بائيَّةُ بشَّار بن بُرد في مدحِ الخليفةِ المهديّ، دراسةٌ أسلوبيَّةٌ

Ba'iyya Bashar ibn Burd in Praising of the Khalifa Al-Mahdi (A Stylistic Study)

أحمد علي موسى الزواهرة [1]

Ahmad ali mosa alzawahrah [1]

10.15849/ZJJHSS.231130.07

المُلخّص

يتناولُ هذا البحثُ قصيدةَ بشّار بن بُرد في مدحِ الخليفةِ المهديّ بالدِّراسةِ الأسلوبيَّةِ. ويحاولُ من خِلالِ هذه الدِّراسةِ الوقوفَ على أبعادِ النَّصِّ الفنِّيَّةِ والجماليَّةِ، وذلك من خِلالِ تتبُّعِ أهمِّ الوسائِلِ والأدواتِ الأسلوبيَّةِ الّتي برَزَتْ في القصيدةِ، وتحليلِها على مستويَيْن. الأوَّل: الوقوفُ على قيمتِها الفنِّيَّة وكشفِ جماليَّاتِها. والثّاني: تتبُّعُ أهمِّيَّتِها في بِنيَةِ القصيدةِ الكُلِّيَّةِ، ودورِها في تآلُفِ وحداتِها، وتشكيلِ وحدةِ النَّصِّ من خلالِ الكشفِ عنِ العلاقاتِ القائمةِ بينَ تلك الوسائلِ الفنِّيَّة، وخدمتِها للغرضِ العامّ من القصيدة. وهذا بعدَ ربطِها بالجوِّ العامّ للقصيدة، وغايةِ الشَّاعرِ منها، وحالتِهِ عندَ كتابتِها. وقد اعتمدَ البحثُ وسائِلَ أسلوبيَّةً ثلاثًا لتحقيقِ ذلك، هي: المطلَعُ، والتَّكرارُ، والتَّضادّ؛ إذ كانت هذه الوسائِلُ بارِزَةً في النَّصِّ، وقد اتَّكأَ عليها الشَّاعِرُ في إيصالِ مُرادِهِ وتشكيلِ رؤيَتِهِ الفِكريَّةِ والفنِّيَّةِ. كما منحَتِ النَّصَّ قيمةً فنِّيَّةً وجماليَّةً كبيرةً.

الكلمات المفتاحيّة: بشّار بن برد، شاعر عبّاسيّ، دراسة أسلوبيّة.

Abstract

The research deals with Bashar bin Burd's poem in praising the khalifa al-Mahdi through a stylistic study. It attempts to identify the artistic and aesthetic dimensions of the text. It also traces the most important stylistic means and tools that appeared in the poem. On the other hand, it analyzes them on two levels. The first: it identifies its artistic value and reveals its aesthetics, and the second: it traces its importance in the overall structure of the poem, its role in the combination of its units, and forming the unity of the text by revealing the existing relationships between those artistic means, and their aim to the general purpose of the poem. This is after linking it to the general idea of the poem, the poet's purpose for it, and his state when writing it. The research adopted three stylistic methods to achieve this: introduction, repetition, and contrast. These methods were prominent in the text, and the poet relied on them to convey his meaning and form his intellectual and artistic vision. It also gave the text great artistic and aesthetic value.

Keywords: Bashar bin Burd, Abbasid Poet, Stylistic study

[1] جامعة إربد الأهلية، الآداب والفنون، اللغة العربية وآدابها

الأدب والنقد، أدب عباسي

***للمراسلة:** a.zawahreh@inu.edu.jo

تاريخ استلام البحث: 2023/07/26

تاريخ قبول البحث:2023/10/16

[1]Irbid National University, Arts and literature, Arabic language and its literature, Literature and criticism, Abbasid literature

***Corresponding author:** a.zawahreh@inu.edu.jo

Received: 26/07/2023

Accepted: 16/10/2023

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

المُقدّمة

يُعد بشّار بن برد (ت168هـ) أحد أهم شعراء الأدب العربي عمومًا، والعصر العباسي تحديدًا، فهو علم من أعلام الشعر العربي على مر عصوره، ويمثّل قيمة أدبية وفنية كبيرة، "فلقد كان ثورة أدبية كبرى في شعرنا العربي"[(1)]؛ وهذا لغنى شعره، ونضجه الفني، وتعدد اتّجاهاته، واتّخاذه وسائل فنية متنوعة لإثراء نصوصه. وتعد هذه القصيدة في مدح الخليفة المهدي (ت196هـ) مثالًا على ذلك.

ويقوم هذا البحث على دراسة قصيدة بشّار بن برد من الناحية الأسلوبية، وذلك من خلال اعتماد وسائلَ أو أدواتٍ ثلاثًا لتحقيق ذلك، وهي المطلع والتّكرار والتّضاد، ودراستِها بوصفِها ظواهرَ أسلوبية، وتتبّعِ دورِها الأسلوبي والفني والبلاغي في تشكيل الخطاب العام الذي تحمله القصيدة. وكذلك يحاول البحث ربط كل أداة من هذه الأدوات في تشكيل رؤية واحدة تجمع النّص، وتشكّل وحدته حتى يصبح قالبًا واحدًا. وكذلك محاولة الكشف عن دور كلّ منها في إظهار مراد الشاعر، ومدى ترابطها وتآلفها فيما بينها لتشكيل النّص الشعري، والكشف عن مكنوناته بما تؤدّيه كل أداة من دور في تشكيل القصيدة في كلّيتها؛ فهي أدوات شكّلت شعرية النّص، ومن أدوات اللغة الشعرية التي تنقل النّص إلى حيّز الأدبية أو الشعرية، وتسمو به عن اللغة العادية. وكانت هذه الأدوات هي المنطلقات أو المفاتيح للكشف عن شعرية النّص وجمالياته، ودورها في إقامة خيط يربط أجزاءه وينْظِمه؛ إذ كان لكلّ منها دور في ذلك.

وجاء اختيار هذه الوسائل أو الأدوات –دون غيرها– لبروزها في النص، وكذلك لاتّكاء الشاعر عليها وإعطائها الأهمية الكبرى في تأدية مراده وهدفه من القصيدة، وكذلك لامتدادها في القصيدة، وتغلغلها في جميع لوحاتها، فكانت عبارة عن وسائل بارزة فيها. ولا يعني هذا عدم وجود وسائل أخرى في القصيدة، لكنها قد تكون أقل قيمة، أو قد تحتاج إلى دراسة أخرى ضمن رؤية جديدة في دراسة النص الشعري.

وتقوم منهجية البحث على الكشف عن الأدوات والوسائل وتحديدها وبيان الشواهد عليها، ثم تحليلها والوقوف على قيمتها الأدبية؛ لذلك اتّخذ الباحث المنهج الأسلوبي الذي يقوم على دراسة الظاهرة أسلوبيًّا، وذلك بالاستعانة بالمناهج الأخرى، مثل المنهج الوصفي التحليلي الذي يتكامل مع المنهج الأسلوبي.

وتأتي هذه الدراسة متمّة لدراسات سابقة في هذا المجال، فهي دراسة تتبّعت بعضًا من الوسائل التي اتّبعها بشّار بن برد في قصيدته؛ لذلك فهي تتقاطع مع نوعين أو اتجاهين من الدراسات. الدراسات الأولى: هي الدراسات التي عنت بدراسة بشّار بن برد ودرست أشعاره، وهي دراسات كثيرة ومتنوعة، فبشّار قد دُرِس قديمًا وحديثًا، وتعددّت الدراسات التي درست شخصيته وشعره، وتنوّعت مُنطلقاتها. ومن تلك الدراسات التي تتقارب من هذه الدراسة: دراسة فاروق دراوشة: "ظاهرة التّكرار في شعر بشّار بن برد: دراسة أسلوبية"، فدرست ظاهرة التّكرار وتتبّعتها في الديوان بشكل عام، بينما تنفرد هذه الدراسة بتتبّع قيمة التّكرار في نصٍّ واحد وإبراز القيمة الفنية له، وكذلك دوره في تشكيل النص وربط لوحاته، وتآلفه مع الظواهر الأسلوبية الأخرى. والدراسات الثانية: هي الدراسات الأسلوبية، وهي كذلك غير جديدة، ومتعدّدة الاتجاهات، ولكن يحاول الباحث هنا دراستها في نصٍّ لشاعر قديم، وبيان دورها في بناء النّص.

