مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية

أبحاث الدورة الثامنة عشرة

دورة معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات

(656 - 1215 هـ / 1258 - 1800 م)

مع احتفاء خاص بالشاعرين

ابن سناء الملك وابن مليك الحموي

إعـــــداد

الأمانـــة العامـــة

الكويت 2023

حقوق الطبع محفوظة للناشر

مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية

هـاتـف: 22415172 965 +

فاكـس: 22455039 965 +

بريد إلكتروني: **info@albabtaincf. org**

التدقيق ومراجعة الطباعة

محمود البجالي

د. غزالـة شاقـور

ربيع عبدالحميد

الصف والإخراج والتنفيذ:

أحمد متولي **أحمد جاسم**

تصميم الغلاف: محمد ناجي

صدرت هذه الطبعة بمناسبة إقامة الدورة الثامنة عشرة

دورة معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات

مع احتفاء خاص بالشاعرين «ابن سناء الملك وابن مليك الحموي» 2023

الكويت 2023

تقديم

الإخوة الكرام..

يسعدنا في «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية» أن نعرض عليكم هذا الكتاب الذي يشتمل على أبحاث الدورة الثامنة عشرة «دورة معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 656 - 1215هـ/ 1258 - 1800م» مع احتفاء خاص بالشاعرين: ابن سناء الملك وابن مُلَيك الحموي.

عدد هذه الأبحاث ثلاثة عشر بحثًا، مرتبة وفق ترتيب جلسات الندوة الأدبية.

- **الجلسة الأولى - المعجم وقضية الأصالة والتجديد:**

- استحضار النموذج وقصائد المعارضات في معجم الدول والإمارات؛ د. نسيمة الغيث.

- تطوّر الإيقاع وتنوّع الأشكال الشعرية عند شعراء العربية في عصر الدول والإمارات؛ د. يوسف وغليسي.

- **الجلسة الثانية - معجم البابطين وفضاءات الشعر العربي في المغرب والأندلس:**

- حركة الشعر واتجاهاته في المغرب الإسلامي في عصر الدول والإمارات؛ د. عبد الله محمد سالم.

- حركة الشعر واتجاهاته في الأندلس في عصر الدول والإمارات؛ د. محمد عبدالرزاق المكي.

- **الجلسة الثالثة معجم البابطين وفضاءات الشعر العربي في مصر وبلاد الشام**

- حركة الشعر واتجاهاته في مصر في عصر الدول والإمارات؛ د. إبراهيم عبدالعزيز زيد.

- حركة الشعر واتجاهاته في بلاد الشام في عصر الدول والإمارات؛ د. أحمد فوزي الهيب (رحمه الله).

- **الجلسة الرابعة: معجم البابطين وفضاءات الشعر العربي في شبه الجزيرة والعراق وبلاد المشرق الإسلامي**
  - **حركة الشعر واتجاهاته في شبه الجزيرة في عصر الدول والإمارات؛ د. إبراهيم البطشان.**
  - **حركة الشعر واتجاهاته في اليمن في عصر الدول والإمارات؛ د. عبدالحميد سيف الحسامي.**
  - **حركة الشعر واتجاهاته في العراق وبلاد المشرق الإسلامي في عصر الدول والإمارات؛ د. عباس هاني الجراخ**
- **الجلسة الخامسة: ابن سناء الملك.. شعره وتراثه الأدبي**
  - **ابن سناء الملك .. شعره وتراثه الأدبي؛ د. أشرف نجا.**
  - **جماليات الخطاب الأدبي في شعر ابن سناء الملك، د. بهاء حسب الله.**
- **الجلسة السادسة: شعر ابن مليك الحموي وشاعريته**
  - **التشكيل الجمالي في شعر ابن مليك الحموي، د.عبدالله مانع غليس.**
  - **ابن مليك الحموي .. حياته وشعره؛ د. إسراء أحمد فوزي الهيب.**

لقد رأت المؤسسة أن تضع هذه الأبحاث بين أيديكم قبل انعقاد الدورة بوقتٍ كافٍ وذلك للاطلاع عليها وقراءتها لتمكينكم من وضع الملاحظات المقننة وتهيئة المداخلات التي تثري النقاش وتجعله أكثر حيوية وفائدة وموضوعية.

وفيما بعد سوف تصدر هذه الأبحاث مع تعقيباتكم عليها في كتاب خاص متضمنًا وقائع فعاليات الدورة بإذن الله.

والله ولي التوفيق..

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في 14 شعبان 1444هـ

الموافق 6 مارس 2023م

****

استحضار النموذج وقصائد المعارضات

في معجم البابطين لشعراء العربية

في عصر الدول والإمارات

أ.د. نسيمة الغيث

أكاديمية كويتية

1 - يحتاج الدخول إلى ساحة هذا الموضوع (واسع الانتشار في تلك الأحقاب الزمنية بخاصة) إلى أربع مقدمات تمهيدية موجزة وأساسية، تقودنا إلى استكشاف آفاق فن المعارضات، وتجلياته، وتحوراته لدى شعراء عصر الدول والإمارات بخاصة.

المقدمة الأولى:

وصف إجمالي للإطار العام، والإحصاءات الخاصة بهذا المعجم. ونعتمد في هذه المقدمة الأولى على ما سطره المستشار الأول للمعجم: محمد مصطفى أبوشوارب، وما كتب مبروك المناعي، تحت عنوان التقديم المعرفي لمعجم البابطين، وقد اصطلح الباحثان الفاضلان على أن الحد الزمني لشعراء هذا المعجم ينحصر ما بين (656 - 1215هـ / 1258 - 1800م).

بعبارة أخرى: ما بين سقوط بغداد، واستهلال العصر الحديث (ختام القرن الثامن عشر).

من ثم عدّ الباحثان حادث سقوط بغداد بمثابة بداية عصر الدول والإمارات، في حين نجد «شوقي ضيف» يسجل تصورًا آخر[1]. وتشير مقدمة د .أبوشوارب إلى أهم خصوصيات ذلك العصر الطويل، مثل: كثرة الانقلابات على الملوك والأمراء وانتزاع سلطاتهم، وتعدد حواضر العالم الإسلامي وعواصمه ومدنه الكبرى، وما تبع ذلك من ازدهار العمران، وما تبع ذلك أيضًا من زيادة ملحوظة في الإنتاج الكمي للشعر، من ظهور ألوان جديدة من الإبداع الشعري، كانت أكثر إلصاقًا بالجماهير، وأكثر قدرة على التعبير عنها، وظهور دور المتلقي في تحديد وضع الشعر، ونشاط الحركة النقدية، والاتجاه إلى تأليف الموسوعات.. إلخ.

ويقدم المستشار الأول إحصاءً بعدد شعراء المعجم، الذين عاشوا ما بين القرن السابع والقرن الثالث عشر الهجري، وقد بلغ خمسمائة وتسعة آلاف شاعر، بما يحتاج إلى جهد منظم خارق، وتدقيق بالغ. وتشير مقدمة مبروك المناعي (الأستاذ بالجامعة التونسية) إلى أن المعجم بدأ بهجمة المغول، وانتهى بحملة بونابرت على مصر والشام، ثم وجه اهتمامه إلى الشعر وفنونه، بدءًا من اعتبار «الرجز» بفنونه أقدم قوالب الشعر العربي، إلى أن يصل إلى القصيدة، والمقطّعة، والمسمط، والمخمس بأنساقه المختلفة، ثم الموشح بفنونه وأغراضه المتعددة، والمدائح النبوية وانتشارها في هذا العصر.. إلى آخر ما استجد من فنون ودوافع حياتية وفنية، فيقدم صورة فنية إجمالية عن أهم ملامح شعراء المعجم.

---

(1) في كتابه: «الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور» يقرر شوقي ضيف أن عصر الدول والإمارات يبدأ سنة 334 للهجرة، ويمتد حتى العصر الحديث، ويستند إلى أن المؤرخين للأدب يدخلون منه نحو ثلاثة قرون في العصر العباسي الثاني، منتهين به سنة 656 للهجرة، حين أغار التتار على بغداد، وكانوا يسمون الحقب التالية لذلك حتى العصر العثماني، باسم عصر المغول. ويصف شوقي ضيف صنيع هؤلاء المؤرخين بأنه خاطئ «فإن الخلافة العباسية منذ سنة 334 تتقلص ظلالها، حتى لا تكاد تمتد إلى ما وراء بغداد إلا امتدادًا اسميًّا، إذ انقسم العالم العربي دولًا وإمارات، كدول الفرس في إيران.. إلخ. ينظر التفصيل في كتاب «الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور» – دار المعارف – مصر ، 1977، ص132.

المقدمة الثانية: المعارضة.. في المعجم العربي:

والمعنى اللغوي لمادة (عرض) كما جاء في «لسان العرب» لابن منظور، متعدد الدلالات، وكثير منها يوحي – أو يمكن تأويله ليفسر معنى «المعارضة الشعرية» – وهي التي تعنينا في الأساس. يقول: «عرضت البعير على الحوض» وهذا من المقلوب، ومعناه: عرضت الحوض على البعير. وعرضت الجارية والمتاع على البيع عرضًا... «وعارض الشيء بالشيء معارضة»: قابله، وعرضت كتابي بكتابه: أي قابلته. وفلان يعارضني: أي يباريني، وفي الحديث أن جبريل عليه السلام كان يعارضه القرآن في كل سنة مرة...» قال ابن الأثير: أي كان يدارسه جميع ما نزل من القرآن من المعارضة المقابلة. وعرض له أمر كذا: أي ظهر... قال اللحياني: والعرَض ما عرض للإنسان من أمر يحبسه. والعرَض بالتحريك: متاع الدنيا. والعارض: السحاب المطل يعترض في الأفق... ولقحت الإبل عراضًا: إذا عارضها فحل من إبل أخرى.. وجاءت المرأة بابن عن معارضة وعراض: إذا لم يعرف أبوه. ويقال للسفيح: هو ابن المعارضة!! وعارضه في السير: سار حياله وحاذاه. وعارضه بما صنعه: كافأه. وعارض البعير الريح: إذا لم يستقبلها ولم يستدبرها. والتعريض خلاف التصريح. وعارضه: أي جانبه وعدل عنه. وعارض فلان فلانًا: إذا أخذ في طريق وأخذ في طريق آخر فالتقيا. وعارضته بمثل ما صنع: أي أتيت إليه بمثل ما أتى، وفعلت مثل ما فعل.

وبالإجمال – مع تعدد وثراء معاني هذه المادة (ع. ر. ض) فقد حملت دلالة الموازاة في السير، مع اختلاف الطريق، والتلاقي في الختام، وهذا المعنى هو الأقرب إلى مفهوم المعارضة الشعرية[1].

(1) ينظر «معجم لسان العرب» – مادة (ع ر ض).

المقدمة الثالثة: فن المعارضة الشعرية.. شروط ونتائج:

معارضة شاعر لشاعر آخر- سابق على زمانه، أو معاصر له- فن قديم، وليس مختصًّا بالشعراء العرب في عصورهم المتعاقبة، وإنما عرفته كافة اللغات في أشعارها (وكتاباتها على الجملة)[1]. وما يعنينا - فيما نحن بصدده - تعريف المعارضة، وأهم الشروط التي ارتآها النقاد، فيما يعد من فنونها. ويمكن تقريب وصف المصطلح بأنه: «حالة فنية أو نفسية تتملك شاعرًا تجاه إبداع شاعر آخر (سابق على زمانه غالبًا) في جملة إنتاجه، أو تجاه إحدى قصائده المشهورة، فتقوده هذه الحالة الفنية أو النفسية إلى أن يدخل في مجاراة للعمل الشعري الذي أعجب به، مؤكدًا ولاءه له، وراغبًا في تجاوزه في ذات الوقت. وبذلك يكون العمل المعارض ملتزمًا بعدد من الشرائط، تخرجه عن دائرة أن يعد من المحاكاة - التي قد تعني التبعية - أو المناقضة التي تعني معاندة النص السابق، وقلب معانيه إلى ضدها، أو المجاراة التي تعني حضور الشاعرين في ذات الموقف لإجراء ما يعد نوعًا من التحدي المعلن للإبداع تجاه موضوع محدد، على نحو ما عرفنا من مباراة/ منافسة/ مجاراة امرئ القيس، وعلقمة الفحل، حين ارتجل كل منهما - في ذات

---

(1) Pastiche is a literary piece that imitates a famous literary work by another writer. Unlike parody, its purpose is not to mock, but to honor the literary piece it imitates. In pastiche, the writers imitate the style and content of a literary piece to highlight their work, as the original piece is accepted by the vast majority of readers as landmarks of their age. So, imitation in such works celebrates the works of the great writers of the past.

وهذا التحديد لا يختلف عما وصف به مصطلح «المعارضة»، وترجمة التعريف السابق باللغة الإنجليزية: «المعارضة نص أدبي يحاكى نصًّا حاز شهرة واحتل مكانة مرموقة في عصر سابق، وخلافًا للمحاكاة الساخرة التهكمية parody يتوسل الأديب بالمعارضة ليقدم عملًا يحاكى نصًّا سابقًا في أسلوبه أو موضوعه تقديرًا و إعجابًا بهذا العمل وعلى نحو يقيم صلة واضحة بين النص المحاكَى والنص الحالي». ولا يختلف هذا كثيرًا عن تحديد «معجم المصطلحات الأدبية» - إعداد: إبراهيم فتحي، ص224، تحت عنوان: «مقابسة (معارضة) - الناشر: دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة الأولى - 2000، وما ذكره «معجم مصطلحات الأدب» لمجدي وهبة - مكتبة لبنان - بيروت - 1974، تحت مصطلح (المعارضة Pastiche)، ص389.

الموقف، وفي الموضوع نفسه- أبياتًا في وصف الفرس، أو فرسه بذاته، باقتراح من أم جندب زوج امرئ القيس[1]. لقد ألف عبدالله التطاوي كتابًا شاملًا عنوانه: «المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)»[2].

حدد فيه خصوصية فن المعارضة، وأنه يقوم على إعجاب الشاعر المتأخر بالشاعر المتقدم زمنًا، والرغبة في تجاوزه في ذات الوقت. ويعد عبدالله التطاوي فن المعارضة بأنه من أهم وسائل الحوار مع التراث، وتواصل المدرسة الأدبية، ومقومات الجدل مع الواقع. ويرى - بحق- أن استكشاف سمات التواصل الأدبي من خلال المعارضات، من منظور الإتباع، وتحويل الظاهرة إلى عامل مدروس على مستوى التقليد الفني، ثم الانطلاق من خلالها إلى رحابة الإبداع الذي يمس جوهر المواهب الفردية لكل شاعر معارض على حدة، بقصد إبراز قدراته على التشكيل الجمالي، ليثبت لذاته المبدعة دورها وفعاليتها وتواجدها إلى جانب الموروث[3].

ويؤكد الباحث على مشروعية، بل أهمية المعارضات بعدها تواصلًا مستمرًا لتراث الأمة، وهو - حسب عبارته (مالا يمكن إلا أن يكون أساسًا من أسس حياتها، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التي تميزها على الصعيد الجمعي).... ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى، ومقومًا أساسيًّا يتولى حماية الحركة الأدبية، ويضمن سلامة مسارها، ويظل حارسًا أمينًا يرعاها، ويتتبع خطاها في

---

(1)وقد عرفه موقع https://literarydevices.net/pastiche بالعبارة الآتية:
جاء ذكر هذه المباراة الشعرية في ترجمة علقمة بن عبدة، المشهور بعلقمة الفحل، وقد جرت منافسة بينه وبين امرئ القيس، فاحتكما إلى أم جندب (زوج امرئ القيس) فقالت: قولًا شعرًا تصفان فيه الخيل على روي واحد، وقافية واحدة.. إلخ، فأنشداها، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. وعللت الحكم.. انظر تفاصيل الخبر في ابن قتيبة «الشعر والشعراء» - تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر - دار المعارف - مصر - 1966 - الجزء الأول، ص218.

(2)ينظر كتاب عبدالله التطاوي: «المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)» - دار قباء - 1998 - القاهرة.

(3)المرجع السابق، ص8، ونشير هنا إلى وجود رأي نقدي مخالف يرى أن المعارضة علامة محدودية الموهبة الصاعدة ورغبتها في التعلق بتجارب السابقين.

أناة وحرص شديدين. ويُعنى التطاوي بالمقومات والضرورات التي تحدد مفهوم «المعارضة»، وتعصمه من وصف التبعية، أو السرقة.. إلخ.

وهذا واجب الناقد الأدبي، وهو الواجب الملقى على عاتق هذه الدراسة، وإن تحدد مجالاها الزمني والتطبيقي بشعراء «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات» وأهم المقومات التي أشار إليها التطاوي: العناية بالنص الأصل، والنص المعارض، من حيث تأمل حياة الشاعر، وتحليل ظروف عصره، وملابسات إبداعه وكشف ذوق جمهوره، وبصفة عامة: ضرورة أن يلتزم الناقد بالموضوعية حال التلقي لأي من العملين موضوع المعارضة، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة، أو ظهور الفروق الفردية في الأداء التصويري.. إلخ.

مع اهتمام بكيفية الجدل والتفاعل بين السابق واللاحق. وهكذا يجب التركيز على الأبعاد الجمالية التي يحتويها كل من العملين من الداخل، والصورة الكلية الكبرى لكل من القصيدتين، مع اهتمام خاص بالمادة اللغوية المتبادلة، عبر طبيعة اللقاء بين الشاعرين، ومساحات الابتكار أو التراجع لدى أي من الشاعرين، حال وجود هذا التراجع. ثم يضاف هذا كله إلى مبررات الإعجاب بالنص المعارض ودوافع التقليد له[1].

ونضيف إلى ما ذكره عبدالله التطاوي في كتابه الشامل عن المعارضات: أن القصيدة المعارضة (بكسر الراء = المتأخرة) تفتح طريقًا إلى قضايا نقدية قديمة وحديثة، ففي القديم درست الموازنات، وعني الدرس البلاغي بالاقتباس، والتضمين، والسرقة، وفي العصر الحديث يمكن أن تكون دراسات المعارضة مدخلًا قويًّا إلى دراسة «التناص» وأن يكون المعارِض مشاركًا في دعم نظرية التلقي، فهذا

(1) ينظر تفصيل هذه العناصر في المرجع السابق، ص99 - 105.

الإعجاب الذي ساقه إلى معارضة قصيدة سابقة هو حكم بتفوقها، ورغبته - في ذات الوقت - بتحقيق تجاوزها، أو التفوق عليها، فهذه المستويات المتدرجة في التعامل عبر نصين متشاركين في كثير من الخصائص الفنية والمعنوية، يفتح أفقًا رحيبًا للاتجاهات النقدية والبلاغية.

وقد شرط النقاد - قديمًا بصفة خاصة - أن تتفق القصيدتان في البحر الشعري، والقافية، والغرض العام، وبذلك تكون المعارضة كلية وصريحة. أما إذا تخلف عنصر من هذه العناصر الأساسية فتكون المعارضة جزئية. فقد عرضت قصائد بتمامها، وهذا شائع في المدائح النبوية بخاصة، كما عرضت الافتتاحية الغزلية لبعض القصائد، دون الغرض العام الذي بنيت عليه القصيدة. وفي عصرنا الراهن. ويمكن العودة إلى كتاب عبدالله التطاوي «المعارضات الشعرية» وما كتب تحت عنوان: «وماذا عن شعرنا من فن المعارضة» وهو عمل علمي شائق وطريف، ولا مندوحة عن قراءته تفصيلا[1].

المقدمة الرابعة: عن مستويات استحضار النموذج:

تعنى هذه الدراسة بقصائد المعارضات في المعجم الذي نحن بصدد استعراض مادته الشعرية، غير أن «استحضار النموذج» - ومن بعده (واو العطف) - والعطف يقتضي المغايرة، يتطلب منا أن نتلمس مستويات استدعاء النموذج، حتى لو لم يكن هذا الاستدعاء كاملًا وشاملًا (أي محققًا لشرائط المعارضة: في الوزن والقافية والغرض العام).

(1) في كتاب «المعارضات الشعرية» - الفصل الرابع الذي اختار له المؤلف عنوان: فصل ختامي، أشار إلى نماذج متعددة من المعارضات الحديثة التي لم تتفق في الوزن والقافية، وبخاصة لدى شعراء قصيدة التفعيلة. وفي هذا السياق أجرى دراسة تطبيقية عن الخيل في التراث، وقصيدة الخيول عند أمل دنقل. ينظر المرجع السابق، ص 186 وما بعدها.

واستدعاء النموذج – فيما نتصور – يفتح الطريق إلى مستويين آخرين من مستويات استلهام نص شعري متأخر لنص شعري سابق. وقد أشارت المقدمة السابقة إلى وجود ما عُرف بالمعارضة الجزئية، ومثلها البازغ: معارضات الشعراء لمقدمة قصيدة الحصري القيرواني (المدحية) التي شهرت بمطلعها: (يا ليل الصب).

والنوع الآخر الذي ندخله في إطار الاستدعاء الجزئي يتحقق في استعانة الشاعر المتأخر، بدرجة من التدخل الجزئي في نص شعري سابق، وذلك يتحقق بوسائل ومستويات مختلفة، نذكر منها – مستعينين بما أحصينا من نماذج الاستدعاء الجزئي وطرائقه في المعجم الذي نحن بصدده – وأشهرها: التشطير، والتخميس، والتربيع، والتسديس، والتضمين، والتشجير، والتذييل، والتقرير، كما استخدم المعجم أوصافًا أخرى أطلقها كأحكام على قصائد مثل: على منوال، مبديًّا إعجابه، تحاكي نسق الأقدمين، على وزن، مصدرًا ومعجزًا، يجيب فيها، فهذه المصطلحات لها مدلول فني نقدي، جوهره وجود علاقة بين هذا النص الشعري، ونص شعري آخر سابق عليه من موقع الإعجاب به والرغبة في إثبات ذات الشاعر المتأخر، وقدرته على مجاراة السابق، بل التحفظ على بعض منجزه الشعري في هذه القصيدة موضع التشطير أو التخميس أو التذييل.. إلخ.

2 - المعارضات بين التوجه العام، وخصوصية الاختيار..

عُني المعجم بالقصائد المعارضة، وفي الأعم الأغلب يحدد القصيدة التي عارضها الشاعر، وبخاصة حين تكون القافية إشارة دالة على تحقق المعارضة. وقد أحصينا في هذا الاتجاه (مائة قصيدة) بالتمام والكمال، فضلًا عن خمسة موشحات، وفي هذا الإحصاء ضربنا صفحًا عن المعارضة التي لم تبسط هيمنتها على قصيدة كاملة سجلها المعجم. فحين يقول محرر الترجمة: «وله من شعر

المعارضة»، ثم يسجل بيتين أو ثلاثة، فإننا لا ندخل هذا في الإحصاء، ولا نتعقبه في الدراسة.

أولًا: معارضات قصائد من العصر الجاهلي:

أربع قصائد أنتجها العصر الجاهلي، للشعراء: عنترة، وامرئ القيس، والسمؤل.

قصيدة عنترة، معلقته الميمية، ومطلعها:

هل غادرَ الشعراءُ من متردمِ

أم هل عرفت الدار بعد توهمِ

وقد عارضها: عثمان ضاهر العمر (كان حيًّا 1180 هـ)، ومطلع قصيدته:

كم غادر الشعراء من متردم

وعرفت ربع الدار قبل توهمِ[1]

كما عارضه: أمين العمري (توفي 1203هـ) في عنترية أخرى، ومطلع قصيدته في الافتخار:

بالسيفِ تبلغُ كلَّ ذروة مفخرِ

فاجعل نديمك كل أبيض أبترِ[2]

أما عبدالباقي السمان (توفي 1088هـ) فقد عارض معلقة امرئ القيس المشهورة، بقصيدة لامية مطلعها:

توكل على الرحمن حق التوكلِ

فليس لما في علمه من مبدلِ[3]

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 15، ص185.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 8، ص219.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 12، ص227.

وعارض علي الغلامي (توفي 1192هـ) لامية السمؤل التي مطلعها:

إذ المــرءُ لـم يـدنّـس مـن الـلـؤم عرضه

فـكـــل رداءٍ يـــرتـديـه جـمـيـلُ

فقال علي الغلامي:

تـقـول فـتـاة الحـــي وهـــي تـلـومـني

ألا لـك عـن دار الـهـــوان رحيلُ؟![1]

ثانيًا: أشهر معارضات العصر الإسلامي في مدح الرسول (ﷺ):

في هذه الفقرة نتوقف عند أشهر شعراء العصر الإسلامي، الذين عارضهم شعراء المعجم في القرون الستة التي تحدد إطاره الزمني، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء: كعب بن زهير، والبوصيري:

عارضت لامية (كعب بن زهير) في مدح الرسول ﷺ ومطلعها:

بـانـت سـعـاد فـقـلـبـي الـيـوم مـتـبـولُ

مـتـيـمٌ إثـرهـا لـم يـفـدى مـكـبـولُ

وهي من (بحر البسيط)، فقد عارضها أربعة عشر شاعرًا، نرتب ذكرهم حسب السياق الزمني (زمن الوفاة):

ضياء الدين الخزرجي (توفي 686هـ) ومطلع معارضته:

مـا فـي سـعـاد لـنـا قـصـدُ ولا سـولُ

فـإن قـلـبـي عـنـهـا الـيـوم مشغولُ[2]

عبدالعزيز المنوفي (توفي703 هـ) ومطلع معارضته:

---

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 16، ص347.

(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 12، ص128.

قلبي وإن أطنب العذال مشغول

عن السلام فمهما شئتمُ قولوا[1]

أحمد العزازي (توفي 710هـ) ومطلع معارضته:

دمي بأطلال ذات الخال مطلولُ

وجيشُ صبري مهزوم ومغلولُ[2]

محمد بن البناء (القرن السابع الهجري) ومطلع معارضته:

سيفُ الجفون على العشاق مسلولُ

وصارمُ اللحظِ مسنونٌ ومصقولُ[3]

علي الهمداني (توفي 750هـ) ومطلع معارضته:

سلمى سلمتِ ففيكِ الصّب مقتولُ

والغدر منك شبيه العذر مقبولُ[4]

وقد عارضها كل من: شمس الدين بن الصائغ (توفي 776هـ) ومطلعها:

دع قلبه فهو مشغوفٌ ومشغول

ودمعه فهو مطلوب ومطلولُ[5]

علي بن أيبك (توفي 801 هـ) ومطلع معارضته:

مصون دمعي على الخدين مبذولُ

وفيكم أنا معذور ومعذولُ[6]

---

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 13، ص317.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 5، ص262.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد21، ص472.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد16، ص513.
(5) انظر ترجمته في المعجم، المجلد11، ص297.
(6) انظر ترجمته في المعجم، المجلد16، ص564.

مجدالدين الفيروزآبادي (توفي 817هـ) وقد وضع عنوانًا لقصيدته: زاد المعاد في معارضة بانت سعاد، ومطلعها:

هـل حـبـلُ عــزةَ بـعـد الـبــينِ مـوصـولُ

أم بــارقُ الـوصـل بـين الـبـين مأمولُ[1]

أحمد بن يهودا (توفي 820هـ) ومطلع معارضته:

مــا شـئـتـم أيــهــا الــعــذال لــي قـولـوا

طـعـم المــلام بـذكـر الحــبِّ معسولُ[2]

أحمد الجمجمة (كان حيًّا 933هـ)، ومطلع معارضته:

إنَّ الــرسـولَ هـو المـقـصـودُ والـسـولُ

هـو الحـبـيـب الــذي بـالحـق مرسولُ[3]

حسين الزاهر (توفي 1013هـ) ومطلع معارضته:

كـأس الحـديـث عـن الأحـبـاب معسول

أطـلـق مـسلسلـه فـالـشـمـل مشمولُ[4]

عمر الواني (توفي 1126هـ) ومطلع معارضته:

إلــى مـتــى أنــت بـالـلـذات مـشـغـول

وأنــت عـن كـلّ مـا قـدمـت مسؤول[5]

أحمد المسلم (توفي 1175) ومطلع معارضته:

صــبٌّ لــه مـدمـع فـي الحــب مـطـلـول

عـلـى طـلــول لـهـا طــول وتطويل[6]

---

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد18، ص187.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 6، ص89.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 4 ص556.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد9، ص409.
(5) انظر ترجمته في المعجم، المجلد17، ص319.
(6) انظر ترجمته في المعجم، المجلد5، ص471.

محمد بن البكري (توفي 1188هـ) ومطلع معارضته:

بسم الإله الذي بالحق يقول

وحبله لذوي التوفيق موصول[1]

أما معارضات همزية البوصيري، ومطلعها:

كيف ترقى رقيّك الأنبياءُ

يا سماء ما طاولتها سماءُ

وهي من (بحر الخفيف) فمع تعدد الهمزيات المادحة للرسول (ﷺ)، فإن ما جاء من بحر الخفيف تحقق في ثلاث قصائد:

للشاعر شمس الدين النواجي (توفي 859هـ) ومطلع معارضته:

يا رعى الله جيرة الجرعاءِ

وقبابًا عهدتها بقباءِ[2]

والشاعر أحمد الجمجمة (كان حيًّا 933) ومطلع معارضته:

يا عليا قد حار فيه العلاءُ

كيف تُحصي صفاتك الأصفياءُ[3]

والشاعر عبدالصمد الأرمنازي (توفي 1205هـ) ومطلع معارضته:

لستُ أخشى ولي إليك التجاءُ

يا نبيًّا سمتْ به الأنبياءُ[4]

أما ميمية البوصيري، ومطلعها:

أمن تذكر جيران بذي سلمِ

مزجت دمعًا جرى من مقلةٍ بدمِ

---

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد21، ص471.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد11، ص438.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد4، ص556.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد13، ص233.

وهي من (بحر الخفيف)، فقد حظيت بمعارضات أكثر عددًا (25 معارضة – في مقابل ثلاث قصائد معارضة للهمزية)، وبيانها – حسب التدرج الزمني – كالآتي:

جمال الدين الأنصاري (ق 7 هـ) ومطلع قصيدته:

بـــدا لـنـا وجـــه مـحـبـوبٍ لـنـا صـلـفٍ

تحت الدجى جاب عنا حِنـدسَ الظُّلَمِ[1]

ضياء الدين الخزرجي (توفي 686هـ) ومطلعها:

هـــي المـنـــازلُ فـانـــزل يمـنـة الـعـلـمِ

ودع سـؤالـك عـن سلـمـى وذي سَلَمِ[2]

بدر الدين ابن جماعة (توفي 733هـ) ومطلعها:

يـا سائقَ العيسِ تطوي البيدَ في الظلمِ

سلِّـم سلـمـت عـلـى سـكـان ذي سلمِ[3]

عز الدين الموصلي (توفي 789هـ) ومطلعها:

بـراعـتـي تـسـتـهـلّ الـدمـع فـي الـعَـلَـمِ

عـبـــارة عـــن نـــداء مـفـرد العلم[4]

شعبان الأثاري (توفي 828هـ) ومطلعها:

إن جـئـت بـــدرًا فـطـب وانـــزل بـذي سلـمِ

سلّـم عـلـى مـن سبـا بـــدرًا عـلـى علمِ[5]

---

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد9، ص 31.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد12، ص131.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد8، ص357.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد15، ص231.
(5) انظر ترجمته في المعجم، المجلد11، ص263.

محمد أحمد الشرفي (كان حيًّا 849هـ) ومطلع قصيدته:

قـف بـالمـعـالـم بـين الـبـان والـعـلـمِ

ولا تـعـج عـن حـمـى سـلـمـى وذي سلمِ[1]

جلال الدين السيوطي (توفي 911هـ) ومطلع قصيدته:

مـن الـعـقـيـق ومـن تـذكـار ذي سـلـمِ

بـراعـة الـعـين فـي اسـتـهـلالـهـا بـدمِ[2]

العفيف الإيجي (توفي 855هـ) ومطلع قصيدته:

يـا صـفـوة الـلـه نـور الحـل والحـرمِ

يـا خـيـر مـحـتـشـمٍ بـالـلـه محترمِ[3]

أحمد الجمجمة (كان حيًّا 933هـ) ومطلع قصيدته:

يـا عـالـمًـا وحـده كـالمـفـرد الـعـلـمِ

رفـعـت فـي مـلـكـوت الـلـه مـن حـرمِ[4]

أحمد إبراهيم الحسني (ق10هـ) ومطلع قصيدته:

أمِـنْ غـرامٍ بـنـجـدٍ أنـتَ لـم تَـنَـمِ

أم مـن هُـيـامٍ ووجـدٍ بِـتَّ ذا ألـمِ[5]

عثمان علي باي (كان حيًّا 1029هـ) ومطلع قصيدته:

أبـارقٌ لاح فـي الـظـلـمـاء كـالـعـلَـمِ

أم نـارُ حـيٍّ بـدت لـيـلًا عـلـى علَمِ[6]

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص138.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد8، ص628.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد 7، ص559.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد4، ص 556.
(5) انظر ترجمته في المعجم، المجلد4، ص129.
(6) انظر ترجمته في المعجم، المجلد15، ص187.

إبراهيم الغرياني (كان حيًّا 1037هـ) ومطلع قصيدته:

حسن البراعة في استهلال ذي كلمِ

بمدح طه الرسول الطاهر الشيمِ[1]

محمد أبوهلال (توفي 1050هـ) ومطلع قصيدته:

بحقِّ فضلكمُ جودوا بقربكمُ

بحسْب ما لكمُ من سابق النعمِ[2]

أحمد محمد المدني (توفي 1063هـ) ومطلع قصيدته:

العفو شيمة زاكي الأصل والشيمِ

والصفح عادة أهل الجود والكرمِ[3]

إسماعيل الخزرجي (ق11هـ) ومطلع قصيدته:

براعةٌ راق منها مطلع الكلمِ

حسن افتتاحي بها في عُرب ذي سلمِ[4]

إبراهيم خيكي (كان حيًّا 1146هـ) ومطلع قصيدته:

براعتي في امتداحي منهل النعمِ

قد استهلت بديع النظم كالعلمِ[5]

زين العابدين المنوفي (توفي 1150هـ) ومطلع قصيدته:

أمن عيونك دمعٌ غير منسجمِ

أم تلك عينٌ جرت أم ماطر الديمِ[6]

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد1، ص349.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص99.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد6، ص282.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد6، ص516.
(5) انظر ترجمته في المعجم، المجلد1، ص473.
(6) انظر ترجمته في المعجم، المجلد10، ص362.

خليل الشهواني (توفي 1153هـ) ومطلع قصيدته:

سل العقيق وسل عُربًا بذي سلمِ

عن دمع عينٍ جرى استهلاله بدمِ[1]

سرحان الإزكوي (توفي 1167هـ) ومطلع قصيدته:

ما كنتُ أبكي لذكر البان والعلَمِ

أو اللوى والحمى والضال والسلمِ[2]

قاسم البكرجي (توفي 1169هـ) ومطلع قصيدته:

من حسن مطلع أهل البان والعلَمِ

براعتي مستهل دمعها بدمِ[3]

عبدالقادر الجلبي (توفي 1170هـ) ومطلع قصيدته:

محمدٌ حسن الأخلاق والشيمِ

شفاء حليته ينجي من الألمِ[4]

حسن الداديخي (توفي 1175هـ) ومطلع قصيدته:

لي في ابتداء انتدائي مزنة الكرمِ

براعة تستهل الفضل بالقلمِ[5]

كامي آمدي (توفي 1180هـ) ومطلع قصيدته:

الله نحمده حمدًا على نعمٍ

جلّت عن الضبط بالإحصاء والرقمِ[6]

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد10، ص68.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد10، ص461.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد17، ص588.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد13، ص401.
(5) انظر ترجمته في المعجم، المجلد9، ص395.
(6) انظر ترجمته في المعجم، المجلد18، ص51.

أسعد القسطنطيني (توفي 1192هـ) ومطلع قصيدته:

إذا ارتبعت بواد الحي في سلمٍ

قف في الربوع على ربع بذي سلمِ[1]

عبدالله بن عباس (ق 12هـ) ومطلع قصيدته:

يا حاديَ العيسِ إن لاحت لك الخيمُ

من الكثيب وبانَ البانُ والعلمُ[2]

ثالثًا: تعقيب:

أ – ليس من أهداف هذه الدراسة عن «استحضار النماذج وقصائد المعارضات» أن تقدم إحصاءً دقيقًا بالكم والكيف لهذه القصائد، ومع هذا حرصت الدراسة على أن تتمهل عند «فن المدائح النبوية» في إطار (المعارضة) لشاعرين كبيرين، أحدهما – كعب بن زهير – كان معاصرًا للرسول (ﷺ)، والآخر – البوصيري- المتوفى (سنة 696 هـ)، وقد عارض قصيدة كعب (اثنا عشر شاعرًا).

أما البوصيري فقد حظيت ميميته بـ (أربعة وعشرين قصيدة معارضة)، في حين اقتصرت معارضات الهمزية على (معارضتين) وحسب. وهذا المؤشر للرواج يدل على روح العصر، واتجاهه طوال هذه الحقب، التي توصف – عادة – بأنها زمن الصراعات والنزاعات بين الدول والأقاليم، والتعرض لهجمات المغول، والحملات الصليبية، وما ترتب على هذا وذاك من أوجاع المجتمع الإسلامي، ومخاوفه، وبذلك كان التوجه بالضراعة إلى الله سبحانه، والتشفع بالرسول، والاستنجاد به غرضًا وهدفًا، يتوخاه الشاعر، سواء اتخذ من قصيدة كعب بن زهير، أو قصيدة البوصيري إطارًا أو منوالاً ينسج على أقسامه وألوانه، أو يستجيب لنزعته الذاتية،

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد6، ص431.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد14، ص453.

وما يحوك في صدره من المعاني، والإيقاعات، والقوافي، وهذا أمر آخر يخرج عن نطاق المعارضة[1].

أما الحرص على الإشارة المحددة لكافة معارضات المدائح النبوية، فقد قصد به تقديم خدمة علمية للباحثين من الأساتذة وطلاب الدراسات العليا، الذين يتطلعون إلى أن تكون دراساتهم مستوعبة كافة النماذج، ولا يجدون سبيلًا إلى الوقوف التفصيلي عليها؛ فقد أدى «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات» هذه الخدمة موثقة، وقمنا، بدورنا بتحديد مواقعها على امتداد مجلدات المعجم.

ب – في حالات متعددة، وصفت هذه القصائد المادحة، المستنجدة بالرسول – ﷺ – بأنها «بديعية»، وهذا المصطلح البلاغي يستمد مشروعيته من أن ازدهار هذه المدائح ارتبط بفنون البديع التي أشار إليها البلاغيون في دراساتهم التراثية، وبخاصة فنون الاستعارة، والجناس، والطباق، ومراعاة النظير، ورد الأعجاز على الصدور.. إلخ.

ج – بعض قصائد المعارضات – كما سجلها المعجم، في مواقعه المشار إليها– مع الحرص على وصفها بأنها معارضة، فإن المعجم لم يكن بنفس الدرجة من الحرص في ذكر أن هذا النص المسجل هو مطلع القصيدة أو جاء في سياقها، فكان هذا الوصف بالنسبة إلينا اجتهاديًّا، كما أنه في حالات قديمة لم يسجل نص القصيدة المعارضة كاملًا.

---

(1) في كتابه: «عصر الدول والإمارات: مصر» يعرض شوقي ضيف لظاهرة انتشار المدائح النبوية، فيشير على اقترانها بشعر التصوف من قديم، ومنذ حسان بن ثابت وكعب بن زهير والشعراء يمدحون الرسول، وأخذت هذه المدائح تتكاثر منذ القرن الرابع الهجري. تكاثرت على ألسنة أهل السنة، وكذلك على ألسنة الشيعة، وبالمثل على ألسنة المتصوفة. ثم يتوقف عند الحروب الصليبية وانعكاس أحداثها على فن المدائح النبوية وازدهارها. ويصف مدائح البوصيري للرسول ﷺ بأنه أنبه مادح عربي للرسول ﷺ على الإطلاق. ينظر كتاب «عصر الدول والإمارات: مصر» – الطبعة السادسة – دار المعارف – مصر– 2016، ص351، 352.

د – على أن بعض المعارضات التي يبدو من استهلالها – فضلًا عن الوزن والقافية – أنها تستوحي نموذجًا سابقًا، فإن التعريف بهذه المعارضات – في المعجم – لم يحرص على ذكر ذلك، كما في قصيدة: سرحان الإزكوي، فمع وضوح أنها تحاكي ميمية البوصيري، فإن تقديم المعجم لها يكتفي بعبارة: (قال في قصيدته القومية الميمية) – (مجلد 10 – ص461)، فهذه العتبة الفرعية لا تشير إلى المعارضة مع وضوحها في مطلع النص الذي يذكر: البان، والعلم، والضال، والسلم !!

هـ – وقد انفرد بعض «الشعراء» بأن ما أُثر من نصوصه – من وجهة نظر المعجم – يعتمد أكثره على المعارضات، بما يمكن أن يوصف صاحبها بأنه (شاعر معارضات) وهذا واضح تمامًا بالنسبة للشاعر أحمد الجمجمة، ونوضح هذا بأن نحدد أن الاقتباس الأول من شعره مطلع قصيدة عارض بها همزية البوصيري (بيت واحد)، تليها قصيدة وصفت بأنها (على منوال ابن الخيمي) وهذا الوصف (على منوال) يتجه إلى الوزن والقافية، أكثر مما يتجه إلى المعنى، فضلًا عن أن محرر الترجمة لم يذكر مطلع قصيدة ابن الخيمي هذا، في حين أضاف هامشًا يعرف به !!، يليها اقتباس من قصيدة سماها «نسمات الأنس ونفحات القدس»، ثم تأتي معارضة «بانت سعاد» ويذكر منها بيت واحد، هو الذي أوردناه سابقًا، وبعد ذلك يسجل من نماذج شعره ما قام فيه «بتخميس قصيدة البردة»، وأخيرًا يذكر معارضة البردة ذاتها، مكتفيًا ببيتين من النص المعارض، ويختم اختياراته من أحمد الجمجمة بأبيات من شعره، يصفها بأنها «على منظومة: أيا طيب الأسماء يا من هو الله»!! وهذا التعبير (على منظومة) يصعب تحديد ما يعنيه، فهل يعني أنه على البحر والقافية، أم يعني أنه يستوحي معاني هذه القطعة (أيا طيب الأسماء) التي لم يحدد ناظمها؟!.

3 - معارضة الموشحات:

في هذه الفقرة عن معارضة الموشحات نشير إلى العرف الأدبي، الذي فرق بين مصطلح قصيدة، ومصطلح موشحة، ولهذا نعالج الموشحات بمعزل عن القصائد، مع أن عدد المعارضات المشهور منها قليل، لم يتجاوز ست موشحات.

والموشحة الأكثر شهرة هي موشحة لسان الدين بن الخطيب[1]، وهي من (بحر الرمل)، ومطلعها (القُفل):

جـــادكَ الـغـيـثُ إذا الـغـيـث همـى

يـــا زمـــــان الـــوصـــل بـــالأنـــدلـــسِ

لـــم يـكـن وصـــــلـك إلا حـلـمَـا

فـــي الـــكـــرى أو خـلـسـة المـخـتـلـس

وقد عارضها – من بين شعراء المعجم – ثلاثة من الوشاحين:

محمد البيلوني (توفي 1085هـ) وقُفل موشحته:

عـطّـــر الأرجـــــــاءَ لـــمّـــا نـسّـمـا

شـمـــائل الـصـهـبـاء عـنـد الـغـلـسِ

وأتـــت شـمـس الـضـحـى تـنـسـخ مـا

يـقـــرأ الـلـيـل لـنـا مـــن عبسِ[2]

قاسم الأديب (توفي1204هـ) وقُفل موشحته:

تـــــرك الـــهـــجـــر ووافـــــــى كـرمـا

بـعـدمـا كـــان لـعـهـدي قـد نـســـي

---

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد18، ص121، ونص الموشحة ص 126.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص421.

أهـــيـــفُ الـــقـــدِّ كـغـصـن عـلـمـا

مـن نـسـيـم الـــروض فـن الملبسِ[1]

إسماعيل الطهوري (توفي1211هـ) وقفل موشحته:

لـيـت شـعـري يـا أخـــلاء الـهـوى

هـل أرى بـــدري بـحـانـي مـؤنـسـي

أم أقـاسـي عـن زمـــانٍ قـد قسا

ورمـى أحـشـاي سـهـمًـا عـن قسي[2]

أما الثلاث المعارضة الآخر: فالأولى والثانية من القرن السابع للوشاح: شهاب الدين الموصلي، وقد عارض موشحة الأعمى التطيلي (توفي 513 أو 535هـ)، وقُفلها وهي من (مجزوء الرمل) مطلعها:

ضـــاحـــكٌ عـــن جـمـــانٍ

ســـافـــرٌ عـــن بـــدرِ

ضـــاقَ عـنـه الـــزمـــانُ

وحـــــــواه صـــــدري

أما موشحة شهاب الدين الموصلي المعارضة:

بـــاسـمٌ عـــن لآل

نـــاسـمٌ عـــن عـطـرِ

نـــافـــرٌ كـــالـــغـــزال

ســـافـــرٌ كـــالـــبـــدرِ[3]

أما معارضته الأخرى لابن سناء الملك (توفي 608هـ)، التي قفلها:

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد17، ص576.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد6، ص548.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد11، ص531.

كـلّـلـي يـا سـحـب تـيـجـان الـرّبـا بالحلي
واجـعـلـي سـوارهـا مـنـعـطـف الجدول

يقول فيها:

جـلّـلـي يـا راحُ كـأسـي ولـهـا كللي بالحلي
سـوريـهـا ولـهـا خلخلي

أما المعارضة الثالثة، فهي من الملك المؤيد (توفي732)، عارض فيها ابن سناء الملك في موشحته التي قُفلها:

عـسـى ويـا قـلّـمـا تـفـيـد عـسـى
أرى لـنـفـسـي مـن الـهـوى نَـفَـسـا

أما موشحة الملك المؤيد (وقد اقتصرت المعارضة فيها على الوزن) وقفل موشحته:

أوقـعـنـي الـدهـر فـي لـعـلّ وهـل
يـا ويـح مـن قـضـى بـهـل ولعل[1]

وكما هو ملاحظ فإن الموشحات الأصلية، ومعارضاتها لم تغادر فن الغزل، ووصف ليالي الأنس، ولقاء الأحباب، وهذا هو الغرض الشعري الذي تفرع عنه فن الموشحات، وسواء كانت بداية هذا الفن (الموشحات) في الأندلس أو في المشرق، فإن الغاية التي تطلع إليها الوشاحون المؤسسون تنحصر – تقريبًا – في مجاراة الغناء والتوافق مع الألحان الموسيقية السائدة، وتيسير حالة الترديد وراء المغني، أو مساندته، غير أن الوشاحين قد توسعوا في أغراض هذا الشكل الفني (الموشحة) ففي المعجم موشحات في الوصف، وفي الرثاء، وفي الهجاء، وفي الوعظ، وقد أشارت المصادر الأساسية لفن التوشيح إلى كافة هذه الجوانب[2].

(1) عانى هذا القفل بعض التحريف الطباعي، المجلد8، ص95.
(2) انظر: شوقي ضيف «عصر الدول والإمارات: مصر» (مرجع سابق)، ص178 وما بعدها. وانظر كذلك كتاب «دار الطراز» لابن سناء الملك، وانظر أيضًا «المختار من الموشحات» اختيار مصطفى السقا – تحقيق الدكتور حسين نصار.

4 - مستويات الاستدعاء:

أ - المعارضة الناقصة: سبقت الإشـارة إلى أن المعارضة - في صورتها الصحيحة - تبدأ من موقف إعجاب الشاعر المتأخر بقصيدة بعينها، لشاعر متقدم في الزمن أو في الإبداع، وسعي هذا الشاعر سعيًا قاصدًا إلى محاكاة تلك القصيدة المتقدمة، شريطة أن يلتزم بوزنها وقافيتها، وغرضها العام، ومن ثم تتجه جهوده إلى أن يتفوق في مجالات تخص تكوينه الفني/الشعري بأن يبتدع صورًا تخصه، بأن تكون من توليده وتخيله، وأن يفصل في بعض الأفكار المجملة عند سابقه - أو العكس - وأن يضيف في الاتجاه نفسه، وإن اختلف التفسير.. إلى آخر ما سجل النقاد المعاصرون من شرائط المعارضة.

غير أن مستويات التداخل لم تكن أسيرة هذا التصور النقدي، من ثم وجدت درجات من المعارضة، في صدارتها ما يطلق عليه المعارضة الناقصة أو الجزئية. ومثالها الجهير - في إطار الحد الزمني «لمعجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات» قصيدة (الحصري القيرواني) علي بن علي الفهري الحصري الضرير - من أهل قيروان، انتقل إلى الأندلس، ومات في طنجة، وهو شاعر متقدم عن زمن المعجم؛ إذ توفي عام (488هـ)، غير أن الشاعر محمد الحصري (كان حيًّا 1111هـ) قد عارضه، ليس في جملة القصيدة، بل في الجزء الافتتاحي الغزلي الذي تصدرها.

القصيدة المشهورة بـ«يا ليل الصب» في تسعة وتسعين بيتًا من (بحر المتدارك)، ذهبت المقدمة الغزلية بربعها تقريبًا (أربعة وعشرين بيتًا)، وهذه المحاكاة المتقدمة لشاعر المعجم محمد الحصري (وهو دمشقي، رغم تشابه النسبة) وقفت عند خمسة عشر بيتًا، لا يرتقي في جملتها ولا في تفاصيلها، إلى الغزل الصافي

المنغم في المحبوبة المنعمة، كما تجلت في افتتاحية القصيدة المادحة. على أن الحصري الدمشقي المعارض (بكسر الراء) حقق فضيلة أنه أول من تنبه إلى الخصوصية المميزة لغنائية الغزل ورهافته في مقدمة قصيدة مدح، وانتزاع هذه المقدمة، وعزلها، ومحاكاتها وزنًا وقافيةً ووصفًا للمحبوبة، وتضمينًا لشطر من قصيدة القيرواني، وإن لم تصل إلى مستواها في الإتقان.

ولا نميل إلى أن نسند دورًا في ذيوع ذكر هذه القصيدة (يا ليل الصب) إلى الشاعر الدمشقي، أول من عارضها، فهو غير مشهور، ومعارضته لم تعرف إلا من خلال هذا المعجم لتوجهه الشمولي في ذكر الشعراء، فالقيرواني عاش بين مدن وطنه (تونس) وبعض مدن (الأندلس) يمدح حكامها، وينال عطاياهم، ومن مدائحه هذه القصيدة التي تصدرتها أبيات الغزل التي نشرت ذكر شاعرها. وقد عارض هذه المقدمة الغزلية عدد كبير من شعراء العربية في العصر الحديث[1].

ونرى أنه من الطبيعي جدًّا أن تقتصر المعارضة في هذه المدحة على مقدمتها الغزلية، المتفردة بالرقة، والعذوبة، والإيقاع المؤثر. ذلك لأن قصائد المديح – بطبيعة تكوينها – لا تعارض (غالبًا)؛ إذ تنحو منحًى خاصًا بالممدوح في محتواها المتجه إلى تمجيد شخص بعينه، يفترض أنه متفرد بصفاته، في حين أن «النسيب» – أو الغزل في مطلع القصائد لا يخص موضوع القصيدة عادة، بقدر ما يعبر عن تجربة أو رؤية متخيلة يبتدعها الشاعر.

ونلاحظ في معارضات هذه القصيدة في العصر الحديث، وقد اقتصرت جميعها على معارضة المقدمة الغزلية – قد التزمت مع الوزن والقافية بالامتداد، أو ما يقاربه، فجاءت هذه المعارضات غير بعيدة في عدد أبياتها عن مقدمة الحصري الغزلية.

(1)من هؤلاء الشعراء الذين عارضوا المقدمة الغزلية لقصيدة: يا ليل الصب، أحمد شوقي، وأبوالقاسم الشابي، وبشارة الخوري، وجميل صدقي الزهاوي، وعاتكة الخزرجي، ومحمود بيرم التونسي.. وغيرهم.

ب - المعارضات الجزئية: تداخل واستكمال

نذكر – في مستهل هذه الفقرة – ما علق به مصطفى ناصف على مفهوم المصطلح النقدي، وتقول عبارته: «من أجل أن نفهم علينا ألا نبدأ بالمصطلح، علينا أن نهتم بمنطق التفاعل، لا منطق خدمة مصطلح، المصطلح ليس وثنًا، المصطلح وسيلة تركيز، هذا حق، ولكن ما الذي نركزه – كيف السبيل إلى أن نفهم مصطلحًا دون أن نرجع إلى تفاعلات واسعة ؟ إن العناوين ليست هي الكتب، المصطلح علاقة فحسب»[1].

إن هذه الصياغة (المفتوحة) عن حدود المصطلح ما بين ضفاف ما يراد به، وما يمكن أن يتولد – معرفيًّا – في حدود دلالته العامة، توصلنا إلى حقنا – نحن دارسي الأدب القديم من موقع المعاصرة – في أن نتوسع ونتأوّل ونتجاوز الأطر المتوارثة لمصطلحات الدرس الأدبي القديم.

لقد أشار مؤرخو الشعر والشعراء في الأزمنة القديمة، إلى مستويات مختلفة من التداخل من شاعر لاحق في نص محدد لشاعر سابق، متجاوزًا إطار المعارضة التامة – التي سبق أن عرضنا لها، وتعقبناها – أو نماذج متعددة منها – فيما يخص المدائح النبوية بذاتها، ثم عرضنا إلى ما أطلق عليه النقاد: المعارضة الناقصة، التي حصروها في إعجاب الشاعر المعارِض بجزء معين من قصيدة سابقة، ومحاكاته، أو معارضته، كما عرفنا بالنسبة لمقدمة قصيدة الحصري القيرواني (المادحة)، وكيف اتجهت معارضة الحصري الدمشقي إلى تلك المقدمة – مهملة بالمطلق ما أبدع الشاعر تحت معنى المديح – وهو ما آثرته المعارضات الحديثة، التي تخرج عن نطاق هذه الدراسة، وقد عرفنا بأهمها في هامش سابق.

---

(1) الدكتور مصطفى ناصف – «النقد العربي: نحو نظرية ثانية» – عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – مارس 2000، ص9.

يبقى لدينا «مصطلحات أخرى» ربما لم يهتم الدارسون القدماء، والمحدثون كذلك بتشريحها، وتعقب دلالتها الفكرية والفنية، على أهمية هذا، ولذلك نقترح – وقبل أن نمعن في العرض وتقريب الفكرة – أن تكون هذه المستويات من التداخل في نص قديم – موضع دراسات أكاديمية مستقلة، تكشف عن مفهوم الشاعر، وبناء لغة القصيدة، وأهمية التكامل في صورها المجازية.. إلخ.

لأن هذا هو المغزى الذي يوصلنا إليه اتجاه شاعر متأخر إلى قصيدة شاعر سابق بأن: يعيد قراءة القصيدة المتقدمة من موقف الإعجاب بها والرغبة في التداخل في بنية هذه القصيدة، بتشطيرها، بتربيعها، بتخميسها... إلخ، ولم يكن الشاعر المتأخر، ولا النقاد المعاصرون له أو الذين جاءوا من بعده، واطلعوا على محاولته يصفون هذا المستوى من التداخل بأنه نوع من الإفساد أو عمل غير أخلاقي، أو نوع من تسول الشهرة، واقتناص مساحة من شهرة الشاعر السابق، أو التطلع إلى إظهار نقص صياغته اللغوية أو الفكرية، أو التصويرية، أو الإيقاعية. وهذه الجوانب مجتمعة هي التي تحفزنا على الدعوة إلى دراسة هذه المستويات من التداخل، دراسة أكاديمية لكل فن على حدة، وبيان ما في هذا التداخل من إيجابيات أو سلبيات.

لقد أشارت الدراسات الحديثة[1] إلى مستويات من التداخل ومثلت لها، دون أن تحاول استيعاب الظاهرة، والكشف عن أسبابها، أو إصدار الأحكام الفنية

(1) من أهم هذه الدراسات ما عرض له أستاذنا الدكتور شوقي ضيف في كتبه عن «عصر الدول والإمارات» وهي في أربعة أجزاء: الأندلس، مصر، الشام، والجزيرة العربية والعراق وإيران. فأشار إلى المزدوجات التعليمية، والدوري: الذي وُصف بأنه الصورة المستقرة للمزدوج، إذ يشتمل كل مقطع على أربع شطرات ذات قافية، وقد تصبح خمسًا، فتكون: المخمس، فإذا كان من أربعة شطور، فالرباعية تتألف من بيتين، قوافيها على النسق الآتي:

.....أ .....أ

.....ب .....أ

فالرباعية (أو التربيع) من أربعة شطور، قوافيها على النسق السابق. والتخميس يزيد شطرًا واحدًا، يتفق في قافيته على امتداد النص. وكذلك الأمر في التسديس.. إلخ.

عليها، إلى أن نهض «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات» بعملية الحصر الشامل لشعراء هذا المدى الزمني المحدد، والتعريف بفنون الشعر، وأنماط ومستويات التداخل، فكانت الإشارة إلى (الدوبيت، والدوري، والتشطير، والتصدير، والتعجيز، والتربيع، والتخميس، والتسديس، والتضمين).

من أمثلة التشطير: تداخل الشاعر عبدالرزاق الجندي (توفي 1189هـ) بتشطير قصيدة عمر ابن الفارض، التي مطلعها:

قلبي يحدثني بأنك متلفي

روحي فداك عرفت أم لم تعرفِ

لم أقض حق هواك إن كنت الذي

جعل اللحاظ لموطئ المتصرفِ

إلى أخر القصيدة... وقد تداخل معها الشاعر عبدالرزاق الجندي، محتفظًا بالشطر الأول، ومتداخلًا بالشطر الثاني من هذا البيت الأول، والشطر الأول من البيت الثاني، متممًا بالشطر الثاني من النص الأصلي. فتحول البيتان اللذان سبق ذكرهما إلى الصياغة الآتية:

(قلبي يحدثني بأنك متلفي)

والجسم يخبرني بأنك مضعفي

إن كان لا يرضيك غير منيتي

(روحي فداك عرفت أم لم تعرفِ)

وهكذا في سائر القصيدة الأصل[1].

(1) لا يتسع المجال للتحليل وإصدار الأحكام، وإن كنا نميل إلى أن هذا المثال بصفة خاصة، لم يضف جديدًا للنص الأصلي. انظر ترجمة الشاعر عبدالرزاق الجندي، وتشطيره لقصيدة ابن الفارض: المعجم، المجلد13، ص160.

ومن الأمثلة الطريفة التي يمكن أن يصدق عليها حكمنا السابق، تشطير عبدالقادر الصديقي - (توفي 1138هـ) - لأبيات ولادة بنت المستكفي (الجهيرة)؛ إذ يتداخل معها الشاعر، فتكون صورتها:

(أنـــا والـلـه أصلـح لـلـمعـالـي)

لأن أبـــي أمـيـــرٌ كـــان فـيـها

وأرفـــل فـــي ثـيـاب الـعـزّ وحـدي

(وأمـشـي مشـيـتـي وأتـيـه تـيـهـا)

(وأمـكّـن عـاشـقـي مـن صـحـن خـدي)

ولا أخـشـى الـولـي ولا الـفـقـيـها

وأظـهـر ودّ مـن يـهـواهُ قـلـبـي

(وأعـطـي قـبـلـتـي مـن يـشـتـهـيـهـا)

ويغلب على تصورنا أن ولادة كانت تتغزل، وتباهي بجمالها في صيغة تخصها، غير أنها تحولت - في النص المشطر إلى نوع من المجاهرة بالاختلاف، وتحدي المجتمع، وبخاصة في إشارتها إلى الولي والفقيه!![1]

وقد لا نجد ضرورة ملحة لتعقب مستويات التداخل ما بين تربيع وتخميس إلى آخره، غير أننا نرى أن نضيء مساحة من هذا المبحث، تتعلق بمحاولات الشعراء لتخميس (بردة البوصيري - الميمية) بصفة خاصة، وذلك للكشف عن شغف شعراء هذه القرون المتتابعة بالمديح النبوي، واتخاذهم ميمية البوصيري -التي تعرفنا عليها سابقًا- هدفًا للترديد، والتداخل، بالمعارضة الكاملة فيما سبق، والوقوف عند حد التداخل الجزئي بتخميس هذه القصيدة بذاتها.

(1) ينظر الشاعر عبدالقادر الصديقي في المعجم - مجلد 13، ص425.

لقد حظيت قصيدتا البوصيري (الهمزية والميمية) في المديح النبوي، بنسبة عالية من التخميس، فنالت الهمزية: ثلاث محاولات للتخميس[1]، أما الميمية فقد فازت باثنتي عشرة محاولة، وهذا مؤشر على رواجها، والثقة في انتشارها، وربما يدخل (بحر البسيط) وقافية الميم في تيسير المحاولة على الشعراء. وهذا بيان تخميسات الميمية، كما سجلها المعجم:

محمد المراكشي (توفي 807هـ) ومطلع تخميسه:

ما بال عينك تشكو شدة الألمِ؟
رمداء نامت عيونٌ وهي لم تنمِ
تذري دمًا ودموعًا في دجى الظلمِ
(أمن تذكر جيرانٍ بذي سلمِ
مزجت دمعًا جرى من مقلةٍ بدمِ؟)
علام بانت وباتت غير سالمة؟
عبرًا تدّر وتذري كل ساجمة
أمن ذنوبٍ بمتن الظهر قاصمة؟
(أم هبّت الريحُ من تلقاء كاظمةٍ
وأومض البرق في الظلماء من إضمِ؟)[2]

علي المسعودي (كان حيًّا 696هـ)، ومطلع تخميسه:

ما بال جسمك موقوفًا على السقمِ
وما لطرفك في الديجور لم ينمِ
ودمع عينيك في الخدين كالعلمِ

(1) هذه التخميسات الثلاث للهمزية، نجد الإشارة إليها في ترجمات الشعراء:
- مالك بن المرحل، المجلد18، ص155.
- محمود الموقع، المجلد22، ص629.
- عيسى الشعراوي، المجلد17، ص393.

(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد21، ص129.

(أمـــن تـــذكـر جـيـــران بـــذي سلـمِ

مـزجـت دمـعًـا جـرى مـن مقلـتي بدم)[1]

محمد أحمد السخاوي (توفي 895هـ) ومطلع تخميسه:

إن جـئت جـزعًـا فـجـز عـن أيمـن العلـمِ

ومـل لسلمى وسَـلْ مـا شـئتَ مـن كلمِ

أو رمـت سلـعًـا فسـل عـن قلبك الكلمِ

(أمـــن تـــذكـر جـيـــران بـــذي سلـمِ)

بـاح الـلسـان بمـا فـي الـقـلـب مـن ألـمِ

مـن يـصطبـر فـي هـــواه يـبـلـغ الأمـلا

ومـــن يـبـــح ســـرّه فـيـــه فـلـــن يـصـلا

فاصبر وصن وتخضع واجـفُ من عذلا

وإن نـــأى عـنـك مـــن تـهـواهُ مـرتحـلا

(مـزجـت دمـعًـا جـرى مـن مقلـتي بدمِ[2]

محمد أحمد المصمودي (كان حيًّا 897هـ)، ومطلع تخميسه:

(أمـــن تـــذكـر جـيـــران بـــذي سلـــمِ)

وســاكـن الـغـور قـرب ذلـك الـعلـــمِ

لـبست ثـوب الـضـنـا مـن شـدة الألـمِ

أمـــن خـيـالٍ بـــدا فـي غـيـهـب الـظـلـمِ

(مـزجـت دمـعًـا جـرى مـن مقلـة بـــدمِ)[3]

إبراهيم البهنسي (توفي846هـ)، وتخميسه للبردة حسب نموذج المعجم، فيه تجاوزات عروضية، ولهذا نتوقف عن تسجيله[4].

---

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد16، ص433.

(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص128.

(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص170.

(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد1، ص174.

محمد ابن يجبش (توفي 920هـ)، ومطلع تخميسه:

يـا مـن لـه هـمـةٌ مـن أرفـع الـهـممِ

وجـسـمـه قـد غـدا فـي غـايـة الـسـقـمِ

ومـقـلـة الـعـين لـم تـفـتـر ولـم تـنـمِ

(أمـــن تـــذكـر جـيـران بـــذي سلـمِ

مـزجـت دمـعًـا جـرى مـن مقلـتـي بدم)[1]

عبدالله الطويلي (كان حيًّا 855هـ)، ومطلع تخميسه:

الـلـه يـعـلـم مـا فـي الـقـلـب مـن ألـمِ

ومـــن غـــرام بـأحـشـاء ومـــن سـقـمِ

عـلـى فـــراق فـريـقٍ حـلّ فـي الحـرمِ

(أمـــن تـذكـر جـيـران بـــذي سلـم

مـزجـت دمـعًـا جـرى مـن مـقـلـة بـــدمِ)[2]

أسعد التبريزي (توفي 1034هـ)، وقال في ختام تخميسه (والصياغة لمحرر المعجم):

... قـصـيـدةٌ فـاح مـثـل المسك نفحتها

خـريـدة أشـرقـت كـالـشـمـس طلعتـهـا

مـطـرزٌ بـطـراز الحـسـن خـلـعـتـهـا

(حـيـكـت عـلـى حـسـن المـنـوال بـردتـهـا

فـفـاز نـاظـمـهـا بـالـبـر ذي القيم)[3]

عشري الخصوصي (كان حيًّا 1038هـ)، من شعره مخمسًا بردة البوصيري:

يـا مـرسـلاً دمـعـه المـنـهـل كـالـديمِ

وشـاكـيًـا بـاكـيًـا فـي مـوقـف الـتـهـمِ

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص78.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد14، ص252.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد6، ص420.

عــلام هــذا ومــا صـرحـت عــن ألــمِ
(أمـــن تـذكـر جـيـــران بـــذي سلـم
مـزجـت دمـعًـا جـرى مـن مقلـة بـــدمِ)[1]

حسن الأعرجي (كان حيًّا 1078هـ)، ومطلع تخميسه:

مـا لـي أراك حـليـف الـوجـد والـسقـمِ
والجـفـن فـي صـببٍ والـقـلـب فـي ضـرمِ
تـــذري دمـوعـك فـي الخـــديـن كـالـعـلـمِ
(أمـــن تـذكـر جـيـــران بـــذي سلـمِ
مـزجـت دمـعًـا جـرى مـن مقلـتـي بـــدمِ)[2]

صدقة الله القاهري (توفي 1105هـ)، ومطلع تخميسه:

يـا بـاكـيًـا لـنـوى الأحـبـاب ذا ألـــمِ
وصـــار شـوقـك بـين الخـلـق ذا عـلـمِ
قـل لـي وأنـــك فـي أمـــنٍ وفـــي سلـمِ
(أمـــن تـــذكـر جـيـران بـــذي سلـمِ
مـزجـت دمـعًـا جـرى عـن مقلـتـي بدم)[3]

عبدالقادر الجبالي (توفي 1122هـ)، من تخميسه للبردة (الصياغة لمحرر المعجم):

يـا قـاضـي الحـبّ لا تـقـض عـلـى عـجـلِ
إنّ الـهـوى قـد قـضـاه الـلـه بـالأزلِ
ولـي مـن الـعـذر مـا قـد قـيـل فـي المـثـلِ
(لـولا الـهـوى لـم تـرق دمـعًـا عـلـى طلل
ولا أرقـــت لـذكـر الـبـان والعلمِ)[4]

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد15، ص249.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد9، ص150.
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد12، ص48.
(4) انظر ترجمته في المعجم، المجلد13، ص391.

