أثر مقدّمة القصيدة في تشكيلِ بنية المديح عند الفقيه الأَرّجانيّ / دراسة تحليليّة

The effect of the poem on the formation of the structure of praise for the Arjani jurist / Analytical study

م.د. زينب علي حسين الموسويّ
جامعة القادسية - كلية الآداب - قسم اللغة العربية

MD. Zainab Ali Hussein Al -Mousawi
Labor Place / Al -Qadisiyah University - College of Arts / Department of Arabic Language
zainab.ali.hussein@qu.edu.iq/ Official Email

مُلخص البحث

يتحدث هذا البحث عن أثر المقدّمة الطّللية والغزليّة في تشكيل بنية المديح عند شاعر من شعراء العصر العباسيّ الثاني، ألا وهو الأرّجانيّ، فالأخير تميز بشاعريّة كبيرة وقصائد تتسم بالطول وبلاغة الصورة، إلى جانب كونه فقيه كبير، تولّى مجالس الفقه والقضاء في عصرِه، لذا تحرك في المُقدِّمة الشعريّة على وفق مسارات شعريّة، مُتمسكاً بالتقليد القديم ومُجدداً ببعضها، فالتجديد سمة الحضارة وحداثة الازدهار الذي شهده العصر العبّاسيّ .

الكلمات المفتاحيّة : طلل، مقدّمة، شاعر، نفعية، غزل ، مدح .

Research summary :

This research talks about the impact of the criminal and spinning introduction in shaping the structure of praise among a poet of the second Abbasid era, except for the Arjani, the latter is distinguished by a great poetic and poems characterized by length and eloquence of the image, in addition to being a great jurist, who assumed the councils of jurisprudence and the judiciary In his time, he moved in the poetic presenter according to poetic paths Adherence to the ancient tradition and renewed in together, re-

newal is the feature of civilization and the modernity of the prosperity witnessed by the Abbasid era.

Key words: Talal, introduction, poet, utilitarian, spinning, praise.

المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله حمداً كثيراً طيّباً مباركاً فيه والصلاة والسّلام على أشرف الخلق أجمعين سيدنا ونبراس قلوبنا محمد وآله وصحبه أجمعين ...

أما بعد :-

إن الشعر فهرس الإبداع والمتن الذي نُطابق من خلالهِ النسخ المُتولّدة عن شعورٍ فوضويّ، فهذا الشعور يُترجم من خلالِ صانع حاذق، اتخذ من اللغة بنية عليا، ومن البلاغة إشهار لصورة مُثلى، ومن الإيقاع لحن يتوافق فكرة وينسجم صوتاً. قبل الدخول والخوض في مفاصل مقدّمة القصيدة وأثرها في مسار قصيدة المديح، علينا أن نطرح تساؤلات عدّة منها :- لماذا تمسك الشعراء في العصر العبّاسيّ بمقدّمة القصيدة !؟ هل لأنها تُعتبر تقليداً قديماً للشعراء الذين سبقوهم في العصور السابقة!؟ أم لأنها تُعتبر هوية ثقافيّة، يكشف من خلالها الشاعر قوة تمكنه في صياغة القصيدة والسير به نحو الإبداع!؟ أو أن الشاعر وجد نفسه مُقيداً بقوالبٍ شعريّة لا يستطيع الفكاك عنها.

فهذه التساؤلات العدّة يُجيب عنها مسار البحث في محورين:-

الأول : جاء بعنوان (**أثر المقدّمة الطّللية في تشكيل بنية المديح**) ركزنا فيه على الأثر الذي تُحدثه المقدّمة الطّللية في مسار القصيدة المدحيّة؛ إذ ينتقل الشاعر فيه من لحظة مؤثرة لآثار حبيبة راحلة إلى لحظة فاعلة بنفعية خطابها، يحاول فيها إظهار المحاسن وتجنب المساوئ.

أما الثاني : جاء بعنوان (**أثر المقدّمة الغزليّة في تشكيل بنية المديح**) ركزنا فيه على أثر المرأة؛ لكونها الرمز المُوثّق في مفاصل القصيدة المدحيّة، إذ يستعرض فيه الشاعر مشاعره ومخاوفه وحذره من الوشاة، وبعدها يعمد إلى موازنة ما يشعر به عبر ثبات خطابيّ، لا يخلو من طموح الشاعر وغاياته السلطويّة التي تحقق له منفعة مادية ومكانة سياسيّة. وآخر دعوانا، إن الحمد لله ربّ العالمين وأتم الصلاة وأفضل التسليم على نبينا محمّد وآله وصحبه أجمعين ..

مهادٌ نظريّ :

إن الحديث عن مُصطلح المقدّمة يفرض علينا الوقوف على سياقات الاستعمال اللغويّ لهذه المُفردة، إذ إن أصحاب المعاجم اللغويّة يتحدثون عن هذه المُفردة على وفقِ مضامين توظيفها والتشكيل المُعجميّ لها . فتناولها صاحب مُعجم العين الخليل بن أحمد الفراهيديّ ت(١٧٥ هـ) ؛ إذ قال : « والقدم مصدر

القديم من كُلّ شيء، وتقول قدم يقدم . وقدم فلان قومه، أي يكون أمامهم ، يقدم قومه يوم القيامة من ها هنا . والقدم : المضي أمام ، وتقول : يمضي قدماً أي لا ينثني ...»(١) . وأما ابن فارس ت (٣٩٥هـ) حين تحدّث عن المُفردة رجع إلى أصل تركيبها فقال : « القاف والدال والميم أصلٌ صحيحٌ يدلُّ على سَبْق ورَعْف، ثم يُفرَّع ما يُقاربهُ : يقولون : القِدَم : خلاف الحُدوث، ويُقال : شيءٌ قديم، إذا كان زمانُه سالفاً ؛ وأصله قولُهم : مضَى فُلَانٌ قُدُماً : لم يعرّج ولم ينْثَنِ ...»(٢). وثمّة إشكاليّة حول التشكيل المصطلحيّ لمُفردة المقدّمة فمنهم من يفتح الدال ومنهم من يكسرها وقيل : « إنه يجوز مقدّمة بفتح الدال . ومُقدمة الجيش : هي من قدم بمعنى تقدّم ، ومنه قولهم : المُقدمة والنتيجة ... وفي كتاب معاوية إلى ملك الروم : لأكونن مقدمته إليك : أي الجماعة التي تتقدم الجيش من قدم بمعنى تقدّم، وقد استعير لكلّ شيء فقيل : مقدّمة الكتاب ومقدّمة الكلام بكسر الدال. قال وقد تُفتح ، ومقدَمة الإبل والخيل ومقدمتها ... وقيل مقدّمة كُلّ شيء أوله، ومقدّم كُلّ شيء نقيض مؤخره، ويُقال : ضرب مقدم وجهه.... والمقدّمة : ما استقبلك من الجبهةِ والجبين ، والمقدّمة : الناصية والجبهة ...»(٣) وبهذا نلحظ على وفق ما تقدّم من الاستعمال اللغوي لمُفردة المقدّمة: إنها تُعطي للمتلقي معنى التقدّم والابتداء والافتتاح فكُلّ .شيء يُفتتح الخطاب به فهو مقدّمة

أما الاستعمال الاصطلاحي للمقدّمة « فتُطلق تارة على ما لا يتوقَّف عليه الأبحاث الآتية ، وتارة تُطلق على قضية جعلت جُزء القِياس ، وتارة تُطلق على ما يتوقَّف عليه صِحّة الدّليل. ومنها مُقدِّمة الكتاب... مُقدِّمة الكتاب أعم من مُقدِّمة العلم بينهما عموم وخصوص مُطلق...» (٤) . والمقدّمة قد تحمل معاني مُغايرة، بناءً على كسر الدال وفتحها وبذلك تكتسب مُغايرة لفظية تجعلها قريبة من الاستعمال اللغويّ ؛ وهذا ما أكده التهانوي ت(١١٥٨هـ) « والمُقدِّمة بكسر الدال المُشدَّدة وفتحها تُطلق على معانٍ منها : ما يتوقّف عليه الشيء سواء كان التوقف عقليّاً أو عاديّاً أو جعليّاً، وهي في عرف اللغة صارت اسمّاً لطائفةٍ مُتقدّمة من الجيش، وهي في الأصل صفة من التقديم بمعنى : التقدُّم، ولا يبعد أنْ يكون من التقديم المُتعدّي ؛ لأنها تقدّم أنفسها بشجاعتها على أعدائها في الظَّفر ...»(٥). والمُقدِّمة أيضاً هي « عرضٌ أولي أو مدخل أو تصدير أو تمهيد للبحث المُفصّل في أحد العلوم أو إحدى النظريات، وتُطلق على ما يتوقف عليه الشروع في العلم، كرسمه، وتحديد موضوعه، وبيان غرضه ، وفائدته ، ومرتبته ، وشرفه ، ووجه تسميته باسمه ....الخ «(٦) .

وأما دلالة مصطلح القصيدة فالمعاجم

اللغويّة تُرجع الدلالة إلى معنى القَصْدُ « فالقاف والدال أصولٌ ثلاثة، يدلُّ أحدُها على إتيانِ شيءٍ وأمّه، والآخَر على كسر وانكسار، والآخِر على اكتناز الشيء» (٧). ودلالة المصطلح عند الراغب الأصفهانيّ ت (٤٢٥هـ)، لم تخرج أيضا عن معنى القَصْدُ الذي يحمل دلالة الاستقامة فيقول: « القَصْدُ: اسْتِقامةُ الطريق، يقالُ : قَصَدْتُ قَصْدهُ، أي: نحَوْتُ نحَوْهُ... «(٨) . وتوسع في دلالة المصطلح ابن منظور، فينتقل بذلك إلى دلالة القصيد فيقول: « والقصيد من الشعر: ما تم شطر أبياته، وفي التهذيب: شطرا بنيته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه. وقال ابن جني: سمي قصيدا لأنه قصد واعتمد وإن كان ما قصر منه واضطرب بناؤه نحو الرمل والرجز شعرا مرادا مقصودا، وذلك أن ما تم من الشعر وتوفر آثر عندهم وأشد تقدما في أنفسهم مما قصر واختل، فسموا ما طال ووفر قصيدا أي مرادا مقصودا، وإن كان الرمل والرجز أيضا مرادين مقصودين، والجمع قصائد، وربما قالوا: قصيدة. الجوهري: القصيد جمع القصيدة كسفين جمع سفينة، وقيل: الجمع قصائد وقصيد... «(٩) .

وأما اصطلاحاً فقد اكتسبت التسمية دلالة بناءً على عدد أبيات القصيدة « وفي العادة يُسمّى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأَما ما زاد على ذلك فإنما تُسمّيه العرب قصيدة. وقيل لا تُسمّى الأبيات قصيدة حتّى تكون عشرةٌ فما فوقها، وقيل أزيد من عشرة وقيل حتّى تجاوز سبعةً، وما دون ذلك قطعة « (١٠) .

