التّشكيلُ الفنّيُّ في قصيدةِ "أعاتِكَ بعضُ الودّ" لبشّار بن برد

The Artistic Formation in the Poem "A'atika Ba'd al-Wud" by Bashar ibn Burd

أحمد علي جودة[1] محمود حسين الزهيري[2]

Ahmad Ali Joudeh[1] Mahmoud Hussein Al-Zuhairi[2]

DOI: 10.15849/ZJJHSS.251130.02

الملخص

الأهداف: يُسلِّطُ البحثُ الضّوءَ على التّشكيلِ الفنّيّ في قصيدةِ "أعاتِكَ بعضُ الودّ" لبشّار بن برد، معتمدةً على ما أودعَ بها الشّاعرُ منْ أشكالٍ وصياغةٍ تؤثّرُ في البناءِ الجماليّ للنّصّ؛ إذ نوَّعَ في لغتِهِ وصورِهِ وإيقاعِهِ؛ للوصولِ إلى مقاصدِهِ عنْ طريقِ الإيحاءِ للكشفِ عنِ الدّلالاتِ المضمرةِ في النّصّ.

المنهجيّة: اتّبعَ الباحثانُ فيهِ المنهجَ الوصفيَّ التّحليليَّ كمنهجٍ مناسبٍ للدّراسةِ، كما أفادَ منَ المنهجِ التّاريخيّ لمعرفةِ حياةِ الشّاعرِ، والمنهجِ النّفسيّ للكشفِ عنِ الحالةِ النّفسيّةِ للشّاعرِ.

النّتائج: ووظَّفَ بشّار في قصيدتِهِ الكثيرَ منَ الجماليّاتِ الشّكليّةِ والبلاغيّةِ للكشفِ عنِ الدّلالاتِ المبطَّنةِ، فظهرتْ قصيدتُهُ ببنائِها وتشكيلِها الفنّيّ لتشي بحالتِهِ النّفسيّةِ تجاهَ الظّلمِ المحيقُ بِهِ. فاللّغةُ الشّعريّةُ عندَهُ اختياريّةٌ انزياحيّةٌ إيحائيّةٌ توضّحُ المقصدَ والهدفَ. وأمَّا الإيقاعُ: فقدِ اختارَ بحرَ الطّويلِ، واختارَ الشّاعرُ الجيمَ رَويًّا وهوَ منَ الحروفِ المجهورةِ الّتي تُظهِرُ اضطرابَ الشّاعرِ ورفضِهِ لما حدثَ لهُ. وأكثرَ في أبياتِ القصيدةِ منَ الإيقاعِ الدّاخليّ كالتّكرارِ والمحسّناتِ البديعيّةِ الّتي تزيدُ منْ وتيرةِ الإيقاعِ لنقلِ الإيحاءِ عبرَهُ. وأمَّا الصّورةُ الشّعريةُ: فقدْ قامَ بشّار بمدحِ الخليفةِ بالكثيرِ منَ الأوصافِ الّتي يحبُّها الخلفاءُ، فوصفَهُ بفَتى الدّينِ، وَفَتى النَّدى، وكعبةِ المحتاجينَ، موظِّفًا الصّورَ البلاغيَّةَ منْ تشبيهاتٍ، واستعاراتٍ، وكناياتٍ، ومجازاتٍ.

الخلاصةُ: دعا البحثُ إلى الرّجوعِ لشعرِ بشّارِ بن برد ودراسةِ قصائِدِهِ بحسبِ نظريّةِ التّلقّي لِما تتضمّنُهُ منْ بناءٍ أسلوبيٍّ بخطابِهِ للمتلقّي، تركّزُ على ما يضمرُهُ في نفسِهِ ويظهرُ في صياغتِهِ اللّغويّةِ في شعرِهِ.

الكلمات المفتاحية: قصيدة "أعاتكَ بعض الودّ"، بشّار بن برد، الشّعر العبّاسيّ.

Abstract

Objectives: This study highlights the artistic structure of Bashar ibn Burd’s poem The Poem "A'atika Ba'd al-Wud", focusing on the poet’s use of form and stylistic expression to shape the aesthetic framework of the text. Bashar varies his language, imagery, and rhythm to convey his meanings through suggestion and implication, revealing the poem’s latent content.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

Methodology: The researchers adopted the descriptive-analytical method as most suitable for this study. They also drew on the historical method to examine the poet's life context, and the psychological method to explore his emotional state.

Findings: Bashar employed various formal and rhetorical aesthetics to uncover hidden meanings. The poem's artistic construction reflects his psychological response to the injustice he faced. His poetic language is marked by deliberate, figurative deviation that clarifies purpose and intent.

In terms of rhythm, he chose the ṭawīl meter and the voiced consonant jīm as the rhyme—both reflecting emotional tension and protest. He also used internal rhythmic devices such as repetition and rhetorical embellishments to enhance musicality and deepen the suggestive tone.
As for imagery, Bashar praised the caliph using expressions beloved by rulers, describing him as "the youth of faith," "the youth of generosity," and "the Kaaba for those in need." The poem features a range of figurative devices, including similes, metaphors, metonymy, and other rhetorical figures.

Conclusion: The study calls for renewed scholarly attention to Bashar ibn Burd's poetry, particularly through the lens of Reception Theory, emphasizing the stylistic construction of his address to the audience and the expression of internal emotions through his poetic language.

Keywords: The Poem "A'atika Ba'd al-Wud" ", Bashar ibn Burd, Abbasid poetry.

(1) قسم اللغة العربية وآدابها، الكلية: الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان– الأردن
(2) قسم اللغة العربية وآدابها، الكلية: الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان– الأردن

*للمراسلة: Ahmad.Joudeh@wise.edu.jo
تاريخ استلام البحث: 2025/06/17
تاريخ قبول البحث: 2025/07/23

(1) Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Sciences, The World Islamic Science & Education, Amman, Jordan
(2) Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Sciences, The World Islamic Science & Education, Amman, Jordan
*Corresponding author: Ahmad.Joudeh@wise.edu.jo
Received: 17/06/2025
Accepted: 23/07/2025

المقدمة

التشكيل الفني

معنى التشكيل مأخوذ من الجذر اللغوي: "شكلَ الشكل أي المثل، نقول: هذا على شكل هذا أي مثال أي أشبه، وتشكل الشيء: تصوره وشكله: صوره"[1]. أما اصطلاحا فهو: "القدرة على التشكيل بأشكال متعددة، ومن معناها ظهر هذا الفن التشكيلي في الرسم والفن والنحت والهندسة، لقدرة المواد التي يستخدمونها في التشكيل المرغوب"[2].

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (شكل)

[2] الصفار، ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد–عمان، 2010، ص39

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

فالتشكيل عند عز الدين إسماعيل يتكون بالتحام الشكل المعنون، وتوافق الحرية النفسية مع العالم الخارجي، فترسم شعرية النص بتأليف الصورة واللغة والإيقاع[1].

فالتشكيل في القصيدة "يجب أن تكون كل العناصر منسجمة مع بعضها البعض، فالقصيدة ليست مجرد خواطر أو صور أو معلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما"[2].

يُعد التشكيل الفني من أهم العناصر في الشعر لما له من أثر كبير في تكوين الشعرية، والتمييز بين اللغة الأدبية الجمالية واللغة العادية الشائعة. فالعملية الإبداعية تتطلَّب من الشاعر المبدع أن يسعى إلى التجديد من الناحية الفنيَّة إذ يجب أن تكون لغته شعرية انزياحيَّة وله الحرية في انتقاء كلماته وصيغه الجاهزة من قاموسه الشعري بما يتوافق مع حالته النفسية وما يريد أن يبوح به للمتلقي، فمخزونه اللغوي الثري يُظهر اتساع ثقافته واختياراته الدقيقة والمتنوِّعة، وإنَّ تشكيل صوره الشعرية الدافقة بالحياة تكشف عن حالته أثناء تخلُّق القصيدة، ومن ثمَّ تكشف عن رؤيته حول الحياة والوجود، ولا ننسى الإيقاع وقدرته على الإيحاء والكشف عن رؤية الشاعر ونفسيته. إذن فالتشكيل الشعري وسيلة فاعلة في الكشف عن الدلالات التي يخفيها العمل الفني، وتعنى بدراسة الهيكل البنائي للقصيدة الشعرية ككل.

فالنص مرآة للمبدع وناقل أمين عما يكتنفه من شعور؛ فاختياراته اللغوية التي يختارها المبدع تُؤثِّر بالمتلقي وينفعل ويتأثر بمعاناته. ومن خلالها نتحسس الشاعر المبدع من غيره، إذ هدف الشاعر أولا وآخرًا موجَّها نحو المتلقي للتأثير به، وجعله يُشاركه وجدانيا بمعاناته ويتفاعل معه.

أهمية البحث: يُلقي هذا البحث الضوء على التشكيل الجمالي في قصيدة "أعاتكَ بعض الود" لبشار بن برد، ودوره في إنتاج الدلالة في بنية القصيدة.

هدف البحث: يُسلِّط البحث الضوء على التشكيل الفني في قصيدة "أعاتك بعض الود" لبشار بن برد، معتمدة على ما أودع بها الشّاعر من أشكال وصياغة تكشف عن رؤية الشاعر من خلال لغة وصورة وإيقاع؛ للوصول إلى مقاصد الشّاعر عن طريق الإيحاء للكشف عن الدلالات المضمرة في النص.

منهج البحث: اتبع الباحثان فيه المنهج الوصفي التحليلي كمنهج مناسب للدراسة، كما أفاد من المنهج التاريخي لمعرفة حياة الشاعر، والمنهج النفسي للكشف عن الحالة النفسية للشاعر.

فرضية البحث: يقوم هذا البحث على فرضية رئيسة مؤداها أنَّ التشكيل الفني للشاعر يكشف عن معاناته، ورؤيته الشعرية من خلال اللغة المستخدمة والصور المنسوجة والإيقاع المختار.

إشكالية البحث: يستند هذا البحث على تساؤل رئيس هو: هل تركيز الشاعر على التشكيل الفني في القصيدة يعمل على إيصال الدلالات المضمرة فيها؟ وللإجابة على هذه الإشكالية نطرح العديد من الأسئلة:

1. لماذا يلجأ الشاعر إلى التشكيل الفني في شعره؟
2. ما الثمرات التي اكتسبها النص باستخدام التشكيل الفني؟

---

[1] مسعود، بوعسيري، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة باتنة- الجزائر، 2011-2012، ص29

[2] جبار، رابعة راضي وعارف، مصطفى لطيف، التشكيل الفني في ديوان مرايا عمر سعدون لعدنان الفضلي، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ذي قار، العراق، ع40، 2022، ص2

3. ما أهم أدوات التشكيل الفني في الشعر؟
4. ماذا أضاف التشكيل الفني للمعنى وكشف رؤية القصيدة؟
5. ما دور المتلقي في الكشف عن الدلالات المضمرة للقصيدة؟

وسنحاول في عرضنا لمحاور البحث الإجابة عن هذه الأسئلة جميعها.