---

(1) نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشّار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، 1983م، ص355.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

بين يدي النّص

هذه القصيدة في مدح الخليفة المهدي. وقبل دراستها لا بدّ من الإشارة إلى الحقائق التي شكّلتها، ومن أبرزها علاقة بشّار بن برد مع العباسيين بشكل عام، وعلاقته مع المهدي بشكل خاص. فإن علاقته مع العباسيين كانت مشوبة بالتّقلب والتّغيير، وذلك أنه كان مبغضًا لهم رافضًا لحكمهم. وقد كان كثير التلوّن في ولائه، شديد التّعصّب للعجم. فمرة يفتخر بولائه للقيسيين، ومرة يتبرأ من ولائه للعرب، وهكذا[1]. وقد "كان شعوبيا حاقدًا، كارهًا للعرب كرهًا شديدًا، معتدًّا بالفرس وحضارتهم اعتدادًا بعيدًا"[2]. أما بالنسبة لعلاقته مع المهدي فقد كانت علاقة متغيّرة، فحينًا نراه يقرّبه ويكرمه، وحينًا آخر يبعده ولا يقبله. وهذا عائد إلى بشّار نفسه، فقد كان مضرب مثل في الفجور والغزل الفاحش وسوء المعتقد، وقد أُورث سمعة سيئة، وأثيرت حوله كثير من الشكوك التي تتعلّق بمعتقده وفكره، ورمي بالزندقة. ولذلك أدرك أنّ عليه تحسين صورته أمام المجتمع ككل، وأمام المهدي تحديدًا، الذي لم يرض أفعال بشّار وسيرته، ولعلّ هذا ما جعله يتتبّعه ويأمر بقتله[3]، فقد حرص المهدي على تطبيق شرع الله – عز وجل– وتتبّع الزنادقة[4]، وقتل كثيرًا منهم حتى قيل فيه كان قصّابًا في الزنادقة[5]. ولعل مما أغضبه أيضا رثاء بشّار لهؤلاء الزنادقة والتحسّر عليهم.

وبناء على ذلك كله نستطيع القول إن بشّار بن برد أراد أن يحسّن من صورته أمام المهدي، ويظهر له انصياعه لأوامره وتركه للأفعال التي كان يفعلها؛ وذلك لسببين، أولًا: خوفا على نفسه من المهدي، وثانيًا: طمعًا بالقرب منه والحصول على ما يريد. فأنشأ هذه القصيدة التي لم تكن مجرد قصيدة مدح، بل كانت عبارة عن رسالة للمهدي تبين له أن بشّارًا أصبح إنسانًا آخر، وتغيّر وترك ما كان عليه. فجاءت هذه القصيدة التي تجاوزت السبعين بيتًا، وكانت على بحر المنسرح، حاملة لبعض المعاني والرسائل التي أراد بشّار إيصالها للمهدي، وقد تكوّنت من أربع لوحات[6].

تحليل لوحات القصيدة

جاءت اللوحة الأولى لوحة غزلية تقليدية. وقد تشكّلت من البيت الأول إلى البيت العشرين، وهي لوحة واسعة استطاع من خلالها أن يثبت للمهدي أنه باقٍ على سنن الأولين ومتمسّك بكلّ عربيّ أصيلٍ، فهي مقدّمة غزلية. وتعد المقدمة الغزلية أوسع المقدمات انتشارًا في صدور قصائد بشّار، وقد يعود ذلك إلى أن الغزل من أكثر الموضوعات التي تفنّن بها بشّار، وعليه يجب أن نفرّق بين غزله وبين مقدماته الغزلية؛ إذ نجد في غزله الدعوة الصريحة إلى الفسق والفجور، وجوعه الجنسي وغير ذلك، وهذا ما لا نجده في مقدماته الغزلية، وذلك لسبب بسيط،

---

[1] انظر، الأصفهاني، أبو الفرج (ت356هـ)، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت ط3، 2008م، جـ3، ص96.

[2] عطوان، حسين، شعراء الدولتين الأموية والعباسية، دار الجيل، بيروت ط2، 1981م، ص230.

[3] انظر، الأصفهاني، الأغاني، جـ3، ص173.

[4] انظر السيوطي، جلال الدين (ت911هـ)، تاريخ الخلفاء، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط11، 2003م، ص217.

[5] انظر الذهبي، الإمام شمس الدين محمد (ت748هـ)، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط وعلي أبو زيد، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط11، 1996م، جـ7، ص401.

[6] انظر نص القصيدة، بشّار بن برد، الديوان، جمع وتحقيق وشرح محمد الطّاهر بن عاشور، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007م، جـ1، ص340.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وهو أنه كان ينشدها بين أيدي الخلفاء والولاة ممّن كانوا يتولون رعاية شؤون المسلمين ويحافظون على الآداب العامة[1]. وهذا ما نجده في هذه القصيدة؛ فنحن أمام غزل عادي لا يزيد على أنه تقليد موروث. ونستطيع القول أيضا إن "المديح هو أهم غرض وصل بشّار بالتراث القديم فقد حافظ فيه محافظة شديدة على سننه المورثة"[2]. فقد كان من التقليد المتبع في قصيدة المديح في العصر العباسي الأول هو ذكر الشاعر لأحبابه وتذكر خلّانه وأيامه الخوالي ووصف رحيلهم عنه وذلك في مستهلّ قصيدة المديح[3]. لذلك فقد نجد في غرض المديح عند بشّار ما لا نجده في غيره من الأغراض من ناحية السير وفق النظام التقليدي للقصيدة العربية، ولعّل بشّار كان قاصدًا ذلك، فهو لا يستطيع أن يخرج على هذا النظام في مدائحه، لأنه يدرك عدم تقبّل هذا الخروج من قبل ممدوحيه. لذلك يعلم كيف يسترضي ممدوحيه ويستميلهم إليه.

ثم جاءت اللوحة الثانية التي امتدّت بين البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثالث والثلاثين، وهي لوحة مديح خالص تعلّقت بالمهدي وذكر صفاته الحميدة وما إلى ذلك. ثم جاء الشاعر بلوحة ثانية قصيرة وامتدّت بين البيت الرابع والثلاثين إلى البيت الواحد والأربعين. وهذا شيء مثير للاستغراب، فكيف يعود الشاعر إلى ذكر الرحلة وصعوبتها بعد مباشرته بالمديح، وكان قبل ذلك قد بدأ بلوحة غزلية كانت بمثابة مقدمة للقصيدة؟ ولعلّه في ذلك أراد أن يستعطف المهدي أكثر، وذلك فيما تحول من مزيج إلى ذكر صعوبة الوصول إليه. ثم جاءت اللوحة الرابعة وامتدّت من البيت الثاني والأربعين إلى نهاية القصيدة، وهي لوحة مديح لا تختلف كثيرًا عن اللوحة الثانية، بل هي مكملة لها لولا وجود اللوحة الثالثة التي فصلت بينهما.

لقد شكّلت هذه اللوحات القصيدة وأصبحت كجسد واحد، ولا نستطيع الاستغناء عن أي جزء منها، ونستطيع القول إن الكيان العضوي للقصيدة قد صار سمة غالبة على تجارب شعراء تلك المرحلة، وأصبحت هذه التجارب تجسّد لحظة شعورية واحدة، وتنتشر فيها منذ بدايتها إلى نهايتها رؤية واحدة مركزة، فيتحقق ذلك الوصف فيما بينها بطريقة أشبه بالصّهر. وأصبحنا نظفر بالكيان العضوي الموحّد داخل القصيدة الواحدة[4]. فجاءت هذه القصيدة مثالًا على تحقيق الوحدة العضوية في النّص الأدبي. وهذا ناتج من العلاقات التي تربط بين لوحاتها التي سوف تتبين فيما بعد –إن شاء الله–. وجاء تتبع هذه العلاقات من خلال الوسائل الفنية الآتية: المطلع والتّكرار والتّضاد، وربطها مع فكرة النّص للخروج برؤية واضحة تجمعه.

1- المطلع

لمطلع القصيدة أهمية كبيرة في بنائها، وجاء اهتمام الشعراء بهذا الجزء المهم منها لإيمانهم أن المتلقي قد يعجب بالقصيدة كلها وينشدُّ إليها، أو ينفر منها ويتركها لمجرد سماعه هذا الجزء منها، فقد قيل: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان. وقالوا: ينبغي للشاعر أن يحرز في أشعاره، ومفتتح أقواله؛ مما يتطير

---

[1] انظر، عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص69-70.

[2] ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1966م، ص209.

[3] انظر، إسماعيل، عز الدّين، في الأدب العباسي، الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م، ص338-339.

[4] انظر، العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ص11.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

منه"[1]. وكذلك فإن "تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة"[2]، وهذا فيه عناية كبيرة للمستمعين واعتبار نفسي لحالهم[3]. لذلك فإنّ المطلع هو العتبة الأولى للدخول إلى عالم النّص، "وقد سميت عتبات النّص بهذا المصطلح فيما هو جلي نسبة إلى عتبة البيت، فهي الأساس والركيزة التي يقوم عليها النّص"[4]. وهذا ما نجده في قصيدة بشّار، فعنايته بالمطلع كانت كبيرة جدًّا، واختزنت مقصده، وبيّنت حاله، ولبّت حاجته المنشودة من القصيدة ككل.

