تحولاتُ مخاطبةِ الاثنينِ في الشِّعرِ العبّاسيّ بين الاتّباعِ والابتداعِ

د. إبراهيم مصطفى محمّد الدّهون

قِسم اللّغة العربيّة وآدابها - كُليّة الآداب - الجّامعة الهاشميّة- الأردن.

تحولاتُ مخاطبةِ الاثنينِ في الشِّعرِ العبّاسيّ بين الاتّباعِ والابتداعِ

د. إبراهيم مصطفى محمّد الدّهون
قِسم اللّغة العربيّة وآدابها - كُليّة الآداب - الجّامعة الهاشميّة- الأردن.

تاريخ تقديم البحث: ٩/ ٦/ ١٤٤٥ هـ تاريخ قبول البحث: ٢٢/ ٨/ ١٤٤٥ هـ

ملخص الدراسة:

إنَّ عنايةَ الشُّعراءِ العبَّاسيينَ بأسلوبهم في بنيةِ النّصّ فاقتِ الشُّعراء السَّابقينَ عليهم جميعاً، فظهرتْ عندهم رغبةٌ جموحةٌ في صناعةِ أساليب شعريّة مبتكرة تعلي من شأنهم، وتُثبت جدارتهم في النّبوغِ والتّميّزِ.

في ظلِّ هذا التّطورِ والتّجديدِ سيمارسُ الباحثُ قراءةً جادة لملمحٍ أسلوبيّ تجسّد بمخاطبةِ الاثنينِ، فقدْ باتَ واضحاً في الشِّعرِ العبّاسيّ، ومرتبطاً بالشِّعرِ الجاهليّ، في علاقةٍ وشيجةٍ تزدادُ أهميتها عندما تكون علاقة قائمة على الاتّصالِ والانفصالِ في آنٍ. وهنا تبرز المفارقة عندما جعلَ الشَّاعرُ العبّاسيُّ موقفَه موقف انقطاع مقابل اقتراب من الشِّعر الجاهليّ، وهذا دليلٌ صريحٌ على رغبتهِ في إفرادِ الذّاتِ وإثبات المقدرة الشّعريّة في التّحولِ عن نسقيةِ الثّبات.

وكي يجلّي الباحثُ تلكَ السِّمةَ الأسلوبيّة المشعّة في نسيجِ الشِّعر العبَّاسيّ، التي أعطته مذاقاً متفرداً، ومهارةً فنّيّةً لا يملكها إلا مقتدرٌ أو فنّانٌ. أصبحَ لزاماً عليه أنْ يقسّمَ البحثَ أقساماً عدّة تتمحورُ بعتبةٍ، ومحورين اثنين، هما:

١-تأصيلُ مخاطبةِ الاثنينِ في الشّعرِ القديمِ حتّى نهايةِ العصرِ الأمويّ.

٢- تحولاتُ مخاطبةِ الاثنينِ في الشِّعرِ العبّاسيّ

الكلمات المفتاحية: مخاطبة، الاثنان، الاتّباع، الابتداع، الاتّصال، العبّاسيّ

Transformations of addressing the two in Abbasid poetry between following and innovation

Dr. Ibrahim Mustafa Al-Dahoon
Department of Arabic Language and Literature - College of Arts - The Hashemite University – Jordan

Abstract:
The attention of the Abbasid poets to their style in the structure of the text exceeded that of all the poets who preceded them, so an intense and ambitious desire appeared among them to create innovative poetic styles that elevate their .status and prove their competence in genius and distinction

In light of this development and renewal, the researcher will undertake a serious .reading of a stylistic feature embodied in the dual address

It has become clear in Abbasid poetry and is linked to pre-Islamic poetry in a close relationship whose importance increases when it is a relationship based on connection and separation at the same time. Here the paradox emerges when the Abbasid poet adopted a stance of discontinuity while simultaneously approaching pre-Islamic poetry, and this is clear evidence of his desire to isolate .himself and prove the poetic ability to diverge from the established norms

To elucidate this radiant stylistic characteristic in Abbasid poetry, which imparts a distinctive flavor and artistic skill that only a true master or artist possesses. It became necessary for him to divide the research into several sections centered on :a threshold and two axes

1-Rooting the addressing of the two in ancient poetry until the end of the Umayyad era.

2- Transformations of the addressing of the two in Abbasid poetry.

Keywords: addressing, the two, followers, innovation, communication, Abbasid..

المقدمة

ينفتحُ الخطابُ الشِّعريّ العبَّاسيّ على أساليب تشكيليّة تعبيريّة إبداعيّة كثيرة انفتاحاً لافتاً، تكشف بسهولةٍ رحابة فضاءاته، وخصوصية منظوماته الشّعريّة، بحيث يشتغلُ الشّاعرُ العبّاسيُّ على إقامةِ حوار خفي بين الماضي والحاضرِ، وإحداث موازنات تكسبه مزيداً من الحيويّةِ والبهجةِ. فالقارئ يتابعُ تلك التّجربة ببنائها ومادتها بما تثيره من لقطاتِ الاستحواذِ على العقلِ، وجعله منتبهاً ويقظاً أو كأنَّه يقرأ ويراقب.

والحديثُ عن مخاطبةِ الاثنينِ في الشِّعر كظاهرةٍ أسلوبيّةٍ يدفعُ إلى الحديثِ عن صوتهِ في القرآنِ الكريمِ، وتخبرنا عنه سورةُ:(ق)، فإنّها تنطوي على ملامح وأصداءٍ بنائيّةٍ وأنساقٍ إيقاعيّةٍ عجيبة، نحو قوله تعالى: ﴿أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ﴾[1]، فهي بنية تعبيريّة تنسجمُ مع رؤيةِ العربِ في خطابها الواحد بمخاطبةِ الاثنينِ لاسيما أنَّ اللهَ عزَّ وجلَّ يخاطبُ مالك.

ولا شكَّ أنَّ هذا التَّعليل يتعاضدُ مع أهلِ التَّفسير نحو قول القرطبي في مجرى كلامه عن الآية – آنفة الذِّكر- مستشهداً بما قاله الخليلُ والأخفشُ:" إنَّ هذا كلام العرب الفصيح أنْ تخاطبَ الواحد بلفظِ الاثنين فتقول: ويلك ارحلاها وازجراها، وخذاه وأطلقاه للواحد"[٢].

---

(١) سورة ق، الآية رقم: (٢٤).

(٢) القرطبي، محمّد بن أحمد (ت٦٧١هـ)، الجامع لأحكام القرآن الكريم، تح: عبدالله التّركي ومحمّد عرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ٢٠٠٦م، ٤٤٧/١٩.

ويمكنُ تأكيد ذلك من خلال قولِ الفرّاء الذي ترسّم خطى سابقيه، بقولهِ: "تقول للواحدِ: قُومَا عنَّا، وأصل ذلك أنَّ أدنى أعوان الرَّجل في إبلهِ وغنمهِ ورفقتهِ في سفره اثنان، فجرى كلامُ الرَّجل على صاحبيه"(١).

وفيه يقولُ النَّبيُّ – صلَّى اللهُ عليه وسلَّم–: "الرَّاكِبُ شيطانٌ، والرَّاكبانِ شيطانانِ، والثَّلاثةُ رَكْبٌ"(٢). ونعني بالرَّاكبِ المسافر، فالحديثُ يحملُ دلالاتِ النَّهي عن السَّفرِ بالمفردِ أو المثنى، وإنّما يحثُّ على صيغةِ الجماعةِ، كما روّج لها الشُّعراءُ الجاهليونَ مبكراً بمخاطبتهم الاثنين باعتبارهما يشكّلان صحبةً ورفقةً جماعيّةً مع الشَّاعرِ، ورمزاً للأنسِ والطمأنينةِ. ويجعلهما محوراً يقيمُ عليهما محور الذّكريات واجترار الماضي وأحاديثه الغابرة.

ومع ذلك نؤكدُ أنَّ مخاطبةَ الاثنينِ ظاهرةٌ أسلوبيّةٌ دلاليّةٌ، ترتبطُ بالشِّعرِ العربيّ القديم وأغراضهِ المتنوعةِ، والإشارة إليه في الشِّعرِ الحديثِ، لا تعدو أنْ تكونَ شذراتٍ متفرقة لم تصنعْ موضوعاً شائعاً كما عهدناه عند السَّابقينَ من الشُّعراءِ القدامى.

---

(١) الفرّاء، أبو زكرياء يحيى بن زياد الدّيلمي(ت٢٠٧هـ)، في معاني القرآن الكريم، تح: أحمد النّجاتي، ومحمّد النَّجار، وعبد الفتاح شلبي، دار المصريّة للتأليفِ، القاهرة، ١٩٥٥م، ط١، ٧٨/٣.

(٢)التّرمذي، الأمام الحافظ أبي عيسى محمّد بن عيسى (ت٢٧٩هـ)، سنن الترمذي(الجامع الكبير)،تح: بشار معروف، دار الغرب الإسلاميّ، ط١، ١٩٩٦م، ٣٠١/٣، حديث رقم:(١٦٧٤).

لهذا اخترنا أنْ نطرحَ تلك الوقفات التَّفسيريّة، لندخلها في صلبِ دراسة الظاهرة وربطها في علاقةِ الشَّاعرِ بسلطةِ النَّصِّ الأدبيّ، حيثُ يصبحُ الأسلوبُ مؤثراً، وجزءاً لا يتجزأ من نسيجِ الشِّعريّة.

ومرّة أخرى، نذكّرُ القارئ بأننا لم نقعْ على دراسةٍ كاملةٍ كانتْ في قلبِ اهتمامنا، بل عُدَّ الأمر قاصراً على مجردِ إشارات وإلتفاتات سريعة، برزَ أغلبها بمقالاتٍ عبر الشَّابكة[1]؛ لذا كانتْ رحلتنا المطولة داخل المشهد الشِّعري، ابتداءً بالعصرِ الجاهليّ وانتهاءً بالعصرِ العبَّاسيّ.

وتقتضي طبيعةُ الظاهرة الأسلوبيّة في هذا السِّياقِ الاعتمادِ على المنهجِ الأسلوبيّ في تحديدِ أرسومة الموهوم اللفظيّةِ وآفاقهِ الدِّلاليّة المركزيّة، والوقوفِ على علاماتهِ وإشاراتهِ المصحوبة بفيضٍ من الاختياراتِ والإيحاءاتِ في فضائهِ النّصّيّ، والتي تشدّ المتلقي إليها شدّاً. وحتّى تتحققَ خصوصيةُ المنهجِ في تقديمِ مقروئيّةٍ إقناعيّةٍ متمحورة حول الاثنينِ جاءَ تقسيمُ البحث على النَّحو الآتي:

١- تأصيلُ مخاطبةِ الاثنينِ في الشِّعرِ العربيّ القديمِ حتّى نهايةِ العصرِ الأمويّ.

لعلَّ من نافلةِ القولِ في تأصيلنا لمخاطبةِ الاثنين في الشِّعرِ الجاهليّ أنْ نقفَ على تجربةٍ خصبةٍ مريئة مريعة، استحسنها النُّقادُ والشُّرّاحُ بوصفها

---

(١) انظر المقالات النّقديّة الإلكترونيّة الآتية:القشطيني،خالد، التّثنية ودلالاتها. ومواسي، فاروق، خطاب الواحد بخطابِ الاثنين. والأسدي، كريم، جماليات المثنى...آراء وأفكار في الآداب واللّغات. وحمد، عبدالله، أسلوب الالتفات ودلالاته في الشِّعرِ العربيّ قبل الإسلام. وقريرة، توفيق، مخاطبة المَوْهُوم المثنّى في الشِّعر القديم: عَادةٌ أم رُؤيَة؟ وباولي، برونو، الأسلوب الصِّيَغي في الشّعرِ العربي القديم.

أنموذجاً يحتذى، ويلزم اتباعه، وقد تجلّتْ هذه التَّجربةُ بصورةٍ واضحةٍ في إلحاحِ امرئ القيس على صاحبيهِ بالوقوفِ على مرابعِ الصِّبا والذِّكريات السَّارّة، كونها ترتبطُ ارتباطاً مباشراً بالمرأةِ[١]، التي تنمّي الشُّعور بالانتصارِ في نفسهِ من خلال تداعي هذه الذّكريات وتلاحقها، لتصبحَ المرأةُ عندئذ ينبوعاً متدفقاً للخصوبةِ واستمرارِ الحياةِ، فيقول: [٢]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخولِ وَحَوْمَلِ

ينفتحُ النَّصُّ الشِّعريُّ على تشكيلٍ فنّيّ بارعٍ لإنجازاتٍ نصّيّةٍ تعتمدُ نظامَ الالتفات من المثنى بالفعلِ:(قفا) إلى الجمعِ بالفعلِ:(نبك) المنتج لتجلياتِ الغياب/الحضور، الإشباع/الحرمان، الاتّصال/ الانبتار، اللقاء/ الفراق.

(١) محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، مناهج نقد الشِّعر في الأدبِ العربيّ الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧م، ص٣٢٩.

(٢) الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث: ديوان امرئ القيس، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٥٨م، ص٨.

وذلك أنَّه وهو يستسرسلُ خطابَه مع المثنّى تذكّر أمكنة/اللِّوى، الدّخول، الحومل تركتْ أثراً كبيراً في نفسهِ لاتّصالها برحيلِ الذّات من فضاء/النَّماء إلى فضاءِ الخرابِ [١].

وإذا كانَ امرؤ القيس مبتدعاً لمنهجهِ الخطابيّ/ قِفَا، عُوجَا، عَرّجا، خليليّ... [٢]، محافظاً على مذهبهِ الأسلوبيّ؛ فإنّه ظلَّ وفياً له، مرتبطاً به دلاليّاً، حتّى تحولَ إلى ثوابت جماليّة خاصّة به، أصبحتْ ركيزةً أساسيّةً اتكأ عليها كثيرٌ من الشُّعراءِ/اللاحقين في نظمهم الشِّعر[٣]، من مثلِ قولهِ:[٤]

خَلِيْلَيَّ مُرَّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبِ نُقَضِّ لُبانَاتِ الفُؤادِ المعذَّبِ

فَإنّكُمَا إنْ تَنْظُرَانِيَ سَاعَةً مِنْ الدَّهْرِ يَنْفَعْنِي لَدَى أُمِّ جُندَبِ

أَلَمْ تَرَيانِي كُلّمَا جِئْتُ طَارِقَاً وَجَدْتُ بِهَا طِيبًا وإنْ لَمْ تَطيَّبِ

تلتقي كلمةُ:(خليليّ) مع كلمةِ:(قفا) السَّابقة- وإنْ جاءت الأولى اسماً، والثَّانية فعلاً- في دلالةِ المثنّى بإجراءٍ أسلوبيّ مشابه، لكنَّ الشَّاعرَ أمام نفسهِ يعيشُ تجربةً مغايرةً. إنَّها موازنةٌ صعبةٌ بين حالتينِ، تتعلقُ أولهما بانكسارِ

---

(١) مسكين، حسين، الخطّاب الشِّعريّ الجاهليّ، المركز الثّقافيّ العربي، الدّار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص٢٥.