فنلحظ من خلال كُلّ ما تقدّم أن مُقدِّمة القصيدة : هي الاستهلال الفنيّ لمضامين ورؤى وذكريات وأفكار إبداعيّة وظّفها الشاعر في مُقدمتهِ قبل الولوج إلى غرضهِ الأساس لذا « تُعد المُقدمات بأنواعها ليست سوى أشكال فنية، اتفق عليها الشعراء الأوائل وتواضعوا عليها وتناولها من جاء بعدهم وأخذها على هذا الأساس... فالشاعر المُبدع هو الذي يُعطي لمُقدمة قصيدتهِ كيفما كان نوعها، دفقات شعوريّة يُحدد من خلالها موضوع القصيدة «(١١) . وبعدها ينتقل الشاعر إلى غرضهِ الأساس، فيفصح عن مضامين شعرهِ وغاياته النسقيّة على وفقِ سياق كُلّ غرضٍ شعريّ، فالمُقدمات في العصر الإسلاميّ كانت تبدو» كأنها جاهلية خالصة في أشكالها ومضامينها، فليس في المُقدمة الطّللية والمُقدمة الغزلية ومُقدمة وصف الظعن ومُقدمة وصف الطيف أي عناصر مُبتكرة، وكل ما هناك أنّ بعض المعاني الإسلاميّة تشيع في مُقدمة الشباب والشيب ومُقدمة الفروسية عند نفر منهم، وأما سائرهم فظلوا يُرددون المعاني الجاهلية في هاتين المُقدمتين أيضاً «(١٢) . لكنّ في العصر العباسيّ حدثت انتقالة نوعيّة في مضامين المُقدمة الشعرية، إذ

ثمّـة حداثـة لفظيّـة وثـورة سـياقيّة ، غـيّرت في بنيـة المُقدمـة ومعانيهـا التقليديّـة للعصـور التـي سـبقتها ، وهـذا مـا سـنوضحه في محـاور البحـث وبنيـة مُقدمتـه الطّلليـة والغزليّـة .

المحور الأول : أثر المُقدّمة الطّللية في تشكيل بنيةِ المديحِ .

إن الحديـث عـن مُقدِّمـةِ القصيـدة وأثرهـا في تشـكيل بنيـة المديـح في العـصر العبـاسيّ، يفـرض علينـا مُعاينـة أثـر الاختـلاف بـين مـا كانـت عليـه المُقدِّمـة في العـصر الجاهـليّ ومـا آلـت إليـه في العـصر العبـاسيّ. ففـي العـصر الجاهـليّ كانـت تسـير المُقدِّمـة عـلى وفـق أسـاليب وصياغـة فنيـة، سـاهمت بتشـكيلها البيئـة الجاهليّـة.

كانـت مُقدِّمـات القصائـد في العصريـن الجاهـليّ والأمـويّ، تتسـم بمعايـير التقليـد، لكنهـم لم يُقننـوا مـن سـلطة حضورهـا في القصائـد الشـعريّة، لا سـيما في المُقدِّمـة الطّلليـة، إذ احتفظـوا بالإطـار التقليـديّ للمُقدِّمـة. لكـن! هـذا الاحتفـاظ تخللـه بعضـاً مـن مظاهـرِ الحداثـةِ في تشـكيل المُقدِّمـة الطّلليـة، فأحدثـت تحـولاً كبـيراً في الخـروج عـن التقليـد القديـم ومواكبـة التجديـد الحديـث « وهـذا التحـوّل الـذي أحدثـه بشـار في مُقدِّمـة الطّلليـة، مصـدره مـن غـير شـك اختـلاف بيئتـه عـن بيئـة الجاهليـين والأمويـين، وتطـور الحيـاة الاجتماعيـة والحضاريـة بهـا تطـوراً كبـيراً، فرّقهـا عـن الحيـاة الجاهليّـة والأمويّـة، مـما أفـضى بـه إلى أن يتخفـف مـن رسـم مناظـر الصحـراء ومشـاهدها وتحبيرهـا تخففـاً كان مـن نتائجـهِ أنـه أقـل مـن وصـف الأطـلال والتقديـم بوصفهـا بـين أيدي قصائـده»(١٣). فجـاء الشـاعر الأرجـانيّ(١٤)، فوثّـق مُقدِّمتـه الطّلليّـة بحداثـةٍ شـعريّة، أبعدتـه عـن معـالم التقليـد والـرؤى الجاهليـة التـي تـرى في الوقـوف عـلى آثـار الديـار والاثـافي مُهيمنـاً نصيّـاً، يكشـف عـن نسـق الطّلـل وأثـر التعلـق الروحـيّ بديـار الحبيبـة الرحلـة، إذ يقـول(١٥) :

إذا لم يَخُنْ صَبٌّ ففيمَ عِتـــــابُ
وإن لم يكنْ ذَنْبٌ فِمَمَ يُتـــــابُ
أجلْ مالنا إلاّ هواكمْ جِنـــــايــة
فهل عندَكم غيرَ الصُّدودِ عــقـاب
أيا دُرَّةً من دونِ كَفٍّ تَنـــالُـــها
لبحر المنايا زَخْرةٌ وعُبـــــــاب
أما تَتّقينَ اللهَ في مُتَـــجَـــرِّعٍ
كُؤوسَ عذابٍ وهْيَ فيكِ عـــذاب
تُريدينَ أن اَشْفي غليليَ بالمُنـــى
ومن أينَ أروَى والشَرابُ سَـــراب
وقفْتُ بأطلالِ الدِيارِ مُسَلِّمـــــاً
وعَهْدِي ومْلءُ الواديَيْنِ قبـــاب
فأبرَق عُذّالي مَلاماً وأرعَـــــدوا
وأمطرَ أجفاني فتَـــمَّ سَحـــاب
بهِ غَنِيتْ أرضُ الحِمىَ عن مُصبَّحٍ
يقول سقَى دارَ الرّبـــابِ ربَـــاب
ولم أنسَها لمّا تَغنّتْ حُداتُـــــهم
وللعيسِ من تحتِ الرحالِ هِبـــاب

بـدء الشـاعر مقدمتـه الطّلليـة بتسـاؤل ظـرفيّ يُخاطـب فيـه حبيبتـه الراحلـة، إذ جعـل شرطيـة النفـي لفعـل النقـض لعهـد محبتهـا لـه جـواب كافٍ لمحـو كلّ مهيمنـات فعـل اللـوم المُتوجـه صـوب سـياق فعلهـا، ولـذا عمـد الشـاعر إلى نفـي جُرميـة أثـم الرحيـل والتـي بدورهـا تنقـض أثـر المعصيـة ودلالـة النـدم في رحلـة البُعـد. وبعدهـا يسـتثني ذاتـه عـن كُلّ ذنـبٍ اقترفـه ؛ كي يجعـل حُبّـه (**الجنايـة**) التـي اوقعتـه في محضـور الجـزاء، فاسـتمرت دلالـة التسـاؤل الاسـتفهاميّ؛ لأنـه يبحـث عـن عـذاب آخـر يكـون أقـل وطـأة مـن عـذاب صـدّ حبيبتـه. ففعـل الصـدّ تحـرك عـلى وفـق نسـقٍ فعـلي اظهـر صورتـه ببنيـة التقـوى (**تتقين**)؛ حتّـى يُجـرّم فعليـة الصـدّ ويُعـزز مـن فوقيـة انتهاكهـا لحقـوق محبّتـه وإثبـات عـدم مخافتهـا للـه؛ لأن مُخلّفـات صدّهـا اورثتـه الشـقاء وأنـواع الألم والعـذاب في حـين أنهـا تنعـم بحيـاة سـائغة مُمتعـة، فهـذا التضـاد السـياقيّ، جعـل الشـاعر يصـل إلى مرحلـةٍ مـن اليـأس؛ لـذا وصفهـا بالـسراب لدحـض حقيقـة أُمنيـة مُخبـأة بقلبـه تكمـن برؤيـة حبيبتـه.. ظهـرت مظاهـر الحداثـة الشـعريّة في المقدمـة الطللية عنـد الأرجـانيّ مـن خلال تُوظيـف الشـاعر لمفـردة (**قِبـاب**)، فالشـاعر حـين كـرس وقوفـه عـلى الأطـلال كان مُسـلّماً برحيـل حبيبتـه، لكـن مـا يلفـت النظـر في نسـقية الطـلل أن الشـاعر اسـتعان بمظاهـر الطبيعـة ؛ إذ اسـتعار (الـبرق والرعـد) للعـذال والمطـر للأجفـان ؛ كي يصـف الحالـة الشـعوريّة التـي اعترتهـا لحظـة الرحيـل، **فالصـورة الأولى: تُوثّـق لحظـة اللـوم. والصـورة الثانيـة: تُوثّـق مظاهـر اللـوم.**

ففـي كلتـا الصورتـين، ثمّـة مشـاعر حـزن وفقـد وأسى اعـترت الشـاعر، لـذا عمـد إلى نفـي وجـزم فعـل النسـيان لشـخص حبيبتـه، فـكُل مـا علـق برحلـة رحيلهـم يُذكّـره بنسـق وجودهـم، فوصـف رحلـة العيـس ومـا يعتريهـا مـن غبـار، فالغبـار كان العلامـة السـيميائية الفارقـة التـي ترسـم معـالم خطواتهـم في الصحـراء وتُوثـق نسـق عبـور رحلتهـم. لـذا انتقـل مـن معـالم الوصـف في لوحـة الطلـل إلى مـدح شـهاب الديـن الطغـرائيّ (١٦) فيقـول(١٧) :

فلا تُكْثِرَنْ شكْوى الزّمان فإنّـــــما
لكُلِّ مُلمٍّ جَيْئةٌ وذَهـــــاب
وقد كان ليل الفضلِ في الدهرِ داجـياً
إلى أنْ بَدا للناظِرينَ شِـهـــــاب
بِعَوْدٍ كما عاد الكَليم بنُجْـحِـــه
إذا جَدَّ بالعاشي إليـــه طِـلاب
هُمامٌ تَجَلّى في الزمانِ فأقبلَـــــتْ
إلى العِّز منّا تَشرئبُّ رِقـــــاب
وكالشّمس ما إن تُضرَبُ الحُجْبُ دونه
ولكن بفَضْلِ النّورِ عنه حِجـــاب
غمامُ ندىً والمادِحونَ جَنوبُـــــه
إذا ضَمّهم والزائرين جَنـــــاب

هنـا انتقـل الشـاعر إلى خطـاب مدحتـه، فأثـر المُقدمـة جعـل الشـاعر يسـير عـلى وفـق نسـقٍ سـياقيّ غـير بعيـد عـن مضمـون

قصدية مُقدمته، إذ اتخذ من عدم الاستقرار وثبات النفس وتغير الأحوال عماداً لمدخل ممدوحه، كما نهى نسق الإكثار من فعل الشكوى؛ كي يُوثّق دلالة التحوّل في سلطة الحكم عبر ثنائية ضديّة تمثّلت ب (**الجيئة والذهاب**)، فلكُل زمان ومكان ثمّة سلطة تُصلح أمور الناس وتُسهم بتغيير مجرى حياتهم، لذا مهد الشاعر إلى ممدوحه عبر ارتقاء خطابيّ من خلال توظيفهِ لفعل الإحسان وجعله قاعدة حصدت أثر فعلها بممدوحه، من خلال نقضه لجدوى فعلية الإحسان قبله وجعلها غير مُحققة لسياق نفعيتها، ولكن بمجيء سلطة الممدوح (**شهاب الدين**) ، أصبح للإحسان قيمة مُحققة القدر ومُتلمسة الأثر بوجوده، وليس هذا فحسب بل استعان بنسق التشبيه عبر سياق ذكره للنبي **موسى** _**الكليم** _(**عليه السلام**) ؛ كي يصف عودة ممدوحه وتسلمه للسلطة واحكامه لها، كعودة النبي موسى (عليه السلام) وظفره ببلوغ غايته. وبعدها انتقل إلى توثيق صورته المدحيّة عبر معيارين أساسين:-**الأول : الشجاعة. الثاني: الكرم. فالمعيار الأول:-** استعرض فيه الشاعر جوانب القوى التي يملكها الممدوح واستثمار مظاهرها في الحرب، فالرقاب كانت العلامة الفارقة التي كشفت مظهر قوته ؛ لأنها اشرأبت بظهوره. والمعيار الثاني:- استعرض فيه الشاعر مظاهر الكرم ولكن بمغالاة كبيرة عبر توظيفهِ للصورة الاستعاريّة (**غُمام،ندى**)؛ كي يصف حجم الإفراط بالكرم، لكن هذا الافراط قد استهدف **فئتين الأول:- المادحون . والثاني:- اللائذون بحماه .** إذ يُجسد نفعية الشاعر، والممدوح، ويُخرج الخطاب عن هدف اعتداله ؛ لأن المادح يحصل على كرمه حين يُحقق فعل الإعلاء لشأنه، واللائذ يحصل على الأمان حين يوثق نسق اذعانه لسلطته.