ولعل أول ما نجده من اهتمام بمطلع القصيدة عنده هو البيت الأول، وتحديدًا في حسن اختياره لأداة النداء (يا) في قوله:

يا صاحِبَيَّ العَشِيَّةَ اِحتَسِبا جَدَّ الهَوى بِالفَتى وَما لَعِبا

فقد تكفّلت أداة النداء (يا) بشدّ المتلقي وجذبه لما هو آت، ذلك أن النداء يمثل "قمة الإحساس والحاجة الملحّة إلى لفت من يسمع وإيقاظه"[5]، ولفت الانتباه جاء من خلال التنبيه الذي يحمله النداء. ولا تتوقف دقة اختيار المطلع عند أداة النداء (يا) فحسب، بل نرى أن بشّارًا وجّه هذا النداء لمثنّى (صاحبيّ)، وهنا برزت براعته ودقّة اختياره لأسلوب النداء، فإذا ربطنا هذا الأسلوب بالجو العام للنص نراه جاء خادمًا له ومتوافقا معه توافقًا تامًّا، وهذا أيضًا في اختياره لكلمة (صاحبيّ) في خطابه، فهنا قد سار وفق نظام القصيدة العربية التقليدية، واتّبع سنّة القدامى من خلال مخاطبة الرفيقين في السفر، وكلّ ذلك لكي يثبت للممدوح (الخليفة المهدي) أنه لم ينسلخ من عربته، ولم يتجاوز سنن القدامى في أشعارهم بل وافقها. وقد يكون ذلك كله إرضاء للمهدي، ومحاولة تغيير للصورة التي انطبعت في ذهنه عن بشّار، ومن ثم يحاول إيصال رسالة ضمنية للمهدي حول نظرته إلى العرب ومحاولة تقليدهم. وهذا ما كان مثار شك من قبل معاصري بشّار ومنهم المهدي. فهو قاصد أن يبني قصيدته هذا البناء، فقد صرّح بشّار بذلك وبيّن أنه كان يبني مدائحه بناءً أعرابيًّا إرضاء لممدوحيه، وهذا ملاحظ على مقدمات مدائحه التي وصلته من حيث بنائها بالتراث الفني القديم[6]. ولعل هذا ما يؤكده فعل الأمر المسند إلى ألف الاثنين (احتسبا). وإن الخطاب الذي يحمله المطلع يدل على ضرورة التغيير والتحول أو الانتقال من حال إلى آخر، فهو يخاطب صاحبي العشية، ويأمرهما أن يحتسبا أي يكتفيا أو يتوقّفا أو ينصرفا عن فعل أمر ما، وهذا ظاهر من استخدام فعل الأمر (احتسبا) دون غيره، لما يحمل من دلالات الاكتفاء والتوقف عند حد ما، وكأنه يقول يجب التغيير الآن والتوقف عن الأفعال الماضية فقد (جَدّ الهوى بالفتى وما لعبا) فأصبح الأمر خطيرًا وجديًّا لا يحتمل اللّعب، فيضعنا أمام أمر جلل يستدعي كل هذا التغيير والتحول. وبناء على ذلك من المقصود (بالفتى) في البيت الأول؟ قد نستطيع

---

[1] العسكري، أبو هلال (ت395هـ)، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1952م ص431.

[2] القرطاجنّي، حازم (ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ط3، 1986م ص309.

[3] انظر، بكّار، يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009م، ص204.

[4] الأحمد، فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م ص223.

[5] أبو موسى، محمد، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1979م، ص279.

[6] انظر، ضيف، شوقي، العصر العبّاسي الأول، ص209.

القول إن الفتى هو نفسه بشّار بن برد، فهو من جَدّ أمرُهُ. لذلك فقد لجأ هنا إلى أسلوب التجريد، وذلك لوظيفته وهدفه الذي يرتبط بتجربة الشاعر أو الرؤية التي يعبر عنها، وفي هذا إشارة إلى البعد النفسي العميق للشاعر، وهو أسلوب يوحي بالجو النفسي للقصيدة ولموقف الشاعر من الأشياء[1]. لذلك فإننا نتلمّس الاضطراب والتوتر والخوف من بداية القصيدة، فيبين لنا اضطراب الشاعر وتوتره تجاه أمر ما، وعدم ارتياحه تجاهه، لذلك فقد يعد هذا التوتر مدخلًا لدراسة النّص، وتتبع الحالة النفسية لصاحبه، وبالتالي بيان هدفه من النّص ككل.

يحاول بشّار من خلال مطلع قصيدته أن يبين للمهدي أنّه تغير، وانصرف عمّا كان يعمل من أعمال في ماضيه، وهذا ما نجده أيضًا في اللوحة الأولى التي كانت عبارة عن مقدمة غزلية، كالتي نجدها في قصائد المديح في عصور الأدب العربي السابقة، فلم يتخلّى بشّار عن هذه اللوحة لأنه يدرك تماما قيمتها عند المتلقين، ومدى ميولهم إلى هذا النوع من المقدمات، وبذلك يضمن نجاح مقدمته، وحسن مطلعه، ومدى تأثيره في المتلقي، ومن ثم الوصول إلى الهدف العام من قصيدته، وقد يكون بذلك قد قطع خطوة أولى في جذب المهدي واستعطافه. "فالاستهلال الناجح هو الأساس الذي تتّكئ عليه القصيدة، بوصفه أساسًا لغويًّا تركيبيًّا فنيًّا وجماليًّا، كاشفًا عن بعض سمات الشّاعر النفسية، المنسجمة مع غرض القصيدة، وأبعادها الدلالية الملتحمة بغايات النّص"[2].

ومن المطلع أيضًا نجد حسن اختيار بشّار لحرف (الباء) قافية لقصيدته؛ فإن صوت حرف الباء من أصوات القلقلة، أو الأصوات الانفجارية بالتعبير الحديث[3]، وانفجارية هذا الصوت هي شبيهة بانفجارية نفس بشّار بن برد، التي تريد أن تتغيّر، وتثور على الماضي، فخوفه من المهدي جعله في حالة نفسية صعبة استدعت هذا التغيير، وعليه أن يثبت للمهدي جدّيته في ذلك، وكان هذا التغيير أشبه بثورة نفسية داخلية، سببها حالة الخوف التي يعيشها.

وبناءً على ذلك فإنا نرى أن المطلع في هذه القصيدة هو جزءٌ أساسيٌّ منها، فهو أدى دوره بفتح النّص، وتمهيد الطريق لرسم خيط يجمع النّص من مطلعه إلى آخر لوحاته، وذلك من خلال العلامات التي تكفّل بها، ومنها بيان خوفه من المهدي منذ بداية النّص، وكذلك إظهار نية التغيير والتحول التي ينادي بها الشاعر، وغيرها من أمور ظهرت من خلال مطلع القصيدة.

2- التّكرار

يعد التّكرار من أهم الظواهر اللغوية والأساليب الفنية التي يتّخذها الأديب للارتقاء بنصه جماليًّا؛ إذ يكسب النّص جمالية وحيوية وبعدًا فنيًّا عميقًا. ووجد الشعراء فيه خير وسيلة للتعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم، وتسليط الضوء على الجانب المهم منها. ولا يتوقف دوره على الجانب الزخرفي اللفظي؛ وإنما يتعدّى ذلك، "فلا يأتي في القصيدة من باب الترف اللغوي، أو العبث الفني؛ وإنما له ارتباطه المباشر في الحالة النفسية للشاعر، وما يريد أن

---

[1] انظر، ربابعة، موسى، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 22، عدد 2، 1995م، ص736.

[2] القرم، توفيق، وزهير المنصور، مظاهر من الانزياح الأسلوبي في شعر الخنساء، قصيدة "كأنّ عيني لذكراه" نموذجًا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 46، عدد 4، 2019م، ص511.

[3] انظر، بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص378.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

يوصله من رسائل ومضامين فكرية تحملها القصيدة"[1]. "وله دور في إضاءة التجربة الشّعرية وتعميقها"[2]، لذلك فإنّ مصدره التجربة الشّعرية والحالة النّفسية والانفعالية[3]، فمقصد الشاعر منه هو التركيز على جانب ما، وإبرازه والاهتمام به أكثر من غيره، لما يمثله هذا الجانب من حالة نفسيّة وفكرية لها أبعادها بالنسبة إليه. وحدّه هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي، ويعدّ سر نجاح الكثير من المحسّنات البديعيّة[4]، ويقوم على "إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعدّدة من نصٍّ أدبيّ واحد"[5]. ولعلّ هذه المعاني مأخوذة من الأصل اللغوي لمادة: كرر، فنجد فيها: كَرَّر الشيء وكَرْكَرَهُ: أعاده مرة بعد أخرى. والكرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التّكرار[6]. فالمقصد من التّكرار هو ترديد ذكر حرف أو كلمة أو أداة أو جملة أو فكرة أو أية جزئية من النّص. وهو شيء أساسيٌّ في بنية النّص، وله دلالات ووظائف تتعلق بالمعنى، فهو يحاول أن يكشفه أو يوضّحه أو يؤكده، أو أية وضيفة أخرى. وهذا ما تنبّه إليه العرب القدامى في نقدهم، فقد توقفوا عند حدوده في النّص الأدبي، ودوره في بنائه، وبعض أنواعه ومحاسنه ومساوئه[7].