(٢) انظر: الدّيوان، ص١١٤: إذ يقول في بكاءِ الدِّيار محاكاة لابن خِذام: (عُوجَا عَلى الطَّلَلِ المحِيلِ لَأَنَّنا نَبْكِي الدِّيارَ كَمَا بَكَى اِبنُ خِذامِ).

(٣) الكفاوين، عمر فارس، تأثير امرئ القيس في الخطابِ النَّقديّ والأدبيّ الأندلسيّ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة مؤتة، مؤتة، ٢٠١١م، ص٨.

(٤) الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث: ديوان امرئ القيس، ص٤١.

الذَّات أمام مشهد البكاء والبِلى والصِّدام مع الوجودِ، بينما تتعلقُ ثانيتهما بجمالِ الرّوحِ، والاحتفاءِ بالزّينةِ والمظهرِ وإظهار الذّات عند أم جُندب.

وهنا تتشكلُ أوّلُ طريقةٍ أسلوبيّةٍ في خطابِ الاثنينِ، يمارسُ طقوسَها أمرؤ القيس، انطلاقاً من احتمائهِ بالماضي كوسيلةٍ دفاعيّةٍ في مواجهةِ الحاضرِ. لذلك ليسَ غريباً أنْ يتأثرَ الشُّعراءُ الجاهليونَ لاحقاً به، وهو صاحب أكثر هذه الأساليب سيروةً وانتشاراً في سياقاتهِ الشِّعريّةِ.

من هنا يجيءُ اهتمامُ زهير بن أبي سُلمى بالصَّاحبينِ، اللّذين يبرزان في شعرهِ بشكلٍ جلي؛ لأنّهما يمثلانِ حِراكاً وجدانيّاً، وحواراً علائقيّاً بين الواقعِ والموهومِ آملاً منهما المشاركة العاطفيّة والمؤانسة الشّعوريّة في نزولهِ المكانِ الموحش، الذي حلَّ به من خلال هجرةِ الحبيبة وخراب الديّار، فيقول:[1]

فَقُلْتُ وَالدِّيَارُ أَحْيَاناً يَشُطُّ بِهَا صَرْفُ الأَميرِ عَلَى مَنْ كَانَ ذَا شَجَنِ

لِصَاحِبَيَّ وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا هَلْ تُؤنِسانِ بِبَطْنِ الجَوِّ مِنْ ظُعُنِ

لم يكتفِ الشَّاعرُ بانتقاءِ صاحبينِ يبعثان الهناءة والألفة والرّاحة فقط، بقدر ما يتطلع إلى توحيد المكان والحبيبة، وإن ارتباطه بهما إرتباط ولاء وحبّ كبيرين[2]، وهذا مبرهن بشكلٍ لافتٍ عبر الحسّ الجمعي وتعالقه مع البعدِ

(١) ابن أبي سُلمى، زهير، الديوان، شرح أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، الدَّار القومية للطباعةِ والنَّشر، القاهرة، ١٩٦٤م، ص١١٦+١١٧.

(٢) الرّباعي، عبدالقادر، الصّورة الفنّيّة في النّقدِ الشّعريّ: دراسة في النّظريّةِ والتّطبيقِ، مكتبة الكتّاني، إربد، ط٢، ١٩٩٥م، ص٢٣٢.

الإنسانيّ من خلالِ التَّوسل بالرّفيقينِ. وهي بلا شك تعدّ مفاعلةً إقناعيّةً مارسها الشَّاعرُ لتجديدِ بؤر الإثارة والرّغبة في إبداءِ تواصليّةٍ حواريّةٍ مع الآخرِ المجازي لما تمثله من نبضاتٍ إنسانيّة خصيبةٍ متساميةٍ تجاه المرأة المحبوبة التي اقترن بها الحبُّ بالقداسةِ والإجلالِ والارتواء[١]. بالإضافةِ إلى كونها ملمحاً أسلوبيّاً يشكّلُ أفقاً واسعاً يحيطُ بذاتهِ من كلِّ الجهاتِ.

ويمكننا أنْ نلمسَ روحَ امرئ القيسِ وأنفاسَه الفنّيّةَ تتجدد أيضاً في التماعاتٍ فنّيّةٍ وخواطر وجدانيّة يقدّمها طرفةُ بن العبد في العصرِ الجاهليّ، وهذا ما يدلُّ على رسوخِ التَّقاليدِ الفنّيّةِ الأصيلةِ التي أصبحتْ جزءاً مهمّاً من القصيدةِ العربيّةِ القديمةِ[٢]، من ذلك قوله يصفُ حالَه التّعسةَ البائسةَ: [٣]

خَلِيْلَيَّ! لا وَاللَّهِ مَا القَلْبُ سَالِمٌ وَإِنْ ظَهَرَتْ مِنّي شَمَائِلُ صَاحِ

يبدو أنَّ طرفةَ في مثلِ هذه الحالِ من الشَّاعريّةِ يقعُ على بنيةِ اللّغةِ الشّعريّةِ/خليليَّ أسلوباً؛ ليشكو مواجعَه وحرقةَ شوقهِ. ويقدّم هذا الشَّاهدَ نمطاً حيّاً إهراقاً على قوةِ تأثير أمرئ القيس، كونه أرسى هذه القواعدَ الفنّيّةَ العامّةَ التي ظلّتْ

---

(١)الخرابشة،علي قاسم، جماليات المعنى الشّعري في قصيدة:(دعي عزمات المستضام تسير)،لابن درّاج القسطلي، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللّغات، جامعة الشّهيد حمّة لخضر، الوادي، الجزائر، مج١٥، ع١، ٢٠٢٣م، ص٢٨.

(٢) بكّار، يوسف، إحسان عبّاس؛ أعمال وندوات وحوارات، دار جليس الزّمان، عمّان، ٢٠١٠م، ص٥٤.

(٣) طرفة، ابن العبد، الديوان، شرحه مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢م، ص١٥.

تقاليد قارّة، وقواعد نظميّة راسخة[١]، لا يمكن للشاعرِ تخطيها، فالاثنان حالةٌ مدموغةٌ في وعي الشَّاعرِ اللاحقِ، وهو يتحدثُ عن أحلامِ الهوى وجراحات الأسى في الوقوفِ على الطلولِ، تعبيراً عن موضوعِ الحبِّ وأشجانهِ.

ولم تقفْ محاولةُ التّقليدِ عند طرفةَ، وإنّمَا تعدّى ذلك إلى النّابغةِ الجعدي بلغةِ التَّأمّلِ في الحياةِ بعيداً عن الطللِ على غرارِ ما استخدمَ امرؤ القيسِ من لفظةِ/ خليليّ، كما يقولُ: [٢]

خَلِيْلِيَّ، عُوْجَا سَاعَةً وَتَهَجَّرَا وَلُومَا عَلَى مَا أَحْدَثَ الدَّهرُ أَوْ ذَرَا

أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ اِنصِرَافاً لِسَيْرٍ أَحَقُّ اليومَ مِنْ أَنْ تُقَصِّرَا

فَسُرْعَةً

وَلاَ تَسْأَلَا إِنَّ الحَيَاةَ قَصِيْرَةٌ فَطِيرَا لِرَوعَاتِ الحَوَادِثِ أَوْ قِرَا

وَإِنْ جَاءَ أَمْرٌ لا تُطِيقَانِ دَفْعَهُ فَلاَ تَجْزَعَا مِمّا قَضَى اللهُ وِاصْبِرَا

أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ المِلاَمَةَ نَفْعُهَا قَلِيْلُ إِذَا مَا الشَّيْءُ وَلَّى فَأَدْبَرَا

فإذا كانتِ المقارنةُ في فاعليّةِ التّأصيلِ للغةِ المثنّى عند امرئ القيس بالفعلِ/قِفا،فإنَّ قدرةَ التّاني/النّابغة جاءتْ ملامحُه البيّنة من صياغيّةٍ وأسلوبيّةٍ للفعلِ والاسمِ معاً بإطناب، نحو:(خليليَّ، عُوجا، تهجّرا، لُوما، تَعْلَما، تُقَصِّرَا،

---

(١) خليف، يوسف، دراسات في الشّعرِ الجاهليّ، دار غريب، القاهرة، ١٩٨١م، ص٧٧.

(٢) النّابغة الجعدي، حبّان بن قيس، الدّيوان،تح:واضح الصّمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٥٤+٥٥. تهجّر: سار في الهاجرة وهي فترة اشتداد الحرّ. ذرا: دعا. روعات الحوادث: ما يخيف منها ويروع. قِرا: من وقر، بمعنى الهيبة والرزانة والوقار. أدبر: ولّى وانصرم.

تَسْأَلَا،تَجْزَعَا،...)علاوة على الامتدادِ النّصّي لهما في ترسيمةٍ تصويريّةٍ ذات طاقات جماليّة خصبة،"وكأنّه بهذا يعلنُ أنّه مصدرُ التّجارب ومعيار الخبرات في الحياةِ،فتتشكّل ملامح النّموذج الأوحد والمثال الأكمل والصّورة الأنبل"[١].

وخلافاً للسّابقينَ في أغراضهم الشّعريّةِ والتّصويرِ الرّامزِ للإثنينِ؛ فإنَّ الأعشى ميزّ مخاطبيه في سياقِ الهجاءِ، فقالَ يهجو الحارث بن وعلة: [٢]

أَلَا أَبْلِغَا عَنِّي حُرَيْثًا رِسَالَةً فَأَنَّكَ عَنْ قَصْدِ المحَجَّةِ أَنْكَبُ

وباستقصاءِ الحمولةِ الرّمزيّةِ للاثنينِ/أبلغا نجد أنَّها تحملُ رسالةً واضحةً ومكتنزةَ الدِّلالةِ إلى المهجو، إذْ جعله منصرفاً عن الصّوابِ، متنكباً عن الانصافِ، والأعشى في مواجهتهِ الآخرِ يستفزّ فينا قلقَ الاثنين؛ ليصلَ إلى مستوى تفاعلي في العَقْدِ القرائي بين القائلِ والقارئ كدلالةٍ على المفهومِ الجمعي بما يحقّق أفقاً للتوليفِ والمصالحةِ، الذي لا يعدو أنْ يكونَ انعكاساً حقيقيّاً لتحطيمِ الهامش/المهجو في سياقِ الذّمّ والقبحِ.

ويمكنُ للباحثِ أنْ يرى وظيفةً جوهريّةً يؤديها الاثنانِ، كونهما يحملانِ بعداً إيحائيّاً يغري الشّاعر بالإتكاءِ عليهما في محاولةِ البحثِ عن حبيبتهِ، ودونك قول المرقّش الأكبر: [٣]

---

(١) قلفاط، المنجي، بنية الصُّورة في شعرِ المتنبي؛ بحث في صناعةِ الفنّ، دار كنوز المعرفة، عمّان، ط١، ٢٠١٩م، ص٢٢٥.

(٢) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، الدّيوان، تح:محمّد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٥٠م، ص٢٠٣. المحجّة: الطريق. أنكب: منحرف.

(٣) الأكبر، المرقّش، ديوان المرقّشين، تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٩م، ص٤٨+٤٩.

خَلِيْلَيَّ عُوجَا بَارَكَ اللهُ فِيْكُمَا وإنْ لَمْ تَكُنْ هِنْدٌ لأرضِكُمَا قَصْدَا

وَقُولَاَ لَهَا لَيْسَ الضّلالُ أجَازَنَا وَلكنَّنَا جُزْنَا لِنَلْقَاكُمُ عَمْدَا

وإذا ما حاولنا استطلاع ما قدّمه الشُّعراءُ الجاهليونَ المقلّونَ في أسلوبيّةِ الّتثنيةِ لوجدنا أنَّهم اهتموا بها اهتماماً ملحوظاً ومتنوعاً بصورةٍ تجعلُ منها تداولاً مشتركاً لدى أغلب تلك الفئة من الشُّعراءِ، حيث تُعدّ خطوةً إضافيّةً في تطويرِ الصّيغِ أو القالبِ الصّياغي الذي ركّز عليه الأوائلُ لإثبات ريادتهم[1]، ونرى اختبارَ تلك الثّروة القديمة تتجلّى في قولِ المثقِّب العبدي: [2]

أَلاَ حَيِّيَا الدَّارَ المحِيْلَ رُسُومُهَا تَهِيْجُ عَلَيْنَا مَا يَهِيْجُ قَدِيْمُهَا

ومن المثيرِ للاهتمامِ جدّاً، أنْ نلاحظَ الشَّاعرَ بعد التّضرعاتِ والصّرخاتِ المدويّة في نفسهِ، استمّرَ احتفاؤه بالمكانِ ورسومهِ الباليةِ، لدرجةِ أنَّه يطلبُ من صاحبيهِ أنْ يلقيا تحيةً على ديارِ محبوبتهِ، التي أتتْ عليها أحوالٌ فغيّرتها، إذْ يتوقُ لأن تزول عنها المقفرات، وتتبخر مشاعر الخسارة والمرارة؛ لأنَّ أهلَها قد غَابوا عنها.

ومن بينِ ركائزِ التَّثنيةِ الجاهليّةِ في الخطابِ الشِّعريّ، نلفي مفهوم الدَّمج الثّنائي بين فعلِ الأمر المعهود/قفا، والاسم المشهود/خليليّ، وهما تركيبانِ لا يمكن إدارجهما في النّصِّ الشِّعريّ بطريقةٍ عشوائيّةٍ وصيغٍ مضطربةٍ، بل يتجلّى بهما الأثر العاطفي والفنّيّ

(١) كيف ندرسُ الشّعرَ العربيَّ القديم؟ مقاربات استشراقيّة في جدلِ السّياق والشِّعريّة، ترجمة عبدالسّتار جبر، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٢١م، ص١٤.

(٢) العبّدي، المثقِّب، الدّيوان، تح: كامل حسن الصّيرفي، جامعة الدّول العربيّة، معهد المخطوطات العربيّة، ١٩٧١م، ص٢٣٤. المحيل: الذي أتت عليه أحوال. الرّسوم: جمع رسم، وهو ما كانَ لاصقاً بالأرضِ من آثار الدّار.

معاً، "علاوة عن الدّورِ الذي يضطلع به فعل الأمر بوصفه فعلاً مبنياً، يتضمنُ البنيّة المستقلة لمعنى محتمل من طرفِ النّصِّ من جهةٍ، وتحقيق القارئ لذلك المحتمل بوساطة عملية القراءة من جهةٍ ثانيةٍ "[1]. من ذلك صقل معن بن أوس المزني:[2]

قِفَا يَا خَلِيْلَيَّ المطِيَّ المقَرَّدَا عَلَى الطَّلَلِ البَالِي الَّذي قَدْ تَأَبَّدَا

قِفَا نَبْكِ فِي أَطْلالِ دَارٍ تَنَكَّرَتْ لَنا بَعْدَ عِرفَانٍ تُثابَا وَتُحْمَدا

قِفَا إِنَّهَا أَمْسَتْ قِفَارَاً وَمَنْ بِهَا وَإِنْ كَانَ مِنْ ذِي وُدِّنا قَدْ تَمَعْدَدَا

وتجدرُ الإشارة إلى أنَّ لفظةَ:(قِفَا) قدْ تكررتْ ثلاثَ مراتٍ؛ لتدلَ على تعلقِ الشَّاعر بالمكانِ الذي كانتْ تسكنهُ محبوبته، بحثاً عن الرَّاحةِ والطمأنينة الذّاتية، وهرباً من الموتِ، وبالتَّالي يهدفُ حوارهُ المفتعلُ إلى تحريكِ السَّواكنِ والجوامدِ، وخلع المشاعر الإنسانيّة عليهم، وما هذانِ الصَّاحبانِ إلاّ استنساخ الشّاعر نفسه؟ وإن وجودهما في المشهدِ الطللي دليلٌ ثابتٌ على رغبةِ الشَّاعرِ في الحفاظِ على استمرارهِ[3].

