براعة الأداء الفني في رائية الأخطل

م.د. علي ضيدان إبراهيم
جامعة بغداد/ كلية الآداب

الملخص:

ضمَّ البحث ثلاثة محاور رئيسة، درستُ في محورها الأول الوحدة الموضوعية للقصيدة، ثم عرجتُ على دراسة الصورة الشعرية التي انفتحت على صورة المرأة والخمرة والمديح والوشاة والفخر والهجاء، ثم تابعتُ منجزات فنية داخلية منحت القصيدة حيوية الأداء وقدرة التعبير تمثل في إطار الإيقاع الموسيقي الذي استقطب الزخم النفسي والفكري للشاعر، وانتهى البحث بخاتمة لخصتُ أهم نتائج تلك الوقفات .

المقدمة:

لطالما سعيتُ إلى التعرّف على الأخطل وفي نفسي دوافع شتّى، تفوق حاجتي في انتزاع اللذة من قراءة قصائده مرات ومرات، حتى تُوّجت هذه الرغبة بدراسة قصيدته الرائية، بغية الكشف عن المنجز الفني والأدائي والجمالي، عسى أن يحالفني التوفيق في تعريف القارئ على هذا الشاعر، وتقديمه إلى جمهور القُرّاء المعاصرين تقديماً وافياً من خلال نصه الإبداعي، لاسيّما أن الشعر شخصية مؤطرة بزي صاحبها .

فانبريت متلمساً مواطن الإبداع، وبراعة التوظيف الجمالي للغة، ومهارات التأليف، وإذا بي أمام صرح شعري يخضع لضوابط النسيج البنائي المحكم الذي تؤدي فيه الصورة إلى جانب الإيقاع الموسيقي من جهة، والدلالة الواعية عبر بنيةٍ كليةٍ متصاعدةٍ من جهة أُخرى، بالانصهار في رؤية تكاملية متنامية وصولاً إلى حدود الانتهاء في تجسيد تلك الرؤية، وسحب المتلقي إلى عوالمها المكتظة بأحاسيس صاحبها وانفعالاته.

رائية الأخطل:

خَفَّ القَطِيْنُ ، فراحُوا منكَ ، أو بَكَرُوا ... وأَزْعَجَتْهُمْ نَوىً ، في صَرْفِها غِيَرُ
كأَنَّني شارِبٌ ، يومَ استُبِدَّ بهمْ ... مِن قَرْقَفٍ ، ضُمّنَتْها حِمصُ ، أو جَدَرُ
جادَتْ بها ، مِن ذَواتِ القارِ ، مُتْرَعَةٌ ... كَلْفاءُ ، يَنْحَتُّ عن خُرْطُومِها المَدَرُ
لَذٌ،أَصابتْ حُمَيّاها مَقَاتِلَهُ ... فلم تَكَدْ تَنْجَلِي عن قَلْبِهِ الخُمَرُ
كأَنَّنِيْ ذاكَ ، أو ذُو لَوْعَةٍ ، خَبَلَتْ ... أَوصالَهُ ، أو أَصابَتْ قَلْبَهُ النُّشَرُ
شَوْقاً إليهم ، ووَجْداً ، يومَ أُتْبِعُهُم ... طَرْفِيْ ، ومِنهمُ ، بِجَنْبَيْ كوكبٍ ، زُمَرُ
حَثُّوا المَطِيَّ ، فَوَلَّتْنا مَناكِبَها ... وفي الخُدُورِ ، إذا باغمْتَها ، الصُّوَرُ

يُبْرِقْنَ لِلقَوم ، حَتّى يَخْتَبِلْنَهُمُ ورأيُهُنَّ ضعيفٌ ، حِينَ يُخْتَبَرُ
يا قاتلَ اللهُ وَصْلَ الغانياتِ ، إذا أَيْقَنَّ أنَّكَ ممَّن قد زَها الكِبَرُ
أَعْرَضْنَ لمّا حَنَى قَوْسِي مُوَتِّرُها وابيَضَّ ، بعدَ سوادِ اللِّمَّةِ ، الشَّعَرُ
ما يَرْعَوِينَ إلى داعٍ لِحاجَتِهِ ولا لَهُنَّ ، إلى ذِي شَيْبَةٍ ، وَطَرُ
شَرَّقْنَ ، إذ عَصَرَ العِيْدانَ بارِحُها وأَيْبَسَتْ ، غيرَ مَجْرَى السَّنَّةِ ، الخُضَرُ
فالعَيْنُ عانِيةٌ بالماءِ ، تَسْفَحُهُ من نِيَّةٍ ، في تَلاقي أَهلِها ضَرَرُ
مُنْقَضِبِيْنَ انقضابَ الحَبْلِ ، يَتْبَعُهُمْ بَيْنَ الشَّقِيقِ ، وعَيْنِ المَقْسِمِ ، البَصَرُ
حَتّى هَبَطْنَ مِن الوادي ، لِغَضْبَتِهِ ، أَرضاً ، تَحُلُّ بِها شَيْبانُ ، أو غُبَرُ
حَتّى إذا هُنَّ وَرَّكْنَ القَصِيمَ ، وقد أَشْرَفْنَ ، أو قُلْنَ : هذا الخَنْدَقُ الحَفَرُ
وَقَّعْنَ أُصْلاً ، وعُجْنا من نَجائِبِنا وقد تُحُيِّنَ ، مِن ذِي حاجَةٍ ، سَفَرُ
إلى امرئٍ ، لا تُعَرِّينا نَوافِلُهُ أَظْفَرَهُ اللهُ ، فَلْيَهْنِئْ لَهُ الظَّفَرُ
الخائضِ الغَمْرَ ، والمَيْمُونِ طائرُهُ خَلِيفةِ اللهِ ، يُسْتَسْقَى بهِ المَطَرُ
والهَمُّ ، بعدَ نَجِيِّ النَّفْسِ ، يَبْعَثُهُ بالحَزْمِ ، والأصمعانِ : القلبُ والحَذَرُ
والمُسْتَمِرِ بِهِ أَمْرُ الجميعِ ، فَما يَغْتَرُّهُ ، بَعدَ توكيدٍ لهُ ، غَرَرُ
وما الفُراتُ – إذا جاشَتْ حوالبُهُ في حافَتَيْهِ ، وفي أَوساطِهِ العُشَرُ
وذَعْذَعَتْهُ رِياحُ الصَّيْفِ ، واضطَرَبَتْ فَوقَ الجَآجِئِ ، مِن آذِيِّهِ ، غُدُرُ
مُسْحَنْفِراً، مِن جِبالِ الرُّومِ ، تَسْتُرُهُ مِنها أَكافِيفُ ، فيها دُونَهُ زَوَرُ
يوماً بأَجْوَدَ مِنْهُ ، حِينَ تسألُهُ ولا بأَجْهَرَ مِنهُ حَينَ يُجْتَهَرُ
ولم يَزَلْ بِكَ واشِيهِمْ ، ومَكْرُهُمُ حتّى أَشاطُوا ، بِغَيْبٍ ، لَحْمَ مَنْ يَسَرُوا
فَمَنْ يَكُنْ طاوِياً عنّا نَصِيحَتَهُ وفي يدَيْهِ ، بِدُنْيا غَيْرِنا ، حَصَرُ
فَهْوَ فِداءُ أَمِيرِ المُؤمِنينَ ، إذا أَبْدَى النَّواجِذَ يومٌ ، باسلٌ ، ذَكَرُ
مُفْتَرِشٌ كافتِراشِ اللَّيْثِ كَلْكَلَهُ لِوَقْعَةٍ ، كائنٍ فِيها لَهُ جَزَرُ
مُقدِّمٌ مائتي ألفٍ ، لِمَنْزِلةٍ ما إنْ رَأى مِثْلَهُمْ جِنٌ ، ولا بَشَرُ
يَغْشَى القَناطِرَ ، يَبْنِيْها ، ويَهْدِمُها مُسَوِّمٌ ، فَوقَهُ الرّايات ، والقَتَرُ
حَتَّى تَكونَ لهُمْ بالطَّفِ مَلْحَمَةٌ وبالثَّوِيَّةِ ، لم يُنْبَضْ بِها وَتَرُ
وتَسْتَبِيْنَ لأقوامٍ ضَلالَتُهُمْ ويَسْتَقِيْمَ الذي في خَدِّهِ صَعَرُ
والمُسْتَقَلُ بأثقالِ العِراقِ ، وقد كانتْ لهُ نِعْمَةٌ فِيهِم ، ومُدَّخَرُ
في نَبْعَةٍ ، مِن قُرَيشٍ ، يَعْصِبُونَ بها ما إنْ يُوازَى بأَعْلَى نَبْتِها الشَّجَرُ
تَعْلو الهِضابَ ، وحَلُّوا في أَرُومَتِها أَهلُ الرِبّاءِ ، وأهلُ الفَخْرِ ، إنْ فَخَروا

