



جامعة
الزقازيق
كلية الآداب
شعبة الدراسات
العلية
قسم اللغة
العربية

الاتجاه الوجداني في شعر
"مهيار الديلمي"
دراسة في الرؤية والأسلوب

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في آداب اللغة العربية

من إعداد الباحث
جمال علي زكي بسيوني

بإشراف
الأستاذ الدكتور
أحمد يوسف علي
وكيل كلية الآداب للدراسات العليا

من العام: ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م

فهرس محتويات الدراسة:

الموضوع	الصفحة
[م]- مقدمة الدراسة.....	١٤ - ٣
[٢]- أبواب الدراسة:	
- الباب الأول:	
"الاتجاه الوجداني" مفهومه، وبواعث تشكّله في شعر مهيار الديلمي. ١٥ - ٨٤	
الفصل الأول: مهيار الديلمي؛ الإنسان والشاعر ومنزلته الأدبية. ١٦	
الفصل الثاني: تأصيل مصطلح "الوجدانية"، والسمات العامة للشعر الوجداني. ٣٣	
الفصل الثالث (مذكيات الوجدانية في شعر مهيار): ٣٨	
أ- تلمذته للشريف الرضي. ٣٨	
ب- ثقافة الشعوبية. ٥٣	
ج- تشييعه. ٦١	
د- اغترابه ٧٧	
- الباب الثاني: (محاوّر رؤية الشاعر).	
(أولاً) الطبيعة.	
(ثانياً) الحب.	
(ثالثاً) الأنا والكون.	
أو (صراع الشاعر في الحياة وموقفه منها، بين تحقيق الذات وحقيقة الانتماء).	
- الباب الثالث (سمات أسلوب مهيار في ضوء الوجدانية):	
الفصل الأول: البنية الإيقاعية.	
أولاً: الإيقاع الخارجي.	
أ- الوزن الشعري.	
ب- القافية.	
ثانياً: الإيقاع الداخلي، ويشتمل على:	
١- الجناس.	
٢- التّضمين في العروض.	
٣- التّمكين.	
٤- التّقسيم.	
٥- التّدوير.	
٦- الطّباق.	
٧- المقابلة.	
٨- التّكرار الصّوتي.	
٩- التّرديد أو "ردّ الأعجاز على الصّدور".	
الفصل الثاني: المعجم الدّلالي.	
الفصل الثاني: المستوى التّركيبي للجملة الشعرية.	

(أ) نمطا الجملة:

١- الجملة الخبرية.

٢- الجملة الإنشائية.

(ب) أنواع الجملة ودلالاتها:

١- الصيغ الاسمية.

٢- الصيغ الفعلية.

(ج) - التكرار التركيبي.

الفصل الرابع: التناص.

أ- التناص الديني.

ب- التناص التاريخي.

ج- التناص الأدبي.

الفصل الخامس (الصورة الشعرية):

١- مفهوماها، وأثر الخيال فيها، وصلتهما بتجربة الشاعر.

٢- طبيعتها في شعر مهيار.

٣- وظيفتها.

٤- أساليب الشاعر في تشكيلها:

أولاً: تبادل المدركات، من خلال (التشخيص، والتجسيد).

ثانياً: تراسل الحواس.

ثالثاً: الرمز السياقي.

رابعاً: المقابلات.

خامساً: القصّة.

سادساً: التشبيه.

[٣]- خاتمة الدراسة ونتائجها.....

[٤]- مسرد مصادر الدراسة ومراجعته.

والحمد لله رب العالمين.

مقدمة الدراسة :

الحمد لله الذي أعان وأنعم، والصلاة والسلام على الرسول الأكرم - محمد بن عبد الله - وعلي آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. أمّا بعد؛

فمن المعلوم أنّ الشعر تعبير فنيّ بطريق الكلمة الموزونة عن داخلية مثارة بمؤثر داخليّ أو خارجيّ، وأنّ معين الشعر إنّما هو نفس الشاعر وعاطفته. لذا، كان أهم ما يميز الشعر الوجدانيّ عن غيره من الاتجاهات الشعرية، هو بروز ملامح شخصية الشاعر فيه من خلال تعبيره الفنيّ عن عواطفه، وانفعالاته بشيء من الاستقلال الذاتيّ.

وبينما يعدّ مهيار الديلميّ (ت ٤٢٨هـ / ١٠٣٦م) واحدًا من أغزر شعراء العربية إنتاجًا، فإنّه يعتبر كذلك واحدًا من أبرزهم اهتمامًا بالجانب الوجدانيّ. فللشاعر ديوان كبير من أربعة أجزاء؛ هو صورة نفسه. وفيه ترى فنون الشكوى والمناداة والتشخيص، وتتصاعد من ألفاظه وقوافيه موسيقى ساحرة تمتد تموجاتها في النفس، وتبقى داخلنا أثرًا عميقًا.

بيد أنّ شعره ظلّ بعيدًا عن متناول أيّ دراسة ترصد وقع العالم على وجدانه، واستعراض الفعل الفنيّ لهذه الحال الوجدانيّة أنّى تعصف في صدره. وإنّ جلّ الدراسات التي سبقتنا إلى دراسة شعره فنيًا تناولت أغراضه الشعرية المختلفة بمعزل عن الحالة الوجدانيّة أو تأثير الداتية فيه. وبانت دراسة تجربة الشاعر الفنيّة في حاجة إلى دراسة شاملة تعمّق دلالتها ومصادرها وتحدّد قيمتها الفنيّة.

أبرزت الدراسات السابقة لنا والتي تعاطت شعر مهيار، جوانب عدّة من محاسنه وعيوبه وأحاطت بالعوامل التي أثّرت فيه، إلّا أنّها لم تكن العناية اللازمة بعاطفة الشاعر أو بتلك الهزّة النفسيّة التي تعروه فتحرك كيانه وتشغل قواه وملكات، وتضطره إلى التعبير.

ولا أكاد أشكّ في أنّه لم تؤصّل "للعاطفيّة" في شعر مهيار وتأثيرها الفنيّ في أسلوبه، فيما نعلم، أية دراسة قبل دراستنا الحالية. ونعني "بالعاطفيّة" التوجّه الفنيّ الخاص لشاعرنا أو موقفه الخاص من الحياة والطبيعة والمجتمع، والذي يعرف أيضًا في بعض الدراسات المعاصرة باسم "الاتّجاه الوجدانيّ"^(١).

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

وقد اخترنا اسم "الاتجاه الوجداني" من جملة مرادفات له أو معاني دالة على مفهومه وجعلناه عنواناً لدراستنا. ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن هذا التوجه يشكل في شعر مهيار - في أسلوبه ومحتواه - امتداداً للحركة "العذرية" في شعرنا العربي القديم.

يأتي "الاتجاه الوجداني" في شعر مهيار باعتباره قيمة روحية تتمثل في ترجمة ذات الشاعر إزاء ما يحدث حولها ومدى استجابة هذه الذات لمظاهر الجمال بأشكالها المختلفة. فهو الذي يحمل على أجنحته "رؤية الشاعر" التي تكون من وراء تحديد موضوع فنه، وكذلك في تحديد زاوية معالجته لموضوعه. ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد فحسب ولكنها تتجاوزه إلى طبيعة تحديد صورته الفنية.

وحيث لا بد لكل دراسة من أهمية علمية في مجال تخصصها، ومن حيث تقاس أهمية أي دراسة بقدر ما تضيفه إلى البحث العلمي في موضوعها أو تسده من ثغرات فيما تقدمها من دراسات في مجالها؛ فقد اجتهدنا في إطار إعداد مشروع هذه الدراسة التي نتجاوز بها القراءة الوصفية التقليدية للنص الشعري ونحاول الاقتراب بها من الموضوعية العلمية. وذلك من خلال إخضاع تجربة الشاعر الذاتية للتحليل الفني؛ وتلافي سلبات الدراسات السابقة لنا.

تأسيساً على ذلك، سنقوم برصد الحال الوجدانية في شعر مهيار، من خلال تتبع مظانها أو مواطنها في ديوانه، وسنعرض للفعل الفني لهذه الحال الوجدانية أنى تعصف في صدره، ونبين أثر ذلك في أسلوبه ومدى ارتباطه بتجربة الشاعر وموقفه من موضوعه.

لا مندوحة لنا في هذا السياق، من أن نشير إلى بعض الدراسات التي أنارت لنا طريق بحثنا، وأعانتنا كثيراً على أداء مهمتنا والوفاء بمقتضياتها. وهي على النحو الآتي:

وضع موضوعه في سياق متطور - منذ بدايته أواخر القرن التاسع عشر حتى انحساره نهاية الحرب العالمية الثانية - ومتتبعاً نمو خصائصه الموضوعية والفنية. كما تأسس به منهج في قراءة الأدب. ويقع الكتاب في ست وثلاثين وخمسمئة (٥٣٦) صفحة من القطع المتوسط. وهو من منشورات مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٧٨ م.

(١) دراسة الأستاذ (علي علي الفلال)، والتي عنوانها (مهيار الديلمي وشعره)^(١)، وهي دراسة حسنة، بذل فيها المؤلف جهداً واضحاً، لولا أنه اعتمد فيها على جملة أحكام افتراضها. وأعمل في النص ذوقه الخاص، عوضاً عن قلة مصادره الفنيّة.

استهلّ المؤلف دراسته بمقدمة موجزة لعصر مهيار، تناول فيه الحالة السياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة والأدبيّة. كما تناول حياة الشاعر ونشأته، وعرض لشعوبيّته وتشيعه واستعرض فنونه الشعريّة المختلفة، وإن اختصّ مديحه بدراسة موسّعة.

وتطرق مؤلفها أيضاً إلى تأثير الشّريف الرّضيّ في شعر مهيار، عاقداً موازنة يسيرة بينه وأستاذه الشّريف الرّضيّ من خلال الأغراض التي تشابها فيها. ولم يفته أن يعقد فصلاً لسرقات الشاعر، مع التّويه إلى بعض الأخطاء التي وقع فيها الشاعر عروضياً وذوقياً مع تصويبات لها. يقيناً، كان لدراسة (الفلال) تلك مكانتها الكبيرة في تقدير مهيار أدبياً والإحاطة بشعره وفنونه، كما أنّها كانت فاتحة خير لكثير من الدّراسات الأدبيّة التي تلتها في تعاطي شعر الشاعر وفنونه.

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

يقول في مقدّمته: "وقد أوقفت دراستي يومذاك - أي سنة ١٩٧٥م - على شعوبيّة مهيار وتشيعه إلى أن وقع عليها بعض الأصدقاء، فطلب إليّ أن أكمل الصّورة التي رسمتها للشاعر الديلمي، فعكفت على تلك النّواة، وأعدت النّظر فيها فنقّحتها حيث يجب التّقيق، وأضفت إليها

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

(٢) مهيار الديلمي، محمد علي موسى، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت الطبعة الأولى، حزيران (يونيه) ١٩٦١م.

أصل هذا الكتاب دراسة تقدّم بها المؤلف إلى جامعته لنيل الإجازة في اللّغة العربيّة وآدابها عام ١٩٥٧م. لكن من يدقّق النّظر في هذا الكتاب ويقارن بينه وبين دراسة الأستاذ (الفلال) التي سلف ذكرها فسيجد بينهما تشابهاً كبيراً، لا سيّما في فصل "المديح". بل نعتقد أنّ كتاب (موسى) لم يضيف شيئاً ذا بال إلى ما جاء به (الفلال) في مبحثي: تشيع مهيار، وشعوبيّته.

بعض الأبواب الهامة التي عالجها مهيار في شعره، وأحطت إحاطة سريعة بحياة الشاعر وبعصره. كما أنني أشرت إلى جمع الديوان وطبع وتحقيقه وتبويبه.....، وقد اضطلعت بهذا كله راجياً أن أجلو اللبس والإبهام ما أمكن عن شخصية من أطرف الشخصيات في تاريخ الأدب العربي. ولقد حرصت على الإكثار من إيراد النصوص، علني أكفي القاريء مؤونة الجهد من الرجوع إلى الديوان، وهو بحر خضم تقتضي مطالعته الساعات إثر الساعات. ولكن على الرغم من هذا كله، لا يسعني إلا أن انصح القارئ بالعود إلى الديوان إذا أراد أن يكون للشاعر الديلمي صورة بيّنة الملامح، جلية الخطوط^(١).

ينبغي لنا أن ننوّه بدور هذا الكتاب في الإشادة بعاطفة الشاعر، وإبانتته عن بعض آثارها. وإن جاءت إشارات في هذا الاتجاه عفوية وعلى غير ذي منهج. ومن ذلك مثلاً قوله: "إنّ مهيار صاحب عاطفة صادقة فضلاً عن روعة في الأداء لاسيّما في رثائه. ولا عجب في ذلك؛ فالقول الصادق وليد العاطفة الصادقة المحبة... وقوله أيضاً، "إنّنا نرى الشاعر دائماً يغالب الأحزان ويجالد الكآبات، ولكنّها تطغى عليه فتملأ قلبه أسيّ، وتملاً مآقيه دمة، فيخيل إليه أنّ الكون في دوار، وأنّ فراغاً هائلاً قد حدث بموت المرثي....."^(٢).

إنّ هذه الإشارات قد جاء أغلبها، في ثوب تأملات وانطباعات عامّة. ولم تكن في إطار منهج علمي في درس التجربة الشعرية عند الشاعر أو نقد عاطفة الإبداع الشعري في ديوانه. وبدا هذا الكتاب: "مهيار الديلمي"، نموذجاً للطابع المدرسي في دراسة الشعر؛ لاعتماد مؤلفه أسلوباً إنشائياً في قراءة النصوص وتحليلها فنيّاً.

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

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

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

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

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

الأول: عصر مهيار السياسي.

الثاني: عصر مهيار الاجتماعي.

الثالث: عصر مهيار الأدبي.

الرابع: حياة مهيار.

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

صحيح أنّ الصّورة العامّة لهذا العصر لم تكن سيئة بالمطلق، وعلى كافة أحواله. "فقد رافق الصّورة القائمة للوضع السياسيّ في عهد آل بويه صورة مضيئة من الازدهار الأدبيّ والفكريّ. فقد اعتاد حكامهم - ابتداء من معزّ الدّولة - وبعد دخولهم بغداد - أن يتولوا الشّعر العربيّ ويساهموا في نقده ويتذوّقوا غرره^(١).

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

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

(١) نفسه، ص: ١٦، ١٧ بتصرّف.

وأضاف قائلاً: كما يمثل شعر مهيار في محتواه مظاهر خاصة في كونه صورة ناضجة لقصيدة التشيع وتطورها في تاريخها الطويل، ولقصيدة الشعوبية في آخر مراحلها في العصر العباسي. وهو بعد ذلك النموذج الواضح للتلمذة الشعرية وتطورها في الشعر العربي^(١).

(٤) رسالة الباحث (السيد علي حسن)^(٢)، والتي عنوانها: تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري - كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي. استهدفت هذه الرسالة دراسة تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، وردت على القول بجموده وإبراز جوانب هذا التطور من خلال دراسة شعر مهيار. وقد اشتملت هذه الدراسة على ثلاثة أبواب، هي:

الأول: (عصر مهيار الديلمي وحياته).

الثاني: (شعر مهيار دراسة موضوعية).

الثالث: (شعر مهيار دراسة فنية).

تناول الباحث - في الباب الأول منها - عصر مهيار وحياته وتطور الشعر في القرن الرابع الهجري. وجاء هذا الباب على قسمين: تمهيد، وفصلين. حيث خصص التمهيد لدراسة الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية في عصر مهيار. بينما أفرد بعدها فصلين؛ تحدث في الأول منهما عن حياة مهيار وثقافته، وجعل الفصل الثاني منه للرد على القول بجمود الشعر في القرن الرابع الهجري.

أما الباب الثاني، فقد تناول فيه المؤلف كلاً من مديح مهيار الذي رأى أنه قد غلب عليه التقليد، وفنه الغزلي في تطوره "بين القديم والجديد". ثم انتقل بعد ذلك إلى أغراض الشعر الأخرى الأكثر تطوراً في شعر مهيار؛ وهي: ١- شعر التشيع. ٢- الشكوى. ٣- الشعر الإخواني. ٤- الوصف. ٥- وصف الخمر. ٦- وصف الصيد. ٧- الرثاء.

(١) نفسه، ص: ٥.

(٢) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري؛ كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي - رسالة مقدمة من الباحث (السيد علي حسن)، للحصول على درجة دكتوراه - قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة عين شمس. القاهرة في ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م. وتقع هذه الدراسة في نحو ٣٩٥ صفحة من القطع المتوسط.

اشتمل الباب الثالث على دراسة فنيّة لبناء القصيدة عنده وكذلك صوره الشعريّة. فجاء على النحو الآتي: أ- الفصل الأول: وقد تناول فيه شكل القصيدة، ومقدّماتها، وموسيقاها، وظاهرة التكرار فيها، واللّغة والأسلوب، والمعجم الشعريّ. ب- الفصل الثاني: والذي اشتمل على دراسة تطبيقية لما جاء في الفصلين السابقين. وعلى الرّغم من أهمية هذا الباب- في دراسة شعر مهيار من النّاحية الفنيّة- لكنّه جاء مقتضباً بالقياس ببقية أبواب رسالته؛ حيث لم يتجاوز السّبعين صفحة. (٥) رسالة الباحث (محمد عبده المشد)، والتي عنوانها: (شعر مهيار الديلمي- دراسة فنيّة)^(١). وقد جاءت هذه الرّسالة في خمسة فصول، تسبقها مقدّمة وتمهيد. وذلك على النحو التالي:

- اختص التّمهيد بدراسة حياة مهيار وثقافته وبعض جوانب شخصيته، وبيان منزلته الشعريّة بين معاصريه.

- جاء الفصل الأول منها تحت عنوان: "شعر مهيار الديلمي بين التّقليد والتّجديد"، وقف فيه الباحث على شعر مهيار من النّاحية الموضوعيّة، وأظهر جوانب التّقليد والتّجديد عنده من خلال موضوعات شعره الآتية: المدح، الغزل، الاتجاه البدويّ، الرّثاء، الوصف، الشّعريّ الإخواني.

- بينما تناول الفصل الثاني وعنوانه: شعر مهيار بين "الشّعوبية والتّشيع" الاتجاه الشعوبيّ في شعر الشاعر، مبرزاً تجاوزات الشاعر في هذا الاتجاه، كما استعرض حقيقة (التّشيع) عنده- مذهباً دينياً- منوّهاً بغلو الشاعر فيه.

- واستعرض الباحث في الفصل الثالث "اللّغة في شعر مهيار الديلمي"، حيث تناول بالدّرس خصائص أسلوبية في شعر مهيار كالحذف، والتّقديم والتّأخير، والتكرار، والتّعبيرات الجاهزة. كما أبان عن الرّوافد التّراثيّة في شعره، وهي: القرآن الكريم والحديث الشّريف، والأمثال، والإشارات التاريخيّة والتّراثيّة...

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

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

المذكّر، دخول الظرف على الفعل. ثم اختتم الباحث هذا الفصل بالتحدّث عن المعجم الشعريّ عند الشاعر من خلال الاستفراد من معجم العبادات، ألفاظ البداوة، الألفاظ الأجنبية، الألفاظ المعجميّة.

- أمّا الفصل الرابع والذي عنوانه: "الصورة الشعريّة" فقد قسمه الباحث إلى ثلاثة محاور: تحدث في الأول منها عن وسائل تشكيل الصورة عند مهيار من خلال: "التشبيه، التّشخيص، التّجسيد، تراسل الحواس، مزج المتناقضات. بينما تحدّث في الثاني منها عن أنماط الصورة الشعريّة عند الشاعر: الحسيّة، والإيحائيّة والحقيقيّة، والطبيعيّة. ثمّ أعقب ذلك أن تناول الباحث سمات الصورة الشعريّة عند مهيار، ومنها: التكرار، الصورة من الخارج، استخدام اللون، المبالغة.

- وتصدّى الفصل الخامس والأخير منها لمعالجة "الموسيقى في شعر مهيار"، فدرس أوزان ديوان الشاعر، وقدم لها بإحصائية عامّة، مبيّنًا البحور التي ركبها الشاعر، والبحور التي خفتت في شعره. وأبان عن قوافيه والحروف التي فضّل الشاعر أن تكون رويًا في شعره، ثمّ عرّج من بعد إلى الإيقاع الدّاخلّي فيه، ومدى فاعلية هذا الإيقاع في بناء القصيدة عنده^(١).

خلاصة القول، فإنّه ومع الأهمية الواضحة لهذه الدّراسات في تذوّق شعر "مهيار" ونقده، بيد أنّها ركّزت في خطّتها وتوجّهاتها، على بيان أغراض شعره بمعزل عن حقيقة تجربته الدّائيّة وتأثير ذلك فنّيًا في أسلوب الشاعر. الأمر الذي بدت معه قصائد الشاعر كالمباني العشواء، أو كالأجساد التي بلا روح.

وأفضت النظرة النّقدية النّمطيّة لشعر شاعرنا إلى سلب كلّ محاسنه، وأظهرت قصيدته، والتي تعتبر من حيث بنائها لوحة فنّيّة مستقلّة، على غير حقيقتها. فإنّ كلّ قصائده - كما سنوضحه في مبحث "الصورة الشعريّة" - كلّ قصيدة منها بمثابة بناء فنّيّ متتام أو قل: حدث فكريّ ونفسيّ متكامل.

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

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

إضافة لذلك، لاحظنا تشابهاً كبيراً بين كثير من هذه الدراسات في الأفكار والآراء حول الشاعر وشعره؛ لاعتماد بعضها على النقل من سابقة، كما كان واضحاً افتقار كثير منها إلى العمق في النظرة والجرأة في البحث وتقرير الحقائق.

الأمر الذي يدعو إلى ضرورة إعادة النظر في تقييم شاعرية مهيار فنياً، وتقدير صاحبها علمياً. وهو ما سوف نعمل على الوفاء به في هذه الدراسة- إن شاء الله تعالى. هذا، وقد اعتمدنا فيها على منهجين في البحث، أملت هما طبيعة الدرس، ألا وهما: أ- المنهج التأريخي. ب- والمنهج الفني.

(أ) أما (المنهج التأريخي)، فسوف نستعرض نظرياً ما يتصل بعناصر بحثنا، والإفادة من الدراسات السابقة لنا، والتي تعدّ من دعائم بحثنا؛ إيماناً منا بأن الدراسات العلمية المعتبرة يجب أن تتكامل وتتآزر.

(ب) وأما (المنهج الفني)، فحيث نتوخى أن تكون الدراسة فنيّة نصيّة، وأن يكون ديوان مهيار مصدرنا الرئيس فيها. وعليه؛ فإننا سنعيش مع النص ووحيه ونبيّن موقفنا منه ورأينا في دلالاته. ولن نخضع في ذلك لحكم سابق يخالف دلالة النص، ولن نذهب إلى التلّفيق بين الآراء. ومتى تبين لنا أنّ ما قلناه مسبوق ذكرنا ذلك، وأثبتنا ما لسلفنا علينا من الحقّ والفضل. أما إذا كان الأمر بخلاف ذلك بيّنا ما في الرأى المخالف من عوار، وذكرنا الرّاجح فيه وفق مقتضيات البحث العلمي.

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

(١) أما الباب الأول والذي عنوانه: "الوجدانية: مفهومها ومذكياتها في شعر مهيار الديلمي". فسوف نتناول فيه: ١- سيرة الشاعر بإيجاز تحت عنوان: حياته، كما سنعرّف بديوانه، ومنزلته الأدبية عند أهل العلم. ٢- تأصيل مصطلح "الوجدانية"، وبيان أهم السمات العامة للشعر الوجداني. ٣- بواعث تشكّل الاتجاه الوجداني في شعر مهيار، وذلك تحت عنوان: "مذكيات

الوجدانية في شعر مهيار"، والتي تتلخص في تقديرنا في أربعة عناصر رئيسة، هي: (أ) تلمذته للشريف الرضي. (ب) ثقافته الشعوبية. (ج) تشييعه. (د) اغترابه وفقره.

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

حقيق، ليست الطبيعة والحب جديدين على الشعر العربي لكن الجديد فيهما، عند الشعراء الوجدانيين، أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر - وشاعرنا من هؤلاء الشعراء ذوي الإحساس الصادق في الحب والرؤية الوجدانية الخاصة للطبيعة والكون كما سيأتي إن شاء الله تعالى.

(٣) وأما الباب الثالث، وعنوانه: "السمات الأسلوبية لشعر مهيار في ضوء الوجدانية" وتأثير تجربة الشاعر فيها، فسوف نتناول فيه بالدرس كلاً مما يأتي: أولاً: بنية (الإيقاع الشعري) في شعر مهيار بنوعيه: أ- الخارجي، والمتمثل في: الوزن والقافية. ب- الداخلي، والمتمثل في بُنى بدعية، هي: الجناس، التضمن، التمكن، التقسيم، التدوير، الطباق، المقابلة، التكرار الصوتي. ثانياً: المعجم الدلالي لألفاظ الشاعر. ثالثاً: المستوى التركيبي للجملة الشعرية عنده. رابعاً: "التناس" في شعر مهيار، والذي هو قدر كل نص - بديهة. حيث تداخلت بعض معاني الشاعر مع معاني الشعراء الكبار كما تبعت بعض نصوصه نصوصاً أخرى سابقة لها. وسنبين هنالك مدى فائدة هذا الأمر لمعانيه، مع خصوصية نظمه، والأهم من ذلك أننا سنوضح أيضاً مدى ارتباط ما تداخل من هذه المعاني بأحاسيس الشاعر وصلتها بتجربته الشعورية. خامساً: "الصورة الشعرية" في شعر مهيار؛ إذ نعرض لهذا المفهوم الوافد الذي هو "الصورة"، ونبين أثر الخيال في صور شاعرنا، ومدى صلة ذلك بتجربته الشعرية. كما سنكشف عن أهم وظائف الصورة في شعره.

ثم نعرض أخيراً على أساليب تشكّل صورته، وهي: ١- تبادل المدركات: (التشخيص، والتجسيد). ٢- تراسل الحواس. ٣- الرمز السياقي. ٤- المقابلات. ٥- القصة. ٦- التشبيه. وفي ذلك كله بيان وتفصيل سيأتي إن شاء الله.

خلاصة الأمر، أننا نرى في هذه الدراسة ميزتين، هما: ١- أصالتها؛ حيث لم يسبقها إلى موضوعها دراسة أخرى. ٢- قيمتها العلمية؛ حيث نتوخى منها أن تسد ثغرة في مجال تخصصها لا تسدّ غيرها. والمرجو أن تحظى بالغاية التي أسست من أجلها، ألا وهي تقديم رؤية جديدة في قراءة تراثنا الشعري، من خلال معالجة موضوع "الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الديلمي". ونترك لتقدير القارئ الشهادة على ما بذلناه في إخراجها هذا الإخراج ومدى ما عانيناه من مشقة فيها، على مدار أربع سنوات.

على أنني وقد أبديت إعجابي مقدّمًا بأسلوب "مهيار" الفني فلن تدفني دراستي له إلى التعصب له؛ إذ التعصب ضرب من الهوى، ونمط من الذاتية، ثم إنه يخفى كثيرًا من العيوب. ولسنا مع ما يجانف المنهج العلمي، ويخالف سنن البحث والدرس.

وختامًا، سيقى شاعرنا في تقديري مدينًا في حياته الأدبية إلى رجلين جليلين هما: أستاذه وولي نعمته (الشريف الرضي) المتوفى سنة (٤٠٦هـ)، والأديب الأستاذ (أحمد نسيم) ناشر ديوانه في سنة ١٩٣٠م. بينما أبقى مدينًا لأستاذي الدكتور (أحمد يوسف علي) المشرف على هذه الدراسة، والذي تولاني برعايته وتعهدي بنصائحه السديدة التي كان لها كبير الأثر في حياة هذه الدراسة وإخراجها على هذا النحو.

كما لا يفوتني أن أؤكد على أنّ البحث العلمي ميدان إصابة وإخطاء؛ فإذا أصبت - وذلك هو المنشود والمأمول - فمن الله وحده. وإن كان غير ذلك، فحسبي أنني بذلت جهد الطاقة وغاية الوسع. والله من وراء القصد.

الباحث.

الباب الأول

الوجدانية

مفهومها ومذكياتها في شعر مهيار الديلمي.

ويشتمل على ثلاثة فصول، هي:

الفصل الأول : (مهيار الديلمي): حياته، وديوانه، ومنزلته الأدبية.

الفصل الثاني : (الوجدانية): تأصيل المصطلح، والسمات العامة للشعر

الوجداني وعلاقة ذلك بشعر مهيار

الفصل الثالث : مذكيات الوجدانية في شعر مهيار.

الفصل الأول

مهيار الديلمي: (حياته، وديوانه، منزلته الأدبية).

(أ) حياته: (٣٦٥ هـ - ٤٢٨ هـ)

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

ميلاده: عرف الأدب العربي اسم شاعر كبير، ترعّ على عرش القريض في العقد الأخير من القرن الرابع الهجري وإبان دولة البويهيين، هو: أبو الحسن مهيار بن مَرْزُويه الديلمي، الكاتب والشاعر المشهور^(١).

"بزغ نجم كاتب وشاعر كان مجوسياً فأسلم، هو مهيار الديلمي. كنيته: مهيار أبو الحسين، في وفيات الأعيان. ولكنها أبو الحسن في غيره: كدمية القصر للباخرزي، وتاريخ بغداد للخطيب، ولعلّها الأرجح"^(٢).

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

ولشدّ العجب أن يشارك مهيار هؤلاء المؤرخين فيما اكتنف حياته من غموض، لاسيّما فترة صباه وشطراً من شبابه. حيث لا نجد في ديوانه كلّ أيّ إشارات أو ملامح لمراحل حياته الأولى، والتي نعني بها فترة التكوين قبل النّضوج، ما عدا ما يفيد منها اعتزازه بفارسيته وأمجاده الكسروية - كما سيأتي فيما بعد.

(١) مهيار، بكسر الميم وسكون الهاء، وكنيته أبو الحسن على الرَّاجح، ولقبه "الديلمي" نسبة إلى إقليم "الديلم" الذي نزحت من أسرة الشاعر. والذي يعرف أيضاً "بجيلان" - أو كيلان كما تقول العجم - ذاك الذي يكتنف جنوب غربي بحر قزوين. انظر: معجم البلدان مجلد ٧ / ١٤. ولقبه "الديلمي" أكثر صفات الشاعر لصوقاً به.

(٢) وفيات الأعيان: ج ٤ / ٤٤١، ٤٤٤. [وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد أبي بكر بن خلّكان - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (٦ أجزاء) - مطبعة السعادة - ١٩٣٨م - ١٩٤٩م]، وتاريخ بغداد: ج ١٣ / ٢٧٦. [تاريخ بغداد، للحافظ أبي بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي - ٤ أجزاء - مطبعة السعادة - القاهرة - ١٩٣٥م]، ودمية القصر: ٧٦، ٧٧. [دمية القصر وعصرة أهل العصر: لأبي الحسن علي بن الحسن الباخري - حلب - سورية - المطبعة العلمية - ١٩٣٠م].

(٣) تاريخ الأدب العربي: السباعي البيومي - ج ٣ / ط ٢ / مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٥٨م.

"وقد تصفحت ديوان مهيار من أوله إلي آخره فلم أجد فيه ذكرًا لوالديه ولا وصفًا أو حنيئًا إلي البلد الذي ولد به ونشأ فيه ولا ذكرًا لأساتذته الذين أخذ فنون اللغة وعليهم تخرّج ولا أطوار حياته التي درج فيها من سن الطفولة إلي عهد الصبا وكلّ ما تلمسته أنّه ديلمي وكفى. ورأيتّه يحنّ إلي سلع وزرود ووادي الأراك من بلاد العرب وينشوق إلي ساكنيها من الأعراب. وأمّا بلاد العجم وساكنوها فلم يخطرأ له ببال في شعره كأنّه أخذ على نفسه عهدًا أن ينساهم قَبْرَ بوعده؛ اللهم إلّا إذا استثنينا ما افتخر به من الأكاسرة وقدماء الفرس؛ فإنّه كان يتعصب لهم وفصلهم على النّاس أجمعين"^(١).

"ومهيار من هؤلاء الشعراء الذين قلت أخبارهم، وخاصة في حياته الأولى، بداية من مولده وحتى تعاطيه الشعر، والتقائه بأستاذه الشّريف الرّضي..... اللهم إلّا بعض الأخبار المتناثرة في بطون كتب التّراجم والسّير والتّاريخ"^(٢).

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

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

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

يا قلبُ من أين على فترة	ردّ عليك الوله العازب ؟
أبعد أن مات شباب الهوى	شاورك المحتنك الشائب
وبعد خمسين قضت ما قضت	وفضلة أغفلها الحاسب" ^(٤)

(١) مهيار الدّيلمي: بحث ونقد وتحليل (إسماعيل حسين)، ص: ٦، ٧. وهو بحث مقتضب مقدّم لوزارة المعارف بمصر، باعتباره نموذجًا مقررًا على طلاب كلية العلوم والآداب، في الجامعة الأمريكيّة - بالقاهرة - لسنة ١٩٥٣ م .

(٢) شعر مهيار الدّيلمي، دراسة فنية - المقدّمة - ص: ب.

(٣) لعلّ أول ترجمة عن الشّاعر كانت في تاريخ بغداد للخطيب البغداديّ (ت ٤٦٢هـ)، والتي أشار فيها إليه بإعجاب.

(٤) ديوانه: ج ١ / ١٢٠. [من السّريع].

ومن حيث إنَّ ميلاد مهيار "كان في منتصف العقد السَّابع من القرن الرَّابِع للهجرة"^(١)، فضلاً عما يفهم من أبيات الشَّاعر السَّابقة بأنَّه تجاوز في هذه السَّنة الخمسين من عمره بِفَضْلَةٍ^(٢)، يكون أحد التَّاريخين الآتيين: أي العام ٣٦٤هـ، أو العام ٣٦٥هـ تاريخاً مقبولاً لميلاد الشَّاعر. ولعلَّ الأخير هو الأرجح!

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

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

عقيدته:

دخل مهيار "بغداد" مجوسياً على دين أبائه، على الأرجح، وسكن درب "رياح" من محلة "الكرخ"، وهي منطقة عرفت بتجمّع الشَّيعة الإمامية فيها"^(٤). ومن حيث كان الديالمة يتدفقون إلى "بغداد"، مع بقاء قسم منهم على مجوسيتهم وهو ما يدلّ على تمتعهم بحريتهم الدينية، إلّا أنّ انكماشهم وانعزالهم على أنفسهم ليعني ضعة منزلة هؤلاء القوم اجتماعياً"^(٥).

(١) الكامل في التَّاريخ: ج٧/ ٢٦٨، لأبي الحسن عزّ الدِّين بن الأثير. [الجزء: (٦-٧)، المطبعة المنيرية - ١٣٥٣هـ - القاهرة].
(٢) الفضلة: البقيّة من كلّ شيء. انظر: معجم تهذيب اللُّغة: مادة (فضل). [لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهريّ - ت ٣٧٠هـ - تحقيق د. رياض زكي قاسم - المجلد الثالث: (ض - ق) - دار المعرفة - بيروت - لبنان - ط/ ١: (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م)]. وننوّه هنا إلى أنّ كثيراً من الباحثين ذكروا أنّ ميلاد "مهيار" كان عام ٣٦٧هـ. وقد ذكر ذلك مركز آل البيت العالميّ للمعلومات - حيث أورد أنّه: "ولد الديلميّ عام ٣٦٧هـ". انظر: "الديلميّ - مهيار" عبر الشَّبكة الدَّولية للمعلومات (الانترنت). كما قال بذلك أيضاً ناشر الطَّبعة التي بين أيدينا، حيث قال: "ولد شاعرنا على الأرجح عام ٣٦٧هـ". وانظر في ذلك: ديوان مهيار الديلميّ، ج ١/ ٥ - منشورات الأعلمي - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م - ط١ - بيروت].

(٣) مهيار الديلمي: حياته وشعره، ص ١٦-١٧.

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

(٥) وقد كان الاتهام بالمجوسية سبة تصرف النَّاس عن صاحبها، كما يقول صاحب المنتظم، ج ٧/ ٣٥٥.

ويبدو أن الديلمي قاسى المتاعب ألوانا إلى أن لجأ إلى مناطق الشيعة بحثاً عن الحماية والرعاية اللتين حصل عليهما لدى أستاذه الشريف الرضى الذي تولاه ورعاه - كما سيأتى إن شاء الله في مبحث تلمذته له.

وقد عُرف الشاعر قبل إسلامه مشاركاً للشيعة في عواطفهم برثاء أهل البيت، كما عرف عنه تعريضه وتهكمه بكبار الصحابة - للأسف. وبينما راح يوطد علاقاته بأهل محلته، من أتباع الشيعة الإمامية، وجد نفسه يشاركهم عواطفهم. فهو كفارسي لا بد أن يشارك الفرس في هواهم وحبهم للأسطورة. وميل الفرس إلى آراء العامة من الشيعة حقيقة لا سبيل إلى دحضها رغم عروبة المذهب الشيعي في أصله وجذوره^(١).

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

هل يبلغنك (يا أبا الحسن) الذي جوزيتُ فيك وكان ضدّ جزائيا
من معشر لما مدحتك غظتهم فتناوشوا عرّضى وشانوا شانيا^(٢)

ولما أنعم الله عليه بالإسلام، ووفقّه لما كان يتردد في نفسه من الاستئصال بلطفه وفضله، في سنة أربع وتسعين وثلاثمائة (٣٩٤هـ)، قال قصيدة يذكر فيها ذلك ويهجن قومه بسفه ما هم عليه ومعايبه. وقد كتب بها إلى الكافي الأوحى، وقال فيها:

تبدلت من ناركم ربّها وخُبت مواقدُها الخلد طيبا
نصحتكم لو وجدت المصيخ وناديتكم لو دعوت المجيبا^(٣)

ظلّ الديلمي على دين آبائه، وشبّ على ذلك، إلى أن أسلم على يد الوزير الكافي الأوحى سنة ٣٩٩هـ - على الرّاجح من الأقوال. وذلك على ما يبدو من قوله:

هو المنقذ من شرك قومي وباعثي على الرشد أن أصفي هواي (محمدا)^(٤)
وتارك بيت النار يبكى شراره عليّ دما أن صار بيتي مسجدا

(١) الخوارج والشيعة، ص: ٢٤٠، ٢٤١ - بتصرف يسير. [الخوارج والشيعة، أبولويس فلهوزن - ترجمة عبد الرحمن بدوي - القاهرة - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٥٨م].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٥٤٨.

(٣) ديوانه: ج ١ / ١٧.

(٤) ديوانه: ج ١ / ٢٠١. وأما ما جاء في بعض كتب التاريخ من إسلام مهيار على يد الشريف الرضى - كما زعم ابن خلكان - فلا يعدو أن يكون خبراً بلا دليل. وما ينبغي لرجل كمهيار أن يغفل عن نسب هذا الفضل العظيم لولي نعمته الأول: (الشريف الرضى) إذا كان هو حقا من وراء إسلامه. وليس من قبيل الحياء إذا قلت: لعلّ إسلام مهيار كان على يد الوزير الكافي الأوحى - كما أوردنا - بينما كان أستاذه الشريف الرضى من وراء تمذهبه الشيعي. وقد ذكر "مركز آل البيت العالمي للمعلومات" في تشييع مهيار أنّه: "كان مجوسياً، ولكن بعد ارتباطه بالسيد الرضى (قدس سرّه)، تغيرت عقيدته من المجوسية إلى مذهب آل البيت (عليهم السلام) وذلك في عام ٣٩٤م، فهو مسلم في دينه، علوي في مذهبه، عربي في أدبه". للمزيد، يرجع إلى الشبكة الدولية للمعلومات - الانترنت - حول مهيار الديلمي - مركز آل البيت العالمي للمعلومات.

وكان إعلان إسلامه بداية حملة واسعة لسبّ الصحابة والعرب، المناوئين على زعمه لعليّ بن أبي طالب (رضي الله عنه)، الأمر الذي سنتناوله - بالتفصيل - في موضعين مختلفين من هذه الرسالة، هما: أ- ثقافته الشعوبية. ب- وتشيعه.

مهنته:

تاريخيًا، يبدو أنّ أمراء بني بويه ووزراءهم كانوا يستعملون المجوس، على ما هم عليه من حال، في بعض المهام الخاصة لإمامهم بالعربية والفارسية. وهو ما هيأ لمهيار الذي أنقن كلتا اللغتين فرصته في تولّي الكتابة ببغداد، مقبّل حياته والفارسية^(١).

كانت الكتابة صنعة مهيار الأولى، ووظيفته التي يسترزق منها قبل أن يشتهر شاعرًا، والتي كانت أيضًا سببًا في مساعدته على توطيد علاقته بكثير من الكتاب ورؤساء الدواوين، الذين استعان بهم في الوصول إلى وزرائهم.

وبينما شكّا صاحبنا سوء الحال في أيام مجوسيته، رأيناه يؤكد باستمرار على أنّ إسلامه هو الذي فتح له أبواب الرزق والشهرة.

قال الديلمي يتبرّم من حاله ويندب حظّه، بادئ أمره:

بخست كتابة وخرمتُ شعرًا فهل من ثالث لي من صناعة؟
أميل على الكراهة مع أناس كما مالت مع الرّيح اليراعة^(٢)

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

فوفّ، فقد جعل الدّينُ ما تنفّلت في الجودِ فرضًا وجوبًا
وقد كنتُ عبداً قصياً وجُذتُ فكيف وقد صرتُ خلاً نسيباً!^(٣)

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

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

(٢) ديوانه: ج ٢ / ٥١٠.

(٣) ديوانه: ج ١ / ١٨، ١٩.

وليس ثمة خلاف تاريخي في تلمذة مهيار للشريف الرضي فتياً^(١). وقد أشار صاحبنا إلى هذه التلمذة في قصيدته التي رثى بها الشريف الرضي، فقال:

قد كنت ترضاني إذا سوّمتها تبعا وأرضى أن تسير أمامها
وإذا سمعت حمداً صفوي وحده وذممت غشّ القائلين وذامها
حيران أسأل: أين منك رفادتي دهشّ البنان - تفقدت إبهامها
فتركتني ترك اليمين شمالها فرداً أعالج فاتلاً إبراهيمها^(٢)

كما تشير جلّ مصادر المؤرخين وأصحاب التراجم الفنيّة، التي تناولت "حياة مهيار وشعره" إلى تلك العلاقة بين التلميذ وأستاذه، وتؤكد تأثر مهيار بأستاذه في نظمه ومعاني شعره.

أصبح مهيار بعد ذلك ومنذ سنة ٤٠٦ هـ شاعر العصر الأوحى وقد خلت له الساحة وراح الوزراء والرؤساء ينتظرون قصائده، ويسألونه أن يتحفهم بها وهو ينتظر الهبات والصلوات، وتبدلت الشكوى والتفجع من سوء الحال إلى شكوى من الحساد الوشاة. وباتت صناعة الشعر ونظم القوافي في المناسبات وغيرها مورد رزقه الجديد، يعيش على ثمنها ويطالب بها الممدوحين - عوضاً عن صناعته الأولى: الكتابة.

يقول أحد الباحثين "من خلال الغموض الذي أحاط بحياته نستطيع أن نحدد مرحلتين مرتا في حياة الشاعر: كانت المرحلة الأولى: في بداية كتابته الشعر وفي أثناء امتهانه الكتابة، واستمرت بعد إسلامه، وفي هذه الفترة حاول مهيار أن يجد مكانه بين شعراء العصر. وتمثل هذه المرحلة فترة جذب وقلة إنتاج، يضاف إليها طابع الشكوى من الفقر والزمان وخمول الذكر، وكانت علاقته فيها محدودة بالشريف الرضي والوزير البويهّي الكافي الأوحى وابنه وعميد أسرة آل عبد الرحيم وبعض الرؤساء من الكتاب الذين حاول بواسطتهم ولوج أبواب الوزراء والسلاطين....

(١) هو محمد بن الحسين - الموسوي - المولود في بغداد ٣٥٩ هـ / ٩٧٠ م، وهو شاعر معروف، يرتقي نسبه إلى الإمام عليّ بن أبي طالب. نشأ في بغداد، وتلقّى العلوم والآداب على أساتذتها وعلمائها؛ فأخذ الفقه عن الشيخ المفيد - أبي عبد الله محمد بن النعمان الفقيه الإمامي - ودرس اللغة على الشيخ أبي الفتح عثمان بن جني، حتى صار بارعاً في الفقه والفرائض والآداب، وسائر فروع العلم.

- كان الرضي شاعراً بارعاً كما كان عالماً بارعاً، وله مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن الكريم وغيره. ولما توفي أبوه عينه بهاء الدولة البويهّي نقيباً للأشراف العلويين سنة ٣٩٧ هـ. وقد خلع عليه لقب: الرضي، والشريف، وظل موقراً مهيب الجانب إلى أن توفي سنة ٤٠٦ هـ. وأكثر شعر هذا الشاعر الكبير، في التغني بحبه وآلامه، ونشيداً من أناشيد الفخر والعزة؛ يقول الشاعر عن حاجة نفسه لا للتكسب.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٣٧٨.

وينطلق مهيار من خلال الألم الذي يعتصر قلبه والفجيرة بفقدان أستاذه الرّضيّ ليعلن بدء المرحلة الثانية من حياته، وانفراده بالمجد الشعري في عصره. وكان هذا سنة (٤٠٥ هـ - ٤٠٦ هـ)^(١). يقول الشاعر في ذلك:

غادرتني فيهم بما أبغضته أدعو البيوع إلى متاع مُسَد
أشكو انفراد الواحد الساري بلا أنس وإن أحرزت سبق الأوحَد^(٢)

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

أَنطَقُ مني بالفصاحة يُجْتَبَى وأمدحُ أن لَفَتَ عليك المِجامعُ ؟
أبى الله والفضل الذي أنت حاكم به لي لو قاضى إليك منازع
وما الشّعر إلا النّشر بعداً وصورة فلو شاء لم يُطْمَع يداً فيه رافع
وقد أفل النّجمان منه فلا يُضْغ على غير سير، ثالثٌ فيه طالع
بقيتُ لكم وحدي وإن قال معشر ففي القول ما تنهاك عنه المِسامع^(٣)

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

يشير مهيار إلى هذه العلاقة المبكرة في قوله:

وكيف تروني قاعداً عن فريضة قيامي بها حقّ لكم ووجوب
وفيكُم نما غُصْني وطالت أراكتي وغودر عيشي الرّثُّ وهو قشيب^(٥)

وتوطدت أيضاً علاقة الشّاعر بصديق له من الكتّاب الكبار - كان ثقة الخليفين: "القادر"، "القائم" ووزيرهما فيما بعد- وهو عميد الرّؤساء: "محمد بن أيوب". ويكاد يكون هذا الأديب الكبير شريك عائلة آل عبد الرّحيم في المدائح الكثيرة التي كتبها فيهم. وكان الأمير البويهّي الوحيد الذي اتّصل به شاعرنا هو جلال الدّولة الذي بدأ حكمه ببغداد سنة ٤١٨ للهجرة^(٦)، وقَدّم له خيرة مدائحه مشيدا بمجد آل بويه والنّسب الفارسي العريق.

(١) مهيار الدّيلمي، حياته وشعره: ص ٧٠.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٢١٦.

(٣) ديوانه: ج ٢، ص ٥٢٤.

(٤) مهيار الدّيلمي: حياته وشعره، ص ٧٠.

(٥) ديوانه، ج ١، ص ٥٩.

(٦) الكامل في التاريخ: ج ٢ ص ٣٢٩.

وثمة إشارات عند بعض المؤرخين تدلّ على أنّ مهيار كان له مجلس في جامع "المنصور" ببغداد يجتمع حوله الطّلاب والمعجبون بشعره، يُسمّعون عليه ديوانه^(١).

سمته وأخلاقه:

يبدو من شخصية مهيار أنها من الشّخصيّات المرنة التي تتلون بتلون الأحداث وتلبس لكلّ حال لبوسها. فتارة ترى صاحبها مرحاً، وتارة أخرى تراه قلقاً طمّاعاً. وبينما تجد هذه الشّخصيّة تلبس حيناً ثوب الفخر والخيلاء، تجدها حيناً أخرى يزري بها الاستجداء.

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

يقول (الفال): ولشد ما تدهش حين ترى تلك الشّخصية مجمع المتناقضات، فينما نرى صاحبها مرحاً في أمداحه يداعب ممدوحه ويعاتبه ويطلبه بدفع العطاء إليه كأنه حق مفروض له في ماله،^(٢).

"..... ترى تلك الشخصية، إلى جانب مرحها، تستبد بها نفسيّة قلقه طمّاعة تعبد المال وتتكيف بتكيف الوسائل التي تؤدي إلى الحصول عليه - يتّضح ذلك من قوله:

قامر بدنياك وبعها مرخصا	بأبخس الأثمان تُغْبَن بائعا
إن عشت متبوعا بها مُحسّداً	فميت ولا تكون تابعاً
في الناس من يعطيك من لسانه	شعشعة الآل آطْبَاك لا معاً
فإن ظفرت منهم بماجد	فأضرب به شوك تنجب فارعا
واشدد عليه يد مفتون به	فليس إن أفلت منك راجعا ^(٣)

وفي البيت الأخير يبدو الجشع صريحاً والتّحاييل على ابتزاز المال سافراً فهو يطلب إلى نفسه وأمثاله أن يظهروا الافتتان بالممدوح متى آنسوا منه خيراً، وألاً يتركوه يفلت بماله من أيديهم لأنّه إن أفلت فليس بعائد إليهم وكيف يفلت الماجد من شرك هؤلاء المدّاحين إلّا إذا كانوا ثقلاء ملحين^(٤).

(١) تاريخ بغداد: ج ١٣ / ٢٧٦. [تاريخ بغداد: الحافظ أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي - (١٤ جزء) - القاهرة - مطبعة السّعادة - ١٩٣٥ م.]

(٢) الكامل في التاريخ: ج ٢ ص ٣٢٩.

(٣) ديوانه: ج ٢، ص ٥٤١.

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

ثم يضيف قائلاً: "أما في الهجاء وعتاب الدهر والشكوى من تخلي الأصدقاء فلشخصية الشاعر في جميعها لون واحد، شعاره التبرم والغضب والسخط، ويبدو في تلك الناحية ثائراً ثورة المظلوم العاجز عن درك وتره من ظالمه، كما يبدو مكبوت الغضب يضيق به فؤاده، ولا يصرح بأكثره لسانه"^(١).

ولعلّ مردّد هذا التناقض في شخصيته، هو "أنّ بعض الشعراء كهربيّ الإحساس، برقي الانفعال، وقد كان "مهيار" من هذا البعض، فهو يتأثر لأقل هاجس أديب عفيف لا يتبدّل إن شكّا، ولا يسبّ إن سخط فلم تكن مندوحة له في مثل تلك الأحوال من أن يعاود نفسه ثم يجاهدها حتى يحملها على الاعتصام بجبل العفة، وقنة الشّم فتراه يعدل فجأة عن أسلوب الدّلة الوداعة إلى زئير الفخر الغاضب متبرئاً من نفسه حيناً..... كقوله:

إذا أنا طاليت وقفتي فتوقفي فإن لها لابد وثبة مُنجب
ويا صاحبي، والرّزق للذل مورد أضنّ بنفسي عنه وهي تجود بي
خذ النفس عنى والمطامع إنّها قد استوطأت من ظهرها غير مركبي"^(٢)
ثائراً في وجه ممدوحه حيناً آخر كقوله:
أنلني بعض ما يُرضى فلو ما غضبتُ حماني الأنفُ الغضوب
ومنّ هذا يرد عنان طرّفي إليك إن استمر بي الرّكوب ؟
سترمي عنك بي إبلي بعيداً وتنتظر الإيابَ فلا أووب"^(٣)

أفادت هذه الثّورة المكبوحه الشاعر وساعدته على البراعة في العتاب والشكوى؛ لأنه ليس لحبيس الشهوات والعواطف سجين الآلام والآمال من متنفس غير اللسان. ولذلك كان ظلم أمني المتنبّي، واتهام النابغة، ونفى البارودي - مثلاً - عاملاً قوياً فيما أنتجه كل منهم من ثروة شعرية صادقة التصوير"^(٤).

(١) نفسه: ص ١٧٩.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٢٠، وهو يخاطب زمانه في الأبيات ومطلع القصيدة يقول فيها:

شفى الله نفساً لا تنزل لمطلب وصبرا متى يسمع الدهر يعجب

.....

أفّق يا زماني ربما أنا صائرٌ إلى سهل ما أرجو بفرط تصعبي

أعرك في ثوب العفاف تزملي وأخذي مكان الأمل المترقب ؟

(٣) ديوانه: ج ١، ص ٦٢.

(٤) مهيار الذيلمي وشعره: ١٨٠.

وكان إسلام مهيار من ناحية، وتلمذته للشريف الرضي من الناحية الأخرى من الأسباب الرئيسة لتطبع مهيار بمكارم الأخلاق وتقويم سلوكه العام حتى غدت من طباعه. فأخلاق مهيار - كما يتضح من شعره - تمنعه من التعلق بحبائل الآثام، وعفته التي تعلمها من أستاذه تحصنه من الوقوع في العار. وما كان ليضعف أمام غرائزه في مواطن قد يسقط فيها غيره. وكثيراً ما كان يقضي ليلاليه في أرقى بيوت القوم وأمنعها، ومن أهلها من هو حاضر أو غائب لكن عفته تمنعه من الزلل على كل حال. وفي ذلك يقول:

ولذّة صرفت وجهي كرمًا عنها وفيها رغبة لمن زهد
لم يعتلقتي بآثام حبّ لها ولم ينالني عارها ولم يكد^(١)

وثبت عن مهيار خلقا الوفاء والصدق. فهو في علاقاته وصحبته مثلاً لا ينسى فضل من أحسن إليه، ولا يتردد في ذكر أحبته. وهو القائل في ذلك حكاية عن هذه الجبلة:

فطرت على طين الوفاء ودينه فنفسي إليه بالغريزة تنصب
فكم نائم عني وثير مهاده وجنبي له عن لين مضجعه ينبو^(٢)

كما عُرف عنه لين القلب ورقة العاطفة. وقد جاء في قوله:

خلقت رقيق القلب، صعبا تقلّبي أرى لبعيد ما أرى لقريب
وما زلت أهوى كل شيء ألقته وصاحبته حتى ألفت مشيبي^(٣)

وكان شكاء من حاله، متبرماً من أحوال أهل زمانه، ناقماً على حظوظه من دنياه. وكان الحرمان صنو منزلته الكبيرة وموهبته الفذة. وقد أدار الشكوى في ديوانه، وقلبها على وجوها. والأمثلة على ذلك من الكثرة بمكان. وإن بدا لنا أن شكوى الزمان كانت واحدة من أبرز أمراض العصر البويهّي.

ولعل أبرز الأمثلة على ذلك قوله:

أمن كل حظ - قل قسّمي - أقله وكل سبيل ضل قصدي أضله ؟
وأي فتى أسكنت قلبي خالصاً، هواه بقلب غشه لي وغله !
أقوم: غداً، واليوم أشبه من غد بما سرني، واليوم ما ساء كآله
وأغرى بذم الدهر فيما ينوبني وشر من الدهر المذمم أهله !^(١)

(١) ديوانه: ج ١، ص ٢٣٦.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ١٢٩.

(٣) ديوانه: ج ١، ص ٢٥.

أما بخصوص هياة شاعرنا الخُلقيّة فقد بدا مما رسمه في شعره عنها خفيف الشّعر أشييه، ذا بشرة سمراء، ونحيقاً جداً. وكان يعدّ ذلك من سوء حظّه ومن مصائب الدّهر عليه. يدلّ على ذلك قوله:

لولا حظوظ في ذراك سمينه ما جئت ملتحفاً بجسم هزال^(٢)
وكذلك قوله:

وأستر تحت أثوابي هزلاً إذا أبديتُ شمت السّمين^(٣)
وتراه يشكو الشّيب الذي دهمه مبكراً، فيقول مثلاً:

تعد سني تعجب من بياضي وأعجب منه - لو علمت - سوادي !
أمان كل يوم في انتقاصٍ يساوقهن همّ في ازدياد^(٤)
أسرته:

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

ولم أستزد نغماك إلا ضرورة وقد تُستزاد المزن وهي دوالح
بما ثقلت ظهري الخطوب وضاعفت تكاليف عيشي وانتحتني الجوائح
وما بُثّ من زُغبٍ حوَالِي كالمقطا تنزّي الشّرارٍ أعجلتها المقادح
أُمسح منهم كل عطفٍ أسفتُ إذ أتاني وقد بيضن مني المسائح
نجوت على عصر الشّيبية منهم وأرهقني المقدار إذ أنا قارح^(٥)

(١) ديوانه: ج ٣، ص ٩١.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٨٩.

(٣) ديوانه: ج ٤، ص ٤٠٥.

(٤) ديوانه: ج ١، ص ٢٢٠.

(٥) ديوانه: ج ١، ص ١٩٤.

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

تلك كانت أهمّ الإشارات، ممّا تناثر منها عن حياة مهيار في مجتمع بغداد؛ حيث النشأة والشهرة. وعسى أن نكون قد وقفنا في بلورتها وتقنيها.

وفاته:

شهد العام ٤٢٨ للهجرة^(١) وفاة الشاعر، باتفاق بين جميع مراجعنا التي اعتمدناها في هذا المبحث. وإلى أن توفاه الله في ليلة الأحد لخمس خلون من جمادى الآخرة سنة ٤٢٨هـ، كان قد أهدى للمكتبة العربية ديواناً ضخماً من أربعة مجلدات - نعتبره كنزاً من كنوز تراثنا الأدبي عامة وفي شعر الدولة العباسية خاصة.

ولا يفوتنا أن نؤكد من خلال سيرة شاعرنا المقتضبة أنّ صاحبها اسم من أسماء شعراء تراثيين أعلام، ممّن غابوا عن دائرة الضوء فترة طويلة - للأسف. ناهيك عن أنّ ديوانه بقي مخطوطاً لا يطّلع عليه إلا القلائل من الأدباء، ولم يكن يحظى بالعناية والاهتمام المناسبين على جودته غالباً، إلى أن شاعت قدرة الله - تعالى - أن يبعث من النسيان بعد ألف عام من وفاة صاحبه؛ حيث قامت دار الكتب المصرية مشكورة بطباعته في أربعة أجزاء، بعناية الأديب أحمد نسيم^(٢).

(٢) ديوانه، ومنزلته الأدبية:

لعلّ في تاريخ الأدب العربيّ أو في حياة بعض الأعلام أو في الظروف التي عاشوها من الملبسات ما ليس كافياً لتفسير أو تبرير بواعث طمس عطاء مبدع مثله، جدير بالمعرفة والتقدير، أو جحد فضله وقدره. وقد نفهم تلك الملبسات التي تُفسّر، في إطارها التاريخي العام، لكننا لا نرتضى أن تبقى تفعل فعلها. فمن حقّ مبدعي تراثنا أن يوفوا حقهم، وأن ينظر إليهم بمنظار لا يجحد لأهل الفضل فضلهم.

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

(٢) يرجع في ذلك إلى مقالة الأستاذ (عبد الوهاب خلّاف) عضو المجمع اللغوي - رحمه الله - والتي صدر بها كتاب (مهيار الديلمي وشعره، للفلال)، وفيها: طبعت دار الكتب المصرية، في سنة ١٩٣٠م، ديوان مهيار الديلمي، في أربعة أجزاء، ضمت قرابة خمسمائة قصيدة تشتمل على نيّف وعشرين ألف بيت. [انظر، ص: ج من تقديمه للكتاب]. ولعلّ من المفيد أن نقول إنّنا اعتمدنا في دراستنا هذه على طبعة ديوانه التي أصدرتها مؤسسة الأعلمي، ونشرتها في مجلدين كبيرين يشتملان على (٣٨٧) قصيدة، تتضمّن (٢٢٥١٨) بيتاً شعرياً. وتقع في اثنتين وخمسين ومائة وألف (١١٥٢) صفحة، من القطع المتوسط. أمّا المجلد الأول فيشتمل على جزعين يتضمنان القوافي من (الهمزة) إلى (الفاء). ويقع في نحو (٦٠٠) صفحة. أمّا المجلد الآخر فيشتمل كذلك على جزئين يتضمنان القوافي: من (القاف) إلى (الياء). ويقع في نحو (٥٥٢) صفحة. للمزيد، انظر: [ديوان مهيار الديلمي - مجلدان - مؤسسة النور للطبوعات - لملك الأعلمي - ط/١ - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م - بيروت - لبنان].

ولم يقدّر لشاعر أن تتضارب حوله الآراء كما قدر لمهيار الديلمي. فقد ظلت أصابع الاتهام تشير إليه مثيرة الشكوك حول إسلامه وتشيعه، كما أشير إليه بالبنان من قبل آخرين وجدوا فيه مثلاً صادقاً للإيمان والثبات على الدين والمذهب. ولم يقف هذا التناقض في الآراء عند حدود تاريخ الشاعر الشخصي وفكره ومعتقداته، وإنما امتدّ إلى الجوانب الفنية وشمل شعره. فهناك من النقاد القدامى ومؤرخي الأدب من أنكر مهيار أشدّ الإنكار وفضل أن لا يشير إليه، وأن لا يضعه مع أدباء العصر. وهناك أيضاً من هؤلاء من نظر في شعر مهيار نظرة فاحص مدقق ليستشهد به ويبرّر عيوبه ونواقضه^(١). ومما جاء من أقوال أهل العلم حول منزلة الشاعر وديوانه نفتطف ما يأتي:

أولاً: ما قاله المؤرخون والأدباء القدماء:

- (١) يرى الخطيب البغدادي أنه: "كان شاعراً جزل القول مقدّماً علي أهل عصره"^(٢).
- (٢) وهو في رأي أبي الحسن الباهرزي: "شاعر له في مناسك الفضل مشاعر، وكاتب تحت كلّ كلمة من كلماته كاعب وما في قصائده بيت يتحكّم عليه بـ"لو" و"ليت". وهي مصبوبة في قوالب القلوب، وبمثلها يعتذر الدهر المذنب عن الذنوب"^(٣).
- (٣) بينما يقول ابن خلكان: "كان شاعراً مقدّماً علي أهل وقته، رقيق الحاشية طويل النفس"^(٤).
- (٤) وكان ابن حجة الحموي يبدي إعجاباً مدهشاً بشعر مهيار، ويعارضه كثيراً في نظمه - في روحه وأسلوبه. ومردّد ذلك عنده أنّ قصائد شاعرنا في منزلة سامقة "سارت بمحاسنها الرّكبان، وينسكب الدّمع لرقّتها"^(٥).

ثانياً: ما قاله الباحثون المعاصرون.

- (١) لمهيار قريحة ولكنّها تستمد من حافظته؛ فتلاشت فيها واندمجت معها. فكلّ شعره نبغة حافظته وكلّ معانيه يدّعياها ويتبنّاها وهي لا تقرّ بدعوته ولا تعترف بأبوته لأنّها أقدم منه ظهوراً ولها آباء أذاعوها وقيدت لهم قبل أن يولد... وليس في شعره سوى سوى الرّنين الموسيقيّ لفظاً وتحديّ القدماء معنى، وقلّما تعثر له على معنى مرّقص مبتكر وقد يقصر كثيراً عن مجازة القدماء في معانيهم السّامية فيضطرب ويتكلّف ويسفّ تعبيراً"^(٦).

(١) مهيار الديلمي، حياته وشعره: ٥.

(٢) تاريخ بغداد: ج ١٣ / ٢٧٦.

(٣) دمية القصر: ٧٦.

(٤) وفيات الأعيان: ٤ / ٤٤١.

(٥) خزنة الأدب، ص: ٦٠، ١٩٥، ٢٢١. ولم يكن ابن الحمويّ أول من عارض شعر مهيار معجّباً به. فقد كان من قبله من الشعراء يفعلون ذلك. وقد ذكر عماد الدّين الأصبهاني الكاتب في كتابه: "خريدة القصر" غير شاعر مقلداً أسلوب مهيار في قصائده، ويعارضها.

(٦) مهيار الديلمي، (إسماعيل حسين): ١٢.

(٢) إنّ كثيراً من قصائد مهيار ذات نغمة موسيقية عذبة كنغمة قصائد الشّريف العذبة، وهو لا يقلّ عن الشّريف في هذه الموسيقى بل يزيد أحياناً، ولكنّ الوجدان الشعريّ في ثانياً موسيقية الشّريف أكثر طبعاً وغازة؛ وقد يقلّ الوجدان وتقلّ الموسيقى في قصائد مهيار المطوّلة في المدح على أنافتها، ولكنّ القارئ يشعر في بعضها إطالة النّاثّر القدير...^(١).

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

(٤) بينما يرى الدّكتور (ضيف) شعر مهيار نموذجاً واضحاً للتّلفيق الشعريّ، وقد حدّد أهم ملامحه بالنّثرية وضعف العاطفة والتّطويل، مؤكّداً صحّة تلمذة مهيار فنّيّاً^(٣)، حيث يقول: "على أنّ هناك جانباً مهماً كان يؤثّر في شعر مهيار تأثيراً واسعاً وهو ما يمتاز به من مزاج خاص، وهو مزاج فيه رقة وحده في الحسّ. وقد نمّاه ما انتهت إليه الحضارة العربيّة من ترف شديد حتّى لينقلب إلى ضرب غريب من الدّمالة واللّيون ما يزال ينشر في جميع أطراف شعره".... وأنّه يحسن أن لا يسرف المعجبون به على أنفسهم فيتخذونه مثلاً من أمثلة الثقافة والبلاغة العربيّة"^(٤).

(٥) كما يعتبر شعر مهيار وثيقة فنيّة تمثل ضحالة ثقافة الشّاعر الفكريّة، وضياح الطّابع الشعريّ، وانتهاء الإبداع، وتحول القصيدة إلى صورة من صور التّقليد تتداخل فيها أساليب الشّعْر والنّثر وتتميز بتقاليدها الجامدة.... وأصبحت هذه القصيدة صورة تقليد تتداولها الشعراء بعد مهيار

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

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

- هناك ظاهرة لابد من الإشارة إليها وهي أنّ مهيار لم يمدح أحداً من الخلفاء العباسيين وهذا ما نستغربه لأنّ أكثر الشعراء الذين مدحوا كانوا يقفون مدائحهم على الخلفاء. وكان جلّ ممدوحيه من البويهيين أو ذوي الفضل عليه. وهو ما يشي بصدق عاطفته في هذا الجانب غالباً فضلاً عن أنّ كلّ من رثاهم كانوا من المقربين إلى قلبه وممن تربطه بهم صلات وشيجة... "وهكذا بعد فترة تبلغ عشرين عاماً من وفاة الشّريف، عاش مهيار كأنّه رجل الأدب بلا منازع إلى أن توفي. كما يقول ناشر ديوانه- ملك الأعلمي- مؤسسة النور للطبوعات- بيروت: [المقدّمة- المجلد الأول- ص: ٦].

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

(٤) نفسه، ص: ٣٦٦، ٣٥٧.

إلى نهاية القرن التاسع العاشر للميلاد وقبل بداية النهضة الشعرية الحديثة، وانتباه الشعراء إلى النماذج الشعرية العربية الأصيلة في الشعر العباسي^(١).

(٦) بينما يقول فيه السيد الأمين: "لا أستطيع أن أتمثل ندًا لمهيار سوى ابن الرومي، وإن كان ابن الرومي يقصر عنه في بعض الأحيان، ولا يجاريه في الإسهاب والتطويل...." وأما شعره في المذهب فبرهنة وحجاج، فلا تجد منه إلا حجة دامغة، أو ثناء صادقًا، أو تظلمًا مفاجئًا. ولعل هذه هي التي جعلت أصحاب الحقد يعمدون إلى إخفاء فضله الظاهر، والتأنيبه بحياته الثمينة كما يحق له^(٢).

(٧) وأرجو ألا يدور في الخلد من تعرضي لبعض المآخذ على شعر مهيار - دون أفراد باب لحسناته - أن شعره كان جديبًا من مواضع الإحسان ومواطن اللطف، فهو بهما غني. ولكنني أثرت ذكر المآخذ لأنها في مقدور الإحصاء، وصدفت عن شرح المحاسن لأنها فوق حول الاستقصاء^(٣).

أما من جهتنا نحن فقد يكون مهيار حقيقة لا يضارع ابن الرومي في تحليله المعنى وتقسيه إياه، ولا يضارع أبا تمام فيما يتقنه من فلتات الصنعة النادرة التي تأتي بالأبيات الفذة الآخذة بمجامع القلوب، كما لا يضارع المتنبي وأبا العلاء في التفكير في النفس والحياة وحسن السبك والإتيان لكن الصواب كذلك أن لشاعرنا نصيبًا من كل هذه الميزات. وعلى الرغم من أنه الدخيل على اللغة العربية إلا أنه أتقنها بسرعة ومهارة، وفاق فيها كثيرًا من أهل عصره - على فضلهم وتقدمهم - وبرع في الشعر الوجداني خاصة.

(١) مهيار الذيلمي، حياته وشعره: ٣٢٥، ٣٢٦. بنصرف يسير.
- أعتقد أن هذا الكتاب فيه من التحامل على مهيار الكثير، وفيه من المتناقضات كذلك. والتي منها: "أن شعر مهيار تحمّل مساوئ عصر". وقد اتهمه بالضعف والنثرية والسقوط الفني. وقد عزي ذلك - في موضع آخر من كتابه - إلى كونه غريبًا على لغة العرب - كما جاء مثلاً في صفحة: ٣٣٠.

- وعندنا، أن ذوق العصر كان له التأثير الكبير على محتوى قصيدة الشعر - آنذاك. وإذا كان في شعره ضعف ونثرية حينًا، وخلو من المعنى الجليل والحدث العظيم حينًا، فلم يكن بدًا في ذلك كما لم يكن وحده المسؤول عن مثل هذه الظواهر الشعرية السلبية. وحسب من ينتقده أن يرجع إلى ديوان أستاذه الشريف الرضي فلن يعدم وجود بعضها في شعره. وحسب مهيار شرقًا من بعد، وهو الدخيل على اللغة العربية، أنه حذقها على نحو لافت، كما ألمّ بأيام العرب وأنسابهم وتاريخهم، وتفهم شعر المتقدمين والمعاصرين، واستوعب نظم الشعر وبرع فيه.

(٢) أعيان الشيعة - محسن الأمين العاملي - ج ١ / ١٠٧. [دمشق - مطبعة ابن زيدون - ١٩٧٥ م].

(٣) مهيار الذيلمي وشعره، للفلال - مقدّمة المؤلف - [صد: ح].

وحيث لا يحكم على الشاعر بالرديء من شعره؛ وإنما يحكم عليه بالجيّد الذي أحسن فيه^(١)، فيه^(١)، فإننا نرى أنّ "العاطفيّة" باعتبارها تمثّل موقف الشاعر الخاص من الحياة والطبيعة والمجتمع، وتميّز شعره في تصوير ذاته ودوران تجربته حولها... ونحو ذلك ممّا يندرج ضمن دراستنا الحاليّة، تحت عنوان: "الاتّجاه الوجداني في شعر مهيار الديلمي"، والتي نستأنفها بتأصيل المصطلح، والتّعريف بالسّمات العامّة للشعر الوجدانيّ.

لقد كان شاعرنا نفسه يعرف علو منزلته، وبتيه فخرا وعجبا بها. ولم لا؟! وهو شاعر بغداد الذي لا يجد من يجاريه، وبياريه بشعره الرقيق السهل. وكان يغالي بموهبته الشعريّة، فيرى نفسه مبدع معان وصور لم يعرف التقليد والاجترار. أما الشعراء الآخرون فهم في نظره مقلّدون مجترون بألفاظهم الخشنة وسرقاتهم الظاهرة. ويقول:

يقول الشعر، إن حضروا وغننا فدى الغياب ما قال الحضور
يكرّر غابر ما قال ماضٍ وقدّما أخلّق المعنى الكرور
وأحلى القول أسلمه منالاً فما هذي الشقائق والهدير^(٢)

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

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

(١) على حدّ تعبير علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه: "الوساطة".

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٣٠٦.

الفصل الثاني

تأصيل مصطلح " الوجدانية "، والسّمات العامّة
للشعر الوجدانيّ.
وعلاقة ذلك بشعر مهيار

أولاً: تأصيل مصطلح " الوجدانية":

(أ) - [وجد] الواو والجيم والدال: يدلّ على أصل واحد، وهو الشيء يلفيه. وَجَدْتُ الضّالّة
وجداناً. (وحكى بعضهم: وجدت في الغضب وجداناً). وأنشد من [الوافر]:

كلّنا رَدَّ صاحبه بيأس على حَنَقٍ ووجدانٍ شديد^(١)

والوجدان، في أصل اللغة، لِمَا ضاع أو لما يجري مجرى الضائع في ألا يعرف موضعه^(٢).
وفي (الكليات) "الوجد: وجدت في المال وجداً- بضم الواو. وفي الغنى جدة- بكسر الجيم. ووجدت
الضّالة وجداناً. ووجدت في الحبّ وجداً، بالفتح^(٣).

أمّا في الفلسفة، فيطلق لفظ الوجدان على معنيين، الأول: كل إحساس أوليّ باللذة أو الألم.
والآخر: ضرب من الحالات النفسية من حيث تأثرها باللذة أو الألم في مقابل حالات أخرى تمتاز
بالإدراك والمعرفة. (مج)^(٤)

ويأتي مفهوم "الوجدان" في الاصطلاح العام، للتعبير عن: حالة نفسية وانفعال عاطفيّ مُفرّج
أو مؤلم. وفي الأدب، هو: الإحساس الداخليّ لإدراك قيمة العمل الأدبيّ^(٥).

لذا، تعتبر (الوجدانية) قيمة فنيّة تتمثّل في ترجمة ذات الشّاعر إزاء الدنيا وعجائبها، ومدى
استجابة نفسه الشّاعرة لجمال الطبيعة، وما يعنّ لها.

ولعلّ الدكتور (عبد القادر القط) هو أول من حرّر لنا مصطلح "الاتجاه الوجدانيّ"، وأرسى
منهجاً متكاملًا لدراسة الشعر العربيّ المعاصر تحت لوائه^(٦).

(١) معجم مقاييس اللغة- الجزء الثاني- ص ٦٢١- لأبي الحسين أحمد بن فارس بن فارس بن زكريا الرّازي- ت ٣٩٥هـ- منشورات دار
الكتب العلميّة- بيروت- لبنان- ط ١- [١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م].

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

(٣) انظر: الكليات؛ لأبي البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي- ص ٩٤٣- مؤسسة الرسالة- تحقيق د. عدنان درويش- محمد
المصري- الطبعة الثّانية- ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م.

(٤) انظر، المعجم الوسيط- انظر (وجد)-

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

ولمّا كان الأدب من المعارف الإنسانية التي ترتبط فيها المصطلحات، ثقافياً وفكرياً، بظروفها المحلية إلى حدّ بعيد؛ أثر المؤلف مصطلح "الاتّجاه الوجداني" لدراسة تلك الظاهرة الأدبية في الشعر العربي المعاصر، بديلاً عن نظيره مصطلح "الرّومانسيّة" في الأدب الأوروبي. وعليه، فإنّ (الاتّجاه الوجداني) يمثّل تياراً من تيّارات الشعر العربي الحديث - من ناحية، ومنهجاً في قراءة الشعر ونقده - من ناحية أخرى. وإنّ من أبرز مميزات هذا الاتّجاه الهروب إلى أحضان الطّبيعة والتّوحد معها؛ نتيجة للشّعور بالغربة واليأس من المجتمع، والحبّ الضائع الذي يتميّز بصوفيّة في المعاني وحزن رقيق عميق، والتأمّل في الحياة وما وراءها.

وإذا كانت الحركة الوجدانية في شعرنا العربي الحديث تمثّل مرحلة انتقال حضاري - وهي بلا شك أكبر حركة تجديد شهدها الشعر العربي في تاريخه الطّويل - فإنها ليست جديدة على شعرنا العربي بل جذورها ممتدة في أعماقه.... "الحركة العذريّة في الشعر الأموي هي أقرب ألوان الشعر

-
- (١) للمزيد، انظر: الاتّجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - الدكتور (عبد القادر القط) - مكتبة الشّباب - القاهرة - ١٩٨٨ م.
- فقد اقتضت طبيعة المرحلة التي مر بها الوطن العربي بعد الحملة الفرنسيّة على مصر - حملة نابليون - وما صاحبها من تغييرات فكريّة وثقافيّة كبيرة إلى بزوغ صراع بين الفكر الوافد الجديد والفكر التراثي التقليدي، سرعان ما تطوّر إلى صراع حاد - في العقد الثّاني من القرن العشرين - حيث انطلق فيه شباب الأدباء يدعون إلى لون جديد من الشعر يقوم أساساً في موضوعه على التجربة الذاتيّة، وتصوير خلجات النفس الإنسانيّة، وفي أسلوبه على هجر "الأنماط" الشعرية القديمة، وابتداع أسلوب جديد أنسب في معجمه وصوره وإيقاعه للتعبير عن أمثال تلك التجارب الذاتيّة والنفسية.
- ومن حيث لاحظ المؤلف أنّ الشعراء العرب في ذلك الجيل قد اهتموا بالتعبير عن تجربتهم الذاتيّة، واهتموا بالمعنى والفكر والوجدان والوحدة العضوية للقصيد - بينما جاءت الحركة الرّومانسيّة في الأدب الرّومانسيّ تعبيراً عن التّحوّل الشّامل في كل جوانب الحياة السياسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والمدنيّة والأدبيّة والفنيّة - أي جاءت تعبيراً عن وضع مناقض للوضع الذي يسبقه والذي يعرف "بالكلاسيكيّة الجديدة". وفضلاً عن أنّ ثمة مشابهة متعدّدة بين الشعر العربي المعاصر - وبخاصّة لدى هؤلاء الشعراء العرب ممن عرفوا عنده بالذّاتيين والمجدّدين - والشعر الرّومانسيّ الأوربي، كما أسلفنا، وهي مشابهة تكمن في إحساس الفرد بذاته ومواجهة التّحوّل الحضاري، كما تكمن في طبيعة التجارب الشعريّة وفي صورة التعبير عنها، إلّا أنّ (العاطفيّة) التي تمثّل موقفاً خاصاً من الحياة والطّبيعة والمجتمع وتتخذ صورة (الظاهرة) هي التي حدثت بالمؤلف إلى اختيار مصطلح "الوجدانيّة" في مقابل "الرّومانسيّة" في الشعر الأوربي.
- هذا الكتاب إذن يؤسس لمنهج في قراءة الشعر. وهو يتضمّن تمهيداً، وأربعة مراحل (أبواب). أمّا المرحلة الأولى منها والتي عنوانها: الإحياء... وحركة الذاتيّة. فقد جاء على رأسها الشّاعر (محمود سامي البارودي)، وانتهت هذه المرحلة إلى تجديد على يد الشّاعر الكبير (بشارة خوري) أو الأخطل الصّغير.
- وأمّا المرحلة الثّانية فقد كانت ريادة وتجديداً. حيث تناول المؤلف نموّ الاتّجاه الوجداني في شعر كلّ من خليل مطران، فكري والعقاد والمازني، ثمّ أحمد زكي أبو شادي. واختتمت ببواكير شعر المهجر الأمريكي. بينما حلّت مرحلة الازدهار والنضج كمرحلة ثالثة عند ناجي وإضرايه. وقد أفرد المؤلف دراسة فنيّة وافية لشعر هذه المرحلة، تناول فيها بالتفصيل كلّاً من: ١ - بناء القصيدة. ٢ - المعجم الشعري. ٣ - الصّورة الشعريّة.
- أمّا المرحلة الأخيرة ففيها تحوّل شباب الشعراء إلى المذهب الواقعيّ والشعر الحر. حيث كانت هذه المرحلة صدى تحولات اقتصادية واجتماعيّة عالميّة كبرى عقب الحرب العالميّة الثّانية، ناهيك بما حلّ على الوطن العربي من أحداث جسام إثر نكبة فلسطين. "قلم يعد خاصّاً للمواطن الفرديّة المطلقة وحدها، ولم يعد معجمه وصوره وتعبيراته محمّلة كما كانت بالأحاسيس الحادة والخيالات المهومة". للمزيد: انظر: ص ٥٢٨، ٥٢٩ وما بعدها.

العربي إلى الشعر الوجداني الحديث، وإن اختلفت عنه باختلاف العصر والقيم الاجتماعية والتقاليد وغير ذلك مما يطبع الأدب بطابعه الخاص^(١).

ومن يتأمل شعر مهيار الديلمي يجد مذكرات الشعور فيه جمّة وافرة. فمهيار في شعره ينساق وراء عواطفه المتأججة في صدره. وبعدّ ما جاء من شعره في حبه لآل البيت وبغضه لأعدائهم وحزنه على قتلاهم - مثلاً - من أبرز الأدلة على الوجدانية عند شاعرنا.

بناء على ما سبق، وبعد أن تأكد لدينا أن كلمة "الوجدانية" أصلها عربي - اشتقاقاً، فضلاً عما ذكرناه عن نشأتها في بيئتها العربية؛ فإننا نؤثر استخدام مصطلح "الاتجاه الوجداني" عن غيره من مصطلحات في مفهومه أو معناه، لدراسة شعر مهيار الذي يتلاقى وجانب من هذه الأسباب لغةً وتاريخاً.

(ب) السمات العامة للشعر الوجداني:

للشعر مستويان، من حيث دوران التجربة حول الذات وانطلاق الصورة الفنية من الوجدان، أحدهما: تقليديّ تحمل التجربة فيه دلالات مألوفة ترتبط بحدودها في الواقع الخارجي. والآخر: ينطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع - وإن لم يكن كلّ شعر وجدانيّ على هذا النحو بالضرورة. وكما يقول الدكتور القط: "ومن دوران التجربة حول الذات وانطلاق الصورة الفنية من الوجدان يتسم الشعر الوجدانيّ بسمات فنيّة عرف بها؛ من ميل إلى الصورة الخيالية والتّجسيم والألفاظ الشعريّة المحملة بدلالات شعوريّة غير مقيّدة بمعانٍ ماديّة محدودة"^(٢).

من ثم فإن ما يميّز شعر الوجدانيين هو بروز ملامح شخصية الشاعر من خلال تعبيره الفنيّ عن عواطفه وانفعالاته بشيء من الاستقلال الذاتي. لذا يعتبر هذا الاتجاه الشعريّ أكثر الاتجاهات غنائية؛ "لأنه يعبر عن حالة الشاعر بغضّ النظر عن الآخرين. فهو يختلف عن "الاتجاه العلائقيّ" في أنّه لا ينتظر استجابة من الآخرين، كما أنّه يخلو من "الجانب الإعلاميّ"؛ لأنّه لا يعبر عن الجماعة إلا بمقدار ما يعدّ الفرد نموذجاً يمثّل جماعته مراعيّاً في ذلك التعبير الجماليّ"^(٣).

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

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ١٢.

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

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

ولعل أهم سمات الاتجاه الوجداني في الشعر عامة ما يأتي:^(١)

(١) إحساس الشاعر بذاته الفرد، وتعبيره عن تجاربه الخاصة، وتطلعاته وآماله في الحياة: من حب، وحرية، وكرامة، وتعبيره عن أحزانه، وغريته عن مجتمعه، وحيرته، وقلقه، وتأمله في الحياة والكون... الخ.

(٢) الخيال الشعري الجامح الذي يتغير به لون الحياة. فهو بمثابة قوة جوهرية لعملية الخلق الفني يمكن من خلالها بناء عالم مثالي جديد، وفيه توظف الصور الشعرية والرمزية لإخراج قصائد وجدانية رائعة.

(٣) العودة إلى الطبيعة؛ حيث افتتن الشعراء الوجدانيون بالطبيعة ومزجوها بأنفسهم ووصفوها من خلال عاطفة معدبة ممزقة- إذ وجدوا فيها عوضاً عن المجتمع المرفوض لديهم.

(٤) تعبير الشاعر عن قضاياها الخاصة؛ نتيجة لإحساسه بفرديته وذاته. واتخذ للتعبير عن ذلك صوراً جديدة ابتكرها من خلال ذاته، وبعد فيها عن الصور التقليدية التي تتخذ من الشبه الحسي أساساً لها، واستخدم لذلك ألفاظاً معبرة موحية- نقلها من الدلالات التي وضعت لها في اللغة إلى دلالات أخرى جديدة.

(٥) الوحدة العضوية. حيث يعتمد الشاعر في بناء قصيدته على الصور الجزئية، ومن مجموعة كبيرة من هذه الصور الجزئية تتكون الصور الكلية الممتدة، والتي تعبر عن موقف وجداني واحد يكسب القصيدة وحدة عضوية وفنية.

لكن الأهم هنا هو أن الجانب الوجداني في شعر مهيار ملامحه "عذرية" أو أقرب إلى شعر العذريين باعتبار عنصر الزمان. وينبغي لدارس شعره أن يأخذ ذلك في اعتباره وهو يحكم ذوقه ومقاييس عصره في نقد شعر الشاعر.

حيث يشكل الشعراء العذريون ظاهرة أدبية فريدة وجديدة في الشعر العربي- وإن كان لها جذور متمثلة في حالات فردية عند شعراء الجاهلية وصدر الإسلام- فهم قد جمعهم فترة زمنية معينة وبيئة واحدة، واشتركوا في سمات نفسية وفنية خاصة.

أحكام الإنسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص. وقد أطلق على المدارس النقدية التي ترى أن الحكم على العمل الفني يجب أن يكون على ذوق الناقد لحظة حكمه عليه لا على أساس المقاييس النقدية الموضوعة من قبل". [معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب- مجدي وهبة، وكامل المهندس- ص ١٧٢- مكتبة لبنان- ط٢- ١٩٨٤م].
(١) انظر: (الاتجاه الوجداني في شعر الصيرفي) ص ٨٩، من مقدمة رسالة الماجستير للباحثة- فادية أحمد محمد عبد الباقي- بتصرف- كلية الآداب- جامعة القاهرة- لسنة ١٩٩٩م.

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

أمّا بناء القصيدة فقد أصبح تعبيراً متكاملًا عن تجربة شعوريّة تقتضي وحدة بين أجزاء القصيدة حتّى يمكن في كثير من الأحيان أن نضعها تحت عنوان خاص يلخص طبيعة تجربتها كما يفعل شعراؤنا المعاصرون، وكما فعل بعض من حقّق دواوين هؤلاء العذريّين أنفسهم في عصرنا الحديث. ولم يكن هذا بالطّبع - شيئاً جديداً كلّ الجدة على الشعر العربيّ، لكنّه بما اتّخذ من وضع الظّاهرة المطّردة كان مخالفاً لطبيعة القصيدة القديمة، بوجه عام.

على أنّ هذه الوحدة، وإن تحقّقت في الشّكل العام للقصيدة، لم تكن شديدة التماسك في أبيات القصيدة نفسها؛ فإنّ كثيراً من الأبيات مجرد خطرات ولفقات شعوريّة متناثرة يمكن إعادة ترتيبها على أكثر من وجه - كما نرى في كثير من القصائد التي يرويها الرّواة القدماء بترتيب مختلف الأبيات. وقد علّنا ذلك بطبيعة التجربة المجردة الخالية من المواقف عند هؤلاء الشعراء^(١).

وخلاصة القول في نشأة الشعر العذريّ أنّ هناك أسباباً كثيرة تآزرت جميعها ليتخذ هذا الفن شكل الظّاهرة الفريدة في العصر الأمويّ. منها أسباب: دينيّة، وخلفيّة، وسياسيّة، واجتماعيّة، وحضاريّة^(٢).

ولعلّ في تلك الأسباب التي كانت من وراء تشكيل هذه الظّاهرة الفنيّة في شعر العذريّين ما له نظيره عند مهيار وكان من وراء إذكاء الوجدانيّة في شعره. ومن يقرأ شعر هؤلاء الشعراء ويتدبّر أبعاده، ثم يوازن بينه وبين ما في شعر مهيار الديلميّ فنّيّاً فسيجد تشابهاً كبيراً.

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

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

(١) في الشعر الإسلاميّ والأمويّ - د. عبد القادر القط - ص ١٦٥ - [إدار المعارف - القاهرة - مصر - إيداع/ ١٩٩٥م].

(٢) في الشعر الإسلاميّ والأمويّ - د. عبد القادر القط - ص ١٢٦، وما بعدها بتصرّف.

أراك بوجه الشمس والبعد بيننا
وأذكر عذبا من رضاك مسكرا
هنيئا لحب "المالكية" إنه
وكذلك قوله:

قل لجيران "الغضا": آه على
نصل العام ولا ننساكم
حملوا ريح الصبا نشركم
وابعثوا أشباحكم لي في الكرى
طيب عيش "بالغضا" لو كان داما
وقصارى الوجد أن نسلخ عاما
قبل أن تحمل شيحا وثماما
أن أذنتم لجفوني أن تناما^(١)

كما يمتاز شعر مهيار بطابع ديني وعفة وتقى تلتقي مع هذا الخط الفني...، كقوله:
هل لقتيل على "اللوى" ثائر
يا قلب صبرا عساك حينا حرم
كم عثرة بين "زمزم" لك والـ
أفسدت فيها فريضة الحج بالـ
أم هل لليل المحب من آخر ؟
ت الوصل تعطى مثوبة الصابر
مشعر لا يستقيها العائز
ذل لغير المهيمن القاهر^(٢)

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

ألا ليتنا كنا غزالين نرتعي رياضاً
ألا ليتنا كنا حمامي مفازة
ألا ليتنا حوتان في البحر نرتمي
بينما نرى مهيار يقول:

فقال واشيها وقد روادتها
لا تسمها فمها إن الذي
رشفة تبرد قلبي من لماها
حرم الخمر قد حرم فاهها

(١) ديوانه: ج ٣، ص ٢٣٣.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٣٤٤.

(٣) ديوانه: ج ٢، ص ٤٣٤، ٤٣٥.

أعطيت من كل حسن ما اشتئت فرأها كل طرف فاشتتها^(١)
وكذلك قوله:

أتقيكم والهوى يقدم بي وأغض الصوت والدمع يشي بي
ومن الشقوة في زورتكم أن عين الرمح من عين الرقيب^(٢)

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

ومن أمثلة ما قاله مهيار في "الطلل":

هل عند الطلل الماحل من جلد يجدي على سائل ؟
أصم، بل يسمع لكنه من البلى في شغل شاغل
وفت فيه شبحاً مماثلاً مرتفداً من شبح مائل
ولا ترى أعجب من ناحل يشكو ضنا الجسم إلى ناحل^(٣)

وختاماً فإننا لا ندعي أن كل شعر مهيار وجداني الطابع، ولا أن كل قصائده على إطلاقها تعبر عن تجارب شعرية كاملة... لكن الأمر الذي نراه صواباً، في هذه المسألة، أن كثيراً من قصائده هي كيانات عاطفية وعقلية كاملة التكوين وهو ما ينسجم مع شعر الوجدانيين عامة.

وأهم ما يميز شعره أنه يعبر عن ذاته وتطلعاته وآماله في الحياة، كما سنرى في البابين: الثاني، والثالث من هذه الرسالة. حيث نعرض لرؤية الشاعر الخاصة وتأمله في الحياة والكون. كما سنعرض بعد ذلك لجانب من أساليبه والتي تجسد من الناحية التعبيرية هذه الرؤية الفنية.

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

- طبيعة القصيدة العربية التقليدية التي تتميز بوحدة البيت وتوثرها على ما سواها.

(١) ديوانه: ج ٤، ص ٥٣٧.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٩٢.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٢٥٢.

- طول قصيدة الشاعر والتي يصل عدد أبيات بعضها إلى مائة وستة وأربعين بيتاً.
- طبيعة عصر الشاعر الذي لم يفرض ذوقه على توجه شاعرنا الفتي أية سلطة من جهة ما يعرف حديثاً بوحدة القصيدة العضوية.

الفصل الثالث

مذكيات الوجدانية في شعر مهيار

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

ولم يشذ مهيار عن هذا السبيل. فالطاقة الشعرية الكامنة في أعماقه كانت وافرة، والأسباب التي أذكتها وأورت زنادها كانت وافرة أيضاً. إن الشاعر ينساق دائماً وراء عواطفه، فهي التي تخط له السبيل فينهجه غير مبالٍ إذا كان خطأ ما يقال أم صواباً. وهذه العواطف يترجمها الشاعر كلاماً منظوماً في النفوس وقع دونه وقع الكلام المرسل. هذه العواطف تأججت في صدر مهيار، واشتعلت في نفسه منذ صباه المبكر^(١).

(أ) تلمذة مهيار للشريف الرضي^(٢):

ليس ثمة خلاف تاريخي في تلمذة مهيار للشريف الرضي^(٣). وقد أشار مهيار إلى هذه التلمذة في قصيدته التي رثى بها الشريف الرضي، فقال:

قد كنت ترضاني إذا سومتها تبعا وأرضى أن تسير أمامها

(١) مهيار الديلمي - موسى - ص ١٤١.

(٢) ظاهرة التلمذة الشعرية - في شعرنا العربي - قيمة، تمتد جنورها إلى الشعر الجاهلي. لعل أشهرها على الإطلاق ما كان من أمر تلامذة أوس بن حجر الذين جمعهم بأستاذهم تقاليد فنية، وطريقة في نظم الشعر وتنقيحه. لم يكتف أولئك بتقليد أستاذهم واقتفاء أثره، بل استعاروا طائفة من المعاني والألفاظ استعارة ظاهرة لا تحتمل شكاً، أو كما يقول الدكتور طه: "حتى لكان هذه المعاني والألفاظ كانت قد أصبحت خطأ شائعاً للمدرسة كلها". للمزيد انظر، في الأدب الجاهلي، طه حسين، ط دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م - ص ٣٥٤. وقد تداولت كتب التراجم والأدب من قديم أخبار هذه التلمذة وأنواعها، وإن اختلف مسلك كل من التلمذ والأستاذ. وتأتي تلمذة البحري لأبي تمام - في العصر العباسي - مثلاً - من أكثر الظواهر الفنية التي نالت اهتماماً ومناقشة وموازنة. * للمزيد، انظر: (أ) طبقات الشعراء، لابن المعتز - ص ٨٧، ١٠٠. (ب) الموازنة، لأبي القاسم الحسن الأمدي - ط ٢ السعادة ١٩٥٤م - ص ١٤.

(٣) جاء في بعض كتب التراجم عن الشريف الرضي، أنه: "محمد بن الحسين - الموسوي - المولود في بغداد ٣٥٩هـ / ٩٧٠م، وهو شاعر شاعر معروف، يرتقي نسبه إلى الإمام علي بن أبي طالب. نشأ في بغداد، وتلقى العلوم والآداب على أساتذتها وعلمائها؛ فأخذ الفقه عن الشيخ "المفيد" أبي عبد الله محمد بن النعمان الفقيه الإمامي، ودرس اللغة على الشيخ أبي الفتح عثمان بن جني، حتى صار بارعاً في الفقه والفرائض والآداب، وسائر فروع العلم. وذكر آخر، قائلاً: كان الرضي شاعراً بارعاً كما كان عالماً بارعاً، وله مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن الكريم وغيره. ولما توفي أبوه عينه بهاء الدولة البويهية نقيباً للأشراف العلويين سنة ٣٩٧هـ ثم خلع عليه لقب الرضي والشريف، وظل موقراً مهيب الجانب إلى أن توفي سنة ٤٠٦هـ. وأكثر شعر هذا الشاعر الكبير، في النغني بحبه وآلامه، ونشيداً من أناشيد الفخر والعزة؛ يقول الشاعر عن حاجة نفسية لا للتكسب. انظر: (أ) تاريخ الأدب العربي - حنا فاخوري - الطبعة الثانية عشرة - المكتبة البوليسية - ١٩٨٧م - ص ٦٦٥، ٦٦٦ بتصرف. (ب) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف - مصر - الطبعة التاسعة - ١٩٧٦م - ص ٣٥٣.

وَإِذَا سَمِعْتَ حَمِدَتَ صَفْوِي وَحَدَه وَذَمَمْتَ غِشَّ الْقَائِلِينَ وَذَامَهَا
فَتَرَكْتَنِي تَرْكَ الْيَمِينِ شِمَالَهَا فَرَدًّا أَعَالِجُ فَاتِلَا إِبْرَامَهَا^(١)

وإنَّ جُلَّ مصادر المؤرخين وأصحاب التّراجم الفنّيّة التي تناولت "حياة مهيار، وشعره" تشير إلى تلك العلاقة بين التّلميذ وأستاذه، وتؤكد تأثر مهيار بأستاذه في نظمه ومعاني شعره. ولمَ لا؟ فهو شيخه وعليه تخرج في نظم الشعر، وقد وازن كثيرًا من قصائده. وربما^(٢)، كان قد أسلم على يديه؛ كما قال ابن خلكان.

ويعدّ (ابن شهر آشوب) أحد أولئك الكتاب الذين وقفوا عند العلاقة الفنّيّة بين مهيار وأستاذه، وقال: "وأبو الحسن، مهيار.... من غلمان الشّريف"^(٣). وزاد بعضهم عليه معنى، فقالوا: "وخيار مهيار من خيار الشّريف، وليس للشّريف رديء أصلاً"^(٤)، ووضح ما في هذا القول من مبالغة^(٥). ونتوقف عند أقوال بعض الباحثين الذين أقاموا موازنات شعرية بين مهيار وأستاذه، والتي من أبرزها ما أورده "الفلال"، وفيها يقول:

أولاً: لقد كان كلّ من الرّجلين شاعرا كاتباً، فالشّريف المعروف بشاعريته الجبارة كان كاتباً مجيداً إلى أبعد مدى، حتى ليقال إنه مفتعل "نهج البلاغة" المنسوب "للإمام علي"، أو معظمه، ومهيار فوق كونه شاعراً كان كاتباً. حتى أن أبا الفرج الجوزي، صاحب المنتظم، ذكره بعنوان "أبو الحسن مهيار بن مرزويه الكاتب الفارسي". وقد قدمنا لك أنه اشتغل بالكتابة في ديوان الخلافة ببغداد.

ثانياً: تشابها في الأغراض الشعرية التي تناولها فكلا الشاعرين أجاد المديح والرثاء، والفخر والهجاء، والوصف والغزل، والشكوى والعتاب. إلّا أنهما يتفاوتان في تلك الأغراض من حيث الاتجاه^(٦).

(١) ديوان مهيار: ج ٣/ ص ٣٧٨.

(٢) الاحترز منا بلفظ "ربّما" للميل فيما نرى إلى الاعتقاد أنه أسلم على يد الوزير الكافي الأوحّد، وقد سبقَت الإشارة لذلك.

(٣) معالم العلماء ص ١٤٨. والمقصود بلفظ : غلمان: تلامذة.

(٤) نسمة السّحر: ص ٤٨٥، وأمل الآمل: ج ٢ - ص ٣٢٩.

(٥) فمن لا رديء له من أيّده الله، وألهمه جوامع الكلم، وهو الرسول محمد صلى الله عليه وسلّم.

(٦) مهيار الديلمي وشعره: ص ١٧٨.

ولم يقف التشابه بين الشعاعين عند حد الأغراض، فقد تشابها في تأثر كل منهما بخلق الشعراء، والشعر الذي يرهف العواطف كثيرا ما يتلم حد المبادئ، وبفل من مضاء العهود، ولهذا السبب تورط كثير من الشعراء وعلى رأسهم أبو الطيب في مغامر التناقض....