(1) طايعي، أحمد، الشِّعر العربيّ مجازي التّلقي ومستقرات التّأويل، كنوز المعرفة، عمّان، ط١، ٢٠٢٠م، ص٥٥.

(2) المزني، معن بن أوس، الدّيوان، صنعه: نوري القيسي، وحاتم الضّامن، مطبعة الجاحظ، بغداد، ط١، ١٩٧٧م، ص٧٦.

(3) الديوب، سمر، جماليات التّشكيل الفنّيّ في الشِّعر العربيّ القديم؛ شعر صدر الإسلام أنموذجاً، أروا د للطباعة والنّشر، عمّان، ٢٠١٣م، ص٧١+١٢١.

واتّسعَ التَّأصيلُ النَّابض/التَّثنية؛ ليتحولَ إلى أيقونةٍ دالةٍ على الحالةِ الشُّعوريّةِ وترجمة للحزنِ عند شعراءِ الغزلِ العذري، فكَانَ أنْ اختارَ قيسُ بن الملوح في أزمةِ حبّهِ لليلى العلائقَ الأسلوبيّةَ الجاهليّةَ، لذا توحدتْ تجربتُه بتجربةِ أمرئ القيس؛ لتكشفَ عن القلقِ القابعِ في لبِّ الشَّاعرِ وكيانهِ.

ووفقاً لهذا، استطاعَ المجنونُ أنْ يخلقَ في تجربتهِ الشِّعريّةِ احتذاءً فنّيّاً ورؤيويّاً مع منهجِ امرئ القيس، على الرُّغم أنّه كانَ مقلداً ومتبعاً، ولعلنّا نقفُ على أنموذجٍ هام من خلالِ مناداةِ خليليه، قامَ على التّكرارِ كمحورٍ أسلوبيّ أساسيّ في التَّأثيرِ على الاثنينِ/الخليلينِ. حيثُ يطلبُ إلى صاحبيهِ أنْ يبكيا كَما بكى، وأنْ يسهرا إنْ سهر، وأنْ يسعداه ويخففا أحزانَه وآلامَه وأشجانَه، ويدعوهما إلى مشاطرتهِ ومشاركتهِ همّه ومحنته إزاء رحيل محبوته، ويعبّر عن ذلك بأبياتٍ رائعةٍ في نهايةِ يائيته، فيقولُ: (١)

خَليلَيَّ هَيّا أَسعِدَاني عَلَى البُكا ... فَقَد جَهَدَتْ نَفسي وَرُبَّ المِثانِيَا

خَلِيْلَيَّ إنّي قَدْ أَرِقتُ وَنِمتُمَا ... لِبَرْقٍ يَمَانٍ فَاجْلِسَا عَلِّلانِيَا

خَلِيْلَيَّ لَوْ كُنْتُ الصَّحِيْحَ وَكُنْتُمَا ... سَقِيْمَيْنِ لَمْ أَفعَلْ كَفِعلِكُمَا بِيَا

خَلِيْلَيَّ مُدّا لِي فِراشِيَ وَارفَعَا ... وِسَادِي لَعَلَّ النَّومَ يُذْهِبُ مَا بِيَا

خَلِيْلَيَّ قَدْ حَانَتْ وَفَاتِيَ فَاطْلُبَا ... لِيَ النَّعْشَ وَالأَكْفَانَ وَاستَغفِرَا لِيَا

وَإِنْ مِتُّ مِنْ دَاءِ الصَّبَابَةِ أَبْلِغَا ... شَبِيهَةَ ضَوءِ الشَّمْسِ مِنّي سَلامِيَا

---

(١) ابن الملوّح، قيس، الدِّيوان، رواية أبي بكر الوابلي، دراسة: يُسرى عبدالغني، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٣.

عكسَ قيسُ بن الملوّح في امتدادِ ختمةِ نصّه وانطلاقه نحو المثنى:(خليلي) رؤيته الشِّعريّةَ الطّامحةَ في تحقيقِ حلمِ اللّقاء العاطفي الخالي من التّوترِ والألم، فمثلما كانَ المثنى تداخلاً علائقيّاً مع طريقٍ، أصّل أمرو القيس تقاليده وأرسى أجزاءَه[1]، كانَ تداخلاً إبداعيّاً تهارق من خلالِ ذلك البناء التّركيبي العجيب بما ينسجمُ مع ما يحملُ في داخلهِ من رؤيا صافيةٍ وأحلامٍ عزيزةٍ.

ونتقدمُ خطوةً أخرى فيلقانا عروة بن حِزام، ونراه يحقّقُ في نونيتهِ تطلعاتٍ، فيها حدّ التّدفق والاستمراريّة عاليان، حتّى يصلَ بنا إلى التّأكيدِ الأبلغِ على الطبيعةِ السّاحرةِ لصيغةِ التّثنيةِ التي منحته نوعاً من العزاءِ أو الرّقيةِ اللّغويّةِ، رغم أنَّ وجهة المخاطَب فيها لَمْ تكنْ تشير إلى عفراءَ. هكذا يتحدثُ الشّاعرُ عن عرّافين اثنين، لا عن عرّاف واحد، في خلقٍ جمالي يعكسُ بنيةً نفسيّةً، وسياقاً تامّاً وراء خطابه اللّغوي/ خليليّ، لذلك فإنَّ خطابَه الشِّعريّ يتشكّلُ بحسبِ تلك الأحوال[2]، فقالَ: [3]

(١) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في العصرِ الجاهليّ، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م، ط٢، ص٨٧.

(٢) مفتاح، محمّد، تحليل الخطاب الشِّعريّ: (استراتيجية التّناص)، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ١٩٨٦م، ص٢٧.

(٣) ابن حِزام، عُروة، شعر عُروة بن حِزَام، تح: إبراهيم السّامرائي وأحمد مطلوب، مجلّة كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٦١م، ص٩+١٠. الرَّوْحَاء: قرية على ليلتين من المدينة.

خَلِيْلَيَّ مِنْ عُلْيَا هِلالِ بنِ عَامِرٍ بِصَنْعَاءَ عُوْجَا اليَوْمَ وانتظِرانِي
أَلَمْ تَحْلِفَا بِاللهِ أَنِّي أَخُوكُمَا فَلَمْ تَفْعَلا مَا يَفْعَلُ الأَخَوانِ
وَلَمْ تَحْلِفَا بِاللهِ أَنْ قَدْ عَرَفْتُمَا بِذِي الشِّيْحِ رَبْعَاً، ثُمَّ لا تَقِفَانِ
وَلا تَزْهَدَا في الذُّخْرِ عندي وأَجْمِلَا فإِنَّكُمَا بِيْ اليَوْمَ مُبْتَلِيَانِ
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنْ لَيْسَ بالمرْخِ كُلِّهِ أَخٌ وَصَدِيْقٌ صَالِحٌ فَذَرَانِي
أَلا فَاحْمِلَانِي بَارَكَ اللهُ فِيْكُمَا إلى حَاضِرِ الرَّوْحَاءِ ثُمَّ ذَرَانِي

وإذا كَانَ امرؤ القيس يطلبُ من صاحبيهِ البكاء في المقدمةِ الطلليّة، فإنَّ عروة يجمع مفارقتين: أصالة الطريقة/ خطاب التّثنية، وحداثة الغرض/ العِرَافة. بمعنى آخر أنَّ هويةَ الاثنينِ لم تعدْ قائمةً على الطّابعِ المألوفِ بدلالاتِ الرَّفيقين أو الصَّاحبينِ الملازمينِ للشاعرِ في استيقافِ الصَّحبِ والبكاءِ في الدِّيارِ ووصفِ الظعائنِ وهي تقطعُ المفاوزَ، بل نهضتْ على الانقلابِ المفاجئ نحو عوالمِ السِّحرِ واستراقِ الأخبارِ.

ويفسحُ جميلُ بثينة بحسّهِ المرهفِ لنداءِ الاثنينِ الموهومِ مجالاً واسعاً في صدورِ شعرِه، وهو لا يكتفي بعرضِ ألفاظهِ وبنية تراكيبه عرضاً تقليديّاً، بل يضيفُ إليه جهداً نفسيّاً ضخماً؛ ليعبّر عن همٍّ ذاتي في صيغةِ المثنى، على نحو ما نرى في قولهِ: (١)

خَلِيلَيَّ، فِيْمَا عِشْتُمَا، هَلْ رَأَيتُمَا قَتِيْلاً بَكَى، مِنْ حُبِّ قَاتِلِهِ، قَبْلِي؟

(١) ابن معمر، جميل: ديوان جميل بن معمر، جمعه وحقّقه وشرحه أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٢م،ص٩٩. الهُلاَّك: الذين ينتابون الناس ابتغاء معروفهم.

أَبِيْتُ، مَعَ الهُلّاكِ ضَيْفاً لِأَهلِهَا، وَأَهْلِي قَرِيْبٌ مُوسِعُونَ، ذَوُو فَضْلِ

لقدْ انطلقَ جميلٌ من وعي عميقٍ بمستوياتِ خطاب المثنى، فأدارَ حِواراً عنيفاً معهما/ الخليلينِ، يلومهما على موقفهما من حبّهِ لبثينةَ، وسوء ظنهما به، مقدّماً لهما صورةً حجاجيّةً بعيدة عن العويص، تجتمعُ فيها كلُّ مفاخر العاشق من الوفاءِ والبكاءِ المرّ والتّوجعِ والتّقتيلِ تسجيلاً لمعاناتهِ وضياعهِ نتيجة غياب أيقونة المرأة/ بثينة. وقد مثّلتْ محوراً مركزيّاً لنداءِ المثنى، فالنّداءُ للخليلينِ وأمر الصّاحبينِ، واستيقاف الرّفيقينِ، واستبكاء الصّديقينِ... لم يأتِ إلا طلباً للمرأةِ الظاعنةِ التي رحلتْ بعد أنْ أقفرَ المكانُ(١).

ونذكرُ في هذا الصَّددِ أنَّ ذَا الرُّمَّة كثيراً مَا قَرنَ بين الخليلينِ في صدرِ قصيدهِ والمرأة، وهذا مثالٌ بارزٌ على توظيفِ الاثنينِ في الاستهلالِ المقصودِ للقصيدةِ مناجاة وحواراً وجدانياً، فيقولُ: (٢) الطويل

خَلِيْلَيَّ مَا بِي مِنْ عَزاءٍ مِنَ الهَوَى إذا أَصْعَدَتْ فِي المِصْعِدِيْنَ غَلَابُ

ولا ينفكّ ذو الرُّمّة أنْ يستدعي نهجَ الأقدمينَ في محاورةِ الموهومِ، الاثنين، خاصّة عندما تكونُ تلك الحياةُ هامدةً، فيحاولُ انتزاعَ الحياةِ من قسوةِ

(١) مقدادي، زياد محمود، المقدمة الطلليّة عند النّقاد المحدثين: دراسة تحليليّة، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م،ص١٤٢.

(٢) ذو الرُّمّة، غيلان بن عقبة، الدّيوان، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٥م،ص٢١. صعدت: سَمَتْ وارتفعَتْ. غَلَاب: اسم علم مؤنث.

الطبيعةِ بعنفٍ، وبهذا الشّكل أوحى الشّاعرُ بجوٍّ حواري من خلالِ مشاركةٍ تعجُّ بالحيويّةِ وتهتاجُ بالمشاعرِ، فيقولُ: (١)

قِفَا نُحَيِّي العَرَصَاتِ الهُمَّدَا وَالنُّؤْيَ وَالرَّمِيْمَ وَالمسْتَوْقِدَا

إنَّ الطَّابعَ التَّلفظيّ الذي اصطبغتْ به نسقيّة الاثنينِ، هو نوع الفعل الأمري المكرور عند امرئ القيس في بدايةِ معلقتهِ، فبينما راحَ امرؤ القيس يصنعُ منهجاً خطابيًّا للغةِ المشاطرةِ والتّجربةِ الذّاتيّةِ في عوالمِ البكاءِ رامزاً فيها إلى الاغترابِ والوحدةِ والقلقِ، فإنَّ ذا الرُّمّة استطاعَ أنْ يتسعيدَ الملفوظاتِ التّاريخيّةَ الماضيةَ ويمنحها صفةَ تلفظ جديدة ارتبطتْ بالتّحيةِ والكلامِ، ومن هنا تصبحُ منطقاً جديداً من شأنهِ تقوية التّجربة الشّعريّة.

وممّا يثيرُ الدّهشة في مثلِ مختلف هذه المقاربات التي استثارتِ الأذهانَ، وأثارت الوعي لاستكشافِ مكامنِ الشّعريّة في نصوصِ الأقدمينَ من الشُّعراءِ ولا سيما إذا مَا تعلقَ الأمرُ بموضوعِ خطابِ الاثنين، وكيفية تشكّله داخل النّصّ الشّعريّ، ورصد راتكانات بنياتهِ المختلفةِ وعلاقتها برؤيةِ الشّاعرِ النّفسيّةِ للعالمِ، ومن هنا أنَّ قضيةَ الاثنين ظلّتْ دلائلياتِ النّموذجِ العاطفي والجمالي البارزين للشُّعراءِ السّابقينَ؛ لأنّها مثّلتْ مشغلاً فكريّاً دخيساً في محرابِ التّجربةِ الإبداعيّةِ ومعالجة الصّدوع الاجتماعيّة.

---

(١) ذو الرُّمّة، غيلان بن عقبة، الدّيوان، ص٥٩.العَرَصات:جمع العرصة:كلّ بقعة بين الدّور واسعة ليس فيها بناء.الهمد:جمع الهامد: أي الخامد. النُّؤي: الحفير حول الخيمة أو الخباء يمنع السّيل. الرَّميم: البالي.

٢- **تحولاتُ مخاطبةِ الاثنينِ في الشّعرِ العبَّاسيّ.**

على الرُّغم مِنْ محاولاتِ التّجديدِ والتّحولاتِ في فواتحِ القصائدِ العبّاسيّةِ ظلّتْ فتنةُ أساليب الشُّعراء الفحول القدماء[١]، لا سيماء غواية المثنى وحواره تلاحق الشُّعراء العبّاسيينَ، وقد ظهرَ ذلك جليّاً بمكروراتٍ تبعيّةٍ نسقيّةٍ مشهورةٍ، ما يمكنُ أنْ يصدمَ الثَّوابت في استهلالِ القصيدةِ العبّاسيّةِ، ووَفق هذه النّظرة أَمسكَ عصبةٌ من الشّعراءِ العبّاسيينَ بمنهجِ السَّابقينَ بكلِّ

اهتمامٍ وشغفٍ، وهو بالنسبةِ لهم بمثابةِ مرتكزاتٍ منهجيّةٍ وفكريّةٍ، تحكمتْ بالوعي العامِ للشعراءِ بعد العصرِ الجاهليّ.