تعقيب:

لقد أثبتنا تلك النماذج التي اجتهد فيها شعراء متأخرون عن زمن البوصيري، يحاولون التداخل مع (البردة) وفي هذا دلالة على رواج القصيدة، ورواج فن التخميس كذلك، وقد التزمنا بما ذكر المعجم، سواء كانت الأبيات المذكورة مطالعًا، أو سياقية تلتزم قافية الميم، أو تنوّع في مقاطع التخميس.

ونضيف أخيرًا أن هذا الفن الذي اكتفينا بالإحصاء التفصيلي المتعلق بالبردة والهمزية، واسع الانتشار بين شعراء، ففي المعجم تخميسات لقصائد مختارة للشعراء: كعب بن زهير – العباس بن الأحنف – أبي فراس الحمداني – الشريف الرضي – أبي نواس – ابن عربي – ابن زريق – ابن الوردي – الحميري – أسامة بن منقذ – الإمام الشافعي – الطغرائي.. وغيرهم، فهذا الفن (التخميس) مترامي المساحات، بما يدعم رؤيتنا لضرورة دراسة هذه الظاهرة على مستوياتها الفنية، والموضوعية، والعروضية، واللغوية، في هذه الحقب التي يعرض المعجم لنتاج شعرائها. وليس من الصعب أن ندرك الجوانب الفنية التي اتفق فيها شعراء التخميس، والتي انفرد بعضهم بها.

ونختم هذا التعقيب بمثال من تخميس بردة كعب بن زهير، وقد خمسها الشاعر صدقة الله القاهرى (المتوفى 1105هـ)، ولم يشر محرر الترجمة إلى أن هذا الاقتباس من المطلع، وإن دل السياق على أنه مطلع القصيدة المخمِسة:

بُشرى فقد نجح المأمول والسُّولُ
طوبى فذا العبد بالغفران مغسولُ
هنينا الخير مجموع ومحصول
زال النحوس فنعم الفوز موصولُ
والحمد لله فالمعذور مفصول

حـــان الـسـعـــادة والإقـــبـــال مـقـبـول
قـلـبـي عـلـى حـبّ مـن يـهـواهُ مـجـبـولُ
بـيـنـا هـــواه بـحـبـل الـنـور مـجـبـول
(بـانـت سـعـاد فـقـلـبـي الـيـوم مـتـبـــول
مـتـيـمٌ إثـــرهـا لـــم يُـفـد مكبولُ)[1]

ج - من خفايا المعارضات:

من طبيعة بناء العقل الإنساني، وما يحتويه من مدارك ومعلومات، أنه يعيد ترتيب المحتوى الذي ينطبع على صفحته من خلال أنساق «التداعي» أو «التشابه» أو «التعارض» أو «التناقض»؛ وإعمال هذه الأنساق تحتاج إلى قارئ (متلق) واسع الإطلاع من جانب، وحاضر الذهن من جانب آخر، بحيث تؤدي الذاكرة عملها المعتمد على أنساق ما تحتفظ به من معارف ومعلومات للوهلة الأولى، دون جهد أو تأمل طويل. ومن هذا المنطلق، وفي تتبعنا – في هذه الدراسة عن فنون المعارضة وتداعياتها – أن نصادف قصائد نرى أن وجه المعارضة فيها واضح، وله أسبابه المحبذة، غير أن محرر المادة الشعرية المنتقاة، لم يشر إلى (احتمال) أن هذا النص يستدعي إلى ذاكرته نصًّا آخر هو الأقرب إليه، وبخاصة حين يكون النص المتأخر في ذات الغرض الشعري، وعلى الوزن نفسه، وعلى القافية ذاتها. وقد لا نجد عذرًا لمحرري تراجم الشعراء الذين توقفنا عند أشعارهم (باستثناء محرر النموذج الأول- كما سنرى) وأعدناها – فيما نرى- إلى أصل قديم له سبق، وله شهرة من خلال شخصية الشاعر، ومن خلال تميز أدائه الفني بنوع من الخصوصية التي تنأى به عن أن يُعد من مألوف الكلام في هذا الفن.

المثل البازغ، الواضح في هذا الاتجاه: محاكاة غزلية الشريف الرضي المشهورة. الشريف الرضي، وهو (محمد بن أبي أحمد الحسين الملقب بالرضي

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد12، ص48.

الموسوي العلوي ذي الحسبين – توفي 404هـ) صدر ديوانه في جزأين. أما قصيدته التي نعنيها فهي مكونة من ثمانية عشر بيتًا، من (بحر البسيط) وقافيتها الكاف المكسورة، وهي في الغزل – كما سبق القول- غير أنه غزل عفيف، لا يلحق أية شائبة بالشريف العلوي، المقدر في زمانه، وإلى يومنا هذا، وهذه الأبيات الستة من مطلع القصيدة:

يا ظبيةَ البان ترعى في خمائلهِ
ليهنك اليوم أن القلب مرعاكِ
الماءُ عندك مبذولٌ لشاربه
وليس يرويك إلا مدمعي الباكي
هبّت لنا من رياح الغور رائحةٌ
بعد الرقاد عرفناها بريّاكِ
ثم انثنينا إذا ما هزّنا طربٌ
على الرحال تعلّلنا بذكراك
سهمُ أصاب ورامیه بذي سلمٍ
من بالعراق، لقد ابعدت مرماكِ
وعدٌ لعينيك عندي ما وفيت بهِ
يا قرب من كذبتْ عينيَّ عيناك[1]

فهذا الغزل الرفيع يتجنب تمامًا أية صفات حسية تخدش حياء المرأة، كما يتجنب التعبير عن لواعج شوقه بصورة فجة، وإنما يستعين بصور الطبيعة، وصفات الكائنات المشهود لها بالجمال وبالاستجابة لمشاعر النبل.. إلخ.

وفي سياق المعجم حددنا أربع قصائد لأربعة من الشعراء، نرجح أنهم قرؤوا هذه القصيدة التي أشرنا إليها، ووقعوا في شباك الإعجاب بها، فنسجوا محاولاتهم

(1) يراجع نص القصيدة في «ديوان الشريف الرضي» – الجزء الثاني – منشورات الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ص593.

على وزنها وقافيتها، وإطار منحاها الغزلي العام، هذا المنحى الراقي الذي يتجاوز في نزعاته ذلك المستوى الذي امتدحه الدارسون بوصفه بأنه الغزل العفيف، أو الغزل العذري، فالغزل هنا يستمد مكوناته من لغة الطبيعة، وانفعالاته من مشاعر الرجل الشريف، الذي لا يبحث عن إرواء حواسه بقدر ما يغني للجمال وللطبيعة، ولمكونات الوجود المشهودة حوله من خلال توجيه الخطاب إلى محبوبة اتخذها الشاعر رمزًا للجمال والكمال معًا.

أما الشعراء الأربعة فهم – بترتيب سنوات وفاتهم:

إبراهيم ابن قرناص (توفي671هـ)، وقصيدته في (15بيتًا)، وهي النموذج الوحيد الذي أشار محرر الترجمة في المعجم إلى ذكر القصيدة الأصل – كما سنعرف – والأبيات الخمسة الأول فيها هي:

يا جنة الطرف نارُ القلب مأواكِ
وما توقدها من بردِ ذكراكِ
ويا مهاة الدُّمى كلّ الدماء لكمْ
حلَّ فمن بحرام الفتك أفتاكِ
حاشاك يا ظبية الأُنس التي افترست
أُسد العرين من التأثيمِ حاشاكِ
يثني تثنيك قُضْب البان مائسةً
ويبسك الدُّرُّ عُجبًا من ثناياك
ومن تناسيك من أضحى لديك لقًى
مُلقٍ إليك فؤادًا ما تناساكِ[1]

(1)انظر ترجمته في المعجم، المجلد1، ص102. وفي تقديم القصيدة ذكر محرر الترجمة أن الشاعر صنع قصيدته (على وزن قصيدة الشريف الرضي ورويها).

ابن خاتمة الأنصاري (توفي 770هـ)، وقصيدته في (24 بيتًا)، فهي تزيد أربعة أبيات عن قصيدة الشريف الرضي، والأبيات الخمسة الأول فيها تقول:

أكـــلُّ شـــاكٍ بـــداء الحـــب مـضـنـاكِ
مـــاذا جـنـتـه عـلـى الـعـشـــاق عـيـنـاكِ
قـد كـان لـي عـن سبيل الحـبّ منصرفٌ
حـتـى دعـــوت لـــه قـلـبـــي فـلـبـاكِ
أيـقـظـتـــه لأسـاه ثـــمّ نمـتُ ومـا
بـالـيـت، إيـاك شـكـوى الـصـب إيـاكِ
أحـيـي ذمـــاي ومـا أتـلـفـت مـن رمـقٍ
إن قـلـتُ عـطـفـاك قـال بـل دلالاكِ
كـأنـنـي لـسـت أدري مـن أراق دمـي
واللـه مـا بـفـؤادي غـيـر مرماكِ[1]

محمد الأبشيهي (توفي 852)، وقصيدته تمثل الحد الأدنى لمصطلح (قصيدة) فهي في سبعة أبيات، نجتزئ منها الثلاثة الأُول؛ إذ لحق بما بعدها انحرافات لغوية أو عروضية:

يـا زيـنـةَ الحسن مـن فـي الـصّد أوصـاكِ
حـتـى قـتـلـتِ بـفـرط الـهـجـر مـضـنـاكِ
ويـا فـتـاة بـفـتـان الـقـوام سَـبَـتْ
مـن ذا تُـرى فـي الـورى بـالـقـتـل أفـتـاكِ
لـقـد فـنـيـتُ غـرامًـا إذ رأى نـظـري
فـي الـنـوم طـرفَ خـيـالٍ مـن محياكِ[2]

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد2، ص281.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص205.

عمر خوج (توفي 1177هـ)، وقصيدته في عشرين بيتًا، ونجتزئ منها بخمسة أبيات تمثل مطلعها:

خمرٌ بثغرك أم شهدٌ حكى فاكِ
أم الحباب بطيب المسكِ وافاكِ
أم الرّضاب غدَا في فيكِ منعقدًا
أم الرحيقُ بكأسٍ منه أسقاكِ
أم الكؤوس بسلسال الشفاه حلتْ
أم فاه ثغرك عن معنى ثناياكِ
فلا عجيب إذا ما تهت من عجبٍ
تبختر أو رئيس الحي يهواكِ
يا ظبيةً شمتها تبدي لنا عجبًا
ليهنك اليوم أن القلب مرعاكِ[1]

هذه الأمثلة الأربعة، واضحة الانتساب إلى قصيدة (الشريف الرضي: يا ظبية البان)؛ إذ تلتزم بالوزن والقافية، والغرض العام (الغزل العفيف)، وإن لم يتمكن شاعر من هؤلاء الأربعة من اللحاق، أو حتى الاقتراب من مستوى الشريف العلوي –رضي الله عنه. ولعلنا نلاحظ أن المعارضة الرابعة (عمر خوج) قد ضمنت في سياقها عبارات بتمامها من قصيدة الشريف الرضي؛ فقد وصف محبوبته بالظبية، ثم ذكر الشطر الثاني من البيت الأول من قصيدة الشريف الرضي (ليهنك اليوم أن القلب مرعاكِ)!!

ويلحق بهذه المعارضات (المجهولة) قصائد لثلاثة من الشعراء، قالوا في الرثاء، على اختلاف درجة القرابة أو العلاقة، ونرى أن الشعراء الثلاثة في مراثيهم قد

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد17، ص352.

تأثروا لدرجة واضحة بقصيدة أبي ذؤيب الهذلي العينية، التي قالها في رثاء أولاده على نحو ما تذكر المصادر، وهؤلاء الشعراء الثلاثة أبدعوا قصائدهم على (بحر الكامل) وعلى قافية (العين المضمومة) بما يؤكد هذه الصلة المباشرة بين الشعراء الثلاثة المعارضين أو المتابعين لقصيدة أبي ذؤيب المشهورة.

هؤلاء الثلاثة بترتيب سنوات وفاتهم:

الشاعر سليمان النبهاني (توفي 915هـ)، وهي في الرثاء، رثاء الأقرباء.

والشاعر محمد الجلال (توفي1104هـ)، وهي في رثاء ولده. ومن ثم فهذه القصيدة الأقوى اتصالًا – في دوافعها ومنحاها – بقصيدة أبي ذؤيب.

والشاعر محمد الخضراوي (توفي1144هـ)، وهي في رثاء الشيخ محمد زيتونة، وهو من علماء عصره.

فقصيدة أبي ذؤيب الهذلي، وهو شاعر جاهلي إسلامي، وقد هلك له خمسة بنين في عام واحد، أصابهم الطاعون، وفي رواية: أنهم أكثر من ذلك، وفي رواية مختلفة: أنهم خرجوا مع جيش عمرو بن العاص في حملته لفتح مصر فقتلوا في المعارك[1] وما يعنينا أن هذه المرثية لأبي ذؤيب ذائعة الصيت، ومطلعها متداول، والاقتباسات منها تدخل في نسيج الكثير من الأخبار والطرائف والحكم العربية، كما نجد لها حضورًا في الاستشهادات البلاغية في كتب التراث.

خلاصة ما نرمي إليه أن عينية أبي ذؤيب مشهورة جدًّا ومتداولة في منحاها العام، أما فيما يخص المعجم فقد وجدنا قصيدة للشاعر سليمان النبهاني – وهو الأسبق في المعارضة– في رثاء أخيه، ويذكر محرر الترجمة أنه كان بين الشاعر وأخيه اقتتال، وأنه نظم في رثاء هذا الأخ تلك القصيدة العينية، وهي في أربعة

(1)ينظر مقدمة القصيدة العينية لأبي ذؤيب، التي تتصدر «ديوان الهذليين» – الديوان نشرته دار الكتب المصرية بالقاهرة – الطبعة الثانية 1955، ج 1، ص211.

وعشرين بيتًا، في حين أن قصيدة أبي ذؤيب تتجاوز ضعف هذا العدد. ومن الطبيعي أن نتوقع أن اختلاف مناسبة الرثاء تؤدي إلى اختلاف السياق، وأن رثاء الأبناء ألصق بالنفس من رثاء الأخ، وبخاصة أن هذا الأخ لم يكن على وفاق مع أخيه الذي يرثيه، بل كان بينهما قتال كما يقول المعجم. ومطلع قصيدة أبي ذؤيب:

أمِـــنَ المـنـــونِ وريـبـهـا تـتـوجّـــعُ
والـدهـر لـيس بمعـتـبٍ مـن يـجـزعُ
قـالـت أمـيـمـة مـا لجسمك شاحبًا
مـنـذ ابـتـــذلت ومـثـل مـالـك يـنـفعُ
أم مـا لجـنـبكَ لا يـلائـمُ مضجعًا
إلا أقـــضّ عـلـيـك ذاك المضجـعُ
فـأجـبـتـهـا أن مـا لجسمـي أنـه
أودى بـنـيّ مـن الـبـلاد وودّعـــوا
أودى بـنـيَّ وأعـقـبـونـي حـسـرةً
بـعـد الـــرقـاد وعـبـــرةً لا تُـقـلَـعُ

أما مطلع قصيدة النبهاني، فيقول:

نـبـأٌ لـه تـصـلـي الـقـلـوبُ وتـخـشـعُ
وتـفـيـض بـالـعـبـر الجـفـون وتـهـمـعُ
نـبـأ تـكـاد الأرض تـرجـف عـنـده
وتـكـاد ثَـم جـبـالـهـا تـتـصـــدعُ
نـبـأ لـــه طـفـق المـلـــوك بـغـمـةٍ
حـيـــرى تـلـهـف لـيـلـهـا وتـفـجـعُ

القصيدتان من (بحر الكامل)، وبذلك اتفقتا في الوزن والقافية، وتفاوتتا في الامتداد، غير أن الشاعر المعارض قد أفاد من قوافي أبي ذؤيب، ويمكن أن نزعم

بأنه لم يخرج عنها، بقدر ما انتقى منها، ويمكن تعقب هذا الجانب بالمقابلة بين النصين[1].

أما الشاعر محمد الجلال، فالأبيات الثلاثة الأولى من قصيدته:

كبدٌ تكاد بحزنها تتصدَّعُ
ومدامعٌ قد قرّحتها الأدمعُ
أضنيتَ حتى خلتُ أني هالكٌ
جزعًا وحقّ لذي المصيبة يجزعُ
إذ عضّني الدهر العضوض بنابه
وأصابني الخطب العظيمُ الموجعُ[2]

أما الشاعر محمد الخضراوي، فالأبيات الثلاثة الأولى في مرثيته لأحد علماء عصره، تقول:

قلبٌ يذوب ومهجةٌ تتقطَّعُ
وأسًى يزيد ومقلةٌ لا تهجعُ
ولهيب نيرانٍ تضرم وقْدُها
يصلى بجمرتها الحشا والأضلعُ
وتلهفٌ وبكا وفرطُ كآبةٍ
ومدامعٌ مسفوحةٌ لا تُقلعُ[3]

فهذه ثلاث عينياتٍ في الرثاء، من (بحر الكامل)، وفي هذا تتوافق مع قصيدة أبي ذؤيب، لكنها لا تبلغ مداها، بل لا تتطلع إلى منافستها، وربما اقتصرت

---

(1) انظر ترجمة الشاعر سليمان النبهاني في المعجم، المجلد11، ص133.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص497، وكلمة (لذي المصيبة) في البيت الثاني، سجلها المعجم (لدى المصيبة) ويغلب على ظننا أن تصحيفًا لحق الكلمة .
(3) انظر ترجمته في المعجم، المجلد19، ص624.

المعارضة على تصيد مفردات الكلمة/القافية، وإن بدت قصيدة محمد الجلال في رثاء ابنه الأكثر صدقًا، وتناغمًا مع مرثية أبي ذؤيب؛ لاتفاق العلاقة بالمرثي (الابن)، على أن القصائد الثلاث لم تتطلع إلى المنافسة الكمية، فظلت دون قدرة أبي ذؤيب على توليد المعاني، ورصف القوافي، واختلاف الأساليب، فقد استخدم في قصيدته أسلوب الحوار، كما أنه في المراحل الأخيرة من قصيدته لجأ إلى (المعادل الموضوعي) بأن ذكر أن الموت حتمٌ على كافة الكائنات، يستوي في هذا الثور الوحشي الذي يعيش بين جماعته، والثور الوحشي المنفرد بنفسه، كما يلحق الفناء بالأبطال المتقارعين، سواء من انهزم أو انتصر، وفي هذه الرؤية للموت يتفوق أبوذؤيب في حين تظل أحزان الشعراء المعارضين/المتأثرين أقرب إلى الانحصار في التجربة المباشرة.

5 - رؤية ختامية..

هذه الدراسة الأدبية، مهما أتيح لها من الامتداد، لا تستطيع – وهي جهد فردي – أن تحيط، أو تتقصى ظاهرة (المعارضة) التي اتجه فيها بعض شعراء «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات» إلى النسج على منوال شعراء سابقين، سواء كان هذا السبق قريبًا من زمانهم وحيواتهم، أو كان ينتمي إلى عصور الجاهلية وما بعدها. فالأساس في المعارضة يعتمد على «الإعجاب الفني»؛ بما يعني أن الشاعر المعارِض – كما أسلفنا القول – يتملكه إعجاب بقصيدة بعينها لشاعر سابق على زمانه، ويرغب في أن يشارك مبدعها في شهرة هذه القصيدة، أو ما تحقق فيها من مستويات وأشكال الجمال الفني. على أن الاتجاه إلى (المعارضة) قد يحمل معنى يضاد الإعجاب، أو لنقل إنه «إعجاب منقوص» – بعبارة أخرى: الشاعر المعارِض – مع إعجابه بقصيدة الشاعر المتقدم (المعارَض) يحاول أن يثبت ذاته، ويؤكد أصالته، ويقدم بعض مسوغات حقه في المعارضة بأن

يجدد في المعاني، أو يخترع في الصور، أو يتحفظ تجاه بعض الرؤى والأفكار، أو يبدل في كلمات يقصد إلى تأكيد جدارتها في اتخاذ مواقعها، حسب السياق الذي اختاره، ولا يتناقض هذا مع إشادته بالنص السابق، وإعلانه بأنه إنما يسير على خطى هذا الشاعر السابق.

فإذا توسعنا في مفهوم (الاستدعاء) الذي يحتمل – على نحو ما ذكرنا – مبدأ «الإعجاب»، أو «الإعجاب المنقوص» أو الرغبة في التداخل مع النص السابق، سنجد أن «المعارضات الجزئية» قد أدت إلى نشاط واسع ومتجدد عبر العصور في هذا الفن، ومن ثم تعرضت بعض القصائد المشهورة للتشطير، والتربيع، والتخميس.. إلخ. ويعد المطلع الغزلي في القصيدة المادحة التي وجهها الحصري القيرواني إلى أحد حكام عصره، النموذج الأكثر شهرة في المعارضات الجزئية؛ فقد اجتزأ الشاعر الدمشقي محمد الحصري هذا الجزء الغزلي بمطلعه المشهور:

يـــا لـــيـــلُ الـــصـــبِّ مـــتـــى غـــدهُ

أقـــيـــام الـــســـاعـــة مـــوعـــدهُ؟

فجاء الحصري الدمشقي – بعد خمسة قرون، أو نحوها – لينسج قصيدته الغزلية:

صـــــبٌّ بـــالـــهـــجـــر تـــهـــدّدهُ

قـــد ذاب جـــوًى مَـــن يـــنـــجـــدهُ

وقد يكون من المهم أن نذكر أن هذه هي المعارضة الوحيدة (الناقصة) لمقدمة الحصري القيرواني الغزلية، على أن الظاهرة ما لبثت أن تفشت وانفجرت، فعارضها عدد غير قليل من شعرائنا المحدثين، وهذا موضوع آخر.

وقد بذلنا جهدًا في تقصي ظاهرة (المعارضة الشعرية) في إطار شعراء المعجم، غير أننا لا نستطيع أن نزعم أننا أحطنا بكافة أطرافها، وكذلك حاولنا المزاوجة بين ثلاثة مناهج علمية، في حدود ما تتسع له مساحة هذه الدراسة.

المنهج الأول: التوثيق النصي؛ فقد حرصنا حين نسجل النص أن نوثقه من مصدره المعتمد، وهو «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات»، أما المنهج الثاني فيأخذ بأحد وجوه، أو مستويات الإحصاء. ومن الطبيعي أن تتجاوز العملية الإحصائية جهود الباحث الفرد، إذ إنني لم أستعن بأية جهة للمساعدة، ومن ثم اكتفيت في مجال الإحصاء بنماذج ترسم الطريق لمن يرغب في استكمال الظاهرة على هذا الأساس المنهجي، ولعلي رأيت – لأسباب روحية دينية – أن اختار جانبًا من المدائح النبوية المعارِضة نموذجًا لهذا المنهج الإحصائي، وأرجو أن أكون قد قدمت مؤشرًا مهمًا في هذا الاتجاه، ويمكنني – باختصار – أن أعرف بخلاصة هذا الإحصاء:

فقد عورضت لامية كعب بن زهير في المديح النبوي، المشهورة بـ(بانت سعاد): أربع عشرة مرة لأربعة عشر شاعرًا. وخمست (مرة واحدة).

وعورضت همزية البوصيري: (كيف ترقى رقيك الأنبياءُ): ثلاث مرات.

في حين عورضت الميمية: (أمن تذكر جيران بذي سلمِ): خمس وعشرون مرة.

أما تخميسات قصيدتي البوصيري في المديح النبوي: فقد خُمست الهمزية (ثلاث مرات)، وخمست الميمية (اثنتا عشرة مرة).

وفي متن هذه الدراسة تعريف مختصر بكل شاعر، وبمطلع معارضته، وهذا الجهد التوثيقي – فيما نرى – يصلح أن يكون هيكلًا خاصًا ومستقلًا لدراسة أكاديمية، تفصل في هذا الفن العريق، في موضوعه الرفيع، وهو (المديح النبوي).

أما المنهج الثالث الذي اعتمدته هذه الدراسة؛ فهو المنهج النقدي التحليلي، وهذا أمر طبيعي، ولا يمكن الاستغناء عنه، أو التقليل من أهميته، غير أنني رأيت أن إفراد العرض والتحليل النقدي، والاعتماد عليهما فيما قدمت من مادة بحثية، سيحيل ما كتبته إلى ما يشبه «المقرر الدراسي»، أو الكتابة للطلبة، من ثم حاولت أن أتجنب هذه النزعة قدر الإمكان، وأن أمزج بين التعريف، والتحليل، والتوثيق، والإحصاء. وأرجو أن أكون قد وفقت في توصيل ما رغبت في الإفضاء به تجاه ظاهرة (المعارضة).

يمكن القول: إن فن (المعارضة) كان ولا يزال واسع الانتشار جدًّا – قديمًا وحديثًا – وقد يغلب على الظن أن اتجاه الشاعر إلى معارضة قصائد سابقيه من الشعراء، يمثل مرحلة مبكرة في نشاطه الشعري. بعبارة أخرى: كأن المعارضة مرحلة من (التمرين) الضروري الذي يتوكأ فيه الشاعر على جهد شاعر أكثر منه تمكنًا في الصناعة. وهذا الرأي لم يختبَر بالقدر الكافي، وبخاصة أن القصائد المعارضة التي أشرنا إليها، أو سجلنا نصوصها لم يؤرخ لزمان إنشائها، وموقعها من مسيرة الشاعر مع فن الشعر، إذ كانت في بدايته، وزمان تجريبه، أو في مراحل أخرى قد تكون متأخرة على نحو ما نجد في معارضات شوقي للهمزية والميمية وغيرهما، فقد اتجه أمير الشعراء إلى فن (المعارضة) في المراحل المتأخرة من حياته الشعرية. وهذا أمر جدير بالدراسة، ويحتاج إلى عناية خاصة تعتمد على سيكولوجية الشاعر، والأسس والملامح التي توخاها في قصائده غير المعارِضة، ومدى تلاقيها، أو تعارضها مع تلك القصائد المعارضة.

لقد اشتمل المعجم على قصائد معارضة، يمكن أن توصف بالطرافة، وأن تثير أفكارًا جادة، تتعلق بشروط اختيار الشاعر المتأخر للنموذج الشعري الذي

يعارضه، ومدى صلة هذا النموذج بنزعته النفسية، وبثروته اللغوية، وبقدرته على التخييل، وبامتداد نفَسه في صناعة النظم؛ إذ إننا نصادف أحيانًا معارضات لا يسهل تسويغها والترغيب فيها تحت مبدأ (الإعجاب الفني)، فقد يكون الإعجاب (الفني) نفسه يعتمد على الشعبية والانتشار، والترديد في المناسبات العامة، كما نلاحظ في معارضات قصيدة مسكين الدارمي الشهيرة، ومطلعها:

قـل للمليحة في الخمار الأسودِ

ماذا فعلت بزاهد متعبِّدِ

قد كان شمّرَ للصلاة إزارَهُ

حتى قعدتِ له بباب المسجد[1]

وقد عارضها شاعران – في حدود زمن المعجم – أولهما:

إبراهيم زيد جحاف (توفي 1120هـ)، ومطلع معارضته:

أسر القلوب من البرية عن يدٍ

ريمٌ رماني باللحاظ الأسودِ

حتى غدوت بمصرعٍ من سهمه

يا للرجال من المليح الأغيدِ[2]

محمد حيدر الموسوي (توفي 1139هـ)، ومطلع معارضته:

قل للمليحة في القناع العصفري

يا شمس ها شفق الشروق فأسفري

---

(1) هذه القصيدة تنسب إلى مسكين الدارمي، (واسمه: ربيعة بن عامر التميمي) وهو شاعر أموي، توفي عام 89 أو 90 هجرية، وفي مطلع القصيدة اختلافات لفظية.

(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد1، ص477.

ولــك الأمــانُ مــن الــلــحــاظ إذا رَنَــتْ

إنّ الشعاع يصــدّ طــرف المبصرِ[1]

ولنا هنا ملاحظتان، الأولى فنية، فقد جاءت المعارضة الثانية على ذات الوزن، مبتدئة بنداء المليحة، أو الرغبة في إخبارها، ولكنها اختلفت في رويها، فتحولت الدالية إلى قافية الراء. وبهذا تدخل في نطاق (المعارضة الناقصة). أما الملاحظة الثانية: فاجتماعية، تعتمد على تقارب الزمن بين القصيدتين المعارضتين، فمع أن الشاعر مبدع القصيدة الأصل (توفي في العصر الأموي – وربما حوكيت قصيدته قريبًا من زمانه) فإن هذه المعارضة في إطار زمن المعجم، تأخرت إلى القرن الثاني عشر الهجري، وجاءت القصيدتان في زمن متقارب؛ إذ لا يفصل بينهما أكثر من عشرين عامًا تقريبًا، وربما كان لهذا دلالة فنية اجتماعية، تعود إلى ترديد الأغنية الأصل، واشتهارها في تلك الحقبة الزمنية.

وبين أيدينا – اعتمادًا على مادة المعجم – طرائف لا تكاد تُحصى في إطار المعارضات، ومن أكثرها ندرة هذه المحاكاة لقصيدة عمر بن معديكرب، وهو بطل جاهلي إسلامي، مشهود له بالفروسية والنجدة، وقصيدته مشهورة، وفيها يمجد الأخلاق والشجاعة. أما مطلعها فيقول:

لــيــسَ الجــمــالُ بمــئــزرٍ

فــاعــلــم، وإن رُديــت بُــردا

إنّ الجــمــالَ مــعــادنٌ

ومــنــاقــبٌ أورثــن مــجــدا

أعــددتَ لــلــحــدثــان سا

بِــغَــةً وعــداءً عــلــنــدى

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد22، ص38.

أما معارضة الشاعر إسماعيل القحيف (توفي1121هـ)، فتبدأ بعد ألف ومائتي عام، بقوله:

أعـــــددت لـــلـــحـــدثـــانِ رحْـــ
ـــمـــةَ مـحـصـي الـــنـــفـــاسِ عـــدًّا
إن كـــــان عـــمـــــروٌ عـــــدّ سـا
بـــغـــــةً وعـــــــــداءً عـلـنـــدى
ولـــنـــعـــــم مـــــا أعـــــــددتـــه
ولـــبـــئـــــس مـــا عـــمـــــروٌ أعـــدا
مـــن كـــــان غـــيـــر الـــلـــه عُـــدْ
دَتـــــه بـــحـــــادثـــةٍ تـــــــردّى[1]

... إلخ. وهذه (المعارضة) تكاد تغرينا بإثارة حوار خاص حول القصائد التي تنسج على منوال الوزن والقافية (فقصيدة عمرو بن معديكرب، وهذه القصيدة من مجزوء الكامل، وقافيتها الدال المشبعة بالحركة) غير أنها تأخذ موقفًا معاكسًا من المعنى الذي تتوخاه القصيدة الأصل، فالشاعر القديم – ولعله قال قصيدته في زمنه الجاهلي – يعتد بقيم زمانه: بالشجاعة والفتوة والفروسية، في حين أن شاعرنا في القرن الثاني عشر الهجري يأخذ الاتجاه الذي يناسب أزمات زمانه، ويتوافق ونزعته الدينية الأخلاقية.

ومن هذا القبيل، ومن نوادر المعارضات كذلك، التي يمكن أن تكون طرفًا في قضية التداخل بين المعارضة كاتجاه فكري وخلقي ومعرفي، والمعارضة التي تأخذ سبيل نقد الأفكار، ولا نقول فن النقائض (التهاجي المتبادل الذي عرفناه بين

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد6، ص558.

جرير والفرزدق والأخطل في العصر الأموي) – من هذا القبيل قصيدة الشاعر: الحسن الحَسني (توفي 1114هـ) التي عارض فيها عينية ابن سينا عن النفس (أو الروح)، وليس هذا مجال لطرح مواقف علماء التوحيد، وأصحاب المذاهب الفقهية من مفهوم الروح أو النفس، وعلاقتها بالجسم، ومكانها في ملك الله، قبل أن تحل بالجسد، أو بعد أن تغادره. هذا مما يخرج عن نطاق دراستنا. وابن سينا (أبوعلي الحسين بن عبدالله – عالم وطبيب وفيلسوف، من بخارى، توفي 427هـ في همدان)، ومطلع عينيته:

هبطتْ إليك من المحل الأرفعِ
ورقاءُ ذات تعززٍ وتمنّعِ
محجوبة عن كلّ مقلةِ عارفٍ
وهي التي سفرت ولم تتبرقعِ
وصلت على كرهٍ إليك، وربما
كرهت فراقك وهي ذات تفجّعِ
أنفت وما أنست، فلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلقعِ
وأظنها نسيت عهودًا بالحمى
ومنازلًا بفراقها لم تقنعِ

.... إلخ.

أما الشاعر المعارِض (الحسن الحسني) فيبدأ عينيته بقوله:

لجمال ذاتكَ في الوجود تطلّعي
ولنيل وصلك في الحياة تطمّعي

ولـوجـهـك الـزاهــي بـحـسـن جـمـالـه

حـجـي وتـطــوافـي بـــذات المـربَـعِ

وإذا استـلـمـت الـركـن كـنـت مسلِمًا

قـلـبـــي المـتـيـــم لـلـمـلـيـك الأرفـــعِ

وإذا سـعـيـتُ فـلـلـصفـا نـحـو الـصفـا

وإذا اعـتـمـــرتُ فـلـلـجـنـاب الأمـنـعِ

يـــا مـــن تمـنـــع أن أراه حـقـيـقـــةً

الـلـــه لـــي مـــن حـسـنـــه المتمنـعِ[1]

القصيدتان متماثلتان تقريبًا في الامتداد، فقصيدة ابن سينا في (عشرين بيتًا)، وقصيدة الحسني في (تسعة عشر بيتًا) وكلتاهما من بحر الكامل، وعلى قافية العين. غير أن ابن سينا – من منظوره الفلسفي – يطرح تصوره لمبدأ النفس أو الحياة في مثواها الغيبي، إلى أن تحل بالجسد فتعاني أحداث الدنيا، ومناقصها، إلى أن تصعد إلى بارئها، وتفارق ذاك الجسد الذي عانت معه، أو عانى معها تجربة الحياة. أما الحَسَني فيذهب بفكرته إلى اتجاه آخر؛ هو الذات الإلهية، وتجليها في مناسك الحج التي يصفها في قطعته، وهذا اختلاف في الرؤية يصعب أن نضعه تحت عنوان المعارضة (في تمام شروطها) كما يصعب أن نغفله بسبب فوراق الاتجاه الفكري، أو الروحي الفلسفي.

ونختم هذا العرض الموجز، لظاهرة فنية ممتدة، ذات حضور بازغ عبر العصور، وتحمل دلالة الأصالة العربية، من حيث حرص الشاعر المتأخر على الاطلاع على جهود سابقيه من شعراء العصور السالفة، وانتقاء ما يروق له –

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد7، ص156.

لسبب أو لآخر – أو يثير فكره، أو يستفز موهبته للسهولة، وأحيانًا للصعوبة التي تحرك روح التحدي، فالمهم أن الشاعر المتأخر؛ إذ يحاكي ويعارض معارضة تامة أو ناقصة، فإنما يدل هذا على عمق التواصل مع التراث الشعري العربي، والانتخاب منه، بما يعني الحفاظ على قيمه الجمالية واللغوية، والإيقاعية – بصفة خاصة.

وأختم في مجال هذه المعارضات الطريفة، بالإشارة إلى ما قام به شعراء المعجم من معارضة (تائية ابن الفارض) الشهيرة، فابن الفارض (عمر بن أبي الحسن – حموي الأصل – مصري المولد والدار والوفاة – توفي 632هـ) وهو عالم متصوف منقطع إلى الله سبحانه، اعتذر عن عدم قبوله لأية وظيفة في زمانه، وتائيته – كما سجلها ديوانه في واحد وستين وسبعمائة بيت، وهي من (بحر الطويل، وقافيتها التاء المكسورة)، وتقول أبياتها الأولى:

سقتني حُمَيَّا الحب راحةُ مقلتي
وكأسي مُحَيّا من عنِ الحسنِ جَلّتِ
فأوهمت صحبي أن شربَ شرابِهم
به سُرَّ سِري في انتشائي بنظرتي
وبالحدق استغنيت عن قدحي، ومن
شمائلها لا من شَمولَيَ نشوتي
ففي حانِ سُكري، حانَ شكري لفتيةٍ
بهم تم لي كتمي الهوى معَ شهرتي[1]

(1)تراجع قصيدة ابن الفارض في «ديوان ابن الفارض» – تحقيق وتقديم وشرح: الدكتور عبدالخالق محمود – الناشر: دار المعارف بمصر – الطبعة الأولى 1984 – وعنوانها في الديوان: «التائية الكبرى أو نظم السلوك»، ص81.

وتمضي التائية (الطويلة جدًّا) على هذا النمط في بناء اللغة، وفي رمزية المعاني، وفي مراعاة النظائر، والأضداد، والنقائض، والتجنيس، والإيغال، والاطراد، والتورية، والتعريض، والتلويح، ويمكن أن نقول -على الإجمال- إن تائية ابن الفارض جمعت فنون البلاغة، المعروفة حتى زمانها في (القرن السابع الهجري)، مما يجعل من معارضاتها أعمالًا غير مأمونة، قد تعرض صانعيها للوصف بالتقصير، من حيث أرادوا العكس أو النقيض.

وقد عارض تائية ابن الفارض ثلاثة من الشعراء، هم بترتيب زمن وفاتهم:

الرشيد العطار (توفي 662هـ)، ومطلع تائيته، وقد وصفت تائيته بأنها «في المديح النبوي»، ومطلعها:

رعى الله بالبطحاء أيامنا التي

بدت كوميض البرقِ ثم تولتِ

وحيا قُبا ما بين سَلْعٍ إلى قُبا

لعزتها يحلو خضوعي وذلّتي

نعمت بها، لكن كأحلام نائمٍ

كأن لم تزرها العينُ حين استقلّتِ[1]

علي القونوي (توفي 729هـ)، ومطلع قصيدته:

حمدتُ إلهي قبل كل مقالةٍ

وصلّيت تعظيمًا لرب البريّةِ

وحاولت إبلاغ النصيحة منصفًا

لمن طلب الإيضاح في كل شبهةِ[2]

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد7، ص390.
(2) انظر ترجمته في المعجم، المجلد16، ص383.

أبوبكر السقاف (توفي 992هـ)، ومطلع قصيدته:

سقتني بكأس الحبّ كأس المودةِ

فتهت بلا عقلٍ وملت بسكرتي

وهمتُ بها وجدًا وتهتُ بحبها

أبحت لها قتلي على أية حالةِ

أراها بقلبي إن شجاني دارها

وأشتمّ ربوها إذا الريحُ هبّتِ[1]

وبعد..

فلا أظن أن المجال يتسع لمزيد من العرض والشرح والتحليل، ولهذا أرى أن الختام باللمحات الصوفية المتطلعة إلى استجداء الرحمة الإلهية، والطامحة إلى شفاعة خير البرية، تصلح ختامًا نتوقف عنده.

فالشكر لله على كل ما أنعم به.

****

(1) انظر ترجمته في المعجم، المجلد3، ص509.

استحضار النموذج وقصائد المعارضات في معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات

أ.د. نسيمة الغيث

ملخص البحث

يُعنى البحث بقصائد المعارضات في معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، حيث تتقصى الباحثة ظاهرة (المعارضة) التي اتجه فيها بعض شعراء المعجم إلى النسج على منوال شعراء سابقين سواء كان هذا السبق قريبًا من زمانهم وحيواتهم، أو كان ينتمي إلى عصور الجاهلية وما بعدها.

فالأساس في المعارضة يعتمد على «الإعجاب الفني» بما يعني أن الشاعر المعارض يتملكه إعجاب بقصيدة بعينها لشاعر سابق على زمانه، ويرغب في أن يشارك مبدعها في شهرة هذه القصيدة أو ما تحقق فيها من مستويات وأشكال الجمال الفني على أن الاتجاه إلى المعارضة قد يحمل معنى يضاد الإعجاب، أو لنقل إنه «إعجاب منقوص» – أو بعبارة أخرى: الشاعر المعارِض – مع إعجابه بقصيدة الشاعر المتقدم (المعارَض) يحاول أن يثبت ذاته، ويؤكد أصالته، ويقدم بعض مسوغات حقه في المعارضة بأن يجدد في المعاني، أو يخترع في الصور، أو يتحفظ تجاه بعض الرؤى والأفكار، أو يبدل في كلمات يقصد إلى تأكيد جدارتها في اتخاذ مواقعها، حسب السياق الذي اختاره، ولا يتناقض هذا مع إشادته بالنص السابق، وإعلانه بأنه إنما يسير على خطى هذا الشاعر السابق.

لقد بذلت الباحثة جهدًا في تقصي ظاهرة (المعارضة الشعرية) في إطار شعراء المعجم، غير أنها تشير إلى أنها لا تزعم أنها أحاطت بكافة أطرافها، وقد

حاولت المزاوجة بين ثلاثة مناهج علمية، في حدود ما تتسع له مساحة هذا البحث.

المنهج الأول: التوثيق النصي؛ فقد حرصت الباحثة حين تسجّل النص أن توثقه من مصدره المعتمد وهو «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات».

المنهج الثاني: فيأخذ بأحد وجوه أو مستويات الإحصاء، ومن الطبيعي أن تتجاوز العملية الإحصائية جهود الباحث الفرد.

المنهج الثالث: وهو المنهج النقدي التحليلي، وحاولت الباحثة أن تمزج بين التعريف والتحليل والتوثيق والإحصاء.

لقد اشتمل المعجم على قصائد معارضة، يمكن أن توصف بالطرافة، وأن تثير أفكارًا جادة تتعلق بشروط اختيار الشاعر المتأخر للنموذج الشعري الذي يعارضه ومدى صلة هذا النموذج بنزعته النفسية وبثروته اللغوية وبقدرته على التخييل، وبامتداد نفَسِه في صناعة النظم.

****

تطوّر الإيقاع وتنوّع الأشكال الشعرية عند شعراء العربية في عصر الدول والإمارات

أ.د. يوسف وغليسي
كلية الآداب واللغات - جامعة قسنطينة (1)
الجمهورية الجزائرية

أوّلًا - (عصر الدول والإمارات): التسمية والسّمات

من الواضح أنّ (معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات) يستمدّ تسمية العصر الأدبي الذي يغطيه من الجهود التأريخية الشاهقة التي يقدّمها عملاق التأريخ الأدبي المعاصر شوقي ضيف (1910 - 2005م)، تحت اسم (تاريخ الأدب العربي) في سلاسل مختلفة، لاسيما السلسة المنشورة بعنوان (عصر الدول والإمارات)؛ وقد جزّأها إلى أجزاء، يُعنى أحدها بـ(الجزيرة العربية - العراق - إيران)، وآخر بـ(مصر)، وغيره بـ(الشام)، ثم (الأندلس)، و(ليبيا - تونس - صقلية)، ثم (الجزائر - المغرب - موريتانيا - السودان). وهو التنضيد نفسه (تقريبًا) الذي يسلكه معجم البابطين. وواضح كذلك مدى تأثر منهج شوقي ضيف بمنهج كارل بروكلمان، من المحدثين، وقليل من منهج صاحب (الخريدة) من الأقدمين.

وليس الإشكال قائمًا في التسمية الفضفاضة التي قد تجعل العصر في مواجهة عصور أخرى خارجة عن نطاقه الزماني والمكاني، لكنها قد تنطبق عليها تلك التسمية، وخاصة أن شوقي ضيف لا يربط تلك الدول والإمارات بقضية استقلالها عن الخلافة العباسية أو الخلافة العثمانية، بل الإشكال الأكبر يكمن

في أنه يمتدّ – زمنيًّا – بذلك العصر إلى تاريخ متقدّم أجمعَ جمهور الدارسين على أنّه جزء لا يتجزأ من العصر العباسي!، ذلك أنه يؤمن بأنّ (عصر الدول والإمارات) يمتدّ «من سنة 334 للهجرة إلى العصر الحديث»[1]! ضاربًا عرض الحائط بأكثر من ثلاثة قرون كاملة، أسقطها من تاريخ العصر العباسي الذي يجمع المؤرخون على تحديد نهايته بتاريخ سقوط بغداد في أيدي المغول (656هـ)، بل يذهب بعضهم بها إلى بدايات القرن العاشر (سنة 923هـ تحديدًا)؛ تاريخ نهاية الخلافة العباسية (في مصر) على أيدي العثمانيين!.

لكن شوقي ضيف، الذي سبق له أن نشر كتابين اثنين عن العصر العباسي[2]، يصرّ على تحديد النهاية العباسية بتاريخ السيطرة البويهية على بغداد (سنة 334هـ)؛ ولا يؤمن بعصر عباسي مدّته أكثر من خمسة قرون (132 – 656هـ)؛ ينقسم إلى أربعة عصور فرعية (أو أربعة أدوار)؛ كما فعل جرجي زيدان (1861 – 1914) – سنة 1911 – في كتابه الرائد (تاريخ آداب اللغة العربية)[3] الذي قدّم لإحدى طبعاته المتأخرة شوقي ضيف نفسه!، أو ينقسم إلى عصرين اثنين، ثم ينقسم عصره الثاني إلى فترتين: أولى (334 – 447هـ)، وثانية (447 – 656هـ)؛ كما فعَل حامد حفني داود (1918 –؟)[4].

وذلك أنّ ضيف لا يعتدّ بالعهدين البويهي والسلجوقي في الخلافة العباسية، بحجة أنّ سلطان تلك الخلافة قد بدأ يتقلّص منذ مجيء البويهيين، بحيث لم يبق للخلفاء العباسيين سوى بغداد؛ فقد تسلّط البويهيون على إيران والعراق،

(1) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات (ج 05) الجزيرة العربية – العراق – إيران، دار المعارف، ط5، 2007، ص 05.

(2) هما: العصر العباسي الأول (المؤرخة مقدمته بسنة 1966)، والعصر العباسي الثاني (المؤرخة مقدمته بسنة 1972)، وكلاهما صادر عن دار المعارف بمصر.

(3) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، 2011، مَ1، ج 2، ص 8 – 9.

(4) حامد حفني داود: تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

والقَرَامِطَة على البحرين، والحَمْدَانِيون على الموصل وحلب، والإخْشِيد على مصر والشام، والفاطميون على المغرب وإفريقيا، واستقلّت الأندلس نسبيًّا.

وبذلك، يصبح من الخطأ - في نظر شوقي ضيف - «أن تُنسَب القرون الرابع والخامس والسادس حتى منتصف القرن السابع إلى الخلافة العباسية»[1]! ومن الخطأ كذلك - عنده - أن نبقى على تسمية القرون الثلاثة لما بعد سقوط بغداد باسم «العصر المغولي»[2] (وهي التسميّة التي أشاعها جرجي زيدان[3] في تاريخنا الأدبي الحديث، بل هي المرادف الزمني لما يعرف عند آخرين باسم العصر المَمْلُوكِي)؛ بحجة أن سلطان المغول لم يكن يتجاوز إيران والعراق.

وعليه، فالحلّ التَصنيفيّ الأمثل - في رأيه - هو «أن ندمج العصر المغولي في عصر الدوّل والإمارات، لأنّ هذه التسمية هي الألصق بالعصر. وهي أكثر دقة ومطابقة للواقع. وبالمثل أدمجنا فيه ما سمّي بالعصر العثماني، لأنّه لم يكن عصرًا بالمعنى الحقيقي، وإنّما كان حقبة ممتدّة، تتمّة لعصر الدول والإمارات، وثمرة مُرّة لما أصاب العرب فيه من انقسام وتفكّك»[4].

وبرغم أنّ هذا المقترح يجعل من هذا العصر أطول العصور الأدبية على الإطلاق (تسعة قرون تقريبًا!)، فإنّه لا معنى لهذا الطول عنده، ما دام هناك «شعور عام في كل مكان بأنّ هذه الإمارات والدول جميعًا إنّما هي وطن عربي واحد»[5] يتسامى فوق الانقسامات.

---

(1) شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، ج 05، ص 05.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) تاريخ آداب اللغة العربية، م 01، ج 03، ص 127. ومن أشهر مؤرخي الأدب العربي الذين استعملوا (العصر المغولي)، من بعْد زيدان، الدكتور حامد حفني داود، في كتابه: تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 15.

(4) نفسه، ص 05.

(5) نفسه، ص 06.

مع ذلك فإنّ هذا الاقتراح يظلّ مشوبًا ببعض الإشكالات المتعلقة أساسًا بمرحلة ما قبل سقوط بغداد.

على أنّ تقسيم عصور الأدب العربي إلى مراحل تاريخية لا يزال - في عمومه - مثار خلافات بين الدّارسين؛ فقد قسمها المؤرخون الأوائل كأصحاب (المفصّل...)[1] إلى: العصر الجاهلي، وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموي، والعصر العباسي الأول، والعصر العباسي الثاني (الذي ضمّنوه العهد الفاطمي والحمداني والأيوبي)، والأندلس، والعصر التركي (وضمنه عصر المماليك)، ثم عصر النهضة الحديثة.

وقريبًا من هذا التقسيم، يقسّم أحمد حسن الزَّيَات (تاريخ الأدب العربي)[2] إلى خمسة أعصر: العصر الجاهلي، عصر صدر الإسلام والدولة الأموية، العصر العباسي (الذي يمتدّ من قيام الدولة العباسية 132هـ حتى سقوط بغداد)، العصر التركي (الذي يبتدئ بسقوط بغداد 656هـ وينتهي عند النهضة الحديثة 1220هـ)، العصر الحديث (الذي يبتدئ باستيلاء محمد علي على مصر!).

ونلاحظ ارتباكًا واضحًا لدى الزَّيَات وأمثاله بخصوص موقع الأدب الأندلسي من تلك العصور؛ حيث نراه يدرجه ضمن فصلٍ خامس متعلّق بالشعراء المولّدين، يقع في الباب الثالث المخصّص للعصر العباسي!، مع ما في الأمر من تجاوز لا يخفى على الزيات؛ فكأنّ ما فعل شرّ لا بدّ منه، ذلك أنّ الفترة الأندلسية الطويلة التي بلغت ثمانية قرون كاملة (92 - 897هـ) قد تباينت مكانيًّا، لكنّها تزامنت - جزئيًّا - مع عصور شتّى (الأموي، العباسي، المملوكي)، بحيث تخلّلتْها جميعًا، ومن الصعب أن ننسبها إلى أحد تلك العصور بمفرده. لذلك كان ذلك الاختلاف في

(1) أحمد الأسكندري، أحمد أمين، علي الجارم، عبد العزيز البشيري، أحمد ضيف: المفصل في تاريخ الأدب العربي (المجلدان 1 و2)، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

(2) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، ط 29، 1985، ص 09.

الأندلس وأدبها؛ حيث رأينا بُطْرُسْ البُسْتَانِي (1819 - 1883م) يخصّ «أدباء العرب» بسلسلة تاريخيّة متّصلة الأسباب تنتقل من (الجاهليّة وصدر الإسلام) إلى (الأعصر العباسيّة) حتى إذا بلغ «العرب في الأندلس»، خصّهم بجزء من كتاب ذي ثلاثة أجزاء[1]؛ يسبق (عصر الانحطاط) ثم (عصر الانبعاث)، ويتتبّع تاريخهم الأدبي على مفاصله المحوريّة (الفتح، عهد الوُلاة، الدولة الأمويّة، ملوك الطوائف، دولة المُرابطين، دولة الموحدين، دولة بني الأحمر،...).

وأمّا حسن توفيق العدل (1862 - 1904م) فقد قسّم (تاريخ آداب اللغة العربية) [2] تقسيمًا خماسيًّا عطف فيه الأندلس على بني العباس في ما سمّاه (عصر الدولة العباسيّة والدولة الأندلسيّة).

بينما تتعدّد كتب حَنّا الفَاخُوري (ت 2011م)، وتختلف تقسيماته من كتاب إلى آخر؛ إذْ يقسّم أطوار الأدب العربي إلى خمسة أقسام[3]: العهد الجاهلي، العهد الراشدي والأموي، العهد العباسي، العهد التركي (عهد الانحطاط)، عهد النهضة. مجزئًا العهد العباسي إلى عهدين اثنين: العهد العباسي في الشرق، والعهد العباسي في الغرب (حيث يدرس الأدب الأندلسي ضمنه!)، كما يجزّئ العهد التركي إلى طورين اثنين: الطور المغولي (656 - 922هـ) والطور العثماني (922 - 1213هـ).

ثمّ يعود في كتاب آخر (الموجز في الأدب العربي وتاريخه)[4]، ليشير إلى تقسيمين اثنين، أحدهما خماسي: العهد الجاهلي، والعهد الإسلامي (بطوريّه:

(1) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، دار مارون عبود، بيروت، د.ت.
(2) حسن توفيق العدل: تاريخ آداب اللغة العربية، تقديم وتحقيق: وليد محمود خالص، دار أسامة، عمان، 2002.
(3) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ط3 (منقحة ومزيدة)؟، 1960 (وهي نسخة قديمة لم نتبين اسم الدار التي نشرتْها!).
(4) حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، دار الجيل، بيروت، ط3، 2003 (تنظر ص 28 من المجلد الأول خصوصًا).

عهد النبوة والخلفاء الراشدين، وعهد بني أميَّة)، والعهد العباسي (بطوريه الأوّل والثاني)، وعهد الانحطاط، وعهد النهضة. والآخر رباعي: الأدب العربي القديم (ويتفرع إلى: أدب جاهلي 475 - 622م، وأدب إسلامي 01 - 132هـ)، والأدب العربي المولّد (ويتفرّع إلى عباسي 132 - 656هـ، وأندلسي 91 - 897هـ)، والأدب المنهار أو أدب الانحطاط (656 - 1213هـ)، والأدب الجديد (بفرعيّه: أدب النهضة 1798 - 1900م، والأدب الحديث والمعاصر).

وواضح جدًّا ارتباك الفاخوري وتخبّطه إزاء الأدب الأندلسي الذي يجعله من العهد العباسي في الغرب، تارة، ثمّ يتفطّن إلى نصيب الأمويين من الأندلس، فيتراجع قليلا في الزمن!.

وأمّا عمر فرّوخ (1906 - 1987)، فقد قسّم (الأعصر الأدبية عند العرب)[1] إلى ثلاث حقب: الأدب القديم (من الجاهلية إلى آخر العصر الأموي)، والأدب المحْدَث (من سقوط الأمويين حتى مطلع القرن 19م)، والأدب الحديث (من ذلك العهد إلى اليوم).

ثمّ قسّم تلك الحقب الطويلة أعْصرًا قصيرة: العصر الجاهلي، عصر المخضرمين أو صدر الإسلام الأوّل، العصر الأموي، العصر العباسي، العصر الأندلسي (المتأخر)، العصر المغولي، العصر العثماني، العصر الحديث، (وضمنه الأدب المعاصر).

وقد لفتَ انتباهنا، ونحن نقلّب كتب (تاريخ الأدب العربي)، كتابٌ استثنائيّ لمصطفى صادق الرافعي (1880 - 1937)، ينِمّ عن وعي عميق متقدّم (ط1 - 1911) بحدود العلاقة بين الأدب والتاريخ؛ إذ لم يكن يفصّل الحدث الأدبي وفقا للحادثة التاريخية، كما يفعل غيره، بل كان يؤمن بأنّ «تاريخ الآداب في كل

(1) عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

أمة ينبغي أن يكون مفصّلاً على حوادثها الأدبية»[1]، فكان ينطلق من الأدب إلى التاريخ، لا من التاريخ إلى الأدب، ويتتبّع الظاهرة الأدبية في ارتحالها التاريخي عبر العصور، لا أن يستعير القوالب التاريخيَّة ليقحِم ضمنها الظواهر التي ينبغي لها ألَّا تتجاوز حدودها الزمنيّة من تلك القوالب (العصور)، فلم تجئ أبواب كتابه الإثنا عشر أسيرةَ التاريخ إلّا في الباب السابع؛ حيث الأدب الأندلسي. وكذلك نحاول أن نفعلها هنا.

ويبدو أنّ نجيب البَهْبِيتي (1908 – 1992) قد ألّف (تاريخ الشعر العربي)[2] وهو متشبّع بروح فكرة الرافعي؛ فإذا نحن أمام أعصر أدبية (العصر الفني، العصر العاطفي، العصر العقلي) لا أمام أعصر تاريخيّة، وهو تقسيم عجيب لا عهد لتاريخنا الأدبي به.

على أن أكثر ما نريد أن نتوقف عنده، ونحن نجول في تاريخ عصورنا الأدبية، هو ذلك الاختلاف الكبير بين مؤرّخي الأدب العربي القديم حول العصر المركزي لهذه الدراسة، بدءًا من خلافهم حول تسميّة العصر ذاتها؛ فقد أطلق بعضُهم عليه تسميات معياريّة سالبة، اعتبارًا بما راج فيه من بعض البهارج البديعيّة والشكليّة الفارغة؛ حيث سمّاه بُطْرُس البُسْتَانِي (عصر الانحطاط)[3]، وهو الوصف ذاته الذي استعمله جُرْجِي زيدان[4] في ثنايا حديثه عمّا يسمّيه (العصر المغولي)، وكذلك فعل جَبُور عبد النور الذي انهال على شعر (عصر الانحطاط)، في معجمه الأدبي، بتقديمه في صورة «الشعر المتكلّف الناضح بضحالة أصحابه، وسطحيّة ثقافتهم، والمتميز بشيوع العامية على ألسنة الناطقين به، وذيوع البَهْلَوانيّة اللفظية

(1) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج1، دار ابن الجوزي، القاهرة، 2009، ص 10.
(2) نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2001.
(3) أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، ص 207.
(4) تاريخ آداب اللغة العربية، م1، ج1، ص 06.

في قصائدهم، فقضى التنميق على كلّ رونق فيه، وعَطَّل كل مظهر جمالي، وشذَّتْ عن هذا النمط قلّة من الشعراء...»[1].

أمّا حنّا الفاخوري فقد سلّم بـ(أدب الانحطاط)[2] تسمية للعصر الممتد من سقوط بغداد إلى حملة نابليون بونابرت، وقد عَطف (أدب الانحطاط) على (الأدب المنْهارِ)، في الموضع ذاته، بينما سبق له أنْ سمّى ذلك العهد - في كتاب آخر - (العهد التركي)، ووصفه بأنه «هو ما يدعى (عهد الانحطاط) ويشمل حكم المغول والمماليك والعثمانيين»[3].

وليست المرادفات الأخرى التي يستعملها آخرون بأحسن حالاً من (الانحطاط) المذكور؛ فقد سمّتْه بعض الكتب المدرسية بـ(عصر الضعف) كما في كتاب أحمد سيد محمد[4] الذي يقسّم عصر الضعف هذا إلى مرحلتين اثنتين (عصر المماليك، وعصر الأتراك)؛ وبعضهم يجعل العصر الأيوبي - كذلك - جزءًا منه.

بينما وصفه جَوْدَت الرِكابي (1913 - 1999) بالانحدار، وإنْ كان يرادف أحيانًا بين «عصور الانحطاط أو الانحدار»[5]، ويعطف هذا على ذاك، على سبيل التسويّة، مقرّاً بأنّ الأدب العربي قد حافظ على رونقه في العهدَيْن الزنكي (- 577 489هـ) والأيوبي (578 - 648هـ)، ثم «تماسك بعض الشيء في العصر المملوكي، ثمّ انحدر انحدارًا واضحًا في العهد العثماني...»[6].

(1) جبور عبد المنعم: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 479.
(2) حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، المجلد 03، ص 383.
(3) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص 46.
(4) أحمد سيد محمد: المختار في الأدب والنصوص والنقد والتراجم الأدبية للسنة الثالثة الثانوية، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، د.ت.
(5) جودت الركابي: الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 120.
(6) نفسه، ص 7 - 8.

لكن طائفة أخرى من الباحثين رفضت هذه الأوصاف السلبية (الجائرة)، وأنْكرت على الأدب العربي أن يكون على تلك الحال، فراحت تجرّده من تلك النعوت المظلمة الظالمة، ناسبة إياه النسبة اللائقة، من خلال إلحاقه بعصره التاريخي الدقيق: الزنكي (489 – 577هـ)، أو الأيوبي (578 – 648هـ)، أو المملوكي (923 648 –هـ)، أو العثماني (923 – 1213هـ). كما فعل محمد زغلول سلام[1] (ت 2013). وراح آخرون يبتدعون تسميات أخرى، لعلّ أشهرها تسمية (أدب أو عصر الدول المتتابعة) التي يُنسب استعمالُها الأول إلى حسن توفيق العدل[2]، ثمّ استعملها من بعده عمر موسى باشا (1925 – 2016)[3]، وسامي يوسف أبوزيد[4]، وسعيد المالكي[5].. ومنهم من استعمل تسمية مرادفة للدول المتتابعة هي (الدول المتعاقبة)، بل إنّ هناك من ابتدع تسمية مناقضة للدول المتعاقبة هي (عصر الدول المتزامنة)[6]!، وهي تسمية إن صدقت على فترات محددة، كالدولة الزنكيّة التي كانت متزامنة مع الدول الفاطمية، ومتزامنة مع دولة الخلافة العباسية، فإنّه يصعب تعميمها على العصر كلّه.

(1) راجع كتابيْه: الأدب في العصر المملوكي، دار المعارف، مصر، 1971. الأدب في العصر الأيوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990.

(2) يشير مقدّم هذا الكتاب ومحققه (د. وليد محمود خالص) إلى أنّ المؤلف قد فرغ من تأليف كتابه سنة 1902، ثم نشر بعد سنة 1906 (بعد وفاته)، وقد قسّم العصور تقسيمًا خماسيًّا (الجاهلي، ابتداء الإسلام، الأموي، عصر الدولة العباسية والدولة الأندلسية، عصر الدول المتتابعة إلى هذا العهد)، ملاحظًا أنّ المؤلف يكتفي بدراسة العصور الثلاثة الأولى، ويهمل العصرين اللاحقين، مفسّرًا ذلك بأحد أمْرين: إمّا أنّ الموت عاجله ولم يستطع إتمام عمله، وإمّا انّه كان يخطّط لإفراد العصْرين الرابع والخامس بجزء ثان خاص. أنظر: تاريخ آداب اللغة العربية، ص 18 و19 من مقدمة التحقيق.

(3) عمر موسى باشا: الأدب في بلاد الشام – عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، ط2، المكتبة العباسية، دمشق، 1972، ص 10 و12. وانظر كذلك مقدمة تحقيقه لديوان الصاحب شرف الدين الأنصاري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، د.ت، ص 05.

(4) سامي يوسف أبوزيد: أدب الدول المتتابعة – الزنكيّة والأيوبيّة والمماليك، ط1، دار الميسرة، عمان، 2012.

(5) سعيد بن مسفر المالكي: أدب الدول المتتابعة في العصر الأيوبي والمملوكي والعثماني – خصائصه وموضوعاته وأبرز أعلامه، مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 2013.

(6) د. خالد محمد الجديع: عصر الدول المتزامنة، جريدة (الرياض) السعودية، عدد 15235، 11 مارس 2010. www.alriyadh.com

وليس الخلاف بشأن هذا العصر حكرًا على تسميته فقط، بل إنّ ذلك يمتدّ ليشمل إطاره الزمني؛ فهو يبتدئ من عهد البُويهيين (334هـ) عند شوقي ضيف، ومن عهد الزنكيين (489هـ) عند عمر موسى باشا، ومن العهد الأيوبي (567 أو 578هـ!) عند آخرين، ومن الغزو المغولي لبغداد (656هـ) عند جمهور الدارسين الذين يجمعون على تحديد نهايته بحملة نابليون على مصر (1213هـ - 1798م)، وقد يشذّ قليل من المؤرخين فيستبدلون بتاريخ الحملة تاريخًا آخر قريبًا منها هو ولاية محمد علي باشا على مصر (1220هـ / 1805م).

وسواءٌ على هذا العصر، أكان عصرًا للدول المتتابعة أم المتعاقبة أم المتزامنة أم عصرًا للدول والإمارات، فإنّه لا يزال عصرًا أدبيًّا مشوبًّا بالغموض، مهضوم الحقوق التاريخية، منزوع الدراسة الأدبية، مختلف الخصائص الفنية؛ فقد وصف عمر فروخ الفترة الأدبية العربية الممتدة من مطلع القرن الخامس الهجري إلى الفتح العثماني بأنها فترة «ليست قليلة الشهرة فحسب، ولكنّها مظلومة أيضًا، إذ يسمى القسم الأخير منها (عصر الانحطاط) تسميةً فيها قليل من الصواب والحق، وكثير من الخطأ والباطل»[1].

ولاحظ بكري شيخ أمين أنّه «ما من عصر من عصورنا الأدبية أصابه من الظلم في الأحكام، والإهمال في الدراسات، ما أصاب هذا العصر وناله»[2].

وقد رأى هذا الرأي كثير من الدارسين[3] الذين يمكن أن نذكر منهم: محمد كامل حسين، وعبد اللطيف حمزة، ومحمود رزق سليم، ومحمد زغلول سلام، وعمر

(1) عمر فروّخ: تاريخ الأدب العربي، ج03، ص 05.
(2) بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ص 05 (المقدمة).
(3) بنظر على سبيل المثال:
- محمد زغلول سلام: الأدب في العصر الأيوبي، ص 09، الأدب في العصر المملوكي، ص 05.
- خالد إبراهيم يوسف: الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2003، ص ص 5 - 16.
- سامي يوسف أبو زيد: الأدب العثماني، دار المسيرة، عمان، 2013، ص 13. أدب الدول المتتابعة، ص 11.
- سعيد المالكي: أدب الدول المتتابعة، ص 33 - 34.

موسى باشا، وأحمد بدوي، وحسين مُؤْنس، وخالد يوسف، ونبيل خالد أبو علي، وبكري شيخ أمين، وسعيد المالكي، وسامي أبو زيد،... وغيرهم ممّن رفضوا الظلم النقدي الذي حيق بهذا العصر فانبروا للدفاع عن تاريخه الأدبي.