حَشْدٌ على الحَقِّ ، عَيّافُو الخنا ، أُنُفٌ إذا أَلَمَّتْ بهم مَكْرُوهَةٌ صَبَرُوا
وإنْ تَدَجَّتْ على الآفاقِ مُظْلِمَةٌ كانَ لهُمْ مَخْرَجٌ مِنْها ، ومُعْتَصَرُ
أَعطاهُمُ اللهُ جَدّاً ، يُنصَرُونَ بِهِ لا جَدَّ إلاّ صَغِيرٌ ، بَعْدُ ، مُحْتَقَرُ
لم يَأْشَرُوا فيهِ ، إذْ كانُوا مَوالِيَهُ ولو يَكونُ لِقَومٍ ، غَيْرِهِمْ ، أَشِرُوا
شُمْشُ العَداوةِ ، حَتّى يُستَقادَ لَهُمْ وأَعظَمُ النّاسِ أَحلاماً ، إذا قَدَرُوا
لا يَستَقِلُّ ذَوُو الأضغانِ حَرْبَهُمُ ولا يُبَيِّنُ في عِيْدانِهِمْ خَوَرُ
هَمُ الذينَ يُبارُوْنَ الرّياحَ ، إذا قَلَّ الطَّعامُ على العافِيْنَ ، أو قَتَرُوا
بنِي أُمَيَّةَ ، نُعْماكُمْ مُجَلِّلَةٌ تَمَّتْ ، فلا مِنَّةٌ فيها ، ولا كَدَرُ
بَنِي أُمَيَّةَ ، قد ناضلْتُ دُوْنَكُمُ أَبناءَ قَومٍ ، هُمُ آوَوْا ، وهمْ نَصَرُوا
أَفْحَمْتُ عَنكم بَني النَّجارِ ، قد عَلِمتْ عُلْيَا مَعَدٍّ ، وكانوا طالَما هَدَروا
حتَّى استكانُوا ، وهُمْ مِنّيْ على مَضَضٍ والقَولُ يَنْفُذُ مالا تَنْفُذُ الإبَرُ
بَنِي أُمَيَّةَ ، إنِّيْ ناصِحٌ لَكُمُ فلا يَبِيْتَنَّ ، فيكم ، آمِناً زُفَرُ
واتَّخِذُوْهُ عَدُوّاً ، إنَّ شاهِدَهُ وما تَغَيَّبَ ، مِنْ أَخلاقِهِ ، دَعَرُ
إنَّ الضَّغِيْنَةَ تلقاها ، وإن قَدُمَتْ ، كالعَرِّ ، يَكْمُنُ حِيناً ، ثُمَّ يَنْتَشِرُ
وقد نُصِرْتَ ، أَميرَ المُؤمنينَ ، بِنا لمّا أَتاكَ ، بِبَطْنِ الغُوطَةِ ، الخَبَرُ
يُعَرّفُونَكَ رأسَ ابنِ الحُبابِ ، وقد أَضْحَى ، وللسَّيْفِ في خَيْشُومِهِ أَثَرُ
لا يَسْمَعُ الصَّوْتَ ، مُسْتَكّاً مَسامِعُهُ وليْسَ يَنْطِقُ ، حتّى يَنْطِقَ الحَجَرُ
أَمْسَتْ إلى جانِبِ الحَشّاكِ جيفتُهُ ورأسُهُ دُونَهُ اليَحْمُوْمُ ، والصّورُ
يَسْأَلُهُ الصُّبْرُ مِن غَسّانَ ، إذ حَضَرُوا، والحَزْنُ : كيف قَراكَ الغِلْمَةُ ، الجَشَرُ
والحارث بنَ أبي عَوفٍ ، لَعِبْنَ بِهِ حتّى تَعاوَرَهُ العِقْبانُ ، والسُّبَرُ
وقَيْسَ عَيلانَ ، حَتَّى أَقْبَلُوا رَقَصاً فَبايَعُوكَ جِهاراً ، بعدَ ما كَفَرُوا
فلا هَدَى اللهُ قَيْساً ، مِن ضَلالَتِهِمْ ولا لَعاً لِبَنِي ذَكْوان ، إذ عَثَرُوا
ضَجُّوا ، مِن الحَرْبِ ، إذ عَضَّتْ غَواربَهُمْ وقَيْسُ عَيلانَ ، مِن أَخلاقِها الضَّجَرُ
كانوا ذَوِي إمَّةٍ ، حتَّى إذا عَلِقَتْ بِهِمْ حَبائلُ للشَّيطان ، وابْتَهَرُوا
صُكُّوا على شارِفٍ ، صَعْبٍ مَراكِبُها حَصّاءَ ، ليسَ لَها هُلْبٌ ، ولا وَبَرُ
ولم يَزَلْ بِسُلَيْمٍ أَمْرُ جاهِلِها حتَّى تَعَيَّا بها الإيرادُ ، والصَّدَرُ
إذ يَنْظُرُونَ ، وهُمْ يجْنُونَ حَنْظَلَهُمْ ، إلى الزَّوابي ، فَقُلنا : بُعْدَ ما نظَرُوا
كَرُّوا إلى حرَّتَيْهِمْ ، يعْمُرُونَهما كما تَكُرُّ إلى أَوطانِها البَقَرُ
فأَصْبَحَتْ ، مِنْهُمُ ، سِنْجارُ خاليةً فالمَحْلَبِيَّاتُ ، فالخابُورُ ، فالسُّرَرُ

وما يُلاقُونَ فَرَّاصاً إلى نَسَبٍ حَتّى يُلاقيَ جدْيَ الفَرْقَدِ القَمَرُ
ولا الضِّبابَ ، إذا اخضرَّتْ عُيونُهُمُ ولا عُصَيَّةَ ، إلاّ أَنَّهُمْ بَشَرُ
وما سَعَى منْهُمُ ساعٍ ، لِيُدْرِكَنا إلاّ تَقاصرَ عَنّا ، وهْوَ مُنْبهِرُ
وقد أَصابَتْ كِلاباً ، مِن عَداوَتِنا إحدَى الدَّواهي التي تُخْشَى ، وتُنْتَظَرُ
وقد تَفاقَمَ أمْرٌ ، غيرُ مُلتئِمٍ ما بَيْنَنا فيهِ أَرحامٌ ، ولا عِذَرُ
أما كُلَيْبُ بنُ يَرْبُوعٍ فليسَ لهُمْ عندَ المكارِمِ لا وِرْدٌ ، ولا صَدَرُ
مُخَلَّفُونَ ، ويَقْضي النّاسُ أَمْرَهُمُ وهُمْ بِغَيْبٍ ، وفي عَمياءَ ، ما شَعَرُوا
مُلَطَّمُونَ بأَعْقارِ الحِياضِ ، فَما يَنْفَكُ ، مِن دارِميٍّ ، فيهم ، أَثَرُ
بِئسَ الصُّحاةُ ، وبِئسَ الشَّرْبُ شرْبُهُمُ إذا جَرَى فيهِم المُزَّاءُ ، والسَّكَرُ
قومٌ تَناهَتْ إليهمْ كُلُّ فاحِشَةٍ وكُلُّ مُخْزِيَةٍ ، سُبَّتْ بِها مُضَرُ
علَى العِياراتِ هَدّاجُونَ ، قد بَلَغَتْ نَجْرانَ ، أو حُدِّثَتْ سَوءاتهم هَجرُ
الآكِلونَ خَبيثَ الزَّادِ ، وَحْدَهُمُ والسّائلُونَ بِظَهرِ الغَيْبِ : ما الخَبَرُ؟
واذكُرْ غُدانةَ عِدّاناً ، مُزَنَّمَةً مِنَ الحَبَلَّقِ ، تُبْنَى حَوْلَها الصّيَرُ
تَمْذِي ، إذا سخُنَتْ في قُبلِ أَذْرُعِها وتَزْرَئِمُّ ، إذا ما بَلَّها المَطَرُ
وما غُدانَةُ في شَيْءٍ ، مَكانَهُمُ ، أَلحابِسُو الشَّاءَ ، حَتّى تَفْضُلَ السُّؤَرُ
يتَّصلُونَ بِيَرْبُوعٍ ، وَرِفْدُهُمُ عندَ التَّرافُدِ مَغْمُورٌ ، ومُحْتَقَرُ
صُفْرُ اللِّحى من وَقُودِ الأدْخِنات ، إذا رَدَّ الرِّفادَ ، وكفَّ الحالِبِ ، القِرَرُ
ثم الإيابُ إلى سُوْدٍ مُدَنَّسَةٍ ما تَسْتَحِمُ إذا ما احْتَكَّتِ النُّقَرُ
قد أَقْسَمَ المَجْدُ حقّاً لا يحالفُهُمْ حتّى يُحالِفَ بَطْنَ الرّاحةِ الشَّعَرُ

الوحدة العضوية (الموضوعية):

إن بناء الشعر الأموي " سجل عودة إلى الينابيع الفنية الموروثة يستلهم منها تقاليده ... دون أن يعني ذلك تقليداً صرفاً للبناء الجاهلي ، وإنما كان الشاعر يملك حرية التصرف داخل الإطار العام ، بما يخدم العصر وتجاربه"[١] .

وكان الأخطل " في مقدمة الشعراء استيفاء للبناء المتكامل في مدائحه، ونعني بذلك القصائد ذات الافتتاح والرحلة والغرض " [٢] .

أن هذه الأشكال الأدائية تتجسد في قصيدة الأخطل الرائية التي تعد من أهم قصائده في المدح وأشهرها صيتاً وأكثرها استيعاباً لأعرافه وتمرساً بصيغ الهجاء ومناحي الفخر وهي متعددة الموضوعات متشعبة الأغراض يفتتحها بالرحيل ، وصفه الخمر وشاربها وذكر الراحلين والتحدث

عن النساء، ويكر على الظعائن ، ثم يباشر المديح ، بينما يتهدد الوشاة ويحذرهم وينذرهم ثم يستدرج إلى المديح ويعرج على الفخر وهجاء القيسيين وبني كليب.

وهذا المسالة جديرة بأن نتوقف عندها من خلال الإجابة عن سؤال مفاده ، هل وفق الشاعر في توحيد هذه اللوحات – الموضوعات – في إطار بنائي عام يجمعها ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال يسوقنا إلى الحديث عن الوحدة العضوية أو الوحدة الموضوعية ولعل النقاد القدماء مثلوا لنا لهذه الوحدة ويتصدرهم الحاتمي بقوله : " مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب ، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه ، وتعفي معالمه ، وقد وجد حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء " [٣] .

وقد انشغل النقاد والأكاديميون المحدثون بهذا الجانب ، ويكاد يجمعون على أن القصيدة الأموية تخلو من هذه الوحدة ، واكتفي في هذا الموضع بالإشارة إلى دراستين أكاديميتين تناولتا قصيدة الأخطل الرائية في معرض الحديث عن الوحدة الموضوعية والبناء العام للنقائض .

