

الألغاز وتعددية الغرض الشعري في الشعر العباسي

حتى نهاية القرن الخامس الهجري

هدى عبد الرحمن شهاب*

عامر صلال الحسناوي

جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الإنسانية

المعلومات المقالة	الملخص
تاريخ المقالة :	ومع الغزل، مع الرثاء، مع الوصف، مع الطرديات، مع التعليمي، فتضفي عليه الجمال وتعمل الألغاز في مجيئها مع الأغراض على جعل المتلقي يحدث أحياناً أنّ تأتي الألغاز مع أغراض الشعر، وربما تخرج الغرض الذي تأتي معه إلى غرض آخر تغيّر مساره وتقلب الطاولة على الغرض الرئيس، كما أنّ فيض الدلالة الذي ينتج عن اللغز يحتاج متلقي خاص له دراية وسياسة في مستويات النصّ الملغز، فجاءت الألغاز مع المدح تارة، ومع الهجاء تارة أخرى، مستهلكاً يعيد انتاج النصّ مرة أخرى.
تاريخ الاستلام: 2022/12/29	
تاريخ التعديل:	
قبول النشر: 2023/1/09	
متوفر على النت: 2023/6/12	
الكلمات المفتاحية :	
الألغاز، الأغراض، الشعر، المدح، الهجاء، الرثاء، الغزل، الوصف، الخمریات، الطردیات، التعليمي.	

© جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2023

المقدمة:

بعض الألغاز تأتي مباشرة حال ما يرى المتلقي القصيدة أو المقطوعة يعلم أنها ملغزة وبها حاجة إلى سبر أغوارها ومعرفة جوابها بإيجاد الحلّ، وأخرى غير مباشرة تأتي ملتبسة مع الأغراض الشعرية تكسو القصيدة جمالاً وروعة؛ إذ القول الواضح في بعض الأحيان ولاسيّما في الشعر يكون مبتذلاً، لذا جاءت الشعرية الحديثة لتقول بضرورة أنّ يكون القول الشعري غامضاً، فهناك من الشعراء من يتعامل مع الغرض ببنية ملغزة، فيديج المدح على سبيل المثال - لغزاً أو الرثاء لغزاً وهكذا، فتصبح القصيدة عبارة عن فن الشعر وليس شعراً فحسب، بوصف القول الشعري إذا اكتنفه .

والمديح غرض قديم منذ العصر الجاهلي وأقدم، واعتنى به الشعراء أجمع والأسباب كثيرة التي دعت للمدح فمثلاً بداعي المودة أو بداعي التكسب وغيره، وهناك من النقاد من فهمه على أنه " لم يكن سوى ظاهرة لما كانوا يريدون أن يتصف به هؤلاء الحكام والخلفاء من مثالية في الحكم وعطف وحذب على الفقراء "(1) وفي العصر العباسي لم يعد المدح مقتصرًا على الإنسان فقط، بل ظهر في العصر العباسي مدح المدن ومدح الجماد وغيره، ويدخل اللغز مع المدح وذلك عن طريق استعارة "للمعنى لفظ غير لفظه، وحاصلها المبالغة في التخييل والتشبيه مع الإيجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم بالعبارة"(2).

*الناشر الرئيسي : E-mail : Huda Abdel@gmail.com

أما مع الهجاء فيمعد الشاعر أحيانا إلى الهجاء الملغز إما بداعي السخرية والفكاهة أو بداعي التقية من المهجو أو دواعي أخرى، وهناك هجاء منصف وهناك هجاء فاحش وغير منصف، كأن يسلب المهجو صفات هي فيه صدقا، ولم يعد الهجاء مقتصرًا على الإنسان فقط بل أصبح هجاء الحيوان وارد في العصر العباسي وبطريقة ملغزة.

مع الغزل فأننا نلمح ذلك في الإعراض عن ذكر أسم الحبيبة والحوم حول ما يشبهها من الأمور وأحيانا أخرى يجعلها مثل السؤال ويبقى مهم بلا وصف مماثل لها، فتارة يلغز بأوصاف مقاربة أو أوصاف جميلة ليضفيها على محبوبته أو يجعل الغزل على هيئة سؤال ملغز يحوم حول أسمها فقط ولا يتطرق لشيء آخر؛ كذلك هناك غزل ماجن ملغز واعتمد فيه الشاعر على ذكر الأوصاف الحسية للموصوف.

وفي الرثاء يعمد الشاعر إلى رثاء النفس بطريقة ملغزة أو يرثي الآخر، وفي العصر العباسي ما عاد الرثاء مقتصرًا على الإنسان فقط بل تجاوزه لرثاء الجماد ورثاء النباتات وغيرها.

غرض الوصف لم يعد غرضًا واضحًا يصف الصحراء بما فيها أو يصف الناقة أو الرحلة؛ بل تعدى ذلك إلى الوصف الملغز والذي شمل كل شيء، وهناك من الوصف ما هو مباشر وهناك ما هو غير مباشر أي يصف شيء بلغز ويلوح بأوصاف من ذلك الشيء الموصوف.

والأغراض المستحدثة التي طرقت أبواب العصر العباسي ومنها الغرض التعليمي، فهناك شعر تعليمي نحوي ملغز، وهناك شعر تعليمي لغوي ملغز، وكل له حيثياته ومبتغاه.

كذلك الطرديات، فتواردت كثيرا بصورة ملغزة، تكون مباشرة أو غير مباشرة عن طريق التلويح لها.

المدح:

جاءت في العصر العباسي قصائد مدحية حاملة للغز بطريقة وأخرى، نحو قول أبي الفتح البستي (ت400هـ)⁽³⁾:

كالشَّمْسِ نوراً ولكن ماله لَهَبٌ كالغَيْثِ جُوداً ولكنْ وَبُلُهُ الدَّهَبُ

في صحّة العدل والتّوحيد موعدهُ في كثرة الكُفر والإلحاد ما يَهَبُ في هذا المقطع عمد أبو الفتح البستي إلى مدح الوزير" صاحب بن عباد؛ إذ عمد إلى تقديم صورة عن ممدوحه من خلال إخفاؤه عن النص، وجعل صفاته هي من تتحدّث؛ وبدأ بالصفات الشكلية حيث نور الوجه الذي ألغز عنه بالشمس واستعارها لتحل محل ممدوحه؛ لكن هذه الشمس مالها لهب وهذه عودة للمتلقّي إلى النص مرة أخرى بوصف الشّاعر قد ذكر للمتلقّي قرينة تبعد بالوصف عن الشّمس الحقيقية إلى مجازٍ، ثم وصفه بالغيث دون المطر لأن المعروف عن المطر هو عن غضب والغيث عن رحمة؛ لذا اختار الغيث وأضافه على ممدوحه من حيث الجود وكيثونة الغيث محمودة مغبّته، كذلك كان صاحب محمود المغبّة، من بعد ذكر النور والكرم عمد إلى العدل والتوحيد وأضاف عليه السمات الإسلامية، وعمد الشّاعر إلى التشبيه المرسل هو ذكر المشبه به وأداة التشبيه دون المشبه كي يبقى النصّ ملغزاً ولا يفصح عن فحواه مباشرة، وهذا النوع من الشّعر دخل في العصر العباسي جراء دخول الفلسفة والمذهب اليوناني" وأما المبالغة في المعنى فإن الناس مختلفون في حمد الغلو وذمّه، فمنهم من يختاره ويقول: أحسن الشعر أكذبه، ويستدل بقول النابغة، وقد سئل: من أشعر الناس؟ فقال من استجيد كذبه، وأضحك رديئة. وهذا هو مذهب اليونانيين في شعرهم"⁽⁴⁾، وبالغ الشاعر في مدحه عندما لم يذكر المشبه واكتفى بالإلغاز عنه وعدم التصريح به؛ ومن ثمّ نتج عن عدم التصريح واللغزية، أن أصبح للنص الواحد عدة أصوات، كون الشّاعر له صوت وغاية، والنص يوحى بصوت، والمتلقّي يوحى بصوت، ومع اختلاف المتلقين وباعتبار أنّ النصّ ملغز ولم يصحّ بماهية هذا الممدوح؛ لذا سوف تتعدد الأصوات أكثر؛ لأنّ كل متلقٍ له رؤيته الخاصة والشاعر لا يكتب وحده ولوحده، إنّما يكتب لعدد من أشكال الوعي الكاملة الحقوق؛ ومن ثمّ إن هذه العناصر الشّعريّة لم تقدم من خلال ذهنية واحدة، بل من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة، لتخدم عدد من

شخصية البطل (أو خصوصيته) ولا عن موقفه في هذه الظروف الحياتية بالذات، بل عن موقفه الأخير من العالم، هذا الموقف الأيديولوجي الذي جرى تأمله⁽⁷⁾، وكذلك كان الشاعر لا يبتغي الصدق وراء المدح بوصفه يتكسب، ولا آراء الشخصيات، إنما كان يريد البطل الذي هو الممدوح، وهذا كان موقف السري الرفاء وفكره كله غايته التكسب.