إن للطّلل دعامة مُهمة في تشكيل القصيدة العربية، فالشعراء في العصر العبّاسيّ لم يتعاملوا مع الطّلل كظاهرة ارتضاها التقليد القديم ، بل رأوا أن القصيدة الخالية من الطّلل هي قصيدة ناقصة ومبتورة ولم تنل من النضج والاكتمال حظها الأوفر، يُشكل المكان في ظاهرة الطّلل حيزاً كبيراً؛ لكونه شفرة الوقوف على الديار والعودة إلى الذكرى المؤلمة ، لما فيها من عودة إلى ماضٍ حبيب ، ووجوه أليفة وعيش هني رغيد (١٨) . لذا جاء الأرجانيّ بطّلله مُستحضراً سلطة المكان وأثر الوقوف إذ يقول (١٩):

وقَفْنا لتسليمٍ على الدّارِ غُدوةً
ولا رَدَّ إلا من صداها المُجاوب
ولم تَخْلُ عَيْني من ظباء عِراضِها
ولكنْ أرتْنا الوحشَ بعد الرَّبائب
ولمّا عَرضْنا للحُمولِ وأعرضَتْ
كُعوبُ قناً يُحطمنَ دونَ كواعب
غواربُ أقمارٍ جوانحُ للنّوَى
وقد حَمَلتْها العيسُ فوق غَوارب

إن المقدمة الطّللية قد اقترنت بزّمنية الوقوف في الطلل (**غُدوةً**)-أي ما بين الفجر وطلوع الشمس- لكن هذا الوقوف لم يكن على آثار حبيبة راحلة، بل ثمّة حداثوية لفظيّة بمفاصل القصيدة ، اتضحت من خلال الشطر الثاني من البيت على وفق معياريـن:-

الأول : إن الوقوف لم يكن على وفق عراص خالية، بل ثمّة ديار، ولكن هذه الديار غدت خالية من قاطنيها، والدليل على ذلك رجع الصوت بعد إطلاقه صوب الديار من دون الحصول على إجابة (**ولا رَدَ من صداها المجاوب**).

ثانياً : رمزية التحوّل من الحياة إلى عدمها من (**الظباء إلى الوحش وانعدام الغيث**)، أي أصبح كل ما يحيط بدارها ما لا يستأنس به، فيعمد إلى إثارة الوحشة في نفس كُلّ من يرى ديارها.

ثالثاً : إن تعرض الشاعر إلى الهوادج لم يجد نفعاً ؛ لأنها أخذت على عاتقها مواصلة الرحيل دون الالتفات إلى الوقوف. لكن ما يلفت النظر هو اتشاح الطلل بمعالم جمال المرأة الراحلة، إذ وصف الشاعر جمال كعوبها بالقناة- دلالة على احمرارها- وبعدها استعار الغوارب للأقمار والجوانح للنوى؛ كي يزيد من حدّة صورته الوصفيّة لمعالم جمال المرأة، فيجعلها مميزة إذ ارتضت الرحيل واتخذت العيس مساراً مركزيّاً للبعدِ عن الحبيب. وبعدها انتقل إلى مدح **الوزير كمال الدّين علي بن أحمد السميرميّ**(٢٠) إذ يقول(٢١) :

أخو مَنصبٍ في الدّهرِ لمّا سَما بـه
تَجاوزَ في العلياء كُلَّ المَناصـب
فلم يَحكهِ أبناءُ عصرٍ مُباعـدٍ
ولم يَحْكه أبناءُ عَصْرٍ مُقـارب
...
بمُشْبِهةٍ قبل الكَمـالِ وبعـدَه
وما كلُ تَشبيهٍ سَمِعْـتَ بصائـب
سوى وزراءِ الدَّهرِ لمّا انتهى المَدى
إلى الصّاحبِ المُوفي على كلّ صاحب
وفَى بالنّدى فيهم وأَوفَى عليـهمُ
وأَغنَى حُضورٌ منه عـن كُلِّ غائـب

إن أثر المُقدمة اتضح من خلال المُغايرة اللفظيّة التي جعلت الشاعر يُغادر الطلل وكُلّ ما اعتراه من ضنك البعد وفراق الحبيبة وتيقنه التام بعدم رجوعها إلى مدحته، إذ وجد فيها مُتنفساً لذاته وخروجاً عن معالم البنى السطحيّة لذا جعل ممدوحه يسمو بصفات مُتعالية مُقرونة بزمان طويل الأمد (**الدّهر**)، إذ كان للزمن أثر كبير في تسيّده وتفرّده على أقران عصره لما يملكه من شرف الأصل لا كرم المنصب، فسيرته كانت العلامة السيمائية التي قصمت كُلّ الخطابات التي يُمكن أن تنال من شرفهِ في عصرهِ أو العصر الذي سبقه. فكُلّ الألفاظ والمصطلحات التي وظّفها الشاعر

في مدحتهِ؛ كانت لغاية سلطويّة جعلت ممدوحه مُتفرّداً ولائقاً لسلطة الحكم، لذا محى كُلّ الجمع المُحيط به فصفّره، ومنحه آلية التفرّد في القيادة وإزالة كُلّ الشخصيات المُنافسة له في الحُكم الآن أو التي حكمت قبله، فمجيئه اقصى **(وزراء الصدفة- الدّهر)** الذين تولوا الحكم بناءً على صدفة زمنيّة، لكن! زمنيّة حكم الصدفة انتهت واصبحت الآن في متناول **(الصّاحب المُوفي)** الذي تميّز بحكمهِ، وعوض بكرمهِ كُلّ فجوات العوز والاحتياج السابق لحكمه. ويتضح لنا من خلال هذا النصّ، مدى نفعيّة الخطاب المادح وتفرّده ببنية سياقيّة اظهرت محاسن الممدوح بصورة مُغالية جداً.

إن الشعراء في العصر العباسيّ « على الرغم من تقيدهم بكثير من تقاليد القدماء ولا سيما في شعر المديح الرسميّ وصناعة الأراجيز، استطاعوا أن ينفذوا إلى لغة شفافة مُبسّطة، تقف بين الإغراب والابتذال... وهي لا تسقط إلى كلام العامة، يدعمها ذوق سليم يعرف كيف يختار من العبارات أجملها صياغة وسبكاً، وكيف يُنوِّع في معانيهِ، فلا يقف بها عند المعاني الموروثة، بل يُضيف معاني جديدة، وفي الوقت نفسه يُولّد من المعاني والصور القديمة ما يروع»(٢٢) . وهذا ما اتبعه الأرجانيّ في مُقدّمتهِ الشعريّة إذ يقول (٢٣):

قِفا معي في هذه المَعَاهـــدِ
لا بُدَّ للصّبِّ من المُساعـدِ
لا تَبْخلا يا صاحبيَّ واسمَحـا
بوَقْفةٍ على المُعَنّي الواجـد
في منزلٍ عَهِدْتُ في عِراصِه
لَوْرَدَّ معهوداً بُكاءُ عاهـــد

أُفتتح الشاعر مُقدمته بصيغة فعل الأمر **(قِفا)**؛ كي يأمر جماعته بالوقوف على ديار الحبيبة، لكن دلالة الوقوف كانت على معاهد مُقفرة من الأحباب وتخلو من أثر الحياة بدلالة**(لا بُدَّ للصّبِّ من المُساعدِ)**، لكن ذاته ترجو البقاء حتّى وإن كانت مُتيقنة بخلوها من الأحباب، لذا عمد إلى استعمال صيغة النهي **(لا تَبْخلا)** ؛ كي يُطيل البقاء ويمنع اصحابه من مغادرة الديار والتمعّن بها علّه يُخفف ما علق بداخلهِ من وطأة الفراق، لذا اتبع رمزيّة **(المُعَنّي الواجد)** للإشارة إلى مكان وقوفه على الديار ومدى تأثير هذا الوقوف على ذاتهِ، إذ ادرك من خلالهِ عذاب الفراق، وبعدها ادرك حقيقة وقوفه على الديار وأن هذا الوقوف لم يمنحه إلا تصوراً ضنكاً مُقفراً من أحبابهِ، لذا اتخذ من البكاء وسيلة للتعبير عن حزنهِ وبواعث البعد في ذاتهِ، ورمزية الوقوف ومعالم البكاء هي عادة مُستساغة في خطابِ الطلل.

فأثر المُقدمة يتضح من خلال استعمال الشاعر لمفردات الفراق وخلو الديار من معالم بقائها وبخل الأصحاب في البقاء على معالمها، فهذا الأثر عكسه

الشاعر في مدحته كي يعوّض بخل الحبيبة وعدم تحقق رؤيتها واقفار ديارها بكرم الممدوح وهذا ما سنلحظه في مدحتهِ. لكن مظاهر الحداثة الشعريّة ما زالت راسخة في ذهنية الشاعر إذ استعمل مفردة (المعاهد) ليعكس ثقافة عصره ويخرج عن مألوف الألفاظ المُستهلكة في لوحة الطلل.

وبعدها انتقل الشاعر إلى مُدحتهِ مُبالغاً في وصفهِ لممدوحهِ أنو شروان بن خالد (٢٤) « فكان الشعراء عادة يعتمدون في معيشتهم على الكرم الجنونيّ للخلفاء ومدلليهم الذين غُمروا بالمديح، فقد كانت تدفع لقصيدة ناجحة مبالغ طائلة فتنافس الشعراء في التزلّف والملق بإسراف ...» (٢٥) وهذا يكشف عن نفعيّة القريض في نصوص المدح فيقول الشاعر(٢٦) :

غَيْثٌ من الجُودِ يَجود دائماً
سَقْياً له من غَيْثِ جُودٍ جائد
لَيْثٌ له من اليَراعِ مِخلبٌ
مُفترِسُ الأُسودِ والأساود
...
يا مُرْضِيَ الآمالِ بالمالِ ندى
ومُكرِمَ القُصّادِ والقصائد
ومَن له في كُلِّ مَمْضَى ساعةٍ
تَعجيلُ رِفْدٍ وافرٍ لوافد
ومَن أبَى أن يَستهِلَّ كفُّه
يوماً بجُودِ قاصرٍ لقاصد

إذ انتقل الشاعر إلى نصّه المدحيّ فاشتغل على ثُنائيتين:- **الأولى:- الكرم. الثانية:- الشجاعة. ففي الأولى:**- وصف كرمه بمجازات عالية **(غَيْثٌ من الجُودِ)** وهذا الوصف تجاوز الدلالة الحديّة؛ كي يجعل كرمه في حالةِ ديمومة مستمرة لم يحدها وقت، وهذا الوصف يُنبأ عن عادة مُستشرية في ذات الممدوح ؛ لأنها نتيجة حتمية نالها من آبائهِ. **وفي الثانية:**- نلحظ أن الشاعر قد بالغ في وصفهِ لذا سار في إطار استعاريّ **(الليث، مخلبٌ، مُفترس)**، وهذه الألفاظ بسياقاتها المُتعددة تحمل مُبالغة لفظيّة لشراسة معنويّة، اتسم بها الممدوح وكأن الشجاعة تتسم بالقتال والتغلب على الخصم!!! وبعدها يسترسل الشاعر في خطابه الشعري فتوقف على الكرم، إذ جعل جلّ آماله هي- إرضاء الآخرين بالمال- وهذه نفعية سياقيّة اتضحت في ميدان النصّ، فكُلّ ما رسخه عن الممدوح كان مُقابلاً (للنفعية).