"أمّا التّكرار عند بشّار بن برد فنجده بصورة بارزة لافتة للنظر، تشكّلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة وبشكل كبير جدًّا، ثمّ في تكرار البداية، وظهرت أيضًا في شعره بصورة واضحة، وشكّل منها إيقاعات متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرّر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية المضطربة"[8]. فهي ظاهرة بارزة في شعره ومصدرها نفسيته، ومتولّدة من اضطراباته التي عايشها في حياته. وفي هذه القصيدة نجد أن التّكرار يمثّل جانبًا مهمًا وركيزةً أساسيةً في بنائها، وظهر اعتماد الشاعر عليه بشكل ملحوظ، وأصبح مثيرًا أسلوبيًّا يستفز القارئ ويحرّكه لكشف أسراره وخفاياه. وقد تمثّل التّكرار في لوحات القصيدة جميعها، وكان متغلغلًا فيها، واستطاع في النهاية أن يؤدي دورًا كبيرًا في بناء النّص الشّعري. وقد قسّم الباحث التّكرار في هذا النّص وفق ثلاثة محاور، هي: تكرار الأسماء، وتكرار الصّيغ، وتكرار الأمثال.

أ. تكرار الأسماء

وهذا النوع من التّكرار هو الأكثر حضورًا في هذا النّص، وكان منسجمًا مع المغزى العام له. وأول هذه الأسماء التي تكرّرت هو اسم (سلمى)؛ حيث تكرر في أربعة مواضع، إذ ورد في قوله:

---

[1] المزايدة، إسماعيل، التّكرار في شعر حيدر محمود، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 42، ملحق 2، 2015م، ص1547.

[2] الكيلاني، إيمان، بدر شاكر السيّاب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط11، 2008م، ص284.

[3] انظر، السيّد، عزّ الدّين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م، ص79.

[4] انظر، وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص117-118.

[5] السيد، شفيع، البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1987م، ص171.

[6] انظر، ابن منظور، جمال الدين الأنصاري (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005م، مادة: كرر.

[7] للاستزادة في ذلك انظر، الجاحظ، عثمان بن بحر (ت255هـ)، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، جـ1، ص79. وابن قتيبة (ت276هـ)، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م، ص235. وابن جنّي، أبو الفتح (ت392هـ)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1952م، جـ3، ص101. وابن رشيق القيرواني (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2001،1م، جـ2، ص92. وابن الأثير، ضياء الدين (ت637هـ)، المثل السائر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط8، 1992م، ص264.

[8] الدراوشة، فاروق، ظاهرة التّكرار في شعر بشّار بن برد دراسة أسلوبية، محور الدراسات العربية، العدد 18، 2016م، ص62.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

ما كانَ حُبّي سَلمى وَرُؤيَتُها إِلّا قَذًى في مَدامِعي نَشِبا
لِلَّهِ سَلمى إِذ لا تُطيعُ بِنا الـ واشي وَإِذ لا نُطيعُ مَن عَتَبا
قالَت سُلَيمى أَعِندَنا شُغُلٌ عَنكَ وَلَكِن لا تُحسِنُ الحَلَبا
دَع عَنكَ سَلمى شَجًى لِطالِبَها لا يَسبِقُ الرَأيُ دونَ ما كُتِبا

وهذا أمر لافت للنظر، ولا بدّ من الوقوف على دلالته في النّص، والخطاب الذي يشكّله.

بداية نعلم أن سلمى هي إحدى محبوبات بشّار اللواتي كثيرًا ما تغزل بهنّ وورد ذكرهن في شعره، من مثل: سلمى وسعدى وعبدة، وغيرهن. لكن الغريب هنا ليس اختيار هذا الاسم دون غيره فحسب، وإنما تكراره بهذه الصورة، بل والاعتماد عليه، وجعله محورًا لذكر عذاباته مع المرأة، وتصويره لعلاقته معها. مع العلم أنّ المرأة عنده لم تكن محبوبة حقيقية، بل كانت مجرد وسيلة للمتعة الحسية التي يحاول أن يبحث عنها أو يجدها في كل امرأة يقابلها[1]. نستنتج من ذلك أنّ اسم سلمى في القصيدة اسم غير حقيقي، وجاء لبيان عذاباته مع المرأة وصدها له وجفائها عنه، وأنها هنا مجرد رمز. وهذا ما ألفناه في الشعر العربي من استخدام رمزية المرأة، خصوصًا في مقدمات القصائد. وقد نستطيع القول إنّ اسم سلمى هنا هو رمزية للسلامة التي يرجوها بشّار، ويأمل أن يجدها من المهدي، وأنّ هذه السلامة هي المسيطرة على وجدانه وفكره، وهي التي يبحث عنها في القصيدة كلّها. وكذلك قد تكون سلمى هي المهدي نفسه، وما يدعم ذلك هو طبيعة العلاقة التي ظهرت بين بشّار وسلمى، إذ تنطبق تمامًا على حال بشّار مع المهدي، فمثلًا حينما يقول:

ما كانَ حُبّي سَلمى وَرُؤيَتُها إِلّا قَذىً في مَدامِعي نَشِبا

نجده يستذكر حُبّه لسلمى، إذ تسبّب له هذه الذكرى آلامًا وأوجاعًا لأنه الآن يعاني من بعدها عنه، وعدم القدرة على التواصل معها، وهذا شبيه بعلاقته مع المهدي المضطربة بين القرب والبعد، وفي ذلك استذكار لعلاقته مع المهدي فيما مضى، وفيه التّحول من القرب إلى البعد، وهذا ما سبّب هلاكه فأصبحت ذكراه كالقذى في عيونه.

وكذلك في قوله:

لِلَّهِ سَلمى إِذ لا تُطيعُ بِنا الـ واشي وَإِذ لا نُطيعُ مَن عَتَبا

لعلّه يوجّه خطابًا للوشاة الكاذبين الذين نقلوا عنه أخبارًا كاذبة إلى المهدي، وكأنه يرجو من المهدي التثبّت من هذه الأخبار، ونعلم أن المهدي أوكل من يجمعون له أخبار الزنادقة ويتتبعونهم، وكذلك بعث من يتقصّى أخبار بشّار ليتثبّت من زندقته.

وكذلك في قوله:

قالَت سُلَيمى أَعِندَنا شُغُلٌ عَنكَ وَلَكِن لا تُحسِنُ الحَلَبا

نجده يحاول أن يسترضي المهدي ويتقرب منه ويتودد إليه، ويؤكد حسن فعال المهدي تجاهه في الماضي، لكن بشّار هو من كان يخطئ ولا يحسن التصرف وفق ما يريد المهدي.

وأيضا في قوله:

دَع عَنكَ سَلمى شَجىً لِطالِبَها لا يَسبِقُ الرَأيُ دونَ ما كُتِبا

[1] انظر، خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، 1981، ص48-49.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

لعله يشير إلى التسليم بمصيره، وخوفه من المهدي وأنه مقتول لا محالة، لذلك فإذا لم يغير الفكرة التي استقرت في ذهن المهدي عنه، فإن ذلك سيكون مصدر عذابه (دع عنك سلمى شجى لطالبها...). ومن هذا كلّه قد يكون رمز بسلمى إلى المهدي نفسه، فإنّ علاقته مع المرأة في صبرها عليه وتحمله في البدايات، ثمّ في صدّها وبعدها عنه، وأنها مصدر عذابه وهلاكه في النهاية، هي شبيهة بعلاقته مع المهدي بجميع تفاصيلها. "فقد تندغم صورة المحبوبة عند بشّار لتشكّل خيوطًا متشابكة تحمل رموزًا للحياة والموت"[1]. فالمرأة التي كانت سببًا لحياته، قد تصبح هي ذاتها السّبب في موته، وكذلك المهدي الذي كان مصدر حياته، قد يصبح السّبب في موته.

