شعر محمد بن يزيد الحِصْنى
المحتوى والفَنّ

دكتور
محمد عبد الرحيم النجار
الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد

بسم الله الرحمن الرحيم

(أ)

تقديم:

بين جنبات التاريخ وفى أروقته المظلمة شعراء مغمورون لم تسلط عليهم الأضواء رغم ما حققوه من مجدٍ وشهرة في أزمانهم، وما عرف عنهم من بلاغة فى النظم وعبقرية ملهمة فى الإبداع؛ وذلك إما لضياع أشعارهم، أو لندرة ما بلغنا منها على مدار التاريخ. أو على أقل تقدير صعوبة الإلمام بمتفرقهم من بين بطون الكتب التي تآكل بعضها أو سقط بعضها الآخر. وعلى الرغم من ذلك فلهم علينا حقوق فى أن نلم شعثهم المتفرق من بين صفحات المصادر المختلفة وتهيئها للدراسة والتحليل ونمكنه للقراءة والاطلاع عليه رغبة فى الاستفادة بما ينطوي عليه تراثهم من علم وأدب. وهذا القدر مهما صغر أو قلّ فهو كفيل بالتعرف عليهم ولفت الأنظار إليهم، وتصنيفهم فى المكانة الأدبية والفكرية التي يستحقونها أو تتناسب مع أقدارهم وما كانت قلّة نتاج الشاعر أو ندرة ما بلغنا من شعره حائلة دون العناية به وتقديره حقَ قدره. وقديماً كان الشاعر يعرف بين العامة والخاصة ببيت من الشعر؛ حين شاع فيما بينهم: هذا البيت أمير شعره!! فإن لم تكن شهرته ببيت من الشعر فبقصيدة من قصائده. ولا أقول إن عدداً قليلاً من الأبيات كفيلة بدراسة الشاعر، أي شاعر، والحكم عليه؛ لكنها إن توافرت دون غيرها فإنها تبقى البرهان الوحيد الذي أبقاه لنا التاريخ للحكم على صاحبها. وإلا فإننا نسهم بطريق أو بآخر فى بقائه نكرة مجهولة، مغيَباً قدره الفني تحت أكداس من التراب مثلما غُيَب صاحبه!! وذلك أمر لا يجوز قبوله والرضا به فى حق الإبداع الفكري والمبدعين فى آنٍ واحد.

وبعد، فقد تيَسر لى التعرف على شعر (محمد بن يزيد بن مسلمة الحصنى) من خلال ما نشرته مجلة الذخائر فى باب النصوص المحققة (المجلد الذي يضم بين جنباته عددين: الثالث عشر والرابع عشر، السنة الرابعة ١٤٢٣-١٤٢٤هـ /٢٠٠٣م)، وهي مجلة فصلية محكَمة تعنى بجمع الآثار والتراث ونشر المخطوطات والوثائق. والذي تولَى جمع أشعار بن يزيد الحصنى وتحقيقها الأستاذ إبراهيم بن سعد الحقيل؛ فأعجبني شعره،

وراقنى أسلوبه ومذهبه فى النظم لاسيما وهو يجمع فى شخصه بين عهدين كبيرين؛ فشاعرنا أموي النسب

(ب)

عباسي النشأة، وتظهر فى شعره بوادر النهضة العباسية التي تلمسها النقاد فى تطور الشعر العباسي. وهو مع ذلك يحتفظ بديباجته العربية؛ فشعره الباقي فصيح العبارة، جيَد السّبك، قريب المأخذ، متنوع الأغراض، يُعْنى بالفكرة ولا يغفل الأسلوب. وفضلاَ عن ذلك فأشعاره الباقية تتجاوز الثلاثمائة بيتاَ، وهو قدر طيَب يتيح لنا القرب من صاحبها والتعرف عليه واستيضاح خصائصه وسماته التي تؤهله للحكم عليه وتصنيفه بين شعراء عصره. ولقد كان ذلك كله مدعاة لتأمل أشعاره ودراستها وتحليل مقاصدها والإبانة عن مضامينها وفنونها بالقدر الذي تيسر لي بعد جهدِ، لاسيما وقد أيقنت بأن شاعرنا جدير بالمطالعة والدراسة، وقد شهد له كثير من النقاد بوفرة النظم والبراعة فيه، كما أقرّ له آخرون بالشهرة والفصاحة كابن هبة الله الشافعي والصولي وغيرهما. وانطلاقاً من ذلك فقد اقتضت طبيعة البحث أن يقع في مقدمة وثلاثة فصول. ففي المقدمة أشرت إلى إعجابي بشعر ابن يزيد الحصني وتقديري لموهبته، ومن ثم اختياري له ليكون موضوعاً لهذه الدراسة المتواضعة، كما أظهرت من خلالها خطتي في معالجة هذا البحث، وما استعنت به من مناهج فنية أسهمت بدورها في البحث والتحليل والنقد، وهي تندرج في غالبها ضمن المنهج التكاملي.

وفي **الفصل الأول**؛ وقد وضعت له عنوان: نظرات في حياة محمد بن يزيد الحصني، تناولت فيه بالحديث الموجز نسبه وأسرته، وحياته ونشأته، وأخلاقه وثقافته، وختمته بالحديث عن ديوانه الشعري المجموع، وأراء النقاد في شاعريته، والإشارة إلى جملة من الاستدراكات الشعرية التي توصلت إليها من خلال مطالعتي لكثير من المصادر الأدبية والتاريخية وثيقة الصلة بالموضوع، منها ما قطعت بنسبته إليه ومنها مالم أستطع القطع به.

والفصل الثاني: خصصته لدراسة فنونه الشعرية، وقسّمته قسمين نظراً لطبيعة البحث واتجاهات فنونه. وفي القسم الأول: عرضت لدراسة فنونه الشعرية المطروقة عند

عامة الشعراء كالنقائض، والغزل، والرثاء، والمديح، والشكوى، والعتاب، والفخر، والحكمة. وفي القسم الثاني: تناولت فنونه الوصفية، وقد أفردت الحديث عنها هنا لما تلمسته فيها من تطور وتجديد، وقد حصرتها من واقع شعره في ثلاثة فنون أجاد الشاعر النظم فيها، وهي: وصف النجوم والحديث عن منازلها، ووصف رهان الخيل، وفرسان السّباق، ووصف الحمامة التي فقدت أليفها.

(ج)

ووقفت **الفصل الثالث** لدارسة شعره دراسة فنية ونقدية، وتناولت فيه بالدرس والتحليل الألفاظ والأساليب، والبناء الفني، والموسيقي بما اشتملت عليه من وزن وقافية وإيقاع، ثم الصورة الفنية، والأفكار، والتجربة الشعرية، ووضعت للبحث **خاتمة** موجزة أشرت فيها إلى أبرز ما توصلت إليه من نتائج، وأردفتها بفهرست المصادر والمراجع والموضوعات. بقي شيء ينبغي الإشارة إليه ألا وهو أن هذا البحث كان مقدراً له أن يدخل ضمن البحوث التي تقدمت بها لنيل درجة أستاذ مساعد، لكنني آثرت تنحيته وقدمت غيره، بعد أن حكَّمته اللجنة العلمية الموقرة ووافقت عليه؛ لأنه لم ينشر في مجلة علمية آنذاك؛ لكبر حجمه الذي تجاوز الأربعمائة صفحة، وها هو يعود للنور من جديد، بعد تعديله وتنسيقه وتقليل عدد صفحاته

هذا، ولا أزعم أن دراستي لشعر ابن يزيد هي الكلمة الأخيرة التي لا تتبعها كلمات، بل هي فيما أحسب خطوة على طريق يحتمل الخطأ كما يحتمل الصواب. ونسأل الله العلى العظيم أن يجنبنا الزلل ويحفظنا من الخطل، ويرزقنا الإخلاص فى القول والعمل فإنه نعم المولى ونعم النصير.

دكتور

محمد عبد الرحيم النجار

يونيه ٢٠١٦م

توطئة:
(عصر الشاعر)

لم تزل مسألة الخلافة شوكة يشاك بها الأمويون منذ إعلان دولتهم. فمن العرب من لم يستمرئ طعم ذلك النظام الجديد الذي استنه بنو أمية فى الحكم والسلطة. ومنهم من استمرأه على دخن وكمد تطوى عليه أنفسهم وهي تغصَ بمرارة الصمت وفداحة الواقع.

وبين الحين والحين كانت تثور ثائرة القوم مطالبة بحقوقهم السياسية المغتصبة؛ فمنهم من كان يرفق فى ثورته كالفقهاء والعلماء والشعراء، ومنهم من كان يسلك فى سبيل ذلك طريق العنف والصدام المسلح مع أنصار الأمويين؛ كالزبيريين والخوارج والشيعة، واتباع ابن الأشعث، ويزيد بن المهلب ونحو ذلك. وكانت ثورات الشيعة والخوارج أشدَ هذه الثورات وأثقلها وأقواها أثراً فى نفوس الأمويين. كما أنها لم تنقطع طوال مدة حكمهم كغيرها من الثورات التي تمكن بنو أمية من القضاء عليها واحدة تلو الأخرى.

أما العباسيون؛ فقد ظلوا هذه الحقبة محتفظين بسيرتهم التي رسموها لأنفسهم بعد وفات الرسول ﷺ؛ وهي الوقوف إلى جانب الإمام على بن أبى طالب ومناصرته. ومن ثم فقد آزروه حين توليه الخلافة (٣٥-٤٠هـ)، ثم واصلوا مناصرتهم للعلويين أبناء عمومتهم من بعده فى وقوفهم ضد الأمويين، وإن ظلوا محتفظين باستقلالهم عنهم. لكن فكرة الطمع فى مقعد الخلافة والوصول إلى السلطة كانت تراود نفوسهم وإن ظلَت مكبوتة حتى حين! ففي الخبر الذي رواه الهيثم بن عدى عن آخرين أنه لم يزل لبنى هاشم بيعة سرودعوة باطنة منذ قتل الحسين بن على بن أبى طالب، ولم نزل نسمع بخروج الرايات السود من خراسان وزوال ملك بنى أمية حتى حدث ذلك.[1]

ولقد بدأت هذه الأطماع المكبوتة تأخذ طريقها الخفي فى الظهور مستترة بفرقة الكيسانية الشيعية التي تكونت حول (محمد بن الحنفية)، فقد استوطن ابنه أبو هاشم، الذي ورث عنه زعامة هذه الفرقة وإمامتها، بلدة الحميمية ببلقاء الشام، ونزلها

[1]- العقد الفريد لابن عبد ربه: ٤/ ٤٧٥، ٤٧٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

معه على بن عبد الله بن العباس وأسرته، وسرعان ما توثقت الصلة بين ابنه محمد وبين أبى هاشم، ورأى فيه أبو هاشم خير خلف له على جماعته، فلما حضرته الوفاة سنة ثمان وتسعين للهجرة أوصى له وصية صريحة بالإمامة من بعده. وبذلك وجد (محمد) ركيزة يستند إليها فى إثبات حقه فى الخلافة، وكان حصيف الرأي بعيد النظر، فعمد توَاً إلى تنظيم الدعوة العباسية سرَاً من مقَره فى الحميمية متخذاً من الكوفة دار التشيع ومستقَره مهداً لها ومركزاً [١]

وقد تمكن العباسيون منذ البداية من تنظيم ثورتهم على الدولة الأموية واتخذوا لذلك سبلاً يسلكونها فى حربهم ضدهم، وتوالى قادتهم ابتغاء تحقيق هذه المهمة، حتى بلغ الأمر إلى (أبى مسلم الخراساني) وكان من دهاة الرجال وأكفأهم؛ فانطلق يوغر الصدور ويثير النفوس ضد الحكم الأموي الذي بات يسوم الناس الخسف والظلم والعدوان مع بداية سنة ١٣٠هـ وقد اتخذوا من بعض الحكام الأمويين كالوليد بن يزيد بن عبد الملك (١٢٥-١٢٦هـ) مثلاً لتأييد دعوتهم والبرهنة على فساد الحكم الأموي، وأنه لم يعد الصالح للأمة العربية والإسلامية. وقد انتهى الحال بالانقضاض عليه وقتله سنة ١٢٦هـ [٢]

ولقد حرص العباسيون على سرية دعوتهم طوال حربهم مع الأمويين؛ فقد كانوا يظهرون أنهم ليسوا طلاب خلافة، وأن الذى يعنيهم هو إماطة الأذى الناجم عن الحكم الأموي وإراحة الناس من جورهم وعسفهم، ومن ثم كثر مؤيدوهم، ووجدوا آذاناً مصغية لهم فى كل مكان، لاسيما وقد انقسم الأمويون على أنفسهم فى آخر عهدهم، وأخذوا يحاربون بعضهم البعض، وقد تم ذلك فى عهد آخر خلفائهم (مروان بن محمد بن مروان ١٢٧-١٣٢هـ)[٣] حيث اضطرب الأمر عليه، وتكاثرت الثورات على دولته من كل جانب، وكانت الثورة العباسية أقواهم أثرا وتسللت الصفوف إليه من خراسان أو بلاد فارس، فانصبت عليه كالسيل الجارف دون هوادة حتىً ولجت عليه وكره. ثم كانت

---

[١]– العصر العباسي الأول: د/شوقي ضيف ١٠ وما بعدها، طبعة دار المعارف.

[٢] – ينظر: الكامل فى التاريخ لابن الأثير ٥/٢٩١، والبداية والنهاية لابن كثير ١٠ / ٩، ومروج الذهب للمسعودي ٣٦ /٢٢٨، ٢٢٩.

[٣] ـ العالم الإسلامي في العصر الأموي: د/عبد الشافي عبد اللطيف ٢٠٨ وما يليها.

هزيمته الساحقة فى معركة (الزَّاب) شمال العراق (جمادى الآخرة ١٣٢هـ)، وفراره إلى مصر، ثم مقتله هنالك في ذي الحجة من نفس العام[٤] ولما تولى العباسيون مقاليد الحكم انتقل مقرَ الخلافة من الشام إلى العراق، ورأى أبو جعفر المنصور أن يتخذ من بغداد حاضرة لدولته الجديدة الفتية التي أقامها على أنقاض الأمويين. وعلى يديه أصبحت بغداد من أهم المدن العربية قاطبة، وابتنى بها عشرات المساجد والقصور الفخمة، كما أصبحت قبلة للعلماء والشعراء والتجار والصناع وغيرهم من مختلف الجنسيات والديانات، ولم يخب ضوؤها إلا حين أنشئت مدينة (سامراء) شرقى دجلة فى عهد المعتصم؛ وتقع بين بغداد وتكريت سنة ٢٢١هـ وقد ظل الخلفاء يقيمون بها بعد عهد المعتصم حتى سنة ٢٧٦هـ، ثم تحولوا عنها مرة أخرى إلى بغداد مما آذن بإسراع الخراب إليها.

أما الحكم العباسي فقد بدأ قوياً يضرب بأطنابه آفاق الأرض. وقد اتخذ لنفسه الطابع الفارسي الذي أخذ يلون نظم حكمهم وإدارتهم لشئون البلاد؛ وإن بقوا متأثرين بالنظام الأموي المعمول به فى توارث الخلافة لاسيما وقد أخذ خلفاؤهم يلقون فى روع الناس أنهم أصاب حق إلهي فى الحكم فهم (سلطان الله فى أرضه)![١] ومن ثم أحاطوا أنفسهم بهالة كبيرة من التفخيم والتقديس كان لها أسوأ الأثر فى خنوع الناس وخضوعهم لظلمهم وفسادهم، وقد أعان على ذلك ما قد باتوا يرفلون فيه من ثراء فاحش ونعيم مقيم كاد يقتصر على الطبقات العليا منهم.

ولقد بلغت الدولة العباسية أوجها فى عهد الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ) ويعد عصره العصر الذهبي؛ لما بلغته الدولة فى عهده من الأبهة والفخامة، وكانت أيامه تشَبه بأيام العروس كما يقال[٢] ونخص عهد الرشيد بالإشارة هنا لأنه ذلك العهد الذي شهد مولد شاعرنا محمد بن يزيد بن مسلمة الأموي الحصني والذي يرجح أن مولده كان سنة ١٧٥هـ[٣]. ويلي ذلك العصر المتميز عصر ابنه (المأمون) الذي خلصت له الخلافة بعد خلع أخيه والقضاء عليه سنة ١٩٨هـ، ثم عزله لأخيه (القاسم) من ولاية العهد سنة ٢٠١هـ وكان

---

[٤] - المصدر نفسه: ٢١٤.
[١] - راجع: تاريخ الطبري: ٦/ ٣٣١.
[٢] - العصر العباسي الأول: ٣٦ وما بعدها.
[٣] - مجلة الذخائر: مقال (محمد بن يزيد الحصني) إبراهيم بن سعد ١٤٤.

عهد المأمون كذلك من أزهى عصور الدولة العباسية. ولقد حدثت في عصره ثورات كثيرة تمكن المأمون من قهرها جميعاً على يد قواده أمثال: طاهر بن الحسين، الذي ولاه خراسان سنة ٢٠٥هـ ليقضي على الفتن، وتبعه في ولايتها: ابنه (طلحة) ت ٢١٣هـ ثم ولىَ المأمون (عبد الله بن طاهر) فأسس في خراسان الدولة الطاهرية التي ظلت نحو قرن من الزمان.

ولقد أدى عبد الله للدولة العباسية خدمات جليلة، فلقد ولاه المأمون (الرقة) لحرب (نصر بن شيث العقيلي) وضيق عليه الخناق حتى طالبه بالأمان.[1] كما ولاه حكم مصر للقضاء على الفتنة المشتعلة بها سنة ٢١١هـ ورد الجموع النازحة بها من الأندلس عن الإسكندرية وأرغمهم إلى العودة إلى جزيرة إقريطش (كريت) فاستوطنوها سنة ٢١٢هـ وألحق الهزيمة بعبيد الله بن السري، وأعاد الأمن إلى البلاد من جديد، ثم عاود الكرّة إلى بغداد.

على أنه لم تكد تستمر الخلافة العباسية في قوتها ومنعتها مع ازدياد ما تلاقيه من معارضات داخلية وثورات وفتن وقلاقل يقع أغلبها بين الأشقاء والأقرباء من جهة، ومن جهة ثانية مما يثيره العلويون وغيرهم من العناصر العربية الثائرة على الحكم العباسي. أما في الخارج فلم تهدأ غزوات البيزنطيين المتكررة على حدودها بين الآونة والأخرى. أضف إلى ذلك اضطراب شئون الحكم فيها بتداخل العناصر الفارسية والتركية التي تسربت إلى السلطة وقبضت على زمام الحكم فيها، وكان ذلك نذير شؤم على ضعف عروبتها واضمحلال ذاتيتها.

كما كان إيذاناً بانفراط عقد الخلافة الإسلامية الموحدة قبيل منتصف القرن الرابع الهجري إلى دويلات صغيرة وأقاليم مبعثرة هنا وهناك، تتنازع ولا تتجانس؛ كالدولة الحمدانية فى حلب والطولونية والإخشيدية ثم الفاطمية في مصر والشام، والدولة البويهية في فارس والعراق ونحو ذلك. إلى أن عصفت بها ريح التتار سنة ٦٥٦هـ، معلنة بذلك زوال أكبر وأقوى امبراطورية عرفها التاريخ العربي، وشغلت منه ردحاً من الزمن استغرق خمسة من القرون وبعض قرن.

---

[1] - الطبري: ١٧١/٧ وما يلي ذلك.

*** ***

الفصل الأول

نظرات في حياة
محمد بن يزيد الحصنى

(أ) ـ نسبه وأسرته:

هو محمد بن يزيد بن محمد بن مسلمة بن عبد الملك بن مروان بن الحكم بن أبى العاص بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف بن قُصي، الأموي، المسْلَمي، الحصني، أبو الإصبع.[1] من هنا يتبين لنا أن شاعرنا ينتسب إلى أسرة عربية عريقة، هى أسرة بنى أمية، التى حكمت الدولة الإسلامية ردحاً من الزمان، ونراه يلتقي مع رسول الله ﷺ في جده (عبد مناف)، ومع عثمان بن عفَان ط في (أبى العاص بن أمية)، كما يلتقي مع خلفاء بنى أمية في (عبد الملك).

والغالب أن ينسب شاعرنا فى المصادر المختلفة إلى جده (مَسْلَمة بن عبد الملك)؛ فيقال: محمد بن يزيد بن مسلمة، ويقال له: المسلمي، نسبة لهذا الجد المعروف، وهو جده الأدنى، وكان من خيار بنى عبد الملك وفرسانهم توفى عام ١٢٢هـ[2]:كما يغلب عليه أيضا لقب: (الحِصْنِي)، وهو اللقب الذي أكثر ابن وكيع التنيسى (ت٣٩٣) من ذكره فى كتابه: (المنصف) للإشارة إلى الشاعر. وهذا اللقب غلب عليه نسبة لحصن بناه جده (مَسْلَمة). قال عنه ياقوت الحموي: حصن بالجزيرة بين رأس العين والرَقة بناه مسلمة

(١)– معجم الشعراء: ٤١٩، والوافي بالوفيات: ٥/ ٢١٨، وطبقات الشعراء: ٢٩٩. وتاريخ دمشق٥٦/٢٨٣.
(٢) – ينظر ترجمته فى سير أعلام النبلاء.

بن عبد الملك بن مروان بن الحكم، وشرب أهله من مصنع فيه كان مسلمة قد أصلحه[٣].

وبالنظر إلى أسرة الشاعر، يتبين لنا أنه ينتمي إلى أسرة عربية عريقة ذات شأن فى التاريخ العربي، ليس فقط من جهة كونها أسرة حاكمة، بل كذلك فى جوانبها الإنسانية والاجتماعية المختلفة، فجده الأول (محمد بن مسلمة) كان من أجمل الناس وأشجعهم، شهد مع مروان يوم التقى مع عبد الله بن على، وكان صديقاً لعبد الله فأمنَه، ولحق به. فلما رأى فعل أهل خراسان فى أهل الشام حميت نفسه، ثم لحق بمروان فقاتل حتى قتل سنة ١٣٢هـ وأشار ابن حزم [٤] إلى غيره من عقب (مسلمة بن عبد الله) أمثال: يزيد بن مسلمة، وإبراهيم بن مسلمة الذي قتل يوم نهر أبى فطرس. وكذلك شرحبيل بن مسلمة الذي قضى مسموماً هو وإبراهيم الإمام بحرَان، فماتا فى سجن مروان بن محمد. ومن عقبه أيضاً: إسحاق بن مسلمة، وإبان بن مسلمة، لكن لم تكشف المصادر عن شيء يتعلق بهما، كما لم تكشف عن شيء يتعلق بأبناء عمومته.[١]

ولما كان أغلب نسبته إلى جده المعروف (مسلمة بن عبد الملك) فقد وجب تسليط الضوء عليه قليلاً، وهو يأتي فى الترتيب الثاني بعد جده الأدنى (محمد بن مسلمة)، لكنه أكثر منه شهرة ومعرفة فى التاريخ. لقد كان مسلمة واحداً من خمسة عشر ولداً ذكراً وابنتين هم عدد أبناء عبد الملك بن مروان الخليفة الأموي الثالث (٢٦هـ /٨٦هـ). وكان مسلمة من أجمل الناس فيما يرويه ابن عبد ربه عنه من أخبار، [٢] وكان صاحب عقل ورأى، وله صلات وثيقة مع خلفاء البيت المرواني أو الأموي كافة؛ يقول الأصمعي: " ولم يكن لعبد الملك بن مروان ابن أسّدّ رأياً، ولا أذكى عقلاً، ولا أشجع قلباً، ولا أسمح نفساً، ولا أسخى كفَاً من مسلمة " [٣] ومن أقوال مسلمة الدالة على كبر عقله ورجاحة رأيه؛

---

[٣] – معجم البلدان: ٢٦٥/٢، طبعة دار الفكر، بيروت.

[٤] - جمهرة أنساب العرب: ١٠٣، ١٠٤. وأشار إلى ذلك ابن هبة الله الشافعي في تاريخ دمشق: ٢٨٩/٥٥.

[١] - جمهرة أنساب العرب: ١٠٣/ ١٠٤.

[٢] – راجع: العقد الفريد: ٢ /٧٤، ٧٥.

[٣] - العقد الفريد: ٢ / ١٣، ١٦.

قوله: (ما قرأت كتاباً قط لأحد إلا عرفت عقله منه).[٤] وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يستخلف كأخوته لأبيه (عبد الملك)، وهم كثر !! فلقد تولى الخلافة من أولاد عبد الملك بن مروان أربع: (الوليد/ وسليمان/ ويزيد/ وهشام). ولم يكن (مسلمة) ضمن أولاده المستخلفين – كما أشرت – وعلة ذلك أنه كان ابن أمَةٍ " وقد كانت بنو أمية لا تستخلف بنى الإماء. وقالوا: لا تصلح لهم العرب. قال زياد بن يحيى: حدثنا جبلة بن عبد الملك قال: سابق عبد الملك بين سليمان ومسلمة (ولداه)؛ فسبق سليمان مسلمة، فقال عبد الملك:

ألم أنهكم أن تحملوا هجنـــاءكم على خيلكم يوم الـرهان فتـدرك
وما يستوي المران، هذا ابن حـرَة وهذا ابن أخـرى ظهرها متشَرك
وتضعف عضداه ويقصر سـوطه وتقصـر رجـــلاه فلا يتحـرك
وأدركتــه خــالاته فنـــــزعنه ألا إن عــرق السّــوء لابد يـدرك

ثم أقبل عبد الملك على مصقلة بن هبيرة الشيباني فقال: أتدرى من يقول هذا؟ قال: لا أدرى. قال: يقوله أخوك الشنىَ. قال مسلمة: يا أمير المؤمنين، ما هكذا قال حاتم الطائي. قال عبد الملك: وماذا قال حاتم؟! فقال مسلمة، قال حاتم:

وما أنكحونا طائعــين بناتهم ولكن خطبناهم بأسيافنا قسـراً
فما زادها فينا الَسّباء مذلَة ولا كلَفت خبزاً ولا طبخت قــدراً
ولكن خلطناها بخـير نسائنا فجاءت بهم بيضاً وجوههم زهـراً
وكائن ترى فينا من ابن سبيَة إذا لقي الأبطال يطـعنهم شـزراً
ويأخــذ رايات الطَعان بكفَه فيوردها بيضاً ويصدرها حمـــراً
أغـــرَ إذا غـــبَر اللئـام رأيته إذا ســرى ليـل الدجى قمراً بـدراً

فقال عبد الملك كالمستحى:

[٤] - العقد الفريد: ٢ / ٢٥١.

وما شَرُّ الثلاثة أم عمرو بصاحبك الذي لا تصبحينا

يقول الأصمعي: " كانت بنو أمية لا تبايع لبنى أمهات الأولاد، فكان الناس يرون أن ذلك لاستهانة بهم، ولم يكن لذلك، ولكن لما كانوا يرون أن زوال ملكهم على يد ابن أم ولد، فلما ولى (الناقص) ظن الناس أنه الذى يذهب ملك بنى أمية على يديه، وكانت أمه بنت يزدجر بن كسرى، فلم يلبث إلا سبعة أشهر حتى مات، ووثب مكانه مروان بن محمد، وأمه كرديه، فكانت الرواية عليه ".[1] والحق أن مسألة عدم استخلافه هذه لم تنتقص من قدره شيئاً سواء في بنى أمية أو بين أخوته المستخلفين في السلطة والحكم؛ فكان أخوه (يزيد) يوليه قيادة الجيش، ولما قتل (يزيد) ابن المهلب جمع إلى (مَسْلمة) العراق.[2] أما منزلته عند أخيه (هشام بن عبد الملك) لما ولى الخلافة فلم تكن بأقل من ذلك، يقول ابن عبد ربه: " وكان مسلمة بن عبد الملك له على هشام حاجة في كل يوم يقضيها له، ولا يرده فيها.. وكان من ذلك أنه عفي عن الشاعر (الكميت بن زيد) مادح بنى هاشم وقد كان يعرض ببنى أمية، وكان قد طلبه هشام ففر منه عشرين سنة، وعفى عنه استرضاءً لأخيه مسلمة.[1]

فإذا تحدثنا عن جدِّه الأكبر (عبد الملك بن مروان) رأيت هذا الفضل يتسرب إليه من آبائه؛ فقد كان يلقب بموحد الدولة الإسلامية أو المؤسس الثاني للدولة الأموية، بعد معاوية مؤسسها الأول[2]. ولقد تولى الخلافة في أحرج الأوقات التي مرَت بالأمويين وأعصفها (٦٥هـ - ٨٦هـ). ويقولون عنه أنه نشأ نشأة علمية، وتتلمذ على كبار الصحابة من أهل المدينة، وروى عنهم الحديث، مثل عبد الله بن عمر بن الخطاب وأبى سعيد الخدرى، وأبى هريرة. كما روى عن أم المؤمنين (أم سلمة)، و(بريرة) مولاة عائشة، كما روى عن أبيه وعن معاوية بن أبى سفيان، وكان يكثر من مجالسة العلماء والصالحين. وقد روى عنه جماعة من التابعين منهم خالد بن معدان، وعروة بن الزبير، والزهري،

---

[1] – العقد الفريد: ٦ / ١٣١.
[2] – العقد الفريد: ٤٤٢/٤.
[1] – المصدر نفسه: ١٣٨/٢.
[2] – العالم الإسلامي: ١٥٠.

وعمرو بن الحارث، ورجاء بن حيوه وغيرهم.[٣] بل كان عبد الملك من فقهاء المدينة المعدودين، يروى الأعمش عن أبى الزناد أنه قال:" كان فقهاء المدينة أربعة: سعيد بن المسيب، وعروة، وقبيصة بن ذؤيب، وعبد الملك بن مروان".[٤] وكانوا يلقبونه بحمامة المسجد لملازمته له، والأخبار متواترة على فقه عبد الملك وغزارة علمه، ورجاحة عقله.[٥] وكفا شاعرنا شرفاً أنه يلتقي في نسبه مع رسول الله ﷺ في جده (عبد مناف)، وعثمان بن عفَان في جده أبى العاص بن أمية.

*** ***

(ب) - حياته ونشأته:

في هذه الأجواء السياسية والاجتماعية والثقافية، وفى ظلال هذه المؤثرات نشأ شاعرنا محمد بن يزيد المسلمي.. لكننا نقف عاجزين أمام صمت المصادر الأدبية والتاريخية عن الإفصاح عما يتصل بمولده وحياته. إذ لم نعثر فيما بين أيدينا من مصادر أدبية وتاريخية على ما يحدد لنا تاريخ مولده، وإن كان بعض الباحثين يعتقد أن ابن يزيد ولد في حدود عام ١٧٥هـ وعلة ذلك فيما يرى[١] أن قول محمد بن يزيد لعبد الله بن طاهر: (علمت أننى أخطأت عليك خطيئة حملنى عليها نزق الشباب وغرَة الحداثة).[٢]

---

[٣] – ينظر: طبقات ابن سعد: ٢٢٣/٥، ومروج الذهب للمسعودي: ٩٩/٣، والبداية والنهاية لابن كثير: ٦٢/٩.

[٤] – البداية والنهاية لابن كثير: ٩/ ٦٢.

[٥] – العالم الإسلامي: ١١٦.

[١] - مجلة الذخائر: العددان ١٣، ١٤ / ١٤٤.

[٢] - الفرج بعد الشدة للتنوخي: ١ / ٣٥٠.

ومناقضته لعبد الله وأبيه (طاهر ابن الحسين) كان في حدود المائتين، فإذا كان الشاعر حينئذٍ لم يزل شاباً غرَاً فلعل مولده في حدود تلك السنة التي أشرت إليها.

وهذا الزمن المشار إليه يتزامن مع خلافة الرشيد (١٧٠هـ / ١٩٣ هـ)، وإذا علمنا أن عصر الرشيد يعدَ العصر الذهبي للخلافة العباسية، ثم يتلوه عصر ابنه المأمون كذلك؛ تبين لنا أن مولده ونشأته صادفت ظروفاً اجتماعية واقتصادية وثقافية حسنة تعين على نضج الموهبة وتوافر أسباب العلم والمعرفة، فتتسع المدارك وترقّ المشاعر وتنشط ملكات الخيال.

أما حياة شاعرنا الخاصة؛ فهي كذلك غُفل لم تكشف عنها المصادر مثلما كشفت عن أجداده بوضوح، وتعليل ذلك، أن المؤرخين ونقاد الأدب وكتَّابه كانوا يعنون بالشعراء أو الكتّاب ممن لهم صلة من قريب أو بعيد بالخلفاء ورجال السلطة، فكانت تسلط الأضواء على حياتهم وأخبارهم بقدر هذه الصلة بكبار رجال الدولة. ولما غفل التاريخ عن رصد حياته ونشأته، فقد جاز هذا الحكم على كل من له صلة قريبة به، من ولد أو زوج أو نحو ذلك، وإن كان التاريخ قد مَنَّ عليه فلم يغفل قصيدة وبضعة أبيات من شعره يرثى بها ولده الذي مات صغيراً، وقد ضمَنها عواطف رقيقة صادقة قلَما نعثر بها في رثاء الأبناء خاصة.

ومن الطريف هنا أن (ابن حزم) نص على من دخل من ولده الأندلس، فقال: محمد بن أحمد بن محمد بن عبد الله بن حامد بن موسى بن العباس بن محمد الحصنى. كان مولده بمصر ومولد أبيه.. ولم يعقب، فمن ولده: العباس؛ لا نعرف سواه، ولعل له أبناء آخرين، فله أكثر من كنية فهو أبو الإصبع، وأبو بكر.[١] وهو استنباط جيَد لكنَه في حاجة إلى دليل!

وفى (نفح الطيب) يحدثنا المؤلف عن جارية سوداء كانت للشاعر، فيقول: " عابدة المدينة أم ولد حبيب بن الوليد المرواني المعروف (بدحون)، كانت جارية سوداء من رقيق المدينة حالكة اللون غير أنها تروى عن مالك بن أنس إمام دار الهجرة. والذي وهبها

[١] – تاريخ مدينة دمشق لابن هبة الله الشافعي: ٢٨٣/٦٣.

(لدحون) في رحلته إلى الحج هو محمد بن يزيد بن مسلمة بن عبد الملك بن مروان، فقدم بها الأندلس وقد أعجب بعلمها وفهمها واتخذها للفراش ".[٢]

فالخبر وإن كان يكشف لنا جانباً مهما فيما يتصل بمن لهم صلات بشاعرنا من قريب أو بعيد؛ فمضمونه كذلك يعكس المستوى الثقافي الذي كان يعيشه محمد بن يزيد الحصني، ويشتمل عليه منزله، إلى الحد الذي يمتلك جارية سوداء بلغت من العلم والفقه قدراً يعجب النظار، بل وتروى عن مالك بن أنس! ثم نبصر سماحة ابن يزيد وهو يهبها عن طيب خاطر إلى من يقدُم بها إلى الأندلس. ولا يقول الخبر – مثلاً - إنه باعها. هذه كلها معطيات نستطيع أن نستنبطها من الخبر المقروء أمامنا لتضيء لنا جانباً من شخصية الشاعر.

ولقد ورد ذكر هذه الجارية السوداء في أكثر من مصدر تأكيداً للخبر الذي رواه المقري التلمساني (ولد سنة ٩٨٦هـ) فيما مضى؛ فابن يزيد الحصنى نفسه يروى لنا خبره مع عبد الله بن طاهر فيقول: " حتى إذا كان اليوم الذي قيل إنه ينزل فيه العسكر بهذه النواحي أغلقت باب حصني، وأقمت هذه الجارية السوداء ربيئة تنظر لي على مرقب من شرف الحصن. وأمرتها أن تعرفني الموضع الذي ينزل فيه العسكر قبل أن يفجأنى.. فلما رأت الجارية العسكر يقصد حصني نزلت فعرفتني.. "[٣]

ولا نشك في أنه وهب هذه الجارية (لدحون) المذكور في خبر المقري بعد هذه الواقعة التي وقعت له مع عبد الله بن طاهر. وعلى ما يبدو، فقد كانت وحدها تقوم على خدمة شاعرنا يقول ابن فرخان شاه، وقد قام بزيارة شاعرنا في حصنه: "ووجدت خدمته كلها تدور على جارية سوداء خفيفة الحركة يدل نشاطها على اعتيادها الطرَاق ".[١]

وأحسب كذلك أن موطن نشأته كان عاملاً من عوامل نأيه عن الأضواء المسلطة حينذاك على كبار الشعراء في عصره ممن لهم صلة وثيقة برجال الحكم والسلطة. فلقد

---

[٢] - نفح الطيب للمقري التلمساني: ٣ / ١٣٩ / ١٤٠.
[٣] - الفرج بعد الشدة: ١ / ٣٤٣.
[١] – الفرج بعد الشدة: ١ / ٣٣٩.

نشأ شاعرنا في (حصن) جده مسلمة، ولم يغادره إلا لماماً.[٢] وكأنه كان منقطعاً – بصورة أو بأخرى - عن الحياة الاجتماعية- ولا أقول عن الحياة الثقافية- التي كانت تزخر بها بغداد أو المدن العباسية الكبيرة، وربما كانت تلك العزلة سبباً مباشراً لإهمال التاريخ لحياته الخاصة وظروف نشأته بصفة عامة.

ولو دققنا النظر ملياً في جغرافية المكان؛ أعنى ذلك (الحصن) القابع قرب ديار مضر في بلاد الشام، آخذين في الحسبان أن التاريخ كان في خدمة الخلفاء وكبار رجال الدولة في الكثير الغالب، ومن هم على مقربة منهم؛ لتبين لنا أن جغرافية المكان أسهمت هي الأخرى في إغفال التاريخ لحياته، وسقوط الكثير من شعره.

يقول (ياقوت الحموي): حصن مسلمة (بالجزيرة) بين (رأس عين) و (الرَقة) بناه (مسلمة بن عبد الملك بن مروان بن الحكم)، وهو المذكور في قصة عبد الله بن طاهر القصري، بينه وبين البليخ ميل ونصف، وشرب أهله من مصنع فيه طوله مائتا ذراع في عرض مثله وعمقه نحو عشرين ذراعاً معقود بالحجارة. وكان مسلمة قد أصلحه والماء يجري فيه من البليخ في نهر مفرد كل سنة مرة حتى يملأه فيكفي أهله بقية عامهم ويسقي هذا النهر بساتين حصن مسلمة وفوهته من البليخ على خمسة أميال وبين حصن مسلمة وحران تسعة فراسخ وهو على طريق القاصد للرُقة من حران.[٣] والناظر إلى موقع (الجزيرة) يراها واقعة بين نهري دجلة والفرات، وهى مجموعة من البلاد الواسعة تعرف بما بين النهرين، يسمى القسم الشمالي منها: (الجزيرة) والجنوبي (العراق)، والفاصل بينهما (تكريت) على دجلة والأنبار أو هيت على الفرات.. ويلحق الجزيرة بعض البلاد وراء الضفتين في بعض المواضع.

والجزيرة: بلاد خصبة جدَاً مثل بلاد العراق. ومن أشهر مدنها: الموصل على نهر دجلة من جهة الغرب، وسنجار في وسط البرية بديار ربيعة، وكذلك: رأس عين، وهى مدينة مستوية الأرض في ديار مضر، ومن مدنها على الفرات (الرَقة).[١] ولقد كان الحصن الذي نشأ به

---

[٢] – مجلة الذخائر: ١٤٥.

[٣] – معجم البلدان: ٢ / ٢٦٥.

[١] – تاريخ التمدن الإسلامي: جورجى زيدان، ٤٥/٢.

شاعرتا يقع بين هاتين المدينتين: رأس عين والرقة، كما أشار ياقوت الحموي. ومن ثم نأت به عزلته عن أن يسكن المدن الكبرى التي تتزاحم فيها الناس وتحتشد المصالح وتتوالد الأخبار، وقد ظل رهين حصنه لا يكاد يفارقه إلا لماماً.

وهم يحصون تلك المرات التي فارق فيها شاعرتا حصنه فيجدونها قليلة جداً على كل حال؛ فمرة قصد فيها (مصر)، ومرة قصد (دمشق)، ولم يذكر له سفر غير ذلك[٢] ، كما كانت له بعض علاقات صداقة مع ولاة ديار مضر وموقعها (رأس عين) بالجزيرة أيضاً، وسيأتي لذلك حديث آخر في حينه.

فأما سفره إلى مصر فقد كان في ولاية (عبد الله بن طاهر) سنة ٢١٠هـ أو ٢١١هـ، على اختلاف[٣] . وقد ولاَّه (المأمون) خراسان عام ٢٠٥هـ فأمات ما نشب فيها من فتن وقلاقل ضد الخلافة العباسية، ولما تفاقمت الأمور بعد فتنة الأمين والمأمون وتضاربت القيسية واليمنية؛ الأولى، تناصر الأمين، والثانية، تناصر المأمون. ونزلت جموع من الأندلس الإسكندرية بعد أن طردهم أميرهم الحكم؛ فرأى المأمون أن يولى على مصر (عبد الله بن طاهر) حتى يقمع ما دار فيها من فتن وقلاقل كعادته به. فدخلها عبد الله في ربيع الأول سنة ٢١١هـ وتمكن من عبيد الله بن السري وأعاد الأمور إلى نصابها، كما أكره الأندلسيين على الانسحاب إلى جزيرة إقريطش (كريت) فنزلوها واستوطنوها سنة ٢١٢هـ، ثم عاد ابن طاهر إلى بغداد في رجب من نفس السنة بعد أن استخلف عليها عيسى بن يزيد الجلودى؛ فأقره المأمون على إمرتها.[٤] وسبقت زيارة ابن يزيد لمصر حادثة مشهورة وقعت له مع الأميرعبد الله بن طاهر، سيأتي ذكرها في حينها من البحث، وقد جاءت هذه الزيارة استجابة لدعوة الأمير لابن يزيد على الأرجح. يقول ابن المعتز: " وله

---

[٢] – مجلة الذخائر: ١٤٥.

[٣] – ينظر: معجم الشعراء: ٣٥٥، ووفيات الأعيان: ٢٣٦/١، وفي جمهرة خطب العرب، وصية طاهر ابن الحسين لابنه (عبد الله) لما ولاه المأمون الرّقة ومصر وما بينهما سنة ٢٠٦هـ. ١١٢/٣وما بعدها.

[٤] – العصر العباسي الأول: د/ شوقي ضيف٤١.

خبر طريف مع عبد الله بن طاهر فقد عفا عنه واختصه بنفسه وقرّبه، واستدعاه إلى مصر؛ بعد أن كان قد هجاه وفخر عليه"[١]

وفى الخبر الذي رواه صاحب الأغاني ما يؤكد ما ذهب إليه ابن المعتز حيث قال له الأمير عبد الله بن طاهر: " إن نشطت لنا فألحق بنا وإلا فأقم بمكانك، فقال: فأنا أتجهز وألحق بالأمير. ففعل فلحق بنا بمصر ولم يزل مع عبد الله لا يفارقه حتى رحل الأمير إلى العراق فودّعه وأقام ببلده "[٢] على أن زيارته لمصر لم تدم طويلا فسرعان ما انتهت برحيل عبد الله بن طاهر عنها سنة ٢١٢هـ، فعاد ابن يزيد إلى حصنه، وقصد ابن طاهر إلى بغداد.

أما سفره إلى (دمشق) فكان في خلافة (المتوكل) حين تولى خراجها (الحسن بن وهب)[٣] وسبب هذه الزيارة غامض بعض الغموض! إلا أن يكون قصد إلى (الحسن) ليمدحه كغيره من الشعراء. فلقد كان الحسن بن وهب وأخوه (سليمان) من كبار الكتاب والأعيان في ذلك الحين. يقول ابن خلكان:[٤] " كان سليمان كاتباً للمأمون وهو ابن أربع عشرة سنة وولى الوزارة للمهتدى بالله ثم للمعتمد على الله، وله ديوان رسائل.. أما الحسن بن وهب فكان يكتب لمحمد بن عبد الملك الزيات وولى ديوان الرسائل، وكان شاعراً بليغاً، مترسلاً فصيحاً وله ديوان رسائل أيضاً. وكان هو وأخوه (سليمان) من أعيان عصرهم.. ". وكان الحسن بن وهب . كما يقول الحصري القيرواني . حسن الشعر والبلاغة، جيد اللسان، حلو البيان.. "[٥] وللحسن ديوان شعر أحصاه ابن النديم في مائة ورقة- وهو بذلك يقارب من حيث الحجم ديوان ابن يزيد الحصني- بينما قال عن سليمان بن وهب إنه شاعرٌ مقلّ. [٦] وهذه كلها بواعث تجعل من صاحبها قبلة

---

[١] - طبقات الشعراء لابن المعتز: ٢٩٩، تحقيق: عبد الستار فرّاج، دار المعارف ١٩٥٦م.

[٢] - الأغاني: ١٢ / ١٢٤، ١٢٥، وينظر تاريخ دمشق: ٢٨٣/٥٦.

[٣] – مجلة الذخائر: ١٤٥، ويراجع: الفرج بعد الشدة: ٣٣٩/١، كما يراجع: تاريخ دمشق: ٢٨٣/٥٦.

[٤] – وفيات الأعيان: ١/ ٢١٦.

[٥] - زهر الآداب: ٢/ ٦٢٦ طبعة دار الفكر العربي.

[٦] - الفهرست لابن النديم: ٢٣٦/١، دار المعرفة، بيروت ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م .

القاصدين، ومن بينهم ابن يزيد الحصنى والذي ترجّح أنه زار دمشق ليمدح الحسن ويحظى بقربه، وكان منزل آل وهب آنذاك قبلة المادحين من الشعراء والكتاب. يقول ابن خلكان: " وقد مدح هذين الأخوين (سليمان والحسن) خلق كثير من أعيان الشعراء مثل أبى تمام الطائي، والبحتري ومن في طبقتهما "[١] ومن ثم فالأبيات الخمسة التي قالها محمد بن يزيد الحصنى في مديح الحسن بن وهب تفسر لنا هذه الظاهرة، كما تعلل زيارة الحصنى لدمشق في تلك الآونة، يقول ابن يزيد في هذه الأبيات:[٢]

حيث المكارم معمود مساكنها بآل وهب وشمل المجد مجتمع

كانت عوارى حتَى حلها حسن فأصبحت ولها من جوده خلع

الأبيات..[٣] وهى فيما أرى جزء من قصيدة طويلة قيلت في مدح الحسن بن وهب فُقد أغلبُها وَسقط مع السّاقط من شعره. فهل ذهب الحصنى ليمدح الحسن متكسباً بشعره . وكان التكسب حينئذٍ شبهة تلحق بالمديح في ذلك العصر، أم أن ثمة علاقة وطيدة جمعت بينهما، ولم تكشف لنا عنها بطون المصادر والمراجع؟! أسئلة تبقى مطروحة حول زيارة محمد بن يزيد الحصنى لدمشق. وإلى جانب زيارته مصر ودمشق فإنهم يروون أنه جالس ولاة ديار مضر، وهي بالقرب من رأس عين، وأنهم أنسوا به. ومنهم (عثمان بن الهيثم الغنوي)، وقد وليها في خلافة (المعتصم)، وكذلك: (عيسى بن فرخان شاه).[٤] فأما علاقته بعثمان الغنوي فمن الواضح أنها بلغت حدَ الصداقة التى تستوجب المعاتبة فيما بينهما أحياناً، فابن يزيد له أربعة أبيات في العتاب، خصَّ بها عثمان بن الهيثم على تركه عيادته في مرضه، يقول فيها:[٥]

يا أبا القاسم قارفـــ ـــت من الذنب عظيماً

جفـــوة من غير جرم ليس هـــذا مســتقيما

---

[١] – وفيات الأعيان ١/ ٢١٦.

[٢] – مجلة الذخائر: ١٥٧، والأبيات فى مختصر تاريخ دمشق: ٢/ ٢٥٩، ٣٦٠.

[٣] – البيتان مذكوران بتاريخ دمشق مع اختلاف طفيف في الرواية: ٥٦/ ٢٨٣.

[٤] – الفرج بعد الشدة: ٣٣٩/١، والأغاني: ١٢/١١، والعقد الفريد: ٧٠/٢.

[٥] - مجلة الذخائر: ١٧٠.

لا ولا شاورت في تر ك العيادات حكيما

أما عن عيسى بن فرخان شاه فلا يعلم متى تولى ولاية ديار مضر،[١] كما لا يعلم حدود علاقته بابن يزيد الحصنى. لكنَ (التنوخى) يسلط ضوءاً خافتاً على تلك العلاقة حين يروى خبر ابن يزيد مع عبد الله بن طاهر على لسان (عيسى بن فرخان شاه) نقلاً عن محمد بن يزيد الحصنى، ومعنى ذلك قرب صلته به إلى حدّ أن يقص عليه خبراً مثل ذلك، وفى الخبر ما يفيد أنهما قد تبادلا الزيارات أيضاً؛ فابن فرخان شاه يشير إلى إحدى زياراته لحصن مسلمة فيقول: " ووجدت خدمته كلها تدور على جارية سوداء خفيفة الحركة يدل نشاطها على اعتيادها الطراق ".[٢] وقد وصف ابن فرخان شاه أخلاق ابن يزيد الحصنى بأنها تنم عن طيب المعشر وكمال الأدب.[٣] مما يدل على سابق معرفة به ومعايشته له معايشة حقيقية صادقة.

على أن مثل هذه الأخبار تزيدنا يقيناً أن ابن يزيد لم يستسلم لعزلته في حصن جده مسلمة، وأنه كان يبرح أسوار عزلته بين الفينة والفينة، سواء داخل حدود جزيرته حيث يقصد ديار مضر وولاتها، أو خارج حدود الجزيرة كما هو الحال في سفره إلى مصر أو دمشق. وكما خفي على المحققين تاريخ مولده فقد خفي كذلك تاريخ وفاته، فلم تكشف عنه المصادر المختلفة التي وقعت بأيديهم. ومن ثم فلا يعلم هل عاش ابن يزيد الحصنى بعد لقائه بالحسن بن وهب مدة طويلة أم أنه مات بعد ذلك؟! والمعروف أن الحسن بن وهب مات في ختام خلافة المتوكل (٢٣٢هـ، ٢٤٧هـ).[٤] لكن لا يعرف تاريخ وفاة الحسن على وجه الدقة، وقد أغفل ابن خلكان ترجمته لهذا السبب، رغم ترجمته لأخيه (سليمان بن وهب). وقد أفصح ابن خلكان عن سرَ إغفاله لترجمة الحسن بن وهب على شهرته ووثيق صلته بالخلفاء والأمراء، ووظيفته الكبيرة بديوان الرسائل؛ فقال: " ولم

---

[١] – مجلة الذخائر: ١٤٥.

[٢] - الفرج بعد الشدة: ١/ ٣٣٩.

[٣] - الفرج بعد الشدة: ١/ ٣٣٩.

[٤] – تهذيب تاريخ دمشق لابن بدران: ٢٥٥/٤ طبعة بيروت ١٤٠٧هـ. وتاريخ دمشق لابن عساكر: ٤٠٣/١٣.

أظفر بتاريخ وفاته حتى أفرد له ترجمة.. وقد تقدم في خطبة هذا الكتاب أن مبناه على الوفيات" [٥] وأحسب أن الجهل بتاريخ وفاة ابن يزيد الحصنى وقد بلغ ما بلغ من الشهرة في الشعر وقد شهد له كثير من النقاد بأنه من المكثرين والمحسنين فيه. ورغم ذلك فإن بعض الباحثين يعتقد أن وفاة محمد بن يزيد كانت بعد سنة ٢٤٥هـ على وجه التقريب. [١]

*** ***

(ج) - أخلاقه وثقافته:

إن ما بلغتا من شعر محمد بن يزيد بن مسلمة الحصنى يكشف عن شخصية عربية تعتز بعروبتها وتأنف مما يضيرها أو يشين كرامتها، كذلك يدل ما بقي من شعره على شجاعته وأنفته، واعتزازه بنفسه وقومه، وطموحه إلى المعالي، وميله للجود والكرم وحب الآخرين والوفاء لهم.

وكان موقفه من الأمير عبد الله بن طاهر ووالده من قبل- وهو موقف مشهور ذكره كثيرٌ من الكتَّاب والمؤرخين [٢] دليلاً على ما يتميز به الحصنى من شجاعة وإقدام وجرأة في مجابهة المواقف، إذ لم يأبه حينئذٍ بمنزلة (طاهر بن الحسين) ومكانته لدى (المأمون) وهو من أكبر قادته، كما لم يأبه بمنزلة ابنه (عبد الله)، وقد خلَفَ والده سلطة وجاهاً عند المأمون. ولقد أبت أنفته العربية ومروءته أن يرضخ لفخر أعجمي على عروبته، وهو القائل: " وكنت لما بلغتني القصيدة (يعنى فخر عبد الله بقومه وبقتل والده الخليفة العربي: الأمين) امتعضت للعربية وأنفت أن يفخر عليها رجل من العجم ".

ولما قصد الأمير (عبد الله بن طاهر) ديار مضر لمحاربة نصر بن شيث العقيلي . حين ولَّاه المأمون مصر والشام . وكان حصن مسلمة يقع ضمن إدارته، صمد ابن يزيد في

---

[٥] - وفيات الأعيان: ١/ ٢١٦.

[١] – مجلة الذخائر: ١٤٥.

[٢] –ينظر: الفرج بعد الشدة للتوخي، والأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، وتاريخ مدينة دمشق لابن هبة الله الشافعي، وطبقات الشعراء لابن المعتز.

حصنه ولم يفر منه، مع تيقنه بقدوم الخطر إليه، كما لم يسبق إليه بالاعتذار رغم شعوره بالذنب من جرَاء قسوته في الرد على ابن طاهر ولا أقول بالندم: " ولكنى تأملت أمري، وعلمت أنى أخطأت خطيئة حملني عليها نزق الشباب وغرَة الحداثة.." [١] وكان موقفه البطولي من عبد الله بن طاهر مدعاة لكسب احترامه والعفو عنه ودعوته إياه أن يصحبه في رحلته إلى مصر، كما أشرت سلفاً. ومما يدل على اتصافه بالجرأة والشجاعة قوله في مقام آخر:[٢]

وعلـمت أن الأمــر ليـس دواءه إلاَّ الجســورُ ولاتَ حـين تجاسرِ

فخرجت أقدم صاحبي متوشحا بحمائل العضب الحسام الباتر

وكان لشاعرنا نفسٌ طموحة متطلعة إلى المجد، وقد دلنا على ذلك فخره بنفسه . كما سيأتي . ومنه قوله:[٣]

نفسي موكلة بالمجد تطلبه ومطلب المجد مقرون به التلف

ومن هذا القبيل قوله:[٤]

أسمو إلى الأمل الأقصى فيلفتنى جد عثور، ودهـر مهتر خـرف

لا الحـظ يسـعدني فيما أحاوله من العلو ولا لي عنه منصرف

ومثل هذه الصفات النفسية المتطلعة نحو تحقيق المعالي تبين كذلك عن نفسٍ متفائلة قوية، لا تأبه بالصعاب، يقول ابن يزيد:[٥]

وإن منزل ضاقت عليك عراصه فلم تضق الدنيا ولا سدت السبل

---

[١] – الأغاني: ١٢ / ١٢٥، ١٢٦.
[٢] – مجلة الذخائر: ١٥٥.
[٣] – مجلة الذخائر: ١٥٩.
[٤] – مجلة الذخائر: ١٥٩.
[٥] - مجلة الذخائر: ١٥٩.

ولما كانت نفسه نفساً أبيَة كريمة، وجدناه يترفع عن الهجاء الشخصي الذي لا يتوافق ومبادئه؛ في الخبر الذي رواه أبو منصور الثعالبي (٣٥٠هـ / ٤٢٩هـ) أن محمداً بن عبد الملك بن صالح الهاشمي كان يطلب مهاجاة محمد بن يزيد المسلمي. وكان المسلمي يأبى ذلك ويقول: لا أهاجي رجلاً في دولته، وكان إذا فخر في قصيدةٍ نقض عليه محمدٌ.[١]

ولم يحل طول مكوثه في حصن مسلمة من اختلاطه بالناس وتواصله معهم، لاسيما وكان شاعرنا مضيافاً كريماً، وكلام عيسى بن فرخان شاه عنه- فيما مضى . برهان على ذلك؛ إذ يقول: " ووجدت خدمته كلها تدور على جارية سوداء خفيفة الحركة يدل نشاطها على اعتيادها الطرَّاق ". وكان عونه في ذلك أنه كان يحيا حياة رغدة فقد قيل إنه يمتلك ضيعة بجانب حصنه.[٢] وكأنها بقية من ميراثه عن آبائه وأجداده الأمويين، وكان من مظاهر هذا الثراء عنايته بالخيل حتى قيل إنه قد برع في كل ما يتعلق بها.[٣] وفى شعره ما يدل على شغفه بالخيل ووصفها والحديث عن رهانها، كقصيدته التي قالها في وصف رهان الخيل وذكر مراتبها.

أما **ثقافته:** فمن البين أنه سلك الطريق المعتاد حينئذٍ في تحصيل المعارف المختلفة لأبناء الطبقات العليا في المجتمع، فقد تعلم القراءة والكتابة، كما تعلم القرآن وأخذ بطرف من علم الأدب والأخبار.[٤] مثله في ذلك مثل أبناء الأمراء ورجالات القوم ومن لفَ لفَهم، ولقد كان ديدن خلفاء بنى أمية العناية بتعليم أبنائهم وأحفادهم؛ فهم يحكون أن عبد الملك بن مروان . الجد الأكبر للشاعر. خلَف خمسة عشر ولداً، من بينهم (مسلمة بن عبد الملك) الجدَ الذي ينسب شاعرنا إليه، كان حريصاً على تربية أولاده تربية إسلامية خالصة، وأنه عهد بتربيتهم إلى عدد من العلماء الصالحين.[٥] ومن ثم برزوا في غالبهم في العلم والأدب على حدَ سواء. ويقص علينا (الشعبي) أن جدَه (مسلمة

---

[١] – ثمار القلوب: ١٥/١، طبعة دار المعارف، القاهرة.

[٢] – الفرج بعد الشدة: ٣٤٩/١.

[٣] – مجلة الذخائر: ١٤٤.

[٤] - مجلة الذخائر: ١٤٥.

[٥] - ينظر: البداية والنهاية لابن كثير: ٩ / ٦٦.

بن عبد الملك) كان يجادل أخاه الوليد بن عبد الملك حول الشعر.. فيقول: " تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والنابغة في طول الليل أيهما أشعر؟ فقال الوليد: النابغة أشعر، وقال مسلمة: بل امرؤ القيس، فرضينا بالشعبي فأحضراه؛ فأنشده الوليد:

كليــنى لهــمٍ يا أميمــة ناصــب وليــلٍ أقاســيه بطئ الكــواكب

تطاول حتى قلت ليس بمنقض وليس الذي يرعى النجوم بآيب

وأنشده (مسلمة) قول امرئ القيس:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله علىَ بأنواع الهمــوم ليبـتلى

فقلـت له لما تمـطى بجـــوزه وأردف أعجــازاً وناء بكلكل

فطرب الوليد طرباً!! فقال الشعبي: بانت القضية! إلى آخر الخبر الذي رواه الحصري القيرواني في كتابه عن الشعبي.[1] فمثل هذا الخبر وغيره يؤكد ذلك الوعي الثقافي بالأدب والشعر على وجه الخصوص، وحب العلم والرغبة القوية في تحصيله وأن لأجداده حسَاً نقدياً عالياً.. لا ريب أنهم ورَثوه حفيدهم محمد بن يزيد المسلمى.

ثم إن شعره ناطق بتلك الموروثات الثقافية التي جعلت منه شاعراً متميزاً استطاع أن يكوّن له شخصية معروفة في عصر نبغ فيه فحول الشعر ونقدته.. فرأيناه يحافظ على عمود الشعر العربي وأصوله التي توارثها الشعراء على اختلاف فيما بينهم، وهو في الوقت ذاته لم يتخلف عن الأخذ بأسباب الحضارة العباسية فيما يتصل بتطور فن الشعر في لفظه ومعناه، شكله ومضمونه، بل وأوزانه وصوره ونحو ذلك. وقد تجاوز الأخذ بأسباب التطور إلى العناية بموضوعاته والميل نحو التجديد فيها.. فنرى له ولعاً خاصاً بوصف النجوم وذكر أسمائها ومنازل القمر ومسارات الفلك، كما بان ولعه بوصف الخيل ومشاهد السباق، ووصف الطير على نحوٍ إنساني رفيع، ونحو ذلك مما سوف يتضح في دراسة شعره بمشيئة الله.

[1] – زهر الآداب للحصري: ٧٤٨/٢.

وما يمكن أن ننتهي إليه هنا أن الرجل قد استفاد إلى حدَ كبير بما بلغه ذلك العصر من ثقافات، أخذت تنسال عليه من كل حدَبٍ وصوب، تارة عن طريق الترجمات، وتارة بطريق التعارف والمزاوجة، وقد كانت قراءاته في علم الفلك والنجوم تكاد تفوق غيرها. ولقد أكثر من الحديث عن هذا الجانب في شعره حتى اشتهر به بين الخاصة والعامة، وحدثوا: أن (المأمون) الخليفة العباسي استمع إليه " وكان عارفاً بالنجوم، وكان يشغل بعلم النجوم كثيراً.." كما يقول ابن قتيبة الدينوري [١]، فأدهشه معرفة ابن يزيد المسلمي للفلك ونجومه ومنازل القمر.. فقال لأتباعه: " هذا شعر رجل كأنه صعد الفلك فكلم ما فيه!! " [٢] أضف إلى ذلك معرفته بالخيل وممارسته لها، في عصر كثر فيه الكتابة والتأليف في علم الحيوان فثقف ما ثقف فيها بطريق القراءة والممارسة معاً، وقد بقي من شعره قصيدة في وصف رهان الخيل تبين عن قدرته في الوصف، ودقته في معرفة أسمائها وأوصافها، ولقد لاقت الاستحسان في حينها، يقول عنها أحد الرواة: " لم نعلم أحداً من العرب في الجاهلية والإسلام وصف خيل الحلبة بأسمائها وصفاتها، وذكرها على مراتبها غير محمد بن يزيد بن مسلمة " [٣]، وإذا رددنا المقولة الذائعة: الشاعر ابن بيئته! فإن هذه، حقَاً، بيئة الشاعر، وبخاصة العصر الأول منه. إذ كان خلفاؤه من طبقة العلماء [٤] الذين أسهموا في إضاءة شعلة الحضارة من حولهم، فبان أثرها وضيئاً في أبناء هذا العصر ونتاج هذا الزمان.

*** ***

(د) ـ ديوانه الشعرى وآراء النقاد في شاعريته:

لقد وصف المرزباني (ت ٣٨٤هـ) وابن المعتز محمد بن يزيد بن مسلمة بأنه شاعر محسن مكثر.[٥] ولقد شهد له آخرون بالإحسان في الشعر والشهرة فيه؛ يقول ابن هبة

---

[١] – حياة الحيوان الكبرى: ٧٨/١.

[٢] – مجلة الذخائر: ١٤٧. ولم أتمكن من الوصول إلى المصدر الأصلي الذي نقل عنه المؤلف.

[٣] - مجلة الذخائر: ١٤٨.

[٤] - تاريخ آداب اللغة العربية: جورجى زيدان: ٢/ ١٩.

[٥] – معجم الشعراء: ٣٥٥، وطبقات ابن المعتز: ٢٩٩.

الله الشافعي:" ومن ولده – يقصد جدّه الأدنى محمد بن مسلمة- الحصني الشاعر وهو محمد بن يزيد بن محمد بن مسلمة شاعر محسن مشهور".[٦] ويقول عنه في موضعٍ آخر:" محمد بن يزيد الأموي المسلمي الحصني أبو الأصبغ من ولد مسلمة بن عبد الملك بن مروان بن الحكم، شاعر محسنٌ ".[١] ووصفه نقاد آخرون بالفصاحة حين قارنوه بابن طباطبا العلوي في وصف النجوم والشغف بها، يقول الصولي: " لا أعلم شاعراً تشَبه به (يقصد المسلمي) وتبعه في وصف النجوم والأزمنة فأحسن إلا محمد بن أحمد العلوي المعروف بابن طباطبا فإنه مجيد في ذلك، وهو أكثر بديعاً والمسلمى أفصح منه ".[٢]

ولعل هذا الخبر يروى بصورة أخرى في (معجم الأدباء) في الحديث عن ابن طباطبا العلوى حيث أشار مؤلفه إلى قول عبد الله بن المعتز عنه؛ إنه كان لهجاً بذكر أبى الحسن مقدماً له على سائر أهله ويقول ما أشبهه في أوصافه إلا محمد بن يزيد بن مسلمة بن عبد الملك، إلا أن أبا الحسن أكثر شعراً من المسلمي ".[٣]

أما ابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣) فقد أكثر من الاستشهاد بشعره في كتابه (المنصف) في الإبانة عن سرقات المتنبي، وقد عمد في بعض الأحيان إلى المفاضلة بين أقوال المتنبي أو غيره وأقوال ابن يزيد الحصنى، مشيداً بشعر ابن يزيد ومقدماً إيّاه على شعر غيره من الشعراء، فمن ذلك ما قاله ابن وكيع تعليقاً على قول المتنبي:

أعندكم من صروف دهركم فإنه في الكـــرام متـــهم

وقول ابن أبى فنن:

أودى الزمان بإخواني ومزقهم إن الزمان على الإخوان متهم

ثم ذكر قول الحصنى:

---

[٦] – تاريخ مدينة دمشق: ٢٨٩/٥٥.

[١] – المصدر نفسه: ٢٨٣/٥٦.

[٢] – مجلة الذخائر: ١٤٧.

[٣] – معجم الأدباء: أمجد شمس الدين، ٥/ ٩٧، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣ هـ / ١٩٩٣ م.

ما زلت فيهم لريب الدهر متهماً إن الزمان على الأحرار متهم

يقول ابن وكيع في تعليقه على ما مضى: " وبيت الحصنى أملح الأبيات !: لأنه رد أعجاز الكلام على صدره. (والأحرار) أرجح من (الإخوان)، فهو - يقصد الحصنى - أرجح كلاماً منهما وأولى بما سبق إليه ".[١] فانظر إلى وصفه البيت بأنه: (أملح الأبيات) وتعليله ذلك بأنه رد أعجاز الكلام على صدوره، تراه يرصد لك فنية الصنعة في شعر ابن يزيد الحصنى، وأنه يوظف قدراته الفنية والذوقية في نظمه. ثم تأمل ترجيحه لاستخدام لفظ (الأحرار) في بيت الحصنى وتفضيله على لفظ (الإخوان) في بيت ابن أبى فنن، تراه بذلك يضع يديه على دقة اختيار الحصنى لألفاظه وحسن توظيفه لها، وكأنه ينسج ثوباً قشيباً يعجب النظار. وفى موضع آخر يعلق ابن وكيع على قول الحصنى:[٢]

في كل يوم لها نبل مفوَّفة كأنني غرضُ تنحوه أو هدف

بأنه قد وفَّ الصنعة حقها.[٣] شهادة منه بتميز شاعريته، ونضوج موهبته.

أما **ديوانه الشعري** فمن الواضح أنه كان كبيراً إلى الحد الذي جعل كلاً من المرزباني وابن المعتز يصفانه بأنه: شاعر مكثر، على نحو ما مرَ بنا سابقاً. ثم جاء ابن النديم فوصف لنا ديوان ابن يزيد بكونه يبلغ (مائة ورقة)[٤]لا غير!، وتفسير ذلك: أن الديوان أصابته لعنة الفقد والضياع كغيره مما فقد من تراث العرب الشعري، وذلك ما دفع أبا عمرو بن العلاء إلى القول: " ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير ".[٥]

فإذا ما جئنا للحديث عن شعره الموجود بالفعل والمتناثر في بطون المصادر المختلفة، وهو القدر الذي تمكن جامع ديوانه مشكوراً من الوقوف عليه، ولمّ شعثه ومتفرقه، وجدناه . طبقاً لما انتهى إليه الأستاذ إبراهيم بن سعد الحقيل . يبلغ: " ثمان وثلاثين

[١] – المنصف: ٣٨٧، د / محمد رضوان الداية، دار قتيبة.
[٢] – مجلة الذخائر: ١٥٩.
[٣] – المنصف: ٤٣٢.
[٤] – الفهرست: ٢٢٢/١، دار المعرفة، بيروت ١٩٧٨م.
[٥] – طبقات فحول الشعراء لابن سلام: ٢٥/١، مطبعة المدني بجدة.

قافية، مجموع أبياتها سبع وثلاثون وثلاثمائة، وعشرة أبيات في أربع قواف متنازعة بينه وبين سميه ومعاصره (محمد بن يزيد البشرى الأموي).. "[1] والعشرة أبيات الأخيرة المشار إليها لم يقطع بنسبتها إليه على أى حال، وسوف أعرض للإشارة إليها دون إدراجها في مضمون هذه الدراسة.

ولما تسنَّى لي مراجعة ذلك الإحصاء العددي لأبيات الشعر المجموعة لمحمد بن يزيد بن مسلمة وجدت هنالك اختلافاً في النسبة الإجمالية لعدد الأبيات، فالعدد الذي أشرت إليه سلفاً (٣٣٧) بيتاً، هو ما ذكره الأستاذ إبراهيم بن سعد الحقيل بين يدي ما قدمه من شعر الشاعر. والذي تبيَّن لي بعد ذلك أن العدد يزيد قليلاً حتى يبلغ ثلاثمائة وأربعين بيتاً من الشعر، ويضاف إلى هذا العدد كذلك بيتٌ آخر من الشعر استدركته على جامع أشعار محمد بن يزيد الحصنى، ووجدته منسوباً إليه صراحة في كتاب المنصف لابن وكيع، ذكره المؤلف في سياق حديثه عن شعر المتنبي، فيكون إجمالي العدد حينئذٍ (٣٤١) بيتاً. أما البيت الذي استدركته، ووجدته ينسب صراحة إلى محمد بن يزيد المسلمي، فهو من باب المديح كما يظهر من معناه، يقول ابن وكيع: قال الحصنى:[2]

فدتك نفسى ويفدينى أعاديكا بل كل من فوق ظهر الأرض يفديكا

ويتضح من البيت نغمة الإسراف في المعنى والمبالغة فيه وهى ظاهرة معروفة في شعر المديح في ذلك العصر على كل حال.

وهناك جملة أخرى من الاستدراكات وقعت عليها أثناء إعدادي لهذا البحث لكثرة رجوعي إلى المصادر الأدبية والتاريخية التي لها علاقة وثيقة بموضوع البحث، لكن للأسف لم أتمكن من القطع بنسبتها إليه، وعلة ذلك أن الروايات التي سيقت بها الأبيات لا تقطع بنسبتها إلى شاعرنا، والأبيات على كل حال وردت في كتاب العقد الفريد

[1] – مجلة الذخائر: ١٥٠، ١٥١. ومحمد بن يزيد البشرى من ولد بشر بن مروان، فهو يلتقي مع شاعرنا فى جده (مروان)، وكان محمد بن يزيد البشرى قد مدح المتوكل وأدرك قتله. ينظر: معجم الشعراء للمرزبانى: ٤٤٥.

[2] - المنصف: ١/ ٣٢٩.

لابن عبد ربه منسوبة إلى (محمد بن يزيد) هكذا، دون تحديد أو تخصيص يميز المنسوب إليه؛ إذ لا يعلم على وجه التحديد من هو (محمد بن يزيد)، هل يقصد به: محمد بن يزيد المسلمي، شاعرنا، أم يقصد به محمد بن يزيد البشرى الأموي، كما هو الحال في الأبيات العشرة التي جمعها الأستاذ إبراهيم بن سعد الحقيل، أم يقصد به (محمد بن يزيد المبَرد).. أم يقصد به غير ذلك؟! سؤال يحتاج إلى تحقيق ليس هنا موطن الخوض فيه. أما الأبيات التي أشرتُ إليها فقد جاءت على هذا النحو الذي أسوقه الآن. قال ابن عبد ربه، يقول محمد بن يزيد:[١]

وأفضل قسم الله للمرء عقله ... وليس من الخيرات شيء يقاربه
إذا أكمل الرَحمن للمرء عقله ... فقد كملت أخلاقه ومآربه
يعيش الفتى بالعقل في الناس إنه ... على العقل يجرى علمه وتجاربه
ومن كان غلاباً بعقل ونجدةٍ ... فذو الجدَ في أمر المعيشة غالبه
فزين الفتى في الناس صحَة عقل ... وإن كان محصوراً عليه مكاسبه
وشين الفتى في الناس قلة عقله ... وإن كرمت أعراقه ومناسبه

والأبيات تحدثنا عن فضيلة العقل وقيمته في الإنسان. ويقول ابن عبد ربَه أيضاً، يقول محمد بن يزيد:[٢]

يا عليلاً أفديك من ألم العلـ ... ـة هل لي إلى اللقاء سبيل
إن يحل دونك الحجاب فما يحـ ... ـجب عنى بك الضَنى والعويل

والبيتان في الاعتذار إلى عليل، أو أنهما قيلا في فن الغزل على ما يتبادر من معناهما. ومما ينبغي التنبيه عليه أن ثمة محاولة أخرى لجمع شعر ابن يزيد الحصني، تلت ما نشرته مجلة الذخائر، قام بها إبراهيم صالح ، حيث أخرج ما جمعه من الشعر في

[١] – العقد الفريد: ٢/ ٢٥٢، وينسب هذا الشعر فى نهاية الأرب لابن دريد.
[٢] – العقد الفريد: ٢/ ٤٥١.

ديوان[٣] ، وقد زعم فيه – متجاهلاً محاولة إبراهيم الحقيل- أنه " لم يتصد أحدٌ لجمع ديوانه في عصرنا، وهذه أول محاولة لجمع ما تفرّق من شعره في المصادر، وقد بلغ مجموع أبياته (٣٣٤) بيت" [٤]. والحق أنه لم يطلع على المحاولة التي سبقته ونشرت بمجلة الذخائر سنة ٢٠٠٣م، أو لم يتنبه إليها، والحاصل أنه اعتمد في جمع ما جمعه من أشعار الحصني على نفس المصادر التي اعتمد عليها إبراهيم الحقيل، غير أنه خالفه في وضع الأبيات وترتيبها في القصائد والمقطوعات، كما خالفه في نقل بعض الكلمات، لكنني أزعم أن ما نشرته الذخائر أدق في نسبة الأبيات ونقلها وترتيبها إلى حدّ كبير، وقد اعتمدت في إعداد هذه الدراسة عليها مع مراجعة ما نشر في الديوان بعد ذلك. وفيما يلى أقدِّم حصراً موجزاً لشعر محمد بن يزيد المسلمي والذي قطع بنسبته إليه، طبقاً لما انتهى إليه الأستاذ إبراهيم بن سعد الحقيل:

أولاً: القصائد:

١ = الرائية في الغزل (٥٣) بيتاً.
٢ = اللامية في مناقضة عبد الله بن طاهر (٥٠) بيتاً.
٣ = الدالية في وصف النجوم (٤٩) بيتاً.
٤ = الميمية في وصف رهان الخيل (٤٥) بيتاً.
٥ = العينية في وصف النجوم (٣٩) بيتاً.
٦= الميمية في رثاء ابنه (٣٢) بيتاً.
٧= الميمية في وصف حمامة (١٥) بيتاً.

ثانياً: المقطوعات:

١= في مديح الحسن بن وهب خمسة أبيات.
٢= في مناقضة طاهر بن الحسين خمسة أبيات.
٣= في وصف النجوم خمسة أبيات.
٤= في شكوى الناس خمسة أبيات.

---

[٣] – نشر بدار الكتب الوطنية سنة ٢٠١٠، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث الطبعة الأولى.
[٤] – ديوان الحصني، محمد بن يزيد المسلمي: إبراهيم صالح، ١١.

٥= في رثاء ابنه ستة أبيات.

٦= في عتاب ابن الهيثم أربعة أبيات.

ثالثاً: **المتفرقات**:

= ثمانية وعشرون بيتاً، ما بين البيت والبيتين. وإجمالي عدد الأبيات تبعاً لهذا الإحصاء (٣٤١) بيتاً.

*** ***

الفصل الثاني

المحتوي.. دراسة وتحليل:

- **القسم الأول**: **الفنون المطروقة**:
- **النقائض- الغزل- الرثاء- المديح- الشكوى- العتاب- الحكمة- الفخر**.
- **القسم الثاني**: **فنون من الوصف**:
- **وصف النجوم/ وصف رهان الخيل/ وصف حمامة فقدت أليفها**.

الفنون الشعرية:

يقصد بالفن الشعري ذلك الغرض العام الذي يعمد الشاعر إليه لينظم فيه أفكاره، وينسق معانيه، ويجسم صوره، ويشخص مشاعره، وتنسب القصيدة إليه؛ فيقال: قصيدة غزلية، أو حماسية، أو وصفية، أو مديح أو هجاء.. ونحو ذلك. والناظر إلى فنون الشعر في العصر العباسي؛ يتلمس كيف مستها يدُ التطور وسُنّة النشوء والترقي التي مسّت كل شيء في الحياة آنذاك، لاسيما وقد اتسعت موجات الثقافة، وزادت العناية بالتدوين والترجمة، مما أدى إلى نضوج العقول وخصوبة الفكر، ورهافة الشعور. كما اختلفت نظرة الشاعر إلى الحياة، واتسعت اهتماماته، وتعددت علاقته الاجتماعية وتجاربه الفكرية.

وانعكس ذلك بالضرورة على كل شيء في هذا العصر الناضج والنابض بالحياة. وكان للشعر نصيب كبير في هذا التغير الحاصل في كل مناحي الحياة، فاندثرت فنون، وجدّت فنون، أوجدتها مظاهر الحياة الجديدة، كما تطورت فنون أخرى وإن بقيت كلاسيكية في شكلها وأصولها الفنية الموروثة. ولقد انطلق ابن يزيد الحصني في ذلك الطريق الذي عبّده له الآخرون.. فنراه يطرق تلك الفنون الشعرية المتعارف عليها كالوصف، والنسيب، والمديح، والرثاء، والفخر، والشكوى، والعتاب، والحكمة، ونحو ذلك من الموضوعات التي اعتاد الشعراء طرقها والنظم فيها منذ امرئ القيس، لكن السؤال هنا: كيف تناول هذه الموضوعات وهل أضاف إليها من فكره وثقافته، وبانت فيها سمات شخصيته، أم ظل سجين هذا التراث لا يبرحه؟

والحق أن ذلك الجانب من الفنون يمثل الاتجاه الكلاسيكي في الموضوعات التي طرقها ابن يزيد الحصني. وسوف أعرض له مستقلاً على نحو يتيح لنا التعرف على قدراته الإبداعية في نظم الشعر. ثم يبقى جانب آخر من فنونه تبدو فيه آثار التطور وسنن الحداثة أكثر من سواه، كما تتحقق فيه معطيات المظاهر الحياتية والظواهر الفنية الجديدة، وهي في غالب الأمر تتدرج في مجملها تحت فن الوصف، لكنها في الواقع فنون من الوصف مستحدثة، وتأتي في شعره على هذا النحو: وصف النجوم ومنازل القمر، وصف رهان الخيل، ووصف الطير. وقد تمثل ذلك في وصف حمامة فقدت أنيسها وراحت تبكيه.

وهذه الموضوعات – في حقيقة الأمر- ليست جديدة كل الجدة، فالحديث عن النجوم، وسباق الخيول، ووصف الطير: مما توارد ذكره منذ القدم وفي كل زمان.. لكن الحديث عن هذه الأشياء صادف في ذلك العصر من الأسباب ما جعلها أكثر سعة وشمولاً وخصوصية عن ذي قبل؛ تبعاً للاتساع الثقافي في الترجمة لاسيما في عهد المأمون، بل كثر التأليف وشاع الحديث عن علم النجوم والفلك والحيوان، وكثر الحديث حول المعتقدات ونشوء الأديان وعلم الكلام. ومثل هذه المستحدثات العلمية وغيرها أضفت على خيال الشاعر روح الموضوعية والجدة والعمق في تناول الأفكار والبحث في جزئياتها وخصائصها ومسمياتها على وجه دقيق، فجمع الشاعر بين الإمتاع والإقناع والإفادة في آن واحد. وذلك هو الفارق الذي لا يجعلنا نسوي بين حديث القدماء عن مثل هذه الموضوعات الشعرية التي تتصل اتصالاً وثيقاً بظواهر الكون وحقائق الوجود، وتناول المحدثين لها، فهناك فارق زماني ومكاني وثقافي لا يمكن إغفاله.

نخلص من ذلك: أن ابن يزيد الحصني نظم في كافة الموضوعات والفنون التي عرفها الشعر العربي، وأنه كان أكثر تطوراً وطرافة فيما يتصل بفن الوصف، وسوف يتضح ذلك من واقع هذه الدراسة. ومن ثم فهو يأتي في مقدمة فنونه الشعرية بوجه عام، وهو يتخلل الكثير من أغراضه ويأتي كذلك مستقلاً في بعض الأحيان.

ولقد رأيت أن أقسم دراسة هذه الفنون بعد تصنيفها إلى قسمين، يشمل القسم الأول منها: الفنون المعروفة التي طرقها الشاعر؛ كالنقائض، والغزل، والرثاء، والمديح،

والشكوى، والفخر، والعتاب.. ونحو ذلك. ويشمل القسم الثاني تلك الأغراض التي تندرج ظاهراً تحت غرض الوصف لكنها تمثل لوناً من ألوان التطور والحداثة، وتبدو من خلالها روح العصر وطموحاته نحو التغيير والتجديد؛ كوصف النجوم والكواكب، والحديث عن منازلها ومسمياتها، ووصف رهان الخيل، ومراتب المتسابقين، ووصف الطير أو حمامة فقدت رفيقها.. وقد آثرت دراسة هذا القسم من شعره دراسة مستقلة عن باقي الأغراض الأخرى لاتفاقها جميعاً في الغرض العام وهو الوصف، والمنحى الخاص وهو التطلع نحو التطور والتجديد في الموضوعات، كما أشرت من قبل.

القسم الأول: الفنون المطروقة.

وأعني بها: تلك التي أكثر الشعراء من النظم فيها، وهي تأتي في شعر ابن يزيد الحصني على هذا النحو: شعر النقائض، الغزل، الرثاء، المديح، الشكوى، العتاب، الفخر، الحكمة. وقد راعيت في هذا الترتيب عدد الأبيات من حيث القلة والكثرة.

(١) - شعر النقائض:

إن القدر الباقي من شعر ابن يزيد الحصني ينبئ عن أنه ليس شاعراً هجّاءً وأنه ممن ترفعوا عن الخوض في هذا المجال، ويدلنا على ذلك الخبر الذي رواه أبو منصور الثعالبي (٣٥٠/ ٤٢٩هـ)؛ حيث ذكر " أن محمداً بن عبد الملك بن صالح الهاشمي كان يطلب مهاجاة (محمد بن يزيد المسلمي) من ولد مسلمة بن عبد الملك بن مروان، وكان المسلمي يأبى ذلك ويقول لا أهاجي رجلاً في دولته. وكان إذا فخر في قصيدته نقض عليه محمد !!"[١].

والخبر الذي رواه (الثعالبي) لا يثبت فقط أن شاعرنا لم يكن هجاء وأنه كان يترفع عن الخوض في ذلك المضمار، رغم تحرش الشعراء به. لكنه يثبت ايضاً أمراً آخر لعله أكثر أهمية هنا؛ ألا وهو أن شاعرنا كان يستعيض عن الهجاء بالنقض ويرضى به بديلاً.

[١] – ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: ١/ ١٥، دار المعارف، القاهرة.

ومثل ذلك الأمر لا يمثل فقط لوناً من ألوان التطور الفني لشعر الهجاء؛ بل يمثل أيضاً تنزيهاً للشعر وتعاليا به عن الخوض فيما ينقص من قدره، ويعود بالإساءة إلى الشاعر الذي رضي أن يتدنى بخلقه وفنه لاسيما فيما يتصل بالهجاء الشخصي الذي شاع في العصر العباسي. ومن هنا فإن ما خلفه ابن يزيد من شعر هجائي، أو بالأحرى ما بقي من شعره بين أيدينا؛ يدخل في باب شعر النقائض الذي ذاع صيته في العصر الأموي بين الشعراء لاختلاف مذاهبهم السياسية والدينية، واشتهر فيه رجال أمثال: جرير، والفرزدق، والأخطل.

كلمة موجزة في فن النقائض:

أما النقائض: فهي في مفهومها العام فن تركيبي، لا تقتصر على الفخر وحده، ولا على الهجاء فحسب، بل هي مزيج منهما معاً. وقد تبدأ مع ذلك بمقدمات غزلية، على نحو ما تبدأ جمهرة القصائد العربية في نهجها الموروث، بيد أن أبرز هذه الأنسجة وأشدها وضوحاً في بناء النقائض هو (الهجاء)، شريطة أن لا يفهم الهجاء هنا بمعناه اللغوي البسيط، أي من حيث هو ذم مباشر يجيش به وجدان الفرد فيقذف به اللسان حمماً عفوية ينقصها الاحتشاد والإعداد، بل هو الهجاء وقد أضحى لا يمثل ذاته بقدر ما يمثل انتمائه القبلي والسياسي، ويتفنن في اصطناع وسائله وأدواته بإحساس من يقتحم معركة فنية ليس فيها عن الفوز بديل[1].

ولقد اشتعلت جزوة الهجاء مع نهاية عصر الراشدين عندما توقدت نيران العصبيات القبلية من جديد، فقد دب النزاع حينئذ بين قيس وتغلب، وانضمت الثانية إلى بني أمية بينما نشب نزاع آخر بين الأولى (قبيلة قيس) وبني تميم، كما دب النزاع بين العدنانيين والقحطانيين، وقد عمل الأمويون على إزكاء نيران العصبية بين القبائل من جهة والأفراد- ومنهم الشعراء- من جهة أخرى؛ خدمة لأغراضهم السياسية.

وفي ظل هذه العصبيات المختلفة والخصومات الشخصية الناشبة انتقل فن الهجاء نقلة كبرى ؛ من صورته البسيطة التي كان عليها في العصر الجاهلي فأصبح فناً مكتمل

[1] – الشعر الأموي: د. فتوح أحمد، ص١٠٢، بتصرف يسير، دار المعارف، ط١/ ١٩٩١م.

النهج والأداة ، لا تعوزه دلائل الصنعة ولا تخفى فيه مظاهر التخصص ، يستجمع له الشاعر ويحتشد، ويستعين عليه بكل مهاراته الفنية، وبكل معارفه عن أنساب القبائل العربية وأخبارها وأيامها، حتى ليصبح اعتبار بعض قصائد الهجاء في العصر الأموي بمثابة الوثائق التاريخية لحروب هذه القبائل وخصوماتها وصراعاتها القديمة والحديثة.[٢] ومن ثم فقد أصبح فن الهجاء في وفرة من نماذجه التي يتبادلها الشعراء فيما بينهم لينقض كل منهم معاني الآخر ويحرص على الانتصار عليه .

والنقائض في صورتها البسيطة غير المعقدة ليست جديدة على الشعر العربي؛ ففي العصر الجاهلي نرى لها نماذج مصغرة؛ حين يشتد الصراع بين القبائل فيتواكب الصراع الكلامي مع الصراع القتالي ومن أمثلة ذلك الصراع الدائر بين الأوس والخزرج قبل الإسلام ونجد نماذج لذلك الصراع في شعر حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وقيس بن الخطيم وغيرهم. وبعد بزوغ فجر الإسلام لم يفقد الهجاء طابع التلقائية والعفوية مع الأخذ في الاعتبار حساسية الإسلام منه وبغضه لقائله. لكن البواعث الداعية إليه قد اختلفت حين انقلب الصراع وتبدل فصار بين شعراء المؤمنين وشعراء الكافرين، ولاختلاف البواعث التي أصبحت تدور غالباً في إطار ديني أو عقائدي جديد، اختلفت من ثم المعاني والأفكار، والصور الفنية، ونرى أمثلة لذلك في شعر كعب بن مالك، وضرار بن الخطاب، في يوم بدر.

ومع مجيء العصر الأموي تعقد فن النقائض[١]. ومن مظاهر ذلك التعقيد أنه صار فنّاً منظماً لا تنقطع أسبابه ولا ينضب معينه لكثرة أحداث هذا العصر واحتدام أوار الصراع فيه، وكانت أسواق المربد والكناسة، وعكاظ مسرحاً لإذاعة هذه النقائض التي أصبح لها جمهور واسع من الناس يتبعونه حيث كان طلباً للهو والتسلية وإضحاك الجمهور. وكونه يراد للهو لا الجد يعد مظهراً من أبرز مظاهره في ذلك العصر[٢]. كما أصبح الشعراء يحترفونه احترافاً، مثلما عرف عن جرير، والفرزدق، والأخطل. فبدا

---

[٢] – الشعر الأموي: ص ١٠٢.

[١] – التطور والتجديد في الشعر الأموي: د. شوقي ضيف، ص١٦٢.

[٢] – المصدر نفسه: ص ١٦٤/ ١٨٤.

وكأنه فنٌ جديد قد بلغ ذروته وكمال نضجه لديهم؛ وبدا وكأنه مناظرات أدبية بمعناها الدقيق.

على أننا لا يمكن أن نغفل في فن النقائض عاملين اثنين لهما شأن كبير في تزكية أواره بالرغم من كثرة البواعث الداعية إليه على كل حال؛ وهما: العامل القبلي ، وهو الأساس الذي نهضت عليه النقائض في العصر الأموي وما سبقه من عصور، والعامل الفني، ويتمثل في قدرة كل شاعر على إبراز مهاراته الفنية وبراعاته في إفحام خصومه وذلك برد معانيه وصوره وقوافيه وأوزانه، كما يتمثل في مقدرته على السخرية من صاحبه وتحقيره بتصويره في صورة كاركتورية تبالغ في تجسيم عيوبه الحسية والنفسية، فيستثير بذلك منابع التفكه في وجدان الجماهير[٣].

فإذا راجعنا معنى الكلمة في اللغة: (النقض) تبين أنها تعني: إفساد ما أبرمت من عقد أو بناء. وفي الصحاح: النقض، نقض البناء والحبل والعهد، وهو ضد الإبرام، نقضه ينقضه نقضاً، وانتقض وتناقض.. وناقضه في الشيء مناقضة ونقاضاً: خالفه. والمناقضة في القول: أن يتكلم بما يتناقض معناه. والنقيضة في الشعر: ما ينقض به. وكذلك المناقضة في الشعر: ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول، والنقيضة: الاسم، يجمع على النقائض، فيقال: نقائض جرير والفرزدق[١]. وهذا المعنى اللغوي للكلمة يتلاءم مع معناها الفني والأدبي، فالشاعر الذي يرد على صاحبه قصيدته يتوخى نقض المعاني والصور والإيقاعات التي بنى عليها قصيدته وهدمها معنى معنى، وصورة صورة، حتى لا يسلم شيء من هذا الذي بناه. ومن ثم فالنقيضة في معناها الأدبي، تعني: أن يقول شاعرشعراً فينقضه عليه غيره، كما تطلق على القصيدة المجيبة. وغالباً ما يتفقان في الوزن والقافية والغرض العام[٢].

وفي العصر العباسي الذي شهد مولد محمد بن يزيد الحصني ونشأته خفت حدة الهجاء المنبعث عن العصبيات القبلية حتى كاد يتلاشى، إلا بقايا قليلة تمثلت في نقائض

---

[٣] – الشعر الأموي: ص ١٠٨.

[١] – ينظر: اللسان: ٧/ ٢٤٢٢، ومختار الصحاح: (نقض).

[٢] – الشعر الأموي: ١٠٢/ ١٠٣.

ابن قنبر)، (مسلم بن الوليد). كما تمثلت في نقائض: (دعبل الخزاعي، وأبي سعيد المخزومي). ومرجع ذلك إلى تطور واسع شمل الحياة العباسية، جعل الفخر بالجنس يحل محل الفخر القبلي، مما دفع ظهور ما يعرف بالشعوبية. وما بقي من أسراب هذا الفخر عند بعض القبائل ومواليها مثلما نجد عند بكر بن النطاح الحنفي، وأبي نواس الذي كان يفخر بمواليه القحطانيين افتخاراً حاراً، كانت الدولة لهم بالمرصاد حتى خبت شعلته، ومن ثم خبت شعلة النقائض كذلك[٣].

ومن هنا اتجهت دفة الهجاء لتأخذ اتجاهاً آخر جديداً يلائم ظروف هذا العصر، لاسيما ما يتصل منها بجانب التكسب بالشعر والعطاءات واختلاف أطماع الشعراء حول ذلك بل وتصادمهم أحياناً في المال والقيان والنفوذ لدى الخلفاء والأمراء والوزراء.. ومن ثم "كان الهجاء الشخصي هو اللون العام في هذا العصر"، وقد مال هذا اللون في الكثير الغالب منه إلى القول الفاحش والهجاء المقذع، وذكر العورات ونحو ذلك مما كان سبباً في نفور الكثيرين منهم.

نخلص من ذلك كله إلى أن ابن يزيد له من نسبه العربي ميراث قوي أعني ما اتصف به الأمويون من عصبية لجنسهم وعروبتهم، تشربتها نفسه، وجرت منها مجرى الدم في العروق؛ وجنى منها ابن يزيد تلك الحمية العربية الثائرة والتي لا تقبل الضيم، ولا تصبر على هوان. وكان ذلك هو الباعث الحقيقي على خوضه معمعة النقائض في الكثير الغالب، وليس هناك ما يمكن اعتباره باعثاً شخصياً في شعره هذا.

وما قدمته من حديث موجز عن تاريخ فن النقائض وتطوره من الهجاء وازدهاره في العصر الأموي لكثرة البواعث الداعية له، قصدت من ورائه، بجانب حاجة الدراسة إليه، تحديد أبرز الدواعي الداعية إلي فن النقائض كالعصبيات السياسية، والمذهبية، أو القبلية، وغير ذلك. فإذا فتشنا فيما تبقى من شعر النقائض عند ابن يزيد تلمسنا ثمة اختلاف في مثلة ذلك الباعث الذي يقف من وراء نقائضه وهو أمر جديد في حد ذاته يتصل بنقائضه التي بين أيدينا ، ويمثل إضافة جديدة لما يتصل بدراسة البواعث الداعية لفن النقائض بخلاف ما أشرت إليه من بواعث تتعلق بهذا الفن، لاسيما وقد

[٣] – العصر العباسي الأول: د. شوقي ضيف ص ٣٥٩.

اندثرت هذه البواعث في العصر العباسي، كما اندثر هذا الفن أو كاد لانقراض بواعثه، فالجديد الطريف الذي يتعلق بشعر ابن يزيد في الهجاء- أعني ما تبقى من شعره فيه – أمران: **أحدهما**: أنه آثر توظيف فن النقائض لأداء معاني كانت ترتبط غالباً بمفهوم الهجاء، وذلك يمثل سلوكاً فنياً وأدبياً جديراً بالملاحظة والتقدير.

والثاني: أنه خالف به ما تعارف عليه النقاد فيما يتصل ببواعث النقائض وبعض جوانبها الفنية، فالعادة أن يناقض الشاعر مدعوماً بباعث قوي من عصبيته الحزبية، أو القبلية، أو طلباً للتفكه والتسلية إمتاعاً للجمهور ونحو ذلك، ثم نراه يمزج مزجاً بين الفخر والهجاء، فيبادل الشاعر الآخر فخراً بفخر، وهجاء بهجاء، أو هكذا يتبادر إلى الأذهان عند مطالعة نماذج كثيرة من شعر النقائض في مختلف العصور. والحال عند ابن يزيد الحصني يختلف في هذا الشأن على نحو ملحوظ ستكشف عنه الصفحات التالية بمشيئة الله.

شعر النقائض عند ابن يزيد الحصني:

ما بقي من شعر الهجاء أو النقائض في ديوان الحصني يخص به كلاً من: طاهر بن الحسين، وابنه عبد الله بن طاهر، وأبياته التي قالها في الرد على الأول خمسة أبيات لا غير، وقد جاءت بهذا القدر المحدود تبعاً لعدد الأبيات التي قالها طاهر بن الحسين وهي تبلغ أربعة أبيات. أما أبياته في الرد على الثاني منهما فيهي قصيدة طويلة تبلغ الخمسين بيتاً. وهي على ما يبدو وصلت إلينا كاملة لم يسقط منها شيء، وعلة ذلك فيما أرى أنها أكثر شهرة من أختها- التي قالها في الرد على طاهر- وترتبط بموقف تاريخي معروف لم تزل تحفظه ذاكرة التاريخ، سيأتي التفصيل فيه في حينه من الدراسة.

ومن هنا فإن موضوع النقيضتين واحد على وجه التقريب؛ ومفاده الرد على فخر طاهر بن الحسين، وابنه عبد الله، فيما يتصل بأصلهما الأعجمي، وسفك دم الخليفة العربي بيد طاهر بن الحسين الذراع الأيمن للخليفة المأمون، ويشمل ذلك نقد مزاعمهما، ودحض حججهما وتناول أفكارهما واحدة تلو الأخرى لنقدها والرد عليها بما يلائمها. لكن، من طاهر بن الحسين هذا؟! وما الأبيات التي قالها حتى جعل ابن يزيد ينتضي قيثارته للرد عليها؟! ونفس السؤال نسأله فيما يخص ابنه (عبد الله بن طاهر)!

والجواب على ذلك فيما يلي من سطور كيما تضح بواعث هذا النقض وخفاياه قبل الخوض في دراسته وتحليله والحكم عليه. أما طاهر بن الحسين: فإن ابن خلكان يذكر له أكثر من تعريف[١].

يقول عنه مرة هو: أبو الطيب طاهر بن الحسين بن مصعب بن رزيق بن ماهان، وهذا التعريف هو الشائع فيما يبدو، فقد ورد بهذه الصورة مع خبر طاهر بن الحسين، وقصة قتله الأمين في كتاب: (الشعور بالعور) للصفدي، (ت ٧٦٤هـ)[٢] .ومرة أخرى يورد ابن خلكان تسمية أخرى فيقول: رزيق بن أسعد بن رادويه، كما يذكر له أيضاً: أسعد بن زادان. وقيل عنه: مصعب بن طلحة بن رزيق الخزاعي بالولاء، ويلقب بذي اليمينين، فهو وقومه خزاعيون بالولاء، فلقد كان جدهم رزيق مولى أبي محمد طلحة بن عبيد الله بن خلف المعروف بطلحة الطلحات الخداعي المشهور بالكرم والجود المفرط وكان والي ساجستان من قبل مسلم بن زياد (ت ٢٦٢هـ). وكان مولد طاهر بن الحسين سنة (تسع وخمسون ومائة) ووفاته في شهر جمادى الآخرة سنة سبع ومائتين بمدينة مرو (٢٠٧هـ).

ويذكر ابن خلكان أن طاهراً كان من أكبر أعوان المأمون ولقد سيره من مرو بخراسان لما كان (المأمون) بها لمحاربة أخيه (الأمين) ببغداد إبان الفتنة المشهورة التي وقعت بينهما، وقد خلع المأمون بيعة أخيه، ورد الأمين على ذلك بأن سيَّر جيشاً بقيادة (أبي يحيي علي بن عيسى بن ماهان) لدفع طاهر ومحاربته، فقتل (علي) في المعركة الطاحنة التي دارت بينهما بالري سنة ١٩٥هـ، على خلاف في التاريخ، ثم تقدم طاهر إلى بغداد واستولى في طريقه على البلاد التي اجتازها، ثم قام بمحاصرة بغداد والأمين بها. وتسنى له القضاء عليه يوم الأحد لست أو أربع خلون من صفر سنة ثمان وتسعين ومائة(١٩٨هـ).

وقيل إن طاهراً سيَّر إلى المأمون يستأذنه في أمر الأمين إذا ظفر به؛ فبعث له بقميص غير مقور! فعلم أنه يريد قتله، فعمل على ذلك وحمل رأسه إلى خراسان ووضعه بين يدي المأمون! وعقد حينئذ للمأمون على الخلافة، فكان المأمون يرعاه لمناصحته وخدمته. ولقد ولاه المأمون لمنزلته تلك الموصل وبلاد الجزيرة الفراتية والشام والمغرب

---

[١] – وفيات الأعيان: ١/ ٢٣٥.

[٢] – الشعور بالعور: م١ /١٥٢ وما بعدها. دار عمان، الأردن، ط١/ ١٤٠٩هـ.

سنة ثمان وتسعين ومائة (١٩٨هـ)، ثم ولاه خراسان سنة ٢٠٦هـ، وقيل ٢٠٥هـ، واستخلف ابنه طلحة عليها. وعلى الرغم من منزلة (طاهر بن الحسين) عند المأمون فإنه لم يتناس له فعلته بأخيه (الأمين)بالرغم من تحمله إثم قتله في المقام الأول! فلقد حكى هارون بن العباس بن المأمون في تاريخه، قال: دخل طاهر يوماً على المأمون في حاجة فقضاها وبكى حتى اغرورقت عيناه بالدموع، فقال طاهر: يا أمير المؤمنين لم تبك، لا أبكى الله عينيك، وقد دانت لك الدنيا وبلغت الأماني؟! فقال: أبكي لا عن ذل ولا عن حزن. ولكن لا تخل نفسٌ من شجن! فاغتم طاهرٌ لذلك، وقال لحسين الخادم، وكان يحجب المأمون في خلواته أريد أن تسأل أمير المؤمنين عن موجب بكائه عندما رآني، وأعطاه مائة ألف درهم.

فلما كان (المأمون) في بعض خلواته، وهو طيب الخاطر، قال له حسين الخادم يا أمير المؤمنين: لم بكيت لما دخل عليك طاهر؟! فقال: ويلك، ما لك ولهذا ؟! قال: غمني بكاؤك! فقال هو أمر إن خرج من رأسك أخذته! فقال يا سيدي ومتى أبحت لك سراً؟! قال: إني ذكرتُ محمداً أخي (الأمين) وما ناله من الذلة (يقصد يوم مقتله على أيدي طاهر) فخنقتني العبرة، ولن يفوت طاهراً مني ما يكره! فلما أخبر الحسين (طاهراً) بما سمعه ركب طاهرٌ إلى أحمد بن أبي خالد وطلب له خادماً كان رباه وأمره إن رأى ما يريبه أن يسمه! فلما تمكن طاهر من الولاية خلع طاعة المأمون، وبلغ المأمون ذلك فقلق قلقاً شديداً، ثم جاءت كتب البريد ثاني يوم أنه أصابته عقيب ما خلع حمى فوجد في فراشه ميتاً، وقيل إن الخادم سمّه في كامخ. ثم استخلف المأمون ابنه طلحة على خراسان، وقيل جعله خليفة بها لأخيه عبد الله بن طاهر. وكان طاهر يلقب بذي اليمينين، قيل لأنه ضرب شخصاً في وقعته مع علي بن ماهان فقده نصفين، وكانت الضربة بيساره فقال فيه بعض الشعراء: (كلتا يديك يمين حين تضربه)[١]. فلقبه المأمون (ذا اليمينين). ولقد ذكر الصفدي (٦٩٦هـ/ ٧٦٤هـ)[٢] أن طاهراً بن الحسين كان بفرد عين، وفيه يقول عمر بن الإطنابة:

---

[١] – الوفيات: ١/ ٢٣٥/ ٢٣٧، وينظر العقد الفريد لابن عبد ربه: ٢/ ١٩٦.

[٢] – الشعور بالعور: ١/ ١٥٤.

يا ذا اليمينين وعين واحدة نقصان عين ويمين زائدة

وقد هجاه إسماعيل بن جرير البجلي بالعور وكان من قبل يمدحه امتحاناً من طاهر فقال:

رأيتـك لا ترى إلا بعـــين وعينـك لا تـرى إلا قليـــلا

فإنك إذ أصبت بفـرد عين فخذ من عينك الأخرى كفيلا

فقد أيقنتُ أنك عن قريب بظهر الغيب تلتمس السبيلا

ذلك ما يخص طاهر بن الحسين وصلته بالمأمون، وخبر قتله الخليفة العربي، التي كانت مبعث فخره وتعاليه بأصله الأعجمي، كما كانت مبعث فخر لابنه (عبد الله) من بعده، وقد أوضحت القول فيها لتستبين لنا دوافع هذا الفخر والزهو، ويتضح لنا ما تضمنه من أفكار وإشارات ما كان لنا أن نعرفها دون التعرف على تفاصيل هذا الخبر، والحديث عن طاهر والتعريف به.

أما ابنه (عبد الله) فقد توفى سنة ٢٢٨هـ أو سنة ٢٣٠هـ وقد خلف والده في منزلته عند المأمون، وذكر ابن خلكان أن المأمون كان كثير الاعتماد عليه، حسن الالتفات إليه لذاته ورعاية لحق والده، وما أسلفه من الطاعات في خدمته. وكان والياً على الدينور. وأبلى بلاء حسناً، بأمر من المأمون، في إخماد ثورة بابك الخرَّمي، والخوارج، ونصر بن شيث [٣]. ولقد ذكر ابن خلكان كذلك أنه ولي الشام مدة، والديار المصرية مدة، وفيه يقول بعض الشعراء وهو بمصر [١]:

يقول أناسٌ إن مصر بعيدةً وما بعدت مصر وفيها ابن طاهر

ولقد أشرت فيما سلف إلى أن محمدا بن يزيد الحصني زار مصر في ولاية عبد الله بن طاهر سنة ٢١٠ هـ، او ٢١١هـ، وأن ذلك قد تم بدعوة من الأمير حين زاره في حصنه بالشام. وكانت له قصة مع الأمير عبد الله بن طاهر، وهي من آثار نقده له ورده عليه،

[٣] – وفيات الأعيان: ١/ ٢٦٠، ٢٦١.

[١] – المصدر نفسه: ١/ ٢٦٢.

سنذكرها في حينها. لكن اللافت للنظر هنا هو تلك الشهرة التي نالها كلٌ من طاهر وابنه عبد الله، وتميز شخصيتهما تميزاً ملحوظاً، لاقت إعجاب الكثيرين، فابن عبد ربه – على سبيل المثال- يشيد بشخصية طاهر، فيقول: " وممن شرفت نفسه، وبعدت همته طاهر بن الحسين الخرساني"[٢] وقال عنه ابن خلكان: " كان شجاعاً أديباً"[٣]. أما عبد الله بن طاهر فيقول عنه ابن خلكان: " كان أديباً ظريفاً جيد الغناء، نسب إليه صاحب الأغاني أصواتاً كثيرة وأحسن فيها، ونقلها أهل الصنعة وله شعر مليح ورسائل ظريفة.. وذكر نماذج من شعره[٤].

*** ***

أولاً: أبيات طاهر بن الحسين

وفيما يلي نعرض لأبيات طاهر بن الحسين، وهي التي دفعت محمد بن يزيد الحصني إلى نقده والرد عليه. يقول طاهر بن الحسين مفتخراً [٥]:

غضبتُ على الدنيا، فأنهبت ما حوت وأعتبتها مني بإحدى المتالف

قتلتُ (أمير المؤمنين) وإنما بقيت عناءً بعده للخلائف

وأصبحتُ في دار مقيماً كما ترى كأني فيها من ملوك الطوائف

وقد بقيت في أم رأسي فتكة فإما لرشد أو لرأي مخالف

هذه هي الأبيات التي قالها طاهر بن الحسين، وأثارت ثائرة ابن يزيد الحصني لمناقضتها حين بلغته، ولم يعبأ بمكانة طاهر ومنزلته عند المأمون، وله ما له من جاه وسطوة في ذلك الحين. لكن لهذه الأبيات مناسبة لا يجوز لنا إغفالها، ذكرها الصفدي في

[٢] – العقد الفريد: ٢/ ١٩٦.
[٣] – وفيات الأعيان: ١/ ٢٣٦.
[٤] – المصدر نفسه: ١/ ٢٦١، ٢٦٢.
[٥] – العقد الفريد: ٢/ ١٩٧، والأبيات قد وردت في مصادر أخرى بروايات مختلفة بعض الاختلاف.

كتابه[1]؛حيث يروي أن طاهر بن الحسين كتب إلى المأمون كتاباً لما ورد أمر المأمون عليه بتسليم العراق إلى علي بن أبي سعيد وأن يصير إلى الشام وقال في آخره هذه الأبيات التي ذكرتها، وإن اختلفت بعض الاختلاف في رواياتها. ويروى أنه لما بلغ كتاب طاهر بن الحسين إلى المأمون دفعه إلى الفضل بن سهل فوقع فيه بحضرته: "يا نصف إنسان، والله لئن هممت لأفعلن، ولئن فعلت لأبرمن، ولئن أبرمتُ لأحكمن.. والسلام". فلما وصل الجواب إلى طاهر، وهو بهذه اللهجة الشديدة، استدرك طاهر نفسه على عجل فكتب إلى المأمون يعتذر عما بدر منه:" يا أمير المؤمنين إنما أنا كالأمة السوداء إن أحسن إليها سُرت؛ وإن أسيء إليها دمدمت؛ وإن عفي عنها طغت.. والسلام".

فمن الواضح أن الأبيات التي قالها طاهر بن الحسين خرجت منه في ثورة غضب وانفعال حين عزله المأمون عن العراق وأمر بتصييره إلى الشام، فبدر منه ما بدر مما أثار عليه حفيظة المأمون، ونكأ في نفسه جرحاً دامياً، لا قبل لطاهر به إذا انفجرا! وهذا ما دفع طاهر بن الحسين إلى الاعتذار السريع ورأب الصدع قبل فوات الأوان. ولقد أثار مقتل الخليفة العباسي (الأمين) ثائرة الجميع، وخلّف أصداءً كثيرة في الحياة العباسية. كما كان ذلك الحدث موضع فخر بعض الشعراء ممن لهم أصول غير عربية، فالشاعر دعبل الخزاعي- مولى خزاعة- تجرأ ذات مرة وفخر عليه بفضل الفرس في بقائه في السلطة وأنهم هيئوا له الخلافة وذللوا له كثيراً من العقبات ومنها قتلهم لأخيه (الأمين) الذي كان ينازعه الحكم والسلطة. يقول دعبل[1]:

أيسومني المأمون خـــطة جاهـل أو ما رأى بالأمس رأس (محـــمـد)!
تُوفي على هـــام الخلائف مثلـما توفى الجبـال على رؤوس القـــردد
ونحـــل في أكنـاف كل ممنــع حتى نـذلل شـاهـقاً لـم يصـــعد

(1) – الشعور بالعور: ١/ ١٥٦. وقصد بأعتبتها في البيت الأول: أرضيتها، وإرضائه للدنيا كان بالمفاسد والمتالف.

(1) – ديوان دعبل: ص٧٢، تحقيق: إبراهيم الأميوني، طبع دار الكتب العلمة، وينظر العقد الفريد: ١٩٦/٢، والأغاني: ١٣٢/٢.

إن الـــترات مسَـــهَّد طـــلابُهـا فاكفف لِعابك عن لِعـــاب الأسـود

لا تحسبن جهلي كحلم أبي، فـمـا حِلْـم المشايخ مثل جهل الأمـــرد

إني من القـــوم الذين سيوفهم قتلت أخـــاك وشرفتـك بمـــقعد

شـادوا بذكرك بعد طول خمولـه واستنقذوك من الحضيض الأوهد!

وأبيات دعبل شديدة اللهجة قاسية المدلول، وورد في ديوان دعبل أن لمأمون، لما سمع هذا الشعر، قال: " ما في الدنيا أصفقُ وجهاً من دعبل ولا أبهت، كيف يستنقذني هو وقومه من الحضيض الأوهد، وأنا في حضن الخلافة ربيت، وبدّرها غذيت، فأنا خليفة، وابن خليفة، وأخو خليفة "[٢]. ورغم ذلك اتسع صدر المأمون لثقلها، فلقد ذكر المسعودي: أن المأمون كان يعجب بشعر دعبل ولذلك لم يعاقبه في هجائه له[٣]. وذكر صاحب الأغاني: "أن المأمون قال لمن وَشي بدعبل، وهو أبو سعيد المخزومي، هذا رجل فخر علينا فافخر عليه كما فخر علينا، فأما قتله بلا حجة فلا!"[٤].

*** ***

الحصني يرد على طاهر بن الحسين:

يقول محمد بن يزيد الحصني في الرد على أبيات طاهر السالفة الذكر[١]:

عتبتَ على الدنيا فلا كنتُ راضـياً فلا أعتبـتْ إلا بإحـــدى المتـــالف

فمنْ أنت أو ما أنتَ يا فَقْع قـَرْقـر إذا أنت منـــّا لـم تعـــلّق بكانـف[٢]

[٢] – ديوان دعبل، شرح حسن محمد، ص٦٥، طبعة: دار الكتاب العربي.

[٣] – مروج الذهب: ٤م٤.

[٤] – الأغاني: ١٣٢/٢٠، طبعة دار الثقافة، بيروت.

[١] –ينظر أبيات محمد بن يزيد الحصني في: العقد الفريد، ٢/ ١٩٧، مجلة الذخائر: ص١٦٠.

[٢] –الفقع: ضرب من أردأ الكمأ. يقول أبو حنيفة: (الفقع: يطلع من الأرض فيظهر أبيض، وهو رديء والجيد ما حفر عنه واستخرج)، والقرقر: أرض مرتفعة إلى جانب وهدة. ويقال للرجل الذليل: فقع بقرقر، وأذل من فقع

فنحن بأيدينـــا هــرقنا دمـــاءنا كثـول تهادي الموت عنــد التزاحف[٣]

ستعلمُ ما تجني عليك وما جـنت يداك، فلا تفـخر بقتــل الخـلائف

وقـــد بقيت في أم رأســك فتــكةٌ سنــخرجها منــه بأسمــرَ راعـــف

لقد مرت بنا الأبيات التي قالها طاهر ابن الحسين فخراً بقضائه على الخليفة العباسي (الأمين): (غضبت على الدنيا..). وقد وضح لنا الجو النفسي الذي لازم الشاعر ساعة نظمه، وشكل له الباعث الأصلي لقول الأبيات. والواقع أن استهلاك طاهر لأبياته يكشف عن ذلك تمام الكشف (غضبت على الدنيا..) إنها ثورة الغضب التي تملكته حين استشعر نقصان سطوته واضمحلال سلطته في حكومة المأمون، لما بلغه خطاب المأمون بتخليه عن العراق والتوجه إلى الشام. وكانت أبياته كزئير الأسد الذي يسمع حال شعوره بالخطر.

وإذا كان الشعور بالغضب هو ما يلون ظلاله النفسية وقت النظم، وقد تبين لنا سبب هذا الشعور فإن عوامل أخرى أذكت نيران هذا الشعور، ونفخت فيه ليشتعل اشتعالاً، وكان من نتيجته أن غضب المأمون غضباً شديداً حين طالع الرسالة المذيلة بالأبيات المذكورة، وكتب إليه ما كتب يعنفه ويهدده تهديداً صريحاً مكشوفاً متناسياً خدمات (طاهر) له. وهي كذلك اغضبت شاعرنا وأثارته ثورة عاتية، وضح أثرها فيما سجله من أبيات في الرد عليه، نعرض لها فيما يلي من سطور، وأعني بهذه العوامل المشاعر الشعوبية البغيضة التي دبت حمياها في الكيان العربي بصورة ظاهرة منذ مطلع هذا العصر، وهذه المشاعر المكبوتة تقف من وراء نغمة الفخر المتعالي، والشعور الكاذب، بفضل الفرس على العرب في قيام دولتهم، بل وحمايتها من أعدائها المتربصين بها، وإخماد ثوراتها وفتنها التي لم تزل تقلقها والمفاضلة بين جنس له حضارة سابقة وجنس صاعد بحضارته البازغة وعقيدته السامية. وقد مرت بنا الأبيات التي قالها دعبل الخزاعي، وكاشف بها الخليفة المأمون دون حذر منه ولا وجل:

بقرقر، لأن الدواب تنجله بأرجلها. راجع مجمع الأمثال للميداني: ٢٨٤/١، والقاموس المحيط للفيروز آبادي: ١/ ٩٦٦.

[٣] –الثول: جماعة النحل، اللسان: ٩٥/١١.

إني من القوم الذين هُـمُ هُــمُ قتــلوا أخــاك وشــرفوك بمــقعد!

رفعوا محلك بعد طول خمـوله واستنقذوك من الحضيض الأوهد!

ومنذ البيت الأول لطاهر بن الحسين نستشعر امتلاء نفسه بالفخر والزهو، وإعلانه أنه لا يبالي بالدنيا ولا يعبأ بها، وأنه قد أرضاها ببطشه وغروره وقسوته ومع ذلك فإنه يقول إنه أرضى الدنيا (أعتبتها)، ولكن كيف أرضاها؟ إنه أرضاها بالمتالف (المهالك)، والمفاسد، والجرائم التي ارتكبها، وعلى رأسها تلك الجريمة التي راح يجاهر بها مجاهرة بغيضة ألا وهي قتل الأمين.. (قتلتُ أمير المؤمنين...!)، فنراه ينسب الفعل إلى نفسه صراحة دون حذر أو وجل، وكأنه صاحب القرار فيه، وانظر إليه كيف آثر التعبير عن الخليفة بقوله: (أمير المؤمنين) دون أن يستعمل لفظاً آخر أو وصفاً مرادفاً يحل محله، والغاية من ذلك واضحة؛ فهو لم يرد فقط بيان هول الفجيعة التي جنتها يداه، ومن ثم ضخامة الحدث الذي – يعتقد صاحبنا -أنه يرفع من شأنه ويزكيه عند بني قومه! ولو أنه قال: قتلت الخليفة أو الأمير أو نحو ذلك لما كان له نفس الوقع الذي خلّفه في النفوس العربية. ففي التعبير بأمير المؤمنين إهانة مستترة للعرب والمسلمين بوجه عام.

وهذا الشعور بالامتلاء والزهو جعله ينتفخ انتفاخاً كبيراً ويتقمص مشاعر الملوك – وليس منهم – وكأنه بسطوته وقربه الشديد من كرسي الخلافة ملك لم ينصّب بعد! حتى في شعوره بالشكوى تراه يشكو شكوى الملوك:

وأصبحتُ في دار مقيماً كما ترى كأني فيها من ملـوك الطوائف

ويتجاوز (طاهر) الحدود المنطقية بإيماءاته التي تحمل معاني التهديد والوعيد التي يطلقها اطلاقاً منذ أن أعلنها صراحة مدوية (قتلتُ أمير المؤمنين)، (بقيتُ عناءً بعده للخلائف)، وهذه النبرة التهديدية تزداد ارتفاعاً كبيراً في البيت الأخير فتبلغ أقصى ما يمكن أن يتصور من رجلٍ يخاطب ملكاً من الملوك أو خليفة من الخلفاء: (وقد بقيت في أم رأس فتكة..). وكأنه بذلك يخبئ شيئاً من فتكه للمستقبل، فأمثاله نمت شخوصهم في أرضٍ غريبة عنهم، واعتادت نفوسهم الخيانة والقتل والإفساد في الأرض خدمة لنفسه وقومه، فهم بلغوا ما بلغوه في المجتمع العباسي بقوة بطشهم وقسوتهم وارتكابهم

من الجرائم ما تأباه النفوس المؤمنة. وذلك ديدنهم جميعاً، تأمل كيف يحدثك عن الدنيا- في البيت الأول- التي نال منها ما نال، وأرضاها بالمتالف: (فأنهبتُ ما حوت).

والبيت الأخير – بجانب ذلك – تهديد صريح للمأمون الذي عزله عن العراق وسلمها إلى غيره. وهو تهديد مباشر لغيره من ولاة الأمر والنهي في الدولة العباسية، بل كانوا يحسبون أنفسهم هم أصحاب الأمر والنهي آنذاك !، ولقد ساق طاهر أفكاره بطريقة مباشرة لا يعنى فيها بجمال الأسلوب ولا زخرفته، بقدر ما يعنيه من تسطير أفكاره وتبليغها واضحة قوية شديدة التأثير ولقد كان المقام حقيقة يقتضي ذلك فهو في مقام غضب وانفعال، وهذه الأبيات مضمنة رسالة إلى المأمون وقد يضيق الحال والزمان والنفس عن التفنن والزينة والزخرفة في الأسلوب ومن ثم عمد إلى الأسلوب الواضح والمباشر في غالب الأمر ليراعي هذه المقامات.

والناظر إلى ألفاظه يجدها تمثل شخصه أتم تمثيل؛ تأمل ألفاظه: (غضبتُ، أنهبتُ، أعتبتها، المتالف، قتلتُ، بقيتُ عناءً، أم رأسي، فتكة).. فهذه شخصية طاهر بن الحسين الحقيقية التي لا تبدو إلا ساعة غضبه وثورته. وهذه الألفاظ إن كانت تعبر عن شخص قائله فهي مختارة بدقة وعناية؛ فهو ينتقي من الكلمات ذات الدلالات القوية المؤثرة؛ أمثال: (غضبتُ/ قتلتُ)، كما يختار منها صيغاً بعينها، أمثال: (أعتبت/ أنهبتُ)، كذلك يحرص على إضفاء لون من ألوان المبالغة ليلائم الجو النفسي الحانق المنفعل، والغرض العام في الأبيات وهو الفخر؛ وتمثل ذلك في إيثار صيغ الجمع في بعض الأحيان أمثال: (متالف/ خلائف)[1]. كذلك كان اختياره للألفاظ ذات الدلالات الإيحائية التي تتنكب طريق الصراحة والمباشرة لتدور بالقارئ في فلك من الذهنية المجردة، ومن ثم فهي تحتاج إلى كثير تأمل وإطالة نظر، ومثلها أشد وقعاً في النفس من سواها؛ أمثال: (بقيتُ عناءً) فانظر كيف جمع (البقاء) إلى (العناء)! وكأنه يمثل تهديداً له على الدوام.

وهذا القول يأتي امتداداً لقوله في مطلع البيت: (قتلتُ أمير المؤمنين)؛ وأنه سوف يبقى عناءً خالداً لغيره من الخلائف، وفي الكلام تهديد ووعيد لمن بقي منهم على قيد الحياة.

[1] – الخلائف: جمع خليفة، جاءوا به على الأصل، وهو التأنيث، مثل: كريمة، كرائم. ويقال: خلفاء، من أجل أن لا يقع إلا على مذكر، مختار الصحاح: ١٧٨/١. والمتالف: المهالك، اللسان: ١٨/٩.

وكذلك قوله: (أم رأسي) إذ لم يقل مثلا (رأسي) فإضافة لفظ الأم هنا يوحي بسرية الفكرة التي يريد التعبير عنها وخطورتها في آن واحد وكأنها في موضع مكين لا يطلع عليه أحد. وأم الرأس: أصلها. ومن ثم فلفظ (أم) أضاف دلالات أخرى إلى لفظ (الرأس) لم تكن توجد إلا به. كذلك قوله: (فتكة) والتي آثرها على غيرها وهي من أشد الكلمات تعبيراً عن القتل، فالفتك: القتل على غرة[٢]. والفتك أيضاً ما همّ من الأمور ودعت إليه النفس، وقيل: القتل أو الجرح مجاهرة[٣] . وهذه المعاني ملائمة لمقام (طاهر) وموضوع أبياته، كما كانت أكثر ملاءمة لما كان يضمره في نفسه من المهالك والأحقاد للخلفاء العرب على أي حال.

أما أبيات ابن يزيد فقد جاءت بصيغة الخطاب، وهي هنا تخالف أبيات طاهر التي التزمت أسلوب (الأنا) أو ضمير المتكلم، وبرزت فيها نغمة الذاتية، وهو ملائم تماماً لطبيعة (طاهر) النفسية ومناسب لأفكاره التي تنحو نحو الفخر والزهو والتعالي، ثم الوعيد والتهديد. كما أن استخدام ابن يزيد الحصنى لضمير الخطاب مما يتناسب كذلك ومنهج المناقضة، فهو يتولى مهمة الرد والتفنيد والتصحيح ومن ثم يتوجه بالخطاب إلى صاحب النقيضة ويبادله الرأي والفكر والحجة. كذلك حرص على استخدام بعض ألفاظ طاهر بن الحسين، واتخذ منها أداة طيعة ليوظفها في مهمة النقد والجدل الدائر بينهما، ومنها قوله: (فأعتبتها، قال ابن يزيد يخاطبه: (عتبت على الدنيا) فهو من باب مخاطبته بالأسلوب الذي يفهمه ويستسيغه. وفي فلسفة الحرب والجدل محاربته بسلاحه. ثم ثنى كلامه بالدعاء عليه: (فلا كنت راضياً) وقوله: (فلا أعتبتَ إلا بإحدى المتالف)، والدعاء يتضمن رداً على بيت طاهر في المطلع. ولقد كان معنى البيت عند طاهر: أنه أغضب الدنيا فأنهبها ما حوت، ثم أعتبها واسترضاها لما قدمه إليها من اختلاف. وكلام ابن يزيد تناول هذه الأفكار بالنقض والهدم مستخدماً في ذلك نفس ألفاظه وأساليبه، تارة أو توظيف الدعاء تارة أخرى: (فلا كنتَ راضياً)، (فلا أعتبتُ)،

[٢] – مختار الصحاح: ١/ ٢٠٥.
[٣] – اللسان: ٤٧٢/١٠.

واستخدام الدعاء هنا هو من باب الهجوم على الخصم والتنكيل به، لأنه دعاء عليه وليس العكس. فهو بمثابة استمطار اللعنة التي يستحقها عليه.

وهذا الذي أشرت إليه يمثل بيت الاستهلال في نقيضة ابن يزيد الحصنى. فهو إذن بداية قوية تستهدف النيل من الخصم منذ الوهلة الأولى. وهنالك وجه آخر لاستخدامه ألفاظ وأساليب طاهر، ألا وهو محاولة الربط بين كلام ابن طاهر وكلامه هو، فيتخذ من الفاظه واساليبه نقطة انطلاق ليبدأ منها جدله ونقضه والاستهلال عند ابن يزيد يوحي بالتهكم والسخرية اللاذعتين، وهو شعور يناقض فخر طاهر وتعاليه بنفسه وبطشه وعدم مبالاته بالدنيا. ولما كان الشعور بالذات وتضخيم الأنا هو أكثر ما يميز كلام طاهر بن الحسين، فقد قابله ابن يزيد بما يدحضه، وهو تحقيره والتهوين من شأنه. وذلك هو مضمون البيت الثاني، وقد استخدم ابن يزيد هذه المرة أسلوب الاستفهام المجازي المتضمن معنى التعجب والتهكم للإفصاح عن معانيه والكشف عن أفكاره، على هذا النحو: (فمن أنت؟! أو ما أنت ؟!)، والاستفهام هنا أخذ صورتين؛ الأولى: استخدم فيها (من) الاستفهامية، والأخرى: استخدم فيها (ما) الاستفهامية، والاستخدام الثاني أكثر تهكماً وسخرية من الأول إذ أنزله منزلة مالا يعقل. ولما كان الاستفهام يتطلب عادة جواباً، فقد جاء بأسلوب النداء التالي لأسلوب الاستفهام الثاني ليقوم مقام هذا الجواب ظاهراً وإلا فإن الاستفهام المجازي لا ينتظر جواباً! فقال: (يا فقع قرقر)! وعلى ذلك يكون المعنى: أنت فقع قرقر! لكن ما فائدة (يا)النداء، فائدتها هنا: التشخيص والتصوير للشيء المسؤول عنه: (ما أنت) ؟، وهو تشخيص يوحي بالحقارة والاستخفاف والاستهجان، وذلك كله مستفاد من تلك الصورة التي استحضرها الشاعر من البيئة العربية المحيطة به بل وهي صورة معروفة مشهورة يضرب بها المثل عند العرب؛ فيقال: (أذلّ من فقع بقرقرة)[1] ، والفقع: الكمأة البيضاء، التي لا أصول لها ولا أغصان، ويشبه

[1] – مجمع الأمثال: ١/ ٢٨٤.

الرجل الذليل بالفقع، فيقال: هو فقع قرقر؛ لأن الدواب تنجله بأرجلها[٢]، لأنه لا يمتنع على من اجتناه، أو لأنه يوطأ بالأرجل[٣].

ويكون شاعرنا بذلك قد نقل تلك المعاني التي اختزلها بطريق الاستفهام إلى حيز الوجود، بأسلوب تصويري مؤثر، وهو أكثر إمتاعاً وإقناعاً من الأسلوب التقريري أو المباشر؛ وهو بعدُ لا يزال محتفظاً بطابع السخرية والتهكم الذي يطالعنا منذ المطلع. وذلك كله فارق في الأسلوب بين النقيضتين، لعله يميز شاعرية ابن يزيد عما سواه. فهو يعنى بأسلوبه فينتقي ألفاظه وأساليبه ويضمنه بعض الأمثال العربية لتدعم فكرته، ويوظفها توظيفاً فنياً رائعاً لأداء معاني ذهنية مجردة، وقد آثر من الأمثال ما كان ذا طابع تصويري ليكون أشد إقناعاً وتأثيراً.

ثم بعد ذلك نجد ما قدمته يخص الشطر الأول من البيت. بينما الشطر الثاني: (إذا أنتَ منَّا لم تُعلَّق بكانف) يرجع فيه الفضل إلى أهله، أعني أنه يذكر طاهر بفضل العرب عليه. وعلى ذلك فالبيت كله ينفي عن طاهر كل فضل. بل وينكر عليه أن يكون شيئاً على الإطلاق، إلا أن يكون شيئاً تافهاً لا قيمة له (فقع قرقر)، ومع ذلك يقرر أن انتماءه للعرب وخدمته لأولي الأمر فيهم جعل له تلك المكانة التي يتعاظم بها عليهم. ويقصد (بالكانف) في البيت (المأمون) فلقد كان (طاهر) ذراعه الأيمن، وخادمه المطيع. وإذا كانت أبيات طاهر تفيض بذلك الشعور الشعوبي البغيض؛ فالشطر الثاني الذي نحن بصدده رد صريح على هذه الشعوبية ودحض لمزاعمها. ولقد كان لهذه المقابلة البديعة بين الضمائر صدى كبير في تقرير ذلك المعنى وهي: (أنت) وهو يعني به طاهر، (منّا) ويعني به العرب. والظاهر أنها مقابلة بين ضمير مفرد مخاطب، وضمير جمع، لكن الباطن يعني أكثر من ذلك؛ فما قيمة الفرد من غير أمه ينتمي إليها ويشكل جزءاً من مجموعها؟! إنه نكرة مجهولة لا قيمة له.

وتبقى قضية قتله للأمين لأنها مناط فخره وزهوه، (قتلتُ أمير المؤمنين)..، ونرى ابن يزيد ينقضها بسهولة ويسر تبين عن براعته في النقد، وقدرته الفنية في تناول المسائل

---

[٢] – المصدر نفسه: ١/٢٨٤.

[٣] – القاموس المحيط: ١/ ٩٦٦.

الجدلية المعقدة، وهو مع ذلك يميل ميلاً إلى الإيجاز لعلمه أن البلاغة في الإيجاز، ويقصد قصداً مباشراً إلى استجلاء الحقائق؛ وفي استجلائها إيلام للمعنيين بها. وكان رده على قضية قتل الأمين بقوله: (فنحن بأيدينا هرقنا دماءنا)، ويعني ذلك أنه سلب الفعل من يدي طاهر، وألمح من طرف خفي إلى فاعله، فلا قيمة إذن لفخره.

وهو في هذا الشطر يذكره بالحقيقة التاريخية التي لا تخفى على رجل مثل محمد بن يزيد، الذي ينتمي إلى أسرة ذات شأن في الحكم والسياسية، وهذه الحقيقة التاريخية أشرت إليها سلفاً في الحديث عن طاهر بن الحسين وعلاقته بالمأمون، ولقد أوجزها ابن يزيد في شطر بيت، ومفادها: أنه لولا موافقة المأمون وإيعازه إلى طاهر بقتل محمد الأمين لما أخذته العزة بالإثم! فالجرم ينسب حقيقة إلى المأمون.. هكذا، كما قال ابن يزيد: (فنحن بأيدينا هرقنا دماءنا)، لا بأيدي سوانا! وما طاهر ابن الحسين سوى أداة لتنفيذ الجريمة، وابن يزيد لم يقل ذلك صراحة، لكنه أومأ إليه إيماءً لطيفاً؛ تعويلاً على ذكاء المخاطب ووعيه بما يقال، وهرباً من المساءلة أمام المأمون لو علم به. ورب تلميحاً أبلغ من تصريحٍ! وإذا كان ابن يزيد قد استخدم التلميح في الشطر الأول فقد عمد إلى استخدام التصوير في الشطر الثاني ليزيد الأمر وضوحاً، كما يمكنه ذلك الأسلوب من إبداء رأيه في هذه المسألة دون حذر أو وجل، يقول: (كثول تهادي الموت عند التزاحف)[1].

والصورة التي رسمها الشاعر لنا قوامها التشبيه التمثيلي، فالحاجة التي أراد ابن يزيد الإفصاح عنها هنا تتمثل في بيان الحال التي بلغت بالعرب إلى الاقتتال والتناحر على كرسي العرش، بل يصير الحال إلى ما هو أسوأ من ذلك ؛ إذ يقتل الأخ أخاه، ويسفك دمه بأيد أعجمية، في فتنة من أعظم الفتن التي نشبت في العصر العباسي ، وأعقبت آثاراً وخيمة، لاسيما على مدينة بغداد التي حاصرها طاهر بن الحسين ، وهرثمة بن أعين نحو خمسة عشر شهراً يرميانها بالمجانيق فأكثروا فيها الفساد حرقاً وهدماً ، وقد أفضت الحياة فيها إلى هول هائل ، وظل ذائل فنهبت الأموال واقترفت المنكرات.. واشتعلت النيران تأخذها من كل جانب دون هوادة، والمساجد قد عطلت والصلاة قد

[1] – الثول: جماعة النحل، يقال لها الثول والدبر ولا واحد لشيء من هذا من لفظه، وكذلك الخشرم، وتثولت النحل: اجتمعت والتفت. والثول: الذكر من النحل. اللسان: ٩٥/١١. والقاموس: ١٢٥٨/١. والعين: ٢٣٨/٨،

أهملت. ويبكي الشعراء من أمثال (الخريمي) بغداد بكاءً مرّاً، وتسقط محلاتها محلة إثر محلة في يد الجيوش المحاصرة، ولا يجد الأمين أخيراً مفراً من الاستسلام، فيسلم نفسه لأعدائه، ويقتل في طريقه لخمس بقين من المحرم سنة ١٩٨هـ، ويصبح الأمر خالصاً للمأمون،[١] من بعده.

والواقع أن هذه الفتنة نشبت ظاهراً بين أخوين اقتتلا على كرسي الخلافة لكنها باطناً نشبت بين حزبين كبيرين: الحزب العربي الذي كان يناصر الأمين، إذ كانت أمه عربية هاشمية، وهي (زبيدة بنت جعفر بن المنصور)، والحزب الفارسي وكان يناصر المأمون، وكانت أم المأمون فارسية تسمى (مراجل)، ومن ثم اتخذ الصراع صبغة شعوبية نتج عنها ما نتج من انطلاق أيدي الفرس في الحكم والسلطة لاسيما في عهد المأمون الذي كان يرى لهم فضلاً عليه.