ويضيف قائلاً: لهذا كله لم يكن بغريب أن يصبح مهيار من الشرف كالظل من الجسم، والصدى من الصوت وأن يكون حتى في إنتاجه الأدبي صورة مصغرة قليلا لأستاذه؛ يقتفى أثره وينهج نهجه. ومما يأتي ستعلم إلى أي مدى كان تأثر الرجل الأعجمي الديلمي، بالشريف القرشي^(١).

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

بينما يقول آخر: "ولعل مهيار خير شاعر يصور هذا الجانب في الشعر العربي إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا فلسفة، وكان أجنبيا عن اللغة، وحاول أن يطيل في قصائده، فظهر تليفه مكشوفاً"^(٣). "وانك تحس إحساسا واضحا بأن مهيار يلفق القصائد تليفاً؛ فهو يجمع لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك"^(٤).

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

(١) المرجع نفسه: ص ١٨٣.

(٢) انظر: مهيار الديلمي (حياته وشعره) ص: ٢٩٩، ٣٠٠.

(٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي - دار المعارف - مصر - الطبعة التاسعة - ١٩٧٦م - ص ٣٥٤، وما بعدها،

(٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي - دار المعارف - مصر - الدكتور شوقي ضيف - ص ٣٦١.

(٥) في الأدب والنقد - الدكتور: شوقي ضيف - ص ٩٠ وما بعدها - دار المعارف - القاهرة - إيداع سنة ١٩٩٩ - الطبعة الأولى.

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

يقول الأستاذ (عبد الرحمن شكري): إِنَّ الشَّريف الرُّضي لا يضارع ابن الرُّومي في تحليله المعني وتقصّيه إياه، ذلك التَّقْصي الذي ساعد ابن الرُّومي على إجادة الوصف سواء أكان وصفاً لهمسات النَّفس وخطراتها أو لأوجه الطبيعة والمرئيات. كما لا يضارع الشَّريف أبا تمام فيما يتقنه من فلتات الصنعة النادرة التي تأتي بالأبيات الفذة الخالبة الآخذة بمجامع القلوب والتي تستهوي القلوب وتشعل الخيال. ولا يضارع الشريف - كذلك - المتنبّي وأبا العلاء المعري، ولا سيما المعري في التفكير في النفس والحياة وأخلاق الناس. ولكن للشَّريف نصيباً لا يستهان به من هذه الميزات. وهو - مع ذلك - قد اختص بالشَّعر الوجداني.

ويحدّد ملامح التأثير على مهيار، فيقول: "نعم أخذ مهيار عن الشريف الرضي وسلك مسلكه في فخامة اللفظ وقرب التشبيه والاستعارة ونغمة الوزن وتحكيم الوجدان والتباعد عن المعاني التي يمجها الذوق والوجدان - إلّا في القليل... وإنّ منزلة مهيار من الشَّريف كمنزلة البحترى من أبي تمام؛ من حيث احتذاء الطريقة^(١)."

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

وتختلف الآمال في ثمراتها إذا شُرقت بالري والماء واحد

ولمهيار قصائد عديدة ذات نغمة موسيقية عذبة كنغمة قصائد الشريف العذبة، وهو لا يقل عن الشريف في هذه الموسيقى بل يزيد أحياناً، ولكن الوجدان الشعري في ثنايا موسيقية الشريف أكثر طبعاً وغازة؛ وقد يقل الوجدان وتقل الموسيقى في قصائد مهيار المطولة في المدح على أنافتها، ولكن القارئ يشعر في بعضها إطالة النثر القدير وتوقف الكاتب في تدبيج المديح أكثر مما يشعر من اندفاع السيل الشعري الأتي؛ ولكن أسباب هذا الشعور أن مهيار كان كاتباً قديراً وأنه أوتي سهولة كبيرة في النظم ونفساً طويلاً جداً. وفي بعض مدائحه يحس القارئ سرعة اندفاع الوزن ولكنه يحس أيضاً أن سهولة النظم وطول النفس قد سبقا شاعرية الشاعر. وهذه هي جناية المدح على الشاعر وجناية نظم الشاعر بالأمر أو الطلب أو للحاجة واكتساب الرزق، وهذا أمر يشترك فيه كثير من شعراء الصنعة مع مهيار^(٢).

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

(٢) شعر مهيار للأستاذ عبد الحمن شكري - ص ١٠١، ١٠٢ - بتصرّف.

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

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

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

أتراها يوم صدت أن أراها	علمت أني من قتلي هواها
إلى أن يقول:	
أعطيت من كل شيء ما اشتته	فأراها كل طرف فاشتتهاها
أو قصيدته التي يقول في مطلعها :	
لوعاج الشوق والغليل	على أحنى من العذول
أو التي يقول فيها:	
آه على الرقة في خدودها	لو أنها تسري إلى فؤادها
أو التي يقول فيها:	
واذكرونا مثل ذكرانا لكم	رب ذكرى قريب من

أو التي يقول فيها:

أنت أمرت البدر أن يصدع الدجا وعلمت غصن البان أن يتميلا

أو التي يقول فيها:

وهبكم منعتم أن يراها بعينه فهل تمنعون القلب أن يتمناها

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

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

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

(ب) ثقافته "الشعوبية":

يقول ابن فارس: [شعب] الشَّيْن والعَيْن والباء، أصلان مختلفان: أحدهما يدل على الافتراق، والآخر على الاجتماع. واختلف أهل اللغة في ذلك، فقال قوم هو من باب الأضداد، وقد نصَّ الخليل على ذلك. وقال آخرون: ليس ذلك من الأضداد، إنما هي من لغات. يقول الخليل: من عجائب الكلام ووسع العربية، أنَّ الشعب يكون تفرُّقا، ويكون اجتماعا، ويقول ابن دريد: الشعب: الافتراق، والشَّعب: الاجتماع. وليس ذلك من الأضداد، وإنما هي لغة لقوم^(٢).

(١) في الأدب والنقد- الدكتور شوقي ضيف - دار المعارف- الطبعة الأولى - ١٩٩٩م- ص ٩٣.

(٢) معجم مقاييس اللغة / المجلد الأول / ص ٦١٥.

و (شَعَبَ) الشيءَ - شَعْبًا: تَفَرَّقَ. و- إليه: نَزَعَ واشتاق. و- عنه: بَعُدَ. و- الشيءَ: فَرَّقَهُ. واستعمل في الضدِّ فقيل: شَعَبَ الصَّدْعُ: لَمَّهُ وأصلحه... و(الشعوبية): نزعةٌ في العصر العباسي تُنكِرُ فضل العرب على غيرهم، وتحاول الحط منهم. و- أصحابُ هذه النزعة، الواحد: شعوبي^(١). وقد غلبت لفظة "الشعوب" بلفظ الجمع على جيل (العجم) حتَّى قيل لمحتقر أمر العرب شعوبي. وأصبح الشعوبيّ الذي يصغّر أمر العرب ولا يرى لهم فضلاً على غيرهم^(٢). فالشعوبية لغة: جمع شعوبي نسبة للشعب، وقد تطلق ويراد بها النزعة العدائية للعرب، وهي بالإطلاق الثاني مصدر صناعي، والشعوبي في إطلاق آخر هو الذي يسوى بين العربي وغيره ولا يفضل العربي.

لعلَّ الجاحظ أول من تحدّث عن "الشعوبية" - في كتابه "البيان والتبيين" حيث قال: "ونبدأ على اسم الله بذكر مذهب الشعوبية ومن يتحلّى باسم التسوية"^(٣). "واعلم أنك لم تر قط قوما أشقى من هؤلاء الشعوبية ولا أعدى على دينه ولا أشد استهلاكاً لعرضه ولا أطول نصبا ولا أقل غنما من أهل هذه النحلة"^(٤).

ومما جاء في تفسير قول الله تعالى: (يَأْيُهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاهُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا) إن أكرمكم عند الله أتقاكم.... (الآية)^(٥) أن (القبايل) في الآية يراد بها العرب و(الشعوب) هي العجم. وقد علّق الدكتور (عزّ الدين إسماعيل) على ذلك قائلاً: "وأيّاً كان مدى صحة هذا التفسير، فالشعوبية نسبة إلى الشعوب. والذين سُمُّوا بالشعوبيين هم أولئك الذين كانوا ينتمون إلى تلك الشعوب التي اعتنقت الإسلام وينكرون على العرب أيّ فضلٍ يتميَّزون به"^(٦).

وتاريخياً، إذا كانت بذور النزعة الشعوبية قد ظهرت ونبتت دعواها البغيضة في العصر الأموي؛ فإنَّ مصطلح "الشعوبية" لم يعرف إلّا في العصر العباسي.

(١) المعجم الوسيط / شعب .

(٢) لسان العرب - ط بيروت - مادة : (شعب).

(٣) البيان والتبيين / باب "كتاب العصا" - ٣ / ٥.

(٤) البيان والتبيين: ٣ / ٣٠. ووضح ما بين اللفظين: "مذهب" و "نحلة" من ترادف - وهو مما يميّز أسلوبه.

(٥) من سورة الحجرات: آية ١٣.

(٦) في الأدب العباسي، الرؤية والفن، د. عز الدين إسماعيل، ص ١٠٧ (دار النهضة العربية، بيروت، ط ١٩٧٥م).

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

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

الثانية: تذهب إلى أن العرب ليسوا أفضل من غيرهم من الأمم، ولا أية أمة أفضل من أية أمة.

الثالثة: تميل إلى الحط من شأن العرب وتفضيل غيرهم من الأمم عليهم ولهم في ذلك حججهم^(١). وكان من أثر هذه الفئة الأخيرة في حربها على العرب وعلى تراثهم: التاريخي والأدبي والعقلي أن شنّ هؤلاء حربهم من جناحين: جناح اتّجه إلى إبراز تاريخ العجم وفضائلهم. وجناح اتّجه إلى إبراز مثالب العرب والطعن عليهم^(٢).

ولذلك قيل: كان الشّعوبيون يهدفون قبل كلّ شيء إلى تقويض الإمبراطورية العربية؛ فسلخوا بالإضافة إلى سبيل الشّعوبية السياسية سبيل الشّعوبية الدّينية^(٣).

وشعر الشّعوبية كسحر النقائص الذي كان امتداداً للهجاء في الجاهلية، وفيه قدرٌ من العنصرية بمفهوم المعاصرين. وفي العصر العباسي لم يخلُ الشعر من الفخر بالأجناس فقد تعمّقت العصبية القاتلة والسياسة المفرقة وكثر الشعر الذي يمجّد العرب والمولدين واتخذ صورة الهجاء السياسي بعد أن احتدم الصراع بين العرب والشعوب الأخرى.

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

(١) ضحى الإسلام / أحمد أمين / ج ١ / ٥٥ - يتصرف.

(٢) في الأدب العباسي، الرؤية والفن - ص: ١١٨.

(٣) دائرة المعارف الإسلامية: مادة (شعوبية).

(٤) مهيّار الديلمي وشعره: ص ٣٩.

وإذا كان ذلك كذلك، فهل تعجب إذا رأيت مهيار نصير الشعوبية- وقد أسفَّ في طعنه على العرب وأقذع، وعيَّهم بهنَّات ماضيهم فأوجع؟ وهو إنَّما فعل ذلك لعداوة موروثه فيه كفارسيَّ الجنسيَّة، ولإيوائه من الحكام الديلميين إلى ركن شديد، ولتستره بالتشيع في عصر كثر ناصروه. وماذا يضيره، ما دام العلويون وعلى رأسهم الملوك والوزراء عنه راضيين- إذا غضب بنو هاشم وأنصارهم ومن فوقهم الخلفاء- حتى ليخيل إلى أنَّ ذلك الشاعر كان يرمي- غالباً- من وراء تنقصه العرب إلى إرضاء سادته من بني جلدته- ليضمن رضاهم، والحظوة لديهم^(١).

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

وعاد المهرجان بخفض عيش	يرفَّ على ظلائله الصَّفاق
هو اليوم ابتناه أبوه "كسرى"	وشيد من قواعده الوثاق
وشقَّ له من اسم الشمس وصفا	يصول به صحيح الاشتقاق
ويقسم لو رآك جلست فيه	لجاءك قائماً لك فوق ساق
وأعجبه تنزُّله بعيداً	وأنت على سرير الملك راقى
وأسلاه عن الإيوان بقيا	مقام العز في هذا الرواق ^(٢)

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

وقد ركب موجة التحامل على مهيار في هذا الجانب من حياته كثير من الباحثين. بل لعنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن كل الدراسات التي سبقتنا إلى دراسة حياة الشاعر وشعره تؤكد على أنَّه كان شعوبياً ومثالاً للعصبية البغيضة التي اتخذها غير العرب سبيلاً للطعن في العرب والإسلام.

(١) المرجع نفسه، ص ٤٠.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٥٨.

(٣) ظهر الإسلام: ج ١، ص ٥٥.

يقول أحدهم: لعل أظهر صور للشعبوية المنظمة التي تمثل عصر بني بويه صورة الشعبوية في شعر مهيار الديلمي، فهو أكثر شعرائها اندفاعاً والتزاماً، وتكاد تكون شغله الشاغل في فنون شعره، يعيشها في مديحه وراثته كما يعيشها في تشييعه وفخره، ولا عجب إذا جاء شعره معبراً عنها في مختلف فنونه وأغراضه^(١).

وقد ذهب بالقول إلى مداه، حين قال: فالشقة بين محبوسي شيعي يذم الصحابة وينتقص من العرب، وبين مسلم شيعي شعوبي ضيقة لا تحتاج في اجتيازها إلا إلى خطوة قصيرة^(٢). وعند هؤلاء أيضاً أن الشاعر اتخذ من حب آل البيت ستاراً يطعن العرب من خلفه ظناً منه أنه لا جناح علي- مادام في طعنه يستثني سيد المرسلين وآله المقربين- في أن يجرح شعور العرب، ويرغم أنوفهم ويهون من خطرهم.

واتخذوا على ذلك مثلاً قصيدته التي ذكر فيها فضل النبي p في هدي العرب إلى الصراط المستقيم، غير أنهم غدروا به وبآله (عليهم السلام) من بعده، بينما بقي الفرس أوفياء. وهنا يدعو دعوى صريحة إلى أن الفرس هم أحق بالخلافة من العرب جزاء لوفائهم. ويقول:

ثم قضى مسلماً من ربيعة	فلم يكن من غدركم بسالم
نقضتم عهداً في أهله	وخلتُم عن سَنن المراسم
وقد شهدتهم مقتل ابن عمه	خير مُصلِّ بعده وصائم
وما استحل باغياً إمامكم	(يزيد) بالطَّف من ابن (فاطم)
و(الفرس) لما علّقوا بدينه	لم تنل العروة كف فاصم
فمن إذا أجدر أن يملكها	موقوفة على النعيم الدائم ^(٣)

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

لا بدّ يوماً أن تقال عثرة من سابق أو هفوة من حازم^(٤)

(١) مهيار الديلمي: حياته وشعره، ص ٢٨١.

(٢) مهيار الديلمي: بحث نقد تحليل (إسماعيل حسين)، ص ١٢، مطبعة العلوم- بتاريخ ١٩٥٣.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٣٥١.

(٤) ديوانه: ج ٣، ص ٣٥١.

ومع كلِّ التَّقدير للآراء السَّابقة الَّتِي فيها قدر كبير من الصَّحَّة إلَّا أنَّها تفتقر إلى الاستقراء العلمي الدَّقِيق. وعندنا أنَّ الشَّاعر مرَّ بمرحلتين في هذا الجانب من حياته، هما:

الأولى: مرحلة ما قبل الإسلام والتي كان فيها مثلاً للشَّعْوَبيِّ المتعصب. وخير مثال لهذه المرحلة قصيدته الميمية الَّتِي راح يفخر فيها بالفرس قومه، ويذكر سبقهم بالملك والسياسة، وتقرِّدهم بالعدل والعمارة، ويصف بعض العرب بخمول الذَّكر وشطف المعيشة قبل مبعث النَّبي ﷺ، وظهورهم به، وانتشار صيتهم بميلاده، ويذم غدر من غدر منهم بأوامره، وخالف وصاياه في أهله (عليهم السلام). وهي أول قوله في سنة سبع وثمانين وثلاثمائة للهجرة أي قبل إسلامه بسبع سنين، وفيها يقول:

أَتَعْلَمِينَ يَا بَنَةَ الْأَعَاجِمِ كَمْ يَهْبُ بِلِحَاةِ بَوَّجِهِ طَلَقٌ وَهُوَ مَعَ الْمَجْدِ عَلَى سَبِيلِهِ مَمْتَثَلًا مَا سَنَّهَ آبَاؤُهُ مِنْ أَيْكَةِ مَذْغَرَسَتِهَا "فَارِس" لِمَنْ عَلَى الْأَرْضِ - وَكَانَتْ غِيضَةً مِنْ فَرَسِ الْبَاطِلِ بِالْحَقِّ وَمِنْ إِلَّا بَنُو سَاسَانَ أَوْ جُدُودَهُمْ أَيُّهُمْ أَبْكَى دِمَاءً، فَكَلِمَهُمْ كَمْ جَذَبْتَ ذَكَرَهُمْ مِنْ جُلْدِي لَا غُرُو وَالِدُنِيَا بِهِمْ طَابَتْ إِذَا	لَأَخِيكَ فِي الْهَوَى مِنْ لَائِمٍ يَنْطِقُ عَنْ قَلْبٍ حَسُودٍ رَاغِمٍ مَاضٍ مُضَاءً الْمَشْرِفِيِّ الصَّارِمِ إِنْ الشُّبُولِ شَبَبَةُ الضَّرَاغِمِ ^(١) مَا لَانَ غَمَزَا فَرَعَهَا لِعَاجِ أَبْنِيَّةً لَا تُبْتَغِي لِهَادِمِ أَرْغَمِ لِلْمَظْلُومِ أَنْفَ الظَّالِمِ طَرَزَ بِخَوَافِيهِمْ وَبِالْقَوَادِمِ يَجْلُ عَنْ دَمْعَى السَّوَاغِمِ جَذَبَ الْفَرِيقَ مِنْ فَوَادِ الْهَائِمِ لَمْ تَحُلْ يَوْمًا بَعْدَهُمْ لَطَاعِمِ ^(٢)
---	--

ثم يذكر مجد آل ساسان ويسخر من تاريخ العرب فيقول:

شَتَانُ رَأْسٍ يَفْخَرُ التَّاجَ بِهِ كَمْ قَصَرَتْ سَيُوفُهُمْ عَنْ جَارِهِمْ وَدَفَعَتْ حُمَاتُهُمْ عَنْ نُوبٍ وَوُخِلُوا مِنْ نِعْمَةٍ وَاعْتَمُوا مَنَاقِبَ تَفْتَقُّ مَا رَفَعْتُمْ مَا بَرَحْتَ مَظْلَمَةَ دِينَكُمْ بَنَيْتُمْ بِهِ وَكُنْتُمْ مِنْ قَبْلِهِ	وَأَرْؤُسُ تَفْخَرُ بِالْعَمَامِ خَطَى الزَّمَانَ قَائِمًا بِقَائِمِ عِظَامِ تَكْشِفُ بِالْعِظَامِ جَلَّ السَّمَاحُ عَنْ يَمِينِ غَارِمِ مِنْ بَأْسِ "عَمْرُو" وَسَمَاحِ حَاتِمِ حَتَّى أَضَاءَ كَوَكَبٍ فِي "هَاشِمِ" سَرَا يَمُوتُ فِي ضُلُوعِ كَاتِمِ ^(١)
---	---

(١) ديوانه: ج ٣، ص ٥٨.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٣٤٩.

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

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

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

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

سورة الملك القدامى وعلى	شرف الإسلام لي والأدب
قد قبست المجد من خير أب	وقبست الدين من خير نبي
وضمت الفخر من أطرافه	سؤدد الفرس ودين العرب ^(٣)

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

(١) ديوانه: ج ٣، ص ٣٥٠

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٦٠.

(٣) ديوانه: ج ١، ص ٦٠.

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

أنا من علمت قديمة وحديثة علم اليقين، وإن جهلت فسائلي
قومي الملوك وخيم نفسي خيمها أفـلـحـ بمثل وأخري وأوائلي
ما ضر عيصي في أرومة (فارس) ألا يكون (بخندفٍ) أو (وائل)^(١)
نحن الولاة العادلون ولم تزل أثارنا حلي الزمان العاطل^(٢)

ولعل له بعض العذر في ردّة فعله؛ فالنفس البشريّة لا تقبل الضيم. وحيث إنّ نزعة الشعوبيّة في كثير من حالاتها كانت ردّة فعل لحركة اضطهاد عنصريّة قام بها بعض العرب الذين غلبوا العقليّة القبيلة على حقيقة الإسلام والإيمان. وتلك حالة عزّاه القرآن الكريم، وذم من فرق عملياً بين ظاهر الشريعة وجوهرها. وقد فضح فريقاً ممن ارتكب هذا الإثم، فقال:

{قالت الأعراب آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا}^(٣).

لا يفوتنا أن نؤكد هنا على أن مهيار لم يكن الشاعر الوحيد في عصره أو ما قبل عصره بقليل من أشاد بالفرس وأمجادهم، فالمتنبّي مثلاً ذلك الشاعر العربي الكبير أشاد بالفرس وأمجادهم وكذلك فعل الشريف الرضي؛ حيث كانت التهنئة بأعياد الفرس سمة تقليدية يشارك فيها الشعراء العرب في تقديم التهاني لأمرأ بني بويه في أعياد النيروز والمهرجان^(٤).

(٢) التسوية والاعتدال:

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

فاليوم لا أبتِ الصّغار ولا اعتزت إلا عبيداً "فارس" الأحرار
وتطأطأت ذلاً فطالت ما اشتتهت شرفاً عليها "يعرب" ويزار
كنا وإن كرمت نفاخرها به فالآن ما بعد الحسين فخار^(٥)

(١) ديوانه: ج ٢، ص ٥٨٠.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٢٢٤.

(٣) سورة الحجرات: الآية ١٤.

(٤) للمزيد انظر مثلاً ديوان الشريف الرضي، ج ١، ص ٤٩، ٥٧، و ج ٢، ص ١٣٥ (طبعة بيروت).

(٥) ديوانه: ج ١، ص ٣٥١.

إذاً لا مفاخرة بعد الحسين بين عرب و فرس.

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

والمهرجان وعيد الفطر قد وليا زفافها بين صوّاغ وعطّار
يومان للفرس أو للعرب بينهما حظّ السعادة مقسوم بمقدار
هذا بتاج أبيه عاصبٌ وعلى هذا اختيالٌ فتى بالشيب خطر
تصاحبا صحبة الخَلين واتفقا سلّما ولم يذكرّا أضغان (ذي قار)^(١)

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

سير العدل في مآثرهم تروى وحسن التدبير عنهم يؤدى

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

وحننت نحوك حنةً عرييةً عييت وتُعذّر ناقةً إن حنّت^(٢)

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

(١) وصفه لقصائده مثلاً يقول فيها:

من العرييات الكرام درة تخاض إليها من تميم بحورها^(٣)

(٢) عتابه محبوبته:

يابنة "السعدى" ما جور لكم ووفاء عاد غدرا وبخل

أنزعت العرب عن دينهم أم تغرزت بـدين منتحل^(١)

(١) ديوانه: ج ٢، ص ٤٠٢. يوم ذي قار من أيام الحروب التي وقعت بين الفرس والعرب وكانت وقعة ذي قار التي أشار إليها الشاعر مؤكداً على فترة من التسامح بين الشعبين.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ١٣٥.

(٣) ديوانه: ج ١، ص ٣١٠.

وكذلك مثلاً قوله عن محبوبته العربية "خنساء"

ظبي رخيم لفظه ناسك وطرفه الفاتك عيار
أصبحت عبداً باختيارى له و"فارس" قومى أحرار^(٢)

ويبدو الشاعر في موقفه هذا إنساناً متجرداً عن الأهواء الشعبية يطل على العالم وينظر إلى قضاياها ومسائله ويتأملها ويعلن ما يراه حقاً ومصيباً وفق أسس تحدد انتماءه الحقيقي فلنحاول أن نتعرف إلى هذه الأسس مثبتين بعض الأمثلة الدالة.

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

من فرس الباطل بالحق ومن أرغم للمظلوم أنف الظالم^(٣)
ويقرأ التاريخ العربي، ويشيد بفضائل فيه مشرقة لاسيما فيما يتصل بالنبي p وآل البيت عليهم السلام، وفي ذلك يقول مثلاً:

ما برحت مظلة دنياكم حتى أضاء كوكب في (هاشم)^(٤)
أبان لنا لله نهج السبيل ببعثته وأرانا الغيوباً^(٥)

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

قوم بهم ثم - ونحن فترة - فرج المضيق وانكشف اللبس
هم حملوا على الصراط أرجلا لولا هداهم عثرت بالأرؤس
ديست من الشرك بهم جماجم تراؤها من عزة لم يدس
ساروا بتيجان الملوك عندنا معقودة على الرماح الدُعس^(٦)

(١) ديوانه: ج ٣، ص ١٣٣.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٣٤٠.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٣٤٩.

(٤) ديوانه: ج ٣، ص ٣٤٩.

(٥) ديوانه: ج ١، ص ١٨.

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

حبكم كان فك أسري من الشر ك وفي منكبي أغلال
كم تزلت بالمذلة حتى قمت في ثوب عزكم أختال^(٢)
وكذلك قوله:

وفك من الشرك أسرى وكا ن غلاً على منكبي مقفلا^(٣)

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

عاديت فيك الناس لم أحفل بهم حتى رموني عن يد إلا الأقل
ولو يُشَقُّ البحر ثم يلتقى فلقاه فوق في هواك لم أبل^(٤)

ومن ثم، فإنَّ القول القائل: كان مهيار "شعوبيّ المبدأ"^(٥)، أو كان شعبياً متعصباً كما تقول تلك الدراسات فقول فيه نظر. ولم يعد صحيحاً بعد قول من قال "إن التشيع كان عش الشعوبية الذي يأوون إليه وستارهم الذي يستترون به"^(٦).

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

إلام أصاحب الأيام جُلداً وجسمي ليس يصحبني نحولا
ومفجوعين من أبناء "سعد" فروع علاً ييكون "الأصول"^(٧)
إلى جانب أن تكون كل محبوباته عربيات تقريبا، كما يقول:

من العربيات شمس تعود بأحرار (فارس) عبيدا^(٨)

(١) ديوانه: ج ٢، ص ٤٧١.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٨٨.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ١١٧.

(٤) ديوانه: ج ٣، ص ١٦٨.

(٥) مهيار الديلمي، بقلم إسماعيل حسين، ص: ٢٥.

(٦) ضحى الإسلام: ج ١، ص ٦٣.

(٧) ديوانه: د ٣، ص ٧٨، من الوافر.

(٨) ديوانه: ج ١، ص ٢٠٦، من المتقارب.

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

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

(ج) تشييعه:

نتناول في هذا المبحث بالدرس ما يأتي:

أولاً: مفهوم "التشييع" "الشّيعَة"، وانتماء مهيار المذهبي.

ثانياً: أثر "التشييع" في شعر مهيار.

أولاً: ما مفهوم كل من: "التشييع"، و"الشّيعَة"؟. وإلام ينتمي مهيار في تشييعه؟.

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

والشّيعَة: الأتباع والأنصار، وكلّ قوم اجتمعوا على أمر فهم شيعة، ثمّ صارت الشّيعَة نبراً- أي وصفاً- بجماعة مخصوصة. والجمع شيع مثل سِدْرَة وسدر، والأشباع جمع الجمع. وشيّعت رمضان بست من شوال أتبعته بها^(٢).

وفي المعجم الوسيط^(٣)، (شاع) الشيء - شيوعاً، وشيعاناً، ومشاعاً: ظهر وانتشر. ويقال: شاع بالشيء: أذاعه. - الدّار ونحوها مما يملك: كان مشتركاً لم يقسم. يقال: اشترى داره على الشّيوخ. - الإناء: ملأه، ويقال: في الدّعاء: شاعك الخير: صحبك وغمرك، و شاعكم السّلام والأمن.

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

(٢) المصباح المنير: شيع.

(٣) المعجم الوسيط: شيع.

و(أشاع) الشيء وبه: أظهره ونشره. و- الدار ونحوها: جعلها مشتركة الملك من غير قسمة.
و- بالقوم: نادى وصاح. - الله القوم بالسلام ونحوه: عمّم به....

والشيعة: الفرقة والجماعة. وفي التنزيل العزيز: "ثُمَّ لَنُنزِعَنَّ مِنْ كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدَّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا"^(١). و- الأتباع والأنصار. وفي التنزيل العزيز: "فَاسْتَغَاثَهُ الَّذِي مِنْ شِيعَتِهِ عَلَى الَّذِي مِنْ عَدُوِّهِ"^(٢). ويقال: هم شيعة فلان. وشيعة كذا من الآراء. و- فرقة كبيرة من المسلمين اجتمعوا على حبّ عليّ وآله وأحقّيتهم بالإمامة. (ج) شِيعٌ، وأشياع. والأشياع: الأمثال والأشباه. وفي التنزيل: "كَمَا فُعِلَ بِأَشْيَاعِهِمْ مِنْ قَبْلُ"^(٣).

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

أمّا التّشيع في عرف المسلمين فلعلّه أقدم المذاهب السياسيّة عندهم. فمنذ فجر الإسلام بدأ تفضيل هاشم على أميّة، وقد نمت وازدهرت في عهد النّبيّ محمد (ﷺ)، وظهر واضحاً في ساعة السّقيفة، وتوسّع وكبر أيام قميص عثمان وأصابع نائلة. ثمّ ظهر علانيّة أو أصبح حزباً معروفاً في خلافة عليّ بن أبي طالب (عليه السّلام)، وفي واقعة الجمل، وصفّين، والنهروان^(٤).

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

وليس ثمة خلاف في عروبة التّربة التي نشأ عليها (التّشيع)، والذي جوهر قضيته الخلافة أو ما يسمّى أيضاً بالإمامة التي تعدّ عند فريق من المسلمين، وهم الشيعة الإماميّة، أصلاً من أصول الدّين - كما سيأتي. ومن أسف نقول: إنّ أعظم خلاف وقع بين الأمّة كان خلاف هذه الإمامة؛ "إذ ما سلّ سيف الإسلام على قاعدة دينيّة مثل ما سلّ على الإمامة"^(٦).

(١) سورة مريم: آية ٦٩.

(٢) سورة القصص: آية ١٥.

(٣) سورة سبأ: آية ٥٤.

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

(٥) فجر الإسلام، لأحمد أمين: ج ٣ / ٢٠٩.

(٦) الملل والنحل، للشهرستاني: ج ١ / ٢٤. [الملل والنحل؛ لأبي الفتح محمد بن عبد الكريم الشّهرستاني - جزآن - مطبعة الحلبي - القاهرة ١٩٦١م].

لكنّ "الشّيعَة" فرق وأحزاب كثيرة، وليسوا فرقة واحدة. وذلك لأنّ عقائدهم وأفكارهم في تغيّر وتطوّر مستمر؛ للحدّ الذي يمكن أن نقول معه، مثلاً: إنّ (المتشيع) في العصر الإسلاميّ الأول غير (المتشيع) في أي عصره بعده. ففي صدر الإسلام مثلاً لم يكن يسمّى شيعياً إلّا من قدّم عليّاً على عثمان - رضي الله عنهما. ولذلك قيل شيعيٌّ وعثمانيٌّ^(١). ويقول ابن تيمية: إنّ "الشّيعَة" الأولى الذين كانوا على عهد عليّ كانوا يفضّلون أبا بكر وعمر^(٢).

ولمّا كان التشيع درجات وأطوار ومراحل، والشّيعَة فرق وطوائف شتّى كما أسلفنا قال أحد الباحثين الشّيعَة الكبار: "كلّما تعمقت في الشّيعَة والتّشيع وعقائد الإماميّة أجد هناك هوة عظيمة تفصل بين (الشّيعَة) و(التّشيع) قد تصل في بعض الأحيان إلى التناقض الصّارخ. وحيث أرى بوضوح أنّ (التّشيع) شيء و(الشّيعَة) شيء آخر"^(٣).

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

- (١) غالية: وهم الذين غلوا في عليّ وادّعوا فيه الألوهيّة أو النّبوة^(٤).
- (٢) وزيدية: وهم أتباع زيد بن عليّ، الذين كانوا يفضلون عليّاً على سائر الصّحابة ويتولّون أبا بكر وعمر^(٥).
- (٣) الإماميّة^(٦): فريق كبير من الشّيعَة يرى أتباعه وجوب اختيار الإمام بالذّات، ويضفون عليه صفات من التّقديس والعصمة ترفعه فوق مرتبة النّبیین أحياناً. ويعتقدون في عودة إمام منتظر، مع خلاف في تعيينه. وهم في ذلك فريقان على الرّاجح:

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

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

(٣) الشّيعَة والنّصحيح: ١٣. للدكتور موسى الموسوي (طبعة لوس أنجلوس، ١٩٨٧ م). والمؤلف حفيد الإمام السيّد أبي الحسن الموسوي الأصبهاني.

(٤) عليّ بن أبي طالب، شخصيته وعصره: ج ٢/ ٧٩٨. [أسمى المطالب في سيرة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، شخصيته وعصره - جزءان - تأليف الدكتور/ علي محمد محمد الصّلابي. مكتبة الصحابة - الشارقة - الإمارات. طبعة ١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٤ م.

(٥) مقالات الإسلاميين: ١/ ٣٧، ٦٦، ٨٨. والممل والنحل للشهرستاني: ١/ ٢٥.

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

أولهما: الإمامية (الاثنا عشرية). هم تلك الفرقة من المسلمين الذين زعموا أنّ عليّاً هو الأحقّ في وراثة الخلافة دون الشيخين (أبي بكر، وعمر) وعثمان - رضي الله عنهم أجمعين. وقد أطلق عليهم الإمامية لأنّهم جعلوا من الإمامة القضية الأساسية التي تشغلهم، وسُمّوا بـ"الاثنا عشرية"؛ لأنّهم قالوا باثني عشر إماماً، أولهم علي بن أبي طالب وآخرهم محمد المهدي بن الحسن العسكري الذي دخل سرداباً بسامراء على حدّ زعمهم ولم يعد، ويلقبونه بالحجّة القائم المنتظر. كما أنّهم القسم المقابل لأهل السنة والجماعة في فكرهم وآرائهم المتميّزة، وهم يعملون لنشر مذهبهم ليعمّ العالم الإسلامي^(١).

وممّا يأخذه عامّة المسلمين على أتباع هذا الفريق أنّهم يدّعون النصّ على استخلاف (علي) τ ويتبرّؤون من الخلفاء قبله وعامّة الصحابة^(٢).

الثاني: (الإسماعيلية). وهم الذين يقفون بالأئمة عند "جعفر الصادق". ودرجات تعاليمهم تسع، تبدأ بالتشكك في الإسلام وتنتهي بهدمه. ويطلق عليها عدّة ألقاب، منها: (الباطنية)؛ لقولها: إنّ النصّ القرآنيّ فيه ظاهر وباطن؛ وبناء عليه يكون لكلّ تنزيل تأويل^(٣).

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

أمّا من حيث تشييع مهيار الإمامي؛ فلا خلاف عليه. فديوان الشّاعر حافل بألفاظهم ومصطلحاتهم المذهبية. ومن ذلك مثلاً قوله: ١- بالنّص، اعتقاداً بأنّ النبي صلّى الله عليه وسلّم قد نصّ على إمامة عليّ من بعده. ٢- بعصمة الإمام عن الخطأ والنّسيان وعن اقتترف الكبائر والصّغائر. ٣- بجريان خوارق العادات على يد الإمام. ٤- بالتقيّة مع مخالفي مذهب. ٥- بالبراءة من الخلفاء الثلاثة الكبار أبي بكر وعمر وعثمان؛ لأنّهم على زعمهم مغتصبون الخلافة دون عليّ.

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

(٢) يعرف أتباع مذهب (الإمامية الاثنا عشرية) أيضاً بالجعفرية، كما هو الحال مثلاً في (الأزهر الشريف) بمصر. وذلك نسبة إلى الإمام جعفر الصادق بن الإمام محمد الباقر. وإن كان لقب "الجعفرية" قد أطلق على عدّة فرق، تاريخياً: منها المعتدل ومنها المغالي. للمزيد، انظر: كتب الفرق والمذاهب الإسلامية؛ ففيها غناء. كما يطلق بعض أهل العلم على الفرقة الإمامية الاثنا عشرية أيضاً اسم (الرافضة) ويصفونهم بالمدّعين للتّشيع لعلّي. انظر، أصول الشيعة الإمامية الاثنا عشرية: ١ / ٦٩. ويقول ابن تيمية: إنّ أول ما عرف لفظ الرافضة في الإسلام، عند خروج زيد بن عليّ في أوائل المائة الثانية، فسئل عن أبي بكر وعمر، فتولّاهما فرفضه قوم فسمّوا رافضة. وانظر: مجموع الفتاوى (١٣ / ٣٦). وثمة من يتجنّب هذا المصطلح من الباحثين، ويعدل عنه إلى تسميتهم بالإمامية الاثنا عشرية؛ مراعاة لمشاعر أتباع هذه الفرقة في عصرنا، ونحن مع هؤلاء الباحثين نميل إلى هذا التّوجّه اللّائق بأخلاق المسلم في مخاطبة الآخر. ولا غرو، وأنّ لفظ الرافضة لقب ينبز به من يقدّم عليّاً رضي الله عنه في الخلافة وأكثر ما يستعمل للتّشفي والانتقام. انظر: أعيان الشيعة (١ / ١٥٥).

(٣) موسوعة الأديان الميسرة: ٨٣.

٦- النَّبَرِي من أعداء آل البيت، واعتبار ذلك أصل موالاتهم. وتراه يتوقّف عند "غدير خم" وهو ذلك المكان الذي يزعمون أنّ النَّبِيّ قد أوصى فيه بالخلافة لعليّ من بعده، يوم الثَّامن عشر من شهر ذي الحجة من العام الذي مات فيه رسول الله- صَلَّى الله عليه وسلّم. وتراه يغمز في المجتمعين من الصَّحابة يوم "السَّقِيفَة"، ويعرّض كشيعة أيضاً بالصَّحابيّ الجليل "معاوية أبي سفيان"...الخ.

ومع ذلك تضاربت فيه أقوال الباحثين حول درجة تشييعه ومنزلته المذهبيّة. فمن قائل: كان مهيار رافضياً جلدًا سلك سبيل الرّافضة، ونظم الشَّعر الفحل القويّ في مذاهبهم^(١). ومن قائل: كان رافضياً غالباً، وفي شعره لطف إلّا أنّه يذكر الصَّحابة بما لا يصلح^(٢). وقد وصفته بعض كتب الشيعة بكونه من كبار الإماميّة كأستاذة الشَّريف الرّضي^(٣).

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

(ب) تشييع مهيار وأثره في شعر مهيار الوجداني:

عرفنا فيما قبل من حياة مهيار أنّ تشييع مهيار كان مذهباً سياسياً، قبل أن يكون عقيدة يدين بها. فالديلميّ بحكم النّشأة والتّربية عاش أجواء التّشييع، ونهل من عصارة فكرها- ردحاً من الزّمن- حتّى ثمل؛ فلا غرو إذن أن يصبح شيعياً. ولمَ لا؟! فالديلم كما نعلم، كانت مسرح دعوة الشيعة. وبنو بويه ذوو السّلطان في بغداد، وهم من بيدهم مقاليد الخلافة- آنذاك- ديالمة أصلاً. ناهيك بتأثير الشَّريف الرّضي- زعيم العلويين ونقيبهم- ووليّ نعمه الشّاعر- في ثقافته وتربيته المذهبيّة. الأمر الذي يفسّر لنا سبب تشييع مهيار، من ناحية. ويزيل عن تفكيرنا في تاريخ قصيدة التّشييع، عند الشّاعر، أيضاً، الغرابة والدّهشة.

يقول الأستاذ (الفلال): إذا عرفت أنّ مهيار فارسيّ العنصر، ارستقراطيّ النزعة، وأنّه من أسرة ديلميّة الأصل، وأنّ بلاد الديلم قد اعتنق أهلها الإسلام على يد الحسن بن زيد، ثم الحسن

(١) البداية والنهاية: ج ١٢ / ٤٦.

(٢) المنتظم لأبي الفرج الجوزي:

(٣) نسمة السّحر للصّنعاني (مخطوطة): ٤٩٠.

الأطروش، وكلاهما زيديّ من غلاة الشيعة^(١)، فتلقوا العقيدة الإسلامية، وفي طيّاتها مبادئ التشيع الشيع وتعاليمه فكانوا وإياها، كما قال القائل:

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى فصادف قلبا خاليا فتمكنا

وأنّه كان مجوسيّ العقيدة قبل اعتناقه الإسلام. وأنّه تلقى تلك العقيدة السمحة على يد أستاذه "الشريف الرضي" زعيم العلويين ونقيبهم بعد أن درس بإرشاده فنون الشعر. وأنّه شاعر - قبل كل شيء - يريد أن يستغلّ موهبته الشاعرة لدى أولي الأمر من الأمراء والرؤساء والوزراء والكتاب والحجاب، وهم في جملتهم شيعة.... إذا عرفت كل أولئك أدركت - وفي غير عناء - السبب واضحا في اعتناق "مهيار" مذهب التشيع^(٢).

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

ما برحت مظلمة دنياكم حتى أضاء كوكب في (هاشم)^(٣)

الآبيات. وله كذلك قصيدة فائية، يرثي أمير المؤمنين عليا وولده الحسين، ويذكر مناقبهما، وكان ذلك قبل إسلامه بعامين، أي عام ٣٩٢هـ، والتي مطلعها:

يُزَوَّرُ عن "حسناء" زُورَة خائف تعرّض طيف آخر الليل طائف^(٤)

وإنّا نرجّح أن يكون الشّاعر مجاملاً لأستاذه الشّريف الرّضي. كما يمكن أن يكون استجابة منه لرغبة جمهور من الشيعة المتعصبين. وقد أورد جامع الديوان أنّ مهيار أنشد قصيدة في مرثي أهل البيت من مرذول الشعر، وسئل أن يعمل أبياتاً في وزنها وقافيتها. "وقد عرف عن الشّاعر أنّه كان يعارض بعض القصائد التي لا تليق بآل البيت، بناء على رغبة جمهور من الشيعة، والذين كانوا يقترحون عليه الوزن والقافية أيضاً^(٥).

(١) ذكرنا في شأن التشيع والشيعة، في مبحثنا الحالي، ما يردّ على الأستاذ (الفلال) ومن يرى رأيّه في وصف الزيدية بالغلاة. وأثبتنا بعض الفروق الرئيسية التي تؤكد أنّ (الغالبية) فريق غير الزيدية، وأنّ ثمة فروقاً بينهما في درجات التشيع، وأنّه لا يجوز في التعيين أو الوصف أن نخلط بينهما.

(٢) مهيار الديلمي وشعره: ٦٠. بتصرف.

(٣) ديوانه: ج ٣/ ٣٥٠ من الرجز.

(٤) ديوانه: ج ٢/ ٥٧٦. من الطويل.

(٥) للمزيد، انظر: تطوّر الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتملّ في شعر مهيار الديلمي: ٢٣٢. [رسالة دكتوراه - السيّد علي علي حسن - كلية الآداب - جامعة عين شمس - ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م].

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

تبَدَّلْتُ مِنْ نَارِكُمْ رَبَّهَا	وخبثِ مواقفها الخلدَ طيباً
حبست عناني مستبصرة	بأية يستبقون الذنوباً
نصحتكم لو وجدتم المصيخ	وناديتكم لو دعوت المجيباً
أفيئوا فقد وعد الله في	ضلالة منّا أن يتوباً
ولا هلموا أباهيكم	فمن قام والفخر قام المصيباً
أمثل محمد المصطفى	إذا الحكم وليتموه لبـيباً ^(١)

ويعلّ مهيار غبطته بالإسلام؛ لأنّه قد فاق به بني قومه من الملوك شرفاً وأصالة. وقد راح يقبّل تلك الفكرة في شعره كثيراً. ومن ذلك قوله:

تَضُمُّنِي مِنْ طَرْفِي فِي حَبْلِكُمْ	مودّة شاخت ودينٍ مقبّل
فَضَلْتُ آبَائِي الْمُلُوكَ بِكُمْ	فضيلة الإسلام أسلاف الملل ^(٢)

على أنّه لم يغفل الإشارة إلى بعض الذين كانوا يدفعونه إلى ترك المجوسيّة واعتناق الإسلام كالكافي الأوحّد الذي يقول فيه^(٣).

هو المنقذ من شرك قومي وباعثي	على الرّشد إن أصفى هواي (محمداً)
وتارك بيت النار يبكي شراره	عليّ دماً أن صار بيتي مسجداً ^(٤)

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

أولاً: أثر تشييعه في مضمون شعره.

١- تجسّد قصيدة "التّشيع" في ديوان مهيار عمق ولاء الشّاعر لآل البيت. وتدلّ على أنّ حبه لهم قديم؛ لاعتبار الأصل الشّريف الجامع بينهما. وتؤكد أنّ إسلام الشّاعر جاء ثمرة هذا الحب.

(١) ديوانه: ج ١، ص ١٧، من المتقارب.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ١٦٩، من الرجز.

(٣) ومن الغريب في أمر داعية مهيار للإسلام، أنّه في ديوانه الضّمخ لا يشير أبداً إلى كون الشّريف الرّضيّ قد دفعه إلى اعتناق الإسلام. وكلّ ما في الديوان ممّا يتعلّق بالشّريف لا يعدو كونه إكباراً وإجلالاً لرجلٍ عالمٍ عظيم. انظر: مهيار الذيلمي، محمد علي موسى: ٤٦.

(٤) ديوانه: ج ١، ص ٢٠١، من الطويل.

ليس يخفى، أنَّ الشَّاعر كتب قبل إسلامه بسنوات قصيدة التَّشْيِيع، ومن شعره في ذلك قصيدته الميمية التي أشرنا إليها من قبل واستشهدنا ببعض أبياتها، وقبل أن يسلم بعامين، أي سنة ٣٩٢هـ، نظم قصيدته الفائية التي ضمَّنها حقيقة شعوره نحو عليٍّ وآله. ومنها قوله: جوى كلما استخفى ليخمد هاجه سنا بارق من أرض كوفان خاطف.

يُذكرني مثنوى (عليّ) كأنني سمعت بذاك الرزء صيحة هاتف
أبا حسن إن أنكروا الحق واضحاً على أنه، والله، إنكار عارف
فإلا سعى للبين أخصّ بازلٍ وإلا سمت للنعل إصبعُ خاصف
وإلا كما كنتُ ابن عمٍّ ووالياً وصهراً وصنواً كان لم يقارف
أخصك بالتفضيل إلا لعلمه بعجزهم عن بعض تلك المواقف
سلام على الإسلام بعدك إنهم يسومونه بالجور خطّة خاسف^(١)

ولإزالة دهشة المنكرين عليه مسألة حبه عليّاً وآل بيت النبوة، وهو المجوسي بعد، ودفعاً منه لتهمة الادعاء الكاذب والتفاد عن نفسه، رأيناه يرجع أصل المسألة إلى تعلق الشريف بالشريف وتآلف قلوب الكرام معاً هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بمحاولة منه إقامة علاقة خاصة تتمثل في رابطة العرق وعنصر النسب بسلطان الفارسي τ - كما سيأتي:

أحبكم ما سعى طائفٌ وحنّت مطوّقةً في الهُثُوف
وإن كنت من (فارس) فالشَّريف فمعتلق ودّه بالشَّريف^(٢)

وها هو الشَّاعر ذا، يؤكّد بعد أن أسلم على المودة التي يكنّها للعلويين، مفتخراً بالصلة الوطيدة التي تجمعهم بآل البيت عليهم السلام، فيقول:

هذا لهم، والقوم لا قومي هم جنساً وعقر ديارهم لا ديارياً
إلا المحبة فالكريم بطبعه يجد الكرام الأبعدين أدانياً^(٣)

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

هل يبلغنك يا (أبا الحسن) الذي جوزيت فيك وكان ضدّ جزائياً
من معشر لما مدحتك غظتهم فتناوشوا عرضي وشانوا شانياً
اسمع ليُنصِفني انتقامك إنهم بالجور راضوني فجئتُك شاكياً
والله ينصب لعنه وعذابه من قال فيك ومن يقول مرأياً

(١) ديوانه: ج ٢، ص ٥٧٧، من الطويل.

(٢) ديوانه: ج ٢، ص ٥٨٠، من المتقارب.

(٣) ديوانه: ج ٤، ص ٥٤٧، من الكامل.

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

وسلمان فيها شفيعي وهو منك إذ الآ باء عندك في أبنائهم شفعا

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

وفيكم ودادي وديني معاً وإن كان في (فارس) مولدي

خصمت ضلالي بكم فاهتديت ولولاكم لم أكن اهتدي

وجردتموني وقد كنت في يد الشّرك كالصّارم المغمّد^(١)

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

حبكم كان فك أسري من الشّر ك وفي منكبي له أغلال

كم تزلت بالمذلة حتى قمت في ثوب عزكم أختال

بركات لكم محت من فؤادي ما أمل الضلال عما وخال^(٢)

ولنقرأ قوله أيضاً، في آل البيت، والذي يؤكّد فيه أنهم الأساس في إسلامه، حيث قال:

يا هداة الله والنّجوة في يوم الهلاك

بكم استدلت في حيرة أمري وارتيبائي

أظلم الشّكّ وكنتم لي مصاييح المشاكي^(٣)

(٢) يمثّل شعر مهيار نموذجاً صارخاً لقصيدة التّشيع في المحاجة والجدل، كما أنّه يمثّل اتّجاهاً منظرًا في ذكر مناقب الإمام عليّ.

فالشّاعر - كعامة الشيعة - يعتقد أنّ عليّاً (رضي الله عليه) هو الوارث الشرعيّ للرّسول (صلّى الله عليه وسلّم) لقربته منه. وشاهد ذلك أنّ الرّسول أوصى لعليّ نصّاً؛ ليخلفه في هذه الأمّة، وليكون إمامها من بعده. فقال:

وقائل لي (عليّ) كان وارثه بالنّص منه فهل أعطوه أم منعوا؟^(١)

(١) ديوانه: ج ١، ص ٢٥٦، من المتقارب.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٨٨، من المديد.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٧٢، من مجزوء الرمل.

ومن ذلك قوله أيضاً:

وقد جعل الأمر من بعده لحيدر بالخبر المسند
يعز علي (هاشم) والنبي تلاعب (تيم) بها أو (عدي)
وارث (علي) لأولاده إذا آية الإرث لم تُفسد^(٢)

وهو يعتقد أنّ ما حدث يوم السقيفة خروج على الشرعية وهضم لحق الإمام خاصة، وآل البيت عامة- متجاوزاً باعتقاده للأسف حد الاعتدال ومخالفاً (الإجماع). وقرؤوا قوله:

نلتم بها- حسد الفضل- عنه ومن يك خير الوري يُحسد
وقلتم: بذاك قضى الاجتماعُ ألا إنّما الحق للمفرد^(٣)

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

وأبوكم المفضي إليه جدُّكم ما كان من موسى إلى هارون
يرقى بفضلكم ويهبط سادة الـ أملاك في طه وفي ياسين^(٤)

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

لمن آية الباب يوم اليهود ومن صاحب الجن يوم الخسيف
ومن جمع الدين في يوم (بدر) (وأخذ) بتفريق تلك الصفوف
وهدم في الله أصنامهم بمراى عيون عليها عُكوف
أغير أبيك أمام الهدى ضياء الندي، هزير العزيف^(٥)

(١) ديوانه: ج ٢، ص ٥١٣، من البسيط.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٢٥٥، من المتقارب.

(٣) ديوانه: ج ١، ص ٢٥٥، من المتقارب.

(٤) ديوانه: ج ٤، ص ٤٨٠، من الكامل.

(٥) ديوانه: ج ٢، ص ٥٨٠، من المتقارب.

(٣) يربط الشاعر بين الموالاة لعلّي وآل البيت - من جهة - والتّبرّي من أعدائهم، واعتبار ذلك أصل هذه الموالاة - من الجهة الأخرى.

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

ومن ذلك قوله:

رَكِبْتُ لَكُمْ لُقْمِي فَاسْتَنْتُ وَكُنْتُ أَخَاطِبُهُ مَجْهَلاً
وَفَكَ مِنَ الشَّرِّكَ أُسْرِي وَكَأ نَ غُلّاً عَلَى مُنْكَبِي مَقْفَلاً
أَوَالِيكُمْ مَا جَرَتْ مَزْنَةٌ وَمَا اصْطَخَبَ الرَّعْدُ أَوْ جَلْجَلاً
وَأَبْرَأَ مَمَّنْ يَعَادِيكُمْ فَإِنَّ الْبِرَاءَةَ أَصْلُ الْوَلَا
وَمَوْلَاكُمْ لَا يَخَافُ الْعِقَابَ فَكُونُوا لَهُ فِي غَدٍ مَوْئِلاً^(١)

ومما ذكره معرّضاً بالصّحابيّ الجليل (معاوية بن أبي سفيان) رضوان الله عليه، إشارته إلى ما زعم أنّه (الخدعة الكبرى) التي لجأ إليها (معاوية)؛ لينجو من بطش الإمام، حيث رفع المصاحف وجعلها حكماً بين المسلمين^(٢). فقال:

وَلَخَطْبُ (صِفِّينَ) أَجَلٌ وَعِنْدَكَ الْـ خَبَرُ الْيَقِينِ إِذَا سَأَلْتَ (مَعَاوِيَا)
لَمْ يَعْتَصِمَ بِالْمَكْرِ إِلَّا عَالِماً أَنَّ لَيْسَ إِنْ صَدَقَ الْكُرْهَةُ نَاجِياً^(٣)

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

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

(١) ديوانه: ج ٣، ص ١١٦، ١١٧.

(٢) مهيار الذّيلمي: ٥٣، ٥٤.

(٣) ديوانه: ج ٤، ص ٥٤٨، من الكامل.

باسلامك في النار من زاوية إلى زاوية. قال: وكيف ذلك؟! قال: لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة^(١). بينما تروي بعض كتب الشيعة قولاً له يبرّر فيه موقفه هذا، ويقول: "لا أسبّ إلاّ من سبّه الله ورسوله"^(٢). هكذا للأسف!.

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

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

وإنّنا إذ نختلف مع الشّاعر فيما قاله في حقّ صحابة رسول الله نربأ بأيّ أحد أن يسلك مثل هذا المسلك الفاسد في التّدين. فهذا منه ومن غيره ممّا لا يقرّه عليه الشّرع الحنيف ولا آل بيت رسول الله أنفسهم - بادي الرّأي. كما لا نغفل في المقابل ما يقوله كثير من عقلاء الشيعة، من أنّه "لا يجوز تجريح الخلفاء ودمّهم بالكلام البذيء الذي نجده في أكثر كتب الشيعة، الكلام الذي يغيّر كلّ الموازين الإسلاميّة والأخلاقيّة ويناقض حتّى كلام الإمام عليّ ومدحه وتمجيده في حقّهم كما أثبتناه"^(٥).

ومهما يكن من أمر تدين الشّاعر، فإنّ الدّيانة ليست عياراً على الشّعراء، ولا سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشّاعر. ولكنّ للإسلام حقّه من الإجلال الذي لا يسوّغ الإخلال به قولاً وفعلاً ونظماً

(١) المنتظم: ج٧/ ٩٨٤. وابن الأثير: حوادث سنة ٤٢٨ هـ.

(٢) معالم العلماء: ١٤٦. [محمد بن علي بن شهو شوب المازندراني - النّجف - المطبعة الحيورية - ١٩٦١م]

(٣) الشيعة والتّصحيح: ٦٥.

(٤) مهيار الدّيلمّي وشعره: ٧٣.

(٥) الشيعة والتّصحيح: ٦٣.

ونثرًا^(١). فليس يخفى على دارسي الأدب أن جودة الشعر فنيّة لا دينيّة ولا أخلاقيّة، وإنّ أروع الشعراء وأبدعهم لا يخلو شعره من معيب مرذول - ترى ذلك عند الجاهليين والأمويين وتراه عند العباسيين، وغيرهم - بديهة^(٢).

ثانيًا: أثر تشييعه في شعره فنيًا.

(أ) يغلب على شعر مهيار عاطفة الحزن والأسى، والتي تهزّ الضمير وتملأ النفس ألمًا وغمًا.

حيث تزخر أغلب قصائد التشييع عنده بالعاطفة الجياشة، ويلقّها الحزن والأسى. لاسيما التي نظمها بعد إسلامه وبعد هيمنة مبادئ المذهب على فكر ووجدانه. وشأن شاعرنا في ذلك شأن شاعري الشيعة الآخرين المبدعين؛ ومنهم على سبيل المثال الشريف الرضي في قصيدته (كربلاء) ودعل الخزاعي في قصيدته (مدارس آيات). وفي اعتقادنا، أن صدق أحاسيس الديلمي وجيشان عاطفته مردّه إلى إحساس الشاعر بالمظلوميّة التي تعرّض لها آل البيت على مدار التاريخ. وكم تفتّرت لمأساة آل البيت قلوب الأعداء، فكيف بالأنصار المخلصين؟! ومن قصيدته الفائيّة في مأساة الحسين، قوله:

بَسَطَنْ لِسَانِي لِنَدَمِ الصُّرُوفِ	(بِأَلِ عَلِيٍّ) صُرُوفِ الزَّمَانِ
مَصَابُ الْأَلِيفِ بِفَقْدِ الْأَلِيفِ	مَصَابِي عَلَى بَعْدِ دَارِي بِهِم
لِيَوْمِ الْحُسَيْنِ وَغَيْرِ الْأُسُوفِ	وَلَيْسَ صَدِيقِي غَيْرَ الْحَزِينِ
لَدَى (كَرْبِلَاءِ) يَرِيحُ عَصُوفِ	هُوَ الْغَصَنُ كَانَ كَمِينًا فَهَبْ
كَمَا نَعَرَ الْجَرَحَ حَكُّ الْقُرُوفِ	قَتِيلٌ بِهِ ثَارَ غِلُّ النُّفُوسِ
وَسَاقَتْ لَهُ الْيَوْمَ أَيْدِي الْحَتُوفِ	بِكُلِّ يَدٍ أَمْسٍ قَدْ بَايَعْتُهُ
وَتَالَدَهُ مَعَ حَقِّ طَرِيفِ	نَسُوا جَدَّهُ عِنْدَ عَهْدٍ قَرِيبِ
بَأَجْنَحَةٍ غَشَّتْهَا فِي الْحَفِيفِ	فَطَارُوا لَهُ حَامِلِينَ النِّفَاقِ
إِلَى جَبَلٍ مِنْكَ عَالٍ مِنْيفِ	يَعِزُّ عَلَيَّ ارْتِفَاءُ الْمُنُونِ
يُشَهَّرُ وَهُوَ عَلَى الشَّمْسِ مَوْفِي	وَوَجْهَكَ ذَاكَ الْأَغْرَ التَّرِيبِ
وَكُنْ أَبُوكَ بِرَغَمِ الْأُنُوفِ ^(٣)	وَأَنْتَ - وَإِنْ دَافَعُوكَ - الْإِمَامُ

إنّ من يتأمل أسلوب الشاعر في قصيدة التشييع - لاسيما فائتيته سالفة الذكر، من حيث دقّة ألفاظ القصيدة ومدى ملائمتها لمعانيها، فضلاً عن مدى نجاح الصّورة وانطلاقها من عاطفة

(١) يتيمة الدهر: ١/ ٢١٠. وانظر: المصطلح في يتيمة الدهر للتحالي: ١٨٠.

(٢) للمزيد، انظر: (النقد) للدكتور شوقي ضيف: ٩٤ وما بعدها. [إدار المعارف - الطبعة الرابعة - القاهرة - مصر].

(٣) ديوانه: ج ٢، ص ٥٧٩، من المتقارب.

الشاعر - فسوف ينتهي به درسه إلى حقيقة تكامل تجربة الشاعر في قصيدته. "ولا عجب؛ فصادق الحبّ يملّي صادق الكلم، والكلمة الواضحة بنت الفكرة الواضحة- كما يقول النّفسيون"^(١).

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

ففي عصر بني بويه كانت أغلب مجالس الوزراء والأشراف تحفل بألوان الغزل بالمدحّر والمؤنّث؛ والتي كانت تقدّم بناء على طلب الحاضرين، وقد ألف الحضور أن يتداولوا هذا النوع من الشعر، فضلاً عن أن يتحرّج أشهر الشعراء حينذاك على مكانتهم من تبادل ألفاظ المجون... وعلى حدّ تعبير صاحب "الأدب في ظلّ بني بويه": "أنّ حبّ الغلمان والتغزل بهم- وتبادل ألفاظ المجون قد أصبح من الأمور المألوفة في المجتمع البويهّي على مختلف طبقاته"^(٢).... فعلى الرّغم ممّا تقدّم لا نجد في ديوان مهيار كلّ ذكر شيء من هذه الألفاظ غير اللّائقة- على كثرة ما في شعره من ذكر مجالس الأنس والطرب، وأغراض الغزل.

"وكانت أهاجي مهيار في جملتها تأتي في تضاعيف المديح، وهي على قلّتها رقيقة أشبه بالعتاب منها بالسباب، وأمّيل إلى التلميح منها إلى التّصريح"^(٣).

(ج) أجاد الشاعر في قصائد التشيّع، واتّسمت قصائده بسهولة الأسلوب ووضوح المعنى وقوّة الحجة وجمال التصوير وقوّة استخدام المحسنات البديعيّة؛ لأنّ الألق العاطفيّ الذي أشاعه مهيار في هذه القصائد غطّى على استعمال هذه المحسنات"^(٤).

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

(هـ) ملائمته صورته للعاطفة.

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

(١) مهيار الذّيلميّ وشعره: ٧٣.

(٢) الأدب في ظلّ بني بويه: محمود غناوي الزّهرّي- ص: ٢٠٧- القاهرة- مطبعة الأمانة- ١٩٤٩م.

(٣) مهيار الذّيلميّ وشعره: ١٢٨.

(٤) تطوّر الشعر العربيّ في القرن الرابع الهجريّ، كما يتملّ في شعر مهيار الذّيلميّ. ص: ٢٤٧.

(٥) مهيار الذّيلميّ وشعره: ٨٠.

يا ابنه القوم تراك بالغ قتلي رضاك
أم دمي وهو عزيز هان في دين هواك^(١)

وإذا علمنا أنّ القصيدة في رثاء آل البيت، فثمة تباين واضح بين المقدمة وروح القصيدة أو عاطفتها، ممّا لا يخفى على طالب علم^(٢). ولا غرو في ذلك، فالشاعر كان مجاملاً في مثل تلك القصائد من ناحية، ومنتفعاً بها من ناحية أخرى- حيث كانت مطلباً لجمهور الشيعة في عصره، وفي بغداد خاصّة.

أمّا الصورة الأخرى، من قصيدة التشيع، والتي جاءت بعد إسلامه، فتعتبر من الناحية الفنية أجود أشعاره قاطبة. ولم لا، وصادق الحبّ يملّي صادق الكلم؟. وإنّ قصيدته "العينية"، والتي استشهدنا ببعض أبياتها، فيما سبق، لتعتبر أكبر مثال على ذلك. ومنها:

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

وبينما جاء أكثر شعره التشيعي في "الحسين" بن عليّ - رضي الله عنهما، ومنه قوله:
أرى الدّين من بعد يوم "الحسين" عليلاً له الموت بالمرصد
سيعلم من فاطم "خصمه" بأي نكال غداً يرتدي
ومن ساء "أحمد" يا سبّطه فباء بقتلك، ماذا يدي
فداؤك نفسي ومن لي بذا ك لو أنّي مولى بعبد فدي
وليت دمي ما سقى الأرض منك يقوت الرّدى وأكون الرّدي
وليت سبقت فكنّت الشّهد أملك يا صاحب المشهد
عسى الدهر يشفى غداً من عدا ك قلب مغيط بهم مكمد
عسى سطوة الحقّ تعلو المحال عسى يغلب النقص بالسّودد
وقد فعل الله لكنّني أرى كبدي بعد لم تبّردي^(٣)

(١) ديوانه: ج ٣، ص ٧١، من مجزوء الرمل

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

في الظّباء الغادين أمسى غزال قال عنه ما لا يقول الخيال
طارق يزعم الفراق عتاباً ويرينا أنّ الملل دلال

ويضيف الباحث (السيد علي حسن) هي من مجزوء الرّمّل، وهو وزن مرقّص، وقافيتها تعتمد على رقة الخطاب، وهما لا يصلحان لمجابهة خصوم آل البيت - بادئ ذي بدء. وللمزيد، انظر: تطوّر الشّعر العربي في القرن الزّابع الهجري، كما يتملّ في شعر مهيار الديلمي. ص: ٢٤٠.

(٣) ديوانه: ج ١/ ٢٥٤ - ٢٥٦. [من المتقارب].

"وهكذا جدّد مهيار في شعر التّشيع، وشارك غيره من شعراء القرن الرّابع في تطوير هذا الفنّ الشعريّ مشاركة فعّالة، فقد أدار قصائده في التّشيع حول أحقية الإمام عليّ في الخلافة، مهاجمة خصوم العلويّين، لكنّه تطرف فسب الصّحابة والخلفاء الراشدين، مندداً ببيعهم لأبى بكر في يوم السقيفة، ويرى أنّها كانت السبب فيما حلّ بآل البيت من نكبات انتهت بمقتل الحسين في "كربلاء" وما تلا ذلك من اضطهاد آل البيت وتشريدهم. وقد وجد مهيار في تشيعه سبيلاً إلى التعبير عن شعوبيّته، والتّنفيس عن أحقّاده الشخصية والعنصرية ضدّ العرب وقریش.

وقد أكّد في "علويّاته" حبه وولاءه لآل البيت، وبيان مناقب الإمام (عليّ)، وتعرض كذلك للرّد على حاسديه، معلناً أنّه سيستمر في مدائحه لآل البيت برغم ما يلاقيه من الطّاعنين والمشكّكين في صدق ولائه لهم. كما أعلن تبرّاه من أعدائهم، واستجارته بالإمام من هول مطلعته يوم القيامة^(١).

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

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

وفوق ذلك كلّّه كان لتعلّق مهيار وحبه الجارف لآل البيت، كبير الأثر في عاطفته وتجربته الشعريّة؛ حيث اصطبغ شعره بالحزن، والشكوى، والشّعور بالغربة، والصّدق الوجدانيّ وتكامل التجربة.... وما إلى ذلك، مما يتّصل بالاتجاه الوجدانيّ. ولسوف نتعرض إلى ذلك بالتّفصيل في موضع الصّورة الشعريّة عنده - في الباب الثّالث - إن شاء الله.

(١) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثّل في شعر مهيار الديلمي، ص ٢٤٧.

(د) اغترابه، وفقره:

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

(أولاً): الاغتراب:

هو، ظاهرة إنسانية يمكن أن نتبّعها بشكل أو بآخر في مختلف النظم والثقافات والمجتمعات. وحيثما يوجد أفراد يشعرون بتفردهم وتميّز شخصياتهم، وبالعجز عن التجاوب عن الأوضاع العامة السائدة في المجتمع الذي يعيشون فيه والثقافة التي يُفترض أن ينتموا إليها، ويرفضون القيم العامة أو الشعبية التي تسود في هذه الثقافات والتي يتقبلها بقية أفراد المجتمع^(١).

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

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

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

(ب) "الرفض الكوني". وهو يتّضح عند المنبوذين والمهمّشين في المجتمعات العنصرية أو العرقية، ويكون ذلك الاغتراب نوعاً من أنواع النفي أو الطرد من عالم الدفء العاطفي، والمغزى الاجتماعي والحياة ذات الأهداف الواضحة.

(ج) "الافتقاد التاريخي أو الزماني" حين تتبدّل القيم والعادات نتيجة التغيّر الاجتماعي السريع فبشعر الكثيرون بالاغتراب نتيجة حسّهم التاريخي بضياع القيم السلفية التي ألفوها وتأثروا بها^(٤).

(١) الاغتراب، د. أحمد أبو زيد- ص: ١٠.

(٢) الاغتراب وعلاقته بمفهوم الذات، للباحثة: آمال محمد بشير، ص ٢٥ (رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية التربية، قسم الصحة النفسية، ١٩٨٩م).

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

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

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

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

من نافلة القول سبقت الإشارة إلى أن الحياة الاجتماعية والسياسية - زمن بني بويه - سادها عوامل الانحلال وانعدام القيم، وأن الحكم الغريب - في بغداد - كان يعتمد أول ما يعتمد على التناحر وإذكاء الخلافات بين مختلف طبقات المجتمع؛ ليستتب له أمر السلطة. وفشا في هذه الأجواء الحسد والوشاية،.. وما إلى ذلك من سوء الطباع، ورذائل الأخلاق.

وعليه، فقد نال شاعرنا بعض نيران مجتمعه، ابتداء بتخلي كثير من الأصدقاء عنه وعزلته، وانتهاء بحبسه ظمناً، سنة ٤٢٣ هـ بتهمة الاستيلاء على بعض الأموال إبان حكم السلطان البويهّي جلال الدولة. وقد جاء ديوانه حافلاً بمزج الشكوى من الزمان، والحظ، وتقلب أهل الدنيا ونفاقهم ووشاياتهم.... الخ.

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

(١) **الاغتراب الاجتماعي:** ويتمثل هذا النوع في رفض الشاعر كثيراً من قيم مجتمعه وعدم تكيفه مع البنية الاجتماعية لعصره الأمر الذي ولد عنده شعوراً طاعياً بالاغتراب وقد عزز ذلك عنده معرفته بأخلاق الناس مع تمسكه بمبادئه وقيمه.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك في شعره قوله:

تمنى رجال أن تزل بي النعل ولم تمش في مجد بمثلي لهم رجل
وعابوا على هجر المطامع عفتي وللهجر خير حين يزري بك الوصل

(١) نقلاً عن: الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً، للدكتور (قيس التوري) ص: ٣٣، وما بعدها. [مجلة عالم الفكر، مجلد ١٠، العدد الأول - ١٩٧٩م - الكويت.

وسموا إياي الضيم كبراً ولا أرى
إذا كان عزي طارداً عني الغنى
على اجتناء الفصل من شجراته
خلقت وحيداً في ثياب نزاھتي
وفي الناس مثلي مقترون وإنما
أزاد جوى أن ليس في الفضل لي مثل^(١)

وقديماً قال ذوو الفطنة: النَّاسُ بلاءٌ للنَّاسِ^(٢). ولأنَّ أكثر النَّاسِ كانوا إمّا شامتاً في الشاعر،

الشاعر، وإمّا حاسداً له - أو كما صوَّره هو - بأنهم عورة الزمان وسبب فساد الدهر:

كنا نحيل على الدنيا تجرَّمهم
ونشتكي دهرنا والذنب ليس له
مغالطين وندي فيمن الجُرْمُ
والدهر مذ كان مظلوم ومتمهم^(٣)

وجاء رأيه - بالتجربة - في كثير من أهل زمانه أنهم:

صديق نفاق أو عدو فضيلة
وُلُوجٌ على الشر الذي يُرصدونه
متى طُبَّ عاد الداء أدهى وأعضلا
متى وجدوا يوماً إلى الشر مدخلا
إذا ما رأوا عند امرئ زاد يومه
مشوا حسداً أو بات جوعان مُرَملاً^(٤)

ولنتأمل أيضاً قوله:

وأغرى بذم الدهر فيما ينوبني
وشر من الدهر المذمم أهله^(٥)

وبعد أن خبر الشاعر النَّاسَ، من خلال صراعه مع دهره - كما أسلفنا - وعرف أخلاقهم،

أوصلته تجربته إلى القول فيهم:

مالي كأي مخبول ولست به
كنا إذا اعتلى الأذنب يجبرنا
لا بأس في كف نفسي عن سؤلهم
نقل ركابك إلا في رحالهم
أشكو إلى النَّاسِ مع علمي من النَّاسِ
رجاؤنا الرأس حتى أدوي الرأس
وليس عندهم جود ولا باس
واستغن ما شئت عنهم فالغنى اليأس^(٦)
اليأس^(٦)

(١) ديوانه: ج ٣، ص ١٢٩، ١٣٠، من الطويل.

(٢) مثل عربي

(٣) ديوانه: ج ٣، ص: ٣٧١، من البسيط.

(٤) ديوانه: ج ٣، ص ٢٣٣، من الطويل.

(٥) ديوانه: ج ٣/ ٩١.

(٦) ديوانه: ج ٢/ ٤٦٩، من البسيط.

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

أذنبني الحبّ والإخلاص عندكم فإنّ ذنبني إلى أيّامي الأدب
وقد اقتضت طبيعة صراع الشّاعر مع مجتمعه أن يتحمل كلّ ما يتعرّض له. ولكن قد يحدث أن يتّخذ موقفًا ممّن حوله، يبدو فيه متناقضًا مع نفسه، لكنّه بكلّ تأكيد منسجم مع مبادئه. واقرأ إذا شئت قوله:

إنني لأسغب زهدًا والثّرى عمم	نبتًا، وأظمأ وغرب الغيث مسكوب
ولا أرقّ لحرص خاب صاحبه	سعيًا، ويعلم أنّ الرزق مكسوب
عُقبى الطماعة في مال يُمنّ به	عصارة لا يُعطى خبثها الطّيب
طهر خالك من خل تعاب به	واسلم وحيدًا فما في النّاس مصحوب ^(١)
	مصحوب ^(١)

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

إذا شئت أن تلقى الأنام معظّمًا فلا تلقهم إلّا وأنت سعيد^(٢)
كل ذلك يؤكد على تفرد الشاعر بالمبادئ في زمانه والتزامه بمحاسن الأخلاق مع فسادٍ عام في ذلك المجتمع. مما أثمر عن هذا التناقض وأدى إلى الاغتراب.
لا يفوتنا أن نشير إلى بعض الصور الأخرى لهذا الاغتراب في شعره، لما دخل السجن مظلومًا، وفيه يقول:

حُبِسْتُ ولكن كان حبسًا مشرفًا أناف بذكري واعتقالًا مُجَمَّلاً
ولم أر مثلي مستضافًا مكرّمًا ولا كاسبًا للعزّ من حيث ذلّ^(٣)
ومن الواضح، أنّه لولا عظم منزلة مهيار الشّعريّة لما اعتقل هذا الاعتقال المميّز، والذي لا يليق إلّا بمنزلة ذوي الشّأن في مجتمعاتهم.

(١) ديوانه: ج ١، ص ٢٧، من السيط.

(٢) ديوانه: ج ١ ص: ٢٠٧.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٢٣٦، من الطويل.

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

أَغْرَاهُمْ أَنِّي فَضَّلْتَهُمْ مَا أَوْلَعَ النَّقْصَانُ بِالْفَضْلِ
خَفْتُ مَخَالِبَهُمْ وَمَا خَدَشْتُ حَدَّ الصَّافَةِ أَكَارِعِ النَّمْلِ
إِنْ عَيَّبُونِي صَادِقِينَ فَهُمْ مِنْ كُلِّ مَا اخْتَرَصُوهُ فِي حُلِّ
حَسَدُوا إِبَائِي وَعَزَّتِي وَهُمْ نَهَبَى الْهَوَانَ وَأَكَلَةَ الذَّلِّ
وَاللَّهُ أَغْلَانِي وَأَرْخَصَهُمْ مَا شَاءَ وَهُوَ الْمَرْخَصُ الْمَغْلِي

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

قَدْ شَرَعْتَ مَذْهَباً لَكُمْ نَسْخَ الْـ شِعْرِ عَلَى الْمَحْدَثِينَ وَالْقَدَمَا^(١)
وقوله في موطن آخر عن قصائده أيضاً:

تَخَالَ الْعَرَبُ عَجْزاً عَنْ مَدَاهَا نَبِيطُ الْعُرْبِ لَمْ تَنْطِقْ بِضَاد^(٢)

(٢) الاغتراب العاطفي. فكثير من الشعراء الوجدانيين في ظل بحثهم عن حريتهم يرون الواقع المعاش عائقاً لهم وصادماً لأمانيتهم. "ولعل الاغتراب العاطفي عند الشعراء الوجدانيين حالة من حالات النفس التي تتوسل بالحب بوصفه أعلى مراتب الخلاص من وطأة الاغتراب. إذ أن تجربة الفقد العاطفية تضغط على الروح ضغطاً مؤثراً. الأمر الذي يفضي إلى حدوث شرخ فيها، والتغني بهذا الشرخ يغدو طاقة تنفيسية تشير إلى اغتراب مستشعر من هذا الفقد"^(٣).

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

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

(١) ديوانه: ج ٣، ص ٢٧٩.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٢٣٥.

(٣) رماد الشعر، ص ٨٠.

هل عند هذا الظل الماحل من جلد يجدى على سائل ؟
أصم بل يسمع لكنه من البلى في شغل شاغل
وقفت فيه شبحا ماثلا مرتفدا من شبح ماثل
ولا ترى أعجب من ناحل يشكو ضنى الجسم إلى ناحل^(١)

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

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

أمفصحة فأطمع في جواب ؟ وكيف يجيب رسم في كتاب ؟
نحلت ففي ترابك منك رسم كما أني خيال في ثيابي
وكذلك يقول:

أجد الديار كما عهدت وإنما شكواي أني أفقد الجيرانا
يا تاركى أنسى العناق فراقه أشكو إليك الريح والأغصانا
لأن الصفا يوم الوداع لرحمتي لو أن قلب (الوادعية) لانا
يا وحدتي ما أكثر الإخوانا نظرا وأكثرهم فيهم الخوانا
في كل مطرح لحظة حولي أخل صفوا إذا هز الغنا الأفنانا
راعٍ معي إبلي، فإن هي أعجفت إبلي تقلب أو يعدن سمانا
إن عضني ريب الزمان أعانه وتراه يأبى ما أصبت زمانا
أشريه في خفض المعيشة غاليا ويبيعني في ضنكه مجاناً^(٢)

(١) ديوانه: ج ٣ ص ٢٥٢، من السريع.

(٢) ديوانه: ج ٤، ص ٤٢٥، ٤٢٦، من الكامل.

وقد كانت أكثر الألفاظ الدالة على الاغتراب في شعره فهي: "البكاء"، "الدُموع"، "الحنين"، "الهَمّ"، "الغربة"، "الشَّكوى"، "الظلم"، "الحساد"، "الشَّيب"، "الطلل"، "الموت"، "الرَّحيل"، "العادل"، "الواشي". كما في الأمثلة الآتية:

وقالوا: خَفِ اللهُ في مهجة
ويسليك أنك مذ فارقوك
فقلت: وهل هو إلا الحما
فدءاك طائفةُ البين في
وقلب على العهد إما سلو
أرى الأرض بعدك مثل القذاة
وفي ذلك أيضا يقول:

تعيب على الوفاء نحول جسمي
وما بك أن نحتل سوى نصول
جزعت له كأن الشيب منه
فما ذنبي إذا وقعت عقاب
ألا بالغدر أجدر أن تعابي
من السنوات أسرع في خضابي
يسل عليك نصلا من قراب
من الأيام طار لها غرابي؟^(٢)

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

أين سكانك؟ لا أين هم!
صدعوا بعد التئام فغدت
بهم أيدي الموامي تترامى

.....

يا لواء الدين عن ميسرة
قد وقفنا بعدكم في ربعم
قل لجيران (الغضا) آه على
نصل العام وما ننساكم
والضينيات وما كنا لئاما
فنقضناها استلاما والتزاما
طيب عيش (الغضا) لو كان داما
وقصارى الوجد أن نسلخ عام^(٣)

(١) ديوانه: ج ٣، ص ١٠، من الطويل.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٣٦، من الوافر.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٣٤٣، ٣٤٤، من الكامل.

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

في كل يوم عزيمة يعلمني شقاؤها: أن النعيم في الوطن
يا رحلتي: أين يريد الدهر بي ومن من الناس ترى قالت: تمن
قلت: الذي إن جاد لي دهري به فما أبالي بسواه كيف ضن^(١)

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

ولقد أحِنَّ إلى (زرود) وطينتي من غير ما فطرت عليه (زرود)
ويشوقني عجب (الحجاز) وقد ضفا ريف (العراق) وظلّه الممدود
ويطرب الشادي فلا يهترئي وينال مني السائق الغريد^(٢)

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

ذل الفراق لقد رمت يده مني أعز فتى على قومي
وسقى اللقاء العين لو ظمئت من دمعها رويت من النوم
في الرائحين هوا شغفت به شغف العوازل فيه باللوم
يا يوم فاجأني بفرقه لم أجزه إذ لم يكن يومي^(٣)

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

فمن المتلازمات في شعر الوجدانيين ربط الحديث عن (الحياة) بتذكّر (الموت) واستحضار صورته دائماً. وإن كان موقف كلّ شاعر من هذا الموضوع يرتبط انحساراً وفيضاً بالمزاج الشخصي، ودرجة التكتيف الانفعالي ووعيه، ونظرته إلى الكون، وبيئته الثقافية^(٤).

(١) ديوانه: ج ٤، ص ٤٢٠، من الرجز.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٢٧٨، ٢٧٩، من الكامل.

(٣) ديوانه: ج ٤، ص ٣٥١، من الكامل.

(٤) للمزيد، انظر رماد الشعر: ص ١٠٨، وما بعدها - بتصرف.

"وبناءً على التركيبة الخاصة بالشعراء الوجدانيين التي ترى الحياة بمنظور قاتم؛ لافتراق تفصيلاتها عما نسجت قلوبهم لا عقولهم. فإنّ الموت يصبح تارة، روحاً هائمة تهفو إليها نفوسهم تواقاً، وغولاً يثير مأساة كبرى تارة أخرى، وبعثاً لحياة جديدة ثالثة"^(١).

وقد بدا (الموت) في شعر مهيار غولاً أو عدواً يغتال أحبّته عشوائياً ويستهدفهم أحياناً بلا رحمة. الأمر الذي جعل حياة الشاعر عديمة الخير، لا يستطيع معه أن يؤمّل في مستقبله هناءة أو عيشاً مطمئناً. ولعل فراق أكثر المقربين منه وذوي الفضل عليه كان سبباً لشعوره بالغرابة في زمنه.

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

أما يشبع الأيام ما أكلت مني	كم النحت في جنبي والحز في متني
وتحسم ما تجني علي بما تجني	تلاحم ما تفريه في بما فرت
إليها فلا تأوي بعين ولا أذن ^(٢)	أريها ندوبي كي ترق وأشتكي
	وكذلك قوله لما مات أحد المقربين إليه:
إلى دوحة لا ظل فيها ولا جنى	نقيل مع الدنيا وقد أورقت لنا
وتحسم ما تجني علي بما تجني	تلاحم ما تفريه في بما فرت
إليها فلا تأوي بعين ولا أذن ^(٣)	أريها ندوبي كي ترق وأشتكي

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

تنقم منها فهو بالوتر طالبي؟	سل الموت، هل أودعته من ضغينة
يشردّ فيها بالصّفايا النّجائب	له كلّ يوم حول سرحي غارة
ونخبة أحبابي وجل قرائبي ^(٤)	سلافة إخواني وصفوة إخوتي
	وها هو ذا يقول في رثاء الكافي الأوح:

(١) رماد الشعر: ص ١١٢.

(٢) ديوانه: ج ٤، ص ٤٦٨، من الطويل.

(٣) ديوانه: ج ٤، ص ٤٦٨، من الطويل.

(٤) ديوانه: ج ١/ ٥٣.

المجد في جدث ثوى أم كوكب الدنيا هوى أم ركن "ضبة" مائل
ما كنت فيه خائفاً أن الردى من عزّ جانبه إليه واصل
أدرى الحمام بمن، وأقسم ما درى تلتف كُفّات له وحبائل
خطب أخلّ الدهر فيه بعقله والدّهر في بعض المواطن جاه^(١)

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

من حاكم وخصومي الأقدار كثر العدو وقلت الأنصار
أشجى الدنيا بحب مقلب وجهين عرف وفائه إنكار
ذهب الذي كانت تاملني له الد نيا وتسقط دوني الأخطار^(٢)

وقال في الآخر يرثي ابن نباته السعدي الشاعر الكبير:

لو تعقل الدنيا بأي بقية زال الرضا عنها وأنت تزول
علمت ببيعك أن يومك صفقة مغبونة ومن البيوع غلول^(٣)

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

ما كنت أحسب والزمان مقاتلي يرمي ويخطئ أن يومك مقتلي^(٤)

(٢) تشكيك أقوام في ولائه وتديته:

من معشر لمّا مدحتك غظتهم فتناوشوا عرضي وشانوا شانيا
اسمع لينصفني انتقامك إنهم بالجور راضوني فجئتك شاكيا
لمّا رأوا ما غاظ منّي شنعوا حاشاك أني قلت فيك مداجيا
لا كان إلّا ميّثاً ميثاقه من سرّه أن كان بعدك باقيا^(٥)

(١) ديوانه: ج ٣/ ٩٦.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٣٥٠، من الكامل.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ١١٨، ١١٩، من الكامل.

(٤) ديوانه: ج ٣، ص ١٦٢، من الكامل.

(٥) ديوانه: ج ٤، ص ٥٤٨، من الكامل.

(٣) بكاؤه أجداده:

مي كيف أوجدني الزمان
ح ومقودي سلس ليمان
ويشُلْ جانبي الهوان
ليس من أشاجعها البنان
صر بالمقادر أو تَعَان

إن تسأليني بعد قـو
وبقيتُ من بعد الجـما
فردا يززعني الأذى
كالراحلة البتراء خـو
بخلائق للدهر تنـ

دك من بقيتهم بيان
ت لتعلمي بي كيف كانوا^(١)

إن تنكـري قـومي فعـنـ
وسلي النجابة كيف كنـ

لي أن أبرهم عيان
وضاح أو أبي الهجان
ء بلين والسنان الحسان
هو لا البخيل ولا الجبان
ة لا أدين كما أدان
دك من بقيتهم بيان
ت لتعلمي بي كيف كانوا^(٢)

أبكيهم أثرا وما
لله منهم جدّي الـ
وبنفسِي الغرر الوضا
وجبين كل متوج
هم خلفوني كالزديـ
إن تنكـري قـومي فعـنـ
وسلي النجابة كيف كنـ

وكان من أثر ذلك أن قال:

ما أنت بعد البين من أوطاني دار الهوى والدار بالجيران^(٣)

وقد بدت ألفاظ الشاعر ملائمة لمعانيه وعاطفته المتأججة بطابع الرقص والمتأزمة. مما يؤكد ما قلناه من أن شعر الاغتراب عنده هو شعر ذاتي عبر فيه عن مكنونات نفسه المتصدعة.
ثانيا: فقره:

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

من متعة الدنيا سوى حسراتها
أحبّأها من جورها بغداتها
بين العدا الإشفاق من إسماتها
مما يضام بها الكرام فهاتها^(١)

عيش كـلا عيش، ونفس ما لها
وتود - حين تود - لو ما بدلت
ويزيدها جـداً وفرط تجلـد
إن كان عندك يا زمان بقية

(١) ديوانه: ج ٤ ص ٤١٤، ٤١٥، من مجوزع الكامل.

(٢) ديوانه: ج ٤، ص ٤١٥، من مجزوء الكامل

(٣) ديوانه: ج ٤، ص ٤٢١، من الكامل.

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

والمالُ خُلُوٌّ والذي يحيله عندي مُرّاً أنه يتلوه من
قناعة صانت لوجهي ماءه كم من حريص لم يجد ولم يصن
يخدعني دهري بتسويقاته عنها وهل يخدع جفن عن وسن
ما أكثر الشاكين من دنياهم فليت شعري هذه الدنيا لمن ؟
وقد قلبت الناس في حالاتهم فما وجدت راضيا عن الزمن
قد جعلوا الشكوى طريق بخلهم يعتذرون في النعيم بالمحن^(١)

فلأن المنّ يؤلم ذا الحاجة ومهيار على عوزه وحاجته الملحة للمال لم يكن ليطلبه بتذللٍ أو بإراقة ماء وجهه. ومن ثم كان يعيب على الناس أنهم يستجدون وهم في غنى وسعة. ومن قائل كان الناس معذورين في ادعائهم الفقر لأنه كان السبيل إلى الخلاص من مصادرة أموالهم، إذ كثيرا ما كانت تنفذ أموال الحاكم البويهى المتسلط فيأخذ البحث عن أصحاب الأموال فيسلبها منهم^(٢).

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

(١) ديوانه: ج ١، ص ١٤٤، من الكامل.

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

قومي استولوا على الدهر فتى ومشوا فوق رؤوس الحقب

عمموا بالشمس هاماتهم وبنوا أبياتهم بالشهب

وأبي كسرى على إيوانه أين في الناس أب مثل أبي ؟

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

(٢) ديوانه: ج ٤، ص ٤٢٠، من الرجز.

(٣) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي، ص ١٨٦

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

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

والذي نظمنا إليه، من خلال البحث، أن شاعرنا كان فقيراً حقاً ولم يكن مدعياً الكدية كما يزعم كثير من الباحثين؛ لأسباب منها أن:

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

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

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

بَالَيْتُ حِينَا بِسُوءِ حَظٍّ ثُمَّ تَأَلَيْتُ لَا أَبَالِي

قُلْ لِلْغَنِيِّ الْبَخِيلُ: أَمْنًا مَا لَكَ بُسُلٌ عَلَى سُؤَالِي^(٢)

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

أرى كبدي وقد بردت قليلاً أمات الهم أم مات الشعور؟

أم الأيام خافتني لأنني بفخر الملك منها أستجير^(٣)

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

ولم استزد نِعْمَاكَ إِلَّا ضَرُورَةً وَقَدْ تَزَدَادَ الْمَزْنُ وَهِيَ دَوَالِحُ

بِمَا ثَقُلْتَ ظَهْرِي الْخُطُوبَ وَضَاعَفْتَ تَكَالَيْفَ عِيشِي وَانْحَتَى الْجَوَانِحُ

وَمَا بُتُّ مِنْ زُغْبٍ حَوَالِي كَالْقَطَا تَنْزِي الشَّرَارِ أَعْجَلْتُهَا الْمَقَادِحُ^(١)

(١) مهيار الديلمي، حياته وشعره، ص ١٤٦.

(٢) ديوانه: ج ٣، ص ٢٠٢، من "مطلع البسيط".

(٣) ديوانه: ج ١، ص ٣٠٤، من "الوافر".

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

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

(بآل عليّ) صروف الزمان	بَسَطْن لِسَانِي لَذَمِ الصُّرُوفِ
مصابي على بعد داري بهم	مَصَابِ الْأَلْيَفِ بِفَقْدِ الْأَلْيَفِ
وليس صديقي غير الحزين	لِيَوْمِ (الْحُسَيْنِ) وَغَيْرِ الْأُسُوفِ
هو الغصن كان كميناً فهب	لَدَى (كَرْبَلَاءِ) بِرِيحِ عَصُوفِ
قتيل به ثار غل النفوس	كَمَا نَغَرَ الْجَرْحُ حَكَّ الْقُرُوفِ ^(٢)

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

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

-يمدح شرف الدين أبا سعد وقد عاد إلى تكريت:

قد أكلتني بعضكم فترة	مَا أَكَلْتُ إِلَّا فَتًى مُقْتَرَا
إليكم الصّرخة! لا منكم	مَا أَخُونُ الْحِظَّ وَمَا أَجُورَا! ^(٤)

(١) ديوانه: ج ١، ص ١٩٤، من الطويل.

(٢) ديوانه: ج ٢، ص ٥٧٩، من المتقارب.

(٣) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي، ص ٢٥٣.

(٤) ديوانه: ج ٢، ص ٣٩٧، من السريع.

ويذم دهره، فيما يشبه الثورة عليه شاكيا جفاء قوم خطبوا مدحه وانسأوا المكافأة عنه. ولنا في ذلك نظر^(١)، حيث قال:

تركتك يا زمان قلى فدعني إذا أنا لم أردك فلا تُردني
أنفِر عنك ممتعضاً أبياً وتصحبني بقلب مطمئن
وكان الذل أن ترضى وأبى وأهدم في هواك وأنت تبني
رواؤك بالجمال لغير عين ووعدك بالجميل لغير أذني
وهبتك للحريص عليك لما بلوتك في القساوة والتجني^(٢)

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

(١) قد يكون مفيداً أن نتوقف عند تحليل موقف مهيار من كل من الدهر والزمان والموت، لاسيما بعد أن أصبح مسلماً ونقول في ذلك: أولاً: يرى كثير من أهل العلم أنَّ الدهر والزمان بمعنى واحد، كما في (لسان العرب) لابن منظور - مادة (دهر). وفي كتاب الفروق لأبي هلال العسكري أيضاً: الدهر والزمان: أوقات متوالية مختلفة أو غير مختلفة. للمزيد، انظر: كتاب الفروق لأبي هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل) ص: ٢٩٦. [الطبعة الأولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م. - جروس بروس - طرابلس، لبنان]. وعند كثير من أهل العلم، أنَّ الدهر لا ينقطع أبداً في حين يكون الزمان من شهر إلى ستة أشهر. وقيل: إنَّ الدهر هو الزمان الطويل، ويطلق تجوراً واتساعاً. للمزيد، انظر: (تاج العروس من جواهر القاموس للزبيدي) مادة (دهر). [تحقيق: عبد الكريم الغرياني، مطبعة حكومة الكويت (الكويت) ١٩٨٢م.]. والذي نطمئن إليه: أنَّ (الدهر) و(الزمان) مترادفان. كما هو بين في المعجم الوسيط: الدهر أو الدهر: مدة الحياة الدنيا كلها. و - الزمان الطويل. و - الزمان قل أو كثر. والزمان أو الزمن: الوقت قليله وكثيره. و - مدة الدنيا. للمزيد، انظر: المعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية - القاهرة - مادتى: [دهر، زمن].

ثانياً: فيما يخص رؤية المسلم للدهر، وأنه ظرف من مخلوقات الله. وليس لمخلوق مع الله إرادة - ابتداء. نوضح ما يأتي: في الصحيحين، عن أبي هريرة (رضي الله عنه) قال: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): "لا يسبَّ أحدكم الدهر؛ فإنَّ الله هو الدهر" - وله ألفاظ مختلفة. وقد عدَّ ابن حزم "الدهر" من أسماء الله تعالى، وغلطه العلماء. وأوضحوا أنه غلط غلطاً فاحشاً. قالوا: ولو كان ما ذكره ابن حزم صحيحاً لكان قول الذين قالوا: (وما يهلكنا إلا الدهر) صواباً. وأمَّا الحديث فيبَيَّن أنَّ معناه: "أنا صاحب الدهر" و"مدير الأمور" التي ينسبونها إلى الدهر. فمن سبَّ الدهر عاد سبَّه إلى ربِّ الدهر. وفي رواية (أنا الدهر) بالنصب على الظرفية. أي: أنا طول الدهر، ببدي الأمور، كما يقول الخطابي؛ حتَّى لا ينقلب الدهر اسماً لله. انظر: معجم المناهي اللفظية ص: ٢٦٥، ٢٦٦. بقلم (بكر بن عبد الله أبو زيد) - الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م. مطبعة دار العاصمة. الرياض - السعودية. وفي تقديري أنَّ مهيار شكا دهره وذمَّ زمانه على سبيل الإخبار. ومن هذا القبيل: قول سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم: الدنيا ملعونة، ملعون ما فيها... الحديث. قال الشيخ الألباني رحمه الله في صحيح الجامع (٣٤١٤): حسن. وقد علَّق ابن عثيمين عليه: فهو من باب الخبر؛ وأنه لا خير فيها إلا عالم ومتعلم أو ذكر الله وما والا. ومنه أيضاً: قول لوط عليه السلام: "وقال هذا يوم عصيب" [هود - ٧٧]. ولا بأس في ذلك؛ (حيث لم يرد الفصح في هذا اليوم إنَّما أراد الخبر عن هذا اليوم بأنَّه عصيب. ويفرق في الأشياء بين القصد وعدم القصد... وحتَّى الذي يثني على الدهر ناسياً خالفه عزَّ وجلَّ، وهو الله عزَّ وجلَّ، فهذا لا يجوز لأنَّ الثناء على السبب مع التغافل عن المسبب في الحقيقة غرض وانتقاص المسبب، وهو الله عزَّ وجلَّ. يرجع إلى: [كتاب (المناهي اللفظية) دار ابن الجوزي - القاهرة - ١٤٢٤هـ ٢٠٠٤م ص: ٩٠، ٩٣. بتصرف].

ثالثاً: يندرج حال من يكره الموت في إطار المعالجة السابقة. فليس الحال من قبيل الاعتراض على قضاء الله، فكأنَّا يكره الموت - كما في الحديث الشريف. حيث دار الحوار فيه بين رسول الله صلى الله عليه وسلم والسيدة عائشة رضي الله عنها. والمسألة تتلخَّص في القصد، كلمة واحدة. ففي إطار اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً، فإن المرء إذا عمل بمقتضى الشرع فإنه عند لقاء الله يتحقق له قوله تعالى: أحب الله لقاءه. ومن لم يعمل الخير بمقتضى الشرع يخاف الموت وهو عند موته "يكره الله لقاءه".

(٢) ديوانه: ج ٤، ص ٥٠٣، من الوافر.

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

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

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

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

بالعروبة الكائدين للإسلام ذوي الأطماع الفارسية في الزعامة والسلطة على المنطقة كلها. أما بعد أن التزم بالإسلام على مذهب الإمامية الاثني عشرية (سنة ٣٩٤ هجرية) كان مخلصاً لمذهبه صادقاً في تشيعه على ما في هذا التشيع من تجاوزات ضد الصحابة -رضوان الله عليهم- نبهنا إليها ورددناها عليه. أما من حيث الصدق الفني فقد كان الشاعر صادقاً فنياً وكما يقال إن صادق الحب يملئ صادق الكلم وبيننا أن الشاعر الذي يرى في كل يوم عاشوراء وفي كل موقعة كربلاء قد عفت ألفاظه وناسبت عاطفته وتآلفت أفكاره المذهبية والموروثة لتحكم تجربته الشعرية فجاءت محكمة الإطار متسلسلة الأفكار ومعبرة عن رؤية خاصة.

بينما جاء هذا المبحث ليجسد لنا جانباً من آلام الشاعر في ظلّ قهر غربته وظلمتها فضلاً عن فقر لازمه ضاعف من آلامه، وحيث إن فقره لم يكن ادعاء بل حقيقة، فيكفي بالمرء أن تجتمع عليه شدتان: الغربة والفقر. كما كان لهذا وذلك أثره في اختيار ألفاظه فجاءت على النحو الآتي: فمن حيث الفقر كانت أكثر ألفاظه من مثل: حشرات، كلاء عيش، عداتها، جورها، جلد، يضام، يخذعني، تسويقات، الشاكين، الخطوب، صروف الزمان، غل النفوس، الصرخة، أما من حيث الألفاظ الدالة على الاغتراب في شعره فهي: "البكاء"، "الدّموع"، "الحنين"، "الهم"، "الغربة"، "الشكوى"، "الظلم"، "الحساد"، "الشيب"، "الطلل"، "الموت"، "الرحيل"، "العاذل"، "الواشي".

