلّب أحداثها من الشّاعر إبداء رأي أو اتّخاذ موقف ملائم لها.

وعليه جاء قول الشّاعر، وهو يذمّ الزّمان ويشكو جفاء قوم خطبوا مدحه، ويرثي أحد الرّؤساء ممن كان نهض بحقوقه متألما لفقده. وذلك في قصيدة له، يقول فيها:

تركتُك يا زمانُ قِلًى فدعني ... إذا أنا لم أَرِدك فلا تُرِدني
أأنِفر عنك ممتعِضا أبيًّا ... وتصحَبني بقلبٍ مطمئنِّ
وكان الذّلَّ أن ترضى وآبَى ... وأهدِم في هواك وأنت تبني
رواؤك بالجمال لغير عيني ... ووعدك بالجميل لغير أذني
وهبتُك للحريص عليك لمّا ... بلوتُك في القساوة والتّجنّي
وكنتَ الذئبَ مأكولا أخوه ... على ما كان من حذَرٍ وأمنِ
أقلني عثرتي في حسن ظني ... بأهلك أو برعيك لي أقلني
كفرت صحابتي وخفرت سلمي ... فنحرَك والسنانَ وأنت قرني
تَحُدُّ ليَ النيوبَ إن افترقنا ... متى ما كنتُ مأكولا فكلني
ومَنِّ بنِيكَ بالأرحام قطعا ... فأمُّ بنيك أمٌّ لم تلدني
بعاد بيننا أبدا وفوتٌ ... بعادَ الفضل من خَرْقٍ وأفْنِ
أذلَّهم الطِّلابُ وعزَّ وجهي ... وضامهم الثّراء ولم يَضِمني
أحبُّوا المالَ فاعتبدوا ملوكا ... وما كل العبيد عبيد قِنِّ
تنفّخت الحظوظ لهم فظنّوا ... وِرامَ البطنِ يُسمنُ وهو يُضني"[1]

١- من حيث زمن الفعل. فله ثلاث صور، هي:

(١)- ديوانه: ج٤/ ٥٠٣.[من الوافر].

أ- المضارع: تردني، أنفر، تصحبني، ترضى، آبى، أهدم، تبني، يُسْمِن، يُضْنِي. ب- الماضي: تركتك، وهبتك، بلوتك، كفرت، خفرت، كنت، افترقنا، أذلّهم، وعزّ، وضامهم، أحبّوا، فاعتبدوا، فتنفّخت، فظنّوا. ج- الأمر: فدعني، أقلني، فكلني.

٢- من حيث صيغ الإثبات والنّفي. فله صورتان، هما:

أ- للإثبات: تركتك، ترضى، دعني... ب- للنّفي: لم أردك، ما كنت، لم تلدني.

ومثل هذا كثير في شعر مهيار، للحدّ الّذي يعزّ علينا لكثرته أن نحصيه. والمهم، أنّ الشّاعر عادة يتنقّل بين الفعل الماضي والفعل المضارع؛ ليبعث الحيويّة النّابضة والحركة المتجدّدة، والتّنقّل بين مراحل الزّمن المختلفة حيث يعيدنا الفعل الماضي إلى ذكريات حدثت وانتهت. ويجدّد الفعل المضارع صلتنا بها ويسترجعها حيّة في أذهاننا كأنّنا نراها... وتأتي براعة الشّعراء في هذا التّلوين الزّمني في ربطه بالموجات النّفسيّة المختلفة الّتي تتدافع في نفوسهم، وتصويره لحركتهم بين ماض خلّفوه وراءهم، وماضّ يريدون بعثه مرّة أخرى إلى الحياة، وحاضر يعيشون فيه"[١].

(ب)- الجُمَل الاسميّة:

١- المثبتة البسيطة.

كقوله خليلك من صفا لك ... وجارك من أذم في الشاهد الآتي:

خليلك من صفا لك في البعاد وجارك من أذم على الوداد[٢]

٢- المنفيّة:

كقوله وما الديار بسالمة على ما في هذا الشاهد:

سلمتِ وما الديار بسالمات على عنت البلى يا دار هند[٣]

٣- المنسوخة بالحروف:

كقوله لعلها تستقرب في الشاهد الآتي:

لعلها واليأس منها أغلب إن نأت اليوم تستقرب[٤]

(ج)- التّقديم والتّأخير.

(١)- القصيدة الجاهليّة في المفضّليّات- د.مي يوسف خليف، ص: ٢٦٠.

(٢)- ديوانه: ج١، ص٢١٩.

(٣)- ديوانه: ج١، ص٢٢٢.

(٤)- ديوانه: ج١، ص٨٠.

تقديم المسند إليه في الجملة العربيّة له ضوابطه ومقتضياته، والّتي يعرفها طلاّب العربيّة خاصّة. بينما نذكّر هنا بأنّ الأصل في المسند إليه في الجملة الاسميّة، والّذي هو "المبتدأ"، أن يتقدّم، والمسند أي خبره أن يتأخّر. أمّا بالنّسبة لوضعه في الجملة الفعليّة فالأصل أن يتأخر المسند إليه وهو "الفاعل" عن فعله وجوبًا ولا يتقدّم عنه مطلقًا. بينما يختلف الأمر بالنّسبة المفعول به ومتعلقات الفعل. فقد يتقدمان عنهما أو يتقدّم بعضهما على بعض بمقتضيات ذلك بلاغيًا. وبمعنى أكثر اختصارًا، إنّ ترتيب الألفاظ في علم المعاني يتوقّف على ما يناسب المعنى في الجملة. وقد يكون هذا التّقديم والتّأخير غير مناسب نحويّا، ولكنّه ضروريّ من الوجهة البلاغيّة.

ومن يتأمّل شعر مهيار، ويدقّق في نظمه يجد الشّاعر قد عدل كثيرًا فيه عن الرّتب النّحويّة المعروفة إلى صيغ أدبيّة إبداعيّة مختلفة عن المألوف في اللّغة العامّة ولغة العلوم. وهذا العدول أو الخروج عن المألوف في شعره وراءه مقتضيات بلاغيّة مختلفة.

ومن خروج نظم الشّاعر عن الأصل، نذكر من الأمثلة عليه ما يأتي:

١- تقديم المسند على المسند إليه، كقوله:

للمجد قوم، وقليل ماهم وفي القليل تجد المطلوبا

حيث تقدّم الخبر "للمجد" وهو شبه جملة عن المبتدأ "قوم" للتّخصيص.

ومن ذلك أيضًا قوله:

في كلّ يوم، لك عيدٌ فما يغرب في عينيْك عيدٌ أتى

حيث أخّر الشّاعر المسند إليه وهو "عيدٌ" في صدر البيت، وتقدّم المسند وفضلة أخرى من الألفاظ كمنبّهات أسلوبيّة؛ لإدخال الفرح على ممدوحه وإشاعة السّرور عنده وإظهار حبّه له والتّأكيد على ما يكنّه من طيب العهد له.

ومنه أيضًا قوله:

هو المنقذي من شرك قومي وباعثي على الرّشد أن أُصْغي هوايَ محمدا

فقدّم المسند في هذا البيت وهو الضّمير "هو" للتّنبيه على أنّ ممدوحه الكافي الأوحد هو وحده من كان سببًا في إسلامه.

٢- ومن باب تقديم المسند إليه:

سواك، ومن وثقت به يخون وغيرك يوم أسأله الضّنين

حيث قدّم "سواك" لإثبات صفات الأمانة لممدوحه وحده ونفيها عن سواه.

وكذلك قوله:

مثلـــك فـــي تبلّـــد المهجـــور قـــصّ جَنـــاحيْ زمنـــي فطيـــري

لتقوية الحكم وتقريره.

٣- باب تقديم متعلّقات الفعل، نذكر المثالين الآتيين:

أ- تقديم الظّرف، وعليه قوله:

دعْ بـــين جلْـــدي والعظـــام مكانًـــا يســـع الغـــرام ويحمـــل الأحزانـــا

ب-تقديم الجار والمجرور، وعليه قوله:

بفعلـــك سُـــدْ، إنّ الأســـامي معـــارة وبـــالنّفس فـــاخر لا بمـــن كنـــت تنســـب

وكذلك قوله:

لكـــم، آل إبـــراهيم نُهْـــدي مـــدائحًا وذَمّـــا إلـــى أعدائكـــم وتهـــدّرا

حيث قدّم الجار والمجرور "لكم" وهو متعلّق الفعل لتخصيص المدح لآل إبراهيم قوم ممدوحه- دون سواهم- وإثبات الهجاء لغيرهم. على طريقته المذهبيّة في الولاء والبراء.

٤- تقديم المفعول به:

والشّـــعرَ، صُـــنْه فالشّـــعر يحتســـب الله إذا لـــم يُصَـــنْ علـــى الشّاعـــر

حيث قدّم المفعول به "الشّعر" على عامليه، وذلك ليضعه موضع الاهتمام من المخاطب.

٥- تقديم الحال:

ســـالمة واحـــذر صـــافيًا مـــاءه وهِجْـــه واحـــذر صـــاليًا نـــاره

حيث قدّم "صافيًا"، و"صاليًا"، على صاحبها. وهو من نوادر شعره.

(د)- الحذف.

الحذف: باب في "شجاعة العربيّة"، كما يقول ابن جنّيّ"[١]. وهو من أبرز عوارض التّركيب في الكلام"[٢]. ولا يكاد يخلو منه عمل أدبيّ، وإن كان لا بدّ من دلالة على المحذوف في جملته. ومن أمثلته الكثيرة في شعر مهيار، نذكر منها:

(١)- الخصائص- ابن جنّي- ج٢/ ٣٦٠. [تح: محمد علي النّجار- دار الكتاب العربيّ- بيروت- لبنان- ١٣١٧هـ/ ١٩٥٢م].

(٢)- شعر مهيار الدّيلميّ- دراسة فنّيّة- ص: ٢٣١.

١- حذف الفعل والفاعل. وعليه قوله:

الله يـــا أهـــل النّـــدى فـــي رجـــل إن فـــات عَـــزَّ أن تـــروا أمثالـــه

وكذلك قوله:

الله يـــا "هيفـــاء" فـــي مهجـــة أنـــت بهـــا الثّائـــر والطّالـــب

فلفظ الجلالة "الله" في كلّ من المثالين السّابقين منصوب لأنّه موقعه الإعرابيّ: مفعول به لفعل محذوف، وتقدير الكلام "اتّق" الله.

٢- حذف المفعول به. كقوله:

تجاذبنـــا أيـــدي الحميّـــة والهـــوى ونـــأبى علـــى الأشـــواق ثـــمّ نجيـــب

والتّقدير هنا: ثمّ نجيبها.

ومنه أيضًا قوله:

قـــال حُسْـــنَى ونـــوى ســـيئة ليـــت مَـــنْ لـــم يَنْـــوِ خيـــرًا لـــم يَقُـــلْ

فحذف المفعول من قوله "لم يقل"، وترك للمتلقّين أن يتصوّر كلّ واحد منهم ذلك المحذوف بطريقته الخاصّة ويقدّره. وهذه منه بلاغة أيّ بلاغة.

٣- حذف المبتدأ. وعليه قوله:

ومـــنكم فـــي سياســـتها رجـــال فحـــولٌ أَوْلَكـــم فيهـــا نصـــيب
كـــرامٌ تُسْـــنَد الحســـنات عـــنهم وتُزْلـــقُ عـــن صـــفاتهم العيـــوب

ومنه أيضًا قوله:

لمـــــن الطلـــــول تراقصـــــت نَجْـــــوى حشـــــاك قفارهـــــا
دِمَـــــنٌ كمِسْـــــحَبة الأزّ مّـــــة مُسْـــــحلاً إمرارهـــــا

فدمن: خبر لمبتدأ محذوف. والتّقدير: هي دمن.

٤- الاسم الموصول.

وهو نادر حدوثه في الشّعر عامّة، وفي شعر مهيار خاصّة. وقد قال في ذلك الدّكتور (المشد): وهذا السّياق لم يرد عند مهيار سوى في موضع واحد فقط. وذكر قول الشّاعر:

ألســتَ مــن القــوم اســتخفّت ســيوفهم قــاب عِــدا كانــت علــى المــوت تَثْقــل؟

والتّقدير هنا: ألست من القوم الّذين استخفّت. وقد لجأ الشّاعر إلى هذا السّابق في الحذف؛ وذلك لبيان الفعل مباشرة ولإظهار شجاعة ممدوحه وبراعته القتاليّة في ساح القتال والمعارك الحربيّة"(١).

٥- حذف بعض حروف المعاني:

أولاً: حذف حرف الجرّ، كما في المثال الآتي:

"والصّاحبِ" التمسَ الغمامُ تشبّهًا بيديه، لا جرم انظري كيف افتتضح

حيث جاءت كلمة "الصّاحب" مخفوضة بنيّة وجود حرف جرّ محذوف. وتقدير الكلام تشبّه الغمام "بالصّاحب". وحذف حرف الجرّ الباء، وأبقى أثره. وأمثلة ذلك كثيرة في كلام العرب.

- ومن أكثر حروف الجرّ حذفًا في شعر مهيار، كلمة "رُبّ". وعليه قوله:

ومنحولةٍ جسم الهواءِ نحيلةٍ كأنّ الهوى فيها رمى بمصيب

ثانيًا: حذف "يا" النّداء. وعليه قوله:

"أبا حسنٍ" أمّا الرّجاء فخائب وأمّا الرّجا فيما نعاك فَمُنْجح

ومن أيضًا قوله:

خليليّ ما للرّيح هبّت مريضةً هل احتذت البُخّال أم حملت وجدي

فلمّا كان المنادى في كلّ من المثالين السّابقين: "أبا حسن"، و"خليليّ" قريبًا من قلب الشّاعر وليس الأمر في حاجة إلى وسيط بينهما حذف وسيلة النّداء، وهي: "يا" ليكون اسمه ألصق به، فناسب التّعبير الشّعور. وذلك من أبلغ البلاغة.

ثالثًا: حذف حرف النّفي:

ومثالها قليل جدّا عند مهيار نذكر منه هذا الشّاهد:

أما وتمايلها، والنّسيم يجوز على قدّها إنْ حَكَم

وجاعل مفتاح رزق العباد يمينُ "أبي القاسم" ما قسم

عرفت لنفسي سوى حبّها خصيمًا صبرتُ له إنْ ظلم

فموضع الحذف هنا في البيت الثّالث، والتّقدير: ما عرفت. والشّاعر قد لجأ إلى حذف أداة النّفي ما وذلك لوضوحها في السّياق"(٢).

(١)- شعر مهيار الدّيلميّ- دراسة فنّيّة: ٣٤٣.

(٢)- شعر مهيار الدّيلميّ- دراسة فنّيّة: ٢٤٣.

الفصل الرّابع:
التَّناص في شعر مهيار[1]

لا يوجد نصّ من فراغ، ولا ينشأ في فراغ"[2]. وعليه؛ فلا حرج على الشّعراء من أنّ يتناولوا خواطر سابقة وأفكارًا مطروقة، إذا نجحوا في توظيفها أو إخراجها الإخراج الأخّاذ. "فإنّما العبرة بجمال الإخراج، وجمال الأوضاع والهيآت، لا بالإبداع المطلق، والّذي قد يبعد تحقيقه، وقد يستحيل إيجاده... وربّما لم يظهر بدع الشّاعر إلا حينما يتناول خاطرة سابقة، فإذا هو يستخرج منها العجيب لجودة إخراجه"[3]. ولعلّ ذلك هو مراد مصطلح "التّناص".

ترى رائدة هذا المصطلح، أنّه: نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة. أو هو اقتطاع أو تحويل..."[4]. وتشمل العلاقات التّناصيّة إعادة التّرتيب والإيماء أو التّلميح المتعلّق بالموضوع أو البنية والتّحويل والمحاكاة الهزليّة أو المقابسة[5].

وتقوم تقنية التّناص عند (جوليا) على خلق نصّ يقوم على مدلولات خطابيّة متباينة التّاريخ، لا يمكن قراءة نصّ فيها معزولا عن غيره من النّصوص، حيث يحيل المدلول الشّعريّ إلى مدلولات خطابيّة مغايرة، يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشّعريّ، هكذا يمكن خلق فضاء نصّي متعدد داخل المدلول الشّعريّ... حيث يسمى النّص هنا متداخلا نصيّا.. ومن هذا المنظور يكون من الواضح أنه يمكن اعتبار المدلول الشّعري نابعا من سنن محدد، إنّه مجال لتقاطع عدة شفرات- على الأقل اثنتين- تجد نفسها في علاقة متبادلة[6].

وإذا كان الكثير من المصطلحات الشّعرية والنقديّة الحداثوية قد استقرت وأخذت تتشّكل ملامحها ومفاهيمها ومرجعياتها؛ فإنّ مفهوم التّناص مازال قلقا غير مستقر بسبب انتمائه إلى أفق الحداثة الغربية، ومفاهيمها السّيميولوجية والحديثة. وهو يتقاطع مع العديد من المصطلحات

---

(١) التَّناص: مصطلح نقديّ مولّد، ترجم به النّقاد العرب المحدثون المصطلح الفرنسيّ (Intertxtualite) والمصطلح الإنجليزيّ (Intertextuality) المترجم بدوره عن الفرنسية، على يد الباحثة (جوليا كريستيفا Juliakristeva) منتصف العقد السّادس من القرن العشرين. وجاء تجسيدًا لأفكار أستاذها (باختين)، كما هو شائع.

(٢) قراءة النّص، دراسة غي الموروث النّقديّ، الدكتور أحمد يوسف علي، صـ: . [مكتبة الأنجلو المصريّة- القاهرة- إيداع ١٩٨٨م].

(٣) في الأدب والنقد، دكتور شوقي ضيف: ٩٢ (بتصرّف يسير).

(٤) للمزيد، انظر كلاً من (أ) في أصول الخطاب النّقديّ، تودورف بارتن انجينوا، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثّقافيّة، بغداد ١٩٧٨م، ص: ١٠٢، ١٠٣. (ب) التناص في النقد العربي الحديث، معتصم سالم الشمايلة، ص: ٢٥. [رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٩م.

(٥) معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، ص: ٨٧، ٨٨. [دار شرقيّات للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط/ ١ - ٢٠٠٠م]. والمقابسة: المعارضة.

(٦) جوليا كرستيفا، وعلم النص، ترجمة: فريد الزّاهي مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط١، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م. ص٧٨.

والمفاهيم النّقدية العربيّة التّراثية والمعاصرة كمفاهيم (السّرقات الأدبية، والاقتباس، والتّضمين، البديعيّ، والمعارضات الشّعرية)[١].

ذكر قوم أنّ عبد القاهر الجّرجانيّ (٤٧١ أو ٤٧٤هـ)، والّذي ينكر "السّرقات في الشّعر" جملة، يرى أنّ لكلّ شاعر أسلوبه ونظمه في عرض معانيه. وأنّ البيتين من الشّعر مهما بلغ اتّحادهما في المعنى لا بدّ من وجود خلاف بينهما. وإنّ ذلك الخلاف هو الّذي يطلق عليه عبد القاهر مصطلح "الصّورة"[٢].

واعتزازًا بمفاهيم أدبيّة ذات صبغة علميّة عوضًا عن مصطلح "السّرقات الأدبيّة"[٣]، ذلك اللّفظ السّلبيّ، راح فريق من الباحثين المعاصرين إلى اختيار "التّناص"، عنوانًا لمفهوم أدبيّ خاص، وأشاروا إلى إدراك النّقاد القدماء إلى موضوعه، وذكروا صورًا عليه من موروثنا الأدبيّ العربيّ، وذلك من خلال معالجاتهم النّقديّة للتّراث.

من ذلك مثلاً، ما راح إليه الدكتور أحمد يوسف، من أنّ الباقلانيّ (ت٤٠٣هـ ١٠١٣م) من بين نقادنا، أدرك من خلال كتابه (إعجاز القرآن) وعيًا تناصيّا، وإن لم يشر إليه، بين النّص القرآنيّ والنّصّ الشّعريّ، جعله يقف على ما صار إليه النصّ القرآنيّ "نصّا مسيطرًا" أو "نصّا حالاً" في مقابل النّصّ الشّعريّ الّذي آل إلى كونه "نصّا مزاحًا". وأنّ فاعليّة كلّ منهما لم تنعدم بل أدّت إلى ترك بصمة "النّص الحال" على قضايا "النّصّ المزاح" نشأة وطبيعة.... .

---

(١) ظاهرة التعالق النص في الشّعر السعوديّ الحديث، محمود جابر عباس، مجلة علامات في النّقد، ج٣٨، مج١٠[رمضان ١٤٢١هـ، ديسمبر ٢٠٠٠م]. وانظر أيضا، التناص والتلقي "دراسات في الشعر العباسي"، الدكتور (ماجد ياسين الجعافرة)، ص: ١١. [دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط/ ١، ٢٠٠٢م].

(٢) انظر: "الصّورة " ص: ٢٢٧، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الدكتوران (مجدي وهبة، وكامل المهندس)، مكتبة لبنان– الطبعة الثانية– ١٩٨٤م– لبنان.

(٣)– والمقصود بالسرقات الشعرية أن يأخذ الشاعر معنى سابقا أو مطروقا فيديره في ذهنه وما يزال يحور فيه حتى يظهر في هيأة جديدة كأنها تخالف الهيأة السّابقة". [انظر، في الأدب والنقد: شوقي ضيف– صـ:٨٨، ٩٨– دار المعارف– مصر–ط/١ لسنة ١٩٩٩م]. والحق أنّ القدماء بالغوا في بحث هذا الباب– السّرقات– الذي فتحوه ولم يحسنوا إقفاله ولا تغيير المناظر وراءه إنما جمدوا عند فكرة واحدة وهي أن الشعراء جميعا سارقون وأن المعنى الواحد يأتي على أساليب مختلفة ولم يحققوا ذلك، ولم يدققوا فيه. وما أظن أن أحدا يستطيع أن يؤمن بأن الجسم الواحد في الفن أرواحا متعددة، ولا بأن للروح الواحدة أجساما متعددة، ولكنهم آمنوا بذلك في الشعر، آمنوا بفكرة التناسخ.

حقا، إن البحتري كان يأخذ معاني أبي تمام ولكنه كان يضيف إليها من التحوير في الأصوات ما يلذنا ويمتعنا ويخلق في أذهاننا جوا خاصا به تنطلق فيه مزامير فإذا هو يؤثر على أعصابنا تأثيرا حادا ويحس الإنسان كأنه يحلم حلما سارا في جو موسيقيّ لا عهد له بسحره وفتنته.

وحقا إنّ أبا تمام كان يأخذ معاني السابقين ولكنه ما يزال يحور فيها تحويرا على ألوان كثيرة، تحويرا يصدر أحيانا من الموسيقى والأصوات، وأحيانا يصدر من التفكير وفلسفة المعاني ، ولكنه ينتهي دائما إلى أن ينقلنا إلى هذا الجو الغريب الذي تتميز به قصائده والذي تكثر فيه الأضواء والألوان فتبعث نتائج العقول وتستثير دفائن القلوب. ص:٨٩.

ثم يضيف قائلاً، ويبدو لنا دائمًا أنّه صاغ قضايا النّص الشعريّ من خلال علاقة "التّناص" الحادثة بين النّص القرآنيّ والنّص الشّعريّ؛ الأول بصفته نصّا "حالا" والثّاني بصفته نصّا "مزاحًا". وقد أنتجت هذه العلاقة ثمارها خلال البحث في قضية إعجاز النّص القرآنيّ "الحال"، وظل النّص الشّعريّ نصّا فعّالا في توجيه قضايا الأسلوب والصّياغة والدّلالة في النّص القرآنيّ، الّذي ظلّ بدوره مؤثّرا وفعّالا في صياغة قضايا النّص الشّعريّ على النّحو الّذي تمّ على يديه"(١).

ومن أشهر معاني التّناص: أنّه تحويل أو اقتطاع من نصّ إلى آخر(٢). وهو أيضًا: فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة. أو هو، تعالق (الدّخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة"(٣).

إنّه تعبير عن تبعيّة النّص لنصوص أخرى أو أصدائها وتداخله معها، وقد يكون تجديدا وإضافة لها. وهو للشّاعر بمثابة الهواء والماء للإنسان؛ فلا حياة له بدونهما كما أنّ الشّاعر لا غنى له عنه. وعلى حدّ تعبير (رولان بارت): إنّه قدر كلّ نصّ، مهما كان نوعه وجنسه"(٤).

وتتّسع دائرة مصادر التّناص لتشمل كل ما تقع عليه عين المبدع أو الشّاعر أو تصل إليه مشاهدته وتجاربه، منذ نعومة أظفاره.... بل إنّ حدود دائرته لا تتجمد عند ثقافة واحدة، فقد تصل إلى ثقافات متعدّدة"(٥).

لذلك؛ يعتبر "التّناص" من الظواهر اللّغوية المعقدة الّتي تستعصي على الضّبط والتّقنين، ويعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقّي وسعة معرفته وقدرته على التّرجيح. على أنّ هناك مؤشرات تجعل التّناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التّلاعب بأصوات الكلمة والتّصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معيّن، والإحالة على جنس خطابيّ برمته"(٦).

---

(١) قراءة النّص، دراسة غي الموروث النّقديّ، الدكتور أحمد يوسف علي، ص: ٢١٥، ٢٢٢ بتصرف يسير. [مكتبة الأنجلو المصريّة- المصريّة- القاهرة- إيداع ١٩٨٨م].

(٢) القول الشّعريّ، رجاء عيد، ص: ٢٢٠، منشأة المعارف بالإسكندرية، إيداع: ١٩٩٥م.

(٣) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الدكتور محمد مفتاح، ط/ ٣، ص: ١٢١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٢م.

(٤) رولان بارت، نظرية النّص، ترجمة وتعليق محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العلمي، مركز الإنماء القومي، بيروت-ص: ٩٦، ٩٦، العدد الثالث١٩٨٨م،.

(٥) انظر، (التّناص نظريّا وتطبيقيّا، الدكتور أحمد الزّعبي، ص: ٩) بتصرف. [مكتبة الكتاني، إربد، الأردن].

(٦) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الدكتور محمد مفتاح، ص:١٢١.

فإذا سلّمنا بعد بأنّ لكلّ إنسان شخصيته، ولكلّ شاعر أسلوبه، وبالتّالي لكلّ بيت نظمه الخاص. فإنّ ما ورد من التّعالق أو تداخل الأفكار بين شعر مهيار وأشعار سلفه هو من قبيل "التّناص" أو "التّداخل النّصّي" وليس من قبيل "السّرقات".

ولا أدلّ على ذلك من معنى للشّاعر في "الأطلال"، والّذي يشبّه فيه آثار الدّيار بسطور الكتابة، ويقول فيه:

لمـــــن دار علـــــى "إضـــــم" كـــــوحي الخـــــط بالقلـــــم ؟
عنـــــت غـــــلا بمـــــا تملـــــى مـــــن الزافـــــرات والألـــــم
وقفنـــــا محـــــدثين بهـــــا جـــــوى أيامنـــــا القـــــدم
تشـــــاكيها وتفضـــــلها بفـــــيض دموعنـــــا الجســـــم
وكـــــل بـــــالنحول علـــــى الشـــــكاية غيـــــر مـــــتهم[1]

وهذا المعنى له نظير عند الشّعراء القدامى. ولنقرأ ما يقوله في هذا المعنى حاتم الطّائى، مثلاً:

أتعـــرف أطـــلالا ونؤيـــا مهـــدما كخطـــك فـــى رق كتابـــا منمنمـــا[2]

وفي مثله يقول الفرزدق:

أعرفـــت بـــين "رويتـــين وحنبـــل" دمنـــا تلـــوح كأنّهـــا أســـطار[3]

ويقول أيضًا جرير:

حـــى الـــديار "بماقـــل فـــالأنعم" كـــالوحى فـــى رق الكتـــاب المعجـــم[4]

وكذلك قال عمر بن أبى ربيعة:

أشـــجاك الغـــداة مـــن رســـم دار داوس الربيـــع، مثـــل وحـــى الســـطار[5]

وفي مثله جاء قول مسلم بن الوليد:

عاشـــت وساوســـة "برامـــة" دور دثـــر وفـــون كـــأنهن ســـطور[6]

---

(١) ديوان مهيار جـ ١ ص ٢٨٧.

(٢) ديوان حاتم الطائى ط بيروت ١٩٦٣ ص ٧٩. الرق : الجلد الرقيق. المنمنم: المنقوش.

(٣) ديوان الفرذدق، ط مطبعة الصاوى ١٩٣٦ ص ٤٦٥، ونقائش جرير والفرزدق جـ٢، ص ٨٦٦.

(٤) ديوان جرير، ط بيروت ١٩٦٠ س ٣٩٥.

(٥) ديوان عمر بن أبى ربيعة، مطبعة السعادة ط ٢ سنة ١٩٦٠ س ١٣٤.

(٦) ديوان مسلم بن الوليد، ط دار المعارف بمصر ص ٢٢٠.

إنّ هذا "الاتّفاق بين الشّعراء"، على حدّ تعبير الجرجاني"[١]- لا يليق في تقديرنا أن نجعله من "السّرقات"؛ فهذا باب متّسع جدّا لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة فيه"[٢]. وعليه؛ فإنّنا نميل في مثل هذا الشّأن من التّعالق والتّداخل في المعاني أو التّشابه إلى تسميته "تناصًا"؛ فهو في رأينا أدعى للعلميّة وأرجى بالقبول. مع الأخذ في الاعتبار أن لا مشاحة في الاصطلاح، وأنّ العبرة بالمضامين لا بالعناوين.

ولعلّ أبرز مجالات هذا التّناص في شعره تنحصر في ثلاثة أبواب، ألا وهي:

أ- الدّيني والمذهبيّ.

ب- الأدبيّ والاجتماعيّ.

ج- التّاريخيّ والتّراثيّ.

(أ) من صور التّناص الدّينيّ والمذهبيّ، ما تواتر من معاني التّشيّع في أشعار أتباع المذهب. ومن هذه المعاني: المغالاة في حبّ آل البيت على أنّها طريق الجنّة، وأنّ لشيعة (عليّ) دون غيرهم الشّفاعة الخالصة.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في شعر الصّاحب بن عبّاد، وقال فيه:

حـــبّ علـــيّ بـــن أبـــي طالـــب هـــو الّـــذي يهـــدي إلـــى الجنّـــة"[٣]

فنجد صدى هذا المعنى في شعر مهيار، حين رثى أمير المؤمنين عليًا وولده الحسين، وذكر مناقبهما. وقال فيه:

هـــواكم هـــو الـــدّنيا وأعلـــم أنّـــه يبيّض يوم الحشر سود الصّحائف"[٤]

وبينا اعتمد النّصّ السّابق (المزاح) للشّاعر ابن عبّاد، على الجملة الاسمية وسيلة لتحقيق فكرته. (المبتدأ) فيها هو: (حبّ عليّ) وهو الرّكن الأساس والّذي يسمّيه المناطقة موضوع الجملة. والخبر الّذي تتم معه الفائدة هو قوله: (الّذي يهدي إلى الجنّة). مع رابط بين الرّكنين وهو ضمير الفصل للغائب: "هو"، لتأكيد المعنى وقصره عليهم.

(١) انظر، أسرار البلاغة: ص٢٧٤، تصحيح السّيد محمد رشيد رضا.

(٢) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدّين عبد الحميد ١٩٤٣م، ٢/ ٢٨٠.

(٣)ديوان الصّاحب بن عبّاد ، تحقيق: محمد حسين آل ياسين،ص: ٩٧ [مطبعة المعارف- بغداد- ١٩٦٥م].

(٤) ديوان مهيار: ج٢/ ٥٧٨ [من الطّويل].

فإنّ نصّ مهيار، أو النّصّ (الحالّ) قد اعتمد على جملتين: اسميّة وفعلية. مفاد الأولى منهما هو: أنّ حبّ آل البيت هو سرّ سعادة مهيار في الدّنيا، وذلك لقوله: (هواكم هو الدّنيا). أمّا الجملة الثّانية المتمّمة للمعنى فجملة فعلية كبرى، تضمّنت جملاً صغرى تتآلف فيما بينها لتكتمل فكرة البيت.

وجاء استئناف مهيار بقوله: "وأعلم..." ليشير إلى أنّ مهيار يعلم أنّ حبّ آل البيت هو طريق الجنّة، والعلم غير الإيمان. ولا نستغرب من ذلك حيث أنّ مهيار في هذه القصيدة لم يكن قد أسلم بعد. فناسب الفعل "أعلم" حال الشّاعر ودلّ على عدم دخوله في دائرة الاعتقاد الجازم أو دائرة اليقين بأنّ حبّ آل البيت طريق الجنّة. لكنّ ثمّة دلالة أخرى تستشفّ من استخدام الشّاعر زمن "المضارعة" في التّعبير، ألا وهي: إفادته أنّ الشّاعر على موعد مع الإسلام. وأنّه في طريقه إلى الإيمان وترك المجوسيّة والأوهام.

قد يبدو من المفيد أن نقول: إنّ الفائدة الحاصلة من وجود تلك الفروق بين النّصّين السّابقين لا نعدم مثلها عند المقارنة بين النّصوص الأخرى الّتي سنذكرها فيما سيأتي. فثمّة فروق جليّة أو خفيّة يعرفها من يدقّق بين كلّ من النّص (السّابق) من جهة، والنّص (اللّاحق) من جهة أخرى. وهو ما يؤكّد حقيقة العبارة المشهورة: "لا ينشأ نصّ من فراغ، ولا يوجد من عدم".

ولنتأمّل كذلك قول الصّاحب في شفاعة (عليّ) للشيعة:

أرجـــو قســـيم الجنـــان يقســـمني منـــــازلاً بيـــــنهنّ موصوفـــــــة
يســـــقي بكـــــأس النّبـــــي شـــــيعته ومزنـــــة النّاصـــــبين مكفوفـــــــة"[1]

ونظيره ما جاء في شعر مهيار، والّذي يزعم فيه صاحبه أنّ له الحقّ بشفاعة آل البيت لما يربطه بهم من نسب وولاء عن طريق الصّحابيّ الجليل (سليمان الفارسيّ). يقول مهيار:

سلمان فيها شفيعي وهو منك إذا الـ آبـاء عنـدك فـي أبنـائهم شـفعوا"[2]

مع وجود فارق واضح على الأغلب بين نظم ونظم؛ لاختلاف النّاظمين بالطّبع. وهو ما يدركه النّقاد ويشيرون إليه باسم أهميّة دور النّاظم والتّركيز عليه، ويردّون جمال العبارة أو الأسلوب إليه"[3].

(١) ديوان الصّاحب بن عبّاد ، تحقيق: محمد حسين آل ياسين،ص: ٩٠ [مطبعة المعارف– بغداد– ١٩٦٥م].
(٢) ديوان مهيار:
(٣) انظر: قراءة النّص، الدكتور أحمد يوسف. ص: ١٦٥. .