إذن، فقد أدرك محمد بن يزيد هذه المداخلات وأراد الإلماح إليها في صورته: (فنحن بأيدينا هرقنا دماءنا)، إنه يشير إلى تقاتل الفريقين وموافقة المأمون على سفك دماء أخيه الأمين. ولكن اختيار ابن يزيد هنا لجماعة النحل (ثول) كان موفقاً لإبراز قوة الحركة التي تنتج عن تزاحم جماعات النحل المتطايرة وهي تدافع بشدة، فيقتل بعضها بعضاً. ولقد أبان ابن يزيد في البيت عن هذه القضية وهو يرد على فخر طاهر بعمل ليس من صنيعه؛ فهو غاضب، حزين، ينحو باللائمة على العرب ممن أسهموا في مجريات الأحداث وعلى رأسهم المأمون. كما تبدو سخريته من هذا الأمر وهو يحدثنا عن جماعة النحل المتصارع والمندفع نحو التهلكة في قوله: (تهادى الموت)، سالكاً طريق المجاز، فالموت لا يهدى، والمعتاد أن يتهادى الناسُ الأشياء المحببة إلى النفوس، والموت ليس منها على كل حال! لكن اختيار ابن يزيد لهذه اللفظة يعكس مبلغ تذوقه الأدبي ودقته في انتقاء ألفاظه. فاللفظ (تهادى) هنا، فضلاً عن إيحائه بالسخرية المريرة، والتهكم ممن أسهموا في هذا الأمر فهو يعكس مشاعر الفريقين ونواياهم تجاه الحدث نفسه؛ فكال فريق كان حسن النية مع من يخدمه يريد أن يهدي إليه الخلافة على طبق من ذهب،

[١] – العصر العباسي الأول: د. شوقي ضيف، ص ٣٩.

فضلاً عن تهادي النصائح التي انتهت بالجميع إلى طريق مسدود، جعل الفريقين يصطدم بعضهم ببعض؛ ليكتشف الجميع أنهم تهادوا الموت والخزي والدمار!

أما البيتان الرابع والخامس فهما نقض لوعيد وتهديد طاهر، المتمثلان في قوله: (وقد بقيت في أم رأسي فتكةٌ)، وهنا يبادله ابن يزيد تهديداً بتهديد ووعيداً بوعيد؛ يقول: (ستعلم ما تجني عليك وما جنت يداك)، والتعبير بقوله: (ما تجني)، وما جنت، إشارة إلى جرائم طاهر في الماضي والمستقبل على وجه العموم، لكنه مع ذلك يكاد يلمح إلى أمرين مهمين؛ الأول: (ما جنت) يقصد قتله الأمين. و(ما تجني) يعني ما يضمره في نفسه من ضغائن كشف عنها طاهر بقوله: (وقد بقيت في أم رأسي فتكةٌ). ثم كان النهي الصارم بعد هذا التهديد والوعيد (فلا تفخر بقتل الخلائف!)، والواقع أن ذلك ليس أسلوباً من أساليب النهي التي نعرفها عادة؛ إنه نهي مجازي مشوب بمذاق خاص ومحمل بمضامين فكرية مفادها: التهديد والوعيد، فهو كذلك ينهاه عن أمر لا يجدر الفخر به، بل هو مدعاة للخزي والعار! في حقيقة الأمر.

ثم يأتي البيت الأخير ليؤكد لنا أسلوب ابن يزيد في التلاعب بالألفاظ، وتوظيف ألفاظ الخصم للرد عليها كما صنع في البيت الأول. فهو هنا يعيد صياغة كلام طاهر ولكن بصورة تنتقده وتسخر منه؛ يقول طاهر في بيته الأخير: (وقد بقيت في أم رأسي فتكة)، ويقول ابن يزيد: (وقد بقيت في أم رأسك فتكةٌ،)، هو نفس الكلام مع اختلاف طفيف في الأسلوب بين المتكلم والمخاطب، لكنه لم يكرره إلا لعلة تفتضيها ضرورة الجدل والخصام، واتخاذ سلاح الخصم أداة للنيل منه. ثم لا نغفل ذلك التوظيف الساخر والمتهكم لأسلوب طاهر، وكأنه يقصد إلى إضحاكنا كما يصنع شعراء النقائض من قبله. على أن ابن يزيد لا يقف عند حدود توظيف ألفاظ الخصم وأساليبه للنيل منه؛ بل يتجاوزها لتلقينه درساً في ختام كلامه معه وهو درس شديد اللهجة يحمل رسالة ثأرٍ وانتقام إلى طاهر ابن الحسين يقول ابن يزيد في شطره الأخير: (سنخرجها منه بأسمر راعف)[1]. وهو يعني بالأسمر الراعف هنا الرمح القوي سريع الطعن الذي يسيل الدم

[1] – رعف الرجل أو الفرس: إذا تقدم وسبق، والرعاف: الدم الذي يخرج من الأنف. اللسان ١٢٤/٩. والراعف: أنف الجبل ويجمع على رواعف، والراعف: طرف الأرنبة، والراعف: المتقدم. العين: ١٢٤/٢.

منه؛ يقول ابن منظور: الرواعف، الرماح، صفة غالبة إما لتقدمها للطعن وإما لسيلان الدم منها، والرعف كذلك سرعة الطعن[1]. وفي الشطر كناية عن القتل والانتقام والأخذ بالثأر. ومفاد ذلك كله أن حياة طاهر مهددة بالخطر بما جنته يداه، وكأني بابن يزيد الحصني يقرأ ما يضمره المستقبل؛ فلقد كان مصير طاهر أن يقتل مسموماً على يد خادمه حين خلع طاعة المأمون، وقد سبق أن أشرتُ إلى ذلك من قبل.

واللافت للنظر هنا هو حديث ابن يزيد الحصني بضمير الجمع في غالب الأبيات؛ وكأنه يتحدث بلسان أمة؛ تأمل ألفاظه وأساليبه: (منَّا/ بأيدينا/ هرقنا/ دماءنا/ سنخرجها)، فهذه كله لغة الجماعة، والجماعة هنا لا يراد بها قومه، كما أنه لا يحدثنا بضمير الجمع على سبيل الفخر الشخصي، والزهو الفردي، فالرجل لم يتضخم في نفسه ضمير (الأنا) في هذه الأبيات ولا في غيرها. والحال إذن أنه يحدثنا بلسان الأمة العربية، إنه يسخّر شاعريته للدفاع عن العروبة أمام خصمٍ أعجمي الأصل، كما مر بنا.

ونخلص من دراسة هذه الأبيات وقد تأكدت لنا قدرة ابن يزيد وتمرسه في الجدل والمناقضة، لاسيما ونقائضه التي بين أيدنا ليست -فيما أرى – مرتجلة، ولا وليدة اللحظة، في الكثير الغالب، بل هي نتاج تأمل ودراسة، ونلمح فيها أثر التروي والتمهل كما تبدو فيها روح الصنعة والتجويد، بل وقوة الحجة ونصاعة البرهان، ومن ثم فإن مناقضته أشبه بالمناظرات العلمية أو الأدبية التي شاعت في هذا العصر للتطور العقلي والثقافي.

ومن مظاهر عنايته بأسلوبه هنا انتقاء ألفاظه بحيث تبين عن أفكاره وتوحي بالمزيد من بين السطور، ومن ذلك استخدامه لفظ (كانف)، في قوله: (إذا أنت منَّا لم تعلق بكانف) فلقد أراد المنّ على طاهر بما قدمه إليه العرب من الفضل والإحسان والحفظ والعناية وغير ذلك من معاني الرعاية والرحمة، فوجد هذه المعاني وزيادة في لفظ:

وينظر كذلك: المصباح المنير: ٢٣١/١. والفائق في غريب الحديث، ٢/ ٦٧. والأسمر: الرمح، والرواعف: الرماح، ١٢٣/٩، و ٥٢٥/١.

[1] – اللسان ١٢٣/٩.

(كانف)[٢] . وقل مثل ذلك في اختيار لفظ: (هرق)، في قوله: (فنحن بأيدينا هرقنا دماءنا) للتدليل على فداحة الفعل، وهراق بمعنى أراق، والهاء في هراق بدل من همزة، يقال: أراق الماء يريقه وهراقه يهريقه، بفتح الهاء هراقة [١]. وقد كان من الممكن أن يستخدم ألفاظاً أخرى لتأدية المعنى؛ كأن يقول مثلاً: أسلنا دماءنا، أو أجرينا، أو يستخدم الكلمة في صورتها الأصبية: (أرقنا) بدلاً من (هرقنا)، لكنه آثر هذه الكلمة لما استشعره فيها من قوة في أداء المعنى ووضوحه. وقس على ذلك إيثاره استخدام ألفاظاً أخرى أمثال: (ثول/ تهادى/ التزاحف/ أسمر راعف)، وكلها تبين عن حسن اختياره ودقة صنيعه.

ومن هذه المظاهر الأسلوبية أيضاً: توظيفه لألفاظ الخصم وحسن استخدامه لها. فمثال استخدامه ألفاظ ابن طاهر: (المتالف)، و(الخلائف)، أو بعض الأساليب، كقوله: (وقد بقيت في أم رأسك فتكةٌ). وهو بذلك يتخذ من كلامه نهزة لجداله والنيل منه وليس عجزاً منه لأن يأتي بمثلها.

ومنها توظيف بعض الأمثال العربية ذات الدلالة الملائمة لموضوعه وأفكاره، والمتجانسة مع خصمه، كالمثل العربي: (**أذلُّ من فقع بقرقرة**). كما عنى بتلوين الأسلوب وزخرفته كاستخدام المجاز، والتصوير الفني، وقوامه هنا التشبيه والاستعارة، والمقابلة في بعض الأحيان كقوله: (ما تجني/ ما جنت). كذلك لم يفته إضفاء بعض الأجواء المناسبة للنقيضة؛ كمشاعر التهكم والسخرية والاستخفاف بالخصم، وإبرازه في صورة مضحكة. ولقد بادله فخراً بفخر، لكن فخره كان قومياً يعبر عن روح الوطن والجماعة، بينما فخر طاهر فردي ينطلق من الشعور بالأنا. كما بادله تهديداً ووعيداً وتبشيراً بالثأر والانتقام للدم العربي،

---

[٢] – كنف: الكنفة، ناحية الشيء، وناحيتا كل شيء كنفاه، والجمع: أكناف. وكنف الرجل حضنه، يعني العضدين والصدر، وكنفه يكنفه كنفاً وأكنفه: حفظه وأعانه. وقال ابن الأعرابي: كنفه: ضمه إليه وجعله في عياله. وفلان يعيش في كنف فلان أي في ظله. وأكنفت الرجل إذا أعنته فهو مكنف. قال الجوهري: كنفت الرجل أكنفه أي حطته وضممته، وكنفا الطائر: جناحاه. انظر: اللسان: ٩/ ٣٠٨، ٣١١. ومختار الصحاح: ٢٤٢/١.

[١] – اللسان: ١٠/ ٣٦٥، ٣٦٧.

كذلك لاحظنا اختلافاً بينهما في لغة التخاطب، بينما يستخدم (طاهر) ضمير المتكلم الذي يناسب تضخم الشعور بالذات، نرى ابن يزيد يحدثنا بضمير الجماعة – كما أشرت سلفاً- وذلك مما يتناسب والغاية التي دفعته لمناقضة طاهر ابن الحسين وابنه (عبد الله) من بعده، وهذه الروح الجماعية هي المشاعر الوطنية والقومية التي أحيت في نفسه الباعث لقول نقيضته. ولقد حافظ ابن يزيد، بجانب ما ذكرتُ على النهج المتبع في نظم النقائض، كالاتفاق في الوزن والقافية، فالقافية فيهما هي الفاء، أما الوزن فهو بحر الطويل وهو مما يجود في الجدل والمناظرة التي تتطلب طول نفس، والإفاضة في المعاني واسترسال في الأفكار، والتفنن في الأسلوب وغير ذلك. والأبيات كما رأينا تبرأ من السّباب اللاذع أو الإفحاش في القول الذي شاع في الهجاء الشخصي في العصر العباسي وغيره من العصور؛ ربما كان ذلك لأن الباعث على نقيضة ابن يزيد لم يكن شخصياً بل كان الباعث قومياً ووطنياً في حقيقة الأمر، من هنا جاءت نقيضته أقرب إلى المناظرة الأدبية فكراً وأسلوباً.

ثانياً: قصيدة عبد الله بن طاهر.

كان عبد الله بن طاهر أشد صولة من أبيه في فخره بآبائه وأجداده، والفخر بأمور أخرى ذكر منها المرزباني: قتل أبيه للأمير[1]. وهي من أبرز القضايا التي فخر بها الأب وابنه، وقد شكلت الباعث الحقيقي في فخر كل منهما، وسبقت إشارة إلى أن الفخر هنا بقتل الأمين لم يكن من قبيل الفخر الشخصي الذي لا يؤاخذ المرء عليه، أو يُعد من قبيل الأعمال البطولية التي يزهو المرء بصنعها، لكنه كان فخراً مغرضاً، تفوح منه رائحة الشعوبية البغيضة، لاسيما وقد جاء ذلك في معرض الفخر بالآباء والأجداد، وهي رائحة تزكم الأنوف العربية وتثير اشمئزازها. وذلك الذي أثار شاعرنا لخوض هذه التجربة مرة مع طاهر وأخرى مع ابنه الذي بدا وكأنه أشد حماسة وعنفاً من أبيه في نقيضته

[1] – معجم الشعراء: ص٣٥٥.

التي سوف نعرض لها فيما يلي من سطور. والقصيدة التي نحن بصددها تبلغ ثلاثاً وعشرين بيتاً يقول فيها ابن طاهر[٢]:

مُدمنُ الإغضاء موصول ومديم العتب مملول
ومَدين البيض في تعبٍ وغريمُ البيض ممطول
وأخو الوجهين حيث رمى بهواه فهو مدخول
أقصري عما طمحتِ له ففراغ عنك مشغول
سائلي، عمن تسائلني قد يردُ الخير مسئول
أنا من تُعرف نسبته سلفي الغُرّ البهاليل
سلْ بهم تنبيكَ نجدتهم مشرفيّاتٌ مصاقيل
كل عضبٍ مشربٌ علقاً وغرارُ الحدّ مفلول[١]

---

[٢] –العقد الفريد: ٢/ ١٩٨. مملول: رجل مملول، ومليل به مليلة، والملة والملال عرق الحمى. اللسان: ٦٢٠/١١. والممطول: مطل الحديدة ضربها ومدها لتطول وبابه: نصر، وكل ممدود ممطول. مختار الصحاح: ١م/٢٦١. والمطل: التسويف والمدافعة بالعدة. اللسان: ٦٢٤/١١. ومدخول: كل ما دخله عيبٌ فهو مدخول وفيه دخلٌ. والدخل بفتح الخاء وسكونها: العيب الداخل في الحسب. والمدخول: المهزول، والداخل في جوفه الهزال، بعير مدخول، وفيه دخل بيّن من الهزال، ورجل مخول إذا كان في عقله دخلٌ أو في حسبه، ورجل مدخول الحسب. اللسان: ٢٤/١١. وتفسير الكلمات في الأبيات التالية؛ تأتي على هذا النحو: قوله: أقصري: أقصر عنه كف ونزع مع القدرة عليه. ولهجت به: اللهج بالشيء الولوع به، وقد لهج به من باب طرب، إذا أغرى به فثابر عليه. مختار الصحاح: ٢٥٣/١. وقوله: سلفي: سلف الرجل، آباؤه المتقدمون، والجمع أسلاف وسلاف، والغر: رجل أغرّ: شرفٌ، وفلان غرة قومه أي سيدهم. والبهلول: العزيز الجامع لكل خير، والحيي الكريم. اللسان: ٧٣/١١. وينظر: العين: ٥٥/٤. وقوله: مشرفيات، المشرفية: سيوف منسوبة إلى مشارف، وهي قرية من أرض العرب تدنو من الريف، يقال: سيفٌ مشرفي، ولا يقال: مشارفي لأن الجمع لا ينسب إليه، مختار الصحاح: ١٤١/١. وقوله: مصاقيل: الصقل، الجلاء، صقل الشيء يصقله صقلاً وثقالاً، فهو مصقول وصقيل: جلاه، والاسم: الصقال، وهو صاقل، والجمع صقلة. اللسان: ٣٠٠/١١. ومصاقيل أيضاً: مبالغة في الشحذ والجلاء.

(مصعبٌ) جـدّي نقـيب بني هـاشـم، والأمــرُ مجبــول
(وحســينُ) رأسُ دعــوتهــم بعــده والحــق مـقبــول
(وأبي) مــن لا كـــفـاء لـــه من يســامي مجـده قولوا؟!
صاحبُ الرأي الذي حصلت رأيه للقــومُ المحـــاصيل
حــلَّ منـهـم بالـذُّرا شــرفاً دونـــه عـــزٌّ وتبــجيـلُ
تفصــح الأبنـــاءُ عنــه إذا أســكت الأنبـــاء مجهـول
ســـلْ بهم الجبار يوم غــدا حـــوله الجـــرْدُ الأبابيـل[1]
إذا عـــلت مفــرَقه يـــــدُه نوطـها أبيـضٌ مصقـول[2]

---

[1] – وقوله: العضب: السيف القاطع، وسيف عضب، قاطع، وصف بالمصدر، ولسان عضب: ذليق. اللسان: (عضب) ٦٠٩/١. وقوله: مشرب: يقال: أشرب اللون، أشبعه، وكل لون خالط لوناً آخر فقد أشربه. وقد اشراب، ورجلٌ مشرب حمرة. الإشراب، خلط لون بلون، كأن أحد اللونين سقى اللون الآخر، وقوله: العلق، الدم الغليظ، والقطعة منه: علقة. والغرار: المثال الذي يضرب عليه النصال لتصلح، يقال: ضرب نصاله على غرار واحد. والحد: حدّ السيف يحد حدة، أي صار حاداً وحديداً، ويقال: سيوف حداد، وألسنة حداد. وقوله: مفلول، ما ندر من الشيء، كسحالة الذهب، وبرادة الحديد، وشرار النار، ومفلول: مهزوم، والفَلّ: الكسر، ومعنى البيت هنا متعلق بالبيت السابق عليه، وهو يأتي تكملة للفخر بشجاعتهم في القتال. وقوله: مجبول: طبيعة وخلقة. وقوله: (أبي) يشير إلى والده (طاهر بن الحسين). وكفاء: بالكسر والمد مجازاة، والتكافؤ: الاستواء، والكفي: بالمد، النظير وكذا الكفء، والكفؤ. وقوله: يسامي: ساماه: عالاه، يسامي: يباريه ويفاخره ويطاوله. قال أبو عمر: المساماة: المفاخرة، وهي مفاعلة من السمو. اللسان: ٢٩٧/١. وقوله: دونه، أي يحيط به العز والتبجيل.

[1] – الجرد: الأجرد من الخيل والدواب كلها، القصير الشعر حتى يقال إنه الأجرد القوائم، وفرس أجرد قصير الشعر، وقد جرد وانجرد كذلك غيره من الدواب، وذلك من علامات العتق والكرم. والأجرد: الذي يسبق الخيل وينجرد عنها لسرعته. اللسان: ١١٦/٢، ١١٧، والأبابيل: أي فرقاً. وهو جمع لا واحد له، والأبابيل جماعة في تفرقة واحدها إبيل، وهذا يجيء في معنى التكثير. وهذه المعاني كله تدور في فلك الفخر بأبيه وبطولاته الحربية التي أسهمت في توطيد الخلافة العباسية ومساندة المأمون في حربه للخرجين عليه. وهو يقص في هذا البيت والأبيات التي تليه قصة الجيشين الذين اقتتلا لمصلحة الأمين والمأمون، وكان أبوه (طاهر) قائداً لجيش المأمون، وهو يصور مصرع الأمين بأيدي والده.

أبطـن المخـــلوع كلكـــله وحـــواليـــه المـــقاويـل[٣]

فثـوى والـتربُ مصـــــرعُه غـــال مـنه مـلكُه غـول[٤]

قـــاد جيـشاً نحـــــو بابلـه ضاق عنه العرض والطـول

وهبـــــوا لله أنفـــــسهم لا مـــــعازيلٌ ولا مـــــيل[١]

مـــلك تجتـــاح صـــــولته ونـــداه الـدهـــــر مبـذول[٢]

نُزعـــــت منه تمـــــائمُه وهـــو مـــــرهوب ومأمـول

وتـــرُه يســـــعى إليـــه بـه ودمٌ يجنيـــــه مطلـــول

*** *** ***

قصيدة ابن يزيد في الرد على ابن طاهر[٣]:

---

[٢] – نوطها: ناط الشيء ينوطه نوطاً علقه. والنوط ما علق، سمي بالمصدر، وكل ما علق بالشيء فهو نوط، والأبيض المصقول كناية عن السيف.

[٣] – أبطن: بطنه يبطنه وأبطنه: شدّ بطانة، والبطان الحزام الذي يلي البطن، والبطان حزام الرحل والقتب. ويقال: أبطنه، جعله من خواصه، وبطن الثوب تبطيناً جعل له بطانة. واستبطن الشيء دخل في بطنه. والكلكل والكلكال: الصدر من كل شيء، وقيل هو ما بين الترقوتين، وقيل: باطن الزور، اللسان: ٢١٢/٧، ٥٩٧/١١. والمعنى هنا أنه قتل الخليفة فجعل صدره بطانته، وفي الكلام كناية عن القتل والاستلقاء على الأرض بحيث يلقاها بوجه، إمعاناً في الذل والهوان، ومبالغة منه في الفخر. ويقصد بالمخلوع هنا: الأمين الذي خلعه أخوه المأمون وأعطى الإذن بقتله.

[٤] – غال: غول، غاله الشيء غولاً، واغتاله أهلكه، وأخذه من حيث لم يدر، والغول: المنية واغتاله: قتله غيلة، وكل ما أهلك الإنسان فهو غول، اللسان: ٥٠٧/١، ٥٠٩. والبيت يحدثنا عن مصرع الأمين وذهاب ملكه.

[١] – المعازيل: الذين لا رماح معهم، مفردها، معزال. والميل: الجبناء، مفردها: أميل. والحديث في هذا البيت والسابق عليه عن والده طاهر بن الحسين وقيادته الجيش الذي اغتال الأمين.

[٢] – يقصد بالملك هنا: الأمين، والأبيات الثلاثة الأخيرة تتحدث عنه وعن ذهاب ملكه، وتصوير مصرعه بصورة أخرى تختلف عن الصور السابقة، وتكرار الحديث هنا عن مصرع الأمين وذهاب ملكه يؤكد نيته الخبيثة التي تختفي وراء فخره بآبائه وأجداده.

لا يرعـــك القـــالُ والقيلُ كـلَ مـا بلـغتَ تحمـيلُ
ما هــوى لي حيــث أعــرفه بهوى غيرك مـــوصـول
أين لي عـــــدل إلى بـــدل أبـديـل منـك مقبـول
إن عـدمت العـدل منك وإذ أنا فيـك الـدهر معذول[٤]
حمليـــني كـــلّ لائمـةٍ كل ما حملت محمـول
واحكمي ما شئت واحتكمي فحرامي فيـك تحـليـل
والـذي أرجـــو النـجاة به ما لقلبي عنـك تحـويل
ما لـــداري منـــك مقـفرة وضـميري منـك مأهـول
أيخـــون العـهد ذو ثقة لا يخـون العـهد مسؤول
وأخـــو حبـيـّكِ في تـعـبٍ مطلـقٌ مـــراً ومغـــلول
ما فـــراغي عنك مشتغلٌ بل فـراغي بك مشـغول
في بنـــات الروم لي سكن وجـهـها للشـمس إكليـل
وبدت يـوم الـــوداع لنا غـــادة عيـطاء عطـبول[١]
حاســراً أو ذات مقنـعة ذات تـاج فيـه إكليـل[٢]

---

[٣] – مجلة الذخائر: العددان ١٤/١٣، ص ١٦٠، وقد وردت منها أبيات في العقد الفريد باختلاف يسير ٧٠/٢.

[٤] – العذل: اللوم، عذله يعذله عذلاً، وعذله فاعتذل وتعذّل: لامه فقبل منه وأعتبه. اللسان: ٤٣٧/١١.

[١] – غادة: الغيد بفتحتين النعومة، وامرأة غدّاء، وغادة أي ناعمة. مختار الصحاح: ٢٠٣/١. والعيطاء: العيط طول العنق، ورجل أعيط وامرأة عيطاء: طويلة العنق، العيطاء: طويلة العنق في اعتدال، وناقة عيطاء. اللسان: ٣٥٧/٧. والعطبول: عطبل، جارية عطبل وعطبول، عطبلة وعيطبول: جميلة فتية ممتلئة طويلة العنق، وقيل العيطبول: الطويلة. والعطبل والعطبول بالضم من الظباء والنساء، الطويلة العنق. والعطبول: الحسنة التامة. اللسان: ٤٥٦/١١.

أيُّ عطفيها به انصرفـت أرجُ بالمـسك معلـول[٣]

تتعاطى شـدّ معجـرها ونطـاق الخصر محلول[٤]

بأداليـل لـها فتـلٌ حبَّـذا تـلك الأداليـل

فبنفسي دمـج مشطتها ومثـانيـها المـراسـيل[١]

سبـقت بالـدمع مقلتها فلـها بالـدمع تفصيـل

ورمت بالسحر عن كثبٍ فـدفينُ الـداء مقتـول

لاحظت بالسحر عابثة فحسام الصـبر مغـلول

شمـلنا إذا ذاك مجتمع وجنـاح البـين مشكول

ثم ولـت كي تـودعـنا كحلـها بالدمـع مغسـول

---

[٢] – حاسراً: يقال رجل حاسر، لا عمامة على رأسه. وامرأة حاسر، بغير هاء، إذا حسرت عنها ثيابها. والمعنى كشفت ثيابها أو غطاء رأسها. يقول ابن سيده: امرأة حاسر حسرت عنها درعها، وكل مكشوف الرأس والذراعين حاسر، والجمع: حسرٌ وحواسر، قال أبو ذؤيب: (وقام بناتي بالنعال حواسراً). وقال الجوهري: الانحسار: الانكشاف. اللسان: ٤م/ ١٨٨، والقناع والمقنعة: ما تتقنع به المرأة من ثوب، تغطي رأسها ومحاسنها. وقال الليث: المقنعة ما تقنع به المرأة رأسها، قال الأزهري: ولا فرق عند الثقاةُ من أهل اللغة بين القناع والمقنعة، وهو مثل اللحاف والملحفة. اللسان: ٨/٣٠٠، ٣٠١.

[٣] – عطفيها: عطفا الرجل جانباه من لدن رأسه إلى وركيه، وكذا عطفا كل شيء جانباه. أرج: الأرج والأريج: توهج ريح الطيب، تقول: أرج الطيب أي فاح. معلول: العليلة، المرأة المطيبة طيباً بعد طيب، وهو من قوله: ولا تبعديني من جناك المعلل. أي المطيب مرة بعد أخرى.

[٤] – تتعاطى: الإعطاء، المناولة، والتعاطي التناول والجرأة على الشيء، من عطا الشيء يعطوه إذا أخذه وتناوله. اللسان: ١٥/٧٠. معجرها: المعجر ثوب تعتجر به المرأة أصغر من الرداء وأكبر من المقنعة، والمعجر والمعاجر، ضربٌ من ثياب اليمن، والمعجر: والعجار، ثوبٌ تلفه المرأة على استدارة رأسها ثم تجلبب فوقه بجلبابها، والجمع: المعاجر، ومنه أخذ الاعتجار، وهو ليّ الثوب على الرأس من غير إدارة تحت الحنك. اللسان: ٤/٥٤٣.

[١] – دمج الشيء في غيره واستحكم فيه. مختار الصحاح: ١/٨٨. والمعنى اختلاط مشطتها بشعرها المتثني والمرسل، وفي الكلام كناية عن طول شعرها وكثافته.

لا تخافي الدهر طـائره فأذاه عنـك معقـول
أيهـا البـادي بنسبته ما لما قـد قلت تحـصيل[٢]
قـد تأولتُ عـلى جهـة ولنـا في ذاك تـأويـل[٣]
إن دليـلاك يـوم غـدا بك في الحـين تظلـيل[٤]
قـاتل المخـلوع مقتـول ودم القـاتل مطلـول[٥]
قـد يخـون الرمـح عامله وسنـان الرمـح مصـقول
وينـال الـوتر طـالبه بعدمـا تسـلو المـثاكيل[١]
مضـمـراً حقـداً ومنـصله مغمد في الجـفن مسلول[٢]
سـار أو حـلَّ فـمتـبع بالتي يكبـو لـها الفـيل[٣]

---

[٢] – الخطاب في هذا البيت وما بعده يقصد به عبد الله بن طاهر، ويعني بقوله: (لما قد قلتَ تحصيل) فخره بنسبه وسفك أبيه دم الخليفة العربي، وتحصيل الكلام رده إلى محصوله. مختار الصحاح ٥٩/١.

[٣] – تأولت: التاويل، تفعيل من أول يؤول تأويلاً. وثلاثيه آل يؤول أي رجع وعاد. وأوله وتأوله فسره. والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ. والتأويل: تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه. اللسان ٣٣/١١.

[٤] – الشطر الأول من البيت مختل الوزن والمعنى فيه غير واضح تماماً.

[٥] – مطلول: طل دمه فهو مطلول، وأطل دمه وطله الله تعالى، وأطله: أهدره. مختار الصحاح: ١/ ١٦٦. والطل: هدر الدم، وقيل هو أن لا يثأر به أو تقبل ديته. اللسان: ٤٠٥/١١، ويقصد بالمخلوع: الخليفة العربي الأمين.

[١] – الوتر: الثأر، وتره تيرة وترأ وترة، والموتور: الذي قتل له قتيل فلم يدرك بدمه، وصاحب الوتر الطالب بالثأر. وتسلو: السلوى النسيان. والمثاكل جمع ثكلى، وهي التي فقدت وليدها.

[٢] – منصل: نصل السهم والسيف والسكين والرمح.. إذا خرجت نصالها. والنصل حديدة السهم والرمح، وهي حديدة السيف مالم يكن لها مقبض، والنصل السهم العريض الطويل. اللسان: ٦٦٢/١١. والجفن: غمد السيف وغمد الشيء: غشاؤه ولبسته. وقوله: لا مغمد جفنه: تأكيد لقوله مسلول في وصف السيف.

[٣] – كبا: يكبو كبوة، إذا عثر وكبا لوجهه سقط فهو كابٍ وقوله: بالتي يكبو لها الفيل؛ كناية عن عظم الجرم الذي ارتكبه في حق الخليفة العربي.

لا ينـجيه مـــذاهبـــه نـهـر بـوشنج ولا النـيل[٤]

ومـدينُ القتـــل مرتهنٌ بـدمـاء القـوم مقـتـول

بأخي المـخـــلوع طلت يداً لم يكـن في بـــاعها طول[٥]

وبنـعـماه التي كـــفـــرت فعـلت تـلك الأفـاعيل

وبـــراعٍ غيـر ذي شفـــقٍ جـــالت الخيـل الأبابيل

يا بن بيـت النـار. يوقـدها مـا لحـــاذيه سـراويل[٦]

أي مـجـد لك نعـــرفـه أي جـــدَّ لك بهـــــلول؟[١]

مَنْ (حسين) مَنْ أبوه ومنْ طاهـر؟ غـالتهم غـــول![٢]

مَنَّ(زريـــق) إذ تعـــدوه نسبٌ في الخلق مجهـول!

تلك دعـــوى لا ينـــاسبها لك آبـــــاء أراذيـــــل!

أســرة ليســت مبـــاركة غيـــرها الشّـــم البهاليلُ!

---

[٤] – بوشنج: بفتح الشين وسكون النون والجيم، بليدة نزهة خصيبة في وادي شجر من نواحي هراة بينهما عشرة فراسخ. معجم البلدان: ٥٠٨/١. وفي المصباح المنير للمقري(٧٧٠هـ) بوشنج: بضم الباء وسكون الواو ثم شين معجمة مفتوحة ونون وجيم بلدة من خراسان بقرب هراة وأصلها بوشنك ثم عربت إلى الجيم. ٦٥/١، طبعة المكتبة العلمية، بيروت.

[٥] – يقصد بأخي المخلوع: المأمون، فهو الذي أوعز إلى طاهر بقتله حين أرسل إليه يسأله في شأنه فيما لو قدر عليه فأرسل إليه المأمون قميصاً غير مقور ففهم طاهر ما يعنيه ذلك فأقدم على فعلته المشينة.

[٦] – قوله يا بن بيت النار: تذكير بأصله المجوسي، وبيت النار الذي يتعبدون فيه.

[١] – البهلول: العزيز الجامع لكل خير، والحيي الكريم. اللسان: ٧٣/١١. والعين: ٥٥/٤. واختياره كلمة بهلول هذه بقصد منه، فلقد استخدمها عبد الله بن طاهر في فخره بآبائه، ومن هنا آثر الرد عليه بنفس ألفاظه ليكون النقض أوقع في النفس، وأشد سخرية وتهكماً.

[٢] – غالتهم غول: غول، غاله الشيء غولا واغتاله، أهلكه وأخذه من حيث لم يدر. والغول المنية، واغتاله: قتله غيلة، قال ابن السكيت. يقال: غاله يغوله إذا اغتاله، وكل ما أهلك الإنسان فهو غول. وغالت فلاناً غول أي هلكة، والغول كل شيء ذهب بالعقل، والغول الدواهي. اللسان: ٥١٠/١١.

ما جــرى في عــود أثلتكم ماء مجـــد فهو مدخـول[٣]

قــدحت فيــه أســافله وأعـاليــه مجــاهيــل![٤]

إنّ خيـر القــول أصدقه حين تصــطك الأقـاويـل[٥]

كنْ على منــهاج معــرفة لا تغــرنك الأبــاطيـل

إنّ للإصــغاء منــحــدراً فيــه للــهاوي أهــاويل

ولريب الدهــر من عرضٍ بالـردى عــلٌّ وتنــهيل[١]

يعسـف الصعـبة رائضها ولهــا بالعســف تدليل

هذه قصيدة محمد بن يزيد الحصني سقتها كاملة ليسهل مقارنتها بقصيدة عبد الله بن طاهر التي ذكرتها من قبل. ولامية ابن يزيد تبلغ الخمسين بيتاً، بينما تبلغ قصيدة ابن طاهر ثلاثة وعشرين بيتاً، ومن ثم يتضح أولاً الفارق من حيث الكم. وقبل الخوض في دراسة نقيضة ابن يزيد نعرض بداية لقصة تتعلق بها من قريب ترويها كتب الأدب والتراجم، تفسر لنا الباعث على قولها، كما توضح حقيقة العلاقة بين ابن يزيد والأمير

---

[٣] – أثل: الأثل شجر، وهو نوع من الطرفاء، الواحدة أثلة، والجمع: أثلات، مختار الصحاح: ٣/١. وأثلة كل شيء أصله، وأثل يأثل أثولاً وتأثل: تأصل، وكل شيء قديم مؤصل أثيل، ومؤثل ومتأثل. اللسان: ١١/ ٩. ومدخول: الدخل، العيب والغش والفساد، ودخل أمره دخلاً فسد داخله، ونخلة مدخولة أي عفنة الجوف. والدخل: العيب والريبة، ومن كلامهم: (ترى الفتيان كالنخل وما يدريك ما الدخل)! ومنه قوله تعالى: " تتخذون أيمانكم دخلاً بينكم أن تكون أمة هي أربى من أمة). قال الفراء: يعنى دغلاً، وخديعة، ومكراً، وكل ما دخله عيب فهو مدخول وفيه دخلٌ. ورجلٌ مدخول إذا كان في عقله دخلٌ أو في حسبه، ورجلٌ مدخول الحسب. اللسان: ١١/ ٢٤١. والمعنى في البيت واضح إذ أنه يشكك في مجدهم المزعوم، ونسبهم الفاسد المغبون، وهو بذلك يرد عليه فخره بحسبه ونسبه.

[٤] – قدحت: قدح في نسبه طعن. مختار الصحاح: ١/ ٢١٩. وقدح في عرض أخيه يقدح قدحاً عابه. اللسان: ٥٥٧/٢، والمعنى أنه يرى نسبه معيباً، مطعوناً في أسافله أما أعاليه وهم أجداده فهم مجاهيل لا يأبه بهم أحد.

[٥] – تصطك الأقاويل: تضطرب وتتصادم لاختلافها.

[١] – ريب الدهر: صروفه وأحداثه، والردى الموت والهلاك، وعلٌّ: العلل، الشرب الثاني، والنهل أول الشرب.

عبد الله بن طاهر، ثم من جهة أخرى تشرح ذلك الأثر الذي ترتب على هجاء ابن يزيد للأمير ووقع هذا الأثر في نفسه، ومن واقع ذلك كله يمكننا أن نتصور خلفية دقيقة لنقيضة ابن يزيد. روى صاحب الأغاني عن العباس ابن الفضل الخراساني أحد قادة طاهر ابن الحسين، وابنه عبد الله من بعده، وكان أديباً عاقلاً فاضلاً؛ قال: لما قال عبد الله بن طاهر قصيدته التي يفخر بها بمآثر أبيه وأهله ويفخر بقتلهم المخلوع (الأمين) عارضه محمد بن يزيد الأموي الحصني وكان رجلاً من ولد مسلمة بن عبد الله فأفرط في السبّ وتجاوز الحد في قبح الرد، وتوسط بين القوم وبين بني هاشم فأربى في التوسط والتعصب، فكان مما قال فيه:

يا بن بيت النـار موقــدها مــا لحــاذيه ســراويل
منْ حسين، منْ أبوك، ومنْ مصـعبٌ، غــالتكم غول!
نســبٌ في الـفـخر مؤتشب وأبـــــواتٌ أراذيـــــل
قــاتــل المـخلـوع مقــتـول ودم المـقتـــول مطلــول[1]

وهي قصيدة طويلة. فلما ولي (عبد الله) مصر ورد إليه تدبير أمر الشام علم الحصنى أنه لا يفلت منه إن هرب ولا ينجو من يده حيث حلّ فثبت في موضعه وأحرز حرمه، وترك أمواله ودوابه وكل ما كان يملكه في موضعه، وفتح باب حصنه وجلس عليه، ونحن نتوقع من عبد الله بن طاهر أن يوقع به. فلما شارفنا بلده وكنا على أن نصبحه دعاني عبد الله في الليل فقال لي: بت عندي الليلة وليكن فرسك معدّاً عندك لا يرد، ففعلت. فلما كان في السحر أمر غلمانه وأصحابه ألا يرحلوا حتى تطلع الشمس، وركب في السحر وأنا وخمسة من خواص غلمانه معه. فصار حتى صبح (الحصني) فرأى بابه مفتوحاً ورآه جالساً مسترسلاً فقصده وسلم عليه ونزل عنده، وقال له: ما أجلسك هاهنا، وحملك على أن فتحت بابك ولم تتحصن من هذ الجيش المقبل ولم تتنح عن

[1] – قوله في البيت السابق: مؤتشب: رواية أخرى للبيت الذي سبق ذكره ضمن أبيات القصيدة، يقال: رجل مأشوب الحسب، غير محضٍ، وهو مؤتشبٌ أي مخلوط غير صريح في نسبه، اللسان: ٢١٤/١. ويقصد بقاتل المخلوع: طاهر ابن الحسين، والمخلوع هنا هو (الأمين).

عبد الله بن طاهر مع ما نفسه عليك وما بلغه عنك؟! فقال: إن ما قلتُ لم يذهب علي؛ ولكني تأملت أمري وعلمت أني أخطأت خطيئة حملني عليها نذق الشباب وغرة الحداثة وأني إن هربت منه لم أفته، فباعدت البنات والحرم واستسلمت بنفسي وكل ما أملك؛ فإنا أهل بيت قد أسرع القتل فينا، ولي بمن مضى أسوة. فإني أثق بأن الرجل إذا قتلني وأخذ مالي شفي غيظه ولم يتجاوز ذلك إلى الحرم ولا له فيهن أرب ولا يوجب جرمي إليه أكثر مما بذلت. قال: فوالله ما اتقاه عبد الله إلا بدموعه تجري على لحيته. ثم قال له أتعرفني؟ قال: لا والله! قال: أنا عبد الله بن طاهر وقد أمّنّ الله تعالى روعتك، وحقن دمك، وصان حرمك، وحرس نعمتك، وعفا عن ذنبك، وما تعجلتُ إليك وحدي إلا لتأمن من قبل هجوم الجيش، ولئلا يخالط عفوي عنك روعة تلحقك. فبكى الحصني وقام فقبل رأسه وضمه إليه عبد الله وأدناه ثم قال له: إما لا فلابد من عتاب يا أخي جعلني الله فداك. قلتَ شعراً في قومي أفخر به لم أطعن فيه على حسابك[1].ولا ادعيتُ فضلاً عليك، وفخرتُ بقتل رجل هو وإن كان من قومك فهم الذين ثأرك عندهم[2]. فكان يسعك السكوت أو ن لم تسكت لا تغرق ولا تسرف. فقال: أيها الأمير، قد عفوتَ فاجعله العفو الذي لا يخالطه تسريب ولا يكدر صفوه تأنيب. قال: قد فعلتُ فقم بنا ندخل منزلك حتى نوجب عليك حقاً بالضيافة. فقام مسروراً؛ فأدخلنا؛ فأتى بطعام كان قد أعده فأكلنا وجلسنا نشرب في مستشرف له ..[1]

إلى آخر الخبر الذي رواه صاحب الأغاني، وقد أشرت إلى جزء منه في غير هذا الموضع. والواضح من هذا الخبر أن محمد ابن يزيد الحصني قال قصيدته التي ناقض بها قصيدة ابن طاهر وهو لا يعرفه معرفة شخصية، كما لم يلتق به من قبل، وبرهان ذلك أنه لم يتعرف عليه حين التقى به عند الحصن، ومن المؤكد أنه قد سمع به وقرأ شعره قبل أن يلتقيا ويتعارفا. على أن هذه الحادثة كان لها الفضل في تطور العلاقة بين الحصني وعبد الله بن طاهر على نحو أفضل، فقد صار ا صديقين متحابين، يقول

---

[1] – أي حسبك ونسبك.

[2] – يقصد أنه من بني أمية، وأن العباسيين غصبوا الخلافة منهم.

[1] –الأغاني: ١٢٥/١٢، وما يليها، وينظر الخبر في: الفرج بعد الشّدة: ٣٤٣/١، باختلاف طفيف في الرواية. كذلك قد وردت لها إشارة في كتاب: تاريخ دمشق:٢٨٣/٥٦.

صاحب العقد الفريد: " فأجابه محمد بن يزيد بن مسلمة، وكان من أصحابه وآثارهم عندهم.."[٢]، يقصد بعد هذا الحدث الذي رواه صاحب الأغاني وغيره. وتجاوز الأمرُ ذلك فوضع عنه ما كان يدفعه من ضريبة، كما دعاه إلى اللحاق به في مصر حين ولي إمارتها، وكانت هذه واحدة من اثنتين سافر فيهما الحصني خارج حدود حصنه.

وما من شك في أن موقف عبد الله بن طاهر من ابن يزيد، وهو موقف ينم عن سماحة نفسٍ وسعة صدر، ورجاحة عقل، أقول كان له شأن في شعور ابن يزيد الحصني بالندم على قسوته في الرد على ابن طاهر، بل تجاوز ذلك الشعور تقديم الاعتذار إليه؛ يقول ابن عبد ربه موضحاً ذلك " ثم اعتذر إليه وزعم أنه لم يدعه إلى إجابته إلا قوله: (منْ يسامي مجده،) فأمر له بمائة ألف وزاده أثرة ومنزلة "[٣].

فإذا فتشنا عن الباعث وراء كلتا النقيضتين تبين لنا وجه الاختلاف منذ البداية؛ فالباعث وراء نقيضة عبد الله ابن طاهر كان الفخر الذاتي بنفسه وآبائه وبقومه من الفرس، ثم أفرد أباه بالثناء وسلط الأضواء عليه تسليطاً متعمداً، وهو يقرن ذلك بالحديث عن مقتل الخليفة العربي، ولا يخفى ما في هذا الفخر من نوايا خبيثة مشوبة - كما أشرت من قبل- بنزعة شعوبية متعالية سئم العرب سماع نشازها المتكرر في تلك الآونة. أما نقيضة محمد ابن يزيد الحصني فقد كان الباعث عليها امتعاضه الشديد للعربية وأنفته لعروبته، كيف يفخر عليها أعجميٌ بشيء يسئ إلى كرامتها وكبريائها؟ ولقد كشف ابن يزيد عن ذلك الباعث صراحة في حديثه إلى (عيسى بن فرخان شاه)؛ فيقول: " وكنت لما بلغتني القصيدة امتعضت للعربية، وأنفتُ أن يفخر عليها رجلٌ من العجم، لأنه قتل ملكاً من ملوكها بسيف أخيه، لا بسيفه، فيفخر عليها هذا الفخر ويضع منها هذا الوضع، فرددت على قصيدته، ولم أعلم أن الأيام تجمعنا، ولا أن الزمان يضطرني إلى الخوف منه.. " [١]. من ثم فإن الباعث على نقيضة الحصني باعث قومي نبيل،

---

[٢] – العقد الفريد: ١٩٩/٢.

[٣] – العقد الفريد: ١٩٩/٢.

[١] – الفرج بعد الشدة: ٣٤٣/١ وما يلي ذلك.

تقاعس عن الفوز به والابتدار إلى فعله الكثيرون من الشعراء حينئذ؛ خوفاً من سطوة الأمير وحاشيته، وانفرد به الحصني وهو شامخ النفس عالي الجبين.

ومثل هذا الباعث يكشف عن أصالة هذا الشاعر العربي المشرئب بعروبته، المزهو بقوميته ووطنيته، إن العاطفة القومية أو الوطنية هي أبرز العواطف التي تمخضت عنها تجربته الشعرية التي سنعرض لها فيما يلي من سطور: والناظر إلى النقيضتين يلحظ أوجهاً للاختلاف أكثر من أوجه الاتفاق التي تفتضيها طبيعة المناقضة ويتحتم على الشاعرين الالتزام بها كالاتفاق في الوزن والقافية والغرض العام والأفكار التي يشتركان غالباً في مناقشتها وإثارة الجدل حولها ونحو ذلك ، ومن أبرز أوجه الاختلاف بينهما كما أشرت سلفاً الباعث الخفي من ورائهما ، والعاطفة الملازمة لكل تجربة منهما ، كذلك اختلافهما من حيث الكم، وهو فارق ملفت للنظر إلى حد كبير؛ فنقيضة ابن يزيد تكاد تبلغ ضعف قصيدة عبد الله بن طاهر، وهي مع ذلك ليست كلها – ظاهراً- في الرد على ابن طاهر؛ بل من الممكن تقسيمها إلى شطرين متساويين: **الأول:** نعده مقدمة غزلية تبدأ منذ المطلع المتضمن معنى النهي: (لا يرعك القال والقيل..)، وتمتد هذه المقدمة حتى البيت (رقم ٢٤)، حيث يختتمها بقوله: (لا تخافي الدهر طائره، فأذاه عنك معقول). **الثاني**: هو الموضوع الأصلي للنقيضة ويهدف من خلاله إلى الرد على نقيضة بن طاهر ومجادلته وهجائه والنيل منه، وعدد أبيات هذا القسم ست وعشرون بيتاً.

واستهلال ابن يزيد نقيضته بالغزل يأتيه من جهتين: **أولاهما**، مسايرة لبعض شعراء النقائض المشهورين أمثال جرير وغيره من شعراء النقائض، فغرام جرير بالغزل وبراعته فيه لم يكونا يفارقانه حتى في مطالع نقائضه، وكانت هذه المقدمات تطول أحياناً فتستغرق أكثر من خمسة عشر بيتاً، بينما كان الفرزدق يميل إلى افتتاح نقائضه بالفخر أو الهجاء مباشرة [١].

ثانيهما: مجاراة لعبد الله بن طاهر وقد بدأ قصيدته بالغزل من قبل، وإن كانت مقدمته فيها لم تتجاوز الخمسة أبيات؛ لكنه فعل على أي حال! والناظر إلى مقدمة ابن يزيد هذه لا يرى ذلك الجو الغزلي المعهود في أشعار الغزل بل يدرك للوهلة الأولى أنه

[١] – الشعر الأموي: ١٢٦/١٢٧.

غزل مصنوع متكلف إلى حد بعيد، ويعجزه فيها أن يتلمس تلك العواطف التي تصاحب هذا اللون من الشعر، والذي تلعب فيه العاطفة الوجدانية أكبر قدر ممكن لتزكيته والارتقاء به. ومن هنا فالمقدمة لها ظاهر الغزل بينما باطنها إيماءات سياسية رمزية تخدم من طرف خفي غرضه الأصلي. فكأنه جاء بتلك المقدمة ليمهد سبيل نقيضته، ومن ثم فلا يجوز الفصل بينهما، ومن الممكن أن نصدر هذا الحكم على نقيضة (عبد الله بن طاهر) كذلك.

فمقدمة (ابن طاهر) على سبيل المثال معقدة، ظاهرة الصنعة، لكنها تشبه مفاتيح لغز، أو تهويمات أسطورية إن جاز لي القول. فهو يتناول فكرة **الوصل** وخطر عشق البيض الأوانس الذي ينقلب بالمرء إلى أن يصير مستعبداً لهن، أو **كالمدِين**، لا يكف عن الشعور بالقلق أو الإرهاق، أو **كالغريم** الممطول دمه.. ومن كان كذلك فهو (**مدخول**) يصيبه الفساد والهلاك من حيث قصد. فتأمل تلك الألفاظ التي ضمَّنها ابن طاهر مقدمته على وجه التحديد: (مدمنٌ/ مديم/ مملول/ مدين/ تعبٌ/ غريمٌ/ ممطول/ أخ الوجهين/ مدخول).

تراها في الكثير منها متقاربة في مبناها ومعناها، وكأنها اتحدت وتقاربت لتعكس ذلك الجو النفسي الذي يعانيه ابن طاهر وقت نظم قصيدته، وهو جو معقد ملبَّد بالغيوم. كما تعكس من طرف خفي شحوب العلاقة النفسية بينه وبين بيئته العربية – وهو فارسي الأصل- الجديدة أو البديلة إن جاز التعبير، وكأنها تلفظه وقومه لفظاً بالرغم مما حققوه فيها من نجاحات وما تقلدوها في حكوماتها المتعاقبة من وظائف ومناصب، وما جنوه من وراء مناصرة الخلفاء العباسيين أو إرضائهم من أموال وضياع وممتلكات، وذلك ثابت تؤيده البراهين التاريخية المختلفة. فهو من واقعه النفسي يحيا حياة الغريب، الغير المألوف، في مجتمع عربي مسلم يدينه وقومه لما اقترفوه في حقه من مفاسد وجرائم كان من أبرزها الاغتيالات السياسية للخلفاء والتصفيات الجسدية للمعارضين الثائرين، وأقرب مثل على ذلك، اغتيال طاهر بن الحسين للخليفة الأمين. والعجب أنهم كثيراً ما يفخرون بتلك الجرائم دون وازع من حياء أو دين. وقد أشرت من قبل إلى فخر طاهر بن الحسين باغتيال الأمين..

قتلتُ أميرَ المؤمنين وإنَّما بقيتُ عنَاءً بعده للخلائف

إنه إذن شعورٌ دفين بالاغتراب لا ينفك يعتادهم فيهوى بنفوسهم إلى الحضيض بل ويعرقل تجانسهم الطبعي مع الحياة العربية من حولهم رغم ما يرفلون فيه من نعيم مقيم وظل ممدود. ثم إذا عاودنا قراءة مقدمة ابن طاهر وجدناه يكرر لفظ (**البيض**) أكثر من مرَّة، فالظاهر أنه يَعنى به (الأوانس البيض)، كناية عن جمال العذارى ونعومتهن. وهذا المعنى الظاهر يلائم الطابع الغزلي للمقدمة. لكنه من جهة أخرى – نظراً لطبيعة المقدمة وميلها نحو الرمزية السياسية – يشير كذلك إلى (السيوف)، ووصف السيوف بالبيض معروف في الشعر العربي، ومنه قول عنترة[1]:

ولقد ذكرتك والرماح نواهلٌ مني **وبيض** الهند تقطر من دمي

والدلالة على السيوف بلفظ البيض يلائم الموضوع الأصلي للنقيضة وهو جانب الفخر السياسي بآبائه وأجداده وهم المعرفون بشجاعتهم وسطوتهم ونيلهم من الخلفاء، ويؤيد هذا الجانب قوله في سياق الفخر بهم والتعريض بشجاعتهم:

سلْ بهم تنبيكَ نجـدتهم مشرفيّات مصّـاقيلً

كلُّ عَضَبٍ مُشرب عَلقاً وغرار الحـدّ مفلـولُ

ولفظ **البيض** باعتباره يلائم الجانب الظاهر من المقدمة وهو الغزل، فإنه يبرز لنا نيته في التورية بألفاظه وتلاعبه بها لأداء مضامين فكرية مختلفة الاتجاهات، وهي تعتمد على الجانب الإيحائي أكثر من سواه، وهو بدوره يلائم شخص عبد الله بن طاهر، فهي لا تبدو لنا تلك الشخصية الشاعرة التي تعجبنا بفنها وعبقريتها الفذة بل تبدو لنا على العكس من ذلك، وأكثر ما يجذبنا إليه مضمون ما يبوح عنه من أسرار القول ذات الصبغة القومية والوطنية وارتباط ذلك بالعرب. ولقد تخلص ابن طاهر من مقدمته تلك بقوله:

أقصري عما لهجتُ به ففراغي عنك مشغول

[1] – ديوان عنترة بن شداد: ص٢١، د. يوسف عيد، دار الجيل بيروت.

فالفعل: **أقصري**، إيذان بانتهاء هذا المدخل، وقد جاء به في صورة خطاب للمرأة ليظل ذلك المعنى الظاهري للمقدمة قائماً في الأذهان؛ فيلفت النظر بوساطته عن موضوع فخره بآبائه وأجداده، ومن ثم فخره بنفسه. وهو في نظره موضوع مهم لعله أهم من البيض الأوانس والانشغال بوصلهن، (ففراغي عنك مشغول). وهو محق في ذلك فآباؤه وأجداده هم الذين صنعوا له مجداً لا يزال يفخر به وينعم، في بلاد ليست ببلاد لهم وعلى أرض ليست لهم بأرض! ولقد اقتضته ضرورة الفخر أن يفصِّل القول في آبائه وأجداده فتراه يشير إلى جدّه (مصعب)، وجدّه (الحسين)، كما يشير إلى أبيه (طاهر بن الحسين)، ويفرده بالفخر والثناء، ويضغط في الحديث عن بطولاته في قيادة الجيوش: (قاد جيشاً نحو بابله..)، وبراعته في اغتيال الخليفة العربي وهو (ملك تجتاح صولته.. ونداه الدهر مبذول)، وهو يصور هذا الحدث بطرق مختلفة، ويصر على تناوله مرة بعد أخرى، بحيث لا تخفى نواياه السيئة! كقوله: (أبطن المخلوع كلكله..)، (فثوى والترب مصرعه..) (نزعت منه تمائمه..)، وهكذا.

ولقد ربط ابن طاهر بخبث ودهاء بين مسألة مقتل الأمين وبين ما للفرس من فخار وسؤدد، وربط هذا بذاك يعكس لنا نزعته الشعوبية الدفينة التي أشرت إليها من قبل- ويوحي إلى الأذهان أن هذا الرجل لم يكن يقصد في نقيضته إلى الفخر بنفسه وبقومه وحسبْ، بل نراه يذهب إلى أبعد من ذلك حين غمز العرب والعروبة من طرف خفي. وكان ذلك الغمز مثار غضب الغاضبين ومنهم ابن يزيد الحصني وقد أحيا عنده الباعث الحقيقي للرد والنقد كما مرّ بنا من قبل.

فإذا أدرنا وجوهنا نحو قصيدة (ابن يزيد)، راعنا طول مقدمتها التي جاوزت العشرين بيتاً بقليل. والواقع أن طولها لم يكن بغير قصدٍ منه، بل أراه يعمد إلى ذلك؛ لأنه صنع صنيع ابن طاهر، من حيث النزوع بها نحو الرمزية السياسية، وتوظيف المدلولات اللفظية والأسلوبية لأداء معاني مقصودة أقرب إلى الإبهام منها إلى الإفصاح، ولها في الوقت نفسه ظاهر وباطن؛ فأما **الظاهر** منها فذلك الطابع الغزلي الذي يغلب عليها، وهو كما يبدو للناظرين متكلفاً مصطنعاً، بارد العاطفة خشن اللفظ، وعلة ذلك أنه لا

يقصد به حقيقية أنثى أو امرأة بعينها، بل هي في الكثير الغالب منها رموز مرسلة لغاية حرب لا غاية حب.

وأما **الباطن**: فهو المراد الذي به تتم أجزاء النقيضة. ومن ثم فإذا سمح بنا الحال بتقسيم نقيضة ابن يزيد إلى قسمين- كما أشرت- يكون **الأول** منهما متضمناً المعاني المستترة المؤداة بطريقة رمزية تبدو فيها فذلكة الصنعة والتلاعب بالألفاظ والأساليب والصور الجزئية، وأعني بذلك المقدمة، وهو يقدم على ذلك رداً على ابن طاهر في مقدمته القصيرة الموجزة التي تحمل بدورها مدلولات رمزية. أما **الثاني**؛ فيتضمن المعاني الواضحة الظاهرة التي لا يميل فيها إلى استخدام الرمز أو يبهم معنى من المعاني، بل يتناول أفكار ابن طاهر تناولاً مباشراً، واحدة تلو الأخرى ليسلط عليها النقض والهدم صراحة. فابن يزيد يستهل نقيضته بقوله:

لا يرعك القالُ والقيل كل ما بلغتَ تحــميل!

فتراه يسلك مسلك الرافض لمزاعم الواشين، جرياً على عادة الشعراء في الغزل. وأداة النهي(لا)، لا تمثل فقط المفهوم المستفاد من المعنى في البيت وهو رفض المبالاة بالقال والقيل والمطالبة بتكذيبه، بل هو رفض كذلك لمزاعم ابن طاهر في المقدمة ونقض لمراميه الرمزية التي ضمنها مقدمته.

وابن طاهر كان يشكو في مقدمته من البيض الأوانس- ظاهراً- ويحدثنا عن الصراع في عالم الغرام، فمحبوبه مدمن الصدود والإغضاء، ومع ذلك فهو موصول!، ولعل ذلك سر وصله في دنيا العاشقين. بينما الذي يديم العتاب يمله الناس، وهذه بوادر شكوى من ذلك المحبوب الذي لا ترضيه كثرة العتاب، والمسألة كلها تدور حول التخبط والاضطراب فيما يتصل بالهوى والغرام، وما يصحبه من صدود وعتاب، وما يلاقيه المحب الهائم من عنت البيض الأوانس، والحرص على وصلهن. وابن يزيد لا يرضى بهذه النظرة المتشائمة إلى الهوى وأهل الهوى، ومن ثم بدأ نقيضته بالرفض القائم على عدم المبالاة بما يقال وما يتردد في هذا العالم المليء بالغرائب. ومصدر القال والقيل هنا هو ابن طاهر نفسه ومن ثم فمسألة رفض رأيه فيما عرض له في مقدمته تمهيد لرفض فخره بنفسه وقومه على وجه العموم.

والناظر إلى مقدمة **ابن يزيد** يجده يشكو هو الأخر شكوى المحبين ، لكن شكواه هنا لا تقف عند حدود الصدود ومعاناة التوافق مع المحبوب، بل يميل إلى لون آخر يتصل بتحقيق العدل والانصاف الذي يصبو إليه في صلته به وهو لينٌ رقيق ، عذري الخطاب في بعض الأحيان ، (حمليني كل لائمةٍ)، (واحكمي ما شئت واحتكمي)، على العكس من ابن طاهر الذي رأيناه يميل ميلاً إلى الحدة والقسوة في بعض الأحيان في مقدمته : (أقصري عما لهجتُ به)، (ففراغي منك مشغول)، وهذه الحدة تلائم شخصه من جهة كونه أميراً أو جندياً أو قائداً من قادة الجيوش العباسية ، فالمسألة عنده أوامر ونواهي، وحياة صارمة في كثير من الأحيان . ثم إذا وجدنا ابن يزيد يتناول بعض أساليب المحبين في مقدمته كالحديث عن ظلم المحبوب في قوله:

أيـــن لي عـدلٌ إلى بـــدلٍ أبـديـلٌ منـك مقبول!

إن عدمت العدل منك وإذ أنا فيك الدهـر معدول

أو الحديث عن تواضعه أو التذلل له: (حمليني، واحكمي، واحتكمي)، أو الشكوى من خيانة العهد، وجهد المحب.. وغير ذلك. أقول إذا تردد ذلك في مقدمته فهو من باب مشاكلة ظاهر الخطاب الغزلي، وإلا فالحديث عن الظلم، وخيانة العهد، واللوم، وغيرها يمكن أن تعد من باب الرمز الذي يحمل في طياته مضامين فكرية تشير من طرف خفي إلى معاني مدرجة خلف السطور لها ظاهر يميل نحو الغزل، لكنه في الوقت ذاته لها باطن معقد غاية في التعقيد، يلائم جو المناقضة، وهو لون كذلك من ألوان التلاعب بالألفاظ والمبارزة بها في حرب قائمة بين خصمين عنيدين كل منهما يمثل جنساً له خواصه وسماته. ثم نراه أحياناً يستخدم بعض أساليب ابن طاهر ويوظفها في الرد عليه، فإذا قال عبد الله بن طاهر:

أقصري عما لهجتُ به ففـراغي منك مشغول

نرى ابن يزيد الحصني يقول مناقضاً له:

ما فراغي عنك مشتغلُ بل فراغي بك مشغول

فالأول يتعلل بأنه مشغول عن البيض بمهمات الأمور، كالفخر والزهو بنسبه وقومه والضغط على شعوبيته التي يتدلل بها على العرب. والثاني يداور المعنى بين: (فراغي عنك وفراغي بك)، لكنه يثبت عن طريق ذلك التلاعب اللفظي أو المبارزة بها، أنه مشغول بها في الحالتين. والرمزية هنا – فيما أرى- لا تكاد تبرح هذين الضميرين: (عنك، بك).. فالظاهر منهما أنه يخاطب الأنثى التي في ضميره، والباطن فيهما مسلط لنقض تهويمات ابن طاهر في مقدمته.

والأنثى التي يقصدها ابن يزيد خفية في مقدمته أحسبها ذات صفات قومية ألا وهي (العروبة)، أو العربية كما سماها ابن يزيد فيما أسلفته من حديثه: " وكنتُ لما بلغتني القصيدة امتعضت للعربية..". فالعربية أو إن صح التعبير (العروبة) هي الذات السامية التي يتغزل فيها ابن يزيد الحصني في مقدمته وقد صبغ الحديث عنها بصبغة الرمزية الرقيقة الشفافة، ذلك لأنه في مقام النقض، والفكرة التي يدافع عنها ويناقض من أجلها ذات حساسية؛ فهي وثيقة الصلة بالسياسة والخلافة العباسية، وبرجلٍ من كبار أمرائها وقادة جيوشها، فهو نوع من الحذر والحرص، لاسيما وهو من بيت أموي سبق أن انتزع العباسيون منهم صولجان الحكم، وأعادوهم إلى صفوف الشعب والعامة من الناس.

ولعل هذه المعاني المستترة والتي يخشى ابن يزيد أن تشاع عنه بصورة مغايرة لا يقصد شيئاً من ورائها على وجه اليقين، ربما كان سبباً في توريطه أو فهم نقيضته فهماً يساء تفسيره. ولقد كشف ابن طاهر عن جانب منها في عتابه لابن يزيد على نقيضته وقسوته في الرد عليه؛ حيث يقول: " يا أخي جعلني الله فداك قلتُ شعرا في قومي أفخر بهم، لم أطعن فيه على حسابك، ولا أدعيتُ فضلاً عليك، وفخرت بقتل رجل هو وإن كان من قومك فهم القوم الذين ثأرك عندهم، فكان يسعك السكوت أو إن لم تسكت لا تغرق ولا تسرف.."[1]. وكأنه يقول له: إن الأمر لا يعنيك، ولا يختص بك مباشرة؛ فلماذا ابتدرتني بالرد والهجوم؟ وإذا كانت الغاية من الطابع الغزلي واضحة في مقدمته فإنها تكشف عن محب عاشق لعروبته، متعصب لكرامتها ومنزلتها في القلوب والنفوس،

[1] – الأغاني: ١٢/١٢٥،

وهنا يلتقي الباعث على النقيضة مع الغاية من مقدمتها. وما تبقى من أبيات القصيدة منذ البيت الرابع والعشرين دفاع مستميت عن (العربية)، ونقض لأفكار خصمها، وهدم لفخره المريب على أبنائها وبالأخص ملوكها. لكن الطريف الذي يجب أن نأخذه في الحسبان هنا أننا أمام أمرين في هذه المقدمة الطويلة، فمنذ البيت الأول الذي استهل الشاعر به قصيدته (لا يرعك القالُ والقيلُ)، وحتى البيت الحادي عشر (ما فراغي عنك مشتغل..) أحسب أنه كان يحدثنا عن عروبته باطناُ وظاهراً، يجري بنا في مسالك الغزل العذري. فإذا دققنا النظر منذ البيت الثاني عشر وهو قوله:

في بنات الروم لي سكن وجهها للشمس إكليل

وحتى نهاية المقدمة الغزلية، (البيت الرابع والعشرون)؛ لاحظنا أنه اتجه اتجاهاً جديداً في طريقة غزله من جهتين؛ **أولهما**: إيثاره واحدة من بنات الروم لينتقل بنا للحديث عنها، وهو حديث ذو طابع غزلي واضح مكشوف لا يحتمل التأويل. ومسألة حديثه عن فتاة رومية فلعله انغمس فيما انغمس فيه الشعراء آنذاك من عشق الجواري والقيان التي كانت تحفل بهن الحياة العباسية في مختلف جوانبها العامة والخاصة. ويكون المحتمل تصوره هنا أن حبه لوطنه ذكّره غرامه بفتاة رومية، والشيء بالشيء يذكر.

والأمر **الثاني**: أنه نزع في هذا الجزء من غزله نزعاً حسيّاً خالف به مذهبه السابق؛ إذ كنّا نستشعر منه العذرية في حديثه عن عروبته. وكان ذلك أكثر ملاءمة لفكرة دفاعه عن العربية؛ لما يستشعره تجاهها من روابط روحية قد تعجز الألفاظ والأساليب الترجمة عنها ترجمة دقيقة، ومن ثم مال في الحديث عنها إلى الرمزية في كثير من الأحيان. ولنعاود قراءة ما قاله في الجزء الأخير من غزله لنتلمس مذهبه الحسي بطريقة مباشرة؛ يقول:

أي عطفيها به انصرفت أرج بالمسك معلول
تتعاطى شدّ معجرها ونطاق الخصر محلول
بأدالٍ لها فتل حبذا تلك الأداليل

فبنفسي دمــج مشطتها ومثـــانيها المــراسيــل

والميل هنا نحو النزعة الحسية في الوصف دليل على أنه يشخص لنا محبوباً حقيقياً له صفاته الملموسة المحددة في الأبيات. فهو يحدثنا عن فتاة رومية من صفاتها أنها جميلة الهيئة (غادة/ عيطاء/ عطبول)، مضيئة الوجه (وجهها للشمس إكليل)، جميلة الرائحة، ومنعمة (أرج بالمسك معلول)، تعنى بثيابها وعليها أثر الحضارة بارزٌ في ارتداء هذه الثياب التي تزيد من أناقة المرأة وجمالها (تتعاطى شدّ معجرها)، وهي كذلك مميزة بشعرها الطويل المسترسل الذي تعنى بتمشيطه (فبنفسي دمج مشطتها).. هكذا يرسم لنا شخصية أنثوية معروفة الصفات والمعالم وذلك من منظور حسي يُعنى بإبراز جمالها ويتحسس مواطن الجمال التي دلته عليها وعرفته بها، وهي صفات لفتاة حاسر غالباً أو أنها تراوح بين السفور والتبرج (حاسراً أو ذات مقنعة) تبعاً لمقتضيات الجمال ومتطلبات العصر، ومسايرة للواقع الحضاري الجديد، وهي معالم أقرب إلى أن تكون معالم قينة من القيان أو جارية من الجواري أو هكذا يبدو الأمر لي.

لكن المثير في الأمر هنا أن ابن يزيد وصف علاقته بها وصفاً وجدانياً خاصاً جداً جعلنا نذهب بعيداً في تصور حدودها؛ ألا وهو قوله: (في بنات الروم لي سكنٌ)، فكلمة (سكن) توحي باستقرار العلاقة ودوامها فيما بينهما. فالجوهري يرى السكن: كل ما سكنت إليه[1]. وابن منظور يراها: المرأة، لأنها يسكن إليها[2]، فاللفظ إذن يوحي أن علاقة الشاعر بهذه الفتاة الرومية لم تكن عابرة وأنها كانت أقرب إلى السكن والاستقرار، بل والحب والشغف أيضاً، ومن علامات ذلك حديثه عن حرارة اللقاء بينهما وقد (سبقت بالدمع مقلتها)، وحرارة الوداع كذلك (ثم ولت كي تودعنا، كحلها بالدمع مغسول)..

وعلى الرغم من ذلك فهذا أمر لا يمكننا البت فيه لأن التاريخ وقف صامتاً حيال ما يتصل بالحياة الشخصية لمحمد بن يزيد فلم نعرف من النساء- ممن لهن صلة به- سوى تلك الجارية السوداء التي تقوم على خدمته، على نحو ما أشرت من قبل. والشاعر

[1] – مختار الصحاح: ١٢٩/١.
[2] – اللسان: ٢١٢/١٣.

لم يخرج فيما ساقه إلينا من أوصاف محبوبته الرومية عن حدود اللائق والذوق العام، وكل ما كان يعنيه هو إبراز ملامحها الجمالية وشغفها به جرياً على مذهب شعراء الغزل.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الأبيات التي تتعلق بالجز الثاني من مقدمته الغزلية أحسبها تنم عن قصة غرام حقيقي مر بها شاعرنا، وأن حديثه عن محبوبته الأبدية (العربية) ذكره محبوبته الرومية فانساق يحدثنا عنها حديثاً وصفياً موجزاً ثم تخلص من هذه المقدمة الطويلة بهذا البيت:

لا تخافي الدهر طائره فأذاه عنك معقــول

والخطاب في البيت أقرب إلى أن يكون لعروبته منه إلى محبوبته الرومية بالرغم من حديثه السابق عن وداعها الحزين، لاسيما وهو ينتضي حسامه ويهيئ من نفسه لخوض معركته مع ابن طاهر والبيت التالي له يتوجه فيه بالخطاب المباشر إلى ابن طاهر وبذلك تتغير طريقته في الخطاب، كما تتغير طريقته في صياغة الأساليب وتناول الأفكار.

فالمقدمة إذن يغلب عليها النزوع إلى الإبهام والرمزية، ثم انتقل للإفصاح التصويري عن غرامه بفتاة رومية ثم أخذ يدنو من موضوعه الأصلي وهو نقض أفكار ابن طاهر وهدم مذهبه في الفخر بنفسه وقومه. ومن ثم لزم أن تتغير طريقته فبدت واضحة، مباشرة، قوية، تستمد قوتها من غايات قومية صادقة، صارمة تستخدم الحجة والمنطق، كما يلونها شعور جارف بالغضب والثورة، وكذلك ارتفاع عالٍ في نبرات الصوت، ويمثلها على سبيل المثال النداء في هذا البيت:

أيها البــادي بنــسبــته ما لما قد قلتَ تحــصيل

قـد تأولت على جــهة ولنــا في ذاك تــأويـــل

والخطاب في **أولهما** لابن طاهر، وهو خطاب مسلط على نسبه أو بالأخص الفخر بنسبه، **وثانيهما**: إظهار رده في صورة مناظرة أدبية عارضاً اختلاف وجهات نظره معه، فابن طاهر قال ما قال متأولاً على جهة، وابن يزيد يخالفه في ذلك التأويل الذي ذهب إليه. والبيت يعرض للمناقضة في أدب جمّ رغم شعورنا الدفين بغضب ابن يزيد وثورته. فهو يريد أن يكون منصفاً مع خصمه ليستدر عطف الآخرين، ويضمن وقوفهم إلى

جانبهم كعادة شعراء النقائض وقت أن كانوا ينشدون نقائضهم في جمهور من الناس. ثم نراه يتناول أفكار ابن طاهر فكرة بعد أخرى بالنقض، وقد بدأ بالحديث أولاً عن مسألة الفخر بقتل والده للخليفة العباسي (الأمين) فأبان عن مدلول القول المأثور: من قتل يقتل ولو بعد حين، لكنه قبل أن يخوض في تناول هذه الفكرة بالنقض ربط بينها وبين مسألة فخر ابن طاهر بنسبه (أيها البادي بنسبته).

وتفسير ذلك أن ابن طاهر خلط في فخره بين الزهو بنسبه وقومه وبين جريمة والده التي ارتكبها في حق الخليفة العربي وكأنه اتخذ من جريمة والده مدعاة للبرهنة على علو شأنه وسؤدد قومه.. وذلك موطن الغضب الذي أثار ثائرة ابن يزيد بتناول فكرة مقتل الأمين إذ أنها الأصل الأول الذي اعتمد عليه ابن طاهر في فخره بقومه عامة وبوالده خاصة. وكما أشرتُ سلفاً كانت فكرة الحديث عن اغتيال الخليفة العربي تحمل في طياتها نوايا خبيثة تهدف للحط من شأن العرب والتهوين من أمرهم. وعلى ذلك فالفكرة نفسها لها ظاهر ولها باطن؛ فالظاهر يهدف للفخر بطاهر ابن الحسين وأمجاده في الحرب والقتال واغتيال الخلفاء وهم في ذروة سطوتهم. والباطن: تفوح منه تلك الرائحة الكريهة التي تنال من كرامة العرب، ويزيد من حدتها صدورها عن رجل له أصل أعجمي مثل عبد الله بن طاهر.

لكن السؤال هنا: كيف تناول ابن يزيد هذه الفكرة، وكيف صاغها؟! لقد سلط ابن يزيد مزيداً من الضوء على فكرة الجزاء من جنس العمل، وأعاد إلى الأذهان فكرة الثأر العربي، ودم المقتول الذي يطارد قاتله، وأنه لابد لصاحب الثأر أن يدرك ثأره، يقول ابن يزيد في ذلك:

قـاتـل المخــلوع مقتـول ودم القـاتـل مـطلـــول
قد يخون الرمـح عامـله وسنـــان الـرمح مصـقول
وينـال الـوتـــر طالبــه بعــدما تسـلو المثــاكيل
مضــمراً حـقداً ومنصله مغمداً في الجفن مسلول

ويقول كذلك:

ومـــدين القتـــل مرتهـن بدمـــــاء القـــوم مقتـول

فإذا تجاوزنا ذلك بقليل سلطنا الضوء على البيت الأخير وخاصة قوله فيه: (دماء القول) فنراه يحيل النقد بينه وبين ابن طاهر إلى حرب قومية ووطنية رداً منه على شعوبية ابن طاهر، أما دوره في ذلك الذي أشرت إليه فهو قدرته في الربط بين لفظ (دماء) ولفظ (القوم)، وفي الحقيقة هي داء فرد بعينه ألا وهو الأمين (محمد بن زبيدة) لكنه لما كان هذا المغتال حاكما وخليفة للمسلمين، ولما كان مغتاله رجلاً أعجمي الأصل. فإن الأمر يختلف ويتحول من الفردية إلى القومية ومن الذاتية إلى الجماعية. ولكبر الجرم الذي يعرض له ابن يزيد نراه يعمد أحياناً إلى المبالغة التي تتناسب مع فداحة الجرم الذي ارتكبه طاهر في حق الخليفة. فيقول:

سار أو حلّ فمتبع بالتي يكبو لها الفيـل

لا ينجّيه مذاهبـــه نهر بوشنج ولا النيل

فقوله (بالتي يكبو لها الفيل)، و (نهر بوشنج ولا النيل)، ألوان من ضرب المثل بضخامة الشيء أو عظمه، وقد أبان عن ذلك المعنى بما ضمنه من كنايات مستفادة من ضرب المثل بالفيل تارة والاغتسال في نهر بوشنج أو النيل. والغاية من ذلك كله أن الجرم الذي أحدثه طاهر يفوق عظمه ما قد أشار إليه. ثم نأتي إلى الجزء الأخير في الفكرة الأولى التي تناولها ابن يزيد وأعني به سلب هذا الأمر الذي يتخذه ابن طاهر وسيلة للفخر، ونسبته – حقيقة – إلى غيره، ثم التنديد بالمأمون بطريق غير مباشر على أنه كان سبباً في أمرين؛ **الأول**: أنه أوعز إلى طاهر ابن الحسين بقتل الأمين ليخلص له أمر السلطة. **والثاني**: أنه مكن لطاهر أن يحوز منزلة لم يكن أهلا لها، ولولا ذلك الفضل من المأمون لما كان لطاهر وأمثاله من الموالي شيء يذكر، تأمل قول ابن يزيد يشرح ذلك الأمر:

بأخي المخلوع طلت يـــداً لم يكن في باعها طول

وبنـعمـاه التي كـفـــرت فعـلت تلك الأفاعـيل

وبراعٍ غـــير ذي شـــفـــق جالت الخـــيل الأبابيل

والمقصود بقوله: (أخي المخلوع) المأمون. وبقوله: (المخلوع) الأمين الذي اغتيل بيد طاهر وجنوده، وسماه المخلوع؛ لأن أخاه المأمون خلعه عن ولاية العرش حين دقت بينهما طبول الحرب المدمرة. وإيثاره استخدام لفظ (المخلوع). طعن خفي في ضمير المأمون؛ فكأن الخلع كان مقدمة للقتل، والذي خلع هو نفسه الذي قتل! كذلك يقصد بقوله: (راعٍ غير ذي شفق) المأمون أيضا. أما قوله: (جالت الخيل الأبابيل)، فيعني به أحداث الفتنة التي وقعت بسبب الخلاف بين المأمون والأمين، وكانت لها آثارها المدمرة على المدن العباسية، وخاصة مدينة بغداد. والأبيات بعد ذلك تعد سجلا تاريخياً أو شهادة على العصر من شاعر أدرك هذه الحقبة وعاش أحداثها عن قربٍ أما الفكرة الثانية التي عرض لها ابن يزيد في نقده أبيات عبد الله ابن طاهر، فكانت الطعن في نسبه والحط من شأنه وتعريته من كل مجد وفضل. ولقد عمد ابن يزيد لهذه المسألة رداً منه على الغاية العامة التي تلون أبيات ابن طاهر وهي الفخر المدل بالكبر والزهو. أما ابن يزيد فقد بدأ بالطعن في أصل عقيدته الأولى ورميه بالمجوسية:

يا بن بيت النار يوقـدها ما لحـــاذيه ســـراويل!

فانظر إليه يجعل منه سادناً لخدمة عبّاد النار، وإضافته إلى (بيت النار) وهو مكان عبادة المجوس، فيه ما فيه من الاستهجان والزراية بعقله، وتذكيره بأصل عقيدته التي كان عليها هو وقومه قبل أن يمن الله عليه بالإسلام. والتذكير بذلك شيء مؤلم للنفس التي قضت ردحاً من الزمان في ضلالٍ مبين بعيداً عن هدي الرحمن! ثم خلص ابن يزيد لتناول مسألة المجد المزعوم التي صرح بها عبد الله بن طاهر حين قال:

وأبي مـــنْ لا كفاء له منْ يسامي مجده قولوا!

فنراه يتناولها أول ما يتناولها بالاستفهام الانكاري الذي يهدف من ورائه منذ البداية إلى هدم فكرته وإمعاناً منه في الإقناع والاستهجان فقد جاراه في ذكر أسماء آبائه وأجداده ممن فخر بهم، لكنه جاء بتلك المجاراة في ثوب من الاستفهام الانكاري المصحوب بنبرات التعجب والغضب والسخرية، يقول:

أي مجـد لك نعـرفـــه أي جـــــدّ لك بهـلـول!

منْ حسين منْ أبوه ومنْ طاهــر؟ غالتـهم غــول!

مـنْ زريــق؟ إذ تعــدوه نسبٌ في الخلـق مجهــول

فتأمل أساليب الاستفهام المتكرر (أي مجد لك)، (أي جدَ لك)، (منْ حسين)، (من {أبوه، من طاهر من زريق، ؟!) وهذه الأساليب جميعها خرجت عن معناها الحقيقي وأصبحت تؤدي دلالات مجازية يستفاد منها الانكار، والسخرية، والتعجب، ونحو ذلك، وهي دلالاتٌ قوية قاسية جارحة ترجح بها كافة ابن يزيد في مناقضاته. وتهدم بيسر كل ما ادعاه ابن طاهر من مجد وفخار. ويلاحظ هنا أمر آخر يتعلق بطريقة ابن يزيد في الرد والمناقضة ألا وهو أسلوب التعقيب الذي يلجأ إليه كلما وظف أسلوباً جديداً من أساليب الاستفهام، وهذا التوظيف الذي أطلق عليه أسلوب التعقيب وهو يشبه التعليقات أو التوقيعات في الرسائل النثرية إن جاز القول يلجأ إليه كتعويض عن جواب الاستفهام الحقيقي، وكأنه بذلك يقدم الجواب الملائم لكل استفهام جديد يستخدمه، فانظر بعد أن كرر جملة من الاستفهام فيما مضى عقب علها بقوله:

تلك دعوى لا يناسبها لك آبـــاء أراذيـــل!

فقوله: (لك آباء أراذيل) جاء بها إثر تساؤله السابق: (أي مجدٍ، أي جدّ، منْ حسين، منْ أبوه، منْ طاهر، منْ زريق ؟!). وهكذا. وقد سبق هذا التعقيب الخاتم لجمل الاستفهام تعقيباتٌ شبيهة به كقوله: (غالتهم غول)، إثر تساؤله: (من حسين، من أبوه، من طاهر ؟!). وهي تحتمل أن تكون جملة خبرية أو دعائية، وهكذا الاحتمال يجعلها أكثر إشعاعاً وإيحاءً، ثم قوله: (نسبٌ في الخلق مجهول)، إثر قوله: (من زريق؟!). وحرص عبد الله بن طاهر على ذكر أفراد أسرته والتذكير بأشهر أعلامها منحه فرصة لإصدار ذلك الحكم عليها:

أسرة ليست مباركة غيرها الشّمُ البهاليل

فيكون الشطر الأول طعناً في أسرته وذماً لها، بينما الشطر الثاني لوناً من ألوان المقارنة بينها وبين الآخرين، وأحسبه يقصد بالآخرين هنا قومه من رجالات العرب. واستخدم في هذه المقارنة لفظ: (غيرها) إمعاناً منه في التقليل من شأنها والاستهانة

بقدرها؛ لأن اللفظ يدل على جهة مجهولة منكرة – وإن أفاد في المقابل تعظيم الطرف الآخر المقصود بالمقارنة- وكأنه أراد القول كل أناس غير أسرة ابن طاهر الشم البهاليل. ويعني ذلك الاستثناء (بغير) أن أسرته الوحيدة التي ينطبق عليها هذا الحكم. وسر اختياره هذا اللفظ (الشم البهاليل): مجاراة لأسلوب ابن طاهر حيث قال: (أنا من تعرف نسبته، سلفي الغرّ البهاليل).

وترديد ابن يزيد الحصني لألفاظ بن طاهر وإعادة توظيفها في نقيضته من ضرورات الجدل والمناظرة فيتخذ منها أداة لطعنه والسخرية منه. وكأنه يحاربه بأسلحته، وذلك دليل قدرة منه لا دليل ضعف. ثم نراه بعد ذلك يشكك في مسألة ذلك المجد المزعوم الذي يفخر به عبد الله بن طاهر في حديثه عن والده وأسرته؛ فيقول:

ما جرى في عـود أثلتكم ماء مجد فهو مدخول

قـدحت فيــه أسـافله وأعـــاليه مجـــاهيل

وهو هنا يسوق لنا هذا المعنى بطريقة تصويرية ليكون أثره أوقع في النفس؛ ومن ثم فقد انتقى لفظ (أثلة) ليستحضر بها صورة الشجرة [1]، وهي تلائم هنا الحديث عن النسب، ومعروف أن الماء يحمل غذاء الأشجار وهو يتخلل فروعها وغصونها بما يحمل في طياته من معاني الحياة. وعلى ذلك فإن نسب ابن طاهر كالشجرة التي يجري ماؤها بالحياة، لكنه ليس ماء صالحاً بل هو ماء فاسد معيب. والاستعارة في قوله: (ماء مجدٍ) أسهمت كثيراً في تشكيل جوانب هذه الصورة، وإيضاح معناها وتجسيدها بحيث تطالع العين ذلك المجد المزعوم. وهذا الطباق الحاصل بين (أسافله، وأعاليه) وظف توظيفاً حسناً في هذا المقام لبيان حال التناقض في أسرة ابن طاهر. وهي بعد ذلك ألفاظ ذات طابع ديني يذكرنا بفرائض علم الميراث. ويقصد بالأسافل أباءه الأقربين، وبالأعالي أباءه الأوائل، ويعني بقدح الأسافل جرم طاهر ابن الحسين الذي يعد شيناً لهذا النسب. أما آباؤه الأولون فهم مجهولون! وهو يؤثر هذا التعبير: مجاهيل لإضفاء ألوان المبالغة على هذا المعنى، ومن ثم يزيد في الشعور بالسخرية تجاه هذا النسب والتحقير من شأنه.

[1] – راجع مادة: أثل، ودخل في لسان العرب: ١١/ ٩، ٢٤. ومختار الصحاح: ١/ ٣.

والناظر إلى هذا الجزء من النقيضة يجد ابن يزيد لم يسلك مسلك ابن طاهر في الفخر، فلم يرد عليه فخراً بفخر. لكنه سلك مسلكاً آخر يهدف من ورائه إلى النَّيل منه، والتمكن من نقض أفكاره وهدم معانيه بطريقة أقرب إلى روح الجدل والمناظرة التي لا تشط في الهجاء ولا تخدش الحياء، وهو وإن كان قد بدأ بدءاً قوياً شديد اللهجة، قاسي المدلول: (يا بن بيت النار) فقد خفتت حدته في نهاية النقيضة، فنراه وقد هدأت ثورته وباتت أقرب إلى النصح والإرشاد منها إلى النقض والهجاء. وتأمل لهجة خطابه الأخيرة:

إن خير القول أصدقه حين تصطك الأقاويل

كن على منهاج معـرفة لا تغــرنك الأباطيــل

وعلى ذلك فنهاية النقيضة عند ابن يزيد تمثل خاتمة معتدلة، هادئة، تميل ميلاً نحو التعقل، وتدع ابن طاهر إلى الالتزام بمنهج العقل، والاعتصام بمعرفة الحقائق وعدم الانسياق وراء الأباطيل، كما يدعو ه إلى الصدق في القول.. ومثل هذه المطالب، بجانب منهجية الخطاب المبني على المعرفة، تؤكد أننا أمام مناظرة أدبية في صورة نقيضة إذ ليس هناك سبب للعداء، أو دوافع شخصية لمبادلته الهجاء والإيقاع به، والسخرية منه، كما يحدث عادة في المناقضات العادية الدائرة بين الشعراء. ومن ثم لم يكن ابن يزيد يخوض تجربة هجائية بالمعنى المعروف لهذه الكلمة، ولكنها تجربة فريدة تحمل سمات التطور الذي لحق فن النقائض منذ أواخر العصر الأموي، ونحا به نحو التنظير والجدل الأدبي، ولقد أبان ابن يزيد عن منهجه في هذه النقيضة منذ البداية، فقال:

أيها البــادي بنســبته ما لما قد قلت تحصيل

قد تأولــت على جــهة ولنــا في ذاك تـــأويـل

فالكلمات: (قالت/ تحصيل/ تأولت/ لنا تأويل) كفيلة بتوضيح الغاية من هذه النقيضة؛ إنها تهدف إلى تحقيق روح الجدل والمناظرة الجادة والدقيقة التي تعتصم بالعقل والمنطق، وليس المقصد منها الهجاء العادي المصحوب بالسب والإقذاع. والواقع أن ابن يزيد لم يكن عاجزاً عن الخضوع في مثل هذا النوع من الهجاء، مثله مثل أي شاعر هجّاء، فالهدم أسهل كثيراً من البناء على أي حال. ولقد كانت الأسباب المعينة له

على النَّيل من ابن طاهر متوافرة له بصورة تحقق له النبوغ في هجائه إن أراد. فلقد كان والد عبد الله (طاهر بن الحسين) معيباً جسدياً؛ بعين واحدة، ومن قبل خاطبه المأمون في رده على رسالته، بقوله: (يا نصف إنسان)..[1] ومثل هذه العيوب كانت مثار تندر الشعراء الهجائيين في العصر الأموي والعباسي، أمثال بشار وابن الرومي وغيرهما. ولقد ترجم له الصفدي (٦٩٦/ ٧٦٤هـ) في كتابه: (الشعور بالعور)، وهجاه بعض الشعراء بذلك من أمثال: عمرو بن بانة[1]. وإسماعيل بن جرير البجلي، وسبق أن أشرت إلى ذلك في حديثي عن طاهر بن الحسين[2].

أقول : لو قصد ابن يزيد إلى الهجاء بمعناه المتعارف عليه لوجد في أسرة عبد الله بن طاهر ما يصبو إليه من عيوب ومثالب تخدم فنه في الهجاء، لكنه آثر أن يقف بنقيضته عند حدود المناظرة التي تهدف إلى مناقشة الرأي ، والتفتيش عن الصواب في الأفكار التي يعرض للرد عليها بصورة جدلية متطورة تحسب له .والذي أود التنبيه عليه هنا أن لمحمد بن يزيد- على ما يبدو- نقائض أخرى بخلاف نقيضته لطاهر بن الحسين وابنه عبد الله فلقد ذكر أبو منصور الثعالبي : أن (محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي)كان يطلب مهاجاة (محمد بن يزيد المسلمي) من ولد مسلمة بن عبد الملك. وكان (المسلمي) يأبى ذلك، ويقول: لا أهاجي رجلاً في دولته. وكان إذا فخر في قصيدة نقض عليه محمد[3]. وذكر المرزباني كذلك أن محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي كان يناقض أبا الأصبغ محمد بن يزيد المسلمي، فقال المسلمي قصيدة يفخر بها:

أما صفاتي فلها شأن ونماني الشيخ مروان

وذكر فيها خلفاء بني أمية ووجوههم، فقال محمد بن عبد الملك قصيدة أولها[4]:

بانوا فبان العيشُ إذ بانوا وأبدت المكنونَ أجفانُ

---

[1] – راجع: الشعور بالعور للصفدي: ١/ ١٥٦، والبحث: ص٤٣وما يليها.
[1] – الشعور بالعور للصفدي: ١/ ١٥٢.
[2] – المصدر نفسه: ١/ ١٥٢. ويراجع البحث: ص ٤٤وما يليها.
[3] – ثمار القلوب: ١/ ١٥، طبع دار المعارف، القاهرة.
[4] – معجم الشعراء: ٣٦٤، ٣٦٥.

ولقد روى أبو منصور الثعالبي (٣٥٠/ ٤٢٩هـ) أبياتاً منها في كتابه[٥]، وسبقت لها إشارة في غير هذا الموضع. ومن ثم يبدو لي محمد بن يزيد متمرساً في هذا الفن، وله فيه – فيما أظن- تجارب مختلفة لعل أكثرها ذهب بذهاب الغالبية من شعره. أما ما بقي منه – وهو قليلٌ جداً- فإنه كفيلٌ بالإبانة عن مذهبه وبراعاته في المناظرة ومداورة أسلوب الجدل، ونقض الحجج، ومناقشة الأفكار، والقدرة على مواجهة الخصم والنَّيل منه والانتصار عليه دون إفحاشٍ أو إغراقٍ في الهجاء.

وإضافة لهذا الجانب المتطور في مناقضات ابن يزيد، من واقع النماذج التي عرضت لها، نراه كذلك محافظاً على التقاليد الفنية المعروفة في فن النقائض فهو يحرص على الالتزام بالوزن والقافية، وقد يتفاوت هذا المقياس فيما يتصل بالكثرة والقلة في عدد الأبيات. وفي نقيضة ابن يزيد مع عبد الله بن طاهر التزم الحصني بوزن المديد (فاعلاتن/فاعلن/فاعلات)، وهو وزن قديمٌ معروف، ومع ذلك هجره الشعراء وأهملوا النظم عليه [١]. ربما لأنه وزن ثقيل[٢] ومع ذلك ركبه محمد بن يزيد وآثر النظم عليه مراعاة منه لتقاليد الفن. كذلك نراه يختار قافية اللام ليكون روياً لقصيدته مثلما فعل ابن طاهر. وقد وفق على أي حالٍ في النظم على حرف اللام "فاللام كالميم من أحلى القوافي لسهولة مخرجها وكثرة أصولها في الكلام "[٣]. ولعل سهولة حرف الروي، وما يبعثه في النفس من أريحية؛ قد خفف كثيراً من وطأة الوزن المستخدم وثقله المكروه. كما لا يخفى أن ثمة تأثر واضح ببردة كعب بن زهير لاسيما في جانب من ألفاظه، وقوافيه، وقد بدأ بذلك (عبد الله بن طاهر)، ثم تابعه (ابن يزيد) مراعاة منه لنظام المناقضة، ففي قصيدة ابن طاهر نراه يستخدم ألفاظاً في القافية، وهي (اللام المردوفة بالواو أو الياء)، سبقه إليها كعب بن زهير؛ أمثال: (الغول/مجهول/مملول/طول/

---

[٥] – ثمار القلوب: ١/ ١٥.

[١] – ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٩٩.

[٢] – المرشد: د. عبد الله المجذوب، ١٥٢/١، ومقدمة الإلياذة: هوميروس، للبستاني: ص٩٤.

[٣] – المرشد: ١/ ١٤٦.

مغلول/مشغول..) بل أحياناً يلجأ إلى تقليد بعض الأساليب كقوله: (ففراغي عنك مشغول)، وهو من قول كعب[٤]:

وقال كل خليل، كنتُ آمله: لا ألفينك ، إني عنك مشغول

وأخيراً في قصيدة ابن يزيد نلاحظ تكراره لألفاظ استخدمها (كعب) في القافية أيضا، مثل: (الفيل/ مشغول/مثاكيل/معقول/مقتول/غول/طول/مجهول..).

*** ***

(٢) - الغزل:

أما غزله فيمثله نموذجان من شعره المتبقي. الأنموذج **الأول** منهما يعد تجربة شعرية غزلية تامة، طويلة نسبياً يبلغ عدد أبياتها ثلاثاً وخمسين بيتاً. **والثاني** عبارة عن مقدمة غزلية طويلة قدَّم بها ابن يزيد الحصني لنقيضة من نقائضه يرد فيها على عبد الله ابن طاهر، وقد سبق أن تناولتُ هذه المقدمة بالتحليل والدراسة أثناء دراسة فن النقائض عند ابن يزيد، فلا حاجة لتكرارها هنا. ومن ثم نهدف منذ البداية إلى تسليط الضوء على النموذج الأول الذي يمثل المصدر الفريد والباقي بين يدينا من شعر ابن يزيد الغزلي. وأول ما يمكن ملاحظته هنا ذلك البدء الخطابي المباشر الذي يذكرنا استيقاف الصحب والقدوم على منازل الأحبة ولا أقول الطلل. فالحديث هنا عن منزل عامر وهو قصر عبد القادر. وهو تقليد قديم في الشعر العربي منذ أن وقف امرؤ القيس واستوقف صاحبه. وقصيدة ابن يزيد تبدأ بهذا الاستهلال[١]:

يا صاحبي قــفا علىَّ سـويعة كيما نلـــم بقـصر عبـــد القادر

عوجـــا مـــعي لله درّ أبيـــكم نشف القلوب من الجوى المتخامر

وهذا استهلال جيدٌ لمناسبة ما يطرقه بعده من موضوع، وهو حديثه عن قصر عبد القادر الذي حدثت بداخله أو في محيطه وقائع مغامراته العاطفية. وعبد القادر هذا ابن

---

[٤] – ديوان كعب بن زهير: قافية اللام، ص٦٠، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت١٤١٧/١٩٩٧م.

[١] – مجلة الذخائر: ١٥٤، وما بعدها.

شعيب السلمي، كان شاعراً، وله علاقة حسنة بالحصني، ويرون انه رد عليه قصيدته تلك بقصيدة من عشرة أبيات أوردها المرزوقي في أماليه بعد قصيدة الحصني ومطلعها [٢]:

يا قصر مسلمة الذي أهدى لنا حور الظباء سقيت صوب الماطر

ووظيفة الاستهلال هنا تبدو من أول وهلة تتمركز حول ماهية المكان وتلفت الأنظار نحوه، وتشد النفوس إليه في شوق ولهفة، بل وتستثير فيها قداسته ورمزيته التي عاش الجاهليون ومن تبعهم يتمركزون حولها بكل فخر. وفي استهلال ابن يزيد ربط بين الماضي والحاضر؛ فاستحضار **الماضي** فيه ليس مجرد تقليد لطريقة القدماء في البدء والاستهلال بظاهرة من الظواهر الأسلوبية المعروفة؛ أعني استيقاف الصحب والحديث عن منازل الأحباب، الدارسة منها أو العامرة. بل هو إحياء لتلك المشاعر المتأججة التي كانت تسيطر على نفوس الشعراء وتجذبهم إلى المكان جذباً رغم تحوله إلى رميم وقتاد وهياكل قاحلة دارسة، إنها العاطفة المشبوبة القوية المتقدة التي لا تزول بزوال الأيام ولا تدرس باضمحلال العناصر وتساقطها. وبجانب ذلك تخصيص هذا الوقوف على الشاعر (قفا عليّ) فهو المقصود بالوقوف أولاً والمعنى هنا طلب المساعدة من صاحبيه بان يقفا عليه حتى يبلغ غايته من دخول القصر ولقاء أحبته فيه. لكن هذا الوقوف مرهون بدخول القصر: (كيما نلم بقصر عبد القادر).

أما **الحاضر** فهو يتمثل في تغاير ظاهرة الوقوف التي كانت ترتبط في الماضي بالطلل أو المنزل الدارس بينما هي في استهلال ابن يزيد ترتبط بالمنزل العامر (كيما نلم بقصر عبد القادر)، وهذا الاختلاف في نوعية الوقوف هو الذي جعل هذا الاستهلال يجمع بين عراقة الماضي وحضارة المستقبل. وهو في حد ذاته تطور في طريقة البدء أو الاستهلال وهذا أمرٌ يحسب له على أي حال. والذي ينبغي أخذه في الحسبان هنا من أول وهلة جدية العلاقة بين الاستهلال وموضوع القصيدة؛ ففي الاستهلال تضمين لشحنة عاطفية قوية تنفث في القلوب حرارتها التي تبعث في النفوس روح الحياة ونبضها (نَشْف القلوب من الجوى المتخامر). وهذه الدفقات الشعورية النابضة في المطلع تناسب موضوع

[٢] – مجلة الذخائر: ١٥٦.

القصيدة التي يحدثنا فيه ابن يزيد عن مغامرة عاطفية وقعت له في محيط القصر وداخل أروقته.

كذلك تضح تلك العلاقة الوثيقة بين المطلع والموضوع في التسلسل الحدثي النامي الذي يبدأ منذ المطلع، وذلك أن الشاعر ساق قصيدته مساق القصة الدرامية التي تحكي وقائع ومواقف حدثت له، وهو الراوية الأصلي في القصيدة. ومن مظاهر هذه العلاقة الزمانية في القصيدة التركيز الشديد على سوق الأفعال في صيغها المختلفة وغالبا ما تأتي هذه الأفعال في مقدمة الأبيات على هذا النحو: (قفا/ نلم/ عوجا/ كفا الملام/ فتواقفا/ فانقاد لي/ رفع العقيرة بالغناء/ فاغرورقت عين الفتى/ أرخى الظلام ستوره/ وتصوَّبت أيدي النجوم/ عُجنا بقصر بني شعيب/ رمى الكرى في الحارسين/ قال ابن عمي/ أعقل قلوصاً/ وعلمت أن الأمر/ فخرجت أقدُم صاحبي/ أقزُّ النيام/ وأبهْنَ فاستشرفن لي).

وهكذا لو أننا سردنا ما تبقى من أفعال في القصيدة لأتينا على كل أفكارها وأحداثها موجزة في صورة أفعال على هذا النحو: (فسدلنا أسباباً ، فشددتها، فمطوت منكب صاحبي، فصبرنا ، فتقاصر الليل الطويل، هطلت علينا ، قالت ودمع العين، فخرجت في خمس كواعب، فمضين بي، هزمت عساكره، خلفّته، قد ملّ من علك الشكيم، قربَّته ثم استحلت بمتنه..)، ولا غرابة في ذلك فالقصيدة تقص علينا خبر اقتحام قصر من القصور العباسية التي كانت عامرة آنذاك بالجواري والقيان، وكان اقتحام الشاعر وركوبه المخاطر لملاقاة صاحبته التي أطلق عليها اسم (الرباب) برفقة من صويحباتها.

وإذا لاحظنا تلك العلاقة الوثيقة بين الاستهلال والموضوع من جهتي التركيز على الجانب العاطفي فيه والرابط الزماني المتعلق بسرد الأحداث، فإن هناك أمراً ثالثاً ينبغي ملاحظته فيما يتعلق بالاستهلال وهو أن الشاعر جعله جزءاً أصيلاً من أحداث القصة في القصيدة وهذا ما جعله أشد اتصالاً بالجانب الدرامي الذي تبدأ به الأحداث وتتطور انطلاقاً منه تطوراً فكرياً وزمانياً حتى تصل إلى نهاية الحدث العام أو الأصلي، الذي يبغي الشاعر الكشف عنه من خلال قصيدته. ومن ثم فالحدث الدرامي في القصيدة يبدأ من

الفعل الأول فيها (قفا) في قوله: (يا صاحبي قفا عليّ سويعة)، وباقي الأفعال تأتي تابعة لهذا الفعل من حيث الاتفاق في المدلول العام الذي تدور الأحداث حوله.

أما كون الاستهلال يعد مفتاح القصيدة وموجزاً لموضوعها؛ فهذا متوافر إلى حد كبير في رائية الحصني؛ ولقد ضمن الشاعر غايته من القصيدة وأوجز لنا موضوعها في الشطر الثاني من البيت الثاني حين أراد من صاحبيه أن يعاوناه في القيام بمهمته ويقفا بجانبه لتحقيق غايته من اقتحام القصر ولقاء صاحبته، وأعني بذلك قوله: (نشف القلوب من الجوى المتخامر). فهذه هي الغاية من اقتحامه القصر، ولقد أبان الشاعر عنها منذ البداية لمصارحة أصحابه بالمهمة التي ينوي القيام بها. وعلى ذلك فالشطر المشار إليه تعليل صريح لسبب مطالبتهم بالوقوف معه وملازمته في اقتحام القصر، بجانب كونه موجزاً لمضمون القصيدة. وقديماً كان الاستهلال الطللي للقصيدة العربية مرتبطاً دوماً بلغة الحب أو شخص المحبوب وخياله، وهو هنا كذلك يجمع بين جوانبه تلك الروح الطللية وارتباطها بمعنى المحبوب أو ما يدل عليه. إذ لولا هذه الروح المعشوقة لما كانت هناك ظاهرة طللية. لكن الفرق هنا كما أشرت سلفاً أن الوقوف الذي يحدثنا الشاعر عنه ليس وقوفاً طللياً في واقع الأمر؛ وإنما هو وقوف يرتبط بمنزلٍ عامر بأهله، إنه قصر عبد القادر. وثمة اختلاف آخر بين هذا الاستهلال الذي يذكرنا بروح الماضي وعراقته في حدود الحاضر الشاخص في خيال الشاعر والمتمثل في وجوده. هو أن الاستهلال الطللي أو غيره قديماً غالباً ما كان ينفصل انفصالاً عن متن القصيدة ومضمونها إلا من خيط رفيع دقيق يربط بين هذا وذاك يحتاج إلى تأمل وإطالة نظر. وكان ذلك الانفصال رهين التعددية في الموضوعات، ملازماً لها لا ينفك عنها بحال من الأحوال. أما هاهنا فالاستهلال جزء أصيل في مضمون القصيدة وبداية واقعية لأحداثها. ومن ثم يلاحظ عليه طابع الإيجاز الذي يسهم بدوره في تأكيد الارتباط بين المطلع والمضمون.

ويبقى لنا فيما يتعلق بالاستهلال مسألة استيقاف الصاحب التي أرسى قواعدها امرؤ القيس ومن حذا حذوه منذ القدم، فلقد ذكر ابن قتيبة: " أنه أول من فتح الشعر واستوقف، وبكى في الدمن، ووصف ما فيها"[1]. والخطاب في مطلع ابن يزيد لاثنين منذ

[1] – الشعر والشعراء: ١٢٨/١.

البداية: (يا صاحبي قفا).. على غرار قول امرئ القيس: (قفا نبك..). ويظل هذا الأسلوب الخطابي الذي يعني به الاثنين ممتداً في الأبيات حتى البيت الخامس، على هذا النحو (يا صاحبي، قفا، عوجا، لله در أبيكما، تفعلا، لا تبخلا، كفَّا الملام، فاصرما)، ثم يتغير الأسلوب في البيتين التاليين إلى الغيبة ليخبرنا عن استجابة أحدهما لمطلبه وعدم استجابة الآخر، هكذا: (فتواقفا، فانقاد لي هذا، وانحازا ذاك). ثم بعد ذلك تحدث فُرقة بين الأصحاب الثلاثة، بسبب الاختلاف حول القيام بهذه المهمة التي يدعوهم الشاعر إليها. ويظهر للقارئ هذا الانفصال بين الرفقاء نتيجة هذا الاختلاف في وجهات النظر حو الغاية التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها منذ البيت الرابع إذ يقول الشاعر:

كفَّا الملام ولات حين ملامة هذا أوان ترافد وتناصر

أو فاصرما حبلَ المودة بيننا هذا الطريق لمنجد أو غائر

فتواقفا متشتتين هواهما من مسعدي بالوفاء وغادر

فانقاد لي هذا فأبصر رشدَه وانحاز ذاك إلى الطريق الجائر

فالأبيات تدل على اختلاف وقع بينهم ربما من جراء مطالبتهم بخوض التجربة معه لما فيها من مخاطر. وهو – أعني ابن يزيد – يكشف عن هذا الجانب المحفوف بالمخاطر بعد ذلك في قصيدته حين يصور لنا اقتحام القصر فيقول:

وعلمتُ أن الأمر ليس دواؤه إلا الجسور ولات حين تجاسر

فخرجتُ أقدُم صاحبي متوشحاً بحمائل العضُب الحُسام الباتر

ودليل هذا الاختلاف الحاصل بين ثلاثتهم حديثه عن الملام الذي دار بينهم، وكأنهم كانوا يلومونه على ما دعاهم إليه من اقتحام قصر عبد القادر وركوب المخاطر من أجل لقاء أحبته، وذلك سر أسلوب النهي في قوله: (كُفَّا الملام ولات حين ملامة).وكان لومهما مدعاة لغضبه وثورته عليهم ، فطالبهما بأن يتفرقا ويقطعا حبل المودة بينهم ، وذلك سر قوله : (أو فاصرما حبل المودة بيننا)، وهو تهديد ووعيد لهما بأنه سيهجرهما إلى غير رجعة لرفضهما تلبية مطلبه، وقد أعلن لهما حاجته إليهما وهي الوقوف بجانبه صراحة:

(يا صاحبي قفا عليَّ سويعة)، (عوجا معي لله درُّ أبيكما)، (لا تبخلا عني بموقف ناظر)، ولقد كانت نتيجة تهديده لهما بقطع صلته بهما وانفصاله عنهما ؛ ذلك المعنى الذي يصوره لنا في البيتين السادس والسابع ، حيث يرصد لنا ردود فعلهما ، فيخبرنا أنهما كانا مترددين في اتخاذ قرار حيال موقفه، وانتهى الحال بصاحبيه إلى فريقين ؛ أحدهما وافق هواه ، ورضي بمعاونته ، أما الآخر فقد أبى ذلك وانصرف متخذاً طريقاً غير طريقهما . يقول ابن يزيد مصوراً ذلك المشهد من قصته:

فتواقـفا متشتتين هـواهـما من مسعديّ بالـوفاء وغــادر

فانقاد لي هذا فأبصر رشـده وانحاز ذاك إلى الطريق الجائر

ومنذ ذلك الحين يتغير خطاب الشاعر ويتبدل من التثنية إلى الإفراد، حيث قرر أن يخوض التجربة برفقة صاحبه الذي اختار مشاركته بعد تفكير، وكثيراً ما يشير إليه في أبيات القصيدة وكأنه جزء أصيل من مغامرته؛ كقوله يصف لنا صوته وهو يترنم بالغناء:

رفع العـقيرة بالغناء فشـاقني رجـعٌ كحــدر اللـؤلؤ المتناثر

وهو يعنيه بقوله:

فاغرورقت عينُ الفتى فزجرته نهنه دموعك، فارعوى للزاجر

وهو المراد أيضاً بضمير الثنية في قوله: (عُجْنا بقصر بني شعيب..)، ويصفه أحياناً بابن عمه، فيبين بذلك عن درجة قرابته، كما في قوله: (قال ابن عمي: ما ترى؟ قلت اتئد..)، وكذلك يعنيه شاعرنا في قوله: (فخرجت أقدُم صاحبي متوشحاً).

وحين ينوي اقتحام القصر يذكر مشاركته إيَّاه في هذا الاقتحام لكنه يفيد أنه قد ولجه منفرداً دون صاحبه، وكأن مهمته قد انتهت عند هذه الحد، يقول: (فمطوتُ منكب صاحبي فأناف بي). وهذه الكثرة في الحديث عن صاحبه الذي رافقه في مغامرته هذه تدل على تقديره إياه واعترافه بالجميل نحوه، خاصة وقد فارقه أحد أصدقائه من

قبل. لكننا في نهاية الأمر نتفهم دور هذا الصاحب الذي أكثر من الحديث عنه؛ أنه يتمثل في معاونته في دخول القصر وتأمينه لبلوغ غايته ليس غير.

أما أفكار القصيدة التي كونت لنا عناصر الموضوع فهي تنسال في تسلسل وترابط وحدَويّ يجمع بين أبياتها برباطٍ فني موضوعي من جهة كونها تدور حول موضوع واحد ظاهر من خلال أحداث القصيدة، وترابط عضوي لدوران أفكارها في صورة قصصية لها بداية ووسط ونهاية. وإذا أردنا أن نحصي أفكار القصيدة ونتابع تسلسلها فكرة بعد فكرة ليتضح لنا المعنى العام فيها، ونتتبع مهارة الشاعر في نسج قصيدته وسوق حكايته في عدد من المشاهد التصويرية التي تجعلنا نبصرها حدثاً نامياً متطوراً، أقرب للعين منها إلى الاذان.

ويتمثل **المشهد الأول** في خطاب الشاعر لصاحبيه ومطالبتهما بالمعاونة في دخول قصر عبد القادر ليشفي القلب من الجوى المتخامر ونتيجة لذلك يحدث تلاوم بين الرجلين المقصودين بالخطاب في المطلع، فيثور الشاعر عليهما، كما سبق، وبعد تردد في قبول الأمر أو رفضه يوافق أحدهما ويأبى الآخر. وهذا المشهد يمثل مطلع القصيدة واستهلالها، وعدته سبعة أبيات، يقول الشاعر:

يا صـــاحبي قـفا عـليّ سويعـة	كيـما نلـــم بقـــصر عبـد القادر
عـــــوجـا معي لله در أبيكـــما	نشفي القلوب من الجوى المتخامر
أما الـــنزول فيـائسٌ أن تفـعلا	لا تبـــخلا عني بمـــــوقف ناظر
كفّ المـــلام ولات حـين ملامـة	هـــذا أوان ترافـــد وتنـــــاصر
أو فاصـــرما حبل المـودة بيننا	هـــذا الطـــريق لمنجـــد أو غائر
فتـواقـــــفا متشتتين هـواهما	منْ مســـــعدي بالوفـــــاء وغادر
فانقـــاد لي هـــذا فأبصر رشده	وانحـــاز ذاك إلى الـطريق الجائر

هذا هو المشهد الأول الذي يمثل بداية القصة التي يسردها الشاعر في قصيدته، وهو يحشد لها طائفة من الجمل الفعلية التي من شأنها أن تحدث تطوراً ونمواً في الحدث

القصصي الملازم للغة السرد. وهي جمل تهدف منذ البداية لتشكيل الصورة وتلوينها ؛ تأمل مثلاً قوله: (فاصرما حبل المودة بيننا) تجده قد برع في تصوير ما بينهم من صلات الود وتقارب الأمور ، فاختار لذلك الاستعارة لتكون أشد وقعاً وأثراً في حركية الصورة ومدى صدقها وتمثيلها للواقع النفسي والمرئي في آن واحد .فالمودة أمر معنوي مجرد لا يدرك بوسائل الحس المباشر ، نراه قد أحاله إلى شيء محسوس مشاهد ،؛ حين أضاف إليه لفظ الحبل، (حبل المودة) وقد ضمن الجملة إشعاعاً وجدانياً زائداً حين خلع عليها طابع الكناية ؛ فقوله : (فاصرما حبل المودة) كناية عن قطع ما بينهم من صلات إنسانية وثيقة كانت تربط قلوبهم كرباط الحبل الذي تشد به الأشياء.

ثم انظر إليه يصور الحيرة التي علت وجوههما وأشعلت نفوسهما حين ساق إليهما هذا التهديد الصارم. (كُفَّا الملام/ أو فاصرما حبلَ المودة بيننا). تجده يستحضر أمام عينيك لحظات التردد والشعور بالحيرة كما في البيت السادس هكذا (فتواقفا متشتتين هواهما)، فالتشتت لفظ يفيد المعنى المراد وزيادة، فإذا أضفناه إلى لفظ الهوى زاد في دلالات المعنى وأكسبه ما يفيض عليه إيحاء. ومن ثم تبدو لنا دقة الشاعر في اختيار الألفاظ، فهو لا يريد من اللفظ أن يساوي المعنى، لكنه يريد منه أن يؤدي المعنى المراد ويمنح للمستزيد فرصة لإعمال ذهنه، ومن هنا ناسب أسلوبه ذلك اللون التصويري الذي يفيض حركة ويشع زخرفة ولوناً. وتأمل براعته في إظهار نتيجة هذا التردد والشعور بالحيرة من جانب رفيقيه، فهو يريد أن يقول: إن أحدهما وافق هواه واستجاب لمطلبه، والآخر آثر الفرقة وعدم الاستجابة له. لكنه ساق هذا المعنى بطريقة أخرى تجعلك تبصر فريقين مختلفين يحدثنا الشاعر عنهما حديث تقسيم وتفصيل، ولا نفتقد فيهما ذلك الأسلوب التصويري الثري بالإشعاع والإيحاء؛ يقول في البيت السابع:

فانقاد لي هذا فأبصر رشده وانحاز ذاك إلى الطريق الجائر

فإذا أردت تفصيل براعته في النسج؛ فانظر كيف اختار لصاحبه **الأول** الذي وافق هواه لفظ: (انقاد) تعبيراً عن رضاه وسهولة التعامل معه والتمكن منه. في حين أنه اختار **للثاني** الذي رفض المضي معه، لفظ: (انحاز)، ويعني أنه عدل أو تنحى، والنحيزة التحوز:

التلوي والتقلب وخص بعضهم به الحيَّة [1]. واللفظ كما يبدو يناسب سلوك الرفيق الثاني. وهو في الشطر الأول لما جاء بلفظ: (انقاد) قرن به لفظ: (لي) ليقف المعنى على نفسه ويجعله خاصاً به، ثم يعقب ذلك باسم الإشارة للقريب (هذا) ليلائم قوله من قبل: فانقاد لي، فيكون القرب مكانياً وشعورياً في وقت واحد. ثم يعقب كلامه بقوله: (فأبصر رشده) وكأنه يظهر له نتيجة اختباره الذي مرَّ به وأنه سيكون موفقاً باختياره راشداً بمرافقته في مهمته. وفي حديثه عن **الثاني** اختار اسم الإشارة للبعيد (ذاك) والبعد هنا مكانياً وشعورياً أيضاً، ولما أشار إلى أنه قد انحاز عنه وتركه وتنحى جانباً لم يكتف بالمعنى المفهوم من اللفظ، (انحاز) فجاء بما يزيد الأمر وضوحاً فيما يتعلق بالانحياز؛ فقال: (إلى الطريق الجائر)، ليحدث بذلك لوناً من ألوان المقابلة بين الشطرين. ووصف الطريق هنا بأنه (جائر) هو الحقيقة وصف لمن سلك الطريق وليس للطريق نفسه، فالطريق لا يوصف بالجور أو غيره إلا على سبيل المبالغة، وفي الكلام كناية عن سوء اختياره.

ويتمثل **المشهد الثاني** في بدْء رحلته مع رفيقه، وهي رحلة تذكرنا رحلة الرجل الجاهلي في صحرائه أو واديه على راحلته العنتريس الصلبة القوية التي تقوده إلى بغيته في نهاية الأمر قصرت رحلته أم طالت. ويبدأ الحديث عن ذلك من البيت الثامن وينتهي بالبيت الحادي عشر، على هذا النحو:

لما بـــدا وادي النـــويرة دوننـــا نرمي الفـــجاج بعنـتريسٍ ضـــامر [1]

رفـع العقيرة بالغـناء فشـــاقـني رجـــع كحـــدر اللـــؤلؤ المتنـــاثر [2]

---

[1] – راجع: لسان العرب: ٥/ ٣٤٠، والقاموس المحيط: ١/ ٦٥٥.

[1] – قوله: بدا، بمعنى ظهر. ووادي النويرة: نويرة، كجهينة، جبل أو هضبة بين نجد والبصرة أو هضبتان قرب الحوأب، القاموس: ١/ ٦٢٧. والفجاج: جمع فج، وهو الطريق الواسع بين جبلين، وهو أوسع من الشِّعب، وقال ثعلب: هو ما انخفض من الأرض ومنه الحديث الشريف: (كل فجاج مكة منحر). اللسان: ٢/ ٣٣٩، ٣٤٠. والعنتريس الضامر: الناقة الصلبة الوثيقة الشديدة، خفيفة اللحم. اللسان: ١٣٠/٦. ومختار الصحاح: ٦١/١. وجواب (لما) المتمم للمعنى في البيت التالي رقم (٩) وهو قوله: رفع العقيرة، والضمير يعود إلى رفيقه الذي اصطحبه لأداء المهمة، وهو يصفه بجمال الصوت هنا.

رهبـان مـدين لو رأوك تنــازلــوا والعصم من شعف العقول الفـادر[٣]

---

[٢] – رفع العقيرة: يقال: رفع عقيرته: إذا غنى النصب، وفي الصحاح: غناء النصب ضرب من الأغاني وفي حديث السائب بن يزيد كان رباح بن المفترق يحسن غناء النصب وهو ضرب من أغاني العرب، شبيه الحداء؛ قيل هو الذي أحكم من النشيد وأقيم لحنه ووزنه. قال أبو عمر: النصب حداء يشبه الغناء، قال شمر: غناء النصب هو غناء الركبان وهو العقيرة. اللسان: ١/ ٧٦٢. قوله: شاقني، شوقاً وشوقني: هاجني فتشوقت إذا هيج شوقك. اللسان: ١٠/ ١٩٢. قوله: رجّع، من معاني الرَّجْع: المطر، لأنه يرجع مرة بعد مرة. قال تعالى: (والسماء ذات الرجع)، والرجع والرجيع والراجعة: الغدير يتردد فيه الماء، والرجع عامة: الماء. قال أبو عبيدة: الرجع في كلام العرب: الماء، ورجع الرجل وترجع: ردد صوته في قراءة أو أذان أو غناء أو زمر أو غير ذلك مما يترنم به. اللسان: ٨/ ١١٥. ولعل هذا المعنى أقرب للمدلول المراد في البيت. وقوله حدر: الحدور، الهبوط، وهو المكان الذي تنحدر منه. مختار الصحاح: ٥٤/١. وفي اللسان: مادة: حدر، الحدر من كل شيء تحدره من علو إلى أسفل. ١٧٢/٤، وفي المصباح المنير قال المقري: حدر الرجل الأذان والإقامة والقراءة وحدر فيها كلها حدراً من باب قتل: أسرع. ١٢٥/١، وينظر: اللسان: مادة (حدر) ١٧٢/٤. وهو أقرب هنا للمعنى المراد في البيت.

[٣] – رهبان مدين: قال أبو زيد: مدين على بحر القلزم محازية لتبوك وبها البئر الذي استقى منها موسى عليه السلام لسائمة شعيب ومدين اسم القبيلة، وهي مدينة قوم شعيب، سميت بمدين بن إبراهيم عليه السلام، قال القاضي القضاعي: مدين وحيزها من كورة مصر القبلية، وقال الحازمي: بين وادي القرى والشام، وقيل مدين اتجاه تبوك بين المدينة والشام. راجع: معجم البلدان، ٧٧/٥، ٧٨. وقوله: تنازلوا، النزال: في الحرب، أن يتنازل الفريقان، وفي المحكم: أن ينزل الفريقان عن أيلهما إلى خيلهما فيتضاربوا، وقد تنازلوا، اللسان: ١١/ ٦٥٧. والعصم: ج الأعصم: الوعل، وعصمته بياض شبه زمعة الشاة في رجل الوعل. والأعصم من الظباء والوعول الذي في ذراعه بياض. اللسان: ١٢/ ٤٠٥. وشعف: الشعفة، محركة: رأس الجبل ج شعف وشعوف وشعاف وشعفات. القاموس المحيط: ١/ ١٠٦٥. وشعف الجبال والأبنية: رؤوسها، العين: ١/ ٣٦٠. والعقول: ج عاقل – وهو الجبل، وقد ثناه بعض الشعراء للضرورة، وعاقل اسم جبل بعينه، والعقل كذلك: الملجأ، والعقل الحصن، ج عقول، قال أحيحة: (وقد أعددت للحدثان عقلاً، لو أن المرء ينفعه العقول). وهو المعقل؛ قال الأزهري: أراه أراد بالعقول التحصن في الجبل، يقال وعلٌ عاقل إذا تحصن بوزره عن الصياد. ويقال عقل الوعي امتنع في الجبل العالي، يعقل عقولاً، وبه سمي الوعل عاقلاً على حد التسمية بالصفة. وعقل الظبي يعقل عقلاً وعقولاً: صعد وامتنع، ومنه المعقل والملجأ. اللسان: ١١/ ٤٦٥. والفادر: الوعل العاقل في الجبل، وقيل هو الوعل الشاب التام، وقيل هو المسن، وقيل العظيم، وجمعه فوادر وفدور. قال الأصمعي: الفادر من الوعول الذي قد أسن بمنزلة القارح من الخيل أو البازل من الإبل ومن البقر والغنم، وفي حديث مجاهد قال: الفادر العظيم من

فاغرورقت عينُ الفتى، فزجرته نهنـــه دموعك، فارعـوى للزاجر[1]

وهذه الأبيات تمثل بداية الرحلة إلى قصر عبد القادر، وابن يزيد سلك في بلوغ هذه الغاية طريقة القدماء من حيث التخلص، من المقدمة أو الاستهلال ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والراحلة ؛ فالحديث عن وادي النويرة تذكير بوجود المكان ويصفه لنا بأنه ذو فجاج، ويعني بذلك الأرض المنخفضة أو الطريق الواسع بين الجبلين ، ثم يحدثنا عن راحلته فيصف ناقته بأنها (عنتريس ضامر) ، وهذه الصفات التي تضفى عليها قوة ورشاقة وضخامة تؤهلها لاجتياز تلك الفجاج الشاسعة وحديثه هنا عن الراحلة يعكس ثقته فيها وتقديره لها ، ويدل ذلك على قوله: (نرمي الفجاج) إذ لم يقل مثلاً: نقطع الفجاج، أو نجتاز الفجاج . لكنه قال: نرمي الفجاج، فكأن هذا المكان أو الفجاج هدف يرمى، وكأن العنتريس هي الأخرى أداة يرمى بها فاللفظ (نرمي) فيه دلالات المجاز التي تبعث الشعور بالفخر والزهو في نفس الشاعر، وهو يعكس لنا مدى ثقته وتقديره لراحلته التي يحدثنا عنها، ويصفها بالقوة والشدة والضخامة. وهناك أمر ثالث في هذا الانتقال التمهيدي؛ فلقد حدثنا عن المكان أولاً (وادي النويرة/الفجاج)، كما حدثنا عن الراحلة: (عنتريس ضامر). وبقي الحديث هنا عن رفيقه الذي ارتضى صحبته ووافق هواه.

وحديثه عن رفيقه يعكس لنا سلوك العربي في صحرائه وهو يقطع هضابها وسهولها فنراه يترنم بالغناء ليسلي نفسه أولاً، ويحث راحلته على السير المتواتر السريع ثانياً، كما يعكس تفاؤله برحلته، واستحسانه الغناء من صاحبه وهو يرفع عقيرته بالغناء، ومهما يكن من أمر فإن هذا الغناء كان مدعاة لتذكيره أحبته وإثارة مشاعره نحوهن؛ لذلك فقد استخدم الشاعر لفظ (شاقني) ليدل به على أثر الغناء الذي بعث في نفسه الشوق

الأروى. قال ابن الأثير: الفادر والفدور المسن من الوعول. والفدرة من الجبل: قطعة مشرفة منه، والفادرة الصخرة الضخمة الصماء في رأس الجبل، شبهت بالوعل. راجع: اللسان: ٥/ ٥٠.

[1] – اغرورقت عيناه بالدموع: امتلأتا، ولم تفيضا. وهو افعوعلت من الغرق. اللسان: ١٠/ ٢٨٥. والزجر: المنع والنهي، مختار الصحاح: ١/ ١١٣. ونهنه دموعك: النهنهة الكف، تقول نهنهت فلاناً إذا زجرته، فتنهنه أي كففته فكف.

إلى الأحبة. والواضح أن مسألة التذكير بالأحبة هنا ذات مدلولات سمعية على وجه التحديد، ومن ثم فإن في الكلام استحساناً خفياً لصوت صاحبه، إعجاباً بنبرات صوته وهو يرجّع غناء النصَب الذي يشبه الحُداء؛ وإلا لما ذكرّه بأحبته، ولما بعث الأشواق في نفسه لتأمل جمال صوتها ورجع حديثها من خلال ما تضمره ذاكرته عنها، وهو استحضار صوتي في المقام الأول. وعلى ذلك كان الغناء سبباً في استعادة الذكرى، وقد رسم الشاعر صورة جميلة لصوت صاحبته وجمال حديثها، واعتمد في تشكيلها على التشبيه، حيث شبه رجع حديثها بتحدر اللؤلؤ المتناثر وسقوط اللؤلؤ المتناثر من عل يحدث صوتاً رقيقاً عذباً.

فإذا ما جئنا للحديث عن البيت العاشر وهو من جملة عناصر المشهد الثاني تبين لنا أنه يأتي تتمة للحديث عن محبوبته في الشطر السابق؛ فالبيت يدور معناه في فلك الغزل على هذا النحو:

رهبان مدين لو رأوك تنــازلوا والعُصم من شعف العقول الفادر

وهو تعبير موجز عن مدى شغفه بجمالها وشخصها، وهو لم يقل ذلك تصريحاً لكنه استخدم من الأساليب ما ينم عن ذلك بطريقة معتادة ولا أقول تقليدية كما سيأتي. وقوله: (رهبان مدين لو رأوك تنازلوا) تنويه بجمالها البالغ الذي قد يدفع بالرهبان إلى النزال أو التقاتل ومن ثم الانشغال عن عبادتهم التي انقطعوا من أجلها، والحال أنها لو شغلت الرهبان وفتنتهم بجمالها إلى الحد الذي يتضاربون لبلوغه، فهي أشد فتنة لغيرهم من البشر. وتخصيص الرهبان بأنهم (رهبان مدين)، مدين: هي موطن قوم شعيب عليه السلام، وبها البئر الذي استقى منها موسى عليه السلام لسائمة شعيب [1]. والشطر الأول تمثيل للأثر الجمالي في الجانب البشري. بينما الشطر الثاني إظهار لمدى تأثيرها في عالم الحيوان: (والعُصم من شعف العقول الفادر)، والمقصود بالعصم الوعول، وهو جمع أعصم، والأعصم من الظباء والوعول الذي في ذراعه بياض.[1] والفادر: صفة له، وهو يعني الوعل العاقل في الجبل، أي المستتر فيه. أو الوعل الشاب

[1] – معجم البلدان: ٥/٧٧، ٧٨.
[1] – اللسان: ١٢/ ٤٠٥.

التام ويقول صاحب العين: يقال للوعل فادر، وجمعه: فُدر.[٢] ولقد أشرت من قبل إلى أن التعبير بقوله: (**رهبان مدين**)؛ من الأساليب المعتادة في الشعر العربي لاسيما في جانب الغزل، فهذا كثيّر عزة يقول:[٣]

رهبان مــدين والذين عهــدتهم يبكون من حذر العقاب قعودا
لو يسمعون كما سمعت حديثها خــروا لعـــزة ركـّعاً وســجوداً

ومن هذا القبيل قول جرير الشاعر الأموي:[٤]

يا أم طلــحة! ما لقينا مثــلكم في المنــجــدين ولا بغــور الغـــائر
رهبــان مــدين لــو رأوك تنزلوا والعُصم من شعف العقول الفادر

والبيت الثاني كما يبدو هو بعينه بيت ابن يزيد – ليس فقط مسألة ذكر جملة رهبان مدين- مع اختلاف يسير جداً، أراه لا يشكل عائقاً من إثبات التأثر فيما بينهما؛ كما في قول جرير: (تنزلوا) وقول ابن يزيد: (تنازلوا) وبقية ألفاظ البيت كما هي. أما البيت الحادي عشر فهو عود جديد للحديث عن رفيقه، ولعله خاتمة الحديث عن رحلته إلى القصر، حيث يقول: (فاغرورقت عينُ الفتى فزجرته). وخاتمة الحديث هنا درامية حزينة، ولسنا نعرف على وجه التحديد لماذا امتلأت عين الفتى (رفيقه) بالدموع، إلا أن يكون قد أشجاه الغناء، وهيجته ذكرى صاحبه، لكن الطريف هنا أن ابن يزيد يشتد عليه في طلب الكف عن بكائه، ويختتم بذلك المشهد الثاني.

والمشهد الثالث: يتمثل في كيفية اقتحام القصر في غفلة من حراسه واجتياز أسواره، ثم بلوغ مرامه. وهذا المشهد طويل نسبياً عن باقي المشاهد الأخرى، وعلة ذلك أن ابن

---

[٢] – العين: ٨/ ٢٥.

[٣] – راجع الأبيات المذكورة في معج البلدان: ٥/ ٧٨. والبيتان في ديوان كثير عزة: ص١١٣، باختلاف يسير، حيث وجدت كلمة: العذاب، موضع كلمة: العقاب، وكلمة: كلامها، موضع: كلمة: (حديثها). والديوان طبعت دار الجيل، بيروت، شرح قدري مايو.

[٤] – ديوان جرير: ٢٣٦، طبعة دار صادر، بيروت، والبيتان في لسان العرب لابن منظور: ٤٣٧/١، مع اختلاف كثير في الرواية ونسبتها إلى كثير كذلك. ولم أعثر عليهما في ديوان كثيّر.

يزيد بسط القول فيه بسطاً يتلاءم والغاية من حكايته، وهي اقتحام القصر وبلوغ اللقاء، فالمشهد يصف كيفية دخول القصر واقتحامه والتمكن من لقاء أحبته مع تجاوز مخاطره وهو يبدأ منذ البيت الثاني عشر وحتى البيت الخامس والثلاثين، وفيما يلي نسرد الأبيات ثم نعرض لدراستها والحكم عليها، يقول ابن يزيد:

حتى إذا أرخى الظلامُ ستورَه وتزاور العيوقُ أي تزاور[1]

وتصوَّبت أيدي النجوم فغوَّرت وغوائرٌ منها أمام غوائر[2]

عُجْنا بقصر بني شعيب بعدما سئم الخليط ونام كلُّ مسامر[3]

ورمى الكرى في الحارسين فهوموا من بعد ما بقي بليلٍ ساهر[1]

---

[1] – أرخى الظلام ستوره: نزل بظلامه، وهو كناية عن الإظلام. وقوله: تزاور: الزور ميل في وسط الصدر، ويقال للقوس زوراء لميلها. ومنه قوله تعالى: (وترى الشمس إذا طلعت تزاوروا عن كهفهم ذات اليمين). والازورار عن الشيء العدول عنه، اللسان: ٤/ ٣٣٥. وفي المصباح المنير: وأزور عن الشيء وتزاور عنه: مال. والزور بفتحتين: الميل. ١/ ٢٦٠. والعيوق: كوكب أحمر مضيء حيال الثريا في ناحية الشمال ويطلع قبل الجوزاء سمي بذلك لأنه يعوق الدبران عن لقاء الثريا، قال أبو ذؤيب: (فوردنا والعيوق مقعد رابئ ال، ضرباء خلف النجم لا يتتلع). اللسان: ٢٨٠/١٠، العين ١٧٩/٢. ويقال في المثل: (دونه النجم)، و (دونه العيوق). راجع: غريب الحديث لابن قتيبة: ٢/ ٦٤٥.

[2] – تصوبت: انحدرت أو تسفلت. الصبب، تصوب نهر أو طريق يكون في حدور، ومنه الحديث في صفته ﷺ: (إذا مشى كأنما ينحط في صببٍ). أي في موضع منحدر. ينظر: (العين) ٧/ ٩٠، النهاية في غريب الحديث: ٣/ ٣. والغور: كل ما انحدر سيله مغربياً وما أسفل منها مشرقياً فهو نجد تهامة. اللسان ٤١٥/٣.

[3] – عاج بالمكان وعليه عوجاً وعوّج وتعوّجا: عطف، وعجت بالمكان أعوج، أي أقمت به. وقيل: عاج به أي عطف عليه ومال وألم به ومرّ عليه. اللسان: ٣٣٣/٢. بني شعيب: قوم عبد القادر، وقوله (سئم الخليط) سأم، سئم الشيء: ملّ. اللسان: ٢٨٠/١٢. والخليط الصاحب والجار. اللسان: ٢٩٥/٧. والخليط أيضاً: الشريك والمشارك في حقوق الملك كالشرب والطريق. العين: ٩٠/٧. والقاموس المحيط: ٨٥٩/١. والخليط كذلك: المخالط كالنديم والمنادم والجليس المجالس، وهو واحد مفرد وجمع وقد يجمع على خلطاء وخلط بضمتين. مختار –الصحاح: ٧٧/١. والمسامر يقال: سمر يسمر سمراً وسموراً: لم ينم، وهو سامر. والمسامرة: الحديث بالليل. وقيل: السامر والسّمار: الجماعة الذين يتحدثون بالليل، والسمر حديث الليل خاصة. والسامر: مجلس السمار والموضع الذي يجتمعون للسمر فيه: اللسان ٤/ ٣٧٦.

قال ابن عمي: ما ترى؟ قلتُ اتئد ليس الجهول بخطة كالخابر[٢]

أعقل قلوصاً جانباً لا ترعها واقرن وظيف ذراعها بالآخر[٣]

أما الجواد فلم يبرح مكانته بتقدم منه ولا تأخر

عودته فيما أزور حبائبي إهماله وكذاك كل مخاطر

وإذا احتبى قربوسه بعنانه علكَ الشَّكيم إلى انصراف الزائر[٤]

---

[١] – يقال: هوم الرجل تهويماً: إذا هزّ رأسه في النعاس. مختار الصحاح: ٢٩٣/١. وهوم القوم وتهوموا: إذا هزوا رؤوسهم من النعاس. العين: ٩٩/٤.