الهجاء:

فن قديم يستهدف الآخر بشكل غير محبب، وقد خاف العرب من الهجاء أكثر من طمعهم في المدح، كونه إما أن يجعل الآخر بلا أخلاق، أو أن يجعله ذميم الخلق؛ لكن عندما جاء الإسلام أصبح الهجاء هو سلب دينية الآخر والنعت بالكفر والإلحاد، وتطور مفهومه في العصر العباسي، لما "تراوح هذا التطور بين حدود ثلاثة: حدّ الهبوط إلى درجة السباب والفحش والابتذال والسخف، وحدّ الاعتدال الذي يقترب به من مفهوم أبي عمرو العلاء للهجاء؛ إذ يرى أن خيره ما تُنشد العذراء في خدرها، فلا يقبح بمثلها، وحدّ ثالث، وهو حدّ التسامي به من الناحية الفنية، وهو ما أطلقنا عليه شعر السخرية"⁽⁸⁾، كذلك لم يقتصر الهجاء على الإنسان فحسب؛ بل شمل الحيوان أيضاً.

ويحدث أحياناً أن يلغز الشاعر في هجائه جاعلاً من هذا الهجاء حاملاً لمدلولات متعددة تخرج النص من فردانيته، ومثال ذلك ما حصل مع الشاعر منصور النمري (ت190هـ)⁽⁹⁾ عندما هجا الشاعر عبد الصمد بن المعدل (ت240هـ)⁽¹⁰⁾:

أحاجيكم ما قوس لحم سهاً من الریح لم توصّل بقل ولا عَقَب
وليس بشريانٍ وليس بشَوْحَطٍ وليس بنبعٍ لا وليس من
العَرَب

عمد الشاعر منصور النمري إلى جعل هجائه غير المعتاد؛ إذ بدأه بلغز يحمل المتلقي إلى بؤرة السؤال، ولم يهجُ المعدل، وكأنه يريد إنّه يقول أنه جبان ونستدل بذلك من خلال الأوصاف التي استعملها في توصيف رمحه؛ إذ جعله ليس من الجلد ولا من العصب ولا من الشريان ولا من ماء الحضيض ولا من النبع ولا

الذهنيات في المقابل، كما أنّ ليست المادة الموظفة في النص هي التي تندمج مباشرة؛ بل هذه العوالم، وهذه الأشكال المتعددة من الوعي بما فيها من ذهنيات هي التي تندمج في وحدة سامية⁽⁵⁾، والصفات التي قدمها الشاعر في مدحه لم تكن مخصصة له وحده؛ بل هي ناتجة من ذهنيات عدة ومقدمة لذهنيات متعددة أخرى، وكل هذه الأشياء تندمج مع بعضها ليخرج النص حاملاً أصوات عديدة بما فيها صوت المؤلف. ومن نماذج المدح الملغز ما جاء في قول السري الرفاء (ت366هـ)⁽⁶⁾:

يُورِقُهُ إذا البرق استناراً هوى يقتادُ عَبرَتَهُ اقتساراً
بدا مشقاً تروُدُ العينُ فيه فتقرُّ من لوامِجِه اذكاراً
ونمنمةً تُضيءُ له وتخبُّو كما طيّرت عن زندي شراراً
وإماضاً يشقُّ الجوَّ شقاً كما قَتَبَسَتْ إماءُ الحيّ نارا

في هذا المقطع يمدح السري الرفاء أبا الهيجاء حرب بن سعيد سيف الدولة الحمداني، لكن بطريقة ملغزة مختلفة؛ إذ يجعل ضوء البرق يقلقه ومكرها يبيكي، ثم يجعله جميلاً تروُد العين فيه وجعل له لوامع ومن هذه اللوامع تقرأ العين اذكاراً؛ ثم يصفه بالبرق الذي يشق الجو كما لو أن إماء الحيّ اقتبست منه نارا لشدة توهجه.

كثرة التشبيهات هي كثرة الأصوات، وكأنه تكون للنص شخصيات مشاركة متعددة، وتكثر تفسيرات النص، فتارة يكون خائف من الضوء، وتارة أخرى يكون هو الضوء ثم بعدها يكون ضوء لامع وكأنه النار، هذا التلاعب في الاستعارات والتشبيهات تخرج بالنص إلى كثرة التأويلات، ومن ثم مع كل تأويل هناك شخص أنتج هذا التأويل، وعليه يصبح ذلك الشخص مشاركاً بالعملية.

والشخصية المقصودة في قول السري الرفاء السابق هو الممدوح؛ ومن ثم فإن الشاعر لا يبحث عن الأحاديث الموضوعية للشخصيات (هذه الأحاديث النموذجية والتميزية)، ولا يبحث عن كلمات معبرة وملفتة للنظر ونهائية خاصة بالمؤلف، بل يبحث بالدرجة الأولى عن كلمات تخص البطل، كاملة الدلالة إلى حد بعيد، كما أنها تبدو وكأنها مستقلة عن المؤلف تعبر لا عن

من الغُرب، وكما جرت عادة الهجاء أن يهجو الشخص نفسه لا أن يهجو سيفه أو رمحه، لكن منصور النميري عمد إلى ذلك بغية اللغز وتعدد الصوت.

وفكرة منصور هذه متعددة الأصوات بحكم آراء المتلقين، ولو اختار الهجاء الاعتيادي لربما كان أحادي الفكرة والشائع في الهجاء "إن الوظيفة المتعددة الأصوات لا تتلاءم مع أحادية الفكرة في النمط الاعتيادي، إن الخصوصية في عرض الفكرة يجب أن تظهر بشكل متميز والذي يهيم هو الجانب الفني وليس المضموني للأفكار في العمل الأدبي"⁽¹¹⁾، وعندما جعل الهجاء منصباً على الرمح وليس على الذات الشخصية خرج الهجاء بحلّة جديدة تحمل المرونة في التعددية؛ لكن الشاعر لم يجعل القول إلى آخره مهمّاً وملغزاً؛ بل اعتمده لإثارة المتلقي وبعد أن تم التواصل مع المتلقي عمد إلى التصريح بالمراد وذلك في قوله⁽¹²⁾:

ألا تلك قوسُ الدّحجيّ معدّلٌ بها صار عبدياً وتمّ له النسب
وهنا صرّح الشاعر بمراد النص، أي جواب إلغازه عندما ذكر (قوس المعدل) وبها انتهى اللغز في النص.