ولا يتوهّم أحد أنّ بحثنا إزاء مفاضلة بين شاعرين أو تقييمهما فنّيًا، أو أنّه يقدّم (مهيار) على غيره في الصّنعة من خلال ما تبيّن من فروق بين معانيه ومعاني غيره. فالحقيقة أنّ الأمر لا يتعدّى أن يكون اختلاف نظم لاختلاف النّاظم- كما سلف. بل "قد يتساوى العالمان بكيفيّة الصّناعة والنّساجة، ثمّ يتّفق لأحدهما من اللّطف في الصّنعة، ما لا يتّفق للآخر. وكذلك أهل نظم الكلام يتفاضلون مع العلم بكيفيّة النّظم"(١).

ومن صور التّناص أيضًا، قول كثير من الشّيعة بأفضليّة الإمام (عليّ) رضي الله عنه على سائر الصّحابة. ومنهم الشّريف الرّضي، والّذي يقول في هذا المعنى:

يا بني أحمد إلى كم سناني غائب عن طعانه ممطول
كم إلى كم تعلو الطّغاة وكم محكّم في كلّ فاضل مفضول"(٢)

ويتناص مع هذا المعنى ما ذكره مهيار، وفيه غمز للأسف بالخلفاء الرّاشدين. فقال:

ويجتمعون على زعمهم وينبيك (سعد) بما أشكلا
فيعقب إجماعهم أن يبيت مفضولهم يقدم الأفضلا"(٣)

ومهيار كأكثر الشّيعة يعتبر أنّ الحقّ لعليّ بالخلافة، ويعتقد أنّ النّبي (صلّى الله عليه وسلّم) أوصى له بها. لذلك، فهو لا يمتنع عن تسمية عليٍّ (بالوصي)، فيقول:

الصّنو أنت والوصيّ دونهم ووارث العلم صاحب الرّسل"(٤)

و"الوصيّ" من الألفاظ المتواترة في شعر كثير من شعراء الشّيعة خاصة، عملاً منهم بفهم فئويّ أو مذهبيّ لحديث رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) والّذي جاء فيه: "من كنت مولاه فعليّ مولاه". والشّواهد عليه في أشعارهم من الكثرة بمكان. ومن الأمثلة على ذلك ما ذكره الشّاعر (دِعبل بن عليّ الخزاعيّ ١٤٨- ٢٦٤هـ)، إذ يقول:

قل لابن خائنة البعول وابن الجوادة والبخيل
إنّ المذمّة للوصيّ هي المذمّة للرّسول"(٥)

---

(١) وللمزيد من التّعرف على دور النّاظم وأهميته في عملية الإبداع كما هو عند الباقلّاني، يرجع إلى مرجعنا السّابق: (قراءة النّص صـ١٦٥ وما بعدها. والإشارة فيما بين القوسين أو التّنصيص مرجعها إلى كتاب: (إعجاز القرآن للباقلّاني: ٢٩٥).

(٢) ديوان الشّريف الرّضي، ط/ صادر- بيروت- ١٩٦١م/ مجلد٢ ص/ ١٨٩.

(٣) ديوان مهيار:

(٤) ديوانه ج٣ / ١٦٣. [من الرّجز].

(٥) دعبل الخزاعيّ

ويعتبر مهيار كأغلب الشّيعة أنّ علياً كان بالنّسبة للرّسول ما كان هرون من موسى، وفي ذلك إشارة إلى الآية الكريمة في سورة طه. الآية (٢٩-٣٠) (واجعل لي وزيراً من أهلي* هرون أخي أشدد به أزري وأشركه في أمري)؛ فقال يخاطب العلويين:

وأبـــوكم المفضـــي إليـــه جـــدكم مـا كـان مـن موسـى إلـى هـرون"[١]

كما استوحى مهيار من قصة الملكين "هاروت وماروت" اللّذين كانا يعلمان النّاس السّحر- والّتي ذكرها القرآن الكريم- فقال مشيرًا إلى معناها بأنّ صنعة بابل السّحر، وكرّره كثيرًا. وممّا قاله في ذلك[٢]:

وكـــم تـــرى تســـحرنى "بابـــل" و"بابـــل" بـــالطبع سحّـــارة
نفثاتـــه السّـــحر المبلبـــل لا كمـــا خبـــرت أن السّـــحر صـــنعة "بابـــل"
أأصـــحو علـــى النّظـــر البـــابلىّ والخمـــر والسّـــحر فـــى بابـــل؟
ألحاظـــه السِّـــحر وألفاظـــه السّـــكر وهـــذا لـــك مـــن بابـــل
نفاثـــة العقـــدات تحسبهـــا هبطـــت إلـــى "هـــاروت" بالسّحـــر

ولنتدبّر أصل هذا المعنى في قول اللّه تعالى: "واتَّبَعوا ما تتلوا الشياطين على ملك سليمان وما كفر سليمان ولكنّ الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر، وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت، وما يعلمان من أحد حتى يقولا إنّما نحن فتنة فلا تكفر، فيتعلمون منهما ما يفرقون به بين المرء وزوجه، وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله، ويتعلمون ما يضرهم ولا ينفعهم. ولقد علموا لمن اشتراه ماله فى الآخرة من خلاق ولبئس ما شروا به أنفسهم لو كانوا يعلمون"[٣].

(ب) من أبرز صور التّناص الأدبيّ والاجتماعيّ عند مهيار، ما كان من مشاركته أستاذه الشّريف الرّضي نظرته للصّاحب المرائي، وذمّه خلق الرّياء، وتشاؤمه حزنا لضياع خلق الوفاء. يقول (الرّضي) عن أصحابه الّذين يظهرون الخير ويبطنون اللّؤم:

كـم مـن صـاحب كـالرّمح زاغـت كعوبـه أبـــى بعـــد طـــول الغمـــز أن يتقوّمـــا
قبلـــت منـــه ظـــاهرًا متبلّجـــا وأدمـــج دونـــي باطنًـــا متجهمـــا"[٤]

(١) ديوانه ج/ ٤
(٢) المصدر نفسه جـ١ ص ٣٧٢، ٣٨٤، جـ٢ ص٢، ٨٤، جـ ٣ ص ٣٢.
(٣) سورة البقرة، الآية ١٠٢.
(٤) ديوان الشّريف الرّضي، ط/ بيروت، مجلد ٢- ص ٣٢٩.

ونلاحظ كيف استخدم الشّاعر للتّعبير عن فكرته، "كم" الخبريّة للكثرة والمبالغة، والتّشبيه التّمثيليّ للصّاحب بالرّمح الّذي زاغت كعوبه...، واعتماده مبدأ: معاملة النّاس بالظّاهر، وترك أمر السّرائر لمن يعلمها ويحاسبهم عليها. وذلك مع علمه التّام بما يبطنه ذلك الصّاحب المنافق.

ولنتأمّل ما قاله مهيار في هذا المعنى وهو يسخر من صديقه المنافق:

يضحك في وجهي ملء فمه وإن أغب وذكر اسمي قطّبا

يطير لي حمامة فإن رأى خُصاصة دبّ ورائي عقربا"[1]

تجد الشّاعر في تعبيره عن فكرته يعتمد الأسلوب الخبريّ المباشر؛ للتّهكم من سلوك صاحبه المنافق. حيث استخدم الفعل المضارع: "يضحك" للدّلالة على أنّ خلق النّفاق ملازم لصاحبه. ثمّ يمهّد لمقابلة منفّرة من هذا السّلوك حين عرض تناقضًا في تصرّفات هذا الصّديق. فهو حين يكون مبتسمًا لا يعني محبّته بل يكون ذلك منه نفاقًا. أمّا في غيبته فيظهر هذا المنافق على حقيقته؛ حيث ينقلب عليه ولا يرعى له حرمة.

ولا يتوقّف الأمر على ذلك. فكأني بالشّاعر يحذرنا من شَرك ذكر (الحمامة) على ما يوحي به ذكرها في غير هذه الصّورة من وداعة وبراءة وشعور بالطمأنينه. وذلك بقيد لغويّ حاصل من تحديد غرض طيرانها ليكون التّشبيه (بالحمامة) هنا للذّم. ومن ثم تشكّلت صورة هذا (المنافق) خفيف الإيمان مذموم السّلوك يجري وراء مصلحته.

ولم يكتف الشّاعر بهذا، بل استدعى قيمة تعبيريّة صريحة للذّم، حين شبّه المنافق بالعقرب الّذي يتحيّن الفرصة للأذى. فكسب الشّاعر مستمعيه، وجعلهم معه يشاركونه بغض هذا السّلوك من هذا الصّديق. ومن ثم جاء تعاطفنا مع قضيته حيث لا مكان في نفوسنا لمحبة عقربيّ.

وقد جمعت الشّاعرين كذلك نظرة مشتركة للصّداقة الحقّة، تعالق فيها المعنى عند مهيار بمعنى سلفه. يقول الرّضي:

ربّ أخٍ لي لم تلده أمّي ينفي الأذى عنّي ويجلو همّي"[2]

واستمع إلى صداه عند مهيار، حين يقول:

وربّ أخٍ قصيّ العرق فيه سلوٌ عن أخيك من الوِلاد"[3]

مع فارق في المعنى بين النّظمين، متى دقّقنا في تفاصيله.

(١) ديوان مهيار /
(٢) ديوان مهيار/
(٣) ديوان الشّريف/

كما شارك مهيار سلفه من كبار الشّعراء في مدح رموز زمانهم وكبار قادة دولهم. وجمعتهم بعض المعاني في تقدير الممدوح والثّناء على قدراته الفائقة. واقرأ إذا شئت ما يأتي من أمثلة. يقول المتنبّي يمدح سيف الدّولة:

فيـــوم بخيـــل تطـــرد الـــرّوم عـــنهم ويومًـا يجـود تطـرد الفقـر والجدبـا"[1]

وقد تناول المعنى الشّريف الرّضي، فقال:

فيومـــاه يـــوم بالمواهـــب غـــائم علينـا ويـوم بالقواضـب شامـس"[2]

*وتناصّ معنى مهيار مع المعنى السّابق، فقال يمدح جلال الدّولة:

قســمت بكفيـــك المنيّـــة والغنـــى للهفـان يستجدي وغضبان يستشري"[3]

كما عرض الدكتور شوقي ضيف رواية عن الشّاعر الكبير بشار بن برد تشفّ عن إعجابه بشعره ومزاجه الرّقيق وتقديره لرقّة ذوقه وافتتانه برهافة حسّه، ذكر لنا فيها أنّ الرّواة نقلوا عن الشّاعر حين سمع قول كثيّر في الغزل:

وقـــد جعـــل الأعـــداء ينتقصـــوننا وتطمـــع فينـــا ألســـنٌ وعيـــون

ألا إنّمـــا هنـــد عصـــا خيزرانـــة إذا غمزوهـــا بـــالأكفّ تلـــين

فقال: والله لو زعم أنّها عصا مخّ أو عصا زُبد لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا. ألا قال كما قلت:

ودَعْجـــاء المحـــاجر مـــن معـــدّ كـــأنّ حـــديثها ثمـــر الجِنـــان

إذا قامـــت لمشيتـــها تثنّـــت كـــأنّ عظامهـــا مـــن خيـــزران

..... وقد نقلوا عن بشار أيضًا، ما يفيد أنّه كان يستهوي النّساء والشّبان بغزله مصرّحًا فيه غير محتشم، وما كان يتكلّف ضربًا من ضروب التّعفّف"[4].

وما أجمل تصوير مهيار للمرأة في إطار معنى يتناصّ مع سابقه لكن في كناية محتشمة وأخّاذة. حيث رأيناه يصوّر ثقل أرداف المرأة بالكسل في نصفها الأعلى. ويقول:

نصـــفها الأعلـــى نشـــاط كلّـــه والّـــذي يـــدنو مـــن الأرض كســـل"[5]

(١) ديوان المتنبّي تحقيق عزام ص٣١٩.
(٢) ديوان الشريف الرّضي ط بيروت مجلد ١ ص٥٥٢.
(٣) ديوان مهيار
(٤) للمزيد، انظر: النّقد، الدكتور (شوقي ضيف)، ص ٤٢. [دار المعارف، ط/ ٤، إيداع ١٩٧٩م].
(٥) ديوان مهيار:

وقارن بين ما جاء في قول النّابغة، يصف المرأة:

صـــفراء كالسّـــيراء أكمـــل خلقهـــا كالغصـــن فـــي غلوائـــه المتـــأول"[1]

فنسمع صدى هذا المعنى في أبيات مهيار وهو يصف فيه المرأة الحجازيّة، ويقول:

وصـــفراء مـــن طيّبـــات الحجـــا ز تريـــــك الخليـــــع النّزيفـــــا

تـــرى الزّعفـــران ســـقى خـــدّها مجاجتـــه والعبيـــر المـــدوفا"[2]

وبينا كرّر ذلك المعنى في مواضع أخرى من شعره، كان أغلبها في نظم أخّاذ. ومن ذلك أيضًا أن جمع في لوحة بديعة كلّ صفات محبوبته، فقال:

علقتهـــــا مجدولـــــــة تـــــألم ضـــــم الشّملـــــــة

أخـــــت القضـــــيب هيفـــــا وتريـــــــه شكـــــــله

هوجـــــــاء لا مـــــن ورهٍ صـــــفراء لا مـــــن علـــــة

صـــــــحيحة كأنّهـــــــا مـــــن سقـــــم مبلـــــة"[3]

فمحبوبته مفتولة الجسم، إلا أنّها لرقّتها تألم من ضم الثّوب على جسمها، وهي القضيب في قوامها تبدو في مشيتها متسرعة، لكنّ هذا التّسرع ليس فيه خرق وحمق، وإنّ لونها الأصفر ليس لعلّة فيها.

فالشّاعر، وأن تداخلت معانيه مع غيره أو تناصّت مع معانٍ سبقتها لا تراه من ينقل محاكيا أو مقلّدًا ليس غير، بل تراه يخرجها هذا الإخراج الأخّاذ، ويصبغها بذاته. ولا غضاضة آنئذٍ في أن يعتمد الشّاعر على جملة من معاني غيره، إذا كان الآخذ يحسن صياغتها ويصبغها بلونه الخاص ويشحنها من عاطفته. الأمر الّذي نجح فيه مهيار وأبدع، مستفيدًا من المعاني المشتركة، والّتي هي في الحقيقة مرتكزات للشّعراء جميعًا وشاحذة قرائحهم ومعينة لهم في تجسيد عواطفهم.

إضافة لذلك، لندقّق فيما قاله الأعشى في وصف محبوبته:

كـــأنّ مشـــيتها مـــن بـــين جارتهـــا مـــرّ الســـحابة لا ريـــث ولا عجـــل"[4]

ثمّ نتأمّل قول مهيار في معناه، وقد قلب التّشبيه وأجاد التّصوير، فقال:

أأنـــتِ أمـــرت البـــدر أن يصـــدع الـــدّجى وعلّمـــت غصـــن البـــان أن يتمـــيّلا"[5]

---

(١) المعلقات

(٢) ديوان مهيار:

(٣) ديوان مهيار:

(٤) شرح المعلّقات العشر، الخطيب التّبريزي، ط/ مصر، ص٢٩٠.

(٥) ديوان مهيار:

وبينا نرى المتنبّي يشيد بشعره ويشير إلى مكانته الأدبية، ويقول في قصيدة له:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم"[١]

تسمع صدى المعنى عند شاعرنا، وهو يقول:

كم أسمع الصّم البلاغةَ مفهما وأرى عجائب فضلي العميانا"[٢]

وإذ يعلن المتنبّي توحّده في دنيا الشّعر، وأنّ الدّهر من رواة قصائده، وأنّ كلّ من يأتي بعده يكرّر معانيه، فيقول:

أجزني إذا أنشدت شعرًا فإنّما بشعريّ أتاك المادحون مردّدا

ودع كلّ صوت بعد صوتي فإنّني أنا الصّائح المحكيّ والآخر الصّدى

نجد مهيار كأنّه متداخل في حوار نفسيّ ، فيقول في زهو عن قصائده:

لو أقيمت معجزاتي فيكم قبلةً صلّى لها الشّعر وصاما"[٣]

وقد يتعملق مدعيًا إمارة الشّعر لنفسه، بقوله:

سخّرت لي فأطاعت إمرتي بعد أن شقّت علي النّاس عصاها"[٤]

ولم لا، وقد استوت موهبته، وخلت له السّاحة بعد وفاة الشّاعرين الكبيرين: ابن نباته، والشّريف الرّضي؟!

ولنتأمّل كذلك قول الرّضي يمدح شعره:

أنا زهير فمن لي في زماني ذا بعض ما افترقت عنه يدا هَرم"[٥]

وتناصّ معه ما ذكره مهيار، وقاله في سياق مماثل:

قد ملأت بوصفكم عرض الفلا وطبقت أقاصي الدّنيا بكم

منحتكم فيها صفايا مهجتي جهد زهير قيل في مدح هَرم"[٦]

(ج) لعلّ أشهر صور التّناص التّاريخيّ والتّراثيّ عند مهيار، ما جاء من شعره وهو يعدّد مناقب الإمام (عليّ) رضي الله عنه، قائلاً:

وتفكّروا في أمر "عمرو" أولاً وتفكّروا في أمر "عمرو" ثانيًا"[٧]

---

(١) ديوان المتنبي طبعة عزام ص: ٥..

(٢) ديوان مهيار/

(٣) ديوانه ج ٣/ ٣٤٧.

(٤) ديوانه، ج ٤/ ٥٩٣. [من المديد].

(٥) ديوان الشّريف الرّضي مجلد ٢ ص ٣٨٨.

(٦) ديوان مهيار/

(٧) ديوانه ج/ ٤ – ص ٥٤٧.

يشير بالأول إلى عمرو بن عبد ودّ الّذي قتله الإمام عليّ بن أبي طالب في وقعة الخندق، وبالثّاني إلى عمرو بن العاص حين بارز الإمام عليّا فلمّا أحسّ عمرو بهلاكه كشف عن سوأته، فتنحّى الإمام عليّ عنه بوجهه فهرب.

ومعناه سابق عند الشّاعر (أبي فراس)، والّذي قال فيه:

ولا خير في ردّ الرّدى بمذلّة كما ردّها يومًا بسوأته عمرو"[1]

وكذلك قول الشّريف الرّضي وهو يفتخر بآبائه الهاشميّن:

ثلاث برودهم بالرماح وتلوى عمائمهم بالشهب

ويتناص معه قول مهيار، حين راح يفاخر بقومه:

عمموا بالشمس هاماتهم ومشوا فوق رؤوس الحقب"[2]

ومن ذلك أيضًا، تضمين مهيار قصائده كثيرًا من المعارك واللّمحات التّاريخيّة ذات الصّلة بالتّشيّع. والّتي لا يخلو منها- فيما نعلم- شعر شاعر شيعيّ. وليس بخاف ما تشكله مثل هذه المعاني لمهيار وغيره من رصيد ثقافيّ مهم، له أبعاده ودلالاته الشاعريّة.

ففي قصيدة مشهورة يرثي فيها الشّاعر أهل البيت، تراه لا يفوته ذكر معركة الجمل وصفّين وخيبر، ولا ينسى ذكر عمرو بن ود ومقتل الحسين ورهطه في كربلاء، ومآسي آل البيت. ويقول فيها:

يا (طالبيّين) اشتفي من دائه الـ مجد الذي عدم الدواء الشافيا
بالضاربين قبابهم عرض الفلا عقل الركائب ذاهباً أو جائيا
شرعوا المحجة للرشاد وأرخصوا ما كان من ثمن البصائر غاليا
وأما وسيدهم "علي" قولة تشجي العدو وتبهج المتواليا
وهب (الغدير) أبوا عليه قبوله نهيا فقل: عُدّوا سواه مساعيا
(بدرا) (وأحداً) أختها من بعدها و(حنين) وقارا بهن فصاليا
والصخرة الصماء أخفى تحتها ماءً وغير يديه لم يك ساقيا
وتدبروا خبر اليهود (بخيبر) وارضوا بمرحب وهو خصم قاضيا
هل كان ذاك الحصن يرهب هادماً أو كان ذاك الباب يفرق داحيا
وتفكروا في أمر (عمرو) أولا وتفكروا في أمر (عمرو) ثانيا
أسدان كانا من فرائس سيفه ولقلما هابا سواه مدانيا
ولخطب (صِفّين) أجلّ وعندك الخبر اليقين إذا سألت مُعاويا
لم يعتصم بالمكر إلا عالما أن ليس إن صدق الكريهة ناجيا"[3]

(١) ديوان أبي فراس
(٢) ديوان مهيار:
(٣) من الكامل ، ديوانه: ج٤/ ٥٤٧- ٥٤٨.

ويقينًا، كان الشّاعر في هذا النّوع من التّناص كالخطيب في منبره حريصًا على تأكيد حجته المذهبية وإسكات خصومه، مستفيدًا من البعد التّاريخيّ في التّعبير عن رؤية خاصة به وتشكيل موقف من عالمه، وإثبات وجوده في مجتمعه.

أمّا بخصوص ذكر الأماكن الشّاعرية والبُنى التّعبيريّة الموروثة الّتي يستدعيها الشّعراء، ومهيار واحد منهم، فنمثّل لها من شعره بالنّموذجين الآتيين:

(أولاً): ذكر الأماكن الشّاعريّة. ونختار مثالاً عليه ممّا قاله الشّاعر:

أمـــن أســـماء والمســـرى بعيـــد ... خيـــال كلمـــا بخلـــت يجـــود؟
طـوى طـي البـرود "عـراص" "تجـد" ... وزار كلمـــا تأرجـــت البـــرود
يشـــق الليـــل والأعـــداء فـــردا ... شجاعـــا وهـــو يـــذعره الولـــيد
مواقـــد "عـــامر" وســـروج "طـــي" ... ومـــا قطعـــت برملتـــها "زرود"
وكيـــف وتـــرب "بابـــل" عـــرق ... صـلا يقـري "العـراق" لـه عمـود"[1]

حيث يشكلّ ذكرها بالنّسبة للشّاعر منحىً وجدانيّا باعتبارها قيمة تعبيريّة يرتاح إليها وجدانه هروبًا من واقعه، أو لأنها تثير ذكريات خاصّة تعينه على إسقاط معاني لا تتجسد إلا بها. ولا غرو، "فالشّاعرية إحساس يهيجه التّحنان، ومعاودة ذكريات الهوى... وفيها من الفائدة لموضوع الشّاعر بأن تجعل أمامه العصيّ طيّعًا والجديد خصيبًا والشّارد مذللاً"[2].

يقول الدكتور حسن فتح الباب: "فمهيار ما إن يستخدم رخصة الشّعراء العرب في ذكر المواطن الشّاعرية والحديث عن الحنين إلى الأحباب حتّى يهيج شجنه إذ يذكر مأساته الخاصة فينعكس شجوه على شعره، فبعد أن كان يقول في تأنق يشي بالنّبرة غير الصّادقة والرّغبة في إثبات البراعة الفنّية:

مـــن غـــديري يـــوم شـــرقي الحمـــى ... مـــن هـــوى جـــد بقلـــب مزحـــا ؟
نظـــرة عـــادت فعـــادت حســـرة ... قتـــل الرامـــي بهـــا مـــن جرحـــا
فلـن يسـتطردن بـي بـين عـين النقـا ... رجـــل جـــن وقـــد كـــان صحـــا
لا تعـــد إن عـــدت حيـــا بعـــدها ... طارحـــا عيبـــك فيهـــا مطرحـــا
قـــد تـــذوقت الهـــوى مـــن قبلهـــا ... ورأى معذبـــه قـــد ملحـــا

نجده يقول بعدها وقد صفت نبرته وهاجت الرموز الفنية– وهي شرقي الحمى ونسيم الصبح والصبا– أشجانه الحقيقية:

---

(١) من الوافر، ديوانه: ١/ ٢٤٤.

(٢) مهيار الدّيلميّ، علي الفلال: ١٣٨

فاذكرونـــا مثـــل ذكرانـــا لكـــم رب ذكـــرى قربـــت مـــن نزحـــا
واذكـــروا صـــبا إذا غنـــى بكـــم شـــر الـــدمع وعـــاف القدحـــا"[١]

(ثانيًا): استدعاء بنى تعبيريّة تراثيّة، كذكر (الأطلال) و(الطّيف).

وهذه بُنى موروثة لم تفقد على كثرة الاستخدام شاعريّتها؛ لارتباط دلالتها وتأثيرها الإيحائيّ على نجاح الشّاعر في توظيفها وكيفيّة إخراجها. ونعتقد أنّ مهيار نجح في ذلك غالبًا. أمّا عن ذكره الأطلال؛ فمنه قوله الّذي يتشكّك فيه من جواب الأطلال إذا ما سئلت، ويقول فيه:

أجـــدك بعـــد أن ضـــم الكثيـــب هـــل الأطـــلال إن ســـئلت تجيـــب؟
وهـــل عهـــد "اللـــوى" "بـــزرود" يطفـــي أوامـــــك؟! إن عهـــــد قـــــريب"[٢]

وقد كرّر هذا المعنى في شعره وقلّبه تقليبًا بديعًا.

ومن أيضًا قوله:

هـــل عنـــد هـــذا الطلـــل الماحـــل مـــن جلـــد يجـــدي علـــى سائـــل"[٣]

أمّا النّموذج الآخر فذكره (الطّيف). وقد كان مجيئه في شعر مهيار من الكثرة بمكان، ومن الأمثلة عليه قوله:

يـــزور عـــن حســـناء زورة خـــائف تعـرض طيـف آخـر الليـل طـائف"[٤]

وارتباط هذا الرّمز بالحبّ متواتر في شعر الشّعراء، هروبًا من الواشين والعذّال والحسّاد والرّقباء وكلّ ما يفسد على الشّاعر حبّه.

خلاصة هذا المبحث، أنّنا عرضنا جانبًا من مظاهر "التّناص في شعر مهيار"، وقدّمنا في إيجاز صورة لهذه الظّاهرة الفنّيّة كإحدى العناصر المميّزة لأسلوب الشّاعر. وبيّنا أنّ التّناص في شعره أغلبه تناص فعّال، أو تناص واعٍ يحمل سمات شخصية الشّاعر. الأمر الّذي يصحّ فيه القول: "إنّ كلّ ما يمكن أن يكون بين هذه المعاني إنّما هو التّشابه. أمّا الاتّحاد فشيء بعيد عن طبع الشّعر"[٥].

وأثبتنا تعدّد مصادر التّناص عند الشّاعر؛ حيث لم يقتصر الأمر على شاعر بعينه بل امتدت دائرته لتشمل شعراء كبارا كثيرين، كان أبرزهم المتنبّي والشّريف الرّضي. كما لم يتوقّف

---

(١) رؤية جديدة لشعرنا القديم- مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة- للدكتور حسن فتحي الباب. [دار الحداثة- الحداثة- بيروت- الطبعة الأولى ١٩٨٤م] الباب الثّامن: ١٣٩.

(٢) من الوافر، ديوانه: ج١/ ٦٠.

(٣) من السّريع، ديوانه: ٣/ ٢٥٢.

(٤) من الطّويل، ديوانه ج٢/ ٥٧٦.

(٥) في الأدب والنّقد، دكتور شوقي ضيف، ص: ٩٣. [دار المعارف- مصر- إيداع ١٩٩٩م]. ومن النّقاد من ينكر جانب تأثير كاتب في كاتب، ومصادرة عمل على جانب آخر، وغاية الأمر عنده أنّ المسألة لا تتعدّى تبادل مواقع نظم العلاقات فيما بين النّصوص؛ أي إحلال نهج أسلوبيّ محل نهج آخر. [للمزيد انظر، المصطلحات الأدبية الحديثة، الدكتور محمد عناني، ص: ٤٦، ٤٧].

الأمر عند حدّ الشّعر. فقد اتّسعت الدّائرة لتشمل إلى جانب الشّعر كلّا من القرآن الكريم والحديث الشّريف.

وأشرنا إلى بعض مهام التّناص عند الشّاعر؛ ومنها تأكيد حجته المذهبية وإسكات خصمه، والإفادة من البعد التّراثي في التّعبير عن رؤيته الخاصّة وتشكيل موقف من عالمه.

ومن الجدير بالذّكر، أنّ التّناص على ما ذكرناه أفاد مهيار كثيرًا. فمن ناحية: أعانه على تقييم مواقفه وتكثيف معانيه. كما أفاده في توليد تصوير من تصوير سالف له، وابتداع تعبير من تعبير سابق عنه. وقد كان النّصان: الحال، والمزاح على الأغلب كلاهما يبث في تشكيل منفرد ومتجدّد في آن.

بيد أنّ كثيرًا من الشّواهد الشّعرية السّالف ذكرها، في موضوع التّناص في شعر مهيار، استدلّ بها من قبلنا من الباحثين على سرقات مهيار الشّعريّة، واتّخذوها دليلاً على تصنّع الشّاعر وتلفيقه. وهو ما دحضناه وبيّنا عواره.

وعلى الرّغم من كلّ ما تقدّم في هذا الموضوع والجهد الّذي بذلناه والّذي نحتسبه أولاً عند الله تعالى، يبقى "التّناص في شعر مهيار" في اعتقادنا في حاجة إلى دراسة أخرى مستقلة؛ للوقوف على مختلف جوانبه وتقديم الصّورة المتكاملة عنه. وإنّنا نهتبل هذه الفرصة لنشير على طلاب العلم ممّن يقرؤون رسالتنا أن يجعلوا هذا الموضوع محطّ اهتمام منهم، ويفردوا له دراسة علميّة خاصة. وعسى أن نكون نجحنا فيما عرضناه وبيّناه على إيجازه.

الفصل الخامس
الـصّـــورة الـشّـعريّـــة .

١- مفهومها، وأثر الخيال فيها، وصلتهما بتجربة الشّاعر.

٢- طبيعتها في شعر مهيار.

٣- وظيفتها.

٤- أساليب تشكيلها:

أولا: تبادل المدركات، أو (التّشخيص، والتّجسيد).

ثانيًا: تراسل الحواس.

ثالثًا: الرّمز السّياقي.

رابعًا: المقابلات.

خامسًا: القصّة.

سادسًا: التّشبيه.

"الصّورة"، لغةً، هي: الشكل والتّمثال المجسم. وفي التّنزيل العزيز (الّذي خلقك فسوّاك فعدلك، في أي صورة ما شاء ركّبك)، سورة الانفطار: [الآيتان ٧، ٨]. وصورة المسألة أو الأمر: صفتها. و- النَّوع. يقال: هذا الأمر على ثلاث صور. وصورة الشيء: ماهيته المجرّدة. و- خياله في الذّهن أو العقل"(١).

و"الصّورة": ما قابل المادة. وقد عُنِيَ أرسطو بهذا التّقابل وبنى عليه فلسفته كلّها، وطبّقه في الطّبيعة، وعلم النّفس، والمنطق"(٢).

ويعدّ مصطلح "الصّورة" من المصطلحات النّقديّة الوافدة"(٣)، فهو لم يظهر بوضوح إلاّ على أيدي نقاد الحركة الرّومانتيكيّة وشعرائها في أوروبّا، خلال النّصف الأول من القرن التّاسع

(١) المعجم الوسيط: (صور). [مجمع اللّغة العربيّة- القاهرة].

(٢) معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، للدكتور: مجدي وهبة وزميله كامل المهندس، ص: ٢٢٧،(الصّورة). [مكتبة لبنان- بيروت- ط/٢- ١٩٨٤م].

(٣)- ولعلّ كتاب كارولاين سيرجن "الصّورة الفنّيّة عند شكسبير" أول كتاب يصدر باللّغة الانجليزيّة حول الصّورة الفنّيّة التّطبيقيّة، إذْ طبع لأول مرّة في لندن عام ١٩٣٥م،.... بينما يعدّ كتاب "الصّورة الأدبيّة" للدكتور (مصطفى ناصف)، أول كتاب في العربيّة يخصّص لدراسة الصّورة، وقد ظهر أول مرّة عام ١٩٥٨م. [للمزيد، انظر: "في تشكّل الخطاب النّقديّ" للدّكتور عبد القادر الرّباعيّ- صـ :١٤٥- ١٥٤- الأهلية للنّشر والتّوزيع- عمّان- الأردن- ط/١- ١٩٩٨م].

عشر"[١]. وعلى الرّغم من حداثة هذا المصطلح الّذي صيغ تحت وطأة التّأثر بمصطلحات النّقد الغربيّ والاجتهاد في ترجمتها، إلّا أنّ الاهتمام بالمشكلات الّتي يشير إليها قديم"[٢].

ولأنّ الشّعر يمتاز عن غيره من الفنون بلغته ونسقه الموسيقيّ؛ فهو كذلك يتميّز عن سواه "بالصّورة". بل إنّ بعض النّقاد يعدّون الشّعر في جوهره تعبيرًا بالصّور. فهذا الجاحظ يقول: "إنّما الشّعر صياغة وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[٣].

وقد حاول بعض الباحثين المعاصرين مستفيدين من الدّراسات الغربيّة الحديث طرح مفهوم جديد للصّورة لم يكن ليعرفه النّقد العربيّ القديم. وكان من دعا إلى ذلك الدّكتور (مصطفى ناصف)، معتبرًا الصّورة منهجًا فوق المنطق؛ لبيان حقائق الأشياء"[٤].

أي أنّ الصّورة أضحت وحدة تركيبية معقّدة تتآلف فيها شتى المكوّنات: الواقع والخيال، اللّغة والفكر، والإيقاع الداخل والخارج، الأنا والعالم... الخ"[٥]. وأسلوبيّا، فإنّها "تجسيد لعلاقة لغويّة بين شيئين"[٦].

وللصّورة دلالاتها المعنويّة والنّفسيّة الّتي يحملها السّياق. الأمر الّذي جعل النّقد الحديث ينظر إليها من زاوية تبتعد عن زاوية النّظر الحسّية. يقول رتشاردز "من السّفه أن نحكم على الصّورة

الشّعرية كما نحكم على شيء حسّي نراه. إنّ الذي يبحث عنه المصورون في الشّعر... ليس هو الصّورة الحسيّة المرئيّة ولكن سجلاّت للمشاهدة، أو منبّهات للانفعال"[٧].

وممّا لا شكّ فيه، أنّ التّمثيل للمدركات الحسيّة هو الّذي ينقل الدّلالة المعنويّة من إطار ضيّق إلى عالم رحب تنهض من خلاله الإحساسات المحتدمة في وجدان الشاعر؛ لتتشكل مع حركة النّفس، وزاوية النّظر الدّاخلي للأشياء. وفي هذا تحوّل عن "اللّغة الدّلالية إلى اللّغة الإيحائية"[٨].

---

(١) التّعبير البيانيّ، رؤية بلاغيّة نقديّة، للدكتور: شفيع السّيد، ص: ١٥٨. [دار الفكر العربيّ / القاهرة/ ط. ٤/ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م].

(٢) وانظر، النّقد الأدبيّ: ج/٢ ص: ٧، بعنوان (الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب). [الدكتور/ جابر عصفور-من دار الكتاب المصريّ- القاهرة- ودار الكتاب اللّبنانيّ- بيروت- ط/ ١- ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م].