[٢] – التؤدة بمعنى التأني، يقال: اتئد فتوأد فاتئد. اللسان ٧٥/١٠. والخابر: المختبر المجرب. اللسان:٢٢٧/٤.

[٣] – يقال: عقلت البعير إذا جمعت قوائمه، وعقل البعير يعقله عقلاً وعقله واعتقله: ثني وظيفة مع ذراعه وشدهما جميعاً في وسط الذراع، وكذلك الناقة، وذلك الحبل هو العقال، وجمعه عُقل. اللسان: ٤٥٨/١١، ٤٥٩. والقلوص من النوق: الشابة وهي بمنزلة الجارية من الناس، وجمعه: قُلص بالضم وقلائص. وقيل لا تزال قلوصاً. حتى تصير بازلاً. اللسان: ٨٢/٧. قول: واقرن: قرن الشيء بالشيء وصله به. مختار الصحاح: ١/ ٢٢٢، والوظيف: لكل ذي أربع، ما فوق الرسغ إلى مفصل الساق. قال ابن الأعرابي: الوظيف من رسغي البعير إلى ركبتيه في يديه، وأما في رجليه: فمن رسغيه على عرقوبيه، وجمعه: أوظفة ووُظف. وقال الجوهري: الوظيف مستدق الذراع والساق من الخيل والإبل ونحوه جمع الأوظفة. وقيل: وظيف البعير: خفه وهو له كالحافر للفرس. ووظفت البعير إذا قصرت قيده.

[٤] – احتبى: يقال احتبى الرجل بثوبه احتباء، والاحتباء بالثوب الاشتمال. والاسم الحبوة، والحُبوة والحبية. وفي الحديث أنه نهى عن الاحتباء في ثوب واحد لئلا تظهر العورة. قال ابن الأثير: الاحتباء، أن يضم الإنسان رجليه إلى بطنه بثوب يجمعهما به مع ظهره ويشده عليها. قال: وقد يكون الاحتباء باليدين عوضاً عن الثوب. ومنه الحديث: الاحتباء حيطان العرب. قال الجوهري: احتبى الرجل إذا جمع ظهره وساقيه بعمامته. اللسان: ١٦٠/١٤، ١٦١. القربوس: حنو السرج، والقربوس لغة فيه، وجمعه: قرابيس. قال الأزهري: وللسرج قربوسان؛ فأما القربوس المقدم ففيه العضدان، وهما رجلا السرج. ويقال له حنواه، وما قدام القربوسين من فضلة دفة السرج يقال له: الدرواسنج وما تحت قدام القربوس من الدفَّة يقال له: الإبراز، والقربوس الآخر فيه رجلا المؤخرة. وهما حنواه. –والقبقب: سير يدور على القربوسين كليهما. اللسان ١٧٢/٦. والعنان اللجام. وقوله علك الشكيم: علك، يقال: علكت الدابة اللجام، تعلكه علكاً. لاكته وحركته في فيها. وعلك الشيء يعلكه علكاً مضغه ولجلجه. اللسان ٤٧٠/١٠. والشكيم: والشكيمة في اللجام: الحديدة المعترضة في فمّ الفرس: التي فيها الفأس والجمع: شكائم.

وعلـمت أن الأمـــر ليس د واؤه إلا الجسور ولات حـين تجاسر[١]

فخرجت أقدم صاحبي متوشحاً بحمائل العضب الحسام الباتر[٢]

أكـزّ النيـام ميـامناً وميـــاسراً والقوم نُصب ميامني وميـاسري[٣]

ما راعـني إلا نبيـــذ وصيـــفة بالسـور تنبـذ بالحـصى المتواتر[٤]

مأمــورة لـم تعـد مـا أمرت به سُـقياً لمأمـور هنـاك وآمـــر

وأبهـن فاستشــرفن لي بنـــواظرٍ ما بين مسدلة النقاب وحـاسر[٥]

أشـرفن إشراف الظباء تشايمت بـرقـــاً تبـوّج في حَـبيٍّ مـــاطـر[٦]

بمـلاحفٍ مصقـولة قـد وصّلت ومــآزر عـقـــدّنها بمـــــآزر

تسـعٌ حشدنا لعـاشرٍ يصـعدنه يارب سـلّم شخصه من عـاشر

فســدلنا أسبـاباً إليَّ ضـعيـــفة إما وهـت لم يلُـق لي من عـاذر[١]

---

[١] – يقصد بـ(دواؤه) معالجته. والجسور المقدام الشجاع والجسارة الجراءة والإقدام. اللسان ١٣٦/٤.

[٢] – أقدم: بمعنى أأقدم. متوشحاً: لابساً. حمائل: المِحمل: بوزن المرجل: علاقة السيف، وهو السير الذي تلقده المقلد. قال الأصمعي: حمائل السيف لا واحد لها من لفظها. مختار الصحاح: ٦٥/١. وكل من العضب والحسام والباتر أوصاف للسيف القاطع. اللسان ٥٧/١، و٦٠٩، ٤/ ٣٧.

[٣] – أكز: أدفع وأضرب.

[٤] – راعني: أدهشني، النبيذ، الشيء المنبوذ، والنبذ يكون بالفعل والقول في الجسام والمعاني. اللسان: ٥١٢/٣. والوصيفة: الوصيف، الخادم غلاماً أو جارية والجمع وُصَفَاء، وربما قيل للجارية وصيفة، مختار الصحاح: ٣٠٢/١. ويقصد بالسور، جدار القصر المحيط به. تنبذ بالحصى المتواتر: ترمي بالحصى المتتابع، وهذه إشارة منها إليه ليلتفت إليها وينتبه لها.

[٥] – أبهن: أي فطن وانتبهن، واستشرفن، أي نظرن من علٍ وأشرفت عليه: اطلعت عليه من فوق. وبين مسدلة النقاب وحاسر طباق.

[٦] – أشرفن: نظرن من علياء. تشايمت شام البرق، نظر إلى سحابته، اين تمطر. مختار الصحاح ١٤٨/١. وتبوج: باج البرق يبوج بوجاً وبوجاناً، وتبوج إذا برق ولمع وتكشف، وانباج البرق إنباجاً إذا تكشف، والحبي: السحاب الذي يشرف من الأفق على الأرض، وقيل هو السحاب بعضه فوق بعض. اللسان: ١٦١/١٤.

فشــددتها في رسـغ أروع مــاجد ماضٍ على الأهوال غير مؤامــر[٢]

وطليـحهن وســاوسٌ قــد قطعت قـلبي مخــافة نبـأةٍ من ســائر[٣]

فمطوتُ منكب صاحبي فأناف بي وجذبن بالأسبـاب بعد تشــاور[٤]

فصــبرن للأمــر الــذي حـــاولنه حتى ظفــرن وبتنـا غير صــوابر

وهذه الأبيات تمثل بدورها الحبكة أو العقدة القصصية التي وصلت الأحداث إليها بعد تطورها المنطقي المتتابع. وهو كما يبدو مشهد طويل، ينم عن خطورة الأمر وتعقده وتركيبه من جزيئات متراكبة يلاحق بعضها بعضاً في تماسكٍ واتحادٍ متجانس. وما من شك في أن الشاعر قصد من خلاله إبراز بطولاته وتصوير جرأته على اقتحام الأهوال، وركوب المخاطر في سبيل العشق والهيام، وتسليط الضوء على عشق النساء له وإعجابهن به، وذلك جزء مهم في القصة. ويحتوي هذا المشهد الدرامي على عدد من الأفكار التي أبان عنها الشاعر في هيئة مشاهد تصويرية تجعلنا نبصر أكثر مما نسمع. ولعلها تجيء على هذا النحو:

(١) ـ اختيار زمن اقتحام القصر:

---

[١] – سدلن: أرخين، أسباباً، السبب، الحبل وكل شيء يتوصل به إلى غيره، والسبب: الحبل في لغة هذيل، وقيل السبب: الوتد، وجمعه أسباب، ومن قوله تعالى (فليمدد بسببٍ إلى السماء)، فالسبب الحبل. اللسان: ٤٥٨/١. وقوله: وهت: أي ضعفت. يقال: وهي الحائط إذا ضعف وهمَّ بالسقوط.

[٢] – رسغ: مفصل بين الكف والذراع. وقيل: الرسغ مجتمع الساقين والقدمين، وقيل هو مفصل ما بين الساعدين والكف والساق والقدم. اللسان: ٤٢٨/٨. وأروع: يقال رجلٌ أروع ورواع: حيّ النفس ذكي. اللسان: ١٣٧/٨. والرجل الماجد: الكريم.

[٣] – طليحهن: الطلح والطلاحة: الإعياء والسقوط من السفر وغيره، والوسواس: الصوت الخفي، أو حديث النفس. وهو يعني حديث الجواري خفية مع بعضهن البعض. تعبيراً عن إعيائهن من إصعاده إلى القصر وخوفهن من الرقيب. وكذلك النبأة: الصوت الخفي أو الصوت ليس بالشديد.

[٤] – فمطوت: صعدتُ على منكبه، والمنكب ما بين الكتف والعنق، وقوله: أناف بي: يقال أناف الشيء على غيره ارتفع وأشرف، ويقال: لكل مشرف على غيره إنه لمنيف، وقد أناف إنافة، مادة: (نوف)، اللسان: ٣٤٢/٥، وقوله جذبن: أي شددن، والأسباب الوسائل التي يشد بها أو الحبال.

كان ابن يزيد حريصاً على تحديد زمن دخول القصر ليتلاءم مع خطورة هذا الحدث، وألا يراه أحدٌ من حراسه. ومن ثم اختار الشاعر أن يكون زمن الاقتحام ليلاً: (حتى إذا أرخى الظلام ستوره). وذلك تحديد عام للزمن، لكن ابن يزيد لم يكتف بذلك بل أراد مراعاة الدقة أكثر بحيث يكاد ينعدم الضوء. وابن يزيد خبير بمعرفة النجوم وهو على علم بحركاتها، كما أشرت من قبل في التعريف به لذلك أتبع الزمن العام بما يفيد تخصيصه وتوقيته مستخدماً في ذلك معرفته بالنجوم، فقال: (وتزاور العيوق أي تزاور، وتصوبت أيدي النجوم فغورت..).

ووجه الدقة هنا في هذا التحديد الزمني أن الشاعر حصره في صورة: (حتى إذا أرخى الظلام..) وجعل جواب الشرط ما يفيد دخول القصر، أو الاقتراب منه فقال: (عجنا بقصر بني شعيب..) . وهذا الربط الشرطي بمسألة الزمن يفيد أهمية هذا الزمن، وأنه لا يمكن اقتحام القصر بدونه، وأن التمكن من تحقيق هذا الشرط على أكمل وجه يحقق النجاح المنشود من دخول القصر. وكان الشاعر أكثر تحديداً ودقة حين جعل الجواب قوله: (عجنا) ولم يقل مثلاً، (دخلنا)؛ إذ أن الدخول الفعلي للقصر لم يكن قد بدأ بعد، فهناك عناصر في الخطة لم تكتمل باستثناء المسألة الزمنية. ومعنى عجنا: عطفنا على القصر وملنا إليه ومررنا عليه[1]، حتى تكتمل لهم باقي العناصر الأخرى التي تمكن لهما اجتيازه وهذا ما تشير إليه في الفكرة الثانية أو المشهد الثاني.

(٢) ـ الحذر من الرقباء:

والرقباء هنا نوعان: **الأول**، الرقيب من عامة الناس، الذين يسهرون الليل ويسمرون طلباً للهو وقضاء الوقت. **والثاني**، حراس القصر وجنوده القائمين على حراسته. وهذان النوعان أعينٌ متفتحة قد تحول من دنوه من أسوار القصر فضلاً عن دخوله القصر وبلوغ مآربه. ولقد أبان الشاعر عن النوع الأول بقوله: (سئم الخليط ونام كل مسامرٍ)، وأبان عن النوع الثاني بقوله: (ورمى الكرى في الحارسين فهوّموا)، وبذلك يكون قد أمن جانبهما. ومن ثم فالمشهد التالي لهذا المشهد يصور لنا بداية التخطيط ودخول القصر بعد أن هدأت النفوس ونام كل مسامر وأمال النوم رؤوس الحرس.

---

[1] – راجع لسان العرب: ٣٣٣/٢.

(٣) ـ المشاورة، والاستعداد للدخول.

أما المشاورة فهي تبدو من قوله: (قال ابن عمي ما ترى؟) قلتُ اتئدا!) وهذا تسجيل لتبادل المشورة قبل لحظة الاقتحام، وكأن رفيقه هذا قد أحس أن الأمور أصبحت مواتيه لتنفيذ خطتهم، لكنه أراد الرجوع إلى صاحب القرار في رحلته هذه وهو ابن يزيد، فراح يتوجه إليه بالسؤال (ما ترى؟)، وكأننا أمام جندي باسل يقف أمام حصن عتيد يستعد لاجتيازه لكنه ينتظر رأي القائد حتى يبدأ في الهجوم. وكذلك فنحن أيضاً أمام قائد حربي جسور أو هكذا يتخيل المرء في مثل هذا الموقف تراه لا يعجل في اتخاذ القرار أو إصداره قبل أن تتضح له الأمور وتنكشف له البواطن، ومن ثم كان رده مثالياً ينم عن عقل راجحٍ ورأيٍ سديد. ويبدو ذلك من خلال قوله: (قلت: اتئد)، وهو طلب للتمهل وترك العجلة. ثم يتبع ذلك بما يزيد الأمر وضوحاً حتى تطمئن نفسُ رفيقه الذي يبدو متلهفاً على معرفة الإجابة، فنراه يومئ إلى خبرته في مثل هذه الأمور التي لا يجهلها: (ليس الجهول بخطة كالخابر)، وذلك جواب يعكس مدى ثقته في نفسه ومعرفته بالأمر الذي يعرض له.

ويأتي تقييد الرواحل في مقدمة الأوامر الصادرة من القائد، وهذا أمرٌ ضروري لنجاتهم بعد إتمام المهمة، والتعجيل برحيلهم قبل ان يكتشف أحدٌ أمرهما، ومن يطالع الأبيات الخاصة بهذا المشهد يدهش لطرافتها فمسألة ربط الراحلة وتقييدها من الأمور المألوفة للعربي وكان يكفيه القول: (أعقل قلوصاً جانباً..) دون أن يفصل القول في كيفية الربط والتقييد. لكنه راح يشرح لرفيقه ماذا يصنع حيال هذا الأمر، وكأنه حريص على تنفيذ ما يريد بكل دقة وحتى لا يغفل شيئاً يتسبب في فشل مهمتهما؛ تأمل قوله: (لا ترعها، واقرن وظيف ذراعها بالآخر). وهذا الأمر يخص الناقة التي يمتطيها هذا الرفيق. أما راحلة الشاعر فهو الجواد، وللجواد طريقة أخرى للتعامل معه، فلقد خبر من مصاحبته للشاعر في مثل هذه المغامرات سلوكاً خاصاً لا يعدوه، وهذا السلوك يجعله مأموناً لا يتقدم أو يتأخر عن الموضوع الذي تركه فيه صاحبه. يقول ابن يزيد مصوراً ذلك (أما الجواد فلم يبرح مكانته) ويتضح سلوكه في خوض هذه المغامرات في قوله:

عودته فيما أزور حبائبي إهماله، وكذلك كل مخاطر

وذلك السلوك منه تجاه جواده، يفيد أنه جوادٌ مدرب، يدرك مأرب صاحبه، ويمتثل لأوامره، ولفظ (عودّته) يوحي بترويضه لهذا الجواد وثقته فيما يصدر عنه من سلوك. أما لفظ: (إهماله) فليس المقصود به ما يتبادر إلى الأذهان عند إطلاقها على النحو المعهود منها الآن. وإلا فإنّ هذا السلوك يتعارض مع حرصه ودقته في توصية رفيقه بعقل الناقة ولكنه قصد إلى أنه يتركه دون تقييد أو ربط أو ما شابه ذلك ثقة فيه وأنه يجده حيث تركه. ولذلك قال في البيت السابق عالية: (فلم يبرح مكانته)، وزاد ذلك تأكيداً بقوله: (بتقدمٍ منه ولا بتأخرٍ)، والمعنى هنا أنه لا يفارق موضوعه الذي تركه فيه. فثمة علاقة متبادلة بين الشاعر وجواده تبرز مدى التفاهم الحاصل بينهما لطول المعاشرة ولكثرة تكرار هذه الأمور في حياة الشاعر (عودته فيما أزور حبائبي). والبيت التالي يزيد هذا المشهد المتعلق بالجواد طرافة كما يكشف عن براعة الشاعر وحنكته في الصنعة الشعرية؛ أعني قوله:

وإذا احتبى قربوسه بعنانه علك الشكيم إلى انصراف الزائر

وهذا الجزء من المشهد يصور تلك الفترة التي يمكث فيها الجواد وحيداً منفرداً ينتظر قدوم صاحبه بعد فراغه من مهمته التي قد تطول فيمل المكان أو يمله المكان، وهذا ما يعنيه بقوله: (إلى انصراف الزائر) هكذا نراه ونبصره، إنه يبدو وكأنه قد احتبى قربوسه بعنانه ووقف يعلك حديدة اللجام ويمضغها مضغاً، وهو يستمر في ذلك الحال حتى يفرغ إليه صاحبه. ومن الممكن أن نبرر هذا التصرف من الجواد فلعله ملَّ من طول الانتظار فمضغ شكيمته ضيقاً بحاله. ولعله تعبير عن شعور قارص بالجوع لطول الانتظار، أو لعله غير ذلك. لكن المهم هنا هذه اللقطة الواقعية التي رصد فيها الشاعر صورة الجواد العربي الذي يقف ساكناً منتظراً، وهيئته التي يكون عليها، إنه شاعر يصور لا شاعر ينظم، وذلك سر روعة البيت، فهو مشهد حي، نابض، راصد لسلوك الحيوان في لحظة من أدق لحظاته. لكن الشاعر تأثراً بفذلكة الصنعة العباسية أغرب في صياغة البيت وبالتحديد الشطر الأول منه؛ أعني قوله: (وإذا احتبى قربوسه بعنانه!). والحاصل هنا أنه شبه هيئة وضع العنان على جانبي قربوس السرج بهيئة الثوب في موقعه من ركبة المحتبي، وصورة المحتبي بثوبه معروفة، فهو المشتمل بثوبه أو كما قال

ابن الأثير: هو أن يضم الإنسان رجليه إلى بطنه بثوب يجمعهما مع ظهره ويشده عليها [١].

والجدل هنا يدور حول ماهية الاستعارة التي يستشعر البعض غرابتها والغرابة في هذه الاستعارة تكمن في الشبه نفسه ذلك الذي ربما جاءه من استعمال لفظ (احتبى) على وجه الخصوص فصورة المحتبي بثوبه على أي حال تختلف في كثير من جوانبها عن صورة وضع عنان الجواد على جانبي القربوس. أو هكذا يتبادر إلى الذهن للناظر المتأمل ومن ثم استشعر البعض غرابة تلك الصورة، وجعلها مثلاً يضرب للغرابة فالخطيب القزويني في حديثه عن الغرابة يقول: " ثم الغرابة قد تكون في الشبه نفسه كما في تشبيه هيئة العنان في موقعه من قربوس السرج بهيئة الثوب في موقعه من ركبة المحتبي في قول زيد بن مسلمة بن عبد الملك يصف فرساً له بأنه مؤدب: وإذا احتبى قربوسه ... الخ).. "[٢].

كما تناول صاحب معاهدة التنصيص هو الآخر بيت ابن يزيد بالتعليق فقال: (والشاهد فيه الاستعارة الخاصة وهي الغريبة والغرابة قد تكون في نفس الشبه كما في البيت؛ فإنه شبّه هيئة وقوع العنان في موقعه من قربوس السرج ممتداً إلى جانبي فم الفرس بهيئة وقوع الثوب موقعه من ركبة المحتبي ممتداً إلى جانبي ظهره وساقيه بثوبٍ أو غيره كوقوع العنان في قربوس السرج فجاءت الاستعارة كغرابة المشبه "[٣]. وهو رأي يتفق فيه مع ما ذهب إليه الخطيب القزويني في كتابه. وهناك تعليق ثالث يتعلق بالبيت وقعت عليه في كتاب: (دلائل الإعجاز) للإمام عبد القاهر الجرجاني، وهو قد يختلف بعض الاختلاف عما أسلفته في كونه يُعد من بديع الاستعارة ونادرها مع اتفاقه معهما في تحديد الغرابة التي يستشعرها المرء في هذه الاستعارة ، يقول عبد القاهر الجرجاني: "

---

[١] – راجع لسان العرب لابن منظور: ١٤/١٦٠، ١٦١.

[٢] – الإيضاح في علوم البلاغة: ١/ ٢٧٤، دار إحياء العلوم بيروت ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، ط٤، تحقيق: الشيخ بهيج غزاوي.

[٣] – معاهدة التنصيص: الشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي (ت ٩٦٣هـ). ١٢٢/٢. طبع عالم الكتب، بيروت ١٣٦٧هـ، ١٩٤٧م، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد.

ومن بديع الاستعارة ونادرها ، إلا أن جهة الغرابة فيه غير جهتها في هذا ، قول يزيد ابن مسلمة بن عبد الملك يصف فرساً له، وأنه مؤدب ، وأنه إذا نزل عنه وألقى عنانه في قربوس سرجه، وقف مكانه إلى أن يعود إليه : (عودته، وإذا احتبى قربوسه بعنانه).. فالغرابة ههنا في الشبه نفسه، وفي أنْ استدرك أنَّ هيئة العنان في موقعه من قربوس السرج، كالهيئة في موضع الثوب من ركبة المحتبي"[1].

ومع التسليم بغرابة هذه الصورة في أصل التشبيه فإننا لا نعدم بها جوانب من التخييل كانت من وراء إيثار الشاعر لها رغم غرابتها فالمحتبي عادة رجل يشتمل بثوبه ويجمع بين رجليه وصدره أو بطنه بغرض الراحة في الجلوس؛ ولذلك قيل: الاحتباء حيطان العرب. وعادة ما يحدث ذلك وقت الانتظار الطويل. وهو بالتحديد ما قصد الشاعر إليه، فالجواد وقف ينتظره أمداً طويلاً، فكأنه ذلك الشخص المحتبي بثوبه والجالس في انتظار طويل. ولقد أوحى إليه بهذه الصورة امتداد اللجام على جانبي قربوس الفرس، وارتفاع هيئة القربوس في مقدمة السرج أسهمت في تشكيل هذه الصورة. ومهما يكن من أمر فالغاية من الصورة الاستعداد المريح للانتظار الطويل وذلك يناسبه هيئة المحتبي. ولعل ذلك التخييل هو الذي لفت نظر الإمام عبد القاهر إلى روعة الصورة وندرتها. والشطر الثاني في البيت يشرح هذه الغاية التي أشرتُ إليها ويؤكدها: (علك الشكيمَ إلى انصراف الزائر) كناية عن طول المدة التي يمكثها في الانتظار وهو يقضيها ساكناً لا يبرح مكانته (لا بتقدمٍ منه ولا بتأخرٍ) اللهم إلا أن يعلك الشكيم.

وجملة (علّك الشَّكيم) هذه لم يأت بها فقط على سبيل حكاية الحال التي ترصد لنا سلوكاً لجواد يقف ساكناً وقوفاً طويلاً؛ بل أراد كذلك التدليل على مسألة طول المدة الزمنية التي يهجره فيها ويشغل عنه بلقاء أحبته- ولقد أضفى على الجملة صبغة المجاز، والتحديد أسلوب الكناية- لذلك جعل لمضغ الشكيم غاية زمنية ينتهي إليها وهو قوله: (إلى انصراف الزائر)، وانصراف الزائر بمعنى رجوعه إليه، وفراقه لما هو فيه، نهاية لعلك الشكيم. وهو يعني بالزائر نفسَه. وسمى نفسه: (زائراً) بالرغم من اقتحامه القصر ليلاً، كما يفعل الجنود أو اللصوص أو كما يفعل الفاتكون على حدّ قوله: (ولئن دخلت القصر

[1] – دلائل الإعجاز : ٧٥، طبعة المدني، تحقيق: العلامة محمود شاكر.

مدخل فاتك)؛ أقول سعى نفسه زائراً لمناسبة الغاية من دخول القصر، والغاية من دخوله هي لقاء الإحبة وقضاء زمن طويل بصحبتهن، لذلك ناسبها أن يدل عليها بمدلول زيارة فهي زيارة بالنسبة لأحبته على وجه الخصوص، وهي اقتحام وفتك بالنسبة للمكان.

(٤) ـ الاستعداد لاقتحام القصر:

وهذا الجزء من المشهد العام الذي نحن بصدده يجتهد الشاعر من خلاله في إبراز أمرين اثنين: أنه صاحب القرار في هذه المهمة، وأنه بطل شجاع مقدام لا يهاب مثل هذه المواقف الخطرة -حسب تصوره- ومن يقرأ هذا الجزء من القصيدة يشعر أنه أمام ملحمة بطولية لا ملحمة غرامية، وهو يبدأ بقوله:

وعلمت أن الأمر ليس دواؤه إلا الجسور ولات حين تجاسر

وعلينا أن نتأمل هذه الألفاظ والأساليب التي تدل على ما أشرت إليه بوضوح: (الجسور، فخرجتُ أقدم صاحبي، متوشحاً بحمائل العضب، الحسام، الباتر، أكز النيام). إنها أجواء تتناسب والملاحم البطولية واقتحام الحصون لا القصور! ولكن الشاعر كما أشرت أراد أن يدلل على أمرين مهمين: أنه صاحب القرار المصيري هنا، وأنه البطل الجسور. ولعله يفتعل ذلك افتعالاً؛ ذلك لأنه في مقام الغزل والإبانة عن مغامراته العاطفية التي غالباً ما تلقى إعجاب النساء وثنائهن.

(٥) ـ ملاقاة نسوة القصر وتقديمهن العون له:

وهذا الجزء من مشهد اقتحام القصر أطول الأجزاء نسبياً والشاعر يفصّل القول فيه تفصيلاً ملائماً وهو يكشف فيه عن غايتين: كيفية دخول القصر، ومعاونة نسوة القصر له على اقتحامه. وأول سؤال يتبادر إلى الذهن هنا؛ كيف نستسيغ معرفة النسوة بقدومه؟! وهل كنّ على علمٍ بمجيئه مسبقاً؟! فالقارئ للقصيدة لا يقع على ما يشير إلى هذا الأمر من قريب أو بعيد، اللهم إلا أن يكون اقتحامه القصر في مثل هذا الوقت أمراً معهوداً بالنسبة لهن. وهذا افتراض جائز وإن كن لا نجد ما يؤيده. ولعل هذا الأمر حدث حدوثاً طارئاً، وليد اللحظة دون استعداد منهن، وهو احتمال مقبول على أي حال. وهو تعليل لقوله في مطلع البيت: (ما راعني) بمعنى أدهشني على غير انتظار، وكأنه قد فزع

من أن أحداً يرقبه ويشير إليه في وقت يستتر فيه من أعين الرقباء. والمشهد كله هنا يقوم على التصوير وتلوين الأجزاء التي تشكل عناصر المشهد الجزئي الذي نعرض له:

ما راعني إلا نبيذ وصيـفة بالسور تنبذ بالحصى المتواتر

تلك بداية لقائه بنسوة القصر، ودليلهن الذي عناه بقوله: (نبيذ وصيفة) فهذه الجارية أو الوصيفة مرسلة إليه لتدله على الطريق الذي يسلكه، وتعاونه في الوصول إلى غايته. والبيت يشرح دور هذه الوصيفة وكيف صنعت لتلفت نظره إليها؛ إنها نبذت إليه بالحصى الصغير المتواتر أي المتتابع، وهي واقفة بالسور المطل عليه من أعلى. والشاعر يفسر لنا سلوك هذه الجارية بأنها (مأمورة لم تعْدُ ما أمرت به) وذلك يعني أنها مجرد هادٍ يهديه إلى الطريق الآمن. وكانت لغة الحوار بينهما لغة خاصة فلا هي بالكلام حتى لا يسمع أحدٌ من الرقباء همهماتهم فيكشف أمرهما ولا هي بالإشارات الصامتة التي يبصرها عن كثبٍ؛ وعلّة ذلك أن وقت الزيارة كان ليلاً والظلام يحيط بكل شيء ويستر بعباءته كل الكائنات. ولكنها اختارت لغة خاصة كما أشرت إنها (تنبذ بالحصى المتواتر) أي تلقي بيديها الحصى الصغير المتتابع ليسقط بالقرب منه فيتنبه بذلك إلى أن هناك من يرقبه ويريد معاونته في الوصول إلى بغيته. وبالطبع كانت مسألة إلقاء الحصى إليه مسألة متفق عليها بين النسوة ولذلك قال هو عنها: (مأمورة لم تعد ما أمرت به). فلقد أسند إليها تنفيذ هذه المهمة على أكمل وجه ففعلت.

كذلك فإن مسألة إلقاء الحصى ليلاً على رجل يريد أن يقتحم قصراً منيفاً أمر مخيف مفزع، وربما أفسد علية خطته ودفعه دفعاً إلى الفر والكر مؤثراً الهزيمة على الموت شهيداً! هكذا. وهذا سر قوله في بداية الحديث عن هذا الموقف: (ما راعني إلا نبيذ وصيفة بالسور)، والكلام هنا يكشف الشعور النفسي الذي استشعره ابن يزيد حين تساقط الحصى عليه من كل جانب، وكأنه فهم في بداية الأمر أن خطته قد انكشفت وثمت من عرف بقدومه ويريد الإيقاع به وترويعه، لكنه سرعان ما تنبه للأمر. وحين تنبه لما يحدث وعرف مصدر الحصى ارتاحت نفسه من بعد روعها، وهدأت ثائرته فتبدل فزعه ودهشته رضاً وسعادة، وذلك سر توظيفه الدعاء هنا في الشطر الثاني؛ حيث يقول: (سقياً لمأمور هناك وآمرٍ)، والدعاء بالسقيا للأحباب شائع في الشعر العربي

ومعلوم منذ القدم، وتلك محافظة منه على جانب من التقاليد الفنية التي اعتادها الشعراء وتوارثوها فيما بينهم. أما (المأمور) فإنه يعني به الجارية التي ألقت الحصى. وأما (الآمر) فإنه يعني به محبوبته التي يسميها لنا فيما يلي من أبيات. وكانت تلك الخطوة الأولى التي سلكها الشاعر في اقتحام القصر، ولما يزل خارج أسواره، وبعد ذلك يصور لنا أو يقص علينا كيف استشرف النسوة جميعاً إليه وقد احتشدن لأمر يسترنه في ضمائرهن، بدا حين أخذن ينظرن إليه من علٍ؛ لقد احتشدن لتنفيذ خطة مفادها: إلقاء بعض الأسباب من حبال أو ما شابه ذلك إليه ليتعلق بها ويصعد عليها في سكون وسلام، وتتمثل أبيات هذا المشهد من قوله:

وأبهنْ فاستشرفن لي بنـواظرٍ ما بين مسدلة النقاب وحاسر

إلى قوله:

وطليحهن وساوس قد قطعت قلبي مخــافة نبــأة مـن سائر

فالناظر لهذه الأبيات في موضعها يرى أحداثاً نامية متطورة تشكل صوراً جزئية صغيرة تسهم بدورها في تكوين ذلك المنظر العام في هذا الجزء من القصيدة. تأمل هذا الحدث النامي بدءاً من الألفاظ والأساليب: (أبهن، فاستشرفن، أشرفن، تشايمت، حشدن، فسدلن، فشددتها..)، وهذا الحدث النامي هو في الواقع حكاية لحظة اقتحام القصر واعتلاء أسواره بمعاونة نسوته وجواريه، فابن يزيد أراد أن يخبرنا أنه دخل القصر على هذا النحو العجيب وكأننا أمام مشاهد درامية مثيرة بكل جوانبها ومعطياتها.

ثم انظر إلى (الفاء) الملازمة لهذه الأفعال تجد لها دوراً لا يقل بحال عن دور الألفاظ والأساليب في صناعة هذا المشهد. إنها لا تدل فقط على التعقيب السريع بين المتعاطفين بحيث يستحيل الفصل بينهما بحال من الأحوال؛ بل هي كذلك تزيد من متانة التركيب والربط بين معانيه ربطاً فنياً محكماً، كما تفيد حصر المدة الزمنية لمجريات هذه الأحداث في أقل مساحة زمنية ممكنة، وهي تومئ إليك أن حدث اقتحام القصر واعتلاء أسواره تم في سرعة خاطفة. وهذه السرعة التي قصد ابن يزيد إلى إبرازها عن طريق قرن غالب أفعاله المختارة بالفاء تلائم الجو العام الذي يقع الفعل فيه كما تلائم

الموقف الحادث، فضلاً عن الأجواء النفسية التي تضطرب اضطراباً شديداً نظراً لصعوبة الموقف وخوف الترصد والرقباء أو حرّاس القصر ونحو ذلك. والمعنى في الأبيات واضح يسهل تصوره. فابن يزيد يقترب من أسوار القصر أو مداخله وقد مر على حراس نيام، فوجئ بوصيفة من وصائف القصر تدفع إليه بالحصى المتتالي لتلفت نظره إليها فينتبه للموضع الذي ينتظرنه فيه حتى يتهيأ له الصعود ومن ثم الدخول من فوق السور بعيداً عن أعين الرقباء التي غالباً ما تكون مسلطة بعناية على مداخل ومخارج القصر. ثم يقترب إليهن فينظر فيجد تسعاً من النسوة محتشدات يبدو عليهن سمات التحضر والرفاهية بجمالهن الباهر الوضاء وثيابهن المتنوعة المزركشة: (بملاحف مصقولة قد وصلت، ومآذر عقدنها بمآزر)، وهن يتطلعن إليه من علٍ بنواظر يملؤها الترقب والحذر، كما يملؤها الشوق واللهفة إلى رؤية هذا المغامر الجسور الذي جاءهم تحت جنح الليل فاتكاً لا يبالي من أجلهن المخاطر وركوب الأهوال. وقد كانت تلك المشاعر التي ملأت على الشاعر كيانه من وراء رسم هذه الصورة التشبيهية الرائعة التي أراد منها نقل المنظر كما رآه وأحسه بجملته وتفصيله، أعني قوله: (أشرفن إشراف الظباء تشايمت * برقاً تبوج في حبي ماطر).

فالصورة هنا تشبيه حال بحال؛ حال إشراف النسوة عليه من علٍ وهن متطلعات بحذر وترقب بحال الظباء التي رأت برقاً يلمع وسط سحاب ماطر متراكم. فالصورة ترصد تلك النظرة التي أشرفت بها النساء من فوق أسوار القصر وهن حذرات مترقبات لأمر ما، وهن مع ذلك لا يخلون من تلك الرقة ومظاهر الجمال التي تتصف بها الظباء. والصورة بعد ذلك من الواقع العربي والبيئة العربية المعروفة بحيوانها وظبائها. ثم بعد ذلك ترى الأبيات تبرز جانب المشاركة الحاصلة من النساء وقد أخذن يسدلن إليه أسباب الصعود وهو ما عبر عنه بقوله (فسدلن أسباباً إليّ) أما هو فيدل على استجابته لهذه المبادرة، فقال: (فشددتها في رسغ أروع ماجد). فالتفاعل بين الجانبين متبادل بصورة إيجابية حتى يتم إنجاز المهمة. كما أبان الشاعر عن مهمة النسوة في مد يد العون إليه، أبان كذلك عن عددهن ليدل على كثرتهن، فالكثرة والاحتشاد هما المقصد من قوله: (تسع حشدن لعاشر يصعدنه).

ولفظ (تسع) يدل على أن العدد المذكور جميعه أبدى مشاركة في أداء مهمة الصعود، ولفظ (حشدن) كذلك يدل على ما هو أكثر بكثير مما يمكن الوصول إليه من ظاهر اللفظ، فهو يفيد أنهن قد بذلن ما في وسعهن، وأخلصن كل الإخلاص في ذلك، والغاية أن الشاعر أراد أن يبرز اهتمامهن به إلى حد بعيد جداً، يبين عن شغف النساء به وإقبالهن عليه، واحتشادهن لأجله، ومخاطرتهن بأنفسهن في معاونته على دخول القصر، واستقباله بطريق غير معهود. فلقد أراد أن يخبرنا أنه هو ذلك الرجل الذي صنع النساء في القصر من أجله ما صنعن! فإذا تأملنا قوله: (لعاشر) رأيناه يعدد نفسه واحداً منهن؛ هكذا: (تسع حشدن لعاشر). وكان بمقدوره أن يقول: (تسع حشدن لي)، أو (حشدن من أجلي) لكنه آثر هذا اللفظ مثلما آثر لفظ (حشدن) تدليلاً على ذوقه الرفيع في اختيار الألفاظ وانتقائها بصورة تدل على المعنى من أيسر طريق. وتفيض فيضاً عظيماً بفضل اختياره الملائم لموضوعه وفكرته. ومن ثم فقد آثر الشاعر لفظ: (لعاشر) لبيان اشتراكه معهن في الغاية والوسيلة، أما الغاية: فهي المجيء بهدف لقائهن، والسعادة بقربهن، وهن قد احتشدن من أجل ذلك. وأما الوسيلة: فقد تمثلت في إسدال الأسباب، كما تمثلت في استجابته لهذه الأسباب وتفاعله معها. (فشددتها في رسغ أروع ماجد)؛ إذا هو عاشرهم من هذه الجهات التي جمعت بينهم.

كذلك فإن الشعور المتضخم بالذات أو ما يعرف في النقد الحديث **بالذاتية**؛ بادٍ من خلال ألفاظه وأساليبه؛ فالاجتهاد في إبراز احتشاد النسوة من أجله، وشغفهن بلقائه، وإرسال الدليل إليه ليرشده بإلقاء الحصى المتتالي بالقرب منه، وتيسير دخوله إلى القصر بإسدال أسباب الصعود إليه ونحو ذلك مما يدل على امتلائه بهذه المعاني الذاتية. يضاف إلى ذلك دعاؤه لنفسه، البيت: (٢٩)؛ (يارب سلم شخصه من عاشر!). بطريقة عفوية قد لا تلائم ما ذكره في مقدمته من اقتحام القصر ووصف نفسه بالشجاعة والجرأة وركوب الأهوال (البيتان ٢١، ٢٢)، وهي على كل حال رقة منه مبالغ فيه، ولو أنه حكى لنا هذا الدعاء على لسان النسوة مثلاً لكان مقبولاً مستحسناً في مثل هذا المقام الذي يستعرض فيه شجاعته وبراعته. ومن هذا القبيل ما قاله حين تحدث عما بذله النسوة من جهد شاق ومصاعب تحملنها في سبيل إصعاده وإدخاله إلى القصر؛ (البيت ٣٢):

وطليحهن وســواس، قد قطعت قلبي، مخافة نبأة من سائر

فهو حين أراد التعقيب على هذا الجهد الشاق قال: (**قد قطّعت قلبي**) ، فهي جملة عفوية بالغة الرقة ، أقرب إلى طبائع النساء ومنطقهن في التعبير عن مثل هذه الأمور ، وأحسبها كذلك غير ملائمة لنغمة الفخر والزهو بقوته وشجاعته وإقدامه على المخاطر فهو يعرض في البيت للمصاعب التي لاقتها النسوة في إسدال الأسباب إليه، وقد وصفها (بالضعيفة) ، ومحاولة إصعاده فوق أسوار القصر العالية، مع تصور العناء الشديد الذي لحق بهن من جرّاء هذا العمل الشاق، ولكنهن رغم ما استشعرنه من عناء ومشقة حاولن خفية أن يعبرن عن أنفسهن بأصوات خافته حتى لا يفسدن العمل المنوط بهن : (وطليحهن وسواس/ مخافة نبأة من سائر)؛ فهو يرصد حديثهن الخفي أثناء عملية رفعه وجذبه بأسبابهن الموهنة، وهو كلام يتعلق بشعورهن بالتعب والألم من جراء هذا العمل الشاق الذي ألزمن أنفسهن به. والشاهد هنا الذي أردت الإبانة عنه – سلفاً- توضيحاً لمسألة رقته المبالغ فيها، خاصة وهو يستعرض لنا صفات القوة والفخار في مقام الغزل، في حديثه عن نفسه ووصف مشاعره؛ وأعني بذلك الجملة الاعتراضية: (قد قطعت قلبي).

فالجملة قد جاء بها تعليقاً، وتعاطفاً منه وشفقة بهن، من جراء شعورهن بالتعب الشديد والإعياء البالغ من جراء ما احتملنه في هذه المهمة الشاقة، وهن يكاتمن هذه المشاعر المؤلمة ويحرصن على ألا تبدو في أصواتهن فتصادف نبأة من سائر، لكنه جاء بها بصورة كما أشرت من قبل أقرب إلى طباع الأنثى منها إلى طباع الرجل، والجملة حين نرددها في ضمائرنا أو نستمع إليها تقرأ، يداخلنا شعور أنها لو سيقت على لسان امرأة لكان أفضل وأسوغ مما هي عليه الآن. وهي من هذه الجهة تتعارض بشدة مع ما وصف نفسه به من صفات الشجاعة والإقدام فيما مضى. وهو حين تحدث عن استجابته لهن في إسدال أسباب الصعود إليه قال: (فشددتها..) وكان من الممكن أن يقف عند هذا الحد الذي يعلمنا فيه بأنه جذب الأسباب إليه وفعل ما فعل. كذلك لو أنه قال: فشددتُ الأسباب بيدي، وما شابه ذلك؛ لكان قد بلغ المعنى إلينا تاماً وواضحاً. لكن انظر كيف ساقه بطريقة مثيرة تنم عن عشقه الصريح لذاته، وقصده المباشر إلى مزج

الغزل بالفخر: (فشددتها في رسغ أروع ماجدٍ..). فالمعنى في البيت تمجيد لذاته، ومديح لها مديحاً مباشر في مقام يدور كله في فلك الغزل. لكن أين صاحبه الذي رافقه منذ بداية الرحلة هل حديث النسوة قد أنساه إياه فتشاغل عنه برهة من الزمن أم أنه يدخره لأمر آخر لم يأت دوره بعد؟ هذه كلها أمور متوقعة في هذه اللحظات التي سبقت اقتحام القصر، لكن إذا نظرنا إلى البيت التالي وهو قوله:

فمطوت منكب صاحبي فأناف بي وجـذبن بالأسباب بعـد تشاور

نراه هنا في الشطر الأول يشركه في تنفيذ المهمة ويجعل له دوراً في مسألة صعوده فوق أسوار القصر. ودوره يبدأ بالكلمة (فمطوت)، والناظر إلى تنسيق الألفاظ الخاضعة للترتيب الزمني والمنطقي في أبياتها يجد للكلمة المذكورة نصيباً في هذا النسق الفني والعضوي، لا يمكن الاستغناء عنه في اكتمال المعنى وصحة ترتيب الأحداث النامية التي تسجل لحظات دخول القصر والصعود على أسواره على هذا النحو: (أبهن / فاستشرفن/ أشرفن/ حشدن/ يصعدنه/ فسدلنا/ فشددتها / فمطوت/ فأناف بي / وجذبن بالأسباب).

ولقد اقتصر دور صاحبه في مسألة صعوده على أسوار القصر على أمرين: اتخاذ منكبه سُلّماً للصعود والارتقاء عليه. ثم ارتفاع صاحبه به ليدنيه من حافة السور. ومسألة امتطاء منكب صاحبه تتطلب مرحلتين أيضاً: **الأولى**، توطيد منكبه له حتى يتمكن من الصعود فوقه، ولا يحدث ذلك إلا إذا جلس صاحبه وطأطأ له منكبه، ثم تأتي المرحلة **الثانية** حيث يقوم ذلك الصاحب حاملاً إياه بينما يمد ابن يزيد يديه ليمسك بالحبل الذي أسدل إليه من النسوة؛ لذلك قال: (فأناف بي) بمعنى استشرف به إلى أعلى ليطال الحبل المسدل إليه.

ولكن لماذا اضطر الشاعر إلى امتطاء منكب صاحبه، وهناك تسع من النسوة يحتشدن من أجل إصعاده إليهن، علة ذلك - فيما أرى - له ما يدل عليه من خلال النص؛ إذ لم تكن الأسباب أو الأحبال التي أسدلتها النسوة كافية لالتقاطه بل كانت ضعيفة واهية ومن هنا قرر صاحبنا الاستعانة بمنكب رفيقه ليرفعه عاليا فيتمكن بذلك من الاستشراف والوصول إلى أسبابهن المسدلة ولا تكاد تبلغه أو تحقق مطمحه في

الصعود بسلام ؛ وأدلة ذلك من النص قوله: (فسدلن أسباباً إلىَّ ضعيفة). فكلمة (ضعيفة) كافية للدلالة على المراد منها، صريحة في الكشف عنه. وهو نفسه كان قلقاً خائفاً حين أبصر ضعف الحبال المسدلة إليه لذلك قال بعدها: (إما وهت لم يلق لي من عاذر). ومن ثم قال شاعرنا: (فمطوت منكب صاحبي فأناف بي) ليكمل بهذا ما استشعره من ضعف في أسباب صويحباته. ثم تأتي الخطوة الأخيرة في مسألة إصعاده من قبل النسوة ليتمكن أخيراً من دخول القصر المنيف ، وذلك ما يفيده الشطر الثاني من البيت ؛ أعني قوله : (وجذبن بالأسباب بعد تشاور) وهو يعني بالأسباب هنا : الحبال أو ما شاكل ذلك واللافت للنظر هنا اختيار الشاعر في حديثه عن النسوة ألفاظاً تدل على تميزهن بالعقل والعمل بروح الجماعة ، وإنما يعكس ذلك كله أنهن يتصفن بروح الجدية ، وأن الأمر بالنسبة لهن لم يكن مجرد لهو ؛ ففي حديثه من قبل عن تعاونهن في إصعاده قال: (تسع حشدن..)، نستشعر هنا العمل بروح الجماعة ، فلم تتوان واحدة منهن عن القيام بما يلزم عليها فعله، ولم يرصد لنا الشاعر تقصير بعضهن في أداء هذه المهمة . وهنا يقول: (جذبن بالأسباب بعد تشاور)؛ تأمل قوله: (بعد تشاور) إنها تفيد اتصافهن بالعقل والحكمة وروح التفاهم فيما بينهن، فلا مشورة بدون عقل، وحسن فهم. وكذلك في بيت لاحق يصفهن بالصبر؛ فيقول:

فصبرن للأمر الذي حاولنه حتى ظفرن وبتن غير صوابر

والأمر الذي حاولنه هو الاحتشاد لإصعاده إلى أسوار القصر حتى يتسنى له الدخول إليهن. ولما تحدث عن الصبر ذكر الجزاء فقال: (حتى ظفرن) ولا يتناقض قوله في أول البيت: (فصبرن) وقوله في آخره: (غير صوابر)؛ فلقد قصد الشاعر إلى تلوين أسلوبه وإضفاء الصبغة البلاغية البديعية على البيت ليجعل له وقعاً صوتياً حسناً ومن هنا وظف هذا اللون من الطباق السالب توصيفاً جيداً. وليس هاهنا تناقض بين بداية البيت وخاتمته فإثبات الصبر في الأول يتعلق بمسألة محاولة إصعاده واحتشادهن لأجل ذلك، ونفيه في الخاتمة يتعلق بمحذوف مقدر يرتبط بشغفهن بالشاعر وتلهفهن إلى لقائه، وعلى ذلك يجوز أن يكون التقدير: (وبتنا غير صوابر عني) أو غير صوابر عن لقائي والإيناس بصحبتي.

(٦) ـ دخول القصر ولقاء الإحبة:

وهذا المشهد تصوره الأبيات (٣٥، ٤١) وهي تجيب عن تساؤل مهم: ماذا حدث داخل أروقة القصر بعد هذا العناء الذي دام طويلاً؟! وفي البداية نراه يدفع الريبة عن نفسه في مقامٍ يوحي كله بهذه الريبة، لاسيما في عصر شاعت فيه الحريات وكثرت حفلات الجواري والقيان في مختلف القصور العباسية، حيث يقول:

فلئن دخلت القصر مدخل فاتكٍ ما كنتُ في ستر الجمال بفاجر[١]

أمـــا الإزار وحـــوزه فمـــحرمٌ وليّ الوشاحُ وما خلا من طامر[١]

والشَّـــمُ والتـــقبيلُ كان محـــللاً واللـمس إلا عـن كثـيب مائر[٢]

مـــا ذاك إلا أنني متـــــــكرم حـــرّ الأرومة بت بين حرائر[٣]

---

[١] – الفتك: ركوب ما همّ من الأمور ودعت إليه النفس. فتك يفتك، ويفتك فتكاً وفتوكاً. والفاتك الجريء الصدر والجمع الفتّاك، ورجلٌ فاتكٌ: جريء اللسان: ٤٧٢/١٠. والفاجر: المائل والساقط عن الطريق، والفجور أصله الميل عن الحق. اللسان ٤٧/٥.

[١] – الإزار: الملحفة يذكر ويؤنث. ويكنى بالإزار عن المرأة، وفي الحديث: كان يباشر بعض نسائه وهي مؤتزرة في حالة الحيض أي مشدودة الإزار. والأزر: معقد الإزار، كل ما واراك وسترك. ومنه الحديث: إزرة المؤمن إلى نصف الساق، ولا جناح عليه فيما بينه وبين الكعبين. راجع اللسان لابن منظور: ٤٤/١، ١٦/٤، ١٨. والوشاح بالكسر: شيء ينسج من أديم عريضاً، ويرصع بالجواهر وتشده المرأة بين عاتقيها وكشحيها. مختار الصحاح: ٣٠١/١. قال أبو منصور: التوشح بالرداء مثل التأبط والاضطباع، وهو أن يدخل الثوب من تحت يده اليمنى فيلقيه على منكبه الأيسر كما يفعل المحرم، والوشاح كله حلي النساء تتوشح به المرأة. لسان العرب: ٦٣٢/٢. ومنه حديث عائشة رضي الله عنها: كان ﷺ: يتوشحني وينال من رأسي أي يعانقني ويقبلني. والطامر: المخفي من الأشياء. راجع: النهاية في غريب الأثر لأبي السعادات المبارك بن الجزري، ١٨٦/٥، المكتبة العلمية بيروت ١٣٩٩هـ.

[٢] – الكثيب: الرمل المستطيل المحدودب، والكثيب من الرمل: القطعة تنقاد محدودبة، وقيل هو ما اجتمع واحدودب، والجمع: أكثبة وكثُب وكثُبان، وهي تلال الرمل. راجع: لسان العرب لابن منظور: ٧٢/١، والنهاية في غريب الأثر: ١٥٢/٤. والمائر: المتحرك، يقال: مار الشيء موراً اضطرب وتحرك. اللسان: ١٨٦/٥، ومختار الصحاح: ٢٦٦/١. ويقصد ابن يزيد بالكثيب المائر: الفرج، فالكلام كناية عنه.

بين الـــــرباب وبين أتـــــرابٍ لها بيـــضٌ غذاهن النعيم عُباهر[٤]

فتــقاصر اللـــــيلُ ولـــم يكـن من قبـل ذاك عليَ بالمتــقاصر

هطلت علينا بالسرور سماؤه وجــرت كـواكبه بأسعد طائر

والبيت (٣٥)، يميز بين سلوك الشاعر في اقتحام القصر وركوب المخاطر وبين سلوكه بعد دخوله القصر وقت لقاء الجواري فلقد دخل القصر دخول الغازي الفاتك: (فلئن دخلتُ القصرَ مدخلَ فاتكٍ) فلقد لجأ إلى هذه الطريقة حفاظاً منه على سرية اللقاء والحذر من أن يراه أحد. ولكنه لم يكن فاتكاً جريئاً على كبائر الله حين تمكن من الدخول والمبيت بصحبة نسوة القصر: (ما كنتُ في سِتر الجمال بفاجر).

والواقع أن هذا التفريق بين سلوكه قبل الدخول وبعده له مغزى ديني في نفس الشاعر، فلقد حرص ألا يفهم من وراء حكايته هذه أنه متهم في سلوكه وأخلاقه أو أن يجترئ على حدود الله تعالى. ولا نعرض هنا للقصيدة عامة من منظور ديني، فالشعراء غالباً يقولون مالا يفعلون كما حدّث القرآن عنهم في سورة الشعراء. لكننا نجتهد في محاولة تفسير مقصد الشاعر هنا فالبيت ظاهره تمييزٌ بين سلوكه في دخول القصر وسلوكه بعد دخوله وقد تيسر له لقاء الأحبة وباطنه دفاعٌ عن حقيقة نيته. وتأمل معي قوله: (في سِتر الجمال) تراه يرق فيها رقة بالغة، ولا يفصح عن حقيقة هذا الستر، وما خلف الكناية هنا معروف؛ إنه يقصد ستر النساء الجميلات. لكنه كنى عنهن بالجمال. وإذا كان التعبير عنهن بلفظ الجمال فيه رقة وتقدير لهذا المعنى ففيه كذلك إحساس بالتقديس لما يوحيه معنى (الجمال) في الأذهان عند اطلاقه. فإذا أضيف إليه لفظ (ستر) زاد ذلك الشعور قداسة. ومن ثم أراد ابن يزيد أن يشعرنا بهذه المعاني التي تبعث على الإجلال والتقدير، وكأنه أراد أن يشركنا معه في موافقته الحفاظ على هذا الجمال

---

[٣] – حر الأرومة: كريم الأصل. والأرومة، الأصل، والجمع: أرُوم. اللسان: ١٥/١٢. والشاعر هنا يفخر وينوه بأصله ونسبه العريق إلى البيت الأموي.

[٤] – الرباب: اسم محبوبته، والأتراب: جمع: ترب، المساويين لها في العمر، والعباهر: جمع عبهرة: وهي المرأة الرقيقة البشرة الناصعة البياض، وقيل هي التي جمعت الحسن في الجسم والخلق، وقيل هي الممتلئة، والعبهر والعباهر: العظيم، وقيل: الناعم الطويل من كل شيء. اللسان: ٥٣٦/٤.

دون تدنيسه أو العبث به، ومثل هذا الستر الجمالي لا يجوز تدنيسه بالفجور. ولا يفوتنا تضحية الشاعر في هذا المقام، فلقد أفهمنا أيضاً أنه كان مثالياً عفيفاً بالرغم من الفتن التي عرضت له، وهو كامن في ستر الجمال. ولقد عبّر عن هذه المثالية بقوله: (ما كنتُ.. بفاجر)، ونفي الفجور عنه هنا إثبات لعفته وطهارة ذيله. وانظر كيف جاء بالباء التي ألصقها إلصاقاً بلفظ (فاجر) وكان يمكن أن يجيء به بدون باء، فيقول مثلاً: (ما كنتُ في ستر الجمال فاجراً) وعلى ذلك أن مجيء هذه الباء أسهمت في نفي إلصاق الفجور به، والالتصاق بالفجور غير الاتصاف به، فالصفة قد تتبدل أو تتغير فهي ليست لازمة، بينما كونه ملتصقاً بالأمر يفيد عدم مبارحته له وانفكاكه عنه. ولما كان النفي منصباً على الالتصاق بالفجور فهو أشد تبرئة له وتأكيداً لانفصاله عنه.

والأبيات التالية لهذا البيت تشرح لنا ماذا يقصد بكونه ليس بالفاجر، ولعلنا لا ندهش إذا علمنا أنه قصد أن يعلن أنه لم يرتكب كبيرة في مغامرته تلك، بينما نال ما ناله العاشقون عادة في مثل هذا الموقف. البيتان: (أما الإزار وحوزه فمحرم..). والبيتان كفيلان بتوضيح مراد الشاعر. وكيف تسنى له أن يقضي ليلته داخل حجرة من حجرات القصر بنساء عباهر، غزاهن النعيم والترف الذي بات يرزح فيه علْية القوم آنذاك. وفيهما كذلك سرد تفصيلي لما في اجتماع العاشقين وهو يوجزه لنا فيما أوجزه. وهذه الأمور التي فصلها بمسمياتها أجملها في البيت السابق (٣٦) حيث قال: (وليَ الوشاح وما خلا من طامرٍ). وهو لا يقصد على وجه التحديد ذلك الوشاح التي تتمنطق به المرأة فيلف خصرها وكتفها؛ لكنه يريد ما يستتر خلف الوشاح. وما سفل منها حرص الشاعر على النأي عنه حتى لا يسقط فيما هو أعظم من ذلك، وهذا مفاد قوله: (أما الإزار وحوزه فمحرمٌ)، والإزار ما تتزر به المرأة لتستر به عورتها، وهو هنا ذكر الإزار وحوزه وقصد ما هو مستتر فيه فهنا كما في لفظ الوشاح مجاز مرسل علاقته المكانية أو المحلية، على شاكلة قول عنترة: (فشككتُ بالرمح الأصَم ثيابَه) يقصد ما يشتمل عليه الثوب وهو الجسد، واستخدامه المجاز في مثل هذا المقام نوع من التجمل في الحديث، وهو يتوافق مع نفي الفجور عن نفسه فيما سبق من أبيات.

أما قوله: (وحوزه) فقد يعني به ما حازه الإزار واشتمل عليه من موضع العفة، وفي لسان العرب: حوزة المرأة، فرجها. وذكر ابن منظور قول امرأة: (فظلتُ أحثي الترب في وجهه عني، وأحمي حوزة الغائب). فالمقصود: حوزة الغائب، موضع العفة منها، لكونه مما حازه زوجها فملكه بعقدة النكاح فهو حوزته بهذه الطريق لا حوزتها بالعلمية. يقال: فلان مانع لحوزته أي لما في حيزه[1]. والمعنى المتبادر في الشطر الأول من البيت (٣٦): (اما الإزار وحوزه فمحرمٌ) يؤكد الشطر الثاني من البيت (٣٧) وهو قوله: (واللمس إلا عن كثيبٍ مائر)، يعني بذلك أنه أباح لنفسه لمس ما طالته يداه عدا موضع الكثيب المائر، وهو يكنى بالكثيب المائر عن موضع العفة منها. وهي كناية لطيفة لا تخرج عن حدود البيئة العربية وباديته، حيث يطالع العربي صورة الكثبان الرملية المتحركة لنعومتها ورقة كثافتها بفعل الريح أو العوامل الجيولوجية المختلفة. ومن يقرأ البيت التالي لهذين البيتين يدهش لما يوحي به من معنى؛ أعني قوله:

ما ذاك إلا أنني متكرمٌ حرّ الأرومة بتُّ بين حرائر

والذي يستشعره القارئ لهذا البيت أن الشاعر يبدو وكأنه يعلل سر عزوفه عن هذا الكثيب المائر إلا ما استثناه من فعل العاشقين؛ فيقول إنه امتنع عن فعل ما أشار إليه لأنه فتى كريم الأصل حرّ الأرومة وأنه قد بات بين نساء حرائر. وأحسب أن الذي دفع الشاعر إلى مثل هذا التعليل ما كان يشيع في البيئة العباسية من مجون شمل حينئذ العامة والخاصة، والقصيدة برمتها تعكس لنا ذلك المجتمع العباسي بصراحة، وتومئ إلى ما كان يرزح فيه المترفون بين أروقة القصور وتحت جنح الليالي المظلمة. فالبيت إذن تعليل لوقوفه فيما بلغه عند حد معين لا يحيد عنه. ولولا أنه (متكرمٌ/ حُرّ الأرومة/ بتُّ بين حرائر)، لكان من الجائز أن يكون له سلوك آخر، أو هكذا يتبادر إلى ذهن القارئ المتأمل. ولعله بذلك يبالغ في اتصافه بالعفة وطهارة الذيل.

لكنني أقول إن مسألة اقتحام القصر بغرض لقاء الأحبة وركوب الأهوال من أجلهن، وهو الموضوع الأصلي في القصيدة، أقول هذا الموضوع قد يتعارض مع محاولته التعفف عما أخبرنا به. وإلا فللقارئ أن يتساءل: لمّا كان الشاعر رجلاً متكرماً، حر الأرومة، وهؤلاء

[1] – لسان العرب لابن منظور: ٣٤٢/٥.

النسوة اللاتي احتشدن لإصعاده إليهن يقضي الليل بصحبتهن حرائر أيضاً؛ فلماذا إذن قرر اقتحام القصر على هذا النحو الذي وصفه في قوله: (دخول فاتك)، وما الداعي لأن يقصّ علينا حكايته هذه؟! فتراه يهدف إلى إظهار شغف النساء به وتلهفهن إلى لقائه مخاطرين بأنفسهن وهن الحرائر المرغوبات من قبل الرجال، وأنه مع ذلك عفيف لا يخوض مع الخائضين، وشاعرنا بذلك يشبع ما أشرت إليه من ذاتيته المتضخمة التي تذكرنا بشخصية عمر ابن أبي ربيعة، وشغفه بإظهار إعجاب النساء بشخصه على نحو طريف لا يخرج كذلك عن حدود العفة، وسيأتي الحديث عن ذلك في موضعه من البحث.

وقوله : (بين حرائر) في البيت السابق يفسره البيت التالي ، ليوضح شخصيات النسوة اللاتي قضى بصحبتهن الليل داخل القصر، وهو من باب التفصيل بعد الإجمال أو التخصيص بعد الإبهام؛ فقال: (بين الرّباب وبين أترابٍ لها) **فالرّباب** هي الشخصية النسائية الرئيسة المرادة بحديث المغامرة هنا ولذلك خصّها بالتعريف دون صويحباتها ، وسوف نرى أنه يميزها عن زميلاتها وقد أشركها في الحديث عن صفاتهن ؛ فهنَّ جميعاً بما فيهن الرباب : حرائر ، وهن جميعاً يتصفن بروح التعاون ، يحتشدن لصعوده ، وهن جميعاً صبرن لهذا العمل الشاق ، وبتن غير صوابر عنه ، وهن جميعاً منعمات مترفات جميلات : (بيضُ غذاهنّ النعيمُ عبّاهر)؟ ورغم مجيء اسم الرباب متأخراً في البيت (٣٩) فإن الشاعر قد نوّه بذكرها من قبل دون أن يفصح لنا إفصاحاً تاماً عنها؛ أعني قوله: (رهبان مدين لو رأوكِ تنازلوا..). فأغلب الظن أنه قصد بهذا البيت (الرباب)، وأن الضمير في قوله: (رأوكٍ) يشير إليها. لكنّ إشراك النسوة معها في الحديث عن اللهو هو من باب التعميم والتغليب الذي يصور لنا الواقع الاجتماعي الذي كان لا يخجل من مثل هذه الحفلات الماجنة التي كانت تتخذ من جنح الظلام ستاراً، يعربد فيه المعربدون باسم الحب ويتهامسون فيه لغة العشق ولا يصرفهم عن ذلك سوى ضوءُ الصباح الباهر الذي يهم دوماً لفضح أسرارهم وخفاياهم؛ فينصرفون خشيةً منه. وعلى ما يبدو فإن الشاعر قضى بصحبة الجميلات وقتاً ممتعاً مما يومئ بنجاح مهمته وتحقيق غايته؛ يقول في البيتين التاليين:

فتقاصرَ الليلُ الطويلُ ولم يكن من قبـلِ ذاك عليَّ بالمتقاصر

هـطلتْ علينا بالســـرور سماؤه وجـرت كواكبُه بأسـعد طائر

والبيتان تصوير لحالته النفسية والعاطفية التي تعكس سروره وارتياحه بليلته الليلاء. وهو يستخدم هنا للتعبير عن ذلك بعض الكنايات، كقوله: (فتقاصر الليلُ الطويل) يعطي انطباعاً بأنه كان مما تسعد النفوس فيه، وعادة ما يتقاصر زمن السرور ويمر في عجالة، وذلك شيء يدركه العامة والخاصة. وجملة: (فتقاصر) هنا مسلطة تسليطاً على (الليل الطويل) خاصة، ولو أنه قال: (فتقاصر الليل) ووقف عند هذا الحد لما كانت له نفس المزية. ولا يخفى ولعه بالصنعة الشعرية بين الحين والآخر، ومن مظاهر ذلك في البيت هذا التقابل الإيقاعي الذي أحدثه الطباق بين (فتقاصر/الطويل)، وكذلك بين: (تقاصر/ والمتقاصر)، وهو ما سمّاه البلاغيون رد العجز على الصدر، ويكرره الشاعر أكثر من مرة في قصيدته.

ومن توظيفه الكناية في البيتين قوله: (هطلت علينا بالسرور سماؤه)، فانظر كيف آثر لفظ (**هطل**) ليعبّر عن سروره، وفرط أريحيته فالهطل: تتابع المطر والدمع وسيلانه [1]. واختيار لفظ: (**هطل**) كذلك يستحضر إلى الأذهان العربية قيمة المطر والغيث الذي ينتجعون من أجله هنا وهناك طلباً للمرعى والكلأ. وهو بذلك يجمع بين الشعور بالمتعة والسرور رجاء المنفعة ونيلها. ومنها كذلك قوله: (وجرت كواكبها بأسعد طائر)، وذلك قولٌ كثُر طروقه من قبَل الشعراء للتعبير عن الحظ السعيد، والنجاح في الأمر وبلوغ الغاية فيه. وكانت العرب تصنف النجوم صنفين: نجوم سعد، ونجوم نحس. كما كانوا يزجرون الطير لمعرفة حظوظهم، والشاعر ينطلق في التعبير عن ذلك من ميراث عربي أصيل. وتبدو أهمية هذين البيتين في أنهما تصوير موجز ودقيق لنهاية حكايته داخل القصر، وهي على ما يبدو نهاية سعيدة مرضية، غامر الشاعر من أجلها، وركب الأهوال معتمداً في ذلك على رفيقه تارة والنسوة تارة أخرى، ومعنى ذلك أننا إيزاء مشهدٍ آخر جديد، وهو ما سوف نعرض له فيما يلي.

[1] – يقال: هطلت السماء من باب ضرب، وهطلانا بفتح الطاء وتهاطلاً، وسحاب هطلٌ ومطرٌ هطلٌ: كثير الهطلان، وسحائب هطلٌ جمع هاطل وديمة هطلاء. اللسان: ٦٩٩/١١، ومختار الصحاح: ٢٩٠/١.

(٧) ـ أوان الرحيل والخروج من القصر:

وهذا المشهد (الأبيات: ٤٢/٥٣) خاتمة مغامرته ونهاية حكايته، وهو يتكون من عدد من الأفكار الجزئية التي تتشابك فيما بينها لتعطي انطباعاً واحداً عن ذلك المشهد الأخير، وسوف أتناول هذه الأفكار تفصيلاً عند تحليل الأبيات وفهم معطياتها. والآن سوف أسوق ما تبقى من أبيات القصيدة، يمثل هذا المشهد الأخير مع تفسير ألفاظها بالهامش لتكون عوناً على فهمها؛ يقول ابن يزيد:

لما بدا ضوءُ الصباح مبشراً أولاه أرداف الدجى بأواخر[1]
قالت، ودمع العين يغسل كحلها : نفسي الفداء ، دنا الصباح فبادر[2]
فخرجتُ في خمس كواعب زرنها ذات العشاء، خروج قِدح الياسر[1]
ما إن نمرُّ بحارس إلا زوى عنَّا عرامة طرفه المتخازر[2]
فمضين بي وقلوبهن رواجف يخفقن بين حشاً وبين حناجر[3]

---

[1] – قوله: لما بدا ضوء الصباح، أي ظهرت أوائله، أردفه الليل بما تبقى من ظلامه. والشاعر هنا يطابق بين أولاه واواخر. وجواب (لما) يأتي في البيت الثاني وهو قوله: قالت ودمع العين يغسل كحلها..

[2] – فبادر: أي عجل بالرحيل. والضمير في (قالت) يعود على (الرباب) على وجه الخصوص لأسبقية ذكرها دون غيرها.

[1] – قدح الياسر: الياسر من الميسر وهو القمار، قال الجوهري: الياسر، اللاعب بالقداح. اللسان: ٣٠٠/٥، والنهاية: ٢٩٥/٥.

[2] – المقصود بالحارس هنا: حراس القصر الذين أيقظهم ضوء الصباح. وقوله: زوى: يقال زوى الشيء يزويه زياً، جمعه وقبضه ومنه الحديث (زويت لي الأرض فأريت مشارقها ومغاربها) مختار الصحاح: ١/ ١١٧. ويقال زويت عني الشيء أي صرفته عني، ومنه حديث عمر ط قال للنبي ﷺ: زوى الله عنك من الدنيا. والمقصود في البيت أن الحرس قبض نظره استيحاءً من النظر إلى النسوة وعرامة طرفه: يقال: عرم الإنسان يعرم ويعرم وعرم وعرم عرامة، بالفتح وعراماً: اشتد. والمتخازر: الخزر بالتحريك ضيق العين وصغرها، وفي الحديث كأني بهم خُنس الأنوف خُزر العيون. النهاية: ٢٨/٢، اللسان: ٢٣٦/٤. والخزرة: انقلاب الحدقة نحو اللحاظ وهو أقبح الحول، ورجل خزري وقوم خُزر. وخزره يخزره خزراً: نظره بلحاظ عينه، وأنشد: لا تخزر القوم شزراً عن معارضة.

فلمـا وقفـن بالثنـية لم يكـــن إلا وداع مســـــَلَّم أو ســـــائر[٤]

وإذا البلاد بلاقـــع من صـاحبي لمح الصبـاح له لضـــوء ناصـــر[٥]

هزمت عسـاكره دجى ظلمـــائها والليـل منهـــزم بغير عســـاكر[٦]

خلَّفته وفؤاده حـــذر العـدى في مثل خافـية العقاب الطائر[١]

وإذا الجـواد بمـوقفٍ أحـرزته لما تحـقق فيـه قـــول الشـاعر[٢]

قد ملَّ من عـَلك الشكيم كأنه ناجٍ بصـحراء المعي فقـراقـــر[٣]

قربتُــه ثم استـحـلت بمتــنه وانقضَّ يهوي كالعُقاب الكاسـر[٤]

---

[٣] – رواجف: رجف، الرجفان الاضطراب الشديد، ورجف الشيء يرجف رجفاً ورجوفاً ورجفاناً ورجيفاً وأرجف: خفق واضطرب اضطراباً شديداً. اللسان: ١١٢/٩.والحشا: ما انطوت عليه الضلوع، والجمع أحشاء، مختار الصحاح :١/ ٥٨، والحناجر: جمع حنجرة، والحنجر، الحنجور الحلق: راجع لسان العرب: ٢١٦/٤.

[٤] – الثنية: طريق العقبة، والثنية في الجبل كالعقبة فيه، وقيل هو الطريق العالي فيه، وقيل أعلى المسيل في راسه. ومنه قوله فلان طلاع الثنايا إذا كان سامياً لمعالي الأمور. والثنية: الطريقة في الجبل كالنقب، وقيل هي العقبة، وقيل هي الجبل نفسه، وكل عقبة مسلوكة ثنية، والجمع ثنايا وهي المدارج أيضاً. راجع: مختار الصحاح ١/ ٣٧. ولسان العرب: ١٢٤/١٤. والنهاية: ٢٢٦/١.

[٥] – بلاقع: مكان بلقع: خالٍ وكذلك الأنثى، وقد وصف به الجميع فقيل ديار بلقع، والبلاقع: التي لا شيء فيها. اللسان: ٢١/٨.

[٦] – دجا: الدجي سواد الليل مع غيم، وألا ترى نجماً ولا قمراً. اللسان: ٢٤٩/١٤.

[١] – الخافية: الخوافي، ريشات إذا ضمَّ الطائر جناحيه خفيت، وقال اللحياني: هي الريشات الأربع اللواتي بعد المناكب، وقال ابن جبلة: الخوافي: سبع ريشات يكنّ في الجناح بعد السبع المقدمات. وقال الأصمعي: الحوافي: ما دون الريشات العشر مقدم الجناح. اللسان: ٢٣٦/١٤. والعُقاب: طائر معروف.

[٢] – أحرزته: يقال، أحرزت الشيء أحرزه إحرازاً إذا حفظته وضممته إليك وصنته عن الأخذ. اللسان ٥/ ٣٣٣

[٣] – لعله يقصد بقوله: ناجٍ هنا: البعير السريع، أو ما ارتفع من الأرض وهي معاني واردة في تفسير البيت، وقرار بضم القاف الأولى، وهي مفازة في طريق اليمامة قطعها خالد بن الوليد، اللسان: ٩١/٥.

أول ما يمكن ملاحظته من أفكار هذا المشهد الماثل أمامنا التحديد الزمني الذي أراد الشاعر أن يجعله بداية للنهاية. ويلاحظ مراعاة الشاعر للتوقيت الزمني في مسألة اقتحام القصر والخروج منه، ففي الأولى قال:

حتى إذا أرخى الظــلام ستوره وتــزاور العيــوق أيّ تــزاور

وتصوَّبت أيدي النجوم فغوّرت وغوائر منها أمــام غوائــر

ولقد أشرت إلى أن الشاعر ربط بين هذا التحديد الزمني وبين الدخول أو الاقتراب من القصر، حيث قال: (عُجْنا بقصر بني شُعيب)، ومقصده من ذلك الحرص على أهمية التوقيت الزمني لبدء هذه المغامرة أما في الثانية: (لما بدا ضوءُ الصبَّاح مبشراً)، وقد جعل جواب هذا التحديد الزمني في البيت التالي :(قالت، ودع العين يغسل كحلها..). والناظر لهذا البيت يجد عجباً في صياغة الشاعر، تأمل ذلك الحس الزمني الذي يجعل منه جزءاً مهماً وعاملاً من عوامل نجاح مهمته. فهو هنا استخدم الألفاظ المختارة والأساليب الدالة لبيان دقة الربط الزمني المحكم بالمعاني والأفكار، وأول ما يمكن ملاحظته في هذا المقام: التسلسل المنطقي للمعاني المرتبطة بالزمن على وجه الخصوص: انظر إليه، لما قال: (لما بدا ضوء الصباحُ مبشراً). قال: (قالت: دنا الصباحُ فبادر)، ويلي ذلك التهيؤ للرحيل والعزم المباشر على الخروج: (فخرجتُ في خمس كواعب..) ثم يلي ذلك وصفٌ دقيق لكيفية الخروج ثم الفرار على ظهر جواده.

وما أريد التركيز عليه هنا بجانب سرد الأفكار التي تناولها الشاعر لتصوير هذا المشهد البديع هو تلك الصنعة الشعرية التي تفنن الشاعر في إجادتها ليسجل لنا أحداث الحكاية بدقة لفظية وأسلوبية جديرة بالتأمل. فهو أولاً جعل من ضوء النهار بداية التحذير للرحيل: (بدا ضوء الصباح)، والعادة أن العشاق يتململون من ذلك الضوء الذي ينذرهم بالرحيل ومفارقة الأحبة، كما يخفيهم دوماً من أعين الرقباء ممن حجبهم ظلام الليل. والنكتة هنا أنه آثر التعبير بلفظ الصباح ولم يقل مثلاً: النهار، ذلك لأنه

---

(٤) – قوله: قربته، يقصد الجواد، قوله: ثم استحلتُ بمتنه، يعني امتطيتُ ظهره، وانقض يهوي: أي أسرع في السير وفي حديث البراق: (ثم انطلق يهوي أي يسرع)، والعقاب من الطيور الجارحة، والكاسر: العقاب الكاسر: قال ابن منظور: هي التي تكسر جناحيها وتضمهما إذا أرادت السقوط. اللسان: ٥/ ١٤١.

قصد بضوء الصباح أوائل الضوء المنبعث عند نهاية الوقت الزمني لليل ، ولذلك نجده يفسرها لنا بصنعة شعرية رائعة ؛ فيقول: (مبشراً أولاه أرداف الدجى بأواخر) فانظر الصنعة الشعرية بين (اولاه) (أواخر) ، وهو يرصد لنا هنا عملية انسلاخ الليل من النهار أو العكس تذكيراً منه بحديث القرآن عنها " وآية لهم الليل نسلخ منه النهار" ، ولو سلّطنا الضوء على قوله: (مبشراً) للدلالة على بدايات انبعاث الضوء، أدهشنا إحساسه اللغوي وحرصه على مناسبة ذلك لأفكاره ومعانيه ، ذلك لأن بدايات انبعاث الضوء لا تخيف ما هو في مثل حالته ، بل هي أقرب إلى التحذير والإنذار ولو أنه قال : (ضوء النهار) لكن قد دخل بنفسه في الخطر المحظور.

أما جواب لما الحينية؛ أعني قوله: (قالت ودمع العين يغسل كحلها) فهو دليل على أن المرأة شاركته ذلك الإحساس بالزمن، بل لعلها كانت سباقة في لفت نظره إليه وتحذيره من مخاطر انبعاث الضوء وهو ساكن في موضعه دون أن يبادر بالرحيل. والناظر إلى هذا البيت (٤٣) يجني منه الكثير؛ فمقول القول في البيت هو ما يتضمن الغاية من القول؛ أعني قوله: (دنا الصباح فبادر)، فهذا القول مفاد التحذير في البيت. لكن الشاعر لم يسقها هكذا مباشرة. والسؤال هنا: لماذا لم يقل مثلاً: قالت دنا الصباح فبادر، وما فائدة تلك الجمل الاعتراضية التي توسطت القول ومقوله، وهي قوله: (دمع العين يغسل كحلها/ نفسي الفداء)؛ لقد أراد الشاعر إظهار أسف صاحبته على اقتراب موعد الرحيل، وحزنها الشديد على مفارقته، وذلك ما عبّر عنه بقوله: (ودمع العين يغسل كحلها) لقد أراد أن يخبرنا بأنها بكت لفراقه وهذا يعكس مدى حزنها وأسفها على رحيله وبالتالي يقصد الإبانة عن شغفها به وعشقها لشخصه. لكنه لم يقل لنا مثلاً: لقد بكت لفراقه. هذا تعبير تقريري لا يهز النفس الشاعرة النابضة بالحس الشعري، إن التعبير بالصورة أكثر دقة وقرباً من الواقع التاريخي والحدثي في الحكاية، ثم أين تذهب رقة الشاعرية وجمال الصنة الشعرية، وأيهما أكثر شاعرية ورقة أن يقول: (بكت لفراقي) أم يقول: (دمع العين يغسل كحلها)؟ الأخيرة أكثر ملاءمة للشاعرية ليس فقط من جانب التصوير الذي يرصد ما رأته العين وعايشته بعيداً عن أعين الرقباء. بل كذلك لإظهار طبيعة المرأة في هذه المواقف فهي متلهفة عليه، متشوقة إليه، آسفة لرحيله، ومن ثم لا يشغلها أن بكاءها سوف ينقص من زينتها بل كاد أن يغسل كحل عينيها الذي عنَّت

نفسها من أجل جلبه والتزين به. والجملة الاعتراضية (ودمع العين يغسل كحلها) جملة حالية، أفادت هذا كله مع حرصها على نقل مشاعر الجمال والأنوثة الرقيقة إلى كل نفس متطلعة إلى البيت.

أما الجملة الثانية (نفسي الفداء) فهي تدخل ضمن المعنى العام لمقول القول لكنه هنا مزج بينها وبين مقصدها الأسمى وهو التحذير من دنو الصباح، لماذا؟! الجواب هنا أنه أراد أن يظهر خوفها عليه وحرصها على سلامته بل وتضحيتها بنفسها من أجله، وجملة (نفسي الفداء) تبين عن ذلك صراحة، وهو يصوغها لنا بطريقة تفسر لنا هذه المشاعر بوضوح؛ إذ لم يقل مثلاً: أفديك بنفسي، لكنه قدم (النفس) في الكلام لبيان قيمة الفداء الذي يعكس بدوره مشاعر أنثوية عالية التأثير في النفوس الشاعرة. فالفداء هنا ليس بالأب أو الأم أو المال أو الجاه وغير ذلك لكنه الفداء بالنفس! فهي أشبه بالدعاء. ولو تساءلنا لماذا مزج الشاعر هنا بينها وبين مقول القول: (دنا الصباح فبادر)؟! والجواب هنا أن علامات ظهور ضوء الصباح لا تنبئ فقط بقرب ساعة الرحيل وفراق الأحبة لكنها أيضا نذير خطر داهم قريب، أو بالأحرى توقع الخطر الذي يمكن أن يلحق به إذا ما تباطأ في الرحيل، ومن ثم فهي تظهر له أنها تفديه بنفسها وترجو سلامته، ولذلك تطالبه بالرحيل الفوري (فبادر) أي أسرع بالرحيل. ولو أنه ساق لنا مقول القول هكذا مباشراً دون أن يأتي بهذه الجمل الاعتراضية لكان المتبادر إلى الذهن غير ما عرضت له من المعاني، ولربما فهم من قولها (قالت: دنا الصباح فبادر) أنها كارهة له مبغضة لقربه، أو أنها لا تشعر نحوه بعاطفة الحب التي أحسبه غامر من أجلها وألمح إليها في مطلع قصيدته: (نشفي القلوب من الجوى المتخامر)، ومن هنا تبدو قيمة هذه الجمل الاعتراضية التي ضمّنها الشاعر بيته. والفاء في قولها: (**فبادر**) في نهاية البيت (٣٤) تفيد هذا التعجل اللازم للرحيل، كما تربط هذا البيت بالذي بعده، والذي يأتي تتمة لحكاية حدث الخروج من القصر حيث قال (**فخرجت**..)، والواضح هنا أنه استجاب لنصيحتها استجابة فورية؛ هكذا (**فبادر**)، (**فخرجت**) فالفاء هنا لم تترك لنا مهلة لنقول إنه ربما تباطأ أو تمهل أو لم يستجب لتحذيرها في أول الأمر. لا لم يحدث شيء من ذلك، والفاء قطعت الشك باليقين، وتفيد كذلك أنه اتخذ قرار الخروج بمجرد تحذيرها ومطالبته بالمبادرة في الخروج، وهذا مظهر آخر من مظاهر طاعة المحب

لحبيبه؛ وكأنه ينفذ أمراً عسكرياً صدر إليه من قائده، بحيث يتفانى في تنفيذه ويبادر بفعله وإنجازه على خير وجه.

ويبقى لنا تفسير كيفية الخروج من القصر، ويشرح ابن يزيد ذلك في الأبيات (٤٤/٤٧) وأول ما بلفت النظر أنه خرج بمعاونة النسوة مثلما دخل بمعاونتهن : (فخرجت في خمس كواعب زرنها) ، وهو في دخول القصر قال: (تسع حشدن لعاشر يُصعدنه)، فالدخول والخروج كان بتسيير من النسوة ومعاونتهن ، مع الاختلاف الظاهر في مسألة العدد فهناك ذكر العد د (تسع) ، وهنا ذكر العدد (خمس) ، وما من ريب في أن كثرة العدد هناك في عملية إصعاده القصر مقصودة نظرا لصعوبتها واحتياجها إلى جهدٍ كبير منهن ، ومن ثم كان الجهد هنالك مضاعفاً وقد وضحت ذلك في موضعه كما أبان الشاعر عنه بوضوح من خلال ما ساقه من أفعال متتالية منسوبة إليهن على هذا النحو : (تسع حُشدن لعاشر يصعدنه/ فسدلن أسبابإليّ / وجذبن بالأسباب /فصبرن للأمر الذي حاولنه /حتى ظفرن).

أما عملية **الخروج** فقد كانت أسهل بكثير من عملية الدخول أو الصعود ومن ثم احتاجت من الأعداد القليل، وما يكفي لإنجازها في سلام ويسر. لكن الملاحظ هنا أن النسوة اللاتي أدخلنه القصر بخلاف اللاتي أخرجنه منه. والغالب أنهن من غير ساكنيه، ودليل ما أشرتُ إليه قوله في البيت نفسه: **(زرنها ذات العشاء)** والضمير في زرنها يرجع إلى الرباب، لخصوصيتها في الحديث في الأبيات السابقة، وقوله هنا: (زرنها) يشعر أن أمر الخروج كان من تدبيرها ومن كيدها. وكذلك كان أمر الدخول والصعود، وأعني بذلك إرسالها المرأة الدليل التي كانت تقذف بالحصى المتتابع، حتى يستدل بها على تواجدهن بالقرب منه. ثم احتشاد النسوة لصعوده، وقد أومأ ابن يزيد إلى هذا التدبير فقال: (مأمورة لم تعد ما أمرت به...) فمسألة الأمر هنا ترجع بالضرورة إلى مدبر يخطط للأمور ويوظف لها من يقوم بها على خير وجه. وأحسبه في هذا المقام يرجع إلى الرباب التي خصّها بالذكر دون صاحباتها، وعلة ذلك أنه أفردها بالدعاء في البيت السابق: (سُقياً لمأمور وآخر آمر)، وكأنه علم بحسه الشاعري أنها كانت من وراء هذا التدبير. وكذلك الحال هنا؛ حيث دبرت له الخروج بصحبة خمس كواعب ممن زرنها ذات العشاء، وبتن

عندها لهذه المهمة وهي العمل على إخراج الشاعر من رحاب القصر، وهن يمضين به وكأنه كاعب بينهن، ومن الظاهر هنا أنه التحف بملاحفهن ليبدو في مثل مظهرهن، فيصعب التفريق بينهن إذا نظر إليهن ناظر. وإن لم يذكر ذلك صراحة، لكنه مستفاد من الحديث وإلا فإن الأمر لا يتصور حدوثه بدون أن يلتحف مثلهن بملاحف تظهره وكأنه واحدة منهن.

وعلى اختيار النسوة اللاتي يخرجنه من القصر من خارج أهله هو من حسن التدبير في هذه المسألة، وحتى لا يتعرضن للمساءلة عن سبب خروجهن من القصر في تلك الساعة وحتى تنأى به عن الارتياب في اختلاف صورته عن ساكني القصر؛ أما خروجه ضمن نسوة غريبات عن القصر فلن يتطرق إلى الناظرين إليهن أي شك في اختلاف هيئته وشكله عمن يرافقنه منهن، فكلهن حينئذٍ غريبات يصعب التمييز بينهن من حيث الشكل.

وهو يصور لنا حال خروجه معهن خروجاً آمناً سليماً من الأذى بأنه مثل خروج قدح الياسر. والمقصد هنا أنه خرج من القصر خروج الفائز فهو شبيه بقدح الميسر الذي يضرب به المثل في الفوز، والياسر من الميسر وهو القمار، وذكر الجوهري أن الياسر اللاعب بالقداح.[1] والقدح السهم ، واحد القداح التي يقامرون بها ، والميسر معروف أنه ضرب من القمار كانوا يقتسمون به لحم الجزر التي يذبحونها بحسب قداح يضربونها لكل قدح منها نصيب معلوم وهو أحد عشر قدحاً، سبعة منها لها حظ إن فازت وعليها غُرم إن خابت، بقدر ما لها من الحظ عند الفوز، وأربعة منها تثقل بها القداح ،لا حظ لها إن فازت ولا غُرم عليها إن خابت، فأما السبعة التي لها الحظ إن فازت وعليها الغرم إن خابت فمنها الفذ ، والتوأم ، والضريب، والرقيب، والحلس، والنافس، وغير ذلك، وأشهرها قدح المعلى، وهو القدح السابع وله سبعة حزوز ، وسبعة أنصباء وهو أوفرها حظاً ولذلك يضرب به المثل في الحظ فيقال: قدحه المعلّى.[1]

---

[1] – النهاية: ٢٩٥/٥، واللسان: ٥/ ٣٠٠.

[1] – راجع: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء للقلقشندي، ٤٥٦/١/ ٤٥٨، طبع وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨١م تحقيق: عبد القادر زكار.

وأحسب ابن يزيد يقصد بقوله: (قدح الياسر) ، ذلك القدح المعلّى ، ولعله يعني به كذلك قدح (ابن مقبل) الشاعر الفحل، المشهور بوصف القداح؛ ويروى عن قدحه أنه فاز تسعين مرة لم يخب فيها مرة واحدة، وقال ابن مقبل فيه شعراً يصفه.[٢] على أن الذي ينبغي التنبيه عليه هنا أن ابن يزيد سلك في صورته تلك مسلكاً معهوداً وهو يصدر فيه عن تراث سبق الضغط عليه كثيراً ليس في الشعر فقط بل وفي النثر أيضاً أعني كثرة الحديث عن قدح ابن مقبل أو القدح المعلّى ، وكثرة التشبيه به في حال الفوز أو النجاح والسرعة في تجاوز الأمور ونحو ذلك ؛ فهذا الكميت بن زيد الشاعر وكان مسجوناً بأمر من خالد بن عبد الله القسري فأراد الهروب من محبسه فتيسر له ذلك حيث لبس ثياب امرأته (أم المستهل) التي أحضرتها إليه وخرج متنكراً في صورة امرأة ، فمر بالسجان فظن أنه المرأة فلم يعرض له فنجا بذلك .وهذه الحال شبيهة إلى حدّ كبير بحال شاعرنا ابن يزيد، يقول الكميت مصوراً حال خروجه من السجن متنكراً في زي امرأة:[٣]

خرجت خروج القدح قدح ابن مقبل على الرغم من تلك النوابح والمشلي
عليَّ ثيــابُ الغانيـــات، وتحـــتها عزيمة أمــرٍ أشــهت سَلَّة النَّصل

[٢] – راجع: جمهرة الأمثال: ١٢٠/٢، طبع دار الفكر بيروت ١٤٠٨هـ. ذكر ابن سلام في تعريفه أنه تميم ابن أبي بن مقبل بن عوف بن حنيف بن قتيبة بن العجلان بن عبد الله بن ربيعة بن كعب بن عامر بن صعصعة، ووضعه في الطبقة الخامسة من طبقاته، ١٤٣/١، كما ترجم له ابن قتيبة في الشعر والشعراء، وذكر عنه أنه كان جاهلياً إسلامياً، وأنه رثى عثمان ابن ط. الشعر والشعراء: ٤٥٥/١، طبعة دار الحديث، تحقيق: أحمد شاكر. ورغم مديح ابن سلام له بأنه شاعر مجيد مغلب، إلا أنه قال عنه: كان جافياً في الدين وكان في الإسلام يبكي أهل الجاهلية ويذكرها. ١٥٠/١.

[٣] – الأغاني: ١٧/ ٢٠ طبعة دار الفكر لبنان، تحقيق علي مهنا، وسمير جابر. وينظر: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، ٣١٩/٢، تحقيق العلامة: محمود شاكر، مطبعة المدني بجدة. والقدح: عود السهم إذا شذب وقطع وقوم وأُعد لتركيب الريش والنصل فيه، والمقصود من كلام الكميت: سرعة خروجه مارقاً لم يكد أحد يفطن له. وأشلى الكلب بالصيد، إذا دعاه باسمه ثم أرسله إلى الصيد، وقصد بالمشلى، خالداً. والنوابح البوابين، وهو – –يشبههم بالكلاب التي تحرس السجن! والسلة: المضي والخروج، من سل السيف إذا أخرجه من غمده مسرعاً، ولم يرد سرعة إخراجه من الغمد، بل أراد سرعة إخراجه من المضروب بعد الطعن به. راجع تفسير ذلك في طبقات فحول الشعراء، الهامش: ٢، ٣١٩/٣.

ومن هذا القبيل قول عبد الله بن الحجاج:[1]

خرجــتُ عليهـم في كل يوم خروج القدح من كفِّ المفيض

فوجه الشبه قريب بين هذه الأقوال وقول ابن يزيد: (فخرجتُ: خروج قدح الياسر)؛ ويعني به ابن يزيد هنا: سرعة خروجه مارقاً لم يكد أحدٌ من الحراس يفطن إليه أو يكتشف أمره. كما حرص ابن يزيد هنا على التنويه بشأن الحراس، وكيف كان تصرفهم حيال هذا الأمر العجيب، لقد كان موقفهم عدم المبالاة بهن، وأنهم صرفوا أنظارهم القوية الشديدة عنهن اطمئناناً له ودون ارتياب لأمرهن، وذلك يعني اعتياد الحراس على مثل هذه الزيارات التي يعقبها خروج النسوة من القصر وذلك ما يعنيه الحصني بقوله:

مــا إن نمرّ بحارس إلا زوَى عنّا عـرامة طرفه المتخازر.

كذلك حرص ابن يزيد على وصف حالة النسوة اللاتي كن يرافقنه الخروج، لاسيما وهن يقمن بعمل يحيط به الخطر من كل جانب. والحق أنه يتطرق إلى جوانب أخرى تسهم إسهاماً في تجلية الموقف النفسي وتلوين الصورة، وقد فعل ذلك أيضاً أثناء دخول القصر والصعود على أسواره، حيث قال: (وطليحهن وساوس قد **قطَّعت قلبي**). وهو هنا يكرر عنايته برصد حالتهن النفسية أثناء الخروج فيقول:

فمضين بي **وقلوبهن رواجفٌ** يخفقن بين حشا وبين حناجر

فقوله: (فمضين بي)، يشير إلى توليهن القيادة في مسألة الخروج وأنه كان يمضي وسطهن وكأنه كاعب من بينهن. أما قوله: (**وقلوبهن رواجفٌ**) فهو جملة حالية ترصد مشاعرهن النفسية وقت الخروج. وخفقان القلوب دليل على الشعور الدفين بالخوف

[1] – الأغاني: ١٢/ ١٨٢، المفيض: الذي يضرب بالقداح، يقال: أفاض الرجل بالقداح إفاضة: ضرب بها، لأنها تقع منبثة متفرقة، ويجوز أفاض عليّ القداح، قال أبو ذؤيب الهذلي يصف حماراً وأتنه:(وكأنهن ربابة، =وكأنه يسر، يفيض على القداح ويصدع، أي بالقداح.، وفي حديث ابن عباس ط: أخرج الله ذرية آدم من ظهره فأفاضهم إفاضة القدح، هي الضرب به وإجالته عند القمار، والقدح: السهم، واحد القداح التي كانوا يقامرون بها. لسان العرب: ٢١٣/٧.

والاضطراب، وعلة ذلك معروفة. وهي الحذر من فشل المهمة التي أوكلت إليهن، ومخافة أن يكتشف الحراس أمرهن. والبيت (٤٧) هو ختام المهمة التي أسندت إليهن:

لما وقفنا بالنثية لم يكن إلا وداع مسلّمٍ أو سائر

والمعنى هنا يصور لنا لحظة الفراق بينه وبين الكواعب الخمس فلقد كان آخر عهده بهن تلك **النثية**، وهي: مكان في طريق العقبة، أو الطريق العالي في الجبل أو العقبة فيه. [١] وعلى أي حال فالنثية موضع الافتراق وعلامة عليه، ولقد حصر الشاعر الوداع في أمرين: التسليم، والسير، ويعني ذلك انقسام النسوة إلى فريقين، فريق آثر توديعه بالتسليم وفريق آخر آثر المسير دون تسليم.

وفي البيت (٤٨) يذكرنا بصاحبه الذي غاب عنه الحديث طويلاً، لكنه سرعان ما يخبرنا أن البلاد أصبحت خالية منه: (وإذا البلادُ بلاقع من صاحبي) لكننا لا نعلم تفصيلاً أين انتهى به الحال، وهل ظل ينتظره خارج القصر مع جواده، الذي يخبرنا عنه بقوله: (قد ملّ من عَلك الشَّكيم) كناية عن ضيقه وملله من طول الانتظار؟! فالغالب أنّ صاحبه لم يسلك مسلك الجواد في انتظار رفيقه، وأن مهمته انتهت بمساعدته في الدخول. والواضح أن ذلك الأمر لم يشغل الشاعر، بل كان شغله الشاغل المظهر الكوني الذي كان يبدو أمامه حيث ينسلخ النهار من الليل، وكأنه صراع عسكري يدور بين جنود الصباح وجنود الليل: (هزمت عساكره دُجَى ظلمائها/ والليل منهزمٌ بغير عسَاكر). ولما كان الفرار والنأي من جوار القصر مقصده الأول قبل أن ينتبه له أحد فنراه يقصد مباشرة إلى جواده الذي طال وقوفه وانتظاره لعودته، والأبيات الثلاثة الأخيرة في القصيدة والتي جعلها ختاماً لحكايته اختصها بالحديث عن جواده؛ ليس فقط لخصوصية العلاقة فيما بينه وبين جواده كأي عربي في صحرائه، حيث تتضح منذ البدايات الأولى للقصيدة: (عودته فيما أزور حبائبي إهماله..) ولكن أيضا لأنه وسيلة الهروب الآمن من مكان القصر، وهو كذلك الكائن الوحيد الذي تحمّل طول الانتظار ليلة بأكملها دون تزمر أو نفور، ومسلكه هذا يعد مسلكاً وفيّاً بالقياس لرفيقه الذي لم يبق في انتظاره لسبب لم يكشف هو عنه.

[١] – مختار الصحاح: ١/ ٣٧، ولسان العرب: ١٢٤/١٤. والنهاية: ٢٢٦/١.

وهذا الجزء الأخير من المشهد الأخير يرصد لنا صورة الجواد الذي نطالعه هنالك واقفاً يهز عنانه، لم يزل يمضغ الشكيما، لكنه بدا متبرماً ملولاً: (وإذا الجواد بموقفٍ أحرزته)، (قد ملّ من عَلك الشَّكيم). ثم لم نلبث أن نرى شاعرنا يقترب منه على عجل فيقفز فوق ظهره ممتطياً: (قربته ثم استحلت بمتنه)، وهذه العجلة من الشاعر تأتي في سياقها الطبيعي؛ فالرجل خرج منذ وهلة مستتراً بين خمس كواعب وجنود الصباح كادت تهزم عساكر الليل في معركة طاحنة، فكان لابد من العجلة، وذلك كله يأتي انطلاقاً من قول صاحبته فيما سبق: (دنا الصباح فبادر). أما الجواد فقد كان الأمر بالنسبة له خروجاً من حالة الملل والانتظار والوقوف ساعة طويلة دون مشربٍ أو مأكل ومن ثم نراه أكثر من صاحبه تلهفاً إلى العجلة وتشوقاً إلى الحركة والانطلاق لعله يجد تريحاً عن نفسه ومفراً من وقوفه المؤلم ولقد أبان الشاعر عن ذلك فقال عنه : (**وانقض يهوي كالعُقَاب الكاسر)** فالشطر كله دليل على العجلة والسرعة والانطلاق وبذلك يضع الشاعر نهاية طبيعية لقصته الشعرية التي عرضنا لها تفصيلاً ليسهل فهمها واستيعاب مدلولاتها ، مشهداً إثر مشهد ، وفكرة إثر فكرة ، وذلك إبرازاً لقيمة القصيدة وأهميتها لما تظهره من براعة الشاعر في نظم شعر الغزل لاسيما وهي الشاهد الوحيد على شاعريته في هذا الجانب الفني.

كلمة أخيرة عن القصيدة:

تبدو لنا القصيدة وكأنها تعالج أحداثاً واقعية لما تخللها من أقوال وأفعال وصور لا تنأى كثيراً عن التصور الزمني والمنطقي الذي يتلاءم مع سرد الأحداث ومراعاة الربط المحكم بين ماضيها ومستقبلها أو مقدماتها ونتائجها إن جاز لنا القول. كذلك من جهة وملاءمتها لمقتضيات العصر وما بلغه من تطور ملحوظ في علاقات الناس وصلاتهم بعضهم ببعض، لاسيما بين الرجل والمرأة في الطبقات الاجتماعية المختلفة، وأكثرها تحرراً الطبقات العليا منها. لعلنا نبصر من خلال مطالعتنا لأحداث القصة الشعرية وأفكارها وطابعها الغزلي النرجسي تلك الملامح الفنية التي اشتهر بها الشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة. فمحمد بن يزيد الحصني نظم قصيدته على منوال عمر بن أبي ربيعة ليس فقط تأثراً به بل كذلك تقمصاً لشخصيته إلى حدٍ كبير؛ فالقصة الشعرية التي

أمامنا تدور أحداثها حول شخص الشاعر بصفة خاصة، فهو البطل والراوي في آن واحد. ولقد كان عمر يصوغ قصص مغامراته على هذا النحو الذي يدور في فلك شخصه ليس غير، ويزكي ذلك الظهور بمظهر الشخصية (الدون جوانية) التي تضع نفسها في منزلة خاصة في عين المرأة كلما حدثنا عنها حديث الغزل المحبب إلى النفس، وهو ما جعل له مذهباً شعرياً متفرداً اشتهر به، كما جعلت منه هدفاً صائغاً للنقد في رأي بعض النقاد. وما كان ذلك النقد لأجل طريقته في صوغ الحدث وتصوير الحكايا بطريقة السرد القصصي البارع، لكنها على وجه التحديد تخص مذهبه في تصوير المرأة طالبة لا مطلوبة، عاشقة لا معشوقة. وكأنه بذلك خالف عرفاً عربياً معلوماً. ولقد كان ذلك على أي حال يخالف النهج العربي في نظرته نحو المرأة: " فالعادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم جميعاً أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة وهذا دليل كرم النحيزة في العرب وغيرتها على الحرم "[1]. ومن ثم قال ابن عتيق لما سمع قول ابن أبي ربيعة المخزومي:

بينما ينعــتنني أبصـــرنني دون قيـد الميل، يعدو بي الأغـرّ
قالت الكبرى: أتعرفن الفتى؟ قالت الوسطى: نعم، هــذا عمر
قالت الصـــغرى: وقد تيمتها قد عرفناه، وهل يخفى القمر؟!

فقال مخاطباً عمر: أنت لم تنسب بهن، وإنما نسبت بنفسك، وإنما كان ينبغي لك أن تقول: قالت لي، فقلت لها، فوضعت خدي، فوطئت عليه! وكذلك قال كثير لما سمع قوله:

قالت لها أخـــتها تعــاتبها: لا تفسدن الطواف في عـمر
قــومي تصدي له لأبصـره ثم اغمــزيه يا أخت في خفر
قالت لها: قد غمزته، فأبى ثم اسبطرت تشتد في أثري

[1] – العمدة لابن رشيق القيرواني: ٧٣/٢، طبع دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.

أهكذا يقال للمرأة؟! إنما توصف بأنها مطلوبة ممتنعة.[1] وليس المقصد من خلال ذلك العرض المقارنة بين الشاعرين، فالمقام هنا لا يحتمل ذلك، لكن المقصد بيان وجه الشبه بين قصيدة ابن يزيد ومذهب عمر بن أبي ربيعة في الغزل حيث يتلمس المتأمل بينهما ملامح فنية وأسلوبية مشتركة لا يمكن إغفالها بالقدر الذي تستوعبه هذه الدراسة. والذي يبدو لي هنا أن ابن يزيد سلك مسلك عمر من جهتين:

الأول: سرد موضوع الغزل بأسلوب قصصي دقيق يبرز براعته ويصور معانته في ركوب المخاطر والأهوال في الوصول إلى أحبته، كاجتياز الحراس والأسوار ومساعدة النساء له في دخوله وخروجه إليهن ونحو ذلك، وهذا سر من أسرار كثرة ارتكازه على الجمل الفعلية في تشكيل الحدث ونسجه وتتابعه والحرص على تطوره ونموه بحيث يشعر القارئ أن للقصيدة بداية ووسط ونهاية بصورة تقترب فيها القصيدة الشعرية في كثير من جوانبها الفنية من الشكل الفني في القصة النثرية؛ فلا يفتقد فيها السرد والحوار والشخوص والحبكة القصصية. والمشهور عن عمر بن أبي ربيعة أنه " توسع في استخدام قالب القص والمحاورة فأضفى على القصيدة الغزلية بذلك طرافة وجدة وتماسكاً ".[2] وينطبق ذلك تماماً على قصيدة ابن يزيد التي عرضت لها.

الثاني: بروز الشاعر بشخصية (دون جوانية) ؛ وأعني بذلك الذي يجعل من نفسه محوراً لاهتمام المرأة وقبلة لعشق النساء وإقبالهن عليه بصورة ملفتة للنظر كما هو الحال عند ابن ربيعة ؛ فهو يريك المرأة مشغوفة به طالبة له ، متلهفة عليه ، ليس هذا فحسب بل لعله يتجاوز تلك الحدود التي تخالف المألوف العربي اجتماعياً وثقافياً فتراه يستحضر إلى ذهنك نموذج المرأة الحرة صاحبة الرأي التي يؤثر أن تركب الأخطار من أجله، فهي تخطط وتدبر للقائه ، وتقدم له يد العون وتحشد له الاتراب والأعوان

---

[1] – العمدة لابن رشيق، المصدر السابق: ٢/ ٧٣. ويراجع ديوان عمر بن أبي ربيعة، ١٧٤ دار بيروت للطباعة والنشر، باختلاف طفيف في الرواية. حيث جاءت كلمة: ينعتنني بلاً من ذكرنني. والأبيات التالية الاختلاف فيها أشد بين ما ذكره صاحب العمدة وما ورد في ديوان الشاعر ١٦٨، ففي البيت الأول يقول: قالت لترب لها تحدثها: لنفسدن الطواف في عمر. كما جاءت كلمة لا يبصرنا موضع: لأبصره، في البيت التالي.

[2] – الشعر الأموي: د. محمد فتوح ص ١٥١، طبعة دار المعارف.

لمعاونتها في مهمتها ، كأن تيسر له التسلل في غفلة من الحرس أو الرقباء ليلج خدراً أو قصراً أو يتسور أسواراً ونحو ذلك ، كما تهيئ له سبيل الدخول إليها، وتهيئ له كذلك سبيل الخروج ، بحيث تأمن سلامته وعدم افتضاح أمرهما ، وهي تفعل ذلك كله بحب ورضاً وتدعو له بالسلامة ، وتفديه بنفسها .. وما إلى ذلك. في حين أننا لا تطالع له اهتماماً واحداً يسلطه هو على سلوكه تجاه المرأة التي يعشقها أو النسوة اللاتي يتعامل معهن!

فانت إذن تنظر إلى هذا النموذج النسائي الذي يصنع كل شيء من أجل الرجل (الشاعر) وكأنه طفلها المدلل! ووقوع الخلوة في مثل هذه اللقاءات مقصود بالدرجة الأولى لكن ينبغي التنبيه هنا أن ذلك كله يدور في دائرة من العذرية التي تتحسس طريقها إلى قلب المرأة لا إلى جسدها، بل يحرص الشاعر سواء أكان عمر بن أبي ربيعة أو محمد بن يزيد أو من سار على منوالهما أن يبرأ نفسه من أنه لم يرتكب كبيرة يحرمها الله، ولم يكشف من المرأة موضع العفة منها، وكل ما عاداه محلل ومقبول!

فهذا عمر بن أبي ربيعة يدفع عن نفسه تهمة ارتكاب كبيرة، بخلاف ما هو ظاهر وما يوحي به شعره. وهم يروون عنه أنه أشرف يوماً على جبل أبي قبيس محرماً فقال: (ما قلتُ لامرأة قط شيئاً لم تقله لي، وما كشفت ثوباً عن حرام قط!".[١] ولما مرض عمر مرضه الذي مات فيه جزع أخوه الحارث، فقال له عمر أحسبك إنما تجزع لمل تظنه بي، والله ما أعلم أني ركبت فاحشة قط، فقال: ما كنتُ أشفق عليك إلا من ذلك، وقد سليت عني.[٢] ولعل شعر عمر ناطق بما أشرت إليه؛ فمن ذلك قوله:[٣]

إني امرؤ مولع بالحسن أتبعه لا حظ لي فيه إلا للذة النظر!

ويقول كذلك في واحدة من قصصه الشعرية الطريفة:[٤]

---

[١] – الأغاني: ٨٦/١، طبعة دار الفكر للطباعة، لبنان.
[٢] – المصدر نفسه: ١/ ٨٦.
[٣] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ص ٢١٢، طبعة بيروت.
[٤] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٢١٣، الطبعة السابقة.

فلما دنا الإصباح قالت: فضحتني فقم غير مطرود وإن شئت فازدد

فلما ازددتُ منها غير مص لثاتها وتقبيل فيها، والحديث المردد!

أما ابن يزيد فلم يفته تبرئة نفسه هو الآخر من الوقوع في كبيرة على غرار ما يفعل ابن أبي ربيعة، وقد مر بنا قوله:

فلئن دخلتُ القصر مدخل فاتكٍ ما كنتُ في ستر الجمال بفاجر

ما الإزار وحوزه فمحرمٌ ولي الوشاح وما خلا من طامر

والشَّم والتقبيل كان محللاً واللمس إلا عن كثيب مائر

وهو يعلل هذا المسلك بأنه كريم النفس حر الأرومة وأنه يلتقي بنساء حرائر من ذوات الشرف والمكانة، وهو يعني بذلك نساء الطبقات العليا في المجتمع؛ فيقول: (ما ذاك إلا أنني متكرمٌ * حرّ الأرومة بتُّ بين حرائر). والناظر إلى مثل هذا التعليل في البيت يرى أن ليس المقصود به فقط أن هذه الصفات وهي كونه رجلاً حر الأرومة، وأنه بات بين حرائر كانت مانعاً عن اجتياز الحدود التي يراها لا تلائمه، بل كذلك هناك غاية عامة أراها لا ترتبط بجني اللذات واتباع الشهوات ولعلها غالبة على هذا اللون من الشعر، وهذا النوع من الشعراء؛ أعني بذلك لذة الحديث عن منزلته عند النساء وإعلانه عن مغامراته معهن، وقد يكفيهم ذلك في كثير من الأحيان فتقر عيونهم وتهنأ نفوسهم، وإن كانوا لم يجنوا من اللذة ما يضاهي ذلك الحديث العذب.

ومن مظاهر هذا التأثر كذلك مسألة الربط بين ضوء الصَّباح وبين التهيؤ للرحيل وانتهاء اللقاء وتنبيه المرأة له أن يحذر من أعين الرقباء، وإظهار أنها تفديه بنفسها، والبكاء وقت رحيله ونحوه. وكأن ذلك الأمر عُرْف جاري بين أفراد هذا النوع من الشعراء، ونرى مظاهر ذلك في شعر ابن أبي ربيعة – وقد مرَّ بنا- حيث يقول: (فلما دنا

الإصباح قالت: فضحتني* فقم غير مطرود وإن شئت فازدد)، ويقول على لسانها وواصفاً حالها:[1]

حركتـني، ثم قـالت جـــزعاً، ودمـــوع العيــن تبتـــــــدر

قم صفي النفس، لا تفضـحني قد بدا الصَّبح، وذا برد السحر

ويقول عمر في مثل هذا المقام:[1]

يا بن عمي، فدتك نفسي، إني أتقي كاشحاً، إذا قال، جارا

فها هنا ربط زمني صريح بين قرب الصَّبح: (دنا الصَّباح)، (قد بدا الصَّبح) وبين دنو زمن الرحيل: (فقم غير مطرود)، (قم صفي النفسي). ويعني ذلك انتهاء وقت اللقاء بانتهاء زمن الليل الذي يلائم لقاء العشقين. أما ابن يزيد فيقول:

لما بـدا ضـــوء الصَّـباح مبشراً أولاه أرداف الـــدجى بأواخـــر

قالت ودمع العين يغسل كحلها نفسي الفداء، دنا الصَّباح فبادر

فالربط الزمني هنا واضح كذلك بين (ضوء الصَّباح) أو دنوه، وبين ضرورة التعجيل بالرحيل (فبادر)، والحرص منهما – على كل حال- باد من خلال إظهار دموعها المتحدرة عند الوداع: (ودموع العين منها تبتدر)، (قالت ودمع العين يغسل كحلها). ونلاحظ توافقهما هنا في أن المطالبة بالرحيل خوفاً على الشاعر (الزائر) أو خوف الفضيحة، وتبدو المرأة غالباً، وكأنها أشدُّ حرصاً منه على الحذر وخوف الرقباء، فعمر يحكي على لسانها: (قالت: فضحتني، فقم غير مطرود)، وابن يزيد يقول على لسانها: ٠نفسي الفداء، دنا الصباح فبادر)، ولعل ذلك يأتي من منطلق نرجسيتهما التي تزهو باهتمام المرأة بهما، ومن ثم بروز شخصية المرأة وتميزها في قصصهم الغزلية أكثر من شخوصهم، وكأنها هي التي تدير هذه الأمور بحنكة وخبرة تجعلها جديرة بثقتهم دوماً. ومسألة الخروج خِفْية حذر الرقيب والتنكر في زي النساء الكواعب، والمسير برفقتهن كضرب من ضروب

[1] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٧٣.

[1] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٦٣.

التمويه والخداع؛ من تلك المظاهر المشتركة بين شاعرنا ومذهب عمر ابن أبي ربيعة؛ فعمر مثلاً يقول:[٢]

فقالت لها الصغرى: سأعطيه مطرفي ودرعي وهـذا البُرد إن كان يحـــذر
يقــوم، فيـمشي بيـــننا متنـــــكراً فلا ســرّنا يفـشو ولا هــو يظــهر
فــكان مجـــني دون مـــن كنتُ أتقي ثلاث شـخوصٍ: كاعبـــان ومعصر!

ويقول ابن يزيد سالكاً نفس المسلك:

فخرجتُ في خمس كواعب زرنها ذات العشاء خروج قدح الياسر
مـا إن نمـــرَّ بحـــارس إلا زوي عنَّا عــرامة طــرفه المتـــــخاذر
فمـــضين بي وقلـوبهن رواجفٌ يخـــفقن بين حشاً وبين حناجر

كذلك مسالة الحرص على ذكر أعداد النساء المحتفين به والمبالغة في ذلك، والعدد هنا قد يكون مذكوراً بالأرقام أو آتياً في صورة جمع للدلالة على الكثرة أو تمييزاً لمنزلتها بين أترابها، فعمر مثلا يقول:[١]

أبرزوها مثل المهاة تهـادي، بين خمس كواعب أتراب

ويقول كذلك واصفاً خروجه متخفياً بهن مما سبق ذكره:

فكان مجني دون من كنتُ أتقي ثلاثُ شخوص: كاعبان ومعصر

أما ابن يزيد فالمسألة عنده أشد وضوحاً فيما يتصف بمسألة العدد هذه؛ فتراه مرة يقول: (تسعٌ حشدن لعاشر يصعدنه) ومرة أخرى يقول: (فخرجتُ في خمس كواعب)، أو قد ينوب الجمع عن ذلك بطريقة أخرى مثل قوله: (**بت بين حرائر**) أو (بين الرباب وبين **أترابٍ** لها)، فقوله: (**حرائر، وأتراب**) دلالة أخرى على كثرة العدد الذي يومئ بواسطته

---

[٢] – المصدر نفسه: ١٢٥، ١٢٦. والمجن: الترس، والشخوص جمع شخص، ويطلق على الذكر والأنثى. والكاعبان: مثنى الكاعب، الجارية في أول إدراكها، والمعصر: المرأة البالغة الشباب.

[١] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ص ٥٩.

إلى المبالغة في تكثير عدد المحتفين به من النساء سواء كان ذلك في استقباله والاحتشاد لملاقاته، أو ترحيله وتوديعه، وهو يعني بالحرائر والأتراب العدد (تسعة) المشار إليه سلفاً.

ومن ذلك أيضاً الحرص على ذكر بعض الأسماء المعروفة في الغزل، مع اختلاف بينهما في الاكتفاء بذكر اسم واحدة منهن والإشارة للباقيات كما يفعل ابن يزيد في قوله: (بين الرباب وبين أتراب لها) أو يتوسع الشاعر في ذكر هذه الأسماء ليبرهن على معرفته بالكثرة الكاثرة منهن كما هو الحال عند ابن ربيعة، وذلك أمر طبعي لكثرة شعره في هذا الجانب خاصة. فالمعروف عن ابن ربيعة أنه يكثر من ذكر أسماء النساء المغرمين به في شعره؛ أمثال: (فاطمة، زينب، ليلى، سُكيْنة، أمُّ محمد، وحُميدة الجارية، وهند، وعائشة، وكلثم، ولبابة، ورملة)، وهناك أسماء يكثر من ترادها في أشعاره أمثال: (أسماء والرباب، والنوار، والثريا..) واستأثرت الأخيرة بعدد وافر من غزلياته.[١] فهل كان من قبيل المصادفة ورود اسم الرباب في قصيدة ابن يزيد، وهي من الأسماء التي كثر ترادها في شعر عمر على حد قوله:[٢]

فأصبحت من دار الرباب ببلدة بعيد، ولو أحببت أن أتقربا

ويقول أيضاً:[٣]

وبهجـــرانك (الـــرباب)، حـديثاً، سوأة ، يا خليل، ما قد فعلتَا

وهجرتَ الربابَ، من حبّ سُعدى ونسـيتَ الذي لها كنتَ قلـتَا

ومن هذا القبيل قوله:[٤]

مَنْ لقلبٍ عند الرباب عميد، غير ما مُفْتَدي، ولا مردود

وقوله:[٥]

[١] – راجع في ذلك: الشعر الأموي: ص ١٥٠.
[٢] – ديوان عمر بن ابي ربيعة: ٥٩.
[٣] – المرجع السابق: ٧٢.
[٤] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٠٧.

ذكرَ الرَّبابَ، وكان قد هجرا، ذكرى قريبة أحدثتْ وطرا

وقوله:[٦]

كتبتْ تعتب الرباب، وقالت: قد أتانا ما قلتَ في الأشعار

وهو القائل فيها أيضاً:[١]

كل أنثى وإن دنت لوصال، أو نأت ، فهي للرَّباب فداء

وهذا بعض من فيض في شعر ابن أبي ربيعة، فكثرة ذكر اسم الرباب في شعره دليل على شهرته بها،[٢] فهل قصده ابن يزيد من هذا الجانب تأثراً به أم لعلاقة حقيقية بامرأة تدعى الرباب بالفعل، الأمران جائزان. لكن اللافت للنظر هنا هو وقوع هذا الاسم في قصيدته على وجه مخصوص وهو يسلك فيها مسلك عمر في غزله القصصي.

والجدير بالملاحظة هنا أيضاً تركيزهما على نساء من طبقات عليا في المجتمع ؛ فعند ابن ربيعة لا حظ النقاد أن " كثرتهن من ذوات الفضل والشرف والمحتد الرفيع في أقوامهن ".[٣] أما ابن يزيد فنراه يشير إلى ذلك بصورة تشعرنا أنه يزهو عجباً وفخراً ؛ هكذا : (حرَّ الأرومة بتُّ بين حرائر)، فلفظ (حرائر) هنا يخصص لنا طبقة بعينها من طبقات المجتمع كما يصنع ابن أبي ربيعة ، لكن لا يفوته هنا أن يشير إلى أن منزلته جديرة بمعرفة نساء هذه الطبقات العليا في المجتمع؛ لذلك حرص على تضمين البيت معنى الفخر بنفسه وقومه: (**ما ذاك إلا أنني متكرم حرُّ الأرومة)**، فهو إذن حُرٌّ ، وهُنَّ كذلك أحرار، إشارة منه إلى التكافؤ الحاصل بينهم . وهو جدير بهن من تلك الجهة خاصة. يضاف إلى تلك المظاهر التي سبق أن أشرت إليها الحديث عن تقاصر الليل تعبيراً عن مضيه مسرعاً على عجل إشارة منه إلى أن السعادة التي جنوها في لقاء الأحبة قللت من إدراكهم الزمني. وذلك بخلاف من يقضي الليل حزيناً مهموماً

---

[٥] – المرجع نفسه: ١٨٠.

[٦] – المرجع نفسه: ١٥٩.

[١] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٥.

[٢] – للمزيد انظر المصدر السابق: ١٥، ٣٨، ٤٠، ٤١.

[٣] – الشعر الأموي: ١٥٠.

فهو أشد إدراكاً للزمن ووعياً بدقائقه وثوانيه وكأنه يحصيها ويعددها، مما يشعره بطول الليل والضجر منه؛ على حد قول امرئ القيس في معلقته:

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مُغار الفتل شدَّت بيذبُل

وقول النابغة الذبياني يصف طول الليل وتبرمه به :[٤]

تطاول حتى قلتُ ليس بمنقضٍ وليس الذي يرعى النجومَ بآيب

فإذا رجعنا إلى (عمر) وجدناه يعجب من مسألة تقاصر الليل حين يقضيه في سعادة وهو برفقة أحبابه ومعجبيه.[١]

فيالك من ليل تقاصر طوله وما كان ليلي قبل ذلك يقصر

والحال كذلك عند ابن يزيد، حيث يقول:

فتقاصر الليلُ الطويل ولم يكن من قبل ذاك عليّ بالمتقاصر

والمعنى بينهما يكاد يتفق في كثير من جوانبه إلى حدّ كبير جداً يرجح مسألة التأثر بين الشاعرين؛ ليس فقط في وحدوية المعنى والفكرة بل كذلك استعمال الألفاظ على هذا النحو (تقاصر، فتقاصر/ ليل، الليل/ طوله، الطويل/ وما كان، ولم يكن/ قبل ذلك، قبل ذاك / يقصر، متقاصر).. هكذا، مما لا يخفى على كل متأمل.

وفي قصيدة ابن يزيد الحصني مزج صريح بين الفخر والغزل، وابن رشيق عاب هذا المذهب وانتقده في شعر بعض الشعراء، ومن ذلك قوله: " ويعاب على الشاعر إذا نسب أن يفتخر أو يتعاطى قدرة ".[٢] ويندرج ابن يزيد تحت هذا الحكم من هاتين الجهتين: جهة الفخر بنفسه وقومه، وجهة تعاطي القدرة، على حدّ وصف ابن رشيق. فأما فخره فيتمثل في مثل قوله يصور انسدال الأسباب إليه:

فشددتها في رسغ أروع ماجدٍ ماضٍ على الأهوال غير مؤامر

---

[٤] – ديوان النابغة الذبياني: ص ٢٩، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣/١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.

[١] – ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٢٤.

[٢] – العمدة لابن رشيق: ٧٢/٢. طبعة دار الكتب العلمية.

فالفخر هنا مسلط على ذاته، وهو قوي النبرة يدل على اعتزازه بنفسه ومدحها بالشجاعة، وكرم الأصل والمتأمل لهذا البيت لا يتوقع وروده في مضمار الغزل أو قصص الحب، وربما استشعر من الشاعر قصدا مباشراً لمديح نفسه في مقام لا يحتمل ذلك، كما يلاحظ أن الشاعر هنا آثر التعبير بالصفات ولم يأت بضمير ينوب عنه؛ فيقول مثلاً: (فشددتها في رسغي). ومن هذا القبيل قوله: (ما ذاك إلا أنني متكرمٌ، حرُّ الأرومة..)، ولقد جاء بهذا البيت في مضمار تعليله أنه قضى ليله بصحبة حشد من الناس وقد فعل ما فعل. وفي البيت تعليل يجيب عن تساؤل قابل للطرح: لماذا صنع هذا الصنيع، وهو لا ينتظر من رجل قضى ليلته على هذا النحو العجيب؟! فهل كان ذلك سبباً لفخره هنا بأنه (متكرم) و(أنه حر الأرومة)، وبأنه يخادن نساء شريفات المقام من طبقات رفيعة في المجتمع. فالبيت إذن جمع بين الفخر والغزل، ومثله غير مستساغ في رأي ابن رشيق.

ومسألة عدم استساغته - فيما أظن- أنه يناقض مشاعر الغزل وعاطفته؛ ففي مقام الغزل يتوجه المرء بذاته ومشاعره نحو من يحب والتغزل فيه يُعدُّ من قبيل المديح؛ فهو يمدح تارة جماله، وتارة رقته، وعذوبة حديثه، وجمال رائحته، وغير ذلك مما يمدح به المرء أحبته. فإذا انصرف الشاعر في أثناء ذلك لمديح نفسه والانشغال بها عن محبوبه فقد أخل بأصول هذا الفن. فيكون شأنه كمن ذهب يمدح ممدوحاً فانشغل بمديح نفسه عنه. ولعل ذلك ما جعل ابن رشيق يعيبه ولا يستسيغه، لكن إذا أردنا أن نوجد تعليلاً لهذا الخلط بين الفخر والغزل في قصيدة ابن يزيد لقلنا أن ذلك كان أمرا متوقعاً من شاعر يسلك في قصيدته مسلك عمر ابن أبي ربيعة ، وهو يحمل بين جنباته مشاعر (دونجوانية) تحفل كثيراً بالحديث عن مغامراتها مع المرأة التي تتعشقه وتضحي من أجل لقائه ، وتقوم هي بأعباء هذا اللقاء من أوله إلى آخره، وهو المعشوق المبجل صاحب المقام الرفيع الذي يحتشد الجميع من أجل خدمته وسعادته، لذلك لم يكن بمستغربٍ أن يمدح أمثال هؤلاء الشعراء أنفسهم وهم يتغزلون لأن غزلهم في المرأة حقيقية مديح خفي لأنفسهم ! أما من جهة تعاطي القدرة فأحسب أنها تعني في قصيدة ابن يزيد استعراض القوة. وذلك يعني تضخم ذات الشاعر في حديثه عن الشجاعة وكأنه مقبل على حرب مستعرة. ومثال ذلك قوله يصور اقتحام القصر ويشيد بشجاعته وجرأته:

وعلمــتُ أن الأمــرَ ليس دواؤه إلا الجسـور ولات حـين تجاسر

فخرجتُ أقدُم صاحبي متوشحاً بحمائل العُضب الحُسام الباتر

أكـزُّ الـنّيامَ ميَامــنا وميــَاسراً والقومُ نُصب ميَامني وميَاسري

فهذه الألفاظ والأساليب أكثر ملاءمة لأجواء الحروب منها لمقام الغزل والحديث عن عشق النساء، والشاعر هنا يستعرض قوته وشجاعته وجرأته وكأنه مقبل على معركة حامية الوطيس، أو واقتحام حصن من الحصون المنيعة. ثم بعد ذلك تدهش حين تراه يقص عليك كيف ساعده النساء في دخول القصر واقتحام أسواره! وكيف أخرجنه منه بصحبة خمس كواعب! فأين الحديث عن الجسارة والتوشح بالسيف القاطع، ودفع النيام مرة جهة اليمين ومرة جهة اليسار، غير مبال بعُدتهم وعتادهم؟

وبقي شيء آخر أود الإشارة اليه في ختام الحديث عن قصيدة ابن يزيد ألا وهو أن القصيدة لا تصور لنا تجربة عاطفية في الغزل تدور عادة بين رجل وامرأة ربط الحب بين قلبيهما ، فهي غالبا لا تعطينا ذلك الانطباع الذي يقنعنا بخصوصية التجربة ؛ أعني بذلك وقوفها على امرأة بعينها يتعشقها الشاعر ويبدي لنا مشاعره نحوها بصورة فريدة لا تكاد تتكرر مع امرأة أخرى كاللاتي نصادفها في ظاهرة الشعر العذري الذي ذاع صيته في العصر الأموي أو على وجه قريب منه ، بل هي في الكثير الغالب تصور تجربة من تجارب العلاقات العاطفية العابرة التي غالباً ما توجدها وسائل الحضارة ومظاهرها المختلفة، وتدعو في كثير من الأحيان إلى السفور والاختلاط، وترفع الحُجب الكثيفة بين الرجل والمرأة بغير حرج في مناسبة وغير مناسبة ، وهي كذلك تنبئ عن تكرارها وتشابهها وكأنها سيل متدفق لا ينفد ، يفيد تجارب فنية عديدة أثرت ديوان الشعر العربي في عصوره المختلفة بحيث يمكن اعتبارها سلوكا نمطياً للشاعر ؛ يهدف من ورائها كما أشرت سلفاً إلى إرضاء ذاتيته والفخر بمغامراته العاطفية، وهو بعد ذلك عفيف متكرم حرُّ الأرومة لا يقدُم على العلّ بعد النهل ، وذلك كما قلت مذهب عمري متفرد تقمصه ابن يزيد وبعثه من جديد في صورة قريبة منه جدا. واختار القصر موضعاً لتدور فيه الحكايا، والقصر في هذا العصر مظهر من المظاهر الحضارية المشاعة عند أبناء الطبقات العليا في المجتمع العباسي وهو مما يتناسب وموضوع

القصيدة. ومن دلائل خضوع هذه التجربة **للسلوك النمطي الاعتيادي** الذي لا يكاد يشعرنا بخصوصية التجربة قول ابن يزيد يخبرنا عن جواده الذي يصاحبه دوماً في مغامراته:

عودته فيما أزور حبائبي إهماله، وكذاك كل مخاطر

فتأمل لفظ (**عودته**) تراه يبرهن لك عن ذلك السلوك النمطي **العُمري**، وكأن الجواد كذلك يشمله هذا السلوك الاعتيادي لمثل هذه اللقاءات العابرة والمتكررة، وانظر كيف سلّط هذا اللفظ (**عودته**) على لفظ (**اهماله**) بمعنى تركه حراً دون قيد، ولا يخشى الشاعر أن يهجر الجواد مكانه ويفر منه، لاسيما إذا غاب عنه زمناً طويلاً، فكونه يهمله دون تقييد، برهان قوي على أن الجواد نفسه يتبع هذا السلوك النمطي كأنه مدرب على خوض مثل هذه التجارب مع صاحبه. ثم انظر إلى لفظ (**أزور حبائبي**) تجد الأمر كله مجرد زيارة، هكذا.. فالعادة عنده زيارة أحبته، واختيار لفظ الزيارة لا ينم عن ارتباط عاطفي قوي بما يزوره، وليس في القصيدة ما يدل على أنه يكنّ مشاعر فياضة لمن يزورها غير إعجابه بجمالها وروعتها، أو بجمالهن وروعتهن: (**رهبان مدين لو رأوك تنازلوا**)، (**بيض غزاهن النعيم عباهر**). ثم انظر كذلك إلى لفظ: (**حبائبي**) ألا يشعرك هذا اللفظ دونجوانية؟ إنه لا يزور حبيبة واحدة أو امرأة بعينها، وكذلك لا يعاشر امرأة بعينها، ولكن الأمر أشمل من ذلك: (**بتُّ بين حرائر**)؛ لو كان ذلك ما كان للسلوك النمطي في تجاربه أثر يذكر! لكنه قصد إلى الكثرة المستفادة من صيغة الجمع ليبرز لنا غايته من الحديث عن مثل هذه التجارب التي تشعره بلذة الحديث عنها.

ولفظ الجمع هذا يعد مقدمة لما سرده بعد ذلك من أعداد (تسع حشدن) ، (فخرجت في خمس كواعب زرنها) ، ولفظا الزيارة هناك : (**أزور**)، وهنا: (**زرنها**) ألا يعكسان ما كان يموج فيه المجتمع العباسي من تحرر واختلاط؛ فالقصور مفتحة الأبواب لكل زائر من الرجال والنساء، ومنهم من يدخل من الأبواب ومنهم من يتسلق الأسوار إذا لم يكن معه إذن بالدخول ، وكأن القصور بارات للهو والسهر وتناول الشراب وقضاء الليل في حفلات صاخبة أو صامتة ونحو ذلك مما نبصره اليوم في المجتمعات التي تزعم أنها متحضرة. ولا غرو فالحال

كذلك عند عمر بن أبي ربيعة، حيث تشابهت نشأته بنشأة ابن يزيد الحصني.[1] إذ ليس الحب عنده تجربة عاطفية تنم عن مشاعر حقيقية تربط غالباً بينه وبين امرأة بعينها برباط محكم تجعله يدور في فلكها لا يكاد يخرج عنها ، بحيث تشعرنا بخصوصية التجربة الشعرية ، كما هو الحال في تجارب الشعر العذري ، بل يكاد يكون رجلاً مولعاً بالحسن والجمال في أصنافه المتعددة وأنواعه المختلفة يتبعه حيثما وجده ولا يكاد يقف نفسه على صنف واحد منه. يقول بعض النقاد :" فالحب في نظر عمر ليس تجربة وحيدة يسعى فيها الإنسان إلى تحقيق نفسه مع من يحب ، فلا يبقى له بعد هذا مطالب ولا هدف ، بل هو بالأحرى زاد متجدد لتجاربه الفنية، فلا يفرغ من علاقة إلا ريثما يتأهب لعلاقة جديدة، ومن هنا كثرت في غزلياته أسماء مَنْ تعلَّق بهن من النساء.."[1] وهو يكشف عن مذهبه هذا صراحة في شعره، فمن ذلك البيت الذي سبقت له إشارة أعني قوله:

إني امرؤ مولع بالحسن أتبعه لا حَظَّ لي فيه إلا لذة النظر

وابن يزيد حريص على أن يخرج تجربته هذه من خصوصيتها تشبُّها منه بمذهب عمر، فأكثر من ذكر ألفاظ العدد تارة وصيغ الجمع تارة أخرى (تسع، خمس، حرائر، أتراب) وحين أراد تفسير كيف قضى ليلته داخل القصر فألمح إلى أنه قضى ليله بين الشَّم (الضم) والتقبيل، لكننا ندهش؛ بمَن خصَّ هذا الشَّم والتقبيل، هل خصَّ به امرأة بعينها كالرباب مثلاً أم أن ذلك كان مفرقاً بين جمع من النساء من بينهن الرباب وكأنه توسط بستان من الزهور والرياحين فهو يضم هذه مرة ويلثم هذه مرة. وهذا الاستنباط الأخير أكثر قبولاً وتصديقاً في قصيدته مما سواه لملاءمته لمنطق تجربته التي هي أقرب للعادة والسلوك النمطي، وشيوع التجارب وعمومها لا خصوصها. وفضلاً عن ذلك ففي القصيدة براهين تؤكد هذا المذهب؛ فابن يزيد حين أراد أن يحدثنا عن ليلته التي قضاها داخل أروقة القصر بصحبة النساء البيض النواعم قال: (أما الإزار وحوزه فمحرَّم .... الخ) ثم أردف ذلك ببيان أن ما فعله لم يخص به امرأة واحدة بل الحاصل أن رجلاً يبيت بين جَمع من النساء هكذا: (بتُّ

[1] – راجع في ذلك: الشعر الأموي، ١٤٧وما بعدها، والمبحث الأول من هذا البحث الخاص بالحديث عن ظروف العصر وترجمة الشاعر محمد بن يزيد الحصني والحديث عن حياته ونشأته.
[1] – الشعر الأموي: ١٤٧.

بين حرائر) ولقد زاد إيضاح مقصده في البيت التالي حيث قال: **(بين الرباب وبين أتراب لها).** فليس هناك منطق لخصوصية العلاقة أو تفردها بامرأة واحدة لتكون تجربة عاطفية مكتملة الأركان ناضجة المشاعر، بل هي كما أشرت تكاد تكون تجربة حسية لجني المتعة العابرة التي قد تتكرر من حين لآخر بعيداً عن أعين الرقباء.

وليس ثمة تناقض بين ما أشرت إليه وبين إفراده الضمير في البيت (٤٣) حيث يقول: (قالت ودمع العين يغسل كحلها.. الخ) ذلك لأن القول هنا يمكن أن يرد إلى الرباب التي خصَّها بالذكر من بين أترابها لقربها من نفسه أو لتميزها عنهن في الجمال والمكانة الاجتماعية ونحو ذلك، ومن هنا فالرباب هذه كانت لها الزعامة من بينهن لتخطيط اللقاء والإعداد له، ومن ثم فإن لها الزعامة أيضا في انتهاء اللقاء ومطالبته بالرحيل دفعاً للخطر المحدق بهن من جرّاء وجوده بينهن ليلاً داخل غرف القصر المنيف. فهي إذن بوق الإنذار الذي يعلن عن انتهاء زمن اللهو ووجوب المغادرة الفورية للمكان لأن ضوء الصباح كاد يفضح الجميع. ومن ثم كان البيت التالي التنفيذ الفوري للأمر الموجه إليه من قِبلها دون مراجعتها في شيء، ولم تكن مسألة خروجه مع الخمس الكواعب اللائي زرنها عشية اللقاء، وهُنَّ ضيوفٌ على القصر تلك الليلة، لم تكن محض صدفة بل أحسب أن (الرَّباب) قد مهدت لذلك من قَبْل وأعدت العُدَّة لخروجه في سلام كما أعدتها لدخوله في سلام، لو تأملت لوجدت هنالك تخطيطاً دقيقاً كان يصحب مثل هذه اللقاءات الغرامية العامة التي كثيراً ما تقع خفية بعيداً عن أعين الرقباء مخافة بطش أولي الأمر آنذاك.