وهكذا ناسبت الألفاظ عاطفة الشاعر وخدمت فكرته وانسجمت مع رؤيته.

وختاماً، لما كان الحكم على صور الشعر بأخيلته، ومعجمه، وإيقاعه -وهي مقومات تختلف من عصر إلى عصر، ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبيّ إلى آخر- كما يقول الدكتور (القط).^(١)؛ ولما كان للشاعر رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى فإننا سنفرد بابين لدراسة شعر مهيار من هذا المنطلق. وذلك على النحو الآتي:

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

(٢) سمات أسلوبه في ضوء الوجدانية.

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - د/ عبد القادر القط - ص ٢١٦.

الباب الثاني

(رؤية الشاعر)

محاورها وموقف الشاعر من عالمه وما يحيط به

(١) محاور رؤية الشاعر:

قد لا يخفى على متخصص أن موقف الشاعر ورؤيته الخاصة، مما يعدّ من عناصر إبداعه - حيث تتحكم هذه "الرؤية" في اختيار موضوعه، وبالتالي في جزئيات هذا الموضوع وصوره بديهية.

يقول الدكتور (عبد المحسن طه بدر): إنّ أي عمل أدبي يتكوّن من عناصر ثلاثة، أولها: الذات المبدعة. وثانيها: صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعي الذي يعايشه، سواء أكانت هذه الصور مطروحة أمامه بالممارسة، أو مكتسبة من التراث الثقافي المتاح في بيئة الأديب. أمّا العنصر الثالث فهو الذي يحدّد العلاقة بين الذات والموضوع، وهو الذي يتحكم في اختيار الأديب لموضوع من الموضوعات التي يطرحها عليه الواقع دون غيره من الموضوعات، كما يتحكم في اختياره للزاوية التي يعالجه منها.

وهذا العنصر الثالث الذي يمثل طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع، ويحكمها، يمكن أن نسمّيه موقف الأديب من الواقع، ولأنّ لفظ موقف قد يحدث نوعاً من الالتباس بين موقف الأديب، وما يسمّى "بوجهة نظر المفكر"، فسنختار لهذا العنصر مصطلح "الرؤية"^(١).

ويضيف قائلاً: "ويمكننا بعد ذلك كلّ الزعم بأنّ رؤية الأديب أو الفنان هي التي تحدّد له موضوع فنّه، وهي لا تحدّد له الموضوع فحسب ولكنها تحدّد له أيضاً الزاوية التي يتناول منها الموضوع، ولا يقتصر تأثير الرؤية عند هذا الحدّ، ولكنها تتجاوزه إلى تحديد طبيعة الصور التي تكون لبنات هذا الموضوع والتي تنثال على مخيلة الفنان، وهو في مرحلة بناء عمله الفنيّ. ذلك لأنّ ذاكرة الإنسان لا تستطيع الاحتفاظ بكلّ الصور التي تمرّ في حياته، أو الصور التي تبرز أمامه من بين صفحات الكتب. ولكنها تحتفظ بالصور التي تحفر عميقاً في نفس الإنسان. وإذا صحّ ما نذهب إليه فإنّ رؤية الفنان لا تصبح مؤثّرة في اختياره لموضوعه فحسب، ولكنها تصبح أيضاً مسؤولة عن اختياره التكتيكيّ الفنيّ الذي يتناول به هذا الموضوع"^(٢).

من ناحية أخرى، ليست الطبيعة والحبّ جديدين على الشعر العربيّ، لكنّ الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنّهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً، يكاد يتحدّ فيه الوجود الخارجي بالوجود الداخليّ؛ فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية

(١) الزوائي والأرض - للدكتور عبد المحسن طه بدر - دار المعارف - مصر - ط ٣ / ١٩٨٣ م. ص: ٥، ٦.

(٢) الزوائي والأرض، ص: ٣١.

التقليدية، ويصبح للشعر مستويان: أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي، والآخر ناطق بأشواق الإنسان عامة، وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع^(١).

ومهيّار واحد من الشعراء الذين لهم رؤيتهم الخاصة في الحب وموقفهم من الكون والطبيعة حوله. وفي هذا الباب سنوقف بالدّرس عند ثلاث محطات مختلفة تبلور لنا الرؤية الخاصة للشاعر، من خلال العناوين الآتية:

أولاً: رؤية مهيّار في الحب.

ثانياً: موقفه من الطبيعة.

ثالثاً: الأنا والكون وموقف مهيّار من عالمه وما يحيط به:

.....
أولاً: رؤية مهيّار في الحب:

الحبّ من أقدم المشاعر الإنسانية في هذه الحياة، وأعمق العواطف تجذراً في الكيان البشري، وأقربها إلى التعبير عن النفس وترسيم الذات. يقول في ذلك "فيكتور هوجو": "إذا خلا الكون من الحبّ انطفأت الشمس"^(٢).

إنّهُ الشّعور المقدّس في الديانات البدائية وفي الحضارات المتطورة معاً، وهو شعور متّصل وفعل يقرب المسافات بين البشر، ويختصر الفوارق في الجنس، والشكل واللون، ويذيب الحواجز بين الطبقات ويقرب بين الناس... وهو يتأثّر بنوازع النفس، ويتولّد في الطبيعة، ويتعايش مع العرف الاجتماعي، ويتداخل مع الموروث والتقاليد^(٣). وباختصار، إنّهُ "مركّب إبداعيّ يحمل طابع الموجود الفريد"^(٤).

وقد حلّل هيربرت سبنسر (H. Spenser) عاطفة الحبّ فردّها إلى عدّة عناصر، أهمّها: - الدّافع الغريزيّ. - الشّعور بالجمال. - الانجذاب. - الإعجاب والاستحسان. - والتّقارب النّفسيّ، والألفة وصفاء المودّة^(٥).

(١) - الاتجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر: ١١.

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

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

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

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

من الأهمية بمكان الإشارة إلى أنّ الفيوضات من شعر الحبّ، في قصائد الوجدانيين، تكاد تغطي على الموضوعات الشعريّة الأخرى؛ لأنهم يدركون بالحدس أنّ: الحياة هي الحبّ. الأمر الذي حدا ببعض الباحثين إلى القول: وتأتي تجربة الحبّ عند الكثير من الشعراء الوجدانيين، تجربة تمثّل أو وعي تجربة، تنبع من صميم قلوبهم التي تهفو إلى التعلّق بكلّ ما من شأنه أن ينتشلهم من واقع يصطدم مع أمانيتهم، ويقف عائناً في سبيل التّطابق بين ما تحمل النّفس، وبين الافتراض الذي يكون عليه وجودهم الإنسانيّ. ولذلك كثرت في قصائدهم الأدلة على التّهالك في الصّباة؛ فأظهروا فيها الشّواهد على الفرط في الوجد واللّوعة، بحيث أصبحت قلوبهم تثب شبكة من الغناء العاطفيّ المتنبّئ ذي المدارج الإيقاعيّة المنسجمة مع توتر الوجدان وفيضه^(١).

بيد أنّ قلوب الشعراء الوجدانيين ليست جميعها معلّقة على خفقاتها. فمن هؤلاء الشعراء من غنى للطّبيعة واندمج فيها، ومنهم من غنى للذة وتوسّع في دائرة المتعة الجسديّة، ومنهم من نظر إلى الحبّ نظرة ثنائيّة، ووقف على الطّبيعة وقفة عابرة- شأنه في ذلك شأن الكثير من الشعراء الذين انطلقوا من منظور سطحيّ.

ويعدّ "مهيار الديلمي" واحداً من أولئك الشعراء الذين عاشوا تجربة "الحبّ" واستلهموا فكرتها، وكان ذلك في إطار رؤية متكاملة- كما سنرى بعد قليل.

وثمة نموذجان "للحبّ" في شعر مهيار، أحدهما: النّموذج الحسيّ. والآخر: نموذج العذريّين. وبينما اختار الشاعر في النّموذج الأول صورة محبوبته طبقاً لنموذج المرأة العربيّة التي أحبها الشعراء من قبله، في امتلاء عجزها وضمور خصرها...- ونحو ذلك من صفات الجمال الأنثويّ- إلّا أنّنا نجده في النّموذج العذريّ اعتمد في تصويرها على التّركيب اللّغويّ المباشر، والذي يعبر عن الانفعال الخاص أو العاطفة تعبيراً واضحاً لا لبس فيه. ومن الملاحظ أيضاً أنّ صورة المرأة في هذا النّموذج تأتي- تارة- في ظلّ وحدة موضوعيّة، لاسيّما في مقطوعات الشاعر الكثيرة وقصار قصائده. وتارة أخرى، وهو الأغلب عنده، تأتي في ظلّ وحدة نفسيّة نجح من خلالها شاعرنا في إثارة أكثر من موضوع في القصيدة الواحدة يربطهم معا خيط نفسيّ متّصل^(٢).

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

المحور الأول: حالة المحبّ، وهو الشّاعر:

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

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

الإنسان المحبّ تظهر عليه عادة علامات العشق والغرام. والتي منها: السهر، والبكاء، وكثرة السرحان وشروء الذهن، واضطراب الحال عند سماع اسم المحبوب،... وما إلى ذلك. لكنّ للشعراء فوق ذلك خصوصيّة في حبّهم دونها حبّ عامّة البشر.

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

وأعدِلْ لثَمَ الْأَقْحَوَانِ بِثَغْرِهَا فَأَرْزُقْهُ بَرْقاً وَأَحْرُمْهُ بَزْداً
أَعَانِقُ غَصْنَ الْبَانِ مِنْهَا تَعَلَّةً فَأُنْكِرْهُ مَسّاً وَأَعْرِفْهُ قَدْداً
فَلَلَهُ مَنْ لَمْ أَسْتَعِضْ عَنْهُ غَائِباً وَلَمْ أَرْ مِنْهُ ظَالِماً أَبَداً بُدّاً^(١)

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

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

"خنساء" همّي وذكّرها أنسي إذا أمانيّ حدّثت نفسي
وساوس بين خاطري وفمي أصبح أهذي بها كما أمسي
حتّى لظنّ الأقوام أنّي ممّ سوسّ وما بي إلّاك من مسّ
كم دعوة يشهد الحفيظ على خلوص سرّي بها من اللّبس
يا رب إما أن ضمّني وصلّ "خن" ساء" إليها أو ضمّني رمسي"^(٢)

(٢) قلّة صبره على محبوبته، وبكاؤه دماً حزناً منه على فراقها. وفيه قوله:

وفؤادي يشتكّي جور النّوى وعذارى يشتكّي جور المشيب"^(٣)

واقراً أيضاً قوله:

بكيت دماً يوم "سفح الغوير" وذاك لهم - وهو جهدي - يسير
ومن عجب الحُبّ قطر الدّما من مقلّتي وفؤادي العقيّر"^(٤)
وآه من تأوّه لا ينفع وعيون كالعيون تدمع

(١) ديوانه: ج ١ / ٢٩٣. [من الطّويل].

(٢) ديوانه: ج ٢ / ٤٦٩ - من الرّجز.

(٣) ديوانه: ج ١ / ٩٣. من [الرّمل].

(٤) ديوانه: ج ١ / ٣٣٣. [من المتقارب].

وثمة من قال: "إذا خلا الفكر باليقين، ثارت عجاجة الدمع، فإذا أفرح الحزن القلب استحالة الدموع دماً"^(١). وفي ذلك يقول الشاعر:

ولمّا انجلى التّوديع عمّا حذرتَه ولم يبق إلا نظرة تتنعم
بكيتُ على الوادي فحرمت ماءه وكيف يحلّ الماء أكثره دم^(٢)

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

ما لك لا تطرب يا حادي النعم أم سمعت قول "خنساء" نعم
أصخرة قلبك أم أنت عصاً لا تنثني، أم بك وقرّ من صمم^(٣)
وكذلك قوله:

نعم من جميلة إحدى النعم وإن ضنّ قلبٌ فقد جاد فم
نعالج في الحبّ مرّ الكلام ونقتنع منه بخلو الكلام^(٤)

(٤) محبة دار المحبوبة والموضع الذي حلت به، كقوله:

إذا وطنّ عن الأحباب عزى فلا دار "بنجد" ولا حبيب^(٥)
وهو يؤكّد أنّ الديار بأهلها، فيقول:

مالي شرفت بماء "ذي الأثل" هل كدّه الوراد من قبلي
أم بأن سگان فأملح لي ما كان قبل البين أستحلي
ونعم لهم تلك النّطاف صفت وامتدّ سابغ ذلك الظلّ
وبحيهم يشتاق حاضره بالريف باديّه على الرمل
لا ابيض لي في الدار بعدهم يوم وهل دار بلا أهل
رحلوا بأيامي الرقاق على آثارهم وبعيشي السهل^(٦)

(١) المدهش - تصنيف الحافظ ابن الجوزي (جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمن - ت ٥٧٩هـ)، ص: ٣٣٨. [دار الآثار - القاهرة - ط ١/ ٢٠٠٣م / ١٤٢٣هـ].

(٢) ديوانه: ج ٣ / ٣٥٧. [من الطويل].

(٣) ديوانه: ج ٣ / ٢٨٠. [من الرجز].

(٤) ديوانه: ج ٣ / ٣٥١. [من المتقارب].

(٥) ديوانه: ج ١ / ٦١. من [الوافر].

(٦) ديوانه: ج ٣ / ٢٤٣. من أخذ الكامل.

ومنه أيضاً قوله:

ما أنت بعد البين من أوطاني دار الهوى، والدار بالجيران^(١)
(٥) الإسراع في السير إلى المحبوبة، والاجتهاد في القرب منها. ومن ذلك قوله:

وما أتبعْتُ ظُعنَ الحيِّ طرفي لأغْنِمَ نظرةً فتكون زادي
ولكنني بعثتُ بلحظ عيني وراء الركب يسأل عن فؤادي^(٢)

ومنه أيضاً قوله:

لكنّ "لمياء" على ضنّها ترخص في الأحلام لي كلّ غال^(٣)

وكذلك قوله:

روح "بذي سلم" على متأخر يبغي اللّحاق وإن أبيت "فجعجع"
وتوخّها في التّابعين مثوبة إنّ المشوق إذا تخلف يتبع^(٤)

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

وفي هذا قوله:

نظرة منك ويوم "بالجريب" حسب نفسي من زمانٍ وحبيب^(٥)

وكذلك قوله:

وتبرد أكبادنا خلسةً من اللّحظ أو زورة في الحُلُم^(٦)

(٧) غيرته لها وعليها. ومن ذلك قوله:

أبكي عليها وما شطّ المزار بها ودمعة البين تُجري دمعة الحذر
وأقتضي وصلها صداً يناوبه خوفاً من العين أو من فطنة الغير
غار المحبون من أبصار غيرهم ضداً وغرتُ على "لمياء" من بصري
فكلّ ذي شجنٍ يشكو صبابته يلقي من الشّوق ما ألقى من النّظر
في الغاديات يردن الصّيد ناصبةً لأنفس الصّيد أشراكاً من الحور
تُهدى إلى حسنّها في اليوم ليلتها وجهاً تولد بين الشّمس والقمر^(٧)

(١) ديوانه: ج ٤ / ٤٢١. من الكامل.

(٢) ديوانه: ج ١ / ٢٣٢، ٢٣٣. [من الوافر].

(٣) ديوانه: ج ٣ / ٢٠٨. [من السّريع].

(٤) ديوانه: ج ٢ / ٥٧٢. من الكامل.

(٥) ديوانه: ج ١ / ٩٢. [من الرّمل].

(٦) ديوانه: ج ٣ / ٣٥١. [من المتقارب].

(٧) - ديوانه: ج ٢ / ٤٦٣. [من البسيط].

(٨) سروره بما يسرّها، وإن كرهته نفسه. وفي ذلك قوله:

فيا عجبي من مُريق دمي عنادا وقلبي به مُعجَب
ومستهزئ ضاحك من بكاي يَجِدُّ بقلبي كما يلعب
أهيفاء، أي هوى قد علم تِ يُقْصِي وأيَّ أخ يُقْصَب^(١)
وكذلك قوله:

أقامت على قلبي كفيلاً من العهد يذكّرني بالقرب في دولة البعد
فقولوا لوأشيها - وإن كان صادقاً وفائي لها أحظى ولو غدرت عندي^(٢)
(٩) استكانته وذله لها. وفي ذلك يقول الشاعر:

عزّ هواك فأذلّ جَلدي والحبّ ما رقّ له الجلد وذلّ^(٣)
وكذلك قوله:

بعثت لقلبي الهمّ يوم هويكم وبايعت عيني بالرقاد دموعاً
وكنّت عزيزاً لو عصيت خلاعتي وبتّ لنصح العاذلات مطيعاً
بحقكم لا تهجروني فإنني أملت إليكم جانبي جميعاً^(٤)
ومنه أيضاً قوله:

هبيني أستمر النجوى أليس الدّمع يفضحني
لساني منك أملكه ودمع العين يملكني^(٥)

(١) ديوانه: ج ١ / ٨٥. [من المتقارب].

(٢) ديوانه: ج ١ / ١٩٨. [من الطويل].

(٣) ديوانه: ج ٣ / ١٦٣. [من الرجز].

(٤) ديوانه: ج ٢ / ٥٣٨. [من الطويل].

(٥) ديوانه: ج ٤ / ٤٣٤. من [الرجز].

(١٠) محبته الشديدة لها. وعلى ذلك قوله:

سألت "ظبية" ما هذا النحول أسقام باح أم همٌ دخیل؟
أين ذاك الظاهر المالى للـ عين، والمختلط الرطب الصقيـل
أهللاً بعدما أقمر لي أم قضيباً ومشى فيه الذبول
أنت والأيام ما أنكرته وبلاء المرء يومٌ أو خلیل
قتلتني وانبرت تسأل بي: أيها الناس، لمن هذا القتل
أشُر الحُسن وجَنِّي الصبَا شد ما طاحت دماءٌ وعقول
أنا ذا لحمي أطعمتُ الهوى فهني نفسي فوق أظفاري تسيل^(١)
وكذلك قوله:

أعطيت من كل حسن ما اشتيت فرأها كل طرف فاشتهاها^(٢)

المحور الثاني: محبوبة الشاعر (مكانتها، وصفاتها).

بالنظر إلى مكانة المحبوب عند شاعرنا، فإننا نجد محبوب الشاعر - تارة يكون بشراً عادياً، وتارة أخرى - يكون بشراً له قدسية أو ينحى الشاعر بحبه له منحى المقدس. وبخاصة ما يتصل من جانب شعره بحب رسول الله (ﷺ) وآل بيته المطهرين (رضوان الله عنهم جميعاً). ومن أمثلة ما يتصل بجاب الحب المقدس عند الشاعر، نذكر نصاً أورده في فائتيه المشهورة، والذي رثى فيه أمير المؤمنين "علياً"، وولده الحسين (رضي الله عنهما)، وقال:

بنفسي من كانت مع الله نفسه إذا قل يوم الحق من لم يجازف
إذا ما عزوا ديناً فآخر عابد وإن قسموا دنيا فأول عائف
هواكم هو الدنيا وأعلم أنه يبيض يوم الحشر سود الصائف^(٣)
ومنه أيضاً قوله:

حبكم كان فك أسري من الشـ ك وفي منكبي له أغلال
كم تزلت بالمدالة حتى كم تزلت بالمدالة حتى

(١) ديوانه: ج ٣ / ٢٢٠. [من الرمل].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٧. [من المديد].

(٣) ديوانه: ج ٢ / ٥٧٧. [من الطويل].

وقد تناولنا هذا الشكل من الحبّ في مبحث سابق من رسالتنا هذه، تحت عنوان: "تشيع الشاعر"؛ لارتباطه بمذهب الشاعر الدينيّ والذي اعتمد فيه على المحاجة والبراهين العقلية تجاه خصومه. ولمن أراد المزيد من التفاصيل أن يرجع إلى ما ذكرناه في موضعه المشار إليه.

ولأننا معنيون في هذا الباب، بالحبّ الفطريّ البشريّ بنوعيه: العُدريّ، والحسيّ، سنتوقف بالنقد والتحليل عند محورين مهمين في شعره يتعلّقان بالمحبة عامّة، ألا وهما: ١- محبوبات مهيار بين الحقيقة والرّمز. ٢- صفات محبوبته.

١ - محبوبات مهيار (بين الحقيقة والرّمز):

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

أعجبت بي بين نادي قومها أم سعد فمضت تسأل بي
سرّها ما علمت من خلقي فأرادت علّمها ما حسبي!

فمحبوبته العربية ذات الأصل العريق، تدلّ عليه بنسبها وتراه غير كفاء لها. وما إن انصرفت عنه، حتّى ثار محتداً وعلى طريقة الشعبيين راح يقول:

لا تخالي نسباً يخفضني أنا من يرضيك عند النسب
قومي استولوا على الدهر فتى ومشوا فوق رؤوس الحقب^(١)

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

أنذرتني "أم سعد" أن سعداً دونها ينهد لي بالشّرّ نهداً
غيرة أن تسمع الشّرب تُغني باسمها في الشّعر والأظعان تُحدي
قلت: يا للحبّ من ظبيّ رخم صدّته فاهتجت ذوباناً وأسداً
ما على قومك أن صار لهم أحد الأحرار من أجلك عبداً
وعلى ذي نظرة غائرة بعثت سقماً إلى القلب تعدّي
قلّت حين أصابت خطأً وقصاص القتلى للقاتل عمداً
أتراني طائعاً أضرمتها حرقاً تأكل أضلاعي ووجداً
سببت لي فيك أضغان العدا نظرة أرسلتها تطلب ودّاً

(١) - ديوانه: ج ١ / ٦٠ - [من المديد].

.....
وعلى ما صفحوا أو نقموا ما أرى لي منك يا ظبيّة بُداً
أجتلى البدر فلا أنساك وجهاً وأرى الغصن فلا أسلاك قداً
فإذا هبت صبا أرضكم حملت ثرب الغضا باناً وزندا
لام في "جد" وما استنصحتهُ "بابلي" لا أراه الله "جدا"
لو تصدّى رشاً السّفح له لم يُلَم فيه ولو جار وصداً^(١)

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

أعلمين يابنة الأعاجم كم لأخيك في الهوى من لائم؟!^(٢)

وفي سياق متصل، أثار عن الشاعر أسماء لمحبيات عربيّات كثيرة غير "أم سعد"، كان ينشدنّ ويشدو بذكرهنّ في المناسبات الأثيرة والأماكن الشريفة- كما سيأتي. ومن هذه الأسماء مثلاً: "ليلي"، و"لمياء"، و"سُعدى"، و"سعاد"، و"هيفاء"، و"أماما"، و"مي"، و"خنساء"، و"جميلة"، و"هند". فضلاً عن ذكر بعض ألقابهنّ وكناهنّ. والتّي منها: "ابنة العامريّ"، وأخت فهر، و"المالكيّة" و"أم مالك".... وغيرها.

جاء في ذلك مثلاً قوله:

قضى دين "سُعدى" طيفها المتأوّب ونوّل إلّا ما أبى المتحوّب^(٣)
وقوله أيضاً:

غار المحبون من أبصار غيرهم ضداً وغرت على "لمياء" من بصري^(٤)
وكذلك قوله:

غنى (بهيفاء) الرّفا قُ والكؤوس لم تدُر^(٥)

(١)- ديوانه: ج ١/ ٢٨٣. [من الخفيف].

(٢) ديوانه: ج ٣/ ٣٤٩. [من الرّجز].

(٣) ديوانه: ج ١/ ٤٩. [من الطّويل]. المتعبّد الذي يلقي الحوب عن نفسه. والمتأوّب: الطّارق أول اللّيل.

(٤) ديوانه: ج ٢/ ٤٦٣. [من البسيط].

(٥) ديوانه: ج ٢/ ٣٦٧- من مجزوء الرّمل.

قد يتساءل بعضنا عن حقيقة تعدّد محبوبات الشاعر، فقد يقول مثلاً: هل كلّ الأسماء التي ذكرها الشاعر لمحبوباته، هي أسماء لمسميات حقيقية ؟ أم هي مجرد رموز تراثية وقيم تعبيرية كتّى بها الشاعر عن ذاته، وتجسيداً لحبه الإنساني العام؟

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

بينما ذهب آخر إلى أنّ الشاعر: "قد أحبّ وكانت حبيبته بدويّة خلع عليها كلّ صفات الحسن العربيّ الأصيل. وامتاز غزله بالحيويّة والصّدق وسهولة الألفاظ وتنويع المعاني والتّخفف من قيود البديع.... بينما تمثّل النّظور في غزل مهيار في مزجه بالشّعوبيّة وبالنّحسّر على الشّباب والسّخط على المشيب"^(٢). ويبدو على شعره أيضاً طابع الصّدق وسمات الرّقّة، وهي أكثر ما تأتي- كما يقول صاحب (الوساطة)- من قبل العاشق المتيمّم، والغزل المتهاك"^(٣).

ومنهم من يرى أنّه: "لم يكن صادقاً في غزلياته كلّها، أمّا ما كان صادقاً فيه فقد جاء جميلاً أخّاداً، ولا عجب؛ فصادق الحب يملّي صادق الكلام. بل يسعني القول: إنّ كان في طليعة المجلّين في هذا الفن الغزليّ، لما تتميز به أبياته في هذا المضمار من إيقاع عذب وصور جميلة بارعة، وأنغام موسيقيّة تنير لواعج القلب، وتذكّر كلّ حبيب بحبيبه، فيأنس بها الفؤاد وتطرب بها النفس، وتطمئن لها الأذان"^(٤).

وأياً كانت الحقيقة فيما سبق، فلا ضير أن يذكر الشاعر أكثر من محبوبة، كما هو الحال عند بعض الشعراء. ومهيار في ذلك ليس بدعاً، وإنّما شأنه شأن من يظهر الهمة وعلو الشّأن. ونظير ذلك في شعره ما قاله مثلاً نزار قباني، فيما يأتي:

"عشرين ألف امرأة أحببت
عشرين ألف امرأة جرّبت
وعندما التقيت فيك يا حبيبتي
شعرت أنّي الآن بدأت.."

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

(٢) تطوّر الشعر العربيّ في القرن الرابع الهجريّ، كما يتمثّل في شعر مهيار الذّيلميّ - السيّد علي حسن- ص: ٢٣٠. [رسالة دكتوراه- جامعة عين شمس- كلية الآداب-] ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م].

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

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

ومن حيث إنّ ميل الرجال للنساء طبع وفطرة، وحيث أباح الشارع الحكيم للرجل أن يتزوّج من غير واحدة، ويجمع بين أربع منهن - بشروط شرعية - الأمر الذي يجعل احتمال تعدّد محبوبات الشاعر واردًا. وافترض المحال ليس محالاً - منطقيًا. لكننا نستبعد مع ما تقدّم أن تكون أسماء محبوبات الشاعر المذكورة كلّها مسميات حقيقية.

ونرجّح والحال هذه، أن يكون الشاعر بعد أن تخلّت محبوبته "أم سعد" عنه، وفشلت تجربة حبه الأولى، قد استبدل بالحبّ "الجسديّ" معنى الحبّ أو الحبّ المحض. وذلك باستخدامه رموزا تراثية للحبّ ممثلة في صورة هذه الأسماء التراثية ليشبع فيها حاجات النفس وينفّس عنها.

وبتعبير آخر، فإنّ الحبّ المعنويّ في شعر مهيار هو حبّ الحياة؛ لأنّ "ما كان يشغل وجدان الشاعر ويشعل أشواقه هو حبّ الحياة، في مباحها ومتعها، لا حبّ امرأة من دون النساء. فهو يلتقي مع التّواصي في عشق مجالس الشّراب ومنادمة الأصحاب دون التبتل في عشق أنثى، فنهجه من ثم مختلف عن نهج الشعراء العذريّين ديوان الشعر العربيّ وإن كان يقترب منهم في صفاء العاطفة وحرارة الوجدان، مختلفا في هذا مع أبي نواس حيث تتبع قوة شاعريته في صورته الحسية الفاتنة للخمرات والغراميات" (١).

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

وقد ذهب الدكتور (شوقي ضيف) إلى أنّ الشاعر فطن إلى ميوعة "غزله" فأراد تداركه قبل أن يسقط سقوطًا تامًا، والتجأ إلى جملة من العناصر البدوية، والتي فيها بعض قبائل محبوبات الشاعر؛ ليثير في شعره جانبًا من الحنين والتّواجد. حين قال: "ولعلّ أهمّ شيء جعل مهيار لا يسقط في غزله سقوطًا تامًا هذه العناصر البدوية التي كان يستعين بها في شعره والتي كانت تطوى في داخلها جانبًا من الشّعور بالألم والحزن. وهو شعور جاء مهيار من تشييعه، فالشيعة دائميًا محزونون، وهو لذلك دائميًا يشعرون بالألم، وقد تسرّب هذا الألم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهيار فشع منه حنين وتواجد بل إغراق في الحنين والتّواجد...." واستشهد بمقطوعة من شعره، وهي:

من ناظر لي بين "سلع" و"قبا" كيف أضاء البرق أم كيف خبا

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

نَبَّهني وميضه ولم تَنَمْ عيني ولكن ردَّ عَفْلاً عَزِيًّا
قَرَّتْ له بنات قلبي خافقا واستبردته أضلعي مُلْتَهَبًا
يا لبعيدٍ من "منى" دنا به - يوهمني الصّدقَ - بُرِّقَ كَذِبًا^(١)

.....الأبيات".

وأضاف قائلاً: ليس من شك، في أنّ هذه المقطوعة تمثّل روح المتصوّفة لا بما فيها من الأماكن الحجازيّة فقط بل بما في داخلها من التّواجد في الحبّ. وهذا الجانب عند مهيار يجعلنا نلتفت إلى أنّ التّشيع والتّصوّف أصبحا منذ القرن الرابع أصلين مهمّين من أصول الشّعر العربيّ، فهما يدخلان في الموادّ التي تكوّنه....الخ^(٢).

بينما اعتبر الدّكتور (عبد الله المجذوب) هذا التّوجّه من الشّاعر وغيره بمثابة اتّجاه فنّي في القصيدة لكونه فطنة من الشّعراء الذين جاءوا في العصر العبّاسيّ. وقال: "وقد فطن الشّعراء الذين جاءوا بعد جرير بدهر إلى هذه النّاحية الفنّيّة السّحريّة في شعره وبحسبك أن تنتظر في دواوين البحتريّ ومهيار والشّريف الرّضيّ فعندهم من ذكّر "عالج"، و"ذي سلم"، واللّوى و"الأجرع" ما يوشك أن يوقع في خلدك أنّهم طوّفوا آفاق الجزيرة وعرفوا ما عرفه جرير. هذا وأنت تعلم أنّ هؤلاء مولّدون حضريّون لم يعرفوا واحداً من هذه المواضيع من غير طريق الكتب"^(٣).

وإنّنا نرى أنّ ذكر هذه الأماكن التّاريخيّة والتّراثيّة، والتي نسب إليها الشّاعر أسماء محبوباته، له وظيفته الدّلاليّة الخاصّة بما لهذه الأماكن والأسماء من طاقة على البثّ الشّعري، وإحياء الماضي. وأنّ الأمر ليس مجرد فطنة فحسب. فاسم "تجد" مثلاً، والذي تغنّى به كثيراً ونسب إليه إحدى محبوباته هو، "قسم من الجزيرة العربيّة- بين الحجاز والعراق- قد أكثر شعراء العربيّة القول في طيب ترابه، وجودة هوائه، وحسن نباته"^(٤)؛ ومن ثم، يصبح ذكر هذا الاسم في سياقه المناسب ألصق بعاطفة المحبّ وأليق بتجربته، لا سيّما وأنّ الشّاعر كان يرّده في حالة من الاغتراب العاطفيّ.

(١) ديوانه: ج ١/ ١٠٧. [من الرّجز].

(٢) في التّراث والشّعر واللّغة، الدّكتور (شوقي ضيف)- ص: ٣٧١، ٣٧٢ [دار المعارف- القاهرة- إيداع: ١٩٨٧م].

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب- الدّكتور (عبد الله الطّيب المجذوب)، ج ٢/ ٨٠. [جزءان- مطبعة الحلبي- القاهرة- ١٩٥٥م].

(٤) المعجم الوسيط: (نجد).

وكذلك الحال بالنسبة لبقية الأماكن التاريخية الأخرى عنده، ومنها أيضاً اسم "مِنَى". وقد تغنى به شاعرنا كثيراً في مواطن الحب؛ لما يحمله من قدرة على الإحياء الشعري، أو لمكانته الدينية التي كانت تمنح تجربته قداسة معينة.

ولنتأمل في ذلك مثلاً قوله:

رمانى ونسكُ الحج بيني وبينه	ولم يدر أن الصيد في الحج قاذح
طرختُ "بجمع" نظرة ساء كسبها	وتبعثُ شرّاً للعيون المطاح
فإن سترتُ تلك الثلاث على "مِنَى"	هواي فيوم النفر لاشك فاضح
بكيث ولام العاذلات فلم تغض	على رقية العذل الدموع السوافح
ولم أر مثل العين تُشفى بدائها	ولا كالعذول يُجتوى وهو ناصح
أمنك "ابنة الأعراب" طيف تبرعت	به هبة التغير والليل جانح ^(١)

وشأن مهيار في ذلك، شأن الشعراء العرب في استيحاء المواقع التي عاش في ظلها الشعراء الأوائل، وكانت لهم أشعار رائعة من وحيها، وفي اعتبار هذه المواقع موطنهم الروحي، شأن الشعراء الأوروبيين الغنائيين في عودتهم الروحية إلى عصر الإغريق وترديدهم بقصد إحياء الماضي وتخليد آثاره في أعمالهم الفنية من ناحية، ولتوظيف هذه الأسماء فنياً من ناحية أخرى بما لها من طاقة على البث الشعري^(٢).

كما يمكن أن يكون الشاعر بمسلكه هذا، أي باستخدام رموز الحب والتغنى بأسماء محبوبات مختلفة وقبائلهن، أراد أن يتجاوز الأحداث السياسية والاجتماعية السيئة في عصره، محاولاً باسم هذا الحب ردم الهوة التي كانت بين شطري الأمة: عربيها وعجمها، سنتها وشيعتها. وإنّ ممّا يعرّز هذا التفسير عندنا مشاعر الشاعر الطيبة تجاه الآخرين.

وتبديداً لأي غرابة في هذا الرأي اخترنا من شعره ما يدلّ عليه ويؤيده. ومنه قوله:

(١) ديوانه: ج ١ / ١٩١ - من الطويل.

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

أ- حيث أوضح أن حبّ العامرية هو الذي ساق إلى "العرب" ودّ العجم. وفيه:

نَعَمْ مِنْ "جَمِيلَةٍ" إِحْدَى النَّعَمِ
نُعَالِجُ فِي الْحَبِّ مُرَّ الْكَلَامِ
وَتُبْرِدُ أَكْبَادَنَا خُلْسَةً
فِدَاءً "جَمِيلَةً" تَحْتَ الظَّلَامِ
صَحَا مِنْ مَقْبَلِهَا بِالْمَدَامِ
تَغْرَبُ حُبُّ "ابْنَةِ الْعَامِرِيِّ"
أَمَّا وَتَمَايِلُهَا وَالنَّسِيمُ
وَجَاعِلُ مِفْتَاحِ رِزْقِ الْعِبَادِ
عَرَفْتُ لِنَفْسِي سِوَى حَبِّهَا
وَإِنْ ضَنَّ قَلْبٌ فَقَدْ جَادَ فَمُ
وَنَقْتَعُ مِنْهُ بِخُلُوصِ الْكَلِمِ
مَنْ اللَّحْظُ أَوْ زُورَةٌ فِي الْخُلْمِ
وَنَوْمَتِهَا سَاهِرٌ لَمْ يَنْمِ
وَأُبْرِيءُ مَنْ طَرَفَهَا بِالسَّقَمِ
فَسَاقُ إِلَى "الْعُرْبِ" وَدَّ "الْعَجَمِ"
يَجُورُ عَلَى قَدِّهَا إِنْ حَكَمَ
يَمِينُ أَبِي قَاسِمٍ مَا قَسَمَ
خَصِيمَا صَبَرَتْ لَهُ إِنْ ظَلَمَ^(١)

ب- حيث عاتب "العُرب" في شخص قبيلة "المياء" لأنهم حرموه وصلها، وقال:

تَعَالَيْنِ نَعَالِجُ نَفْسِي
نَزُودُ أَذُنَا شُكْوَى
وَنَبْكِي مِنْ يَدِ الْبَيْنِ
وَنَشْكُو بِأَرْدِ الصَّدْرِ
أَيَا "عُزْبُ" أَلَيْسَ الْغَدِ
أَحْقَقًا تَسْتَقِيدُونَ
كَمْ الثَّأْرُ أَمَّا يَنْسَى
"وَلَمِيَاءَ" حَذَرْنَا هَا
رَّةَ الْبَيْنِ تَعَالَيْنَا
وَنُودِعُ نَثْرَةً عَيْنَا
عَسَانَا نَعْطِفُ الْبَيْنَا
إِذَا اسْتَقْدَحَ قَلْبَيْنَا
رَفَى دِينَكُمْ شَيْنَا
مَنْ "الْفُرْسُ" بِنَفْسَيْنَا
دَمَ بَيْنِ قَبِيلَيْنَا
فَسَاقُ الْقَدَرُ الْخَيْنَا^(٢)

ج- وكما قال:

يَا أُخْتَ فَهْرٍ وَالْمَحَبَّةَ بَيْنَنَا
لَوْلَاكَ لَمْ أَشْمِ الْخِلَابَ وَلَا صَبْتُ
وَإِنْ نَادَاكَ غَيْرَ نَسِيْبِ
نَفْسِي لِأَحْلَامِ الْكَرَى الْمَكْذُوبِ^(٣)

د- حين جعل نفسه طوعاً منه عبداً لمحبيته:

أَصْبَحْتُ عَبْدًا بِاخْتِيَارِي لَهُ
يَا مَوْتُ، نَفْسِي لَكَ إِنْ أَعْرَضْتُ
"وَفَارِسُ" قَوْمِي أَحْرَارُ
"خَنَسَاءُ" أَوْ شَطَّتْ بِهَا الدَّارُ^(١)

(١) ديوانه: ج ٣ / ٣٥١. [من المتقارب].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٤٧٢. من مجزوء الوافر.

(٣) ديوانه: ج ١ / ٨٩. [من الكامل].

٢- صفات محبوبة الشاعر:

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

تري العين ما لا يراه الفؤاد فيقصد قلبي وطرُفي يجور الدّار^(٢)

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

أيا بانه الغور عطفاً سقيت وإن كنت أكني وأعني سواك
أحبك من أجل من تشبهين لو أني أراه كما قد أراك^(٣)

- وأيضاً قوله:

أسترشد البان وهو غضبان وأسأل البدر وهو غيران
خصمان لي فيك يا لغانية غيظ بدور بها وأغصان^(٤)

- وكذلك قوله:

وحماها خفر في وجهها ووقار قبل أن تُسَمي أباهها
لو خلت من أسرة في قومها ونفاهها حسب زك نماها^(٥)
غدت الشمس إذا ما أسفرت أختها والغصن إن ماست أخاها^(٦)

ويمكن إبراز صفات محبوبة شاعرنا من وجهين، هما:

الأول: أبرز صفاتها المعنوية والخلقية:

١- متلونة كالأيام، وغادرة:

علمتها الأيام أن تتجنّني فأحالت أخلاقها السُّمّح هُجْنا
وتعدّى غدر الزّمان إليها فرأت رغيها الأمانة غُتْنا
صبغ الدهر عندها بيض أيا مي سودا بلونه أو دُكْنا^(٧)

(١) ديوانه: ج ١ / ٣٤٠ - من السّريع.

(٢) ديوانه: ج ١ / ٣٣٣. من المتقارب.

(٣) ديوانه: ج ٣ / ٧٠. [من المقارب].

(٤) ديوانه: ج ٤ / ٤٠٨. [من المنسرح].

(٥) الظاهر أن ضمير الفاعل في "نماها" يرجع إلى الخفر في البيت الذي قبله

(٦) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٧ - [من المديد].

(٧) ديوانه: ج ٤ / ٤٥٤. [من الخفيف].

وكذلك قوله:

- تعيب على الوفاء نحول جسمي ألا بالغدر أجدر أن تُعابي^(١)
٢- أنسة تبوح بسرّها لصغرها وقلة خبرتها:
آنسة لا تكتم القول الحسن ولا تبالي أي سرّيها علن^(٢)
٣- قاسية في حبّها عليه، وظالمة له.

وفي ذلك قوله:

- نرق، وتقسو "بالغوير" قلوب ونسأل سكان "الغضا" ونخب^(٣)
و كذلك قوله:

- بلغت صبراً فقالت: ما الخبر قلت: قلب سيم ذلاً فنفر
لا تعودى في هوى ظالمة ربّ عاد بحلم فانتصر^(٤)
وهو يودّ لو أنّ الرقة والجمال في ملامحها تسري في أخلاقها، فتبادله حبّاً بحبّ. ولكن هيهات.
وفي ذلك يقول:

- أمكننت العاذل من قيادها فانتزع الرّحمة من فؤادها
ولوّنت أخلاقها فقد غدا بياضها يشفّ عن سوادها
.....
آه على الرّقة في خدودها لو أنّها تسري إلى فؤادها^(٥)

- الآخر: أبرز صفاتها الجسديّة.

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

١- رشقة كغصن البان. وفي ذلك قوله:

- كم ليلة قد أرتني حشوها قمرا وجوهها البيض في أبياتها السّود
من كلّ هيفاء إلّا الرّدف تحسبه غصنا من البان معقوداً بجلمود^(٦)

(١) ديوانه: ج ١ / ٣٦. [من الوافر]

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٤٣١. [من الرجز].

(٣) ديوانه: ج ١ / ٩٧. [من الطّويل].

(٤) ديوانه: ج ١ / ٣٠١. [من المديد].

(٥) ديوانه: ج ١ / ٢٦٩. [من الرجز].

(٦) ديوانه: ج ١ / ٢٨١. [من البسيط].

وكذلك قوله:

أَنْتِ أَمَرْتَ الْبَدْرَ أَنْ يَصْدَعَ الدُّجَى وَعَلَّمْتَ غُصْنَ الْبَانِ أَنْ يَتَمَيَّلَا
وَحَرَمْتَ يَوْمَ الْبَيْنِ وَقْفَةً سَاعَةً عَلَى عَاشِقٍ ظَنَّ الْوَدَاعَ مُحَلًّا^(١)

٢- رَقَّة مشيتها، فيقول:

وصَفَرَاءَ مِنْ طَيِّبَاتِ "الْحَجَا ز" تَمْشِي تَرِيكَ الْخَلِيعِ النَّزِيفَا
تَرَى الزَّعْفَرَانَ سَقَى خَدَّهَا مُجَاجِئُهُ وَالْعَبِيرَ الْمَدُوفَا
تَعْلُقُ قَوْمَ بَدُورِ التَّمَامِ وَعُلَّقْتُ مِنْهَا هَلَالًا نَحِيفَا^(٢)

٣- وفي كناية محتشمة، يصف امتلاء رديها مع خفة حركتها، ويقول:

سَافَرَاتٍ "بِمَنْى" لَوْلَا التُّقَى خَمَرْتُهُنَّ شَفَاةً بِالْقُبُلِ
كُلُّ بِيضَاءٍ تَمْنَى الْكَحْلُ لَوْ أَنَّهُ مَا بَيْنَ جَفْنَيْهَا الْكَحْلِ
نَصَفَهَا الْأَعْلَى نَشَاطٌ كَلَّه وَالَّذِي يَدْنُو مِنَ الْأَرْضِ كَسَلِ
لَمْ تَعْبَهَا هِرَّةٌ فِي قَدَّهَا إِنَّهُ مِنْ صَفَةِ الرَّمَحِ الْخَطَلِ^(٣)

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

عَلَّقْتُهَا مَجْدُولَةً تَأْلَمُ ضَمًّا الشَّمْلَةَ
أَخْتِ الْقَضِيبِ هَيْفَا وَتَزِيرُهُ وَشَكَاةً
هُوجَاءَ لَا مِنْ وَرِهِ صَفَرَاءَ لَا مِنْ عَلَّاهُ
صَحِيحَةً كَأَنَّهَا مِنْ سَقَمٍ مُبِأً^(٤)

ومع انشغال الشاعر أحيانًا بتقصي مفاتن الجسد وإبراز الجمال الأنثوي، واهتزازًا منه لهذا الجمال لم يكن يفقد الرابط بين وجدانه وبين المرئي. وهو في ذلك ليس بدعًا؛ "قالشعراء الوجدانيون يتخذون أحيانًا منحى في الحديث عن الحب، وهم ينطلقون من تقصي مفاتن الجسد، لإبراز الجمال الأنثوي وفتنته. وهذا ما يعني أنهم ينصرفون عن أداء ما في النفس الجريحة التي أضناها الحب والحرمان... غير أن ذلك لا يعني انعدام المشاركة الوجدانية، ولكنها تفتقر في مثل هذه القصائد^(٥)".

(١) ديوانه: ج ٣ / ٢٣٣. [من الطويل].

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

(٣) ديوانه: ج ٣ / ١٣٣. [من المديد].

(٤) ديوانه: ج ٣ / ١٩٤، ١٩٥. [من الرجز].

(٥) رماد الشعر - ص: ٣٨. (بتصرف يسير).

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

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

(أ) عوائق رحلة الحبّ:

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

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

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

ومن شواهد شعره في تصوير هذه العوائق:

١- رماح القبيلة:

يسرّ البدور الطالعات مغيّبه	وكلّ هلال "ذو الأراك" حجابيه
فيقنط راجيه ويعيا طلبيه	تحول الرّماح العامريّة دونه
حبيب سنّان السّمهريّ رقيبّه ^(٢)	وأتعّب من حاولت يا قلب وصله

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

(٢) ديوانه: ج ١ / ١١٧ - من الطّويل.

٢- واشي. وفيه مثلاً قوله:

لك الغرام وللواشي بك التعب
وكذلك قوله:

أتراها يوم صدت أن أراها
أم رمت جاهلةً ألحظها
علمت أنني من قتلى هواها؟
لم تميز عمداً لي من خطاها؟

قال واشيها - وقد راودتها
لا تسمها فمها إن الذي
أعطيت من كل حُسن ما
وحماها خفّر في وجهها
لو خلت من أسرة في قومها
غدت الشمس إذا ما أسفرت
رشفةً تُبرد قلبي من لماها
حرّم الخمرة قد حرّم فاهها
اشتت فراها كل طرف فاشتتهاها^(١)
ووقار قبل أن تُسمي أباهها
ونفاها حسب زكّ نماها^(٢)
أختها والغصن إن ماست أخاها^(٣)

٣- العذال:

يقولون يوم البين عينك تدمع
ترى بالنوى الأمر الذي لا يرونه
إذا كان للعذال في السمع موضع
دعوا مقلّة تدري غداً من تودّع
هوى فيقولون الذي ليس تسمع
مصونٌ فما للحب في القلب موضع^(٤)

ونعتقد أنّ الألفاظ السابقة: (العاذل - والواشي - والرقيب - ورماح العامرية) هي عناصر فنيّة فاعلة في تجربة الشاعر، وقد ناسبت قيمتها اللغويّة القيمة الدلاليّة التي سبقت من أجلها.

(ب) وسائل الشاعر في تواصل رحلة الحب:

يلجأ الشاعر في تجربة الحب، إلى بعض الحيل أو الوسائل التي تعينه على تجاوز أيّ عائق يحيل بينه وبين التّواصل مع المحبوب. وعلى سبيل "الحاجة أم الاختراع"، لم يعدم مهيار حيلة تقربه إلى محبوبته - وكأنّه بذلك يمّني نفسه بلقائها، وإلاّ فليعيش على ذكراها. ومن أبرز وسائله في ذلك: الطّيف (خيال المحبوبة) - والذكرى - لحظ العين... الخ.

(١) ديوانه: ج ١ / ١١٣. [من البسيط].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٧ - من المديد.

(٣) الظاهر أن ضمير الفاعل في "نماها" يرجع إلى الخفر في البيت الذي قبله

(٤) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٧ - من المديد.

(٥) ديوانه: ج ٢ / ٥١٤، ٥١٥ - من الطّويل.

١- لحظ العين. وفيه قوله:

ولكنني بعثت بلحظ عيني وراء الركب يسأل عن فؤادي^(١)

٢- خيال المحبوبة أو (الطيف):

ومما قاله في ذلك مثلاً:

أمنك ابنة الأعراب طيف تبرعت به هبة التغير والليل جانح^(٢)

ومن أجمل ما قاله الشاعر في تصوير خيال محبوبته، حين جاءه طاوياً الرمال ليلاً، ومعانقاً له

على بعدها منه. وكم كان طيفها سمحاً فيما كانت هي فيه بخيلة. وفي ذلك يقول:

أمن "أسماء" والمسرى بعيد
طوى طي البرود بعراض "جد"
يشق الليل والأعداء فرداً
مواقيد "عامر" وسروح "طي"
له ما للبدور من الدياجي
فقمْتُ له أطوقه عناقاً
يدُ القنّاص تخفق أين مُدَّتْ
فيا لك سُحرة سُرقت لو أني
خيال كَلَمَّا بَخَلْتُ يَجُودُ
وزار كَمَا تَأْرَجَّتِ البرودُ
شجاعاً وهو يذعره الوليدُ
وما قطعت برملتها "زودُ"
فأرقتي وأصحابي هُجُودُ
يداً ضَعُفْتُ وباعثها شديدُ
حبّالته فتَضَبَّطُ ما تصيدُ
غداً فيها يتم لي الجُودُ^(٣)

٣- الذكرى:

وفيهما قوله:

أصبو إلى "طيبة" من "بابل"
يا فارس "الغيدا" يبغي "منى"
يا حبذا الذكرى وإن أسهرت
لا تأخذ النفر بتفريقنا
ما أقرب الشوق وما أبعدا
بلّغ - بلغت الرشا الأغيدا -
بعذك والدمع وإن أرمدا
فربما عاد لنا موعدا

سجّية في الصبر عودتها
قلبي والقلب وما عودا^(١)

(١) ديوانه: ج ١ / ٢٣٣. [من الوافر].

(٢) ديوانه: ج ١ / ١٩٢. [من الطويل].

(٣) ديوانه: ج ١ / ٢٤٤. [من الوافر].

وكذلك قوله:

يا لنوازي كبدِ هاجها بالبان من "خنساء" تذكُّار^(٢)

وأيضاً قوله:

هل من الذكرة يا أهل "منى" غير أن أوجعه الشوق فأنا
ليت جسمي مع قلبي عندكم إنه فارقني يوم افترقنا
أتمناكم على اليأس ومن تركوه ومنى النفس تمنى^(٣)

وكذلك قوله:

أذكرونا ذكرنا عهدكم ربّ ذكرى قرّبت من نرحا
واذكروا صبا إذا غنى بكم شرب الدمع وعاف القدح^(٤)

"وإن ألف عام من الزمن بيننا وبين عصر مهيار، ومع ذلك، فما زال هذان البيتان يحركان القلب، دون أن تستطيع كلّ تلك القرون أو يستطيع كلّ هذا التطور الذي طرأ على الإنسان أن يجمد ما يثيرانه من مشاعر. ذلك لأنهما يعبران عن حقيقة إنسانية لا تتغير، وهي الحنين إلى الأحباب وافترقادهم في الغربة، ومناجاة أطيافهم ومناشدتهم من خلالها أن يذكروا عاشقهم مثل ذكره لهم"^(٥).

المحور الرابع: صلة طول القصيدة برؤية الشاعر:

ليس يخفى أنّ النقاد قسّموا نتاج الشعر من حيث عدد الأبيات الشعرية إلى أربعة أقسام، هي: ١- القصيدة: وأبياتها من سبعة أبيات فما فوق. ٢- القطعة: ما دون القصيدة، وأبياتها تتراوح من أربعة إلى ستة أبيات. ٣- النتفة: وهي ما دون المقطوعة، وقد تتكوّن من بيتين أو ثلاثة. وأخيراً يأتي: ٤- البيت المفرد أو "اليتيم". وبالنسبة لشعر مهيار فقد خلا من النوع الأخير، حيث لا يوجد في ديوانه أثر لصورة البيت المفرد أو اليتيم.

وعن صلة طول قصيدة الشعر "بالذات" الشاعرة، وارتباط تعدّد معاني القصائد الطوال بتجربة الحبّ عند الشاعر، نجد في ديوانه عدداً غير قليل من القصائد ما يشي بتجارب شعورية خالصة-

(١) ديوانه: ج ١ / ٢١٠. [من السريخ].

(٢) ديوانه: ج ١ / ٣٤٠. [من السريخ].

(٣) ديوانه: ج ٤ / ٥٢٠. [من الرمل].

(٤) ديوانه: ج ١ / ١٧٧- من المديد.

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

حيث تبرز فيها الذات الشاعرة، وتتجلى فيها مقومات رؤية الشاعر في الحب - فضلاً عن عدد غير قليل من المقطوعات المعبرة والنتف الشعرية الرائعة^(١)، ومن ذلك:

- قصائده القصار: ونقف معه عند واحدة منها، والتي رأى فيها الجنة بوصال محبوبته، وأن لا بأس عنده أن يكون عبداً لها وإن كان سليل قوم أحرار، على حدّ تعبيره. وقد جاء في ذلك قوله:

يا لنوازي كبدٍ هاجها	"بالبان" من "خنساء" تذكارُ
عاد لها من بعد إقلاعها	دين من الحب وإصرارُ
يا قوم، لي من أسرتي قاتلُ	من لقتيلٍ ما له ثارُ
أرى دمي يقطرُ من أنملٍ	شفارها مُوقٌ وأشفارُ
ظبي رخيّم، لفظه ناسكُ	وطرفه الفاتك عيارُ
ضعفت تحت الغمز من عاجمٍ	يصرع لبّي وهو خوارُ
أصبحت عبداً باختياري له	"وفارس" قومي أحرارُ
يا موت، نفسي لك إن أعرضتُ	"خنساء" أو شطّتها بها الدارُ
خوفني بالنار في وصلها	قوم وفي هجرانها النارُ ^(٢)

ومن مقطوعاته في ذلك، يأتي قوله مثلاً:

خنساء همّي وذكرها أنسي	إذا أمانيّ حدثت نفسي
وساوس بين خاطري وفمي	أصبح أهذي بها كما أمسي
حتى لظنّ الأقوام أني ممـ	سوس وما بي إلاك من مسـ
كم دعوة يشهد الحفيظ على	خلوص سري بها من اللبس
يا رب إما أن ضمّني وصلُ "خنـ	ساء" إليها أو ضمّني رمسي ^(٣)

(١) للشاعر كثير من المقطوعات والنتف وعدد من القصائد القصار تكشف المزيد من رؤيته في موضوع "الحب"، وتعكس جانباً من صورة نفسه، فضلاً عما أوردناه في هذا المبحث له من نماذج له. ويمكن للقارئ العزيز أن يرجع إلى هذه المقطوعات والنتف والقصائد القصار في ديوان الشاعر. نذكر منها مثلاً: ج ١/ ١٣٩، ج ١/ ٢٩٣، ج ١/ ٢٩٤، ج ٢/ ٤٦٣، ج ٢/ ٥٣٨، ج ٢/ ٥٩٩، ج ٤/ ٤٢٩، ج ٤/ ٤٤٩، ج ٤/ ٤٥٠.

(٢) ديوانه: ج ١/ ٣٤٠ - من السريع.

(٣) - ديوانه: ج ٢/ ٤٦٩ - [من الرجز].

وللشاعر بعض القصائد الأخرى التي امتزجت فيها الطبيعة بعاطفة الحب، وجاءت في إطار تجربة شعورية متكاملة وعن استجابة لوجدان يقظ. ومنها مثلاً قصيدته التي افتتن فيها بمحبوبته وتراه راضياً عن كلِّ فعالها معه، ويقول فيها:

أيا بانه الغور عطفاً سقيت	وإن كنت أكني وأعني سواك
أحبك من أجل من تشبهين	لو أنني أراه كما قد أراك
ذكرت ويا لهفتي هل نسيته	ليالي أسمرها في ذراك
يخضر عودك من دمعتي	ويعطر من بُرد "هند" ثراك
ويا "هند" إن عقل الكاشحون	وعندهم من ذنوبي نidak
كفى الوجد أنني إذا ما استرحت	إلى اسمك عميتُه بالأراك
ظمئت إلى أعذب الشربتين	فكلتاها قد حوتها يداك
فكيف تُعنينني في الشهاد	محائلة وتخليين فاك
هناك ومن عجب في هوا	ك قولي في قتل نفسي هناك
غروب تسح إذا القطر شح	وقلب إذا خمد الجمر ذاك
أخاف انتقاصك عند العتاب	سقاطي فأشكر والقلب شاكي
إذا الصد أرضاك فهو الوصال	فأنى فعلت فأهلاً بذاك ^(١)

والقصيدة كما نرى، ألفاظها: سلسة وسهلة، وصورها معبرة. وهي إجمالاً تأخذ بالألباب. ولا غرو، فصادق الحب يملئ صادق الكلم - كما يقول بعض أهل العلم. وثمة قصائد أخرى للشاعر من الطوال، وهي الأكثر عدداً في ديوانه، يستهلها الشاعر بأبيات تعكس صورة نفسه أولاً، وبما يبرز رؤيته في "الحب" ثانياً. وتراه يضمّن موضوعاً اجتماعياً أو دينياً أو سياسياً... وقد يختتمها بعدد من الأبيات يمدح من خلالها شعره، أو يدعو للمرثي، أو يهنئ ممدوحه... ونحو ذلك. لكن الأبيات المعبرة عن عاطفة "الحب" والتي هي صورة نفس الشاعر قد تبلغ في القصيدة الواحدة حدّاً يصل أحياناً إلى نصف عدد أبيات القصيدة الواحدة.

(١) - ديوانه: ج ٣ / ٧٠ - من المتقارب.

مما يؤكد لنا أنّ ذاتيّة الشاعر تبرز بمستويين في مثل هذه القصائد الطّوال، أحدهما عن "ذاتية سافرة". والآخر عن "ذاتية مقنّعة"^(١). وإن كان درسنا في هذا المحور يركّز على "الذاتية السافرة" إن صحّ التعبير، دون إغفال للجانب الآخر في القصيدة. وتأكيداً منّا أيضاً على مفهوم "وحدة القصيدة الشعريّة". وقد لاحظ بعض الدارسين ذلك الأمر من قبل دون تفسير له، حين قال: "واتخذ الشعراء القدامى النسيب بسملة لقصائدهم في شتى الأغراض، ولاسيما المديح"^(٢).

ولأنّ الجانب الوجدانيّ في الشعر صالح كذلك لحمل دلالات اجتماعيّة أشمل وأعمق - كما يرى بعض أهل العلم؛ فقد اخترنا للشاعر مثالين من قصائده الطّوال، وهما:

أ- قصيدته التي ذكر جامع ديوانه أنه يمدح فيها "أبا المعالي" في النّيروز، وفيها يقول:

ما لي لتي على "أقز" إلا البكاء والسّهـر
بثّ أظنّ الصّبح بالـ عيادة ممّا ينسفـر
أرقبُ من نجومها زوال أمـرٍ مستقـر
رواكـد كأمـما أفلاكهنّ لم تدُر

(١) مرجع مصطلحي (الذاتية السافرة، والذاتية المقنّعة) دراسة حديثة بعنوان: "شعرنا القديم والنقد الحديث" - الدكتور (وهب أحمد رومية) - ص: ١٤٧ - سلسلة عالم المعرفة - ٢٠٧. [المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - شوال: ١٤١٤ هـ - آذار: ١٩٩٦ م]. ومن الجدير بالذكر، أنّ المؤلف أفاد من دراسات محدّدة سبقت دراسته، لعل أهمها دراسة للدكتور (نجيب محمد البهيتي)، والتي التفت فيها مؤلفها إلى رمزيّة "الأغراض الشعريّة" المختلفة في القصيدة العربيّة. وهو حين تحدّث عن قصص الحيوان مثلاً، قال: "لا ريب في أنّ الشاعر يتخذ من هذه القصّة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصّة الأصليّ". وكذلك نظر إلى الافتتاحيّة الغزليّة باعتبارها صورة رمزيّة. وقد غزل على منواله الدكتور "روميّة"، ورأى الرّأي نفسه في أنّ الافتتاحيات في القصيدة العربيّة التّراثيّة "إن هي إلّا رموز للذات". وللمزيد، يرجع إلى "شعرنا القديم والنقد الحديث"، ص: ١٧٩.

هذا بالنسبة إلى القصيدة العربيّة التّراثيّة المعروفة. أمّا بالنسبة إلى "عالم الشاعر" فيجب ألاّ نغفل أنّ العصر العبّاسيّ الذي هو عصر شاعرنا قد شهد مجالات أرحب للتّجربة الإنسانيّة والتّجربة الإنسانيّة على حدّ سواء. وليس هذا لأنّ سنة التّطوّر تقضي به فحسب، بل لأنّ ذلك العصر كان بحقّ أخصب العصور الأدبيّة... وللمزيد من الإضافات، يرجع إلى "في الأدب العبّاسيّ، الرّؤية والفن" - الدكتور (عزّ الدين إسماعيل) - ص: ٣١٩ - دار النّهضة العربيّة [بيروت - لبنان - سنة ١٩٧٥ م].

لا نغفل في المقابل أن نقول: إنّ كثيرًا من الباحثين ينظرون إلى مقدّمات هذه القصائد على أنّها تقليد فنيّ أو مجرد وسائل إلى ما يعرف "بالغرض الشعريّ" للقصيدة ومنه: الفخر، والمديح، والزّناء، والهجاء،... الخ. أي باعتبار أنّها وحدات مستقلة عن موضوع القصيدة وأجوائها. ولذا درسوها تحت عنوان "الغزل" أو "النسيب". وما ذلك إلّا لقناعة هؤلاء الباحثين بأنّ القصيدة العربيّة مركّبة - بتعبير حازم القرطاجيّ.

وكان من ثمرة آرائهم في مقدّمات هذه القصائد مثلاً ما يأتي:

أ- "وإنك لتجد لمهيار في أول المديحة من شعره ما يصحّ أن يكون قصيدة مستقلة؛ مع تنوع في المعاني، ورقة الأسلوب، وانتقاء للألفاظ، وحسن اختيار للأوزان المرقّصة: من البسيط ومخلّعه، والمتقارب، والرّجز، والمضارع". انظر: مهيار الذّيلميّ وشعره - ص: ١٤٠.

ب- ويضيف آخر، "ومهيار يصطنع هذا الأسلوب العذريّ ويغالي في حبّه وحنينه وعفته؛ ليحقق الانسجام الفنّي لنسيبه وليطبعه بالروح البدويّة. وقد نجح الشاعر في اصطناع هذا الأسلوب؛ حتّى أصبحت مقدّماته النسيبيّة ماثار إعجاب وتقدير يقلدها الشعراء وينهجون نهجها رغم صورها التّقليديّة المقتبسة. وتمثّل مقدّماته طابعاً عذريّاً بدويّاً بأسلوب حضريّ بعيد عن خشونة والجفاف ملوّن بالحنن والحرمان". انظر: "مهيار الذّيلميّ" لمحمد علي موسى، ص: ٩٢.

ج- ومهيار الشاعر المتحضر الغارق في نعيم "بغداد" وترفّها لم يعرف أساليب الحب الحضريّ ولكن بيّن أنّه هام بالبادية وعشق بنات البدو، إلّا أنّه لم يستطع في هذه الروح البدويّة أن يطبع قصيدته بطابع الصّدق والأصالة، وتعرضت هذه المقدّمة النسيبيّة لفقدان عنصر الصّدق الفنّي بعد فقدانها حدود الصّدق الواقعيّ، ونجد هذا واضحاً في مظاهر التّشّنت في الصورة والأماكن وأسماء الحبيبات، ويبقى الرّابط الوحيد في القصيدة الحنين إلى الصحراء والروح البدويّة العامّة". انظر: "مهيار الذّيلميّ، وشعره" ص: ٢١٣.

د- لقد أحبّ مهيار وكانت حبيبته بدويّة خلع عليها كلّ صفات الحسن العربيّ الأصيل. وامتناز غزله بالحيويّة والصّدق وسهولة الألفاظ وتنوع المعاني والتّخفف من قيود البديع... بينما تمثّل التّطوّر في غزل مهيار في مزجه بالشّعوبيّة وبالتّحسّر على الشباب والسّخط على المشيب". انظر: "تطوّر الشعر العربيّ في القرن الرابع الهجريّ - كما يتمثّل في شعر مهيار الذّيلميّ، ص: ٢٣٠.

(٢) - مهيار الذّيلميّ وشعره: ص ١٣٨.

وكلّما قلت: انطوى
أسألها أين الكرى؟
وكلّ شيء عندها
من مخبري؟ فما أرى
وغابت الشمس نعيم
أين الألى طرحهم
غابوا وما غابت لهم
لكن عيون الكاشحي
ما برحت - لا نظرت -
تطلعوا نار الجوى
وما الذي تبعثه
وأي نار للفؤاد
غنى (بهيفاء) الرفا
فكلّ صباح انتشى
كأنما قلبي لها
فظلت أبكي مثلما
كان ماء قدح
قال الرسول: عتبت
قال: تقول: ملأنا
لا والذي لو شاء أن
ما خدعت بغيرها
بلى ولا أنكروه
لقد رأيت البان من
تضريره ريح الصبا
فلمت تشبهها بها
فإن رأيت ذلك ذنبا

شطّر من الليل انتشر
أين النهار المنتظر؟
إلا الرقاد والسحر
هل دام ليلى فاستمر
فكيف خلّد القمّر؟
مطّارح البيّن الحذر؟
دار ولا جد سقر
من الشّر من هنا والخزر
تمنعنا حتى النّظر
في القلب كيف تستعز
على الجوانح الذّكر
د فيهم عند البصر
ق والكؤوس لم تدّر
وكلّ نشوان سكر
في صدر كل من حضر
أشرب أدمعاً حمّز
من بين جفني عصّر
(هيفاء) قلت: ما الخبر
قلت: المألوف من غدر
يُنصفني منها قدّر
عيني على حسن الصّور
وليس بالأمر النّكر
ذي العلمين والسّمز
فيستوي ويناطر
أخذ ضمّنا وأذر
بأ إنني لمعتذر^(١)

ب- قصيدته التي اتفق فيها على أنّ بعض الحسدة والسّعاة وشوا به في أمر محال اتّصل بحضرة
ممدوحه (الملك أبي طاهر بن بويه) فاعتقل على إثره ليلة. ثمّ ما لبث أن انكشفت له البراءة
مما حكا هؤلاء الواشون والسّعاة، فقربه الملك إليه وبالحق في الإنعام بتميزه. فقال يشكر نعمته،

ويذكر القصّة ويعرض بالسّاعي:

أما وهوها عذرة وتصل
سعى جهده لكن تجاوز حده

لقد نقل الواشي إليها فأحلا
وكثر فارتابت ولو شاء قللا

(١) - ديوانه: ج ٢ / ٣٦٧ - من مجزوء الزّمل.

.....
وإن كان مصقولَ الترائب أكحلا
وعلمت غصنَ البان أن يتميلاً
على عاشقِ ظنِّ الوداع محلاً
وما اجتمع الدّاءان إلا ليقتلا
على القلب إنَّ القلبَ أصبرُّ للبلا
فأقنع تشبيهاً بها وتمثلاً
فما أشربُ الصهباء إلا تعللاً
رخيص له ما عزّ مني ما غلا
وشببتُ وناشئ حبها ما تكهلاً

.....
إذا استؤمنوا كانوا أخبَّ وأختلا
متى طُبَّ عاد الداء أدهى وأعضلا
متى وجدوا يوماً إلى الشرّ مدخلا
مشوا حسداً أو بات جوعان مُزِملا
فمن لي لو أسطيع أن أترجلاً
أخاف على أظنانها أن تشللاً
فأجعلها منهم مَلاذاً ومَعِلاً
غنى ومَراذ أن أضام وأهملاً^(١)

.....
سلا ظبية الوادي وما الظبي مثلاً
أنتِ أمرتِ البدر أن يصدع الدجى
وحرمتِ يومَ البين وقفة ساعة
جمعت عليه حرقة الدمع والجوى
هبي لي عيني واحملي كلفة الأسي
أراك بوجه الشمس والبعْد بيننا
وأذكر عذاباً من رُضابك مُسكراً
هنيئاً لحبِّ المالكية إنّه
تعلّقها غراً وليداً وناشئاً

.....
وأهل زمان لا هَوادة بينهم
صديقُ نفاقٍ أو عدوُّ فضيلة
وُلوج على الشرّ الذي يرصدونه
إذا ما رأوا عند امرئ زاد يومه
وفي الأرض عنهم مذهبٌ وتفسّخ
أهمُّ ولكن من ورائي جواذبٌ
وتُغلّقي الآمال في قَليل الغلا
نعم عند (ركن الدين) و(ابن قوامه)

حيث نرى أنّ الأبيات في كلّ قصيدة من القصيدتين السابقتين على ما تحمله من دلالات اجتماعية تعكس جانباً من عاطفة الحب، وكلّ قصيدة منهما تشكّل أبياتها معاً لوحةً فنيّة، وما هي إلاّ جزء في تجربة شعورية بمفهومنا المعاصر.

كما أنّ للشاعر كثيراً من القصائد الطّوال تأتي على النسق الفانت، وتصدر عن عاطفة صادقة في الحبّ. وعليه، ينبغي أن ندرس الأبيات المختارة من شعره في إطار وحدة القصيدة عنده، أي باعتبار أنّ القصيدة أصلاً كاللّوحة الفنيّة تتداخل عناصرها وتتألف فيما بينها. ناهيك عن أنّ ديوانه يتضمّن عدداً غير قليل من المقطوعات والنّتف، تتبض بالصّدق الفنّي والإحساس المرهف وتنمّ عن قلب كسير مكتوٍ بنار الحبّ - وقد سبق أن عرضنا نماذج منها.

(١) - ديوانه: ج ٣ / ٢٣٢. من مجزوء الزّمل.

ثانيًا: موقفه من الطبيعة

خُلِقَ الإنسان ليتألف مع عناصر الطبيعة-بديهة. وتؤثر الطبيعة في نشوء مشاعر الإنسان وتكوين عواطفه- عامة، لكنها تأسر كيان الفنان- خاصة؛ لقدرته على الإحاطة ببيئته وعصره- إحاطة جزئية أو شمولية- وتنظيم ردّ الفعل تجاهه.

"ولعلّ الطبيعة هي أول وأكثر ما يتأثر به العربي، منذ ولادته وحتى مماته... وتترك الظواهر الطبيعية في النفس العربية أعماق الآثار التي لا تنسى، وإنّ من أظهر الدلائل على سكون العرب إلى الطبيعة وإخلادهم إليها إلى درجة التّوحد فيها، هذا الكم الهائل في وصفها شعرًا ونثرًا، ووصلوا فيها إلى قمة السمو في الخيال، حيث السماء والطّارق، والنّجم الثّاقب، وحيث الأرض ممتدة والسرائر ساكنة، والصّدَى والرّجع^(١).

وما أكثر صور الألفة بين الشّاعر العربيّ والطّبيعة! ومن ذلك: تشبيهاته عيون النّساء الجميلات بعيون المها وبقر الوحش، وتشبيهه النّساء بالطّباء، أو أن تكون البارقات والرياح والمطر هي التي تذكر بالمحبيب والعشق بين الطيور، وتسمياته الحبيبة بالحمامة أو الطّبية، والمشابهة بين الأرض والمرأة. وإنّ منها محبة (الهدد) لسيده سليمان، وامتناله لأمره^(٢).

ومن الباحثين من يرى أنّ مواقف الشّعراء العرب من الطبيعة على ثلاث صور، فيقول: "يخيّل إليّ من مجموعة الشّعَر العربيّ أنّ (الطّبيعة) لم تكن إلّا قليلا متصلة بإحساس الشّعراء العرب اتّصال الصّدّاقة والألفة- بله اتّصال المجموعة الحيّة- وإن كانت هذه الظّاهرة العامّة لا تنفي الأحاسيس المفردة لبعض الشّعراء....

وظاهرة أخرى تغلب في الشّعَر العربيّ، وهي الإحساس بالطّبيعة عند ألفتها كأنّها منظر يوصف أو يلتذ، لا شخوص تحيا وحيّة تدبّ. والمواضع التي أحسّ فيها الشّعراء العرب بالطّبيعة هذا الإحساس الأخير تكاد تعدّ. فنحن إذا استثنينا ابن الرّومي- وكان بدعا في الشّعَر العربيّ كلّ- لا نكاد نعثر إلّا على أبيات ومقطّعات يحسّ الشّعراء فيها هذا الإحساس، على تفاوت في قيمتها الفنّية.

ثمّة ظاهرة ثالثة، هي: أنّ الطّبيعة في الشّعَر العربيّ قد تحيا وتدبّ ويحسّ الشّاعر بما يطرب فيها من حياة، ويلحظ خلجاتها ويحصى نبضاتها، ولكنّه لا يندمج في هذه الطّبيعة، ولا يحسّ أنّه شخص من شخوصها وفرد من أبنائها، وأنّ حركته من حركاتها، ونبضة من نبضاتها، وأنّه منها وإليها، وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها"^(٣).

(١) للمزيد، انظر: الحبّ عند العرب - للدكتور عادل كامل الالوسي- [ص: ٣١٣، وما بعدها] بتصرف- الطّبعة الأولى ١٩٩٩م- الدار العربيّة للموسوعات- بيروت - لبنان.

(٢) النمل - الآيات - ٢٠ - ٢٢.

(٣) كتب وشخصيّات - سيد قطب- ص ٥٨ - الطّبعة الثّالثة- دار الشّروق - ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م - بيروت - لبنان.

ويؤكد هذا المعنى باحث آخر، فيقول: "عرف العرب التصوير الهادئ للطبيعة، كما عرفوا التصوير المليء بالحركة والنشاط، وصوّروا أشكال الطبيعة كما صوّروا أحوالها، وأخذوا بحظ من معاني الاندماج فيها والفلسفة لها، واتّخاذ العبرة والموعظة منها، وربطوا بين الطبيعة والخمر والطرب، كما تغنّوا بالحبّ في ظلالها"^(١).

تأسيساً على ما سبق، فإنّ الطبيعة "لا تتغيّر ولكن تأملات الشعراء فيها هي التي تتغيّر تبعاً لإحساسهم ومزاجهم"^(٢).

ولأنّ كلّ ما في هذا الكون إنّما يتحرّك ويتكوّن بالمحبّة^(٣)، والطبيعة ثمرته؛ فإنّنا مع من يقول: "ليست الطبيعة والحب بجديدين على الشعر العربي، لكنّ الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنّهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجود الداخلي؛ فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية"^(٤).

لا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى أنّ موضوع الطبيعة في شعر مهيار قد سبقنا إليه غير باحث، بادئ ذي بدء. ومن هؤلاء الباحثين مثلاً الدكتور (سيد نوفل)؛ حيث تناوله في إطار الأقاليم الشرقية (٣٥١ هـ - ٥٨٢ هـ) إبان زمن الدّولتين الغزنوية والبويهية. وقال: "أمّا ألوان الطبيعة القديمة فتتوقّف في هذه البيئة توقّراً لا مثيل له في أية بيئة أخرى معاصرة. لقد وقفوا بالأطلال فأطالوا الوقوف وساقوا العيس وقطعوا البيداء إلى الممدوح. ووصفوا الإبل والفلاة وما يتراءى فيها من ماء وسراب، وما وجودها من غيث، وما يلمع فيها من برق، وما يصادفهم في الطبيعة نهراً، وما يلقونه في الليل. نجد هذا عند الشعراء المشرقيين جميعاً، ثمّ لا يؤثر تأخّر الزمن فيه بل يكون من أسباب نموّه، تراه عند أبي إسحاق الصّابي والتّوخي وابن نُبّاته السّعدي والشّريف الرّضي وأبي سعيد الرّستمي وابن بابك والخوارزمي وغيرهم من شعراء اليتيمة، كما نراه عند مهيار الديلمي والغزّي والطّغرائي، وكما نراه عند صرّدر والأرجاني والأبيوردي، وعند غيرهم من شعراء هذه البيئة لهذا العهد المتأخّر"^(٥).

وتسأل مستكراً "وأي بداوة أعظم من بداوة مهيار الأعجمي الذي أسلم بعد مجوسية؟! إنه ينحو منحى فحول القدماء، ويهتف بالبادية ومعاهدها في جميع شعره. ويطيل في معنى الرّعي وورود الماء

(١) شعر الطبيعة في الأدب العربي - الدكتور سيد نوفل - دار المعارف - ص ٣١٠ - الطبعة الثانية - ١٩٧٨م. القاهرة.

(٢) الشعر، كيف نفهمه ونتوقّه. ص ٢٤٥ - اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشّوش - بيروت - منشورات مكتبة منيمنة، ١٩٦٤م.

(٣) تزيين الأشواق في أخبار العشاق (ط الأولى بيروت ١٩٧٢م) - الأنطاكي - ص ٣٩٥.

(٤) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - د. عبد القادر القط - ص ١٢ - الناشر: مكتبة الشّباب - القاهرة ١٩٧٨م.

(٥) شعر الطبيعة في الأدب العربي - الدكتور سيد نوفل - دار المعارف - ص ٢٤١ - الطبعة الثانية - ١٩٧٨م. القاهرة.

ووصف الحياة البدويّة؛ حتى ليخاله الإنسان بدويًا يفخر بالباديّة، ويفضّل حياتها عن كلّ حياة أخرى....^(١). ورأى ذلك غريبًا من مهيار أن يبكي الأطلال، ويتحدّث عن الحياة البدويّة حياة الأعراب في مطالع قصائده التي يهنئ بها الحكام الأعاجم بالنّيروز والمهرجان. وما أكثر ما يهنئ بهما !. وأضاف قائلاً: "وإنّ ديوان مهيار، بأجزائه الأربعة، حافل بالأمثلة لهذه المعاني البدويّة، بل إنّ اتّجاهه في الطّبيعة بدويّ وليس له من معاني الطّبيعة الحديثة سوى الغاز"^(٢).

ويبدو لنا أنّ الفكرة السّابقة أي (بداوة مهيار وتقليده) مكرورة، أو مستنسخة بلغة العصريين؛ حيث وجدنا مثلها عند كثير من الباحثين، والذين يرون أنّ مهيار في تناوله موضوع (الطّبيعة) إنّما كان مقلّدًا للشّعراء للعرب؛ حيث حنّ إلى "سّلع" و"زرود" و"نجد"، ونسي عرافته في المدنيّة. وإنّ قالوا معه أيضًا: "لكنّه أجاد النّقل".

حيث يقول (إسماعيل حسين) مثلاً في شهادة مقتضبة له: "لقد ركب مهيار النّاقة في شعره وقطع عليها الفياقي والقفار حتّى يصل إلى نجد واليمن وتهامة وحضرموت يتوهّم أنّها منازل أحبّابه ومسارح أترابه وملاعب صباه يقتفي في ذلك أثر العرب في شعرهم"^(٣).

ويقول باحث ثان: "لمهيار نوعان من الوصف، أحدهما: التفت فيه إلى البيئّة الحضريّة ومظاهرها، وهو القليل. وثانيهما: الوصف البدويّ الذي جاء في ثنايا قصائده وتعرّض فيه لطبيعة الصّحراء ووصف الإبل والقفار، ويلحق بهذا الوصف أوصافه للأسد والسّفينة لالتزامه النّهج البدويّ في هذا الوصف... ولم يكن الشّاعر منصرفًا للوصف مولعًا به؛ فهو يصف بقدر ما تطلبه قصيدة المديح وتحقيقًا لرغبات الممدوحين. وهو في وصفه للصّحراء والنّاقة يصفها وصف غريب يدّعي حبّها ويصطنع الحنين إليها. أمّا أوصافه الأخرى فهو لم يرتفع فيها إلى مستوى الوصّافين من الشّعراء الذين أصبح الوصف يبدنهم في عصر بني بويه"^(٤).

ونرى أنّ مثل تلك الآراء، تتطلّب منّا إعادة قراءة وتوجيهًا دقيقًا - مع كلّ النّقد والاحترام لها - إذ أنّها تشبه تقارير مراسلي القنوات الإعلاميّة عمّا يحدث في مواقعهم من أحداث في هذا العالم. وإنّه بسبب هذه النّظرة التّقريرية أغفلت تلك الآراء جانبًا مضيئًا في شعر الدّيلميّ لم يتولّد إلا في جوّ العاطفة وأكثره المطبوع والذي يدور حول الذات وينبثق عن رؤية خاصة وخالصة.

(١) وأشار إلى الشّاهد من ديوان مهيار، ط دار الكتب: ج ٢ ص ٢٢٩.

(٢) شعر الطّبيعة في الأدب العربيّ- الدكتور سيد نوفل- الطبعة الثّانية- ص ٢٤٣- دار المعارف- مصر.

(٣) مهيار الدّيلمي- الدكتور إسماعيل حسين- منشورات وزارة المعارف - ١٩٥٣م- القاهرة.

(٤) مهيار الدّيلميّ ، حياته وشعره: عصام عبد علي- [ص ١٩٣، وما بعدها- بتصرّف] - وزارة الإعلام - بغداد- ١٩٧٦م.

فإذا ما عرفنا أنَّ الحياة الاجتماعية في عصر مهيار كانت صادمة لأهلها، ومثار للمشكلات وعبئاً على ذوي النفوس الرقيقة الشّعور، فلن نستغرب افتقاد شاعرنا في زمانه النشوة والهدوء، ويصبح واضحاً لدينا سبب هروبه إلى الطبيعة. وما كان ذلك إلا هروباً من واقع مرير يحاصره، إلى ما يسميه (كوليرج) إلى "ركن هادئ يشفي جراح الرّوح"^(١).

ومن يتصفّح شعر مهيار في هذه النّاحية يجد أنَّ عناصر الطبيعة التي ترتبط بالعاطفة وتمتزج بالحبّ عنده، وتصمد على طول ديوانه. وحتى فيما قصد الشّاعر وصفه منها وصفاً حسّياً حاول فيه أمام معجبيه إثبات مقدرته الفنّية في تتبع الصّورة وملاحظة جزئياتها.

لقد بدا لنا أنَّ عناصر الطبيعة في شعر صاحبنا على الأغلب متصلة بأحاسيسه باعتبارها حقائق روحية استغرقت جوانب مختلفة من حياته، وأنّها لم تعرض لذاتها كقوالب جامدة بل بدت قلوباً نابضة في سياقات تعبيرية موحية.

ومن ذلك مثلاً قوله:

وما وقفتُ لبدرٍ غابٍ أطلبه جَهلاً ولكن شَفَتْ عيني مطالعه

وكلّ من فقد الأحباب ناظره مُسرح الطرف في الآثار نافعه^(٢)

فهو لا يقف يطلب بدرًا غائبًا لذاته، بل يقف حتّى تشفى عينه بمطلعه. ويرى في تلك العناصر الطبيعية الجمال وراحة البال. وفي ذلك أيضا يقول:

سلا ظبية الوادي وما الظبي مثلاً وإن كان مصقول الترائب أكحلا

أنّبتِ أمّرت البدر أن يصدع الدجى وعلمت غصن البال أن يتميلا^(٣)

فالذي شغل صاحبنا في (الطبيعة) ليس ذلك الوصف البدويّ المجرد، كما قال بعض الباحثين وإنما شغلته عاطفته وصورة نفسه تجاه ما يحدث لها في عالم الشاعر.

ويعبر بشاعريته الخاصة عن حنين النّاقة للأماكن التي اعتادت ارتيادها ومشاركتها راكبها ذلك الحنين، بقوله:

(١) الشّعر ، كيف نفهمه ونندوّقه. ص ٢٤٢. اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشّوش - بيروت - منشورات مكتبة منيمنة ، ١٩٦٤م.

(٢) ديوانه: ج ٢، ص ٥٦٩، من البسيط.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٢٣٢، ٢٣٣، من الطويل.

دعاهما معقّلة (بالعراق) إلى أهل (نجد) هوى مُطلّق
فباتت تماكس ثني الحبا ل منها الكراكر والأسووق
فيأبى عليها الميرير الفتيل ويسمّح ذو الرّمة المُخلّق
تحنّ ويا عجا أن تحنّ لو أنها سائل يُرزق
وما هي إلا بروق المنى خلاها وما (السّفح) و (الأبّزق) ؟
فهل لمجبعها أن يروح لو أن الرّواح بها أرفق^(١)

ومن قبيل امتزاج صاحبنا في الطّبيعة أيضا أنه كانت تثير رؤية الطائر وصوته مشاعره ومعاناته الشّديدة، على طريقة العذريّين في تشكيلاتهم الحزينة: "فسجع الحمام أشبه بفواصل الشعر من غير وزن، وذلك لأنه يصدر عن الحمام بموالة الصوت على طريق واحد، وفيه تطريب وحنين، ولعل طبيعة هذا الصوت تثير مواجيد النفس، خاصة إذا كان المرء في حالة حزن، كان يموت له عزيز، أو يرحل عنه حبيب، وهي حالات ومواقف تستدعي من الشاعر أن يستخدم من ألوانها الصوتية ما يوافق طبيعته النفسية وموقفه الشعوري"^(٢).

أبشر فإنك في الحياة مخلّد يا من رأى يوم " القليب " ولم يمت
وتشّرفت لتشب جمرة صدره بنت الأراك، وهل تشبّ وما انطفت؟
ورقاء ذكرها الحداة هوى لها طارت الأنفها به فتذكرت
هتفت على خضراء، كيف ترنمت من فوقها مالت بها فترنحت
لو كان ينجو من علاقات الهوى شيء لضعف أو لمرحمة نجث
ولقد طربت كما حزنّت لصوتها فشكّث هل غثت بشجو أو بكث^(٣)

ولا أكاد أشك في أن القارئ يشارك تلك الحمامة الحزينة مشاعرها- كما صوّرها مهيار- والتي ما إن سمعت حداة الرّكب فتذكّرت أصحابها فاهتاج ترجيعها وأخذت تهتف بهن، فراح يطرب لها ويشاركها حزنها، على طريقة (إنّ المصائب يجمعن المصابينا)^(٤). وكما لم تتج الورقاء الحزينة الحزينة من فراق الحبيب لم ينج الدّيلمي من المصير نفسه. فالشاعر في وصفه الحمام إذن لم يصفه لذاته؛ وإنّما يصفه بقدر ما يثير في نفسه من حنين.

(١) ديوانه: ج ٣، ص ٤١، ٤٢، من المتقارب.

(٢) د/ مريم البغدادي - الصوت والصورة السمعية في الشعر الجاهلي ص ١٣٤ مجلة الدرة السعودية - العدد الول . السنة الثامنة عشرة عشرة - شوال ذو القعدة ذو الحجة ١٤١٢ هـ

(٣) ديوانه: ج ١ ص ١٥٤، من الكامل.

(٤) كما يقول الشّاعر أحمد شوقي: إن كان الجنس يابن الطّلع فرّقنا فإنّ المصائب يجمعن المصابينا.

وثمة لوحة صوتية يتضح منها ما يحرص عليه الشاعر أن يظهر معاناته الشديدة التي يسببها له الطائر، وهذه اللوحة يرسمها العصفور إلى جانبه، فكل منهما متألم العصفور لفقد أفرأه وبعدها عنه، أمّا هو فألمه راجع إلى بعد حبيبه عنه وفراقه له.... وهو في سبيل ذلك يعقد مقارنة بينه وبين العصفور ليعين سقمه، فيقول:

أنكرتُ يوم " اللوى " حلمي وأنكرني ؟	أن تحدّث عصفور على فنن
أخافُ أن بُغاث الطير تقتصني	ما كنتُ قبل احتبالي في الحنين له
عمارة الدار من لهو ومن ددن	زقا فذكرني أيام " كاظمة "
لقد أبنتُ عن الشكوى ولم يُبِن	أشتاق " ميّا " ويشكو فقد أفرخه
عن نهضة ، ودليل الحب في بدني ^(١)	دلت على الحزن ريشاتُ ضعفن به

فمهيأر هنا قد استخدم عدّة صور صوتية تظهر مدى حزنه وعصفوره ومدى اشتراكهما في هذا الحزن وفيها: [تحدّث- أنكرت- الحنين- أخاف- تقتصني- اشتاق- أشكو- يشكو- فُقد- الشكوى- الحزن] وكلها مفردات صوتية تبين مدى حزن كل منهما وحسرتة وشدة شوقه إلى مَنْ فقد وفارق. الأمر الذي حدا ببعض الباحثين إلى أن يقول: "إنّ مَنْ يتصفح ديوان مهيأر يحس للوهلة الأولى أنه أمام شاعر بدوي، عاشق للبادية، يعرف مواضعها، ويقف بأطلالها، وليس شاعرنا كذلك، بيد أنه الالتزام منه بتقاليد القصيدة العربية التي لم يخرج عليها، فهو يصف الطلل ويسأله ويبكي عليه، ويخاطب الرسم الدارس والناقاة، وكل ذلك يجعله يقترب في هذا النوع من الغزل ويلتقي بالشّعراء العذريين الذين يتميز شعرهم بالطريقة البدويّة المعهودة والمتبعة من وصف للأطلال وتصوير للتحمل والرحيل...."^(٢).

وما أوضح تلك المشاعر النفسية أيضا حين يصوّر الشاعر مرور الأوقات السعيدة عليه بسرعة كبيرة!، وها هو ذا يقرّر في تصوير رائع أنّ الظّعيّنة الرّاحلة مرّت كالبرق (خلابة البرق)، كما يخلب البرق الذي لم تصدق لوامعه. فيقول:

وفي الظّعائن خلّاب بموعده	خلّابة البرق لم تصدق لوامعه
مقّّع لثم الأبطال يحدرها	ذليّلة ما تواريه مقانعه
ظبي يصد عن المرعى النفوس فقد	صارت حمىّ بالدمّ الجاري مراتعه

(١) ديوانه: ج ٤، ص ٤٩١، من البسيط.

(٢) شعر مهيأر الديلمي، دراسة فنية، ص ٨٠.

إضافة لذلك: " فإن مهيار الديلمي يعد أحد هؤلاء الشعراء العباسيين الكبار الذين استوحوا هبوب الرياح والنسيم، وأثارتها لعاطفة الحب والحنين الكامنة في الصدور أبياتاً من أرق وأجمل ما قرأناه في ديوان الشعر العربي الغنائي، إذ يقول:

الصبا - إن كان لا بد الصبا إنها كانت لقلبي أروحا
يانداماي بسلع هل أرى ذلك المغبق والمصطبحا؟
فأذكرونا مثل ذكرانا لكم رب ذكرى قربت من نزحنا
واذكروا صبا إذا غنى بكم شر الدمع وعاف القدحا

وقد أحسست حين قرأت هذه القصيدة أول مرة، ولم يتغير حتى اليوم هذا الإحساس، أن صوت الشاعر يأتي من بعيد كأنه أصداً ناي حزين تتقاطر ذكرياته فيحتضنها في لوعة الحب وسعادته باستعادة الماضي الجميل من خلال هذه الذكريات المتداخلة، قطرة فقطرة حيناً وانهماجاً غامراً أحياناً... صوت واحد ولكنه يجمع في عمقه الممتد أصواتاً لا تحصى تعزف كلها على لحن مفرد... لحن الإنسان الشجي بأشواقه وحرمانه.

فالقصيدة صوت مسكوب من نداءات حارة متتابعة. وهذه النداءات موجهة إلى عناصر حية من عالم الإنسان. ولا يصحب أيّاً من تلك النداءات صورة مما يطلق عليه التشبيه أو الاستعارة أو غيرهما لأن تلقائيتها وحرارتها كفيلتان بنقل الشحنة العاطفية كلها إلى القارئ، مادام الشاعر مسيطراً على أدوات اللغوية وهي سمة مميزة لشعر مهيار الديلمي. وهذه السيطرة هي التي مكنته من تفجير أقصى طاقة يحتويها اللفظ تعبيراً عما يرمز إليه من معنى، فكان في غنى عما سوى الألفاظ من رموز. ولم يزد على هذه الألفاظ إلا قليلاً من الأساليب البيانية "الإنشائية" وهي النداء، والاستفهام. وكان استخدامه للأسلوب "التقريبي" غاية في الإبداع الفني.

ثم يضيف قائلاً، "وتتمثل عناصر الطبيعة والواقع التي عبر من خلالها الشاعر عن عاطفته في "نسيم الصبح" و "الصبا"، و "وكاظمة" و "سلع" و "المغلق" و "المصطبح" و "القدح"، وتتجسد العناصر الإنسانية في كلمات "القلب"، "الدمع"، "الندامى"، "البرحاء"، "صب" (عاشق)، "ذكرى". كما تتجسد في جميع الأفعال التي استخدمها الشاعر مثل "أرى"، "اذكروا"، "غنى"، "قرب"، "نزع"، "شرب"، "عاف".

ومن البين أن أسماء وصفات الأماكن التي وردت في البيتين: الأول، والثالث - كما ذكرناها - من قبل تمثل عناصر منسوبة إلى الطبيعة والواقع بنفس القدر الذي تنسب فيه إلى

الإنسان، بل إنَّ العنصر الإنسانيَّ فيها أشدُّ أثرًا. فالمكان والزَّمان محوران رئيسيان يدور حولهما كل شاعر كبير منذ القدم لأنَّ كلا منهما يمثل مشكلة كبرى تواجهه وتفرض عليه أن يعبر عن قلقه حيالها وعن أمله في السيطرة عليها^(١).

الشَّيب في شعر مهيار:

بينما يستنزف الزَّمان قوى الإنسان ويسير بخطاه إلى المستقبل المشوب بالضَّعف، وعدم القدرة على ممارسة نشاطاته في الحياة - كما كان في الماضي - يتبعه شعور بأنَّ الزَّمان يقود الذات إلى الفناء. وما الشَّيب إلَّا نذير ذلك^(٢).

لقد حدث أن لاح الشيب في رأس مهيار مبكرا فتهيب من ذلك الوافد الجديد وهزه هذا عنيفا - لا لضعف في ذات الشاعر بل لشعوره أن محبوبته لا يعجبها ذلك فيه. وخلف صحبتة له شعورا بالمرارة والألم، بل شق وجود الشيب في رأس الشاعر تفكيره نصفين وأوجد صراعا نفسيا عنيفا. وبدا لنا أن ثمة تناقضا في موقف الشاعر من الشيب، لكن الحقيقة غير ذلك فموقفه منه مر بمرحلتين، يبينه شعره على النحو الآتي:

أولا: استحسانه له. ويبرز فيما يأتي:

حيث يشير الشاعر إلى أنَّ الشَّيب مدعاة للجدِّ وترك الخلاعة. فقال:

لأَيَّة لَيْسَةَ خَلَعُ الْخَلَاعَةِ	وَكُنْ عَصَى الْعَذُولِ فَلِمَ أَطَاعَهُ
تَلُمُّ كَالْغَمَامَةِ أَعْجَبَتْهُ	فَشَامَ خِلَالَهَا بَزْقًا فَرَاعَهُ
وَعَالِي فِي ابْتِياعِ صَبَا شَرَّتْهُ الَّ	لِيَالِي مِنْهُ مُرْتَخَصًا فَبَاعَهُ ^(٣)

وحيث ويجعله شفيعا له في الحب، بقوله:

وَبِيضَاءَ لَمْ تَنْفِرْ لِبِيضَاءِ لِمَتِّي	وَقَدْ رَاعَ مِنْهَا نَاصِلَ الصَّبْغِ نَاصِعَ
رَأَتْ نَحْرَهَا فِي لَوْنِهِ فَاصَّ بَتَّ لَهُ	وَمَا خِلْتُ أَنَّ الشَّيبَ فِي الْحَبِّ شَافِعُ ^(٤)

(١) رؤية جديدة لشعرنا القديم (مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة)، د. حسن فتح الباب، الباب الثامن، ص ١٨٧، بتصرف يسير.

(٢) جماليات الأنا في الخطاب الشعري - دراسة في شعر بشار بن برد - د / إبراهيم أحمد ملحم - ص: ٧٨ - دار الكندي - الطبعة الأولى: ٢٠٠٤م. إريد - الأردن.

(٣) ديوانه: ج ٢، ص ٥٠٨، من الوافق

(٤) ديوانه: ج ٢، ص ٥٢٢، من الطويل.

ثانياً: شكوى الشيب وزمه له:

وذلك حين رأى صاحبه غيّرت رأيها في حبه له؛ لما رأت الشيب قد لاح في شعره، بدا تبرمه وراح يذمه ذلك المظهر، وذلك فيما يأتي:

فرأت شيباً، فقالت: غيّرت قلت: ما كلُّ شبابٍ في الشَّعرِ
غُيّرت بيضاء في سودائها قلت: مهلاً! آية الليل القمر^(١)
وها هو ذا يشكوه فيقول: الشيب، ويتبرم منه. فيقول:

ما لساري اللّهُو في ليل الصّبا ضلّ في فجرٍ برأسي وضحا
ما سمعنا بالسُّرى من قبله بابين ليل ساءه أن يُصبحا
طارق زارنا وما أنذرنا مرغياً بكرة ولا مستنجحاً^(٢)
إلى أن رأيناه يلقي بمظلوميته على دهره. فيقول:

قسّم البين فما عدل بي غدره الوافي وتبعد القريب
وقضى الدهر فحالت صبغة غدّ ذنب الدهر فيها من ذنوبي
وفؤادي يشتكي جور النوى وعذاري يشتكي جور المشيب^(٣)

"وربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان، هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان عن إيقاف سير الزمان. حقاً إن الزمان ينتزع منا رويداً كل ما سبق له أن منحنا. ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة، كثيراً ما تشعر الذات البشرية في حدة وقسوة ومرارة أنه هيهات للمفقود أن يعود"^(٤).

وصفوة القول: بدت لنا صورة الشيب في شعر مهيار - تارة - جميلة يزينها الوقار وتعطرها قوة الروح. وتارة، موحية بضعف الشاعر وانكساره أمام قوة الزمان، ودالة على قلقه وعدم طمأنينته للمستقبل. وفي كلا الحالتين كان شعره مؤثراً وموحياً.

(١) ديوانه: ج ١، ص ٣٠٢، من الرمل.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ١٧٧، ١٧٨، من المديد.

(٣) ديوانه: ج ١، ص ٩٢، ٩٣، من الرمل.

(٤) مشكلة الإنسان - زكريا إبراهيم - ص: ٧٦ - مكتبة مصر - القاهرة (د. ت).

الطلّ:

يشكّل الطلّ عند الشّاعر العربي مثيّرًا للتّفكير في المصير يوحي بأنّ جانبًا من العمر قد ولّى، وأنّ الخراب والدمار أصل في هذه الحياة.

"وليس مع الطلّ أنس بل اغتراب، وليس مع الطلّ إلّا حلم صبيحة صيف، أو لهفة يحتمي تحتها العاشق الرّاحل في أماسي الشّتاء^(١). حتّى المنازل والديّار جميعًا تصير أطلالًا إذا هجرها المحبوب وفارقها، أو جاءها الحبيب ومزّ بها وقبّلها وتمسّح في حيطانها- كما في قول قيس:

أمرُّ على الديّار ديار ليلي أقبّل ذا الجدار وذا الجدار

وما حبّ الديّار شغفن قلبي ولكن حبّ من سكن الديّارا

"فالطلّ بصمته الباهت وشكله الهامد هو مسرح الذّكريات ومبعث الأحزان... ولعلّ الطّبيعة أشققت على العاشقين وتركت لهم ناديًا في العراء يثوبون إليه، وطالما توهم العاشقون فيه وهم يعرفونه!"^(٢).