(٣) الحيوان، لأبي عمرو بن بحر الجاحظ، ٣/ ١٣٢. [تحقيق: عبد السّلام هارون]. ط/١- ١٩٤٨م.

(٤)- الصّورة الأدبيّة: ٨.

(٥) الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، للدكتور (نعيم اليافي)، مجلة الموقف العربي، العددان (٢٥٥) و(٢٥٦)، تموز وآب،١٩٩٢م، ص١٥.

(٦) الصّورة الأدبيّة، فرانسوا مورو. ترجمة الدكتور/ علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع- دمشق- سوريا- ١٩٩٥م، [ص٢٣].

(٧) مبادئ النقد الأدبي ، ص ١٧٦.

(٨) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ص ٣٥٩.

ويرى الدّكتور (عبد القادر القط)، أنّ الصّورة هي:"الشّكل الفنّيّ الّذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيّ خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللّغة وإمكاناتها، في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس، وغيرها من وسائل التّعبير الأخرى"(١).

والجديد هنا، أنّ "الصّورة" قد تتحقّق ببعض المحسّنات البديعيّة، ويتم تشكيلها أحيانًا بجرس الكلمات وإيقاعها، أو بناء العبارة على نسق معيّن، وهذا كلّه يندرج تحت إمكانات اللّغة وأسرارها الدّقيقة الّتي لا يفطن إليها، ولا يقدر على استغلالها إلّا شاعر متمكّن، رهيف الإحساس، بصير باستعمالات الألفاظ وأنماط التّراكيب."(٢).

وباختصار، فإنّ الصّورة هي الأداة الّتي تتربّع على سائر الأدوات الشّعريّة، فبحضورها أو غيابها يحكم على هذا الكلام الّذي نسمّيه شعرًا؛ لأنّ تحويل القيمة الشّعوريّة إلى قيمة تعبيريّة يتمّ بوساطتها"(٣).

تأسيسًا على ذلك، وبالنّظر إلى هذه الأهمّية المحوريّة للصّورة فإنّ درسها وتحليلها يعني "الاتجاه إلى روح الشعر"(٤). وهنا يلزمنا للوفاء بدراسة "الصّورة" في شعر مهيار أن نتوقّف على ثلاثة جوانب مهمة، هي:

١- الخيال: باعتباره الملكة الّتي تشكّل صور القصيدة، وتصل ما بينها.

٢- طبيعة الصّورة في شعر مهيار، باعتبارها نتاجًا لهذه الملكة.

٣- وظيفة الصّورة عند مهيار.

١- الخيال الشّعري وأثره في الصّورة، وصلتهما بتجربة الشّاعر.

عناصر الأدب، وبعيدًا عن التّفصيلات الّتي تخدم الإبداع أساسًا، هي بإيجاز: العاطفة، والخيال، والفكر، واللّغة أو العبارة. وفي التّسليم أو عدم التّسليم- في حالة أنّ بعضنا يستبدل بها مناقشةً ثنائيّةً للّفظ والمعنى أو للشّكل والمحتوى- تنهض الحقيقة الّتي لا خلاف حولها، وهذه الحقيقة هي فاعليّة الذّات المبدعة الّتي يجب أن تقدّر في أي نوع من أنواع الفنّ"(٥).

والمقصود بالخيال، هو: "القدرة الّتي بواسطتها تستطيع صورة معيّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس- في القصيدة- فيحقّق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه

(١) الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، الدكتور (عبد القادر القط)، مكتبة الشّباب- القاهرة- ١٩٧٨م. [ص: ٤٣٥].

(٢) قراءة الشّعر وبناء الدّلالة، للدكتور/ شفيع السّيد، ص: ٢٢٦، ٢٢٧. [دار غريب- القاهرة- إيداع ١٩٩٩م].

(٣)- رماد الشّعر، دراسة في البية الموضوعيّة والفنّية للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق- ص: ٢٢٤.

(٤) فن الشّعر، الدكتور (إحسان عبّاس)، ص: ١٣٨.

(٥)- النّقد الأدبيّ الحديث، الدّكتور (أحمد كمال زكي)، ص: ٧٢.[الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان- القاهرة- ط١/ ١٩٩٧م].

بالصّـهر"[١]. أو"القدرة الّتـي يستطيع العقل بهـا أن يشـكّل صُـورًا للأشـياء أو الأشـخاص أو يشـاهد الوجود، على حدّ تعبير (صمويل جونسون)"[٢]. إنّه وسيلة إبراز العاطفة وتصنيع المحتوى،...وقد أخطأ قدماؤنا عندما أهملوه جريا وراء الحقائق والصّدق الأخلاقيّ"[٣].

ويـدخل الخيـال عنصـرًا فعّـالاً فـي حـدّ الفنّ الشّـعريّ، بوصـفه وسـيلةَ أداءٍ قـادرة علـى تكثيـف التّجربة الشّعوريّة وإبرازها وخلْق مثيلٍ لها في نفس المتلقّي، ولعلّه أدخل عناصر الشّعر فنّيّا. "لكنّ الخيال لا يتّضح بذاته بل بنتائجه، وأهم هذه النّتائج: الصّور. فهو يخلقها وينظمها ويرتّبها ويبرز الفكرة صورًا. إنّه اللّغة التّصويريّة للفكر"[٤].

خلاصـة الأمر، أن لا بـدّ للأديب من خيال خالق يبتكر الصّور ابتكارًا، وإذا كـان القِدَمُ فـي الصّورة يفسدها فإنّ الشَّطْح فيها إلى حدّ الوهم لعلّه يفسدها بأكثر ممّا يفسدها القدم، إذْ تنْمحي فيها حواجز الحسّ وروابط العقل، وتصبح أشبه ما تكون بهذيان المريض"[٥].

فما أثر هذا الخيال الفنّي في شعر مهيار؟

لا مندوحـة من القول: إنّ كثيرًا من قصـائد مهيـار، بفعل الخيـال الجيّد، ترابطـت أجزاؤهـا، وأصبحت كلّ قصيدة منها كيانًا واحدًا، وتعبّر عن تجربـة شـعوريّة تامّة"[٦]، بل لا نبالغ إذا قلنا: إنّ جلّ قصائد مهيار تحقّقت فيها الوحدة الفنّيّة بمقاييس النّقد الحديث.

حقيق، إنّنـا لا نّدعي أنّ كلّ شعره وجدانيّ الطّابع، ولا أنّ قصـائده علـى إطلاقها تعبّر عن تجارب شعريّة كاملة. لكنّ الأمر الّذي نراه صوابًا في هذه المسألة أنّ كثيرًا من قصائده هي كيانات عاطفيّة وعقليّة كاملة التّكوين.

(١)- كوليردج، ص: ١٥٧، [الدّكتور: محمد مصطفى بدوي، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف- القاهرة].

(٢)- معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب- الخيال- ص:١٦٣.

(٣)- النّقد الأدبيّ الحديث، الدّكتور (أحمد كمال زكي)، ص:١١٠.[الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان- القاهرة- ط١/ ١٩٩٧م].

(٤)-معجم الشامل في علوم اللّغة ومصطلحاتها، محمد سعيد اسبر، وزميله بلال جنيدي، ص: ٥٥٣.[دار العودة- بيروت- لبنان- ط٢/ ١٩٨٥م].

(٥)- في النّقد الأدبيّ، الدّكتور (شوقي ضيف)، ص: ١٧٣.[دار المعارف- مصر- ط٨/ إيداع ١٩٩٣م].

(٦)- مفهوم التّجربة الشّعوريّة، هو: أنّ تكون القصيدة بناء فنّيّا متكاملًا يشتمل على حدث فكريّ نفسيّ، يعنى بموقف معيّن للشّاعر، عاشه أو عاش فيه من فاتحته إلى خاتمته حتّى أبرزه عملاً قائمًا بنفسه.

وللاستدلال على صحّة هذا الادّعاء اخترنا نموذجاً من قصائده، هو:

– تلك القصيدة التي يرثي فيها صديقه (أبو الحسين أحمد بن عبد اللّه)، وهي تتألّف من خمسة وثمانين[٨٥] بيتًا، يقول فيها:

الأبيات من [١– ٨]:

نعم! هذه يا دهرُ أمُّ المصائبِ ... فلا تُوعِدَنِّي بعدَها بالنوائبِ
هتكتَ بها سِترَ التّجامُلِ بيننا ... ولم تلتفت فينا لِبُقْيَا المُراقبِ
وما زلت ترمي صفحتي بين عاصد ... ومنحرفٍ حتى رَمَيْتَ بصائب
فرأيَكَ في قَوْدي، فقد ذلَّ مِسْحَلي ... وشأنَكَ في غمزِي، فقد لان جانبي
ولا تحسَبنِّي باسطاً يدَ دافعٍ ... ولا فاتحاً من بعدها فَمَ عاتبِ
ولا مُسبِغاً فَضفاضةً أبتغي بها ... شَبَا طاعنٍ من حادثاتك ضاربِ
لها كنتُ أستبقي الحياةَ وأحتمي ... وأجمعُ بُرْدِي من أكفِّ الجواذبِ
وَلَجتَ رُواقَ العزّ حتى اقتحمتَهُ ... بلا وازعٍ عنه ولا ردِّ حاجبِ

الأبيات من [٢٥–٣١]:

سل الموتَ: هل أودعتُهُ من ضغينةٍ ... تَنَقَّمَ منها فهو بالوِتر طالبي
له كلَّ يومٍ حولَ سَرحِيَ غارةٌ ... يشرِّد فيها بالصفايا النجائبِ
سُلافةُ إخواني وصفوةُ إخوتي ... ونُخبةُ أحبابي وجُلُّ قرائبي
فَليتَ عفا عن (أحمدٍ) فادياً له ... بمُصرمةٍ مما اقتنيتُ وحالبِ
أألآن لمّا اشتدّ مَتْنِي بودّه ... وردّت مِلاءً من نَداه حَقائبي!
وجَمَّتْ لآمالي العطاشِ حِياضُهُ ... وكانت تُخلَّى عن نِطافِ المَشاربِ
فُجِعتُ به غَضَّ الهوى حاضرَ الجَدَى ... جديدَ قميصِ الودّ سَهْلَ المَجَاذب

الأبيات من [٤٣– ٤٧]:

فقيد "بميسان" استوت في افتقاده ... مشارق آفاق العلا بالمغارب
وقِيد الحياءُ والسّماح فأُرْجِلا ... عقيرين في تُرْب له مُتَراكب
تُنَافِثُ عن جمر الغضا نادباته ... كأنّ فؤادي في حلوق النّوادب
بكت أدمعًا بيضًا ودمًا جباها ... فتحسبها تبكي دمًا بالحواجب
هوت هضبة المجد التّليد وعطّلت ... رسوم النّدى وانقضّ نجم الكواكب

الأبيات من [٥٢–٥٤]:

فقيد "بميسان" استوت في افتقاده ... مشارق آفاق العلا بالمغارب
وفيمن يُصاغُ الشعرُ بعدَك ناظماً ... عقودَ الثّناءِ حاظياً بالمنَاقبِ
وأين أخوك الجودُ من كفِّ راغبٍ ... إذا لم تكن قَسَّامَ تلك الرّغائب
ومن ذا يعي صوتي ويعتدّ نُصرتي ... جهاداً وودّي من وشيج المَنَاسبِ

الأبيات من[٦٠إلى٦٧]:

سرى الموتُ من أوطانه في مآلفي ... ونقّب من أخلافه عن حبائبي
عجبتُ لهذي الأرضِ كيف تلُمُّنا ... لتَصدَعَنا والأرضُ أمُّ العجائبِ
نطارِدُ عن أرواحِنا برماحِنا ... ونَطربُ من أيامنا للحرائبِ
وتَسحَرنا الدنيا بشَبعةِ طاعمٍ ... هي السَّقَمُ المُرْدِي، ونَهلةِ شاربِ
نطارِدُ عن أرواحِنا برماحِنا ... ونَطربُ من أيامنا للحرائبِ
أُحدّثُ نفسي خالياً بخلودها ... فأين أبي الأدنَى وأين أقاربي؟
ولا كنتُ إلا واحداً من عشيرةٍ ... ولا باقياً في الناس إلا ابن ذاهب
فهل أنا أَجْبَى من مَقَاوِلِ حِمْيَرٍ ... وأمنعُ ظَهراً من مُشيِّد "مَارِبِ"
وهل أخَذتْ عهد السموءلِ لي يدٌ ... من الموت أو عند حَنيَّةُ "حاجبِ"

الأبيات من [٧٥] إلى آخر القصيدة[٨٥]:

سلامٌ على الأفراح بعدَك إنّها ... -وإن عشتُ- ليست إربةً من مَآربي
إذا دنَّس الحزنَ السلوُّ غسلتُهُ ... فعاد جديداً بالدّموعِ السّواكبِ
وإن أحدثَتْ عندي يدُ الدهرِ نِعمةً ... ذكرتُك فيها فاغتدتْ من مَصائبي
أُدارِي عيونَ الشامتين تجلُّداً ... وأبسِمُ منهم في الوجوهِ القواطبِ
أُرِيهم بأني ثابتُ الريش ناهضٌ ... وتحت جَناحي جانفاتُ المخالبِ
....
سَقَتكَ بمعتادِ الدّموع مُرِشَّةً ... أفاويقُ لم تُخدِج بلَمعةِ خالبِ
إذا عُمِّمَت جَلْحاءُ أرضٍ بوبلها ... غدتْ روضةً وفراء ذات ذوائب
وإن كان بحرٌ في ضريحك غانيًا ... بِجُمّاتِه عن قاطرات السّحائب"[(١)]

فالقصيدة- كما ترى- حدث عاطفيّ وعقليّ، وراءه ذات شاعرة لا تكتفي أن تدور الأبيات حول موضوع واحد بل تمحنا الإحساس بذاتيّة الشّاعر. وبتعبير آخر، إنّنا حين نقرأ هذه القصيدة

(١)- ديوانه، ج١/ ٥٢- ٥٦،[من الطّويل].

ونتأمّل عناصرها نلحظ نموّا عضويّا تبنّاه خيال مركّب وتام، ونشعر معه بلذّة غير مألوفة. وهاكم أدلتنا على ذلك:

أ- موضوع القصيدة: رثاء صديق.

ب- العاطفة المسيطرة: الحزن والألم.

ج- الأفكار العامّة للقصيدة، وأبرز سماتها الفنّيّة:

١- الأبيات من ١- ٨: عتاب الدّهر، والتّسليم لحادثاته الجسام ومنها: موت صديقه.

٢- الأبيات من ٢٥- ٣١: استغرابه تخيّر الموت صفوة أحبابه، وتمنّيه لو أنّه كان يقبل الفدية فيه.

٣- الأبيات من ٤٣- ٤٧: مشاركته أهل الأرض حزنهم على الفقيد.

٣- الأبيات من ٥٢- ٥٥: قلقه على شعره وخوفه على مستقبله برحيل صديقه.

٤- الأبيات من ٦٠- ٦٧: تعجبه من المؤمّلين في هذه الدّنيا الخادعة.

٥- الأبيات من ٧٥- ٨٥: بقاؤه حزينًا على فراق المرثيّ وفيّا له وداعيًا له.

أمّا أهمّ سماتها، فهو: - الوضوح. - والإقناع. - والتّسلسل. - وذاتيّة الطّابع.

هـ- ملامح الشّاعر الشّخصيّة والنّفسيّة:

أولاً: يعبّر عن ألمه وحزنه على فراق صديقه.

ثانيًا: مرهف الإحساس، كهربيّ الانفعال.

ثالثًا: خائف على مستقبله.

رابعًا: وفاؤه لصديقه.

و- جاءت صور القصيدة مترابطة مع بعضها البعض، وتحمل مضامين أو معاني متآلفة كذلك، وهي: غدر الزّمان بالشّاعر، وقسوة الموت باختيار صديقه، وحزنه الشّديد على رحيل صديقة. وتندرج هذه المعاني تحت عنوان عام، ألا وهو: رثاء هذا الصّديق. وقد دارت صور القصيدة بنوعيها- الكّليّ، والجزئي- في هذا السّياق الحزين، وفي إطار وحدة عضويّة حقيقيّة.

أمّا من جانب الصّور الجزئيّة، فتأتي "الاستعارة" أولاً، حيث استهلّ القصيدة بتشخيصه "الدّهر" على أنّه إنسان غادر،يتحمّل تبعات ما يحدث له وما يوقعه عليه. فهو الّذي هتك ستر التّجامل بينهما، ولم يبق على مودّة تجمعهما بنزول الموت بصديقه "أحمد". ثمّ يتحولّ بالخطاب إلى "الموت" ويشخصّه في صورة إنسان مسؤول بعد أن عدل عن ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة، قائلا: سل الموت، وسرى الموت، وثمّة صورة أخرى من التّشخيص، بقوله: سلام على الأفراح بعدك،.. وما إلى ذلك. بينما جاءت صور "التّجسيد"، ممثّلة في قوله: أستبقي الحياة،

وجمّت لآمالي العطاش، وقِيد الحياءُ والسّماح، هوت هضبة المجد، إذا دنّس الحزنَ السلوّ غسلته...الخ.

أمّا "الكناية" فجاءت ممثّلة في قوله: "أم المصائب"، "له كل يوم غارة"، "استوت في افتقاده مشارق آفاق العلا بالمغارب"، "أخوك الجود"، ...الخ.

ونختم هذا الجانب من الصّور الجزئيّة في القصيدة بالتّمثيل "للمجاز"، ومنه قوله: "ترمي صفحتي"، "ذلّ مسحلي"، اشتدّ متني، تبكي دمًا، ناظمًا عقود الثّناء، يد الدّهر، عيون الشّامتين، ثابت الرّيش...الخ.

لكنّ هذه الصّور تتآلف فيما بينها ويجمعها إطار لوحة فنّيّة كبيرة. وهذه اللّوحة تعرف بالصّورة الكلّية، ويؤطّرها ثلاثة أبعاد فنّيّة، هي:- الصّوت – والحركة- واللّون. أمّا البعد الأول منها، وهو الصّوت، فيتمثّل في قوله: "نعم"، "يا دهر"، "توعدّني"، "فرأيك"، بكت، "فاتحا فم"، سل الموت، صوتي، ذكرتك، نادباته، أحدّثها، سلام...الخ. وأمّا البعد الثّاني، وهو الحركة، فيتمثّل في قوله: "هتكت"، "أستبقي"، "لم تلتفت"، وأجمع، سرى، تلمّنا لتصدعنا، أداري، أريهم، "غدت"، "تنافث"...الخ. وأمّا البعد الثّالث والأخير، وهو اللّون، فيتمثّل في قوله: "دمًا"، "جديد"، "أدمعًا بيضًا"، جلحاء، روضة، لمعة، النّدى، برق، "السّود"، "حمر"...الخ.

ز- استخدم الشّاعر في هذه القصيدة أيضًا بعض الرّموز الفنّيّة، منها: "الدّهر" ليعطي للتجربة بعدًا إنسانيّا، حيث أن "الدّهر" ظرف يقع فيه ما يعقل وما لا يعقل. كما استدعى من التّراث مثالين في الوفاء، هما: الشّاعر الكبير "السموأل"، و"حاجب بن زرارة"؛ تشبيهًا للزّمان عل سبيل الاستنكار، والّذي يصرّ- في زعمه- على تخيّر صفوة أحبابه، وكأنّه إنسان يوفي بما عهد إليه. أمّا "السموأل بن عاديا" المتوفّى سنة ٥٦٠م، فقد ضحّى بابنه حفاظًا على وديعة لامرئ القيس. وأمّا حاجب بن زرارة، فقد وفد على كسرى وأرهنه قوسه ضمانًا له بوفا العرب. ناهيك باستخدام الشّاعر رمزين آخرين للتّدليل على ضعفه أمام حادثات الدّهر ومنها الموت. وهذان الرّمزان هما: "حمير"، في قوله "مقاول حمير" أي ملوكها، و"مارب" وهو قصر باليمن. وكأنّه يريد أن يقول: لا يفلت مخلوق من الموت مهما كان شأنه، ولا يصمد أمامه شيء، مهما بلغت قوته. فما بالك به هو؟!

كما يتّضح أنّ كلّ جزء في القصيدة الوجدانيّة له وظيفته أو دلالته الّتي لا تنفصم عن بقيّة أجزاء القصيدة؛ فدلالة أي مفردة فيها لا تقصد لذاتها، وإنّما ليتمّ بها وبدلالات أخرى تصوير حالة وجدانيّة بجميع عناصرها وشعبها. "فالمشاعر، والمعاني، والألفاظ، والإيقاعات الموسيقيّة، تتولّد في

نفس الأديب وتنبثق فيها وحدة تعمّها من فاتحة التّجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم". [ص: ١٤٥- في النقد الأدبي ط٨/ ١٩٩٣م].

وإذا حاولنا تطبيق هذا الحكم على الإيقاع في هذه القصيدة، فسنجد أنّ القصيدة:

- جاءت من بحر الطّويل، ولعلّ إيقاعه الشّديد غير الرّقيق قد ناسب الحالة النّفسيّة الّتي كان عليها الشّاعر. وحقيق أنّ الشّاعر قد ركب هذا البحر كثيرًا لكنّ لكل مقام مقال.
- قافيتها "باء متحرّكة". فمن حيث أنّ "الباء" من الحروف المجهورة الشّديدة المستفلة يكون هذا الصّوت مناسبًا لما كان عليه الشّاعر من الحزن الشّديد والألم. وربّما ضاعف الإحساس بالإلم أن كانت القافية مطلقة، ليتّسع الرّويّ المكسور للامتداد النّفسي فيخرج المكبوت في النّفس من حزن وألم، ويفرغ الشّحنة العاطفيّة الثّائرة عنده.

-قلت فيها عناصر الصّنعة الفنّيّة. وما كان من هذا القليل فقد جاء مناسبًا للسّياق وفي إطار تآزر الأجزاء في الوحدة العضويّة. وإنّ أبرز ما جاء من هذه العناصر، والّذي يعرف بالموسيقى الدّاخليّة نذكر ما يأتي: ١- "التّصريع" في البيت الأول:

وأغلب قصائده على هذا النّحو، فثمّة حدث عاطفيّ وعقليّ، في كثير من قصائده، وراءه ذات شاعرة لا تكتفي أن تدور الأبيات في القصيدة حول موضوع واحد بل تمحنا الإحساس بذاتيّة الشّاعر. وبتعبير آخر، إنّك حين تقرأ هذه القصائد وتتأمّل فيها تلحظ نموّا عضويّا قد تبنّاه خيال مركّب وتام، وتشعر معه بلذّة غير مألوفة.

والوحدة كما يراها د. العشماوي سواء كانت تحت مسمي "الوحدة العضوية" أو "الوحدة الفنية" أو "الوحدة الشعورية" إنما تعني شيئا واحدا هو هيمنة إحساس واحد أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد علي العمل الفني كله، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية، وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه"[(١)].

(١) محمد ذكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ص ١١١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

طبيعة الصّورة في شعر مهيار:

من يتأمّل شعر مهيار ويدقّق في طبيعة صوره يجد أنّها ليست على نسق واحد؛ لاختلاف مصادرها. فعلى اعتبار مصدر الصّورة عند مهيار، وهل هو عاطفته أم غير ذلك، ومن حيث دورانها حول تجربة الشّاعر الوجدانيّة أم صدورها عن ذهنية خالصة، نستطيع تقسيم صور شاعرنا إلى قسمين، هما:

أ- صور تقريريّة (مسطّحة).

ب- صور تعبيريّة (وجدانيّة).

ولا غرو، فمهيار يعتمد في صوره الشّعرية على كثير من التّشبيهات والمجازات ذات الطّبيعة الوجدانيّة والخياليّة. وكان طبيعيّا أن يستمدّ صوره- فى الأغلب- من الشّعر القديم، وهو الّذي اتّجه منذ البداية اتّجاها عربية تقليديّا حين كتب باللغة العربية، وتأثر بثقافتها وأعجب بها. وأسرارها"[١].

بيد أنّنا سنتوقف مليّا مع القسم الثّاني من الصّور؛ لارتباطه المباشر بموضوع رسالتنا، فضلاً عن أنّه الجانب الّذي غفلت عنه جل الدّراسات الّذي سبقتنا وعليه. ولا يفوتنا أن نؤكّد على أن هذا التّقسيم وسابقه متداخلان. فكلّ من التّصويرين: (التّقريريّ، والوجدانيّ) يمكن أن يتشكّل كلّ واحد منهما في نمطين أو شكلين للصّورة في آنٍ: جزئيّة، وكلّيّة.

وبمعنى آخر، يمكن أن تكون الصّورة التّقريريّة مثلا، جزئيّة، كما يمكن أن تكون كلّيّة. وكذلك الصّورة الوجدانيّة منها الجزئية ومنها الكلّيّة. فليست الصّورة المركّبة سوى مجموعة من الصّور الجزئيّة المتآزرة والمتآلفة، والّتي تهدف إلى تقديم موقف على قدر من التّعقيد- كما رآه الشّاعر وانفعل به- أكبر من أن تستوعبه صورة جزئيّة.

في الوقت ذاته، "ليست كلّ مجموعة من الصور تدور حول فكرة واحدة أو موقف واحد تمثل صورة مركبة، بل لابد أن تكون بين هذه الصور رابطة عضوية تتجاوز الرابطة المعنوية المتمثلة في مجرد اشتراك الصور في معني واحد"[٢]. "والشّاعر الكبير هو الّذي يحاول أن يرسم صورة متماسكة بأسرها"[٣].

(١) – تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي: صـ٣٥١.

(٢)ابراهيم الشاهد: الصورة الشعرية عند جماعة أبوللو. مخطوط دكتوراه، ص ٨٩، دار العلوم.

(٣) الحياة والشّاعر- ستيفن اسبندر- ص: ٧٦، تعريب الدكتور (مصطفى بدوي)، سلسلة الألف كتاب- ط/١- مكتبة الأنجلو- القاهرة.

(أ) الصّورة التّقريريّة:

يعرف التّصوير التّقريريّ بضحالة مردوده الفنّيّ، وكونه مجدبًا في إثارة الأحاسيس وإثراء المضامين. وبينما تتميّز الصّور المركّبة أو (الكلّية) في مثل هذا النّوع من التّصوير عند مهيار بدقّة المشاهدة وقوّة ملاحظة الجزئيات، إلاّ أنّها تفتقر إلى ما يثير النّشوة ويهزّ الوجدان. كما تتوقّف الصّورة الجزئيّة معه عند حدود المشاكلة بين طرفيها، وتقنع بالدّلالات اللّغويّة الصّرفة المستخدمة في التّعبير عن المواقف غالبًا.

ولعلّ أشهر الصّور الكليّة– في هذا الباب– عند مهيار ما جاء من قبيل ما يعرف بالشّعر الوصفيّ، وجلّه في الأحاجي والألغاز، مشاركة من الشّاعر لشعراء عصره الّذين كانو يتداولونه بكثرة في مجالسهم؛ بقصد اختبار ذكاء السّامع وفطنته.

ومن ذلك قوله الّذي يصف فيه اللّوح"[1]:

مـــا مُكْـــرَمٌ هـــيِّنُ الآبـــاء يكرهـــه ... أبنـــاءُ قـــومٍ ويَرضَـــى عنـــه آبـــاءُ

صِـــينَ لـــدى الله باســـمٍ واحـــدٍ وغَـــدَا ... مُشَـــهَّراً فيـــه بـــين النـــاس أسمـــاءُ

تَلْقَـــى بـــه شِـــقَّةً عينـــاك، وهـــو غـــداً ... فيـــه شـــقاءٌ لأقـــوامٍ وَنعْمـــاءُ

إذا وســـمتَ علامـــاتٍ بـــه فبـــدت ... تلـــوح، فهـــي لـــه سِـــتْرٌ وإخفـــاءُ

فـــإن كســـته ثيـــابَ العـــزِّ ناسجـــةً ... يـــدٌ صَـــناعٌ، نَفَتْهـــا عنـــه خَرقـــاءُ

– ومنه أيضًا وصفه مِقطّا من عاج، وهو من الأدوات التّعليميّة في عصره، يقول فيه:

دلّ علـــــى عـــــزّ والـــــديه ... واشتـــــدّ مـــــن لـــــين جانبـــــه

زاد هوانًـــــا لـــــديّ لمّـــــا ... أنْ قُضـــــيتْ حـــــاجتي لديـــــه

يُقْـــــطع فـــــي طرفـــــه فيُجـــــزى ... ســـوءًا ومـــا القطـــع فـــي يديـــه"[2]

وشاعرنا، في هذا الشّعر الوصفيّ، قصير النّفس لا تتجاوز أبياته فيه حدّ المقطوعة الشّعرية غالبًا، وقد قصده شاعرنا ليس لوصف الذّات، ولكن لذات الوصف. أو على حدّ تعبير الفلال: "جاء مستقلاً مقصودًا به وصف ما وقع تحت حسّ الشّاعر؛ من السّيف، والشّطرنج، والصّيد، والقوس، والطّبل، والاسطرلاب، والمنشار، والثّريّا.... ، والدّواة، والرّمانة، والسّرير، وغيرها. وكان الشّاعر في هذا القسم مُلْغِزًا معمّيا، لا يصرّح بالموصوف ولذلك يحتاج في فهمه إلى كدّ ذهن"[3].

(١) ديوانه: ج١/ ١٣. [من البسيط].

(٢) ديوانه: ج٤/ ٥٤٥. من [مجزوء البسيط].

(٣) مهيار الديلمي وشعره، ص: ١٥٩.

للشّاعر كذلك صور كثيرة من قبيل ما يعرف بفنّ الوصف، والّتي تناولها من جانب حواسه، لا من جانب وجدانه. ومنها على سبيل المثال، صورة يصف فيها العود وأجزاءه:

وأخرس مما سنّت (الفرس) ناطقٌ ... يُهِبّ رياحا رَوحُه وهو راكد
على صدره بالطّول سبع صعائفٌ ... تدبّرها بالعَرِض سبعُ شدائد
وخمسٌ سكون تحت خمس حوارِكٍ ... تمد ثلاثا يتمطيهن واحد
يشرِّد من حلم الفتى وهو حازم ... فيرجع عنه فاسقا وهو عابد"(١)

وله أيضًا، صورة تزخر بالحركة والحيويّة في وصف النّاقة، يقول فيها:

كأنها تحت الدجى جِنِّية ... راكبها في ظهرها نجم هبط
لا تطأ الأرض وإن تسهلت ... لوطأة الدائس إلا ما تخطّ
كأنّما أربعُها من حقّةٍ ... واحدةٌ فس السّير حين تختلط
تجري فتدمي أُذنَها ... بيدها كأنّما بسنبكيها تشترط
تتخّل الغالون من آياتها ... صفوةَ ما خلّف فيهم وفرط"(٢)

ولغل أبرز هذه الصورة ما جاء منها يصف الشاعر فيه ثغر حبيبته، على طريقة أسلوب الحصر: (م، إلا) ويقول فيها:

وما نُطْفةٌ حصَّنتها السّماءُ ... بأرعن مرقاه مستصعبُ
مصفَّقةٌ حَلَبتْ عفوَها ... بها المزن أول ما تُحْلَبُ
إلى أن تبقَّت لُباناتُها ... وكادت بما لطُفت تَنْضُبُ
تراوِحها وتغادي الشَّمالُ ... تُرقرق فيها وتُستعذبُ
ولا نحلةٌ باتت يَعْسوبها ... على الحسن من حذَرٍ يلسبُ
يَغار فيمنعها أن تُشَا ... رَ، ما منع الشّائرَ المِشْغَبُ
تُجاذبُ فيها أكفُّ الجُنا ... ةِ، غِنىً مثلها مثله تَكْسِبُ
ولا مِسْكةٌ طاف عطَّارُها ... "بدارين" يَنْخُل ما يَجْلِبُ
يبقِّرُ عنها بطونَ الظّباء ... من الألف واحدة تُنْجبُ
فجاءت لضوعتها سَورة ... تكاد العياب بها تثقبُ
بأطيب من فم ذات الوشاح ... سُحورًا بلى فَمُها أطيبُ"(١)

(١) ديوان مهيار: جـ ١/ ١٩٦. [من الطّويل].
(٢)–ديوانه: ج٢/ ٤٩١. (من الرجز).

وعلى الرّغم من اتّساع التّعبير في هذه الصّورة ودقّة ملاحظة الشّاعر لأجزائها إلاّ أنّها تفتقر إلى العاطفة الصّادقة ودفء الوجدان. وفي رأينا أنّه على قدر ما يكون في الصّورة من الصّنعة يكون بعدها عن الطّبع.

ويعدّ من هذا الباب أيضًا ما جاء به الشّاعر في قصيدة من الطّوال امتدّ الخيال فيها بالصّورة لوصف دار لبعض أصدقائه إلى أن شملت القصيدة كلّها. يقول في ذلك جامع الدّيوان: إنّ مهيار سئل وصف دار لبعض أصدقائه، وما كان حولها من البستان وبما حوته من بركة وبادهنج، "فوصف الحال ومازج الرّجل بما يزيد حلاوة المنظر، ويروق موضع الإصابة فيه عند مشاهدة الموضع". يقول فيها"(٢):

نـــديمي ومـــا النـــاسُ إلا السُّـــكارَى ... أدِرْهـــا ودعنـــي غـــداً والخُمـــارا
مـــن العجـــزِ تـــركُ الفتـــى عـــاجلاً ... يَسُـــرُّ لأمـــرٍ يُخـــافُ انتظـــارا
وعَطِّـــلْ كؤوسَـــك إلا الكبيـــرَ ... تجِـــدْ للصـــغيرِ أُناســـاً صِغـــارا
وقـــرِّبْ فتـــىَ مائـــةٍ أو يـــزي ... دُ قـــد أُكمِـــلَ الشـــيبَ إلا الوقـــارا
تُسِـــرُّ المَسَـــرَّةَ أحشـــاؤه ... ويُبْـــرِزُ للعـــين طينـــاً وَقَـــارا

والخلاصة، أنّ من يدقّق في هذه الأوصاف لا يخطئه الحكم بسعة أفق خيال الشاعر، وقوة إدراكه للموصوف. ويرى بعض الباحثين أنّ مهيار بلغ حدّ الإجادة في أوصافه الّتي جاءت في ثنايا قصائده، والّتي التفت فيها إلى الصّحاري والقفار والأبل والخيول وما إليها؛ لما في هذه الأوصاف من حيويّة وطرافة. واعتبر هؤلاء الباحثون ذلك "ممّا يحسب لشاعرنا في تطوير فنّ الوصف بالنّسبة لعصر الشّاعر، والّذي أسهم فيه مهيار بقدر كبير"(٣).

(ب) الصّورة التّعبيريّة الوجدانيّة: [خذ نماذج من النتف والمقطوعات].