لقد كان ذلك العصر عصر فتنٍ ومحن ألمت بالعروبة والإسلام؛ إذْ بدأت الخلافة العباسية تتهاوى منذ عهد المستعصم باللَّه خصوصًا، وسرعان ما سقطت بغداد سنة 656هـ، ثم انتقلت الخلافة من بغداد إلى مصر، حتى انقضت في منتصف القرن العاشر لتحلّ محلّها الخلافة العثمانية.

وعلى وقع ضعف الخلافة وسقوطها، نشأت دول كثيرة مستقلة نسبيًا أو كلّيًا، عن دار الخلافة، خاصّة في مصر والشام؛ كالدولة الزنكية، والدولة الفاطِمية، والدولة الأيُوبية، ودولة المماليك،...

واستقلّت الأندلس استقلالاً نسبيًّا قبل سقوطها أواخر القرن التاسع (897هـ)، وتقلّبتْ أحوالها السياسية بين ملوك الطوائف (من زِيريّين وحموديين وهُوديّين وعَامِريين وعبادِيين...)، والمُرابطين الذين قضوا عليهم في القرن السادس (536هـ)، والموحّدين، وبني الأحمر الذين كانوا آخر العرب في الأندلس.

وظهر في بلاد المغرب الحماديون، والزيانيون، والمرينيون، والحفصيون... وشهد العصر غارات مغولية وصليبية على العراق والشام ومصر... وبدأت الهوية العربية تضيع في زخم الصراع العربي المغولي التركي داخل الممالك الإسلامية، ومنذ العصر العباسي الأخير بدأت العُجمة تتفشّى في الألسنة، وتنتشر «انتشارًا مروّعًا يتضاءل دونه العنصر العربي حتى يكاد يذوب ويضمحلّ»[1].

وصار العرب محكومين لا حاكمين، فقد تولّى الوزارة في ظلّ الدولة الأيوبية وزراء من أهل الذِّمة، كما تولّى كثير من النصارى كتابة ديوان البيت الأيوبي[2].

(1) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، ص 208.

(2) منذر الحايك: العصر الأيوبي – قرن من الصراعات الداخلية، دار صفحات، دمشق، 2010، ص 330 – 331.

وبرغم أنّ الأيوبيين (الذين هم أكراد أصلًا ونسبًا) نشأوا نشأة عربية إسلامية؛ فكانوا كالأمازيغ الذين عرّبهم الإسلام (كما نقول في الجزائر)، فإنّ جيلهم الأول لم يكن يجيد العربية أو يتذوّق فنونها، كما عبّر الشاعر القديم:

أأمدحُ الترْكَ أبغي الفضل عندهمُ

والشعر ما زال عند الترْكِ متروكَا[1]

إلاّ أنّ الجيل اللاحق هو الذي عناه الشاعر حين قال:

يا آل أيوبَ الأُلَى لولاهمُ

عفتِ العلوم وعِيفت الأشعارُ[2]

ثمّ جاء المماليك، وكانوا «أهل جهالة جهلاء، لا يعرفون غير السيف والحرب»[3]، ولضعف عربيتهم الفصحى آثروا اللهجات العامية، فكان ذلك سببًا في شيوع بعض الفنون الشعرية الشعبية الجديدة.

وحين جاء العثمانيون جعلوا اللغة «التركية لغة رسمية في جميع الولايات العثمانية»[4]، وأغلقوا (ديوان الإنشاء) الذي كان من قبلُ أحد أعظم العوامل التي أسهمت في جودة صناعة الكتابة وتشجيع الكتّاب.

ومما يلاحظ على شعراء وأدباء ذلك العصر أنّهم كانوا «من الكثرة بحيث يصعُب على أيّ باحثٍ أن يحصيهم عددًا»[5]، لكنهم لم يجدوا من الحكام ما ألِفه الشعراء الأقدمون من التشجيع، فقد استعجم الحكّم وآل إلى ملوك وأمراء ووزراء وولاة لا يعرفون العربية ولا يستعذبون أشعارها، فساءت أحوال الشعراء، ماديًا

(1) نفسه، ص 35.
(2) نفسه، ص 36.
(3) أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، ص 210 – 211.
(4) نفسه، ص 211.
(5) قصي الحسين: الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني، المؤسسة الحديثة للكتاب ناشرون، طرابلس – لبنان، 2006، ص 194.

ومعنويًا، و«قلّما نبغ شاعر لم يشتغل بغير الشعر»[1]، وبينما كان بعض الحكام يقرّبون بعض الأدباء كي يؤلّفوا لهم كتبًا في التاريخ والعلوم والحروب...، دون الشعر، راح الشعراء يتفرغون لمهنهم الأصلية، وتركوا الشعر لمجرد التسلية حين يسمح الفراغ؛ فشاعت في أسماء الشعراء نسبتُها إلى مهنهم الأولى؛ وكان من آثار ذلك: الجزّار (أبو الحسين، ت. 679هـ)، والورّاق (سراج الدين، ت. 695هـ)، والكحّال (ابن دانيال الموصلي، ت. 710هـ)، والحمّامي (نصر الدين، ت. 708هـ)، والدّهان (شمس الدين، ت. 721هـ)، والخشّاب (أبو الحسن المصري، ت. 1230هـ)، حتى شاعت ما تسمّيه نهى أحمد (محققة كتاب عروضي للجزّار المصري) بظاهرة «الشعراء الحرفيّين»[2]، إلى درجة أنّ السراج الورّاق قد قال له بعض معاصريه: «لولا لقبك وصناعتك لذهب نصف شعرك»!، وأنّ الجزّار المصري نفسه قد قال شعرًا يفخر فيه بكونه «قصّابًا»، ويشيد بمهنة الجزارة التي يفضّلها على الشعر:

«كيف لا أشكر الجزارة ما
عشتُ حفاظًا وأرفض الآدابَا
وبها صارت الكلاب تُرجّيني
وبالشعر كنتُ أرجو الكلابَا»![3].

وإذا كان ابن نباتة (ت 768هـ) يشكو سوء حاله، من حيث الجاه والمال، برغم ما قضاه من عمر في مديح من لا يستحق المديح:

«قضيتُ العمر مدّاحًا
وهذا يا أخي الحالُ

(1) جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، م2، ج 3، ص 132.
(2) الجزار المصري (أبو الحسين يحيى): التحريض على حفظ أوزان القريض، تحقيق ودراسة نهى حمدي أحمد، مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية، الكويت، 2010، ص 11.
(3) نفسه، ص 15.

فـقـيـرُ الـوجـه والـكـفِّ
فـلا جـاهٌ ولا مـالُ»[1].

فإنّنا نجدُ من قبله شاعرًا آخر، من العهد الفاطمي، هو «صرّ دُرّ» (ت 465هـ) يُعرب عن خيبته العميقة في قصيدة مدحية يكتبها لحاكم أعجمي؛ فلا هيَ تفهَمُ، ولا هو يقضي بها وطرًا شخصيًا، مصوّرًا ذلك بمن يحلّي بقرةً بلباس مُجيَّب فاخر:

«زمـانٌ فـاسـد الـنـظـر
مـصـاحِـبُـه عـلـى خـطـرِ
وقـومٌ إن عـددتـهـم
فـلـيـس الـقـوم مـن نَـفَـرِي
سـمـعـتُ بـهـم فـغـرّونـي
ولـيـس الخُـبْـر كـالخَـبَـرِ
عـجـلـتُ إلـى مـديـحـهـم
وذلـك شـيـمـة الـبـشـرِ
فـمـا فـهـمـوا مـدائـحـهـم
ولا قـضّـوا بـهـا وطـرِي
فـخـلـتُ قـصـائـدي حُـلَـلا
مُـجـيَّـبـة عـلـى بَـقَـرِ»[2].

وبرغم قدرته الشعرية العالية، بحيث يعجزُ المهجو إنْ نظم هجاءً، فإنّه لخيبتِه في المدح (الذي كان من أقوى محرّكات الشاعرية سابقًا) اضطرّ إلى استبدال السكوت بالكلام، أو بيع النطق بالخرس (كما قال):

«وقـائـلٍ: لـمْ هـجـرتَ الـشـعـر مـن زمـنٍ
فـقـلـت قـول امـرئ مـن خـيـره يـئـس

(1) ديوان ابن نباتة، شركة علاء الدين للطباعة والتجليد، بيروت، د.ت، ص 426.
(2) ديوان صرّ درّ، ط1، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934، ص 190.

رأيــتُ هـجـوي أنـاسًـا مـعـجـزًا لـهـم

وخـاب مدْحـي فبعتُ النّطق بالخرسِ»[1].

والواقع أنّ الأحوال المأساوية للشعراء تزداد سوءًا كلّما توغّلنا في أعماق الحكم الأعجمي للبلاد العربية.

ولشدّة انصراف الحكّام عن الشعر، وعدم اهتمام العوام بالفصيح منه (في العهديْن المملوكي والعثماني بخاصة)، في ظل تدهور الأحوال اللغوية العربية، انكفأ عموم الشعراء على أنفسهم، برغم كثرتهم، وقد خلت الساحة حتى لأدناهم موهبة، في ظل انشغال النقد الأدبي عن الرقابة الشعرية، بل ربّما أسهم النقد البلاغي (في نزوعه البديعي تحديدًا) في الترويج لبعض الأساليب والأشكال الشعرية الجافة؛ حين صفّق للإلغاز والتَّعمِيَّة، والتضمين، والتأريخ، وكثير من اللعب اللفظية التي عدّها من فنون البديع!، كما فعل صفي الدين الحلّي (ت 749هـ) في (شرح الكافية البديعية)، وابن حجّة الحموي (ت 837هـ) في كتابه (خزانة الأدب)، وعبد الغني النابلسي (ت 1143هـ) في (نفحات الأزهار).

وبدأ التقعيد والتأسيس النظري للفنون الشعرية الملحونة (الزجل، المواليا، الكان وكان، القوما،...) لدى صفي الدين الحلّي في كتابه (العاطل الحالي والمرخص الغالي) الذي يمكن عدّه أول كتاب في نظرية الشعر الشعبي القديم، ولدى شهاب الدين الأبشيهي (ت 850هـ) في كتابه (المستطرف في كلّ فنّ مستظرف)، فضلًا عن ابن خلدون (ت 808هـ) في الفصول الأخيرة من مقدّمته.

وكذلك حال فنّ التوشيح (في نزوعه الشعبي النسبي بين الإعراب واللحن) الذي يمكن أن نعدّ ابن سناء الملك (ت 608هـ) أوّل منظِّر حقيقي له، في كتابه الرائد (دار الطّراز في عمل الموشّحات).

---

(1) نفسه، ص 226، وانظر كذلك (ديوانه، ص 217 – 218)؛ حيث يأسفُ لشعر يتزاحم في صدره لكنّه لا يجد ممدوحا يستحقّه، إلا أن يكون جاهلًا أو بخيلًا، تمامًا كشجرة عارية لا تثمر ولا تظلل، على حدّ تصويره!.

ولن نفصّل أكثر في هذه الكتابات النظرية التأسيسية لأنّنا سنلجأ إليها لاحقًا أثناء التحليل التطبيقي.

هذا، ويمكن القول – باطمئنان – إنّ عصر الدول والإمارات هو عصر البحث عن هوية، بعد ذوبان الهوية العربية في هويات أخرى، وبعد ضياع الهيمنة العربية لصالح أمم أخرى مختلفة عن العرب لغةً وعرقًا، لذلك لا نستغرب عثورنا – ونحن نقلّب مدوّنات شعرية عريضة – على بعض البُكائيات الطللية القومية لأصوات شعرية عربية صارخة تأسف لهذا الغرق الطويل في المستنقع الأعجمي وتحلم باستعادة الحكم العربي؛ فقد استوقَفَنا الشاعر صرّ دُرّ وهو يعبّر عن خيبته في النَّبَط (الأعاجم) الذين لا يَفهمون ولا يُفهمون:

«مـن أيـن لـلـنـبـطـيِّ الـفَـدْمِ مـعْـرفـةٌ

هـلْ يُـنْـبـتُ الـنـبـعـةَ الـصـفـراءَ رُسْـتاقُ»[1]

فأنّى تكون للعَجمي العيِّ معرفة – في نظره – إلا أن يَكونَ سوادُ الريف قادرًا على إنباتِ ذلك الشجر النوعي الذي لا ينبت إلا في أعالي الجبال!.

وكذلك حال الشاعر ابن مقرّب العيوني (ت 630هـ)، الشاعر العربي المعتزّ بعروبته، وقد نشأ في أحضان الدولة العُيونية خلال أواخر عهدها، في أحساء البحرين، ثمّ اضطرّ إلى الخروج عن بلاده/ هويته إلى العراق؛ حيث ظلّ يحنّ إلى هويته العدنانية «محاولاً ترميم الهوية ما أمكن»[2].

وينطبق مثل ذلك على أبي المظفر الأَبِيوَردي (ت 507هـ) الذي تدلُّنا الصفحات السبع عشرة التي خصّه بها ياقوت الحموي في معجمه[3]، على شخصيّة قومية

---

(1) ديوان صرّ درّ، ص 191.

(2) ديوان ابن مقرّب العيوني وشرحه، تحقيق: أحمد موسى الخطيب، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2002، ج 1، ص 13.

(3) ياقوت الحموي الرومي: معجم الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993، 05/2360 – 2376.

تفيض حنينًا إلى أصولها الأموية؛ حيث يحنّ إلى جدّه معاوية، ويأسف على عشرين عامًا قضاها في بغداد كي يمرّن طبعَه على العربية، ومع ذلك ظلّ يرتضِخ لكنةً، كما قال!؛ فماذا لو قُيّضَ له أن يعيش تلك الغربة اللغوية في العهدين المملوكي والعثماني؟!.

بقي لنا أن نشير، في ختام هذا البحث، إلى أنّ اتّساع جغرافية البلاد الإسلامية في ذلك العصر، واختلاف بيئاتها، قد شَجَّع دراسة الشعر العربي على ضوء (النظرية الإقليمية)، دراسات جزئية اعتبارًا بخصوصية كلّ إقليم، كما فعل حامد حفني داود في كتابه (الآداب الإقليمية)[1] الذي يحلّ ما سمّاه «الوحدة المكانية» محلّ «الوحدة الزمانية»، ولكن باحثين آخرين رفضوا هذا النزوع الإقليمي المسيء إلى وحدة الأدب العربي، كما فعل عبد العزيز نبوي[2] مثلاً.

وأن نشير إلى أنّ غياب ثوابت هوياتية محدّدة تختصّ باللغة وفنونها الشعرية، وغياب قوانين ردعية تلزم شعراء ذلك العصر بالتقيّد بما قد يوجد من تلك الثوابت، إضافة إلى شيوع التحرّر من شتّى القيود، والتسامح مع المتحرّرين، كل ذلك قد خلق فضاء لابتكار أنماط إيقاعية وأشكال شعرية وقوالب تقنية جديدة لا عهد للشعر العربي بها.

ثانيا - التطوّر الإيقاعي في شعر عصر الدول والإمارات:

لا نريد لهذا المبحث أن يضيع في غمرة المفاهيم الإيقاعية، أو العموميات النظرية التي لا يقتضيها هذا المقام العلمي، وسنجتزئ بدراسة الإيقاع العروضي، على أمل أن نستكمل الدراسة الإيقاعية بالعودة - في مناسبة لاحقة - إلى ما نسمّيه بالإيقاع البديعي (وهو أظهر أشكال ما يسميه غيرنا بالإيقاع البلاغي)؛ وذلك لأنّه جزء لا يتجزّأ من صورة القصيدة العربية في ذلك العصر.

(1) حامد حفني داود: الآداب الإقليمية في العصر العباسي الثاني، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981.
(2) عبدالعزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

1. المراتب الشعرية للأوزان:

سنركّز – هنا – على تتبّع مراتب الأوزان الشعرية، وما صاحَبها من ظواهر عروضية، محاولين اختبار الفرضية التي افترضها إبراهيم أنيس (– 1977 1906)، حين رجّح «أنّ نسب شيوع الأوزان في القرن السادس وما بعده قد ظلّت تشبه إلى حدّ كبير النسب التي رأيناها في شعر العصور الأولى للإسلام»[1]؛ بناءً على عمله الإحصائي في ديوان أحد شعراء (عصور الاضمحلال)! هو ابن معتوق (ت 1087هـ)؛ حيث انتهى – أيضًا – إلى أنّ بحر الكامل «قد بدأ في العصور المتأخرة ينافس الطويل في منزلته»[2].

وإذا كان أنيس يفضي بهذا الافتراض بصيغة الرجحان لدرايته العلمية بأنّ ديوانًا واحدًا لا يمكن أن يكون شاهدًا على عصر بل عصور كاملة، فإنّ خالد إبراهيم يوسف إنّما يصحّح «الخطأ» بمثله أو يزيد؛ إذ يختبر الفرضية ذاتها بعمل إحصائي في ثلاثة دواوين (البوصيري، ابن زمرك، الشاب الظريف)، منتهيًا – عبر هذه المدونة المحدودة – إلى نتائج جزئية، أراد تعميمها وهو «زعيمٌ لمن يريد أن يستكمل هذا البحث باستقراء جميع أشعار العصر أن نتائجه لن تبعد كثيرًا»[3] عمّا توصّل إليه من نسبٍ تقريبية!.

وهي فرصةٌ – كذلك – لاختبار النتائج التي توصّل إليها محمد علي الرباوي، في سياق مماثل؛ حيث اشتغل على مدوّنة تماثل مدوّنتها كميًّا وفنّيًا (وتتقاطعان في بعض كمّها)؛ ومن تلك النتائج [4]: ارتفاع نسبة استعمال البحور لدى شعراء (عصر الانحطاط) أو (عصر الدول المتعاقبة)، على حدّ وصفه، واحتلال بحر الكامل

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010، ص 185 – 186.
(2) نفسه، ص 186. ومن المحْرج أن نشير إلى سهو غريب عَرض للعلاّمة أنيس (وإن كان لا يغيّر التوجّه العام لعمله الإحصائي)، حين تحدّث عن بحور لا وجود لها في ديوان ابن معتوق (الرجز والسريع!!!).
(3) خالد إبراهيم يوسف: الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، ص 238.
(4) محمد علي الرباوي: العروض – دراسة في الإنجاز، شركة مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، د.ت، ص186 – 187.

الصدارةَ الشعرية متبوعًا بالطويل والبسيط والخفيف والسريع والوافر...، فضلًا عن إقراره بقوّة حضور البحور الصافية !...

لأجل ذلك، أجرينا هذا العمل الإحصائي على كمّ شعري كبير نسبيًا قدّر بـ3759 قصيدة ومقطوعة، استخلصناها من ثلاثة عشر ديوانًا شعريًا لشعراء متنوّعين في الزمان والمكان؛ يتراوح وجودهم التاريخي بين القرنيْن السابع والثاني عشر الهجريين، وتختلف أقاليمهم المكانية بين الأندلس والمغرب ومصر والشام والعراق واليمن...

وذلك رغبة في الإحاطة الشعرية بالعصر من شتى حدوده الزمانية والمكانية.

مع الإشارة إلى اختلاف منهجنا الإحصائي عن منهج إبراهيم أنيس (ومن والاه)؛ لأنّنا نجري الإحصاء العروضي على مستوى القصائد لا الأبيات (كما يفعلون)، فإحصاء القصائد هو إحصاء لحالات إيقاعية مختلفة، بينما إحصاء الأبيات من شأنه أن يتحوّل إلى إحصاء للحالة الواحدة (التجربة الواحدة) في امتدادها الكمي؛ إذ يصبح الوزن الواحد في قصيدة من مئة بيتٍ أهمّ من وزن آخر يستبدّ بعشر قصائد كاملة طول كل واحدة منها أقلّ من عشرة أبيات! داخل الديوان الواحد، وهذا مناقض لفلسفة الإحصاء الإيقاعي في الشعر برأينا. وها هي ذي الدواوين الثلاثة عشر (مدونة عملنا الإحصائي):

1.1. ديوان ابن الفارض[1] (أبو حفص عمر بن أبي الحسن: 576 - 632هـ):

وهو شاعر أيوبي العهد، مصري المولد والمقام، صوفي النزوع الشعري. يضمّ ديوانه 82 نصّاً (قصيدة أومقطوعة)، هيمن عليها وزن الدوبيت (31)، ثمّ الخفيف (11)، ثم الطويل (10)، ثم الكامل (09)، ثم السريع (07)، ثم البسيط (06)، ثم

(1) ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت، ط3، 2011.
وتنظر ترجمته في: معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات.

المجتث (03)، ثم الرمل (02)، ثم المتقارب والرجز (بنصّ واحد لكليهما)، ثمّ المواليا (بنصّ واحد كذلك).

وقد سمحنا لأنفسنا بعدّ الدوبيت، وكذلك المواليا، وزنين، فضْلًا عن كونهما فنّيْن شعريين.

2 .1. **ديوان البهاء زهير**[1] **(أبو الفضل زهير بن محمد بن علي المهلبي: 581 - 656هـ):**

وهو شاعر أيوبي العهد، مكي المولد، مصري المقام وشاميُّهُ تارة أخرى.

رشيق اللغة، رقيق الطبع، وصف شعرَه معاصرُه وصديقُه ابن خلكان (- 681 608هـ) بـ»السهل الممتنع»[2].

يضمّ الديوان 451 نصًّا، وقد أخفق محقّقه (الذي لم يذكر اسمه!) في تخريج أوزان سبع قصائد منه![3].

توزّعت أوزان شعره بهذا الترتيب: الطويل (101)، الكامل (87)، الرمل (70)، الرجز (37)، الخفيف (31)، البسيط (23)، الوافر (22)، المجتث (21)، السريع (19)، المتقارب (12)، الهزج (11)، المنسرح (08)، الدوبيت (06)، المديد (03).

3.1. **ديوان الصاحب شرف الدين الأنصاري**[4] **(أبو محمد عبد العزيز: 586 - 662هـ):**

(1) ديوان بهاء الدين زهير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
تنظر ترجمته في: معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات.
(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، المجلد 2، ص 336.
(3) الديوان، ص: 47، 165، 171، 172، 306، 335، 340.
(4) ديوان الصاحب شرف الدين الأنصاري، تحقيق عمر موسى باشا، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.
تنظر ترجمته في مقدمة التحقيق، ص 13 - 24، وفي معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات.

وهو شاعر أيوبي العهد، شامي الإقليم، دمشقي المولد، شيخ شيوخ حماة، وابن قاضي قضاتها. شاعرٌ عربيٌّ صميم، قويّ الشاعرية، متين اللغة، متنوّع الإيقاع.

حقق ديوانَه المرحوم عمر موسى باشا (أحد أكبر المنافحين عن قوة شعرية عصور الضعف!)، لكنّه لم يجرؤ على تخريج أوزان الديوان!، ما عدا بعض الإشارات القليلة النادرة التي أشار فيها – خطأً – إلى ثلاثة نماذج شعرية على أنّها من (بحر السلسلة)[1]، وهي – في الحقيقة – من (بحر مجزوء الدوبيت)، وليس ذلك كذلك كما سنشرح لاحقًا.

يضمّ الديوان 418 نصّا، توزّعت على كل البحور الخليلية (ما عدا المضارع فقط) بهذا الشكل: البسيط (72 نصًّا، من بينها 16 نصًّا من مخلّع البسيط)، الكامل (71)، الطويل (56)، السريع (50)، الوافر (36)، المتقارب (33)، الخفيف (23)، الرمل (18)، المنسرح (17)، المجتث (12)، الرجز (11)، المديد والهزج (ستّة نصوص لكليهما)، المقتضب (02)، الخبب (01).

فضلا عن 04 نصوص من مجزوء الدوبيت.

4.1. ديوان التَّلَّعْفري[2] (شهاب الدين محمد الشيباني: 593 – 675هـ):

وهو شاعر موّصلي المولد والوفاة، تَلُّيَعْفري (تلّ اعفري) النّسب، عاش متنقّلًا في حواضر الممالك الإسلامية (العراق، الشام، مصر)، شاعر ضرير غزير الإنتاج، عاش في كنف بعض الحكام الأيوبيين.

---

(1) نفسه، ص 85، 133، 349.

(2) ديوان التّلّعفري، تحقيق وتقديم رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2004. تنظر ترجمته في تقديم المحقق (ص ص 09 – 25)، وفي كتاب الوافي بالوفيات، لصلاح الدين الصفدي، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 2000، ج5، ص ص 167 – 173.
وفي معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات.

حقّق ديوانَه الشاعر السوري د. رضا رجب (1952 – 2013م)، وخرّج بحوره، وإنّ ترك أربعَ قصائد دون تخريج[1]!؛ كما أخطأ خطأين فادحيْن في تخريج قصيدتيْن أخرييْن؛ حيث حسب الأولى[2] من الرجز (وهي قصيدة ذالية من الكامل سلمتْ تفعيلتُها 13 مرّة كاملة خلال أبياتها الثمانية، دون أن يشفع لها ذلك – عنده – بإخراجها من الرجز إلى الكامل!)، والثانية[3] نونية من وزن الطويل (حسبها من الدوبيت، وقد غرّه منظرها الدوبيتي ذو الأربعة الأشطار فيما يبدو!).

يضمّ الديوان 352 نصًّا (متضمّنًا 3158 بيتًا، بحسب إحصاء المحقّق)، وقد توزّع عروضيًا على 12 بحرًا خليليًّا: الكامل (88)، البسيط والطويل (ب 48 نصًّا لكليهما)، الخفيف (38)، الوافر (24)، الرمل (09)، السريع (08)، الرجز (06)، المتقارب (05)، المديد (04)، المجتث والهزج (بنصّين لكلّ منهما)، بينما بلغ الدوبيت نصيب 69 نصًّا كاملًا، والموشح نصّين اثنين (لكنّهما موزونان على الرمل)، والمواليا نصًّا واحدًا.

5.1. ديوان حازم القرطاجني[4] (أبو الحسن حازم ابن محمد الأنصاري: 608 – 684هـ):

وهو شاعر أندلسي من قرطاجنة الأندلس (لا من قرطاجنة تونس)، لكن الأقدار السياسية شاءت له أن يرتحل منذ ثلاثينيات عمره إلى تونس ليعيش في كنف الدولة الحفصية.

---

(1) الديوان: 263، 299، 448، 450.

(2) نفسه، ص 560.

(3) نفسه، ص 604.

(4) قصائد ومقطّعات، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر، 1972. تنظر ترجمته الوافية في مبحث (حياة حازم) لابن الخوجة، ضمن تحقيقه لـ: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 45 – 91. وكذلك معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات.

وقعت لنا نسختان من ديوانه، إحداهما بتحقيق عثمان العكاك[1] (- 1976 1903)، والأخرى بتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة (2012 - 1922)؛ محقّق كتاب حازم الأشهر (منهاج البلغاء)، وقد اخترنا النسخة الثانية، لأنّها تتجاوز الأولى باثنتيْ عشرة قصيدة. وقد قام الشيخ ابن الخوجة بتخريج بحور قصائد الديوان، لكنّه سها عن واحدة[2] وأخطأ في اثنتيْن، وكلتاهما من الطويل؛ حيث حسب الأولى[3] من الكامل! والثانية[4] من البسيط!.

يضمّ الديوان 56 نصًّا، تتوزّع أوزانها بين: الكامل (18)، والطويل (15)، والبسيط (13 نصًّا، من بينها اثنان من مخلّعه الذي هو وزن قائم بذاته في الفلسفة العروضية لحازم نفسه[5])، والمنسرح والوافر والمديد (بنصّين اثنين لكلّ منها)، والرجز والرمل والمقتضب والخفيف (بنصّ واحد لكلّ منها).

6.1. ديوان الشاب الظريف[6] (شمس الدين محمد بن عفيف الدين التلمساني: 661 - 688هـ):

شاعر مملوكي العهد، تلمساني الأصل، قاهري المولد والنشأة، دمشقي الوفاة. وهو الشاعر ابن الشاعر عفيف الدين التلمساني (ت 690هـ)، ووحيده الذي فُجع فيه وهو دون السابعة والعشرين.

حقّق ديوانَه المحقق العراقي الكبير شاكر هادي شكر (1907 - 1992م)، لكنّه لم يخرّج أوزان أشعاره، بينما قام خالد إبراهيم يوسف بعمل إحصائي عروضي في

(1) ديوان حازم القرطاجني، تحقيق عثمان العكاك، دار الثقافة، بيروت، 1989.
(2) الديوان، ص 161.
(3) نفسه، ص 144.
(4) نفسه، ص 146.
(5) يرى حازم أنّ المخلّع «عروض قائم بنفسه»، صيغته: مستفعلاتن مستفعلاتن 2 x (مع التزام حذف سين التفعيلة التساعية الثانية!)، ينظر: المنهاج، ص 238.
(6) ديوان الشاب الظريف، حققه وأعدّ تكملته وفسّر ألفاظه: شاكر هادي شكر، مطبعة النجف، النجف الأشرف، 1967.

النسخة ذاتها التي اعتمدناها، لكن وفقًا للأبيات لا القصائد (بخلاف ما نفعل)، ولذلك بدا ترتيبنا مغايرًا – نسبيًا – لترتيبه، وما نبرّئه من الخطأ على كل حال؛ إذْ يذكر أنّ الشاعر أهمل النظم على الهزج[1] غافلًا عن مقطوعة (تائية) له ذات ثلاثة أبيات[2]؛ هي هَزَجية سالمة أحيانًا، مكفوفة حينًا آخر، ويبدو أنّ صاحبنا قد عاملها على أنّها من مجزوء الوافر؛ (معصوبة) التفعيلات كلها، (منقوصتُها) أحيانًا!!!.

يتضمّن الديوان 376 نصًّا، يتنازعها ثلاثة عشر بحرًا خليليًّا: الكامل (85)، الطويل (59)، البسيط (50 من بينها 13 من مخلّعه)، السريع (33)، الوافر (31)، المنسرح (19)، الرجز (17)، الخفيف (15)، الرمل (14)، المجتث (09)، المتقارب (04)، المديد (03)، الهزج (01).

بالإضافة إلى: الدوبيت (36)، والموشح الذي نظم منه نصّين اثنين لكنّهما موزونان على المنسرح، والمديد، وقد أحصيناهما ضمنهما.

7.1. ديوان صفي الدين الحلّي[3] (أبو المحاسن عبد العزيز صفي الدين الطائي السنبسي 677 - 749هـ):

هو شاعر عراقي من (الحلّة)، من العهد المغولي (المملوكي)، شيعي المذهب، عربي قحطاني النسب، وصفه ابن الأحمر (ت 807هـ)، الذي أدركه ولم يره (كما

(1) الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، ص 243.

(2) ديوان الشاب الظريف، ص 79 (المقطوعة رقم 63).

(3) ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، 1990.

وتراجع ترجمته في:

– الصفدي: الوافي بالوفيات، ج 18، ص ص 292 – 313.

– جواد أحمد علوش: شعر صفي الدين الحلي، مطبعة المعارف، بغداد، 1959 (يراجع الباب الأول: سيرته من شعره، وخاصّة: ص ص 45 – 82)

– معجم البابطين (شعراء إيران والعراق والهند)؛ ويذكر المعجم وفاته سنة 752هـ (بينما يذكر آخرون 750هـ، أو 749هـ،....)، ونحن نرجح السنة التي ذكرها معاصرُه صلاح الدين الصفدي (ت 764هـ)، وهي سنة 749هـ، إذ يذكر أنه اجتمع به في بلاد حلب، وحين بلغته وفاته رثاه ببيتين مجزوءين (الوافي بالوفيات: 18/ 293).

قال)، بأنّه «شاعر المشرق في أوانه، الجالس بسرير الشعر كَكِسْرى في إيوانه»[1]، ووصفه الصفدي بقوله: «شاعر عصرنا على الإطلاق»[2].

بينما وصفه مقدِّم ديوانه (كرم البستاني) بأنّه «أشعر شعراء عصر الانحطاط»[3]!!!؛ وهو وصف غريب يسيء إلى الحلّي أكثر ممّا ينصفه، إذْ هو – بهذه الصفة – كالأعْور في مملكة العميان!.

بينما يصفه (معجم البابطين) بأن «شعره رائق الموسيقى، جزل العبارة، بديع الصورة»[4]، يقع ديوانه الضخم (غير المحقق) في 782 صفحة، ويضمّ 839 قصيدة ومقطوعة (وهو الكمّ الأضخم على الإطلاق في مدونتنا) يتوزّعها 14 بحرًا خليليًا: الكامل (170)، الطويل (149)، الخفيف (136)، البسيط (94 قصيدة، من بينها ثلاث عشرة من مخلّع البسيط)، الوافر (87)، السريع (53)، المتقارب (42)، الرجز (28)، المنسرح (25)، الرمل (11)، المجتث (09)، المديد (06)، الهزج (04)، المقتضب (02)، فضلًا عن: الدوبيت (19)، والسلسلة (02)، ووزنيْن غريبين اثنين لا عهد لميزان الشعر بهما، مع الإشارة كذلك إلى 12 موشحًا، موزونة – في عمومها – على أوزان القصيد (لذلك أدرجناها ضمن بحورها).

8.1. ديوان ابن أبي حجلة[5] (أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يحيى التلمساني: 725 – 776هـ):

وهو شاعر من العصر المملوكي، مغربي تلمساني الأصل، نزيل القاهرة ودمشق، اشتهر بكتابه (ديوان الصبابة). حقّق ديوانَه المحققان العراقيان: مجاهد

(1) ابن الأحمر (الأمير إسماعيل بن يوسف): نَثير فوائد الجُمان في نظم فحول الزمان، دراسة وتحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1967، ص 222.
(2) الوافي بالوفيات، 18/ 293.
(3) مقدمة الديوان، ص 07.
(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، المجلد 12، ص 52.
(5) ديوان ابن أبي حجلة، تحقيق مجاهد مصطفى بهجت وأحمد حميد مخلف، دار عمار، عمان، ط1، 2010.

مصطفى بهجت وأحمد حميد مخلف، وبرغم ما لهما (وخاصة أولهما) من سوابق في عالم التحقيق، فقد ارتكَبا من الكبائر العروضية ما لا يحصل السكوت عليه؛ إذْ أخفقا في تخريج ثلاثة وثلاثين نصًّا شعريًّا كاملًا!، كانت في معظمها من السريع فحسِباها من الرجز! أو من مجزوء الوافر فحسباها من الهزج!...

يضمّ الديوان (ومستدركاه الأول والثاني) 497 نصًّا شعريًّا موزّعًا على 11 بحرًا: الكامل (142)، الطويل (129)، الوافر (100)، البسيط (48)، الرجز (26)، الخفيف والسريع (20 نصًّا لكل منهما)، الرمل والمجتث (04 نصوص لكليهما)، المتقارب (03)، الهزج (01).

9.1. ديوان البُرَعي[1] (عبد الرحيم بن أحمد بن علي: ت 803هـ):

وهو شاعر يماني، من شعراء القرن الثامن، كرّس معظم شعره للمديح النبوي، ولا نكاد نعرف عنه إلا نزرًا يسيرًا من المعلومات. أعدّ ديوانه للنشر المدعو محمد عبد الرحيم، ولم يفعل شيئًا عدا كتابة مقدّمة غريبة تتّصل بالمعجزات النبوية، ولا تكاد تمتّ إلى الشاعر وشعره بأيّ صلة!.

يضمّ الديوان 60 قصيدة، يسيطر على أوزانها: الطويل (17)، والكامل (16)، والبسيط (15)، والوافر (09)، ثم الخفيف والرمل (بقصيدة واحدة لكلّ منهما)، ثم بحر مهمل (مقلوب المديد) بقصيدة واحدة.

10.1. ديوان ابن مليك الحموي[2] (أبو الحسن الشيخ علاء الدين بن محمد الحموي الدمشقي الفقّاعي: 840 - 917هـ):

(1) ديوان البرعي، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2015.

(2) ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية لابن مليك الحموي، تقديم وتحقيق: إسراء أحمد فوزي الهيب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010.
تنظر ترجمة الحموي في تقديم ديوانه (ص ص 09 – 15)، وكذلك: معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، المجلد 15، ص 409.

وهو شاعر من بلاد الشام، عاش في أواخر العهد المملوكي. حقّقت ديوانَه الباحثة السورية إسراء أحمد فوزي الهيب، وخرّجت أوزان أشعاره جميعًا، ولم تخفق سوى مرّة واحدة؛ حين أدرجتْ ضمن (مجزوء الرجز) النصّ المستهلّ بقوله:

قـــلـــتُ مـــــذْ ســـــلّ فـــــؤادي

وانـــثـــنـــى عـــنّـــي وولّـــــــى[1]

وهو – طبعًا – من مجزوء الرمَل؛ لاشيّةَ فيه ولا إشكال.

تضمّ (النفحات الأدبية) 295 نصًّا شعريًّا من مختلف البحور الخليلية (ما عدا المضارع والمقتضب): الطويل (62)، البسيط (54 نصًّا، منها تسعة من المخلّع)، الكامل (53)، السريع (30)، الوافر (27)، الخفيف (17)، الرمل (09)، المتقارب والمجتث (07 لكلّ منهما)، الرجز (06)، المنسرح (04)، الهزج والمديد والخبب (02 لكلّ منها). فضلاً عن 10 نصوص من (الزّجل)، واثنين من (المواليا)، وواحد من (الدوبيت)، أمّا الموشح الوحيد في الديوان فقد أدرجناه ضمن وزنه (المنسرح).

11.1. ديوان ابن معتوق[2] (شهاب الدين بن أحمد الموسويّ الحويزي: 1087 – 125 هـ):

وهو شاعر عثماني العهد، عراقي الإقليم (من قرية الحويزة)، ينسب إليه أنه مبدع فنّ (البند)، كما سنرى.

ومعلوم أنّ معتوق بن شهاب الدين (ابن الشاعر) هو من تولّى تدوين أشعار والده، وجمعها، وقد رتّبها في ثلاثة أبواب. بينما تولّى العالم اللغوي سعيد الخوري

---

(1) الديوان، ص 218.

(2) طراز البلغاء وخاتمة الفصحاء، ضبط المعلّم سعيد الشرتوني اللبناني، دار صادر، بيروت، د.ت (وهي طبعة مصوّرة عن طبعة المطبعة الأدبية، بيروت، 1885).

وبرغم أنّ الديوان معروف بـ(ديوان ابن معتوق)، فقد أجمع المعاصرون على أنّ اسم صاحبه هو أبو معتوق لا ابن معتوق. تراجع ترجمته في: سامي أبو زيد، الأدب العثماني، ص 256.

الشرتوني (ت 1912 م) ضبط قصائد الديوان، ولم نجد من مظاهر هذا (الضبط) سوى شكْل كلمات الأبيات!.

يتشكّل الديوان من 146 نصًّا: 71 (مواليا)، و05 (بنود)، و70 قصيدة ومقطوعة موزّعة عروضيًّا على النحو الآتي: الكامل (23)، الطويل(16)، البسيط (13)، الوافر (10)، الخفيف (06)، الرمل (01)، ثمّ الدوبيت (01).

12.1. ديوان الشبراوي[1] (عبداللّه بن محمد الشافعي: 1091 - 1172هـ):

وهو شاعر عثماني العصر، مصري الإقليم؛ قاهري أزهري، تولّى مشيخة الأزهر الشريف سنة 1137هـ، وكان أوّل من يتولاها من مشايخ الشافعية. من المغرمين بالتأريخ الشعري الذي استقطبَ خُمُس ديوانه.

استطعنا أن نحمّل ديوانه في طبعة قديمة غير محقّقة، عصيّة على القراءة، تعود إلى سنة 1293هـ (حوالي 1876م). ويضمّ 97 نصًّا شعريًّا منظومًا على عشرة بحور خليلية: الخفيف (28)، البسيط (21)، الطويل (16)، الكامل (15)، الوافر (06)، المتقارب (04)، الرمل والمجتث (02 لكلّ منهما)، الرجز والسريع (نصّ واحد لكليهما)، فضلًا عن نصّ واحد من (بحر السلسلة).

13.1. ديوان ابن الخشّاب[2] (السيد الشريف أبو الحسن إسماعيل بن سعد الشافعي: ت. 1230هـ):

وهو شاعر مصري عاش آخر العهد العثماني، وأدرك الحملة الفرنسية على مصر، بل عيّن - خلالها - كاتبًا لحوادث (ديوان قضايا المسلمين) اليومية، ثمّ مات سنة 1815 م. وفي ديوانه زهاء 14 حالة من حالات التأريخ الشعري. حقّق ديوانَه أحدُ الدّراعمة المعاصرين (عبد الحميد هنداوي)، ولم يخرّج أوزانه!

---

(1) منائح الألطاف في مدائح الأشراف، المطبعة الكاستيلية، مصر، 1293هـ. تنظر ترجمة وجيزة له في: جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج 3، ص 311.

(2) ديوان ابن الخشّاب، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006.
تراجع ترجمته في مقدمة التحقيق (ص ص 03 - 07)، وفي: تاريخ آداب اللغة العربية، م2، ج 04، ص 222.

يحتوي الديوان 90 نصًّا (ولم نلتفت إلى نصوص أخرى مدرجة ضمن مراسلاته في ذيل الديوان)، توزّعت عروضيًّا على عشرة بحور خليليّة: الطويل (29)، البسيط (21)، الكامل (18)، الوافر (08)، الرمل (07)، الخفيف (02)، المجتث والرجز والمتقارب والمنسرح (بنصّ واحد لكلّ منها)، بالإضافة إلى نصّ واحد[1]، جاء صدرُ بيتيْه على وزن (الدوبيت). بينما نظم موشّحيْن اثنين: أحدهما موزون على المنسرح والآخر على الرمل.

وبعد جمع الإحصاءات الجزئية المستخلصة من الدواوين المذكورة، تمكنّا من إعادة صياغتها صياغة شاملة تنسحب على المدونة المدروسة في عمومها، على هذا الترتيب:

- الكامل: 795 نصًّا (21.14 %).
- الطويل: 707 نصًّا (18.80 %).
- البسيط: 478 نصًّا (12.71 %).
- الوافر: 362 نصًّا (09.63 %).
- الخفيف: 329 نصًّا (08.75 %).
- السريع: 222 نصًّا (05.90 %).
- الرمل: 148 نصًّا (03.93 %).
- الرجز: 135 نصًّا (03.59 %).
- المتقارب: 112 نصًّا (02.97 %).
- المنسرح: 76 نصًّا (02.02 %).

(1) الديوان، ص 57.

- المجتث: 70 نصًّا (01.86 %).

- الهزج: 27 نصًّا (0.71 %).

- المديد: 26 نصًّا (0.69 %).

- المقتضب: 05 نصوص (0.13 %).

- الخبب: 03 نصوص (0. 07 %).

هذا بالنسبة إلى البحور الخليلية، أمّا ما سواها من البحور والفنون، فكانت نسبها بالنسبة إلى مجموع نصوص المدونة (3759 نصًّا) بهذا الشكل:

الدوبيت: 168 نصًّا (04.46 %)؛ وهي نسبة عالية تمكّن هذا البحر من احتلال رتبة سابعة ضمن مجموع البحور، بعد السريع، وقبل الرمل!.

المواليا: 75 نصًّا (01.99 %)، وهي كذلك نسبة عالية نسبيًّا، وقد تراوحت لغتها بين الإعراب واللحن، واقترب وزنُها كثيرًا من وزن البسيط.

الزجل: 10 نصوص (0.26 %)، وقد تجرّأنا على إدراج الزجل ضمن مدوّنة شعرية فصيحة، لأنّنا لم نجد خيارًا آخر تجاهها، بعدما ألفينا تلك النصوص القليلة متجاورة مع نصوص القريض في الديوان الواحد.

البنْد: 05 نصوص (0.13 %)، عثرنا عليها في ديوان ابن معتوق.

السلسلة: 03 نصوص (0.07 %)، اثنان منها للحلّي، وثالث للشبراوي.

البحور المخترعة الغريبة: نصّان اثنان (0.05 %) تضمّنهما ديوان الحلّي.

البحور المهملة: نصّ واحد على مقلوب المديد (0.02 %)، عثرنا عليه في ديوان البُرعي.

وبمراجعة ترتيب البحور الخليلية، هنا، على ترتيبها في الشعر العربي القديم (حتى أوائل القرن الرابع الهجري) الذي قام به إبراهيم أنيس[1]، مع استحضار الواقع العروضي للراهن الشعري المعاصر[2]، رغبةً منّا في الوقوف على الخصوصية الإيقاعية لشعر عصر الدول والإمارات، انتهينا إلى أنّ بحر الكامل (الذي ظلّ محافظًا على مكانته ضمن المراتب الثلاثة الأولى خلال العصور الشعرية كلّها من الجاهلية حتى اليوم) قد استبدّ بالهيمنة على إيقاع ذلك العصر الشعري، بعدما خطف الريادة من الطويل الذي ظلّ متربّعًا على ثلث العرش الشعري القديم (قبل أن يتراجع تراجعًا مُريعًا في شعرنا المعاصر)، كما تقدّم تقدّمًا بعيدًا عن البسيط الذي كان ينازعُه المرتبة الثانية سابقًا.

وإذا كان الإرث الشعري التقليدي للطويل من الثقل بحيث لا يمكن التفريط في إيقاعه إلا ببطء شديد، فإنّ البسيط (المتراجع نسبيًا) قد وجد في موضوع المديح النبوي ضمن فنّ (البديعيات)، ذي الوزن البسيط غالبًا، ما يحفظ تلك المرتبة الثالثة. علمًا أنّنا لو أنقصنا رصيد مخلّع البسيط من البسيط، أي ما يعادل نحو 15 % من نسبته لازداد تراجعه النسبي، ولكن أحقية المخلّع بالانتساب إلى البسيط أو المنسرح، أو قيامه بحرًا مستقلاً بذاته، قضية شائكة لا تزال مثار جدل عروضي واسع.

(1) قام إبراهيم أنيس باستقراء الأوزان في بعض الدواوين القديمة وأنطولوجيات شعرية أخرى (الجمهرة، المفضليات، كتاب الأغاني)، فانتهى إلى تحديد نسبة شيوع الأوزان وفقًا لثلاث طبقات: طبقة أولى تضمّ خمسة أوزان شائعة مألوفة (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف)، ثمّ طبقة ثانية متذبذبة بين القلة والكثرة (المتقارب، الرمل، السريع)، ثمّ طبقة ثالثة تضم بحورًا ضئيلة الاستعمال...
ينظر: موسيقى الشعر، ص ص 178 – 186.

(2) قمتُ بعمل إحصائي شاق (لمّا أنشره!) في الشعرية المعاصرة، من خلال (معجم الباطين للشعراء العرب المعاصرين) في طبعته الأولى (1995) التي تضمّ أكثر من 3800 نصّا شعريًا، وقد انتهيتُ إلى ترتيب الأوزان في هيئة: أوزان شائعة يتزعّمها الكامل (21.89 %)، والمتدارك (15.91 %)، ثمّ المتقارب (12.93 %)، والبسيط (11.21 %). وأوزان متوسطة الشيوع: الرمل (10.79 %)، والخفيف (09.20 %)، الوافر (06.89 %)، والطويل (04.47 %)، والرجز (04.25 %). وأوزان نادرة الاستعمال (السريع، المنسرح، المجتث)، وأوزان مهددة بالانقراض (المديد، الهزج)، وأوزان منقرضة (المضارع والمقتضب).

الملاحظ أيضًا أنّ الهيمنة الإيقاعية الثلاثية (الكامل، الطويل، البسيط)، مع اختلاف نسبي في الترتيب، تنسحب على دواوين ثمانية من الشعراء المذكورين (الأنصاري، التّلّعفري، الحموي، البرعي، القرطاجني، الشاب الظريف، ابن معتوق، الخشاب)، أمّا مكانة الكامل والطويل ضمن البحور الثلاثة الأولى فتسْري على الشعراء الثلاثة عشر جميعًا.

وواضح كذلك أنّ البحر الوحيد الذي لم يطرقه شعراء عصر الدول والإمارات والذين جاؤوا من بعدهم، هو بحر المضارع الذي يمكن الجزم بأنّه قد انقرض منذ ذلك العهد، وقد جاء الواقع الشعري مصدّقًا لموقف حازم القرطاجني النقدي من ذلك الوزن؛ إذْ وصفه بأنّه «أسخفُ وزن سُمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلًا»[1]. وهو ثاني وزْنين اثنين (مع الخبب) شكّك حازم في وضع العرب لهما[2].

أمّا المتدارك (فاعلن 4 x) وهو أحد مهملات الدوائر الخليلية، فلم نجد له أثرًا في دواوين ذلك الزمان ومختاراته الشعرية، وأمّا الخَبَبُ (ونحن ممّن يدعون إلى إزالة المرَج بين هذين البحرين وإقامة برزخ عروضي بينهما!وممّن يدعون إلى الفصل بين البسيط ومخلّع البسيط كذلك!) فنادر الحضور في ذلك الواقع الشعري، وتعريفنا للخبب - بوصفه بحرًا مستقلًّا - هو سلسلة سببيّة خاليةُ الأوتاد، تشكّلها متتاليات (السببيْن الخفيفين /0/0) أو (الثقيل والخفيف ///0)، أو حتى المتتالية المستحدثة (الخفيف والثقيل /0//)، شريطة ألا تتبعَها متتالية (الثقيل والخفيف)؛ تفاديًا لتتالي خمسة متحرّكات.

ولم نجد من هذا الخبب، في المدونة المذكورة، سوى ثلاثة نماذج: أحدها نتفة في ديوان الصاحب الأنصاري:

«يـــا مـــن وجْـــــدي فـيـهـمْ يـقْـوى
مـغْـنـى صـبْـري عـنـكـمْ أقْـــوى

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 243.
(2) نفسه، الصفحة نفسها.

يـــا مـــن مـــا لـــي عـــنـــه مـغـنـى

زوّدْ نـفْـسـي زاد الـتّـقْـوى»[1].

وهي متتالية سببية خفيفة رتيبةُ التّشكيل اللغوي والإيقاعي معا!.

والآخران لابن مليك الحموي: قصيدة دالية مدحية في 32 بيتًا، مطلعها:

«لحـــــظٌ يـسـبـيـك مـقـلّـدُهُ

أمْ سـيـفٌ شـاقـكَ مـغـمـده»[2].

وقصيدة ثانية طويلة، تقع في نحو تسعين بيتًا، مطلعها:

«لمّـــا ضـاقـت وَوَهـــــتْ حُـجَـجـي

وظـنـنـتُ بـأنّـي غـيـر نجِـي

نـــاديـــتُ وصـبْـحـي لـم يـعُـجِ

(اشـــتـــدّي أزمـــــةُ تـنـفـرجـي

قـد آذنَ لَـيْـلُـكِ بـالـبـلَـجِ)»[3].

وهي تخميس لقصيدة ابن النحوي (ت 513هـ) الشهيرة (تيسير الأرب وتفريجُ الكرب)، المعروفة بـ(المنفرجة). وهذه (المنفرجة) التي مطلعها:

اشـــتـــدّي أزمـــــة تـنـفـرجـي

قـــد آذنَ لـيـلُـك بـالـبـلـجِ

وظـــــلام الـلـيـل لـــه ســـرجُ

حـتّـى يـغـشـاه أبـــو الـســرجِ

وســـحـــاب الخـــيـــر لـــهـــا مـطـر

فـــــإذا جـــاء الإبّـــــــانُ تجِ

(1) ديوان الصاحب الأنصاري، ص 376.

(2) ديوان ابن مليك الحموي، ص 122.

(3) نفسه، ص 72.

هي من أشهر المحطّات الشعرية المركزية القليلة في تاريخ (الخبب)؛ فقد ذكر محقّقُ أحد شروحها أنّها خُمّست وضمّنت، أربع مرات على الأقل، وشُرحت – بين نهايات القرن الثامن وبدايات القرن الحادي عشر – نحو تسعة شروح[1]، ومن الغريب ألا يشيع الخبب مع ذلك كله، بل ظلّ أسيرَ (المنفرجة) وتخميساتها، و(يا ليل الصبّ) ومعارضاتها!...

ولقد أردنا تمشيط فهارس (وفيات الأعيان)، فلم نظفر بغير قصيدتيْن اثنتين من هذا الوزن؛ إحداهما للحصري[2] الضرير القيرواني (ت 488هـ) المذكور آنفًا، والأخرى لأبي الفضائل القَمْراوي (ت 651هـ):

قــد مــلَّ مــريــضَــك عُــــوَّدَهُ

ورثـــى لأســيــرك حُــــسَّــــدُه[3].

عارض بها دالية الحصري، أو «وَازَنها» بلغة ابن خلكان (بمعنى نظمها على وزنها). وربما نجد تفسيرًا لندرة المتدارك، أو الخبب لدى شعراء ذلك العصر، في الموقف السلبي من ذلك البحر – تنظيرًا وممارسةً – عند الشاعر والعروضي الجزار المصري (ت 679هـ) الذي ختَم كتابه (التحريض) بإشارة إلى تعمّده ترك المتدارك: «وتركتُ المتدارك، لأنّ الخليل – رضي اللّه عنه – لم يذكره»![4].

ويشبهُ (الخببَ) في سوء الحظّ الشعري (المقتضبُ) الذي لا تتجاوز نسبته المئوية 0.13 %، ولعلّه سوء طالعه في شتّى عصور الشعر العربي. أمّا ندرة (الهزج) فيمكن أن تفسَّر بجناية (مجزوء الوافر) عليه؛ وذلك أنّ الثاني حين يعصب (يسكن خامسه المتحرك) يشتبه بالهزج السالم ويغدو كأنّه هو حتّى وجدنا من العروضيين

(1) المنفرجة لأبي الفضل يوسف ابن النحوي، شرح أبي الحسن علي البوصيري، تحقيق وتقديم أحمد بن محمد أبو رزاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 10، 11، 12.

(2) وهو غير الحصري (ت 413هـ) صاحب (زهر الآداب)، بل هو قريبه.

(3) وفيات الأعيان: 03/ 332.

(4) الجزار: التحريض على حفظ أوزان القريض، ص 114.

من يستعمل مصطلح (الوافر الهزجي) في سياق الدعوة إلى «إلغاء بحر الهزج وإلحاقه بالوافر»[1]!. لذلك كانتْ مصائب الهزج (0.71 %) فوائدَ عند الوافر (المرتبة الرابعة)!.

وأمّا مرتبة الرجز المتوسطة (الثامنة)، وهي متقدّمة عمّا كان عليه من قبلُ، فيمكن أن تفسّر بانسيابية إيقاعه وسهولته وكثرةِ ما يعرض له من تغيّرات في كمّ بيته (من جزء وشطر ونهك) وكيف تفعيلاته (أي كثرة زحافاته وعلله) ممّا يقرّبه من اللغة النثرية العادية التي تكافئ النزوع الشعبي العامي الذي كان يطبع لغة الفنون في العهدين المملوكي والعثماني خصوصًا.

نشير أيضًا إلى بروز وزن الخفيف وزنًا مفضّلًا لدى بعض الشعراء ذوي النزوع الصوفي كابن الفارض والشبراوي...

وقد يتحوّل وزنٌ غير شائع في المجتمع الشعري إلى وزن أثير لدى شاعر ينتمي إلى المجتمع نفسه، كما نلحَظ ذلك في قصة قصيدة كتبها صفي الدين الحلّي على المديد، جوابًا لـ«أبيات وصلتْه من الشيخ مجيد الدين الخياط الدمشقي من بحر المديد وكان لهجًا به...»[2].

وما كان المديد شيئًا مذكورًا على مرّ العصور الشعرية كلّها، حتّى يُلهَج به!؛ فلا تفسير لمثل هذه الحالات الاستثنائية سوى رغبة بعض الشعراء في التفرّد بأساليب شخصية مختلفة.

أمّا سائر البحور (السريع، الرمل، المتقارب، المنسرح، المجتث) فقد حافظت على موقعها المتوسط أو تحت المتوسط في التاريخ الإيقاعي للشعر العربي.

---

(1) مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1970، ص 79.

(2) ديوان صفي الدين الحلي، ص 302. ويُشْبه تعلّق الخياط بالمديد قديمًا، تعلّق الشاعر المصري المعاصر المرحوم عبد اللطيف عبد الحليم (ت 2014م) تعلّقًا غريبًا ببحر المنسرح!.

مع الإشارة إلى أنّ الترتيب العروضي الذي انتهينا إليه لا يكاد يختلف عن الترتيب الذي اهتدى إليه صديقنا الرباوي، برغم اختلاف المدونة مع تماثل العصر، ممّا يؤكّد نموذجية العينات التي انطلقنا منها.

ونشير أخيرًا، إلى أنّ بعض البحور الجديدة والفنون المستحدثة (الدوبيت، السلسلة، البند، المواليا، الموشح، الزجل،...) قد بدأت تنافس كثيرًا من البحور الخليلية. وعلى رأسها الدوبيت الذي تؤهّله نسبتُه العالية نسبيًا (168 نصًّا = 04.46 %) إلى احتلال مرتبة متقدّمة (المرتبة السابعة) في سلّم الواقع الشعري لذلك العصر؛ وهو ما يؤكّد وصف حازم القرطاجني له بالوزن «المستطاب في الذوق»[1]، برغم خلوّ ديوانه منه!.

2. تعدّد البحور وتنوّع الأفضية الإيقاعية:

بعد استقراء واسع لمدوّنات الشعر العربي في عصر الدول والإمارات، يمكننا القول – باطمئنان – إنّ هذا العصر هو عصر ثراءٍ إيقاعي بامتياز شديد، وما رأينا عصرًا من عصورنا الشعرية أكثر استقطابًا للأوزان (ما وجِد منها وما استجد) كذلك العصر.

ولعلّ وزن المضارع أن يكون الوزن الوحيد الذي لم نجد له أثرًا شعريًا هناك، وبغض النظر عن محدودية حضور بحر المقتضب (النادر أصلًا في تاريخ الشعر العربي برمّته)، وكذلك المتدارك (ومعه الخبب) الذي هو بحرٌ معاصرٌ بامتياز، فإنّ سائر البحور قد نالت نصيبها من الواقع الشعري لذلك العصر، مع تفاوت في النصيب على كلّ حال.

وقد لفت انتباهنا، ونحن نتتبّع ارتياد كل شاعر – على حدة – لما أُتيح له من آفاق بحرية، أنّ الشاعر الواحد ينوّع روافده العروضية ويركب ما طاب له من بحور

(1) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 241.

شعرية كثيرة، بخلاف ما يحدث لدى شعرائنا المعاصرين الذين ينزعون نحو تقليل الأُطُر العروضية وادّعاء التنويع الإيقاعي داخل الإطار الواحد؛ فكان من آثار ذلك انقراض (أو شبهُ انقراض) أوزان: المضارع والمقتضب، وبدرجة أقلّ: الهزج والمديد والمنسرح والسريع والمجتث، في الشعرية العربية المعاصرة[1]!.

بينما رأينا في عملنا الإحصائي السابق، أنّ الشاعر الواحد قد يكتب ديوانه على أكثر من عشرة بحور؛ كما فعل الصاحب الأنصاري الذي نظم ديوانه على البحور الخليلية كلها (ما عدا المضارع الذي عوّضه بالدوبيت)، وابن مليك الحموي الذي ركب أربعة عشر بحرًا (ينضاف إليها الدوبيت، وفنون المواليا والموشح والزجل)، والتّلّعفري الذي نظم في كل هذه الفنون المذكورة فضلًا عن اثنيْ عشر بحرًا خليليًّا، والبهاء زهير الذي استعرض ثلاثة عشر وزنًا خليليًّا إضافة إلى الدوبيت، والشبراوي والخشاب اللذان ركب كلاهما أحد عشر بحرًا، وكان أقلّهم استعمالًا للبحور الكثيرة البرعي وابن معتوق اللذان استعمل كلاهما سبعة بحور كاملة.

وقد سبقنا الدكتور الرباوي إلى القول بأنّ صفي الدين الحلّي هو «أكثر شعراء جيله استعمالًا لعدد وفير من البحور»[2]؛ بيْد أننا من الممكن أن نعمّم هذه الحقيقة على تاريخنا الشعري كلّه، إذْ نقرّر بأنّه أكثر شعراء العربية استعمالًا للبحور وما جاورها من فنون إيقاعية مستحدثة؛ فقد وقفنا في ديوانه الضخم (أو الكبير، كما يصفه في سياقات تأليفية أخرى) على أربعة عشر وزنًا خليليًّا (أي كل الأوزان ما

(1) ليست هذه أحكامًا إعدامية بلا حيثيات شعرية، بل هي خلاصة أعمال إحصائية هامشية (تنتظر النشر) قمتُ بها في (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين)، وعشرات الدواوين المنفردة لكبار شعرائنا المعاصرين. ومن الطريف أن أستدل في هذا السياق بتجربة شاعر جزائري صديق، يكتب الشعر منذ أربعين سنة، وقد أصدر أكثر من خمسة دواوين شعرية تدور جميعها في أفق إيقاعي واحد (المتقارب)!... وليس هذا عيبًا في حدّ ذاته على كل حال!.

(2) محمد علي الرباوي: العروض – دراسة في الإنجاز، ص 186.

عدا المضارع والمتدارك)، فضلًا عن السلسلة والدوبيت والموشح، وإضافة إلى وزنين غريبيْن آخريْن[1] لا عهد للشعر العربي بهما.

ثمّ عجْنا على كتابه التنظيري (العاطل الحالي)، فذهلنا برغبته الجامحة في اقتحام معظم الأفضية الإيقاعية والفنون الشعرية (لاسيما المعْرب منها)، بل لا يرْعوي حتى عن تحْلية نظمه ببعض الفنون الملحونة كالمواليا و(الكانْ وَكانْ)؛ حيث يشير في موقف من المواقف إلى تعمّده نظم (الكان وكان) أحيانًا، برغم موقفه النقدي السلبي منه: «نظمتُ فيه لئلا يخلو نظمي منه...»[2]!. وبذا يكون قد نظم على أكثر من عشرين وزنًا وفنًّا، ولا شكّ أنّ هذا التعدّد الإيقاعي سينعكس على التجربة الشعرية بالتنوّع والثراء.

3. التجريب العروضي والبحث عن آفاق إيقاعية جديدة:

إنّ التجريب العروضي، بما هو استحداث أنماط شعرية في قوالب عروضية جديدة لا عهد للتجارب السابقة بها، كان هاجسًا من هواجس كثير من شعراء ذلك العصر الذين سعوا إلى زعزعة الثوابت العروضية للقصيدة العربية، بحثًا عن آفاق شعرية بديعة، في عصر (بديعي) الملامح البلاغية، متقلّب الأمزجة اللغوية، بعدما فقدَ نظامُ الحكم السياسي هويتَه العربية...

وقد تمثل ذلك التجريب في مظاهر مختلفة، أبرزها النظم على البحور المهملة أو المخترعة أو ابتكار بحور جديدة...

1.3. النظم على البحور المهملة:

من نافلة القول أن نشير إلى أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي (100 - 175هـ!) وقد استنبط علم العروض، وحصره في خمس دوائر، يستخرجُ منها - نظريًا -

(1) ديوان صفي الدين الحلي، ص 441، 526.

(2) صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرْخَص الغالي، تحقيق حسين نصار، ط2، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2003، ص 116.

اثنان وعشرون بحرًا، كان ينظر إلى الواقع الشعري فإذا وجد مقابلًا للوزن النظري في الواقع عدّه من الأوزان المستعملة، وإذا لم يجد أدرجه ضمن المهملات، فكان عدد البحور المستعملة خمسة عشر بحرًا، والسبعة الباقية بحور مهملة، لكن من الممكن أن يتحوّل البحر من حيز الإهمال إلى حيّز الاستعمال بمجرّد نظم نماذج منه تحقّق قدْرًا من التراكم الشعري، كما حدث للمتدارك (ومعه «الخبب» الذي يقتضي أن نتكلّف جملة من المسوّغات العروضية، التي لا تخلو من «مُعاياةٍ»، حتى نردّه إلى أصله المزعوم!)، وبذلك تنتفي الخرافة التاريخية التي قد يكون ابن خلكان أقدَم من أشاعها في التاريخ العروضي للشعر العربي، حين زعم تدارك الأخفش لبحور الخليل الخمسة عشر؛ إذْ زاد «بحرًا آخر وسمّاه الخبب»[1]! وقد أثبت التاريخ، بعد تحقيق كتاب الأخفش[2] (ت 221هـ)، أنّه بريء ممّا نُسب إليه؛ لأنّه لم يشر إطلاقًا إلى أي بحر سادس عشر كثيرًا ما ارتبط به!.

ونحن - على كل حال - ممّن يدعو إلى فكّ ارتباط هذا البحر بالأخفش، وإعادة ربطه بالعروضي (ت 342هـ) الذي يبدو أقدم من تحدّث عنه، وقد سمّاه «**الغريب**»[3].

وبعد إخراج المتدارك من المهملات، تبقى في الدوائر ستة أبحر مهملة «لم ينظم منها إلا المولّدون»[4]، والحقيقة أن عبارة الدمنهوري هذه محيّرة جدًّا، لأنّ التسليم بها يقودنا إلى التسليم بوجود تراث شعري عبّاسي من تلك الأوزان، بيْد أنّ لا أحد من الباحثين وقع عليه، وكل ما كان هو أبيات مفردة يتيمة متكلّفة تتردّد

(1) وفيات الأعيان، 244/2.

(2) الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة): كتاب العروض، تحقيق ودراسة سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1998.

(3) أبو الحسن العروضي: الجامع في العروض والقوافي، تحقيق وتقديم زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت، 1996، ص 257 - 258.

(4) السيد محمد الدمنهوري: الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، المطبعة الميمنية، مصر، 1307هـ، ص 36.

في هيئة شواهد عروضية باردة مصنوعة، ممّا جعل إبراهيم أنيس يرجّح أنّ «هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولّدين من الشعراء، بل كانت من اختراع المولّدين من أهل العروض!!»[1].

لكن، وخلافًا لشواهد تلك البحور الستة (المستطيل، الممتد، المتوفّر، المتّئد، المنسرد، المطّرد)، صادفتْنا قصيدة كاملة لأحد شعراء القرن الثامن الهجري (عبد الرحيم البُرعي)، تقع في 21 بيتًا، من بحر مقلوب المديد (الذي قد يسمّى في كتابات عروضية مختلفة: الممتدّ أو الوسيم):

«مـنْ لـنَـفْسٍ ثـنـاهـا بُـعْـدهـا عـن مُـنـاهـا
أهْـلُـهـا فـي زَرودٍ وهـواهـا ورَاهَـا
كـلّـمـا لاح بـرقٌ مـن جـيـادٍ شـجـاهـا
فـبـكـتْ واسـتـفـادتْ راحـة فـي بُـكـاهَـا
وتـراءتْ بـنـجـدٍ روضـةً ومـيـاهـا
وديـار المـثـنّـى فـاحَ مـسْـكـا ثـراهَـا
وزمـانًـا مَـضَـى فـي رامـةٍ ولِـواهـا
ليتَ ليلى رعتْ في بعْدها من رعاهَا...»[2].