وليس يخفى، كم كان وقع الحياة شديدًا وصادمًا لنفس الدّيلمي! وأنّى للشّاعر بالابتهاج والاستقرار حين يتفرّق الأحباب، وتخلو منهم الديّار، ويبقى غريبًا ووحيدًا في الحياة؟! وقد مرّ بنا أنّ من سمات الشّعور الوجدانيّ، إحساس الشّاعر بالاغتراب والمعاناة من العزلة والخوف من المجهول. لذا، جاءت مناجاة الشّاعر للديّار ليست على الظّاهر؛ ولكنّها صورة لهذه النّفس الملتاعة، في بيئة هو غريب فيها، وكلّ ما حوله موحش تقريبًا. والشّاعر أمام هذا الواقع المرّ أصبح مجرد خيال في ثوب آدمي.

- كقوله مثلاً:

هل عند هذا الطلّ الماحل من جلد يجدي على سائل؟
أصمّ، بل يسمع لكنّه من البلى في شغل شاغل
وقفّت فيه شبحًا ماثلاً مرتفدًا من شبح ماثل
ولا ترى أعجب من ناحل يشكو ضنى الجسم إلى ناحل!^(٣)

وجدلاً، راح يستنطق الديّار، متساءلاً عن أصحابها الذين رحلوا عنها وفارقوها ظاعنين، باكياً

لفراقهم. ويقول:

(١) الغزل عند العرب - Jean- Claude Vadet - ص ٦٣. ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - القومي - دمشق ١٩٧٩م.

(٢) الحبّ عند العرب، للدكتور عادل كامل الألويسي [ص: ٣٢٢] الطبعة الأولى ١٩٩٩م - الدّار العربيّة للموسوعات - بيروت - لبنان.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٢٥٢، من السريع.

سلا دار البخيلة "بالجناب"
وكيف تشعب الأظعان صباحًا
بطالعة الهلال على "ضمير"
حملن رشائقًا ومبدئاتٍ
وأين رضاك عن سُقيا دموعي
بكيثك للفرار ونحن سُفرُ
وامسح فيك أحشائي بكفٍ
لها أرج بما أبقاه فيها الـ

متى عريت رباك من القباب ؟
بدائد بين وهدك والشعاب ؟
وغاربة كمنقض الشهاب
رماح الخط تنبئت في الروابي
ربوعك من رضاك عن السحاب
وعدت اليوم أبكي للإياب
قريب عهدا بحشا "الرياب"
تصافح بعدُ من ريح الخضاب^(١)

ويثير الأطلال تساؤلاته دون جدوى فيقول:

أجدك بعد أن ضمّ الكتيب
وهل عهد (الّوى) (بزرود) يُطفي
أعد نظرا فلا (خنساء) جار
إذا وطن عن الأحباب عزّى

هل الأطلال إن سئلت تُجيب ؟
وأمالك ؟ إنه عهد قريب!
ولا (ذو الأثل) منك ولا (الجنوب)
فلا دار (بنجد) ولا (حبيب)^(٢)

والذي نريد قوله في هذا المبحث أن الأطلال في شعر مهيار ليست على حقيقتها ولكنها رمز لذات الشاعر المحطمة من جراء ما كان يقع عليها. باعتبار "الطلل" قيمة تعبيرية تراثية تقابل قيمة شعورية من جانب ذاته الشاعرة. والحقيقة أن الشاعر قد نجح من خلالها للتفيس عن جوّ أصابه من أحداث دهره الجسام وما حل به في مجتمعه من ضغوطات كثيرة. وليس أدل على مناسبة هذه القيمة التعبيرية لما كان يحس به الشاعر أو يحدث له، من تلك القصيدة التي أرسل بها إلى العميد أبي الحسن على بن المزرع يعاتبه فيها على تأخير رسمه، وتغافله عن مقابلة قصائد أنفذها إليها. فقال في ذلك:

لمن دارّ على (إضم)
عفت إلا بما تملّي
وقفنا محدّثين بها
نشاكها ونفضُها
وكُلّ بالتحول على الـ

كـوحي الخطّ بالقلم ؟
من الزفرات والألـم
جوى أيا منّا السُّقْ دُم
بفيض دموعنا السُّجُم
شكاية غير مُتَّهم^(٣)

ثالثا: الأنا والكون وموقف الشاعر من عالمه .

(١) ديوانه: ج ١، ص ٣٥، ٣٦.

(٢) ديوانه: ج ١، ص ٦٠، ٦١، من الوافر.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ٣١١، من مجزوء الوافر.

الإنسان باعتباره سيد كائنات هذه الحياة يسعى في إطار تحقيق ذاته فيها، يحث الخطى
وبصارع الأهوال، وحياتنا عامة حرب لا هدنة فيها. مصداقا لقوله تعالى: {لقد خلقنا الإنسان
في كبد} (١).

لعل هذا الفهم هو الذي أفضى بشاعرنا إلى تحديد غايته من الحياة. حيث جعل موضوع
الصراع مع دهره "مرمى العز" وإلا فأهلاً بالموت، وليس من مرتبة وسط. يقول الشاعر:

وقم بنا نطلبها عاليةً إما لمرمى العز أو للمرمى (٢)

وما ذلك إلا لأن الحياة تتطلب من الإنسان قدراً كبيراً من اليقظة؛ ليعيش فيها كما ينبغي له
أن يعيش. وعلى هذا الإنسان أن يصنع مصيره بنفسه ويجسد حقيقته؛ وإلا ما كانت لحياته معنى
أو قيمة حقيقية، وغدا صاحبها شيئاً آخر. أو كما يقول شاعرنا:

فالسيف ما لم يمض قُدماً زُبرةً والليث كلب البيت ما لم يفرس (٣)

فبدا لنا أن معركة الشاعر مع دهره كانت مريرة، لكنه استعان عليها بوسيلتين، الأولى:
عزيمته، والثانية: الصبر. أما شاهد الأول منهما فقوله:

ما المجد إلا بالعزيمة فاعزم من لم يغامر لم يفز بالمغم (٤)

وشاهد الثاني قوله:

شفى الله نفساً لا تذل لمطلب وصبراً متى يسمع به الدهر يعجب

وصدراً إذا ضاقت صدور رحيبةً لخطب تلقاه بأهل ومرحب (٥)

وشاعرنا في ظل هذا الصراع لم يتخل عن مبادئه ولا عن كرامته أبداً، واتخذ الوسيلة النظيفة
لبلوغ الغاية الشريفة. ولم يكن في مقاييس شاعرنا الخاصة مبدأ "الغاية تبرر الوسيلة". وقرأ إذا
شئت قوله:

إذا إبلي أمست تماطل رعيها فهل ينفعني من بلاد خصيبها؟ (٦)

ووفق هذه الرؤية، رأيناه يختار الفقر على الغنى:

إذا كان عزّي طارداً عني الغنى فالله فقر لا يجاوره الذل

(١) سورة البلد: آية رقم (٤).

(٢) ديوانه: ج ٢، ص ٤٧٢، من الرجز.

(٣) ديوانه: ج ٢، ص ٤٧٢، من الرجز.

(٤) ديوانه: ج ٣، ص ٢٦٥، من الكامل.

(٥) ديوانه: ج ١، ص ١٩، ٢٠، من الطويل.

(٦) ديوانه: ج ١، ص ٤٥، من الطويل.

عليّ اجتناء الفضل من شجراته ولا ذنب إن لم يجن حظاً لي الفضل
خلقت وحيداً في ثياب نزاھتي غريبٍ وأهل الأرض لو شئت لي أهل
وفي الناس مثلي مُقْتَرُون وإنما أزد جوى أن ليس في الفضل لي مثل^(١)
مثلي^(١)

كما رأيناه يؤثر الجوع على الشبع، حيث يقول:

فاقعد إذا السعي جرّ مهضمّة وجُبع إذا ما أهانك الشبع^(٢)
ويرفض كذلك المناصب التي بلغها الآخرون بطرق ملتوية ووسائل دنيئة- وكان يسمّيها
"حظوظاً" في الوقت الذي يعرف فيه الطّرق إلى هذه الحظوظ، لكنّه لن يسلكها.
واقراً إذا شئت قوله:

تمنى رجال أن تذل بي النعل ولم تمش في مجدٍ بمثلي لهم رجل
وعابوا على هجر المطامع عفتي وللهجر خير حين يزري بك الوصل^(٣)
ولم يكن يشغل مهيار ما يجري حوله بقدر ما يجري داخله، واقراً في ذلك قوله:
وإن هوى بي أو حظني حُمقُ الـ حظّ، فههّي يسمو ويرتفع^(٤)
وإنّ دلّ ذلك عن شيء فإنّما يدلّ عن أن جوهر الشاعر كريم ومعدنه نفيس. واقراً قوله:
يا ناقد الناس كشفاً عن جواهرهم متى تغيّر عن أعراقه الذهب^(٥)

معنى ذلك، أن ليس للحياة الحقيقيّة وجود في نظر الشاعر، إلا إذا تحقّقت حرّية الإنسان
وكرامته. ولن يتم ذلك إلا إذا ملك صاحبها فيها إرادته وصان مبادئه.

وبينما يُعد الشعر ضمير الشاعر ورسالته، وعنوان وجوده الحقيقيّ وحرّيته. وأن ليس ثمة
حداً فاصلاً بين الوجود والشعر^(٦). فإن شاعرنا إزاء مسؤوليته الأدبية والمهنية يضع دستوراً لفنه.
ويقول في ذلك:

والشعر صنه فالشعر يحتسب الله إذا لم يصن على الشاعر

(١) ديوانه: ج ٣، ١٣٠، من الطويل.

(٢) ديوانه: ج ٢، ص ٥٠٥، من المنسرح.

(٣) ديوانه: ج ٣، ص ١٢٩، من الطويل.

(٤) ديوانه: ج ٢، ص ٥٠٥، من المنسرح.

(٥) ديوانه: ج ١، ص ١١٣، من البسيط.

(٦) جماليات الأنا في الخطاب الشعري- دراسة في شعر بشار بن برد- د/ إبراهيم أحمد ملحم- ص: ٣٨. دار الكندي- إربد- الأردن- الطبعة الأولى: ٢٠٠٤م.

لا تمتهنه في كل سوق فقد تريح حيناً وبيعك الخاسر^(١)

كما رأيناه يعنى بشعره ويطالب بضرورة حمايته من الانتهاك والسلب. فيقول:

أما جنى خيرا له آدابه أعاذكن الله من شر الأدب

هو الذي أخرني مشارف السبق فاظمأ شفتي على القرب^(٢)

وإننا نعتقد أن شاعرنا كان منسجما مع نفسه يصون شعره عن الهجاء والمديح الكاذب ويحصر أغراضه الفنية في شئون حياته الخاصة من تهنئة وعتاب وشكراً ووصفاً مقدما لهذا كله بمقدمات وجدانية خالصة. وختاماً، بدت لنا صورة مهيار إنسانا فاضلا أبيا يعنى مشكلات عالمه ويرنو إليها بعمق وهو الجدير باتخاذ مواقف إنسانية محددة وامتلاك مشروع يحقق الذات ويسهم في بناء المجتمع.

(١) ديوانه: ج ٢، ص ٤٣٦، من المنسرح.

(٢) ديوانه: ج ٢، ص ٤٣٦.

الباب الثالث

السمات الأسلوبية لشعر مهيار
في ضوء الوجدانية

مدخل عام:

لا تثريب علينا، أن نبدأ مثل أجدادنا الأوائل بالإشارة للجذر اللغوي لكلمة "أسلوب" في اللغات الأوروبية المعروفة واللغة العربية- كما يقول الدكتور صلاح فضل- فقد اشتقت في هذه اللغات من الأصل اللاتيني: (stilus)، وهو يعني "ريشة". ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة؛ فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، دالاً على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية^(١).

ولعل أول استخدام لكلمة "الأسلوب" في اللغة العربية كان في بيئة المتكلمين الذين لعبوا دوراً كبيراً في تطوير الدرس النقدي والاتجاه به ناحية الكمال^(٢). وقد كان المعتزلة- من بين الفرق الكلامية- أشدهم حرصاً على تأويل العبارة القرآنية؛ مما أدى إلى تطوير الدرس النقدي عندهم، وظهور البحث الأسلوبي مبكراً في بيئتهم^(٣).

وبعد اللغوي الفرنسي بوفون أول من عرّف "الأسلوب" في العصر الحديث تعريفاً نال قسطاً من الشهرة والانتشار، وحظاً أكبر من الفهم الذي تباين حيناً وتطابق حيناً آخر. حيث قوله: "الأسلوب هو الشخص نفسه"^(٤).

ويري علماء اللغة من أتباع دي سوسير أنّ كلمة "أسلوب" أنسب للدلالة على أيّ طريقة متميزة في استعمال لغة ما، وأنّ اللغة شكل وليست مادة. أي أنّها نظام من العلاقات^(٥). وهو منهج دعا إليه عبد القاهر الجرجاني فيما سماه (النظم) ودعا فيه إلى التزام معاني النحو، وهو يهدف إلى أنّ التركيب الشعري في صميمه تركيب منظم، يهدف إلى اعتصار معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحركت من موقعها الذي أثره الشاعر إلى موقع آخر فإنّها ستفقد جزءاً هاماً من دلالتها أو إحائها أو موسيقيتها، ومن ثم ينحل النظم^(٦).

وقد تباينت تعريفات أهل العلم "للأسلوب"، إلى الحدّ الذي يصحّ فيه القول: "إنّه لا يوجد تعريف واحد للأسلوب يتمتّع بالقدرة الكاملة على الإقناع ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله"^(٧). وثمة شعور سائد حتّى على مستوى الدراسات الأسلوبية في الغرب بأنّ مصطلح

(١) علم الأسلوب والنظرية البنائية- المجلد الأول: ٩٥، ٩٦. [مجموعة أعمال الدكتور صلاح فضل- مجلدان- دار الكتاب المصري، بالقاهرة- ودار الكتاب اللبناني، بيروت- الطبعة الأولى: ١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م].

(٢) الحوار حول شخصية الناقد، د. (عبد الحكيم راضي)، مجلة الثقافة/ القاهرة/ العدد ٩٦ / سبتمبر ١٩٨١م- ص: ٥٥.

(٣) قراءة النص: ١٤٣.

(٤) ينظر: (تجليات حول الأسلوب) J Comte de Buffon - ص: ١٣- نقلاً عن [فيلي ساندريس- نحو نظرية أسلوبية لسانية- ترجمة الدكتور (خالد محمد جمعة)- ص: ٢٧- دار الفكر- دمشق- ط/ ١- ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م]. وقد انتقد الدكتور (المسدي) في كتابه تعريف بوفون (١٧٠٧م- ١٧٨٨م) السابق: "الأسلوب هو الإنسان ذاته" قائلاً: إنّ هذا التعريف غير محدّد تحديداً إجرائياً. فالباحث لا يمكن أن ينطلق منه لتحليل العمل الأدبي.

(٥) شكري عياد، اللغة والإبداع، ص ٤٢. القاهرة ١٩٨٨.

(٦) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص ١٨٧. دار المعارف بمصر ١٩٨١.

(٧) انظر، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته، ص: ٧٣.

"الأسلوب" مصطلح غامض. ونظرة واحدة إلى مجموع التعريفات التي قيلت حول هذا المصطلح تظهر مدى غموضه، وتعدّد الاتجاهات في النظر إليه^(١).

ومهما يكن من أمر اختلاف أهل العلم في تعريف "الأسلوب"، فإننا حين اتخذنا عنواناً لمبحثنا الحالي، ألا وهو: "سمات أسلوب مهيار في ضوء الوجدانية"، كان مقصدنا منه دراسة خصائص النصّ الشعريّ لمهيار فنّيّاً، وفي إطار تجربته الشعريّة.

حيث نوجّه درسنا إلى الإطار أو الغلاف الذي يحمل فكر الأديب ومعانيه، كما يحمل انفعالاته وأحاسيسه. أو إلى الصورة اللفظية التي تعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار^(٢). وذلك باعتبار أنّ "الأسلوب في الواقع هو النصّ نفسه"^(٣).

أخذين في الاعتبار كذلك أنّ اللغة الشعريّة ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، على حدّ تعبير كوهين. فالشاعر لا يتحدث كما يتحدث كلّ الناس، ولغته "غير عادية". والشّيء غير العاديّ في هذه اللغة يمنحها أسلوباً يسمّى "الشاعريّة"، وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعريّ^(٤).

قصارى القول أنّ الأسلوب ليس زينة وإنّما هو صميم الفنّ. إنّ هذا البناء الدقيق الذي يحكم العلاقات بين عناصر اللغة الشعريّة من أصغر وحداتها وهو الصّوت إلى المفردات والتراكيب وبذلك يتحقّق البناء اللّغويّ. "ونستطيع أن نقول في وضوح إنّ مواد الأسلوب هي الألفاظ حاملة معانيها؛ إذ الفصل بينها غير ممكن"^(٥).

وقد تعددت أنماط التلّوين الأسلوبية في شعر مهيار، وأخذت أشكالاً شتى. وسنتناولها بالدرس تفصيليّاً في خمسة فصول، هي:

الفصل الأول: معجم مهيار الشعري.

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية.

الفصل الثالث: المستوى التركيبي للجملة الشعرية.

الفصل الرابع: التناص في شعر مهيار.

الفصل الخامس: الصورة الشعرية، مفهومها وأثر الخيال فيها وصلتهما بتجربة الشاعر.

الفصل الأول

(١) التفكير الأسلوبية، رؤية معاصرة في التراث النّقدّي والبلاغيّ - في ضوء علم الأسلوب الحديث - للدكتور (سامي محمد عابنة) ص: ١٢، ١٣. [جداراً للكتاب العالميّ - عمّان - الأردن. بالاشتراك مع "عالم الكتب الحديث" - إربد - الأردن].

ويقول "إفيلي ساندريس" من جملة الأحكام التي ذكرت فيه، قولهم: - الأسلوب هو السلوك (عالم النّفس). - الأسلوب هو المتحدّث/ المتكلّم (عالم البلاغة). - الأسلوب هو الشّيء الكامن (الفقيه اللّغويّ). - الأسلوب هو الفرد (الأديب). - الأسلوب هو المتكلّم الخفيّ أو الضمنيّ (الفيلسوف). - وأخيراً الأسلوب هو اللغة (اللسانيّ). للمزيد انظر: إفيلي ساندريس - نحو نظرية أسلوبية لسانية - ترجمة الدكتور (خالد محمد جمعة) - ص: ٢٦ - دار الفكر - دمشق - ط١/ ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م].

(٢) أحمد الشايب: الأسلوب، ص ٤٦، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة: ١٩٧٦م.

(٣) مقالات في الأسلوبية - منذر عياشي، ص: ١٥٧.

(٤) جون كوهين، لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش ص ٢٤ مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥م.

(٥) في الأدب والنقد: ص: ٣٤. [الدكتور شوقي ضيف - دار المعارف - مصر - إيداع/ ١٩٩٩م].

معجم مهيار الشعري:

لا يخفى على باحث أن لغة الشعر لغة خاصة؛ باعتبار أن الشعر "فنّ يعتمد الصورة والصوت والجرس والإيقاع وخواطر وأشياء، لا يمكن تركيزها في أفكار واضحة للتعبير عنها في النثر المألوف"^(١). وعليه يصح القول: "إن القصيدة الشعرية إنما هي التعبير غير العادي عن عالم عادي"^(٢).

وألفاظ القصيدة في بساطتها أو جلالها ليست هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدّد قيمتها"^(٣). والشعراء منذ أن بدأوا يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم ممتزجة بألفاظ تقليدية، وخالصة أحياناً لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة"^(٤).

لذا؛ فإن شيوخ ألفاظ معينة في قصائد شاعر ما، يؤول إلى أن حالة نفسية تتراكم عليها شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية، تعبّر عن تلك الحالة المستشعرة التي تهيم على كيان الشاعر. وتلك الشبكة التي ترفد القصيدة بالأسس الدلالية تنمو وتتكتف داخل أطر تصويرية مشكلة مادة رئيسة في بنية الصورة الشعرية"^(٥).

الأمر الذي يعني أن، لكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي يميّزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفرداً. ويرتبط معجم الشاعر ارتباطاً حياً بتجربته وموقفه ورؤيته للحياة. والمعجم ابن البيئة؛ إذ المجتمع وبيئة الشاعر لهما تأثيرهما على معجمه اللغوي- فالشاعر، لا يبتعد كثيراً عن فلكية المفردة المحيطة به ليساير الذوق العام من حوله. وإن ما يشكل معجم الشاعر ومفرداته ودلالاتها تجربة الشاعر الشعرية، فيستمد منها مفرداته ومعانيه"^(٦).

نخلص من ذلك إلى أن معجم أي شاعر، إنما يتشكل من مجمل الألفاظ المهيمنة على كيانه. ومهما يكن من أمر اتصال أو صلة هذا المعجم بلغة الشعراء السابقين له وبلغة شعراء

(١)- انظر، المعجم الأدبي- د. جبور عبد النور- دار العلم للملايين- بيروت- ١٩٧٩م.

(٢)- بنية اللغة الشعرية- جان كوهن- ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري- ص: ١١٣. [الدار البيضاء- المغرب- دار توبقال للنشر- ط/١- ١٩٨٦م].

(٣) درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه وننطقه، ص ٨٩.

(٤)- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر- ص: ٣٦٩.

(٥) رماد الشعر: ١٢٩.

(٦) البنى الأسلوبية في النص الشعري- ص: ١١١- بتصرف يسير. [دراسة تطبيقية في شعر البوسعيديين بدولة عُمان- د. راشد بن حمد حمد بن هاشل الحسيني- دار الحكمة- لندن- ط/١- ٢٠٠٤م].

عصره، يبقى الشاعر المبدع على الدوام "ينمي أسلوبه الخاص تبعاً لذوقه ومزاجه"^(١)، وبالتالي يبقى يبقى لمعجمه خصوصيته.

وشاعرنا، مثله في ذلك مثل الشعراء الكبار، له معجمه الخاص المستمدّة ألفاظه من سياقات معيّنة في شعره، والتابعة من موقفه الشعوري. أي أنّ مفردات هذا المعجم - على ما سنرى - جاءت ترجمة لقيم شعورية عنده، وبفعل الضّغط الشعوري على رؤيته. ولعلّ أبرز دوائر معجمه الشعري هي التي توطّرها ثلاثة عناوين، هي:

(أ) - دائرة ألفاظ الحبّ:

ذكرنا أنّ "مهيار الديلمي" واحد من أولئك الشعراء الذين عاشوا تجربة "الحبّ" واستلهموا فكرتها، وكان ذلك في إطار رؤية متكاملة. وقد بدا فيها شاعرنا ملتهب الوجدان يهيم بالبرق، ويرى حبيبته في غصن البان، ويشم رائحتها في صبا "نجد... الخ. وقد أمكننا تلخيص تلك رؤيته في الحبّ في أربعة محاور، سبق تناولها بالتفصيل.

أمّا بخصوص ألفاظ دائرة الحبّ عنده فلعلّ أبرزها في شعره ما يأتي:

١ - فيما يتّصل بجانب المحبّ.

تأتي الألفاظ الدالة عليه وعلى أحواله من مثل قوله: قلبي - كبدي - عيني - الحبّ - الذكرى - فؤادي - مقتلتي - النوى - المشيب - التّوديع - الطّرب - القلب - الفم - حلو الكلام - الفراق - الدّمع - جلدي - وفائي - طرفي - لحظ عيني. كما هو الحال في الأمثلة الآتية:

وعليه قوله:

وفؤادي يشتكّي جور النّوى وعذاري يشتكّي جور المشيب^(٢)

وكذلك قوله:

أقامت على قلبي كفيلاً من العهد يذكّرني بالقرب في دولة البعد
فقولوا لواشيها - وإن كان صادقاً وفائي لها أحظى ولو غدرت عندي^(٣)

ومنه قوله:

(١) الشعر كيف نفهمه وننوّقه - اليزابيث درو: ص ٣٣٩.

(٢) ديوانه: ج ١ / ٩٣. من [الزّمل].

(٣) ديوانه: ج ١ / ١٩٨. [من الطّويل].

وما أتبعَتْ ظُعنَ الحيِّ طرفي لأغْنَمَ نظْرَةً فتَكُونُ زادي

ولكنني بعثْتُ بلحظ عيني وراء الرِّكب يسألُ عن فؤادي^(١)

وكذلك قوله:

عزَّ هَواكِ فأذلَّ جَلدي والحبَّ ما رقَّ له الجِلْدُ وذُلَّ^(٢)

ومنه أيضًا قوله:

وتبَرَدَ أكبادنا خُلْسَةً من اللَّحْظِ أو زورة في الحُلُمِ^(٣)

وكذلك قوله:

هبينني أَسْتَرِ النَّجْوى أليس الدَّمْعُ يَفْضَحُني

لسانِي مِنْكَ أَمْلَكُهُ ودمع العين يملِكُنِي^(٤)

٢- فيما يتَّصل بجانب الآخر في موضوع الحبِّ لاسيَّما محبوبية الشَّاعر، تأتي الألفاظ: ظبي- الهوى- لائم- طيفها- غنى- الكؤوس- البرق- وميضه- البريق- الصدق- الكذب- رشأ- مقبلها- بالمدام- غصن البان- . كما هو الحال في الأمثلة الآتية:

قضى دين "سُغدى" طيفها المتأوَّب ونوَّلَ إلّا ما أبى المتحوَّب^(٥)

وكذلك قوله:

لكِ الغرام وللواشي بك التَّعب وكلَّ عَذْلٍ إذا جدَّ الهوى لَعِبُ^(٦)

(١) ديوانه: ج ١/ ٢٣٢، ٢٣٣. [من الوافر].

(٢) ديوانه: ج ٣/ ١٦٣. [من الرجز].

(٣) ديوانه: ج ٣/ ٣٥١. [من المتقارب].

(٤) ديوانه: ج ٤/ ٤٣٤. [من الرجز].

(٥) ديوانه: ج ١/ ٤٩. [من الطويل]. المتعبَّد الذي يلقي الحوب عن نفسه. والمتأوَّب: الطارق أول الليل.

(٦) ديوانه: ج ١/ ١١٣. [من البسيط].

ومنه أيضاً قوله:

وعلى ما صفحوا أو نقموا ما أرى لي منك يا ظبية بُداً
أجتلى البدر فلا أنساك وجهاً وأرى الغصن فلا أسلاك قداً
فاذا هبت صبا أرضكم حملت ثرب الغضا باناً ورندا^(١)

وكذلك قوله:

سألت ظبية ما هذا النحول أسقام باح أم هم دخيل
أين ذاك الظاهر المالى للعين والمختلط الرطب الصقل
أهللاً بعد ما أقمر لي أم قضيباً ومشى فيه الذبول
أنت والأيام ما أنكرت له وبلاء المرء يوم أو خليل
قتلتني وانبرت تسأل بي أيها الناس لمن هذا القتل
أشتر الحسن وجني الصب شد ما طاحت دماء وعقول^(٢)

وأيضاً قوله:

أسترشد البان وهو غضبان وأسأل البدر وهو غيران
خصمان لي فيك يا لغانية غيظ بدور بها وأغصان^(٣)

وله لوحة جمع فيها أغلب صفات محبوبته. وفيها يقول:

علقتهـا مجدولة تألم ضم الشماة
أخت القضيب هيفـا وتزبه وشكاه
هوجاء لا ممن وره صفراء لا ممن علاه
صحيحة كأنهـا ممن سقم مبلأه^(٤)

(ب) ألفاظ الحزن:

سبق أن ذكرنا، في "حياة مهيار" واستعراض سيرته، أن نفس مهيار نفس حزينة قلقة، فُدر صاحبها أن يعيش غريباً عن وطنه. كما عرفنا أن هذا "الدليمي" أيضاً، قبل أن يسلم كان مجوسياً- وهو، ما ضاعف إحساسه بالغربة في مجتمع دينه الإسلام- ناهيك عن فشل تجربة حبه الأولى مع محبوبته العربية، ومدى تأثير ذلك في رؤيته وأسلوب تعبيره.

(١)- ديوانه: ج ١/ ٢٨٣. [من الخفيف].

(٢)- ديوانه: ج ٣/ ٢٢٠. [من الرمل].

(٣)- ديوانه: ج ٤/ ٤٠٨. [من المنسرح].

(٤)- ديوانه: ج ٣/ ١٩٤، ١٩٥. [من الرجز].

وثمة سبب آخر مردّه إلى تشييع مهيار. إذ تغلب على أدبيات الشيعة عامّة عاطفة الحزن والأسى؛ لاستنادهم تاريخياً إلى "مظلوميّة آل البيت" عليهم السّلام. وقد صادف هذا الاتجاه هوى الشاعر، ووجد فيه ما يغذّي مشاعره الخاصّة ويعبّر عن مواقفه عامّة.

من هذا وذاك، تشكّلت لدى الشاعر دائرة حزينة من المفردات، من مثل: "أم المصائب"، "النّوائب"، "هتكت"، "لم تلتفت"، "ترمي"، "صائب"، "ذلّ"، "غمزي"، "عائب"، "شبا طاعن"، "حادثاتك"، "ضارب"، "بلا وازع"، "الموت"، "ضغينة"، "تنقم"، "غارة"، "يشردّ"، "فجعت"، "لتصدعنا"، "أم العجائب"، "السّم"، "المُردي"، "لا باقيا"، "سلام على الأفراح"، "ليست إربة"، "دنس"، "الحزن"، "الدّموع"، "مصائب"، "الشّامتين"، "القواطب"، "المخالب"، "لم تخذع"، "بلوت"، "السّود"، "حمر المصائب". "خدع"، "غادر"، "تغتر"، "هاجر"، "تخدعتك"، "السّراب"، "ظنّا"، "يرجم"، "السّافر"^(١)... الخ. ومن الشّواهد على ذلك:

قصيدته الّتي رثى فيها صديقاً له وواحدًا من ذوي الفضل عليه، وفيها يقول:

نعم! هذه يادهر أم المصائب فلا تُوعِدني بعدها بالنّوائب
هتكت بها ستر التّجامل بيننا ولم تلفت فينا لبقيا المُراقب^(٢)

قصيدة الّتي يمدح فيها آل البيت (عليهم السّلام)، مشيراً فيها إلى بعض مآسيهم، ويقول:

أرى الدّين من بعد يوم "الحسين" عليلاً له الموت بالمرصد
سيعلم من فاطم "خصمّه" بأي نكال غداً يرتدي
ومن ساء "أحمد" يا سبّطه فبإاء بقتلك، ماذا يدي
فداؤك نفسي ومن لى بذا ك لو أنّي مولىّ بعبدٍ فُدي
وليت دمي ما سقى الأرض منك يقوت الرّدى وأكون الرّدي
وليت سبقتُ فكنيتُ الشّهيد أمامك يا صاحب المشهد
عسى الدّهْر يشفى غداً من عدا ك قلب مغیظٍ بهم مُكمد
عسى سطوة الحقّ تعلو المحال عسى يغلب النّقص بالسّودد
وقد فعل الله لـكنّني أرى كيدي بعد لم تبّرُد^(٣)

(١) - ديوانه: ج ١ / ٥٢، ٥٣ - ٢٩٤، ٢٩٥.

(٢) - ديوانه: ج ١ / ٥٢. [من الطّويل].

(٣) - ديوانه: ج ١ / ٢٥٤ - ٢٥٦. [من المتقارب].

ومما لا شك فيه، أنّ مجمل ألفاظه في هذه الدائرة، مثل: "الموت"، "خصمه"، "نكال"، "يرتدي"، "ساء"، "قتلك"، "دمي"، "الردى"، "مغيظ"، "مكمد"، "النقص"، "لم تبرد"،... الخ، وفي ضوء سياقها الشعريّ- كما هو مبين أعلاه- ما ينم عن حالة وجدانية خاصة ونفس حزينة وصادقة في آن.

قوله كذلك، في رثاء فتى كان رباه واصطفاه وسكن إليه:

كم النّحت في جنبِي والحزُّ في مَنِّي أما يُشبع الأيَّام ما أكلتُ مَنِّي
تلاحمُ ما تفرّيه فيّ بما فرت وتحسّم ما تجني عليّ بما تجني
أريها ندوبي كي ترقّ وأشتكي إليها فلا تأوي بعين ولا أدن
أرئفُ منها بالبكا بارد الحشا وأحوي بغوذات الرُّقى مارِد الجنّ
تسلّ جناحي ريشةً بعد ريشةً وتخلّسُ غصنا من فروعي إلى غصن^(١)

ولا يقتصر هذا الأمر "الوجداني" في شعره على ما يعرف بقصيدة الرثاء، بل امتدّ إلى تشوّقه إلى الممدوح أحياناً واستلھام وداع المحبوب أو فراقه الديار. ومن أمثلة ذلك، قوله:

أدمعُك أم عارضُ ممطرُ أم النَّفسُ ذائبةٌ تقطُرُ
دعوا بالرحيل فمستذهِلُ أضلّ البكاء ومستعبرُ
وقالوا الوداعُ على رامةٍ فقلت لهم "رامة" المحشر^(٢)

وقوله أيضاً في موضع آخر:

يقولون يومَ البين عيُنك تدمعُ دعوا مقلّةً تدري غداً من تودّعُ
ترى بالنّوى الأمر الذي لا يرونه هوئاً فيقولون الذي ليس تسمعُ
فإن قرّ قلبي فاتهمه وقل له بمن أنت بعد العامريّة مولع^(٣)

ومما ورد من ألفاظ هذا المحور أيضاً قوله: "النّحت"، "الحزّ"، "فرت"، "تجني"، "ندوبي"، "اشتكي"، "فلا تأوي"، "البكا"، "تسلّ جناحي"، "تخلّس"، "صدّك"، "تركتك"، "المخدوع"، "مسموم"، "صعق"، "هجرتك"، "سبّة"، "خفتك"، "دهيت"، "غدر"، "يشوّه"^(٤). وكذلك قوله: "أدمعك"، "النّفس"، "ذائبة"، "تقطر"، "الرحيل"، "فمستذهل"، "أضلّ"، "البكاء"، "ومستعبر"، "الوداع"، "المحشر"... والألفاظ: "تدمع"، "تودّع"، "النّوى"، "اتّهمه"، "مولع"،.... الخ.

(١)- ديوانه: ج ٤/ ٤٦٨ - ٤٧١. [من الطويل].

(٢)- ديوانه: ج ٢/ ٣٨٤. [من المتقارب].

(٣)- ديوانه: ج ٢/ ٥١٤، ٥١٥. [من الطويل].

(٤)- ديوانه: ج ٤/ ٤٦٨ - ٤٧١.

من يدقق في دلالة هذه الألفاظ من شعر مهيار، ويمعن النظر في سياقاتها المتضمنة لها، فسوف ينتهي به الرأي إلى أن هذه الألفاظ جاءت ترجمة صادقة عن عاطفة الشاعر، أي جاءت مساوية لنبض وجدان محاصر يحمل في طياته عبئا ثقيلا.

(ج) ألفاظ الطبيعة:

لا تخطئ عين قارئ ديوان مهيار ألفاظ "الطبيعة"، فهي من الكثرة بمكان. وقد جاءت هذه الألفاظ في تقديرنا ضمن سياقات معينة تشف عن حالة شعورية مهيمنة على موقفه من موضوعه "الطبيعة"، وموقفه منه.

لنا أن نشير أيضا إلى أننا تناولنا موضوع "الطبيعة"، في شعر مهيار، ضمن رؤية الشاعر. وانتهينا من خلال دراسة هذا الموضوع إلى أن "الطبيعة" في شعر مهيار لها صورتان؛ إحداهما: (تقليدية)، وقد أجاد الشاعر فيها التقليد. وأمّا الأخرى، فجاءت ممتزجة بوجدان الشاعر، وتعدّ عنصرا فنياً ضمن تجربة شعورية.

ومن ألفاظ هذا المحور، نذكر مثلاً ما يأتي: "البرق"، "وميضه"، "الغيث"، "الخيال"، "المزن"، "برد"، "البرود"، "الليل"، "البان"، "غصن البان"، "الأقحوان"، "ورقاء"، "قمري"، "رباك"، "مطرتك"، "حزينة الصّفير"، "جناحي"، "صبحها"، "منى"، "سلع"، "قبا"، "ظبي"، "الصّحو"، "ملتهباً" "عامر"، "طي"، "الدياجي"، "تجد"، "النّرى"، "سقاك الغيث"، "ليتي"، "أقر"، "نجومها"، "أفلاكهنّ"، "النّهار"، "السّحر"، "الشّمس"، "القمر"، "نار"، "الكؤوس"، "الرّفاق"، "صدر"، "ماء"، "ريح الصّبا"، "بانة الغور"، "عين"، "ليالي"، "أسمرها"، "ذراك"، "يخضر"، "عودك"، "يعطر"، "الأراك"، "أعذب الشّربتين"، "يداك"، "النّهار"، "غروب"، "تسحّ القطر"، "الجمر"، "الطلل"، "البلى"، "الأطعان"، "عاقل"، "النعم"، "كاظمة"، "عصفور"، "قنن"، "بغات الطّير"، "كاظمة"، "الدّار"، "أفرخه"، "ريشات"، "بدور"، "أغصان"، "أيام حجر"، "الوجه"، "لمّة"، "الصّبا"، "ظباء"، "الصّريم"، "غزلان"، "الأرض"... وما إلى ذلك.

ويمكننا إزاء معجم الطبيعة في شعر مهيار، أن نصنّف ألفاظه إلى عدّة دوائر أو وحدات

دلالية، هي على النّحو الآتي:

(١) ما يخصّ الإنسان ومستلزماته، وما يتّصل كذلك بحياته الدنيّة والاجتماعيّة. ومنه:

أ- أعضاء الجسم. ومن ألفاظها في شعره: (الضّلوع، الموق، كبدي، فؤادي، عيني، أذني، خدي،

جفني، قلب، فَم، أكبادنا، اللّحظ، جفني، خدي... الخ. ومن الأمثلة على ذلك قوله:

يا عين لو أغضيت يوم النّوى	ما كان يوماً حسناً أن يرى
كلّفت أجفانك ما لو جرى	برمل يبرين شكا أو جرى
جناية عرّضت قلبي لها	فأحتلمي أولى بها من جنّي ^(١)

وكذلك قوله:

نعم من جميلة إحدى النعم	وإن ضنّ قلب فقد جاد فَم
نعالج في الحب مرّ الكلام	ونقتع منه بخلو الكلام
وتبرد أكبادنا خلصة	من اللّحظ أو زورة في الخلم ^(٢)

وأيضاً قوله:

دع ملامي (باللوى) أروح ودغني	واقفا أنشد قلبا ضاع مني
ما سألت الدار أبغى رجعتها	ربّ مسؤول سواها لم يجبني
إنما الحظّ لقلبي عندها	ولعهدي لا لعيني وأذني
كن أخاً يسعد أو بن عن قلّي	فأخي الناصح ما استودعت جفني
أنا يا دار أخو وحش الفلا	فيك من خان فعزّمي لم يخني
قائماً أو قائلاً مفترشاً	بين خدي وثرى أرضك رذني
ولئن غال مغانيك البلى	عادة الدهر فشخص منك يُغني
إن خبت نارٌ فهذا ذي كبدي	أو جفا الغيثُ فهذا ذلك جفني ^(٣)

من الواضح أنّ ما أوردناه، من ألفاظ هذه الدائرة، يؤكّد على أنّها وفي ضوء نصوصها

المستشهد بها، أو (سياقها الخاص)، نابعة من عاطفة الشاعر وعنصر رئيس في تجربته.

(١)- ديوانه: ج ١ / ٨، ٩. [من السّريع].

(٢)- ديوانه: ج ٣ / ٣٥١. [من المتقارب].

(٣)- ديوانه: ج ٤ / ٤٤٠.

ب- مستلزمات الإنسان، من الشراب، والطعام، واللباس، والروائح... الخ. ومن ألفاظها مثلاً:

"أظمى"، "ريي"، "برد الماء"...، وشاهد ذلك قوله:

أظمى وريي في السّوال فلا يفي حرّ المذلة لي ببرد الماء^(١)

"الماء"، "القهوة"، "الشارب"، "رضاب"، "عذباً"...، وشاهد ذلك:

وكم أخ غيّرهُ يومه الـ مُقبلُ عن أمسي به الذّاهب

كنت وإياه زمان الصدى كالماء والقهوة للشارب^(٢)

وقوله أيضاً:

أراك بوجه الشمس والبعد بيننا فأقع تشبيهاً بها وتمثلاً

وأذكر عذباً من رضابك مسكراً فما أشرب الصّهباء إلا تعلّلاً

هنيئاً لحبّ "المالكيّة" إنّه رخيص له ما عزّ منّي وما غلا^(٣)

"الكؤوس"، "انتشى"، "سكر"، "ماء"، "قدحي"، "أشرب" "أدمعاً"...، وفيها قوله:

غنّى (بهيفاء) الرّفا قُ والكؤوس لم تدُر

فكلّ صاحٍ انتشى وكلّ نشوانٍ سكر

كأنّما قلبي لها في صدر كلّ من حضر

فظلّت أبكي مثلاً ما أشرب أدمعاً حُمُر

كأنّ ماءً قدحي من بين جفنيّ عصِر

قال الرّسولُ: عتبّت (هيفاء) قلت: ما الخبر

قال: تقول: ملّنا قلت: الملوّل من غدر^(٤)

(١)- ديوانه: ج ١ / ٧. [من الكامل].

(٢)- ديوانه: ج ١ / ١١١. [السريع].

(٣)- ديوانه: ج ٣ / ٢٣٣. [من الطويل].

(٤)- ديوانه: ج ٢ / ٣٦٧. [مجزوء الرجز].

"تيجانهم"، "صُوع"، "عِيَاب"، "الأستار"^(١)، و"اختمري"، "الكلل" الخ. يقول مثلاً:

فقل لأقمار السَّماء: اختمري فحلبة الحسن لأقمار الكلل^(٢)

* "فارة": نافحة المسك، و"فتيقها": رائحة المسك. وفي ذلك قوله:

أشاقك من حسناء وهناً طروقها نعم كُل حاجات النفوس يشوقها
سرت أمماً والأرض شحط مزارها كثير عواذيه قليل رفيقها
تخفى وما إن يكتم الليل بدره وهل فارة فُضت بخاف فتيقها^(٣)

فإذا دققنا في دلالة الألفاظ المذكورة، في ضوء سياقها، نجد أنها تتبع من رؤية الشاعر وتخدم موقفه من موضوعه. أي أنها جاءت متسقة وعاطفة الشاعر وليست مجلوبة اعتباطاً.

فتأمل مثلاً فحوى ما قاله في المثال الأول عن عزّة نفسه التي لا تقرب فيها حتى لو مات عطشاً، حين يكون ماء الحياة مرهون بمذلة. فتأتي الكلمات: أظمى، ورّبي، المذلة، برد الماء. وفي المثال الثاني يشير إلى أنّ كثيراً من الناس أخوة مصلحتهم لا أخوة حقيقيّون. فما أكثرهم حوله، وما أطيبهم حين تكون الدنيا مقبلة على الشاعر! وما أبعدهم وأخبثهم حين تعطيه ظهرها، كأنهم لم يعرفوا الشاعر من قبل. وهكذا.... الخ.

زبدة القول في ذلك أنه، إذا دققنا في دلالة الألفاظ المذكورة، في ضوء سياقها، نجد أنها تتبع من رؤية الشاعر وتخدم موقفه من موضوعه. أي أنها جاءت متسقة وعاطفة الشاعر - وليست مجلوبة اعتباطاً.

ج- ما يتّصل بحياته الدنيّة.

استخدم الشاعر من معجم ألفاظ العبادة الكثير، منها: (قانت، الشكر، صلاة، وفروض، نوافل، ومصلّى، والصّوم، قرآن، ورهبان، صليب، مشرك، ومؤمن، كافر، مخبت... الخ. واستخدم من مصطلحات التّشيع ألفاظاً، منها: "الوصي"، "النّص" و"الإمام". كما استخدم من معجم الحجّ ولغة المتصوّفة ألفاظاً، منها: (صنم - منى، الأسود، المشعرين، الحجر، الصّفا، القبة، الحج، ليلة النفر، زمزم، التّسك، الإحرام، الأصنام، الحلق والنّقصير، النّحر والتّشريق، الحرمين، شعث، المصلّى، أحلوا، أهلوا، عمرة).

(١) - ديوانه: ج ١ / ١٠. [من السّريع].

(٢) - ديوانه: ج ٣ / ١٦٤. [الزّجز].

(٣) - ديوانه: ج ١٠ / ٣. [الطّويل].

وشعر مهيار غنيّ بمثل هذه الألفاظ، والأمر لا يحتاج من قارئ أشعاره إلى جهد كبير للتعرف إليها والوقوف عليها. ولعلّ ما سنذكره في المثالين الآتيين أن يكون فيه غناء!.

فقد ذكر مناقب أمير المؤمنين (عليّ بن أبي طالب)، وما منى به من أعدائه، فقال: ^(١)
يا من يرى قتلى السيّوف خُطرت دماؤهم، اللهَ في قتلى المقل
ما عند سكَانٍ منى في رجلٍ سباه ظبّي وهو في ألف رجل
دافع عن صفحته شوك القتا وجرحته أعين السّرب النّجل ^(٢)
دمّ حرام لأخ المسلم في أرض حرام، يالَ تغمّ كيف حلّ؟
قلت: شكّا، فأين دعوى صبره! كُريّ اللّحاظ واسألني عن الخبل
عز هواك فأذلّ جَلدى والحبّ ما رقّ له الجلد وذلّ ^(٣)
وقال في موضع آخر:

أبا "حسن" إن أنكروا الحقّ واضحا على أنّه والله إنكار عارف
فإلّا سعى للبين أخصّ بازلٍ وإلا سمت للنّعل إصبع خاصف
وإلّا كما كنت ابن عم ووالياً وصهراً وصنواً كان من لم يقارف
أخصّك بالتفضيل إلّا لعلمه بعجزهم عن بعض تلك المواقف
نوى الغدر أقوامٌ فخانوك بعده وما آنف في الغدر إلا كسالف
وهبهم سفاهاً صحّحوا فيك قوله فهل دفعوا ما عنده في المصاحف
سلام على الإسلام بعدك إنهم يسومونه بالجور خطّة خاسف
وجدّدها "بالطف" بابنك عصبه أباحوا لذاك القرف حكمة قارف
يعزّ على "محمد" بابن بنته صبيب دمّ من بين جنبيك واكف
أجازوك حقاً في الخلافة غادروا جوامع منه في رقاب الخلائف
أيا عاطشاً في مَصْرَعٍ لو شهدته سقيتك فيه من دموى الدّوارف
سقى غُلّتي بحر بقبرك، إنني على غير إمام به غيرُ آسف
وأهدى إليه الزائرون تحيتي لأشرف إن عيني له لم تشارف
هواكم هو الدّنيا وأعلم أنّه يبيّض يوم الحشر سود الصحائف ^(٤)

(١) - ديوانه: ج ٣/ ١٦٣، ١٦٤. [الرجز].

(٢) السرب: القطيع من الظباء، والنجل: جمع نجلاء وهي الواسعة.

(٣) الجلد: الصبر، والجلد: القوى الشديد.

(٤) - ديوانه: ج ٢/ ٥٧٧، ٥٧٨. [الطويل].

هكذا، جاءت ألفاظ هذا الباب ممزوجة تارة، بعاطفة الحبِّ الصَّوفيِّ الرِّقيق، وتارة أخرى، بعاطفة الحزن على ما حلَّ بآل البيت (عليهم السَّلام) من مأس. فهي إذن عنصر رئيس في تجربة الشَّاعر. وبغضِّ النَّظر عن رؤية الشَّاعر المذهبيَّة في الصَّحابة (رضوان الله عليهم) إلَّا أنَّ الشَّاعر من النَّاحية الفنِّية، كما في المثالين السَّابقين، يبدو صادقاً في حبِّه لآل البيت (عليهم السَّلام) وصادقاً بالتَّالي في تجربته الشعريَّة.

د- ما يتَّصل بحياته الاجتماعيَّة:

ذكرنا من قبل أنَّ شاعرنا وفد على بغداد ونزل درب رباح، وكان مجوسياً على دين آبائه، إلى أن أسلم عام ٣٩٤ هـ. وعلى الرِّغم من امتهانه الكتابة، بادئ أمره، ثمَّ احترافه الشَّعر إلَّا أنَّه عاش حياته تقريباً فقيراً. كما عرفنا أيضاً أنَّ مجتمع بغداد آنذاك - وإبان حكم البويهيين - كان مجتمعاً موبوءاً وملئاً بالمتناقضات؛ إذ انتشرت فيه الفتن، واستشرى الغلاء، وتراجعت الأخلاق.

وقد عبَّر الشَّاعر عن معاناته في هذا المجتمع، وجاءت ألفاظه ملأمة عاطفته تماماً ومجسَّدة محصَّلة التَّباين الحاصلة من تصوير الفعل، أي: (سلوكيات أفراد مجتمعه تجاهه)، وردود فعل الشَّاعر عليها أو مواقفه الشعريَّة منها.

أمَّا بخصوص إنسان مجتمع بغداد، ممَّن جمعه بالشَّاعر أواصر وصلات اجتماعيَّة خاصَّة، فلعلَّ أبرزهم أولئك النَّفر ممَّن تشير إليهم الرموز الآتية:

* (النَّاس) ويقصد به عامَّة مجتمعه:

أرى الإخوانَ حولي ملءَ عيني وألقى الحادِثاتِ بغيرِ ثاني
وأفتقدُ الأحبَّةَ ثم أرضى كِراهاً بالوقوفِ على المغاني^(١)

- ويقول في موضع آخر:

مالي كأنِّي مخبولٌ ولست به أشكو إلى النَّاسِ مع علمي من النَّاسِ^(٢)
النَّاسُ^(٢)

(١) - ديوانه: ج ٤ / ٥٠٨. [من الوافر].

(٢) - ديوانه: ج ٢ / ٤٦٩. [من البسيط].

- وقد صنّف الشّاعر أهل زمانه من حيث مودتهم إلى قسمين. أمّا أحبابه؛ فهم:
- وما النَّاسُ إِلَّا مَنْ فَوَّادِي فَوَّادِهِ لأهل "الغضا" أو من حبيبي حبيبه^(١)
- * الخِـلَانُ والجيران والأصدقاء.
- وموقف الشّاعر من هذه الفئة محدّد، إذ يقول:
- قلبي للإخوان شَطُّوا أو دنوا وللهوى ساعفَ دهر أو نبا^(٢)
- وقال أيضًا:
- إذا كان سهم الموت لا بدّ واقعا فيا ليتني المرمي من قبل صاحبي^(٣)
- لاسيما إذا كان الصديق من أهل محبة الشّاعر. وكذلك قال:
- سواك ومن وثقت به يخون وغيرك يوم أسأله الضّنين^(٤)
- أمّا إذا كان الصديق لا يرعى حقّ الصّدّاقة، فالشّاعر من فعله براء. وفي ذلك يقول:
- فاقعد إذا السّعي جرّ مهضمّة وجُـع إذا ما أهانك الشّـبـع
- وصاحب كاليـد الشـلـيلة لا يُدفع بها شيئاً فيندفع^(٥)
- وأشار إلى بعض صفات هؤلاء الأصدقاء، فقال:
- خليلك من صفا لك في البعاد وجازك من أذمّ على الوداد
- وحظّك من صديقك أن تراه عدوّاً في هواك لمن تعادي^(٦)
- * والممدوح، في نظره:
- من معشر تضمن تيجانهم صوع المعالي وعِـيـاب النُّهي^(٧)
- وقال يخاطب آخر^(٨):
- فقل لأمير هذا الحيّ عني: أيجمّع لي بك الأملُ البديدُ؟
- أجنّ إلى لقائك والليالي عليّ مع العوائق لي جنودُ
- وتجذبني نوازع موقظات إليك وراءها قدّر رَقُودُ

(١) ديوانه: ج ١ / ١١٧. [من الطّويل].

(٢) ديوانه: ج ١ / ١٠٨. [من الرّجز].

(٣) ديوانه: ج ١ / ٥٦. [من الطّويل].

(٤) ديوانه: ج ٤ / ٤٠٤. [من الوافر].

(٥) ديوانه: ج ٢ / ٥٠٥. [من المنسرح].

(٦) ديوانه: ج ١ / ٢١٩. [من الوافر].

(٧) - ديوانه: ج ١ / ١٠. [من السّريع].

(٨) - ديوانه: ج ١ / ٢٤٨، ٢٤٩. [من الوافر].

* القريب. أمّا القرابة الحقيقية عنده فلها ركيزتان، هما: الحق، والدين.

- وفي ذلك يقول:

وإنَّكُ من "كسرى" وأنت لغيره فإني في حبِّ "الوصي" نسيب
ومهما يُثَبِّكُ الشَّعرُ شُكراً مخلداً عليها، فإنَّ الله قبل يثيب^(١)

- وقرأ أيضاً قوله:

أحببتكم، وبعيدٌ بين دَوَحَتِنَا فكنيتُ بالحبِّ أيَّ مُقْتَرِب
وودُّ "سلمان" أعطاه قرابته يوماً ولم تُغنِ قُرْبى عن "أبي لهب"^(٢)

وقال كذلك:

تعودته خُلُقاً، ثنائي لمحسنٍ أقول بما فيه وذمي لمذنب
فما سرّني في الحق أني مع العدا ولا عاب أني في المحال على أبي^(٣)

ولا غرو، فالشاعر كما يصوّر نفسه مفطور على خلق العدل:

خلقت رقيق القلب صعباً تقالبي أرى لبعيد ما أرى لقريب^(٤)

وإنّ الألفاظ المستشهد بها في هذا المحور، يمكن حصرها في جانبين متقابلين، كالآتي:

- السِّلبي:	- إيجابي:
- ثاني - كراهاً - مخبول (عامّة النَّاس) - المَرْمِي - سواك يخون - غيرك - اليد السَّليّة - عدوك - قومها - أم سعد - كسرى - أبو لهب - مذنب - العدا (الأعداء) - بعيد.	- الإخوان - الأحبة - بعض النَّاس - علمي - صاحبي - الصّديق - خليلك - جارك - ظبي (رمز المحبوبة) - أحرار - فارس - قومي - معشر - أمير - الوصي - سلمان. أبي - قريب.

خلاصة ما تقدّم، أنّنا نجد أنفسنا أمام معجم خاصّ يعكس علاقة الشّاعر بعناصر مجتمعه. وقد جاءت ألفاظه متناقضة فيما بينها بقدر ذلك التناقض السلوكي لطرفين في مجتمع الشّاعر. أي بين عامّة مجتمع الشّاعر - من جهة. والشّاعر نفسه - من جهة أخرى. والمؤكّد أيضاً أنّ ألفاظ الشّاعر في هذا المحور جاءت استجابة لعاطفته الشّعريّة، فتحملت لذلك دلالات جديدة (وجدانيّة)، وجسّدت بالطّبع موقف الشّاعر من الآخر.

(١) ج ١ / ٤٣. [من الطّويل].

(٢) ديوانه: ج ١ / ٢٤. [من البسيط].

(٣) ديوانه: ج ١ / ٢٠. [من الطّويل].

(٤) ديوانه: ج ١ / ٢٥. [من الطّويل].

٢- ألفاظ الطبيعة الخاصة بالحيوان والطير:

هروب الشعراء الوجدانيين بعواطفهم للطبيعة لا خلاف عليه، وذكر عناصرها في شعرهم والإلحاح عليها أحياناً مألوف جداً. وذلك لأن عناصر الطبيعة على اختلافها تشغل حيزاً كبيراً من تفكيرهم وتهيمن على مشاعرهم، وإن اختلفت نسبة تفاعل الشعراء معها من عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى آخر في العصر الواحد.

وذكر ألفاظ الطبيعة في شعر مهيار على النحو السابق ضمن رؤية فنية يعكس في تقديرنا انشغال عاطفة هذا الشاعر بالطبيعة ويدل على حبه لها وتمسكه بالحياة من خلالها. أما بخصوص أنواع الحيوانات التي ذكرها في شعره، فنوعان - هما: ١- الإنسية أو (الأليفة)، مثل: الخيل - الناقة - الخنزير - الغنم.... ٢- الوحشية وغير الإنسية، مثل: الذئب - المها (البقرة الوحشية) - الظباء - الغزلان... الخ.

وحقيقة، إن هذا التقسيم لم يكن يشغل وجدان شاعرنا، وما كان ليشغله ما تمليه عليه حواسه وإنما الذي يشغله هو ما يثير عاطفته في ذلك العالم، ويرى فيه صورة نفسه. هذا هو ما ركز عليه شعره وقام عليها لفظه شاهداً - كما أسلفنا. من ثم كانت أكثر ألفاظ الطيور شيوعاً في شعره، هي: "العصفور، الوراق، الحمامة، الطير...".

وهاكم بعض أمثلة ما ذكره الشاعر من أنواع الحيوانات والطيور. نوجزها فيما يأتي:

(أ) بالنسبة لألفاظ الحيوانات.

١- "ظبيات"، "الأسد"، "طلاها" (ولد الظبية)، "الغزلان". وعليها قوله:

سل ظبيات بالحمى رتعا	خضر منهن بياض الحمى
نشدتكن الله، ما حيلة	صاد بها الأسد عيون المها ^(١)
سحت بين "المصلّى" و"منى"	منح الظبية تستقري طلاها ^(٢)
- ما أنت بعد البين من أوطاني	دار الهوى، والدار بالجيراني
كنت المنى من قبل طارقة النوى	والشمّل شملي والزمان زماني
ولئن خلوت فليس أول حادث	خلت الناس له من الغزلان
طرب الحمام بطبعهن وإنما	ستمّلين فيك النوح من أحزاني ^(٣)

(١) ديوانه: ج ١ / ٩. [من السريع].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٧. [من المديد].

(٣) ديوانه: ج ٤ / ٤٢١.

٢- "رشاً" (ولد الظبية، إذا قويَ وتحركَ ومشى مع أمّه)، "البازل" (الجمال السمين)، "الحمّام"، "الأسد"... الخ. وفي ذلك قوله:

سوى رسني قاده الباطلُ وعاج به الطائلُ الحائلُ
وغيري شفاه الخيالُ الكذوبُ وعلاّله الواعدُ الماطلُ
وبات يغفل في صدره بجِدّ الأسى رشاً هازلُ
نبا اليوم عن كلّ سمعٍ أحبّ وسمعي له وطنٌ قابِلُ
سرى البرقُ وهناً فما شاقني وثار، فما راعني، البازلُ
وغنى الحمّامُ فلا صافرُ هفا بضلوعي ولا هادلُ
وبيض الصّوارم لي بارقُ وماءُ الجماجم لي وابلُ
وللجبن خيّر لو أنّ الردى عن المرء في عيشه غافلُ
نشزت فمن شاء فيلجفني إذا متّ والعزّ لي واصلُ
كم الضيم تحت رواق القنوع، أما يأنف الأدبُ الخاملُ
فلو أدرك المجدُ بين اليو ت لما أصحر الأسدُ الباسلُ^(١)

٣- "قرماً": (الفحل يترك بلا ركوب). قال فيه:

تساق لك الدنيا بظهرٍ مذلل إذا وزعت قرماً بنفرةٍ ريّض^(٢)

٤- "الدّابة"، "الفحل"، "طروقه" أي (الناقة) يطرقها الفحل:

غال بها فيما تسام واشترط فلاءها فضلا عن البيع الشّطط
واعلم بأنّ الغبن حيث نشطت ريطها والغنم حيث ترتبط^(٣)

وقال أيضاً:

فابق لي ما هتفت باكية شجوها، أو حنّ فحل لطروقه^(٤)

٥- "النعم"، وفيها قوله:

مالك لا تطرب يا حادي النعم أما سمعت قولَ خنساءَ نعم^(٥)

(١) ديوانه: ج ٣ / ١٧١. [من المتقارب].

(٢) ديوانه: ج ٢ / ٤٨٦. [من الطويل].

(٣) ديوانه: ج ٢ / ٤٩١. [من الرجز].

(٤) ديوانه: ج ٣ / ٣١. [من الرمل].

(٥) ديوانه: ج ٣ / ٢٨٠. [من الرجز].

(ب) - بالنسبة لألفاظ الطيور.

١ - "عصفور"، "بُغاث الطير"، "أفرخه"، ... ومثاله:

إن تحدث عصفور على فنن أنكرت يوم اللوى حلمي وأنكرني^(١)
ما كنت قبل احتبالي في الحنين له أخاف أن بُغاث الطير تقتصني
زقا فذكرني أيام كاظمة عمارة الدار من لهوٍ ومن ددن
أشتاق "ميا" ويشكو فقد أفرخه لقد أبنت عن الشكوى ولم يُبن
دلّت على الحزن ريشات ضغن به عن نهضة ودليل الحب في بدني^(٢)

٢ - "ورقاء"، وفيها قوله:

ترئمت ترئم الأسير ورقاء فوق ورق نضير
تنطق عن قلب لها مكسور كأنها تُخبر عن ضميري
لبّيك يا حزينه الصفير إن استجرت فبمسـتجير^(٣)

٣ - "الطير"، وفيها قوله:

أين تريد يا مثير الظعن أو وطن من "رامة" بوطن
كم كبد كريمه في بُرة خزمتها ومهجة في رسن
لبّيك يا حزينه الصفير إن استجرت فبمسـتجير^(٤)
وما ظننت الطير وهي بُهم على مواقيت الردى تدلني^(٥)

فثمة دلالات خاصة لهذه الألفاظ غير التي اعتدنا عليها، أو غير التي تنصّ عليها معاجم اللغة، وهي دلالات جديدة اكتسبتها هذه الألفاظ من سياقها الخاص. فمثلاً الطّباء، "الغزلان" هما: رمز المحبوب كامل الأوصاف. - الأسد: رمز القوة المستأنسة. "النّاقة" و"الدّابة": وسيلة الشاعر وبرايق حبّه إلى أراضي المحبوب. - "الطير"، "الحمام"، "الورقاء" "العصفور": صورة نفس الشاعر، على الأغلب.

نخلص من ذلك، إلى أنّ تركيز الشاعر على ألفاظ معيّنة لكلّ من "الحيوانات" و"الطيور"، له في شعره دلالتان؛ إحداها: حقيقة. والأخرى: وجدانية. وهذه الأخيرة كانت الأبرز وهي الأكثر حضوراً في شعره.

(١) - ديوانه: ج ٤ / ٤٩١. [من البسيط].

(٢) - ديوانه: ج ٤ / ٤٩١. [من البسيط].

(٣) - ديوانه: ج ١ / ٢٩٤. [من الرجز].

(٤) - ديوانه: ج ١ / ٢٩٤. [من الرجز].

(٥) - ديوانه: ج ٤ / ٤٦٤. [من الرجز].

(ج) ألفاظ الطبيعة الخاصة بالنباتات والألوان:

دلالة ألفاظ قصيدة الشعر الوجداني لا تتفصل عن مشاعر مبدعها، ولا تتنافر فيما بينها- كما عرفنا. بل تتسق ألفاظها مع الجو النفسي، وتعمل مع العناصر الشعرية الأخرى في القصيدة لخدمة وحدتها. وحيث إنّ الطبيعة جزء رئيس في عالم شاعرنا، فقد تفاعل مع عناصرها وتجاوب معها كما تجاوبت هي معه؛ وجاء معجم ألفاظه من دنيا "النباتات" و"الألوان"، معبراً عن عاطفته الشعرية ومنسجماً مع موقفه ورؤيته للطبيعة.

من ألفاظ النباتات في شعر مهيار يأتي: "البان"، "روض الحمى"، "الدوحة"، "بانة الغور"، "غصن"، "عشب"، "حماطة"، "خصيبه"، "مجدب"، "ريحانة"، "الساق"، "القضيب"، "الساق"، "خضراء"، "جنان"، "مغان"، "الغاب الأشب". بينما نذكر من ألفاظ الألوان فيه: "بيض"، "حمر"، "دُكْنَا"، "خضراء"، "الظلام"، ..الخ.

ومن شواهد في ذلك، نذكر ما يأتي:

صورة عن مكانة محبوبته عنده، وبيان سبب حبه الشديد لها. حيث قال:

أسترشد "البان" وهو غضبان وأسال "البدر" وهو غيران
خصمان لي فيك، لغانية غيظ بدور بها وأغصان^(١)

تربط هذه الصورة بين جمال الطبيعة وجمال محبوبته، وتذكر: "البان"، و"البدر" دليلين على الجمال الطبيعي، ثم تقف بكناية عن جمال محبوبته الشاعر، وتقول: "غيظ بدور بها وأغصان". فيصبح "البان"، وهو ضرب من الشجر سبط قوامه، لين ورقه، والذي يشبه به الحسان في الطول واللين - يصبح في سياقه - جزءاً رئيساً في لوحة فنية أكبر من دلالاته الجزئية المعروفة، تتفاعل فيها ألفاظ الطبيعة وعاطفة الشاعر وتجسدها.

- ومثاله أيضاً قوله:

أعانقُ غصنَ البانِ منها تعلّةً فأنكره مسّاً وأعرفه قداً
وأعدّل لثمّ الأقحوانِ بثغرها فأرزقه برقاً وأحرّمه برّداً
فلله من لم أستعص عنه غائباً ولم أر منه ظالماً أبداً بُداً^(٢)

(١) - ديوانه: ج ٤ / ٤٠٨. [من المنسرح].

(٢) - ديوانه: ج ١ / ٢٩٣. [من الطويل].

فيكون "غصن البان"، و"الأقحوان"، بريديّ الطّبيعة من جهة المحبوبة. فليس الموضوع مجرد تشبيهًا بلاغيًا بل هو الجو النفسي أو ضغط العاطفة الذي يمزج الأخلاط ويصهر الأشياء وفق رؤية الشاعر.

- واقرأ كذلك قوله:

حبيبك من بني هذي الليالي هما من طينة متصلصان
وما لوناهما إلا وفاق وإن برزت لعينك صبغتان
تقلب لي صفاة أخي فما لي نكرت تقلبا في غصن بان
وأسلمني الصديق أخوا وسيفا فكيف بنصر مختضب البنان^(١)

- ولما شكا الشاعر حظّه في هذه الدّنيا، قال متبرّما:

يا حظّ مالك؟ لا أقالك عثرة جاري الحظوظ وغافر زلاتها
كم أشتكيك، وأنت صل حماطة لا يطمع الحاؤون في حياتها؟
عيش كلا عيش، ونفس مالها من متعة الدّنيا سوى حسراتها^(٢)

فجاء قوله "صل حماطة"، ليربط بين الطّبيعة وعاطفته الحزينة والمتبرّمة من حظوظه في دنياه. حيث دلالة اللفظ "حماطة": شجرة تشبه شجرة التّين أو الجَميز الخشنة، وتألّفه الحيات؛ فجاءت ملائمة لحظوظه من دنياه في شظفها وسوء ما يلاقيه فيها.

كما جاءت ألفاظ "الألوان" ملائمة لعاطفة الشاعر وباعتبارها عنصراً في تجربته. ومن هذه الألفاظ نورد مثلاً ما يأتي: "بيض"، "حُمَر"، "أسودي"، "السُمَر"، "دُكْنَا"، "خضراء"، "الورد"، "الظّلام"،... الخ. ولنقرأ في ذلك قوله:

وضاحكة إلى شعرٍ غريب شكمتُ به فأسلس من قيادي
تعدُّ سنيّ تعجب من بياضي وأعجب منه لو علمت سوداي!
أمان كل يوم في انتقاصي يسافهن همّ في ازديادي^(٣)

- وكذلك قوله:

يجرّ عليّ أبيضها خمولا وكنت بجاه أسودها أسود
ولم أر كالبياض مذمماً في مواطن وهو في أخرى حميد^(١)

(١) - ديوانه: ج ٤ / ٥٠٨. [من الوافر].

(٢) - ديوانه: ج ١ / ١٤٤. [من الكامل].

(٣) - ديوانه: ج ١ / ٢٢٠. [من الوافر].

فالشاعر ممّا هو واضح من كلامه أسود البشرة أبيض شعر الرأس (أشبيه). وقد أنكرت محبوبته عليه ذلك فصدت عنه وكان لذلك تأثيره على نفسيته كما أسلفنا.

وبدا التناقض في اللونين (أبيض - أسود) في الطبيعة مساوياً للتناقض في العلاقة بين المحبوبين. فالأبيض الناصع لون البراءة والطهر عند كثير منّا، بدا بغيضاً مذمّماً في علاقة الشاعر بمحبوبته. فقد أضعف ظهور الشيب في رأسه مبكراً من أسهم ميل المرأة له عاطفياً؛ حيث بدا كبير السن على غير حقيقته.

- وكذلك قوله:

صَبَغَ الدَّهْرُ عِنْدَهَا بَيْضَ أَيْبَا مَيَّ سَوْدَاً بِلُونَهُ أَوْ دُكْنَا^(٢)

واقراً أيضاً قوله:

يَا رَبِّ خُذْ لِي أَنْتَ مِنْ مَقْلَةٍ حُمُرْتَهَا مِنْ دَمِ مَاقِيَا^(٣)

- وكذلك قوله:

وَانْتَشَرَتْ خَضِرَاءُ دَوْحَةِ الْعُلَا فَالَسَّاقُ وَخَفَّ وَالْقَضِيبُ مُكْتَسِي

عَادَ الْحَيَا مُرْفَرِقَا عَلَى الثَّرَى بِمَائِهِ قَبْلَ كُلِّ يَبَسٍ^(٤)

(د) ألفاظ البيئة الطبيعية:

ترديد ألفاظ البيئة الطبيعية في شعر مهيار، ضمن تشكيلة سياقية معينة، يشير في اعتقادنا إلى حالة نفسية تسكن الشاعر - فضلاً عن أن تجيء ممتزجة أحياناً بعناصر أخرى، ومتداخلة فيها مدركات الحواس. وممّا لا شك فيه، أنّ حشداً لألفاظ هذه الدائرة في شعر شاعرنا، على النحو الذي سنقدّم له، يصعب تصوّر مجيئه مصادفةً ودون سياق فنّي أو نفسيّ.

(١) ديوانه: ج ١ / ٢٤٥. [من الوافر].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٤٥٤. [من الخفيف].

(٣) ديوانه: ج ٤ / ٥٤٩. [من السريع].

(٤) ديوانه: ج ٢ / ٤٧٠. [من الرجز].

أما من ناحية دائرة البيئة الطبيعية، فنمّثل لها بثلاث نماذج، هي على النحو الآتي:

١- قوله، لما استقلّ الأمر لرئيس الوزراء وعميد الدولة سعد بن عبد الرحيم، وأنشده بالمعسكر:

رقّ لبغداد القضاء والقدر
وامتعض المجد لها من طول ما
وضحك المزن إلى ربوعها
فهي ومن يحملها ترابها
عاد الحيا إلى الثرى قرّبه
ونطقت خرس العلافصرت
فليهنها ما أثمر الصبر لها
قصرك يا خابطة الليل بنا

وعطف الدهر عليها وأمر
حاق بها الضيم فثار فانتصر
والعام قد قطب فيها وكشّر
عازبة راحت ومنهاض جبر
وفتق الصبح الظلام فججز
عمياؤها وسمعت وهي وقّر
والصبر في إمراره حلو الثمر
لا بدّ لليل الطويل من سحر^(١)

٢- وقوله في قصيدة أخرى، لصديقه "سور بن الكافي":

ذكرت وما وفاي بحيث أنسى
بقلبي من مبانيها مغان
جنان نجتني منها نعيمًا
تركنت خلأها ورحلت قلبي
شريت عراصها نقداً بدين

بدجلة كم صباح لي وممسي
بنى فيها السرور فصار حلسا
ولم نغرس بفعل الخير غرسا
فلو عذبت قلبي ما أحسا
فلولا ما شريت شكوت وكسا^(٢)

٣- وقوله كذلك:

ما لي لتي على أفز
بت أظن الصبح بالـ
أرقب من نجومها
رواكذ كأنما
وكلما قلت: انطوى
أسألها أين الكرى؟
وكل شيء عندها
من مخبري؟ فما أرى
وغابت الشمس نعم
أين الألى طرحهم
غابوا وما غابت لهم

إلا البكاء والسهر
عبادة مّا ينسف
زوال أمر مستقر
أفلاكم من لم تدز
شطّر من الليل انتشر
أين النهار المنتظر؟
إلا الرقاد والسحر
هل دام ليلاً فاستمر
فكيف خلد القمّر؟
مطّارح البين الحدز
دار ولا جد سقر^(٣)

(١)- ديوانه: ج ٢ / ٣٩٠. [من الرجز].

(٢)- ديوانه: ج ٢ / ٤٦٤. [من الوافر].

(٣)- ديوانه: ج ٢ / ٣٦٧. [مجزوء الرجز].

حيث نجد القارئ نفسه أمام حشد هائل من الألفاظ تدور في إطار البيئة الطبيعيّة، والتي يمكن تقسيمها إلى قسمين على النحو الآتي: (أ)- ما يتّصل بالسّماء، وهي: "المزن"- "الحيا"- "العلا"- "نجومها"- "أفلاكهنّ"- "الشّمس"- "القمر". (ب)- ما يتّصل بالأرض، وهي: "ربوعها"- "ترايبها"- "منهاض": العظم المكسور- "الثّرى"- "الثّمر"- "دجلة"- "مغان"- "حلسًا" أي الملازم لبيته- "جنان"- "نعيماً"- "غرسا"- "عراصها"- أقر". ومجمل هذه الألفاظ- كما رأينا- وبالنّظر إلى سياقها، يدور في فلك تجربة الشّاعر ويعبّر عن عاطفته.

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية

(الإيقاع الشعري: مفهومه، وصلته بالوجدان، ومصادره في شعر مهيار:

أ- الإيقاع ظاهرة طبيعية وعنصر من عناصر الحياة. ومن آياته في حياتنا دوران الليل والنهار، واختلاف الفصول الأربعة وتعاقبها، وتعاقب الشهيق والزفير، وانتظام ضربات القلب.... الخ. وفي عرف النقاد الأدبي يعدّ الإيقاع أساساً في كلّ الفنون الإنسانية؛ كالموسيقى، والرقص، والمسرح، والأدب، والشعر والتصوير،... وما إلى ذلك، كلّ حسب إطاره وطريقته.

واصطلاحاً، فإنّ مفهوم الإيقاع يرجع في أصله إلى مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة ولا من مصطلحات علوم العروض، ونقد الشعر^(١).

ويعدّ (الإيقاع) من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي. "فهو تواتر الحركة النغمية، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تألف مختصر العناصر الموسيقية"^(٢). إنّه طاقة تهمّ فنون القول عامّة، وهذه الطاقة ذات وظيفة مزدوجة؛ أولاً: وصل مكونات النصّ بعضها ببعض. وثانيها: التأثير في المتلقّي. وأمّا وسائلها فهي كلّ ما يوفرّ الانسجام والتلاؤم^(٣).

وقد تنبّه النقاد العرب إلى أثر الإيقاع في الشعر، وبنّوا كثيراً من ملاحظاتهم عنه، وإن لم يصرّحوا به عنواناً لها. ومن ذلك قول أحدهم، مثلاً: "والمنظوم أرشق في الأسماع وأعلق في الطّباع وأبقى مياسم وأذكى مناسم وأخلد عمراً"^(٤)، حتّى جاء ابن طباطبا فجعل حدّ الشعر بالإيقاع لا العروض. فقال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"^(٥). وهو ما يعدّ تبلوراً هاماً لمفهوم الإيقاع على مستويي الاصطلاح والمنهج^(٦).

إضافة لما سبق، فإنّ تعبير الإيقاع هو في الأصل أوسع وأشمل من تعبير الوزن، غير أنّنا كثيراً ما نستخدم التعبيرين في صيغ قد توحي بأنّهما مترادفان^(٧). لكنّ ثمة فروقاً بينهما. فالوزن:

(١) انظر، في مفهوم الإيقاع، د. محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، ع ٣٢، تونس، ١٩٩١م، ص: ١١.

(٢) المعجم المفصّل في الأدب، جزءان، إعداد د. محمد التّونجي، ج ١ ص: ١٤٩ - [دار الكتب العلميّة - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م].

(٣) مفهوم الأدبية في التراث النّقدّي - توفيق الزّبيدي - ص: ١٣٩ - سراس للنشر - تونس.

(٤) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، للحاتمي (محمد بن الحسن ٣٨٨هـ)، ص: ٢١. تح: هلال ناجي - مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٧٨م.

(٥) عيار الشعر، لابن طباطبا (أبي الحسن ٣٢٢هـ) تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلّام - القاهرة - ١٩٥٦م.

(٦) مفهوم الأدبية في التراث النّقدّي، ص: ١٣٩.

(٧) أوزان الأبحان بلغة العروض وتوالم من القريض، للدكتور أحمد رجائي، ص: ٣٦. [أوزان الأبحان بلغة العروض وتوالم من القريض - الدكتور أحمد رجائي آغا القلعة - الطبعة الأولى: ١٩٩٩م - دار الفكر - دمشق - سوريا].

هو ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع؛ لأنه ينتظم مجموعات كبيرة من النصوص، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد. والأوزان هي الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء بينما الإيقاع يمثل الكل^(١).

وإنما يقصد بالإيقاع وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة..... وثاني الأمرين اللذين نريد التقريب بينهما هو الوزن. إنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية^(٢).

وليس المقصود بالعناصر الإيقاعية والموسيقية في شعرنا مجرد الوزن والقافية والروي. بل هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعتربها من زخافات وعلل إلى جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حس موسيقي نام، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة والترنيمات المعبرة والأنغام الأصلية. وكل ذلك ذو علاقة بالفكرة والمعنى أيضاً، وبالصورة والشعور، فضلاً عن جرس الحروف والكلمات، وما في ذلك من إحياء وظلال مختلفة^(٣).

ويمكننا تلمس وظيفتين مركبتين للإيقاع^(٤)، هما:

- ١- البنائية: فالإيقاع يتحكم في نسق الخطاب، بحيث يبني عناصره ومكوناته ضمن تنظيم، وترتيب يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات الأخرى.
 - ٢- الدلالية: وهذه ملازمة لسابقتها ومرتبة عليها؛ إذ بناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه. فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة إيقاع ينتج عن المعنى خارج الخطاب. فالإيقاع هو المعنى.
- إنّ موسيقى الشعر إذن ليست حلية خارجية تضاف للقصيدة وإنما هي أداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، ووسيلة من وسائل الإحياء وأقدرها على التعبير عن كلّ ما هو عميق وخفي في النفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه.

(١) مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: ١٣٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث ٤٦٣. [دكتور محمد غنيمي هلال- دار النهضة العربية - القاهرة- ١٩٦٩م].

(٣) انظر مقدمة كتاب أوزان الألفان - ص: ١٤. والفقرة من كلمة (للدكتور محمود فاخوري).

(٤) الإيقاع في شعر أحمد شوقي، دراسة أسلوبية- [الباحث حسام أيوب- رسالة ماجستير- الجامعة الأردنية- الأردن، عمان- ١٩٩٨م]- ص: ٦٤.

فضلاً عما تقدّم، فإنّ أهم ما يعنينا في هذا الباب، هو: كيفية إفادة مهيار من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واتّساق البناء الفنّي لإحداث إحساس مستحب عند مستمعه وقارئ شعره. وهو ما سنتناوله إن شاء الله تعالى لاحقاً، تحت مسمّى مصادر موسيقى شعر مهيار.

ب- علاقة الإيقاع بالوجدان:

يعزو كثير من الباحثين تأثير الموسيقى الاستهوائي إلى الإيقاع؛ لأنهم يرون فيه أنّه يفسّر جزءاً كبيراً من التأثيرات العاطفيّة للموسيقى، بحيث أنّ الشاعر مهما كان حاذقاً بارعاً في اختيار كلماته للتعبير عن ذكرياته؛ فإنّ كلماته لن تسري بلحنها إلى قلب القارئ لتصبح جزءاً من كيانه ما لم يكن لهذه الكلمات المنتقاة استهواء الإيقاع^(١).

ويقول توفيق الزبيدي^(٢): إنّ ما يجعل النّص متماسكاً، ويمنحه تأثيره في المتلقّي هو طاقته الإيقاعيّة. وإنّ النّقاد وإن لم يربطوا "الشّعريّة" بالّلوازم العروضيّة، فما ذاك إلاّ لاعتقادهم بأنّ هذه اللّوازم مجرد مؤشرات تدرج ضمن عامل أكبر هو الإيقاع. ومن هنا نفهم قول أبي العتاهية: "أنا أكبر من العروض"^(٣). وما الخصائص العروضيّة إلاّ مظهر من مظاهر الإيقاع التي تتوزّع على كلّ مكونات النّص: صوتاً، ولفظاً، ومعنى، وبناءً^(٤).

"وإذا كان الإيقاع يكمن في الصّوت أو في اختيار الكلمة أو في دلالات الألفاظ وإيحائها أو في التّكرار أو في الوقع اللّحنيّ النّاجم عن التّناغم بين الكلمات - فإنّ هذه جميعاً تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمضمون الفنّ وبعاطفة الفنّان الكامنة خلف هذه الإيقاعات. فالفنّ العظيم يستخدم كلّ الطّرق ليظهر وليوحد بين الصّوت والمضمون، بين الإيقاع والوجدان، إنّّه يعتمد إلى الحركة التّناغميّة واللّحنيّة بكاملها ليعبر عن المضمون بكامله وليجسد العواطف تجسيداً تاماً"^(٥).

من الجدير بالذّكر، أنّ شعر مهيار عموماً يمتاز بموسيقاه العذبة التي لا تتوقّف على الوزن وحده، بل على الوزن وعلى أسلوب الشّاعر في الإفصاح. ويتجلّى تأثير الإيقاع الشّعري عنده - كما سنرى - من ناحيتين، هما: أولاً، التّشويق والإثارة؛ حيث تتكرّر جملة موسيقيّة معينة تسري خلال

(١) عضوية الموسيقى في النّص الشّعري: ٥٤. [الدكتور / عبد الفتاح صالح نافع - مكتبة المنار - الرّزقاء - الأردن - الطبعة الأولى - ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م]

(٢) مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ، توفيق الزبيدي، ص: ١٥٢ - بتصرّف - سراس النّشر - تونس.

(٣) الأغاني، للأصفهاني. ج ٣ / ١٣١.

(٤) مفهوم الأدبيّة في التّراث النّقديّ، توفيق الزبيدي، ص: ١٥٢ - بتصرّف - سراس النّشر - تونس.

(٥) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشّعري، د. محمد فتوح أحمد، ص: ٢٥. من الدّراسات [مهرجان المريد العاشر، بغداد، دار الحرّية للطباعة، ١٩٨٩م]

القصيدة كلّها، فتشذّر الذّهن وتخلق الانفعال من خلال انتظام الإيقاع وضبطه. وثانيًا: المفاجأة؛ حيث ترد أحيانًا النّعمة غير المتوقّعة في ضروب الإيقاع فتثير مواضع دهشة القارئ وذهوله، وتنفي عن العمل الرّتابية، وتزيل الملل.

ج- مصادر موسيقى شعر مهيار:

لموسيقى الشّعر مصدران رئيسان، أحدهما: يتعلّق بالإطار الخارجيّ، ويشمل كلًّا من الوزن والقافية. ويطلق على هذا النّوع من الموسيقى مصطلح (إيقاع التّفعية). أمّا الآخر منهما، فهو إيقاع من نوع خاص تحكمه قيم صوتيّة تسهم مع موسيقى الإطار في إنماء النّجربة الفنّية. ويعرف هذا النّوع بالإيقاع الدّاخليّ.

(أ) الإيقاع الخارجي أو إيقاع التّفعية. ويشمل عنصرين، هما: - الوزن. - القافية.

الأول: الوزن.

وهو، العنصر الأساس في الفصل بين الشعر والنثر، فلا شعر بدون وزن، أصلًا. يقول البيوت: "وراء أشدّ الشّعر تحرّرًا، يجب أن يكون شبح وزن بسيط، إذا غفونا برز نحونا متوعّدًا، وإذا صحنوا اختفى"^(١).

كما يمثل الشّكل الموسيقي الموروث في القصيدة العربيّة الذي يحدث من تلاقي مجموعة أصوات الحروف وتناسقها في مختلف درجاتها الصّوتيّة، فتحدث وحدات تكرر بشكل أو بآخر؛ فيحدث منها اللّحن العام للقصيدة"^(٢).

ومن الملاحظ أنّ نقادنا القدامى كانوا يعنون بالوزن عناية خاصّة، ويرون فيه قوام الشّعر وأسه الذي يبني عليه، وأخصّ عناصره الفنّية به. وفي هذا يقول ابن طباطبا: "الشّعر - أسعدك الله - كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم بما خصّ به من النّظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذّوق"^(٣). وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"^(٤).

(١) الشّعر والنّغم، د. رجاء عيد، ص: ١٩. [القاهرة- دار النّقا للطباعة والنّشر - ١٩٧٥م]

(٢) النّقد الأدبي الحديث، دكتور/ محمد زغلول سلام، ص: ٦٨ - مكتبة منشأة المعارف - الاسكندرية - ١٩٨١م.

(٣) عيار الشعر، ابن طباطبا، ص: ٣. [ابن طباطبا العلوي، محمد ابن أحمد- تحقيق الدكتور طه الحاجري، والدكتور/ محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة، ١٩٥٦م].

(٤) عيار الشعر: ص ١٥. [ابن طباطبا العلوي، محمد ابن أحمد- تحقيق الدكتور طه الحاجري، والدكتور/ محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة، ١٩٥٦م].

ويقرن بعض النّقد بين الوزن والقافية حين يحدّون فنّ الشعر، فيقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"^(١). في عصرنا الحديث كذلك، نظر كثير من أهل العلم إلى الوزن بوصفه وسيلة أداء مثلى للتعبير عن حالة الانفعال التي تلمّ بالشّاعر، حيث تعجز لغة الكلام العادي عن أداء ذلك أداء حسنًا. أو كما يقول أحمد الشّايب: "فليس الوزن في الشعر صورة موسيقيّة فرضت عليه فرضًا لتكون حلية تزيّنه، كلاً فالوزن ظاهرة طبيعيّة لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقًا؛ وذلك لأنّ العاطفة بطبيعتها قوّة نفسيّة وجدانيّة لها مظاهر جسميّة تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزن - فإذا به مضطرب ثائر أو مبتهج طروب أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبض خاص غير طبيعيّ ولأنفاسه ترديد غريب"^(٢).

ولأنّ مصدر الموسيقى الرئيس هو العاطفة، فلا بدّ من تحويل هذه العاطفة الهادرة التي تمور في النّفس إلى نغم رتيب، حتّى لا تبقى مجرد تقجّر عاطفيّ. وهذا ما عبّر عنه (كولردج) بقوله: "بما أنّ الوزن نتيجة فعل إراديّ؛ لأجل مزج اللّذة بالانفعال، فإنّه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللّغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة"^(٣).

ما يعيننا في هذا الباب هو موسيقى شعر مهيار، وعلاقة ذلك فنّيًا بعاطفة الشّاعر. ونؤسّس لذلك بجداول إحصائيّة تتضمن البحور التي ركبها الشّاعر وعدد قصائدها في ديوانه، وأخرى تختص بقوافيها وروبيّها، وما يختص من كلّ ذلك بموسيقى الشّاعر، وإمعان النّظر فيه؛ لاستنباط الدّلالات ذات الصّلة، والإفادة منها في تفسير الطّواهر الإيقاعيّة في شعر الشّاعر.

(١) العمدة، ج ١، ص: ١٣٤. [العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- لأبي علي الحسن القيرواني الأزدي (ابن رشيق)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد- دار الجيل- بيروت- ط٤/ ١٩٧٢م].

(٢) أصول النقد الأدبي، ص: ٢٩٩. [الأستاذ/ أحمد الشايب- مكتبة النهضة المصرية- القاهرة- ط٧/ ١٩٦٤م]

(٣) كولردج ص: ١٧٥. [د. محمد مصطفى بدوي- دار المعارف- القاهرة].

والذي دفعنا إلى إعداد إحصائية جديدة لأوزان شعر مهيار وبذل جهد كبير فيها هو وجود تباين كبير في بيانات وإحصائيات الدارسين والباحثين السابقين لنا^(١). ولعل من المفيد كذلك أن نلفت نظر القارئ الكريم إلى أننا اعتمدنا، مصدرًا لهذه الدراسة، على نسخة من طبعة ديوان مهيار الديلمي، بشرح وضبط الأديب الأستاذ (أحمد نسيم) رحمه الله^(٢).

- (١) وما نحن أولاء، نذكر بعض الإحصائيات حول شعره لمن أراد من طلبة العلم التدقيق أو المقارنة بينها من جهة، وبين إحصائنا الذي اعتمدناه، وننتق فيه من جهة أخرى. وذلك على النحو الآتي:
- أ- يقول (علي الغلال): وبدا كل ذلك في أشعاره التي بلغت حوالي خمسمائة قصيدة تحوي نحو واحد وشرين ألف بيت: تقع في أربعة أجزاء. [مهيار الديلمي وشعره: ص ٢٩]
- ب- ويقول الدكتور (محمد علي موسى) وفيها لقد تضمن ديوان مهيار [٢٠٩٦٩] بيتًا، في ٤٠٩ قصيدة. انظر: [مهيار الديلمي، محمد علي موسى، ص: ٣٢ - منشورات دار الشرق الجديد - بيروت - ط/ ١ - ١٩٦١م].
- ج- بينما يشير الباحث (عصام عبد علي) إلى أن: مهيار من الشعراء الذين عرفوا بوفرة الإنتاج وكثرته، وديوانه بأجزائه الأربعة يضم أكثر من عشرين ألف بيت. وهو إنتاج ضخم يضع الشاعر مع زملائه الذين عرفوا بوفرة الإنتاج. وقيل إنهم أكثر الناس إنتاجًا أمثال السيد الحميري، ويشار بن برد، وأبي العتاهية [نقلًا عن: الأغاني - طبعة ساسي - ج ٧ - ص: ٢] ثم يضيف، قائلًا: وكانت حصة المديح أكثر من ثلاثمائة قصيدة من مجموع أربعمئة قصيدة ضمنها الديوان. وقد شملت القصائد الباقية أغراض الإخوانيات التي تدخل في باب المديح، وقصائد الرثاء، وقصائد التشيع والشعوبية، والمقطوعات المتناثرة التي جاء أكثرها على سبيل الأحاجي والألغاز. [مهيار الديلمي، حياته وشعره - عصام عبد علي - ص: ٩٣. بتصرف].
- د- وتفيد إحصائيات الباحث (محمد عبد الممد) أن مجموع أبيات ديوان مهيار [٢٥٢٨] بيتًا، والتي اشتملتها نحو: ٣٨٤، قصيدة. (مهيار الديلمي - دراسة فنية - محمد عبده الممد - ص: ٤١١، وما بعدها).
- هـ- أما الباحثة (سنياء محمود أحمد)، في الفصل السابع من رسالتها، وهي تتناول التصريح في شعره فذكرت: "يتضح لنا أن القصائد المصرفة هي الأكثر شيوعًا في شعر مهيار والأكثر عددًا، وأما القصائد غير المصرفة فهي قليلة وتبلغ أربعًا وعشرين قصيدة فقط. وهذه الإحصائية - تقصد إحصائيتها - ونتائجها مختلفة عن إحصائية توصلت إليها إحدى الدراسات الجامعية حول شعر مهيار - تقصد الباحثة إحصائية الدكتور (الممد) سائلة الذكر، وتضيف قائلة: وقد ذكر الباحث أن عدد القصائد المصرفة "٣١٤" ثلاثمائة وأربع عشرة قصيدة، وعدد القصائد غير المصرفة "٧٠" سبعون قصيدة، وهذا ما يخالف الحقيقة - على حد تعبيرها. يتضح لنا من خلال إحصاء الباحثة السابق وتعليقها على ما تقدمها أن عدد قصائد ديوان مهيار، هو: "٣٢٩" ثلاثمائة وتسع وعشرون قصيدة. والحقيقة أنه إحصاء غير دقيق، بل إن إحصاء الدكتور (الممد) هو الأقرب إلى الصواب وليس إحصاؤها - كما سنبين. للمزيد، انظر: [بناء القصيدة عند مهيار - رسالة ماجستير - جامعة المنصورة - ص: ٣١٦].
- (٢) وهي، من منشورات مؤسسة النور للطبوعات [ملك الأعلمي] - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م. وقد يكون من الأمانة العلمية أن نشير إلى بعض المثالب في هذه الطبعة، والتي لا تخطئنا عينا مختص، ومنها:
- أ- إغفالها نسبة بعض القصائد إلى بحورها. كما هو الحال مثلاً في ج ١ ص: ١٠٣. حيث أوردت القصيدة، والتي مطلعها:
- [جاء بها والخير مجلوب * طيف على الوحدة مصحوب].
- غير منسوبة إلى أي بحر. وهي من بحر السريع.
- ب- خطأها أحياناً في نسبة القصيدة إلى بحرها الصحيح، من جهة، أو دمج البيتين من القصيدة على أنها بيت واحد. ومن أمثلة ذلك، ما جاء في ج/٣ - ص: ٦٦. حيث طبعت القصيدة على النحو الآتي، ومطلعها:
- [تبت سدا والأفق أدهم شارف البلق * وصاح الفجر على المفحص بعدما نطق]. =
- على أن هذا بيت من شطرين. والحقيقة أنهما بيتان مختلفان، وليسا شطرين لبيت واحد. فضلاً عن ذلك أنها نسبت القصيدة إلى بحر الرجز، والأرجح أنها من مجزوء الرجز. كما نسبت خطأ قصيدته في ج/٢ ٦٩. والتي مطلعها:
- [خنساء همي وذكرها أنسي * إذا أماني حدثت نفسي]
- فذكرت أن القصيدة من بحر الرجز، والصواب أنها من بحر المشرح. وما إلى ذلك من هذات يمكن تجاوزها. لذا، نتمنى على دار النشر المسؤولة عن هذه الطبعة تدارك ذلك، والعمل على تصحيحه في طبعاتها اللاحقة. مع كل الشكر والتقدير لها. كما لم نغفل الإطلاع على طبعة الإلكترونية لديوان مهيار: [C.D]، ضمن ما يعرف بـ"الموسوعة الشعرية"، وهي: من إصدارات المجمع الثقافي بأبوظبي، لسنة ٢٠٠٣م. وقد قابلت بين النسخة المطبوعة السابقة وبين هذه النسخة الإلكترونية في أغلب شواهد من شعر مهيار، وذلك لتفادي أي خطأ ينشأ عن الاعتماد على طبعة واحدة. وإثنا إذ نشيد بأهمية العمل الإلكتروني وجدوى النسخة الإلكترونية في وقتنا هذا لا يوفتنا أن ننبه إلى بعض المثالب العلمية التي شاب هذا الإصدار الذي بين أيدينا من هذه النسخة الإلكترونية. ومما صادفنا في هذه النسخة الحديثة مما يشويها نذكر ما يأتي:
- أ- تداخل أشرطة بعض أبيات قصائد الشاعر تارة، وسقوط بعضها الآخر تارة أخرى. من ذلك ما أورده من قصيدة للشاعر من [الكامل]، والتي مطلعها:
- ما أنكرت إلا البياض فصدت * وهي التي جنت المشيب هي التي.
- إلى أن وصلت إلى البيت السابع، فأسقطت شطرين ووصلت أحدهما بشرط بيت آخر. وذكر ما يأتي:
- أجنيبتها من خلّة في مفرقي * ميلاء نادتها الديار فلبت.
- أجنيبتها من خلّة في مفرقي * فتكون عندك قادخا في خلتي؟
- تكروا، فلا عرفوا، برامة وقفة * ميلاء نادتها الديار فلبت
- وألام فيك، وفيك شبت على الصبا * يا جور لانمتي عليك ولمتي.
- ب- بعض الأخطاء الإملائية؛ ومنها مثلاً ما ذكرته لمطلع قصيدة للشاعر من [السريع]، على النحو الآتي:
- [لا لنوازي] كبد هاجها * بالبان من "خنساء" تذكر.
- ولعل صوابها: [يا لنوازي] كما في المطبوعة ج/١ ٣٤٠.
- ج- خطأها في نسبة القصيدة إلى بحرها، على ندرة ذلك فيها للحقيقة. ومن ذلك مثلاً ما ذكرته عن قصيدة للشاعر مطلعها:
- يدار بين "شراف" فالنخل * درت عليك حلاب الويل.
- حيث نسبتها إلى بحر السريع. وصوابه أنها من [أخذ الكامل].
- ومنه أيضاً ما قالته عن القصيدة التي مطلعها:
- سألت ظبية ما هذا التحول * أسقام باح أم هم دخيل.
- حيث نسبتها إلى بحر المتقارب، ولعل صواب ذلك أن القصيدة من بحر الرمل. وبقيناً أنها إذا ما تجاوزته في الإصدارات التالية؛ فسيكون من الأبلغ والأكمل لها. وللمزيد عنها، يرجع إلى: موقع "الوراق"؛ عبر الشبكة العالمية للمعلومات (الانترنت). أو العنوان الإلكتروني: [www.cultural.org.ae].