مفهومنا للصّورة الوجدانيّة، أنّها ذات مضمون واضح في إطار تجربة شعريّة صحيحة، تشتمل على حدث فكري نفسيّ يهيمن على أبيات القصيدة من فاتحتها إلى خاتمتها. من ثم، فليس كلّ ما ينظمه الشّعراء من شعر يُعَدّ تجربة شعرية كاملة. ومن ناحية أخرى، "ولم يكن العرب يتصوّرون القصيدة تجربة شعريّة على هذا النّحو، حتّى إن هم لم يضمّنوها موضوعات مختلفة وجعلوا لها موضوعًا معيّنًا واحدًا، فإنّهم كانوا يكتفون بأن تدور معاني الأبيات حول الموضوع، ولكن دون أن يركّزوا أنفسهم فيه، ودون أن يحسّوا إحساسًا عميقًا بأنّهم يخلقون حدثًا عاطفيّا وعقليّا من شأنه أن يصبح تجربة مخلّقة كاملة التّكوين". للمزيد، انظر [في النّقد الأدبيّ، ص: ١٣٨، وما بعدها].

---

(١)-ديوانه: ج١/ ٨٥، ٨٦. [من المتقارب].

(٢)- ديوانه: ج١/ ٢٩٦، ٢٩٧. [من المتقارب]. وعلى المستزيد الاطلاع على القصيدة مكتملة في الديوان.

(٣) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار: ص

إذا كان الوصف النّقلي تقوم فضيلته على صحّة التّشابهيّة ودقتها لكونه أقرب إلى العلميّة؛ فإنّ الوصف الوجدانيّ يتميز بتحرّره من الواقع وارتباطه بالمشاعر والأحاسيس الذّاتيّة. "حيث يتخطّى فيه الشّاعر حدود الظّاهرة، أو يرزل مفهومها العلميّ العام، وينيط بها مفهومًا شعريًا جديدًا، هو امتداد من المفهوم العام أو تأويله له. وهنا تغدو الظّاهرة شبيهة برمز، أو عنوانًا لكتاب مكتوم وتقيّة لمعاني مخبوءة. فالشّاعر يتحوّل من الظّاهرة إلى ما وراءها أو ما حولها، محاولاً أن يستطلع منها أو أن يفسِّرها. وهكذا فإنّ المشهد ينتقل من حواس الشّاعر إلى نفسه، إلى ضميره، بصورة إنسانيّة حيّة، تتّحد به أو تنحلّ فيه، وتتّخذ منه وجودًا أو مفهومًا جديدًا[١].

صحيح أنّ الشّعور هو المحرّك الأول للوصف الوجدانيّ، وهو الّذي ينزع غلاف الأشياء وجمودها ويبعث فيها المعاناة والحنين. لكنّ هذا الشّعور الّذي يختلج في ظلمة النّفس، يبقى حسًّا، وجيبًا داخليّا، قد يعتري الشّاعر، كما أنّه قد يعتري سواه من النّاس، والشّعور بحدّ ذاته، ليس سوى حالة لا شكل لها ولا ملامح، ينقرض ويزول، إذا لم يقدر له الخيال الّذي ينزع به، فيغدو صورة بعد أن كان معاناة. فالخيال هو الغرفة المظلمة الّتي تحوّل الظلام الشّعوريّة المموّهة إلى صورة ذات شكل وحدود ومعنى. فالخيال يترجم الشّعور ويجسّده"[٢].

والشّاعر الفنّان من يستطيع أن يخلق صورة جميلة من لبنة مألوفة، ومن أكثر الأشياء قربًا من التّناول؛ بالاستناد إلى قوّة الخيال الّتي تذيب المتنافرات وتوحّد الفوضى في بؤرة جديدة. فالصّورة، إذن، هي ابنة الخيال الممتاز"[٣].

وعليه، والحديث عن الصّورة الموحية الّتي تلغي النّقل السّطحي الّذي لا غناء فيه- يكون الشّعر قد تجرّد من العين المبصرة؛ ليصبح ملتصقًا برؤية داخليّة تعيد بناء المدركات الحسّيّة بناءً ينسجم والعين الدّاخليّة للشّاعر

صورة رائعة في غرض له، يمتزج فيها الحبّ بالطّبيعة"[٤].

أعـانقُ غصـنَ البـانِ منهـا تعِلَّـةً فـأُنكره مسّـاً وأعرفـهُ قـدّا

وأعـدِلُ لـثمَ الأُقحـوانِ بثغرهـا فأُرزَقُـه برقـاً وأُحرَمُـه بَـرْدا

فللّـهِ مَـن لـم أسـتعِض عنـه غائبـاً ولـم أر منـه ظالمـاً أبـداً بُـدَّا

(١)- فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ- إيليا الحاوي- ص: ١١.[دار الكتاب اللّبناني (لبنان)- دار الكتاب المصري(القاهرة)- ط٢/ ط٢/ ١٩٨٧م].

(٢)- فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ- إيليا الحاوي- ص: ١٤.

(٣)- الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، الدّكتور (عبد القادر الرّباعيّ)، ص:١٤،[جامعة اليرموك- الأردن- ١٩٨٠م].

(٤)- ديوانه، ج١/ ٢٩٣- [من الطّويل].

أورد مهيار في شعره صورًا في وصف الطّيور، ويبدو أنّ "العصافير" و"الحمام" من طيور المدن من الألفاظ المحوريّة أو رموز شعره. ويظهر الشّاعر في وصف الحمام كثير الحزن والهمّ مشاركًا له في أساه وحزنه كما هو في قوله:

ترنَّمـــــتْ تـــــرنُّم الأسيـــــرِ ... وَرْقَـــــاءُ فـــــوقَ وَرَقٍ نضيـــــرِ
تنطِــقُ عــن قلــبٍ لهــا مكســورِ ... كأنهــا تُخبِــرُ عــن ضمــيري
لبَّيــكِ يــا حزينــةَ الصّفــيرِ ... إن اســـــتجرتِ فبمستجـــــيرِ
مثلــكِ فــي تبلُّــدِ المهجــورِ ... قَــصَّ جَنــاحي زمنــي فطيــري
لــكِ الخيــارُ أنجــدي أو غــوري ... وحيثمــا صــار هــواكِ صــيري
وإن أردتِ الأمــــنَ أن تجــــوري ... فيمِّمــي بغــدادَ ثــمَّ سِــيري
أو حَــوِّمي بربعهــا المعمــورِ ... مــذ غــاب فيــه قمــري بالنّــورِ
عســى تقــولين لأهــل الحُــورِ ... وَاوَحْشــتِي بعــدك للسّــرورِ[1]

وكذلك قوله:

أإن تحــدَّث عصفــورٌ علــى فــنَنِ ... أنكــرتُ يــومَ اللّــوى حلمــي وأنكرنــي
مـا كنـتُ قبـل احتبـالي فـي الحنـينِ لـه ... أخــافُ أن بُغــاثَ الطّيــر تقتنصُــني
زقــــا فــــذكَّرني أيــــامَ كاظمــــةٍ ... عمــارة الــدار مــن لهــوٍ ومــن دَنَنِ
أشــتاق ميّــاً ويشــكو فَقْــدَ أفرُخِــه ... لقــد أبنــتُ عــن الشّــكوى ولــم يُــبِنِ
دلَّت علــى الحــزنِ ريشــاتٌ ضــعُفن بــه ... عـن نهضـةٍ ودليـلُ الحـبِّ فـي بـدني[2]

يقول عصام عبد علي :ولا بد من القول أن وصف الحمام ومشاركته الأحزان ليس فنا جديدا على الشعر العربي، وقد أشجى الحمام العشاق والمحبين وأحزانهم، كما نجد ذلك في شعر جميل بثينة[3]، وأشجى الشاعر الأمير أبا فراس الحمداني في قصيدته الشهيرة، كما نجد صور هذا الأسى الأسى والحزن في شعر الشعراء الذين اعتادوا الأحزان في حياتهم، ومن الأمثلة على ذلك شعر الشريف الرضي وإشاراته إلى الحمام ما يثير في نفسه من أحزان[4] ويضيف قائلا: إلا أن الأمثلة لا تنفي نفيا باتا افتراض التأثيرات الفارسية أو المجوسية في قصائد مهيار التي وصف فيها الحمام والعصافير]ص: ١٩٨.].

(١) ديوانه: ج١، : ص٢٩٤، قالها في غرض له.
(٢) ديوانه: ج٤، : ص٤٩١.
(٣) [ديوان جميل بثينة- تحقيق الدكتور حسين نصار-ص: ١٢٦، ٢٢١]،
(٤)[ديوان الشريف الرضي- طبيروت، مجلد ١/ ٣١٣، ٣٢١، مجلد٢/ ص: ٤٧٥].

وظيفة الصّورة في شعر مهيار:

لأنّ الشّعر صنعة- كما يقول أهل العلم- والصّورة روحه، يبدو لنا من المهم أن نتعرّف على وظائف الصّورة عند مهيار.

وإذا أمكننا تعرفنا إلى أهم أساليب تشكّل الصّورة في شعره، وهي: ١- تبادل المدركات: التّشخيص، والتّجسيد. ٢- تراسل الحواس. ٣- الرّمز السّياقي. ٤- المقابلات. ٥- القصّة. ٦- التّشبيه،... الخ، ومن خلال قراءة ناقدة لها، نستطيع أن نقول باطمئنان: إنّ الصّورة عند مهيار جاءت في إطار رؤيته الفنّية الخاصة للعالم حوله، ومن منطلق موقف وجدانيّ تجاه موضوعه، فهي ترجمان لأحاسيس الشّاعر ومشاعره الباطنة.

ويمكن تلخيص وظائف الصّورة الفنّيّة عنده فيما يأتي:

(أ) تجسيد المعاني ومنبّهات للانفعال. ويبدو ذلك من خلال أساليب مختلفة، منها: تبادل المدركات، والرّمز السّياقي، تراسل الحواس، وتبادل المدركات، والمقابلات.

(ب) وسيلة من وسائل التّرابط والوحدة، باعتبار الصّورة نسيجًا لغويّا شكّله خيال الشّاعر على نحو خاص. وأبرز الأمثلة على ذلك عنده أسلوب القصّة، والصّور الكلّيّة، فضلاً عن وحدة القصيدة في كثير من قصائده.

(ج) إثارة أحاسيس القارئ، وربطه بمشاعره، لصدق الشّاعر نفسه في مشاعره.

(د) خلع الصّفات الحيويّة على الأشياء والجمادات وأنسنتها. وراجع مثلاً: أسلوبي التّشخيص، والتّشبيه.

(هـ) إثراء الأفكار والمضامين وتحميلها مشاعر وجدانيّة. فليس من شك في أنّ "صادق الحبّ يملي صادق الكلم".كما يقول علماء النّفس.

(و) تفعيل الرّموز التّاريخيّة والتّراثيّة، وربطها برؤية الشّاعر وتجربته، وتعميق الإحساس بالبعد الإنساني الّذي تحمله.

(ز) الرّبط بين الحسّ والشّعور، وإكساب النّص بعدًا روحيّا من طريق الشّعر الوجدانيّ.

(ح) تعزيز المشبّه بمشبّه به، وهذه الوظيفة أكثر ارتباطًا بالصّور التّشبيهيّة.

٤- أساليب الشّاعر في تشكيل الصّورة:

أولاً: تبادل المدركات:

التفات الشّاعر إلى داخله، يعني نقل زاوية النّظر إلى الأشياء، بوصفها عالماً خارجيا، إلى عالم جديد يشكله الوجدان، كما يراه، وليس كما ينظر إليه في حدوده الحقيقة. وامتداد الوجدان على مساحة واسعة من المنظورات من شانه أن يمنح الشاعر أبعادًا تصوّرية لا تخضع لمنطق الأشياء،

وإنما تخضع لإحساسات (ميتافيزيقية)، تلتقطها العين الدّاخلية للشّاعر، محوّلة إياها خلقا جديدًا لموقع خاص مستمد من الانفعال وإعادة تردّده ثانية في حالة الطمأنينة والهدوء، لتكون درجة الانفعال قابلة للتّمثل الصّحيح ومنظّمة لسيادة الشّعور الواحد. وبهذا التّوازن يكون التّمثل الشّعريّ، في التّكوين الشّعريّ، حركة معقّدة تنظمها هزّات نفسيّة قادرة على منح الأشياء حركة وسكوناً، لونا وعطرًا، ضياء وقتامة، برودة وسخونة... باختصار تخلع عليها صفات منسجمة مع لحظة اتّقاد الوجدان وامتداداته ذات اللّمسات السّحرية فتجيء الصّور الشّعريّة محرّكة الجماد ومانحة المعنويّات صفات الماديّات، أو الماديّات صفات المعنويات. وقد نرى الصّور الشّعريّة تسمو بالمنظورات إلى حد خلع الصّفات الإنسانية عليها فهي تتحرك، وتحاور، وتبسم، وتغضب، وسوى ذلك من عواطف إنسانية"(١).

والصّورة في هذا أو ذاك يحكمها مصطلحان اثنان، هما: أ- التّشخيص. ب- التّجسيد.

أ- التّشخيص:

التّشخيص في الحقل الأدبيّ، يعني إسباغ الحياة الإنسانيّة على الجماد؛ حيث يتخيّل الشّاعر عناصر الطبيعة (الجبال، الأشجار، الأنهار.....الخ) تشاركه مشاعره؛ فتفرح لفرحه وتحزن لحزنه. فهو، "الّذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره"(٢)."وهو شائع جدّا في الشّعر ولاسيّما عند الرّومانسيّين، إذ يبرزون الانفعالات الإنسانيّة على الجمادات. ويصوّرون الجامد كائنًا حيّا يخاطبونه، وما هو إلّا وحي خيالهم لبثّ فكرة أو موضوع"(٣).

يقول الدّكتور (محمد غنيمي هلال): "فالرّومانتيّون يهربون إلى الطّبيعة، ويمتزجون بها هربًا من فساد المجتمع، ويجعلونها تشاركهم عواطفهم الخاصّة، فيسقطون عليها أحاسيسهم ويشخّصون مظاهرها المختلفة"(٤).

ويشير العقّاد إلى أن ملكة التّشخيص "تستمدّ قدرتها من سعة الشّعور حينًا، أو من دقّة الشّعور حينًا آخر، فالشّعور الواسع، هو الّذي يستوعب كلّ ما في الأرضين والسّموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حيّة كلّها، لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشّاملة، والشّعور الدّقيق هو

(١)- رماد الشّعر، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنّيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق- [ص: ٢٣٢- ٢٣٣]، للدّكتور: عبد الكريم راضي جعفر- دار الشؤون الثّقافيّة العامّة "آفاق عربيّة"، الطبعة الأولى- بغداد- ١٩٩٨م.

(٢) المعجم الأدبي، ص: ٦٧- جبور عبد النّور، بيروت، دار العلم للملايين، ط١/ ١٩٧٩م].

(٣) [المعجم المفصّل في الأدب، إعداد الدّكتور (محمد التّونجي)، دار الكتب العلميّة- بيروت- جزءان- ج١/ ٢٥٢- ط١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م].

(٤) [الرّومانتيكيّة، ص:١٤٠، للدّكتور: محمد غنيمي هلال- مكتبة نهضة مصر- القاهرة].

الّذي يتأثّر بكلّ مؤثّر، ويهتز لكلّ هامسة ولامسة فيستبعد جدّا الاستبعاد، أن تؤثّر فيه الأشياء، وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة، خلو من الإرادة"(١).

وقد عرف النّقد العربيّ القديم ظاهرة التّشخيص، فرفضها فريق- كالآمدي مثلاً"(٢). وارتضاها آخرون. ولعبد القاهر الجرجانيّ رأي في هذه الاستعارات المبنيّة على التّشخيص والتّجسيم، يقول فيه: "فإنّك ترى بها الجماد حيّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة... إن رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانيّة حتّى تعود روحانيّا لا تنالها إلاّ الظّنون"(٣).

من المهم كذلك أن نشير إلى "قدرة التّشخيص على التّكثيف والإيجاز، وبناؤه صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرّد التّشابه الحسّي الملموس، وإنّما تتجاوزه إلى العلاقات الدّقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النّفسيّ والشّعوريّ للطّرفين المتشابهين، وهكذا فإنّ وظيفة الصّورة في إطار هذا المفهوم، هي تجسيد الحقائق النّفسيّة والشّعوريّة والذّهنيّة الّتي يريد الشّاعر أن يعبّر عنها؛ إذ يمكن القول: إنّ الأساس العقليّ لظاهرة التّشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال"(٤).

التجأ الشّاعر إلى التّشخيص- أسلوبًا فنّيّا- إلى جانب غيره من الأساليب لتشكيل صوره على نحو خاصّ، ولكي تناسب عاطفته وتخضع لرؤيته. فهو حين يجعل للمجرّدات أجسامًا كالإنسان، ويعيرها طباعه وأفعاله، ويتوسّل بها إلى تشكيل عالَم ليس عالَمه في الواقع، ولكنه عالَم حُلْميّ تتوق إليه نفسه- إنّما يفعل ذلك ليبثّ الحياة فيما حوله، ويؤنسن صوره، ويكيّفها على انفعالاته.

من ناحية أخرى، عرف مهيار الإنسان غريبا في مجتمعه، غربة عاطفيّة، ومصطدومًا في أخلاق كثير من أهل زمانه. ولإنّه شاعر وجدانيّ هرب إلى الطّبيعة، والتمس الحبّ في عناصرها، واعتمد في ذلك على براق الحبّ الرّقيق أي بساط خيال المحبوبة وطيفها.

ومن الشّواهد الكثيرة على ارتباط ظاهرة "التّشخيص" بتجربة الشّاعر نتوقف عند موقفين لمهيار في موضوع الحبّ والطّبيعة، ورؤيته لأحوال الزّمان وارتباط ذلك عنده بسلوكيّات النّاس نحوه. ولنتأمّل قوله في ذلك، ومنه"(٥):

---

(١) [ابن الرّومي، عبّاس محمود العقّاد، ص: ٨٩- دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩م].

(٢) انظر، مثلا: الموازنة بيت الطائيين، للآمدي. تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩م].

(٣) أسرار البلاغة، ص: ١٣٧. [مراجعة وتصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م].

(٤) الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث- الأبعاد المعرفيّة والجماليّة- الدّكتور (يوسف أبو العدوس)، ص: ٢٤٠. [الأهليّة للنّشر والتّوزيع- عمّان، بالأردن – ط/١- ١٩٩٧م].

(٥)- ديوانه، ج٢/ ٤٢٦. [من السريع].

بلـــوتُ هـــذا الـــدهر أطـــوارَهْ علـــيَّ طـــوراً ومعـــي تـــارَهْ
وبصَّـــرتْني كيـــف أخلاقُـــه تجـــاربٌ كشَّـــفن أخـــبارَهْ
فصـــرتُ لا أنكـــر إحـــلاءَهُ يومـــاً ولا أنكـــر إمـــرارَهْ
لا هـــو إن شـــدّ رأى كاهـــلي رِخـــواً ولا نفســـيَ خـــوَّارَهْ
ولا تصـــبَّانِيَ مـــن سَلمِـــهِ زخـــارفٌ للعـــين غـــرَّارَهْ
مـــن عـــاذري منـــه علـــى أننـــي ضـــرورةً أقبـــلُ أعـــذارَهْ
دعـــه وبِـــتْ منـــه علـــى نجـــوةٍ خائفـــةِ الرقبـــةِ حـــذَّارَهْ
واســـلم فمـــا تســـلَمُ مـــن جَـــوْرِهِ إلاّ إذا مـــا لـــم تكـــن جـــارَهْ

ففي هذه الصّورة التّشخيصيّة، جعل مهيار "الدّهر" وهو من المعاني إنسانًا مجرّبًا، تارة يكون معه وتارة يكون عليه. وقد تعوّد الشّاعر على أخلاق هذا الإنسان المتلوّن. وأصبح سيّان عنده رضاه وغضبه، صفوه وكدره، حلوه ومرّه. ومن ثم، فالشّاعر لا ينكر خلقًا منه، ولا يبالي لتلوّنه أو مكره فهو محصّن ضدّه. كما أنّه لم يعد يغرّه زخرفه وغروره، وصار يقبل منه أعذاره. ويقرّر أن لا أحد يسلم من جوره ما دام جارًا له.

وفي معاتبة منه للدّهر– لمّا توفّي صديقه، فقيه بغداد، أبو بكر محمد بن موسى الخوارزمي– وكأنّه المذنب في ذلك، وراح يقول"(١):

عاتبـتُ دهـري فـي الجنايـة لـو وعَـى ونشـدتُه الحُـرَمَ الوكيـدةَ لـو رعَـى
وطلبـــتُ منـــه بســـلمهِ وبحربـــهِ نَصْـــفاً فأعيـــا حاســـراً ومقنَّـــعا
فـــي كـــلّ يـــومٍ عثـــرةٌ مـــن صَرفـــه لا تســـتقالُ بـــأن يقـــال لهـــا لَعَـــا

ولأنّ الزّمان بأهله، فهما عنده يتبادلان الأفعال والأدوار أو هما كالشيء الواحد. وفي ذلك يقول مشخّصًا الأيام"(٢):

علَّمتْهـــا الأيـــامُ أن تتجـــنَّى فأحالـــتْ أخلاقَهـــا السُّـــمْحَ هُجْنـــا
وتعـــدَّى غـــدرُ الزمـــانِ إليـــها فـــرأتْ رعيَهـــا الأمانـــةَ غَبْـــنا

ومن صوره أيضا، قوله"(٣):

تـــزِلُّ الليـــالي مـــرَّةً وتصـــيبُ ويعـــزُبُ حِلـــمُ الـــدهرِ ثـــمَّ يثـــوبُ

وعنده يرقّ "القضاء والقدر" ويعطف الدّهر على بغداد، حين يستتب الأمر للمدوحه وزير الوزراء أبي سعد عبد الرّحيم. فيقول معبّرًا عن مشاعره في هذا الموضع:"(١):

(١)– ديوانه، ج٢/ ٥١٧. [من الكامل].
(٢)– ديوانه: ج٤/ ٤٥٤.[من الخفيف].
(٣)– ديوانه، ج١/ ٥٧. [من الطّويل].

رقّ لبغـــداد القضـــاءُ والقـــدَرْ وعطـــف الـــدهرُ عليهـــا وأمـــرْ

وما سبق من استعارات، كقوله: "بلوت هذا الدّهر"، "تزِلُّ اللّيالي"، "رقّ القضاء والقدر"، "وتعدّى غدر الزّمان".... الخ، هو من قبيل تشخيص المعاني أو المجرّدات. وقد جاءت كلّها معبّرة عن موقف الشّاعر من موضوعه، ومنطلقة من تجربته الذّاتيّة.

من جهة أخرى، للشّاعر صور يمزج فيها الحبّ بالطّبيعة، من أبرزها صورة يشخّص فيها كلّا من شجر البان، والبدر، والّذي هو من قبيل تشخيص المادّيات. ويقول فيها"(٢):

أسترشِـــدُ البـــانُ وهـــو غضـــبانُ وأســـأل البـــدر وهـــو غيـــرانُ
خصـــمانِ لـــي فيـــكِ يـــا لَغانيـــةٍ غِـــيظَ بـــدورٌ بهـــا وأغصـــانُ
فمـــن رســـولٌ إليـــكِ يُـــذكِرك الـــ أَيْمـــان بـــل أيـــن منـــكِ أَيْمـــانُ

ولأنّ سلطان الحبّ قاهر، فلا يقوى على مقاومته مخلوق، وله تخضع الإرادات وتأتي الجورح صاغرة ومشتاقة في آن، رأينا شاعرنا يخاطب قلبه، ويقول"(٣):

يـــا قلـــب مـــن أيـــن علـــى فتـــرة رد عليـــك الولـــه العـــازب؟
أبعـــد أن مـــات شـــباب الهـــوى شـــاورك المحتنـــك الشائـــب
وبعـــد خمســـين قضـــت مـــا قضـــت وفضـــلة أغفلهـــا الحاســـب
هبّـــتْ بأشواقـــك "نجـــديّة" مُطْمِعـــةٌ، أنـــت لهـــا واجـــب؟

فهو يعاتب قلبه الّذي يهوى الحسان بعد الخمسين، وكأنّه إنسان يسمعه ويجاوبه إحساسه. وحيث ينبغي لمن في هذا العمر أن يكون هادئا رزينا في أشواقه، وفق رؤية الشّاعر، إلّا أنّ قلبه خالفه فردّ عليه الوله العازب، وشاوره المحتنك الشائب، وهبّت بأشواقه نجدية.... طمع فيها.

كما قال مخاطبًا العين، وكأنّها إنسان يستمع له"(٤):

يـــا عـــينِ لـــو أغضـــيتِ يـــومَ النـــوى مـــا كـــان يومـــا حَسَـــناً أن يُـــرَى
كلَّفـــتِ أجفانَـــكِ مـــا لـــو جـــرى برمـــل يَبْـــرينَ شـــكا أو جـــرى
جنايـــةً عرَّضـــتِ قلبـــي لهـــا فـــأحتملي أَولَـــي بهـــا مَـــنْ جنـــى

فالشّاعر هنا يجعل من عينيه إنسانا يخاطبه ويسمعه، حيث يتوجه إليها باللّوم لأنّها لم تغض نفسها يوم فراق المحبوب، وبالتّالي فقد عرّضت نفسها لما لا طاقة لها به، وكأنها قد ارتكبت جناية في حق قلبه الموجع. وعلى المتسبّب تحمل تبعات فعلته.

---

(١)- ديوانه، ج٢/ ٣٩٠.[من الرّجز].

(٢)- ديوانه، ج٤/ ٤٠٨.[من المنسرح].

(٣)- ديوانه، ج١/ ١٢٠.[من السّريع].

(٤)- ديوانه، ج١/٨،٩.[من السّريع].

وجعل مهيار الطّبيعة كذلك تشاركه عواطفه، فأسقط عليها مشاعره، وشخّص مظاهرها المختلفة. فأصبح التّشخيص سمة أساسيّة ووسيلة هامّة من وسائل الصّورة في شعره.

ومن هذه الصّور أيضًا، ما ورد منها في قصيدة للمدوحه يتشوّقه فيها، ويشخّص فيها طيف الحبيبة"(١):

أمِـــنْ أســـماءَ والمســـرى بعـــيدُ ... خيـــالٌ كلّمـــا بخلَـــتْ يجـــودُ

طـــوَى طـــيَّ البـــرودِ بِعـــراصَ نجـــدٍ ... وزار كمـــا تأرَّجـــتِ البـــرودُ

يشـــقُّ الليـــلَ والأعـــداءَ فـــرداً ... شـــجاعاً وهـــو يـــذعَرُه الوليـــدُ

مواقِـــد عـــامرٍ وســـروح طـــيٍّ ... ومـــا قطعـــت برملتهـــا زرودُ

لـــه مـــا للبـــدورِ مـــن الـــدّياجي ... فـــأرَّقَني وأصـــحابي هُجـــودُ

فقمـــتُ لـــه أطوّقـــه عِناقـــاً ... يـــداً ضـــعُفتْ وباعثُهـــا شديـــدُ

فمهيار يعمد إلى تشخيص الخيال هنا حين أتاه ليلاً، وجاد بما لم تجد به الحبيبة في اليقظة. وبينما كان أصحابه يغطّون في نومهم قام هو إليه وأخذ يعانقه وينال منه ما طاب له، وذلك لأنّه كان كريمًا معه.

ومن مظاهر الطّبيعة في شعره كذلك، صورة الطّلل الّتي جاءت في شكل شخص مهيار. وهو فيها يجمع بين تصوير هزاله وهزال هذا الطّلل، شاكيا إلى هذا الطلل ما يعانيه من السّقام وضنا الجسم، عساه أن يجيبه!. ويقول فيها"(٢):

هـــل عنـــد هـــذا الطّلـــل الماحِـــلِ ... مـــن جلَـــدٍ يُجِـــدي علـــى سائـــلِ؟

أصـــمُّ، بـــل يسمـــع لكنّـــه ... مـــن البِلَـــى فـــي شُـــغُل شاغـــلِ

وقفـــتُ فيـــه شبحـــاً مـــاثلاً ... مرتفـــداً مـــن شـــبح ماثـــلِ

ولا تـــرى أعجـــبَ مـــن ناحـــلٍ ... يشـــكو ضـــنا الجســـم إلـــى ناحـــلِ!

ومن ذلك قوله الّذي يشخّص فيه الدّيار الّتي تغير حالها بعد رحيل أهلها عنها، وقد ذوت غصونها وتغيرا أحوالها. ومنه"(٣):

يـا دارُ! لستِ اليـوم مثلـكِ أمسِ لـي، ... ظهـــرتْ مفارقـــةٌ وبـــان خـــلاف

ذوتِ الْغُصـــونُ النّاضـــرات وهُيّلـــتْ ... بعـــد الوَثـــارة فوقـــك الأحقـــاف

وتغيّـــرت ريـــح الصّـــبا عـــن خُلقِهـــا ... وليانهـــا فنســـيمُها إعصـــاف

(١)- ديوانه، ج١/٢٤٤.[من الوافر].

(٢)- ديوانه، ج٣/ ٢٥٢.[من السريع].

(٣)- ديوانه، ج٢/ ٥٩١.[من الكامل].

هكذا، ترتفع بالتّشخيص الأشياء– المعاني منها والجمادات– إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره. وفي ذلك إثراء للمعاني وارتقاء بالأنواع. "فالشّاعر في ذلك يؤنسن الأشياء بخلع الصفات الحيوية والوجدانية اللّصيقة به"(١).

وفي رأينا لم يأت مهيار بأسلوب التّشخيص لولعه به، كما يقول بعض الباحثين(٢)، وإنّما كان التّشخيص في شعره عنصرا من عناصر تجربته، في الأغلب، ولم يكن دخيلاً عليها ولا مصطنعًا فيمكن الاستغناء عنه. لذا، كسبت ألفاظه بالاستعارة– بأسلوب التّشخيص– معاني جديدة وحيويّة. الأمر الّذي أصبحت معه المعاني المجرّدة تحيا حياتنا، وللجمادات فيه ما للإنسان من صفات.

التّجسيد:

التّجسيد في علم اللّغة، هو: تسمية المعنويّ بما هو حسّي، أو وصفه، أو تشبيهه"(٣). واصطلاحًا، هو: "نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى الماديّة الحسّية"(٤).

ولإنّ الفكرة المجرّدة غالبا ما تكون صعبة التّحديد؛ فإنّ الشّاعر يلجأ إلى تجسيدها حتى يسهل تلمّسها وإدراكها"(٥)."لأنّه يرينا المعاني اللّطيفة الّتي هي من خبايا العقل؛ كأنّها قد جُسِّمَتْ حتى رأتها العيون(٦). وفي هذا الإطار جاءت صورة "التّجسيد" عند مهيار على الأغلب. أي ضمن معالجته الخاصّة لموضوعه وانطلاقًا من تجربته الذّاتيّة.

(١)– رماد الشّعر، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنّيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق– ص: ٢٣٢، ٢٣٣.[للدّكتور: عبد الكريم راضي جعفر– دار الشؤون الثّقافيّة العامّة "آفاق عربيّة"– الطبعة الأولى– بغداد– ١٩٩٨م].

(٢)– شعر مهيار الدّيلميّ– دراسة فنّيّة– ص: ٣٤٨.

(٣) قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة، الدكتور: إميل يعقوب، وزميلاه: د. بسام بركة، ومي شيخاني– ص: ١١٠– دار العلم للملايين– بيروت– ط/١– ١٩٨٧م].

(٤) انظر: المعجم الأدبي، ص: ٥٩. [جبور عبد النّور، بيروت، دار العلم للملايين، ط١/ ١٩٧٩م].

(٥) شعر مهيار الديلمي– دراسة فنية، ص: ٣٤٨.

(٦) عبد الحفيظ محمد حسن: الشاعر الرومانسي "أبو القاسم الشابي" ص٢١٤ مطبعة التيسير، القاهرة، ١٩٨٨م.

ثمّة آراء لا تفرّق بين التّجسيد والتّشخيص. وتذهب إلى أنّ التّشخيص والتّجسيد يحملان مفهوما واحدا، ألا وهو: "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجرّدة أو إلى أشياء لا تتّصف بالحياة" تعريف واحد لكلّ منهما. انظر مثلاً، [معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، للدّكتور (مجدي وهبة) وزميله (كامل المهندس)– مكتبة لبنان– ص: ١٠٢– (التّشخيص، والتّجريد). ويقول آخر: إنّه "تعبير بلاغيّ يسبغ فيه على التّجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحيّة شكلاً وشخصيّة وسمات انفعاليّة إنسانيّة. وفي التّشخيص قد يعتبر كائن أو شخص من نسج الخيال ممثلاً لفكرة أو موضوع". انظر: معجم المصطلحات الأدبيّة، إبراهيم فتحي، انظر (التّشخيص، والتّجسيد)، ص: ٧٢– دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع– القاهرة– ط/ ١– سنة ٢٠٠٠م.].

وأرجّح أنّ "التّشخيص" غير "التّجسيد"، في ضوء ما قدّمنا أعلاه، من تعريفات، تأصيلاً للمصطلحين. وحيث التّشخيص أعمّ من التّجسيد، فأنّ كلّ تشخيص تجسيد، وليس كلّ تجسيد تشخيصًا. والنّظر إلى المصطلحين من هذه الزّاوية، وفي ضوء تعريفات النّقد الحديث، يكون "التّجسيد"، هو: الّذي يعني تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى الماديّة الحسّية" [انظر: المعجم الأدبي، ص: ٥٩– جبور عبد النّور، بيروت، دار العلم للملايين، ط١/ ١٩٧٩م]. بينما "التّشخيص"، هو:"الّذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره" [المعجم الأدبي: ٦٧].

ومن تجسيد مهيار للمعاني، صورة في قصيدته الّتي يرثي فيها أبا الحسين أحمد بن عبد الله، وهو من أهل الفضل والرّعاية له، ويجسّد فيها الدّهر ويشخّص الأرض. يقول فيها:(١):

نعم هذه يا دهرُ أمُّ المصائبِ فلا تُوعِدَنِّي بعدَها بالنوائبِ
هتكتَ بها سِترَ التجامُلِ بيننا ولم تلتفت فينا لِبُقْيَا المُراقبِ
....
عجبتُ لهذي الأرضِ كيف تلُمُّنا لتَصدَعَنا والأرضُ أمُّ العجائبِ
نطارِدُ عن أرواحِنا برماحِنا ونَطربُ من أيامنا للحرائبِ

ويلاحظ فيها مناسبة الصّورة للجوّ النّفسيّ، وانطلاقها من رؤيته، واتّساقها مع وجدانه.