تتهادى القصيدة على إيقاع منتظم منسجم، يردّد التفعيلتيْن (فاعلن فاعلاتن) في بناء مثمَّن، لا يعتريه من الزحاف سوى الخبْن (حذف الثاني الساكن)، ولأنّ الشاعر كان يتوقّع غرابة هذا الإيقاع في مألوف التلقّي الشعري، فقد استعان على تلك الغرابة بوسيلة إيقاعية أخرى، من شأنها أن تدعّم الغنى الإيقاعي لقصيدته، هي القافية (الهائية) المزدوجة التي تعُمّ الأشطر جميعًا.

(1) موسيقى الشعر، ص 198.
(2) ديوان البرعي، ص 299.

ولا ريب أنّ القصيدة من وزن مهمل قديم متجدّد هو وزن «الممتدّ، سمّي بذلك لكونه مقلوب المديد، فتكون أجزاؤه: فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين»[1] على حدّ توصيف الدمنهوري.

2.3. ابتكار بحور جديدة:

ويبدو صفي الدين الحلّي من أكثر الشعراء هوسًا بالبحث عن إيقاعات جديدة مختلفة؛ فقد ألفينا في ديوانه قصيدتين من بحرين غريبيْن لا مثيل لهما في تاريخنا الشعري، إحداهما مشكّلة من سبعة أبيات، منها:

«أيـــا ذا الـفـخـر ومـلْـك الـعـصـر
وســامــي الــقــدْر عــلــى الــنــسـرَيـنِ
وربّ الــفــضــل، وجـــمّ الــبــذْل
ومـــن بـــالـــعـــدْلِ حـكـى الـعـمـريْـنِ
فـقـمْ مــن بـعـد نــهــوضِ الــسـعْـدِ
فـــإنّ الـــوعـــد شـبـيـهُ الــديْــنِ
خـــذِ الـــلّـــذاتِ مـــن الأوقـــاتِ
ودعْ مـا فـاتَ قـبـيْـل الـبـيْنِ»[2].

ويظهر هذا البحر الغريب في هيئة بحرٍ صافٍ يكرّر تفعيلة ثمانية جديدة (مفاعيلانُ أو مفاعيلاتُ: //0/0/0/)، مع حرص الشاعر على ألا يكدّر صفْوها بأيّ تغيير، حتى لا يزيد البحر غرابةً، بل إنّه ورغبةً منه في جعل المتلقي يستأنس لإيقاعه (كما رأينا لدى البُرعي منذ قليل) راح يلتمس حيلة بديعية بديعة، سبقنا الرباوي إلى الإشارة إليها حين قال: «هذه القصيدة التزم فيها الشاعر الترصيع»[3]؛ نعم، فقد رصّع الشاعر أبياتها ترصيعًا بلاغيًّا وعروضيًّا، بما هو تقطيع الكلام في

(1) الحاشية الكبرى، ص 36.
(2) ديوان صفي الدين الحلي، ص 526.
(3) العروض – دراسة في الإنجاز، ص 310.

هيئة جمل متوازنة الإيقاع، متشاكلة التركيب، مسجوعة أو شبيهة بالمسجوعة؛ حيث تقع فواصلُ التسجيع عند نهايات التفعيلات.

أمّا القصيدة الأخرى، فتقع في ستّة أبيات، ومطلعها:

بشرايَ قد تنبّه لي الطّالع السّعيدْ

قد زارني الحبيبُ فذا اليومَ يومُ عيد[1].

وقد اختلف من سبقونا إليها في كيفية تقطيع وزنها؛ حيث قطّعها نور الدين صمود بهذا الشكل:

(مستفعلن مفاعلتن فاعلن فعَلْ

مستفعلن مفاعلتن فاعلن فعولْ)[2].

بينما قطّعها الرباوي بالشكل:

(فعْلن متفعِلن فعِلاتن متفعِلن

فعْلن متفعِلن فعِلاتن متفعِلن)[3].

وهو التقطيع الأقرب إلى منطق الأوزان المخترعة، ومنها وزن السّلسلة:

(فعْلن فعِلاتن متفْعلن فعِلاتانْ

فعْلن فعِلاتن متفْعلن فعِلاتانْ).

فقد جاء وزن قصيدة الحلّي، مشابها لوزن السلسلة، محافظًا على الصيغة:

فعْلن مُتفْعلن فعِلاتن متفْعلن

فعْلن مُتَفعلن فعِلاتن متفْعلان

---

(1) ديوان صفي الدين الحلي، ص 441.

(2) نور الدين صمود: تبسيط العروض، الدار العربية للكتاب، تونس – طرابلس، 1986، ص 155.
وانظر أيضًا كتابه: دراسات في نقد الشعر، الدار العربية للكتاب، تونس – طرابلس، 1982، ص 112.

(3) العروض – دراسة في الإنجاز، ص 181.

ممّا جعل الرباوي يصفه بـ»مقلوب بحر السلسلة، وكأنّه شكل من أشكال المجتث لكن بزيادة مقطعين طويلين أوّل كلّ شطر، وزيادة متَفْعلن آخر كل شطر، مع الالتزام بخبْن كل الأجزاء. أو كأنّه من أشكال بحر المضارع، كما جاء بالدائرة الرابعة؛ لكن مع قبض مفاعيلن، وخبن فاعلاتن، وزيادة مقطعين طويلين أوّل كلّ شطر، وبهذا صار هذا الوزن المخترَع كالمضارع نظمًا كميًّا»[1].

غير أنّ هذا التوصيف العروضي الدقيق يجانب الدقة – نسبيًّا – حين يربط الوزن بمقلوب السلسلة أو المجتث؛ حيث تتكرّر فيهما (فاعلاتن)، لا (مستفعلن) التي يكرّرها هذا الوزن مخبونة، أمّا تشبيهه بالمضارع (كما ورد في أصله الدائري النظري) فصوابٌ، وعليه يمكننا أن نقترح تسمية هذا الوزن الجديد بـ(مُضارع المضارع)، أو حتى (شبيه السلسلة)، إذا رمّنا ربطه بما يشبهه من البحور المخترعة في ذلك السياق التاريخي.

دون أن ننسى أنّ القصيدة التي حملتْ هذا البحر الغريب جاءت في الديوان مصدّرة بعبارة: (قال، وهو من الأوزان الأعجمية:...)! وتقتضي هذه العبارة المحيِّرة وجودًا سابقًا لوزن أعجمي معروف (لكننا لا نعرفه)، نظم عليه شعراء سابقون، ممّا يُفرغ اختراع الحلّي من محتواه!

ولا ندري إنْ كان التعبير هو للشاعر عن نفسه بضمير الغائب؟ أم للناسخ وجامع الديوان؟! أم للمحقّق (الشارح!)؟! لكنّنا نستبعد أن تكون العبارة عبارةَ الشاعر نفسه، بدليل أنّها تكرّرت في صدر قصيدة أخرى، مطلعها:

زارنـــي والـــصـــبـــاحُ قـــد سَـــفَـــرَا

وظـــلـــيـــمُ الـــظـــلام قـــد نَـــفَـــرَا[2].

(1) العروض – دراسة في الإنجاز، ص 181.

(2) ديوان صفي الدين الحلي، ص 421.

وليس وزنها من العُجْمة في شيء، بل هو وزن عربي مُبين، بائن الانتماء إلى بحر الخفيف (وقد حذفت عروضُه وضربُه، والتزم الشاعر خبْنهما معًا)؛ فهل كان يخفى ذلك على الصفي الحلّي، وهو الشاعر صاحب القصيدة من جهة، العارفِ بعروض الشعر، المنظّرِ لها؛ الضابط لمفاتيح بحورها من جهة ثانية؟!...

ثمة قصيدة أخرى قد تكون من الغنائم الشخصية لهذا البحث الذي يتفرّد بشرف الإشارة العروضية الأولى إليها!، وقد وقعْنا عليها بمصادفة عجيبة في (خريدة) العماد الأصفهاني، لشاعر مصري هو موسى بن علي (ت 552هـ)، وتقع في 14 بيتًا:

«إنّـــنـــــي بـــــدا لـــي
فـــي الـــهـــوى بـــدالـــي
مـــــذْ جـــفـــتْ وصـــالـــي
طـــلـــعـــة الـــهـــلالِ
أسْـــــــأَرتْ[1] بـــقـــلـــبٍ
فـــيـــه حـــــلّ قـــلـــبـــي
صـــــاح بـــــذْر حـــبـــي
فـــــي وصـــــال حـــبـــي
قـــــد ســـلـــبْـــت لـــبّـــي
فـــأنـــا ألـــبّـــي
ربّـــــة الحـــجـــال
لـــم تـــدعْ حـــجـــى لـــي

(1) من المؤكد – في تقديرنا – أنّ شكل المحققين للفعل (أَسْـأرْتَ) بهذه الطريقة، خاطئ وينكسر الوزن بسببه؛ لذلك نرجح أن يكون الصواب لغويًا ومعنويًا وعروضيًا هو (أسْأرَتْ)؛ حيث يعود ضمير الفعل الماضي المؤنث على طلعة الهلال الباقية بقلبه.

أســـــــــــرثْ جـــنـــانـــي
ربّـــــــــــة الحـــــنـــــان
ذخـــــــدُّهـــــا دهـــانـــي
فـــهْـــو كـــالـــدّهـــانِ
عـــــاذلـــــي دعـــانـــي
جـــيـــدهـــا دعـــانـــي
فـــــأبـــــاد حـــالـــي
عـــــاطـــــلاً وحَـــــالـــي
لـــم يـــجِـــطْ بـــعـــادِ
مـــا جـــنـــى بِـــعـــادي
هـــا أنـــا أنـــادي
نـــحْـــو كـــلّ نـــادي
مَـــنْ مُـــجـــيـــرُ صـــادِ
مـــؤمـــنٍ بـــصـــادِ
سُـــلَّ بـــالـــنِّـــصـــال
لـــلـــهـــوانِ صـــالِ»[1].

تبدو القصيدة غريبة الوزن، بديعة الإيقاع، لطيفة الوقع،... لكن، وقبل أن نستعرض غرابتها العروضية، نشير إلى صاحبها الذي يورده صاحب (الخريدة) باسمه، وباسم آخر، على سبيل الظنّ بأنّهما اسمان لمسمّى واحد: «موسى بن علي الشاعر الإسكندراني، أظنّه السّخاوي»[2]، وحين رحنا نلتمس (السخاوي) هذا، في

(1) العماد الأصفهاني الكاتب: خريدة القصر وجريدة العصر – قسم شعراء مصر، نشره: أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس، الجزء الثاني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1952، ص 113.
(2) نفسه، ص 113.

جزء آخر من أجزاء (الخريدة)، ألفيناه يقدَّم باسم «الفقيه البليغ أبو عمران موسى بن علي السخاوي»[1]، مع إشارات تاريخية قاطعة تؤكّد عصره:

– « ... ذكره لي الأمير عز الدين محمد بن مصال في سنة سبعين وأثنى على فضائله وقرّظها ...»[2].

– « ... ولما وصلتُ إلى القاهرة سنة اثنتيْن وسبعين دخلتُ إلى القاضي الفاضل يومًا، وعنده للبليغ السخاوي قصيدة قد مدَحه بها ...»[3].

– « ... قال (يقصد القاضي الفاضل): سمعتُ الملك الناصر يثني على بلاغته، وبديهته في براعته، وأنّه سمّي بليغًا لنثره الذي هو أحسن من شعره، وتوفي فجأة (...) سنة اثنتين وسبعين»[4].

حين نستحضر هذه المؤشرات التاريخية: العماد الكاتب (519 – 597هـ) الذي كان نائبًا للقاضي الفاضل (526 – 596هـ) في رئاسة (ديوان الإنشاء)، والقاضي الفاضل وزير الملك الناصر؛ الذي هو صلاح الدين الأيوبي (– 589 532هـ) وحين نستحضر أنّ (خريدة) العماد تتناول «الشعراء الذين كانوا بعد المئة الخامسة إلى سنة 573هـ»[5]، وأنّ الشاعر السخاوي صاحب القصيدة المذكورة قد توفي سنة 572هـ، وأنّه يحظى بتلك السمعة الشعرية والأدبية الطيبة لدى القاضي الفاضل وما أدراك ما القاضي! (الذي كان صلاح الدين الأيوبي يمتدحه بمقولته الشهيرة: لا تظنوا أني ملكت البلاد بسيوفكم بل بقلم القاضي الفاضل!) ندرك بعد ذلك كله، أننا أمام شاعر مقتدر من شعراء القرن السادس، فاطمي العهد، وقد

(1) الخريدة (قسم شعراء مصر)، ج1، 1951، ص 170.
(2) نفسه، ص 170.
(3) نفسه، ص 171.
(4) نفسه، ص 173.
(5) نفسه، ص ل (شوقي ضيف، المقدمة).

أدرك طلائع العهد الأيوبي، وأنّ قصيدته قد خرجت عن عمود الخليل بن أحمد، مفنّدة لادّعاء المرحوم عبد العزيز الأهواني بأنّ شعراء القرن السادس «عاشوا في دواوين الشعر العربي القديم أكثر ممّا عاشوا في بيئاتهم المعاصرة»[1]، وأنّه «يمكن أن يوصَف العصر [الأيوبي] كلّه بالعقم والانحراف»[2]!.

وجْه الجدّة في قصيدة السخاوي يكمن في نسجها على تفعيلتيْ بحْريْ الدائرة الخامسة (المتّفق): المتقارب والمتدارك، أيّ البحر وشقيقه، أو البحر ومقلوبه، أو الأصل وفرعه، مزاوجًا بين التفعيلتين الخماسيتين القصيرتين، مبتدئًا بالتفعيلة الفرعية (فاعلن)، ومعقّبًا بالتفعيلة الأصلية (فعولن):

فـــــاعـــــلـــــن فـــعـــــولـــــن

فـــــاعـــــلـــــن فـــعـــــولـــــن

وقد خلت (فعولن) من أيّ زحاف أو علّة، بينما عرَضَ الخبن (حذف الثاني الساكن) لتفعيلة (فاعلن)، في أربعة مواضع (صدور الأبيات الثالث والسابع والعاشر، وعجز البيت الخامس).

وإذا كان مثل هذا المزج قد حدث في قديم الشعر العربي، على مستوى بعض أبيات جزئية قليلة ضمن موشحات شهيرة لابن اللبّانة والأعمى التطيلي وأبي بكر محمد بن الأبيض وابن غرلة[3]...، فإنّ الجمع بين البحريْن الشقيقيْن على مستوى قصيدة كاملة لم يبدأ – في تقديرنا – إلا مع قصيدة السخاوي هذه، قبل أن ينتبه الناس إلى جمال هذا التركيب الإيقاعي في عصرنا الحديث مع الأنشودة الطفولية الفظيعة (قطّتي صغيره)[4].

(1) عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في شعره، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962، ص 04.
(2) نفسه، ص 03.
(3) عبد العزيز نبوي: العروض والقوافي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 2018، ص 211.
(4) تنسَبُ هذه الأنشودة، في بعض كتب الأطفال، إلى سعيد جودت السحار، تارة، ومحمد الهراوي تارة أخرى (مع أننا مشطنا أشعاره كلها ولم نجدها!)، وقد وقعنا عليها بالمصادفة (منع اختلاف يسير في رواية بعض أبياتها الأربعة)، ونحن نقلب الأعداد الكاملة لمجلة (أبولو)، منشورة في العدد الثالث من المجلد الأول (نوفمبر 1932، ص 256)، ضمن باب (شعر الأطفال)، منسوبة إلى شاعر لا عهد لنا بمعرفته (أحمد خيرت)!.

ومن الواضح – في رأينا – أنّ قصيدة البارودي العجيبة:

(املِا القدحْ × واعصِ من نصحْ)، التي زعم إبراهيم أنيس أنّها «من وزنٍ مخترع لا عهد للعروضيين به»[1]!، وقصيدة شوقي التي تأثرت إيقاعَها: (مال واحتجبْ × وادّعى الغضبْ)، وقصيدة الكاظمي – قبلها أو بعدها –: (أنتَ لا جَرَمْ × بدْرنا الأتمْ)...، إنّما ترتدّ جميعها إلى هذه الصيغة العروضية (وقد حُذِفت عروضها وضربها)، وللحديث بقيّات[2]....

بقي أن نشير إلى أننا اقترحنا – في مرحلة سابقة – أن نسمّي هذا البحر بـ(المتدارب)، نحتًا من المتدارك والمتقارب، ثمّ تخلّينا عن التسمية، بعدما فوجئنا – في بعض مواقع التواصل الاجتماعي – بسجالات حادة حول أسبقية استعمال التسمية ذاتها، في السياق ذاته، وهذا من أغرب ما وقع لنا من توارد الخواطر وأطرفها!.

واليوم نقترح تسميات أخرى، عسى أن تنال نصيبها من التداول الاصطلاحي، كأن تكون (البحر القصير)، على غرار بحر الطويل؛ وليس أقصر في تفعيلات العروض من التفعيلتين الخماسيتين (فاعلن وفعولن).

أو بحر المتفق (أو مزيج المتفق)؛ نسبة إلى الدائرة الخامسة (المتفق) التي لا تضمّ سوى هذين البحرين.

أو مشطور الشقيقين (وهو مشطور فعلًا؛ لأنّه مربع التفعيلات، بينما المتقارب والمتدارك مثمنان، كما أنّ «الشقيق» هو أحد أسماء المتدارك؛ وهو شقيق – فعلًا – للمتقارب في دائرته وفي تفعيلته الخماسية وفي تفرّعه عن الأصل، وفي كون

(1) موسيقى الشعر، ص 186.

(2) بدأنا، في السنوات العشر الأخيرة، نشتغل على كتاب قيد الإنجاز حول هذه القضية الشائكة، من زوايا تاريخية وعروضية ونقدية شاملة، وقد اهتدينا فيه إلى جمع كمٍّ كبير – لم يخطر ببالنا – من نماذج هذا البحر لدى كبار الشعراء، وفي النفس روح جهنمية تنادي: هل من مزيد؟!.

أحدهما مقلوبًا للآخر؛ ولذلك شاع استعمالهما معًا داخل القصيدة الواحدة في كثير من شعر التفعيلة المعاصر).

4. التجاوزات العروضية:

خلافًا لما كان يحدث في الشعرية العربية القديمة حتى العصر العباسي الأوّل، حيث يهيمن الصفاء اللغوي والإيقاعي، ويندر بل يكاد يستحيل العثور على خطأ عروضي دون مسوّغات، فإنّ الشعر في العصر المملوكي والعثماني، بخاصة، قد صار عرضة للّحن اللغوي[1] والتجاوز العروضي، في غياب الرقابة النقدية، وفي ظلّ اجتياح العامية للغة الكتابة.

ولم يعد غريبًا أن نصطدم بأخطاء عروضية فادحة، لا سبيل إلى تخريجها، حتى على مستوى كبار شعراء ذلك العصر، الذين ألِفْنا اقتدارهم الشعري، وربما درايتهم الواسعة بعلم العروض وموسيقى الشعر كذلك!.

ففي قول الصاحب الأنصاري:

بمَـــا فـيـك مـــن سُـــكْـــر خـفـيٍّ

وفـــي عـيـنـيـكِ مـن سـحـرٍ مُـبـين[2]

كسر عروضي واضح لإيقاع بحر الوافر، على مستوى تفعيلة الصدر الأولى التي تحتاج نهايتها إلى سبب خفيف!.

وفي قول الشاب الظريف:

مـــرّت عـلـى طـول المـــدى حِـجـجـي

وكم شكوتُ فلم تصغوا إلى حُججي[3]

(1) يراجع، على سبيل المثال، تنبيه لجنة (معجم البابطين) على الأخطاء اللغوية الكثيرة في نماذج محمد الأبشيهي (ت 852هـ) ضمن قسم (شعراء مصر).

(2) ديوان الصاحب الأنصاري، ص 502.

(3) ديوان الشاب الظريف، ص 83.

غياب كامل لتفعيلة الصدر الثانية، أَوْدى بوزن البسيط!.

ومن عَجَبٍ أن نصطدم في ديوان صفي الدين الحلّي بما يقارب عشرين خللًا عروضيًّا ضمن بنية قصائده الخليلية، وهو من أشعر شعراء عصر الدول والإمارات، وأكثرهم معرفة بضوابط الأوزان وإحاطة بقواعد الفنون الشعرية!.

لكن هذه المكان الإبداعية والنقدية السامقة لم تمنعْه من السقوط بين حركات (الخفيف) وسواكنه؛ حيث تنكسر تفعيلة الصدر الثانية في قوله:

زينتي لبْس جارحتي في زمان

عجزتْ راحتاه عن إعجاز[1]

وكذلك ينكسر صدر البسيط، في قوله:

ومنْ غدا اسمُ أمّه نعْتًا لآمِنِهِ

فتلك آمنةٌ من سائرِ النّقَمِ[2]

كما ينكسر عجُز المتقارب، في قوله:

فقد قيل إنّ عقول الرجالِ

تحت ألسنة أقلامهَا[3]

وتتعثّر تفعيلة الوافر الأولى في صدر بيته الآتي:

لو كان لريح نكهته هبوبُ

لأوشكت الجبال لها تذوب[4]

ويختلّ عجز بيت قصيدته ذات الوزن (المنسرح)، فيصبح من البسيط:

---

(1) ديوان صفي الدين الحلي، ص 725.
(2) نفسه، ص 698.
(3) نفسه، ص 661.
(4) نفسه، ص 646.

ولـــوْ أتـــى الأصـــمـــعـــيُّ يـنـشـده

شـعـرًا لأَصـبـح مـن خـوفٍ بـه لَحَنَهْ[1]

وقد سبقتنا لجنة (معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات) إلى تصويب اختلال عروضي آخر في دالية الحلّي: حاولتْ رؤوسهم صعودًا..[2].

كما صوّبتْ بيتَ محمد الحِفْني (ت 1181هـ):

صـــــلّ وســـــلّـــــم ربّـــــي

عـلـــى الـــرَّســـول المحـــيّـــا[3]

بزيادة أداة النداء القريب (أربّـي)، وإنْ كنا لا نرى داعيًّا كبيرًا إلى ذلك؛ فقد نلتمس في قابلية عروض (المجتث) لعلّة (التشعيث) غير اللازمة عذرًا نسبيًّا للشاعر!.

مع إشارة أخيرة، إلى أنّ اللجنة ذاتها قد سهت أثناء تخريج أوزان بعض قصائد المعجم[4]!.

ثالثا - عصر الشكلانية العربية - أشكال وفنون شعرية مختلفة:

رأينا أنّ عصر الدول والإمارات كان عصر ثراء إيقاعي مدهش، انعكس بالإيجاب على الشكل الجمالي للشعر العربي، وسنرى الآن كيف أن القصيدة العربية صارت - على امتداد ذلك العصر الطويل - معرضًا لزَرابي الأشكال الشعرية المبثوثة، ونمارق الفنون المصفوفة...

---

(1) نفسه، ص 211.

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، المجلد 19، ص 577.

(3) نفسه، شعراء مصر.

(4) ومن ذلك السهو: النموذجان (2 و6) من أشعار محمد بن عبد القوي (ت 852هـ): حيث عدّتهما من مجزوء الخفيف (وهما من مجزوء الكامل)، كما صنّفت النموذج السادس لمحمد الأزهري ضمن الرجز، بالرغم من أنّ عجز المطلع يبين عن الكامل: «قاضي القضاة وسيّد الأعيان»!...

وقد اكتنزت تلك الجنّة الإنشائية صنوفًا من حلل البلاغة وحلي بديعها وحجارتها اللفظية الكريمة، وكانت الرقعة الأندلسية والمغربية فضاءً للتّوشيح، و(دارَ طراز)؛ بتمام ما أراده ابن سناء الملك (ت 608هـ) حين تعمّد اصطفاء هذه التسمية عنوانًا لكتابه[1]، قبل أن ينجذب كثير من أهل المشرق إلى تلك الدار وما حوتْه من مغريات حريرية ومذهّبة ومعتّقة ومطرَّفة ومتحوفة... (ولسنا ها هنا سوى مقلّدين لأوصاف المنظِّر الأول لهذا الفنّ البديع!).

وليس مهمًّا، في نظر شعراء ذلك العهد، أن تكون تلك الزخارف الشكلية المنمّقة خداعةً في محتواها الدلالي، لأنّ احتفاءَهم بالزخرفة البديعية كان أقوى وأوْلى وأهمَّ من المحتوى الذي تحمله تلك التحفة اللفظية.

وما ذلك بالمستغرب في عصر كان أزهى عصور ازدهار فنّ العمارة، في عهده المملوكي خصوصًا، أو لكأنّ شعرية ذلك العصر كانت تستجيب تمامًا لمراد صلاح فضل ممّا يسمّيه «الأرابيسك الشعري»[2]؛ بما هو أنساق فنّية جميلة تتمظهر في هندسة البناء اللغوي وألوان الزخرف البديعي.

فكان العصر – في نظرنا – جديرًا بتسمية عصر الشكلانية العربية، بامتياز كبير. وكان المسار الشعري امتدادًا لمسار المارقين عن (عمود الشعر)، فكان (التصنيع) و(التصنّع)، في مرحلة ما بعد (الصنعة) الأولى باصطلاحات شوقي ضيف[3].

---

(1) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، عُني بتحقيقه ونشره جودة الركابي، المطبعة الكاثوليكية، دمشق، 1949، ص 38.

(2) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 229.

(3) التصنيع عنده هو «الزخرف والتنميق» أمّا (التصنّع) الذي ساد ابتداءً من القرن الرابع الهجري في نظره، فهو «التطرف في التكلّف وما ينطوي في ذلك من تعمل وتعقيد». ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 13، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 09.

وفي غمرة انبهار الشعراء (ومن آزرهم من البلاغيين) بتلك الأشكال الفسيفسائية البديعة، حدث الانزلاق المعنوي نحو ضروب من الشعر العابث وأغراض التسلية التي تعدم المقاصد الدلالية العميقة؛ فشاعت الأحاجي والألغاز، والمقطوعات التي «تصف أمرًا تافهًا أو آلة أو أداة...»[1].

وكذلك شاع، بجوار التصوّف والمديح النبوي، لون من «الغزل الديني، وأصبح ذا وجهين يقرؤه التقي في مجالس التقى، ويقرؤه الماجن في مجالس الخلاعة، ولا يدري الناظر إليه، لأوّل وهلة، أهو شعر ماجن أم شعر رمزي عميق بالمعاني الصوفية»[2]!.

وعمّت التناقضات الموضوعاتية كثيرًا من الدواوين؛ وأصبح طبيعيًا جدًّا أن يتجاور في الديوان الواحد، كديوان صفي الدين الحلّي، غرضان متباعدان (عمرك اللَّه كيف يجتمعان!): المديح النبوي المقدّس و(الإحماض) الخليع المدنّس!.

وحلّت لعنة اللازمة (وقال مُلغزًا:....) بكثير من الدواوين، ومنها ديوان ابن الفارض الذي حفل بما يقرب من عشرين لغزًا شعريًّا[3]؛ في البطيخ، والحنطة، وحلوى اللوزينج،... وما شاكلها من التفاهات التي لا تليق بمقامه الصوفي المحمود!.

وما نبرّئ ابن نُباتة (أمير شعراء المشرق) الذي لم يسلم ديوانُه من تفاهات موضوعاتية متفرقة؛ حيث ينظم في من أهداه ديكًا! أو مشمشًا! أو شاشًا!... وفي من وقع من بغلته! ويداعب صاحب أنف كبير! أو يعزّي صاحبًا في حماره!... وسواء ذلك من السذاجات الشعرية[4]. ولم يفُتّه كذلك أن يكرّس مقطوعات ليست

(1) الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص 149.
(2) نفسه، ص 148.
(3) ديوان ابن الفارض، ص ص 195 – 204.
(4) ديوان ابن نباتة، ص 161، 163، 164، 269، 238، 311.

بالقليلة للإلغاز[1]، الذي سما به البلاغيون سموًّا اصطلاحيًّا غريبًا، فجعلوه من بديع البلاغة العربية[2]!.

ولا نريد أن نعمّم هذا الانحطاط، حتى لا يطمع الذي عنده قلّة اطلاع على العصر وثقافته فيجرَّ العصر برمّته إلى تهمة (الانحطاط) الجائرة!.

ولكننا نجزم بأنّ العصر كان عصر ابتكارات شكلية كبيرة، وإن كانت عقيمة أحيانًا. وسنقف الآن عند طائفة من تلك الأشكال والفنون المبتكرة التي تؤكّد شكلانية العصر.

أ. الفنون الشعرية المستحدثة

تسمّى (الفنون الشعرية) أو (الفنون السبعة) أو (الفنون الشعرية المستحدثة)... ولعلّ صفي الدين الحلّي أن يكون أوّل من تناولها بالتنظير والتقعيد في كتابه (العاطل الحالي والمرّخص الغالي)، وقد أشار إلى اتفاق الناس في عددها، واختلافهم في تحديدها[3]، فمن تلك الفنون السبعة أربعة لا خلاف حولها (الدوبيت، المواليا، الكان وكان، الموشح)، لكن أهل المغرب بالقياس إلى أهل العراق يستعيضون عن (القوما) بـ(الحُماق)، وعن (الزجل) بـ(الحجازي).

ومن الغريب ألاّ يذكر الحلّي (السلسلة)، وكذلك من أخذوا برأيه كالأبشيهي في (المستطرف)، ويذكر (الشعر القريض) بدلا من السلسلة! وأنّى للشعر القريض أن يكون مستحدثًا، وكلّ هذه الفنون المستحدثة ملحقة به، وكان ممكنًا أن نؤاخذ

(1) نفسه، ص 162، 310، 311، 330، 413، 465، 466، 522، 574.

(2) ومنهم: صفي الدين الحلي (شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، ط2، 1992، ص 212)، والشهاب الأبشيهي (المستطرف من كل فنّ مستظرف: 367/2)، وابن حجة الحموي (خزانة الأدب وغاية الأرب، 166/4)، وجلال الدين السيوطي (شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، دار الفكر، بيروت، د.ت، ص 137)، وعبدالغني النابلسي (نفحات الأزهار، ص 231).

(3) العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 02 – 03.

الحلّي بما فعل، لولا أنّه يصطنع مصطلحًا آخر يليق بتقسيمه، وهو (الفنون السبعة) حينًا، و(فنون النظم) حينًا آخر.

لكن الأشهر عند جمهور العروضيين والنقاد، أنّ الفنون المقصودة هي: الدوبيت، والسلسلة، والموشح، والمواليا، والزجل، والكان وكان، والقوما.

أ. 1. الدوبيت: رباعيات عربية بنكهة فارسية:

الدوبيت هو أشهر الفنون السبعة المستحدثة، وهو أدنى إلى الأوزان منها إلى الفنون، بل هو أقربُ الأوزان المخترعة نسبًا إلى روح العروض الخليلي.

واسمه مركّب من السابقة الفارسية (دو)؛ بمعنى اثنين، والكلمة العربية (بيت)؛ فكأنّه البيت الثنائي (ذو الأشطار الأربعة)، أو كأنه مثنوي مضاعف، يُحرَص فيه على مجيء أشطاره (الأوّل والثاني والرابع) متماثلة القافية، واختلاف قافية الشطر الثالث.

وصيغته العروضية هي: (فعْلن متَفاعلن فعولن فعِلُن) في كل شطر، مع جواز تحوّل متفاعلن (إلى متْفاعلن، أو متَفاعيلن، أو متفاعيلُ)، وجواز تحوّل فَعِلُن الأخيرة (إلى فعْلن، أو فعلانْ).

وقد كان حازم القرطاجني[1] سبّاقًا إلى تسمية هذا الوزن باسم (الدبيتي)، ووصفه بالوزن «المستطاب في الذوق والأحسن في الوضع»، وقطّعهُ بالشكل (مسْتفعلن مستفعلن مفْتعلن) في كلّ شطر؛ مع جواز ورود الجزء الأخير (مستفعلن)، والأوّل (مفعولاتن)، وفي حالة الجَزْءِ يمكن أن تتحوّل مستفعلن إلى (مفعولن).

وكان تقطيع حازم هذا، المختلف، داعيًا لبعض العروضيين المعاصرين كي يربطوا صلةً للدوبيت بالرجز[2]، وأخرى لمجزوء الدوبيت بمخلع البسيط «لكن وتد الجزء الأول حذف ساكنه، والتزم الشاعر هذا الحذف في كل قصيدة»[3].

(1) منهاج البلغاء، ص 241 – 242.
(2) الرباوي: العروض، ص 180.
(3) نفسه، ص 181.

كما أنّ أحد العروضيين القدماء (الدماميني: ت 827هـ)، شطّ وتطرّف حين ادّعى أنّ ذلك المجزوء «هو من بحر الوافر، غير أنّه أعْقص الجزء الأول والرابع، معقول الثاني والخامس، والعروض والضرب مقطوفان»[1]!، وهو أقصى الشطط وأقْسى المعاياة؛ إذْ يفترض علّة شبه خرافية (العقص) في موضع خرافي (مطلع العجز)، وهبْ أنّها وجدت، فهي من العلل غير اللازمة التي لا تقع إلا في مطلع القصيدة، لكن التزامها على طول القصيدة – في نظره – إنّما «هو من التزام ما لا يلزم»!.

لكن الدوبيت «وزن مخصوص»، بتمام المعنى، كما بيّن ذلك الدكتور عمر خلوف في كتابه الشامل العميق (البحر الدبيتي)[2]، الذي لا يكاد يترك زيادة لمستزيد.

وقد التبس هذا الوزن، في دراسات الدارسين، باسم آخر جعلوه مرادفًا له على نحو ما فعل سامي يوسف الذي اكتفى بتسمية كل النماذج (الدوبيتية) الواردة في كتابه «رباعياتٍ»[3]، ولم يومئ إلى التسمية الفارسية المعرّبة! وليس ذلك كذلك ! فليست (الرباعيات) سوى نتف ومقطوعات شعرية تتكوّن من أربعة أشطار أو أربعة أبيات[4]، وتنظم على سائر البحور.

ونكاد نقول إنّ كل دوبيت رباعية، وليس كل رباعية دوبيتًا، لولا أننا رأينا بعض نماذج الدوبيت الشاذة تنحرف عن كمّها الرباعي إلى طول غير محدّد؛ كما فعل البهاء زهير حين نظم قصيدته الشهيرة:

يـــا مـــن لـــعـــبـــتْ بـــه شـــمـــولُ

مـــا ألـــطـــف هـــذه الـــشـــمـــائـــلْ[5]

(1) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحسّاني حسن عبد اللّه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص 21.
(2) عمر خلوف: البحر الدبيتي (الدوبيت) – دراسة عروضية تأصيلية جديدة، مكتبة الملك فهد، الرياض، ط1، 1997.
(3) الأدب العثماني، ص 186.
(4) الأصل أنّ الرباعية بيتان اثنان (أربعة أشطار)، لكننا اطلعنا على رباعيات شعرية معاصرة (رباعيات تراتيل السحاب لأحمد القدومي، الرباعيات لعز الدين ميهوبي، رباعيات الراوي لحارث الراوي، رباعيات آخر الليل لعبد اللّه حمادي،....) ففوجئنا بها تقع جميعًا في أربعة أبيات!.
(5) ديوان بهاء الدين زهير، ص 277.

على مجزوء الدوبيت، في 17 بيتًا، ونظم أخرى على الوزن ذاته في سبعة أبيات:

تـــأبـــى وإلـــــى مـــتـــى الـــتـــمـــادي

قـــد آن بـــــأن يُـــفـــيـــق غـــــافـــلْ[1]

وذلك بالرغم من أن ديوانه يتضمن أربعة نماذج أخرى[2]، لا يتعدّى أيٌّ منها أربعة أشطار!.

ومثل ذلك صنيع الصاحب الأنصاري الذي نظم قصيدته:

لـــي فـــي ولـــهـــي عـــلـــيـــك مَـــذهـــبْ

بـــالـــصّـــوْن وبـــالـــوفـــاء مُـــذْهَـــب[3]

في 13 بيتًا من مجزوء الدوبيت، ونظم ثلاثًا أُخر[4] على الوزن ذاته، بأنفاسٍ واضحة للبهاء زهير!، الأولى في 14 بيتًا، والثانية في 13 بيتًا، والثالثة في ستّة أبياتٍ، وقد خلا ديوانه تمامًا من الدوبيت ذي البيتين.

وإذا كان جمهور العروضيين، ومنهم الدمنهوري[5]، يذكر سبعة أنواع أو قوالب من الدوبيت (خمس أعاريض وسبعة أضرب)، فإنّ عمر خلوف يوسّع تلك القوالب - واقعيًا ونظريًا - إلى 43 قالبًا (19 تامًّا و10 مجزوءات و14 مشطورًا)[6]!.

لقد كان القرن السابع الهجري أزهى عهود انتشار الدوبيت، بالرغم من أنّه عُرف قبل ذلك في نماذج قليلة لدى أبي سعيد بن أبي الخير، وأبي العباس الباخرزي، وفتيان الشاغوري،... لكنّه سرعان ما اشتهر بعد ذلك وعمّ الدواوين

(1) نفسه، ص 278.
(2) نفسه، ص 48، 221، 367، 380.
(3) ديوان الصاحب الأنصاري، ص 85.
(4) نفسه، ص 134، 449، 514.
(5) الحاشية الكبرى، 37.
(6) البحر الدبيتي، ص ص 95 - 98.

والمختارات؛ وقد رأينا في العمل الإحصائي الذي قمنا به سابقًا أنّ مجموع ما نظم منه (وبخاصة لدى التّلّعفري والشاب الظريف وابن الفارض والحلّي...) قد بلغ مبلغًا كبيرًا نسبيًا بوّأه مكانةً متقدّمةً في واقع الشعر المملوكي خصوصًا، جعلته يتقدّم تسعة بحور خليلية كاملة!.

وقد علمنا أنّ المرحوم كامل مصطفى الشيبي (1927 - 2006 م)، جمع (ديوان الدوبيت في الشعر العربي في عشرة قرون)[1]، مذيلًا بمستدرك، يقع في 754 صفحة، ويشمل 150 شاعرًا!، وعليه فلا معنى لما زعمه إبراهيم أنيس (غفر اللَّه له!) من الاعتقاد بأنّ الدوبيت «لم يشع شيوعًا كافيًا في اللغة العربية حتى يصبح مألوفًا بين الناس، بل لم يروَ أنّ شاعرًا مشهورًا قد اختصّه بنصيب وافر من شعره»[2]!

وليس أدلّ على فساد هذا الرأي من دواوين ابن الفارض والتّلّعفري...، بل يكفي أنّ ديوان ابن خلكان (ت 681هـ)، المصنوع في ختام الجزء السابع من (الوفيات)[3]، يتضمّن 30 دوبيتًا (من أصل 57 قصيدة ومقطوعة ونتفة)؛ أي أكثر من نصف الديوان برمّته، وربّما كان (معجم البابطين)[4] مجحفًا بحقّ هذا الشاعر حين اختار له سبعة نماذج شعرية تشيح تمامًا عن أبرز ما في شعره وهو الدوبيت!.

أ. 2. (السلسلة) والارتباط الغامض بالدوبيت:

هي فن من الفنون السبعة المستحدثة، ومن عجَب ألاّ يذكرها صفي الدين الحلّي بتاتًا في (العاطل الحالي)، بالرغم من نظمه على وزنها في ديوانه مرّتين اثنتين!.

(1) لم نتمكن من الاطلاع عليه، لكننا استخلصنا وصفه من مراجع متفرقة، أبرزها كتاب (البحر الدبيتي)، ص 13.
(2) موسيقى الشعر، ص 204.
(3) وفيات الأعيان: 7/ 103 - 107.
(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات.

وهي «فنّ شعري محدث مجهول النشأة قليل الذيوع»[1]، بل هي «وزن غريب حقًا»[2]، ومن أمارات غرابته أنّ لا أحد ممن قرأنا لهم استطاع أن يكشف لنا سرّ تسمية هذا الوزن بذلك الاسم...

صيغة هذا الوزن هي (فعْلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) في كل شطر؛ وغالبًا ما تجيء تفعيلاتها الثلاث الأخيرة مخبونةً، وتجيء التفعيلة الأخيرة مقصورة أيضًا (فَعِلاتانْ)، مما يعني أن بحر السلسلة كأنّه «بحر الخفيف، بزيادة مقطعين طويلين أوّل كل شطر، والتزام الخبن في كلّ أجزائه»[3].

وعلى الرغم من أنّ ما أتيح لنا من نماذج (السلسلة) إنّما يندرج جميعه في إطار النظم المعْرب، فضْـلًا عن إقرار بعض الكتب العروضية الرزينة بذلك (ومنها تحفة ابن أبي شنب)[4]، فإننا فوجئنا بعروضيين آخرين يرون عكس ذلك؛ ومنهم عبد العزيز نبوي الذي يقدّم السلسلة بوصفها «أحد الأوزان في الشعر الملحون»[5]، ولعلّه متأثر برأي لإبراهيم أنيس حول هذا الوزن الغريب الذي «أغرب ما فيه أن أهل العروض قد زعموا لنا أنّ ألفاظه جاءت معربة، مع أنّ قافيته المردوفة توحي بأنّه ربما كان من أوزان الشعر العامي، وأنّ الأمثلة المروية لهذا النظم كان ينطق بها نطقًا عاميًا»[6]؛ مع أنّ القافية المردوفة (حتى حين تسبق الروي الساكن في القافية المقيدة) لا يمكن أبدًا أن تدلّ على عامية النظم، بل كثيرًا ما نصادفها في الأشعار (الرملية) ذات الضرب المقصور.

---

(1) محمد محي الدين مينو: معجم مصطلحات العروض، ص 162.
(2) موسيقى الشعر، ص 205.
(3) العروض – دراسة في الإنجاز، ص 181.
(4) محمد بن أبي شنب: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 1990، ص 124.
(5) عبد العزيز نبوي: العروض والقوافي بين القديم والجديد، ص 376.
(6) موسيقى الشعر، ص 205.

غير أنّ أغرب ما صادفنا من آراء الباحثين والعروضيين في هذا الوزن، وأكثرها إشكالية، هو الإصرار على ربط السلسلة بالدوبيت؛ إلى حدّ أنّ أكثر الداعين إلى ضرورة الفصل بينهما كالدكتور عمر خلوف، انتهى إلى أنّ السلسلة بحر «شديد الشبه بالدوبيت»[1]!.

بينما رأينا، سابقًا، أنّ محقّقيّ ديوانيّ الصاحب الأنصاري والبهاء زهير يطابقان تمامًا بين السلسلة ومجزوء الدوبيت!، والأكثر من ذلك أن إميل بديع يعقوب – في معجمه المفصّل – لا يكتفي بالقول إنّ السلسلة فنّ «ينظم بيتيْن بيتيْن»[2]!، وهذا ليس صحيحًا، أو ليس بالضرورة في أسوأ الأحوال، وسنرى ما يفنّده من النماذج، بل إنّه كأنما يتكلم عن السلسلة وفي ذهنه صورة الدوبيت! ذلك أنّ الدوبيت عنده «نوع من الشعر له وزن خارج على البحور الشعرية المتداولة، ويعرف عند المحدثين ببحر السلسلة، أو الرباعي»[3]!!! ولسنا ندري من هؤلاء المحدثون الذي يتحدّث نيابةً عنهم! بل لعلّه يقلّد رأيًا قرأناه في كتاب عروضي للشاعر الكبير معروف الرصافي، جاء فيه: «وزن الدوبيت المسمى عندهم ببحر السلسلة»[4]! تارة، وتارة أخرى الدوبيت «ويسميه الشعراء المحدثون بحر السلسلة أو الرباعي»[5]!؛ فما أشبه الرأي بالرأي!

وأمّا صفاء خلوصي فلم يبالغ، وإنّما اكتفى بذكر (السلسلة) على أنّه «يلحقه بعضهم بالدوبيت»[6].

---

(1) البحر الدبيتي، ص 181.
(2) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص 271.
(3) نفسه، ص 240.
(4) معروف الرصافي: الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، تقديم وتعليق كمال إبراهيم ومصطفى جواد، مطبعة المعارف، بغداد، 1956، ص 27.
(5) نفسه، ص 113.
(6) فن التقطيع الشعري والقافية، ص 359.

لكن الغريب في ذلك كله ألا نجد مرجعًا لهذا الرأي الغريب في أقدم الإشارات التراثية إلى بحر السلسلة، ولعلّ أقدمها مبثوث في معجم ياقوت الحموي[1] (ت626هـ) بمناسبة حديثه عن الأديب الشاعر حمزة بن علي أبو يعلى بن العين زربي (ت556هـ) الذي يورد له قصيدة نونية من أحد عشر بيتًا، على أنّها - وبوضوح اصطلاحي شديد - «من بحر السلسلة»[2]:

هل تأمنُ من يُبقي لك الخليط إذا بانْ

للهمّ فؤادًا وللمدامع أجفانْ

ويستخلص ممّا جاء في هذه الإشارة القديمة، بكل أبعادها التاريخية والنقدية، أنّ هذا البحر قد نشأ في حدود القرن السادس الهجري، وأنه معرَبٌ فصيح النظم، وأنّه جاء تاليًا للدوبيت، وأنّه يختلف عن الدوبيت في عدم تقيّده بنظام الأشطار الأربعة، ولا بنظام تقفية محدَّد؛ حيث لم يلتزم الشاعر هنا أكثر من رويّ (نونيّ) موحّد في نهايات الأبيات الأحد عشر، وأنّ ياقوت الحموي قد سمّى وزنه (بحر السلسلة) وكفى بذلك اصطلاحًا.

ولعلّ التسمية كانت معروفة من قبل ياقوت (الذي ولد بعْد موت ذلك الشاعر بما يقارب العشرين سنة)، لكنّه لم يومئ إلى أي علاقة بين السلسلة والدوبيت، وهو ما يقلل من أهمية قول عمر خلوف عن السلسلة: «وأغلب الظن أنّ أحد الشعراء قد شققه من وزن الدبيتي قصدًا»[3]!.

مع ملاحظة أخرى لم ينتبه إليها العروضيون، وهي أنّ ثلاثة مواضع من هذه القصيدة (صدرا البيتين الثاني والسابع، وعجُز البيت الثالث) لم يبدأ فيها الوزن

---

(1) معجم الأدباء: 3/ 1221.

(2) نفسه. وقد قطّع المحقق (الدكتور إحسان عباس، وهو شاعر أيضًا) وزنها بالشكل:
مستفعلن فاعلن مفاعلتن فلْ!!! (ينظر هامش الصفحة السابقة).

(3) البحر الدبيتي، ص 182.

بسببين خفيفين (/0/0)، كما هو معتاد، بل بدأ بوتد مجموع أو سببين خفيفين حذف ساكن أولهما (//0)! ولم تتكرّر هذه الملاحظة في قصائد أخرى ممّا قرأنا.

وعلى العموم فإنّ هذا الوزن كان نادر الحضور في الواقع الشعري لعصر الدول والإمارات، بدليل نسبته الضعيفة في المدونة العريضة التي اشتغلنا عليها هنا، والتي لم تتجاوز 0.07 % (برصيد 03 قصائد من أصل 3759 نصّاً)، وأغلب الظن أنه قد فقد وجوده في عصرنا الحالي.

أمّا تلك النماذج الثلاثة فكان لصفي الدين الحلّي (المولَع بالتجريب دومًا) نموذجان منها، أحدهما قصيدة من عشرة أبيات، مطلعها:

إنْ قصَّر لفظي فإنّ طولك قد طالْ

ما من فعلِ البرّ والجميل كمنْ قالْ[1]

وقد لاحظنا أنّها تجري على الصيغة (فعْلن فعِلاتن متَفْعلن فعِلاتن)، ما عدا التصريع في المطلع (فعِلاَتانْ)، وهي الصيغة التي تتكرّر في أضرب الأبيات كلّها، بينما لاحظنا في صدر البيت التاسع ورود التفعيلة الثانية مشعّثةً (فَاعَاتُنْ): (لا تعْجب إنْ أخطأوا لديكِ بوزنٍ).

كما استعمل الحلّي (السلسلة)، مرّة ثانية، في الأغصان السبعة لموشّحه:

بي ظبيُ حمى وردُ خدِّه صارمُ اللحْظ

قاسٍ غرّني منه رقّة الخدِّ واللّفظِ[2]

حيث لاحظنا أنّ العروض والضرب في تلك الأبيات قد جاءت جميعُها من الشكل غير المألوف في هذا الوزن (فَاعِلاَتَاتُنْ)!.

(1) ديوان صفي الدين الحلي، ص 218.
(2) ديوان صفي الدين الحلّي، ص 457.

وأمّا النموذج الثالث من هذا الوزن، فوقعنا عليه في قصيدة للشاعر العثماني عبداللّه الشبراوي، تقع في 11 بيتًا، مطلعها:

يـا غـايـة قـصْـدي وحــقّ قــدْرك عـنـدي

مـا حـلّ بـقـلـبـي سـوى خـيـالـك إنسانْ[1]

وفيها تغييرات كثيرة على مستوى العروض والضرب؛ حيث تظهر هذه التفعيلات غير المألوفة (فاعِلَتُنْ، فاعِلتَانْ، فعِلاتانْ، فَاعَاتانْ)!.

أخيرًا، نشير إلى أنّنا قد استوقفتنا صورة السلسلة كأنّها وزن الخفيف، المخبون، المسبوق بسببيْن خفيفيْن، وقد رأينا من قبْل أنّ وزن الدوبيت (حين تتحوّل تفعيلته الثانية إلى متفاعِيلن) يصبح كأنّه الرمَل (مخبون التفعيلة الثانية، ومحذوف الرابعة مخبونها معًا، ومسبوقًا بسببين خفيفين)، ألا يدفعنا ذلك إلى القول بأنّ الفرق بين السلسلة والدوبيت كالفرق بين الخفيف والرمل، ومنه ندعو إلى ضرورة فكّ الارتباط بين هذين البحريْن المختلفيْن؟!...

أ. 3. (الموشح) الأندلسي وظاهرة (التَّقْصيد الشعري) المشرقية:

الموشّح فنّ أندلسي مختلف البناء الشعري، مُعْرَبُ النظم، قليل اللّحن، يعكس البيئة الأندلسية الجديدة التي نشأ فيها أواخر القرن الثالث، وازدهر في القرن السادس، مثلما يستحضر خلاصات الحرية الشعرية العباسية المتعلقة بأنظمة التقفية (كالتخميس والتسميط).

ولقد كتب في تاريخ الموشح وبناء شكله كثير من الباحثين (جودت الركابي، مهدي البصير، مصطفى عبدالكريم، عمر الدقاق، إحسان عباس، أحمد هيكل، عبد العزيز الأهواني، محمد زكريا عناني، يوسف عيد، سيد غازي،...) وربّما تشابهت كتبهم، ولعلّ آخرهم – من مشاهير النقاد المعاصرين – أن يكون صلاح

(1) ديوان الشبراوي، ص 76.

فضل الذي فتن بدار (طراز التوشيح)[1]، وقد استحضر أيام وصله بالأندلس، فكان من آلاء تلك الفتنة أن قرأها (قراءة نصية حرة)، على غير عاداته المنهجية السابقة!.

بينما تعمّق عبدالحميد سلامة في تتبّع البنية الإيقاعية للموشح تتبّعًا علميًا ونقديًا دقيقًا عبر كتابه البديع (خصائص الإيقاع في الموشحات العربية)[2]، لذلك سنقتضب هذا المبحث، رغبة عن القول المعاد.

وكان ابن بسام (ت 542هـ) من أوائل الذين استوقفتهم «صنعة التوشيح»، في (ذخيرته)، لاسيما أوزانها التي رأى «أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب»[3]، فخصّها بإشارات خاطفة لا تزال مثار تأويل مختلف لدى المعاصرين (وخصوصًا مفهوم «التضفير»!).

وبعده جاء ابن سناء الملك (ت 608هـ) فأسّسَ (دار طراز) الموشحات، وقوْلبَها وقنَّنَها وحدّد اصطلاحاتها، وجمع أربعة وثلاثين موشحًا مغربيًّا، وخمسة وثلاثين أخرى له؛ حاول فيها أن يجدّد ويبتكر بالقياس إلى صنيع الأندلسيين، وإنْ حكَم عبد العزيز الأهواني على ابتكاراته بالعقم لأنّه «فهم أنّ الابتكار في الشعر هو بذل الجهد العقلي»[4]!.

والموشّح في تعريف ابن سناء الملك، هو «كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألّف في الأكثر من ستّة أقفال وخمسة أبيات (...) وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات»[5].

---

(1) صلاح فضل: طراز التوشيح – قراءة نصية حرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2014.
(2) عبد الحميد سلامة بن زيد: خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2009.
(3) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، القسم الأول، المجلد الأول، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1975، ص470.
(4) عبد العزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ص 181.
(5) دار الطراز، ص 25.

يستهلُّ الموشح (إذا كان تامًّا) بالقُفل، والقفل هو المطلَع الذي يتكرر إيقاعيًّا في الوزن والقافية وعدد الأجزاء عبر الموشح. وبعْده (البيت) الذي يلزم أن يتكرّر بوزنه لا بقافيته، والبيت عند ابن سناء الملك هو نفسه (الغصن) عند غيره. أمّا (الدور) فهو اجتماع القفل والغصن، اللذيْن غالبًا ما يتّحد وزنهما وتختلف قافيتهما.

ويختم الموشّح بـ(الخرجَة)، التي هي «بيتُ قصيدِ» الموشّح، وهي «عبارة عن القفل الأخير من الموشّح»[1]، ولأنّها الأخيرة فهي «أَبْـزار الموشّح وملحُه وسكره ومِسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة...»[2]، لذلك اعتنى بها الوشاحون وركزوا عليها، كأنّما هي براعة الختام، واستحسنوا فيها «أن تكون عامية أو أعجمية»[3]؛ فجاءت بلغة بربرية محلية عند بعض المغاربة، أو بإسبانية عند بعض الأندلسيين، وجعلها ابن سناء الملك فارسية أحيانًا، بينما أبقى على عربيتها الفصيحة آخرون.

وفي الموشح بعض التفريعات الاصطلاحية المتداخلة المختلَف فيها بين الدارسين كالأسماط والأجزاء والفِقر...

وقد اختلفت طرائق الوشّاحين في نسْج موشّحاتهم، وتنوّعت أوزانها، وتداخلت، وتحرّرت من الوزن في بعض مفاصل الموشح أحيانًا، وعوّضَ التلحين والغناء بعض كسور الأوزان المتعمَّدة، كما اقتحم اللحْنُ بعضَ لغة الموشحات المعْرَبة في عمومها قبل أن تنزلق لغة التوشيح في منحدرات العامية وتتحوّل الموشحات إلى أزجال، وهذا بابٌ آخر مختلف نسبيًّا كما سنرى.

ويذكر محقّق (دار الطراز) أنّ المستشرق الألماني (هارتمان) «حاول إرجاع أوزان الموشحات إلى 146 وزنًا أو بحرًا، مشتقّة من بحور الشعر العربي...»[4]،

(1) نفسه، ص 30.
(2) نفسه، ص 32.
(3) عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي، بيروت/ حلب، ط1، 2006، ص 263.
(4) دار الطراز، ص 13 – 14 (المقدمة).

وأنّى له أو لغيره أن يحيط بكلّ أوزان ذلك التراث الشعري العجيب!، وقد حاول يوسف عيد[1] أن يشير إلى ما يربط الموشحات بأوزان الخليل، فحصر بعضًا منها وأشار إلى ارتباط بعضها ببعض مهملات الدوائر الخليلية (المستطيل، الممتد).

وممّا انتهينا إليه أنّ الأندلسيين والمغاربة كانوا الأكثر حرصًا على خصوصية الموشح واستقلاله عن القصيدة العربية، ولا عجب في ذلك فالموشحات مجالهم الشعري والموسيقي الحيوي.

أمّا موشحات المشارقة فقد كانت في عموم ما أُتيح لنا منها ردّةً شعرية حقيقة، مبتغاها هو إعادة عربة التوشيح إلى حصانها الشعري. ومن مظاهر تلك الردّة هو إهمال المنظرين الأوائل للموشحات المزَنَّمة (التي يكثر في إعرابها اللحْن)، كما فعل ابن سناء الملك وصفي الدين الحلّي مع موشحات ابن غُرلة ومدّغليس[2] وموقفهما النقدي السلبي من ذلك التزنيم.

ومن مظاهر ذلك أيضًا أننا أحصينا في دواوين الحلّي وابن مليك الحموي والتّلّعفري والشاب الظريف وابن الخشاب ما يقارب العشرين موشحًا، كانت جميعُها منظومة على الوزن الخليليّ الواحد (حتّى أنّنا عاملناها في عملنا الإحصائي السابق معاملة القصائد)، ولم تحد عنه إلا في قليل جدا من بعض أقفالها أو بعض أبياتها، وهذا ما نسمّيه بظاهرة (تقصيد الموشح)؛ حيث استلهم المشارقة الموشح، ثمّ قَرَضُوه وقصّدوه وشعّرنُوه، فأفرغوه من مجمل غاياته التوشيحية الغنائية.

وقد سبقنا عبد الحميد سلامة إلى استنتاج أنّ «حضور الشعر في الموشح كلما كان كثيفًا فقد فن التوشيح خصائصه، وأضحى صيغة من صيغ الشعر لا تتميز عنه إلا بتنوّع القوافي»[3].

---

(1) يراجع الفصل الثاني من كتابه: التوشيح في الموشحات الأندلسية – باب جديد في أوزان الموشح ونغماته، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1993، ص ص 21 – 80.

(2) العاطل الحالي، ص 11، 82.

(3) خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، ص 570.

ويَنسجم مقصودنا من شعْرنة (poétisation) الموشح، تمامًا، مع إطلاق ابن سناء الملك لمصطلح «الموشح الشعري»[1] على أحد موشّحاته المصنوعة على وزن واحد (الوافر).

وبمراجعة بعض «اختراعات» شعراء المشرق، تبيّن لنا أنّها ليست ذات شأن توشيحي كبير؛ ومنها ما يزعمه صفي الدين الحلّي في «الموشح المضمّن وهو من مخترعاته التي لم يسبق إليها»[2]، كما ورد في مستهلّ موشحه:

وحـقِ الـهـوى مـا حـلـت يـومًـا عـن الـهـوى

ولـكـن نجـمـي فـي المحـبـة قـد هـوى

لكنّه، في الحقيقة، لم يفعل أكثر من المزج بين (أبيات) موشّحه، ذات الوزن الطويل، و(أقفال) أبي نواس (أو ابن الحريري!) الشهيرة: حامل الهوى تعِبُ...، ذات الوزن المقتضب، فإذا نحن أمام هويتين شعريتين متباينتين قائمتين على مجرد تداخل دلالي موضوعاتي، وهذا «شاهد آخر على انقلاب صنعة التوشيح عند المشارقة إلى عمل تركيبي خالص»[3]!.

وعلى العموم، فإنّ الموشح قد كان أبرز محطات التجديد في الشكل الشعري للقصيدة العربية، من حيث تمرّده على الوزن الأحادي والقافية المطردة، والتمرّد على تشاكل الأشطار، والثورة على صفاء اللغة، والحرص على التسكين اللغوي انسجامًا مع اللغة العامية غير المعْربة...

وقد استلهمت الشعرية المعاصرة كل أشكال هذا التمرد في سبيلها إلى البحث عن شكل جديد للقصيدة العربية.

---

(1) دار الطراز، ص 110.
(2) ديوان صفي الدين الحلي، ص 453.
(3) خصائص الإيقاع في الموشحات العربية، ص 568.

أ. 4. الزّجل: فنّ العوامّ والمهمّشين:

الزجل أوسعُ الفنون السبعة انتشارًا في الطبقات الشعبية السحيقة، وأكثرها جماهيرية لدى العوام المهمّشين، وأَبْعدِها صلةً بالشعر القَريض... وقد استُنبط من الموشّحات، بل هو النسخة العامية الملحونة من الموشح الذي لا يزال محافظًا على قدْره الكبير من الإعراب. ذلك أنّ صفي الدين الحلّي يميّز بين هذه الفنون المتجاورة، بحسب نصيبها اللغوي من الإعراب واللّحن، فيقسّمها ثلاثة أقسام[1]:

- الموشح (وهو ما أعربت لغته).
- الزّجل (وهو ما خلت لغته من الإعراب).
- المزنّم (وهو منها بين بين، لكأنّه استلحق بالموشح من جهة إعراب بعضه، وبالزجل من جهةِ لحْن بعضه). وتختلف أوزان الزّجل، فيكون له «عدّة أوزان وعدّة قواف»[2].
- كذلك، يذكر الحلّي أنّ الأزجال تقسّم بحسب أغراضها أقسامًا أربعة [3]:
- الزجل (ويتعلّق بالغزليات والخمريات ووصف الطبيعة).
- البُلَّيْق (ويختصّ بالهزل والإحماض والخلاعة والمجون...).
- القرقي (وهو متعلّق بالهجائيات).
- المكفِّر (ويتناول الزهد والحكم والمواعظ).

شاع الزجل وانتشر في بلاد المغرب والأندلس، خلال عهد الملثّمين (المرابطين)؛ منذ أواخر القرن الخامس وبدايات القرن السادس على خلاف نسبي بين الدّارسين

(1) العاطل الحالي، ص 08.
(2) نفسه، ص 02.
(3) نفسه، ص 06.

بشأن اختراعه؛ فالصفي الحلّي يشير إلى اختلاف في مخترعه الأوّل[1]، الذي يتراوح بين: ابن غُرلة، ويخْلف بن راشد، وابن قُزمان، وأبي عبداللّه مدغلّيس (الذي يبدو أنّ اللحن قد تجاوز شعره إلى اسمه فأتى على ما بقي من العبارة العربية التي تصف ما كان يفعله في صباه ثم صارت اسما له: مَضْغُ اللّيس!)، بينما يجزم ابن خلدون بأنّ أبا بكر بن قزمان (480 - 555هـ) هو «إمام الزجالين على الإطلاق» و«شيخ الصناعة»[2] الزجلية.

وإنْ كنّا نفهم من سياق كلام ابن خلدون بأنه يتحدث عن ريادة إبداعية لابن قزمان، لا عن ريادة تاريخية، بدليل قوله: «وأوّل من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر قزمان، وإن كانت قيلتْ قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حلاها، ولا انسكبتْ معانيها واشتهرت رشاقتُها إلا في زمانه...»[3]، لكننا وجدْنا في كتاب (المُغْرب في حُلى المغرب) ما يقطع الشكّ باليقين؛ فهو أقدم من (العاطل الحالي) و(المقدمة)، معًا؛ إذْ هو من مؤلفات القرن السادس، وابن قزمان هو عمُّ أحد مؤلّفي (المغرب)، وقد جاء فيه أنّ ابن قزمان هو «إمام الزجالين بالأندلس (...) كان في أوّل شأنه مشتغلًا بالنظم المعْرب، فرأى نفسه تقصُر عن أفراد عصره، كابن خفاجة وغيره، فعمد إلى طريقة لا يمازجه فيها أحد منهم، فصار إمام أهل الزجل المنظوم بكلام عامة الأندلس»[4].

وبعد اطّلاعنا على نماذج شعرية زجلية مختلفة، استوقفنا منها شكلان اثنان متميّزان:

---

(1) نفسه، ص 13.
(2) المقدمة، ص 619.
(3) المقدمة، ص 618.
(4) المُغْرب في حُلى المغرب، حققه وعلق عليه شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، القاهرة، د.ت، 100/1.

أ. 4. 1. عَروضُ البلد:

وقد تفرّد بذكره ابن خلدون، وهو شكل شعري مغْربي «استحدثهُ رجلٌ من أهل الأندلس نزل بفاس يُعرف بابن عُمَيْر...»[1]. ويبدو أنّ هذا الشكل كان من أقرب الأشكال الزجلية إلى الشعر المعْرب الفصيح، بأمارة تعليق ابن خلدون على قطعة ابن عمير التي مطلعها [2]:

أبكاني بشاطي النهر نوحُ حمام
على الغصن في البستان قريبَ الصباح
وكفّ السّحر يمحو مداد الظلام
وماء الندى يجري بثغر الأقاح...

بقوله: «لم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب إلا قليلًا»[3].

لكن أهل فاس تعلّقوا بهذا الشكل وتوسّعوا فيه، وعادوا به إلى أصله الزجلي الملحون، ونظموا منه أصنافًا وأنواعًا، منها «المزدوجة والكازي والمَلْعَبَة والغزل»[4]، وفي (المقدمة) نماذج وأمثلة من بعض هذه الأنواع، نظمها ابن شُجاع، وعليّ بن المؤذّن التلمساني.

والملاحَظ على (عروض البلد) أنّه يحمل تسمية تنزح نزوحًا إقليميًا محلّيًا: فيه إصرارٌ على الخصوصية الإيقاعية لشعر بلاد المغرب والأندلس؛ وقد حاول صاحب (معجم مصطلحات العروض) أن يضبط تلك الخصوصية فقال إنّ هذا الفنّ «لا يكاد يختلف عن الموشح إلا في نظام أقفاله وأبياته، فلكلّ من قفله الأوّل والأخير أربعة مصاريع، الأول منها والثالث على قافية، والثاني والرابعة على قافية

(1) المقدمة، ص 623.
(2) نفسه: ص 623.
(3) المقدمة، ص 623.
(4) نفسه، ص 624.

أخرى، وما بينهما من الأبيات تجري على النظام نفسه إلاّ أنّ قوافيها تختلف من قفل إلى آخر.

ومن أوزانه: (فعولن مستفعلن فاعلن فاعلاتانْ) مرّتين، و(فعولن فعولن فاعلن فاعلانْ) مرّتين...»[1]. غير أنّنا نستبْعد اندراج كثير من نماذج (عروض البلد) تحت مثل هذه الأوزان، لأنّها - في أصلها - تأبى الانضباط العروضي الثابت وتجنح نحو التلحين والغناء، تمامًا ككثير من الموشحات.

أ. 4. 2. البُلّيْق:

البُلَّيْقُ، أو البلّيقة (وتجمع على بلاليق)، نوع زجلي يشيع لدى أهل المشرق (المصريين خاصة، وكذلك العراقيين)، يتميّز بمُجون موضوعه وهزْله وخفّة إيقاعه؛ فهو «منظومة زجلية، شعبية في روحها، ولفظها، هزلية في موضوعها ومعانيها غالبًا، خفيفة في بنائها، قصيرة...»[2].

وقد أورد الكتبي نموذجين منه في (فوات الوفيات)؛ أحدهما لمجاهد الخياط (ت 672هـ)[3]، والآخر لتقي الدين ابن المغربي البغدادي (ت 684هـ)[4]؛ صاحب القصيدة (الدّبدبية) المشهورة، كما أورد صفي الدين الحلّي بلّيْقًا (على طريقة البغادِدة).