لم يقتصر الذم على الإنسان فحسب؛ بل تعداه إلى الحيوان، وهو ما حصل مع أبي نواس (ت199هـ) عندما ألغز في العنكبوت حاجياً إياه⁽¹³⁾:

وَقَانِصٍ مُحْتَقَرٍ ذَمِيمٍ كَدَرِيٍّ لَوْنٍ أَغْبَرٍ قَتِيمٍ
مُشْتَبِكِ الْأَعْجَازِ بِالْحَيَزِومِ وَمُخْرِجِ اللَّحْظَةِ بِالْخَيْشُومِ
أَضْيَقُ أَرْضاً مِنْ مَقَامِ الْمِيمِ أَوْ نُقْطَةً بَيْنَ جَنَاحِ الْجِيمِ
لَيْسَ بِقَعْدِيدٍ وَلَا قَيْوَمٍ وَلَا عَنِ الْحِيلَةِ بِالسَّوْمِ

إلى آخر النص الذي نلاحظ فيه وصفاً ذمياً للعنكبوت لما صرّح الشاعر بكيئونه الذميمة المحتقرة، ولم يغادر أبو نواس لونه الذي كان عرضه لهجائه كذلك، وجعله صغيراً لدرجة أنه أقل من نقطة تحت حرف، وكيف هو لا يسأم من الحيلة، وما إلى ذلك من الهجاء الذي وصف به العنكبوت ملغزاً.

الملاحظ على النصّ قد عمد الشاعر إلى أنسنة الحشرة (العنكبوت) وذمها بشكلها وصفاتها المعنوية، ومع ذم الحيوان

اختلفت الفكرة وتشعبت عمّا كانت عليه في الهجاء للإنسان؛ لكن الفكرة نفسها من الهجاء للحيوان تستطيع أن تحتفظ بدلالاتها، بفكرتها الكاملة وذلك فقط بالاستناد إلى الوعي الذاتي للشاعر عن الحيوان بوصفه فكرة فنية أساسية ومسيطرة في تصوير البطل تصويراً فنياً⁽¹⁴⁾، والبطل هنا هو المهجو والمتمعن في النص بفكرته الكاملة يستطيع أن يخلص إلى المغزى من القول.

الرثاء:

الموت هو النهاية المحتومة لكل حي، وهذا قدرٌ لا انفكاك منه منذ بداية الخلق، الرثاء هو مدح الميت عن طريق ذكر صفاته الحسنة ومزاياه الجيدة بتعداد تلك الصفات ومزاياها؛ ومن ثمّ استعظام الرزية وإبداء التفجع والتلهف على الفقيد⁽¹⁵⁾، والمعتاد عليه هو أن يعتمد الشاعر الذي يرثي أح أن يذكر الخصال الحميدة والأمر الطيبة التي كان بها، وعندما كان مقتصرًا على التفجع بالميت وذكره بالسيرة الحسنة، كان الشعراء ينضمون على هكذا منوال؛ لكن تطور فيما بعد وتديج باللغز أحياناً وهذا ما حصل مع بديع الزمان الهمداني⁽¹⁶⁾:

نذير، ولكنه ساكتٌ وضيع، ولكنه شامت
وإشخاص موت ولكنه إلى أن أشيعه ثابت

ومع بديع الهمداني كان الرثاء ملغزاً ذا دلالة مختلفة وأصوات متعددة، وعمد الشاعر إلى أن يرثي نفسه؛ لكن مع ذكر مفردة شامت عدل الشاعر عن التصريح بالضعف أمام الضيف إلى اللغز؛ كي لا يبين ضعفه أمام هذا الشامت؛ لأن الإنسان بطبعه لا يبين الضعف أمام من يشمت به كذلك، استعمل مفردة (ساكت) بدلاً عن (صامت)؛ لأنه كان ساكناً مجبراً ولو أنه تمكّن التحدث لتحدث؛ لكن سكوته كان مفروضاً، ودلالة ساكت تناسب السياق، كذلك اختار اسم الفاعل ليدل على ثبوت حال ما لحقه من الشيب؛ إذ "إن الفكرة المؤكدة نبذة تتميز بها من نبذة الفكرة غير المؤكدة"⁽¹⁷⁾، وطبيعي أن يندب الشعراء أنفسهم وهم يفارقون دنياهم إلى حفرة مظلمة غير معروف عقباها، وما

هي إلا ساعات ويخرج المشيعون من حولهم وورائهم يحملون نعوشهم على قبورهم ويدفنونهم في لحودهم، ويوارونهم التراب، ويعودون لينه كل منهم حياته⁽¹⁸⁾

وعندما كان الرثاء هو تفجع، لربما لم يحبذ الشاعر أن يصرح بتلك الفاجعة لذا ألغز وأبعد عن الحزن وناب عنها باستعمال دلالات تدل على هذا التفجع، مثلاً (إشخاص موت) وهو بهذه العبارة شخّص الشيب جاعلاً إياه شامتا، طويل المكث حتى أقوله من الدنيا، وعندما استعمل الشاعر دلالة الشيب تعامل معه بيقينية تامة وأكد وجوده ولم يشكك به، والأفكار اليقينية وهي الأفكار الصائبة التي تلبى حاجة الوعي عند المؤلف، وتسعى لأن تتجسد في الوحدة المعنوية - من المعنى - للعمل الأدبي، إن مثل هذه الأفكار وكل الأشياء التي تدل على الفناء لا يجري التعبير عنها، بل يجري تأكيدها، وإن تأكيدها هذا يجد تعبيره الموضوعي في نبراتها الخاصة، وفي وضعها الخاص والتميز داخل العمل الأدبي ككل⁽¹⁹⁾، وتأکید هذه النبذة الحزينة الموضوعية والذي أعطاهما التمييز هو بناء النص مع الدلالات مع اللغز الموظف والذي أدى بدوره إلى تعدد الرؤى والأفكار داخل النص.

وهناك من تعدى بالرثاء ليشمل التورية بالورد عن المحبوبة، وهذا ما حصل مع ديك الجن (ت263هـ)⁽²⁰⁾:

تَبْكِي وَتَقْتُلُ مَنْ تُحِبُّ فَقَدْ كُنْتُ مِنْ عَجَبٍ عَجِيبٍ

وهنا عمد ديك الجن إلى رثاء الورد تورية عن محبوبته، وجعل يقول أنه يبكي على قطفها، وقد وصف قطف الورد بالقتل بوصفه يقصد محبوبته الأنسية، وكذلك جعل عليها الحزن حدّ البكاء، فالرثاء هو الحزن على المفقود أيًا كان.

الغزل:

الغزل هو ذكر محاسن المرأة أو توصيفها بطريقة حسية؛ إذ "هو حديث الشاعر عن المرأة، والإفصاح عما يجيش في صدره من مشاعر الحب نحوها، وأحيانا يكون هذا الغزل عفيفاً فيصف أخلاقها أو مزاياها المعنوية، وأحيانا يكون حسياً فيصف مزاياها المادية، وأحيانا يصف ألم فراقها وتباريح الشوق إليها والجزع

لصدودها، والعتاب على إخلاف مواعيدها ونكث عهدها"⁽²¹⁾، وكذلك هناك غزل في النبات على شكل وصف، وبه يعتمد الشاعر إلى الحديث عن النبات بغزل.

ومما جاء في الغزل المملغز، ولأسيما العفيف منه؛ إذ كان الشعراء يعمدون إلى تعمية محبوباتهم بالإنغاز والتميز عنها، فيحار المتلقي للكشف عن خيوط تلك المحبوبة، ومن ذلك ما جاء على لسان كشاجم (ت350هـ)⁽²²⁾:

سَقِيًّا لَهَا وَلِظَرْفٍ مَنْ سَمَّاهَا فَلَقَدْ أَصَابَ بِلُطْفِهِ مَعْنَاهَا
قَالَ الْعَوَازِلُ: مَنْ عَشِقْتُ؟ فَقُلْتُ: مَنْ نَصَفَ اسْمَهَا نَعْتُ لِمَنْ يَهْوَاهَا

وهذا اللون من الغزل المملغز يعتمد إليه الشاعر من باب الظرافة واللطافة وجعل المتلقي مشاركا وله مساحة من العملية الإبداعية؛ وربما يكون من باب التقية باعتبار المعهود عن العرب غيرتهم وخشيتهم على عدم افتضاح أمر علاقاتهم الغرامية، أو شيوخ أسماء محبوباتهم على مسامع العرب فتلوها ألسن العذال والرقباء.