ومن ذلك أيضًا، صورة يجسّد فيها "اليوم"، و"عمر اللّيل" وتمتزج فيها الطّبيعة والحبّ، والّتي يقول فيها"(٢):

يا ليلةً ما رأتها أعينُ الغِيَرِ لم ينجُ لي قبلَها صفوٌ من الكَدَرِ
كأنها ساهمتني في السرور بما أولت فطالت وعمرُ الليل في القِصَرِ
يئست من صبحها حتى التفتُّ إلى وجهِ العِشاء أعزِّيه عن السَّحَرِ
كم يوم سُخطٍ صفا لي منه ليلُ رضىً حتى وهبتُ ذُنوبَ الشمسِ للقمرِ

ومنه أيضًا قوله الّذي يخاطب فيه ممدوحه، ويجسّد فيه الدّنيا:

تمد لك الدّنيا مطاها ذليلة فتركب منها ما تشاء وتُرْكِبِ"(٣)

فالدنيا هنا – وهي معنى تجريدي – تتحول إلى حيوان مروض له ظهر يركب.. كأنها ناقة أو فرس مثلا.. ليس ذلك فقط بل تكون "ذليلة"... واختيار مهيار لكلمة الدنيا التجريدية هنا ليقول لممدوحه بأن كل شيء في الدنيا مذلل له ومسخر لأجله يأخذ منه كيفما شاء.

ومنه قوله الّذي يعزّي فيه الشّريفين– الرّضي والمرتضى– ويجسد فيه المعاني من مثل؛ الدّنيا، والحياة، والموت، والزّمان، في الأبيات الآتية:

{من الكامل، ج١/ ٢٩٤، ٢٩٥} في تعزية الشّريفين الرّضي والمرتضى في وفاة خالهما وقد توفّي فجأة:

خُدَعُ الزّمانِ مودّةٌ من ثائرِ ومُنَى الحياةِ وتيرةٌ من غادرِ
نغترُّ بالباقين منَّا، والذي فَرَسَ المقدَّمَ رابضٌ للغابرِ

(١) ديوانه: ج١/ ٥٢، ٥٣.[من الطويل].
(٢)– ديوانه، ج١/ ٣٢٣.[من البسيط].
(٣)– ديوانه، ج١/ ٥٢.[من الطّويل].

وإذا ذَوى مـــن دَوحـــةٍ غصـــنٌ فيـــا سَـــرْعانَ مـــا يُـــودَى بـــآخرَ ناضـــرِ
يـــا عاشـــقَ الـــدنيا، النجـــاءَ! فإنّهـــا إن ســـاعدتْ وصَـــلتْ بنيَّـــة هـــاجرِ
لا تَخـــدَعنَّك بالســـرابِ فلـــم تـــدع ظنّـــاً يُـــرجِّم فيـــه وجـــهُ السافـــرِ
واردد لحاظَـــك عـــن زخارفهـــا تفُـــزْ إنّ الـــــبلاءَ موكَّـــــلٌ بالناظـــــرِ

ويقول مشخصا ومزاوجا بين التشخيص والتجسيد في بيت واحد:

أقـــول لآمـــالي وأخشـــى قنوطهـــا ركوبك ظهر الصَّبر أدنـى إلـى الرُّشد[1]

فالشطر الأول يلجأ فيه الشاعر إلى تشخيص الآمال حيث يجعل منها إنسانا حيا يسمعه ويخشى قنوطه وغضبه، أما في الشطر الثاني فيلجأ فيه مهيار إلى التجسيد حيث يجعل من الصبر – ذلك المعنى التجريدي – حيوانا ذا ظهر يمكن ركوبه معتمدا في ذلك على التجسيد لهذا المعنى.

ثانيًا: تراســل الحواس.

يقصد به، نقل الألفاظ من مجال حسّي لآخر؛ لتعميق الأثر النّفسيّ للصّورة. ويعرف عند بعض أهل العلم أيضًا "بالحسّ المتزامن"، والّذي يدلّ على المدرك الحسّي الخاصّ بحاسة معيّنة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصّوت أو وصفه بكونه مُخْمليّا أو دافئا أو ثقيلا أو حلوًا، وكأنّ يوصف دويّ النّفير بأنّه قُرمزيّ. وقد ظهر هذا المصطلح عام ١٨٩١م في قاموس القرن، (century dictionary)....، وشبهه في البيان العربيّ بعض حالات التّشبيه، و"الاستعارة بالكناية"، والّتي حذف فيها المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه"[2].

وفي تراسل الحواس، يثير صوت معيّن مرأى لونٍ معيّن. فالنّغمة الزّرقاء (صوت ولون) والأخضر الرّطب (لون وملمس)، تعبيرات تشير إلى تراسل الحواس. وقد وصف الشّاعر الفرنسيّ بودلير بعض الرّوائح بأنّها ناعمة كالمزامير وخضراء كالمروج؛ فجمع بين الرّائحة والملمس والمرأى والصّوت"[3].

(١)– ديوانه: ج١/ ١٩٨.[من الطّويل].

(٢) انظر:معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب– ص: ١٤٨، ١٤٩– للدكتور مجدي وهبة وزميله كامل المهندس– مكتبة لبنان– لبنان– ط٢– ١٩٨٤م].

(٣) معجم المصطلحات الأدبيّة، ص: ٦٩، ٧٠ –(أ. إبراهيم فتحي)– دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع– القاهرة، ط/ ١، سنة ٢٠٠٠م].

ومنه قوله، في قصيدة إلى صديق له بالبطيحة يتشوّقه ويمازحه:

قــل لهــا أيهــا الخيــالُ الطــروقُ نفَّــرَ العشــقَ مــا جَنَــى المعشــوقُ
بــردتْ بعــدكِ الضــلوعُ مــن الــوج د وخــفَّ الهــوى وجــفَّ المــوقُ
....
كبــدي فــوق أن أكلِّفهــا منــ كِ علــى البعــد حمــل مــا لاتُطيــقُ[1]

فمن تراسل الحواس في هذه الأبيات قوله: "بردت الضّلوع "، حيث "البرودة" من معطيات القلوب لا الضّلوع. وقد جيء بها بدل القلب على سبيل المجاز؛ للمبالغة في الحبّ وتأثير الشّوق على المحبّ. ولأنّ القلب لا الكبد وسيط الحبّ، فإنّ قوله في البيت الأخير: "كبدي... لاتطيق" تدخل في هذا الباب.

وقال في غرض مثله:

يــا صــاحبَيْ شــكواي هــل ناصــرٌ يملــك رِفــدي مــنكُمُ أو مُعيــنْ
مُــرَّا علــى خنســاءَ فاستطــرِدا ذكــري بــأطراف الحــديث الشُّــجونْ
فــإن أصــاختْ لــي فقــولا لهــا عنِّــي عســى صَــعْبتها أن تَليــنْ
قــد عــادَ للقلــب جنــونُ الصِّــبا وهــبَّ هــذاك الغــرامُ الــدفينْ[2]

ففي البيت الأخير أسند الشّاعر للقلب الجنون، وهو ممّا يصيب العقل. ولمّا كان للموضوع صلة بالوله وشدّة الغرام بالمحبوبة المبتعدة عن الشّاعر فناسب إسناد جنون الصّبا للقلب. ولنا أن نتساءل، وما جدوى هذا النّقل؟ أو ما القيمة الشّعوريّة من وراء إسناد الجنون للقلب، والعدول به عن العقل خاصته؟ والجواب علي مثل هذه التّساؤلات جدّ يسير. فالأمر هنا متعلّق بالحبّ، والقلب وسيلته.والصّبي إذا أحبّ أفرط وبالغ وتجاوز. فناسب ذلك حالة الشّاعر في السّياق، بعد أن تملّكه هذاك الغرام الدّفين.

وانظر قوله أيضًا في تصوير تأثير وميض البرق في نفسه، ومنه:

مــن نــاظرٌ لــي بــين سَــلعٍ و قُبَــا كيــف أضــاء البــرقُ أم كيــف خَبــا؟
نبَّهنــي وميضُــه ولــم تَنَــمْ عينــي ولكــن رَدَّ عقــلاً عَــزَبا
قــرّتْ لــه بنــاتُ قلبــي خافــقاً واســتبردتْه أضــلعي ملتهــبا"[3]

(١) ديوانه: ج٣/٥.[من الخفيف].
(٢)- ديوانه: ج٤/ ٤٤٩، ٤٥٠،[من السّريع].
(٣)- ديوانه: ج١/ ١٠٧.[من الرجز].

فالتّعبير "بنات قلبي" والّتي هي كناية عمّا يضمره الإنسان من الخير والشّر عامّة، والمقصود بها في البيت الأخير من النّص خواطر الشّاعر، يكون إسناد الفعل "قرّت" إليها- إذن- من قبيل "تراسل الحواس". وذلك، لأنّ القرّة أو البرودة من معطيات القلب.

ومنه أيضًا قوله:

أتُراهـــا يـــومَ صـــدَّت أن أراهـــا علمـــتْ أنِّـــيَ مـــن قَتْلَـــى هواهـــا
أم رمـــــتْ جاهلـــــةً ألحاظُهـــــا لـــم تميِّـــز عَمـــدَها لـــي مـــن خَطَاهـــا
....
قـــال واشـــيها وقـــد راودْتُـــها رشـــفةً تبـــرُدُ قلبـــي مـــن لمَاهـــا
لا تَسُـــمْها فمَهـــا إن الـــذي حـــرَّم الخمـــرةَ قـــد حـــرَّم فاهـــا
أعطيـت مـن كـل حسـن مـا اشـتهت فرآهـــا كـــلّ طـــرف فاشتهاهـــا[1]

فالرّؤية من لوازم العين؛ وعليه يكون إسناد الفعل "رآها" إلى "كلّ طرف" من باب تبادل الحواس. وفي هذا التّعبير ما يجسّد جمال المحبوبة الفائق، ومن جهة أخرى يصوّر عشق الشّاعر لهذه المحبوبة. وهو ما يعني أنّ توظيف اللّفظ في هذا الموضع جدّ مناسب في تصوير المعنى.

ومنه أيضًا قوله لصديقه:

وَجرَّبـــك الأعـــداءُ غمـــزًا وهـــزّة فمـــا خدَشـــتْ فـــي مَروتَيْـــك النّواحـــتُ
فـــداك صـــديق وجهـــه، وفـــؤاده مَعـــادٍ علـــى ديـــن المعـــالي مُعانـــتُ
يريـــك الرِّضـــا والغـــلُّ حشـــو جفونِـــه وقـــد تنطـــقُ العينـــان والفـــم ساكـــت"[2]

فالغلّ والحقد من معطيات صفات القلب، بديهة. وعليه، يكون في إسناد كلّ من الرّضا والغلّ للجفون في النّص من تراسل الحواس، وفي إضافة لفظة "حشو" إليها كناية عن شدّة الغلّ والنّفاق عند هذا المصاحب لصديقه قوام بن ثابت.

ومنه قوله الّذي يعاتب فيه صديقه:

يمثّـــل حســـناء الخيـــالُ لمغـــرمٍ حبيـــبٍ إليـــه زُورهـــا وحقيقُـــها
حلفـــتُ لواشـــيها ليـــزدادَ غيظـــه علـــيَّ وخيـــرُ المقســـمين صـــدوقُها
لـــئن ضـــرّني بـــالهجر أنـــي أســـيرها لمـــا ســـرّني بالغـــدر أنـــي طليقُهـــا
أرى كبـــدي للشـــوق أنّـــى تنسَّـــمتْ ريـــاحُ النّعـــامى غَضُّـــها ووريقُهـــا
فـــريقين عنـــد الحاجبيّـــة باللّـــوى فريـــقٌ وعنـــدي بـــالعراق فريقُـــها"[3]

(١) ديوانه: ج٤/ ٥٣٧.[من المديد].
(٢) ديوانه: ج١/ ١٤٨.[من الطّويل].
(٣) ديوانه: ج٣/ ١٠.[من الطّويل].

ومنه أيضًا قوله:

وليلـــةٍ صـــابحةٍ مـــا تركـــتْ يقظتُهـــا للعـــين حظّـــاً فـــي الحُلُـــمْ

بتنـــا نُغنِّـــي بالعتـــاب ووفـــتْ بسُـــكرنا أوعيـــةُ العـــذبِ الشَّبِـــمْ" [1]

فالحلم من معطيات النّفس لا العين. ومن ثم، فالصّورة في البيت الأول، وهي "حظّ العين في الحلم" تكون من نوع "تبادل المدركات".

كما جعل الشّاعر الأنفاس تنفض النوم مكان العيون، في قوله:

قـــل للشَّـــمال اعتَـــوَرت بعـــد الكـــرى أرحلَنـــا

تـــأرَجُ عـــن ريحانـــة مـــن الجـــنان تُجْتنـــى

كأنّمـــا أنفاسهـــا وقـــد نفضـــن الوسنـــا

لطيمـــة باحـــث ركـــب الشـــام عنهـــا اليمنـــا"[2]

وفي ذلك من المبالغة المحمودة لتصوير تأثير هبوب الريح عليه بما تحمله من جانب المحبوبة له.

وخلاصة ما تقدّم، أنّ تكرار هذا اللّون من الصّور– تراسل الحواس– في شعر مهيار وكثرة دورانه في شعره لدليل على قصد الشّاعر إليه، ولسنا مع الرّأي القائل "إنّ هذه الوسيلة لم يعمد إليها الشّاعر كثيرا وأنّها جاءت عنده بطريقة عفوية"[3].

وفي ضوء ما عرضناه من صور، في هذا المبحث، والّتي فيها رفض صريح لعلاقة التّعامل مع مدركات الحواس الطّبيعيّة وإنشاء علاقات جديدة بينها ليست من عالمنا نؤكّد على أنّ مهيار لم يكن راضيا عن عالمه أو واقعه، وكان يعمد على تخطّيه بشكل أو آخر بطرقه الفنّيّة.

ثالثًا: الرّمـز السّياقيّ.

عرف الشّعر العربيّ منذ العصر الجاهليّ فاعلية الرّمز، وأفاد منها في عدد من الأعمال الشّعريّة، وشكّل هذا الأسلوب الفنّيّ بعضًا من تقاليد القصيدة العربيّة. ونعمّم القضيّة؛ لنقول: إنّ هذه الفاعليّة الرّمزيّـة لهـا حضـورها منـذ أقـدم الآثـار الأدبيّـة فـي الحضـارات القديمـة، كمـا كـان للتّشـبيه

(١) ديوانه: ج٣/ ٢٨.[من الرجز].

(٢) ديوانه: ج٤/ ٤٩٧.[من مجزوء الرجز].

(٣) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٥١.

والاستعارة وألوانٍ أخرى من التّصوير حضور؛ وإنّ الفارق بين الأزمنة الحديثة والمعاصرة لنا وتلك الغابرة يكمن في اتّساع دائرة الاستعمال والإلحاح لا في ابتكار الرّمز وتبيّن طبيعته"[١].

وباعتبار "الرّمز ابن السّياق"[٢]، وأنّه يولد من الكلّ الموحّد الّذي تحمله الصّورة، رأينا الشّاعر الشّاعر باستخدامه "الرّمز" يمنح شعره بعدًا فنّيًا خاصّا. وأنّه يمكن تصنيف "الرّموز" في شعر مهيار إلى نوعين، هما: رموز إشاريّة، ورموز بنائيّة.

أمّا الأول منهما وهو (الإشاريّ) فمستمد من ثقافة الشّاعر الخاصة، والّتي قد ترجع إلى حقب متباعدة وموغلة في التّاريخ، أو تعود إلى امتزاج الواقع بالتّخيّل لا سيّما في الحكايات والقصص. وأمّا الآخر، وهو الرّمز (البنائيّ) فمنها ما هو مرتتبط بعناصر طبيعيّة تقوّى عن طريق ذاته الشّاعرة؛ لتكون من معطيات وجدانه. وهو الّذي أسماه الدّكتور (عبد القادر القط) بالألفاظ المحوريّة"[٣].

ومن الرّموز الإشاريّة عند شاعرنا، نذكر التّعبيرات الآتية: "الحديث شجون"، "شقّ العصا"، "الإمام المنتظر"،"الوصيّ"، "عصا موسى"، "هارون وموسى"، "وقلبًا شعاعًا"، "آية العرب"، "سوأة عمرو"،... وما إلى ذلك من رموز. وهي تكوينات تعبيريّة ذات فاعليّة رمزيّة ترتبط بموقف الشّاعر من موضوعه، وحالته الشّعوريّة في السّياق.

ونمثّل لذلك بما أورده الشّاعر في إحدى قصائده يخاطب فيها أبا القاسم هبة الله بن عليّ بن ماكولا، وقد اتّفق وقوع شغب مفرط من الأتراك ببغداد- لم تُجْرَ بمثله عادة- ويمدحه فيها مُكْبِرًا صنيعه في ردع المشاغبين وقضائه على هذه الفتنة، ويقول:

فكنت عصا "موسى" هوت فتلقّفت بآيتها البيضاء ما أفكّ السّحر"[٤]

فالتّعبير بعصا موسى، كناية عن مقدرة هذا الممدوح الفائقة وحكمته البالغة في ردع المشاغبين ومعالجة الأمور. ويكنّى بالتّعبير: "عصا موسى" في تراثنا عامّة عمّا هو كثير الفوائد. وأصله مأخوذ من قول الله تعالى: "وما تلك بيمينك يا موسى، قال: هي عصاي..... الآيات". ومنه جاء قول الشّاعر:

إذا جاء موسى وألقى العصا فقد بطل السّحر والسّاحر"[٥]

---

(١)- جماليّات الأسلوب، "الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ"، الدّكتور فايز الدّاية- ص: ١٨٩، من دار الفكر – بدمشق- ودار الفكر المعاصر- بيروت- ط٢، ١٩٩٦م].

(٢)- الصّورة الأدبيّة، [للدّكتور: مصطفى ناصف] ص: ١٥٥.

(٣)- الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: ٤٨٣.

(٤) ديوانه: ج٢/ ٤٦٠.[من الطويل].

(٥) معجم التّراكيب والعبارات الاصطلاحية، القديم منها والمولد. ص: ١٥٩- تأليف: أحمد أبو سعد- دار العلم للملايين- ط١- ١٩٨٧م].

ومنه قوله في قصيدة أخرى يخاطب فيها وزير وزراء زمانه أبا سعد بن عبد الرّحيم؛ لمّا استقرّ له الأمر ببغداد، ويقول فيه:

وإن نـــأيتم كـــان فـــي انتظـــاركم كـــأنّكم فيـــه "الإمـــام المنتظـــر"[1]

حيث قصد الشّاعر من هذا التّشبيه مدح الوزير؛ انطلاقًا من معتقده الّذي عليه الشّيعة الرّافضة "الإماميّة" والّذين يعتقدون في عودة المهدي المنتظر، وهو عندهم (محمد بن الحسن العسكريّ)، والمختفي في سرداب في (سرّ من رأى)، منذ سنة ٢٦٥هـ. وإنّهم لينتظرون خروجه من هذا السّرداب آخر الزّمان ويتعجّلون خروجه؛ لينتقم لهم (المهديّ) من أعدائهم وينتصر لاتباعه"[2]. لاتباعه"[2].

ويقول شاعرنا مفتخرا بشعره، ومنوّها بإمرته للشّعر في عصره:

سُـــخِّرت لـــي فأطاعـــت إمرتـــي بعـد أن شـقّت علـى النّـاس عصـاها"[3]

فقوله "شقّت على النّاس عصاها"، كناية على عجز غيره عن الإتيان بمثل شعره، وصعوبة مجاراته فيه، وتفرده هو في هذا الفنّ. حيث يقال شقّ فلان عصا القوم إذا فرّق جمعهم، وشقّ فلان عصا الطّاعة إذا خرج منها وفارق الجماعة. "والأصل في العصا الاجتماع والائتلاف، حيث لا تدعى عصا حتّى تكون جميعًا، فإن انشقت لم تُدْع عصا. قال ضلّة بن أشيم (ت٦٣هـ) لأبي السّليل:إيّاك أن تكون قاتلا أو مقتولا في شقّ عصا المسلمين"[4].

وكنّى عن شعره "بآية العرب" فقال:

هـــي آيـــة العـــرب الّتـــي انفـــردتْ بهـــا راعيـــتَ فيهـــا عهـــدها وذِمامَهـــا"[5]

وقال في قصيدة يعاتب فيها العميد أبا الحسن بن المزرّع:

وقفـــتُ أســـترجع يـــوم بينهـــا قلبًـــا شَـــعاعًا طـــاح فـــي أظعانهـــا"[6]

وطارت نفسه شَعاعًا، أي تمزّقت وتبدّدت من الخوف. ومنه قول: قَطَريّ بن الفُجاءة (٧٩هـ):

أقـــول لهـــا وقـــد طـــارت شـــعاعًا مـــن الأبطـــال ويحـــك لا تراعـــي"[1]

---

(١) ديوانه: ج٢/ ٣٩٢، [من الرّجز].

(٢) انظر: أسمى المطالب في سيرة أمير المؤمنين "عليّ بن أبي طالب"، شخصيته وعصره- للدّكتور (محمد علي الصّلابي)، ص: ٩٨٥ ٩٨٥ وما بعدها- مكتبة الصّحابة بالشّارقة- الإمارات- ط/ ١- ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م].

(٣) ديوانه:ج٤/ ٥٣٩. [قيل من المديد في الكتاب].

(٤)- معجم التراكيب والعبارات الاصطلاحية، القديم منها والمولد. ص: ١٣٣.[تأليف: أحمد أبو سعد- دار العلم للملايين- ط١- ١٩٨٧م].

(٥)- ديوانه:ج٣/ ٣٧٨.[من الكامل].

(٦)- ديوانه: ج٤/ ٥١٧.[من الرجز].

الأمر الّذي يعني أنّ لهذه الرّموز السّياقيّة دورًا في خدمة تجربة الشّاعر باعتبارها عنصرًا من عناصر التّصوير الفنّيّ.

وجاءت الرّموز البنائيّة في شعره لتشكّل أيضًا جانبًا مهمًا في موقف الشّاعر من موضوعه وتعينه على التّعبير عن عواطفه. "فللشاعر الوجدانيّ جرأة ظاهرة على علاقات الأشياء في الواقع وإقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صور مجسّمة جديدة. وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللّغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أداته الفنّيّة، وليست عن عجز أو جهل بأصول اللّغة وأسرارها. وقد تنتهي به هذه الجرأة وهذا الخيال البعيد أحيانًا إلى شطط في التّجسيم أو عقد الصّلات بين الأشياء أو استخدام الألفاظ والعبارات، وهو أمر مألوف عند الشّعراء الرّومانسيّين"(٢).

ومن هذه الرّموز ما كان من جهة: ١- الأماكن التّاريخيّة : كقباء، وعرعر، ونجد، وزرود، وسَلْع، ومنى، والحجاز، بابل،.. الخ. وذكرى أيام "بانة" و "الجريب"، "اللّوى"،و"كاظمة"،... وما إلى ذلك. ٢- مفردات الدّهر وعناصر الزّمان: فمع ذكر الأماكن المشحونة بعبق التّاريخ والماضي التّراثي يستدعى الشّاعر ألفاظ "كالزّمان" و"الدّهر"، وعناصر الأيّام: كاللّيل والنّهار... وما إلى ذلك. ٢- عناصر الطّبيعة: كالطّلل، والعصفور والحمامة، والظّبية، والنّاقة، وهبوب الرّياح والنّسيم، والبرق والخيال،... الخ. ٣- وأسماء المحبوبات العربيّات التّراثيّة: كخنساء، وهند، ولمياء، وجميلة، وأسماء،...الخ.

وحيث الحبّ في شعره هو الحياة، وما دونه عدم بالنّسبة له، استخدم ألفاظ محبوبات عربية لها وقع تراثيّ، كالّتي ذكرناها أعلاه، ومنها "خنساء" مثلاً، وراح باسم الحبّ في هذا الرّمز يصدح ويقول:

خنســـاءُ همّـــي وذكُرهـــا أنســـي إذا أمانـــــيَّ حـــــدَّثتْ نفســـــي
وســـاوس بـــين خـــاطري وفمـــي أصـبح أهـذي بهـا كمـا أمسـي"(٣)

وبفعل الضّغط الشّعوريّ من هذه الرّموز، تتفتّح الصّورة على فضاء واسع، فلا يكتفي بالمجاز، والتّشبيه، والحقيقة... وما إلى ذلك من المكوّنات اللّغويّة والبلاغيّة والموسيقيّة. "وتتحرّر الصّورة فلا تظلّ مراوحة عند هذا التّجسيد المحسوس فحسب، بل تخطو خطوة أخرى نحو الاستقلال بكيان ذاتيّ منفصل عن ذلك الواقع المحسوس"(٤).

---

(١)-انظر، معجم التراكيب والعبارات الاصطلاحية، القديم منها والمولد. ص: ١٥٠.[تأليف: أحمد أبو سعد- دار العلم للملايين- ط١- ١٩٨٧م].

(٢)- الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: ٤٨٣.

(٣) ديوانه: ج٢/ ٤٦٩.

(٤) علاقة الرّمز بالمجاز، للدّكتور عدنان قاسم- [مجلة الثّقافة العربيّة، ع١(كانون الثّاني)، ١٩٨٠م- ص: ٥٠].

كما رأينا الشّاعر يتفاعل مع الطّبيعة، في شخص هذا العصفور الرّقيق، متسائلاً بشجن، في مشهد أخّاذ، يقول فيه:

إن تحـــدّث عصفـــور علـــى فـــنن أنكـرتُ يـوم "اللّـوى" حلمـي وأنكرنـي
مـا كنـت قبـل احتبـالي فـي الحنـين لـه أخـــاف أنّ بُغَـــاث الطّيـــر تقتصـــني
زقـــا فـــذكّرني أيـــام "كاظمـــة" عمـار الـدّار مـن لـهو ومـن ددن"(١)

ويقف مع خيال المحبوبة المرموز لها "بأسماء"؛ لينعم بقدر من الحبّ والحياة الحلميّة المفقودة في الواقع، ويستعين به على ضعفه ليتخطّى العقبات ويقطع المسافات بين البلاد، ويقول:

أمِـــن "أســـماءَ" والمســـرى بعيـــد خيـــال كلّمـــاً بخلـــت يجـــود؟
طـوى طـيّ البـرود عِـراص "نجـدٍ" وزار كمـــا تأرّجـــت البـــرود
يشـــقّ اللّيـــل والأعـــداء فـــردًا شـــجاعًا وهـــو يـــذعره الوليـــد"(٢)

ومن هذه الرّموز كذلك "الطّلل". ولنتأمّل قوله الّذي يشكو فيه حاله ونحول جسمه إلى الطّلل الماحل، متفاعلاً معه ومتبادلاً أوصافه، ويقول فيه:

هـــل عنـــد هـــذا الطّلـــل الماحـــل مـــن جَلـــد يجـــدي علـــى ســـائل؟
أصـــمُّ؟! بـــل يسمـــع لكنّـــه مـــن البِلـــى فـــي شـــغل شاغـــل
وقفـــت فيـــه شبحـــًا ماثـــلاً مرتفـــدًا مـــن شبـــح ماثـــل
ولا تـــرى أعجـــب مـــن ناحـــل يشـكو ضـنا الجسـم إلـى نـاحل"(٣)

وحيث يشكّل الزّمان والمكان محورين رئيسين يدور حولهما الشّعراء الكبار؛ لأنّ كلاّ منهما– أي الزّمان والمكان– يمثّل مشكلة كبرى تواجه هذا الشّاعر أو ذاك وتفرض عليه أن يعبر عن قلقه حيالها وعن أمله في السيطرة عليها. فإنّ هذين العنصرين قد انصهرا في شعر مهيار في بوتقة تجربة ذاتيّة للشّاعر، وعلى نحو جدّ مؤثر في النّفس.

وها هو مهيار يطالعنا في البداية، هاتفا في همس بالغ العمق ومناجاة آسية آسرة في رقتها ولكنها تتفجر وجدا وتقتلع كوامن الذكريات في كل قلب:

يـــا نسيـــم الصـــبح مـــن كاظمـــة شـــدها هجـــت الجـــوى البرحـــا

إنّها " كاظمة" الموطن الحبيب الّذي كان الشّاعر يحتضن فيه كل حبّه للحياة وانبهاره بمباهج العالم جميعا. لقد كان يملك هذا العالم الكبير إذ ملكها يوما حين حطّ عليها رحاله وقرَّ فيها سقامه مع من

(١) ديوانه: ج٤/ ٤٩١.[من البسيط].
(٢) ديوانه: ج١/ ٢٤٤.[من الوافر].
(٣) ديوانه: ج٣/ ٢٥٢.[من السريع].

أحبّ، فكان واحته وجنته، وكان سلواه عمّا لقي من قبل من صنوف العذاب، ونعمته في حاضره وإشراقه الغد بين يديه. إنّ المكان هنا هو العمر كله... تداخلت بقعة من الأرض في حقبة من الزمن. فالشّاعر حسي، ومن ثم يتداخل عنده المكان المحسوس بالزمن المجرد"(١).

ولما توفي أبو الحسين أحمد بن عبد الله ، وهو من أهل الفضل، والرّعاية له، استخدم "الدّهر" رمزًا لاجترار أحزانه، وقال يرثي صديقه:

نعم هذه يا دهرُ أمُّ المصائبِ فلا تُوعِدَنِّي بعدَها بالنوائبِ
هتكتَ بها سِترَ التجامُلِ بيننا ولم تلتفت فينا لِبُقْيَا المُراقبِ"(٢)

ومن باب توظيف الرّموز أيضًا، قوله الّذي يرتكز فيه على "الذّكرى"، ويقول فيه:

أتكتم يوم "بانة" أم تبوح؟ وأجدر لو تبوح فتستريح!
حملتَ البينَ جلْداً والمطايا بَوازِلُها بما حملت طُلوحُ
وقمتَ وموقفُ التّوديع قلبٌ يطير به الجوى وحشًا تطيح
تلاوذُ حيث لا كِبدٌ تلظّى بمعتبة ولا جفنٌ قريحُ"(٣)

"ومهيار الدّيلميّ هو أحد هؤلاء الشّعراء العباسيّين الكبار الّذين استوحوا هبوب الرّياح والنّسيم، وإثارتهما لعاطفة الحبّ والحنين الكامنة في الصّدور أبياتًا من أرق وأجمل ما قرأناه في ديوان الشّعر العربيّ الغنائيّ، واستشهد بقوله:

الصَّبا – إن كان لا بد الصَّبا إنّها كانت لقلبي أروحا
يا نداماي "بسَلْع" هل أرى ذلك المَغْبق والمصطبحا؟
فاذكرونا مثل ذكرانا لكم رب ذكرى قربت من نزحا
واذكروا صبا إذا غنّى بكم شرب الدمع وعاف القدحا"(٤)

"فالنّفس والطّبيعة جوهر فرد في وجدان الشّاعر الأصيل، رافدان يؤلفان نهرًا واحدًا. اتحد الكلّ فلا قسمة ولا خلاف، والتماسك بل الوحدة المركبة هنا من العناصر النفسية والعناصر الطبيعية تبلغ الذروة في القوة، لأنها تنبع من واقع الطّبيعة والحياة ومن مشاعر النّفس حيال هذا الواقع لا من الوهم. وذلك هو الفارق بين الشّاعر الميتافيزيقيّ والشّاعر الإنسانيّ.....

والقصيدة صوت مسكوب من نداءات حرار متتابعة. وهذه النداءات موجهة إلى عناصر حيّة من عالم الإنسان. ولا يصحب أيّا من تلك النّداءات صورة مما يطلق عليه التّشبيه أو الاستعارة أو

(١) انظر: رؤية جديدة لشعرنا القديم، للدكتور: حسن فتح الباب– دار الحداثة– بيروت– ط١، ١٩٨٤م، الباب الثّامن، ص: ١٩٣].
(٢) ديوانه: ج١/ ٥٢، ٥٣.[من الطويل].
(٣) ديوانه: ج١/ ١٨٨.[من الوافر].
(٤)– ديوانه: ج١/ ١٧٧.[من المديد]

غيرهما لأن تلقائيتها وحرارتها كفيلتان بنقل الشّحنة العاطفيّة كلّها إلى القارئ، مادام الشّاعر مسيطرًا على أداته اللّغوية وهي سمة مميّزة لشعر مهيار الدّيلميّ، وهذه السّيطرة هي الّتي مكّنته من تفجير أقصى طاقة يحتويها اللّفظ تعبيرًا عما يرمز إليه من معنى، فكان في غنى عما سوى الألفاظ من رموز. ولم يزد على هذه الألفاظ إلا قليلاً من الأساليب البيانية" الإنشائية " وهي النداء، والاستفهام. وكان استخدامه للأسلوب "التقريري" غاية في الإبداع الفني.

وتتمثل عناصر الطّبيعة والواقع الّتي عبر من خلالها الشّاعر عن عاطفته في "نسيم الصبح" و"الصبا"، و"وكاظمة" و" سلع" و"المغلق" و"المصطبح" و"القدح"، وتتجسد العناصر الإنسانيّة في كلمات "القلب"، "الدّمع"، "النّدامى"، "البرحاء"، "صب (عاشق)"، "ذكرى" . كما تتجسّد في جميع الأفعال الّتي استخدمها الشاعر مثل "أرى"، "اذكروا"، "غنّى"، " قرب"، " نزح"، "شرب"، "عاف". ومن البيّن أنّ أسماء وصفات الأماكن الّتي وردت في البيتين الأول والثالث كما ذكرناها من قبل تمثل عناصر منسوبة إلى الطّبيعة والواقع بنفس القدر الّذي تنسب فيه إلى الإنسان، بل أن العنصر الإنساني فيها أشد أثرا"[١].

واستنكر قوم على مهيار استخدام أماكن متباعدة، ليس بينها رابط على زعمهم. ونقول:

رابعًا: المقابلات.

"التّضاد"، و"التّطبيق"، و"الطّباق"، و"المطابقة" بمعنىً"[٢]. و"الطّباق" و"المقابلة" من حيث موضوعهما، شيء واحد. مع اختلاف طفيف بينهما ذكره جمهور أهل العلم"[٣]؛ حيث أنّ "المقابلة" عندهم يؤتى فيها بمعنيين فأكثر، ثمّ بما يقابل هذه المعاني. أمّا "الطّباق" فلا يكون إلاّ بين معنى واحد وما يقابله. ويفيد المعنى الأخير أيضًا كلّ من ألفاظ: "البديع"[٤]، و"التّكافؤ"[٥]، والمقاسمة"[١].

---

(١)- انظر: رؤية جديدة لشعرنا القديم، للدكتور: حسن فتح الباب- دار الحداثة- بيروت- ط١، ١٩٨٤م، الباب الثّامن، ص: ١٩٣].

(٢)-معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٢/ ٣٣٧- الدكتور (أحمد مطلوب)- مطبعة المجمع العلمي العراقي/ ١٤٠٦هـ ، ١٩٨٦م]،

(٣) للمزيد انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٣/ ٣٨٤- ٢٩٣- الدكتور (أحمد مطلوب)- مطبعة المجمع العلمي العراقي/ ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٧م]،

(٤)- حيث يأتي مصطلح البديع، عند ضياء الدّين بن الأثير، مرادفًا لمعنى الطّباق. انظر: [المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر- ج٢/٢٧٩- القاهرة ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م].