ومن التّكرار أيضًا في هذه القصيدة الذي يدل على عذاب بشّار وخوفه، هو كثرة تكرار الدمع أو دلالاته، وهو الصورة الشاهدة على عذابه، فنجد ذلك في خمسة مواضع من القصيدة. وهذا في قوله:

والله والله مـــا أَنـــــــــــامُ وَلا أَملِكُ عَينـي دُمـوعَهـا طَرِبا
للهِ دَمـــعـــي أَلّا أُكَـــلِّـــمَـــهُ يَومَ غَدا في السُلافِ مُنشَعِبا
أَفرَغتُ دَمعي عَلى الحَبيبِ فَأَعـ جَبتُ رِجـالًا وَلَـم أَكُن عَجَبا
ما كانَ حُبّـي سَلمى وَرُؤيَتُهـا إِلّا قَـذىً فـي مَدامِعي نَشِبا
أُريـــدُ نِسيـانَـهـا فَـيُـذكِـرُنـي ما باتَ في الجارَتَينِ مُكتَسَبا

فإن مشهد الدّمع حاضر في قصيدته، وما هو إلا تعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها، وهذا له ارتباط متين بمضمون القصيدة؛ فهذا الدمع ليس بسبب فراق حقيقي للمحبوبة، وإنما هو بكاء على النفس، وهو خوف على مصيرها بسبب سوء الأفعال التي بدرت من صاحبها، فيحاول دائما أن يجعلها شيئًا من الماضي الذي تخلّى عنه وتركه. وإنّ سلمى –بدلالاتها في القصيدة– هي سبب دموعه وهلاكه، ولعل هذا ما يدعم فرضية أن سلمى هي رمز للمهدي نفسه.

وكذلك من الأسماء التي تكرّرت في هذا النّص اسم (المهدي) سواء أكان بـ(أل) التعريف أو ما دونها، فيقول:

فَرَّجَ عَنّي المَهدِيُّ مِن كَرَبِ الضـ ضيقِ خِناقًا قاسَيتُهُ حُقَبا
بُعدًا وَسُحقًا لِمَن تَوَلّى عَنِ الـ حَقّ وَعاصى المَهدِيَّ مُرتَعِبا
مَهدِيُّ آلِ الصَلاةِ يَقرَؤُهُ الـ قَسُّ كِتابًا دَثرًا جَلا رِيَبا
إِذا أَتَيتَ المَهدِيَّ تَسأَلُهُ لاقيتَ جودًا بِهِ وَمُحتَسَبا

ونجد أن لهذا التّكرار علاقة ببنية النّص الأساسية؛ إذ جعله الشاعر أساس النّص ومحورًا من محاوره، وهذه من قيم التّكرار الفنية والأسلوبية والبلاغية، "فهو يقترن بمفاهيم أساسية ذات علاقة جذرية ببنية النّص"[2]، وهذه المفاهيم تشكّلت من خلال القيمة التي جاء بها هذا التّكرار، وإن الشاعر عمد إلى ذلك ليبين أو ليدل على أكثر من قيمة أو فكرة ومنها التقرب إلى المهدي والتحبب إليه، والأهم من ذلك كله هو الإقرار من الشاعر أن هذا الخليفة المهدي هو المهدي المنتظر، وهذا يتوافق مع ما قيل أو شيع بأن المهدي يرى في نفسه ذلك. فنرى الشاعر يحاول إثبات

[1] ملحم، إبراهيم، الحب والموت في شعر بشّار بن برد، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1998، ص86.

[2] عليمات، يوسف، البنية التّكرارية، وأفق التوقعات: قراءة في عينية الحادرة، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 2، 2016م، ص1055.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

ذلك من خلال شواهد قوية ودلالات ثابتة، فيقوي حجته بأن ذلك ورد في الكتب المقدّسة، فكما أنه جاء في هذه الكتب أن هارون وموسى –عليهما السّلام– لأب واحد، كذلك فإن الرسول محمد –صلى الله عليه وسلم– له خليفة يرث رسالته، وهذا الخليفة له صفات تنطبق تماما على صفات الخليفة المهدي، وكأنه يثبت للمتلقي أنّ هذا الكلام وارد في الشرع، وأن من عاشر المهدي ورأى فِعاله وصفاته لا يشك في ذلك إطلاقًا، فنراه يقول في آخر بيتين من القصيدة:

قَد سَطَعَ الأَمنُ في وِلايَتِهِ وَقالَ فيهِ مَن يَقرَأُ الكُتُبا
مُحَمَّدٌ مورِثٌ خِلافَتَهُ موسى وَهارونَ يَتبَعانِ أَبا

فلا يكتفي بذكر الصفات والخصال الحسنة للمهدي، بل تعدى ذلك ورأى فيه خيرًا مطبقًا للشرع الإسلامي. ولعل هذا من التطور في قصيدة المديح في العصر العباسي الذي جاء بفكرة أن الشعراء أصبحوا يمدحون الخلفاء بحسن تطبيقهم للشرع الإسلامي[1].

وكذلك من الأسماء التي تكرّرت في هذا النّص هي أسماء الأسد؛ إذ يقول:

يَكفيكَ مِن قَسوَرٍ أَجَشَّ وَكّالـ ماءِ زُلالًا يَجري لِمَن شَرِبا
بَينَ أَبي جَعفَرٍ وَبَينَ أَبي الـ عَبّاسِ مِثلُ الرِئبالِ مُحتَجِبا
لا بَل هُوَ المُخدِرُ الهُمامُ إِذا أَحسَّ قَلبُ اِمرِئٍ بِهِ وَجَبا

فقد كرّر الشاعر أسماء الأسد وصفاته في مدحه للخليفة المهدي. فقد ذكر أسماء الأسد التالية: قسور، ورئبال، ومُخدِر، وهمام. وقد كان دقيقًا في اختيار رمزية الأسد وذكر صفاته، لأنها خير ما يُمدح بها أنسان؛ وذلك للمكانة التي يحظى بها الأسد ولقيمته عند البشر حتى أصبح مضرب مثلٍ في القوة والشّجاعة، وإن منزلة الأسد كمنزلة الملك المهاب لقوته وشجاعته؛ لذلك يضرب به المثل في هذه الصفات[2]، وهي الصفات نفسها التي يريد الشاعر أن يصف بها المهدي.

ومن الأسماء التي تكرّرت في النّص وكان هنالك قيمة فنية وراء تكرارها هي تركيب (أهل القبور)، وهو التركيب المكوّن من أسلوب الإضافة، وذلك في قوله:

وَبَشَّرَت أَرضُنا السَماءَ بِهِ وَسَرَّ أَهلَ القُبورِ ما عَقَبا
لِلَّهِ أَهلُ القُبورِ لَو نُشِروا لاقَوا نَعيمًا وَاِستَجلَموا أَدَبا

فإن الشاعر من خلال استخدامه لهذه الصّيغة يحاول أن يمدح المهدي بصفات غير عادية، ويحاول أن يعلي من قدره إلى حد غير عادي، قد يستفز المتلقي ويثيره، وذلك من خلال الفكرة التي تحملها هذه الأبيات، وهي فكرة تتحدى حدود المنطق، فهي موجّهة لأهل القبور، فهو خطاب يتعدى البشر الأحياء إلى الأموات ومن هم في القبور، وذلك أنّ أفعال المهدي تُدخِل السرور على أهل القبول أيضا، وكذلك لو أنهم (أهل القبور) عادوا إلى الحياة للاقوا النعيم الوفير والحياة الهانئة. وهذا خطاب فيه خروج عن المألوف من خلال استخدام تركيب شكّل مفاجأة للمتلقي، ومما زاد هذه المفاجأة هو تكرار الشاعر لهذا التركيب والتركيز عليه، وهذه من قيمة التّكرار الجمالية في الشعر، إذ إنه يساهم في كسر واضح للتقاليد، وفيه انحراف عن السنن الظاهرة، وفي ذلك كله إشباع للملتقي من

[1] انظر، ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص160.

[2] انظر، الدميري، كمال الدين (ت808هـ)، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشاير، ط1، جـ1، ص38.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

خلال إدهاشه ومفاجأته[1]؛ فقد يفجر التّكرار في لغة النّص طاقات إيحائية متتابعة، تستدرج المتلقي للمشاركة في التجربة وتمثلها[2]، وهو بذلك يُكسب النّص طاقة إيحائية من الطاقات التي تحملها الشعرية[3]، فيصبح من أهمّ أدواتها.

ب. تكرار الصّيغ

وفي هذا النّوع نجد بشّار يكثر من تكرار مجموعة من الصّيغ اللغوية التي لها دور في بناء النّص الشعري، وتشكل محاور القصيدة، وتقوم بخدمة الفكرة العامة للنص، وهي وثيقة الارتباط بالمعنى العام. ولذلك لا يأتي تكرارها من باب التكلف غير المقبول، وهذا أيضا يتفق مع قيمة التّكرار وجوهره، في أن اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وغير ذلك يصبح من التكلّف غير المقبول[4]. ومن أشهر الصّيغ التي تكررت في هذه القصيدة نجد صيغتي القسم والتعجب.