ومع الإقرارِ بأثرِ النَّماذجِ السّابقةِ المحكيةِ لدن الشُّعراء القدماء أنفقَ العبّاسيُّ شطراً كبيراً من نشاطهِ الشِّعريّ عبر مسيرةِ الحياةِ الأدبيّة في العصرِ العبّاسيّ وهو يعملُ على التَّطويرِ الحضاري، وممارسة ذلك على الأنساقِ الاجتماعيّةِ والثّقافيّةِ، ممّا يستدعي أنْ تتبدّلَ البدايات وتتغيرَ مع تغيرِ أنماطِ الحياةِ آنذاك، وإلى جانبِ ذلك كلّه كَانَ الأثر المباشر على (الطلل)، وهو مَا دفعَ بعض الشُّعراءِ التّمرد عليه، وفي مقدمتهم أبو نواس[٢]، وإنْ كانَ تمردُه تمرداً

---

(١) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في العصرِ العبّاسيّ الأوّل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٩٩.

(٢) عبد المطلب، محمّد، نقد ثقافي أم قراءة ثقافيّة، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتابِ، القاهرة، ع٧٤، ٢٠٠٨م، ص٢٦.

شكليّاً فحسب، إذْ ظلَّ للوقوفِ الطللي حضورٌ من نوعٍ ما، وهو ما عبّرَ عنه أبو نواس بقوله: (١)

صِفَةُ الطُّلولِ بَلاغَةُ الفَدْمِ فَاِجعَلْ صِفَاتِكَ لِاِبنَةِ الكَرْمِ

ومن المحقّقِ أنَّ المقدمةَ الطلليّةَ أمدتها روافد كثيرة في القديمِ، أمّا الشُّعراءُ العبّاسيونَ فحافظوا بدورهم على بعضِ المقدماتِ الموروثةِ، غير أنَّهم حوّروا فيما استبقوه منها بحذفهم لكثيرٍ من مركوزاتها البدوية، علاوة عن استحداثهم أنواعاً جديدةً من الفواتحِ تتساوقُ وحيواتهم الجديدة وطرائقها المترفة(٢).

وينعكسُ على مرآةِ التّوليداتِ والإبداعاتِ لأشكالِ القديمِ في النَّصِّ الشّعريّ العبّاسيّ صورة الاثنينِ أو مخاطبة الموهوم، فنرى الشَّاعرَ العبّاسيَّ يوظّف أسلوباً مهذباً وصياغةً رقيقةً لصورهِ المبتكرةِ في حديثهِ مع الصَّاحبينِ ويعنى بها عنايةً شديدةً دون أنْ يهمّشَ الموروث أو ينحيه، ولكن الذي لا شك فيه أنَّ الباحثَ وقفَ على المظاهر الأسلوبيّة لخطابِ الاثنينِ ضمن العنوانين الآتيين:

١- الاسم:

لا مناص أنْ تطالعنا أسلوبيّة الاثنينِ ومتحولاتها في إنتاجِ النَّصِّ الشّعريّ العبّاسيّ باستمرار تجديداً وتجريباً، وتتّضح أبعادُ تلك الظاهر الأسلوبيّة من خلال ما تنطوي عليه من تعميقِ الوعي بمبدأ فنّيّ سابق لبس حُلّة الحضارة

(١) أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي، الدّيوان، تح:إيفالد فاغنر، المعهد الألماني للأبحاثِ الشّرقيّة، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣/٢٦٥. الفَدْم: العيّ البليد.

(٢) عطوان،حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في العصر العبّاسيّ الأوّل،مرجع سابق، ص٢٥٧.

والحياة النّاعمة، حيث انتقلتْ من معماريّة خاصّة في الشِّعرِ القديم- إذْ كانَ الشَّاعرُ الجاهليّ متقدماً فيها- إلى فضاءٍ منسولٍ من نص

شعري تراكمتْ فيه القيمُ، وزخرتْ فيه الثَّقافاتُ، وتنوعتْ فيه العلومُ والمعارفُ.

وبتأمّلِ مرصوفاتِ الشَّاعرِ العبّاسيّ لخطابِ الاثنينِ نرى أنَّه محكومٌ بنظامٍ خاصٍ في النَّسقِ البنائيّ اللّغويّ، ومرتبطٌ بقدرتِهِ على التَّصرفِ في مكوناتِهِ، من هنا نعرضُ أنماطَ الحوارِ الثُّنائيّ وإشاراتِهِ النَّصّيّة في إطارِهِ التّركيبي شكلاً ومضموناً في محاولةٍ دائمةٍ لإجراءِ مقابلة بين القديمِ والحديثِ، ولا عجب بعد ذلك أنْ تفردَ الدِّراسةَ جانباً مستقلاً لضربين اثنين، تعاورهما الباحث في الاسمِ أولاً ثمّ الاسم والفعلِ ثانياً في وحدةٍ فنّيّةٍ.

ونبدأُ بالعبَّاسِ بن الأحنف؛ إذْ نقلَ الاسمَ:(الخليلين) من سياقِ الألفاظِ العسيرةِ ولحظاتِ التّوترِ قديماً إلى خطابٍ غزليّ، يشكو فيه هجرَ محبوبتِهِ، وعجزَ قلبِ العاشقينَ عن إخفاءِ لوعاتِ الحبّ، فيقولُ: (١)

خَلِيْلَيَّ مَا لِلعاشِقينَ قُلُوبُ وَلا لِلعُيونِ النَّاظِراتِ ذُنُوبُ

وَيَامَعشَرَ العُشَّاقِ مَا أَوجَعَ الهَوَى إِذْا كَانَ لا يَلقَى المحِبَّ حَبِيبُ

أَمُوتُ لِحَيْنِي وَالهَوَى لِي مُطَاوِعٌ كَذَاكَ مَنايا العاشِقينَ ضُرُوبُ

(١) ابن الأحنف، العباس، الديوان شرح وتحقيق عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م، ط١، ص٥٠+٥١.

يستدعي العبّاسُ الاسمَ/ الخليلينِ وعوالمها، مواكباً التّحولات والانتقالات للخطابِ الدّائري للإثنينِ، واستثمار أسلوبيتهما الثّرّة، التي نجحتْ في أنْ ترفدَ المقطعَ الشّعريّ بزخمٍ إضافي من التّحنّن إلى المعشوقِ، ومكابدةِ الهوى، وتدافعِ الانفعالاتِ العاطفيّة والنّفسيّة تعبيراً عن الشّكوى من بلابلِ الحبِّ، وموانعهِ الضّاغطةِ على ذاتهِ.

وينزاحُ الاسمُ المثنوي/ الخليلينِ عند أبي العتاهيةِ إلى سياقِ الوعظِ والإرشادِ بنصٍّ لغوي يشفُّ عن تمثّلِ الذّاتِ والآخرِ عبر تناول مظاهر الحقّ ومهاجمةِ الباطلِ، كقولهِ: (١) الطويل

خَلِيلَيَّ إنَّ الهَمَّ قَدْ يَتَفَرَّجُ وَمَنْ كَانَ يَبْغِي الحَقَّ،فالحَقُّ أبْلَجُ
وذُو الحَقِّ لا يَرْتابُ،والعَدْلُ قَائِمٌ عَلَى طُرُقَاتِ الحَقِّ والشَّرُّ أعْوَجُ

فمعاني الخطاب الثّنائي تنقلنا إلى رحابةِ الأفكارِ وعالمِ الإنتاجِ، منطلقاً من رؤيةٍ إنسانيّةٍ، فأبو العتاهية يخاطبُ الإنسانَ خطابَ العقلِ لا القلب، لذا يستمرُّ في إطارِ التّمجيدِ لبطولةِ الحقِ والصّدقِ والعدلِ، ويذمّ الشّرِ. ولا سيما أنّه يخالطُ مجتمعاً ضمائره غائمة مهوّمة عن النّقاءِ والإشراقِ. من هنا ندركُ أنْ خطابَ نسقِ المثنى يمثّل الدّعوةَ إلى جملةٍ من القيمِ والسُّلوكياتِ الإيجابيّةِ، ويفضي إلى تفضيلِ الفضائلِ وتحقيرِ المقبوحات. ولعلّ الأثرَ الدّلالي قد تركّز في المستوى التّركيبي الاسمي/ خليلي عند أبي العتاهية في خطابِ السّياقِ الاجتماعيّ.

---

(١) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، أبو العتاهية أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل، دار الملاّح للطباعةِ والنّشر، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٦٥م، ص٩٢.

وهذا يحدونا إلى الحديثِ عن طبيعةِ الخليلين في عالمِ الزُّهدِ،فلو أمعنا النَّظرَ فيه لأصبحَ اسماً دالاً على الرِّفقِ والمصاحبةِ الرّقيقة،فهي صفاتٌ انطبعتْ في ذاكرةِ المتلقي لاستقبالِ معطياتِ العظةِ والعبرةِ والابتعادِ عن متاهاتِ الدُّنيا ومسرّاتها[1].ولهذا سنتوقفُ عند النَّموذجِ الشِّعري التّالي:[2] الطويل

خَلِيْلَيَّ مَا أَكْفَى اليَسِيْرَ مِنَ الذي نُحاوِلُ،إنْ كُنَّا بِمَا كَفَّ نَكْتَفِي

وَمَاأَكْرَمَ العَبْدَ الحَرِيْصَ عَلَى النّدى وَأَشْرَفَ نَفْسَ الصَّابِرِ المتَعَفّفِ

فلو تأمّلنا سِياقَ هذا النَّصّ الشِّعريّ، وما وردَ فيه من تعبيراتٍ مكثّفةٍ، ثمّ تلمسنا لفظةَ:(الخليلين) كمنافذ طارفة في مقاربةِ الصّورةِ الشِّعريّة؛ لأدركنا أنماطَ الأسلوبِ الغنيّ للاثنينِ في البوحِ وتعددِ المادةِ التَّصويريّةِ في ذمِّ الدّنيا والتَّعلقِ بذيولها، ذلك لا نندهش وقد وظّفَ أبو العتاهية معجمَ القدماءِ في الزّهدِ، وهو تراشحٌ مألوفٌ في الشِّعرِ القديمِ حيث ترسّخ في الثّقافةِ الجماعيّةِ أنَّ الدّنيا زائلةٌ لا محالة. فكانَ مخاطبة الاثنين من لوازمهِ وأشكالهِ[3].

ولا شك أنَّ هناك نتاجاً فنّيّاً جديداً للخطابِ الثّنائيّ، قدْ نجحَ الشَّاعرُ في التَّعاملِ معه من خلالِ تفريغهِ في منتصفِ النَّصِّ، وذلك يندرجُ ضمن الصّلة الوثيقةِ بالعالمِ الحضاري والفكري الطارئين على الحياةِ العربيّةِ في العصرِ العبّاسيّ،

(١) الدّهون، إبراهيم،سحر المشرق: قراءات في الشِّعر العباسي، دار عمار، عمّان، ٢٠٢٣م، ص١٥٢.

(٢) الديوان، ص٢٤٠.

(٣) قلفاط، المنجي،بنية الصّورة في شعرِ المتنبّي بحث في صناعةِ الفّنّ،دار كنوز المعرفة، عمّان، ٢٠١٩م، ص٣٠٥.

فانصرفَ بالتالي من البدايةِ إلى الوسطِ، وبذلك تنقلبُ الأوضاعُ الثّابتةُ للأساليبِ المخصوصةِ للتثنيةِ والتي ألفناها في كثيرٍ من السّياقاتِ الشّعريّةِ القديمةِ متصدرة الافتتاحيات إلى ساحاتِ الانتصافِ النَّصّيّ أو الخواتيم.

وفي هذا المقامِ الاسمي/خليليّ وامتداداً للإبداعِ الأسلوبيّ النّصفيّ في توظيفِ لفظ التّثنية يقدّمُ ابنُ المعتزّ إبداعَه الخاصَ حيث صمّم بناءً خطابيًّا مخصوصاً للتثنيةِ في موضوعِ الحبِّ، فيرتقي به طوراً، ويستلهمُ التُّراثَ ويتمثله طوراً آخر، فنظن أننا نقرأُ لشاعرٍ جاهليّ أو أمويّ[1]، مثال ذلك قوله بعد مقدمةٍ غزليّةٍ: [2]

خَلِيْلَيَّ! بِاللهِ الّذِي أنْتُمَا لَه، أمَا الحُبُّ إلاَّ أَنَّةٌ وَبُكَاءُ

كَمَا قَدْ أرَى؛قَالاً: كَذاكَ، وَرُبَّمَا، يَكُونُ سُرُورٌ فِي الهَوَى وَلِقَاءُ

توقفنا الوحدةُ التّركيبيّةُ لمفتتحِ البيتينِ:(خليليّ) على صيغةٍ أسلوبيّةٍ من صيغِ الخطابِ، تتمثل في اختيارِ الاسمِ لصيغةِ المثنى، فضلاً عن النّزوعِ إلى العدولِ الأسلوبيّ[3] تعاملاً يستحضرُه ابن المعتز من خلالِ إسناد الضّميرِ إلى ضميرِ المخاطبِ المثنّى/أنتما، الذي لا يعدو كونه اصطناعاً لوجودِ حسٍّ جمعي

(١) شلبي، سعد إسماعيل، ابن المعتز العبّاسيّ؛ صوره لعصره، دار الفكر، د.ت، ص٢٦٣.

(٢)ابن المعتز(ت٢٩٦هـ)،عبدالله، الدّيوان،تح:محمّد شريف بديع،دار المعارف،القاهرة، د.ط، ١٩٧٧م، ٣٠٧/١.

(٣) pour une esthetique de reception traduit de I,allemande par claude maillard,preface de jean starobinki, Gallimard,1978.p.49-50

تتصاعدُ فيه أنّات العشقِ، وزفرات الهوى، ويتحكمُ لفظ التّثنية الاسمي بترجيعِ الأنغامِ الحزينةِ وألم الفراق وانقطاع العلاقات بين المحبينِ في حوارٍ ومشاركةِ الحنينِ والأشواقِ للحبِّ.

وإذا ما مضينا في تأمّلِ الملفوظةِ الثّنائيّةِ في شعرِ ابن المعتزّ وجدناه قد نسجها على سننِ الأوليينَ، انطلاقاً من اعتبارها "أدوات خصبة وغنيّة تمكّن القارئ من التّوغلِ في النّسيجِ الدّاخلي أو في البنيةِ الجوانبيّةِ للنصّ"[1]، غير أنَّ ابنَ المعتز مع احتذائهِ للجاهليينَ كما قالَ الأصفهاني:" شعره وإنْ كانَ فيه رقةُ الملوكيّةِ وغزلُ الظرفاء وهلهلةُ المحدثينَ، فإنَّ فيه أشياء كثيرةٌ تجري في أسلوبِ المجيدينَ..."[2] ظلَّ متعالقاً مع أبعادٍ حضاريّةٍ إنسانيّةٍ جديدةٍ، بل بقي مرتبطاً بقهريةِ سلسلةِ الكلماتِ والتّعابيرِ المكثّفةِ والمبتكرةِ من تشكلات بديعةٍ وتصاوير فريد استجدتْ في عصرهِ. ويطالعنا ابن المعتز بمقطعٍ باذخٍ يتحولُ فيه إلى منادة الصّاحبين في مجلس الأنسِ، ينحتُ فيه صورةً مركوزةً لمشهدِ اللّذة، فيقول: [3]

يَا صَاحِبَيَّ عَصَيْتُ ذَا فَنَدِ وَأَطَعْتُ كَأسَ مُدَامَتِي بِيَدِي

(١) كريزويل، إديث، عصر البنيوية من لفي شتراوس إلى فوكو،تر:جابر عصفور،دار آفاق عربية، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢١٧.