(٥)- لعلّ قدامة بن جعفر هو أول من أطلق على "الطّباق" هذا الاسم. [انظر، نقد الشعر ، ص: ١٦٣- قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة ١٩٦٣م]. وانظر كذلك، [الموازنة، ج١/ ص: ٢٧٤]. {الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة- دار المعارف}. وقال المصري: إنّ الطباق حينما يأتي بلفظ المجاز يسمّى تكافؤًا. انظر: [تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف. القاهرة/ ١٣٨٣هـ، ص: ١١١]. ومنه مثلاً قول شاعرنا في الشّيب:

ركب الدجى فسعى بغير رفيقِ عجِلاً فأصبح قاطعاً لطريقِ

أبكي لغاربه ويضحك مظهراً بِرّي بما يأتي وفيه عقوقي

حيث "بكاء الشّاعر" وهو حقيقة، مقابل "ضحك الشّيب"، وهو مجاز.

بناءً على ما تقدّم، اخترنا لفظ "المقابلة" من بين أخوته عنوانًا لهذا المبحث؛ لارتباطه بتلك المعاني مجتمعة، وآثرناه بصيغة الجمع لكثرة ما جاء منها في شعر الدّيلميّ. ونزعم أنّ هذا العنوان هو الأنسب لمحتواه– في هذا المقام– من مصطلحات أخرى كـ"المتنافرات" و"المتناقضات"، مثلاً.

وليس يخفى ما تعكسه صور المقابلات من الجانب الذّاتي لنفس الشّاعر، حيث تبيّن بشكل معيّن موقفه ممّا يتعرّض له من متناقضات حياته. وعسى أن يكون اختيارنا اسم "المقابلات" عنوانًا لهذا المبحث مناسبًا مضمونه فيما يلي!

سلف أن ذكرنا في حياة مهيار، أنّ الشّاعر وقع تحت وطأة غربتين أثّرتا عليه كثيرا، إحداهما: (تكوينيّة). والأخرى: (زمانيّة)"[٢]. وقد شكّلتا إزعاجًا له في حياته وقلقًا دائمًا ممّا حوله. وهو ما يفسّر لنا سبب لجوئه إلى أسلوب المقابلات كوسيلة فنّيّة إلى جانب الأساليب الأخرى لإقامة صوره.

فقد عُرِف عن الشّاعر إحساسه الغالب بانتقاص حقّه في مجتمعه وقلة حظوظه في دنياه، مقابل شعور خاص عنده بأحقّيته في التّقدير وأهليته له، قبل سواه إن لم يكن مثله. ناهيك بالتّهميش والانزواء اللّذين صادفاه– مقتبل حياته– باعتباره مجوسيّته– قبل أن يسلم– يعيش معزولاً وسط غالبية مسلمة، وكونه من أصل فارسيّ– يقطن بغداد غريبًا فيها– آنذاك. وقد شكّل كلّ ذلك على نفسه ضغوطًا شديدة، كما سبّبت له هذه العوامل مجتمعة صدمة بقيت آثارها العميقة في نفسه طويلاً. وبدا أثر هذا واضحًا في شعره من خلال صور المقابلات الكثيرة، على نحو لا يلتبس على قارئ.

وبإيجاز جاء أسلوب المقابلات في شعر مهيار تعبيرًا عن حركة نفسه المضّطربة وأحاسيسه الغاضبة، ودليلاً على أثر صدق مشاعره في هذه التّعبيرات، وفي تأثيرها المقنع لمتلقّي شعره كذلك.

ومن أهم ما جاء من مقابلات الشّاعر نذكر منها بعض قوله في جانب الشّيب، والّذي ظهر عنده مبكّرا، مسبّبا له حرجًا في علاقته بالجنس اللّطيف؛ حيث تأثير ظهور الشّيب عند الرّجل يكون سلبيّا على نظرة المرأة له. ولأن الأمر كذلك بالنّسبة لمهيار رأيناه يتأرجح بين نارين: نار صدوف المحبوبة عنه. ونار عدم اقتناع المحبوبة بحججه في تبرير هذا الشّيب. وبدا واضحًا عليه تأثير متناقضات ذلك الأمر في صوره المختلفة.

---

(١)– المقاسمة بمعنى الطّباق من مسمّيات السيوطي. وانظر قي ذلك مثلاً، [شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان،ص: ١٠٥– جلال الدين السيوطي– القاهرة، ١٣٥٨هـ– ١٩٥٥م]،

(٢) مصطلحا الغربة المشار إليهما في النّص، يرجع فيهما إلى: [الاغتراب، اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا– قيس النّوري– مجلة عالم الفكر، المجلد (١٠)– العدد الأول: سنة ١٩٧٩م، الكويت– دولة الكويت].

نختار من شعره في ذلك الموضوع نموذجًا يعرض الشّاعر فيه صورة لتأثير الشّيب السّلبيّ في نظرة محبوبته له. تبرز هذه الصّورة صدود محبوبته عنه بسبب هذا الوافد عليه، وفيها يعاتبها على إنكارها إيّاه، وما له من ذنب فيه، إن الذّنب إلاّ على الحبّ، وهي من ورائه والسّبب فيه. وفيها يدلّل على صحة ادّعائه أو حجته في إنكاره موقفها منه بأنّها تعلم علم اليقين أنّ هذا الشّيب المتسلّل إليه ليس بسبب كبره، ولم يغفل أن يتوسّل إليها بتشبيه البياض في لِمته بالهلال عساه يغيّر من قضائها- غير المنصف في نظره- في علاقة الحبّ بينهما. يقول في ذلك:

مـــا أنكـــرتْ إلا البيـــاضَ فصـــدّتِ ... وهـي الّتـي جَنَـتِ المشـيبَ هـي الّتـي
غَـرّاءُ يَشْـعَفُ قلبَهـا فـي نحرِهـا ... وجَبينِهـا مـا سـاءني فـي لِمَّتـي
لـولا الخـلافُ وأخـذُهنّ بدينِـه ... لـم تكلَـف البيضـاءُ بالمُسـوَّدةِ
أأنسـتِ حـين سَـريتِ فـي ظَلمائهـا ... ونفـرتِ أن طلعـتْ عليـك أهلَّتـي؟
ولقـد علمـتِ- وعهـدُ رامـةَ- عهدُنـا ... فَتيْـين- أنِّـي لـم أشِـبْ مـن كَبـرةِ
وإذا عـددتِ سِـنيَّ لـم أك صاعـداً ... عَـددَ الأنابيـب الّتـي فـي صَعـدتي
أَجنيتُهـا مـن خَـلَّةٍ فـي مَفرِقـي ... فتكـون عنـدكِ قادحـا فـي خُلتـي؟
نكِـروا- فـلا عرفـوا- برامـة وقفـةً ... مَـيلاءَ نادتهـا الدّيـارُ فلبّـتِ
وألام فيـكِ وفيـكِ شِـبتُ علـى الصِّبا ... يـا جَـورَ لائمتـي عليـك ولِمّتـي"[1]

وقد أفضى التّناقض بين موقفي كلّ من الشّاعر ومحبوبته إلى صور تعبيريّة متضادة في مقابلة هذين الموقفين، على النّحو الآتي: (يشعف- ساءني)، (البيضاء- المسودة)، (أنست- نفرت)، (ظلمائها- أهلّتي)، (فتيين- كبرة)، (شبت- الصّبا)،.... وقد شكّلت هذه الصّور مجتمعة لوحة فنّيّة بالغة التّأثير في النّفس تجاه موضوع الشّيب، تحسب للشّاعر.

(١)- ديوانه: ج١/ ١٣٥.[من الكامل].

وفي موقف له تمتزج فيه الطّبيعة بالحب، نقف عند صورة رائعة من المقابلات، يقول فيها:

أعـــانقُ غصـــنَ البـــانِ منهـــا تعـــلّةً فـــأُنكره مسّـــاً وأعرفـــهُ قـــدّا
وأعـــدِلُ لـــثمَ الأُقحـــوانِ بثغرهـــا فأُرزَقُـــه برقـــاً وأُحرَمُـــه بـــرْدا
فللّـــهِ مَـــن لـــم أســـتعِض عنـــه غائبـــاً ولـــم أر منـــه ظالمـــاً أبـــداً بُـــدّا"[1]

فمن صور التّناقضات: (أنكره- أعرفه)، (أرزقه- أحرمه)، (ظالما- بدّا)، الأمر الّذي يدلّ على الجانب النّفسيّ المضطرب والمشكّل لهذه الصّور.

كما جاء موقفه من الصّداقة مؤثّرا ومقنعًا؛ لانطلاقه من صدق مشاعره نحو صديقه- أولاً- وقناعته الصّادقة بدور الوفاء في الصّداقة، وأهمية الإخلاص فيها.

ومن شواهد ذلك أبيات من قصيدة كتب بها إلى صديقه أبي طالب محمد بن أيوب يشاطره همّه، الّذي لحقه بموت أخيه، وقد شغله ما أخرّه عن التّوجّع له، ويقول:

خليلـــك مـــن صـــفا لـــك فـــي البـــعادِ وجـــارُك مـــن أذمَّ علـــى الـــودادِ
وحظُّـــك مـــن صـــديقك أن تـــراه عـــدوّاً فـــي هـــواك لمـــن تعـــادي
وربَّ أخٍ قَصـــيِّ العِـــرق فيـــه ســـلوٌّ عـــن أخيـــك مـــن الـــوِلادِ
فـــلا تغـــررْك ألســـنةٌ رطـــابٌ بطـــائنهنَّ أكبـــادٌ صَـــوادي
وعِـــش إمَّـــا قـــرين أخٍ وفـــيّ أمـــينِ الغيـــبِ أو عـــيشَ الوحـــادِ
فـــإني بعـــدَ تجريبـــي لأمـــرٍ أنســـتُ ولا أغشُّـــك بانفـــرادي
تريـــدُ خلائـــقُ الأيّـــام مَـــكراً لتُغضِـــبَني علـــى خُلقـــي وعـــادي
وتغمزنـــي الخطـــوبُ تظـــنُّ أنـــي ألـــين علـــى عرائكـــها الشِّـــدادِ"[2]

ففي هذا النّص صورة صادقة لإخلاص الشّاعر في الصّداقة ووفائه لصديقه. وفي مقابلها صورة يعرّض الشّاعر فيها بما يخالف ذلك من طبائع. وقد علّمته التّجارب الثّبات على المبدأ فلا يلين لتقلّبات الحياة مهما اشتدت.

وعلى طريقة "ضدّان لمّا استجمعا حسنا". جاءت صوره على هذا النّحو: (صفا- أذم)، (البعاد- الوداد)، (صديقك- عدوّا)، (تراه- تعادي)، (أخ قصيّ العرق- أخيك من الولاد)، (رطاب- صوادي)، (عيش قرين- عيش الوحاد)، (أنست- أغشّك)، (مكرا- خلقي)، (ألين- الشّداد).

(١)- ديوانه: ج١/ ٢٣٩.[من الطويل].
(٢)- ديوانه: ج١/ ٢١٩.[من الوافر].

والنّص يجمع بين جمال التّعبير وعمق التّأثير، حيث تلعب فيه البُنى التّعبيريّة المتضادة دورًا مهمًا في التّعبير عن مشاعر متضادة. وإنّ مثل هذه الوسيلة الفنّيّة يلجأ إليها الشّعراء لتحميل مقابلاتهم دلالات تأمليّة ونفسيّة معيّنة.

وفي قصيدة ثائرة على الأيام، قالها يذم الزمان ويشكو جفاء قوم خطبوا مدحه، ويرثي فيها أحد الرؤساء ممن كان نهض بحقوقه متألما لفقده، يقول فيها:

تركتُـك يـا زمـانُ قِلَـى فـدعني ... إذا أنـا لـم أُرِدك فـلا تُرِدنـي
أأنفِـر عنـك ممتعِضـا أبيًّـا ... وتصـحَبني بقلـبٍ مطمئـنّ
وكـان الـذلّ أن ترضـى وآبَـى ... وأهـدِم فـي هـواك وأنـت تبنـي"(١)

وفيه يعرض شكواه من الزمان الخائن- في نظره- من خلال هذه الصّور التّعبيريّة الآتية: (تركتك... دعني)، و(أنا لم أردك.... لم تردني)، و(أنفر عنك ممتعضا.... تصحبني مطمئن). وكأن هذا الزّمان هنا صاحب ثقيل الظّل فرض نفسه على الشّاعر وهو يريد أن يتخلص منه ولكن هيهات أن يتركه وحيدا وينصرف عنه!

وله قصيدة كتب بها إلى الصّاحب أبي القاسم بن عبد الرحيم: ٤١٤هـ، يهنئه بمقدمه من واسط ويذكر خلاصه من النّبوة الّتي لحقته بها، يقول فيها:

تـزِلُّ الليـالي مـرَّةً وتصـيبُ ... ويعـزُبُ حِلـمُ الـدهرِ ثـمَّ يثـوبُ
وتَسـتلقِحُ الآمـالُ بَعـدَ حِيالهـا ... أوانـاً ويَنـأَى الحـظُّ ثـم يـؤوبُ
ولـولا قُفـولُ الشـمس بعـد أُفولِهـا ... هـوتْ مَعَهـا الأرواحُ حـين تغيـبُ
تَنَظَّـرْ- وإن ضـاقت بصـدرٍ رِحابُـهُ- ... فُـروج صَـلاحٍ ذَرعُهـنّ رحيـبُ
فمـا كـلُّ عـينٍ خالجتْـك مريضـةٌ ... وخطفـةِ بـرقٍ خالسـتْك خَلـوبُ
قَضَـتْ ظُلُمـاتُ البُعـدِ فيـك قَضـاءَها ... فصُـبْحاً فهـذا الفجـرُ منـك قريـبُ
بَـدتْ أوجـهُ الأيّـام غُـراً ضـواحكاً ... وكـنَّ وفـي استبشـارِهنّ قُطـوبُ"(٢)

"ففي هذه اللوحة السابقة نرى الليالي تزل مرة وتصيب أخرى، وحلم الدهر يعزب ثم ما يلبث أن يثوب ثانية، والآمال تستلقح بعد استعصائها، والحظ "ينأى" ثم "يئوب" والشمس "تقفل" بعد "أفولها".. و"ضاقت، وخروج".. "ظلمات وفجر".... "غرا ضواحكا، وقطوب"... وهكذا يحاول الشاعر أن يمزج بين هذه المتناقضات المتعانقة التي توحي بحالته النفسية القلقة التي يمر بها قبل

(١)- ديوانه: ج٤/ ٥٠٣.[من الوافر].
(٢) ديوانه: ج١/ ٥٧،[من الطويل].

أن يصل لممدوحه.. وكأنه يريد أن يقول له إن الراحة والاطمئنان لا يوجدان إلا بين يديه وبالعيش في كنفه"[١].

والتعمق في قراءة القصيدة "يكشف عن كم هائل في لغة التضاد، التى بني عليها الشاعر تصويره، فالمعاني اختلاف وائتلاف، والوحدات تتجانس وتتقاطع والأدوات التعبيرية بين الأخذ والعطاء، وكل ذلك يحتم أن تكون لغة التناقضات بمستوياتها المختلفة ضرورة في النسيج الشعري[٢].

خامسًا: القصّــة.

ذكرنا آنفًا أنّ مهيار حقّق الصّورة الشّعريّة، عن طريق رسم صور كليّة، كما حقّقها من خلال وسائل أخرى. "وجاءت أغلب الصّورة الكلّيّة عنده أكثر تطوّرا وقدرة، وأشدّ اتّساعا للعواطف المصطرعة في نفسه، لاسيّما في النّوع القصصيّ.

ومع أنّ الصّورة القصصيّة صورة مركّبة أصلا؛ لتكّونها من عدّة صور بسيطة تتعانق فيما بينها لإبراز معنى معيّن، إلّا أنّ الصّورة القصصيّة تتميّز عن غيرها في تضّمنها عناصر القصّة المعروفة، وهي: المكان، والزمان، والأشخاص، والحبكة الدراميّة، والعقدة، والنهاية.

وقد نجح مهيار في رأينا أن يكوّن صورًا شعريّة تتّسم بالحبكة الدّراميّة، على حدّ تعبير أهل الفنّ. "ولمهيار باع طويل في جانب القصّ الشعري، وقد برز النسيج الحكائي في شعره، واستطاع أن يكون صوراً شعرية اتسمت بقدر من الدرامية والحبكة التي وضعها لها.."[٣]. وهذه الدّراميّة تحفل تحفل بالحركة والتّوتر والنّمو، فتتدافع بالأحداث، وتنمو المواقف، وتتتابع المشاهد في وحدة نامية متآذرة، ويتركز الاهتمام في هذه الصورة علي الفعل والحركة، والصراع الذي يضفي علي المشهد حيوية وتدفقاً وتستخدم العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب، في تعضيد الصورة الدرامية وإبرازها بحيث تشكل في النهاية من الحدث واللغة والإيقاع والموسيقي[٢].

وممّا أورده الدّيلميّ في مجال القصّة الشّعريّة نذكر بعض صورها، ولعلّ أبرزها صورة لموقف غزليّ أجراه بين الحبيبة وطيفها، في قصيدته الرّائيّة، والّتي يقول فيها:

بُلِّغــتْ صــبراً فقالــت: مــا الخبــرْ؟ قلــــتُ: قلــــبٌ سِــــيمَ ذلاً فنــــــفرْ

لا تعــــودي فــــي هَــــوىً ظالمــــةً ربّمــــا عــــاذ بحِلــــمٍ فانتصــــرْ

....

(١) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٥٣.

(٢) د. مختار أبو غالي: الشعر ولغة التضاد، صـ٣٢، وحوليات كلية الآداب جامعة الكويت، ١٩٩٥م.

(٣) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٧٧.

(٢) د/عبد الفتاح عثمان: الصّورة الفنّيّة في شعر شوقي الغنائي، فصول مج ٣، ع ١ ، ١٩٨٢م.

أرســـلتْ ليلـــةَ صـــدّتْ طيفَـــها ... نـــاظراً أيـــن رقـــادي مـــن سَهَـــرْ
قـــال: حيّـــاني، فقالـــت: نائمـــاً ... طرفـــه؟ قـــال: نعـــم، قالـــت: غـــدر
يـــا هـــوى حســـناء! مـــا شـــئت لهـــا ... مـــن فـــؤادي، غيـــر ذل وخـــور
ربّ يـــوم بـــاهلتني بالصِّبـــا ... وصَـــغارٌ عنـــدها حـــظّ الكبـــر"[1]

وثمّة شاهد آخر في هذا الجانب، من قصيدة كتب بها إلى ممدوحه، يتشوّقه ويذكّر بعهوده:

أدمعُـــك أم عـــارضٌ ممطـــرُ ... أم الـــنّفسُ ذائبـــة تَقطُـــرُ؟
دَعـــوا بالرحيـــل فمســـتذهِلٌ ... أضـــلَّ البكـــاءُ ومستعبِـــرُ
....

أضـــلَّ البكـــاءُ ومستعبِـــرُ ... نـــاظراً أيـــن رقـــادي مـــن سَهَـــرْ
وقـــالوا الـــوداعُ علـــى رامـــة ... فقلـــت لهـــم رامـــةُ المحشَـــرُ
وأرســـلتُ عَينـــيَ بـــالأَنعَميْنِ ... لتُبصِـــرَ لـــو أنّهـــا تُبصـــرُ
فمـــا حَمَلـــتْ خبـــراً يُســـتطا ... بُ إلّا الـــذي كـــذَبَ المُخبـــرُ
وعنَّفنـــي منـــذرٌ خاليـــاً ... ألفـــتَ وفُورِقـــتَ يـــا منـــذرُ
وقـــالوا تحمَّـــل ولـــو ســـاعةً ... فقلـــت لهـــم: مُـــدّتي أقصـــرُ
ولكـــن تطالَـــلْ بعـــينِ النصـــيح ... لعلَّـــك مُستشـــرِفاً تنظـــرُ
أجنـــب (الغضـــا) يقبلُـــون الركـــا ... بَ أم عَرْعَـــراً؟ قـــال: بـــل عَرْعَـــرُ
فـــلا تـــذكرون لقلبـــي السلـــ ... ـــوَّ إن كـــان ذاك كمـــا يُـــذكَرُ"[2]

ومن صوره القصصيّة الرّائعة تلك الّتي رسمها لليلة قضاها مع إحدي صويحباته عندما طرقها ليلاً علي غفلة من الرّقباء والواشين الّذين قيدّهم خيط الكري عنهما... وحيث لم يظهر منه إلا العفاف والنّظرة الخلسة....، ويقول في ذلك:

آنســـةٌ لا تكـــتم القـــولَ الحســـنْ ... ولا تبـــالي أيُّ سِرَّيْهـــا علـــنْ
طيبـــةُ المئـــزرِ رَسْـــلٌ كلُّهـــا ... ســـوي الحـــديث المشـــتهي بهـــا بطَـــنْ
....

لا تُنْكِـــر الليلـــةُ مَـــنْ ضجيعُهـــا ... مـــع رِيَـــبِ اللّيـــل- ومنهـــا مـــا يَجُـــنْ
طرقتـــُها والبـــدرُ يشـــكو وجهَهـــا ... والـــنّجم يحكـــي قُرطَهـــا لـــولا الأذُنْ
فاســـتيقظتْ تَعْثُـــرُ فـــي لسانهـــا ... مـــا عَلِقـــت منـــه فُضـــالات الوســـن

(١)- ديوانه: ج١/ ٣٠١.[من المديد].
(٢)- ديوانه: ج٢/ ٣٨٤.[من المتقارب].

تقـــول: مَـــنْ؟ وإنَّهـــا عالمـــةٌ ... لـــولا إتّبـــاع عـــادةٍ أنِّـــيَ مَـــنْ؟
والرُّقبـــــاءُ أعـــــينٌ وألْسُـــــنٌ ... قَيَّـدها خَيْـطُ الكـرى عنِّـي وعـن
فكـــان مـــا أرضـــي العفـــافَ كلّـــه ... وبعـض مـا أرضـي الغـرامَ لـم يكـنْ
معاتـــبٌ- نشـــر الصَّـــبا- ويُلَـــغٌ ... مـــن التّشـــاكي كسُاقطـــات المُـــزُنْ
والنّظْـــرةُ الخُلْســـة، والقُبْـــلة لا ... تـــدري وراء الشَّـــفتين مـــا بطَـــنْ"[1]

وعلّق أحد الباحثن قائلاً: "وبالرّغم ما توفّر لهذه القصة من العناصر كالمكان والزمان، والأشخاص، والحبكة الدرامية، والعقدة، والنهاية، إلا أنّه لا يخفي علينا أنّه لجأ إليها لخدمة غرضه الأساسي وهو المدح حيث يتخذ من الحديث إلي هذه الصاحبة ليلاً وسيلة ليحدثها عن الكرام الذين قلوا في الدنيا ولم يجد منهم غير ابن أيوب – هذا الممدوح:

وفـــي الحـــديث ذي الشـــجون بيننـــا: ... ذكـــر الكـــرام، كيـــف قلـــوا فـــي الـــزمن
وضـــيعة الفضـــل وضـــعف أهلـــه ... وكيـــف قـــد مـــات الوفـــاء ودفـــن!
فلـــم نجـــد غيـــر "ابـــن أيـــوب" فتـــي ... لمـــا تريـــد المكرمـــات قـــد فطـــنْ"[2]

كما رسم الشّاعر لنا في قصيدة من قصائده القصار على مدار أبياتها الثّمانية صورة قصصيّة رائعة، يقول فيها:

يـــا صـــاحبَيْ شـــكواي هـــل ناصـــرٌ ... يملـــك رِفـــدي مـــنكُمُ أو مُعيـــنْ
مُـــرَّا علـــى خنســـاءَ فاستطـــرِدا ... ذكـــري بـــأطراف الحـــديث الشُّجـــونْ
فـــإن أصـــاختْ لـــي، فقـــولا لـــها: ... عنِّـــي عســـى صَـــعْبتها أن تَليـــنْ
قـــد عـــادَ للقلـــب جنـــونُ الصِّـــبا ... وهـــبَّ هـــذاك الغـــرامُ الدفيـــنْ
فهـــل لكـــم فِـــي الحـــيّ عـــرَّافَةٌ ... تحسِـــم بعـــد الشّـــيبِ هـــذا الجنـــونْ؟
فحـــدَّثا خنســـاءَ، قالـــت: نعـــم ... هـــامَ كمْـــن هـــام فمـــاذا يكـــونْ؟
أوصـــيه بالدّمـــع دواءً فـــإن ... ضـــنَّ عليـــه جفنُـــه فالأنيـــنْ
يـــا قلـــبُ مـــا أنصـــفتَني طالعـــا ... علـــى الهـــوى مـــن شَـــرَف الأربعـــينْ"[3]

وزعم بعض الباحثين أنّ أغلب صور مهيار فيما يعرف بغزله القصصيّ صور قديمة تفتقد الحيويّة والحركة؛ لأنه مقلد فيها شعراء الغزل القصصيّ، ومصطنع لمواقفهم وصورهم. بينا تشيع فى صوره الفقد والعذريّة اللّتان اتّسم بهما غزله كلّه"[4].

(١)- ديوانه: ج٤/ ٤٣١، ٤٣٢.[من الرجز].
(٢)- انظر: شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٨٠.
(٣) ديوانه: ج٤/ ٤٤٩، ٤٥٠.[من السريع].
(٤) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي: ٣٥٧.

ومن شواهد قصص مهيار الشّعريّة كذلك، نذكر القصّة الآتية:

مـــا ليلتـــي علـــى "أُقُـــرْ" إلاّ البكـــــاءُ والسّهـــــرْ
بـــتُّ أظـــنّ الصّـــبحَ بالـــ عـــادة ممـــا ينسفـــرْ
أرقـــبُ مـــن نجومهـــا زوالَ أمـــرٍ مستقـــرّْ
رواكـــــدٌ كأنّـــما أفلاكهـــنّ لـــم تـــدُرْ
وكلّمـــا قلـــت: انطـــوى شطـــرٌ مـــن الليـــل انتشـــرْ
أســـألها أيـــن الكـــرى؟ أيـــنَ النهـــارُ المنتظَـــرْ؟
وكـــلُّ شـــيء عنـــدَها إلا الرقـــاد والسَّحَـــرْ
مـــن مخـــبري؟ فمـــا أرى هـــل دام ليـــلٌ فاستمَـــرّْ
وغابـــت الشّـــمسُ نعـــمت فكيـــف خُـــلِّد القمـــرْ؟
أيـــن الأُلـــى طرَّحـــهم مَطـــارحَ البـــين الحـــذَرْ؟
غـــابوا ومـــا غابـــت لهـــم دارٌ ولا جَـــدَّ سَفَـــرْ
لكـــن عيـــون الكاشحيـــ نَ الشُّـــزْرُ منهـــا والخُـــزُرْ
مـــا برِحـــتْ- لا نَظَـــرتْ- تمنعـــنا حتّـــى النّظَـــرْ
تطلّعـــوا نـــارَ الجـــوى فـــي القلـــب كيـــف تستعـــرْ
ومـــا الّـــذي تبعثـــه علـــى الجوانـــح الذِّكَـــرْ
وأيّ نـــارٍ للفـــؤا د فـــيهِمُ عنـــد البصـــرْ
غنَّـــى (بهيفـــاءَ) الرِّفـــا قُ والكـــؤوسُ لـــم تدُـــرْ
فكـــلّ صـــاحٍ انتشـــى وكـــلّ نشـــوانَ سكِـــرْ
كأنمـــا قلبـــي لـــها فـــي صـــدر كـــلّ مـــن حضـــرْ
فظِلـــتُ أبكـــي مثلمـــا أشـــربُ أدمعـــاً حُمُـــرْ
كـــأنّ مـــاءَ قدحـــي مـــن بـــين جفنـــيَّ عُصِـــرْ
قـــال الرّســـولُ: عتبـــتْ (هيفـــاءُ) قلـــت: مـــا الخبـــرْ
قـــال: تقـــول: ملَّنـــا قلـــت: الملـــولُ مـــن غـــدَر
لا والـــذي لـــو شـــاء أن يُنصِـــفني منهـــا قَـــدَرْ
مـــا خُـــدِعتْ بغيرهـــا عينـــي علـــى حُســـن الصّـــورْ
بَلَـــى ولا أُنكـــرهُ ولـــيس بـــالأمر النُّكُـــرْ

لقـــــد رأيـــــتُ البـــــان مـــــن ذي العلَمـــــــــين والسَّمُـــــــــرْ
تضـــــربه ريـــــحُ الصَّبـــــا فيســـــــــتوي وينأطِـــــــــرْ
فملـــــت تشـــــبيها بهـــــا آخـــــــذ ضمّـــــــــا وأذر
فـــــإن رأت ذلـــــك ذنـــــ ـــــبًا إنّنـــــي لمعتـــــذر"(١)

كما نتوقّف معجبين أمام صورة أخرى للشّاعر يصور فيها حالة قلبه وخفقانه، بحالة الظبية الّتي فقدت خِشْفها، وظلت تبحث عنه، وهي حزينة شريدة...، وذلك في أسلوب قصصي جميل، يصوّر حال تلك الظّبية، ومتخذاً من ذلك الحدث مدخلاً ليبثا همومه ولواعجه، والّتي يقول فيها:

خصـيماي مـن (ظميـاءَ) واشٍ وشـامتُ وحظَّـــاي مظنـــون لـــديها وفائـــتُ
وقلبـــي لهـــا وحشـــية ضـــل خِشْفُـــها تُطـــاولُ تَبْغيـــه الرُّبـــا وتُلافـــتُ
مضـــت ليلـــةٌ تقتصُّـــه بعـــد ليـــلة ويـــومٌ تداجيـــه الشّخـــوص الثّوابـــتُ
تناشـــد عنـــه الـــنجمَ: أيـــن طريـــقه؟ تُحارفُـــه طَـــورًا وطَـــورًا تسامـــت
ولا هـــو منهـــا حيـــث يُجْمـــع شـــارد ولا يُرْتَجـــي للعَـــود إن عـــادت فَـــالتُ
ســـوى أنهـــا مـــرت بمـــاء سويقـــة سُـــحَيْرا، ورامٍ بالشّـــريعة بائـــت
علـــى يـــده للـــرزق أذلـــع أحـــرس وضـــلعاء فوهـــا ســـاعة النـــزع صائـــت
يقـــوت شـــعاثا مقتـــرين بفضـــلها أطابـــت لـــه أوجانبـــته المقـــاوت
فمـــــا رابهـــــا إلا دم ونويـــــرة ومنتقيـــات – مـــن عظـــام – رفانـــت
فعـادت تماشـي اليـأس موضـع ظلّـه وللحَـيْن – لـو أغنـى الحـذار – مَواقـت
وخبَّرنـــي السُّـــفَّار أن قـــد تبدلَّـــت فقلـــت: حـديث مضحـك وهـو كابـت"(٢)

صور مهيار قلبه في حزن وألمه بما حدث لهذه الظّبية المكلومة الّتي فقدت خشفها ومضت تبحث عنه كل ليلة بين شخوص الظّلام سائلة عنه النّجم... ويمتد الصّراع إلى قمته وتتابع المشاهد الدّراميّة في القصّة الحزينة حتّى تجد الظّبية الدّم والنّار وبعض العظام الرّفائت الّتي تظنّ عندها عدم جدوى البحث عنه مستسلمة لليأس والحزن معزيّة نفسها بالسير مكان سيره وكأنّها بذلك تستعين شيئًا من ذكرياتها مع ذلك الخشف الّذي قاده حظّه التّعس إلى تلك النّهاية المحتومة"(٣).

(١) ديوانه: ج٢/ ٣٦٧.[من الرجز].
(٢)– ديوانه: ج١/ ١٤٥، ١٤٦.[من الطويل].
(٣)– شعر مهيار الدّيلمي– دراسة فنّيّة: ٣٧٨

وخلاصة الأمر، أنّ الصّورة القصصيّة في أساسها صورة مركّبة ذات شكل فنّي خاص يرتبط بعناصر القصّة المعروفة، وأنّ الأسلوب القصصيّ في شعر مهيار له دور بارز في إقامة الصّورة الشّعريّة عند الشّاعر. لكنّ قصص مهيار الشّعريّة لم تكن كلّها بجودة فنّيّة واحدة، حيث بدت لنا أحيانًا مفتقدة إلى الصّدق الفنّي وبان فيها الشّاعر مقلّدًا غيره من الشّعراء القدامى، بينما كانت أحيانًا متميّزة ومنطلقة عن موقف وجدانيّ له تجاه موضوعه، وشفّت عن شعور صادق عند الشّاعر وأبانت عن تجربة حقيقيّة له. إخراجه"[١].

سادسًا: التّشبيه.

التّشبيه، لغة: "التّمثيل". و- (عند البيانيّين): إلحاق أمر بأمر لصفة مشتركة بينهما"[٢]. وقد ظهرت كلمة "التّشبيه" أوّل مرّة على لسان الشّاعر بشار بن برد (١٦٧هـ)، ثمّ شاع استعمالها بعد ذلك في معجم العين للخليل بن أحمد، والكتاب لسيبويه، ومجاز القرآن لأبي عبيدة، ومعاني القرآن للفرّاء"[٣].

"ويعدّ التّشبيه من أوائل الأساليب الّتي أشار إليها الأقدمون؛ إذْ تجد له أصولاً عند أبي عبيدة، والفرّاء، والجاحظ. وللأخير فيه إشارات لطيفة... ونظنّ أنّ المُبَرّد- من الأقدمين- هو من توسّع في بحثه للتّشبيه، وقسّمه ومثّل له، وتتابع العلماء بعد ذلك يظهرون بدائعه، ويشرحون روائعه"[٤].

ويدلّ مفهومه على أنّ شيئا أو صورة تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى أو صفة. وهو يتكوّن من أربعة أركان، هي: ١- مشبّه. ٢- مشبّه به. ٣- أداة تشبيه، (وهي الكاف أو كأنّ أو مثل أو ما في معناها). ٤- ووجه شبه، (وهو الصفة المشتركة بين الشّيئين أو الصّورتين)، ويجب أن يكون في المشبّه به أقوى منه في المشبّه"[٥].

لكنّ هذه الأطراف أو الأركان ليست سواء. فبعضها يمكن الاستغناء عنه؛ لأنّه معلوم للنّفس فلا تجد حرجا في تقديره ولا صعوبة. فما يمكن الاستغناء عنه منها، هو: الأداة، ووجه الشّبه. أمّا الرّكنان الآخران، وهما: المشبّه والمشبّه به، فلا يمكن الاستغناء عن واحد منهما، فهما طرفا التّشبيه. فإذا حذف أحدهما خرج الكلام عن كونه تشبيهًا وأصبح من باب الاستعارة.

---

(١) في الأدب والنقد، دكتور شوقي ضيف: ٩٢ (بتصرّف يسير).