الدراسات السابقة: هناك دراسات سابقة تناولت الموضوع من زوايا مختلفة. نذكر منها:

1. عبد الخالق، آمال يس، التقنيات الأسلوبية عند بشار بن برد: قصيدة مدح عقبة بن سلم أنموذجا، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع84، 2015، (307–341). وهدفت الدراسة إلى دراسة قصيدة مدح لبشار بن برد وبيان التقنيات الأسلوبية فيها (كتقنية جمع الصيغة الطلبية بالخبرية والتصويرية والقصصية والتسلسلية وتبادل الضمائر)؛ للتعبير عن غرض القصيدة وهو المدح.
2. جبار، رابعة راضي وعارف، مصطفى لطيف، التشكيل الفني في ديوان مرايا عمر سعدون لعدنان الفضلي، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ذي قار، العراق، ع40، 2022. وهدفت الدراسة إلى تتبع التشكيل الفني في ديوان الشاعر عن طريق اللغة والصورة والإيقاع للتعبير عن آلام الشاعر وزادت في حسن النص، والتأثير في المتلقي.
3. غيابة، سعاد، جماليات التشكيل الفني في شعر عدي بن زيد العبادي، مجلة آداب، جامعة أم درمان الأهلية، السودان، ع3، 2022، (23–44)، هدفت الدراسة إلى دراسة أهم التشكيلات الفنيَّة عند الشاعر كاللغة الشعرية والصورة الشعرية ودورها في الكشف عن الحالة النفسية للشاعر.
4. الديوب، سمر، جماليات التشكيل الفني في الشعر العربي القديم (شعر صدر الإسلام نموذجاً)، ط1، أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، طرطوس، سورية، 2013، تناول الكتاب فيه مفهوم التشكيل الفني، والتشكيل عند الشعراء في صدر الإسلام في الصورة الفنية، والصورة والتجربة الشعرية والعلاقات التناصية في شعر صدر الإسلام.
5. ابنيان، محمد علي، الإطار الموضوعي والتشكيل الفني في شعر عبد المحسن الصوري، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك–الأردن، 2000–2001، درست الرسالة شعر عبد المحسن الصوري من حيث التنوع الموضوعي وأيضا التشكيل الفني من حيث اللغة والصورة والإيقاع.

لذا جاء هذا البحث ليكشف عن دور التشكيل الفني في قصيدة "أعاتك بعض الود" لبشار بن برد، والكشف عن معاناة الشاعر من حيث اللغة الشعرية المستخدمة والصور الشعرية وربطها بالتجربة والإيقاع الشعري بطريقة تطبيقية بتتبع كل تشكيل في كل بيت ودوره في الكشف عن الدلالات المضمرة في النص.

هيكل البحث: جاء البحث على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة واستنتاجات وتوصيات تليها المصادر والمراجع.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

التمهيد

يُعد بشار بن برد من مخضرمي العصر الأمويّ والعباسيّ، فقد ولد في العصر الأموي فقيرا أعمى ودميم الخلقة، تنفر منه النساء، فكان هذا ما أشعره بالمرارة طيلة حياته، وكان مولى فارسي لقبيلة بني عقيل العربية، فشبَّ في ديار بني عقيل، وقد تعلم العربية، وأخذ عن شيوخ مواليه الفصاحة وقول الشعر فتمثَّل السليقة العربية أفضل تمثُّل. وكان الأمويون يقدمون العربيّ على غيره من المسلمين غير العرب سواء أكان فارسيا أو زنجيا؛ فشعر بشار بالظلم؛ لأنه من الموالي الفرس؛ لذا ادَّعى كذبا بأنَّه عربي من بني عُقيل الذي كان مولى لهم. وثار على العرب وأثبت أنه شاعر فذ ذو قريحة أصيلة، بالرغم من أنه غير عربي[1].

وبعد تحوُّل الدولة إلى الخلافة العباسية، وارتقى الكثير من الموالي الفرس لسدة الوزارة كبني بويه وبني سهل، لم يعد يشعر بالعار من نسبه الفارسي، وبدأ يفخر بأصله الفارسيّ، وأصبح يعيب على العرب تخلّفهم وبداوتهم، بينما كان الفرس أصحاب حضارة وعلوم ودولة مما جرَّ عليه ذلك الكثير من المشاكل، واتهمه العرب بالشعوبية ثُمَّ اتُّهِمَ بعد ذلك بالزندقة، وشهد ثقات على زندقته أمام الخليفة المهدي الذي كان فيه شدة في شؤون الدين واستدلَّ على زندقته أيضا في رثاء أحد الزنادقة الذين قتلوا، وهجا الخليفة فيها، فحكم عليه بالجلد سبعين جلدة فيموت على إثرها ويُرمى في البطيحة[2].

لقد أسرفَ النّاس والشعراء في التطاول عليه؛ لعماه ودمامته رغبة في إيذائه، وجرح مشاعره وفي كتب الأدب الكثير من القصص التي تذكر ذلك. ويرى محمد النويهي لو لقي بشار معاملة حسنة لتغيرت شخصيته تماما، فقد ولّدت عنده شعور بالنّقص، وتركت آثارا نفسيّة جمّة مشحونة بالغضب والكره للنّاس والذات. وحاول بالتّعويض بالسّمع والحسّ ومعرفته باللغة؛ للتخفيف من شعور المرارة الذي يلقاه[3].

كان بشار من الشعراء الذين يحبون المتع والملذات لذا تنقّل بالحانات مع المجّان في عصره، وقال شعرا كثيرا في الغزل الصريح الماجن، الذي يصلح للغناء، فكان شعره مصدر دخل له من المغنيات اللواتي يعطينه مالا لقاءه. واتّصل بالخليفة المهديّ[4]، فأُعجب بشعره وقربه وأغدق عليه من الأُعطيات، فكان مصدر دخل ثان له. وبعد أن انتشر غزله الماجن المتهتك، وصل الخبر إلى الخليفة المهدي بأن بشار يقول غزلا فاضحا يُفسد فيه شباب المسلمين، فأمره الخليفة بالكف عن قول الغزل الصّريح فتوقف مصدر دخله من الحانات والمغنيات، وأمر الخليفة بحرمانه من أعطياته، فانقطع مصدر دخله الثّاني. فقال الشّاعر قصيدته هذه –موضوع البحث– مادحا الخليفة ومُعتذرا له؛ لعله يحنُّ عليه لأجل عائلته ويُرجع أُعطياته ويعفو عنه، ومُعرِّضا بحسَّاده الذين أوصلوا أخباراً كاذبة للخليفة حسَدا منه لشاعريته الفذة وشهرته؛ إذْ عدَّه النُّقادُ أول المجددين في العصر العباسي.

---

[1] ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي– العصر العباسي الأول، ط8، دار المعارف، مصر، 1982، ص202–205

[2] ضيف، تاريخ الأدب العربي– العصر العباسي الأول، ص205

[3] بكار، يوسف حسين، قضايا في النقد والشعر، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1984، ص110، 117

[4] ضيف، تاريخ الأدب العربي– العصر العباسي الأول، ص205

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

المبحث الأول: مدخل إلى جو النص

إنَّ هدف اللغة في الأساس إيصالي إفهامي، وهذا لا يتم إلا من خلال "شكل لغوي مُتفق على معناه بين الطرفين، دون تصرف ذاتي أو شخصي من أحدهما في النظام الذي يقوم عليه هذا الشكل، صوتًا ونحوًا ودلالة"[1]. وينبغي أنْ تكون تراكيب اللغة جماعية شائعة، حتى توفر هدفها الإيصالي، لكن هذا المُستوى العادي من اللغة لا يحمل أيّ دلالة أخرى؛ فإذا ما أراد المتكلم أنْ يحمّل نصه دلالات تجعله مؤثرًا فاعلًا في المتلقي، يلجأ حينئذٍ إلى استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية المختلفة، لجعلها إيحائية؛ ليقوم المتلقي بدوره في كشف الدلالات المضمرة فيها؛ ليحقق لذَّة الكشف ومتعته، فيشارك المُبدع في إيصال ما في داخله وما يعتمل في نفسه من مشاعر دون التصريح بها.

فاللغة أهم عنصر وهو الأساس في بناء القصيدة "وهي قناة الشاعر الأولى للتعبير عما يدور في خلجات نفسه من مشاعر، وأحاسيس اللغة تضفي على الأدب صياغتها المجردة، كما تضفي عليها مادتها المحسوسة"[2].

إنّ القصيدة مجموع مركب من دوال غير قابل للتجزُّؤ، يصير بإبداع الشّاعر بنية واحدة، ويؤدّي التّفاعل للصّوت والمعنى إلى المشابهة، وتتفاعل الدّوال اللغوية فيها؛ لتنتج في النّهاية نصا متماسكا ذا وظيفة تواصلية تحكمه مجموعة من المبادئ، كالانسجام والتّماسك والإخبارية بمضمون يعبر عن الشّاعر. وهذه التّقنية التّرابطية في بناء النص لها أبعاد دلالية في تشكيل رؤية الشّاعر. حيث تبرز جمالية الأدب في وحدة الشّكل والمضمون، وبقدر تكاتفها حتى يقترب العمل من دائرة الفنون الجميلة[3]. ويظهر جمال اللغة إلى "نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكَّم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة"[4]. فانفعال الشاعر ومشاعره هي الأساس في اختياراته اللفظية للإبانة عن المعنى وإيصاله للمتلقي.

ويقوم قارئ النص بالتّمييز بين البُنى النّصية والعلاقات التي تربط بينها ويقوم بفصلها ودراستها، ولكنها لا تُفهم معزولة عن غيرها وعن العلاقات المشتركة بينها سواء في تشكيلها اللغوي التّركيبي أمْ البلاغي. ومقياس الشّعر الجيد مدى احتوائه للمعاني المستندة على العاطفة الصّادقة السّليمة والخيال الخصب المبدع[5] .

ينفتح الشّاعر بهذه القصيدة بالمدح، إذ يشرع ما بين المدح والاعتذار من جهة مُبطّنا هجاء من أخرى، غير أنه غلَّفها بنفحة أعرابية تقليديَّة، كمنهج القدماء الأعراب من بني عقيل منشأه الأول، حيث نشأ بين ظهرانيهم ورضع من لغتهم، فانعكس ذلك على ما أودعه في هذه القصيدة من أسلوب يحاكي شعرهم، فللألفاظ الوحشية على طريقة أهل البادية دلالة ومؤشر على أنه أراد شيئا معينا التمسه وحاجة في نفس يعقوب أراد إيصالها.

ولعله جعلها تورية وإيحاء من جوانب ألفاظه وغرائبها؛ كي ينفذ لما يريد، فاصطنعَ الإغراب والتَّلون فيه، بشيء من التّرقب والحذر، وكأنَّه شاغل المتلقي بشيء صرف اهتمامه إليه؛ ليغطي على حاجة نفسه المرادة من بعض الذّم، فربما أصاب هدفه وأشبع غرور نفسه وحاجتها.

---

[1] عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب. مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص57.

[2] فلفل، محمد عبدو، التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص9

[3] عاصي، ميشال، الفن والأدب، ط2، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1970، ص83

[4] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، تحقيق محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص31

[5] البرازي، مجد محمد: في النقد الأدبي الحديث، ط1، مكتبة الرسالة، عمان، 1986، ص69

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

1. الإيقاع الشعري:

أبعاد الوزن والقافية:

اختار بشار مدحته على بحر الطّويل وهو من البحور الممزوجة التي تتكرر فيها تفعيلتي (فعولن مفاعيلن) أربع مرات في البيت، فلم يكن اختياره له عبثا، فهو يقصده؛ لأنه من البحور التي أكثر الشعراء من شعرهم به وخاصة لما يتسم به من الطول الذي يسمح للشاعر بصب مشاعره به وينفث فيه ما يؤرقه وما يعانيه مع التزامه بجزالة الألفاظ وفخامتها بحسب المتلقي الذي يريد خطابه واستمالته وإقناعه.