أ.5. المواليا: صوت المعذّبين في الأرض!:

المواليًّا، «بفتح الميم وكسر اللام وتشديد الياء، وهو صيغة جمع مضاف لياء المتكلم (...) لكن المشهور أنّ اسم هذا الوزن الموّال، بفتح الميم وتشديد الواو باللاّم

(1) محمد محي الدين مينو: معجم مصطلحات العروض، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2014، ص216.
(2) محمد زغلول سلام: الأدب في العصر المملوكي، ص 319.
(3) محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2012، 36/03.
(4) نفسه، 280/4.

آخره»[1] كما يضبطه السيد الدمنهوري، هو أحد الفنون الشعرية السبعة المستحدثة، نشأ في العراق بواسط ثمّ انتقل إلى بغداد، ثمّ عمّ الأصقاع الشعرية العربية.

وقد اختلفوا في سرّ تسميته؛ فمنهم من يربطه بنكبة البرامكة أواخر القرن الثاني الهجري، زاعمًا أنّ أشياع البرامكة كانوا يستخدمونه مراثيَ لساداتهم يتفجّعون عليهم فيها (يا مواليّا) سرًّا خوفًا من أن يفتك بهم هارون الرشيد الذي نهاهم عن ذلك!، ومنهم من يربطه بأهالي مدينة واسط، الذين كان عوامهم وعبيدهم من الفلاحين يتعاطونه في الحقول والبساتين، ويترنمون بإنشاده في أعالي النخيل وغيرها، خاتمين أصواتهم بامتداح مواليهم (يا موالينا).

ولا يذكر صفي الدين الحلّي (وهو المنظّر الأوّل للمواليا) سوى التفسير الثاني[2]، الذي نرجحه لجملة من الأسباب؛ أوّلها أنّ الحلّي من أهل العراق القديم (ما بين القرنين 7 و8هـ)، وهو أدرى بشعابه وثقافته، ولم يومئ أصلًا إلى هذه الحكاية!، والثاني هو طول العهد بين حادثة البرامكة (أوائل الخلافة العباسية) وتاريخ انتشار المواليا (أواخر الخلافة)؛ وهي فترة تقارب أربعة قرون كاملة، والثالث هو ارتباط المواليا بمدينة واسط التي تبعد عن بغداد بنحو 180 كلم، والتي لا شأن لها - تاريخيًّا - بالبرامكة وما تعرّضوا له على يديّ الخليفة العباسي، والرابع أنّ الفاصل الزماني بين النكبة وموت الرشيد لا يتعدّى ستّ سنوات (193 - 187هـ)، كرّس الرشيد معظمها لحرب الروم بعدما نقضوا هدنتهم مع المسلمين، فكيف لخليفة المسلمين أن ينشغل عن محاربة الروم، ببكاء جارية على مولاها البرمكي، وهل كان يملك من الوقت ما يجعله يفكّر في ذلك؟!.

(1) الحاشية الكبرى على متن الكافي، ص 37.
(2) العاطل الحالي، ص 107.

يقع الموالیا من الإعراب الفصيح واللحنِ الشعبي بين بيِّن، وإن كان «اللحن فيه أحسن وأليق»[1]؛ فقد اقتطعه الواسطيون من وزن البسيط، وجعلوه معْربًا في بيتين بأربعة أقفال (أشطار) من قافية واحدة، لكن البغادِدةَ «لطفوه، ونقحوه، ورققوا ودققوا وحذفوا الإعراب منه، واعتمدوا على سهولة اللفظ ورشاقة المعنى، ونظموا فيه الجد والهزل، والرقيق والجزل، حتى عُرف بهم دون مخترعيه (...) ثم شاع في الأمصار، وتداوله الناس في الأسفار»[2].

ويستخلص ممّا كتب الحلّي عن الموالیا (وكرّره اللاحقون كابن خلدون[3] والأبشيهي، فضلًا عن المعاصرين)، أنّ هذا الفنّ هو أقرب الفنون الشعرية الشعبية إلى أصول الشعر العربي الفصيح لغةً وعَروضًا، وأنّ كمّ النموذج منه لا يتجاوز البيتين في عمومه، وأنّ البيتين بأشطارهما الأربعة عادة ما يكونان من وزن البسيط (المقطوع العروض والضرب، وقد يذيَّل بسكون زيادةً على القطع)، وأنّ القافية الموحّدة عادة ما تعمّ أصواته (أشطاره) الأربعة، مع إمالة واضحة في القوافي، وأنّه يكتب بلغة تتراوح بين العامية والفصحى، ويكثر فيها التسكين في وسط الكلام فضلًا عن قوافيه.

ويبدو أنّ الموالیا كان يعيش على هامش الشعر الرسمي الفصيح، مستهجَنًا من قِبل كبار الشعراء، بدليل أنّ صفي الدين الحلّي نفسه، قد أقرّ بكثرة شغفه به في صباه، لكنّه تراجع بعد ذلك: «لم أعبأ به، ولم أعزم على إيداعه بطون الدفاتر»[4]!، وفي مرحلة لاحقة، رأينا أنّ ابن الشاعر (ابن معتوق)، قد تولّى جمع ديوان والده، يدرج ضمنه واحدًا وسبعين نموذجًا من الموالیا، ثم يكتفي بذلك القدر،

(1) نفسه، ص 03.
(2) نفسه، ص 106.
(3) يشذ ابن خلدون عن المنظرين الأوائل للموالیا بجعله فنًا شاملًا تندرج تحته الفنون الفرعية الأخرى (القوما، الكان وكان، الدوبيت).
ينظر: المقدمة، ص 627.
(4) نفسه، ص 108.

قائلًا: «...هذا آخر ما أردتُ إيراده ممّا جاء له (...) من المواليات، وهو كثير لا يكادُ يحصى، فصدفتُ عن تدوينه، لأنّ هذا الصنف ليس من الصناعة بمكان، حيث يؤلِّف فيه ديوان (...) وإنّما ولّده المتأخرون من البسيط توخّيًا للإعراب، لكنّهم لم يلتزموا فيه من اللغة والإعراب جادّة الصواب وتساهلوا فيه حتّى قيل إنّ خطأه صواب، ولحنَه إعراب»[1].

وهذا دليل على سوء طالع (المواليا) من التلقي الذي أدرجه ضمن الأدب الهامشي، ولم تشفع له لغته التي كانت على حظّ كبير من الإعراب ولم يكن يعتريها من اللّحن سوى التّسكين في وسط البيت!.

من نماذج (المواليا) ما يقرب من عشرين نصًّا في (مستطرف)[2] الأبشيهي، ونموذجان في ديوان ابن مليك الحموي[3]، ونموذج في ديوان التّلّعفري[4]، وآخر في ديوان ابن الفارض[5]، ونماذج كثيرة في شتى الأغراض لدى صفي الدين الحلّي[6]، وجميعُها يجمعه وزن البسيط والقافية الموحدة على مستوى الأشطار الأربعة.

أمّا نماذج ابن معتوق التي أتيحت لنا، فكانت مختلفة إلى حدّ كبير عن غيرها، إذْ لم يعد المواليا عنده مجرّد بيتين اثنين (أو أربعة أصوات) على رويّ واحد، بل صار أحيانًا خمسة أبيات (عشرة أصوات) بقافية موحّدة؛ حيث العروض والضرب صحيحان سالمان، وهي الصورة التي لم تتحقّق أبدًا في الواقع الشعري الفصيح!):

يا بزْكة المجدِ يا ليثَ الوغى المفترِسْ

ومن لنا عند لزبات النوى ترس

(1) ديوان ابن معتوق، ص 239.
(2) المستطرف: 2/ 389 – 391.
(3) ديوان ابن مليك الحموي، ص 224.
(4) ديوان التعلفري، ص 562.
(5) ديوان ابن الفارض، ص 82.
(6) العاطل الحلي، ص ص 108 – 114.

أقسمْ بمحْمرِّ سمركْ والحُسام الورسْ

لولاكَ رحْنا سبايا بين أيدي الفُرَسْ

واضْحت رسوم الحويزه عافياتٍ درسْ

لكن يا من يعلم كل عالم درس

قد خصّنا اللَّه من ذاتك بسمحٍ شرس

فانْقذتنا بعْدما طحنا وجدّ المرسْ

لا زلْتَ باهْل العبا يا بدرنا محترسْ

ما بدتْ شمس المعالي في نهارٍ طرس

وهو نموذج شاذ، لكنّ أغلب النماذج الأخرى تقع ضمن ثلاثة أشكال[1]:

شكل أوّل رباعي (أربعة أشطار) موحّدة القوافي.

شكل ثانٍ خماسي موحّد القوافي.

شكل ثالث خماسي، تختلف قافية شطره الرابع عن قوافي الأشطر الباقية.

أ. 6. (الكان وكان)، وسَرْدنةُ الشعر:

(الكان وكان) فنّ عاميّ غريب التّسمية؛ لأنّ إدخال الألف واللام على الفعل وهما بمعنى (الذي) هو مسألة خلافية كبرى بين البصريين والكوفيين، وقد انحاز فيها صاحب (الإنصاف)[2] إلى موقف البصريين منها، بشواهدها النادرة (التُّرَضى، اليُجدّع، اليتقصّع،...)، إنّما يقع في ضرورة الشعر لا في اختيار الكلام.

وهو من أنواع الزجل، نشأ في بغداد، واشتهر خلال القرنين السادس والسابع الهجريّين.

(1) ديوان ابن معتوق، ص 232.

(2) الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، د.ت، ج2، ص 79.

وهو أحد الفنون المغضوب عليها في تاريخنا الأدبي؛ حيث لا يُشار إليه إلا في سياق ذكر الفنون السبعة المستحدثة، وبكلمات متشابهة تتكرّر في شتى كتب العروض، بالرغم ممّا حقّقه من تراكم شعري نسبي[1]. ومردّ ذلك التشابه إلى أن جميعهم ينهلون من (العاطل الحالي)؛ حيث نفترض أنّ صفي الدين الحلّي هو أوّل من نظّر لهذا الفنّ، وعرّف بوزنه، وعلّل تسميته الغريبة: «له وزن واحد، وقافية واحدة، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الشطر الثاني. ولا تكون قافيته إلا مُرْدَفَةً قبل حرف الروي بأحد حروف العلة (...) وسمّي بذلك لأنّهم أوّل ما اخترعوه لم ينظموا فيه سوى الحكايات، والخرافات، والمنصوبات، والمراجعات؛ فكان قائله يحكي ما كان وكان، ولفظُه قالَب لذلك، وقابل له، إلى أن كثر، واتّسع طريق النظم فيه، وظهر لهم مثل الشيخ العلامة قُدْوة الأفاضل جمال الدين بن الجوزي، والشيخ الفاضل الكامل شمس الدين محمد الواعظ، والشيخ الأفضل الأكمل شمس الدين بن الكوفي الواعظ (...) فنظموا فيه المواعظ، والرقائق، والزهديات، والأمثال، والحكم، فتداولها الناس، وصارت إلى الآن تستحضر في المذاكرات، ويُذاكر بها في المحاضرات»[2]، ولم يزد صاحب (المستطرف)[3] سوى أن كرّر صدر هذا التعريف، ودعّمه بخمس مقطوعات من (الكان وكان).

أمّا وزنه فخليط من المجتث والرجز؛ «وأجزاؤه المعهودة هي:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فعِلانْ»[4].

(1) جمع كامل مصطفى الشيبي (ديوان الكان وكان في الشعر الشعبي العربي قديم)، كدأبه مع سائر الفنون المستحدثة، ونشره في بغداد سنة 1987.

(2) العاطل الحالي، ص 115.

(3) شهاب الدين الأبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف، ج2، مراجعة وتعليق محمد سعيد، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001، ص 391.

(4) السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط2، 1995، ص 129.

ويُستخلص من كلام الحلّي، أنّ هذا الفن كان إحدى وسائل اقتحام الحكْي للشعر، في سبيل سرْدنة أو (تسريد): narrativation القصيدة، وتطعيمها بأساليب الحكي الخرافي والأسطوري، قبل أن يتّسع لموضوعات جليلة أخرى.

وقد تمثّل الحلّي في كتابه المذكور بما لا يقلّ عن عشرة نماذج له من (الكان وكان)، منها قصيدة نونية غريبة[1]، من مخترعاته كعادته، تقع في أربعين بيتًا، تتضمن عشرين بيتًا تعمّد انتقاءها من أفواه البغداديين، وهي أبيات سائرة مجهولة المؤلفين، أضاف إلى كل بيت منها بيتًا يوطئ له ويندمج فيه إيقاعًا وموضوعًا.

أمّا الإبشيهي فقد استشهد بخمسة نماذج، منها هذا النموذج الشهير:

«يـــا قـــاســـيَ الـــقـــلـــب مـــالـــكْ

تـــســـمـــعْ ومـــــا عـــنـــدك خـــبـــرْ

ومـــــــن حـــــــــرارةِ وعـــظـــي

قـــد لانـــت الأحـــــجـــــارْ...»[2].

ويبدو الصدر في هذه الأبيات من (المجتث) تمامًا، بينما يقترب العجز من معظم الأبيات من الرجز.

ولا تلتزم قوافي منتخبات الأبشيهي - في عمومها - إلا قافية البيت الثاني (الشطر الرابع)، بخلاف نماذج صفي الدين الحلّي التي تلتزم جميعها القافية الموحّدة التي يتوالى ساكناها الأخيران.

وقد وقفنا في فهارس (فوات الوفيات) على ستة نماذج من (الكان وكان) لابن الملحي الواعظ، وابن المغربي، وأبي الحسن الحريري، وابن أسد المصري؛ منها نموذج لهذا الأخير (شرف بن أسد المصري: ت 738هـ)، يتهكّم فيه بشهر الصيام،

(1) العاطل الحالي، ص 117.
(2) المستطرف: 391/2.

بما ينسجم تمامًا مع تقديم الكتبي له على أنّه «شيخ ماجن متهتك ظريف خليع، يصحب الكتّاب، ويعاشر الندماء، ويشبب في المجالس على القيان»[1]!.

أ.7. (القوما)، وشعْرَنةُ رمضانيات السَّحَر البغدادي!:

هذا فنّ شعبي آخر، كان يضفي ألوانًا شاعرية زاهية على ليالي بغداد، في رمضانات القرن السادس الهجري.

وهو شبيه - إلى حدّ بعيد - بـ(الكان وكان)، في مكانه وزمانه ولغته وإيقاعه، سوى أنّ الآخر للحكي والوعظ والنصح والإرشاد، بينما (القوما) لإيقاظ الناس في رمضان وقتَ السّحَر!.

اخترعه البغداديون، في زمان الخليفة الناصر لدين الله (553 - 622هـ) أواخر القرن السادس الهجري في أواخر العهد العباسي. ويُعزى اختراع (القوما) إلى رجل أمّيٍّ عراقي، اشتهر بنظم «الزّكالش» (وهو شعر عامي عراقي)، هو ابن نقطة المزكلش[2]، الذي كان يسحر الناس بندائه الشاعري الشعبي:

أي نـــيـــامـــا قـــومـــا

قـــومـــا الـــســـحـــور قـــومـــا

ويذكر الحلّي[3] أنّه كان لابن نقطة ولدٌ ماهر في نظم (القوما) والتغنّي به فلمّا مات والده، وما كان الخليفة على دراية بموته، انتظر قدوم رمضان واصطحب أتباع والده من المسحّرين، وراح يغني بصوت رقيق على مشارف القصر:

(1) محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2012، ج02، ص 100.

(2) اطّلعنا على ترجمته في بعض الكتب التراثية (ومنها «فوات الوفيات»)، فألفيناها تذكره باسم (أبو منصور بن أبي بكر بن شجاع بن نقطة المزكلش)، المتوفى سنة 597هـ أو 599هـ، وهو شقيق العارف الزاهد عبد الغني بن نقطة (ت 583هـ)، كان لا يعرف الخط، ويظل ينشد (الكان وكان) في الأسواق، ويسحر الناس في رمضان، وحينما قيل له: أما تستحي؛ أخوك زاهد العراق وأنت تزكلش في الأسواق؟!، أنشد هذا الموالیا الطريف:

قد خاب من شبّه الجزعة إلى الدرة وشـابه قحب ـة إلى مستجـنة حـــرة

أنـا مغنـي وأخـي زاهد إلى مـــرة في الدار بئرين ذي حلوة وذي مرّة!!!

مع اختلاف في رواية هذين البيتين.

(3) العاطل الحالي، ص 128.

يـــا ســـيّـــد الـــســـاداتْ

لـــكْ بـــالـــكـــرمْ عـــاداتْ

أنـــا بُـــنَـــيْ بْـــنِ نُـــقْـــطـــهْ

تـــعـــيـــشْ أبـــي قـــد مـــاتْ

فأصغى الخليفة وطرب لجلال الموقف وجمال القوما، وجزاه ضعفَيْ ما كان لوالده!.

وعلى هذا فقد اشتقّ اسم هذا الفن من خطاب الأمر المثنى (على شاكلة مألوف قديم الشعر: قِفا...): قُومَا للسّحور، مع الغناء والتنبيه والتذكير والدعاء، و«لمّا شاع وكثر فيه التصنيف، نظموا فيه الغزل، والزهريّ والعتاب، وسائر الأنواع...»[1].

يقترب وزن القوما من مجزوء الرجز غالبًا، والمجتث أحيانًا، وله شكلان:

«الأوّل منها بيته مركب من أربعة أقفال، منها ثلاثة متساوية في الوزن والقافية. والآخر – وهو الثالث – أطول منها، وهو مهمل بغير قافية. والوزن الثاني منها بيته مركب من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متّفقة القافية، يكون القفل الأوّل منها أقصر من الثاني والثاني أقصر من الثالث»[2].

وممّا ينطبق عليه الشكل الأول، هذا (القوما) الذي أورده الأبشيهي في مستطرفه (ومن عجبٍ أن يستشهد به السيد أحمد الهاشمي في «ميزانه»[3] منسوبًا إلى الأبشيهي ذاته، برغم أنّ الأبشيهي يورده مسبوقًا بقوله: «ومن ذلك ما نظمه بعضهم ليسحِّر بعض الخلفاء في رمضان»!):

«لا زالَ ســـعْـــدكْ جـــديـــدْ

دائـــــمْ وجـــــدّكْ ســـعـــيـــدْ

(1) نفسه، ص 127.

(2) العاطل الحالي، ص 127.

(3) ميزان الذهب، ص 130؛ ونستبعد تمامًا نسبته إلى الأبشيهي للسبب المذكور أعلاه، ولأنّ الأبشيهي مصري مملوكي (من أعلام القرن التاسع)، بعيدٌ عن عاصمة (القوما) وأجوائها، وزمن الخلافة العباسية البغدادية....

ولا بـــرحـــت مْـــهـــنّـــي
بـــكـــلّ صـــوم وعـــيـــدْ...»[1].

حيث يحيد الشطر الثالث عن قافية الأشطر الأخرى، ويختلف عنها إذْ يبدو كأنه من مجزوء الرجز المقطوع (متَفْعِلن مسْتفْعلْ)، بينما تبدو الأشطر الباقية قريبة من المجتث (مستفعلن فاعلاتْ).

ويورد صفي الدين الحلّي في (العاطل الحالي) ستة نماذج له من هذا الفن، اجتهد في أن تجيء محمّلة باختراعات لا عهد للقوما بها؛ ومنها أنّها جاءت على أقفال رباعية الأجزاء تارةً، ثلاثيتَها تارةً أخرى، يكرّر فيها القوافي حينًا، ويتخلى عنها في الجزء الثالث أحيانًا، كما يتكلّف – في بعض الحالات – لزوم ما لا يلزم...، ولأنّ المقام لا يسمح بالتعمّق في التحليل، فإنّنا نكتفي بالإحالة عليها[2]، مع الإشارة أخيرًا إلى أنّنا نأسف لعدم التمكّن من الاطّلاع على صنيع كامل مصطفى الشيبي الذي جمع (ديوان فن القوما في الشعر الشعبي العربي القديم)، ونشره في العراق عام 2000.

ب. أشكال فنية أخرى

ب. 1. (البديع) و(البديعيات)، والهوس بالابتكارات الشكلية:

كان البديع في بداياته مطمح الشعراء الخارجين عن عمود الشعر، وصنعة جميلة تستهدف ما يستطاب من كل غريب ومخترع وجديد، كأنّه التجديد والتجريب والحداثة بمصطلحات عصرنا.

ثمّ أتى على الشعر العربي حين من الدّهر، استغرق العهدين المملوكي والعثماني خصوصًا، صار الشعراء خلالهما مولعين بالبحث عن ألوان البديع وفنونه، مهوسين

(1) المستطرف: 395/2.
(2) العاطل الحالي، ص ص 129 – 134.

بكل ما من شأنه أن يزيد القصيدة تزيينًا وتنميقًا، فألحّوا وأفرطوا وتكلفوا استعمال البدع البديعية، حتى «أسرفوا وجعلوا المعاني خادمةً للألفاظ، فصغر أمرها، وقبح منظرها، وغثّ مخبرها»[1]، وصار العصر كلّه «عصر البديع»[2]، فتحوّل الشعر إلى استعراض لمختلف أدوات ذلك الماكياج اللفظي الذي أوشك أن يطمس وجه القصيدة.

وتفنّن بعضهم في اختراع ألوان جديدة لا عهد للبديع بها، وكان من مظاهر ذلك أن تقرأ قصيدة كاملة من (الشعر العاطل) الذي تتبني أبياته على ألفاظ مهملة الحروف ليس فيها حرف واحد معجَم (منقوط)، كما في قصيدة الحلّي ذات الخمسة عشر بيتًا:

كـم سـاهـرٍ حـرّم لمـسَ الـوسـاد

ومـا أراه سـؤلَـه والمـرادْ[3]

وأخرى للأنصاري مثلها:

مـولّـه لـعـهـود الـلّـهـو مُـدّكـر

لـولا مـدامـعُـه مـا أُهـمـلَ المـطـرُ[4]

ونقرأ أخرى للحلّي على النقيض من ذلك تمامًا، جميع أبياتها الخمسة عشر معْجمة ليس فيها حرف واحد مهمَل (غير منقوط)، يدرجها علم البديع ضمن ما يسمّيه (الشعر الحالي)، مطلعها:

فـتـنـتُ بـظـبـيٍ بـغـى خـيـبـتـي

بـجـفـن تـفـنّ فـي فتنتي[5]

(1) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، ص 214.
(2) عمر موسى باشا: الأدب في بلاد الشام، ص 607.
(3) ديوان صفي الدين الحلي، ص 618.
(4) ديوان الصاحب الأنصاري، ص 230.
(5) ديوان صفي الدين الحلي، ص 619.

وقام كثير من الشعراء بمواصلة طريق شاق تكلّفه المعري في وقت سابق، حين انبهروا باللزوميات، أو لزوم ما لا يلزم، أو ما سمي لدى مختلف البلاغيين[1]: الإعنات والالتزام والتضييق والتشديد...

فشقوا على أنفسهم، وأتموا مِنْ عندهم ما لم يطالبوا به، إظهارًا لفحولتهم الشعرية، واستعراضًا لعضلاتهم اللغوية والبلاغية، حيث حفل ديوان الصاحب الأنصاري بما لا يقل عن ثلاث وثلاثين لزومية، وكذلك ديوان الحلي الذي حلاه بضروب جديدة من تلك اللزوميات، منها ضربٌ يتجاوز القوافي، إلى التزام التجنيس على مستوى نهايتيّ الشطرين معًا (داجٍ = داجنْ، ضامٍ = ضامن، صافٍ = صافنْ، وفاةٍ = وفاتنْ، واهٍ = واهن، معادٍ= معادنْ،...) في قصيدة[2] من 21 بيتًا كاملًا!.

وشاعت التورية، بما هي لفظ ذو معنيين: أحدهما ظاهر قريب، ولكن يُراد معناه الخفي البعيد، حتى «غدت هدف كل شاعر»[3] من شعراء ذلك العصر وبرز منها لون جديد هو التورية بالمصطلحات العلمية، النحوية، أو العروضية؛ كقول ابن معتوق:

ومضارع للبدر ماضٍ لحظُه
متستِّر فيه ضمير فنون
رشأٌ غَدَتْ حركاتُ كسْر جفونِه
تبني على فتح السهاد جفوني
روحي له وقفٌ وألْفُ يمينه
الممدودُ مقصورٌ عليه حنيني[4].

(1) معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص 575.
(2) ديوان صفي الدين الحلي، ص 52.
(3) الشعراء أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، ص 317.
(4) ديوان ابن معتوق، ص 34.

وأُغرم ابن الخشاب بالتّطريز؛ حيث تؤلِّف أوائل الأبيات - حين نجمعها - اسمًا للممدوح أو للمرأة المتغزَّل بها، وقد مارسه ما لا يقل عن أربع مرات؛ منها مرة تمثل حالة غريبة:

عـدولـي عـلـى بـاهـي جـمـالـك عـاذري
عـسـاه عـــراه عـشـقُ تـلـك المحـاجـر
لـعـمـريَ لـو يـبـدو لـعـيـنـي مـعـنّـفـي
لَمـــاك لأمـسـى لـبُّـه غـيـر حـاضـر
يـلـوم يـظـن الـلـوم يـثـنـي أخـا الـهـوى
يُـفَـدِّيـك يـا مـولاي يـرعـاك ناظري[1].

حيث يقع تطريز اسم (علي)، في أوائل صدور الأبيات الثلاثة، ثم يعاد التطريز في أوائل الأعجاز.. إلى بدع أخرى تصعب الإحاطة بها، وسنتوقف الآن عند إحداها.

ب.1.1. بدعة (التأريخ الشعري): شعْرنة الحادثة التاريخية ولعبة الحروف والأرقام:

(التاريخ) أو (التاريخ الشعري) لونٌ بديعي جديد، كان أول من انفرد بذكره ضمن فن البديع عبد الغني النابلسي، وهو «أن يأتي الشاعر أو المتكلم بكلمة أو كلمات إذا حُسبت حروفُها بحساب الجمَّل بلغت عدد السنة التي يريدها (...) وينبغي حساب الحروف المنطوق بها لا المرسومة (...) ويشترط في التاريخ أن يتقدّم على ألفاظه لفظ (أرّخ) أو (أرّخوا) أو واحدة مما يشتق من التاريخ...»[2]، وللمتأخرين من شعراء ذلك العصر (العثماني خصوصًا) في (فن التاريخ) هذا «اختراعات عجيبة وأساليب لطيفة غريبة...»[3].

(1) ديوان ابن الخشاب، ص 55.
(2) نفحات الأزهار على نسمات الأسحار، ص 336.
(3) نفسه، ص 338.

ولعلّ أبرز من فُتِن من الشعراء بهذه البدعة: عبداللَّه الشبراوي الذي مارسها إحدى وعشرين مرة كاملة على مدار ديوانه، وابن الخشاب الذي فعل ذلك أيضًا في 14 قصيدة.

وقد فعلا ذلك في مناسبات تاريخية وأغراض شتى (وفاة علم من الأعلام، تهنئة بعرس أو بمولد أو بعيد، تولية منصب،...). ومثال ذلك قول الشبراوي، سنة 1156هـ تُكتب على باب الإمام الحسين رضي اللَّه عنه (وهي تاريخ زيارة):

مـــحـــبٌّ أتـــاكـــم آل طـــه يـــزوركـــم

وقد صحّ في التاريخ: حبُّكمو فَرْضُ[1].

وحين نستحضر حروف جملة ما بعد الإشارة التأريخية، ونعارضها بقيمها العددية في حساب الجمل: (ح=8، ب= 2، ك= 20، م= 40، و=6، ف=80، ر=200، ض=800)، ثم نقوم بالجمع؛ حيث: (حبكمو) = 76، و(فرض) = 1080، يكون المجموع: 1156.

وهكذا فإنّ تقنيات هذا الفن أو الشكل الشعري البديعي، تنهض على المقومات الآتية:

قرينة الملفوظ التأريخي: وهي التي تشي بالجملة التي تكون مدار التأريخ، وعادة ما تتضمن الفعل (أرخ) أو أحد اشتقاقاته الصرفية: أرخت، أؤرخ، أرّخه، أرّخوا، مؤرّخًا، مؤرّخةً، يؤرّخه،...

جملة التأريخ: وعليها مدار التأريخ، وعلى حروفها مجرى الحساب. وغالبًا ما تجيء في البيت الأخير من القصيدة، ولكن ليس شرطًا ذلك، وقد تجيء في عجز البيت، أو يتوزّعها الشطران.

---

(1) ديوان الشبراوي، ص 43.

الحساب التاريخي: وفيه يتمّ عرض الحروف على الأرقام، حيث يقابل كلُّ حرف من حروف تلك الجملة بالرقم الذي يعادله في (حساب الجُمَّل)، وبحساب مجموع تلك الأرقام ينتج الرقم الذي يعادل التاريخ المبتغى لدى الشاعر، والذي قد يكون تاريخ وفاة المرثيّ، أو تاريخ الحادثة موضوع القصيدة.

وتبدو هذه العملية لعبة شعرية حسابية سقيمة ليست ذات بال شعري كبير، خاصة حين تنتظمُها قصيدة بسيطة، مما حمل بطرس البستاني على مهاجمة أولئك الشعراء الذين «جعلوا القصيدة جدولًا حسابيًا، في كل مصراع تاريخ أو أكثر. ويا قبح اللَّه الشعر إذا خالطه الحساب!»[1].

وقد لفتَ انتباهنا الرافعي[2] (ثم بكري شيخ أمين من بعده) إلى قصيدة تأريخية غريبة، تراءى لنا - بعدما عدنا إليها في مظانها - أنها من أبدع البِدع في هذا الشأن، ولكن التكلّف بادٍ فيها، بأمارة أن المصدر الذي خلدها يعترف بأن صاحبها بعدما أعْنت فكره بنظمها اعتلّ «بعلّة، بقي مرتَهنا بها أربعة أهلّة»[3]!، وصاحبها هو شهاب الدين أحمد بن الفضل بن محمد باكثير الملكي (ت 1047هـ)، وهي قصيدة في ممدوحه السيد علي بن بركات، بلغت من الشهرة ما جعل علماء عصره يقرظونها[4]، ميمية من وزن البسيط، تقع في 27 بيتًا، وقد أودعها صاحبُها ثمانية أبيات من الهزج، يؤرخ كل بيت منها عام نظمها، ثم بيتًا تاسعًا هو تأريخ أيضًا، وتستنبطن الأبياتُ من الأبيات بما يشبه التطريز، انطلاقًا من أوائل الأبيات حينًا، أو من بدايات تفعيلات محددة حينًا آخر، حتى لكأنّها كلمات متقاطعة!...

(1) أدباء العرب، ص 215.
(2) تاريخ آداب العرب: 3/ 279.
(3) ابن معصوم المدني الحسيني: سلافة العصر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمود خلف البادي، ج1، دار كنان، دمشق، ط1، 2009، ص 349.
(4) نفسه، 349/1.

ب.1. 2. (البديعيات): نصوص الشكلانيين العرب!:

استفحل البديع في نصوص الشعراء المملوكيين والعثمانيين، كما رأينا، حتى صار عندهم «غاية لا وسيلة» على حدّ تعبير كوكب دياب[1]، وقدْ انتهت روافده الفرعية الكثيرة إلى مصبّ فنّي جديد هو (البديعيات) التي نشأت على عهد المماليك، أواخر القرن السابع وبدايات القرن الثامن.

وقد اتخذت من المديح النبوي موضوعًا لها، تتوسّل له ما أتيح لها من سحر البديع وألوانه، لكن سرعان ما انقلب السحر على الساحر، فصار البديع هو المبتغى، ومدحُ النبي مجرّد سبيل موصِل إلى تلك الغاية البديعية! ونشأت شبه (ميكافيلية) شعرية تتّخذ من فنون البديع غاية تبرّرها الوسيلة المدحية المقدّسة وتتذرّع بها!.

وفُتن الشعراء بالبذخ البديعي فتنة لا حدود لها، يؤازرهم في ذلك علماء البلاغة، الذين كان كثير منهم شعراء (صفي الدين الحلي، ابن حجة الحموي، عبد الغني النابلسي، جلال الدين السيوطي،...)، وكان لمعظمهم سُهمة من تعاطي البديع، وقد كان لهم دور كبير في استقلال البديع عن صنويّه (البيان والمعاني) وقيامه علمًا قائمًا بذاته، وامتداحه وتفضيله والتغني بجماله؛ وقد قال قائلهم: «إنّ من أجلّ المعلوم عند ذوي العلوم أنّ البديع فنّ بديع»[2]، فكانت (البديعيات) قمّة التمثّل الشكلاني للقصيدة العربية، وكانت نماذجُها المثَل الإبداعي الأعلى لنصوص الشكلانيين العرب، بكلّ المحمول التناصي لهذا التعبير المقصود!.

ويمكننا إعادة تعريف (البديعيات) على أنّها مطوّلاتٌ شعرية تكتنز ثروة بديعية كبيرة، تتّخذ من المديح النبوي موضوعًا أثيرًا، ومن وزن البسيط ورويّ الميم المكسور

(1) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، دراسة وتحقيق كوكب دياب، ج01، ص 105.
(2) نفحات الأزهار على نسمات الأسحار، ص 02.

قالبًا إيقاعيًا، مع الحرص على التطويل في كمّها الشعري جهد الممكن؛ كيما تتّسع لأكبر قدر من فنون البديع؛ حيث كل فن يسكن بيتًا، وكلّ بيت هو شاهد على ذلك الفن.

وممّا لا ريب فيه أنّ (بردة) البوصيري (ت 694هـ) هي المرجعية الأولى لمختلف البديعيات، في الموضوع وفي القالب العام:

أَمِنْ تذكّر جيرانٍ بذي سَلَمٍ
مَزجْتَ دمعًا جرى من مقلةٍ بدمِ[1].

ولا ينتقص من قيمة (البردة)، أن يرى الدكاترة زكي مبارك أنها تستأنس بأسلوب ميميّة الشاعر الصوفي ابن الفارض [2]:

«هل نارُ ليلى بدتْ ليلا بذي سلَم
أمْ بارقٌ لاح في الزوراء، فالعَلَمِ»
«يا لائمًا لامني في حبهم سفهًا
كفَّ الملام، فلوْ أحببت لم تَلُمِ»

وأن يؤيّده في رأيه هذا الدكتور عمر موسى باشا[3] (محقق أحد شروح البردة).

وليست ميمية ابن الفارض سوى نفحات شعرية بأنفاس صوفية متقطّعة لا تتجاوز 18 بيتًا، بينما البردة مدحة نبوية عظيمة، تقع في عشرة أقسام، وتبلغ 162 بيتًا؛ حتى إنّ عمر موسى باشا نفسه لم يتمالك نفسَه وراح يصفها بـ«الملحمة»[4].

---

(1) بدر الدين الغزي: الزبدة في شرح البردة، تحقيق وتقديم ودراسة عمر موسى باشا، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 43.
(2) ديوان ابن الفارض، ص 128 – 129.
(3) الزبدة، ص 28.
(4) نفسه، ص 06.

وعلى كل حالٍ، فتلك مرحلة من ما قبل تاريخ البديعيات، يمكن أن تشمل نصوصًا أخرى، كيائية يحيى بن عبد المعطي الزواوي (ت 628هـ)، ولامية علي الإربلي (ت 670هـ)، اللّتين لا ينطبق عليهما تعريفنا السابق للبديعيات إلا قليلًا؛ فالأُولى وإنْ كان اسمُها (البديع في علم البديع)، فإنّها يائية من وزن الطويل!، والثانية وإنْ كانت حافلة بالمحسّنات البديعية وأسمائها، فإنّها لامية من وزن الخفيف، ولم تكن في المديح النبوي، بل كانت مدحًا لشخص مجهول!.

ويبقى صراع الريادة التاريخية للبديعيات، بالمفهوم المذكور سابقًا، قائمًا بين ابن جابر الأندلسي الأعمى (ت 779هـ)، صاحب (الحلّة السّيرا في مدح خير الورى)؛ التي قد تعرف باسم (بديعية العُميان)!، وصفي الدين الحلّي الذي ينتصر لريادته خلقٌ كثير من الباحثين، ومنهم محققة «خزانة» الحموي (كوكب دياب) في دراستها الشاملة العميقة التي تتصدّر الجزء الأول[1].

بينما ينتصر البلاغي العراقي المرحوم أحمد مطلوب (ت 2018م) انتصارًا بلاغيًا محْضًا لبديعية علي الإربلي[2] برغم ما كان فيها ممّا ذكرنا.

وممّا يجعلنا ننحاز إلى ريادة الحلّي في (الكافية البديعية في المدائح النبوية)، فضْلًا عن انطباق كل مواصفات (البديعية) عليها، هو تلك المقصدية البلاغية الواضحة التي لازمت نظمَه إيّاها؛ ويبدو من تلك التوطئة التي استهلّ بها بديعيته[3] أنّ عزمَه كان معقودًا على تأليف كتاب بلاغي «يحيط بجلّ أنواع البديع»، لكن حال دونَه مرضٌ أقعده وطال أمده، حتى رأى في منامه سيد الخلق «يتقاضاه المدح، ويعده بالبرء من سقمه»، فعدل عن تأليفه إلى نظم قصيدة مدحية جامعة لأشتات البديع، فكانت (الكافية البديعية) في 145 بيتًا، مطرّزة بـ151 نوعًا من المحسّنات

(1) خزانة الأدب: 1/ 209.
(2) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 224.
(3) ديوان صفي الدين الحلي، ص 685.

البديعية التي استهلّها بـ(براعة الاستهلال والتجنيس المركب والمشتبه):

إنْ جئتَ سَلْعًا فسلْ عن جيرة العلَمِ

واقْرأ السلامَ على عُرْبٍ بذي سَلَمٍ[1].

وكان ظهورُ (الكافية البديعية) كافيًا لظهور بديعيات أخرى لشعراء آخرين أغراهم الحلّي «باتّباعه وتقليد طريقته»[2]؛ منهم شهاب الدين العطّار (ت 794هـ) صاحب (فتح الإليّ في مطارحة الحلّي)، وعز الدين الموصلي (ت 789هـ) صاحب (التوصّل بالبديع إلى التوسّل بالشفيع)، ثم جاء الحموي في بديعية جديدة تُستهل بـ(حسن الابتداء وبراعة الاستهلال):

لي في ابتدا مدْحكم يا عُرْبَ ذي سَلَم

براعةٌ تستهلّ الدمعَ في العلَمِ[3].

وقد أعرب صراحة في تقديمه لبديعيته (تقديم أبي بكر) عن أنه نسجها «على منوال طرح البردة» مجاراةً للحلّي وقيامًا على أنقاض الموصلي: «هدمت بها ما نحته الموصلي في بيوته من الجبال، وجاريتُ الصفي...»[4].

وكذلك نصّ عبد الغني النابلسي في شرحه لبديعيته (نسمات الأسحار في مدح النبي المختار)، التي تقع (وأختها الأخرى) في 150 بيتًا، تتضمّن ما مجموعه 155 نوعًا بديعيًا، نصّ على أنّه إنّما نظمها استنصاصًا لأربع بديعيات أخرى استثارت قريحتَه الشعرية والبلاغية: «عندما شاهدتُ هذه البديعيات الأربع (يقصد الحلّي والموصلي والحموي والباعونية) (...) حركتني بواعث الأفكار وتجاذبتني أيدي الخواطر الإلهية إلى اقتحام هذا المضمار»[5].

---

(1) نفسه، الصفحة نفسها.

(2) شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشاوي، ص 07.

(3) خزانة الأدب: 1/ 307.

(4) نفسه: 1/ 305.

(5) نفحات الأزهار، ص 03.

ويُفهَم من هذه الإشارات أن البديعيات قد قامت في عمومها على مجاراة بعضها بعضًا، ومعارضتها إياها، حتى تحوّل هذا الشكل الفني إلى حلبة بلاغية يتبارى فيها الشعراء ويستعرضون عضلاتهم البديعية، ما أسهم في تأسيس هذا التراث الشعري الشكلاني العجيب؛ حتى إنّ الشاعر الواحد صار ينظم أكثر من بديعية واحدة، كما فعل شعبان الآثاري (ت 828هـ) الذي نظم ثلاث بديعيات (صغرى ووسطى وكبرى) «بلغ مجموع أبياتها نحو ثمانيمئة وسبعين بيتًا»[1]!.

ومن الطريف أن يقتحم تلك الحلبة البديعية شعراء آخرون من ملّة أخرى هم شعراء النصرانية الذين نظموا «البديعيات في مدح المسيح ورسله، أشهرهم المطران جرمانوس فرحات، والخوري نيقولاوس الصائغ صاحب أوّل بديعية نصرانية»[2]!، وذلك منذ القرن الثاني عشر الهجري.

وقد اطّلعنا على نماذج من تلك البديعيات المسيحية، فتراءت لنا على هيئة هذا الفن بتمام صفاته الشكلية، سوى أنّها حادت به عن موضوعه الأوّل مدح النبي (ﷺ) إلى مدح المسيح ومريم العذراء...

وهكذا تكاثرت البديعيات وتزايد إسرافُها في اصطياد المحسّنات الشكلية المتصنّعة، وقد قام بعضُ الدارسين[3] بفهرسة شاملة للبديعيات في الشعر العربي، منذ نشأتها، أفضت بهم إلى إحصاء تسع وتسعين بديعية لثمانين شاعرًا، منها ما يربو على خمسين بديعية تقع في محيط عصر الدول والإمارات.

وبالرغم من إسهام تلك البديعيات إسهامًا لا ينْكر في إغناء الدّرس البلاغي، وفي تنمية الحسّ الشكلي الجمالي للقصيدة العربية، فإنّها من ناحية أخرى كانت

---

(1) خزانة الأدب: 1/ 140.

(2) بطرس البستاني: أدباء العرب، ص 216. وتنظر مطالع بعض تلك البديعيات النصرانية في: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 225 – 226.

(3) كوكب دياب، خزانة الأدب (الدراسة): 1/ 190.

ابتلاءً عسيرًا للشعرية العربية في بعض توجّهاتها الشكلانية الفاتنة العقيمة معا، وكانت البديعيات التي فتنت شعراءنا كعجْل السامري الذهبي الفاتن البديع الذي أضلّ كثيرًا من بني إسرائيل!...

ب. 2. (المضَمَّنات)، وسلبية التناص العقيم!:

نبتدع صيغة (المضمّنات)، أسوةً بالموشّحات والملمّعات والمخلّعات والمخمّسات والمسمّطات...، متظاهرين بما جاء في (اللسان)؛ حيث «المضمَّن من الشعر: ما ضمّنتَه بيتًا»[1]، وأقلّ ما نريده من مفهومها هو استعارة الشاعر لأبيات غيره أو أشطارها، مع التنبيه على الفعل بتقييد تلك الاستعارات بين قوسين مثلًا.

والتضمين مصطلح بلاغي عتيق معروف، لكننّا نجريه في هذا السياق ضمن مفهوم عام يتّسع لجزئيات بلاغية وعروضية أخرى كالإجازة والتشطير والتصدير والتعجير والتخميس والتسميط، وربما المعارضة أيضًا،...وهو مسعى إجرائي يقرّب التضمين من التناص (Intertextualité)[2]، ويبقى على مسافة مفهومية فاصلة بينهما.

بين (سرقات) القدماء المغلولة أيديهم إلى أعناقهم، و(تناص) المعاصرين المبسوطة أيديهم كلّ البسط، أو بين نار أولئك وجنة هؤلاء، صادفتنا نماذج شعرية تعجّ بالتضمين، ما ينبغي لها (بحكم خصوصية تضمينها الكثيف) إلا أن تقع على «أعراف» الدرس النقدي، وقد استوت فيها محاسن هؤلاء ومساوئ أولئك؛ بحيث لا يمكن إلحاقُها بنار أولئك، لأنها (سرقةٌ) شائعةٌ معترِفٌ بها صاحبُها، ولا بجنّة هؤلاء، لأنّها محدودة الوظيفة الجمالية ولا تَشْرُف بها جماليات (التناص)، فلا مكان لها إلا على «الأعراف»!...

---

(1) لسان العرب: 4/ 140 (ضمن).

(2) للتوسع في مفاهيم التناص واستعمالاتها لدى المعاصرين، يراجع كتابنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص 389 – 414.

ومن المسلّم به، نظريًا، أنّ للتضمين وظيفة دلالية وجمالية لا ريب في أهمّيتها الشعرية، وخاصّة حين يحسِنُ الشاعر الفعل؛ فيضمّنُ قصيدتَه روحَ بيتِ غيره، ليوجّهَه توجيهًا منتِجًا وفق مقصدياته الذاتية وأجوائه الشعرية الخاصة، لا أن يهيمن البيتُ الغريب على قصيدة الشاعر المضمِّن، فيجعلها تابعةً له، غير قادرة على تجاوزه تعبيرًا ومحتوى.

بيْد أنّنا لاحظنا أنّ التضمين قد طغى على دواوين عصر الدول والإمارات فصيَّر نصوصَها شكلًا قائمًا بذاته، يُشار إليه في مستهلّ القصيدة بعبارة (وقال مضمِّنًا...)، وأحيانًا (وقال مُجيزًا...)؛ والإجازة أن يكمِل الشاعرُ نصف بيت غيره، وفي حالات نادرةٍ تصادفنا عبارة (وقال مهْتدِماً) وهي تُحيل على مصطلح قليل الاستعمال ضمن بلاغة السرقات الأدبية! هو (الهدم) أو (الاهتدام)[1]؛ بمعنى أنْ يعارض الشاعر معنى بيت غيره، فيهدمه ويقلبه إلى ضدّه (في حالة الهدم)، أو يهدم بيت غيره ليأخذ ما تيسّر من لفظه ومعناه (في حالة الاهتدام)، وفي الحالتين فإنّ بناء البيت لا يتمّ إلا على أنقاض بيت آخر، وقد اصطدمنا بهذا الاهتدام، في مقطوعة لابن الوردي (ت 749هـ)، عمد فيها إلى مرثية المعرّي الشهيرة (غير مجدٍ في ملّتي واعتقادي)، وأقامها على أنقاضها:

«قلْ لمن سُرَّ بالولاية مهملاً
ذاك عيشٌ معجَّل التنكيد
وتصدّيك للعظائم صعبٌ
وهْو أشفى لغلّ صدْر الحقود
غصصٌ هذه المناصب تضْني
وتَشقُّ القلوبَ قبل الجلودِ

(1) معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص 199، 669 (الاهتدام، الهدم).

تــعــبٌ كــلّــهــا الحــيــاة فــمــا أعْــ
جــبُ إلا مــن راغــب فــي المـزيـد
إنّ حـزنًـا فـي سـاعـة الـعـزْلِ أضْـعـا
فُ ســرورٍ فــي حــالــة التقليدِ»[1].

وقد يكون صنيع ابن الوردي في هذا النص من أجمل الأساليب التناصية في شعر عصره، بالقياس إلى ما هو سائد؛ فقد قام بالتضمين والهدم والاهتدام جميعًا، حين (هَدَم) مرثية أبي العلاء؛ بقلْب موضوعِها من فلسفة الحياة والموت إلى نَكَد المناصب والمسؤوليات أو الزهد فيها، ومن حزن ساعة الموت، الذي هو أضعاف سرور ساعة الميلاد، إلى حزن ساعة العزل من المنصب الذي يعادل أضعاف سرور ساعة تولّيه. ثمّ (اهتدم) بيت أبي العلاء (إنّ حزنًا...) مغيِّرًا معناه وبعض لفظه، كما (ضمَّن) بيتَه (تعبٌ كلها الحياة...) واهتدمه أيضًا حين استعاض عن (راغب في ازدياد) بـ(راغب في المزيد)....

وفي ديوان ابن الوردي قدرٌ كبير من مثل هذه التضمينات[2]، ومن المؤكد أنّ له من (حسن التضمين) ما يختلف تمامًا عن أسلوب غيره من الشعراء. ومن أولئك الشاعر مجير الدين بن تميم الإسعردي (ت 684هـ) الذي يمكن أن يكون أكثر شعراء عصره تعلّقًا بالتضمين، وقد شهد له صلاح الدين الصفدي (ت 764هـ) ببداعة لفظه ورقّته ولطف تخيله وبلاغة تضمينه؛ معتبرًا إيّاه «في التضمين الذي عاناه فضلاء المتأخرين آية، وفي صحّة المعاني والذوق اللطيف غاية، لأنّه يأخذ المعنى الأوّل ويحلّ تركيبه وينقله بألفاظه الأولى إلى معنى ثانٍ حتى كأنّ الناظم

(1) ديوان ابن الوردي، تحقيق عبدالحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص203 – 204.
(2) نفسه، ص 109، 146، 147، 153، 155، 197، 199، 203، 213، 223، 245،...

الأوّل إنما أراد به المعنى الثاني»[1]، ولقد بالغ في الإكثار من التضمين حتى اعترف بذلك اعترافًا مثيرًا:

«أطالع كل ديوان أراه

ولم أَزجُرْ عن التضمين طيْري

أضمّن كلّ بيتٍ فيه معنى

فشعري نصفُه من شعر غيري»[2].

يوشك هذا الاعتراف أن يكون جهرًا بالمعصية، أو موقفَ من أخذتْه العزّة بالإثم، ولو أنّه يفعل ذلك اتقاءً لتهمة السرقة!.

إنّه لا يزجُر طير التضمين، فشِعره طائرٌ متنقل بين أفنان الدواوين، لا يمنعه من ذلك ولا ينهاه عنه، وهو عليم - ولا شك - بارتباط زجْر الطير، في (لسان العرب)[3]، بالتفاؤل والتشاؤم، ومن المؤكد أنّه متفائل جدًّا بسنوح طير تضمينه، لذلك فهو ماضٍ في حاجته تلك.

والحقيقة أنّنا، وبعد اطّلاعنا على النماذج التضمينية الكثيرة التي أوردها له الصفدي على مدار ستّ صفحات من (الوافي بالوفيات)[4]، لم نجد شيئًا من تلك الآيات والبدائع التي أعلنها، ولا العجائب والغرائب التي وقف عليها ابن حجة في (خزانته)، إلا أن يكون مبتغى التضمين هو حسن الانسجام داخل القالب الإيقاعي، أو مناسبة المعنى المبتغى بين السياق الدلالي للنص والشطر المضمَّن، أو استدعاء نصوص غائبة لمجرّد تقوية المعنى، والاحتجاج بها على المعنى الجديد، وحسن

(1) كتاب الوافي بالوفيات: 5/149.
(2) نفسه، ص 149.
(3) لسان العرب: 3/ 172 (زجر).
(4) الوافي بالوفيات س: 5/ 149 - 154.

تعليله...، ولعلّ ذلك أن يكون شكلًا جديدًا من أشكال ما تصطلح عليه البلاغة القديمة بـ»ائتلاف المعنى مع المعنى»[1].

وقد لا يخلو هذا الفعل من لمحات بلاغة (حسن التضمين)، لكن أسوأ ما صادفنا لدى (مجير الدين) وغيره إنّما يقع ضمن تضمين الشاعر لشعر غيره، بطريقة عقلية تركيبية لا تتجاوز حدود التصدير والتعجيز، أو الإلصاق (collage)، فلا يكون الناتج سوى نصٍّ موازٍ لنصٍّ آخر داخل نصّ مركّب!.

وينطبق هذا الشكل تمامًا على قصيدة صفي الدين الحلّي:

«قل للمليّ الذي قد نام عن سهري

ومن بجسمي وحالي عنده سَقَمُ

تنام عنّي، وعين النجم ساهرة

واحرّ قلباه ممّن قلبُه شَبِمُ»[2].

والتي لا معنى أبدًا لما ورد في مستهلّها بأنّها «من أحسن أنواع التضمين التي اخترعها وأصعبها»!؛ وذلك أنه على مدار القصيدة كلّها لم يفعل أكثر من استحضار عشرين سطرًا من أعجاز ميمية المتنبي في مدح سيف الدولة، وزاوجها بما يعادلها من صدور لامية العجم للطغرائي (وكلتاهما من وزن البسيط)، مراعيًا تناسب بعض معانيها وانسجامها، ولم يكن له نصيب من هذا (التركيب الشعري) سوى مصراعيْن اثنين في المطلع والختام، أي بيتٌ واحد من مجموع واحد وعشرين بيتًا، فكان الصفي الحلّي الغائبَ الأكبر عن قصيدته!!!.

(1) نفحات الأزهار، ص 274.
(2) ديوان صفي الدين الحلّي، ص 54.

ب. 3. البنْد: ملتقى الجنْسيْن، أو التشكيل النثري للشعر:

بين نثرية الشعر وشعْريَّة النثر، وفي ملتقى الشعر والنثر، يقع هذا الفن (الشَّثري[1]) العراقي العجيب، وهو أحد فنون القرن الحادي عشر الهجري (وما تلاه) التي أهملها مؤرخو الأدب العربي ونقاده، ما عدا الرافعي الذي خصّه بصفحتيْن اثنتين من (تاريخ آداب العرب)، كانتا منطلق أحاديث (عراقية) متأخرة، استهلّها عبدالكريم الدجيلي (1906 - 1974) بكتابه الشهير (البند في الأدب العربي: تاريخه ونصوصه) عام 1959، وواصلها كل من نازك الملائكة وجميل الملائكة وصفاء خلوصي ومصطفى جمال الدين...

وقد اختلفوا في موقعه من أجناس الأدب وأنواعه، اختلافًا واضحًا؛ فقد رآه الرافعي نوعًا «من السجع الذي بنيت جمله على التوقيع، وقسّمت إلى أجزاء قصيرة من العروض تنتظم أوزانًا مختلفة فتكسبها شبهًا من الشعر وهي ليست منه»[2]، وكذلك رأى الشيخ جلال الحنفي (1914 - 2006) أنّ «جميع مقولات البند ليست سوى نثر مرقق مصنوع»[3].

وأدرجه صفاء خلوصي (1917 - 1995) ضمن ما يسمّيه الأوربيون بالنثر الإيقاعي[4]، ثمّ عاد فرأى أنّه «فن شعري قائم بذاته، وأقرب إلى الشعر من الشعر الحر والنثر الإيقاعي معًا»[5]، وأنّه «لون من ألوان الشعر يُكتَب على هيئة النثر»[6].

أمّا مصطفى جمال الدين (1926 - 1996) فيرى أن «البند شعر ذو شطر واحد»[7]، وأنّ حركة الشعر الحر المعاصرة «ما هي إلا وليدة هذا البند»[8].

---

(1) نحتناها من الشعر والنثر معًا!.
(2) تاريخ آداب العرب: 305/3.
(3) الشيخ جلال الحنفي: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، مطبعة العاني، بغداد، 1978، ص 121.
(4) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977، ص 384.
(5) نفسه، ص 399.
(6) نفسه، ص 400.
(7) مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي، ص 225.
(8) نفسه، ص 257.

وهو رأي قريب من رأي نازك الملائكة (1923 – 2007) التي ترى أنّه «أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحر»[1]؛ لا يتقيّد بأسلوب الشطرين، ويرصف كما يرصف النثر،... بينما يرى محمد وريّث أن البند «نوعٌ من الشعر، ولكنه غير مقفى»[2].

وصفوة القول إنّ البند كلام شعري موزون بكيفية مخصوصة، مشكَّلٌ تشكيلًا خطّيًّا نثريًّا؛ بحيث يمحي نظام الشطرين، ويتباين طول أسطره، وتغيب القوافي المطردة (إلا أن تشترك نهايات مقاطعه في رويّ موحّد).

يقوم سطر البند الشعري على تكرار تفعيلة بحرٍ صافٍ، غالبًا ما يكون هو الهزج (مفاعيلن)، أو الرمل (فاعلاتن)، أو هما معًا داخل النص الواحد.

وهو من هذه الناحية يشبه شعر التفعيلة، لاسيما حين يجيء مدوّرًا.

نشأ البند في العراق، ثم بدأ ينتشر، خلال العهد العثماني، ابتداءً من القرن الحادي عشر، على أيدي ابن معتوق (ت 1087هـ)، ونصر الدين الحائري (ت1156هـ)، وعبد الرؤوف البحراني (ت 1113هـ)، وحسين العشاري (ت1200هـ)، ومحمد بن الخلفة (ت 1247هـ)،...

ويبدو أنّ ديوان ابن معتوق هو أول عهد الأدب العربي بالبند، وقد تولى معتوق (ابن الشاعر) بنفسه ترتيب ديوان والده ضمن ثلاثة فصول كان آخرها فصل «في أشياء متفرقة من مقاطع ودوبيت وبنود ومَواليات»[3]؛ نلاحظ أنّه وضع البنود في تلك المواضع (المتفرقات)، إلى جانب فنون شعرية أخرى، ممّا يؤكّد تلقّي البند قديمًا بوصفه فنًّا شعريًّا من الفنون المستحدثة.

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط12، 2004، ص 195.
(2) محمد أحمد وريّث: في إيقاع الشعر العربي، الدار الجماهيرية، مصراتة – ليبيا، 2000، ص 297.
(3) ديوان ابن معتوق، ص 5.

وقد احتوى الديوان خمسة بنود (استكثر عليها بعضُ المعاصرين تسميتها الشعرية، فأطلق عليها وصفَ «خمس قطع نثرية»[1]!): واحد في وصف الآيات السماوية، وثان في وصف الآيات الأرضية من النباتات وأنواعها، وثالث في ذكر نعمة إرسال الرسل، وآخران في مدح المولى السيد بركة ابن السيد منصور خان[2].

ولعلّ هذه الموضوعات الجليلة العميقة (لاسيما ثلاثتها الأولى) أن تبطل وصف الشيخ جلال الحنفي للبند بأنّه «نمط من لهو الحديث»[3]، يتصف بـ«ضآلة شأن معانيه، وسذاجة أغراضه...»[4]، وقد لبث فترة «ملهاة للمجالس الأدبية»[5].

يبتدئ البند الثاني، من البنود الخمسة، بداية شاعرية مضمخة بمعجم طبيعي يَشي ببدايات ربيعية مَريعة، تحيط بوصفٍ آسرٍ غير مألوف للكون وما حوى من آيات نباتية، مستعينًا بإيقاع (رمَلي) هادئ، تتردد فيه تفعيلة الرمَل (فاعلاتن)، سالمةً حينًا، ومخبونة (فَعِلاتُن) حينًا آخر:

«خالقٌ أضحَك في قدرتهِ البرقَ. فأبدى شنَب اللّمع وأبْكى مقَل الودْق. فأبكى دُرر الدمع فأحيى نُقَع الأرضِ. فأنْبتْن دنانير بهارٍ...»[6].

ثمّ يتواصل الوصفُ، ولكن على إيقاع (هزجي)، تحمله تفعيلةُ الهزج سالمة تارة (مفاعيلن)، ومكفوفة (مفاعيلُ) تارةً أخرى:

«كأنفاس حبيبٍ حَمل الوردَ على الخدِّ. إذا بلّله الطّلّ روى عن شعل الندِّ. فلا يُعجزه ضدٌّ. ولا يُشبهه ندٌّ. تعالى الصمد الفردُ. كريم سبقت رحمتُه السخط. له

(1) جورج موسى حداد: المدخل إلى دراسة الأدب العربي في العصرين المملوكي والعثماني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، 2012، ص 206.
(2) ديوان ابن معتوق، ص ص 227 – 230.
(3) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ص 119.
(4) نفسه، ص 119.
(5) نفسه، ص 121.
(6) ديوان ابن معتوق، ص 228.

الحمد على الصحة والسلم وفي اليُسر. وفي العُسر. وفي القوة والضعف مدى الدّهر. وما سار شذا الزهرِ. على الريح مساءً ونهارا»[1].

كلّ ذلك يُشعرك – حتمًا – أنك أمام قصيدة حديثة؛ حرّة مدوّرة، لا تختلف في شيءٍ عن نماذج (الجملة الشعرية) التي طالما زرعها المرحوم عز الدين إسماعيل في (الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره...)!.

وذلك أنّ التقفية الداخلية، التي يتوسّلها هذا البند، تقع فواصلها (الرمَلية) خصوصًا في بدايات تفعيلات ناقصة، برغم النهاية النحوية والدلالية للسطر الشعري.

وتظهر براعةُ الختام الإيقاعية واضحةً في اختتام البنود الخمسة بقافية مقطعية موحّدة: رائية (الرويِّ)، مردوفة بالألف، وموصولة به: (... جهارًا،... نهارًا،... نضارًا،... عذارًا،... مزارًا).

تحيل هذه التقفية الموحّدة على تشاكل البنود، بتمام دلالة التشاكل (Isotopie)، في بعض مفاهيمه، على القراءة الموحدة للنص بعد اختزال تكراراته والتباساته[2].

ونختم هذا المبحث بإشارة الرافعي إلى نوع قريب من البند «إلا أنّه مستقل باسمه وصفاته، وهو النوع المعروف بالمستزاد»[3]، وجعله منطلق البنْد ومَأْخَذَه، ولعلّه هو نفسه ما سمّاه الشيخ جلال الحنفي بـ(الاستمرارية الرجزية)[4]، وقد أورد من الشواهد ما يعزو اختراعها إلى المعري، وابن دريد؛ إذْ نظم هذا الأخير

(1) نفسه، الصفحة نفسها.

(2) يراجع كتابنا: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم «ناشرون»، بيروت، ط1، 2008، ص 269.

(3) تاريخ آداب العرب: 3/ 306.

(4) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ص 564.

نصًّا (رجزيًا) منثور الهيئة، طويل السطور، متّصل التفعيلات، بحيث لا يقفّى إلا في منتهى التفعيلة السادسة عشرة من كلّ سطر.... وربما كان ذلك هو نفسه ما سمّاه بكري شيخ أمين بـ«النثر شعر»[1]!.

الخاتمة

وعوْدًا على بدء؛ فإنّ عصر الدول والإمارات هو العصر الذهبي لازدهار مختلف الأشكال والفنون الشعرية، وإن ابتُلي الشعر العربي - خلاله - بمحنة الإيغال في زخارف البديع، والغلو في تكلفها، ضمن كمٍّ ليس بالقليل من ديوانه الكبير، حيث انقلبت النعمة الجمالية إلى نقمة دلالية أحيانًا!.

وهو كذلك عصْرُ ازدهار ما أصبح يعرف في عصرنا باسم الأدب الهامشي (paralittérature)، بمختلف ما يشمله من أشكال وفنون شعرية مستحدثة تتحدّى التقاليد (الخليلية) للقصيدة العربية، وموضوعات جديدة لا عهد لها بما كان سائدًا.

وقد استخصلنا أيضًا، من خلال ما أتيح لنا من نماذج (معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات) أنّ استراتيجية لجنة المعجم، القائمة على نوع من الأنطولوجية المثالية التي لا تغفر السقوط العروضي ولا ترحم الوهن اللغوي، ولا تقبل بلغة عامية تبزّ فصاحة القريض، كل ذلك أسهم في إقصاء الشعبوي والهامشي من شعر ذلك العصر!.

****

(1) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 219.

تطوّر الإيقاع وتنوّع الأشكال الشعرية عند
(شعراء العربية في عصر الدول والإمارات)
المخلص

تحاول هذه الدراسة الاقتراب من عصر شعري إشكالي، هو العصر الذي يسعى (معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات) إلى تكريسه في هذا العمل الموسوعي الأنطولوجي الرائد (شعريًّا وتاريخيًّا)، مع سعي ضمنيّ إلى إنصاف هذا العصر، بالدفاع عن شعريته في تمظهرها الإيقاعي خصوصًا؛ من خلال الكشف عمّا شهده العصر من مبتكرات عروضية وقوالب فنّية مستحدثة كان لها إسهام مفترض في تطوّر القصيدة العربية.

ويحاول البحث أن يقف إلى جوار بحوث سابقة، تشاطره المنطلقات والأهداف، لاستئناف الحكم (بالإعدام الشعري!) الذي أصدرتْه دراسات أخرى (من موقع استقراء ناقص!) على عصر شعري طويل، مُلصقة به أبشع الشرور الأدبية، وناعتة إيّاه بأسوأ الأوصاف (الضعف، الانحطاط، الانحدار، العقم، الجمود،...)!.

لذلك، آثر البحث التركيز على المدوّنات الشعرية المنتَجة بين أواخر القرن السادس الهجري ومطلع القرن الثالث عشر، والتي تندرج ضمن المحيط التاريخي للعصر المتّهم بتلك النعوت (الجائرة)، في تمفصلاته المرحلية المتتابعة (الأيوبية، المملوكية، العثمانية).

ولم يحفل البحث طويلًا بنصوص المرحلة الأيوبية، وما قبلَها من دويلاتٍ أخرى، لاعتقادنا بأنّ العصر العباسي أوْلى بها تاريخيًّا وفنيًّا.

مع الإشارة – في ختام هذا المستهل – إلى أنّ دراستنا تنطلق من مداخل أسماء شعراء (معجم البابطين) المذكور، وتستأنس بقليل جدًّا من نصوصه لكنها لا ترتكز عليها، بعدما تراءى لنا أنها لا تغطي الظواهر الشعرية الحقيقية اللازبة بعصر المعجم، بل تعود إلى النصوص في مظانّها لدى الشعراء المحتفى بهم داخل المعجم.

****

حركة الشعر واتجاهاته في المغرب الإسلامي
في عصر الدول والإمارات[1]

أ.د. عبدالله محمد سالم السيد
أكاديمي موريتاني

أولًا: مقدمة عامة:

1 - في السياق العام:

عرفت بلاد المغرب منذ القرن الأول الهجري طلائع الفاتحين المسلمين مبشرين ومنذرين؛ فبدأ احتكاك شعوبها بالدين الإسلامي، ووجدت عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية رسخت ذلك الاحتكاك ترسيخًا ساعد على انتشار الإسلام وتعمق تدين الساكنة وتعرّبها؛ لدرجة لم يعد معها مراء في استحقاق ذلك الإقليم لوصف «المغرب الإسلامي».

وقد اتخذت علاقة هذا الإقليم بالمشرق، الذي هو مصدر الرسالة، ومنطلق الفاتحين والهجرات العربية، ومركز الخلافة وجوهًا من التنافس السياسي والثقافي والمذهبي؛ فقد كان المشارقة يتشوقون إلى نتاج المغاربة، وحين أصدر ابن عبد ربه أبو عمر أحمد بن محمد (ت328هـ) كتابه «العقد الفريد»، وذاع صيته بين الإقليمين كثر الطلب عليه في المشرق، لكن الصاحب بن عباد أبو القاسم إسماعيل (ت385هـ) لما ظفر به وقرأه قال كلمته المشهورة: «هذه بضاعتنا ردت إلينا»؛ لأنه كان يتوقع أن يتضمن الكتاب أدب المغاربة، وإسهام أقاليمهم في الشعر والنثر، فوجد أجمل مختاراته من «الأدب العربي» لأدباء مشارقة.

(1) اختار الباحث عنوانًا آخر لبحثه هو: «حركة الشعر واتجاهاته في المغرب الإسلامي قراءة في مدونة معجم البابطين للشعراء المغاربة».