(٢)- المعجم الوسيط: (شبه).

(٣)- التّشبيه- دراسة في تطوّر المصطلح، ص: ٨، ٢٢٠.[الدكتور: إبراهيم عبد الحميد السيد التلب- دار الطباعة المحمدية- القاهرة/ ط١- ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م].

(٤)- البلاغة (فنونها، وأفنانها)، علم البيان والبديع: ص:١٨.[الدكتور: فضل حسن عبّاس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن- ط٣/ ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م].

(٥)- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: (التشبيه)، ص: ٩٩.

ترجع أهمية "التّشبيه" إلى أنّه: يزيد المعنى وضوحًا، ويكسبه تأكيدًا ولهذا أطبق جميع المتكلّمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية، ما يستدلّ به على شَرَفه وموقعه من البلاغة"(١).

"وهو جارٍ كثيرًا في كلام العرب؛ حتّى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"(٢). وعدّه قدامة من أشرف كلام العرب، ومظهر فطنة وبراعة، ودليلاً على ذائقة الشّعر: "وأمّا التّشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلّما كان المشبّه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشّعر أعرف"(٣).

وقد اختلف العلماء في موقع هذا الفنّ من علم البيان وصلته بالمجاز ' "والحقّ أنّ التّشبيه مجاز؛ لأنّه يعتمد على عقد الصّلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسّر على الحقيقة، ولو فُسِّرتْ كذلك لكانت كذبًا. وهو الفنّ الكثير الاستعمال في كلام العرب. ويبدو أنّ عدم الانتقال فيه من معنى إلى آخر كما في الاستعارة دعاهم إلى إخراجه من المجاز الّذي هو استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أو إسناد أمر إلى آخر على سبيل التّوسّع"(٤).

وأمّا كون التّشبيه داخلاً تحت المجاز؛ فلأنّ المتشابهين في أكثر الأشياء إنّما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة"(٥). فالتّشبيه كلّه معدود من المجاز، سواء كان مذكورًا الأداة أم محذوفها.

وليس "التّشبيه" وسيلة يتوصّل بها إلى معرفة الاستعارة فحسب- حيث أنّ بحثها مبنيّ عليه- بقدر ما هو أسلوب مستقلّ من أساليب القول جيء به؛ ليؤدّي رسالة ذات أثر خاص من حيث التأثير في النّفس. "فإذا كان الهدف من علم البيان التأثير في النّفوس، فإنّ من أكثر أبوابه تأثيرًا التّشبيه... بل نظنّ أنّ الأثر الّذي يحدثه التّشبيه في النّفس ربّما يزيد على ما يحدثه غيره من الأساليب. فالمجاز والكناية مثلاً لا تدركهما النّفس بيسر وسهولة، بينما التّشبيه دائرته أوسع من حيث الجمهور الّذي يتأثّر به. ولأمر ما كَثُر في كلام الله- تعالى- وكلام نبيّه- صلّى الله عليه وسلّم- في الكلام البليغ للأقدمين والمحدثين على السّواء"(٦).

(١)- الصّناعتين: ص ١٨٣.[طبعة الخانجي- ١٣٢٠هـ].

(٢)- الكامل، للمبرّد- ج٢/ ٦٩.

(٣)- نقد النّثر، قدامة بن جعفر: ص٤٩.

(٤)- معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها:ج٢/ ١٧٢

(٥)- العمدة: ابن رشيق- ج١/ ٢٦٨. تحقق محيي الدّين عبد الحميد- ط/ بيروت.

(٦)- البلاغة (فنونها، وأفنانها)، علم البيان والبديع: ص:١٨.

يقول عبد القاهر: إنّ التّشبيه كالأصل للاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له. والتّشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستغني فيه الأفهام والأذهان. لا الأسماع والآذان"[(١)]. والتّشبيه عنده: "أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكمًا من أحكامه كإثباتك للرّجل شجاعة الأسد، وللحجّة حكم النّور، في أنّك تفضل بها بين الحقّ والباطل، كما يفصل بالنّور بين الأشياء"[(٢)].

"فإنّ قال قائل: فما الفرق بين الاستعارة والتّشبيه؟. قيل: الفرق بينهما ما ذكره أبو الحسن الرّماني: وهو أنّ التّشبيه على أصله لم يغيّر عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة؛ لأنّ مخرج الاستعارة مخرج ما ليست العبارة له في أصل اللّغة. على أنّ الرّماني قال في كلامه: إنّ التّشبيه في الكلام بأداة التّشبيه، وهو يعني- كأنّ والكاف وما جرى مجراهما- وليس يقع الفرق عندي بين التّشبيه والاستعارة بأداة التّشبيه فقط؛ لأنّ التّشبيه قد يقع بغير الألفاظ الموضوعة له، ويكون حسنًا مختارًا، ولا يعده أحد في جملة الاستعارة لخلّوه من آلة التّشبيه. ومن هذا قول الشّاعر:

سفرن بدورًا وانتقين أهلة ومسن غصونًا والتفتن جآذرًا

وقول الآخر:

وأسبلت لؤلؤًا من نرجس فسقت وردًا وعضّت على العنّاب بالبرد

وكلاهما تشبيه محض، وليس باستعارة. وإن لم يكن فيهما لفظ من ألفاظ التّشبيه. وإنّما الفرق بين الاستعارة والتّشبيه ما حكيناه أولاً"[(٣)]. ويبقى للمستزيد من هذا المبحث أن يرجع إلى كتب البلاغة المتخصّصة للتّعرّف على تطوّر المصطلح عبر القرون السّابقة وأركانه وأقسامه وآراء العلماء حوله"[(٤)].

وبالنّظر في طرفي التّشبيه باعتبار مادتهما راح كثير من أهل العلم إلى تقسيمهما إلى ثلاثة أقسام، هي: ١- حسّيان: يدركان بالحواس. ٢- عقليان: لا يدركان بالحواس بل بالعقل. ٣- مختلفان: أي يكون الطرفان مختلفين. ويدخلون في القسم الثّاني والّذي يدرك بالعقل كلًّا من: أ- الوهمي، الّذي ليس له وجود خارجيّ محسوس. ب- والوجدانيّ: وهو ما يدرك بالوجدان؛ كالمحبة والكراهية واللّذة والألم، وغيرها.

---

(١)- أسرار البلاغة: الجرجاني- ص: ٢٠- ط/ المدني، سنة ١٩٩١م.

(٢)- أسرار البلاغة: الجرجاني- ص: ٨٧- ط/ المدني، سنة ١٩٩١م.

(٣)- سرّ الفصاحة: ابن سنان- ط صبيح بمصر- ص: ١٠٩، ١١٠.

(٤)- انظر في ذلك، مثلاً،١- كتاب [الإيضاح للخطيب القزويني- تحقيق: عبد المتعال الصعيدي- ط الأداب بالجماميز- مصر]، ٢- كتاب [فن التّشبيه للأستاذ علي الجندي- ط / الأنجلو المصريّة- القاهرة]، ٣- معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها: ["التّشبيه"، ج٢/١٦٦-٢١٩].

والشّعراء الوجدانيّون مولعون بالتّشبيهات؛ إذ نجد بعضهم يتكئ على حشد من الصّور التّشبيهيّة لمجرد أن يجد خيطًا مشتركًا بين ما يشغله والمنظورات"[١]. ولا بأس من استخدام الشّاعر الشّاعر بعض التّشبيهات المألوفة في بعض الشّعر القديم إن وفّق في رسم صورة وجدانية متكاملة العناصر."[٢].

وعلى الرّغم من أنّ مهيار وصف أشياء لم يتعرض لها غيره؛ فلا يصح أن نضعه في قائمة الوصّافين البارعين أمثال "ابن المعتز"، وابن خفاجة، وابن الروميّ"[٣].

أمّا بخصوص النّمط البلاغيّ أو الصّور البيانيّة (الجزئيّة) من هذا النّوع من التّصوير، والّذي تناوله الشّاعر بعقله لا بوجدانه وبحواسه لا بذاته؛ فنذكر منها الأمثلة الآتية:

- ففي باب التّشبيه، يأتي قوله في الممدوح:

سلكت مجاز العزّ بيني وبينه تحطّ روابيه وتهتك حجبه

إلى قمر طرفي تعلّل دونه وكم قمر غطّته دوني سحبه"[٤]

فممدوح مهيار هنا كالقمر في شهرته وعزته.

- ومن ذلك أيضًا تشبيهه ممدوحه بالأسد:

هو الأسد إذا أغاروا وفي الشّورى هو الرّأي الجميع[٥]

- ومنه قوله الّذي يخاطب فيه ممدوحه".

ورِثتَ فضلاً لو قَنِعتَ لكفى لكن أبيت غير ما تكتسب

كاللّيث لا تحلو له فريسة لا ينتقي فيها ولا يخلب

حيث يشبّه الممدوح في إيثاره مكسوب الفضل على موروثه بالأسد الّذي لا تحلو له إلاّ الفريسة الّتي يتعب أسنانه في انتقاء دهن عظامها، ويعمل مخالبه فيها.

---

(١)- رماد الشّعر،دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، ص: ٢٩٢.

(٢)- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص: ٤٤٥.

مفهومنا للصّورة الوجدانيّة، أنّها ذات مضمون واضح في إطار تجربة شعريّة صحيحة، تشتمل على حدث فكري نفسيّ يهيمن على أبيات القصيدة من فاتحتها إلى خاتمتها. من ثم، فليس كلّ ما ينظمه الشّعراء من شعر يُعَدّ تجربة شعرية كاملة. ومن ناحية أخرى، "ولم يكن العرب يتصوّرون القصيدة تجربة شعريّة على هذا النّحو، حتّى إن هم لم يضمّنوها موضوعات مختلفة وجعلوا لها موضوعًا معيّنًا واحدًا، فإنّهم كانوا يكتفون بأن تدور معاني الأبيات حول الموضوع، ولكن دون أن يركّزوا أنفسهم فيه، ودون أن يحسّوا إحساسًا عميقًا بأنّهم يخلقون حدثًا عاطفيًا وعقليًا من شأنه أن يصبح تجربة مخلّقة كاملة التّكوين". للمزيد، انظر [في النّقد الأدبيّ، ص: ١٣٨، وما بعدها].

(٣)-مهيار الديلمي وشعره: ١٦١.

(٤)- ديوانه:

(٥) نفسه: ٢٤١/٢.

وما تقدّم من أمثلة إن هو إلاّ غيض من فيض في جانب الصّورة التّقريريّه في شعر مهيار. والّتي فيها تجسيد للمعاني كما تبدو للحواس، وشاغل الشّاعر فيها صحّة التّشابهية ودقتها. ممّا يعني أنّ مهيار في هذا النّوع من التّصوير لا يصهر صوره بذاته ولا يتولاّها بخياله، بل يقف عند حدودها محاولاً تقليدها.

"ويخرج التّشبيه عند مهيار في أشكال متنوّعة باعتبار عناصره الّتي يتكوّن منها، وإن كانت معظم الأشكال التّشبيهيّة عنده تقليديّة"(١). على الرغم من ذلك فللشاعر صورٌ من التشبيه بديعة وممتدة منها قوله الذي يصف فيه الشّاعر ثغْر محبوبته، على طريقة أسلوب الحصر: (ما ، إلاّ) ويقول فيها:

ومـــا نُطْفـــةٌ حصَّـــنتها السّـــماءُ ... بأرعـــــن مرقـــــاه مستصعـــــبُ
مصـــــفَّقةٌ حَلَبـــــتْ عفوَهـــــا ... بهـــا المـــزن أول مـــا تُحْلَـــبُ
إلـــــى أن تبقَّـــــت لُباناتُهـــــا ... وكـــادت بمـــا لطُفـــت تَنْضُـــبُ
تراوِحهـــــا وتغـــادي الشَّمـــالُ ... تُرقـــــرق فيهـــــا وتُستعـــــذبُ
ولا نحلـــــةٌ بـــــات يَعْسوبهـــــا ... علـــى الحســـن مـــن حـــذَرٍ يلســـبُ
يَغـــــار فيمنعهـــــا أن تُشَـــــا ... رَ، مـــا منـــع الشّائـــرَ المِشْـــغَبُ
تُجـــاذبُ فيهـــا أكـــفُّ الجُنـــا ... ةِ، غِنـــىً مثلهـــا مثلـــه تَكْسِـــبُ
ولا مِسْـــكةٌ طـــاف عطَّارُهـــا ... "بـــدارين" يَنْخُـــل مـــا يَجْلِـــبُ
يبقِّـــرُ عنهـــا بطـــونَ الظّبـــاء ... مـــن الألـــف واحـــدة تُنْجـــبُ
فجـــاءت لضـــوعتها سَـــورة ... تكـــاد العيـــاب بهـــا تثقـــبُ
بأطيـــب مـــن فـــم ذات الوشـــاح ... سُـــحورًا بلـــى فَمُهـــا أطيـــبُ"(٢)

وله في هذا الباب أيضا تشبيه وجداني جميل حين يمدح شعره. فيقول:

قـــد مـــلأت بوصـــفكم عـــرض الفـــلا ... وطبقـــت أقاصـــي الـــدّنيا بكـــم
منحـــتكم فيهـــا صـــفايا مهجتـــي ... جهـــد زهيـــر قيـــل فـــي مـــدح هَـــرم"(٣)

ومن روائع تشبيهاته التى امتزجت بعاطفته حين شبه محبوبته مرة بالقاتل ومرة بالظبي. فقال:

(١)- شعر مهيار الدّيلمي، دراسة فنية. ص: ٣٣٠.
(٢)-ديوانه: ج١/ ٨٥، ٨٦. [من المتقارب].
(٣) ديوان مهيار/

يـــا لنـــوازِي كبـــدٍ هاجهـــا "بالبـــان" مـــن "خنســـاءَ" تَذكـــارُ
عـــاد لهـــا مـــن بعـــد إقلاعهـــا ديـــنٌ مـــن الحـــبِّ وإصـــرارُ
يـا قـومِ، لـي مـن أسـرتي قاتـلٌ مَـــنْ لقتيـــلٍ مـــا لـــه ثـــارُ
أرى دَمِـــي يقطُـــرُ مـــن أنمـــلٍ شفارُهـــا مُـــوْقٌ وأشفـــارُ
ظبـــيٌ رخيـــمٌ، لفظـــهُ ناســـكٌ وطـــرفُه الفاتـــك عَيَّـــارُ
ضعُفـتُ تحـت الغمـز مـن عاجـمٍ يصـــرَعُ لبِّـــي وهـــو خَـــوَّارُ
أصبحـــتُ عبـــداً باختيـــاري لـــه "وفـــارسٌ" قـــوميَ أحـــرارُ
يـا مـوتُ، نفسـي لـك إن أعـرضتْ "خنســـاءُ" أو شـــطّت بهـــا الـــدّارُ
خـــوَّفني بالنّـــارِ فـــي وصلهـــا قـــومٌ وفـــي هِجْـــرانِها النّـــارُ"[1]

وكذلك تشبيهه جمالها بالشيء الأبيض الجميل على نفرتها من بياض شيبه. فيقول:

وبيضـاءَ لـم تنفـر لبيضـاءِ لِـمَّتي وقـد راع منهـا ناصـل الصّـبغ ناصـع
رأت نحرها فـي لونـه فَـصَـبَتْ لـه ومـا خِلتُ أنّ الشّيب فـي الحبّ شـافع[2]

نخلص من هذا المبحث إلى القول، إنّ مهيار له قصائد ذات نزعة حسّية كما أنّ له قصائد روحيّة وجدانيّة خالصة، فيها لوعة الذّكريات ولوعة الحنين. كما لم يكن مبدعًا كلّ الإبداع في تصويره الفنّي، ولا مقلّدًا كلّ التّقليد. وإنّما أخذ من كلّ بطرف، ومزجه بعد استيعابه وتمثّله ذاتيّا ثمّ صبّه في قالب شعريّ خاصّ به. استخدم فيه التّشبيه والمجاز والاستعارة والكناية. وأنّه عبّر عن مشاعره وخدم بشعره تراثنا الشّعريّ العربيّ.

والله ولي التّوفيق.....

(١) ديوانه: ج١/ ٣٤٠- من السّريع.
(٢) ديوانه: ج٢، ص٥٢٢، من الطويل.

خاتمة الدّراسة

هكذا رست بنا سفينة البحث، بحمد الله تعالى، على شاطئها المرسوم لها. وعسى أن تكون أدّت دورها المنوط بها، في دراسة "الاتّجاه الوجدانيّ في شعر مهيار الدّيلميّ. تلك الدّراسة الّتي تمثّلت في ثلاثة أبواب. وقد اشتمل الباب الأول منها والذي عنوانه الوجدانية: مفهومها ومذكياتها في شعر مهيار الديلمي على ثلاثة فصول، هي:

١- مهيار الدّيلميّ؛ حياته، وديوانه، ومنزلته الأدبيّة.

٢- "**الوجدانيّة**": **تأصيل المصطلح، والسّمات العامّة للشّعر الوجدانيّ، وعلاقة ذلك بشعر مهيار**.

٣- مذكيات الوجدانيّة في شعر مهيار.

حيث أوضحت الدّراسة من خلال هذا الباب أنّ الأدب العربيّ عرف اسم شاعر كبير، تربَّع على عرش القريض في عصره، هو: أبو الحسن مِهْيار بن مَرْزَويه الدّيلميّ، الكاتب والشّاعر المشهور. ولد في بغداد وعاش فيها ما بين (٣٦٥هـ- ٤٢٨هـ). كان مجوسيّا على دين آبائه وشبّ على ذلك، إلى أن أسلم على يد الوزير (الكافي الأوحد) سنة ٣٤٩هـ- على الأرجح. كما ركّزت على بعض ملامحه الخِلْقيّة والخلقيّة المميّزة له والّتي كان لها تأثير واضح في شعره الوجدانيّ. ومن أبرزها: سمرة بشرته، ونحافة جسمه، خفّة شعره رأسه وأصابته بالشّيب المبكر. فضلاً عن تحليه بجملة من الأخلاق الكريمة والفاضلة، منها: إخلاصه ووفاؤه، رهافة حسّه، وصدقه. وقد أبرزت تأثير ذلك في شعره.

وبينما يعدّ مهيار واحدًا من أغزر شعراء العربيّة إنتاجًا، فإنّه يعتبر كذلك واحدًا من أبرزهم اهتمامًا بالجانب الوجدانيّ. وله ديوان كبير من أربعة أجزاء؛ هو صورة نفسه. وأكّدت في استعراضها السّمات العامّة للشّعر الوجدانيّ على أنّ الجانب الوجدانيّ عند شاعرنا أقرب إلى شعر "العذريّين"- لغة ومضمونًا- من شعر الوجدانيّين المعاصرين مع ما بينهما من تشابه أيضًا لما تأثير عامل الزّمن في النّتاج الأدبيّ، والّذي يميل للأقرب زمنًا غالبًا.

وأبانت هذه الدّراسة عن مذكيات الشّعور في شعر مهيار، وهي جمّة وافرة. وخلصت إلى أنّ الطّاقة الشّعريّة الكامنة في أعماقه جيّاشة هائلة، والأسباب الّتي أذكتها وأورت زنادها كانت وافرة. ولعلّ أبرزها:

(أ) تلمذته للشّاعر الكبير الشّريف الرَّضي، والّذي كان أكثر شعره في التَّغنّي بحبّه وآلامه، ونشيدًا من أناشيد الفخر والعزّة. وهو ممّن يقول الشّعر عن حاجة نفسيّة لا للتّكسب. وليس ثمة خلاف تاريخيّ في تلمذة شاعرنا له. وقد أشار مهيار نفسه إلى هذه التّلمذة في شعره.

لكنّ دراستنا حين أكّدت ذلك لم تغفل عن أنّ لشعر مهيار نظامه ولأسلوبه شخصيّته. وذلك لمقدرة الشّاعر على التّحوير والتّعديل.

(ب) ثقافته "الشّعوبيّة":

فقد ذكرت دراستنا أنّ الشّعوبيّة صورة مكبَّرة للعصبيّة الّتي ميّزت عصر الشّاعر. وشعر الشّعوبيّين في هواه امتداد لشعر النّقائض في العصر الأمويّ، وربّما كان أثرًا من آثار الهجاء القبليّ في جاهلية ما قبل الإسلام. وتأثير "الشّعوبيّة" واضح في شعر مهيار. وألمحت إلى أنّه لم تغفل أيّة دراسة من الدّراسات السّابقة الّتي تعاطت شعر مهيار ونقدته تأثير الشّعوبيّة فيه.

وأوضحت كذلك أنّ الشّاعر لم يكن شعوبيّ المبدأ، مخالفة بذلك ما قاله جلّ الدّارسين السّابقين. وأثبتت أنّه بعد إسلامه وحتّى آخر حياته شهد شعره لحظات ساوى فيها بين العرب والفرس. من ثم، نبّهت على وجود مرحلتين في أمر شعوبيّته. أولاهما: كان فيها متشدّدا متعصّبًا ذمّ فيها العرب وجعل العنصر الفارسيّ مقدّما عليهم أبدًا. وقد جمع فيها بين الشّعوبيّة والتّشيّع السّياسيّ مجاملة في ذلك لقومه أو لأستاذه الشّريف. والأخرى: حيث ساوى شعره بين العرب والفرس، ومدح كثيرًا من أخلاق العرب كما ذكرنا، وذمّ قومه وملوك الأكاسرة الّذين تخلّفوا عن هدى الإسلام وبقوا على جهلهم وظلمهم.

وعليه، فقد كان من اللّازم أن نستبدل بالعنوان المشهور "شعوبيّة الشّاعر" عنوانًا آخر ملائم للتّحولات في مضامين شعره وتأثيرها فيه ليصبح "ثقافة الشّعوبيّة".

والأهم في ذلك كلّه أنّها خلصت إلى أنّ الشّاعر كان مخلصا لفكرته صادقًا في اعتقاده على كلّ حال. الأمر الّذي يعني أنّه خدم مضمون شعره وأسهم في تنويع أفكاره وغذّى عواطفه.

(ج) تشيّعـه:

أوضحت دراستنا أنّ "التّشيّع" درجات وأطوار ومراحل، و"الشّيعة" فرق وطوائف شتّى. وأنّ في الشّيعة الغالي والمعتدل في أمر "عليّ بن أبي طالب" وآله رضي الله عنهم. والّذي يعنينا أنّ شاعرنا

ينتمي إلى فرقة منهم تعرف بالإماميّة الاثني عشريّة. تلك الفرقة من المسلمين الّذين يزعمون أنّ الأمام عليّا هو الأحقّ في وراثة الخلافة من الشّيخين: أبي بكر وعمر، وعثمان بن عفّان- رضي الله عنهم أجمعين. وممّا يأخذه عامّة المسلمين على أتباع هذا الفريق أنّهم يدّعون "النّص" على استخلاف عليّ بن أبي طالب و"يتبرؤون" من الخلفاء قبله وعامّة الصّحابة.

وذكرت الدّراسة أنّ تشيُّع مهيار كان مذهبا سياسيّا، قبل أن يصبح عقيدة له يدين بها. فالدّيلميّ بحكم النّشأة والتّربية عاش أجواء التّشيّع، ونهل من عصارة فكرها- ردحًا من الزّمن- حتّى ثمل. ولا غرو، أن أصبح شيعيّا حين أسلم.

وقد أبرزت تأثير المذهب في شعر مهيار؛ حيث يغلب عليه عاطفة الحزن والأسى، والّتي تهزّ الضّمير وتملأ النّفس ألمًا وغمّا. وكأنّ الشّاعر كان يرى في كلّ يوم "عاشوراء" وفي كلّ حادثة "كربلاء". على أنّ موقفنا من أمر تديّن الشّاعر لا يمنعنا من التزام المنهجيّة العلميّة في نقد شعره. فليس يخفى على دارسي الأدب أنّ جودة الشّعر فنّيّة لا دينيّة أو أخلاقيّة. ويبقى كذلك للإسلام حقّه من الإجلال على كلّ حال.

(د) اغترابه وفقره:

خلصت الدّراسة من خلال استعراض حياة الشّاعر ومعرفة شخصيّته إلى وجود عوامل أخرى مهمّة أثّرت في "وجدانه"، أبرزها: اغترابه، وفقره. باعتبارهما قوتي ضغط على النّفس، ليس لبشر عاديّ من طاقة على تحملهما، فما بالنا إذا اجتمعتا على شاعر؟!. والشّعراء الوجدانيّون بطبعهم وبحكم تكويناتهم وميولهم يختلفون عن العامّة في تعايشهم مع مجتمعاتهم ويتميّزون بأحاسيسهم المرهفة عنهم.

وشعر الاغتراب عند مهيار شعر ذاتيّ عبّر فيه عن مكنونات نفسه المتصدعة. وقد عرضت الدّراسة لثلاثة أنواع منه في شعره، هي: ١- الاغتراب المكاني. ٢- الاغتراب الاجتماعيّ.٣- الاغتراب العاطفيّ.

وعلى الرّغم ممّا كان من أمر شهرته ومكانته الشّعريّة وطلب كثير من الأمراء والوزراء لقصائده فقد عاش مهيار فقيرًا دلّ على ذلك كثرة الشّكوى في شعره وذمّ بخل النّاس وكثرة ذمّه دهره. وكلّ ذلك في إطار تجربته الشّعريّة الخاصّة.

بينما جاء **الباب الثّاني** بعنوان: رؤية الشّاعر؛ محاورها، وموقف الشاعر من عالمه وما يحيط به. وقد نبّهت دراستنا من خلاله على أنّ موقف الشّاعر من عالمه وما يحيط به أو رؤيته الخاصّة للطّبيعة والحياة والذّات عنصر مهم في إبداعه حيث تتحكم هذه "الرؤية" في اختيار موضوعه، فضلاً عن جزئيات هذا الموضوع وصوره.

وهي إذ تؤكّد على ما ذكره بعض المتخصّصين السّابقين من أنّ الطّبيعة والحبّ ليسا جديدين على الشّعر العربيّ، لكنّ الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانيّة أنّهما يمتزجان بوجدان الشّاعر امتزاجًا، يكاد يتّحد فيه الوجود الخارجيّ بالوجود الدّاخليّ، فإنّها قد خلصت من تناولها بعض جوانب من شعر مهيار إلى أنّه يعتبر من الشّعراء الوجدانيّين الّذين لهم رؤيتهم الخاصّة في الحبّ وموقفهم الوجدانيّ من الكون والطّبيعة حوله. ومظاهر هذه الرّؤية يمكن تلخيصها في ثلاثة محاور، وعلى النّحو الآتي:

أ- رؤية مهيار في الحبّ.

ب- موقفه من الطبيعة.

ج- الأنا والكون، وموقف الشّاعر من عالمه.

ولأنّ رؤية الشّاعر ليست مؤثّرة في اختياره موضوعه فحسب، ولكنّها مسؤولة أيضًا عن اختياره التّكتيك الفنّيّ الّذي يتناول به هذا الموضوع. من ثم يلزمنا لفهم "رؤية الشّاعر" والحكم عليها فنّيًا أن ندرس أهم مقوّمات الشّعر وهي صور الشّاعر، ومعجمه، وإيقاعه..." الأمر الّذي جعلنا نفرد بابًا خاصّا لدراستها، هو الباب الثّالث والأخير.

توجّه بنا البحث في الباب الثّالث والّذي عنوانه : (السّمات الأسلوبيّة لشعر مهيار في ضوء الوجدانيّة) إلى دراسة الإطار أو الغلاف الّذي يحمل فكر الأديب ومعانيه، كما يحمل انفعالاته وأحاسيسه لتقديرنا أنّ "الأسلوب في الواقع هو النّص نفسه". أما وقد تعددت أنماط التّلوين الأسلوبيّ في شعر مهيار، وأخذت أشكالا شتّى. فقد أفردنا خمسة فصول للوفاء بأسلوب الشّعر. هي:

أولا: معجم مهيار الشّعريّ. فشاعرنا، مثله في ذلك مثل الشّعراء الكبار، له معجمه الخاصّ المستمدّة ألفاظه من سياقات معيّنة في شعره، والنّابعة من موقفه الشّعوريّ. أي أنّ مفردات معجمه هي ترجمة لقيم شعوريّة عنده، وجاءت بفعل الضّغط الشّعوريّ على رؤيته. وتتمثّل في ثلاث دوائر خاصّة، هي: ألفاظ الحبّ، وألفاظ الحزن، وألفاظ الطّبيعة.

ثانيًا: البنية الإيقاعيّة. وقد تناولت الدّراسة في هذا الفصل مفهوم الإيقاع، وصلته بالوجدان، ومصادره الخارجيّة والدّاخليّة. وجاء اهتمام الدّراسة به لأنّ الشّاعر مهما كان حاذقًا بارعًا في اختيار كلماته للتّعبير عن ذكرياته؛ فإنّ كلماته لن تسري بلحنها إلي قلب القارئ لتصبح جزءًا من كيانه ما لم يكن لهذه الكلمات المنتقاة استهواء "الإيقاع"، والّذي له مصدران رئيسان، أحدهما: يتعلّق بالإطار الخارجيّ، ويشمل كلّا من الوزن والقافية. ويطلق على هذا النّوع من الموسيقى مصطلح (إيقاع التّفعيلة). أمّا الآخر منهما، فهو إيقاع من نوع خاص تحكمه قيم صوتيّة تسهم مع موسيقى الإطار في إنماء التّجربة الفنّيّة. ويعرف هذا النّوع بالإيقاع الدّاخليّ.

من خلال إحصائيّات خاصّة قدّمتها هذه الدّراسة، خلصت بنا إلى القول: تصرّف مهيار في فنون الشّعر العربيّ، وصاغ عواطفه في أغلب سبل التّنغيم المطروق فيه. حيث منحه تبحره في [١٣] ثلاثة عشر وزنًا عروضيّا مرونةً كبيرة في تنويع موسيقاه، والتّعبير عن مختلف شعوره. وقد بلغت أبياته فيها نحو: ٢٢٥١٨ ثمانية عشر وخمسمائة واثنين وعشرين ألف بيت.

وجاءت البحور بترتيب أكثريتها عنده، ترتيبًا تنازليّا، على النّحو الآتي هي: ١-الطّويل. ٢ – الرّجز التّام ومجزوءه. ٣- الكامل التّام ومجزوءه. ٤- الوافر التّام ومجزوءه. ٥- المتقارب التّام. ٦- السّريع التّام ومجزوءه. ٧- البسيط. ٨- الرّمل ومجزوءه. ٩- الخفيف. ١٠- المنسرح. ١١- المخلّع. ١٢- الهزج. ١٣- المجتث. ويشكّل العدد السّابق ما نسبته ٧٢% من جملة بحور الشّعر العربيّ. بينما صدف الشّاعر عن خمسة بحور عروضيّة، هي:(المديد، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والخبب). ومن غير شك، فإنّ أيّ ديوان شعريّ يحتوي على مثل هذه النّسبة من النّغم لجدير أن يوصف بالثّراء والاتّساع.

وسيرًا على عادة الشّعراء الكبار، أقلّ مهيار من المقطّعات والنّتف، وخلا ديوانه تمامًا من البيت المفرد أو (اليتيم). وإذا علمنا أنّ عدد النّتف في ديوانه ست نتف، في حين بلغ عدد القطع أربعين قطعة يكون للقصيدة في شعره نصيب الأسد- حيث إنّ مجموع قصائد ديوانه مجتمعة بما فيها مقطوعاته ونتفة قد بلغ ٣٨٧ ثلاثمائة وسبع وثمانين قصيدة. وإن كان في وجود هذه المقطّعات والنّتف في شعر مهيار دليل آخر على التّنوع في أدائه، ومزية أخرى تضاف له.

بينما ركب الشّاعر أغلب القوافي، والّتي هي: الهمزة- الألف، الباء، التّاء، الجيم، الحاء، الدّال، الرّاء، الزّاي، السّين، الصّاد، الضّاد، الطّاء، العين، الفاء، القاف، الكاف، الّلام، الميم، النّون، الهاء، اليّاء. وفي ذلك دليل على التّنوّع في الإيقاع عنده والثّراء في الأداء. وكانت أكثر الأصوات شيوعًا عنده هي:- الّلام "٥٩" مرّة- والرّاء "٥١"- والميم "٤٣"- والباء "٤٢"- والنّون "٤١"- الدّال "٣٨"- العين "٢٤"، حسب ترتيبها ترتيبًا تنازليّا، وكلّها حروف جهر. ممّا يعني ميل الشّاعر إلى الأصوات المجهورة ذات الجرْس خاص؛ لانسجامها مع حالته الشّعوريّة ومطابقتها لها.

كما أكّدت الدّراسة على انحياز الشّاعر إلى الصّوت المخفوض، أو المنكسر، أو الوطيء. حيث جاءت حركة الرّوي في قصائده على التّرتيب الآتي: [١٢٨] قصيدة مكسورة الرّوي، [١١٩] قصيدة مضمومة الرّوي، [١٠١] قصيدة مفتوحة الرّوي. وما تبقّى من عدد فللرّوي السّاكن. وعلى ما عرفناه من شخصيّته يكون ذلك أليق بالذّات، وأولى بحميميّتها من سواه.

وعرضت الدّراسة أيضًا للإيقاع الدّاخليّ في شعر مهيار، من خلال :١- الجناس. ٢- التّمكين. ٣- التّضمين. ٤- التّدوير. ٥- الطّباق. ٦- التّقسيم. ٧- الالتزام "لزوم ما لا يلزم". ٨- التّرديد أو "ردّ العجز على الصّدر". ٩- التّكرار الصّوتي. وذكرت صلة كلّ ممّا سبق بعاطفته وتأثيرها فيه.

ثالثًا: المستوى التّركيبي للجملة الشّعريّة. فيما يختص بمواقف الانفعال وإثارة العواطف عند الشّاعر، تناولت الدّراسة نمطين من أسلوب الشّاعر، هما: أ- "الخبريّ". ب- "الإنشائيّ". كما تناولت بالدّرس تراكيب "الجملة" عنده وفق تقسيم النّحاة، وذلك عن طريق تناول صيغ كلّ من الجملتين: الاسميّة والفعلية، ودلالاتها المختلفة.

رابعًا: "التّناص في شعر مهيار" والّذي هو قدر كلّ نصّ حيث لا يوجد نصّ من فراغ، ولا ينشأ في فراغ. حيث عرضنا جانبًا من مظاهر "التّناص في شعر مهيار"، وقدّمنا في إيجاز صورة لهذه الظّاهرة الفنّيّة كإحدى العناصر المميّزة لأسلوب الشّاعر. وبيّنا أنّ التّناص في شعره أغلبه تناص فعّال، أو تناص واعٍ يحمل سمات شخصية الشّاعر.