والعادة التي جرت في الغزل العذري العفيف هو أن يكون متشج بطابع الحزن ولوعة الحرمان واليأس، لكن انعطف ديك الجن عن ذلك مثلما انعطف عن التصريح بالمقصود بالغزل، وجعل الغزل ظريفاً ومتفاهلاً، ذا بهاء وتناسق حتى مع الموسيقى المستعملة، ومع ذلك لم يتجرّد قول ديك الجن الأنف الذكر من ذكر لمحاسن الحبيبة ولو بشيء يسير، إذ "لا يستطيع أن يتجرّد تجرداً تاماً عن التحسر إلى وصال الحبيب، وعن الأوصاف الحسية لجمالاتها الجسدية"⁽²³⁾، لذا نجد شيئاً من ذكر لمحاسن تلك المحبوبة في مقطع ديك الجن وذلك ما جاء في دلالة الاسم - ورد - وعلى أنها تحوي على كل ما يدل عليه ذلك الاسم.

وقد عمد الشاعر إلى الاعتراف بادئ الأمر واكتنف هذا الاعتراف جدال حول ماهية هذه المحبوبة "في الكلمات الأولى للاعتراف يختبئ الجدال الداخلي مع الغير؛ ولكن الكلمة الغريبة لها حضور غير مرئي وهي تحدد من الداخل أسلوب الكلام"⁽²⁴⁾؛

إذ المشاعر المخبوءة خلف المفردات هي من حدّدت طريقة انتقاء المفردات أو أسلوبها عند الشاعر، وهي بطريقها عمدت إلى تعدّد وجهات النظر حول القول؛ ومن ثمّ تعددت آراء المتلقين وأصواتهم، كذلك الشاعر حسب للمتلقى حيز وكتب على غراره، أي جعل للغيرية حيزاً في كتابته .

ولم يقتصر الغزل على النساء ، بل تعداه إلى النبات أيضاً ، مثلاً ابن دريد (ت321هـ)⁽²⁵⁾:

جِسْمٌ لُجَيْنٍ قَمِيصُهُ ذَهَبٌ . زُرٌّ عَلَى لُعْبَةٍ مِنَ الطَّيْبِ .
فِيهِ لَمَنَ شَمَّةٌ وَأَبْصَرَةٌ . لَوْنٌ مُجَبِّ وَرَيْحٌ مَحْبُوبٌ .

عمد ابن دريد إلى التغزل بالنبات بدل المرأة بوصفه لوناً جديداً من الغزل؛ إذ جعل له جسماً ليس كباقي الجسوم لما صاغه من لجين، وجلب هذا الجسم اللجيني بإزار ذهبي كأنما زرّ على دمية قد تشبّهت بملاحة المحبوبة ونظارة بشرتها، فضلاً عن فوحان ضوع تلك المحبوبة حتى يُحار عقل المتلقي في حلّ لغز الغزل المستعمل في النَّصِّ وكيف يُزر القميص على لعبة من طيب؟! وكيف يتم صنع لعبة من طيب؟! فكل هذه المعطيات والتشخيصات اخرجت الغزل إلى اللغز بتعدد المعاني، وكلّما تتعدد المعاني تتعدد الأصوات التي ينتجها النص؛ والتي تنشأ نتيجة تعدد دلالات النص .

وهذا التعدّد في المعاني وتداخل العبارات داخل النص هو سببه الكلمة الغيرية للآخر ولربما يكون الشاعر قد تغزل بشخص لكنه سلك الباب الخلفي وجعل النبات درع يختبئ خلفه غزله الملمز، بوصف تطور الثقافات وتعدّد الأصوات؛ إذ أنّه " بهذه الطريقة يقع أسلوب القصة تحت التأثير القوي جداً والمتحكم بكل شيء، تأثير الكلمة الغيرية التي إمّا تؤثر على الكلام بصورة خفية ومن الداخل، وإمّا تتجذر مباشرة، بوصفها جواباً مستتبّاً يصدر عن آخر "⁽²⁶⁾، ولما كان ابن دريد على معرفة استباقية بالذوق الغيري، ويعرف مدى التأثير على القول بطريقة وأخرى؛ عمد إلى استعمال ذلك النوع من الغزل الملمز.⁽²⁷⁾

وهناك من تغزّل بطريقة لم تكن ملغزة فحسب، بل يشوبها الغموض نوعاً ما من ناحية تداخل المدح مع الهجاء تقريباً وذلك عند النظر للوهلة الأولى للنصّ، وهذا النوع هو تجديد في الغزل عن طريق التغزّل بالجوّاري السوداءات، وهذا ما حصل مع دعبل الخزاعي (ت246هـ)⁽²⁸⁾:

تَخْضِبُ كَفّاً بُتَيْكَتَ مِنْ زَنْدِهَا . فَتَخْضِبُ الْجَنَاءَ مِنْ مُسَوِّدِهَا .
كَأَنَّهَا وَالْكُحْلُ فِي مِرْوَدِهَا . تَكْحَلُ عَيْنَهَا بِبَعْضِ جِلْدِهَا .

كان دعبل يتحدث عن جارية سوداء؛ إذ جعل خضاب الحناء من زندها بوصفه أسود، كذلك تكحل عينيها من جلدها لأنّه أسود، وهذا النوع من الغزل الملمز ذكر فيه الشاعر بعض الأوصاف المادية للجسد وخالف بذلك ديدن التغزل بوصف أنّ الغزل يكون عن بياض البشرة واشراقها .
الوصف :

هو غرض شعري يهدف إلى وصف أشياء ماثلة أمام الشعراء، وهناك من النقاد من يرى الوصف ليس غرضاً؛ بل سمة تتشح بها أغلب القصائد، باعتبار أنّ الشاعر إمّا يصف شيئاً ماثلاً أمام عينيه أو يصف شعوراً ما، لقد أجمل ابن رشيق أمر هذا النزاع بقوله: " الشعر إلّا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه "⁽²⁹⁾ وعلى كل حال فالوصف متداخل مع كل الأغراض الشعرية الأخرى، وهناك من النقاد من يراه غرضاً كحال المديح والهجاء؛ إذ الشعراء فنانون يرسمون بالكلمات ما يرون، ويصورون ما هو مائل أمامهم، وبهذا كثر شعرهم الإبداعي..

ونلاحظ أنّ هناك فرق بين الوصف والتوصيف، فعندما يرسم الشاعر ممدوحاً أو مرثياً أو خمره، فهذا توصيف وجاء تكميلياً وليس أساسياً، بوصف أنّ الشاعر كان يمدح أو يرثي وهلمّ جرا، لكن عندما يكون الوصف خالص، كأنّ يصف الشاعر نهراً أو يصف فستقة مثلاً، كما في قول ابن المعتز⁽³⁰⁾:

زبرجدة ملفوفة في حرير مضمّنة دُرّاً مُغشَى بياقوت

المستعمل في النصّ ينتج كمية من الحوارات الخارجية الغيرية عند الآخر

ويحدث أحياناً أن يجعل بعض الشعراء من القصيدة جاريةً لكن من نوع آخر، وهذا ما صنعه الشاعر بشار بن برد⁽³⁴⁾:

وَجَارِيَةٌ يُغْلِي بِأَمْثَالِهَا الْفَتَى · شَعُوفٌ لِأَلْبَابِ الرِّجَالِ

وفي هذا المقطع ذهب بشار إلى جعل الجارية التي هي المرأة المملوكة مجرى القصيدة؛ إذ يقصد بالجارية هنا: قصيدة قالها وجرت على أفواه الرجال لجودتها، كذلك هي من الشعر الذي يعطى عليه الممدوح ويرغب به، وإن بشار سلك في هذا البيت مسالك الإلغاز والمحاجة، فجاء بألفاظ كلها تورية بمعان قريبة وبعيدة⁽³⁵⁾، وهنا استعار الجارية لقريضه الشعري؛ فتحول اللفظ من اسم لإنسان ومعروف له إلى لعبة وإلى جارية، ومع مهيأ واستعماله للفظ الجارية، فقد أطلقها على سفينة صغيرة؛ إذ قال⁽³⁶⁾:

وَجَارِيَةٌ فِي مَجَارِي الْحَيَاةِ خَلَعَتْ عَلَيْهَا رِءَاءَ الشَّبَابِ.
وَحَلَّيْتُهَا حَلِيَّةَ الْمَشْرِفِ · نَى فَوْقَ حَمَائِلِهِ وَالْقِرَابِ.