اختار الشّاعر حرف الجيم؛ ليجسد من رويه بُعدا خاصا؛ كي يكون عنوانا يستطيع التّحرك من خلاله بحرية أوسع في إبهام المتلقي ودهشته. فحرف الجيم حرف مجهور، شديد، مستقل، مُنفتح، مُصمت[1]. ويلحظ أنَّ جرس الحرف وصفته شكلت لدى الشّاعر رؤية عميقة؛ فلم يأتِ الانحباس في الحرف عبثا، انحباس نفس، وانحباس صوت[2]، فانحباس النَّفَس داخلي لا يشعر به أحد بينما انحباس الصّوت انحباس خارجي من جراء عدم جريان الصوت، فله بعد وفي السمع وأذن المُتلقي نظرا لصوته الانفجاري الاحتكاكي[3].

وانْعكس صوت القافية بنحو واضح على مناسبة القصيدة وموضوعها، وأثّر في المتلقي، فالشّاعر مُنِع من التّغزل بالنّساء وصدر الأمر من الخليفة المهدي[4]، رأس هرم الدّولة بعد أن أخبره الرّقباء والحساد بأنَّ غزله يفسد الشباب، وينشر الانحلال في المجتمع الإسلامي، وذلك المنع أضرَّ بالشّاعر إذ كان مصدر رزقه، فقد كان بشار يستطيل أيضا على النَّاس بلسانه هجاء إن لم يعط، فمنعه المهدي من الهجاء أيضا. وهذا بالنسبة للشاعر حبس داخلي، وتقييد له على حين أنه لو صدح بما مُنِع، فلن يسمعه أحد، ولن يتجاوب أحد لشعره، إذن عليه أن ينصاع لأوامر الخليفة لأنه لا شفيع له إن تجاوز أمره.

التقت في هذه النقطة فنية بشار ومهارته بذكائه وحسن ترتيبه، إذ جعل القافية إحدى مفاتيح النص وأبعاده، فحين أحسَّ أنَّ هذين الانحباسين يثقلان على المُتلقي مع خشونة الألفاظ والمفردات، حرَّك القافية بالضم؛ ليزيد من التأجج النفسي، إشارة إلى ما وصلَ إليه من الضّيق، فكأنه ينفث من فيه الثّقل، فالقافية تعكس المصطلحات المتعلقة بها؛ لأهميتها لدى القدماء وكذلك الدارسين المحدثين، فبيّنوا ما يجب أن يتوفر فيها من جمال كونها خاتمة البيت، ولها ارتباط بالمعاني التي تسبقها سواء أكانت علاقة تواصل أم علاقة تقابل[5].

تجلى بذلك بعد القافية وفنية اختيارها وأثر أبعادها بما شكلت من دور بارز في فهم النص والدخول إليه نفوذاً من المفتاح الأول وهو القافية والروي، "والقافية عنصر مهم في موسيقى الشعر، وهي الأخرى ليست عنصرا خارجيا يُضاف إلى الشعر كما يقول البعض، بل هي جزء من سياق المعنى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى[6].

---

[1] نصر، محمد مكي، نهاية القول المفيد في علم التجويد، تحقيق محمود الزهيري، ط1، دار الجنان، عمان، 2008، ص96

[2] الحمد، غانم قدوري، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، ط1، عمان، 2004، ص108-109

[3] بشر، كمال محمد، الأصوات، ط1، دار المعارف، مصر، 1980، ص126

[4] ابن برد، بشار، ديوان بشار بن برد، وزارة الثقافة، الجزائر، ج1، 2007، ص61

[5] مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص44

[6] رومية، وهب، الشعر والناقد، عالم المعرفة، الكويت، 2006، ص302

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

المبحث الثّاني: بنية القصيدة ودلالاتها

الاستهلال ومطلع القصيدة:

المطلع هو أول ما يقع في سمع المتلقي من القصيدة، فإذا كان بارعا وحسنا وصدر فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السّامع، أو أُشرب بما يؤثر فيها انفعالا، كان داعيا إلى الإصغاء والاستماع لما بعده. وهذا اعتبار نفسي يحسب حسابا كبيرا للمتلقي[1]، ومن المتلقي الأول في هذه القصيدة سوى الخليفة العباسي المهدي، فهي قصيدة مدحية قالها الشّاعر مادحا له معتذرا عما بدر منه من غزل فاضح حرمه الخليفة العطاء على إثره. وكشفت المقدمة عن سبب اختيار الغزل ولم يختر الأطلال، فالأطلال يذكرها الشّاعر لذكر أهلها الظاعنين، أما الغزل لاستمالة القلوب واستدعاء أصغاء الأسماع[2]. ويؤكد ذلك ابن رشيق بأن افتتاح القصائد بالنّسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول، وفيه استدراج إلى ما بعده"[3]. مما يتبين بأن النسيب اختاره الشّاعر لحاجة في نفسه يريد أن يستدرج الخليفة لسماع قصيدته عن طريق استمالته بالنَّسيب.

اصطبغ الاستهلال لدى الشّاعر بشيء من الغشاوة ربما اصطنعها ليفيد منها في الولوج إلى داخل النص ثم إلى قلب المتلقي، تعمية على ما يريد قوله والبوح به، فعلى عادة الشّعر عند القدماء يبدأ بذكر اسم الأنثى، مخاطبا إياها[4].

المقطع الأول:

1. **أَعاتِكَ بَعضُ الوُدِّ مُرٌّ مُمَزَّجُ وَلَيسَ مِن أَقوالِ الخَليفَةِ أَعوَجُ**
2. **لَهُ حينَ يَنأى مُذكِرٌ مِن سَماحَةٍ يَعودُ بِهِ طَلقاً وَلا يَتَلَجلَجُ**
3. **أَعاتِكَ ظُنّي بِالخَليفَةِ هِمَّةً وَقولي كَريمٌ ماجِدٌ يَتَحَرَّجُ**
4. **يَفيءُ إِلى حِلمٍ وَيَصدُقُ نَجدَةً وَتَنسابُ مِنهُ الحَيَّةُ المُتَمَعِّجُ**
5. **وَفي القَومِ ميلاعٌ وَلَيسَ بِنافِعٍ يَضِجُّ كَما ضَجَّ القَعودُ المُحَدَّجُ**
6. **لَبِستُ الغِنى طَوراً وَأَحوَجتُ تارَةً وَمَن ذا مِنَ الأَحرَرِ لا يَتَحَوَّجُ**

يوظف بشار في بيته الأول مهارته اللغوية المُسعفة له في موقفه، فأداة النداء الهمزة للقرب الرّوحي أو المكاني، ولم يكفه ذلك، بل ما أضافه في بداية اللفظ "أعاتكَ" مُرخماً المنادى في نهاية الاسم فعاتكة أصبحت عاتكَ، وكأنه إشارة للمهدي: ما أعطيتني بداية سلبته نهاية، وهذا عجب ودهشة، وقد يكون أراد من همزة القطع (أداة النّداء) قطع اللهاث النَّفسي الذي طالما ضايقه، كي يلتقط أنفاسه، فمن الصُّعوبة أن يعيش إنسان كبشار انحباسين أحدهما أشدُّ ثقلا من الآخر، في مرحلة ما اعتاد أن يجلب رزقه بها، ربما بالغ الشّاعر، وربما كان ينطلق من منفعته، بل ربما أراد لنا التّعاطف مع موقفه ولو قليلا!

على أنَّ الشّاعر أو المُنتج لا يستطيع أن يبوح بأكثر من ذلك، فالأمر أحيانا فيه حساسية عالية لا سيما شاعرنا فهو أمام الخليفة نفسه، فانعطف إلى الإيحاء والتلميح بدلا من التصريح، وعادة المُنتج يترك هامشا للمتلقي

---

[1] بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص204

[2] بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص213

[3] القيرواني، ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين بن عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963، ج1، ص225

[4] ابن برد: ديوان بشار. ج2، ص61

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

يتحرك فيه كي يشاركه بعض أبعاده وموقفه أو تعاطفا يتابعه فيه ويشاركه أحاسيسه، وتلك إحدى متع الأدب والتحليل وقراءة النص، معتمدا على ثنائية المُلقي والمُتلقي، وذا مما يتجسد في النّصوص الراقية، فتعاد القراءة فيه والتّحليل مرات عدة.

الاستهلال مهم جدا في القصيدة العربية القديمة؛ لأنه عنصر توصيلي يربط الشّاعر بالمتلقي، وفيه تظهر الفكرة المُسيطرة على الشّاعر وهي المنع بعد العطاء.

وحين يبدو المطلع (الاستهلال) بإثارة واستفزاز فهو بذلك يؤدي دورا هاما في إيصال الفكرة والمقصد، يحدث في المتلقي تساؤلات وحوارات يقلبها بعقله ووجدانه[1]، فيجذب عقل المُتلقي ويثيره. فحين ابتدأ الشّاعر "أعاتك" كان المُتلقي ينتظر بعدها غزلا وعتابا أو حسرة على ما مضى غير أنّ الشّاعر استغل ذكاءه وتلهُّف المتلقي حيث أخذ بالحديث منحى آخر، وهو طعم الحب ومذاقه، فجعل بعضه مرا ممزوجا بينما أغفل الآخر فلم ندرِ ما طعمه في نظر الشّاعر ومذاقه!

وإذا سلّمنا للشاعر بذا فإننا لا نستطيع أنْ نوافقه أنَّ طعم الود –الحب– مُرٌّ مُطلقا، فطعم الحب جميل وجميل دائما، ومذاقه حلوّ طيب، وذا مشهور منتشر متعارف عليه بين العشاق والمحبين! أما تبعاته وآثاره فهي التي ربما يكون فيها بعض المرار وربما قسوة وعذابا، أما الحبّ نفسه فلا، لكن الشّاعر صدح بهذا الاستهلال استثارة وتلاعبا بالحب وتبعاته، فأوهم المتلقي وأسند النِّداء لعاتكة، لأمر له ما وراءه، لذا عطف قولا "وليس من أقوال الخليفة أعوج" فعلى الرغم من أنّ الدَّهشة لم تفارق المتلقي من الشطر الأول إلاَّ أنّ الشّاعر انتقل نقلة نوعية إلى دهشة أخرى في حديثه عن الخليفة –أمير المؤمنين– وقائد الدّولة، ولكن هل الخليفة وأمير المؤمنين يُخاطَب بذلك ويُوصف به "وليس من أقوال الخليفة أعوج" خطاب أو حديث مُستهجن مدهش حقا، إلاَّ أنْ تكون تلك إحدى ختلات بشار وحيله ودهائه!

ومع كل ما سبق فإن الشّاعر استطاع أنْ يجلبَ الانتباه، ويثير التساؤل حول موقفه وموقف الخليفة بناء على نداء مرخم نادى به عاتكة، وولج من خلاله إلى مراده بفنية ليوطد الحديث بطريقة الخطاب للمحبوبة التي ربما تكون افتراضية وهمية، ليستساغ منه مثل ذلك الحديث والوصف، وجعل تلك المعاني تحملها ألفاظ خشنة أعرابية خاصة في نهاية الأبيات؛ يتلجلج، يتحرج، متمجمج، محدج، يتحوج... ويظنُّ أنّها لتصرف نظر المتلقي عن نوع هذا المدح المبطن بالهجاء، وهو ما عرف عند البلاغيين بالمدح المراد به الذّم.