وأثبتنا تعدّد مصادر التّناص عند الشّاعر؛ حيث لم يقتصر الأمر على شاعر بعينه بل امتدت دائرته لتشمل شعراء كبارا كثيرين، كان أبرزهم المتنبّي والشّريف الرّضي. كما لم يتوقّف الأمر عند حدّ الشّعر. فقد اتّسعت الدّائرة لتشمل إلى جانب الشّعر كلّا من القرآن الكريم والحديث

الشّريف. وأشرنا إلى بعض مهام التّناص عند الشّاعر. وفوق ذلك كلّه نفينا أن يكون ما قام به الشّاعر أو اتّصف به شعره هو من قبيل ما اتّهمه به كثير من الباحثين السّابقين، وهو السّرقات الأدبيّة، ذلك المصطلح السّلبيّ.

وعلى الرّغم من كلّ ما قدّمناه في هذا الموضوع والجهد الّذي بذلناه، يبقى "التّناص في شعر مهيار" في اعتقادنا في حاجة إلى دراسة أخرى مستقلة؛ للوقوف على مختلف جوانبه وتقديم الصّورة المتكاملة عنه.

خامسًا: الصّورة الشّعريّة. مفهومها، وأثر الخيال فيها، وصلتهما بتجربة الشّاعر.

حيث قمنا بتناول ثلاثة جوانب مهمة للوفاء بموضوعها في شعره، ألا وهي:١- الخيال: باعتباره الملكة الّتي تشكّل صور القصيدة، وتصل ما بينها. ٢- طبيعة الصّورة في شعر مهيار، باعتبارها نتاجًا لهذه الملكة. ٣- وظيفة الصّورة عند مهيار.

كما استعرضنا أساليب تشكيلها في شعره وهي: تبادل المدركات، أو (التّشخيص، والتّجسيد)، تراسل الحواس، الرّمز السّياقي، المقابلات، القصّة، التّشبيه. وبيّنا صلة كلّ منها بعاطفة الشّاعر وتأثير رؤيته الفنّيّة فيه.

ولا يسعنا في الختام إلا أن نؤكد على أنّ تميّز مقاربتنا الحاليّة عمّا سبقها، لا يعني أنّها تطرح نفسها بديلاً عن سابقاتها من دراسات وما ينبغي لها ذلك. بل إنّ مثلها بجانبهم كمثل لبنة في بناء تتكامل عناصره ويشدّ بعضه بعضا.

تمت بحمد الله تعالى

مسرد المصادر والمراجع"[1]

أولاً: القرآن الكريم.

ثانيًا: المراجع العربيّة:

[أ] التّراثيّة (القديمة):

١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجانيّ- (أ) مراجعة وتصحيح السّيد محمد رشيد رضا- دار المعرفة للطّباعة والنّشر- بيروت- ١٩٧٨م، (ب) تحقيق هـ. ريتر- وزارة المعارف- استانبول- ١٩٥٤م.

٢- إعجاز القرآن: الباقلاّني- تحقيق: السّيد أحمد صقر- دار المعارف- ط/ ٤- القاهرة- د.ت.

٣- الاقتصاد في الاعتقاد: أبو حامد الغزّالي- طبعة دار الكتب العلميّة- بيروت- لبنان- ط/١- ١٤٠٣هـ (١٩٨٣م).

٤- الأغاني: الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد)- (أ) طبعة دار الكتب المصريّة. (ب) دار الثّقافة بيروت- ١٩٥٥م.

٥- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني (جلال الدّين)- تحقيق (عبد المتعال الصعيدي)- طبعة الآداب بالجماميز- مصر.

٦- البديع: ابن المعتز (عبد الله بن محمد)- (أ) تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي (دكتور)- مطبعة الحلبي- القاهرة- ١٩٤٥م. (ب) نشر المستشرق إغناطيوس كراتشكوفسكي- منشورات دار الحكمة- دمشق- د.ت.

٧- البيان والتبيين: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)- تحقيق: عبد السّلام هارون- مكتبة الخانجي- القاهرة- ١٩٦٨م.

---

(١) أولاً: سبق أن ذكرنا أنّ ديوان مهيار الدّيلميّ، مصدرنا في هذه الدّراسة، هو من مطبوعات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات- بيروت- لبنان- ط/ ١- ١٤٢٠هـ (١٩٩٩م). وتلك الطّبعة تقع في مجلدين كبيرين. أمّا المجلد الأول، فيشتمل على جزئين يتضمنان القوافي من الهمزة إلى الفاء، ويقعان في ٦٠٠ صفحة. أمّا المجلد الآخر، فيشمل على جزئين أيضًا، في ٥٥٢ صفحة. ويتضمنان القوافي من القاف إلى الياء. ولا أظن ممّا يلزم أن نكرّر ما سبق ذكره ص١٥٥ في رسالتنا هذه.

ثانيًا: نظرًا لتنقلي الدّائم بين عملي بدولة الإمارات وموطني بمصر، في أثناء إعداد هذه الرّسالة، منذ عام ٢٠٠٤م، وإلى أن اعتمدها الدّكتور المشرف؛ فقد ترتّب على ذلك أن أثبتنا في هذا المسرد طبعتين لبعض مراجعنا. ولا غرو، حيث ممّا يتعذر على طاقة الإنسان أن يحمل معه كلّ مراجعه ذهابًا وإيابًا. ومن جهة أخرى، أثبت للأمانة العلميّة في أغلب هوامش الرّسالة للنصّ المستشهد به طبعته الخاصّة. وعسى أن أكون قد وفّقت إلى ذلك!.

٨- تاريخ بغداد: الحافظ أبو بكر أحمد بن عليّ الخطيب البغداديّ- ١٤جزءًا- مطبعة السّعادة- القاهرة- ١٩٣٥م.

٩- تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف. القاهرة- ١٣٨٣هـ.

١٠- تزيين الأشواق في أخبار العشّاق: الأنطاكي- ط/١- بيروت- ١٩٧٢م.

١١- حلية المحاضرة في صناعة الشّعر: الحاتمي (محمد بن الحسن)-تحقيق: هلال ناجي- دار مكتبة الحياة- بيروت- ١٩٧٨م.

١٢- الحيوان: الجاحظ (أبو عمرو بن بحر). تحقيق: عبد السّلام هارون. ط/١- ١٩٤٨م.

١٣- خزانة الأدب وغاية الأرب: تقي الدّين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي- المطبعة الخيريّة ١٣٠٤هـ- القاهرة.

١٤- الخصائص: لابن جنّي- تحقيق محمد على النجار، دار الكتاب العربى، بيروت لبنان ١٣١٧ هـ - ١٩٥٢ م.

١٥- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجانيّ- (أ) مراجعة وتصحيح السّيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطّباعة والنّشر- بيروت- ١٩٨١م. (ب) تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي. النّاشر: مكتبة القاهرة: (١٣٩٦هـ- ١٩٧٦م).

١٦- دمية القصر وعصرة أهل العصر: الباخرزيّ (أبو الحسن علي بن الحسن)- حلب-سورية- المطبعة العلميّة- ١٩٣٠م.

١٧- ديوان ابن الرّوميّ: تحقيق حسين نصار- الهيئة المصريّة العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٧٤م.

١٨- ديوان جرير، ط. بيروت ١٩٦٠م.

١٩- ديوان حاتم الطائى ط/ صادر- بيروت ١٩٦٣م.

٢٠- ديوان الشّريف الرّضي، ط/ صادر- بيروت- ١٩٦١م.

٢١- ديوان الصّاحب بن عبّاد، تحقيق: محمد حسين آل ياسين، مطبعة المعارف- بغداد- ١٩٦٥م.

٢٢- ديوان الصّبابة- شهاب الدّين أحمد بن حجلة المغربيّ- دار ومكتبة الهلال (بيروت) ١٩٨٤م.

٢٣- ديوان عمر بن أبى ربيعة- مطبعة السعادة - ط/ ٢- ١٩٦٠م.

٢٤- ديوان الفرزدق- مطبعة الصاوى- ١٩٣٦م.

٢٥- ديوان المتنبّي تحقيق عزام.

٢٦- سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله محمد بن سعيد)- تحقيق: عبد المتعال الصّعيديّ- محمد علي صبيح- القاهرة- ١٩٥٢م.

٢٧- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان: جلال الدين السيوطي- القاهرة، ١٣٥٨هـ- ١٩٥٥م.

٢٨- كتاب الصناعتين: العسكريّ (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)- تحقيق: (أ) علي محمد البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم- دار المعارف- القاهرة- ط/٢- د.ت. (ب) مفيد قميحة- دار الكتب العلميّة- بيروت- ١٩٨١م.

٢٩- الطّراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلويّ- تحقيق عبد الحميد هنداوي (دكتور)- المكتبة العصرية- بيروت- لبنان- ط١/ ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م].

٣٠- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد- دار الجيل- بيروت-ط٤/ ١٩٧٢م.

٣١- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي (محمد ابن أحمد)- تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام- المكتبة التّجاريّة الكبرى- ١٩٥٦م.

٣٢- الفروق في اللّغة؛ لأبي هلال العسكريّ، الطبعة الأولى: جروس برس- طرابلس- لبنان- تعليق الدّكتور (أحمد سليم الحمصي)-١٤١٥هـ- ١٩٩٤م.

٣٣- الكامل في التّاريخ: ابن الأثير (أبو الحسن عزّ الدّين)- (الجزء: ٦-٧)- المطبعة المنيريّة- ١٣٥٣هـ- القاهرة.

٣٤- الكامل في اللّغة والأدب: المبرد (أبو العبّاس محمد بن يزيد) - مكتبة المعارف- بيروت- د.ت.

٣٥- المقدّمة: ابن خلدون (عبد الرّحمن)- المكتبة التّجاريّة الكبرى- القاهرة- مصر- د.ت.

٣٦- الملل والنّحل: الشّهرستانيّ (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم)- جزءان- مطبعة الحلبي- القاهرة ١٩٦١م.

٣٧- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرّحمن بن عليّ بن محمد)- الجزء: (٧-٨)، حيدر آباد - ١٩٥٣م- ١٣٥٨هـ.

٣٨- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجنّي- تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخواجة- تونس- ١٩٦٦م.

٣٩- منهاج السّنة النّبوية، لابن تيميّة- تحقيق: محمد رشاد- مؤسسة قرطبة.

٤٠- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)- (تحقيق السيد أحمد صقر- دار المعارف- القاهرة). طبعة السّعادة- ١٩٥٤م.

٤١- ميزان الاعتدال: الذّهبي- تحقيق علي محمد البجاوي- دار المعرفة- بيروت.

٤٢- نقد الشّعر: قدامة بن جعفر- تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (دكتور)- مكتبة الكلّيات الأزهريّة- ط/١- القاهرة- ١٩٧٩م.

٤٣- الوافي في العروض والقوافي: الخطيب التّبريزي- تحقيق: فخر الدّين قباوة (دكتور)، وزميله (عمر يحيى)- نشر المكتبة العربية بحلب- سوريا- ط١/ ١٩٧٨م.

٤٤- الوساطة بين المتنبّي وخصومه: الجرجانيّ القاضي (علي بن عبد العزيز)- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي- دار القلم- ط/١- بيروت- د.ت.

٤٥- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان: ابن خلّكان (أبو العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمد أبي بكر)- تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد- مطبعة السّعادة- القاهرة.

[ب] الكتب الحديثة:

١- اتّجاهات الشّعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجريّ: نافع محمود (دكتور)- دار الشؤون الثقافية العامة- وزارة الثقافة والإعلام- بغداد- ط/١- ١٩٩٠م.

٢- الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر: عبد القادر القط (دكتور)- النّاشر: مكتبة الشّباب- القاهرة- ١٩٧٨م.

٣- الاستعارة في النّقد الأدبيّ الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجماليّة: يوسف أبو العدوس (دكتور)- الأهليّة للنّشر والتّوزيع- عمّان، بالأردن – ط/١- ١٩٩٧م.

٤- أسس النقد الأدبي: أحمد أحمد بدوي (دكتور)- دار نهضة مصر- القاهرة- ١٩٦٠م.

٥- الأسلوب: الأستاذ (أحمد الشّايب)- مطبعة السّعادة- مصر- د.ت.

٦- الأسلوبيّة والأسلوب: عبد السّلام المسدّي (دكتور)- الدّار العربيّة للكتاب- ليبيا/ تونس- ط/٢ لسنة ١٩٨٢م.

٧- أسمى المطالب في سيرة أمير المؤمنين (علي بن أبي طالب)؛ شخصيته وعصره- جزءان- محمد علي الصَّلابيّ (دكتور)، مكتبة الصحابة- الشارقة- دولة الإمارات. طبعة/١- ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.

٨- أصول النقد الأدبي: الأستاذ (أحمد الشايب)- مكتبة النهضة المصرية في القاهرة- ط/٧- ١٩٦٤م

٩- أصول مذهب الشّيعة الإماميّة الاثنا عشرية: ناصر بن عبد الله القفاري (دكتور)، دار الرّضا للنّشر والتّوزيع- الجزء الأول- مصر- ط/ ٣ – ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

١٠- الاغتراب في الشّعر الأمويّ- فاطمة حميد السّويديّ (دكتورة)- مكتبة مدبولي- القاهرة- ط/١- ١٩٩٧م.

١١- أوزان الأشعار: أحمد رجائي أغا القلعة (دكتور)- مكتبة الأسد- دمشق- ١٩٩٥م.

١٢- أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض: أحمد رجائي أغا القلعة (دكتور)- ط/١- ١٩٩٩م- دار الفكر- دمشق – سوريا.

١٣- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: إبراهيم سلامة (دكتور)- الأنجلو المصرية – القاهرة- ط/٢ - ١٩٥٢م.

١٤- البلاغة والأسلوبيّة: محمد عبد المطلب (دكتور)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤م.

١٥- البلاغة الفنية: علي الجندي (دكتور)- نهضة مصر – القاهرة- ١٩٥٩م.

١٦- البلاغة (فنونها، وأفنانها): فضل حسن عبّاس (دكتور)- دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن- ط٣/ ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

١٧- بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم، في ضوء النّقد الحديث: يوسف حسين بكّار (دكتور)- دار الأندلس- ط/٢- ١٤٠٣هـ (١٩٨٣م).

١٨- تاريخ الأدب العربيّ: حنا فاخوري- المكتبة البوليسية- ط/١٢- ١٩٨٧م.

١٩- تاريخ الفكر العربي: إسماعيل مظهر- دار الفكر العربي، بيروت، د.ت.

٢٠- تاريخ النّقد العربيّ، من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجريّ: محمد زغلول سلّام (دكتور)- دار المعارف- مصر- د.ت.

٢١- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): محمد مفتاح (دكتور)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- ط/٣- ١٩٩٢م.

٢٢- التّدوير في الشّعر، دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع: أحمد كشك (دكتور)- مطبعة المدينة، ط/ ١- القاهرة- ١٤١٠ هـ/ ١٩٨٩م.

٢٣- التّركيب اللّغويّ للأدب: لطفي عبد البديع (؟؟)- مكتبة النّهضة المصريّة- القاهرة- ط/١- ١٩٧١م.

٢٤- التّشبيه؛ دراسة في تطوّر المصطلح: إبراهيم عبد الحميد السيد التّلب (دكتور)- دار الطباعة المحمدية- القاهرة/ ط١- ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.

٢٥- التّعبير البيانيّ- رؤية بلاغيّة نقديّة: شفيع السّيد (دكتور)- دار الفكر العربيّ / القاهرة/ ط. ٤/ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

٢٦- التّفكير الأسلوبيّ، رؤية معاصرة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ- في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عبابنة (دكتور)- النّاشر:جدارا للكتاب العالميّ- عمّان- بالاشتراك مع "عالم الكتب الحديث"- إربد- الأردن.

٢٧- التّناص: نظريّا وتطبيقيّا: أحمد الزّعبي (دكتور)- مكتبة الكتاني- إربد، الأردن.

٢٨- التّناص والتّلقي "دراسات في الشعر العباسي": ماجد ياسين الجعافرة (دكتور)- دار الكندي للنشر والتوزيع- إربد- الأردن- ط/ ١، ٢٠٠٢م.

٢٩- جماليّات الأسلوب، الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ: فايز الدّاية (دكتور)- من دار الفكر - بدمشق- ودار الفكر المعاصر- بيروت- ط٢، ١٩٩٦م.

٣٠- جماليات الأنا في الخطاب الشّعريّ ، دراسة في شعر (بشار بن برد): إبراهيم أحمد ملحم (دكتور)- دار الكندي - ط/١- ٢٠٠٤م. إربد- الأردن.

٣١- الحبّ عند العرب: عادل كامل الآلوسي (دكتور)- الدّار العربيّة للموسوعات- بيروت - لبنان- ط/١-١٩٩٩م.

٣٢- الحبّ في التّراث العربيّ - محمد حسن عبد اللّه (دكتور)- دار المعارف-مصر- ١٩٩٤م.

٣٣- دلالة الألفاظ: إبراهيم أنيس (دكتور)- مكتبة الأنجلو المصريّة- ط/٣ - ١٩٧٦م.

٣٤- الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل: علي جميل سلوم (دكتور)، وزميله حسن نور الدين- دار العلوم العربية- بيروت- لبنان. الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

٣٥- رماد الشّعر، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنّيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق: عبد الكريم راضي جعفر (دكتور)- دار الشؤون الثّقافيّة العامّة "آفاق عربيّة"- الطبعة الأولى- بغداد- ١٩٩٨م.

٣٦- رؤية جديدة لشعرنا القديم - مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة - حسن فتح الباب (دكتور)- دار الحداثة- بيروت- ط١، ١٩٨٤م.

٣٧- ابن الرّومي: عبّاس محمود العقّاد- دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩م.

٣٨- الرّوائي والأرض: عبد المحسن طه بدر (دكتور)- دار المعارف- مصر- ط٣/ ١٩٨٣م.

٣٩- الرّومانتيكيّة: محمد غنيمي هلال (دكتور)- مكتبة نهضة مصر- القاهرة.

٤٠- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد (دكتور)- الهيئة المصريّة العامّة للكتاب- د. ت.

٤١- الشّاعر الرّومانسي (أبو القاسم الشّابي): عبد الحفيظ محمد حسن (دكتور)- مطبعة التيسير، القاهرة، ١٩٨٨م.

٤٢- الشّعراء وإنشاد الشعر: علي الجندي (دكتور)، ط، دار المعارف- القاهرة- ١٩٦٩م.

٤٣- شعر الطّبيعة في الأدب العربي: سيد نوفل (دكتور)- دار المعارف- الطبعة الثانية- ١٩٧٨م. القاهرة.

٤٤- شعر الطّبيعة في الأدب المصريّ (القرن الرّابع الهجريّ)- عوض علي الغباري- الهيئة المصريّة العامة للكتاب- إيداع/١٩٨٩م- مكتبة الأسرة ٢٠٠٦م.

٤٥- الشّعر وطوابعه الشّعبيّة على مرِّ العصور: شوقي ضيف (دكتور)- دار المعارف- مصر- إيداع/ ١٩٧٧م.

٤٦- الشّعر والنّغم: رجاء عيد (دكتور)، القاهرة- دار الثّقافة للطّباعة والنّشر- ١٩٧٥م.

٤٧- الشّيعة والتّصحيح: موسى الموسوي الأصبهانيّ (دكتور)- لوس أنجلوس- طبعة عربيّة- ١٩٨٧م.

٤٨- الصّورة الأدبيّة: مصطفى ناصف (دكتور)، دار الأندلس- بيروت- لبنان، ط/٣- ١٩٨٣م.

٤٩- الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام: عبد القادر الرّباعيّ (دكتور)- منشورات جامعة اليرموك- الأردن- ١٩٨٠م.

٥٠- الصّورة الفنّيّة في النّقد الشّعريّ: عبد القادر الرّباعيّ (دكتور)- مكتبة الكتّانيّ- إربد- الأردن- ط/٢- ١٩٩٥م.

٥١- ضحى الإسلام: أحمد أمين (دكتور)-

٥٢- عضوية الموسيقى في النّص الشّعري: عبد الفتاح صالح نافع (دكتور)- مكتبة المنار- الزّرقاء- الأردن- الطبعة الأولى- ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.

٥٣- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته- ..... - الهيئة المصريّة العامّة للكتاب- ط/٢- ١٩٨٥م.

٥٤- علم البيان: يوسف البيّومي (دكتور)- مطبعة دار نشر الثقافة- ١٩٧١م.

٥٥- عناصر الإبداع الفنّيّ، في شعر الأعشى: عباس بيومي عجلان (دكتور)- مؤسسة شباب الجامعة ١٩٨٥م- بالاسكندرية- مصر.

٥٦- الغزل في العصر الجاهلي- أحمد الحوفي (دكتور)، مكتبة نهضة مصر- ط/١- د.ت.

٥٧- فن التّشبيه- علي الجندي (دكتور)- مطبعة الأنجلو المصريّة- القاهرة.

٥٨- فن الجناس- علي الجندي (دكتور)- دار الفكر العربي- مصر ١٩٥٤م.

٥٩- فن الشّعر- إحسان عبّاس (دكتور)- دار بيروت للطّباعة والنّشر- بيروت- ١٩٥٩م.

٦٠- فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ- إيليا الحاوي (دكتور)- دار الكتاب اللّبناني (لبنان)- ودار الكتاب المصري(القاهرة)- ط٢/ ١٩٨٧م.

٦١- الفن ومذاهبه في الشّعر العربيّ: شوقي ضيف (دكتور)- دار المعارف- مصر- ط/٩- إيداع/ ١٩٧٦م.

٦٢- في الأدب والنّقد: شوقي ضيف (دكتور)- دار المعارف- القاهرة-ط/١- ١٩٩٩م.

٦٣- في تشكّل الخطاب النّقديّ، مقاربة منهجيّة معاصرة: عبدالقادر الرّباعيّ (دكتور)- الأهليّة للنّشر والتّوزيع- عمّان- الأردن- ط/١- ١٩٩٨م.

٦٤- في الموسيقى الشّعريّة: أحمد عبد المجيد محمد خليفة (دكتور)- المكتبة الأزهريّة للتّراث- ط/١- ٢٠٠٢م.

٦٥- في النّقد الأدبيّ: شوقي ضيف (دكتور)- دار المعارف- مصر- ط٨/ إيداع ١٩٩٣م.

٦٦- قراءة الشّعر وبناء الدّلالة: شفيع السّيد (دكتور)- دار غريب- القاهرة- ١٩٩٩م.

٦٧- قراءة النّص، دراسة في الموروث النّقديّ: أحمد يوسف علي (دكتور)- مكتبة الأنجلو المصريّة- القاهرة- إيداع ١٩٨٨م.

٦٨- قضايا النقد الأدبي، بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي (دكتور)- دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر- بيروت- ١٤٠٤هـ (١٩٨٤م).

٦٩- القول الشّعريّ: رجاء عيد (دكتور)، منشأة المعارف بالإسكندرية، إيداع: ١٩٩٥م.

٧٠- القيم الفكرية والجماليّة في شعر طرفة بن العبد: عبد القادر فيدوم (دكتور)- مؤسسة الأيام للصّحافة والنّشر- المنامة- البحرين- ط/١- ١٩٩٨م.

٧١- كتب وشخصيّات: الأستاذ (سيد قطب)- الطّبعة الثّالثة- دار الشّروق- ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م- بيروت – لبنان.

٧٢- اللّغة والإبداع: شكري عيّاد (دكتور)- القاهرة- ١٩٨٨م.

٧٣- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطّيب المجذوب (دكتور)- الجزءان: الأول والثّاني- مطبعة الحلبي- القاهرة- ١٩٥٥م.

٧٤- مشكلة الإنسان: زكريا إبراهيم (دكتور)- مكتبة مصر- القاهرة- د. ت.

٧٥- مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة (دكتور)- دار العودة- بيروت- ط/٣- ١٩٨٣م.

٧٦- مهيار الدّيلميّ: الباحث (إسماعيل حسين)- منشورات وزارة المعارف- ١٩٥٣م- القاهرة.

٧٧- مهيار الدّيلميّ: الباحث (محمد علي موسى)- منشورات دار الشّرق الجديد- بيروت- ط/١- ١٩٦١م.

٧٨- مهيار الدّيلميّ، حياته وشعره: عصام عبد علي (دكتور)- وزارة الإعلام- بغداد- ١٩٧٦م.

٧٩- مهيار الدّيلميّ وشعره: الأستاذ (علي علي الفلال)- النّاشر: دار الفكر العربيّ للنّشر- مصر ١٩٤٩م.

٨٠- موسيقى الشّعر: إبراهيم أنيس (دكتور)- مطبعة لجنة البيان العربيّ- القاهرة- ١٩٦٥م.

٨١- موسيقي الشّعر العربيّ: حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية للكتاب- ١٩٨٩م.

٨٢- النّقد: شوقي ضيف (دكتور). دار المعارف- الطبعة الرّابعة- القاهرة.

٨٣- النّقد الأدبيّ: جابر عصفور (دكتور)- جزءان- (الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب)- دار الكتاب المصريّ- القاهرة- ودار الكتاب اللّبنانيّ- بيروت- ط/ ١- ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.

٨٤- النّقد الأدبيّ الحديث: أحمد كمال زكي (دكتور)- الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر- لونجمان- القاهرة- ط١/ ١٩٩٧م.

٨٥- النّقد الأدبي الحديث: محمد زغلول سلّام (دكتور)- مكتبة منشأة المعارف- الإسكندرية- ١٩٨١م.

٨٦- النّقد الأدبيّ الحديث: محمد غنيمي هلال (دكتور)- دار النّهضة العربيّة- القاهرة- ١٩٦٩م.

ثالثًا: المراجع المترجمة.

١- الخوارج والشّيعة: أبوليوس فلهوزن- ترجمة عبد الرحمن بدويّ (دكتور)- مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر- القاهرة- ١٩٥٨م.

٢- الشّعر والتّجربة: آرشيبالد مكليش- ترجمة (سلمى الخضراء الجيوسيّ)- دار اليقظة العربيّة- دمشق- ١٩٦٣م.

٣- الشّعر، كيف نفهمه ونتذّوقه: اليزابيث درو- ترجمة محمد إبراهيم الشّوش- بيروت- منشورات مكتبة منيمنة، ١٩٦٤م.

٤- الصّورة الأدبيّة: فرانسوا مورو- ترجمة علي نجيب إبراهيم (دكتور)- دار الينابيع- دمشق- سوريا- ١٩٩٥م.

٥- علم النص: جوليا كرستيفا- ترجمة فريد الزّاهي، ومراجعة: عبد الجليل ناظم- ط/١- دار توبقال للنشر- الدّار البيضاء- المغرب- ١٩٩١م.

٦- الغزل عند العرب: ج. ك. فاديه - ترجمة إبراهيم الكيلاني (دكتور)، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ - دمشق١٩٧٩م.

٧- في أصول الخطاب النّقديّ: تودورف بارتن انجينوا- ترجمة وتقديم (أحمد المديني)، دار الشؤون الثّقافيّة- بغداد ١٩٧٨م.

٨- كولردج: (أ) سيرة أدبيّة، ترجمة عبد الحكيم حسّان (دكتور)- دار المعارف- مصر- القاهرة- ١٩٧١م. (ب) نوابغ الفكر الغربيّ- محمد مصطفى بدوي (دكتور)- دار المعارف- القاهرة- ١٩٥٨م.

٩- لغة الشعر: جون كوهين- ترجمة (أحمد درويش)؟؟- مكتبة الزهراء- القاهرة، ١٩٨٥م.

١٠- مبادئ النّقد الأدبي: أ.أ ريتشاردز- ترجمة محمد مصطفى بدوي (دكتور)- المؤسسة المصريّة العامّة- القاهرة- ١٩٦١م.

١١- نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة: فيلي ساندريس- ترجمة خالد محمد جمعة (دكتور)- دار الفكر- دمشق- ط/١- ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

١٢- نظرية النّص: رولان بارت- ترجمة وتعليق محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العلمي، مركز الإنماء القومي، بيروت- العدد الثالث:١٩٨٨م.

رابعا: الموسوعات والمعجمات.

١- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (معجم الأدباء): ياقوت الحمويّ، أبو عبد الله شهاب الدين- طبعة دار إحياء التّراث العربيّ- د.ت.

٢- أعيان الشّيعة: محسن الأمين العاملي- الجزء الأول- دمشق- مطبعة ابن زيدون- ١٩٧٥م.

٣- تاج العروس من جواهر القاموس: الزّبيدي- تحقيق: عبد الكريم الغرباوي- مطبعة حكومة الكويت- دولة الكويت- ١٩٨٢م.

٤- تهذيب اللّغة: الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد)- تحقيق: رياض زكي قاسم (دكتور)- المجلد الثّالث- دار المعرفة- بيروت- لبنان- ط/١: (١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م).

٥- دائرة المعارف الإسلاميّة (التّرجمة الإسلاميّة)- ترجمة محمد ثابت الفندي، وزملائه.

٦- الكليات: أبو البقاء الكفوي (أيوب بن موسى الحسيني)- تحقيق: عدنان درويش (دكتور)، ومحمد المصري- مؤسسة الرّسالة الطبعة الثّانية- ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.

٧- لسان العرب: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم)- دار صادر- بيروت- لبنان- ١٤١٢هـ(١٩٩٢م).

٨- المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر: ابن الأثير- القاهرة ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م.

٩-المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي- دار شرقيّات للنشر والتّوزيع- القاهرة، ط/١- ٢٠٠٠م.

١٠- المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها: أحمد مطلوب (دكتور)- مطبوعات الجمّع العلميّ العراقيّ- بغداد: (أ) الجزء الثّاني- ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م. (ب) الجزء الثّالث- ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

١١- مصطلحات النّقد العربيّ القديم: أحمد مطلوب (دكتور)- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت- لبنان- ط/١- ٢٠٠١م.

١٢- المعجم المفصل في الأدب: محمد التّونجي (دكتور)- دار الكتب العلميّة- بيروت- لبنان- ط/١- ١٤١٣هـ (١٩٩٣م).

١٣- مقاييس اللغة: ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي)- وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين- جزءان- منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان- ط/١ - ١٤٢٠ هـ(١٩٩٩م).

١٤- المناهي اللّفظيّة: بكر بن عبد الله أبو زيد- مطبعة دار العاصمة- ط/٣- ١٤١٧هـ (١٩٩٦م). الرّياض – السّعوديّة.

١٥- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرّحمن بن عليّ بن محمد)- الجزءان: (٧-٨)، حيدر آباد – ١٩٥٣م (١٣٥٨هـ).

١٦- موسوعة الأديان الميسرة: مجموعة من العلماء- دار النَّفائس- بيروت – لبنان- ط/١- ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

١٧- موسوعة روائع الحكمة والأقوال الخالدة: روحي البعلبكي (دكتور)- دار العلم للملايين- ط/٢، ١٩٩٩م- بيروت – لبنان.

١٨- المعجم الوسيط: مجمع اللّغة العربيّة- دار المعارف- القاهرة.

خامسا: الرّسائل الجامعيّة.

١- (الاتّجاه الوجدانيّ في شعر الصّيرفيّ)- رسالة الماجستير: الباحثة- فادية أحمد محمد عبد الباقي- كلية الآداب- جامعة القاهرة- لسنة ١٩٩٩م.

٢- الإيقاع في شعر أحمد شوقي، دراسة أسلوبيّة: الباحث حسام أيوب- رسالة ماجستير- الجامعة الأردنيّة- الأردن، عمّان- ١٩٩٨م.

٣- بناء القصيدة عند مهيار- رسالة ماجستير: الباحثة (سيناء محمود أحمد المهدي) – كلية الآداب – جامعة المنصورة.

٤- تطوّر الشّعر العربيّ في القرن الرّابع الهجريّ، كما يتمثّل في شعر مهيار الدّيلميّ: الباحث (السّيد علي حسن)- رسالة دكتوراه- كلية الآداب- جامعة عين شمس- ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

٥- التّناص في النّقد العربيّ الحديث: معتصم سالم الشمايلة- رسالة ماجستير- جامعة مؤتة- الأردن- ١٩٩٩م.

٦- شعر مهيار الديلمي، دراسة فنّيّة: الباحث: (محمد عبده المشد)- رسالة دكتوراه- كليّة دار العلوم- القاهرة. ١٩٩٨م.

٧- الصّورة الشّعريّة عند جماعة أبوللو: الباحث (إبراهيم الشّاهد)- مخطوط دكتوراه- كلية دار العلوم- القاهرة.

٨- المصطلح في يتيمة الدّهر للثّعالبي- رسالة ماجستير: الباحث (جمال علي زكي)- كلية الآداب- جامعة الزّقازيق- عام ١٤٢٥هـ (٢٠٠٤م).

سادسا: البحوث والدّوريّات.

١- ابن الرّومي- عباس محمود العقاد- دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩. ؟؟؟؟

٢- الاغتراب: أحمد أبو زيد (دكتور)- مجلة عالم الفكر، مجلد ١٠، العدد الأول- ١٩٧٩م- الكويت.

٣- حول شخصيّة النّاقد: عبد الحكيم راضي (دكتور)- مجلة الثّقافة/ القاهرة/ العدد ٩٦/ سبتمبر ١٩٨١م.

٤- الحياة والشّاعر: ستيفن اسبندر- تعريب مصطفى بدوي (دكتور)، سلسلة الألف كتاب- ط/١- مكتبة الأنجلو- القاهرة.

٥- الشّعر ولغة التّضاد: مختار أبو غالي (دكتور)- حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، ١٩٩٥م.

٦- شعر مهيار: الأستاذ (عبد الحمن شكري)- مجلة الرّسالة المصريّة- السّنة السّابعة- العدد: ٢٨٩- القاهرة- مصر.

٧- الصّوت والصّورة السّمعيّة في الشّعر الجاهليّ: مريم البغدادي (دكتوره)- مجلة الدّرة السّعودية – العدد الأول/ السّنة الثامنة عشرة – شوال ذو القعدة، ذو الحجة ١٤١٢هـ.

٨- الصّورة الفنّيّة في شعر شوقي الغنائي: عبد الفتاح عثمان (دكتور)- فصول مج ٣، ع ١- ١٩٨٢م.

٩- الصّورة في القصيدة العربية المعاصرة: نعيم اليافي (دكتور)- مجلة الموقف العربي، العددان (٢٥٥) و(٢٥٦)، تموز وآب،١٩٩٢م.

١٠- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشّعريّ: محمد فتوح أحمد (دكتور) – دراسة صادرة عن مهرجان المربد العاشر، بغداد، دار الحريّة للطّباعة، ١٩٨٩م.

١١- ظاهرة التعالق النص في الشّعر السعوديّ الحديث: محمود جابر عباس- مجلة علامات في النّقد، ج٣٨، مج١٠- رمضان/ ١٤٢١هـ- ديسمبر/ ٢٠٠٠م.

١٢- علاقة الرّمز بالمجاز: عدنان قاسم (دكتور)- مجلة الثّقافة العربيّة، ع١(كانون الثّاني)، ١٩٨٠م.

١٣- في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطّرابلسيّ (دكنور)- حوليات الجامعة التّونسيّة، ع٣٢، تونس، ١٩٩١م.