(٢) الأصفهاني(ت٣٥٦هـ)،أبو الفرج، الأغاني،تح:إبراهيم الأبياري، دار الشَّعب، ١٩٦٩م، ١٠/ ٣٧٣٨.

(٣) ابن المعتز(ت٢٩٦هـ)، عبدالله، الدّيوان، تح: محمّد شريف بديع، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٧٧م، ١/٣٣٦.

تنطلقُ صورةُ الاثنين في المقطعِ الشِّعريّ السّابق على أفقِ الإحساسِ بالذّاتِ المثقلة بالهمِّ والتّسهيدِ، فإنَّ استعمالَ الشَّاعرِ موتيف الصّاحبين ليس إشارةً إلى طريقِ الفحولِ، بوصفهاً محوراً مركزيّاً، ولكن بالأحرى إلى استغاثةٍ بقوتهم في تبديدِ الخرابِ النّفسيّ وصراخه الدّاخليّ؛ ليؤسس مكاناً آمناً، ويبرز في الوقتِ نفسه، شجاعةَ العبورِ من خلال عنايتهِ بعمليةِ الاختيارِ وفاعليتها في إكسابِ المعنى الخاصيّة الشّعريّة" فالمعنى يمثّل الجوهرَ والماهيةَ الرّوحيّة للتعبيرِ اللّغوي"[1].

واستمرَّ حضورُ النّسق الأسلوبيّ في شعرِ المتنبّي، فها هو يستعينُ بخطابِ المثنّى؛ ليكشفَ عن فحوى الرّسالةِ التي يبغي تمريرها للمتلقي، فالاسم:(ملومكما) في نصّهِ التّالي يحملُ معنى اللّوم والعتاب الموجهين للشّاعرِ لانجرافهِ وراءِ طموحهِ ومجدهِ، وهو بالمقابلِ يشحنُ صياغةَ المثنّى بمعانٍ ودلالاتٍ مترعةٍ بالألمِ والقهرِ، فيقولُ: [2]

مَلومُكُما يَجِلُّ عَنِ المِلامِ وَوَقعُ فَعالِهِ فَوقَ الكَلامِ

لَمْ يكنِ الاقتحامُ الدّلاليّ لبؤرِ مدلولاتِ المثنى:(ملومكما)؛ ليشدَّ التّداعي إلى الانكسارِ والذّلة، إنَّما يجسّدُ الصّراع العاتي الذي كانَ يدورُ في

(١) هلال، ماهر المهدي، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبيّة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ٢٠٠٣م، ص١٧٦.

(٢) المتنبي،أحمد بن الحسين، الدّيوان، شرح أبي البقاء العكبري، المسمّى بالتبيانِ بشرحِ الدّيوان، صححه مصطفى السّقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شبلي، دار المعرفة للطباعةِ والنَّشر، بيروت، د.ت،١٤٢/٤.

داخلِ نفسِ المتنبّي، صراع الأسفار والمخاطر الذي يمنعُ الاستقرارَ على دلالةٍ محددةٍ، ومن هذا المنطلقِ"لا أعتقدُ أنّه يخاطبُ صاحبيه، انسياقاً مع هذا التّقليدِ العربيّ القديم في مخاطبةِ الصَّاحبينِ في مطلعِ القصائدِ، فهو يحسُّ بالفعلِ في تيارِ الكبرياءِ والتّأبي يجلجلُ في أعماقهِ ساخراً من حزنهِ واستسلامهِ" (١).

وليت الأمرَ وقفَ عندَ ذلك التّحدي للحصولِ على حريتهِ، ولكن انحدرَ إلى حزنٍ عميقٍ يزلزلُ النَّفسَ، من خلال استلابِ المعاني بخطابِ السّاقيينِ في منتصفِ نصِّهِ، هادماً فكرة الافتتاحيّة لهما، وصولاً إلى انتباهِ المتلقي في تصويرِ مدى عمقِ الفراغِ الرّوحيّ، والقيد المكبّل له، ونستذكرُ في هذا السّياقِ قوله: (٢).

يَا سَاقِيَيَّ أَخَمْرٌ فِي كُئُوسِكُمَا أَمْ فِي كُئُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيْدُ

وينعطفُ المتنبّي بالاسمِ المثنوي/ساقيّ عند خروجهِ من مصرَ بهجاءِ كافور من علاماتِ اللّهو والفرحِ والإفضاءِ إلى دلالةٍ أخرى، هذا هو العيد الحزن، معين لا ينضب للغموضِ والضبابِ، مصدرٌ خصبٌ من مصادرِ الكدرِ والنَّصبِ(٣).

(١) الدّسوقي، عبدالعزيز، أبو الطيب المتنبّي شاعر العروبة وحكيم الدّهر، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت،ط١، ٢٠٠٦م، ص٣١٠.

(٢) المتنبّي، أحمد بن الحسين، الدّيوان،٢ /٤٠.

(٣) الكركي، خالد،ليالٍ عشر مع المتنبّي، الدّار العربيّة للعلومِ ناشرون،بيروت، ط١، ٢٠١٧م، ص١٧٣.

واللافت في صورةِ خطابِ الاثنين الاسمي السَّابقة في نصِّ المتنبّي ارتكازه على المفارقةِ اللفظيّةِ في معنينِ واضحينِ: الخفي والظاهر[1] بفطنةٍ وتأمّلٍ عميقٍ لتكونَ صانعةً للقوى الجامعةِ قوة الشّاعر، وإبداعه الشّعري، وقد انصرفَ في حياتهِ إلى البطولةِ والمعالي ومواجهةِ الأخطار حتّى أودى به ذلك أنّه يأبى الخنوعَ للجو المرح ويرفضُ الهوى والطربَ والبهجة وارتياح النفس، وهو في هذا مثل الصّخرة، بانطماسِ معالمِ الإحساسِ والشُّعور، وصارَ متعباً وجريحاً، معترفاً برعشةِ الذِّعرِ الثّقيلِ، تنمو في داخلهِ الخيبةُ والفشلُ وخيبةُ الآمالِ من الأصحابِ.

هذا جزءٌ رئيسٌ ممّا حرصَ الباحثُ على إبرازِه، في دراستهِ المختارهِ لنموذجِ الاثنين الاسمي، مؤكداً أنَّ الشواهدَ الحيّةَ في الشِّعر العبّاسيّ كثيرةً جدّاً[2]، ولما كان الشَّاعرُ العبّاسيّ منقاداً للنظامِ المثاليّ الجاهليّ، الذي كانَ دعامةً مركزيّةً أو سنّةً أدبيّةً للنّصِّ الشِّعريّ العربيّ كانَ لا بدَّ أنْ يمنحَ نفسهَ الانفتاحَ والاتساعَ الكبيرينِ حتّى أصبحَ بؤرةً للنشاطِ وقادراً على المجاراةِ والتّجديدِ؛ ولذلك فإنَّ التَّشكيلَ العبّاسيَّ يجسّد جزءاً احترافيّاً قويّاً من المشروعِ الكليّ لصياغةِ الهويّةِ الشّعريّةِ ووسائل التّعبير عن التّجربةِ الإبداعيّةِ العربيّة.

---

(1) ميوميك، سي،موسوعة المصطلح النّقدي، المفارقة،تر:عبدالواحد لؤلؤة، دار الرّشيد، بغداد، ١٩٨٢م، ٤٣/١٣.

(2) انظر: الجدول الملحق في نهاية البحث.

٢- الاسم والفعل معاً:

احتلتْ توأمةُ المثنى النّصيّة:(الاسم والفعل) أو التّبادل في التقديمِ والتّأخيرِ موقعاً متقدماً في معالمِ التّشكيلِ الفنّيّ للقصيدةِ العبّاسيّةِ، وحظيتْ بمكانةٍ تأليفيةٍ فسيحةٍ في النّفوذِ الأسلوبيّ، فوصل الشّعرُ من خلالهِ إلى درجةٍ من العلو سموقاً وصعوداً، وهذا بطبيعةِ الحالِ لا ينفي وجود شعراء حاولوا تمييز أصواتهم نافثينَ خصائص القديم والجديد في صميمِ قصائدهم(١).

وعندَ البحثِ في حصيلةِ الشّاعرِ العبّاسيّ الإبداعيّة التي كانَ منطلقها خطاب المثنى بصيغتي: الاسمِ والفعلِ معاً نجد قدرةً فنيّةً كبيرةً على ترويضِ الأداةِ اللّغويّةِ، تجعل ملامح خطابه متميزاً في التّعبيرِ الشّعريّ، وينساق في منظومةٍ جماليّةٍ إجرائيّةٍ للمادةِ الشّكليّةِ التّعبيريّةِ التي استعانَ بها.

ومن يتأمّل في قراءةِ الشّعرِ العبّاسيّ يتبدّى له أسلوب المثنى الصّيغي على المستوى النّظمي في صورةِ:(الاسم والفعل) تعبيراً عن الانفصالِ الكليّ عن أسلوبِ الشّعرِ القديم، نحو قول أبي نواس:(٢) الطويل

خليليّ هذا مَوْقِفٌ من مُتَيَّمٍ فعُوجا قَليلاً، وانظُراهُ بسُلّمِ

يسايرُ الشّاعرُ في أسلوبِ المثنى: (خليليّ/عُوجا) البنيةَ التّصويريّةَ العتابيّةَ التي يمتدُّ بها الوجع الذّاتي، حتّى يصلَ بنا إلى ذروةِ الملامةِ والقلقِ الرّوحي في طلبهِ من الخليلينِ الرّفق والملاطفة خلوصاً من المعاناةِ ورغبةِ في تحقيقِ التّواصلِ

(١)محمّد، أحمد علي، قضايا الفنّ في الشّعرِ العبّاسيّ، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتابِ، وزارة الثّقافة، دمشق، ٢٠١٠م، ص٣٢٦.

(٢) أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي، الدّيوان، تح: إيفالد فاغنر ٢٦٣/١.

التّطلعي. وعلى أساسهِ يمكن أنْ نلحظَ حضورَ مصطلحي: الاسم والفعل:(خليليّ/عُوجا) ونفسرهما تفسيراً جديداً، "ذلك لأنَّ الشِّعرَ الذي يعبّر عن الحبِّ، لم يعدْ ينقل عاطفةً مفردةً بسيطةً، وإنّما ينقلُ غابةً متشابكةَ الغصونِ من العواطفِ والمشاعرِ"(١).

أمَّا أبو تمام فكانتْ له وجهة نظر أخرى مغايرة لما تقدّم في استثمارِ البنيةِ الثّنائيّة لا سيما مع تركيب:(الاسم والفعل) الذي كانَ قدْ بانَ واستقرَّ في غرضِ الرّثاءِ، مثلما قالَ يرثي هاشم بن عبدالله: (٢)

خَلِيلَيَّ مِنْ بَعدِ الأَسَى وَالجَوى قِفَا وَلا تَقِفَا فَيْضَ الدُّمُوعِ السَّوَاجِمِ

أَلِمَّا فَهَذَا مَصْرَعُ البَأسِ وَالنَّدَى وَحَسْبُ البُكَا إِنْ قُلتُ مَصْرَعُ هَاشِمِ

أَلَمْ تَرَيا الأَيّامَ كَيفَ فَجَعْنَنَا بِهِ ثُمَّ قَدْ شارَكْنَنَا فِي المآتِمِ؟!

لقدْ عمدَ الشَّاعرُ إلى توظيفِ أسلوبِ خطاب الاثنين:(خَليلَيَّ، قِفا، وَلا تَقِفا، أَلِمّا، أَلَمْ تَرَيا)في مرثيتهِ لهاشم بن عبدالله، وهو في المجملِ بناءٌ دقيقٌ في الايحاءِ عن عظمةِ التّجربةِ الشّعوريّة، أرسله أبو تمّام بحسٍّ فيّاض بعظمةِ المصيبةِ التي حلتْ به، فهذه الصّورة تتحدثُ عن أثرِ الحزنِ في نفسِ الرّاثي، وبنائها بهذه اللّغةِ يعدّ تصعيداً للآلامِ في نفسهِ على فراقِ هاشم وشوقه عليه

(١)عبّاس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشّروق، عمّان، ط٣، ٢٠٠١م، ص١٣٥.

(٢)أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائي، الدّيوان، شرح الخطيب التبريزي، تح:محمد عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٣م، ١٣٠/٤.

أعظم أثراً وأشدّ عمقاً من ذينك الخليلين، وكانا قد وقفا على المكانِ، ولم تقفِ العيونُ الدّوامعُ عن السّيلانِ، فإن أيًّا منهما على تفجعهِ، واعتياده على ترجيعِ الأنغامِ الحزينةِ ومشاركتهِ الأيام فجائعها ومآسيها، لا يمكن أنْ يكونَ أكثرَ حزناً مني يوم دعي الدّاعي أخي هاشماً [١].

ويختلفُ الأمرُ في فهمِ التّركيبةِ الخطابيّةِ للاثنينِ لدى ابن الرّومي؛ إذْ تساوقتْ صيغةُ:(صاحبيّ) بمجيئها بعد الفعلِ:(عَرّجا) ودلالاتِ الحزن والبكاء والتّفجع والمعاناة والتّألم على ما أصابَ المكانَ/البصرة، لقد قامَ الشّاعرُ على فكرةٍ أساسيّةٍ قوامها هدم الطريقة الأساسيّة في الخطابِ الجاهليّ وزعزعتها دون تقويضها، الا أنّه تجاوز تللك الدّلالات وقلب معالم اللّحظة وثارَ على متعلقاتِ الصّيغةِ النّموذجيّةِ[٢]. ويبدو أنّه على الرُّغمِ من تلقى الشّاعر للفكرِ الصّيغي لأساليبِ التّعبيرِ الشّعريّ العربيّ القديم – بل إنّه القوةُ الشّارطةُ لهم– فإنّه قد صادفَ المتلقي في رثاءِ البصرةِ لابنِ الرّومي بنية انفصاليّة عن أسلوبِ القدماءِ، عادّاً ذلك خروجاً عن الرّؤيةِ المركزيّة المحددة للعالمِ[٣]، إذْ قالَ فيها:[٤]

---

(١)جمعة، حسين، قصيدة الرّثاء؛ جذور وأطوار: دراسة تحليليّة في مراثي الجاهليّة وصدر الإسلام، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، ص١٩٥.

(٢)أنس، وئام محمّد، قراءة جديدة في أدبِ الدّولِ المتتابعة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠١٨م، ص٧١.