واستخدم الشّاعر في الاستهلال التصريع، حيث اختار الدال (الجيم) في "مُمَزَّجُ" و"أَعوَجُ"، ليكون مُبشرا بولادة قافية القصيدة، لكي ينبه أذهان المتلقين به على طول أبياتها .

امتطى الشّاعر تلك الأبيات بألفاظ أعدّها جيدا في توظيفها لتحمله للمعنى المراد في نفسه ولتخفيه، وفي الوقت نفسه ليشاغل بها عقل المتلقي؛ كي لا يتنبه إلى أنّ مدحا كهذا يصعب أنْ يخاطب به ملك أو أمير فضلا عن أن يخاطب به رأس الدولة والخليفة، لكن المقام والوقت يفرض على الشّاعر والمنتج ألفاظا ينطق بها وتأخذ

[1] الزهيري، محمود حسين، الأدب الراشدي والأموي (رؤية ومنهج)، ط1، دار الفكر، عمان، 2014، ص25

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

حيزا واضحا في ذهنه وبين تراكيب وصيغ جاهزة، وذا ما أشار إليه السّابقون من حسن المطلع ومقصد الكلام ومراميه[1]، فالشّاعر الواحد يكون له معاجم بحسب المقال والمقام"[2].

فبعد ندائه في مطلع القصيدة تابع قوله في البيت الثّاني: "لَهُ حينَ يَنأى" وبذا أكَّدَ ما نذهب إليه من قصيدة الذّم وليس المدح، وموقفه الحنق فوصفه أنه حين يذكر بالسماحة يعود إلى رشده وحلمه، وتلك ليست من الصّفات الحسنة التي يجب أن يتخلق بها الخلفاء، فمن مفهوم المخالفة أنه ضيق الخلق، قليل الحلم والأناة، سريع الغضب إلا إذا ذكر فإنه يعود، وهذا ما قاله الشّاعر "يَعودُ بِهِ طَلَقاً" فهو دائما في حاجة لمن يذكر بالسّماحة والحلم حتى تعود إلى وجهه البشارة والطّلاقة وعدم التلجلج! وهذا ما أكده في البيت بعده حين قال: "يَفيءُ إلى حِلمٍ"، والذي يفيء لا يكون حليما قط، إنما يرجع إلى الحلم بعد الغضب والحدّة!

وحين عاد في البيت الثّالث بالنّداء لعاتكة ليؤكد شيئا آخر وهو الظن، والظن إذا أطلق فغالبا ما يفهم منه السّوء وليس الخير، غير أن الشّاعر مال إلى الظن السيء لديها–عاتكة– فقال:" ظُنّي بِالخَليفَةِ هِمَّةً" فإذا هي لا تظن به همة وخيرا! وربما الشّاعر كذلك وهو الأرجح، لكن التّلاعب بالألفاظ وتقديم شيء منها على شيء وخلطها جعل الأمر أقل حدة وعنفا! وأردف في الشّطر الثّاني:" وَقولي كَريمٌ ماجِدٌ يَتَحَرَّجُ" وهو ما يؤكد أن الشّاعر يميل إلى النّاحية الأخرى من الظّن، فأمرها بشيء من التودد" وقولي" فهي لا تقول... ولا تظن كذلك، لكنه أشار إليها بأن الأمر محمول على التّحرج وهو الخروج من الإثم أو المعصية، إذاً يا عاتكة احتملي قوله وعلى الأحسن التّمهل، وتلبثي شيئا فشيئا حتى نرى، غير أننا لا ندري ما مكانة عاتكة عنده أهي زوجة؟ أم عشيقة، أم صديقة؟

يختار الشّاعر ألفاظه بعناية فائقة لحساسية الموقف ويركب بها صورا ضمنها أبعادا دلالية تشي إلى موقفه ونظره إلى موقف الخليفة منه، فحين وصفه في البيت الرَّابع بأنه يفيء إلى حلم ويصدق نجدة، عطف في الشطر الثّاني صورة بلاغية استعارية بقوله:" وَتَنسابُ مِنهُ الحَيَّةُ المُتَمَعِّجُ"، فمفرداته تحمل تضمينات لأغراض متعددة تشكل قيما عدة وجماليات وشفرات إضافية تلتصق بالشيفرة العفوية الفعلية[3]. ولماذا الحية، ولماذا المتمعج، وما هذا التضمين في الوصف حين جعله يخرج منه منسابا حية، هل أراد الملمس الناعم والسم القاتل؟ أم أراد التموج والاعوجاج في المسير والوصول إلى الهدف؟ ثم ألم يجد الشّاعر صورة غير الحية والأذى والعدوان؟

إنَّ بشار من الشّعراء الذين إن غضبوا عرفوا كيف يُغلِّفوا غضبهم بشيء من التّوازن والاعتدال، فلا يُظهرون كل ما لديهم إلا بنحو مُتقطّع كي لا يُؤخذ عليهم، فأراد بشار أنّ للخليفة ملمسا ناعما جميلا وقولا معتدلا رزينا، غير أنه يحمل في طياته السُّم الناقع والعطب، سريع الالتفاف والعدوان، كثير التّموج لا يستقر على حال كما هي حركات الحيَّة وتموّجها في سيرها نحو ما تقصد.

يبدو الشّاعر خدرا في هذا المقطع إذ أخذ بيتين يتحدث عمن يرفع الأمر إلى الخليفة، فيفسد العلاقة ويجرم الناس من غير روية. فاتخذ صورة بلاغية استعارية لِـ القاعود–البعير الصّغير– صورةً له؛ ليحمله تبعة ما حصل، وذكره بصفة "ميلاع" في البيت الخامس، وهو السّريع غير المتبصر بالأمور، بل يحملها من غير روية على محمل

---

[1] ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ج3، د.ت، ص96 والقرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص365

2 مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص62

[3] فريس، إيمانويل، قضايا أدبية عامة، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، 2004، ص50

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

هواه، فيظهر أمام الناس كأنه جمل متكامل الأجزاء كما القاعود، غير أنَّه إذا ما امتحن فحمل عليه أو أسند عليه بعض المهام ضجَّ وعجَّ وعلا صراخه وعويله، فكيف لمثل هذا أن يعتمد عليه!

ويظن أنه أدخل هذه الصورة كتورية عما سبق قولا وتعمية عن الالتفات إلى بعض أوصاف الخليفة، فانتقل فورا إلى الحديث عن نفسه، ووظف ضمير الرفع المتحرك مع الفعل زيادة في الاختصاص والذاتية؛ "لَبِستُ وأَحوَجتُ"؛ لينقل الحديث من الغير إلى الذّات والأنا، وكسى البيت السَّادس بصورة جمالية إذْ جعل الغنى والفقر ثوبا يُلبس ويخلع كناية؛ لَبِستُ الغِنى طَوراً، وهي الصورة العميقة في ذهن بشار إذ يرى الغنى والفقر كذلك، لكن الذات أو الشخص كما هو لم يتغير فيه شيء سوى الشكل والمظهر إلا أنه حينما أسندها الضمير الرفع المتحرك، أبدع في وصف نفسه فالتّاء ثابتة في اللفظتين وهي تشير إلى الذّات –بشار– إلا أن الحدث مختلف، وكأنه بإيحاء عميق يقول إنَّني بشار سواء بسواء في ثوب الغنى وفي ثوب العري، وهذا لا يعد عيبا، فجميع الأحرار كذلك سواء كل يغتني ويحوج. كما كان بشار يجد نفسه حرا من الأحرار في غناه وفقره.

ووظَّف الجناس "وللجناس قيمة فنية في الأسلوب حين يغني موسيقى التركيب برفع وتيرة الإيقاع لنقل الإيحاء عبره"[1]، في قوله: (يَضِجُّ، ضَجَّ)، (أَحوَج، يَتَحَوَّجُ) فتكرار حروف هذه الكلمات يزيد في الإيقاع الذي يحمل الإيحاء للمتلقي.

المقطع الثّاني [2]:

7. وَلَمّا رَأَيتُ الناسَ تَهوى قُلوبُهُم	**إِلى مَلِكٍ يُحبى إِلَيهِ الشَمَرَّجُ**
8. عَرَضتُ إِلى وَجهِ الحَبيبِ وَراعَني	**غَزالٌ عَلَيهِ زَعفَرانٌ مُضَرَّجُ**
9. وَنازَعَني شَوقي إِلى مَلِكٍ قَدىً	**وَداعٍ إِلى المَهدِيِّ لا يَتَلَجلَجُ**
10. فَواللَهِ ما أَدري أَأَجلِسُ قانِعاً	**إِلى المِصرِ أَم أَلقى الإِمامَ فَأَفلِجُ**
11. وَإِنّي لَميلاعٌ مِراراً وَرُبَّما	**تَصَدَّعَ عَنّي المَجلِسُ المُتَوَشِّجُ**

يلتفت الشّاعر في هذا المقطع بضمائر الرفع المتحركة إلى نفسه والمضمرة أحيانا وكأنه فطن إلى ما يريد وأنه يخاطب الخليفة المهدي، فأخذ في شبه مدح أو مسحة ثناء وتعد هذه مراوحة ما بين غرض وآخر بناء على ما يتطلبه الموقف. "وعلى القارئ "مهمة إعادة بناء قصد أو مقاصد جديدة للنص من خلال إعادة بناء تنظيم علاقاته الداخلية"[3]، لذا فإن الشّاعر وظف رؤيته البصرية أو القلبية واستعان بالتناص القرآني في البيت السّابع " تَهوى قُلوبُهُم" ليجسد رؤية الناس متحركة أمام ناظري المتلقي وفودا إلى المهدي، ثم وصفه بالملك وليس بالخلافة، وهو يجبى إليه الخراج (الشمرج)، ويصل إليه المال المترتب على الرعية للدولة، وهذه تقتضي الملك أكثر من الخلافة، والتصرف في الأمور، موظفا الاستعارة في البيتين الثّامن عندما شبه الخليفة بالغزال لجماله وعليه الزعفران المدرج لونا للباسه وهو تشكيل بلاغي وهو كناية ورمز للهيبة، واصفا إياه بالحبيب لعلاقة القرب منه قبل أن يغضب عليه ويحرمه العطاء. وفي البيت التّاسع "وَنازَعَني شَوقي إِلى مَلِكٍ" وكأن الشوق للقاء المهدي المصمم على لقاء الحبيب

[1] جودة، أحمد علي، التجديد في شعر الصنوبري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2018، ص211

[2] ابن برد: ديوان بشار، ج2، ص62

[3] بنكراد، سعيد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيمائيات، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص319

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

أصبح يسيطر على الشّاعر الذي يتردد من لقائه خوفا من عقابه وغضبه فلا يشعر بالطمأنينة والراحة ويتحير من نفسه، وفي البيت العاشر يقسم بحياته بأنه لا يدري ما يصنع موظفا دال الاستفهام وهو الهمزة وفي البقاء مع الفقر والذهاب للخليفة مستخدما دال أم والتي تحدث توازنا صوتيا تثير المتلقي وتستحثه على المتابعة لما سيكون وفي أثناء تنازعه مع الشوق على الذّهاب أو عدم الذّهاب وهنا فطن لنفسه أين هو ذاهب بها فوظف تاء الرفع وياء المتكلم، بل جعلها طاغية مع الضمير المستتر، أدري، أجلس، ألقى، أقول، إيحاء إلى اختصاص نفسه بنفسه، وعدم التفاتها إلى غيرها، فوجه نظر المتلقي وعقله إلى نفسه ماذا يفعل الآن؟ ثم أضاف إليها شيئا من الحيرة والتردد والتفكر ختلا للمتلقين، ولعله أراد أن يصل هذا الختل إلى المهدي.