لذلك انبرى كتَّاب كبار لإبراز صورة الأدب في الغرب الإسلامي؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر نرى ابن بسام أبو الحسن علي (542هـ) يأخذ على أدباء زمانه إهمالهم لإقليمه، فيقول: «وما زال في أفقنا هذا الأندلسي القصي إلى وقتنا هذا من فرسان الفنين وأئمة النوعين قوم هم ما هم طيب مكاسر، وصفاء جواهر، وعذوبة موارد ومصادر، لعبوا بأطراف الكلام المشقق... فصبوا على قوالب النجوم غرائب المنثور والمنظوم... نثر لو رآه البديع لنسي اسمه، أو اجتلاه ابن هلال لولاه حكمه، ونظم لو سمعه كثير ما نسب ولا مدح، أو تتبعه جرول ما عوى ولا نبح، إلا أن أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنمًا، وتلوا على ذاك كتابًا محكمًا، فغاظني منهم ذلك، وأنفت مما هنالك، وأخذت نفسي بجمع ما وجدت من حسنات دهري، وتتبع محاسن أهل بلدي وعصري غيرة لهذا الأفق الغريب أن تعود بدوره أهلة، وتصبح بحاره ثمادًا مضمحلة؛ مع كثرة أدبائه، ووفور علمائه»[1].

وقد تجاوز بعض مفكري المغرب الإسلامي غيظ ابن بسام فاعتبروا أن مكانهم عائق أمام الشهرة والانتشار؛ فأبو محمد علي بن أحمد ابن حزم (ت 456) يقول[2]: [الطويل]

أنا الشمسُ في جو العلوم منيرةٌ

ولكنَّ عيبي أن مطلعيَ الغربُ

(1) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول المجلد الأول، ص 11 – 12، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت/ لبنان 1417هـ/1997م.

(2) ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، طبقات الفقهاء وأصحاب المذاهب الإسلامية، ج 6 ص337، تحقيق كامل سليمان الجبوري، دار الكتب العلمية بيروت لبنان (د. ت).
والبيت من قصيدة خاطب بها ابن حزم قاضي قرطبة أبا المطرف عبدالرحمن أحمد بن سعيد (ت422هـ).

ولم يقتصر الأمر على الفترات القديمة؛ بل ذهب بعض المفكرين والنقاد المغاربة حديثًا إلى المطالبة بإعادة تدوين الثقافة العربية، وكتابة تاريخها من جديد كتابة تنصف هذا الإقليم بإحضار إنتاجه الأدبي والمعرفي ضمن العطاء الثقافي العربي[1].

2 - **في السياق الخاص:**

ومن هنا يأتي صدور هذا الجزء الجديد من معجم البابطين؛ الخاص بشعراء المغرب الإسلامي خلال الفترة الزمنية (656 - 1215هـ/ 1258 - 1800م) لسد فراغ كبير في المكتبة العربية، واستجابة لآراء كثير من المفكرين والكتّاب، كما تأتي هذه المداخلة محاولة لاستنطاق عنوان أعد منطوقَه ومحدداتِه ومدونتَه[2] المنظمون لهذا الحدث، وتركوا للباحث «حرية» فهم منطوق لغوي؛ لا شك أن لمختاره خلفياتِه المعرفيةَ، وغاياتِه المنهجية؛ الأمر الذي يثير جملة احترازات منهجية، نلخص بعضها في الإشكالات التالية:

هل النماذج الشعرية التي يتضمنها أي معجم لتراجم الشعراء يمكنها أن تغني الباحث عن متابعة الدواوين الشعرية؟ وبالتالي فهل تكفي المدونة الواردة في الجزء المذكور لإعطاء صورة صحيحة عن «حركة الشعر واتجاهاته في الغرب الإسلامي» خلال الفترة المذكورة؟ ماذا يريد منظمو الندوة من وراء: «حركة الشعر واتجاهاته»؟ هل يريدون دراسة تاريخية للمدونة المقدمة تقوم على افتراض وجود منطق لتطور

(1) هناك كتابات كثيرة في هذا السياق نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:
- عبدالله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي.
- عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال قضاياه وظواهره، ط1/1986 مكتبة المعارف الرباط.
- أحمد ولد الحسن، مظاهر الأسلوب في الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري: مساهمة في وصف الأساليب/ منشورات جمعية الدعوة الإسلامية، طرابلس - ليبيا/1990.

(2) بما أن الجزء المذكور لم يصدر بعد فقد مكنني المنظمون للنشاط من ملف بصيغة PDF ليكون المدونة التي أشتغل عليها. وسأحيل عليه لاحقًا باسم «المدونة».

الشعر خلال فترة الدراسة مادامت المحددات تفرض أن يتحرك الباحث داخل الحدود الزمنية لنصوص المدونة؟.

3 - **في خطة التناول:**

لقد تداعت إلى ذهني هذه الأسئلة وغيرها، وكادت توجهني إلى الاعتذار عن المهمة[1]، لولا أن تداركني الأمل بأن يكون المنظمون مقدرين لظروف مثلي من الباحثين، وأنهم ما داموا قد انتدبوني للقيام بهذه المهمة، وأنا الأقل عدة، فإنهم سيرضون بجهدي الذي اخترته منساقًا مع خطة؛ تنطلق من معاينة المدونة معاينة تاريخية، قبل الوقوف عند بعض بنياتها النصية تلمسًا لأبرز خصائها.

ثانيًا: في المدونة:

1 - **المدونة وسؤال التاريخ:**

قبل أن نقف عند البعد التاريخي للمدونة ينبغي التنبيه إلى أنني أقصد بالمدونة الملف الذي وصلني من الجهة المنظمة للندوة، وهو عبارة عن 65 صفحة، تتضمن 20 ترجمة لعشرين شاعرًا، وعند نهاية كل ترجمة مختارات من شعر صاحبها؛ تفاوتت بين عشرة نصوص لبعض الشعراء إلى نصين لشعراء آخرين، ومجموع نصوصها 86 نصًّا شعريًّا، متفاوتة الطول، وقد وصل عدد أبياتها مجتمعة إلى 1120 بيتًا.

والجدول الآتي يقدم صورة أولية عن المدونة من حيث أزمنة الشعراء، وعدد نصوصهم، ومقدار أبيات كل منهم:

(1) لولا تذكري لما قاله بعض المفسرين من أن بني إسرائيل شددوا على أنفسهم فشدد الله عليهم؛ فحين أمروا بذبح البقرة، كان يمكنهم أن يذبحوا أي بقرة، لكنهم أكثروا السؤال...

الرقم	اسم الشاعر	تاريخ الوفاة	عدد النصوص	عدد الأبيات
1	ابن رازكه	1144هـ/1730م	4	78
2	أحمد البهلول	1113هـ/1701م	3	42
3	أحمد بن عبدالدايم	1140هـ/1727م	2	28
4	الحسين بن معمر	682هـ/1283م	4	31
5	بوفمين المجلسي	بداية. ق 12هـ/ 18م	10	44
6	عبدالعزيز الفشتالي	1031هـ/1622م	7	132
7	محمد أحمد الفجيجي	بعد 995هـ/1586م	2	55
8	محمد ابن عرضون	1012هـ/1603م	5	40
9	محمد ابن فرج السبتي	ق9هـ/15م	4	65
10	محمد أحمد المسناوي	1136هـ/1724مب	4	71
11	محمد التافلاتي	1191هـ/1777م	9	59
12	محمد البطوي	763هـ/1342م	3	55
13	محمد آبهلول	1002هـ/1599م	3	48
14	محمد أحمد البوني	1119هـ/1707م	4	60
15	محمد ابن غانم	1170هـ/1756م	2	46
16	محمد الخضراوي	1144هـ/1731م	3	55
17	محمد التجاني	710هـ/1310م	6	54
18	محمد اليدالي	1166هـ/1752م	5	80
19	محمد الأريسي	ق 7هـ/ق13م	4	50
20	أحمد الشماع	833هـ/1430م	2	27
	المجموع		86	1120

جدول رقم 1 يقدم محتويات المدونة

ويظهر من خلال اختلاف ألوان الجدول أن:

- القرن السابع الهجري (13م) حظي بثلاثة شعراء، هم: الحسين بن معمر (رقم 4)، ومحمد التجاني (رقم17)، محمد الأريسي (رقم 19)، مع أن الثاني منهم توفي سنة 710هـ. وكان نصيبهم من المدونة الشعرية هو 14 نصًّا شعريًّا، أي ما مجموعه 136 بيتًا.

- القرن الثامن الهجري (14م) حظي بشاعر واحد هو الشاعر محمد البطوي (رقم 12)، وله ثلاثة نصوص من المدونة، أو 55 بيتًا منها.

- القرن التاسع الهجري (15م) قد حظي بشاعرين، هما: محمد ابن فرج السبتي (رقم 9)، وأحمد الشماع (رقم 20)، ولهما 6 نصوص من المدونة أو 92 بيتًا.

- القرن العاشر الهجري (16م) حظي بثلاثة شعراء هم: محمد بن أحمد الفجيجي (رقم07)، محمد ابن عرضون (رقم 8)، ومحمد آبهلول (رقم 13)، مع أن الثاني منهما توفي سنة 1012هـ. وكان نصيبهم من المدونة 10 نصوص، أي ما مجموعه 143 بيتًا.

- القرن الحادي عشر الهجري (17م) حظي بشاعرين، هما: أحمد البهلول (2) وعبدالعزيز الفشتالي (رقم6)، مع أن الأول منهما توفي سنة 1113هـ، ولهما 10 نصوص من المدونة، أو 174 بيتًا.

- القرن الثاني عشر الهجري (18م) حظي بتسعة شعراء، وهم: ابن رازكه (رقم 2)، وأحمد بن عبدالدايم (رقم3)، وبوفمين المجلسي (رقم 5)، ومحمد أحمد المسناوي (رقم 10)، ومحمد التافلاتي (رقم11)، ومحمد أحمد البوني (رقم 14)، ومحمد بن غانم (رقم 15)، ومحمد الخضراوي (16)، ومحمد اليدالي (رقم 18). وكان نصيبهم من المدونة 43 نصًّا أو ما مجموعه 520 بيتًا.

فهل يعكس تفاوت عدد الشعراء بين قرون المدونة وكذلك عدد نصوصهم وأبياتهم علامة تاريخية؟.

لعل من اللافت للانتباه أن القرون الخمسة الأولى للفترة الزمنية لهذه التراجم لم تتضمن سوى أحد عشر شاعرًا؛ في حين كانت هذه القرون، في المغرب الأقصى وحده، متزامنة مع ثلاثة أنظمة[1]، عرفت بنشاط بلاطاتها في احتضان العلماء والشعراء، ورعايتهم، وكان من أمرائها شعراء معروفون.

وقد وصف الدكتور شوقي ضيف ذلك عند حديثة عن رعاية المرينيين للأدب والشعر، فقال: «ورعت الدولة المرينية الحركتين الأدبية والعلمية وكثر الشعراء في عهدها، وفي مقدمتهم شعراء العهد المريني من أمثال عبدالواحد بن يعقوب وعمر ابن عثمان والسلطانين أبي الحسن وأبي العنان وأخيه عبدالعزيز، ونلتقي بعشرات من الشعراء»[2].

ومن الشعراء المرينيين المعاصرين للفترة الزمنية لهذا الجزء نذكر، على سبيل المثال: «محمد بن عمر الدراج المتوفى سنة 693هـ/1294م، وعبدالعزيز الملزوزي المتوفى سنة 697هـ/1398م، ومالك بن المرحل المتوفى سنة 699هـ/1300م، وابن عبدالملك المراكشي صاحب كتاب الذيل والتكملة المتوفى سنة 703هـ/1304م، وأبي العباس العزفي المتوفي سنة 707هـ/1308م، ومحمد بن عمر بن رشيد المتوفى سنة 721هـ/1322م، والرحالة القاسم ابن يوسف السبتي المتوفى سنة 730هـ/1330م، وابن شبرين المتوفى747هـ/1347م، وابن شعيب الطبيب الأديب المتوفى سنة 749هـ/1349م، ومثل عبدالمهيمن الحضرمي، ومحمد بن عبدالرحمن المكرودي المتوفى سنة 753هـ/1353م، ومعاصره منديل بن آجروم، وأبو القاسم الشريف المتوفى سنة 760هـ/1359م، وأبو عبدالله الزناتي المتوفى سنة 773هـ/1372م،

(1) أعني الدولة المرينية والدولة السعدية والدولة العلوية.

(2) د. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ج 10، عصر الدول والإمارات: الجزائر – المغرب الأقصى – موريتانيا – السودان، ص387، ط1، مطبعة دار المعارف مصر.

ومحمد بن مصادف المتوفى سنة 792هـ، وفي نفس السنة أحمد بن عبدالمنان، وعبدالرحمن المكودي المتوفى سنة 807هـ/1404م، ومحمد بن جابر المكناسي المتوفى سنة 827هـ/1423م، وأحمد الحباك المتصوف المتوفى سنة 868هـ/1463م، والبهلول الوطاسي، وإبراهيم بن هلال المتوفى سنة 903هـ/ 1447م، ومحمد بن أحمد بن غازي المتوفى سنة 919هـ/1513م، وابن يجيش المتوفى سنة 920هـ/1514م، وفي نفس السنة الغازي الفاسي وأحمد الدقون المتوفى سنة921هـ/1515م، وعلي بن موسى بن هارون المتوفى سنة 951هـ/1544م، وعبدالواحد الوانشريسي المتوفى سنة 955هـ/1548م، ومحمد بن عبدالرحمن الكراسي المتوفى سنة 964هـ/1557م وغير هؤلاء كثير»[1].

ولم يذكر شوقي ضيف أبا الوليد إسماعيل بن الأحمر النصري (ت807هـ) مؤلف كتاب «روضة النسرين في دولة ابن مرين»، وكان شاعرًا مجيدًا، وقد ضمن كتابه قصيدة في مدح أبي سعيد عثمان بن أحمد بن أبي سالم، مطلعها[2]: [الكامل]

جـهـل الـربـيـعُ فـــؤادي المـجـروحـا

فـــأراه خـــدي سـطـره المـشـروحـا

كما أورد نصوصًا لأمراء مرينيين ولشعراء مدحوهم.

وليست الدولتان السعدية والعلوية بأقل شأنًا من الدولة المرينية فيما يخص عدد الشعراء[3]؛ الأمر الذي يؤكد أن قلة تراجم المدونة[4] في الفترة الزمنية الممتدة

(1) المرجع السابق نفسه، ص378 – 379.

(2) أبو الوليد إسماعيل بن الأحمر النصري، روضة النسرين في دولة بني مرين، ص41، المطبعة الملكية بالرباط 1962. كذا في الأصل ولعل البيت الأول قد سقط منه حرف الواو في الأول؛ لذلك يكون مستقيمًا موسيقيًّا إذا جاء.

(3) يمكن العودة إلى المراجع الآتية:
محمد المختار السوسي، سوس العالمة، مطبعة فضالة المغرب
د. عبدالكريم كريم، المغرب في عهد الدولة السعدية صادر عن جمعية المؤرخين المغاربة الرباط
د. محمد الأخضر، الحياة الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية، دار الرشاد الحديثة الطبعة الأولى 1977.
د. شوقي ضيف؛ تاريخ الأدب العربي ج 10 مرجع سابق.

(4) أعني المدونة التي قدمت لي مشتملة على التراجم والنصوص.

من القرن السابع الهجري حتى الحادي عشر الهجري، وكثرتها في القرن الثاني عشر الهجري لا يدل على مؤشر تاريخي؛ بموجبه يمكن للمؤرخ أن يرى منطقًا لحركة الشعر خلال الفترات الزمنية التي شملتها تراجم المدونة.

فعلى الرغم من قلة التراجم والنصوص الواردة في هذه المدونة قبل القرن الثاني عشر، فإن العودة إلى المصادر والمراجع تؤكد أن شعرًا غير قليل قد تضمنته الفترة الزمنية من القرن السابع الهجري حتى القرن الحادي عشر؛ مما يعني أن منطقة المغرب العربي عمومًا، والمغرب الأقصى منها خصوصًا ظلت حضنًا للشعر العربي، بغض النظر عن مزاياه الفنية، ومقاصده الغرضية.

2 - في البنيات الفنية للمدونة:

وإذا تجاوزنا دلالة المدونة تاريخيًّا إلى بنياتها الفنية؛ متسائلين هذه المرة عن الاتجاهات أو السمات والخصائص، سنكون مضطرين إلى وقفتين:

- تفكيكية: نستعرض فيها كل بنية على حدة.
- تركيبية: نحاول فيها استخراج اتجاهات أو سمات.

وسنتدرج بإيجاز من البنية الموسيقية إلى المعجمية، ثم الموضوعية فالتخييلية.

أ - في البنية الموسيقية للمدونة:

تمثل البنية الموسيقية مكونًا رئيسًا من مكونات العملية الشعرية؛ لذلك ارتبط جانب منها بتحديد ماهية الشعر عبر أزمنة كثيرة. وسنقف في هذه البنية عند بعدين: البعد الموسيقي الذي ينشأ عن الوزن والقافية، ونسميه موسيقى الإطار الخارجي، والبعد الموسيقي الناتج عن التناسب الذي تحدثه اللغة، ونسميه موسيقى الإطار الداخلي.

موسيقى الإطار الخارجي: شكل الوزن والقافية عبر التاريخ أهم ركنين من أركان موسيقى القصيدة العربية؛ وذلك للدور الذي يقوم به كل منهما، كما نوضحه في الفقرة الآتية:

الوزن:

ارتباط تعريف الشعر بالوزن جاء من أهمية هذا العنصر في البنية الموسيقية؛ ذلك أنه يمثل البداية الفعلية لانزياح القول الشعري عن مستوى الكلام المعتاد، ما دام يحتم على المتكلم إخضاع جمله لأعداد إيقاعية متساوية «ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر»[1].

وهذا ما تنجر عنه وظيفة التطريب التي يشير إليها المرزوقي عند قوله: «وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصفاء تركيبه واعتدال نظومه»[2]. ويؤكدها حازم القرطاجني قائلًا «وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»[3].

ولهذا رأى بعض النقاد أن الوزن «أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية»[4]؛ لأنه يقوم على «خاصية إيقاعية – تركيبية» تعتمد قوانين العروض من ناحية، وقوانين اللغة من ناحية أخرى؛ وبصورة يكون بها الوزن «عنصرًا إيقاعيًّا موحدًا لأجزاء القصيدة، وهو يجري وراء غاية مضبوطة في إرضاخ اللغة كلمات وتراكيب على توزيع كمي معين يفرز إيقاعًا يحقق للشعر بعض غاياته»[5].

---

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ص161 ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ط1973/2.

(2) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 9. تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة، 1951.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 245، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت/ ط1986/3.

(4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، 134. تحقيق محمد قرقزان، الكاتب العربي، ط1994/2 دمشق.

(5) ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب: حمادي صمود: 221، ضمن سلسلة الدراسات الأدبية ج2، الجامعة التونسية 1978.

وهذا التوزيع الكمي المعين هو ما أطلق عليه العروضيون والنقاد اسم «البحور»، مشترطين أن تخضع القصيدة لبحر من البحور التي نظم عليها الشعراء الأول، واضعين لكل بحر جوازاته، ومحظوراته؛ الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل عن أوزان المدونة، ومدى التزام شعرائها بالقيود والضوابط التي رافقت تلك الأوزان، وقربها أو بعدها من الأوزان الشائعة في القصيدة العربية عبر مراحلها التاريخية المختلفة؟

لقد جاءت أوزان المدونة على النحو الذي يوضحه الجدول الآتي:

ش.		البحور											
ر.ش	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	المتقارب	الخفيف	الرجز	المجتث	المنسرح	الهزج	مخلع البسيط أو(وزن جديد)	م. الرمل
1	61	0	0	0	0	0	0	17	0	0	0	0
2	42	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3	23	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4	3	28	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
5	23	18	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0
6	41	0	80	11	0	0	0	0	0	0	0	0
7	36	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	19
8	0	6	2	0	6	0	26	0	0	0	0	0
9	46	0	19	0	0	0	0	0	0	0	0	0
10	21	0	34	0	0	16	0	0	0	0	0	0
11	51	0	6	2	0	0	0	0	0	0	0	0
12	15	21	19	0	0	0	0	0	0	0	0	0
13	19	29	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
14	0	7	21	0	32	0	0	0	0	0	0	0
15	0	16	30	0	0	0	0	0	0	0	0	0
16	0	0	55	0	0	0	0	0	0	0	0	0
17	17	19	12	0	0	0	0	0	4	2	0	0
18	17	37	9	0	0	0	0	0	0	0	17	0

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	21	29	19
0	0	0	0	0	0	0	0	12	0	0	15	20
19	17	2	4	17	26	16	38	25	295	202	459	مجموع
1.69%	1.51%	0.17	0.35	1.51%	2.32%	1.42%	3.39%	2.23%	26.33%	18.03%	40.98%	ن. المئوية

جدول ببحور المدونة

نلاحظ أن شعراء المدونة قد نظموا، بنسب متفاوتة، في اثني عشر وزنًا، واحد منها خارج عن نظام بحور الخليل[1]، وقد غيبوا خمسة بحور، وهي: المديد والسريع والمتدارك والمضارع والمقتضب.

وقد احتل ثلاثة بحور هي الطويل والكامل والبسيط نسبة 85.31% من المدونة إذا نظرنا إلى عدد الأبيات، و83.72% إذا نظرنا إلى عدد النصوص، وجاء الكامل في الرتبة الثانية بعد الطويل من حيث عدد الأبيات، وفي الرتبة الثالثة من حيث عدد النصوص.

وإذا كان حازم القرطاجني قد تفطن بذائقته إلى نسبة توارد البحور في الشعر العربي عند قوله: «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف[2]»، فإن نسبة شيوع توارد البحور في المدونة كانت على النحو الآتي: الطويل والكامل والبسيط والمتقارب والرجز والوافر ومجزوء الرمل والمجتث والخفيف والمنسرح والهزج. وهذا يعني أنه في حين احتفظ الطويل بمكانته فإن الكامل حل محل البسيط، وتأخر الوافر والخفيف تأخرًا ملحوظًا.

(1) نعني النص الذي نعت في المدونة بأنه على وزن مخلع البسيط.
(2) منهاج البلغاء: 268، مرجع سابق.

ويمكن أن نستخلص أن نسبة توارد البحور في المدونة لم تأت موافقة للنسب التي توصل إليها إبراهيم أنيس بعد إحصاء مدونة الشعر العربي في الجاهلية والقرنيين الهجريين الأولين[1]، وقد يكون ذلك راجعًا إلى أن المدونة لا تمثل كل شعر الفترة الزمنية المدروسة، لكنه يمكن أن يحمل كذلك دلالة على ميل القصيدة العربية في فتراتها المتأخرة إلى ركوب الأوزان التي لم تكن كثيرة في القرون الأولى للثقافة العربية.

ومع التزام معظم نصوص المدونة بالأوزان الخليلية، فقد رافقت بعضها اختلالات موسيقية؛ وخاصة في نصوص محمد أحمد الفجيجي، ففي قصيدة له يقول في أبيات متناثرة ضمن القصيدة[2]: [الطويل]

إذا ما مشتْ تهالكتْ وتبخترتْ

ونشر السعيطُ والشذا منها هامعُ

فأحسنْ ببيتٍ قد تواتر نشده

بمثله لم يسمعْ مديحه سامع

ولله يومَ تمّ فيه ابن عاشرٍ

وذلك من أولى جمادنا تاسع

لقد تكررت الأخطاء العروضية في هذه الأبيات أربع مرات على أقل تقدير، وأكثرها جلاء في الأعجاز دون الصدور، حيث ازدادت التفعيلة الأخيرة (مفاعلن) في كل عجز بحرف ساكن بعد المتحرك الأول فصارت (مُتْفاعلن)، كما ازدادت (مفاعيلن) في حشو البيت الثاني بساكن مماثل فصارت (مُتْفاعيلن)، وكل هذا مخل بالوزن ومن ثم بالإيقاع الذي لا غنى للشعر العمودي عن انتظامه في كل بيت.

(1) نفسه: 90.

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/156.

وفي قصيدة أخرى له، بقوله[1]: [مجزوء الرمل]

صـــــلـــــواتُ الـــلـــه تـــتـــرى

دائـــــمًـــــا وعـــلـــى مـحـمـد

يـــا ربـــيـــعٌ فـــقـــتَ قـــدرا

عـــن ذويـــكَ حُـــــزْتَ فـخـرا

إن هذين البيتين كافيان للتدليل على ضعف الإيقاع إذ لا نجد الطبيعة الغنائية الرائعة المعروفة في مجزوء الرمل إلا في الشطر الأول منهما، وقد لاحظ معدو هذه المدونة أخطاء هذا الشاعر فقالوا في ترجمتهم له: «شعره جيد في مدح النبي ﷺ، وبه بعض لحن يؤدي إلى تجاوزات عروضية»[2].

ومن الأخطاء العروضية في المدونة قول الشاعر محمد أحمد المسناوي ضمن قصيدة[3]: [الخفيف]

خـــر قـلـبـك ســاجـــدا لـسـنـاهـا

كـمـجـوس ودان بـــالحـــب قـهـرا

إن الخلل العروضي في صدر البيت جلي يمكن إدراكه بسهولة؛ إذ ليس من المعهود في هذا البحر حذف نون «فاعلاتن».

وكما أشرت سابقًا فإن نصًّا واحدًا من نصوص المدونة جاء خارجًا على بحور الخليل وهو النص الذي نعت بأنه من مخلع البسيط، وهو قصيدة اليدالي «صلاة ربي» التي يقول في بدايتها[4]:

صَـــــلَاةُ رَبِّـــــي مَـــعَ الـــسَّـــلَامِ

عَـــلَـــى حَـــبِـــيـــبِـــي خَـــيْـــرِ الْأَنَـــــامِ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/156.

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/156.

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/166.

(4) ديوان شعر الشيخ محمد اليدالي، ص381، جمع وتحقيق د. الأمير ولد آكاه، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة/ 2016.

بَـــادِي الـشُّـفُـوفِ دَانِـــي الْـقُـطُـوفِ
بَـــرٍّ عَـــطُـــوفِ لَـــيْـــثٍ هُـــمَـــامِ

وقد خصها الشاعر بكتاب نقدي تكلم فيه عن ظروف إنشائها[1]، وعن وزنها، وأبان ما اشتملت عليه من المحسنات البلاغية، يقول: «وزن هذه القصيدة ليس من أوزان البحور الستة عشر بزيادة البحر المتدارك، إلا أن أشبه البحور بها: مشطور مخلع البسيط، والمتزنة به من أجزاء التفعيل: مستفعلات مرة واحدة، وليس من تفعيلات الشعر المعروفة، وقد يدخلها الخبن وهو حذف الثاني فينتقل إلى: مفاعلات، وهو حسن لأنه أخف، ويدخله أيضًا الطي وهو حذف الرابع فينقل إلى: مفعلات ومن الشعر الحساني الذي اتزنت به القصيدة:

سَـــــــــوْلاَنْ ابْـــــــلاَ اعْـــجَـــبْ
ادَّايِـــــــــــــــرْ لِمْـــصِـــيـــبَ
مِـــنْـــهُ اطِـــفـــلْ اعْـــــــرَبْ
كُـــــونْ أُولُـــــــدْ هَـــيْـــبَ[2]

وهي في الأصل من 47 بيتًا، اختارت المدونة منها 17 بيتًا، وكل بيت من أربعة أشطار، ينتهي الشطر الأخير منها على الميم المكسورة رويًّا، وتتوحد الأشطار الثلاثة الأولى في قافية واحدة، باستثناء البيت الأول الذي جاء مزدوج التصريع: (ربي/ حبيبي) (السلام/ الأنام). وتعكس هذه القصيدة انفتاح موسيقى الثقافة العالمة على موسيقى الثقافة الشعبية؛ حيث أخذ الشاعر وزنًا من أوزان الثانية، وطور قوافيه بمعطيات الأولى، مبرزًا تمكنه من موسيقى الثقافتين. وليس هذا الصنيع بغريب على شعراء المغرب الأقصى؛ حيث اشتهرت الأندلس بفن الموشحات، وكان للأزجال حضور كبير منافس لحضور الشعر الفصيح.

(1) فقرة سابقة من هذا الفصل.
(2) ديوان اليدالي، ص380، مرجع سابق.

- **القافية:**

وكما كان لموسيقى الوزن مكانتها في الشعر العربي فإن القافية ظلت رديف الوزن في الأهمية الموسيقية؛ الأمر الذي جعل بعض العرب يوصي بها بنيه قائلًا: «اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطـراده، وهي مواقفه. فإن صحت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهاياته»[1].

وهو ما جعل النقاد القدماء ينصحون ببناء البيت كله من أول صوغه ونسجه على القافية لئلا يصعب على الشاعر وضعها في المكان المناسب لها[2]، واضعين الشروط الأساسية للتقفية الجيدة، يقول حازم «والـذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حـروف الـروي في كل قافية من الشعر حرفًا واحـدًا بعينه غير متسامح في إيـراد ما يقاربه معه... ومما يوجبه الاختيار أيضًا أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك... ومن ذلك أيضًا وجوب التزام حروف العلة والواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الروي وبين حروف الروي»[3]، ويجب – كذلك – «أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج»[4].

إن القافية «ظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معًا، وتساعد في إعطائها جوها الانفعالي الخاص»[5]؛ ذلك أن القيود المعجمية والنحوية التي يطرحها اتحاد القافية تجعل مجال اختيار الشاعر محدودًا، وتفرض عليه «إحساسًا بالرقابة... من حيث أن القارئ يتوقع أن تتفق نهاية السطر أو تتآلف مع إحدى النهايات التي لا يزال يحتفظ بصورتها السمعية»[6].

---

(1) منهاج البلغاء، ص 271. مرجع سابق.
(2) نفسه: 281 وكذلك. المقدمة لابن خلدون: 574، دار إحياء التراث العربي.
(3) منهاج البلغاء، 272، مرجع سابق.
(4) نقد الشعر: 51.
(5) موسيقى الشعر: مشروع دراسة علمية: 135.
(6) ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب: 221 – 222. مرجع سابق.

وإذا نظرنا إلى المدونة على ضوء العطاء النقدي الهائل الذي اعتنى بالقافية من زوايا عديدة سنجد أن أغلب نصوصها التزمت القافية الموحدة؛ فباستثناء نصين من أصل ستة وثمانين نصًّا فإن الشعراء اعتمدوا نظام القافية الموحدة، كما يوضحه الجدول الآتي:

حرف الروي	عدد النصوص	النسبة المئوية
الراء	14	16.27%
النون	11	12.79%
اللام	10	11.62%
الدال	6	6.97%
الميم	6	6.97%
الباء	5	5.86%
الحاء	5	5.86%
القاف	5	5.86%
التاء	4	4.65%
الهمزة	3	3.48%
الجيم	3	3.48%
العين	3	3.48%
السين	3	3.48%
الطاء	2	2.32%
الفاء	1	1.16%
الكاف	1	1.16%

الهاء	1	1.16%
الواو	1	1.16%
الجميع	84	97.73%

نلاحظ أن أغلب نصوص المدونة التزمت وحدة الروي، وأنها انتظمت بنسب متفاوتة بين 18 حرفًا، وغابت منها 10 حروف هي: «ث، خ، ذ، ز، ش، ص، ض، ظ، غ، ي»، في حين ارتفعت نسبة ثلاثة حروف هي: «ر، ن، ل»، وبعدها في الترتيب «د، م»، في حين احتل كل من: «ب، ح، ق» الترتيب الثالث، وأخذت «ت» الترتيب الرابع، أما «ء، ع، س، ج» فجاءت في الترتيب الخامس، و«ط» في الترتيب السادس، ليكون الترتيب الأخير: «ف، ك، هـ، و» .

وإذا استحضرنا ما لاحظه النقاد عن نسب توارد الحروف رويًّا نجد الإشارة الأولى في هذا السياق النص المفيد الذي قدمه الشاعر أبو العلاء المعري، عندما جزم بأن المتقدمين قلّما «ينظمون بالروي حرف المعجم، لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئًا عن الطاء والضاد، ولا الشين، ولا الخاء»[1]؛ الأمر الذي دفعه إلى توزيع قوافي الشعر العربي إلى:

- قواف ذلل: وهي التي كثر استعمالها .
- قواف نفر: وهي التي قل استعمالها .
- قواف حوش: وهي التي لا تكاد تستعمل[2].

وقد وزع عبدالله الطيب حروف المعجم إلى الأقسام الثلاثة:

فكانت الهمزة، والباء، والتاء، والجيم، والحاء، والدال، والراء، والسين، والعين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والياء من نصيب القوافي الذلل.

(1) اللزوميات لأبي العلاء المعري: 24، تحقيق أمين الخانجي، القاهرة/ 1342هـ.
(2) المرجع نفسه: 32.

وكانت الزاي، والصاد، والضاد، والطاء، والهاء، والواو من نصيب القوافي النفر.

أما القوافي الحوش فهي الثاء، والخاء، والذال، والشين، والظاء، والغين[1].

ولاحظ أن الميم، واللام، والراء، والدال أكثر القوافي الذلل حلاوة لسهولة مخارجها، وتوفرها في نهاية الكلمات، وأن القاف والعين والفاء والجيم والهمزة من القوافي الذلل التي يتحاشاها الشعراء على تفاوت بينها[2].

غير أن باحثًا آخر لا يرى أن شيوع القافية أو ندرتها مرتبط بمخارج الحروف سهولة وعسرًا، ولا بصفات الأصوات جهرًا وهمسًا، شدة ورخاء، وإنما بالأعراف الشعرية التي تركن إلى طبيعة اللغة وإمكاناتها في مد الشعراء بكلمات منتهية بهذا الحرف أو ذلك[3].

وهكذا نستطيع القول إن المدونة قد استخدمت جميع حروف القوافي الذلل باستثناء الياء، ونظمت بنسب قليلة في ثلاثة من حروف القوافي النفر هي: الطاء والهاء والواو، وتحاشت جميع حروف القوافي الحوش؛ الأمر الذي يعكس محاكاة نصوص المدونة للسبيل التي رسمها الشعراء الأول في اختيار قوافيهم.

وكما تحاشى شعراء المدونة ركوب القوافي الحوش فقد تركوا تقييد القافية؛ فجاءت معظم قوافيهم مطلقة؛ وهو ما يؤكد اتباعهم لمشهور التقفية في الشعر العربي، فقد قال إبراهيم أنيس إن القافية المقيدة نوع «قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يتجاوز 10%، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين»[4]، بينما لاحظ جمال الدين بن الشيخ أنه يمثل 2% من قوافي أبي تمام، و3% من قوافي البحتري، و4،5% من قوافي الأشعار الواردة في كتاب الأغاني[5].

---

(1) د. عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1 ص47 وما بعدها، ط1، دار الفكر، بيروت 1970.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 280، 281.

(4) موسيقى الشعر: 260.

(5) Poetique Arabe Bencheikh H Jamal Eddine: 172 col. Antro, pas, Paris 1975.

موسيقى الإطار الداخلي:

إذا تجاوزنا موسيقى الوزن والقافية إلى الموسيقى التي تحدثها لغة الشعر، عن طريق تماثل الكلمات في كل سماتها الصوتية بحيث تكون الكلمات متطابقة في عدد الحروف وشكلها، وهو تكرار إذا لم يتغير المعنى، وجناس عند علماء البلاغة إن اختلف المعنى، وإما في بعض السمات كالتماثل الجزئي في الحروف أو التماثل في الوزن. أو بواسطة التقابل الذي يطلق عليه في علم البديع الطباق والمقابلة، ومنها الحركة التي تتجلى في كثرة وتواتر نوع من الأفعال في النص الشعري، وكلما ازدادت هذه الأنواع في النص الشعري كان أكثر غنائية وتطريبًا.

ولا يخلو نص من نصوص المدونة من شواهد في هذا السياق، ومن أمثلة ذلك قول عبدالعزيز الفشتالي يمدح السلطان المنصور[1]: [الكامل]

نجـلُ الـنـبـي ابـن الـوصـي سـلـيـلُ من
حـقـنَ الـدمـاء وعـفَّ وهْـو قـديـرُ
بـحـرُ الـنـدى لـكـنـه مـتـمـوجٌ
سـيـف الـعـلا لـكـنـه مـطـرورُ

فالإيقاع الموسيقي الذي أحدثه تناسب الكلمات اللغوية واضح في هذا الشاهد، يتجلى في اتحاد كثير من الكلمات في الوزن وبعض الأصوات، مثل عبارتي: «نجل النبي / ابن الوصي»، وفي الشطر الثاني نلاحظ الفعلين «حقن / عف» فالوزن هو نفسه وإن كان الثاني مضعفًا، ولكل منهما متعلق يؤدي المعنى على الوجه المطلوب، فالممدوح حقن الدماء لا عجزًا منه عن سفكها بل حقنها لعفته، وعفافه عفاف شخص قادر على الفعل لا عفاف عاجز أو جبان يتهيب الإقدام على مثل هذه الأمور.

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 13/300.

وفي البيت الثاني نلاحظ تناسبًا جليًّا بين الصدر والعجز فالأول يبدأ بعبارة بحر الندى والثاني يبدأ بعبارة سيف العلا، وللبحر والسيف الوزن نفسه كما أن الندى والعلا يكادان يتطابقان في الوزن إذ لا اختلاف بينهما إلا في شكل الحرف الأول، أما بقية كلا المصراعين فتكتسب توازنها من خلال تكرار كلمة «لكن» التي تأتي بعدها الصفة المناسبة وهي اسم الفاعل في الأول واسم المفعول في الثاني.

وللفشتالي قصب السبق في تعدد النصوص التي تغلب عليها كثافة الإيقاع الداخلي كما في قوله[1]: [الوافر]

معاني الحسن تظهر في المغاني
ظهورَ السحر في حدق الحسانِ
مشابه في صفات الحسن أضحتْ
تمنّ بها المغاني للغواني
بكل عمودِ صبحٍ من لجينٍ
تكوَّن في استقامة خوط بان
مفصلةُ القدود ممثلاتٌ
مواصلةُ العناق من التداني
تردت سابري الحسن يزري
بحسن السابري الخسرواني
لمجدك تنتمي لكن نماها
إلى صنعاء ما صنع اليدان

وفي البيت الأخير ما يكفي للدلالة على كثافة الإيقاع الداخلي في ثنايا هذا المقطع، حيث تكرر بعض الأصوات تكرارًا رائعًا من بين أسبابه الجناس بين تنتمي ونما وبين صنعاء وصنع.

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 13/300.

ومن الشعراء الذين نحوا هذا المنحى في شعرهم محمد بن فرج السبتي؛ حيث يقول في مدح النبي ﷺ ووصف نعله[1]: [الطويل]

تـبـدّت لـنـا والـشـوقُ يـقـدحُ زنـدَهُ
بـقـلـب شـجٍ لا وجـد يـشـبـه وجـدَهُ
نـعـال رسـول الـلـه أشـرف بـنـعـل مَـنْ
قـد اخـتـص بـين الـرسـل بـالـسِّـر وحـده
وإلا تـكـن نـعـل الـرسـول فـإنـهـا
مـثـالٌ وكـم نـدٍّ يـذكّـر نـدّه

ونكتفي بهذه الأمثلة مشيرين إلى أن الشعراء جميعًا استفادوا من الإمكانات التي تتيحها اللغة في إحداث التناسب الذي ينضاف إلى موسيقى الوزن والقافية، فيزيد من شدة انتباه المتقبل، ومن تطريبه.

ب - في البنية المعجمية للمدونة:

يمثل المعجم الرصيد الخام لكل متكلم، وميزة الشعر هي قدرته على العناية بالمعجم انتقاءً وتوظيفًا وتداولاً؛ الأمر الذي جعل بعض النقاد يرون جوهر هذا الفن في طريقة تعامله مع المعجم من حيث قدرته على «التلاعب» بترتيبه بصورة متميزة، تجعل الكلمات تحيل إلى النصوص، لا إلى الأشياء المادية[2].

وقد عبر النقد العربي القديم عن مثل هذه التصورات؛ حين اعتبر المعجم الشعري معطى جاهزًا، يحيل فيه الشاعر على الشاعر، أو على اللغة الشعرية التي تداولها الشعراء. يقول ابن رشيق: «للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/35.
(2) مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ص 33 ترجمة ودراسة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1997.

ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها... إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي، فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة»[1].

كما تناول النقاد لغة الشعر من حيث ما ينبغي أن يتوفر فيها من موسيقى[2]، وفصاحة، وتلاؤم بين سجلات الخطاب حتى إذا جاء الشاعر بالمعجم «البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة»[3]. واشترطوا على الشاعر أن يتجنب معجم العلماء وألقاب العلوم إلا على سبيل التظرف والتملح[4].

وإذا نظرنا إلى المدونة على ضوء هذه الإشارات نرى أن شعراءها تفاوتوا في طبيعة انتقاء معجمهم الشعري؛ بين من استفاد من اصطلاحات العلماء، ومن يمم وجهه جهة إحالات الشعراء، ويبدو أنهم اتفقوا، من غير تشاور، على النأي عن المعجم الشعري للقصيدة العربية في الفترة الجاهلية، واختاروا مؤانسة القصيدة في العصر العباسي، وفي الفترات المتأخرة عنه.

وسنقف هنا بإيجاز عند أشهر سجلات معجم هذه المدونة؛ بادئين بالسجل الإسلامي، فالسجل العلمي فالسجل الشعري.

السجل الإسلامي في المدونة: نقصد بالسجل الإسلامي إحالة المدونة على معجم القرآن والحديث والقصص الإسلامي، وقد تفاوت الشعراء في ذلك لكنه كان نهجًا واضحًا في كل مدوناتهم، ومن ذلك إحالة ابن رازكة، مثلًا، على «فرعون» و«النمرود» وعلى النهي عن «سب الدهر» وذكر «الدنيا» و«الآخرة»، كما في الأبيات التالية من إحدى قصائده[5]: [الطويل]

(1) العمدة: 128/1. مرجع سابق.
(2) فقرة سابقة من هذا العمل.
(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 6.
(4) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص141.
(5) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 2/341.

ولـــم يـــقـــهِ فـــرعـــونَ عـــونٌ أعـــدّه
ولا مـــردُ نمـــرودٍ حـمـت وأشـايـبـه
ولـسـنـا نـسـبّ الـدهـر فـيـمـا يـصـيـبـنـا
فـلا الـدهـرُ جـالـيـه ولا هـو جـالـبـه
تـضـعـضـعـت الـدنـيـا فـسـلـمـى رأيـتـه
لـفـقـد ابـــن هُـــدْ هُـــدَ بـالـهـم جـانـبـه

ومن ذلك إشارته إلى قصة الإسراء والمعراج في قوله[1]:

ومـن قـام فـي الإســراء والحـشـر خلفه
نـبـيـو إلـــه الحـــق كـلـهـم صـفًّـا

ومن ذلك إشارة أحمد البهلول إلى بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، في قوله[2]:

وفـيـهـا نـخـيـلٌ بـاسـقـاتٌ إذا الـصـبـا
تـهـبُّ عـلـيـهـا أسـقـطـت يـانـع الـرطـبِ
فـــإن مـــن الإيمـــان والـــنـــص شـاهـد
مـحـبـتـك الأوطـــان عـن سـيـد الـعـرب

والأمثلة هنا كثيرة لا يسلم منها شاعر من شعراء المدونة.

السجل العلمي في المدونة: نقصد بالسجل العلمي اصطلاحات العلوم، وسنن المتون المنظومة، وقد كثرت اصطلاحات العلم في المدونة، وتفاوتت شاعريتها بين النصوص، ونسبة ورودها عند هذا الشاعر أو ذاك، ومن أمثلتها قول محمد آبهلول[3]: [البسيط]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 2/341.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 4/476، والإشارة إلى قوله تعالى: «والنخل باسقات لها طلع نضيد» وإلى قوله تعالى «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا» وإلى حديث: «حب الوطن من الإيمان».
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/86.

مَــن يــبــتــغِ الــعــزّ يــرفــعــنّ هــمــتــهُ
بــالــضــمّ عــن كــلّ مــخــلــوقٍ يــرى عــجــبــا
وبـــــين عــيــنــيــه يــنــصــبن مــنــيــتــه
بــفــتــح بـــابٍ لــلــيــث المـــوت قــد نــصــبــا
ويــخــفــض الــنــفــس لا يــبــغــي لــهــا شــرفًــا
بــكــســر شــهــوتــهــا يــنــــال مـــا طــلــبــا
بــــذا يــجــرُّ لــهــا الــنــفــعَ مــجــاهــدهــا
فـــإن عــصــتــه رمـــى بــســهــمــه عــطــبــا
إعـــرابُ هــذا الــذي قــدَّرتَ خُــذْ يــا فتى
لــم يــعــربــنــه كــذا مــن نــحــوه صــعــبــا

إن ذكر الشاعر لبعض المصطلحات النحوية في نصه مثل الرفع والضم والنصب والفتح والكسر، قد أبان عن تكلف واضح فأدى إلى تعقيد المعاني وتنفير المتلقي، وزاد الأمر تعقيدًا اختلال الموسيقى البيّن في الأشطر الأولى بعد البيت الأول، وخاصة في الشطر الأول من البيت الأخير. فالنص جمع مكرهات لا يتقبلها الشعر هي سنن النظم، واصطلاحات العلم.

ولعل شاعرية محمد التافلاتي عند تضمينه مصطلح الوقف كانت أبين من شاعرية سابقه، يقول[1]: [الوافر]

ولـــي حـــبٌّ عــلــيــه الــقــلــب وقــفٌ
لــيــســكــنــه ويــبــتــهــج المـــــزارُ
فــقــلــتُ لــــه أعـــــره لــنــا زمــانًــا
فــقــال الـــوقـــفُ عــنــدي لا يُــعــارُ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/423.

ولمحمد ابن عرضون شواهد في استخدام المعجم العلمي، منها قوله[1]:

[الكامل]

يـا واهـمًـا نـحـو المـصـلـى هـائـمًـا

بـالـلـه فـاصـعـد عـن سـنـام المـنـبـر

وانـظـر إلـى الـنـور المـنـيـر كـأنـه

درٌ نـثـرنَ عـلـى أديم الأخـضـر

وله أيضًا منظومة في بحر الرجز يتخلى فيها نهائيًّا عن الشاعرية، ويتمحض فيها للنظم غير السلس، يقول[2]:

يـقـول عـبـدربـه ذي المـنـن

مـسـمـيًـا مـحـمـد بـن الحـسـن

بـنْ يـوسـف بـن عـمـر بـن يـحـيـى

وبـابـن عـرضـون دعـي فـي الأحـيـا

الحـمـدُ لـلـه عـلـى مـا قـد هـدى

ثـم صـلاتـه عـلـى نـور الـهـدى

خـيـرُ الـورى بـحـرُ الـنـدى مـجـلـي الـهـدى

عـن قـلـب مـن بـه اسـتـنـار فـاهـتـدى

عـلـيـه والـصـحـبُ كـذا والآل

صـلاةُ ربـنـا عـلـى الـتـوالـي

وبـعـد هـذي تحـفـة صـفـيـه

تـنـفـعُ فـي الـطـريـقـة الـصـوفـيـه

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/6.

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/6.

وله منظومة أخرى يتحدث فيها عن جهاد النفس ومعالجتها بدوام الجوع والتضرع إلى الباري جل وعلا بالدعاء[1]:

الـنـفـسُ فـي حـروبـهـا قـتّـالـه
وفـي بـلـوغ قـصـدهـا مـحـتـالـه
وأمـرهـا أمـرٌ عـظـيـمٌ هـائـلٌ
قـد صـنـفـت فـي شـأنـه الأوائـل
وإنـنـي أقـول فـيـه قـولا
أحـسـن مـا رأيـتـه وأولـى
إنّ الـذي يـنـفـعُ فـي عـلاجـهـا
ومـا بـه يـعـتـدل اعـوجـاجـهـا
الجـوعُ ثـمُّ الجـوع والـدعـاء
لمـن لـه الإبـداع والإنـشـاء

لقد كان السجل المعجمي العلمي، والسنن النظمي باديين في بعض نصوص المدونة، وفي حين تسرب الأول إلى نصوص عديدة فإن الثاني ظهر عند شعراء قلة؛ وهو ما يعني انتساب النصوص إلى فترتها الزمنية؛ حيث شيوع الأنظام، وازدهار العلوم العربية الإسلامية.

وإذا كان هذا السجل قد أبعد النصوص التي اصطبغت به عن الشاعرية، فإن سجلًا آخر غلب على المدونة قد أدخل جل نصوصها في ميدان الشاعرية الرفيعة، ونعني به:

السجل الشعري في المدونة: نقصد بالسجل الشعري إحالة النصوص على معاجم نصوص شعرية سابقة، ويمكن بكل اطمئنان الحكم بأن معجم هذه المدونة كان إلى القصيدة العباسية والقصيدة المتأخرة عن الفترة العباسية أقرب. فكما

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/6.

تبين لنا من البحور الشعرية المستخدمة النأي عن النموذج الجاهلي فإن المعجم جاء مؤكدًا لتلك الحقيقة؛ فقد ذكرتنا نصوص كثيرة في المدونة بشعراء عباسيين كالبحتري والمتنبي وأبي نواس وغيرهم من فحول العصر العباسي.

ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر معجم ابن رازكه، ففي رثائه لأحد أعلام عصره، يقول[1]: [الطويل]

هـو المـوتُ عـضـبٌ لا تـخـون مـضـاربـهْ
وحـوض زعـاق كـل مـن عـاش شـاربـهْ
ومـا الـنـاسُ إلا واردوه فـسـابـقٌ
إلـيـه ومـسـبـوقٌ تـخـب نجـائـبـه
يـحـب الـفـتـى إدراك مـا هـو راغـبٌ
ويـدركـه لا بـد مـا هـو راهـبـه
فـكـم لابـس ثـوب الحـيـاة فـجـاءه
عـلـى فـجـأة عـاد مـن المـوت سالـبـه
ولـم يـقـه فـرعـون عـون أعـده
ولا مـرد نمـرود حـمـت وأشـايـبـه

لقد كاد ابن رازكه يجمع في نهجه هذا بين شعراء العصر العباسي الكبار مثل أبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي فراس الحمداني، تمامًا كما فعل الحسن بن معمر الذي يقول في تهنئته للخليفة الحفصي المستنصر بمناسبة شفائه[2]: [البسيط]

الـلـهُ أنـعـمَ بـعـد الـيـأسِ بـالـفـرجِ
يـا أزمـةَ الـدهـر عـنـد الـشـدة انـفـرجـي

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 2/341.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 7/272.

شكر الخلائق لا يكفي لأيسر ما
كفى وسكَّن من هرجٍ ومن رهج
أبقى الأنام بإبقاء الإمام فكم
بصونه صان من مالٍ ومن مهج
إذا رعى الله للإسلام راعيهم
لم نأس من فقد ذي قدر ولا همج

ومن الشعراء الذين ساروا على هذا المنوال عبدالعزيز الفشتالي الذي يقول في تهنئته لولي العهد محمد المأمون بمناسبة إعذار ابنه[1]: [الكامل]

طيرُ الهنا لك بالمسرة صادحُ
وبمشتهاك الدهرُ غادٍ رائحُ
وبكل نوعٍ من بديع صنيعكم
يشدو الزمان مغردًا ويطارح
في كل يومٍ من زمانك للورى
عيدٌ يباكر بالمنى ويراوح
أيام عصرك وهي بيضٌ كلّها
غررٌ تلوح وأنجم ومصابح
طلعت بهذا المهرجان بشائرٌ
مُلِئَتْ من الدنيا بهن جوانح
وأقمت للإعذار فيه معرسا
هو جامع ولكل صدر شارح
هبتْ له الأمراءُ تحضر يومه
لم ينأ دانٍ منهمُ أو نازح

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 13/300.

فهذه النصوص الثلاثة تستقي معجمها الشعري من التمرس بالشعر العربي؛ حيث تحيل الدوال المعجمية في أكثرها إلى نصوص شعرية، تذكرنا بأساليب شعراء العصر العباسي.

وقد انفرد محمد بن أحمد البوني بمحاكاة أبي نواس وترسم خطاه في أمور عديدة منها اختيار المعجم الشعري، كما قصيدته التي يتغزل فيها بالساقي، يقول[1]: [البسيط]

ما دامَ كأسُ المحيا باسمُ الشَّنبِ
فترك لثمي له من قلّةِ الأدبِ
فاستجلها بنت كرم مع ذوي كرمٍ
من كف ساقٍ ببرد الحسن محتجب
كالبدر يسعى بشمس الرَّاح في يده
فاعجب لبدرٍ سعى بالشمس للهبِ
إذا رنا قلت خشف في تلفته
وإن تثنى فغصن ماسٍ في الكثب
من لي بها وهي تجلى في زجاجتها
ومن سنا مؤنس باللهو والطرب
مع رفقةٍ كالنجوم الزهر ساطعة
حازوا جميع النهى والذوق في العرب
والورقُ تشدو على الأغصان قائلةً
باكر صبوحك بالكاسات والنجب

فهذا الشاهد لا يذكرنا في معجمه بأبي نواس فحسب، وإنما يذكرنا بنص من نصوصه، يقول في بدايته[2]: [البسيط]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/111.
(2) ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، تحقيق: إيفالد فاغنر، شتوت غارت 1988م ج3 ص36.

سـاعٍ بـكـأسٍ إلـى نـاس عـلـى طـربِ
كـلاهـمـا عـجـبٌ فـي مـنـظـر عـجـبِ

لقد تنازع حقلان معجميان هذه المدونة:

- **حقل شعري:** أحالت الدوال المعجمية فيه على نصوص شعرية، فذكرت النصوص بحقب زمنية، ونصوص شعرية سابقة، وبينت أن في الفترة الزمنية المدروسة شعرًا فنيًّا يستحق البحث والدراسة، ويمثل هذا الحقل أغلب نصوص المدونة.
- **حقل غير شعري:** تفاوت حظ الشعراء في الامتياح منه، وقد أدى الاعتماد عليه إلى خروج بعض النصوص من دائرة الشعر إلى ميدان النظم.

وكما أظهر معجم المدونة إعجاب شعرائها بفترة زمنية من فترات القصيدة العربية، فإن بعدًا آخر من أبعاد بنية المدونة كان دالًّا على اهتمامات ذويها، ونعني به:

ج - في البنية الموضوعية للمدونة:

نقف هنا بإيجاز عند موضوعات المدونة ومعانيها؛ لنثير انشغالات الشعراء الفكرية والعاطفية والنفسية. ولم يكن اختيار اصطلاح «الموضوعات» في غياب الوعي باصطلاح «الأغـراض»، الـذي درس الناقد العربي القـديم من خلاله بعض موضوعات الشعر، منطلقًا من أن «قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المديح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع»[1].

(1) العمدة، ج246/1. مرجع سابق.

ولكن نرى أن اصطلاح «الموضوعات» أكثر ارتباطًا بطبيعة النص الشعري، بينما ينحو اصطلاح «الأغراض» إلى دوافع الشاعر، ونفسيته.

وإذا رجعنا إلى نصوص المدونة نجدها منتظمة ضمن موضوعات عديدة، يمكن تلخيصها من خلال الجدول الآتي:

الموضوعات	عدد النصوص
المدح والتهنئة والتقريظ	25
المديح النبوي	12
الغزل	12
الشوق والحنين إلى الوطن	7
الرثاء	6
الحكمة والتوجيه والتعليم	6
الوصف	4
الغزل الصوفي	3
الإخوانيات	3
التوسل والدعاء	3
الفخر	2
الخمريات	1
شكوى الزمان	1
الهجاء	1

جدول موضوعات المدونة

يتبين من خلال هذا الجدول أن خانة المدح والتهنئة أخذت الكم الأكبر من النصوص، تليها في الرتبة خانتا المديح النبوي والغزل، وهو أمر قد يرجع في نظرنا

إلى المدونة لا إلى شعر الفترة؛ إذ من المعروف أن الفترة الزمنية للمدونة كانت أكثر فترات الشعر العربي اعتناء بالمديح النبوي، كما أن قلة النصوص الواردة في خانة التوسل والدعاء أيضًا قد لا يعبر عن كم نصوص هذا الموضوع بالنسبة لفترة النصوص.

ومما يلفت الانتباه في هذه المدونة أن أحد نصوصها من 36 بيتًا لم يظهر موضوعه الرئيس إلا من البيت الرابع والثلاثين، وقد بدأ بالغزل لينتهي بالرثاء، ونعني قصيدة محمد الفجيجي التي يقول في بدايتها[1]: [الطويل]

ألا مِـــنْ مُـبَـلِّـغٍ سـلـيـمـى تحـيـةً
ويُـنْـبِـئُـهـا أنَّ كـوكـب الـيـمـن طـالـعُ

لكن هذه الظاهرة لم تتكرر في المدونة.

قد نجد مسوغًا لقلة نصوص الهجاء والخمريات بالنسبة للفترة الزمنية في المغرب الإسلامي؛ حيث ازدهر الشعر عند العلماء، وكبار مشايخ التصوف، مما جعل هذين الموضوعين غير منتشرين، وقد يكون عدم رواجهما راجعًا إلى أن كثيرًا من الشعراء الخلص الذين اقتصر إسهامهم المعرفي على الشعر ضاعت أشعارهم، في حين احتفظ بأشعار العلماء والمشايخ الذين كان لهم تلاميذ ومريدون حفظوا أشعارهم كجزء من إنتاجهم المعرفي.

وإذا كانت البنية الموضوعية للمدونة قد أشارت إلى دلالات تخص السياقات الزمانية والمكانية فإن بنية أخرى للمدونة قد أثارت كثيرًا من الأسئلة، ونعني بها:

د - في البنية التخييلية للمدونة:

نقصد بالبنية التخييلية المستوى التصويري في المدونة، وقد كان هذا المستوى متفاوتًا كثيرًا؛ فمن نصوص لا ينطبق عليها اسم الشعر إلا تجوزًا إلى أخرى تعبق بالشاعرية، وسنكتفي هنا بالوقوف عند نماذج فقط.

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/156. ولنا وقفة مع هذه القصيدة ضمن الحديث عن البنية التخييلية.

ولو وقفنا سريعًا عند المقطع الذي استهل به ابن رازكة رثاءه لأحد أعلام عصره[1]، نجد أن المقدمة التي استهل بها الشاعر قصيدته لا تترك مجالًا للشك في الغرض والمضمون، فهي دعوة ضمنية إلى الصبر والتسلي؛ لكنها صيغت بلغة شعرية أخاذة، فظهر المضمون الوعظي الحزين آسرًا؛ حيث صور الموت سيفًا صارمًا ماضيًا لا يضرب إلا قطع من حينه، ثم أردف تشبيهه البليغ بآخر مماثل، فصور الموت حوضًا زعاقًا شديد المرارة يتحتم على كل منا وروده.

وإذا كان في هذا المطلع ما يدعو ذوي المتوفى إلى الصبر والتسلي فإنه يفصح في الوقت نفسه عن تألم الشاعر لهذه الفاجعة، فضربة السيف وشربة الحوض الزعاق تعبر عن آلام المفجوعين وهول الفاجعة.

وبالرغم من مرارة الموت وضع الشاعر إسراعه إلى الناس في صورة بارعة، فجعلهم هم المتسابقون نحوه على نجائبهم، وفي ذكر النجائب استعارة مكنية رائعة وقد أضفى عليها الطباق والجناس بين «سابق ومسبوق» أبعادًا جمالية أخرى.

ويبدو أن الشاعر أولع بهذين النمطين البديعيين في بقية الأبيات؛ حيث جانس جناس اشتقاق بين كلمتي «إدراك ويدرك»، كما جانس جناسًا ناقصًا بين كلمتي «راغب وراهب» وطابق بينهما طباق إيجاب في الوقت نفسه، وهكذا كان دأبه في كلمات أخرى مثل: «لابس سالب» و«حياة موت»، و«فرعون عون»، و«مرد نمرود»، و«مرد أشايب».

وهكذا جاء مستوى التخييل عند هذا الشاعر عاليًا؛ حيث تآزرت الصور البيانية والمحسنات البديعية مع الأسلوب الخبري القائم على السرد الفني باستخدام معجم أغلب إحالاته على اللغة الشعرية.

وغير بعيد عن صنيع ابن رازكه نجد الحسن بن معمر في تهنئته للخليفة الحفصي المستنصر بمناسبة شفائه[2] لا يعتبر مرض الخليفة كمرض أي شخص

(1) فقرة سابقة من هذا العمل.

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 7/272. فقرة سابقة من هذا العمل.

آخر، بل يهوّله فيلجأ إلى الاستعارة ليجعله كالأزمة التي لا نظير لها في الدهر، لأن مرض الخليفة يعني التعطل في كبريات شؤون الدولة، فهو الشخص الوحيد القادر على النهوض بأعبائها؛ ولهذا يعتبر أن شكر الخلائق كلهم لله على شفاء الخليفة، لا يؤدي حق حيلولته دون أصغر حدث من الأحداث التي سيؤدي إليها استمرار المرض به، فالدولة عانت من أطماع المتربصين ولما شفى الله الخليفة كان بقاؤه إبقاء للبشر وصونًا لأموالهم ونفوسهم عن الضياع.

ويضاعف الشاعر مبالغته في الفرحة بشفاء الخليفة فيصرح بأنه لا يكترث بفقد الآخرين، سواء كانوا من ذوي المكانة أو من غيرهم ما دام الخليفة باقيًا على قيد الحياة.

وقد استعان الشاعر في تصويره للمشاعر تجاه شفاء الخليفة بلغة سلسة سهلة تميزت ببعدها عمومًا عن الغرابة في المعجم، مع ميل ملحوظ نحو المحسنات البديعية كما في الجناس بين «الفرج وانفرجي» و«يكفي وكفى» و«هرج ورهج» و«أبقى وإبقاء»، وكما في الطباق بين «الفرج والشدة» وبين «ذي القدر والهمج».

فالشاعران يلتقيان في المبالغة الفنية، وفي ركوب البديع مع الحفاظ على وضوح الفكرة، والقدرة على نظم التركيب اللغوي نظمًا يحدث غاية التأثير.

ويمكن أن توضع قصيدة الفشتالي في تهنئته لولي العهد محمد المأمون بمناسبة إعذار ابنه[1].

على نفس السنن التخييلي للنصين السابقين؛ فبالرغم من أن مناسبة القصيدة لم تكن من مناسبات الفرح الشائعة في تهانئ الشعراء للأمراء، فقد استطاع الفشتالي أن يجعلها جديرة بذلك، فاستهل قصيدته بالحديث عن فرح كل شيء بالحدث حتى الطبيعة، فالطير يصدح فرحًا به.

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 13/300. وقد ورد الشاهد في فقرة سابقة من هذا العمل.

ولعله يحيل من خلال ذكره للطير إلى ما كان معروفًا عند العرب القدماء من تيامن بالطير البارح، ولهذا أضاف الطير إلى المسرة في شكل تشبيه بليغ ثم صرح بأن الدهر - على تبدله الدائم - لا يغدو ولا يروح على الممدوح إلا بما يشتهي، والزمان يشدو بحسن صنائعه فأيامه كلها أعياد يحتفل بها الناس وهي أيام بيض مشهورة.

ومن الملاحظ في هذه القصيدة طغيان الأساليب الخبرية الابتدائية الخالية من أنواع التوكيد، وكأن الشاعر أخرج الأساليب الخبرية هنا عن مقتضى الظاهر لأنه نزل المخاطبين بأقواله منزلة من يعلم أنها من المسلمات المعروفة لدى الجميع، ولعله أراد أن يحلي تلك الرتابة في الأساليب الخبرية بزينة من الصور البيانية والبديعية، مثل الاستعارة المكنية في قوله «يشدو الزمان» و«أيام عصرك وهي بيض»... ومثل الطباق بين «غاد ورائح»، وبين «يباكر ويراوح» وبين «دان ونازح»...

وللفشتالي نص آخر يمكن إدراجه ضمن التخييل الشعري الناضح؛ ونعني قصيدته التي أنشأها في مدح وتهنئة السلطان المنصور بمناسبة فتح بلاد السودان، فقد وظف لوني البياض والسواد في بدايتها توظيفًا فنيًّا يحمل دلالات من الرؤى المكثفة، حيث قال[1]: [الكامل]

جيشُ الصباح على الدجى متدفقُ
فبياضُ ذا لسوادِ ذاكَ ممحِّقُ
وكأنّه راياتُ عسكرِكَ التي
طلعتْ على السودان بيضًا تخفق
لاحتْ وأفقهمُ ليال كله
كعمود صبحٍ في الدجى يتألّق
نشرت لتطوي منه ليلًا دامسًا
أضحى بسيفكَ ذي الفقار يمزّق

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 13/300.

فالدجى، والسواد، والسودان، وأفق الليالي، والليل الدامس كل ذلك في مواجهة الصباح والبياض، والرايات البيض، والصبح المتألق في ثنائيات ضدية، تنتقل من توظيف اسم المكان قبل الفتح إلى ما يراد له بعد الفتح من طي الليل الدامس والدخول في الهداية المنيرة.

وهكذا تضمنت المدونة نصوصًا ذات صور جميلة وأساليب قوية وإيقاع رائع، وقد ظهر منها ميل الشعراء إلى البديع ميلًا لم يبلغ مرحلة التكلف الذي دخلته القصيدة العربية في بعض سياقاتها المكانية والزمانية.

وإذا كان جل هؤلاء الشعراء قد بقي محافظًا على وضوح الصور وسلامة الأساليب، فراوح بين مستويات متعددة، منها الأعلى ومنها الأدنى الذي يمكن اعتباره مقبولًا في العموم؛ حيث لا غموض ولا اعوجاج في التراكيب، فإن بعضهم هبط مستوى شاعريته إلى درجة جعلت صوره الشعرية تناقض مشاعره وأحاسيسه المفترضة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك قصيدة محمد أحمد الفجيجي التي يرثي بها جده عبدالجبار البرزوزي فيبدؤها بمقدمة احتفالية بعيدة عن الحزن على الميت[1]: [الطويل]

ألا مَـــن مُـبـلِّـغٌ سـلـيـمـى تحـيـةً
وينـبـئـهـا انّ كـوكـب الـيـمـن طـالـعُ
وهـــذي نجـــومٌ فـي بـــروج سـعـودهـا
تـــلـــوحُ وتجـــري لـلـغـروب تـسـارع
وجـنـد إلـيـهـم جـا مـن الـصـبـح هـاربـا
لَمَـــا أن بـــدت نـــواجـــذٌ وبـــراقـــع
وهـا الـفـجـر يـبـدو فـي عـسـاكـرٍ أيـدتْ
بـنـصـر عـزيـز دائـــم لا يـــوادع
وهـــا نـهـر هـاتـيـك الـريـاض مـقـبـلٌ
مـن الـغـصـن الأقـــدام وهـــو يـبـايـع

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/156.