وأبدأ بدراسة الدكتور محمد حسين علي الصغير ، الذي يقرر مسبقاً ندرة وجود الوحدة الموضوعية ، ووحدة التركيب يضمها إطار واحد لشعر العصر الأموي إلاّ عن طريق الصدفة[٤].

ويحلل قصيدة الأخطل فيقول : " أنه يخصص سبعة عشر بيتاً للمقدمة في أوصاف لا يجمعها جامع ، فمن الرحيل إلى الخمرة إلى النساء إلى الشيب٠٠٠٠ ثم يمدح ويهجو ويفخر ويتشفى مما يبعده عن المحافظة على وحدة التركيب " [٥] .

ويعلل ذلك بقوله:" إنَّ الأخطل يعتبر تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة هدفاً موضوعياً ، وغرضاً يعنى به ، لا من باب المقدمة والتمهيد ومجاراة الأعراف السائدة للشعر" [٦] .

وإذا انتقلنا إلى دراسة الأستاذ عبد العظيم رهيف خورشيد ، نجده يقرر بعد أن يحلل القصيدة – خلوها من الوحدة العضوية – فيقول : " نجد الشاعر يقفز من موضوع إلى آخر بسرعة، دون رابط أو مبرر ، ودون أن تشترك تلك الموضوعات أو تتعاضد فيما بينها لتحاول استجلاء موقف محدد من أمر بعينه"[٧].

ونرى أن الوحدة العضوية موجودة فعلاً في القصيدة ولكي نتلمس هذه الوحدة لا بد لنا من الوقوف على بؤرة معاناة الشاعر التي يمكن من خلالها تشخيص باعث القصيدة ومحورها الرئيس.

والحقيقة " أن أية قصيدة لم تكن تشكل معطياتها الأساسية والهامشية إلاّ في إطار تجربة قبلية أو تجربة فردية في الأقل " [٨] .

وقد تمتزج التجربة الفردية والقبلية لتشكل ثنائية ذات الفرد/القبيلة لتنهض بهموم صاحبها تارة وقبيلته تارة أخرى في إطار وحدة نفسية بؤرتها ذات الشاعر التي تصب أخيراً في ذات الجماعة .

فالقصيدة – كما بينا في بنية المضمون – تقع في باب المدح من حيث الغرض والغاية ، ولكنها تتوزع بين الفخر والهجاء ، وكأنها تصدر عن وحدة الهموم النفسية ، لا عن وحدة الموضوع المباشر .

فالبيت الأول مثَّل البوح الذاتي لما أختلج في نفسه من جراء رحيل القطين ولا بد أن يرتبط البوح بدوافعه ومسبباته فكانت لوحة الخمر وعلاقتها بالذات ، وسرعان ما اتخذت لوحة الظعن صورة موضوعية لتوائم غرض المدح الذي يصور صفات الممدوح الموضوعية ، وبعد أن استمد الشاعر النصرة والتأييد علت ذات الشاعر فظهرت ثنائية جديدة قائمة على سلب الصفات النبيلة من الخصم وتركيزها في قومه ، وانتزاع الصفات المرذولة من قومه وإلصاقها بالخصم ، فصورت ذات الفرد منصهرة بذات الجماعة .

والذات بتموجاتها وتنوعها وانفعالاتها توازي الجو النفسي العام للقصيدة وتقوي روابط مقاطعها .

ويسوقنا الحديث عن الوحدة العضوية إلى طبيعة علاقة خاتمة القصيدة بمجمل لوحاتها من حيث قوة تلاحمها أو عدمه .

إنَّ عناية النقاد المحدثين بخاتمة القصيدة أقل منها بمطلعها ، مع أن الذين عرضوا لها من القدماء . خاصة . لا يقل اهتمامهم بها عن المطلع ، فقد نظروا إليها من الزاوية نفسها التي نظروا من خلالها إلى المطلع من حيث الاهتمام بالسامع والمخاطب ، فالخاتمة في عرفهم " قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكماً ، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه " [٩] .

وتشير قصيدة الأخطل إلى انسيابية في تتابع اللوحات والصور وترابطها عضوياً . كما أسلفنا . وصولاً إلى ضرب من التكامل الفني المنبثق عن التنامي النفسي من لوحات الافتتاح إلى الخاتمة حيث يبلغ الجانب النفسي قمته فيها ، حين يقول [١٠] :

قد أَقْسَمَ المجْدُ حقاً لا يحالفهُمْ حتّى يُحالِفَ بَطْنَ الراحةِ الشَّعَرُ

إنَّ نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع، من حيث إنه فعل متكامل له بداية ونهاية ترتسمان في حدود التوتر الذي يُدفع الشاعر إليه، فنحن عندما نبدأ أي فعل ينشأ عندنا توتر لا ينخفض إلاّ ببلوغ الفعل نهايته. فالتوتر:" نظام دينامي متكامل بحيث يملي علينا تكامل الفعل"[١١].

وانطلاقاً من هذا الفهم فإن (الأنا) الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة بل يتلقاها، فالشاعر لا يعدُّ مسبقاً خاتمة القصيدة ، بل تفرضها طبيعة تنامي الحدث المصاحب للتوتر، وهذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه في موضوع الوحدة العضوية، فالخاتمة– هنا – مرتبطة بالقصيدة لا تنفصل عنها ، وتومئ إلى رغبة الشاعر في توثيق الموقف الذي استقر عليه ، وتصور ذروة التدفق العاطفي والانفعالي مكثف في صورة معبّرة موحية.

الصور :

يكاد يكون الجاحظ أول ناقد من العرب يصطلح التصوير في رأي نقدي، بقوله "إنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير"(١٢).

وقد منح عبد القاهر الجرجاني هذا المصطلح دقةً ووضوحاً حين قال : " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه " (١٣) .

والصورة تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها (١٤) ، ويدخل في تكوين الصورة ما يعرف بالصورة البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل ، والضلال والألوان ، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي (١٥) .

فالصورة تنبثق من إحساس عميق يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص ، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد (١٦) ، وعلى هذا فهي جزء من كل ، هو البناء الشعري ذلك أن الوزن والإيقاع والألفاظ والتراكيب من العناصر الأساسية التي تمتزج بعضها ببعض بهدف التأثير في المتلقي .

" وللوحدة العضوية أثر في الصورة والأخيلة إذ تصبح كالبنية الحية في بناء القصيدة وإذكاء الشعور فيها " (١٧). وتتناثر الصور الشعرية في قصيدة الأخطل الرائية، ومنها:

صورة المرأة:

لقد انشغل الأخطل عن الحب بالخصومات التي نشبت بينه وبين شعراء عصره، من هنا جاء غزله عواطف مكبوتة ، لا تدلنا على حب لفتاة محددة .

فالمرأة في قصيدة الأخطل تشكل عنصراً فنياً يؤدي مهمة رمزية لتشكيل الحدث وتوجيهه ، لقد حافظ الأخطل في صوره عن المرأة على القوالب المألوفة في التراث العربي وركز على الجانب الحسي متمهلاً في الوصف مطيلاً فيه .

فالحبيبة في مقدمة قصيدته حين كان مسناً وقوراً حبيبة رمزية ، يتكلف ذكرها وغزله فيها يسير على مذهب الصنعة والتجويد بتقاليد القصيدة الموروثة ، فالنساء الغانيات الماكرات بالرجال العازفات عن المشيب يعرضن عنه فلا غاية لهن فيه ، يقول(١٨) :

يا قاتلَ اللهُ وصلَ الغانياتِ إذا أيقَنَّ أنكَ مِمَّن قد زَهَا الكِبَرُ
ما يرعوينَ إلى داعٍ لحاجتهِ ولا لهُنَّ إلى ذِي شيبةٍ وطَرُ

وحين يصور الشاعر لحظة فراق أحبته الراحلين ، يتدخل خياله ليقدم صورة حسية يتوسل إليها بالاستعارة ، فيشبه جمالهن بالصُّور والتماثيل ، فيحذف المشبه ويبدله بقرينة لفظية دالة عليه " باغمتها " أي كلمتها ، فيقول[١٩] :

حَثُّوا المطِيَّ فَوَلَّتْنَا مناكِبَها وفي الخُدُورِ إذا باغَمْتَهَا الصُّورُ

ويصف الشاعر رحيل الأحبة ، فيقدم لنا صورة جماعية للراحلين ، فقد بدوا متفرقين في سيرهم ، يشبههم بالحبل المتهري المتقطع ، فيقول[٢٠] :

منقضبين انقضابَ الحبلِ يَتْبَعُهُمْ بين الشَّقيقِ وعينِ المقسمِ البَصَرُ

وتشكل المرأة محوراً مهماً من محاور بناء النقيضة ، فهي وسيلة من وسائل الضغط على الخصم والنيل منه ، فيصف الشاعر نساء بني يربوع بأنهن القذارات السود لا يعرفن حياءً في طلب الرجال ومواقعتهم ، فيقول[٢١]:

ثم الإيابُ إلى سُودٍ مُدنَسَّةٍ ما تستحمُّ إذا ما احتكَّتِ النُّقَرُ

صورة الخمرة:

" ولعل الجديد في افتتاحية الأخطل أن ربط حديثه عن الظعن بذكر الخمرة، وذلك أن الخمرة عنده جزء من معاناته فقد عشقها وهام بها " [٢٢]. وطبيعة الأخطل في بعض مقدماته – لاسيما الغزلية منها – أن يتعاطف مع الخمرة شاءت المناسبة أم أبت ، وهذا ما يفسر لنا تمكنها من نفسه ومرافقتها لحياته فيقفز مشهد لوحة الخمرة إلى خياله اللا واعي بعد أن ألمت به لوعة الفراق أثر رحيل أحبته المُكره ، فشبه نفسه بمن صرعته الخمرة التي ترعد صاحبها ، وأخذ يسترسل في وصفها متوسعاً في تصوير أدواتها ومجالسها وفعلها في جسد شاربها، فيقول [٢٣]:

كأنَّنِي شاربٌ يومَ استُبدَّ بهمْ من قَرقفٍ ضُمّنتها حِمصُ أو جَدَرُ
جادَتْ بها من ذواتِ القارِ مُترعةٌ كلفاءُ ينحتُّ عن خُرطومِهَا المَدَرُ
لذٌّ أصابتْ حُمياها مقاتلَهُ فلم تكدْ تَنجلِي عن قلبهِ الخُمَرُ

ويبحر الشاعر في عوالم خياله اللا واعي ليتابع تفاصيل اللوحة ويغالي في وصفها فبعد أن فعلت الخمرة به ما فعلت وإذا به يشبه نفسه بمن صرعه المرض وتمكن منه ، فاختلطت وخبطت أعضاؤه ، وكأنما أصيب بداء لا تجدي فيه الرّقي والتعاويذ ، فيقول [٢٤] :

كأنَّنِي ذاكَ أو ذو لوعةٍ خبلتْ أوصالهُ أو أصابتْ قلبهُ النُّشرُ

صورة المديح :

يفتتح الشاعر لوحة المديح بصفات عامة تعارفت عليها العرب قوامها الكرم، والشجاعة والهمة ، ويؤدي هذه المعاني بألفاظ سهلة ، ويمكننا أن نسجل هنا بساطة الصورة ووضوحها وسلاسة التركيب [٢٥] .

ثم يجنح الشاعر إلى تشكيل أدائي مغاير ، فيرسم لنا صورة للفرات يشبه بها ممدوحه ، فيقول [٢٦] :

وما الفُراتُ إذا جاشَتْ حوالبُهُ ... في حافتيهِ وفي أوساطِهِ العُشَرُ
وذعذعتهُ رياحُ الصَّيْف واضطربتْ ... فوقَ الجآجِيءِ من آذيهِ غُدُرُ
مُسْحَنْفِراً من جِبالِ الرُّومِ تسترهُ ... منها أكافيفُ فيها دُونهُ زَوَرُ
يوماً بأجودَ منهُ حينَ تسألُهُ ... ولا بأجهر منه حين يُجْتَهَرُ

إن صورة الفرات الكلية مؤلفة من صور جزئية تشكل من مجموعها لوحة الفرات ، بتدفق عطاء ، وما يبعثه من رهبة وهيبة ، فالصورة هنا متكاتفة مع بعضها البعض ، متنامية لتؤلف (اللوحة) في الذهن ، ويتوسل إليها بتركيب لغوي يتكلف تحميل اللفظ أكثر من معناه ، مترسماً بذلك جرس الحرف ومتانة العبارة وصيغة اللفظ ، فيستعمل صيغ الجمع الدالة على الكثرة كلفظتي (حوالب) و(أوساط) ، مما يوحي بمضاعفة المعنى والإيحاء عبر تيار من الغلو فخص الذعذعة بالرياح وهي أشد ذعذعة من الريح ، مما يثير جواً من الصخب ، ومثلها لفظة (جآجيء) وهي تطالعنا على كثرة السفن التي ينتابها الموج مما يمد أبعاد المشهد ويضاعف صورة الفيضان ، وتطالعنا لفظة (مسحنفرة) فلا تؤدي معنى السرعة فحسب بل تتجاوزها إلى التدافع والتدفق ، وهكذا نقع في هذا المشهد على حشد لفظي وصوري ومعنوي يوازي الحركة النفسية ، فيجنح الشاعر إلى التكلف والصنعة ليثير القارئ ويوهمه بجو الصخب .

ولما كان التشبيه سيد فنون التصوير ، فإن الأخطل لا يتخلى عنه لاستكمال رسم صورة الممدوح ، ولكنه هذه المرة يكتفي بالصورة المفردة ، فيشبه السلطان مفترش عرشه بافتراش الليث ليضفي عليه الهيبة ، والعظمة والقوة ، فيقول[٢٧] :

مُفترشٌ كافتراشِ الليثِ كلكلهُ ... لوقعةٍ كائنٍ فيها لهُ جَزَرُ

ويتابع الشاعر مشهد لوحة المدح ، فيمتدحه هذه المرة بأصله القرشي، مشبهاً أصلهم الكريم بالشجرة العظيمة ثم يستطرد قائلاً : أن أغصان هذه الشجرة لا تعادل أصلها ، فسائر القرشيين لا يعادلون الممدوح ، فيقول[٢٨] :

في نبعةٍ من قريشٍ يَعْصِبُونَ بها ... ما إنْ يوازى بأعلَى نبتها الشَّجَرُ

إنَّ تتابع الصور والتشبيهات يرفع من قيمة اللوحة فنياً حتى تليق بمكانة الممدوح وقيمته، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن كثرة الصور والتشبيهات يوازي بالضرورة الحركة النفسية التي يطغى عليها طابع التأني والهدوء في رسم صورة الممدوح .

صورة الوشاة :

يصف الشاعر وشاية الواشين ، فيقدم لنا صورة حسية موحية مفردة قوامها التشبيه ، مستمدة من واقعة المحسوس ليزيد من زخمها التأثيري في المتلقي ، فيمثل ثلب الواشين وتمزيقهم لأعراضهم بمثل الناقة التي يتياسرها المقامرون ، إذ يمزقون لحمها ويخلفونها أشلاء عديدة ولا يبقون منها على شيء ، فيقول[٢٩] :

ولم يزلْ بِكَ واشيهمْ ومكْرُهُمُ حتَّى أشاطُوا بغيبٍ لحمَ مَنْ يَسَرُوا

ويتوعد الأخطل أولئك الوشاة بيوم يلاقون فيه حذفهم ، يوم تتكشر الأنياب، فيلبس المعاني ألفاظاً معبرة مكثفة توازي الحالة الانفعالية في إطار صورة استعارية بليغة، حين يشبه يوم الوغى – الحرب – بالحيوان المفترس الذي يُبدي نواجذه – أنيابه – هلعاً وغضباً فيحذف المشبه به ويُبدله بقرينة لفظية دالة عليه " النواجذ " ، فيقول (٣٠) :

فهوَ فداءُ أَميرِ المؤمنينَ إذا أبدى النَّواجذَ يومٌ باسلٌ ذَكَرُ

صورة الفخر(٣١):

يخاطب الشاعر بني أمية مفتخراً بما قدم لهم من دعم وإسناد ، فامتنَّ عليهم بهجائه بني النجار ، وإفحامهم ، ومن هذا الفخر وهذه المنّة ، أخذ يُسدي بنصائحه إلى الخلافة فحذرهم من زفر بن الحارث ، فرسم له صورة ممقوتة – ختم بها ذلك المقطع – قوامها التشبيه ، فشبه الحقد الذي يملأ قلب الإنسان بالعر – الجرب – فهو تارة يقل تأثيره وتارة ينتشر ، فيقول(٣٢) :

إنَّ الضَّغينةَ تلقاها وإن قَدُمتْ كالعرِّ يكْمنُ حِيناً ثُمَّ يَنْتَشِرُ

وأراد بتلك الصورة – التي هي أقرب ما تكون إلى الحكمة – تمكين المعنى في نفس متلقي هذه اللوحة – بني أمية – .

ويستمر الشاعر في خطابه لبني أمية ولكن الخطاب هذه المرة يصدر عن صوت جمعي ، مُذكراً الأمويين بمواقف قبيلته تغلب حين أتت للخليفة برأس عمير بن الحباب ، فيقدم لنا صورة مؤثرة قوامها التشبيه فرأس عمير لا يسمع ولا ينطق فهو كالحجر ، يقول(٣٣) :

لا يسمعُ الصوتَ مُستكاً مسامعُهُ وليسَ ينطقُ حتَّى ينطقَ الحَجَرُ

وأراد بهذا التشبيه التعظيم من أمر قتله لعمير ، وأن يوحي إلى الخليفة بأن بني قومه أنقذوه من شره إلى الأبد فهو لا يسمع ولا ينطق حتى يتآمر بهم ويؤلب عليهم ، ومن الملاحظ على هذه اللوحة ميل الشاعر إلى المنهج الانفعالي المتمثل بضمير المتكلم " الأنا " – المستتر – (ناضلتُ ، أفحمتُ) فتصبح الجمل الفعلية هي المحرك الأساس لاتجاه اللوحة ، لتوازي الحالة النفسية التي تطغى عليها روح الحماسة.

صورة الهجاء (٣٤) :

يجرد الشاعر القيسيين من كل مظاهر الشجاعة والحكمة وحسن التدبير ، فما أن وسوس لهم الشيطان اندفعوا إلى أمر ليسوا بأهله ، وإذا بالشاعر يمثل امتطاءهم للأمر الصعب بركوب ناقة مسنة تساقط الوبر عنها ، فيقدم لنا صورة حسية معبرة عن ضعفهم وعجزهم ، بهدف السخرية منهم ، فيقول(٣٥) :

صُكُّوا على شارفٍ صَعْبٍ مَراكبُهَا حَصَّاءَ ليسَ لها هُلْبٌ ولا وَبَرُ

ومرجع ذلك إلى سوء القيادة المتمثلة بعمير بن الحباب ، فبعد أن ذاقوا مرارة الحنظل – وهي كناية عن الهزيمة في المعركة – أخذوا يتطلعون طامعين بديار قوم الشاعر ، وإذا بهم يخفقون ويكرون إلى ديارهم الخاوية التي استحالت حجارة سوداء ، فيقدم لنا هذه المرة صورة كاريكاتيرية ساخرة بعد أن شبه كرهم بسرب البقر الذي يكر إلى أوطانه خوفاً وهلعاً ، فيقول[٣٦]:

كَرُّوا إلى حَرَّتيهِمْ يعمرونهما كما تَكُرُّ إلى أوطانِهَا البقَرُ

ونتيجة لذلك فهم قاصرون على إدراك قبيلة تغلب ، ويمثل التفاضل بين تغلب وقيس بمثل السباق ، فهم لا يسعون إلى اللحاق بقوم الشاعر حتى تنقطع أنفاسهم[٣٧] ، وهم أبعد من أن يساموا فراصاً كبعد الجدي عن القمر، وأراد بهذه الصورة استحالة وقوع التلاقي بين طرفي التشبيه، فلم يعبر عنه بالألفاظ المجردة بل استعان بالصورة ليقوي المعنى ويؤكده ، فيقول[٣٨] :

وما يُلاقونَ فراصاً إلى نَسبٍ حتى يُلاقِي جدْيَ الفرقدِ القَمَرُ

ويعرج الشاعر على هجاء بني كليب قوم جرير فيرسم لهم صورة ممقوتة ليحط من شأنهم بين القبائل ، فهم قاصرون أذلاء ، لا يملكون زمام أمرهم ، سيئو الخلق ، بخلاء في صحوهم وسكرهم ، يمتطون الحمير وهي كناية عن ضعفهم ، فهم ليسوا بفرسان .