حين يصف الشاعر وقوفه على الطّلل يعمد إلى استذكار الرحلة ؛ لأنها تتعلق بسفر الأحبّة ورحيلهم لذا « فالشاعر لا يبدأ رحلته التخيلية فقط عندما يبدأ في وصفها، فهذا تقطيع مضموني داخلي، بل يبدؤها قبل أن يقف على الأطلال ؛ لأنه لا يمكن أن يستوقف الرفيق إلا لأنه كان سائراً منذ البداية ، سواء بالمعنى الحقيقيّ أم بالمعنى التمثيليّ. كما أن الرحلة لا تنتهي عند نهاية وصف عناء السفر وانضاء

الراحلة، فالقدوم إلى الممدوح هو زمنيّاً داخل نطاق هذا السفر نفسه «(٢٧). لذا جاء الأرجانيّ واصفاً لهيكلية الوقوف على الديارِ ومُناشداً لها علّه يحصل على جوابٍ يشفي غليل السؤال إذ يقول (٢٨):

نشَدْتُك اللّهَ هل تَدرينَ يـــــا دارُ
ماذا دَعا الحَيَّ من مَغْناكِ أنْ ساروا
ساروا يَسيحون في آثار ما تَركُوا
في الدّارِ من جَفْنِ عَيْني وهْو مِدرار
وقفتُ لم أتقَلّدْ للحَيـــــا مِنَنـــاً
فيها ومنّيَ في الأجفانِ إسْـــآر
كأنّني واضعاً خَدّي بـــــه قَلَـــمٌ
أَبكِي أَسىً ورُسومُ الدّارِ أَسطـــــار

إن الشاعر يتعامل مع الديار تعاملاً حسيّاً والدليل على ذلك سياق السقم الذي اتبعه في مقدمتهِ، فتساؤله الاستفهاميّ في بنية النصّ، يُنبأ عن تعامله الحسيّ مع الديار، إذ اعتقد أن لديها الإجابة عن تساؤلاته، وهذا يضعنا أمام فكرة نصيّة أن الشاعر بوقوفهِ على الديار قد تجاوز سيمياء التقليد بالوقوف على آثار الرحيل؛ لكي يعمد إلى التساؤل لا الندب. لكن هذا التساؤل لم يُوصله إلى إجابةٍ دام بحثه عنها، لذا عمد إلى رمزية البكاء؛ وهذا يُنبأ عن حالة اليأس التي وصل لها، فالتساؤل لم يحقق له نفعية الحصول، فاتكأ على صورة بلاغيّة تشبيهيّة؛ ليصف حالته بعد أثر الرحيل، إذ استعار (**القلم للخدّ**)، و (**والأسطار لرسوم الديار**)؛ كي يُوثّق عماد حزنه عبر لوح استعاريّ، لكن! هذا التوثيق قد خط أثره على رسوم الديار، فهي الشاهد الحسيّ الذي سمع خطابه وانعكاس آثار حزنه.

فأثر المُقدمة يتضح من خلال توظيف الشاعر للألفاظ الحسيّة، إذ جعلها كائناً حسيّاً يسمع خطابه ويشعر بحرارة فقده، فهذا التعامل مع المُقدمة ضمن لوحة الأدب المُلتزم بمعالم الحسيّة العذرية قد جعلت الشاعر في سياقه المدحيّ لا يخرج عن إطار هذا الالتزام اللفظيّ. وهذا ما اتبعه الأرجاني في سياقهِ المدحي لسديد الدولة محمد بن عبد الكريم الأنباريّ(٢٩) إذ يقول (٣٠):

للهِ يومٌ تَجلَتْ فيـــــه عُزَّتُـــــه
ساعاتُه غُرّةٌ للنّاسِ أعمـــار
كأنّه كَعبةٌ قد سافـــــرَتْ كَرمــاً
حتّى قضَى الحَجَّ في الأوطانِ زُوّار
لكنْ بدا كعبةً ما دونَ طَلـــــعْتِه
للعينِ إلاّ غبارَ الخيـــــلِ أَستـــار

نلحظ من خلال هذا النصّ، انتقال الشاعر من لوحة الطلل إلى المديح، لكن هذه الانتقال كشفت عنه أثر ثقافة الشاعر الفقهيّة ومدى تعظيمه و تبجيله لشخص الممدوح، إذ هيمنت الألفاظ الفقهيّة منها :- (**كعبة، الحج، زوار**) فهذه

الهيمنة النصيّة، قد اتكأت على الصورة البلاغيّة التشبيهية (**كأنه**)، إذ شبه الشاعر الممدوح بالكعبة لكنه! أردف هذه المفردة بمفردة (**الكرم**) ؛ كي يُعلي من قُدسية ممدوحه ويُقرّب صورة كرمه، إذ جعل كرمه فائض الحدّ لا يتوقف على فِئة دون أُخرى؛ بل يشمل كل من قصد وطنه. وبعدها ينتقل الشاعر إلى سياق وصفيّ آخر لوصف الممدوح مُتمسكاً بوصفهِ الفقهيّ (**كعبة**)؛ كي يُعلي من شأن ممدوحه ويتجاوز سطحية الوصف المُعتاد عليه الشعراء بالنصّ المدحيّ، فهو كعبة بهيبته وسمو رفعته، فحين يخرج يحيط به جمع من الفُرسان، فيكون الغبار العلامة السيميائية الكاشفة عن نسق خروجه.

المحور الثاني : أثر المقدّمة الغزليّة في تشكيل بنيةِ المديحِ .

إن الحديث عن المقدّمة الغزليّة حديث لا يخلو من أثر المشاعر والاحاسيس؛ لأن قوامه الأنثى، فكُل ما يجول بخاطر المُحبّ من عاطفة سامية، هو نتيجة طبيعية عمدت الأنثى إلى تشكيلها بعفةٍ عاليةٍ ونقاء حسيّ، لذا حين نتحدث عن المقدّمة الغزليّة علينا أن نقف على معايير أساسية شكّلها الشعراء في بنيتهم الشعريّة منها:- (**المرأة، الجمال، الحُبّ، الواشي، الآخر، المكان، الزّمان، المُغادرة، العفة، الفطرة، الحسيّة**) هذه المعايير تُوثّقها المقدّمة الغزليّة بمقادير حسيّة مُختلفة، فكُلّ شاعرٍ يتعامل مع المرأة على وفق رؤية جماليّة ومشاعر صادقة ارتضتها اللحظة الشعوريّة، فكُلّ ما هو طارئ في المشاعر، هو زائل بعد إسدال الستار عن لحظته الشعوريّة . لذا «افتتح نَفَرٌ من الشعراءِ المُخَضْرَمينَ عِدَّةً من قصائدهم بالمقدمة الغزلية، ويوافق مضمون هذه المقدمة في اشعارهم الإسلامية مضمونها في أشعارهم الجاهلية. وكنا نتوقع أن يُصيبه بعض التبديل، أو يطرأ عليه قليل من التعديل، غير أننا لا نظفُر بشيء من ذلك عندهم، فهم لا يزالون يتغنَّوْنَ بِآلام الفِراقِ المُمضَة، ويذرفونَ الدُّموعَ على حبيبة راحلة أو نائية. ونحن لا نزال نستبين المقياس الجمالي الجاهلي مُستولياً على أفئدتهم ومنتشراً في مقدماتهم، فإن الصفاتِ الحسيَّةَ التي تُصوِّرُ المثل الرفيع للمرأة في الجاهلية هي الصفات التي اسْتَحْسَنَوها وفتنوا بها وأكثروا من ذكرها وكأنهم لم ينتقلوا من عَصْرٍ إلى عَصْر، ولا تَحولُوا من حياة مادية لاهية إلى حياة عفيفة كريمة أضاء الإسلام جوانبها، وسَمَا بمكانة المرأة فيها، لا نَستَثْني منهم أحداً، إلَّا لبيد بن ربيعة فإنه تخلَّصَ من هذه المقدمة في قصائده الإسلامية كما تخلّص من المقدمة الطللية»(٣١). فكان العباسيون يهتمون بالمرأة كثيراً ولاسيما الجارية « فيحرصون على أن لا تستأثر أبصارهم وأجسادهم بالتلذذ بالجمال ، وانما كانوا يريدون اشراك ارواحهم في

التلـذذ بالكـمال الفنـي والادبي. فصـارت الجاريـة لا تحسـن عندهـم لمجـرد حسـنها وفتنتهـا ورخامـة صوتهـا ورشـاقة رقصهـا ، ولكنهـم أرادوا فيهـا حـلاوة في الحديـث ، وبراعـة في المنطـق وذكاء في الاجابـة وقابليـة في الشـعر ، إلى غـير ذلـك من آداب المجالسـة والمناظـرة والمفاكهـة ، فـكان فيهـم نهـم الى الجـمال بـكل أنواعـه .. فكانـوا ينتشـون لإجابـة بارعـة أو نكتـة ذكيـة أو أبيـات شـعر جميلـة يسـتمعون إليهـا مـن فـم جاريـة ..»(٣٢) . لـذا ادرك الشـعراء قديمـاً وحديثـاً أهميـة المـرأة ومكانتهـا في المُقدِّمـة الغزليّـة ؛ للتخلـص مـن قيود المـكان وارهاصـات الحياة فوجـدوا في المـرأة مـلاذاً حسـيّاً، يشـعرهم بنشـوة شـبابهم وعنفـوان مشـاعرهم، فالغـزل « مـن أقـدم الفنـون الشـعرية عنـد العـرب وأكثرهـا شـيوعاً لأنـه متصـل بطبيعـة الإنسـان وبتجاربـه الذاتيـة خاصـة وإن الحـب يحـرك كل القلـوب والشـعراء دون غيرهـم يصـورون هـذا الحـب بعاطفـة صادقـة فيتدفـق عـلى ألسـنتهم مـن وجـدان مرهـف ليعـبر عـما يجيـش في خاطـر الشـاعر وعـما يختلـج في قلبـه. الغـزل ينبـع مـن النفـس بعـد أن يتفجـر الحـب في أعماقهـا وبما أن الحـب إحسـاس مشـترك بـين جميـع النـاس، فإنهـم يجـدون لـذة في سـماع أشـعار الحـب فيتخيـل كل واحـد أن هـذا الشـعر يمثـل قصتـه ويحـكي آلامـه وآمالـه . ليـس الغـزل تعبيراً عـن تجربـة ماضيـة فقـط، إنـه تعبـير عـن تجربـة ماضيـة أو حـاضرة تـترك أثرهـا في مسـتقبل كل إنسـان»(٣٣). فجـاء الأرجـاني بمُقدمتـه الغزليّـة ؛ كي يفصـح عـن مشـاعرهِ بغـزلٍ عفيـفٍ ، لكـن! هـذا الغـزل لم يمنحـه حصانـة مـن الأعـداء المُتربصـين لمشـاعرهِ (٣٤) إذ يقـول :