(٣) أبو ديب، كمال، "الواحد/ المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النَّصّ والعالم"، فصول، مج١٥، صيف ١٩٩٩٦م، ع٢، ص٤٨.

(٤) ابن الرّومي، أبو الحسين بن جريح، الدّيوان، تح:حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ط٣، ٢٣٧٩/٦.

عَرِّجَا صَاحبيَّ بالبصرةِ الزَّهْـ ـرَاءِ تَعْرِيْجَ مُدْنَفٍ ذِي سِقَامِ

فاسْألاَهَا، ولاَ جَوابَ لديْهَا لسؤالٍ ومَنْ لَهَا بالكَلامِ؟

ترتسمُ صورةُ مخاطبة المثنى في النّصِّ الآنفِ الذّكرِ على أنّها صورةٌ تشبه الأصلَ أو المركزَ، فكأنَّ الشَّاعرَ يعودُ بنا في خطابِهِ الاثنينِ ذات الطبيعة الحجاجيّة:(فاسْألاَهَا) "للوراءِ ليرتدي زي الجاهليينَ ليقفَ على البصرةِ التي صارتْ طللاً، ويناجيها فلا تردّ عليه" [1]. ومن ثَمَّ ينقلبُ عليه بأنساقٍ نصيّة وأفعالٍ تغايريّة تكون أكثرَ تمكناً منه، ثمّ بالتوغلِ أكثر كفيلة في إيصالِ حسراته الحارقة وعواطفه الملتهبة تجاه مدينةٍ تقلّبَ بها الزّمانُ، وغيّر عمرانها الزّاهر.

ويزخرُ نصُّ ابن المعتزّ بتصويرٍ مبالغٍ فيه لخطابِ الاثنينِ في غرضِ الغزلِ، فهو بدورِهِ برعَ فيه، وعلا صوتُه، ثمّ توخّى صاحبه نقل حقيقة معاشة

في سياقِ العاذلينِ، الذي اصطبغَ على لسانهِ بأساليبِ اللّومِ والعتابِ، فيقول: [2]

أيَا عَاذِلِيَّ اليومَ لا تُكْثِرَا العَذْلَا ومَهلاً دَعَانِي مِنْ مَلامِكُمَا مَهْلا

يفتتحُ الشَّاعرُ نصَّه بمناداةِ العاذلينِ وَفَق الصّيغة الاسمية/عاذليّ، فكلمةُ العاذلينِ ذات دلالةٍ معنويّةٍ نفسيّةٍ تمنحُ صاحبَها سلطةً فاعلةً ومؤثرةً في إزالةِ لمشاعرِ الذّنبِ وتوتراتِ الذّات الدّاخلةِ ووطأة الأثقال الملقاة على أكتافها.

---

(1) حسيب، عماد، البناء الدّرامي في الشِّعر القديم،دار شمس للنشر والتّوزيع، القاهرة، ٢٠١١م، ص ٩٣.

(2) ابن المعتز(ت٢٩٦هـ)،عبدالله، الدّيوان، ٢/٢٩٣.

كما يوسّعُ ابنُ المعتزّ من دائرةِ الحوارِ مع المثنى العاذلِ ملفتاً الانتباه إلى هيمنةِ البنيّةِ الفعليّة/تُكْثِرَا، فضلاً عن العودةِ إلى الاسمِ مرّة ثانيّة/ مَلامِكُمَا، وهو ما يفسّرُ ذلك الحضور الطاغي لذينك اللائمين. فلا مشاحة إنْ وجدنا الشَّاعرَ يبني معماريةَ خطابهِ على منظومةٍ فنّيّةٍ/لغة الاثنين كي ينهلَ منها كلَّ مرموزاتِ الرّاحةِ النَّفسيّة ذات البعد الحميمي بوصفها حُبلى بالموروثاتِ والتّصوراتِ.

وإذا كانتِ الحاجةُ الإنسانيّةُ الملحّةُ في غرضِ الغزلِ للاحتماءِ من غضبِ العاذلينِ هي المسوغُ الأوّلُ لتوظيفِ خطابِ المثنّى، فإنَّ الحاجةَ النّفسيّةَ والرّوحيّةَ للاثنينِ في غرضِ الرّثاءِ ليستْ أقلَّ أهمية، لذلك التحمَ المعرّيُّ بالنّموذجِ الذي يتجلّى به خطاب الاثنين، وتوحدتْ دلالاتُ الاحتفاءِ بالمرثي،لتبدو صورةً أروع إبداعاً وأشدَّ ظهوراً من خلالِ صيغةِ الاحتفاءِ ذاتها:(الحَفيَّان) في دعوتهِ لمثنى مجهولٍ، لرجلينِ توليا دفنه، أو من المحتملِ للعينين الناظرين باعتبار أن الخطابَ موجّه لمذكر[1]، وممّا يدعم وعي الشَّاعر الحادّ بهذهِ الانتقاءاتِ واتخاذها أسلوباً فنّيّاً في النَّسيجِ النَّصّ قوله راثياً صديقه أبا حمزه الفقيه الحنفي: [2]

(١) الزّبيدي، عبدالسَّلام عبدالخالق، النّصّ الغائب في القصيدةِ العربيّةِ الحديثةِ، دار غيداء، عمّان، ٢٠١١م، ص٦٨.

(٢) المعَرّي، أبو العلاء المعَرّي: شروح سقط الزّند، إشراف: طه حسين، تح: مصطفى السّقا، عبد السّلام محمّد هارون، عبد الرّحيم محمود، إبراهيم الأبياري، حامد عبد الحميد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ٣/٩٨٩-٩٩١.

وَدِّعَا أيُّهَا الحَفيَّانِ ذَاكَ الشْـ ـشَخْصَ إنَّ الوَدَاعَ أيْسَرُ زَادِ
واغْسِلَاهُ بالدِّمْعِ إنْ كَانَ طُهْراً وادْفِنَاهُ بَيْنَ الحَشَا والفُؤادِ
واحْبُوَاهُ الأكْفَانَ مِنْ وَرَقِ المصْـ ـحَفِ كِبْراً عَنْ أنْفَسِ الأبْرَادِ
واتْلُوَا النَّعْشَ بِالقِراءَةِ والتّسْـ ـبِيحِ لا بالنَّحِيْبِ والتِّعْدَادِ

يلعبُ المثنّى: (الحَفيَّانِ، واغْسِلَاهُ، وادْفِنَاهُ، واحْبُوَاهُ، واتْلُوَا) دوراً آخر يتجلّى في خدمةِ المعنى إذْ يواسي نفسَه التي فقدتْ رفيقَها، ويؤكد قيمةَ الصّديقِ، ومن ثَمَّ يطلبُ منهما توديعه وداعاً حفيّاً، وأن يطهراه بالدُّموعِ تقديراً، وأنْ يصطفياه بكفنٍ فيه النَّقاء والصَّفاء تعظيماً، وأن يوظّفا التّلاوةَ والاستغفارَ لافادةِ الحركةِ والجود صيانةً لصاحبِ الخلقِ الفتّانِ السَّالب للقلوبِ والأذهانِ، وبذلك كانَ المعرّي رائداً في ربطِ حزنِهِ بالسّياقِ التّركيبي للمثنى المتعدد، واستعاضَ عن ذلك بالمشابهةِ لمتواليات حواريّةٍ في مخاطبةِ القارئ، فمنحَ صورتَه الشّعريّة صلةً حسيّةً مباشرةً بالعالمِ، كانَ له دورٌ كبيرٌ في انتقائها ليخلقَ تناسقاً في القصيدةِ[1].

ولا ينفكّ المعرّي أن يستغني عن مخاطبةِ المثنى بصيغتي الفعل والاسم معاً، نحو قوله:(عَلِّلَانِي، تَنَاسَيْتُمَا، فَاجْعَلَانِي، تَذْكُرَانِ) في حوار داخلي يفرغّ من خلاله أحاديث النفس ومخادعتها بالأماني، تتردد صيغة المثنى كثيراً في جنباته، فتمنح النَّصَّ جرساً موسيقيّاً رائعاً وتناغماً هائلاً، ومنها يقول[2]:

عَلِّلَانِي فَإِنَّ بِيْضَ الْأَمَانِي فَنِيَتْ وَالظَّلَامُ لَيْسَ بِفَانِ

(1) ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، القاهرة، ١٩٥٨م، ط١، ص١٤.
(2) المعَرّي، أبو العلاء المعَرّي: شروح سقط الزّند، ١/٤٢٥-٤٢٦.

إنْ تَنَاسَيْتُمَا وِدَادُ نَاسٍ فَاجْعَلَانِي مِنْ بَعْضِ مَنْ تَذْكُرَانِ

ولما كان الموضوعُ الذي طرقه الشَّاعرُ موضعاً هو النّفوذ إلى أغوارِ الرّأي العلائيّ بالنسبةِ لليلِ وما يترادفُ عليه من صروفِ أحاديث النَّفسِ وأدْران الحياةِ وتضليلها بالأماني أقرب، كانَ لا بدَّ أنْ يتكئ على اثنينِ يحاورهما محاورةً تذكيريّةً، بل بلغَ الأمرُ أنْ يعتمدَ عليهما اعتماداً ملفتاً للنظرِ للتخفيفِ من محنتهِ. ولأنَّ هذه التّشكلاتِ الأسلوبيّة النّموذجيّة:(عَلِّلَانِي، تَنَاسَيْتُمَا، فَاجْعَلَانِي، تَذْكُرَانِ) قد زوّدت الشُّعراء العبّاسيينِ بكثير من المشاطراتِ الإنسانيّةِ والطرائقِ التّعبيريّة في تفريغِ الذّاتِ من الهمّ وتصفيتها من كلّ الأوهامِ الباطلةِ، "فمن الطبيعي أنْ يزحفَ المعرّي كثيراً عبر الواقع النّفسيّ والفنّيّ إلى ما بين البشرِ من أواصرِ الودِّ والحبّ، فنراه في البيتِ الثّاني، وإنْ كان قد تحدثَ عن نسيانِ الودادِ بأسلوبِ الشَّرطِ، يوحي بخفقاتِ روحه المستترةِ خلفَ الكلمات بإنَّ نسيان الحبّ بين النّاسِ هو الحقيقة الواقعة، وأنَّ الآمالَ في الوفاءِ والتّواصلِ بين البشرِ إن هي إلا محض سراب وضباب"(١).

(١) اليظي، صالح حسن: الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعَرّي، رؤية نقدية عصرية للتراث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م، ص٤٢٣.

وإذا مَا تركنا شعرَ الشُّعراءِ الرِّجالِ وانتقلنا إلى شعرِ الشَّواعر بوصفهِ أسلوباً تركيبيّاً نابضاً بحياةِ الأنثى نجده لم يخلُ من خطابِ الاثنينِ ليحملَ طبيعةَ المرأةِ وحالتها الشّعوريّة، فهذه لطيفةُ الحدانيّةُ تقولُ: [1]

فَإِنْ تَسْألانِي فِيْمَ حُزنِي فإنّني رَهينةُ هَذا القبرِ يَا فتيانِ

وَإِنْ تَسألَاني عَنْ هَوايَ فإنَّه مُقيمٌ بِحَوضِي أيُّهَا الرَّجلانِ

وَإِنّي لأستحييهِ والتُّرب بيننا كَما كنتُ أَستحييه حينَ يَرَانِي

نستشفُّ من المنطوقِ الشِّعريّ السّابق تقويضاً لسلطةِ النَّصِّ القديمِ عند المرأةِ الشَّاعرة، فقد شيدتْ خطاباً شعريّاً ثنائيّاً: (تسألاني، يا فتيان، أيها الرجلان) ذا طبيعةٍ أنثويّةٍ تحرريّةٍ اكتسبته من البيئةِ العباسيّة، تقدم فيه تجربتها على نحو مباشرٍ تاركة للمتلقي أو السَّامع الكشف عن مضامينها من شوقٍ وألمٍ وحزنٍ وتفجّعٍ بعد رحيلِ زوجها لبيان مدى قربه منها وقربها منه[2]، فالشَّاعرةُ تنادي حبّها بمدِّ صوتي/يا فتيان، أيُّها الرّجلان؛ لتعلمنا بمشاعرها وأحساسيسها، وتحفزّ ذهنَ المتلقي وتداعب لواعجهِ، وتحمله إلى أجواءِ فاجعتها عَبْرَ صيحةٍ من أعماقها.

---

(1)ابن عبد ربّه، الفقيه أحمد بن محمّد(ت٣٢٨هـ):العِقْد الفريد،تح:مفيد محمّد،دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م، ٢٣٢/٣.

(2) جاسم، مثنّى عبدالله، غزل الشّواعر في العصرِ العبّاسيّ؛ أنماطه وخصائصه، دار مجدلاوي، عمّان، ط١، ٢٠١٤م، ص٨٤.

ومناط القول: وشّى العبَّاسيونَ أشعارَهم بمرسومات خطابيّة، كانَ أسلوبُ الاثنين باباً من أبوابِ صناعِة الفّنِّ الشّعري فيها، والواقع أنّهم وافقوا سننَ الحياةِ العبّاسيّةِ لاسيما النّعومة والطراوة والتّرف والمجون، وإنْ اقتفوا النَّماذجَ الفنَّيّةَ القديمةَ، وقارعوها في الظاهرةِ الخطابيّة، فشأنهم في ذلك شأن الذي أرسى دعامةَ الاتّباعِ والابتداعِ.

الخاتمة:

تنوعتْ أساليبُ الشُّعراءِ العبّاسيينِ في مخاطبتهم الاثنين، وانسحبتْ تلك الأساليب على بعضِ الأشكالِ الجديدةِ والمختلفةِ عن القديمِ، كالسّاقيينِ والعاذلينِ والرّفيقينِ والصّاحبين والحَفيينِ والأخوينِ وغيرهم، ومن هنا جاءَ الاحتفاءُ الكبيرُ بجلالِ رصانتهما واتساقهما في أجزاءِ النَّصّ الشّعريّ، كوسيلةٍ لمواجهةِ الدّوافعِ النّفسيّةِ التي تختلفُ من شاعرٍ لآخر، ولهذا فهي تؤدي محوراً أساسيّاً في تشكيلِ اللّوحةِ الشِّعريّة وتزيدها تفعيلاً، مثلما نجدها مادةً فنّيّةً مهمةً للشّعراءِ الذين يرغبون بايصالِ آفاقهم الفكريّةِ والمعرفيّةِ للمتلقي. وبمعنى آخر أنَّ ترسيمةَ الاثنينِ تشكّلُ شِفرةً أيقونيّةً ومفتاحاً لسبرِ معميات النَّصّ والإمساك بمقاصدهِ المخبوءةِ بعيداً عن تمظهرات القراءة الظاهريّة في فحوى الخطاب الأدبيّ.

وفي ضوءِ القراءةِ السَّابقةِ في مكامنِ التّمدللِ لملافيظِ الاثنين يقفُ الباحثُ على جملةٍ من النَّتائجِ يمكن إجمالُها في النِّقاطِ الآتيةِ:

١-يفضي التّمعنُ في مخاطبةِ الاثنين إلى أنَّ التّحولاتِ قد أصابتِ الصّيغة البنائيّة فضلاً عن المساحةِ المكانيّة المخصصةِ له في القصيدةِ العبّاسيّةِ للتعبيرِ عن خلجاتِ النَّفسِ وشرنقاتِ الحزنِ ومواضع السُّرور وتقلبات الحياة.