وتضخم الذات عند ابن يزيد الذي جعله يبدو في قصيدته بمظهر المعشوق الدونجواني له مظاهر أخرى في باقي فنونه الشعرية الأخرى وترى مشاعر الفخر عنده ممزوجة دوماً بغيرها من الأغراض الفنية الأخرى ، إنه الإحساس العالي بالذات والاعتزاز المبالغ فيه بشأنها ، تجده مثلا في الرثاء وهو يرثي ابنه الذي قضى صغيراً ومقام البكاء والحزن لا يلائمان ذلك الفخر غالباً، كذلك نراه في مناقضاته وغيرها من باقي فنونه الشعرية وسوف يأتي لذلك تفصيل في موضعه بمشيئة الله، ومهما يكن من أمر فإن قصيدة ابن يزيد تمثل اتجاهاً من اتجاهات الغزل لديه على ما يبدو لي من واقع تجربته التي عرضت لها ، ولست أدري هل ساد هذا الاتجاه في شعره بحيث تكون له الغلبة على غيره أم أنه لون من ألوان الغزل لديه؟ والحق

أن الجزء الباقي من شعره لاسيما في جانب الغزل منه لا يتيح لي الإجابة عن هذا التساؤل! لكننا نراه من خلال ما عرضنا له أنه شاعر متمكن في السرد القصصي الذي يصور تجارب فنية ذات طابع عُمريّ متميز، تأثراً به أو تقمّصاً لشخصه، ولتمكنه فيه وقدرته على ركوبه أحسبه قد تكرر في شعره على نفس المنوال.

(٣) ـ الـــرثـــاء:

أما رثاء ابن يزيد، أو الباقي من شعره في هذا الجانب على وجه التحديد، فهو يخص به ولده الذي قضى طفلاً صغيراً، وهو يتمثل في قصيدة فريدة على مجزوء الرمل وعدد أبياتها اثنان وثلاثون بيتاً. يضاف إليها مقطوعة شعرية تبلغ ستة أبيات، فمجموع أبياته في الرثاء ثمان وثلاثون بيتاً. وهذه الأبيات على ما يبدو تمثل اتجاهاً متكاملاً في شعر الرثاء لديه وأعني بذلك رثاء الأبناء وهو ذو طبيعة خاصة في الشعر العربي لمنزلة الأبناء من نفوس الآباء، وهذه العلاقة لخصوصها تنعكس بسماتها الفنية على أشعارهم.

وابن رشيق (٣٩٠ /٤٦٣) يرى أن " أصعب الشعر الرثاء لأنه لا يُعْمَل رغبة ولا رهبة ".[١] وإذا كان الرثاء من أصعب الشعر فالأشد صعوبة منه على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة؛ لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصِّفات.[٢] التي من الممكن أن يحيط بها علمه في الحديث عنهما. أما ابن يزيد فقد تيَّسر له من الأسباب ما مكنَّه من الإجادة في شعر الرِّثاء قياساً على ما وصلنا منه؛ من أهم هذه الأسباب صدق التجربة الشعرية التي مرَّت به، وعايشها الشاعر عن قرب متأثراً بها تأثراً بليغاً، وتلا ذلك من حيث الأهمية صدق العاطفة وحرارتها، والعاطفة هنا جاءت حارة صادقة تنساب متدفقة لصدورها عن تجربة إنسانية واقعية ومن خلال معايشة طبعية. وقد نأى بها من أجل ذلك عن التكلف وبرود العاطفة. وأكثر ما تتميز به تجربة الرِّثاء – على وجه العموم - حرارة العاطفة وصدق التجربة. ويضاف إلى ما ذكرتُ أمورٌ أخرى تضح عند تحليل الأبيات ودراستها فيما يلي من سطور.

---

[١] – العمدة: ج١/٩٠طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، تحقيق: د: قميحة.

[٢] – المصدر نفسه: ١/ ١٠٣.

أما قصيدته الأولى وهي الميمية التي نظمها على مجزوء بحر الرمل (فاعلاتن/ فاعلاتن) فقد بدأها بدأ مباشراً دون مقدمات أو تمهيد، وقد يكون الحال هنا أن القصيدة ليست طويلة نسبياً ومن ثم لا تحتمل تقديم أو تمهيد. والظَّاهر أن المقام لا يحتمل مثل ذلك البدء؛ فالمقام مقام رثاء لطفله الذي قضى صغيراً ولا مجال للانشغال عنه بحال من الأحوال، فخصوصية التجربة ملأت عليه نفسه وشغلت منه قلبه.

والمتأمل لمطلع القصيدة يجده متضمناً الفكرة الأولى في القصيدة، وتتمثل في إظهار الحزن والتفجع وما يعانيه من جرَّاء ذلك هو وزوجه، ومن ثم نقل مُصابها إلى الآخرين، وتصوير أحزانها وآلامها وما تفعله النساء عادة في مثل هذه المواقف المأسوية، على هذا النحو:

وجَـدَت أمُّ قَـــــطام مثـل وَجْدِي بقطـَام[٣]
فهي ثكلى تخمشُ الوجـ ـه بصـولٍ والتـدام[١]
وكلانا موجـــعُ الحُــرْ قــة منها في العـظام
كلما أفـرغتُ ســـجْلاً عـارضته بسـجـام[٢]

[٣] – وجَدَ في الحزن وجَدْاً بالفتح. ويقال: وجَدَ الرجل في الحزن وجْداً بالفتح ووجِد، حزن. مختار الصِّحاح ٢٩٦/١، لسان العرب ٤٤٦/٣. وأم قطام: زوجة الشاعر ووالدة الطفل الذي قضى صغيراً. والقطامي: الصقر، بالضم ويفتح، وصقر قطام وقطاميٌ وقُطاميّ .

[١] – الثكلى: التي فقدت ولدها ، وامرأة ثاكل وثكلى. لسان العرب ٤٨٩/١٢، ومختار الصِّحاح ٣٦/١. تخمش: قال أبو عبيدة: الخموش مثل الخدوش، يقال: خمشت المرأة وجهها تخمُشه وتخمشه خمشاً وخموشاً، والخموش مصدر. قال لبيد يذكر نساء قمن ينحن على عمِّه أبي براء: يخمشن حُرَّ أوجه صحاح، في السُّلُب السود. اللسان ٣٠٠/٦. والمقصود هنا: الجروح الصغيرة في الوجه. والصول: صال: وثب، صولاً وصولة والمصاولة المواثبة. اللسان ٣٨٧/١١. والتدم: اللَّدمُ: اللَّطم واللَّضرب بشيء ثقيل يسمع وقعه. والتدم النساء إذا ضربن وجوههن في المآتم. واللدم: الضربُ والتدام النساء من هذا. واللَّدْمُ: واللَّطم واحد، والالتدام الاضطراب. والتدام النساء: ضربهن صدورهن ووجوههن في النياحة. اللسان ٥٣٩/١٢.

ذلك هو المطلع الذي استهل به الشاعر مرثيته وهو استهلال قوي، جيِّد، مباشر، وهو طريفٌ أيضاً، وسرّ طرافته أنه لم يحدثنا عن مشاعره هو أو يصف لنا أحزانه هو على وجه الخصوص بطريق مباشر لكنه بدأ بأن سلَّط الضوءَ على الأم (وجدت أم قطام) فكأنه أراد البدء بوصف حالها وبيان سبب حزنها فيضع بذلك نقطة انطلاق لسرد مرثيته، ويجعل من هذا البدء مفتاحاً للحديث عن الفقيد.

لكنَّ ما السِّر في أنه جعل من أم الطفل نقطة الانطلاق لهذه المرثية؟ هل لأن حزنها يفوق حزنه؟ ربما! لكنه ساوى بين حزنه وحزنها في الشطر الثاني فقال: (مثل وجدي بقطام) وأكَّدَ هذا التعادل في مقدار الحزن فقال في البيت الثالث: (وكلانا موجعُ الحُرْقة منها في العظام). وإذا كان الأمر كذلك؛ فلماذا بدأ بها الحديث عند استعراض أحزانه وأحزانها معاً؟ الجواب هنا أنه أراد الاستطراد في بيان مظاهر الحزن التي تضح أكثر ما تضح لدى النساء من الرجال؛ وكأنه بذلك أراد الكشف عن مقدار الفاجعة التي لحقت به وبزوجته حين قُبض ولدهما فوجدها واضحة ماثلة للعيان في ملامح المرأة وتعابيرها وسلوكها التي تتبعه المرأة عادة في مثل هذه المواقف المحزنة ومن هنا قال: (فهي ثَكْلى تَخْمش الوجه بصولٍ والتدام) فهذه التعبيرات لا تظهر في ملامح الرجل أو سلوكه لأنه أكثر تعقلاً وتحكُّماً في نفسه من المرأة في مثل هذه الحال، وبعض الرجال لا تظهر عليه أصلاً علامات الحزن رغم ما يعانيه من ألم المُصَاب ومضِّ الفِراق. يقول (ابن رشيق): " والنساء أشجى قلوباً عند المصيبة، وأشدهم جزعاً على هالك، لما ركَّب الله عزَّ وجلَّ في طباعهن من الخوَر وضعف العزيمة، وعلى شدَّة الجزع يُبْنى الرثاء ".[1]

فالمقصد الأسمى في هذا المطلع إظهار الجزع وبيان أثر الفاجعة وشدَّتها على النفس متمثلة في تعابير المرأة الثكلى وحركاتها التي تعكس هذه المظاهر النفسية الحزينة. لكنّه حرص على إظهار مشاركته إياها في الشعور بالحزن والجزع الشديد على ولدهما قصداً إلى

---

[٢] – السَّجل: مذكر ، الدلو إذا كان فيه ماء قلَّ أو كثر والجمع: سجال ، وانسجل الماء انسجالاً انصب. اللسان ٣٢١/١١. ومختار الصّحاح ١٢١/١. وسجم الدمع والعين والماء يسجم سجوماً وسجاما إذا سال وانصب. اللسان ٢٨١/١٢. ومختار الصِّحاح ١٢١/١.

[١] - العمدة: ١٠٢/٢.

مواساتها وخوفاً من أن يتهم بالتقصير في ذلك، والتعويل على إظهار حزن الزوجة دونه. لذلك كرَّر ما يؤكد تلك المشاركة كقوله: (وجَدَتْ.. مثل وجدي)، (وكلانا موجعُ الحرقة)، (كلما أفرغتُ سَجْلاً/ عارضته بسَجام).

ومظاهر المبالغة واضحة للعيان في ألفاظه وأساليبه لبيان ذلك الأثر نفسه أعني شدة الفاجعة على نفسه وعلى نفس زوجته، وقد يستعين بالصورة أيضاً في استحضار مشاهد الحزن والأسف؛ وتراها في تصويرها تبكي وتضرب الخدود لطماً ثم تخمشها خمشاً فتحدث فيه خدوشاً حمراء دامية: (ثكلى/ تخمش الوجه/ والتدام) كما يرصد لنا حركتها أثناء ذلك الفعل، حيث يراها تقفز كالملسوع بالنار من شدة الوجد وما تعانيه من تباريح تلك المأساة: (بصَوْل) وهذه الحركات التي تصدر من المرأة حركات متكررة متتابعة لكنها لا تكاد تختلف عن هذه المظاهر الأربعة: (ثكلى/ تخمش الوجه/ بصَوْل/ والتدام) وهي في غالبها من المظاهر المعهودة للتعبير عن الحزن الشديد عند النساء.

وما مرَّ رصد للحركات الجسدية المرئية التي تكشف آثار هذه المأساة. أما الجانب النفسي منها فلم يكن غُفْلاً في ذهن الشاعر بل أجاد التعبير عنه في قوله: (موجع الحُرقة منها في العظام)؛ فكلمة موجع: ترجمة للألم الذي يتغلغل في نفسه ويجري منه مجرى الدم في العروق وفسر ذلك الألم الموجع بأنه (حُرقة) لينقل إليك تلك المعاني التي تتولد من الشعور بالحُرقة. لكنّه تجاوز ذلك من باب المبالغة فقال (في العظام) وهذا القول يبين مدى معاناتهما الشديدة من ألم ذلك الحزن الذي يسيطر على نفسيهما وتبدو آثار آلامه في العِظام. والعِظام أقوى أجزاء الجسم الحي كما هو معروف، فإذا كانت قد تضررت بفعل هذا الحزن الدفين فما بالنا بأجزائه الأخرى وهي أضعف منه وأرقّ! والتعبير عن أثر الألم والضعف في العظام معروف ومشهور ولقد سبق القرآن الكريم في رصد ذلك الأمر على لسان (زكريا) عليه السلام فقال: (قال ربِّ إني وهَن العَظم مني واشتعل الرأسُ شيباً).[1] فوهنُ العظم دليل على وهن الجسد كله لا محالة. وهو كناية عن الضعف العام بالفعل.

---

[1] - سورة مريم: آية ٤.

كذلك من آثار تلك المبالغة المقصودة من الشاعر التأكيد على مسألة الاستمرارية في حدوث هذا الألم؛ فهو ألم دائم لا ينقطع. وكونه كذلك فهو يزيد من شعوره بالمعاناة واليأس من الراحة منه في القريب. وابن يزيد رصد لنا ذلك بوساطة الصورة أيضاً ليجسد لنا تلك المعاني فنراها ماثلة مشاهدة بارزة للعيان في صورة أفعال وحركات هكذا: (كلما أفرغتُ سَجْلاً، عارضته بسجام) فهناك تأكيد على الاستمرارية (كلما أفرغتُ.. عارضته) إنها حركة دائمة مستمرة، كذلك فهي حركة متبادلة يقوم بها طرفان متناظران، وإن تشابه الفعل في نهاية الأمر (أفرغتُ سَجْلاً/ عارضته بسجام) فهذا التشابه من باب وحدوية الحدث الذي يقوم به كلٌ من الطرفين. والغاية من البيت بيان كثرة البكاء على الفقيد، والمبالغة في كثرة هذا الكم، كذلك المبالغة في دوام هذا الفعل والربط بين ما يقوم به هو وما تقوم به امرأته، وهذا الربط يفيد حدوث الاستثارة فيما بينهما، والبكاءُ يستدعي البكاءَ كما يستدعي الضحكُ الضحِكَ.

ومنذ بداية هذا المطلع الذي استهل الشاعر به مرثيته حيث ضمَّنه الفكرة الأولى في القصيدة نراه يوافق ما ارتضاه النقاد في فن الرِّثاء؛ من حيث الاجتهاد في إظهار الحزن والألم والحسرة والتفجع؛ وترجمة هذه المعاني بصورة تُحي الشعور وتبعث العواطف الإنسانية الكامنة في النفس بحيث تتحقق المشاركة في الحس والعاطفة بين الناظم والقارئ. ومن الذين يؤيدون هذا المذهب ابن رشيق حيث يقول: " وسبيل الرِّثاء أن يكون ظاهر التفجع، بيّن الحسْرَة، مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام ".[٢]

والحق أن شاعرنا لم يصنع ذلك تكلفاً منه، بل لصدق عاطفته وكمال تجربته الإنسانية والواقعية التي عاشها. فالتجربة الحقيقية التي عاشها الشاعر كانت من وراء علو نبرات الحزن والبكاء والتفجع، وإظهار نغمة الأسى والحسرة وسرد سلوك الشخص الحزين وقت انفعاله بالحدث واصطدامه بالمأساة. ثم تأتي الفكرة التالية متضمنة الأبيات (من ٥ إلى ٨) لتسلط الضوء على شخصية الطفل الصغير فتبدي لنا صورة من صور المديح والثناء على شخص المتوفى. يقول ابن يزيد:

---

[٢] – العمدة: ٩٦/١.

لوضئ الوجـه غـطريـ ـف من غطاريفِ كرامِ[١]
الـذُّرى ثُم الذُّرى مـن آل مَـروانَ الهُـمَامِ[٢]
فـرخُ بـازيٍّ صـيـود للعـلَّياتِ الحُـسَام[٣]
لـو تـوافَى ريشُه جَـ ـلَّ عن الطَّير العِظامِ[٤]

واللام في البيت الأول منها تربط بين حديث الحزن والأسف التى سبقت في مطلع القصيدة وبين ما يليها من أبيات يمدح فيها الشاعر ابنه ويثني على شخصه ثناءً طيِّباً يبرز حبه وتقديره له. والأبيات الماضية تُعْنَى بإبراز الجانب الجمالي في شخصية الطفل (وضئ الوجه) كما تعنى أكثر من ذلك بالضغط على علو نسبه وشرف منزلته التي تنحدر من آل مروان، ومن هنا عُني الشاعر بما يبرز هذا المعنى لفظاً وأسلوباً (غطريف/ غطاريف كرام/ الذَّرى/ ثم الذُّرى/ آل مروان الكرام/ صيود للعليَّات..)، وهو يلمح من وقت لآخر إلى طفولته وصغره: (فرخ بازي/ لو توافي ريشه) وقوله: (لو توافى ريشه): استشرافٌ لفراسته التي يمكن أن يكون عليها الطفل في المستقبل لو قُدر له أن يعيش حتى يكبر: (جلَّ عن الطير العظام)، يقول ابن رشيق في ذلك: " ورثاء الأطفال أن يذكر مخايلهم، وما كانت الفراسة تعطيه فيهم مع تحزن لمصابهم وتفجع بهم ".[١] والتعبير عن الطفل أو تصويره بأنه: (فرخ باز) وأنه فرد من أفراد الطير فيه رقة وتدليل حزين

---

[١] – غطريف: الغطريف، السَّيد والجمع غطاريف، وقيل الغطريف الفتى الجميل، وقيل هو السَّخي السَّري الشَّاب، ومنه يقال: باز غطريف والغطريف والغطراف: البازي الذي أخذ من وكره. والغطريف أيضاً فرخ البازي. اللسان ٢٧٠/٩.

[٢] – الذرى: ذرا الشيء بالضم: أعاليه، الواحدة ذُروة بكسر الذال وضمها. مختار الصحاح ٩٣/١. آل مروان قوم الشاعر، والهُمام: الملك العظيم الهمة. قال ابن سيده: الهمام اسم من أسماء الملك لعظم همَّته، وقيل: الهمام السيد الشجاع السَّخي. اللسان ١٢١/١٢.

[٣] – فرخ بازي: البازي: واحد البُزاة التي تصيد، وهو ضربٌ من الصقور. اللسان ٧٢/١٤. العليات: المرتفعات، والحسام: السيف القاطع.

[٤] – توافى ريشه: وفَى الشَّيء يفي بالكسر وُفيًا على فعول أى تمَّ وكثر. مختار الصِّحاح ٣٠٤/١. جلَّ عن الطير فاقه.

[١] - العمدة ١٠٦/١.

لشخصه المفقود. ثم يأتي بعد ذلك الحديث عن موته وقبره وهو هنا يستعرض كيف غاله الموت واختطفه من بين أيديهم، وكيف حملوه بأيديهم إلى مثواه الأخير، وكيف وسَّدوه التراب بين أطباق الثَّرى الجَعد، وهو الوضيء الوجه، الغطريف! وهذه المعاني ضمَّنها الشاعر الأبيات (١٣/٩) وفيها يقول:

غـــاله صَـرْفٌ من الدَّهـــ ـــر غـــوُولٌ للأنـــــام[٢]
فنـــقلنـــاه بأيـــديـــ ـــنـــــا إلى دار المقـــام
مثل غـصن البانِ لم يَدْ نس ولـــم يُعـرف بذامِ
أيُّ مـــرمـــوسٍ رمـــسنا منه في الـــتُّربِ اليَمامِ[٣]
بين أطباقِ الـثرى الجَعْـ ـــدِ ورَضـْرَاض السِّلامِ[٤]

وفي الأبيات تذكير بنسبة موت الإنسان وما يصيبه من سوء إلى الدهر، كما جرت العادة: (غاله صرفٌ من الدهر)، كذلك فيها استعراض لمأساة موته ودفنه بين أطباق الثرى وهو الطفل الصغير، غضّ الإهاب، لكنها أيضاً تدلنا على معتقد المسلم في الموت وأنه رحيل إلى دار الخلود. وقوله عن الطفل (**مثل غصن البان**) تشبيه لا يتلاءم- فيما أرى - مع مقام الرثاء، خاصة وقد اعتاد الشعراء استعمال هذا التشبيه في التغزل

---

(٢) - غالـه: يغولـه واغتالـه ، أي أذهبـه وأهلكـه. وكـل مـا اغتـال الإنسان فهلكـه فهـو غـول. لـسان العـرب ٥٠٩/١١، ومختار الصَّحاح ٢٠٢/١. وصرف الدهر: حدثانه ونوائبه. مختار الصِّحاح ١٥٢/١. غؤول للأنام مهلك لهم.

(٣) – رمس الميت دفنه وبابه نصر وأرمسه أيضاً، والرَّمس بوزن الفلس تراب القبر والمرْمس بوزن المذهب موضع القبر. والمرموس: كل شيء نثر عليه التراب فهو مرموس، وكل ما هيل عليه التراب فقد رمس. لسان العرب ١٠٢/٦، مختار الصِّحاح ١٢٨/١. واليمام: القصد، والمعنى الترب المقصود.

(٤) - أطباق الثرى: طبقاته. والجعد صفة له. يقال: ترابٌ جعد: ندٍ، وجَعُد الثرى وتجعّد تقبض وتعقد. اللسان ١٢٣/٣. والجعد صفة للشعر نقلها الشاعر للتراب الخشن. الرَّضراض: الحصى الصِّغار. النهاية في غريب الأثر لأبو السعدات ٢٢٩/٢. والسِّلام: بكسر السين الحجارة الصّلبة سميت بهذا سلاماً لسلامتها من الرخاوة. ٢٩٧/١٢.

بالنساء. وابن يزيد أراد أن يضفي صبغة جمالية على جسد ابنه المتوفى ليشعرنا بحسرته على طفلٍ توافرت فيه معاني الجمال والفراسة وقد قبضه الموت عنوة من بين أيديهم.

وكذلك كانت الغاية من التفصيل في مسألة توسيده التراب التهويل لما يستشعره المرء من فقد ابنه الصغير. ومن ثم نراه يختار من الألفاظ والأساليب ما يعينه على نقل مشاعره القاتمة الحزينة بصورة قريبة مما هي عليه في الواقع النفسي الذي يعانيه، على هذا النحو:(مرموس/ رمسنا/ التُّرب اليمام/ أطباق الثرى/ الجعد/ ورضراض السِّلام).

والفكرة التالية التي عرض الشاعر لها هي الحديث عن سرعة رحيله وتعجيل فراقه. ذلك لأن فقد الصغير أقرب الأمور إلى العجلة والإسراع، مما يجعل الوالدين لا يستشعران وجوده بينهما، وكأنه ظلٌ آذن بالزوال، أو ضوء باهر أصابه الخفوت فجأة، أو حلم منام بان على عَجَل، وهذه المعاني يعرض لها ابن يزيد في الأبيات (١٤، ١٩) حيث يقول:

يا شقيقَ النـفس آذنــ ـت وشيكاً بانصـرامِ[١]
لــم تكـــن إلا كــفيء الظل أو حُلمُ المنـامِ[٢]
لـم تمتعنــا الليـــالي منك إلا عُـشر عـــامِ
لا ولـم تـروَ من الــدَّر إلى وقـــت الفـــطامِ[٣]
فتناغي مـن ينــاغيـــ ـك بمنقـوصِ الكلامِ[١]
لترُعْني حيـن خُلِّفـــ ـتُ وقـُـدِّمْتَ أمـامي

[١] – صرم: انصرم، صرم الشيء قطعه. والانصرام: الانقطاع والتصارم، التقاطع. مختار الصِّحاح ١٥٢/١.

[٢] – فيأ: الفيء، ما كان شمساً فنسخه الظل، والجمع أفياء وفيوء. وفاء الفيء فيئاً: تحول، وتفيأ فيه تظلل، وفي الصحاح: الفيء: ما بعد الزوال من الظل.

[٣] – الدَّر: اللبن، ويقصد بذلك لبن الرضاعة.

[١] – ناغى: المناغاة: المغازلة، والمناغاة تكليمك الصَّبي بما يهوى من الكلام. والمرأة تناغي الصَّبي أي تكلمه بما يعجبه ويسره. قال الفرَّاء: الإنغاء كلام الصبيان. والمناغاة: المحادثة. وناغت الأم صبيها: لاطفته وشاغلته بالمحادثة والملاعبة. لسان العرب ٣٣٦/١٥.

والناظر إلى الأبيات المذكورة يرى لوناً من الالتفات في أسلوب الشاعر في تناول الموضوع فهو هنا ينتقل بنا من الغيبة إلى الخطاب (يا شقيق النفس/ لم تكن/ منك/ لم ترو/ لترعني/ وقُدمتَ) هكذا، والحديث بأسلوب الخطاب أقرب الأساليب لاستحضار شخص المخاطب وامتثاله في الأذهان، وكأنه الحاضر الغائب. والشاعر في هذه الجزء من الأبيات يعرض لبعض الأفكار الجزئية المتداخلة فيما بينها مثل الضغط على مسألة تعجيله بالرحيل وقد أفاد التأكيد على هذا المعنى أكثر من مرَّة ولكن بطرقٍ مختلفة يكمل بعضُها بعضاً؛ فمرة يقول: (آذنت وشيكاً بانصرام). ومرة يقول: (لم تكن إلاَّ كفيء الظل/ أو حُلم المنام) ومرة أخرى يقول:(لم تمتعنا الليالي.. إلاَّ عُشر عام) ومرة رابعة يقول:(لم ترو من الدَّر إلى وقت الفطام).. وكثرة الضغط على هذا الجانب من المأساة ليس فقط لمجرد التدليل على صغره وطفولته البريئة التي قد تحزن النفس وتجرح القلب، بل كذلك لتعجيل فقده دون أن ينعما ببنوته، وكأنه نعمةٌ سُلبت دون توقع منهما. ولذلك ألمح ابن يزيد الحصني إلى قريبٍ من ذلك فقال: (لم تمتعنا الليالي منك) وقال كذلك: (فتناغي من يناغيك بمنقوص الكلام).

والأبيات الماضية بلغ الشاعرُ فيها من الصدق الشعوري الكثير، كما بلغ فيها غاية الرِّقة في انتقاء ألفاظه وأساليبه وصوره؛ فتأمل رقَّة خطابه لابنه الفقيد تراه يناديه بقوله: (يا شقيق النفس) وتراه فضَّل هذا النداء على مناداته مثلاً كما هو معتاد في مثل هذه الحال بقوله: (يا بنيّ). والفرق كبير بين التعبيرين لاسيما من حيث ما يحمله الأول من دفقات عاطفية قوية تبين قدر حبه له وتعلقه به، ولولا ذلك لما فضَّل الشاعر هذا التعبير (شقيق النفس) والإضافة بين اللفظين مقصودة لذاتها ولها مدلولات متناهية المعنى، خاصة وقد حرص الشاعر على إضافة (شقيق) إلى (النفس) لتفيد هذه الإضافة مالا يفيده كل لفظٍ منهما حال انفصاله. وكذلك من مظاهر هذه الرَّقة تشبيه سرعة رحيله وزواله بالفيء الذي ينسخه الظل وبالحُلم الجميل الذي ينسخه الاستيقاظ من النوم. ومن هذا القبيل قوله:(لم تمتعنا الليالي منك)، (فتناغي من يناغيك). إنها رقة متناهية لا تصدر إلاّ عن أبوة صادقة في مقام رثاء باكٍ حزين.

والمتأمل للفكرة الرئيسة التي تدور حولها الأبيات السابقة وهي سرعة رحيله وزواله عن دنياهم؛ والتي بدأها بقوله:(آذنت وشيكاً بانصرام) يجد ما تبعها من أبيات تشرح هذا المعنى وتفصله، ومن هنا ذكر الفيء، والظل، والحُلم، وعدم تمتعه ببنوته أو مناغاته واللعب معه، وهكذا. ومن ثم أخّر الشاعر جواب النداء في البيت(١٤): "يا شقيق النفس.."، ولقد ضمَّن هذا الجواب البيت (١٩)؛ فقال: (لترعني حين خلِّفتُ، وقُدمتَ أمامي) وجعل ما بين النداء وجوابه تفصيلاً وشرحاً لفكرة سرعة الرّحيل وتعجيل الزوال، وعلة ذلك أن رحيل الطفل بهذه الصورة تأتي في مقدمة الأمور التي هيَّجت أحزان الشاعر وأثارت كوامن مشاعره، وهي تقع عنده في بؤرة الشعور، ولذا شغلت لديه عدداً من الأبيات المتتالية، والمترابطة فنياً ومنطقياً، وكأنه أشبع الشعور المتأجج في النفس حين أطال تسليط الضوء عليه تسليطاً كثيراً متنوعاً. فإذا عدنا إلى أفكار القصيدة وجدنا الفكرة التالية تتمثل في إظهار حتمية الموت وأنه لا مهرب منه ولا فداء. وذلك طور جديد طرأ على المرثية منذ العصور الإسلامية الأولى، ومعايشة هذا الطرح الفكري في المراثي، تقف بالشاعر عند حدود علمه بالموت، ودائماً ما يرتاح الشاعر إلى التسليم إلى سنة الله في كونه وأن حتمية الموت أمر لا جدال فيه، ولا ارتياب في وقوعه لكل حي، وتشبيهه بالكأس الذي تشرب منه كل نفس. يقول ابن يزيد عارضاً تلك الفكرة:

لـو يفـادى المـوتُ أو كا ن، فـــداه بالِّســـهام[1]
ولقــاتلــنا المنـــايـــا عنك بالجـيش الهمـام
غير أن المـوت خـــطبٌ لا يســاميــه مســامي
كـــــلُّ حـــيٍّ فـــله من حوضه كأسُ حِمام

فمسألة الفداء هنا تشغل على الشاعر نفسه: (لو يفادى الموت..)!! لكنه لعلمه أن ذلك أمر محال؛ نراه يتردد في مسألة التعبير عن هذه الفكرة، فتارة يستخدم (لو) وتارة يأتي بتعبير آخر (أو كان) محذوف اسمها وخبرها، لسبقهما في الكلام، وجواب (لو) جاء

[1] - ورد البيت في مجلة الذخائر هكذا: (مداه بالسّهام) والمعنى على هذا النحو غامض، لا يستساغ، وأرى ان الصواب لو قيل: (فداه بالسهام) فتكون: فداه بدلاً من مداه. والمعنى على ذلك: أنه يتمنى لو أن الموت يفتدى لفدى ابنه بالسّهام، أو لقاتل في سبيل فدائه.

في الشطر الثاني: (مداه بالسهام)، والجواب على هذه الصورة ليس واضحاً، يعتريه الغموض، خاصة في لفظ: (مداه) فالمعنى لا يستقيم على هذا النحو؛ فالمَدَى في اللغة: الغاية.[١] لكنني أحسب أن خطأً ما لحق رواية البيت، واحتمال الخطأ وارد في روايات أبيات في القصيدة، لاسيما وقد أشار جامع الديوان إلى أن هذه القصيدة – وهي مذكورة في تاريخ دمشق - [٢] " فيها بعض الاضطراب، حاولنا إصلاحه ".[٣] وعلى ذلك فالصواب فيه لو قيل: (فداه بالسهام)؛ ليستقيم المعنى. ويعود الضمير فيه حينئذ على الشاعر نفسه الذي يتمنى أن يفدي ابنه من الموت، لو أن ذلك ممكناً، ولو جاز ذلك لقاتل عنه بالسّهام. وهذا المعنى يتلاءم مع المعنى في البيت التالي له:

ولقـاتلنـا المنـــايا عنـك بالجيش الهـمام

ولقد ربط الشاعرُ فيما بينهما بواو العطف لتأكيد وحدوية المعنى فيهما. و(الفداء بالسِّهام/ ومقاتلة المنايا/ والجيش الهمام)، ألفاظ متقاربة ذات مدلولات متجانسة، وهي بعد واضحة المعنى تامة الوضوح لا يعتريها غموضٌ في محاولة فهمها. مما يؤكد ما ذهبتُ إليه في قراءة البيت على النحو الذي أشرتُ إليه.

على أن ذلك الذي ذهب الشاعرُ إليه من ضروب الخيال، وهو يوقن بأن هذه الأماني مستحيلة، وسرعان ما يعاوده الصواب، ويتلمس طريقه نحو التسليم بحتمية الموت، وأن هذا الموت لا يغلبه غالب، ولا تنال منه السِّهام، ولا تقاتله الجيوش!! ومن ثم كانا البيتين التاليين: (غير أن الموت خطْبٌ/ لا يساميه مُسامي) و (كل حيٍّ فَلَه من/ حوضه كأسُ حِمام). فإذا جئنا للخطوة التالية في القصيدة وهي تمثل الفكرة التي بنيت على

---

[١] - انظر: لسان العرب لابن منظور: ٢٧٣/١٥.

[٢] - تاريخ دمشق لابن عساكر: ٦٤/٢٨٥،٢٨٤.

[٣] - مجلة: الذخائر: العددان: ١٤،١٣ ص ١٦٩ السنة الرابعة ٢٠٠٣م. وهناك بعض الكلمات التي استبدلها المحقق في أبيات القصيدة، إما لأنها تخل بالوزن، أو لأن معناها لا يستقيم مع غيرها، و قد يتجاوز هذا التعديل فيضيف واواً أو فاءً ليستقيم الوزن أو يصلح المعنى. وهذا جهد من جامع شعر ابن يزيد الحصني ومحققه وهو يشكر عليه، لاسيما وقد أشار إلي هذه الزيادات ووضحها للقارئ من باب الأمانة العلمية. لكن اللفظ الذي ارتبتُ في صحته، وهو (مداه) لم يتنبه إليه الأستاذ إبراهيم بن سعد الحقيل جامع الأشعار، ولعله أثبته على النحو الذي قرأه في مصدره (تاريخ دمشق لابن عساكر) دون تدخلٍ منه هذه المرة. وأحسب أن الصواب هو ما أشرتُ إليه.

البيتين السابقين، نبصر مشاعر اليأس والقنوط تكاد تسيطر عليه، وتتجسد هذه الأفكار في قوله:

لا اســتهلت بـــولادٍ ذاتُ حَـمْلٍ بغــلامِ[1]

بغــلام آخــر الــدهــ ـر ولا غــير غــلام

بُدلت كُـــلُ ولـــود بعــد عُقْرٍ بعُـــقَام[2]

وما من ريب أن ارتفاع نبرته هنا وتلوين عاطفته بالقتام، ومشاعره باليأس والقنوط كان نتيجة طبعية لمواجهة نفسه بمسألة الفقد، وحتمية الموت الذي اختطف ابنه من بين أحضانه وذهب به إلى حيث لا رجعة. ثم نتيجة لشعور ابن يزيد بالضعف حيال ما يواجهه من أمور حتمية محزنة استشعر اليأس وصدر منه ما صدر من دعاء على النساء بالعقم.

والواقع أن موجة الضعف التي اعترته هنا تبين أكثر ما تبين عن صدقه وانطباعيته التي يصدر عنها في تلقائية لا تكلف فيها، لكنَّ الذي تأباه الأذواق في هذا المقام هو دعاؤه على النساء بالعقم، وأن لا تستهل كل حامل بغلام حتى آخر الدهر!! طالما أنه فقد غلامه، ومن ثم فإن التحلي بالصبر والرضا بالقضاء التي غالباً ما تعتري المسلم في مواجهة مثل هذه الأمور لم يفلح الشاعر في التحلي بها. وما صدر عنه في حديثه عن موت ابنه هو التبرم واليأس والقنوط، بالرغم من تسليمه بحتمية الموت. ومن علامات ارتفاع نبرات اليأس في نفسه ذلك الحشد من الألفاظ الدالة على الدوام والقطع: (لا استهلت بولاد/ آخر الدهر/ بدّلت كل ولود..)، ثم التأكيد على لفظ الغلام، فنراه يورده ثلاث مرات في الأبيات السابقة، وفي هذا التكرار ما يدل على نفسٍ موجعة حزينة لفقد الغلام. ثم مسألة التأكيد على عقم النساء؛ (بدّلت.. بعد عُقرٍ بعُقام). والغاية من ذلك تكاد

---

[1] – يقال: استهل الصبي عند الولادة: صاح. وكل متكلم أو شئ ارتفع صوته أو خفضه فقد استهل، وأهلَ الرجل واستهل إذا رفع صوته. مختار الصّحاح ٢٩٠/١ لسان العرب ٧٠٢/١١.

[2] - العاقر: المرأة التي لا تحبل ، ورجل عاقر أيضالا يولد له بيِّن العقر بالضم ، وقد عقرت المرأة تعقر بالضم عُقراَ بضم العين أي صارت عاقراً. ورجل عقيم لا يولد وامرأة عقيم ونسوة عُقُم بضمتين وقد يسكن. مختار الصحاح ١/ ١٨٧، ١٨٨.

تصل به إلى حدِّ الأنانية بعد إصابته بما يشبه الصدمة النفسية من جراء فقد ابنه الصغير، لأجل ذلك لا يحب أن يرى للناس غلماناً بعد أن فقد هو غلامه!

ويلي ذلك أبيات الختام في القصيدة، وهي خمسة أبيات يضمنها إلقاء السلام على جسد ابنه الفقيد الذي ضمه القبر، والدعاء للميت مستحب في الإسلام، لكنَّ الشاعر لا يسلك هنا مسلك الداعين لفقيدهم؛ بل ينسج على منوال السابقين من الشعراء في إلقاء التحية على القبر أو على من ضمَّه القبر، وإلقاء السلام هنا على رفات القبر مصحوب بالدعاء للقبر بالسُّقيا كما كان يصنع الشعراء من قبل، ففي الأبيات أصالة التقاليد العربية فيما يتصل بإلقاء التحية على القبر والدعاء بالسقي له، يقول ابن يزيد:

وعلى شـــلوٍ بـذاك القبر أضعاف السَّـلام[1]
كلـــما لاح صـــباحٌ أو دجا داجي الظـلامِ[2]
وإذا مـا لمـــع الـــبر قُ بمـــُرتج الغَمـــامِ[3]
جلبته الريح من أعـــ ـراق نجـــدٍ بتهـــامِ[4]
بقلاسِ الماء يسقيـــ ـها الصَّدى ثمَّ وهامِ[1]

[1] – الشلو من الحيوان: جلده وجسده وأشلاؤه وأعضاؤه، وأصل الشلو بقية الشيء، ويجمع الشلو على أشْل وأشلاء. اللسان ١٤/٤٤٣،٤٤٢.

[2] – الدجى: الظلمة، وقد دجا الليل من باب سما، وليلة داجية. قال الأصمعي: دجا الليل إنما هو ألبس كل شئ وليس هو من الظلمة. قال ومنه قولهم: دجا الإسلام أي قوي وألبس كل شيء، والمداجاة المداراة. مختار الصحاح ١/٨٤.

[3] – مرتج الغمام: السَّحاب الذي لا يكاد يتحرك لثقله، ويقال: ارتج البحر إذا كثر ماؤه فعم كل شيء. اللسان: ٢/٢٨١. والغمام بالفتح: السحابة، جمع غمام وغمائم، وغيم مغمور: كثير الماء.١٢/٤٤٣.

[4] - أعراق: عرق كل شئ أصله جمع أعراق وعروق. اللسان ١٠/٣٤١. ونجد ما بين العذيب إلى ذات عرق وإلى اليمامة وإلى جبلي طيئ وإلى وجرة وإلى اليمن، وذات عرق: أول تهامة إلى البحر وجُدة، وقيل تهامة ما بين ذات عرق إلى مرحلتين من وراء مكة، وما وراء ذلك من المغرب فهو غور. وتهامة اسم مكة. اللسان ١٢/ ٧٢، ٧٣.

والناظر إلى هذا الختام يرى الشاعر قد استنفد طاقته واستفرغ جهده وهو يلقي آخر أنفاسه المحترقة في تحية دامعة، ودعاء بالسقي لجسد ابنه الذي ضمه القبر.

والقصيدة بعد ذلك تجربة شعورية صادقة، تميزها العاطفة الحزينة القاتمة التي تلون أبياتها، وقد تتعالى معه هذه النبرة الحزينة فتبلغ حدَّ السخط واليأس – على نحو ما مرَّ بنا - وما ذلك إلا نتيجة انفعال زائد بالتجربة، وهو انفعال نامي متصاعد يستهله الشاعر منذ المطلع، وبلغ مداه حين سلَّط دعاءه على النساء بالعقم فلا يُرزقن بغلام! وكأنه أراد أن يفقد الناس قاطبة غلمانهم فتكون المصيبة عامة فلا تكون وقفاً عليه.

ولابن يزيد قصيدة أخرى في رثاء ابنه الفقيد فُقد أكثرها، وما بقي منها ستة أبيات، تدور معانيها حول البكاء والندب، وتتكرر فيها تلك المعاني الشعرية المتوارثة والمتأصلة في النفوس العربية فيما يتصل وبكاء الموتى كخطاب القبر، والتسليم عليه، وتمنِي أن يستمطره الغمام. يقول ابن يزيد:

فطمتك الأيامُ قبـل الفطام وأتاكَ النقصانُ قبل التَّمــام
بأبي أنت ظاعـناً لـم أمتـع بــوداع منـــه ولا بســـــلام
كنتُ أرجوكَ للمهم من الأمـ ـــر، وأنسى تعــرَّض الأيـــام
حاربتني فيك الليالي ولم يحـ ـفظن عهدي ولا رعين ذمامي

(١) – قلاس الماء: الأصل في رواية البيت – كما يقول المحقق – هي: (بقلس الماء فيسقينا) ، لكنه رأى أنها لا تلائم الوزن والمعنى فاستبدلها بقوله : بقلاس الماء يسقيها (مجلة الزخائر ١٦٩) . والواقع أن هذا التصرف يكثر من المحقق في أبيات الشاعر. وفي اللغة: قلس الإناء يقلس إذا فاض، والسحابة تقلس الندى إذا رمت به من غير مطر شديد. ويقال: بحر قلاس أي يقذف بالزبد. السان ٦/ ١٨٠، ١٨١. و (الصّدى) ذكر له أبو العباس المبرد ستة أوجه؛ أحدها: ما يبقى من الميت في قبره وهو جثته، وحشوة الرأس يقال لها الهامة والصدى، وكذلك ذكر البوم، وما يرجع من الصوت في الجبل ونحوه، والعطش.. وغير ذلك، اللسان ١٤/ ٤٥٤، ٤٥٥. وكلها معاني جائزة مقبولة في تفسير البيت، لنَّ معناه يعتوره الغموض بدءاً من ترتيب ألفاظه. وقوله: (هام) يقال للإبل المهملة بلا راع همت تهمى فهي هامية إذا ذهبت على وجها، ناقة هامية، وبعيرٌ هامٍ، وكل ذاهب وجار من حيوان أو ماء فهو هامٍ، ومنه همي المطر، ولعله مقلوب. اللسان ١٥/ ٣٦٥.

أيها القبرُ، إنَّ فيك لــروحي نُزعت من مفَاصلي وعــظامي

وبرغمي أمسيتُ أمنحُكَ الـوُ دّ، وأهدي إليك صَوبَ الغَمام

هذه هي الأبيات المتبقية من القصيدة، والراجح عندي أنها تمثل أبيات المطلع؛ لأنها تتفق مع القصيدة السالفة من حيث البدء المباشر، والدخول في الموضوع دون تمهيد لأنه يشغل عليه نفسه فيتوجه هنا بالخطاب إلى ابنه ونراه يُعنى بإبراز معاني الطفولة التي يستعذب المرء ذكرها كمسألة الفطام بالنسبة للرضيع (فطمتك الأيام قبل الفطام)، والحديث هنا عن الفطام لا يفيد استعذاب ذكره فقط بقدر ما يفيد تخصيص ما يتحدث عنه والإيماء إلى طفولته التي لم يهنأ بها على كل حال.

والتلميح هنا بانقضاء عمره مبكراً سبقت إشارة إلى قريبٍ منه في قصيدته السابقة؛ حيث قال ملوِّحاً بسنه الذي قبض فيه: (.. عُشر عام)، ومعنى ذلك أنه قضى قبل أن يمهل حتى يفطم، وهذا التركيز على طفولته وصغره من بواعث حزن الشاعر في المقام الأول، ومن ثم فهو يداور في التعبير عنها مرَّة بعد مرّة، وبطرق مختلفة لكنها تؤدي في نهاية الأمر إلى غاية واحدة. وفي الشطر الثاني من البيت الذي نحن بصدده يقول: (وأتاك النقصان قبل التمام). فالمعنى هنا يأتي امتداداً لسابقه في الشطر الأول، ولا أقول تكراراً له. فالنقصان قبل التمام لا يعني بالضرورة موت الغلام قبل الفطام، إلا أن يكون النقصان نتيجة مترتبة على موته قبل الفطام قياساً على توالى الأفكار ودفقات المشاعر في عقل الشاعر وقلبه. وتوظيف الطباق هنا بين النقصان والتمام مفيد في المقارنة بين الحالتين المتناقضتين في نفسه، حالة النقصان التي أحدثها الموت بالنسبة للطفل، وحالة التمام التي كان الأب يرجوها لابنه.

ثم مسألة الفداء لا تزال تشغله كما شغلته في القصيدة السالفة (لو يفادى الموت)؛ فهو هنا يقول: (بأبي أنت ظاعناً..)، والالتفات في البيت جمع بين الخطاب (بأبي أنت)، والغيبة (بوداع منه) ذلك لأن الخطاب استحضار له كأنه حيّ يُخاطب كما يخاطب الأحياء. فلما تحدث عن الوداع فرَّق بين وداع الحيّ ووداع الميت، وهذا التفريق جعل الشاعر يؤثر ضمير الغيبة على غيره للدلالة على الرحيل الأبدي. ثم يكاد يكرر أساليب أو كلمات بعينها لتأصل المعنى في نفسه وانشغاله به، بل لأنه كذلك من المعاني التي تُشكِّل

باعثاً حثيثاً في نفسه يدعوه للحزن والأسى ففي القصيدة السابقة يقول: (لم تمتعنا الليالي منك..)، وهو هنا يقول: (لم أمتع بوداع منه ولا بسلام). وشبيه بذلك تصوره أن الموت يخوض حرباً ضده، وأنه يتمنى لو استطاع مقاتلة المنايا ليفدي ابنه؛ ففي القصيدة السابقة يقول: (ولقاتلنا المنايا عنك بالجيش الهمام)، وهو هنا يدنو من القول ذاته لكنه يستبدل الموت بالليالي فيقول: (حاربتني فيك الليالي).. فمسألة موت ابنه حرباً شنتها الليالي والمنايا عليه. وهذا ضرب من التهويل في عرض مصابه جرّه إليه شبوب عاطفته وانفعاله الزائد بالتجربة.

ومخاطبته القبر هنا:(أيها القبر) تشخيص للقبر، وفي ذلك إكبار لشأنه لأنه كما يقول ابن يزيد يضم روحه: (إنَّ فيك لروحي..) وتأكيداً على تنزيل ابنه منزلة الروح منه أتى بقوله: (نزعت من مفاصلي وعظامي)، ومسألة نزع الروح من الجسد هنا ملمح من ملامح الثقافة الإسلامية. ومن ثم آثر لفظ (النزع) ليوافق حالته النفسية من جهة، وليدل على فهمه لطبيعة الموت وخروج الروح من الجسد. وتظهر في مخاطبته القبر مظاهر الرقة والحنو وكأن ثمَّة علاقة وطيدة نشأت بينه وبين القبر الذي دفن فيه ابنه! فنراه يؤثره بالود ويهدي إليه صوب الغمام؛ اقرأ قوله في ذلك:

وبرغمي أمسيتُ أمنحُكَ الو دَ وأهدي إليك صَوْبَ الغَمام

وترى دقته في التعبير في قوله: (وبرغمي) وكأنه مضطر لأن يمنح القبر ما يمنحه، ومضطر للإقبال عليه بمظاهر الود، لأنه لا يحتمل حقيقته التي تبعث الحزن والسخط في نفسه؛ إنه القبر الذي ضم أشلاء ابنه المفقود ويالها من فاجعة تذوب لهولها الصخور الصلبة! وهذه الحقيقة كفيلة بأن تجعله يضمر الكره للقبر والبغض له. لكنه على الرغم من ذلك أصبح الموطن الذي أسكنَ فيه جسدَ ابنه؛ ومن هنا أمسى يمنحه الود ويهدي إليه صوب الغمام.

وهذه الأبيات والقصيدة السابقة كذلك تمثل تجربة فريدة في الرثاء بما توافرت فيها من مظاهر فنية – أشرت لبعضها- كالوحدة الموضوعية، والبدء المباشر دون تقديم، والتجربة الشعورية الصادقة، وحرارة العاطفة، وجودت النظم وحسن الصياغة. ومظاهر نفسية تمثلت في حميمية العلاقة بين الأب وابنه الراحل، وهذه الحميمية

أكسبت القصيدة مذاقاً خاصاً، وأظهرته لنا رجلاً يبث شكواه وأنينه، ويتوجع من مصابه من أقرب موضع تشرف النفوس عليه، ومن ثم فرثاؤه لائط بالقلوب محبب إلى النفوس لا يشعر فيه القارئ بما يشعر به عادة حين يطالع رثاءً من نوع آخر، فلا تكلف ولا تعدد في الموضوعات، ولا برود في العاطفة ونحو ذلك، رغم صعوبة الموضوع الذي يطرقه.

وهذا اللون من الرثاء هو من نوع (الندب)، والندب:" بكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويتفجع، إذ يشعر بلطمة مروعة تصوَّب إلى قلبه، فقد أصابه القدر في ابنه أو في أبيه أو في أخيه، وهو يترنح من هول الإصابة ترنح الذبيح، فيبكي بالدمع الغزار، وينظم الأشعار يبث فيها لوعة قلبه وحرقته. وقد ينظر فيرى الموت مطلاً نُصب عينيه، وهو ينحدر راغماً إلى حفرته، ولا ناصر له ولا معين، ويصيح ولا ينفعه صياحه، ففمُ الهاوية يقترب منه، ويوشك أن يلتقمه، فيبكي ويلحّن بكاءه على قيثارة شعره تلحيناً مشجياً كله آلام وحسرات "[1] . ولابن يزيد رثاء آخر تقليدي أعني بذلك رثاءه للآخرين من غير أهله، ونستدل عليه من خلال بيتين أوردهما المحقق ضمن شعره، يقول فيهما:

سقَى جــدَثاً بعرصة سُرّمرّا سحابٌ ماؤه سحٌّ سلوبُ[2]

رضينا أن يصوب له سحابٌ كما كانت أنامله تصوب[3]

---

[1] – الرثاء: د/ شوقي ضيف، ٥، طبعة دار المعارف، الطبعة الرابعة.

[2] - الجدث: بفتحتين القبر ، والجمع: أجْدُث وأجداث. والعرصة: جمع عرصات؛ وهي كل موضع واسع لا بناء فيه. وسرّمرا: سامرا، المدنية التي بناها المعتصم، وفيها لغات منها: سُرّ من رأى، وسَرَّ من رأى، وساء من – رأى، وسامرًّا.. عن ثعلب وابن الأنباري.. أما سحٌّ: فيقال، سح الماء صبَّه، وسح الماء بنفسه سال من فوق، وكذا المطر والدمع. والسلوب، السلوب من النوق التي ترمي ولدها، وناقة سلوب وسالب مات ولدها أو القته لغير تمام، وكذلك المرأة، والسلوب التي يموت زوجها أو حميمها. ينظر مختار الصحاح ٤٠/١، ولسان العرب ١، ٧، ١٤/ ١٢٢، ٤٧٢، ٥٣.

[3] - يصوب: صوب ، والصوب: نزول المطر ، يقال: صاب المطر صوباً ، وانصاب: كلاهما انصب ، ومطر صوب وصيّب وصيُّوب ، ومنه قوله تعالى: (أو كصيب من السماء) قال أبو إسحاق: الصيِّب هنا

وطريقته في البيتين لا تكاد تختلف عن منهجه فيما سبق في رثاء ابنه الصغير لاسيما فيما يتصل بالدعاء بالسقي للقبر الذي يضم رفات المرثي (سقى جدثاً)، وعلى ما يبدو فإن ذلك يمثل تقليداً شعرياً متأصلاً في نفسه ينساب في شعره انسياباً لا شعورياً خاصة في رثائه لأهله أو لغير أهله. والبيت الثاني فيه تلميح إلى أن المرثي سبق أن مدحه الشاعر لكرمه؛ كما يدل عليه قوله:(كما كانت أناملة تصوب)، وكانت العادة أن الشاعر يسرع إسراعاً إلى رثاء من سبق إليه بالمديح أو كان ممن أثراهم عطاؤه، وأحسب أن ابن يزيد صنع ذلك مع المرثي الذي قصده بالبيتين السابقين.

وفي البيتين ربط الشاعر في رثائه بين حياة المرثي وما كانت عليه في الماضي من جود وكرم وبذل وعطاء، وما يرجوه منه الشعراء في كل زمان ومكان ومن بينهم ابن يزيد الحصني؛ وبين حادث مماته الذي يحزنهم ويحرمهم عطاءه. وتبدو براعته هنا في إيثار ذكر السقي وتخصيص قبر المرثي بالدعاء على هذا النحو الذي يستحضر صورة العطاء أمام الأنظار لتلائم رثاء رجلٍ عُرف بالكرم والعطاء (كما كانت أناملة تصوب). وذلك يفسر أيضاً إيثاره مثل هذه الألفاظ الدالة على البذل والعطاء أمثال: (سقى/ سحاب/ ماؤه/ سحّ/ يَصُوب/ أناملة تصوب..)، ومن ثم فالمعنى العام في البيتين يميل ميلاً إلى المديح باطناً وفي الظاهر؛ حال ذكرُ القبر (جدث)، ولفظ الماضي (كانت) من تحقق ذلك. وتبدو براعته كذلك في استخدام المجاز في قوله (أناملة) فالتعبير بها يدل دلالة على اليد ومن ثم على الشخص نفسه، واليد سبب في العطاء دون شك. لكن اختيار لفظ الأنامل فيه طرافة لكونها جزءً صغيراً من اليد، وفيه مبالغة؛ بمعنى إذا كان ذلك حال الأنامل – وهي الجزء الصغير- فما بالنا بحال اليد أو الشخص نفسه، والمفهوم العام من ذلك التوظيف المجازي أن الشخص المرثي معطاءً لدرجة أن كل جزءٍ منه يمثل الكرم والجود.

المطر. وكل نازل من علو إلى سُفلٍ فقد صاب يصوب، يقال: كأنهم صابت عليهم سحابة، صواقها لطيرهن دبيب، وقال الليث: الصوبُ المطر، وصاب الغيث بمكان كذا وكذا، وصابت السماء الأرض جادتها. اللسان ٥٣٤/١.

والحاصل هنا أن ابن يزيد الحصني طرق لونين من الرثاء: ذلك اللون الذي يخص به ولده الذي مات صغيراً، وكان ذلك نتاج تجربة إنسانية صادقة، حافلة بالمعاني، زاخرة بالعواطف. ولهذه التجربة خصوصية في حياة الشاعر – كما مرَّ بنا – واللون الآخر: يمثله بيتان من الرثاء التقليدي والذي يختلف الباعث فيه عن اللون السابق، وأحسبه لا يقل جودة عنه، على ما يبدو لي من البيتين السابقين.

(٤) - المديح:

يُعَدُّ المدح من أضخم أبواب الشعر العربي، وبلغ من شيوعه أن الشاعر الذي يتخلف عن نظمه لا يُعَدُّ من كبار الشعراء.[١] ورغم ذلك علقت به بعض الشوائب التي صرفت عنه النفوس؛ كالاعتقاد أنه في معظمه ناشئ عن غير عاطفة صحيحة طبيعية، وأنه كاذب في دعاويه لا يلتزم جانب الصدق[٢]

والمعروف أن شائبة التكسب بالشعر واللهث خلف طلب المال والاستجداء من الممدوحين على اختلاف مراتبهم كان من وراء ذلك النفور الذي استشعره بعض النقاد والشعراء، فلقد لحظ الجانب الأول أن رغبة الشعراء في الاستجداء والتكسب كانت مدعاة لميلهم نحو الكذب، وقلب الحقائق، والنفاق في أحيان كثيرة؛ فلقد حكى ابن رشيق عن خلف الأحمر قوله: " أغلب المدح وأكثره ملقاً "[٣] وكثيراً ما دفعهم ذلك إلى ذمّ المحمود، ومدح المذموم. والجانب الآخر وهم الشعراء أنف من أن يسلك طريق المديح أو يتخذه غرضاً من أغراضه، أمثال: جميل بن معمر، وعمر بن أبي ربيعة، والعباس بن الأحنف. ويروى عن جميل بن عبد الله بن معمر أنه ما مدح أحداً قط إلا ذويه وقرابته، وأنه صحب الوليد بن عبد الملك في سفر، فكلفه أن يُرجز به، وظن أنه يمدحه، فأنشأ:

أنا جميلٌ في السَّنام من معَدْ في الذِّروةِ العلَياءِ والرُّكنِ الأشَدّ

---

[١] – أسس النقد الأدبي: ٢١٢ بتصرف يسير.

[٢] – راجع المصدر نفسه: ٢١٤.

[٣] - العمدة: ٨٩/٢ طبعة دار الكتب العلمية بيروت.

فقال الوليد: اركب، لا حُملت! وعمر بن أبي ربيعة، وكان يُشبه به من المولدين العباس بن الأحنف، فإنه ممن أنف عن المدح تظرفاً، وقال فيه مصعب الزبيري: العباس عمرُ العراق، يريد أنه لأهل العراق كعمر بن أبي ربيعة لأهل الحجاز، استرسالاً في الكلام، وأنفة عن المدح والهجاء، واشتهر بذلك، فلم يكن يكلفه أحدٌ من الملوك ولا الوزراء. وقد أخذ صلة الرشيد وغيره على حسن التغزل، ولطف المقاصد في التشبيب بالنساء.[٤]

والأصل أن العرب كانت لا تتكسب بالشعر – كما يقول الجاحظ – وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة أو مكافأة عن يدٍ لا يستطيع على أداء حقَّها إلاَّ بالشكر إعظاماً لها... حتى نشأ النابغة الذبياني، فمدح الملوك، وقبل الصِّلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر.. وتكسب زهير بن أبي سُلمى بالشعر يسيراً مع هرم بن سنان، فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان وقصد حتى ملك العجم، فأثابه، وأجزل عطيته.. ثم إن الحطيئة أكثر من السؤال بالشعر، وانحطاط الهمة فيه، والإلحاف، حتى مُقت، وذلَّ أهله، وهلم جرا، إلى أن حُرم السائل، وعُدم المسؤول.. وأما أكثر من تقدم فالغالب على طباعهم الأنفة من السؤال بالشعر، وقلة التعرض به لما في أيدي الناس، إلاَّ فيما لا يزري بقدر ولا مروءة، كالفلتة النادرة، والمهمة العظيمة. ولهذا قال عمر ط: نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدمها الرجل أمام حاجته.[١]

ولقد ارتضى النقاد من شعر المديح ما كان ناشئاً عن إعجاب صادق بالممدوح وإجلال وإكبار لشأنه، ومن ثمَّ يكون صادراً عن عاطفة إنسانية صادقة. وما كان يُعْنَى الشاعرُ فيه بتمجيد الفضائل الإنسانية التي ينبغي أن يتصف بها الناس في كل زمان ومكان، وما كان منه يشيد بالمثُل والقيم النبيلة التي تهزُّ النفوس وتبعث على التقليد والحماس. سواء صوَّر الشاعر ذلك في صورة إنسانٍ فاضل، أو تسليطه الضوء على الفضيلة من حيث هي. ومن أمثلة ذلك في الشعر العربي قصيدة أبي تمام في المعتصم حين عاد

---

[٤] –العمدة لابن رشيق: ١/٨٨، ٨٩.

[١] – العمدة لابن رشيق: ١/٨٦، ٨٧.

منتصراً من معركة عمورية – إحدى بلاد الروم (أسيا الصغرى) - بعد غزوه لها سنة ٢٢٣هـ، وكان هذا الحدث من أعظم فتوح الإسلام. والتي مطلعها:

السيفُ أصدقُ أنباء من الكتب في حَدِّه الحَدُّ بين الجَد واللَّعب

ومن هذا القبيل ما دار من الشعر حول الشخصيات البطولية التي تمجد الشجاعة والإقدام؛ كالذي قيل في صلاح الدين، وسيف الدولة الحمداني ونحو ذلك.

أما شعر المدح عند ابن يزيد فالوارد منه إلينا شيءٌ قليل جدّاً يبلغ ثلاثة عشر بيتاً، أو كما وصفه جامع أشعاره بقوله:(لم يصلنا من مدائحه إلاَّ نزرٌ يسير).[١] ومع ذلك فالأخبار التي تذكر عنه في بعض المصادر، والبقية الباقية من شعره في هذا الجانب تؤكد تفوقه فيه وتمرسه في نظمه بحيث لا يقل شأناً عن مشاهير عصره من الشعراء في هذا المجال. فالمرزباني في معجم الشعراء يقول عنه: " وهو شاعرٌ محسنٌ مكثر، مدح المأمون.." [٢] كما مدح آل طاهر، ويبدو أنه أكثر فيهم شعره؛ ففي طبقات ابن المعتز يقول المؤلف: " فأفرغ بعد ذلك شعره في مدح آل طاهر " [٣] وهذا يعني أنه أكثر من نظم المديح على نطاق واسع، وأن السَّاقط منه كثيرٌ.

ومثل هذه الأخبار تدل على تمرسه أيضاً في فن المديح – حسبما يميل إليه غالب الظن – بل لعلها تدل على براعته فيه وأنه كان يقصد به كما جرت العادة في ذلك الوقت، الخلفاء والوزراء وكبار رجال الدولة. وبرهان ذلك ميله الواضح نحو المبالغات وتوقير الممدوحين بصورة مستثناة – كما سيأتي من خلال النماذج – ومثل هذه الأمور تطرح مسألة مهمة ألا وهي تكسُّبه بالشعر وهو احتمال وارد لشيوعه بين شعراء المديح في العصر العباسي.

---

[١] - مجلة الذخائر: العدد ١٣ ، ١٤ ص ١٤٨.

[٢] - معجم الشعراء: ٣٥٥.

[٣] - طبقات الشعراء: ٢٩٩ ، ٣٠١. لعله يقصد بآل طاهر هنا، طاهر بن الحسين، وولده عبد الله، بعد أن تصالح مع الأخير منهما، ودعاه للسفر إلى مصر ليحظى برفقته.

والأبيات الباقية من شعر المديح لدى ابن يزيد يمكن تقسيمها إلى قسمين؛ **الأول** منهما: أبيات متفرقة، تأتي في صورة فردية، ويُجْهَل المخصوصُ بالمديح في كل بيتٍ منها، كما يُجهل التعرُّف على مناسباتها. لكنَّ المتأمل لها جُملة لا يُعجزه معرفة وجهته فيها، إذ يبدو أنه يقصد بها الطبقة الأرستقراطية كالأمراء والوزراء، كما سيتضح من مطالعة نماذجها. والقسم **الثاني**: خمسة أبيات يخص بها الحسنَ بن وهب، ومن ثمَّ فالمخصوص بالمديح فيها معلومٌ ومشهور. فأما **القسم الأول** فتمثله الأبيات التالية وهي قوله:[٤]

حللتَ من القلوب وأنت أهلٌ لذاك محلَّ حبَّات القلوب

وقوله:[١]

لم يكن في خليقة الله ندٌّ لك فيما مضى وليس يكون

وقوله:[٢]

ولو أنَّ رَكْبَاً يمَّموك لقادهم نسيمُكَ حتى يستدلَّ بك الرَّكبُ

وقوله:[٣]

يُثْني عليك إذا النفوس تطايرت حدّ المهَّند والسِّنان اللهذمُ

وقوله:[٤]

لا زال شانيك تحت نعلك أكرمه الله بالدنو من قدمك

---

[٤] - حبَّات القلوب: حَبَّة القلب: سويداؤه ، وقيل ثمرته. مختار الصِّحاح :٦٧/١.

[١] - النِّدُّ بالكسر: المِثْلُ والنظير وكذا النِّديد والنديدة. مختار الصحاح: ٢٧٢/١.

[٢] - يمَّموك: قصدوك. في مختار الصِّحاح: مادة (يمم)، يمَّمه قصده، وتيمَّمه: تقصَّده.. وأصله التعمد والتوخي. ٣١٠/١.

[٣] - المهند: السيف المطبوع من حديد الهند. مختار الصحاح ٢٩٢/١. وهذه صفة جودة فيه. والسنان: سنان الرمح. واللهذم من الأسنة: القاطع. مختار الصحاح ٢٥٣/١.

[٤] - شانيك: شنأ: الشناءة مثل الشناعة ، البغض. ومنه قوله تعالى: " ولا يجرمنكم شنآن قوم "، والمعنى: لا يحملنكم بغيض قوم، أو شنآن أي بغضاؤهم. اللسان ١٠٢/١.

وقوله:[٥]

ويَحِلُّ ما عَقَد الرِّجالُ بكيده عفواً ويسحلُ كيدُه ما أبرما

وقوله:

أنتَ دون الإله خوفاً من الله وما دون ذاك حاشاك دون!

وقوله، وهو مما استدركته على جامع أشعاره:

فدتك نفسي ويفديني أعاديكا بل كلُّ مَنْ فوق ظَهر الأرض يفديك

وهذه الأبيات الثمانية من قصائد مديح مختلفة؛ نظراً لاختلاف أوزانها وقوافيها، والذي أبقاها خالدة – دون أن تسقط مع ما سقط من شعر المديح لديه - جريها على الألسنة مجرى الشَّواهد في بعض المصادر الأدبية والنقدية. وربما قصد الشاعرُ بكل بيتٍ منها شخصية عباسية من الشخصيات المعروفة في زمنه خاصة من الخلفاء أو الأمراء الذين نجهلهم على وجه التحقيق أو لا يمكن التعرف على هويتهم من خلال قراءة الأبيات؛ اللهم سوى أنه يخاطب شخصية ذات شأن يُرْجَى النوالُ منها والعطاءُ، أو على الأقل تقوية صلته بها. ومن ثمَّ فالأبيات على هذا النحو المفرد لها دلالات عامة بمعنى صلاحها أن تقال كنموذج للمديح الذي لا يختص به إنسان دون سواه. وأحسب لقيمتها الفنية والفكرية وروعة صياغتها الأسلوبية بقيت أمثلة يتوارد ذكرها في بعض المصادر التي عنيت بإيرادها.

أما من حيث المعاني التي طرقها الشاعر في كلٍ منها فهي في معظمها معاني مطروقة من قبل الشعراء المادحين لاسيما في العصر العباسي، لكنها تفوق غيرها في صوغها وبراعة عرضها كأحسن ما يكون. ويمكننا التحدث عن هذه المعاني فيما يلي تبعاً لورود الأبيات الثمانية وتواليها:

---

[٥] - قوله: يسْحُل ، يقال سحله يسحله سحلا ، وسحلوه: أي لم يفتلوا سُداه ، والسَّحيل الغزْلُ الذي لم يُبْرم. والمُبْرم: الغزل المفتول الغزل. والسَّحيل من الثياب ما كان غزله طاقاً واحداً والمبرم المفتول من الغزْل طاقين. اللسان ٣٢٧/١١، ٣٢٨. والمعنى في البيت أنه لا يغلبه كيدُ الرِّجال، وأن كيده يحل ما أبرمه كيد الآخرين.

(١) -في البيت الأول: " **حللَتَ من القلوب..**" يهدف الشاعر إلى إبراز معنى التودُّد، وإظهار المحبة لشخص الممدوح؛ عن طريق بيان أنه عالي المنزلة، محبوب من الناس، قريب من الرَّعية، واحترز الشاعر من شبهة الكذب في مديحه فاعترض بقوله يخاطب الممدوح: **(وأنت أهلٌ لذاك)**. وهذه الجملة الاعتراضية كفيلة أن تنجيه من الزيف في القول والادعاء. وهي اعتراض مستحسن هاهنا. واللغة التي استخدمها الشاعرُ في البيت لغة الحب التي يخاطب بها الحبيب أو الصديق – برهاناً منه على الإخلاص والصِّدق – وهي لغة اشتهر بها بعض الشعراء كالمتنبي على سبيل المثال.

(٢) - وفي البيت التالي: " **لم يكن في خليقة الله ندٌّ لك**.. "، شخص الممدوح في رأي ابن يزيد الحِصني ليس له مثيل أو نظير بين خلق الله، ومن الجائز تقبّل هذا الأمر من وحي الشعر. لكننا إذا مضينا قُدماً في مطالعة البيت حتى آخره أعني قوله: **(فيما مضى وليس يكون)** شعرنا بالمغالاة المطلقة؛ لأن هذا الطرح الغريب يتعلق بالماضي كما يتعلق بالحاضر والمستقبل في وقتٍ واحد، وهو أمر مستحيل عقلياً، وهو كذلك مفرط في الخيال. وهو من جهة أخرى يومئ إلينا من طرفٍ خفي بانغماس ابن يزيد في مسألة التكسب التي شاعت في ذلك العصر بين كثيرٍ من شعراء المديح. وهو احتمال وارد لتردد نغمة المبالغة في غالب أبياته.

(٣) - والممدوح أيضاً - في البيت التالي – وهو قوله: **(ولو أنَّ رَكْباً يمَّموك..)**، قبلة للجميع؛ لكرمه وجوده. ودليل الناس إليه نسيمُه أو ما عُرف عنه من كرم العطاء وحُسن الخلال ونحو ذلك.

(٤) - والبيت التالي الذي يقول فيه: **(يثني عليك إذا النفوس تطايرت..)** هو ثناء منه على شجاعة الممدوح وجرأته وإقدامه وبراعته في الحروب. وهو يسوق هذه المعاني كذلك مساق المبالغة، **(إذا النفوس تطايرت)** ولكنها مبالغة مستحسنة، تقع من النفس موقعاً مقبولاً لاسيما وهو يمتدح في شخصه فضيلة إنسانية محمودة، وهي الشجاعة، غلب خلعها على الممدوحين في كل زمان ومكان.

(٥) - وفي قوله: **" لا زال شانيك تحت نعلك.."** ليس في البيت إخبار أو معنى الإخبار. لكنه قصد به الدعاء للممدوح بأن يديم إذلال مبغضيه أو شانئيه، وهو ما كنَّى عنه

بقوله: (**تحت نعلك**). وذلك يفيد علو شأن الممدوح وأن أعداءه أو مبغضيه لا قيمة لهم في نظره فهم تحت نعله بل لن يتسنى لهم ملامسة قدمه! والشطر الثاني دعاء أيضاً بأن لا يمنَّ عليهم بالقرب منه بصورة من الصور، وهو ما عبَّر عنه بقوله: (**بالدنو من قدمك**). وقوله في الشطر الأول:(**تحت نعلك**) تعبيرٌ دقيق لتصوير مدى المذلة والمهانة التي عليها شانئيه. وهذه الرواية هي التي ذكرها صاحب المنصف [1]، ونقلها خطأً عنه جامع أشعار ابن يزيد حيث رأيتها في مجلة الذخائر (**تحت فِعْلك**)[2]وهي ليست صحيحة فيما أحسب؛ لأنها لا تناسب ما ختم به الشاعرُ بيته، وهو قوله: (**قَدمِك**) والقدم ملائمة للنعل في الشطر الأول. ثم لا يخفى ما في البيت من مبالغة، ولقد ألمح إلى ذلك ابن وكيع حين ذكر بيت ابن يزيد الحصني، فقال معلقاً عليه: " ولكنَّ الحِصْني بالغ فقال:(وذكر البيت) فهذا نَبَّه على أن جعل للنِّعَال نِعَالاً، لأنه جعل هامَهم تحت نِعَال الممدوح كالنِّعال"[1] ، وموطن المبالغة في البيت كما تصوَّرها ابن وكيع أن الشاعر جعل من شانئ الممدوح نعالاً لأنهم تحت قدمه، فكأنه جعل هامتهم نعالاً تحت نعال الممدوح، ويدعو بأن لا تمس قدمُ الممدوح هذه النعال التي هي من هامات الشانئين. وذلك وجه المبالغة في رأيه. وهذا تصور بعيد، فيما أظن، حسبما أشرتُ إلى المتبادر إلى الأذهان من قراءة البيت من قبل. والمعنى الذي يمكن الاطمئنان إليه هنا: أن الشاعر أراد أن يظهر إهانة الشانئين لممدوحه، وأنهم في وضعٍ ذليل لا يحسدون عليه، وكأن الممدوح يطأ هاماتهم بـ (نَعْله). وموطن المبالغة على هذا النحو الذي طرحته أنه استبعد أن يطأ هاماتهم بقدمه مباشرةً حتى لا تلامس قدمُه هاماتهم؛ إمعاناً منه في إهانتهم والتهوين من شأنهم، وتحقيرهم وإذلالهم. والمستفاد من ذلك كله هو تعظيم شخص ممدوحه والارتقاء به.

(٦) - والبيت التالي الذي يقول فيه:" **ويحلُ ما عقد الرِّجالُ بكيده..**" بيانٌ لوصف الممدوح بالعقل والدهاء وحُسْن الفطن، والظاهر من المعنى أن كيده يغلب كيد الرّجال،

---

[1] – المنصف لابن وكيع: ٤٧٠.

[2] – مجلة الذخائر: ١٧٠.

[1] – المنصف: ٤٧٠.

وكيده يسحلُ (أي يحُل) ما عُقِد من المكائد. ولقد أخذ المتنبي هذا المعنى من الحصني كما يذكر ابن وكيع؛ فقال وقد أظهر التضعيف:

ولا يُبرمُ الأمر الذي هو حاللٌ ولا يحلُل الأمرَ الذي هو مُبرم

(٧) - أما قوله في البيت التالي: " **أنت دون الإله خوفاً من الله..**" فالمعنى فيه، فيما أعتقد، أنه يرقى بشخص الممدوح إلى مرتبة قصوى فيجعله مرهوب الجانب رهبةً أدنى مرتبة من رهبة الإله ليس أدنى منها، لكنَّ المعنى في البيت ظاهر المبالغة جدّاً، ومثل هذا القدر من المبالغات المرذولة شاع شيوعاً بغيضاً بين الشعراء في العصر العباسي طلباً لرضى الممدوحين واستمطاراً لعطائهم. وقد ذكر ابن وكيع بيت الحصني إثر بيتٍ لأبي نواس يحمل معنىً شبيهاً به أو قريباً منه ثم علَّق عليهما بما يفيد وقوف الحصني عند حدود اتقاء المعصية. فقال: " وهذا معنىً يدخل في قسم التساوي. ويدل هذا القول إنه قد دار في خلده أن يقول هذا القول الحصنيُ؛ ولكنه خاف اللهَ، فمنعته التقية، وقد همَّ، لولا ذلك، بقول المعصية " [٢] وبيت ابن يزيد الحصني بما فيه من مبالغة يذّكرنا بما ورد في العمدة من مبالغات الشعراء ضمن باب (الغلو) خاصة قول أبي نواس:[١]

وأخفتَ أهلَ الشّرك حتَّى إنه لتخافك النطفُ التي لم تُخْلَقِ

(٨) - وفي البيت الأخير، المستدرك على جامع الديوان، يقول الشاعر: " **فدتكَ نفسي ويفديني أعاديك** ". يسلك الشاعر فيه من جديد لغة الحب، وإظهار المودة للممدوح، وهو يعرض في البيت لمعاني التضحية بالنفس من أجل الممدوح (**فدتك نفسي**)، والفداء بالنفس أثمن أنواع الفِدَاء. لكنه قَرَن حديثه عن فداء الممدوح بنفسه بالحديث عن أعاديه، فقال: " **ويفديني أعاديك** " فالظاهر هنا أنه دعا لنفسه، وانشغل بها! اللَّهم إلاَّ أن يكون أعادي الممدوح أعاديه أيضا، أو أنه أنزل أعادي ممدوحه بمنزلة أعاديه. أو أنه يتمنى بقوله هذا موتهم وفناءهم في مقابل فدائه لشخص الممدوح. وأحسب لو أنه قال: (**ويفديك أعاديك**) لتمَّ له المعنى المراد الذي يتوجه به إلى الممدوح بصورة لا تشغله عن

---

[٢] – المنصف: ٥٥٨.

[١] - العمدة لابن رشيق: ١٤/٢. وديوان أبي نواس: ٥٥٠.

ممدوحه كما تقتضي أصول المديح! . وشبيه به قول المتنبي يمدح الحسين بن إسحاق التنوخي:[٢]

تُطيعُ الحاسدين وأنت مَرءٌ جُعِلتُ فِداءَهُ وهُمُ فِدائي

وقول المتنبي: (**وهُمُ فدائي**) يلائم معنى البيت أكثر من ملاءمة قول الحِصني في بيته السَّابق: (ويفديني أعاديك) لأن بيت المتنبي كان في مقام المديح ودفع ما رَماه به حاسدوه حتى أوقعوا بينه وبين أبي إسحاق التنوخي؛ فجمع في البيت بين المديح وذمّ الحاسدين والدعاء عليهم ودفع التهمة عن نفسه مدافعاً عنها، فقوله (وهُمُ فدائي) جزء من موضوع الاعتذار والمديح في آنٍ واحدٍ. لكننا لم نتبين في بيت الحِصني السَّبَب في الجمع بين فداء الممدوح وفدِاء الأعادي له. فهل حدث له مثلما حدث للمتنبي أم غير ذلك؟! لا يمكننا القطع بهذا من خلال البيت المذكور لعللٍ كثيرة. ثم مال شاعرنا في شطره الثَّاني نحو المبالغة كأسلوبٍ شَائعٍ في عصره في شعر المديح، فقال: " **بل كلُّ مَنْ فوقَ ظهرِ الأرضِ يفدِيك** " وكأنه استقلَّ فدائه بنفسه فأضرب عن ذلك ودعا بأن يفديه جميع من على ظهر الأرض! والمعنى في الشِّطر الثَّاني إطلاقٌ للمعنى وإفساح فيه فيتسع بذلك معنى الفِداء فيلائم مقام الممدوح، ويقع من نفسه موقعَ الرِّضَا والقَبولِ.

وأما القسم الثاني من أبيات المديح عند ابن يزيد؛ فتتمثل في خمسة أبيات قالها في مديح الحسن بن وهب وقت توليه خراج دمشق. يقول ابن يزيد:

سَقىَ دمشقَ وما ضمَّتْ جوانبُها رَخْـــوَ الملاطين في أوراِكه ضَلَعُ[١]

إذا ترنم فيـه الرَّعـــدُ أزعَـــجَه حتى يُنـازع غَـــرَباً ثُمَّ يَرتـــدعُ[٢]

---

[٢] - ينظر العُرف الطيب: ٧٣. والبيت ضمن قصيدة يمدح بها أبو الطيب الحسين بن إسحاق التنوخي وكان قومٌ قد هجوه ونحلوا الهجاء إلى أبي الطيب فكتب إليه يعاتبه فأجابه المتنبي بهذه الأبيات.

[١] - رخو: شيء رخو بكسر الرَّاء وفتحها: أي هشّ. والملاطان: الكتفان، والملاطان: جانبا السَّنام مما يلي مقدمته، والملاطان: الجنبان كذلك. والورك: ما فوق الفخذ كالكتف فوق العضد، وجمعه أوراك. وقوله: ضَلع: الضَّالع: الجائر. والَضَّلَعُ بوزن الضَّرع الميل والجنف وبابه قطع. قال رسول الله ﷺ : " أعوذ بك من ضلع الَّدين، أي ثقل الدَّين ". ينظر: مختار الصِّحاح: ١٠١/١، ١٦٠، ولسان العرب: ٧/ ٤٠٧، و١٠/ ٥١٠. ولعله هنا يصف سحاباً ويصوره في سيره بالبعير المتثاقل الوركين، كناية عن تثاقله بالماء.

يَسقي رياضاً منَ المعروف حاليةً فيهنَّ للمجدِ مصطافٌ ومـرتبعُ[٣]

حـيثُ المـكارمُ معمـودٌ مساكِنُها بآلِ وهبٍ وشملُ المجدِ مجتمعُ[١]

كانت عواريَ حتَّى حـلَّها (حسنُ) فأصبحت ولها من جودهِ خِلعُ[٢]

---

[٢] – ترنم: إذا رجَّع صوته، وترنَّم الطائر في هديره، وترنَّم القوس عند الإنباض، وكلُّ ما استلذ صوته وسمع منه رنمة حسنة فله ترنيم. اللسان: ٢٥٧/١٢، ومختار الصِّحاح: ١٠٩/١. وأزعجه: زعج، الإزعاج: نقيض الإقرار، تقول: أزعجته من بلاده فشخص: انزعج قليلاً. قال ابن دريد: يقال، زعجه وأزعجه إذا أقلقه الزعج القلق، وقد أزعجه الأمر إذا أقلقه. ونازعه منازعة: جاذبه في الخصومة، وبينهم نزاعة بالفتح أي خصومة في حق. ونازعت النفس إلى كذا نزاعاً اشتقاقات. ومنازعة الكأس: معاطاتها. ويقال: نازعني فلان بنانه أي صافحني، والمنازعة: المصافحة.. والغرب بالفتح: الماء الذي يسيل من الدلو، وقيل كل ما انصبَّ من الدلو وغير ذلك، والغرب الخمر كذلك. ويرتدع: الرَّدع، الكف عن الشيء. اللسان: ١/ ٦٤٣، و٢/ ٢٨٨، و٨/ ١٢١. وقوله: إذا ترنم فيه الرعد: يقصد السحاب الممطر، والرعد صوته الذي يُنبئ عن نزول المطر.

[٣] - رياضاً: الروض ، الروضة: من البقل والعنب والعشب ، وجمعها: روض ، ورياض. والمعروف: اسم جامع لكل ما عرف من طاعة الله والتقرب إليه والإحسان إلى الناس، والمعروف ضد المنكر. النهاية: ٢١٦/٣، واللسان: ٩ /٢٤٠. وقوله: حالية، أي محلاة بما فيها من جمال وغيره. يقول أبو هلال العسكري في ديوان المعاني: (وروضة حالية الصدور، كاسية البطون والظهور) ١٧/٢. طبعة دار الجيل بيروت. وقال ابن هند الداني في كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسَّام: (أهواك حالية وعاطلة..) ٨٩٧/٦. طبعة دار الثقافة، بيروت ١٩٩٧م، تحقيق: إحسان عباس. والمجد: المروءة والسَّخاء، أو الكرم والشَّرف، قال ابن سيده: المجد نيل الشرف، ولا يكون إلا بالآباء. وقيل المجد: الأخذ من الشرف والسُّودد ما يكفي. اللسان ٣/ ٣٩٥. والمصطاف والمرتبع: المنزل في الصيف والربيع. ينظر العرف الطيب للشيخ ناصيف اليازجي ٣٢٤ الهامش ٤ في شرح بيت للمتنبي استخدم فيه نفس الألفاظ. كما استخدم الشاعر ابن مقبل هذه العبارة كذلك: (مصطاف ومرتبع) في بيتٍ له. أنظر: أساس البلاغة ٢١٤/٢. الزمخشري، طبعة دار الفكر ١٩٧٩م.

[١] - المكارم: واحدتها المَكرمة ، والمكرُمُ فعل التكرم ، ولا نظير له إلا مَعُون من العَوْن ، والكريم اسم جامع لكل ما يُحمد ، أو الجامع لأنواع الخير والشَّرف. اللسان ٥١٠/١٢. معمود: (عمد) وفلان معمود مصمود: مقصود بالحوائج. أساس البلاغة ٤٢٤/٣. والمعنى هنا: أن مساكن الكرماء مقصودة لطلب الحوائج. ويقصد بآل وهب: الحسن بن وهب وأخوه سليمان، وكانا من أعيان الكتَّاب في عصرهما، ومن ثم كانا قبلة للشعراء المادحين. انظر: وفيات العيان ٢١٦/١، وزهر الآداب: ٦٢٦/٢، والوفيات: ١٢٣/١.

هذه هي الأبيات الخمسة التي قالها ابن يزيد الحصني في الكاتب والشاعر المشهور الحسن بن وهب بن سعيد بن عمرو بن حصين بن قيس بن قنان (أو قبال) بن متى،[٣] ومن المعروف أن ابن يزيد زار دمشق (وهذه هي المرّة الثانية التي فارق فيها ابن يزيد حصنه)، وكانت زيارته تلك في الفترة التي تولى فيها الحسن بن وهب بن سعيد خِرَاج دمشق. ومن البيّن أن الحِصني أدهشه جمال دمشق وكانت حينئذٍ، كما يقول ياقوت عنها في معجمه: " جنة الأرض بلا خلاف؛ لحسن عمارة ونضارة بقعة وكثرة فاكهة ونزاهة رقعة وكثرة مياه ووجود مآرب "[٤] ولقد كان إعجابُ شاعرنا بها مدعاة لأن يدعو لها بالسُّقي:(سقَى دمشق وما ضمَّت جوانبها).

وهو يتناول ذلك بأسلوب تصويري فنراه يحدثنا عن السَّحاب المتثاقل الخطو الذي يترنم فيه صوت الرَّعد الذي يبشِّر بتساقط المطر ليسقي رياضاً من المعروف محلاَّة، عامرة بالمجد في كل الفصول والأزمنة. ولستُ أدري هل هذه الأبيات تمثل المطلع، مع الاعتقاد بأن الأبيات الخمسة جزء من قصيدة مدح بها ابن يزيد الحسن بن وهب، أما أنها مجرد أبيات باقية من مجموع أبيات القصيدة التي سقطت مع السَّاقط من شعره؟!.

على أية حال خصَّ الحِصني البيتين الرابع والخامس لمدح الحسن وآله، ولقد بدأ بالتنويه بآل وهب لمنزلتهم وشهرتهم في تلك الآونة، وهو يقصد بآل وهب: الحسن بن وهب وأخيه سليمان، وكانا – كما يقول ابن خلكان – من أعيان عصرهما[١]، ولقد أشار الحصري القيرواني إلى منزلتهما في الكتابة وتقدير الشعراء لهما فقال: " وقد أعرق بنو

---

[٢] - الضمير في: كانت: يعود على دمشق. وقوله: عواري: بمعنى عارية من المكارم والجود. وقوله: حلَّها: نزل بها. (وحسن) هنا يعني به ابن وهب. والخُلَع: جمع خُلْعة، والخُلْعة خيار المال، قال أبو سعيد: وسُمي خيار المال خُلعة وخِلْعة لأنه يخلع قلب الناظر إليه. اللسان: ٨/ ٧٩.

[٣] – ينظر التعريف به: وفيات الأعيان لابن خلكان ٢١٦/١، والفهرست لابن النديم: ١٧٧/١. كما ينظر: زهر الآداب للقيرواني ٦٢٦/٢. كما يراجع المبحث الأول من البحث ففيه حديث مختصر عن الحسن بن وهب ص ٢٦، ٢٧، ٢٨.

[٤] - معجم البلدان: ٤٦٣/٢.

[١] – وفيات الأعيان: ١/ ٢١٦.

وهب في الكتابة وأنجبوا، ولهم في هذا الكتاب (يقصد زهرَ الآداب) ما يشهد لهم بما نُسب إليهم. وفيهم يقول الطائي (أبو تمام):

كلُّ شِعْبٍ كنتم به آل وهبٍ فهو شِعبي، وشِعْبُ كلِّ أديب "[٢]

وفضلاً عن ذلك كان الحسن بن وهب حسن الشعر والبلاغة، جيّد اللسان، حلو البيان[٣] ومن أجل ذلك كله كان الأخوان قبلة للشعراء المادحين، يقول ابن خلِّكان: " وقد مدح هذين الأخوين خلقٌ كثيرٌ من أعيان الشُّعراء مثل أبي تمام الطائي، والبحتري، ومن في طبقتهما "[٤] ويذكر الحصري القيرواني في كتابه نماذج من هذا المديح الذي يشمل شخصهما ونثرهما معاً.[٥] وكونهما قبلة للشعراء الفحول لم يكن فقط لمنزلتهما الرفيعة في الشعر والأدب، بل كذلك لجودهما وكرمهما والظُرف الذي اشتهر به الحسن بن وهب خاصة. لذلك كلُّه قصده ابن يزيد الِحصني وامتدحه كغيره من كبار الشُّعراء، والمعاني التي طرحها ابن يزيد في مديحه للحسن بن وهب معاني مطروقة من قِبَل شعراء المديح عادة، والمقصد منها تزكيته وإسباغ معاني الكرم والجود والمجد على شخصه. كقوله هنا:

كانت عواريَ حتَّى حلَّها (حَسَنٌ(فأصبحت ولها من جُوده خِلعُ

وقوله قبل ذلك: (بآل وهب وشمل المجد مجتمع). ووقوف الأبيات عند هذا الحدِّ يحول بيننا وبين الخوض في الحكم على هذه الأبيات حكماً عاماً شاملاً، لاسيما وحظُّ (الحَسن) فيها قليلٌ، وما ذكر منه لا يشير إلا إلى جوده وكرمه والخِلَع التي كان يتفضَّلُ بها على أصحابه ومادحيه من الشعراء. وهذا ما أشار إليه الِحصني في البيت الأخير: (فأصبحت ولها من جوده خِلَعُ). والأبيات تومئ من قريب إلى تكسُّب ابن يزيد بالشعر – فيما أظن – فقوله هنا: (حيث المكارم مُعْمودٌ مساكنُها، بآل وهب)، وقوله المشار إليه سلفاً: (لها من جُوده خِلَع). فإذا رجعنا إلى أبياته المفردة التي عرضتُ لها من قبل وجدنا

[٢] - زهر الآداب للحصري: ٢/ ٦٢٥.
[٣] - زهر الآداب: ٦٢٦/٢.
[٤] - وفيات الأعيان: ١/ ٢١٦.
[٥] – زهر الآداب: انظر على سبيل المثال مديح البحتري للحسن بن وهب ٨٣٥/٢.

ما يبرر هذا الظن، وأعني بذلك المبالغات التي وقعت في شعره وخرج فيها شاعرنا عن حدود المنطق المعقول كقوله:

لم يكن في خليقة الله ندٌّ لك مما مضى وليس يكون!

وقوله:

أنت دون الإلهِ خوفاً من اللـ ـه وما دون ذاك حاشاكَ دونُ!

وقوله:

لا زال شانيك تحت نَعْلِك لا أكرمَهُ اللهُ بالدِّنو من قدَمِك!

فمثل هذه المبالغات لا مبرر لها إن وقفت علاقة الشاعر بالممدوح عند حدود الحب والإعجاب والتقدير، لكنَّ هذه العلاقة إن تعدَّت ذلك فمالت بالشاعر نحو التكسب وطلب النوال؛ نراه عندئذٍ يميل ميلاً نحو الإسراف والمبالغة وتجاوز حدود المعقول رغبةً في إرضاء الممدوح وطلباً للحظوة لديه وتكثيراً لعطائه. وذلك ما نلمحه في جانب من شعر المديح لابن يزيد الحصني، بل كذلك في شعر الرثاء أيضاً؛ كقوله يرثي بعضهم:

رضينا أن يَصُوبَ له سحابٌ كما كانت أناملُه تَصَوبُ

وبعد هذا الاستعراض لأبيات المديح للحصني يمكننا أن نتبين أنه أكثر ميلاً للمدح بالصفات المعنوية أو الفضائل النفسية كالعقل والدَّهاء، والشجاعة، ورهبة الجانب، والجود والكرم وسعة العطاء، والتفرد بصفاته بين الخلق، لذلك فممدوحه محبوب من الناس قريب منهم، وأنه قبلة للقاصدين، وأنه مَعْنِيٌّ بالمجد والسُّؤدد. ونحو ذلك من الفضائل الإنسانية التي أشار إليها قدامة بن جعفر (٣١٠هـ)، وحصرها في أربع، هي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفّة [١]، وما يمكن أن يندرج تحتها من فضائل إنسانية أخرى تتعلق بها. كذلك لا نغفل لغة الحُبِّ التي غلفت جانباً من أبياته في المديح وكأنه يخاطب صديقاً أو حبيباً؛ أمثال قوله:(حللتَ من القلوب/ وأنت أهلٌ لذاك/ حبَّات

[١] - نقد الشعر: ٢٠ وما يليها. مطبعة الجوائب بالقسطنطينية ١٣٠٢هـ

القلوب) و (فدتك نفسي/ ويفديني أعاديك/ كُلّ مَن فوق ظَهر الأرض يفديك). فهذه لغة الحب التي عُرف بها المتنبي في مديحه، وزعم بعض النقاد أنه تفَّرد بها.[٢]

والواقع أنني تلمستُ هذه اللغة أيضاً في مديح ابن يزيد من أبياته الشعرية القليلة التي تمكنت من مطالعتها ودراستها. وغايته من ذلك فيما أتصور التعبير عن إخلاصه وإعجابه بشخص الممدوح، وتصوير علاقته به على أنها علاقة خاصة قائمة على ثوابت إنسانية - كالتي بناها المتنبي مع كثيرٍ ممن خصَّهم بمديحه - لا علاقة مديح عابر مدفوع الثمن، وهذا الجانب الأسلوبي يلائم من قريب شخص محمد بن يزيد الحصني. ومثل هذا الجانب يتطلب منه لغةً شعرية رقيقة، وأسلوباً جزلاً بليغاً، يلوِّنه زخَم العاطفة التي تتعالى أحياناً مع بروز نغمة المبالغة في بعض أبياته.

(٥) - الشكوى:

يُعد شعر الشكوى فنّاً من الفنون الشعرية التي لم تحظ بالاهتمام أو الشهرة كغيرها من فنون الشعر الأخرى رغم ما تكشف عنه من دخائل النفس البشرية وأسرار العبوس والوجوم التي غالباً ما تلازم كثيراً من الشعراء. ومن الباحثين من لم يعدد هذا الفن ضمن فنون الشعر العربي المعروفة.[٣] أما جامع أشعار محمد بن يزيد فإنه لم يشر إلى شعر الشكوى ضمن الفنون التي ذكرها في تقديمه لشعره. لكنني وأنا أرجع البصر في شعره وقعت على أبيات نهج فيها الشاعر نهج الشكوى، ولم تتملكني الدهشة حينئذٍ رغم معرفتي أنه كان ثرياً وسليل أسرة أموية عريقة. فلقد كان شاعرنا طموحاً، عالي الهمة، شريف النسب، عزيز النفس. والغالب أن يجد الطموحُ نهيزة يبكي لأجلها ويشكو بسببها. وهو القائل:

نفسي موكلة بالمجد تطلبه ومطلبٌ المجد مقرون به التلف

ومن ثم فالمطالع لشعر الشكوى لديه – على قلته – يرى أن الباعث على شكواه لا يكاد يفارق هذه الدائرة أعني دائرة النفس الطموح، بالرغم من أن الشاعر لم يفردها

---

[٢] – أسس النقد الأدبي عند العرب: د. أحمد بدوي ١٩٥.

[٣] - أسس النقد الأدبي :١٣٤.

بحديث خاص أو قصيدة بعينها على ما يبدو لي؛ وأبياته غالباً مبثوثة بين طيات شعره يتحسسها المتأمل كلما مرت به أو مرّ بها. ولما كان الأمر يتعلق بطموحه فقد فتشت عن الأمور التي يشكو منها ابن يزيد عادة فتبين لي أنها تأتي على هذا النحو:

أولاً: الشكوى من سوء الحظ؛ وإنما يحدث له ذلك نتيجة لطموحه إلى معالي الأمور، أو ما يسميه هو بـ (المجد)؛ في قوله: " نفسي موكلة بالمجد تطلبه ". وطلب المجد أو معالي الأمور شيء يحمده الناس عليه. لكن مطلب المجد وعرٌ صعب لا تحتمل النفوس- عادة – مشاقه وعقباته، على حدّ قول القائل:

لا تحسبنَّ المجدَ تمراً أنتَ آكله لن تبلغَ المجدَ حتى تلعقَ الصَّبَرَ

وذلك تفسير صريح لقول ابن يزيد في الشطر الثاني من بيته:(ومطلبُ المجد مقرون به التلف)! ولما كان الأمر كذلك فقد أوجد هذا العناء والتلف علة لشكواه وسبباً لآلامه، والمؤسف هنا أنه لم يبلغنا من شعره في هذا الجانب إلاَّ القليل النادر؛ مثل قوله:

أسمو إلى (الأمل الأقصى) فيلفتني جـَدٌّ عثـور ودهـرٌ مُهْتِرٍ خَـرف[1]

لا الحـظُ يُسعدني فيما أحـاوله مـن (العلوّ) ولا لي عنه منصرفُ

---

[1] – يلفتني: لفت وجهه عنه صرفه ولفته عن رأيه صرفه. مختار الصحاح ٢٥٠/١، والجدّ: الحظ، والعثور، مبالغة من العثرة بمعنى الزلة، ويقال: عثر في ثوبه يعثر بالضم عثاراً بالكسر، ومنه عثر به فرسه سقط مختار الصحاح. ١٧٤/١. وفي الكلام كناية عن سوء الحظ. ومن الجائز في تفسير هذه الكلمة (عثور) أن نذهب أبعد من ذلك توضيحاً للمعنى ففي معاجم اللغة: العاثر، حبالة الصَّائد، جمعها: عواثر، والعاثرة: هي الحادثة التي تعثر بصاحبها من قولهم: عثر بهم الزمان إذا أخنى عليهم. اللسان ٥٤١/٤. وفي النهاية في غريب الأثر لأبي السعادات (٥٤٤، ٦٠٦): العواثر، العواثير جمع عاثور وهو المكان الوعث الخشن لأنه يعثر فيه وقيل هو حفرة تحفر ليقع الأسد وغيره فيصاد. ويقال: وقع فلان في عاثور شرٍّ إذا وقع في مهلكة، فاستعير للورطة والخطة المهلكة. ١٨٢/٣. وقوله: دهر يقصد به الزمن المعروف وعادة ما ينسب الإنسان الحوادث إلى الزمان. وقوله: مهتر، المُهْتَر: المخطئ في كلامه، والهُتْرُ بضم الهاء: ذهاب العقل من كبر أو مرضٍ، أو حُزن. اللسان ٢٤٩/٥. وقوله: خرف، الخَرَف بفتحتين فساد العقل من الكبر وبابه طرب، فهو: خَرِفٌ. مختار الصحاح: ١/ ٧٣.

فالألفاظ: (أسمو/ الأمل الأقصى/ العلو) كاشفة عن شعورٍ راقٍ بالتميز الإنساني، والتطلع نحو غايات رفيعة - عبَّر عنها بالأمل الأقصى - تُشْغَل بها غالباً نفوس الطامحين في كل زمان ومكان، وكم يرهقهم ذلك التطلع الطامح إلى المجد ويُسبب لهم شعوراً بالنقص والحرمان، لاسيما حين تجابههم الصعوبات وتضيق بهم السُّبل. ومن هنا حرص الشاعر على إبراز ذلك الجانب الشائك الذي غالباً ما يواجه كل طموح، وهو يمثل الوجه المقابل للألفاظ السابقة على هذا النحو: (فيلفتني/ جَدٌّ عثُور/ دهرٌ مهترٍ خَرِف/ لا الحظ يُسعدني)، فالطموح نحو طلب المعالي تمثله الألفاظ التي أشرت إليها سلفاً، وجانب الشّقاء والمصاعب المحدقة بالطامحين تمثله الألفاظ الأخيرة. وكأن هناك طرفين متصارعان، يجاهد بعضهما بعضاً، ومن ثم حرص شاعرنا على الإتيان بألفاظ تمثل جانب الصراع والمجاهدة ومنها قوله:(فيلفتني/ فيما أحاوله/ ولا لي عنه منصرف). على هذا النحو - ومن خلال البيتين - نرى نفساً طامحة تصارع لأجل بلوغ الغاية ولا تثنيها المصاعب التي تترصدها.

ثانياً: الشكوى من الأيام أو الزمان، وهي تتبع شكواه من سوء الحظ، فهو ينظر إلى الأيام، أو الزمان كما سيأتي -على أنها خِصْم عنيد يكيد له كيداً ويبادله العداوة والبغضاء، يقول ابن يزيد:

في كل يومٍ لها نَبْلٌ مفوَّفة كأنني غرضٌ تنحوه أو هدف[1]

ففي البيت تظهر معاناته من الأيام، أو الزمن بوجه عام؛ فهو يصور نفسه وكأنه غرض مستهدف ترميه الأيام وتقصده بالأرزاء حتى تثنيه عن مرامه، أو تعوقه عن تحقيق أمانيه، والهدف المرمي لا يلبث أن ينثلم! وشأنها هنا شأن الحظ السيئ، والدهر

[1] - نبل: النبل ، السهام العربية ، وهي مؤنثة لا واحد لها من لفظها وقد جمعوها على نبالٍ وأنبالٍ. مختار الصحاح ٢٦٨/١. مفوفة: مزينة. وفي اللسان، الفوف ثياب رقاق من ثياب اليمن موشاه، وبُرد مفوف أي رقيق، ويُرد مفوف فيه خطوط بيض. ٢٧٤/٩، ومختار الصحاح: ١٥/١. تنحوه: تقصده وفي مختار الصحاح: النحو: القصد والطريق، يقال: نحا نحوه أي قصد قصده. مختار الصحاح ٢٧١/١. وأنحى عليه ضرباً: أقبل وأنحى له السلاح ضربه بها أو طعنه أو رماه، وأنحى له بسهم أو غيره من السلاح. اللسان ٣١١/١٥.

المهتر الخرف! ولا يخفى أن الشاعر استخدم في بيته السابق أسلوب التصوير، فهو لم يقل مباشرة: أن حظه سيء أو أن الأيام تعاديه وترميه بالأرزاء. لكنه وظَّف الاستعارة لأداء هذه المعاني بطريقة تنبض فيها الحياة فلا تنمحي آثارها وتبقى خالدة في النفس والشعور، فها نحن نبصر أحداث الدهر وعراقيله وكأنها (نبلٌ مفوَّفة) تتجه اتجاهاً سريعاً نحو الهدف المصوبة نحوه، والهدف هنا هو الشاعر بآماله وطموحاته. والصورة تنضح بالقسوة وتنبض بالألم الحزين، وذلك ما أرادنا الشاعر أن نشاركه الإحساس به من جرّاء حزنه وحسرته من معاداة الأيام لطموحاته في حربٍ لا هوادة فيها. ومن هذا القبيل قوله يشير إلى نفسه:

غار الزمان عليها فاستبد بها كأنما هو مشغوفٌ بها كلفٌ

والبيت اتهام آخر للزمان بأنه يترصد نفسه دوماً، وهو يعلل هذا الترصد الدائم في سخرية مريرة فيقول: كأن الزمان مشغوف بنفس شاعرنا كلفٌ بعشقها. لكنَّه يصف سطوة الزمان وقسوته على نفسه بلفظين أبان بوضوحٍ عن مكنون ما يستشعره صاحبنا من عداء الزمان له؛ ألا وهما: (**غار عليها**) و (**استبد بها**)، والإغارة معروفة عند العرب قديماً حيث كانت القبائل القوية كثيراً ما تغير على القبائل الضعيفة فتسلبها نساءها وأموالها، وهي صورة ممقوتة في الضمير العربي قبل أن ينعم الله عليهم بنعمة الإسلام، والاستبداد ظلم مقيت يكمل فداحة هذه الصورة في النفوس لتستشعرها قاسية مريرة.

ثالثاً: الشكوى من الناس، وهي تأتي كذلك تبعاً لما عرف عنه من طموح إلى طلب المعالي، والتطلع نحو فضائل الأمور. والشكوى من الناس يمكن أن تندرج في نطاق النقد الاجتماعي في صورته المعروفة اليوم، ويكون الشاعر حينئذٍ ذا حسٍ نقدي يهدف من ورائه إلى تعرية المثالب وإصلاحها، وإن لم يقصد إلى ذلك قصداً صريحاً مباشراً. وابن يزيد – من خلال الأبيات التي وقعت عليها ضمن أشعاره المجموعة – يشكو الناس من واقع طموحه إلى الفضائل والسمو نحو المعاني الإنسانية النبيلة التي عزَّ وجودها في عالم الناس، وهذا يعني انطباع نقده للناس وشكواه منهم بطابع ديني مميز يغمز أخلاقهم

ويعيب سلوكهم الإنساني بوجه عام. كما أن ذلك يبين عن أنه غيرُ راضٍ عنهم. يقول ابن يزيد الحِصْنِي:[١]

ولما رأيتُ الناسَ ضنّوا بما لهــمْ ولم يكُ فيهم من يَهشُ إلى الفضلِ[٢]

ولم أرَ فيهـم داعياً لابن فــاقةٍ يحِـنُ إلى شُربٍ ويصــبو إلى أكلِ[٣]

ركبتُ طفـيلياً وطوَّفــتُ فـيهمُ ولم أكترثْ للحِلْمِ والعلمِ والأصلِ[٤]

كأن غُــدوي والــرَّواحَ إليهــمُ غُدوّي إلى أدنى القراباتِ من أهلي

وما النـاسُ إلا ناعمان فمرسـلٌ إليــه لإكــرام وآتٍ بلا رُســـلِ

فالباعث على الشكوى هنا ليس العداء للناس أو البغض لهم واستهجانهم والزراية منهم، لكنها الشكوى من فراغ نفوسهم من الفضيلة، وهو يخص من ذلك جوانب بعينها ألا وهي فقرهم من الجود والكرم، وهو في مقابل ذلك يذم البخل فيهم (**ضنّوا بمالهم**)، وتقاعسهم عن طلب الفضل، ثم امتناعهم عن تقديم يد العون لذي الحاجة (**ولم أر فيهم داعياً لابن فاقة**).. وهذه المثالب التي ينتقدها ابن يزيد في أبناء مجتمعه تشير إلى أنها كانت تمثل ظاهرة اجتماعية في عصره، ومن ثم فهو يحدثنا بطريق العموم: (رأيت الناس)، والحديث عن هذه المثالب حديث قطعي النفي لا يحتمل الاستثناء: (**لم يك فيهم**)، (**ولم أر فيهم**)، وذلك وجه من وجوه ذمهم وانتقاصهم. لكنّ الأمر لم ينته بابن يزيد هنا عند حدود النقد وإبراز العيوب، فإلى الآن لم نصل بعد إلى جواب (**لما**)؛ لنعرف ماذا كان موقفه منهم حين عرف فيهم تلك العيوب! والناظر إلى جواب (**لما**) هنا يدهش

---

[١] – مجلة الذخائر: ١٦٤.

[٢] - ضنوا: ضنَّ بالشيء يضنّ بالفتح ضناً بالكسر وضنانةً بالفتح أي بخل فهو ضنين به. مختار الصحاح ١٦١/١. وهشَّ: الهشاشة بالفتح الارتياح والخفة للمعروف وقد هشَّ به يهش بالفتح هشاشةً إذا خف إليه وارتاح له. مختار الصحاح ٢٩٠/١.

[٣] – فاقة: الفاقة، الحاجة والفقر، والمفتاق: المحتاج. اللسان ٣١٩/١٠.

[٤] – طفيلياً: قال الليث: التطفيل من كلام أهل العراق، ويقال: هو يتطفل في الأعراس وقال أبو طالب قولهم الطفيليّ قال الأصمعي: هو الذي يدخل على القوم من غير أن يدعوه أحدٌ، مأخوذ من الطفل وهو إقبال الليل على النهار بظلمته. اللسان ٤٠٤/١١.

لتحول الشاعر من دور الناقد الحصيف إلى مسايرة الناس والتكيف معهم، أو على الأقل لم يتعد دوره تجاههم دور الناقد الغير راضٍ عنهم، فهو يقول: (**ركبتُ طفيلياً وطوفتُ فيهم**)، ولفظ طفيلي يوحي بتحول شخصيته من النقيض إلى النقيض أو هكذا يتصور القارئ، فيستشعر مع ذلك شعوره باليأس من محاولة إصلاحهم أو تغيير عاداتهم.

والحال التي بلغها الشاعر في مقامه هذا هي حالة عدم الاكتراث لما عليه الناس في مجتمعه، وهذا تصديق قوله: (**ولم أكترث للحلم والعلم والأصل**)، وانطلاقاً من موقفه ذلك نراه يتعامل معهم معاملة باردة لا تبلغ من نفسه بلوغ الند أو القِرن المماثل:(كأن غدوي والرواح إليهم، غدوي إلى أدنى القرابات من أهلي)، وجملة (**أدنى القرابات**) تجسيد لمشاعره نحوهم بوضوح. وقد يؤاخذ الشاعر على موقفه منهم، ويُعد موقفاً سلبياً، ولعل اجتنابهم وعدم تعامله معهم أفضل من عدم الاكتراث لشأنهم إلى حدِّ أنه لا يكترث ل لحلم والعلم والأصل، ثم يضطر إلى مجاراتهم - أو على الأقل مداراتهم- إلى ما يرفلون فيه من خسة ودناءة، على النحو الذي بلغه (المتنبي) في شكواه من الناس حيث يقول:[1]

ولمـا صـــارَ وُدُّ النـاسِ خِـبّاً جزيتُ على ابتسـامٍ بابتسامِ
وصِرتُ أشُكُ فيمـن أصطفيه لعـلمي أنّهُ بعـضُ الأنـــامِ
يُحــبُ العاقلـونَ على التصافي وحُبُ الجاهلين على الوَسامِ

وإن كان المتنبي قد أبان عن موقفه من نقائص الناس صراحة في بيت من نفس القصيدة أثناء حديثه عن سوء أخلاق الناس وتدني صفاتهم؛ فقال:

وآنفُ من أخي لأبي وأمي إذا ما لم أجده من الكرامِ!!

[1] - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ٥٢١،٥٢٢. طبعة دار القلم، بيروت، شرح الشيخ ناصيف اليازجي.

وكونه يأنف من أخيه لأنه يفتقد في شخصه المروءة والكرم موقفٌ إيجابي يحسبُ له في مقامه هذا على الرغم من أنه يبادلهم خداعاً بخداع (جزيتُ على ابتسام بابتسام)، فيما لو قارناه بموقف ابن يزيد حيث قال: (ركبتُ طفيلياً وطوفتُ فيهم، ولم أكترث للحلم والعلم والأصل) ولك أن تضع اللفظتين نُصب عينيك (**لم أكترث**..) و (**وآنف**..) وأنت تطيل التأمل، فيسهل عليك التعرف على الموقف الإيجابي وغير الإيجابي لدى الشاعرين.

وبعد، فتلك هي الأمور التي رأيتُ ابن يزيد يشكو منها؛ كالحظ السيئ، ومعاداة الأيام والزمان له، ثم افتقاد الناس لمعاني الكرم والفضيلة، وجميعها وثيق الصلة بمسألة طموحه وتطلعه إلى المجد وتحقيق الفضيلة. والأمور الثلاثة تناصبه العداء – في اعتقاده – ولا تمنحه الفرصة لتحقيق ما يصبو إليه، ومن ثم فهو يقف منها موقف الشاكي الذي لا يملك من أمره شيئاً.

(٦) ـ العتاب:

وقد بلغنا من شعر العتاب لديه أربعة أبيات لا غير، قالها في عثمان بن الهيثم الغنوي، وهو أحد قواد المعتصم، ولاه ديار مُضر، حيث يوجد حصن مَسْلمة الذي كان يسكنه محمد بن يزيد. وفي توضيح مناسبة هذه الأبيات – وسوف يأتي ذكرها – ذكر المرزباني: أن أبا الإصبغ الحصني المسلمي كان ينادم عثمان بن الهيثم ويعاشره، فمرض أبو الإصبغ فلم يعُده عثمان، فقال أبو الأصبغ يعاتبه..[١] وذكر الأبيات، وهي قوله:[٢]

يا أبا القـــاسم قارفـــ ـــتَ من الذنب عظيماً
جفوة من غـير جُـــرمٍ ليس هـــذا مستـــقيما
لا ولا شـــاورت في تـــر ك العـــيادات حكيـــما
شغلتك الكأس تُـــسْقاَ ها وتَسْـــقيها النَّـــديما

[١] – معجم الشعراء :٩٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، تحقيق: عبد الستار فرَّاج.
[٢] – مجلة الذخائر: ١٧٠، ومعجم الشعراء للمرزباني ٩٤ باختلاف طفيف في الرواية.

والأبيات الأربعة تقع في صورة رسالة صغيرة – إن كانت الأبيات تقف عند هذا الحدّ الذي بلغنَا – متضمنة عتاباً رقيقاً يتوجه به إلى صديقٍ عزيزٍ عليه. وإذا كنّا قد عرفنا الباعث على قول هذه الأبيات؛ فإن الغاية منها توطيد ما بينه وبين الغنوي من مشاعر إنسانية تحيط بها كلمة صداقة، والمحافظة عليها قوية متينة، حارة، دافئة. ولا يخلو أسلوبه هنا من اللين والرفق، وهو يتلون بنزعة المرح كذلك، ومن ثم فقد سلك ابن يزيد مسلك العتاب المفضل لدى النقاد؛ أعني العتاب " المصحوب باللين والاستعطاف، وإثارة الذكريات الماضية لصلات الود، وإنكار أن يكون هناك سبب يدعو إلى الهجر والقطيعة، وبالتمادي في الاستعطاف، ويرى النقاد هذه الطريقة وسيلة لسل ما في القلب المعاتب من غيظ وغضب، ولعودة الصلة بين الشاعر ومن يعاتبه "[1]، كذلك لم يُطل ابن يزيد الحصني عتابه بل جاء به موجزاً، عدداً قليلاً من الأبيات، على ما وردنا. و(ابن رشيق) يفضل مثل هذا النهج في العتاب فيقول: " فإذا قلَّ كان داعية الألفة وقيد الصحبة "[2]

ومن دلائل ترفقه في العتاب، ورقته في مخاطبة صاحبه مناداته بالكنية دون الاسم، على هذا النحو (يا أبا القاسم)، ولقوة الصلة بينهما أطلق على تخلفه عن عيادته أثناء مرضه: (ذنباً عظيماً) وهو تعبير له دلائل دينية، ومن ثم فقد آثر أن يصوغه هكذا: (اقترفت من الذنب عظيماً)، وهذه الدلائل الدينية تضفي على الأمر الذي يتحدث عنه معنى القداسة والروحانية في آنٍ واحد. وذلك يدل على حميمية العلاقة التي تربط بينهما. ولا يخفى ما في الأبيات من روح المداعبة والمرح، وهذه النزعة المرحة تضفي على الأبيات انطباعاً فكاهياً، وهو ما يزيد من رقة الخطاب وترفق المخاطب في عتابه حتى لا يفسد ما بينه وبين صاحبه من صلات إنسانية عراها بعض الفتور. ومن أمثلة نزعة المرح هذه قوله في البيت الثالث: (لا، ولا شاورت في ترك العيادات حكيماً) !، فليس هاهنا موضع مشاورة الحكيم. لكنه افتراض من الشاعر ليزيد من تهويل الأمر وإظهاره بمظهر المرح الجاد.

---

[1] – أسس النقد الأدبي عند العرب: د/أحمد بدوي ٢٦٤.

[2] – العمدة: ١٠٩.

أما البيت الرابع والأخير فهو على ما فيه من روح المرح والدعابة، يكشف أكثر ما يكشف عن طبيعة العصر الذي يحياه ابن يزيد وعثمان بن الهيثم، وما يتعلق بحياة الترف والمجون. لكن الرواية التي وردت في مجلة الذخائر جاء فيها البيت الرابع والأخير مختلفاً عن رواية معجم الشعراء للمرزباني. فرواية مجلة الذخائر: (ثعلتك الكأس تسقاها)، وأشار جامع أشعار ابن يزيد (إبراهيم بن سعد الحقيل) أنه نقل هذه الأبيات عن معجم الشعراء[٣] ولما غُمَّ معنى البيت عليَّ لاسيما في تفسير كلمة (ثعلتك) وقد رأيتها لا تتجانس مع رفيقاتها من ألفاظ البيت، كما لم تتلاءم مع المعنى العام في الأبيات. وقد فسرها الأستاذ (إبراهيم الحقيل) هكذا: (ثعلتك: أغضبتك)[١]، وإذا فسرنا البيت على هذا النحو يكون معناه: أغضبتك الكأسُ تُسقاها.. والمعنى لا يستساغ على هذا النحو، ولا يتصور.

وطلباً للحقيقة هنا راجعت كتب المعاجم كلسان العرب، والقاموس المحيط، والعين، والمصباح المنير وغير ذلك فتبين لي أن لفظ (ثعل) يعني السِّن الزائدة خلف الأسنان، وأثعل الأمر أو الجيش عظُم، والثَّعَل والثُّعْل والثَّعَل: زيادة في أطباء الناقة والبقرة والشاة، وقيل هي التي لها حلمة زائدة. وكذلك الثُّعْلول: الرجل الغضبان.[٢] والمعاني التي وقعت عليها لا تمت بصلة إلى معني البيت خاصة والأبيات الأربعة عامة، والتفسير الأخير هو الذي استند إليه الأستاذ إبراهيم، حين فسر لفظ (ثعلتك) بأنه: أغضبتك. ولما راجعت كتاب (معجم الشعراء) للمرزباني[٣] – وهو الذي استند إليه الأستاذ إبراهيم في نقل هذه الأبيات؛ أدهشني أن رواية البيت الأخير تخالف ما ذكره في مجلة الذخائر، وهي تأتي على هذا النحو: (**شغلتك الكأس تُسقاها**..) الخ. ولم تكن كما ذكر هو (ثعلتك). ورواية البيت على هذا النحو الذي ذكره المرزباني في معجمه أقرب إلى المدلول المراد في البيت كما أظن. فلقد أراد الشاعر أن يشير إلى انشغال صاحبه عثمان بن الهيثم عنه بشرب الكأس التي يتبادل شربها مع الندماء فيسقيها ويُسقاها. وافتراض ابن يزيد

---

[٣] - مجلة الذخائر: ١٧١. وينظر معجم الشعراء ص ٢٥٧.

[١] – الذخائر: ١٧١.

[٢] – راجع: اللسان: ٨٣/١١، والقاموس: ١٢٥٦/١، والعين: أكثر من موضع، والمصباح المنير: ٨١/١.

[٣] – معجم الشعراء للمرزباني: ٩٤.

انشغال صاحبه ابن الهيثم عنه بالكأس والنديم مما يوافق المعنى العام والفكرة الأصلية في الأبيات مجتمعه. ومن ثم فهو يعتب عليه لانشغاله عنه وعدم عيادته في مرضه الذي ألمَّ به. لكننا إذا فسرنا البيت على رواية مجلة الذخائر، وهي (ثعلتك) بمعنى أغضبتك الكأس، اضطرب معنى البيت وناقض ما جواره من الأبيات الأخرى، واختل المعنى الذي عَتِبَ الشاعر لأجله على صاحبه. ومن ثم أحسب أن الأستاذ إبراهيم الحقيل جانبه الصواب في نقل رواية هذا البيت، ولقد ازداد يقيني في صحة رواية البيت (**شغلتك الكأس**) حين أبصرتها صريحة في معجم الشعراء كما أشرت من قبل، فاطمأن قلبي إلى تفسير البيت استناداً إلى هذه الرواية التى أحسبها أصح الروايات التي وردت عن الشاعر لملاءمتها لمعنى الأبيات والباعث عليها في آن واحد. ولقد روى المرزباني ردَّ عثمان بن الهيثم الغنوي على أبيات محمد بن يزيد السالفة الذكر، وهو في جوابه عليه كان أرفق منه وأشد منه لطفاً ورقة على ما يبدو لي من الأبيات التي يرويها المرزباني فيقول:[1] " فأجابه عثمان بن الهيثم بقصيدة أولها:

يا أبا الأصـبغ يا أكـــــرم خـــلق الله خِيـما
أنت أولَى من عــفا الذنـب ولم يفـــرِ الأديمـــا
وجزى بالعفو والصفـ ـــح عشـيراً وحميماً
حقك الواجب من أنـ ـــكـــره كان لئيـمـاً
فلك الإقـــرارُ بالـذنـ ـــب وإن كان عظيماً
ليصح العفـو لي منـــ ـــك وتلـقاني سليمـاً
فاقبل العـــذرَ وكن للـ ـــوُدِّ مني مـــستديماً
فلـقد أوقـــرني عتـــــ ـــبك بثـاً وهمـــوماً
حـــاطك الله ولقـــــاّ كَ سـروراً ونعـيماً

[1] – معجم الشعراء للمرزباني: ٩٤.

(٧) – الفـــخر:

لقد كان ابن يزيد سليل أسرة عربية عريقة بلغت ما بلغت في السلطة والحكم، وفضلاً عن ذلك كان ابن يزيد شاعراً طموحاً يعتز اعتزازاً بنفسه وعروبته. وهذه وغيرها تُعدّ بواعث لفخره. على أن شعره في الفخر ذهب أغلبه، ولم يبق منه إلا النذر القليل الذي ينم عن مشاعر ذاتية دفينة يعلن عنها بين الفينة والفينة. ولا ريب في انتثار كثير من أبيات فخره بين طيَّات شعره، لكنه بجانب ذلك قد أفرد بعض قصائده للفخر وإن لم يقم عليها برهان من شعره فيما بين يدي من مجموع شعره المحقق. ولقد أكدت الأخبار ذلك الأمر، حيث ذكر المرزباني – فيما أشرت إليه سلفاً في غير هذا الموضع – أن لابن يزيد قصيدة يفخر بها، وذكر منها قوله:[١]

أما صفاتي فلها شَانُ ونماني الشيخُ مروان

ولقد تناول فيها بالمديح خلفاء بني أمية ووجوههم، فرد عليه محمد بن عبد الملك بن صالح العباسي الهاشمي ناقضاً قصيدته بقصيدة أولها:

بانوا فبان العيشُ إذ بانوا وأبدت المكنونَ أجفانُ

ومن فخره المبثوث بين جوانب شعره قوله من قصيدة يرثي بها ولده:[٢]

لوضئ الوجـه غطريـ ـف من غطاريف كرام

الذُّرى ثم الـذُّرى مـن آل مـــروان الهُـــمَام

وفخره في البيتين لا ينصَّب على نفسه انصباباً مباشراً بقدر ما ينصَبُّ على ولده المتوفى. لكنَّ الواضح هنا أنه ممن يميلون إلى الفخر بآبائهم وأجدادهم، وبذلك يساير ما أشيعُ لدى النقاد في هذا المقام؛ يقول ابن رشيق: " وإنما طريق المدح أن يجعل الممدوح يتشرف بآبائه، والأباء تزداد شرفاً به.. ".[٣] ومن دلائل ذلك في البيتين قوله: (**ونماني**

---

[١] - راجع: معجم الشعراء للمرزباني: ٣٥٦.

[٢] – مجلة الذخائر: ١٦٨.

[٣] – العمدة: ٩٤.

الشيخ مروان)، وقوله: (من **غطاريف كرام / من آل مروان الهمام)**، مشيراً إلى أجداده، وخاصة الحاكم الأموي المعروف (مروان بن عبد الملك)، وقد أوضحتُ ذلك في الحديث عن نشأة الشاعر وحياته وثقافته. كما أنه يؤثر الضغط على المعاني والفضائل الإنسانية التي يحسُن المديح بها كالعلم، وعراقة النسب، والكرم، والمنزلة العالية، وهمَّة النفس ونحو ذلك من صفات إنسانية رفيعة يهدف الشاعر إلى الإبانة عنها والتركيز عليها. والاتجاه العام في الأبيات أقرب إلى المدح منه إلى الفخر، أو إن جاز القول: فخر مشوبٌ بمدح أو العكس، وتأكيداً لهذا يرى ابن رشيق: أن " الافتخار هو المدح بعينه، إلاَّ أن الشاعر يخص به نفسه وقومه؛ فكل ما حسن فى المدح حسُن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبُح في الافتخار "[1]، ومن فخره بنفسه قوله:[2]

نفسي موكلةُ بالمجد تطلبه ومطلب المجد مقرونٌ به التَّلفُ

والبيت يظهر فخر الشاعر بطموحه الدائم نحو طلب المجد والتطلع نحو معالي الأمور، ومن ثم الرغبة في تحقيق غايات إنسانية نبيلة، وقد أوجز الشاعر هذه المعاني وما يمكن أن ينضوي تحتها من دلالات قوية موحية في كلمة: (**المجد**). ولقيمة هذه الكلمة وقداستها في نفسه كررها الشاعر مرتين في البيت، وكان من الجائز أن يستبدلها بضميرٍ ينوب عنها؛ فيقول مثلاً: ومطلبه مقرون به التلف.

والشاعر دقَّ في صياغة البيت إلى حدٍّ بعيد؛ لأنه يمثل جزءاً مهماً من آماله وأفكاره. وتراه قد تنكب طريق المباشرة في صياغة معانيه؛ فلم يقل مثلاً (نفسي تطلب المجد) أو (المجد مطلبي).. أو نحو ذلك من التعابير التي تغاير صياغة الشاعر في البيت، بل جاء بها على هذه الصورة البديعة: (نفسي موكلة بالمجد تطلبه) فالأمر منسوب إلى النفس فهي المتصرفة فيه، ونسبة الأمر إلى النفس يبين عن شغفه الكبير بما يطلبه لأن النفس أمارة بما يشغلها، مشغوفة بما تتطلع إليه، ثم إن النفس التي تُشْغَل بالمجد هي نفسٌ حُرَّة كريمة ذات شأن، تنطوي على صفات إنسانية ماجدة. وقليلٌ تلك النفوس التي يَشغلها المجدُ في كل زمان. وهذا الشغف الكبير بالمجد في نفسه أبانت عنه الألفاظ: (**موكَّلة**)،

---

[1] – العمدة: ٩٢.

[2] – مجلة الذخائر: ١٥٩. ولقد سبق له إشارة في دراسة شكواه والحديث عن طموحه.

و(**تطلبه**)؛ والنفس الموكلة بالمجد المكلفة به والمعنية بشأنه عناية خاصة، بل والتي تتولى مهامه وتقوم بمسؤوليته. واللفظ يوحي بصلاحية هذه النفس وأنها مؤهلة لأن تكون صاحبة مجد. أما اللفظ الثاني (**تطلبه**) فهو دليل على أنه جادٌ في شغفه بالمجد، وأنه غير مقصِّر في توفير أسبابه التي لا يحصَّلُ إلا بها. ثم هو في صياغة الشطر الثاني لم يسلِّط (التلف) على (المجد) في قوله: (ومطلبُ المجد مقرونٌ به التلف)؛ إذ لم يقل مثلاً: والمجد مقرون به التلفُ!. فلو فعل ذلك لما كانت هناك مزية في طلبه المجد وإعنات نفسه وإرهاقها في الوصول إليه! وهنا يبرز وعيُ الشاعر بما يقول، فهو يسلِّط (التلف) على الطلب خاصة :(**مطلب المجد**)، والمقصد هنا أن طلب المجد والسعي إلى تحقيق أسبابه والوصول إليها ليس أمراً سهلاً على كل حال فما بالنا بالوصول إلى المجد ذاته، يقول المتنبي:[١]

لولا المشقةُ سادَ الناسُ كلُّهُمُ الجودُ يُفقِرُ والإقدامُ قَتَّالُ

لكنَّ هذا المطلبَ وعِرٌ صعبٌ، مرهقٌ للنفس بل قد يودي بحياتها أو يُمرضها، ومن هنا قرن السعي إلى المجد بالتلف والهلاك.

(٨) - الحكمة:

إنَّ المتتبع لمنهج فحول الشعراء في عرض أبيات الحكمة يرى أنهم لا يقصدون إلى الحكمة غرضاً أساسياً ولكنهم يضمنونها قصائد ذات فنون عدّة، وإنما يأتون بهذه الحِكَم في مواطنها؛ لتوضح فكرتهم، أو جعلها خلاصة لما عرضوه من قبل [٢] وكأنها غرض من الأغراض الكثيرة التي كانت تتزاحم في القصيدة العربية، ولا تنفصل بنفسها انفصالاً تاماً كغيرها من الفنون الشعرية التي استقلت وانصبت في قوالب شعرية منفردة.

---

[١] – العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: ٥٣١، والبيت من قصيدة يمدح فيها أبا شجاع فاتك وقد توفي بمصر سنة خمسين وثلاث مئة، وقد رثاه المتنبي بعد وفاته كذلك.

[٢] - أسس النقد الأدبي: ٢٨٦، بتصرف يسير.

وكان بعض الشعراء في العصر العباسي لا ينهج مثل هذا المنهج الذي أشرت إليها؛ بل كان يجعل قصيدته كلها حكماً متوالية؛ أمثال: صالح بن عبد القدوس وغيره[٣] ولم يرُق ذلك المذهب بعض نقاد الأدب – تزكية للمنهج الأول – فالجاحظ يقول: " لو كان شعر صالح ابن عبد القدوس مفرَّقاً في أشعارٍ كثيرة؛ لصارت تلك الأشعار أرفع ما هي عليه بطبقات؛ ولصار شعره نوادر سائرة إلى الآفاق، ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثال لم تسر ولم تجر مجرى النوادر.. "[٤]

أما ابن يزيد الحصني فهو – فيما يبدو – يسلك هذا المسلك الشائع بين غالبية الشعراء من جهة وما يرتضيه الجاحظ من جهة ثانية؛ " إذ لم نجد له قصيدة أو قطعة شعرية مختصة بالحكمة، فهو كغيره من الشعراء يبث حكمته في ثنايا شعره ".[١] ومن ثم فهو يصنع ذلك خدمة لأفكاره، وتوضيحاً لمعانيه، وإبرازاً لغاية من الغايات الإنسانية والفكرية التي تتطلب تنبيهاً ووعياً خاصاً بما يؤمن به الشاعر ويعتقده في أمر من الأمور. وما بلغنا من شعر الحكمة عند ابن يزيد الحصني قليلٌ جدّاً. لكنَّه يكفي لبيان مذهبه في سَوَق الحكمة، كما يبين عن طريقته في صياغتها. فمن ذلك قوله:[٢]

وقد تُحسن الأيامُ بعد إساءةٍ ويذنبُ صرفُ الدهرِ ثم يتوب

والمعنى الوارد في البيت واضح معلوم، ليس مبتكراً، لا سيما ونظرة الناس جميعاً إلى الأيام وصروف الدهر تكاد تتوافق وتُظهر انطباعاً واحداً يتعاوره القديم والحديث من الشعراء. وابن وكيع في كتابه المنصف تناول بيت ابن يزيد السابق بالإشارة فذكر أنه قد ألمَّ فيه بمعنى أبي تمام الذي يقول فيه:[٣]

كثُرت خطايا الدهر فيَّ وقد يرى بِندَاك وهــو إليَّ منها تائبُ

---

[٣] - أسس النقد الأدبي: ٢٨٦.

[٤] – البيان والتبيين: ١/١٥٠.

[١] – مجلة الذخائر: ١٥٠.

[٢] – مجلة الذخائر: ١٥١.

[٣] – المنصف لابن وكيع: ٤٣٣، وينظر ديوان أبي تمام: ١/١٧٥، من قصيدة يمدح بها سعيد الثغري.

ولذلك مقام آخر سيأتي في الحديث عن الدراسة الفنية لشعر ابن يزيد. على أن صياغة ابن يزيد في بيته السَّابق يتخايلُ فيه أثرُ الصَّنعة الشعرية، ومن مظاهر ذلك توظيف الطباق بصورة ملحوظة على هذا النحو: (تحسن، إساءة / يذنب، تائب) واستخدام الطباق هنا بصورة مكررة يخدم المعنى في البيت خدمات جليلة؛ ذلك لأنه يُحدثنا عن حالات الأيام وصُروف الدهر التي تتغاير وتتبدل كلَّ حين ما بين إحسانٍ وإساءة أو على حدِّ قوله: ذنبٌ وتوبة. والطباق من أنجح الوسائل هنا للإعراب عن هذا المعنى. وفي نسبته الإحسان والإساءة إلى الأيام تارة، والذنب والتوبة إلى صُروف الدهر تارة أخرى؛ صوَّر لنا الأيام وصروفها في هيئة تشخيصية مجسمة زادت معناه قوةً ووضوحاً ووهبته حركة وطرافة. ومن أقواله التي تجري مجرى الحكمة أيضاً ذلك البيت الذي يقول فيه:

وإن منزلٌ ضاقت عليك عِرَاصُه فلم تضق الدنيا ولا سُدَّت السَّبْلُ

فالمعنى في البيت طريف يبعث على التفاؤل وحُبُ الحياة وكراهة العجز وبغض اليأس. والمعنى مع ذلك شائعٌ متوارد على الأذهان. وللقرآن الكريم السبق فيه؛ كما في قوله تعالى: " إنَّ الذينَ توفَّاهم الملائكةُ ظالمي أنفسهم قالوا فيما كنتم قالوا كنَّا مستضعفين في الأرض قالوا ألم تكن أرضُ الله واسعة فتهاجروا فيها.. الآية "، وقوله تعالى: " ومن يُهاجر في سبيل اللهِ يجد في الأرض مُرَاغماً كثيراً وسَعةً.. الآية ".[1] فإذا عاودنا النظر من جديد إلى بيت ابن يزيد: (وإن منزلٌ ضاقت عليك عِراصُه..)، أحسسنا بجمال صياغته، وبراعة إيقاعه، ووضوح معناه. كما لا نفقد أيضاً براعته في اختيار الألفاظ وتناسق العبارات، وطلاقة التعبير التي تشع من خلالها الموهبة الفنية.

فانظر إلى شطره الأول تراه يستحضر صورة الإنسان اليائس الذي ضاقت أمام عينيه السُّبل، وفي الشطر الثاني تراه يصور أمام عينيك انفراج الأزمة ومجيء اليسر بعد العسر. ولفظ (ضاقت) في الشطر الأول؛ وهو الذي صوَّر بوساطته حالة الضيق التي تعتري الإنسان في بعض الأحيان، قد سلَّط عليه في الشطر الثاني لفظين أحال ذلك

[1] – سورة النساء: الآيتان ٩٧، ١٠٠.

الضيق وذلك اليأس إلى انفراج بالغ وتفاؤل حاصل. وأعني بذلك قوله: (لم تضق الدنيا) و (ولا سدّت)، وذلك التسليط هو مدار المعنى ومغزاه في البيت.