ويتابع الشاعر صورة الهجاء ويخص به غُدانة بن يربوع ، فيرسم لنا صورة مركبة تتنامى على مدى السبعة أبيات الأخيرة ، فيشبه بني غدانة بجماعة من المعزى تدلى تحت لحييها زنمة ، فهم كأولاد المعزى الصغار التي تزرب في الزرائب ، ويستعمل ألفاظاً جزلة ضخمة الجرس لملائمة المعاني إسوة بالشعراء الجاهليين ، ومحاكاة لنماذجهم الشعرية ، فيقول[٣٩] :

واذكُرْ غدانةَ عِداناً مزنمةٍ من الحبلَّقِ تُبْنَى حولها الصِّيَرُ

ويستكمل الشاعر رسم تفاصيل الصورة ، فهم يبولون على سوقهم إذا ما ضربتهم الحرارة وينقبضون على أنفسهم إذا ما أصابهم البرد ، وهطل عليهم المطر، وهم أذلاء ضعفاء لا يسقون إبلهم حتى يشرب الأقوياء، كناية عن ضعفهم وجبنهم ، ويحتمون ببني يربوع الذين لا يعلوهم شأناً، فيقول[٤٠] :

وما غُدانةُ في شَيءٍ مكانتهُمُ الحابِسُو الشَّاء حَتَّى تَفْضُلَ السُّؤَرُ
يتَّصلونَ بيربوعٍ ورفدُهُمُ عند التَّرافُدِ مغمورٌ ، ومُحْتَقَرُ

ويقدم لنا صورة تقريرية مقصودة لذاتها حين يصف لحاهم وقد اصفرت لكثرة ما يوقدون من نار يردون بها البرد ، ويستعمل الشاعر المرأة كوسيلة ضغط على الخصم حين يصف نساءهم السود بالدنس والقذارة ، فيقول[٤١] :

ثم الإيابُ إلى سُودٍ مدنسةٍ ما تستحمُّ إذا ما احتكَّتِ النُّقَرُ

ويختم الشاعر القصيدة ، فيرسم لنا صورة إستعارية جميلة ، فيقول[٤٢] :

قد أقسمَ المجدُ حقاً لا يحالفهمْ حَتَّى يُحالفَ بطنَ الراحةِ الشَّعَرُ

فالمجد قد أقسم ألاّ يحالفهم حتى ينمو الشعر في باطن اليد ، وقد بالغ في الدلالة حتى بلغ المعنى أقصى غاياته من ناحية الإبانة والتصوير. إنّ توالي الصور المجازية على مدى أبيات لوحة الهجاء – يوازي الحالة النفسية – فخرج بالألفاظ إلى أبعد من معناها الظاهر ، لتصبح أكثر تأثيراً وأشد إيحاءً إلى ما يرمي إليه.

الموسيقى :

تشكل الموسيقى جزءاً مهماً من بنية النص الشعري ، وتجعل تأثير الأخير ملموساً واضحاً إذ يطرق الآذان ويداعب النفس الإنسانية ، فتتأثر به وتندمج معه ، ويأتي في مقدمة مسائل الشعر وتركيبه الصوتي " الوزن " ، فالشعر كلام تتوازن أجزاؤه بحيث تقابل بعضها بعضاً حركة وسكوناً ، وتتساوى فقراته في كل وحدة نغمية مطردة(٤٣) .

ولو تأملنا القصيدة لأدركنا أن الأخطل استعان بتفعيلة البسيط المخبون (فعلن) لخلق الموسيقى الخارجية – موسيقى الإطار – سالكاً سبيل شعراء عصر ما قبل الإسلام، لاسيما إذا علمنا أن البحر البسيط يأتي بالمرتبة الثانية من نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي(٤٤)، ويعود ذلك إلى" إيثار البحور الكثيرة المقاطع، وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول نفس في الإنشاد"(٤٥).

وقد حرص الأخطل على إتمام أدواته الموسيقية فجاء بقافية مطلقة بلا ردف أو تأسيس مسجلاً عودة إلى الينابيع الفنية الموروثة ، ذلك أن نسبة القوافي المطلقة في الشعر العربي عامة تصل إلى ما يقرب ٩٠% ، وأن نسبة القوافي المقيدة يقرب من ١٠%(٤٦).

وأصغر صورة صوتية ممكنة للقافية هو حرف الروي ، وهو أقل ما يمكن أن يراعى تكراره، وقد استعان الأخطل بحرف (الراء) لازمة صوتية لخلق النغم الموسيقي محاكياً الأنموذج الشعري التراثي ، " فوقوع الراء روياً كثير شائع في الشعر العربي"(٤٧) فهو بالمرتبة الأولى من نسبة شيوع حروف الروي في الشعر العربي (٤٨) .

إنَّ هذا الالتزام بالموروث موسيقياً يكاد يكون ظاهرة عند شعراء النقائض ، ويعود ذلك إلى محاولتهم كسب أكبر قاعدة ممكنة من المتلقين من خلال تسخيرها للصيغ الفنية الأكثر شيوعاً وعدم الخروج عليها. وإذا انتقلنا إلى الإيقاع الداخلي – موسيقى الحشو – نجد أن الأخطل كان متأنياً في رفد الموسيقى الداخلية بوسائل أداء إيقاعية تمثلت في استعمال قدرات صوتية مميزة تؤدي مهمة التشخيص الإيحائي لإطار التجربة النفسية حيناً ، ومهمة الأداء النغمي الخالص حيناً آخر.

ومن أهم الوسائل الإيقاعية في قصيدة الأخطل:

التصريع :

التصريع هو أن يلحق العروض بالضرب وزناً وقافية (٤٩) ، ويكون التصريع غالباً في أول بيت في القصيدة ، وقد صرع الأخطل في رائيته ، بقوله(٥٠):

خَفَّ القطينُ فراحُوا منكَ أو بَكَرُوا وأزعجتهُمْ نوىً في صرفها غِيَرُ

ويبدو أن الشاعر – هنا – قصد إلى التصريع قصداً ، وذهب إليه عمداً ، فامتلك ناصية نظم القصيدة ، وتأنى في الصياغة والتعبير ، محاولة منه محاكاة الأنموذج الشعري التراثي .

التكرار:

التكرار هو " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير ، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره " [٥١] .

ويلجأ الشاعر إلى التكرار لخلق الإيقاع الداخلي فيكرر (أو) أربع مرات ، ولفظة (كأنني) مرتين في بداية البيت ، فيقول[٥٢] :

خَفَّ القطينُ فراحُوا منكَ أو بكرُوا — وأزعجتهمْ نوىً في صَرْفِهَا غِيَرُ
كأنَّني شاربٌ يومَ أستُبدَّ بهمْ — من قرقف ضُمَّنتها حمصُ أو جَدَرُ
كأنني ذاكَ أو ذو لوعةٍ خبلتْ — أوصالهُ أو أصابتْ قلبهُ النُّشَرُ

إن تكرار (أو) أربع مرات مسبوق بلفظة (كأنني) مرتين له دلالته المعنوية فضلاً عن أثره في تعضيد موسيقى النص ، لاسيما بعد أن اقترن تكرار (أو) مرتين في البيت الثالث بتكرار الألف والواو في (ذاك / ذو / لوعة / أوصاله / أصابت / النشر) وكأن الشاعر يترجم حالة التشتت والضياع والتردد والارتباك نتيجة فراق أحبته الراحلين ، فضلاً عن تكرار حرف الصاد وما له من أثر إيقاعي واضح .

ويكرر الشاعر لفظة (حتى) مرتين في بداية كل بيت ويلحقها بالحرف (أو) في كل مرة ، فضلاً عن تكراره حرف النون سبع مرات ليثري الإيقاع الداخلي ، فيقول[٥٣] :

حَتَّى هبطنَ من الوادي لغَضْبتِهِ — أرضاً تحلُّ بها شيبانُ أو غُبَرُ
حَتَّى إذا هُنَّ ورَّكْنَ القصيمَ وقد — أشرفنَ أو قُلْنَ : هذا الخندقُ الحَفَرُ

وقد كرر الشاعر مفردة (أهل) ، فقال[٥٤] :

تعلُو الهضابَ وحلوا في أرُومتها — أهلُ الرياءِ وأهلُ الفخرِ إنْ فَخَروا

ويسخّر الشاعر التكرار لأن يخدم الجانب الصوتي والدلالي معاً ، فالتكرار أكد المعنى ، وأهليّة قومه للمعالي ، فضلاً عما وفره التكرار للجانب الصوتي من فائدة .