الباب الثالث: السمات الأسلوبية لشعر مهيار في ضوء

وقد جاء إحصاؤنا من خلالها لأوزان شعر الشاعر، وكان على النحو الآتي^(١):

م	البحر	القصائد	نسبتها المئوية	عدد أبياتها
١-	الطويل	٧٨	١٦ و ٢٠%	٤٢٠٥
٢-	الرجز التام ومجزؤه.	٧٠	١٨ و ٨٠%	٤٦٣٥
٣-	الكامل التام ومجزؤه	٥٨	١٤ و ٩٩%	٣٠٢٠
٤-	الوافر التام ومجزؤه	٤٣	١١ و ١١%	٢٥٣٨
٥-	المتقارب التام	٣٨	٩ و ٨٢%	٢١٨٢
٦-	السريع التام، ومجزؤه.	٢٦	٦ و ٧٢%	١٤١٣
٧-	البسيط	٢٢	٥ و ٦٨%	٩٦٢
٨-	الزمل، ومجزؤه.	١٩	٤ و ٩١%	١٠٥٠
٩-	الخفيف	١٢	٣ و ١٠%	٧٧٤
١٠-	المنسرح	١١	٢ و ٨٤%	٧٠٣
١١-	المخلع ^(٢)	٨	٢ و ٧٠%	٤٨٩
١٢-	الهزج	١	٠ و ٢٦%	٣٨
١٣-	المجتث	١	٠ و ٢٦%	٩
* - المجموع		٣٨٧	١٠٠%	٢٢٥١٨

لكننا قبل أن ننطلق في الاجتهاد بشأن اختيارات الشاعر لإيقاعاته المختلفة نقرّر هنا أن تعليقاتنا أو تأويلنا لاختيار الإيقاع - وزناً وقافية - لا ينبغي أن ينظر إليه نظرة علمية صارمة ولا

(١) جاءت إحصائية الباحث (محمد عبد المشد)، حول بحور ديوان الشاعر - ص ١٠٤ ، وما بعدها ، على النحو الآتي:

م	البحر	القصائد
١	الرجز التام ومجزؤه	٩٧
٢	طويل تام	٧٧
٣	كامل تام، ومجزؤه	٥٢
٤	وافر تام، ومجزؤه	٤٢
٥	متقارب تام	٣٥
٦	البسيط التام، ومخلعه	٣١
٧	رمل تام، ومجزؤه	٢٣
٨	سريع تام، ومزؤه	٢٣
٩	خفيف تام	١٠
١	منسرح	١٠
١	هزج	١
١	مجتث	١
المجموع		٣٨٤

وثمة ما يشوب بيانات تلك الإحصائية. كقوله: ١- أكثر البحور الشعرية التي ركبها مهيار هو بحر الرجز ومجزؤه، حيث ركبته ٩٧ مرة، وعدد أبياته ٤٠٠٠ بيتاً. ٢- ركب الشاعر ١٢ بحراً. ٣- أهمل الشاعر ٤ أربعة بحور فقط، هي المديد والمتدارك والمقتضب والمضارع. ٤- مجموع قصائد ديوان الشاعر: ٣٨٤. ٥- عدد أبيات ديوان مهيار: (٢٢٥٢٨) بيتاً. والصحيح ما أثبتناه في بيانات إحصائنا أعلاه (٢) المخلع: من بحور الشعر العربي، يخلط بعض الباحثين بينه وبين البحر البسيط، أو يجعلونه جزءاً منه، " ويسمونه مخلع البسيط، وهو ليس من البسيط في شيء. ويعتبرونه من البحور ثلاثية الجمل، هي: مستعلن - فاعل - فعولن. ولكن الجملة الأولى في هذه الحالة أي (مستعلن) تقبل زحافي الرجز، بينما البسيط لا يقبل إلا زحافاً واحداً، والجملة الثانية في هذه الحالة، أي (فاعلن) لا تقبل الزحاف بينما نظيرتها في البسيط تقبله. ومن ثم، فهو ليس من البسيط في شيء. ونفضل اعتباره من جملتين، هما (مستعلنن، مفاعلاتن) في كل شطر. ونسميه المخلع. والجملة الأولى هي الجملة المميزة للمنسرح، وتقبل زحاف السبب الأول أو الثاني، وأحياناً الاثنين معاً، والثانية هي المميزة للمضارع، وتقبل التسنين في آخر جملة القافية. وأياً كانت تسمية هذا البحر، مخلصاً أو مخلع البسيط، فإننا نعتبره بحراً مستقلاً بناءً على ما تقدم. للمزيد، انظر: أوزان الأشعار (مقاربة جديدة في علم العروض) - د/ أحمد رجاني، ص: ٢١٢.

أن يؤخذ في إطار قوانين الماديّات المجرّدة، وإنّما يجب يتحدّث عنه ضمن عطائيّات التّأويليّة. وسيبقى باب الاجتهاد فيها مفتوحاً ما دامت السّماوات والأرض.

ويتلخّص تفسيرنا لما سبق من إحصاء وأرقام في ست نقاط، تدور حولها فناعاتنا. وهو:

أولاً: تصرّف مهيار في فنون الشّعر العربيّ، وصاغ عواطفه في أغلب سبل التّنغيم المطروق فيه. حيث منحه تبحره في [١٣] ثلاثة عشر وزناً عروضياً مرونةً كبيرة في تنويع موسيقاه، والتّعبير عن مختلف شعوره. ويشكّل العدد السّابق ما نسبته ٧٢% من جملة بحور الشّعر العربيّ. وصدف الشّاعر عن خمسة بحور عروضيّة، هي: (المديد، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والخبب)^(١).

ومن غير شك، فإنّ أيّ ديوان شعريّ يحتوي على مثل هذه النّسبة من النّغم لجدير أن يوصف بالثّراء والاتّساع. ومن تتبّع كلام الشّعراء في جميع الأعاريض، على حدّ قول حازم القرطاجنيّ^(٢)، "وجد الكلم الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطّويل والبسيط، ويتلوها الوافر والكامل، ومجال الشّاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض النّاس الخفيف.

(١) يرى فريق من أهل العلم أنّ بحر الخبيب، هو هو نفسه بحر المتدارك. وينقل جيل عن جيل هذه المعلومة حتى غدت قاعدة أو حقيقة ثابتة. ممّا حدا ببعض الباحثين إلى القول: "إنّ مهيار صدف عن أربعة بحور، كما هو الحال في إحصائية الباحث (المشد) السّابقة- ولم يذكر في جملتها بحر الخبيب". ويضيف آخر قائلاً: "إنّ هذا البحر زاده الأخفش، وسماه المتدارك؛ لأنّه تداركه على الخليل بن أحمد... وبعضهم يسمّيه الخبيب". للمزيد، انظر: "في الموسيقى الشّعريّة (إعادة قراءة العروض) للدكتور/ أحمد عبد المجيد محمد خليفة- الناشر: المكتبة الأزهرية للتراث- الطّبعة الأولى: ٢٠٠٢م].

ومن الباحثين من يرى في ذلك بأساً، كما يقول (أحمد رجائي) فبحر الخبيب جملته العروضية (فعلن) أربع مرات في كل شطر... وإذا شئت ترنم بها: (تتتم) وبديلتها بالزحاف (تم تم). ولذا يصلح للشعر الحديث. ومن الأشعار المشهورة في هذا البحر (قول البوصيري):

ياليل الصب متى غده * أقيام الساعة موعده
رقد السمار فأرقه * ألم للبين يردده.

وعلى غرارها أيضاً ما قاله شوقي، وغناه محمد عبد الوهاب:

مضناك جفاه مرقد * وبكاه ورحم عوده
حيران القلب معذبه * مقروح الجفن مسهده.

أما بحر المتدارك، فوزنه (لا بلى) أي (فاعلن) أربع مرات في كل شطر... وسمّها إذا شئت (تم تتم) وترنم بها. غير أنه يقبل فيه (فعلن). لهذا يجب أن نلاحظ ضرورة عدم الخلط بين الخبيب والمتدارك بسبب كون الخبيب يعادل عملياً زحاف المتدارك. إلا أن للخبب زحافه الخاص به. ولا يجوز حشره في قصيدة من بحر المتدارك. للمزيد، انظر: أوزان الأشعار، ص: ١٧٠، ١٧١-١٧٥- عن بحر المتدارك- بتصرف - أحمد رجائي أغا القلعة- مكتبة الأسد- ١٩٩٥م.

(٢)- منهاج البلغاء، وسراج الأدباء: ٢٦٨، ٢٦٩.

هناك من الباحثين من يرى أنّ العروض "الطويل" تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد "البسيط" سبابة وطلاوة، وتجد "الكامل" جزالة وحسن أطراد، و"للخفيف" جزالة ورشاقة، و"للمتقارب" سبابة وسهولة، و"للمديد" رقةً وليناً مع رشاقة، و"للمرمل" ليناً وسهولة.

ومن قناعاتنا أنّ اختيار مهيار إيقاع قصائده فإنما كان استجابة لحالته النفسية، وليس مجرد اتباع للنموذج العروضي المعروف، والذي سبقه إليه كبار الشعراء قبله حين نظموا أشعارهم عليه. وليس لعنصر الكثرة أو القلة دخل في اختياره. ولا غرو؛ "فبعض الشعراء يستهويه بحر معين، ويظلّ يترنّم به كثيراً، على حين أنّ بعضهم لا يكاد يطيق هذا البحر نفسه، ولا تهتّر له قريحته، ولا تنشط له دواعي روحه"^(١).

ثانياً: شكّلت ثلاثة بحور فقط، هي: الطويل والرجز والكامل، من حيث عدد أبياتها، ما نسبته (٥٥%)، من جملة أبيات الثلاثة عشر بحرًا المشار إليها في الجدول العام أعلاه - حيث بلغت أبيات هذا الأبحر الثلاثة في شعر صاحبنا: (١٢٣٥٧) بيتاً.

وليس مصادفة أن تكون الأبحر الثلاثة السابقة، هي أكثر أبحر ديوان الشاعر استخداماً عند شاعرنا، بينما رأيناه صدف عن خمسة بحور، هي: (المديد، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والخبب).

أمّا الطويل، فقد نال المرتبة الأولى من حيث عدد قصائده في الديوان. وحيث نظم الشاعر على وزنه، ثمانية وسبعين مرة في أشكال ثلاثة، هي: القصيدة، والمقطعة، والنثقة. هي وحسب ترتيب أعدادها في الديوان:

أ- القصائد وعددها: [٦٨] ثمان وستون قصيدة. ومنها قصيدته البائية، ومطلعها:

عذيري من باغ علي أحبه ولم أر بغيا قبله جره الحب^(٢)

ب- المقطعات أو القطع. وعددها: ٦ ست قطع فقط. ومنها قوله في صنم:

سألت غزالا شف قلبي عن اسمه فدافع عنه ثم قال وعماه

.....

.....

هو اسم يعاف الصالحون استماعه لأنّ الذي يهواه يفيضه الله^(٣)

(١) - المازني شاعرًا - د. عبد اللطيف عبد الحليم - ص: ٢٠٨.

(٢) ديوانه: ج ١ / ١٤.

(٣) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٥.

ج- التّنف. وعددها: ٤، أربع نتف فقط. ومنها نتفة على قافية الفاء، يقول فيها:

قفو فاسألوا عن حال مثلي وضعفه فقد زاده الشوق الأسى فوق ضعفه

وقولوا لمن أرجوا الشّفاء بوصله أسيرك قد أشفى على الموت فاشفه
أخو دنف أخفاه إخفاؤه الهوى نحولا ومن يخفي الصبابة تخفه^(١)

وقد يكون سبب تسمية هذا البحر بالركوب، هو "كثرة ما كان الشعراء يركبونه في أشعارهم"^(٢). وأمّا تسميته بالطويل فلكثره حروفه التي تصل إلى ثمانية وأربعين حرفاً عند التصريح. التصريح. وهو لا يأتي مجزوءاً، ولا مشطوراً، ولا منهوگاً^(٣).

وفي تقديرنا أنّ ميل الشاعر لإيقاع هذا البحر، مردّه إلى أنّه أكثر طواعية للتعبير عمّا في نفسه. فضلاً عن تأثيره القويّ على السّمع؛ بوقعه البطيء في تموجات مركّبة "فعولن مفاعيلن" تتكرّر حسب حاجة الشاعر الوجدانيّة. ولعلّ الصّق بتجربة مهيار الحياتيّة على رتابتها. ولما كان هذا البحر أعظم بحور الشعر العربيّ أبهة وجلالاً، لطوله وطواعيته، اعتمد عليه أصحاب الرّصانة كثيرًا- كما يقول كثير من نقّادنا. "وهو من البحور المعتدلة حقاً، ونغمه من اللّطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنة مع الكلام المصنوع فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصّورة، ولا يشغل الناظر عن حسنّها شيء وهو لهذا يخالف سائر البحور الشعريّة".

وأما الرّجز الذي يعدّ أقدم بحور الشعر العربيّ، حسب قول العروضيّين، "فهو أسهل البحور في النّظم على الإطلاق... ويوجد في وصف الوقائع وإيراد الإمثال والحكم"^(٤)، لذلك أكثر مهيار من استعماله، كما أكثر منه الشعراء العرب، ولذلك "سمّي هذا البحر بحمار الشعر؛ لسهولة استعماله، ووفرة جوازاته، وسمّي بالرجز لما يعتور وزنه من اضطراب"^(٥).

(١) ج ٢ / ٥٩٩.

(٢) الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل: ص ٢٦٨. [تأليف الدكتور / علي جميل سلوم، وزميله الدكتور/ حسن نور الدين- دار العلوم العربيّة- بيروت- لبنان. الطبعة الثالثة ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م].

(٣) راجع: (الوافي في العروض والقوافي) الخطيب التّبريزي ص: ٣٧. [تحقيق فخر الدّين قباوة، وعمر يحيى، نشر المكتبة العربيّة بحلب- سوريا- ط ١ / ١٩٧٨ م].

(٤) الياذة هوميروس، سليمان البستاني: ج ١ / ص: ٩٣، ٩٤.

(٥) العمدة: لابن رشيق، ج ١ / ١٣٦.

ولعلّ ما كان في تكرّر الجملة الإيقاعيّة في هذا البحر - عددًا حرًا من المرّات - هو الذي أغرى مهيار على ركوبه اتّساقًا من نفسه المضطربة والقلقة، وهيّا ذلك له أيضًا الأجواء للتعبير عن حاجاته ومكنوناته في أحوال مختلفة.

ومن المفيد، أن نشير إلى أنّ الشّاعر استعمل هذا البحر تامًا ومجزوءًا، وجعلهما على تركيبين، هما: القصائد، والقطع. أمّا الأول منهما (القصيدة) فتمثّل في الديوان باثنتين وستين قصيدة، من جملة آثار هذا البحر في الديوان.

ومثال ما جاء منها تامًا، قصيدته الدّالّية المشهورة، ومطلعها:

حاشاك من عارية ترد ابيض ذاك الشعر المسود^(١)

ومثال المجزوء منها، قصيدة من الطّوال عدد أبياتها [١٣٨] بيتًا، ومطلعها:

لي عند ظبي "الأجرع" قصاص جرح ما رعي^(٢)

- أمّا المقطّعات فعددها (٨) ثماني قطع. منها ما كان على التّام منه، ومنها ما هو على المجزوء.

ومثال الأول منها، قطعة في وصف رمّانة، مطلعها:

ما أم أولاد كثير في العدد تروي رضاعا وهي بكر لم تلد^(٣)

ومثال المجزوء منها:

أين ظباء "المنحنى" سـوالفا وأعينـا^(٤)

بينما حلّ البحر الكامل في الديوان ثالثًا، حيث بلغت أعداد قصائده [٥٨] قصيدة، تشتمل على (٣٥١٧) بيتًا. ومن المعروف أنّ هذا البحر من الأبحر الصّافية (ذات التّفعية الواحدة: مفاعيلن)، ومن ثم، تحمل عاطفة تأتي على نسق واحد، تكون في غالب الأحيان حزينة^(٥). وعليه، وعليه، فقد رغب شاعرنا في إيقاع هذا البحر ومال إليه أيضًا. ولعلّه يكون أنسب لعاطفته الحزينة، فكم هي المصائب التي حلّت بالشّاعر!، وما أكثر الأحزان في حياته!.

(١) ديوانه ج ١ / ٢١٦.

(٢) ديوانه: ج ٢ / ٥٣١.

(٣) ديوانه: ج ١ / ٢٩٢.

(٤) ديوانه: ج ٤ / ٤٩٧.

(٥) القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة ابن العبد - د/ عبد القادر فيدزم - ص: ١٥٧.

ومما يؤيد قولنا عن إعجاب مهيار بموسيقا هذا البحر وانحيازه له، تتنوع قصائده فيه واختلاف أضربه. فمن قصيدة من التأم، يقول فيها:

الآن إذ برد السَّلَو ظمائي وأصاب بعدكم الأساة دوائي^(١)

وعلى مجزوءه، نقرأ له قصيدة من (١٠٤) بيتاً، مطلعها:

أخوي والعشاق إخوة يتراضعون جوى وصبوه^(٢)

وعلى أحد الكامل، جاءت قصيدته الرائية، ومطلعها:

بين النقا فتية الجبر سمرأ تُرقب بالقتا السمر^(٣)

ومن القطع على هذا الوزن (أحد الكامل) قطعة من أربعة أبيات، مطلعها:

ذلّ الفراق لقد رمت يده مني أعزّ فتى على قومي^(٤)

ثالثاً: مما يدلّ على تمكّن شاعرنا من فنّه وطول نفسه صياغته القصائد الطّوال، التي بلغ عددها في شعره (٣٤١): واحداً وأربعين وثلاثمائة قصيدة، بنسبة تصل إلى (٨٨%) من جملة قصائد الديوان، ناهيك بقصائد طوال جدّا، عددها: (٣٧) قصيدة، يزيد عدد أبيات الواحدة منها المئة بيت، موزّعة على أكثر البحور التي ركبها الشاعر. وهو الأمر الذي يدلّ على غزارة التدفق اللغوي والعاطفي عند شاعرنا.

وثمة ملاحظة مهمة، أن جاءت أطول قصائد الديوان على الإطلاق من بحر المتقارب. أمّا

الأولى فعدد أبياتها (١٤٦) بيتاً، ومطلعها:

عسى معرض وجهه مقبل فيوهب لآخر الأول^(٥)

وأما القصيدة الثانية، في هذا السياق، فعدد أبياتها (١٤٥) بيتاً، ومطلعها:

نشدتك يابانة الأجرع متى رفع الحي من العلع^(٦)

(١) ديوانه: ج ١ / ٧.

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٥٢٤.

(٣) ديوانه: ج ١ / ٣١٣.

(٤) ديوانه: ج ٣ / ٣٥١.

(٥) ديوانه: ج ٣ / ١٧٦.

(٦) ديوانه: ج ٢ / ٥٦١. وله على هذا الوزن قطعة، في سفينة مطلعها:

وجارية في مجاري الحياة * * * خلعت عليها رداء الشّباب.

انظر، ديوانه ج ١ / ١٣٣.

ولعلّ سهولة جملة بحر المتقارب: (فعولن: أربع مَرَّات) في كلّ شطر، وعذوبة إيقاعها، هي التي استهوت شاعرنا وصادفت هوى نفسه. وقد يكون في تكرار التفعيلة المفردة أو (اليتمية) على طول البيت، ما يؤثر في النفس، ويصلح للتعبير عن خلجاتها أبداً.

ومن ثم، "كثر قول الشعر الحديث على هذا البحر... لسهولة إيقاعه (بلى لا) أو (فعولن) وسمّ هذا الإيقاع إذا شئت: تَمَّ تَمَّ - تَمَّ تَمَّ.... الخ"^(١). ويضيف قائلاً: وإنّ من يعرف لحن هذا البحر يدرك أنّ إيقاعه الموسيقيّ ينطبق تماماً على إيقاعه الشعريّ^(٢).

فضلاً عن ذلك، تقاربت أوتاد هذا البحر من أسبابه، وأسبابه من أوتاده؛ فبين كلّ وتدين سبباً واحداً، وبين كلّ سببين وتداً واحداً... الأمر الذي يتسع معه البحر للعواطف الجياشة، والانفعال الحاد المتوتر. وقد أحسن الشاعر توظيف هذا البحر في تصوير عواطفه وترجمة أفكاره.

رابعاً: وسيراً على عادة الشعراء الكبار، أقلّ مهيار من المقطعات والنّثف^(٣)، وخلا ديوانه تماماً من البيت المفرد أو (اليتم). وإذا علمنا أنّ عدد النّثف في ديوانه (٦) ست نثف، بينما بلغ عدد القطع أربعين قطعة؛ فإنّ للقصيد في شعره - إذن - نصيب الأسد. وعلة ذلك، أنّ الشعراء الكبار في بناء شعرهم يبتعدون ما أمكن عن ما هو أقل من القصيدة^(٤).

وقد قمنا بإحصاء مواطن هذه "القطع" و"النّثف" من ديوان الشاعر، فكانت على النحو الآتي:

البحر	القطع	النّثف
الطّويل	٦	١
البسيط	٧	-
السّريع	٢	٤
الوافر	٢	-
الكامل	٤	-
الرّمل	٢	-
الرّجز	٨	-
المتقارب	٨	-
المنسرح	١	-
المخلّع	-	١
المجموع	٤٠	٦

(١) أوزان الأشعار - د/ أحمد رجائي أغا القلعة - ص: ١٧٧ - [مكتبة الأسد - دمشق - ١٩٩٥م].

(٢) المصدر نفسه: ١٧٨.

(٣) - لا يعتبر العروضيون القصيدة صالحة لذلك الاسم حتى تبلغ سبعة وقيل عشرة أبيات فأكثر. فإن كانت دون السبعة وبين (٦ - ٣) فهي قطعة. وإلا فهي نثف [بيتان]. ولم يأت في شعر مهيار ذلك البيت المفرد أو اليتم كما يسميه أهل العروض. للمزيد، انظر:

العمدة لابن رشيق، ١/ ٣١٤، ٣١٥. [دار ومكتبة الهلال]

(٤) ولعلّ خير دليل على ذلك دوواوين الشعر الجاهليّ بما تضمنته من المعلقات المعروفة.

وإنّ وجود هذه المقطّعات والتّنف في شعر مهيار لدليل على التّنوع في أدائه، وتلك مزية تضاف إلى شعر الشّاعر. وفي مثل هذا يقول ابن رشيق: "سئل أبو عمر بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم؛ ليسمع منها. قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم؛ ليحفظ عنها. وقيل لابن الرّيعري: إنّك تقصر أشعارك. فقال: لأنّ القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل"^(١).

ومما جاء في شعره من مقطّعات، اخترنا له قطعة رقيقة من [المنسرح]، مطلعها:
خنساء همّي وذكرها أنسي إذا أمانى حدثت نفسي^(٢)

أمّا أمثلة التّنّف، فنختار له نتفة بديعة من [بحر السّريع]، والتي يقول فيها:
طالبني بالعتب حتّى إذا عوتب ظلّ العتب يجفّو عليه
فالיום أشكوه إلى من تُرى وكنت أشكو النّاس طرّاً إليه^(٣)

خامساً: بلغت قصائده ذوات التّفعيلة الصّافية أو ذوات الجملة الواحدة أكثر من نصف ديوانه، وهذه البحور هي: الرّجز، والكمال، ومجزوء الوافر، والمتقارب، والرّمّل، والهزج. وتتألّف هذه الأبحر من تكرار جملة واحدة، تتيح للشّعر سلاسة في الإيقاع وسهولة في آلية تعبير الشّاعر عن خلجاته ومكنونات نفسه. وهو ما يجعلنا نتفهّم انحياز شاعرنا إلى استخدامه كثيراً.

سادساً: شاعت الأوزان الرّقيقة الرّاقصة بإيقاعاتها الخلّابة، على مدار شعره، كما أسلفنا. ونعتبر إفادته من مجزوءات ما يقرب من نصف أوزانه، إضافة تحسب له في ذلك الجانب. وقد استطاع الشّاعر توظيف أوزان مجزوءات خمسة أبحر، هي (الرّجز، والكمال، والوفر، والسّريع، والرّمّل) مع ما تقدّم من أصول بحورها بإيقاعاتها الرّقيقة، ونجح في ذلك نجاحاً كبيراً استجابة لانفعالاته المختلفة وإثراء موسيقاه المتنوّعة.

ثمّة ملاحظة أخيرة جديرة بالاهتمام؛ إذ رأينا أنّ مجموع قصائد ستة أبحر، هي: (الرّمّل، والخفيف، والمنسرح، والمخلّع، والهزج، والمجنث) لا يصل مجموع قصائدها مجتمعة إلى عدد قصائد البحر الوافر مثلاً، بل أقرب إلى نصف عدد قصائد البحر الطّويل وحده. وفي ذلك مفارقة تدعو للاستغراب. وقد يكون سبب ذلك، أنّ الشّاعر وجد فيما أورده من أبحر سبقت غناء وسعة؛

(١) للمزيد، انظر: العمدة: ٣١١، ٣١٢.

(٢) ديوانه: ج ٢ / ٤٦٩.

(٣) ديوانه: ج ٤ / ٥٥١.

فنسج على هذه الأبحر قصائد معدودات، دون قصائد الأبحر الأخرى؛ ليضمن التنوع والثراء المنشود. وكما هو الحال في تنوع الأفكار والمعاني إلا أننا قد نركز على بعضها دون الآخر وفقاً لمدى الحاجة إليها.

"فأما بحر الهزج، فإنه بحر لطيف يكاد يكون راقصاً، وإن كان الشعراء يفضلون عليه مجزوء الوافر. وقد قلّ عليه الشعر العربي القديم؛ وعلة ذلك أنّ جملة (مفاعيلن) مرتين في كلّ شطر، ويقبل فيها زحاف السبب الأخير فتصبح (مفاعيلن). أما زحاف السبب قبل الأخير تجعله (مفاعيلن)؛ فيذهب بموسيقى البحر"^(١).

وبينا يعتبر بحر المجتث، من بحور الشعر العربي الرشيقة، بل "هو أرشق بحور الشعر العمودي، وله جملتان تأتيان في كلّ شطر، وهما: (مستعلن - فاعلاتن) وكلّ منهما من بحر"^(٢)، فإنّ جملة (مستعلن) الأولى تعدّ أصلاً في الرجز، وتكرارها منفردة على طول شطريه، تجعله أسلس في تصوير عواطف الشاعر وأنسب. ومن ثم، مال مهيار إلى مثلها ووجد فيها عوضاً وغناء.

ولعلّ الحالة النفسية التي كان عليها شاعرنا من قلق وإحساس بمظلومية جلّ حياته تجعلنا نقبل التفسير السابق في اختيار إيقاع معين، وإيثاره على آخر. إنّ الشاعر المصدوم من مجتمعه، مع سير حياته على وتيرة واحدة تقريباً، تبرز ميل الشاعر إلى الأوزان السلسة في مقابل التعقيد في حياته، وإنّها أنسب آلة للتعبير عن واقع نفسه، وعمّا يؤثّر في هذه النفس من خارجها.

وينسحب ما قلناه عن البحر المجتث ما للبحر المخلّع. بمعنى أنّ في إيقاع بحر المخلّع المؤسس على ثلاث جمل، وهي: (مستعلن، فاعلن، فعولن)، ما يجعل للبحر ذات الجملة الواحدة، المشتركة معه فيما تضمنه وزنه ميزة عنه وعوضاً، كالرجز مثلاً.

وعلى الرغم من قلة ما جاء من البحر المخلّع في ديوان مهيار، فلعلّ مجيء سبع قصائد وبنقة واحدة على هذا البحر من شعره لدليل آخر على قدرة الشاعر الفنية في تنويع موسيقاه، ومعالجة جوانب وجدانية لم تكن لتصلح بنغم سواه. ومما جاء على هذا البحر من شعره، بنقة له، يقول فيها:

دلّ على عزّ والديه	واشتدّ مع لين جانيبه
زاد هواناً لديّ لما	أنّ قضيت حاجتي لديه
يقطع في طرفه فيجزي	سوءاً وما القطع في يدي ^(٣)

(١) أوزان الأشعار: ص ١٨٩.

(٢) أوزان الأشعار: ص ١٨٩، بتصرف.

(٣) ديوانه: ج ٤ / ٥٤٥.

ومنه، قصيدته البائية المشهورة:

يا دار لا أنهج القشيب منك ولا صوّح الرّطيب^(١)

قد يكون من المفيد أن ننبه إلى أنّ أمر هذا البحر اختلط على كثير من الباحثين، حيث جعلوه فرعاً من البحر البسيط، فقال أحدهم: "وقد استعمله مهيار جريباً على أصل البحر"^(٢)، ويعني ويعني به البحر البسيط. وليس بصحيح^(٣). ولعلّ الوزن النّادر للبحر المخلّع هو الذي أفضى بهؤلاء الباحثين إلى عدم تفهم حقيقته، فأدخلوه في غيره^(٤). وبدلاً من أن يشير آخر إلى تميّز مهيار مهيار في جانب تطويع موسيقاه، والإشادة بقدرته على تملك آله والتّحكم فيها، رأيناه يعرّض بموهبة الشّاعر بشأن إيقاع قصيدة له من (٦٩) بيتاً، والتي أولها: (يا دار ما أبقت اللّيالي) حين اتّهمه بالتّصحيف والتّحريف في بعض أبياتها^(٥).

والحقيقة أنّ البحر المخلّع بما يطرأ عليه من زحاف أو علل يمكن أن بتغيّر شكله؛ فتصبح جملة وكأنّها (مستفعلاتن) أربع مرّات، وحسب فكرة حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) الذي انفرد بتعديل كلّ أوتاد البحر وإطلاق اسم (اللاحق) عليه. وفي العصر الحديث شرعت الأدبية (نازك الملائكة) تكتب عليه، وتدعو النّاس إلى الكتابة عليه، ونشرت قصّة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" تعلن فيها أنّها وقفت عام ١٩٧٤م على وزن صاف جديد، هو:

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

وممّا ورد عليه من شعر مهيار، قوله:

ما أنتِ يا أذرع المطايا إلا المنايا تحت الرّجال
ولا نساء راحت بفلج إلا بلاء على الرّجال^(٦)

(١) ديوانه: ج ١/ ٧٧.

(٢) شعر مهيار الديلمي: ص ٤٢٠. لقد زعم الباحث (محمد عبده المشد) أنّ البيت المستشهد به من قصيدة لمخلع البسيط، وهو عنده جزء من بحر البسيط. وقد بيّنا خطأ ذلك وأثبتنا استقلالية البحر المخلع عن البحر البسيط في موضع سابق، من هذا المبحث (في هامش جدول الأوزان السابق).

(٣) ومن الباحثين الذين قالوا بذلك أيضاً، الأستاذ (علي علي الفلال) حين قال إنّ تفعيلة مخلّع البسيط هي: "مستفعلن فاعلن فعولن". للمزيد، انظر: مهيار الديلمي: ص ١٨٤.

(٤) يمكن للمستزيد الاطلاع على قصائد منه في الموسوعة الشّعريّة الكبرى، أو دوواوين شعرنا العربيّ القديم، ومنها: قصيدة لابن الرّوميّ، الرّوميّ، (القصيدة ١٥٤٨ - ج ٥/ ٢٠٠٤).

(٥) مهيار الديلمي (الفلال): ١٨٤.

(٦) ديوانه:

وأخيراً، لا يخفى أنّ البحر الشعريّ الواحد يركبه شاعران قد يبرز في أحدهما ويخفق آخر. وعلى الرغم من أنّ الأوزان الشعريّة معروفة للشعراء، إلا أنّه من غير المعقول أن يتساوى الشعراء جميعاً في النّسج عليها- بدرجة واحدة، أو ينجحون في توظيف إيقاعاتها على حدّ سواء. وقد اتّضح لنا ممّا لا يدع مجالاً للشك أنّ مهيار أكثر في شعر وأجاد في آن. فضلاً عن ذلك، إنّ الباحث المدقّق في الإحصائيّة التي أوردها الدكتور (إبراهيم أنيس) في نسبة شيوع الأوزان لا يكاد يرى فروقاً كبيرة بين نسب الأوزان التي كانت شائعة في العصر الجاهليّ وفي العصر الإسلاميّ وبين النّسب التي ذكرناها عن شعر مهيار من خلال إحصائيّة أوزانه السّابقة. ولنأخذ إحصائيّة عن كتابي الجمهرة والمفصليّات مثلاً، والتي جاء فيها أنّ نسبة بحورها، هي: "الطّويل": ٣٠%، و"الكامل": ١٩%، و"البسيط": ١٧%، و"الوافر": ١٢%، و"السّريع": ٤%، و"المنسرح": ١%^(١). ومن يتأمّل ذلك مقارناً بينها وبين اتّجاه شاعرنا إلى البحور التي ركبها يجد تقارباً ملحوظاً. هذا التقارب يشير إلى مدى تأثّر ذائقته الشعريّة بالأنماط التّراثيّة أو التّقليديّة. وهذه الأنماط التّقليديّة مستقرّة في وعي الشّاعر وتلحّ عليه وتوجّه نظمه.

- الثّاني (القوافي):

القافية: هي آخر حرف متحرّك قبل السّاكن قبل الأخير- كما يقول الخليل بن أحمد: "فهي ليست حرف الزّوي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرّك قبلها"^(٢). وحروفها هي: الزّويّ والوصل والخروج والرّدف والتّأسيس والدّخيل. وحركات القافية هي: المجرى والنّفاذ والحدو والإشباع والرّس. وأمّا عيوب القافية فهي: الإيطاء والإقواء والسّناد، والتّضمين"^(٣)، وفي الأخير نظر.

وتعدّ القافية ركناً رئيساً من أركان الشعر العربيّ، وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، وبهما ميّز القدماء الشّعر عن النّثر. وللقافية قيمة موسيقيّة في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النّغم.... وكلماتها- في الشّعر الجيّد- ذات معاني متّصلة بموضوع القصيدة؛ بحيث لا يشعر المرء أنّ البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله ولا ينبغي أن يؤثّر بها لتتمّة البيت بل يكون البيت مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعيّة للبيت، لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها"^(٤).

وتنبّه القدامى إلى الأثر الموسيقيّ الذي تحدثه القافية، وإلى وجوب ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى ارتباط موسيقى الشّعر الملحن بمعناه والغرض الذي نظم فيه. من ذلك قول

(١)- موسيقى الشّعر - د. إبراهيم أنيس - ص: ١٩١. [دار القلم - بيروت - لبنان - ط/٤ / ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م].

(٢)- في الموسيقا الشعريّة، إعادة قراءة العروض: الدكتور أحمد عبد المجيد محمد خليفة، ص: ١٤٦، ١٤٧ - [المكتبة الأزهرية للتّراث - القاهرة - ط/١ - إيداع: ٢٠٠٢م].

(٣)- معجم الشّامل في علوم اللّغة العربيّة ومصطلحاتها- باب القاف- ص: ٦٦٥.

(٤)- للمزيد، انظر: النّقد الأدبيّ الحديث - ص: ٤٤٢، وما بعدها. [النّقد الأدبيّ الحديث: دكتور محمد غنيمي هلال - ط٣/ نهضة مصر - ١٩٧٩م].

العربيّ لبنية: يا بنيّ، اطلبوا الرّماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشّعر.. كما اعتبرها بعض المعاصرين أهمّ جانب في الشّعر العربيّ؛ حيث تنظّم إيقاع الشّعر وتسهم في نقل رواسب الشّعور ولطائف المعنى ممّا لا تغلح مفردات البيت في أدائها^(١). وقد نبّه ابن جنّي على هذه الأهميّة، بقوله: "ألا ترى أنّ العناية بالشّعر إنّما هي بالقوافي؛ لأنّها المقاطع. وفي السّجع كمثّل ذلك"^(٢).

وعلى إثر اهتمامهم الشّديد بها اختلفوا في تحديدها، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى. "فمنهم من عدّ القافية هي حرف الرّوي الذي تبنى عليه القصيدة كالقراء وأكثر الكوفيّين والإمام ثعلب وابن عديّ، ومنهم من جعل القافية هي آخر كلمة في البيت كالأخفش، ومنهم من عدّ البيت كلّ قافية، ومنهم من توسّع في ذلك فجعل القافية القصيدة كلّها. وقد سبق أن ذكرنا أنّها الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرّك قبلها - بتعبير الخليل"^(٣).

من الملاحظ كذلك أنّ مطالب النّقاد في شأن القافية يدور أغلبها في فلك صلتها بالمعنى أو التّجربة الشّعريّة المراد تصويرها. فثمّة، أولاً، مطلب "سهولة القافية"؛ ذلك أنّ النّقاد عرفوا أنّ القوافي ليست على حال واحدة في طواعيتها للنّظم؛ فقد تكون القافية سهلة منقادة، ممّا يهيئ للشّاعر أن يعبر عن أقصى ما يريد من دون تعثر، ومن دون أن يخرج به تطلّب القافية إلى التّكلّف والصّنع المسرّفة التي يمكن أن تتأى به عن محتوى تجربته. ومن هنا وجدناهم يلحّون على أن يكون في مقدور الشّاعر أن يمسك بزمام اختيار قوافيه، يذهب بها أنّى أراد^(٤). ولا غرو، "فالمطبوع من الشّعراء من سمح بالشّعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عَجْزُهُ، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطّبع ووشي الغريزة"^(٥).

القافية إذن ليست مجرد صوت يكرّر ليحدث نغمة فحسب بل هي كذلك خاتمة السّيل النّغمي في البيت، وذروة موجة تنتهي عندها الدّفقة الشّعوريّة ويثبت عندها معنى البيت^(٦). أمّا القافية الصّعبة فتعدّ عيباً من عيوب "انتلاف المعنى والقافية"، وهو ما وضّحه قدّامة بقوله: أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها، فاشتغل معنى سائد البيت فيها^(٧).

(١) - الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل: دكتور (علي جميل سلوم)، وزميله دكتور (حسن نور الدين)، ص: ٢٣١ - [دار العلوم العربيّة - بيروت - لبنان - ط/ ٣ (١٧٤١هـ، ١٩٩٧م)].

(٢) - الخصائص - ابن جنّي - ج ١ / ٨٤. [تج: محمد علي النّجار - عالم الكتب - بيروت - ط/ ٣ / ١٩٨٣م].

(٣) - للمزيد، ينظر كتب علمي "العروض والقوافي".

(٤) - العاطفة والإبداع الشّعري - دراسة في التّراث النّقدّي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري: الدّكتور عيسى علي العاكوب - ص: ٢٤٩ - [دار الفكر - دمشق - ط/ ١ / ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م].

(٥) - الشّعروالشّعراء: ابن قتيبة، ص: ٢٦.

(٦) - الصّورة الفنّيّة في شعر دجيل الخزاعي - د. علي إبراهيم أبو زيد - ص: ٣٨٢. [دار المعارف - القاهرة - ط/ ٢ / ١٩٨٣م].

(٧) - للمزيد، انظر: نقد الشّعر - قدّامة بن جعفر - ص: ٢٢٣ - ٢٢٤. [مكتبة الخانجي - القاهرة - ط/ ١ - ١٣٦٧هـ، ١٩٤٨م].

الباب الثالث: السمات الأسلوبية لشعر مهيار في ضوء

ودارسو شعر مهيار لا يختلفون معنا على أنّ قوافيه سهلة وغير متكلفة. فهي ليست مجلوبة لذاتها، بل هي جزء من الوزن الشعريّ وفي إطار تجربة الشاعر وضمن تعبيره عن ذاته - على الأغلب. ومتى كانت القافية سهلة، فلن يضطر الشاعر إلى الإعراض عن مطالب التعبير عن تجربته إلى الاشتغال في تطليها.

وقد أجرينا إحصاء لأصواتها من خلال ديوانه، وجاءت نتائجه على النحو الآتي^(١):
أولاً: حروف الروي ونسبة دورانه في شعره^(٢).

م	الروي	عدد مرّات دورانه	نسبة شيوعه	ملاحظات
١-	الهمزة	٢	٠.٦ %	تقريباً
٢-	الألف	٣	٠.٨ %	" "
٣-	الياء	٤٢	١٠.٩ %	" "
٤-	النّاء	٧	١.٥ %	" "
٥-	الجيم	١	٠.٣ %	" "
٦-	الحاء	١٣	٣.٧ %	" "
٧-	الدّال	٣٨	١٠.٠ %	" "
٨-	الزّاء	٥١	١٣.٠ %	" "
٩-	السّين	٧	١.٧ %	" "
١٠-	الصّاد	٢	٠.٦ %	" "
١١-	الضّاد	٤	١.١ %	" "
١٢-	الطاء	٤	١.١ %	" "
١٣-	العين	٢٤	٦.٠ %	" "
١٤-	الفاء	١٠	٢.٥ %	" "
١٦-	القاف	٢١	٥.٣ %	" "
١٧-	الكاف	٣	٠.٨ %	" "
١٨-	اللام	٥٩	١٥.٢ %	" "
١٩-	الميم	٤٣	١١.١ %	" "
٢٠-	النّون	٤١	١٠.٦ %	" "
٢١-	الهاء	٧	١.٥ %	" "
٢٢-	الياء	٥	١.٤ %	" "
المجموع:		٣٨٧	١٠٠.٠ %	

(١) - اختلفت الدّراسات السّابقة لنا في إحصائيّاتها حول موضوع القافية في شعر مهيار. ومن أقربها إلى الدّقة في تقديرنا إحصائيّة الباحث (المشد)، في دراسته المعروفة باسم: (مهيار الدّيلميّ وشعره)، وإن شأبها بعض القصور، من مثل: ١- ذكرت أنّ رويّ "الواو" ورد في شعر مهيار مرّة واحدة. والصّحيح أنّ شعر مهيار خلا من هذا الرّويّ؛ حيث لم ينظم الشّاعر تحتها شعراً أصلاً. ٢- ذكرت أنّ الشّاعر نظم على رويّ: أ- "العين": ٢٣. ب- "اللام": ٥٨. ج- "النّون": ٤٠. د- "الهاء": ٦. والصّحيح أنّه نظم عليها، ما يأتي: أ- "العين": ٢٤. ب- "اللام": ٥٩. ج- "النّون": ٤١. د- "الهاء": ٧.

(٢) - يقصد بالرويّ، عند العروضيين، الحرف الصّحيح الذي تبنى عليه القصيدة وهو آخر أحرف الشّعر المقيد. والذي يجب كذلك أن يكرّر فيشترك في قوافي القصيدة وتبنى عليه الأبيات. ولهذا الصّوت أو الحرف تنسب القصائد أحياناً، فيقال مثلاً: سينيّة البحريّ، ولاميّة الشنفرى، وهمزيّة شوقي... انظر مثلاً، كتاب الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل - د. علي جميل سلّوم، وزميله د. حسن نور الدّين، ص: ٢٣٨، وما بعدها.

وللعلم فإنّ كلّ الأصوات أو حروف الهجاء تصلح أن تكون رويّاً، إلّا في المواطن الآتية:
أ- الألف قصد بها: - ألف الإطلاق، مثل: وأوغل ما يرى إلّا ظلاماً، أو ألف التنثية، أو ألف تنوين النّصب، أو كانت متّصلة بضمير الغائب، نحو: امتلائها.

ب- الواو؛ إذا كانت للإطلاق نحو: عتبوا، وفعلوا... أو إذا كانت متّصلة بالضمير، نحو: همو... الخ.
ت- الياء، متى كانت للإطلاق، أو كانت ضمير المتكلّم، أو جاءت متّصلة بالضمير المكسور ما قبله، نحو: من قبله، من بعده... الخ.
ث- الهاء؛ إذا كانت ضميراً محرّكاً ما قبلها، سواء كانت هي متحرّكة أم ساكنة أم منقلبة عن تاء التّأنيث. نحو: إقدامه، تحرّكه، علامه.
ج- التّثوين، نحو: رسولاً، أو كانت نون التّوكيد الخفيفة، نحو: الدّرس احفظن.
ح- همزة الوقف.

بناء على ما سبق، فإنّ شاعرنا ابتداء ركب أغلب القوافي، وفي ذلك دليل على التّوّع في الإيقاع عنده والثّراء في الأداء. وكانت أكثر الأصوات شيوعاً عنده هي: - اللّام "٥٩" مرّة - والرّاء "٥١" - والميم "٤٣" - والباء "٤٢" - والنّون "٤١" - الدّال "٣٨" - العين "٢٤"، حسب ترتيبها ترتيباً تنازلياً، وكلّها حروف جهر. ممّا يعني ميل الشّاعر إلى الأصوات المجهورة ذات الجرس خاص؛ لانسجامها مع حالته الشعوريّة ومطابقتها لها.

وهذه الأصوات الأكثر شيوعاً تشترك ثلاثة أصوات منها في مخرج واحد هو طرف اللّسان، وهذه الحروف هي: اللّام والرّاء والنّون. ولذلك تسمّى بالحروف الدّلقية - بفتح اللّام وسكونها. وقد يكون في ذلك دلالة على الشّكوى الملازمة للشّاعر والضيق ممّا كان يعنّ له. ثمّ تأتي الميم والباء معا لتتشارك في مخرج واحد وهو الشّفه، ومعهما "الفاء" و"الواو"، وتسمّى لذلك بالحروف الشّفهية. ومن النّقاد من يطلق على الميم حرف الدّات وصوت النّفس؛ إذ الشّفتان تتضمّان كما تتضمّن الرّحم على الجنين، وكما ينطوي الكمّ على الوردة قبل أن تنتشق عنه. وبينما تصنّف الدّال حرفاً لثوياً، لأنّ مبدأ نطقها من اللّثة، وهو ما يعني شيئاً من الحميميّة والانغلاق على النّفس، والانزواء داخل حيّز الدّات.

وجاءت أقلّ الأصوات رويّاً في شعر مهيار: "الضّاد"، "الطاء"، و"الكاف"، و"النّاء" و"الصّاد"، و"الحاء"، و"النّاء". أمّا "الصّاد"، و"الضّاد"، و"الطاء" فتدخل ضمن ما يسمّى "بالقوافي النّقر"^(١).

من ناحية أخرى، أجريت عدّة إحصائيات على نسبة شيوع حروف الرّويّ في الشّعر العربيّ، ومنها ما ذكرته بعض الكتب، وكانت على النّحو الآتي: أ - حروف تجيء رويّاً بكثرة، وهي: الرّاء، والميم، والنّون، والباء، والدّال، والسّين، والعين. ب - حروف متوسطة الشّيع، وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم. ج - حروف قليلة الشّيع، وهي: الضّاد، والطاء، والهاء، والنّاء، والصّاد. د - حروف نادرة في مجيئها رويّاً وهي: الدّال، والغين، والحاء، والشّين، والرّاي، والطاء، والواو"^(٢).

وإذا عقدنا مقارنة بين هذه الإحصائية وبين ما ذكرناه عن شعر مهيار بخصوص أنواع حروف الرّويّ ونسبة شيوعها فيه لوجدنا تشابهاً كبيراً بينهما، لولا قليل من الاختلاف في ترتيب بعضها حسب عدد مرّات وجودها ونسبة مجيئها المترتبة على ذلك.

(١) - المرشد - د. المجذوب - ص: ج ١ / ٥٩.

(٢) - الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل - ص: ٢٤٠.

أخيرًا، لا يفوتنا أن نوّكد على أنّ القول الذي يربط الحروف في القوافي بموضوع الشعر أو حالة الشاعر لا يعدو أن يكون افتراضات نسبية لم تخرج من فراغ بادي الرأي، لكن لا ترقى في الوقت نفسه إلى مستوى القواعد العامة القاطعة. أي أنّ الأمر يصحّ في باب التغليب ولا يصحّ في باب الإطلاق^(١).

ثانيًا: حركة الروي.

م	حركة الروي	القوائد	نسبتها المئوية
١-	المكسور	١٢٨	٣٣ و ١%
٢-	المضموم	١١٩	٣٠ و ٧%
٣-	المفتوح	١٠١	٢٦%
٤-	الساكن	٣٩	١٠ و ٢%
المجموع		٣٨٧	١٠٠%

لعلّ في انحياز الشاعر إلى الصّوت المخفوض، أو المنكسر، أو الوطيء، على ما عرفناه عنه أن يكون أليق بالذات، وأولى بحميميّتها من سواه. وذلك على أساس أنّ الصّوت المخفوض يتلاءم مع ياء الاحتياز أو "ياء المتكلّم" الدّالة في اللّغة العربيّة على الامتلاك والأحقّيّة. وللشاعر في ذلك مقطّعة من شعره يقول فيها:

خنساء همّي وذكرها أنسي	إذا أمانيّ حدثت نفسي
وساوس بين خاطري وفمي	أصبح أهذي بها كما أمسي
حتى لظنّ الأقوام أنّي ممـ	سوس وما بي إلّاك من مسّ
كم دعوة يشهد الحفيظ على	خلوص سرّي بها من اللبس
يا رب إما أن ضمّني وصلّ خنـ	ساء إليها أو ضمّني رمسي ^(٢)

(١) - المرشد - د. المجذوب - ص: ج ١ / ٥٩.

(٢) - ديوانه: ج ٢ / ٤٦٩. [من الرّجز].

- وله أيضاً نثفة في الوجد يقول فيها:

قفوا فاسألوا عن حال مثلي وضعفه فقد زاده الشوق الأسى فوق ضعفه
وقولوا لمن أرجو الشفاء بوصله أسيرك قد أشفى على الموت فاشفه
أخو دنف أخفاه إخفاؤه الهوى تحولاً ومن يخفي الصباية تخفه^(١)

وواضح ما في هذا الإيقاع المنكسر من دلالة على البث والحزن واللوعة والحرقة. ومن الملاحظ كذلك وجود عناصر صوتية منخفضة كثيرة في الأمثلة السابقة أسهمت بشكل ما في إبراز معنويات نفس الناص أي ذات الشاعر.

أما وقد عرفنا عن الشاعر انكساره وحرقته ممّا كان يقع له وما كان يلاقيه من الفراق وسوء الأحوال وتخلّي الإخوان عنه. ورؤيته الخاصة لنوازل الموت وزعمه أنّ صروف الزمان معه مقصودة، حين تتخيّر شذائدها أعزّ الأصقاء والنّجباء وصفوة الناس بالنسبة له. فإنّ الشاعر كان يلبس لكلّ حالة لبوسها ويلزم الرّوي المناسب لها.

كما رأينا شاعرنا ثاني أمره يميل إلى الصّوت المضموم، والذي جاء بنسبة (٧ و ٣٠%) ليحتل المركز الثاني بعد الصّوت المنخفض. ومن شواهد في ذلك قوله:

أسترشدُ البان وهو غضبان وأسأل البدر وهو غيران
خصمان لي فيك يا لغانية غيظ بدور بها وأغصان
فمن رسول إليك يُذكرك الـ أيّمان بل أين منك أيّمان^(٢)

ومن المعروف أنّه حين يكون الصّوت مضموماً فإنّه يتلاشى في الهواء ولكنّ نحو الأمام ولمدى يقلّ الانتشار الذي يتمخّض عن الصّوت المفتوح، وخصوصاً حين يمتدّ. من أجل ذلك نرى الشاعر قد أكثر من هذا الرّويّ المضموم في حالة التّحاور والعتاب ومثّل ذلك.

وأخيراً، تشي الهيمنة التّسبيّة للصّوت المفتوح في شعر صاحبنا والتي احتلت المرتبة الثالثة عنده بأنّ حاله يستدعي البثّ والشّكوى، والحنين والبكى. ولا شك في أنّ الذي يشكي أو يبكي مضطّر، في مألوف العادة، إلى أن يرفع عقيرته كيما يسمّعه الناس ويلتفتون إليه. وعليه قوله:

تعالين نعالج نفـ رة الحيّ تعاليننا^(٣)

(١)- ديوانه: ج ٢/ ٥٩٩. [من الطويل].

(٢)- ديوانه: ج ٤/ ٤٠٨. [من المنسرح].

(٣)- ديوانه: ج ٤/ ٤٧٢. [من مجوء الوافر].

نـزودُ أَذْنا شـكوى ونـودعُ نـثـرةً عَينا
ونبكي من يد البين عسانا نعطف البينا

ثالثًا: أشكال القافية.

م	القافية	القوائد	نسبتها المئوية
١-	مقيّدة	٣٩	١٠٢ و %
٢-	مطلقة	٣٤٨	٨٩ و %

فقد شكّلت القوافي المطلقة أي "غير المقيّدة"^(١)، النسبة السّاقطة في شعر مهيار، حيث بلغ مجموعها (٣٤٨) قصيدة. بينما لم تتجاوز نسبة القوائد ذات القافية المقيّدة عشرين إلاّ بقليل. حيث بلغ مجموعها (٣٩) قصيدة؛ لتشكّل ما نسبته (١٠٢%)، من مجموع قصائده مجتمعة. الأمر الذي يعني ميل ذائقة الشاعر إلى التّصريح والإبانة عمّا تجيش به نفسه عوضًا عن الاستقرار والهدوء. كما يدلّ على أنّ حياة الشاعر مليئة بالمتناقضات والأحداث الجسام التي تقتضي ردّ فعل واضح وإبانة عن داخلية مثارة لا تعرف الحلول الوسط أو الهوادة في التعبير.

رابعًا: التّصريح.

هو في علم العروض، أن تكون قافية الشّطر الثّاني هي قافية الشّطر الأول نفسها وزنًا ورويًا وحركة إعراب. ويكثر في الأبيات الأولى من قصائد الشعراء، وهو فيها مستحسن^(٢). "واشتقاق التّصريح من مصراعٍ البيت؛ ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع". وعند ابن رشيق، هو أي التّصريح "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصانه، وتزيد بزيادته..."^(٣).

وهو عند المصريّ نوعان: عروضيّ وبديعيّ. "فالعروضيّ: عبارة عن استواء عروض البيت وضربيه في الوزن والإعراب والتّقفية. بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضّرب

(١) - حرف الرّويّ هو الذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة فيكرّر في كلّ بيت، والقافية المقيّدة، هي: ما كان حرف رويّها ساكنًا. وللمزيد منه يُنظر: [العمدة في محاسن الشّعر وآدابه - ج ١ / ٢٩٨].

(٢) - المعجم المفصل في الأدب - د. محمد التّونجي - ج ١ / ٢٥٦.

(٣) - العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده - ابن رشيق (أبو الحسن بن رشيق القيرواني) - ج ١ / ٢٩١، ٢٩٢. [قدّم له وشرحه د. صلاح الدّين الهوّاري - وهدي عودة - دار ومكتبة الهلال - بيروت - لبنان - ط ١ - ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م.].

في زنته. والبديعي: استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية. ولا يُعتبر بعد ذلك أمر آخر^(١).

ولعلّ أبرز فوائد التصريح أنك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها. وفي انحياز الشاعر إليه ينم عن ميل عام إلى بنية الشعر. "وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأنّ بنية الشعر إنّما هو التسجيع والتقفية"^(٢).

وقد أجرينا إحصاء للقصائد الصرعة في شعر مهيار، فجاءت على النحو الآتي:

م	القصيدة	القصائد	نسبتها المئوية
١-	مصرعة	٣١٧	٨١ و ٩١%
٢-	غير مصرعة	٧٠	١٨ و ٩%

ومن أمثلة التصريح في شعر مهيار قوله:

رعى الله في الحاجات كلّ نجيب سميع على بُعد الدعاء مُجيب^(٣)

وكذلك قوله:

بلوت هذا الدهر أطواره عليّ طوّراً ومعّي تارة^(٤)

ومنه أيضاً قوله:

أشاقك من "حسنا" وهنّا طُروفاً نعم! كلّ حاجات النفوس يشوقها^(٥)

يشوقها^(٥)

ولابن الأثير في هذا الموضوع رأي أكثر تفصيلاً؛ حيث قسم "التصريح" إلى نحو سبع مراتب، لم يذكرها أحد سواه^(٦). والتي منها في شعر مهيار، على سبيل المثال:

١- الكامل: وهو أعلى التصريح درجة، حيث يكون كلّ مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه. وفيه قوله:

خليك من صفا لك في البعاد وجارك من أذم على الوداد^(١)

(١) - تحرير التّحبير في صناعة الشعر والنثر، وبيان إعجاز القرآن - ابن أبي الأصبع المصري - ص: ٣٠٥. [تج/ الدكتور: حفي محمد محمد شرف - القاهرة - ١٣٨٣هـ / ١٩٦٣م].

(٢) - نقد الشعر - قدامة بن جعفر - ص: ٦٠. [تج: كمال مصطفى - القاهرة / ١٩٦٣م].

(٣) - ديوانه: ج ١ / ٢٤. [من الطويل].

(٤) - ديوانه: ج ٢ / ٤٢٦. [من السريع].

(٥) - ديوانه: ج ٣ / ١٠. [من الطويل].

(٦) - المثل السائر، لابن الأثير - ج ١ / ٢٣٧. [دار الكتب العلمية - لبنان - بيروت - تج: الشيخ كامل حمد محمد عويضة - ١٩٩٨م].
١٩٩٨م. [أقسام التصريح عنده، هي: - الكامل، والمفسر، والموجه، والناقص، والمكسر، والمعلق.

وكذلك قوله:

أيا سكر الزمان متى تفيق ويا سعة المطالب كم تضيق^(٢)

٢- المستقلّ أو المفسّر: وهو المرتبة الثانية، حيث يكون فيها مصراع البيت مستقلاً بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه. فإذا جاء الذي يليه كان مرتبطاً به. ومثاله:

أبلغ بها أمنية الطالب فالرزق بين الردف والغارب^(٣)

وكذلك قوله:

أعينوني على طلب المعالي فقد ضاقت بها سعة احتيالي^(٤)

٣- الناقص: وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقلّ بنفسه، ولا يفهم معناه إلاّ بالثاني. كقوله:

لعدو حسنك ما لسمع العاذل مني إذا ما قام فيك مجادلي^(٥)

ومنه أيضاً قوله:

إن تحدّث عصفور على فنن أنكرت يوم اللوى حلمي وأنكري^(٦)

٤- المعلق: وهو أن يذكر المصراع الأول يكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني. كقوله:

أقامت على قلبي كفيلاً من العهد يذكّرني بالقرب في دولة البعد^(٧)

ومن ذلك أيضاً قوله:

ركب الدجى فسعى بغير رفيق عجلاً فأصبح قاطعاً لطريق^(٨)

٥- التّصريح المكرّر: وهو أن يكون التّصريح في البيت بلفظة واحدة، وسطاً وقافية:

لمن الحمول بجو ضاحي من باكر غلسا وضاحي^(٩)

ومنه أيضاً قوله:

(١)- ديوانه: ج ١ / ٢١٩. [من الوافر].

(٢)- ديوانه: ج ٣ / ١٤. [من الوافر].

(٣)- ديوانه: ج ١ / ١١١. [من السّريع].

(٤)- ديوانه: ج ٣ / ١٠٢. [من الوافر].

(٥)- ديوانه: ج ٣ / ٩٩. [من الكامل].

(٦)- ديوانه: ج ٤ / ٤٩١. [من البسيط].

(٧)- ديوانه: ج ١ / ١٩٨. [من الطّويل].

(٨)- ديوانه: ج ٣ / ٦٩. [من الكامل].

(٩)- ديوانه: ج ١ / ١٦٥. [من مجزوء الكامل].

قام برجل ومشى على يد ممترياً للرزق من سيب يد^(١)

٦- الموجّه: وفيه يكون الشاعر مخيراً في وضع كلّ مصراع موضع صاحبه. كقوله:

ما أنت بعد البين من أوطاني دار الهوى، والدار بالجيران^(٢)

وبلغ شغف شاعرنا بالتصريح مداه، إلى الحدّ الذي نجده فيه يصرّع قصائد بأكملها. ومن ذلك مثلاً قصيدته التي مطلعها:

من مخبري عن الطفل قلص بعد ما أظّل!

تناضل البرد السمل ينصاع من فرط الوجل

"ومن الأدعى للعجب في شعر مهيار أنّ إحدى مطولاته جاءت على قافية "الصاد" وهو حرف ينتمي إلى القوافي الصعبة جداً بل والقليلة في الشعر العربي، وكأنّه بذلك يحاول الردّ على من يتهمون قريحته الشعرية، ويبعث بها رسالة إليهم ليبين مكانته. والأعجب من ذلك أنّه يعمد في تلك القصيدة إلى الألفاظ البدوية الفخيمة، والتي نشعرنا أنّنا أمام شاعر من الفحول الذين تربّوا في البادية وعاشوا حياتهم بها"^(٣). وهذه القصيدة يقول فيها:

روحها خمسة خمائصا جبا من الإعياء أو وقائصا

قرومها الجلة والقلائصا موبرة تحسبها قصائصا

زاد الربيع وغدت نواقصا إذا مشت على الحصى حوائصا^(٤)

نخلص من كلّ ذلك إلى أنّ في هذا المظهر الإيقاعي من شعر مهيار، دليلاً على نزوع ذات الشاعر - من خلال القافية المصرّعة - إلى إبراز حركتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الوزن ودخل إطار البنية الإيقاعية.

(ب) الإيقاع الداخلي:

يقصد بالإيقاع الداخلي المادة الصوتية الموظّفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف، وتكرار بعض الحروف، والجناس بمختلف أنواعه، والتقسيم وما يتفرّع منه من ترصيع، وتوازن في الجمل... الخ.

(١) - ديوانه: ج ١ / ٢٩٢. [من الرجز].

(٢) - ديوانه: ج ٤ / ٤٢١. [من الكامل].

(٣) - شعر مهيار الديلمي - دراسة فنية - ص: ٤١٣

(٤) - ديوانه: ج ٣ [من الرجز التام].

وقد عرف نقادنا القدامى هذا النوع من الموسيقى وأشادوا بأهميته وإن لم يسمّوه باسمه. يقول الجاحظ مثلاً: "إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً"^(١). وهو ما يدل على إحاطته بالإيقاع الداخلي وتنبهه إلى تأثيره وعرضه له.

ومن أبرز ما جاء في شعر مهيار من الإيقاع الداخلي:

أولاً: الجنس.

[جنس]: الجيم والنون والسين أصل واحد، وهو الضرب من الشيء. قال الخليل: كل ضرب من جنس، وهو من الناس والطير والأشياء جملة، والجمع أجناس"^(٢).

وهو في البديع العربي: تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى. وهو إما تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها)، وترتيبها، وإما غير تام؛ إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة"^(٣). ويقول ابن المعتز، هو: "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"^(٤).

ويجعله ابن الأثير في الألفاظ المشتركة علي سبيل التحسين، فتشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسمع ميلاً إليه، فإن النفس تنتشوف إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة"^(٥).

فضلاً عن ذلك، فإن أغلب المصادر كانت تسوق الشواهد على أنواع التجنيس وتتناقلها من غير أن تبين إفادتها أو دلالتها، إلا أن من القدماء من ذكروا إفادة التجنيس من خلال الشواهد، وفي مقدمتهم الإمام الجرجاني الذي قال: "وأعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلة

(١) - البيان والتبيين - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون - م ١ - ج ١/٦٦ - ٦٧. [دار الفكر - الفكر - ط ٤ - د.ت.].

(٢) - معجم مقاييس اللغة - ابن فارس ت ٣٩٥هـ - [جنس: ج ١ / ٢٤٩] - منشورات محمد علي بيضون - دار الكتب العلمية - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.

(٣) - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - [د. مجدي وهبة - وزميله كامل المهندس]، ص: ١٣٨.

(٤) - كتاب البديع - ابن المعتز، (عبد الله - ت: ٢٩٦هـ)، ص: ٢٥ - مكتبة المثنى - بغداد - ط / ٢ - ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.

(٥) - جواهر الكنز - ابن الأثير الحلبي، تح: الدكتور محمد زغلول سلام - ص: ٩١.

في استجابة الفضيحة، كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه إلا في المستوفي المتفق الصورة منه^(١).

ولأنّ الجنس من أهم مظاهر التنوع الصوتي، لاعتماده مبدأ التناظر والتماثل، فقد حرص شاعرنا عليه وأكثر من استخدامه استخداماً ملفتاً للنظر. ومما جاء من شعره فيه:

١- التّام: ويقصد به أن تتفق الكلمتان المتجانستان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وحركاتها، ولا تختلف إلا في المعنى^(٢). كما في قول الشاعر:

ومولاي البعيد يقول خيراً قريب قبل مولاي القريب^(٣)

حيث تطابقت الكلمتان "قريب" و"القريب" شكلاً واختلفتا معنىً. "قريب" الأولى تعني مكانة قائل الخير من قلب الشاعر، بينما تشير كلمة "القريب" الثانية إلى قرابة النسب. وكذلك قوله:

تركتُ خلالها - ورحلتُ - قلبي فلو عذبتُ قلبي ما أحسا^(٤)

فقد تكررت "قلبي" في البيت السابق، مرتين واختلفتا معنىً. "قلبي" الأولى: يقصد بها النفس الشاعرة أو روحه التي يجسدها هذا العضو المهم في الإنسان، بينما جاءت كلمة "قلبي" الثانية بمعنى الجسد. ومنه أيضاً قوله:

يقون الوجوه الشمس والشمس فيهم ويسترشدون النجم والنجم منهم

وقد جاء الجنس التام هنا متجاوزاً وبلا فاصل. حيث تكررت كلمة "الشمس" مرتين متتابعتين وكذلك كلمة "النجم"؛ مما أثار الإيقاع ومنحه قوة وحدة. ومما لا شك فيه أنّ ترجيع الألفاظ المتشابهة تدقّ السمع، وتوقظ الأذهان، وتتسوّف لوقعها النفوس. فضلاً عما تحدثه من إثارة وخيال لاستجلاء المعنى.

٢- غير التّام:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة، وهي - كما سلف - نوع الأحرف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها. ومنه قوله:

عذيري من ياغي عليّ أحبه ولم أر بغياً قبله جرّه الحب^(٥)
وكذلك قوله:

يذنب دهرٌ ويستقيـل ويستقيم الذي يميل^(٦)

ومن أقسام هذا النوع في شعره:

(١) - أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - تع: السيد محمد رشيد رضا، ص: ١٢. [دار المعرفة - بيروت - دزت].

(٢) - البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم النديع - د. بكري شيخ أمين - ص: ١٣٤. [دار العلم للملايين، بيروت - ١٩٨٤م - ط٢].

(٣) - ديوانه: ج ١ / ١٩. [من الوافر].

(٤) - ديوانه: ج ٢ / ٤٦٤. [من الوافر].

(٥) - ديوانه: ج ١ / ١٤، [من الطويل].

(٦) - ديوانه: ج ٣ / ٢١٦. [من مطلع البسيط].

أ- المصحف:

ويقصدون به أن يأتي في أبنية الجناس الناقص الحرفان المختلفان في النوع إلى عائلة صوتية واحدة، كعائلة الأصوات المفخمة أو الأصوات المجهورة أو الأصوات الرنانة.

ومنه مثلاً قوله:

قفونا غرورك حتى انجلت أمور أرين العيون العيوباً^(١)

وهذا التّجاور من الكلمتين المتجانستين "العيون"، و"العيوباً" أثرى الإيقاع ومنحه حدة.

ب- الاشتقاقات: وهو أن يجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة. ويسميه بعض البلاغيين الاقتضاب^(٢). ومنه قول الشاعر:

قالوا: رضيت؟ قلت: ما أجدى الغضب ما غالب الدهر فتى إلا غلب^(٣)

(١) ديوانه: ج ١ / ١٧. [من المتقارب].

(٢) نهاية الأرب في فنون الأدب- النويري: (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)- ١٨م- نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- القاهرة- ١٩٥٥م. [ج ٧ / ٩٥].

(٣) ديوانه: ج ١ / ٣٢. [من الرجز].

وكذلك قوله:

هوى لي، وأهواء النفوس ضروب
تجانبُ "قوسى" أن تهبَّ جنوب^(١)
ومنه أيضًا قوله:

طالبنى بالعتب حتّى إذا
عوتب ظلّ العتب يجفو عليه^(٢)
ج- المحرّف: وهو الذي تختلف فيه الكلمتان في هيئة الحروف أو في حركاتها^(٣)، كقوله:
فمن الواقف بي بينكما
جمع الفوق على سهم مُصِيب؟^(٤)
مُصِيب؟^(٤)

حيث نجد كلمتي "الواقف"، "الفوق" وقد اشتركا في أكثر الحروف مع اختلاف في هيئاتها وحركاتها. وغير ذلك كثير.

من خلال الشواهد الكثيرة حول موضوع "الجناس" في شعر مهيار نعتقد أنّ الشاعر اعتمد في صوغ "الجناس" على عاملَي التشابه في الوزن والصّوت، وعلى الجمال الإيقاعي في تكرار الصّوت وملامح المعنى. والمهم كذلك أنّ بناءه جاء - على الأغلب - عفويًا، وكان في إطار رؤيته وتجربته الشعريّة.

ونمثّل لذلك، بمثالين آخرين يصوران موقف الشاعر من صروف زمانه وما كان يتعرّض له. وذلك على النحو الآتي:

١- في تأبين فتى كان ربّاه وسكن إليه:
كم النّحت في جنبي والحرّ في متني
أما يُشْبِع الأيام ما أكلت منّي
تلاحم ما تفرّيه فيّ بما فرت
وتحسم ما تجني عليّ بما تجني
أريها ندوبي كي ترقّ وأشتكي
إليها فلا تأوي بعين ولا أذن^(٥)
٢- عتاب الأيام:

أعاتبها وعني صمّ سمع
لتنزع وهي توغل في صميمي

(١) ديوانه: ج ١ / ٤٠. [من الطويل]. وقوسى: اسم بلدة.

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٥٥١. [من السريع].

(٣) البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البديع - د. بكري شيخ أمين - ص: ١٤٣. [دار العلم للملايين، بيروت - ١٩٨٤م - ط ٢].

(٤) ديوانه: ج ١ / ٩٢. [من الرّمل].

(٥) ديوانه: ج ٣ / ٣١٨. [من الوافر]. ومن معاني بعض مفردات هذه الأبيات ما يأتي: [فرت: شفت، أديمي: البشرة، الأديم: الجلد المدبوغ، الكلوم: الجروح].

فيومًا في شبابي أو حميمي ويومًا في صديقي أو نديمي
طوارق للبعد فرت أديمي بحدّ شفارها فري الأديم
أعالجها بصبري وهي دواء كما تقع الكلوم على الكلوم^(١)

حيث رأينا الألفاظ "المتجانسة" في المثالين السابقين يربطهما رباط فنيّ وشعوريّ معًا. وهذه الألفاظ تمثّل في أساسها جهتين متفاعلتين، هما: (أ) ما يحدث خارج الذات الشاعرة والمشغول به وجدان الشاعر. (ب) ردّ فعل الذات الشاعرة عليه.

ولنتأمّل مثلاً ألفاظ "الجناس" فيما سبق؛ لنقف على تأثير هذا العنصر الفنيّ في كلّ من الإيقاع ورؤية الشاعر في آن. وذلك من خلال مجموعتين، أولاهما: (أ) فعناصرها هي: [متني- تفرية- تجني- صمّ- صديقي- فرت- الكلوم]. وأمّا نظيراتها في المجموعة الأخرى، فعناصرها هي: [منيّ- فرت- تجني- صميمي- نديمي- فري- الكلوم].

خلاصة الأمر، ومن خلال التدقيق في دلائل الجناس من خلال الأمثلة السابقة، ننوّه بأهمية "الجناس" في شعر مهيار ودوره في إثراء موسيقاه ونؤكد على حاجة موقفه الشعريّ إليه، باعتباره جزءاً مهماً في رؤيته الخاصة.

ثانياً: التمكن.

هو، عند قدامة: "التّوشيح"، و"الإيغال". وقد سمّاه من جاء بعده تمكياً^(٢). ومعناه: "أن يذكر يذكر في النثر أو الشعر ما يشير إلى القافية بحيث تأتي في مكانها مستقرة غير قلقة. قال المتنبي:

أيا من يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كلّ شيء بعدكم^(٣)

(١) - ديوانه: ج ٣ / ٣١٨. [من الوافر]. ومن معاني بعض مفردات هذه الأبيات ما يأتي: [فرت: شقت، أديمي: البشرة، الأديم: الجلد المدبوغ، الكلوم: الجروح].

(٢) - معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب- ص: ٤١٥ - [د. مجدي وهبه- ومجدي المهندس]، - مكتبة لبنان - بيروت - ط/ ١٩٨٤م.

(٣) معجم الشامل في علوم اللغة العربيّة ومصطلحاتها- (التتلاف)- [محمد سعيد اسبر - بلال جنيدي]. دار العودة- بيروت- ط ٢ / ١٩٨٥م.

وكذلك، هو: أن يمهد النَّاثِر لسجعه فقره، أو النَّاضِم لقافية بيته تمهيداً تأتي به القافية ممكنة في مكانها، مستقرّة في قرارها، غير نافرة، ولا قلقة، ولا مستدعاة بما ليس له تعلّق بلفظ البيت ومعناه بحيث أنّ منشد البيت إذا سكت دون القافية كملها السّامع بطباعه بدلالة من اللفظ عليها^(١).

"والتمكين" من محاسن القافية؛ إذ هو انتلافها. ولذا فإنّ معظم شعر الفحول من هذا اللون^(٢). ومما جاء منه في شعر مهيار، قوله:

الآن إذ برد السُّلُو ظمائي وأصاب بعدكم الأساة دوائي^(٣)
 "فالأساة" جمع آسٍ وهو الطبيب. فناسب ذلك أن تكون القافية "دوائي"، أو كانت متوقّعة. وكذلك قوله:

ذكرت وما وفائي بحيث أنسى "بدجلة" كم صباح لي ومُسي^(٤)
 وأيضاً قوله:

من العار - لولا أن طيفك يطرق علوق الكرى بالعين، والعين يعشق^(٥)
 فقد ناسبت القافية سياق النصّ، في البيتين السابقين، إن لم تكن متوقّعة. وكذلك قوله:

ما المجد إلا بالعزيمة فاعزم من لم يغامر لم يفز بالمغنم^(٦)
 وأيضاً قوله:

دع ملامي "باللوى" أو رُح ودعني واقفاً أنشدُ قلباً ضاع مني^(٧)
 فالقارئ يتوقع معه القافية قبل أن ينتهي به البيت. وهذا هو التّمكن الذي نعيه. ثالثاً: التّضمين.

هو، في العروض: تعلّق قافية بيت بالبيت الذي يليه. وهو أيضاً: أن يبنى بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوّن من بعده مقتضياً له^(٨). "وخير الشعر ما قام بنفسه، وكان معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض"^(٩).

ويعرفه قدامة "بالمبتور"، ويعدّه من عيوب انتلاف المعنى والوزن معاً. حيث يقول: "وهو، أي المبتور، أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعها بالقافية وبتمّه في البيت الثّاني"^(١٠).

(١) خزائن الأدب وغاية الأرب - ابن حجة الحموي - ج ٢ / ٤٤٦ - [ط/ ٢ - تحقيق: عصام شعيثو - دار ومكتبة الهلال - بيروت - ١٣٠٤هـ].

(٢) معجم مصطلحات النّقد العربي القديم - د. أحمد مطلوب - ص: ١٩ - [مكتبة لبنان ناشرون - ط/ ١ - ٢٠٠١م].

(٣) ديوانه: ج ١ / ٧. [من الكامل].

(٤) ديوانه: ج ٢ / ٤٦٤. [من الوافر].

(٥) ديوانه: ج ٣ / ١٧. [من الطّويل].

(٦) ديوانه: ج ٣ / ٢٦٥. [من الكامل].

(٧) ديوانه: ج ٤ / ٤٤٠. [من الرّمل].

(٨) مفتاح العلوم - ص: ٢٧٣.

(٩) معجم المصطلحات البلاغية - د. أحمد مطلوب - ج ٢ / ٢٦١.

(١٠) نقد الشعر؛ لأبي الفرج قدامة بن جعفر - ص: ١٨٠ - تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي - [المكتبة الأزهرية للتراث - القاهرة - ط/ ١ - ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٦م].

ومن النقاد من يعدّه عيباً ما لم يكن البيت التالي تفسيراً أو وصفاً أو تأكيداً، أو بدلاً ممّا قبله^(١). قبله^(١). بينما يراه ابن الأثير غير معيب أصلاً؛ لأنّه إن كان سبب عيبه أن يعلّق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً^(٢).

ومن شواهد في ذلك، قوله:

وكنّت - وأيام المزار رخيّة
أعزّ فلا أعطي الهوى فيك حقّه
فلما استردّ الدهر منّي عطاءه
قعدت مع الهجران أبكيه نادماً
عليّ ورخص الوصل لي فيك يطمّع -
من الشكر، والمعطى مع الكفر يمتنع
وعادت شعوب في الهوى تتصدّع
وأسأل عنه ماضياً كيف يرجع^(٣)

وهذه قطعة من شعره تتألف فيها أبياته، ولم يمنع "التّضمين" في الأبيات من استقامة الفكرة، وسلاسة الأداء والتأثير الوجدانيّ معاً.

ومنها أيضاً، قوله:

يا عين لو أغضيت يوم النوى
كلّفت أجفانك ما لو جرى
جناية عرّضت قلبي لها
ما كان يوماً حسناً أن يرى
برمل يبرين شكا أو جرى
فأحتلي أولى بها من جنى^(٤)

وقد تمتدّ صورة التّضمين في شعر شاعرنا، لتتجاوز البيت والبيتين، كما في المثال الآتي:

من مبلغ عني - وإن تعدّرت -
ومنعتني النّصف وهو دينها
وطرحت بين منابذ الحصى
حيث اطمأنّ الملك في قبابها
وعلّقت من أمرها ونهيتها
لا تتعدّى حكمها قبيلة
ألوكه إن سمع المجد بها
قام وكيلاً لي في خصامها^(٥)
"عَوْفاً" وجارت بي في أحكامها؟
وبذلها من غير ما إعدامها،
عهدي على المحفوظ من ذمامها،
وضفت الدنيا على خيامها،
بذروة الغلياء أو سنامها،
ولا تُعديها إلى أحكامها،

حيث امتدّت الفكرة بالشاعر، لتتجاوز مفهوم وحدة البيت الشعريّ بل استعصت على ست قوافي متتالية، حتّى وصلت البيت السابع فجاء بتمتّ المعنى، والذي هو: كلمة "ألوكه"، ومعناها: رسالة. وموقعها الإعرابيّ هنا: مفعول به من اسم الفاعل "مبلغ" في البيت الأول. وهذا ما يسمّى فنّاً بالتّضمين.

(١) - قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة - التّضمين - ص: ١٣٢. [الدكتور/ اميل يعقوب، وزميله: د. بسام بركة، ومي شيخاني - دار العلم للملايين - بيروت - ط / ١ - ١٩٨٧م].

(٢) - المثل السائر، لابن الأثير - ج ٢ / ٣٤٢ - تح: محمد محي الدّين عبد الحميد - المكتبة العصريّة - بيروت - ١٩٩٠م.

(٣) - ديوانه: ج ٢ / ٥٣١. [من الطويل].

(٤) - ديوانه: ج ١ / ٨، ٩. [من السريع].

(٥) - ديوانه: ج ٣ / ٢٩٥. [من الرّجز].

إضافة لما تقدّم، يأتي التّضمين في صورة غير مرئية أحياناً، فيستشفّ من السّياق فلا يظهر. وشاهده من شعره قصيدة له من أربعة وعشرين بيتاً، يشكو فيها فقدّ قومه، ويذمّ الزّمان فيهم على البديهة، والتي فيها يقول:

إن تسأليني بعد قـو	مي كيف أوجدني الزّمان
وبقيت من بعد الجـما	ح ومقودي سلس لـيان
فرداً يزعمزعي الأذى	ويشـلّ جانبي الهـوان
كالراحة البتراء خـو	لس من أشاجعها البنـان

خَلَّتْ "بفارس" بركها	وعلى الجبال لها جرّان
-----------------------	-----------------------

إن تُكـري قـومي فعنـ	دك من بقيتهم يـان
وسلى النجابة كيف كنـ	ت لتعلمي بي كيف كانوا ^(١)

حيث لم يصرّح الشّاعر بجواب الشّروط في البيت الأول من القصيدة، وربّما تعمّد إخفاءه ليفهم من مضمون السّياق. وكأنّه بهذا الصّنيع يوفّر لقصيدته رابطاً فكرياً ونفسياً، يضمن من خلاله وحدة فنيّة لها.

نعتقد أنّ أمر الاختلاف بين النّقاد حول "التّضمين" مردّه إلى أنّ كثيراً منهم ربطوا بين مفهوم التّضمين ومفهوم وحدة البيت الشعريّ. لكن الأجدد في اهتمامنا هنا هو استقراء نصوص شاعرنا في "التّضمين" ونقدّها، والتي تؤكّد لنا مجتمعة أنّ هذه الظّاهرة من خلال أكثر شواهد شعر مهيار لم تكن خلافاً ولا عيباً، بقدر ما هي حالة فنية يرتبط فيها الفكر بالوجدان وتعكس جانباً من موقف الشاعر ورؤيته.

رابعاً: التّدوير.

مظهر إيقاعيّ، يطرأ من انقطاع الكلمة في آخر الصّدر وارتباطها بوزن أول العجز. وفي ذلك كسر لقاعدة البيت إلى شطرين (صدر وعجز). ومن ثم، فإنّ البيت المدور هو: "ما اشترك شطراه في كلمة واحدة حيث يكون بعضها في الشّطر الأول وبعضها في الشّطر الثّاني"^(٢). أو هو: "الذي تحوي مكّوناته الدّاخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه؛ أي: شطريه-غير قابلة للتّقسيم إنشادياً"^(٣).

(١)- ديوانه: ج ٤/ ٤١٤، ٤١٥- من مجزوء الكامل.

(٢)- يرجع إلى: المعجم الأدبي- د. جبور عبد النّور- ص: ٦٢. [دار العلم للملايين، بيروت، ط ٢/ ١٩٨٤م].

(٣)- التّدوير في الشّعر (دراسة في النّحو والمعنى والإيقاع)- الدكتور: (أحمد كشك)، ص: ٧. [إصدار كلية دار العلوم- جامعة القاهرة- ط ١/ ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م].

طبقاً لما تقدّم، نوّكد على أنّ التدوير: "يلغي الثنائيّة الجزئيّة في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"^(١).

وقد اختلف الأدباء في تدوين الأبيات المدوّرة، فمنهم من كتبها في طرفٍ ووضع لها الرّمز: "م"، في وسط الشّطرين. ومنهم من قسّم الكلمة على الوزن"^(٢)، كما سيأتي فيما نعرضه من شواهد شواهد شعر مهيار. ولعلّ من المفيد كذلك أن نشير إلى أنّ مفهوم التدوير يطلق عليه أحياناً لفظ: "الإدراج"، وأحياناً أخرى: "الإدماج"^(٣).

ومن شواهد شعر مهيار فيه، قوله يصوّر جانباً من حبّه:

قَد كَانَ رَثَّ هَوَايَ فَابِ — تَسْمَتْ فَرْدَتُهُ جَدِيدًا^(٤)

في "رامة" باعتبارها داراً لمحبوبته:

هِيَ دَارُ الْعَيْشِ الْغَرِيرِ بِمَا ضَمَّ — تَ قَضِيًّا لَدُنَّا وَظَبِيًّا غَرِيرًا
مَا تَخَيَّلْتُ أَنَّهَا جَنَّةُ الْخَلِّ — دِ إِلَى أَنْ رَأَيْتُ فِيهَا الْخُورًا^(٥)

ومن المتقارب:

وَقَالَ الْوَشَاةَ وَلَا مَوَا عَلَيْكَ — لَوْ يَظْفَرُونَ بِسَمْعِ الْمَلُومِ^(٦)

يشكو فيه فَقَدَ قومه، فيقول:

إِنْ تُكْرِي قَوْمِي فَعَن — دُكَ مِنْ بَقِيَّتِهِمْ بِيَانُ
وَسَلَى النِّجَابَةَ كَيْفَ كُنْ — تَ لَتَعْلَمِي بِي كَيْفَ كَانُوا^(٧)

نستنتج ممّا سبق، أنّ التدوير في شعر مهيار ليس مجرد حلية شكلية للبيت بل إثراء لإيقاعه. وفي كسر التكرار الشّطريّ في الأبيات، على ما تقدّم من شواهد، ما ينفى عن موسيقاها الرّتابية والتّكرار. ولأنّ في التدوير قدرًا من حريّة الإبداع عند الشّاعر، ما يعطي الإحساس بأنّ القصيدة عنده ليست منفكة العرى ولا مقطوعة الأوصال.

خامسًا: الطّباق.

الطّباق ويقال له أيضًا: المطابقة، والتّطبيق والتّضاد، ومعناه في اللّغة: الموافقة. وهو، في علم البديع: الجمع في الكلام بين مُتضادّين، إمّا اسمين، نحو: النَّهَارُ وَاللَّيْلُ، أو فعلين، نحو: يَبْكِي وَيَضْحَكُ، أو حرفين، نحو: يوم لنا ويوم علينا. وهو نوعان: طباق الإيجاب، وطباق السّلب. أمّا الأوّل منهما، وهو

(١) - خصائص الأسلوب في الشّوقيّات - د. محمد الهادي الطّرابلسي - ص: ٨٥. [منشورات الجامعة التّونسيّة - تونس - ١٩٨١م].

(٢) - المعجم المفصّل في الأدب - الدكتور (محمد التّونجي) - ج ١ / ٢٣٧. [جزءان - نشر دار الكتب العلميّة - بيروت - لبنان - ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م].

(٣) - قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة - د. اميل يعقوب وزميلاه - (التّدير) - ص: ١١٤.

(٤) - ديوانه: ج ١ / ٢٩٣. [من مجزوء الكامل].

(٥) - ديوانه: ج ٢ / ٤٥٠. [من الخفيف].

(٦) - ديوانه: ج ٣ / ٣٥٤. [من المتقارب].

(٧) - ديوانه: ج ٤ / ٤١٤، ٤١٥ - من مجزوء الكامل.

طباق الإيجاب، فمثاله: ساعني، وسرني. وأما النوع الآخر منهما، وهو طباق السلب، فمثاله من قول الله تعالى: {يَسْتَخْفُونَ مِنَ النَّاسِ وَلَا يَسْتَخْفُونَ مِنَ اللَّهِ}. [النساء - ١٠٨] (١).

وقال النويري، الطباق هو: "أن تجمع بين ضدّين مختلفين، مع مراعاة التّقابل، كالليل والنّهار، والسّود والبياض، وأن تجمع بين المتضادين فلا تجيء باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم" (٢).

أما بخصوص "الطباق" في شعر مهيار، فسوف ندرسه من ناحيتين: هما: - الأولى: صور "الطباق" في شعره. والأخرى: صلة "الطباق" بوجودان الشّاعر.

(١) فيما يخصّ صور "الطباق".

من حيث نوع الكلمة:

- بين اسمين، كما في المثال الآتي:

تعوّذته خُلُقًا، ثنائي لمحسنٍ أقول بما فيه، وذمّي لمذنب (٣)

حيث الطباق بين: "محسن"، و"مذنب". وكذلك قوله:

طرقت على خطر السرى المركوب والليل بين شبيبة ومشيب (٤)

حيث الطباق بين: "شبيبة"، و"مشيب".

بين فعلين، كما في المثال الآتي:

نرقّ وتقسو "بالغوير" قلوب ونسأل سگان "الغضا" ونخب (٥)

حيث "الطباق" بين: "نرقّ"، "نقسو". وبين: "نسأل"، "نخب". أو قوله:

أرضى وأسخط أو أرضى تلونه وكلّ ما يفعل المحبوب محبوب (٦)

حيث "الطباق" بين "أرضى"، و"أسخط".

بين متغايرين، كما هو الحال بين: الفعل "أبوا" من ناحية، والاسم: "قبوله" من ناحية أخرى.

ومثاله:

وهب "الغدير" أبوا عليه قبوله نهيا فقل: عُدوا سواه مساعيا (٧)

بين حرفين، كما في المثال الآتي:

تلاحم ما تفريه في بما فرت وتحسم ما تجني عليّ بما تجني (٨)

حيث الطباق بين الحرفين: "في"، و"عليّ".

(١) - قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: ٢٥٥، ٢٥٦. [الطباق].

(٢) - نهاية الأرب - شهاب الدّين النّويري - ج ٧ / ٩٨، ٩٩.

(٣) - ديوانه: ج ١ / ٢٠. [من الطّويل].

(٤) - ديوانه: ج ١ / ٨٩. [من الكامل].

(٥) - ديوانه: ج ١ / ٩٦. [من الطّويل].

(٦) - ديوانه: ج ١ / ٢٦. [من البسيط].

(٧) - ديوانه: ج ٤ / ٥٤٧. [من الكامل].

(٨) - ديوانه: ج ٣ / ٣١٨. [من الوافر].

من حيث الإيجاب والسلب، نجد في الطَّباق عنده نوعين، هما: - الطَّباق الموجب، والطَّباق المنفي. وأمّا مثال الموجب، فيأتي قوله:

رضيت - وما من طاعة كل من رضي - وفاء لغدار وحباً لمبغض
وراجعت قلبي أستر الصبر بعده فلم أر إلا مقبلاً نحو معرض^(١)

وقد جاءت الألفاظ المتضادة فيه موجبة، فلم يسبقها أداة نفي كما هو الحال بين كل من: "وفاء" و"غدار". وبين "مقبلاً"، و"معرض". وكذلك قوله:

أصاب أو أخطأني رامياً قد زجر السهم وسمى بيا^(٢)
حيث الطَّباق الإيجابي بين الفعلين المثبتين: "أصاب"، و"أخطأ".

- وأمّا مثال الطَّباق بالسلب، فقوله:

في الظباء الغادين أمس غزال قال عنه ما لا يقول الخيال^(٣)

من حيث المجاورة، فله صورتان، هما:

- "الطَّباق" المتجاور. ومثاله:

وأرضى عن الأقدار كيف تصرفت وغيري بالأقدار يرضى ويغضب^(٤)

حيث جاءت ألفاظ الطَّباق متجاورة بين: "يرضى"، و"يغضب". وكذلك قوله:

صبغوا الوفاء: بياضه بسواده والمكرمات هوبها بسباتها^(٥)

وقد جاءت الألفاظ المتضادة، في البيت السابق، متجاورة في شطري البيت. ففي صدر البيت جاءت الكلمات: "بياضه"، و"بسواده"، وفي عجزه جاءت الكلمتان المتضادتان: "هوبها"، "بسباتها". متجاورة أيضاً.

"الطَّباق" المتباعد. ومثاله:

تعودته خلقاً، ثنائي لمحسن أقول بما فيه، وذمي لمذنب^(٦)

حيث جاء اللفظان المتضادان متباعدين، وهما: "محسن" في صدر البيت وهو الشطر الأول، بينما جاء اللفظ المتضاد في الشطر الثاني أي في عجز البيت.

من خلال ما تقدّم، يتبيّن لنا مدى التنوع في الإيقاع الداخلي عند الشاعر، وإن كان الأهم عندنا في هذا الباب هو مدى ارتباط هذه الموسيقى بوجدان الشاعر وصلته بتجربته الشعورية. وهو ما سنعرض له تَوّاً.

(٢) صلة "الطَّباق" بوجدان الشاعر.

(١) - ديوانه: ج ٢ / ٤٨٤. [من الطويل].

(٢) - ديوانه: ج ٤ / ٥٤٩. [من السريع].

(٣) - ديوانه: ج ٣ / ٨٦. [من المديد].

(٤) - ديوانه: ج ١ / ١٢٤. [من الطويل].

(٥) - ديوانه: ج ١ / ١٤٢. [من الكامل].

(٦) - ديوانه: ج ١ / ٢٠. [من الطويل].

"والطَّباق" في شعر مهيار ليس مجرد ظاهرة إيقاعية فحسب بقدر ما هو استجابة وجدانية من الشاعر تجاه ما كان يقع عليه ويعنّ له. ومما يدلّ على ذلك من شعره مثلاً قوله الذي يلوم فيه محبوبته على موقفها من حبه، وتأثرها بغدر الأيام، ومنه:

علمتها الأيام أن تتجنّى فأحالت أخلاقها السُّمّح هُجْنا
وتعدّى غدر الزّمان إليها فرأت رعيها الأمانة غُبنّا
صبغ الدهر عندها بيضاً أيا مي سوداً بلونه أو دُكْنّا^(١)

وكذلك قوله الذي يبيّن من خلاله حبه لآل البيت ويؤكد فيه ولاءه لهم، وبمقتضى مذهبه الإمامي يتبرأ من أيّ حبّ سواه. ومنه:

هذا لهم، والقوم لا قومي هُم جنساً، وعقر ديارهم لا دياريا
إلا المحبّة فالكريم بطبعه يجد الكرام الأبعدين أدانيا
فارحم عدوك ما أفادك ظاهرا نصحا وعالج فيك خلا خافيا
وهب "الغدير" أبوا عليه قبوله نهياً فقل: عُذُوا سواه مساعيا^(٢)

وإذا دققنا فيما تفيدته محصلة الألفاظ المتضادة في المثالين السابقين، وهي حسب ورودها فيهما على النحو الآتي: ١- (السُّمّح- هُجْنا)، (رعيها الأمانة- غُبنّا)، (بيض أيامي- سوداً بلونه). ٢- (القوم- لا قومي)، (ديارهم- لا دياريا)، (الأبعدين- أدانيا)، (عدوك- خلا)، (أبوا- قبوله). فمن خلال رؤية الشاعر في الحبّ والحياة، وموقفه المذهبيّ من آل البيت (عليهم السّلام)، نعتقد أنّ هذه الألفاظ من سياقها لها مهمتان بارزتان، هما:

أنّها تثري موسيقى الشاعر وإيقاعها الداخليّ.

أنّها تجسّد محصلة التناقض في رحلة الشاعر وتبرز وقع الأحداث المؤلمة عليه.

سادسا: التّقسيم.

التّقسيم، هو "أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثمّ تضيف إلى كلّ واحد من أجزائه ما هو له عندك"^(٣). أو أن يريد المتكلّم متعدّداً، أو ما هو في حكم المتعدّد، ثمّ يذكر لكلّ واحد من المتعدّدات المتعدّدات حكمه على التّعيين"^(٤).

إنّه فنّ من فنون البديع، يرد في الكلام على عدّة صور تختلف كلّ صورة منها عن الأخرى. وصور "التّقسيم" في شعر مهيار كثيرة ومختلفة، لعلّ أبرزها ما يمكن أن يدرج تحت واحد من المعاني الآتية:

(١)- ديوانه: ج ٤/ ٤٥٤. [من الخفيف].

(٢)- ديوانه: ج ٤/ ٥٤٧. [من الكامل].

(٣)- مفتاح العلوم- السكاكي- ص: ٤٢٥.

(٤)- خزنة الأدب وغاية الأرب- ابن حجة الحموي- ج ٢/ ٢٧٠. [مجلدان- تح: عصام شعيثو- دار مكتبة الهلال- بيروت].

- استيفاء المتكلم جميع أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه.

وعليه مثلاً قوله:

تَمَرَّنْ بِأَخْلَاقِي - فَتَى الْحَيِّ - إِنْ تَكُنْ رَفِيقًا فَإِمَّا عَازِرِي أَوْ مُؤَنِّبِي^(١)

فالصاحب في تعامله مع الشاعر لا يخرج عن أحد اثنين: "عازري" أو مؤنبي.

وكذلك قوله:

مَا لَيْلَتِي عَلَى "أَقْرَر" إِلَّا الْبُكَاءُ وَالسَّهَرُ

فحال المحب الملهوف الذي فارقه أحبابه، ليس له من "ليله" إلا البكاء والسهر - عادة.

- ذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حال ما يلائمها ويليق بها.

وعليه مثلاً قوله:

تَعَوَّدْتَهُ خُلُقًا: ثَنَائِي لِمَحْسَنٍ أَقُولُ بِمَا فِيهِ، وَذَمِّي لِمَذْنَبٍ^(٢)

حيث أورد إضافة أو تفصيلاً لقوله: "خُلُقًا" والذي يميز موقفه من الآخر، قائلاً: - أقول بما

فيه. وهذا من قبيل الثناء على المحسن. - "وذمّي لمذنب" فقابل بذلك الموقف من المذنب بما

يلائمه ويوضح الحل.

- ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين.

كقوله مثلاً:

وَأَمْرُ الْبِلَادِ، وَرِزْقُ الْعِبَادِ إِلَيْكُمْ، وَعَنْ مِثْلِكُمْ يَصْدُرُ^(٣)

ومن الجدير بالذكر أيضاً، أن فنّ التقسيم يرتبط في شعر الشاعر بعاطفته، ممّا يعني أن

مناسبة التقسيم وحسنه عنده ليسا مجلوبين للصنعة أو لمجرد الإيقاع. وما نراه من خلال درسنا

الحالي لأمثلة الشاعر في فنّه هذا، أن "التقسيم" له صلة بموقف الشاعر النفسي وعاطفته. ولا أدلّ

على ذلك من حسن "التقسيم" فنيّاً والمعبّر في الوقت ذاته عن موقفه من الأحداث حوله، حين توفي

أحد أهل الفضل والعلم والمروءة - كما وصفه - وهو صديقه أبو الحسن أحمد بن عبد الله. فقال في

تأثر بالغ مخاطباً الموت في صورة دهره:

هَتَكَتْ بِهَا سِتْرَ التَّجَامُلِ بَيْنَنَا وَلَمْ تَلْتَفِتْ فِينَا لِبُقْيَا الْمُرَاقِبِ

وَمَا زِلْتُ تَرْمِي صَفْحَتِي بَيْنَ عَاصِدٍ وَمِنْحَرِفٍ حَتَّى رَمَيْتَ بِصَائِبِ

فَرَأَيْكَ فِي قَوْدِي، فَقَدْ ذُلَّ مِسْحَلِي وَشَأْنُكَ فِي غَمَزِي، فَقَدْ لَانَ جَانِبِي^(٤)

جَانِبِي^(٤)

(١) - ديوانه: ج ١ / ٢٠. [من الوافر].

(٢) - ديوانه: ج ١ / ٢٠. [من الوافر].

(٣) - ديوانه: ج ٢ / ٣٨٩. [من المتقارب].

(٤) - ديوانه: ج ١ / ٥٢. [من الطويل].

حيث جاء التقسيم مناسباً لعاطفة الشاعر ومؤدياً في الوقت ذاته دوره في موسيقى القصيدة. ولنتأمل ما جاء من صحّة "تقسيمه" فيما سبق من أبيات، في شكل مقترح على النحو الآتي:

- فأريك في قودي
- فقد زلّ مسحلي.
- وشأنك في غمزي.
- فقد لا جانبي.

وها هو ذا، ينتقل بنا في القصيدة نفسها؛ ليعاتب الموت قائلاً:

سل الموت: هل أودعته من ضغينة تنقّم منها فهو بالوتر طالبي؟
له كلّ يوم حول سرجي غارة يشردّ فيها بالصفايا النجائب:
سُلفةٌ إخواني، وصفوة إخوتي ونُخبَةٌ أحبائي وجُلّ قرائبي^(١)

ولنتأمل كذلك حسن "التقسيم" من البيت الأخير، على الصورة الآتية:

- سُلفةٌ إخواني،
- وصفوة إخوتي
- ونُخبَةٌ أحبائي
- وجُلّ قرائبي.

ومن المعلوم في النقد كذلك أنّ بعض أهل العلم يسمّي السجع وحسن التقسيم بين الجمل في كلّ شطر "ترصيعاً". وضابط ذلك عنهم: "أن يكون حشو البيت مسجوعاً"^(٢)، كقول الشاعر مثلاً:

وعرض البلاد، وطول النّجاد ونصر الحسام، وسحر القلم

وفي الأمثلة السابقة غناء عن الشرح والتفصيل لما سواها.

زبدة القول: إنّ لحسن "التقسيم" في شعر الشاعر أهميته من الناحية البديعية، ناهيك عن ارتباطه بعاطفته الشعورية وموقفه الوجداني. فلا يتوقّف الأمر إذن عند "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"^(٣)، بل يرتبط الإيقاع، أي الإيقاع الحاصل من هذا "التقسيم"، بدور مرسوم ومحدّد ومحدّد في تجربة الشاعر باعتباره، عنصراً مهماً فيها.

(١) - ديوانه: ج ١ / ٥٣. [من الطويل].

(٢) - الصناعتين - أبو هلال العسكري - ص: ٣٦٤.

(٣) - العمدة - ابن رشيق - ج ١ / ٥٩٩.

سابعاً: "الالتزام" أو لزوم ما لا يلزم.

أطلق مصطلح "لزوم ما لا يلزم" ابتداءً، على منهج أبي العلاء المعري في نظمه لديوانه اللزوميات. ومفهومه: أن يلتزم الشاعر بأكثر ممّا هو مفروض عليه في القافية. فهو أن يجيء الشاعر قبل حرف الرّوي بحرف أو أكثر ليس بلازم النّقية لكنّه يلزمه في الشّعر. وقد يرد لزوم ما لا يلزم في النثر، وذلك في فاصلتين أو أكثر^(١).

وقال في تعريفه الحمويّ، هو: "أن يلتزم النّثر في نثره أو النّظم في نظمه بحرف قبل الرّوي أو بأكثر من حرف بالنسبة إلى قدرته مع عدم التّكلف"^(٢). ففيه إذن زيادة غير ملزمة ولا ضرورية. وهذه الزيادة أقرب إلى التّتميق في الأداء الفنّي، وكلّما ابتعد بها المؤلف عن التّكلف حسن العمل بها.