ومن براعته في صياغة حكمته في هذا البيت مجيئه بلفظ (منزل) في شطره الأول الذي صوَّر من خلاله معنى الضيق الذي يعتري النفس البشرية فيفقدها الإحساس بجمال الحياة وروعتها. والمنزل في البيت هو مجرد رمز للمكان. واختيار المنزل ليكون رمزاً قصد به ذلك المكان الصغير الضيق عادة، وضيق مثل هذا المكان الصغير يزيدنا نحن شعوراً مضاعفاً بالضيق والتبرم وتلبد الغيوم من حولنا ومن فوقنا ومن تحتنا! وبالنظر إلى الشطر الثاني نراه اختار من الألفاظ ما يقابل به تلك الصورة المحزنة، وفي مقابل لفظ (منزل) وضع لفظين اثنين: (الدنيا) و (السُّبْلُ) رمز بهما أيضا إلى المكان، لكن المقصود بهما هنا المكان الواسع جداً والفسيح أو المترامي الأطراف، وعلى ذلك فسعة المكان في الشطر الثاني تقابل ضيق المكان في الشطر الأول. وتخصيص الرمز هنا بالمكان: (المنزل/ الدنيا/ السُّبلُ) هو من باب التمثيل وتوضيح المعنى المراد، وإلاَّ فإن معنى الضيق أكثر شمولاً من ذلك، وقد يكون الضيق معنوياً لا حسياً، وحينئذٍ لا يرتبط بزمان ولا بمكان بل بحال من الأحوال أو سبب من الأسباب. فمسألة اختيار اللفظ المناسب لأداء المعنى والقدرة على تسليط الألفاظ بعضها على بعض بطريقة فنية، كالمقابلة هنا بين الشطرين، أبرز ما تتميز به شاعريته في هذا البيت. ومن الممكن تصورها على هذا النحو:

(ضاقت) ⟵ (لم تضق)، (ولا سُدت)

(مـنزل) ⟵ (الدنيا)، (السُّبلُ)

وكذلك كان للفاء دور لا ينكر في تأدية المعنى وإيجابه في قوله: (فلم) ليس فقط في الربط بين الشطرين من حيث اللفظ وهو كونها واقعة في جواب الشرط المبدوء به الشطر الأول، لكن أيضاً من حيث إيجاب المعنى والثقة من سرعة وقوعه وحدوثه على وجه اليقين. ومثل هذه الأمور البارعة التي تمكن الشاعر من حشدها في صياغته؛ كانت وراء إضفاء نبرة التفاؤل والتطلع نحو تغيير الواقع المؤلم بأفضل منه. ومما يجري مجرى الحكمة أيضاً قوله يحدثنا عن رأيه في مسألة الفقر:

وما الفقرُ بالإقلال إن كنتَ قانعاً ولكنَّ شُحَّ النفسِ عندي هو الفقرُ

والقولُ في البيت هنا يومئ إلى معنى جميل ومستحسن. ويستعرض الشاعر فيه مسألة الفقر والمفهوم الشائع عنه في الأذهان؛ حيث يربط الجميع غالباً بين كلمة (الفقر) وكلمة (الإقلال). وابن يزيد المَسْلمي هنا يأبى هذا المفهوم الشائع بين الناس ذلك لأنه يضيق جداً عن استيعاب معاني الفقر الغير المدركة للعامة من الناس، ومن ثم فهو يسلط الأنظار على معنى آخر دقيق خفي من معاني الفقر، قد لا يقف حياله الكثيرون.. ألا وهو شُحُّ النفس؛ وذلك هو الفقر بعينه. والمقصد من البيت على وجه العموم ذَمُّ البخل وشح النفس، وتغيير المفهوم الشَّائع عن الفقر وربطه دوماً بالإقلال في المال والممتلكات ونحو ذلك من المفاهيم الخاطئة. والربط هنا بين الفقر وشُح النفس هو مدار الإعجاب في البيت لما فيه من طرافة تبعث على التأمل وإثراء الفكر. ثم إنه بعد ذلك يمثل حقيقة رأيه في الفقر، ومعنى ذلك أنه يمكن للآخرين أن يرو رأياً يغايره أو يماثله في معنى آخر أو قضية أخرى؛ كقول أبي دؤاد الأيادي في ديوانه:[1]

لا أعدُّ الإقترارَ عُدْماً ولكنْ فقْدُ من قد رُزِئْتُهُ الإعدامُ

فالشاعر هنا يؤكد رأي الحصني السابق في الفقر أو الإقتار. فيقول إنه ليس في فقد المال، ولكن يتجاوز ذلك إلى مفاهيم أخرى أكثر عمقاً وشمولاً، ومنها فَقْد مَنْ رُزِئْتُه، أي موت إنسان عزيز أصبتُ بفقده. والشاهد هنا أنه رأي رأياً آخر في مسألة الفقر تبرز تقدير الرِّجال ومعرفة منازلهم وأن فَقْد الأعزاء من الرجال هو الفقر الحقيقي، وليس

[1] - ينظر: ديوان أبي دؤاد الأيادي ٣٣٨، والبيت في العمدة: ١٠١/١، والأصمعيات: ١٨٧، والأغاني: ١٣٩/٢، ٢٩٩/١٦، ١٥٥/١٧، والشعر والشعراء: ٢٤٤/١. معاني المفردات: قتر : القَتْرُ والتقتيرُ: الرُّمقة من العيش. وأقتر الرجلُ: افتقر.. والإقتارُ: التضييق على الإنسان في الرزق، ويقال، أقتر رزقه أي ضيقه وقلله. والقترُ: ضيق العيش وكذلك الإقتار. وفي الحديث: (موسع عليه في الدنيا ومقتور عليه في الآخرة). اللسان: ٥/ ٧٣. والعُدْمُ: (عدم): العَدَمُ والعُدْمُ والعُدُمُ: فقدان الشيء وذهابه، وغلب على فقد المال وقلته. والعُدْمُ: الفقرُ. وأُعْدِمَ إعْدَاماً وعُدْماً: افتقرَ وصار ذا عُدْم، ومعْدم: لا مال له. اللسان ٣٩٣/١٢. والرُّزءُ: المصيبة، والجمع: أرزاءُ ورزايا، والرُّزء: المصيبة بفقد الأعزة، وهو من الانتقاص أيضاً. اللسان ٣٩٣/١٢، والنهاية: ٢١٨/٢. وقوله: الإعدام: يعني به الافتقار.

فقد المال أو الإقلال والإقتار فيه. وعلى ذلك يكون الفقر في نظر ابن يزيد هو شحُّ النفس، والفقر في نظر أبي دؤاد الأيادي هو فقد الأعزة من الرجال. وكما أشرت من قبل في أكثر من موضع فإن براعة ابن يزيد تكمن أولاً في حسن الصياغة والأداء الشعري خاصة لمثل هذه المعاني التي تجري مجرى الحكمة لقيمتها في حياة الناس. ومن هنا أعمد – غالباً - لتحسس جمال الصياغة وروعة الأداء فيما أعرض له من أبيات.

والبيت الذي نحن بصدده بدأ الحديث فيه عن الفقر (وما الفقر)، مستخدماً أسلوب القصر ليكون أقطع وأبرم في الأذهان. ثم أردفه بذكر الأمر المقصود بالقصر وهو (الإقلال) وجاء به في صورة الجمع، ولم يأت به في صورة المفرد؛ فيقول مثلاً (بالقلة). مع العلم أن ذلك مما يلائم التعبير بكلمة الفقر ولا يجافيه؛ بحيث تأتي العبارة على هذا النحو: وما الفقر بالقلة. لكنه آثر التعبير بالجمع (الإقلال) ليس فقط للمبالغة والتهويل من شأن الفقر؛ بل كذلك ليشمل اللفظ كل ما يندرج تحتها من الأمور التي تدخل في معنى الفقر شيوعاً في الأذهان كقلة المال وقلة الممتلكات وقلة الأعوان ونحو ذلك. ومن هنا نرى ابن يزيد قد جاء بالكلمة مطلقة غير مقيدة بنوع خاص من أنواع الإقلال؛ ليكون مدلولها أوسع وأشمل، وليكون النفي بوساطتها أبرم وأقطع. ثم أكمل المعنى الذي به يثبت عكس ما نفاه في الشطر الأول، وجاء به في صورة المستدرك الذي يصحح الأوضاع أو المفاهيم الخاطئة؛ وهو قوله: (**ولكنَّ شُحَّ النفس.. هو الفقر**) وليس الاستدراك فقط هو ما يفيده هنا حرف النصب (لكن) فلقد أفاد كذلك معنى التوكيد. ومثل هذه المعاني تخدم من قريب المعنى العام في البيت، خاصة رغبة الشاعر في تغيير بعض المفاهيم واستبدالها بمفاهيم أخرى جديدة تلائم العقل السليم والفكر الصحيح.

وهناك أمران آخران يعكسان حرصه على تحري الدقة في تنسيق المعنى وصياغته – فضلاً عمَّا أشرتُ إليه من دقائق الصَّنعة في البيت – وهما قوله: (**إن كنت قانعاً**)، وقوله: (**عندي**). والقول **الأول**: تبدو أهميته في تسليط الضوء على أمر آخر ذي شأن وله ارتباط بمفهوم الفقر؛ ألا وهو (القناعة)، وهي تعني: الرضا، والقانع: الرّاَضي.[1] وحرصه على ذكر هذه العبارة (إن كنتَ قانعاً) احترازاً منه لتمام المعنى وسلامته. فالمرء لا يأبه

[1] – ينظر: مادة (قنع) مختار الصحاح : ٢٣١/١، ولسان العرب: ٢٩٧/٨.

بالفقر والإقلال هكذا دون أن يكون مؤهلاً لذلك، ولديه القدرة على التعايش السليم معه، وإلاَّ تمرَّد على نفسه وعلى واقعه. والقناعة هي التي تحمي المرء من التردي في هوة القنوط وعدم الرَّضا بالفقر والسكون إليه. ولو نقص هذا القول في الشطر الأول لما صحَّ الاستدراك عليه في الشطر الثاني! فقوله: (إن كنت ِ قانعاً) صحح له مسألة النفي لمعنى كون الفقر بالإقلال. وعلى ذلك جاز أن يكون المعنى في البيت: الفقر بالإقلال إذا لم تكن قانعاً (أي راضياً بحالك) فإن كنت قانعاً فالفقر ليس بالإقلال ولكن بشُحَّ النفس. ذلك لأن القانع لا يهتم بمسألة الإقلال كالذي لا يتصف بالقناعة، ومن ثم فهو يؤمن في قرارة نفسه أن الفقر الحقيقي هو في النفس الشحيحة. وبرهان ذلك قد يكون الإنسان ثرياً وهو شحيح أيضاً، وقد يكون فقيراً مقلاً في المال وغير المال لكنه كريم النفس معطاء، وهكذا. فمسألة القناعة إذن هي التي تفرق بين أن يكون المرء مؤمناً أن الفقر في الإقلال – كما هو شائع – أو في شُح النفس. ومن ثم صحَّ المعنى الذي طرحه الشاعر علينا، ولو لم يذكر هذه العبارة (إن كنت قانعاً) لما سلم له المعنى على هذا النحو المقنع.

وأما القول **الثاني**: (**عندي**). فهو يفيد أنه قصر هذا الرأي على نفسه. وهو بذلك يحدثنا حديث الحكيم والخبير الذي تتميز شخصيته بأقواله وآرائه، وكأنه يعرض عليك وجهة نظره الذي يؤمن بها، ولا يُلزمكَ أن تؤمن بها، لكنه يرجو ذلك تصحيحاً لمعتقد خاطئ. ولكن إذا كان الأمر كذلك فما خطر غياب هذه الكلمة أو نقصها في البيت فيما لو حذفت؟ إنَّ الشطر الثاني سيأتي هكذا: (**ولكنَّ شُح النفس هو الفقر**). ولو جاء الشطر على هذا النحو لما احتمل القبول والرفض، بل كان معناه هو القطع والإبرام. وشاعرنا طرح المعنى طرحاً أدبياً يُعطي القارئ فرصة لقبول رأيه أو رفضه؛ إيماناً منه بحرية الفكر وآداب الحوار. فقد يختلف الناس معه في قبول رأيه وتصديقه كبديل عن المعنى الأول الذي سلَّط عليه النفي في الشطر الأول (ليس الفقر بالإقلال). ثم إن كلمة (عندي) لفتت الأنظار إلى أهمية المعنى المطروح، رغم سماحها بالقبول والرفض. ثم إنها بجانب ذلك تبين عن إيمان الشاعر بالفكرة المطروحة ورفضه أي رأي آخر بديلاً عنها. ونضيف إلى ما سبق أن لفظ (**عندي**) تبين عن شخصية الشاعر فهو صاحب فكر وعقل، كما أنه ينظر إلى الأمور بمنظار المتأمل والمتفاعل معها تفاعلاً فكرياً وإيجابياً. والمستفاد من ذلك كله: أنَّ الفقر الحقيقي هو شُح النفس وليس الإقلال في شيء ما.

ومن جماليات الصِّياغة في البيت – فضلاً عما أشرتُ إليه – إيثار لفظ (**الشُّح**) دون سواه كلفظ (البخل) والأول أفصح وأقوى في الدلالة على المعنى المراد ولقد آثرها القرآن بالذكر في قوله تعالى: " وأُحضرتِ الأنفُسُ الشُّحَّ.. " الآية [1] ومن ذلك أيضاً الربط بين **الشُّح والنفس**؛ إشارة منه أن الشُّح مرض من أمراض النفس البشرية التي ينبغي للإنسان أن يبرأ منها. وكذلك توظيف ما يُعرف برد العجز على الصدر[1] كمحسن بديعي يكسب المعنى طلاوة والصياغة حُسناً ورونقاً فالبيتُ يبدأ بذكر الفقر وينتهي به أيضاً، ولا يقف دور ذلك المحسن البديعي عند جمال الصياغة ولطف الإيقاع؛ بل يتجاوزه لتحقيق غايته في توضيح المعنى وجلاء الفكرة التي تهدف إلى تغيير مفاهيم الناس حول معنى الفقر، ومن هنا فالفقر الذي نفاه الشاعر في أول البيت، وهو فقر الإقلال، الشائع بين الناس، غير الفقر الثاني الذي أثبته في آخره، وهو شُح النفس. ومن ثم لزم تكرار كلمة (**فقر**) مرتين في البيت لتوضيح المعنيين وإظهار الفارق بينهما.

وبعد، فالأبيات التي سقتها لابن يزيد في الحكمة ليست جديدة مبتكرة من حيث المعنى رغم طرافتها وقصدها إلى المعاني الجادة الهادفة الداعية إلى التفاؤل والإقبال على الحياة. وله بجانب ذلك فضل الصياغة وروعة الأداء، بحيث تكشف عن شخصيته وثقافته، والمتأمل لها يشعر كأنها وليدة اللحظة، قوية المدلول، عظيمة الفائدة، وذلك بما خلعه الشاعر عليها من عبقريته، وحرصه على جمالها وطرافتها.

*** ***

[1] – سورة النساء: الآية ١٢٨، والشُّحُ: الإفراط في الحرص على الشيء وهو في هذا الموضع إفراط حرص المرأة على نصيبها من أيامها من زوجها ونفقتها. وتأويل الكلام في الآية: وأحضرت أنفس النساء أهواءهن من فرط الحرص على حقوقهن من أزواجهن والشُّح بذلك على ضرائرهن. راجع تفسير الطبري ٣١١/٥ وما يلي ذلك.

[1] - يطلق ابن رشيق عليه اسم التصدير ، ويعني أن يرد أعجاز الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على بعض. ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً ودیباجة، ويزيده مائية وطلاوة. انظر العمدة ٣٣٧/١.

القسم الثاني:

(فنون من الوصف)

فن الوصف من الفنون الشعرية القديمة التي سلكها الشعراء طريقاً ممهداً لتصوير مشاعرهم وأحاسيسهم، بل ونقل ما تبصره عيونهم من مظاهر الطبيعة أو جوانب البيئة المحيطة بهم صبحاً وعشية. ولقد اشتهر نفر غير قليل من الشعراء بتميز ملكة الوصف لديهم، وقدرتهم الإبداعية على تشخيص وتجسيد ما تراه عيونهم وتستشعره نفوسهم، ذكر ابن رشيق طائفة منهم [1]، وأبان عن خصوصية ملكتهم وقدراتهم الفنية التي تؤهلهم لإجادة لون أو ألوان مختلفة من الوصف؛ كامرئ القيس في وصف الخيل، وطرفة في نعت الإبل، والشَّماخ في وصف الحُمُر الوحشية والقِسي، والأعشى في وصف الخمر، وابن المعتز وأبي نواس في الصيد والطرد.. وغير ذلك.

ولقد عظم فن الوصف في العصر العباسي ومسته سنن النشوء والتطور كغيره من جوانب الحياة الأخرى ، ومسايرة لما جدّ من مظاهر التحضر ومقتضيات العصر ، ومن هنا نراه وقد اتسعت موضوعاته ، وتنوعت صوره ، كما استحدثت فيه فنون كثيرة تدور في إطاره وتطوف في فلكه، اشتهر من بينها وصف الخمر وشاربها ، ووصف الطبيعة بمظاهرها المستحدثة من حدائق غنّاء، وزهور فيحاء، وبرك تنساب بالفضة الذائبة هنا وهناك، وقصور شامخة عامرة بمظاهر البذخ وألوان الثراء ومجالس للهو والطرب حافلة بالرقص والغناء ، وتغشاها القيان كما تغشى الفراشات الزهور والثمر. وبجانب ذلك

---

[1] – العمدة: ٢/٢٣٠، وينظر: أسس النقد: ٢٨٠.

شخوص مصلوبة تبين عن اختلاف المنازع وتصادم الأهواء، إنها حياة زاخرة نابضة بكل طريف وتالد. وعيون الشعراء حينئذٍ عدسات مصورة تجيد رصد ما صغر وما كبر بحس شاعر وذوق مرهف. ولم يفتأ ابن يزيد الحصني أن يكون واحداً من هؤلاء الشعراء الماهرين في فن الوصف والبارعين في صنعتهم. لكنهم – حسبما ورد إلينا من شعره – لم يُعن في وصفه بالأمور التقليدية التي طرقها الشعراء من قبله، وأكثروا من طرقها، كوصف السيوف، والرماح، والقسي، والعصي، والإبل، والظباء، والصحراء، ونحو ذلك من أمور لم تعد الأنظار مقصورة في النظر إليها. ومن ثم نراه يسرح ببصره في أجواء وصفية جديدة تلائم ظروف العصر وتناسب أذواق أهله. وهي بجانب ذلك تبين عن ثقافات مختلفة اقتضتها سعة الدولة وتحضرها وما جد فيها من علوم ومعارف واردة إليها من كل حدب وصوب. وفن الوصف في شعر ابن يزيد يقع في صورتين: **إحداهما** الغير المستقلة، وأعني بها ما يتخلل بعض الأغراض والقصائد المختلفة ليشكل بذلك جزءا أصيلاً من أجزائها الفنية والأسلوبية. وقد مرّت بنا نماذج عديدة كشفت عن براعته في صياغتها في أكثر من موضوع، فصلت القول فيه في حينه من البحث. **والثانية**: المستقلة، وهي ما وقع في شعره مقصوراً على فن الوصف. ويندرج تحت هذا اللون ثلاثة أنواع: وصف النجوم وحركات الكواكب، ووصف حلبة السباق أو رهان الخيل، ووصف الطير أو وصف حمامة فقدت أليفها. وذلك ما سوف أعرض له تفصيلاً فيما يلي من صفحات.

(أ) - وصف النجوم:

علم النجوم/ الفلك قديم عند الأمم على اختلافها، أخذت كل أمة منه بطرف على قدر تحضرها ومضيها قُدماً في سلّم الترقي والحداثة، ومن المعلوم تاريخياً أن الكلدانيين هم أساتذة العالم في علم النجوم، وضعوا أسسه ورفعوا أعمدته، ساعدهم على ذلك صفاء سمائهم وجفاف هوائهم واستواء آفاقهم، فرصدوا الكواكب وعينوا أماكنها ورسموا الأبراج ومنازل القمر والشمس وحسبوا الخسوف والكسوف بالآت فلكية منذ بضع وأربعين قرناً، وعنهم أخذ اليونان والهنود والمصريون وغيرهم من أهل التمدن القديم. ثم توسع فيه اليونانيون من تلقاء أنفسهم، وكان النظر فيه من جملة أبحاث

الفلاسفة كأرسطو طاليس، وأمثاله. ولقد بلغ هذا العلم مجده في مدرسة الإسكندرية، حيث اشتغل علماؤها برصد الأفلاك واستخراج الأزياج، وظل مرصدهم وحيدا في العالم إلى أيام الإسلام [١].

ومعرفة العرب بالنجوم قديمة ومشهورة فقد أخذوه كذلك عن الكلدانيين وعرفوا النجوم السيارات والأبراج، كما عرفوا عدداً كبيراً من الثوابت. ولهم في ذلك مذهب يختلف عن مذاهب المنجمين في الأمم الأخرى.[٢] وقِدَم أسماء تلك النجوم في العربية دليل على قدم معرفة العرب بها وبمواقعها مثل: بنات نعش الكبرى والصغرى، والسها، والظباء، والربع، والرابض، وكلب الراعي، والأغنام، والرماح، والسماك، وأولاد الضياع، وأظفار، والفوارس، والكف المخضب، والخباء، والعيوق، والعنز، والجديين.. وغير ذلك[١]. لقد ذكر ابن قتيبة في كتابه: (تفضيل العرب على العجم) أن العرب أعلم الأمم بالكواكب ومطالعها ومساقطها.[٢] وفي العصر العباسي عني المنصور – وكان بارعاً في الفقه- بالتنجيم [٣].لا يكاد يعمل عملاً إلا استشار المنجمين فيه (وقد أبطل المسلمون هذه الصناعة المبنية على الوهم) أمثال: (نوبخت) المنجم الفارسي، وإبراهيم الفزاري، وابنه محمد، وعلي بن عيسى الإسطرلابي المنجم. ولكلف المنصور بحركات الكواكب وحبه الاطلاع عليها قصده أصحابها من بلاد فارس والهند والروم.[٤] ولقد نقل له (ترجم) محمد بن إبراهيم الفزاري كتاباً في النجوم سماه المنجمون (السند هند الكبير)، وظل

---

[١] – تاريخ آداب اللغة العربية: جورجي زيدان، ٢٥، ٢٦. وتاريخ التمدن الإسلامي: ٣/ ١٢، ١٣. بتصرف.

[٢] – عجائب المخلوقات للقزويني على هامش حياة الحيوان للدميري: ٥٠/١ بتصرف يسير.

[١] – تاريخ آداب اللغة العربية: ١/ ١٨١.

[٢] – راجع المصدر نفسه: ١/ ١٨١.

[٣] – النجوم عند القدماء علمان: علم طبيعي ينظر في النجوم من حيث مواضعها وحركاتها وأحكامها بالنظر إلى الخسوف والكسوف. وعلم ينظر فيها باعتبار علاقتها بحوادث العالم من حيث الحرب والسلم والولادة والوفاة والسعد والنحس والمطر والصحو وغير ذلك. والأول: يسمى علم النجوم، والثاني: يسمى علم التنجيم.

[٤] – تاريخ التمدن الإسلامي: جورجي زيدان ١٥٥/٣.

الناس يعملون به إلى أيام المأمون. فاهتم الناس من ذلك الحين بعلم النجوم ومتعلقاتها، وجرهم ذلك النظر في الأفلاك إلى معرفة الهندسة فيما بعد[٥].

ولقد أسهم المأمون[٦] بنصيب وافر في تأسيس النهضة العباسية كما بذل جهداً كبيراً في نهضة الترجمة ونقل الكتب لاسيما ما اتصل منها بهذا العلم، وكان ينفق في سبيل ذلك بسخاء وأريحية، حتى أعطى وزن ما يترجم له ذهباً. واقتدى به كثيرون من رعيته، وطائفة من الوجهاء والأثرياء في بغداد، وقد اشتهر منهم في علم النجوم بنو شاكر الثلاثة، الذين ألفوا كتباً جليلة في الفلك والهندسة. وفي أيام المأمون نبغ في علم النجوم (محمد بن موسى الخوارزمي) وكان منقطعاً إلى بيت الحكمة، واصطنع زيجاً [٧]. جمع فيه مذاهب الهند والفرس والروم. واشتهر كذلك من علماء النجوم في ذلك العصر: الكندي، وحنين بن إسحاق العبادي، وثابت بن قرة، وسهل بن بشر، وكان يخدم طاهر بن الحسين وغير ذلك كثير، حتى صار للعرب فيه تاريخ طويل حافل. فأقاموا المراصد في بغداد ودمشق ومصر والأندلس وغيرها من البلاد الإسلامية، كما عرفوا آلات الرصد ومنها (الإسطرلاب).[١] الذي أكثر الشعراء من وصفه آنذاك. بل صار وصف النجوم باباً مشهوراً من أبواب الشعر العربي منذ ذلك الحين وصار كثيرٌ من الكتّاب والمؤرخين في علم الأدب يفردون له باباً مخصوصاً يستشهدون فيه بكثير من أقوال الشعراء المشهورين في هذا الشأن أمثال: ابن هانئ، وتميم ابن المعز، وأبو الفتح البستي، وأبو بكر الخوارزمي، وابن المعتز وغير ذلك [٢].

---

[٥] – تاريخ التمدن الإسلامي: ١٥٦/٣.

[٦] – وأخصه بالذكر هنا لصلته الثابتة بابن يزيد الحصني في جانب المديح من جهة وفي جانب معرفة النجوم مما سوف ينكشف من خلال هذه الدراسة.

[٧] – الزيج: كتاب فيه جداول حركات الكواكب يأخذ منها التقويم.

[١] – راجع في ذلك: تاريخ التمدن الإسلامي: ٢١٢وما يليها. أما الإسطرلاب: فأصل الكلمة يونانية تتكون من مقطعين، أسطر، وتعني الميزان، ولاب، وتعني اسم الشمس في اللغة اليونانية. وأول من وضعه: بطليموس. انظر: حياة الحيوان الكبرى للدميري: ١/ ٣٢. وما بعدها. المكتبة التجارية الكبرى بمصر.

[٢] – زهر الآداب للحصري: باب (قطعة من شعر أهل العصر في ذكر النجوم) ١/ ٣٩٦، و٧٥٥ وما يليها.

ولما كان ابن يزيد الحصني معاصراً للمأمون فقد لمس بنفسه مدى ما وصل إليه المسلمون من معرفة علم النجوم وحركات الأفلاك، وما من ريب في أن نفسه مالت إلى هذا العلم فاطلع إلى ثقافات من هذا النوع وقرأ ما كتب وما ترجم إلى العربية يخص هذا العلم حتى برع فيه وأحاط في إحاطة واسعة بما شاع فيه من معارف. ثم اشتهر ابن يزيد بذلك، وسنّ لمن بعده الطريق لمن يريد اللحاق به في هذا المضمار[٣]. وبرهان ما أشرت إليه علاقة ابن يزيد بالمأمون وصلته به، فمن الواضح أنها لم تقف عند حدود المديح فقط، أعني باعتباره من الشعراء الذين قصدوا المأمون للمديح وطلب النوال ونحو ذلك. فالثابت بين أيدينا أنه مدح المأمون بالفعل، على نحو ما يذكر المرزباني في معجمه [٤]. وإن لم نملك دليلاً من شعره يؤكد هذه المقولة لضياع الغالبية منه لاسيما في جانب المديح بل تجاوزت علاقته به حدود الإعجاب بشعره عامة إلى الإعجاب بشعره في وصف النجوم خاصة. وأحسب أن هذه الخاصية هي التي دفعت بابن يزيد إلى زيارة المأمون وتوثيق صلته به. والحق أنه لقي حظوة لديه لتميزه في هذا الجانب من المعرفة بعلم النجوم وحركات الكواكب؛ فقد روي عن المأمون أنه قال لأتباعه قاصداً ابن يزيد: " هذا شعر رجل كأنه صعد الفلك فكلم ما فيه ".[١] وهذا الكلام ينبغي أن نأخذه بمحمل الجد ذلك لأنه ينسب إلى خليفة اشتهر بمعرفة علم النجوم واجتهد للنهوض به. اسمع ابن خلكان يقول عنه: " كان المأمون عظيم العفو جواداً بالمال عارفاً بالنجوم والنحو وغيرهما من أنواع العلوم "[٢]، وقال عنه غيره: " لم يكن في بني العباس أعلم من المأمون وكان يشتغل بعلم النجوم كثيراً، وفي ذلك يقول الشاعر:[٣]

---

[٣] – مجلة الزخائر: ١٤٧.

[٤] – معجم الشعراء: ٣٥٥، وينظر دراسة شعر المديح في موضعه من البحث ص١٦٢ وما بعدها.

[١] – مجلة الزخائر: ١٤٧.

[٢] – وفيات الأعيان: ج١ ترجمة المأمون.

[٣] – حياة الحيوان الكبرى للدميري: ١/ ٧٨. ومعنى البيتين يشير إلى شهرة المأمون بعلم النجوم، وأن هذه المعارف لم تنقذه من الموت. ويشير الشاعر هنا إلى موضع قبره بطرسوس، وموضع قبر أبيه الرشيد في طوس. ويقول القلقشندي في كتابه، تحت عنوان: غرائب تتعلق بالخلفاء (خليفتان أحدهما ابن الآخر بين

هل علوم النجوم أغنت عن المأ مون شيئاً أو ملكه المأنوس

خلفوه بساحتي طرسوس مثلما خلفوا أباه بطوس

وقد شهد الصولي كذلك بتفرد ابن يزيد الحصني في معرفة النجوم وقدرته في وصفها فقال: " لا أعلم شاعراً تشبه به (يقصد الحصني) وتبعه في وصف النجوم والأزمنة فأحسن إلا محمد بن أحمد المعروف بابن طباطبا فإنه مجيد في ذلك وهو أكثر بديعاً والمسلمى أفصح منه ".[٤] ولشهرته في هذا الجانب ضرب بشعره المثل فيه، كما اتخذ شاهداً عليه؛ ففي حديث ابن منظور عن نجم العواء في معجمه المشهور يقول: " الحصيني – يقصد الحصني- في قصيدته التي يذكر فيها المنازل:

وانتثرت عواؤه تناثر العقد انقطع "[٥].

ومثل هذه الأخبار لا تؤكد فقط تميز ابن يزيد في هذا الجانب الذي نعرض له هنا في شعره بل إنها كذلك تشير إلى كثرة نظمه في هذا الجانب، أعني وصف النجوم والحديث عنها، حتى اشتهر به عند الخلفاء والعلماء ونقاد الأدب والشعر ولو لم يكن بلغ الشأو فيه لما أثنوا عليه بهذه الصورة التي تثير العجب! هذا " وإن كانت قصائده عن النجوم والأزمنة، ليس الباقي من شعره فيها يجاري سمعته وشيوع ذكره فيها "[١].

والحديث عن **النجوم** ووصفها يأتي في شعر ابن يزيد على لونين: **أحدهما**، ما يتخلل بعض قصائده، ويقع عفواً منه ضمن أغراضه الشعرية الأخرى وذلك لانشغال نفسه به، وتنوع ثقافته فيه، وقد مرت بنا أمثلة من ذلك جديرة بالملاحظة؛ كقوله في الغزل:[٢]

قبريهما بعد كبير وهما الرشيد والمأمون، قبر الرشيد بطوس، وقبر المأمون بطرسوس). صبح الأعشى: ٥٠٢/١. طبع وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨١م، تحقيق: عبد القادر زكار.

[٤] – مجلة الزخائر: ١٤٧.

[٥] – لسان العرب لابن منظور: ١٠٩/١٥. والبيت ضمن قصيدته التي قالها في وصف منازل القمر، مجلة الزخائر: ١٥٨.

[١] – مجلة الزخائر: ١٥٠.

[٢] – مجلة الزخائر: ١٥٤، ١٥٥. وانظر شرح الأبيات ودراستها ضمن أبيات القصيدة في شعر الغزل بموقعها من البحث ص٨٦ وما بعدها.

حتى إذا أرخى الظــلام ستــوره وتزاور العيّــوق أي تــزاور

وتصوبت أيدي النجـوم فغورت وغــوائر منها أمــام غــوائر

وأحسب أن هذا اللون الذي ينتشر في شعره بين الفينة والأخرى ليس بالقليل على كل حال.

واللون الثاني: وهو ما يعنينا هنا، ذلك الذي يقع في شعره مستقلاً مخصوصاً بوصف النجوم والحديث عنها. وهذا الجانب نلمح فيه أثر التطور الذي لحق الثقافة العباسية وأثرى العقول في ذلك الوقت ، بسبب الترجمة وما نقل إلى العربية من علوم اليونان والرومان والفرس والهند وغير ذلك ، لاسيما في مجال الفلك وعلم النجوم والكواكب ، وما من ريب أن القول في هذا المجال والنظم فيه يحتاج نوعاً خاصاً من الثقافة والمعرفة المباشرة بهذه العلوم الجديدة التي بدأت تنسال إلى العربية منذ الانفتاح الثقافي والحضاري في العصر العباسي ، وهي علوم عقلية أكثر منها أدبية ، ومن ثم فهي تتطلب صبراً طويلاً لدراستها واتقانها وبراعة الشاعر هنا وفي مثل هذه الحال تبدو في تسهيلها وحسن ربطها بالغرض الشعري والأفكار التي يتناولها الشاعر بحيث يجعل من الحديث عنها فناً شعرياً مستساغاً مقبولاً في النفوس ، وإلا فإننا نخرج به عن إطار الأدب وسماته الفنية التي تجعل له منزلة متميزة في القلوب منذ القدم . وذلك ما استطاع ابن يزيد تحقيقه والبراعة فيه كما سيتضح لنا من خلال مطالعة نماذجه الشعرية. بحيث لم يعد الحديث عن النجوم وحركات الكواكب ومجرات الأفلاك موقوفاً عند حدود النثر فقط، بل خرج به ابن يزيد – ومن تبعه في ذلك- إلى آفاق الشعر الرحبة ليضيف بذلك غرضاً جديداً إليه لم يكن الشاعر العربي يقف حياله طويلاً من قبل نظراً لضحالة ثقافته في هذا الجانب وليس تقصيراً منه، وحاشاه أن يكون كذلك!

والنفس البشرية قد تضيق عند مطالعة مثل هذه المعارف في كتبها العلمية المتخصصة التي تعرض لها عرضاً علمياً مجرداً أكثر مباشرة وواقعية، للكنها تنفتح انفتاحاً وتنبسط انبساطاً عند قراءتها في إطار شاعري يتراقص أمامها بثياب مزركشة من البلاغة والوزن والإيقاع ، ويتماوج في زخم من العاطفة وعبقرية التعبير الشعري المنسجم بأريحية الخيال الذي يتعانق مع غرابة الواقع وعظمة ما أبدعه الله جلّ شأنه

فيه ، وقد أقسم سبحانه وتعالى بهذا الفيض العلمي في قرآنه لعظمة المقسوم به ؛ فقال: " لا أقسم بمواقع النجوم ، وإنه لقسمٌ لو تعلمون عظيم " [١]. وقوله سبحانه: " فلا أقسم بالخنس، الجواري الكنس"[٢]. وسمي سورة باسمها هي سورة النجم. فذلك جانب عظيم من العلوم وخوض الشعراء فيه يجعل له مذاقاً خاصاً لا يجده المطالع له في النثر. وهذا اللون الثاني عند ابن يزيد يتكون من مقطوعة شعرية وقصيدتين، وسنعرض لذلك فيما يلي تفصيلاً. فأما المقطوعة وهي جزء من قصيدة مفقودة – وعددها خمسة ابيات من بحر الكامل، يقول فيها:[٣]

فخرجت حـين بدا سهيـلٌ طالعاً يُسري المـصلي قـائماً يتنـقلُ
والجدي كالفرس الحصان شددته بالسّـــرج إلا أنـه لا يُصـهلُ
وامتـد للجـوزاء نظـمُ قـطارها وتلاحقت فقطارها مستعـملُ
فإذا استـمر مـريرها وتحـلحلت فبـقدر ذلك نورها يتحـلحلُ

فانظر، تراه يخوض بك في تعداد أسماء من المجموعات النجمية المشهورة عند العرب والتي تشكل في معظمها الأبراج المعروفة، كسهيل، والجدي، والجوزاء، والثور، والثريا. ونحو ذلك. واللافت للنظر هنا أنه لا يقف بك عند حدود التعداد الإسمي لها؛ بل تراه يرصد تلك المسميات بوعي زمني دقيق، فهو يربط خروجه من مكان لا نعلمه تحديداً (فخرجت) ثم يتدرج بنا في تفصيل زمني يحدده لنا بواسطة مطالعته العلمية بالنظر إلى الكواكب، فهو مثلا لم يقل لنا: فخرجت ليلاً.. أو حين انتصف الليل، أو نحو ذلك مما نعده إجمالاً في تحديد المعنى الزمني لوقت خروجه. ولكنه يقول فخرجت حين بدا سهيل طالعاً. (وسهيل) هذا واحد من خمسة وأربعين كوكباً من كوكبة السفينة، وسهيل أبعد كوكب منها في الجنوب يرسم على الاسطرلاب [١]. ثم يتوجه بنا نحو

[١] – سورة الواقعة: الآية ٥٧، ٧٦.
[٢] – سورة التكوير: الآية: ١٥، ١٦.
[٣] – مجلة الزخائر: ١٦٣.
[١] – حياة الحيوان الكبرى، (عجائب المخلوقات للقزويني) بهامشه: ٧٠/١.

تشخيص صورة هذا الطلوع فيقول يسرى المصلى قائماً يتنقل. وهذا التشخيص الصوري يربط بين تحديد الزمن والصورة التي عليها حركة الكوكب أو النجم. أما نجم (الجدي) فهو عبارة عن ثمانية وعشرين كوكباً كما يقول القزويني.[٢] وهو من نجوم البروج الإثنا عشرة الثابتة [٣].

يصورها لنا في هيئة فرس حصان مربوط في سرجه لكنه لا يصهل لأنه ليس فرساً حقيقياً. لكنني لست أدري وجه الصحة في هذه الصورة؟! فلفظ الجدي لا يدل دلالة صريحة على هيئة الفرس المشدود إلى سرجه، وكانت العرب تطلق على النجوم أسماء الحيوانات التي تشبهها في الهيئة كما هو معروف، ومما ورد عن بعض علماء الفلك أن الجدي) هو صورة جدي مستلقٍ على ظهره، مقدمه في المغرب ومؤخره في المشرق، وظهره للجنوب، ويداه ورجلاه إلى الشمال.[٤] فلعل الشاعر قد تخيله وهو بجانب بعض النجوم المجاورة له في هيئة فرس مشدود إلى سرجه. وأحسبه متيقناً مما وصف (الجدي) به بدليل تكراره لهذه الصورة في قصيدة أخرى، وصف فيها النجوم أيضاً، سيأتي لها ذكرٌ فيما نعرض له في هذا الجزء من البحث، وأعني بذلك قوله :

والجدي في منكب القـــ ـــطب كالحصان يرود

وأما (برج) الجوزاء) وهو النجم الثاني والثالث من كوكبة الكرسي [١]. ويقال لهذا النجم: الحبار لأنه يبدو في صورة ملك متوج على كرسيه [٢]. ويبدو أن هذا النجم يكثر طلوعه صيفاً، ،من هنا قالت العرب: إذا طلعت الجوزاء خرجت الريح الخوصاء، والخوصاء: الريح الشديدة الحر[٣]. وابن يزيد يسلط الأضواء على تسلسل نجوم الجوزاء في نظام متتابع وكأن بعضها يلحق بعضاً وقد وصف قطارها المنتظم بالمستعمل من

---

[٢] – عجائب المخلوقات على هامش حياة الحيوان للدميري: ٦٥.
[٣] – ينظر: صبح الأعشى للقلقشندي٢/١٧٢.
[٤] – راجع: صبح الأعشى: ١٧٢/٢ وما بعدها.
[١] – عجائب المخلوقات: ص ٦٨.
[٢] – أساس البلاغة للزمخشري: ٨١/١، طبعة دار الفكر ١٩٧٩م.
[٣] – أساس البلاغة: ١٧٧/٢.

كثرة إعماله [٤]. ومعنى القطار: أن تُشد الإبل على نسقٍ واحداً خلف الآخر[٥]. والمراد هنا أن كوكبة الجوزاء منتظمه في تسلسلها وكأنها قطيعٌ من الإبل المتتابع في نسق واحد.

ورواية البيت كما نقلتها من مجلة: الزخائر تأتي على النحو الذي ذكرته ضمن الأبيات المشار إليها سلفاً، أعني قوله: (وامتد للجوزاء نطم قطارها)، ولم يتضح لي معنى البيت على هذه الصورة، وفتشت على معنى كلمة (نطم)، فوجدته هكذا (النطمة) : يقول ابن الأعرابي: النقرة من الديك وغيره ، وهي النطبة بالباء أيضاً.[٦]ويبدو أن الكلمة غير مشهورة الاستعمال ومن ثم ذكر صاحب اللسان أن الليث أهملها فلم يذكرها . والمعنى على هذا النحو لا يتلاءم مع بقية أجزاء البيت، وبدا لي أن الكلمة ربما أصابها تحوير أو تخريف لاسيما والمحذوف منها نقطة لا غير، أعني ذلك نقط الظاء، والذي أحسبها صواباً هنا أن تبدل الطاء ظاء فتكون الكلمة بهذه الصورة المقبولة (نظم) وعلى هذا لا يغم معنى البيت على هذا النحو الذي فسرته به، وهذا التعديل لا يخل بالوزن وهو أقرب لفهم المعنى في البيت كما أشرت من قبل. فالمعنى أذن يدور حول النطم والتناسق فبي تسلسل النجوم وتواليها، وهو الحال التي عليها نجوم الجوزاء ويؤيد ما ذهبت إليه: قول العرب لكواكب الجوزاء: (النسق) [١]. وفي القاموس المحيط: من معاني (النظم): ثلاثة كواكب من الجوزاء[٢].

ويرصد لنا الشاعر كذلك نجم الثور) وهو كما يقول القزويني اثنان وثلاثون كوكباً [٣]. فيصوره لنا محلقاً في جو السماء. والثور برج من الأبراج المعروفة، تابع للكواكب الثابتة الحركة، وهو على هيئة ثور على خط السماء مقدمه إلى المشرق ومؤخره إلى المغرب، وظهره إلى الشمال ويداه ورجلاه إلى الجنوب وعلى مؤخره أربعة كواكب تسمى القطع أي

---

[٤] – يقال: حبلٌ مستعمل، قد عمل به ومهن، ويقال: أعملتُ الناقة فعملت. اللسان: ٤٧٧/١١.

[٥] – اللسان: ٤٧٧/١١.

[٦] – اللسان: ١٢م ٥٧٨.

[١] – أساس البلاغة للزمخشري: ٦٢٠/٤.

[٢] – القاموس المحيط: ١٥٠٠/١.

[٣] – عجائب المخلوقات على هامش حياة الحيوان: ٦٢.

هي موضع ذنبه المقطوع .[٤].وتصويره محلقاً في جو السماء لا ينافي حقيقة وضعه فهو إذن ثورٌ منطلق في سرعة خاطفة . ولقد وصفه بالحائر الذي يتململ في قلق وعدم استقرار، ثم ربط بين عدم استقرارها وحركتها وبين تغير نورها واختلاف درجته (فإذا استمر مريرها، فبقدر ذلك نورها يتحلحل).[٥] ولقد أوجد الشاعر علاقة مباشرة بين الثور والثريا؛ قوله: (محلقاً خلف الثريا)[٦]. فالعلاقة بينهما علاقة تجاور وتلازم. يقول القزويني: " فالعرب تسمي الكواكب التي على كاهل الثور الثريا، وهما كوكبان نيران في خلالهما ثلاث كواكب صارت مجتمعة متقاربة كعنقود العنب ولذلك جعلوها بمنزلة كوكب واحد وسموها النجم"[٧].

على هذا النحو لا يعدد لنا شاعرنا مسميات نجوم وكواكب اشتهر معظمها عند العرب، بل يعطينا انطباعاً فنياً بثقافته في هذا الجانب الشائك، ومن ثم فالمسألة تعدت حدود الوصف كما تجاوزت حدود النقل والتلوين والدقة الفنية إلى بعض الجوانب العلمية التي تضفي على وصفه جدة وعمقاً وثراءً. لعل أبرزها فيما مضى من أبيات الربط الزمني بين طلوع هذه النجوم والكواكب، وبيان علاقة بعضها ببعض، ودقته في غالب الأحيان في تصوير هيئتها التي تبدو عليها في عنان السماء. أما القصيدتان الأخيرتان: **فالأولى** منهما نظمها الشاعر على بحر المجتث (مستفعلن/ فاعلاتان) مكررة مرتين. ومطلع القصيدة:

يا ليل، ما لك صبحٌ يرتاح فيــه العميد

---

[٤] – صبح العشى: ١٦٩/٢.

[٥] – راجع لسان العرب: مرير، حلحل، ٢١٩/٥، ١٦٩، ١٧١/١١.

[٦] – الثريا: نجم من النجوم اللامعة في السماء ومنزل من منازل القمر التي ينتقل فيها القمر من أول الشهر إلى اليوم الثامن والعشرين منه وهي المنزلة الثالثة ويسمى النجم علماُ عليها وبه فسر قوله تعالى: " والنجم إذا هوى" وهي ستة أنجم صغار يظنها الناظرون سبعة أنجم وهي في شكل مثلث متساوي الساقين وبين نجومها نجوم صغار جداً كالرشاش. وهي قريبة من حمل ذنب الثور المقطوع. صبح الأعشى: ١٧٤/٢.

[٧] – عجائب المخلوقات على هامش حياة الحيوان: ٦٢.

وعدد ابياتها تسع وأربعون بيتاً، والقصيدة أكثر روعة من الأخرى، ليس فقط من أجل براعتها في رصد المسميات النجمية وعلاقة بعضها ببعض، بل كذلك في جودة تشبيهاته واستعاراته، فلقد تفنن في صياغة أساليبه ونسج صوره، ومن هنا طغى جانب الشاعرية على جفاف تلك المسميات والمصطلحات الفلكية، فأرانا الشاعر جوانب وصفية جديدة في ثوب فني قشيب.

وأول ما يقابلنا فيها جودة المطلع وربطه الدقيق بينه وبين موضوع القصيدة، وذلك سر اختياره للحديث عن الليل الطويل الذي لا يرتاح فيه العميد الذي أمرضه الحزن وأشقاه الغرام، ومن ثم شاقه مجيئ الصباح بتباشيره المنيرة لتنقشع عنه ظلمات ليله الحزين الذي يشبه ليل العاشق المتيم الذي أهلكه العشق وأضناه طول السهر، فبات وكأنه مصاب بالحمى يقول ابن يزيد في المطلع:[1]

يا ليـل، ما لك صـبحٌ يرتـاح فيه العـميدُ
طـال انتظاري لبـلق تنجاب عنهن سـودُ
فبات هـمّي قـــريني كأنـني مـــــورودُ

وما من ريب أن هذا الاستهلال يبين عن نفسٍ كئيبة تشكو همَّاً ثقيلاً زاده عليها طول الليل، ودوام الظلمة وحرقة العشق.. وهذه الأمور كلها بمثابة تقديم وتمهيد لحديثه عن النجوم التي يدفعه للنظر إليها الهم والليل. وينتقل الشاعر إلى موضوعه مستخدماً

[1] – العميد: الشديد الحزن، يقال: ما عمدك؟ أي ما أحزنك. والعميد والمعمود: المشغوف عشقاً، وقيل الذي بلغ به الحب مبلغاً، وقلب عميد: هدّه العشقُ وكسره. اللسان: ٣/٣٠٥. والبلق: سوادٌ وبياض، وكذا البلقة بالضم. يقال: فرس أبلق وفرسٌ بلقاء، وهو ارتفاع التحجيل إلى الفخذين. مختار الصحاح: ١/٢٦، واللسان: ١٠/٢٥. وقوله تنجاب: أي تنشق، في اللسان، يقال: إنجاب عنه الظلام انشق، ١/٢٨٥، والشاعر يقصد بالبلق هنا: تباشير الصباح وبالسود ظلمات الليل. وقوله: مورود: الورد من أسماء الحمى، قيل هو يومها. الأصمعي: الورد يوم الحمى، إذا أخذت صاحبها لوقت، وقد وردته الحمى فهو مورود. اللسان: ٣/٤٥٦.

حسن التخلص بهذين البيتين الرابع والخامس في القصيدة من حيث الترتيب، وهو قوله:[1]

أرعى النجوم فـمنها غـــوارب وركـــودُ
وســـانحٌ وبـريـــح وذابـح وقـــعيدُ

وهذا التخلص يبدو مجملاً فهو يُعدد أنواع النجوم، (غوارب/ ركود/ سانح/ بريح/ ذابح/ قعيد)، وتلك أوصاف المجموعات النجمية الذي ينوي الحديث عنها، وكأنه يحيط بها معرفة وتمييزاً. وهذا الإجمال مدعاة إلى التفصيل فيما بعد. وذلك ما عرض له ابن يزيد في أبيات القصيدة لكنه لا يقف عند حدود الأوصاف والمسميات أو المصطلحات الفلكية لكنه ينفث بشاعريته في أساليبه وصوره فيريك صفحة السماء نابضة بحياة من نوع آخر كله حركة وتناسق وانسجام. ذلك ما يمكن أن يستشعره القارئ وهو يطالع أبياتها التالية:[2]

---

[1] – غوارب: غارب كل شيء أعلاه. غوارب الماء أعاليه، الغارب أعلى الموج وأعلى الظهر، والغارب أعلى مقدم السنام. ٦٤٤/١، اللسان. وقوله: ركود: ركد القوم يركدون ركوداً، هدأوا وسكنوا، وكل ثابت في مكان. فهو راكد، والسانح: ما أتاك عن يمينك من ظبي أو طائر أو غير ذلك. والبارح ما أتاك من ذلك عن يسارك. وذلك معنى قوله: (وبريح)، قال أبو مالك: السنح، يتبرك به، والبارح يتشاءم به. يقال: سنح لي طائرٌ وظبي سنوحاً فهو سانح إذا أتاك عن يمينك، وقوله: الذابح: هو سعد الذابح، وهو منزل من منازل القمر أحد السعود، وهما كوكبان نيران بينهما مقدار ذراع في نحر واحد منهما نجم صغير قريب منه كأنه يذبحه، فسمي لذلك ذابحاً. والعرب تقول: إذا طلع الذابح انحجر النابح. وقوله: القعيد، هو ما أتاك من ورائك من ظبي أو طائر يتطير منه بخلاف النطيح. ينظر لسان العرب لابن منظور: ٢٤٠/١، ٤١٠/٢، ٤٩١، ١٥٤/٣، ١٨٤/٧، ٣٠٨. وكتاب العين للخليل: ١٤٥/٣.

[2] – معاني المفردات: الدلو، برج من بروج السماء معروف، سمي به تشبيهاً بالدلو. لسان العرب: ٢٦٦/١٤، وقوله: صوب: صوب رأسه خفضه، والتصويب: خلاف التصعيد، والتصوب: الانحدار. وصوب الله رأسه: نكسه، –وصوب يده أي خفضه. والإصابة خلاف الإصعاد. اللسان: ٥٣٤/١. وقوله: حتام: أصله، حتى ما، حذفت ألف ما الاستفهامية تخفيفاً، مختار الصحاح: ٥٢/١. وقوله: سعد السعود، كوكبان وهو أحد السعود ولذلك أضيف إليها وهو يشبه سعد الذابح في مطلعه، قال الجوهري: هو كوكبٌ نيّرٌ، منفرد سعد الأخبية ثلاثة كواكب على –غير طريق السعود مائلة عنها وفيها اختلاف وليست بخفية غامضة ولا مضيئة منيرة. والسعود: سعود النجم، وهي الكواكب التي يقال لها لكل واحدٍ منها سعدُ كذا، وهي عشرة أنجمٍ كل واحد منها سعد أربعة

منها: منازل ينزل بها القمر، وهي سعدُ الذابح، سعدُ بلع، سعد السعود، وسعدُ الأخبية، وهي في برجي الجدي والدلو، وستة لا ينزل بها القمر وهي: سعد ناشرة، وسعدُ الملك، وسعد البهام، وسعدُ الهمام، وسعدُ البارع، وسعدُ مطر. وكل سعد منها كوكبان بين كل كوكبين في رأي العين قد ذراع وهي متناسقة. قال سعدُ بلع: نجمان معترضان خفيان وزعمت العرب أنه طلع حين قال الله (يا أرضُ ابلعي ماءك ويا سماءُ أقلعي). ويقال إنما سمي بلعاً لأنه كان لقرب صاحبه منه يكاد أن يبلعه. وقوله: النعام: النعائم، من منازل القمر، ثمانية كواكب: أربعة صادر وأربعة وارد، قال الجوهري: كأنها سرير معوج، قال ابن سيده: أربعة في المجرة وتسمى الواردة، وأربعة خارجة تسمى الصادرة. قال الأزهري: النعائم منزلة من منازل القمر، والعرب تسميها النعام الصادر، وهي أربعة كواكب مربعة في طرف المجرة وهي شامية، ويقال لها النعام. اللسان: ٥٨٦/١٢. والمولَّه: الحزين الخائف، الوله ذهاب العقل والتحير من شدة الوجد وقد وله بالكسر يوله ولهاً وولهاناً أيضاً بفتح اللام وتوله واتله، ورجلٌ واله أيضاً ووالهة. مختار الصحاح: ٣٠٦/١. واللسان: ٥٦١/١٣. والقوس: برج في السماء: اللسان: ١٨٦/٦. والمعنى: يمررن جماعات وفرادى. والنسر: النسران، كوكبان في السماء معروفان، على التشبيه بالنسر الطائر، يقال لكل واحد منهما نسرٌ أو النسر، ويصونها فيقولون: النسر الواقع، والنسر الطائر، اللسان ٥/ ٢٠٤، وهو يقصد بقوله بعد ذلك: ومرَّ آخرُ يهوي: النسر الطائر، وهو أحد النسرين. والفرقدان: نجمان قريبان من القطب وهما نجمان في السماء لا يغربان ولكنهما يطوفان بالجدي، وقيل كوكبان في بنات نعش الصغرى. اللسان: ٣٣٤/٣. وقوله: والعيون هجود: هجد يهجد هجوداً واهجد: نام. وهجد القوم هجوداً: ناموا، والهاجد، النائم. اللسان: ٤٣٢/٣. وآل نعش: يقصد بنات نعش، سبعة كواكب: أربعة منها نعشٌ لأنها مربعة، وثلاثة بنات نعش؛ الواحد ابن نعش لأن الكوكب مذكر فيذكرونه على تذكيره، وإذا قالوا ثلاث أو أربع ذهبوا إلى البنات، وكذلك بنات نعش الصغرى: اللسان: ٣٥٥/٦. وقول: نشاوي، سكارى، والرَّاح اسم من أسماء الخمر. اللسان: ٤٦٢/٢. والوئيد: الصوت العالي الشديد، اللسان: ٤٦٢/٢.وقوله: الجدي: نجم في السماء تعرف به القبلة، والبرج الذي يقال له الجدي يلزق الدلو، وهو هي جدي القطب. ابن سيده: والجدى من النجوم جديان: أحدهما يدور مع بنات نعش، والآخر –يلزق الدلو، وهو من البروج، ولا تعرفه العرب وكلاهما على التشبيه بالجدي في مرآة العين، اللسان: ١٣٥/١٤. والمنكب: من الإنسان، مجتمع رأس الكتف والعضد، اللسان: ٧٧١/١. والقطب: كوكبٌ بين الجدي والفرقدين، يدور عليه الفلك، قال الأزهري: وهو صغيرٌ أبيض لا يبرح مكانه أبداً. مختار الصحاح ٢٢٦/١. يرودُ: راد يرودُ إذا جاء وذهب ولم يطمئن، ورادت الريح ترود روداً ورؤوداً وروداناً جالت، ورادت الإبل ترود رياداً اختلفت في المرعى مقبلة ومدبرة. وقوله: رام الشيء: طلبه، مختار الصحاح، ١١١/١. براح: برح الرجل براحاً إذا رام من موضعه، وبرح الأرض فارقها، وبرح برحاً وبروحاً: زال، والبراح مصدر قولك برح مكانه أي زال عنه. وصار في البراح. اللسان: ٤٠٩/٢. والثريا: النجم المعروف، ويقال: إن خلال أنجم الثريا الظاهرة كواكب خفية كثيرة العدد، اللسان ١١٢/١٤. والشرط: الشرطان نجمان من الحمل، وهما قرناه، وإلى جانب الشمالي منهما كوكب صغير، ومن العرب من يعده معهما فيقول هو ثلاثة كواكب ويسميها الأشراط، اللسان: ٣٣٠/٧. والبطين: نجم من نجوم السماء منزلٌ من منازل القمريين

الشرطين والثريا. جاء مصغراً من العرب، وهو ثلاثة كواكب صغار مستوية التثليث كأنها أثافي وهو بطن الحمل، وصغر لأن الحمل نجوم كثيرة على صورة الحمل، والشرطان: قرناه، والبطين بطنه، والثريا إليته. والعرب تزعم لا نوء له إلا الريح. اللسان: ٥٧/١٣. والصدود: الإعراض. بنت ماء من الطيور، أسفة: سفت الماء والشراب بالكسر، يسفت سفتاً أكثر منه فلم يرو. اللسان: ٤٣/٢. والرعود: الرعد، الصوت الذي يسمع من السحاب، ورعدت السماء وبرقت، ورعدت السماء ترعد رعداً ورعوداً وأرعدت: صوتت للأمطار. اللسان: ١٧٩/٣. تحيرت: الحير، الغيم ينشأ مع المطر فيتحير في السماء، وتحير السحابُ: لم يتجه جهة، الأزهري قال: شمر، والعرب تقول: لكل شيء ثابت دائم لا يكاد ينقطع، مستحير ومتحيرٌ، والمتحير من السحاب الدائم الذي لا ينقطع. والذي لا يبرح مكانه، يصب الماء صبّاً ولا تسوقه الريح، اللسان: ٢٢٤/٤. التأويد: تأودت المرأة في قيمها إذا تثنت لتثاقلها. اللسان ٤٤٣/٣. وقوله: الليا‌ح: والليا‌ح، الصبح، اللسان: ٥٨٦/٢، التوءم منزل من منازل الجوزاء، وهما توءمان. اللسان: ٦٣/١٢. والجوزاء: نجم يقال إنه يعترض في جوز السماء. والجوزاء من بروج السماء. اللسان: ٣٢٩/٥. والشعرى: العبور، وهما شعريان، أحدهما الغميصاء، وهو أحد كوكبي الذراعين، وأما العبور فهي مع الجوزاء تكون نيرة، سميت عبوراً لأنها عبرت المجرة وهي شامية، وتزعم العرب أن الأخرى بكت على إثرها حتى غمصت فسميت الغميصاء. اللسان: ٥٣١/٤. وقول: (وفي يمين شمال العوا..) وما يليه، المعنى: قال: شمر، العواء خمسة كواكب كأنها كتابة ألف أعلاها أخفاها، ويقال كأنها نون وتدعى وركي الأسد، وعرقوب الأسد، والعرب لا تكثر ذكر نونها، لأن السماك قد استغرقها، وهو أشهر منها وطلوعها لاثنتين وعشرين ليلة من أيلول، وسقوطها لاثنتين وعشرين ليلة تخلو من آذار. اللسان: ١٠٩/١٥. قال ابن سيده: العواء، منزل من منازل القمر، يمدّ ويقصر. والألف في آخره للتأنيث بمنزلة ألف بشرى وحبلى، وعبينها ولامها واوان في اللفظ. ولقد أشار الحصني إلى نجم العواء في قصيدته العينية التي قالها في وصف منازل القمر والنجوم البيت رقم (١٣)، والسماك : السماكان، نجمان نيران، أحدهما : السماك الأعزل، والآخر السماك الرامح، ويقال إنها رجلا الأسد، والذي هو من منازل القمر الأعزل وبه ينزل القمر وهو شام، وسمي أعزل: لأنه لا شيء بين يديه من الكواكب، كالأعزل الذي لا رمح معه ، ويقال سُمي أعزل لأنه إذا طلع لا يكون –في أيامه ريح ولا برد، وهو أعزل منها ، والرامح ليس من المنازل، وفي حديث ابن عمر أنه نظر فإذا هو بالسماك قال: قد دنا طلوع الفجر فأوتر بركعة .. والرامح: لا نوء له وهو إلى جهة الشمال، والأعزل من كواكب الأنواء وهو إلى جهة الجنوب، والأعزل والرامح في برج الميزان، وطلوع السماك الأعزل مع الفجر يكون في تشرين الأول والرامح أشد حرمة وسمي رامحاً لكوكب أمامه تجعله العرب رمحه. اللسان: ٤٤٤/١، ٤٥٣/٢. وقوله: صرفة الليث: الصرفة منزل من منازل القمر وهو نجم واحد نيّر تلقاء الزبرة خلف خراتي الأسد، يقال أنه –قلب الأسد، إذا طلع أمام الفجر فذلك الخريف، وإذا غاب مع طلوع الفجر فذلك أول الربيع. اللسان: ١٨٩/٩. وقوله: الكرى: النعاس، والسهد، والسهاد: نقيض الرقاد، والسهاد: الأرق، اللسان: ٢٢٤/٣. قوله: داج: دجا الإظلام أي تمت ظلمته وألبس كل شيء. والدجو: الظلمة، النهاية: ١٠٢/٢، اللسان: ٢٥٠/١٤. والخصاصة: – الفرجة والخلة، وخصاص المنخل والباب والبرقع وغيره: خلله، واحدته

أقـول للــدلــو صــوب حتـــّام هــذا الصــعـود
ما ترقــبين وســـــعدٌ قـــد شـردته الســعـود
وقـــبل ذاك نعـــامٌ مـــــولَّه مـــــطـرود
للقــوس في كـــف رام سهـــمٌ إلـــيها ســـديدُ
مـــررن شفــعاً ووتـراً كـما تمـــرّ الوفـــودُ
وانقــضّ مــنهن نســرٌ للأخـــريات طـــريـدُ
كأنّـه حـــين أهـــوى لهـــن بـــازٌ يصيـــد
ومـــرّ آخـــرُ يهـــوي فقـــلتُ: أين تـــريـــد

خصاصة، وكذلك كل خلل وخرق يكون في السحاب. اللسان: ٢٦/٧. وقوله: مفصل: فصَّل الشيء فانفصل أي قطعه فانقطع. وعقد مفصّل، أي جعل بين كل لؤلؤتين خرزة، مختار الصحاح: ٢١١/١. وقوله: الفيافي: فيف، الفيف، والفيفاة: المفازة لا ماء فيها، والفيفاء: الصحراء الملساء، وهن الفيافي. اللسان: ٢٧٤/٩. والرواق: سقف في مقدم البيت، وستر يمد دون السقف، يقال بيت مروق. ورواق الليل، مقدمه وجوانبه، قالوا: روّق الليل إذا مدَّ رواق ظلمته وألقى أروقته. اللسان: ١٣٢/١٠. ١٣٣. والحديث في هذا البيت وما يليه عن الليل. وقوله: تمطى: مطوتُ، مططت، بمعنى مددتُ. ومنه قوله تعالى: (ثم ذهب إلى أهله يتمطى). أي يتبختر، يقكون من المطّ والمطو وهما المدّ، وتمطى النهار امتدّ وطال، وقيل: كل ما امتد وطال فقد تمطى، اللسان: ٢٨٥/١٥. والصُّلب: عظمٌ ذو قفار بالظهر. مختار الصحاح: ١٥٤/١. واللبود: كل شعر أو صوف ملتبد بعضه على بعض فهو لبد ولبدة ولُبدة ، والجمع ألباد ولبود. اللسان: ٣٨٦/٣. ومنه اللبدة: الشعر المجتمع على زبرة الأسد. وفي الصحاح: الشعر المتراكب بين كتفيه. وقوله: الهول، في البيت التالي، يعني: المخافة من الأمر لا يدري ما يهجم عليه منه. وهالني الأمر، يهولني هولاً: أفزعني. ٧١١/١١. وقوله: انحسار، الجوهري، الانحسار الانكشاف، اللسان: ١٨٧/٤. يكر: الوكر، والوكري: ضربٌ من العدو، وقيل هو العدو الذي كأنه ينزو. اللسان: ٢٩٣/٥. وقوله: يرعني: راعه الشيء رؤوعاً ورووعاً بغير همز: وروعه، أفزعه لكثرته أو جماله، وقولهم: لا ترع، أي لا تخف ولا يلحقك خوفٌ. اللسان: ١٣٦/٨. وقول÷: الغفر، أول منازل القمر اليمانية، وهو ثلاثة كواكب خفية. والزبانا: كوكبان متفرقان بينهما في رأي العين مقدار خمسة أزرع، والزبانا، تلي الغفران، في المنزلة، وهي زبانا العقرب، أي قرناها. وقوله: قرشي، نسبة إلى قريش، والبنود جمع: بند، وهو العلم الكبير، وأصله فارسي، والمراد هنا: تعظيم صورة غفر الزبانا.

مُيـــامنـــــاً لغـــــؤورٍ والغـــورُ منـــه بعيـدُ
فالفـــرقـدان سمـــيرا ي والعيـــون هجـــودُ
وآلُ نعـــشٍ ركـــوعٌ طـوراً وطـوراً ســجودُ
كأنهـــــن نشـــــاوى للـــرَّاح فـيها وئيـــــدُ
والجـدي في منكب القـ ـــطب كالحـصان يـرودُ
لـو رام عنـــه بـــراحاً لعـــاقـــه تقييـــــدُ
وفي الـــثريا عـن الشّـر ط والبـــطينُ صـــدود
كأنهـــا بنـتُ مـــــاء أسـفت علـيها الرعـودُ
تحيـــَّرت واستـــدارت فســـرّها تأويـــــدُ
تســـعى هـــوبناً على إثر هـا اللـيـَّاح الفـــريدُ
والتـــوأمان فهـــــذا لاهٍ وذاك طـــــــريدُ
ثم اســـتقلت فبـــاتت جـــوزاؤها تســـتزيدُ
كأن شـــــعلة نـــــار تشـــبُّ فيها الوقـــودُ
شـعرى العـــبور وأخـرى في الضـوء منها خمـودُ
مســـتقلّ مـــن الأفـــ ـــق نـوؤه محمـــودُ
موصـــولٌ بزراعيـــــه حبـــله المعـــــقودُ
ســـما فصـــاعدَ حـــتى ســـاوى به التصـعيدُ
كأنـه لـــيثُ غـــــابٍ تخـــشى أذاه الأســـودُ
وفي يميـــن شـــــمـال العـــوا ســماكُ عتيدُ
مســـدّدٌ صـدرَ رمـــحٍ فـيه ســـنانٌ رصـــيدُ

ورامـــحٌ مستعـــدٌ وأعـــذلٌ مستـــفيدُ
سِلمٌ مـدى الدهرِ هذا وذاك قـــرنٌ عـــنيدُ
فصـــرفةُ الليث عنـــه ذات اليـــسار تحـــيدُ
كأنها شـــاة وحـــشٍ فـــؤادها مـــزؤودُ
فـــطال ذلك حـــتى نفى الكـــرى التسـهيدُ
فقـــلتُ والليـــل داجٍ خصـاصه مســـدودُ
مفصـــلٌ بالفـــيافي رواقـــه الممـــودُ
لـــه بكلِ فـــضاء عســـاكر وجنـــودُ
وقـــد تمـــطى بصلبٍ تزلُّ عنـــه اللـــبودُ
لا يمتـــطي الهـــول فيه إلا الشـجاعُ الجـليـدُ
ما للـــظلام انحـــسارٌ وما يكـــرّ جـــديـدُ
ولا أرى ســـاطع الفـــ ـــجر مشرقياً يعـــودُ
لـــئن أنـــاب لعيـــني إني إذاً لســـعيدُ
فلـــم يرعـــني وللصـــ ـــبر مستغبٌ حميدُ
إلا وغـفـــرُ الـــزُّبانا يلـوح فيـــه العمـودُ
كأنـــّه قـــرشيٌ تهفـو عليـــه البنـودُ

هذه هي أبيات القصيدة ذكرتها كاملة لنتعرف على قدرة الرجل وخوضه هذا اللون من شعر الوصف، كما اتضح لنا ملكته في صوغه وتفننه في الحديث عن النجوم والكواكب وعلاقتها ببعضها البعض ويمضي بنا ليخوض هذه المعامع قاصداً إلى تفصيل ما أجمله لنا في مطلع القصيدة، وتراه كذلك لا يغفل جهة من الجهات التي تتواجد فيها المجموعات النجمية.

ومن البداية يحدثنا عن برج (الدلو) أو ساكب الماء كما يطلق عليه القزويني: " أقول للدلو صوب..) ويربط حديثه عن الدلو بحديثه عن نجوم (سعد)، و(النعام) و(القوس، و(النسر) وذلك لقرب منازلها، وعلاقة بعضها ببعض. (والدلو) برج من أبراج السماء المشهورة، وله علاقة وثيقة بنجم (السعد) – كما أشرت- أو متا أطلق عليه الشاعر: (سعد السعود) ، يقول القزويني في ذلك: " كوكبة ساكب الماء)، وهو الدلو ، كواكبه اثنان وأربعون كوكباً في الصورة وثلاثة خارجها، والعرب تسمي اللذين على منكبه الأيمن : (سعد الملك) ، والذين على منكبه الأيسر مع الذي على ذنب الجدي (سعد السعود، والثلاثة التي على اليد اليسرى (سعد بلع) وإنما سميت بهذا الاسم لأن البعد بين هذين الاثنين أوسع من البعد بين الذابح ".[١]

ولقد كان اختيار الشاعر موفقاً لبرج الدلو ليبدأ به الحديث المفصل عن منازل النجوم والكواكب، فهو يتلاءم مع ما ورد في استهلاله من حديث الشكوى من الليل الطويل. وهو العميد الذي أرهقه العشق وأضناه الغرام، واضطره الحال أن يرعى النجوم ويطيل من تأملها. وبرج الدلو يتزامن مطلعه مع وقت الصيف حيث يحلو السهر ويلذ الحديث عن العشق. يقول القزويني في ذلك: " طلوع الفرع الأول (الدلو) لتسع خلون من آذار وسقوطه لتسع ليالٍ مضين من أيلول. والعرب تقول: إذا طلع الدلو؛ طلب اللهو، ونوؤه محمود وفيه تسقط الجمرة الثالثة وينعقد اللوز والتفاح والمشمش بالحر.. ".[٢]

وحين حدثنا الشاعر عن نجمي (الفرقدين) ذكر بعدهما: (آل نعش) أو بنات نعش، ثم ذكر الجدي على إثرها؛ ذلك لأن العلاقة بينهما جد وثيقة، وهي جميعاً تابعة لما يسمى (كوكب الدب الأصغر). يقول القزويني: " كوكب الدب الأصغر هي أقرب كوكبة إلى القطب الشمالي وكواكبها من نفس الصورة سبعة، والخارج عن الصورة خمسة. والعرب تسمي هذه السبعة: بنات نعش الصغرى. فالأربعة التي على المربع نعش، والثلاثة التي على الذنب بنات، وتسمى النيرين من الأربعة الفرقدين، والنير الذي على طرف الذنب

[١] – عجائب المخلوقات: ٦٦.
[٢] – عجائب المخلوقات: ٨٧.

الجدي، وهو الذي يتوخى به القبلة.. أما بنات نعش الكبرى فهي تابعة لمجموعة كوكبة الدب الأكبر، وهي تسعة وعشرون كوكباً من الصورة وثمانية خوالي الصورة. والعرب تسمي الأربعة التي على المربع المستطيل نعش، والثلاثة التي على الذنب، بنات.."[١]

ومن وجوه دقته التعبيرية والعلمية هنا- بجانب ما ذكرت- قوله: (وآل نعشٍ ركوع..)، والشاهد هنا في إيثار التعبير بـ (آل نعش)، وسر ذلك أن آل نعش مجموعتان كبيرتان من النجوم تضم بين جنباتها الكثير من النجوم. ومن هنا لو قال الشاعر: (بنات نعش) لما وضح مقصده منها؛ هل هي بنات نعش الصغرى أم الكبرى. فقوله: (آل نعش) أكثر دقة وشمولاً. وهذا التعبير وغيره يكس ثقافته في هذا الجانب فضلاً عن ذكر المجموعات النجمية التي تتعلق بها حسبما أشرتُ كالفرقدين، والجدي ونحو ذلك.

وحديث ابن يزيد عن نجم الثريا في الأبيات: (وفي الثريا عن الشَّرط).. طال نسبياً عن سواه، ربما نظراً لأهمية هذا النجم وشهرته، فالثريا – كما هو معروف- من أشهر منازل القمر، ويقال له (النجم) تمييزاً له عما سواه، وهو ستة أنجم، وفي خلالها نجوم كثيرة خفية، والعرب تقول: إن طلع النجم غُديَّه ابتغى الراعي كُسَيّه). وطلوعها لثلاث عشرة ليلة تخلو من أيار وسقوطها لثلاث عشرة ليلة تخلو من تشرين الآخر، والثريا تظهر في المشرق عند ابتداء البرد، ثم ترتفع في كل ليلة حتى تتوسط السماء مع غروب الشمس وفي ذلك الوقت أشد ما يكون البرد. وقال النبي < : إذا طلع النجم لم يبق من العاهة شيء. أراد عاهات اثمار لأنها تطلع بها بالحجاز، وقد أظهر وقد أظهر البسر. وأما نوؤها فمحمود وهو خير نجوم الوسمي لأنه مطره في الوقت الذي فقدت الأرض فيه الماء فإذا طلعت الثريا ارتج البحر واختلفت الرياح، وسلط الله الجن على المياه، ومن هنا قيل: من ركب البحر بعد طلوع الثريا فقد برئت منه الذمة. وفي نوء الثريا تتحرك الرياح ويشتد الحر ويدرك التفاح والمشمش، ويجف العشب وفي آخره يمد النيل ويكثر اللبن [٢]. وكأن ابن يزيد بإطالته الحديث عنه قد أراد استقصاء مختلف جوانبه الصورية وعلاقته بما يجاوره من نجوم أخرى كالشرطين، والبطين، والليام، والتوءمان. فالشرطان والبطين

[١] – عجائب المخلوقات: ٥٠، ٥١.

[٢] – عجائب المخلوقات: ٧٦، ٧٧.

من كواكب الحمل (صورة الحمَل) ويقول عنها القزويني: " ثلاثة عشرة كوكباً في الصورة وخمسة خارجها. مقدمه إلى جهة المغرب ومؤخره إلى المشرق ووجه على ظهره والنيران اللذان على القرن يسميان الشرطين والنير الخارج عن الصورة يسمى النطح، واللذان على الإلية مع الذي على الفخذ وهي على مثلث متساوي الأضلاع تسمى البطين.[١]

والشرطان والبطين من منازل القمر؛ فالشرطان أول المنازل الشامية؛ يقال لهما قرنا الحمَل، ويسميان الناصح. وكلما نزلت الشمس الشرطين فقد مضت سنة وإنما سُميا شرطين لأنهما علامة دخول أول السنة، وفي نوء الشرطين يطيب الزمان وتكثر المياه، وتنعقد الثمار، ويحصد الشعير. أما البطين، فيقال له: بطن الحوت، وهو ثلاث كواكب خفية كأنه أثافي وهو بين الشرطين والثريا- ذلك ما جعل ابن يزيد يذكرهما معاً في حديثه عن نجم الثريا- وطلوع البطين لليلة تبقى من نيسان وسقوطه لليلة تبقى من تشرين الأول، وعند سقوطه يرتج البحر فلا تجري فيه جارية ويذهب الحداء والرخم والخطاطيف إلى الغور ويستكن النمل. وتقول العرب: إذا طلع البطين فقد اقتضى الدين. وقالوا كذلك: إنه أشرّ الأنواء وأقلها مطراً، وفي نوئه يجف العشب ويتك حصاد الشعير، ويأتي أول حصاد الحنطة، ورقيبه الزبانا.[٢] ولعل ذلك سر وصف ابن يزيد له بالصدود، في قوله: (والبطين صدود).

أما (التوءمان) فهي مجموعة من الكواكب تسمى (كوكبة التوأمين) كواكبها ثمانية عشر في الصورة، وسبعة خارجها وهي صورة إنسانين رأسيهما في الشمال والشرق وأرجلهما إلى الجنوب والمغرب وقد اختلطت كواكب أحدهما بكواكب الآخر وذلك سر قول ابن يزيد الحصني عنهما: (فهذا لاهٍ وذاك طريدُ). وتمضي القصيدة على هذا النحو فتخوض بنا عوالم أخرى جديدة من المجموعات النجمية أو الكوكبية فيحدثنا الشاعر عن (شعري العبور) فيقول:

شعري العبور وأخرى في الضوء منها خمودُ

---

[١] – عجائب المخلوقات للقزويني: ٦١.

[٢] – المصدر نفسه: ٧٥، ٧٦.

و(شعري العبور) من مجموعة كوكبة الكلب ألأحمر وعددها ثمانية عشر كوكباً. والعرب تسمي النير الأعظم الذي على موضع الفم الشعرى العبور، وكانت تُعبد في الجاهلية لأنه يقطع السماء عرضاً دون غيرهن، وهو المعني في قوله تعالى: " وأنه هو ربُّ الشعرى".[٣]ثم يستطرد للحديث عن مجموعة العوا وعلاقتها بالسماك فتراه يحده تحديداً دقيقاً، بهذه الصورة: (على يمين شمال، العوا سماك عتيدُ). والعوا: هو المنزل الثالث عشر من منازل القمر، وزعمت العرب أن الكواكب التي على بطنها وتحت إبطها كأنها كلابٌ تعوي خلف الأسد وتسمى (عوا) البرد أيضاً لأنها إذا طلعت أو سقطت جاءت ببرد [١].

وابن يزيد تحدث عن (العوا) بقوله: (ومستقل من الأفق نوؤه محمود) وقد شبهها بأسد: (كأنه ليث غابٍ)، وهذا قريبٌ من صورته التي تعرفها العرب "فالعرب شبهوها بكلاب تتبع الأسد، وقال قوم هي وركا الأسد، وطلوعها لاثنتي عشرة ليلة تخلو من أيلول وسقوطها لاثنتين وعشرين ليلة تخلو من آذار ونوؤها يسير، والعرب تقول إذا طلعت العوا طاب الهوى. وفي نوئها يستوي الليل والنهار ويأخذ الليل في الزيادة والنهار في النقصان، وهو ابتداء الخريف".[٢] والعلاقة بين العوا والسّماك علاقة وطيدة وجمع ابن يزيد بينهما هنا في البيت (٣٢) صحيح في نظر العلماء؛ يقول القزويني: " والكوكب الذي بقرب يدها (يقصد العوا) التي فيها السلسلة : السماك الأعزل، سُمي أعزل لأنه بإزائه السماك الرامح ، ويسمى أعزل لأنه لا سلاح معه، والمنجمون يقولون لهذا الكوكب السُّنبلة ويسمى أيضا ساق الأسد ".[٣] ونجم السَّماك: آخر المنازل الشامية ، والسماك الأعزل هو الذي ينزله القمر ، والسَّماك الرامح لا ينزله القمر، وهو كوكبٌ أزهر وإنما سُمي أعزل لأن الرامح عنده كوكب يقال له راية السّماك وأما الأعزل فلا شيء عنده ،

---

[٣] – عجائب المخلوقات للقزويني: ٦٩. والآية رقم: ٤٩، من سورة النمل.

[١] – عجائب المخلوقات: ٦٣، ٦٤.

[٢] – المصدر نفسه: ٨١.

[٣] – عجائب المخلوقات: ٦٤.

والأعزل هو الذي لا سلاح معه، والعرب يجعلون السماكين ساقا الأسد [٤]. وابن يزيد يقول عن السّماكين: الأعزل والرامح،

ورامـــح مستـــعدٌ وأعـــزلٌ مســـتفيدُ

سلمٌ مدى الدهر هذا وذاك قـــرن عنـــيدُ

ولقد اتبع ابن يزيد حديثه عن السماكين بحديثه عن (الصرفة) أعني قوله: (فصرفة الليث عنه* ذات اليسار تحيدُ) والصرفة يقول عنها القزويني: " هي كوكب واحد على إثر الزبرة أزهره مضيء جداً، عنده كواكب صغار طمس ويزعمون أنه قلب الأسد، وسُميت صرفه لانصراف الحر والبرد عن طلوعها. وسقوطها وطلوعها لتسع ليالٍ تخلو من أيلول، وسقوطها لتسع ليالٍ تخلو من آذار، ومع طلوعها يزيد النيل وأيام العجوز في نوئها ".[١] وتتلوها العوا كما أشرتُ مسبقاً. ونمضي مع ابن يزيد وهو يستطرد استطراد العارف بمواقع النجوم وعلاقتها فيما بينها وتواليها جغرافياً وزمانياً، ثم يختتم قصيدته بالحديث عن منزل آخر من منازل القمر ألا وهو ما يسمى بالغفر، فيقول:

فلـــم يرعـني وللصَّـــب مستغبٌّ حميدُ

إلا وغـــــفر الـــزُّبانا يلـوح فيـــه العَمـــودُ

كـــــأنَّه قُـــــرشيٌّ تهفـــو عليـــه البنودُ

والغفر أول منازل القمر اليمانية، وهي ثلاث كواكب خفية وإنما سمي غفراً لاستتار نضارة الأرض وزينتها عند طلوعه. ويكون طلوعه لثمان عشرة ليلة تخلو من تشرين الأول وسقوطه لستة عشرة ليلة تخلو من نيسان. قال الساجع: إذا طلع الغفر اقشعر السفرُ وذبل النضر! وفي نوئه يؤبر النخلُ وينقطع القصب الفارسي، ومطره ينبت الكمأة. ورقيب الغفر الشرطين.[٢] وابن يزيد هنا قرن الحديث عن الغفر بالحديث عن (الزبانا)، فقال: (غفر الزبانا). والزبانا: تلي الغفر في المنزلة، ويقصد بها العقرب أي قرناها. ولعل

[٤] – المصدر نفسه: ٨١.

[١] – عجائب المخلوقات: ٨٠، ٨١.

[٢] – عجائب المخلوقات: ٨٢.

ذلك يفسر وصف ابن يزيد له بأنه (يلوح فيه العمود). والزبانا: كوكبان مفترقان بينهما في رأي العين مقدار خمسة أذرع وطلوع الزبانا يكون آخر ليلة من تشرين الأول وسقوطها لليلة تبقى من نيسان، والعرب يصفونها بهبوب البوارح وهي الشمال الشديدة الهبوب وتكون في الصيف حارة. قال الساجع: إذا طلعت الزبانا فاجمع لأهلك ولا تتوانا. وفي نوئه يدخل الناس بيوتهم في إقليم بابل، ويشتد البرد ومطره ينبت الكمأة، والزبانا رقيب البطين.[٣]وذلك يعني أن المجموعات النجمية التي تناولها ابن يزيد بالحديث تدور جميعها في دائرة من الاتصال والتجاور وعلاقاتها ببعضها دائمة لا تنقطع، وكأنها سلسلة يكمل بعضها بعضاً، والطريف أن الرجل يعي ذلك الأمر وعياً يكاد يكون تاماً جعله يستحق قول المأمون الذي أشرت إليه من قبل؛ أعني قوله: "هذا شعر رجل صعد الفلك فكلم ما فيه".[١]

والمتأمل لهذه القصيدة يرى الشاعر لم يغفل الحديث عن الليل الذي يحسبه باعثاً لرعي النجوم وتأملها ووصفها ، وهو لم يكتف بخطابه له في الاستهلال ، بل عاود الكرة إليه من جديد في عدد من الأبيات قبل أن ينهي قصيدته (الأبيات ٤٦/٣٨) ، وأبرز ما ما يلفته في حديثه عن الليل هنا شعوره بالخوف من ظلامه وقلقه من طوله الذي أيقظ في نفسه أسباب التأمل الطويل لمواقع النجوم على اختلاف منازلها، والحديث عن طول الليل في هذا المقام حديث معهود جره إلى ذكر التسهيد ونفي الكرى عن العيون ، وتمني زوال الظلام وانحساره وبزوغ نور الفجر، أو كما يسميه : (ساطع الفجر)، كما أنه مكرور في جانب من صوره عن الليل ، حين يقول في وصفه وقد تمطى بصلبٍ ..) لكنه بجانب ذلك يحدثنا في هذه الأبيات القليلة حديثاً رائعاً عن الليل، واقرأ معي هذه الأبيات لتلمس بنفسك روعة حديثه وجمال تصويره؛ حيث يقول:

فـــطال ذلك حـــتى نفى الكرى التسهيدُ

إلى قوله: لـــــئن أنـــاب لعيني إني إذا لســـــعيدُ

---

[٣] – عجائب المخلوقات: ٨٣.

[١] – مجلة الزخائر: ١٤٧. وينظر البحث القسم الثاني ص١٩٥ وما بعدها.

فشاعرنا قضى ليله يرعى النجوم ويطيل تأملها ويتتبع مواقعها، ويتصفح منازلها، ويفتش عن علاقة بعضها ببعض حتى اعتراه الملل، وركبه السأم (فطال ذلك حتى * نفى الكرى التسهيد)، فما كان منه أن عاج على الليل يلومه على طوله الممدود، ورهبته التي تبعث في القلوب الوجل، فلقد امتد برواقه، وتمطى بصلبه، وانتصبت عساكره وجنوده في كل فضاء، ومثل هذه الدلائل لا تبشر بقدوم الفجر لمن بات يستشرف النظر إلى ساطعه. هكذا تنساب أفكار الشاعر وألفاظه وأساليبه رقة وعذوبة وشاعرية محببة إلى النفس رغم خوضه الطويل في الحديث عن النجوم ومنازلها وعلاقتها ببعضها. والشاعر بالرغم من ذلك لم يسرد لنا تلك المسميات أو المصطلحات الفلكية سرداً تقريرياً جافاً بارداً يذكرنا بالحسابات الفلكية الجامدة بل صاغها صياغة شعرية وأجرى بين جنباتها ماءً عذباً سلسالاً، مستخدماً أساليب البيان المختلفة، فأبدى هذه المسميات في إطار فني بديع يترقرق روعة فلا يمل القارئ، ولا يستثقله.

ومن هنا برز أسلوبه التصويري في القصيدة بطريقة رائعة تنساب مقام الوصف، وتراه يوظف تلك المسميات الفلكية التي تعارف عليها العرب ظاهرة في صورة حيوان أو طير أو جماد؛ كالنعام، والجدي، والنسر، والقوس، والرمح، والدلو وغيرها.. بل وينتقي من الألفاظ والأساليب ما يلائم مقام طول النظر إلى السماء وتتبع شاردها وواردها، فلا يجد أفضل من قوله: (أرعى النجوم..) وحرفة الرعي هذه تحتاج إلى صبر طويل وجهد جهيد، ودقة متابعة. وحصافة عقل لالتقاء أجود المراعي ونحو ذلك مما خبره الإنسان العربي من طول ممارسة. ذلك ما صنعه شاعرنا وهو يجوب بنا أجواء الفضاء في ليلٍ طويل داج لا يسلكه إلا الجسور. ومقام التفصيل في تصوير الشاعر هنا لم يحن حينه بعد، لكنه على كل حال ناسب موضوع القصيدة، كما لاءم أفكارها، وبعث في نفوسنا صورة نابضة بالحياة لمعالم فنية جديدة لم تألفها قيثارة الشعر العربي على هذا النحو البديع.

أما **قصيدته الثانية** في النجوم فهي تأتي على مجزوء الرجز، أما قافيتها فهي العين الساكنة أو كما يسميها العروضيون المقيدة. وهي إلى حدٍّ ما تشعرنا بالثقل الذي يعيق عن بداهة الاسترسال في قراءتها وتأملها، لاسيما والقصيدة تتميز بإيقاعها السريع الذي

يتطلب التحرر والانطلاق في ترديد نبراتها الموسيقية. وصعوبة الموضوع المطروق الذي يتناوله الشاعر كان حرياً بقافية مطلقة وإيقاعٍ هادئ طويل. إذ أن سرعة الإيقاع تطلب موضوعاً يتسم بالخفة ويميل ميلاً إلى الطرب ليستخف السامع ويطرب القارئ. وبجانب ذلك فهي قوية الألفاظ تحتاج في كثير منها إلى الاستعانة بالمعاجم لتوضيحها خدمة للمعنى وهي برهان على امتلاك الشاعر لناصية اللغة وتصرفه فيها. ولقد بدأها الشاعر بدءاً مباشراً بخلاف قصيدته السابقة التي بدأها بمخاطبة الليل الذي طال به المقام فيتعجل المرء رحيله على عجل. وقد كان ذلك بدءاً ملائماً لطبيعة الموضوع الذي يطرقه، وهو وصف النجوم. أما هنا فالأمر يختلف قليلاً؛ حيث شاء شاعرنا أن يلج موضوعه ولوجاً مباشراً، وقد تهيأ له ذلك وهو يسوقها إلينا مساق الحكاية، وقد بدا وكأنه يقص علينا قصة شائقة من قصص النجوم فيقول:

لمـــا تـــــراءى زحـــــل ذات العشـــاء فمتـــــع[1]

وأخمس النسرين شـخـــ ـص الردف بالخـيل ادرع[2]

أطـــار نســـــراً واقـــعاً بطـــائر ليـــس يقـــع

رنـــق ذا في ســـــيـــره وســـار هـــذا فشسع[3]

وعـــنَّ ســـعدٌ ذابـــحٌ يتبـــعه ســـعدُ بلـع[4]

---

[1] – متع: ارتفع، وفي حديث ابن عباس: أنه كان يفتي الناس حتى إذا متع الضحى وسنم، متع النهار إذا طال وامتد وتعالى. النهاية ٢٩٣/٤.

[2] – أخمس: أتى خامسا، والنسرين، هما النسران، كوكبان في السماء معروفان على التشبيه بالنسر الطائر. ويقال لكل واحد منهما نسر أو النسر، ويصفونها فيقولون: النسر الواقع والنسر الطائر. اللسان ٢٠٤/٥.وهذا ما عناه الشاعر في البيت التالي: أطار نسراً واقعاً..) وشخص الردف هو خامس النسرين، والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد وجمعه أشخص وشخوص وأشخاص. مختار الصحاح ١٤٠/١. والردف: ما يلي الأشياء. أدرع: لبس الدرع.

[3] – رنق الطائر: رفرف فلم يسقط ولم يبرح، ورنق: تحير، والترنيق، قيام الرجل لا يدري أيذهب أم يجيء. اللسان ١٢٧/١٠. والشاعر هنا يشير إللاى النسر الواقع، ويشير بعد ذلك إلى النسر الطائر، وأفاد أنه سار حنى بعد عن زميله النسر الواقع. وشسع: بعد.

وســـعد ســـعدٍ بعـــده لســـعد سعـــديه تبـع

دافـــــــع ذا ذاك وذا دافـــــعه ذا فـــاندفـع

أمـــــــامـــــها رام إذا أغـــرق ذا فـــوق نـزع

يتـــلـــو نعـــاماً وارداً وصـــادراً حـيث سـطع[٥]

يطيـــر ما طـــــرن فإن وقـــعن في الأفـق وقـع

وعقـــرب يقـــــــدمها إكليـــــلها حـــين وســـع[١]

أمـــا ترى غـــــفر الـــزبا نا ســـــاجداً وقـد ركـــع[٢]

وانتـــثرت عـــــــواؤه تنـــاثر العـــقد انقطـع[٣]

هـــــتك جلـــباب الدجى صـــدعٌ من الفـجر صـدع[٤]

كلمـــعة الـــبرق اليـــما ني إذا الـــــبرق لمـــــع

---

[٤] – وعنَّ: ظهر. وسعد الذابح: من نجزم السعود وهي أربعة من منازل القمر. وكذلك سعد بلع، وهما نجمان خفيان.

[٥] – النعام: من منازل القمر، وهو ثمانية كواكب، أربعة صادر، وأربعة وارد، وقد سبق التفصيل في ذلك في شرح القصيدة السابقة.

[١] – العقرب: برج من أبراج السماء، وله من المنازل الشولة، والقلب، والزباني. اللسان: ٦٢٥/١. وإكليل العقرب: ثلاثة كواكب معترضة غير مستطيلة. اللسان: ١٩٥/١٣.

[٢] – غفر الزبانا: الغفر، منزل من منازل القمر، وهو أول المنازل اليمانية، وهو ثلاثة أنجم صغار وهي من الميزان. اللسان ٢٩/٥. والزبانا تلي الغفر في المنزلة، وهي زبانا العقرب أي قرناها، والزبانا: كوكبان متفرقان بينهما في رؤى العين مقدار خمسة أذرع. المزهر في علوم اللغة والأدب للسيوطي: ٤٤٧/٢.

[٣] – العوا: قال شمر العواء خمسة كواكب كأنها كتابة ألف أعلاها أخفاها، ويقال كأنها نون وذكر ابن سيده: أنها منزل من منازل القمر. اللسان ١٠٩/١٥.

[٤] – صدع: الصدع، الشق في الشيء الصلب كالزجاجة والحائط، وغيرهما ومنه قوله تعالى (والأرض ذات الصدع). وانصدع الصبح: انشق عنه الليل، والصديع: الفجر لانصداعه ويسمى الصبح صديعاً كما يسمى فلقاً، وقد أصدع الفجر وانفلق وانفطر إذا انشق. اللسان: ١٩٥/٨. وصدع الثانية، بمعنى ظهر.

ثـم تنـــمَّي صـــاعـداً ذا جـــلح بادي الصـلـع[٥]

لـــها مصـــابيح دجـــى تحـــكي مصابيح البيـع[٦]

تتلـــو الـــزبانا فـــإذا جـــدَّ بهـا السـيرُ طلـــع[٧]

حـــتى إذا ما الـــدلـــو في حوض من الحوت كـــرع[١]

ووازن الكـــــف الـــتي فـيها خـضاب قـد نصـع

قـــال الدلـــيل: عرّسـوا فلـيس في صُبـــح طـمـــع[٢]

هـــذا ظـــلامٌ راكـــــد مـــا للـــسُّرى فيه نجـع[٣]

والعـــيس في داويـــــة تعـــمل فـــيها وتـــدع[٤]

ممتـــــدة أعنـــاقـــها للـورد عـن غـب النسع[٥]

---

[٥] – تنمي الشيء تنمياً: ارتفع. اللسان: ٣٤٢/١٥. والجلح: ذهاب الشعر من مقدم الرأس والجلحة: انحسار الشعر، والصَّلع، والصُّلع: الموضع الذي لا نبت فيه، والأصلع الذي انحسر الشعر عن رأسه، والصَّلعة والصُّلعة: موضع الصلع من الرأس. اللسان: ٢٠٥/٨. والشاعر هنا لم يزل يحدثنا عن نجوم العوا.

[٦] – مصابيح البيع، ج بيعة بالكسر، كنيسة النصارى وقيل اليهود، ومنه قوله تعالى: (وبيعٌ وصلواتٌ ومساجد). اللسان: ٢٦/٨.

[٧] – الزبانا: كواكب من المنازل على شكل زباني العقرب غيره الزبانيان: كوكبان نيران، وهما قرنا العقرب، ينزلهما القمر. اللسان: ١٩٥/١٣.

[١] – الدلو: برج من بروج السماء معروف، سمي به تشبيهاً بالدلو. اللسان: ٢٦٦/١٤. وكذلك الحوت. اللسان: ٢٧/٢.

[٢] – عرسوا: التعريس، نزول القوم في السفر من آخر الليل يقعون فيه وقعة للاستراحة ثم يرتحلون. مختار الصحاح: ١٧٨/١.

[٣] – ركد: هدأ وسكن وركد الماء ركودا إذا سكن. والثرى: السير ليلاً. نجع طلب الكلأ.

[٤] – العيس: بالكسر الإبل البيض التي يخالط بياضها شيء من الشقرة، واحدها أعيس والأنثى: عيساء. بينة العيس بفتحتين، ويقال هي كرائم الإبل. مختار الصحاح: ١٩٥/١. والداوية: الدو: الفلاة الواسعة، وقيل المستوية من الأرض. وقيل: الدو، والدوية والداوية، الداوية: المفازة، الألف فيها منقلبة عن الواو الساكنة. اللسان: ٢٧٦/١٤.

كأنهـــــا شـــقائـــــق تـدلج في المـوج الــدفـع[٦]

فقـــلتُ ســـدّد نحـــرها لا كنـت مـن نكـــس ورع[٧]

وقـــبل ذاك مـــا خـــبَا ضـوءُ السَّماك فخـــشع[١]

حـــتى إذا الكـــبش ارتـقى في مـرتقى ثـــم طلـــَــع[٢]

تتـــــابع الخيـــــل جـرت فيها مـــــذكّ وجـــــذع[٣]

نقـــــب في حـــــافـــــاته هنـــــيهة ثـــم سَـــطع[٤]

أو سَـــلَّة السيـف انتـقى ســـلته القـــينُ الصّنـع[٥]

---

[٥] – الورد: ضد الصدر، والماء الذي عليه، وورود القوم الماء، والإبل الواردة. اللسان: ٤٥٦/٣. والغب بالكسر في سقي الإبل، والغب: ورد بيوم وظمء آخر، وقيل: هو ليوم وليلتين، وقيل هو: أن يرعى يوماً وترد من الغد. اللسان: (غبب). ٦٣٥/١. النسع: طويلة العنق، أو هو سيرٌ مضفور يجعل زماماً للبعير وغيره، وقد تنسج عريضة تجعل على صدر البعير.

[٦] – تدلج: قال الأزهري، السحابة تدلج في مسيرها من كثرة مائها كأنها تتحرك انخزالاً، اللسان: ١٨٤/١٠. والشقائق: سحائب تبعجت بالأمطار الغدقة. وناقة دلوج: مثقلة حملاً أو موفرة شحماً: اللسان ١٨٢/١٠.

[٧] – النكس: الرجل الضعيف، اللسان: ٢٦١/٦. والورع بالتحريك: الجبان، سمي بذلك لإحجامه ونكوصه. اللسان: ٣٨٨/٨. وقوله: سدد نحرها، كناية عن قتلها.

[١] – السّماك: نجم معروف، وهما سماكان، رامح وأعزل، والرامح لا نوء له وهو إلى جهة الشمال، والأعزل من كواكب الأنواء وهو إلى جهة الجنوب وهما في برج الميزان. اللسان: ٤٤٤/١٠.

[٢] – الكبش: برج الحمل، وهو صورة كبشٍ على خط وسط النهار مقدمه في المغرب ومؤخره في المشرق، وأول ما يطلع منه فمه وهو الكوكب الجنوبي المنفرد من الكوكبين الشماليين. صبح الأعشى: ١٦٩/٢.

[٣] – المذك: المذكي من الخيل: الذي يذهب حصره وينقطع. والمذاكي: الخيل التي عليها بعد قروحها سنة أو سنتان، الواحد مذك. اللسان: ٢٨٨/١٤. جذع: الجذع من الخيل لسنتين. اللسان: ٤٤/٨.

[٤] – نقب: ضرب، ومنه قول امرئ القيس: (فنقبت في الآفاق حتى رضيت من السلامة بالإياب) أي ضربت في البلاد، أقبلت وأدبرتُ. اللسان: ٧٦٩/١. وحافاته: حافة كل شيئ ناحيته، اللسان: ٦٠/٩. والهنيهة: تصغير: هنة، الفترة من الزمن ويقال: هنيهة أيضاً. وفي الحديث: أنه أقام هنية أي قليلاً من الزمن. اللسان ٣٦٦/١٥. وقوله: سطع، أي ارتفع، وفي اللسان: السطع كل شيء انتشر أو ارتفع من برق أو غبار أو نور أو ريح. اللسان١٥٤/٨.

في نقـــبة ينســـــجها بيـــضاء ما فـيها لمـــع[٦]

فـــراح مثـــل العـــين إذ جـــَاد البـــلاد واتسـع[٧]

وانهـزمت خـــيلُ الـــدُّجى تركـض مـن غـير فـزع

والضـــوءُ عِـــــراصـها يخـــبُّ طـوراً ويضع[١]

فقـلتُ إذ طـــار الكـــرى عـــن العـيون فانقـشع

لمـــــائد في رحـــــــله نشـوان مـن غير جـزع[٢]

ليـــس المـــذكي ســـــنّه في الصبر كالغمر الضـرع[٣]

تلك هي القصيدة الثانية سقتها كاملة لنبصر من خلالها مذهب الشاعر الذي سلكه في نظمها، وليكتمل فهمها واستيعاب مقاصدها، ومقارنتها بزميلتها، ولا يتم ذلك بغياب شيء من أبياتها. والشاعر في قصيدته هذه يكرر حديثه عن النجوم والكواكب، ولعله يعرض لتلك المسميات والمصطلحات التي عرضت لها من قبل بالشرح والتفسير. فها هو يحدثنا من جديد عن بعض المجموعات النجمية؛ مثل: (زحل/والنسران/وسعد الذابح/ وسعد بلع) كما يحدثنا أيضاً عن النعاما/ وعن العقرب/ وغفر الزبانا، وعن نجوم: العوا/ والدلو/ والسَّماك/ والكبش) وغير ذلك من تلك المسميات التي توثقت معرفته بها وإن كان قدد تم له ذلك بطريقة جديدة مختلفة، تنم عن سعة تصرفه في النظم،

---

(٥) – سلّة: السلُّ، انتزاع الشيء وإخراجه في رفق. اللسان: ٣٣٨/١١. القين: الحداد، والصنع" الحاذق.

(٦) – نقبة: بضم النون، ثوب كالإزار، يجعل له حجزة محنطة من غير نيفق، ويشد كما يشد السراويل التي تكون له حجزة، من غير نيفق، فإذا كان لها نيفق فهي سراويل. وقيل غير ذلك، اللسان: ٧٦٨/١.

(٧) – العين: من السحاب ما أقبل عن القبلة وعن يمينها، يعني قبلة العراق يقال هذا مطر العين. اللسان: ٣٠٤/١٣. وجاد البلاد: غمرها بالمطر.

(١) – الشطر الأول من البيت مضطرب الوزن وأحسبه يأتي هكذا: والضوء في عراصها).

(٢) – المائد: ماد يميد إذا تثنى وتبختر. ومادت الأغصان تمايلت والميد: ما يصيب من الحيرة عن السكر والغثيان أو ركوب البحر. اللسان: ٤١٢/٣. والنشوان: السكران.

(٣) – المذكي: من الخيل ما بلغ السنتين، والغمر: الأغمار جمع غمر، بالضم وهو الجاهل الغر الذي لم يجرب الأمور. ورجلٌ غُمر وغمِر لا تجربة له ولا أمر ولم تحنكه التجارب. اللسان: ٣٢/٥. والضرع الذليل.

وطرافة تناوله لموضوع طرقه من قبل. وقد يكرر بعض الأوصاف التي سبق أن خلعها على بعض النجوم كقوله يصور (غفر الزبانا) :

أما ترى غفر الزبا نا ساجداً وقد ركع

فذلك الوصف نفسه الذي خلعه على (بنات نعش) في قصيدته السابقة حين قال:

وآل نعـــش ركـوعٌ طوراً وطوراً سجود

كذلك قد يكرر بعض أفكاره كحديثه عن طول الليل وركود الظلام واستبعاد انحساره أو سطوع الفجر. ففي قصيدته تلك يقول في حديث قصير عن الليل:

قال الدليلُ عرَّسوا فليس في صبحٍ طمَعْ

هـذا ظـلام راكـــدٌ ما للسرى فيه نجَـعْ

فمثل هذه الأفكار سبق أن رددها بنفسٍ طويل في قصيدته السابقة؛ فمن ذلك قوله:

ما للـظلام انحسارٌ ومـا يكـــرُّ جـــديد

ولا أرى ساطعُ الفـ ـــجر مشرقياً يعود

وحـين تتميز القـصيدة الثانيـة(العينيـة) بالأسـلوب القصـصي أو بنزعـة الحكي؛ تتميز قصيدته الأولى (الدالية) بالأسلوب التصويري؛ وقد تهيأ مطلعها لأن يكون نقطة البداية، هكذا: (لما تراءى زحل..). ومن مظاهر تلك النزعة كثرة توظيفه للجمل الفعلية وهذه تمثل ظاهرة عامة في باقي شعره، مثال ذلك قوله: (تراءى/أطار/ يقع/ رنق/ سار/ يطير/ طرن/ وقعن/ وقع/ انتثرت/ هتَّك/ قال/ فقلت..). وعلى الرغم من تركيزه على جانب الحكي في القصيدة فإنه لم يغفل جانب التصويري الذي يضفي على أبياتها بهاءً وروعة، وقد عاونه في ذلك توظيفه لبعض أساليب البيان والبديع في غير تكلف. فمن استخدامه للاستعارة والبديع وخاصة الطباق بنوعيه السلب والإيجاب قوله:

أطار نسراً واقعاً بطائر ليس يقع

وقوله:

يتلو نعاماً وارداً وصادراً حيث سطع

وانظر إلى أسلوب التهويل، والتكرار:

يطير ما طرن فإنْ وقعن في الأفق وقع

والتشبيه في قوله:

لها مصابيح دجى تحكي مصابيح بيع

وفي حديثه الأخير عن نجوم النعاما خيل إلينا أنها ليست تلك النعاما الفلكية وإنما هي نعاما حقيقية ترد الماء وتصدر عنه. وحديثه هنا عن الورود والصدور واصفاً حركات تلك المجموعة النجمية أكسب الصورة حركة ونبضاً وحياةً. كذلك من استخدامه للاستعارة والجناس في بيت واحد، قوله:

هتك جلباب الدجى صدعٌ من الفجر صدع

وهذه صورة بديعية حيث نرى جلباب الليل المظلم الذي يحيط بالكائنات جميعها وقد تمزق حين شقه ضوء الفجر الصادع. لكن الصورة مع ذلك عنيفة شديدة الوقع من جراء استخدامه مثل هذه الألفاظ: (هتك/صدع (بمعنى شقَّ). ولقد أحدث هذا التماثل الصوتي الحاصل من توظيف الجناس بين: (صَدْع/صَدَع). أثراً شديداً ونغماً عالياً أضفى على الصورة جواً من السحر، ليشهد ببديع نظم الشاعر على أي حال. والتعبير بالصورة واضح جلي بالرغم من تركيزه على أسلوب الحكي، ومن بديع ذلك في الأبيات قوله: (نقب في حافاته / سلَّة السيف/ في نُقبةٍ ينسجها/ وانهزمت خيلُ الدجى/ طار الكرى عن العيون فانقشع/ لمائد في رحله نشوان).

ونخلص من ذلك إلى أن ابن يزيد الحصني- من واقع ما بلغنا من شعره – قد أجاد في إبداع هذا اللون من فن الوصف أعني وصف النجوم ومنازل القمر، وأبرز لنا من خلال الخوض فيه جانباً مهماً من ثقافته المعرفية التي ترتبط ارتباطاً كبيراً بظروف العصر الذي نشأ فيه. ولم يكن ابن يزيد في خوضه لهذا الجانب جافاً ولا بارداً مملاً بل كان

كعهدنا به شاعراً مبدعاً واسع التصرف لم تحل جدية الموضوع الذي طرقه ولا غرابته من أن يعالجه بفن وروية وأن يمتلك ناصية البيان فيه كغيره من فنون الوصف الأخرى ، وأعني بكونه يمتلك ناصية البيان أنه لم يتخل عن مذهبه في إيثار الكلمات الدالة المعبرة بل والموحية في غالب الأحيان ، كما عني بجمال أسلوبه فمال تارة نحو التصوير الفني بما يتطلبه من أدوات البيان ووسائل البديع في غير تكلف ، ومال أخرى نحو القص أو الحكي كنزعة من نزعاته الأسلوبية التي يتميز بها شعره على وجه العموم .

ب: وصف رهان الخيل وحلبة السباق:

للخيل منزلة عظيمة في نفس الإنسان العربي منذ القدم. "وكان للعرب معرفة حسنة في شؤون الخيل وأحوالها لم يسبقهم إليها سواهم، لعنايتهم بأفراسهم.. "[١] ، ولقد كثر وصف الخيل والحديث عنها في الشعر العربي الذي يرتبط في غالبه بذكر الحرب والقتال أو السفر والترحال. ولازلنا نعجب لقول امرئ القيس يصف فرسه، وقد أجاد في ذلك كما يقول ابن قتيبة :[٢]

مكـر مفـر مقبـل مـدبر معـاً كجلمود شخصٍ حطَّه السيلُ من عل

له ايطـلا ظـبي وسـاق نعامةٍ وإرخـاء سـرحان وتقـريب تتفل

ثم جاء الإسلام فزاد هذه المكانة ترسيخاً في النفوس، ويكفي في شرف الخيل أن الله تعالى أقسم بها.[٣] في كتابه العزيز فقال سبحانه: " والعاديات ضبحا* فالموريات قدحا* فالمغيرات صبحا* فأثرن به نقعا * فوسطن به جمعا.." الآيات.[٤] كما تكرر ذكرها في غير موضع من كتاب الله جلَّ شأنه، لاسيما في مقامات الزينة أو استعراض القوة والحث عليها فمن ذلك قوله تعالى " وأعد لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم ". الآية،[٥] وقوله تعالى: " زين للناس حبُّ الشهوات من النساء والبنين

[١] – تاريخ آداب اللغة العربية: جورجى زيدان ١٧٧/١.
[٢] – الشعر والشعراء لابن قتيبة: ١١٠/١. طبعة دار الحديث بالقاهرة.
[٣] – حياة الحيوان الكبرى للدميري: ٣٠٩/١.
[٤] – سورة العاديات: الآيات ٥/١.
[٥] – سورة الأنفال: الآية ٦٠.

والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والأنعام والحرث.. ".[٦]، وفي الصحيح عن جرير بن عبد الله ﷺ قال رأيتُ رسول الله < يلوي ناصية فرسه بإصبعيه وهو يقول: الخيلُ معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة".[٧]

ولقد عرف العرب قديماً سباق الخيل ورهاناته ومارسوا ذلك على نطاق واسع، ونظموا فيه الشعر. بل إن الرسول < قال: في بعض أحاديثه عن الساعة: "بعثتُ أنا والساعة كفرسي رهان كاد أن يسبق الآخر بإذنه".[١] كما عرفوا الرهان الذي يضرب للفائز منها وقت السباق، وفي المستدرك وسنن أبي داود وابن ماجة ومسند أحمد من حديث أبي هريرة ﷺأن النبي < قال:" منْ أدخل فرساً بين فرسين ولا يأمن أن يسبق فليس بقمار، ومن أدخل فرساً بين فرسين وقد أمن أن يسبق فهو قمار".

وفي العقد الفريد فصل خاص عن (**سوابق الخيل**)[٢] يكشف فيه عن شغف الخلفاء والأمراء بمسألة السباق، واستحضارهم الشعراء لوصف ما يرونه في حلبات السباق. ففي العصر الأموي يروون أن هشام بن عبد الملك كان رجلاً مسبَّقاً لا يكاد يسْبِق، فسبقت له فرسٌ أنثى وصلت أختها (أي جاءت تالية لها)، ففرح لذلك فرحاً شديداً وقال: عليَّ بالشعراء. قال أبو النجم فدعينا؛ فقيل لنا: قولوا في هذه الفرس وأختها فسأل أصحاب النشيد النظرة حتى يقولوا؛ فقلت له: هل لك في رجلٍ ينقدك إذا استنسئوك؟ قال: هات؛ فقلتُ من ساعتي:

أشاع للغراء فينا ذكرها قوائمٌ عوجٌ أطعن أمرها

الأبيات.. قال أبو النجم: فأمر لي بجائزة وانصرفت.[٣] وفي العصر العباسي اتسعت مسألة السباق ورهان الخيل حتى كان لها ميدان تقام فيه ويحضره جمهور غفير من الناس لمشاهدتها، ويحكون عن الأصمعي أن هارون الرشيد ركب في سنة خمس وثمانين ومائة

---

[٦] – سورة آل عمران: الآية ١٤.

[٧] – حياة الحيوان الكبرى للدميري: ٣٠٩/١.

[١] – المصدر نفسه: ٣١٥/١.

[٢] – العقد الفريد: ١٩٣/١.

[٣] – العقد الفريد: ١٩٤/١٩٣/١.

إلى الميدان لشهود الحلبة. قال الأصمعي: فدخلت الميدان لشهودها فيمن شهد من خواص أمير المؤمنين، والحلبة يومئذ أفراس للرشيد ولولديه الأمين والمأمون ولسليمان بن أبي جعفر المنصور ولعيسى بن جعفر؛ فجاء فرسٌ أدهم يقال له: الربد لهارون الرشيد سابقاً. فابتهج لذلك ابتهاجاً علم ذلك في وجهه وقال عليَّ بالأصمعي، فنديت له من كل جانب، فأقبلت سريعاً حتى مثلتُ بين يديه. فقال يا أصمعي، خذ بناصية الربد ثم صفه من قونسه إلى سنبكه [1]. فإنه يقال: إن فيه عشرين اسماً من أسماء الطير؛ قلتُ نعم يا أمير المؤمنين، وأنشدك شعراً جامعاً لها من قول أبي خرزة؛ (يقصد جرير) قال: فأنشدنا لله أبوك؛ قال فأنشدته:

وأقبّ كالسـرحان تمَّ له ما بين هـامته إلى النسر

الأبيات... قال الأصمعي: فأمر لي بعشرة آلاف درهم.[2] والأخبار في هذا الشأن كثيرة ، مما يدل على شيوع هذه الظاهرة في المجتمع العباسي وإقبال العامة والخاصة عليها بشغف واستمتاع ، وأنها كذلك أصبحت قبلة لكثير من الشعراء وفناً سائغاً له رجاله ، ولقد اشتهر من بينهم في وصف الحلبة أو الرهان أبو النجم؛ يقول الأصمعي: "كان أبو النجم وصَّافاً للخيل ".[3] ويروى له (ابن عبد ربه) في عقده قصيدة في وصف الحلبة .[4] وعلى ما يبدو لي فإن ابن يزيد الحصني قد اشتهر بوصف حلبة السباق أو رهان الخيل في عصره ؛ يقول كلاب بن حمزة: " ولم نعلم أحداً من العرب في الجاهلية والإسلام وصف خيل الحلبة بأسمائها وصفاتها وذكرها على مراتبها غير محمد بن يزيد بن مسلمة".[5] ومثل هذا الخبر ينم عن أمرين اثنين ؛ **الأول**: أن ابن يزيد قد أكثر من النظم في هذا الجانب حتى اشتهر به غير منازع . **والثاني**: أنه أجاد القول فيه، وبلغ في نظمه واستقصاء مراتبه ما لم يبلغه غيره من الشعراء، ومن هنا استحق ما ذكره عنه (كلاب بن حمزة)

---

[1] – أي من أعلى رأسه إلى طرف حافره.
[2] – العقد الفريد: ١٩٤/١، ٢٠٠.
[3] – العقد الفريد: ٢٠٤/١.
[4] – المصدر نفسه: ٢٠٣/١،٢٠١.
[5] – مجلة الذخائر: ١٦٤.

فيما مضى. وما بقي من شعره في هذا الشأن قصيدة واحدة تزيد على الأربعين بيتاً، اختار لها وزن المتقارب. وهي من حيث الكم لا تشهد له بما شاع عنه في هذا المقام وذلك برهان على كثرة ما سقط من شعره لاسيما في هذا الجانب الوصفي المهم.

لكن بالرغم من ذلك تبقى القصيدة من جهة أخرى برهاناً على تميّزه وجودة شاعريته في هذا الفن الوصفي الذي أسهمت الحضارة العباسية بثرائها وترفها في تطوره وتحديثه بما يلائم روح العصر الذي تعقد فيه تلك السباقات. ومثل ذلك الحال هو ما جعلني أضع ذلك الغرض الشعري لابن يزيد في فنون الوصف المستحدثة كوصف النجوم ومنازل القمر ووصف الطير أو رثائه. فسباق الخيل والمراهنة عليها قديم- كما أشرت من قبل- كذلك فقد عُني بعض الشعراء بالنظم فيه، هذا كله معلوم، لكن وصف رهان الخيل أو حلبة السباق بهذه الطريقة التي طرقها ابن يزيد يعدّ أمراً جديداً مستحدثاً، فضلا عن اتخاذ الشعراء وصف حلبة السباق ورهان الخيل غرضاً من الأغراض الشعرية التي يتسابق الشعراء في تصويرها بل والأدباء والنقاد في تسجيلها والكتابة فيها. ومن ثم يجوز لنا القول إن ابن يزيد الحصني أسهم في تحديث هذا الفن وتطويره وإخراجه في صورته الجديدة التي استشعرها النقاد المعاصرون له أمثال: كلاب بن حمزة في قوله السالف الذكر. وأحسبه شاهداً على إسهام ابن يزيد الحصني في تطوير هذا الفن واستحداث طرق النظم فيه، وذلك موطن الحداثة في هذا الفن القديم الجديد في آن واحد.

ميمية الحصني في وصف الرهان:

الموضوع الذي تدور من حوله القصيدة كما ألمحتُ من قبل يدور حول وصف حلبة السِّباق وما يدور فيها من أمور المتسابقين والرهان والفوز بجوائز السباق ونحو ذلك. مع الحرص على ذكر مرتبة كل فرس متسابق ودوره في الحلبة والمسمى الذي يطلق على كل منها. والمقصود **بالحلبة**: (مجمع الخيل)، ويقال: (مجتمع الخيل)؛ ويقال: مجتمع الناس للرهان؛ وهو من قولك: حلب بنو فلان على بني فلان وأحلبوا، إذا اجتمعوا؛ ويقال منه: حلب الحالب اللبن في القدح أي جمعه فيه.[1] وذكر ابن منظور في لسانه: الحلبة

[1] – العقد الفريد: ٢٠٦/١.

الدفعة من الخيل في الرهان خاصة، والجمع حلائب على غير قياس. والحَلْبة بالتسكين: خيل تجمع للسباق من كل أوب، لا تخرج من موضع واحد ولكن من كل حي.[٢] ومما يتصل بسباق الحلبة أيضاً ما يُسمى (**بالمِقْوَس**): وهو الحبل الذي يُمَدُّ في صدور الخيل عند الإرسال للسباق.[٣] ورد في اللسان: وينصبون قبل إرسال الخيل حبلاً يسمونه المقوس، يجعل في صدورها لتكون متساوية عند الإرسال، وهو المقبض أيضاً. ومن ذلك أيضاً: (**المنَصَّبة**)؛ ويقصد بها الخيل حين تنصَّب للإرسال.[١] أما **الرهان**: فأصله من الرهن، لأن الرجل يراهن صاحبه في المسابقة، يضع هذا رهناً وهذا رهناً، فأيهما سبق فرسه أخذ رهنه ورهن صاحبه. والرِّهان: مصدر راهنته مراهنة ورهاناً، كما تقول: قاتلته مقاتلة وقتالاً. وهذا كان من أمر الجاهلية، وهو القمار المنهي عنه، فإن كان الرهن من أحدهما في شيء مسمًّى، على أنه إن سبق لم يكن له شيء، وإن سبقه صاحبه أخذ الرهن، فهذا حلال لأن الرهن إنما هو من أحدهما دون الآخر؛ وكذلك إن جعل كل واحد منهما رهناً وأدخل بينهما محللاً، وهو فرس ثالث يكون مع الأولين، ويسمى ايضاً الدخيل، ولا يجعل لصاحب الثالث شيء، ثم يرسلون الأفراس الثلاثة، فإن سبق أحد الأولين أخذ رهنه ورهن صاحبه، فكان له طيباً، وإن سبق الدخيل أخذ الرهنين جميعاً، وإن سبق هو لم يكن عليه شيء. ولا يكون الدخيل إلا رائعاً جواداً، لا يأمنان أن يسبقهما، وإلا فهذا قمار، لأنهما لم يدخلا بينهما محللاً.[٢] أما قصيدة ابن يزيد المسلمي فهي تبدأ على هذا النحو:

شهدنا الرهن غداة الرهان بمجمعة ضمها الموسمُ
نقــود إليها مقـــادَ الجميع ونحن بصنــعتها أقــوم

وهذا الاستهلال مباشر، افتتح الشاعر به قصيدته، وعلة ذلك البدء المباشر تعجيل الدخول إلى الموضوع، اهتماماً بشأنه، وتركيز الضغط عليه دون غيره مما قد يشغل به

---

[٢] – لسان العرب: ٣٣٢/١.
[٣] – العقد الفريد: ٢٠٧/١.
[١] – العقد الفريد: ٢٠٧/١.
[٢] – المصدر نفسه: ٢٠٨/١.

الشاعر من المقدمات الأخرى. والملاحظ هنا في هذا البدء أن شاعرنا قال: (شهدنا الرهان..) ولم يقل: شهدنا السباق، فالغالب أنها تسمية شائعة لسباق الخيل آنذاك. أو لعله من تسمية الشيء بالغاية منه. ولقد حرص الشاعر على إيضاح الجانب الزمني في موضوعه فعمد الى ذلك بوساطة لفظين: (**غداة/ الموسم**) ولفظ الغداة: يشير به إلى الزمن الخاص الذي يقام فيه الرهان. أما اللفظ: الموسم فهو يشير به الى الزمن العام. ويعني ذلك أن للرهان موسماً ثانوياً يعقد فيه ليشهده الجميع. أما تحديد المكان فقد أسهم اللفظ: (**بمجمعة**) في الإبانة عنه. والمجمعة – كما سبق- تعني: الحلبة، أو مجتمع الخيل. وابن يزيد المسلمي يبرز الغاية من مشاهدته هذا الرهان، فهو ليس من النظارة فحسب، بل إنه ممن يساهمون فيه بنصيب مشارك فيقول:

غدونا بمقوودة كالقداح غدت بالسعود لها الأنجم

وقوله: (**غدونا/ غدت**) هنا يوافق قوله في المطلع: (**غداة**) وذلك التكرار اللفظي للكلمة أفاد التأكيد على التوقيت الزمني للرهان. ولغة الجمع هذه التي يحرص الشاعر عليها هكذا: (**غدونا**) تأكيداً لروح الجماعة واتماماً لمعنى المشاركة التي يتطلبها مثل هذا المقام والتعبير بقوله: (**بمقوودة**) يبين عن نوع هذه المشاركة الجماعية . إنه أقبل بفرس وصفها بقوله: (مقوودة) وليس حتما أن يكون الفرس ملكا له حقيقة، بل يكفيه التدليل على معنى المشاركة التي يحرص على ابرازها منذ البداية.

ولقد استخدم الشاعر في قوله" (مقوودة) لغة نادرة في التعبير عن فرس الرهان. وهي لغة بني تميم، والأصل أن يقول: (مقودة) من قاد الدابة قوداً فهي مقودة. والقود الخيل.[1] وقد أفاده ذلك استقامة الوزن واعتداله. ويعد البيت الثالث: (غدونا...) بداية حديثه عن الخطوة الأولى في القصيدة، وهي وصف الخيول المشاركة في الرهان. والأبيات التالية لهذا البيت في مجملها تفصيل لصفات هذه المجموعة المشاركة من الخيول في السباق على ما سوف يأتي.

[1] – لسان العرب: ٣/٣٧٠.

ولما كان المقام هنا مقام وصف وتصوير لمشاهد السباق لجأ الشاعر بجانب أسلوب الحكي – وهو مظهر عام في شعره- إلى الأسلوب التصويري الذي يخدم بالضرورة مقام الوصف الذي نحن بصدده ومن مظاهر هذه النزعة التصويرية قوله في البيت الماضي: (غدونا بمقوودة كالقداح) والصورة هنا بيانية عمادها التشبيه والعلاقة التي بين طرفي التشبيه هنا ليست في الشكل على أي حال، فتشبيه فرس الرهان بالقداح غريب على ما يبدو للناظر. ومن هنا أفصح الشاعر عن وجه الشبه ليدفع عن صورته تلك الغرابة الحاصلة من ظاهر التشبيه، وهذا الوجه عبَّر عنه الشاعر في شطره الثاني فقال: غدت بالسعود لها الأنجم) فالمقصود بالتشبيه هنا حال قدح الميسر الذي يكتب له الفوز والنجاح. ثم بعد ذلك لا نعدم الصلة التي بين طرفي التشبيه؛ فاللاعب بالخيل في سباق الرهان يهدف الى الفوز والنصر كاللاعب بالقداح ومن من ريب أن الشاعر لم يقصد مساواة حال المتسابق في رهان الخيل بحال لاعب الميسر، مع صراحة المقامرة في الثاني وخفائها في الأول. ومن ثم بدت أهمية وجه الشبه الذي أفصح الشاعر عنه في شطره الثاني. وتبدو خبرته ومعرفته بالنجوم في قوله: (غدت بالسعود لها الأنجم) ففي الكلام كناية عن الفوز والانتصار، وجريان الحظ في ركاب المتسابق. وهذه المعرفة بعلم النجوم كانت من وراء اختياره الكناية عن تلك المعاني بلفظ(السعود). الظاهر من معناه أنه بقصد به: السعودة وهي خلاف النحوسة، كما أن السعادة خلاف الشقاوة. وفي اللغة: السعد اليُمن، وهو نقيض النحس.[1]

وهذا هو الجانب الظاهر في العبارة، والوجه الآخر لها يشير به الى ما يعرف بنجوم السعود، أو سعود النجوم، وهي الكواكب التي يقال لكل واحد منها (سعد) كذا، وهي عشرة أنجم كل واحد منها سعد. أربعة منها منازل ينزل بها القمر، وهي سعد الذابح، وسعد بلع، وسعد السعود، وسعد الأخبية؟ وهي في برجي الجدي والدلو. وستٌ لا ينزل بها القمر وهي: سعد الناشرة، وسعد الملك، وسعد البهام، وسعد الهمام، وسعد البارع،

[1] – اللسان: ٣/٢١٢.

وسعد مطر. وكل سعد منها كوكبان بين كل كوكبين في رأي العين قدر ذراع وهي متناسقة.[٢]

وكما أشرت من قبل فإن الأبيات التالية للبيت الثالث هي في حقيقة الأمر وصف للخيول المشاركة في الرهان وذلك من باب كونها المقصودة بالنظر والمشاهدة في سباق الرهان، وعليها تقام مثل هذه المراهنات التي باتت يحتشد لها خلق كثير بالمشاهدة والمراهنة. والبدء هنا بالحديث عن الخيول المتسابقة يعكس فطرة عربية أصيلة تحب الخيل وتعنى بأمرها. أما حديث الشاعر عنها في هذا المقام فهو يُعنى فيه بالحديث عن ألوانها بصفة خاصة. وهو يتخذ من الحديث عن ألوانها وسيلة للتمييز بينها، وكأنه يعرفنا بأفراد مجموعة الخيل المشاركة في السباق. واهتمامه باللون هنا كذلك تأصيل عربي في نفسه. ومن هنا قيل: كان رسول الله ص يستحب من الخيل الشُّقر. وقال: لو جمعت خيل العرب في صعيد واحد ما سبقها إلا أشقر وسأله رجل فقال: إني أريد أن أشتري فرساً أعده في سبيل الله؛ فقال له < : اشتره أدهم، أو كميتاً أقرح أرثم، أو محجلاً مطلق اليمين، فإنها ميامن الخيل.[١] وهذه أكثر ألوان الخيل شهرة وشيوعاً بين العرب. فالأدهم: هو الأسود، يقال فرس أدهم غيهب إذا اشتد سواده، قال أبو عبيدة: أشد الخيل دهمة الأدهم الغيهبي وهو أشد الخيل سواداً.[٢]

والكميت: هو لون ليس بأشقر ولا أدهم، وكذلك الكميت من أسماء الخمر فيها حمرة وسواد والمصدر الكمتة. وقال ابن سيده: الكمتة: لون بين السواد والحمرة، يكون في الخيل والإبل وغيرها. وقال ابن الأعرابي: الكمتة، كمتتان: كمتة صفرة وكمتة حمرة. والعرب تقول: (الكميت أقوى الخيل وأشدها حوافر)[٣] كما تقول أيضاً، ملوك الخيل دهمها). والدهمة عند العرب السواد، وكل نبت أخضر فتمام خصبه وريه أن يضرب الى

---

[٢] – اللسان: ٣٦٨/١، و٢١٣/٣. وكتاب العين للخليل: ٣٢١/١.
[١] – العقد الفريد: ١٧٩/١. واللسان برواية مختلفة: ١٣٣/٣.
[٢] – اللسان: ٦٥٣/١. والقاموس المحيط: ١٤٢٣/١. ومختار الصحاح: ٨٩/١.
[٣] – اللسان: ٨١/٢.

السواد. وانما قيل للجنة مدهامة لشدة خضرتها. أما ابن يزيد فهو يصور لنا هذه المجموعة من الخيول بقوله:

مقابلة نسبـة في الصـريح نمـاهن للأكـــرم الأكرم[٤]

كميتٍ إذا تبـاطى يُبـــلّ يفوت الخطوط إذا يلجم[٥]

ضمنهن أحـوى ممـرّ أغرّ وأجـــود ذو غـــرة أرثم

تلألأ في وجـــهه فـــرجةً كأنَّ تلألـــؤها المـــرزم

فالقارئ لهذه الأبيات يرى أمامه ذلك المثل الأعلى للخيول العربية التي عادة ما يختارها الفرسان العرب لخوض الرهانات أو السابقات المختلفة. والناظر إلى هذه الأوصاف التي خصها ابن يزيد بالذكر يراها تتشابه مع تلك التي اجتمع العرب على تزكيتها بل ووردت كذلك في أحاديث النبي ص التي أشرت إليها من قبل؛ كتخصيص لون الكميت، والأرثم، والأحوى، والأغر وغير ذلك. فهذا ابن منظور يقول: "كان للنبي ص فرس يسمى(السَّكب) قال الدميري (هو من سكب الماء كأنه سيل).[١] وكان كميت أغرّ محجلاً، مطلق اليمنى ".[٢] والدميري يذكر أن (السكب) المشار إليه واحد من عدّة أجياد عُرفت للنبي ص منها كذلك: (المرتجز) سمي بذلك لحسن صهيله. و (اللحيف) كأنه يلحف الأرض لجريه، ويقال فيه: اللخيف بالخاء المعجمة. و(اللزاز) ومعناه ما سابق شيئاً

---

[٤] – مقابلة: كريمة الأب والأم. وقوله: نسبة في الصريح، الصرح، والصريح، والصَّراح، والصِّراح، والصُّراح، والكسر أفصح: المحض الخالص من كل شيء. يقال: رجل صريح وصرحاء. والصريح من الرجال والخيل: المحض، ويجمع الرجال على الصرحاء والخيل على الصرائح. قال ابن سيدة: الصريح، الرجل الخالص النسب، والجمع الصرحاء ويقال: فرسٌ صريح من خيل صرائح، والصريح.. فحل من خيل العرب معروف. اللسان: ٥١٠/٢. ومختار الصحاح: ١٥١/١. وقوله: نماهن إذا رفع نسبها إلى الكريم منها، ومنه قوله: نماني إلى العلياء كل سميدع. اللسان:٣٤٢/١٥.

[٥] – الكميت: لون ليس بأشقر ولا أدهم، والكميتُ من أسماء الخمر، فيه حمرة وسواد، اللسان: ١٨/٢. والعين: ٣٤٣/٥. وقوله: يُبلّ أي يبتل عرقاً وذلك كناية عن سرعته حين يُلجم للسباق.

[١] – حياة الحيوان: ٣١٢/١.

[٢] – لسان العرب: ٤٧٠/١.

إلا لزه أي أثبته. و(ملاوح)، و(الضرس)، و(الورد) وهو الذي وهبه لعمر بن الخطاب رض فحمل عليه في سبيل الله تعالى.

وابن يزيد في بداية حديثه عن الخيول يُعنى بالتنقيب عن مسألة الأصالة في النسب، وهو ما عناه بقوله: (مقابلة نسبة في الصريح)، ويعني بذلك أنه خالصة في نسبها من الهجنة والاختلاط، وغايته من هذا القول تبرئتها من العيوب التي يمكن أن تلحقها من خلال ذلك. ثم نراه بعد ذلك يُعنى بتخصيصها بالصفات والألوان التي توافق الذوق العربي الرفيع. ومن هنا آثر ابن يزيد لون الكميت (كميت إذا ما تباطي)، وسبق ت الإشارة إلى تفضيل العرب لمثل هذا النوع من الخيول. كذلك يشير إلى لون الأحوى. والحُوَّة بالضم سواد إلى خضرة، أو حمرة إلى سواد.[٣]

والكميتُ والأحوى ألوان مختلطة أو بمعنى آخر مزيج من لونين مجتمعين قد يغلب أحدهما لكنه لا ينطمس الآخر على كل حال وذلك سر من أسرار جاذبية النظر إلى من يتلون بهما لاسيما في صورة الخيل العربية برشاقتها وجمال صورتها. ثم إنه يعرض لألوان أخرى في أبياته ذات طبيعة واضحة مميزة ومنيرة مشرقة؛ أمثال: (أغرّ/ ذو غرة/ أرثم/ تلألأ/ فرجة/ المرزم) والغرة: بياض في الجبهة، وهي ما فوق الدرهم، أما الرثمة فهي بياض في حرف الأنف أو جحفلة الفرس العليا، أما المرزم فهو النجم. على هذا النحو يرصد الشاعر لنا عدداً من الصفات المضيئة الداعية إلى الظهور والتميز. وهي كذلك صفات باعثة على السرور والتفاؤل مما يعكس حالته النفسية تجاه السباق وتوقع الفوز والنصر فيه بما أعدوه له من جياد مختارة ومنتقاة. وهذه الروح المتفائلة طالعتنا منذ البداية، أعني قوله في البيت الثالث: (غدت بالسعود لها الأنجم).

وابن يزيد بجانب احتفائه بالألوان المميزة للخيول المحتشدة للسباق لم يغفل التركيز على جانب آخر مهم ألا وهو جانب القوة المتمثل في التركيب الجسدي والعضلي للخيل،

[٣] – ويقال: حوِى، كرضي حوّى وأحواوَي وأحوَوَي، واحوَوّى، مشددة فهو أحوى. وشفة حواء: حمراء سودة. والأحوى الأسود، والنبات الضارب إلى السواد، لشدة خضرته. القاموس المحيط: ١٦٤٨/١. وذكر الجوهري أن الحوة لون يخالط الكمتة. قال الأصمعي: الحوة حمرة تضرب إلى السواد. والحوة حمرة الشفة، يقال: رجل أحوى وامرأة حواء وبعير أحوى إذا خالط خضرته سواد وخضرة. مختار الصحاح: ٦٨/١.

وتبدو أهمية هذا الجانب في أنه عليه المعول في الفوز وتحقيق الفوز في السباق ويأتي كذلك تتمة للجانب الأول الذي عني فيه الشاعر بتفصيل جانب الشكل واللون.

ومن مظاهر عنايته بإبراز جانب القوة في الخيول التركيز على السرعة، أعني سرعة العدو. وهذه أكثر ما يمتاز بها فرس الرهان، وأشد ما يحرص المتسابق على تحقيقه في جواده. وقد رصد الشاعر هذا الجانب بقوله: إذا ما تباطى يُبلُّ)، وقوله: (يفوت الخطوط إذا ما يلجم). والواضح أن بن يزيد وظف الكناية في تصوير جانب القوة والسرعة على ما يبدو /ن النموذجين الواردين في الأبيات؛ فقوله: (يُبَلُّ) كناية عن كثرة نضحه وانصباب عرقه. ولكنه هنا ربط بين النضح وبين بطء حركة الجواد، ومسألة نضح الخيل معلومة مشهورة عند العرب ومن الأدباء من عقد لها فصلاً خاصاً في كتبهم،[1] وهي علامة جودة فيها على أي حال، لكنهم يمدحون بلل المتون دون غيرها؛ يقول الشاعر في وصف فرس:[2]

واحمرَ كالديباج أما سماؤه فريّاً وأما أرضــه فمحولُ

فقوله: سماؤه يقصد به أعلاه، وقوله: أرضه يقصد أسفله أو بالأخرى قوائمه. والواقع أنه وصف أعلاه بالري ووصف قوائمه بأنها جافة. ومن هذا القبيل قول الطائي:[1]

مبتـلّ مــتنٍ وصـــــــهوتين إلى حـوافر صلبة له مُلُس

فهو لدى الروع والحلائب ذو أعلى منــدًّى وأسفل يبس

فهو يقصد بالروع هنا: الحرب، وبالحلايب جمع حلبة، مجتمع الخيل للسباق. لكن الملاحظ في قول الطائي أنه ربط بين بلل أعلى الجواد وبين حكرته الشديدة في أمرين تهيأ فيه الخيول لأن تكون أشد من المعتاد وأقوى ألا وهما حال الحرب وحال السباق. ومسألة النضح أو البلل فهذا الوضع مقبولة ومتوقعة لتربيد حرارة الجسد وتهدئة تفاعلاته الكيميائية المتصاعدة أثناء جريه السريع وكلام الطائي هنا يكاد يناقض كلام

(١) – راجع: محاضرات الأدباء لأبي القاسم الأصفهاني، فصلاً بعنوان: كثرة عرق الخيل وقلّته، ص٦٨٧/٣.
(٢) – العقد الفريد :١٨٥/١.
(١) – العقد الفريد: ١٨٦/١.