الجارية هنا السفينة الصغيرة التي جعل عليها الشاعر رداء الشباب، ولم يُرد منها المرأة المملوكة؛ وإن كان استعمالها مع الأوصاف الأخرى في النصّ يلوح للمتلقى بأنّ المراد هو المرأة المملوكة، لكنه قصد بها السفينة.

هذا اللون من الأوصاف المملغة يأتي بصورة غير مباشرة؛ إذ لا يسأل الشاعر عن شيء ما؛ بل يصف شيئاً ماثلاً بلغز ويعمد إلى سؤال المتلقي من دون أن يصرح بالسؤال؛ وذلك من خلال بحث المتلقي عن المقصود بالوصف كما لاحظناه في النماذج السابقة، وهناك لون من الأوصاف المملغة يأتي بصورة مباشرة، أي يسأل الشاعر متلقيه عن الموصوف؛ كما في قول مهيأ⁽³⁷⁾:

مَا نَازِلُ بِمَنْ عَلا · وَصَاعِدٌ بِمَنْ هَبَطَ.
دَانٍ عَلَى رَأْيِ الْعِيُو · نَ وَهُوَ إِنْ رِيَمَ شَطَطُ.
فَهُوَ إِذَا دَرَجَتَهُ · فَوْقَ وَتَحْتَ وَوَسَطُ.
جَسَمَ لَهُ وَجْهَانِ مَا · شَاءَ الْجَمَالُ وَاشْتَرَطُ

الشاعر هنا لم يكن يمدح ولا يتغزل ليكون الوصف عارضاً؛ بل كان قاصداً الوصف بوصفه غرضاً؛ إذ إنّ الفستق صدقا هو مغطى لكن هو ليس زبرجد ولا غطاءه ياقوت ولم يكن متضمناً للدرّ الذي يغشى بياقوت، واللغز يكمن في ماهية العلاقة بين (الزبرجد والحريز والدرّ والياقوت)، كل هذه الأشياء مع الفستق وكيف استعار هذه الأوصاف المادية واجتلبها لمغزاه؛ هذا يدل على ذهنية الشاعر العالية.

والقاسم المشترك في توصيف ابن المعتز هذا، هو إن كلاً من المشبه والمشبّه به يشتركان في أن هناك شيء يغطيهما، وتحت هذا الغطاء يوجد شيء جميل؛ لهذا جعل الأوصاف جميلة مؤثرة ليتناسب مع الموصوف.

ومن الأوصاف المملغة التي تستدعي تعدّد وجهات النظر، ومن ثمّ تعدّد الأصوات، قول المتنبي ملغزاً في لعبة⁽³¹⁾:

جَارِيَةٌ مَا لَجَسَمِهَا رُوحٌ · بِالْقَلْبِ مِنْ حُبِّهَا تَبَارُحُ
فِي كَفِّهَا طَاقَةٌ تُشِيرُ بِهَا · لِكُلِّ طَيْبٍ مِنْ طَيْبِهَا رِيحُ

سَأَشْرَبُ الْكَأْسَ عَنْ إِشَارَتِهَا · وَدَمْعُ عَيْنِي فِي الْخَدِّ مَسْفُوحُ
عمد المتنبي إلى وصف تلك اللعبة وصورها على هيئة جارية أنسية؛ إذ "إنّ القلوب تحبها للطف صورتها، وكل طيب يستفيد طيب رائحة من هذه الطاقة؛ لأنّها أطيب الأشياء ربما، كذلك في البيت الثالث يقول إني سأشرب الكأس امتثالاً لإشارتها، على الرغم من أنّي أكره الخمر"⁽³²⁾، والمتنبي شاعر حاذق وتكاد تكون أغلب استعارات أوصافه مرّمة، لا ننسى بيئة المتنبي التي ساعدت على شحذ هذه القريحة.

والمتنبي عندما شخّص اللعبة عمد إلى عرض لحظة واحدة فقط من لحظات المينة. التي بدورها خلقت وضعية محورية شديدة الغرابة⁽³³⁾، كما ذكر المتنبي أن الجارية الموصوفة ليس لها روح وهنا أثار ضجة على مستوى النص بوصف الروح هي من تجعل الجسد يتحرك، فكيف تحركت من دون الروح؟! ليحيل بذلك إلى ذهنية المتلقي، ثم ذكر حبه لها وحتى أنّه عمد إلى المحرمات من أجلها وليفصح عن كونه رهن إشارتها، هذا الحديث والحوار

يصف مهيار الثريا لكن بطريقة مختلفة؛ إذ يبدأ وصفه بسؤال يشغل المتلقي به ليحرك خلدّه، وهنا تتعدّد الإجابات مع تعدّد المتلقين، ويسأل حول من ينزل بمن علا ويصعد بمن هبط؛ أي الهواء العالي وكيف يقلب الموازين ويرفع الأسفل وينزل الأعلى، تراه قريب وهو بعيد ومن جميع الجهات، ثم يحدث كسر لتوقع المتلقي في البيت الأخير؛ إذ الجسم ودلالته والجمال متعارضان مع الثريا، فكيف جُمع الضدان؟ هنا تبرز شعرية النص وتتعدد أصواته ولم نصل إلى البطل الذي يكشف عن النصّ مادامت الدلالات متعددة، فإمّاطة اللثام صعبة.

الخمريات:

ذلك اللون الشعري المسخّر في خدمة الخمرة وما يدور في فلكها من ساقٍ، ونديم، وحانة، وكأس، وخمّار، وسواها، ربما يعود سبب التلغيز في وصف الخمرة هو ما فرضه الدّين الإسلامي من تحريم لها والابتعاد قدر الإمكان عن خوض الحديث عنها في المجالس العامة والخاصة على السواء، لكن الشعراء لا ينوّههم أمر عن تناولها في قريضهم ما داموا أمراء الكلام، فعمد بعضهم إلى مزج الخمرة باللغز فضلاً عن الماء كما صنع أبو بكر الصنوبري (ت334هـ) في قوله⁽³⁸⁾:

نَاهِيكَ مِنْ فِضَّةٍ تَجْرِي عَلَى ذَهَبٍ مَاءٌ مِنَ الثَّوْرِ فِي مَاءٍ مِنَ
الْهَبِّ

والصنوبري في هذا البيت وصف الخمرة عند المزاج، ووصف كيف يكون مزاجهم عند الشرب؛ تحدّث عن الخمرة بلغز يجعل المتلقي يشكّ للوهلة الأولى في ماهيّة حديثه وإلّا ما يشير بقوله هذا؟ ومع هذا التعدّد في المعاني واستعمال المعادن مع الماء والذهب، والضدية في اللفظ لم ينتج عنهما صوت واحد أو بمعنى واحد فحسب، ما دامت الدلالات متعددة وكذلك المعادن الموظفة في النصّ؛ بل حتى استعمال الشيء وضده فهو يقول بتعدّد الآراء وإن لم يصحّ بذلك، وفي أحيان يصدف متلقٍ لم يصل إلى الغاية ما لم يعد إلى شرح البيت والقصد من ورائه والغرض من القصيدة.

وأما قول ديك الجن في وصف الخمرة⁽³⁹⁾:

كَأَنَّهَا حِينَ صُقِّقَتْ ذَهَبٌ. مُكَلَّلٌ بِاللُّجَيْنِ وَالْدُرِّ.

قَدْ وَلَدَتْ أُمُّهَا الْخَوَاتِ لَهَا. فَوَاقِعَ مِنْ صُفْرِ وَمِنْ حُمْرٍ.