٢-استهلَّ الشَّاعرُ العبّاسيّ نصوصَه الشّعريّة بنداءِ الاثنينِ كأسلوبٍ تعبيري إبداعيّ ارتكازي في اللّغةِ الأدبيّةِ، وَفق مقتضيات الاتّباع والابتداع في الأنماطِ الأسلوبيّةِ القديمةِ.

٣–أضافَ الموهومُ الثّنائي إنزياحاً لغويّاً في النَّصّ الشّعريّ وتنشيطاً للمتلقي، وتقوية للذاتِ؛ لأنَّ الشَّاعرَ أرادَ أنْ ينطلقَ إلى تطلعاتٍ نفسيّةٍ أكثر رحابةً، تهدم الثّوابتَ القلقةَ في عوالمهم الشّعريّةِ، بالإضافةِ إلى تبديدِ أوهامِ الخوفِ والحسرةِ على الماضي.

٤–يوفّرُ أسلوبُ المثنّى في النّصِّ الإبداعيّ العبّاسيّ آفاقاً جديدةً، ويفصحُ الأسلوبُ الصّيغي عن قدرةِ الشّاعرِ تصرفاً وافتناناً بنماذجَ تعبيريّةٍ جماليّةٍ بأشكال أكثر كثافةً دلاليّةً؛ لأنَّ نفسَه تواقةٌ للجديدِ والفريدِ.

٥–استعانَ الشُّعراءُ العبّاسيون بأساليبِ الشُّعراءِ القدماءِ في مخاطبتهم للاثنينِ، وعدّوهم قدوةً في الاحتذاءِ لتوضيحِ معانيهم وقضاياهم، وتأكيد أفكارهم، بيدَ أنّهم خرجوا بلوحاتٍ فنّيّةٍ جديدةٍ، ممّا أسهم في نضجِ سياقاتهم الشِّعريّة حتّى أصبحتْ تشكّل معلماً بارزاً من معالم الشِّعر العربيّ في التّأثيرِ والتّجديدِ.

٦–جاءَ خطابُ الاثنينِ في الشِّعر العبّاسيّ بأنماطَ متابينةٍ في الشّكلِ والجوهرِ، على نحو صورةِ الاسمِ مرّة، والاسم والفعل مرّة ثانية، وما هذا إلا حجّة دامغة على براعتهم اللّغويّة، وسعة إطلاعهم على التّراث الأدبيّ العربيّ، ولاسيما مثاقفاتهم المعرفيّة بالنصوصِ الشّعريّةِ الرّفيعةِ ومضامينها الدّلاليّة.

٧-أثبتَ البحثُ هيمنةَ النّفحة الشّعريّة الجاهليّة العميقة، صياغةً وفكراً ونهجاً على الرّوحِ الشّاعريّةِ لدن الشّعراءِ في العصورِ اللاحقةِ، مثل: الإسلاميّ والأمويّ والعبّاسيّ.

٨-أفادَ الخطابُ الشّعري العبّاسيّ من موهوماتِ الاثنين، ونبشَ مؤثراته المكثّفة في أغراضِ الشّعرِ كلِّها، بوصفه مكوناً ديناميّاً يهيمنُ على بنيةِ القولِ، ويتعملقُ في الفواتيحِ والنّواصيفِ والخواتيمِ.

٩- انزاحَ خطابُ الاثنينِ في الشِّعرِ العبّاسيّ عن النّمطيةِ الموروثةِ؛ ليشكّلَ ملمحاً أسلوبيّاً تعالقيّاً، يمنحُ النَّصّ الإبداعيّ فضاءً دلاليّاً واسعاً، ويهيئ انتباه المتلقي، ويسعى للاستحواذِ عليه، وإمداده بقراءةٍ تأويليّةٍ متعددةِ المشاربِ والغاياتِ.

١٠- وردَ خطابُ الاثنينِ في تجربةِ الشّواعرِ العبّاسيات الشّعريّةِ، إجادةً وإبداعاً تعبيراً عن رغباتهن الكامنة في مخيلتهن. وتجدر الإشارة إلى أنَّهن استطعن بواسطة ممكنات حجاجيّة وإقناعيّة تفعيلَ المتلفظِ المثنوي في مقامِ تخاطبيّ تفاعليّ إدهاشيّ.

ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

١-ابن الأحنف، العباس، الديوان شرج وتحقيق عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٤م.

٢-الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تح: إبراهيم الأبياري، دار الشَّعب، ١٩٦٩م.

٣-الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، الدّيوان، تح: محمّد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٥٠م.

٤-الأكبر، المرقّش، ديوان المرقّشين، تح: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

٥-أنس، وئام محمّد، قراءة جديدة في أدبِ الدّولِ المتتابعة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠١٨م.

٦-بكّار، يوسف، إحسان عبّاس؛ أعمال وندوات وحوارات، دار جليس الزّمان، عمّان، ٢٠١٠م.

٧-التّرمذي، الأمام الحافظ أبي عيسى محمّد بن عيسى، سنن الترمذي (الجامع الكبير)، تح: بشار معروف، دار الغرب الإسلاميّ، ط١، ١٩٩٦م.

١-أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائي، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٣م.

٢-جاسم، مثنّى عبدالله، غزل الشّواعر في العصرِ العبّاسيّ؛ أنماطه وخصائصه، دار مجدلاوي، عمّان، ط١، ٢٠١٤م.

٣-جمعة، حسين، قصيدة الرّثاء؛ جذور وأطوار: دراسة تحليليّة في مراثي الجاهليّة وصدر الإسلام، دار النمير للطباعةِ والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٨م.

٤–حسيب، عماد، البناء الدّرامي في الشِّعر القديم، دار شمس للنشر والتّوزيع، القاهرة، ٢٠١١م.

٥–ابن حِزام، عُروة، شعر عُروة بن حِزَام، تح: إبراهيم السّامرائي وأحمد مطلوب، مجلّة كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٦١م.

٦–خالد، الكركي، ليالٍ عشر مع المتنبّي، الدّار العربيّة للعلومِ ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٧م.

٧–الخرابشة، علي قاسم، جماليات المعنى الشّعري في قصيدة:(دعي عزمات المستضام تسير)،لابن درّاج القسطلي، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللّغات، جامعة الشّهيد حمّة لخضر، الوادي، الجزائر، ٢٠٢٣م.

٨–خليف، يوسف، دراسات في الشّعرِ الجاهليّ، دار غريب، القاهرة، ١٩٨١م.

٩–الدّسوقي، عبدالعزيز، أبو الطيب المتنبّي شاعر العروبة وحكيم الدّهر، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

١٠–الدّهون، إبراهيم، سحر المشرق: قراءات في الشِّعر العبّاسيّ، دار عمّار، عمّان، ٢٠٢٣م.

١١–الديوب، سمر، جماليات التّشكيل الفنّيّ في الشِّعر العربي القديم؛ شعر صدر الإسلام أنموذجاً، أرواد للطباعة والنّشر، عمّان، ٢٠١٣م.

١٢–أبو ديب، كمال، "الواحد/ المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النَّصّ والعالم"، فصول، ع٢، مج١٥، صيف ١٩٩٩م.

١٣–ذو الرُّمّة، غيلان بن عقبة، الدّيوان، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

١٤-الرّباعي، عبدالقادر، الصّورة الفنّيّة في النّقدِ الشّعريّ: دراسة في النّظريّةِ والتّطبيقِ، مكتبة الكتّاني، إربد، ط٢، ١٩٩٥م.

١٥-ابن الرّومي، أبو الحسين بن جريح، الدّيوان، تح: حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القوميّة، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م.

١٦-الزّبيدي، عبدالسّلام عبدالخالق، النّصّ الغائب في القصيدةِ العربيّةِ الحديثةِ، دار غيداء، عمّان، ٢٠١١م.

١٧-السّقا، عبد السّلام محمّد هارون، عبد الرّحيم محمود، إبراهيم الأبياري، حامد عبد الحميد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٨-ابن أبي سُلمى، زهير، الديوان، شرح أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، الدَّار القومية للطباعةِ والنَّشر، القاهرة، ١٩٦٤م.

١٩-شلبي، سعد إسماعيل، ابن المعتز العبّاسيّ؛ صوره لعصره، دار الفكر، د.ت.

٢٠-طايعي، أحمد، الشِّعر العربيّ مجازي التّلقي ومستقرات التّأويل، كنوز المعرفة، عمّان، ط١، ٢٠٢٠م.

٢١-طرفة، ابن العبد، الديوان، شرحه مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢م.

٢٢-عبّاس، إحسان، اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمّان، ط٣، ٢٠٠١م.

٢٣-العبّدي، المثقِّب، الدّيوان، تح: كامل حسن الصّيرفي، جامعة الدّول العربيّة، معهد المخطوطات العربيّة، ١٩٧١م.

٢٤-ابن عبد ربّه، الفقيه أحمد بن محمّد (ت٣٢٨هـ): العِقْد الفريد، تحقيق مفيد محمّد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٨٧م.

٢٥-عبد المطلب، محمّد، نقد ثقافي أم قراءة ثقافيّة، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتابِ، القاهرة، ع٧٤، ٢٠٠٨م.

٢٦-أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، أبو العتاهية أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل، دار الملاّح للطباعةِ والنّشر، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ١٩٦٥م.

٢٧-عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في العصرِ الجاهليّ، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

٢٨-عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربيّة في العصرِ العبّاسيّ الأوّل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م.

٢٩-الفرّاء، أبو زكرياء يحيى بن زياد الدّيلمي، في معاني القرآن الكريم، تح: أحمد النّجاتي، ومحمّد النَّجار، وعبد الفتاح شلبي، دار المصريّة للتأليفِ، القاهرة، ط١، ١٩٥٥م.

٣٠-القرطبي، محمّد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن الكريم، تح: عبدالله التّركي ومحمّد عرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ٢٠٠٦م.

٣١-قلفاط، المنجي، بنية الصُّورة في شعرِ المتنبيّ؛ بحث في صناعةِ الفنّ، دار كنوز المعرفة، عمّان، ط١، ٢٠١٩م.

٣٢-كيف ندرسُ الشّعرَ العربيَّ القديم؟ مقاربات استشراقيّة في جدلِ السِّياق والشِّعريّة، ترجمة عبدالسّتار جبر، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، عمّان،ط١، ٢٠٢١م.

٣٣-كريزويل، إديث، عصر البنيوية من لفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور،دار آفاق عربية، القاهرة، ١٩٨٥م.

٣٤-الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث: ديوان امرئ القيس، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٥٨م.

٣٥-الكفاوين، عمر فارس، تأثير امرئ القيس في الخطابِ النَّقديّ والأدبيّ الأندلسيّ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة مؤتة، مؤتة، ٢٠١١م.

٣٦-المتنبي، أحمد بن الحسين، الدّيوان، شرح أبي البقاء العكبري، المسمّى بالتبيانِ بشرحِ الدّيوان، صححه مصطفى السّقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شبلي، دار المعرفة للطباعةِ والنَّشر، بيروت، د.ت.

٣٧-محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، مناهج نقد الشِّعر في الأدبِ العربيّ الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧م.

٣٨-محمّد، أحمد علي، قضايا الفنّ في الشِّعرِ العبّاسيّ، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتابِ، وزارة الثّقافة، دمشق، ٢٠١٠م.

٣٩-المزني، معن بن أوس، الدّيوان، صنعه: نوري القيسي، وحاتم الضّامن، مطبعة الجاحظ، بغداد، ط١، ١٩٧٧م

٤٠-مسكين، حسين، الخطّاب الشِّعريّ الجاهليّ، المركز الثّقافيّ العربي، الدّار البيضاء، ٢٠٠٥م.

٤١-ابن المعتز، عبدالله، الدّيوان، تح: محمّد شريف بديع، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٧٧م.

٤٢-المعَرّي، أبو العلاء المعَرّي: شروح سقط الزّند، إشراف: طه حسين، تحقيق مصطفى

٤٣-ابن معمر، جميل: ديوان جميل بن معمر، جمعه وحقّقه وشرحه أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

٤٤-مفتاح، محمّد، تحليل الخطاب الشِّعريّ: (استراتيجية التّناص)، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ١٩٨٦م.

٤٥-مقدادي، زياد محمود، المقدمة الطلليّة عند النّقاد المحدثين: دراسة تحليليّة، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٠م.

٤٦-ابن الملوّح، قيس، الدِّيوان، رواية أبي بكر الوابلي، دراسة: يُسرى عبدالغني، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٩م

٤٧-ميوميك، سي، موسوعة المصطلح النّقديّ، المفارقة، تر: عبدالواحد لؤلؤة، دار الرّشيد، بغداد، ١٩٨٢م.

٤٨-النّابغة الجعدي، حبّان بن قيس، الدّيوان، تحقيق واضح الصّمد، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٤٩-ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.

٥٠-أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي، الدّيوان، تح: إيفالد فاغنر، المعهد الألماني للأبحاثِ الشّرقيّة، بيروت، ١٩٨٨م.

٥١-هلال، ماهر المهدي، رؤى بلاغية في النقد والأسلوبيّة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ٢٠٠٣م.

٥٢-اليظي، صالح حسن: الفكر والفنّ في شعرِ أبي العلاء المعَرّي، رؤية نقديّة عصريّة للتراثِ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

Sources and references:

- The Holy Quran.

1-abn alahnf, al'ebas, aldywan shrj wthqyq 'eatkh alkhzrjy, mtb'eh dar alktb almsryh, alqahrh, t1, 1954m.

2-alasfhany, abw alfrj, alaghany, th: ebrahym alabyary, dar alshʿeb, 1969m.

3-ala'esha alkbyr, mymwn bn qys, aldywan, th: mhmd hsyn, mktbh aladab, alqahrh, t1, 1950m.

4-alakbr, almrqsh, dywan almrqshyn, th: karyn sadr, dar sadr, byrwt, t1, 1989m.

5-ans, w'eam mhmd, qra'h jdydh fy adb aldwl almttab'eh, dar alktb al'elmyh, byrwt, 2018m.

6-bkar, ywsf, ehsan 'ebas؛ a'emal wndwat whwarat, dar jlys alzman, 'eman, 2010m.

7-altrmdy, alamam alhafz aby 'eysa mhmd bn 'eysa, snn altrmdy (aljam'e alkbyr), th: bshar m'erwf, dar alghrb aleslamy, t1, 1996m.

1-abw tmam, hbyb bn aws alta'ey, aldywan, shrh alkhtyb altbryzy, th: mhmd 'ezam, dar alm'earf, alqahrh, t4, 1983m.

2-jasm, mthna 'ebdallh, ghzl alshwa'er fy al'esr al'ebasy؛ anmath wkhsa'esh, dar mjdlawy, 'eman, t1, 2014m.

3-jm'eh, hsyn, qsydh alrtha'؛ jdwr watwar: drash thlylyh fy mrathy aljahlyh wsdr aleslam, dar alnmyr lltba'eh walnshr waltwzy'e, dmshq, t1, 1998m.