ابن يزيد السابق ويفاضله، لقبوله منطقياً وواقعياً حين ربط بين بلل الجواد وبين سرعة حركته؛ على العكس من قول ابن يزيد: (إذا ما تباطى يُبَلّ)؛ فالبلل يوافق السرعة لبذل الجهد العنيف والمتصاعد ولا يوافق البطء لقلة هذا الجهد، اللهم إلا إذا كان الأمر فيه مبالغة مقصودة.

أما شطره الثاني: (يفوت الخطوط إذا يُلْجمُ) فهو دليل صريح على السرعة الفائقة وقت السباق، ووظف الشاعر الكناية أيضاً للتعبير عن ذلك في قوله: (يفوت الخطوط)، والمقصود بالخطوط هنا الحدود التي تضرب لتمييز بدء السباق ونهايته.

ومما يتصل بإبراز الجانب القوي والسريع في الخيول المشاركة في الرهان قوله: (ضمنهن أحوى ممر) فالممر: الحبل الذي أجيد فتله، أو كل مفتول ممر.[٢] والمراد هنا مفتول العضل قوي البنية. فالحديث عن الخيول إذاً تناول فيه الشاعر جانب الشكل الذي يمكن أن يتميز به كل جواد كما تناول جانب القوة والسرعة وهما الأساس لتحقيق الفوز في الرهان. وهذه الجوانب التي رصدها ابن يزيد هي في الغالب أبرز الأمور التي يُعنى بها المتسابقون عند إقامة الرهان وذلك يعكس مدى خبرته في هذا المجال.

أما الخطوة التالية في القصيدة الفريدة لدى ابن يزيد عن رهان الخيل فكانت تسليط الضوء على فرسان السباق، وقد خصها ببيتين من الشعر يقول فيهما:

عليهن سحْمٌ صغار الشخوص نماهم لحـــام أتى أسحم[١]

---

[٢] – اللسان: ١٦٨/٢، ٢٦١.

[١] – الضمير في (عليهن) يعود إلى الخيول. وقوله سحماً، السحم: السحام، السحمة، السواد. مادة: (سحم). قال الليث: السحمة: سواد كلون الغراب الأسحم، وكل أسود أسحم، وفي حديث الملاعنة إن جاءت به أسحم أحتم هو الأسود. وفي حديث أبي ذر وعنده امرأة سحماء أي سوداء، ويقال للسحابة السوداء: سحماء الأسحم. اللسان: ٢٨١/١٢، ٢٨٢. وينظر للمزيد كتاب العين للخليل: ١٥٤/٣، والمصباح المنير: ٢٦٨/١. وقوله صغار الشخوص: وصف لهيئة الفرسان فوق الخيول، والشخص: جماعة شخص إنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص وشخاص. يثول عمر بن أبي ربيعة: (فكانت مجنّي دون من كنتُ أتقي، ثلاث شخوص كاعبان ومعصر). فقد أثبت الشخص، وأراد المرأة، والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد. تقول: ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه. وفي الحديث: لا شخص أغيرَ من الله. والشخص كل

كأنهـم فــوق أشبـــاحها زرازير في سُــقف حُـــوَّم[٢]

والناظر إلى هذين البيتين يلحظ أن ابن يزيد رصد هذا المشهد الذي صور لنا فيه فرسان الرهان، وهي تمتطي الجياد وتسرع بها تلك السرعة الخاطفة، حال السبق. وقد التقط هذ المشهد عن بُعد ملحوظ وهو يطالع تفاصيله من مسافة بعيدة، فيراها تنقض بفرسانها كالريح، ولدقته وصدقه في نقل ما تراه عيناه راح يصف المشهد كما نقلته عدساته هو، إنه لم يستطع رؤية تفاصيل صورة الفرسان من مكنه البعيد وهي تهتز جيئة وذهاباً فوق ظهورها وتتأرجح يمنة ويسراً لقوة قفزات الخيول المنطلقة انطلاق الريح. فصورة الفرسان تبدو من بعيد باهتة سوداء شاحبة، يصعب تحسس تفاصيلها في مثل هذا الموقف السريع الخاطف. وذلك سر التعبير في البيتين بهذه الأوصاف: (صغار/ سحم/ الشخوص/ أشباح/ زرازيرحوم). فتفاصيل المشهد المرسوم مبهمة ويتلخص في أمرين: **صغر الحجم، وحلكة اللون**. وقد تشكل هذا المشهد من شيئين كذلك: بُعد المسافة التي رصد الشاعر منها صورته، وهي في الواقع علة صغر

جسم له ارتفاع وظهور والمراد اثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص. اللسان :٤٥/٧ وما يليها. وفي القاموس المحيط: الشخوص، تراها من بعيد ١٠٥٨/١. ويقول صاحب العين: الشخص: سواد إنسان إذا رأيته من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه. وجمعه: الشخوص والأشخاص. ٩٨/٣. وقوله: نماهم: يقال نماه جده: إذا رفع إيه نسبه. اللسان: ٣٤٢/١٥. والمقصود بحام: حام ابن نوح وهو أبو السودان، وذكر (حام) في هذا الموضع تأكيد لصورة شخوص الفرسان السود من حيث تطابق اللون.

[٢] – الأشباح: جمع شبح والشبح ما بدا لك شخصه من الناس وغيرهم من الخلق، والشبح الشخص والجمع أشباح وشبوح. اللسان:٤٥٩/٢. وينظر: العين: ٩٩/٣، والقاموس المحيط: ٢٨٨/١.. والزرازير: جمع زرزور، هنات كالقنابر ملس الرؤوس، تزرزر بأصواتها زرزورة، وعيناه تزران في رأسه زريراً إذا توقدتا. العين: ٣٤٨/٧. السقف: معروف. وقوله: حوّم، من حام الطائر على الشيء حوماً وحومانا: دوّم. والطائر يحوم حول الماء ويلوب إذا كان يدور حوله من العطش. قال الجوهري: حام الطائر وغيره حول الشيء يحوم حوماً وحوماناً أي دار. وكل من رام أمراً فقد حام عليه وحياماً وحوواماً وحوماناً. والحوم اسم للجمع. وقيل كل عطشان حائم. وابل حوائم وحوم: عطاش جداً. قال الأصمعي: الحوم من االإبل العطاش التي تحوم حول الماء. لسان العرب لابن منظور: ١٦٢/١٢. والمصباح المنير: ١٥٨/١. حام الطائر حول الماء حوماناً دار به. وفي الحديث: فمن حام حول الحمى يوشك أن يقع فيه أي من قارب المعاصي ودنا منها قرب وقوعه فيها.

الحجم الناتج عن تباعد المسافة المستمرة، ثم التأرجح واهتزاز الحركة لشخوص الفرسان المتسابقة. ولذلك وصفهم بالزرازير الحوُّم.

والمشهد المرصود هنا برهان على دقة الشاعر وحسن تصرفه، وأمانته في التعبير عما تبصره عيناه؛ فالرجل في صياغته هذا المشهد لم يتمكن من رؤية تفاصيل الصورة على هيئتها في الواقع المشاهد فرواها كما نقلتها عدساته. وهو بذلك لا نعده أميناً فقط بل وواقعياً أيضاً لنقله أحداث الرهان كما تراها عيون المشاهدين؛ فالمشاهد يرى الرهان بأبعاده المختلفة فتارة ينظر إلى الخيول وفرسانها من منظور قريب وتارة أخرى يطالعها من منظور بعيد، ولا يرى منها سوى أشباح سود صغيرات الحجم كأنهن زرازير حوَّم كما وصفها الشاعر.

فالصورة إذن في البيتين مجملة تكاد تفتقد تلك التفاصيل الصغيرة التي يبصرها الرائي من قريب، ولقد حاول الشاعر إجمالها بطريقة اللون تارة والحجم أو الكتلة تارة أخرى. وإظهاراً منه لقيمة الكتلة أو الحجم، وبوساطته يعين مقدار المسافة التي بلغتها الخيول المتسابقة ومن ثم يفيدنا مقدار سرعة الخيول التي يمكن أن يتصورها غير المشاهد، وحينئذ يرسل الشاعر بتذكية مليحة عن الخيول وفرسانها بطريق غير مباشر لا يستشعره القارئ. ومراعاة منه للبعد المكاني ومقاييس الحجم والكتلة اختار الشاعر صورة الزرازير؛ هكذا (زرازير في سُقُفٍ حوّم)، فالزرزور طائر صغير الحجم كالقنبر، أملس الرأس.[1]

وصغر حجم الزرزور وهو طائر يحلق في السقف المرتفعة تكاد تعطينا انطباعاً قريباً من هيئة الفرسان وهي تمتطي الخيول المنطلقة في سرعة خاطفة. والصورة المتراكبة بعد ذلك أكبر وأشمل بل وأعمق من مجرد تشبيه شيء بشيء أو حال بحال. ذلك لأن هناك جوانب أخرى في الصورة تحتاج إلى إبراز وتظليل، والشاعر يمتلك القدرة على أن يسلط الضوء عليها ففضلاً عن صغر الحج وإبهام الكتلة، هناك خفة الانطلاق السريع، والتعلق بالشيء والطواف حوله بانسجام ورشاقة، والارتفاع فوق صهوة شيء يطير طيراً أو يكاد!

[1] – راجع: كتاب العين للخليل بن أحمد ٣٤٨/٧.

ومثل هذه المعاني المطروحة رصد لها الشاعر لفظ (**حوم**)، بمعنى تحوم حوماناً متحركة في خفة وسرعة عالية، ولا ريب أن صيغة اللفظ توحي بالمبالغة وتبعث عليها، لكنها مبالغة مقبولة يحتملها الحدث، ويزيد عليها في هذا المقام. ومن معاني هذا اللفظ الدوران، والدوام،[1] وفضلاً عن كونه يفيدنا الانطلاق والخفة والسرعة فهو يتعلق بأمر آخر مهم في تلوين عناصر هذا المشهد الذي عرضه الشاعر علينا ألا وهو التطلع إلى شيء مراد والشغف به والاجتهاد في الحصول عليه. لذلك قال الجوهري: (كل من رام أمراً فقد حام حوماً).[2] وقيل كذلك كل عطشان حائم، وإبل حوائم وحوم عطاشٌ جداً، قال الأصمعي: الحوّم من الإبل العطاش التي تحوم حول الماء.[3] هكذا نرى اللفظ الذي اختاره الشاعر يفيض فيضاً غذيراً، ويطرح دلائل كثيرة ومختلفة تخدم المعاني المطروحة في البيتين. وهو من الأمور التي تعكس حسن ملاءمة الشاعر بين ألفاظه ومعانيه. أما لفظ (سُقُف) في البيت، بصيغة الجمع، فإنه يفيد الارتفاع في تشكيل الصورة مراعاة لشخوص الفرسان التي ترتفع طائرة فوق صهوات الخيول الطائرة. ولو غفل الشاعر عن ذكره لاختلت الصورة. ذلك لأن المشبه به الزرازير كسائر الطيور قد تحوم فوق الأرض أو الشجر أو نحو ذلك. لكن تخصيصها هنا بلفظ (سُقُف) مما يخدم الصورة العامة في المشهد. فالارتفاع مقصود، أصلي في الصورة لأنه موظف في إفادة السرعة الفائقة التي تقارب الطيران أو تكاد، تحقيقاً للمبالغة التي أرادها الشاعر في تصويره.

ومازلتُ أضغط على دقة الشاعر في صياغته هنا في البيتين؛ ذلك أنه لما ساق إلينا صورة الفرسان وهم يمتطون ظهور الخيول في سرعة فائقة ساقها إلينا مساق العموم والإجمال، فبدت وكأنها مبهمة حالكة، هكذا: (**سُحم/صغار/ شخوص**). فعل الشيء نفسه في وصفه للخيول، بالرغم من تفصيله الحديث عن ألوانها وقوتها كما مرّ بنا في

---

[1] – ينظر الهامش رقم (**٢**) ص ٢٣٥ من البحث.

[2] – راجع: لسان العرب لابن منظور: ١٦٢/١٢.

[3] – لسان العرب: ١٦٢/١٢.

بداية القصيدة، فقال: (فوق أشباحها)، ولم يقل مثلاً: (فوق ظهورها). أو شيئاً قريباً من ذلك. لكنه قال: أشباحها، والشبح: ما بدا لك شخصه من الناس وغيرهم .[١]

ولفظ: (**شخص**) هنا لا يفيدنا ملامح بينة واضحة، تماماً كما أطلقه الشاعر في قوله عن فرسان الرهان: صغار الشخوص) فلفظ الأشباح للخيول تقابل لفظ: (الشخوص) للفرسان بذلك تتجانس الصورة ويتناسق المعنى في البيتين. كذلك عني ابن يزيد في قصيدته بمراعاة أصول السباق وقواعده المتعارف عليها في حينه؛ كأنه يضرب بالخيول المسابقة خط أو حدٌّ يصطفون قبالته قبل بدء موعد السباق، قصداً إلى مساواتها عند نقطة الانطلاق تحقياً للعدل بينها. وهذا الحد أو الخط الذي يضرب للسباق وإقامة الرهان يسميه العرب: (**المِقْوس**)، وهو الحبل الذي يمد في صدور الخيل عند الإرسال للسباق. ومسألة تنصيب الخيل للإرسال تدعوها العرب: (المنصبة).[٢] وكذلك مسألة أن ينصَّب للرهان حكاً يتولى امره ويفصل القول في نتائجه، ثم يتولى إصدار قرار بأسماء الفائزين فيه على اختلاف مراتبهم. كل ذلك يعرض له ابن يزيد في أبيات ثلاثة موجزة: (البيت ١٦/ ٢٠)، فيقول:

فصُفَّت على الحبل في محضرٍ يلي أمـــره ثقة مسْـــــلم
تراضـــوا به حـــكماً بيـــنهم فالبـــحق بينـــهم يحكـم
وربك بالسبـــق عـــن ساعة مـــن النـــاس كلهم أعلم

وهذه الأبيات الثلاثة تمثل مشهداً جديداً من مشاهد هذه القصيدة البديعة، ألا وهو مشهد بداية الرهان واصطفاف الخيول أما حبل الانطلاق، واستعداد الحكم لإطلاق نفير البدء ومراقبة أحداث السباق بدقة جعلت ابن يزيد يصفه بقوله: (يلي أمره ثقةٌ مسلم). وأن المتسابقين (تراضوا به حكماً بينهم)، وهو يحكم بينهم بالحق (فالبحق بينهم يحكم). وحديث ابن يزيد هنا عن نظام بدء السباق وتنصيب الحكم العدل يعكس مدى

[١] – اللسان: ٤٩٥/٢، والقاموس: ٢٨٨/١. والعين: ٩٩/٣.
[٢] – ينظر: العقد الفريد: ٢٠٧/١.

ما بلغه العرب في هذا العصر من دراية وخبرة في مجال رهان الخيل والأمور المتعلقة بإقامته واختيار خيوله وفرسانه والموعد المناسب للرهان ونحو ذلك.

ونحن ننطلق مع الشاعر في خطواته المتتالية التي تلائم بناءه الفني المتراكب والتي تضفي على قصيدته وحدة موضوعية. لأنه ينطلق بنا عبر أفكار متتابعة تلي كل فكرة منها أختها التي تليها في الواقع. ومثل هذا التتابع المسلسل يدنو بالقصيدة ذاتها من الوحدة العضوية كما سيتضح بعد ذلك. لاسيما والقصيدة ينزع فيها الشاعر منزعاً قصصياً طريفاً. ثم ينتقل بنا إلى المشهد الكبير الذي يستعرض فيها الشاعر أحداث السباق كما رآها من موقعه الرابض فيه، وأبيات هذا المشهد كثيرة تتسع لملكة الوصف لديه وسرد تفاصيل الأحداث المتتابعة، يقول ابن يزيد مستعرضاً ذلك:

فقــلتُ ونحــن على جــدّة مــن الأرض نيرِّهــا مــظلم[1]

لقــد فــرغ الله مما يكــون ومهــما يكــن لا يكــتم

فأقبــل في أمــرنا نافــرٌ وكما يُقْبــل الــوابل المثْجم[2]

وأتبــع فــوضي ومــرفضَّة كما انفضَّ من سلكه المُنْظم[3]

---

[1] – جدة: أرض صلبة، نيرها: صدرها وجانبها.

[2] – النافر: الغالب، والمنفور: المغلوب، وقد نافره فنفره ينفره، لا غير، أي غلبه. وقيل نفره ينفره، وينثفرُه نفراً: إذا غلبه. لسان العرب ٢٢٦/٥. الوابل: المطر الشديد، وقد وبلت السماء من باب وعد، قال الأخفش ومنه قوله تعالى: (أخذاً وبيلاً) أي شديداً. مختار الصحاح: ٢٩٤/١. وفي اللسان: المطر هو الوبل، لسان العرب ٧١٨/١١. وقوله: المثجم، ثجم: الثجمُ سرعة الصرف عن الشيء والإثجام: سرعة المطر، وأثجمت السماء دام مطرها، وقيل كل شيء دام، فقد أثجم. قال الأصمعي: أثجم المطر وأغصن، إذا دام أياماً لا يقلع. اللسان ٧٦/١٢.

[3] – أتبع: تبع تبعة من باب طرب وسلم؛ إذا مشي خلفه أو مرَّ به فمضى معه، وأتبعه على أفعل إذا كان قد سبقه فلحقه، وأبع غيره يقال: أبعته الشيء فتبعه. قال الأخفش: تبعه وأتبعه بمعنى مثل ردفه وأردفه. مختار الصحاح: ٣١/١. ويقال: تبع الشيء تبعاً وتباعاً في الأفعال، وتبعت الشيء تبوعاً: سرتُ في إثره. واتَّبعه وأتبعه وتتبعه: قفّاه وتطلبه متبعاً له، وأتبعه الشيء جعله له تابعاً. قال أبو عبيدة: أتبعتُ القوم مثل: أفعلتُ إذا كانوا قد سبقوك فلحقتهم. قال الفرّاء: (أتْبع) أحسن من (اتَّبع) لأن الاتباع أن يسير الرجلُ وأنت تسير وراءه،

أو السِّرب سرب القَطا راعه من الجـــو شُوذانقٌ مُظلم[1]

فــواصل مــن كل قسطالة كأنَّ عثـــانينها العَنْـــــدَم[2]

فإذا قلت: أتبعته فكأنك قفوته. وقال الليث: تبعتُ فلاناً واتبعته وأتبعته، سواء. لسان العرب لابن منظور: ٢٨/٨. أما قوله: فوضي: يقال قوم فوضى بوزن سكرى أي متساوون لا رئيس لهم، مختار الصحاح: ٢١٥/١. ويقال: قوم فوضى: مختلطون، وقيل هم الذين لا أمر لهم ولا من يجمعهم. وصار الناسُ فوضى أي متفرقين. لسان العرب: ٢١٠/٧. وهو المعنى المراد في البيت، وقوله مرفضة: يقال، ارفض دمعه ارفضاضاً إذا انهلَّ متفرقاً.. وكل متفرق ذهب مرفضّ، والمرفضة المتفرقة يميناً وشمالاً. والرفض: الشيء المتفرق، والجمع: ارفاض. لسان العرب: ١٥٦/٧. وانفض الشيء: انكسر، وفضَّ القوم فانفضوا أي فرقهم فتفرقوا. وكل شيء تفرق فهو فضَضَ بفتحتين، مختار الصحاح: ٢١٢/١. وقول: سلكه: المثبت في مجلة الذخائر وفي رواية البيت: سكله، وهو خطأ مطبعي، والصواب ما ذكرته في البيت، والسّلك: الخيط الذي يخاط به الثوب، وجمعه سلك وأسلاك وسلوك كلاهما جمع الجمع. لسان العرب: ٤٤٢/١٠، ٤٣٤. وقوله: المنظم: كل شيء قرنته بالآخر أو ضممت بعضه إلى بعض، فقد نظمته. والنظم: المنظوم وصف بالمصدر. والنظم: ما نظمته من لؤلؤ وخرز وغيرهما واحدته: نظمة. اللسان: ٥٧٨/١٢.

[1] – السّرب: القطيع من القطا والظباء ونحو ذلك، اللسان: ٤٦٣/١. أما القطا: فهو طائر معروف سُمي بذلك لثقل مشيه، واحدته: قطاة، والجمع: قطوات وقطيات، ومشيها الأقطيطاء، تقول: اقطوطوت القطاة، تقطوْطى. اللسان: ١٨٩/١٥. وقوله: راعه: أفزعه، والروع بالفتح الفزع، وأرْوعة الفزعة. وقوله: شوذانق: يقال للصقر: – سوذانق وشوذانق. مادة: شذق. اللسان: ١٧٣/١٠. يقول ابن قتيبة الدينوري: الشوذانق، الشاهين، وأصله بالفارسية سوذانه. المعاني الكبير: ٣٨/١، ٣٩. طبعة حيدر آباد بالهند. وقوله: مظلم أي شديد السواد. اللسان: ٣٧٨/١٢.

[2] – قسطالة: القسطل: القسطال والقسطول والقسطلان، كله الغبار الساطع. وكذا القصطل بالصاد أيضاً. قول÷ عثانين: عثن، قال أبو عبيد، العثان، أصله الدخان، وأراد بالعثان هنا الغبار، شبّهه بالدخان. قال الجوهري: وربما سموا الغبار عثاناً. ويطلق العثنون أيضاً على شعر الذقن أو اللحى، ومن ذلك الحديث الشريف (وفروا العثانين) جمع عثنون، وهو اللحية. والعثنون: شعيرات عند مذبح البعير والتيس والعثنون: أيضاً شعيرات طوال تحت حنك البعير ويقال: بعير ذو عثانين. اللسان: ٢٧٦/١٣، و٢٧٧. وربما قصد الشاعر هنا إلى استعارته للخيول. وأحسب أن الضمير في عثانينها يعود إلى القسطال، ويكون المعنى هيادب الريح التي تحمل الغبار، وعثنون الريح: هيدبها إذا أقبلت تجر الغبار جراً. اللسان ٦٧٢/١٣. وقوله: العندم: قال أبو عمر، شجر أحمر. وقال بعضهم: العندم، دم الغزال بلحاء الأرطى ينْطبخان جميعاً حتى ينعقدا فتختضب به الجواري. لسان العرب: ٤٣٠/١٢. والمقصود هنا احمرار هيادب الغبار المتصاعد من سرعة الخيول وارتطام حوافرها بالأرض.

وللمــرء عن قــدح ما تثتثير سنــابكهن سَنـاً مضـــرم[١]
فجلَّى الأغرُّ، وصلَّى الكـميتُ وتســلى فلـم يذمم الأدهـمُ[٢]
وأردفـــها رابـــعٌ تاليـــاً وأين مـــن المـــنجد المتْهـمُ[٣]
ومـــا ذمَّ مـــرْتاحها خـامساً وقـــد جـــاء يقْدمُ ما يقـدم[٤]
وجـــاء الخـــطيُّ لها سادساً فأســـهمه حـــظه المسْهمُ[٥]
وســـابعه العاطف المستجيرُ يكاد لحـــــيرته يُحـــــرم[٦]
وجـــاء المؤمـــلُ فيها يخـــبُّ وعنَّ له الـــطائرُ الأشـــمُ[٧]

---

[١] – قدح ما تستثير: القدح، قدحك بالزّند وبالقدح لتوري. اللسان: ٥٤٥/٢. ومعنى تستثير: كل ما استخرجته أو هجته فقد أثرته إثارة وإثاراً. اللسان: ١١٠/٤. وقوله: سنابكها، السنبك: طرف مقدم الحافر وجمعه سنابك. مختار الصحاح: ١٢٠/١. قال ابن منظور: السنبك، طرف الحافر وجانباه من قدُم وجمعه سنابك. ٤٤٤/١٠، والسنا: يقال، سنت النار تسنو سناء علا ضوؤها، والسنا مقصور ضوء النار والبرق. وفي التهذيب: السَّنا مقصور، حدّ منتهى البرق. قال أبو زيد: سنا البرق ضوؤه من غير أن ترى البرق أو ترى مخرجه في موضعه، ومنه قوله تعالى: (يكاد سنا برقه يذهبُ بالأبصار)، والسنا بالقصر: الضوء. اللسان، ٤٠٣/١٤. وقوله مضرم: الضرام، لهبُ النار، وأضرم النار إذا أوقدها ومنه حديث الأخدود: (فأمر بالأخاديد وأضرم فيها النار)، النهاية في غريب الأثر: ٨٦/٣. والضرام أيضاً اشتعال النار في الحلفاء ونحوها. مختار الصحاح ١٥٩/١.

[٢] – جلَّى: سبق، وهو اسم السابق في الحلبة. وصلَّى: أتى ثانياً. وسلَّى: أتى ثالثاً، والأغر، والكميت، والأدهم صفات الخيول المتسابقة.

[٣] – أردفها: الردف ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئاً فهو ردفه، اللسان: ١١٤/٩. تالياً: اسم الرابع، المنجد: النجد المرتفع من الأرض. اللسان ٤١٦/٣. والمتهم عكس ذلك. وهو هنا يضرب بقوله هذا مثلاً للمتقدم والمتأخر من الخيول في السباق.

[٤] – مرتاحها: اسم للخامس منها.

[٥] – الخطي: اسم للسادس في السباق. وأسهمه: يقال: أسهم بينهم أي أقرع، واستهموا أي اقترعوا. اللسان: ٣١٤/١٢. والمعنى هنا أن الحظ ضرب للحظي من خيول السباق بسهمه، كناية عن استحقاقه الفوز.

[٦] – العاطف اسم للسابع منها.

[٧] – المؤمل: اسم للثامن. وقوله، يخبو، الخبب ضربٌ من العدو، وقيل هو أن ينقل الفرس أيمانه جميعاً، وقيل هو: أن يراوح بين يديه ورجليه، وكذلك البعير، وقيل الخبب السرعة. اللسان: ٣٤١/١. وعنَّ له ظهر له،

حـــدا سبـــعة وأتى ثامنـــا وثامنة الخيـــل لا تســـهم[١]

وجاء اللـــــطيم لها تاسـعاً فمـــن كل ناحـــيةً يُلْـــطم[٢]

يخـــبُّ السُّـــكيتُ على إثره وذفـــراه مـــن قبَّـــه أعظـــم[٣]

كأنَّ جـــوانِبَـــــهُ بيـــن ذي جُمـــانة نيـــط بها قُمْـــمُم[٤]

إذا قيل مـــنْ ربُّ ذا لم يُجبْ من الخـزي بالصمت يستعصم

ومـــن لا يُعِدُ للحلاب الجيادَ وشيـــــكٌ لعمـــــرك ما يندم[٥]

وما ذو اقتـــــضابٍ لمجهولها كمـــن يَنْتَـــمِيْهَا ويســـتلزم[٦]

والطائر – الأشم: الشؤم خلاف اليمن. وكانت العرب لها مذهب في التطير بالسوانح والبوارح من الطير والظباء ونحو ذلك. اللسان ٣١٤/١٢. وفي الكلام كناية عن سوء الظ الذي مني به الجواد المتسابق.

[١] – حدا: الشيء يحدوه حدواً واحتداه، تبعه. اللسان ١٦٨/١٤.

[٢] – اللطيم: اسم الجواد التاسع في السباق. وسمي لطيماً لأنه يلطم وجهه فلا يدخل السرادق. اللسان ٥٤٣/١٢.

[٣] – السكيت: الجواد العاشر والأخير في حلابة السباق. وقوله: ذفراه: الذفرَي من الناس ومن جميع الدواب: من لدن المقَذِّ إلى نصف القذَال، وقيل هو العظم الشاخص خلف الأذن. قال الليث: الذِّفْري من القفا هو الموضع الذي يعرق من البعير خلف الأذن، وقال القتيبي: هما ذِفْريان. وقال شمر: الذِّفْري، عظم في أعلى العنق من الإنسان عن يمين النقرة وشمالها، والدفر من الإبل: العظم الذفري. اللسان: ٣٠٧/٤. وقوله: قبَّه: القبُّ: ضرب من اللجم، أصعبها وأعظمها. اللسان: ٦٥٨/١. والمعنى أن ذفرا الجواد ارتفعا حتى صارا أكبر من قبّه وهو اللجام المتين القوي.

[٤] – جمانة: من معاني الجمان، جمانة سفيفة من أدم ينسج فيها الخرز من كل لون تتوشح به المرأة. اللسان: ٩٢/١٣. والمراد هنا موضع الوشاح. وقوله: نيط، نوط، ناط، ناط الشيء ينوطه نوطاً: علَّقه، والنوط ما علّق. اللسان: ٤١٨/٧. والمراد بالقمم: ما يسخن فيه الماء من نحاس وغيره، ويكون ضيق الرأس. النهاية في غريب الأثر: ١١٠/٤، أو ضرب من الأواني عامة. اللسان: ٤٩٥/١٢.

[٥] – الحلاب: الحلبة، الدفعة من الخيل في الرهان خاصة، والجمع حلائب. والحلبة: خيلٌ تجمع للسباق من كل أوب، ولا تخرج من موضع واحد ولكن من كل حي. اللسان ٣٣٢/١.

[٦] – اقتضاب: يقال اقتضب فلان بكراً إذا ركبه ليذله قبل أن يراض.. وقضبت الدابة واقتضبتها إذا ركبتها قبل أن تراض. وكل من كلفته عملاً قبل أن يحسنه، فقد اقتضبته، وهو مقتضب. اللسان: ٦٨٠/١. وقوله:

هذه هي الأبيات التي استعرض الشاعر من خلالها خيول الحلبة واحداً تلو الآخر، وكأنه قصد إلى تفصيل القول في مقام مشاهد راح ينقله إلينا نقلاً حسيساً ينم عن خبرة واسعة ومعرفة. وهذا الرصد الدقيق لأفراد الخيول دليل متابعة منه وحرص شديد على الإحاطة بكل جزيئات المشهد المنقول. فها هو يرصد كيف تفرقت الخيول المتسابقة (فوضى) في بداية انطلاقها وكأنها (مرفضة) انفرط عقد نظامها، أو كأنه سرب من طيور القطا أزعجه صقر قوي شديد السواد. ثم راح يطالع باندهاش ذلك الغبار المتصاعد من جراء حركتها السريعة القوية التي تقدح شرراً مضيئاً.

وها هو أيضاً يرصد نتيجة هذا التفرق والتطاحن من أجل الفوز وكأن الأمور قد بدأت في التكشف شيئاً فشيئاً فهذا هو الفائز الأول يشرق بغرته (فجلَّى الأغر)، ثم تبعه الثاني: (وصلَّى الكميتُ) ثم الثالث: (وتسلَّى الأدهم، وأخذت بعد ذلك باقي الخيول تتوالى بدءاً من الرابع وحتى العاشر، والشاعر يسمي كلاً منها باسمه هكذا: (تالياً/مرتاحها/الحظي/ العاطف/ المؤمل/ اللطيم/ السكيت)، وهو الأخير والعاشر من حيث العدد. ولقد راعى الشاعر في تفصيل هذه المسميات الترتيب الذي يفرضه واقع السباق ولذلك قرن كل مسمى منها بصفته التي يستحقها حسب ترتيبه الذي حازه وأحرزه في السباق فهو يقول عن الأدهم الذي أحرز الترتيب الثالث: (وتسلى فلم يذمم الأدهم)، ويقول عن الرابع: (وأردفها رابعٌ.. وأين من المنجد المتهم)، كما يقول عن الخامس: (وما ذمَّ مرتاحها خامساً) ويقول عن السادس: (وجاء الحظي لها سادساً، فأسهمه حظه المسهم)، كما يقول عن السابع: (وعنَّ له الطائر الأشْمُ)، ثم عن الثامن: (وثامنة الخيل لا تسهم). ويقول عن التاسع: (فمن كل ناحية يلطم)، ويقول عن العاشر: وترتيبه الأخير في الحلبة كاشفاً عن مشاعر صاحبه:

إذا قيل مَنْ ربُّ ذا؟ لم يجب من الخزي بالصمت يستعصمُ

لمجهولها: يقال ناقة مجهولة: إذا كانت غُفلة لا سمة عليها. اللسان:١٣٠/١١. وقوله: ينتميها: يقال، انتمى إليه: انتسب. – ويقال انتمى فلان إلى فلان ارتفع إليه في النسب، وكل ارتفاع انتماء. والشاعرُ يقارن في البيت بين الخيول الغفل التي لم يحسن ترويضها، وبين الخيول الأصيلة والمروضة.

هكذا فالرجل لا يسرد لنا مسميات الخيول لا غير، ولكنه يظهر بواسطتها مراتب الفائزين في الرهان، وموقف كل واحد منها من هذا الترتيب، هل هو موقف محمود أم مذموم. وهو ما تفرد الشاعر به بين أقرانه، وقد شهد له بذلك كما مرّ بنا، كلاب بن حمزة حيث قال: " ولم نعلم أحداً من العرب في الجاهلية ولإسلام وصف خيل الحلبة بأسمائها وصفاتها وذكرها على مراتبها غير محمد بن يزيد بن مسلمة". ولو وقف الشاعر عند حدود السرد العددي لما عددنا ذلك فضيلة لديه.

والواقع أن الاتفاق جرى بينهم على أن عدد الخيول المشاركة في الرهان عشرة، لكن الاختلاف وقع في مسألة ذكر مسميات الخيول العشرة حسب ترتيبها من حيث الفوز في السباق. فلقد ذكر الأصمعي أن السابق من الخيل: الأول، والمصلِّى، الثاني الذي يتلوه. قال: وإنما قيل له: مصلّ، لأنه يكون عند صلوى السابق، وهما جانبا ذنبه عن يمينه وشماله؛ ثم الثالث والرابع لا اسم لواحد منهما إلى العاشر فإنه يسمي سُكَيْتاً. وقال أبو عبيدة: لم نسمع في سوابق الخيل ممن يوثق بعلمه اسماً بشيء منها إلا الثاني والعاشر، فإن الثاني اسمه المصلِّى والعاشر السكيت، وما سوى ذينك يقال: الثالث والرابع، وكذلك إلى التاسع؛ ثم السكيت. ويقال السُّكَّيْتُ بالتشديد والتخفيف. فما جاء بعد ذلك لم يُعتد به.

والفِسْكل بالكسر: الذي يجيء آخر الخيل، والعامة تسميه الفُسِكل بالضم. وقال أبو عبيدة: القاشور: الذي يجيء في الحلبة آخر الخيل، وهو الفسكل، وإنما قيل للسكيت سُكَيت لأنه آخر العدد الذي يقف العاد عليه. والسَّكْتُ الوقوف. قال ابن عبد ربه: هكذا كانوا يقولون؛ فأما اليوم فقد غيروا.[١] وإلى قريب من ذلك ذهب ابن قتيبة الدينوري (٢١٣هـ/ ٢٧٦هـ) في باب عقده للحديث عن سوابق الخيل.[٢] وكذلك أبو بكر الأنباري (ت ٣٢٨هـ) في كتابه الزاهر. [٣] ومن الذين عنوا بالحديث عن خيول الحلبة وتسميتها بأسمائها (الدميري) فقال: خيل السباق عشرة ذكرها الرفاعي وغيره وحذفها من الروضة،

[١] – العقد الفريد: ٢٠٧/١، ٢٠٨.
[٢] – أدب الكاتب: ١١٥/١. مكتبة السعادة بمصر ١٩٦٣م تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد.
[٣] – الزاهر: ٤١٣/١. طبعة مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٩٢م.

وهي: مجلِّ ومصلِّ وتل وبارع ومرتاح وحظي وعاطف ومؤمل والسكيت والفسكل. وإلى ذلك أشرت إليها في المنظومة بقولي:[1]

مهمة خيل السّباق عشرة في الشرح دون الروضة المعتبرة
وهي: مجل ومصل تالي والبارع المرتاح بالتوالي
ثم حَظي عاطف مؤمل ثم السكيت والأخير الفسكل

وبعد ذلك فالأبيات زاخرة بجوانب فنية عديدة منها ما يتصل باللفظ ومنها ما يتصل بالمعنى أو ما يتصل بالصورة الفنية وسوف أرجئ الحديث عن تفصيل ذلك في الدراسة الفنية في شعر ابن يزيد الحصني. ولقد ختم الشاعر مشاهد الرهان ببيان نتيجته والإعلان عن الفائزين فيه والحديث عن الجوائز التي كانت ترصد غالباً للمتسابقين الذين حالفهم الحظ فيقول:

فَرُحنا بسَبقٍ شُهرنا به ونِلْ به الفَخْرُ والمَغنمُ[2]
وأحرزنا عن قصبات الرهان رغائب أثقالها تُقْسَمُ[3]

---

[1] – حياة الحيوان للدميري: ٣١٢/١، ولعله يقصد كتاب الروضة في فروع الشافعية للإمام عبد الكريم بن الرفاعي القزويني المتوفى سنة ٦٢٣هـ. ينظر: كشف الظنون للقسطنطيني (١٠١٧/ ١٠٦٧م) طبع دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٢م.

[2] – سبق: السبق، القدمة في الجري وفي كل شيء، تقول له في كل أمر سُبقة. والجمع: الأسباق، والسوابق. والسبق مصدر سبق، وقد سبقه يسبقه سبقاً تقدمه. اللسان: ١٥١/١. شهرنا به: الشهرة ظهور الشيء في شنعة حتى يشهره الناس. والشهرة وضوح الأمر وقد شهره يشهره شهراً وشهرة فاشتهر. اللسان ٤٣٢/٤. المغنم: ما يرصد للفائزين من الجوائز المعدة للرهان.

[3] – أحرزنا: يقال أحرزت الشيء أحرزه إحرازاً إذا حفظته وضممته إليك وصنته عن الأخذ. وأحرز الشيء فهو محرز وحريز: حازه. اللسان ٣٣٣/٥. قصبات الرهان: يقال للمراهن إذا سبق: أحرز قصبة السبق: وفرسٌ مقصب: سابق، وقيل للسابق: أحرز القصب لأن الغاية التي يسبق إليها، تضرع بالقصب. وتركز تلك القصبة عند منتهى الغاية، فمن سبق إليها حازها واستحق الخطر. ويقال أيضاً: حاز قصب السبق أي استولى على الأمد.. وفي حديث سعيد بن العاص: أنه سبق بين الخيل في الكوفة فجعلها مائة قصبة وجعل لأخيرها قصبة ألف درهم. لسلان العرب: ٦٧٧/١. رغائب: قال الكلابي: الرغائب ما يرغب فيه من الثواب العظيم يقال:

برودٌ من القُــصْب مــوشيّة وأكســيةُ الخــزّ والمُلحمُ[1]

فراحت عليــهن منثـــــورة كأن حـــواشيهن الـــدمُ[2]

ومـــن ورقٍ صــامتٍ بــدْرة ينوءُ بها الأغلبُ الأعصمُ[3]

رغيبة – ورغائب، والرغيبة: الأمر المرغوب فيه. وفي حديث ابن عمر: لا تدع ركعتي الفجر فإن فيهما الرغائب. اللسان ٤٢٣/١. أثقالها: الثقل بالتحريك المتاع والحشم، والجمع أثقال. وفي التهذيب: الثقل: متاع المسافر وحشمته. والأثقال أيضاً الكنوز (وهو المعنى المراد في البيت) ومنه قوله تعالى: " وأخرجت الأرض أثقالها" أي كنوزها وموتاها، اللسان: ٨٧/١١. تقسم: أي تقسم بين المتسابقين أو الفائزين منهم. والمعنى هنا أن الخيول التي حققت الفوز في السباق حازت ما كانت ترغب فيه من الجوائز المرصودة لها والتي تقسم كنوزها بين أصحابها.

[1] – برود: البرد من الثياب: قال ابن سيده البُرد ثوبٌ فيه خطوط، وخصّ بعضهم به الوشي، والجمع أبراد وأبرد وبرود. اللسان: ٨٧/٣. القصب: ثياب تتخذ من كتّان، رقاق ناعمة، وأحدها قصبي، مثل: عربي وعرب. اللسان: ٦٧٦/١. موشية: الوشي من الثياب معروف، وهو يكون من كل لون، والوشي في اللون: خلط لون بلون، يقال: وشَّيتُ الثوب أشيه وشياً وشية ووشيته توشية مشدد للكسرة فهو مَوشيٌّ ومِوَشى، وأوشي الشيء: علمه. اللسان ٣٩٣/١٥. والمعنى: أن هذه البرود مزينة ومعلمة. أما الخزُّ: فابن الأثير يقول: الخزّ المعروف أولاً ثياب تنسج من صوف وإبرسيم، وهي مباحة، وقد لبسها الصحابة والتابعون. وهناك الخزّ المحرم المعمول كله من الإبريسم. وعليه يُحمل الجديث: قومٌ يستحلون الخز والحرير. اللسان: ٣٤٥/٥. والملحم: جنسٌ من الثياب، اللسان: ٥٣٨/١٢. والبيت تفسير لما ورد في البيت السابق من حديث الرغائب التي تُقسمُ بين الفازين.

[2] – حواشيهن الدمُ: الحواشي، جمع حاشية، وهي أطراف الثوب وجوانبه.

[3] – الورق: الدراهم المضروبة. مختار الصحاح: ٢٩٩/١. وفي اللسان يقول أبو عبيدة، الورق الفضة كانت مضروبة كدراهم أولاً. هو الورق بكسر الراء الفضة. ٣٧٥/١٠. والصامت: الذهب والفضة. اللسان ٥٥/٢. البدرة: كيس فيه ألف أو عشرة آلاف. اللسان: ٤٩/٤. ومعنى ينوء: نوأ، ناء بحمله ينوء نوءاً وتنواء: نهض بجهدٍ ومشقة. وقيل: أثقل فقط، فهو من الأضداد، ويقال ناء بالحمل إذا نهض به مثقلاً، وناء به الحملُ إذا أثقله – اللسان: ١٧٤/١. أما قوله: الأغلب الأعصم: فإنه يقال: بعير غلاب، يغلب الإبل بسيره. والغلبُ: غلظ العنق وعظمتها، وقيل غلظها مع قصر فيها، غلب غلباً وهو أغلب، غليظ الرقبة. وعن الأزهري: الأغلب الغليظ القصرة، وأسد أغلبُ وغلب، غليظ الرقبة. وهضبة غلباء: عظيمة مشرفة. اللسان: ٦٥٢/١. وكل ذلك محتمل في المعنى. وقال أبو عبيدة: الغراب الأعصم هو الأبيض اليدين: ومنه قيل للوعول: عصم، والأنثى منهن عصماء، والذكرُ أعصم؛ لبياض في أيديها، وفي الحديث: عائشة في النساء كالغراب الأعصم في الغربان. قال ابن الأثير: وأصل العصمة البياض يكون في يدي الفرس والظبي والوعل.. قال ابن الأعرابي:

ففضت لنهب خواتيمها وبدرتنا الـــدهر لا تختم[١]

نوزعـــها بين خـــدامها ونحن لها منهم أخـــدمُ[٢]

والأبيات السالفة يربط الشاعر فيها بين الفوز بالرهان ونيل الجوائز التي فصلها لنا تارة بالبرود الموشية، والأكسية من الخز والملحم، وتارة بالدراهم الذهبية والفضية. ومسألة الربط بين الفوز والجزاء لا تعكس فقط حقيقة الواقع الحاصل في رهانات الخيل آنذاك، بقدر ما تبين عن مدى ما لحق هذه الرهانات من أساليب التحضر والتطور التي لحقتها، وهو يتضح أكثر ما يتضح في طريقة تنظيمها ، ومعرفة أصولها ، ووضع قواعد ضبطها والحكم فيها ، بل وإقامة علامات البدء والانتهاء ، وترتيب الخيول على مراتبها في السباق، وتفصيل ألوانها ، ثم وضع الجوائز المالية والعينية للمتسابقين لإبراز قيمة الفوز وتبرير أهميته في مجتمع عباسي يأخذ بأسباب التحضر، وينزع نحو الرفاهية ويتخذ من بعضها حدثاً اجتماعياً له مظهران، مظهر عربي، يُعنى بحب الخيل والعناية بأمرها، ومظهر رياضي يتمثل في ركوب الخيل وترويضها وتوظيفها في إقامة الرهانات . وأبيات ابن يزيد الحصني ناطقة بذلك كله، وكأنه اتخذ من يرعاه آلة تصوير يرصد بها تلك الظاهرة القديمة عند العرب والطريفة في آن واحد بما استحدثته فيها ظروف العصر وثقافته الواردة من كل حدب وصوب.

ثم إذا انتقلنا إلى الجزء الأخير من القصيدة نراه يأتي ختاماً حسناً لهذه البديعة في حديث الرهان ، ولقد خصها الشاعر بالحديث عن الخيل ، فالخيل في هذه القصيدة

العصمة من ذوات الظلف في اليدين ومن الغراب في الساقين. وقد تكون العصمة في الخيل. قال أبو عبيدة إذا كان البياض بيديه دون رجليه فهو – أعصم، فإذا كان بإحدى يديه دون الأخرى قلَّ أو كثر قيل أعصم اليمنى أو اليسرى. اللسان:٤٠٦/١٢. والمعنى على ذلك: أن الدراهم التي سوف توزع على المتسابقين أو الفائزين منهم خاصة كثيرة ومجزية حتى أنه لينوء بحملها الوعل القوي غليظ العنق.

[١] – يحدثنا الشاعر عن البدرة المليئة بالدراهم، فيقول إنها ليست مختومة، ولكنها مباحة لكل معوز. وفي البيت كناية عن كرمهم، وكثرة عطائهم لاسيما في الشطر الثاني. وفي اللسان أصل الختم التغطية. ١٦٥/١٢.

[٢] – يقصد بقوله: خدامها، القائمين على أمر الخيول، وهذا يعني أن جوائز السباق ليست وقفاً على المتسابقين من الفوارس، ولكنها توزع كذلك على القائمين بخدمتها والمتولين أمرها، وفي الشطر الثاني إشارة إلى عناية بن يزيد بالخيل وحبه لها كما سبق من دراسة حياته.

هو نجم الحلبة وبدرها الساطع ، ومن هنا فختام القصيدة هو ترجمة شعورية نابضة بحب الخيل والاهتمام بشأنها، وإبراز مكاناتها في نفس الإنسان العربي ، وهذه المشاعر التي يكنها ابن يزيد للخيل تراها ماثلة للعيان في الأربعة أبيات الأخيرة وجزء من البيت السابق عليها ؛ أعني الشطر الثاني من البيت رقم (٤٠)، وهو قوله: (ونحن لنا منهم أخدمُ)، ففيه تبدو عناية الشاعر بالخيل وعلمه بأمورها – وقد سبقت إشارة في دراسة حياته- والأبيات الأربعة التالية لهذا الشرط تفصيل لهذه الخدمة التي عرض لها الشاعر في الشطر المذكور، ولكن المثير للدهشة أنه عرض للحديث عن ذلك الأمر حديث المحب الهائم ، شديد الاعتزاز بالخيل العراب. وقد آن لنا أن نقرأ ابيات الختام في رائعة ابن يزيد الحصني، حيث يقول:

وإنَّا لنربــط للمـــــــعربات في اللَّـــزبات فــما تُــرزمُ[1]

يُعدُّ لها المحـضُ بعد الحـليب كما يصلح الصبيةُ المفطمُ[2]

---

[1] – قوله: نربط، (ربط): ربطه، شدَّه وبابه ضرب ونصر، والموضع: مربط، والرباط: ما تُشَدُّ به الدابة. مختار الصحاح:٩٧/١. وذكر الأزهري في لسان العرب: أصل الرباط من مرابط الخيل، وهو ارتباطها بإيزاء العدو في بعض الثغور. والعرب تُسمي الخيل إذا ربطت بالأفنية وعُلّفت، رُبُطاً واحدها: ربيط، قال تعالى: (ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم). والمرابطات: جماعات الخيول التي رابطت. اللسان: ٣٠٣/٧. وقوله: معربات، جاء في اللسان: أعرب: صهل فعرف عتقه بصهيله. والإعراب: معرفتك بالفرس العربي من الهجين، إذا صهل، وخيل عراب، معربة، قال الكسائي: والمعرب من الخيل: الذي ليس فيه هجين، والأنثى معربة؛ وإبلٌ عُراب كذلك، وقد قالوا خيلٌ أعراب، وإبل أعْرُبٌ؛ قيل: ما كان إلا طلق الإهماد، وفرقوا بين الخيل والناس فقالوا في الناس: عُربٌ وأعرابٌ، والخيل عِرابٌ، والإبل العراب، والخيل العراب، خلاف البخاتي والبراذين. ورجل معرب معه فرس عربي. وفرسٌ معرب خلصت عربيته. اللسان:٥٩٠/١. واللزبات: اللزب، الشَّدة، وجمعها لزبٌ، وسنة لزبة: شديدة، ويقال: أصابتهم لزبة، يعني شدّة السنة وهي القحط، والأزمة والأزبة واللزبة: كلها بمعنى واحد. والجمع اللزبات بالتسكين لأنه صفة. اللسان:٧٣٨/١. وقوله: تُرزم، المرزم، الرزمة بالتحريك ضربٌ من حنين الناقة على ولدها حين ترأمه، وقيل هو دون الحنين، والحنين أشد من الرزمة وأرزمت، الناقة على ولدها: حنَّت، وأرزمت الناقة إرزاماً، وهو صوتٌ لا يفتح به الفم ورزمة الصبي صوته، وأرزم الرعد اشتد صوته، وقيل هو صوت غير شديد. قال ابن الأعرابي: الرزمة: الصوت الشديد. والرازم الذي قد سقط فلا يقدر أن يتحرك من مكانه. اللسان: ٢٣٩/١٢. والمعني: أنهم في أوقات الشدة يرابطون للخيل العراب قائمين على خدمتها فلا يُسمع لها ذلك الصوت.

ونخلطها بصميـــم العــيال بمـــن له حــبٌّ هو المحرم[1]

مشاربها الصافيات العـــذابُ ومطعـمها فهــو المطـعَمُ[2]

فهـــنَّ بأكنـــاف أبيـــاتنا صـــوافنُ يصهلن أو حوَّمُ[3]

---

[2] – قوله: يُعدّ لها يشير إبى تجهيز طعامها. والمحض: بوزن الفلس اللبن الخالص الذي لم يُخالطه الماء حلواً كان أو حامضاً ومحضه وأمحضه وكل شيء أخلصته فقد محضته. مختار الصحاح: ٢٥٧/١. وفي اللسان: –المحض، اللبن الخالص بلا رغوة. ٢٢٧/٧. أما الحليب: فهو اللبن المحلوب، وقيل الحلب: المحلوب من اللبن، والحليب مالم يتغير طعمه. مختار الصحاح: ٦٢/١. واللسان: ٣٣٢. أما المقطم: (فطم) يقال: فطم العود فطماً قطعه، وفطم الصبي يفطمه فطماً، فهو فطيم، فصله من الرضاعة، وغلام فطيم ومفطوم وفطمته أمه تفطمه: فصلته عن رضاعه، والمعني هنا يشير: إلى حسن معاملة الخيل والقيام على خدمتها، والتشبيه في البيت يدل على هذه الرقة البالغة في معاملة الخيل.

[1] – الصميم: العظم الذي به قوام العضو، فصميم الوظيف وصميم الرأس، وبه يقال للرجل هو من صميم قومه إذا كان من خالصهم. ورجل صميم محض. اللسان:٣٤٧/١٢. وصميم الشيء خالصه. مختار الصحاح: ١٥٥/١. وقوله: العيال: عيال الرجل من يعوله، وواحد العيال عيل كجيد، والجمع: عيائل، مثل: جيائد، وأعال الرجل كثر عياله فهو معيلٌ، والمرأة معيله مختار الصحاح :١٩٥/١. وعيال الرجل: وعيله الذين يكفل بهم. اللسان:٤٨٥/١١. والمعنى هنا يشير إلى مسألة الإيثار التي يُلمح إليها الشاعر في تعامله مع الخيول العربية الأصيلة؛ فهم يطعمونها من صميم طعام عيالهم لاسيما إذا اشتدت الأزمات وضاقت السُبل، ومثل هذا القول يكشف عن مدى حبهم لهذه الخيول وحرصهم على حسن معاملتها كما يعامل بعضهم من يتكفله من العيال. والشطر الثاني يكشف عن ذلك الحب والتقدير للخيول، والتعبير في ختام البيت بلفظ (المحرم).

[2] – مشارب: المشرب، الماء نفسه. اللسان ٤٨٨/١. والصافيات: صفوة كل شيء خالصه. قال الكسائي هو صفوة الماء وصِفوة. اللسان ٤٦٣/١٤. والعذاب: العذبُ من الطعام أو الشراب، كل مستساغ، والعذبُ الماء الطيب. اللسان: ٥٨٣/١. هكذا لما كان طعامها من صميم العيال والمحض من الحليب، كان كذلك مشربها من الصافيات العذاب. والشطر الثاني في البيت مكسور الوزن على النحو المذكور (ومطعمها فهو المطعم) ولعل لفظا سقط منه أو حذف، ومن هنا يرى المحقق أن تقديره يأتي على هذا النحو. (ومطعمها ذا هو المطعم)، مجلة الذخائر: ١٦٦، ويكون المعنى راجعاً إلى ما سبق من أبيات تحدث فيها الشاعر عن العاية بطعام الخيول.

[3] – قوله: أكناف، الكنف: الجانب والناحية. وأكناف الجبل والوادي، نواحيه حيث تنضم إليه. اللسان:٣٠٨/٩. وقوله: صوافنُ" الصاف، قائم على ثلاث قوائم، والعرب تقول لجمع الصاف: صوافٍ وصافنات وصفون. اللسان:٢٤٩/١٣. وهذه إشارة: إلى اطمئنانهن وشعورهن بالشبع. والصهيل: صوت الفرس

على هذا النحو يختتم ابن يزيد رائعته في وصف رهان الخيل، وهو ختام تفوح منه معاني الحب والتقدير للخيول العربية، وذلك شعور مفطور عليه الإنسان العربي والحصني زاده وضوحاً وأحاله إلى أمر ملموس محسوس. والقصيدة كما أشرتُ في تحليلها طائفة من المشاهد المتتابعة التي تصور حدثاً كبيراً احتفى به المجتمع العربي والعباسي خاصة. وكان ابن يزيد دقيقاً في رصد هذه المشاهد والربط بينها ربطاً محكماً يتيح للعين أن تتقراه ولليد أن تتلمسه عن قرب. وقد أسهم في توفيقه في ذلك عنايته باختيار ألفاظه وصياغة أساليبه، وتشكيل صوره الفنية المختلفة، فضلاً عن براعته في النظم والناظر إلى ما قدمته من تحليل للنص يرى ذلك واضحاً جلياً.

(ج) - وصف حمامة فقدت أليفها :

ثم يأتي اللون الأخير من فنون الوصف عند شاعرنا وهو في هذه المرة يتعلق بوصف طائر ينوح فوق شجر الأراك في موقف حزين مؤلم. ومن هنا تضح لنا أبعاد تجربته الشعرية التي مرّت به هذه المرة. فهي تجربة وجدانية إنسانية رغم واقعيتها؛ تعكس مدى صلة الشاعر بمظاهر الطبيعة من حوله، ومدى مشاركته لها وتفاعله معها. ومن ثم فإن الشاعر عاش تجربته من منطلق هذا المزج الشعوري بمظهر من مظاهر الكون والطبيعة خلَّف أثراً نفسياً حزيناً دفع الشاعر دفعاً إلى التفاعل معه والاستجابة له.

والمتأمل لذلك يتلمس ثمة علاقة بين موضوع القصيدة وإيثاراً الشاعر لخوضه والنظم فيه؛ أعني بذلك مسألة الفقد والرثاء للمفقودين، وشاعرنا – في حياته الخاصة- قد خاض تجربة واقعية مريرة فقد فيها غلاماً صغيراً – على نحو ما مر بنا في شعر الرثاء- فخلَّف رحيله في نفسه مشاعر كابية حزينة لا تزال تؤرقه وأحسب أن لذلك علاقة ببعث مكامن فؤاده، وإثارة أحزانه الدفينة. وهذا يعني أن تجربة الحمامة التي فقدت أليفها وقعت من نفسه موقعاً حاراً أليماً وذلك سر ما نراه في تجربته تلك من صدق شعوري ظاهر، وعاطفة حزينة كابية قوية التأثير. ومن ثم بدأ الشاعر- كما

مختار الصحاح: ١٥٦/١. وقوله: حوَّم: يقول الأصمعي: الحُوَّم من الإبل العطاش التي تحوم حول الماء. اللسان: ١٦٢/١٢. والمعنى في البيت يشير إلى مراتع الخيل حول البيوت وهي شبعة مطمئنة محفوفة بالرعاية.

سيأتي- قصيدته بداية تدل على الربط بين ما في نفسه وبين ما يحدث في الطبيعة من مواقف مثيرة محزنة؛ هكذا (**أشاقك برقٌ**)، (**أم شجتك حمامةٌ**).. وحين لاقت التجربة الواقعية في نفس شاعرنا ذلك المثير القوي، وقعت منه موقعاً حسناً انعكس على آدائه وبراعته في تصوير مشاهده. ولنا أن نطالع النص ونتعرف على أفكاره وصوره قبل أن نحكم عليه، يقول ابن يزيد:

أشـاقكَ برقٌ أم شَـجتك حَمـامةٌ ... لها فـوقَ أطـراف الأراك نئيـمُ[1]

أضـافَ إليها الهَـمُّ فُقدان آلـفٍ ... وليـلٌ يسـدَّ الخـافقَـين بهيمُ[2]

أنافتْ على سـاقٍ بليـلٍ فرَّجـعت ... وبالوجـدِ منها مُقْـعِدٌ ومُقيـمُ[3]

---

[1] – قوله: أشاقك، شاق إليه شوقاً وتشوق واشتاق اشتياقاً. وشاقني شوقاً وشوقني: هاجني فتشوقتُ، هيّج شوقك ويقال منه: شاقني حسنها وذكرها يشوقني: أي هيّج شوقي. اللسان ١٩٢/١٠، وقوله: شجتك، الشجو الهمّ، وشجاه الهمُّ يشجوه شجواً فهو شجٍ أي مهتم. العين للخليل ١٥٦/٦، وفي المثل: (ويلٌ للشجي من الخلي)، وشجى الرجل شَجي من باب تعب: حزن، فهو شَجٍ، أو شَجيّ بالتثقيل. ويتعدى بالحركة فيقال: شَجاه الهمُّ يشجوه شَجواً من باب قتل: إذا أحزنه. المصباح المنير ٣٠٦/١. أما الأراك: شجرة طويلة خضراء ناعمة كثيرة الورق والأغصان خوارة العود تنبت بالغور تتخذ منها المساويك قال أبو حنيفة هو أفضل ما استيك بفرعه من الشجر وأطيب ما رعته الماشية. اللسان ٣٨٨/١٠. وقوله: نئيم، (نأم) النأمة بالتسكين: الصوت، نأم الرجل ينئم وينأم نئيماً، وهو كالأنين وقيل هو كالزحير. وقيل هو الصوت الضعيف الخفي أيّاً كان. والنئيم صوت فيه ضعف اللسان:٥٦٧/١٢.

[2] – قوله: أضاف إليها، أضاف الشيء إلى الشيء أماله. مختار الصحاح ١٦٢/١. وفي اللسان: أضاف فلان فلاناً فهو يضيفه إضافة إذا ألجأه إلى ذلك. ٢٠٩/٩. وفي الحديث: (نهي عن الصلاة إذا تضيَّفت الشمس للغروب)، أي مالت. وفي حديث علي: " أن ابن الكواء وقيس بن عباد جاآه فقالا: أتيناك مضافين مثقلين أي ملجأين من أضافه إلى الشيء إذا ضمَّه إليه. النهاية في غريب الأثر: ١٠٩/٣. أما الهمُّ فهو الحزن والجمع هموم، وأهمه الأمرُ أقلقه وحزنه، والاهتمام: الاغتمام. مختار الصحاح ٢٩١/١. والآلف: الأليف، والإلف الذي تألفه، وجمع إلف ألاف. وعن ابن الأعرابي: ألف الشيء ألفاً وإيلافاً وإلفانا، وألفه: لزمه، وألفه إيّاه: ألزمه. اللسان ٩/٩، ١١. والخافقان: قال أبو الهيثم هما المشرق والمغرب، وذلك أن المغرب يقال له: الخافق وهو الغائب فغلّبوا المغرب على المشرق فقالوا الخافقان كما قالوا الأبوان. قال شمر: الخافقان طرفا السماء والأرض. اللسان ٨٣/١٠. والبهيم: الأسود، ولون بهيم، لا يخالطه غيره، اللسان ٥٨/١٢.

تميدُ إذا ما الغـصن مادتْ متونه كما مـادَ من ريّ المُـدام نديـمُ[1]

فبـاتت تنـاديه وأَنَّى يجيـبها منـوطٌ بأطـراف الجنـاح سهيمُ[2]

أتيـحَ له رامٍ بصـفراء نبـعةٍ على عجْسها ماضي الشَّباتِ صميمُ[3]

---

[3] – أنافت: (نوف) ناف الشيء نوفاً ارتفع وأشرف. وفي حديث عائشة تصف أباها: ذاك طود منيفٌ، أي عالٍ مشرف. يقال: ناف الشيء ينوف إذا طال وارتفع. اللسان:٣٤٢/٩. قوله فرجَّعت: رجّع الرجل وترجَّع، ردّد صوته في قراءة أو أذان أو غناءأو زمر أو غير ذلك، مما يترنم به ورجَّع البعير في شقشقته: هدَر، والناقة في حنينها قطعته، ورجّع الحمام في غنائه واسترجع كذلك. ورجعت القوس صوتت. اللسان:١١٦/٨. والوَجْد: الحزن وفي اللسان: وجَد في الحزن وجْداً حَزن. ٢٩٦/١، وقوله: مُقعد ومُقيم، يعني أن الحُزن يُقعدها ويُقيمها، كناية عن –دوام حزنها وتمكنه منها. وجاء في لسان العرب: قامت المرأة تنوح أي جعلت تنوح، وقد يُعني بضد القعود لأن أكثر نوائح العرب قيام. ٤٩٨/١٢.

[1] – ماد: (ميَد)، ماد الشيء تحرك، ومادت الأغصان، تمايلت وماد الرجل تبختر. مختار الصحاح ٢٦٧/١. والميد: ما يصيب من الحيرة عن السكر أو الغثيان أو ركوب البحر. اللسان ٤١٢/٣، وقوله: مادت متونه، المتن ما ارتفع من الأرض واستوى. وقيل ما ارتفع وصلب. اللسان ٣٩٨/١٣. والمقصود هنا: جزوع الأغصان حين يُميلها الهواء فتبدوا متراقصة. وقوله: ري المُدام: الريان ضد الظمآن، والمُدام، والمُدامة: الخمر. سميت مُدامة لأنه ليس شيء يستطاع إدامة شربه إلا هي. والنديم: الشريب الذي ينادمه، ونادمني فلان على الشراب فهو نديمي وندماني. اللسان: ٢١٤/١٢، ٥٧٢.

[2] – منوط: نوط، ناط الشيء ينوطه نوطاً: علَّقه، وكل ما علق من شيء فهو نوط. اللسان ٤١٨/٧. وقوله: سهيم، من سهم لونه يسهم إذا تغير عن حاله لعارض، وفي حديث أم سلمة: يا رسول الله مالي أراك ساهم الوجه؟ اللسان: ٣١٤/١٢. وللشطر الثاني روايات أخرى بعضها ورد في نثار الأزهار– كما يقول المحقق– وهي قوله (بأطراف الجناح رميم). وفي الحماسة: بأطراف الرماح سهيم. مجلة الزخائر ١٦٧، هامش (٥).

[3] –أتيح له: الضمير يعود على أليفها الذي نالته يد القدر. وقوله: بصفراء نبعة؛ من تقديم الصفة على الموصوف. والنبعة واحدة النبع، وهو شجر يتخذ منه القسي وتتخذ من أغصانه السهام. مختار الصحاح: ٢٦٨/١. وهو هنا يحدثنا عن القوس التي رمى به الصائد فريسته. وقوله: على عجسها: العجس، شدّة القبض على الشيء، وعجس القوس وعِجسها وعُجسها ومَعْجسُها وعُجْزها مقبضها الذي يبقضه الرامي منها، وقيل موضع السهم منها. اللسان ١٣٠/٦، وقوله: ماضي الشباة: شباة كل شيء حدّ طرفه والجمع الشَّبا والشَّبوات. مختار الصحاح:١٣٨/١. وفي اللسان: الشّباة: العقرب حين تلدها أمها، وقيل هي العقرب الصفراء وجمعها شبوات. قال أبو منصور: والنحويون يقولون: شبوة العقرب .٤٢٠/١٤. وقوله: ماضي، يقال: مضي السيف مضاء، قطع. اللسان ٢٨٤/١٥. والصميم، صميم كل شيء خالصه، وصميم الحر والبرد شدته. وصميم القيظ

رمـاهُ فأصْـمَـاه فطارت ولم يطـر فـظلَّ لها ظـلٌّ عليـه تحـومُ[٤]

وظلَّت بأجـرَاع الغـوير نهـارَها مـولّهةٌ كلُّ المـرَام تـَـرومُ[١]

قـرينةُ إلـفٍ لم تُفـارقْه عـن قِلىً غـَـداة غـَـدا يومٌ عليه مشُـومُ[٢]

أشدّه حرّاً وشتاء أشدّه برداً. اللسان: ٣٤٧/١٢. والمراد: وصف القوس بأنها صفراء اللون قوية المتن شديدة الإصابة كحدّ السيف.

[٤] – رماه: يعني به ذَكَر الحمام المصروع على أيدي الصائد. قوله: فأصماه: يقال أصميتُ الصيد إذا رميته فقتلته وأنت تراه. وأصمى الرمية أنفذها، وروي عن ابن عباس أنه سئل عن الرجل يرمي الصيد فيجده مقتولاً فقال: كُلْ ما أصميتَ ودعْ ما أنميتَ؛ قال أبو إسحاق: المعنى أي ما أصابه السهم وأنت تراه فأسرع في الموت – فرأيته، ولا محالة أنه مات برميك، وأصله من الصَّمَيان، وهو السرعة والخفة. وصَمّى الصيد تصَّمى إذا مات وأنت تراه. والإصماء: أن تقتل الصيد مكانه، ومعناه سرعة إزهاق الروح من قولهم: للمسرع صَميان، والإنماء أن تصيبه إصابة غير قاتلة في الحال، يقال: أنميت الرمية ونمت بنفسها. ومعناه إذا صدت بكلب أو بسهم أو غيرها فمات وأنت تراه غير غائب عنك فكُلْ منه، وما أصبته ثم غاب عنك فمات بعد ذلك فلا تأكله فإنك لا تدري أمات بصيدك أم بعارض آخر. اللسان ٤٦٩/١٤. ٤٧٠. وقوله: تحوم، (حوّم) الحومان، دومان الطائر يدوّم. ويحوم حول الماء. الجوهري: حام الطائر وغيره حول الشيء يحوم حوماً وحوماناً أي دار. وفي حديث الاستسقاء، اللهم ارحم بهائمنا الحائمة؛ هي التي تحوم حول الماء. أي تطوف فلا تجد ماء ترِدُه. وكلّ منْ رامَ أمراً فقد حام عليه حَوْماً وحياماً وحؤوماً وحوماناً، والحوَّم: اسم للجمع وقيل جمع، وكل عطشان هائم. اللسان: ١٦٢/١٢.

[١] – أجراع الغوير: الجَرعة والجَرْعة والجَرَع والأجرَعْ والجَرْعاءُ الأرض ذات الحزونة تشاكل الرمل، وقيل هي الرملة المستوية، وقيل هي الدّعص لا تنبت شيئاً. والجَرْعة عندهم. الرملة العذاة الطيبة المنبت التي لا رعونة فيها، وقيل الأجراع، كثيب جانب منه رمل وجانب حجارة. وجمع الجَرَع أجْرَاع وجراع، وجمع الجَرْعة جراع، وجمع الجَرعة جَرع وجمع الجَرعاء جَرعاوات وجمع الأجرع أجارع، والجرعاء والأجرع: أكبر من الجرْعة. اللسان ٤٦/٨، ٤٧. والغوير: تصغير الغور، وقيل هو ماء لكلب بأرض السماوة بين العراق والشام، وقال أبو عبيدة السكوني: الغوير ماء بين العقبة والقاع في طريق مكة فيه بركة وقباب لأم جعفر تعرف بالزبيدية، وموضع على الفرات، معجم البلدان ٢٢٠/٤. والواضح أن الشاعر يشير هنا بقوله: أجراع الغوير إلى موضع بعينه وقعت فيه حادثة مقتل ذكر الحمام، مما يضفي على تجربته تلك طابع الواقعية المميزة. لكن المرجح أن هذا الموضع يقع بين العراق والشام، وهو ما يرجحه قوله: في بيت لاحق (وللريح من نحو العراق نسيم)، وقوله: مولهة؛ الوله: الحزن، وقيل ذهاب العقل، والولَه أيضاً فقدان العقل لفقدان الحبيب. مختار الصحاح ٣٠٦/١، اللسان: ٥٦١/١٣. والمرام المطلب، (روم) رام الشيء طلبه، ورام الشيء يرومه روماً ومراماً: طلبه، اللسان ٢٥٨/١٢.

وراحـــتْ بهَـمَّ لو تضـــمَّن مثلَه حـشَى آدميٍّ راح وهـــو رميـــمُ[٣]

فللـــبرق إيمـــاضٌ، وللدَمع واكفٌ وللـــريح مـن نحـو العـــراق نسيمُ[١]

وللـطائر المـــحزون نُغْـــمٌ كأنهـــا على كبـــدِ الـصَّبِ المـحبِّ كلُـومُ[٢]

غنـــاءٌ يروعُ المنـــْصتين وتـــارة بكاءٌ كما يبـكي الحـــميمَ حمـــيمُ[٣]

فطـوراً أشيـمُ البرقَ أين مصَـابُه وطـوراً إلى إعـــوالِ تلك أهيـــمُ[٤]

---

[٢] – قرينة إلف: أي أليف، وهو الذي تألفه وجمعه آلاف. والقِلى: البُغض، تقول: قَلاه يقليه قليْ وقلاء بالفتح والمد. مختار الصحاح ٢٢٩/١. والمشوم: من الشؤم ضد اليُمن، يقال: رجلٌ مشوم ومشئوم، ويقال: ما أشأم فلاناً. مختار الصحاح: ١٣٨/١.

[٣] – وراحت بهَمَّ: الحديث عن الرواح هنا دليلٌ على أنها مكثت نهارها كله تنوح على فقد أليفها. والهَمُّ: الحزن، وجمعه هموم، وأهمَه الأمرُ أقلقه وحزنه، والمهمُ: الأمر الشديد. مختار الصحاح. ٢٩١/١. قوله: تضمن: بمعنى اشتمل عليه، والحشَي ما في البطن، والجمع أحشَاء وقيل حشوة البطن وحشوته، ما فيه من كبد وطحال وغير –ذلك. والحشَي ما دون الحجاب مما في البطن كله، اللسان ١٧٨/١٤. ولعله يقصد بالحشَى هنا القلب لتأثير الحزن فيه. أما قوله: الرَّميم، فالرِّمة بالكسر: العظام البالية، والجمع: رِمَم، ورِمَام، ولقد رمَّ العظمُ يَرِمُّ رمّة بكسر الراء فيهما إذا بلي فهو رميم. مختار الصحاح ١٠٨/١.

[١] – إيماض: ومض البرقُ لمع لمعاً خفياً، ولم يعترض في نواحي الغيم، وميضاً وومضاناً بفتح الميم، أومض. وقوله: وللدمع واكفٌ، وكف الدمع والماء وكفاً ووكوفاً وكفاناً: سال، وكفت العين الدمع، وكفاً ووكيفاً أسالته، وسحابة وكوفٍ إذا كانت تسيل قليلاً قليلاً، وقيل الوكف المصدر، والوكيف القطر نفسه. اللسان: ٣٦٢/٩. وقوله: وللريح نسيم، النَسم والنَسيم: نفس الريح إذا كان ضعيفاً، والجمع: أنسام، والنسيم: الريح الطيبة. قال ابن شميل: النسيم من الرياح الرّويد. اللسان: ٥٧٤/١٢.

[٢] –الطائر المحزون: الحمامة التي فقدت أليفها. أما النُغم: فهو الكلام الخفي، وفلان حسن النغمة أي حسن الصوت في القراءة وغيرها. مختار الصحاح ٢٧٩/١. وفي لسان العرب لابن منظور: النّغمة، جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها، وهو حسن النغمة، والجمع نغمٌ. اللسان: ٥٩٠/١٢. ويعني بكبد الصَّبّ المحب العاشق، والكلوم: الجروح، ويقصد الألم الذي يخلفه غناء هذا الطائر المحزون في نفسه.

[٣] – يروع المنصتين، أي يُعجبهم، والإنصات هو السكوت والاستماع للحديث. اللسان ٩٩/٢. والبيت يصور حالة الطائر المتناقضة بين الغناء الحزين والبكاء الأليم.

[٤] – طوراً أشيمُ: الطَّور، التارة، تقول طوراً بعد طور أي تارة بعد تارة. اللسان ٥٠٧/٤. أما قوله: أشيم، يقال: شَام السحابُ والبرق شيماً، نظر إليه أين يقصد وأين يُمطر، وقيل هو النظر إليها من بعيد. اللسان ٣٣٠/١٢.

ومن دون ذا يشتاقُ منْ كان ذا هوى ويَعْـذبُ عنه الحِـلمُ وهــو حَليــمُ[٥]

تلك حكاية الحمامة التي فقدت أليفها وراحت ترثيه في نغم شجي مؤثر. وأول ما يمكن لنا ملاحظته بعد هذه الرحلة التي قطعناها في قراءة أبياتها وتفسير مفرادتها وفهم معانيها وأفكارها؛ أن للقصيدة موضوعاً أصلياً شغل غالب أبياتها؛ ألا وهو وصف حال الحمامة أو الطائر الذي فُقد أليفه في حادث صيد. وبجوار هذا الموضوع الأصلي نلمح هناك جانباً آخر يشغل حيّزاً من اهتمام الشاعر، لعله يتمثل في ذكر البرق اللامع الذي يكوّن الوجه الأخر في الصورة الكلية التي نقلها الشاعر إلينا. والقصيدة من حيث النظر إلى موضوعها تأتي في مراحل ثلاث؛ **الأولى**: مرحلة الاستهلال، وهي هنا تتمثل في مطلع البيت الأول، واختار الشاعر لبنائها أسلوب الاستفهام، وقد جعل منه مدخلاً مباشراً لموضوعه. وفي المرحلة **الثانية** يعرض الشاعر لعناصر الموضوع ويجلو لنا أفكاره وحقيقته التي تتمثل في الحال المأسوي التي آل إليها مصير الحمامة بعد فَقْد أليفها. وهي أكبر المراحل الثلاث من حيث عدد الأبيات؛ حيث يبلغ عدد أبياتها ثمانية (٣- ١٠). ثم يأتي دور المرحلة **الثالثة** والأخيرة، وتمثلها خمسة أبيات (١١- ١٥) ومن الممكن أن نصفها بأنها مشاهد استعراضية متتالية من الطبيعة تهدف إلى أمرين: نقل الصورة الأخيرة للطائر الحزين، وتصوير حال الشاعر الذي يبدو لنا في صورة الرجل الرومانسي الذي يمزج بين نفسه وبين مظاهر الطبيعة الباكية. وهذه المشاهد التي يستعرضها الشاعر أكثر ارتباطاً بالجو العام في القصيدة.

أما الوجه الآخر الذي جاء ملازماً للمشهد العام في القصيدة فهو يتمثل في وصف البرق، وقد جعله الشاعر قريناً للحديث عن الطائر المحزون، ورغم قلة حديثه عن وصف البرق في القصيدة إلا أنه سلّط الضوء عليه بطريقة خاصة تستلفت الأنظار إليه

وقوله: أين مصابه، الصَّوبُ: المطر أو نزول المطر، صاب صوباً وإنصاب. اللسان ٥٣٤/١. وقوله: إعوال: العول والعولة رفع الصوت بالبكاء وكذلك العويل وأعول عليه بكى. اللسان ٤٨٢/١١. وأهيم: الهيام كالجنون من العشق، ورجلٌ هيمان: محبٌ شديدُ الوجدُ اللسان ٦٢٦/١٢.

[٥] – يعزب عنه الحلم: عزب يعزُب عزوباً ذهب أو غاب، والعازب من الكلأ: البعيد المطلب. اللسان ٥٩٦/١. والحِلم بالكسر: الأناة والعقل، وجمعه أحلام وحلوم. اللسان ١٤٦/١٢. والبيت الأخير يبين فيه الشاعر عن شدة الموقف الذي شاهده والأثار النفسية المترتبة عليه.

وكأنه حَدَثٌ له شأنه في تجلية موضوع القصيدة وتشكيل صورها وبناء أفكارها، وكأن ضوء البرق يُسهم بطريق أو بآخر في الكشف على تلك الحادثة المأسوية التي وقعت للطائر المحزون. ومسألة الاقتران بين وصف حال الحمامة وبين ظاهرة البرق الوامض تقع في القصيدة في ثلاثة مواضع: **الأول**: قوله في مطلع القصيدة: (أشاقك برقٌ أم شجتك حمامةٌ ؟!). **والثاني**، قوله في البيت الحادي عشر: (فللبرق إيماضٌ وللدمع واكفٌ). ومعروف أن حديثه عن الدمع الواكف يعني به الأثر الذي خلَّفته الحمامة المكروبة في نفسه. والموضع **الثالث**: قوله في البيت قبل الأخير:

فطوراً أشيمُ البرقَ أين مَصَابُه وطوراً إلى إعـــوالِ تلك أهيمُ

وقد يتبادر إلى الذهن تساؤلٌ بخصوص هذا الشأن. ما سرّ هذا الرّبط بين ظاهرة البرق الذي يومض ليعلن عن قرب هطول الأمطار، وحادثة بكاء الحمامة التي مات أليفها في حادثة صيد أليمة؟! وقد أسلفت من قبل أن للشاعر غراماً بوصف الفلك وأحوال النجوم، ولا تخلو له قصيدة – في الغالب- من التطرق إلى وصف النجوم وظواهر الفلك، أو التعرض لبعض جوانبها حسبما يقتضيه المقام في بعض الأحيان. وهذا الاهتمام بأمر النجوم والفلك كان من وراء حساسيته المفرطة تجاه ظواهر الكون لاسيما ما يتعلق منها بعلم النجوم. والبرق ظاهرة كونية ترتبط في الحس العربي بهطول الأمطار ونزول الغيث، فلها إذن وقعٌ خاص في نفسه. لكن من الجائز أن لتلك الظاهرة علاقة وطيدة بحادثة صيد ذكَر الحمام. والعلاقة هنا – على ما يبدو – علاقة زمنية، بمعنى اتفاق حدوثها أثناء رصد الشاعر للطائر المحزون وهو ينوح فوق أغصان شجر الأراك. كما أن الزمن الذي خصّه الشاعر لسوق الحادثة كان ليلاً، والليل دامس الظلام، أو كما وصفه الشاعر (بهيم)، ووميض البرق يتناسب وهذا الزمن. ولولا أن موضوع الحمامة شغل عليه نفسه لاستطرد يحدثنا عن البرق الذي يخطف الأبصار، ويشوق الأنفس. وذلك يعني أن الشاعر لم يشأ أن يقف بشاعريته عند حدود الحدث الأصلي؛ لكنه تطرق بعينه الراصدة إلى كل ما يتبادر إليه من مظاهر الطبيعة وعناصر الكون، وما من شأنه أن يسهم في تكوين عناصر الصورة الكلية في القصيدة، ويشكِّل الجو العام.

والقصيدة من حيث الاستهلال بدأها الشاعر بدءاً مباشراً وثيق الصلة بالموضوع. وعلة هذا البدء المباشر أمران: **أحدهما**، قلة أبيات القصيدة، ويبلغ عدد أبياتها خمسة عشر

بيتاً، وحجم القصيدة مدعاة لهجر المقدمات الشعرية. **وثانيهما**: طبيعة الموضوع التي تتسم بالواقعية، فهي ترصد موقفاً حيَّاً من بين جنبات الطبيعة الزاخرة بكل نابضٍ، وهو موضوع في حقيقة الأمر قائم على فكرة واحدة؛ تدور حول رصد ذلك الطائر النائح فوق الغصن وقد فقد أليفه. وهي بذلك لا تحتمل الاستطراد كما لا تحتمل إطالة الاستهلال. ومن ثم كان الشاعر موفقاً في استهلاله المباشر هنا. والناظر إلى طبيعة هذا البدء لا يراه فقط يتسم بالعُجالة والمباشرة، وقوة الصلة بينه وبين الموضوع، ولكن أيضاً يراه شهيّاً مشوّقاً، يأخذ بالألباب، وعلة ذلك فيما أرى أسلوب الاستفهام الذي آثر الشاعر البدء به (**أشاقك برقٌ أم شجتك حمامة**) ليحُدث لوناً من ألوان المشاركة الوجدانية بينه وبين المخاطب ؛ مع الأخذ في الاعتبار الاختلاف حول تحديد شخص **المخاطب** هل هو الشاعر نفسه أم شخص آخر يتوجه الشاعر بالخطاب إليه، وإن كنت أرجح الأمر الأول لقبوله منطقياُ، وتنزيل النفس منزلة الشخص الآخر في الخطاب تقليدٌ قديم في الشعر العربي منذ امرئ القيس؛ ثم الرّبط بين أمرين عظيمين متباينين في درجة التأثير، أحدهما في السماء والآخر فوق الأرض.

وهنالك أمر آخر جعل لهذا البدء مذاقه الخاص ألا وهو براعته في اختيار ألفاظه ودقته في توظيفها بحيث تكون الألفاظ عاملاً مهماً في قوة التأثير التي يدهش لها المطالع للقصيدة منذ الوهلة الأولى. فلفظ (**شاقك**) يحتمل الإثارة والاندهاش كما أشرت في تفسيرها هامشياً، وكذلك لفظ (**أشجاه**)، وإن كان الآخر له دلالاته الحزينة التي تلائم الفكرة والموضوع. وكأني بالشاعر هنا لا يستفهم عن الأمر الذي أثار ثائرته وجعل منه آذاناً مصغية لما تنطق به الطبيعة الصائتة أو الصامتة على سبيل الحقيقة، لكنّه يجعل من ذلك الاستفهام مدخلاً مثيراً لشعوره بالدهشة من الأمرين معاً وفي آنٍ واحدٍ، وإن كان قد استطرد يحدثنا عن أحدهما ويهجر الآخر هجراً جميلاً؛ يعود إليه زائراً بين آونة وأخرى. وهذا الإيثار هو ما جعل قصيدته ذات وحدة موضوعية تدنو في ائتلافها وتلائم عناصرها من الوَحدة العضوية، التي أسهم في تحقيقها ما في القصيدة من نزعة الحكي والضغط على سرد الأحداث بحيث تتناسب والنزعة التصويرية للأفكار. وهذه العناصر هي مما يتلاءم وخصوصية الفكرة التي يتحدث الشاعر عنها؛ إذ أنها فكرة قصصية تقوم على الحركة وبناء الحدث، ولكنه حدثٌ موجز قوي التركيز، وهذا التركيز يفيدها ولا

ينقصها، فهو يكثر من دلالتها، ويحشد من إيحاءاتها. وكأنها دفقة قوية من المشاعر أو العاطفة المنقولة إلينا في صدقٍ وتميّزٍ.

وفي جزء من البيت الأول والأبيات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠) التي تليه يسلّط الشاعر الأضواء على بطل حكايته إن جاز التعبير أعني **الحمامة**؛ وعلة ذلك أنه جعلها رمزاً للوفاء والحب والإخلاص الذي يراه ماثلاً محققاً في شخص طائر ضعيفٍ رقيق. وليس ذلك بغريب هنا فالحمام قريب الشبه بالإنسان في مثل هذه الخصال التي تنتج عن علاقة الذكر بأنثاه؛ يقول المثني بن زهير: " لم أر شيئاً قط في رجل أو امرأة إلاّ رأيته في الحمام، رأيت حمامة لا تريد إلاّ ذكَرها، وذكَراً لا يريد إلاّ أنثاه إلا أن يهلك أحدهما أو يفقد "[1] وهذا التسليط يفسر لنا حالتها النفسية تارة وحالتها الصورية والواقعية التي كانت عليها وقت أن رآها تنوح فوق غصن شجر الأراك. أما شرح حالتها النفسية فقد اختار لها مثل هذه الألفاظ والأساليب: (لها فوق أطراف الأراك نئيم)، (أضاف إليها الهمّ)، (فقدان آلفٍ/ وليلٌ يسدّ الخافقين بهيم)، (أنافت على ساقٍ فرّجعت)، (وبالوَجْد منها مُقعدٌ ومُقيم)، (تميدُ إذا ما الغصنُ مادتْ متونُه)، (فباتتْ تناديه)، (وظلَّت بأجراع الغَوير مولّهةً)، (قرينةُ إلفٍ لم تفارقه عن قِلىً)، (وراحت بهَمّ) والناظر إلى طريقته في سوق هذه الألفاظ والأساليب يلحظ حرصه على أن يكون لونها قاتماً حزيناً، قلقاً، متأرجحاً؛ تماماً كحالها الحزين القلق المتأرجح.

ويَدلك على الحزن والقتام أمثال هذه الألفاظ: (شجي/ نئيم/ الهمّ/ فقدان آلفٍ/ ليلٌ بهيم/ مولّهة/ وراحت بهَمّ)، ويدلك على حال القلق والتأرجح مثل تلك الألفاظ: (أنافت/ مُقعدٌ/ ومُقيم/ تميد/ مادت/ ماد/ نديم)، وقد يبالغ في إيقاع المعنى ليصل إلينا قوياً مؤثراً مثلما وقع صداه في نفسه وقت أن رآه وأحسّه؛ ويدلك على ذلك ما في البيت الثاني على سبيل المثال فإنه تحدث عن عاملين؛ فقد أضاف: (الهَمّ)إلى الحمامة (فقدان الأليف)، و(الليلُ البهيم الذي يسُدُّ الخافقين)، ولو اكتفى بالعامل الأول لكفاه أن يدخل الهمّ والحزن على نفس الطائر، وهو الأصل في موضوع القصيدة. لكنّ إضافة هذا العامل الثاني يضيف جديداً إلى المعنى – فضلاً عن إيقاع المبالغة – ذلك لأن

[1] – العقد الفريد: ٦/٢٤٠.

الليل، والبهيم منه خاصة، محل فزع المخلوقات وقلقهم، وهو أشدّ فزعاً وقلقاً لمن فقد أنيسه، وهجره أليفه. ومن هنا كانت الإضافة للعامل الثاني الذي أضاف الهمّ إلى هذه الحمامة المسكينة ذات مغزى، إلى جانب تضخيم الشعور بالهَمّ الذي جعلها تقضي ليلها في النواح والترجيع وكأنها تقيم مأتماً لوداعه وتأبينه، ومن المبالغة تجسيد معاني الهمّ وكأنها عبء ثقيل لا يحتمله الإنسان فما بالنا بطائر رقيق مثل الحمام، وقد أبان الشاعر عن ذلك في البيت العاشر:

وراحت بهَمّ لو تضَمنَ مثله حشى آدميٍّ راحَ وهو رميمُ

كذلك تلمح ذلك التركيز على حال الاضطراب والحركة التي تبين عن القلق النفسي وعدم الاستقرار الذهني لذلك الطائر المحزون؛ ولعله السِّر وراء تكرار مادة: (ماد) في البيت الرابع (تميد/ مادت/ ماد) ثم لا يخفى ذلك التلاؤم الصوتي والحركي في الأبيات، بل والمرئي أيضاً ويعني ذلك أن الفكرة شغلت على الشاعر كثيراً من حواسه، ولا أقول ملكت عليه نفسه. وما ذلك إلا لأن الموضوع له علاقة وثيقة بالطبيعة في مختلف مظاهرها الصامتة والصّائتة؛ فها نحن نرى ضوء البرق اللامع الذي يشقّ جلباب الليل المظلم ثم ذلك الصوت الخافت الهادر الذي يتعالى في تريثٍ يأتي للمنصت من فوق قمم الأشجار المتأرجحة بفعل النسيم العليل، وهذا العلو يزيد الصوت وضوحاً في الآذان، ثم ذلك الطائر الذي ينفث ألمه ويبث حزنه، وقد أراد الطائر أن يفعل ذلك بعيداً عن الأنظار، وكأنه أراد الانفراد بحزنه وكآبته (أنافت على ساقٍ بليلٍ فرجَّعت). وأما شرح حالتها الواقعية أو الشكلية فلها القِدح المُعلّى في اختيار الألفاظ والأساليب وتوظيفها، ويتصل بذلك الجانب الحركي في الأبيات، ومن هذين الجانبين واتحادهما معاً صنع الشاعر حكايته وصاغ قصته، وكأنه ينقل ما أبصرته عيناه بدقة وبراعة.

وفي القصيدة جزء خاص **بالباعث** وراء بكاء الحمامة ونواحها خصّه الشاعر للبوح بسرّ طائره الحزين، والبيتان: (٦، ٧)، (أتيح له رامٍ / تحوم) يحكي الشاعر فيهما قصة ذلك الطائر الذي رماه صائد بسهم من كنانته فأصماه وأرداه فكان ذلك سبباً في حزن الحمامة ونواحها على أليفها. والحديث هنا عن الباعث على بكاء الحمامة حديث منطقي يوافق منهج الشاعر في ترتيب أبيات قصيدته بما يناسب المعنى المراد، والواضح هنا أن شاعرنا لم يذكر ذلك الباعث في أول القصيدة، كما لم يشغل به جانباً كبيراً من الأبيات

كما فعل في وصف الحمامة؛ وعلة ذلك أن موضوع قصيدته ليس حكاية ما حدث للطائر المصاب على وجه الخصوص، ولكن موضوعه الذي قصد إليه منذ البدء هو وصف الحمامة التي فقدت هذا الأليف وتسليط الضوء عليها من جهات مختلفة. ومن ثم جاء ذكر الباعث على بكائها ونواحها وسط حديثه الأصلي عن الحمامة، كما حرص أن يكون حديثاً موجزاً فلا يطغى على موضوعه الأصلي. وكان تركيزه في البيتين على ذلك القوس التي رمُي بها الطائر:(رامٍ بصفراء نبعة/ على عَجسها ماضي الشَّباة صَميم)، والحديث عن القوس يعكس قوتها وصلابتها ودقتها في إصابة الغرض. ومثل تلك المعاني تفيد قساوة المصير الذي لاقاه ذكَر الحمام على يدي هذا الرّامي. فإذا جئنا إلى الجزء الأخير في القصيدة، الأبيات (١١، ١٥) نراها تلي قوله في البيت العاشر: (وراحت بهَمّ لو تضمَّن مثلَه..) وهذا البيت يتضمن إيحاءً أن الشاعر قد فرغ من تسليط الضوء المباشر على الحمامة، وأنهى الحديث عن وصف حالتها النفسية والشكلية. ثم توجه لينهي قصيدته نهاية درامية أشبه بما نراه اليوم في صناعة السينما والمسرح فتراه يختتم القصيدة بمشاهد استعراضية متتالية من الطبيعة، وكأنه يحمل بيديه كاميرا تصويرية يُحركها كيفما شاء في أجواء المكان الذي شهد حادثة الطائر ونوح الحمامة. ولنعد مرّة أخرى إلى قراءة هذه الأبيات الأخيرة لنرى كيف صاغها الشاعر بطريقة خاصة تبين عن براعته في رصد المشاهد من الطبيعة وترتيبها بطريقة الاستعراض والإبهار السينمائي؛ يقول ابن يزيد:

فللبرق إيماض، وللدمع واكفٌ ... وللـريح من نحـو العـراق نئيم
وللــطائر المحــزونِ نُغْمٌ كأنها ... على كبــدِ الصَّبِ المحِب كُلُوم
غنــاءٌ يروع المنصــتينَ وتارةً ... بكاءٌ كما يبكي الحميمَ حـميمُ
فطوراً أُشيمُ البرقَ أينَ مَصابُهُ ... وطـوراً إلى إعــوال تلك أهيمُ

فانظر تراه يوجّه الأنظار تارة إلى البرق اللامع في جوف ليلة مشومةٍ مظلمة شديدة الظلام، وتارة يوجه أنظارنا إلى الدمع الواكف الذي يتحدر شيئاً فشيئاً تعبيراً عن حزنٍ دفين يعكسه الواقع المحيط بالحمامة. وتارة أخرى يسلِّط أنظارنا إلى الريح القادمة من نحو العراق ولها رقة النسيم. ولا تنسى عدساته الموضوع الأصلي الذي تدور حوله القصيدة؛ فيلفت أنظارنا إليه من جديد (وللطائر المحزون..) وهو في تسليط الضوء على

هذا المشهد التصويري أيضاً لا يفارق الجانب الصوتي وهو أول ما لفت نظره إلى هذا الطائر المكروب، وفي مطلع القصيدة؛ حيث يقول: (لها فوق أطرافِ الأراكِ نئيمُ)، وهو في هذا الختام يضغط على هذا الجانب الصوتي من جديد، ويرصده لنا في صورٍ ثلاث. وعلة ضغط الشاعر على الجانب الصوتي في القصيدة – فيما أرى – حدوث واقعة الطائر الحزين ليلاً، وفي الليل تنشط الحواس السمعية أكثر من سواها لظلام الليل وندرة الرؤيا فيه؛ وذلك سرّ من أسرار أهمية ذكر البرق في هذه القصيدة. أما الصور الصوتية الثلاث؛ فهي تقع على هذا النحو: (نُغْمٌ على كبدِ الصَّب المُحب)، (غناءُ يروع المنصتين)، (بكاءٌ، كما يبكي الحميمَ حميمُ). وهذه الصور الثلاث ليست من قبيل اختلافه في تحديد طبيعة الصوت الصادر عن الطائر الحزين؛ لكنه اجتهادٌ منه لنقل حقيقة هذا الصوت وطبيعته التي سمعته آذنه. ونغم الطائر أو صوته متعدد الدرجات ومختلف الإيقاعات، وما من شك في أن صوت الطائر في غنائه يختلف عنه في نواحه أو مناجاته، وتمييز ابن يزيد لهذه الدراجات الصوتية يُحسب له، لاسيما وحديثه عن الجانب الصوتي لدى الطائر على مدار القصيدة مختلف الوصف في كل مرّة، ولو أعدنا النظر في حصره لوجدناه يجيء هكذا: (نئيم/ فرجَّعت/ تناديه/ نُغْم/ غناءُ/ بكاء/ إعوال)، هذه درجات صوتية مختلفة ومتفاوتة تتطلب إمعاناً وتدقيقاً للتمييز بينها، ومعرفة مقاصدها، وابن يزيد مهَرَ في فعل ذلك إلى حدٍّ كبير، بدليل تعدد هذه المسميات الصوتية واختلافها في كل مرّة يحدثنا فيها عن صوت الطائر المحزون حتى بلغت سبع درجات صوتية، ويفيدنا ذلك الأمر كذلك أنه مكث أمداً ليس بالقصير يتسمَّع إلى صوت ذلك الطائر، ويطيل تأمله حتى تسنّى له التمييز بين درجات صوته ومقاصد نغماته.

أما برهان هذا التمييز فيبدو من خلال أنه جعل لكل درجة صوتية ما يناسبها من المقاصد؛ فمثلاً حديثه عن (**النغم**) أتبعه بقوله: (كأنها على كبدِ الصَّبِ المحبِّ كلُوم)، فالواضح أن طبيعة الصوت حين يكون نغماً يلائم عاطفة العاشق والمحب بحيث يُشجيه هذا الصوت ويبعث في نفسه الأريحية. ولما تحدث عن درجة أخرى صوتية مختلفة مثل (**الغناء**) أتبعه بقوله: (يروع المنصتين) بمعنى يدهش السَّامعين ويملك عليهم حواسهم وعاطفتهم. وهو هذه المرَّة مجرد غناء. ثم إنه حين تحدث عن درجة صوتية أخرى مثل (**البكاء**) أتبعها بقوله: (كما يبكي الحميمَ حميمُ) فذلك إذن صوت

حزين يناسب مقامات المحزونين ومن فقدوا أحبتهم ومؤنسيهم. وما من ريب أن هذه الدرجات الصوتية المختلفة أدهشت الشاعر وملكت عليه لبّه، بل أحسب أنها شغلته عن متابعة وميض البرق الذي أخذ يتكرر في ذلك الحين ليضيء جوف ليلٍ مظلم؛ فبدا لنا الشاعر متحيراً إلى أيهما يوّجه أنظاره:

فطوراً أُشيمُ البرقَ أين مَصابه وطوراً إلى إعوال تلك أهيمُ

ولو شئنا التمييز بين درجة ميله نحو الأمرين؛ فمن الممكن أن نرّجح ميله وتطلعه بشغف نحو رؤية الحمامة وهي تتمادى في إعوالها. ودليل ذلك قائم في القصيدة عامة منذ أول شطر فيها: (أشاقك برقٌ أم شجتك حمامةٌ ؟!) فالجواب أن الذي شجاه وشغل عليه قصيدته شجو الحمامة لا وميض البرق. والدليل قائم أيضاً في البيت المشار إليه سلفاً من واقع اختيار ألفاظه وطريقة توظيفها؛ ففي حديثه عن رؤية البرق قال: (**أشيمُ البرق**) بمعنى انظر إليه وأتتبعه. وفي حديثه عن الحمامة قال: (**أهيمُ**) والهُيام يعني الشغف والجنون بالشيء. وكفانا في التمييز بينهما ما يوحيه البيت الأخير من معنى المفاضلة بين الأمرين:

ومن دون ذا يشتاقُ من كان ذا هوىً ويعْزبُ عنه الحِلمُ وهو حليمُ

ومن الواضح أن الشاعر يرتكز في بناء قصيدته على الأسلوبين القصصي والتصويري. فأما الأسلوب القصصي؛ فهو في المقام الأول من فلسفة الشاعر في النظم – كما مرَّ بنا في دراسة فنونه الشعرية على اختلافها – ولقد كان موضوع القصيدة مدعاة له أن يسلك هذا المسلك في صوغ القصيدة؛ فهو يقوم في الأصل على حكاية يرويها لنا الشاعر كما بدت له في الواقع المحسوس. ومن ثم ناسبها هذا الأسلوب الذي يتخذ من القص طريقاً لنقل الأفكار وسرد المعاني. وكان من دلائل هذا الأسلوب كثرة استخدامه للجمل الفعلية على طول القصيدة على هذا النحو: (أضاف/ أنافت/ فرجّعت/ تميد/ ماد/ فباتت/ تناديه/ أتيح/ رماه/ فأصماه/ فطارت/ لم يطر/ تحوم/ وراحت..) ومثل هذه الصيغ الفعلية ربط الشاعر فيما بينها بأدوات ربط مناسبة كالفاء والواو. ومن هذه الصيغ الفعلية أيضاً تولدت تلك الحركة الانسيابية فتجعلنا نبصر الحدث ونتفاعل مع الأفكار الحية النابضة بالحركة. كما كان للأسلوب القصصي فضل إنضاج هذا العمل وإخراجه على هذه الصورة الرّائعة التي تحيل النص إلى لقطات فنية متتابعة للبصر

فيها حظ كبير. والشاعر لم يصنع تلك الصور بطريق الأساليب البيانية كالتشبيه وبعض ألوان البديع كالطباق مثلاً أو الكنايات فحسب بل لجأ كذلك إلى الأساليب المباشرة التي تنقل الواقع كما هو دون زيفٍ أو تحوير أو تجميل.

وبعد، فقد قضينا وقتاً ممتعاً في قراءة شعر الوصف لدى ابن يزيد وتعرّفنا على حالتيه المستقلة والغير المستقلة، ووقفنا حيال كلٍ منها على حدة لتمييزها ومعرفة خصائصها وقِيَمِها الفنية والأسلوبية، وخرجنا من ذلك كله بنتائج مختلفة أوضحتها في حينها من البحث. لكنّ الأمر المهم هنا هو أن ابن يزيد في شعر الوصف الغير المستقل، والذي كان يتخلل فنونه الشعرية الأخرى، كان يوظف هذا اللون من الشعر لخدمة أغراضه الفنية الأخرى، رغبة منه في توضيح أفكاره وتجسيد معانيه، وإبراز مقاصده. أما النوع الآخر من شعر الوصف لديه؛ وهو الجانب المستقل؛ فقد حصرته – طبقاً لما وردنا من شعره – في ثلاث صور: يأتي في مقدمتها وصف النجوم والكواكب، ثم وصف رهان الخيل، ثم وصف الحمامة التي فقدت أليفها في حادثة صيد. والمطالع لهذه الصور الثلاث في شعر الوصف لديه لا يرتاب في براعته وقدرته الفنية وموهبته في صياغة هذا الألوان من الشعر.

*** ***

الفصل الثالث

الفَـــنّ.. دراسة نقدية

- **الألفاظ والأساليب**.
- **البناء الفني**.
- **البناء الموسيقى**:(**الوزن**، **القافية**، **الإيقاع**).
- **الصورة الفنية**.
- **الأفكار**.
- **التجربة الشعرية**.

والآن، وقد اجتزنا هذه الرّحلة الطويلة مع شعر ابن يزيد الحصني، ننظر في طبيعة هذا الشعر من الوجهة الفنية التي تتيح لنا تقييمه والحكم عليه وإنزاله منزلته التي يستحقها. وقد مرّ بنا أثناء دراسة فنونه الشعرية ما يتيح لنا التعرّف على شاعريته عن قرب لاسيما وقد اتخذتُ من المنهج التحليلي مسلكاً لتحقيق ذلك. ودور الدراسة الفنية لأي عملٍ من الأعمال الأدبية هو تدقيق النظر في كل جزءٍ منها مع مراعاة علاقة هذا الجزء بغيره من أجزاء العمل الأدبي لاسيما وأجزاء العمل الأدبي تدور في فلكٍ واحدٍ له نظامه وأصوله التي ربما تنقضها النظرة الجزئية التي لا تحيط بباقي الأجزاء الأخرى. ونبدأ الحديث هنا بالنظر إلى ألفاظه وأساليبه، ونتعرّف على خصائص معجمه الشعري.

(١) ـ الألفاظ والأساليب:

إنّ الناظر إلى شعر ابن يزيد يرى بوضوح ملامح ثقافة لسانية عريضة، فالرجل حريص على قواعد الإعراب، وسلامة الاشتقاق، وحسن التصريف. ومعجمه الشعري يتميز بجزالة اللفظ، وملاءمته الحسنة للمعنى، وهو لا يقف عند حدود ثقافته اللغوية العريضة التي تأثرها من مصادرها المختلفة آنذاك، ولكنها أيضاً تكونت بفعل ذاكرةٍ قوية، اختزنت كثيراً من المأثورات العربية الشعرية والنثرية، وقد استفاد من ذلك بذوق عالٍ وحسٍ مرهف. كما أتيح له أن يتزود بزاد واسع من ثقافات عصره لاسيما في علم الفلك والنجوم.

ومن ذلك **التراث الشعري** المتبقي لابن يزيد يطالع القارئ خصائص أسلوبه واضحة للعيان؛ وأبرز ما يمكن أن يستشعره القاري من أسلوبه بصفة عامة – انطلاقاً من رؤية نقدية- أنه: " مرآة صافية لشخصيته كلها، نقرؤه فنحس بصاحبه يطالعنا دائماً بعقله وشعوره وخُلقه ومزاجه وعقيدته وكل ما يميزه من سواه. وأظهر خواص الأسلوب إنما تنشأ من شخصية كاتبه "[1] ، وخلاصة ما يمكن أن نتصوره عن الأسلوب ما ذهب إليه (سويفت) من أنه " كلماتٌ مناسبة في مواضع مناسبة ".[2] وأنَّ له صفات رئيسية ينبغي أن نفتش عنها لدى كل أديب، أوجزها النقد الحديث في ثلاث: الوضوح، القوة، الجمال، وهي صفات عامة يخضع لها كل أسلوب، ثم هي تتصل بقوى النفس ومواهبها الطبيعية؛ فالوضوح للعقل، والقوة للشعور، والجمال للذوق.[1]

وأول شيء يُلحظ في أسلوب ابن يزيد أنه تتوافر فيه هذه الشروط الثلاثة مجتمعة؛ أعني: الوضوح، والقوة، والجمال. والحق أن ذلك يخضع لأمور توافرت في أسلوبه وتميّز بها معجمُه الشعري، يأتي في مقدمتها: أن الشاعر حريصٌ على أن ينتقي ألفاظه من بين ذلك الفصيح العَذْب، والمشهور الفخم؛ عملاً بوصية بشر بن المعتمر: " أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً ".[2] كما حرص أن تلائم ألفاظه معانيه، وتجانس أفكاره، من جهة، كما تلائم غرضه الفني وتجربته الشعرية بل وعاطفته من جهة أخرى؛ علماً منه

---

[1] – أصول النقد للشايب: ٢٥٧.

[2] – أصول النقد للشايب: ٢٥٦.

[1] – أصول النقد للشايب: ٢٥٤.

[2] – البيان والتبيين للجاحظ: ١/ ٩٩.

أن " للمعاني ألفاظاً تشاكلها فتحسُن فيها وتقْبح في غيرها فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حُسناً في بعض المعارض دون بعض ".[٣]

وهذا الانتقاء اللفظي يخضع في المقام الأول لذوقٍ عالٍ، وهو لا يعجزه أن يُحسن ذلك الاختيار ومعجمه اللغوي ثري يأخذ منه ويهجر حسبما يقتضيه المعنى ويقوده الذوق. وقد تناولت شيئاً من ذلك أثناء دراستي لفنونه الشعرية؛ إذ أن غايتي كانت الكشف عن براعته في النظم ومهارته في انتقاء الألفاظ وصياغاتها. وهنا أعيد الكرّة في جوانب أخرى تتصل باختيار ألفاظه وأساليبه معاً؛ ومن ذلك قوله في المديح:[٤]

ولو أن ركباً يمموك لقادهم نسيمُك حتى يُستدل بك الرّكبُ

فانظر كيف دلّ على معنى الجود والكرم من أيسر طريق، وبأبهى لفظ؛ وجاء بالشرط في أوله ليربطك بالجواب في آخره (لو/ لقادهم) والجواب هنا مقترناً باللام لتأكيد هذا الارتباط وثباته وقوته. وعنايته بمسألة الانتقاء للفظ السهل، العذب، الواضح، الأكثر ملاءمة للمعنى تتضح هنا في إيثاره لفظ (**رَكْباً**)، ولم يقل مثلاً (جماعة) أو (قافلة) أو نحو ذلك. وانظر تراه جاء بالكلمة نكرة ليفيد التعميم والإطلاق؛ فتشمل كل ركب وأي ركب. ثم قال: (**يمَّموك**)؛ ولم يقل مثلاً (قصدوك) أو أتوك، أو نحوها؛ لأفضلية اللفظ الأول على الثاني.

ولقد آثر التعبير عن الجود والكرم بلفظ: (**نسيمك**) وهجر كثير من الألفاظ الدالة على الكرم، والتي تصل إلى المعنى بطريقٍ مباشر؛ ذلك لأنه لا يقف في اختياره للكلمات عند حدود دلالاتها اللغوية فحسب لكنه يريد منها أن تفيض فيوضات توافق ما أفصح عنه ومالم يفصح. وفي لفظ النسيم ما فيه من اللطافة والرّقة والجمال والصفاء، واستحضار معنى أن الإنسان لا يستغني بحال عن الهواء لاسيما النسيم منه، وهكذا الجود والكرم من الممدوح فهو بمثابة الهواء العليل الذي لا يمكنه الاستغناء عنه. واختار قبل التعبير بلفظ النسيم لفظ: (**قاد**) وربطه باللام الواقعة في جواب شرط للزوم الفعل ووجوب حدوثه، وكأنه مرتبط بقدوم الرّكب إليه لا ينفك عنه. ولا يخفى كذلك إيثاره

---

[٣] – عيار الشعر لابن طباطبا العلوي: ١١ ، طبعة دار العلوم ١٩٨٥م.

[٤] – الذخائر: ١٥١.

التعبير باللفظ (قاد) بدلاً من ألفاظ أخرى توافق المعنى أمثال: (دلّ) ونحوها. ولفظ (الركب) يناسبه لفظ (قاد) وفي معنى القيادة ما ينيف على معنى دلّ.

ومجيء ختام البيت على هذا النحو (حتى يستدل بك الرّكبُ) تأكيدٌ للمعنى المطروح في مطلع البيت. وفيه كذلك الغاية المستفادة من قيادة النسيم لهم. على هذا النحو يصوغ ابن يزيد أشعاره، وينتقي ألفاظه وأساليبه لتلائم معناه وتطمح إلى المزيد. ولو أعدنا النظر في البيت السَّابق وتفحصنا ألفاظ: (الركب/ يَّممَ/ لقادهم/ نسيمك) للحظنا استحضار الشاعر إلى الأذهان صورة الرّكب الذي يمتطي ظهر الصحراء متنقلاً هنا وهناك، وهو في أشدّ الحاجة إلى دليلٍ يقوده في مسالك المفازة، فما بالنا لو أن هذا الدليل هو كرم الممدوح وأريحيته. وبعد ذلك ساق الشاعر أفكاره في صورة عربية من بيئته البدوية المعروفة حيث تتأصل معاني الكرم في النفوس.

ولا يخالف ابن يزيد منهجه هذا في إيثار اللفظة الشَّائعة والسَّهلة الواضحة العذبة، التي تحمل الكثير من الدلالات التي تخدم المعنى، في الكثير الغالب، انطلاقاً من رؤية النقد القديم لها: بـ" أن تكون مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشياً غريباً، أو عامياً سخيفاً "[1] أو " أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة "[2]،اللهم إلاّ القليل الذي يقع منه على غير عادة فنشعر حياله بالثقل أو العسرة التي تغاير ما عهدناه في ألفاظه من السهولة والسلاسة كقوله في مقام المدح:[1]

يُثني عليكَ إذا النُّفوسُ تطايرتْ حدُّ المهنَّدِ والسِّنانُ اللَّهذَمُ

فلفظ (**اللَّهذم**) هنا نستشعر غرابته، ورعونة جرسه في الأذن، وعسرته على اللسان. واللهذم في اللغة: يقال: سيفٌ لهذْم: حاد، وكذلك السنان والنابُ، ولهْذَم الشيء: قطعه. وقال بعضهم: اللهْذَمةُ في كل شيء قاطع. وقال الليث: اللهذم كل شيء من سنان أو

---

[1] – أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني: ٩٨. تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي. وينظر كذلك: دلائل الإعجاز :٤٤. تحقيق الشيخ محمود شاكر.

[2] – ينظر نقد الشعر لقدامة بن جعفر: ٦٥.

[1] – الذخائر: ١٦٧.

سيف قاطع.[٢] وأحسب أن الشاعر وقع على هذا اللفظ من باب شعوره المتصاعد بالمبالغة وهو في مقام المديح. ولو أنه استبدلها بلفظ آخر أكثر شيوعاً ووضوحا كلفظ: باتر أو قاطع أو نحو ذلك. ولقد استخدم الشاعر لفظ (باتر) في موضع آخر من شعره كقوله:[٣]

فخرجتُ أقدمُ صاحبي متوشحاً بحمائلِ العضْبِ الحُسَامِ الباترِ

وكذلك كلمة (**يسْحِل**) في قوله:[٤]

ويحلُّ ما عقد الرجالُ بكيدهِ عفْواً ويَسْحلُ كيدهُ ما أبرما

فالكلمة:(**يُسْحِل**) غريبة الجرس على السَّمع، ولقد كان ذوق الشاعر- مع ما عرفناه عنه - جديراً أن يتجاوزها إلى سواها، لاسيّما وقد ذكر بديلاً عنها في مطلع البيت (ويحل). وأحسب أنه هرباً من تكرار الكلمة ذاتها في الشطر الثاني استعاض عنها بما يرادفها لغةً لكنها تخالفها وقْعاً وجرساً وذوقاً. ومن هذا القبيل قوله في وصف القوس:[٥]

أتيح له رامٍ بصـــفراء نبعةٍ على عَجْسِها ماضي الشَّباة صميمُ

وهنا لا تختلف كلمة: (**عجْسها**) عما أشرت إليه في الألفاظ السابقة؛ من حيث الشِّدة وغرابة الجرس. و(**العَجْسُ**) في اللغة: شدّة القبض على الشيء. وعَجْسُ القوس وعِجْسُها وعُجْسُها وعُجْزها: مقبضها الذي يقبضه الرّامي منها، وقيل موضع السَّهم منها، قال أبو حنيفة: عَجْسُ القوس أجلّ موضع فيها وأغلظه. وكل عَجْزٍ عَجْسٌ، والجمع أعجاس.[١] أما قوله في مقام الغزل:[٢]

أكزُ النيام ميامناً ومياسراً والقوم نُصْب ميامني ومياسري

---

[٢] – لسان العرب: ٥٥٦/١٢.

[٣] – مجلة الذخائر: ١٥٥.

[٤] – الذخائر: ١٧٠ وقوله: (سجل): السّحل، السَّحيل، ثوبٌ لا يبرم غزله أي لا يفتل طاقتين.، ويقال: سحلوه أي لم يفتلوا سَداه قال زهير: على كل حالٍ من سحيلٍ ومُبرم. وقيل السَّحيل: الغَزْلُ الذي لم يُبْرم. قال الجوهري: السَّحيلُ الخيط غير مفتول. والسحيل من الثياب ما كان غَزْله طاقاً واحداً والمبرم المفتول الغزل طاقتين. والسَّحل أيضاً: القَشْر والكشْط، ومنه قيل للمِبْرد مِسْحَل. اللسان: ١١/ ٣٢٩.

[٥] – مجلة الذخائر: ١٦٧.

[١] – اللسان: ١٣٠/٦.

[٢] – الذخائر :١٥٥.

فلقد استخدم ابن يزيد لفظ (**أكِزُ**) في مطلع البيت، والبيت ورد ضمن قصيدة غزلية تصور اقتحامه لقصر من القصور لرؤية محبوبته. والطريف هنا أن محقق أشعاره إبراهيم الحقيل فسر كلمة (أكز) بأنها تعني: أدفعُ وأضرب بالرمح.[٣] وهذا التفسير لا يلائم المعنى الوارد في البيت، وإلا سيكون المعنى أن الشاعر راح يدفع النائمين من الحراس ويضربهم بالرمح أثناء اقتحامه القصر. وهذا لا يعقل إذ أن الرجل كان يتسلل في خِفية من أمره تحت جُنح الظلام، ومسألة دفع الحرس وضربه بالرّمح يوقظهم من ثبُاتهم، ومن ثمّ يرونه فيمسكون به. والمنطق هنا يقتضي لمن في مثل حالته أن يتركهم نائمين ويمضي هو خِفْيةً في طريقه فلا يشعرون به. وانطلاقاً من ذلك راجعت مدلول الكلمة في المصادر اللغوية المختلفة فوجدت معناها يختلف تماماً عن تفسير المحقق لمعناها، مما زاد الأمر غرابة في استخدام الشاعر لهذه الكلمة. فالمادة (**كزز**) تدور حول الانقباض والصلابة والضيق. فالكزّ: الذي لا ينبسط. ووجه كزٌّ: قبيح. كزّ، يكُزُّ، كزازة، وجَمَلٌ كزٌّ: صُلْبٌ شديد. ورجلٌ كزٌّ: قليل المؤتاة والخير، بيّن الكزازة، والكزازُ: اليُبسُ والانقباض، وكزّ الشيء جعله ضيقاً..[٤] وفي النهاية في غريب الأثر: حديث عليّ في صفة النبي < : لم يكن بالكزِّ ولا المنكزم. فالكزّ: العابس في وجوه السَّائلين والمنكزم، الصغير الكف، الصغير القدم.[٥] وفيه كناية عن عدم بخله عليه الصلاة والسَّلام. وعلى ذلك فالمعنى الذي أراده الشاعر من خلال استخدام هذه الكلمة لا يبدو واضحاً لغرابة الكلمة في موضعها من البيت؛ إلاّ أن يكون معناها هنا أنه راح يطالع النيام من الحرس بوجه منقبض، جافٍ، قاسٍ شديد؛ وكأنه يرمقهم شزراً إما حذراً منهم أو جسارة في المرور عليهم وتفاديهم. ومن ذلك قوله في مقام العتاب:

ثعلتك الكأسُ تُسْقا ها وتسْقيها النديما

فاللفظ المقصود الحديث عنه هنا هو لفظ: (**ثَعَل**)، ولقد فصلَّت القول في ذلك في دراسة شعر العتاب. وخلاصة الحديث هناك أن لفظ (ثَعَل) لا يتوافق مع معنى البيت

---

[٣] – الذخائر: ١٥٦، والهامش ٢٣.

[٤] – ينظر: لسان العرب ٤٠١/٥، والقاموس المحيط: ٦٧٢/١، وأساس البلاغة: ٣/ ٥٤٢. ومختار الصحاح: ٢٣٧/١.

[٥] – ١٧٠/٤.

ولا الأبيات السَّابقة عليه. وهذه الرواية نقلها المحقق عن معجم الشعراء على سبيل الخطأ، واللفظ على ذلك غريب، غير مقبول في معنى البيت، والرواية الصحيحة التي وقعتُ عليها في معجم الشعراء (**شغلتك**) وهي أقرب إلى المعنى الصحيح في الأبيات؛ وأحسب أنها الكلمة التي اختارها الشاعر وآثرها دون غيرها.

وفي قصيدته العينية التي وصف فيها النجوم ألفاظ تحوجنا في كثيرٍ من الأحيان لمراجعة كتب اللغة ومصادرها المختلفة؛ أمثال: (متَع/ رنق/ نُجع/ النَّسع/ نِكس/ الضَّرع..)، وهي في الواقع تُعدّ دليلاً على تبحره في ألفاظ اللغة وتوسعه في استخدامها. وقد يعدل في استخدام اللفظ عن استعمال مشهور إلى استعمال نادر أو لطيف؛ كقوله في وصف رهان الخيل:

غدونا بمقوُوْدَةٍ كالقداح غدت بالسُّعودِ لها الأنجُمُ

فقوله: **مقوودة** هنا من قاد الدابة قوداً فهي مقودة، ومقوودة لغة نادرة وهي تميمية.[1] ولقد آثر استخدام لفظ:(**شفق**) بمعنى الرّحمة والرّقة والخوف من وقوع المكروه بدلاً من (**شفقة**) وذلك في مناقضته لعبد الله بن طاهر؛ حيث يقول معرِّضاً بالمأمون:[2]

وبراعٍ غيرِ ذي شفقٍ جالت الخيلُ الأبابيلُ

فالشَّفقة: الاسم من الإشفاق، وأشفق عليه فهو مشفق وشفيق وأشفق منه: حذّره، وأصلهما واحد، ولا يقال: (شفق) وقال ابن دريد: شفق وأشفق بمعنى واحد، وأنكره أهل اللغة.[3] وورد في النهاية في غريب الأثر: الشَّفق والإشفاق: الخوف.[4] وفي أساس البلاغة: نرى جواز استخدام الكلمتين بمعنى واحد يقول الزمخشري: ولي عليه شفقة وشفق:

---

[1] – لسان العرب: ٣/ ٢٧٠.
[2] – الذخائر: ١٦١.
[3] – ينظر: مختار الصِّحاح: ١/ ١٤٤.
[4] – المصدر نفسه: ٢/٤٨٧.

رحمة ورقة وخوف من حلول المكروه به.[١] كذلك آثر استخدام لفظ (سُحْم) بدلاً من لفظ (سود) على سبيل المثال؛ في قوله يصف فرسان حلْبة الرِّهان:[٢]

عليهن سُحْمٌ صغار الشُّخوص نماهمْ لحام أتى أسحمُ

فالأسحم: الأسود.[٣] يقال: غرابٌ أسحم بيّن السُّحمة وهي السَّواد، وسحابٌ أسحم، وغمامة سحماء.[٤] ومما يبين عن قصده إلى إيثار لفظ (سُحْم) على لفظ (سُود) أن اللفظ الأخير لو استخدمه الشاعر لما أخلّ بالوزن الشعري للبيت، وهو من قصيدة على بحر المتقارب. لكنه كعادته يؤثر الفخم والعذب من الألفاظ – وإن كان نادراً - ويقدمه على ما سواه. وابن يزيد يترقق - انطلاقاً من ذوقٍ عالٍ- في اختيار ألفاظه بحيث لا تنبو عن الذوق ومراعاة منه لمشاعر القارئ، وهذا أمرٌ غالب على ألفاظه حتى في مقام الهجاء والغزل المادي. ففي قصيدته التي صور فيها اقتحام القصر ولقاء صويحباته يصف لنا ما وقع بينه وبينهن داخل أروقة القصر وغرفه قائلاً:

أما الإزارُ وحــوزُه فمُــحرَّمٌ ولِيَ الوشِاحُ وما خلا من طامرِ
والشَّمُ والتقبيلُ كان مُحللاً واللَّمــسُ إلاَّ عــن كثيبٍ مـائرِ

فالشاعر يصوّر هنا جوانب من العلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة، وتراه بطريقة ما لا يفصح لنا عن مقاصده تمام الإفصاح. ومن ثم يختار لنا ألفاظاً لائقة تفيد المعنى وتتيح له قدراً كبيراً من الدلالات الإيحائية. ففي البيت الأول: يسطر الشاعر مثل هذه الألفاظ والأساليب: (الإزار/ حوزه/ مُحَرَّم/ الوشاح/ ما خلا من طامر) هذه الألفاظ لو وضعت منفردة على النحو الذي ذكرته لا تفيدنا شيئاً مما طمح الشاعر إليه؛ ومن هنا تبدو قدرته على الصياغة ووضع الألفاظ موضعها الصحيح، وتركيب الألفاظ بهذه الطريقة التي وردت في البيت أتاح لها هذه الدلالات المقصودة في غير حرجٍ. والمعنى المراد الإفصاح عنه في البيت واضح فالرجل يقصد بما حازه الإزار جسدَ المرأة، وفي البيت الثاني: نراه آثر التعبير بقوله (كثيب مائر) ويتخذ من هذه الألفاظ سبيلاً لبلوغ غاية أخرى، وهذه

[١] – المصدر السابق: ٣٣٣/٢.
[٢] – مجلة الذخائر: ١٦٤.
[٣] – معجم أسماء الأشياء: ٢٨٧/١.
[٤] – أساس البلاغة: ٢/ ٢٨٨.

الغاية لا يمكنه الإفصاح عنها مراعاة للذوق العام، واتباعاً لمسلكه في اختيار ألفاظه؛ إنه يعني هنا موضع العفة من المرأة. لكنَّه يهجر الإفصاح عنه بألفاظه الموضوعة له صراحة، ويختار مثل هذه الألفاظ التي تغنيه وتثريه؛ وتحفظ عليه ذوقه الذي عُرف به. ومن هذا القبيل قوله من قصيدة يناقض بها عبد الله بن طاهر:

يابن بيت النار يوقدها ما لحـــــاذيه ســراويل

فتأمل قوله يخاطب عبد الله بن طاهر: (**يا بن بيت النار**) إنه يريد أن يرميه بالمجوسية التي ينتمي إليها، أو بطريقة أخرى يقصد إلى أن يقول له: يا مجوسي، أو يا عابد النار!! ثم تأمل وقع مثل هذه الألفاظ – لو قيلت بهذه الطريقة – على المخاطب من جهة ثم على السَّامع من جهة أخرى. ثم انظر بعد ذلك كيف آثر شاعرنا التعبير عنها بقوله: (**يا بن بيت النار**) إنه راعى فيها مسألة الذوق في الاختيار، وهو مع ذلك أصاب في المخاطب مقتلاً، وهو رغم وقوفه في مقام الهجاء لا يقذع في هجائه ولا يفحش. وابن يزيد يكثر من استخدام ألفاظ ومصطلحات علم النجوم والفلك - وقد اشتهر بمعرفته لهذا الجانب من العلوم، كما أشرت من قبل- وله قصائد كاملة يكثر فيها من استخدام ألفاظ ومسميات الكواكب والنجوم؛ ومن أمثلة ذلك قوله:[1]

والجديُ كالفرسِ الحصان شددتُه بالسّـَرجِ إلاّ أنــه لا يصـــهلُ
وامــتدَّ للجــوزاءِ نظــمُ قــِطارها وتلاحقتْ فقطارها مستعملُ
والثـــورُ في جـــوِّ السَّـــماءِ مُحَلِّقٌ خـــلفَ الثريا حائرٌ يتململُ

وألفاظ مثل: الجدي، والجوزاء، والثور والثريا ونحوها تتردد بكثرة في جانب من قصائده، وهو يفرد قصائد بعينها للحديث عن البروج الفلكية ومسميات النجوم ومصطلحاتها المختلفة، ولقد عرضتُ لذلك تفصيلاً في دراسة شعر الوصف لديه وخاصة شعر النجوم.[2] وغالب هذه الألفاظ استجد في العصر العباسي لكثرة النقل والترجمة عن الأمم الأخرى خاصة ما يتصل بعلم الفلك والنجوم. لكنَّ ذلك لم يُشكِّل عائقاً أمام ابن يزيد كي يحافظ على معجمه الشعري فجاء عربياً خالصاً لم تُشبه

[1] – الذخائر: ١٦٣.
[2] – ينظر: الذخائر: ١٥٢، ١٥٧. ويراجع ص ١٩٦ وما بعدها من البحث.

عُجْمة في ألفاظه، أو شائبة تلك التراكيب التي شاعت في تلك الآونة وكثُر جريانها على ألسنة الشعراء وبخاصة المولدين منهم.

ومما يتميز به معجمه الشعري كذلك ميله إلى **التكرار اللفظي** ويمثِّل ذلك ظاهرة أسلوبية في شعره تشبه الترديد، ويقع هذا التكرار في القافية وفي صلب البيت، ومثل هذا التكرار يفيده كثيراً في تحقيق نسبةً كبيرة من الإيقاع الموسيقي كما سيأتي، وهو حريصٌ على تحقيق أكبر قدر من الإيقاع الموسيقي، لكنّه على ما يبدو لي ينتقي ألفاظه بعناية ويتلذذ بترديدها في الكثير الغالب أو لدواعي أخرى غير التلذذ كالشعور بالأسف والحسرة في مقام الرّثاء، أو التهكم والتبكيت تارة والتهديد والوعيد تارة أخرى في مقام الهجاء والمناقضة؛ وكأنّ هذا الترديد يفيده شيئاً عميقاً في نفسه لاسيما في مقامات الحزن والرّثاء التي تحتاج إلى ترديد الألفاظ وتطويلها لملاءمة ضيق النفس وكربها. ففي قصيدته التي يرثي فيها ابنه الذي قضى صغيراً نلاحظ تلك الظاهرة بوضوح؛ فعلى سبيل المثال يكرر ألفاظ: (الهمام/ السَّلام/ قطام/ غطريف) مرتين لكل لفظٍ منها. وكرر لفظ (**غلام**) ثلاث مرّات: على هذا النحو في القافية وفي صلب البيت؛ حيث يقول:[1]

لا استهلَّتْ بولادٍ ذاتُ حملٍ بغلام
بغلامٍ آخر الدهـ ـــر ولا غير غلام

والذي يُفتش عن السبب الذي دفعه إلى تكرار لفظ (غلام) هنا يجد أن المقام مقام رثاء وندب لابنه الغلام؛ ومن هنا كان ذكر هذا اللفظ خاصة له ما يحبّذه ويستدعيه لخصوصيته في نفس الشاعر، وما تقتضيه تجربته الوجدانية التي خاضها ومرّت به وأثقلته، وأثكلت عينه، وأدمت فؤاده؛ فكأن التكرار هنا يمثّل حالة نفسية نتجت عن مشاعره الحزينة. والتكرار هنا لا يصاحبه لذّة كما يحدث غالباً في مقامات الحب والغزل، لكن الشعور المصاحب له هنا شعور الألم والأسف والحسرة. ومسالة ترديده لألفاظ لها علاقة بتجربته الشعرية أو موضوع قصيدته لا يتضح فقط في مرثيته السَّابقة بل يتضح كذلك في تجارب أخرى كمناقضته لعبد الله بن طاهر؛ حيث يتكرر لفظ (**قتل**) ومشتقاته أكثر من مرّة. إذ أن تجربته فرضت عليه ذلك ولقد كان ابن يزيد

[1] – الذخائر: ١٦٨.

يُعيّر ابن طاهر بقتل الخليفة العباسي الأمين، ومن هنا شاع ذكر هذا اللفظ في القصيدة كقوله من البيت (٢٨):[٢]

قاتلُ المخلوع مقتولٌ ودمُ القــاتلِ مطلولُ

وقوله من القصيدة نفسها، البيت رقم (٣٤):[١]

ومدينُ القتلِ مُرتهنٌ بدماءِ القومِ مقتولُ

ومن هذا القبيل تكرار لفظ: (المخلوع) ويقصد به الخليفة الأمين أيضا؛ البيتان: (٢٨)، (٣٥).[٢] وهناك تكرار من نوعٍ آخر يتعلق هذه المرّة بتجسيد الحركة وجعلها حيَّة ماثلة للعيان؛ كقوله في رثاء الحمامة التي فقدت أليفها:[٣]

تميد إذا ما الغصن مادت متونه كما ماد من رِي المُدام نديم

فالتكرار هنا لمادة (ميد): (تميد/ مادت/ ماد) حدث لعِلَّة صورية يهدف من ورائها إلى نقل عناصر الصورة وجزئياتها؛ وتتمثل أبرز هذه العناصر هنا في الحركة التي يشخصها جانبان في الصورة: حركة الحمامة المتأرجحة فوق شجر الأراك لاضطرابها بسبب الحزن الدفين الذي أصابها، وحركة الغصن الذي عبثت به الريح وراحت تميله يُمنة ويُسرة. ومن ثم ناسبها صورة ذلك النديم الذي أسكرته الخمر فراح يتأرجح بدوره. وفضلاً عن تكرار الألفاظ المتعلقة بمادة (ميد)، فهناك ميلٌ منه لتكرار حروف الميم والدال والياء والألف المصاحبة لهذا التكرار اللفظي، بل والشاعر إتماماً لهذا الأمر من التشابه اللفظي واللغوي يأتي بلفظ (مُدام) ولفظ (نديم) ليكمل تلك الصورة المكررة من التشابه المتماثل؛ فيجسّد حركة ويُحدث نغماً. ويقع التكرار اللفظي في شعره لعلة أخرى ألا وهي صناعة لون من ألوان البديع كرد العجُز على الوسط أو الصدر، وغايته من وراء ذلك هو إحداث نغمات إيقاعية بطرق مختلفة. ويقع ذلك بكثرة في شعره ومن أمثلة ذلك تكرار لفظ (ركب) في قوله:[٤]

---

[٢] – الذخائر: ١٦١.
[١] – الذخائر: ١٦١.
[٢] – الذخائر: ١٦١.
[٣] – الذخائر: ١٦٧.
[٤] – الذخائر: ١٥١.

ولو أن ركْباً يمَّموكَ لقادهمْ نسيمُك حتى يستدلَّ بكَ الرَّكبُ

وتكرار لفظ (القلوب) في قوله:[٥]

حللت من القلوبِ وأنتَ أهلٌ لذاكَ محلَّ حبَّاتِ القلوبِ

ومن هذا القبيل قوله عن نساء القصر، وهو كذلك من الطباق السلبي:[١]

فصبرن للأمر الذي حاولنه حتى ظفرن وبتنَ غيرَ صوابرِ

ومنه تكرار لفظ (الزاجر)، ولفظ (تزاور) في قوله:[٢]

فاغرورقتْ عينُ الفتى فزجرتُه نَهْنِه دُمُوعَكَ فارعوى للزاجرِ

حتَّى إذا ارخى الظـلامُ ستوره وتزاورَ العيـوقُ أيَّ تـــــزاورِ

ويندر أن نستشعر ثقلاً في تكرار بعض ألفاظه كتكراره لفظ (**تحلحلت**) في قوله يحدثنا عن كوكبة الثور:[٣]

فإذا استمرَّ مريرُها وتحلحل فبقدر ذلك نورها يتحلحلُ

ومن هذا القبيل تكراره اسم الإشارة (ذا) بجانب لونين آخرين من التكرار؛ وهما تكرار لفظي (**سعد**)، (**دافع**) بصور مختلفة تكاد تمثل ثقلاً على السَّمع. ويأتي ذلك في حديثه عن النجوم:[٤]

وسَعْدُ سَعْدٍ بعده لسَعْد سعديه تبعْ

دافــعَ ذا ذاك وذا دافــعه ذا فاندفعْ

وأضيف إلى ما سقته من ميزات معجمه الشعري أن للشاعر ميلاً كذلك إلى ذكر الألفاظ **المتناقضة** أو **المتقابلة** ولعله يلجأ إلى ذلك ليحدث لوناً من ألوان البديع كالطباق أو

---

[٥] – الذخائر: ١٥١.

[١] – الذخائر: ١٥٥

[٢] – الذخائر: ١٥٤.

[٣] – الذخائر: ١٦٣. ومعنى تحلحل: تحرّك وذهب، ويقال: تلحلح: إذا أقام ولم يتحرك. لسان العرب ١٧٣/١١.

[٤] – الذخائر: ١٥٧.

المقابلة فيحدث بذلك نغماً إيقاعياً عالياً، كما يكسب ألفاظه ومعانيه قيمة إيحائية تفيد كمال المعنى وطرافته وقوته. ومن أمثلة ذلك قوله:[٥]

أو فاصرما حبل المودة بيننا هذا الطريق لمنجدٍ أو غائرِ

فالمنجد: الطريق المرتفع البيّن الواضح.[١] **والغائر**: المنخفض من الأرض. وغور كل شيء قعره والمطمئن من الأرض.[٢] ومن هذا القبيل استخدام لفظي: **(تقدُّم وتأخّر)** في قوله يصف جواده:[٣]

أما الجوادُ فلم يبرحْ مكانته بتقدمٍ منه ولا بتأخرِ

ومنه قوله، ويتضح فيه إيثار الألفاظ المتناقضة من جهة، والميل إلى التكرار من جهة أخرى:[٤]

أكِزُ النيامَ ميامناً ومياسراً والقومُ نُصْب ميامني ومياسري

ويقول ابن يزيد في وصف الحمامة التي فقدت أليفها:[٥]

أنافتْ على ساقٍ بليلٍ فرجَّعتْ وبالوجد منها مُقعِدٌ ومُقيمُ

ويقول في مقدمة مناقضته لعبد الله ابن طاهر:[٦]

وأخو حُبَبيّك في تعبٍ مُطلقٌ مرّاً ومغلولُ

والناظر إلى تلك الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن يزيد لا يراها فقط تتصل بخصائص معجمه الشعري الذي نرصد خصائصه هنا بل يراها قريبة الصلة أيضاً بمعانيه وأفكاره؛ وأكثر ما يتصل ذلك بتلك النظرة الشمولية للأمور، ومحاولة بلوغ غاية المراد وإتمام المعنى، والوصول به إلى غور الفكرة؛ رغبة منه في تعميقها وتيسير الوصول إليها بتذليل مقاصدها ثم لا يخفى من واقع ما عرضت له من أمثلة عديدة تَميّز أسلوبه بقوة

---

[٥] – الذخائر: ١٥٤.
[١] – مختار الصحاح: ٢٠٢.
[٢] – اللسان: ٢٠٢/١، ٤١٥/٣.
[٣] – الذخائر: ١٥٥.
[٤] – الذخائر: ١٥٥.
[٥] – الذخائر: ١٦٧.
[٦] – الذخائر: ١٦٠.