بتعبير أوضح، "الالتزام" زيادة لا تتطلبها النّقية سواء أكان في النّظم أم في النثر. فلو لم توجد لاستقام بدونها، ولم يقع عليه ضيم بتركها، ولكن جيء بها مبالغة في التّناسب والتّماثل، وغلّوا في التّزيين والتّتميق"^(٣).

وفي شعر مهيار نماذج مختلفة من الالتزام، منها:

١- التزام الحرف. ومثاله قوله:

تَعَالَيْنَ نَعَالِجُ نَف	رّة الحـيّ تعالينـا ^(٤)
نَزودُ أَذُنَا شَكوى	ونـودعُ نثـرة عيـنا
ونبكي من يد البين	عسانا نعطف البينا
فما زاد النّوى إلا	لجأجأ ما تباكينـا
أعقبـان بهم طـرن	أم العـيس تبارينـا
طوين البعد يكتمن الـ	وجى حتّى تطوينـا ^(٥)
إلى أين أما تألـ	م يا سائقها الأينا

حيث التزم الشاعر الياء الساكنة قبل "الرّوي"، والذي هو حرف النّون - على طول القصيدة - وهذا من باب لزوم ما لا يلزم.

٢- التزام حركة "الدّخيل"، كما في قوله:

نعم هذه يا دهرُ أم المصائب	فلا تُوعِدني بعدها بالنوائب
هتكت بها ستر التجامل بيننا	ولم تلتفت فينا لبقيـا المراقب

(١) - المعجم المفصل في الأدب - ج ٢ / ٧٣٦.

(٢) - خزنة الأدب - الحموي - ص: ٥٣٠.

(٣) - البلاغة الفنّية - د. علي الجندي - ص: ١٢.

(٤) - ديوانه: ج ٤ / ٤٢٧. [من مجزوء الوافر]

(٥) الوجي: الحفا.

وما زلت ترمي صفحتي بين عاصدٍ ومنحرفٍ حتى رَمَيْتَ بصائبٍ^(١)
فالرَّوِّيُّ هنا هو الباء، وقد التزم الشاعر بحركة "الدَّخِيل" الواقع بين حرف "الرَّوِّي" وبين
التأسيس، والحركة هي الكسرة. وقد التزم بها على طول القصيدة، فيما لا وجوب فيه.
مما يعني أنَّ الشاعر واعٍ لموسيقاه يحرص على سلامة الإيقاع ويطوِّعه مع الفكرة واللغة
لخدمة رؤيته وتجربته. حيث أضاف التزامه الفني هذا بعداً لإيقاع شعره من خلال التثنيق والتزيين
في الأداء، والأجمل أنَّه صادف ذلك تحقُّق وحدة الجوِّ النفسي في قصيدته.
ثامناً: التَّريْد أو "رَدَّ العجز على الصِّدر".

هو أن يُجعل أحد اللفظين المكرَّرين أو المتجانسين أو الملحقين بهما، في أول الفقرة (في
النَّثر)، ثمَّ تعاد في آخرها؛ كقوله تعالى: (وتخشى النَّاسَ والله أحمقٌ أن تخشاه). وأمَّا في النَّظم
فيكون أحدهما في آخر البيت، والآخر إمَّا في صدر المصراع الأول أو في حَشْوِهِ، وإمَّا في صدر
المصراع الثاني^(٢).

وقد أرشد إلى قيمته البلاغية أبو هلال العسكري فقال: "فأما ما ينبغي أن تعلمه أنَّك إذا
قدِّمت ألفاظاً تقتضي جواباً، فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها
مما هو في معناها"^(٣).

ولهذا اللون الإيقاعي ثلاث صور مختلفة عند ابن المعتز^(٤)، وردت أمثلتها جميعاً في شعر
شعر مهيار، وفق الترتيب الآتي:

١- أن يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة في صدره.

ومن أمثلته في شعره قوله:

تعيب على الوفاء نحول جسمي ألا بالغدر أجدر أن تعابي^(٥)

حيث ردَّ الشاعر كلمة "تعابي" في العجز على "تعيب" في الصِّدر. فناسب ذلك دفاع
الشاعر عن نفسه أمام محبوبة التي تعيب عليه نحول جسمه وقد نسيت أن سبب ذلك راجع إلى
غدرها في حبِّها له. وكذلك قوله:

هناك، ومن عجب في هواي كقولِي في قتل نفسي: هناك^(٦)

٢- أن يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره. ومن أمثلته قوله:

إذا كان للعدال في السَّمع موضع مصون فما للحب في القلب موضع

(١)- ديوانه: ج ١/ ٥٢. [من الطَّويل].

(٢)- المعجم المفصل في الأدب- ج ٢/ ٤٧٧. ومضمونه قال به الحموي في كتابه: "خزانة الأدب"، ص: ٢٠٣.

(٣)- الصَّناعتين- ص: ٣٧٥. [مطبعة محمد علي صبيح- القاهرة- ط/ ٢- د.ت.].

(٤)- ديوانه: ج ١/ ١٤. [من الطَّويل].

(٥)- ديوانه: ج ١/ ٣٦. [من الوافر].

(٦)- ديوانه: ج ٣/ ٧٠. [من المتقارب].

ولأنَّ المحبَّ الَّذي يسلم سمعه للعدول يحرم قلبه من الحبِّ، كرَّر الشَّاعر كلمة "موضع" في البيت، وردَّ بكلمة "موضع" الثَّانية الَّتِي في عجز البيت على كلمة "موضع" الَّتِي في صدره. فناسب ذلك موقف الشَّاعر من الوشاة والعدَّال الَّذين يفسدون في جانب الحبِّ، واعتراضه على من يستجيب لهم.

ومن ذلك أيضًا قوله:

ولا ترى أعجب من ناحل يشكو ضنا الجسم إلى ناحل^(١)
٣- أن يوافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه. ومثاله:

زعمت لا يبلَى هواك جسدي بلَى، وحسبك بلَى، لقد بلَى
وكذلك قوله:

ما أنكرت إلا البياض فصدت وهي الَّتِي جنت المشيب هي الَّتِي^(٢)
الَّتِي^(٢)

فتكرار كلمة "الَّتِي" في البيت تؤكد المعنى الَّذي أراده النَّاص وتلفت انتباه المتلقِّي إليه. ومن الملاحظ من الأمثلة السَّابقة في شعر مهيار أنَّ ترديد اللفظين باعتباره رابطًا من روابط التَّذكر يقرّر المعنى ويؤكدّه، فضلًا عمَّا يحدثه من إيقاع موسيقيّ. **تاسعا: التَّكرار الصَّوتي.**

التَّكرار أو التَّكرير: من البديع. ومفهومه ذكر الشَّيء مرَّة أو مرَّات لدواعٍ، منها: توكيد المعنى وتقريره في النَّفس، طول الفصل بين اللفظ المُكرَّر وسابقه، التَّغريب، التَّحسُّر^(٣). وللتَّكرار مواضع يقبح فيها. وأكثر ما يقع التَّكرار في الألفاظ دون المعاني. وهو في المعاني دون الألفاظ وأقل. وإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه^(٤). أمَّا "التَّكرار المفيد في الكلام فيأتي تأكيدًا له وتشبيدًا من أمره. وإنما يفعل ذلك للدَّلالة على العناية بالشَّيء الَّذي كرَّرت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه، أو في ذمِّه أو غير ذلك"^(٥).

والتَّكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر، ويكون في الحركات وأحيانًا يكون لشطر البيت، وحتى تكرار المعاني. ويكون التَّكرار للألفاظ حروفا وأسماء وأفعالا أو تكرارا للصَّيغ.

والَّذي يعنينا هنا في هذا الباب، ما يتَّصل من جانب فنِّ التَّكرار بالإيقاع في شعر مهيار. ونقصد بذلك تكرار الألفاظ والحروف. وقد سبق أن تناولنا جانبًا من هذا الفنِّ في موضعين سابقين من رسالتنا. أولهما: كان في مبحث الجنس لا سيَّما "النَّام" منه. والآخر: كان في مبحث "التَّرديد".

(١)- ديوانه: ج ٣ / ٢٥٣.

(٢)- ديوانه:

(٣)- معجم الشَّامل في علوم اللُّغة ومصطلحاتها: ٣٥٣.

(٤)- المعجم المفصل في الأدب: ج ١ / ٢٧٧.

(٥)- ابن الأثير: المثل السائر : ح ٣ / ٨.

١- تكرار الحروف:

ومن الأمثلة عليه تكرار صوت "الميم"، في البيت الآتي:

زَمُوا المطايا فدمع مطلق أمن الـ عدوى ودمع وراء الخوف محصور^(١)

حيث تكررت "الميم" وهي من الحروف الشفوية سبع مرّات؛ فأضفت بعداً موسيقياً ودلالة في سياق معنى البيت. ومن النقاد من يسمي "الميم" حرف الذات وصوت النفس - كما أسلفنا - إذ الشفتان تنضمّان كما تنضمّ الرّحم على الجنين، وكما ينطوي الكمّ على الوردة قبل أن تنشق عنه. كما تكرّر في البيت أيضاً لفظ "دمع"، مرتين، الذي ناسب مقتضى السياق، ومما توفّر معه للبيت ركيزتان: الإيقاع الملانم، وانتلاف اللفظ والمعنى. فالشاعر متوجس من رحيل محبوبته، ويبكي على ساعة الرحيل العاصفة. فدمع يهطل منه على فراق محبوبته وتركها له، ودمع آخر محصور خوفاً وجزعاً

ومن هذا اللون الفنّي من التكرار أيضاً يأتي صوت "العين" في البيت الآتي:

دعى سعى سعى الأسود وقد مشى سواه إليها أمس مشى الخوالف^(٢)

حيث لجأ الشاعر إلى تكرار حرف "العين" هنا خمس مرات، لما له من دلالة موسيقية. كما زواج في البيت نفسه بين حرفي الصّفير "السين - والشين"؛ ليناسب الحالة التي عليها ويلانم عاطفته الحزينة، وهو يرثي أمير المؤمنين "علياً" رضي الله عنه وكرّم وجهه. وإمعاناً منه في التأكيد لجأ إلى استخدام الفعل ومصدره في قوله: "سعى سعى"، و"مشى ومشى" وذلك ليحدث نوعاً من التأكيد حرصاً منه على تكريس المعنى في نفس المتلقّي وجذبه إليه.

وفي كل حالة من مثل هذه الحالات، أي في جيد شعره، نلمس فيه أنّ التكرار يرمي إلى تحقيق أهداف كثيرة منها: إحداث الأثر الموسيقيّ الذي تسرّ له الأذن عند سماعه، وتوكيد الألفاظ والمعاني التي تخضع للتكرار. وهو أخيراً يعطي القصيدة تكاملها الفنّي علي المستوى النغمي والشكلي والمضموني.

٢- تكرار الألفاظ:

يقول أحد الباحثين: تكرار الألفاظ عند مهيار كثير، حتّى لا يمكن حصره. وهو متنوع بين تكرار الأسماء، والحروف، والضمائر، والأدوات. ولنا أن نتصور ذلك مثلاً في إحدى قصائده المدحية حيث تبين هذه القصيدة شدة شغف الشاعر بالتكرار الذي يزواج فيه بين تكرار الأفعال والأسماء. حيث يقول:

أما ترون كيف نام وحمى	عينى الكرى فلم ينم ظبى الحمى؟
غضبان يا لهفى كم أرضيته	لو كان يرضى المتجنى بالرضا
قالوا الغضا، ثم تنفست لهم	فهم يدرسون الحسا جمر الغضا

(١) - ديوانه: ج

(٢) نفسه: ٢ / ٢٦١.

سما إلى الغاية حتى بلغت
شمر للمجد وما تشمّرت
فابن الملوك بالملوك يقتدى
أي جمال زنتى اليوم به
ولا تزل أنت مدى الدهر لنا
كل صباح واجهتك شمسك
همته به السماء وسما
له السنون، يافع كهل الحبا
وابن البحار بالبحار يبتغى
زانك بين الناس من مدحى غدا
كهفا إلى أن لا ترى الدهر مدا
عيد وكل ليلة ليلى منى^(١)

وكأنه بذلك يريد أن يؤكد صفات ممدوحه من خلال هذه التراكيب التي لجأ إليها بعد البيت الثالث مبيناً سمو ممدوحه وبلوغه همته، وكيف شمر للمجد مع تكشير السنين له، ثم يؤكد أصالة ذلك الممدوح الذي ورث الملك "أبا عن جد" بل وورث من صفاتهم الكرم "قابن البحار" بالخ.^(٢)

ومن تكرار الألفاظ التي ترد قافية في أبياته، نذكر مقطوعة زادها التكرار عذوبة وموسيقىة، عن طريق الأسجاع بين كلماتها. والتي يقول فيها:

قفوا فأسالوا عن حال مثلى وضعفه
وقولوا لمن أرجو الشفاء بوصله
أخو دنف أخفاه إخفاؤه الهوى
ومن تكرار الضمير قوله:

أنت أنت وفي الدنيا "أبو حسن"
وهو كذلك من قبيل تكرار المجاورة.

ومن ذلك أيضاً تكراره الحرف النّاسخ "ليت" الذي يفيد التّمني.

إذا كان سهم الموت لأبد واقعا
وياليتني مقبورا "بكوفان" شاهد
وليت بساط الأرض بيني وبينه
فياليتني المرمي من قبل صاحبي
جواي وإن كانت شهادة غالب
طوته على الأعضاد أيدي الزكائب

حيث تكررت "ليت" في الأبيات؛ لما لها من دلالة معنوية فضلاً عن إثرائها موسيقاه. ومن قبيل تكرار الأدوات يأتي "الاستفهام" بـ"ما" و"من"، وهو متوفر عند شاعرنا وخاصة في مجال الرثاء عندما راح يتساءل بعد وفاة من يرثيه؛ ليعدد مآثره. ومثال ذلك قوله في الكافي الأوحـد ومزاجاً بينها وبين الأداة "ما":

ما للدُّسوت وللسَّروج تساعل
مَنْ قائم عنهن أو مَنْ نازل؟

(١) - ديوانه:

(٢) - شعر مهيار الديلمي: ٢٥٦.

(٣) نفسه: ١ / ٢٨٨.

(٤) مهيار: ١ / ٢٤ - ٢٥.

ما للجباد صوافناً وصوامتاً نكساً وهنّ سوابق وصواهل!
مَنْ قَطَرَ الشَّجَعان عن صهواتها وهُمُ بها تحت الرِّماح أجادل!
ما للسماء عليلة أنوارها لمن السماء من الكواكب ثاكل؟
من لجلج النَّاعى يحدث أنه أودى فقل: أقائل أم قاتل؟^(١)

فالتكرار من خلال الأمثلة السابقة أريد به تقوية مشاعر اللوعة، وتأکید الحزن واليأس وإشاعة الشوق والحنين. وكلّ ذلك يعمل علي تقوية الصّورة وزيادة تأثير المعني العام، وإضفاء لون عاطفيّ حزين علي جو القصيدة.

وهكذا، حقّق التّكرار للشّاعر أغراضه العاطفيّة حين كان يعمد إليه لتثبيت الدّلالة الّتي تلحّ علي نفسه إلحاحاً شديداً، ناهيك عمّا يضيفه التّكرار لإيقاع البيت ولما تحدّثه موسيقاه في الشّعر من جو بهيج. ولا غرو، فإنّ الشّعراء قد يستغنون في بعض أبياتهم عن الخيال، لكنّهم لا يستغنون عن الموسيقى البتّة، وكأنّها التّعبير الّذي عثرت عليه الإنسانيّة من أول الزّمان للإفصاح عن عالميّ النّفس والكون وما يطوى فيهما من من حقائق وأسرار^(٢).

(١) مهيار : ٣ / ٣٤٠.

(٢) - في النّقد الأدبيّ - د. شوقي ضيف - ص: ١٥. [دار المعارف - القاهرة - ط/ إيداع/ ١٩٨٨م].

الفصل الثالث

المستوى التركيبي للجملة الشعرية.

أولاً: نمط الجملة الشعرية.

ثانياً: صور تركيب الجملة ودلالاتها.

فيما يختص بمواقف الانفعال وإثارة العواطف عند الشاعر، يلزمنا أن نتناول في هذا المبحث دراسة الأسلوب في شعر مهيار باعتبار دلالاته، وهو بذلك نوعان: أ- "خبري". ب- "إنشائي". كما سنتناول بالدرس تراكيب "الجملة" عنده، وذلك عن طريق تناول صيغ كل من الجملتين: الاسمية والفعلية، ودلالاتها المختلفة.

الكلمة والكلام ابتداءً، هما التعبير عن الفكرة أو الشعور أو الإرادة بنظام من الأصوات والرموز الدالة على معانٍ. ويشبه هذا ما يقصده نحاة العرب من الكلمة؛ إذ قد يقصد بها عندهم الكلام. قال ابن مالك في ألفيته: وكلمة بها كلام قد يؤم، أي: يقصد^(١). وأقصر صورة من الكلام هي "الجملة". والتي تُعرف عادة بأنها: مجموعة من الكلمات تفيد معنى معيناً؛ "إذ أن الجملة لا بد أن تفيد معنى ما، وإلا كانت عبثاً"^(٢).

والجملة إما أن تكون تامة أو غير تامة. فالتامة هي مجموعة من الكلمات تؤدي معنى كاملاً. وعند اللغويين المحدثين هي الوحدة الكلامية المكتملة اكتمالاً نحويًا والمؤلفة من كلمة أو مجموعة كلمات يتصل بعضها اتصالاً نحويًا، ويمكن أن تعبر عن التوكيد أو الاستفهام أو الأمر أو التمني أو التعجب أو مجرد الإخبار.... والجملة غير التامة هي مجموعة من الكلمات لا تؤدي معنى كاملاً^(٣).

يختلف تعريف "الجملة" وفق تصوّر العلماء لها أو حسب العلم الذي يسعى إلى تحديدها. فهي لدى معظم علماء الفلسفة والمنطق والدلالة أدنى عنصر للكلام المفهوم، أو أدنى عنصر من الكلام الذي يؤدي معنى تاماً ومركباً في آنٍ واحد؛ إذ يحصل المعنى الجزئي بالكلمة المفردة، وهي لدى علماء التواصل صورة للفهم والإفهام يُعبر بها الباحث عن فكرة بسيطة أو مركبة ثم يسكت بعدها.... وهي لدى علماء الصوت مجموعة الأصوات المنقسمة التي تُعبر عن الأشياء الحسية والأفكار المجردة^(٤).

(١) - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - [الكلمة، الكلام] - ص: ٣٠٩.

(٢) - الجملة العربية والمعنى - د. فاضل صالح السامرائي - ص: ٧. [دار ابن حزم - لبنان - ط ١ / ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م].

(٣) - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - [الجملة] - ص: ١٣٧.

(٤) - البنى الأسلوبية في النص الشعري - د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: ص ١٩٥. [دار الحكمة - لندن - ط ١ / ٢٠٠٤ م]

كما اختلف القدماء في تقسيم أنواع الجمل العربية فالزّمخشري يرى بأنّ الجملة على أربعة أضرب فعلية اسميّة وشرطيّة و ظرفيّة^(١). أما ابن هشام فيرى أنّها تنقسم إلى ثلاثة أقسام اسميّة وفعليّة و ظرفيّة، ثمّ قسم الجملة إلى جملة صغرى وجملة كبرى. وأخيرا تحدث عن انقسام الجملة الكبرى إلى ذات وجه وإلى ذات وجهين^(٢). وانتقد ابن هشام تقسيم الزّمخشري بقوله: وزاد الزّمخشري وغيره الجملة الشرطية، والصّواب أنّها من قبيل الفعلية^(٣).

وقد اعترض ابن يعيش شارح مفصل الزّمخشري على هذا التّقسيم وقال: وهذه قسمة أبي عليّ، وهي قسمة لفظيّة، وهي في الحقيقة ضربان: فعلية واسمية؛ لأنّ الشرطية في التّحقيق مركّبة من جملتين فعليّتين، الشرط فعل وفاعل، والجزاء فعل وفاعل، والظرف في الحقيقة للخبر الذي هو استقر وهو فعل وفاعل^(٤).

وقدّم القدماء كذلك تصوّرا آخر تقوم من خلاله الجملة على ركنين (المسند، المسند إليه). يقول عليّ بن محمد الجرجانيّ: فالجملة عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداها إلى الأخرى سواء أفادت كقولك: زيد قائم، أو لم تقد كقولك: إن يكرمني. فإنّه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه^(٥).

أمّا تصوّر المحدثين لأقسام الجمل فيختلف نسبيا عن تصوّر القدماء، ولعلّ أبرز مثال عليه قول الدّكتور (محمد حماسة)، والذي قسم الجملة إلى إسناديّة وغير إسناديّة. ويرى فيه أنّ الجمل التامة هي الجمل الاسناديّة التي يكون الإسناد فيها مقصودا بالذات، ويلزم فيها تضام عنصريّ الإسناد، ولا يحذف أحدهما إلّا إذا دلّت عليه قرينة حالية أو مقالية بحيث يكون المستمع في حاجة إليه...، أما الجمل غير الإسناديّة فهي الجمل التي يمكن أن تعدّ جملا إفصاحيّة أي أنّها كانت في أول أمرها تعبيراً انفعاليا يعبر عن التعجب أو المدح أو الذّم أو غير ذلك من المعاني التي أخذ التعبير عنها صورة محفوظة^(٦).

(١) شرح المفصل للزّمخشري، ٢م-ابن يعيش، يعيش بن علي الموصلي. [عالم الكتب-بيروت-مكتبة المتنبّي-القاهرة-مج ١، ج ١-ص: ٨٨].

(٢) ابن هشام، مغني اللبيب في كتب الأعراب، ط ٥ تح: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩م ص ٤٩٢، ٤٩٩، ٤٩٧.

(٣)- مغني اللبيب: ٤٩٢.

(٤)- شرح المفصل: مج ١، ج ١/٨٨.

(٥)- التّعريفات- الجرجاني، علي بن محمد. [دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٣م، ص ٧٨].

(٦)- محمد حماسة عبد اللطيف، العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، دار الفكر، دت، ص ٧٨، ٩٨ لمزيد من التفصيل في أقسام الجمل عند محمد حماسة ينظر: الصفحات ٨٤ - ٨٧ - ٩٠ - ٩١ - ٩٥، ولتقسيمها عند المحدثين ينظر: الصفحات ٧٠ - ٧٦.

ويجعل (ريمون طحان) مكونات الجملة في ثلاثة أركان هي: المسند والمسند إليه، وعملية الإسناد ف "الجملة من ناحية الدلالة هي أقلّ كمّية من الكلام، وهي من ناحية البنية تركيب يتألف من ثلاثة عناصر أساسية: المسند، والمسند إليه، والإسناد. وقد تضاف إليه عناصر أخرى حين لا تكفي العملية الإسنادية بذاتها فتتعدى حينئذ إلى المفعول"^(١).

أولاً: نمط الجمل حسب مواطن الانفعال.

يتوقّف تقسيم الجملة العربيّة على اعتبارات مختلفة. فباعتبار القطع والاحتمال تكون إمّا قطعيّة أو احتماليّة، وباعتبار المعنى الظاهر والباطن تكون إمّا ظاهرة أو باطنة، وباعتبار الخصوص والعموم تكون إمّا خاصّة أو عامّة، وباعتبار التّمام والنّقص تكون إمّا تامّة أو ناقصة، وهكذا"^(٢).

ويقسّم علماء البلاغة عموم الكلام إلى خبر، وإنشاء. ف"الخبر هو الكلام المحتمل للصدق والكذب"^(٣). والإنشاء هو الذي لا يحتمل التّصديق والتّكذيب"^(٤). وقد اختلف النّاس في انحصار الخبر في الصّادق والكاذب، فذهب الجمهور إلى أنّه منحصر فيهما ثم اختلفوا فقال الأكثر منهم: صدقه مطابقة حكمه للواقع وكذبه عدم مطابقة حكمه"^(٥). وهذا هو المشهور وعليه التّعويل"^(٦). وإلى ذلك ذهب شراح التّلخيص ومعظم المتأخّرين"^(٧).

و"الجمل" في شعر مهيار لا تخرج عن عموم الكلام، ولها إطارن محدّدان. فمن حيث إنّ المعاني تدور في فلك الوجدان وإطار الإدراك باحثّة عن تركيب لغويّ ملائم لوتيرة الإحساس بها، فيخرج بعضها في تراكيب لغويّة خبريّة، وبعضها في أساليب إنشائية. وفيما يتعلّق بمواقف الانفعال وإثارة العواطف عامّة فإنّ الأسلوب الإنشائيّ هو الذي يختص أكثر بمواقف الانفعال وإثارة العواطف؛ بينما يكون الأسلوب الخبريّ أقرب إلى الوجدان الهادئ. وسنعرّض بالتّوالي لأنماط هذين الأسلوبين عنده، وباختصار. وذلك على النّحو الآتي:

(١) فنون التّعبد وعلوم الأسنيّة- ريمون طحان، ودنيز بيطار طحان- منشورات دار الكتاب اللّبناني ومكتبة المدرسة، ط١/ بيروت- لبنان- ص: ٢٨٣، ٢٨٥.

(٢) الجملة العربيّة والمعنى- د. فاضل صالح السّامرائي- ص: ١٢. [دار ابن حزم- لبنان- ط١/ ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م].

(٣) مفتاح العلوم- للسّكاكي: ١٦٤.

(٤) البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد- د. بكري شيخ أمين- ص: ٧٥. [دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، مارس، ١٩٨٤م، علم المعاني]. المعاني].

(٥) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- د. أحمد مطلوب- ج٢/ ٤٦٥. [مطبعة المجمع العلمي العراقي- ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م].

(٦) الإيضاح: ١٣، التّليخيص: ٣٨.

(٧) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- د. أحمد مطلوب- ج٢/ ٤٦٥.

(١) - الأسلوب الخبري في شعر مهيار:

قارئ شعر مهيار والمدقق فيه لا تخطئ عينه الأساليب الخبرية؛ فهي من الكثرة بمكان. لكنّ درسنا لا يتعلّق بالكثرة ولا يعنينا ابتداء، وإنّما الذي يعنينا هو مدى ارتباط هذه الأساليب بوجودان الشاعر. والحقّ يقال، إنّ الشاعر كان صادقاً في تجربته وأنّ أساليبه جاءت معبرة ومجسدة لأحاسيسه الصادقة، وفي إطار رؤية شعرية متكاملة. وكأنّي بالشاعر أيضاً عليم بأحوال مخاطبيه خبير بنفسياتهم وما يجول في خواطرهم ويتردّد في أذهانهم. ومن ثم، جاءت أساليبه متنوّعة وقد روعي فيها أحوال المخاطبين. وهو بذلك يحقّق مبدأً بلاغياً مهماً.

وإذا جاز لنا تصنيف ضرب الخبر في شعر مهيار، باعتبار أحوال المخاطبين، فإنّها لا تخرج عن واحد من ثلاثة أضرب، وعلى حدّ تعبير بعض البلاغيين، هي: أ - "ابتدائي". ب - "طلبي". ج - "إنكاري".

الضرب الأول: "الابتدائي".

ومن أمثله في شعره، اخترنا ما يأتي:

- وقد بلغه إطرء صديقه الكاتب الكبير أبي الحسن علي بن محمد البنداريّ له، ومحبته له، فقام يشكره، ويقول:

وخلّي دون كلّ هوىّ حبيبي	أخي في الودّ فوق أخي النسيب
قريبٌ قبل مولاي القريب	ومولاي البعيدُ يقول خيرا
فداءً للمعرّض في مغيب ^(١)	وما دحى المصرّح شاهداً لي

- حيث عاش تجربة مؤلمة حقيقية، يوم أن توفيّ أستاذه الشاعر الكبير ابن نباته السعديّ، فقال يرثيه ويتألّم لفقده:

حملوك - لو علموا من المحمول -	فارتاض معتاصّ وخفّ ثقیل
واستودعوا بطن الثرى بك هضبة	فأقلّها إن الثرى لحمول
هالوا التراب على دقيق شخصه	معنى التراب وقد حواه جليل ^(٢)

- وفي غرض له يجمع فيه بين العتاب الرقيق والغزل الشّريف، ويقول عن محبوبه:

(١) - ديوانه: ج ١ / ١٩. [من الوافر].

(٢) - ديوانه: ج ٣ / ١١٨. [من الكامل]

طالبتني بالعُتبِ حتّى إذا عُوتِبَ ظِلُّ العُتبِ يجفّو عليه
فاليوم أشكّوه إلى مَنْ تُرى وكنْتُ أشكّو الناسَ طُرّاً إليه^(١)

ومن الملاحظ في الأمثلة السابقة ونحوها أنها جاءت وفق مقتضى الموقف، وبدون مؤكّدات لفظية- كما هو واضح للقارئ. وتفسيرنا أنّ المتلقّي كان حسب تقدير الشاعر خالي الذهن غير متردّد ولا منكراً ما يقول. فجاء الكلام- كما رأينا- خالياً من أي مؤكّدات. وهذا النمط من الكلام- في عرف البلاغيين- يعرف عادة "بالخبر الابتدائي".

الضرب الثاني "الطلبّي": وفيه يستخدم الشاعر مؤكّداً من المؤكّدات المعروفة^(٢). ومن أمثلة أمثلة ذلك عنده قوله:

قد قبستُ المجدَ من خيرٍ أبٍ وقبستُ الدينَ من خيرِ نبي^(٣)
وكذلك قوله:

أدري الجِمامَ بمن، وأقسم ما درى، تلتفُّ كُفّاتٌ له وجبائلُ^(٤)

حيث استخدم في كلّ مثال ممّا سبق أداة من أدوات التوكيد. فجاء بالأداة "قد" في المثال الأول، واستخدم في الثاني "القسم". وقد كان في المثال الأول يفخر بنفسه أمام معجبهه العربية التي هجرته كونه في نظرها مولى من الموالى. بينما كان يرثي عزيزاً عليه وهو الكافي الأوحّد. فجاء الأسلوب مناسباً للموقفين، وفيه مراعاة مقتضى الحال.

وأخيراً، قد يستخدم الشاعر في أسلوبه أكثر من مؤكّد من المؤكّدات التي أشرنا إليها من قبل، وحينئذ يدخل كلامه تحت ما يعرف بـ "الخبر الإنكاري"، كما سيأتي.

الضرب الثالث: "الإنكاري".

والذي يستخدم فيه أكثر من مؤكّد في الجملة الواحدة. ومن ذلك، قوله:

(١) ديوانه: ج ٤ / ٥٥١. [من السريع].

(٢) ومن أبرز مؤكّدات الخبر عند أهل العلم: إنّ وأنّ، لام الابتداء، أمّا الشرطيّة، السين وهي للاستقبال، ضمير الفصل، قد التّحقيقية، التّحقيقية، القسم وأحرفه (الباء، والواو، والتاء)، ونونا التوكيد، الحروف الزائدة، وهي: إنّ، ما، لا، منّ، والباء)، وحروف التّثنية (ألا وأما)، وغيرها. إضافة إلى بعض التراكيب الخالية من أدوات التوكيد، ومع ذلك فهي مؤكّدة بحكم طبيعة تركيبها، نحو: "الطالب نجح"، أي بمعنى: الطالب نجح الطالب- بتكرار الطالب باعتبار ضمير الفاعل من نجح. ولهذا فهو أقوى توكيداً من قولنا: "نجح الطالب".

(٣) ديوانه: ج ١ / ٦٠. [من المديد].

(٤) ديوانه: ج ٣ / ٩٦. [من الكامل].

أَبَا حَسَنِ إِنْ أَنْكَرُوا الْحَقَّ وَاضْحاً عَلَى أَنَّهُ - وَاللَّهِ - إِنْكَارُ عَارِفِ
سَلامَ عَلَى الْإِسْلَامِ بَعْدَكَ إِنَّهُمْ يَسُومُونَهُ بِالْجَوْرِ خُطَّةً خَاسِفًا^(١)

حيث استخدم الشاعر في هذا المثال أكثر من مؤكّد، وهي: أَنْ، والقسم، واسميّة الجملة. وهو في ذلك عند من يعرفه يراعي مقتضى الحال، حين يردّ حسب مذهبه التشيعي على منكري النصّ أو الإمامة لعليّ - رضي الله عنه، وكرّم وجهه.

(٢) الأسلوب الإنشائي:

ذهب الأستاذ (عبد السلام هارون) رحمه الله، إلى أنّ الأسلوب الإنشائيّ ينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبيّ، وإنشاء غير طلبيّ. ويعني البلاغيّون بالإنشاء الطلبيّ ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب. وبالإنياء غير الطلبيّ ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب. ومن هذا القسم الثاني: أفعال المقاربة، وأفعال التعجب والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، وربّ، وكم الخبريّة... ونحو ذلك.

ويضيف قائلاً: والبلاغيّون لا يكادون يُلقون بالاً إلى هذا القسم الثاني؛ لقلة المباحث المتعلقة به، ولأنّ أكثره في الأصل أخبارٌ نقلت إلى معنى الإنشاء. وأمّا النحويّون فيوجّهون عناية خاصّة إلى معظم أنواع هذا القسم في مختلف أبواب النحو، بل عقدوا لبعضه أبواباً خاصّة^(٢).

وأكثر ما يعيننا من جهة هذه الأساليب هو صلتها بوجودان الشاعر. وإنّا سنقوم توجّه عرض نماذج مختلفة منها. لكننا ننوّه إلى أنّ الشاعر افتتح جلّ قصائده بهذا النوع الإنشائيّ، وعليه عوّل كثيراً. وفي تقديرنا، إذا كان التّوّع بين الأساليب الخبريّة والأساليب الإنشائيّة يشي بالثراء التعبيريّ في لغة الشاعر، ويضمن بلا شك الوفاء بتجربة الشاعر وتصوير عاطفته على مختلف حالاتها، فإنّ الأسلوب الإنشائيّ عند شاعرنا قد أسهم إسهاماً كبيراً في تصوير مواقف الانفعال وإثارة العواطف.

(١) - ديوانه: ج ٢ / ٥٧٦. [من الطّويل].

(٢) - الأساليب الإنشائيّة في النّحو العربيّ - عبد السلام محمد هارون - ص: ١٣، ١٤. [القاهرة - كلية دار العلوم - مقررات - ط ٢ / ١٩٨٥ م].

ومن أساليب الشاعر الإنشائية:

- الاستفهام:

أَجِدَّكَ بَعْدَ أَنْ ضَمَّ الْكَثِيبُ هل الأطلالُ إن سئلتُ تُجِيبُ^(١)
وكذلك قوله:

مَنْ حَاكَمَ وَخَصُومِي الْأَقْدَارُ كَثُرَ الْعَدُوُّ وَقَلَّتِ الْأَنْصَارُ^(٢)
وغرضه التَّحَسُّرُ والاستبعاد.

- الأمر:

هَبْ مِنْ زَمَانِكَ بَعْضَ الْجِدِّ لِلْعَبِ واهجرْ إلى راحةٍ شيئاً من التعبِ^(٣)
وغرضه بث الأمل وعدم اليأس.

وأيضاً قوله:

دُعْ مَلَامِي (بِاللَّوَى) أَوْحُ ودغني واقفا أنشد قلباً ضاع مني^(٤)
- النداء:

يَا عَيْنِ لَوْ أَغْضَيْتِ يَوْمَ النَّوَى ما كان يوماً حسناً أن يُرى^(٥)
وكذلك قوله:

أَيَا لَيْلِ (جُو) مِنْ بَشِيرِكَ بِالصَّبْحِ؟ وهل من مَقِيلٍ بَعْدُ فِي ظِلِّ الطَّلَحِ^(٦)
- النَّهْي:

- لَا تَخَالِي نَسَباً يَخْفِضُنِي أَنَا مَنْ يُرْضِيكَ عِنْدَ النَّسَبِ^(٧)
وغرضه الفخر بقومه.

وكذلك قوله:

وَالشَّعْرَ صُنْهُ فَالشَّعْرُ يَحْتَسِبُ الْـ لَهُ إِذَا لَمْ يُصَنَّ عَلَى الشَّاعِرِ
لَا تَمْتَنِهِ فِي كُلِّ سَوْقٍ فَقَدْ تَرَبَّحَ حِيناً وَبِيعَكَ الْخَاسِرُ^(٨)

(١)- ديوانه: ج ١ / ٦٠. [من الوافر].

(٢)- ديوانه: ج ١ / ٣٥٠. [من الكامل].

(٣)- ديوانه: ج ١ / ٢٢. [من البسيط].

(٤)- ديوانه: ج ٤ / ٤٤٠. [من الرَّمَل].

(٥)- ديوانه: ج ٨، ٩. [من السريع].

(٦)- ديوانه: ج ١ / ١٧٤. [الطويل].

(٧)- ديوانه: ج ١ / ٦٠. [من المديد].

(٨)- ديوانه: ج ٢ / ٤٣٦. [من المنسرح].

فالنَّهْي في قوله: "لا تمتنَّه"، غرضه تنزيه فنَّ الشعر، ولزوم تقدير مكانته الكبيرة.
- التَّمْنِي:

لَيْتَهَا إِذْ مَنَعْتَ مَاعُونَهَا لَمْ تَكُن نَاهِرَةً مَسْكِينَهَا
دُمِيَّةٌ مَا اجْتَمَعْتَ وَالشَّمْسُ فِي مَوْطِنٍ إِلَّا رَأَتْهَا دُونَهَا^(١)
وغرضه التَّوَدُّد إلى المحبوبة وإكبارها.
(٣) تبادل الخبر بالإنشاء. ومن ذلك قوله:

سَلِمَتْ - وَمَا الدِّيار بِسَالِمَاتٍ - عَلَى عَنَتِ الْبُلَى يَا دَارَ هِنْدٍ^(٢)
حَاشَاكَ مِنْ عَارِيَّةٍ تَرُدُّ أبيض ذاك الشعر المسوود^(٣)
حيث استخدم الجملة الخبرية للدعاء ومنه أيضا قوله
رعى الله في الحاجات كل نجيب سميع على بعد الدعاء مجيب^(٤)

فقد استخدم للأفعال (رعى - وسلمت - حاشاك) بغرض الدعاء.

وأخيراً، إذا كان الخبر يمثل اللُّغة في جانبها القار؛ فإنَّ الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرِّك. إضافة لذلك، إذا كانت الأساليب الإنشائية طلبية كالأمر والنَّهي والاستفهام والتَّمْنِي والنَّداء، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم... أبرز مظاهر اللُّغة التي تعرب عن حيوتها. وقد عزا هذه الحيوية أحد الباحثين إلى أربعة عوامل رئيسة^(٥)، هي:

- ١- العامل صوتي. فمن مقومات التراكيب الإنشائية- وخاصة الطلبية منها- النغمة الصوتية. فهذه لا تنخفض في آخرها؛ لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحاً غير مغلق.
 - ٢- العامل نحوي أو صرفي. حيث ترتكز التراكيب الإنشائية على أدوات خاصة، كالأداة في الاستفهام أو القسم مثلاً، أو على صيغ معينة تُبنى عليها بعض عناصرها كصيغة الأمر في أسلوب الأمر. وتساهم هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.
 - ٣- العامل معنوي بلاغي. فمن مقومات هذه الأساليب، المترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، أنها تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.
 - ٤- العامل نفسي منطقي. فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تقضي إليه وقد لا تقضي. وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها.
- فتنشط هذه الأساليب مراحل النص إذا ما زجته. وتعرب عن حاجة الباحث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحوّل فيها من مجرد متقبل إلى طرف مشارك.

(١)- ديوانه: ج ٤ / ٤٨٨. [من المديد].

(٢)- ديوانه: ج ١ / ٢٢٢. [من الوافر]

(٣)- ديوانه: ج ٤ / ٤٨٨. [من المديد].

(٤)- ديوانه: ج ١ / ٢٤. [من الطويل]

(٥)- خصائص الأسلوب في الشوقيات- محمد الهادي الطرابلسي - ٣٤٩، ٣٥٠.

خلاصة ما سبق، إنّ التّنوّع في أساليب شاعرنا بين الخبر والإنشاء لم يكن إلاّ استجابة لوجدانه. بمعنى أنّ مجموعة القيم التعبيريّة عنده ما هي إلاّ تجسيد للقيم للشعوريّة المختلفة أو لعاطفته في مختلف حالاتها.

ثانياً: صور تركيب الجملة ودلالاتها.

(أ) - الجُمْلُ الفعليّة:

من مظاهر التّلوين الأسلوبيّ عند مهيار: التّلوين في الأفعال من حيث أزمنتها المختلفة، حيث اشتملت على أقسام الفعل الثلاثة، وهي: الماضي والمضارع والأمر. وكذلك التّلوين بين صيغ الإثبات والتّفي. ولا غرو، فالتّجربة الشعوريّة تستغرق في قيامها الزّمان بصوره المختلفة، وتتطلّب أحداثها من الشّاعر إبداء رأي أو اتّخاذ موقف ملائم لها.

وعليه جاء قول الشّاعر، وهو يذمّ الزّمان ويشكو جفاء قوم خطبوا مدحه، ويرثي أحد الرّؤساء

ممن كان نهض بحقوقه مثألماً لفقده. وذلك في قصيدة له، يقول فيها:

تركتك يا زمان قلى فدعني	إذا أنا لم أردك فلا تُردني
أنفِر عنك ممتعضاً أبيّاً	وتصحبني بقلبٍ مطمئنّ
وكان الذّلّ أن ترضى وآبى	وأهدم في هواك وأنت تبني
روائك بالجمال لغير عيني	ووعدك بالجميل لغير أذني
وهبّك للحريص عليك لمّا	بلوثك في القساوة والتّجني
وكنّت الذّنْب مأكولاً أخوه	على ما كان من حدّر وأمن
أقلّني عثرتي في حسن ظني	بأهلك أو برعيك لي أقلّني
كفرت صاحبتني وخفرت سلمي	فحزرك والسنان وأنت قرني
تحدّ لي النيبوب إن افترقنا	متى ما كنت مأكولاً فكلّني
ومنّ بنيك بالأرحام قطعاً	فأمّ بنيك أمّ لم تلدني
بعاد بيننا أبداً وفوت	بعاد الفضل من خرق وأفن
أنلّهم الطّلاب وعزّ وجهي	وضامهم الثّراء ولم يضمّني
أحبّوا المال فاعتبدوا ملوكاً	وما كلّ العبيد عبيد قنّ
تنفخت الحظوظ لهم فظنّوا	ورام البطن يُسمنّ وهو يُضني ^(١)

١ - من حيث زمن الفعل. فله ثلاث صور، هي:

(١) - ديوانه: ج ٤ / ٥٠٣. [من الوافر].

أ- المضارع: تردني، أنفر، تصحبني، ترضى، أبى، أهدم، تبني، يُسَمِّن، يُضْنِي. ب- الماضي: تركتك، وهبتك، بلوتك، كفرت، خفرت، كنت، افترقنا، أذلهم، وعزّ، وضامهم، أحبوا، فاعتبدوا، فتنفخت، فظنوا. ج- الأمر: فدعني، أقلني، فكلني.

٢- من حيث صيغ الإثبات والنفي. فله صورتان، هما:

أ- للإثبات: تركتك، ترضى، دعني... ب- للنفي: لم أردك، ما كنت، لم تلدني.

ومثل هذا كثير في شعر مهيار، للحدّ الذي يعزّ علينا لكثرتة أن نحصيه. والمهم، أنّ الشاعر عادة ينتقل بين الفعل الماضي والفعل المضارع؛ ليعبث الحيوة النابضة والحركة المتجددة، والتّقلّب بين مراحل الزمن المختلفة حيث يعيدنا الفعل الماضي إلى ذكريات حدثت وانتهت. ويجدد الفعل المضارع صلتنا بها ويسترجعها حيّة في أذهاننا كأننا نراها... وتأتي براعة الشعراء في هذا التلوين الزمني في ربطه بالموجات النفسيّة المختلفة التي تتدافع في نفوسهم، وتصويره لحركتهم بين ماضٍ خفّوه وراءهم، وماضٍ يريدون بعثه مرّة أخرى إلى الحياة، وحاضر يعيشون فيه^(١).

(ب)- الجُمْل الاسميّة:

١- المثبتة البسيطة.

كقوله خليلك من صفا لك ... وجارك من أدم في الشاهد الآتي:

خليلك من صفا لك في البعاد وجارك من أدم على الوداد^(٢)

٢- المنفيّة:

كقوله وما الديار بسالمة على ما في هذا الشاهد:

سلمت وما الديار بسالمت على عنت البلى يا دار هند^(٣)

٣- المنسوخة بالحروف:

كقوله لعلها تستقرب في الشاهد الآتي:

لعلها والياس منها أغلب إن نأت اليوم تستقرب^(٤)

(ج)- التّقديم والتّأخير.

(١)- القصيدة الجاهليّة في المفضّلات- د.مي يوسف خليل، ص: ٢٦٠.

(٢)- ديوانه: ج ١، ص ٢١٩.

(٣)- ديوانه: ج ١، ص ٢٢٢.

(٤)- ديوانه: ج ١، ص ٨٠.

تقديم المسند إليه في الجملة العربية له ضوابطه ومقتضياته، والتي يعرفها طلاب العربية خاصة. بينما نذكر هنا بأن الأصل في المسند إليه في الجملة الاسمية، والذي هو "المبتدأ"، أن يتقدم، والمسند أي خبره أن يتأخر. أما بالنسبة لوضعه في الجملة الفعلية فالأصل أن يتأخر المسند إليه وهو "الفاعل" عن فعله وجوباً ولا يتقدم عنه مطلقاً. بينما يختلف الأمر بالنسبة المفعول به ومتعلقات الفعل. فقد يتقدمان عنهما أو يتقدم بعضهما على بعض بمقتضيات ذلك بلاغياً. وبمعنى أكثر اختصاراً، إن ترتيب الألفاظ في علم المعاني يتوقف على ما يناسب المعنى في الجملة. وقد يكون هذا التقديم والتأخير غير مناسب نحويًا، ولكنه ضروري من الوجهة البلاغية.

ومن يتأمل شعر مهيار، ويدقق في نظمه يجد الشاعر قد عدل كثيرًا فيه عن الرتب النحوية المعروفة إلى صيغ أدبية إبداعية مختلفة عن المؤلف في اللغة العامة ولغة العلوم. وهذا العدول أو الخروج عن المؤلف في شعره وراءه مقتضيات بلاغية مختلفة.

ومن خروج نظم الشاعر عن الأصل، نذكر من الأمثلة عليه ما يأتي:

١- تقديم المسند على المسند إليه، كقوله:

للمجد قوم، وقليل ما هم وفي القليل تجد المطلوب

حيث تقدم الخبر "للمجد" وهو شبه جملة عن المبتدأ "قوم" للتخصيص.

ومن ذلك أيضًا قوله:

في كل يوم، لك عيد فما يغرب في عينيك عيد أتى

حيث آخر الشاعر المسند إليه وهو "عيد" في صدر البيت، وتقدم المسند وفضلة أخرى من الألفاظ كمنبهات أسلوبية؛ لإدخال الفرح على ممدوحه وإشاعة السرور عنده وإظهار حبه له والتأكيد على ما يكنه من طيب العهد له.

ومنه أيضًا قوله:

هو المنقذ من شرك قومي وباعثي على الرشد أن أصفى هواي محمدا

فقدم المسند في هذا البيت وهو الضمير "هو" للتنبيه على أن ممدوحه الكافي الأوحده وحده من كان سببًا في إسلامه.

٢- ومن باب تقديم المسند إليه:

سواك، ومن وثقت به يخون وغيرك يوم أسأله الضنين

حيث قدّم "سواك" لإثبات صفات الأمانة لممدوحه وحده ونفيها عن سواه.
وكذلك قوله:

مثلك في تبلّد المهجور قصّ جناحيّ زمني فطيري
لنقوية الحكم وتقريره.

٣- باب تقديم متعلّقات الفعل، نذكر المثالين الآتيين:

أ- تقديم الظرف، وعليه قوله:

دع بين جُلدي والعظام مكاناً يسع الغرام ويحمل الأحزاناً
ب- تقديم الجار والمجرور، وعليه قوله:

بفعلك سُدّ، إنّ الأسامي معارة وبالنفس فاخر لا بمن كنت تنسب
وكذلك قوله:

لكم، آل إبراهيم نُهدي مدائحاً وذمّاً إلى أعدائكم وتهذراً
حيث قدّم الجار والمجرور "لكم" وهو متعلّق الفعل لتخصيص المدح لآل إبراهيم قوم
ممدوحه- دون سواهم- وإثبات الهجاء لغيرهم. على طريقته المذهبيّة في الولاء والبراء.
٤- تقديم المفعول به:

والشعر، صُنّه فالشعر يحتسب الله إذا لم يُصنّ على الشاعر
حيث قدّم المفعول به "الشعر" على عامله، وذلك ليضعه موضع الاهتمام من المخاطب.
٥- تقديم الحال:

سالمّة واحذر صافياً ماءه وهجّه واحذر صالياً ناره
حيث قدّم "صافياً"، و"صالياً"، على صاحبها. وهو من نوادر شعره.
(د)- الحذف.

الحذف: باب في "شجاعة العربيّة"، كما يقول ابن جنّي^(١). وهو من أبرز عوارض التّركيب
في الكلام^(٢). ولا يكاد يخلو منه عمل أدبيّ، وإن كان لا بدّ من دلالة على المحذوف في جملته.
ومن أمثله الكثيرة في شعر مهيار، نذكر منها:

(١)- الخصائص- ابن جنّي- ج ٢/ ٣٦٠. [تج: محمد علي النّجار- دار الكتاب العربي- بيروت- لبنان- ١٣١٧هـ / ١٩٥٢م].

(٢)- شعر مهيار الذيلمي- دراسة فنّيّة- ص: ٢٣١.

١- حذف الفعل والفاعل. وعليه قوله:

الله يا أهل الندى في رجل إن فات عز أن تروا أمثاله
وكذلك قوله:

الله يا "هيفاء" في مهجة أنت بها الثائر والطالب
لفظ الجلالة "الله" في كل من المثالين السابقين منصوب لأنه موقعه الإعرابي: مفعول به
لفعل محذوف، وتقدير الكلام "أتق" الله.

٢- حذف المفعول به. كقوله:

تجاذبنا أيدي الحمية والهوى ونأبى على الأشواق ثم نجيب
والتقدير هنا: ثم نجيبها.
ومنه أيضاً قوله:

قال حسنى ونوى سيئة ليت من لم ينو خيراً لم يقل
فحذف المفعول من قوله "لم يقل"، وترك للمتلقين أن يتصور كل واحد منهم ذلك المحذوف
بطريقته الخاصة ويقدره. وهذه منه بلاغة أي بلاغة.

٣- حذف المبتدأ. وعليه قوله:

ومنكم في سياستها رجال فحول أولكم فيها نصيب
كرام تُسند الحسنات عنهم وتزلق عن صفاتهم العيوب
ومنه أيضاً قوله:

لمن الطلول تراقصت نجوى حشاك فقارها
بمن كمن حبة الأز ممة مُسحلاً إمرارها
فدمن: خبر لمبتدأ محذوف. والتقدير: هي دمن.

٤- الاسم الموصول.

وهو نادر حدوثه في الشعر عامة، وفي شعر مهيار خاصة. وقد قال في ذلك الدكتور
(المشد): وهذا السياق لم يرد عند مهيار سوى في موضع واحد فقط. وذكر قول الشاعر:
أست من القوم استخفت سيوفهم قاب عدا كانت على الموت تثقل؟

والنقد هنا: ألفت من القوم الذين استخفت. وقد لجأ الشاعر إلى هذا السابغ في الحذف؛ وذلك لبيان الفعل مباشرة ولإظهار شجاعة ومدوحه وبراعته القتالية في ساح القتال والمعارك الحربية^(١).

٥- حذف بعض حروف المعاني:

أولاً: حذف حرف الجرّ، كما في المثال الآتي:

"والصّاحب" التمس الغمام تشبّهاً بيديه، لا جرم انظري كيف افتضح

حيث جاءت كلمة "الصّاحب" مخفوضة بنبرة وجود حرف جرّ محذوف. وتقدير الكلام تشبّه الغمام "بالصّاحب". وحذف حرف الجرّ الباء، وأبقى أثره. وأمثلة ذلك كثيرة في كلام العرب.

- ومن أكثر حروف الجرّ حذفاً في شعر مهيار، كلمة "ربّ". وعليه قوله:

ومنحولة جسم الهواء نحيلة كأنّ الهوى فيها رمى بمصيب

ثانياً: حذف "يا" النداء. وعليه قوله:

"أبا حسن" أمّا الرجاء فخاب وأما الرجا فيما نعاك فمُنْجَح

ومن أيضاً قوله:

خليليّ ما للريح هبت مريضة هل احتذت البُخال أم حملت وجدي

فلما كان المنادى في كلّ من المثالين السابقين: "أبا حسن"، و"خليليّ" قريباً من قلب الشاعر وليس الأمر في حاجة إلى وسيط بينهما حذف وسيلة النداء، وهي: "يا" ليكون اسمه ألصق به، فناسب التعبير الشّعور. وذلك من أبلغ البلاغة.

ثالثاً: حذف حرف النفي:

ومثالها قليل جدّاً عند مهيار نذكر منه هذا الشاهد:

أما وتمايلها، والنسيم يجوز على قدّها إن حَكَم

وجاعل مفتاح رزق العباد يمينُ "أبي القاسم" ما قسم

عرفت لنفسي سوى حبّها خصيماً صبرْتُ له إن ظلم

فموضع الحذف هنا في البيت الثالث، والنقد: ما عرفت. والشاعر قد لجأ إلى حذف أداة النفي ما وذلك لوضوحها في السياق^(٢).

(١)- شعر مهيار الديلمي - دراسة فنيّة: ٣٤٣.

(٢)- شعر مهيار الديلمي - دراسة فنيّة: ٢٤٣.

الفصل الرابع:

التناص في شعر مهيار^(١)

لا يوجد نصّ من فراغ، ولا ينشأ في فراغ^(٢). وعليه؛ فلا حرج على الشعراء من أن يتناولوا خواطر سابقة وأفكارًا مطروقة، إذا نجحوا في توظيفها أو إخراجها الإخراج الأخاذ. "فإنّما العبرة بجمال الإخراج، وجمال الأوضاع والهيآت، لا بالإبداع المطلق، والذي قد يبعد تحقيقه، وقد يستحيل إيجاده... وربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة سابقة، فإذا هو يستخرج منها العجيب لجودة إخراج^(٣)". ولعلّ ذلك هو مراد مصطلح "التناص".

ترى رائدة هذا المصطلح، أنّه: نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة. أو هو اقتطاع أو تحويل...^(٤). وتشمل العلاقات التناصيّة إعادة الترتيب والإيماء أو التلميح المتعلّق بالموضوع أو البنية والتحويل والمحاكاة الهزليّة أو المقابسة^(٥).

وتقوم تقنية التناص عند (جوليا) على خلق نصّ يقوم على مدلولات خطابيّة متباينة التاريخ، لا يمكن قراءة نصّ فيها معزولا عن غيره من النصوص، حيث يحيل المدلول الشعريّ إلى مدلولات خطابيّة مغايرة، يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعريّ، هكذا يمكن خلق فضاء نصّي متعدد داخل المدلول الشعريّ... حيث يسمى النصّ هنا متداخلا نصيًّا.. ومن هذا المنظور يكون من الواضح أنه يمكن اعتبار المدلول الشعريّ نابعا من سنن محدد، إنّه مجال لتقاطع عدة شفرات - على الأقلّ اثنتين - تجد نفسها في علاقة متبادلة^(٦).

وإذا كان الكثير من المصطلحات الشعريّة والنقدية الحداثيّة قد استقرت وأخذت تتشكّل ملامحها ومفاهيمها ومرجعياتها؛ فإنّ مفهوم التناص مازال قلّقا غير مستقر بسبب انتمائه إلى أفق الحداثة الغربيّة، ومفاهيمها السيميولوجية والحديثة. وهو يتقاطع مع العديد من المصطلحات

(١) التناص: مصطلح نقديّ مولّد، ترجم به النقاد العرب المحدثون المصطلح الفرنسيّ (Intertextualite) والمصطلح الإنجليزيّ (Intertextuality) المترجم بدوره عن الفرنسية، على يد الباحثة (جوليا كريستيفا Juliakristeva) منتصف العقد السادس من القرن العشرين. وجاء تجسيّدًا لأفكار أستاذها (باختين)، كما هو شائع.

(٢) قراءة النصّ، دراسة غي الموروث النقديّ، الدكتور أحمد يوسف علي، ص: . [مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - إيداع ١٩٨٨م].

(٣) في الأدب والنقد، دكتور شوقي ضيف: ٩٢ (بتصرّف يسير).

(٤) للمزيد، انظر كلّاً من (أ) في أصول الخطاب النقديّ، تودورف بارتن انجنيوا، ترجمة وتقديم أحمد المدني، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد ١٩٧٨م، ص: ١٠٢، ١٠٣. (ب) التناص في النقد العربي الحديث، معتصم سالم الشماليّة، ص: ٢٥. [رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ١٩٩٩م].

(٥) معجم المصطلحات الأدبيّة، إعداد: إبراهيم فتحي، ص: ٨٧، ٨٨. [إدار شوقيّات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط/ ١ - ٢٠٠٠م]. والمقابسة: المعارضة.

(٦) جوليا كريستيفا، وعلم النصّ، ترجمة: فريد الزّاهي مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط١، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ١٩٩١م. ص٧٨.

والمفاهيم النقدية العربية التراثية والمعاصرة كمفاهيم (السّرقَات الأدبية، والاقتباس، والتّضمين، البديعي، والمعارضات الشعريّة)^(١).

ذكر قوم أنّ عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ أو ٤٧٤ هـ)، والذي ينكر "السّرقَات في الشعر" جملة، يرى أنّ لكلّ شاعر أسلوبه ونظمه في عرض معانيه. وأنّ البيتين من الشعر مهما بلغ اتّحادهما في المعنى لا بدّ من وجود خلاف بينهما. وإنّ ذلك الخلاف هو الذي يطلق عليه عبد القاهر مصطلح "الصّورة"^(٢).

واعترافاً بمفاهيم أدبيّة ذات صبغة علميّة عوضاً عن مصطلح "السّرقَات الأدبيّة"^(٣)، ذلك اللفظ السلبيّ، راح فريق من الباحثين المعاصرين إلى اختيار "التّناص"، عنواناً لمفهوم أدبيّ خاص، وأشاروا إلى إدراك النّقاد القدماء إلى موضوعه، وذكروا صوراً عليه من موروثنا الأدبيّ العربيّ، وذلك من خلال معالجاتهم النّقدية للتّراث.

من ذلك مثلاً، ما راح إليه الدكتور أحمد يوسف، من أنّ الباقلانيّ (ت ٤٠٣ هـ - ١٠١٣ م) من بين نقادنا، أدرك من خلال كتابه (إعجاز القرآن) وعياً تناصيّاً، وإن لم يشر إليه، بين النّصّ القرآنيّ والنّصّ الشعريّ، جعله يقف على ما صار إليه النّصّ القرآنيّ "نصّاً مسيطراً" أو "نصّاً حالاً" في مقابل النّصّ الشعريّ الذي آل إلى كونه "نصّاً مزاحاً". وأنّ فاعليّة كلّ منهما لم تتعدم بل أدّت إلى ترك بصمة "النّصّ الحال" على قضايا "النّصّ المزاح" نشأة وطبيعة.... .

(١) ظاهرة التعلّاق النصّ في الشعر السعوديّ الحديث، محمود جابر عباس، مجلة علامات في النّقد، ج ٣٨، مج ١٠، رمضان ١٤٢١ هـ، ديسمبر ٢٠٠٠ م]. وانظر أيضاً، التناص والتلقي "دراسات في الشعر العباسي"، الدكتور (ماجد ياسين الجعافرة)، ص: ١١. [دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط ١، ٢٠٠٢ م].

(٢) انظر: "الصّورة" ص: ٢٢٧، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الدكتوران (مجدي وهبة، وكامل المهندس)، مكتبة لبنان - الطبعة الثانية - ١٩٨٤ م - لبنان.

(٣) - والمقصود بالسّرقَات الشعرية أن يأخذ الشاعر معنى سابقاً أو مطروقا فيديره في ذهنه وما يزال يحور فيه حتى يظهر في هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة السابقة". [انظر، في الأدب والنقد: شوقي ضيف - ص: ٨٨، ٩٨ - دار المعارف - مصر - ط ١/ لسنة ١٩٩٩ م]. والحق أنّ القدماء بالغوا في بحث هذا الباب - السّرقَات - الذي فتحوه ولم يحسنوا إقفاله ولا تغيير المناظر وراءه إنما جمّدوا عند فكرة واحدة وهي أن الشعراء جميعاً سارقون وأن المعنى الواحد يأتي على أساليب مختلفة ولم يحققوا ذلك، ولم يدققوا فيه. وما أظن أن أحداً يستطيع أن يؤمن بأن الجسم الواحد في الفن أرواحاً متعددة، ولا بأن للروح الواحدة أجساماً متعددة، ولكنهم آمنوا بذلك في الشعر، آمنوا بفكرة التناسخ.

حقاً، إنّ الباحثي كان يأخذ معاني أبي تمام ولكنه كان يضيف إليها من التحوير في الأصوات ما يلذنا ويمتّعنا ويخلق في أذهاننا جواً خاصاً به تنطلق فيه مزامير فإذا هو يؤثر على أعصابنا تأثيراً حاداً ويجس الإنسان كأنه يحلم حلماً ساراً في جو موسيقيّ لا عهد له بسحره وفتنته.

وحقاً إنّ أبا تمام كان يأخذ معاني السابقين ولكنه ما يزال يحور فيها تحويراً على ألوان كثيرة، تحويراً يصدر أحياناً من الموسيقى والأصوات، وأحياناً يصدر من التفكير وفلسفة المعاني، ولكنه ينتهي دائماً إلى أن ينقلنا إلى هذا الجو الغريب الذي تتميز به قصائده والذي تكثر فيه الأضواء والألوان فتبعث نتائج العقول وتستثير دقات القلوب. ص: ٨٩.

ثم يضيف قائلاً، ويبدو لنا دائماً أنه صاغ قضايا النص الشعري من خلال علاقة "التناص" الحادثة بين النص القرآني والنص الشعري؛ الأول بصفته نصاً "حالياً" والثاني بصفته نصاً "مزاحاً". وقد أنتجت هذه العلاقة ثمارها خلال البحث في قضية إعجاز النص القرآني "الحال"، وظل النص الشعري نصاً فعالاً في توجيه قضايا الأسلوب والصياغة والدلالة في النص القرآني، الذي ظل بدوره مؤثراً وفعالاً في صياغة قضايا النص الشعري على النحو الذي تمّ على يديه^(١).

ومن أشهر معاني التناص: أنه تحويل أو اقتطاع من نصّ إلى آخر^(٢). وهو أيضاً: فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة. أو هو، تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة^(٣).

إنه تعبير عن تبعيّة النصّ لنصوص أخرى أو أصدائها وتداخله معها، وقد يكون تجديداً وإضافة لها. وهو للشاعر بمثابة الهواء والماء للإنسان؛ فلا حياة له بدونهما كما أنّ الشاعر لا غنى له عنه. وعلى حدّ تعبير (رولان بارت): إنه قدر كلّ نصّ، مهما كان نوعه وجنسه^(٤).

وتتسع دائرة مصادر التناص لتشمل كل ما تقع عليه عين المبدع أو الشاعر أو تصل إليه مشاهدته وتجاريه، منذ نعومة أظفاره.... بل إنّ حدود دائرته لا تتجمد عند ثقافة واحدة، فقد تصل إلى ثقافات متعدّدة^(٥).

لذلك؛ يعتبر "التناص" من الظواهر اللغوية المعقدة التي تستعصي على الضبط والتقييد، ويعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقّي وسعة معرفته وقدرته على التّرجيح. على أنّ هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والنّصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معيّن، والإحالة على جنس خطابيّ برمته^(٦).

(١) قراءة النصّ، دراسة غي الموروث النّقديّ، الدكتور أحمد يوسف علي، ص: ٢١٥، ٢٢٢ بتصرف يسير. [مكتبة الأنجلو المصرية- المصرية- القاهرة- إيداع ١٩٨٨م].

(٢) القول الشعريّ، رجاء عيد، ص: ٢٢٠، منشأة المعارف بالإسكندرية، إيداع: ١٩٩٥م.

(٣) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الدكتور محمد مفتاح، ط/ ٣، ص: ١٢١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٢م.

(٤) رولان بارت، نظرية النصّ، ترجمة وتعليق محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العلمي، مركز الإنماء القومي، بيروت-ص: ٩٦، العدد الثالث ١٩٨٨م.

(٥) انظر، (التناص نظرياً وتطبيقياً، الدكتور أحمد الزّعيبي، ص: ٩) بتصرف. [مكتبة الكتاني، إريد، الأردن].

(٦) تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الدكتور محمد مفتاح، ص: ١٢١.

فإذا سلّمنا بعد بأنّ لكلّ إنسان شخصيته، ولكلّ شاعر أسلوبه، وبالتّالي لكلّ بيت نظمه الخاص. فإنّ ما ورد من التّعالق أو تداخل الأفكار بين شعر مهيار وأشعار سلفه هو من قبيل "التّناص" أو "التّداخل النّصّي" وليس من قبيل "السّرقات".

ولا أدلّ على ذلك من معنى للشّاعر في "الأطلال"، والذي يشبّه فيه آثار الديار بسطور الكتابة، ويقول فيه:

لمن دار على "إضم"	كـوحي الخط بالقلـم ؟
عنت غلا بما تملى	من الزافرات والألم
وقفنا محدثين بها	جوى أيامنا القـدم
تشاكها وتفـضـلها	بفيض دموعنا الجسم
وكل بالتحول على	الشكاية غير متهم ^(١)

وهذا المعنى له نظير عند الشعراء القدامى. ولنقرأ ما يقوله في هذا المعنى حاتم الطائي، مثلاً:

أعرف أطلالا ونوياً مهدما	كخطك فى رق كتابا منمنما ^(٢)
--------------------------	--

وفي مثله يقول الفرزدق:

أعرفت بين "رويتين وحبيل"	دما تلوح كأنها أسطار ^(٣)
--------------------------	-------------------------------------

ويقول أيضاً جرير:

حى الديار "بماقل فالأنعم"	كالوحي فى رق الكتاب المعجم ^(٤)
---------------------------	---

وكذلك قال عمر بن أبى ربيعة:

أشجاك الغداة من رسم دار	داوس الربيع، مثل وحي السطار ^(٥)
-------------------------	--

وفي مثله جاء قول مسلم بن الوليد:

عاشت وساوسة "برامة" دور	دثر وفون كأنهن سطور ^(٦)
-------------------------	------------------------------------

(١) ديوان مهيار ج ١ ص ٢٨٧.

(٢) ديوان حاتم الطائي ط بيروت ١٩٦٣ ص ٧٩. الرق : الجلد الرقيق. المنمنم: المنقوش.

(٣) ديوان الفرزدق، ط مطبعة الصاوى ١٩٣٦ ص ٤٦٥، ونقائش جرير والفرزدق ج ٢، ص ٨٦٦.

(٤) ديوان جرير، ط بيروت ١٩٦٠ ص ٣٩٥.

(٥) ديوان عمر بن أبى ربيعة، مطبعة السعادة ط ٢ سنة ١٩٦٠ ص ١٣٤.

(٦) ديوان مسلم بن الوليد، ط دار المعارف بمصر ص ٢٢٠.

إنّ هذا "الاتّفاق بين الشعراء"، على حدّ تعبير الجرجاني^(١) - لا يليق في تقديرنا أن نجعله من "السّرقات"؛ فهذا باب متّسع جدّا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السّلامة فيه^(٢). وعليه؛ فإنّنا نميل في مثل هذا الشّأن من التّعالق والتّدخل في المعاني أو التّشابه إلى تسميته "تنّاصاً"؛ فهو في رأيّنا أدعى للعلميّة وأرجى بالقبول. مع الأخذ في الاعتبار أن لا مشاحة في الاصطلاح، وأنّ العبرة بالمضامين لا بالعناوين.

ولعلّ أبرز مجالات هذا التّنّاص في شعره تتحصّر في ثلاثة أبواب، ألا وهي:

أ- الدّيني والمذهبيّ.

ب- الأدبيّ والاجتماعيّ.

ج- التّاريخيّ والتّراثيّ.

(أ) من صور التّنّاص الدّينيّ والمذهبيّ، ما تواتر من معاني التّشيع في أشعار أتباع المذهب. ومن هذه المعاني: المغالاة في حبّ آل البيت على أنّها طريق الجنّة، وأنّ لشيعه (عليّ) دون غيرهم الشّفاعاة الخالصة.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في شعر الصّاحب بن عبّاد، وقال فيه:

حبّ عليّ بن أبي طالب هو الذي يهدي إلى الجنّة^(٣)

فوجد صدى هذا المعنى في شعر مهيار، حين رثى أمير المؤمنين عليّاً وولده الحسين، وذكر مناقبهما. وقال فيه:

هواكم هو الدّنيا وأعلم أنّه بيّض يوم الحشر سود الصّحائف^(٤)

وبينا اعتمد النّصّ السّابق (المزاح) للشّاعر ابن عبّاد، على الجملة الاسمية وسيلة لتحقيق فكرته. (المبتدأ) فيها هو: (حبّ عليّ) وهو الرّكن الأساس والذي يسمّيه المنطقة موضوع الجملة. والخبر الذي تتمّ معه الفائدة هو قوله: (الذي يهدي إلى الجنّة). مع رابط بين الرّكنين وهو ضمير الفصل للغائب: "هو"، لتأكيد المعنى وقصره عليهم.

(١) انظر، أسرار البلاغة: ص ٢٧٤، تصحيح السيّد محمد رشيد رضا.

(٢) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد ١٩٤٣م، ٢ / ٢٨٠.

(٣) ديوان الصّاحب بن عبّاد، تحقيق: محمد حسين آل ياسين، ص: ٩٧ [مطبوعة المعارف - بغداد - ١٩٦٥م].

(٤) ديوان مهيار: ج ٢ / ٥٧٨ [من الطّويل].

فإنّ نصّ مهيار، أو النصّ (الحال) قد اعتمد على جملتين: اسميّة وفعليّة. مفاد الأولى منهما هو: أنّ حبّ آل البيت هو سرّ سعادة مهيار في الدّنيا، وذلك لقوله: (هواكم هو الدّنيا). أمّا الجملة الثّانية المتمّمة للمعنى فجملة فعليّة كبرى، تضمّنت جملاً صغرى تتألف فيما بينها لتكتمل فكرة البيت.

وجاء استئناف مهيار بقوله: "وأعلم..." ليشير إلى أنّ مهيار يعلم أنّ حبّ آل البيت هو طريق الجنّة، والعلم غير الإيمان. ولا نستغرب من ذلك حيث أنّ مهيار في هذه القصيدة لم يكن قد أسلم بعد. فناسب الفعل "أعلم" حال الشّاعر ودلّ على عدم دخوله في دائرة الاعتقاد الجازم أو دائرة اليقين بأنّ حبّ آل البيت طريق الجنّة. لكنّ ثمة دلالة أخرى تستشفّ من استخدام الشّاعر زمن "المضارعة" في التعبير، ألا وهي: إفادته أنّ الشّاعر على موعد مع الإسلام. وأنّه في طريقه إلى الإيمان وترك المجوسيّة والأوهام.

قد يبدو من المفيد أن نقول: إنّ الفائدة الحاصلة من وجود تلك الفروق بين النصّين السّابقين لا نعدم مثلها عند المقارنة بين النّصوص الأخرى التي سنذكرها فيما سيأتي. فثمة فروق جليّة أو خفيّة يعرفها من يدقّق بين كلّ من النصّ (السّابق) من جهة، والنصّ (اللاحق) من جهة أخرى. وهو ما يؤكّد حقيقة العبارة المشهورة: "لا ينشأ نصّ من فراغ، ولا يوجد من عدم".

ولنتأمّل كذلك قول الصّاحب في شفاعه (عليّ) للشيعة:

أرجو قسيم الجنان يقسمني منازلاً بينهم موصوفة
يسقي بكأس النّبي شيعته ومزنة النّاصبين مكفوفة^(١)

ونظيره ما جاء في شعر مهيار، والذي يزعم فيه صاحبه أنّ له الحقّ بشفاعة آل البيت لما يربطه بهم من نسب وولاء عن طريق الصّحابيّ الجليل (سليمان الفارسيّ). يقول مهيار:

سلمان فيها شفيعي وهو منك إذا الـ آباء عندك في أبنائهم شفعا^(٢)

مع وجود فارق واضح على الأغلب بين نظم ونظم؛ لاختلاف النّاطمين بالطّبع. وهو ما يدركه النّقاد ويشيرون إليه باسم أهميّة دور النّاطم والتركيز عليه، ويردّون جمال العبارة أو الأسلوب إليه^(٣).

(١) ديوان الصّاحب بن عباد، تحقيق: محمد حسين آل ياسين، ص: ٩٠ [مطبعة المعارف - بغداد - ١٩٦٥م].

(٢) ديوان مهيار:

(٣) انظر: قراءة النصّ، الدكتور أحمد يوسف، ص: ١٦٥.

ولا يتوهم أحد أنّ بحثنا إزاء مفاضلة بين شاعرين أو تقييمهما فنّيًا، أو أنّه يقدّم (مهيار) على غيره في الصنعة من خلال ما تبين من فروق بين معانيه ومعاني غيره. فالحقيقة أنّ الأمر لا يتعدّى أن يكون اختلاف نظم لاختلاف النّاطم - كما سلف. بل "قد يتساوى العالمان بكيفية الصناعة والنساجة، ثمّ يتفق لأحدهما من اللّطف في الصنعة، ما لا يتفق للآخر. وكذلك أهل نظم الكلام يتفاضلون مع العلم بكيفية النّظم"^(١).

ومن صور التّناس أيضًا، قول كثير من الشيعة بأفضليّة الإمام (عليّ) رضي الله عنه على سائر الصّحابة. ومنهم الشّريف الرّضي، والذي يقول في هذا المعنى:

يا بني أحمد إلى كم سناني غائب عن طعانه ممطوول
كم إلى كم تملو الطّغاة وكم محكم في كلّ فاضل مفضول^(٢)

ويتناص مع هذا المعنى ما ذكره مهيار، وفيه غمز للأسف بالخلفاء الراشدين. فقال:

ويجتمعون على زعمهم وينبئك (سعد) بما أشكلا
فيعقب إجماعهم أن يبيت مفضولهم يقدم الأفضلا^(٣)

ومهيار كأكثر الشيعة يعتبر أنّ الحقّ لعلّيّ بالخلافة، ويعتقد أنّ النّبي (صلّى الله عليه وسلّم) أوصى له بها. لذلك، فهو لا يمتنع عن تسمية عليّ (بالوصي)، فيقول:

الصّنو أنت والوصيّ دونهم ووارث العلم صاحب الرّسل^(٤)

و"الوصي" من الألفاظ المتواترة في شعر كثير من شعراء الشيعة خاصة، عملاً منهم بفهم فئويّ أو مذهبيّ لحديث رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) والذي جاء فيه: "من كنت مولاه فعليّ مولاه". والشّواهد عليه في أشعارهم من الكثرة بمكان. ومن الأمثلة على ذلك ما ذكره الشّاعر (دعبل بن عليّ الخزاعيّ ١٤٨ - ٢٦٤هـ)، إذ يقول:

قل لابن خائنة البعول وابن الجـودة والبخيـل
إنّ المذمّة للوصي هي المذمّة للرّسول^(٥)

(١) وللمزيد من التعرّف على دور النّاطم وأهميته في عملية الإبداع كما هو عند الباقلاني، يرجع إلى مرجعنا السّابق: (قراءة النّص) ص ١٦٥ وما بعدها. والإشارة فيما بين القوسين أو التّصيص مرجعها إلى كتاب: (إعجاز القرآن للباقلاني: ٢٩٥).

(٢) ديوان الشّريف الرّضي، ط/ صادر - بيروت - ١٩٦١م/ مجلد ٢ ص/ ١٨٩.

(٣) ديوان مهيار:

(٤) ديوانه ج ٣ / ١٦٣. [من الرجز].

(٥) دعبل الخزاعيّ

ويعتبر مهيار كأغلب الشيعة أنَّ علياً كان بالنسبة للرَّسول ما كان هرون من موسى، وفي ذلك إشارة إلى الآية الكريمة في سورة طه. الآية (٢٩-٣٠) (واجعل لي وزيراً من أهلي * هرون أخي أشدد به أزري وأشركه في أمري)؛ فقال يخاطب العلويين:

وأبوكم المفضي إليه جدكم ما كان من موسى إلى هرون^(١)

كما استوحى مهيار من قصة الملكين "هاروت وماروت" اللذين كانا يعلمان الناس السَّحر - والتي ذكرها القرآن الكريم - فقال مشيراً إلى معناها بأنَّ صنعة بابل السَّحر، وكَرَّره كثيراً. وممَّا قاله في ذلك^(٢):

وكم ترى تسحرني "بابل"	و"بابل" بالطبع سخارة
نفثاته السَّحر المبابل لا كما	خبرت أن السَّحر صنعة "بابل"
أصحو على النَّظر البابلِي	والخمر والسَّحر في بابل؟
أحاطه السَّحر وألفاظه السَّكر	وهذا لك من بابل
نفاثه العقيدات تحسبها	هبطت إلى "هاروت" بالسَّحر

ولنتدبَّر أصل هذا المعنى في قول الله تعالى: "وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَانَ" وما كفر سليمان ولكنَّ الشَّيَاطِينُ كفروا يعلمون الناس السَّحر، وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت، وما يعلمان من أحد حتى يقولوا إنّما نحن فتنة فلا تكفر، فيتعلمون منهما ما يفرقون به بين المرء وزوجه، وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله، ويتعلمون ما يضرهم ولا ينفعهم. ولقد علموا لمن اشتراه ماله في الآخرة من خلاق ولبئس ما شروا به أنفسهم لو كانوا يعلمون^(٣).

(ب) من أبرز صور التَّنَاصُ الأدبي والاجتماعي عند مهيار، ما كان من مشاركته أستاذه الشَّريف الرُّضي نظريته للصَّاحب المرائي، وذمّه خلق الرِّياء، وتشاؤمه حزناً لضياح خلق الوفاء. يقول (الرُّضي) عن أصحابه الذين يظهرون الخير ويبطنون اللُّؤم:

كم من صاحب كالرَّمح زاغت كعوبه	أبى بعد طول الغمز أن يتقوّما
قبلت منه ظاهراً متبلّجاً	وأدمج دوني باطناً متجهماً ^(٤)

(١) ديوانه ج/ ٤

(٢) المصدر نفسه ج١ ص ٣٧٢، ٣٨٤، ج٢ ص ٢، ٨٤، ج٣ ص ٣٢.

(٣) سورة البقرة، الآية ١٠٢.

(٤) ديوان الشَّريف الرُّضي، ط/ بيروت، مجلد ٢- ص ٣٢٩.

ونلاحظ كيف استخدم الشاعر للتعبير عن فكرته، "كم" الخبرية للكثرة والمبالغة، والتشبيه التمثيلي للصاحب بالرمح الذي زاغت كعوبه...، واعتماده مبدأ: معاملة الناس بالظاهر، وترك أمر السرائر لمن يعلمها ويحاسبهم عليها. وذلك مع علمه التام بما يبطنه ذلك الصاحب المنافق.

ولنتأمل ما قاله مهيار في هذا المعنى وهو يسخر من صديقه المنافق:

يضحك في وجهي ملء فمه وإن أغب وذكر اسمي قطبا
يطير لي حمامة فإن رأى خصاصة دبّ ورائي عقرباً^(١)

تجد الشاعر في تعبيره عن فكرته يعتمد الأسلوب الخبري المباشر؛ للتهكم من سلوك صاحبه المنافق. حيث استخدم الفعل المضارع: "يضحك" للدلالة على أن خلق النفاق ملازم لصاحبه. ثم يمهّد لمقابلة منقّرة من هذا السلوك حين عرض تناقضاً في تصرفات هذا الصديق. فهو حين يكون مبتسماً لا يعني محبته بل يكون ذلك منه نفاقاً. أما في غيبته فيظهر هذا المنافق على حقيقته؛ حيث ينقلب عليه ولا يرقى له حرمة.

ولا يتوقّف الأمر على ذلك. فكأنّ الشاعر يحذرنا من شرك ذكر (الحمامة) على ما يوحي به ذكرها في غير هذه الصورة من وداعة وبراءة وشعور بالطمأنينة. وذلك بقيد لغويّ حاصل من تحديد غرض طيرانها ليكون التشبيه (بالحمامة) هنا للذم. ومن ثم تشكّلت صورة هذا (المنافق) خفيف الإيمان مذموم السلوك يجري وراء مصلحته.

ولم يكتف الشاعر بهذا، بل استدعى قيمة تعبيرية صريحة للذم، حين شبّه المنافق بالعقرب الذي يتحين الفرصة للأذى. فكسب الشاعر مستمعيه، وجعلهم معه يشاركونه بغض هذا السلوك من هذا الصديق. ومن ثم جاء تعاطفنا مع قضيته حيث لا مكان في نفوسنا لمحبة عقربيّ.

وقد جمعت الشاعرين كذلك نظرة مشتركة للصداقة الحقّة، تعالق فيها المعنى عند مهيار

بمعنى سلفه. يقول الرضي:

ربّ أخ لي لم تلده أمي ينفي الأذى عني ويجلو همي^(٢)

واستمع إلى صده عند مهيار، حين يقول:

وربّ أخ قصي العرق فيه سلوّ عن أخيك من الولاد^(٣)

مع فارق في المعنى بين النظمين، متى دقّقنا في تفاصيله.

(١) ديوان مهيار /

(٢) ديوان مهيار /

(٣) ديوان الشريف /

كما شارك مهيار سلفه من كبار الشعراء في مدح رموز زمانهم وكبار قادة دولهم. وجمعهم بعض المعاني في تقدير الممدوح والثناء على قدراته الفائقة. وقرأ إذا شئت ما يأتي من أمثلة. يقول المنتبّي يمدح سيف الدولة:

فيوم بخيل تطرد الرّوم عنهم ويومًا يجود تطرد الفقر والجدا^(١)
وقد تناول المعنى الشريف الرّضي، فقال:

فيوماه يوم بالمواهب غائم علينا ويوم بالقواضب شامس^(٢)
*وتناص معنى مهيار مع المعنى السابق، فقال يمدح جلال الدولة:

قسمت بكفيك المنية والغنى للهفان يستجدي وغضبان يستشري^(٣)
كما عرض الدكتور شوقي ضيف رواية عن الشاعر الكبير بشار بن برد تشفّ عن إعجابه بشعره ومزاجه الرقيق وتقديره لرقّة ذوقه وافتتانه برهافة حسّه، ذكر لنا فيها أنّ الرواة نقلوا عن الشاعر حين سمع قول كثير في الغزل:

وقد جعل الأعداء ينتقصوننا وتطمع فينا ألسنٌ وعيون
ألا إنّما هند عصا خيزرانة إذا غمزوها بالأكفّ تليّن
فقال: والله لو زعم أنها عصا مخّ أو عصا زبد لقد كان جعلها جافية خسنة بعد أن جعلها عصا. ألا قال كما قلت:

ودعجاء المحاجر من معدّ كأنّ حديثها ثمر الجنان
إذا قامت لمشيّتها تثتّت كأنّ عظامها من خيزران
..... وقد نقلوا عن بشار أيضًا، ما يفيد أنّه كان يستهوي النساء والشبان بغزله مصرحًا فيه غير محتشم، وما كان يتكلّف ضربًا من ضروب التّعفّف^(٤).

وما أجمل تصوير مهيار للمرأة في إطار معنى يتناصّ مع سابقه لكن في كناية محتشمة وأخاذة. حيث رأيناه يصوّر ثقل أرداف المرأة بالكسل في نصفها الأعلى. ويقول:

نصفها الأعلى نشاط كلّه والذي يدنو من الأرض كسل^(٥)

(١) ديوان المنتبّي تحقيق عزام ص ٣١٩.

(٢) ديوان الشريف الرّضي ط بيروت مجلد ١ ص ٥٥٢.

(٣) ديوان مهيار

(٤) للمزيد، انظر: النّقد، الدكتور (شوقي ضيف)، ص ٤٢. [دار المعارف، ط/ ٤، إيداع ١٩٧٩م].

(٥) ديوان مهيار:

وقارن بين ما جاء في قول النّابغة، يصف المرأة:

صفراء كالسّيراء أكمل خلقها كالغصن في غلوائه المتأول^(١)

فنسمع صدى هذا المعنى في أبيات مهيار وهو يصف فيه المرأة الحجازية، ويقول:

وصفراء من طيّبات الحجا ز تريك الخليع التّزيّفا

تري الزّعفران سقى خدّها مجاجته والعيبر المدوفا^(٢)

وبينا كرّر ذلك المعنى في مواضع أخرى من شعره، كان أغلبها في نظم أخاذ. ومن ذلك

أيضاً أن جمع في لوحة بديعة كلّ صفات محبوبته، فقال:

علقتها مجدولة تالم ضم الشّملة

أخت القضيبي هيفا وتريه شكّه

هوجاء لا ممن وره صفراء لا ممن علّة

صحيحة كأنّها من سقم مبلّة^(٣)

فمحبوبته مفتولة الجسم، إلا أنّها لرقّتها تألم من ضم الثوب على جسمها، وهي القضيبي في قوامها تبدو في مشيتها متسّعة، لكنّ هذا التّسّرع ليس فيه خرق وحمق، وإنّ لونها الأصفر ليس لعلّة فيها.

فالشّاعر، وأن تداخلت معانيه مع غيره أو تناصّت مع معاني سبقتها لا تراه من ينقل محاكياً أو مقلّداً ليس غير، بل تراه يخرجها هذا الإخراج الأخاذ، ويصبغها بذاته. ولا غضاضة آنذ في أن يعتمد الشّاعر على جملة من معاني غيره، إذا كان الأخذ يحسن صياغتها ويصبغها بلونه الخاص ويشحنها من عاطفته. الأمر الذي نجح فيه مهيار وأبدع، مستفيداً من المعاني المشتركة، والتي هي في الحقيقة مرتكزات للشّعراء جميعاً وشاحذة قرائحهم ومعينة لهم في تجسيد عواطفهم.

إضافة لذلك، لننقّق فيما قاله الأعشى في وصف محبوبته:

كأنّ مشيتها من بين جارتها مرّ السحابة لا ريث ولا عجل^(٤)

ثمّ نتأمّل قول مهيار في معناه، وقد قلب التّشبيه وأجاد التّصوير، فقال:

أنتِ أمّرت البدر أن يصدع الدّجى وعلمت غصن البان أن يتميّلا^(٥)

(١) المعلقات

(٢) ديوان مهيار:

(٣) ديوان مهيار:

(٤) شرح المعلقات العشر، الخطيب التّبريزي، ط/ مصر، ص ٢٩٠.

(٥) ديوان مهيار:

وبينا نرى المتنبي يشيد بشعره ويشير إلى مكانته الأدبية، ويقول في قصيدة له:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم^(١)
تسمع صدى المعنى عند شاعرنا، وهو يقول:

كم أسمع الصمم البلاغة مفهما وأرى عجائب فضلي العميانا^(٢)
وإذ يعلن المتنبي توحده في دنيا الشعر، وأنّ الدهر من رواة قصائده، وأنّ كلّ من يأتي بعده
يكرّر معانيه، فيقول:

أجزني إذا أنشدت شعراً فإنما بشعري أتاك المادحون مردداً
ودع كلّ صوت بعد صوتي فإنني أنا الصائح المحكي والآخر الصدى
نجد مهيار كأنه متداخل في حوار نفسيّ، فيقول في زهو عن قصائده:

لو أقيمت معجزاتي فيكم قبله صلى لها الشعر وصاما^(٣)
وقد يتعملق مدعيًا إمارة الشعر لنفسه، بقوله:

سخرت لي فأطاعت إمرتي بعد أن شقت علي الناس عصاها^(٤)
ولم لا، وقد استوت موهبته، وخلت له الساحة بعد وفاة الشاعرين الكبيرين: ابن نباته،
والشريف الرضي؟! ولنتأمل كذلك قول الرضي يمدح شعره:

أنا زهير فمن لي في زمانك ذا ببعض ما افترقت عنه يدا هرم^(٥)
وتناصّ معه ما ذكره مهيار، وقاله في سياق مماثل:

قد ملأت بوصفكم عرض الفلا وطبقت أقاصي الدنيا بكم
منحتكم فيها صفايا مهجتي جهد زهير قيل في مدح هرم^(٦)
(ج) لعل أشهر صور التناص التاريخي والتراثي عند مهيار، ما جاء من شعره وهو يعدّد مناقب
الإمام (عليّ) رضي الله عنه، قائلاً:

وتفكّروا في أمر "عمرو" أولاً وتفكّروا في أمر "عمرو" ثانيًا^(٧)

(١) ديوان المتنبي طبعة عزام ص: ٥٠٠.

(٢) ديوان مهيار/

(٣) ديوانه ج ٣ / ٣٤٧.

(٤) ديوانه، ج ٤ / ٥٩٣. [من المنيد].

(٥) ديوان الشريف الرضي مجلد ٢ ص ٣٨٨.

(٦) ديوان مهيار/

(٧) ديوانه ج / ٤ - ص ٥٤٧.

يشير بالأول إلى عمرو بن عبد ودّ الذي قتلته الإمام عليّ بن أبي طالب في وقعة الخندق،
وبالثاني إلى عمرو بن العاص حين بارز الإمام عليّاً فلمّا أحسّ عمرو بهلاكه كشف عن سواته،
فتنحّى الإمام عليّ عنه بوجهه فهرب.

ومعناه سابق عند الشّاعر (أبي فراس)، والذي قال فيه:

ولا خير في ردّ الرّدى بمذلة كما ردها يوماً بسواته عمرو^(١)

وكذلك قول الشّريف الرّضي وهو يفتخر بآبائه الهاشميين:

ثلاث برودهم بالرماح وتلوى عمائمهم بالشّهب

ويتناص معه قول مهيار، حين راح يفاخر بقومه:

عمموا بالشّمس هاماتهم ومشوا فوق رؤوس الحقب^(٢)

ومن ذلك أيضاً، تضمين مهيار قصائده كثيراً من المعارك واللّمحات التّاريخيّة ذات الصّلة
بالنّشيع. والتي لا يخلو منها - فيما نعلم - شعر شاعر شيعيّ. وليس بخاف ما تشكّله مثل هذه
المعاني لمهيار وغيره من رصيد ثقافيّ مهم، له أبعاده ودلالاته الشاعريّة.

ففي قصيدة مشهورة يرثي فيها الشّاعر أهل البيت، تراه لا يفوته ذكر معركة الجمل وصفين
وخير، ولا ينسى ذكر عمرو بن ود ومقتل الحسين ورهطه في كربلاء، ومآسي آل البيت. ويقول
فيها:

مجد الذي عدم الدّواء الشافيا
عقل الركائب ذاهباً أو جائيا
ما كان من ثمن البصائر غاليا
تشجي العدو وتبهج المتواليا
نهيا فقل: غدّوا سواه مساعيا
و(حنين) وقارا بهن فصاليا
ماءً وغير يديه لم يك ساقيا
وارضوا بمرحب وهو خصم قاضيا
أو كان ذاك الباب يفرق داحيا
وتفكروا في أمر (عمرو) ثانيّا
ولقلمّا هابا سواه مدانيّا
اليقّين إذا سألت معاويّا
أن ليس إن صدق الكريهة ناجيا^(٣)

يا (طالبين) اشتقي من دائه الـ
بالضاربين قبابهم عرض الفلا
شرعوا المحجة للرّشاد وأرخصوا
وأما وسيدهم "علي" قوله
وهب (الغدير) أبوا عليه قبوله
(بدرًا) (وأحدًا) أختها من بعدها
والصخرة الصماء أخفى تحتها
وتدبروا خبر اليهود (بخيبر)
هل كان ذاك الحصن يهرب هادماً
وتفكروا في أمر (عمرو) أولاً
أسدان كانا من فرائس سيفه
ولخطب (صقّين) أجلّ وعندك الخبر
لم يعتصم بالمكر إلا عالمّا

(١) ديوان أبي فراس

(٢) ديوان مهيار:

(٣) من الكامل ، ديوانه: ج ٤ / ٥٤٧ - ٥٤٨.

وبقينا، كان الشاعر في هذا النوع من التناص كالخطيب في منبره حريصاً على تأكيد حجته المذهبية وإسكات خصومه، مستفيداً من البعد التاريخي في التعبير عن رؤية خاصة به وتشكيل موقف من عالمه، وإثبات وجوده في مجتمعه.

أمّا بخصوص ذكر الأماكن الشاعرية والبُنى التعبيرية الموروثة التي يستدعيها الشعراء، ومهيار واحد منهم، فتمثّل لها من شعره بالنموذجين الآتيين:

(أولاً): ذكر الأماكن الشاعرية. ونختار مثلاً عليه ممّا قاله الشاعر:

أمن أسماء والمسرى بعيد	خيال كلما بخلت وجود؟
طوى طي البرود "عراص" تجد	وزار كلما تأرجت البرود
يشق الليل والأعداء فردا	شجاعا وهو يذعره الوليد
مواقد "عامر" وسروج "طي"	وما قطعت برملتـها "زرد"
وكيف وترب "بابل" عرق	صلا يقري "العراق" له عمود ^(١)

حيث يشكّل ذكرها بالنسبة للشاعر منحىً وجدانياً باعتبارها قيمة تعبيرية يرتاح إليها وجدانه هروباً من واقعه، أو لأنها تثير ذكريات خاصّة تعينه على إسقاط معاني لا تتجدد إلا بها. ولا غرو، "الشاعرية إحساس يهيجه التّحان، ومعاودة ذكريات الهوى... وفيها من الفائدة لموضوع الشاعر بأن تجعل أمامه العصي طيعاً والجديد خصيباً والشارد مذلاً^(٢)".

يقول الدكتور حسن فتح الباب: "قمهيار ما إن يستخدم رخصة الشعراء العرب في ذكر المواطن الشاعرية والحديث عن الحنين إلى الأحباب حتّى يهيج شجنه إذ يذكر مأساته الخاصة فينعكس شجوه على شعره، فبعد أن كان يقول في تأنق يشي بالنبرة غير الصادقة والرغبة في إثبات البراعة الفنية:

من غديري يوم شرقي الحمى	من هوى جد بقلب مزحاً ؟
نظرة عادت فعادت حسرة	قتل الرامي بها من جرحا
فلن يستطردن بي بين عين النقا	رجل جن وقد كان صحا
لا تعد إن عدت حيا بعدها	طارحا عيبك فيها مطرحا
قد تذوقت الهوى من قبلها	ورأى معذبه قد ملحا

نجدّه يقول بعدها وقد صفت نبرته وهاجت الرموز الفنية- وهي شرقي الحمى ونسيم الصباح والصبأ- أشجانه الحقيقية:

(١) من الوافر، ديوانه: ٢٤٤ / ١.

(٢) مهيار الذيلمي، علي الفلال: ١٣٨

فاذكرونا مثل ذكرانا لكم رب ذكرى قربت من نزحنا
واذكروا صبا إذا غلى بكم شر الدمع وعاف القدحا^(١)
(ثانياً): استدعاء بنى تعبيرية تراثية، كذكر (الأطلال) و(الطيف).

وهذه بنى موروثة لم تفقد على كثرة الاستخدام شاعريتها؛ لارتباط دلالتها وتأثيرها الإيحائي على نجاح الشاعر في توظيفها وكيفية إخراجها. ونعتقد أن مهيار نجح في ذلك غالباً. أما عن ذكره الأطلال؛ فمنه قوله الذي يتشكك فيه من جواب الأطلال إذا ما سئلت، ويقول فيه:

أجـدك بعد أن ضم الكـثيب هل الأطلال إن سئلت تجيب؟
وهل عهد "الـلوى" "بـزروـد" يطفـي أوامـك؟! إن عهد قـريب^(٢)
وقد كرّر هذا المعنى في شعره وقلّبه تقليباً بديعاً.

ومن أيضاً قوله:

هل عند هذا الطلل الماحل من جلد يجدي على سائل^(٣)
أما النموذج الآخر فذكره (الطيف). وقد كان مجيئه في شعر مهيار من الكثرة بمكان، ومن الأمثلة عليه قوله:

يـزور عن حـسـناء زورة خائف تعرض طيف آخر الليل طائف^(٤)
وارتباط هذا الرمز بالحب متواتر في شعر الشعراء، هروباً من الواشين والعدّال والحساد والرقباء وكلّ ما يفسد على الشاعر حبه.

خلاصة هذا المبحث، أننا عرضنا جانباً من مظاهر "التناص في شعر مهيار"، وقدّمنا في إيجاز صورة لهذه الظاهرة الفنية كإحدى العناصر المميّزة لأسلوب الشاعر. وبينّا أن التناص في شعره أغلبه تناص فعّال، أو تناص واعٍ يحمل سمات شخصية الشاعر. الأمر الذي يصحّ فيه القول: "إنّ كلّ ما يمكن أن يكون بين هذه المعاني إنّما هو التشابه. أما الاتحاد فشيء بعيد عن طبع الشعر"^(٥).

وأثبتنا تعدّد مصادر التناص عند الشاعر؛ حيث لم يقتصر الأمر على شاعر بعينه بل امتدت دائرته لتشمل شعراء كبارا كثيرين، كان أبرزهم المتنبي والشّريف الرّضي. كما لم يتوقّف

(١) رؤية جديدة لشعرنا القديم - مآثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة - للدكتور حسن فتحي الباب. [دار الحداثة - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٨٤م] الباب الثامن: ١٣٩.

(٢) من الوافر، ديوانه: ج ١/ ٦٠.

(٣) من السريع، ديوانه: ٢٥٢/ ٣.

(٤) من الطويل، ديوانه ج ٢/ ٥٧٦.

(٥) في الأدب والنقد، دكتور شوقي ضيف، ص: ٩٣. [دار المعارف - مصر - إيداع ١٩٩٩م]. ومن النقد من ينكر جانب تأثير كاتب في كاتب، ومصادرة عمل على جانب آخر، وغاية الأمر عنده أنّ المسألة لا تتعدّى تبادل مواقع نظم العلاقات فيما بين النصوص؛ أي إحلال نهج أسلوبيّ محل نهج آخر. [للمزيد انظر، المصطلحات الأدبية الحديثة، الدكتور محمد عناني، ص: ٤٦، ٤٧].

الأمر عند حدّ الشعر. فقد اتّسعت الدائرة لتشمل إلى جانب الشعر كلّاً من القرآن الكريم والحديث الشريف.

وأشرنا إلى بعض مهام التّناص عند الشّاعر؛ ومنها تأكيد حجته المذهبية وإسكات خصمه، والإفادة من البعد التّراثي في التّعبير عن رؤيته الخاصّة وتشكيل موقف من عالمه.

ومن الجدير بالذّكر، أنّ التّناص على ما ذكرناه أفاد مهيار كثيراً. فمن ناحية: أعانه على تقييم مواقفه وتكثيف معانيه. كما أفاده في توليد تصوير من تصوير سالف له، وابتداع تعبير من تعبير سابق عنه. وقد كان النّصان: الحال، والمزاح على الأغلب كلاهما يبيث في تشكيل منفرد ومتجدّد في آن.