- **القسم**

تعد ظاهرة القسم في شعر بشّار من الظواهر البارزة، فلقد كان من أكثر الشعراء ولوعا بالقسم، وكان يكثر منه في شعره لأنه كان متقلبًا في معتقده وسلوكه، ولذا لم يثق الناس بكلامه، فعمد إلى هذا الأسلوب ليؤكد صدقه والتزامه[5]. وهذا هو حاله في هذا النّص، فكيف للمهدي أن يثق بكلامه وصدق نواياه، وهو الذي عهد عنه التقلب والتحول والتأرجح بين المجون والالتزام، وعدم الثبات على حال؟ فلذلك يجد بشّار في القسم وسيلة فضلى لتصديقه؛ إذ إنه من العرف الديني أن القسم يحمل الدلالة القاطعة على الصدق. ولكن ما يثير المتلقي في النّص ليس أسلوب القسم فحسب، وإنما تكراره له في البيت الثّاني (واللهِ واللهِ)، فإن القسم وحده كفيل بإظهار صدقه، فلماذا يكرّره بهذه الطريقة؟ وفي ذلك قد نستطيع القول إنّ مصدر هذا التّكرار هو نفس بشّار وذاته المضطربة، التي يحضر في ذهنها عدم تصديق الناس لها، فيلجأ الى التّكرار، فإن القسم وحده يحمل التوكيد، فكيف إذا كرّر هذا التوكيد! وهنا تكمن شعرية التّكرار وقيمته الدلالية؛ إذ إن المبدع يحاول الاتكاء عليه في الكشف لنا عن الأمور والأشياء والنوازع التي تدور في عقله وتعتري وجدانه[6].

- **التعجّب**

وكذلك من الصّيغ التي تكرّرت كثيرا في هذا النّص نجد صيغ التعجب، فقد كرّر صيغة من صيغ التعجب السماعي، وهي صيغة (لِلّهِ): إذا وردت ثلاث مرات، وذلك في قوله:

---

[1] انظر، فضل، صلاح، شفرات النّص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995م، ص86.

[2] انظر، إبراهيم، نوال مصطفى، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م، ص289.

[3] انظر، ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتّاني، ودار الكندي، إربد، ط1، 2001، ص20.

[4] انظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1992م، ص264.

[5] انظر، الشتيوي، صالح، القسم في شعر بشّار بن برد، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع عشر، العدد الثامن، 2004م، ص153.

[6] انظر، كريم، صميم، التّكرار اللفظي وأنواعه ودلالاته قديما وحديثا، رسالة دكتوراه جامعة بغداد، 1988م، ص138.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

لِلَّهِ دَمعي أَلّا أُكَلِّمَهُ يَومَ غَدا في السُلافِ مُنشَعِبا
لِلَّهِ سَلمى إِذ لا تُطيعُ بِنا الـ واشي وَإِذ لا نُطيعُ مَن عَتَبا
لِلَّهِ أَهلُ القُبورِ لَو نُشِروا لاقَوا نَعيمًا وَاِستَجلَموا أَدَبا

ومن اللافت للنظر أن هذه الصّيغ تكررت في أكثر من لوحة من لوحات القصيدة، إذ اعتمد عليها في جميع لوحاتها؛ فقد استخدمها في بيان حالة من فراق المحبوبة (سلمى) وكثرة بكاءه لفراقها وكثرة دموعه. ثم جاء واستخدمها في وصف فراق سلمى له، وتعجّبه منها إذا لا تطيع الوشاة حتى لا يحصل الفراق، ثم يعود التعجّب ويحضر في لوحة من لوحات المدح، وتحديدا في وصف أهل القبور وأنهم لو بعثوا مجددا لرأوا الخير الوفير في عهد المهدي. ولكن ما القيمة الفنية لذلك؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من العودة إلى رمزية سلمى في هذا النّص، التي كنا قد افترضنا أنها هي المهدي نفسه، وبناءً عليه فإن التعجب هنا يحمل معنى التحبّب والتودد والتقرب، وذلك أن تعجّبه هو تعجب من حال المهدي نفسه؛ ففي المرة الأولى يتعجّب من بعده عنه وصعوبة الوصول إليه، وفي الثانية هو يتمنى من المهدي عدم طاعة الوشاة حتى لا يبعدونه عنه، أما في الثالثة فهي في المدح الخالص الذي أراد بشّار إيصاله للمهدي. فكان تكرار هذه الصيغة يأتي كل مرة بمعنى جديد، وبدلالة جديدة.

ج. تكرار الأمثال

وهنا نجد أن بشّارًا أكثر من توظيف الأمثال في قصيدته، إذا حضر المثل عنده بنصّه أو بمعناه العام في ثلاثة أبيات، فيقول:

قالَت سُلَيمى أَعِندَنا شُغُلٌ عَنكَ وَلَكِن لا تُحسِنُ الحَلَبا

فقوله: لا تحسن الحلبا، مأخوذ من المثل العربي: "حلب الدهر أشطره"[1]. فإن هذا المثل يضرب فيمن جرّب الدهر وعرف خيره من شرّه. وفي هذه القصيدة جاء هذا المثل على لسان (سلمى) وهي تلوم بشّار على سوء تصرفه، وعدم استغلاله لحبها له فيما مضى. فكان هذا الفراق جزاءً لسوء فعله. وهذا ما ينطبق تماما على حال بشّار مع المهدي، ويدل على كثرة الفرص التي اتيحت لبشّار من قبل المهدي لكي يتراجع عن سوء أفعاله، ولكن بشّار لم يحسن استغلالها.

وأيضا نجد تضمين المثل في قوله:

أَكرِم خَليطًا تَنَل كَرامَتَهُ لَستَ بِجانٍ مِن شَوكِهِ عِنَبا

وهذا مأخوذ من المثل العربي المعروف: "إنّك لا تجني من الشوك العنب"[2]. وهو متعلق بالمعنى الذي قبله. فما حلّ ببشّار كان من سوء فعله. لذلك لا يمكن أن تجني عنبًا من الشوك، فلا تحصل على الخير وأنت تقدم الشر. وهو أيضا جاء على لسان سلمى التي قد تكون هي رمزية للمهدي نفسه.

وكذلك ورد المثل في قوله:

يَقولُ ساريهُمُ وَقَد دَأَبوا بَعدَ الصَباحِ اِغتِباطُ مَن دَأَبا

---

[1] الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، (ت518هـ)، مجمع الأمثال، حققه وفصّله وضبط غرائبه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955م، جـ1، ص195.

[2] المصدر السابق، جـ1، ص52.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وهنا ضمّن المثل العربي: "عند الصّباح يحمد القوم السّرى"[1]. وهو مثل يضرب في الرجل الذي يتحمّل المشقة في سبيل الحصول على الرّاحة. وكأنّ فكرة هذا المثل هي نتيجة لما جاء في المثلين السابقين، فإن أطاع بشّار المهدي وسار على نهجه وأصلح نفسه، كانت النتيجة هي الفوز والظفر بالفضل والخير، وإن عصا المهدي كان هلاكه وخسرانه.

وهنا لا بد من الإشارة الى القيمة التي تحملها هذه الأمثال وتضمينها في النّص، فهي بالإضافة إلى أنها تدل على ثقافة من يضمّنها، وسعة اطلاعه، وتأتي كذلك لتأكيد قصد الشّاعر، فإن تضمينها بشكل عام يأتي لقصد التأكيد[2]. وهذا ما جاء به بشّار بعد تأكيده للمعاني التي طرحها في قصيدته، وأنّها في خدمة الفكرة العامة للنص، والهدف الأساسي منه. وكذلك من الملاحظ أنّ تضمين هذه الأمثال جاء متداخلًا في اللوحتين الأساسيتين للقصيدة؛ فقد ورد في لوحة الغزل وكذلك في لوحة المدح، وشكل خيطًا يربط أجزاء القصيدة، من حيث الموقع والنتيجة التي ظهرت في نهاية القصيدة.

3. التّضاد

وهو من الوسائل الفنية والبلاغية والأسلوبية التي لها دور بارز في رفع سوية النّص، ويتعدى التّضاد الوظيفة الزخرفية السطحية إلى وظيفة أو قيمة أبعد من ذلك، يتم الكشف عنها من خلال تتبع العلاقات التي تثيرها الأضداد في النّص.