ويجنح الشاعر إلى تكرار لفظة بني أمية ثلاث مرات ، فيقول[٥٥] :

بنِي أميَّةَ نُعماكُمْ مجللةٌ — تمتْ فلا منَّةٌ فيها ولا كَدَرُ
بَنِي أُميَّةَ قد ناضلتُ دونكُمُ — أبناءَ قوم هُمُ آووا وهمْ نَصَرُوا
أفحمتُ عنكم بني النجارِ قَدْ علمتْ — عليا معدٍ وكانوا طالما هَدَروا
حَتَّى استكانُوا وهم مني على مضضٍ — والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الإبَرُ
بَنِي أُميَّةَ إنّي ناصحٌ لكُمُ — فلا يبيتنَّ فيكم آمِناً زُفَرُ

إن تكرار لفظة بني أمية عمودياً على مدى ثلاثة أبيات ضمن إطار المقطع الواحد له دلالة واضحة في محاولة شد انتباه المتلقي لبني أمية ، والشاعر لم يقطع صلة هذا التكرار بالأبيات ، ولم تبقَ الكلمة المكررة مجرد كلمة تتكرر ، بل ربطها الشاعر بدلالة البيت وصيغه ، فجاءت تحمل نزعة حوارية واضحة ، حتى أن الشاعر حذف (ياء) النداء لقوة الدلالة عليها ، واستثمر هذا التكرار ليصبح وسيلة من وسائل الفخر بنفسه حين امتن على الأمويين بهجائه الأنصار ، وأخذ يقدم النصائح لهم .

والملاحظ في هذا المقطع تكرار الضمير (هم) أفقياً ثلاث مرات ، وتكرار الضمير في (نعماكم ، دونكم ، عنكم ، لكم ، فيكم) للدلالة على بني أمية ، فضلاً عن تكرار الضمير المستتر في (ناضلت ، أفحمت ، ناصح٠٠٠) للدلالة على (الأنا) الشاعر فقد وظف الشاعر الضمائر مستغلاً ذلك لتكرار الاسم عن طريق الضمير والتركيز عليه .

ومثله قوله واصفاً كرم الممدوح[٥٦] :

وما الفُراتُ إذا جاشتْ حوالبُهُ ... في حافتيهِ وفي أوساطِهِ العُشَرُ
وذعذعتهُ رياحُ الصّيفِ واضطربتْ ... فوقَ الجآجيءِ من آذيّهِ غُدُرُ
يوماً بأجودَ منهُ حينَ تسألُهُ ... ولا بأجهرَ منهُ حينَ يُجْتَهَرُ

فضلاً عن توالي الألف الممدودة والحروف المشددة مما يوحي بأن الأخطل كان يتعمد مضاعفة المعنى والإيحاء. ويكرر الشاعر أداة النفي (لا) ، فيقول[٥٧] :

لا يستقلُّ ذوو الأضغانِ حربَهُم ... ولا يُبينُ في عِيدانِهِمْ خَوَرُ

إن تكرار النفي يدل على رفض ما بعد أداة النفي رفضاً قاطعاً ، فالشاعر يمدح بني قريش بفعالها وينفي عنها الضعف والوهن ، فضلاً عن ترادف موسيقاها نتيجة تكرارها في بداية صدر البيت وعجزه .

ومثله قوله[٥٨] :

ولا الضّبابَ إذا اخضرّتْ عُيونُهُمُ ... ولا عُصيَّةَ إلاّ أنَّهُمْ بَشَرُ

والشاعر هنا يهجو القيسيين ، فلا طاقة للضباب ولا لبني عصية أن يساموه برفعة الأصل، وكأن الأداة جاءت لتحسم الدلالة وتدفع الشك . وقد تكررت في القصيدة بعض الأحرف الذي أحدث تكرارها إيقاعاً داخلياً من ذلك قوله [٥٩] :

فأصبحتْ مِنهُمُ سنجارُ خاليةً ... فالمحلبياتُ فالخابُورُ فالسُّرَرُ

فقد كان لتكرار (الفاء) أربع مرات في البيت أثر في إحداث هذا الإيقاع الداخلي الواضح، ويكرر الشاعر لفظة (بئس) ، فيقول [٦٠] :

بِئسَ الصحاةُ وبئسَ الشربُ شربهمُ ... إذا جَرَى فيهمِ المُزَّاءُ والسَّكَرُ

إن تكرار لفظة (بئس) مرتين في صدر البيت يفيد تأكيد المعنى وتثبيته، فالشاعر إنما يريد تأكيد صفة سوء الخلق وإلصاقها ببني يربوع في حالتي الصحو والسكر ، فضلاً عما أحدثه التكرار من تعميق الأداء الإيقاعي.

وقد يكرر الشاعر الأيام وهو تكرار يقوي الصورة ويوضح المعنى ، يقول[٦١] :

حَتَّى تكونَ لهُمْ بالطَّفِّ ملحمةٌ وبالثويةِ لم يُنْبضْ بها وَتَرُ

الجناس:

" التجنيس ضروب كثيرة : منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى ... والتجنيس المحقق: ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن ، رجع إلى الاشتقاق أو لم يرجع " [٦٢].

والجناس يحدث تناغماً في الكلمة مع الكلمة التي تجانسها ، يتمخض عنها موسيقى داخلية تفعل فعلها في النفس الإنسانية ، فضلاً عما يولده هذا التناغم من أثر في تعميق الدلالة وتأكيد المعنى .

ومن يتأمل قصيدة الأخطل يجد أن الشاعر أكثر من استعمال الجناس الاشتقاقي ، الذي تلتقي فيه الكلمات عند " أصل واحد في اللغة " [٦٣] .

" فجناس الاشتقاق وشبهه أكثر الأنواع وروداً لسهولة مسلكه وقربه من الفطرة"[٦٤] ومن ذلك قوله مجانساً بين (منقضبين) و(انقضاب) [٦٥] :

مُنقضبينَ انقضابَ الحبلِ يتبعُهُمْ بينَ الشَّقيقِ وعينِ المقسمِ البَصَرُ

وغاية الجناس – هنا – الإثارة والإيهام ، إذ أن هذا التشابه في أصوات الكلمتين واشتقاقهما يوهم بالتماثل في المعنى ، فيخلق نوعاً من الإثارة والإرباك للذهن حتى يعيد تنظيم الصورة على نحو منسجم إلى جانب هذا الانسجام الصوتي ، فالكلمة الأولى (منقضبين) تدل على تفرق الظاعنين في سيرهم بينما تدل كلمة (انقضاب) على الحبل المتقطع المتهري ، ويلجأ الشاعر إلى خلق صورة مشابهة لفظية (شكلية) أولاً ليقنع المتلقي بالصورة التشبيهية التي رسمها للظاعنين ، فيمنح البيت شعريته وتأثيره بهذا الإيهام بالتشابه ، زيادة على الإيقاع والانسجام الصوتي، ومثله قوله[٦٦] :

مفترشٌ كافتراشِ الليثِ كلكلهُ لوقعةٍ كائنٍ فيها لهُ جَزَرُ

فيجانس الشاعر بين (مفترش) و(افتراش) ليوهم المتلقي بتشابه دلالة اللفظتين على الرغم من أن اللفظتين تؤشران فارقاً في الدلالة ، فلفظة (مفترش) تدل على هيبة الممدوح وهو جالس مفترش عرشه ، أما (افتراش) الليث فيدل على هيئة ذلك الحيوان في افتراشه الأرض ، فيلعب الشاعر في هذه المساحة الضيقة بين الواقعي والمتخيل ليوهم المتلقي بالتشابه في المعنى من خلال التشابه اللفظي (الشكلي) .

وتطالعنا صورة أخرى للجناس الاشتقاقي القائم على الإيهام بالمشابهة، إذ يجانس بين (كروا) و(تكر) ، فيقول [٦٧] :

كرُّوا إلى حَرَّتيهِمْ يَعْمرُونهما كما تكرُّ إلى أوطانِهَا البَقَرُ

فيرسم الشاعر صورة ساخرة لقوم المهجو ، فقد هرعوا إلى ديارهم كما تكر إلى أوطانها البقر، فعمق الدلالة وبالغ في صورة المعنى من خلال مزاوجته بين الألفاظ ، ومجانسته بين حروفها، وكأن الكلمات تناغي أحداها الأخرى ، فقد منح هذا الجناس التعبير قدرة إيحائية كبيرة ، بحيث لا نستطيع استبدال كلمة (كروا) بـ (هرعوا) مثلاً لأنها في هذه الحالة ستفقد جانباً كبيراً من قيمتها اللفظية والدلالية .

وقد يأتي اللفظان المتجانسان متقاربين في الدلالة كما ذكر ابن جني في تعريفه للجناس بـ " أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان " [٦٨] فيجانس جناساً اشتقاقياً بين (الفخر) و(فخروا) ، فيقول[٦٩] :

تعلُو الهضابَ وحلوا في أرُومتها أهلُ الرياءِ وأهلُ الفخرِ إنْ فَخَروا

وهكذا يكون تقارب الأصوات ، وتقارب المعنى وسيلة من وسائل تكثيف الصورة وتركيزها بهذا الإيقاع المكرر المعبر للفظين .

ويعرج الشاعر على ألوان من الجناس الاشتقاقي تتناثر في معرض هجائه القيسيين وبني كليب ، فيقول[٧٠] :

وما سَعَى منهُمُ ساعٍ ليدركنَا إلاّ تقاصرَ عنَّا وهوَ مُنْبَهِرُ
بِئسَ الصحاةُ وبِئسَ الشَّربُ شربُهُمُ إذا أجرَى فيهِمِ المزاءُ والسَّكَرُ
يتّصلونَ بيربوعٍ ورفدُهُمُ عند الترافدِ مغمورٌ ومحتقَرُ

فيجانس الشاعر بين (سعى) و(ساع) و(الشرب) و(شربهم) و(رفدهم) و(الترافد) فيجري الشاعر المجانسة اللفظية بين ألفاظ تتأرجح معانيها بين العام والخاص .