بيد أنّ كثيراً من الشّواهد الشعريّة السّالف ذكرها، في موضوع التّناص في شعر مهيار، استدلّ بها من قبلنا من الباحثين على سرقات مهيار الشعريّة، واتّخذوها دليلاً على تصنّع الشّاعر وتلفيقه. وهو ما دحضناه وبيّنا عواره.

وعلى الرّغم من كلّ ما تقدّم في هذا الموضوع والجهد الذي بذلناه والذي نحتسبه أولاً عند الله تعالى، يبقى "التّناص في شعر مهيار" في اعتقادنا في حاجة إلى دراسة أخرى مستقلة؛ للوقوف على مختلف جوانبه وتقديم الصّورة المتكاملة عنه. وإنّنا نهتبل هذه الفرصة لنشير على طلاب العلم ممّن يقرؤون رسالتنا أن يجعلوا هذا الموضوع محطّ اهتمام منهم، ويفردوا له دراسة علميّة خاصّة. وعسى أن نكون نجحنا فيما عرضناه وبيّناه على إيجازه.

الفصل الخامس الصورة الشعرية .

- ١- مفهومها، وأثر الخيال فيها، وصلتهما بتجربة الشاعر .
 - ٢- طبيعتها في شعر مهيار .
 - ٣- وظيفتها .
 - ٤- أساليب تشكيلها :
 - أولاً: تبادل المدركات، أو (التشخيص، والتجسيد).
 - ثانياً: تراسل الحواس .
 - ثالثاً: الرمز السياقي .
 - رابعاً: المقابلات .
 - خامساً: القصة .
 - سادساً: التشبيه .
- "الصورة"، لغةً، هي: الشكل والتمثال المجسم. وفي التنزيل العزيز (الذي خلقك فسواك فعدلك، في أي صورة ما شاء ركبك)، سورة الانفطار: [الآيتان ٧، ٨]. وصورة المسألة أو الأمر: صفتها. -و- النوع. يقال: هذا الأمر على ثلاث صور. وصورة الشيء: ماهيته المجردة. -و- خياله في الذهن أو العقل^(١).
- و"الصورة": ما قابل المادة. وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبني عليه فلسفته كلها، وطبقه في الطبيعة، وعلم النفس، والمنطق^(٢).
- ويعد مصطلح "الصورة" من المصطلحات النقدية الوافدة^(٣)، فهو لم يظهر بوضوح إلا على أيدي نقاد الحركة الرومانتيكية وشعرائها في أوروبا، خلال النصف الأول من القرن التاسع

(١) المعجم الوسيط: (صور). [مجمع اللغة العربية - القاهرة].

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، للدكتور: مجدي وهبة وزميله كامل المهندس، ص: ٢٢٧، (الصورة). [مكتبة لبنان - بيروت - ط/٢ - ١٩٨٤م].

(٣) - ولعل كتاب كارولان سيرجن "الصورة الفنية عند شكسبير" أول كتاب يصدر باللغة الانجليزية حول الصورة الفنية التطبيقية، إذ طبع لأول مرة في لندن عام ١٩٣٥م.... بينما يعد كتاب "الصورة الأدبية" للدكتور (مصطفى ناصف)، أول كتاب في العربية يخصص لدراسة الصورة، وقد ظهر أول مرة عام ١٩٥٨م. [للمزيد، انظر: "في تشكّل الخطاب النقدي" للدكتور عبد القادر الزباعي - ص ١٤٥ - ١٥٤ الأهلية للنشر والتوزيع - عمان - الأردن - ط/١ - ١٩٩٨م].

عشر^(١). وعلى الرغم من حداثة هذا المصطلح الذي صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، إلا أن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها قديم^(٢).

ولأنّ الشعر يمتاز عن غيره من الفنون بلغته ونسقه الموسيقيّ؛ فهو كذلك يتميز عن سواه "بالصورة". بل إنّ بعض النقاد يعدّون الشعر في جوهره تعبيراً بالصّور. فهذا الجاحظ يقول: "إنّما الشعر صياغة وضرب من النّسج، وجنس من النّصوير"^(٣).

وقد حاول بعض الباحثين المعاصرين مستفيدين من الدّراسات الغربيّة الحديث طرح مفهوم جديد للصّورة لم يكن ليعرفه النقد العربيّ القديم. وكان من دعا إلى ذلك الدّكتور (مصطفى ناصف)، معتبراً الصّورة منهجاً فوق المنطق؛ لبيان حقائق الأشياء^(٤).

أي أنّ الصّورة أضحت وحدة تركيبية معقّدة تتألف فيها شتى المكوّنات: الواقع والخيال، اللّغة والفكر، والإيقاع الداخل والخارج، الأنا والعالم... الخ^(٥). وأسلوبياً، فإنّها "تجسيد لعلاقة لغويّة بين شيئين"^(٦).

وللصّورة دلالاتها المعنويّة والنّفسية التي يحملها السّياق. الأمر الذي جعل النقد الحديث ينظر إليها من زاوية تبتعد عن زاوية النّظر الحسيّة. يقول رتشاردز "من السّفه أن نحكم على الصّورة

الشّعريّة كما نحكم على شيء حسيّ نراه. إنّ الذي يبحث عنه المصورون في الشعر... ليس هو الصّورة الحسيّة المرئيّة ولكن سجلات للمشاهدة، أو منبّهات للانفعال"^(٧).

ومما لا شكّ فيه، أنّ التّمثيل للمدركات الحسيّة هو الذي ينقل الدّلالة المعنويّة من إطار ضيق إلى عالم رحب تنهض من خلاله الإحساسات المحتدّمة في وجدان الشاعر؛ لتتشكل مع حركة النّفس، وزاوية النّظر الدّاخلي للأشياء. وفي هذا تحوّل عن "اللّغة الدّلالية إلى اللّغة الإيحائية"^(٨).

(١) التّعبير البيانيّ، رؤية بلاغيّة نقدية، للدكتور: شفيع السيّد، ص: ١٥٨. [دار الفكر العربيّ / القاهرة/ ط. ٤ / ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م].

(٢) وانظر، النّقد الأدبيّ: ج/ ٢ ص: ٧، بعنوان (الصّورة الفنّيّة في الثّراث النّقدّي والبلاغيّ عند العرب). [الدكتور/ جابر عصفور- من

دار الكتاب المصريّ- القاهرة- ودار الكتاب اللّبنانيّ- بيروت- ط/ ١ - ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م].

(٣) الحيوان، لأبي عمرو بن بحر الجاحظ، ٣ / ١٣٢. [تحقيق: عبد السّلام هارون]. ط/ ١ - ١٩٤٨م.

(٤) - الصّورة الأدبيّة: ٨.

(٥) الصورة في القصيدة العربيّة المعاصرة، للدكتور (نعيم اليافعي)، مجلة الموقف العربيّ، العددان (٢٥٥) و(٢٥٦)، تموز وآب، ١٩٩٢م، ص ١٥.

(٦) الصّورة الأدبيّة، فرانسوا مورو. ترجمة الدكتور/ علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع - دمشق - سوريا - ١٩٩٥م، [ص ٢٣].

(٧) مبادئ النقد الأدبيّ، ص ١٧٦.

(٨) نظرية البنائية في النقد الأدبيّ، د. صلاح فضل، ص ٣٥٩.

ويرى الدكتور (عبد القادر القط)، أنَّ الصَّورة هي: "الشَّكل الفنِّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشَّاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التَّجربة الشعريَّة الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللُّغة وإمكاناتها، في الدَّلالة والتَّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتَّرادف والتَّضاد والمقابلة والتَّجانس، وغيرها من وسائل التَّعبير الأخرى"^(١).

والجديد هنا، أنَّ "الصَّورة" قد تتحقَّق ببعض المحسِّنات البديعيَّة، ويتم تشكيلها أحياناً بجرس الكلمات وإيقاعها، أو بناء العبارة على نسق معيَّن، وهذا كلُّه يندرج تحت إمكانات اللُّغة وأسرارها الدَّقيقة التي لا يفتن إليها، ولا يقدر على استغلالها إلَّا شاعر متمكَّن، رهيف الإحساس، بصير باستعمالات الألفاظ وأنماط التَّراكيب."^(٢).

وباختصار، فإنَّ الصَّورة هي الأداة التي تتربَّع على سائر الأدوات الشعريَّة، فبعضها أو غيابها يحكم على هذا الكلام الذي نسميه شعراً؛ لأنَّ تحويل القيمة الشعوريَّة إلى قيمة تعبيرية يتمُّ بوساطتها"^(٣).

تأسيساً على ذلك، وبالنَّظر إلى هذه الأهميَّة المحوريَّة للصَّورة فإنَّ درسها وتحليلها يعني "الاتجاه إلى روح الشعر"^(٤). وهنا يلزمنا للوفاء بدراسة "الصَّورة" في شعر مهيار أن نتوقَّف على ثلاثة جوانب مهمة، هي:

١- الخيال: باعتباره الملكة التي تشكِّل صور القصيدة، وتصل ما بينها.

٢- طبيعة الصَّورة في شعر مهيار، باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة.

٣- وظيفة الصَّورة عند مهيار.

١- الخيال الشعري وأثره في الصَّورة، وصلتهما بتجربة الشَّاعر.

عناصر الأدب، وبعيداً عن التَّقصيلات التي تخدم الإبداع أساساً، هي بإيجاز: العاطفة، والخيال، والفكر، واللُّغة أو العبارة. وفي التَّسليم أو عدم التَّسليم - في حالة أنَّ بعضنا يستبدل بها مناقشةً ثنائيَّةً للفظ والمعنى أو للشَّكل والمحتوى - تنهض الحقيقة التي لا خلاف حولها، وهذه الحقيقة هي فاعليَّة الذات المبدعة التي يجب أن تقدر في أي نوع من أنواع الفنِّ"^(٥).

والمقصود بالخيال، هو: "القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معيَّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدَّة صور أو أحاسيس - في القصيدة - فيحقِّق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، الدكتور (عبد القادر القط)، مكتبة الشُّباب - القاهرة - ١٩٧٨م. [ص: ٤٣٥].

(٢) قراءة الشعر وبناء الدَّلالة، للدكتور/ شفيع السَّيد، ص: ٢٢٦، ٢٢٧. [دار غريب - القاهرة - إيداع ١٩٩٩م].

(٣) رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق - ص: ٢٢٤.

(٤) فن الشعر، الدكتور (إحسان عباس)، ص: ١٣٨.

(٥) - النَّد الأدبي الحديث، الدكتور (أحمد كمال زكي)، ص: ٧٢. [الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة - ط ١ / ١٩٩٧م].

بالصّهر^(١). أو "القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكّل صوراً للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود، على حدّ تعبير (صمويل جونسون)"^(٢). إنّه وسيلة إبراز العاطفة وتصنيع المحتوى... وقد أخطأ قدمائنا عندما أهملوه جريا وراء الحقائق والصدق الأخلاقي^(٣).

ويدخل الخيال عنصراً فعّالاً في حدّ الفنّ الشعريّ، بوصفه وسيلة أداءٍ قادرة على تكثيف التجربة الشعوريّة وإبرازها وخلق مثيلٍ لها في نفس المتلقّي، ولعلّه أدخل عناصر الشعر فنّيّاً. لكنّ الخيال لا يتّضح بذاته بل بنتائج، وأهم هذه النتائج: الصّور. فهو يخلقها وينظمها ويرتّبها ويبرز الفكرة صوراً. إنّه اللّغة التّصويريّة للفكر^(٤).

خلاصة الأمر، أن لا بدّ للأديب من خيال خالق يبتكر الصّور ابتكاراً، وإذا كان القِدَمُ في الصّورة يفسدها فإنّ الشّطْح فيها إلى حدّ الوهم لعلّه يفسدها بأكثر ممّا يفسدها القدم، إذ تنمحي فيها حواجز الحسّ وروابط العقل، وتصبح أشبه ما تكون بهذيان المريض^(٥).

فما أثر هذا الخيال الفنّي في شعر مهيار؟

لا مندوحة من القول: إنّ كثيراً من قصائد مهيار، بفعل الخيال الجيّد، ترابطت أجزاءها، وأصبحت كلّ قصيدة منها كيئناً واحداً، وتعبّر عن تجربة شعوريّة تامّة^(٦)، بل لا نبالغ إذا قلنا: إنّ جلّ قصائد مهيار تحقّقت فيها الوحدة الفنّيّة بمقاييس النّقد الحديث.

حقيق، إنّنا لا ندعي أنّ كلّ شعره وجدانيّ الطّابع، ولا أنّ قصائده على إطلاقها تعبّر عن تجارب شعريّة كاملة. لكنّ الأمر الذي نراه صواباً في هذه المسألة أنّ كثيراً من قصائده هي كيانات عاطفيّة وعقليّة كاملة التّكوين.

(١) - كوليردج، ص: ١٥٧، [الدكتور: محمد مصطفى بدوي، سلسلة نوابع الفكر الغربي، دار المعارف - القاهرة].

(٢) - معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب - الخيال - ص: ١٦٣.

(٣) - النّقد الأدبيّ الحديث، الدكتور (أحمد كمال زكي)، ص: ١١٠. [الشركة المصريّة العالميّة للنشر - لونجمان - القاهرة - ط١ / ١٩٩٧م].

(٤) - معجم الشامل في علوم اللّغة ومصطلحاتها، محمد سعيد اسبر، وزميله بلال جنيدي، ص: ٥٥٣. [دار العودة - بيروت - لبنان - ط٢ / ١٩٨٥م].

(٥) - في النّقد الأدبيّ، الدكتور (شوقي ضيف)، ص: ١٧٣. [دار المعارف - مصر - ط٨ / إيداع ١٩٩٣م].

(٦) - مفهوم التجربة الشعوريّة، هو: أن تكون القصيدة بناءً فنّيّاً متكاملًا يشتمل على حدث فكريّ نفسيّ، يعنى بموقف معيّن للشاعر، عاشه أو عاش فيه من فاتحته إلى خاتمته حتّى أبرزه عملاً قائماً بنفسه.

وللاستدلال على صحة هذا الادعاء اخترنا نموذجاً من قصائده، هو:

- تلك القصيدة التي يرثي فيها صديقه (أبو الحسين أحمد بن عبد الله)، وهي تتألف من خمسة وثمانين [٨٥] بيتاً، يقول فيها:

الآبيات من [٨ - ١]:

نعم! هذه يا دهرُ أم المصائبِ	فلا تُوعِدْنِي بعدها بالنوائبِ
هتكت بها سِترَ التَّجَامُلِ بيننا	ولم تلتفت فينا لِبُقْيَا المُرَاقِبِ
وما زلت ترمي صفحتي بين عاصد	ومحرفٍ حتى رَمَيْتَ بصائبِ
فَرَأَيْكَ في قَوْدِي، فقد ذلَّ مِسْحَلِي	وَشَأْنُكَ في غَمَزِي، فقد لانَ جانبي
ولا تحسَبْنِي بأسطاً يدَ دافعٍ	ولا فاتحاً من بعدها فَمَ عاتبِ
ولا مُسَبِّغاً قُضَافُضَةً أبتغي بها	شَبّاً طاعنٍ من حادثاتِكَ ضاربِ
لها كنتُ أَسْتَبْقِي الحِياةَ وأحتمي	وأجمعُ بُرْدِي من أكفِّ الجَوادِبِ
وَلَجْتُ رُواقَ العِزِّ حتى اقتحمتُهُ	بلا وازعٍ عنه ولا ردَّ حاجِبِ

الآبيات من [٢٥ - ٣١]:

سل الموت: هل أودعته من ضغينة	تَنَقَّمَ منها فهو بالوتر طالبي
له كلَّ يومٍ حولَ سَرَجِي غارةٌ	يشرَّد فيها بالصفايا النجائبِ
سُلافةُ إخواني وصفوةُ إخوتي	ونُخبَةُ أحبَّائي وجُلُّ قرائبي
فَلَيْتَ عفا عن (أحمدٍ) فادياً له	بمُصرمةٍ مما اقتنيتُ وحالبِ
أأَلَّانَ لَمَّا اشتدَّ مَتْنِي بوْدَه	وردتَ مِلاءً من نَداه حَقَائِبِي!
وجَمَّتْ لآمالي العطاشُ حِياضُهُ	وكانت تُخَلِّي عن نِطافِ المِشارِبِ
فُجِعْتُ به غَضُّ الهوى حاضرَ الجَدَى	جديدَ قَميصِ الودِّ سَهْلَ المَجاذِبِ

الآبيات من [٤٣ - ٤٧]:

فقيد "بميسان" استوت في افتقاده	مشارق آفاق العِلا بالمغاربِ
وقيد الحياء والسَّماح فأزجلا	عقيرين في تُرْبٍ له مُتراكِبِ
تُتَافِتُ عن جمر الغضا نادباته	كأنَّ فَوادِي في حُلوق النِّوَادِبِ
بكت أدمعاً بيضاً ودمماً جباها	فتحسبها تبكي دمماً بالحواجِبِ
هوت هضبة المجد التليد وعظمت	رسوم الندى وانقضَّ نجم الكواكِبِ

الآبيات من [٥٢ - ٥٤]:

مشارك آفاق العلا بالمغارب
عقود الشتاء حاضياً بالمناقب
إذا لم تكن قسماً تلك الرغائب
جهاداً وودّي من وشيح المناسب

ونقب من أخلافه عن حبابي
لتصدعنا والأرض أم العجائب
ونطرب من أيماننا للحراب
هي السقم المردّي، ونهله شارب
ونطرب من أيماننا للحراب
فأين أبي الأدنى وأين أقاربي؟
ولا باقياً في الناس إلا ابن ذاهب
وأمنع ظهراً من مشيد "مارب"
من الموت أو عند حنيّه "حاجب"

وإن عشت - ليست إريّة من مآربي
فعاد جديداً بالدموع السواكب
ذكرتك فيها فاغدت من مصائب
وأبسم منهم في الوجوه القواطب
وتحت جناحي جانفات المخالب

أفاويق لم تُخدج بلمعة خالب
غدث روضة وفراء ذات نواب
بجمّاته عن قاطرات السحاب^(١)

فقيد "بميسان" استوت في افتقاده
وفيمن يصاغ الشعر بعدك ناظماً
وأين أخوك الجود من كف راغب
ومن ذا يعي صوتي ويعتد نصرتي

الآبيات من [٦٠ إلى ٦٧]:

سرى الموت من أوطانه في مآلفي
عجبت لهذي الأرض كيف تلمنا
نطارِدُ عن أرواحنا برماجنا
وتسحرنا الدنيا بشبعة طاعم
نطارِدُ عن أرواحنا برماجنا
أحدث نفسي خالياً بخلودها
ولا كنت إلا واحداً من عشيرة
فهل أنا أجبي من مقال حنير
وهل أخذت عهد السموع لي يد

الآبيات من [٧٥] إلى آخر القصيدة [٨٥]:

سلام على الأفراح بعدك إنها
إذا دنس الحزن السلو غسلته
وإن أحدثت عندي يد الدهر نعمة
أداري عيون الشامتين تجلداً
أريهم بأنّي ثابت الريش ناهض

سقتك بمعتاد الدموع مرشّة
إذا عممت جلاء أرض بوبلها
وإن كان بحر في ضريحك غانياً

فالقصيدة - كما ترى - حدث عاطفي وعقلي، وراءه ذات شاعرة لا تكتفي أن تدور الآبيات حول موضوع واحد بل تمحنا الإحساس بذاتية الشاعر. وبتعبير آخر، إنّنا حين نقرأ هذه القصيدة

(١) - ديوانه، ج ١ / ٥٢ - ٥٦، [من الطويل].

ونتأمل عناصرها نلاحظ نموًا عضويًا تبنّاه خيال مركّب وتام، ونشعر معه بلذّة غير مألوفة. وهاكم أدلتنا على ذلك:

أ- موضوع القصيدة: رثاء صديق.

ب- العاطفة المسيطرة: الحزن والألم.

ج- الأفكار العامّة للقصيدة، وأبرز سماتها الفنيّة:

١- الأبيات من ١ - ٨: عتاب الدّهر، والتّسليم لحادثاته الجسام ومنها: موت صديقه.

٢- الأبيات من ٢٥ - ٣١: استغرابه تخيّر الموت صفوة أحبابه، وتمنّيه لو أنّه كان يقبل الفدية فيه.

٣- الأبيات من ٤٣ - ٤٧: مشاركته أهل الأرض حزنهم على الفقيد.

٣- الأبيات من ٥٢ - ٥٥: قلقه على شعره وخوفه على مستقبله برحيل صديقه.

٤- الأبيات من ٦٠ - ٦٧: تعجبه من المؤمّلين في هذه الدّنيا الخادعة.

٥- الأبيات من ٧٥ - ٨٥: بقاؤه حزينًا على فراق المرثي وفيّاً له وداعيًا له.

أمّا أهمّ سماتها، فهو: - الوضوح. - والإقناع. - والتّسلسل. - وذاتية الطّابع.

هـ- ملامح الشّاعر الشّخصيّة والنّفسية:

أولاً: يعبر عن ألمه وحزنه على فراق صديقه.

ثانياً: مرهف الإحساس، كهربيّ الانفعال.

ثالثاً: خائف على مستقبله.

رابعاً: وفاؤه لصديقه.

و- جاءت صور القصيدة مترابطة مع بعضها البعض، وتحمل مضامين أو معاني متألّفة كذلك،

وهي: غدر الزّمان بالشّاعر، وقسوة الموت باختيار صديقه، وحزنه الشّديد على رحيل صديقه.

وتتدرج هذه المعاني تحت عنوان عام، ألا وهو: رثاء هذا الصّديق. وقد دارت صور القصيدة

بنوعها- الكلّي، والجزئي- في هذا السّياق الحزين، وفي إطار وحدة عضويّة حقيقيّة.

أمّا من جانب الصّور الجزئية، فتأتي "الاستعارة" أولاً، حيث استهلّ القصيدة بتشخيصه

"الدّهر" على أنّه إنسان غادر، يتحمّل تبعات ما يحدث له وما يوقعه عليه. فهو الذي هتك ستر

التّجامل بينهما، ولم يبق على مودّة تجمعهما بنزول الموت بصديقه "أحمد". ثمّ يتحوّل بالخطاب

إلى "الموت" ويشخصه في صورة إنسان مسؤول بعد أن عدل عن ضمير الخطاب إلى ضمير

الغيبية، قائلاً: سل الموت، وسرى الموت، وثمة صورة أخرى من التّشخيص، بقوله: سلام على

الأفراح بعدك.. وما إلى ذلك. بينما جاءت صور "التّجسيد"، ممثلة في قوله: أستبقي الحياة،

وجمّت لآمالي العطاش، وقيد الحياء والسّماح، هوت هضبة المجد، إذا دنّس الحزن السلو غسلته... الخ.

أمّا "الكناية" فجاءت ممثلة في قوله: "أم المصائب"، "له كل يوم غارة"، "استوت في افتقاده مشارق آفاق العلا بالمغارب"، "أخوك الجود"،... الخ.

ونختم هذا الجانب من الصّور الجزئية في القصيدة بالتّمثيل "للمجاز"، ومنه قوله: "ترمي صفحتي"، "ذلّ مسحلي"، اشتدّ متني، تبكي دمًا، ناظمًا عقود النّاء، يد الدّهر، عيون الشّامتين، ثابت الرّيش... الخ.

لكنّ هذه الصّور تتآلف فيما بينها ويجمعها إطار لوحة فنيّة كبيرة. وهذه اللّوحة تعرف بالصّورة الكلّية، ويؤطرها ثلاثة أبعاد فنيّة، هي: - الصّوت - والحركة - واللّون. أمّا البعد الأوّل منها، وهو الصّوت، فيتمثّل في قوله: "نعم"، "يا دهر"، "توعدي"، "فرايك"، بكت، "فاتحا فم"، سل الموت، صوتي، ذكرتك، نادباته، أحدثها، سلام... الخ. وأمّا البعد الثّاني، وهو الحركة، فيتمثّل في قوله: "هتكت"، "أستبقي"، "لم تلتفت"، وأجمع، سرى، تلمنا لتصدعنا، أداري، أريهم، "غدت"، "تتافت"... الخ. وأمّا البعد الثّالث والأخير، وهو اللّون، فيتمثّل في قوله: "دمًا"، "جديد"، "أدمعًا بيضًا"، "جلحاء"، روضة، لمعة، النّدى، برق، "السّود"، "حمر"... الخ.

ز - استخدم الشّاعر في هذه القصيدة أيضًا بعض الرّموز الفنيّة، منها: "الدّهر" ليعطي للتجربة بعدًا إنسانيًا، حيث أن "الدّهر" ظرف يقع فيه ما يعقل وما لا يعقل. كما استدعى من الثّراث مثالين في الوفاء، هما: الشّاعر الكبير "السموأل"، و"حاجب بن زرارة"؛ تشبيهًا للزّمان عل سبيل الاستتكار، والذي يصرّ - في زعمه - على تخيير صفوة أحبابه، وكأنّه إنسان يوفي بما عهد إليه. أمّا "السموأل بن عاديا" المتوفّى سنة ٥٦٠م، فقد ضحّى بابنه حفاظًا على وديعة لأمري القيس. وأمّا حاجب بن زرارة، فقد وفد على كسرى وأرهنه قوسه ضمانًا له بوفاء العرب. ناهيك باستخدام الشّاعر رمزين آخرين للتدليل على ضعفه أمام حادثات الدّهر ومنها الموت. وهذان الرّمزان هما: "حمير"، في قوله "مقاول حمير" أي ملوكها، و"مارب" وهو قصر باليمن. وكأنّه يريد أن يقول: لا يفلت مخلوق من الموت مهما كان شأنه، ولا يصمد أمامه شيء، مهما بلغت قوته. فما بالك به هو؟!

كما يتّضح أنّ كلّ جزء في القصيدة الوجدانيّة له وظيفته أو دلّالته التي لا تتفصم عن بقية أجزاء القصيدة؛ فدلالة أي مفردة فيها لا تقصد لذاتها، وإنّما ليتمّ بها وبدلالات أخرى تصوير حالة وجدانيّة بجميع عناصرها وشعبها. "فالشّاعر، والمعاني، والألفاظ، والإيقاعات الموسيقيّة، تتولّد في

نفس الأديب وتنبثق فيها وحدة تعمّها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم".
[ص: ١٤٥ - في النقد الأدبي ط٨ / ١٩٩٣ م].

وإذا حاولنا تطبيق هذا الحكم على الإيقاع في هذه القصيدة، فسند أن القصيدة:

- جاءت من بحر الطويل، ولعلّ إيقاعه الشّدِيد غير الرّقيق قد ناسب الحالة النّفسية التي كان عليها الشّاعر. وحقيق أنّ الشّاعر قد ركب هذا البحر كثيرًا لكنّ لكل مقام مقال.

- قافيتها "باء متحرّكة". فمن حيث أنّ "الباء" من الحروف المجهورة الشّديدة المستقلة يكون هذا الصّوت مناسبًا لما كان عليه الشّاعر من الحزن الشّدِيد والألم. وربّما ضاعف الإحساس بالإلم أن كانت القافية مطلقة، لينسج الرويّ المكسور للامتداد النّفسي فيخرج المكبوت في النّفس من حزن وألم، ويفرغ الشّحنة العاطفية الثّائرة عنده.

- قلّت فيها عناصر الصّناعة الفنّية. وما كان من هذا القليل فقد جاء مناسبًا للسياق وفي إطار تآزر الأجزاء في الوحدة العضوية. وإنّ أبرز ما جاء من هذه العناصر، والذي يعرف بالموسيقى الدّاخلية نذكر ما يأتي: ١ - "النّصريع" في البيت الأوّل:

وأغلب قصائده على هذا النّحو، فثمة حدث عاطفيّ وعقليّ، في كثير من قصائده، وراءه ذات شاعرة لا تكتفي أن تدور الأبيات في القصيدة حول موضوع واحد بل تمحنا الإحساس بذاتية الشّاعر. وبتعبير آخر، إنّك حين تقرأ هذه القصائد وتتأمل فيها تلحظ نموًا عضويًا قد تبنّاه خيال مرّكب وتام، وتشعر معه بلذّة غير مألوفة.

والوحدة كما يراها د. العشماوي سواء كانت تحت مسمى "الوحدة العضوية" أو "الوحدة الفنية" أو "الوحدة الشعورية" إنّما تعني شيئًا واحدًا هو هيمنة إحساس واحد أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية، وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه^(١).

(١) محمد ذكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ص ١١١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

طبيعة الصورة في شعر مهيار:

من يتأمل شعر مهيار ويدقق في طبيعة صورته يجد أنها ليست على نسق واحد؛ لاختلاف مصادرها. فعلى اعتبار مصدر الصورة عند مهيار، وهل هو عاطفته أم غير ذلك، ومن حيث دوراتها حول تجربة الشاعر الوجدانية أم صدورها عن ذهنية خالصة، نستطيع تقسيم صور شاعرنا إلى قسمين، هما:

أ- صور تقريرية (مسطحة).

ب- صور تعبيرية (وجدانية).

ولا غرو، فمهيار يعتمد في صورته الشعرية على كثير من التشبيهات والمجازات ذات الطبيعة الوجدانية والخيالية. وكان طبيعياً أن يستمد صورته - في الأغلب - من الشعر القديم، وهو الذي اتجه منذ البداية اتجاهاً عربيّة تقليدياً حين كتب باللغة العربية، وتأثر بثقافتها وأعجب بها. وأسرارها^(١).

بيد أننا سنتوقف ملياً مع القسم الثاني من الصور؛ لارتباطه المباشر بموضوع رسالتنا، فضلاً عن أنه الجانب الذي غفلت عنه جل الدراسات الذي سبقتنا وعليه. ولا يفوتنا أن نؤكد على أن هذا التقسيم وسابقه متداخلان. فكل من التصويرين: (التقريبي، والوجداني) يمكن أن يتشكل كل واحد منهما في نمطين أو شكلين للصورة في آن: جزئية، وكلّية.

وبمعنى آخر، يمكن أن تكون الصورة التقريرية مثلاً، جزئية، كما يمكن أن تكون كلّية. وكذلك الصورة الوجدانية منها الجزئية ومنها الكلّية. فليست الصورة المركبة سوى مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة والمتألّفة، والتي تهدف إلى تقديم موقف على قدر من التعقيد - كما رآه الشاعر وانفعل به - أكبر من أن تستوعبه صورة جزئية.

في الوقت ذاته، "ليست كلّ مجموعة من الصور تدور حول فكرة واحدة أو موقف واحد تمثل صورة مركبة، بل لابد أن تكون بين هذه الصور رابطة عضوية تتجاوز الرابطة المعنوية المتمثلة في مجرد اشتراك الصور في معنى واحد"^(٢). "والشاعر الكبير هو الذي يحاول أن يرسم صورة متماسكة بأسرها"^(٣).

(١) - تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي: ص ٣٥١.

(٢) إبراهيم الشاهد: الصورة الشعرية عند جماعة أبوللو. مخطوط دكتوراه، ص ٨٩، دار العلوم.

(٣) الحياة والشاعر - ستيفن اسبندر - ص: ٧٦، تعريب الدكتور (مصطفى بدوي)، سلسلة الألف كتاب - ط/١ - مكتبة الأنجلو - القاهرة.

(أ) الصورة التقريرية:

يعرف التصوير التقريري بضحالة مردوده الفني، وكونه مجذباً في إثارة الأحاسيس وإثراء المضامين. وبينما تتميز الصور المركبة أو (الكلية) في مثل هذا النوع من التصوير عند مهيار بدقة المشاهدة وقوة ملاحظة الجزئيات، إلا أنها تفنقر إلى ما يثير النشوة ويهزّ الوجدان. كما تتوقف الصورة الجزئية معه عند حدود المشكلة بين طرفيها، وتقنع بالدلالات اللغوية الصرفة المستخدمة في التعبير عن المواقف غالباً.

ولعل أشهر الصور الكلية- في هذا الباب- عند مهيار ما جاء من قبيل ما يعرف بالشعر الوصفي، وجلّه في الأحاجي والألغاز، مشاركة من الشاعر لشعراء عصره الذين كانوا يتداولونه بكثرة في مجالسهم؛ بقصد اختبار ذكاء السامع وفطنته. ومن ذلك قوله الذي يصف فيه اللوح^(١):

ما مُكْرَمَ هَيِّنُ الْآبَاءِ يَكْرَهُه	أَبْنَاءُ قَوْمٍ وَيَرْضَى عَنْهُ آبَاءُ
صَيْنَ لَدَى اللَّهِ بِاسْمٍ وَاحِدٍ وَغَدَا	مُشَهَّرًا فِيهِ بَيْنَ النَّاسِ أَسْمَاءُ
تَلْقَى بِهِ شِقَّةَ عَيْنَاكَ، وَهُوَ غَدَا	فِيهِ شِقَاءٌ لِأَقْوَامٍ وَنَعْمَاءُ
إِذَا وَسَمْتَ عِلَامَاتٍ بِهِ فَبَدَتْ	تَلُوحُ، فَهِيَ لَهُ سِتْرٌ وَإِخْفَاءُ
فَإِنْ كَسَتْهُ ثِيَابُ الْعِزِّ نَاسِجَةً	يَدُ صَنَاعٍ، نَفَثَهَا عَنْهُ خِرْقَاءُ

- ومنه أيضاً وصفه مقطعاً من عاج، وهو من الأدوات التعليمية في عصره، يقول فيه:

دَلَّ عَلَى عِزِّ وَالِدِيهِ	وَاشْتَدَّ مِنْ لَيْنِ جَانِبِهِ
زَادَ هَوَانًا لَدَيَّ لَمَّا	أَنْ قُضِيَتْ حَاجَتِي لَدَيْهِ
يُقَطِّعُ فِي طَرَفِهِ فَيُجْزَى	سَوْءًا وَمَا الْقَطِّعُ فِي يَدَيْهِ ^(٢)

وشاعرنا، في هذا الشعر الوصفي، قصير النفس لا تتجاوز أبياته فيه حدّ المقطوعة الشعرية غالباً، وقد قصده شاعرنا ليس لوصف الذات، ولكن لذات الوصف. أو على حدّ تعبير الفلال: "جاء مستقلاً مقصوداً به وصف ما وقع تحت حسّ الشاعر؛ من السيف، والشطرنج، والصيّد، والقوس، والطبل، والاسطرلاب، والمنشار، والنّريا.... ، والدّواة، والرّمانة، والسّرير، وغيرها. وكان الشاعر في هذا القسم مُلغِزاً معيّناً، لا يصرّح بالموصوف ولذلك يحتاج في فهمه إلى كدّ ذهن^(٣).

(١) ديوانه: ج ١ / ١٣. [من البسيط].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٥٤٥. من [مجزوء البسيط].

(٣) مهيار الديلمي وشعره، ص: ١٥٩.

للشاعر كذلك صور كثيرة من قبيل ما يعرف بفنّ الوصف، والتي تناولها من جانب حواسه، لا من جانب وجدانه. ومنها على سبيل المثال، صورة يصف فيها العود وأجزاءه:

وأخرس مما سنّت (الفرس) ناطقٌ يُهبّ رياحا رَوْحُه وهو راكد
على صدره بالطول سبع صعائفٌ تدبرها بالعرض سبع شدائد
وخمسٌ سكون تحت خمس حواركٍ تمد ثلاثا يتمطيهن واحد
يشرد من حلم الفتى وهو حازم فيرجع عنه فاسقا وهو عابد^(١)

وله أيضًا، صورة تزخر بالحركة والحيوية في وصف الناقة، يقول فيها:

كأنها تحت الدجى جنية راكبها في ظهرها نجم هبط
لا تطأ الأرض وإن تسهلت لوطأة الدائس إلا ما تخط
كأنما أربعها من حفة واحدة فس السير حين تختلط
تجري فتدمي أذنّها بيدها كأنما بسنبيكها تشتط
تخل الغالون من آياتها صفوة ما خلف فيهم وفراط^(٢)

ولعل أبرز هذه الصورة ما جاء منها يصف الشاعر فيه ثغر حبيبته، على طريقة أسلوب

الحصر: (م، إلا) ويقول فيها:

وما نطفة حصنتها السماء بأرعن مرقاه مستعصب
مصفقة حلبت عفوها بها المزن أول ما تخلب
إلى أن تبقت لباناتها وكادت بما لطفقت تنضب
تراوحها وتغادي الشمال ترقرق فيها وتستعذب
ولا نحلة بات يغسوبها على الحسن من حذر يلسب
يغار فيمنعها أن تشا ر، ما منع الشائر المشعب
تجاذب فيها أكف الجنا ة، غنى مثلها مثله تكسب
ولا مسكة طاف عطارها "بدارين" ينخل ما يجلب
يبقر عنها بطون الظباء من الألف واحدة تنجب
فجاءت لضوعتها سورة تكاد العياب بها تثقب
بأطيب من فم ذات الوشاح سُحورًا بلى فمها أطيب^(١)

(١) ديوان مهيار: ج ١ / ١٩٦. [من الطويل].

(٢) -ديوانه: ج ٢ / ٤٩١. (من الرجز).

وعلى الرغم من اتساع التعبير في هذه الصورة ودقة ملاحظة الشاعر لأجزائها إلا أنها تفتقر إلى العاطفة الصادقة ودفء الوجدان. وفي رأينا أنه على قدر ما يكون في الصورة من الصنعة يكون بعدها عن الطبع.

ويعدّ من هذا الباب أيضاً ما جاء به الشاعر في قصيدة من الطّوال امتدّ الخيال فيها بالصّورة لوصف دار لبعض أصدقائه إلى أن شملت القصيدة كلّها. يقول في ذلك جامع الديوان: إنّ مهيار سئل وصف دار لبعض أصدقائه، وما كان حولها من البستان وبما حوته من بركة وبادهنج، "فوصف الحال ومازح الرّجل بما يزيد حلاوة المنظر، ويروق موضع الإصابة فيه عند مشاهدة الموضع". يقول فيها^(٢):

نديمي وما الناس إلا السُّكاري	أدزها ودعني غداً والخُمّارا
من العجز ترك الفتى عاجلاً	يسُرُّ لأمرٍ يخاف انتظارا
وعطّل كؤوسك إلا الكبير	تجد للصغير أناساً صغارا
وقرب فتى مائة أو يزي	دُ قد أكمل الشيب إلا الوقارا
تُسِرُّ المسرة أحشاؤه	ويُبررُ للعين طيناً وقارا

والخلاصة، أنّ من يدقّق في هذه الأوصاف لا يخطئه الحكم بسعة أفق خيال الشاعر، وقوة إدراكه للموصوف. ويرى بعض الباحثين أنّ مهيار بلغ حدّ الإجادة في أوصافه التي جاءت في ثانيا قصائده، والتي التفت فيها إلى الصّحاري والفقار والأبل والخيول وما إليها؛ لما في هذه الأوصاف من حيويّة وطرافة. واعتبر هؤلاء الباحثون ذلك "مما يحسب لشاعرنا في تطوير فنّ الوصف بالنسبة لعصر الشّاعر، والذي أسهم فيه مهيار بقدر كبير"^(٣).

(ب) الصّورة التّعبيريّة الوجدانيّة: [خذ نماذج من النتف والمقطوعات].

مفهومنا للصّورة الوجدانيّة، أنّها ذات مضمون واضح في إطار تجربة شعريّة صحيحة، تشتمل على حدث فكري نفسي يهيمن على أبيات القصيدة من فاتحتها إلى خاتمتها. من ثم، فليس كلّ ما ينظمه الشعراء من شعر يُعدّ تجربة شعريّة كاملة. ومن ناحية أخرى، "ولم يكن العرب يتصوّرون القصيدة تجربة شعريّة على هذا النّحو، حتّى إن هم لم يضمّنوها موضوعات مختلفة وجعلوا لها موضوعاً معيّناً واحداً، فإنّهم كانوا يكتفون بأن تدور معاني الأبيات حول الموضوع، ولكن دون أن يركّزوا أنفسهم فيه، ودون أن يحسّوا إحساساً عميقاً بأنّهم يخلقون حدثاً عاطفياً وعقلياً من شأنه أن يصبح تجربة مخلّقة كاملة التّكوين". للمزيد، انظر [في النّقد الأدبي، ص: ١٣٨، وما بعدها].

(١)-ديوانه: ج ١/ ٨٥، ٨٦. [من المتقارب].

(٢)- ديوانه: ج ١/ ٢٩٦، ٢٩٧. [من المتقارب]. وعلى المستزيد الاطلاع على القصيدة مكتملة في الديوان.

(٣) تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتملّ في شعر مهيار: ص

إذا كان الوصف النقلي تقوم فضيلته على صحة التشابهية ودقتها لكونه أقرب إلى العلمية؛ فإنّ الوصف الوجدانيّ يتميز بتحرّره من الواقع وارتباطه بالمشاعر والأحاسيس الذاتية. "حيث يتخطّى فيه الشّاعر حدود الظّاهرة، أو يرزل مفهومها العلميّ العام، وينيّط بها مفهوماً شعرياً جديداً، هو امتداد من المفهوم العام أو تأويله له. وهنا تغدو الظّاهرة شبيهة برمز، أو عنواناً لكتاب مكتوم وتقيّة لمعاني مخبوءة. فالشّاعر يتحوّل من الظّاهرة إلى ما وراءها أو ما حولها، محاولاً أن يستطلع منها أو أن يفسّرهما. وهكذا فإنّ المشهد ينتقل من حواس الشّاعر إلى نفسه، إلى ضميره، بصورة إنسانية حيّة، تتحدّ به أو تتحلّ فيه، وتتخذ منه وجوداً أو مفهوماً جديداً^(١).

صحيح أنّ الشّعور هو المحرك الأول للوصف الوجدانيّ، وهو الذي ينزع غلاف الأشياء وجمودها ويبعث فيها المعاناة والحنين. لكنّ هذا الشّعور الذي يختلج في ظلمة النّفس، يبقى حسّاً، وجيباً داخلياً، قد يعتري الشّاعر، كما أنّه قد يعتري سواه من النّاس، والشّعور بحدّ ذاته، ليس سوى حالة لا شكل لها ولا ملامح، ينقرض ويزول، إذا لم يقدر له الخيال الذي ينزع به، فيغدو صورة بعد أن كان معاناة. فالخيال هو الغرفة المظلمة التي تحوّل الظلام الشعوريّة المموّهة إلى صورة ذات شكل وحدود ومعنى. فالخيال يترجم الشّعور ويجسّده^(٢).

والشّاعر الفنّان من يستطيع أن يخلق صورة جميلة من لبنة مألوفة، ومن أكثر الأشياء قرباً من التّناول؛ بالاستناد إلى قوّة الخيال التي تذيب المتنافرات وتوحّد الفوضى في بؤرة جديدة. فالصّورة، إذن، هي ابنة الخيال الممتاز^(٣).

وعليه، والحديث عن الصّورة الموحية التي تلغي النّقل السّطحي الذي لا غناء فيه - يكون الشّعور قد تجرّد من العين المبصرة؛ ليصبح ملتصقاً برؤية داخلية تعيد بناء المدركات الحسيّة بناءً ينسجم والعين الدّاخلية للشّاعر

صورة رائعة في غرض له، يمتزج فيها الحبّ بالطّبيعة^(٤).

أعانقُ غصنَ البانِ منها تعلّة	فأنكره مسّاً وأعرفه قداً
وأعدّل لثمّ الأقحوانِ بثغرها	فأرزقه برقاً وأحرّمه برّداً
فلله من لم أستعص عنه غائباً	ولم أر منه ظالماً أبداً بُداً

(١) - فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ - إيليا الحاوي - ص: ١١. [دار الكتاب اللّبناني (لبنان) - دار الكتاب المصري (القاهرة) - ط ٢ / ١٩٨٧م].

(٢) - فن الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ - إيليا الحاوي - ص: ١٤.

(٣) - الصّورة الفنّية في شعر أبي تمام، الدكتور (عبد القادر الزّباعي)، ص: ١٤، [جامعة اليرموك - الأردن - ١٩٨٠م].

(٤) - ديوانه، ج ١ / ٢٩٣ - [من الطّويل].

أورد مهيار في شعره صوراً في وصف الطيور، ويبدو أنّ "العصافير" و"الحمام" من طيور المدن من الألفاظ المحورية أو رموز شعره. ويظهر الشاعر في وصف الحمام كثير الحزن والهمّ مشاركاً له في أساه وحزنه كما هو في قوله:

ترنّمت ترنّم الأسير	ورقأ فوق ورق نصير
تنطق عن قلب لها مكسور	كأنها تخبر عن ضميري
لبّيك يا حزينه الصّفير	إن اسـتجرت فيمستجير
مثلك في تبلد المهجور	قصّ جناحي زمني فطيري
لك الخيار أنجدي أو غوري	وحيثما صار هواك صيري
وإن أردت الأمن أن تجوري	فيممي بغداد ثم سيري
أو حومي بربعها المعمور	مذ غاب فيه قمري بالنور
عسى تقولين لأهل الخور	وأوحشتي بعدك للسرور ^(١)

وكذلك قوله:

إن تحدّث عصفور على فنن	أنكرت يوم اللوى حلمي وأنكرني
ما كنت قبل احتبالي في الحنين له	أخاف أن بغاث الطير تقتصني
زقا فذكرني أيام كاظمة	عمارة الدار من لهو ومن ددن
أشتاق ميّاً ويشكو فقد أفرخه	لقد أبنت عن الشكوى ولم يُبن
دلّت على الحزن ريشات ضغن به	عن نهضة ودليل الحب في بدني ^(٢)

يقول عصام عبد علي: ولا بد من القول أن وصف الحمام ومشاركته الأحزان ليس فناً جديداً على الشعر العربي، وقد أشجى الحمام العشاق والمحبين وأحزانهم، كما نجد ذلك في شعر جميل بثينة^(٣)، وأشجى الشاعر الأمير أبا فراس الحمداني في قصيدته الشهيرة، كما نجد صور هذا الأسى الأسى والحزن في شعر الشعراء الذين اعتادوا الأحزان في حياتهم، ومن الأمثلة على ذلك شعر الشريف الرضي وإشاراته إلى الحمام ما يثير في نفسه من أحزان^(٤) ويضيف قائلاً: إلا أن الأمثلة لا تنفي نفيًا باتاً افتراض التأثيرات الفارسية أو المجوسية في قصائد مهيار التي وصف فيها الحمام والعصافير [ص: ١٩٨].

(١) ديوانه: ج ١، ص ٢٩٤، قالها في غرض له.

(٢) ديوانه: ج ٤، ص ٤٩١.

(٣) [ديوان جميل بثينة - تحقيق الدكتور حسين نصار - ص: ١٢٦، ٢٢١].

(٤) [ديوان الشريف الرضي - طبروت، مجلد ١/ ٣١٣، ٣٢١، مجلد ٢/ ص: ٤٧٥].

وظيفة الصورة في شعر مهيار:

لأنّ الشعر صنعة - كما يقول أهل العلم - والصورة روحه، يبدو لنا من المهم أن نتعرّف على وظائف الصورة عند مهيار.

وإذا أمكننا تعرّفنا إلى أهم أساليب تشكّل الصورة في شعره، وهي: ١- تبادل المدركات: التّشخيص، والتّجسيد. ٢- تراسل الحواس. ٣- الرّمز السياقي. ٤- المقابلات. ٥- القصّة. ٦- التّشبيه... الخ، ومن خلال قراءة ناقدة لها، نستطيع أن نقول باطمئنان: إنّ الصورة عند مهيار جاءت في إطار رؤيته الفنّية الخاصة للعالم حوله، ومن منطلق موقف وجدانيّ تجاه موضوعه، فهي ترجمان لأحاسيس الشّاعر ومشاعره الباطنة.

ويمكن تلخيص وظائف الصورة الفنّية عنده فيما يأتي:

(أ) تجسيد المعاني ومنبّهات للانفعال. ويبدو ذلك من خلال أساليب مختلفة، منها: تبادل المدركات، والرّمز السياقي، تراسل الحواس، وتبادل المدركات، والمقابلات.

(ب) وسيلة من وسائل التّرابط والوحدة، باعتبار الصورة نسيجاً لغويّاً شكّله خيال الشّاعر على نحو خاص. وأبرز الأمثلة على ذلك عنده أسلوب القصّة، والصّور الكلّية، فضلاً عن وحدة القصيدة في كثير من قصائده.

(ج) إثارة أحاسيس القارئ، وربطه بمشاعره، لصدق الشّاعر نفسه في مشاعره.

(د) خلع الصّفات الحيويّة على الأشياء والجمادات وأنسنتها. وراجع مثلاً: أسلوب التّشخيص، والتّشبيه.

(هـ) إثراء الأفكار والمضامين وتحميلها مشاعر وجدانيّة. فليس من شك في أنّ "صادق الحبّ يملّي صادق الكلم". كما يقول علماء النّفس.

(و) تفعيل الرّموز التّاريخيّة والتّراثيّة، وربطها برؤية الشّاعر وتجربته، وتعميق الإحساس بالبعد الإنسانيّ الذي تحمله.

(ز) الرّبط بين الحسّ والشّعور، وإكساب النّص بعداً روحياً من طريق الشعر الوجدانيّ.

(ح) تعزيز المشبّه بمشبّه به، وهذه الوظيفة أكثر ارتباطاً بالصّور التّشبيهيّة.

٤- أساليب الشّاعر في تشكيل الصورة:

أولاً: تبادل المدركات:

النّفات الشّاعر إلى داخله، يعني نقل زاوية النّظر إلى الأشياء، بوصفها عالماً خارجياً، إلى عالم جديد يشكّله الوجدان، كما يراه، وليس كما ينظر إليه في حدوده الحقيقة. وامتداد الوجدان على مساحة واسعة من المنظورات من شأنه أن يمنح الشّاعر أبعاداً تصوّريّة لا تخضع لمنطق الأشياء،

وإنما تخضع لإحساسات (ميتافيزيقية)، تلتقطها العين الداخلية للشاعر، محولة إياها خلقاً جديداً لموقع خاص مستمد من الانفعال وإعادة تردده ثانياً في حالة الطمأنينة والهدوء، لتكون درجة الانفعال قابلة للتمثل الصحيح ومنظمة لسيادة الشعور الواحد. وبهذا التوازن يكون التمثل الشعري، في التكوين الشعري، حركة معقدة تنظمها هزات نفسية قادرة على منح الأشياء حركة وسكوناً، لونا وعطراً، ضياء وقامة، برودة وسخونة... باختصار تخلع عليها صفات منسجمة مع لحظة انتقاد الوجدان وامتداداته ذات اللمسات السحرية فتجيء الصور الشعرية محرّكة الجماد ومانحة المعنويات صفات الماديّات، أو الماديّات صفات المعنويات. وقد نرى الصور الشعرية تسمو بالمنظورات إلى حد خلع الصفات الإنسانية عليها فهي تتحرك، وتجاوز، وتبسم، وتغضب، وسوى ذلك من عواطف إنسانية^(١).

والصورة في هذا أو ذاك يحكمها مصطلحان اثنان، هما: أ- التشخيص. ب- التجسيد.
أ- التشخيص:

التشخيص في الحقل الأدبي، يعني إسباغ الحياة الإنسانية على الجماد؛ حيث يتخيّل الشاعر عناصر الطبيعة (الجبال، الأشجار، الأنهار..... الخ) تشاركه مشاعره؛ فتفرح لفرحه وتحزن لحزنه. فهو، "الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره"^(٢). "وهو شائع جداً في الشعر ولاسيما عند الرومانسيين، إذ يبرزون الانفعالات الإنسانية على الجمادات. ويصورون الجامد كأنثاً حياً يخاطبونه، وما هو إلّا وحي خيالهم لبث فكرة أو موضوع"^(٣).

يقول الدكتور (محمد غنيمي هلال): "الرومانتيون يهرون إلى الطبيعة، ويمتزجون بها هرباً من فساد المجتمع، ويجعلونها تشاركهم عواطفهم الخاصة، فيسقطون عليها أحاسيسهم ويشخصون مظاهرها المختلفة"^(٤).

ويشير العقاد إلى أن ملكة التشخيص "تستمد قدرتها من سعة الشعور حياً، أو من دقة الشعور حياً آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب كلّ ما في الأرضين والسّموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلّها، لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو

(١) - رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق - [ص: ٢٣٢ - ٢٣٣]، للدكتور: عبد الكريم

راضي جعفر - دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، الطبعة الأولى - بغداد - ١٩٩٨م.

(٢) (المعجم الأدبي، ص: ٦٧ - جبر عبد النور، بيروت، دار العلم للملايين، ط ١ / ١٩٧٩م).

(٣) [المعجم المفصل في الأدب، إعداد الدكتور (محمد النونجي)، دار الكتب العلمية - بيروت - جزءان - ج ١ / ٢٥٢ - ط ١، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م].

(٤) [الرومانتيكية، ص: ١٤٠، للدكتور: محمد غنيمي هلال - مكتبة نهضة مصر - القاهرة].

الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامة ولامسة فيستبعد جدًا الاستبعاد، أن تؤثر فيه الأشياء، وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامة جامدة، خلو من الإرادة^(١).

وقد عرف النقد العربي القديم ظاهرة التشخيص، فرفضها فريق - كالأمدي مثلاً^(٢). وارتضاها آخرون. ولعبد القاهر الجرجاني رأي في هذه الاستعارات المبنية على التشخيص والتجسيم، يقول فيه: "فإنك ترى بها الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية... إن رأتها العيون، وإن شئت لطفّت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيًا لا تنالها إلا الظنون"^(٣).

من المهم كذلك أن نشير إلى "قدرة التشخيص على التكثيف والإيجاز، وبناءه صلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مجرد التشابه الحسي الملموس، وإنما تتجاوزه إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الواقع النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين، وهكذا فإن وظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم، هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها؛ إذ يمكن القول: إن الأساس العقلي لظاهرة التشخيص هو عمق العاطفة وسعة الخيال"^(٤).

التجأ الشاعر إلى التشخيص - أسلوبًا فنيًا - إلى جانب غيره من الأساليب لتشكيل صورته على نحو خاص، ولكي تناسب عاطفته وتخضع لرؤيته. فهو حين يجعل للمجردات أجسامًا كالإنسان، ويعيرها طباعه وأفعاله، ويتوسل بها إلى تشكيل عالم ليس عالمه في الواقع، ولكنه عالم حلمي تنوق إليه نفسه - إنما يفعل ذلك لبيت الحياة فيما حوله، ويؤنس صورته، ويكيّفها على انفعالاته.

من ناحية أخرى، عرف مهيار الإنسان غريبًا في مجتمعه، غربة عاطفية، ومصطدومًا في أخلاق كثير من أهل زمانه. ولأنه شاعر وجداني هرب إلى الطبيعة، والتمس الحب في عناصرها، واعتمد في ذلك على براق الحب الرقيق أي بساط خيال المحبوبة وطيفها.

ومن الشواهد الكثيرة على ارتباط ظاهرة "التشخيص" بتجربة الشاعر نتوقف عند موقفين لمهيار في موضوع الحب والطبيعة، ورؤيته لأحوال الزمان وارتباط ذلك عنده بسلوكيات الناس نحوه. ولنتأمل قوله في ذلك، ومنه^(٥):

(١) [ابن الرومي، عباس محمود العقاد، ص: ٨٩ - دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩م].

(٢) انظر، مثلاً: الموازنة بيت الطائيين، للأمدي. تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩م].

(٣) أسرار البلاغة، ص: ١٣٧. [مراجعة وتصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م].

(٤) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث - الأبعاد المعرفية والجمالية - الدكتور (يوسف أبو العدوس)، ص: ٢٤٠. [الأهلية للنشر والتوزيع -

عمّان، بالأردن - ط/١ - ١٩٩٧م].

(٥) - ديوانه، ج ٢/ ٤٢٦. [من السريع].

بلوث هذا الدهر أطواره
وبصّرتني كيف أخلاقه
فصرت لا أنكر إحلاؤه
لا هو إن شدّ رأى كاهلي
ولا تصبّاني من سلميه
من عاذري منه على أنني
دعه وبّيت منه على نجوة
واسلم فما تسلم من جورهِ
إلا إذا ما لم تكن جارة
عليّ طورا ومعّي تارة
تجارب كشّفن أخبارة
يوماً ولا أنكر إمارة
رخواً ولا نفسي خوّارة
زخارف للعين غرارة
ضرورة أقبل أعذاره
خائفة الرقبة حدّارة
إلا إذا ما لم تكن جارة

ففي هذه الصورة التشخيصية، جعل مهيار "الدهر" وهو من المعاني إنساناً مجرباً، تارة يكون معه وتارة يكون عليه. وقد تعود الشاعر على أخلاق هذا الإنسان المتلون. وأصبح سيّان عنده رضاه وغضبه، صفوه وكدره، حلوه ومزّه. ومن ثم، فالشاعر لا ينكر خلقاً منه، ولا يبالي لتلونه أو مكروه فهو محصّن ضده. كما أنّه لم يعد يغره زخرفه وغروره، وصار يقبل منه أعذاره. ويقرّر أن لا أحد يسلم من جوره ما دام جاراً له.

وفي معاتبة منه للدهر - لمّا توقّي صديقه، فقيه بغداد، أبو بكر محمد بن موسى الخوارزمي - وكأنّه المذنب في ذلك، وراح يقول^(١):

عابت دهر في الجناية لو وعى
وطلبت منه بسلمه وبحربه
في كلّ يوم عشرة من صرفه
ونشدته الحرّم الوكيده لو رعى
نصفاً فأعيا حاسراً ومقتعاً
لا تستقال بأن يقال لها لعا

ولأنّ الزّمان بأهله، فهما عنده يتبادلان الأفعال والأدوار أو هما كالشيء الواحد. وفي ذلك يقول مشخصاً الأيام^(٢):

علّمتها الأيام أن تتجنّئي
وتعدّي غدر الزمان إليها
فأحالت أخلاقها السّمح هُجّنا
فرأت رعيها الأمانة غبّنا

ومن صورهِ أيضاً، قوله^(٣):

تزلّ الليالي مرّةً وتصيب
ويعزّب حِلْم الدهر ثمّ يثوب

وعنده يرقّ "القضاء والقدر" ويعطف الدهر على بغداد، حين يستتب الأمر للمدوحة وزير الوزراء أبي سعد عبد الرّحيم. فيقول معبّراً عن مشاعره في هذا الموضع^(١):

(١) - ديوانه، ج ٢ / ٥١٧. [من الكامل].

(٢) - ديوانه، ج ٤ / ٤٥٤. [من الخفيف].

(٣) - ديوانه، ج ١ / ٥٧. [من الطويل].

رَقَّ لبغداد القضاء والقدر وعطف الدهر عليها وأمر
وما سبق من استعارات، كقوله: "بلوت هذا الدهر"، "تزلُّ الليالي"، "رَقَّ القضاء والقدر"،
"وتعدى غدر الزمان".... الخ، هو من قبيل تشخيص المعاني أو المجردات. وقد جاءت كلها معبرة
عن موقف الشاعر من موضوعه، ومنطلقة من تجربته الذاتية.

من جهة أخرى، للشاعر صور يمزج فيها الحب بالطبيعة، من أبرزها صورة يشخص فيها
كلًا من شجر البان، والبدر، والذي هو من قبيل تشخيص الماديات. ويقول فيها^(٢):

أسترشد البان وهو غضبان وأسأل البدر وهو غيران
خصمان لي فيك يا لغانية غيظ بدور بها وأغصان
فمن رسول إليك يذكرك الـ أيمان بل أين منك أيمان

ولأن سلطان الحب قاهر، فلا يقوى على مقاومته مخلوق، وله تخضع الإرادات وتأتي
الجروح صاغرة ومشتاقة في آن، رأينا شاعرنا يخاطب قلبه، ويقول^(٣):

يا قلب من أين على فترة رد عليك الوله العازب؟
أبعد أن مات شباب الهوى شاورك المحتك الشائب
وبعد خمسين قضت ما قضت وفضلة أغفلها الحاسب
هبت بأشواقك "جديّة" مطمعة، أنت لها واجب؟

فهو يعاتب قلبه الذي يهوى الحسان بعد الخمسين، وكأنّه إنسان يسمعه ويجاوبه إحساسه.
وحيث ينبغي لمن في هذا العمر أن يكون هادئاً رزيناً في أشواقه، وفق رؤية الشاعر، إلا أنّ قلبه
خالفه فردّ عليه الوله العازب، وشاوره المحتك الشائب، وهبت بأشواقه نجديّة.... طمع فيها.

كما قال مخاطباً العين، وكأنّها إنسان يستمع له^(٤):

يا عين لو أغضيت يوم النوى ما كان يوماً حسناً أن يرى
كلّفت أجفانك ما لو جرى برمّل يبرين شكا أو جرى
جناية عرّضت قلبي لها فأحتلمي أولي بها من جنى

فالشاعر هنا يجعل من عينيه إنساناً يخاطبه ويسمعه، حيث يتوجه إليها باللوم لأنّها لم
تغض نفسها يوم فراق المحبوب، وبالتالي فقد عرّضت نفسها لما لا طاقة لها به، وكأنّها قد ارتكبت
جناية في حق قلبه الموجه. وعلى المتسبب تحمل تبعات فعلته.

(١) - ديوانه، ج ٢ / ٣٩٠. [من الرجز].

(٢) - ديوانه، ج ٤ / ٤٠٨. [من المنسرح].

(٣) - ديوانه، ج ١ / ١٢٠. [من السريع].

(٤) - ديوانه، ج ١ / ٨٠٩. [من السريع].

وجعل مهيار الطبيعة كذلك تشاركه عواطفه، فأسقط عليها مشاعره، وشخص مظاهرها المختلفة. فأصبح التشخيص سمة أساسية ووسيلة هامة من وسائل الصورة في شعره. ومن هذه الصور أيضاً، ما ورد منها في قصيدة للمدوحه يتشوقه فيها، ويشخص فيها طيف الحبيبة^(١):

أمن أسماء والمسرى بعيد	خيال كلما بذلت وجود
طوى طي البرود بعراض نجد	وزار كما تأرجحت البرود
يشق الليل والأعداء فرداً	شجاعاً وهو يذعره الوليد
مواقيد عامر وسروح طي	وما قطعت برملتها زرو
له ما للبدور من الدياجي	فأزقني وأصحابي هجو
فقمْتُ له أطوقه عناقاً	يداً ضعفت وباعثها شديد

فمهيار يعتمد إلى تشخيص الخيال هنا حين أتاه ليلاً، وجاد بما لم تجد به الحبيبة في اللحظة. وبينما كان أصحابه يغطون في نومهم قام هو إليه وأخذ يعانقه وينال منه ما طاب له، وذلك لأتفه كان كريماً معه.

ومن مظاهر الطبيعة في شعره كذلك، صورة الطلل التي جاءت في شكل شخص مهيار. وهو فيها يجمع بين تصوير هزاله وهزال هذا الطلل، شاكياً إلى هذا الطلل ما يعانيه من السقام وضنا الجسم، عساه أن يجيبه!. ويقول فيها^(٢):

هل عند هذا الطلل المايل	من جلد يجدي على سائل؟
أصم، بل يسمع لكأنه	من البلى في شغل شاغل
وقفْتُ فيه شبحاً ماثلاً	مرتفداً من شبح ماثل
ولا ترى أعجب من ناحل	يشكو ضنا الجسم إلى ناحل!

ومن ذلك قوله الذي يشخص فيه الديار التي تغير حالها بعد رحيل أهلها عنها، وقد ذوت غصونها وتغيرا أحوالها. ومنه^(٣):

يا دار! لست اليوم مثلك أمس لي،	ظهرت مفارقةً وبان خلاف
ذوت الغصون الناضرات وهيلت	بعد الوثارة فوقك الأحقاف
وتغيرت ريح الصبا عن خلقها	وليانها فنسيها إصاف

(١) - ديوانه، ج ١/ ٢٤٤. [من الوافر].

(٢) - ديوانه، ج ٣/ ٢٥٢. [من السريع].

(٣) - ديوانه، ج ٢/ ٥٩١. [من الكامل].

هكذا، ترتفع بالتشخيص الأشياء - المعاني منها والجمادات - إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره. وفي ذلك إثراء للمعاني وارتقاء بالأنواع. "الشاعر في ذلك يؤنس الأشياء بخلع الصفات الحيوية والوجدانية اللصيقة به"^(١).

وفي رأينا لم يأت مهيار بأسلوب التشخيص لولعه به، كما يقول بعض الباحثين^(٢)، وإنما كان التشخيص في شعره عنصراً من عناصر تجربته، في الأغلب، ولم يكن دخيلاً عليها ولا مصطنعاً فيمكن الاستغناء عنه. لذا، كسبت ألفاظه بالاستعارة - بأسلوب التشخيص - معاني جديدة وحيوية. الأمر الذي أصبحت معه المعاني المجردة تحيا حياتنا، وللجمادات فيه ما للإنسان من صفات.

التجسيد:

التجسيد في علم اللغة، هو: تسمية المعنوي بما هو حسي، أو وصفه، أو تشبيهه^(٣). واصطلاحاً، هو: "نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"^(٤).

ولأنّ الفكرة المجردة غالباً ما تكون صعبة التحديد؛ فإنّ الشاعر يلجأ إلى تجسيدها حتى يسهل تلمسها وإدراكها^(٥). "لأنّه يرينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل؛ كأنّها قد جسّمت حتى رأتها العيون"^(٦). وفي هذا الإطار جاءت صورة "التجسيد" عند مهيار على الأغلب. أي ضمن معالجته الخاصة لموضوعه وانطلاقاً من تجربته الذاتية.

(١) - رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق - ص: ٢٣٢، ٢٣٣. [للككتور: عبد الكريم راضي جعفر - دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" - الطبعة الأولى - بغداد - ١٩٩٨م].

(٢) - شعر مهيار الديلمي - دراسة فنية - ص: ٣٤٨.

(٣) قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، الدكتور: إميل يعقوب، وزميله: د. بسام بركة، ومي شيخاني - ص: ١١٠ - دار العلم للملايين - بيروت - ط/١ - ١٩٨٧م.

(٤) انظر: المعجم الأدبي، ص: ٥٩. [جبور عبد النور، بيروت، دار العلم للملايين، ط/١ - ١٩٧٩م].

(٥) شعر مهيار الديلمي - دراسة فنية، ص: ٣٤٨.

(٦) عبد الحفيظ محمد حسن: الشاعر الرومانسي "أبو القاسم الشابي" ص ٢١٤ مطبعة التيسير، القاهرة، ١٩٨٨م. ثمة آراء لا تفرق بين التجسيد والتشخيص. وتذهب إلى أنّ التشخيص والتجسيد يحلمان مفهوماً واحداً، ألا وهو: "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة" تعريف واحد لكل منهما. انظر مثلاً، [معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، للدكتور (مجدي وهبة) وزميله (كامل المهندس) - مكتبة لبنان - ص: ١٠٢ - (التشخيص، والتجريد). ويقول آخر: إنّ "تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحية شكلاً وشخصية وسمات انفعالية إنسانية. وفي التشخيص قد يعتبر كائن أو شخص من نسج الخيال ممثلاً لفكرة أو موضوع". انظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، انظر (التشخيص، والتجسيد)، ص: ٧٢ - دار شوقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ط/١ - سنة ٢٠٠٠م].

وأرجح أنّ "التشخيص" غير "التجسيد"، في ضوء ما قدّمنا أعلاه، من تعريفات، تأصيلاً للمصطلحين. وحيث التشخيص أعم من التجسيد، فإنّ كلّ تشخيص تجسيد، وليس كلّ تجسيد تشخيصاً. والنظر إلى المصطلحين من هذه الزاوية، وفي ضوء تعريفات التقّد الحديث، يكون "التجسيد"، هو: الذي يعني تقديم المعنى في جسد شئيّ أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية" [انظر: المعجم الأدبي، ص: ٥٩ - جبور عبد النور، بيروت، دار العلم للملايين، ط/١ - ١٩٧٩م]. بينما "التشخيص"، هو: "الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره" [المعجم الأدبي: ٦٧].

ومن تجسيد مهيار للمعاني، صورة في قصيدته التي يرثي فيها أبا الحسين أحمد بن عبد الله، وهو من أهل الفضل والرعاية له، ويجسد فيها الدهر ويشخص الأرض. يقول فيها: (١):

نعم هذه يا دهرُ أم المصائبِ فلا تُوعِدْنِي بعدها بالنوائبِ
هتكت بها ستر التجاملِ بيننا ولم تلتفت فينا لبقي المراقبِ
.....

عجبتُ لهذي الأرض كيف تلمُنَا لتصدعنا والأرض أم العجائبِ
نطارِدُ عن أرواحنا برماجنا ونطربُ من أيامننا للحرائبِ
ويلاحظ فيها مناسبة الصورة للجو النفسي، وانطلاقها من رؤيته، واتساقها مع وجدانه.

ومن ذلك أيضاً، صورة يجسد فيها "اليوم"، و"عمر الليل" وتمتزج فيها الطبيعة والحب، والتي يقول فيها (٢):

يا ليلة ما رأتها أعين الغيرِ لم ينج لي قبلها صفو من الكدرِ
كانها ساهمتني في السرور بما أولت فطالت وعمر الليل في القصرِ
يئست من صباحها حتى التفتُ إلى وجه العشاء أعزّيه عن السحرِ
كم يوم سخط صفا لي منه ليل رضى حتى وهبتْ ذنوب الشمس للقمرِ
ومنه أيضاً قوله الذي يخاطب فيه ممدوحه، ويجسد فيه الدنيا:

تمد لك الدنيا مطاها ذليلة فتركب منها ما تشاء وتتركب (٣)

فالدنيا هنا - وهي معنى تجريدي - تتحول إلى حيوان مروض له ظهر يركب.. كأنها ناقة أو فرس مثلاً.. ليس ذلك فقط بل تكون "ذليلة"... واختيار مهيار لكلمة الدنيا التجريدية هنا ليقول لممدوحه بأن كل شيء في الدنيا مذل له ومسخر لأجله يأخذ منه كيفما شاء..

ومنه قوله الذي يعزّي فيه الشريفين - الرضي والمرضى - ويجسد فيه المعاني من مثل؛ الدنيا، والحياة، والموت، والزمان، في الأبيات الآتية:

{من الكامل، ج ١/ ٢٩٤، ٢٩٥} في تعزية الشريفين الرضي والمرضى في وفاة خالهما وقد توفي فجأة:

خُدع الزمان مودة من تائرِ ومنى الحياة وتيرة من غادرِ
نغترُّ بالباقيين منّا، والذي فرس المقدم رابض للغابرِ

(١) ديوانه: ج ١/ ٥٢، ٥٣. [من الطويل].

(٢) - ديوانه، ج ١/ ٣٢٣. [من البسيط].

(٣) - ديوانه، ج ١/ ٥٢. [من الطويل].

وَإِذَا ذَوَى مِنْ دَوْحَةٍ غَصَنٌ فِيهَا سَرْعَانِ مَا يُودَى بِآخِرِ نَاضِرِ
يَا عَاشِقَ الدُّنْيَا، النِّجَاءُ! فَإِنَّهَا إِنْ سَاعَدْتُ وَصَلْتُ بَنِيَّةَ هَاجِرِ
لَا تَخْدَعَنَّكَ بِالسَّرَابِ فَلَمْ تَدْعِ ظَنًّا يُرْجَمُ فِيهِ وَجْهُ السَّافِرِ
وَارِدَ لِحَافِكَ عَنْ زَخَارِفِهَا تَفْزُ إِنَّ الْبَلَاءَ مُوَكَّلٌ بِالنَّاضِرِ

ويقول مشخصاً ومزاوجاً بين التشخيص والتجسيد في بيت واحد:

أَقُولُ لَأَمَالِي وَأَخْشَى قَنُوطَهَا رُكُوبَكَ ظَهَرَ الصَّبْرُ أَدْنَى إِلَى الرُّشْدِ^(١)

فالشطر الأول يلجأ فيه الشاعر إلى تشخيص الآمال حيث يجعل منها إنساناً حياً يسمعه ويخشى قنوطه وغضبه، أما في الشطر الثاني فيلجأ فيه مهيار إلى التجسيد حيث يجعل من الصبر – ذلك المعنى التجريدي – حيواناً ذا ظهر يمكن ركوبه معتمداً في ذلك على التجسيد لهذا المعنى. ثانياً: تراسل الحواس.

يقصد به، نقل الألفاظ من مجال حسّي لآخر؛ لتعميق الأثر النفسي للصورة. ويعرف عند بعض أهل العلم أيضاً "بالحس المتزامن"، والذي يدلّ على المدرك الحسّي الخاصّ بحاسة معيّنة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصّوت أو وصفه بكونه مُخْمَلِيّاً أو دَافِئاً أو ثَقِيلاً أو حَلُوّاً، وكأنّ يوصف دويّ النّفير بأنّه قُرْمَزِيّ. وقد ظهر هذا المصطلح عام ١٨٩١م في قاموس القرن، (century dictionary)....، وشبهه في البيان العربيّ بعض حالات التّشبيه، و"الاستعارة بالكناية"، والتي حذف فيها المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه"^(٢).

وفي تراسل الحواس، يثير صوت معيّن مرأى لونٍ معيّن. فالنّغمة الزّرقاء (صوت ولون) والأخضر الرّطب (لون وملمس)، تعبيرات تشير إلى تراسل الحواس. وقد وصف الشّاعر الفرنسيّ بودلير بعض الرّوائح بأنّها ناعمة كالزمّامير وخضراء كالمروج؛ فجمع بين الزّائحة والملمس والمرأى والصّوت"^(٣).

(١) - ديوانه: ج ١ / ١٩٨. [من الطّويل].

(٢) انظر: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب - ص: ١٤٨، ١٤٩ - للدكتور مجدي وهبة وزميله كامل المهندس - مكتبة لبنان - لبنان - ط ٢ - ١٩٨٤م.

(٣) معجم المصطلحات الأدبيّة، ص: ٦٩، ٧٠ - (أ. إبراهيم فتحي) - دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع - القاهرة، ط / ١، سنة ٢٠٠٠م.

ومنه قوله، في قصيدة إلى صديق له بالبطيحة يتشوّقه ويمارحه:

قل لها أيها الخيال الطروقُ نَفَرَ العشقَ ما جَنَى المعشوقُ
بردتُ بعدك الضلوعُ من الوج د وخفَّ الهوى وجفَّ الموقُ

كبدِي فوق أن أكلفها منـ كِ على البعد حمل ما لا تُطيقُ^(١)

فمن تراسل الحواس في هذه الأبيات قوله: "بردت الضلوع"، حيث "البرودة" من معطيات القلوب لا الضلوع. وقد جيء بها بدل القلب على سبيل المجاز؛ للمبالغة في الحب وتأثير الشوق على المحب. ولأن القلب لا الكبد وسيط الحب، فإن قوله في البيت الأخير: "كبدِي... لا تطيق" تدخل في هذا الباب.

وقال في غرض مثله:

يا صاحبي شكواي هل ناصرٌ يملك رِفدي منكم أو مُعينُ
مُرّاً على خنساء فاستطردا ذكري بأطراف الحديث الشجونُ
فإن أصاغت لي فقولا لها عني عسى صغبتها أن تلينُ
قد عادَ للقلب جنونُ الصبا وهبَ هُذاك الغرامُ الدفينُ^(٢)

ففي البيت الأخير أسند الشاعر للقلب الجنون، وهو مما يصيب العقل. ولما كان للموضوع صلة بالوله وشدة الغرام بالمحبة المبتعدة عن الشاعر فناسب إسناد جنون الصبا للقلب. ولنا أن نتساءل، وما جدوى هذا النقل؟ أو ما القيمة الشعورية من وراء إسناد الجنون للقلب، والعدول به عن العقل خاصته؟ والجواب علي مثل هذه التساؤلات جدّ يسير. فالأمر هنا متعلّق بالحب، والقلب وسيلته. والصبي إذا أحبّ أفرط وبالعجز وتجاوز. فناسب ذلك حالة الشاعر في السياق، بعد أن تملكه هُذاك الغرام الدفين.

وانظر قوله أيضاً في تصوير تأثير وميض البرق في نفسه، ومنه:

من ناظر لي بين سَلعٍ و قُبَا كيف أضاء البرقُ أم كيف خَبَا؟
نَبّهني وميضُه ولم تنم عيني ولكن رَدَّ عقلاً عَزْبَا
قررتُ له بناث قلبي خافقاً واستبردته أضلعي ملتهباً^(٣)

(١) ديوانه: ج ٣/٥. [من الخفيف].

(٢) - ديوانه: ج ٤/ ٤٤٩، ٤٥٠، [من السريع].

(٣) - ديوانه: ج ١/ ١٠٧. [من الرجز].

فالتعبير "بنات قلبي" والتي هي كناية عما يضره الإنسان من الخير والشر عامة، والمقصود بها في البيت الأخير من النص خواطر الشاعر، يكون إسناد الفعل "قرت" إليها - إذن - من قبيل "تراسل الحواس". وذلك، لأن القرّة أو البرودة من معطيات القلب.

ومنه أيضاً قوله:

أتراها يوم صدّت أن أراها	علمت أني من قتلها هواها
أم رمت جاهلةً الحاظها	لم تميز عمداً لي من خطاها
.....	
قال واشيها وقد راودتها	رشفة تبرّد قلبي من لماها
لا تسئمها فمها إن الذي	حرم الخمرة قد حرم فاهها
أعطيت من كل حسن ما اشتتهت	فراها كل طرف فاشتهاها ^(١)

فالرؤية من لوازم العين؛ وعليه يكون إسناد الفعل "راها" إلى "كل طرف" من باب تبادل الحواس. وفي هذا التعبير ما يجسد جمال المحبوبة الفائق، ومن جهة أخرى يصور عشق الشاعر لهذه المحبوبة. وهو ما يعني أن توظيف اللفظ في هذا الموضع جد مناسب في تصوير المعنى.

ومنه أيضاً قوله لصديقه:

وجربك الأعداء غمراً وهرة	فما خدشت في مروتيك النواحت
فداك صديق وجهه، وفؤاده	معاد على دين المعالي معانث
يريك الرضا والغل حشو جفونه	وقد تنطق العينان والفم ساكت ^(٢)

فالغل والحد من معطيات صفات القلب، بديهية. وعليه، يكون في إسناد كل من الرضا والغل للجفون في النص من تراسل الحواس، وفي إضافة لفظة "حشو" إليها كناية عن شدة الغل والتفاق عند هذا المصاحب لصديقه قوام بن ثابت.

ومنه قوله الذي يعاتب فيه صديقه:

يمثل حسناء الخيال لمغرم	حبيب إليه زورها وحقيقتها
حلفت لواشيها ليزداد غيظه	علي وخير المقسمين صدوقها
لئن ضرني بالهجر أني أسيرها	لما سرنني بالغدر أني طليقها
أرى كبدي للشوق أني تنسمت	رياح النعامي غضاها ووريقها
فريقين عند الحاجبية باللوى	فريق وعندي بالعراق فريقها ^(٣)

(١) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٧. [من المديد].

(٢) ديوانه: ج ١ / ١٤٨. [من الطويل].

(٣) ديوانه: ج ٣ / ١٠. [من الطويل].

ومنه أيضاً قوله:

وليلة صابحة ما تركت يقطتها للعين حظاً في الحلم
بتنا نغني بالعتاب ووفت بسكرنا أوعية العذب الشبم^(١)

فالحلم من معطيات النفس لا العين. ومن ثم، فالصورة في البيت الأول، وهي "حظ العين في الحلم" تكون من نوع "تبادل المدركات".

كما جعل الشاعر الأنفاس تنفض النوم مكان العيون، في قوله:

قل للشمال اعتورت بعد الكرى أرحنا
تأرج عن ريحانة من الجنان تجتني
كأنما أنفاسها وقد نفضن الوسنا
لطيمة باحث ركا ب الشام عنها اليمن^(٢)

وفي ذلك من المبالغة المحمودة لتصوير تأثير هبوب الريح عليه بما تحمله من جانب المحبوبة له.

وخلاصة ما تقدم، أن تكرار هذا اللون من الصور - ترسل الحواس - في شعر مهيار وكثرة دورانه في شعره لدليل على قصد الشاعر إليه، ولسنا مع الرأي القائل "إن هذه الوسيلة لم يعتمد عليها الشاعر كثيراً وأنها جاءت عنده بطريقة عفوية"^(٣).

وفي ضوء ما عرضناه من صور، في هذا المبحث، والتي فيها رفض صريح لعلاقة التعامل مع مدركات الحواس الطبيعية وإنشاء علاقات جديدة بينها ليست من عالمنا نوكد على أن مهيار لم يكن راضياً عن عالمه أو واقعه، وكان يعتمد على تخطيه بشكل أو آخر بطرقه الفنية.

ثالثاً: الرمز السياقي.

عرف الشعر العربي منذ العصر الجاهلي فاعلية الرمز، وأفاد منها في عدد من الأعمال الشعرية، وشكل هذا الأسلوب الفني بعضاً من تقاليد القصيدة العربية. ونعمم القضية؛ لنقول: إن هذه الفاعلية الرمزية لها حضورها منذ أقدم الآثار الأدبية في الحضارات القديمة، كما كان للنشيبه

(١) ديوانه: ج ٣ / ٢٨. [من الرجز].

(٢) ديوانه: ج ٤ / ٤٩٧. [من مجزوء الرجز].

(٣) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٥١.

والاستعارة وألوان أخرى من التصوير حضور؛ وإنَّ الفارق بين الأزمنة الحديثة والمعاصرة لنا وتلك الغابرة يكمن في اتساع دائرة الاستعمال والإلحاح لا في ابتكار الرمز وتبيين طبيعته^(١).

وباعتبار "الرمز ابن السياق"^(٢)، وأنه يولد من الكل الموحد الذي تحمله الصورة، رأينا الشاعر الشاعر باستخدامه "الرمز" يمنح شعره بعداً فنياً خاصاً. وأنه يمكن تصنيف "الرموز" في شعر مهيار إلى نوعين، هما: رموز إشارية، ورموز بنائية.

أمّا الأول منهما وهو (الإشاري) فمستمد من ثقافة الشاعر الخاصة، والتي قد ترجع إلى حقب متباعدة وموغلّة في التاريخ، أو تعود إلى امتزاج الواقع بالتخيّل لا سيّما في الحكايات والقصص. وأمّا الآخر، وهو الرمز (البنائي) فمنها ما هو مرتبط بعناصر طبيعية تقوى عن طريق ذاته الشاعرة؛ لتكون من معطيات وجدانه. وهو الذي أسماه الدكتور (عبد القادر القط) بالألفاظ المحورية^(٣).

ومن الرموز الإشارية عند شاعرنا، نذكر التعبيرات الآتية: "الحديث شجون"، "شقّ العصا"، "الإمام المنتظر"، "الوصي"، "عصا موسى"، "هارون وموسى"، "وَقَلْبًا شِعَاعًا"، "آية العرب"، "سواة عمرو"،... وما إلى ذلك من رموز. وهي تكوينات تعبيرية ذات فاعلية رمزية ترتبط بموقف الشاعر من موضوعه، وحالته الشعورية في السياق.

ونمثّل لذلك بما أورده الشاعر في إحدى قصائده يخاطب فيها أبا القاسم هبة الله بن عليّ بن ماكولا، وقد اتفق وقوع شغب مفرط من الأتراك ببغداد - لم تُجرَ بمثله عادة - ويمدحه فيها مُكْبِرًا صنيعه في ردع المشاغبين وقضائه على هذه الفتنة، ويقول:

فكنت عصا "موسى" هوت فتلقفت بآيتها البيضاء ما أفكّ السحر"^(٤)

فالتعبير بعصا موسى، كناية عن مقدرة هذا الممدوح الفائقة وحكمته البالغة في ردع المشاغبين ومعالجة الأمور. ويكنّى بالتعبير: "عصا موسى" في تراثنا عامّة عمّا هو كثير الفوائد. وأصله مأخوذ من قول الله تعالى: "وما تلك بيمينك يا موسى، قال: هي عصاي..... الآيات". ومنه جاء قول الشاعر:

إذا جاء موسى وألقى العصا فقد بطل السحر والسّاحر"^(٥)

(١) - جماليّات الأسلوب، "الصورة الفنيّة في الأدب العربي"، الدكتور فايز الذّابة - ص: ١٨٩، من دار الفكر - بدمشق - ودار الفكر المعاصر - بيروت - ط ٢، ١٩٩٦م].

(٢) - الصورة الأدبية، [للدكتور: مصطفى ناصف] ص: ١٥٥.

(٣) - الاتجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر، ص: ٤٨٣.

(٤) ديوانه: ج ٢ / ٤٦٠. [من الطويل].

(٥) معجم التراكيب والعبارات الاصطلاحية، القديم منها والمولد. ص: ١٥٩ - تأليف: أحمد أبو سعد - دار العلم للملايين - ط ١ - ١٩٨٧م].

ومنه قوله في قصيدة أخرى يخاطب فيها وزير وزراء زمانه أبا سعد بن عبد الرحيم؛ لما استقر له الأمر ببغداد، ويقول فيه:

وإن نأيتم كان في انتظاركم كأنكم فيه الإمام المنتظر^(١)
حيث قصد الشاعر من هذا التشبيه مدح الوزير؛ انطلاقاً من معتقده الذي عليه الشيعة الزائفة "الإمامية" والذين يعتقدون في عودة المهدي المنتظر، وهو عندهم (محمد بن الحسن العسكري)، والمختفي في سرداب في (سر من رأى)، منذ سنة ٢٦٥هـ. وإنهم لينتظرون خروجه من هذا السرداب آخر الزمان ويتعجلون خروجه؛ لينتقم لهم (المهدي) من أعدائهم وينتصر لاتباعه^(٢). لاتباعه^(٣).

ويقول شاعرنا مفتخراً بشعره، ومنوهاً بإمرته للشعر في عصره:

سُخِّرْتُ لِي فَأَطَاعَتْ إِمْرَتِي بعد أن شَقَّتْ عَلَى النَّاسِ عَصَاهَا^(٣)
فقوله "شَقَّتْ عَلَى النَّاسِ عَصَاهَا"، كناية على عجز غيره عن الإتيان بمثل شعره، وصعوبة مجاراته فيه، وتفرد هو في هذا الفن. حيث يقال شَقَّ فلان عصا القوم إذا فَرَّقَ جمعهم، وشَقَّ فلان عصا الطاعة إذا خرج منها وفارق الجماعة. "والأصل في العصا الاجتماع والائتلاف، حيث لا تدعى عصا حتى تكون جميعاً، فإن انشقت لم تُدْعَ عصا. قال ضلَّة بن أشيم (ت ٦٣هـ) لأبي السليل: إِيَّاكَ أَنْ تَكُونَ قَاتِلًا أَوْ مَقْتُولًا فِي شَقِّ عَصَا الْمُسْلِمِينَ"^(٤).
وكنى عن شعره "بآية العرب" فقال:

هي آية العرب التي انفردت بها راعيت فيها عهداً وِثَامَهَا^(٥)
وقال في قصيدة يعاتب فيها العميد أبا الحسن بن المزرع:
وَقَفْتُ أَسْتَرْجِعُ يَوْمَ بَيْنَهَا قَلْبًا شَعَاعًا طَاحَ فِي أَظْعَانِهَا^(٦)
وطارت نفسه شَعَاعًا، أي تَمَزَّقَتْ وتبددت من الخوف. ومنه قول: قَطَرِيَّ بِنِ الْفُجَاءَةِ (٧٩هـ):

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعًا مِنْ الْأَبْطَالِ وَيْحَكَ لَا تَرَاعِي^(١)

(١) ديوانه: ج ٢ / ٣٩٢، [من الرجز].

(٢) انظر: أسمى المطالب في سيرة أمير المؤمنين "علي بن أبي طالب"، شخصيته وعصره - للدكتور (محمد علي الصلابي)، ص: ٩٨٥ وما بعدها - مكتبة الصحابة بالشارقة - الإمارات - ط / ١ - ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.

(٣) ديوانه: ج ٤ / ٥٣٩. [قيل من المديد في الكتاب].

(٤) - معجم التراكييب والعبارات الاصطلاحية، القديم منها والمولد. ص: ١٣٣. [تأليف: أحمد أبو سعد - دار العلم للملايين - ط ١ - ١٩٨٧م].

(٥) - ديوانه: ج ٣ / ٣٧٨. [من الكامل].

(٦) - ديوانه: ج ٤ / ٥١٧. [من الرجز].

الأمر الذي يعني أن لهذه الرموز السياقية دوراً في خدمة تجربة الشاعر باعتبارها عنصراً من عناصر التصوير الفني.

وجاءت الرموز البنائية في شعره لتشكل أيضاً جانباً مهماً في موقف الشاعر من موضوعه وتعيينه على التعبير عن عواطفه. "فللشاعر الوجداني جرأة ظاهرة على علاقات الأشياء في الواقع وإقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صور مجسمة جديدة. وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أدواته الفنية، وليست عن عجز أو جهل بأصول اللغة وأسرارها. وقد تنتهي به هذه الجرأة وهذا الخيال البعيد أحياناً إلى شطط في التجسيم أو عقد الصلات بين الأشياء أو استخدام الألفاظ والعبارات، وهو أمر مألوف عند الشعراء الرومانسيين"^(٢).

ومن هذه الرموز ما كان من جهة: ١- الأماكن التاريخية: كقباء، وعرعر، ونجد، وزرود، وسلع، ومنى، والحجاز، بابل،.. الخ. وذكرى أيام "بانة" و "الجريب"، "اللولي" و"كاظمة"،... وما إلى ذلك. ٢- مفردات الدهر وعناصر الزمان: فمع ذكر الأماكن المشحونة بعبق التاريخ والماضي التراثي يستدعي الشاعر ألفاظ "كالزمان" و"الدهر"، وعناصر الأيام: كالليل والنهار... وما إلى ذلك. ٣- عناصر الطبيعة: كالطلل، والعصفور والحمامة، والطبيرة، والثاقة، وهبوب الرياح والتسيم، والبرق والخيال،... الخ. ٤- وأسماء المحبوبات العرييات التراثية: كخنساء، وهند، ولمياء، وجميلة، وأسماء،... الخ.

وحيث الحب في شعره هو الحياة، وما دونه عدم بالنسبة له، استخدم ألفاظ محبوبات عربية لها وقع تراثي، كالتّي ذكرناها أعلاه، ومنها "خنساء" مثلاً، وراح باسم الحب في هذا الرمز يصدق ويقول:

خنساء همّي وذكرها أنسي إذا أمانني حدثت نفسي
وساوس بين خاطري وفمي أصبح أهذي بها كما أمسي"^(٣)

وبفعل الضغط الشعوري من هذه الرموز، تتفتح الصورة على فضاء واسع، فلا يكتفي بالمجاز، والتشبيه، والحقيقة... وما إلى ذلك من المكونات اللغوية والبلاغية والموسيقية. "وتتحرر الصورة فلا تظلّ مراوحة عند هذا التجسيد المحسوس فحسب، بل تخطو خطوة أخرى نحو الاستقلال بكيان ذاتي منفصل عن ذلك الواقع المحسوس"^(٤).

(١)-انظر، معجم التراكيب والعبارات الاصطلاحية، القديم منها والمولد. ص: ١٥٠. [تأليف: أحمد أبو سعد- دار العلم للملايين- ط ١- ١٩٨٧م].

(٢)- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص: ٤٨٣.

(٣) ديوانه: ج ٢/ ٤٦٩.

(٤) علاقة الرمز بالمجاز، للدكتور عدنان قاسم- [مجلة الثقافة العربية، ع ١ (كانون الثاني)، ١٩٨٠م- ص: ٥٠].

كما رأينا الشاعر يتفاعل مع الطبيعة، في شخص هذا العصفور الرقيق، متسائلاً بشجن، في مشهد أخاذ، يقول فيه:

إن تحدث عصفور على فنن أنكرتُ يوم "ألوى" حلمي وأنكرني
ما كنت قبل احتبالي في الحنين له أخاف أن بُغَاث الطير تقتصني
زقا فذكرني أيام "كاظمة" عمار الدار من لهو ومن ددن^(١)

ويقف مع خيال المحبوبة المرموز لها "بأسماء"؛ لينعم بقدر من الحب والحياة الحلمية المفقودة في الواقع، ويستعين به على ضعفه ليتخطى العقبات ويقطع المسافات بين البلاد، ويقول:

أمن "أسماء" والمسرى بعيد خيال كلماً بخلت يجود؟
طوى طي البرود عراص "جد" وزار كما تأرججت البرود
يشق الليل والأعداء فرداً شجاعاً وهو يذعره الوليد^(٢)

ومن هذه الرموز كذلك "الطلل". ولنتأمل قوله الذي يشكو فيه حاله ونحول جسمه إلى الطلل الماحل، متفاعلاً معه ومتبادلاً أوصافه، ويقول فيه:

هل عند هذا الطلل الماحل من جلد يجدي على سائل؟
أصمُّ؟! بل يسمع لكَنّه من البلى في شغل شاغل
وقفت فيه شبحاً ماثلاً مرتفداً من شبح ماثل
ولا ترى أعجب من ناحل يشكو ضنا الجسم إلى ناحل^(٣)

وحيث يشكّل الزمان والمكان محورين رئيسيين يدور حولهما الشعراء الكبار؛ لأنّ كلاّ منهما - أي الزمان والمكان - يمثل مشكلة كبرى تواجه هذا الشاعر أو ذاك وتفرض عليه أن يعبر عن قلقه حيالها وعن أمله في السيطرة عليها. فإنّ هذين العنصرين قد انصهرا في شعر مهيار في بوتقة تجربة ذاتية للشاعر، وعلى نحو جدّ مؤثر في النفس.

وها هو مهيار يطالعنا في البداية، هاتفا في همس بالغ العمق ومناجاة آسية أسرة في رقتها ولكنها تتفجر وجدا وتقتلع كوامن الذكريات في كل قلب:

يا نسيم الصبح من كاظمة شدها هجت الجوى البرحا

إنّها "كاظمة" الموطن الحبيب الذي كان الشاعر يحتضن فيه كل حبه للحياة وإنبهاره بمباهج العالم جميعاً. لقد كان يملك هذا العالم الكبير إذ ملكها يوماً حين حطّ عليها رحاله وقرّ فيها سقامه مع من

(١) ديوانه: ج ٤ / ٤٩١. [من البسيط].

(٢) ديوانه: ج ١ / ٢٤٤. [من الوافر].

(٣) ديوانه: ج ٣ / ٢٥٢. [من السريع].

أحبّ، فكان واحته وجنته، وكان سلواه عمّا لقي من قبل من صنوف العذاب، ونعمته في حاضره وإشراقه الغد بين يديه. إنّ المكان هنا هو العمر كله... تداخلت بقعة من الأرض في حقبة من الزمن. فالشاعر حسي، ومن ثم يتداخل عنده المكان المحسوس بالزمن المجرد^(١).

ولما توفي أبو الحسين أحمد بن عبد الله، وهو من أهل الفضل، والرعاية له، استخدم "الدهر" رمزاً لاجترار أحزانه، وقال يرثي صديقه:

نعم هذه يا دهرُ أم المصائب فلا تُوعِدْنِي بعدها بالنوائب
هتكت بها ستر التجامل بيننا ولم تلتفت فينا لبقيّة المراقب^(٢)

ومن باب توظيف الرموز أيضاً، قوله الذي يرتكز فيه على "الذكرى"، ويقول فيه:

أتكتم يوم "بانة" أم تبوح؟ وأجدر لو تبوح فتستريح!
حملت البين جُلداً والمطايا بوازلهما بما حملت طُلوح
وقمت وموقف التوديع قلب يطير به الجوى وحشاً تطيح
تلاوُد حيث لا كبد تلظى بمعتبة ولا جفن قريح^(٣)

"ومهيار الديلمي هو أحد هؤلاء الشعراء العباسيين الكبار الذين استوحوا هبوب الرياح والنسيم، وإثارتها لعاطفة الحب والحنين الكامنة في الصدور أبياتاً من أرق وأجمل ما قرأناه في ديوان الشعر العربي الغنائي، واستشهد بقوله:

الصّبا - إن كان لا بد الصّبا إنها كانت لقلبي أروحا
يا نداماي "بسّلع" هل أرى ذاك المغبّق والمصطبّحا؟
فاذكرونا مثل ذكرانا لكم رب ذكرى قربت من نزحنا
واذكروا صبا إذا غنى بكم شرب الدمع وعاف القدحا^(٤)

"فالنفس والطبيعة جوهر فرد في وجدان الشاعر الأصيل، رافدان يؤلفان نهراً واحداً. اتحد الكلّ فلا قسمة ولا خلاف، والتماسك بل الوحدة المركبة هنا من العناصر النفسية والعناصر الطبيعية تبلغ الذروة في القوة، لأنها تنبع من واقع الطبيعة والحياة ومن مشاعر النفس حيال هذا الواقع لا من الوهم. وذلك هو الفارق بين الشاعر الميتافيزيقي والشاعر الإنساني.....

والقصيدة صوت مسكوب من نداءات حرار متتابعة. وهذه النداءات موجهة إلى عناصر حيّة من عالم الإنسان. ولا يصحب أيّاً من تلك النداءات صورة مما يطلق عليه التشبيه أو الاستعارة أو

(١) انظر: رؤية جديدة لشعرنا القديم، للدكتور: حسن فتح الباب- دار الحداثة- بيروت- ط١، ١٩٨٤م، الباب الثامن، ص: ١٩٣.

(٢) ديوانه: ج ١/ ٥٢، ٥٣. [من الطويل].

(٣) ديوانه: ج ١/ ١٨٨. [من الوافر].

(٤) - ديوانه: ج ١/ ١٧٧. [من المديد]

غيرهما لأن تلقائيتها وحرارتها كفيلتان بنقل الشحنة العاطفية كلها إلى القارئ، مادام الشاعر مسيطراً على أدواته اللغوية وهي سمة مميزة لشعر مهيار الدلّمي، وهذه السيطرة هي التي مكّنته من تفجير أقصى طاقة يحتويها اللفظ تعبيراً عما يرمز إليه من معنى، فكان في غنى عما سوى الألفاظ من رموز. ولم يزد على هذه الألفاظ إلا قليلاً من الأساليب البيانية "الإنشائية" وهي النداء، والاستفهام. وكان استخدامه للأسلوب "التقريري" غاية في الإبداع الفني.

وتتمثل عناصر الطبيعة والواقع التي عبر من خلالها الشاعر عن عاطفته في "نسيم الصباح" و"الصبا"، و"وكاظمة" و"سُلع" و"المغلق" و"المصطبج" و"القدح"، وتتجسد العناصر الإنسانية في كلمات "القلب"، "الدّمع"، "النّدامى"، "البرحاء"، "صب (عاشق)"، "ذكرى". كما تتجسّد في جميع الأفعال التي استخدمها الشاعر مثل "أرى"، "اذكروا"، "غنى"، "قرب"، "نزع"، "شرب"، "عاف". ومن البين أن أسماء وصفات الأماكن التي وردت في البيتين الأول والثالث كما ذكرناها من قبل تمثل عناصر منسوبة إلى الطبيعة والواقع بنفس القدر الذي تنسب فيه إلى الإنسان، بل أن العنصر الإنساني فيها أشد أثراً^(١).

واستكثر قوم على مهيار استخدام أماكن متباعدة، ليس بينها رابط على زعمهم. ونقول:

رابعاً: المقابلات.