ديك الجن لم يكن يجعل الخمرة هي المشبه به ذاته كما عمد إلى ذلك الصنوبري، لما جعلها فضة من دون أداة تشبيه ومشبه؛ فديك الجن يرى أنّ هذه الخمرة حين مزجت اشتبكت ألوانها الناصعة، فكانت كالذهب والفضة والجواهر في تموّج ألوانها الأحمر والأصفر.

في هذين البيتين نلاحظ ثمة غموض في القصد، وعندما كان للشاعر أن يكون ظاهر شعره خمرة، لكن الخفايا أعظم؛ ممكن القصد سياسي أو فلسفي وما إلى ذلك. ودلالات البناء العام تلوح على أنّ القصد سياسي، وبدا لنا ذلك من خلال استعمال الشاعر للفظ (الأخوات) مثلاً وجاءت (الخوات) للضرورة الشعرية_الوزن_ وإذا تكاثفت الأخوات تصبح بموقف جميل ولا تُكسر.

ونرى في هذه الخمرة المملّغة التي جاء بها (الصنوبري. ديك الجن) كانا قد استعملنا دلالات الفضة والذهب؛ إذ استعمل الصنوبري اجتماع الضدان وأكده، فيما قال ديك الجن بتداخل الأخوات من الفضة والذهب والجواهر؛ وتأكيد هذا التداخل يلوح بشيء آخر مفاده أنّ هناك في خبايا النصّ ما هو أعظم من أن تكون في الخمرة، والتأكيد يكون في نهاية الكلام؛ ومن ثمّ فإنّ مثل هذه النهايات للنصوص تصبح نادرة، ومع ذلك فإنّ بعض النصوص تحمل دلالة ترداد حدّة قبيل النهاية بفضل الاستباق المكشوف للردّ الغيري⁽⁴⁰⁾، والغير وبفعل أحداث العصر العباسي وما حصل فيه من أحداث سياسية وغيرها، أصبح الشاعر مقيداً ومبتعداً عن المباشرة؛ لكن الردّ الغيري يعي ما يؤدّ الشاعر إيصاله بطريقة وأخرى.

الطرديات:

هو شعر الصيد وما يتعلق بالحيوان، وهو من الأغراض التي ازدهرت في العصر العباسي، وقد عمد بعض الشعراء إلى أنّ

سوداء أو حمراء؛ وربما يقصد بالسوداد هو لون السمكة بعد الشواء والصفراء بعد القلي، وربما هذا التدرج في الألوان كان تراتبي على وفق مراحل حياتها، تعيش بنعمة ولم تتركب سفينة ولا ظهراً، ولم تلبس من الملابس ولم تشتك الحر والبرد.

وألغز ابن المعتز في الكلب قائلاً⁽⁴³⁾:

أنعته مزعفر القميص مهفها موثق الفصوص

يملاً نفس القانص الحريص منتعلاً بأخمص مفروض

لقد ألغز ابن المعتز عن الكلب دونما ذكر أوصافه المباشرة قدر تعويله على ذكر ما يحدثه ذلك الكلب في نفس القانص، والأمر الذي جعل النص يبدو ملغزاً هو أن الشاعر لم يذكر الشيء الذي يتحدث عنه النص؛ بل أعطى أشياء تحوم في سماوات المبتغى ولا تناله إلا في أفق المتلقي الذي ربما يصل لشيء منها عن طريق تواسج الدلالات المتناثرة في النص؛ التي أدت إلى تعدد أصوات المتلقين حول التخمينات التي تؤدي إلى الحل؛ إذ إن " الوظيفة المتعددة الأصوات لا تتلاءم مع أحادية الفكرة في النمط الاعتيادي"⁽⁴⁴⁾، لذلك كان الشعر متعدد الأفكار والوظائف كي يستقبل أكبر عدد من الأصوات.

الشعر التعليمي:

ضيف جديد طرق أبواب العصر العباسي؛ إذ هو لون من الشعر يهدف إلى حفظ العلوم واستظهارها للامة، كذلك هو يفترق عن الشعر بمعناه الفني، الذي يغلب فيه عنصر الخيال والعاطفة، ويهدف إلى امتعة والتأثير في النفس، في حين لا يلتقي الشعر التعليمي مع الشعر الفني إلا في النظم فقط⁽⁴⁵⁾؛ استحدث الشعر التعليمي نظراً لتقدم العصر وازدهار الأدب فيه وأصبحت الناس تستلطف الشعر وتحفظه، لذا عمد الشعراء إلى أن ينظموا قواعد اللغة العربية ومفرداتها كي يسهل على الناس حفظها.

ومفاد الغرض التعليمي أن يعتمد الشاعر إلى تنظيم أبيات تعليمية سواء في النحو أم اللغة، وتكون هذه الأبيات خالية من الانفعال والعاطفة؛ تنجي القلب وتدني العقل، وغايته الأولى

ينظم قصيدة يكون الحيوان عمودها الفقري وصلب موضوعها، واشتهر كثير من الشعراء في هذا الغرض، أمثال ابن المعتز الذي صنف كتاباً في صيد الجوارح، وكشاجم الذي ألف كتاب المصايد والمطار، فضلاً عن أشعار ابن الرومي وأبو نواس وغيرهم الطردية، الذي عمدوا إلى الإلغاز في طردياتهم، نحو قول السري الرفاء⁽⁴¹⁾:

سارية في الظلام مهديّة إلى النفوس الردى بلا حرج

شائلة في ذنبيها حمة كأنها سبعة من السبع

كان قد استعمل السري الرفاء كل ما يثني بالسود والقتامة والشر للآخر؛ إذ (الظلام، الردى، حمة، السبع -نوع من الفحم لونه أسود-) وكل هذه الدلالات تلوح للعقرب بشكل خفي؛ وقد عمد الشاعر إلى أن يجعل الاستباق الغيري هو من يستنتج المقصود من خلال المستعمل من الألفاظ في النص، مفردة(الحمة) قد تكون قريبة وتقلل حجم أصوات النص، لكن هذا لا يعني أن المقصود عقرب بالدرجة الأولى باعتبار الحمة هو كل ما يلسع من الحيوانات -حشرات أو زواحف- حاملاً السم فيما كانت طردية مهيأ الديلمي ملغزاً بالسمكة، بقوله⁽⁴²⁾:

وجارية بيضاء حمراء ربما تكون غداً سوداء إن شئت أو صفراء

تعيش بخفض ما تمت ونعمة بحيث سواها لو يرى فازق العمرا

سرت تقطع الخرق الوسيع وما مشت ولا ركبت فيه سفينة ولا ظهراً

مسربلة لم تدفع التبل درعها وغريانة لم تشك قيظاً ولا قرأ

تطقل حتى زفها لك جاهراً إذا صاعبته عدّ إعرارها يسرا

في هذا النص وصف مهيأ السمك من كل النواحي؛ حيث لونها وعيشها وكل ما يخصها، والجارية هنا السمكة والبيضاء هي السمكة قبل التذكية والحمراء بعد التذكية، وبعد التذكية

وإطاحة اللغز بالمقطع وجعله غير واضح عند المتلقي ليتعدد صوته بالتالي.