نَزَلَ الأحبّةُ خِطّـــةَ الأعـــداءِ
فغدا لقـــاءٌ منـــهمُ بلِقـــاءِ
كم طعنةٍ نَجْلاءَ تَعرِضُ بالحِـــمَى
من دون نَظْـــرةِ مُقلةٍ نَجْـــلاء
يا مَعْهدَ الرَشأ الأغَنّ كعَـــهْـــدِنا
بالجْزعِ تحت البانـــــةِ الغَـنّاء
بك أصبَحتْ سَمْراءُ وهي منَ القـنا
في ظلِّ كلِ طويـــلةٍ سَمْـــراء
...
خَوفي لإقصاءِ الرّقيبِ لوَ أنّنـــــي
أَجدُ الحبـــيبَ يَهُـــمُّ بالإدنـــاء
لو ساعدَ الأحبابُ قلتُ تجلُّـــداً
أَهونْ عليّ برقـــــبةِ الأعـــداء
ولئن صدَدْتِ فلستُ أوّلَ خاطـــيءٍ
يَتوقَّعُ الإحسانَ مـــن حســـناء

يُشـير الشـاعر في هـذه الأبيـات إلى خضـوع الحبيبـة إلى أسـاليب الأعـداء في تفرقتهـم، فأصبحـت رؤيتهـا مشروطـة برؤيتهـم، وهـذا أدى إلى تغـيّر مسـار الرؤيـة وجـمال الحضـوة بالحبيبـة، إذ تحـوّل اللقـاء مـن الرؤيـة الحسـنة **(للحبيبـة)** إلى الطعنـة القاتلـة **(برؤيـة الأعـداء)**. وهـذا مـا اسـتدعاه إلى اتبـاع صيغـة النـداء؛ كي يُنفـس عـمّا بداخلـه

من ضنك اللقاء، فعمد إلى مُناداة الديار عبر نسق حداثويّ (**يا مَعْهدَ الرَشأ الأغَنّ، البانةِ الغَنّاء**)، فهذه الألفاظ تُشير إلى روحية المكان (**ديارها**) ودلالته اللفظيّة المُتشّحة بالخضار ؛ لكونها جسّدت معالم اللقاء(**البانة**).

عمد الشاعر بعدها إلى الانتقال عن سياق المكان إلى معالم الوصف الحسيّ للحبيبة عبر دلالة سيميائية اتخذت من اللون(**سمراء**) ؛ للإشارة إلى ملامح جمالها وطول قوامها. وبعدها تحوّلت صيغة الخطاب من لغة المؤنث إلى لغة المذكر ؛ لأن الشاعر اعلن عن نسق مخاوفه من الآخر (الرقيب)،لذا كانت لديه رغبة كبيرة في ابعاد الرقيب ؛ كي تتحقق شرطية القرب من الحبيب، فالأخير أخذ على عاتقهِ نسق البُعد ولم يمنح الآخر(**الشاعر**) فرصة اللقاء، فلو تحقق سياق المنح من الحبيب لاستساغ الشاعر صبر اللقاء، إذ اتبع الحبيب نسق الصدّ والمنع، وشرّع الشاعر أثر ذلك عبر سياق (**عادة الجميلات**)، فلا يصدر معروف منهن للقاء، بل اتخذن الصدّ والمنع سياقاً بُعدياً لكُلّ من يقصد طريقهن بحبٍّ. فيتضح أثر المُقدمة من خلال اتباع الشاعر إلى نسق إظهار مساوئ الرقيب وأساليب وشايته، التي حالت دون تحقيق رؤية اللقاء (**للحبيبة**)، فضنك اللقاء منح الشاعر مُتسعاً في مدحته ؛ ليتخلص من ضنك الوشاية، فعمد إلى مُغادرتها والإبحار بمُدحته ؛ فيتخلص بذلك من ضبابية الخوف إلى نفعيّة السياق فيقول(٣٥) في مدح مُعين الدّين أحمد بن الفضل بن محمود(٣٦) :-

ولأحمدَ بنِ الفضلِ شيمةُ سُـــؤْددٍ
وقفَتْ عليـــه مَحـامِد الفُضلاء
قد أصـــبح ابنَ الفضل فهْو يـبرُّه
برَّ البنين لمـــا جِدِ الآبـــاء
ويَظَلُّ يكرِم مَن إليـه يَنتـحـــي
مِن زائـــريه كرامَةَ النُّـــسباء
فالفضلُ قَرَّتْ عَينُه بك يا ابـــنَـه
إذ كنتَ مـــن أبنائـــه النجباء
يا مُحسناً بيَدِ النّدى بين الـــورى
تَقليد جـــيدِ الهمّةِ العـَليـاء

اشتغل الشاعر في مدحتهِ هذه على ثنائيتين: الأولى: **النسب**. والثانية: **الكرم** . ففي الأولى: اوضح معالم شخصية الممدوح، فحُسن خلقه وأصالة نسبه، هي نتاج طبيعي لمن ينتمي إلى نسب الفضل، إذ عُرف ببرهِ وإحسانهِ إلى والديهِ، وهذا بدورهِ عزز من فوقية نُبله وسجايا اخلاقه. وفي الثانية: ذهب إلى تشكيل هذا السياق عبر صيغة النداء ؛ كي يؤكد خطاب الكرم إذ عززه بصورة بلاغيّة استعارية (**بيَدِ النّدى**)، وثقّت ديمومة عمل الخير عند الممدوح، بالاتكاء على سياق الأصل، فالكرم سجية عند آبائه فسار على منوال كرمهم وتواضع تعاملهم

للوصـول إلى معـالي الأمـور.

ظفـر بعـض الشـعراء في العـصر العبـاسيّ بلوحـات مـن الغـزل العفيـف في مقدمـات القصائـد الرسـمية، سـواء عنـد الشـعراء الذيـن لم يعرفـوا بالعشـق والصبـوة، أو عنـد الشـعراء الذيـن اشـتهروا بطلـب الجـمال، والسـعي وراء المـرأة، والافحـاش في عَـرْض لهوهـم بهـا وهـو غـزل تقليـدي في أسـلوبه ومضمونـه، وفي مبانيـه ومعانيـه، إذ اعتمـد الشـعراء المجهولـين في ميـدان الحـب في هـذا العـصر عـلى النـماذج الغزليـة القديمـة في صياغـة نماذجهـم، لـذا حرصـوا عـلى إظهـار حذقهـم بهـا وبراعتهـم في محاكاتهـا(٣٧). فجـاء الشـاعر الأرجـاني مُنسـاقاً إلى الغـزل ليـس بوصفـه فقيهـا يجهـل الشـعور الحـسيّ وينسـاق وراء الصياغـات القديمـة ؛ كي يستشـف منهـا نسـق مُقدّمتـه، بـل عـلى العكـس صـاغ مُقدّماتـه الغزليّـة عـلى وفـقِ نضـجٍ سـياقي وإحسـاس حقيقـيّ، جسّـدته حواراتـه الغزليّـة إذ يقـول(٣٨):

وجهُكِ عند الشّموسِ أَضَوَؤها
وفُوكِ بين الكؤوس أَهْنَؤها
وما رأى النّاسُ قبلَ رؤيتها
لآلئاً في العَقيقِ مَخْبؤها
كم ظمأةٍ لي إلى مراشِفها
كما يشاءُ الغَيورُ أظمؤها
ذو ريقةٍ لو أبى شِرايَ لها
إلاّ بِروحي لَقَلَّ مَسْبَؤها

إن الشـاعر في هـذه الأبيـات، اشـتغل عـلى سـيمياء الجـمال الحـسيّ، إذ حـاول أن يتفـرّد بحبيبتـهِ فوصفهـا بألفـاظ غزليّـة (حسـيّة) خرجـت عـن نطـاق المألـوف الحـسيّ، فكانـت أكـثر مُبالغـة وتكثيـف للحـس الغـزليّ (**أَضَوَؤهـا، أَهْنَؤهـا**)، إذ اشـتغل عـلى ثنائيتـين يُمثـلان مركـز الجـمال لـدى الأنثـى، الأول :- (**وجهـكِ**) إذ جعلـه مُتفـرداً بجمالـهِ لشـدّة نـوّره وضيـاء ملامحـه. والثـاني :- (**فـوكِ**) إذ وظّفـه تُوظّيفـاً معنويّـاً؛ لـكي يخـرج عـن دائـرة المحظـور الحـسيّ، لكـن! هـذا الخـروج لم يمنعـه مـن التصريـح الجـريء عـن لـذة فمهـا، وليـس هـذا فحسْـب بـل كانـت أكـثر إشراق وجـمال عـن غيرهـا. كـما خـرج عـن المألـوف اللفظـيّ إلى البنيـة الاسـتعاريّة، إذ جعـل الظـمأ لمراشـفها لا للـماء؛ كي يُوثّـق قـوة شـوقه ومـدى لهفتـه لحبيبتـهِ، عـبر دلالـة لفظيّـة نسـقيّة، وبعدها انتقـل إلى آليـة الـشرب، فجعلهـا مُنفـردة بذاتـهِ مُسـتثناة عـن غـيرهِ (**إلاّ بِروحـي لَقَـلَّ مَسْـبَؤها**)؛ كي يؤكـد غيريـة العلاقـة ومـدى إحساسـه بنسـق تملكـه لهـا.