الشّاعر يمسك بزمام النص على الرغم من هذه الختلات، غير أنَّه لم يترك فعلا من الأفعال في المقطوعة إلا أسندها إلى ضمير متصل أو مضمر إيحاء إلى سيطرته على الفعل وتلازمه معه نظرا لحال الموقف والمقام "ومما يدخل في صميم الموقف الاتّصالي اللفظي النظر إلى المتكلم والإصغاء إليه"[1]؛ راعني، نازعني، أدرى، ثم مع بعض الصيغ الأخرى؛ شوقي، إني، تشي، بشيء من السيطرة على النص وسياقه، ومجرياته وجعل نهاية الأبيات ألفاظا خشنة في صوتها ونطقها وشدَّد في بعضها الحرف قبل الأخير زيادة في الإلحاح على ما يريده من صرف النظر عما قاله في المقطع الأول من إبطان الذّم وإظهار المدح، ووصف نفسه في البيت الحادي عشر بأنه سريع غير متبصر بالأمور وعواقبها "وَإِنّي لَميلاعٌ"، فلربما قال شيئا وهو غير متبصر بالعواقب ويتفرق عنه المجلس بعدما كان مجتمعا. لذا عليه أنْ يسند التّهور والتسرع لنفسه حتى لا يظن بأنه يذم الخليفة فينقلب عليه وبعد الحرمان يكون العقاب أقسى والسّجن والجلد أكثر ألما.

المقطع الثّالث[2]:

12. أَقولُ وَقَد دَفَّت إِلَيَّ عِصابَةٌ	**مِنَ القَومِ مِنها حاسِرٌ وَمُدَجَّجُ**
13. أَواقِدُ ذُبَّ القَومَ عَنّي بِزَجرَةٍ	**وَهاتِ نَصيحاً لا يَطيبُ المُلَهوَجُ**
14. وَلا تَبكِ مِن خَيسٍ بِبابِ خَليفَةٍ	**يَذِلُّ عَلَيهِ القَسوَرِيُّ الخَمَرنَجُ**
15. يُطيعُكَ في التَّقوى وَيُعطيكَ في النَدى	**وَلا تَلقَهُ إِلّا وَلِلجودِ أَمعَجُ**
16. أَرِقتُ إِلى بَطنِ الخَرينِ وَرَغبَتي	**إِلى مَلِكٍ يَجلو الدُجى حينَ يَخرُجُ**
17. مِنَ الصيدِ مَكتوبٌ عَلى حُرِّ وَجهِهِ	**جَوادُ قُرَيشٍ هاشِمِيٌّ مُتَوَّجُ**
18. يَصُبُّ دِماءَ الراغِبينَ عَنِ الهُدى	**كَما صُبَّ ماءُ الظَبيَةِ المُتَرَجرِجُ**

وفي البيت الثّاني عشر يصور تهجم عصابة من الناس عليه لما انتشر من فسوقه وشعره الماجن المتهتك فينادي في البيت الثّالث عشر رجلا اسمه "واقد" ويطلب منه ذب القوم وزجرهم عنه وأرسل ناصحا له "لا يطيب الملهوج" حثا لأن يدفع عنه بعض ما يجد ويخاف، وغلب على المقطع الخطاب الحضوري سواء بالنداء في بدايته أو بكاف المخاطب؛ تبك، يطيعك، أو بتاء المخاطب، تلقه، ولعل الأمر يجتلي من جراء أنه رأى هجوما أو تدافعا نحوه فاستعان بواقد، أو ربما واقد هذا ذو صلة مع الشّاعر، وله شأن عند بعض من يعمل في ديوان الخليفة،

[1] العبد، محمد، العبارة والإشارة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1995، ص157

[2] ابن برد: ديوان بشار، ج2، ص62-63.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

فأدخله مستعينا به وبمصيره على التجلد من معاملة بعض من يقف بباب الخليفة ويستعلي على الناس فيناديه كي يتجمل حتى يصل لمراده.

وكأنه يشير إلى بعد إداري كيف أن الخليفة ورجال الدولة الكبار أيسر وأسهل في المعاملة مع من يقف بالباب؛ لذا فإنه انعطف فورا إلى الحديث عن الخليفة وعطائه وفتى قريش متوج وحربه وشدته مع الضالين الراغبين عن الهدى، وجعل في هذا المقطع نهاية الأبيات ألفاظا غاية في الخشونة والصعوبة، ويلحظ ذلك لأنه أراد أن يغطي بعض إيحاءاته السياسية والإدارية فأشار إيحاء إلى بعض عمقها في تصرف بعض رجالات الدولة، وهو ما أشار إليه حين تحدث عن الميلاع والقعود وعدم التروي، والتجسس على الناس، لذا فإنه خلط ذلك ببعض المدح، فنلحظ أن الشّاعر يحاول الاستحواذ على النص واللسان ويستعمله بشكل واعٍ من بدايته إلى نهايته[1]، وفي البيت الرَّابع عشر يخاطب الشّاعر نفسه "ولا تَبكِ مِن خَيسٍ بِبابِ خَليفَةٍ" ناهيا نفسه في حاجته وكربته بباب الخليفة من البكاء ذليلا، في مقام حتى الشجاع بباب الخليفة يصبح ذليلا لحاجته للقائه ورضاه والعطاء، ظنا منه الوصول إلى قلب الخليفة فرض نفسه بالأرق وفي البيت الخامس عشر "أرقتُ" مسندا إلى تاء الرفع المتحرك مما يعطي بعدا أكثر دلالة واختصاصا لنفسه هو، فكأنه مفردا في أرقه وقلقه، فهو أرق إلى بطن الحزين ولعل فيه أهله وأحبته كما يرى شارح الديوان[2]، وبطريقته الذكية قسم نفسه إلى شطرين: شطر يأرق والآخر يرغب "ورغبتي" وهي مراوحة من الشّاعر كي يصرف هم المتلقين ونظرهم إلى هذين الشطرين، فينفذ من أحدهما إلى الآخر، فإذا كان أرقه لمكان الأحبة فإن رغبته إلى الخليفة موظَّفا الجناس الناقص في قوله: (يُطيعُ، يُعطي)، وجعل الخليفة كالشمس تجلو غياهب الظلام إذا ما خرج، والأرق غالبا يكون في الليل والليل لا شمس فيه، بل ظلام، فإذا كان الأرق في الظلام فإن الملك أو الخليفة هو من يجلو هذا الظلام، ثم إنه وفي البيت السَّادس عشر بالغ في الوصف حتى جعله مع إشراقة وجهه يقرأ كل من رآه أنه جواد قريش وهاشمي وصاحب تاج وتلك أوصاف يطرب لها الخلفاء ويحبها الملوك، وينتشون لها لما أضيف لها الجود فقد بلغ غاية المدح والثناء، ولعل الموقف والمقام حمل الشّاعر أو أملى عليه بعض هذه الألفاظ، "فالشّاعر الواحد نفسه يكون له معجم بحسب المقام والمقال"[3]. فتراه في البيت السّابع عشر ذكر الصيد صفة للخليفة وهو جمع الأصيد وهو الملك القوي الذي يرفع رأسه كبرا ولا يلتفت.

غير أنه أضاف لتلك الصفات صفة كان الخلفاء يتباهون بها في البيت الثّامن عشر وهي الشدة على الناكثين عن الهدى أو الضالين، وصوّره أنه يصب دماءهم ويجريها في منعطف الوادي فهي تترجرج. ووظف هذه اللفظة (رج، رج) إشارة إلى دلالة صوتها المضعف المقطع وبعده، وإلى فاعلية تكرارها من نقطتين فيها تأخذ الراء بتكرارها والجيم بشدتها بعدا صوتيا يصيب بوقعه قلوب الناكثين ويطرب أذن المتلقي وربما قصد الخليفة وهما من الحروف المجهورة التي تظهر اضطراب الشّاعر، ووظَّف رد الصدر على العجز (يَصُبُّ، صُبَّ) بقوله:

يَصُبُّ دِماءَ الراغِبينَ عَنِ الهُدى كَما صُبَّ ماءُ الظَبيَةِ المُتَرَجرِجُ

---

[1] بنكراد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيمائيات، ص313.

[2] ابن برد: ديوان بشار، 2007، 63

[3] مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص62

ويلحظ أن الشّاعر يهيئ المتلقي إلى أمر أراده وهو الرحلة التي أعد نفسه من أجلها كمثوله أمام الخليفة ومحادثته لعله يخرج منها بشيء، لكنه آثر قبل ذلك أن يوطن نفس المتلقي إلى أنَّ الرحلة لها نفعها، ولكي يعذره المتلقي على رحلته تاركا أهله وأحبته، راغبا إلى لقائه.

المقطع الرَّابع[1]:

19. **وَلا بُدَّ أَنّي راحِلٌ لِلِقائِهِ فَقَد بَشَّرَت بِالنُجحِ عَينٌ تَخَلَّجُ**
20. **لَقَد سَرَّني فَألٌ جَرى مِن مُوَفَّقٍ وَتَأويلُ ما قالَ الغُرابُ المُشَحِّجُ**
21. **فَهَيَّجتُ مِرقالَ العَشِيِّ شِمِلَّةً تَزِفُّ كَما زَفَّ الهِجَفُّ السَفَنَّجُ**
22. **تَلوحُ لُغاماتُ النَجاءِ بِوَجهِها كَما لاحَ بَيتُ العَنكَبوتِ المُنَسَّجُ**
23. **تَعَزَّ عَنِ الحَوراءِ إِنَّ مَقامَنا عَلَيها وَتَركَ المُلكِ رَأيٌ مُزَلَّجُ**

وظف الشّاعر في البيت التّاسع عشر "لا بد" مشيرا إلى أن الرحلة حاصلة وواقعة، لأن كل الظروف تشير إلى أهميتها وإلحاح طلبها، فالبشائر والنجاح يلوح في الأفق، فاختلاج العين فأل جميل مبشر بالخير، وجعل المقطع كله يدور حول الفأل والنجاح مما يرى من بشائر في عدة جوانب، وتلك بعض تطلعات الشّاعر إلى ما يريد الوصول إليه.

وفي البيت العشرين دخل السرور إلى قلب الشّاعر مما يرى من دلائل نجاح رحلته، وعوّل على فكرة عند العرب في الجاهلية في الاستعانة بالغراب المشحج، وهو الذي يرجع صوته من غير أن يمد عنقه وهي بشارة كانت عند الجاهليين[2]، ثم الفأل الذي جرى من موفق، فالكلمات والعبارات والجمل التي تكون في النص الخطابي واضحة أن المنتج المتكلم/ الكاتب يحاول إيصال رسالة إلى متلق مستمع/ قارئ[3]؛ لذا حشد الشّاعر هذه المثيرات ليرينا إرهاصات نجاح هذه الرحلة التي يعول عليها كثيرا في بلوغ مراده، بل إنه نفذ من ذكر الغراب وشحيجه إلى ألفاظ أشبه ما تكون جاهلية خشنة، ليذكر في البيت الواحد والعشرين النّاقة وسرعتها وحركتها في الوصول إلى الخليفة؛ مِرقالَ، العَشِيِّ شِمِلَّةً، تزِفُّ، الهِجَفُّ، السَفَنَّجُ، لُغاماتُ، ألفاظ لها وقعها ودلالتها من حيث الخشونة والصعوبة ووظَّف الجناس في قوله: (تَزِفُّ، زَفَّ)، وكأنه يلمح من طريق خفي إلى صعوبة الرحلة للوصول إلى الممدوح (الخليفة) على الرغم من التفاؤل، واتخذ كذلك طريقة الجاهليين في وصف الناقة حين شبهها بالظليم وهو يسرع في سيره، وفي البيت الثّاني والعشرين جعل اللغامات وهي الزبد الذي يخرج من فمها وهي مسرعة كبيت العنكبوت المنسوج بعناية، ليضع المتلقي وسط الحدث والمكان بكل أبعاده حتى كأن الناقة ماثلة أمام ناظريه، إشارة إلى المتلقي الأول وهو المهدي (الخليفة) أنّ الرحلة والوصول إليه كان شاقا متعبا، وعلى الرغم من ذلك فأنت تستحق كل هذه المعاناة والسّعي للقائك والمثول بين يديك. على طريقة القدماء في ذكر صعوبة الرحلة للوصول للممدوح.