النسْج ومتانة التركيب، بحيث لا يُعَاب عليه ضمّ لفظٍ إلى لفظ، أو صياغة تركيب معيب أو مهيض، وشعره من أجل ذلك يوضع في مصاف الشعر الجيّد؛ وهو الذي عناه الجاحظ بقوله:" ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان ".[١]

ومن مظاهر الجمال والتأثير في شعره **التلوين** في الأسلوب، فهو لا يسوق لنا أسلوبه على وتيرة واحدة فيملَّه القارئ وينبذه السامع؛ فابن يزيد يراوح في بنائه الجمل بين الخبرية والإنشائية، وهو يوظف البناءين توظيفاً يتلاءم وطبيعة أفكاره ومقاصد تجاربه الشعرية. فهو يستخدم الجُمَل الخبرية كما في قوله:[٢]

أفضى بكَ الهَجْرُ إلى آلنا فجئتَ من داءٍ إلى داءِ

ومن هذا القبيل قوله يمدح أحد الأمراء:[٣]

حلَلتَ من القلوبِ وأنتَ أهلٌ لذاكَ محلَّ حبَّاتِ القلوبِ

كما يستخدم كذلك الجُمَل الإنشائية في صورها المختلفة، لكنّه يخرج فيه في الكثير الغالب إلى معاني مجازية تفيض فيوضات إيحائية، فيثري بذلك أفكاره، ويُزين تراكيبه، ويكسبها طلاوة؛ فهو تارة يستخدم أسلوب النداء سواء كان ذلك في مطالع القصائد أو في صُلب الأبيات: ففي مطلع إحدى قصائده التي يصف فيها النجوم يقول:[٤]

يا ليلُ، ما لك صبحٌ يرتاحُ فيه العميدُ!!

وفي مطلع قصيدته ذات الطابع الغزلي يقول:[٥]

يا صاحبيَّ، قِفا عليَّ سُويعةً كيْما نُلمَّ بقصرِ عبد القادر

ومن النداء أيضاً قوله في مقام الهجاء:[٦]

أيُّها البــادي بنســبَتِه ما لما قد قلتَ تحصيلُ

---

[١] – البيان: ٩٩/١.
[٢] – الذخائر: ١٥١.
[٣] – الذخائر: ١٥١.
[٤] – الذخائر: ١٥٢.
[٥] – الذخائر: ١٥٤.
[٦] – الذخائر: ١٦١.

يابن بيت النار يُوقدها ما لحــاذيهِ ســراويلُ

كذلك فإنه يستخدم أسلوب الأمر في البيت التالي لهذا البيت:[١]

عُــوجا معي للهِ درُّ أبيكــما نشْفِ القلوبَ من الجوى المتخامرِ

ومن استخدام الأمر أيضاً قوله من القصيدة قبلها:[٢]

كُفَّا الملامَ ولاتَ حينَ ملاَمةٍ هذا أوانُ تَرافُدٍ وتناصُرِ

ومن استخدام أسلوب الدعاء قوله في مقام المديح:[٣]

سقى دمشقَ وما ضمَّت جوانبُها رَخْو الملاطينِ في أوراكهِ ضَلَعُ

كما يستخدم أسلوب النهي أيضا ومن أمثلته، قوله في بعض مناقضاته:[٤]

لا يرَعكَ القالُ والقيلُ كُلُّ ما بُلّغتَ تحــميلُ

وهو أيضاً يستخدم أسلوب الاستفهام، وهو كثيرُ اللجوء إليه، ومن أمثلته قوله يُخاطب عبد الله بن طاهر:[٥]

أيُّ مجدٍ لكَ نعرفُهُ أيُّ جدٍّ لكَ بُهلولُ

ويستهل إحدى قصائده بمثل هذا الأسلوب الاستفهامي فيقول:[٦]

أشاقكَ برقٌ أمْ شَجتْكَ حمَامةٌ لها فوقَ أطرافِ الأراكِ نئيم

وهو كذلك يستخدم أساليب الشرط ليربط بين أفكاره ومعانيه، وإن كان يطيل بعض جمله الشرطية؛ ويؤخّر جوابها تشويقاً وتتبعاً للمعنى، وتعميقاً للفكرة، وكذلك استعراضاً للعناصر الفنية التي يستوحيها من البيئة المحيطة به؛ وإليكَ قوله في قصيدته التي يصوّر فيها اقتحام القصر ولقاء أحبته:[٧]

حتى إذا أرخى الــظلامُ ستــورهُ وتزاورَ العيّــوقُ أيَّ تــــزاورِ

---

[١] – الذخائر: ١٥٤.
[٢] – الذخائر: ١٥٤.
[٣] – الذخائر: ١٥٧.
[٤] – الذخائر: ١٦٠.
[٥] – الذخائر: ١٦١.
[٦] – الذخائر: ١٦٧.
[٧] – الذخائر: ١٥٤، ١٥٥.

وتصوّبتْ أيدي النجومِ فغوَّرتْ وغــوائرٌ منها أمــام غــوائرِ
عُجْنَا بقصرِ بني شُعيبٍ بعـدما سئِمَ الخليطُ ونامَ كُلُّ مُسامِرِ

ومن أبرز خصائصه الأسلوبية أنه ينزع في صياغته غالباً إلى أسلوبين مهمين لهما دور كبير في براعته الشعرية وقوة تأثيره، وفخامة ديباجته؛ أعني بذلك **الأسلوب التصويري، والأسلوب القصصي**. أما الأسلوب التصويري فإني أرجئ الحديث عنه إلى أن يتيسر لي دراسة الصورة الفنية في شعره. وأما الأسلوب القصصي، فهو المفضّل لديه، وما بلغنا من شعره يُرجّح لي أنه يميل ميلاً إلى التعبير بالقصّ أو الحكي، وأنه يتخذ من ذلك طريقاً ممهداً لسرد أفكاره وسوق معانيه، ويأمل بوساطته بلوغ أرقى درجات التأثير والإقناع.

وأسلوب القصّ هنا يرتكز على عاملين مهمين: **الأول** إظهار الحركة التي غالباً تقترن بالفكرة وهي ما يعبّر عنها في لغة القص بالحدث، وبرهان ذلك في شعره أنه يُكثر من استخدام الجمل الفعلية. **والثاني**: أنه يربط بين الحدث والفكرة، بحيث يُبين الحدث بتفاصيله عن عناصر الفكرة. فلا تظهر أفكاره إلاّ من وراء ستار من الحكي مغلّف بتهاويل من التصوير الفني الملازم لأسلوبه القصصي. وقد مرّ بنا من قصائده ما يدور موضوعه حول فكرة لا يمكن الكشف عنها إلاّ بطريق الحكي؛ أمثال قصيدته التي يصف فيها اقتحام القصر الذي أطلق عليه قصر عبد القادر، ثم وصفه لدور النسوة اللاتي يسَّرن له أسباب الدخول والخروج وما جرى بينه وبينهن في أروقة القصر. ونذكر من هذه القصيدة قوله يصف لحظة دخوله القصر:[1]

فخرجتُ أقدُمُ صاحبيْ متوشحاً بحمائلِ العَضْبِ الحُسامِ الباترِ
أكِـزُّ النّيــام ميامناً وميــاسراً والقـومُ نُصْب ميامني ومياسري
ما راعـني إلاّ نبيــذُ وصيــــفةٍ بالسُّـورِ تْنْبُذُ بالحــصى المتواترِ
مأمـــورةٍ لم تَعْدُ ما أمــرت به سُقْياً لمأمـورٍ هنـاكَ وآمـــــرِ
وأبهـــنَ فاستشْــرفنَ لي بنواظرٍ ما بين مُسْـدلةِ النّقاب وحـاسِرِ

فإذا أعدنا النظر في دراسة هذه القصيدة وتحليلها في موضعها من شعر الغزل للحظنا إكثار الشاعر من استخدام الجمل الفعلية لاسيما صيغة الفعل الماضي، وهي

[1] – الذخائر: ١٥٥.

أكثر الصيغ الفعلية ملاءمة للحكي. ومن هنا نلاحظ أن الفكرة وأصلها تدور حول اقتحام القصر ليلاً وتحمّل المصاعب لملاقاة أحبته، وما بذلنه من أجل إنجاح مهمته. أقول إن هذه الفكرة لا يمكن له أن يستجليها إلاّ بطريقة القصّ أو الحكي؛ ذلك لأن الفكرة تقوم في أساسها على حدثٍ دراميٍ، واقعي، نامي، له بداية ووسط ونهاية. ومن ثم وفّق الشاعر كثيراً في إيثار هذا الأسلوب في قصيدته على وجه الخصوص.

والحال لا يختلف عن ذلك في قصائده التي خصّها لوصف النجوم، أو التي خصّها لوصف رهان الخيل، وكذلك التي وقفها لرثاء ابنه أو وصف الحمامة التي فقدت أليفها. فأسلوب القصّ يكاد يكون له القِدح المُعلّى بين أساليبه الأخرى التي يتخذ منها جميعاً أدوات فنية لخدمة أسلوبه القصصي. فاستمع إليه يحكي لك حكايات النجوم التي تدور في فلكها وهو يصف حالها ويستعرض لك منازلها بطريق القصّ فيقول:[1]

يا ليلُ مَـالكَ صُبحٌ يرتـاحُ فيـه العمـيدُ
طالَ انتظاري لبُـلْقٍ تنجابُ عنهنَّ سـودُ
أقول للدلو صـوّب حتَّام هذا الصعودُ
ما ترقبين وســـعدٌ قد شرَّدتهُ السُّعودُ
مررن شـفْعاً ووتراً لما تمـرُّ الوفـــودُ
وانقضَّ منهنَّ نسـرٌ للأخـريات طــرودُ
كأنهُ حيــن أهــوى لهــنَّ بازٌ يصـــيدُ
ومـرَّ آخــرُ يهـــوي فقـلتُ: أين تريــدُ؟!

فانظر للخطاب في مطلع القصيدة (يا ليل)، وأسلوب الاستفهام في آخر الأبيات: (أين تريد)، وكأنه يستحضر شخصاً أمام العيون يخصه بالحديث ويبثُّه الشكوى من طول الليل وتفاقم الهموم، ويسأله كذلك عن مراده ووجهته. وانظر لصيغ القَوْل التي يُقيم بها الحوار وتغلب على الأسلوب القصصي (أقول للدلو/ فقلتُ..)، وانظر إلى صيغ الفعل الماضي التي تُوجد الحدثَ وتجسِّد الحركة: (طال/ مَرَرْن/ وانقضّ/ ومَرّ). ومثل هذه الخصائص تراها في قصيدة أخرى يصف فيها النجوم أيضاً.[2] ولا تخلو قصائده التي

[1] – الذخائر: ١٥٢.
[2] – الذخائر: ١٥٨.

ينهج فيها أسلوباً تقريرياً تقتضيه خصوصية التجربة، كالتي تحتمها طبيعة فن النقائض والهجاء - على سبيل المثال - من أن يُقدَّم لها تقديماً يتحفنا فيه بذلك الأسلوب القصصي. ففي مناقضته لعبد الله بن طاهر نقرأ له مثل هذه الأبيات ذات الطابع الغزلي:[١]

في بنات الرُّومِ لي سكنٌ وجهُها للشَّمسِ إكليلُ
وبدتْ يوم الوداعِ لنا غادةٌ عيْطاءُ عُطبولُ
حاسراً أو ذاتَ مقنعةً ذاتُ تاجٍ فيه إكليلُ

إلى أن يقول:

ثُمَّ ولّتْ كي تُودعنا كُحْلُحها بالدمعِ مغسولُ

وفي مقام وصف رهان الخيل سلك نفس الأسلوب، وتراه ينقل إليك حَلْبة السّباق بأحداثها ويسمح لك أن تنظر إليها، ويعرض عليك أسماء الخيول وصفاتها ومراتبها، ويمكنك من معرفة النتيجة المترتبة على الرهان. ومطلع القصيدة يمثّل بداية مباشرة لهذا الأسلوب؛ اقرأ قوله:[٢]

شهدنا الرِّهانَ غداةَ الرّهانِ بمجْمعةٍ ضَمَّها المَوْسِمُ
نقود إليها مُقادَ الجميع ونحنُ بصنعتها أقومُ

والصِّيَغ الفعلية، خاصة الفعل الماضي منها، يكثر الشَّاعرُ من التركيز عليها، وذلك أمرُ اقتضته التجربة التي خصّها لوصف رهان الخيل، ومن هذه الصِّيَغ قوله: (غدونا/ فصفَّتْ/ فأقبل/ وأتبع/ فوَاصَل/ فجلَّى/ وأردفها/ وجاءَ (مكررة أربع مرّات) / فرُحْنا/ وأحرزنَ فراحت/ ففُضّت..)، ولا نعدم له استخدام بعض جوانب الحوار التي تميّز هذا اللون من الأساليب كقوله:[٣]

فقلتُ ونحنُ على جدَّة من الأرض نيِّرها مُظْلمُ
لقد فرغ الله مما يكونُ ومهما يكنْ فهو لا يُكتمُ

---

[١] – الذخائر: ١٦٠.
[٢] – الذخائر: ١٦٤.
[٣] – الذخائر: ١٦٤.

وفي مقام الرثاء يقصّ علينا حال أبوين عصفت بهم الأحزان لفقد غلامهما، ويبدأ قصيدته بهذا المطلع:[٤]

وجَــدت أمُ قـطام مثل وجدي بقطامِ
فهي تخْمش الوجـ ـه بصـولٍ والتدامِ
وكلانا مُوجـعُ الحُرْ قةِ منها في العـظامِ
كلّما أفرغتُ سَجْلاً عارضتهُ بسَــجامِ

لكنّ طبيعة التجربة الوجدانية جعلته يتخلل هذه الأخبار – أو يمزجها- بمذخور عواطفه الحزينة، وزخم مشاعره الكابية. ومن هنا تباطأ أسلوب الحكي بالقياس إلى غيرها من تجاربه الشعرية. أما في قصيدته التي وقفها لرثاء الحمامة التي فقدت أليفها؛ فإن طبيعة تجربته الشعرية تشابهت مع طبيعتها في قصيدته التي وصف بها اقتحام القصر وملاقاة أحبّته؛ وأعني بذلك قيام تجربته على حدث له صفة الواقعية لها، وقد ربط الشاعر فيها – كما فعل من قبل- بين الحدث الدرامي بخصائصه القابلة للنمو والتطور إلى بداية ووسط ونهاية وبين الفكرة، وذلك يعني أن جَلاء الفكرة هنا يتحقق بطريق القص دون سواه. والشاعر يقصد إلى ذلك قصداً فيسلّط الضوء منذ مطلع القصيدة على الحدَث، وتسليط الضوء على الحدث منذ البداية يستدعي الكشف عنه وتفصيل جزئيّاته التي يتشكّل منها؛ انظر إليه يقول في بداية استهلاله:[١]

أشاقك برقٌ أم شجَتْكَ حمامةٌ لها فوق أطرافِ الأراكِ نئيمُ
أضافَ إليها الهَمُّ فُقدانُ آلــفٍ وليــلٌ يسُدُّ الخافقينِ بهيـمُ

فالحديثُ هنا عن شجوه من الحمامة التي تئن فوق أغصان شجر الأراك. تسليط للضوء على الحدث الذي خلّفها بهذه الحالة من الحزن والألم. ومن ثم تستدعي التجربة من الشاعر أن يخوض فيها بأسلوب القَصّ ليكشف عن أحداثها، بل ويصل بنا إلى بؤرة الحدث الأصلية في القصيدة كقوله يشير إلى مقتل ذكر الحمام على يد صائد يحمل قوساً قوية المتن:[٢]

---

[٤] – الذخائر: ١٦٨.
[١] – الذخائر: ١٦٧.
[٢] – الذخائر: ١٦٧.

أتيــح له رامٍ بصـفراءِ نبــعةٍ على عَجْسها ماضي الشَّباةِ صميمُ
رماه فأصْمَاه فطارتْ ولم يطرْ فـظلّ لهـا ظلٌّ عليه تحـــــومُ

على هذا النحو يتضح ميلُ الشاعرُ لاستخدام الأسلوب القصصي وتوظيفه في سرد أفكاره وتجسيد عواطفه، وهو لا يقف به عند حدود السِّمات القصصية المعروفة لكنه يأخذ منها ويدَع بما يتوافق مع تجربته الشعرية كما أنه يمزج بين هذا الأسلوب وبين باقي الأساليب الأخرى كالأسلوب الخبري، والإنشائي، والتصويري، والتقريري وغيره من الأساليب التي نراها وقد تعاونت مع ذلك الأسلوب الغالب أو المفضَّل لديه. وخلاصة القول في أسلوب ابن يزيد الحصني أنه شاعر حسن السليقة، مطبوع غير متكلف " والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجُزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة "[1]. وذلك ما تشهد به نماذجه التي قدمتها للدراسة.

(٢) ـ البناء الفني:

لقلة ما وردنا من شعر ابن يزيد قد يصعب أن نُلمّ بالبناء الفني إلماماً تاماً. ومن ثم يبقى الحكم على حقيقة هذا البناء موقوفاً عند حدود ما بلغنا منه لنستدل به على ما لم يبلغنا. وانطلاقاً من ذلك نقول إن بناء القصيدة عند ابن يزيد يسير في بعض جوانبه على نهج القدماء؛ حرصاً منه على تقاليد الشعر المتوارثة. فهو يحرص أحيانا على بدء بعض قصائده بالغزل كما في قصيدته التي ناقض بها عبد الله بن طاهر؛ حيث بدأها بمقدمة غزلية طويلة نسبياً تبلغ أربعاً وعشرين بيتاً استهلها بقوله:

لا يرُعكَ القالُ والقيلُ كُلَّ ما بُلِّغتَ تحميلُ
ما هوى لي حيثُ أعرفهُ بهوى غيركِ موصولُ

" وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده "[2] لاسيما في مقام النقائض وقول الهجاء. ويجيد ابن يزيد في قصيدته تلك التخلص من مقدمته الغزلية لينطلق انطلاقاً في سرد موضوعه الأصلي،

---

[1] – الشعراء والشعراء لابن قتيبة: ٩٠/١.
[2] – العمدة لابن رشيق: ٢٣١/٢.

وهو يصنع ذلك في يسر وسهولة كشأن الشعراء العباسيين. ويتمثَّل هذا التخلَّص هنا في البيت الرابع والعشرين؛ فنراه يخاطب محبوبته بنبرة الواثق من نفسه، فيطالبها بعدم الخوف من أذى الدهر، وأنها ستبقى سالمة منه مدى الدهر، هكذا:

لا تخافي الدهرَ طائره فأذاه عنـكِ معـقولُ

والحديث عن الخوف والأذى هنا يلائم موضوع المناقضة من قريب، مع الأخذ في الاعتبار رمزية الحديث عن المحبوبة هنا كما أشرتُ أثناء دارسة القصيدة في شعر النقائض. ثم يلي ذلك البدء في موضوعه الأصلي؛ فيقول موجهاً الخطاب لعبد الله بن طاهر:

أيها البـادي بنسْـبَتِه ما لما قد قلتَ تحصيلُ

ثم يأخذ في معالجة نقيضته فيما يلي من أبيات. وقد يبدأ ابن يزيد بعض قصائده بما يذكرنا الاستهلال الطللي؛ حدث ذلك في قصيدته ذات الطابع الغزلي الذي يتقمص فيها شخصية عمر بن أبي ربيعة، اسمعه يقول:

يا صـاحبيَّ قِفا عليَّ سُـويعةً كيْـــما نُلمَّ بقـصرِ عبد القــادر
عُـــوجـا معي لله درُّ أبيــكما نَشْفِ القلوبَ من الجَوى المتخامرِ

فهذا استهلال تقليدي يذكرنا مطالع امرئ القيس ومن لفَّ لفَّه أو سلكَ نهجه. وتلك ملامح تراثية تظهر الواحدة تلو الأخرى؛ فهاهنا استيقاف الُّصحْب، وهاهنا مخاطبة الاثنين (**يا صاحبيَّ/ قِفًا**)، وهنا كذلك بيان الغاية من الوقوف، وهو إراحة الفؤاد من الجوى الذي يعانيه المرء من جرَّاء رحيل أحبته ونأيهم عن المنزل المهجور أو شوقه إلى رؤيتهم في المنزل المعمور- كما هو الحال في تجربة ابن يزيد. وفي القصيدة أيضاً الحديث عن الناقة العنتريس التي تقطع الفيافي لتبلغ الشاعر غايته التي يسعى إليها؛ يقول ابن يزيد في مقدمته تلك:

لما بدا وادي النويرة دوننا نرمي الفِجاجَ بعَنْتريسٍ ضامرِ

وهو يخاطب صاحبه بخصوص هذه الناقة العنتريس التي قطع بها الرّحلة الطويلة، ليس إلى قصر الممدوح ولكن إلى قصر الأحبة، فيقول:[1]

[1] – الذخائر: ١٥٥.

اعقِلْ قُلوصاً جانباً لا تَرْعَها واقرنْ وظيفَ ذِراعِهَا بالآخرِ

كذلك لا يُغفل الحديث عن الجواد وهو رفيق الطريق شأنه شأن الناقة العنتريس، وهو هنا يَخصُّه بالحديث فيقول:

أمَّا الجوادُ فلم يَبْرحْ مكانتَهُ بتقــدُّمِ مــنهُ ولا بتأخُّــرِ
عــوَّدتُهُ فيما أزورُ حبــائبي إهمَالُهُ وكذلك كلُّ مُخاطِرِ

فتلك عناصر تراثية تنبئ عن مسلكه المحافظ تأثراً بثقافته التي طالعها في أشعار الفحول ممن عاشوا في زمنه أو سبقوه. وهو – في قصيدته تلك أيضاً - يتقمص شخصية الشاعر الأموي عمر ابن أبي ربيعة في اقتحامه خدر محبوبته، واحتفاء النسوة به، واحتشادهن من أجله، على النحو الذي شرحته من قبل في دراسة شعر الغزل لديه. وذلك أيضاً باب من أبواب المحافظة على القيم التراثية في شعره. وقد وجدتُ له بيتاً فريداً يدلنا على ركوبه مثل تلك المقدمات الطللية من باب المحافظة على عمودية القصيدة العربية والسير على منوال من سبقه، وهو قوله:

لمَّا وقفنا بها أضحت تُدارسنا عهدَ الخليطِ فتبكينا ونبكيها

ورغم محافظته على تلك القيم التراثية لا نعدم أثر **التطور** في مطالعه التي تأخذ طابع تلك المقدمات الطللية، فالمعتاد أن يقف الشاعرُ ويستوقف صاحبه على طللٍ دارس. على النحو الذي أشار إليه ابن قتيبة، وقال من بعده: " وليس لمتأخر الشُّعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مُشيَّد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي. أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير.."[1] وابن يزيد خالف إذن ذلك النهج المعتاد في الشعر العربي واستبدله بما يناسب عصره، ومن ثم استوقف الصحب لزيارة القصر أو الوقوف به واقتحامه: (كيما نلمَّ بقصرِ عبد القادر)، ويقول أيضاً في بيتٍ لاحقٍ:[2]

عُجْنَا بقصرِ بني شُعَيبٍ بعدما سئمَ الخليطُ ونامَ كلُّ مُسامرِ

---

[1] – الشعر والشعراء: ٧٦/١.
[2] – الذخائر: ١٥٥.

ثم يدور الموضوع كله حول اقتحام ذلك القصر، ومغافلة الحرَّاس، وملاقاة أحبته، فليس هنا طلل على سبيل الحقيقة، وإن اتخذت المقدمة ذلك الشَّكل المصاحب غالباً الحديث عن الطلل المتعارف عليه. ومن هنا فشاعرنا يحيا عصره وإن كان محافظاً على قيمه التراثية التي يعتز بها الشعراء في القديم والحديث. وهو يمزج فيها بين القديم بعراقته والحديث بطرافته.

وهو هنا أيضاً يُحسن التخلص من المقدمة إلى الغرض الذي يقصد إليه، والبيت رقم (٢١) علامة ذلك إذ يُنهي به مقدمته بقوله:[٣]

وعلمتُ أن الأمر ليسَ دواؤُهُ إلاَّ الجَسُورُ ولاتَ حينَ تَجاسُرِ

والبيت التالي له بداية سرد قصة اقتحام القصر وسرد الأحداث المتعلقة بذلك؛ حيث يقول:[١]

فخرجتُ أقدمُ صاحبيْ متوشِّحاً بحمائلِ العَضْبِ الحُسامِ الباترِ

والجانب الآخر من قصائده يستهله بما يدل على الغرض الذي تُساق القصيدة من أجله، وهو بدءُ قوي، جزلٌ، مباشر يُعنى فيه بالموضوع من أول وهلة وكأنه لا يريد أن يُضَيّع وقتاً في التمهيد أو التقديم له، ويغلب عليه هذا الأسلوب في قصائده التي يُضمِّنها ملامح فكرية وموضوعية جديدة، وكأن جدَّة الأغراض وطرافة الأفكار كانت مدعاة له أن يهجر في استهلالها سنن الشعراء في بدء قصائدهم بالمتعارف عليه من المقدمات، خاصة وقد تعالت صيحات المنادين بالتجديد في استهلال القصائد، ومن أمثلة ذلك في شعره قصيدته التي حدثنا فيها عن رهان الخيل؛ وقد استهلها بقول:[٢]

شهدنا الرِّهانَ غداةَ الرِّهانِ بمُجَعمَةٍ ضـــمَّها المَوسِمُ

وقصائده التي وصف فيها النجوم، يقول في إحداها:[٣]

يا ليل ما لك صُبحٌ يرتاحُ فيهِ العَميدُ
طالَ انتظاري لبُلْقٍ تنجابُ عنهنَّ سُودُ

---

[٣] – الذخائر: ١٥٥.
[١] – الذخائر: ١٥٥.
[٢] – الذخائر: ١٦٤.
[٣] – الذخائر: ١٥٢.

ويقول في الأخرى:[٤]

لمَّـا تـراءَى زُحـــــلٌ ذاتَ العـــشَاء فمتَـــعْ
وأخمسَ النسرين شخـ ــصُ الرِّدفِ بالخيلِ ادَّرعْ
أطارَ نَســْراً واقـــعاً بطـــائرٍ ليسَ يقـــــعْ

وكذلك قصيدته التي وصف فيها الحمامة التي ترثي أليفها فوق غصن شجرة الأراك، وهو يستهلها بقوله:[٥]

أشاقكَ برقٌ أم شَجَتْكَ حمامةٌ لها فوقَ أطرافِ الأراكِ نئيمُ

وقلتُ يغلب هذا اللون من البدء في قصائده التي ينحو فيها منحىً تجديدياً؛ لأني وجدته يستهل إحدى قصائده في الرثاء على هذا المنوال الذي ينهج فيه نهجاً جديداً يدل على الغرض ويباشر به الموضوع دون التمهيد له؛ يقول في استهلال قصيدة رثى بها ابنه الذي قضى صغيراً:[١]

وجَدَتْ أمُّ قطامِ مثلَ وجْدي بقطامِ

وابن يزيد في الحالتين: أعني البدء بمقدمات أوغير مقدمات؛ حسنُ الابتداء، يُعْنى بافتتاح قصائده " لأن حُسن الافتتاح داعية الانشراح، ومظنة النجاح.. فإنه أول ما يقرع السَّمع منه، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة "[٢].وهو بعد ذلك يُحسن إجادة المقطع أو الختام كما يُحسن إجادة المطلع، والمقطع لديه لا يقل أهميةً عن المطلع، وكأنه يؤمن بمبدأ من يقول: " الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء، وبمدح صاحبه. وأنا موكل بتفضيل جودة المقطع، وبمدح صاحبه، وحظ جودة القافية- وإن كانت كلمة واحدة- أرفع من حظ سائر البيت أو القصيدة "[٣]

وأبرز ما تتميز به مقاطعه فضلاً عن سهولتها وجمالها أنها شديدة الارتباط بموضوعها لا تنفك عنه، وأنها الكلمة الأخيرة التي تنتهي بها القصيدة ولا ينتظر مجيء كلام بعدها،

---

[٤] – الذخائر :١٥٧.
[٥] – الذخائر: ١٦٧.
[١] – الذخائر: ١٦٨.
[٢] – العمدة: ٢٢٤/١، ٢٢٥.
[٣] – العمدة: ٢٢٣/١، والبيان والتبيين للجاحظ: ١١٢/١.

فكأنها قُفْل القصيدة التي يُغلق الحديث فيها بوساطته. وهو بذلك يسير حسبما يرتضيه النقاد في هذا الشأن فابن رشيق يرى أن المقطع أو كما يُسميه: (الانتهاء) قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً: لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعهده أحسن منه، وإذا كان أول الشاعر مفتاحاً له، وجب أن يكون آخره قفلاً عليه " [٤] ونستطيع أن نتبين ذلك في إعادة النظر في خواتيم قصائده التي بين أيدينا؛ ففي قصيدته التي قصَّ علينا فيها اقتحام القصر وملاقاة أحبته خلف أسواره، وأنه خلَّف من ورائه جواده الذي وصفه بقوله:

وإذا احتبى قُربوسُه بعِنانه علكَ الشَّكيمَ إلى انصرافِ الزائرِ

يختتمها بقوله:

وإذا الجـوادُ بموقفٍ أحـرزتُه لمَّا تحــقَّقَ فيه قــولُ الشَّاعرِ
قد ملَّ من عَلْكِ الشَّكيمِ كأنَّه ناجٍ بصــحراءِ المَـعَى فـــقُرارِ
قــرَبتُهُ ثُمَّ استـحلْتُ بمتـنه وانقضَّ يهوى كالعقُابِ الكاسِرِ

والختام هنا ليس البيت الأخير في القصيدة، بل يتمثل في الأبيات الثلاثة مجتمعة؛ ذلك لأن الختام هنا مشهد تام، انطلاقاً من طبيعة القصيدة التي بناها الشاعر على الأسلوبين: القصصي والتصويري. ومن ثمَّ جاء الختام صورة أخيرة يُنهي الشاعرُ بها قصيدته والشطر الأول في البيت الأول هنا يمثِّل الجزء الأول في المشهد؛ إنه يتوجه إلى الجواد الذي أحرزه في موضع لا يبرحه، ونيته امتطاؤه والفرار به من جانب القصر قبل أن يدركه مدرك، وكذلك يمثل الشطر الأخير في البيت الأخير نهاية القصة وختام القول: (وانقضَّ يهوى كالعُقابِ الكاسرِ)؛ إنَّه أنهى مهمته التي قَدِم من أجلها، ولقد تحقق له ما كان يصبو إليه من لقاء الأحبة، وراح يمتطي صهوة جواده ليفرّ من أعين الرقباء وجنود القصر. وتخصيص الختام هنا بذكر الجواد لأنه الرَّاحلة التي أقلّت الشاعر إلى القصر، كما أنه الوسيلة المتيسرة لهروبه من مخاوف القصر في أمان. فالحديث عن الجواد يمثَّل في الحقيقة ختام رحلة السفر إلى القصر واقتحامه ثم الهروب منه والفرار من حرَّاسه.

[٤] – العمدة: ٢٤٣/١.

ولقد ختم قصيدته في وصف الرهان بالحديث عن حُسن رعاية الخيول العربية والقيام على خدمتها، والحال كذلك لا يتوقف على ذكر بيتٍ واحدٍ بل عدة أبيات يجعلها ختام قصيدته، وهذا يوافق أسلوب عرض القصيدة؛ فهي تقوم على الأسلوب القصصي الذي يوظفه لسرد أحداث الرِّهان، والحديث عن رعاية الخيل في الختام هو مما يلائم مسألة الرهان التي تقوم على اختيار الخيول وحُسن رعايتها لتحقق لهم الكسب في الرهانات التي حفل بها المجتمع العباسي كمظهر من مظاهر الترف والبذخ التي كثُرت آنذاك. أما قصائده في وصف النجوم فختامها عادة لا يفارقه ذكر النجوم أو منزل من منازلها.[١] بينما ختام النقائض في شعره يتضمن نغماً عالياً من التهديد والزجر، كقوله في مناقضة عبد الله بن طاهر:[١]

يعسفُ الصَّعبة رائضها ولها بالعَسْفِ تدليلُ

وجعل ختام الأبيات التي قالها في الرَّد على طاهر بن الحسين عندما فخَر بقتل الأمين على هذا النحو الذي أشرتُ إليه؛ يقول:[٢]

وقد بقيتْ في أمِّ رأسكِ فتكةٌ سنُخرجُها منه بأسمَرَ راعِفِ

ولا تخلو خواتمه ومقاطعه من ذلك التلوين العاطفي الذي تصطبغ به تجاربه الشعرية، فمقاطعه في شعر الرِّثاء كابية كعاطفته التي صاحبت تجربته.[٣] وفي قصيدته التي وصف فيها نكبة الحمامة التي فقدت أليفها نتلمس تلك المشاعر قاتمة في ختامها؛ لأن التجربة التي عاشها لها طابع إنساني يثير الأشجان، يقول:[٤]

ومن دون ذا يشتاقُ منْ كان ذا هوىً ويَعْزُبُ عنه الحِلْمُ وهو حَليمُ

بينما عواطفه في مقاطع أغراضه الأخرى تتلون باللون المميز لتجربته الشعرية فهي هادرة متحفزة في نقائضه، وقوية متفائلة في وصف رهان الخيل ووصف النجوم وفي الغزل.

---

[١] – ينظر شعر الوصف من البحث: ١٩٦ وما بعدها.

[١] – الذخائر: ١٦٢.

[٢] – الذخائر: ١٦٠.

[٣] – يراجع دراسة شعر الرثاء من البحث ب٢.

[٤] – الذخائر: ١٦٧.

أما ما يتصل بالبناء الفني في قصائده فإنَّ هناك ما يدل على انسياقه في جانبٍ منها نحو البناء الفني **التقليدي**؛ الذي تتعدد أغراضه وتتنوع فنونه ويدل على ذلك بعض قصائده التي سلك فيها مسلكاً معهوداً في الاستهلال الشبيه بالحديث عن الطلل، أو الاستهلال الغزلي، فقصيدته التي ناقض فيها عبد الله بن طاهر، وهي تشتمل في الواقع على أمرين: **الأول** منهما له طابع الغزل، ويتمثل في المقدمة الطويلة التي قدَّم الشاعر بها لقصيدته، **والأمر الآخر**، وهو الأصلي خصَّه لمناقضة عبد الله بن طاهر والرّد عليه. وقصيدته التي قصَّ فيها رحلته إلى قصر عبد القادر، واقتحام أسواره في غفلة من حراسه تحت جُنح الليل، ولقاء صويحباته، تتضمن مقدمة يمهد فيها لهذا الاقتحام وشغل ذلك عشرين بيتاً، بدأ من بعدها يسرد كيف دخل القصر وفعل ما فعل. وهذه المقدمة تتضمن حديثاً عن صاحبيه وكيف أن أحدهما انقاد لرغبته والآخر تقاعس عن تلبيتها، كما حدثنا عن وادي النويرة، وعن ناقته العنتريس الضامر، وعن غناء صاحبه الذي بعث الذكرى في نفسه، ثم عن محبوبته التي يدهش لجمالها رهبان مدين، ثم عرّج للحديث عن النجوم وعن ظلام الليل الذي اختاره زمناً مناسباً لاقتحام القصر. كل ذلك تناوله الشاعر تناولاً موجزاً في مقدمته ثم أخذ من البيت الواحد والعشرين يسرد علينا حكايته في دخول القصر والأحداث الأخرى المتعلقة به. فهاهنا موضوع أصلي حقيقة لكنه مخلوط بأحاديث أخرى جانبية متعلقة به لا تنفك عنه.

والذي استشعره من مطالعة ما تبقى من شعر ابن يزيد – بالرغم مما عرضت له- أرى أنه يميل ميلاً نحو وحدوية الموضوع، فهو غالباً ما يجعل لقصائده موضوعاً واحداً تدور حوله، أو بتعبير آخر: فكرة رئيسة واضحة ومميزة تُعرف بها القصيدة، ولو أننا وضعنا لكل قصيدة منها عنواناً – كما يصنع شعراء العصر الحديث في تسمية قصائدهم بأسماء تميز أغراضهم – لجاز لنا ذلك. فمن قصائده ما يمكن تسميتها بـ (وصف النجوم)، ومنها ما يمكن أن نطلق عليها: (رهان الخيل)، ومنها ما يُسمى: (في الرَّد على ابن طاهر)، ومنها ما يمكن أن نطلق عليها: (في رثاء ابنه)، أو ما يمكن وضعها تحت عنوان: (حمامة فقدت أليفها).. وهكذا، إنها قصائد ذات موضوعات بارزة ومميزة. ومن ثم فهي قصائد توصف بالوَحدة الموضوعية في الكثير الغالب، وهذا الأمر في حدِّ ذاته

يُحسب لابن يزيد، كما يبين عن تطور مفهوم الشعر وبناء القصيدة الشعرية في مخزونه الثقافي.

ولعل من الصعب البحث في شعره عن مفهوم الوحدة العضوية- التي أثارها النقد الحديث، ولم يغفلها، كما يعتقد البعض، أرباب النقد القديم كابن رشيق، وابن طباطبا العلوي، وابن قتيبة وغيرهم، أعني يصعب تفقّدُها في الشعر الغنائي بصفة عامة وشعر ابن يزيد مما يندرج تحته على كل حال؛ لتنوع الأفكار، واختلاف العواطف، وتغاير الصور. ومفهوم الوَحدة العضوية أعمق وأوسع، ومن الجائز أن تتحقق تحقيقاً نسبياً في جانب من شعر الشاعر ولا تتحقق في جانب آخر، ويقتضي مفهوم الوحدة العضوية في النقد القديم ألاَّ يشعرك الشاعر بأنه يتكلف مجاورة الأبيات بعضها بجانب بعض، وكأنه يرص قالباً من الطوب اللبن بجوار آخر، أو هكذا نتصور ذلك الأمر.

ولقد كان ابن قتيبة دقيقاً – فيما أرى – في حُسن فهمه للوَحدة العضوية، وإن لم تُعرف باسمها ووصفها الذي عليه الآن في النقد الحديث؛ يقول ابن قتيبة: " وتتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك! قال: وبم؟! فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمِّه! ".[1] ولقد اتسع ذلك المدلول للوحدة العضوية في مفهوم النقد الحديث، إذ لابد فيه أن تتحقق " وَحدة الموضوع، ووَحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر" [2] ومن الواجب كذلك: " أن تكون القصيدة عملاً فنياً يكمل فيها خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ".[3]

---

[1] – الشعر والشعراء لابن قتيبة: ٨١/١، المطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦م.

[2] – النقد الأدبي الحديث: ٣٩٥.

[3] – شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث. د/ عبد الحي دياب ١٨٧، الاتحاد العربي للطباعة.

فإذا عرضنا شعر ابن يزيد على محك الوحدة العضوية نرى بعض قصائده يحمل تلك الملامح العضوية؛ فالرجل حريص على توحيد موضوعاته وأغراضه، كما أنه يميل إلى صياغة بعض قصائده بأسلوب قصصي يعتمد على السَّرد الذي تسبق مقدماته نتائجه، وترد فيها أحياناً ألفاظ القول؛ تدعيماً لهذه النزعة القصصية. كذلك فإن لشاعرنا القدرة على ترتيب أفكاره، وبسط معانيه، والربط بينها ربطاً محكماً، سواء تمَّ له ذلك بطريق توالي الأفكار أو بوساطة أدوات الربط وحروفه. بحيث نرى بين أبياته تلك اللُّحمة التي يصعب معها العبث بترتيب الأبيات أو تغيير نسقها إلى حدٍّ كبير. فالبيت في شعره – غالباً - ليس وَحدة مستقلة في ذاته، بل هو جزء لا يتجزأ من تسلسل فكري وعاطفي متماسك البناء؛ لاسيما في القصائد التي عرض فيها لوصف النجوم، ورهان الخيل، واقتحام القصر، ووصف الحمامة المنكوبة. ومع ذلك لا يمكننا القطع بتوافر ذلك الجانب فيما تبقى من شعره، لأنه إن تحقق في جانب أخفق في جانب آخر. وهو أحياناً يلجأ إلى التضمين في جانبٍ من أبياته لتأكيد مذهبه في الرَّبط بين الأبيات ربطاً مُحكماً؛ كقوله:[٤]

لما بدا وادي النّـويرة دوننـا نرمي الفِجاجَ بعنتريسٍ ضامرٍ
رفعَ العقيرة بالغناءِ فشاقني رجْـعٌ كحـــدر اللؤلؤِ المتناثرِ

وقوله من وصف النجوم:[١]

فقلتُ إذ طارَ الكرى عن العيـون فانقـــشعْ
لمـائدٍ في رحـــــله نشـــوان من غير جـــزعْ
ليس المـــذكّي سنّه في الصَّبرِ كالغمرِ الضـرعْ

وابن يزيد – إلى جانب ذلك - طويل النفس في غالب قصائده، والباقي من شعره يدل على ذلك؛ فعدد الأبيات في الكثير منها، يأتي على هذا النحو: (٥٣/ ٥٠/ ٤٩/ ٤٥/ ٣٩..) ولعل هذا العدد يزيد فيما لم نطلع عليه من شعره الذي لم يصل إلينا.

(٣) - البناء الموسيقي:

---

[٤] – الذخائر: ١٥٤.

[١] – الذخائر: ١٥٨.

وابن يزيد من الشعراء الذين تهرك موسيقاهم، وتُحسّ وأنت تطالع شعره أنك أمام موسيقي عارف بالألحان يوزِّعها بنسقٍ كيف يشاء، بين أبياته وأساليبه، تارة بفطرته وتارة أخرى بصنعته، ومعرفته بأسرار النغم الشعري المتمثل في وزنه وقافيته وإيقاعه. " وليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب ".[٢] ولنبدأ الحديث هنا عن الوزن – في شعر ابن يزيد - لمنزلته التي يتبوأها في الشعر العربي.

أولاً: الوزن، يقول ابن رشيق في عمدته: " الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتملٌ على القافية، وجالبٌ لها ضرورة ".[٣] أما ابن طباطبا العلوي فإنه يرى " للشعر الموزون إيقاعاً يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه ".[٤] ولقد ركب ابن يزيد اثني عشر بحراً من البحور الشعرية المعروفة عند العرب؛ يأتي في مقدمتها بحر (الكامل) وقد نظم عليه ستين بيتاً، ويليه بحر (المديد) وقد نظم عليه واحداً وخمسين بيتاً، (والمجتث) تسعة وأربعين بيتاً، و(المتقارب) خمسة وأربعين بيتاً، و(مجزوء الرجز) تسعة وثلاثين بيتاً، و(مجزوء الرمل) ستة وثلاثين بيتاً، ونظم على بحر (الطويل) اثنين وثلاثين بيتاً، وعلى بحر (البسيط) أربعة عشر بيتاً، و(الخفيف) ثماني أبيات، وبحر (الوافر) أربعة أبيات، ونظم على (المنسرح) بيتاً واحداً وكذلك (السَّريع).[١]

وقبل أن نستخلص نتيجة من مطالعة هذا الإحصاء لا ينبغي أن نغفل أنه حصر لما بقي بين أيدينا بالفعل من شعر الشاعر، وأن الحكم على هذا الإحصاء يرتبط تحديداً بما انتهت إليه الدراسة. والذي أرتاح إليه هنا أن ابن يزيد سلك مسلك الشعراء في النظم على البحور المشهورة. " وأكثر البحور استعمالاً لدى الأقدمين هي: الطويل والكامل

---

[٢] – موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ١٧، مطبعة الأنجلو ١٩٨١م.

[٣] – العمدة: ١٤١/١.

[٤] – عيار الشعر: ١٥ تحقيق: د. طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، طبعة شركة فن الطباعة، مصر ١٩٥٦م.

[١] – استثنيت من هذا الإحصاء الأبيات العشرة التي لم يجزم بنسبتها إلى ابن يزيد الحصني؛ وهي مع ذلك: أربعة أبيات من بحر الطويل، واثنان من بحر الكامل، واثنان من مجزوء الخفيف، واثنان من الوافر.

والوافر والبسيط والمتقارب والسريع".[٢] اللهم باستثناء ركوبه بحر المديد، الذي يُعَدُّ هنا ظاهرة في شعره – وهو بحر مهجور تنكَّبه فحول الشعراء كما سيأتي – ذلك لأنه يأتي متقدماً في شعره من حيث عدد الأبيات على البحور المشاعة عند الغالبية من الشعراء كبحر الطويل، والبسيط والخفيف وغيرها.

وتأسيساً على هذا الإحصاء نلحظ نزوع ابن يزيد للنظم على البحور القصيرة النفس، عالية النغم، سريعة الإيقاع، فمن البحور التي نظم عليها: الكامل، والمتقارب، والرمل، والوافر. وهي بحور وحدوية التفعيلة تتكرر في كلٍ منها تفعيلة واحدة، وهذا التكرار يُحدث لوناً من ألوان الإيقاع يستلذّه السَّمع وترتاح إليه الأُذن. ولقد نظم كذلك على بحر المجتث الذي يتكون من تفعيلتين في كل شطر، ومجزَّءات البحور مثل: مجزوء الرجز، ومجزوء الرمل يوافق ميله نحو تفضيل الإيقاع الراقص والسَّريع. كما أنه نظم على بعض البحور ثنائية التفعيلة كالمديد، والطويل، والبسيط، والخفيف. وهي من البحور طويلة النَّفَس، لكنّ ابن يزيد وردها – على ما يبدو – بقلَّة، وقد أحسن توظيفها والنظم عليها.

وطبقاً للإحصاء أيضاً؛ يأتي بحر **الكامل** في مقدمة البحور الشعرية التي أكثر ابن يزيد من النظم عليها، إذ يبلغ عدد الأبيات التي نظمها عليه ستين بيتاً وفقاً لما بقي من شعره. و(الكامل) عند المجذوب من "الأوزان القصار"[٣] وتفعيلاته: (متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن) في كل شطر، فهو كما أشرت أحادي التفعيلة، وتكرر تفعيلته: (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر حين يكون تاماً، وهذا التكرار لوحدة موسيقية بعينها علة ما يستشعره المرء فيه من نغم عالٍ، وطربٍ هادر. ولقد كان ذلك مما يلائم الحضارة العباسية التي أخذت منحى سريعاً نحو الغناء والطرب والرقص والشغف بالموسيقى، ذلك من جهة، ومن جهة ثانية فالكامل، كما يقول البستاني: " أتمُّ الأبحر السباعية وقد أحسنوا بتسميته كاملاً لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيراً في كلام

[٢] – ينظر: أصول النقد للشايب: ٣١٩.

[٣] – المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٨٧/١.

المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخَبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشِّدة منه إلى الرِّقة ومنه معلَّقة عنترة ولبيد".[1]

ولقد وفق ابن يزيد الحصني في اختيار بحر الكامل لينظم عليه قصيدته الغزلية التي تدور أحداثها حول اقتحام القصر لملاقاة أحبته. وأراه موفقاً هنا، لمجاراته المفهوم النقدي المعروف لهذا البحر فهو كما ذكر البستاني: يجود توظيفه في الخبر دون الإنشاء، وأنه أقرب إلى الشِّدة منه إلى الرِّقة. والقصيدة يدور موضوعها حول خبر يسرده الشاعر بأسلوب قصصي، فيصور لنا كيف استعان بأحد رفقائه ليعاونه في رحلته لزيارة قصر، أطلق عليه (قصر عبد القادر)؛ رغبةً منه في ملاقاة صاحبته ورفيقاتها داخل أروقة القصر وخلف أسواره العالية المحصَّنة، متقمصاً شخصية عمر بن أبي ربيعة، وأعني به ذلك الذي يستبطن مشاعر المرأة تجاه مَنْ تحب ويُعرب عن أحاسيسها العاطفية وكأنه ينطق بلسانها. وهو يسوق لنا هذا الخبر مصحوباً بلون من استعراض القوة، التي نتخيل فيها شاعرنا بطلاً مغواراً يقدُم على اقتحام حِصنٍ منيع من الحصون المشيَّدة المحاطة بالحرس والرّقباء. فيكون إذن قد اجتمع له في هذه القصيدة الخبر والشِّدة معاً كما يرى النقد الحديث. اسمعه يقول:[2]

عُجْنا بقصــرِ بني شُعيبٍ بعدما سئمَ الخليطُ ونامَ كلُّ مُساميرِ
ورمى الكرى في الحارسَينِ فهوَّموا من بعــدما بقيا بليلٍ ســـاهرِ
قال ابنُ عمِّي: ما ترى: قلــتُ اتَّئد ليس الجـــهولُ بخُطَّةٍ كالخابرِ

الأبيات...

ويلي الكامل من حيث الترتيب بحر **المديد** وهو بحر ثنائي التفعيلة، ويتكون من ثلاث تفعيلات في كل شطر: (فاعلاتن/ فاعلن/ فاعلاتن)، ومجيء هذا البحر في المرتبة الثانية – نظم عليه واحداً وخمسين بيتاً - في شعر ابن يزيد الحصني يُعَدُّ أمراً طريفاً؛ ذلك لأنه من البحور النادرة التي قلَّ النظم عليها، وعلل ذلك العروضيون بأنَّ فيه ثقلاً، وما نُظم عليه من قصائد ومقطوعات لا يكاد يُحصى. وهو أيضاً وزن قديم جدّاً، هجره الشعراء

[1] – مقدمة الإلياذة :٩٢.
[2] – الذخائر:١٥٥.

وأهملوا النظم عليه؛ ذلك لأنَّا لا نكاد نرى شاعراً قديماً قد نظم منه ما يستحق الذكر إلاَّ تلك الأبيات التي تُنسب للمهلهل بن ربيعة:[١]

يا لبكر: انشروا لي كليباً يا لبكر: أين أين الفرارُ ؟!

وفي العمدة لابن رشيق كلماتٌ موجزة عن وزن المديد وقد ذكر له بيتاً واحداً على وزنه المجزوء، وهو:

بُؤْسَ للحربِ التي غادرتْ قومي سُدَى

ويُعلّق ابن رشيق على هذا البيت بقوله: " وهذا شعر قديم، إلاَّ أن الخليل لم يذكره ".[٢] ويزيد المجذوب الحديث عن بحر المديد وضوحاً فيقول: " بحر المديد فيه صلابة ووحشية وعُنفٌ، وهو على بساطة نغمه يعسُرُ على الناظم؛ لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة. وأحسبُ أن هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه، ثم إنّ مثل هذا التقطع في ذاته شيء لا يقبله الذوق إلاَّ في الحالات النادرة كموقف الغضب الشَّديد "[٣]. وفضلاً عن صلابته ووحشيته وعنفه؛ هنالك أمرٌ آخر كان سبباً في ندرته عند المتأخرين من الشعراء ألا وهو " أن الفحول أمثال: المتنبي وأبو تمام والبحتري والمعري قد تنكبوه في الكثير الغالب وبهم اقتدى من جاء بعدهم ".[٤] وما من ريب في أن هذا الأمر الأخير مبني على سابقه؛ فلولا ما استشعره فيه الفحول من الثقل والصلابة والعسر على النحو الذي أشار إليه المجذوب لما هجروه أو قللوا النظم عليه على أقلَّ تقدير.

ولستَ أدري هل اعتاد ابن يزيد الحصني النظم على هذا البحر، أم أن القصيدة التي بقيت بحوزتنا تُعدّ القصيدة الفريدة التي جاءت في شعره على وزن **المديد**؟! أمرٌ لا نستطيع القطع به لكثرة ما سقط من شعره. لكنني أرى هنا أن شاعرنا كان موفقاً جدّاً في اختيار هذا الوزن لقصيدته التي نتحدث عنها. وأنّ هذا الاختيار قد أملته عليه تجربته الشعرية، ودلّه عليه ذوقه وعاطفته الإنسانية التي تتفق مع ما ذهب إليه النقاد في فهم هذا الوزن ولا تختلف معه بحالٍ من الأحوال. ومن ثمّ أحسب أن ركوبه لهذا البحر،

---

[١] – موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: ٩٩ بتصرف يسير. وينظر: مقدمة الإلياذة للبستاني :٩٤.

[٢] – العمدة: ٢٣٧/٢.

[٣] – المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٧٧/١، ٧٨.

[٤] – المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١٥٢، ١٥٣.

فضلاً عن كونه يأتي في المرتبة الثانية في شعره، من البراهين التي تؤيد ما ذهبتُ إليه في دراسة أوزانه وبحوره ألا وهي: أن الشاعر يُجيد الملاءمة بين أوزانه ومعانيه وأغراضه، فيركبُ من البحور ما يناسب أفكاره وعواطفه وانفعالاته وإن بدا له هذا البحر صعبَ الركوبِ جامحاً، أو قليل الركوب نادراً. فالرجل إذن وجد في نغمات هذا البحر ما يلائم غرضه وما يُوافق تجربته، ولعله تلمَّس في رنّاته ما يؤنس نفسه ويلذ أذنه، ويوافق تجربته، وإن خالف ذلك ما استشعره النقاد منه، وقد وجدتُ في العصر الحديث ما ترتاح أذنه لوزن المديد رغم ما شاع عنه. فالدكتور إبراهيم أنيس في دراسته لموسيقى الشعر العربي يعجب لما رُمي به هذا الوزن من الثقل والعسر ونحو ذلك فيقول: " ولا أدري ماذا عنوا بالثقل ونحن نشعر بانسجام موسيقاه، ولا نرى فيها ما في المنسرح مثلاً من بعض اضطراب! "[1]

أما التجربة التي اقتضت ركوب هذا البحر وأملت على الشاعر أن ينقاد لهذا النغم العسير الصعب الذي يوصف بالعنف والصلابة والعُسْر فهي تتمثل في قصيدة ناقض فيها ابن يزيد عبد الله بن طاهر، وهو من أصلٍ أعجمي، حين فخر بقتل والده طاهر بن الحسين الخليفةَ العربي (الأمين) في فتنة عاصفة وقعت بين الأخ وأخيه مشهورة في التاريخ العباسي، ولم يبادر أحدٌ من شعراء هذا العصر بالانتصار للعروبة والرَّد على ابن طاهر لمكانة والده عند المأمون وكان من كبار أعوانه وقوَّاده. ومن قبل ردَّ ابن يزيد فخر (طاهر بن الحسين) نفسه بخصوص هذا الأمر أيضاً. ولنستمع إلى ابن يزيد يروي لنا أسباب خوضه لهذه التجربة الشعرية الفريدة التي تحملُ في طيَّاتها ملامح وطنية وقومية تُحسب له في وقت شاع فيه الحديث عن نزعات الشعوبية وافتخار العجم على العرب. يقول الِحصني:

" وكنتُ لما بلغتني القصيدةُ امتعضتُ للعربيةِ، وأنفتُ أن يفخرَ عليها رجلٌ من العجمِ، لأنه قتل ملكاً من ملوكها بسيف أخيه، لا بسيفه، فيفخر عليها هذا الفخر ويضع منها هذا الوضع، فرددتُ على قصيدته، ولم أعلم أنَّ الأيام تجمعنا، ولا أن الزمان يضطرني

[1] – موسيقى الشعر: ٩٨.

إلى الخوف منه.." [1] هكذا، فإذا رجعنا إلى ما ذهب إليه النقاد في صفات هذا الوزن من أنه يجود في الغضب والشِّدة، وأن فيه صلابة ووحشية وعنف وأنَّه لا يقبله الذوق إلاَّ في الحالات النادرة لموقف الغضب الشَّديد، كما ذهب المجذوب. أقول: كلُّ هذه الصفات مجتمعة هي ما تقتضيه تجربة محمد بن يزيد في مناقضة ابن طاهر والرَّد عليه. فالرجل اختلطت في نفسه عواطف ومشاعر جائشة متضاربة ليس فقط ما تستوجبه عاطفة الانتصار للمظلوم والنيل من الظالم، ولكن عواطف الانتصار لكرامة العرب والعروبة، ومشاعر جارفة من الوطنية تارة والقومية تارة أخرى، خاصة وهو ينهض للرَّد على رجلٍ أعجمي متعجرف، متضخم الأنا وللعرب فضل عليه لا ينكره منكر.

فكأني بالحصني في قصيدته تلك يخوض حرباً شعواء يلزمها من العتاد ما يلزم ركوب هذا البحر من الصفات التي أشرتُ إليها من قبل على ألسنة النقاد والعارفين به. وهذا جزء من القصيدة أعاود التذكير به لنستحضر بصحبته ما انتاب شاعرنا من مشاعر إنسانية جارفة ظلَّ التاريخ يحفظها له بفخر، يقول ابن يزيد الحصني مخاطباً عبد الله ابن طاهر:

يا بن بيت النارِ، يُوقدها ما لحـــاذيه ســـراويلُ!
أي مجـــدٍ لكَ نعـــرفه أي جَـــدٍّ لك بهلـــولُ؟!
مَنْ حُسينُ مَنْ أبوه ومن طـاهرٌ؟ غـالتهمُ غولُ!
مَنْ زُريــقُ، إذ تعـــدّوه نسبٌ في الخلقِ مجهولُ
تلك دعـــوى لا يناسبها لك آبـــاء أراذيـــلُ
أُسْـــرةٌ ليست مبـــاركةً غيـــرها الشّمُ البهاليلُ

وهنالك أمر آخر – يُضاف إلى ما سبق - دفع بابن يزيد إلى إيثار هذا الوزن دون سواه عند خوضه لهذه التجربة ألا وهو التزامه بمبدأ المناقضة المتعارف عليه بين شعراء هذا الفن؛ فلقد جاءت قصيدة عبد الله بن طاهر، التي قالها في الطعن على العرب والفخر بقتل والده الخليفةَ العباسي الأمين، على وزن المديد، وقافيتها اللام المضمومة كذلك، ومن ثم سلك ابن يزيد هذا المسلك محافظة منه على مبادئ هذا الفن الشعري.

[1] – الفرج بعد الشِّدة: ٣٤٠/١ وما بعدها. وينظر دراسة القصيدة، شعر النقائض، ص ٣٥وما يليها من البحث.

ويأتي بعد ذلك بحر **المجتث** في المرتبة الثالثة وعدد الأبيات التي نظمت عليه تسعة وأربعين بيتاً. والمجتث بحرٌ ثنائي التفعيلة، وعدد تفعيلاته اثنتان في كل شطر (مستفع لن / فاعلاتن) والمجتث من البحور التي لاقت رواجاً في العصر العباسي بسبب التطور الحاصل في النهضة الحضارية بصفة عامة، والنهضة الموسيقية التي لازمت شيوع موجة الغناء في ذلك العصر. ومن ثمَّ شاع هذا البحر عند كثيرٍ من الشعراء، أمثال: بشَّار، وأبي نواس، وأبي العتاهية وأضرابهم.[١] وقيل إن الوليد بن يزيد أول من اقترح وزن المجتث إذ غنَّى فيه قوله:[٢]

إنّي سـمعتُ بليلٍ ورا المصـلَّي برنَّه
إذا بنـاتُ هشام ينـدبن والـدهنـَّه
يندبن قَـرْماً جليلاً قد كان يعضدهنَّه

فالمحقق إذن أننا " لا نكاد نعلم شيئاً عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة.. وقد ظلَّت نسبة شيوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضئيلة ".[٣] ويبدو أن رواجه في العصر العباسي دفع ابن يزيد لركوبه والنظم عليه طلباً لخفته وسرعة إيقاعه.

وآراء النقاد في بحر المجتث توافق غاية ابن يزيد في النظم عليه من جهة وتختلف معها من جهة أخرى. فأما **التوافق**: فيتمثل في رغبته في تحقيق أكبر قدر من الإيقاع السريع في شعره انطلاقاً من شيوع أجواء من الفنون والطرب في عصره. وأما **الاختلاف**: ففي تحديد نوع الأفكار التي تصلح للنظم عليه، فالواضح أن الأغراض التي تصلح للنظم على بحر المجتث هي ما ينحو فيها المرء نحو اللهو والطرب والترويح عن النفس. فالمجتث في رأي البستاني" من البحور التي لا يجود نظمها في ما خلا الأناشيد والتواشيح الخفيفة "[٤] ويقول عنه المجذوب: " إن المجتث من البحور التي لا يصلح فيها النظم إلاَّ لمجرد

---

[١] – الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف ٥٤، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥/٢م.
[٢] – المصدر نفسه: ٤١.
[٣] – موسيقى الشعر: ٥٩.
[٤] – راجع: مقدمة الإلياذة للبستاني، ٩٥.

الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ "[٥] فإذا نظرنا إلى التجربة الشعرية التي صبَّها الشاعر في قالب المجتث نراها أفكاراً لا تمت إلى اللهو أو الترويح عن النفس بل هي أقرب إلى الجد منها إلى الهزل. فالموضوع الذي اختار له ابن يزيد وزن المجتث هو وصف الفلك ومنازل النجوم ولقد طال نفَسُه في تلك القصيدة حتى بلغت تسعة وأربعين بيتاً، وبدأها الشاعر بمخاطبة الليل فقال:

يا ليلُ مـا لك صُبحٌ يرتاح فيه العـميدُ
طال انتظاري لبلـقٍ تنجابُ عنهن سـودُ

فالغرض الذي يُحدثنا الشاعرُ عنه في هذه القصيدة أقرب إلى روح العلم منه إلى روح الأدب، إنه يحلّق بنا في عالم النجوم ودروب الفلك ومنازل الكواكب وعلاقاتها فيما بينها، بدقة تكشف عن جدارته واستحقاقه لما اشتهر به في هذا المقام الشَّائك. والذي كتُب له الرَّواج في العصر العباسي لطبيعة الاتساع في المفاهيم الثقافية، وكثرة النقل والتراجم للمعارف التي عرفتها الحضارات الأخرى كعلوم الرياضيات والفلك والطب وغير ذلك. لكن السَّؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل جانب التوفيق ابن يزيد هذه المرَّة فلم يُوفق في الملاءمة بين موضوعه والقالب الموسيقي الذي يصبّ فيه؟ والجواب هنا بالنفي! أعني أن شاعرنا قد وُفِّق بالرغم مما أشرتُ إليه في اختيار هذا الوزن لينظم عليه موضوعاً يصف فيه مواقع النجوم وعلاقتها بما يجاورها من كواكب. وتعليل ذلك فيما أرى أنه نهج في ذلك منهج من يصبون العلوم والمعارف الإنسانية على اختلافها كالنحو والصرف والتاريخ والفقه في قالبٍ من بحر الرَّجز ليتيسر الإقبال عليها وليسهل حفظها ودراستها والإلمام بها في غير مشقة. وابن يزيد لا شك يُدرك صعوبة الحديث عن علم النجوم بل يُدرك أيضاً مشقَّة أن ينظم الشاعرُ فيه قصائد طويلة. ولعله كان يرى ذلك – في حينه أمراً غير مستساغ لدى العامة من الناس. فلجأ إلى وزن شعري قصير النَّفَس، خفيف الإيقاع، مُطرب، له جرس موسيقي يستخف النفس ويستفزّها إلى الأريحية والطرب. ومن ثم يكون اختيار مثل هذا الوزن لتجربته تلك أمراً مقصوداً منه ليس فقط من الناحية الذوقية التي عهدناها فيه ولكن أيضاً من الوجهة العلمية التي تُحبِّذ

[٥] – ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١.

تبسيط المعارف وتيسير تناولها ليشيع الانتفاع بها. وأرى ذلك من الأمور التي تُحسب لهذا الشاعر الذي اعتاد أن ينظم بوعي تام وعقلٍ حصيف.

ويلي تلك البحور التي اختارها شاعرنا بحر **المتقارب**: وهو من البحور أحادية التفعيلة، فله تفعيلة واحدة (فعولن) تتكرر أربع مرَّات في كل شطر. ويأتي المتقارب في شعر ابن يزيد في المرتبة الرَّابعة وقد نظم الشاعر عليه خمسة وأربعين بيتاً، وهذا يعني أنه من البحور المتقدمة في شعره. وسرُّ ذلك أنه: " بحرٌ سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة ".[١] ومن ثمَّ فهو بحرٌ وافر الإيقاع، ثري النغم ولا غرو أنّ له قرابة وآصرة بغيره من البحور الشعرية كالرمل والوافر بل والطويل والخفيف أيضاً.[٢] وقد تأكدت موسيقيته تلك عند كثيرٍ من النقاد فالبستاني يقول عن المتقارب: " بحر فيه رنّة ونغمة مطربة على شدّةٍ مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق".[٣] أما القصيدة التي نظمها الشاعر على بحر **المتقارب** فهي وصف رهان الخيل ، ومطلعها:[٤]

شهدنا الرِّهانَ غداة الرِّهانِ بمجمعةٍ ضمَّها الموسِمُ
نقــودُ إليها مُقــاد الجميع ونحــن بصنــعتها أقومُ

فإذا تساءلنا هنا: هل وفّق الشاعرُ في الملاءمة بين وزنه وغرضه الشعري الذي تدور حوله القصيدة؟ أقول من الواضح أنه تحقق له ذلك إلى حدٍّ بعيد - فيما أرى – ويأتي ذلك من جهتين **الأولى**: من جهة النغم الإيقاعي المتكرر والحاصل من تكرار تفعيلة واحدة (فعولن) ثماني مرات في البيت الواحد، وهذا يلائم موضوع القصيدة التي تُعنى برصد حركات الخيول وهي تتسابق في حلْبة الرِّهان، فالملاءمة هنا أكثر تحقُّقاً فيما يتعلق بالجانب الصوتي والحركي الناتج عن اندفاع الخيول الراكضة بسرعة ورشاقة، والأصوات المسترسلة من وَقْع حوافرها المرتطمة بأرض السباق، وهي تصل إلى الآذان متتابعة نغمة تلو الأخرى، وكأنها في واقع الأمر تلك التفعيلة المتكررة (فعولن).

---

[١] – المرشد: ٣٣٧/١.
[٢] – المرشد: ٣٣٤/١.
[٣] – مقدمة الإلياذة: ٩٣.
[٤] – الذخائر: ١٦٤.

الثانية: من جهة القوة والاندفاع التي تستلزمهما الحركة القوية المندفعة أثناء انطلاق الخيول من خطّ السِّباق متجهة نحو غاية بعيدة المنال يلهث الجميع لبلوغها والاندفاع نحوها اندفاعاً قوياً يتطلبه السِّباق لتحقيق الفوز ونَيْل الجوائز. ومن هنا قيل عن بحر المتقارب: أن " فيه رنَّة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق "[١] ونستطيع أن نتبين ذلك في قوله:[٢]

فأقبـل في أمـــرنا نافـرٌ وكما يُقبـلُ الوابلُ المُثْـجمُ
وأتبـع فـوضى ومُـــرفضَّة كما أرفضَّ من سلكه المنظمُ
أو السِّربُ سِربُ القطا راعه من الجـو شـــوذانق مظلمُ
فواصـلَ مـــن كلٍ قسطالةٍ كـأنَّ عثـانينها الـعنـــدم
وللمــرء عـن قدح ما تستثير سنـابكهن ســـناً مُضــرمُ

فالألفاظ هنا والصور والأساليب جميعها دالة على حركة متتالية متناغمة لكنها عنيفة قوية في ذات الوقت. ومن ثمَّ أرى الشاعر موفَّقاً هنا لخوض هذه التجربة مستعيناً بهذا الوزن الشعري المتميز. ثم نرى ابن يزيد يتجه بعد ذلك للنظم على بعضٍ من مجزوء البحور؛ مثل **مجزوء الرَّجز** الذي نظم عليه تسعة وثلاثين بيتاً، **ومجزوء الرَّمل** وقد نظم عليه ستاً وثلاثين بيتاً، وما من ريب أن غايته هنا للنظم على هذا اللون من الأوزان هو تحقيق أكبر قدر من الإيقاع في شعره. وخصَّ الوزن الأول بقصيدة في وصف النجوم يقول في مطلعها:[٣]

لمـــا تـــراءَى زُحـــــلٌ ذات العـــشاء فمتـــعْ
وأحسنَ النسرين شخـ ـــصُ الرِّدفِ بالخيلِ ادَّرعْ
أطـــارَ نَـسْراً واقـــعاً بطـــائرٍ ليـــسَ يقـــــعْ

وخصَّ الوزن الثاني بقصيدة قالها في رثاء ولده الصغير، ومطلعها:[٤]

أشاقك برقٌ أم شجتكَ حمامةٌ لها فوق أطراف الأراك نئيمُ

---

[١] – مقدمة الإلياذة للبستاني، ٩٣.
[٢] – الذخائر:١٦٥.
[٣] – الذخائر: ١٥٧.
[٤] – الذخائر: ١٦٧.

أضــافَ إليها الهَمَّ فقدانُ آلفٍ وليلٌ يســدُّ الخافقين بهيمُ

وهو حين اختار لوصف النجوم والحديث عن منازلها مجزوء الرجز، (مستفعلن) مرتان في كل شطر، لا يختلف منهجه عما أشرت إليه في دراسة قصيدته السابقة في وصف النجوم أيضاً حين نظمها على بحر المجتث. فخفة الوزن ونزوعه إلى الطرب والترويح عن النفس فضلاً عن جمال الإيقاع واستحسانه في الآذان داعية نظمه الموضوعات الجادة عليه ليسهل تقبلها، وتتيسر معرفتها، ومعروف عن بحر الرجز أنه اتخذ من قبل وعاءً لنظم العلوم والمعارف للغاية ذاتها.

أما اختيار مجزوء بحر الرّمل في رثاء ولده، وهو كالرجز أحادي التفعيلة، وتتكرر (فاعلاتن) في مجزوئه مرتين في كل شطر. فإن الرِّثاء يجود في الأوزان الطويلة عادة، ليطيل الشاعرُ فيها نفّسه كيفما شاء، ويبث فيها وجْدَه، وينفث أحزانه ببطء وروية. لكن من الممكن أن يقال ذلك في موجات الحزن الهادئ التي تعقب الأحداث، ويتحول معها الرثاء إلى لونٍ من ألوان العزاء أو التأبين. والأمر هنا يختلف فالتجربة التي يخوضها الشاعر هنا شديدة الاتصال بنفسه، وأحداثها ماثلة أمام عينه لا تزال تقلقه، تبعث الشجون، وتُهيِّج الأحزان. فاختيار الوزن الخفيف الرَّاقص يلائم مشاعر حزنٍ كابية تكاد تعصف بالنفس وتحيلها رماداً. فيكون لوناً من ألوان الندب التي تسلّي الفؤاد وتذيقه طعم الأريحية، ولا غرو فالطائر المذبوح يتراقص عادةً من الألم بخفة ونشاط لا من الطرب! وتلك هي وجهة النقد الحديث حيث يذهب إلى أن " الشعر إذا قيل وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس. ومثل هذا الرثاء الذي قد يُنظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلاَّ في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نُظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر".[1] واسمع إليه يقول في مطلعها:[2]

وجــدتْ أمُّ قَــطامِ مثلَ وجْدي بقطامِ
فهي ثكلى تخمش الوجْـ ـه بصَوْلٍ والتـدامِ

[1] – موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ١٧٧، ١٧٨.
[2] – الذخائر: ١٦٨.

وكلانا مــوجــعُ الحُـــرْ قــةٍ منها في العـظامِ
كلما أفــرغتُ ســـــجْلاً عارضـــتهُ بسجـــَامِ

فالشعور هنا بالخفة والنزق والعذوبة والرّقة لا يتوجهان بالضرورة إلى الطرب واللهو والانسجام النفسي، وذلك أمر متوقع من وزن الرمل في تجارب أخرى كالغزل مثلاً؛ بعيداً عن أجواء الحزن الشديد أو الرثاء. لكنَّ هذه الصفات التي نستشعرها من أوزان الرّمل قد تكون مفيدة كذلك في أمر جاد ومحزن يبعث على الرِّثاء، وذلك موطن الطرافة في تجربة الشاعر واختياره مجزوء بحر الرمل ليصب فيه نفثات نفسٍ محترقة تتوالى أنفاسها لاهثة متدفقة في عجالة واضطراب، وكأنه بكاء متقطع وآهات مسترسلة لا تنفد. هاهنا، نقول إنَّ التجربة الشعورية أملت على ابن يزيد اختيار هذا الوزن، واستطاع بقدرته الإبداعية أن يخرج به من مقامات الغزل والطرب والترويح عن النفس إلى مقامات من البثِّ والندب والعويل. وأراه موفقاً في ذلك خاصة وقد تلمس بعض النقاد في نغمات الرّمل شيئاً من الأسى والحزن مما يؤيد مذهب ابن يزيد في نظم تجربة الرثاء عليه، يقول المجذوب: " وفي الرَّمل رقة وعذوبة مع ما فيه من الأسى ولذلك أكثر منه الغزليون أمثال ابن أبي ربيعة ".[1] ويقول البستاني عن الرَّمل: " بحر الرِّقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات وهو غير كثير في الشعر الجاهلي ".[2] ومن ثمَّ فنغم هذا البحر فيه من السِّعة والرحابة بحيث يسع مشاعر الحزن والأسى كما يسع مشاعر الفرح والسرور. فالرجلُ إذن واعٍ لما يفعله، دقيقٌ في اختيار أوزانه وبحوره. فالواضح هنا موافقة الحالة النفسية التي عليها الشاعر للّون الموسيقي الذي يختاره ليلائم حالته من جهة وأفكاره ومعانيه من جهة أخرى، يقول (سبنسر) أحد النقاد الغربيين " إنّ خير الموسيقى ما تتمشى مع الأفكار وتتساوق مع المعاني وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس، فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغيظه يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضاً وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأما في

[1] – المرشد: ١/١٤٠.
[2] – مقدمة الإلياذة: ٩٣.

بثّه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، وهكذا تُساير النغمات حالات النفس كما تُسايرُ موضوع القصيدة وفكرتها".[٣]

واللافت للنظر هنا مجيء مثل هذه البحور متأخرة في شعره أعني بذلك: بحر **الطويل** وعدد أبياته: (٣٢) بيتاً، **والبسيط** وعدد أبياته: (١٤)، **والخفيف** ثمانية أبيات، **والوافر** أربعة أبيات. وقلتُ اللافت للنظر لأن المعتاد أن تأتي مثل هذه البحور متقدمة جدّاً في الشعر العربي لاسيما بحر الطويل؛ إذ " ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن ". وها هي قد جاءت في شعر ابن يزيد متأخرة وقد تقدم عليها بحور أقل منها شيوعاً كالمديد والمجتث. والجواب على ما أشرت إليه هنا أن كثرة السَّاقط من شعر الشاعر يأبى أن نقف على حقيقة هذا الأمر. وإن كنتُ أحسبُ أنه لم يخالف شعراء العرب في مسألة الأخذ بنسب شيوع البحور لديهم، وهو لا يقل عنهم مكانة وفحولة. كذلك فهو يوافق الشَّائع المشهور في قلّة ركوبه (بحر المنسرح) – إن صحّ تقدير عدد ما بلغنا عنه من أبيات – فالموجود بين أيدينا بيتٌ واحدٌ فقط يبدو أنه من قصيدة نُظمت في فنِّ المديح، يقول فيه:[١]

لا زال شانيكَ تحتَ فعْلِك لا أكرمَهُ اللهُ بالدُّنوِّ من قَدَمِكْ

يقول البستاني عن بحر **المنسرح**: " لم يتفق لي نظمه في الإلياذة لغير سبب مقصود ".[٢] ويرى المجذوب أنه من البحور التي فيها رتابة تُشينها.[٣] ومثل ذلك ركوبه (بحر **السَّريع**) فقد نظم عليه أيضاً بيتاً واحداً بالرغم من تشوّف النفوس إلى أنغامه، فهو في نظر

---

[٣] – الأصول الفنية للشعر الجاهلي: د/سعد إسماعيل شلبي ١٠٩ دار غريب للطابعة، وينظر كذلك: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث: مصطفى عبد اللطيف السَّحرتي ١١٦ مطبعة المقتطف والمقطم١٩٤٨م.

[١] – الذخائر: ١٧٠، ورواية المنصف لابن وكيع (ص٤٧٠) توجد فيها كلمة (نعلك) مكان كلمة (فعلك) وهو الرّاجح المقبول في معنى البيت، ولقد أشرت إلى ذلك تفصيلاً في دراسة شعر المديح في شعره.

[٢] – الإلياذة: ٩٤.

[٣] – المرشد: ٨٧.

البستاني: " بحرٌ يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف ".[٤] يقول ابن يزيد في هذا البيت:[٥]

أفضى بكَ الهجرُ إلى آلنا فجئتَ منْ داءٍ إلى داءِ

ولقد وافق ابن يزيد الشائع المشهور لهذا البحر؛ أعني قلّة النظم عليه بل ندرته، حيث كان بحر السريع " قليلاً جدّاً في الشعر الجاهلي "[٦] لكنّ العبرة في النهاية أن اختيار البحر يبقى دائماً رهيناً بذوق الشاعر من جهة ومدى ملاءمته لتجربته الفنية من جهة أخرى، مع الأخذ في هذا الاعتبار بالرصيد الثقافي السابق علي الشاعر وشيوع طائفة من البحور لتطور العصر، فكل هذه الأسباب تقف غالباً وراء تفضيل الشاعر لبحرٍ دون بحر ووزن دون آخر.

والمحقق هنا أنَّ ابن يزيد لم يخصِّص وزناً معيناً لغرض معين، بل كانت تجاربه غالباً ما تملي عليه ذلك الاختيار بدافع من ذوقه، ومواءمته لغرضه وأفكاره على النحو الذي تناولته في دراسة أوزانه. والملاحظ أن " التشكيل الموسيقي في مُجمله خاضعاً خُضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصْدُر عنها الشَّاعر ".[١] وهو في هذه كذلك يصدر عن ميراثٍ عربي أصيل؛ فالواضح أن القدماء لم يتخذوا لكل موضوعٍ من الموضوعات وزناً خاصاً من بحور الشعر التي رويت لنا إنَّ استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يُشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع

---

[٤] – الإلياذة: ٩٣.

[٥] – الذخائر: ١٥١.

[٦] – الإلياذة: ٩٣.

[١] – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين إسماعيل ٦٣، طبعة دار الكاتب العربي.

خاص. بل حتى ما سماه صاحب المفضليات بالمراثي جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف.[٢]

ثانياً: القافية

القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمَّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية.[٣] ومن دلائل أهميتها في الشعر أن القصيدتين قد تكونان في موضوع واحد ومن بحر واحد ولكنهما تختلفان في القافية، فتختلفان في درجة التأثير ".[٤] ولقد نظم ابن يزيد الشعر في الغالب الأعم من قوافي الشعر العربي، لم تستعص عليه قافية منها. وعدد حروف قوافيه التي اختصها لنظم قصائده أحد عشر حرفاً، باستثناء أبيات الشعر التي لا يُقطع بنسبتها إليه.[١] وتأتي قافية **الميم** في المقدمة إذ نظم عليها (١٠٦) بيتاً، وتليها **اللام** وبلغ عدد الأبيات التي نظمها عليها (٦٢) بيتاً، ثم قافية **الرَّاء** وعدد أبياتها (٥٦) بيتاً، **والدال**: (٤٩) بيتاً، **والعين**: (٤٤) بيتاً، **والفاء**: (١٠) أبيات، **والباء**: (٥) أبيات، **والنون**: (٤) أبيات، **والياء**: بيتان، وكل من **الهمزة والكاف** بيت واحد. وطبقاً لهذا الإحصاء شايع ابن يزيد المستعمل والمشهور من القوافي في غالب الأمر، ومعظم الحروف التي اختارها لقوافيه كالميم/ واللام/ والرّاء/ والعين/ والدال/ والفاء/ والباء/ من **القوافي الذلل**، بل الميم واللام أحلى القوافي لسهولة مخارجها وكثرة أصولها في الكلام من غير إسراف، وروائعهما كثيرة، والباء والرَّاء والدال تليانهما.[٢] ولم أقع له على قافية من التي أطلق عليها المجذوب: (**القوافي النُّفَر**)، وهي: الصاد/ والزاي/ والضاد/ والطاء/ والهاء الأصلية/ والواو.[٣] أو التي أطلق عليها النقاد: (**القوافي الحوش**) وهي: الثاء/ والخاء/

---

[٢] – راجع: موسيقى الشعر: ١٧٧.

[٣] – العمدة: ١٥٩/١.

[٤] – النقد الأدبي: أحمد أمين ٧٢، طبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٥٢م.

[١] – ومجموع هذه الأبيات عشرة أبيات، أربعة منها على قافية الدال المكسورة، واثنان على قافية الرّاء المكسورة، واثنان على قافية العين المطلقة الموصولة بالألف، واثنان على قافية الكاف الساكنة.

[٢] – انظر: المرشد: ٤٤ ١.

[٣] – المرشد: ٥٩.

والذال/ والشين/ والظاء/ والغين. يقول عنها المجذوب: " وكلها قد ركبها الشعراء فلم يجيئوا إلاَّ بالغث ! ".[٤]

وتأسياً على ذلك نقرر أن لابن يزيد حسٌّاً مرهفاً في اختيار قوافيه وحُسن تعامله معها، ومما يؤكد ذلك أيضاً أن الرّجل ندر استعماله قافية الهمزة – أو نقول قلَّ حدوث ذلك منه نظراً لكثرة ما سقط من شعره – إذ لم أجد له غير بيتٍ واحدٍ لعله جزء من قصيدة أو مقطوعة مفقودة، هو قوله:[٥]

أفضى بكَ الهَجْرُ إلى آلنا فجئتَ من داءٍ إلى داءِ

فلعل ذوقه نبا عن المضي قُدماً في النظم عليها؛ فالهمزة " من أشق الحروف وأعسرها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق ".[٦] ولحسِّه المرهف نراه لا يجيء بها دون محاولة منه إلى تخفيفها فلا تشَّكل عائقاً عند التلفظ بها، وما صنعه الشاعر هنا أنه أطلق الهمزة ولم يأت بها مقيدة فيزيد من عُسرها، بل جاء بها مكسورة فأوجد بذلك إشباعاً لفظياً نتج عن حركة الهمزة، فبدا وكأن هناك ياء صلة تيسر تلك المشقة وتمدها قليلاً ليسهل إخراجها دون عناء. ومثل ذلك هجره لحرف **القاف** إذا لم أجد له بيتاً واحداً على قافيتها. ولا غرو أن القاف " مثل الهمزة في الجهد العضلي. ومن أجل ذلك وقع لها تطور في اللهجات الحديثة، فأحياناً يُنطق بها همزة، وأحياناً أخرى جيماً دون تعطش ".[١] ولأجل صعوبة القاف وشدَّتها ذكر البستاني أنها " تجود في الشِّدة والحرب".[٢] إذ لم يحدث له هجر حرف القاف من باب المصادفة بل أراه قد استشعر فيها ما أشرتُ إليه. وكذلك لم يأت شاعرنا بقافية من الحروف **المشدَّدة**؛ يقول المجذوب: " الحروف المشددة كلها عُسرة، وبعض الأحرف الذلل يصير صعباً إذا شُدِّد كاللام والنون ". ولحرص شاعرنا على سهولة قوافيه ويُسرها اجتنب أن يأتي بشيء منها مشدداً. فإذا شئنا أن نمضي قُدُماً في البرهنة على حسِّه

---

[٤] – المرشد: ٦٣.

[٥] – الذخائر: ١٥١.

[٦] – موسيقى الشعر: ٢٨.

[١] – موسيقى الشعر: ٢٨.

[٢] – الإلياذة: ٩٧.

المرهف في اختيار القوافي وحُسن توظيفها، ذكرنا له كذلك ما صنعه بحرف **الدال** حين اتخذ منه قافية لقصيدته التي قالها في وصف النجوم، ومنها قوله:[٣]

فالفرقــدان سمـيرا ... ي والعيـون هجــودُ
وآلُ نعْــشٍ ركـــوعٌ ... طوراً وطـوراً سجودُ
كأنهـــن نـــشاوى ... للــرّاحِ فـيها وئيــدُ

فابن يزيد لم يأت بقافية الدال هنا ساكنة " فسكون الدال ثقيل ينقطع عنده النفس، فإذا طال وتكرر في قصيدة غير قصيرة ضاق به السامع ضيقاً شديداً ".[٤] و(الدالُ) من الحروف التي تُكسب القافية متانة ورصانة وجمالاً إذا تحرّكت بإحدى الحركات الثلاث، فإذا سكنت منحت القافية ثقلاً لا يقبله السَّمع ولا يطمئن إليه الذَّوقُ".[٥] ومن أجل ذلك جاء ابن يزيد بالدال محرَّكة بالضم لتفادي هذا الحرج لاسيما في قصيدة ضمنها موضوعاً جاداً طريفاً، واختار له وزناً كبحر المجتث، ومن هنا حرص على سلامة قافيته من المشقة أو العُسْر، ففعل ما فعل.

ونخلص من مناقشة ذلك إلى أمرٍ آخر لا يقل أهمية في دراسة قوافيه أعني حرصه على أن تجيء **قوافيه مطلقة** في الغالب الأعم لا مقيدة حذراً من الحرج الذي يقع في الحرف عند تسكينه، وضربت مثلاً بذلك حرف الدال. ولم أجد له قافية مقيدة ساكنة سوى قصيدة قالها في وصف النجوم، وقافيتها **العين**، وهي من القوافي الذلل السهلة – كما أشرتُ من قبل- يقول الحِصني في مطلعها:[١]

لمــا تـــــراءَى زحـــلٌ ... ذات العـــــشاء فمتَـــعْ
وأخمسَ النسرين شخـ ... ـصُ الرِّدفِ بالخيلِ ادَّرعْ
أطــارَ نَــسراً واقـــعاً ... بطائرٍ ليــسَ يقـــــــعْ

وقوافيه المطلقة أكثر حركتها **الضمّ**، وتليها من حيث الكثرة حركة **الكَسْر**، ثم **الفتح** بقلّة، وابن يزيد دقيق كذلك في تعامله مع **حروف القافية** كالرِّدف والتأسيس، والدخيل

---

[٣] – الذخائر: ١٥٢.
[٤] – حديث الأربعاء: د/ طه حسين ١٩٩/٣.
[٥] – حديث الأربعاء: ١٩٩/٣.
[١] – الذخائر: ١٥٧.

ونحوها. ففي قصيدته التي ناقض فيها عبد الله بن طاهر ورويُّها اللام المرفوعة المردوفة بحرف لين، يغاير الشاعر بين حرفي الواو والياء. والرِّدف كما هو معروف حرف لين (ألف/ أو واو/ أو ياء) يكون قبل حرف الرَّوي دون فاصل. والأفضل أن يكون واحداً في كل القصيدة، ويجوز في تلك الحالة أن يُغاير الشَّاعر بين الواو والياء فقط. وذلك ما صنعه ابن يزيد الِحصني في قصيدته تلك فنراه يأتي بالرِّدف تارة واواً وتارة ياءً لكنّ ردف الواو يفوقها كثرة. نرى ذلك في قوله:[٢]

حمَّلـــيني كـــلَّ لائمـــــةٍ كلُّ ما حُمِّلتُ محمـولُ
واحكمي ما شئتِ واحتكمي فحـــرامي فيك تحليـلُ
والـــــذي أرجـــو النجاةَ به ما لقـلبي عنك تحويلُ
ما لـــــداري منـــكِ مقفرةٌ وضمـــيري منكِ مأهولُ
أيخـونُ العـــهدَ ذو ثقـــــةٍ لا يخون العهدَ مسؤولُ

وفي قصيدته الغزلية التي اتخذ لها حرف الرَّاء المكسورة رويّاً نراه يلتزم بذكر حرف التأسيس (وهو ألف لينة بينها وبين الروي حرف متحرك) باستثناء بيتٍ واحد غاير فيه بين الألف والهمزة فقال:[١]

أما الجواد فلم يبرح مكانته بتقدمٍ منه ولا بتأخرِ

وفي القصيدة ذاتها نراه لا يلتزم بحركة حرف الدخيل فيها، والدخيل: (حرف متحرك يقع بين التأسيس والرَّوي) وحركة الدخيل على مدار القصيدة **الكسر**، لكنه جاء به مرفوعاً في بعض الأبيات وهي قوله:[٢]

كفَّا الملامَ ولاتَ حين ملامةٍ هذا أوانُ تَرافدٍ وتناصُرِ

وقوله:[٣]

حتى إذا أرخى الظلامُ سُتُورهُ وتزاورَ العيُّوقُ أيَّ تَزاوُرِ

وقوله:[٤]

---

[٢] – الذخائر: ١٦٠.
[١] – الذخائر: ١٥٥.
[٢] – الذخائر: ١٥٤.
[٣] – الذخائر: ١٥٤.

أما الجوادُ فلم يَبْرَحْ مكانتَه بتقدُّمٍ منه ولا بتأخــرِ

وقوله:[٥]

وعلمتُ أن الأمرَ ليس دواؤُه إلا الجَسُورِ ولاتَ حينَ تَجاسُرِ

ومع دقة ابن يزيد في اختيار قوافيه وحُسن توظيفه لها أراه لم يسْلَم من بعض عيوب القافية، ويأتي في مقدمتها شيوعاً في شعره (**الإيطاء**)؛ ويعني: إعادة الكلمة التي تشتمل على حرف الروي بلفظها ومعناها لغير غرض بلاغي دون أن يفصل بين الكلمتين سبعة أبيات، أو مطلقاً.[٦] وهو عند ابن قتيبة: إعادة القافية مرتين، وليس بعيب عندهم كغيره.[٧] والإيطاء عند قُدامة بن جعفر: أن تتفق القافيتان في قصيدة فإن زادت على اثنين فهو اسمج، فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان جائزاً.[١] وذهب ابن رشيق إلى أنه: تكرار لفظ القافية، ومعناهما واحد، كما قال امرؤ القيس في قافيةٍ: (سرحة مرقب)، وفي قافية أخرى: (فوق مرقب) وليس بينهما غير بيتٍ واحدٍ. وكلما تباعد الإيطاء كان أخف.[٢]

ولقد تشدَّد الخليل بن أحمد في هذه المسألة فهو يعدّ تكرار الكلمتين في القافية وإن اختلف معناهما إيطاءًا؛ فإن (يزيد) عنده بمعنى الاسم، و (يزيد) بمعنى الفعل إيطاء، وكذلك (جون) للأسود والأبيض، و(جلل) للكبير والصغير ".[٣] وإن يكن ابن رشيق أجاز الإيطاء للمولدين من الشعراء.[٤] فإن ابن سلام لا يجوّزه لمولّد إذ كان عنده عيباً، فإذا اتفق اللفظ واختلف المعنى فهو جائزٌ نحو قولك: (محمدٌ) تريد الاسم، و (جوّادٌ مُحَمَّدٌ) تريد الفعل. وتقول: (خيار)، تريد: خيار من الله، وتقول: (خيار)، أي خيار من قوم،

---

[٤] – الذخائر: ١٥٥.

[٥] – الذخائر: ١٥٥.

[٦] – ميزان الشعر العربي في العروض والقافية: د/السيد محمد درويش ٢٠١، ٢٠٥، مطبعة المانة ١٩٩١م.

[٧] – الشعر والشعراء: ١٠٣/١.

[١] – نقد الشعر: ١٨٧. مطبعة الكليات الأزهرية ١٩٧٨م.

[٢] – العمدة :١٧٩/١، ١٨٠.

[٣] – العمدة: ١٨٠/١.

[٤] – العمدة :١٨٠/١.

فيجوز، ونحو هذا كثير، وأهل البادية لا ينكرونه.[٥] وأحسب أن الفَرّاء قد حسم هذه القضية حيث قال: " إنما يواطئ الشاعر من عِيّ ".[٦]

والإيطاء موضع كراهية المحدثين من النقاد فهذا سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة يقول: " وأما تكرار القافية فليس من مذهبي وإن أجازه العروضيون فلم استبحه في النظم ولم أكرر قافية واحدة في كل الإلياذة بلفظها ومعناها طالت القصيدة أو قصرت، ولا يستثنى من ذلك إلاّ حيث تكررت الأبيات في الأصل ووجب إعادة العبارة بنصها أو حيث كان النظم رجزاً أو متقارباً فهنالك كل بيت قائم بنفسه تنقطع القافية بانتهائه فإذا اتفق تكرارها بعد أبيات فكأنما هي واقعة في قصيدة أخرى ".[٧]

ولم استرسل في بيان حقيقة هذا العيب وتتبع آراء النقاد فيه إلا لأنه يمثّل ظاهرة بارزة في شعر ابن يزيد الحصني، ويقع **التكرار** في قوافيه من منطلق ميله العام للتكرار في القافية وفي غير القافية، وقد أشرت إلى ظاهرة التكرار بصفة عامة في دراسة ألفاظه وأساليبه. ومن أمثلة ذلك التكرار في قوافيه: أنه في قصيدة وصف الرِّهان وسباق الخيل كرر كلمة (**مُظلم**) في القافية مرتين، في البيت رقم (١٤) حيث يقول:

فقلتُ ونحن على جِدَّة من الأرض نيِّرها مُظلمُ

وفي البيت رقم (١٨) حيث يقول:

أو السِّرب سِربُ القطا راعه من الجوِّ شوذانقٌ مُظلمُ

وقد وقع هذا التكرار دون أن يفصل بينهما سبعة أبيات. كما كرّر كلمة (**حُوَّم**) مرتين: (١٠/ ٤٥) وفي قصيدته التي قالها في وصف النجوم وقع ذلك التكرار في القافية أكثر من مرّة؛ حيث كرر كلمة (**سطع**) في البيت رقم (٩) حيث يقول:

يتلو نعاماً وارداً وصادراً حيث سطعْ

والبيت رقم (١٣) إذ يقول:

نقَّــب في حافاته هنيهة ثم ســـــطع

كما كرر كلمة: (**لمع**) مرّة في البيت رقم (١٥) وهو قوله:

---

[٥] – طبقات فحول الشعراء: ٧٢/١، ٧٣. طبعة المدني بجدة.

[٦] – العمدة: ١٨٠/١.

[٧] – مقدمة إلياذة هوميروس: ١٠٠، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت.

كلمعة البرق اليما ني إذا البرقُ لمَعْ

ومرَّة في البيت رقم (٣٢) في قوله:[١]

في نقبةٍ ينسـجها بيضاء ما فيها لَمَعْ

أما في قصيدته التي قالها في مناقضة عبد الله بن طاهر فقد كثُر هذا الأمر حتى بلغ أربع مرات؛ فلقد كرر كلمة: (**إكليل**) مرتين، البيت رقم (١٢)، والبيت رقم (١٤). وكرر كلمة: (**مقتول**) مرّة في البيت رقم (١٠)، والبيت رقم (٢١). وكرر كذلك كلمة (**بهلول**) مرتين. إحداهما في البيت رقم (٣٩)، وثانيهما في البيت رقم (٤٣). وفي قصيدته التي رثى فيها ابنه وعدد أبياتها اثنان وثلاثون بيتاً تكرر االإيطاء أربع مرَّات؛ حيث كرر كلمة (**العظام**) في البيتين (٣/ ٨). وكلمة (**الهمام**) في البيتين: (٦/ ٢١)، وكلمة: (**غلام**) في البيتين: (٢٥/ ٢٦)، والقافيتان الأخيرتان لم يفصل بينهما بفاصل البتة. كما كرر كلمة: (**السَّلام**) مرتين في البيتين: (١٣/ ٣٨).

وفي قصيدة وصف فيها النجوم سلك طريقاً آخر للتكرار في القافية، فهو هنا لا يعيد الكلمة بلفظها ومعناها لكنه يغاير بين مشتقات المادة الواحدة للكلمة. ويقع منه ذلك في أبيات ثلاثة مختلفة: (٨/ ١١/ ٢٤). يقول ابن يزيد:

وقبـل ذاك نعـام مـوّلهٌ مطـرودُ

وانقضّ منهن نسْرٌ للأخريات طـرودُ

والتوءمـان فهـذا لاهٍ وذاك طـريدُ

وذلك الأمر ألأخير – رغم دخوله تحت مُسمى الإيطاء ظاهراً – مقبول لدى ابن رشيق حيث توسع في مفهوم الإيطاء فيقول: " وإذا كان أحد الاسمين (المكررين) نكرة والآخر معرفة لم يكن إيطاءً، وكذلك (ضرب) للواحد، و (ضربا) للاثنين، و(لم تضرب) للمذكر، و(لم تضربي) للمؤنث، و (من غلام)، و(من غلامي) مضافاً، كل هذا ليس إيطاءً. وأما اختلاف الحروف على الاسم كقولك: (لزيد) و(بزيد)، وعلى الفعل كقولك: (أضرب)،

[١] – الذخائر: ١٥٧، والنقْبة: خرقة يُجعل أعلاها كالسراويل، وأسفلها كالإزار، وقيل النُّقبة مثل النطاق إلا أنه مخيط الحزة نحو السراويل وقيل هي سروايل بغير ساقين. والجوهري: النُّقبة، ثوب كالإزار يُجعل له حجزة مخيطة من غير نيفق، ويُشد كما يُشد السروال. اللسان ١/٧٦٨.

و(يضرب)، و(تضرب) في مخاطبة المذكر والحكاية عن المؤنث؛ فكل ذلك إيطاءٌ ".[1] ومن ثمَّ يمكن أن نقيس التصرف الأخير لابن يزيد على هذا النحو؛ أعني تكرار كلماته السابقة: (مطرود/ طرود/ طريد) والاختلاف هنا اختلاف من حيث الصَّيغ، مفعول، فعول، فعيل مع اتفاقها جميعاً في المادة.

ومن عيوب القافية لديه أيضاً (**السِّناد**)، قال ابن سلام: هو أن تختلف القوافي نحو: نقيب/ عيْب/ قريب/ شيب ".[2] وقال عنه ابن قتيبة: " هو أن يختلف إرداف القوافي، كقولك: (علينا) في قافية، و (فينا) في أخرى، كقول عمرو بن كلثوم من معلقته:[3]

ألا هُبِّي بصحنكِ فاصبحينا ..

وقال: تُصفقها الرياحُ إذا جـــرينا

فالحاء (ما قبل الرِّدف) جاء ت في الشطر الأول مكسورة، وفي الثاني جاء حرف الراء ما قبل الردف مفتوحاً، وهذا يطلق عليه النقاد سِناد الحذو وهو هنا معيب؛ لأن الشاعر غاير بين حركتي الفتحة والكسرة في الحرف الذي يسبق الرِّدف. وابن يزيد الِحصني لم يسْلَم أيضاً من الوقوع في سناد الحذو وهو (اختلاف حركة ما قبل الرِّدف)، بل هو يكثر من الوقوع فيه كما في قصيدته التي قالها في وصف النجوم، ومطلعها:

ياليل، ما لك صُبح يرتاح فيه العميدُ!

وكذلك قصيدته التي ناقض بها عبد الله بن طاهر ومطلعها:

لا يرعك القالُ والقيلُ كلُّ ما بُلّغتَ تحميلُ

ومن ذلك قصيدته التي رثى فيها للحمامة التي فقدت أليفها، ومطلعها:[1]

أشاقك برقٌ أم شجتكَ حمامةٌ لها فوق أطرافِ الأراكِ نئيمٌ

وهو في هذه القصائد يغاير بين ردفي الواو والياء، أما (**سناد الحذو**) الذي يكثر ابن يزيد من الوقوع فيه فهو سناد غير معيب، وأعني بذلك مغايرته لحركة ما قبل الرِّدف بين

---

[1] – العمدة: ١/١٨٠.

[2] – طبقات فحول الشعراء: ١/٧٥.

[3] – المصدر نفسه: ١/٧٩.

[1] – الذخائر: ١٦٧.

الضَّم والكسر، فالضَّمة تناسب ردف الواو والكسرة تناسب ردف الياء. ومن أمثلة ذلك قوله في وصف النجوم:[٢]

فالفرقـدانِ سمـيرا ي والعيـونُ هُجـودُ
وآل نعـشٍ رُكـوعٌ طوراً وطوراً سُجُـودُ
كأنهـن نشـاوى للراح فيـها وئيـدُ
والجديُ في منكبِ القُـ ـطب كالحصانِ يَرودُ
لو رام عنـه براحـاً لعـاقه تقـييدُ

ولقد وقعت له على **سناد الرِّدف** في قصيدته التي وصف فيها رهان الخيل حيث أردف في بيتين ولم يردف في باقي القصيدة، وهما قوله:[٣]

نقود إليها مُقادَ الجميعِ ونحن بصنعتها أقومُ

وقوله:

كأنهم فـوق أشباحها زرازيرُ في سُقفٍ حُوَّمُ

وفي قصيدته المقيدة والمختومة بروي العين حدث له ذلك الأمر في بيت واحدٍ؛ هو قوله:[٤]

لها مصابيح دُجىً تحكي مصابيحَ البيَعْ

كما وقعت له على **سِناد التأسيس** في قصيدته الغزلية وذلك في بيتٍ واحدٍ أيضاً استبدل فيه ألف التأسيس- وهو الأصل في القصيدة - بالهمزة، في قوله:[١]

أما الجوادُ فلم يَبْرحْ مكانتهُ بتقدمٍ منه ولا بتأخرِ

وابن يزيد لم يسْلَم كذلك من **سناد الإشباع**، والمقصود به: اختلاف حركة الدخيل، والدخيل: (حرف متحرك يقع بين التأسيس والروي). وفي قصيدته الغزلية وروِيها الرّاء

---

[٢] – الذخائر: ١٥٢.
[٣] – الذخائر: ١٦٤.
[٤] – الذخائر: ١٥٨.
[١] – الذخائر: ١٥٥.

ووزنها الكامل غاير ابن يزيد بين الضَّمة (خمسة أبيات) والكسرة (باقي أبيات القصيدة) ولم يلتزم بواحدة منهما على مدار القصيدة. يقول فيها:[٢]

فاغرورقتْ عينُ الفتى فزجرتُهُ نهنه دموعكَ فارعوى للزاجِرِ
حتى إذا أرخى الظلامُ سُتُــوره وتــزاورَ العيــوقُ أيَّ تــزاوُرِ

ثالثاً: الإيقاع.

إنّ للشعراء آذاناً باطنة وراء آذانهم الظاهرة، يسمعون بها كلّ حركة صوتية وكل همسة لفظية، وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتي وحلاوتهم الموسيقية.[٣] والشعر العربي يهتم بإرضاء الأذن فلا يلقي إليها إلاّ ما تستريحُ إليه.[٤] ولقد أشرت من قبل إلى أن ابن يزيد الحِصني تدهشنا موسيقاه بالرغم من قلَّة ما بلغنا من شعره. فالرجل له أذن موسيقية مرهفة، تلائم ذوقه وتثري شعره، والشاعر كما نبّهت في غير موضع عاش عصراً صاخباً شاعت في أجوائه موجات من الطرب والغناء، وصدحت في سمائه أصوات القيان، وترددت بين أنحائه نغمات المزاهر والطنابير. فللواقع إذن أثر لا ينكر في تزكية اتجاه الرجل نحو توفير ما يلزم شعره من عناصر الموسيقى والإيقاع، ويجيء في مقدمتها الوزن السليم المختار، وإيثاره – على نحو ما مرّ بنا – الأوزان السهلة الخفيفة، وتارة البحور وحدوية التفعيلة القصيرة النفَس كالكامل والرجز والمتقارب، والمجزوءة أحياناً، سريعة النغم. يقول ابن طباطبا العلوي تأكيداً لذلك:" وللشعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه ".[١] فضلاً عن اختياره حروف قوافيه التي تلائم أوزانه وتجاربه. وهذا هو الجانب الموسيقي الظاهر في أبياته والمتمثل في الوزن والقافية.

وهناك جوانب أخرى للإيقاع الموسيقي الخفي في شعره مثل **الإيقاع الداخلي** للكلمات بحركاتها وسكناتها، وشدتها ولينها، وطولها وقصرها، وهمسها وجهرها ونحو ذلك مما لا ضابط له إلاّ رهافة ذوق الشاعر وقدرته على التلوين الصوتي بين حروفه وألفاظه، وفي

---

[٢] – الذخائر: ١٥٤.

[٣] – ينظر: شوقي شاعر العصر الحديث، د، شوقي ضيف ٤٥، طبعة دار المعارف، السَّابعة.

[٤] – الأصول الفنية للشعر الجاهلي: د، سعد شلبي ١٢١.

[١] – عيار الشعر: ١٥، تحقيق: د، طه الحاجر ومحمد زغلول سلام، طبعة شركة فن الطباعة مصر.

حديث الأستاذ (لامبورن) عن الموسيقى الداخلية قال:" يُشكِّلها جانبان مهمان، وهما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي يدل عليها من جهة أخرى، حتى تُحدث هذه الصناعة الغريبة ".[٢]

كما يشكَّله كذلك **الترديد النَّمطي** للألفاظ والأساليب في شعره وهو عامل مهم من عوامل الإيقاع الداخلي في أبياته، وأقول هنا الترديد وليس التكرار؛ لأن في الترديد فائدة يجنيها القارئ، أما التكرار فلا فائدة فيه. يقول ابن رشيق عن الترديد:" هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه ".[٣] وغالب ترديد ابن يزيد لألفاظه وأساليبه من هذا اللون الذي أطلق عليه ابن رشيق الترديد المتعلق بمعاني جديدة تبدو لكل متأمل. والأمثلة لما أشرتُ إليه كثيرة فمنها قول ابن يزيد الحصني في مقام المدح:[٤]

سقى جدثاً بعرصة سُــرمرّا سحـابٌ ماؤه سُحٌّ سلوبُ
رضينا أن يُصوّب له سحابٌ كما كانت أنامله تصـوبُ

ففي البيت الأول يلحظ القارئ تكراراً نمطياً لحرف **السِّين** على هذا النحو: (سقى/ سرّمرّا/ سحاب/ سُحّ/ سَلوب). وحرف السّين من الحروف العربية التي تدل على الرِّقة.[٥] كما يلحظ القارئ تكراراً في البيت الثاني لحرف **الصَّاد**، وهو من حروف الصفير كحرف السِّين، وإن كان أقلّ من حرف السين في عدد الكلمات (بعرصة/ يصوب/ تصوب)، ويرى ذلك الترديد النمطي أيضاً في الكلمات؛ فهو يُردد كلمة: (**سحاب**) في البيتين، ومعناها في البيت الأول يختلف عنه في البيت الثاني فلقد خصَّه بالوصف في الأول وأبقاه نكرةً في الثاني ليكثر من إفادة تعظيمه. وفي البيت الثاني شاكل بين (**يصوب**) في الشطر الأول، و(**تصوب**) في الشطر الثاني. والأولى متعلقة بالسَّحاب والأخرى متعلقة بالأنامل. ومن شأن هذا الترديد في الحروف والكلمات المتشابهة أن يُحدث إيقاعاً داخلياً تستشعره

---

[٢] – الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د، شوقي ضيف ٦١، نقلاً عن كتاب: أسس النقد للأستاذ لامبورن.
[٣] – العمدة: ٢/٢٣٩.
[٤] – الذخائر: ١٥١.
[٥] – ينظر: النقد الأدبي لأحمد أمين ٥٧.

الأذن حين تردد مثل هذه الأبيات ترديداً صوتياً جهوراً أو حين الإنشاد. ومن هذا القبيل قوله:[1]

تميدُ إذا ما الغصن مادت متونه كما ماد من ريِّ المدام نديمُ

فانظر كيف صاغ الكلمات بصورة تتشاكل فيها حروفها وكلماتها فتحدث ذلك الترديد النمطي الإيقاعي، **فالميم** تكررت في البيت تسع مرّات، كذلك الكلمات التي تنتمي إلى مادة واحدة مثل: (تميد/ مادت/ ماد)، وكل منها متعلق بمعنى يختص به لا يختص به غيره، **فتميد** الأولى متعلقة بحركة الحمامة واهتزازها فوق الشجرة، **ومادت** الثانية متعلقة بحركة الغصن وتمايله مع الريح، **وماد** الثالثة تختص بحركات النديم الذي أثقلته الخمر ورنَّحته الكأس. أو المشاكلة بين لفظي المدام والنديم. ومثل هذا أيضاً قوله يمدح:[2]

حللتَ من القلوب وأنتَ أهلٌ لذاكَ محلَّ حبَّات القلوبِ

فانظر إلى تكرار حرف **الحاء** في مثل هذه الكلمات: (حللت/ محلّ/ حبَّات) ثم إتيانه بلفظ (**القلوب**) مكررة مرتين ليُحدث لوناً إيقاعياً آخر من ألوان البديع وهو ردّ العَجُز على الصَّدر؛ فيضيف بذلك نغماً جديداً إلى نغمات إيقاعه النمطي المتواتر. وهو يُكثر من هذه التلوينات الموسيقية مستعيناً تارة بأسلوب الترديد النمطي للحروف وتارة للكلمات المتشابهة من حيث تصريفات المادة اللغوية أو المجانسة اللفظية، أو استخدام بعض ألوان البديع التي من شأنها أن تُعينه في حَبْك هذه الصنعة العجيبة كما سيأتي. وهو كذلك يوظف الوزن القصير النَّفَس أو الرَّاقص ليمزج بين التلوينات الموسيقية الظاهرة والخفية في القصيدة؛ مثال ذلك قصيدته التي قالها في وصف النجوم واختار لها وزن (المجتث)، (مستفع لن/ فاعلاتن) وهو بحر غني بدندنته وبجرسه الموسيقي كما أشرتُ في دراسة أوازن الشاعر على لسان عبد الله المجذوب.[1] ، فتأمل قوله يخاطب برج الدلو:[2]

---

[1] – الذخائر: ١٦٧.

[2] – الذخائر: ١٥١.

[1] – ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٨٧/١.

[2] – الذخائر: ١٥٢.

أقول للدلو صوّب حتَّام هذا الصُّعودُ
ما ترقبين وســـعدٌ قد شـرَّدتهُ السُّعودُ

وقوله بعد عدة أبيات عن شِعْرَى العَبُور:

سَمَا فصَاعدَ حتَّى ساوى به التصعيدُ

ترى لحرف **السين والصاد** القِدح المُعلَّى في الأبيات، ثم هو يُجانس بين (سعد) و(السّعود) تارة، وبين (الصعود) و (السُّعود) في القافية تارة أخرى. وفي البيت الأخير يُشاكل صوتياً بين (سَمَا) و (سَاوى) وبين (صَاعد) و (التصعيد)، والأمر يزداد وضوحاً هنا في مزجه بين الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والإيقاع الداخلي القائم على التلوين الصوتي للحروف والكلمات في قصيدة مماثلة يصف فيها النجوم أيضا وهي من وزن مجزوء الرجز؛ اقرأ قوله عن كوكبة زحل والنسرين:[٣]

أطار نَسْـرَاً واقـعاً بطائرٍ ليـس يقـــعْ
يطير ما طرن فإن وقعن في الأفق وقعْ
وعنَّ ســـعدٌ ذابحٌ يتبعه سَـــعدُ بلَـــعْ
وسعدُ سَعدٍ بعده لسعد سـعديه تبعْ
دافـــع ذا ذاك وذا دافـــعه ذا فاندفعْ

فتأمل ذلك التلوين الموسيقي الذي يدهشك تارة في **ترديد** مادة لفظية بعينها (أطار/ بطائر/ يطير/ طرن) وكذلك (يقع/ وقعن/ وقع)، ولا يخفى عليك ما أحدثه لك من تضاد متمثلاً في الطباق والمقابلة بين الأساليب الفعلية المختلفة هنا. وكذا (سعد ذابح/ سعد بلع/ سعد سعدٍ/ سعد سعديه) وكذا (دافع ذا/ دافعه ذا/ فاندفع) إنها وحدات صوتية متماثلة يرددها الشاعر في وزن شعري متراقص ليصنع ما يصنعه في موسيقاه الداخلية في الأبيات. وقس على ذلك قوله:

وتصوَّبت أيدي النجوم فغوَّرت وغـوائر منها أمـــام غـــوائر

وقوله:

أكـّز النيام ميامناً وميـــاسراً والقوم نُصبَ ميامني ومياسري

---

[٣] – الذخائر: ١٥٧.

وقوله:

مأمورةٍ لم تعدُ ما أمرت به سُقياً لمأمورٍ هناك وآمـــرِ

وقوله:

أنت دون الإله خوفاً من اللّـ ـه وما دون ذاك حاشاك دون

وقوله:

تخيّروا ثمراتٍ غيرُ زاكية لقد جَنَى ثمرَ المكروه جانيها

ولقد يلجأ الشَّاعرُ إلى **التقطيع الصوتي** ليحدث من خلاله تلك الصنعة الإيقاعية، ويقصد بالتقطيع الصَّوتي تقسيم البيت إلى وحدات صوتية متماثلة ومتساوية بحيث يجعل قارئ شعره يتمهل في قراءته، جملة بعد جملة، وكأنه يرجّع لحناً، ويتضح ذلك أكثر ما يتضح حال إنشاد الشعر والترنم به. ومن أمثلة هذا التقطيع الصوتي قول ابن يزيد الِحصني في حديثه عن الحمامة التي فقدت أليفها:

فللبرق إيماضٌ، وللدمع واكفٌ، وللريح من نحو العراق نسيمُ

ومن هذا القبيل قوله في وصف خيل السِّباق:

فجلَّى الأغرّ، وصلَّى الكميتُ، وتسلَّى، فلم يُذمَم الأدهمُ

ولقد يلجأ الشاعر لتحقيق ذلك الإيقاع المتناغم عن طريق **التصريع**؛ وهو " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصانه. وتزيد بزيادته ".[1] والتصريع من نعت القوافي عند قدامة بن جعفر؛ بأن " تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ، ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتاً أُخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره ، وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر ".[2]

وعلة التصريع في نظر ابن رشيق؛ هي: " مبادرة الشاعر القافية ليعلم أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر. وربما صرَّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر،

---

[1] – العمدة: ١٢٤/١، طبعة بيروت، تحقيق د/ مفيد قميحة.

[2] – نقد الشعر: ٨٦ تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الكليات الأزهرية ١٩٧٨م.

فيأتي حينئذٍ بالتصريع إخباراً بذلك، وتنبيهاً عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع التصريع، وهو دليلٌ على قوة الطبع، وكثرة المادة؛ إلاَّ أنه إذا كثر في القصيدة دلَّ على التكلف؛ إلاَّ من المتقدمين ".[1] أما ابن يزيد فقد جرى مجرى الشُّعراء من قبله فصرَّع مطالع قصائده، أو بالأحرى ما تبقى من شعره بين أيدينا، لكنّه لم يُكثر من ذلك على كل حال، وذلك دليلٌ على أنه لم يوغل في الصنعة إيغالاً ولم يشأ أن يُعدّ من المتكلفين، فما وقع من تصريع في شعره جاء وفق الطبع على ما يبدو لي. والذي يتأمل هذا الأمر في شعر ابن يزيد الحصني يلحظ قلّته حقَّاً، وقد عللتُ ذلك حسبما أشرت من قبل. وقلّته – إن صح أن هذا ديدنه في كل شعره – ليست عيباً يُؤخذ الشاعر به كما يتبادر إلى أذهاننا من كلام ابن رشيق السَّابق، وهو القائل أيضاً: "وكان الفرزدق قليلاً ما يُصرِّع.. ويقول: "وأكثر شعر ذي الرُّمة غير مُصرَّع الأوائل، وهو مذهب كثير من الفحول، وإن يُعَدّ فيهم لقلة تصرفه، إلاّ أنهم جعلوا التصريع في مهمات القصائد، وما يتأهبون له من شعر، فدلّ ذلك على فضل التصريع، وقد قال أبو تمام، وهو قدوة:[2]

وتقفوا لي الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيتُ الشعر حين يُصرَّع

ولقد وجدت ابن يزيد يصرّع مطالع قصائده المهمة؛ فمن ذلك قصيدته التي ناقض فيها عبد الله بن طاهر؛ حيث يقول:

لا يرعك القالُ والقيلُ كلُّ ما بُلّغت تحميلُ

بل ورأيته كذلك يصرّع البيت رقم (٢٨) من القصيدة ذاتها فقال:

قاتلُ المخلوع مقتول ودم القاتل مطلول

كذلك يصرّع مطلع قصيدته التي رثى فيها ابنه؛ فلقد بدأها بقوله:

وَجَدَت أمُ قَطام مثل وَجْدِي بقَطام

وله ستة أبيات في رثاء ابنه أيضاً، يبدو أنها كانت استهلالاً لقصيدة طويلة سقط معظمها، ولقد أتى بأول بيتٍ فيها مصرَّع، يقول في بدئها:

فطمتكَ الأيامُ قبل الفطامِ وأتاك النقصان قبل التمامِ

---

[1] – العمدة: ١٨٤/١، ١٨٥.

[2] – العمدة: ١٨٦/١، وينظر ديوان أبي تمام ١٤٩، مطبعة القاهرة.

ولا يخفى أثر هذا التصريع في إضفاء صبغة موسيقية عالية تمنح مطالع الأبيات قوة، وتضفي عليها سحراً حلالاً يُستساغ في الآذان ويحلو وقْعُه في النفوس والقلوب؛ وقد عدَّ ابن قتيبة من يصنع ذلك من الشعراء مطبوعاً فقال:" والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته".[1] كما ألمح ابن رشيق إلى هذه القيمة الإيقاعية والبلاغية للتصريع في مطالع القصائد؛ فقال: " وإذا لم يُصرّع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب".[2] وكأنه يعني هنا الداخل من غير إذن، وذلك مستكرهٌ على السَّمع كاستكراه الدخول بلا استئذان؛ فيكون بذلك فَجَّاً غليظاً، ولا يتحلى بذوق.

هذا، ويلعب **الجناس** أيضاً دوراً في حدوث ذلك الإيقاع المتناغم داخل أبياته، وهو منثور في شعره، وكذلك ردّ العجُز على الصدر أو الوسط. فمن أمثلة اللون الأول، الذي تتابع فيه نغمتان متماثلتان أو متقاربتان، كما في لفظتي: (الهاوي/ أهاويل) في قوله:

إن للإصغاء منحدراً فيه للهاوي أهاويلُ

وتتابع (جنى) و (جانيها) في قوله:

تخيَّروا ثمراتٍ غير ذاكية لقد جَنَى ثمرَ المكروه جَانيها

وتقارب (مَجْد) و (جدّ)، و (غالتهم/ غول) في قوله:

أيُّ مَجْـــد لك نعـــرفه أيُّ جـــدّ لك بهلـــول؟
مَن حُسين؟ مَنْ أبوه؟ ومَنْ طاهرٌ؟ غـــالتهم غـول!

ولقد يقع الجناس عنده في القافية، فيتضاعف لديه ذلك النبْر الموسيقي الحاصل من اتحاد القافية وتتابع الجناس؛ مثلما وقع بين (الصُّعود) و (السُّعود) في كقوله:

أقول للدلو صوِّب حتَّام هذا الصُّعودُ
ما ترقبين وســـعدُ قد شرَّدته السُّعودُ

واستخدامه هنا لرد الأعجاز على الصدور أو على الوسط يُشعرنا برجع النغمة على نحوٍ آخر جديد تستلذُّه الآذان، ويعتادها الحنين إلى سماعه، وهو قريبٌ من مذهب

---

[1] – الشعر والشعراء: ٩٦/١.

[2] – العمدة: ١٢٧/١طبعة دار الكتب العلمية.

الترديد عنده الذي أشرت إليه سلفاً. وأمثلة هذا التوظيف الأخير كثيرة في شعره فمنها قوله:

عليهنَّ سُحمٌ صِغار الشُّخوص نماهم لحَام أتى أسحمُ

وقوله:

وجاء اللطيمُ لها تاسعاً فمـن كل ناحيةٍ يُلْطمُ

وقوله:

هزمت عساكره دُجى ظلمائها والليلُ منهزمٌ بغير عساكر

وقوله أيضاً:

فصبرن للأمر الذي حاولنه حتى ظفرن، وبتن غير صوابر

وقوله:

فتقاصر الليلُ الطويلُ ولم يكن من قبل ذاك عليّ بالمتقاصرِ

ويقول كذلك:

وما الفقر بالإقلال إن كنتَ قانعاً ولكنَّ شُحَّ النفسِ عندي هو الفقر

ومن أمثلة ردِّ الأعجاز على الوسَط قوله:

مازلتُ فيهم لريب الدهر متهماً إن الزمان على الأحرار متهمُ

ومنه قوله من قصيدة واحدة:

فاغرورقت عينُ الفتى فزجـرته نهنه دموعك فارعوى للزاجرِ
حتى إذا أرخى الـظَّلامُ سُتـوره وتزاورَ العيـوقُ أيَّ تـــزاوُرِ
وتصوَّبت أيدي النُّجوم فغوَّرتْ وغـــوائرٌ منها أمـــام غوائر

وقوله:

بملاحف مصقولةٍ قد وُصِّلتْ ومـآزرٍ عقّـَدنها بمـــآذرِ

على هذا النحو نرى ابن يزيد قد طرق ضروباً كثيرة من التحوير الفني، حاول بوساطته توفير الإيقاع الموسيقي المتناغم في أبياته لتروق الآذان، وتقرّ في الأذهان، وهو لم يأل جهداً في تحقيق ذلك وكأنه ذلك الخبير بالنغم، العارف بالألحان في عصرٍ شاعت فيه طرائق من الطرب والغناء.

(٤) - **الصورة الفنية**:

تُعدّ الصورة الفنية " وسيلة فنية جوهرية لنقل التجربة "[١] الشعرية بكل أبعادها ومضامينها. وهي في الواقع: أثرُ الشَّاعر المُفْلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يُشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفاً يُخيّل للقارئ أنه يُناجي نفسه ويُحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مُختارة لشاعر مجيد.. ويبدو فضل الصورة الشعرية في تمكين المعنى في نفس القارئ والسَّامع.[٢]

ولا تكتمل جوانب الصورة الشعرية بغير ملكة الخيال؛ فالخيال الشعري يُمثِّل ركناً بارزاً في الصورة الشعرية.[٣]وبمقدار قوة خيال الشاعر تكون قيمة قصيدته من الناحية التصويرية.[٤] فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن.[٥] قليل القيمة لا يتيح لقارئه فرصة لتأمله، أو إطالة الوقوف أمامه.

ويستخدم محمد بن يزيد في تصوير تجاربه بالأدوات البيانية المعروفة؛ من تشبيه واستعارة وكناية، وأحياناً أجده يستعمل الألفاظ في معناها الحقيقي، فينقل إلينا الفكرة بحذافيرها دون استخدام وسيلة بيانية، وقد يخلط المجاز بالحقيقة، ولكنه مع ذلك يبقى دقيق التصوير، مما يدل على أنه صاحب خيال قوي خصب. ولقد مرَّ بنا في دراسة أساليبه أنه أكثر ميلاً للتعبير بالصورة والحكي. والأسلوب القصصي لابد له من دقة في الوصف وقدرة في التصوير، وبراعة في النقل وتلوين الشخوص وتجسيد المشاعر، ومن هنا لزم أن يكون الشاعر بارعاً في توظيف الجانبين في شعره. وابن يزيد يحشد لصوره ما يلزمها من الأساليب البيانية أو الفنية حتى تكتمل عناصرها، ويتم بناؤها، فتراه لا يغفل لها صوتاً مسموعاً، أو لوناً منظوراً، أو ريحاً مرصوداً، ولا غرو فشاعرٌ مثله نشأ نشأة عباسية مترفة، وأمدته عوامل الحضارة بوسائل كثيرة صقلت منه طبعه، وأرهفت فيه حسَّه وسمعه، ودرَّبت فيه ذوقه. ومن الممكن أن نتبين أثر ذلك

---

[١] – ينظر: النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال ٤١٧.

[٢] – ينظر: الموازنة بين الشعراء.. د. زكي مبارك ٦٩، ٧٤ بتصرف يسير.

[٣] – الخيال الشعري في شعر الوصف عند البحتري: د. طه مصطفى ابو كريشة ٤٥.

[٤] – في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف ١٧٠.

[٥] – الأعمال الكاملة لعبد الرحمن شكري، مقدمة ديوان زهر الربيع: ٣٨٨/٤.

التطور الفني في شعره من خلال ما نرصده له من صور فنية خلابة. ولقد كان للحصني فيما يستهويه من وصف النجوم وذكر منازلها، ووصف رهان الخيل، وتصوير ما تصبو إليه عينه الرَّاصدة من مشاهد الطبيعة، مَعِينٌ أي مَعِين، أسهم في تزكية حاسة الوصف والتصوير لديه. انظر إليه يحدثك عن النجوم ومنازلها حديث الخبير، فتراه ينقل إليك ما تبصره عينه لتشاركه الرؤيا والمعايشة عن قرب، فيقول:[1]

أرعَى النجـومَ فمـنها غـــواربٌ وركـــود
وســـانحٌ وبريـــــحٌ وذابـــحٌ وقَعيـــدُ

ويقول:

وانقـضَّ منهن(نسرٌ) للأخـــريات طـــرود
كأنَّه حيـن أهـــــوى لهـــن بازٌ يصـــيد

وقوله:

(وآلُ نَعْش) ركـــوع طوراً وطوراً سـجود
كأنهـــن نشـــــاوى للـرَّاحِ فـيها وئيـــدُ

---

[1]– الذخائر: ١٥٢. وقوله بعد ذلك: غوارب، وركود، وسانح، وبريح، وذابح، وقعيد.. يقصد بذلك مجموعات النجوم وهذه الأوصاف التي يخلعها على كل مجموعةٍ منها هو من قبيل الوصف الحسي للصورة النجمية التي يراها الشاعر في أجواء الفضاء، وهو يرعى النجوم، وهو في إطلاقه لهذه الصفات لا يُغفل معناها اللغوي أيضا؛ فالغارب: مقدم السَّنام أو الكاهل من الخُف. (لسان العرب) ٦٤٤/١، و(مختار الصِّحاح) ١٩٧/١. ولعله يقصد بذلك المتقدم من النجوم، والسَّابق منها. والركود: كل ثابت في مكان فهو راكد. (لسان العرب) ١٨٤/٣.ولعله هنا يشير إلى الساكن من النجوم أو الذي يبدو على هذه الهيئة. أما السَّانح: فهو ما أتاك عن يمينك من ظبي أو طائر أو غير ذلك. (اللسان٤٩٠/٢) ويقصد بالبريح: البارح، فهي فعيل بمعنى فاعل، وفي اللسان: البارح ما أتاك من ظبي أو طائر عن يسارك. والسَّانح أحسن حالاً عندهم في التيمن من البارح ٤٩٠/٢. والمعنى هنا معروف؛ إذ أنه يقصد ما يقع عن يمين الناظر من النجوم وما يقع عن يساره. أما الذَّابح: فهو يقصد به: سعد الذابح: وهو منزل من منازل القمر، وهو أحد السعود، كوكبان نيِّران بينهما مقدار ذراع، في نحر واحد منهما نجم صغير قريب منه كأنه يذبحه فسمي لذلك ذابحاً، والعرب تقول: إذا طلع الذّابح انحجر النابح. اللسان: ٤٤٠/٢. أما القعيد: فهو ما أتاك من ورائك من ظبيٍ أو طائر يتطير منه بخلاف النطيح. اللسان: ٣٦١/٣. وهو يقصد بالقعيد هنا ما يقع خلف الناظر من المجموعات النجمية، وبذلك يكون الشاعر ذكر ما يتصل بالجهات السِّت التي تحيط بالناظر إلى النجوم.

وقوله:

(والجَدْي) في منكب القـُ ـطب كالحصان يرودُ
لو رامَ عنــه براحـــاً لعــاقَه تقـــــييدُ

فانظر إليه يحدثك عن النجوم ومنازلها وأشكالها حديث الحاضر المشاهد، وهو لا ينقل إليك خبراً ولا يقرر فكرة يحاورك بها، لكنّه يستحضر إليك حدثاً تصويرياً منظوراً، يضج بالحركة، وتستطيع أن تُشاهده وتشاركه فيه الرؤيا. وأول ما يطالعك من هذه المشاهد صورة عربية بدوية قديمة ضاربة في القدم؛ أعني في البيئة العربية والشعر العربي؛ صورة الراعي الذي يرعى الغنم أو شيئاً قريباً منها، لكنَّ الرَّعي هنا ينصبُّ على النجوم (**أرعي النجوم**) فتسليط أرعي هنا على النجوم أمرٌ مجازي لأن النجوم لا تُرعى، لكنَّه لما كان مقام الراعي من قطيعه مقام الراصد، الخبير بها العارف بحاجتها، والمدرك لحركاتها وسكناتها، كان من الملائم أن تطلق اللفظة على رصد النجوم وملاحظة حركاتها وسكناتها، وتأمل أشكالها وصورها، فكلاهما رعيٌ. وابن يزيد اختار هنا صورة الرعي ليعكس لنا مقدرته في هذا الشأن وأنه ذلك الراعي الخبير فيما يتعلق بعلم النجوم، كما أراد أيضاً الكشف عن عروبته، واعتزازه بحرفة اشتهر العرب بها وبرعوا فيها، حتى الأنبياء من بينهم. " ما بعث الله نبيّاً إلاّ ورعى الغنم "،[1]

ثم إن هناك فضيلة أخرى جعلت ابن يزيد يؤثر التعبير بلفظ (أرعى) وأقول: آثر؛ لأنه ترك ألفاظاً أخرى كان من الممكن أن تقوم مقامها مثل: أنظُر، أشاهد، أتأمل، أحصي، أطالع. وهكذا - فلقد أراد أن يستحضر أمام أنظارنا تلك الكيفية المعروفة لطبيعة رعي الأغنام؛ إنه يومئ إلى الكثرة، والحركة المتجهة في اتجاهات متعددة، ثم الانتشار هنا وهناك في تتابعٍ متقارب أو متباعد. إنه أراد بالفعل تشبيه كثرة النجوم وحركتها وانتشارها متقاربة أو متباعدة بقطيع الغنم الذي يقوده راعي خبير، فهو يمشي في تتابع وانسياب، منها المتقدم ومنها المتأخر، ربما تتباعد أفراد القطيع قليلاً، وربما تتقارب أفراده قليلاً؛ لكنَّه في نهاية الأمر خاضع لنظام دقيق محكم لا يجعله ينفرط عِقده أو يختل توازنه، وهكذا قطيع النجوم في السَّماء؛ إنه يبدو تماماً – من حيث الصورة –

[1] – الحديث رواه أبو هريرة، ونصه: " قال رسول الله < : ما بعث الله نبياً إلا رعى الغنم فقال أصحابه: وأنت فقال: نعم كنت أرعاها على قراريط لأهل مكة ". صحيح البخاري: ٧٨٩/٢، حديث رقم: ٢١٤٣.

كقطيع الأغنام المتناثرة والمتتابعة لكنه يخضع في نهاية الأمر لنظام رباني مُحْكم دقيق. ومن هنا كان سرُّ التفصيل في رصد مشاهد الحركة المختلفة في صور النجوم: (فمنها: غواربٌ/ وركود/ وسانح/ وبريح/ وذابحٌ/ وقعيد) وكأنه أراد أن يشرح لنا سرَّ هذا المجاز الذي اختاره أسلوباً لصورته، إنه يرصد لنا صوراً ومشاهد حركية متنوعة تذكّرنا حقًّاً بقطيع الغنم الذي يقوده راعي، وتشكّل فيه الحركة السَّريعة جزءاً أصيلاً من الصورة. وذلك سرُّ التعبير بأفعال ذات دلالات سريعة قوية في بقية الأبيات؛ مثل: (انقضَّ/ طرود/ يهوي) وكذلك سرُّ التعبير بمثل هذه المسميات التي لا تخرج عن طبيعة البيئة العربية أيضاً: (نَسْر/ باز/ حصان/ الجدي)، وهي في الواقع مسميات لبعض النجوم والكواكب المشهورة التي تشابهت في اعتقاد العربي بصور الحيوانات المعروفة في بيئاتهم.[١]

وتركيز الشاعر على رصد **الحركة** التي تعني التعبير بالصورة واضح كذلك في حديثه عن (نجم النسر)؛ (وانقضَّ منهن نَسْرٌ)، تشبيهه في سرعة القفز وشدّة الانطلاق بل وبراعة القنص والصيد بالباز. ولفظ (انقضَّ) لفظ قوي شديد الإيحاء ثم يأتي تصويره لبنات نعش أو المجموعة النجمية الكبيرة التي تشمل بنات نعش الصغرى وبنات نعش الكبرى وهي تابعة لما يُعرف في علم الفلك بكوكبة الدّب الأصغر.[٢]ولقد كان الشاعر دقيقاً في أنه أطلق عليها (آل نعش) ولم يقل مثلاً: بناتُ نعش، فالأول يشمل أنواعها جميعاً والثاني يضيق عن حصرها والإحاطة بها. وهو في رصد هذه المشاهد المتعلقة بمجموعة آل نعش نقل إلينا تصوره عنها حين مشاهدتها؛ فهي تبدو لنا مرَّة في صورة: (ركوع)، ومرَّة في صورة (سجود)، فالركوع والسجود تشخيص للحركة التي عليها هذه المجموعة النجمية، والشاعر هنا يستعين بالمجاز ليشخصها لنا. وهو لا يهدف هنا إلى إصباغ صبغة دينية عليها بقدر ما يهدف- كما قلتُ- إلى تشخيص الحركة وتمثيلها لتبدو ماثلةً للعيان. وإلاّ فما معنى تشبيهها في البيت التالي بالسُّكارى المتمايلات من شُرب الخمر؟!

والناظر إلى بقية الصورة هنا يراها تأتي تكملة لرصد أبعاد الحركة، فالغاية من ذكر الركوع والسجود في الجزء الأول من الصورة هو تحديد الهيئة لهذه المجموعة النجمية،

---

[١] – راجع الجزء الخاص بشعر الوصف، ووصف النجوم ص ١٩٥ وما يليها من البحث.

[٢] – ينظر: وصف النجوم من البحث ص ٢٢٦ وما يليها.

فهي تبدو للناظر كالراكع طوراً وطوراً كالسّاجد والغاية من تشبيهها باالسُّكارى المتمايلات من شُرب الرَّاح هو التدليل على تواصل هذه الحركات المتماوجة، من أثر الضوء المنبعث منها، وتتابعها فلا يتوقع حدوث فصلٍ بينها، إذ أنَّ هذه المجموعة النجمية لا تبقى أمداً طويلاً راكعة وأمداً طويلاً ساجدة بل هي في حركة دائمة متصلة بين كونها راكعة وكونها ساجدة؛ وذلك سرُّ اختيار صورة النشاوى من أثر شُرب الخمر فهن يتمايلن جيئة وذهاباً وكأنهن تارة في هيئة الراكع وتارة في هيئة السَّاجد.