وهناك ألغاز لغوية تصيب لغة النص وتستهدف ذهنية المتلقي وخزينه المعرفي، وتأتي لإثارة المتلقي وشحن قريحته، كما أن هذه الأبيات تخلو من العاطفة وتكون في معاني المفردات، ومثال ذلك قصيدة ابن دريد⁽⁵⁰⁾:

دِيارُ الحَيِّ بِالرَّسِّ إلى العَمَرَيْنِ فَالْأَبْرَقِ
كَرَجِ النَّقْشِ فِي الطَّرْسِ إِذَا نُمِقَ لَمْ يَنْمُقِ
عَفَاها كُلُّ رَجَّاسٍ مُلِيتُ وَبَلُّهُ مَوْدِقُ
وَهَوَّجَاءَ خَجَوِجٍ تَصُلُّ الْغَرْبَ بِالمَشْرِقِ
أُمُستَصْبِئِي الدَّارَ وَقَدْ أَوْفَى عَلَى المَفْرِقِ
بِياضُ نَهْنَه اللَّهْوِ وَدَانِي قَيْدَهُ المُطْلَقِ
شَنَيْتُ الكَلِمَ المَدخُو لَ وَالشَّعْرَ إِذَا اسْتَغْلَقَ
بَلِ السَّهْوِ الَّذِي يُشِبُّ هُنُورَ الرُّوضَةِ المَوْتَقِ
أَجَلَ إِنَّ البَيَانَ الرَّجَّ زَيْدُ حِلْيَةِ المَنْطِقَةِ
وَمَا أَغْرَيْتُ بَلَّ أَفْلَقِ تَ إِنَّ المَغْرِبَ المُفْلِقِ

ونظم ابن دريد هذه قصيدته في لغة المفردات؛ إذ الرِّس، العمران، الأبرق: كلها أسماء مواضع. نمق: نفش وزين⁽⁵¹⁾، الرِّجاس: ذو الصوت الشديد⁽⁵²⁾، ويقصد به الرعد، ملث: اختلط⁽⁵³⁾، الهوجاء: الريح الشديدة الهبوب⁽⁵⁴⁾، أوفى: أشرف وآتي⁽⁵⁵⁾، نهنه: زجر، منع⁽⁵⁶⁾، داني قيده: قرب خطاه وقيدها⁽⁵⁷⁾.

نلاحظ في قصيدة ابن دريد ورود الألغاز بشكل مباشر؛ إذ لا اختلاط للغز بالمدح أو الغزل أو الوصف وما شابه، وعندها يعتمد الشاعر إلى الشرح والتفصيل باللغز؛ وإنما يعرج على اللغز بالسؤال مباشرة، كأن يقول ما كذا ... وكذا؟ فحسب وعند فك رموز النص وتحليله والوصول به إلى مقاصده ومطائه الأصلية، لابد من مراعاة انتباه المتلقي، بوصفه المستهدف الأول في عملية الإبداع الشعري، وفي قول ابن دريد لم تكن قصيدته شعرية فحسب؛ بل أقرب ما تكون للعلمية، فالتخمين بالجواب لا مقارنة المعنى، والحووم حول المعنى لا ينفع بشيء، بل لابد من

والأساس هي تعليم الناس بعيداً عن العاطفة والخيال وما شابه، فكل ما يشمل على تعليم الناس قواعد اللغة ومعانيها، وأحكام النحو وسواها بعيداً عن العاطفة، كذلك يشمل على بقية العلوم وليس مقتصرًا على العربية فحسب. فهناك ألغاز لغوية هدفها اللغة ومعاني المفردات، وهناك ألغاز نحوية هدفها النحو وتعليم قواعده؛ ومن ألغاز النحو ما قاله أبو بكر الخوارزمي (ت 387هـ)⁽⁴⁶⁾:

ما تابع لم يتبع متبوعه في لفظه ومحلّه يا ذا التثبّت
ماذا بعلم غير علم نافع بالغت في اتقانه حتى ثبت
ورد في هذين البيتين ثمة لغز نحوي بؤرته (غير علم) و(غير) صفة للعلم ولم تتبع موصوفها في حركته؛ إذ(غير) مبنية على الفتح في محل جر⁽⁴⁷⁾، كذلك ابتدأ الشاعر الكلام بسؤال عن شيء ورد في أثناء السياق، يستطيع المتلقي الحاذق أن يصل إليه إن أنعم النظر رويداً؛ إذ (غير) مفتوحة، و(علم) مكسورة وهذا منافٍ لقواعد العربية.

وهذا النمط الذي من الألغاز ما يكون ظاهراً في طيات الكلام، وفي قبائلته الألغاز غير الظاهرة، ومن مصاديقها قول أبي العلاء المعري⁽⁴⁸⁾:

وَحِلْيَيْنِ مَقْرُونَيْنِ لَمَّا تَعَاوَنَا أَزَالَا قُصَيَا فِي المَحَلِّ بَعِيدَا
وَيَنْفَعُهُمَا إِنْ أَحْدَثَ الدَّهْرُ دَوْلَةً كَمَا جَعَلَاهُ فِي الدِّيارِ طَرِيدَا
وهذا اللغز في (أل التعريف) وكيفية اقتران همزة الوصل مع حرف اللام ليتشكلاً باجتماعهما (أل) التعريف؛ ومن ثم عرج على كيفية كينونة الاسم النكرة قبل دخولهما عليه، وصيرورته معرفة حال دخولهما عليه، وبذلك حملا النكرة من محل التنكير إلى مقام المعرفة.

وهكذا تتعدّد الأصوات بتعدّد فهم المتلقي للغز وعن ماذا يتحدث ؟ وإلّا مهدف؟ إذ إن من " وجهة نظر علم اللغة والصرف لا يجوز أن نرى أي اختلافات جوهرية في الواقع بين الاستعمال المونولوجي والاستعمال المتعدّد الأصوات للكلمة في الأدب الفني"⁽⁴⁹⁾، ومن ثم فتعدّد الأصوات آتي من تعدّد فهم المفردات

الخاتمة:

حُلِّصَ استقراءنا في جنبات الألغاز وتعدّد الأغراض الشعرية إلى أنّ اللغز اشترك مع الأغراض الشعرية جميعها، معلناً بذلك تعدّد أصوات المتلقين جرّاء الفهم المتعدّد، كما أنّ فيض الدلالة به حاجة إلى متلقٍ مختلف، على أنّ يتحمل المتلقي الخاص مسؤولية تعليم اللغز المتعدّد المشتبك مع الغرض الشعري إلى المتلقي، اللغز الذي جاء في مهنة المتلقي، كأن يكون الوراق يفهم اللغز في الوراق، أو الفلكي يفهم اللغز في الفلك وقس على ذلك، ومنه سوف تشيخ في العامة، مع المتلقي الخاص يُفهم اللغز أكثر منه مع الشاعر، كون الشاعر يستعمل الالتواءات والتحايل على المتلقي، أما المتلقي الأول يفسرها للعامة كما هي دون خفاء.

الهوامش:

- (1) مظاهر المجتمع ومظاهر التجديد في الشعر العباسي في العصر الأول (132. 232 م): مصطفى بيطام، 151.
- (2) المزعج البديع في تجنيس أساليب البديع: السجلماسي: 235.
- (3) ديوان أبي الفتح البستي: تح: دريد الخطيب ولطفي الصقّال: 33.
- (4) سر الفصاحة: 271.
- (5) ينظر: شعرية دستوفسكي: 24.
- (6) ديوان السري الرفاء: تح: د. حبيب حسين الحسني: 159/2.
- (7) شعرية دستوفسكي: 58.
- (8) الشعراء الكتاب في القرن الثالث الهجري: 345.
- (9) أبو الفضل منصور بن سلمة بن الزبرقان النمري.
- (10) شعراء عباسيون مغمورون: 257.
- (11) يُنظر شعرية دوستوفسكي: 112.
- (12) شعراء عباسيون مغمورون: 257.
- (13) ديوان أبي نواس: تح: إيفالد فاغنر، وغريغور شولر: 259/2.
- (14) ينظر: شعرية دوستوفسكي: 112.
- (15) ينظر: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب: أحمد الهاشمي: 343.
- (16) ديوان بديع الزمان الهمذاني: 47.
- (17) شعرية دوستوفسكي: 113.
- (18) ينظر: فنون الأدب العربي: شوقي ضيف: 30.

الوصول للمعنى الأصلي من خلال الرجوع إلى المصادر الأخرى بوصف المُلقّي يبتغي جواباً علمياً منطقيّاً.