وغـــرّدت الأطـيـــارُ فـــوق غـصـونـهـا

بمـخـتـلـف الأصـــوات وهـــي تـراجـع

وأذن فـــي أفـــنـــان دوحـــتـــه ألا

أطـــاب لـك الـــزمـــانُ والـــدهـــرُ خـاضـع

فـقـمْ واغـتـنـم لـــذات شـــرب مـدامـةٍ

فـهـذا أوان الـشـربُ إن أنـت والـع

فـدونـكـهـا كـالـشـمـس فـي جـوٍّ كـأسـهـا

تـزيـلُ مـن الأحـشـاء مـا هـو بـاشـع

تـطـوفُ بـهـا بـين الـنـدامـى رؤودة

ورقـــراقـــة عـيـطـاء مـــا هـــي جـالـع

إذا مـا مـشـت تـهـالـكـت وتـبـخـتـرت

ونـشـر الـسـعـيـط والـشـذى مـنـهـا هـامـع

خـريـد ومـــهـــراق إذا مـــا تـبـدحـتْ

إذا مـا رآهـــا ذو جـــوى فـهـو راصـع

إن هذا المقطع - على طوله - لا يتضمن أي إشارة إلى الغرض الذي أنشئت القصيدة من أجله وهو الرثاء، فالشاعر بدأ بإرسال التحية إلى سليمى التي يفترض أنها محبوبته يخبرها بأن كوكب اليمن طالع، فهل هذا تيامن بفقد المتوفى وهو لا يتناسب مع الرثاء؟ أم هو تناقض في المشاعر أبى إلا أن يطفو على السطح فبدا في هذا الشكل المثير للتعجب؟.

إن الشاعر يسترسل في تفاؤله - على الرغم من حزن الموقف - فالنجوم طالعة في بروج سعدها، وجند الليل البهيم هرب أمام عساكر الفجر المؤيدة

بالنصر العزيز، والطبيعة تبدو في أبهى صورها، فالأنهار جارية والأغصان ناضرة، والأطيار مغردة؛ فلم يبق من أسباب التمام في سرور النفس إلا النهوض لتناول الخمر مع الندماء.

ثم ينتقل فجأة إلى الثناء على علم المتوفى في البيت الخامس عشر دون أن يصرح بوفاته، فقارئ القصيدة البالغة ستة وثلاثين بيتًا لا يمكنه أن يتبين أنها موجهة إلى شخص متوفى إلا في البيت الرابع والثلاثين[1]:

عـلـيـكَ مـن الـرحـمـن وابـــلُ رحـمـةٍ

يـفـيـضُ عـلـى مـغـنـاك والـفـضـل واسـعُ

وفضـلًا عن هذا النأي الغريب بالقصيدة عن غرضها الأساسي لم تخل صور القصيدة وأساليبها من هلهلة واضحة منذ البيت الأول، فعطف الفعل المضارع ينبئ على اسم الفاعل مبلغ كاف في دلالته على الضعف من البداية، شأنه شأن بروج السعود التي تلوح وتجري مسرعة نحو الغروب في البيت الثاني، فما الذي يدعو إلى التفاؤل إذا كانت كواكب السعود ستغرب بسرعة؟

وجند الليل البهيم «جاء» وهو مع ذلك هارب من الصبح لما بدت نواجذه وبراقعه فأي مناسبة بين الصبح وضيائه وبين النواجذ الدالة على العض والافتراس، وأي مناسبة بين الصبح الدال على الكشف بضيائه وبين البراقع الدالة على الستر؟

وإذا ما ذهبنا نستقصي مظاهر التناقض المتشعبة في صور هذه القصيدة فسيطول بنا الحديث، وهي فضـلًا عن ذلك مليئة بالهنات النحوية المخلة مثل تخفيف «لما» في بداية صدر البيت الثالث وتقدم «إنْ» على جملة «أنت والع» في

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/156.

البيت الثامن، هذا مع الغرابة في استخدام بعض الصيغ التي فرضها الروي فرضًا مثل: والع، باشع، جالع.

وليس محمد أحمد الفجيجي الوحيد بين شعراء المدونة في هذا الضعف بل له نظراء منهم محمد بن غانم الذي يقول في قصيدة يمدح بها الجناب النبوي[1]: [الكامل]

رقَّ النَّسيمُ وراقَ زهرُ الوادي
وسرى ورّنم بالمطي الحادي
وبدا يردّد معربًا طير الندى
طربًا لمن قصد الحمى والنادي
يا زائرينا في الحنادس نوركم
طارت نجائبكم فطار فؤادي
قد قطّ جثماني وعذّب مهجتي
ذكر العذيب وبارق والوادي

إن المصراع الأول من مطلع القصيدة رقيق رائع لكن التناسب بينه وبين المصراع الثاني يكاد يكون معدومًا، ومن هنا كان في وصل الجملة الثانية بالأولى من خلال العطف بالواو تعسف كبير، فالسرى وهو المسير بالليل وترنم الحادي للإبل كي تسرع في سيرها بعيد كل البعد عن التلقي للنسيم والتمتع بجمال زهر الوادي.

وإذا ما انتقلنا إلى البيت الثاني سنلاحظ أن الشاعر يربط ربطًا ضعيفًا بين تغريد الطير طربًا وبين قصد أولئك الركب نحو الجناب النبوي الشريف، فلعله

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/31.

يقصد أن كل شيء حتى الطبيعة يحتفي بسفر القوم من أجل زيارة النبي ﷺ، لكنه لم يوفق في المسلك الذي سلكه للتعبير عن هذا المعنى الرائع حين كنى عن الجناب النبوي «بالحمى والنادي»، وليس البيت الثالث أقل اضطرابًا من سابقه فكلمة «نوركم» في آخر الصدر لا ارتباط لها بما قبلها ولا بما بعدها، وبقية القصيدة البالغة ثلاثين بيتًا لا تبتعد عن هذا المنحى وإن كانت أقوى سبكًا من سابقتها.

لقد تنازعت المدونة رؤيتان تخييليتان:

رؤية استقى أصحابها من معين الشعر العربي، فقاربوا بين الأشياء مقاربات راعت اقتناص الشاعرية عن طريق اعتماد تنضيد لنظم يحافظ على ما درج عليه شعراء العربية من الحفاظ على التناسب بين أطراف الصور، وبينها وبين توقع المتلقي.

رؤية حاول أصحابها الاستفادة من مجاز الكلام لكنهم لم يتمكنوا من حفظ معهود الربط بين أطراف الصور؛ فجاء نظمهم ضعيف التبرير بين الدوال، غير قادر على تحقيق الشاعرية التي تؤثر في المتقبل.

وهكذا نستطيع القول إن «حركة الشعر واتجاهاته في الغرب الإسلامي» خلال الفترة (656 - 1215هـ/1258 - 1800م) تنازعتها حقبتان من تاريخ القصيدة العربية:

حقبة ازدهار القصيدة العربية في أواخر العصر العباسي، وخاصة عندما بدأ بعض الشعراء يستفيدون أكثر من الإمكانات التي تمنحها اللغة، عن طريق استخدام مكونات البيان والبديع والمعاني، مع الحفاظ على سنن الشعراء في التخييل.

حقبة انحطاط القصيدة العربية نتيجة لتسرب اصطلاحات العلوم، واستشراء النظم، وضعف التخييل الفني، والاستهانة بالمكونات الموسيقية والتركيبية للنص الشعري.

وقد اندرج أغلب نصوص المدونة في سمات الحقبة الأولى فنسجوا على منوال البحتري والمتنبي، وأبي نواس، بينما تنازع النظم والشعر أساليب آخرين، مع ظهور اختلالات موسيقية، وتصويرية لا تدل على مراس المحترفين.

لقد تميزت الفترة الزمنية المدروسة، في نظري، بالاهتمام بالعلم أكثر من الشعر؛ لذلك اعتنى مدونوها بالأنظام التي تتضمن معارفًا وعلومًا، ورووا القصائد والنصوص التي قالها علماء بالدرجة الأولى، بينما لم يدونوا نصوص الشعراء الخلص، وكان اهتمامهم بها لا يتجاوز لحظة الاستمتاع بسماعها.

ودليلنا على هذا الحكم أن شعراء عاصروا بوفمين المجلسي وابن رازكة واليدالي في صحراء شنقيط (موريتانيا) لا نجد عنهم سوى إشارات حيية؛ فابن رازكة، مثلًا، يمدح أحد أعلام عصره بقصيدة طويلة من 77 بيتًا يخاطبه فيها بقوله[1]: [الوافر]

عَـدِمـنـا قـبـل شـعـرك كـون شـعـرٍ

قـوافـيـه مـن الـدُّر الـيـتـيـمِ

ولا نعرف شيئًا عن هذا العلم، ولا عن شعره؛ سوى ما تذكره الرواية الشفهية من أن اسمه محمد الكريم، ومع ذلك فهو موجود، وإن لم يصله علمنا.

(1) الديوان: 103. مرجع سابق.

كما أن اليدالي يرد على شاعر بقصيدة[1]: [البسيط]

يـا مَـن هـجـا فـي الـزوايـا حـيّ ديمـانـا

ظـلـمًـا ومـــن مـغـفـر أبـنـــاء دامـــانـا

ولا ندري عن ذلك الشاعر، ولا عن شعره، سوى ما تذكره الرواية الشفهية من أن اسمه الكوري ابن الفال التاشدبيتي. وهناك شاعر آخر عاصر اليدالي اسمه ألما العربي لا نجد عن أخباره ولا شعره إلا أبياتًا قليلة.

لقد ضاع أغلب شعر القرن الثاني عشر في الركن القصي من المغرب العربي، فلم يدون من شعر هذا القرن إلا شعر ابن رازكة واليدالي، وقد تبادلا المدح والإعجاب، فقد سئل الأول من هو أشعر أهل القبلة (الجنوب) فقال «لا أدري إلا أن قول القائل:

آيـــــاتُ طـــه لـيـســت تـبـاهـى

ولا تـــنـــاهـــى عـــلـــى الـــــدوامِ

لا يباهى هو أيضًا ولا قيل مثله قط في القبلة»[2].

وقال اليدالي مخاطبًا ابن رازكة[3]: [المجتث]

فـاهـنـأ فـقـد نـلـت تـــاج الـشْـ

شِـــعْـــر الـــعـــزيـــز المـــنـــالِ

وكما تبادلا المدح والإعجاب فقد كان كل منهما عالمًا مؤلفًا؛ لذلك نظر المجتمع إليهما نظرة تقدير واحترام، تتجاوز نظرته إلى الشعراء؛ حيث نرى أن الشعر كان

(1) الديوان: 128. مرجع سابق.
(2) السند العالي في مناقب اليدالي للنابغة الغلاوي: 27 مخطوط.
(3) الديوان: 117.

جزءًا من الفتوة يضرب فيه كل فتيان المجتمع بسهم، دون أن يكون تعاطيه، تأليفًا أو إنتاجًا معرفيًّا، مائزًا، فإذا ضرب الشخص في الثقافة العالمة الأخرى بسهم، فإنه يصبح محل اهتمام لدى النخبة العالمة، ويؤخذ شعره على أنه جزء من المعرفة، وإذا بقي إنتاجه مقتصرًا على الشعر فإن النخبة العالمة لا تروي له.

وبهذه النظرة ضاع شعر الشعراء الخلص من جيل النشأة كالذيب الكبير، وبوفمين، وألما والكوري التاشدبيتي، ومحد الكريم الفالي... كما ضاع شعر القرون الحادي عشر، والعاشر، والتاسع.

ولهذا أيضًا كان أغلب ما روي من شعر الفترة الزمنية التي يغطيها هذا الجزء من معجم البابطين شعر علماء؛ تبدو فيه النصوص النادرة والمقاطع الجميلة، إلى جانب الأنظام العلمية، لكنه ما يفتأ حتى تتخلله، بين الفنية والأخرى، عقول العلماء فتتوارى العواطف الجياشة، والأحاسيس الجميلة، والتصوير الخلاب، لكأنه مثل سير الخيل الهزيلة تجيد الوثب أحيانًا ولكنها لا تتحمل الركض الطويل.

وتبقى أهمية هذا الجزء في أنه ينير فترة من تاريخ الشعر العربي في المغرب الإسلامي، ما زال البحث فيها بمثابة عملية اقتفاء مضنية بين ركام هائل من المصادر التاريخية، والدينية، والأدبية؛ حيث لا تتوفر الدواوين، ولا التراجم، ولا يظفر الباحث عن أغلب الأعلام الشهيرة إلا بمقطوعة في مصدر غير مظنة لها، أو بيت هنا وهناك.

****

حركة الشعر واتجاهاته في المغرب الإسلامي
قراءة في مدونة معجم البابطين للشعراء المغاربة

ملخص البحث

ذكر الباحث أن بلاد المغرب ومنذ القرن الأول الهجري قد عرفت طلائع الفاتحين المسلمين، حيث بدأ احتكاك شعوبها بالدين الإسلامي، ووجدت عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية رسخت ذلك الاحتكاك ترسيخًا ساعد على انتشار الإسلام وتعمق تدين الناس وتعرّبها، لذلك استحق هذا الإقليم وصف «المغرب الإسلامي».

واتخذت علاقة هذا الإقليم بالمشرق الإسلامي وجوهًا من التنافس السياسي والثقافي والمذهبي، وقد انبرى كتّاب كبار لإبراز صورة الأدب في المغرب الإسلامي.

لقد اعتبر بعض مفكري المغرب الإسلامي أن مكانهم القصي عائق أمام الشهرة والانتشار في المشرق الإسلامي.

وقد طالب بعض المفكرين والنقاد المغاربة حديثًا بإعادة تدوين الثقافة العربية وكتابة تاريخها من جديد كتابة تنصف الإقليم باحضار إنتاجه الأدبي والمعرفي ضمن العطاء الثقافي العربي.

ويذكر الباحث أن صدور «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات يأتي ليسدّ فراغًا كبيرًا في المكتبة العربية.

ويتساءل الباحث: هل النماذج الشعرية التي يتضمنها أي معجم لتراجم الشعراء يمكنها أن تغني الباحث عن متابعة الدواوين الشعرية الأصلية، بمعنى هل تعطي النماذج الشعرية صورة صحيحة عن «حركة الشعر واتجاهاته في الغرب الإسلامي».

تناول الباحث عناوين رئيسة في بحثه وهي: البنية الموسيقية لشعراء المغرب الإسلامي من خلال المدونة التي اطّلع عليها.

كما تناول موسيقى الإطار الداخلي لشعراء إقليم المغرب الإسلامي، ووقف عند البنية المعجمية لهم، شارحًا مع أمثلة ونماذج شعرية. كما وقف عند موضوعات البنية الموضوعية ومعانيها، وتناول أيضًا البنية التخييلية لشعراء المغرب الإسلامي.

وذكر الباحث أن أغلب ما روي من شعر الفترة الزمنية التي يغطيها هذا الجزء من معجم البابطين شعر علماء؛ تبدو فيه النصوص النادرة والمقاطع الجميلة، إلى جانب الأنظام العلمية، لكنه ما يفتأ حتى تتخلله، بين الفنية والأخرى، عقول العلماء فتتوارى العواطف الجياشة، والأحاسيس الجميلة، والتصوير الخلاب، لكأنه مثل سير الخيل الهزيلة تجيد الوثب أحيانًا ولكنها لا تتحمل الركض الطويل.

وتبقى أهمية هذا الجزء في أنه ينير فترةً من تاريخ الشعر العربي في المغرب الإسلامي، ما زال البحث فيها بمثابة عملية اقتفاء مضنية بين ركام هائل من المصادر التاريخية، والدينية، والأدبية؛ حيث لا تتوفر الدواوين، ولا التراجم، ولا يظفر الباحث عن أغلب الأعلام الشهيرة إلا بمقطوعة في مصدر غير مظنة لها، أو بيت هنا وهناك.

****

حركة الشعر واتجاهَاته في الأندلس
في عصر الدول والإمارات (656-1215هـ)

الدكتور محمد عبد الرزاق المكي
أكاديمي مصري

كثيرة هي المصادر الأندلسية والمشرقية التي ترجمت لشعراء الأندلس عبر عصوره المتتابعة الممتدة طوال ثمانية قرون هي عمر الأدب الأندلسي منذ الفتح العربي الإسلامي للأندلس سنة إحدى وتسعين، حتى نهاية الدولة العربية الإسلامية في الأندلس بسقوط غرناطة سنة سبعٍ وتسعين وثمانمائةٍ من الهجرة.

وبقدر ما كان تسليم الأمير عبد اللَّه الصغير غرناطة إلى فرناندو سنة سبعٍ وتسعين وثمانمائةٍ إعلانًا عن نهاية الدولة العربية الإسلامية في الأندلس؛ فقد كان أيضًا حدًا فاصلًا بين مرحلتين، أو فلنقل عصرين أدبيين؛ أولهما: عصر بني الأحمر الممتد من سنة سبعٍ وعشرين وستمائةٍ حتى سنة سبعٍ وتسعين وثمانمائةٍ، والآخر تلك الفترة التي تمتد من سقوط غرناطة حتى عام ألفٍ وسبعة عشر للهجرة.

وإذا كان نقاد الأدب لدى تناولهم الشعر الأندلسي إبان سقوط غرناطة وما بعدها قد انقسموا إلى فريقين؛ شغل أولهما برصد حالة الشعر واتجاهاته في عصر بني الأحمر؛ فتحلقت حوله عشرات الدراسات، وانطلق الآخر يتتبع الشعر والشعراء بعد سقوط غرناطة، وزوال الحكم العربي منها؛ فإن كلا الفريقين – في ظني– قد بنى وجهة نظره وطروحاته النقدية على نماذج شعرية مكررة ينقلها لاحق عن سابق للمشهورين من شعراء تلك الفترة أمثال: لسان الدين بن الخطيب، وأبي

البقاء الرندي، وابن زمرك، وابن خاتمة الأندلسي، وأبي حيان الأندلسي، وابن الجياب، وابن جابر، وابن الأبار، وابن فركون، الأمر الذي يسم معظم دراساتهم -اللهم إذا استثنينا عددًا قليلًا منها- بالعموم، ويجعلها تفتقر إلى رؤية شاملة لحالة الشعر واتجاهاته؛ لما يتطلبه ذلك من مادة شعرية يتصدى لها الباحث بالدرس والتحليل، ليصل منها إلى الصورة التي كان عليها الشعر إبان تلك الفترة.

وإذا كان شحُّ المصادر التي تناولت شعر تلك الفترة سببًا في ضبابية المشهد الشعري؛ فإن الباحث ليجد ضالته في «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات»؛ إذ أتاح المعجم-كما سنبين-مادة شعرية ثرية تضم ألفًا وخمسة وستين نصًا شعريًا لثلاثمائة واثنين وسبعين من شعراء الأندلس في المدة (656/1215هـ)، الأمر الذي يفرض على أي باحث يتغيا الوقوف على حالة الشعر في تلك المدة، أن يتخلى تمامًا عن السبل التي سلكتها الدراسات السابقة، وما توسلت به من نصوص، ويعيد النظر في حالة الشعر وفق ما توافر له من مادة بكر، تمكنه من تقديم رؤية جديدة للشعر الأندلسي إبان تلك الفترة.

وعليه فليس من وكد تلك الدراسة الالتفاف حول الدراسات السابقة تأييدًا أو معارضةً، ولا التفتيش في دواوين شعراء تلك الفترة؛ إذ توجه دفتها تلقاء «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات»، لتقف على ما به من نصوص أندلسية محاولة أن تترسم - في ضوئها - ملامح الصورة العامة لحالة الشعر واتجاهاته.

ولعل الباحث لدى اختياره نصوص معجم البابطين مادة لدراسته يجد نفسه بإزاء مقدمة منهجية بالغة الأهمية يرصد فيها ما أضافه المعجم إلى الدرس الشعري الأندلسي في تلك المدة، وذلك من خلال المقارنة بينه وبين ما سبقه من جهود القدامى والمحدثين في التراث الشعري الأندلسي.

(2)

بدأ الاهتمام بالترجمة لشعراء الأندلس وجمع أخبارهم وأشعارهم منذ وقت مبكر، ومن أسف أن ذلك النتاج المبكر قد ضاع جلّه، ولم يصلنا منه إلا نتف وشذرات متناثرة لا تتقع غلة باحث، ولا تهديه بحال إلى الوقوف على السمت التأليفي لتلك المصنفات، والنهج الذي توسل به المؤلفون في جمع أخبارالشعراء، وعرض تراجمهم، ونماذج من أشعارهم.

ويفضي بنا التفتيش -فيما بين أيدينا من مصادر- عن المحاولات التأليفية الأولى إلى عدد من المصنفات، ربما يرجع أقدمها إلى القرن الثالث الهجري، وهو كتاب «طبقات شعراء الأندلس» لعثمان بن سعيد الكناني (ت 320هـ)[1]، ولعلنا نفهم من عنوان الكتاب أن محاولات الأندلسيين الأولى قد ترسمت خطى المشرقيين؛ إذ سار المؤلف فيما يبدو على نهج ابن سلام في تقسيم الشعراء إلى طبقات، ومن أسف أن الكتاب لم يصل إلينا كاملًا حتى نستطيع الحكم عليه؛ إذ لا يربو ما نشره منه محقق الكتاب على ثلاث عشرة ترجمة لا تتيح لباحث الوقوف على طبيعته، والمنهج الذي التزمه في ترتيب الشعراء بحسب طبقاتهم.

وقد ازدهرت حركة التأليف في أخبار الشعراء الأندلسيين وتراجمهم بداية من القرن الرابع حتى أواخر القرن السابع الهجريين؛ إذ وصلتنا عشرات المصنفات، خلا ما فقد منها، تكشف في مجموعها عن تنامي الاهتمام بتراجم

(1) صلاح جرار: نصوص من كتاب طبقات الشعراء الأندلس لأبي سعيد عثمان بن سعيد المعروف بحرقوص، منشورات الجامعة الأردنية، الطبعة الأولى 2011م، ونلاحظ اختلافًا في نسبة الكتاب؛ فبينما ينسبه د.إحسان عباس إلى عثمان بن ربيعة (ت310هـ)، وينسب إلى عثمان بن سعيد الجياني(ت 320) كتابًا آخر اسمه «في شعراء الأندلس»، إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت،ط.1، 1960م، ص 63–64، وإلى الرأي نفسه يذهب د.شوقي ضيف، الأدب في عصر الدول والإمارات، الأندلس، ط.2، دار المعارف بمصر،ص 137–145، ترى د.صلاح جرار ينسب كتاب «طبقات شعراء الأندلس» إلى عثمان بن سعيد الجياني، ويجمع ثلاث عشرة ترجمة من الكتاب (المفقود)، ويقوم بتحقيقها ودراستها، والباحث يميل إلى رأي د.صلاح جرار؛ إذ إن له ما يعضده من نصوص حققها على مخطوطات معتمدة، أشار إليها في مقدمة كتابه، راجع صلاح جرار (المرجع نفسه).

الشعراء الأندلسيين، وجمع أشعارهم، وإذ إن الباحث قد اقتصر في دراسته على النتاج الشعري الأندلسي في الفترة (656-1215هـ)؛ فإن اهتمامه سينصب على المصنفات الأندلسية التي ألفت في تلك الفترة.

وعليه فإذا انتقلنا إلى القرن الثامن الهجري -وهو محور دراستنا- فسنلمح ثلاث محاولات وثيقة الصلة بالفترة التاريخية التي يغطيها المعجم، منها محاولتان لأبرز شخصيات القرن الثامن الهجري في الأندلس على المستويين الأدبي والسياسي «لسان الدين بن الخطيب(ت 776هـ)»؛ أولهما كتاب «الإحاطة في أخبار غرناطة»[1]، وقد ترجم فيه لثمانية وسبعين ومائتي شاعر، والآخر وهو كتاب «الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة»[2]، وترجم فيه لثلاثة شعراء ومائة مستعينًا بنماذج من شعرهم، أما المحاولة الثالثة فكانت من تأليف الأمير الأندلسي الغرناطي» أبي الوليد إسماعيل بن الأحمر(ت807هـ)»، وهي كتابه: «نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان»[3]، وأهم ما يميز الكتاب أنه «كتاب تراجم يعنى بالنصوص الأدبية، وبخاصة منها النصوص الشعرية، وفيه نيف وسبعون ترجمة لأدباء ومتأدبين من الأندلس ...»[4].

كان هذا التطواف عرضًا سريعًا لحركة التأليف الشعري في الأندلس منذ بداية الوجود العربي الإسلامي في الأندلس سنة إحدى وتسعين، حتى سقوط غرناطة سنة سبعٍ وتسعين وثمانمائة من الهجرة، وعلى الرغم من أن ثمة عددًا من المصنفات قد صدرت في القرون الثلاثة التالية، لكننا لا نقف منها إلا على أحد

(1) لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبداللّٰه عنان، مكتبة الخانجي بمصر،1394هـ/1974م.

(2) لسان الدين بن الخطيب: الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، 1983م.

(3) إسماعيل بن الأحمر: نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ/1987م.

(4) السابق: مقدمة المحقق ص 10

المصادر الرائدة في الأدب الأندلسي، وهو هذا السفر الرائع الذي ألفه «أحمد بن محمد المقري (ت 1041هـ)» بعنوان» نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب»[1]، وتتجلى أهمية هذا الكتاب فضلًا عما فيه من تراجم وأشعار لشعراء أندلسيين في عصور متتابعة بوجه عام، وللسان الدين بن الخطيب بوجه خاص، في أنه كان شاهدًا على تلك الفترة الممتدة من تسليم غرناطة ونهاية الحكم العربي الإسلامي للأندلس سنة سبعٍ وتسعين وثمانمائة، وحتى عصره في القرن الحادي عشر بما تضمنته من نكبات على المستوى السياسي ونتاج أدبي وشعري.

ولم يكن الاهتمام بجمع أخبار شعراء الأندلس وتراجمهم ونماذج أشعارهم مقتصرًا على التراث الأدبي القديم؛ إذ شهد العصر الحديث اهتمامًا بالغًا بالشعر الأندلسي في تلك الفترة محل الدراسة، وقد توزع هذا الاهتمام على قسمين رئيسين:

أولهما: الدواوين والمجاميع الشعرية والنشرات والمستدركات الأندلسية؛ فقد شهد القرن المنصرم حراكًا هائلًا، وجه فيه المحققون والجامعون أنظارهم صوب الشعر الأندلسي، ورفدوا المكتبة العربية بمخزون شعري ضخم ما بين ديوان محقق عن مخطوط، ومجموع شعري من المصادر المختلفة، ومختارات ونشرات ومستدركات، وقد حاول الباحث- وفق ما أتيح له من مصادر[2] إحصاء ما انتهى

(1) أحمد المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى 1968م.

(2) شغل غير باحث بإعداد كشافات بالدواوين والمجاميع والمستدركات الشعرية الخاصة بالأندلس، ولعل أتمها في بابه؛ جمعة شيخة، دواوين الشعر الأندلسي بين التحقيق العلمي والنشر التجاري، مجلة دراسات أندلسية، العدد السادس عشر، يونية 1996م.، أحمد عبدالقادر صلاحية: كشاف الدواوين الشعرية الأندلسية، مجلة التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، العدد (62) لسنة 2021، من ص(113-140)، ومحمد عويد الساير، ويعد أبرز من كتبوا في هذا الحقل، وله غير دراسة؛ منها»: معجم الدواوين الأندلسية المحققة والمصنوعة، مجلة سر من رأى، العراق، السنة الثالثة، العدد 33، 2010م.

إلينا من دواوين ومجاميع ومستدركات تخص شعر تلك الفترة، وخلص إلى أن إجمالي عدد الدواوين والمجاميع الشعرية خمسة وثلاثون ديوانًا في المدة من (656-1215هـ)، ولعل القاسم المشترك بين الأشكال السابقة هو أنها تختص بشاعر واحد فقط، وأنها أيضًا لا تهتم بترجمته فقط، بل تهتم بجمع شعره، ونشره كله أو مختارات منه. أما القسم الثاني؛ فيشمل «المجموعات الشعرية» التي تجمع أكثر من شاعر، و«الموسوعات الشعرية» الأندلسية[1]، و«المعاجم الشعرية الأندلسية»، وهي المصنفات التي التزم أصحابها الترتيب المعجمي في عرض تراجم الشعراء وأخبارهم، ولعل أكمل النشرات التي وصلتنا في هذا الصدد «معجم الشعراء الأندلسيين والمغاربة» لعفيف عبدالرحمن[2]، ولنا عليه ملاحظ سنوردها في حينها.

وبعد أن عرضنا جهود القدامى والمحدثين في جمع نصوص الشعر الأندلسي، وتراجم شعرائه، وهي جهود -لاشك- محمودة، فسنلاحظ أن ثمة قصورًا واضحًا تشهده المصادر بدءًا من القرن الثامن الهجري؛ إذ لا نجد على مستوى كتب التراجم سوى كتابي الإحاطة والكتيبة الكامنة لابن الخطيب، وكتاب نثير الجمان لابن الأحمر، ونفح الطيب للمقري، وعلى مستوى الدواوين لا نقع إلا على خمسة وثلاثين ديوانًا للشعراء ابتداء من منتصف القرن السابع حتى القرن الثاني عشر الهجريين، ولا نعثر على مستوى المعاجم الشعرية سوى على «معجم الشعراء الأندلسيين والمغاربة لعفيف عبدالرحمن»، وتفضي بنا المقارنة بين معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات وتلك المصادر والمراجع إلى جملة من النتائج؛ أهمها:

---

(1) كشف تتبع المجموعات عن ثلاث عشرة مجموعة تجمع عددًا من الشعراء وفق تصنيفات خاصة كالأقاليم، والأسر الأدبية، والدين، وأصحاب العاهات، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، سعد هاشم الطائي: شعراء غرناطة وقرطبة، جمع وتحقيق، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد(25)،ص 531-579

(2) عفيف عبدالرحمن : معجم الشعراء الأندلسيين والمغاربة، المجمع الثقافي، أبوظبي، ط.1، 1424هـ / 2004م.

أولًا- فيما يخص الشعراء الأندلسيين في الفترة محل الدراسة؛ فقد ترجم لسان الدين الخطيب في «الإحاطة» لمائة وواحد وخمسين شاعرًا، وفي «الكتيبة الكامنة» لثلاثة شعراء ومائة، أما ابن الأحمر؛ فترجم في «نثير الجمان» لثلاثة وسبعين شاعرًا، وترجم عفيف عبدالرحمن لمائة وستةٍ وثمانين شاعرًا.

ثانيًا- وعلى الرغم من أن الكتب الأربعة قد أوردت خمسمائة وثلاثة عشر شاعرًا؛ فإن المقارنة بينها تقودنا إلى أن إجمالي الشعراء المشتركين بين النسخ الأربع خمسون شاعرًا، وإجمالي الشعراء المشتركين بين «الإحاطة» و«الكتيبة» اثنان وخمسون شاعرًا، وإجمالي الشعراء المشتركين بين «الكتيبة» و«نثير الجمان» واحد وسبعون شاعرًا، وإجمالي الشعراء المشتركين بين «الإحاطة» و«عفيف» مائة وثلاثة وأربعون شاعرًا، وما انفردت به الكتيبة خمسة وأربعون شاعرًا، في حين انفردت الإحاطة بثمانية شعراء، وانفرد عفيف عبدالرحمن بواحد وخمسين شاعرًا، وعليه يكون مجموع ما وصلنا من شعراء تلك الفترة في المصادر الأربعة مائتين وسبعة وأربعين شاعرًا.

ثالثًا- من حيث المنهج؛ فبالرغم من محاولة ابن الخطيب في كتابيه التزام منهج مطرد يذكر فيه ترجمة الشاعر وأخباره، ونتاجه ونماذج من شعره؛ فإنه في أحيان كثيرة -لا سيما في الإحاطة لم يكن يلتزم طريقته تلك، ويخرج منها إلى كم هائل من الاستطرادات، أما «عفيف عبدالرحمن» فعلى الرغم مما بذله من جهد هائل في ترتيب الشعراء الأندلسيين والمغاربة ترتيبًا معجميًا، وهي المحاولة الأولى في العصر الحديث فيما أعلم، ذلك إذا استثنينا المحاولات المبكرة لابن بشكوال في صلته، وابن الأبار في تكملته، فمن أسف أنه وقع في عدد من الأخطاء التفت إليها واضعو معجم البابطين وقاموا بتصحيحها، ولعل أبرز تلك الأخطاء: عدم اهتمامه بضبط أسماء الشعراء المترجم لهم، وذكره الشاعر نفسه غير مرة بسبب الخلط بين اسم الشاعر وأبيه أو جده، وعدم تحديده الفترة التي عاش فيها الشاعر في

عدد كبير من التراجم، وعدم إيراده أي نماذج شعرية في معجمه، واعتماده في التوثيق في بعض الأحيان على طبعات تجارية غير محققة تحقيقًا علميًا، وخلو المعجم من أية كشافات أو فهارس للأعلام أو التواريخ، الأمر الذي هو- في ظني- ينقص من قيمة ما بذله من جهد في الجمع والترتيب.

وإذا وضعنا تلك القراءة في مقارنة نقدية موضوعية ترتكز على قواعد منهجية وإحصائية منضبطة، مع «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات»؛ فسنخرج بالنتائج الآتية:

أولًا- على المستوى الكمي يتفوق «معجم البابطين» من حيث عدد التراجم الشعرية؛ إذ يبلغ عدد ما أورده من تراجم ثلاثمائة واثنين وسبعين شاعرًا، في مقابل مائتين وسبعة وأربعين شاعرًا هي مجموع ما ورد في جميع المصادر السابقة، أي بزيادة قدرها مائة وخمسة وعشرون شاعرًا، وبنسبة مئوية 33.6%، ذلك فضلًا عن استيعابه جميع الشعراء الذين وردوا في المصادر السابقة ممن هم في الحيز الزمني للمعجم.

ثانيًا- على مستوى تغطية الفترة الزمنية؛ فقد غطى «معجم البابطين» الفترة الممتدة من (656-1215هـ) على النحو الآتي: مائة وخمسة عشر شاعرًا في القرن السابع، ومائتين وتسعة عشر شاعرًا في القرن الثامن، وسبعة وعشرين شاعرًا في القرن التاسع، وسبعة شعراء في القرن العاشر، وثلاثة شعراء في القرن الحادي عشر، وشاعر في القرن الثاني عشر، وهو ما لا نجده في أي مصدر آخر.

ثالثًا- على مستوى الشواهد الشعرية؛ فقد بلغ عدد النصوص الشعرية الأندلسية في «معجم البابطين» ألفًا وخمسةً وستين نصًّا شعريًا تبلغ في مجموعها تسعة آلاف وتسعمائة وسبعة وثلاثين بيتًا، إضافة إلى تسع عشرة موشحة يبلغ عدد أبياتها ثلاثمائة وستة وثلاثين بيتًا.

رابعًا- التزم «معجم البابطين» نظامًا ثابتًا في جميع تراجمه؛ إذ يذكر اسم الشاعر مضبوطًا وسنة مولده ووفاته على وجه التحقيق أو التقريب، ثم يذكر كنيته واسمه، وحياته، وشيوخه وتلامذته، وأبرز مؤلفاته، ومصادر ترجمته، ونماذج من نصوصه الشعرية مع الإشارة إلى مناسبتها أو غرضها، وبحرها، وتوثيقها، ولعل أهم ما يميز تلك الاختيارات الشعرية عدة أمور؛ أولها: ما تتسم به من البكارة لدى إيراد نماذج لشعراء لم تسبق الإشارة إليهم، وثانيها: ابتعادها -قدر استطاعتها- عن النماذج المشهورة للشعراء المشهورين، وتركيزها على الاتجاهات المميزة في شعرهم، وثالثها: التزامها نهجًا واحدًا من حيث عدد الأبيات؛ فإذا كانت نصوص الشاعر قليلة حتى ولو بيتًا واحدًا؛ فإنها تذكر جميع ما نسب إليه من أبيات ليكون المعجم المصدر الجامع لمن أراد دراسة شعر الشاعر، وإذا كانت كثيرة؛ فإنها تورد نماذج كاشفة منها، ورابعها: أنها تكشف عن ذائقة نقدية تتيح لقارئ المعجم أن يقف على أهم أمارات الفرادة الإبداعية لدى الشاعر محل الاختيار.

وهكذا، وبعد أن حاول الباحث تحري الحيدة والموضوعية؛ فإنه يستطيع مطمئنًا بعد تلك المقارنة المنهجية أن يوجه قلمه صوب التراجم الأندلسية في معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، وما تضمنته من نصوص؛ ليقف في ضوئها على حالة الشعر واتجاهاته في تلك الفترة الممتدة منذ (656-1215هـ).

(3)

ثمة مدخل ضروري يجدر التريث عنده قبل الشروع في رصد حركة الشعر الأندلسي وأهم اتجاهاته في تلك الفترة؛ إذ خضع الشعر لجملة من العوامل كان لها بالغ الأثر في تغيير حركته، وتوجيهه صوب حالة شعرية جديدة، تجمع إلى ما ورثه من تراث أندلسي مشرب بروح مشرقية خطابًا شعريًا جديدًا يمتاح مادته من موارد تتفق وما طرأ على المجتمع من مواضعات سياسية واجتماعية.

ولعل أبرز تلك العوامل ما شهدته الأندلس من صراعات سياسية داخلية وخارجية أثرت في حركة الشعر، فتارة تتوالى الهزائم والانكسارات؛ فيزدهر شعر الجهاد والحماسة، وينظم الشعراء في رثاء المدن والاستنجاد والاستصراخ، وتارة أخرى تستقر الحياة لوقت؛ فينعم الشعراء بما يعج به المجتمع من ترف وحضارة مزدهرة، ويستمتعون بالطبيعة الخلابة التي تدفعهم صوب موضوعات شعرية موائمة كالغزل والخمريات ووصف الطبيعة والإخوانيات، وما بين هذه وتلك تجد الخلفاء والأمراء يتنافسون في استقطاب البارزين من الشعراء متسلحين بقصائدهم في توطيد أركان حكمهم، والتأكيد على شرعيتهم وأحقيتهم بالخلافة، فعجت قصورهم بالمجالس الأدبية، وفي المقابل؛ فقد وجد البارزون من الشعراء الفرصة سانحة أمامهم، فرأينا منهم الوزراء الذين تحكموا في مفاصل الدولة، أمثال لسان الدين بن الخطيب، وابن زمرك وغيرهما، وفي خضم تلك الصراعات ظهر فريق آخر من الشعراء آله ما رأى من تساقط المدن الأندلسية الواحدة تلو الأخرى، وتكالب الشعراء على السلطة، وانخراطهم فيما تعج به البلاد من انحلال، فرأوا أن الخلاص في العودة إلى الدين والأخذ بتلابيبه، فبرز الزهد والتصوف والمدائح النبوية، والحكم والرقائق الأخلاقية.

وهكذا؛ فإن الشعر قد تجاذبته اتجاهات ثلاثة؛ أولها: سياسي تمثل في الصراعات الداخلية والخارجية التي كان وقودها الشعراء أنفسهم، والثاني: اجتماعي تمثل فيما شهده المجتمع من حضارة وترف، وبيئة ساحرة خلابة، ألقت بظلالها على الشعراء، والثالث: ديني ظل حائرًا بين مقاومة المجون وتمثلاته، والدعوة إلى نصرة الدين والدفاع عن الأندلس، والسلبية وهجر الدنيا الفانية، وطلب الآخرة.

وعلى الرغم مما تأثر به الشعر من تلك العوامل؛ فإنه لم يقدم لنا خطابًا شعريًا مغايرًا إلا على نطاق محدود للغاية، بل تحرك داخل الإطار التقليدي للشعر، فنظم الشعراء قصائدهم في أبواب الشعر التقليدية كالمدح والفخر والوصف

والغزل والهجاء والرثاء والتصوف، وبرغم ذلك؛ فإننا نتلمس ملامح التجديد في ثلاثة أمور:

أولًا- شهدت الفنون التقليدية تجديدًا فيما تضمنته من موضوعات؛ فلمحنا اتجاهات جديدة في الوصف وفي الإخوانيات، وفي الرثاء، وفي الغزل.

ثانيًا- برز التجديد في الشعر الديني، الذي اتسع لموضوعات جديدة كالمولديات والحجازيات، كما استخدم أشكالًا شعريةً جديدةً كالمعشرات والبديعيات.

ثالثًا- ظهرت بعض الأغراض الجديدة -على استحياء- مثل النقوش الشعرية، والنقد الاجتماعي، والنقد السياسي، وإن كانت لا تعدو كونها نماذج فردية لا تشكل اتجاهًا شعريًا سائدًا أو مطردًا.

وبعد، فالباحث، وقد استقر على النصوص الأندلسية في معجم البابطين[1] مادة لدراسته- ينبغي له لدى رغبته في الوقوف على حالة الشعر، ورصد أهم اتجاهاته، من خلال تحليل موضوعاته الشعرية أن يقف على نسب حضور كل موضوع شعري فيما وصلنا من نصوص المعجم، وهو ما يظهر لنا من خلال الإحصاء الآتي:

م	الموضوع الشعري	عدد الشعراء	عدد المقطوعات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	الشعر الديني	83	222	20.84%	2334	23.48%
2	المدح	147	206	19.34%	2822	28.39%
3	الغزل	91	164	15.3%	923	9.28%
4	الإخوانيات	67	87	8.16%	784	7.88%
5	الوصف	48	68	6.38%	417	4.19%

(1) وضع الباحث في نهاية الدراسة ملحقًا بأهم شعراء المعجم الذين تناول نصوصهم بالدرس والتحليل

م	الموضوع الشعري	عدد الشعراء	عدد المقطوعات	النسبة المئوية	عدد الأبيات	نسبة النفس
6	الرثاء	53	64	6.09%	983	9.89%
7	الاغتراب والحنين	45	60	5.63%	666	6.70%
8	الحكم والمواعظ	32	48	4.50%	145	1.45%
9	الشكوى	15	18	1.69%	139	1.39%
10	الألغاز والأحاجي	15	18	1.69%	70	0.70%
11	الهجاء	16	17	1.59%	56	0.56%
12	الخمريات	9	15	1.40%	79	0.79%
13	الشعر التعليمي	11	13	1.22%	111	1.11%
14	الشيب والشباب	10	11	1.03%	59	0.59%
15	الفخر	8	9	0.84%	36	0.36%
16	أغراض متفرقة	29	45	4.22%	313	3.14%
	المجموع	341	1065	100%	9937	100%

ويقودنا استقراء الجدول السابق إلى عدد من النقاط:

أولًا- قمنا بترتيب الأغراض بحسب عدد النماذج أو القطع الشعرية، لا بحسب النفس الشعري (عدد الأبيات)، ذلك لأن ثمة أغراضًا تتسم بالقصر، وتميل إلى استخدام المقطعات كالهجاء، في حين تميل أغراض أخرى إلى التطويل كالمديح.

ثانيًا- حددنا عدد الشعراء بثلاثمائة وواحد وأربعين شاعرًا؛ لأن هناك واحدًا وثلاثين شاعرًا أورد المعجم تراجمهم دون ذكر أي نصوص لهم.

وعليه؛ فسنبني تحليلنا الموضوعات الشعرية، ورصد حركة الشعر بها، وكذا رصد الموضوعات الجديدة التي أفرزتها المدونة الشعرية لتلك الفترة على ماقمنا به من إحصاء، بادئين بالموضوع الشعري الأكبر من حيث نسبة حضوره، وهو الشعر الديني.

(4)

أولاً- الشِّعْرُ الدِّينِيُّ:

يمثل الشعر الديني أبرز الموضوعات التي تضمنتها المدونة الشعرية الأندلسية لتلك الفترة، وهو ما أكده معجم البابطين؛ إذ احتفظ لنا بألفين وثلاثمائة وأربعة وثلاثين بيتًا، موزعة على مائتين وثنتين وعشرين مقطوعة لثلاثة وثمانين من الشعراء، وهو ما يعادل 23.84% من المادة الشعرية للمعجم كله، ويفضي استقراء تلك النصوص إلى أن الشعر الديني الأندلسي إبان تلك الفترة ينقسم إلى قسمين رئيسين:

أ-التصوف :

برزت ظاهرة التصوف في الخطاب الشعري الأندلسي منذ وقت مبكر[1]، ولكنها ازدهرت إبان تلك الفترة على نحو لافت، نتيجة جملة من العوامل، منها «الصراع الديني بين الفقهاء والفلاسفة»، و«اتصال الأندلسيين بالمشارقة في الحج والعمرة»، و«الترف والدعة والحياة الماجنة التي كان يعيشها أهل البطالة والمجون على اختلاف أهوائهم وتوجهاتهم»[2]، وربما كان اهتمام الخلفاء أنفسهم بالتصوف

(1) راجع في الحديث عن نشأة التصوف في الأندلس وجذوره الأولى: السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ مدينة ألرية الإسلامية، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 1969م، ص184-185؛ إذ يرجع بالإرهاصات الأولى للتصوف للفيلسوف الصوفي المعتزلي ابن مسرة في القرن الثالث الهجري».

(2) (بتصرف) وراجع تفصيل تلك الأسباب لدى فاطمة إبراهيم عبدالفتاح محيسن: أثر التصوف في الشعر الأندلسي في عصر بني الأحمر، رسالة ماجستير مقدمة إلى الجامعة الأردنية بإشراف صلاح جرار، 2010م، ص 26-32.

وتقريبهم المتصوفة سببًا في ازدهاره، ومما يعضد ذلك أمران؛ أولهما: إسهاب كتب التراجم في الحديث عن المتصوفة؛ حتى إن ابن الخطيب قد أفرد الباب الأول من كتابه «الكتيبة الكامنة» للحديث عن الخطباء والمتصوفة، وترجم لتسعة عشر منهم[1]، والآخر: شهرة أعلام شعراء هذا العصر بالتصوف، حتى عد الغرض الغالب على جلِّهم، مثل: أبي الحسن الششتري، وابن خاتمة الأنصاري، وابن زمرك، وابن الخطيب، وابن الجياب، وغيرهم.

وقد احتفظ لنا معجم البابطين بكم كبير من نماذج شعر التصوف، نستطيع في ضوئها أن نقف على اتجاهات ثلاثة شكلت التجربة الصوفية لشعراء هذا العصر؛ أولها- الحب الإلهي: وهو ركن أساسي من أركان التجربة الصوفية، عبارة عن نوع من المناجاة بين الشاعر وربه، يستخدم فيه الشاعر بعض ألفاظ الغزل الحسي أو المعنوي، وأحيانًا ألفاظ الخمر، لكنه بالطبع لا يستخدمها بمعناها الحقيقي، بل «يتعمد سلوك سبيل الرمز والكناية وضرب الأمثال ليحمل البيت الشعري بين طيات دلالته ما لاحصر له من الدلالات الخاصة»[2]، ومن شعرائه المشهورين ابن عباد الرندي، ويقول في إحدى غزلياته الإلهية :

قـدْ كـنـتُ أحْـسَـبُ أن حُـبَّـكَ يُـشْـتَـرَى

بـنَـفـائـسِ الأمـــــوالِ والأربـــــاحِ

وظـنـنـتُ جَـهـلاً أن وَصْـلَـكَ هَـيِّـنٌ

تـفـنـى عـلـيـه كـرائـمُ الأَشْـبـــاحِ[3]

(1) لسان الدين بن الخطيب: الكتيبة الكامنة 31-69

(2) عبدالقادر الجيلاني: الديوان (القصائد الصوفية- المقالات الرمزية)، تحقيق يوسف زيدان ص 6

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، إعداد لجنة المعجم، الكويت، الطبعة الأولى، 2019م، 484/2

وثانيها- معاني الصوفية ومصطلحاتهم، ومقاصدهم؛ إذ إن لهم مصطلحات خاصة بهم، لا يفهمها سواهم، وقد حرصوا على إبرازها في شعرهم؛ فهاهوذا بدر الدين ابن هود يتحدث عن معاني المتصوفة قائلًا:

أنـــا عَـــبـــدٌ أنـــا رَبٌّ
أنـــا عِـــزٌّ أنـــا ذُلٌّ
أنـــا دُنـــيـــا أنـــا أُخْـــرَى
أنـــا بَـــعْـــضٌ أنـــا كُـــلٌّ[1]

وثالثها- الزهد؛ إذ نميل إلى إدراجه تحت باب التصوف على ما بينهما من فروق؛ «فالتصوف أعم من الزهد؛ فكل تصوف زهد، وليس كل زهد تصوفًا، والفرق بينهما هو الفرق بين المبالغة والاعتدال»[2]، وعليه فالتصوف والزهد ينهلان من معين واحد، وهو الإيمان الخالص للَّه، والتجرد من أي شيء غيره، لكنهما يختلفان في الهدف وطريقة التعبير عنه» فالزاهد ينصرف عن الملذات طمعًا في الآخرة، أما الصوفي؛ فإن همه هو وقته الحاضر، وهدفه هو معرفة اللَّه، والاتصال الدائم به[3]، وقد احتفظ لنا المعجم بكم كبير من نماذج الزهد، التي غلب عليها القصر فجاءت في شكل مقطعات قصيرة، ومنها قصيدة ابن رضوان النجاري:

ألا إنمـــا الـدُّنـيـــا كَـخَـطْـفَـةِ بـــارِقٍ
لَمَـــوحٍ ويُـلـفَـــى لـلـحـيـاة فـــراغُ
فـسـارعْ إلـى الخـيـرات تَـظـفـر بـجـنـة
بـهـا الحُـوُر تُجْـلَـى والـرحـيـقُ يُساغُ[4]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 284/8
(2) عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ط.2، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، 1976م ص 225
(3) يوسف طويل: مدخل إلى الأدب الأندلسي، ط.1، بيروت: دار الفكر1991م، ص 128
(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 364/2

ويفضي تتبع تلك النماذج إلى أن شعر التصوف قد هيمن على عدد من الأغراض الأخرى، وطوعها الشعراء لخدمة تجربتهم الصوفية، كالغزل والمديح والوصف والشكوى؛ بحيث استحال التصوف إطارًا عامًا تتحرك داخله بقية الموضوعات.

ب- المَدَائِحُ النَّبَوِيَّةُ:

احتفظ لنا معجم البابطين بعدد هائل من المدائح النبوية؛ حتى إنها لتشكل ديوانًا يستحق بأن تفرد له دراسة مستقلة؛ فقد أورد لنا تسعمائة وستة أبيات، موزعة على إحدى وستين مقطوعة لثلاثة وخمسين شاعرًا.

وقد أسهمت عوامل عدة في ازدهار المديح النبوي الأندلسي في تلك الفترة؛ لعل أهمها: الصراع السياسي والديني بين مسلمي الأندلس والأسبان، وما تمخض عنه من سقوط المدن الأندلسية، واستيقاظ الروح الدينية نتيجة انتشار الفكر الصوفي الذي كان يدعمه الخلفاء أنفسهم، ذلك فضلًا عن تعلق الأندلسيين بسيرة النبي- عليه الصلاة والسلام- وأخلاقه وشمائله، وحرصهم على الاحتفال بالمولد النبوي أو ما عرف بـ«المولديات» بدءا من القرن السابع الهجري، وعليه فقد كانوا يجدون في مدح النبي عليه الصلاة والسلام ملاذًا يبثون من خلاله حبهم للنبي، ويشكون إليه حالهم[1]، وقد توزع ما وصلنا من المدائح النبوي على ثلاثة اتجاهات رئيسة؛ أولها- مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، وأهم ما يميز هذا النوع أنه «ينطلق من رؤية إسلامية، ويهدف إلى تغيير الواقع المعاش، وتجاوز الوضع السائد نحو واقع ممكن يقوم على المرجعية السلفية بالمفهوم الإيجابي»[2]، وقد تضمن هذا الشعر عدة مضامين؛ منها: تعظيم الرسول عليه الصلاة والسلام، وذكر معجزاته،

(1) راجع في الحديث عن أسباب ازدهار المديح النبوي في الأندلس، محمود علي مكي: المدائح النبوية، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، 1990م، 125، وما بعدها، وعيسى إبراهيم فارس : شعر المديح النبوي على عهد بني الأحمر، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية المجلد (32) عدد (2)، 2010م ص 112-113

(2) محمود علي مكي: المدائح النبوية ص 125.

والتوسل به، ووصف نعله، ومن أبرز المدائح النبوية التي وصلتنا قصيدة ابن جابر الأندلسي في مدح الرسول، بذكر سور القرآن، ويقول فيها:

فـي كُـلِّ (فـاتحـة) لـلـقـولِ مُـعـتَـبـرَه
حـقَّ الـثـنـاءُ عـلـى المبـعـوثِ (بـالـبَـقَـرة)
فـي (آل عـمـرانَ) قِـدْمًـا شـاعَ مـبـعـثُـهُ
«نـسـاؤهـم» والـرجـالُ استوضحوا خَبَرَه
مَـنْ مَـدَّ لـلـنـاس مـن نُـعـمَـاهُ (مـائـدةً)
عَمَّت فليست على (الأنـعـامِ) مُقتصِرَه[1]

وقد تعددت أشكال المدائح النبوية، ومنها «البديعيات، والمعشرات، والمخمسات والمسمطات، والمقصورات والمعارضات الشعرية[2]؛ إذ عارض الأندلسيون كبار شعراء المديح النبوي؛ فعارضوا «بردة البوصيري»، و«لامية كعب بن زهير»، وقصائد الحريري.

وثانيها- المولديات: عرفت الدولة الأندلسية الاحتفال بالمولد النبوي منذ القرن السابع الهجري أو قبل ذلك، وصنفوا في ذلك الكتب[3]، وقد أحيا شعراء الأندلس هذا الاحتفال، ونظموا فيه «المولديات»، وهي- كما عرفها ابن الخطيب- «القصائد المنظومة في مدح الرسول صلى اللّه عليه وسلم، والإشادة بميلاده، وذكر معجزاته، ثم التخلل إلى مدح السلطان، وذكر خلاله، وإطراء تحفيه بهذه الدعوة[4]

ومن نماذجها مولدية لإسماعيل بن الأحمر يقول فيها:

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 229/2

(2) راجع في الحديث عن تلك الأشكال، السعيد قوراي: المدائح النبوية في الشعر الأندلسي في القرن الثامن الهجري، مضامينها وأشكالها الفنية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة باتنه، الجمهورية الجزائرية 2017م، ص 275-287

(3) أشار المقري إلى أن ابن دحية صاحب المطرب، لما قدم مدينة إربل، ورأى اهتمام صاحبها بعمل المولد، ألف كتابًا سماه» كتاب التنوير في مولد السراج المنير» راجع المقري: نفح الطيب 104/2

(4) لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، تحقيق د.السعدية فاغية، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1409هـ، 279/3

إذا نَـطَـقَ الـقـرآنُ فـيـك بمـدحـةٍ

فـأمـداحُـنـا بـالـعـجـز سـيـق اضـطـرارُهـا

نَـعـمـنَـا بمـيـلادِ الـنـبـيِّ لأنـه

بـه الـنـفـسُ فـي عـفـوٍ يُـقَـال عِثَارُهـا[1]

وثالثها- الحجازيات: عرف المشرقيون مصطلح «الحجازيات»، وهو «مصطلح ابتكره الشريف الرضي لقصائد ومقطعات في النسيب ترتبط بمواضع في الحجاز، وتعبر عن تشوقهم إلى البيئة الحجازية»[2]، وعلى الرغم من ظهور الحجازيات في الأندلس منذ وقت مبكر، لكنها لم تكتسب الشهرة والذيوع، وتصبح فنًا له ضوابطه وشعراؤه إلا بدءًا من القرن الثامن الهجري[3]؛ فقد شغف الأندلسيون وتعلقت قلوبهم بمكة والمدينة والأماكن المقدسة؛ فأقبلوا على وصف رحلاتهم إليها، وإبراز شوقهم وتعلقهم بها، وصارت ترتبط عندهم بالحج؛ فسميت بالحجازيات نسبة إلى أرض الحجاز المباركة، وقد اتسمت «الحجازيات»بقسمات مميزة؛ منها: «الإشارة إلى أماكن ومواضع مهمة في الأراضي الحجازية، واستقلالها ببنية خاصة بها تستهلها بمقدمة غزلية؛ تتضمن الشوق إلى الأحبة (النبي وصحبه الكرام)، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف رحلته إلى الأراضي المباركة، ومن ثم إلى الغرض الرئيس، وهو وصف الأماكن المقدسة والمعالم الدينية في مكة والمدينة»[4]، ولعل من أبرز نماذج الحجازيات في ذلك العصر، ما قاله أبوالقاسم المرِّيِّ متشوقًا للحجاز:

وإذا جـرى ذكـرُ الحـجـازِ أعـادَهُ

طَـرَبٌ يـراجـعُ شـجـوَهُ فـيـمـيـلُ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 455/6

(2) أحمد حاجم الربيعي : حجازيات ابن خفاجة دراسة فنية، مجلة المورد،العدد الأول،2000م،ص 26

(3) الطاهر مكي: شعر الحجازيات في الأندلس والمغرب، ضمن أبحاث ندوة «مكة في الشعر العربي، مؤسسة يماني الثقافية، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، 2008م، ص 153-172

(4) راجع في الحديث عن السمات الفنية للحجازيات الأندلسية، الطاهر مكي: شعر الحجازيات في الأندلس والمغرب 162-164، أحمد حاجم الربيعي : حجازيات ابن خفاجة دراسة فنية ص 28-30

هــن المــعــاهــدُ مــا فـــؤادي ذَاهِـــلٌ
عـنـهـا ولا الـصـبـرُ الجـمـيـلُ جـمـيـلُ
مــن لــي بـــذاك الـقـبـرِ أُرســـلُ نـظـرةً
فـيـــه وأشـــــرحُ لـــوعـــةً وأقـــــولُ[1]

ومن الشعراء من أوقف جل شعره على الحجازيات، مثل أبي الحسن الجياني، الذي نجد ما وصلنا من قصائده يدور حول الحجازيات والشوق لقبر النبي، ومنها قوله:

شــوقًــا إلـــى قـبـرِ الـنـبـيِّ مـحـمـدٍ
حـتـى تحـــلَّ بمـنـتـداهُ وتـنـــزلا[2]

وبعد؛ فقد كان الشعر الديني أبرز موضوعات الشعر حضورًا في المدونة الشعرية الأندلسية لتلك الفترة؛ نتيجة ما ذكرناه، وقد استطاعت تلك القصائد أن تختط لنفسها نهجًا مميزًا، وملامح فارقة؛ فأفرزت لنا على مستوى الشكل أشكالًا شعرية جديدة كالمعشرات، ورفدتنا على المستوى المضموني بموضوعات جديدة كالمولديات والحجازيات.

ثانيًا-المَدْحُ:

يشغل المدح قسطًا كبيرًا من المدونة الشعرية الأندلسية في هذا العصر؛ إذ يحتفظ لنا معجم البابطين وحده بألفين وثمانمائة واثنين وعشرين بيتًا، موزعة على ستِ مقطوعات ومائتين، لسبعة وأربعين ومائة شاعر، وهو ما يمثل نحو 28.3% من إجمالي أبيات المعجم، وعلى الرغم مما للمدح من حضور على المستوى الكمي؛ فإنه لا يعد بحال أحد الأغراض الجديدة التي أفرزها شعر هذا العصر؛

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 374/3
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 162/3

إذ سار المدح الأندلسي وفق السنن التقليدية الموروثة للمدح المشرقي، والأندلسي قبل العصر محل الدراسة، اللهم إذا استثنينا من ذلك ما شهده المدح الرسمي من إعلاء قيم البطولة والنصر، على نحو يتفق وطبيعة الصراعات والحروب التي شهدها العصر.

ويتوزع المدح في هذا العصر على نوعين رئيسين؛ أولهما- المدح الشخصي، ولم يخرج عن الإطار التقليدي الموروث للمدح الذي يعلي فيه الشاعر من قيم الشجاعة والكرم والوفاء والمروءة لدى الممدوح، ولذا فإنه لا يشغل حيزًا كبيرًا من نتاج تلك الفترة إذا قورن بالمديح الرسمي، وبرغم ذلك؛ فإننا لا نعدم بعض الشواهد التي اتجهت نحو ضرب من الصنعة اللفظية؛ فها هوذا ابن الفخار الرعيني يكتب مادحًا ابن الجنان قصيدة من عشرين بيتًا جميع كلماتها تحتوي حرف العين:

عُـــلاكَ عَـلَـتْ عُـلُـوَّ الـشِّـعْـرَيَـين

مـصـاعـدةً لأعـلَـى المَـطْـلَـعَـين

وأربـعـةُ الـسـعـودِ عَـنَـتْ لـسـعدٍ

عَـدَتْـكَ بـرَعْـيِـهِ لَـقَـعَـاتُ عَـينِ[1]

أما القسم الثاني، فهو المديح الرسمي؛ إذ اتجه الشعراء إلى مدح الشخصيات العامة وعلى رأسهم الملوك والأمراء وقد كانت معاني هذا القسم «تدور حول انتصارات الممدوحين التي تعد نصرًا للإسلام والمسلمين، ويدخل في ذلك وصف جيوشهم ومعاركهم الحربية»[2]، وهو ما نلمحه لدى يحيى بن هذيل حين يمدح السلطان أبا الوليد بن نصر عند قدومه من فتح أشكر مشيدًا ببطولاته، قائلًا:

بـحـيثُ الـبـنـودُ الـحـمـرُ والأَسَـــدُ الـــوَرْدُ

كـتـائـبُ سُـكَّـانُ الـسـمـاءِ لـهـا جُـنـدُ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 2/106-107

(2) عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس ص 185

وتحتَ لواءِ الشَّرعِ ملكٌ هو الورَى
تضيقُ به الدُّنيَا إذا رَاح أو يَغْدُو
بِعينيَّ بحرُ النَّقْعِ تحت أسنَّةٍ
تُنَمْنِمُه وَهنًا كما نمنم البُرْدُ[1]

ولم تكن الإشادة بالبطولات وحدها محور المدح؛ إذ ظل طلب الرفد والعطاء مطلبًا ردده الشعراء، وهو ما ألمح إليه ابن الجياب الغرناطي في مدح الناصر لدين اللّه أبي عبداللّه محمد المخلوع، طالبًا عطاءه؛ إذ قال:

إن تَلْقَهُ في يومِ بذلِ هِبَاتِهِ
تَلْقَ الغَمَائِمَ أرسلت هطَّالَها
مَلِكٌ إذا ما سالَ يومًا صَوْلةً
خِلْتَ البَسيطةَ زُلزِلَت زلزالها[2]

كما ألح الشعراء أيضًا على وصف الملوك بالصفات الأخلاقية، وهو ما نراه لدى ابن عاصم الغرناطي حين مدح السلطان يوسف الثالث، مشيرًا إلى ما تمتع به من صفات الكرم وكرم المحتد والحلم والعلم والفضل، ويمدحه قائلًا:

لقد بلغَ الملكُ أقصى الأمل
وطاب الزمانُ لنا واعتدَل
إمامٌ على الحِلمِ والعلم والبَذ
لِ والفَضلِ والمكرمُاتِ اشتمَل[3]

ولم يقتصر المدح على الملوك والأمراء، بل تجاوزه إلى مدح كبار رجال الدولة كالوزراء، وقد كان للسان الدين بن الخطيب نصيب الأسد من مدائح الشعراء، فهاهوذا محمد البدوي يمدحه قائلًا:

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 343/24
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات : 610/1
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 483/2

مـن نـال مـا نـلـتَ مـن مـجـدٍ ومـن شـرفٍ
فـلـيس فـي الـنـاس شـخـصٌ قـد يـنـاظـرُه
يـا سـيـدًا طـابَ فـي الـعـلـيـاءِ مَـحْـتِـدُه
دم مـاجـدًا رسـخـت فـيـه أواصـــره[1]

وهكذا؛ فقد سار المدح الشخصي وفق الإطار التقليدي الموروث، وكذلك المدح الرسمي، خلا ما تضمنه من قيم جديدة حرص الشعراء على إعلائها لدى الممدوح، وهي البطولة والإشادة بانتصارته.

ثالثًا-الغَزَلُ:

كان كل شيء في تلك البيئة الأندلسية الساحرة يغري الشعراء بالكتابة في الغزل؛ فأمام تطور الحضاري، وطبيعة الساحرة، ومجتمع الذي يعج بالجواري من جميع الجنسيات والألوان، لم يجد الشاعر سبيلًا أمامه إلا الشعر يبثه مشاعره وأشواقه، وقد احتفظ لنا معجم البابطين من نماذج الغزل بتسعمائة وثلاثة وعشرين بيتًا موزعة على أربع وستين ومائة مقطوعة لواحد وتسعين شاعرًا.

وقد تطور الغزل -لاشك- تطورًا واضحًا؛ فمن حيث الشكل لم يعد الغزل مجرد مقدمات للقصائد، أو مقطوعات قصيرة، بل استقل بقصائد طويلة، وصار قاسمًا مشتركًا في قصائد الطبيعة والخمريات، وقد توزعت قصائد الغزل على ثلاثة اتجاهات رئيسة؛ أولها- الغزل العذري أو العفيف، الذي التزم السمت التقليدي العربي من تعبير الشاعر عن مشاعره تجاه المحبوبة دون التعرض لمفاتنها الجسدية، ونلمح أمثلة كثيرة له، ومنها ما نظمه يوسف الثالث معبرًا عن شوقه لمحبوبته:

بـقـلـبـيَ مـن ذكـــرى الحـبـيـب نُـــدوبُ
تـبـيـــدُ الـلـيـالـي والـــنـــزوع يـثـوبُ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 331/19

وإنـــي لأرجـــو مـــن رضـــاه تَـعَـطُّـفًـــا

لـيـرغـم واشٍ بـالـرضـى ورقـيـب[1]

وهاهوذا ابن شبرين لا يطمع سوى في نظرة من محبوبته قبل أن يدركه الموت:

مُـنـتَـهـى مَـطـلـبـي وأقـصـى مَـرامِـي

نـظـرةٌ مـنـك قـبـلَ يـــومِ الحِـــمـــامِ[2]

أما الاتجاه الثاني وهو «الغزل الحسي» فقد كانت له الغلبة في الشعر الأندلسي» فغالبًا ما يركز الشاعر على مفاتن المرأة، ويسلط الضوء على بعض الأمور الحسية التي تحدث بينهما، ولم يكن ذلك بالمستغرب في المجتمع الأندلسي، وما عرف عنه من تحرر من بعض القيود، فضلًا عن حياة الاختلاط والترف»[3]، وقد ركز الشعراء في قصائدهم على الربط بين مفاتن المرأة والطبيعة، وهو ما أشار إليه المقري أنهم» إذا تغزلوا صاغوا من الورد خدودًا، ومن النرجس عيونًا، ومن الأسى أصداغًا، ومن السفرجل نهودًا»[4]، ومن أبرز نماذج الغزل الصريح مشهد لأبي البقاء الرندي يصف فيه جارية وقد خرجت من حمام، فيقول:

بَـــرَزت مـن الحَـمَّـامِ تمسـحُ وَجـهـهَـا

عـن مـثـل مـــاء الـــوَرد بـالـعُـنَّـاب

والمـــاءُ يـقـطـرُ مـن ذوائـــبِ شـعـرِهـا

كـالـطّـلِ يـسـقـطُ مـن جَـنـاحِ غُـراب

فكأنـهـا الـشـمـسُ المـنـيـرةُ فـي الضُّـحـى

طَـلَـعَـتْ عـلـيـنـا مـن خـلالِ سَحابِ[5]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 456/24

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 600/3

(3) بشرى عطية: الخصائص اللغوية والسمات الأسلوبية في شعر الغزل الأندلسي : عصر بني الأحمر، مجلة المورد، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، المجلد (47) العدد (2)، 2020م، ص 57

(4) المقري: نفح الطيب: 323/1

(5) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 143/3

أما ثالث الاتجاهات، فهو «الغزل بالمذكر»، ولم يظهر هذا اللون الشاذ بداية من ذلك العصر، بل إنه استشرى في المجتمع منذ وقت مبكر، وظهر لدى الشعراء»حتى هؤلاء الذين ترتبط أسماؤهم بسمات من الوقار قد تورطوا في إنشاء الغزل بالغلمان»[1]، ولعل السبب في انتشار تلك العادة الشاذة يرجع «إلى انتشار الدواوين المشرقية التي دخلت الأندلس، وبخاصة ديوان أبي نواس وأشعار المجان الآخرين الذين كانت بغداد تعج بهم»[2].