وهناك نوع من الجناس يقوم على الوزن الصرفي يسمى (الجناس الإزدواجي) وهو أن " ينظر صاحبه إلى ناحية الزمان في بنية الكلمات التي يستعملها ، فيعتمد أن يقارب بينها في الزنة "[٧١] فهو مما يقع التشابه في أزمان الكلمات وأوزانها . وهذا النوع من الجناس في البنية الصرفية لا يمكن إغفاله لما له من أثر في الإيقاع الصوتي، ومنه قوله[٧٢]:

وتستبينَ لأقوامٍ ضلالتُهمْ ويستقيمَ الذي في خدِّهِ صَعَرُ

فاللفظان (يستبين) و(يستقيم) يشتركان في أكثر من صوت ، فضلاً عن اشتراكهما في الوزن، مما يحققا إضافة مهمة للموسيقى الداخلية، ولاسيما إن وقوع كل منهما في بداية كل شطر، واشتراكهما في الدلالة على فعلين مختلفين ظاهرياً، لكن تحققهما متزامن مما يقرب المدلولين .

الطباق:

المطابقة في الكلام هي " الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة" [٧٣]. وقد جاء في قصيدة الأخطل من ذلك كثير ، فهو يقرن بين (الأبيض) و(الأسود)، فيقول[٧٤] :

أعرضنَ لما حَنَى قوسِي موتِّرُها وأبيضَّ بعدَ سوادِ اللمةِ الشَّعَرُ

ويطابق بين (يبنيها) و(يهدمها) ، فيقول[٧٥] :

يغشى القناطرَ يبنيها ويهدِمُهَا مسومٌ فوقهُ الرّاياتُ والقَتَرُ

ويطابق بين (جداً) و(لا جدَّ) فيقول[٧٦] :

أعطاهم اللهُ جداً يُنصرونَ بهِ لا جَدَّ إلاّ صغيرٌ بعدُ مُحتقَرُ

ويطابق بين (أشروا) و(لم يأشروا) ، فيقول[٧٧] :

لم يأشرُوا فيهِ إذ كانُوا مواليهُ ولو يكونُ لقومٍ غيرهمْ أشرُوا

ويطابق بين (ينفذ) و(لا تنفذ) ، فيقول[٧٨] :

حَتَّى استكانُوا وهُمْ منِي على مضضٍ والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الإبَرُ

ويجري مطابقة بين (يكمن) و(ينتشر) ، فيقول[٧٩] :

إنَّ الضغينةَ تلقاها وإن قدمتْ كالعرِّ يكمنُ حيناً ثُمَّ ينتشِرُ

إن اللغة بتحولاتها وتضادها تضفي حيوية على النص ، وتجعله حافلاً بوصف المشاعر الإنسانية الدقيقة ، لاسيما الانفعالية منها وهذا ما يظهر واضحاً في مقطع هجاء الأخطل للقيسيين، فيقول[٨٠] :

ولم يَزلْ بسليمٍ أمرُ جاهِلها حَتَّى تَعيَّا بها الإيرادُ والصَّدرُ
وما يُلاقونَ فراصاً إلى نسبٍ حتى يُلاقِي جديَ الفرقدِ القَمَرُ
وما سَعَى منهُمُ ساعٍ ليدركَنا إلا تقاصرَ عنَّا وهو مُنبهِرُ

ويحقق النص إيقاعاً صوتياً إلى جانب الإيقاع المعنوي الذي تحققه هذه التضادات، فيطابق بين (الإيراد) و(الصدر) و(يلاقي) و(ما يلاقون) و(يدركنا) و(تقاصر عنا). ومثله قول الشاعر في هجاء بني كُليب[٨١] :

أما كليبُ بنُ يربوعٍ فليس لهم عندَ المكارمِ لا وردٌ ولا صَدَرُ
بِئسَ الصحاةُ وبئسَ الشربُ شربهمُ إذا جَرَى فيهم المزاءُ والسَّكَرُ
قد أقسمَ المجدُ حقاً لا يحالفهمْ حتى يحالفَ بطنَ الراحةِ الشّعَرُ

فطابق بين (ورد) و(صدر) و(بئس الصحاة) و(بئس الشرب) و(يحالف) و(لا يحالفهم) . ولنا أن نلمس أن الأخطل لم يتعمد هذه المقابلات الدلالية التي اقتضاها المجرى اقتضاء ، فجاءت عفو الخاطر، ولم يقسرها الشاعر قسراً يحول الدلالة عن مجراها ، وإنما تطلبتها الدلالة نفسها ، حتى لو أن الشاعر تخلى عنها متعمداً لبدت الدلالة العامة مفرغة من ركن تقتضيه ، فضلاً عن أن هذا التقابل الدلالي أحدث إيقاعاً داخلياً يبعث النشوة والنشاط في نفس المتلقي ويضعه أمام نص فني تترجح نكهته بين براعة اللفظ وبراعة المعنى .

الترصيع :

والترصيع " أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف " [٨٢] . ومن أشكال الترصيع الذي يخضع كل جزء فيه للتوازن والتقفية الداخلية دون فاصل ، قوله [٨٣] :

قومٌ تناهتْ إليهمْ كلُّ فاحشةٍ وكلُّ مُخزيةٍ سُبَّتْ بها مُضَرُ

فقد أدى إلى بروز واضح في موسيقى القافية الداخلية المشتركة بين التركيبين (كل فاحشة) و (كل مخزية) . وقد يشمل الترصيع وحدة مقطعية في بداية الصدر والعجز ، ومن ذلك قوله[٨٤]:

الآكلونَ خبيثَ الزادِ وحدهُمُ والسائلونَ بظهرِ الغيبِ ما الخَبَرُ

فقد حدث الترصيع والموازنة بين (الآكلون) و(السائلون) فأثرى الموسيقى الداخلية لاسيما بعد أن تحقق وقوع كل منهما في بداية كل شطر.

رد العجز على الصدر:

" هو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على بعض أو يسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة "[٨٥] .

ورد العجز على الصدر أو – التصدير – سمة تعبيرية بارزة في قصيدة الأخطل وهو ما يمنحها طاقة دلالية كبيرة ، زيادة على عنصر التعبير بالصوت .

ومن أشكاله أن يأتي أحد اللفظين المتوافقين في أول الصدر والآخر في آخر البيت ، ومنه قوله [٨٦] :

إذ ينظرونَ وهُمْ يجنونَ حنظلهُمْ إلى الزَّوابي فَقُلنا بُعدَ ما نَظَرُوا

ولا شك في أن هذه التوافق بين (ينظرون) و(نظروا) جاء مقصوداً متعمداً هادفاً إلى التأثير، فالكلمة الأخيرة المتضمنة قافية البيت (نظروا) لم تكن مجرد شيء خارجي، أو إيقاع يضاف إلى آخر البيت ، بل أثرت في السياق الكلي للبيت وأسهمت إسهاماً مهماً في تشكيل بنيته، وهنا تتجسد العلاقة الحميمة بين القافية وباقي العناصر اللغوية المكونة للبيت ، فقد أضفى هذا التوافق والتجانس بين الكلمتين انسجاماً صوتياً ، وقوة تأثيرية ، فضلاً عما أضافه إلى دلالة الكلمة من تأكيد المعنى والمبالغة فيه ، فهو حين كرر الكلمتين اللتين ترجعان إلى أصل واحد في الاشتقاق حول الدلالة عن مجراها اللغوي ، فلم يُرد بها النظرة العابرة الخاطفة، وإنما أراد إمعان النظر والتركيز فيه ، بل قصد نظرة الطامع الحاسد وآية ذلك أننا لو أبدلنا كلمة (نظروا) بـ (شاهدوا) مثلاً لما تحققت لنا هذه الطاقة الإيحائية التي تحققها كلمة (نظروا) .

ومن أشكال التصدير التي وردت في قصيدته أن يأتي اللفظ في أول المصراع الثاني والآخر في آخره ، ومنه قوله مادحاً عبد الملك بن مروان[٨٧] :

إلى امريءٍ لا تعرينَا نوافلهُ أظفرهُ الله فليهنئ لهُ الظَفَرُ
والمُستمرِّ بهِ أمرُ الجميعِ فما يغترهُ بعدَ توكيدٍ لهُ غَرَرُ
يوماً بأجودَ منهُ حينَ تسألهُ ولا بأجهرَ منهُ حينَ يُجتهَرُ

فقد تمت الموافقة والتجانس بين (أظفره) و(الظفر) و(يغتره) و(غرر) و(أجهر) و (يجتهر). وهكذا نرى أن التصدير توظيف فني يحدث إيقاعاً نغمياً ، هذا إلى جانب الفارق في القيمة الدلالية.

الخاتِمة:

تتوزع قصيدة الأخطل موضوعات متنوعة، يتقاسمها ذكر الرحيل ووصف الخمر والنساء والمديح والفخر والهجاء... بيد أن تعدد هذه الموضوعات لا يضفي بها إلى التبعثر والشتات؛ لأنَّ شعوراً موحداً يوفر لها الاتصال، ويقوي فيها التماسك، محققاً الانسجام التام بين لوحاتها، يفرضه الواقع النفسي للشاعر، حتى استحالت القصيدة أداة معبّرة عنه، ومرآة عاكسة لحقيقته، وإطاراً مستوعباً لرؤيته الكاملة .

وتحفل قصيدة الأخطل بالمعاني الجليلة التي عبّر عنها بأجزل حلل اللفظ والصياغة ، كما أنه حشد لها قدرته في انتخاب المشاهد الحسية الموحية، التي توسل إليها من خلال الصورة البيانية بوسائلها التشبيهية والاستعارية والكنائية ، فالشاعر يرتقي عن السرد والتقرير المباشرين فيلبس المعاني ألفاظ معبّرة ، ويعمد إلى رسم الصور الشعرية ، فتطالعنا صورة المرأة . التي تشكل عنصراً فنياً يؤدي مهمة رمزية . وصورة الخمرة ، وصورة المديح ، وصورة الوشاة ، وصورة الهجاء .