ومع الألغاز التعليمية لا تظهر مجموعة أصوات بل صوتين في الأعم الأغلب، بوصف النصّ لا يحتمل مجموعة تفاسير وتأويلات كونه ثابت المعاني وحتى وإنّ ظهرت ردود أخرى للنصّ، فهي ردود واهمة ولا تكون حقيقية نوعاً ما؛ إذ "وبين الردود الوهمية لهذا التحاور أو ذاك تلتقي فجأة وتتقاطع فيما بينها مجموعتان اثنتان من الردود الحقيقية، كلمتان اثنتان حقيقتان"⁽⁵⁸⁾، وعندما يلقي الشاعر سؤاله فإنه يحاور عقليات المجتمع، وجرّاء هذا التحاور يظهر صوتان حقيقيان فحسب، وهما صوت الشاعر الذي يلقي السؤال، وصوت المتلقي الذي يكون ذا جواب صحيح وحاملاً للمعنى الأقرب للمفردات

ومع المرشد التعليمي _الشعر التعليمي_ تقلّ شعرية النصّ مقارنة مع الأغراض الأخرى التي تجلب الغموض والانزياح والفجوة وتجعل النص متوهج، مراعية في ذلك جذب الجمال للنصّ واشتغال الشعر على العاطفة والخيال، أما مع التعليمي يكون هدف الشاعر جذب عقلية المتلقي بالدرجة الأولى؛ لذلك ربما لا يهتم للغموض أو الانزياح أو الفجوة بوصفها منافية لما جاء به من تعليم العامة، إلا مع اللغز الذي يأتي به الشاعر في بعض الأحيان ليجعل المتلقي مشاركاً ليس مستهلكاً فحسب، والنصّ أمامه مكشوف وواضح ولا عليه سوى تلقي المعلومات. والملاحظ من السابق أنّ تعدّد الأصوات تكثّر مع كل الأغراض الشعرية في الأعم الأغلب، وتقلّ تدريجياً كلما اتجهنا نحو التعليم والإرشاد بسبب الابتعاد عن الخيال والعاطفة اللذين هما سبب في الشعرية، ومع بساطة نظم وقلة أصوات المنظومة التعليمية، إلا أنّها عظيمة النفع للآخر كونها تمثل مجموعة المعارف التي ستزوده به.

- (19) ينظر: شعرية دوستوفسكي: 113 .
 (20) ديوان ديك الجن: تج: مظهر الحجي: 152 .
 (21) جمهرة روائع الغزل في الشعر العربي: د. كمال خلايلي: 11 .
 (22) ديوان كشاجم: تقيين وإضافة: إحسان عباس: 185 .
 (23) الحب العذري: موسى سليمان: 101 .
 (24) شعرية دوستوفسكي: 232 .
 (25) ديوان ابن دريد: تج: عمر بن سالم: 55 .
 (26) شعرية دوستوفسكي: 333 .
 (27) نفسه: 333 .
 (28) ديوان دعبل الخزاعي: صنعة: د. عبد الكريم الأشتري: 386 .
 (29) العمدة في محاسن الشعر وأدابه: ابن رشيقي القيرواني: 294/2 .
 (30) ديوان ابن المعتز: 167/2 .
 (31) ديوان المتنبي: 380/1 .
 (32) نفسه: 380/1 .
 (33) ينظر: شعرية دوستوفسكي: 211 .
 (34) ديوان بشار بن برد: 219/4 .
 (35) ينظر ديوان بشار بن برد: 219/2 .
 (36) ديوان مهييار الديلمي: 152/1 .
 (37) ديوان مهييار الديلمي: 171/2 .
 (38) ديوان الصنوبري: تج: د. إحسان عباس: 23 .
 (39) ديوان ديك الجن: 157 .
 (40) ينظر: شعرية دوستوفسكي: 333 .
 (41) ديوان السري الرفاء: 29/2 .
 (42) ديوان مهييار الديلمي: 122/2 .
 (43) ديوان ابن المعتز: 134/2 .
 (44) شعرية دوستوفسكي: 111 .
 (45) ينظر: الأدب العربي في الأندلس: عبدالعزيز عتيق: 329 .
 (46) ديوان الخوارزمي: تج: د. حامد صديقي: 269 .
 (47) ينظر: منير الدياجي في تفسير الأحاجي: علي بن محمد بن عبد الصمد: 130 .
 (48) لم يرد هذين البيتين في ديوان أبي العلاء؛ لكن ورد ذكرهن في كتاب
 الألغاز النحوية (الطراز في الألغاز): 46 .
 (49) شعرية دوستوفسكي: 265 .
 (50) ديوان ابن دريد: 153 ، 154 ، 155 ، 156 ، 157 ، 158 .

المصادر والمراجع:

- الأدب العربي في الأندلس: د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1995م.
- جمهرة روائع الغزل في الشعر العربي: د. كمال خلايلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1993م.
- جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب: أحمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة- مصر، ط27، 1954م.
- الحب العذري: سليمان موسى، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط1، 1954م.
- ديوان ابن دريد: تج: عمر بن سالم، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي- الإمارات، ط1، 2012م.
- ديوان أبي بكر الخوارزمي محمد بن العباس: تج: د. حامد صديقي، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، طهران- إيران، ط1، 1997م.
- ديوان أبي نواس الحسن بن هاني الحكمي: تج: إيفالد فاغر، غريغور شولر، الكتاب العربي برلين، بيروت- لبنان، 2001م.
- ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن المعتز: تج: د. محمد بديع شرف، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ت).
- ديوان السري الرفاء: تج: د. حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر، بغداد- العراق، 1981م.

- فنون الأدب العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة_مصر، ط4، 1956م.
- المتزغ البديع في تجنيس أساليب البديع: لأبي محمد القاسم السجلماسي، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط_المغرب، ط1، 1980م.
- منير الدياجي ودّر التناجي وفوز المحاجي بحوز الأحاجي: للإمام أبي الحسن علم الدين علي بن محمد بن عبد الصمد، تح: أحمد علم الدي.

Puzzles and the multiplicity of poetic purpose in the Abbasid poetry until the end of the fifth century AH

Huda Abdel Rahman Shehab

Amer Salal Al-Hasnawi

Al-Muthanna University / College of Education for Human Sciences

Summary:

Sometimes it happens that the puzzles come with the purposes of poetry ,and may come out the purpose that comes with it to another purpose change its course and turn the table on the main purpose ,and the overflow of significance that results from the puzzle needs a special recipient who has knowledge and policy in the containers of the puzzle text ,so the puzzles came with praise at times, and with satire at other times ,and with spinning with lamentation ,with description ,with expulsions ,with educational ,so they give it beauty and puzzles work in their. coming with their.

Keyword : Riddles , purposes , poetry, praise,satire , lamentation , yarn, description, wines, parcels, didactic.

- ديوان الصنوبري أحمد محمد بن الحسن الضبي، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت_لبنان، ط1، 1998م.
- ديوان بشار بن برد: تح: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.
- ديوان ديك الجن: تح: مظهر الحجي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق_سوريا، 2004م.
- ديوان علي بن الجهم، تح: خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت_لبنان، ط2، 1959م.
- ديوان كشاجم محمود بن الحسين الرملي: تح: أبو عبدالله محمد حسن الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، ط1، 1998م.
- ديوان مهيّار الديلمي: تح: أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، القاهرة_مصر، 1925م.
- رمضان، الباحث: سلامة عبدالقادر، جامعة أم القرى، مكة المكرمة_السعودية، ط1، 1985م.
- سر الفصاحة: عبدالله بن محمد الخفاجي، تح: فودة علي، المطبعة الرحمانية، القاهرة_مصر، ط1، 1932م.
- شرح ديوان المتنبي: وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت_لبنان، ط1، 1986م.
- شعر دعبل بن علي الخزاعي: صنعة: د. عبدالكريم الأشتري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق_سوريا، ط2، 1983م.
- الشعراء الكتاب في القرن الثالث الهجري: حسين صبيح العلاق، مؤسسة الأعلمي، بيروت_لبنان، 1975م.
- شعراء عباسيون منسيون: إبراهيم النجار، دار الغرب الإسلامي، بيروت_لبنان، ط1، 1997م.
- شعرية دستويفسكي: ميخائيل باختين، تر: د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب، ط1، 1986م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، تح: د. محمد قرقران، مطبعة السعادة، القاهرة_مصر، ط2، 1994م.