"النّضاد"، و"التّطبيق"، و"الطبّاق"، و"المطابقة" بمعنى^(٢). و"الطبّاق" و"المقابلة" من حيث موضوعهما، شيء واحد. مع اختلاف طفيف بينهما ذكره جمهور أهل العلم^(٣)؛ حيث أن "المقابلة" عندهم يؤتى فيها بمعنيين فأكثر، ثمّ بما يقابل هذه المعاني. أمّا "الطبّاق" فلا يكون إلاّ بين معنى واحد وما يقابله. ويفيد المعنى الأخير أيضاً كلّ من ألفاظ: "البديع"^(٤)، و"التّكافؤ"^(٥)، و"المقاسمة"^(٦).

(١) - انظر: رؤية جديدة لشعرنا القديم، للدكتور: حسن فتح الباب- دار الحداثة- بيروت- ط١، ١٩٨٤م، الباب الثامن، ص: ١٩٣.

(٢) - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج ٢/ ٣٣٧- الدكتور (أحمد مطلوب)- مطبعة المجمع العلمي العراقي/ ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م،

(٣) للمزيد انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج ٣/ ٣٨٤- ٢٩٣- الدكتور (أحمد مطلوب)- مطبعة المجمع العلمي العراقي/

١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م،

(٤) - حيث يأتي مصطلح البديع، عند ضياء الدين بن الأثير، مرادفاً لمعنى الطبّاق. انظر: [المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر -

ج ٢/ ٢٧٩- القاهرة ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م].

(٥) - لعلّ قدامة بن جعفر هو أول من أطلق على "الطبّاق" هذا الاسم. [انظر، نقد الشعر، ص: ١٦٣ - قدامة بن جعفر، تحقيق كمال

مصطفى، القاهرة ١٩٦٣م]. وانظر كذلك، [الموازنة، ج ١/ ص: ٢٧٤]. {الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الحسن بن

بشر الأمدي، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة- دار المعارف}. وقال المصري: إنّ الطباق حينما يأتي بلفظ المجاز يسمّى تكافؤاً.

انظر: [تحرير التّحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق الدكتور حنفي محمد شرف.

القاهرة/ ١٣٨٣هـ، ص: ١١١]. ومنه مثلاً قول شاعرنا في الشّيب:

ركب الدجى فسعى بغير رفيق عجلأ فأصبح قاطعاً لطريق

أبكي لغاريه ويضحك مظهرأ برّي بما يأتي وفيه عقوفي

حيث بكاء الشاعر "وهو حقيقة، مقابل "ضحك الشّيب"، وهو مجاز.

بناءً على ما تقدّم، اخترنا لفظ "المقابلة" من بين أخوته عنواناً لهذا المبحث؛ لارتباطه بتلك المعاني مجتمعة، وأثرناه بصيغة الجمع لكثرة ما جاء منها في شعر الديلمي. ونزعم أنّ هذا العنوان هو الأنسب لمحتواه- في هذا المقام- من مصطلحات أخرى كـ"المتناقضات" و"المتناقضات"، مثلاً. وليس يخفى ما تعكسه صور المقابلات من الجانب الذاتي لنفس الشاعر، حيث تبين بشكل معيّن موقفه ممّا يتعرّض له من متناقضات حياته. وعسى أن يكون اختيارنا اسم "المقابلات" عنواناً لهذا المبحث مناسباً مضمونه فيما يلي!

سلف أن ذكرنا في حياة مهيار، أنّ الشاعر وقع تحت وطأة غربتين أثّرتا عليه كثيراً، إحداهما: (تكوينية). والأخرى: (زمانية)^(٢). وقد شكّلتا إزعاجاً له في حياته وقلقاً دائماً ممّا حوله. وهو ما يفسّر لنا سبب لجوئه إلى أسلوب المقابلات كوسيلة فنيّة إلى جانب الأساليب الأخرى لإقامة صورته.

فقد عُرف عن الشاعر إحساسه الغالب بانتقاص حقّه في مجتمعه وقلة حظوظه في دنياه، مقابل شعور خاص عنده بأحقّيته في التقدير وأهليته له، قبل سواه إن لم يكن مثله. ناهيك بالتهميش والانزواء اللذين صادفاه- مقتبل حياته- باعتباره مجوسيّته- قبل أن يسلم- يعيش معزولاً وسط غالبية مسلمة، وكونه من أصل فارسيّ- يقطن بغداد غريباً فيها- آنذاك. وقد شكّل كلّ ذلك على نفسه ضغوطاً شديدة، كما سبّبت له هذه العوامل مجتمعة صدمة بقيت آثارها العميقة في نفسه طويلاً. وبدا أثر هذا واضحاً في شعره من خلال صور المقابلات الكثيرة، على نحو لا يلتبس على قارئ.

وبإيجاز جاء أسلوب المقابلات في شعر مهيار تعبيراً عن حركة نفسه المضطربة وأحاسيسه الغاضبة، ودليلاً على أثر صدق مشاعره في هذه التعبيرات، وفي تأثيرها المقنع لمتلقّي شعره كذلك. ومن أهم ما جاء من مقابلات الشاعر نذكر منها بعض قوله في جانب الشيب، والذي ظهر عنده مبكراً، مسبباً له حرجاً في علاقته بالجنس اللطيف؛ حيث تأثّر ظهور الشيب عند الرجل يكون سلبياً على نظرة المرأة له. ولأن الأمر كذلك بالنسبة لمهيار رأيناه يتأرجح بين نارين: نار صدوف المحبوبة عنه. ونار عدم اقتناع المحبوبة بحججه في تبرير هذا الشيب. وبدا واضحاً عليه تأثير متناقضات ذلك الأمر في صورته المختلفة.

(١)- المقاسمة بمعنى الطّباق من مسميات السيوطي. وانظر في ذلك مثلاً، [شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، ص: ١٠٥-

جلال الدين السيوطي- القاهرة، ١٣٥٨هـ- ١٩٥٥م].

(٢) مصطلحا الغربة المشار إليهما في النص، يرجع فيهما إلى: [الاغتراب، اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً- قيس النوري- مجلة عالم الفكر، المجلد (١٠)- العدد الأول: سنة ١٩٧٩م، الكويت- دولة الكويت].

نختار من شعره في ذلك الموضوع نموذجاً يعرض الشاعر فيه صورة لتأثير الشيب السلبّي في نظرة محبوبته له. تبرز هذه الصورة صدود محبوبته عنه بسبب هذا الوافد عليه، وفيها يعاتبها على إنكارها إيّاه، وما له من ذنب فيه، إن الذنب إلاّ على الحبّ، وهي من ورائه والسبب فيه. وفيها يدلّل على صحة ادّعائه أو حجته في إنكاره موقفها منه بأنّها تعلم علم اليقين أنّ هذا الشيب المتسلّل إليه ليس بسبب كبره، ولم يغفل أن يتوسّل إليها بتشبيهه البياض في لِمته بالهلال عساه يغيّر من قضائها - غير المنصف في نظره - في علاقة الحبّ بينهما. يقول في ذلك:

ما أنكرتُ إلاّ البياض فصَدَّتْ	وهي التي جَنَّتِ المشيبَ هي التي
غَرَاءُ يَشْعَفُ قَلْبَهَا فِي نَحْرِهَا	وَجَبِينَهَا مَا سَاعَنِي فِي لِمَّتِي
لَوْلا الخَلاَفُ وَأَخْذُهُنَّ بِدِينِهِ	لَمْ تَكَلَّفِ البِيضَاءُ بِالْمُسْوَدَةِ
أُنْسِتِ حِينَ سَرَيْتِ فِي ظِلْمَائِهَا	وَنَفَرْتِ أَنْ طَلَعْتَ عَلَيْكَ أَهْلَتِي؟
وَلَقَدْ عَلِمْتَ - وَعَهْدُ رَامَةٍ - عَهْدُنَا	فَتَيِّينَ - أَنِّي لَمْ أَشِبْ مِنْ كِبَرَةٍ
وَإِذَا عَدَدْتَ سِنِيَّ لَمْ أَكْ صَاعِداً	عَدَدَ الْأَنَابِيْبِ الَّتِي فِي صَعْدَتِي
أَجْنِيئُهَا مِنْ خَلَّةٍ فِي مَفْرِقِي	فَتَكُونُ عِنْدَكَ قَادِحاً فِي خُلَّتِي؟
نَكِرُوا - فَلَا عَرَفُوا - بِرَامَةٍ وَقَفَةٍ	مَيَلَاءَ نَادَتْهَا الدِّيَارُ فَلَبَّتْ
وَالْأَمَ فِيكَ وَفِيكَ شَبْتُ عَلَى الصَّبَا	يَا جَوْرَ لَا نَمْتِي عَلَيْكَ وَلِمَّتِي ^(١)

وقد أفضى التناقض بين موقفي كلّ من الشاعر ومحبوبته إلى صور تعبيرية متضادة في مقابلة هذين الموقفين، على النحو الآتي: (يشعف - ساعني)، (البياض - المسودة)، (أنست - نفرت)، (ظلمائها - أهلتني)، (فتيين - كبرة)، (شبت - الصبا)، وقد شكّلت هذه الصور مجتمعة لوحة فنيّة بالغة التأثير في النفس تجاه موضوع الشيب، تحسب للشاعر.

(١) - ديوانه: ج ١ / ١٣٥. [من الكامل].

وفي موقف له تمتزج فيه الطبيعة بالحب، نقف عند صورة رائعة من المقابلات، يقول فيها:

أَعَانِقُ غَصْنَ الْبَانِ مِنْهَا تَعَلَّةً فَأُنْكِرُهُ مَسًّا وَأَعْرِفُهُ قَدًّا
وَأَعْدِلُ لِنِثْمِ الْأَقْحَوَانِ بِنُغْرِهِمَا فَأَرْزُقُهُ بَرْقًا وَأُحْرِمُهُ بَرْدًا
فَلَّهِ مَنْ لَمْ أَسْتَعِضْ عَنْهُ غَائِبًا وَلَمْ أَرِ مِنْهُ ظَالِمًا أَبَدًا بُدًّا^(١)

فمن صور التناقضات: (أنكره- أعرفه)، (أرزقه- أحرمه)، (ظالما- بدًا)، الأمر الذي يدل على الجانب النفسي المضطرب والمشكل لهذه الصور.

كما جاء موقفه من الصداقة مؤثرا ومقنعا؛ لانطلاقه من صدق مشاعره نحو صديقه- أولاً- وقناعته الصادقة بدور الوفاء في الصداقة، وأهمية الإخلاص فيها.

ومن شواهد ذلك أبيات من قصيدة كتب بها إلى صديقه أبي طالب محمد بن أيوب يشاطره هممه، الذي لحقه بموت أخيه، وقد شغله ما أخره عن التوجع له، ويقول:

خَلِيلِكَ مِنْ صَفَا لَكَ فِي الْبَعَادِ وَجَارُكَ مِنْ أَدَمَ عَلَى الْوُدَادِ
وَحِظُّكَ مِنْ صَدِيقِكَ أَنْ تَرَاهُ عَدُوًّا فِي هَوَاكَ لِمَنْ تَعَادِي
وَرَبِّ أَخٍ قَصِيٍّ الْعِرْقِ فِيهِ سَلَوٌ عَنْ أَخِيكَ مِنَ الْوِلَادِ
فَلَا تَغْرِزْكَ أَلْسِنَةُ رَطَابٍ بَطَانِنُهُنَّ أَكْبَادُ صَوَادِي
وَعِشْ إِمَّا قَرِينَ أَخٍ وَفِيٍّ أَمِينَ الْغَيْبِ أَوْ عِيشَ الْوَحَادِ
فَإِنِّي بَعْدَ تَجْرِيبي لَأَمْرٍ أَنْسَتْ وَلَا أَغْشُكَ بَانْفَرَادِي
تَرِيدُ خَلَائِقُ الْأَيَّامِ مَكْرًا لَتَغْضِبَنِي عَلَى خُلُقِي وَعَادِي
وَتَغْمِزَنِي الْخُطُوبُ تَظُنُّ أَنِّي أَلِينَ عَلَى عَرَائِكُهَا الشَّدَادِ^(٢)

ففي هذا النص صورة صادقة لإخلاص الشاعر في الصداقة ووفائه لصديقه. وفي مقابلها صورة يعرض الشاعر فيها بما يخالف ذلك من طبائع. وقد علّمت التجارب الثبات على المبدأ فلا يلين لتقلبات الحياة مهما اشتدت.

وعلى طريقة "ضدّان لما استجمعا حسنا". جاءت صورته على هذا النحو: (صفا- أدم)، (البعاد- الوداد)، (صديقك- عدواً)، (تراه- تعادي)، (أخ قصي العرق- أخيك من الولاد)، (رطاب- صوادي)، (عيش قرين- عيش الواحد)، (أنست- أغشك)، (مكرا- خلقي)، (الين- الشداد).

(١)- ديوانه: ج ١ / ٢٣٩. [من الطويل].

(٢)- ديوانه: ج ١ / ٢١٩. [من الوافر].

والنص يجمع بين جمال التعبير وعمق التأثير، حيث تلعب فيه البنى التعبيرية المتضادة دوراً مهماً في التعبير عن مشاعر متضادة. وإن مثل هذه الوسيلة الفنية يلجأ إليها الشعراء لتحميل مقابلاتهم دلالات تأملية ونفسية معينة.

وفي قصيدة ثائرة على الأيام، قالها يذم الزمان ويشكو جفاء قوم خطبوا مدحه، ويرثي فيها أحد الرؤساء ممن كان نهض بحقوقه متألماً لفقده، يقول فيها:

تركك يا زمان قلبي فدعني إذا أنا لم أراك فلا تردني
أنفّر عنك ممتعضاً أبياً وتصحبني بقلبٍ مطمئن
وكان الذلّ أن ترضى وآبى وأهدم في هواك وأنت تبني^(١)

وفيه يعرض شكواه من الزمان الخائن - في نظره - من خلال هذه الصور التعبيرية الآتية: (تركتك... دعني)، و (أنا لم أراك.... لم تردني)، و (أنفّر عنك ممتعضاً.... تصحبني مطمئن). وكأن هذا الزمان هنا صاحب ثقل الظل فرض نفسه على الشاعر وهو يريد أن يتخلص منه ولكن هيهات أن يتركه وحيداً وينصرف عنه!

وله قصيدة كتب بها إلى الصّاحب أبي القاسم بن عبد الرحيم: ٤١٤هـ، يهنئه بمقدمه من واسط ويذكر خلاصه من النبوة التي لحقته بها، يقول فيها:

تزلّ الليالي مرةً وتصيب ويعزّب حلم الدهر ثم يثوب
وتستلقّ الآمال بعد حياها وأنا وينأى الحظ ثم يؤوب
ولولا قفول الشمس بعد أفولها هوت معها الأرواح حين تغيب
تنظّر - وإن ضاقت بصدر رحابها - فخرج صلاح ذرعهنّ رحيب
فما كل عين خالجتك مريضةً وخطفة برق خالستك خلوب
قضت ظلمات البعد فيك قضاءها فصباحاً فهذا الفجر منك قريب
بدت أوجه الأيام غراً ضواحاً وكن وفي استبشارهنّ قطوب^(٢)

"ففي هذه اللوحة السابقة نرى الليالي تزل مرة وتصيب أخرى، وحلم الدهر يعزّب ثم ما يلبث أن يثوب ثانية، والآمال تستلق بعد استعصائها، والحظ "ينأى" ثم "يؤوب" والشمس "تقل" بعد "أفولها" .. و"ضاقت"، و"خرج" .. "ظلمات وفجر" "غرا ضواحاً، وقطوب" ... وهكذا يحاول الشاعر أن يمزج بين هذه المتناقضات المتعاقبة التي توحى بحالته النفسية القلقة التي يمر بها قبل

(١) - ديوانه: ج ٤ / ٥٠٣. [من الوافر].

(٢) - ديوانه: ج ١ / ٥٧، [من الطويل].

أن يصل لممدوحه.. وكأنه يريد أن يقول له إن الراحة والاطمئنان لا يوجدان إلا بين يديه وبالعيش في كنفه^(١).

والتعمق في قراءة القصيدة "يكشف عن كم هائل في لغة التضاد، التي بني عليها الشاعر تصويره، فالمعاني اختلاف وائتلاف، والوحدات تتجانس وتتقاطع والأدوات التعبيرية بين الأخذ والعطاء، وكل ذلك يحتم أن تكون لغة التناقضات بمستوياتها المختلفة ضرورة في النسيج الشعري^(٢).

خامساً: القصّة.

ذكرنا آنفاً أنّ مهيار حقّق الصّورة الشعريّة، عن طريق رسم صور كليّة، كما حقّقها من خلال وسائل أخرى. "وجاءت أغلب الصّورة الكليّة عنده أكثر تطوراً وقدرة، وأشدّ اتّساعاً للعواطف المصطرعة في نفسه، لاسيّما في النّوع القصصيّ.

ومع أنّ الصّورة القصصيّة صورة مركّبة أصلاً؛ لتكوّنها من عدّة صور بسيطة تتعاقب فيما بينها لإبراز معنى معيّن، إلّا أنّ الصّورة القصصيّة تتميّز عن غيرها في تضمّنها عناصر القصّة المعروفة، وهي: المكان، والزمان، والأشخاص، والحبكة الدراميّة، والعقدة، والنهاية.

وقد نجح مهيار في رأينا أن يكون صوراً شعريّة تتسم بالحبكة الدراميّة، على حدّ تعبير أهل الفنّ. "ولمهيار باع طويل في جانب القصّ الشعري، وقد برز النسيج الحكائي في شعره، واستطاع أن يكون صوراً شعريّة اتسمت بقدر من الدرامية والحبكة التي وضعها لها.."^(٣). وهذه الدراميّة تحفل تحفل بالحركة والتوتر والنمو، فتتدافع بالأحداث، وتنمو المواقف، وتتتابع المشاهد في وحدة نامية متآذرة، ويتركز الاهتمام في هذه الصورة على الفعل والحركة، والصراع الذي يضيف على المشهد حيوية وتدفعاً وتستخدم العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب، في تعضيد الصورة الدرامية وإبرازها بحيث تشكل في النهاية من الحدث واللغة والإيقاع والموسيقى^(٤).

وممّا أوردته الدّيلميّ في مجال القصّة الشعريّة نذكر بعض صورها، ولعلّ أبرزها صورة لموقف غزليّ أجراه بين الحبيبة وطيفها، في قصيدته الرائيّة، والتي يقول فيها:

بُلِّغْتُ صَبْرًا فَقَالَتْ: مَا الْخَبْرُ؟ قُلْتُ: قَلْبٌ سِيمَ ذَلَا فَنَفَرُ
لَا تَعُودِي فِي هَوَى ظَالِمَةٍ رُبَّمَا عَاذَ بِحِلْمٍ فَاَنْتَصِرُ

(١) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٥٣.

(٢) د. مختار أبو غالي: الشعر ولغة التضاد، ص٣٢، وحوليات كلية الآداب جامعة الكويت، ١٩٩٥م.

(٣) شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٧٧.

(٤) د/عبد الفتاح عثمان: الصّورة الفنّيّة في شعر شوقي الغنائي، فصول مج ٣، ع ١، ١٩٨٢م.

أرسلت ليلةً صَدَّتْ طيفُها ناظراً أين رقادي من سَهَرِ
قال: حَيَّاني، فقالت: نائماً طرفه؟ قال: نعم، قالت: غدر
يا هوى حسناء! ما شئت لها من فؤادي، غير ذل وخور
ربّ يوم باهلتني بالصَّبَا وصَغَارَ عندها حظّ الكبر^(١)

وثمة شاهد آخر في هذا الجانب، من قصيدة كتب بها إلى ممدوحه، يتشوّقه ويذكر بعهوده:
أدمعك أم عارضٍ ممطرُ أم النفس ذائبة تقطُرُ؟
دعوا بالرحيل فمستذهِلُ أضلّ البكاء ومستعبرُ

أضلّ البكاء ومستعبرُ ناظراً أين رقادي من سَهَرِ
وقالوا الوداعُ على رامة فقلت لهم رامة المحشَرُ
وأرسلت عيني بالأنعمين لتبصرَ لو أنها تبصرُ
فما حملت خبراً يستطأ بـ إلا الذي كذبَ المُخبرُ
وعنّفي منذرٌ خالياً ألفت وفورقت يا منذرُ
وقالوا تحمّل ولو ساعةً فقلت لهم: مُدّتي أقصرُ
ولكن تطالّ بعين النصيح لعلّك مُستشرفاً تنظرُ
أجنب (الغضا) يقبلون الركا بـ أم عزّراً؟ قال: بل عزّـرُ
فلا تذكرون لقلبي السلـ ووَإِنْ كَانَ ذَاكَ كَمَا يُذَكَّرُ^(٢)

ومن صوره القصصيّة الرائعة تلك التي رسمها لليلة قضاها مع إحدي صويحاته عندما
طرقها ليلاً علي غفلة من الرّقاء والواشين الذين قيدهم خيط الكري عنهما... وحيث لم يظهر منه
إلا العفاف والنظرة الخلسة....، ويقول في ذلك:

أنسة لا تكتم القول الحسن ولا تبالي أي سرّيها علن
طيبة المئزر رسل كلّها سوي الحديث المشتبه بها بطن
لا تُكبر الليلة من ضجيعها مع ريب الليل - ومنها ما يجن
طرقتها والبدر يشكو وجهها والنجم يحكي قرطها لولا الأذن
فاستيقظت تغر في لسانها ما علقت منه فضالات الوسن

(١) - ديوانه: ج ١ / ٣٠١. [من المديد].

(٢) - ديوانه: ج ٢ / ٣٨٤. [من المتقارب].

تقول: مَنْ؟ وإنَّها عالمَةٌ
والرُّقْبَاءُ أَعْيُنٌ وَأَلْسُنٌ
فكان ما أرضي العفافَ كلَّه
معاتبٌ - نشر الصَّبا - وبُلُغٌ
والنَّظَرُ الخُلْسَةُ، والقُبْلَةُ لا
لولا إِتِّباع عادةٍ أَنِّي مَنْ؟
قَيِّدها خَيْطُ الكرى عَنِّي وعن
وبعض ما أرضي الغرامَ لم يكن
من التَّشاكِي كساقطات المَزْنِ
تدري وراء الشَّفَتَيْنِ ما بَطْنٌ^(١)

وعلق أحد الباحثين قائلاً: "وبالرغم ما توقّر لهذه القصة من العناصر كالمكان والزمان، والأشخاص، والحبكة الدرامية، والعقدة، والنهاية، إلا أنه لا يخفي علينا أنه لجأ إليها لخدمة غرضه الأساسي وهو المدح حيث يتخذ من الحديث إلي هذه صاحبة ليلاً وسيلة ليحدثها عن الكرام الذين قلو في الدنيا ولم يجد منهم غير ابن أيوب - هذا الممدوح:

وفي الحديث ذي الشجون بيننا:
وضيعة الفضل وضعف أهله
فلم نجد غير "ابن أيوب" فتى
نكر الكرام، كيف قلو في الزمن
وكيف قد مات الوفاء ودفن!
لما تريد المكرمات قد فطن^(٢)

كما رسم الشاعر لنا في قصيدة من قصائده القصار على مدار أبياتها الثمانية صورة قصصية رائعة، يقول فيها:

يا صاحبي شكواي هل ناصرٌ
مُرّاً على خنساء فاستطردا
فإن أصاغت لي، فقلوا لها:
قد عاد للقلب جنونُ الصَّبا
فهل لكم في الحيِّ عرَّافةٌ
فحدّثنا خنساء، قالت: نعم
أوصيه بالدمع دواءً فإن
يا قلبُ ما أنصفتني طالعا
يملك رِفدي منكم أو مُعينٌ
ذكري بأطراف الحديث الشُّجونُ
عَنِّي عسى صَغْبَتها أن تليّن
وهبْ هذاك الغرامُ الدفينُ
تحسّم بعد الشَّيبِ هذا الجنونُ؟
هامَ كمن هام فماذا يكونُ؟
ضنَّ عليه جفْنُه فالأنينُ
على الهوى من شَرَف الأربعين^(٣)

وزعم بعض الباحثين أن أغلب صور مهيار فيما يعرف بغزله القصصي صور قديمة تفتقد الحيويّة والحركة؛ لأنه مقلد فيها شعراء الغزل القصصي، ومصطنع لمواقفهم وصورهم. بينا تشيع في صورته الفقد والعذريّة اللتان اتّسم بهما غزله كلّهُ^(٤).

(١) - ديوانه: ج ٤ / ٤٣١، ٤٣٢. [من الرجز].

(٢) - انظر: شعر مهيار الديلمي، دراسة فنية: ٣٨٠.

(٣) - ديوانه: ج ٤ / ٤٤٩، ٤٥٠. [من السريع].

(٤) - تطور الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي: ٣٥٧.

ومن شواهد قصص مهيار الشعرية كذلك، نذكر القصة الآتية:

مَا لِيَلْتِي عَلَى "أَقْر"	إِلَّا الْبَكَاءُ وَالسَّهْمُ
بِتُّ أَظَنَّ الصَّبْحَ بِالْـ	عَادَةً مِمَّا يَنْسِفُ
أَرْقَبُ مَنْ نَجْمَهَا	زَوَالَ أَمْرِ مُسْتَقَرِّ
رَوَاكَ دَّكَائِمْ	أَفْلَاكِهِمْ لَمْ تَدُرْ
وَكَلَّمَا قَلَّتْ: انْطَوَى	شَطْرَ مَنْ مِنَ اللَّيْلِ انْتَشَرَ
أَسْأَلُهَا أَيْنَ الْكَرَى؟	أَيْنَ النَّهَارِ الْمُنْتَظَرِ؟
وَكُلُّ شَيْءٍ عِنْدَهَا	إِلَّا الرِّقَادُ وَالسَّخَرُ
مَنْ مَخْبِرِي؟ فَمَا أَرَى	هَلْ دَامَ لِيْلٌ فَاسْتَمَرُّ
وَوَاحِشَتِ الشَّمْسُ نَعَمْتَ	فَكَيْفَ خُلِدَ الْقَمَرُ؟
أَيْنَ الْأَلَى طَرَحَهُمْ	مَطَارِحَ الْبَيْنِ الْحَذَرِ؟
غَابُوا وَمَا غَابَتْ لَهُمْ	دَارٌ وَلَا جَدٌّ سَفَرُ
لَكِنْ عَيُونَ الْكَاشِحِ	نَ الشُّزْرُ مِنْهَا وَالْخُزْرُ
مَا بَرِحَتْ - لَا نَظَرْتُ -	تَمْنَعُنَا حَتَّى النَّظَرُ
تَطْلَعُوا نَارَ الْجَوَى	فِي الْقَلْبِ كَيْفَ تَسْتَعْرِ
وَمَا الَّذِي تَبْعَثُهُ	عَلَى الْجَوَانِحِ الذُّكْرِ
وَأَيَّ نَارٍ لَلْفُؤَا	دَ فَيَهُمْ عِنْدَ الْبَصْرِ
غَنَّى (بَهْفَاءُ) الرِّفَا	قُ وَالْكَؤُوسُ لَمْ تَدُرْ
فَكُلَّ صَاحٍ انْتَشَى	وَكُلَّ نَشْوَانٍ سَكِرْ
كَأَنَّمَا قَلْبِي لَهَا	فِي صَدْرِ كُلِّ مَنْ حَضَرَ
فَظَلَّتْ أَبْكِي مِثْلَهَا	أَشْرَبُ أَدْمَعَاءَ حُمُرِ
كَأَنَّ مَاءَ قَدَحِي	مَنْ بَيْنَ جَفْنِي غُصْرُ
قَالَ الرَّسُولُ: عَتَبْتُ	(هَيْفَاءُ) قَلَّتْ: مَا الْخَبْرُ
قَالَ: تَقُولُ: مَأْنَا	قَلَّتْ: الْمَوْلُ مِنْ غَدَرِ
لَا وَالَّذِي لَوْ شَاءَ أَنْ	يُتَصِرْفَنِي مِنْهَا قَدَرُ
مَا خُدِعْتُ بغيرها	عَيْنِي عَلَى حُسْنِ الصُّورِ
بَلَى وَلَا أَنْكُرُهُ	وَلَيْسَ بِالْأَمْرِ النُّكْرُ

لقد رأيتُ البان من ذي العلمين والسَّمَر
تضربه ريح الصَّبَا فيسـُـتوي وينأطِر
فما لت تشـُـببها بها آخـُـذ ضمًّا وأدِر
فإن رأيت ذلك ذنـُـب بـا إني لمعتـُـذر^(١)

كما نتوقف معجبين أمام صورة أخرى للشاعر يصور فيها حالة قلبه وخفقانه، بحالة الظبية التي فقدت خشفها، وظلت تبحث عنه، وهي حزينة شديدة...، وذلك في أسلوب قصصي جميل، يصور حال تلك الظبية، ومتخذاً من ذلك الحدث مدخلاً لبيتا همومه ولواعجه، والتي يقول فيها:

خصيماي من (ظمياء) واشٍ وشامتُ وحظَّاي مظنون لـديها وفائتُ
وقلبي لها وحشية ضل خشفُها تُطاولُ تبغيه الرُّبا وتُلافُتُ
مضت ليلة تقتصُّه بعد ليلة ويومٌ تداجيه الشَّخوص الثَّوابتُ
تناشد عنه النجم: أين طريقه؟ تُحارِفُه طَوْرًا وطَوْرًا تسامت
ولا هو منها حيث يُجمع شارد ولا يُرتجى للعود إن عادت فـالتُ
سوى أنها مرت بماء سويقة سُحِّيرا، ورامٍ بالشَّريعة بـانت
على يده للرزق أذلع أحرس وضلعاء فوها ساعة النزع صانت
يقوت شعاعا مقتـرين بفضـلها أطابت له أوجانبته المقـاوت
فما رابها إلا دم ونويـرة ومنـتقيات - من عظام - رفانت
فعادت تماشي اليأس موضع ظلّه وللحـين - لو أغنى الحذار - مـواقت
وخبرني السُّفَّار أن قد تبدَّلت فقلت: حديث مضحك وهو كابت^(٢)

صور مهيار قلبه في حزن وألمه بما حدث لهذه الظبية المكلومة التي فقدت خشفها ومضت تبحث عنه كل ليلة بين شخوص الظلام سائلة عنه النجم... ويمتد الصراع إلى قمته وتتابع المشاهد الدرامية في القصة الحزينة حتى تجد الظبية الدَّم والنَّار وبعض العظام الرفائت التي تظنَّ عندها عدم جدوى البحث عنه مستسلمة لليأس والحزن معزية نفسها بالسير مكان سيره وكأنها بذلك تستعين شيئا من ذكرياتها مع ذلك الخشف الذي قاده حظُّه النَّعس إلى تلك النهاية المحتومة^(٣).

(١) ديوانه: ج ٢ / ٣٦٧. [من الرجز].

(٢) - ديوانه: ج ١ / ١٤٥، ١٤٦. [من الطويل].

(٣) - شعر مهيار الذيلمي - دراسة فنيّة: ٣٧٨

وخلاصة الأمر، أنَّ الصَّورة القصصية في أساسها صورة مركبة ذات شكل فني خاص يرتبط بعناصر القصة المعروفة، وأنَّ الأسلوب القصصي في شعر مهيار له دور بارز في إقامة الصَّورة الشعرية عند الشاعر. لكنَّ قصص مهيار الشعرية لم تكن كلّها بجودة فنية واحدة، حيث بدت لنا أحياناً مفتقدة إلى الصّدق الفني وبأن فيها الشاعر مقلداً غيره من الشعراء القدامى، بينما كانت أحياناً متميزة ومنطلقة عن موقف وجدانيّ له تجاه موضوعه، وشقّت عن شعور صادق عند الشاعر وأبانت عن تجربة حقيقية له. إخراجها^(١).

سادساً: التشبيه.

التشبيه، لغة: "النَّمِثِل". و. (عند البيانين): إلحاق أمر بأمر لصفة مشتركة بينهما^(٢). وقد ظهرت كلمة "التشبيه" أول مرة على لسان الشاعر بشار بن برد (١٦٧هـ)، ثم شاع استعمالها بعد ذلك في معجم العين للخليل بن أحمد، والكتاب لسيبويه، ومجاز القرآن لأبي عبيدة، ومعاني القرآن للفرّاء^(٣).

"ويعدّ التشبيه من أوائل الأساليب التي أشار إليها الأقدمون؛ إذ تجد له أصولاً عند أبي عبيدة، والفرّاء، والجاحظ. ولأخير فيه إشارات لطيفة... ونظنّ أنّ المُبرّد - من الأقدمين - هو من توسّع في بحثه للتشبيه، وقسمه ومثّل له، وتتابع العلماء بعد ذلك يظهرهم بدائعهم، ويشرحون روائعهم"^(٤).

ويدلّ مفهومه على أنّ شيئاً أو صورة تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى أو صفة. وهو يتكوّن من أربعة أركان، هي: ١- مشبّه. ٢- مشبّه به. ٣- أداة تشبيه، (وهي الكاف أو كأنّ أو مثل أو ما في معناها). ٤- ووجه شبه، (وهو الصفة المشتركة بين الشّيين أو الصّورتين)، ويجب أن يكون في المشبّه به أقوى منه في المشبّه^(٥).

لكنّ هذه الأطراف أو الأركان ليست سواء. فبعضها يمكن الاستغناء عنه؛ لأنّه معلوم للنفس فلا تجد حرجاً في تقديره ولا صعوبة. فما يمكن الاستغناء عنه منها، هو: الأداة، ووجه الشبّه. أمّا الرّكنان الآخران، وهما: المشبّه والمشبّه به، فلا يمكن الاستغناء عن واحد منهما، فهما طرفا التشبيه. فإذا حذف أحدهما خرج الكلام عن كونه تشبيهاً وأصبح من باب الاستعارة.

(١) في الأدب والنقد، دكتور شوقي ضيف: ٩٢ (بتصرّف يسير).

(٢) - المعجم الوسيط: (شبه).

(٣) - التشبيه - دراسة في تطوّر المصطلح، ص: ٨، ٢٢٠. [الدكتور: إبراهيم عبد الحميد السيد التلب - دار الطباعة المحمدية - القاهرة/ ط١ - ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م].

(٤) - البلاغة (فنونها، وأفنانها)، علم البيان والبدیع: ص: ١٨. [الدكتور: فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان - الأردن - ط٣ / ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م].

(٥) - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: (التشبيه)، ص: ٩٩.

ترجع أهمية "التشبيه" إلى أنه: يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية، ما يستدل به على شرفه وموقعه من البلاغة^(١).

"وهو جارٍ كثيراً في كلام العرب؛ حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد"^(٢). وعده قدامة من أشرف كلام العرب، ومظهر فطنة وبراعة، ودليلاً على ذائقة الشعر: "وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلما كان المشبه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف"^(٣).

وقد اختلف العلماء في موقع هذا الفن من علم البيان وصلته بالمجاز "والحق أن التشبيه مجاز؛ لأنه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة، ولو فسرت كذلك لكانت كذباً. وهو الفن الكثير الاستعمال في كلام العرب. ويبدو أن عدم الانتقال فيه من معنى إلى آخر كما في الاستعارة دعاهم إلى إخراجهم من المجاز الذي هو استعمال الكلمة في غير ما وضعت له أو إسناد أمر إلى آخر على سبيل التوسّع"^(٤).

وأما كون التشبيه داخلاً تحت المجاز؛ فلأن المتشابهين في أكثر الأشياء إنما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح، لا على الحقيقة^(٥). فالتشبيه كله معدود من المجاز، سواء كان مذكوراً الأداة أم محذوفها.

وليس "التشبيه" وسيلة يتوصل بها إلى معرفة الاستعارة فحسب - حيث أن بحثها مبني عليه - بقدر ما هو أسلوب مستقل من أساليب القول جيء به؛ ليؤدي رسالة ذات أثر خاص من حيث التأثير في النفس. "فإذا كان الهدف من علم البيان التأثير في النفوس، فإن من أكثر أبوابه تأثيراً التشبيه... بل نظن أن الأثر الذي يحدثه التشبيه في النفس ربما يزيد على ما يحدثه غيره من الأساليب. فالمجاز والكناية مثلاً لا تدركهما النفس ببسر وسهولة، بينما التشبيه دائرته أوسع من حيث الجمهور الذي يتأثر به. ولأمر ما كثر في كلام الله - تعالى - وكلام نبيه - صلى الله عليه وسلم - في الكلام البليغ للأقدمين والمحدثين على السواء"^(٦).

(١) - الصناعتين: ص ١٨٣. [طبعة الخانجي - ١٣٢٠هـ].

(٢) - الكامل، للمبرد - ج ٢ / ٦٩.

(٣) - نقد النثر، قدامة بن جعفر: ص ٤٩.

(٤) - معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ج ٢ / ١٧٢.

(٥) - العمدة: ابن رشيق - ج ١ / ٢٦٨. تحق محيي الدين عبد الحميد - ط/ بيروت.

(٦) - البلاغة (فنونها، وأفنانها)، علم البيان والبديع: ص ١٨٠.

يقول عبد القاهر: إنّ التشبيه كالأصل للاستعارة، وهي شبيهة بالفرع له. والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستغني فيه الأفهام والأذهان. لا الأسماع والأذان^(١). والتشبيه عنده: "أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكمًا من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنك تفضل بها بين الحق والباطل، كما يفصل بالنور بين الأشياء"^(٢).

"إنّ قال قائل: فما الفرق بين الاستعارة والتشبيه؟ قيل: الفرق بينهما ما ذكره أبو الحسن الرّماني: وهو أنّ التشبيه على أصله لم يغيّر عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة؛ لأنّ مخرج الاستعارة مخرج ما ليست العبارة له في أصل اللغة. على أنّ الرّماني قال في كلامه: إنّ التشبيه في الكلام بأداة التشبيه، وهو يعني - كأن والكاف وما جرى مجراهما - وليس يقع الفرق عندي بين التشبيه والاستعارة بأداة التشبيه فقط؛ لأنّ التشبيه قد يقع بغير الألفاظ الموضوعية له، ويكون حسناً مختاراً، ولا يعده أحد في جملة الاستعارة لخلوه من آلة التشبيه. ومن هذا قول الشاعر:

سفرن بدوراً وانتقين أهلة
ومسن غصوناً والتفتن جادراً
وقول الآخر:

أسبلت لؤلؤاً من نرجس فسقت
وردًا وعضّت على الغاب بالبرد

وكلاهما تشبيه محض، وليس باستعارة. وإن لم يكن فيهما لفظ من ألفاظ التشبيه. وإنّما الفرق بين الاستعارة والتشبيه ما حكيناه أولاً^(٣). ويبقى للمستزيد من هذا المبحث أن يرجع إلى كتب البلاغة المتخصصة للتعرف على تطوّر المصطلح عبر القرون السابقة وأركانه وأقسامه وآراء العلماء حوله^(٤).

وبالنظر في طرفي التشبيه باعتبار مادتهما راح كثير من أهل العلم إلى تقسيمهما إلى ثلاثة أقسام، هي: ١- حسيان: يدركان بالحواس. ٢- عقليان: لا يدركان بالحواس بل بالعقل. ٣- مختلفان: أي يكون الطرفان مختلفين. ويدخلون في القسم الثاني والذي يدرك بالعقل كلاً من: أ- الوهمي، الذي ليس له وجود خارجي محسوس. ب- والوجداني: وهو ما يدرك بالوجدان؛ كالمحبة والكراهية واللذة والألم، وغيرها.

(١) أسرار البلاغة: الجرجاني - ص: ٢٠ - ط/ المدني، سنة ١٩٩١م.

(٢) أسرار البلاغة: الجرجاني - ص: ٨٧ - ط/ المدني، سنة ١٩٩١م.

(٣) سرّ الفصاحة: ابن سنان - ط صبيح بمصر - ص: ١٠٩، ١١٠.

(٤) انظر في ذلك، مثلاً، ١- كتاب [الإيضاح للخطيب القزويني - تحقيق: عبد المتعال الصعدي - ط الأدب بالجاميز - مصر]، ٢- كتاب [فن التشبيه للأستاذ علي الجندي - ط / الأنجلو المصرية - القاهرة]، ٣- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: [التشبيه]، ٢/٢١٦-٢١٩.

والشعراء الوجدانيون مولعون بالتشبيهات؛ إذ نجد بعضهم يتكئ على حشد من الصّور التشبيهية لمجرد أن يجد خيطاً مشتركاً بين ما يشغله والمنظورات^(١). ولا بأس من استخدام الشاعر الشاعر بعض التشبيهات المألوفة في بعض الشعر القديم إن وفق في رسم صورة وجدانية متكاملة العناصر^(٢).

وعلى الرغم من أنّ مهيار وصف أشياء لم يتعرض لها غيره؛ فلا يصح أن نضعه في قائمة الوصّافين البارعين أمثال "ابن المعتز"، وابن خفاجة، وابن الرومي^(٣).
أمّا بخصوص النمط البلاغيّ أو الصّور البيانية (الجزئية) من هذا النوع من التصوير، والذي تناوله الشاعر بعقله لا بوجدانه وبحواسه لا بذاته؛ فنذكر منها الأمثلة الآتية:

- ففي باب التشبيه، يأتي قوله في الممدوح:

سلكت مجاز العزّ بيني وبينه تحطّ روابيه وتهتك حجبـه
إلى قمر طرفي تعلّـلـ دونه وكم قمر غطّته دوني سحبه^(٤)

فممدوح مهيار هنا كالقمر في شهرته وعزته.

- ومن ذلك أيضاً تشبيهه ممدوحه بالأسد:

هو الأسد إذا أغاروا وفي الشّورى هو الرّأي الجميع^(٥)

- ومنه قوله الذي يخاطب فيه ممدوحه.

ورثت فضلاً لو قنعت لكفى لكن أبيت غير ما تكتسب
كالليث لا تحلو له فريسة لا ينتقي فيها ولا يخلب

حيث يشبّه الممدوح في إثارة مكسوب الفضل على موروته بالأسد الذي لا تحلو له إلاّ الفريسة التي يتعب أسنانه في انتقاء دهن عظامها، ويعمل مخالفه فيها.

(١) - رماذ الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، ص: ٢٩٢.

(٢) - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص: ٤٤٥.

مفهومنا للصّورة الوجدانية، أنّها ذات مضمون واضح في إطار تجربة شعريّة صحيحة، تشتمل على حدث فكري نفسي يهيمن على أبيات القصيدة من فاتحتها إلى خاتمتها. من ثم، فليس كلّ ما ينظمه الشعراء من شعر يُعدّ تجربة شعريّة كاملة. ومن ناحية أخرى، "لم يكن العرب يتصوّرون القصيدة تجربة شعريّة على هذا النحو، حتّى إن هم لم يضمّنوها موضوعات مختلفة وجعلوا لها موضوعاً معيّناً واحداً، فإنّهم كانوا يكتفون بأن تدور معاني الأبيات حول الموضوع، ولكن دون أن يركّزوا أنفسهم فيه، ودون أن يحسّوا إحساساً عميقاً بأنّهم يخلقون حدثاً عاطفياً وعقلياً من شأنه أن يصبح تجربة مخلّقة كاملة التكوين". للمزيد، انظر [في النّقد الأدبي، ص: ١٣٨، وما بعدها].

(٣) - مهيار الديلمي وشعره: ١٦١.

(٤) - ديوانه:

(٥) نفسه: ٢/٢٤١.

وما تقدّم من أمثلة إن هو إلاّ غيظ من فيض في جانب الصّورة التّقريريّة في شعر مهيار. والّتي فيها تجسيد للمعاني كما تبدو للحواس، وشاغل الشّاعر فيها صحّة التشابيهية ودقتها. ممّا يعني أنّ مهيار في هذا النّوع من التّصوير لا يصهر صوره بذاته ولا يتولّأها بخياله، بل يقف عند حدودها محاولاً تقليدها.

"ويخرج التّشبيه عند مهيار في أشكال متنوّعة باعتبار عناصره الّتي يتكوّن منها، وإن كانت معظم الأشكال التّشبيهيّة عنده تقليديّة"^(١). على الرغم من ذلك فللشاعر صورّ من التّشبيه بدیعة وممتدة منها قوله الذي يصف فيه الشّاعر ثغر محبوبته، على طريقة أسلوب الحصر: (ما ، إلاّ) ويقول فيها:

وما نُطْفَةُ حَصَّنتها السّماءُ	بأرعن مرقاه مستصعبُ
مصَفَّقَةٌ حَلَبَتْ عَفْوَهَا	بها المزن أول ما تُخْلَبُ
إلى أن تَبَقَّتْ لُبَانَاتُهَا	وكادت بما لُطِفَتْ تَنْضُبُ
تراوحها وتغادي الشّمّالُ	ترقّرق فيها وتُسْتَعْدُ
ولا نَحْلَةٌ بات يَعْسوبها	على الحسن من حذرٍ يلسبُ
يَغَارُ فيمنعها أن تُشَا	ر، ما منع الشّائر المِشْعَبُ
تُجاذبُ فيها أكفُ الجُنا	ة، غنى مثلها مثله تُكْسِبُ
ولا مِسْكَةٌ طاف عَطَارُهَا	"بدارين" يَنْخُلُ ما يَجْلِبُ
يَبْقُرُ عنها بطون الظّباء	من الألف واحدة تُجْجِبُ
فجاءت لضووعها سَـوْرة	تكاد العياب بها تَثْقِبُ
بأطيب من فم ذات الوشاح	سُحُورًا بلى فَمُها أَطْيَبُ" ^(٢)

وله في هذا الباب أيضا تشبيه وجداني جميل حين يمدح شعره. فيقول:

قد ملأت بوصفكم عرض الفلا	وطبقت أقاصي الدّنيا بكم
منحتكم فيها صفايا مهجتي	جهد زهير قيل في مدح هَرم" ^(٣)

ومن روائع تشبيهاته الّتي امتزجت بعاطفته حين شبه محبوبته مرة بالقاتل ومرة بالطّبي.

فقال:

(١)- شعر مهيار الدّيلمي، دراسة فنية. ص: ٣٣٠.

(٢)- ديوانه: ج ١ / ٨٥، ٨٦. [من المتقارب].

(٣) ديوان مهيار/

يا لنوازي كبدِ هاجها
عاد لها من بعد إقلاعها
يا قوم، لي من أسرتي قاتلٌ
أرى دمي يقطرُ من أنملٍ
ظبي رخيّم، لفظه ناسكٌ
ضعفتُ تحت الغمز من عاجمٍ
أصبحتُ عبداً باختيارٍ له
يا موت، نفسي لك إن أعرضتُ
خوفني بالنار في وصلها
"بالبان" من "خنساء" تذكّر
دين من الحب وإصرار
من لقتيل ما له ثار
شفارها مُؤقّ وأشفار
وطرفه الفاتك عيار
يصرع لبّي وهو خوار
"وفارس" قومي أحرار
"خنساء" أو شطّتها بها الدار
قوم وفي هجرانها النار^(١)

وكذلك تشبيهه جمالها بالشيء الأبيض الجميل على نفرتها من بياض شبيهه. فيقول:

وبيضاء لم تنفر لبيضاء لمتي
رأت نحرها في لونه فَصَبَتْ له
وقد راع منها ناصل الصبغ ناصع
وما خلت أن الشيب في الحب شافع^(٢)

نخلص من هذا المبحث إلى القول، إنّ مهيار له قصائد ذات نزعة حسية كما أنّ له قصائد روحية وجدانية خالصة، فيها لوعة الذكريات ولوعة الحنين. كما لم يكن مبدعاً كلّ الإبداع في تصويره الفني، ولا مقلداً كلّ التقليد. وإنّما أخذ من كلّ بطرف، ومزجه بعد استيعابه وتمثله ذاتياً ثمّ صبّه في قالب شعريّ خاصّ به. استخدم فيه التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية. وأنّه عبّر عن مشاعره وخدم بشعره تراثنا الشعريّ العربيّ.

والله ولي التوفيق.....

(١) ديوانه: ج ١ / ٣٤٠ - من السريع.

(٢) ديوانه: ج ٢، ص ٥٢٢، من الطويل.

خاتمة الدراسة

هكذا رست بنا سفينة البحث، بحمد الله تعالى، على شاطئها المرسوم لها. وعسى أن تكون أدت دورها المنوط بها، في دراسة "الاتجاه الوجداني في شعر مهيار الديلمي". تلك الدراسة التي تمثلت في ثلاثة أبواب. وقد اشتمل الباب الأول منها والذي عنوانه الوجدانية: مفهوما ومذكياتها في شعر مهيار الديلمي على ثلاثة فصول، هي:

١- مهيار الديلمي؛ حياته، وديوانه، ومنزلته الأدبية.

٢- "الوجدانية": تأصيل المصطلح، والسمات العامة للشعر الوجداني، وعلاقة ذلك بشعر مهيار.

٣- مذكيات الوجدانية في شعر مهيار.

حيث أوضحت الدراسة من خلال هذا الباب أنّ الأدب العربي عرف اسم شاعر كبير، ترعّ على عرش القريض في عصره، هو: أبو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي، الكاتب والشاعر المشهور. ولد في بغداد وعاش فيها ما بين (٣٦٥هـ - ٤٢٨هـ). كان مجوسياً على دين آبائه وشبّ على ذلك، إلى أن أسلم على يد الوزير (الكافي الأوحّد) سنة ٣٤٩هـ- على الأرجح. كما ركزت على بعض ملامحه الخلقية والخلقية المميّزة له والتي كان لها تأثير واضح في شعره الوجداني. ومن أبرزها: سمرة بشرته، ونحافة جسمه، خفة شعره رأسه وأصابته بالشيب المبكر. فضلاً عن تحليله بجملة من الأخلاق الكريمة والفاضلة، منها: إخلاصه ووفاءه، رهافة حسّه، وصدقه. وقد أبرزت تأثير ذلك في شعره.

وبينما يعدّ مهيار واحداً من أغزر شعراء العربية إنتاجاً، فإنّه يعتبر كذلك واحداً من أبرزهم اهتماماً بالجانب الوجداني. وله ديوان كبير من أربعة أجزاء؛ هو صورة نفسه. وأكدت في استعراضها السمات العامة للشعر الوجداني على أنّ الجانب الوجداني عند شاعرنا أقرب إلى شعر "العذريين" - لغة ومضموناً - من شعر الوجدانيين المعاصرين مع ما بينهما من تشابه أيضاً لما تأثير عامل الزمن في النتاج الأدبي، والذي يميل للأقرب زمنًا غالباً.

وأبانت هذه الدراسة عن مذكيات الشعور في شعر مهيار، وهي جمّة وافرة. وخلصت إلى أنّ الطاقة الشعريّة الكامنة في أعماقه جيّاشة هائلة، والأسباب التي أدّكتها وأورت زنادها كانت وافرة. ولعلّ أبرزها:

(أ) تلمذته للشاعر الكبير الشريف الرضي، والذي كان أكثر شعره في التّعني بحبه وآلامه، ونشيداً من أناشيد الفخر والعزة. وهو ممن يقول الشعر عن حاجة نفسية لا للتكسب. وليس ثمة خلاف تاريخي في تلمذة شاعرنا له. وقد أشار مهيار نفسه إلى هذه التلمذة في شعره.

لكنّ دراستنا حين أكّدت ذلك لم تغفل عن أنّ لشعر مهيار نظامه ولأسلوبه شخصيته. وذلك لمقدرة الشاعر على التحوير والتعديل.

(ب) ثقافته "الشعوبية":

فقد ذكرت دراستنا أنّ الشعوبية صورة مكبرة للعصبية التي ميّزت عصر الشاعر. وشعر الشعبين في هواه امتداد لشعر النقاّض في العصر الأموي، وربما كان أثراً من آثار الهجاء القبلي في جاهلية ما قبل الإسلام. وتأثير "الشعوبية" واضح في شعر مهيار. وألمحت إلى أنّه لم تغفل أية دراسة من الدراسات السابقة التي تعاطت شعر مهيار ونقدته تأثير الشعوبية فيه.

وأوضحت كذلك أنّ الشاعر لم يكن شعوبيّ المبدأ، مخالفة بذلك ما قاله جلّ الدارسين السابقين. وأثبتت أنّه بعد إسلامه وحتى آخر حياته شهد شعره لحظات ساوى فيها بين العرب والفرس. من ثم، نبّهت على وجود مرحلتين في أمر شعوبيّته. أولاًهما: كان فيها متشدداً متعصباً ذمّ فيها العرب وجعل العنصر الفارسيّ مقدّماً عليهم أبداً. وقد جمع فيها بين الشعوبية والتشيّع السياسيّ مجاملة في ذلك لقومه أو لأستاذه الشريف. والأخرى: حيث ساوى شعره بين العرب والفرس، ومدح كثيراً من أخلاق العرب كما ذكرنا، وذمّ قومه وملوك الأكاسرة الذين تخلفوا عن هدى الإسلام وبقوا على جهلهم وظلمهم.

وعليه، فقد كان من اللازم أن نستبدل بالعنوان المشهور "شعوبية الشاعر" عنواناً آخر ملائم للتحوّلات في مضامين شعره وتأثيرها فيه ليصبح "ثقافة الشعوبية".

والأهم في ذلك كلّها أنّها خلصت إلى أنّ الشاعر كان مخلصاً لفكرته صادقاً في اعتقاده على كلّ حال. الأمر الذي يعني أنّه خدم مضمون شعره وأسهم في تنويع أفكاره وغدّى عواطفه.

(ج) تشييعه:

أوضحت دراستنا أنّ "التشيّع" درجات وأطوار ومراحل، و"الشيعة" فرق وطوائف شتى. وأنّ في الشيعة الغالي والمعتدل في أمر "عليّ بن أبي طالب" وآله رضي الله عنهم. والذي يعيننا أنّ شاعرنا

ينتمي إلى فرقة منهم تعرف بالإمامية الاثني عشرية. تلك الفرقة من المسلمين الذين يزعمون أنّ الإمام عليّاً هو الأحقّ في وراثة الخلافة من الشّخين: أبي بكر وعمر، وعثمان بن عفّان - رضي الله عنهم أجمعين. وممّا يأخذه عامّة المسلمين على أتباع هذا الفريق أنّهم يدّعون "النّص" على استخلاف عليّ بن أبي طالب و"يتبرؤون" من الخلفاء قبله وعامّة الصّحابة.

وذكرت الدّراسة أنّ تشيّع مهيار كان مذهباً سياسياً، قبل أن يصبح عقيدة له يدين بها. فالديلميّ بحكم النّشأة والتّربية عاش أجواء التّشيّع، ونهل من عصارة فكرها - رديّاً من الزّمن - حتّى ثمل. ولا غرو، أن أصبح شيعياً حين أسلم.

وقد أبرزت تأثير المذهب في شعر مهيار؛ حيث يغلب عليه عاطفة الحزن والأسى، والتّي تهزّ الضمير وتملأ النفس ألماً وغماً. وكأنّ الشّاعر كان يرى في كلّ يوم "عاشوراء" وفي كلّ حادثة "كربلاء". على أنّ موقفنا من أمر تدوين الشّاعر لا يمنعنا من التزام المنهجية العلميّة في نقد شعره. فليس يخفى على دارسي الأدب أنّ جودة الشّعر فنّية لا دينية أو أخلاقية. ويبقى كذلك للإسلام حقّه من الإجلال على كلّ حال.

(د) اغترابه وفقره:

خلصت الدّراسة من خلال استعراض حياة الشّاعر ومعرفة شخصيّته إلى وجود عوامل أخرى مهمّة أثّرت في "وجدانه"، أبرزها: اغترابه، وفقره. باعتبارهما قوتي ضغط على النّفس، ليس لبشر عاديّ من طاقة على تحملهما، فما بالنّا إذا اجتمعتا على شاعر؟! والشّعراء الوجدانيّون بطبعهم وبحكم تكويناتهم وميولهم يختلفون عن العامّة في تعايشهم مع مجتمعاتهم ويتميّزون بأحاسيسهم المرفهة عنهم.

وشعر الاغتراب عند مهيار شعر ذاتيّ عبّر فيه عن مكنونات نفسه المتصدعة. وقد عرضت الدّراسة لثلاثة أنواع منه في شعره، هي: ١- الاغتراب المكاني. ٢- الاغتراب الاجتماعي. ٣- الاغتراب العاطفي.

وعلى الرّغم ممّا كان من أمر شهرته ومكانته الشّعريّة وطلب كثير من الأمراء والوزراء لقصائده فقد عاش مهيار فقيراً دلّ على ذلك كثرة الشّكوى في شعره وذمّ بخل النّاس وكثرة ذمّه دهره. وكلّ ذلك في إطار تجربته الشّعريّة الخاصّة.

بينما جاء الباب الثاني بعنوان: رؤية الشاعر؛ محاورها، وموقف الشاعر من عالمه وما يحيط به. وقد نبّهت دراستنا من خلاله على أنّ موقف الشاعر من عالمه وما يحيط به أو رؤيته الخاصة للطبيعة والحياة والذات عنصر مهم في إبداعه حيث تتحكم هذه "الرؤية" في اختيار موضوعه، فضلاً عن جزئيات هذا الموضوع وصورة.

وهي إذ تؤكد على ما ذكره بعض المتخصصين السابقين من أنّ الطبيعة والحبّ ليسا جديدين على الشعر العربي، لكنّ الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنّهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً، يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجود الداخلي، فإنّها قد خلصت من تناولها بعض جوانب من شعر مهيار إلى أنّه يعتبر من الشعراء الوجدانيين الذين لهم رؤيتهم الخاصة في الحبّ وموقفهم الوجداني من الكون والطبيعة حوله. ومظاهر هذه الرؤية يمكن تلخيصها في ثلاثة محاور، وعلى النحو الآتي:

أ- رؤية مهيار في الحبّ.

ب- موقفه من الطبيعة.

ج- الأنا والكون، وموقف الشاعر من عالمه.

ولأنّ رؤية الشاعر ليست مؤثّرة في اختياره موضوعه فحسب، ولكّنها مسؤولة أيضاً عن اختياره التكتيك الفنّي الذي يتناول به هذا الموضوع. من ثم يلزمنا لفهم "رؤية الشاعر" والحكم عليها فنّيّاً أن ندرس أهم مقومات الشعر وهي صور الشاعر، ومعجمه، وإيقاعه... الأمر الذي جعلنا نفرد باباً خاصاً لدراستها، هو الباب الثالث والأخير.

توجّه بنا البحث في الباب الثالث والذي عنوانه : (السّمات الأسلوبية لشعر مهيار في ضوء الوجدانية) إلى دراسة الإطار أو الغلاف الذي يحمل فكر الأديب ومعانيه، كما يحمل انفعالاته وأحاسيسه لتقديرنا أنّ "الأسلوب في الواقع هو النصّ نفسه". أما وقد تعددت أنماط التلوين الأسلوبية في شعر مهيار، وأخذت أشكالاً شتى. فقد أفردنا خمسة فصول للوفاء بأسلوب الشعر. هي:

أولاً: معجم مهيار الشعريّ. فشاعرنا، مثله في ذلك مثل الشعراء الكبار، له معجمه الخاصّ المستمدّة ألفاظه من سياقات معيّنة في شعره، والنّابعة من موقفه الشعوريّ. أي أنّ مفردات معجمه هي ترجمة لقيم شعوريةّ عنده، وجاءت بفعل الضّغط الشعوريّ على رؤيته. وتتمثّل في ثلاث دوائر خاصّة، هي: ألفاظ الحبّ، وألفاظ الحزن، وألفاظ الطبيعة.

ثانيًا: البنية الإيقاعية. وقد تناولت الدراسة في هذا الفصل مفهوم الإيقاع، وصلته بالوجدان، ومصادره الخارجية والداخلية. وجاء اهتمام الدراسة به لأنَّ الشاعر مهما كان حاذقًا بارعًا في اختيار كلماته للتعبير عن ذكرياته؛ فإنَّ كلماته لن تسري بلحنها إلى قلب القارئ لتصبح جزءًا من كيانه ما لم يكن لهذه الكلمات المنتقاة استهواء "الإيقاع"، والذي له مصدران رئيسان، أحدهما: يتعلّق بالإطار الخارجي، ويشمل كلًّا من الوزن والقافية. ويطلق على هذا النوع من الموسيقى مصطلح (إيقاع التفعيلة). أمّا الآخر منهما، فهو إيقاع من نوع خاص تحكمه قيم صوتية تسهم مع موسيقى الإطار في إنماء التجربة الفنية. ويعرف هذا النوع بالإيقاع الداخلي.

من خلال إحصائيات خاصة قدّمتها هذه الدراسة، خلصت بنا إلى القول: تصرف مهيار في فنون الشعر العربي، وصاغ عواطفه في أغلب سبل التّغيم المطروق فيه. حيث منحه تبحره في [١٣] ثلاثة عشر وزنًا عروضيًا مرونةً كبيرةً في تنويع موسيقاه، والتّعبير عن مختلف شعوره. وقد بلغت أبياته فيها نحو: ٢٢٥١٨ ثمانية عشر وخمسمائة واثنين وعشرين ألف بيت.

وجاءت البحور بترتيب أكثريتها عنده، ترتيبًا تنازليًا، على النحو الآتي هي: ١- الطويل. ٢ - الرجز التام ومجزوءه. ٣- الكامل التام ومجزوءه. ٤- الوافر التام ومجزوءه. ٥- المتقارب التام. ٦- السريع التام ومجزوءه. ٧- البسيط. ٨- الرمل ومجزوءه. ٩- الخفيف. ١٠- المنسرح. ١١- المخلّع. ١٢- الهزج. ١٣- المجتث. ويشكّل العدد السابق ما نسبته ٧٢% من جملة بحور الشعر العربي. بينما صدف الشاعر عن خمسة بحور عروضية، هي: (المديد، والمتدارك، والمقتضب، والمضارع، والخبب). ومن غير شك، فإنَّ أيّ ديوان شعريّ يحتوي على مثل هذه النسبة من النّغم لجدير أن يوصف بالثراء والاتّساع.

وسيرًا على عادة الشعراء الكبار، أقلّ مهيار من المقطّعات والنّثف، وخلا ديوانه تمامًا من البيت المفرد أو (اليتيم). وإذا علمنا أنّ عدد النّثف في ديوانه ست نثف، في حين بلغ عدد القطع أربعين قطعة يكون للقصيدة في شعره نصيب الأسد - حيث إنّ مجموع قصائد ديوانه مجتمعة بما فيها مقطوعاته ونثفه قد بلغ ٣٨٧ ثلاثمائة وسبع وثمانين قصيدة. وإن كان في وجود هذه المقطّعات والنّثف في شعر مهيار دليل آخر على التّنوع في أدائه، ومزية أخرى تضاف له.

بينما ركب الشاعر أغلب القوافي، والتي هي: الهمزة- الألف، الباء، التاء، الجيم، الحاء، الدال، الزاء، الزاي، السين، الصاد، الضاد، الطاء، العين، الفاء، القاف، الكاف، اللام، الميم، النون، الهاء، الياء. وفي ذلك دليل على التنوع في الإيقاع عنده والنراء في الأداء. وكانت أكثر الأصوات شيوعاً عنده هي:- اللام "٥٩" مرة- والزاء "٥١"- والميم "٤٣"- والباء "٤٢"- والنون "٤١"- الدال "٣٨"- العين "٢٤"، حسب ترتيبها ترتيباً تنازلياً، وكلها حروف جهر. مما يعني ميل الشاعر إلى الأصوات المجهورة ذات الجرس خاص؛ لانسجامها مع حالته الشعورية ومطابقتها لها.

كما أكدت الدراسة على انحياز الشاعر إلى الصوت المخفوض، أو المنكسر، أو الوطيء. حيث جاءت حركة الروي في قصائده على الترتيب الآتي: [١٢٨] قصيدة مكسورة الروي، [١١٩] قصيدة مضمومة الروي، [١٠١] قصيدة مفتوحة الروي. وما تبقى من عدد فللروي الساكن. وعلى ما عرفناه من شخصيته يكون ذلك أليق بالذات، وأولى بحميميتها من سواه.

وعرضت الدراسة أيضاً للإيقاع الداخلي في شعر مهيار، من خلال: ١- الجناس. ٢- التمكن. ٣- التضمن. ٤- التدوير. ٥- الطباق. ٦- التقسيم. ٧- الالتزام "لزوم ما لا يلزم". ٨- التردد أو "رد العجز على الصدر". ٩- التكرار الصوتي. وذكرت صلة كل مما سبق بعاطفته وتأثيرها فيه.

ثالثاً: المستوى التركيبي للجملة الشعرية. فيما يختص بمواقف الانفعال وإثارة العواطف عند الشاعر، تناولت الدراسة نمطين من أسلوب الشاعر، هما: أ- "الخبري". ب- "الإنشائي". كما تناولت بالدس تراكيب "الجملة" عنده وفق تقسيم النحاة، وذلك عن طريق تناول صيغ كل من الجملتين: الاسمية والفعلية، ودلالاتها المختلفة.

رابعاً: "التناس في شعر مهيار" والذي هو قدر كل نص حيث لا يوجد نص من فراغ، ولا ينشأ في فراغ. حيث عرضنا جانباً من مظاهر "التناس في شعر مهيار"، وقدمنا في إيجاز صورة لهذه الظاهرة الفنية كأحدى العناصر المميزة لأسلوب الشاعر. وبيننا أن التناس في شعره أغلبه تناس فعال، أو تناس واعٍ يحمل سمات شخصية الشاعر.

وأثبتنا تعدد مصادر التناس عند الشاعر؛ حيث لم يقتصر الأمر على شاعر بعينه بل امتدت دائرته لتشمل شعراء كبارا كثيرين، كان أبرزهم المتنبي والشريف الرضي. كما لم يتوقف الأمر عند حد الشعر. فقد اتسعت الدائرة لتشمل إلى جانب الشعر كلا من القرآن الكريم والحديث

الشَّريف. وأُشرنا إلى بعض مهام التَّنَاص عند الشَّاعر. وفوق ذلك كلَّه نفينا أن يكون ما قام به الشَّاعر أو اتَّصف به شعره هو من قبيل ما اتَّهمه به كثير من الباحثين السَّابقين، وهو السَّرقات الأدبيَّة، ذلك المصطلح السَّلبي.

وعلى الرِّغم من كلِّ ما قدَّمناه في هذا الموضوع والجهد الَّذي بذلناه، يبقى "التَّنَاص في شعر مهيار" في اعتقادنا في حاجة إلى دراسة أخرى مستقلة؛ للوقوف على مختلف جوانبه وتقديم الصَّورة المتكاملة عنه.

خامساً: الصَّورة الشَّعريَّة. مفهومها، وأثر الخيال فيها، وصلتهما بتجربة الشَّاعر.

حيث قمنا بتناول ثلاثة جوانب مهمة للوفاء بموضوعها في شعره، ألا وهي: ١- الخيال: باعتباره الملكة الَّتِي تشكِّل صور القصيدة، وتصل ما بينها. ٢- طبيعة الصَّورة في شعر مهيار، باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة. ٣- وظيفة الصَّورة عند مهيار.

كما استعرضنا أساليب تشكيّلها في شعره وهي: تبادل المدركات، أو (التَّشخيص، والتَّجسيد)، تراسل الحواس، الرَّمز السِّيَاقِي، المقابلات، القصَّة، التَّشبيه. وبيننا صلة كلِّ منها بعاطفة الشَّاعر وتأثير رؤيته الفنِّية فيه.

ولا يسعنا في الختام إلا أن نوَّكد على أن تميَّز مقاربتنا الحاليَّة عمَّا سبقها، لا يعني أنَّها تطرح نفسها بديلاً عن سابقتها من دراسات وما ينبغي لها ذلك. بل إنَّ مثلها بجانبهم كمثل لبنة في بناء تتكامل عناصره ويشدُّ بعضه بعضاً.

تمت بحمد الله تعالى

مسرد المصادر والمراجع^(١)

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: المراجع العربية:

[أ] التراثية (القديمة):

- ١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني- (أ) مراجعة وتصحيح السيد محمد رشيد رضا- دار المعرفة للطباعة والنشر- بيروت- ١٩٧٨م، (ب) تحقيق هـ. ريتير- وزارة المعارف- استانبول- ١٩٥٤م.
- ٢- إعجاز القرآن: الباقلاني- تحقيق: السيد أحمد صقر- دار المعارف- ط/ ٤- القاهرة- د.ت.
- ٣- الاقتصاد في الاعتقاد: أبو حامد الغزالي- طبعة دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- ط/ ١- ١٤٠٣هـ (١٩٨٣م).
- ٤- الأغاني: الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد)- (أ) طبعة دار الكتب المصرية. (ب) دار الثقافة بيروت- ١٩٥٥م.
- ٥- الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني (جلال الدين)- تحقيق (عبد المتعال الصعيدي)- طبعة الآداب بالجاميز- مصر.
- ٦- البديع: ابن المعتز (عبد الله بن محمد)- (أ) تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي (دكتور)- مطبعة الحلبي- القاهرة- ١٩٤٥م. (ب) نشر المستشرق إغناطيوس كراتشكوفسكي- منشورات دار الحكمة- دمشق- د.ت.
- ٧- البيان والتبيين: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)- تحقيق: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي- القاهرة- ١٩٦٨م.

(١) أولاً: سبق أن ذكرنا أنّ ديوان مهيار الديلمي، مصدرنا في هذه الدراسة، هو من مطبوعات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات- بيروت- لبنان- ط/ ١- ١٤٢٠هـ (١٩٩٩م). وتلك الطبعة تقع في مجلدين كبيرين. أما المجلد الأول، فيشتمل على جزئين يتضمنان القوافي من الهمزة إلى الفاء، ويقعان في ٦٠٠ صفحة. أما المجلد الآخر، فيشمل على جزئين أيضاً، في ٥٥٢ صفحة. ويتضمنان القوافي من القاف إلى الياء. ولا أظنّ ممّا يلزم أن نكرّر ما سبق ذكره ص ١٥٥ في رسالتنا هذه.

ثانياً: نظراً لتتقلي الدائم بين عملي بدولة الإمارات وموطني بمصر، في أثناء إعداد هذه الرسالة، منذ عام ٢٠٠٤م، وإلى أن اعتمدها الدكتور المشرف؛ فقد ترتّب على ذلك أن أثبتنا في هذا المسرد طبعتين لبعض مراجعنا. ولا غرو، حيث ممّا يتعذر على طاقة الإنسان أن يحمل معه كلّ مراجعه ذهاباً وإياباً. ومن جهة أخرى، أثبت للأمانة العلمية في أغلب هوامش الرسالة للنصّ المستشهد به طبعته الخاصة. وعسى أن أكون قد وفّقت إلى ذلك!

- ٨- تاريخ بغداد: الحافظ أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي - ١٤ جزءاً - مطبعة السعادة - القاهرة - ١٩٣٥ م.
- ٩- تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق الدكتور حفي محمد شرف. القاهرة - ١٣٨٣ هـ.
- ١٠- تزيين الأشواق في أخبار العشّاق: الأنطاكي - ط/١ - بيروت - ١٩٧٢ م.
- ١١- حلية المحاضرة في صناعة الشّعر: الحاتمي (محمد بن الحسن) - تحقيق: هلال ناجي - دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٧٨ م.
- ١٢- الحيوان: الجاحظ (أبو عمرو بن بحر). تحقيق: عبد السّلام هارون. ط/١ - ١٩٤٨ م.
- ١٣- خزنة الأدب وغاية الأرب: تقي الدّين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي - المطبعة الخيريّة ١٣٠٤ هـ - القاهرة.
- ١٤- الخصائص: لابن جنّي - تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان ١٣١٧ هـ - ١٩٥٢ م.
- ١٥- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني - (أ) مراجعة وتصحيح السيّد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنّشر - بيروت - ١٩٨١ م. (ب) تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي. النّاشر: مكتبة القاهرة: (١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م).
- ١٦- دمية القصر وعصرة أهل العصر: الباخريزيّ (أبو الحسن علي بن الحسن) - حلب - سورية - المطبعة العلميّة - ١٩٣٠ م.
- ١٧- ديوان ابن الرّوميّ: تحقيق حسين نصار - الهيئة المصريّة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤ م.
- ١٨- ديوان جرير، ط. بيروت ١٩٦٠ م.
- ١٩- ديوان حاتم الطائي ط/ صادر - بيروت ١٩٦٣ م.
- ٢٠- ديوان الشّريف الرّضي، ط/ صادر - بيروت - ١٩٦١ م.
- ٢١- ديوان الصّاحب بن عبّاد، تحقيق: محمد حسين آل ياسين، مطبعة المعارف - بغداد - ١٩٦٥ م.

- ٢٢- ديوان الصّباية- شهاب الدّين أحمد بن حجلة المغربيّ- دار ومكتبة الهلال (بيروت) ١٩٨٤م.
- ٢٣- ديوان عمر بن أبي ربيعة- مطبعة السعادة - ط/ ٢ - ١٩٦٠م.
- ٢٤- ديوان الفرزدق- مطبعة الصاوي- ١٩٣٦م.
- ٢٥- ديوان المتنبي تحقيق عزام.
- ٢٦- سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله محمد بن سعيد)- تحقيق: عبد المتعال الصّعيديّ- محمد علي صبيح- القاهرة- ١٩٥٢م.
- ٢٧- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان: جلال الدين السيوطي- القاهرة، ١٣٥٨هـ- ١٩٥٥م.
- ٢٨- كتاب الصناعتين: العسكريّ (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)- تحقيق: (أ) علي محمد البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم- دار المعارف- القاهرة- ط/ ٢- د.ت. (ب) مفيد قميحة- دار الكتب العلميّة- بيروت- ١٩٨١م.
- ٢٩- الطّراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيى بن حمزة العلويّ- تحقيق عبد الحميد هنداوي (دكتور)- المكتبة العصرية- بيروت- لبنان- ط ١/ ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م].
- ٣٠- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد- دار الجيل- بيروت- ط ٤/ ١٩٧٢م.
- ٣١- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي (محمد ابن أحمد)- تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام- المكتبة التّجاريّة الكبرى- ١٩٥٦م.
- ٣٢- الفروق في اللّغة؛ لأبي هلال العسكريّ، الطبعة الأولى: جروس برس- طرابلس- لبنان- تعليق الدّكتور (أحمد سليم الحمصي)- ١٤١٥هـ- ١٩٩٤م.
- ٣٣- الكامل في التّاريخ: ابن الأثير (أبو الحسن عزّ الدّين)- (الجزء: ٦-٧)- المطبعة المنيريّة- ١٣٥٣هـ- القاهرة.
- ٣٤- الكامل في اللّغة والأدب: المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) - مكتبة المعارف- بيروت- د.ت.

- ٣٥- المقدّمة: ابن خلدون (عبد الرحمن)- المكتبة التجاريّة الكبرى- القاهرة- مصر- د.ت.
- ٣٦- الملل والنحل: الشّهستانيّ (أبو الفتح محمد بن عبد الكريم)- جزآن- مطبعة الحلبي- القاهرة ١٩٦١م.
- ٣٧- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن بن عليّ بن محمد)- الجزء: (٧-٨)، حيدر آباد - ١٩٥٣م - ١٣٥٨هـ.
- ٣٨- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجيّ- تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخواجه- تونس- ١٩٦٦م.
- ٣٩- منهاج السنّة النبوية، لابن تيميّة- تحقيق: محمد رشاد- مؤسسة قرطبة.
- ٤٠- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى: الأمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر)- (تحقيق السيد أحمد صقر- دار المعارف- القاهرة). طبعة السّعادة- ١٩٥٤م.
- ٤١- ميزان الاعتدال: الذهبي- تحقيق علي محمد البجاوي- دار المعرفة- بيروت.
- ٤٢- نقد الشعر: قدامة بن جعفر- تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (دكتور)- مكتبة الكليات الأزهرية- ط/١- القاهرة- ١٩٧٩م.
- ٤٣- الوافي في العروض والقوافي: الخطيب التبريزي- تحقيق: فخر الدّين قباوة (دكتور)، وزميله (عمر يحيى)- نشر المكتبة العربية بحلب- سوريا- ط/١- ١٩٧٨م.
- ٤٤- الوساطة بين المتنبي وخصومه: الجرجانيّ القاضي (علي بن عبد العزيز)- تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي- دار القلم- ط/١- بيروت- د.ت.
- ٤٥- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان: ابن خلّكان (أبو العبّاس شمس الدّين أحمد بن محمد أبي بكر)- تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد- مطبعة السّعادة- القاهرة.

[ب] الكتب الحديثة:

- ١- اتّجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: نافع محمود (دكتور) - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ط/١ - ١٩٩٠م.
- ٢- الاتّجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: عبد القادر القط (دكتور) - الناشر: مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٧٨م.
- ٣- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية: يوسف أبو العدوس (دكتور) - الأهلية للنشر والتوزيع - عمان، بالأردن - ط/١ - ١٩٩٧م.
- ٤- أسس النقد الأدبي: أحمد أحمد بدوي (دكتور) - دار نهضة مصر - القاهرة - ١٩٦٠م.
- ٥- الأسلوب: الأستاذ (أحمد الشايب) - مطبعة السعادة - مصر - د.ت.
- ٦- الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي (دكتور) - الدار العربية للكتاب - ليبيا/ تونس - ط/٢ لسنة ١٩٨٢م.
- ٧- أسمى المطالب في سيرة أمير المؤمنين (علي بن أبي طالب)؛ شخصيته وعصره - جزءان - محمد علي الصلابي (دكتور)، مكتبة الصحابة - الشارقة - دولة الإمارات. طبعة/١ - ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.
- ٨- أصول النقد الأدبي: الأستاذ (أحمد الشايب) - مكتبة النهضة المصرية في القاهرة - ط/٧ - ١٩٦٤م.
- ٩- أصول مذهب الشيعة الإمامية الاثنا عشرية: ناصر بن عبد الله القفاري (دكتور)، دار الرضا للنشر والتوزيع - الجزء الأول - مصر - ط/٣ - ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
- ١٠- الاغتراب في الشعر الأموي - فاطمة حميد السويدي (دكتورة) - مكتبة مدبولي - القاهرة - ط/١ - ١٩٩٧م.
- ١١- أوزان الأشعار: أحمد رجائي أغا القلعة (دكتور) - مكتبة الأسد - دمشق - ١٩٩٥م.
- ١٢- أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض: أحمد رجائي أغا القلعة (دكتور) - ط/١ - ١٩٩٩م - دار الفكر - دمشق - سوريا.

- ١٣- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: إبراهيم سلامة (دكتور) - الأنجلو المصرية - القاهرة - ط/٢ - ١٩٥٢م.
- ١٤- البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب (دكتور) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤م.
- ١٥- البلاغة الفنية: علي الجندي (دكتور) - نهضة مصر - القاهرة - ١٩٥٩م.
- ١٦- البلاغة (فنونها، وأفنانها): فضل حسن عباس (دكتور) - دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان - الأردن - ط٣ / ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م.
- ١٧- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث: يوسف حسين بكّار (دكتور) - دار الأندلس - ط/٢ - ١٤٠٣هـ (١٩٨٣م).
- ١٨- تاريخ الأدب العربي: حنا فاخوري - المكتبة البوليسية - ط/١٢ - ١٩٨٧م.
- ١٩- تاريخ الفكر العربي: إسماعيل مظهر - دار الفكر العربي، بيروت، د.ت.
- ٢٠- تاريخ النقد العربي، من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري: محمد زغلول سلام (دكتور) - دار المعارف - مصر - د.ت.
- ٢١- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): محمد مفتاح (دكتور) - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب - ط/٣ - ١٩٩٢م.
- ٢٢- التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع: أحمد كشك (دكتور) - مطبعة المدينة، ط/١ - القاهرة - ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م.
- ٢٣- التركيب اللغوي للأدب: لطفي عبد البديع (؟؟) - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ط/١ - ١٩٧١م.
- ٢٤- التشبيه؛ دراسة في تطوّر المصطلح: إبراهيم عبد الحميد السيد التّلب (دكتور) - دار الطباعة المحمدية - القاهرة / ط١ - ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م.
- ٢٥- التعبير البياني - رؤية بلاغية نقدية: شفيع السيد (دكتور) - دار الفكر العربي / القاهرة / ط. ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م.

- ٢٦- التفكير الأسلوبی، رؤية معاصرة في التراث النقديّ والبلاغيّ - في ضوء علم الأسلوب الحديث: سامي محمد عابنة (دكتور) - الناشر: جدارا للكتاب العالميّ - عمّان - بالاشتراك مع "عالم الكتب الحديث" - إريد - الأردن.
- ٢٧- التّناص: نظريًا وتطبيقيًا: أحمد الرّعبي (دكتور) - مكتبة الكتاني - إريد، الأردن.
- ٢٨- التّناص والتّلقي "دراسات في الشعر العباسي": ماجد ياسين الجعافرة (دكتور) - دار الكندي للنشر والتوزيع - إريد - الأردن - ط/ ١، ٢٠٠٢م.
- ٢٩- جماليّات الأسلوب، الصّورة الفنّية في الأدب العربيّ: فايز الدّاية (دكتور) - من دار الفكر - بدمشق - ودار الفكر المعاصر - بيروت - ط٢، ١٩٩٦م.
- ٣٠- جماليّات الأنا في الخطاب الشّعريّ، دراسة في شعر (بشار بن برد): إبراهيم أحمد ملحم (دكتور) - دار الكندي - ط/ ١ - ٢٠٠٤م. إريد - الأردن.
- ٣١- الحبّ عند العرب: عادل كامل الآلوسي (دكتور) - الدّار العربيّة للموسوعات - بيروت - لبنان - ط/ ١ - ١٩٩٩م.
- ٣٢- الحبّ في التراث العربيّ - محمد حسن عبد الله (دكتور) - دار المعارف - مصر - ١٩٩٤م.
- ٣٣- دلالة الألفاظ: إبراهيم أنيس (دكتور) - مكتبة الأنجلو المصريّة - ط/ ٣ - ١٩٧٦م.
- ٣٤- الدّليل إلى البلاغة وعروض الخليل: علي جميل سلوم (دكتور)، وزميله حسن نور الدين - دار العلوم العربيّة - بيروت - لبنان. الطبعة الثالثة ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م.
- ٣٥- رماد الشّعر، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنّية للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق: عبد الكريم راضي جعفر (دكتور) - دار الشؤون الثقافيّة العامّة "آفاق عربيّة" - الطبعة الأولى - بغداد - ١٩٩٨م.
- ٣٦- رؤية جديدة لشعرنا القديم - مآثرات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة - حسن فتح الباب (دكتور) - دار الحداثة - بيروت - ط١، ١٩٨٤م.
- ٣٧- ابن الرّومي: عبّاس محمود العقّاد - دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٩م.
- ٣٨- الرّوائيّ والأرض: عبد المحسن طه بدر (دكتور) - دار المعارف - مصر - ط٣/ ١٩٨٣م.
- ٣٩- الرّومانتيكيّة: محمد غنيمي هلال (دكتور) - مكتبة نهضة مصر - القاهرة.

- ٤٠- سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد (دكتور) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - د. ت.
- ٤١- الشاعر الرومانسي (أبو القاسم الشابي): عبد الحفيظ محمد حسن (دكتور) - مطبعة التيسير، القاهرة، ١٩٨٨م.
- ٤٢- الشعراء وإنشاد الشعر: علي الجندي (دكتور)، ط، دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٩م.
- ٤٣- شعر الطبيعة في الأدب العربي: سيد نوفل (دكتور) - دار المعارف - الطبعة الثانية - ١٩٧٨م. القاهرة.
- ٤٤- شعر الطبيعة في الأدب المصري (القرن الرابع الهجري) - عوض علي الغباري - الهيئة المصرية العامة للكتاب - إيداع/١٩٨٩م - مكتبة الأسرة ٢٠٠٦م.
- ٤٥- الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور: شوقي ضيف (دكتور) - دار المعارف - مصر - إيداع/ ١٩٧٧م.
- ٤٦- الشعر والنغم: رجاء عيد (دكتور)، القاهرة - دار الثقافة للطباعة والنشر - ١٩٧٥م.
- ٤٧- الشيعة والتصحیح: موسى الموسوي الأصبهاني (دكتور) - لوس أنجلوس - طبعة عربية - ١٩٨٧م.
- ٤٨- الصورة الأدبية: مصطفى ناصف (دكتور)، دار الأندلس - بيروت - لبنان، ط/٣ - ١٩٨٣م.
- ٤٩- الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي (دكتور) - منشورات جامعة اليرموك - الأردن - ١٩٨٠م.
- ٥٠- الصورة الفنية في النقد الشعري: عبد القادر الرباعي (دكتور) - مكتبة الكتاني - إربد - الأردن - ط/٢ - ١٩٩٥م.
- ٥١- ضحى الإسلام: أحمد أمين (دكتور) -
- ٥٢- عضوية الموسيقى في النص الشعري: عبد الفتاح صالح نافع (دكتور) - مكتبة المنار - الزرقاء - الأردن - الطبعة الأولى - ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- ٥٣- علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته - - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط/٢ - ١٩٨٥م.
- ٥٤- علم البيان: يوسف البيومي (دكتور) - مطبعة دار نشر الثقافة - ١٩٧١م.

- ٥٥- عناصر الإبداع الفنّي، في شعر الأعشى: عباس بيومي عجلان (دكتور) - مؤسسة شباب الجامعة ١٩٨٥م - بالاسكندرية - مصر.
- ٥٦- الغزل في العصر الجاهلي - أحمد الحوفي (دكتور)، مكتبة نهضة مصر - ط/١ - د.ت.
- ٥٧- فن التشبيه - علي الجندي (دكتور) - مطبعة الأنجلو المصرية - القاهرة.
- ٥٨- فن الجناس - علي الجندي (دكتور) - دار الفكر العربي - مصر ١٩٥٤م.
- ٥٩- فن الشعر - إحسان عباس (دكتور) - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٥٩م.
- ٦٠- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي - إيليا الحاوي (دكتور) - دار الكتاب اللبناني (لبنان) - ودار الكتاب المصري (القاهرة) - ط٢ / ١٩٨٧م.
- ٦١- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف (دكتور) - دار المعارف - مصر - ط/٩ - إيداع / ١٩٧٦م.
- ٦٢- في الأدب والنقد: شوقي ضيف (دكتور) - دار المعارف - القاهرة - ط/١ - ١٩٩٩م.
- ٦٣- في تشكّل الخطاب النقديّ، مقارنة منهجية معاصرة: عبدالقادر الرباعي (دكتور) - الأهلية للنشر والتوزيع - عمان - الأردن - ط/١ - ١٩٩٨م.
- ٦٤- في الموسيقى الشعرية: أحمد عبد المجيد محمد خليفة (دكتور) - المكتبة الأزهرية للتراث - ط/١ - ٢٠٠٢م.
- ٦٥- في النقد الأدبي: شوقي ضيف (دكتور) - دار المعارف - مصر - ط٨ / إيداع ١٩٩٣م.
- ٦٦- قراءة الشعر وبناء الدلالة: شفيع السيد (دكتور) - دار غريب - القاهرة - ١٩٩٩م.
- ٦٧- قراءة النص، دراسة في الموروث النقدي: أحمد يوسف علي (دكتور) - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - إيداع ١٩٨٨م.
- ٦٨- قضايا النقد الأدبي، بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي (دكتور) - دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت - ١٤٠٤هـ (١٩٨٤م).
- ٦٩- القول الشعري: رجاء عيد (دكتور)، منشأة المعارف بالإسكندرية، إيداع: ١٩٩٥م.
- ٧٠- القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد: عبد القادر فيدوم (دكتور) - مؤسسة الأيام للصحافة والنشر - المنامة - البحرين - ط/١ - ١٩٩٨م.

- ٧١- كتب وشخصيات: الأستاذ (سيد قطب)- الطبعة الثالثة- دار الشروق- ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م- بيروت - لبنان.
- ٧٢- اللغة والإبداع: شكري عياد (دكتور)- القاهرة- ١٩٨٨م.
- ٧٣- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيّب المجذوب (دكتور)- الجزءان: الأول والثاني- مطبعة الحلبي- القاهرة- ١٩٥٥م.
- ٧٤- مشكلة الإنسان: زكريا إبراهيم (دكتور)- مكتبة مصر- القاهرة- د. ت.
- ٧٥- مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة (دكتور)- دار العودة- بيروت- ط/٣- ١٩٨٣م.
- ٧٦- مهيار الديلمي: الباحث (إسماعيل حسين)- منشورات وزارة المعارف- ١٩٥٣م- القاهرة.
- ٧٧- مهيار الديلمي: الباحث (محمد علي موسى)- منشورات دار الشرق الجديد- بيروت- ط/١- ١٩٦١م.
- ٧٨- مهيار الديلمي، حياته وشعره: عصام عبد علي (دكتور)- وزارة الإعلام- بغداد- ١٩٧٦م.
- ٧٩- مهيار الديلمي وشعره: الأستاذ (علي علي الفلال)- الناشر: دار الفكر العربي للنشر- مصر ١٩٤٩م.
- ٨٠- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس (دكتور)- مطبعة لجنة البيان العربي- القاهرة- ١٩٦٥م.
- ٨١- موسيقى الشعر العربي: حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية للكتاب- ١٩٨٩م.
- ٨٢- النقد: شوقي ضيف (دكتور). دار المعارف- الطبعة الرابعة- القاهرة.
- ٨٣- النقد الأدبي: جابر عصفور (دكتور)- جزءان- (الصورة الفنية في التراث التقدي والبلاغي عند العرب)- دار الكتاب المصري- القاهرة- ودار الكتاب اللبناني- بيروت- ط/١- ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.
- ٨٤- النقد الأدبي الحديث: أحمد كمال زكي (دكتور)- الشركة المصرية العالمية للنشر- لونغمان- القاهرة- ط١/ ١٩٩٧م.
- ٨٥- النقد الأدبي الحديث: محمد زغلول سلام (دكتور)- مكتبة منشأة المعارف- الإسكندرية- ١٩٨١م.
- ٨٦- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال (دكتور)- دار النهضة العربية- القاهرة- ١٩٦٩م.

ثالثاً: المراجع المترجمة.

- ١- الخوارج والشيعة: أبوليوس فلهوزن - ترجمة عبد الرحمن بدوي (دكتور) - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٥٨ م.
- ٢- الشعر والتجربة: آرشيبالد مكليش - ترجمة (سلمى الخضراء الجيوسي) - دار اليقظة العربية - دمشق - ١٩٦٣ م.
- ٣- الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابيث درو - ترجمة محمد إبراهيم الشوش - بيروت - منشورات مكتبة منيمنة، ١٩٦٤ م.
- ٤- الصورة الأدبية: فرانسوا مورو - ترجمة علي نجيب إبراهيم (دكتور) - دار الينابيع - دمشق - سوريا - ١٩٩٥ م.
- ٥- علم النص: جوليا كرسنيفا - ترجمة فريد الزاهي، ومراجعة: عبد الجليل ناظم - ط/١ - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب - ١٩٩١ م.
- ٦- الغزل عند العرب: ج. ك. فاديه - ترجمة إبراهيم الكيلاني (دكتور)، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٧٩ م.
- ٧- في أصول الخطاب النقدي: تودورف بارتين انجينوا - ترجمة وتقديم (أحمد المديني)، دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٧٨ م.
- ٨- كولردج: (أ) سيرة أدبية، ترجمة عبد الحكيم حسّان (دكتور) - دار المعارف - مصر - القاهرة - ١٩٧١ م. (ب) نوابع الفكر الغربي - محمد مصطفى بدوي (دكتور) - دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٨ م.
- ٩- لغة الشعر: جون كوهين - ترجمة (أحمد درويش)؟؟ - مكتبة الزهراء - القاهرة، ١٩٨٥ م.
- ١٠- مبادئ النقد الأدبي: أ.أ. ريتشاردز - ترجمة محمد مصطفى بدوي (دكتور) - المؤسسة المصرية العامة - القاهرة - ١٩٦١ م.
- ١١- نحو نظرية أسلوبية لسانية: فيلي ساندريس - ترجمة خالد محمد جمعة (دكتور) - دار الفكر - دمشق - ط/١ - ١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٣ م.
- ١٢- نظرية النص: رولان بارت - ترجمة وتعليق محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العلمي، مركز الإنماء القومي، بيروت - العدد الثالث: ١٩٨٨ م.

رابعاً: الموسوعات والمعجمات.

- ١- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (معجم الأدباء): ياقوت الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين - طبعة دار إحياء التراث العربي - د.ت.
- ٢- أعيان الشيعة: محسن الأمين العاملي - الجزء الأول - دمشق - مطبعة ابن زيدون - ١٩٧٥ م.
- ٣- تاج العروس من جواهر القاموس: الزبيدي - تحقيق: عبد الكريم الغرياني - مطبعة حكومة الكويت - دولة الكويت - ١٩٨٢ م.
- ٤- تهذيب اللغة: الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد) - تحقيق: رياض زكي قاسم (دكتور) - المجلد الثالث - دار المعرفة - بيروت - لبنان - ط/١: (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م).
- ٥- دائرة المعارف الإسلامية (الترجمة الإسلامية) - ترجمة محمد ثابت الفندي، وزملائه.
- ٦- الكليات: أبو البقاء الكفوي (أيوب بن موسى الحسيني) - تحقيق: عدنان درويش (دكتور)، ومحمد المصري - مؤسسة الرسالة الطبعة الثانية - ١٤١٣هـ - ١٩٩٣ م.
- ٧- لسان العرب: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) - دار صادر - بيروت - لبنان - ١٤١٢هـ (١٩٩٢م).
- ٨- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير - القاهرة ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩ م.
- ٩- المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة، ط/١ - ٢٠٠٠ م.
- ١٠- المصطلحات البلاغية وتطورها: أحمد مطلوب (دكتور) - مطبوعات الجمع العلمي العراقي - بغداد: (أ) الجزء الثاني - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦ م. (ب) الجزء الثالث - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧ م.
- ١١- مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب (دكتور) - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت - لبنان - ط/١ - ٢٠٠١ م.
- ١٢- المعجم المفصل في الأدب: محمد التونجي (دكتور) - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط/١ - ١٤١٣هـ (١٩٩٣م).
- ١٣- مقاييس اللغة: ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرّازي) - وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين - جزءان - منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان - ط/١ - ١٤٢٠هـ (١٩٩٩م).

- ١٤- المناهي اللفظية: بكر بن عبد الله أبو زيد- مطبعة دار العاصمة- ط/٣- ١٤١٧هـ (١٩٩٦م). الرياض - السعودية.
- ١٥- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم: ابن الجوزي (أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد)- الجزءانء: (٧-٨)، حيدر آباد - ١٩٥٣م (١٣٥٨هـ).
- ١٦- موسوعة الأديان الميسرة: مجموعة من العلماء- دار النفائس- بيروت - لبنان- ط/١- ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
- ١٧- موسوعة روائع الحكمة والأقوال الخالدة: رحي البعلبكي (دكتور)- دار العلم للملايين- ط/٢، ١٩٩٩م- بيروت - لبنان.
- ١٨- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية- دار المعارف- القاهرة.
- خامسا: الرسائل الجامعية.**
- ١- (الاتجاه الوجداني في شعر الصيرفي)- رسالة الماجستير: الباحثة- فادية أحمد محمد عبد الباقي - كلية الآداب - جامعة القاهرة- لسنة ١٩٩٩م.
- ٢- الإيقاع في شعر أحمد شوقي، دراسة أسلوبية: الباحث حسام أيوب- رسالة ماجستير - الجامعة الأردنية- الأردن، عمان - ١٩٩٨م.
- ٣- بناء القصيدة عند مهيار - رسالة ماجستير: الباحثة (سيناء محمود أحمد المهدي) - كلية الآداب - جامعة المنصورة.
- ٤- تطوّر الشعر العربي في القرن الرابع الهجري، كما يتمثل في شعر مهيار الديلمي: الباحث (السيد علي حسن)- رسالة دكتوراه- كلية الآداب - جامعة عين شمس - ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.
- ٥- النّصّ في النّقد العربي الحديث: معتصم سالم الشمايلة- رسالة ماجستير - جامعة مؤتة- الأردن - ١٩٩٩م.
- ٦- شعر مهيار الديلمي، دراسة فنيّة: الباحث: (محمد عبده المشد)- رسالة دكتوراه- كلية دار العلوم- القاهرة. ١٩٩٨م.
- ٧- الصّورة الشعريّة عند جماعة أبوللو: الباحث (إبراهيم الشّاهد)- مخطوط دكتوراه- كلية دار العلوم- القاهرة.

٨- المصطلح في يتيمة الدّهر للنّعالبي - رسالة ماجستير: الباحث (جمال علي زكي) - كلية الآداب - جامعة الرّقازيق - عام ١٤٢٥هـ (٢٠٠٤م).

سادسا: البحوث والدّوريات.

- ١- ابن الرّومي - عباس محمود العقاد - دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩. ؟؟؟؟
- ٢- الاغتراب: أحمد أبو زيد (دكتور) - مجلة عالم الفكر، مجلد ١٠، العدد الأول - ١٩٧٩م - الكويت.
- ٣- حول شخصيّة النّاقّد: عبد الحكيم راضي (دكتور) - مجلة النّقافة/ القاهرة/ العدد ٩٦ / سبتمبر ١٩٨١م.
- ٤- الحياة والشّاعر: ستيفن اسبندر - تعريب مصطفى بدوي (دكتور)، سلسلة الألف كتاب - ط/١ - مكتبة الأنجلو - القاهرة.
- ٥- الشّعر ولغة التّضاد: مختار أبو غالي (دكتور) - حويات كلية الآداب جامعة الكويت، ١٩٩٥م.
- ٦- شعر مهيار: الأستاذ (عبد الحمن شكري) - مجلة الرّسالة المصريّة - السّنة السّابعة - العدد: ٢٨٩ - القاهرة - مصر.
- ٧- الصّوت والصّورة السّمعية في الشّعر الجاهليّ: مريم البغدادي (دكتور) - مجلة الدّرة السّعودية - العدد الأول / السّنة الثامنة عشرة - شوال ذو القعدة، ذو الحجة ١٤١٢هـ.
- ٨- الصّورة الفنّية في شعر شوقي الغنائي: عبد الفتاح عثمان (دكتور) - فصول مج ٣، ع ١ - ١٩٨٢م.
- ٩- الصّورة في القصيدة العربية المعاصرة: نعيم اليافي (دكتور) - مجلة الموقف العربي، العددان (٢٥٥) و(٢٥٦)، تموز وآب، ١٩٩٢م.
- ١٠- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشّعريّ: محمد فتوح أحمد (دكتور) - دراسة صادرة عن مهرجان المريد العاشر، بغداد، دار الحرّية للطباعة، ١٩٨٩م.
- ١١- ظاهرة التعلّق النص في الشّعر السّعوديّ الحديث: محمود جابر عباس - مجلة علامات في النّقد، ج ٣٨، مج ١٠ - رمضان / ١٤٢١هـ - ديسمبر / ٢٠٠٠م.

١٢- علاقة الرّمز بالمجاز: عدنان قاسم (دكتور) - مجلة الثقافة العربيّة، ع ١ (كانون الثاني)، ١٩٨٠م.

١٣- في مفهوم الإيقاع: محمد الهادي الطّرابلسيّ (دكتور) - حويات الجامعة التّونسيّة، ع ٣٢، تونس، ١٩٩١م.