4-hsyb, 'emad, albna' aldramy fy alsh'er alqdym, dar shms llnshr waltwzy'e, alqahrh, 2011m.

5-abn hzam, 'eurwh, sh'er 'eurwh bn hzám, th: ebrahym alsamra'ey wahmd mtlwb, mjlh klyh aladab, jam'eh bghdad, 1961m.

6-khald, alkrky, lyalen 'eshr m'e almtnby, aldar al'erbyh ll'elwm nashrwn, byrwt, t1, 2017m.

7-alkhrabshh, 'ely qasm, jmalyat alm'ena alsh'ery fy qsydh:(d'ey 'ezmat almstdam tsyr),labn draj alqstly, mjlh 'elwm allghh al'erbyh wadabha, klyh aladab wallghat, jam'eh alshhyd hmh lkhdr, alwady, aljza'er, 2023m.

8-khlyf, ywsf, drasat fy alsh'er aljahly, dar ghryb, alqahrh, 1981m.

9-aldswqy, 'ebdal'ezyz, abw altyb almtnby sha'er al'erwbh whkym aldhr, alm'essh al'erbyh lldrasat walnshr, byrwt, t1, 2006m.

10-aldhwn, ebrahym, shr almshrq: qra'at fy alsh'er al'ebasy, dar 'emar, 'eman, 2023m.

11-aldywb, smr, jmalyat altshkyl alfny fy alsh'er al'erby alqdym؛ sh'er sdr aleslam anmwdjaan, arwad lltba'eh walnshr, 'eman, 2013m.

12-abw dyb, kmal, "alwahd/ almt'edd albnyh alm'erfyh wal'elaqh byn alnś wal'ealm", fswl, 'e2, mj15, syf 1999m.

13-dw alrumh, ghylan bn 'eqbh, aldywan, shrh ahmd hsn bsj, dar alktb al'elmyh, byrwt, t1, 1995m.

14-alrba'ey, 'ebdalqadr, alswrh alfnyh fy alnqd alsh'ery: drash fy alnzryh walttbyq, mktbh alktany, erbd, t2, 1995m.

15-abn alrwmy, abw alhsyn bn jryh, aldywan, th: hsyn nsar, mtb'eh dar alktb walwtha'eq alqwmyh, alqahrh, t3, 2003m.

16-alzbydy, 'ebdalsĺam 'ebdalkhalq, alns algha'eb fy alqsydh al'erbyh alhdythh, dar ghyda', 'eman, 2011m.

17-alsqa, 'ebd alslam mhmd harwn, 'ebd alrhym mhmwd, ebrahym alabyary, hamd 'ebd alhmyd, alhy'eh almsryh al'eamh llktab, alqahrh, 1986m.

18-abn aby sulma, zhyr, aldywan, shrh aby al'ebas ahmd bn yhya th'elb, aldár alqwmyh lltba'eh walnśhr, alqahrh, 1964m.

19-shlby, s'ed esma'eyl, abn alm'etz al'ebasy؛ swrh l'esrh, dar alfkr, d.t.

20-tay'ey, ahmd, alsh'er al'erby mjazy altlqy wmstqrat altawyl, knwz alm'erfh, 'eman, t1, 2020m.

21-trfh, abn al'ebd, aldywan, shrhh mhdy mhmd nasr aldyn, dar alktb al'elmyh, byrwt, t2, 2002m.

22-'ebas, ehsan, atjahat alsh'er al'erby alm'easr, dar alshrwq, 'eman, t3, 2001m.

23-al'ebdy, almthqb, aldywan, th: kaml hsn alsyrfy, jam'eh aldwl al'erbyh, m'ehd almkhtwtat al'erbyh, 1971m.

24-abn 'ebd rbh, alfqyh ahmd bn mhmd (t328h): al'eqd alfryd, thqyq mfyd mhmd, dar alktb al'elmyh, byrwt, t3, 1987m.

25-'ebd almtlb, mhmd, nqd thqafy am qra'h thqafyh, mjlh fswl, alhy'eh almsryh al'eamh llktab, alqahrh, 'e74, 2008m.

26-abw al'etahyh, esma'eyl bn alqasm, abw al'etahyh ash'earh wakhbarh, th: shkry fysl, dar almlah lltba'eh walnshr, mtb'eh jam'eh dmshq, dmshq, 1965m.

27-'etwan, hsyn, mqdmh alqsydh al'erbyh fy al'esr aljahly, dar aljyl, byrwt, t2, 1987m.

28-'etwan, hsyn, mqdmh alqsydh al'erbyh fy al'esr al'ebasy alawl, dar alm'earf, alqahrh, 1974m.

29-alfra', abw zkrya' yhya bn zyad aldylmy, fy m'eany alqran alkrym, th: ahmd alnjaty, wmhmd alnjar, w'ebd alftah shlby, dar almsryh lltalyf, alqahrh, t1, 1955m.

30-alqrtby, mhmd bn ahmd, aljam'e lahkam alqran alkrym, th: 'ebdallh altrky wmhmd 'erqswsy, m'essh alrsalh, byrwt, 2006m.

31-qlfat, almnjy, bnyh alsuwrh fy sh'er almtnby؛ bhth fy sna'eh alfn, dar knwz alm'erfh, 'eman, t1, 2019m.

32-kyf ndrsu alsh'er ́al'erby ́alqdym? mqarbat astshraqyh fy jdl ̇alsyaq walsh'̇eryh, trjmh 'ebdalstar jbr, dar knwz alm'erfh llnshr waltwzy'e, 'eman,t1, 2021m.

33-kryzwyl, edyth, 'esr albnywyh mn lfy shtraws ela fwkw, tr: jabr 'esfwr,dar afaq 'erbyh, alqahrh, 1985m.

34-alkndy, amr'e alqys bn hjr bn alharth: dywan amr'e alqys, th: mhmd abw alfdl ebrahym, dar alm'earf, alqahrh, t4, 1958m.

35-alkfawyn, 'emr fars, tathyr amr'e alqys fy alkhtab ̇alnq́dy waladby alandlsy, atrwhh dktwrah ghyr mnshwrh, jam'eh m'eth, m'eth, 2011m.

36-almtnby, ahmd bn alhsyn, aldywan, shrh aby albqa' al'ekbry, almsma baltbyan ̇bshrh ̇aldywan, shhh mstfa alsqa webrahym alabyary w'ebdalhfyz shbly, dar alm'erfh lltba'eh ̇walnsh́r, byrwt, d.t.

37-mhmd, ebrahym 'ebdalrhmn, mnahj nqd alsh'̇er fy aladb ̇al'erby alhdyth, mktbh lbnan nashrwn, byrwt, 1997m.

38-mhmd, ahmd 'ely, qdaya alfn fy alsh'̇er ̇al'ebasy, mnshwrat alhy'eh al'eamh alswryh llktab, wzarh althqafh, dmshq, 2010m.

39-almuzny, m'en bn aws, aldywan, sn'eh: nwry alqysy, whatm aldamn, mtb'eh aljahz, bghdad, t1, 1977m

40-mskyn, hsyn, alkhtab alsh'̇ery aljahly, almrkz althqafy al'erby, aldar albyda', 2005m.

41-abn alm'etz, 'ebdallh, aldywan, th: mhmd shryf bdy'e, dar alm'earf, alqahrh, d.t, 1977m.

42-alm'eŕy, abw al'ela' alm'eŕy: shrwh sqt alznd, eshraf: th hsyn, thqyq mstfa

43-abn m'emr, jmyl: dywan jmyl bn m'emr, jm'eh whqqh wshrhh amyl bdy'e y'eqwb, dar alktab al'erby, byrwt, t1, 1992m.

44-mftah, mhmd, thlyl alkhtab alsh'ery: (astratyjyh altnas), almrkz althqafy al'erby, byrwt, 1986m.

45-mqdady, zyad mhmwd, almqdmh altllyh 'end alnqad almhdthyn: drash thlylyh, 'ealm alktb alhdyth, erbd, 2010m.

46-abn almlwh, qys, aldywan, rwayh aby bkr alwably, drash: yusra 'ebdalghny, dar alktb al'elmyh, byrwt, t1, 1999m

47-mywmyk, sy, mwsw'eh almstlh alnqdy, almfarqh, tr: 'ebdalwahd l'el'eh, dar alrshyd, bghdad, 1982m.

48-alnabghh alj'edy, hban bn qys, aldywan, thqyq wadh alsmd, dar sadr, byrwt, t1, 1998m.

49-nasf, mstfa, alswrh aladbyh, dar alandls, alqahrh, t1, 1958m.

50-abw nwas, alhsn bn han'e alhkmy, aldywan, th: eyfald faghnr, alm'ehd alalmany llabhath alshrqyh, byrwt, 1988m.

51-hlal, mahr almhdy, r'ea blaghyh fy alnqd walaslwbyh, almktb aljam'ey alhdyth, alesskndryh, 2003m.

52-alyzy, salh hsn: alfkr walfn fy sh'er aby al'ela' alm'ery, r'eyh nqdyh 'esryh lltrath, dar alm'earf, alqahrh, 1981m.

ملحق رقم :(١) يوضح الشواهد التي لم يقف عليها البحث

الأبيات	اسم الشّاعر	نوع الخطاب الثّنائيّ
خَليلَيَّ لا تَستَنكِرا لَوعَةَ الهَوى وَلا سَلوَةَ المحزونِ شَطَّت حَبَائِبُه	بشار بن برد(ت١٦٨هـ)	الاسم والفعل
حيّيَا صاحِبِيَّ أُمَّ الْعلاَء واحْذرَا طرفَ عَيْنِهَا الحورَاءِ إنَّ في عينها دواءً وداءً لِمُلِمٍّ والدَّاءُ قبْل الدَّواءِ	بشار بن برد	الفعل والاسم
عُوجَا خَليلَيَّ لَقينا حَسْبَا مِن زَمَنٍ أَلقى عَلَينا شَغْبَا	بشّار بن برد	الفعل والاسم
اِمرُجَا لِي بِماءِ دِجْلَةَ كَأساً إِنَّني قَدْ مَلَلتُ مَاءَ الفُرَاتِ وَأَندُبَا دَهرَنا بِسالِفَتي دِج لَةَ نَصْبُو وَنَجتَنِي اللَذّاتِ	بشّار بن برد	الفعل
خَلِيليَّ مَا في العيشِ عَيْبٌ لو أنَّنا وجدنا لأيامِ الصِّبَا من يُعِيدُهَا	الحسين بن مطير الأسد(ت١٧٠هـ).	الاسم
عُوجَا صُدورَ النّجائِبِ البُزَّلِ فَسائِلا عَن قَطينَةِ المنزِلِ	أبو نواس(ت١٩٨هـ)	الفعل
خَليلَيَّ لَستُ أَرَى الحُبَّ عَارَاً فَلا تَعذُلاني خَلَعتُ العِذَارَا وَكَيفَ تَصَبُّرُ مَن قَلبُهُ يَكَادُ مِنَ الحُبِّ أَنْ يُستَطَارَا	مسلم بن الوليد(ت٢٠٨هـ)	الاسم والفعل
أَدِيرَا عَليَّ الرَّاحَ لا تَشرَبا قَبْلِي وَلا تَطلُبا مِنْ عِندِ قاتِلَتي ذَحْلِي	مسلم بن الوليد	الفعل
يا عَاذِلَيَّ كُفَّا فَإِنَّني مَعْمُودُ أَكثَرتُما تَفْنِيْدِي لَوْ يَنفَعُ التَّفْنِيْدُ	مسلم بن الوليد	الاسم والفعل

خَليليّ مَا أَكْفَى اليَسيرَ منَ الذي نُحاوِلُ، إنْ كُنّا بِمَا عَفَّ نكتَفِي	أبو العتاهية(ت٢١١هـ)	الاسم
خَليلَيَّ كَمْ مِنْ مَيّتٍ قَدْ حَضَرتُهُ وَلَكِنَّني لَمْ أَنتَفِعْ بِحُضُوري	أبو العتاهية	الاسم
خَليلَيَّ ما أَرتَعتُ طَرفِيَ بَهجَةً وَما اِنبَسَطَت مِنّي إِلى لَذَّةٍ يَدُ	أبو تمام(ت٢٣١هـ)	الاسم
يَا صَاحِبَيَّ تَقَصَّيَا نَظَرَيْكُمَا تَرَيَا وُجُوْهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تَصَوَّرُ تَرَيَا نَهَاراً مُشْمِساً قدْ شَابَهُ زَهْرُ الرُّبَا فَكَأَنَّمَا هُوَ مُقْمِرُ	أبو تمّام	الاسم والفعل
قفا نسألِ الدارَ التي خفَّ أهلها متى عهدها بالصومِ والصلواتِ ؟	دعبل الخزاعي(ت٢٤٦هـ)	الفعل
خَليلَيَّ ما أَحْلَى الهَوى وَأَمَرَّهُ وَأَعلَمَني بِالحُلوِ مِنهُ وَبِالمرِّ	علي بن الجهم(ت٢٤٩هـ)	الاسم
خَليلَيَّ كُرّاً ذِكرَ ما قَد تَقَدَّما وَإِن هاجَتِ الذِكرى فُؤاداً مُتَيَّما	علي بن الجهم	الاسم والفعل
اسقيَانِي وصرِّفا بنتَ حولين قَرْقَفَا	الحسين بن الضحاك(ت٢٥٠هـ)	الفعل
خليليَّ عُوجَا بالدِّيارِ فإنَّمَا دعوتكما باسمِ الخِلال لتفعلا	ابن الرّومي(ت٢٨٣هـ)	الاسم والفعل
هُبَّا خليليَّ قد قضَّيتُما وطراً من الكرى فاستعيضا لذةً أُنُفا ج	ابن الرّومي	الفعل والاسم
خَليلَيَّ قَد طابَ الشَّرابُ المبَرَّدُ وَقَدْ عُدتُ بَعدَ الشَكِّ وَالعودُ أَحمَدُ فهاتَا عِقاراً في قميصِ زجاجةٍ كياقوتَةٍ في دُرّةٍ تَتَوَقّدُ	ابن المعتز(ت٢٩٦هـ)	الاسم والفعل
فَإِنْ تَسْأَلاني فيمَ حُزني فَإِنَّهُ لِشَخصٍ ثَوى بَينَ القُبورِ فَقَيّدِ	ابن المعتز	الفعل
وَيا سَاقِيَيَّ اليَومَ عُودَا وَثَنّيَا بِإبريقِ راحٍ في الكُؤوسِ مُقَهقِهِ	ابن المعتز	الاسم والفعل

خَليلَيَّ مَا هَذا مُناخاً لِمِثلِنا فَشُدّا عَلَيها وَارحَلا بِنَهَارِ وَلا تُنكِرا عَصْفَ الرِّياحِ فَإِنَّها قِرى كُلِّ ضَيفٍ باتَ عِندَ سِوارِ	المتنبّي(ت٣٥٤هـ)	الاسم والفعل
خَليلَيَّ هَلْ لِلْمُزْنِ مُقْلَةُ عَاشِقٍ أَمِ النَّارُ في أَحْشائِها وَهْيَ لا تَدْري	قال أبو العبّاس النّاميّ(ت٣٩٩هـ)	الاسم