---

[1] ابن برد: ديوان بشار، ج2، ص64

[2] ابن برد: ديوان بشار، ج2، ص64

[3] خطابي، محمد، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص50

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

"فيأخذ من العبارة الشعرية لمحة خاطفة تكفيه ليصل بما عنده إلى نفس سامعه، واعتماد الشّاعر هو على التجاذب الوجداني الذي يقع بين محدث الشعر ومستقبله"[1].

وأثبت بشار الصّورة بتناص قرآني "بيت العنكبوت" ليشد أزر تركيبه ويجلب أذن المتلقي ونظره إلى صورته التي رسمها للناقة، والشّاعر يعرف بإحساسه الفني حين يلجأ إلى تلك الملكة الإنسانية، ملكة الخيال كي تسهل مهمته وينثرها بألفاظه الموحية[2]. والريح يحرك الزبد من وجهها روحة وجيئة محاكيا بها تطلعات نفسه، ما بين الخوف والرجاء والتردد بين فأل النَّجاح وخسارة الموقف ووظَّف الجناس في قوله: (تَلوحُ، لاحَ) وما يصنعه الجناس من إيقاع تكراري يولد إيحاءً، لذا عطف عليها قوله في البيت الثّالث والعشرين: "تَعَزَّ عَنِ الحَوراءِ" والتعزي وهو التصبر لا يكون إلا بعد فراق لحبيب، فبعد أن فارق أهله في الحوراء أخذت الوساوس على الرغم من البشارات تراوح فلجأ إلى التعزية وخاطب نفسه المتوجسة قليلا حتى أنه جعل خروجه من الحوراء كما يخرج الملك من ملكه وذلك أمر مزعج، ضعيف. واختيار الألفاظ وتوظيفها معناه الروية والتأمل[3]. فالشّاعر خرج من المدح إلى الرحلة ووصف صعوبتها ثم يعود إلى نفسه محاورا ثم يرجع إلى المدح، مراوحا بين ذلك كله توجسا من غضب الخليفة حين منعه من التّغزل والتّشبيب الصريح الذي يفسد به شباب المسلمين، مؤملا لمسعاه النجاح وإرجاع المودة والعطاء.

المقطع الخامس[4] :

24. سَأَلقى أَميرَ المُؤمِنينَ لِحاجَتي	**وَإِن عُطَّ في حِجرِ الفَتاةِ الخَدَلَّجُ**
25. فَتى الدينِ قَوّاماً بِهِ وَفَتى النَدى	**وَنِعمَ لِزازُ الحَربِ حينَ تَبَرَّجُ**
26. لَقَد زَيَّنَ الإِسلامَ مُلكُ مُحَمَّدٍ	**وَفي الحَربِ لِلأَعداءِ نارٌ تَأَجَّجُ**
27. إِمامَ الهُدى أَمسَكتَ بَعدَ كَرامَتي	**وَقَد كُنتَ تُعطيني وَوَجهُكَ أَبلَجُ**
28. إِمامَ الهُدى صَغوي إِلَيكَ وَحاجَتي	**وَلي حَشَمٌ أَصغى إِلَيكَ وَأَحوَجُ**
29. فَلَو كانَ حِرماني يَزيدُكَ نِعمَةً	**تُلِجتُ بِهِ إِنّي بِما نِلتُ أَثلَجُ**
30. لَعَمري لَقَد أَشمَتَّ بي غَيرَ نائِمٍ	**فَنامَ وَهَمّي ساهِرٌ يَتَوَهَّجُ**

ينفتح الشّاعر في هذا المقطع على المدح الخالص من غير موارية أو كناية، بل يصف المهدي بأحب الألقاب إلى الخلفاء في البيت الرَّابع والعشرين "أمير المؤمنين" لما لها من وقع على نفوس المتلقين وما تستحضره وتتضمنه وتحمله من قداسة دينية وهيبة، وحملها على المستقبل "سألقى" ومزجها مع حاجته وضرورته القصوى، بمعنى أنه سيلقاه وإن أصيب ولده بالأذى في غيابه، وهي لفتة ذكية من بشار إلى الإلحاح على وتر الحاجة النفسية والأسرية، ولهف الأبوة على خلفه وذريته، وبذا فهو يمزج ما بين الود والمرار كما أشار إليه في مستهل قصيدته ليبقى مسيطرا على ذهن المتلقي وعقله، في أن يفرغ من غرض حتى يدخل في آخر موظفا الانجذاب والتشويق بل الإثارة، فحتى لو أن ولده "عُطَّ" بمعنى أصيب على فخذ زوجته في غيابه إلا أنه سيلقى أمير المؤمنين، لا يبلغها

[1] نصر، عاطف جودة، الخيال مفهومه ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص200

[2] الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، دار جرير، عمان، ط1، 2015، ص426

[3] ناصف، مصطفى، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص354

[4] ابن برد: ديوان بشار، ج2، ص65

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

إلا بلقائه، ونفذ بطريقة فنية منها إلى الانبساط في المدح والثناء، فكرر في البيت الخامس والعشرين" فَتى الدينِ وَفَتى النَدى" وهي فتوة لها بعدها من حيث الشدة والقوة ونشوة الشباب، لكنه أضاف الفتوة إلى الدين مرة وتلك خصلة يحرص عليها الخلفاء بمعنى أن فتوة الدين في مجملها ترجع إليه وكذلك الندى وهو الخير، فكيف بالمتلقي حين يسمع صفة رجل يرجع الناس إليه في الدين وقوامته وفي الندى، إذن جمع خصال الخير كله من طرفيه، وأفاد التكرار للفظة الفتى "فَتى الدينِ وَفَتى النَدى" لتأكيد الصفة وتنبيه المتلقي وإذْعانه.

وكان لِزاما عليه أنْ يُوظّف أسلوب المدح "نعم"؛ ليصل إلى أمر آخر في البيت السَّادس والعشرين وهو أنّه في الحرب حين تشتد وتبرز بوجهها للمقاتلين فنعم الرجل ونعم الفتى، وكانت الفتوة مؤدية بغرضها لزاما إلى فتوة الحرب في وقتها، لذا وقف المتلقون على مكانته التي لا يصل إليها أحد، ولعلها صورة ذهنية و "تعبير باللفظ عما يتصوره الذهن أو هو الصّورة الذّهنية من حيث تقصد من اللفظ"[1]، وكأن النّص بألفاظه يوحي بالممدوح وصورته وهو يحمل الدين ويحمل الندى، ويقف شامخا بالحرب بكل ما تعطي الألفاظ بدلالتها العميقة، جاعلا من المستمعين نظارا متلهفة أبصارهم إلى رؤية ذلك الممدوح بصورته المرسومة في أذهانهم حين وظّف لفظ "لِزازُ" بصوتها الموحي من صفير الزاي، وكأنَّ الحرب تزفر زفيرا، والممدوح واقف كالطود العظيم، "فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة، ويغلفها صوت القارئ بشيء من الشعر، يجعلها أوضح للنظر"[2]. وربما يجليها ويمسح عنها ظلال الألفاظ؛ لتصبح صورة مشاهدة قريبة من المحسوس .

أمام ذلك الحشد من ألفاظ المدح وتراكيبه وصوره، وجد الشّاعر نفسه مضطرا أنْ يدرج إلى أمر تجاوز فيه حدود المدح فوصفه بأنه "زين الإسلام" بملكه! وما كان لأحد أن يزين الإسلام بملكه أو عمله مهما أوتي من فضل وعلم وجهاد، سوى رسول الله صلى الله عليه وسلم، لكن الشّاعر تجاسر في شيء أعظم منه وذكر باسمه "محمد" إلا أن يكون أرادها تورية إلى ذكر اسم النبي الذي يوافق اسم الممدوح، وتلك خيلة من خيلات الشّاعر إنْ صحّ التّوقع أو اقترب من الصّدق! غير أننا نرى فيه بعدا لا يتناسب مع سياق البيت والقصيدة، وفي المقابل جعله زينة في صدر البيت ونارا في عجزه فللإسلام زينة وجمال، وفي الحرب نار تتأجج، وكلا الأمرين مدح مزدوج وقيمة عظيمة لدى المتلقين، ووظف لفظة "تأجّج" بثلاث جيمات انفجارية[3]، كي تنطبع صورة النّار في اشتعالها وسعيرها في مخيلة المتلقي كزنها من الحروف المجهورة التي تصل لذهن المتلقي.

وحين أحس أنه وصل إلى الغاية من المدح والإطراء مزجه كذلك بعرض حاجته التي من أجلها رحل إلى ممدوحه، ونلحظ جليا أنه أخذ في الخطاب الحضوري الفوري في البيتين السّابع والعشرين والثّامن والعشرين قائلا:

إمامَ الهُدى أَمسَكتَ بَعدَ كَرامَتي وَقَد كُنتَ تُعطيني وَوَجهُكَ أَبلَجُ

إمامَ الهُدى صَغوي إِلَيكَ وَحاجَتي وَلي حَشَمٌ أَصغى إِلَيكَ وَأَحوَجُ

فسواء أكان الخطاب بتاء المخاطب أو بكاف الخطاب فكله دال على القرب النّفسي أو المكاني الحضوري؛ أَمسَكتَ، كُنتَ، تُعطيني، وَجهُكَ، إِلَيكَ. إن تقابل في هذه الجزئية يزيد النص قدرة على التفاعل مع المتلقين ويبرز دور الذات الفاعلة في النص –وهي الشّاعر، و"تقابل الخطاب/ الالتفات: أي أن يتقابل في الكلام خطاب الغائب

---

[1] الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط12، د.ت، ص48

[2] فريس، إيمانويل، قضايا أدبية عامة، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، 2004، ص168

[3] الحمد، غانم قدوري، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، ط1، عمان، 2004، ص108–109 وبشر، الأصوات، ص117