أثـر المُقدِّمـة الغزليـة في سـياق المـدح يتضـح مـن خـلال خـروج الشـاعر عـن مألـوف الألفـاظ السـطحيّة وتخلّصـه مـن قيـود الفقـه في مُقدّمتـه، فهـذا الخـروج جعلـه يشـعر بمتسـع مـن الحريـة الذاتيّـة، كإنسـان شـاعر لا فقيـه عـالم، لـذا تعامـل مـع الأنثـى عـلى وفـق نسـق يتسـم بالحـسّ واللـذة، فهـذا النسـق كشـف عـن شـجاعة

الشاعر في تخطيه نسق المحظور وتعايشه مع الأنثى كذات مؤثرة لا مُقيدة، فهذا الأثر الحسيّ منحه مساحة جماليّة، جعلته يتعامل مع ممدوحه على وفقِ إظهار المحاسن بالارتكاز على شجاعتهم وسياق كرمهم إذ يقول(٣٩) :

في فتيةٍ فُرْشُهم إذا هَجَعوا
تُمسي وَرَمْلُ الفلاةِ أَوْطؤها
شَجّعتهم والليوثُ عاديةٌ
أَجَرُّها للصُّيودِ أَجرَؤها
فقاتَلُوا البِيدَ وانتضَوا أيدي ال
عيسِ لِلَبّاتِها تَوَجُّؤها
...
شاموا على البُعدِ للنّدى سُحُباً
كَفُّ عمادِ الإسلامِ مَنْشَؤها
فانتَجَعوا العِزَّ في ذُرا مَلِكٍ
عافوه في جّنّةٍ تَبَوَّؤها
وطَّأَ أكنافَ جُوده لهمُ
وخيرُ أكنافِهم مُوَطَّؤها

افتتح الشاعر مقطوعته المدحيّة بالتغني بشجاعتهم، إذ جعل الصحراء مُرتكزاً لنومهم ومحل إقامتهم، وهذا يحمل في طياتهِ دلالة مركزيّة لنسقٍ آخر يلاحق الصحراء إلا وهي دلالة (**الشجاعة**) التي ارتكزت على ملامح مُلاحقتهم للأسود وتجرؤهم على اصطيادها، فضلاً عن ذلك فأن فعلية الحدث في مُرتكز مُقدّمته، اتكأت على نسقٍ آخر إلا وهو (**القتال والنّضو**) ؛ لكي يُعلي من شأن الممدوح ويجعل ذاته مُتفردة بشجاعتها ومُطلقة بنسق قتالها (**فقاتَلُوا البِيدَ**)، وليس هذا فحسْب ، بل أخذ على عاتقه الممدوح إعانة العيس وقت إجهادها وهزل خطواتها في السفر، وبعدها انتقل إلى نسق النفعيّة فازاح الستار عن (**الكرم**)؛ ليجعل ضمن سياقه الممدوح(**عماد الدّين**) الذي تفوق بكرمهِ على السحب، التي لم تُحقق بعد دلالة المطر ومكان سقوطه، فدلالة(**العز والجود**) ترجع بسياقها الكرميّ إلى النسق الماورائي الذي ورثوه عن آبائهم واجدادهم، فالكرم سيمياء وجودهم والخير موطئ ذواتهم.

كان المدح من أكثر الأغراض الشعريّة استهلالاً بالمُقدِّمات التقليديّة، وهذه المُقدِّمات تتأرجح بين الطول والقصر بحسب الشعراء، فالشعراء المُقلّون والمغمورون، تمتاز مُقدِّماتهم بالقصر بالغالبِ ؛ لأنهم أرادوا أن يتخففوا بعض الشيء من القيود القديمة للقصيدة العربية . فكلما تقدّمنا في العصر العباسيّ، نجد ازدياد الحاجة إلى التخفف من القيود القديمة، وقد انتبه الشعراء إلى أنه لا تستحسن الإطالة في مُقدِّمات قصائد المدح، مما لا يتناسب مع مقام الممدوحين.(٤٠) لذا فالشاعر الأرّجانيّ جاء بمُقدّمة غزليّة تتسم بطولها قبل الدخول في الغرض الأساس، وهذا بدورهِ يعود إلى تمسك الشاعر بالمُقدِّمات القديمة

التقليديّة في بعضِ قصائدهِ إذ يقول (٤١) :

أرِقْتُ وصَحْبي بنَجْدٍ هُجودُ
وأيدِي الرّكائبِ وَهْناً ركودُ
لبَرْقٍ تَبَسَّمَ فاستَعْبــــرَتْ
جُفوني وحَنَّ الفؤادُ العَميـد
كأنّ تَلألُؤه في الظّــــلامِ
إذا لاحَ ثَغْرٌ لسلْمَى بَــرود
دنا ضوءه فَسَما ناظــري
إليه وسُقْياهُ منّا بَعيـــــد
فمَنْ بالأجارعِ من وَمْضِــه
مَشوقٌ ومَن بالمَطالي مَجود

يُريد الشاعر في هذه الأبيات، إخبار المُتلقي بالوضع النفسيّ الذي آل إليه بعد رحيل حبيبته، فمظاهر هذا الوضع اتضحت من خلال معطيات منها:- **(الأرق)،(والحزن)**، وهذا يكشف عن تأزم وضع الشاعر ووصوله إلى مرحلة من التعب اورثته هروب النوم من عينيهِ فضلاً عن حزنهِ، لكن! هذا الأخير تمخض على وفق صورة سيميائيّة للحبيبة **(لبَرْقٍ تَبَسَّمَ)**، أثارت حفيظة النفس وجعلت الشاعر بحالة فقدان لثباته، فعززت بداخلهِ الاشتياق والتوق لرؤيتها. فبعد انتقل إلى الكشف عن ملامحِ جمالها ولا سيما بياض أسنانها**(لاحَ ثَغْرٌ لسلْمَى بَرود)**، الذي شتت عُتمة المكان ببياضهِ، وبعدها ختم أبياته بتساؤل استفهاميّ انبأ عن حالة اليأس التي اتسم بها بعد عزمهم على الرحيل، فلا توجد قوة قادرة لتأخيرهم وإجبارهم على المكوث.

إن أثر المُقدِّمة يتضح من خلال عرض الشاعر لحالة اليأس التي اورثتها لحظة الرحيل للحبيبة، إذ أصبح الشاعر في حالة صراع وتأزم نفسيّ اشعره بفقدان من يُحب، لذا حاول أن يتغلب على سلبية الفقد من خلال مغادرتها إلى إيجابيات المدح، فعمد إلى رسم صورة إيجابية للممدوح تخطى بها قولبة السطحيّة، فرأى أن الشجاعة لا ترتكز على معالم الصراع بل ثمّة شجاعة للقول وهذه أسمى صور الشجاعة التي يتسم بها الرجل الحقيقيّ لا الرجل المجازيّ . لذا حاول الأرّجانيّ في مُدحته الاشتغال على الأنساق التي تُعزز من قيمة الممدوح وتُعلّي من سقف مزاياه ؛ للخروجِ عن سطحيّة المعنى وبيان الفضائل الساميّة للممدوح إذ يقول(٤٢) :

ولله ذو كرَمٍ لــــم يَـــــزَلْ
تَناهَبُ ما في يدَيْهِ الوُفود
يَقي دِينَه ويَقِي عِرْضَـــهُ
منَ الذَّمِّ طارِفُهُ والتّليـــــد
وتُطبَعُ للمُلْكِ مـــــن رَأيْهِ
صَوارِمُ ما تَحْتويها غُمود
ويا رُبَّ ذي لَجَبٍ أرْعَـــنٍ
له عَارِضٌ بالمنايا يَجـود
كثيرٌ به للسُّيوفِ البُــروقُ
كثيرٌ به للقِسيِّ الرُّعـــود

ركـز الشـاعر في معايـير نصّـه المدحـي عـلى نسـقي **(الكـرم والشـجاعة)**، وهـذا مـا سـار عليـه أغلـب الشـعراء في مقطوعاتهـم المدحيّـة. إذ اشـتغل الشـاعر عـلى نسـق **(الكـرم)** عـلى وفـق مُعطـى **(تناهـب)**؛ كي يُبالـغ بكـرم الممـدوح، ويجعـل كُلّ مـا يملكـه هـو ملـك لمـن يقصـده، وليـس هـذا فحسْـب، بـل أخـذ عـلى عاتقـهِ صيانـة دينـه وحفـظ عرضـه مـن المسـاس، وهـذا بـدورهِ عـزز مـن صـورة شـجاعة الممـدوح وخروجـه عـن إطـار المـدح التقليـديّ، فـلا تقتـصر الشـجاعة عـلى حالـة النـزال في الحـرب، بـل بإبـداء الـرأي والتمسـك بـه أمـام خصومهـم، وهـذا اسـمى درجـات الشـجاعة، فالممـدوح اتسـم بشـجاعة الـرأي في الخصـام وشـجاعة الإقـدام في الميـدان، فـلا يتوقـف عنـد عـارض فيجـود بالمـوت لمـن يُقبـل عليـه في الحـرب، إذ تخطـى بشـجاعتهِ ادوات الحـروب بقسـاوتها ومعايـير ديمومتهـا، وهـذا يكشـف لنـا عـن شـدة ثبـات الممـدوح في الحـرب، ونسـق إعجـاب الشـاعر بالممـدوح عـبر توظيفـه لإيجابيـات الخطـاب المـادح.

عمـد الشـاعر في مفاصـل مُقدّمتـه الغزليّـة إلى الكشـف عـن معـالم جـمال الأنثـى وقـوة تأثيرهـا عـلى ثبـات المُحب/الشـاعر مـن خـلال مفاصـل الجـمال الحـسيّ، فأثـر المُقدِّمـة يتضـح مـن خـلال انتقـال الشـاعر مـن معـالم الجـمال الحـسيّ، إلى معـالم اليقـين الملمـوس بالفعـل، مـن خـلال بيـان مزايـا حكمتـه وصـواب رأيـه، ففعليـة أثـر الانتقـال تتضـح مـن خـلال سـيطرة لُغـة الحـبّ عـلى تمفصـلات جـمال المظهـر الحـسيّ /للأثنـى، وجـمال العقـل بالحكمة/للممـدوح.

إن الغـزل الـذي وظّفـه الشـاعر في مُقدّمتـه، لم يكـن مجـاوزاً حـدّه مـن الحسـن الظاهـر الـذي قـد يُوقعـه في الفتنـة، لـذا قـد يبـدو حسـيّاً إلا أنـه لم يكـن مـن بـاب الوصـف المُتقـن، المُسـتقصي للصفـات، المُدقـق في تفاصيلهـا، والمسـتوعب لحركاتهـا ودقائقهـا، وإنمـا جـاء سريعـاً ذا وجـازة ظاهـرة وإيحـاء دال(٤٣) فرضتـه تلـك اللحظـة الشـعوريّة . لكـن يجـب الأخذ بعـين الاعتبـار، أن الشـاعر هـو فقيـه، وهـذه المكانـة تفـرض عليـه التحـرك في مسـارات الشـعر بحكمـة وتـروي كبـير، لكـن! الغـزل لم يجعـل لـه سـتار يمنعـه مـن التصريـح عـن مشـاعره ، أو يجعـل شـعره يسـمو بالسـطحيّة اللفظيّـة، لـذا عـبر عـن احاسيسـه وصرّح عـن مكنونـات نفسـهِ عـلى وفـقِ سـياقهِ العـذريّ وثقافتـه الفقهيّـة، وهـذا مـا جسّـده في مُقدّمتـه الغزليّـة فيقـول(٤٤) :

هِلاليّةٌ تَحِكي الهـلالَ بوجْـهـها
إذا لاح في ليلٍ مـن الفاحمِ الجَـعد
بها سُكْرُ طَرْفٍ مـن مُدامةِ ريـقةٍ
لعُنقودِ ضُدْغٍ فوقَ غُصْنٍ من الـقَدّ
أوَرديّةَ الخَدَّينِ مـن تَرَفِ الصِّبـا
ويا ابنةَ ذي الإقـدامِ بالـفَرسِ الـوَرْد
صِلِي واغنمي شُكْراً فما وردةُ الرُّبا
تَدومُ علـى حـالٍ ولا وَردةُ الخَـدّ

اتـكأ الشـاعر في هـذه الأبيـات عـلى جـمال المـرأة الحـسيّ، إذ بـدء مُقدّمتـه بالحديـثِ عـن جـمالِ وجههـا وإشراق ملامحهـا إذ وصفـه **(بالهـلال)**، الـذي يُشـتت الليـل الفاحـم بسـوادهِ. بعدهـا انتقـل الشـاعر إلى تأثـير جمالهـا عـلى مـن يـرى ملامحهـا، فقـوة تأثـير جمالهـا تفـوق قـوة الخمـرة عـلى شـاربها، فمـن يراهـا يسـكر بأطـراف انظارهـا ، كـما تُسـكر الخمـرة ريـق شـاربها، فوجـه الشـبه بـين القوتـين هـو الأثـر الفعـليّ المُغـيّر لمزاجيـات **الناظـر /المُحـبّ، والشارب/المُسـكر**. فجـمال وجههـا ينـم عـن رفاهيـة عيشـها، وبعدهـا ختـم الشـاعر مُقدّمتـه الغزليّـة ببيـتٍ مـن الوعـظ، كشـف عـن ثقافتـهِ الفقهيّـة بدلالـة لفظتـي **(صلّي،واغنمـي)**؛ ليكشـف عـن تبـدل أحـوال الدّنيـا وعـدم ثباتهـا عـلى نسـقٍ حيـاتي واحـد، فـلا فضـل العيـش ولا جـمال الوجـه دائـم، كلاهـما قابـل للـزوال، فمـرآة الإنسـان عـماد صلاتـه واغتنامـه عمـل الخـير.