والتّضاد في أبسط صوره: هو الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة[3]، وقد شغل فكر النقاد العرب القدامى، فقد تطرّقوا له، ودرسوه، وتتبعوا أثره في النّص الأدبي، ووضعوا حدوده كما اختلفوا في تسمياته؛ إذ تنوعت وتعددت بحسب رؤية كل واحد منهم[4]. وإن اختلفت مسمياته وتنوعت، فقد اتفقت على دوره في بناء النّص، وقيمته في تفجر الطاقات، ونقله إلى مستويات عالية من الإبداع. وتجلو خواصه في ظواهر الحياة واللغة، الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه[5]. ويعد في هذه القصيدة من الوسائل الأسلوبية التي اتّكأ عليها بشّار، وقد تكفّل بنقل تجربته الشعرية، وأكمل النسيج الشعري، وأصبح ملمحًا بارزًا فيها، يستحق الوقوف عليه، وكشف تجلّياته ودوره في بناء القصيدة ككل. فلقد حمل صراعات الشاعر النفسية والفكرية، وإذا تتبعنا أبيات القصيدة نجد حضوره في كثير منها، ولقد أبرز بعض أفكارها، وبيّن قصدية الشاعر منها، وخدم غرضها الأساسي.

ويبدو التّضاد في اللوحة الأولى من القصيدة، وفي مطلعها فيقول في البيت الأول منها:

يا صاحِبَيَّ العَشِيَّةَ اِحتَسِبا جَدَّ الهَوى بِالفَتى وَما لَعِبا

---

[1] المصدر السابق، جـ2، ص3.

[2] انظر، منير، سلطان، التضمين والتّناص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1989م، ص22.

[3] انظر، وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص232.

[4] انظر، الساحلي، منى، التّضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996م، ص17.

[5] انظر، لوتمان، يوري، تحليل النّص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة وتقديم وتوثيق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1994م، ص71.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

إذ يبرز التّضاد بين الفعلين (جدّ×لعبا)، وهما يعودان على بشّار نفسه، وبالنظر إلى هذين الفعلين نجد أنهما أظهرا نية بشّار في التغيير والتحوّل من حالة إلى أخرى، إذ أصبح الأمر جديًّا بعد أن كان غير ذلك. وهذه من أهم أفكار القصيدة وقد تكون المحور الأساسي لها، فهو يحاول من خلال استخدامه لأسلوب التّضاد إظهار نيته في التغيير والتحول من حالته التي عرفها المهدي عنه، إلى حالة أخرى وإلى اتجاه آخر. وبذلك تصبح هذه الثنائيات بنية لغوية استطاعت أن تفتح النّص وتكفّلت برسم ملامحه وقصد صاحبه. وهنا تكمن قيمة التّضاد في تلك العلاقات التي تتم بين عناصر اللغة، وتؤدي إلى خلق بنية لغوية مثمرة[1]، فبلا شك إن هذه البنية التي تلخّصت بالصراع بين الماضي والحاضر أثمرت في القصيدة، وبقيت ممتدة في جميع أبياتها، وشكلت بناءً فنيًّا متكاملًا أظهر رؤية خاصة، تمثّلت بترك الماضي والتحول عنه إلى حياة جديدة ونهج جديد مختلف.

ويقول أيضا:

أَبقى لَنا الدَهرُ مِن تَذَكُّرِ مَن قَد كانَ جارًا فَبانَ وَاغتَرَبا

يبدو التّضاد جليًا في هذا البيت، وقد تمثّل في وصف حاله مع المحبوبة في اللوحة الأولى؛ فهذه المحبوبة كانت جارًا له ثم بانت واغتربت. والتّضاد هنا في حقيقته هو بين القرب والبعد، القرب الذي تعلّق بالماضي، والبعد الذي أصبح حاضرًا، إذا هو وصف لحال بشّار مع المهدي، فبعد أن كان قريبًا من المهدي في الماضي، أصبح الآن بعيدًا عنه في الحاضر، فهو تضاد بين الزمنين الماضي والحاضر.

وكذلك يتجلّى التّضاد في قوله:

أُريدُ نِسيانَها فَيُذكِرُني ما باتَ في الجارَتَينِ مُكتَسَبا

فهو يريد أن ينسى العذاب الذي هو فيه جرّاء خوفه من المهدي، ولا يريد نسيان المهدي نفسه، ولكن نسيان العذاب الذي حصل بسبب البعد بينهما. وقد يكون النسيان وسيلته للخلاص من العذاب أو القلق والحصول على الحياة التي يرجوها. فهو متأرجح بين الذّكرى والنّسيان، مع إقراره بأن النّسيان شيء مستحيل طالما أنّ الدمع يسكن عيونه ودائمًا ما يجدّد أحزانه وذكراه.

ويقول كذلك:

تَدنو مَعَ الذِّكرِ كُلَّما نَزَحَت حَتّى أَرى شَخصَها وَما اقتَرَبا

هنا يبرز التّضاد بين (تدنو×نزحت)، وكذلك بين (أرى شخصها×وما اقتربا)، فإنه يحاول الدنو والتقرب من المهدي، لكنّ المهدي أصبح في بعد عنه، وما القرب والبعد الذي يسيطر على الشاعر إلا قرب وبعد نفسي، فإنّ المهدي (مكانيًّا) هو قريب منه، لكنه (نفسيًّا) غير ذلك، وهو لا يريد القرب المكاني فحسب، إذ لا يعنيه هذا القرب شيئًا، وإنما يريد أن يحصل على قرب قلب المهدي وحبه، فيتحقق القرب النفسي أيضًا. وهنا نلمح قدرة التّضاد على قلب الأمور، وهذه قيمة التّضاد التي تتمثل في "خرق المألوف والخروج عليه أو ما يمكن تسميته بالانزياح الذي يثري المعنى ويوسّعه، عندما يُحدث مخالفة تغدو ذات فاعلية أساسية يتلقّفها المتلقي عبر كسر السياق والخروج عليه"[2].

ويقول كذلك:

سَأَترُكُ الغُرَّ لِلعُيونِ وَلا أَترُكُ شُربَ الصَهباءِ وَالغَرَبا

---

[1] انظر، فضل، صلاح، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص255.

[2] الخلايلة، محمد، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004م، ص109.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

نحن ندرك مكانة الغزل الكبيرة في نفس بشّار، وقد وصل إلى مبلغ حزنه حينما نهاه المهدي عن إدخاله في شعره، فقد كان الغزل متنفّسًا له، ويعبّر عن حاجة نفسية ملحّة غلّابة[1]، فقد يصعب عليه تركه. وهنا قد يتساءل القارئ كيف لبشّار أن يقول أمام المهدي إنّه سوف يترك الغزل ولكن لا يترك الخمر؟ فقد يكون ذلك غريبا، ولكن من يقرأ سيرة بشّار ويعرف نفسيته يجد إجابة عن ذلك، وهذا لأنه يلتمس في شرب الخمر عزاء وسلوى عن مصائبه التي تكاثرت ويستعيض بوصفها عن الغزل الذي حجر عنه، وهذه كانت ظاهرة جديدة في شعره[2]؛ لذلك نراه يكثر في وصفه للخمر ويسرف في ذلك. ولذلك قد تكون الخمرة هو الوسيلة الوحيدة لخلاصه من عذابه واضطراباته، أو لتحقيق النسيان الذي يرجوه والخلاص من الواقع الذي يعيشه، فهو قد ترك الغزل انصياعًا لأوامر المهدي، لكنه قد لا يجد بديلًا عن ترك الخمر.

ويبرز التّضاد في لوحات المديح الخاصّة، ومن ذلك قوله:

فَرَّجَ عَنّي المَهدِيُّ مِن كَرَبِ الضـ ضيقِ خِناقًا قاسَيتُهُ حُقَبا

والتّضاد هنا الذي بين الفرج والكرب، يتعلق بالمهدي، وكيف إنّه فرّج بعض ضيق بشّار في الماضي، وقد جاء هنا ليبيّن فعل المهدي مع بشّار فيما مضى، فكان قد فرّج عنه كثيرا من الكرب، ولعلّه الآن يعود ويفرّج عنه ما هو فيه.

وكذلك يقول في مديح المهدي:

يَحثي لِهَذا وَذا وَذاكَ وَلا يَحسِبُ مَعروفَهُ كَمَن حَسَبا

إذ يقارن هنا بين عطاء المهدي وعطاء غيره، فهو لا يحسب عطاءه كما يفعل غيره، والمعروف عنده ليس له حد كما عند غيره. وهنا استطاع أسلوب التّضاد أن يثير شيئًا من التحدي في النّص، فقد يأتي الشاعر به ليثير التحدي في النّص[3]، وذلك بإشعاله مقارنة هي بكل تأكيد لصالح المهدي، وهذا ما ظهر من خلال التّضاد بين يحسب التي تعود على الآخر، في مقابل من لا يحسب التي تعود على المهدي.