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

بخطاب المخاطب، أو تقابل المتكلم والمخاطب، أو المتكلم والغائب... فهو يظهر بجلاء اتجاه المعنى"[1]. وبذا فإن الشّاعر أراد أن يقابل معلنا في التفاتة ما بين ذلك الخطاب الحضوري ونفسه عبر توظيف ياء المتكلم؛ كرامتي، تعطيني، صغوي، حاجتي، لي، حرماني، إنني، كلها ياءات عبر بها عن حضوره وذاته اختصاصا لما هو عليه من شدة الضرورة الملحة. وكان الالتفات بين المتكلم بياء المخاطب بالتاء والكاف نوعا من المواءمة ما بين ما أنت عليه أيها الخليفة وما أنا عليه، ويكفي بذلك حسن نظرك وعطفك، غير أنه كرر إمام الهدى مرتين تكرارا عاموديا، وفي كل مرة يشير إلى أمر يراه هو غاية في الأهمية والحاجة التي من أجلها رحل إليه، فخاطبه على صيغة النداء في كليهما وحذف أداة النداء في الاثنتين إيحاء للقرب النفسي وتلطفا في الهروب بالموضوع والحاجة، ففي الأولى ذكر إمساكه العطاء بعد إكرامه يلمح فيها معنى العتاب المحبب، فبعد أن كان العطاء يأتيني من غير عناء، بل بوجه ناصع البياض أبلج، فماذا جرى حتى أمسكته وحرمتني كرامة اعتدت عليها؛ وفي الثّانية كانت الفنية الشعرية تطغى على البيت حين جعل الصغو، صغوين، والحاجة حاجتين، وكل منهما يسابق الأخرى، فصغوه هو ثم صغو حشمه وأهله وهي أشد وأهم، أما الحاجة فحاجته وأسندها لياء المتكلم خاصة به دون غيره، ثم حاجة حشمه وأهله وهي الأهم، لذا وسط بين صغو أهله وحاجتهم الضمير في (إليكَ) ليجعل الإلحاح فيها أقرب إلى العطف والتحنن، ثم إنه وظف فعل التفضيل "أصغى" وهو الميل والحاجة الملحة من جانب أهله ومن يعولهم ترقيقا لقلب إمام الهدى بهذه الصيغة المثيرة، فإمام الهدى لا يعرف القسوة والحرمان، "إن الاستراتيجية النصية تقوم على الانسجام النصي مع التأويل، فالكلمات والجمل البانية للنص لم توضع وترتب عن طريق الصدفة وإنما وراءها مؤلف ومقاصد"[2]. ومن جراء تلك المهارة في توظيف الألفاظ بمقاصدها نراه ألح إلحاحا جليا، واعتنى عناية خاصة فيما يخص الحشم الأهل والأولاد؛ لأن رعاية إمام الهدى الأصل أن تكون بها أولى وأشد عناية.

ينفتح الخطاب بعد ذلك على بعد فلسفي في توظيف الألفاظ ورصد ما يناسبها من الخطاب حين ذكر في البيت التّاسع والعشرين الحرمان بلفظ مسند إلى ياء المتكلم "حرماني" لكن حرماني لا يزيدك نعمة ولا مالا وهذه من استعمالات لو في إفادتها معنى الزّيادة، لأنه يصلح بعدها أن يكون "لكن" مستدركا على عدم وقوع الفعل[3]، فلو كان ذلك يزيد أو يفيد فإنني ثلجت به إذ إنه يفيد راحة البال والانبساط وارتياح القلب فيكون باردا كالثّلج أبيضَ كالبَرد! وذا يعني أن ما يدله أحب وألذ لقلبي مما في يدي، فوظفها لتدلّ على قمة الإخلاص والتسليم لأمر الخليفة– إمام الهدى، فالبعد الفلسفي فيها جليّ، وهو أنّ الحرمان لا يزيدك نعمة لكنه يؤذيني، وعطاؤك لا ينقص منك شيئا، وهو يسعدني، فهذه مقابل تلك. دلف الشّاعر بعد ذلك إلى جدلية فلسفية في البيت الثَّلاثين بقوله:

لَعَمري لَقَد أَشمَتَّ بي غَيرَ نائِمٍ فَنامَ وَهَمّي ساهِرٌ يَتَوَهَّجُ

فالنائم أصبح ساهرا قلقا –وهو الشّاعر– حين كان يغشاه عطاء الخليفة، إمام الهدى، على حين أن الساهر الشامت المترقب نام وهدأ روعه واطمأنت روحه فغطّ في نوم عميق أو أنك بحرماني شفيت قلبه! وبدأها بقسم وتأكيد "لعمري لقد" فالأمر حاصل واقع، فبعد أن كنت مطمئنا لعطائك فالآن حرمته، لذا تراني ساهرا قلقا، ووظف لفظ

[1] بازي، محمد، التأويلية العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص247

[2] بازي، محمد، التأويلية العربية، ص54

[3] الأنصاري، ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ترجمة مازن مبارك، دار نشر الكتب العربية، لاهور، ط1، ج1، 1979، ص283

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

يتوهج ذكاء إلى سكون الليل والظلمة، إذ يظهر فيها التوهج والإشعاع، فليلي ساهر قلق لا يهنأ بنوم ولا يتطرق إليه راحة ولا سكون، إذن الأمر بين يدي إمام الهدى فما قوله وموقفه؟ وما الذي حصل حتى أُعاقب بمثل هذا؟

وقد وظَّف الشاعر في هذا المقطع الجناس الاشتقاقي لدوره في الإيقاع الداخلي الإيحائي للمتلقي، في قوله:

(فَتى الدينِ، فَتى النَدى)، (حاجَة، أَحوَجُ)، (نائِم، فَنامَ)، (ثُلِجَ، أَثلَجُ). والطباق في قوله: (أَمسَكَ، تُعطي)، (حِرمان، يَزيدُ). وأيضا وظَّف المقابلة للجمع بين حالته قبل الوشاية به وبعدها:

فَلَو كانَ حِرماني يَزيدُكَ نِعمَةً ثُلِجتُ بِهِ إِنّي بِما نِلتُ أَثلَجُ

أَمسَكتَ بَعدَ كَرامَتي وَقَد كُنتَ تُعطيني وَوَجهُكَ أَبلَجُ

وأيضا المقابلة ورد الصدر على العجز عندما أشار إلى حال الواشي به والذي نام مُطمئناً والشاعر ساهراً مهموماً، في قوله:

لَعَمري لَقَد أَشمَتَّ بي غَيرَ نائِمٍ فَنامَ وَهَمّي ساهِرٌ يَتَوَهَّجُ

يتوج بشار كل ذلك في نهاية القصيدة بذكر خوفه وقلقه مما حصل من الحرمان وانقطاع الخير والدُّر، فيقول في **المقطع السَّادس:**[1]

31. أَخافُ اِنقِطاعَ الدَرِّ بَعدَ اِبتِزازِهِ وَتَبليغَ مَن يَسدي الحَديثَ وَيَنسُجُ

32. وَقَد ثُبتُ فَاِقبَل تَوبَتي يـابنَ هاشِمٍ فَإِنَّ الَّذي بَيني وَبَينَكَ مُدمَجُ

33. وَما لَكَ لا تُرجى وَأَنتَ خَليفَةٌ تُحَجُّ كَما حُجَّ الدُوارُ المُدَلَّجُ

34. وَإِن سُرَّ حُسّادي فَسَيبُكَ واسِعٌ عَلى الناسِ لا يَسطيعُهُ المُتَفَجفِجُ

35. فَدونَكَ فَاِمسِكها أَو اِعطِ فَإِنَّها زَواريقُ مِن كَفَّيكَ لِلناسِ تُخرَجُ

36. فُضولُ فَتىً أَسخى يَداً في سَبيلِها فَفاضَت عُباباً أَو حَوارِيَّ يُنسَجُ

37. سَتَحمَدُ ما يَأتي إِذا بَلَغَ المَدى وَضَمَّكَ في الفِردَوسِ ظِلٌّ وَسَجسَجُ

38. صَنيعُ اِمرِئٍ أَعطاهُ رَبٌّ مَحَبَّةً وَلِلخَيرِ صُنّاعٌ وَلِلبِرِّ مَنهَجُ

39. تَجيءُ مَواعيدُ الكِرامِ سَوِيَّةً وَتُنضى مَواعيدُ اللِئامِ فَتُخدَجُ

40. وَلي حاجَةٌ لا تَدَّريها بِحُجَّةٍ إِلى مَلِكٍ يَجلو الدُجى حينَ يَخرُجُ

وقد صرَّح الشّاعر في البيت الواحد والثّلاثين بأنه خائف وذلك الخوف والرعب الذي تولد من جراء ما تناهى إلى مسامعه من قطع الخليفة عنه العطاء واستخدم تشكيلا بلاغيا للعطاء على سبيل الاستعارة فشبه الدّر الذي يأخذه من الخليفة بالدّر، لكن خوفه أشد ممن يرفعون الحديث ويشون به عند أمير المؤمنين على صيغة النصيحة المخلصة، لذا ذكر "يسدي" والإسداء لا يكون إلا للمناصحة المخلصة، لكن الشّاعر بذكاء لم يترك الإسداء هكذا، بل عطف عليه ينسج، والنسج يكون تجميعا للخيوط وترتيب لأشكالها وألوانها، وتلك لفتة ذكية، أنَّ من يدَّعي أنّه يُسدي فإنه ينسج عليها ويزيد ويكون ويجمل الحديث كي يكون مستساغا مقبولا، تشكيلا بلاغيا لصورة من يرفعون الحديث وينسجونه للإيقاع بالشّاعر، وكأنهم عنكبوت وكلامهم الناصح كالخيوط يوقعون بشباكهم الشّاعر

[1] ابن برد: ديوان بشار، ج2، ص65-67

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

طلبا لأذيته بيد الخليفة. ويُلمح فيها نغمة التّحذير من ذلك النّوع ممن يرفعون الحديث ويزيدون فيه كذبا وافتراء على النّاس من غير خشية، لذا قال في البيت الثّاني والثَّلاثين:

وَقَد ثُبتُ فَاقبَل تَوبَتي يـابنَ هاشِمٍ فَإِنَّ الَّذي بَيني وَبَينَكَ مُدمَجُ

فقد طلب العفو وتاب وثاب إلى رشده فهو يتوب مما كان يصنع فجعل الخليفة يقصيه ويحرمه اعترافا وتسليما لأمر الخليفة، وتنصلا من كل ما نسب إليه من زيادة وافتراء، فلعله يخرج بريئا ويرضى عنه الخليفة، وتعود له امتيازاته وعطاؤه. واستخدم التكرار في بيني وبينك لتنبيه المتلقي لما تحتويه كلمة مدمج من الترابط وعودة العلاقة بينهما كالسابق .

ويتساءل الشّاعر في البيت الثّالث والثَّلاثين "ومالك لا ترجى" ويجيب مؤكدا على أنه الذي يرجى صراحة، لأنه خليفة المسلمين الذي بيده كل مقدرات الدولة وثرواتها، ولأنك كذلك فأنت كالكعبة "تُحَجُّ كَما حُجَّ الدّوار المُدَلَّجُ" يقصدك المتوسلون لكرمك كما يقصد الحجيج الكعبة يدورون حولها المدلجون ليلا يبتغون من الله قبول حجتهم ويطلبون من الكريم من كرمه. فالشّكل المستخدم هنا هو التّشبيه حيث شبه كثرة الواقفين بباب الخليفة يطلبون عطاءه كثيرون يشبهون بكثرتهم الحجاج الذين يطوفون حول الكعبة في موسم الحج طلبا للمغفرة والرحمة. وهنا يؤكد ما أكده في البيت السّابع سابقا:

وَلَمّا رَأَيتُ الناسَ تَهوى قُلوبُهُم إِلى مَلِكٍ يُحبى إِلَيهِ الشَمَرَّجُ

عندما استخدم تشكيلا بلاغيا باستخدام التّناص القرآني بدعاء سيدنا إبراهيم: ﴿رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ﴾[1]. فشبه الخليفة بالكعبة يأوي إليه كل النّاس ومن ضمنهم الشّاعر نفسه.