عمـد الشـاعر في مفاصـلِ مُقدّمتـه الغزليّـة، إلى الكشـف عـن معـالم جـمال الأنثـى وقـوة تأثيرهـا عـلى ثبـات المُحـبّ/ الشـاعر، مـن خـلالِ مفاصـل الجـمال الحـسيّ، فأثـر المُقدِّمـة يتضـح مـن خـلالِ انتقـال الشـاعر، مـن معـالم الجـمال الحـسيّ إلى معـالم اليقـين الملمـوس بالفعـلِ للممـدوح، إذ كشـف عـن مزايـا حكمتـه وصـواب رأيـه، فظهـرت فعلية أثـر الانتقـال عـبر سـيطرة لُغـة الحـبّ بـين مفاصـل جـمال المظهـر للأنثـى ، وجـمال الحكمـة/ للممـدوح، وهـذا مـا نلحظـه في خطابـهِ المـادح لسـديد الدولـة محمـد بـن عبـد الكريـم الأنبـاريّ إذ يقـول(٤٥) .

مُؤيِّدُ دينِ اللهِ ما زال بالنـهـي
إذا أبدتِ الأيّامُ عـن حـادثٍ إدّ
إذا المَوقِفُ المُسترشِدِيُّ دعَا بِـه
غدا بصَراً في ناظِرَيْ ذلـك الرُّشد
حَباهُ أميرُ المؤمنين لنُصْحِـه
بضافيةِ النُّعَمى وصافـيةِ الـوُدّ
رآه سديداً من سهامٍ كِـفايـةٍ
وعن ساعدٍ يَنْضو من الرأيِ مُستَدّ
ولا تَدعُ العلياءُ صَهْوةَ طِـرْفِـه
تَقِرُّ ولا مِقْدارَ تَجفيـفـةِ البِـدّ

هُنا قـد أعـلى الشـاعر مـن سـلطة ممدوحه، لـذا وصفـه بالعقـل والحكمـة ومسـكه لزمامِ الأمـور في الشـدائدِ، وهـذا مـا دعـا الخليفـة إلى الاعتـماد عليـه في الأمـور التـي تتطلـب حسـن التـصرف والتعقّـل بقيادتهـا. وليـس هـذا فحسْـب بـل قرّبـه وأخـذ بمشـورتهِ، وهـذا التقـرّب جعـل الخليفـة يمنحـه مـا يتلـذذ بـه في الدّنيـا مـن حسـن الحـال وراحـة البـال، يرفقـه الكثـير مـن الحـبّ والوئـام، فهـذه المشـورة كشـفت عـن حكمـة **(ابـن الأنباريّ/الممـدوح)**؛ لامتلاكـهِ الصـواب في الـرأي وتمسـكه بمـا يقولـه أو مـا يُسـند إليـه، وهـذا مـا جعلـه يسـمو بـشرفٍ كبـيرٍ ورفعـة مقاميّـة ومكانـة لا تضاهيهـا مكانـة أخـرى.

نلحظ من كُلّ ما سبق أن التزام الشاعر بمعايير المُقدمة الطلليّة والغزلية ؛ لم يخرجه عن بنية التقليد القديم على وفقِ معالم الاستهلال النصيّ ، لكن! حدثت مُغايرة لفظيّة في التشكّيل النصّي ، مكّنت الشاعر من توسيع معالم رؤاه وادوات صياغته، لذا تعامل مع المقدّمة على كونها هوية ثقافيّة ؛ تُتيح له التعبير والتصريح فيُجسد إحساسه الشعريّ برهافة حسّ ، فهو إنسان شاعر قبل أن يكون فقيهاً ، فيُغادر بذاتهِ قيود الفقه وسلطة القضاء، لكنّ ذلك لم يمنعه من توظيف بعض المفردات والمُصطلحات الفقهيّة في بناه الشعريّة على وفقِ رؤية جمالية ؛ كي يُحقق سياقاً مُتزناً بين شاعريته وقوة سياقه ومكانته في المجتمع الفقهيّ ، لذا تفردّ بصياغتها على وفقِ أسلوب حداثويّ ارتضته معالم التطور والحضارة في العصر العبّاسيّ .

الخاتمة :

• اتسمّت المُقدّمات الشعريّة عند الأرّجانيّ بالطولِ، وهذا يدل على تمسك الشاعر بالأصول والمعايير القديمة في بناء القصيدة العربية .

• ارتكزت المُقدّمات الشعريّة ولا سيما (الطلليّة والغزليّة) على غرضِ المديح دون غيره من الأغراض الشعريّة الأُخرى ، إذ أخذ حيزاً كبيراً فيها .

• استعمل الشاعر بعض الألفاظ والمصطلحات الحداثويّة ولا سيما في المُقدّمة الطلليّة ؛ كي يُعلن مواكبته لمؤثرات التطور، بما يتوافق مع مظاهر الحداثة الشعريّة .

• كشفت المُقدّمة الغزليّة عن ثقافة الشاعر الفقهيّة، وهذا ما جعل مُقدّماته تتسم بالغزلِ العفيف والابتعاد عن الغزل الفاحش الجريء .

• اكتفى الشاعر في مُقدّماتهِ الغزليّة برمزيّة الأنثى دون التصريح المباشر باسمها .

• وظّف الشاعر بعض الألفاظ والمصطلحات الفقهيّة في مُقدّمتهِ الغزليّة توظّيفاً جماليّاً ؛ أبعدته عن حدّة التقييد وسطحيّة المقصد .

• لم يخلُّ المدح في مُقدّمات القصائد الشعريّة من أثر الغاية النفعيّة، وهذا ما جعل الشاعر يرتكز في مدحهِ على معايير الشجاعة والكرم وأصالة النسب .

• يتضح أثر المُقدّمة (الطلليّة والغزليّة)، من خلال تعبير الشاعر عمّا يجول بخاطرهِ من معالم الفرح أو الحزن أو الرهبة أو الحبّ أو الحذر من الآخر .

• يظهر أثر المُقدّمة (الطلليّة والغزليّة) أيضاً، من خلال محاولة الشاعر تحقيق غرض الاعتدال، بين ما يُريد مُعايشته كواقعٍ ذاتيّ فرضته إسقاطات البعد وأنظمة الرقيب وآثار الرحيل، وبين ما يُريد مُعايشته كواقعٍ غيريّ فرضته أنظمة السلطة وسياسة الاعتداد بها .

• وجد الشاعر في المُقدّمةِ (الطلليّة والغزليّة) المساحة الرحّبة، التي يُنفس

بهـا عـن مشـاعرهِ ومكنونـات ذاتـه، قبـل الولـوج إلى غرضـهِ الأسـاس .

• إنّ مُغـادرة الشـاعر لمعـالم غرضهِ المُسـتهل، اورثـه إمكانيـة تضخيـم ذات الممـدوح ؛ لتحقيـق الغايـة النفعيّـة .

• كشـفت المُقدّمـةِ (الطلليّـة والغزليّـة) عـن حـرصِ الشـاعر الكبـيرِ، في صياغـةِ أبياتـهِ عـلى وفـقِ قـدرٍ كبـيرٍ مـن البيـان والجـمالِ والحكمـة .

• التـزم الشـاعر بمعايـير التقليـد القديـم في تشـكّيل بنيـة المُقدمـة الطلليّـة والغزليـة، لكـن! هـذا التقليـد لم يجعلـه يسـير في دوامـة التقليـد، بـل عمـد إلى مُغايـرة لفظيـة حداثويّـة، فرضهـا تطـور الحيـاة وحضـارة الواقـع في المجتمـع العبّـاسيّ فضـلاً عـن معـالم ثقافتـه الفقهيّـة.

الهوامش :

(١) العـين، الخليـل بـن احمـد الفراهيـديّ ت (١٧٠ هـ)، ٥/ ١٢٢ .

(٢) مُعجـم مقاييـس اللغـة، أبـو الحسـين احمـد بـن فـارس زكريـا ت(٣٩٥هـ)، تحقيـق د. محمـد عـوض مرعـب، والآنسـة فاطمـة محمـد أصـلان، ٨٤٧ .

(٣) لسان العرب، لابن منظور، ١٢/ ٤٦٨-٤٦٩ .

(٤) التعريفات،الجرجانيّ،١٨٩-١٩٠ .

(٥) موسُـوعة كشـاف اصطلاحـات الفنُـون والعُلوم، محمـد عـلي التهانـويّ، ١/ ١٦٢٩ .

(٦) المُعجـم الفلسـفيّ بالألفـاظ العربية والفرنسـية والإنكليزيّـة واللاتينيّـة، د.جميل صليبـا، ٢/ ٤١٠.

(٧) مُعجم مقاييس اللغة، ٨٥٩.

(٨) مُفردات في ألفاظ القرآن الكريم ، الراغب الأصفهانيّ ت(٤٢٥هـ)، ٦٧٢ .

(٩) لسان العرب، ٣/ ٣٥٤ .

(١٠) مُعجـم مصطلحـات العـروض والقافيـة، د.عمـر عتيـق، ٢٤٦ .

(١١) الإبـداع الفنـيّ في مُقدمـة القصيـدة الحديثـة، د. شـوري عبـد المبـدي أحمـد سـلام، ٢٩٣، مجلـة كليـة الآداب بقنـا، العـدد ٥٤، الجـزء ٢، ٢٠٢٢م .

(١٢) مُقدّمـة القصيـدةِ العربيـة (في صـدر الإسـلامِ)، د. حسـين عطـوان، ٢٥ .

(١٣) مُقدِّمـة القصيـدَة العَربيـة في العـصر العبـاسيّ الأول، د. حسـين عطـوان، ٥٦ .

(١٤) سُـمّي بالأرجـاني، نسـبة إلى أَرَّجَـان: بفتـح أولـه، وتشـديد الـراء، وقـال بعضهـم : بتخفيـف الـراء ، وهـي مـن كـور الأهـواز مـن بـلاد خوزسـتان، فهـو الامـام الأوحـد ، أبـو بكـر أحمـد بـن محمـد بـن الحسـين الأرجـاني الشـاعر المشـهور،

كان قاضي تستر و عسكر مكرم ، ولد في حدود سنة (٤٦٠هـ) ومات في سنة (٥٤٤هـ)، فقال كان الأرجاني في عنفوان عمره بالمدرسة النظامية بأصبهان وشعره من آخر عهد نظام الملك، فله ديوان شعر حسن وفيه كُل معنى لطيف. ينظر : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، ، ابن خلكان، ١/ ١٥١، وسير أعلام النبلاء، الذهبي، ٢٠/ ٢١٠.