وكذلك يظهر التّضاد في المدح في قوله:

إِنَّ اِبنَ ساقي الحَجيجِ يَكفيكَ ما حَلَّ مُقيمًا وَأَيَّةً رَكِبا

يُظهر بشّار في هذا البيت صفة الكرم عند المهدي، ويصف إكرامه لضيفه في جميع الأحوال، سواء أكان مقيما عنده أم يمر به مرورًا. ولقد لجأ إلى التّضاد لإظهار شمولية الكرم عند الخليفة، وذلك من خلال استخدام مفردتين دلتا على حالتين مختلفتين وهما الإقامة والسفر، ومما هو معلوم أن الضد يعرف بضده[4]، "فمثلا كلمة (ضلالة) صارت ذات معنى ليس لشي في ذاتها ولكن لوجود (الهداية)، فبضدها تتبين الأشياء، ولولا (السواد) لما عرفنا (البياض)"[5]، وخير تعريف للشيء هو ذكر ضده، فتتجلى قيمة الأسود إذا وضع مقابل الأبيض وذلك للفارق الكبير بينهما.

---

[1] انظر، النويهي، محمد، شخصية بشّار، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط1، 1951م، ص255.

[2] انظر، المصدر السابق، ص262.

[3] انظر، فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1988م، ص44.

[4] انظر، كوهن، جان، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، والمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999م، ص46.

[5] الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م، ص30.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

وبعد، فإننا نجد أن التّضاد كان حاضرًا في النّص، واستطاع أن يعلي من قيمته الشعرية والفنية، ولم يكن ظهوره مجرد ظهور عابر أو للزينة اللفظية فحسب. وكذلك نجد أنه متغلغل في القصيدة واستحوذ على بعض لوحاتها، والأهم من ذلك كله أنه شكل خيطًا فنيًّا دقيقًا امتد في جسدها، وجمع أفكارها، وكان له دور بارز في بنائها.

الخاتمة

قام هذا البحث على دراسة قصيدة للشاعر العباسي بشّار بن برد من الناحية الأسلوبية. فقد بيّن البحث مجموعة من الأساليب الفنية التي اتّبعها بشّار بن برد في قصيدته، وإظهار قيمتها الفنية والجمالية، ورصد أبعادها ودلالاتها التي تحملها. وكذلك حاول البحث بيان إمكانية وجود أسس وروابط تجمع بناء النّص، وتعد بمثابة سلسلة تربطه بمضمونه والفكرة منه. وقد توصّل البحث إلى جملة من النتائج، لعلّ من أبرزها:

- دور المطلع والتّكرار والتّضاد في بناء النّص ووحدته، حتى غدا النّص جسدًا واحدًا وبناءً متماسكًا منسجمًا. وهذا نوع من تحقيق الوحدة العضوية للقصيدة العربية القديمة، إذ امتدّت تلك الوسائل بين أبيات القصيدة جميعها، وتكاملت فيما بينها.
- إيلاء الشاعر عنايته الكبرى بالأساليب الفنية التي سبق تحليلها، واعتماده عليها في إنشاء قصيدته.
- ظهر اهتمام الشّاعر بالمطلع بشكل كبير جدًّا، حيث اختزن المطلع جملة من الحقائق والأفكار التي أراد الشاعر إيصالها، وقد تكفّل المطلع بفتح آفاق النّص والولوج إلى عالمه الداخلي؛ وعليه يُعد المطلع جزءًا مهمًا من النّص، وله دور كبير في بنائه، فما جاء في المطلع بقي ممتدًّا حتى نهاية القصيدة، ومتغلغلًا في جميع لوحاتها.
- برز دور التّكرار وأهميته في بناء القصيدة ككل، فقد برز اعتماد الشّاعر عليه من خلال التركيز على جوانب معينة دون غيرها، وجعلها محاور مهمة في النّص، وهذا نابع من الأفكار التي أراد إيصالها للمتلقّي. كما كشف التكرار عن ثقافة بشّار وسعة اطّلاعه ومن ذلك حسن توظيفه لبعض الأمثال وتكرارها في القصيدة، وكذلك في تكراره لبعض الأسماء، والتركيز عليها دون غيرها، وربط كل اسم منها بدلالة ورمزية معيّنة.
- دور أسلوب التّضاد وقيمته في كشف بعض خفايا النّص، لما يثيره –التضاد– من قدرات على ذلك، فهو من خير الوسائل التي بيّنت حال بشّار مع المهدي، وكذلك حال المهدي مقارنة بغيره من الخلفاء، لما يثير التضّاد من مقارنات ومفارقات عميقة. وغيرها من أمور متعدّدة كشفها التّضاد. كما امتدّ التّضاد بين لوحات القصيدة جميعها، وكان حاضرًا منذ المطلع إلى آخر بيت فيها.
- لم يتوقف دور تلك الوسائل على الدور الزخرفي الجمالي فحسب؛ وإنما تعدى دورها لما هو أبعد من ذلك بكثير، فقد اعتمد عليها بشّار في إيصال مراده، ولم تكن عنده فنًّا عارضًا من أجل زخرفة النّص وتجميله فقط.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

ويبقى النّص القديم خاضعًا لتعدد القراءات والدراسات، وهذا يدل على غناه من جانب، وعلى قابلية تطبيق الدراسات الأسلوبية عليه من جانب آخر. وما هذا البحث إلا حلقة في دراسة النّص القديم، وقد تكون مكملة لحلقات أخرى، كلٌّ منها ينظر إلى النّص من منظور خاص.

–والله وليّ التّوفيق–

المصادر والمراجع

- إبراهيم، نوال مصطفى، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م.
- ابن الأثير، ضياء الدين، (ت637هـ)، المثل السائر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط8، 1992م.
- الأحمد، فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م.
- إسماعيل، عز الدّين، في الأدب العباسي، الرؤية والفن، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م.
- الأصفهاني، أبو الفرج (ت356 هـ)، الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرون، دار صادر، بيروت ط3، 2008م.
- بشّار بن برد، الديوان، جمع وتحقيق وشرح محمد الطّاهر بن عاشور، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2007م.
- بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.
- بكّار، يوسف، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009م.
- الجاحظ، عثمان بن بحر (ت255هـ)، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، جـ1.
- ابن جنّي، أبو الفتح، (ت392هـ)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، 1952م، جـ3.
- الخلايلة، محمد، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004م.
- خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، 1981م.
- الدراوشة، فاروق، ظاهرة التّكرار في شعر بشّار بن برد دراسة أسلوبية، محور الدراسات العربية، العدد 18، 2016م.
- الدميري، كمال الدين (ت808)، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشاير، ط1.
- الذهبي، الإمام شمس الدين محمد (ت748هـ)، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط وعلي أبو زيد، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط11، 1996م.
- ربابعة، موسى:

– ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد 22، عدد 2، 1995م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

– قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتّاني، ودار الكندي، إربد، ط1، 2001.
- ابن رشيق القيرواني، (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2001،1م، جـ2.
- الساحلي، منى، التّضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، 1996م.
- السيد، شفيع، البحث البلاغي عند العرب، تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط، 1987م.
- السيّد، عزّ الدّين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م.
- السيوطي، جلال الدين (ت911هـ)، تاريخ الخلفاء، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط11، 2003م.
- الشتيوي، صالح، القسم في شعر بشّار بن برد، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع عشر، العدد الثامن، 2004م.
- ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1966م.
- العسكري، أبو هلال، (ت395هـ) الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1952م.
- العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م.
- عطوان، حسين:
  – شعراء الدولتين الأموية والعباسية، دار الجيل، بيروت ط2، 1981م.
  – مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
- عليمات، يوسف، البنية التّكرارية، وأفق التوقعات: قراءة في عينية الحادرة، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، ملحق 2، 2016م.
- الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م.
- فضل، صلاح:
  – أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1988م.
  – شفرات النّص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995م.
  – علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
- ابن قتيبة، (ت276هـ)، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م.
- القرطاجنّي، حازم (ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان ط3، 1986م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023

- القرم، توفيق، وزهير المنصور، مظاهر من الانزياح الأسلوبي في شعر الخنساء، قصيدة "كأنّ عيني لذكراه" نموذجًا، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 46، عدد 4، 2019م.
- كريم، صميم، التّكرار اللفظي وأنواعه ودلالاته قديماً وحديثا، رسالة دكتوراه جامعة بغداد، 1988م.
- كوهن، جان، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، والمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999م.
- الكيلاني، إيمان، بدر شاكر السيّاب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط11، 2008م.
- لوتمان، يوري، تحليل النّص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة وتقديم وتوثيق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1994م.
- المزايدة، إسماعيل، التّكرار في شعر حيدر محمود، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 42، ملحق 2، 2015م.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1992م.
- ملحم، إبراهيم، الحب والموت في شعر بشّار بن برد، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1998.
- ابن منظور، جمال الدين الأنصاري، (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005م.
- منير، سلطان، التضمين والتّناص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1989م.
- أبو موسى، محمد، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1979م.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، (ت518هـ)، مجمع الأمثال، حققه وفصّله وضبط غرائبه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955م.
- نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشّار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، 1983م، ص355.
- النويهي، محمد، شخصية بشّار، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط1، 1951م.
- وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والابتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2023