وفي البيت الرَّابع والثَّلاثين يسند الشّاعر حرمانه للحساد الذين حولوا حسدهم نصائح للخليفة حوله، وأتى بتشكيل نحوي هو الشرط: "إِن سُرَّ حُسّادي فَسَيبُكَ واسِعٌ عَلى الناسِ" فهؤلاء الذين كانت نصائحهم سببا في حرمانه العطاء وهو سبب سعادتهم، فيأتي بعد جواب الشرط الفاء بأنَّ عطاء الخليفة لكرمه للناس جميعا وهو كالمطر الذي ينزله الله على المؤمن والكافر على السّواء ولا يوقفه المتفجفج؛ فلماذا يحرم هو منه دون غيره. فهذا الخطاب موجه للخليفة ليعدل بكرمه ولا يحرمه منه، فالمال مال الله وهو مُستخلف عليه، وفي البيت الخامس والثَّلاثين يؤكد ما قاله له بأنَّ هذا العطاء للنّاس جميعا، وتقتضي العدالة أن يعطيها لكل الناس أو يحرمهم جميعا منها فهي "زواريق" نعم تعم الناس جميعا، وهي كما في البيت السَّادس والثَّلاثين "فضول" جمع فضل يتفضل به الخليفة على الناس كافة حيث يعود إلى المدح بصيغة التفضيل "أسخى يدا" فكرمه لا حدود له حيث وظف تشكيلا بلاغيا وهو صورة "فَفاضَت عُباباً" حيث شبه كرمه بالبحر الذي يفيض على البشر جميعا ولا يستثني أحدا، فهو المنقى من كل عيب ونسج وخيره يعم الجميع. وفي البيت السّابع والثَّلاثين، يخاطب الشّاعر الخليفة "سَتَحمَدُ ما يَأتي إِذا بَلَغَ المَدى" بأن الحمد والشكر للخليفة إذا وصله من الخير ما وصل لغيره من الناس ويدعو له بدخول الفردوس في الجنة، فالله أعطاه حب النَّاس كما في البيت الثّامن والثَّلاثين، وهذه المحبة لصنعه الخير ومنهجه في الحياة الكرم، فالكرام كما

[1] سورة إبراهيم: آية 37

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

في البيت التّاسع والثّلاثين الذي تأتي مواعيده دقيقة في وقتها سوية كاملة ولا تتأخر عطاياه، والمماطلة في العطاء من أفعال اللئام والخليفة بريء من هذه الأفعال. ويختم الشّاعر قصيدته في البيت الأربعين بقوله:

وَلي حاجَةٌ لا تَدَّريها بِحُجَّةٍ إلى مَلِكٍ يَجلو الدُجى حينَ يَخرُجُ

فيوظف تشكيلا لغويا انزياحيا في بداية البيت إذ يقدم الخبر على المبتدأ؛ لأهميتها عنده، وما هي هذه الحاجة إلاَّ الصفح والعفو معتذرا للخليفة حتى يرجع عطاءه ويعفو عنه. فيصفه بأنه ملك أي صاحب الحق والمتصرف في الأمور، والذي عند خروجه فهو كالنور يظهر ويمحو الظلام. ووظف الجناس الاشتقاقي في (حاجة، حجة) لدورها الإيقاعي والإيحائي. وأكثر من ذكر حرف الجيم في البيت إذ وردت خمس مرات في (حاجَةٌ، بِحُجَّةٍ، يَجلو، الدُجى، يَخرُجُ)، والتّكرار لهذا الحرف يعمل على تكثيف الدلالة لتؤثر في المتلقي من خلال الإلحاح على فكرة العفو ليجعل المتلقي/ الخليفة يتأمل في حجج الشّاعر ويعفو عنه ويرجع له امتيازاته وعطائه.

وفي هذا المقطع أكثر الشاعر من الجناس الاشتقاقي لما له من فائدة إيقاعية وإيحائيَّة كما في قوله: (تُبتُ، تَوبَة)، (بَيني وَبَينَكَ)، (تُحَجُّ، حُجَّ)، (فُضولُ، فاضَ)، (صَنيعُ، صُنّاعٌ)، (حاجَةٌ، حُجَّةٍ).

وجاء بفن بلاغي بديعي وهو رد الصدر على العجز، في قوله:

فُضولُ فَتىً أَسخى يَداً في سَبيلِها فَفاضَت عُباباً أَو حَوارِيَّ يُنسَجُ

صَنيعُ اِمرِئٍ أَعطاهُ رَبٌّ مَحَبَّةً وَلِلخَيرِ صُنّاعٌ وَلِلبِرِّ مَنهَجُ

كذلك الطباق والذي جعله من باب التخيير كقوله: (اِمسِك أَو اِعطِ).

وكذلك المقابلة في قوله: تَجيءُ مَواعيدُ الكِرامِ سَوِيَّةً وَتُنضى مَواعيدُ اللِئامِ فَتُخدَجُ

مما يكشف عن التناقض في نفس الشاعر والاضطراب. وكل ذلك جاء مقصوداً لعلم الشاعر بأنَّ الإيقاع الداخلي يزيد من الإيحاء للمتلقي (الخليفة)، فيزداد قناعة بما أودع الشاعر من حجج كي يعفو عنه ويرجع إليه ما حرمه منه.

خاتمة

إنَّ قصيدة "أعاتكَ بعض الود" لبشار بن برد تشكل دعوة، وشكوى للمتلقي لما أودع فيها من تشكيلات لغوية وبلاغية في مُحاولة للجمع بين العديد من الظواهر الأُسلوبية التي تدل على براعته شاعرًا، أثَّر بها على المتلقي، وكان غاضبا وحزينا ممن كانوا سببا في حرمانه من العطاء، وترك بصمته التي ستبقى خالدة بشعره الثائر، فقد شخَّص فيها أسباب هذا الحرمان وهو نصائح الحاسدين الذين ما توانوا ينسجون بأكاذيبهم شباكا يوقعون بها الشّاعر؛ ليزيدوا ألمه وأذيته؛ ليسرُّوا بما يقومون به بعد نجاح أحابيلهم وخططهم المسمومة. وخلص البحث إلى الاستنتاجات التالية:

1. اللغة الشعرية: يُشكل الشّاعر نصه بتشكيلات لغوية وبلاغية لها دلالات تجعله مؤثِّرا فاعلا في نفس المتلقي من ألفاظ وتراكيب سهلة وأخرى غريبة جزلة بحاجة إلى مُعجم لتوضيح معانيها. فقد قال القصيدة للخليفة مادحا ومعتذرا حتى يعفو عنه، ويرجع أعطياته ولا يحرمه؛ لينفق على عائلته، واستخدم أسلوبا في قصيدته كخطاب موجَّه للخليفة أبداع فيه باستخدام اللغة الشعرية لإيصال خطابه بطريقة ذكية فيها من اللمز والإيحاء ما يجعل المتلقي وهو الخليفة يتأثر بحججه ومنطقه فيعفو عنه، ويحذر المقربين منه والذين يُشوهون الحقائق ويسيطرون عليه وعلى قراراته بما ينسجون له من أخبار كاذبة.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

2. أمَّا على الجانب الإيقاعي: أبان الاستهلال في القصيدة منذ البيت الأول ما يشعر به الشّاعر وأراد إيصاله للمتلقي من خلال اختيار النسيب، وليس الأطلال. وجعل المنادى مرخما، واختار بحر الطويل الذي يتكون من ثماني تفعيلات واختيار حرف الجيم رويا للكشف عن القافية حيث جاء البيت مصرعا، واختار الشّاعر الجيم رويا كونه من الحروف المجهورة التي تظهر اضطراب الشّاعر ورفضه لما حدث له. وأكثر في أبيات القصيدة من الإيقاع الداخلي كالتكرار والمحسنات البديعية التي تزيد من وتيرة الإيقاع لنقل الإيحاء عبره.
3. كشفت الضَّمائر التي استخدمها الشّاعر بعناية عبر الالتفات لتنبيه المتلقي وإيصال أفكار الشّاعر إليه ومعاناته مع الناس الذين هم سبب القطيعة والحرمان مع الخليفة.
4. أمَّا عن الصورة الشعرية: قام بشار بمدح الخليفة بالكثير من الأوصاف التي يحبها الخلفاء ليسترضيه بها عله يرضى عنه ويرجع له أعطياته، فوصفه بفَتى الدينِ، وَفَتى النَدى، والكعبة للحجاج، وما لهذه الصفات من معاني عميقة كالفتوة من حيث الشدة والقوة ونشوة الشباب والقدسية والعدل كونه الخليفة، ووظَّف الصور البلاغية البيانية في القصيدة من تشبيهات واستعارات وكنايات لرسم صورة الخليفة مادحا له وحريصا على طلب العفو منه. كما وأسند بشار سبب حرمانه إلى الرقباء من الحساد المقربين من الخليفة، والذين يفترون عليه بإعطاء أخبار ملفقة. مصوراً ما يلفقونه بشبكة العنكبوت الضعيفة والتي سيظهر ضعفها بعفو الخليفة عنه وعدم حرمانه.

التوصيات

دعا البحث إلى الرجوع لشعر بشار بن برد ودراسة قصائده بحسب نظرية التلقي لما تتضمنه من بناء أسلوبي بخطابه للمتلقي، تركز على ما يضمره في نفسه ويظهر في صياغته اللغوية في شعره.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ج3، د. ت.
- الأنصاري، ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ترجمة مازن مبارك، دار نشر الكتب العربية، لاهور، ط1، ج1، 1979.
- بازي، محمد، التأويلية العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
- البرازي، مجد محمد، في النقد الأدبي الحديث، ط1، مكتبة الرسالة، عمان، 1986.
- ابن برد، بشار، ديوان بشار بن برد، وزارة الثقافة، الجزائر، ج2، 2007.
- بشر، كمال محمد، الأصوات، دار المعارف، ط1، مصر، 1980.
- بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1983.
- بكار، يوسف حسين، قضايا في النقد والشعر، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1984.
- بنكراد، سعيد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيمائيات، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ت محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1986.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

- جبار، رابعة راضي وعارف، مصطفى لطيف، التشكيل الفني في ديوان مرايا عمر سعدون لعدنان الفضلي، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ذي قار، العراق، ع40، 2022.
- جودة، أحمد علي، التجديد في شعر الصنوبري، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2018.
- الحمد، غانم قدوري، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، ط1، عمان، 2004.
- خطابي، محمد، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.
- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، دار جرير، عمان، ط1، 2015.
- رومية، وهب، الشعر والناقد، عالم المعرفة، الكويت، 2006.
- الزهيري، محمود حسين، الأدب الراشدي والأموي (رؤية ومنهج)، ط1، دار الفكر، عمان، 2014.
- الصفار، ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد–عمان، 2010.
- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي– العصر العباسي الأول، ط8، دار المعارف، مصر، 1982.
- عاصي، ميشال، الفن والأدب، ط2، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1970.
- العبد، محمد، العبارة والإشارة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1995.
- عبد المطلب. محمد. البلاغة والأسلوبية. ط4. بيروت: مكتبة لبنان. 2010.
- عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب. مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
- فريس، إيمانويل، قضايا أدبية عامة، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، 2004.
- فلفل، محمد عبدو، التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.
- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين بن عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.
- مسعود، بوعسيري، التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2011–2012.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (شكل).
- ناصف، مصطفى، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1997.
- نصر، عاطف جودة، الخيال مفهومه ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1997.
- نصر، محمد مكي، نهاية القول المفيد في علم التجويد، تحقيق محمود الزهيري، ط1، دار الجنان، عمان، 2008.
- الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط12، د. ت.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025