ولقد نفحها جميعاً بنوع من الانفعال المتجسّد بصورة الغلو الذي يبلغ أشدّه حينما يتعرّض لأعدائه القيسيين وبني كليب هاجياً ومفتخراً .

واستعان الأخطل بتفعيلة البسيط المخبون (فعلن) لخلق الموسيقى الخارجية، وأتمَّ أدواته الموسيقية فجاء بقافية مطلقة بلا ردف أو تأسيس متخذاً من حرف (الراء) لازمة صوتية لخلق النغم الموسيقي مسجلاً عودة إلى الينابيع الفنية الموروثة ، محاولة منه كسب أكبر قاعدة ممكنة من المتلقين من خلال تسخيره للصيغ الفنية الأكثر شيوعاً في الشعر العربي .

وإذا ما انتقلنا إلى الإيقاع الداخلي نجد أن الأخطل كان متأنياً في رفد الموسيقى الداخلية بوسائل أداء إيقاعية تمثلت في استعمال قدرات صوتية مميزة تؤدي مهمة التشخيص الإيحائي لإطار التجربة النفسية حيناً ، ومهمة الأداء النغمي الخالص حيناً آخر ، فصرّع البيت الأول من قصيدته ، وأكثر من التكرار والجناس والطباق والترصيع والتصدير مزاوجاً بين الحروف والألفاظ والتراكيب لتكثيف الصورة الأدائية للصوت .

الهوامش والمصادر :

(١) المنابع الثقافية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي ، أطروحة دكتوراه، تقدم بها عباس محمد رضا حسن ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩١م:٣١٠ .
(٢) م . ن : ٣١٣ .
(٣) زهر الآداب وثمر الألباب ، لإبراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ)، ضبطه الدكتور زكي مبارك ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت – لبنان ، ١٩٧٢م: ٦٥١/٣.
(٤) الصورة الأدبية في الشعر الأموي ، رسالة ماجستير تقدم بها محمد حسين علي الصغير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥م:١٠١ .
(٥) م . ن : ١٠٣ .
(٦) م . ن : ١٠٣ .
(٧) البناء الفني لنقائض جرير والأخطل ، رسالة ماجستير تقدم بها عبد العظيم رهيف خورشيد ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٢ م . :٧٦ .
(٨) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام " دراسة وتحليل " ، الدكتور نوري حمودي القيسي والدكتور بهجة عبد الغفور الحديثي والدكتور محمود عبد الله الجادر ، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٩٠م :٧٨ .
(٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة ، بمصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٣م : ٢٣٩/١.
(١٠) شعر الأخطل ، صنعة السكري ، روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب (ت٢٤٥هـ)، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت – لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩م: ٢١١/١.
(١١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف ، مقدمته بقلم الدكتور يوسف مراد ، منشورات جماعة علم النفس التكاملي ، المنشأة برعاية المغفور لها الأميرة شيوه كار ، (د.ت): ١٨١.
(١٢) الحيوان ، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩م: ١٣٢/٣.
(١٣) دلائل الإعجاز، لأبي بكر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة الفجالة الجديدة ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٦٩م: ٢٥٥.
(١٤) يُنظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " دراسة في أصولها وتطورها " ، الدكتور علي البطل ، دار الأندلس ، ١٩٨٠م : ٣٠.
(١٥) يُنظر: في الشعر الإسلامي والأموي ، الدكتور عبد القادر القط ، دار النهضة العربية : ٢٥٦.
(١٦) يُنظر : الصورة والبناء الشعري ، الدكتور محمد حسن عبد الله ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م : ١٦٦.
(١٧) الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير "تحليل ونقد وموازنة"، الدكتور علاء أحمد عبد الرحيم ، دار العلم والإيمان ، ٢٠٠٩م: ٣١.
(١٨) شعر الأخطل : ١٩٤/١-١٩٥ .
(١٩) م . ن :١٩٤/١ .
(٢٠) م . ن : ١٩٥/١ .
(٢١) م . ن :٢١١/١ .
(٢٢) نصوص من الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي "دراسة وتحليل"، الدكتور نوري حمودي القيسي ، والدكتور بهجة عبد الغفور الحديثي ، والدكتور محمود عبد الله الجادر ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، (د . ت):٣٣٣.
(٢٣) شعر الأخطل : ١٩٢/١-١٩٣ .
(٢٤) م . ن :١٩٣/١ .
(٢٥) م . ن : ١٩٦/١-١٩٧ .
(٢٦) م . ن : ١٩٧/١-١٩٨ .
(٢٧) م . ن : ١٩٩/١ .
(٢٨) م . ن : ٢٠٠/١ .
(٢٩) م . ن : ١٩٨ /١ .
(٣٠) م . ن : ١٩٩/١ .
(٣١) أدرجت مقطعي (مخاطبة بني أمية ، وفخره بمناصرة الأمويين) ضمن صورة الفخر ، لأن معانيهما يصبان في إطار هذه اللوحة .
(٣٢) شعر الأخطل : ٢٠٣/١ .
(٣٣) م . ن : ٢٠٣/١ .
(٣٤) يحدد شارح الديوان بداية مقطع هجاء بني كليب بالبيت (٧١) ، والحقيقة أن هذا المقطع يبدأ بالبيت (٦٩) ، والشاعر يصرح بذلك بقوله :

وقد أصابت كلاباً من عداوتنا إحدى الدواهي التي تخشى وتنتظرُ

(٣٥) شعر الأخطل :٢٠٥/١ .
(٣٦) م . ن : ٢٠٦/١ .
(٣٧) م . ن : ٢٠٧/١ .
(٣٨) م . ن : ٢٠٧/١ .
(٣٩) م . ن : ٢٠٩/١ .
(٤٠) م . ن : ٢١٠/١ .
(٤١) م . ن : ٢١١/١ .
(٤٢) م . ن : ٢١١/١ .
(٤٣) يُنظر: الإيقاع في الشعر العربي ، مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ١٩٧٤م :١٥ .
(٤٤) يُنظر: موسيقى الشعر ، الدكتور إبراهيم أنيس ، المطبعة الفنية الحديثة ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢م :١٩١ .
(٤٥) م . ن : ١٩٣ .
(٤٦) يُنظر: م . ن : ٢٦٠ .
(٤٧) م . ن : ٢٤٧-٢٤٨ .
(٤٨) يُنظر: م . ن : ٢٤٨ .
(٤٩) يُنظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده :١٧٣/١ .
(٥٠) شعر الأخطل : ١٩٢/١ .
(٥١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، الدكتور ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠م :٢٣٩ .
(٥٢) شعر الأخطل : ١٩٢/١-١٩٣ .
(٥٣) م ن : ١٩٦/١ .
(٥٤) م . ن : ٢٠٠/١ .
(٥٥) م . ن : ١/ ٢٠٢-٢٠٣ .
(٥٦) م . ن : ١٩٧/١-١٩٨ .
(٥٧) م . ن : ٢٠٢/١ .
(٥٨) م . ن : ٢٠٧/١ .
(٥٩) م . ن : ٢٠٦/١ .
(٦٠) م . ن : ٢٠٨/١ .
(٦١) م . ن : ٢٠٠/١ .
(٦٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده :٣٢١/١، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ .
(٦٣) فن الجناس ، علي الجندي ، طبع ونشر دار الفكر العربي ، مصر ، ١٩٥٤م :١١٤ .
(٦٤) م . ن : ٥٧ .
(٦٥) شعر الأخطل : ١٩٥/١ .
(٦٦) م . ن : ١٩٩/١ .
(٦٧) م . ن : ٢٠٦/١ .
(٦٨) الخصائص ، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت٣٠٢ أو ٣٩٢هـ) ، تحقيق محمد علي النجار ، مشروع النشر العربي المشترك : (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة) ، الطبعة الرابعة، ١٩٩٠م : ٥٠/٢ .
(٦٩) شعر الأخطل: ٢٠٠/١ .
(٧٠) م . ن : ٢٠٧/١-٢٠١٠ .
(٧١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الدكتور عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، الطبعة الأولى، ١٩٥٥م:١٢٩/٢ .
(٧٢) شعر الأخطل : ٢٠٠/١ .
(٧٣) الصناعتين (الكتابة والشعر) لأبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت٣٩٥هـ) ، تحقيق علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، بمصر ، الطبعة الثانية، ١٩٧١م: ٣١٦ .
(٧٤) شعر الأخطل : ١٩٤/١ .
(٧٥) م . ن : ١٩٩/١ .
(٧٦) م . ن : ٢٠١/١ .
(٧٧) م . ن : ٢٠١/١ .
(٧٨) م . ن : ٢٠٢/١ .
(٧٩) م . ن : ٢٠٣/١ .
(٨٠) م . ن : ٢٠٦/١-٢٠٧ .
(٨١) م . ن : ٢٠٨/١-٢١١ .

(٨٢) نقد الشعر ، لأبي فرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، (د . ت): ٨٠ .
(٨٣) شعر الأخطل :٢٠٩/١ .
(٨٤) م . ن : ٢٠٩/١ .
(٨٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده :٣/٢ .
(٨٦) شعر الأخطل : ٢٠٦/١ .
(٨٧) م . ن : ١٩٦/١-١٩٨ .

Ingenuity Technical Performance in the Seer (Akhtal)

By
D. Ali Dhedan Ibraheem
University 0f Baghdad, College of Literature

Abstract:

The research includes the three axes studied in the first –centered on the objective unity of the poem, and then moved on the study Poetic image, and the image of Women, Winery, Praise, Pride and spelling, then moved on to study music rhythm who expressed the Psychological of a Poet and the search is over conclusion.