فإذا جئنا للصورة الأخيرة التي معنا هنا، والتي تخصُّ حديثه عن نجم أو برج الجدي نجده يصوره في هيئة الحصان (**والجدي.. كالحصان يرود**) والصورة هنا لا تنقل إلينا هيئة كوكبة الجدي أثناء حركته المتعارف عليها في السماء بين المجموعات النجمية المختلفة. لكنَّها على ما يبدو تنقل إلينا سرعته وقوة حركته في مساره النجمي. وعلّةُ ذلك أن نجم الجدي يبدو للناظر إلى السَّماء في صورة الجدي، الحيوان المعروف عند العرب. وعلماء الفلك وغيرهم يقولون عنه:" الجدي هو صورة جدي مسْتلق على ظهره مقدمه في المغرب ومؤخره في المشرق وظهره للجنوب ويداه ورجلاه إلى الشَّمال".[١] وكوكبة الجدي: ثمانية وعشرون كوكباً كما يقول القزويني وهو من نجوم البروج الاثنا عشرة الثابتة.[٢]

فهيئة هذا النجم إذن تبدو في صورة (الجدي) الحيوان المعروف، تلك حقيقة فلكية معروفة، لكن الحصني اختار له صورة الحصان هنا لتشخيص حركته لا لتشخيص شكله وصورته، ثم هو ربط هذه الصورة بمزج هيئة الجدي وهي متعلقة بمنكب القطب، وهذا يخرجه من اللَّبس في تشكيل الصورة التي عليها النجم، ولذلك قال في البيت التالي: (لو رام عنه براحاً * لعاقه تقييد) فالجدي إذن يبدو في محاولة انطلاقه من القطب، وهو موقع فلكي يتصل بخطوط الطول والعرض في السماء، مثل الحصان المقيَّد الذي يُحاول الفِكاك هرباً فلا يقدر. فالصورة إذن صحيحة لتلك العلاقة التي

---

[١] – ينظر: صُبح الأعشى للقلقشندي: ١٧٢/٢.

[٢] – عجائب المخلوقات: للإمام القزويني ٦٥، وصبح الأعشى للقلقشندي ١٧٢/٢. ويُنظر وصف النجوم من البحث ص ٢٢٦ وما يلي ذلك.

رصدها ابن يزيد بين القطب وبين نجم الجدي. ودليل صحتها أن الشاعر كررها هكذا في موقع آخر وفي قصيدة أخرى من شعره في وصف النجوم؛ حيث يقول:

والجدي كالفرس الحصان شددته بالسّـَـرج إلاّ أنه لا يصـــهلُ

وقوله هنا: إلاّ أنه لا يصهل، إمعاناً منه في التخييل، وإيهاماً منه لنضج الصورة وكمالها. ذلك لأنه ذكر هيئة الحصان وهو مشدود بالسّرج، وهذه هيئة يصهل الخيل عندها غالباً. وفي القصيدة نفسها نرى براعة ابن يزيد في التعبير بالصورة مع إضفاء نزعة الحكي وذلك كله في موضوع شعري له جدّة العلم، وأشدّ ميلاً للإعمال العقلي، ومن ثم تتأكد لنا قدرة هذا الشاعر في خوضه لتجارب شعرية جديدة وطريفة بروح أدبية عالية تضفي على الموضوع سهولة وقبولاً. وأنت تطالع حديثه عن النجوم والكواكب صوراً ومشاهدَ وكأنك تقرأ شعره بعينيك لا بأُذنك، بل وتتقراه بيديك وتتلمسه بحواسك. انظر إليه يستعرض أمام عينيك جانباً من حياة النجوم السائرة في نظام فلكي مُعجز؛ يقول:

فقـلتُ والليـلُ داجٍ خِصَاصه مسـدودُ
مُفـصّلَ بالفـيافي رواقـه الممـدودُ
لـه بكـل فـضاء عسـاكرٌ وجنـودُ
وقد تمـَطّى بصُـلبٍ تزلّ عـنه اللبـودُ
لا يمتطي الهول فـيه إلاّ الشُّجاع الجلـيدُ

فهذه صورة الليل نستطيع رؤيته ومطالعة لونه القاتم الذي لا تظهر فيه بادرة نور أو شعاع، إنه ليلٌ شديد السَّواد، ففي اللسان: دَجَا الليل إذا تمَّت ظُلمته وأُلبس كلَّ شيء[1] والصورة التي نسجها ابن يزيد تؤكد على طبيعة ذلك اللون القاتم، أو ما يمكن أن يفيده الليل الحالك السَّواد، ولا يمكن للناظر أن يتبين فيه فُرْجةً من شعاع النور، وهو ما يعنيه بقوله: (خصاصه مسدود)، والخصاصة: عند ابن منظور، الخلل والثقب الصغير، والخصاص: شبه كوّة في قبّة أو نحوها إذا كان واسعاً قدر الوجه.[2] ولا يُغفل ابن يزيد في صورته تلك جوانب البيئة التي تحيط بها، إنه ليل قائم في الصحراء (

[1] – اللسان: ١٤/٢٥٠.
[2] – ينظر لسان العرب: ٧/٢٥.

مفَصَّلٌ بالفيافي) وله رواق ممدود (رواقه الممدود) وفيه كناية عن دوامه وطوله، وهو ليلٌ مخيف شديد السطوة، وذلك سرّ التعبير بقوله: (له بكل فضاء، عساكر وجنود)، ومرّة أخرى يعطينا جانباً جديداً في صورته الماثلة أمام العيون، ويستخدم في تشكيلها الاستعارة، بل ويستعين في نسْجها بموروثه الثقافي عند امرئ القيس والنابغة وغيرهما: إنها صورة تلائم حياة البدوي في صحرائه؛ أعني ذلك البعير الذي يتمطى بصلبه حتى تزل عنه اللبود أو الأصواف التي فوق ظهره، (وقد تمطى بصُلْبٍ [1]..) وهو هنا يوظف الكناية كذلك للتعبير عن طوله، فالصورة إذن تجسّد لنا أمرين مهمين: **الطول، والسطوة** التي تبعث الخوف في النفوس من ظلام الليل، والبيت الأخير تجسيد صريح لهذه السطوة التي تخيف الإنسان من الليل عامة: (لا يمتطي الهول فيه، إلا الشُّجاع الجليد).

وابن يزيد يدرك أن التشبيه البليغ يثبت الصورة ويؤكدها، بل وقد يمزجها بالتمثيل فيبعث في الصورة أجواءً من الأخيلة الرائعة التي تسع عدداً كبيراً من المشاهد المحسوسة التي نبصرها ولا نقراها. ويقع ذلك في شعره بكثرة ومنه قوله يحدثنا عن نساء قصر عبد القادر:

أشْرفن إشراف الظِّباء تشايمت برقاً تبــوَّج في حـَبيٍّ مــاطــر
بملاحــف مصقـولةٍ قد وُصّلت ومـــآزر عـقّـــدّنها بمـــآزر

فالصورة هنا ترصد لنا الحركة كما ترصد لنا الشكل، ومما يتعلق بجانب الحركة تصويره لسير النساء الذي يشبه سير الظباء في الحَبي الماطر، وفي الصورة كناية مستفادة من جهة رقة الحركة وثقلها في النساء، وإن كان ذلك موصول هنا بالفزع الذي يستشعره الحيوان من رؤية وميض البرق في الفضاء. ومما يتعلق بجانب الشَّكل في الصورة رسم هيئة أزيائهن الجميلة اللاتي يرتدينها وما عليها من صَقْل أو تهذيب تارة وبسط وتعقيد تارة أخرى. إنها ثياب الحضارة العباسية ومظاهرها بادية للعيان. ومن هذا القبيل قوله يُحدثنا عن إحدى المجموعات النجمية وهي مجموعة العواء ويتجاوز عددها الألف، مكونة من خمسة نجوم ظاهرة:

---

[1] – في اللسان: تمطّى النهار: امتد وطال، وقيل كل ما امتد وطال فقد تمطى. وتمطى بهم السفر: امتد وطال. واصل المطو: المدّ. ١/٢٨٤.

وانتــثرت عـــوَّاؤهُ تناثرَ العِقدِ انقطعْ

وأغلب **تشبيهاته** تُعنى بالجانب الحسي في الصورة لتقريبها إلى الأفهام، واستساغتها وقبولها في الأذهان، ومن ثم سرعة التأثر بها، انظر إليه يصور انطلاق جواده وقد امتطى ظهره استعداداً للسير والانطلاق:

قربته ثم استــحلتُ بمتنه وانقضَّ يهوى كالعُقَاب الكاسر

ثم انظر إليه يصف لنا ولده الذي قضى صغيراً:

مثل غصن البان لم يد نس ولم يُعرف بذام

وهو لم يزل يستخلص لنا صوره وينسجها من بين جنبات بيئته العربية: فلقد حدثنا عن الباز أو الصقر/ والحصان/ والجدي/ والظباء/ والبان. وإن كان قد خالف **المعتاد** هنا في تشبيه قَدّ الطفل الصغير بغصن البان، فالمعتاد أن قدّ المرأة يوصف بأنه مثل غصن البان. وقد اعتاد الشعراء مثل هذا التشبيه. فهل تأثر ابن يزيد بما جرى في المحافل العباسية من التغزل بالغلمان، وخلع صفات الجواري والقيان على الغلمان، وإن كان المقام هنا مقام حزن ورثاء لا يسمح لنا أن نظن مثل هذا الظن.

وتلعب **الاستعارة** في صوره دوراً مهماً في تشكيل صوره ومشاهده الفنية، وهو يوظفها توظيفاً جيداً. فمن ذلك قوله يصور بزوغ الصباح بضوئه الباهر، والقاهر لظلام الليل، فتراه يستحضر إلى ذهنك معركة طاحنة تدور بين ضوء الصباح القادم بعساكره وكأنه قائد جسور يتولى مهمة عظيمة هي تحرير الكون أو الفضاء من ظلام دامس مغير، يطوي الجميع بعباءته السمراء، واقرأه يقول:

هزمت عساكرُه دُجى ظلمائها والليــلُ منهزمٌ بغير عَساكر

فالصورة تحظى بالتشخيص والتجسيم، لإبراز المعنى المجرد في صور ظاهرة ملموسة، فها نحن نطالع مظاهر مادية لمعركة حامية الوطيس تجد فيها عساكر الصباح وهي تجاهد عساكر الليل، إنه تجسيد لصراع بين ليلٍ داكن رهيب وبين صباح وليد. وهناك نتيجة حتمية لهذه المعركة، وهي لا تخلو حتماً من النصر أو الهزيمة. ومن هذا القبيل قوله يصور طموحه وجدّه العاثر:

أسمو إلى الأمل الأقصى فيلفتني جــدٌّ عثور ودهــرٌ مُهتر خَرف

فالاستعارة هنا في: جدّ عثور، ودهر مهترٍ خرف. وهي مع طرافتها لا تنجو من النقد فلا ينبغي نسبة الهُتْرُ[1] والخرف إلى الدهر. ومنه قوله:

ورمى الكرى في الحارسين فهوّموا من بعـد ما بقيا بليلٍ سـاهر

كذلك هنا الاستعارة في قوله: **رمى الكرى**، وكأن الذي أصابهم من النوم ليست الغفلة المعروفة التي تأخذ بتلابيب الإنسان حين يستسلم لسلطان النوم، بل هي شيء أشبه بسهام الموت التي تخطيء المرمى فتغادره جسداً خامداً لا حراك له. والغاية منها هنا المبالغة في وقوع الفعل بصرامته على الحارسين. ومن استعاراته المكنية اللطيفة قوله في رثاء ولده الصغير:

فطمتكَ الأيامُ قبلَ الفطام وأتاك النقصان قبلَ التَّمامِ
حاربتني فيكَ الليالي ولم يحـ ـفظن عهدي ولا رعينَ ذمامي

وندر- على ما يبدو لي- أن يميل في استعاراته إلى الغرابة والإغراق في الصنعة التي تذكرنا غالباً باستعارات أبي تمام؛ من ذلك قوله:

تخيَّروا ثمرات غيرُ ذاكية لقد جَنى ثَمر المكروه جَانيها

فالاستعارة هنا في قوله: **ثمر المكروه**، حيث جعل للمكروه ثمراً على سبيل التجسيد أو التجسيم. وقد علَّق عليها ابن وكيع، وهو يقارن بين بيت ابن يزيد الحصني وبيتين لأبي الطيب وأبي نواس فقال:" والحصني تذكر اصطفاءهم ناساً غير أطايب فقد جنى ثمر المكروه جاني ثمرهم، فالمقاصد، وإن اختلفت، فالمعاني والاستعارات قد اتفقت ".[1]

ومن طريف صوره التي استخدم فيها الاستعارة قوله في هجاء عبد الله بن طاهر ومناقضته، فنراه يجعل للمجد ماءً على سبيل التجسيم:

ما جرى في عود أثلتكم ماء مَجْدٍ فهو مدخولُ

ومن هذا القبيل جعله للمودة حبلاً، وللصَّبر حُساماً، وللبين جناحاً في قوله:

أو فاصرما حبل المودة بيننا هـذا أوانُ ترافـدٍ وتناصرِ

وقوله:

---

[1] – الهُتْرُ: بضم الهاء ذهاب العقل من كبر أو مرض أو حزن. والمهترُ: الذي فقد عقله، وقد قالوا: أهتر وأهتر الرجل فهو مُهترُ إذا فقد عقله من الكبر. راجع: لسان العرب لابن منظور ٢٤٩/٥.

[1] – المنصف لابن وكيع :٥٩/١.

لاحظتْ بالسّحر عابثةً فحُسامُ الصَّبرِ مغلــولُ
شمـلنا إذ ذاكَ مُجتمعٌ وجنــاحُ البــينِ مشكولُ

وابن يزيد يُعنى كذلك بتلوين صوره، ويُجانس بين ألوانه بما يناسب جوانب الصورة، ثم إنه يوظف ذلك التلوين توظيفاً فنياً يخدم به معناه، ويستجلي به أفكاره، وهو بجانب ذلك لا يُغفل عناصر الحركة أيضاً. اقرأ مثلاً حديثه عن خيول الرهان، وهو يذكر ترتيب الفائز منها، ويُشخّصه بلونه: الأول فالثاني فالثالث، هكذا:

فجلَّى الأغرّ، وصلَّى الكميتُ وتسلَّى، فلم يذمم، الأدهمُ

انظر أولاً إلى الحركة الدائرة التي لا تخمد في صوره (جلَّى) بمعنى: سبق، (وصلَّى) بمعنى: أتى ثانياً، و(تسلَّى) بمعنى: أتى ثالثاً، ثم انظر ثانية إلى تخصيص لون لكلٍ منها على الترتيب السَّابق. فالأول وضع له صفة (الأغر)، والأغر: الأبيض، والغُرَّة بياض في جبهة الفرس فوق الدرهم يقال: فرس أغرُّ، وغرَّة كلُّ شيء أوله.[1] وهي تلائم الفوز وإحراز النصر في السّباق، والثاني، وضع له صفة (الكميت) وهو الأحمر المختلط بسُمرة، والثالث وضع له صفة (الأدهم) وهو يعني هنا اللون الأسود. فانظر كيف تدرج في مراتب الألوان فبدأ بالأغر، وثنَّى بالأحمر، وثلَّث بالأدهم وهكذا. وكان من الممكن أن يُخبر عن الخيول الفائزة في الرِّهان بأرقامها؛ فيقول مثلاً جاء المتسابق الأول، فالثاني، فالثالث، لكّنه آثر استعمال اللون ليضيف إلى هذا الأمر دلالات أخرى تتجاوز حدود الألفاظ العادية، فإذا نظرت إلى علاقة الصياغة بهذا التدليل اللوني، وجدته اتخذ طريقة التقطيع الصوتي الذي يلائم ترتيب كل فرس ساعة وصوله على حدة مع مراعاة أن هناك فاصلاً زمنياً يفصل بين المتسابقين، يقابله فاصلٌ في مسافات الأداء اللغوي وانقطاع النفس الذي تتطلبه قراءة البيت جزءاً بعد جزء.

ومن صوره التي ترتكز ارتكازاً وثيقاً على توظيف الألوان قوله يصف خيول الرِّهان:[2]

كُميت إذا ما تباطى يُبلّ يفوتُ الخطوطُ إذا يُلجمُ

---

[1] – راجع: مختار الصّحاح: ١٩٧/١، ولسان العرب: ١٥/٥.

[2] – الأرثم: الرَثم والرُثمة: بياض في طرف أنف الفرس، وقيل هو جحفلة الفرس العليا، وقيل هو كل بياض قلّ أو كثر إذا أصاب الجحفلة العليا إلى أن يبلغ المرسن، وقيل هو البياض في الأنف. اللسان ٢٢٦/١٢. المرزم: نجم، والمرزمان: نجمان من نجوم المطر. اللسان ٢٤٠/١٢.

ضمنهنّ أحوى مُمرُّ، أغرُّ وأجـود ذو غـرّة أرثـمُ
تلالأ في وجـهه فُـرْجةٌ كأن تلألـؤها المِـرْزمُ

فالتعبير بالألوان أو ما يدل عليها من قريب هنا يأتي على هذا النحو: (كميت)، (أحوى)، (أغرّ)، (ذو غرّة)، (الأرثم)، (تلألأ)، (فُرجة)، (المرزم)، وهي تكوّن ركناً أساسياً في تشكيل عناصر الصورة على النحو الذي أشرت إليه. وقد تبين لي أن الشاعر لا يُعنَى فقط بتشكيل الألوان في صوره، لكنه يُعنى كذلك بما يتصل بالجانب **الصوتي** فيها، وهو لا يقل أهميةً عن الجانب المرئي والمشاهد فيها، ومن أمثلة ذلك قوله يصوّر مشاعره تجاه حادثة ذكَر الحمام وما سيطر على أليفته من الحزن والألم:

أشاقك برقٌ أم شـَجْتك حمامة لها فـوق أطراف الأراك نئيم
أنافت على ساق بليلٍ فرّجـعت وبالوَجْـد منها مقـعد ومقيم
تميد إذا ما الغصن مادت متونه كما مـاد من رِيّ المُـدام نديم

فالأبيات لوحة تصويرية لحادثة وقعت ليلاً ومن ثمّ سيطر على جوانبها العامل الصوتي الذي كان من وراء لفت الأنظار إليها، ومن دلائل ذلك في الصورة المعروضة أمامنا قوله: (**نئيم**)، وهي تعني الصوت الضعيف الخافت، وقوله: (**رجَّعت**) وهي تعني الصوت المسموع المردد. فترجيع الصوت ترديده في الحلق.[1] والناظر إلى الأبيات الماضية يلحظ ارتكاز الصورة على هذا العامل الصوتي بالدرجة الأولى؛ لأن ما بقي فيها من عناصر أخرى مرئية أو غير مرئية تابع لهذا العنصر الصوتي؛ لذلك – مثلما أشرت في دراسة فن الوصف لديه – بدأ الشاعر قصيدته بما يدل عليه، وليس أدل عليه من استخدام أسلوب الاستفهام الذي يأخذ بالألباب ويلفت النظر إلى الحادثة المسموعة ليلاً بالمقام الأول.(أشاقك برقٌ أم شجتك حمامة؟!) والجانب الصوتي هنا موظفٌ توظيفاً فنياً وفكرياً؛ فعليه ارتكز الشاعر في تجسيد وتشخيص ذلك الألم والحزن الذي يعتصر الحمامة اعتصاراً نظراً لفقد أليفها، فنزعة التصوير في الأبيات مسلطة بالدرجة الأولى لإبراز هذا الجانب الصوتي، والعلاقة جدّ وثيقة بينه وبين موضوع القصيدة وفكرتها. ولا يغفل الشاعر ذلك العامل النفسي وما له من دلالات تسهم في إبراز الحالة

[1] – راجع اللسان:٨/١١٧.

النفسية للحمامة بجانب إبراز جوانبها الصوتية؛ وهذا الجانب الصوتي تشكله هذه الأساليب، قوله: (فوق أطراف الأراك)، وقوله: (أنافت على ساق بليلٍ)، ومثل هذه الأساليب تعطي خلفية للصورة التي معنا، وهي برهان للانعزالية والشعور بالغربة التي باتت تعانيهما الحمامة. ثم انظر هنا لعنصر اللون المرتبط بزمن وهو لا يكاد يفارق صوره؛ ويُشخصه هنا لفظ (بليل) إنها صورة الليل بسواده القاتم، وهو من جهة أخرى يلائم ما تعانيه الحمامة من ألم وحزن، وقلاقل وأوجاع نفسية كثيراً ما تنتاب الحزين، ومثل هذه العناصر الصوتية والانطباعية التي تصور الجانب النفسي للحمامة، وكذلك عنصر اللون، جميعها أسهمت في إبراز جوانب تلك الصورة الشعرية الرّائعة. أما البيت الأخير فهو استكمال لجوانب الصورة إذ أنه يُعنى بعنصر الحركة، وقد لعب فيه التشبيه دوراً بارزاً، وتشكّله مثل هذه الألفاظ: (تميد/ مادت/ ماد)، وهي حركات ثلاثة: حركة الحمامة المضطربة من حزنها (تميد)، وحركة الغصن الذي يُسهم بدوره في تحريك الحمامة الرّابضة فوقه (ماد)، ثم حركة المشبّه به وهي هنا يمثلها حركة النديم الذي أثقلته الخمر(ماد)، وهذه العناصر المتصلة بالحركة أضفت على الصورة أجواءً من الحياة لا تنفد طاقتها.

وكذلك يوظّف ابن يزيد **الكناية** في صوره توظيفاً جيداً، فمن ذلك قوله يصور لنا حصانه الملجم الذي تركه صاحبه لحاجة له:

وإذا احتبى قربوسه بعنانه عللكَ الشكيم إلى انصراف الزَّائر

فالكناية هنا في قوله: (**علك الشكيم**) فالشكيم هو الحديدة التي توضع في فم الفرس فيسهل بها قياده، وعلك الشَّكيم، بمعنى مضغه. وهي تعكس لنا مشهداً اعتاد العربي رؤيته في بيئته، والشَّاعر لم يُرد هنا إخبارنا بذلك الأمر؛ إذ ليس فيه جديد كنَّى بقوله: (علكَ الشَّكيم) عن طول انتظار الحصان لصاحبه، بل وملله وتبرّمه من تأخره عليه إلى الحدّ الذي جعله يعلك شكيمه حتى ينتهي الزَّائر من زيارته التي طال أمدها. والكناية هنا أخرجت هذا المشهد من طبيعته الاعتيادية التي يمر بها العربي مرور الكرام إلى مشهد فني بديع له دلالات نفسية وزمنية تسهم في توضيح جوانب الصورة الأخرى التي يمكن رؤيتها في البيت كاملاً. ومن صوره التي استخدم فيها الكناية أيضاً قوله يهجو طاهر بن الحسين ويرد عليه حين فخر بقتل الخليفة العباسي (الأمين):

وقد بقيت في أم رأسك فتكةٌ سنخرجها منه بأسمرَ راعفِ

فالصورة هنا توحي معانيها بالغضب والانتقام والثورة، ومجابهة المغرور بجاهه لدى المأمون، وهو يشير بقوله: (فتكة) إلى غدره بالخليفة العباسي، والكناية هنا تبدو في قوله: (سنخرجها منه بأسمر راعف) والواقع أن في هذا الشطر كنايتين: الأولى، تتمثل في قوله: (سنخرجها منه) وهي تعني هنا قتله والثأر منه لمقتل الخليفة العربي، والثانية، تتمثل في قوله: (بأسمرَ راعفِ) وهو كناية عن الرمح القوي، وهو هنا الأداة التي اختارها الشاعر لتكون وسيلة للنيل من عدوه، والثأر منه. ومن كناياته الطريفة في هذا المقام قوله:

هطلت علينا بالسرور سماؤه وجرت كواكبه بأسعد طائرِ

ومن توظيفه للاستعارة المكنية قوله في رثاء ولده:[1]

بقلاس الماء يسقيـــ ـــها الصَّدى ثَمَّ وهام

فالصدّى: الصوت المرتجع ثم استعير للهلاك، ويقال للرجل الهالك صُمّ صداه. فالشَّاهد هنا في قوله: يسقيها الصَّدى، فالصدى يناسبه السَّماع ولا يناسبه السُّقي.

ولقد برع ابن يزيد أيضاً في تصوير بعض مشاهده دون ارتكاز منه على وسائل البيان أو المجاز، بل اعتمد فيها على **نقل الحقيقة** كما شاهدها أو كما وقعت بالفعل، دون زيادة منه أو نقصان، أو نقل الواقع بطريقة التصوير الحركي لتفاصيله. والحق أن مثل هذه الأساليب وإن بدت بها شائبة المجاز فلكثرة استعمالها وجريانها على الألسنة صارت حقيقة أو كالحقيقة. ومن أمثلة ذلك قوله يصور حال محبوبته عند وداعها:

قالت؛ ودمع العين يغسل كحلها نفسي الفداء، دنا الصباح فبادر

فمضـين بي وقلـــوبهن رواجف يخفقـن بين حـشاً وبين حناجر

ففي كل بيت مما مضى مشهد خاص يصور موقفاً إنسانياً له خصائصه التي تميزه عن غيره، وعنصر الحركة باد في كلٍ منذ الوهلة الأولى متمثلاً في لفظ (قالت)، وهي لغة

[1] – الذخائر: ١٦٩، والقلاس، قلس: يقال قلست الكأس إذا قذفت بالشَّراب لشدة الامتلاء. وقلس الإناء يقْلسُ إذا فاض وقلس السحاب قلْساً، والسحابة تقلسُ الندى إذا رمت بـه من غير مطر شديد. اللسان: ١٧٩/٦، والصَّدى: الصوت الذي يسمعه المصوت عقيب صياحه راجعاً إليه من الجبل والبناء المرتفع ثم استعير للهلاك لأنه إنما يُجاب الحي فإذا هلك الرجل صُمّ صداه كأنه لا يسمع شيئاً فيجيب عنه. اللسان: ٤٥٥/١٤. والنهاية في غريب الأثر: ١٩/٣. وهام: من همي يهمى، أي يسيل الماء.

حوار نابض بالحديث المتبادل، ومن ثم فالمشهد الأول في البيت الأول مشهد درامي يدور بين الشاعر وبين محبوبته، ومقول القول هنا يتمثل في قوله على لسانها: (نفسي الفداء/ دنا الصباح/ فبادرِ)، فتلك ثلاث جُمل متتالية؛ الأولى منها تمثل الجانب الإنساني في المشهد، وهو عبارة عن دعاء يعكس عاطفتها وخوفها عليه من أن يمسه السوء. والثانية: تمثل الجانب الزمني، المرتبط بتوقيت الوداع، ودنو ساعة الرحيل. والثالثة: مطالبته بتعجيل الرحيل لأن ساعته قد حانت. وبجانب تلك المشاهد الجزئية التي يبصرها القارئ من خلال القول ومقوله، يرى الناظر في البيت الأول مشهداً مستقلاً يكاد يشغل الأذهان بقوة عاطفته ورحابته الوجدانية؛ أعني بذلك قوله يصور حالها وقت حدوث مقول القول وما كانت تعانيه من تباريح الهوى ودموع الغرام؛ (ودمع العين يغسل كحلها) ولقد جاء الشاعر بها جملة اعتراضية، لكنها شكّلت جزءً أصيلاً في دراما الصورة، إذ أنها تكشف عن وثيق العلاقة العاطفية بين الشاعر وصاحبته، كما أنها جاءت مبرراً مقبولاً لجمل مقول القول الثلاثة التي أشرت إليها من قبل.

وتأمل حرص الشاعر على تسجيل أفكاره بطريقة التصوير الحركي تراه قد آثر التعبير بقوله: (**ودمع العين يغسل كحلها**) على أي أسلوبٍ آخر ينوب عنه أو يدل عليه كأن يقول مثلاً: (قالت، وهي تبكي) أو قالت حال بكائها، أو نحو ذلك مما لا يتفق والخيال الشعري الجامح. والواقع أن جملة (ودمع العين يغسل كحلها) تساوي في المفهوم اللغوي كلمة: (بكت) أو (تبكي) لكن سبحان الله!! كم بينهما من فوارق دلالية وإنسانية ووجدانية عالية القدر، ولعل أقرب تصور لي يمكن أن أرصده للقارئ أن الموقف هنا ليس موقف حزن، كما لا يصور لنا الشاعر مأساةً، قد يغني عنها قوله: (بكت، أو تبكي) لكنه يصور مشهداً مفعماً بمشاعر الحب وأحاسيس اللوعة ومعاناة ألم الفراق الذي يُنغص سعادة المحبين ويقلل متعتهم بساعة اللقاء. ومن ثم فالجملة التي اختارها الشاعر دليل منه على رهافة ذوقه ورقة مشاعره، ودقته في انتقاء ألفاظه وأساليبه؛ ثم تأمل ما يمكن أن توحيه العبارة من مشاعر الجمال الأنثوي التي أفاده قوله على لسانها: (يغسل كحلها)، فإذا دققت النظر معي شيئاً فشيئاً ترى الشاعر يسلط الضوء عليها أكثر من تسليطه الضوء على كونها حزينة لفراقه والتي أفادتها كلمة: (دمع العين..) ومن أجل ذلك لم يقل شاعرنا (ودمعها) أو (والدمع يغسل كحلها) لكنه آثر التعبير بقوله: (ودمع العين) أي

عين؟! إنها عينها هي! لكنه لم يشأ كما قلت التركيز على مسألة حزنها الشديد لفراقه بقدر تركيزه على جمال عينها وهي مكتحلة، وكأنه أسف لهذا الكحل الجميل في عينها أن تغسله الدموع. وعلى ذلك فما يرصده الشاعر لنا هنا هو وداع جميل لا وداع حزين.

والمشهد في البيت الثاني تابع للمشهد في البيت الأول، جاء على سبيل التضمين، ولقد دلَّت الفاء في أوله على سرعة المبادرة، وتعجيل الرحيل، نزولاً على رغبة صاحبته في ذلك (دنا الصباح فبادر)، (فمضين بي..) والمشهد هنا تشكلّ الحركة فيه ركناً أصيلاً ضمن عناصره، ليست فقط حركة الذهاب الجماعي الذي يفيده لفظ (مضين بي) ولكن أيضاً حركة الجوارح والقلوب، إنها رصد للحركة الخارجية ورصد كذلك للحركة الداخلية. والمشهد هنا يبدأ برصد ساعة الاحتشاد لتهريب ذلك العاشق وتيسير خروجه من بين أروقة القصر المرصود دون أن يشعر به حُراسه أو المحيطين به، وكأن النسوة اجتمعن لتمريره بينهن فلا يكاد يرصده راصد. وكما عهدنا من شاعرنا لا يفوته فائت؛ فلقد رصد لنا ما يمكن أن يُحيط بمشاعر النسوة وهن يُقدمن على خطر داهم لا يدرين عاقبته؛ فقلوبهن ترجف من شدة الخوف أن يفتضح أمرهن وينكشف كيدهن: (وقلوبهن رواجف) لكن الأمر لم يقف في المشهد عند هذا الحد لكنه تجاوزه بقليل لتوضيح الأمر (يخفقن بين حشاً وبين حناجر) وهذه الزيادة ليس مهمتها تحديد مكان القلب وهو أمر معلوم للجميع، لكنه لتخصيص أمر هذا الخفقان الذي شغل من أجسادهن مسافة ليست بالقليلة، ما بين الحشا والحناجر، وكأن هذه المسافة امتلأت عن آخرها بالخفقان والرّجف، وفي الأمر تعبير عن معانتهن في هذه المهمة الصعبة التي وكلت إليهن، ونتج عنها اضطراب قلوبهن بالفزع والخفقان من أن ينكشف سرّهن. فالشاعر إذن لم يُغفل ذلك الجانب النفسي في المشهدين، وكأنهن خبيرات به كما هو خبير بغيره.

ومن هذا القبيل قوله يخاطب صاحبه في رحلة قاما بها ويطالبه بتقييد الناقة وترك الجواد دون قيد لأنه مدرب على ساعات الانتظار الطويل فلا خوف من هروبه، تأمل هذا المشهد الذي نقله الشاعر نقلاً من واقعه المرئي وبيئته العربية، يقول ابن يزيد:

اعقل قلوصاً جانباً لا ترعـها واقـرن وظيف ذراعها بالآخر
أما الجـواد فلـم يبرح مكانته بتقــدمٍ منـــه ولا بتأخـــر

عــودته فيما أزور حبــائبي إهمـاله، وكذاك كل مخاطر

فهذا مشهد من المشاهد البدوية التي اعتاد العربي رؤيتها في صحرائه القاحلة، وخاصة مسألة تقييد الناقة وشرح طريقته على هذا النحو التفصيلي: (واقرن وظيف ذراعها بالآخر)، والشاعر هنا لا يريد إخبارنا بتفاصيل هذا الأمر، وهو معلوم مشاهد، ولو أراد ذلك لقلنا إنه قد نزَّل صاحبه منزلة الجاهل بالشيء أو المنكر له على أقل تقدير، لكنه قصد نقل مشهد من مشاهد البيئة العربية فيما يتصل وتعاملها مع أبرز وسائل مواصلاتها وهي النوق. فالأمر لا يعدو حكاية حال وتصوير واقع عربي محسوس له مغزاه في نفوسهم، أما فيما يتعلق بالجواد فالصورة تختلف، والمشهد هنا يبدو للناظر هكذا، وكأنه ينظر بعينيه إلى جوادٍ يقف في موضعه وقوفاً ثابتاً، يعجب المرء له، ولقد ركَّز الشاعر عليه تركيزاً شديداً؛ ودليل ذلك أنه شغل البيت كله برصد هذه الصفة فيه والتأكيد عليها، هكذا: (فلم يبرح مكانته، بتقدم منه ولا بتأخر). وهذا يعني أن الجواد الذي يُحدثنا الشاعر عنه جواد معلوم ومدرَّب، وله مع الشاعر عهد طويل ينبئ عن معرفة أحدهما بالآخر، ولذلك يأتي الجزء الأخير من المشهد الثاني المتعلق بالجواد وكأنه تعليل لمثل هذا السلوك الحميد الممدوح من قِبل الشاعر. ويكاد يُختصر المشهد كله هنا في قوله: (عودته.. إهماله) وهي التعليل الأصلي لكونه قد أمر صاحبه بتقييد الناقة، في حين أنه ترك جواده دون تقييد. ومسألة الإهمال هنا ليست مما يتبادر إلى الأذهان اليوم عند إطلاقها، لكنه قصد بها عدم تقييده، بل أراد إطلاقه حُرَّاً لثقته في أنه لن يبرح مكانته وأنه مدرَّب على ساعات الانتظار الطويل التي يقضيها الشاعر في زيارة أحبته. على هذا النحو الواقعي البسيط نقل الشاعر إلينا هذين المشهدين ولم يستعن في هذا النقل بوسائل بيانية أو مجازية معروفة بل اكتفي بنقله كما هو في بيئته دون زيادة منه أو نقصان، ومع ذلك نراه مبدعاً دقيقاً في رصد التفاصيل الصغيرة التي تشَّكَّل جزئيات الصورة بصفة عامة.

ومثل هذه الصور الشعرية المنقولة نقلاً دقيقاً عن الطبيعة تكثر في شعر ابن يزيد ليس من باب أن الرجل لم يكن مُغرقاً في الصنعة كغيره من فحول هذا العصر، لكنه من باب آخر ألا وهو ميله الظاهر نحو **القصَّ وحكاية الحال** المرتبطة بموضوعه حكاية

أمينة دون تغيير فيها ولا تبديل. ومن هذا القبيل قوله يحدثنا عن رفيق رحلته وهو ينهنه بالدموع، مما اضطرَّ الشاعر أن يزجره زجراً؛ اسمعه يقول:

فاغرورقتْ عينُ الفتى، فزجرتُه: نَهْنه دموعَكَ، فارعوى للزَّاجرِ

فذلك مشهد عابر وصغير يسجل الشاعر فيه موقفاً وجدانياً وقع بينه وبين رفيقه الذي امتلأت عينه بالدموع لحزن أصابه، وقد انفعل الشاعر لبكائه فزجره لسلوكه مثل هذا المسلك، فيستجيب صاحبه لزجره. هو مشهد صغير كما قلت، لكنه يعكس لنا مدى اهتمام الشاعر بأدق التفاصيل التي تعرض له في مواقف الحياة فينقلها إلينا نقلاً صريحاً أميناً. والقارئ لقصيدته التي وصف فيها اقتحام قصر عبد القادر لرؤية أحبته يجد الكثير من هذه الصور المتعددة المشاهد وكأن الشاعر ينقل إلينا أحداثاً حقيقية مرت به وأراد تسجيلها تسجيلاً تاريخياً أميناً ولكن بأسلوب شاعري وإبداع أدبي. ويقول في مقام الحزن ورثاء ولده مصوراً حزن والدته عليه:

فهي ثكلى، تخمش الوجـــه بصولٍ والتدام

فابن يزيد لم يزد على أن نقل المشهد الحزين كما هو أو كما أبصرته عيناه دون زيادة، والمبالغة التي يمكن أن يستشعرها القارئ هنا ليست في طريقة النقل والتصوير ولكنها في مشاعر الحزن التي يعكسها سلوك الأم الثكلى المولّهة بموت طفلها. فالصورة إذن أقرب إلى الحقيقة لا الخيال. ومن ثم فابن يزيد له القدرة على أن يصوغ صوره مستعينا بوسائل البيان والبديع وغير ذلك تارة أو بطريقة النقل عن مظاهر الطبيعة المختلفة ارتكازاً على الحقيقة لا الخيال تارة أخرى.

(٥) ـ الأفـــكار:

الأفكار أو المعاني هي مضمون كل عمل أدبي قويم. والمعنى أول ما يطرق الذهن، فيبادره فكرة صغيرة، كنقطة صغيرة في بحر لُجّي تأخذ في الاتساع شيئاً فشيئاً، وكأنها دوائر تنبثق من نفسها انبثاقاً فسيحاً مترامي الأطراف، ثم تُهيئ لنفسها ما يلائمها من ألفاظ وأساليب وأوزان وأخيلة وصنعة شعرية محكمة يتميز بها شاعر دون شاعر آخر، فتراها حينئذٍ وقد خرجت في ثوبها القشيب لتؤثر في النفوس، ولتقنع القلوب والعقول.

يقول أبو هلال العسكري:" وإذا أردت أن تُعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها، فمن

المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى. فإذا عملت القصيدة فهذّبها ونقحها بإلغاء ما غثَّ من أبياتها ورثّ ورذل، والاقتصار على ما حسُن وفخم؛ بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها..[1] ؛ " فمن أراغ معنىً كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً؛ فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ".[2] ولقد اشترطوا في المعنى أن يكون: شريفاً واللفظ بليغاً، كما اشترطوا فيه: صحة الطبع والبعد عن الاستكراه، وأن يكون منزَّهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف فإن ذلك – في نظر الجاحظ – يصنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة.[3] ولا يصنع الكلام هذا الأثر إلاَّ إذا استوفى حدَّ الصدق: " فالكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تُجاوز الآذان ".[1]

والناظر إلى معاني ابن يزيد الحصني، وتصرفه فيها، يلاحظ أن الشاعر حافظ على **شرف المعنى** الذي أوصى به النقد القديم في تقريره لعمود الشعر العربي، فقد مدح بكريم الخصال، والأفعال الحميدة، والمناقب العالية، كما افتخر بأرومته وهمّته، ورثى ولده فأثار الأشجان وأوجع القلوب لبكائه، وهو في مدحه وفخره ورثائه، يصور في معانيه المثل الأعلى لما يجب أن يكون عليه الإنسان، وكأنه بذلك يرى الصدق في عالمه المثالي، وتصوره الخيالي، دون أن يلتفت إلى مطابقة هذه الأوصاف مطابقة تامة لمن يمدحه أو يرثيه. ولقد تغزّل ابن يزيد فبعث في النفوس معاني الحب، وأعلى مكانة المرأة، ووصف جمالها وحدثنا عنها حديثاً عذباً لطيفاً، وخاض ببراعة مجال الوصف فأبرز لنا الوصف في صورة بديعة متطابقة مع حال الموصوف، وركب بوساطته مركباً صعباً حين عرض لبعض الموضوعات الجديدة كوصف النجوم ورهان الخيل ونحو ذلك، ولقد هجا ابن يزيد، ولكنه أحال هجاءه إلى نقائض فنية ذات قيمة فكرية وأدبية عالية، ومع ذلك لم يقذع في نقائضه وإنما أوجع بشريف الكلام، وإبراز المثالب، ولم نلحظ له معنى من

---

[1] – الصناعتين: ١٥٧، د/ قميحة، بيروت، لبنان.

[2] – البيان والتبيين للجاحظ، نقلاً عن صحيفة بشر بن المعتمر ٩٨/١، ٩٩.

[3] – البيان والتبيين: ٦٥/١. بتصرف يسير.

[1] – البيان والتبيين: ٦٥/١.

المعاني التي يمكن أن نعدّها مخالفة لهذا النظام المتعارف عليه من قِبَل النقاد والشعراء على السواء.

ولقد كانت ثقافة ابن يزيد الحصني رحبة، وحفظه – كما هو معتاد – لكثير من مأثور الشعر، فجَّر لديه ينبوعاً من المعاني منذ صغره، وطبعي أن تكون هذه المعاني تقليدية في أول الأمر، يتبع فيها ما حفظه ووعاه ذهنه، من محصول معاني الآخرين، حتى إذا استقام عوده، واكتملت ثقافته، وقويت سليقته، واشتد يراعه، راح يستقل بفكره، وينساق لطبعه، ويتوارد على ذهنه الجديد من الأفكار والمعاني. وذلك أمر وارد لا يسلم منه شاعر على مرّ الدهور، وليس يُدان الشاعر – فيما أرى – بما أخذه من معاني الآخرين، وإن كان البعض يعُدّها سرقة يُحاسب الشاعر عليها، فإن في ذلك محافظة منه على موروث لغته، واتباعاً لسنة المبدعين ممن سبقوه، ولا يتصور شاعرٌ ينمو عوده ويشتد يراعه إلا بهذا الموروث الثقافي الذي يُشكل تربة صالحة لغرسه اليانع الوليد.

ومعروف أن الشعر في العصر العباسي قد أصابه قدرٌ كبيرٌ من النهوض والتطور جعل النقاد يطلقون عليه شعر **الفكرة**، وقد آل بهم هذا المنطلق إلى تصنيف المعاني إلى صنفين: **معاني مشتركة** دائرة بين الناس جميعاً على اختلاف أجناسهم وثقافاتهم، فهي مشاعة في كل العصور يعرفها السابق واللاحق، ويصْعُب أن تُعزى لأيّهما، وكأن هذا الذي عناه الجاحظ بقوله:" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي.." وذلك كتسمية الشجاع بالأسد، والكريم بالبحر، والوضئ بالبدر، والسريع بالجواد أو الطائر ونحو ذلك. والصنف الآخر **معاني مبتكرة**، وليدة، هي نتاج ثقافة واسعة وملكة ذوقية واعية، بل وقدرة فكرية وعقلية ذات شأن، ومثل هذه المعاني تُعزى إلى صاحبها فيُعرف بها كما يُعرف باسمه ولقبه وكنيته، وتنظر إليها وسط المعاني كالبدر تُحيط به النجوم، أو كالشمس بين الكواكب. والحق أن هذا الصنف من المعاني عُرف به الشعر العباسي عامة، إذ شاع فيه الاحتفال بالمعاني وتزيينها، وتنسيقها، والاجتهاد في توليدها، واستنباطها، وتجديدها مثلما عُرف عن ابن الرومي والمولدين من الشعراء أمثال أبي نواس وبشار وكذلك أبي تمام والبحتري وأبي الطيب المتنبي وأبي العلاء، ومن على شاكلتهم. ومن ثم ذهب أبو الفتح عثمان بن جنّي إلى القول: " المولدون يستشهد بهم

في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ ".[1] ولقد ذهب ابن رشيق إلى تعليل ذلك بقوله: إنَّ المعاني اتسعت لاتساع الناس في الدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمصّروا الأمصار، وحضَّروا الحواضر، وتأنقوا في المطاعم والملابس، وعرفوا بالعيان عاقبة ما دلتهم عليه بداهة العقول من فضل التشبيه وغيره..[2]

والناظر في شعر ابن يزيد لا يُعجزه أن يرى هذين الجانبين من المعاني في شعره، ويُشكّل الجانب الأول منه – كما أشرت – جانب الثقافة الشعرية المتوارثة؛ فنراه يسلك في معانيه سبيل السالكين من قبل وقد عبَّدوا له الطريق، فهو يطرق في مديحه من المعاني ما طرقه الآخرون، كقوله في الممدوح الذي يستدل الركب بنسيم كرمه وروائح جوده:

ولو أن ركباً يمموكَ لقادهم نسيمُكَ حتى يستدل بك الرَّكبُ

فإنه يذكرنا بقول القائل:

عرفت القبور بعُرف الرياح ودلَّ على نفسه الموضع

ولممدوحه منزلة في القلوب لا تدانيها منزلة، على حدّ قوله:

حللتَ من القلوب وأنتَ أهلُ لذاك محلَّ حبّات القلوب

وفي رثائه يدعو للجدث بالسقي، وأن تمطره السحاب كما كانت أنامله تسح بالجود على الناس، والدعاء بالسُّقي معلوم مشهور في الشعر العربي، يقول:

سقى جدثاً بعرصة سرّمرّا سحابٌ ماؤه سحّ سَلوبُ

رضينا أن يصوب له سحابٌ كما كانت أنامله تصوبُ

وفكرة أن المرء لا يعرف الفضل إلاّ إذا عرف النقص، ولا يعرف الخير إلاَّ إذا عرف الشر، مسألة جارية معروفة في الأذهان، كقوله:

ولم يك لولا الشر للخير حامد كذلك لولا النقص لم يُعرف الفضل

---

[1] – العمدة لابن رشيق: ١٧١/٢ طبعة دار الكتب العلمية، بيروت.

[2] – العمدة: ١٧٢/٢. وابن رشيق يقول في عمدته تعليقاً على ذلك: " وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين والفرزدق وأصحابها من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء، إلاّ في الندرة القليلة، والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه، فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، فالمعاني ابداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً ".١٧٢/٢.

ومن هذا القبيل المتوارد في الأذهان، قوله عن سعة الأمر وضيقه، ولعله يجرى مجرى المثل في كثير من الأحيان، ولا ننكر بذلك فضل طرافته:

وإن منزل ضاقت عليك عراصه فلم تضق الدنيا ولا سُدت السُّبل

وهو مما يدخل أيضاً تحت قوله تعالى:" إن الذين توفاهم الملائكة ظالمي أنفسهم، قالوا فيما كنتم، قالوا كنّا مستضعفين في الأرض قالوا ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها.."[1]

كذلك مسألة أن الفقر ليس بالإقلال، ولكنه ببخل النفس وشُحّها وربط ذلك بالقناعة، من الأفكار المتواردة في الأذهان، يقول ابن يزيد في ذلك المعنى:

وما الفقر بالإقلال إن كنتَ قانعاً ولكّن شُحَّ النفسِ عندي هو الفقرُ

ومنه الحديث الشريف:[1] " ليس الغنى عن كثرة العَرَض ولكنَّ الغنى غنى النفس". وأخرج ابن حبّان عن أبي ذرّ قال: قال لي رسول الله: يا أبا ذرّ، أترى كثرة المال هو الغنى؟ قلتُ: نعم، يا رسول الله. قال: أفترى قلّة المال هو الفقر؟ قلتُ: نعم، يا رسول الله. قال: إنما الغنى غنى القلب، والفقر فقر القلب ". وإن كان ابن يزيد قد ربط هنا بين مسألة بخل النفس والفقر.

وهو حين يُحدثنا عن جرأته وركوبه الأهوال أثناء دخول القصر لتحقيق مأرب أو لرؤية محبوبته، فيقول:

وعلمتُ أن الأمرَ ليس دواؤه إلاّ الجسور ولاتَ حين تُجاسر

فإنه من المعانى المتواردة في الخواطر أيضاً، وفي مثل هذا المعنى يقول بشار بن بُرد:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللَّهِج

ويشير بعض الباحثين إلى أن بشاراً قد اقتبسها من حكمة تقول: " انظر إلى ما ينفعك ودع كلام الناس، إذ لا سبيل إلى النجاة من كلام الناس"، وهو من المعاني الجديدة في

---

[1] – سورة النساء: الآية: ٩٧.

[1] – الحديث أخرجه البخاري ومسلم وأبو داود والترمذي والنسائي عن أبي هريرة. ينظر الدر المنثور لجلال الدين السيوطي، ٩٦/٢، طبعة دار الفكر، بيروت ١٩٩٣م.

العصر العباسي.[٢] ومن هذا القبيل قول سُلّم الخاسر، ولعله قريب من بيت ابن يزيد الحصني:

من راقب الناس مات غمّاً وفــاز باللّذّة الجســور

أما قوله: عن إساءة الأيام وإحسانها:

وقد تُحسن الأيام بعد إساءة ويذنب صرفُ الدهر ثمَّ يتوب

فلقد أشار ابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣) في المنصف إلى: أن الحِصني ألمّ في بيته بمعنى لأبي تمام حيث يقول:[٣]

كثُرت خطايا الدهر فيَّ وقد يرى بنداك وهو إليَّ منها تائبُ

وقريب منه قول ابن الرومي من قصيدة يمدح بها أبي العباس بن الفرات:[٤]

أساءت لي الأيامُ يابن محمد وهن إليَّ اليوم معتذرات

ولقد اتهم ابن يزيد بأنه أكثر النقل عن أبي تمام وأن أبا تمام قد ضجَّ من ذلك فقال شعراً فيه، يقول ابن وكيع:" وقد ضجَّ أبو تمام من سرقة محمد بن يزيد الأموي شعره فقال:[١]

من بنو بحــدل مـن ابن الحباب من بنو تغلب غــداة الكلاب
من طفيــل وعامــر ومــن الحــا رث أو مـن عتـيبة بن شهاب
إنما الضيغم الهصــور أبو الأشـ ـبل جبـارُ كلّ حنيسٍ وغـاب
من غدت خيله على مسرح شعري وهــو للحــين راتع في كتابي
غارة أســخنت عيــون المعــاني واستباحت محــارم الآداب
لو ترى منــطقي أســيراً لأصبحـ ـت أســيراً لعبرةٍ وانتحاب
يا عــذاري الأشعار صرتن من بعـ ـدي سبايا تبعن في الأعراب
طــال رغــبي إليــك يارب يارب ورغبي إليك فاحـفظ ثيـابي

---

[٢] – تاريخ آداب اللغة العربية: جورجى زيدان ٤٣/١. والبيت المكور بديوان بشار ابن برد: ٧٥/٢.

[٣] – المنصف: ٤٣٣، وديوان أبي تمام ١٧٥/١، والبيت المشار إليه من قصيدة يمدح بها أبي سعيد التغربي.

[٤] – ديوان ابن الرومي: ٣٩٠/١. وينظر: المنصف لابن وكيع: ٤٣٣.

[١] – المنصف: ٤٣، ٤٤.

أما معانيه في **غزله** لا تكاد تخرج عن هذا الإطار الذي يرتكز في غالبه على تقاليد فنية متوارثة في الكثير الغالب وقد يصعب على الشاعر الفكاك منها، ولم يزل غزله يدور في نفس الفلك الذي تدور فيه معاني كثير من الشعراء كالشكوى من المحبوب، ومعاناة القيل والقال، ولوم الأحبة، وخيانة العهد، ومن ثم تشبيه وجهها بالشمس المنيرة ونحو ذلك من معاني كثر ترددها على ألسنة الشعراء من قبل ومن بعد. وفي جانب آخر من غزله لاسيما قصيدته التي وصف فيها دخول القصر وملاقاة أحبته، يذكرنا بالطريقة العمرية، ونرى في أفكارها وأساليبها مذهب عمر بن أبي ربيعة في طريقته الشهيرة في الغزل، ومنهج القصيدة في سلوك أسلوب القص، وتصوير المغامرات العاطفية، وما يتصل من ذلك من احتفاء النساء به وتغزلهن فيه، بل وشخصيته النرجسية التي يدور الغزل حولها، وثنائه على نفسه ودعائه لها بالسَّلامة. كل ذلك نراه بأعيننا واضحاً في قصيدته تلك مما يدل على تأثره بمنهج عمر في هذا الشأن ولقد بسطت القول في ذلك في دراسة غزله وأبنت عن وجوه الشَّبه والتأثر بين الشاعرين، فلا حاجة لتكراره هنا .

وهو حين يُحدثنا عن الليل ويصف طوله، وتخصيصه إيّاه بأن له صُلباً يتمطى به كما يتمطى البعير، في قوله:[٢]

فقلتُ والليل داجٍ خصاصه مسدود
وقد تمطى بصلب تزل عنه اللبود

هى صورة قريبة الشَّبه بليل امرئ القيس حين قال:[١]

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لمّا تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

كما يبدو تأثره به في مقدمته الغزلية التي قدَّم بها لقصيدته التي ناقض بها عبد الله بن طاهر حيث قال مصوّراً عناية صاحبته بشعرها الطويل وتفننها في طيّه وإرساله:

فبنفسي دَمجُ مشطتها ومثانيها المراسيلُ

فلقد سبق امرؤ القيس إلى مثل هذه الصورة في معلقته:[٢]

---

[٢] – الذخائر: ١٥٣.

[١] – جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي ٨٢/١، طبعة دار الأرقم، بيروت.

[٢] – جمهرة أشعار العرب للقرشي: ٨٤/١.

غدائره مستشزرات إلى العلا تضل المدارى في مثنّى ومُرسل

على أن للشاعر فيما طرقه من معاني مطروقة فضل التناول، وجمال الصياغة، وروعة الأداء، ولم يزل يطبعها بطابع شخصيته، ويختمها بميسمه، ولا ضير أن يتأثر الشاعر بغيره، ويستن بسنته. " فالشعراء جيران على بعد الزمان والمكان والعارية مألوفة بينهم ".[٣]

وللشاعر فضل **التجديد** في جانب من موضوعاته وأفكاره وصوره بل وألفاظه وأساليبه أيضاً – وقد تناولت ذلك تفصيلاً في دراسة ألفاظه وأساليبه - وإن كان في غالب الأحيان لا يمس جانب المعنى بالدرجة الأولى أو بالأحرى لا تضيف إلى معانيه شيئاً ذا بال، وأعني بذلك أن تجديده في الجانب الموضوعي من شعره؛ بأن يصف النجوم، ويُعدد منازلها، علاقة بعضها ببعض، أو يصف رهان السباق ومراتبها المختلفة، أو يصف لنا الحمامة التي فقدت أنيسها في حادثة صيدٍ ونحو ذلك. أقول ذلك مما يُحسب له، وقد أشرت من قبل إلى أنه أثار إعجاب (المأمون) لدقته في رصد النجوم ووصف حركاتها ومواقعها وعلاقتها بما يُجاورها من مجموعات نجمية أخرى؛ فقال لأتباعه: " هذا شعر رجل كأنه صعد الفلك فكلم ما فيه".[٤] كما سبق أن أشرت إلى قول أحد الرواة عن قصيدته التي وصف فيها رهان الخيل:" لم نعلم أحداً من العرب في الجاهلية والإسلام وصف خيل الحلبة بأسمائها وصفاتها، وذكرها على مراتبها غير محمد بن يزيد بن مسلمة ".[١] ولعل طرافة الموضوعات وجدّتها انعكست بالضرورة على أفكاره ومعانيه فصبغتها بصبغة **الجِدّة والطرافة**، كما انعكس كذلك عليها جمال صياغته وروعة أساليبه فبدت وكأنها جديدة، اقرأه يحدثك عن الفلك والنجوم فيقول:[٢]

وعقــربٌ يقْدمها إكليــلها حين وسَعْ
أما ترى غفرَ الزُّبا نا ساجداً وقد ركعْ
وانتــثرت عــوّاؤه تناثر العقد انقطعْ

---

[٣] – على المحك: مارون عبّود ١٢٠، دار العلم ١٩٤٦م.
[٤] – الذخائر:١٤٧.
[١] – الذخائر:١٥٠.
[٢] – راجع: شعر الوصف من البحث ١٩٥وما بعدها.

واسمعه يُحدثك عن رهان الخيل فيقول:

فأقبـــــل في أمــرنا نافـــرٌ كما أرفضَّ من سلكه المُنظمُ
أو السِّــربِ ســربُ القـطا راعـه من الجـوِّ شُـــوذانقٌ مُظلمُ
فـواصـــلَ مــن كلّ قســـطالةٍ كأن عثـــانينها العنـــدمُ
وللمـــرء عن قـــدح ما تستثيرُ سنـــابكهنَّ ســـناً مُضرمُ

وقد مرّ بنا حديثه عن الحمامة التي فقدت أليفها، ورأينا دقته في تناول الفكرة، وأمتعنا بحسن معالجته لها، ومطلعها:

أشاقكَ برقٌ أم شجتكَ حمامةٌ لها فوقَ أطراف الأراكِ نئيمُ
أضـاف إليها الهـمُّ فقدانُ آلفٍ وليلٌ يســدُّ الخافقينِ بهيمُ

على هذا النحو تراه يخوض بك الجديد من الموضوعات، ويطرح عليك الطريف من الفِكَر، ويضفي عليها البديع من ألفاظه وأساليبه فتراها وقد خرجت إليك في ثوبها اليانع القشيب.

وابن يزيد من الشعراء الذين **يرددون** من معانيهم ما تمتلئ به نفسه، وينشغل به قلبه من مثل وصفه للمرأة الجميلة حين تبكي فيغسل الدمع ما تكتحل به، فيقول:[٣]

قالت ودمع العين يغسل كحلها نفسي الفداء دنا الصباح فبادر

فهو يكرره في قصيدة أخرى فيقول:[١]

ثم ولَّت كي تودعنا كحلها بالدمع مغسول

ولعل من هذا القبيل قوله:[٢]

وانهزمت خيل الدجى تركض من غير فزع

وقوله:[٣]

هزمت عساكره دُجى ظلمائها والليلُ منهزمٌ بغير عساكر

---

[٣] – الذخائر: ١٥٥.
[١] – الذخائر: ١٦١.
[٢] – الذخائر: ١٥٨.
[٣] – الذخائر: ١٥٦.

ولم يسلم ابن يزيد في بعض معانيه من بلوغ حدّ **الإسراف والمبالغة** جرياً على عادة الشعراء لاسيما في شعر المديح، ولقد كان ذلك آفة من الآفات التي جرّتها عليهم ظاهرة التكسب بالشعر والرغبة في نيل رضا الممدوحين وكسب عطائهم والفوز بجوائزهم. فمن ذلك قول ابن يزيد يمدح بعضهم:

لم يكن في خليقة الله ندٌّ لك مما مضى وليس يكون

ولا يخفى ما في البيت من مبالغة ممقوتة؛ جعلت ابن وكيع يعلل ذلك بقوله:" فمنع وجود مثله في الماضي والمستقبل، فحكم على الغيب. وما أشبه هذا الشعر بشيء ".[٤] وللمتنبي قول يُشبهه، وكأنه نظر إلى ابن يزيد في بيته؛ حيث يقول:[٥]

لم يخلق الرحمن مثل محمدٍ أحداً، وظني أنه لا يَخلقُ

ومثله قول عبد الله بن أبي السّمط:[٦]

ما كان مثلك في الورى فيمن مضى أحـــدٌ، وظني أنه لا يُخـــلقُ

ومثل هذه الأبيات – كما يقول ابن وكيع: "متفقات اللفظ والمعنى، مجتمعات على التيقن فيمن مضى، والشك في المستقبل. وهذا تعبير يسير، يكاد يدخل في أخذ اللفظ المدعى ومعناه معاً ".[١] ومن أقوال ابن يزيد الحصني التي بلغت حدّ الإسراف أيضاً قوله:

لا زال شانيك تحت نعلك لا أكرمه الله بالدنو من قدمك

والمعنى الوارد في البيت، على إسرافه في المبالغة، وارد مستعمل لدى كثير من الشعراء أشار إلى بعضٍ منها ابن وكيع حين عرض لهذا البيت، ذكر منها قول كثير عزة:[٢]

وسعى إلى بعيب عزَّة نسوةٌ جعل المليكُ خدودهن نعالها

ومنه قول ابن الرومي:[٣]

فاغن في نعمةٍ برغم عدوٍّ جعل الله خدّه لك نعلا

---

[٤] – المنصف: ١٧١.

[٥] – المنصف: ١٦٩، وينظر ديوان المتنبي شرح أبي البقاء العكبري.

[٦] – المنصف: ١٧٠.

[١] – المنصف: ١٧٠.

[٢] – المنصف ٤٧٠، وديوان كثير: ٣٩٤.

[٣] – المنصف: ٤٧٠، وديوان ابن الرومي: ١٩٥٤/٥. من قصيدة يمدح بها عيسى بن شيخ.

ولقد علّق ابن وكيع على قول محمد بن يزيد السابق بقوله:" ولكنَّ الحصني بالغ "، أو أنه أشد هؤلاء مبالغة في معناه. وأشدّ مما سبق مبالغةً قول محمد بن يزيد مادحاً:

أنتَ دون الإله خوفاً من اللـ ـه وما دون ذلك حاشاك دون

والمعنى هنا يدخل ضمن المبالغات الممقوتة، التي حفل بها الشعر في تلك الآونة، ولقد ورد ما يشبه هذا المعنى لدى الشعراء العباسيين أو يتساوى به، وأشار ابن وكيع إلى بعضٍ من ذلك، وذكر بعدها بيت ابن يزيد الحصني، ثم أتبعه بقوله:" وهذا معنى يدخل في قسم التساوي. ويدل هذا القول أنه قد دار في خلده أن يقول هذا القول الحصني؛ ولكنه خاف الله، فمنعته التقية، وقد همَّ – لولا ذلك – بقول المعصية ".[٤] ومما يدل على تفننه في الصنعة، وأحسبه من أثر التطور الفكري والشعري في عصره، قوله:[٥]

لم يبق من بدني جزءٌ علمتُ به إلاَّ وقد حلَّه جزءٌ من الوهن

وهذا البيت مما يحتاج إلى إطالة نظر، وإن كان لم يخل تماماً من المبالغة، لكنه كما أشرت يدل على زاد ثقافي كبير، وعمق في المعنى، ولقد أشار ابن وكيع أن المتنبي نفسه متأثر به، وأنه قد أخذ معناه حيث قال:[١]

ومن جسدي لم يترك السقم شعرة فما فوقها إلا وفيها له فِعلُ

ولقد فاضل ابن وكيع بين البيتين فقال:" وبيت المسلمي تقْرُب صنعته من صنعة بيته. وكلام المسلمي بالعذوبة أرجح، فهو أولى بما أُخذ ".[٢] ولقد تجاوزت مبالغات الحصني شعر المديح، ففي جانب الرثاء من شعره يمكننا أن نقع على شيء من ذلك – وإن قلّ – حيث يقول في رثاء ولده الصغير:

لا اســـتهلت بولادٍ ذات حـملٍ بغلامِ
بغــلام آخــر الدهـ ـر ولا غــير غلام
بُدلــتْ كــلُّ ولــودٍ بعد عُــقرٍ بعُقام

---

[٤] – المنصف: ٥٥٨.

[٥] – الذخائر: ١٧١، ورواية المنصف: جزء من الحزن، ٢١٦.

[١] – المنصف: ٢١٦. وينظر: ديوان المتنبي للعكبري.

[٢] – المنصف: ٢١٦.

ولاريب أن قوة انفعاله بالتجربة، وجيشان عاطفة الحزن لديه كانت من وراء هذا الشعور الجارف الذي أحسسنا فيه بالمبالغة. وفي جانب الوصف لانعدم شيئاً من ذلك لاسيما في قصيدته التي وصف فيها الحمامة التي فقدت أليفها في حادثة صيدٍ أليمة. يقول الحصني واصفاً معاناتها وألمها:

وراحت بهمٍّ لو تضمَّن مثلهُ حشَى آدميٍّ راحَ وهو رميمُ

وهذه وتلك تُعدّ من المبالغات المقبولة على أي حال فالدافع وراءها ليس إرضاء الممدوح أو طلباً لنواله، كما هو معتاد في شعر المديح، لكن الدافع هنا يصدر عن عاطفة صادقة جياشة بالحزن، وانفعال حار بالتجربة الوجدانية التي مَرَّت بالشاعر وعصفت بقلبه ونفسه. وانفعال الشاعر بتجربته لا يؤاخذ عليه بل هو مما يُحسب له في غالب الأحيان.

وبعد هذا العرض الذي وقفته للحديث عن معانيه وأفكاره، أعيد لأوجز القول فيها؛ فهي معاني تدور بين التقليد والتجديد وإن غلب اللون الأول عليه فيما أظن، ولا نعدم أثر الصنعة الشعرية في هذه المعاني، والتي توصف بالوضوح في الكثير الغالب منها، ولا يناقض ذلك أنها عميقة المدلول قوية الإيحاء تحتاج في الكثير منها إلى إطالة النظر، وإجالة البصر، وهي كذلك تتصف بالتنوع، نظراً لاختلاف الموضوعات التي أكثر الشاعر من طروقها، وبجانب ذلك أراها تدل على شخصيته التي عرفناه بها، وتعكس أفكاره ومبادئه، بل وتصف لنا مشاعره أتم وصف، نستطيع أن نتبين ذلك في فخره ، ونقائضه، وفي رثائه، وفي جانب من غزله، مما يؤكد أن غالب معانيه وليد طبعه ونتاج ثقافته.

(٦) ـ التجربة الشعرية:

التجربة الشعرية: إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يُشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته، فلا يُعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر.[1] ولابد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان، فيعبَّر الشاعر فيها عمَّا يجده في

[1] – النقد الأدبي الحديث: د/محمد غنيمي هلال، ٣٦٤، طبعة نهضة مصر.

نفسه، ويؤمن به.[٢] هذا عن التجربة الشعرية، أما التجربة الشعورية؛ فهي العنصر الذي يدفع إلى التعبير.[٣] أو هي الباعث أو الحافز النفسي الذي ينفعل الشاعر به وينقاد طواعية له ليبدع لنا تجربته الشعرية، وهذا يعني أن لكل تجربة شعرية تجربة شعورية تعصف بالشاعر وتدفعه دفعاً لخوض غمار تجربته الإنسانية أو الوجدانية أو الخيالية حسبما تقتضيه أبعاد تجربته.

ويرى النقد الحديث ضرورة أن يكون للتجربة الشعرية موضوع محدد تأخذ منه اسمها، ولابد أن تكون واضحة المعالم متميزة الأجزاء في نفس الشاعر، وكل جزء يقود إلى أخيه، ولا يمكن أن يقوم جزء تال بدون سابقه، لأنه هو الذي ينتمي إليه، وليس بين جزء وجزء ثغرات ولا وهاد ولا عوائق بأي شكل من الأشكال، بل الأجزاء تتعاقب متسلسلة، وكل جزء يغاير صاحبه، ولكن ليست المغايرة التي تفصله منه وتجعله نابياً عنه، فبينها أو بين الأجزاء جميعها وحدة تجعل منها كلاً واحداً أو تجربة واحدة، وهي ليست عاطفية فقط ولا عقلية فقط، بل هي عاطفية عقلية معاً، تعمل فيها النفس ويعمل فيها العقل، وتعمل فيها خبرة الشاعر بوسائله اللغوية والخيالية والموسيقية، ويمتزج هذا العمل كله وينصهر ويتوحد في قصيدة، لا تصوّر شيئاً سواه.[١]

والناظر إلى التجارب الشعرية التي مرَّ بها ابن يزيد الحصني يلحظ للوهلة الأولى أنها تتميز في الكثير الغالب **بالصدق**، ولا يناقض ذلك ما في شعره من تجارب – هي في الواقع بقايا تجارب - تخص شعر المديح، ومعلوم أن مثل هذه التجارب تكاد تخرج – في غالب الأحيان - عن نطاق الانفعال الصادق الذي أشرتُ إليه، وتعليل ذلك: أن في المدح تُسيطر عاطفة الرغبة والطمع، ويثيرها الشوق والتلهف إلى صنع معروف أو جميل، أو الميل إلى تمكين الصلة، وتوطيد الصداقة، ونيل جائزة أو هدية، أو الاعتراف بجميل والثناء للقيام بعمل جليل.[٢] ونحو ذلك مما يكسبها شائبة التحايل أو المجاملة أو الرغبة في تحقيق المنفعة، وهيهات أن ننشد الصدق في مثل ذلك أو نطالب الشاعر به على غير

---

[٢] – المصدر نفسه: ٣٦٦.

[٣] – النقد الأدبي: الأستاذ سيد قطب ٩، طبعة دار الشروق ١٩٩٠/٦م.

[١] – في النقد الأدبي: د/ شوقي ضيف ١٨٣، طبعة دار المعارف، السابعة.

[٢] – شعر الحرب في العصر الجاهلي: د/ على الجندي، ج٣٣٥/١ مطبعة الرسالة.

توقع منه. اللهم إلاّ أن يكون صدقاً فنياً يصور الشاعر من خلاله المُثل العُليا لما ينبغي أن يكون عليه الإنسان الممدوح سواء طابق ذلك الواقع الذي يصوره الشاعر أو لم يطابق، ومثل هذه الحال يمكن تلمسها فيما تبقى من أبيات المديح في شعر ابن يزيد.

وهذا الصدق الذي ألاحظه في تجارب الحصني ينبع في المقام الأول من أن شعره مرآة نفسه، وهواجس ونبضات شخصه، فلقد عاش الشاعر آماله وآلامه، وبات ضجيع الهمّ وسمير التطلع لنيل الأماني، ولقد حاربته الأيام كما حاربت غيره من ذوي الطموح والمتطلعين إلى المعالي، وهو القائل عن نفسه:

نفسي موكلةٌ بالمجدِ تطلبُه ومطلبُ المجدِ مقرونٌ به التلفُ

وهو القائل يشكو من سوء المصير وخمول أماله:

أسمو إلى الأمل الأقصى فيلفتُني جــدٌّ عثورٌ ودهرٌ مهترٍ خرِفُ
لا الحــظٌ يُسعدني فيما أحاوله من العلو ولا لي عنه منصرفُ

ومن ثم يتميز الحصني في غالب شعره **بالذاتية**، وينسحب هذا الحكم كذلك على ما يتعلق لديه بشعر المناسبات، ومنه شعر المدح، والرثاء، والنقائض، ووصف الرهان. وغير ذلك. وأعني بالذاتية هنا أن شخصية الشاعر لا تحجبها سُحبٌ كثيفة من ضباب التجربة الشعرية التي يمرّ بها أو تمر به، بل يحس القارئ صفاته، ويرى صورته تتخايل ضمن صوره وأفكاره، وأعانه على ذلك أن معظم تجاربه من قبيل التجارب الشخصية التي يفرضها الواقع عليه ويجد الشاعر لها في نفسه دوافع إنسانية ووجدانية تثيره وتضغط عليه بهواجسها وانفعالاتها. فالرجل من خلال أبيات المديح لديه تبدو ذاتيته في تمجيد المثُل العُليا، والقيم الإنسانية الرفيعة التي يؤمن بها، وعلى ما يبدو لي؛ كان الشاعر يُعْنى بلحظ عواطفه أكثر من لحظه لعواطف الممدوح، اسمعه يمدح الحسن بن وهب صاحب الخراج في دمشق:

سقى دمشقَ وما ضمَّتْ جوانبها رخْوَ الملاطينِ في أوراكه ضَلَعُ
إذا ترنم فيــه الرَّعــدُ أزعــجهُ حتى يُنــازعَ غــرباً ثُمَّ يرتــدعُ
يسقي رياضاً من المعروفِ حاليةً فهنَّ للمجدِ مصطافٌ ومُرتَبعُ
حيثُ المكارم معــمودٌ مســاكنها بآل وهبٍ وشملُ المجدِ مجتمعُ
كانت عــواريَ حتَّى حــلَّها حسنُ فأصبحتْ ولها من جوده خلعُ

وهو في **الرثاء** مثل كثير من الشعراء لا يعمد إلى إظهار العِبرة بالدهر ورحيل الماضين، ولا يطلب العزاء ويلح على ذكر مناقب المرثي والتهويل من أمره ونحو ذلك، لكنه يُشعرك في المقام الأول بمصابه هو، ووقع التجربة في نفسه ومعاناته منها معاناة صادقة، ولعل خصوصية تجربته في شعر الرثاء وموت ولده الصغير قبل أن يبلغ العام، كان لها وقْع الصدمة على نفسه، مما جعله يُفرغ لنا هذه التجربة إفراغاً حاراً، وكأنه النائحة الثكلى، اسمعه يقول في واحدة من هذه التجارب:

أيُّ مرمــوسٍ رمســـنا منه في التُّـربِ اليـمامِ
بين أطباقِ الثَّرى الجعـ ـد ورضْراضُ السـلامِ
يا شقـيق النـفسِ آذنـ ـتَ وشـيكاً بانصـرام
لم تكــن إلاَّ كـــفئ الظل أو حُـلمُ المـنامِ
لم تمتــعنا الليَّـــالي منـكَ إلاّ عُشْــرَ عـامِ
لا ولم تروَ مـن الـــدَّرْ إلى وقــت الفـــطامِ
فتناغي مــن يُنـــاغيـ ـك بمنقوصِ الكلامِ
لتـرُعني حـينَ خُــلَّفـ ـتُ وقـــدَّمتَ أمامي

هذه تجربة إنسانية ووجدانية عاشها الشاعر عن قرب وعبّر عنها على هذا النحو الصادق المؤثر، فنحن إزاءها أمام رجل ينوح، مولّه الفؤاد، دامي النفس، يوجعك بأنفاسه، كما يوجعك بألفاظه وأساليبه. والتجربة على ذلك تجربة شعرية رائدة نعايشها عن قرب كما عايشها الشاعر تماماً عن قُرب.

ولك أن تتلمس تلك الروح الإنسانية في تجاربه في **شعر الفخر**، وهي تجارب لا تأتينا منفصلة عن باقي تجاربه الأخرى، فعلى الرغم من ذاتيته التي يسهل علينا تلمسها والتعرف عليها في فنونه الشعرية؛ إلا أنه لا يستقل بفخره بل يجيء به مختلطاً بفنونه الأخرى، لكن تجاربه في شعر الفخر وإن جرت مجرى غيرها من التجارب من حيث السير على منوال السابقين من الفخر بالآباء والأجداد والسؤدد وكرم المنبت والأصل ونحو ذلك، فإننا لا نعدم فيها التركيز على الفخر بمكارم الأخلاق، والاتصاف بالعفاف،

والطموح نحو تحقيق المعالي، فمن فخره بآبائه وأجداده قوله يناقض محمد بن صالح العباسي، وهو يشير هنا إلى نسبه الأموي وجدّه عبد الملك بن مروان:[1]

أما صفاتي فلها شانُ ونماني الشيخُ مروانُ

ولا تخفى العلاقة الوثيقة بين الموضوعين: النقض، والفخر، فالأول يستدعي الثاني ويستوجبه لتمام المعنى، ونضج التجربة، فالتجربة في مثل هذه الحال خليطٌ من هذا وذاك، وهو في رثائه لابنه الفقيد يعوّل كثيراً على مسألة الفخر بكرم الأصل، وعلو النسب، ولا تحول مشاعره الكابية وعاطفته الحزينة من أن يعرض لهذا الأمر أو أن يضغط عليه ضغطاً، وكأنه يُعرّض بنفسه في هذا الفخر، فتراه يقول:

لوضئ الوجه غطريـــ ـفٌ من غطاريفٍ كرامِ
الذَّرى ثمَّ الذُّرى مـــن آل مـــروانَ الهُـــمامِ

وهو حين يهجو أو يناقض يعكس هذه القضية التي تشغله وتملأ عليه نفسه، فتراه يُعد الحرمان منها مثلبة عند الآخرين، فإذا كان هو كريم الأصل، عالي النسب، وهو ينتمي إلى أسرة عريقة مكثت في الحكم أمداً طويلاً، فإنه لا يجدها متوفرة في هذا الذي يعجب بنفسه ويفخر على العرب وهو من الموالي، وذلك ما كشف عنه في مناقضته لعبد الله بن طاهر؛ حيث يقول:

أيُّ مجـــدٍ لكّ نعـــرفه أيُّ جـــــدٍّ لكَ بهلـــــولُ
منْ حُسينٌ منْ أبوهُ ومنْ طاهـــرٌ غالتهم غُـــــولُ؟!
منْ زُريـــــقٌ إذ تعُـــدوه نسب في الخـــلقَ مجهولُ

هكذا تراه يخوض بك تجربة النقائض أو الهجاء وهي مختلطة أيضاً بتجربة الفخر، وتراه يضغط كثيراً على مسألة الأصل والسؤدد، وعراقة النسب في فخره بنفسه، هذا لا يعني أنه لا يفخر بنفسه أو بصفاته الشخصية فذلك متواجد أيضاً في تجاربه في الفخر؛ فمن ذلك فخره بالطموح نحو المعالي:

نفسي موكلةٌ بالمجـــدِ تطلبُهُ ومطلبُ المجدِ مقرونٌ به التلفُ

[1] – الذخائر: ١٧١.

وهو يفخر في بعض تجاربه بكرم أخلاقه وأنه ليس بفاجر في مقام الغزل حيث يقول في استعراض دخول القصر وملاقاة النسوة:

فلئن دخلتُ القصرَ مدخلَ فاتكٍ ما كنتُ في سِترِ الجمالِ بفاجرِ

ويقول:

ما ذاك إلا أنني متكرمٌ حُرُّ الأرومةِ بتُّ بينَ حرائرِ

ومن هنا نرى تجاربه في **الفخر** مبثوثة في باقي تجاربه الأخرى، وذلك يأتي من منطلق انشغاله بنفسه، وبروز ذاتيته واعتزازه بها، وإن لم يفردها إفراداً مستقلاً في تجاربه الشعرية. وتجاربه في شعر **النقائض** لا نرتاب في الحكم عليها في مسألة وصفها بالصدق على الرغم من أنه دُفع إليها دفعاً، ولم تقع من نفسه كما وقعت تجاربه الأخرى، فلقد كان الشاعر يتحرج من الهجاء، وهو ليس بهجَّاء على كل حال - كما أشرت في دراسة نقائضه – ولقد كان دافعه إلى خوض مثل هذه التجارب شريفاً، ولقد وصفتُه في حينه بالدافع القومي والوطني، وليس كما هو معتاد في فن الهجاء والنقائض بالدافع الشخصي، وهو القائل في ردّه على طاهر بن الحسين لما فخر بقتل الأمين الخليفة العباسي:" وكنتُ لما بلغتني القصيدة امتعضتُ للعربية، وأنفتُ أن يفخر عليها رجلٌ من العجم، لأنه قتل ملكاً من ملوكها بسيف أخيه، لا بسيفه فيفخر عليها هذا الفخر ويضع منها هذا الوضع، فرددت على قصيدته.." والذي بلغني من شعر النقائض عنده تجربتين: إحداهما أبيات قالها في الرّد على طاهر بن الحسين لما فخر بقتل الأمين، والثانية قصيدة قالها في مناقضة عبد الله بن طاهر للغاية نفسها. وهو في هاتين التجربتين يريك شخصيته التي تأنف من أساليب الهجاء المعروفة فهو لا يقذع في هجائه، ولا يُفحش في القول، ومع ذلك فنقائضه موجعة، عنيفة، لاذعة، تهدف إلى النيْل من الخصم، وهو يلجأ إلى أسلوب الجدل أحياناً، وسلوك مسلك الخصم في نقض مزاعمه، وهدم أقواله ومعانيه، وقد يرميه بعجمته التي حالت بينه وبين الدين القويم؛ كما هو الحال في ردّه على عبد الله بن طاهر، وقد يركب من الأساليب ما ركبه خصمه ليكون أنجع في الرّد عليه والنيْل منه، والتأثير فيه. على النحو الذي أشرت إليه من قبل في دراسة نقائضه.

فإذا نظرنا إلى تجربته التي بلغتنا في وصف **الرهان وسباق الخيل**، نراها ترتبط في واقع الأمر بمناسبة من المناسبات التي كانت تقام في المجتمع العباسي على مثل المباريات

الرياضية التي نشهدها اليوم في حلْبة السباق ورصد الجوائز لها وما يرتبط بذلك من وجوه التحكيم والاحتفال للفائزين وتقديرهم، وحُسن العناية بالخيل، ونحوها. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه المناسبة لم تخرج بتجربته عن حدود الصدق المتعارف عليه في باقي تجاربه الأخرى. وعلة ذلك أن الشاعر خاضها بروح المشاركة؛ كفرد من أفراد الرهان، تعنيه أحداثه، وتشغله نتائجه، فهو إذن قد بدا لنا وكأنه واحدٌ من هؤلاء الفرسان المتسابقين والمشاركين في إقامة السِّباق، أو على أقل تقدير أحد أصحاب الخيول المتسابقة، ولغة الجمع في تجربته برهان ما أشرتُ إليه. ومن ثم لم يرصد لنا شاعرنا هذه التجربة من باب أنه واحدٌ من النظارة الذين جلسوا لمشاهدة السباق. فهناك فرق بين الحالتين، ومطلع قصيدته تلك يشهد بذلك؛ حين يشغلك منذ الوَهلة الأولى بروح المشاركة الجماعية: (شهدنا/ نقود/ ونحن/ غدونا)، حيث يقول:

شهدنا الرهان غداة الرهان بمجمعةٍ ضـمَّها الموسِـمُ
نقــودُ إليها مُقاد الجــميع ونحن بصنــعتها أقــومُ

ولما كان الحال كذلك فقد عناه ما يعني الفارس المتسابق من تحقيق الفوز والنجاح في مهمته تلك. وقد أضفى ذلك الشعور على تجربته روح الصدق، وصبغتها بصبغة جادة، هادفة، لاسيما ما أشاعه في أجوائها من عاطفة حب الخيل وتقديرها والإعجاب بها، وهو يبين عن تلك العاطفة في ختامها:

أما تجاربه في وصف **النجوم** فهي تجارب ذات طابعٍ خاص إذ ليست من قبيل التجارب الإنسانية أو المواقف الحياتية التي تعرض للإنسان فتثيره فيمتطي جوادَ الشعر للتعبير عنها. لكنَّها هاهنا تتعلق باهتمام الشاعر، وترتبط بذوقه وثقافته وملكاته، وهي تأخذ مصداقيتها هنا من هذا العامل النفسي المتعلق بالجانب الشخصي عنده، فالرجل يريك جانباً مهماً من شخصيته بوساطة هذه التجارب التي تدفعه دفعاً إلى إطالة التأمل، واستطراد العمق في أمر يستوجب ذلك منه، لاسيما والموضوع طريف له صبغة الجِدَّة، وله كذلك عُمق السعة التي تتطلب حُسن التقبل والمشاركة من القارئ، ومثل هذه التجارب يأتيك انطباعها العفوي من جهة ارتباطها بنفس شاعرها ارتباطاً وثيقاً حتى أنه لا يكاد يفوته في باقي تجاربه الشعرية الأخرى وكأنه جزءٌ أصيلٌ من نفسه، من ها هنا تأخذ التجربة مصداقيتها فتبدو وكأنها لا تقل عن تجاربه الإنسانية الأخرى بل لعلها تزيد

قليلاً بما تتطلبه من استعداد نفسي وعلمي يمنح الشاعر القدرة على خوض مثل هذه التجارب الشعرية، وأحسب أن ابن يزيد حرص على أن يبدو لنا على هذه الصورة التي تعطينا انطباعاً عفوياً بالصدق فربط بين دخائله النفسية وبين موضوع قصيدته فيقول مثلاً في إحدى هذه التجارب:

ياليــل مـالك صـبحٌ يرتاح فيـــه العميدُ
طال انتظاري لبُـلق تنجـاب عنهن سـودُ
فبـــات هـمِّي قريني كأنـــني مـــــورودُ
أرعى النــجوم فمنها غـــواربٌ وركـــودُ

وقد يربط مثل هذه التجارب بحال من أحواله وكأن الأمر تجربة شخصية مرَّت به أو مرَّ بها فيكون الحديث عنها تعلَّة لسرد حديثه عن النجوم؛ كأن يقول مثلاً:

فخــرجتُ حـــينَ بدا سُهيلٌ طالعاً يُســري المصلَّى قائماً يتنقلُ
والجدي كالفرسِ الحِصانِ شددتُه بالسّــَرج إلاَّ أنه لا يصـــهلُ

وكذلك الحال في تجربته التي سرد فيها وصف **الحمامة** التي فقدت أليفها، فهي في المقام الأول تجربة واقعية لها سمات التجارب الواقعية بحيث ترى فيها الشعور الجارف بالمشاركة، والمزج بين النفس وبين الموقف الذي يعرض لها سواء أكان بالحزن أو كان بالسرور، وعادة ما توصف مثل هذه التجارب بالصدق الانطباعي الذي يصدر عن رؤية الموقف وتأمله والامتزاج به، ومعايشته معايشة قريبة، ومن جهة ثانية فإن للتجربة طابعاً إنسانياً عميقاً له خصوصيته، بل رأى بأم عينيه تلك الحمامة التي راحت تنوح لفقد أليفها الذي أودى به قانص فباتت وحيدة حزينة، الموقف يُعدّ مأساة تستدعي المشاركة من الآخرين، وهي مشاركة لا تقف عند حدود الانفعال بالحدث والتجاوب معه بل تتجاوز ذلك لتعطي التجربة عمقاً إنسانياً رفيعاً حيث تريك الإنسان يألم لحقوق الطير ويمتزج بمظاهر الطبيعة من حوله وهو جزءٌ منها على كل حال لا يمكنه أن يحيا بمعزل عنه. ومثل هذا الأثر الانطباعي يفاجئك به الشاعر منذ الاستهلال فيقول متسائلاً:

أشاقك برقٌ أم شجتكَ حمامةٌ لها فوق أطراف الأراك نئيمُ
أضــافَ إليها الهمُّ فقـدانُ آلفٍ وليــلٌ يسـدُّ الخافقين بهيمُ

وترى أبعاد المشاركة الوجدانية في تجربته تلك في جلّ أبياته مما يعطيك انطباعاً أن التجربة واقعية إنسانية في آنٍ واحد وأن الشاعر خاضها من منظور ذاتي يخلط فيه الأشياء بنفسه خلطاً حثيثاً.

فإذا أعدنا النظر من جديد إلى معظم هذه التجارب الشعرية على اختلافها لا نفقد فيها روح الوحدة، وانسياب الأفكار وتواليها في رباط أثيري يسري في كل أجزائه، ومن الممكن أن نقف عند كل تجربة منها على موضوع شعري بعينه تعرف القصيدة به في الكثير الغالب؛ فهذه قصيدة في وصف النجوم وهذه في وصف رهان الخيل، وهذه في وصف الحمامة التي فقدت أليفها، وأخرى في رثاء ابنه، وغيرها في مناقضة طاهر بن الحسين وتلك في الرد على ابنه عبد الله بن طاهر، وواحدة في اقتحام قصر عبد القادر لملاقاة أحبته.. وهكذا تستطيع أن تضع يديك على موضوع مميز لكل تجربة من تجاربه على النحو الذي بلغنا من شعره.

*** ***

الخاتمة

أما وقد قضينا وقتاً طويلاً ممتعاً برفقة شاعرية محمد بن يزيد الحصني فقد آن لنا أن نختتم هذه الدراسة بكلمة موجزة نضمنها أبرز ملامحها الأدبية والنقدية، وهي على كثرتها يمكن أن تأتي على هذا النحو.

ولقد أبنت في مقدمة البحث عن أهمية شعر محمد بن يزيد الحصني- رغم قلة ما بلغنا منه - وأن ذلك كان مدعاة لقراءته وتتبع مصادره والإقدام على دراسته ونقده، ووضعه في موضعه الصحيح الجدير به بين مصاف النابغين من شعراء الأدب العربي لاسيما فحول العصر العباسي. ولما كانت دراسة شاعر ما أو أديب يلزم قرنها بدراسة عصره ومجتمعه والبيئة التي نشأ فيها وتربى، وتكونت فيها ثقافته؛ رأيت من الواجب أن أعرض لدراسة عصره الذي وافق القرن الثاني الهجري على وجه التقريب، مراعاة لما ارتآه بعض الباحثين من أن مولده كان سنة ١٧٥هـ، وهذه الحقبة توافق تاريخياً العصر الذهبي للدولة العباسية، وهو عهد هارون الرشيد (١٧٠-١٩٢هـ)، وقد تلاه عهد آخر لا يقل شأناً عن عهد الرشيد ألا وهو عهد ابنه المأمون، وهو عهد حفل بالتطورات العلمية والأدبية واتسعت فيه دائرة الترجمة والنقل والتدوين، كما اشتدت حدّة كثيرٍ من الأحداث والثورات السياسية والاجتماعية نذكر منها ثورة الزنوج، وفتنة بابك الخرمي، وفتنة الأمين والمأمون، التي نتج عنها إحراق بغداد وهدم منازلها ومساجدها، وغير ذلك.

والريبة التي حاقت بالباحثين فيما يتصل بتاريخ مولد الحصني حاقت بهم كذلك في تاريخ وفاته، وقد رأى البعض منهم أنها وقعت سنة ٢٤٥هـ ولقد عللت ذلك الارتياب الحاصل بأن التاريخ غفل عن تسجيل جوانب كثيرة من حياة ابن يزيد الحصني رغم شهرة الرجل وعراقة نسبه. أما شهرته في الشعر فقد ثبتت بآراء النقاد على النحو الذي أشرت إليه من قبل، وأما نسبه فهو ينتمي إلى البيت الأموي، ومن آبائه وأجداده أمثال: محمد بن مسلمة القائد المغوار، وعبد الملك بن مروان، وقد رأينا أنه يلتقي مع رسول الله > في جده (عبد مناف)، كما يلتقي مع عثمان بن عفان في (أبي العاص بن أمية)، ويلتقي كذلك مع خلفاء بني أمية في جده (عبد الملك).

ولقد كانت نشأة شاعرنا في حصن مسلمة بأرض الجزيرة بالشام وهو الحصن الذي بناه جدّه مسلمة بن عبد الملك بن مروان، ومن هنا جاءت نسبته إليه، وقد صار علماً عليه، وإن كان يلقب أيضاً بأبي الأصبغ، وأبي بكر، والحاصل أن شاعرنا لم يبرح حصن جدّه إلاّ لماماً، فلقد رصد لنا التاريخ أنه بارح حصنه مرتين: الأولى لما دعاه الأمير عبد الله بن طاهر للسفر إلى مصر (٢١٠، ٢١١هـ)، وقد مكث بها حتى عودة الأمير إلى العراق ففارقها ابن يزيد عائداً إلى موطنه. والثانية: حين قصد دمشق، وقد كان ذلك – على ما

يبدو - في خلافة المتوكل، وكان يتولى خراجها آنذاك الكاتب والشاعر الحسن بن وهب، وهناك اتصل شاعرنا بالحسن وأخيه سليمان بن وهب وهما من كبار الكتُّاب وأعيانهم في العصر العباسي وقتئذ، وقد حظي بمديح الحسن كغيره من كبار الشعراء الذين مدحوا آل وهب.

وشعر ابن يزيد كاشف عن كرم أخلاقه، وجميل طباعه، وهو كاشف أيضاً عن شجاعته وطموحه إلى معالي الأمور. ولقد كانت علاقاته بالآخرين علاقة ود وسلام، يشهد بذلك صداقته لعثمان بن الهيثم في ديار مضر، ورغم قلة ما بلغنا عن علاقاته بالآخرين، فقد بدا لنا شاعرنا يميل بطبعه إلى حب الآخرين ومعايشتهم. ولكن سر إغفال التاريخ لحياته في مجملها يرجع لبعده عن ومضات الأضواء التي تبقى مسلطة في القديم والحديث على رؤوس القوم وعليتهم، ولقد كان في منأى عنهم في حصنه المنيع، وأنفته من احتراف مهنة التكسب بالشعر والتطواف من أجل جمع المال، كما كان سائداً في ذلك العصر حتى بين فحول الشعراء وأعلامهم.

وهذا لا يعني أنه قد انصرف كليةً عن مسايرة مثل هذه الأمور، وأنه لم ينل منها مثلما نال غيره، فلقد أثبت لنا التاريخ أنه قصد ديار مضر واتصل بعثمان بن الهيثم الغنوي، وعيسى بن فرخان شاه، وتبادل مع الغنوي الشعر، كما ناقض عبد الله بن طاهر أحد أمراء الجيوش في عهد المأمون، وهو الذي دعاه إلى زيارة مصر، كما اتصل بالمأمون ومدحه، ولقد ذهب بعض النقاد إلى أنه استفرغ مدائحه في آل طاهر، وإن كان التاريخ لم يحفظ هذه المدائح، كما اتصل بآل وهب في دمشق وخصَّهم بمديحه، ولم يبق لنا منها سوى أبيات قليلة، وكأنها أثرٌ بعد عين. وإذا كان شعره ناطقاً بأخلاقه وصفاته، وطموحاته، وعلاقاته بالآخرين فهو كذلك ناطق بثقافته، ناضح بمعارفه التي وجد لها أرضاً خصبة في عصره، ومن هنا برز نجمه في مجالات شعرية جديدة، مثل وصف النجوم ومنازل الفلك، ووصف رهان الخيل ومراتب المتسابقين، وقد شهد له في هذا الشأن بعض النقاد ممن أدهشهم فنه آنذاك، والباقي من شعره في هذا الجانب يؤيد ذلك.

ولم أغفل وأنا أتحدث عن عصره ونشأته وثقافته وأخلاقه أن أتناول بالحديث ديوانه الشعري؛ فلقد انتهى جامع ديوانه إلى أن عدد الأبيات التي جمعها لابن يزيد الحصني

بلغت: (٣٣٧) بيتاً، فضلاً عن بعض الأبيات التي لم يقطع بنسبتها إليه. وبعد بحث وتقصٍّ تبين لي أنها تبلغ: (٣٤٠) بيتاً، ويضاف إلى هذا العدد بيتٌ استدركته على جامع شعر ابن يزيد، وتأكدت من نسبته إليه، ولقد وقعت عليه ضمن المنشور له في كتاب المنصف لابن وكيع، فيكون إجمال العدد: (٣٤١) بيتاً، كما وقعت على عدد من الأبيات الأخرى التي لم أتمكن من القطع بنسبتها إلى ابن يزيد الحصني لأنها منشورة تحت مسمى (محمد بن يزيد) دون تحديد هل هو ابن يزيد الحصني، أو شاعر آخر غيره يعرف بالاسم نفسه(محمد بن يزيد)، ولقد ختمت الحديث عن ديوانه ببليوجرافيا دقيقة لأشعار ابن يزيد الحصني، وصنفتها ما بين قصائد ومقطوعات ومتفرقات.

والمحتوى الفني في شعر ابن يزيد يمكن تقسيمه إلى قسمين: **الأول**، الفنون التي كثر طروقها بين الشعراء، وهي غالباً ما تدور حول موضوعات تقليدية، وتأتي على هذا النحو في شعر ابن يزيد، بالنظر إلى مسألة الكم في أبياتها: النقائض، والغزل، والرثاء، والمديح، والشكوى، والفخر، والعتاب، والحكمة. وطبيعة الهجاء عنده تتخذ صورة النقائض، وهو ليس بشاعرٍ هجّاء، والباقي من شعره في هذا المقام نقيضتان، قال **أولاهما** – وهي مقطوعة شعرية صغيرة - في طاهر بن الحسين أحد قادة المأمون وذراعه الأيمن في القضاء على الثورات والفتن التي تفجرت في وجوه الخلفاء العباسيين، **والثانية**: وهي قصيدة طويلة قالها في الرّد على عبد الله بن طاهر بن الحسين، والباعث على النقيضتين واحد وهو فخر الأب والابن بقتل الخليفة العربي (الأمين)، والزهو بالأصل الأعجمي. والباعث على خوض الحصني للرّد على الأب وابنه، باعث قوميّ ووطني في المقام الأول، ولم يكن باعثاً شخصياً أو نحو ذلك ومن هنا فقد أحدث الحصني بذلك نوعاً من التطور لحق فن النقائض، ثم هو يحافظ بعد ذلك على أصول هذا الفن من الالتزام بالوزن والقافية، فضلاً عن الاتفاق في الموضوع، وابن يزيد يبرأ في نقائضه – على نحو ما وصلنا – من السَّب والشَّتم، والإقذاع في الهجاء، ونقائضه أقرب إلى أن تكون مناظرات أدبية، إن جاز لي القول.

والباقي من شعره في الغزل قصيدة فريدة طويلة نسبياً، ومقدمة قصيدة قالها في الرد على عبد الله بن طاهر، والأخيرة عرضت لدراستها أثناء دراسة شعر النقائض، والقصيدة الأولى، لها صبغة درامية، ويستخدم الشاعر فيها أسلوب القصّ، وهو متأثر

فيها بمذهب عمر بن أبي ربيعة في الغزل. ولقد أشرت إلى أن هذه القصيدة فيما أظن تمثل اتجاهاً في شعر الغزل عند ابن يزيد، وإن كنت لا أقطع بذلك لسقوط الكثير من شعره.

ولابن يزيد تجربتين في شعر الرثاء، يخص بهما طفله الذي قضى في المهد، وتجربته الشعرية هنا تجربة فريدة، تكشف عن براعته في خوض هذا اللون من الرثاء، أعني بذلك رثاء الأطفال، لصعوبة الخوض فيه، انطلاقاً من عموم صعوبة فن الرثاء على الشعراء. ولقد وافق ابن يزيد في هاتين التجربتين وجهة النقد القديم؛ بحيث مال رثاؤه نحو الجزع وبيان أثر الفاجعة في نفسه ونفس امرأته، مما يعني شدة معاناته من هذه الحادثة. وهي تجربة قاسية لها خصوصيتها في شعره. ولابن يزيد تجارب أخرى في الرثاء التقليدي، أعني رثاء الآخرين، ولم يبق منها سوى بيتين أرى أنه نسج فيهما على منوال من سبقه في هذا الفن.

والذي بلغنا من شعر المديح قليل، ثلاثة عشر بيتاً، تقع متفرقة في شعره، وهذا القدر لا يناسب ما وردنا عنه من أخبار تبين أنه خاض تجارب كثيرة في هذا المقام، منها ما ذكره المرزباتي من أنه (شاعر مكثر مدح المأمون)، ومنها ما ذكره ابن المعتز في طبقاته من أنه (أفرغ شعره في مدح آل طاهر)، كما أنه عرض كذلك لمدح آل وهب: الحسين بن وهب وأخيه سليمان، ومثل هذه الأخبار تفيد أنه اشتهر بهذا الفن، وأنه قصد به كبار رجالات الدولة كغيره من فحول الشعراء آنذاك. ويفيد كذلك كثرة السّاقط من شعره في هذا الجانب. ومهما يكن من أمر فإن الباقي من مدائحه أبيات متفرقة في الكثير الغالب منها ويُجهل المخصوص بالمديح فيها، كما يُجهل التعرف على مناسبتها، على أن الغاية منها واضحة فهو غالباً يقصد بها رجال الطبقة الأرستقراطية في حينه. ومن هنا يغلب عليها الصنعة، والإسراف والمبالغات، والتهويل من شأن الممدوح. ولهذه الأبيات مدلولات فكرية عامة تجعلها تصلح كنموذج للمديح العام الذي لا يكاد يختص به أحدٌ من الناس، ولقيمتها الفنية والمعنوية، وروعة صياغتها الأسلوبية بقيت كأمثلة يتوارد ذكرها في بعض المصادر الأدبية والتاريخية. وهناك خمسة أبيات تذكر مجتمعة يخص بها الحسن بن وهب حين قصد زيارته في دمشق في خلافة المتوكل، وهو فيها يسلك أسلوب

المادحين، وهو كالعادة يصف ممدوحه بالكرم، وطموحه للمجد، وهو يدعو له بالسُّقيا ويشبهه بالسحاب الممطر ونحو ذلك من المعاني التي كثر طروقها في شعر المدح.

ولقد وجدت لابن يزيد الحصني – من خلال مطالعاتي المتكررة لشعره - أبياتاً في الشكوى، ولحظت أن جامع أشعاره لم يشر إلى فن **الشكوى** ضمن فنون شعره. والباعث على الشكوى في شعر الحصني ليس باعثاً مادياً، فالرجل سليل أسرة أموية عريقة، وله من نسبه العتيق نصيب وافر من الثراء يكفيه شرّ الشكوى. ومن ثم وجدت أن الباعث على شكواه لا تكاد تخرج عن دائرة الطموح، وهو رجل طَموح، له أخلاق الطامحين، وانطلاقاً من ذلك فشاعرنا يشكو تارة من سوء الحظ، وتارة من الأيام، وتارة أخرى من الناس، وهو لم يفرد للشكوى قصائد بعينها في الغالب، وهي لذلك تأتي متفرقة مبثوثة بين طيَّات قصائده الأخرى. وهو رقيق الطبع في شكواه، تدور معانيه حول الطموح للمجد والعجز عن الوصول إليه، والأسف لضياع الفضيلة بين الناس وهوان العلم والجد والمروءة في نظرهم، وكأنه يلمح بذلك إلى الشكوى من المجتمع وينتقد أخلاق أفراده وسلوكهم المشين.

ولقد بلغنا من شعره في **العتاب** أربعة أبيات لا غير قالها في عتاب عثمان بن الهيثم الغنوي، أحد قادة المعتصم وكان متولياً على عهده ديار مضر، والأبيات تبين كما أشرت من قبل عن رقته، ولينه في مخاطبة أصدقائه، كما تبين عن نبل الباعث على قولها، أعني توطيد علاقته بصديق انقطع عن زيارته وقت مرضه، كما لا نعدم فيها نزعة المرح التي تُذهب السّأم عن النفس، ولقد وقعت من خلال بحثي في بعض المصادر الأدبية على ردّ نادر وطريف لابن الهيثم على أبيات محمد بن يزيد الحصني وقصدت إلى إثباتها في موضعها من دراسة شعر العتاب لتكمل بها الفائدة. وهي على كل حال لا تقل رقَّة وعذوبة عن أبيات الحصني كما تبين عن قوة العلاقة بينه وبين صاحبه، وتبرز احترام وتقدير ابن الهيثم لشخص ابن يزيد.

أما شعره في **الفخر** – على قلّته – فهو يأتي انعكاساً صريحاً لصفاته وأخلاقه وطموحه نحو بلوغ المجد، وذلك نتاج تكوينه الشخصي، وانتمائه إلى نسب عربي عريق. والواضح أنه لا يفرد للفخر قصائد بعينها في الغالب، وهو يأتي مبثوثاً بين طيّات فنونه الأخرى بما في ذلك فن الهجاء وفن الرثاء. وإن كان المرزباني قد أشار إلى قصيدة قالها

الحصني يفخر فيها بخلفاء بني أمية ووجهائهم، وقد أغرقهم بالثناء والمديح، مما دفع بمحمد بن صالح العباسي الهاشمي إلى مناقضته والرد عليه. وفخره من تلك الجهة تقليدي في غالبه يميل فيه إلى الفخر بالآباء والأجداد، ويزهو فيه بكرم الأصل وعراقة المنبت.

وابن يزيد يتبع منهج السّابقين في شعر **الحكمة** فلم يفرد لها قصائد بعينها، بل تأتي أبياتها مضمنة بعض أغراضه الشعرية الأخرى، وهي على كل حال أبيات قليلة، لكثرة السَّاقط من شعره، ولا ترجع قلتها – فيما أحسب – لكونه قليل ضرب المثل وصوغ الحكمة. ومعانيها فيها ليست جديدة ولا مبتكرة، وإن كانت تستهدف المعاني الجادة والقيم الإنسانية النبيلة، وتتميز بروح التفاؤل وحب الحياة والإقبال عليها، والرغبة في نيل المعالي، وشحذ العزائم.

وأما **القسم الثاني** من أغراضه الشعرية فقد وقفته لدراسة فنونه الوصفية التي أفرد لها جانباً من قصائده، ومن الممكن أن نتلمس فيها ملامح التطور ومظاهر التجديد التي بدت تتخلل فنون الأدب شعره ونثره. ولقد وجدت شعر الوصف لديه يقع في صورتين: **الأولى** الغير المستقلة: وهذه تمتزج بباقي فنونه الأخرى، والشاعر يوظفها توظيفاً فنياً، يخدم أفكاره ويبرز معانيه، وهو جديرٌ بالذكر والتنويه. والصورة **الأخرى** هي التي تأتي مستقلة في شعره، وهي المقصودة هنا بالحكم، ولها في شعره ثلاث صور: الأولى وصف النجوم، ولقد برع فيه الحصني بشهادة المعاصرين له كالصولي والخليفة العباسي المأمون وكان له باع طويل في هذا الشأن. ولقد واتاه ذلك عن طريق اطلاعه على ثقافات تتصل بعلم الفلك ومواقع النجوم، ولقد زاد نشاط هذه المعارف في عهد المأمون، وفي عهده أقيم أول مرصد فلكي لرصد حركات الكواكب، وكثر النقل والترجمة لمصادر هذا العلم من مختلف بقاع الأرض، ولقد استهوى الحصني هذا النوع من المعارف فتزود منه وأكثر من النظم فيه، مستقلاً وغير مستقل، حتى اشتهر بذلك، وعبّد لغيره الطريق ليسلك مسلكه. ولم يكن شاعرنا جافاً ولا غثّاً بارداً في حديثه عن النجوم في شعره، بل إنه استطاع ببراعة موهبتة الشعرية الفائقة أن يوظف شعره لخوض هذا اللون الطريف من الفنون، فترى فيه روح العلم وهي تسري في دماء حارة نابضة مفعمة بالفكر والأدب، وهو يميل في صوغ هذا اللون من الشعر إلى استخدام أسلوبي القصّ

والتصوير ليضفي صبغة فنية على مضمونه فيخفف من جفافه، ويُهذّب من صلابته، ويسْهُل تقبله واستساغتُه في النفوس.

والثانية: وصف رهان الخيل وفرسان السِّباق، ولقد اشتهر كذلك بجودة النظم فيه. وذكرت من الآراء ما يؤيد ذلك، كما أشرت إلى أن الحصني قد أسهم في تحديث هذا الفن وتطويره بما أدخله عليه من دقةٍ في الوصف، ورصدٍ لحركات الخيول وذكر مراتب المتسابقين على تواليهم في الحلبة، وكان ذلك يُعَدّ أمراً طريفاً في عهده. ولقد أسفت لأن الباقي من شعره في هذا الجانب قصيدة فريدة، طويلة نسبياً، عرضت لها بالدراسة والتحليل، ووجدت الحصني فيها لا يفارق نزعته نحو التعبير بالأسلوبين: القصصي، والتصويري، ولحظت أن ذلك قد أسهم في نقل مشاهد السباق وأحداثه بدقة ووضوح، وأضفى صبغة جمالية على مضمونه فضلاً عن أسلوبه.

والثالثة: وصف الحمامة التي فقدت أليفها، وهي كذلك قصيدة فريدة بقيت مما سقط من شعره في هذا اللون، ولقد أشرت - كما حدث من قبل في دراسة وصف النجوم ووصف رهان الخيل كذلك – أنها موضوعات ليست لها صبغة الجِدة في شعر الحصني، لكنها اصطبغت بهذه الصفة لما أضافه عليها من قوة ملكته، وخصب خياله، ولتجربته في وصف الحمامة مذاق خاص؛ لاسيما وقد جرّب لوعة الفقد، وحرقة الحرمان؛ حين أسلم طفله للثرى، وبكاه بكاءً حاراً، ومن هنا رأينا الشاعر وقد مزج نفسه بالطبيعة فراح يشاركها أفراحها وأتراحها، وفي الدراسة التي قدمتها بين يدي هذه القصيدة عرض لسماتها الفنية وخصائصها الأسلوبية التي جعلت منها فريدة في بابها.

ثم وقفت الفصل الثالث لدراسة **الجانب الفني** في شعر ابن يزيد الحصني دراسة نقدية شاملة تبرز خصائصه وسماته بالنظر إلى مفردات وعناصر هذا الفن نظرة تفصيلية منفردة لكنها لا تفصله عن كيان العمل الشعري في مجمله لتتحقق فيه النظرة الكلية التي لا تفقده توازنه واتصاله. وبدأت بالحديث عن الألفاظ والأساليب؛ وانتهيت فيها إلى أن أسلوبه تتوافر فيه القوة والوضوح والجمال. وأنه شاعر مطبوع حسن السليقة ولقد رأيت أن ذلك راجع بالضرورة إلى حرصه على اختيار ألفاظه وانتخاب عباراته، فهو ينتقي ألفاظه وأساليبه من بين الفصيح العذب، والمشهور الفخم. وقد حرص على أن تلائم ألفاظه المختارة معانيه، وتناسب أفكاره، وتتوافق مع عاطفته.

والحصني يؤثر استخدام اللفظ المشهور الشَّائع الاستعمال خاصة حين يراه يحمل مدلولات فكرية عالية، ومن ثم ندر أن يخالف هذا النهج المطّرد في شعره. وهو كذلك يترقق في اختيار ألفاظه وأساليبه بحيث لا تنبو عن الذوق السليم، ولا تبعث الحرج في النفوس، لاسيما في غزله ونقائضه. والحصني يكثر من استخدام وتكرار بعض المصطلحات والمسميات الفلكية التي تتصل بعلم النجوم ومنازلها؛ ويأتيه ذلك من جهة انشغال نفسه بهذا العلم. والواقع أن معجمه الشعري عامة يكثر فيه التكرار اللفظي، بحيث يشكّل ذلك ظاهرة أسلوبية في شعره، ويقع منه ذلك التكرار في صلب البيت وقافيته، ولقد وجدت لهذا الأمر علاقة بتجاربه الشعرية، وتوفير درجات الموسيقى والإيقاع في أسلوبه، بل له علاقة أيضاً بتمام معانيه وتوليدها وتتتبعها لبلوغ الغاية منها.

ويتميز **أسلوبه** كذلك بمتانة التراكيب وقوة النسج؛ بحيث لا يُعاب عليه ضم لفظة إلى لفظة أخرى. وابن يزيد الحصني يوفر لأسلوبه ما يلزمه من أسباب القوة والجمال، فمن ذلك – فضلاً عمّا سبق- التلوين الأسلوبي؛ فهو لا يسوق أسلوبه على وتيرة واحدة فيمله القارئ، فهو يراوح في بناء جمله بين الخبرية والإنشائية، ويوظف لخدمة معانيه وأغراضه أسلوبين مميزين: القصّ، والتصوير، وهذان الأسلوبان يضفيان صبغة جمالية على أسلوبه.

أما **بناؤه الفني** فيما يتعلق بما وصلنا من شعره فإنه يدور بين التقليد المتوارث والتجديد المبتكر. إذ نراه تارة يبدأ قصائده بمقدمات؛ كالمقدمة الغزلية التي استهل بها قصيدته التي ناقض فيها عبد الله بن طاهر، وقد وظّف هذا البدء توظيفاً رمزياً يلائم موضوعه. كما استهل قصيدته الغزلية التي سرد لنا فيها قصة اقتحام القصر لملاقاة أحبته؛ استهلالاً يذكرنا بظاهرة الوقوف بالطلل. غير أنه لم يلتزم به التزاماً حرفياً، فأدخل عليه تحويراً جزئياً يتمثل في أنه طالب صاحبيه بالوقوف بالمنزل العامر لا الدارس، وهو كذلك لا يطالب بالوقوف عليه بالفعل بل يطالبهم بزيارته والتعريج عليه ليبدأ مهمة اقتحامه، ونراه لا يغفل الحديث المعتاد عن الراحلة التي يمثلها هنا الجواد والناقة، وهو في ذلك الاستهلال التقليدي ينساق إلى البناء الفني المتعدد الموضوعات، والمتنوع الأفكار، وعادة ما يُحسن شاعرنا هنا التخلص من فكرة إلى فكرة، ويجيد الانتقال من موضوع إلى موضوع. وروح الجدة هنا تتمثل في اتصال هذه الموضوعات

وتوالي الأفكار وتتابعها بحيث لا تنقض فكرة أختها، ولا يخاصم موضوع أخاه، بل هناك دوماً خيط أثيري يتخلل عناصر القصيدة ورباط يشد أطرافها، فتبدو وكأنها أفرغت إفراغاً واحداً رغم تنوع عناصرها، وتغاير أفكارها.

وتارة أخرى يبدأ الحصني بعض قصائده بدءاً متحرراً من المقدمات، وهذا يعني أنه يستهلها استهلالاً مباشراً؛ فيلج إلى موضوعها ولوجاً حثيثاً، بحيث يصير هذا الاستهلال جزءاً لا ينفصل عن موضوعه وكأنه الفكرة الأولى في القصيدة تتبعها أفكارها الأخرى في انسياب واتصال يأخذ بعضها برقاب بعض، وهو في مثل هذا النوع من القصائد تتحقق لديه وحدوية الموضوع تحقيقاً فنياً ناضجاً، وكأنه يخطو بذلك خطوات تصبو بها قصائده نحو التطور والتجديد الذي لحق القصيدة في العصر العباسي. ومثل هذا النوع من القصائد تُعرف بموضوعٍ واحد، ومن الممكن أن يوضع لها عنواناً تعرف به ويدل على مضمونها، وهي كذلك أقرب لأن نفتش فيها عن مفهوم الوَحدة العضوية بمعناها النقدي المعروف حديثاً، ومن أمثلة هذا النوع في شعره قصائده في وصف النجوم، ووصف رهان الخيل، ووصف الحمامة التي فقدت أليفها. وهي قصائد تميل ميلاً إلى التطور والحداثة من حيث موضوعها وتداخل عناصرها وترابط أجزائها، بل وطريقة أدائها والتعبير عنها.

والبناء الموسيقي في شعر الحصني يشهد ببراعته، فهو من الشعراء الذين تهرك موسيقاهم، ومن حيث الوزن أراه يركب اثني عشراً بحراً؛ يأتي بحر الكامل، ثم المديد، والمجتث، والمتقارب، ومجزوء الرجز، ومجزوء الرمل، ثم يأتي بعد ذلك على نأي بحر الطويل والبسيط والخفيف، والوافر، والمنسرح، والسريع. وهو يساير الشعراء في ركوبه المشهور من البحور، باستثناء بحر المديد، الذي يأتي متقدماً في شعره، ويُعدّ ذلك ظاهرة في شعره، إذ تنكبه فحول الشعراء وهجروه. ولقد وجدته ملائماً لتجربته الشعرية، ومضمونه الذي صُبّ فيه. والحصني ينزع نزوعاً إلى النظم على البحور القصيرة النفس، سريعة الإيقاع، ويؤثر من البحور وحدوية التفعيلة غالباً لتحقيق أكبر قدر من النغم في شعره. غير أن الملاحظ مجيء بحور طويلة النفس كالطويل والبسيط والخفيف والوافر متأخرة في شعره، والمعتاد أن تأتي متقدمة عند غيره من الشعراء. ولا يمكنني القطع بأنها

تعدّ ظاهرة في شعره لكثرة الساقط منه. وهو كذلك لم يخصص وزناً معيناً لغرض معين، بل كانت تجاربه غالباً ما تملي عليه اختياره وبدافع من ذوقه.

ولقد اختار الحصني **قوافيه** من غالب الحروف العربية ولم تستعص عليه قافية، وتبلغ عدد حروف قوافيه أحد عشر حرفاً، وتأتي قافية الميم في مقدمة حروف قوافيه، تليها الرّاء، والعين، والفاء، والباء، والنون، والياء، والهمزة، والكاف. ومن هنا نرى أنه شايع المستعمل والمشهور من القوافي في الكثير الغالب، وقد لحظت دقته وحسّه المرهف في اختيار حروف قوافيه، وهو يراعي في ذلك الذوق الفني؛ ومن ثم فقد ندر استعماله لقافية الهمزة، وله بيتٌ واحدٌ عليها، كما هجر حرف القاف لشدته؛ فلم يأت به في القافية. ويقاس على ذلك حرف الدال، وحين اضطر إلى استخدامه في بعض قصائده نراه لم يأت بها ساكنة لشدتها؛ بل جاء بها متحركة ليسهل التلفظ بها. وهو يحرص على أن تأتي قوافيه مطلقة تحقيقاً لهذه الغاية. ولم أقع له على قافية مقيدة أو ساكنة سوى قصيدة فريدة قالها في وصف النجوم، وقافيتها العين، وهي من القوافي الذلل السّهلة. وغالب قوافيه أكثر حركتها الضمّ ويليها الكسر، وهو دقيق في تعامله مع حروف قوافيه كالردف والتأسيس، والدخيل. ومع دقته أراه لم يسلم من الوقوع في بعض العيوب، ويأتي الإيطاء في مقدمة عيوب القافية لديه، لميله إلى التكرار في القافية وغيرها، ويليه بعد ذلك عيب السناد كسناد الحذو والردف والإشباع، وغالب هذه السنادات غير معيب.

وفي شعر الحصني يتوافر قدر كبير من **الإيقاع**، فهو يؤثر استخدام الأوزان السهلة الخفيفة، قصيرة النفس، وحدوية التفعيلة، والمجزوءة أحياناً. وهو يحرص على توفير الإيقاع الداخلي للكلمات بحركاتها وسكناتها، وشدتها ولينها، وطولها وقصرها، ولظاهرة التكرار اللفظي والأسلوبي في صلب البيت أو القافية أثر في تحقيق ذلك، وقد يلجأ إلى توظيف التقطيع الصوتي، أو التصريع في مطالع قصائده، وإن كان يأتي بقلة في شعره لعدم إغراقه في الصنعة، وقد يلجأ إلى توظيف الجناس وبعض المحسنات البديعية تحقيقاً لأكبر قدر من الإيقاع في شعره.

وابن يزيد يتوصل إلى تصوير تجاربه بالوسائل البيانية المعروفة من تشبيه واستعارة ومجاز، وهو أحياناً يسلك طريق التعبير بالحقيقة في نقل تجاربه، ويعتمد آنذاك على

مطابقة الواقع، ومشابهته بكل تفاصيله من غير أن يستخدم وسائل البيان أو المجاز، وسبيله في ذلك انتقاء الألفاظ وحسن توظيفها لأداء المعاني بصورة طبيعية. وابن يزيد من الشعراء الذين يجيدون التعبير عن أفكارهم بطريقة التصوير الفني، وكثيراً ما يؤازره بأسلوب الحكي أو القصّ فيحيل القصيدة بذلك إلى حدثٍ درامي يُشاهد ويُحس. وهو يلجأ إلى ذلك أيضاً في نظمه الموضوعات الجادة كوصف النجوم ورهان الخيل ونحو ذلك، ويأتي التشبيه في مقدمة الوسائل البيانية وتليها الاستعارة، ويندر أن يميل في استعاراته إلى الغرابة والإغراق. وتليها الكناية. ولجوؤه إلى توظيف الحقيقة في نقل بعض تجاربه يشعرنا بنزوعه إلى القصّ في التعبير وحكاية الحال، وتصوير الواقع بحذافيره، وكأنه مشاهد ملموس.

وبالنظر إلى أفكار ابن يزيد نراه يحافظ على **شرف المعنى** الذي نادى به النقد القديم في تقريره لعمودية الشعر العربي، ولقد تتبعت ذلك وفتشت عنه في جُلّ أغراضه الشعرية فوجدته لم يُخالف القدماء في صياغة معانيه وتوليد أفكاره سواء ذلك في نقائضه وغزله ومديحه ورثائه وفخره وغير ذلك. وترد **المعاني** في شعره كما هو معتاد لدى غيره من الشعراء من جهتين: جهة الثقافة المتوارثة، وركوبه لمعاني السّابقين من الشعراء على سبيل التقليد والمتابعة، ومثل هذا الجانب تتوارى فيه شخصيته خلف سحاب كثيف، ومنها طروقه لمعاني معروفة متداولة لا تتطلب منه الغوص أو الإبحار في توليدها. وانطلاقاً من ذلك تلمست له تأثراً ببعض الشعراء؛ أمثال: امرئ القيس، وبشار، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي تمام، وأشرت إلى قول ابن وكيعٍ عنه بأن أبا تمام قد ضجّ من سرقة الحصني شعره. ولقد نقلتُ عنه شعراً يوحي بذلك. وظني أن ابن وكيع يبالغ في كلامه، فالشعراء متجاورون على بعد الزمان والمكان والعارية سارية فيما بينهم.

والجهة الأخرى هي التي تبرز فيها شخصيته الأدبية والفكرية وتنعكس فيها أخلاقه وصفاته وثقافته، وذلك الذي جذب أنظار النقاد إليه، ويتمثل في تناوله للمعاني ذات الطابع الجدي الطريف ويسهل فيها تلمس مظاهر الحضارة العباسية والتطور الشعري الملحوظ فيها. ومن أمثلة ذلك في شعره: وصف النجوم، ورهان الخيل، ووصف الطير ونحو ذلك، ونتلمس له مثل ذلك في نقائضه التي برزت فيها شخصيته وأخلاقه أتم وضوح. والحصني كذلك من الشعراء الذين يكررون من معانيهم ما تشغل به نفسه

وتمتلئ. وهو مع ذلك لم يسْلَم في بعض معانيه من بلوغ حدّ الإسراف أو المبالغة المرذولة جرياً على عادة بعض الشعراء لاسيما في شعر المديح، وكثيراً ما يجنح في هذا الجانب إلى الإغراق في الصنعة وقد برهنت من شعره على ذلك.

وبالنظر إلى **تجاربه الشعرية** نلحظ اتصافها في الكثير الغالب منها بالصدق الفني، ومرد ذلك إلى أن شعره مرآة نفسه وصدى حياته وتجاربه، وهواجس أحلامه وطموحاته، واهتماماته المختلفة. ففي جانب كبير من شعره تتضح مظاهر الذاتية التي تنعكس على صفحاتها شخص صاحبها، وتتجسد فيها أفكاره وصفاته. وبجانب ذلك تتميز تجاربه غالباً بروح الوَحدة والانسيابية، وتواليها في رباط أثيري يسري في جميع أوصالها، ولكل تجربة منها موضوعها الأصلي الذي يميزها عن غيرها، ويجعل لكل منها مذاقه الخاص.

والحمد لله على ما أعان وهدى " له الحمدُ في الأولى والآخرة وله الحكمُ وإليهِ تُرجعون" القصص (٧٠).

*** ***

أهم المصادر والمراجع

(١) - أدب الكاتب، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة، مصر٤ /١٩٦٣م.

(٢) - أساس البلاغة الزمخشري، طبعة دار الفكر ١٩٧٩م.

(٣) - أسرار البلاغة، الإمام عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق: د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة ١٣٩٩/٣هـ / ١٩٧٩م.

(٤) - أسس النقد الأدبي عند العرب: د/ أحمد بدوي، نهضة مصر ١٩٩٦م.

(٥) - الأصول الفنية للشعر الجاهلي: د/سعد إسماعيل شلبي، دار غريب للطباعة.

(٦) - أصول النقد الأدبي: د/ أحمد الشايب، مطبعة الاعتماد، ١٩٤٢/٢م.

(٧) - الأعمال الكاملة لعبد الرحمن شكري: الهيئة العامة لقصور الثقافة، تقديم: د/أحمد إبراهيم الهواري.

(٨) - الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، دار الثقافة، بيروت. وطبعة دار الفكر، لبنان، تحقيق: على مهنا وسمير جابر.
(٩) - إلياذة هوميروس: تقديم وترجمة سليمان البستاني، مطبعة الآباء اليسوعيين بيروت، لبنان.
(١٠) - الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، تحقيق: بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم بيروت ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.
(١١) - البداية والنهاية لابن كثير، إسماعيل بن عمر، أبو الفداء مكتبة المعارف، بيروت.
(١٢) - البيان والتبيين للجاحظ، طبع دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان١٩٩٨ م.
(١٣) - تاريخ آداب اللغة العربية، جورجى زيدان، دار الهلال، القاهرة.
(١٤) - تاريخ التمدن الإسلامي: جورجى زيدان، دار الهلال، القاهرة.
(١٥) - تاريخ دمشق: أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعي (٥٧١/٤٩٩)، طبعة دار الفكر بيروت ١٩٩٥م. تحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمري.
(١٦) - تاريخ الطبري: طبعة دار المعارف، ١٩٧٧م.
(١٧) - التطور والتجديد في الشعر الأموي: د/شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة.
(١٨) - تهذيب تاريخ دمشق لابن بدارن، طبعة بيروت ١٤٠٧هـ
(١٩) - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، دار المعارف، القاهرة.
(٢٠) - جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي، طبع دار الأرقم، بيروت. عمر فاروق الطباع.
(٢١) - جمهرة الأمثال: دار الفكر، بيروت ١٤٠٨هـ
(٢٢) - جمهرة أنساب العرب: لابن حزم، بيروت ١٤٠٣هـ
(٢٣) - جمهرة خطب العرب: أحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية، بيروت.
(٢٤) - حديث الأربعاء: د/طه حسين، دار المعارف، القاهرة١/١٩٧٦م.
(٢٥) - حياة الحيوان الكبرى للدميري، مطبعة السعادة، القاهرة.
(٢٦) - الخيال الشعري في شعر الوصف عند البحتري: د/ طه مصطفى أبو كريشة، مطبعة الاعتماد.

(٢٧) - الدر المنثور: لجلال الدين السيوطي، دار الفكر، بيروت ١٩٩٣م.
(٢٨) - دلائل الإعجاز: الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني بجدة.
(٢٩) - ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف ١٩٧٢م.
(٣٠) - ديوان أبي دؤاود الإيادي، بيروت؟
(٣١) - ديوان ابن الرومي، دار الكتب العلمية، بيروت.
(٣٢) - ديوان بشَّار بن برد: طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
(٣٣) - ديوان جرير: طبع دار صادر بيروت.
(٣٤) – ديوان الحصني، محمد بن يزيد المسلمي، جمع وتحقيق: إبراهيم صالح، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط ١،سنة ٢٠١٠م/١٤٣١هـ.
(٣٥) - ديوان دعبل: تحقيق: إبراهيم الأميوني، دار الكتب العلمية.
(٣٦) - ديوان عمر بن أبي ربيعة، طبع دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
(٣٧) - ديوان عنترة بن شداد: د/يوسف عيد، طبع دار الجيل بيروت.
(٣٨) - ديوان كثيّر عزَّة، شرح: قدري مايو، طبع دار الجيل بيروت، ١٤١٦/١هـ
(٣٩) - ديوان المتنبي: شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي.
(٤٠) - الزاهر: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، مؤسسة الرسالة، بيروت١٤١٢هـ / ١٩٩٢م تحقيق: د/ حاتم صالح الضامن.
(٤١) - زهر الآداب للحصري القيرواني.، طبعة دار الفكر العربي.
(٤٢) - سير أعلام النبلاء: محمد بن حمد بن عثمان بن قايماز الذهبي أبو عبد الله. طبع مؤسسة الرسالة، بيروت١٤١٣ هـ، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، ومحمد نعيم العرقسوسي.
(٤٣) - شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث: د/عبد الحي دياب، طبعة الاتحاد العربي للطباعة.
(٤٤) - الشعر الأموي: د/ فتوح أحمد، طبعة دار المعارف القاهرة ١٩٩١/١م.
(٤٥) - شعر الحرب في العصر الجاهلي: د/على الجندي، مطبعة الرسالة.

(٤٦) - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د/عز الدين إسماعيل طبعة دار الكاتب العربي.
(٤٧) - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٨م.
(٤٨) - الشعر والشعراء: لابن قتيبة، طبعة دار الحديث، تحقيق: أحمد شاكر، والمطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦م.
(٤٩) - الشعور بالعور: أبو الصفا صلاح الدين خليل بن عز الدين أيبك بن عبد الله الألبكي الصفدي، دار عمار، عمان، الأردن ١٤٠٩/١هـ، تحقيق: د/ عبد الرازق حسين.
(٥٠) - شوقي شاعر العصر الحديث: د/شوقي ضيف، طبعة دار المعارف، الطبعة السابعة.
(٥١) - صبح الأعشى في صناعة الإنشا: أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.
(٥٢) - صحيح البخاري: محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي.، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م، تقديم: د/ مصطفى ديب البغا.
(٥٣) - الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، المكتبة العصرية، بيروت ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م. تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم.
(٥٤) - الطبقات الكبرى: محمد بن سعد بن منيع أبو عبد الله البصري الزهري، دار صادر، بيروت.
(٥٥) - طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف ١٩٥٦م.
(٥٦) - طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، مطبعة المدني بجدة، تحقيق: الأستاذ محمود شاكر.
(٥٧) - العالم الإسلامي في العصر الأموي: د/عبد الشافي عبد اللطيف.
(٥٨) - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: الشيخ ناصيف اليازجي، طبعة دار القلم،
(٥٩) -العصر العباسي الأول: د/ شوقي ضيف، طبعة دار المعارف.

(٦٠) - العقد الفريد: ابن عبد ربه، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
(٦١) - على المحك: مارون عبود، دار العلم ١٩٤٦م.
(٦٢) - العمدة لابن رشيق، تحقيق: د/ مفيد قميحة، طبعة بيروت، وطبعة دار الكتب العلمية، بيروت١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.
(٦٣) - عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، طبعة دار العلوم ١٩٨٥م. وطبعة شركة فن الطباعة، ١٩٨٥م. تحقيق: د/ طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام.
(٦٤) - العين للخليل بن أحمد الفراهيدي؟
(٦٥) - الفرج بعد الشدة: للتنوخي، تحقيق عبود الشاجي، بيروت ١٣٩٨هـ.
(٦٦) - الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د/شوقي ضيف، لجنة التأليف والترجمة والنشر٢/ ١٩٤٥م.
(٦٧) - الفهرست لابن النديم، تقديم: طبع دار المعرفة بيروت ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.
(٦٨) - في النقد الأدبي: د/ شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السَّابعة.
(٦٩) - القاموس المحيط للفيروزآبادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.
(٧٠) - الكامل في التاريخ لابن الأثير، المطبعة الأميرية، القاهرة.
(٧١) - كشف الظنون: مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي الحنفي، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.
(٧٢) - لسان العرب لابن منظور، مطبعة دار المعارف، القاهرة.
(٧٣) - مجلة الذخائر: مجلة فصلية مُحكّمة، بيروت لبنان، العددان: ١٣، ١٤، السنة الرابعة ١٤٢٣- ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
(٧٤) - مجمع الأمثال للميداني، طبعة دار الجيل، بيروت ١٩٨٧م.
(٧٥) - محاضرات الأدباء: أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل الأصفهاني، دار القلم، بيروت ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، تحقيق: عمر الطباع.
(٧٦) - مختار الصحاح للإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المطبعة الأميرية بمصر ١٩٠٥م.
(٧٧) - المرشد إلى فهم أشعار العرب: عبد الله المجذوب، مصطفى البابي الحلبي ١٩٩٥م.

(٧٨) - مروج الذهب للمسعودي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت ١٤٠٦هـ.
(٧٩) - المصباح المنير: أحمد بن على المقري الفيومي، المكتبة العلمية، بيروت.
(٨٠) - معاهدة التنصيص: الشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، عالم الكتب، بيروت١٣٦٧هـ، ١٩٤٧م، تحقيق: محمد الأستاذ محمد محي الدين عبد الحميد.
(٨١) - معجم الأدباء: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.
(٨٢) - معجم أسماء الأشياء: أحمد بن مصطفى الدمشقي، دار الفضيلة، القاهرة.
(٨٣) - معجم البلدان لياقوت الحموي، طبع دار الفكر، بيروت.
(٨٤) - معجم الشعراء للمرزباني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، تحقيق: عبد الستار فراج.
(٨٥) - المنصف لابن وكيع المصري، د/ محمد رضوان الداية، دار قتيبة.
(٨٦) - الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان: د/ زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٣٩٣/٣هـ / ١٩٧٣م.
(٨٧) - موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو، ١٩٨١م.
(٨٨) - ميزان الشعر العربي في العروض والقافية: د/ السيد محمد درويش، مطبعة الأمانة ١٩٩١م.
(٨٩) - نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب: أحمد بن المقري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٦٨م.
(٩٠) - النقد الأدبي: أحمد أمين، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٢م.
(٩١) - النقد الأدبي أصوله ومناهجه: الأستاذ سيد قطب، دار الشروق ١٩٩٠م.
(٩٢) - النقد الأدبي الحديث: د/ محمد غنيمي هلال، نهضة مصر.
(٩٣) - نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب بالقسطنطينية ١٣٠٢هـ، وطبعة الكليات الأزهرية، تحقيق: د/ محمد عبد المنعم خفاجي.
(٩٤) - النهاية في غريب الأثر: أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، المكتبة العلمية، بيروت ١٣٩٩هـ، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي، ومحمود محمد الطناحي.
(٩٥) - الوافي بالوفيات: للصفدي، تحقيق: س. ديدرينغ، بيروت ١٣٨٩هـ.

(٩٦) - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أبو العباس شمس الدين القاضي أحمد، المشهور بابن خلكان، المطبعة الميمنية بمصر ١٣١٠هـ

*** ***

الفهرست

المقدمة.....أ- ج
توطئة: عصر الشاعر.....٥-٨
الفصل الأول: نظرات في حياة محمد بن يزيد الحصني.....(٩ - ٣٠)
(١) - نسبه وأسرته.....١٠، ١٣
(ب)- حياته ونشأته.....١٤، ٢١
(ج)- أخلاقه وثقافته.....٢١، ٢٥
(د)- ديوانه وآراء النقاد في شاعريته.....٢٥، ٣٠
الفصل الثاني:المحتوى، دراسة وتحليل.....(٢٦٥-٣١)
القسم الأول: الفنون المطروقة.....٣٤
(١) - شعر النقائض.....٣٤- ٨٥
كلمة موجزة في فن النقائض.....٣٤- ٣٨
شعر النقائض عند ابن يزيد الحصني.....٣٨- ٤٢
أولاً- أبيات طاهر بن الحسين في الفخر.....٤٢- ٤٤
الحصني يرد على أبيات طاهر بن الحسين.....٤٥- ٥٦
ثانياً- قصيدة عبد الله بن طاهر.....٥٦- ٥٩
الحصني يرد على عبد الله بن طاهر.....٥٩- ٨٥
(٢) -الغزل.....٨٥- ١٤٤
(٣) - الرثاء.....١٤٣- ١٦٠
(٤) - المديح.....١٦١- ١٧٣
(٥) - الشكوى.....١٧٣- ١٧٩
(٦) - العتاب.....١٧٠- ١٨٢
(٧) - الفخر.....١٨٢- ١٨٥
(٨) -الحكمة.....١٨٥- ١٩٢
القسم الثاني: فنون من الوصف.....(١٩٣- ٢٦٢)
(أ)- وصف النجوم.....١٩٤- ٢٢٣

(ب)- وصف رهان الخيل أو حلبة السَّباق.....٢٢٤- ٢٥٠
(ج)- وصف حمامة فقدت أليفها.....٢٥٠- ٢٦٢
الفصل الثالث:الفَنّ، دراسة نقدية.....(٢٦٣ – ٣٥٥)
(١) - الألفاظ والأساليب.....٢٦٤- ٢٨٢
(٢) -البناء الفني.....٢٨٢- ٢٩١
(٣) - البناء الموسيقي.....٢٩١- ٣٢٤
أولاً: الوزن.....٢٩١
ثانياً: القافية.....٣٠٤
ثالثاً: الإيقاع.....٣١٣
(٤) - الصورة الفنية.....٣٢١- ٣٣٧
(٥) - الأفكار.....٣٣٧- ٣٤٨
(٦) - التجربة الشعرية.....٣٤٨- ٣٥٥
الخاتمة ٣٥٦- ٣٦٧
المصادر والمراجع.....٣٦٧- ٣٧٣
الفهرست.....٣٧٣- ٣٧٤

*** *** ***