(١٥) ديوان الأرجانيّ،١/١٣٩-١٤٠ .

(١٦) هو سعد الدين أسعد بن الحسين المنشيء الخراسانيّ، تولّى ديوان الطغراء والإنشاء في وزارة عثمان بن نظام الملك سنة (٥١٦هـ)، كما تولّى ديوان الإنشاء في عهد السلطان مسعود بن محمد وكان مُعلماً للسلطان في أيام والده ، وله رأي مسموع عنده ، ، فتولّى منصب الطغراء والإنشاء واستمر بهما إلى آخر أيامه . يُنظر: تأريخ آل سلجوق، عماد الدّين الأصفهانيّ، ١٢١، ١٢٥، ١٢٩ . والكنى والألقاب ، عباس القميّ ت(١٣٥٩هـ) ، ٢/ ٤٤٩ .

(١٧) ديوان الأرجانيّ،١/ ١٤٤-١٤٥ .

(١٨) يُنظر: فلسفة المكان في الشعر العربي(قراءة موضوعاتية جمالية)، د. حبيب مونسي،٢٠.

(١٩) ديوان الأرجانيّ،١/١٨٣- ١٨٤ .

(٢٠) هو «علي بن أحمد بن علي بن عبدالله، ابو غالب من اهل سميرم ناحية من نواحي أصبهان، كان وزيراً للسلطان محمود بن محمد بن ملكشاه، وكان كبير القدر رفيع المنزلة، بني مدرسة بأصبهان وجعل فيها خزانة كتب نفيسة بخطوط منسوبة، وكان يقدم بغداد كثيراً وسكنها مدة وحكم بها، وابتنى بها دارا على دجلة، وكان ظالماً سيء السيرة». ذيل تأريخ بغداد، ابن النجار البغداديّ، ٣/ ٧٦ .

(٢١) ديوان الأرجانيّ،١/١٨٨- ١٨٩ .

(٢٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ١٢٩ .

(٢٣) ديوان الأرجانيّ، ٢/ ٤٢٩ .

(٢٤) هو أبو نصر ابن محمد القاشاني القيني ، من قرية قين من قاشان ، كان وزيراً للسلطان محمود وللخليفةِ المُسترشد بالله، كان عاقلاً مُهيباً عظيم الخلقة، إذ الزم أبا محمد الحريريّ بتكميل المقامات ، وقد كان كريماً ، فعمد الحريريّ إلى مدحهِ بمقاماتهِ ، أُختلف في سنةِ وفاته ، فمنهم من قال توفي في بغداد سنة (٥٢٢هـ)، وقيل توفي سنة (٥٣٢هـ) . يُنظر : هامش إكمال الكمال، الأمير الحافظ ابن ماكولا ت(٤٧٥هـ)، ٦/ ٣٧٥ . وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، ٦٣/٤ . والبداية والنهاية ، ابن كثير الدمشقيّ ، ٢٦٦/١٢ .

(٢٥) تأريخ الأدب العبّاسيّ، رنيولد أ- نكلسن، ٩٥ .

(٢٦) ديوان الأرجاني، ٢/ ٤٣٢ .

(٢٧) الواقعيّ والخياليّ في الشعر العربي القديم (العصر الجاهليّ)، د. حميد لحمداني، ٧١ .

(٢٨) ديوان الأرجاني،٢/ ٦٧٣ .

(٢٩) «هو أبو الفرج ابن سديد الدولة، كاتب الإنشاء في ديوان الخلافة ببغداد تولاه بعد وفاة أبية (٥٥٨هـ) واستمر إلى أن مات « الأعلام، خير الدّين الزركليّ ، ٢٥/٧ .

(٣٠) ديوان الأرجانيّ، ٢/ ٦٧٦- ٦٧٧ .

(٣١) مُقدّمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، ٤٥.

(٣٢) المرأة في أدب العصر العباسيّ، د. واجدة مجيد عبدالله الأطرقجي، ٥١- ٥٢ .

(٣٣) الغزل في الشعر الجاهليّ، سراج الدّين محمد،

٦ .

(٣٤) ديوان الأرجاني، ١/ ٣٠-٣٢ .

(٣٥) المصدر نفسه، ١/ ٣٨ .

(٣٦) أحمد بن الفضل بن محمود. الصّاحب أبو نصر، سيّد الوزراء، مختصّ الملوك و السّلاطين، أحد الأعيان المشهورين. ذكره عبد الغافر فقال: أحد أكابر العراق، و خراسان، تولى ديوان الاستيفاء والإنشاء وصار وزير تتش بن ألب ارسلان_من سلاجقة الشام_ كما صار وزير السلطان سنجر، كان له شأن كبير في الدولة السلجوقيّة، لكت هذا الشأن لم يدم طويلاً بسبب نشاط الحركة الباطنية، إذ قتلوه غيلة سنة (٥٢١هـ). يُنظر: تأريخ الإسلام، الذهبي، ٣٦/ ١٩٢.

(٣٧) يُنظر: مقالات في الشعر ونقده، د. حسين عطوان، ١٥٩ .

(٣٨) ديوان الأرجاني، ١/ ٨٤ .

(٣٩) المصدر نفسه، ١/ ٨٨- ٨٩ .

(٤٠) إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجريّ، د. يوسف حسين بكّار، ٦٨-٦٩ .

(٤١) ديوان الأرّجانيّ، ٢/ ٤١٢ .

(٤٢) المصدر نفسه، ٢/ ٤١٧ .

(٤٣) الغزل(ضوابط النظريّة وظواهر العدُول)، د. مصطفى عليّان، ١٢٥ .

(٤٤) ديوان الأرّجانيّ، ٢/ ٤٧٨-٤٧٩ .

(٤٥) المصدر نفسه ، ٢/ ٤٨١ .

المصادر والمراجع

•القرآن الكريم .

•إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجريّ، د. يوسف حسين بكّار،منشورات دار الاندلس، بيروت، ط٢، (د.ت) .

•الأعلام، خير الدّين الزركليّ ت(١٤١٠)، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥/ ١٩٨٠ م .

•إكمال الكمال، الأمير الحافظ ابن ماكولا ت(٤٧٥هـ)، اعتنى بتصحيحه والتعليق عليه الشيخ عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليمانيّ،منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٩٠ .

•البداية والنهاية ،لابي الفداء إسماعيل بن كثير الدمشقيّ ت(٧٧٤هـ)، تحقيق وتدقيق علي شيري، منشورات دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ط١/ ١٩٨٨ .

•تأريخ آل سلجوق، عماد الدّين محمد بن محمد بن حامد الأصفهانيّ، اختصار الشيخ الإمام العالم الفتح بن علي بن محمد البنداريّ الاصفهانيّ ، منشورات الكتب العربية، (د.ط)، ١٩٠٠م .

•تأريخ الأدب العبّاسيّ، رنيولد أ- نكلسن، ترجمة وتحقيق د. صفاء خلصوصي، منشورات الدار العربية للموسوعات،بيروت، ط١/ ٢٠١١م .

•تأريخ الإسلام، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي (ت ٧٤٨هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

•التعريفات، علي بن محمد الشريف الجرجانيّ ت (٨١٦هـ)،منشورات مكتبة لبنان، بيروت،ط١/ ١٩٨٥م .
•ديوان الأرّجانيّ(ناصح الدّين أبي بكر أحمد بن مُحمد بن الحسين(ت٥٤٤هـ))، تحقيق د. محمد قاسم مصطفى، منشورات مكتبة الفكر الجديد، ط١/ ١٩٧٩م .
•ذيل تأريخ بغداد، ابن النجار البغداديّ(محب الدين أبي محمد بن محمود) ت (٦٤٣هـ)، تحقيق مصطفى عبد القادر يحيى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
•سير أعلام النبلاء، الذهبي، شمس الدين، محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨ هـ)، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقسوسيّ، منشورات مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٩، ١٩٩٣م.
•العين، الخليل بن احمد الفراهيديّ ت (١٧٠ هـ)، تحقيق د. مهدي المخزوميّ، ود. إبراهيم السامرائيّ، مؤسسة دار الهجرة، ايران، ط٢، ١٩٩٠م .
•الغزل في الشعر الجاهليّ، سراج الدّين محمد، منشورات دار الراتب، بيروت،(د.ط)،(د.ت).
•الغزل(ضوابط النظريّة وظواهر العدُول)، د. مصطفى عليّان، منشورات مؤسسة الرسالة،بيروت،ط١، ٢٠٠٨م .
•فلسفة المكان في الشعر العربي(قراءة موضوعاتية جمالية)، د. حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط)، ٢٠٠١م.
•الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١١، ١٩٨٧م.
•الكنى والألقاب ، عباس القميّ ت(١٣٥٩هـ) ، تقديم محمد هادي الأمينيّ، منشورات مكتبة الصدر، طهران ، ط٥، ١٩٤٩م .
•لسان العرب، لابن منظور، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقيّ، ت(٧١١هـ)، منشورات دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٥٥م.
•المرأة في أدب العصر العباسيّ، د. واجدة مجيد عبدالله الأطرقجي، منشورات دار الرشيد، بغداد، ط١/ ١٩٨١.
•المُعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزيّة واللاتينيّة، د.جميل صليبا، منشورات دار الكتاب اللبنانيّ، ومكتبة المدرسة، بيروت/ لبنان، ١٩٨٢م.
•مُعجم مصطلحات العروض والقافية، د.عمر عتيق، دار أسامة للنشر والتوزيع، الاردن، ط١/ ٢٠١٤م.
•مُعجم مقاييس اللغة، أبو الحسين احمد بن فارس زكريا ت(٣٩٥هـ)، تحقيق د. محمد عوض مرعب، والآنسة فاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث العربي، بيروت،(د.ط)، ٢٠٠٨م.
•مُفردات في ألفاظ القرآن الكريم ، الراغب الأصفهانيّ ت(٤٢٥هـ)، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم ، دمشق، ط٤،

٢٠٠٤م .
•مقالات في الشعر ونقده، د. حسين عطوان، منشورات دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
•مُقدّمة القصيدةِ العربية (في صدر الإسلامِ)، د. حسين عطوان، منشورات دار الجيل، لبنان، ط١/ ١٩٨٧م .
•مُقدِّمة القصيدَة العَربية في العصر العباسيّ الأول، د. حسين عطوان، دار المعارف، مصر،(د.ط) ١٩٧٤م.
•موسُوعة كشاف اصطلاحات الفنُون والعُلوم، محمد علي التهانويّ، تحقيق د. علي دحروج، منشورات مكتبة لبنان، ناشرون، ط١/ ١٩٩٦م.
الواقعيّ والخياليّ في الشعر العربي القديم (العصر الجاهليّ)، د. حميد لحمداني، منشورات حميد لحمداني ، المغرب، ط٢، ٢٠١٦م .
•وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، أبو العباس شمس الدّين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن خلكان(ت٦٨١هـ)، تحقيق إحسان عباس، منشورات دار الثقافة بيروت (د.ط) ، (د.ت) .

الدوريات

•الإبداع الفنيّ في مُقدمة القصيدة الحديثة، د. شوري عبد المبدي أحمد سلام، ٢٩٣، مجلة كلية الآداب بقنا، العدد ٥٤، الجزء ٢، ٢٠٢٢م