وعلى الرغم من تعدد نماذج هذا النوع من الغزل على نحو لافت؛ فثمة ظاهرة برزت فيه، وهي التغزل بغلمان اليهود والنصارى والروم من غير المسلمين، وربما كان انتشار العبيد والجواري من جنسيات مختلفة سببًا في ذلك، ومن أمثلة ذلك ما أنشده أبوزكريا بن منديل في وصف غلام يهودي:

أتى يحملُ التوراةَ ظبيًا مُزَنَّرًا
لطيفَ التَّثَنِّي أشنبَ الثغرِ أَلعَسا
ولولَا وصايا من شيوخٍ لقيتُهم
لما كان لي قلبٌ عليه موسوسا[3]

وهكذا، سار الغزل الأندلسي في مجمله وفق النسق التقليدي المشرقي، من الجمع بين المرأة والطبيعة، وإن دخلته بعض الألفاظ الحضارية التي امتاحها الشعراء من بيئة الأندلس، ذلك فضلًا عن التوسع في الغزل الحسي والشاذ نتيجة انفتاح المجتمع وتحرره من القيود.

---

(1) مصطفى الشكعة : الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م، ص 54
(2) محمد سعيد: الشعر في قرطبة من منتصف القرن الرابع الهجري إلى منتصف القرن الخامس، المجمع الثقافي، أبوظبي، ط.1، 2003م. ص 61
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 32/4

رابعًا- الإخْوَانِيَّات:

لم يكن للإخوانيات حضور فاعل بوصفها موضوعًا شعريًا مستقلًا ضمن مدونة الشعر العربي، وبرغم ذلك فإننا لا نخطئ إذا زعمنا أنه لم تكن هناك قصيدة تخلو من الجانب الإخواني الذي تتجلى فيه المشاعر الإنسانية، ونلمحها من خلال الشكر والتهنئة والمواساة وعود المريض والشفاعة والاعتذار، والدعوة وغيرها، وقد احتفظ لنا معجم البابطين من نماذج الإخوانيات في الشعر الأندلسي في الفترة محل الدراسة بسبعمائة وأربعة وثمانين بيتًا، موزعة على سبع وثمانين مقطوعةً لسبعةٍ وستين شاعرًا.

وتتوزع قصائد الإخوانيات وفق ما وصلنا من نصوص على عشرة موضوعات رئيسة؛ أولها: «التهاني»، وتمثل التهاني تعبيرًا عن العلاقات الإنسانية وما تكتنفه من المودة، شخصية كانت أم رسمية، ولا تقتصر أهمية التهنئة على كونها نوعًا من الشعر «يسجل انطباعات أصحابه الوجدانية وخلجاتهم النفسية، وإنما لأنه ينطوي أيضًا على دلالات اجتماعية وسياسية ودينية كثيرة، تظهر في مناسبات المجتمع على تنوعها بتنوع أجناس المجتمع سياسيًا واجتماعيًا ودينيًا»[1]، وقد تعددت المناسبات التي نظم فيها الشعراء التهنئة، لعل أبرزها: التهنئة بالنصر؛ إذ شهد هذا العصر -كما أسلفنا- صراعًا وحروبًا لا يهدأ أوارها، ومع كل انتصار يحققه الأمير تلهج ألسنة الشعراء بتهنئته، وها هو ذا محمد بن أحمد بن شلبطور يهنئ الخليفة أبا الوليد إسماعيل بنصره على ملوك قشتالة سنة عشر وسبعمئة من الهجرة، قائلًا:

رَوَّيْـــتَ مــن دمِ أهـلــــهِ وحـمـاتِـه
بـيِـضـًا مـهـنـــدة وسـمـــــرًا ذبَّــلا

(1) أحمد محمد خالد الخزاعلة: شعر التهاني في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة آل البيت الأردن 2008م، ص 1.

لــولا اكـتـفـالُـك نـصـرَ ديــنِ مـحـمـدٍ

أضـحـى بـأقـطـارِ الجـزيـرةِ مُهمَلا[1]

ونلمح مناسبات عدة للتهاني؛ منها التهنئة بالشفاء من المرض، والتهنئة بعيد الفطر، والتهنئة بمولود، وبالزواج، وبتولي منصب، وبالعودة من الحج، ونود الإشارة إلى مناسبة جديدة تحلق حولها شعر التهاني، ونلمحها لدى أحمد بن يامن يهنئ الأمير سعيد بن حكم بافتتاح مبنى جديد:

حـلـولـك الـقـبــةَ الــزهــــراءَ نـيــرة

كالشمسِ حلت أوانَ السعدِ بالحملِ

بـيـتٌ رفـعـتَ عـلـى الـتـقـوى قـواعـدَه

وشِـــدتَ أركـانـــَهُ بـالـعـلـمِ والعملِ[2]

أما الموضوع الثاني؛ فهو «التعزية والمواساة»، وهي «نوع من المراثى العربية يتقلب فيها البكاء والحزن والتأبين»[3]، وتتوزع التعازي بين شخصية ورسمية، ومن نماذج التعازي ما قاله إسماعيل بن الأحمر معزيًا ابن عمه الأمير أبا سعيد فرج في ابنه:

لا تَجْــزَعَـن أبـا الـصـدقِ الأمـيــر على

يـحـيـى سـلـيـلِـك فـي الـبـاقـي لـك الخَـلـفُ

كـان الـذي قـد مـضَـى نجـمًـا فـغـاب ومـن

بـقـي بُــدورٌ- لَـعَـمـري - مـا بـهـا كلف[4]

كما نلمح المواساة فيما كتبه ابن المرابع يواسي لسان الدين بن الخطيب عقب هزيمة المسلمين في معركة طريف، ومقتل والده[5]:

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 102/19

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 351/4

(3) طه حسين: التوجيه الأدبى، دار المعارف، القاهرة، 1969م ص: 174/173.

(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 456/6

(5) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 151/2-152

وثالث موضوعات الإخوانيات هو «الاعتذار»، وبرغم قلة نماذجه؛ فقد كشف عن ضرب من الرقي الاجتماعي في التعامل بين الإخوة والأصدقاء، ومنه قول ابن عطية المحاربي في الاعتذار لبعض إخوانه:

ألا إنـنـي قـد بَـسَـطـتُ اعـتـذَارِي
وأوضـحـت عـذري وضـوح الـنـهـار
فـإن كـنـت تـقـبـلـه مـغـضـبًـا
فـقـد حـق لـي فـيـك خـلـع الـعـذار[1]

ورابع موضوعات الإخوانيات، هو «العتاب»، ويعبر عن «علاقة الأفراد ببعضهم بعضًا؛ فالعتاب لايكون إلا بين من جمعتهما علاقة مودة، وإن فترت تلك العلاقة، أو كانت هناك جفوة أو قطيعة»[2]، وقد يكون العتاب ذاتيًا فيما يشبه الحسرة أو جلد الذات، وقد يوجه العتاب إلى الأهل والأصدقاء، وهو النمط الغالب، لما يعكسه من روح المودة والتلطف بين الأصدقاء، ونلمحه لدى أبي عبداللّه بن جزي في عتاب أحد أصدقائه:

أبـا حَـسَـنٍ إن شـتَّـتَ الـدهـرُ شملَنا
فـلـيـس لـودٍّ فـي الـفـؤاد شـتـاتُ
وإن حـلـت عـن عـهـدِ الإخـاءِ، فـلـم يـزل
لـقـلـبـي عـلـى حـفـظِ الـعـهـود ثبات[3]

وخامس موضوعات الإخوانيات، وهو «الدعوة»، وتمثل ضربًا من المجاملات الاجتماعية أفرزه الرقي الحضاري للمجتمع؛ ومنه الدعوة التي أرسلها عبدالرحمن الينشتي إلى لسان الدين بن الخطيب يدعوه لحضور حفل ختان ولده قائلًا:

---

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 543/2
(2) فتحى عبده : نقد النثر فى تراث العرب النقدى، ط.الدار المصرية، القاهرة، 1993م ص : 279.
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 54/4

أريـــدُ مـــن سـيـدي الأعـــلـــى تَـكَـلُّـفَـهُ
إلـــى الـوصـــولِ إلـــى داري صـبـاحَ غـدٍ
يَـزيـدُنـي شَـــرَفًـــا مـنـه ويـبـصـــر لـي
صـنـاعـةَ الـقـاطـعِ الحَـجَّـامِ فـي وَلَـــدِي[1]

وثمة موضوعات أخرى تندرج ضمن الإخوانيات، لكنها لا تشهد حضورًا ذا أثر في المعجم، ومنها: «الشفاعة» لدى الكبراء وذوي الجاه[2]، و«الشكر»، وهو القصائد التي يعبر فيها الكاتب عن اعترافه بالجميل إزاء شخص أسدى إليه معروفًا، وأمثلته كثيرة في معجمنا[3]، و«الاستعطاف»، وهو نوع من الرجاء يتوجه به الشاعر إلى بعض ذوي السلطان أو المال لإنفاذ طلبه[4]، ومنها أيضًا «عيادة المريض»، وأمثلته قليلة في المعجم[5] أما آخر موضوعات الإخوانيات؛ فيرتبط بالعلاقة بين الشيخ وتلامذته، وهو «الإجازة والاستجازة»، وينطوي على مشاعر الود بين الشيخ المجيز، وتلميذه المستجيز، وهكذا، فقد قدمت الإخوانيات صورة لما كان عليه المجتمع الأندلسي في ذلك العصر من رقي حضاري.

خامسًا-الوَصْفُ:

لا اخال ابن رشيق قد أخطأ حين رأى أن «الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولاسبيل إلى حصره»[6]؛ إذ أولع شعراء الأندلس في تلك الفترة بتصوير كل ما تقع عليهم أعينهم في لوحات رائعة، وقد احتفظ لنا معجم البابطين بأربعمائة وسبعة

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 81/13
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 324/3، لأبي القاسم البرجي
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 485/10، لسعد الأكوبي في الشكر
(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 292/20 الشفاعة لمحمد الشريشي
(5) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 25/22
(6) ابن رشيق: العمدة 226/2

عشر بيتًا موزعة على ثمان وستين قصيدةً لثمانية وأربعين شاعرًا، وقد استوعبت تلك النماذج أهم موضوعات الوصف آنذاك، تلك التي تتوزع على ستة اتجاهات:

أولًا- وصف الطبيعة بتشكلاتها المختلفة؛ إذ «فتن الشعراء بطبيعة غرناطة، حتى أصبح شعر الطبيعة رديفًا للمقدمة الطللية»[1]، وقد احتفظت لنا أشعارهم بلوحات «تعبر عن تلك الطبيعة بما فيها من رياض ووديان وجبال، إضافة إلى القصور والبرك، وغيرها من مظاهرها الجميلة»[2] وهاهوذا ابن الجنان الشاطبي يرسم لنا لوحة يصف فيها جمال الطبيعة الأندلسية قائلًا:

ودوحٍ بدت معجزاتٌ له
تَبينُ عليه وتدعو إليه
جَرَى النهرُ حتى سقى أرضَهُ
فمالَ يُقَبِّلُ شكرًا يديه[3]

وكانوا يقفون على أدق التفاصيل؛ فوصفوا الطبيعة الصامتة، وأبرزوا محاسن الشتاء وجمال الربيع، وصوروا الطبيعة النباتية، فرأينا قصائد ومقطوعات في وصف الأترجة، وكرمة العنب، وشجرة اللوز، والتفاح والقلقاس، ونبات البهار، وأزهار الروض[4]، وهو ما نلمحه في مقطوعة لابن عبدالحق الجذلي يصف فيها شجر النارنج المزهر:

وثمارُ نارنجٍ تُرى أزهارُهُ
مع قانِئ النَّارنجِ في تنضِيدِ

(1) يوسف طويل: مدخل إلى الأدب الأندلسي ص 120.
(2) أيمن يوسف جرار: الحركة الشعرية في الأندلس في عصر بني الأحمر، رسالة ماجستير من جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2007م، ص55
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 600/1
(4) راجع في وصف ما سبق على الترتيب معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 1/2، 548/283، 577/24، 235/16، 639/1، 434/12، 436/22، 9/14، 448/18

فـــإذا نـــظـــرتَ إلـــى تـــآلـــفـــهـــا أَتَـــتْ

كـمَـبَـاسـمٍ أَوْمَـــتْ لِـلَـثْـمِ خُـــدُودِ[1]

كان للطبيعة المائية نصيب من أوصافهم؛ إذ نقع على مقطوعات في وصف الأنهار والجداول والدواليب[2]، والسفن والزوارق، كما كان للطبيعة الحية نصيبها، فرأينا مقطعات في وصف الحيوانات والطيور، لا سيما التي كانت تستخدم في الصيد، مثل: البازي، والفرس، والفراش، والفهد[3].

ثانيًا- وصف الأدوات؛ إذ وصف الأندلسيون كل ما تقع عليه أعينهم، حتى أبسط الأدوات التي يستخدمونها، فوصفوا أدوات القتال، كالسيف والرمح، وأدوات الكتابة كالدواة والمحبرة[4].

ثالثًا- وصف الأماكن؛ فقد كان لارتباط الشاعر الأندلسي بالمكان وحميميته تجاهه أثر بارز في شعرهم؛ فأقبلوا على وصف المدن الأندلسية؛ مثل بليونش، حمص، وإربل، وكذلك المتنزهات[5]، ومن أجمل تلك اللوحات المكانية ما رأيناه من وصف جمال غرناطة ووادي شنيل الرائع ليوسف سعيد حسان؛ إذ يقول:

سـقـى الـلَّـه مـن غَـرْنَـاطَـةَ كـلَّ مـنـهـلٍ

بمُـنْـهَـلِ سُـحْـبٍ مَـــاؤُهُـــنَ هَـريـقُ

وقـد سَـلَّ شِـنِّـيـل فِـرنـدًا مُـهَـنَّـدًا

نَـضَـى فـوق دُرٍّ ذُرِّ فـيـه عقيقُ[6]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 493/2

(2) راجع في وصف ما سبق على الترتيب معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 493/2، 259/16، 442/7، 580/24، 443/7، 367/2

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 26/2، وصف فهد لابن السراج

(4) راجع في وصف ما سبق على الترتيب: معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 575/4، 443/7، 350/4، 443/7

(5) راجع معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 580/2، 494/2.

(6) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 614/24

رابعًا- المظاهر الحضارية؛ فقد اهتموا بالحضارة والعمران أيما اهتمام، وبرز ذلك في شعرهم؛ فوصفوا القصور والمتنزهات [1]ويبدو أن افتتان الأندلسيين بالنظافة جعلهم يصفون حمامات المدينة، فها هو ذا ابن ليون التجيبي يصف حمامًا نظيفًا:

ولـلـحَـمَّـام حَـاءَاتٌ إذا مـا
ظَـفَـرْتَ بـهـا عـثـرتَ عـلـى الـنـعـيـم
وحـوضٍ مـفـعَـمٍ مـاءًا لـذيـذًا
وحـجَّـامٍ عـلـى الـنـهـج الـقـويم[2]

خامسًا- وصف المعارك الحربية؛ إذ كان من الطبعي نتيجة ما شهدته تلك الفترة من حروب أن يكون لها حضور على ألسنة الشعراء، فهاهو ذا محمد الطرسوني يصف معركة للسلطان إسماعيل بن فرج، وهو يفتح حصنًا، مصورًا هزيمة الأعداء:

ومـن دَمِـهِـم زُرْقُ الأسـنـة لُـفِّـعَـت
فـتـلـكَ إذَا مَـا شُـبـهـت أعـين رُمْـدُ
تَـسِـيـلُ عـلَـى الـرَايَـاتِ مـنـهَـا مَـدَامـعٌ
كَـخَـدِّ مـحـبٍ شَـفَّـهُ الـبَـيْنُ والوَجْدُ[3]

سادسًا- وصف الرحلة، وقد اختص به العلماء والرحالة الذين كانوا حريصين على وصف رحلاتهم، وتسجيل مشاهداتهم وتوثيقها في شعرهم، ومن أطرف الأوصاف ما قاله ابن سبعين يصف هرمي مصر قائلًا:

بـعـيـنـيك هـل شـاهـدت أحـسـنَ مـنـظـرًا
عـلـى طـول مـا أبـصـرت مـن هَـرَمـي مصر
أنـافـا بـأعـنـانِ الـسَـمَـاءِ وأشـرفَـا
عـلـى الأرض إشـرافَ الـسمَـاك أو الـنَّـسرِ

(1) راجع معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: وصف متنزه 7/4
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 19/3
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 373/20

وقـد وافـيـا نَـشـزًا مـن الأرض عـالـيًا
كـأنَّـهُـمَـا نَـهـدان قـامَـا عـلـى صدرِ[1]

هكذا؛ فقد شكلت تلك الاتجاهات الستة الإطار العام لشعر الوصف لدى الأندلسيين في تلك الفترة.

سادسًا-الرِّثَاء:

ليس ثمة شك فيما كان للرثاء من حضور بارز في شعر هذا العصر؛ إذ «لم يختلف الأندلسيون عن المشارقة من حيث التفجع على الميت ووصف المصيبة وتعداد المناقب؛ فكانت معانيهم وأساليبهم متشابهة»[2]، وعلى الرغم من ذلك فقد اتسعت دائرة الرثاء وتعددت موضوعاته في شعر ذلك العصر، وإذا كان معجم البابطين قد احتفظ لنا بتسعمائة وثلاثة وثمانين بيتًا تتوزع على أربع وستين مقطوعة لثلاثة وخمسين شاعرًا؛ فإن اتجاهات الرثاء تتوزع في ضوء تلك النماذج على خمسة أقسام:

أولاً- الرثاء الذّاتي:

وقد جاء هذا الرثاء ضمن الإطار التقليدي الذي يعبر فيه الشاعر عن حزنه لفقد أقاربه وأصدقائه، وبرغم ما أشار إليه ابن رشيق من أن «أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلًا أو امرأة لضيق الكلام عنهما وقلة الصفات»[3]؛ فقد احتفظ معجمنا بنماذج لرثاء الأم والزوجة والابنة والعم[4]، وهاهو ذا أبوحيان الأندلسي يرثي بقلب مكلوم ابنته الكاتبة العالمة المعربة نضار:

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 389/2
(2) جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف بمصر، ط.2، ص 114
(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط.1، 154/2
(4) راجع معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 343/21-546/344،1

على مثل هذا الرزء تفنى المدامع
وتُقنى الهمومُ الفادحاتُ الفواجعُ
وقد نشأت ما بين تقوًى ومصحفٍ
فلا الذكرُ مقطوعٌ ولا الدينُ ضائع[1]

ثانيًا- الرثاء الرسمي:

وقد شهد حضورًا لافتًا نتيجة اهتمام الخلفاء والأمراء والوزراء بالشعراء؛ فصرنا نلمح عشرات النماذج في رثاء الأمراء والوزراء والفقهاء[2]، والملاحظ أنه نتيجة النظام الوراثي للحكم، صارت قصيدة الرثاء تجمع بين تعزية الملك الجديد في وفاة والده، وتهنئته بتوليه الحكم، وتتجلى براعة الشاعر في حسن التخلص بين الغرضين[3]، ونلمح تلك الظاهرة لدى ابن زمرك؛ فبعد أن استهل قصيدته برثاء الغني باللّه، يتخلص تخلصًا حسنًا ينتقل فيه إلى مدح ابنه يوسف الثاني :

عزاءً فإن الشجوَ قد كاد يُسرِفُ
وبُشرَى بها الداعي على الفوزِ يُشرِفُ
وإن راعَ قلبَ الدينِ نعيُ إمامِه
فقد هُزَّ منه بالبِشارة مَعطِفُ
لَقَد فخر الإسلَامُ مِنْكَ بِبَيْعَةٍ
وَزَالَ بِهَا عَنْهُ الأَسَى والتَّخَوفُ[4]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 25/4
(2) راجع معجم البابطين لشعراء العربية : 600/3، 431/15
(3) راجع في الحديث عن ذلك التوجه، فاطمة مفلح مرشد: شعر الرثاء في الأندلس في ظل بني الأحمر، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب بالجامعة الأردنية، 2002م، ص 83
(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 377/2

ثالثًا- رثاء المدن والممالك الزائلة:

ويمثل هذا الاتجاه أبرز تجديد في غرض الرثاء، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إنه يمثل السمت الشعري المميز للشعر الأندلسي إبان تلك الفترة التي شهدت من الحروب والصراعات بين الأندلسيين والأسبان؛ وقد تلقى الشعراء سقوط المدن الواحدة تلو الأخرى، بحسرة وألم، فمضوا بزفرات مكلومة يعبرون عن حزنهم، وينتجون لنا لونًا شعريًا جديدًا تستحيل معه المدينة أهل الشاعر وذكرياته، ومن ثم فسقوطها هو نهايته، وبرغم أن نماذج هذا اللون تستعصي على الإحصاء؛ فإن المعجم قد احتفظ لنا بعدد هائل منها[1]، لعل أبرزها إحدى عيون الشعر العربي، وهي نونية أبي البقاء الرندي الشهيرة:

لِـكُـلِ شَـــيء إذَا مَـا تَمَّ نُـقْـصَـانُ
فَـــلاَ يُـغَّـرُ بِـطِـيـبِ الـعَـيْـشِ إنْـسَـانُ

ولنطالع أبيات القصيدة وهو يتحسر على مدن الأندلس التي تتساقط الواحدة تلو الأخرى كما تتساقط حبات العقد فيقول:

فـاسـأل بَـلَـنْـسِـيَـةَ مـا شـأنُ مُـرسِـيَـة
وأيـــن شـاطِـبَـــةٌ أم أيـــن جَـيَّـان
وأيــن حِـمْـصٌ ومـا تَحْـوِيـه مـن نُـزَهٍ
ونـهْـرُهَـا الـعـذبُ فَـيَّـاضٌ ومـــلآن[2]

ومما يرتبط بذلك الغرض رثاء الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم في تلك الحروب[3]، وشعر الاستصراخ والاستنجاد واستنهاض همم المسلمين؛ من أجل الدفاع عن الأندلس، وقد تميزت قصائد هذا اللون بثلاث سمات رئيسة؛ أولها

(1) راجع معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: رثاء الجزيرة الأندلسية: 243/3، ورثاء بلنسية: 396/3، ورثاء سقوط جبل الفتح : 557/13.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 145/3-146
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 400/17

– الحزن الشديد الذي يسيطر عليها، وثانيها– البعد عن المقدمات التقليدية والدخول في الموضوع مباشرة، وثالثها– النبرة الحماسية والحثُّ على الجهاد، ومن أبرز قصائد الاستنهاض ما كتبه ابن الأبار البلنسي لأبي زكرياء الحفصي يستنهض فيه همته لإنقاذ الأندلس:

نَـادَتـــكَ أَنْـدَلُـــسٌ فَـلَـبِّ نِـدَاءَهَـا
واجـعَـل طَـوَاغِـيـتَ الـصَـلِـيـبِ فِـدَاءَهَـا
صَـرَخَـت بِـدَعـوتِـك الـعـلـيـةِ فـاحـبُـهَـا
مـن عـاطـفـاتِـكَ مـا يَـقـي حوْبَاءَهـا[1]

رابعًا – الرثاء على شواهد القبور:

نتيجة التطور العمراني والحضاري برزت ظاهرة جديدة وهي الأشعار المنقوشة على شواهد القبور؛ إذ كانت تصنع لوحات من الرخام الأبيض «ينقش أو يكتب عليها اسم المتوفى وتاريخ وفاته، وقد تكتب عليها المراثي الشعرية»[2]، ومن ذلك شعر لمحمد النميري تركه ليكتب على قبره:

أَتَـيـتُ إِلَـى خَـالِـقِـي خَـاضِـعًـا
ومِـن خَـدُّهُ فـي الـثَـرَى يَـخْـضَـعُ
وإِن كُـنْـتُ وَافَـيْـتُـهُ مُـجْـرِمًـا
فـإِنِّـي فـي عَـفْـوِهِ أَطْـمَـعُ
فـاخْـلِـص دُعَـاءَكَ يَـا زَائِـرِي
لَـعَـلَّ الإِلَـهَ بِـهِ يَـنْـفَـعُ[3]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 537/1
(2) الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس، دار الجيل، بيروت، ط 1، ص 24
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 308/21

ومما نلاحظه على تلك النماذج «اتسامها بالقصر ودوران معانيها حول اعتراف أصحابها بذنوبهم، ورجائهم بعفو الله سبحانه»[1].

خامسًا- رثاء الحيوانات:

وهو نوع طريف من الرثاء يكشف عن التطور الحضاري، وحالة الترف التي كان يعيشها الشعراء، ومنه ما كتبه ابن المرابع يرثي ديكًا فقده، ويصف الوجد الذي وجده، ويبكي عدم أذانه فيقول:

أَوْدَى بـه الحَـتْـفُ لما جـاءَه الأجـلُ
ديـكًـا فـلَا عِـوَضٌ مـنـه ولا بَـدلُ
لـو يُـفْـتَـدَى بـدُيُـوكِ الأرض قَـلَّ له
ذَاكَ الـفِـدَاءُ ولـكِـن فَـاجَـأَ الأَجَـلُ[2]

سابعًا-الاغترابُ والحَنين:

ثمة علاقة سببية تربط بين الاغتراب والحنين؛ فأولهما سبب للثاني، ونتيجة جملة من العوامل؛ في مقدمتها ما شهدته الأندلس من حروب وصراعات داخلية وخارجية؛ فقد عانى شعراء الأندلس مرارة الاغتراب، سواء أكان اغترابًا داخل المدن الأندلسية، أم خارجها، وقد أثر ذلك فيهم؛ «فكانوا كلما اشتدت عليهم وطأة الاغتراب، ونالت من نفوسهم، فزعوا إلى الشعر يبثون توقهم وحنينهم المشوب إلى أوطانهم وأحبابهم»[3]

وقد احتفظ لنا معجم البابطين بكم كبير من أشعار الاغتراب والحنين؛ إذ تضمن ستمائة وستة وستين بيتًا، موزعة على ستين قطعة لخمسة وأربعين شاعرًا،

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 153/2
(2) فاطمة مفلح مرشد: شعر الرثاء في الأندلس في ظل بني الأحمر ص 128
(3) عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس ص 273

وتتوزع أشعار الاغتراب والحنين في الشعر الأندلسي إبان تلك الفترة على ثلاثة اتجاهات، أولها: ذم الاغتراب، وبيان ما له من أثر نفسي، ونلمحه لدى غير شاعر، ومنهم أبوالبقاء الرندي الذي يشكو الغربة وآلامها ويذم الاغتراب قائلًا:

غَـــرِيـــبٌ كُـلَّـمَـا يَـلْـقَـى غَـرِيـبُ
فَـــلاَ وَطَـــــنٌ لَـدِيـــهِ ولَاحَـبِـيـبُ
تُـــذَكِـــرُهُ أَصْـلَـــهُ فَـبَـكَـى اشْـتِـيَـاقًـا
وَلَـيْـسَ غَـرِيـبًـا أن يَـبْـكِـي غَرِيبُ[1]

وثانيها: الحنين إلى الوطن، وهو الاتجاه الغالب على شعر الاغتراب في ذلك العصر، وهاهوذا إسماعيل بن الأحمر يعبر عن حنينه إلى وطنه الأندلس، قائلًا:

فُـــؤادي يـشـتـكِـي دَاءً دَفِـيـنًـا
لـبـعـدي عـن مَـــزَارِ الـظَّـاعِـنِـيـنَـا
يَـهَـيِّـجُ زَفـرتـي تـذكـارُ أرضـي
ويـفـجِـعُـنِـي ويَـسـتـهـمـي الجـفـونـا
حَـنِـيـنِـي -ما حَـيـيـتُ- لَـهَـا عَـظِـيـمٌ
وَمَـا بِـسِـوَى مَـحَـبَّـتِـهَـا بُلِينَا[2]

أما الاتجاه الثالث، فهو الحنين إلى الأهل والأصدقاء، ونلمحه لدى محمد النميري الذي يرسل إلى زوجه رسالة وهو نازح عنها ببعض البلاد ليبثها أشواقه وحنينه:

عَـلَـيـكِ سَـلَامِـي إنـنـي مَـتَـشَـوِّقٌ
لِـلُـقْـيَـاكِ لـي أو مـن جـوابِـكِ بِالرَّدِ[3]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 142/3
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات : 457/6
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 307/21

ثامنًا-الحِكَمُ والمَوَاعِظ ومَكَارِمُ الأَخلاق:

لا يخلو شعر أية أمة من حكماء يبثون تجاربهم، وينقلون خبراتهم إلى الأجيال التالية لهم، وقد احتفظ لنا معجم البابطين بمائة وخمسة وأربعين بيتًا موزعة على ثمان وأربعين مقطوعة شعرية لاثنين وثلاثين شاعرًا؛ إذ كانت عبارة عن مقطوعات قصيرة تحمل رسائل وعظية أو أخلاقية، ولعلنا لا نطمئن لما زعمه أحد الباحثين من أن الحكمة في شعر تلك الفترة «كانت ضعيفة النتاج، وساذجة التفكير والتصور، ولا تدل على ثقافة ناضجة وعلم واسع»[1]؛ إذ كانت الحكم والمواعظ متنفسًا للشعراء يفرغون فيه شحناتهم العاطفية، ونافذة يوجهون من خلالها رسائل سريعة تحمل نقدًا للأوضاع الفاسدة التي شهدها هذا العصر من مجون وانحراف أخلاقي، ويفضي استقراء ما وصلنا من نصوص الحكمة إلى جملة من القيم، والوصايا، كالتحذير من الاغترار بالدنيا، والاستسلام للقضاء، والقناعة، وكتمان السر، والتواضع[2]، ومن نماذجها تلك النصائح التي يوجهها ابن الحاج البلفيقي؛ فيقول:

احفظْ لِسَانَك لا تَبُحْ بِثَلَاثَةٍ
سِنٍّ ومَالٍ - إن سُئِلْتَ - وَمذْهَبِ
فَعَلَى الثَلَاثَةِ تُبْتَلَى بِثَلَاثَةٍ
بمُكَفِّرٍ ومُحَاسِدٍ ومُكَذِّبِ[3]

تاسعًا-الشكوى:

واجه الشعراء الأندلسيون في ذلك العصر أحداثًا دفعتهم صوب الضيق والغضب والثورة؛ فمنهم من تعرض للإقصاء من منصبه، ومنهم من سجن ونكل به؛ فلم يجدوا متنفسًا سوى شعرهم يبثون من خلاله أحزانهم، وهمومهم، وشكواهم.

(1) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار مارون عبود، بيروت، ط.1، ص 60.
(2) راجع معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: في الحثِّ على التواضع وفعل الخير 74/4، وفي القناعة 172/22، وفي الحثِّ على كتمان السر 247/2
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 614/1

وقد احتفظ لنا معجم البابطين بمائة وتسعة وثلاثين بيتًا، موزعة على ثماني عشرة قطعة لخمسة عشر شاعرًا، وبرغم قلتها فإنها تقدم لمحة موجزة لما تضمنه شعر الشكوى من قيم ومضامين. ولعل أول اتجاهات الشكوى «الشكوى من السجن والأسر»، وهو الاتجاه الوحيد الذي نلمح فيه تجديدًا من حيث مضمونه، وما كشف عنه من الصراع السياسي والديني بين الأندلسيين والنصارى، ونلمحها لدى عبدالكريم القيسي، الذي سجنه النصارى؛ فكتب من محبسه يشكو ويصف حاله في الأسر قائلًا:

فحَصَّلْتُ في الأسرِ الذي أدواؤُهُ
لرهينهِ من أعظمِ الأدواءِ
ما بين قومٍ كافرينَ تلونوا
في كفرهم كتّلونِ الحِربَاءِ
لا يرحمون مُوّحِّدًا في أرضهم
إن جاءهم يشكو بخطب عناء[1]

وثمة اتجاه ثانٍ يتمثل في «الشكوى من الولاة والحكام» ونلمحه لدى أبي جعفر بن داود يشكو من مشرف بلده أبي القاسم بن حسان[2]، كما نلمح اتجاها ثالثًا، وهو» الشكوى من ضيق الحال»، الذي دفع الشعراء إلى التوجه بالشكوى؛ فها هو ذا محمد بن مقاتل يشكو حاله إلى ذي الوزارتين أبي عبداللَّه بن الحكيم قائلًا:

فؤادي من خَطْبِ الزمان سقيمُ
وفيه لسهمِ الحادثات كُلُومُ
ولم أشك دائيَ في البرية لامرئٍ
أأشكو به وابن الحكيمِ حكيمُ[3]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات : 556/13
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات : 19/2
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 64/19

والملاحظ من شعر الشكوى أنه باستثناء شعر الأسر والسجن لم يقدم جديدًا، بل التزم الإطار التقليدي، وجاءت قصائده مشحونة بمفردات الضيق والغضب.

عاشرًا-الألغاز والأحَاجِي:

فتن الأندلسيون بالأحاجي والألغاز الشعرية، وفي ظني أن اتجاههم صوب تلك التقنية تدفعه رغبتهم في إثبات تمكنهم وبراعتهم اللغوية، وقدرتهم على محاكاة المشرقيين، الذين عرفوا تلك الألغاز وضمنوها شعرهم منذ وقت مبكر[1] ولعل الشاعر يجد نفسه وهو في سياق تلك المقارنة مطالب «أن يحشد لها من أدوات البلاغة والترميز اللفظي، ما يجعلها في ذروة الأداء الفني»[2]، ويعتمد اللغز الشعري على التورية التي تعد التكئة الفنية التي يعول عليها في إحداث الأثر الجمالي للنص.

وقد احتفظ لنا معجم البابطين بسبعين بيتًا موزعة على ثماني عشرة قطعة لخمسة عشر شاعرًا، ونخلص منها إلى أن الشعراء لم يتركوا شيئًا إلا ألغزوا فيه، فألغزوا في المطر، وفي النهر، وفي المسطرة، حتى الشخصيات لم يتركوها، ومن أبرز الأمثلة ما نراه لدى أبي عبداللَّه بن جزي يلغز في الدرهم قائلًا:

إن تُـغَـيِّـر شَـطـرَيـه فـالأولُ اسـمٌ
يـألـفُ الـضـرعَ والـغـمـام الـسـجُـومـا
ويـكـونُ الـثـانـي كـبـيـرَ أُنّـاس
حـطـمـتـهُ حـيـاتـهُ تحطيمًا[3]

(1) عرف العرب اللغز، وكانت له أسماء «فمنها: المعايدة، والعويص، والرمز، والمحاجاة، وأبيات المعاني، والملاحن..» راجع النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق مفيد قميحة وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2004م، 3/154-155

(2) صالح عيضه الزهراني: في اللغز الشعري الأندلسي، مقاربة سيميائية تأويلية، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد الثلاثون، العدد الثالث، سبتمبر 2018م، ص 63

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات : 4/57

حادي عشر-الهجاء:

ثمة إجماع بين النقاد على انحسار غرض الهجاء وتراجعه في شعر تلك الفترة، وهو ما يعزى إلى جملة من الأسباب «أولها: مواقف الحكام الصارمة من الهجاء؛ حتى إن بعضهم كان يأخذ الشعراء بالمظنة[1]، وثانيها: هو الاتجاه الأخلاقي الذي ساد الأندلس منذ أوائل القرن الرابع الهجري، الذي يدعو إلى التوقر والترفع عن فحش القول؛ فتأثر النقاد والشعراء بهذه النزعة الأخلاقية... وأحجم معظم الشعراء عن النظم فيه مما أدى إلى قلة القصائد الهجائية»[2]، وثالثها أن «أصحاب التراجم الأدبية في الأندلس قد استنكفوا من جمع الهجاء وروايته، ومن ثم ضاع قسم هام من مدونتهم»[3]، وهو ما يفسر خلو دواوين شعراء الأندلس آنذاك خلا ديوان لسان الدين بن الخطيب من نصوص الهجاء، وإذا كان «المقري» الذي خصص نصف كتابه «نفح الطيب» لأخبار ابن الخطيب وشعره قد أشار إلى شهرته في الهجاء، ووصفه بأنه «أقذع وبالغ في هجو أعدائه بما لا تحتمله الجبال، وهو أشد من وقع النبال»[4]؛ فإن ما وصلنا من نماذج الهجاء لديه لا يتجاوز عددًا من المقطعات والنتف، وأغلب الظن أن ابن الخطيب نفسه «هو المسؤول عن اختفاء أكثر أشعاره الهجائية»[5]؛ إذ إنه عندما جمع ديوانه جمعه بنفسه فأسقط شعر الهجاء ونقى ديوانه منه؛ لكيلا يذكر به، فلم يصلنا منه إلا ما ارتضاه من تلك النصوص

(1) يحتفظ التاريخ الأندلسي بأدلة على ذلك؛ إذ «كان الهجاء من الأسباب القوية التي من أجلها امتحن ابن الأبار(658هـ)، وقتل وأحرقت كتبه» راجع: حكمة علي الألوسي: الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة،د.ت، ص 240.

(2) فتحية محمد عبدالحميد: شعر الهجاء في عصر بني الأحمر، مجلة العلوم والدراسات الإنسانية، جامعة بني غازي، العدد الرابع والأربعون، ديسمبر2017م، ص 1

(3) بسام البرقاوي: محنة الهجاء والهجائين العرب في الأدب الأندلسي، حوليات الجامعة التونسية، جامعة منوبة، كلية الآداب والفنون الإنسانية، العدد (49) لسنة 2005م، ص 311.

(4) المقري: نفح الطيب 66/7

(5) بسام البرقاوي: محنة الهجاء والهجائين العرب في الأدب الأندلسي ص 309

ولم يتراجع عنه، ومما يحسب لمعجم البابطين إيراده مقطوعة لابن الخطيب-غير مثبتة في ديوانه-يهجو فيها أحد أهل عصره، ويصفه بأنه كالحية الرقطاء داعيًا عليه بالموت:

أهــزلاً وقـد جـدَّت بـك الـلـمَّـةُ الشَّمطا
وأمـنًـا وقـد سـاورت يـا حَـيَّـةً رقْـطَـا
رويـــدًا فـإن المـــوتَ أســـرعُ وافـــدٍ
علـى عـمـرِك الـفـانـي ركـائـبَـهُ حطَّا[1]

وعلى الرغم من أننا لا نقع فيما بين أيدينا من نصوص معجمنا سوى على ستة وخمسين بيتًا موزعةً على سبع عشرة قصيدة لستة عشر شاعرًا؛ فإننا نستطيع في ضوء تلك النماذج أن نقف على طبيعة الهجاء في ذلك العصر؛ إذ يظهر الهجاء السياسي الذي شهد تجديدًا تمثل في هجاء القضاة الذين كانوا «من أكثر المهجوين في الشعر الأندلسي»[2]؛ فهاهو ذا أبوجعفر بن فركون يهجو أحد القضاة المرتشين بقوله:

ثِـــق بـــفـــتـــاوَى عـــارفـــين تـــرشـــدِ
قـــاضٍ يُـــهـــادَى لـــيـــس بـــالـمـهـتـدِي
إن الـــهـــدايـــا لـــلـــقـــضـــاء رِشًـــى
فـي الـيـوم إن تـعـدم تـكـن فـي غَـــدِ[3]

وفي بعض الأحيان يدفعهم الهجاء إلى التشفي، وهو ما نلمحه لدى ابن صفوان المالقي الذي كتب يتشفى في وفاة قاضي بلده عثمان بن منظور[4]:

تَـــرَدَّى ابـــنُ مـنـظـورٍ وحُـــمَّ حِـمـاهُ
وأســـلـــمَـــهُ حـــــامٍ لـــه ونـصـيـرُ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 124/18
(2) بسام البرقاوي: محنة الهجاء والهجائين العرب في الأدب الأندلسي ص 311
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 625/3

تـــبـــرأ مـــنـــه أولـــيـــاء غـــروره

ولـــم يـقـه بـــأس المـنـــون ظهير[1]

وعلى الرغم من قلة نماذج الهجاء؛ فإننا لا نعدم في معجم البابطين نماذج لهجاء الشواعر الأندلسيات؛ فهاهي ذي زوجة قاضي لوشة تهجو رجلًا أرسل أبياتًا لزوجها يداعبه، مقتبسة من القرآن الكريم:

هـــو شـــيـــخُ ســـــوءٍ مـــــزدرًى

لـــــه شُـــــيـــــوبٌ عـــاصـــيَـــه

(كـــــلا لـــئـــــن لـــــم يـــنـــتـــــه

لـــنـــســـفـــعًـــا بـــالـــنـــاصـــيـــة)[2]

وهكذا؛ فقد تميزت أشعار الهجاء بوجه عام بالخفة والرشاقة، والقصر، والميل إلى المزدوجات؛ إذ كانت عبارة عن مقطوعات صغيرة، ليسهل حفظها وذيوعها.

ثاني عشر-الخَمْرِيات:

جملة من العوامل كانت السبب في ازدهار الخمريات في شعر تلك الفترة، لعل أهمها الصراع النفسي الذي عاناه الشعراء؛ فقد عاشوا «يحيط بهم صراع دموي من أجل السلطة والجاه في الداخل، وهم مع ذلك في رخاء اقتصادي يغوي بالمتع والرفاهية، وهم يعيشون في إطار من الطبيعة الساحرة التي تدعو لانتهاب الملذات ومن بينها الخمر»[3]

وهكذا شاعت الخمريات، واشتهر بها مشاهير شعراء العصر أمثال: ابن الجياب، وابن الخطيب، وابن زمرك، وابن خاتمة، وابن هذيل، وبرغم أننا لا نقع

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 462/2

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 368/10

(3) عبير عبدالله الأمين: الشعر الاجتماعي في الأندلس في عصر بني الأحمر، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية، 2007م، ص 178

في معجمنا سوى على تسعة وسبعين بيتًا موزعة على خمس عشرة مقطوعة لتسعة شعراء؛ فإن تلك النصوص تشي بأن الشعراء قد أبدعوا «في وصف مجالس الشراب، وتفننوا في وصف السقاة والندامى والكؤوس»[1]، وممن اشتهروا بوصف الخمر ابن الجنان الشاطبي؛ إذ يقول مبينًا أثرها في إحداث النشوة في نفوس شاربيها:

دارت على الشربِ أفلاكٌ من الطربِ

والكأسُ قطبٌ عليه أنجم الحبب

قم فاسقنيها وجيشُ الليل منهزمٌ

والصبحُ أعلامه محمرة العذب[2]

ومن المهن التي ارتبط بالخمر مهنة السقاية، وكان من يعمل بها من الرجال والنساء يتمتعون بمواصفات خاصة؛ إذ «تتطلب قدرًا كبيرًا من المهارة والوسامة وحسن الهندام»[3]، وقد اهتم الشعراء بهم؛ فهاهوذا ابن الحكيم اللخمي يقول في وصف ساق:

وساقٍ يُديرُ السُّكرَ من كأسِ لحظهِ

ويفتنُ ألبابَ البَرايا بسحرهِ

يُدير عقَارًا مثلَ ورد حيائهِ

بهاءً وطيبًا مثلَ نفحةِ نَشرِهِ[4]

وهكذا كان للخمريات حضور فاعل على مستوى الخطاب الشعري؛ نتيجة ما ذكرناه من عوامل على رأسها الحياة المتناقضة، والترف الحضاري.

---

(1) السابق: 175

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 597/1

(3) محمد مشهداني: الشعر الاجتماعي في الأندلس من الفتح إلى نهاية عصر الطوائف، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1990م، ص 133

(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 639/1

ثالث عشر-الشعر التَّعْلِيمِي:

شغف الأندلسيون مثلما شغف المشرقيون قبلهم بالشعر التعليمي، ونقصد به «هذه المتون العلمية المنظومة التي تزخر بها مكتبتنا العربية، وتكون سجلًا حافلًا من الكتب الدراسية التي لبث طلاب العلم في العالم العربي قرونا طويلة يستعملونها في دراساتهم المتنوعة، ويقتبسون منها المعارف والفنون جيلًا بعد جيل»[1]، والثابت أن شعراء الأندلس قد عرفوا الشعر التعليمي منذ وقت مبكر؛ إذ «نظمه يحيى بن الحكم الغزال في القرن الثالث الهجري»[2]، كما نظم لسان الدين بن الخطيب، «تاريخ دول الإسلام في أرجوزة سماها «رقم المحلل»[3].

ونتيجة ازدهار الحركة العلمية إبان عصر بني الأحمر؛ فقد «تداول العلماء هذا الفن، وأكثروا منه إلى الحد الذي جاوز الحد، ولم يبق علم إلا نظموا فيه، ولا أدب ولا فن، ولا ضرب من ضروب المعرفة إلا أخضعوه للوزن والقافية»[4] فنلمح قصائد في أركان الدين، والمواريث، والتصوف و التجويد والبلاغة والحديث الشريف[5]، وقد احتفظ لنا معجم البابطين بمائة وأحد عشر بيتًا موزعةً على ثلاث عشرة مقطوعة شعرية لأحد عشر شاعرًا، ولعل الملاحظ على هذا الإحصاء تتصل بالشكل؛ إذ لم يكن الشعر التعليمي مقطوعات قصيرة، بل نظمت فيه القصائد الطويلة، وهو أمر يتفق مع الغرض الذي وضعت لأجله تلك المتون.

ومن أبرز الأمثلة قصيدة محمد بن بيبش التي نظمها للصغار، وتتألف من ثلاثة أبيات، وقد رتب فيها حروف الهجاء في أوائل الكلمات على ترتيب حروف المعجم؛ إذ قال:

---

(1) عبدالله كنون: أدب الفقهاء، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 2016م، ص 232

(2) أيمن جرار: الحركة الشعرية في الأندلس في عصر بني الأحمر، ص 144

(3) أحمد بسبح: لسان الدين بن الخطيب، عصره، بيئته، حياته، آثاره، بريوت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى 1994، ص 20-21

(4) عبدالله كنون: أدب الفقهاء ص 233

(5) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 518/18

أســـاجـعـــةً بـالـــواديـين تَـبَـــوَّئـي
ثـمـارًا جَـنَـتـهـا حَـالـيـاتٌ خـواضِـبُ
دعـي ذكـرَ روضٍ زاره سَـقْـيَ شِـربـهِ
صـبـاحَ ضُـحًـى طـيـرٌ ظـمـاءٌ عـصـائِـبُ
غـــرامُ فـــؤادي قـــاذفٌ كُـــلَّ لـيـلـةٍ
مـتـى مـا نَـأى وَهْـنًـا هـواه يراقبُ[1]

وتلفتنا أيضًا قصيدة طويلة تقع في عشرين بيتًا في نظم ألقاب الحديث لابن فرح الإشبيلي، وتعرف بالقصيدة الغزلية، وقد ذكر فيها كل ألقاب الحديث؛ فقال:

غـرامـي صـحـيـحٌ والـرَّجَـا فـيـك مُـعْـضَـلُ
وحـزنـي ودمـعـي مُـرْسَـلٌ ومُسَلسَلُ[2]

رابع عشر-ثنائيةُ الشَّبَابِ والشَّيب:

شكلت ثنائية الشباب والشيب محورًا بارزًا في الشعر الأندلسي؛ إذ ترتبط بمسألة نفسية، وهي الصراع بين الإنسان والزمن، وما يعانيه الإنسان من حالة الاغتراب الزمني، تلك الحالة التي تتمثل فيها ثنائية الرفض؛ رفض رحيل الشباب، ورفض قدوم المشيب، وعليه «فالفكرة الأساسية التي يتمحور حولها هذا الخطاب الشعري هي التحول، تحول الشاعر من زمن الشباب إلى زمن الشيخوخة، وهي الحقيقة المؤلمة التي كاشفت الذات نفسها بها، وقد تحولت إلى زمن لا تقبله»[3]

وقد احتفظ لنا معجم البابطين بتسعة وخمسين بيتًا موزعة على إحدى عشرة قطعة لعشرة شعراء، نقف من خلالها على ثلاثة مواقف رئيسة للشعراء الأندلسيين

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 284/8، 171/19، 264/24
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 586/2
(3) فتحية دخموش: ثنائية الشباب/ المشيب والموقف من الزمن قراءة في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة منتدى الأستاذ، العدد العاشر، سبتمبر 2011، ص 58

بإزاء الشيب والشباب؛ أولهما: الحنين إلى الشباب والخوف من المشيب، ونلمحه لدى الأحيمر المالقي؛ إذ يقول متحسرًا على الشباب:

ولست بخائفٍ في الحب شيئًا
على نفسي مخافتيَ المَشيبا
إذا ما كنت تبكي فقدَ حُبٍّ
فما مثلُ الشبابِ ترى حَبيبَا[1]

أما الموقف الثاني فهو السخرية من الشيب، ونلمحه لدى أبي بكر بن جرير، الذي يسخر من الشيب الذي يحرمه وصل الصواحب، قائلًا:

لما علاني الشيبُ قال صواحبي
لا نرتضي خِلاً بعودٍ أشيب
فصبغته خوفَ الصدودِ فقلن لي
هذي روايةُ أصبغٍ عن أشهبِ[2]

وثالث المواقف هو «الرضا بالشيب والإعجاب به»، ونلمحه لدى الخضر بن أبي العافية الذي يعجب بالشيب، ويصفه بالصبح الذي يبدد ظلمة الليل، فيقول:

لاح الصباحُ صباحُ شيبِ المَفْرِقِ
فاحمد سُراكَ نجوتَ مما تتقي
هي شيبةُ الإسلامِ فاقدِر قدرَها
قد أعتقتكَ وحَقَّ قدرُ المُعتقِ[3]

وهكذا تمحور شعر الشباب والمشيب حول ثلاثة الاتجاهات تلك، ولا نلمح فيها أي تجديد، كما لا تكشف عن سمت مميز لهذا الغرض في شعر العصر محل الدراسة.

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 7/4
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 597/3
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 375/7

خامس عشر- الفَخْرُ:

كان حضور شعر الفخر في المدونة الشعرية لتلك الفترة باهتًا؛ فلم ينفرد بقصائد مستقلة إلا فيما ندر، وربما كان السبب في ذلك إحجام الشعراء عن التعبير بالمعاني التقليدية التي استنفدها القدماء، ولعلنا إذا فتشنا عن نصوص الفخر في معجم البابطين فلن نعثر سوى على ستة وثلاثين بيتًا موزعة على تسع مقطوعات لثمانية شعراء، ولا نلمح فيها أي تجديد؛ إذ دار الفخر الفردي حول المعاني التقليدية من الكرم والشجاعة، أما الفخر القومي؛ فهو الذي حل محل الفخر القبلي، ويفتخر فيه الشاعر بقومه، وما يتمتعون به من خلال، على نحو ما رأينا لدى أرقم بن أرقم وهو يفتخر بقومه بني أرقم، قائلًا:

لـبـنـي أرقـــمَ بـــوادي الأشـــات
حُـــلـــلٌ لا يـــرومـــهـــا كـــل شـــات
كـــرم الـــلـــهُ وجـــهَ كـــل وجـــيـــهٍ
مـنـهـم فـي الحـيـاة أو فـي الممات[1]

سادس عشر- الأغراض المتفرقة:

وقد اكتفينا منها بالأغراض والموضوعات الشعرية الجديدة فقط، ومنها:

1 - النقوش الشعرية:

لم يكن محض صدفة أن تتزين جدران قصر الحمراء بقصائد شعرية؛ إذ إن الأندلسيين نتيجة اهتمامهم بالشعر، وشعورهم بأن شمس حضارتهم قد أوشكت على المغيب أرادوا أن يسجلوا هذا الشعر ليبقى شاهدًا على حضارتهم وفنهم، وهو ما أشار إليه مارياخوس روبيرامتي عندما تحدث عن الشعر العربي في أواخر

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 369/6

العصر الأندلسي، ورأى أنه «لكي يحتفظ في شيخوخته بجماله، الذي يتفلت منه ويغادره لجأ إلى عنصر جمالي غير مألوف؛ إنه الكتابة»[1]، وعليه فقد أبى الملوك إلا أن تتزين جدران قصورهم بقصائد لأكبر شعرائهم، «وحقق الشعر وظيفته الجديدة في التغني بأمجاد السلاطين الذين قاموا بتشييد هذه القصور»[2].

ومن الشواهد التي احتفظ لنا بها معجم البابطين ما نظمه ابن رضوان النجاري ليكتب في قبة قصر السلطان أبي سالم المريني؛ فقال:

هـذا مـحـلُ المـنـى بـالأمـنِ مـعـمـورُ
مـن حـلَّـهُ فـهـو بـالأمـان مَـحـبُـورُ
هـذي مـصـانـعُ مـولانـا الـتـي جمعت
شـمـلَ الـسـرورِ وأمـر الـسـعـد مـأمـورُ
وهـذه الـقـبـةُ الـغَـرَّاءُ مـا نـظرت
لشكلها العين إلا عَـزَّ تنظيرُ[3]

ويبدو أن الشعراء قد ابتكروا تقنيات فنية في تلك القصائد؛ فهاهوذا ابن عطية المحاربي حين نظم أبياتًا لتنقش على أحد المباني تراه يتحدث بلسان المبنى قائلًا:

أنـا مـصـنـعٌ قـد فـاقَ كـلَّ المـصـانـعِ
فـمـا مـنـزلٌ يُـزهـا بمـثـل بـدائـعـي
قـد جـمـعَ الـلـه المحـاسـنَ كلـهـا
لـديَّ فـيـالـلـه إبـداعُ صـانـعِ[4]

(1) مارياخوس روبيرامتي: الأدب الأندلسي، ترجمة أشرف دعدور، مشروع الترجمة القومي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص 159

(2) سمهان لحلو: جمالية النقوش والرقوم الشعرية في عصر بني الأحمر، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، المجلد الثالث عشر، العدد الثاني، أبريل 2021م، ص 374

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 2/364–365

(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 2/543

2 - **النقد الاجتماعي:**

نتيجة التطور الحضاري الذي شهده المجتمع، وما شهده من تطور عمراني هائل؛ لم يكن الشعراء وهم لسان الشعب ليقبلوا أي مظهر سلبي؛ إذ كانوا يوجهون صوبه سهام نقدهم، وهاهوذا شمس الدين الراعي يصف سوء حال المرستان، قائلًا:

مُـرسْـتـانُـكـم يشكـو الخـــلاءَ ومـــا بـه
مـن الـكَـنـسِ والمـسـحِ الـــذي لا يـنـفـعُ
فـنـســـألُ ربـــي أن يـــفـــرِّجَ كَـربَـنـا
ويَـرْحَـمَ مَـرضَـانـا وذو الجـورِ يرتَعُ[1]

(4)

إذا كانت أساليب الشعر – كما قال حازم القرطاجني «تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرائق الشعر»[2]، فينبغي لنا ونحن بإزاء تلمس قيم العطاء الفني في الشعر الأندلسي إبان تلك الفترة أن نقف أولًا على ملامح التشكيل اللغوي والأسلوبي لشعر هذا العصر؛ لأننا إذا أردنا معرفة «اللغة الشعرية المكونة من الألفاظ والكلمات ذاتها الموجودة في اللغة العادية فهي أداة من أدوات الشاعر التي تنقل تجربته الفكرية وحركة نفسه الوجدانية الداخلية للآخرين، إنها لغة حية تبعث الحياة والحركة في الأشياء كلها، وتخلقها من جديد وتقرأ أثرها في النفس وتحتضن هذا الأثر بين حروفها وفي العلاقات المتشابكة بين مفرداتها»[3].

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 368/11

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط.3، ص 354

(3) وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق 2011م، ص 184.

وثمة ظواهر لغوية وأسلوبية عامة، وأخرى خاصة بأغراض بعينها نلمحها في شعر تلك الفترة، ولعل أولها خاص بالمعجم اللغوي، الذي تشكل من مصدرين رئيسين؛ أولهما: الثقافة العربية الإسلامية، ونلمحها في نماذج الشعر التعليمي، والشعر الديني، والثاني: البيئة والطبيعة الأندلسية؛ ونلمحها في شعر الغزل والوصف والخمريات، ووصف المدن، والنقوش الشعرية.

أما الظاهرة الثانية؛ فهي التضمين والاقتباس؛ إذ إن «ولاء الشاعر يجب أن يكون للغة التي ورثها، ومهمته أن يحافظ عليها، وأن ينميها بابتداع أسلوبه الخاص، وأن يكون سيد ما ابتدعه وخادمه في الوقت نفسه»[1]، وقد امتاح الأندلسيون موادهم اللفظية من موروثهم العربي والإسلامي؛ فبرز لنا التأثر بالقرآن الكريم وتضمينه في قصائد غير شاعر، ومنها قول زوجة قاضي لوشة :

كـــــلا لـــــئـــــن لـــــم يـــنـــتـــه

لـــنـــســـفـــعًـــا بـــالـــنـــاصـــيـــة[2]

وفيها تأثر بقوله تعالى: «كَلَّا لَئِن لم يَنْتَهِ لَنَسْفعًا بالنَّاصِيَةِ»[3].

كما برز أيضًا تضمين أبيات وأشطر من الشعر العربي؛ فها هو ذا ابن زمرك يخاطب الفقيه أبا يحيى بن عاصم، قائلًا:

لارأى كـل شـيء مـا خـلا الـلـه بـاطـلاً

وكـل وجـود مـا سـوى الحـق فانيًا[4]

ولا يخفى مافي البيت من تأثر بقول لبيد بن ربيعة العامري:

ألا كـل شـيء مـا خـلا الـلـه بـاطـل

وكـــل نـعـيـم لا مـحـالـة زائـل

(1) الطاهر مكي: الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته ط.1، دار المعارف 1980 ص 78.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 368/10
(3) سورة العلق: 15
(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 381/1

وثمة ظاهرة ثالثة باختصاص بعض الأغراض بظواهر لغوية وأسلوبية؛ فبينما «انتهج الشعراء حين أرادوا القول في الموضوعات الاجتماعية الأسلوب الواقعي المباشر المنسجم مع الحياة»[1]، ومالوا نحوالسهولة والواقعية والجنوح إلى الألفاظ المباشرة المستمدة من البيئة؛ وهو ما لمحناه لدى شمس الدين الراعي يصف سوء حال المرستان، قائلًا:

مُـرُسـتَـانُـكـم يشكو الخـلاءَ ومـا بِـه
مـن الـكـنـسِ والمـسـحِ الـذي لا ينفعُ[2]

وفي المقابل مال شعراء التصوف إلى اللجوء إلى الرمز؛إذ كان للصوفية معجم خاص بهم كما أسلفنا، وهو ما نلمحه لدى بدر الدين بن هود حين يتحدث عن معاني المتصوفة قائلًا:

أنـــا عـــبـــدٌ أنـــا ربٌّ
أنـــا عِـــزٌّ أنـــا ذُلُّ
أنـــا دُنـــيـــا أنـــا أُخـــرَى
أنـــا بـــعـــضٌ أنـــا كُـــلُّ[3]

ومن جهة ثالثة اتجهت بعض شواهد المدح نحو ضرب من الصنعة اللفظية؛ فهاهوذا ابن الفخار الرعيني يكتب مادحًا ابن الجنان قصيدة من عشرين بيتًا جميع كلماتها تحتوي حرف العين:

عُـــلاكَ عَـلَـتْ عُـلُـوَّ الـشِّـعْـرَيَـين
مـصـاعـدةً لأعـلَـى المَـطْـلَـعَـين
وأربـعـةُ الـسـعـودِ عَـنَـتْ لـسـعدٍ
عَـدَتْـكَ بـرَعْـيِـهِ لَـقَـعَـاتُ عَـينِ[4]

---

(1) محمد المشهداني: الحياة الاجتماعية في الأندلس من الفتح إلى نهاية عصر الطوائف ص 304
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 368/11
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 284/8
(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 106/2–107

وإذا انتقلنا إلى ثاني قيم العطاء الفني «الموسيقى»؛ فنتيجة ما شهدته الأندلس إبان تلك الفترة من تطور حضاري وطبيعة ساحرة، كان طبيعيًا أن يتطلع الشعراء إلى اكتشاف الجانب الجمالي في تلك الحياة، والتعبير عنه بكلمات منغمة، ولذا لجؤوا إلى الموسيقى بوصفها «إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير والإيحاء»[1].

وينبغي لنا ونحن بصدد تلمس الخصاص النغمية للقصيدة الأندلسية إبان تلك الفترة أن ندرسها من جانبين؛ أولهما: موسيقى الإطار، أو الموسيقى الخارجية؛ ممثلة في الأوزان والقوافي، ويكشف لنا الجدول الآتي عن استعمال البحور في النصوص الواردة في المعجم وعددها و نسبة النفس الشعري فيها:

م	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية	نسبة النفس الشعري
1-	الطويل	326	2950	36.61%	29.68%
2-	الكامل	255	2780	23.94%	27.97%
3-	البسيط	179	1885	16.8%	18.96%
4-	الوافر	71	452	6.6%	4.54%
5-	السريع	64	289	6.009%	2.90%
6-	المتقارب	47	360	4.41%	3.62%
7-	الخفيف	37	261	3.47%	2.62%
8-	الرمل	28	351	2.62%	3.53%
9-	الرجز	19	251	1.78%	2.52%

(1) محمد مندور: الأدب وفنونه، ط. دار نهضة مصر، 1961م، ص 29.

م	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية	نسبة النفس الشعري
-10	المجتث	19	172	1.78%	1.73%
-11	المنسرح	7	86	0.65%	0.86%
-12	المديد	5	44	0.46%	0.44%
-13	المتدارك	4	37	0.37%	0.37%
-14	المضارع	1	16	0.093%	0.0016%
-15	الهزج	1	3	0.093%	0.0016%
	المجموع	1065	9937	100%	100%

ونخلص من استقراء الجدول السابق إلى عدد من الملاحظ:

أولها- نزوع الشعراء إلى استعمال الأطر الإيقاعية للشعر العربي استعمالاً تقليديًا؛ إذ إن بحور الطويل والكامل والبسيط تمثل نحو 76% من إجمالي قصائد المعجم.

ثانيها- ميل الشعراء إلى التنوع النغمي؛ إذ لم يتركوا بحرًا من البحور الستة عشر إلا نظموا فيه، ذلك باستثناء المقتضب الذي يشهد ندرة في الاستخدام عمومًا.

أما الجانب الثاني، وهو موسيقى النسج، أو الموسيقى الداخلية؛ فثمة ثلاث ظواهر أسهمت في تشكل موسيقى النسج وهي: التصريع والجناس والموازنة الإيقاعية.

أما التصريع؛ فكما كان ملمحًا موسيقيًا مميزًا يستهل به الشعراء العرب القدامى قصائدهم، فقد سيطر أيضًا على مطالع قصائد المعجم محل الدراسة

بنسبة تربو على 92% من إجمالي نماذج المعجم الشعرية، الأمر الذي يكشف عن حرص شعراء تلك الفترة على الإفادة من الطاقات النغمية لمطالع قصائدهم؛ فهاهوذا ابن زمرك يقول مادحًا ابن الأحمر:

أَوَجـــهُـــك أم وجـــهُ الـصـبـاحِ تـهـلَّلا

تَجَـلَّـى علـى حَـــادِي الـرِّكَـاب فَهَلَّلا[1]

وتتجلى فيه أهمية التصريع الموسيقية «فيما يحدثه من التماسك النصي، فضلًا عن التماسك الإيقاعي بين أجزاء البنية الشعرية مما دفع كثيرًا من الشعراء إلى تجاوز التزامه في المطالع إلى تكراره في عدد من أبيات القصيدة»[2].

وأما الظاهرة الثانية «الموازنة»؛ فهي: «أسلوب إيقاعى يقوم على بناء شطرى البيت الشعرى على مفردات يناسب تقطيع كل منها فى الشطر الأول تقطيع نظيره فى الشطر الثانى مناسبة تامة، أو تميل إلى بلوغ التمام»[3]، ونلمحها في شواهد عدة؛ منها قول ابن خاتمة الأنصاري في مدح النبي عليه الصلاة والسلام قائلًا:

نـــورٌ لمـقـتـبـسٍ جِـــرْزٌ لمحـتـرسٍ

يُمْـــنٌ لمُـنْـتَـكِـسٍ نُـعـمَـى لمبـتـئِسِ

ومنه أيضًا قول يوسف المنتشاقري:

وانـــسـكَـــابُ الـــدُّمـــوعِ جـــارٍ فـجـارٍ

والـتـهـابُ الـضـلـوع راقٍ فـــراقِ[4]

---

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات :378/2

(2) محمد مصطفى أبوشوارب : جماليات النص الشعري في أمالى القالي، ط. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2003م، ص 180.

(3) راجع فى الموازنة: الباقلانى، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر 1977: ص88. ابن رشيق، العمدة: 2/ 19، ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت: 291/1.

(4) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات:577/24

وتأتي الظاهرة الموسيقية الثالثة، وهي «الجناس»، لتشغل جانبًا كبيرًا من المدونة الشعرية لتلك الفترة، وتتجلى أهمية الجناس فيما يوفره للنص من مساحة نغمية، من خلال «التكرار المعبر لبعض النغمات والسمات الصوتية، والنبرات المميزة، والتراكيب الإيقاعية»[1]، ومن نماذج الجناس في نصوص المعجم جناس التصحيف بين «معناه»، و«مغناه» في قول ابن جابر الأندلسي:

إن الـبـراعـةَ لـفـظ أنـت مـعـنـاه
وكـل شـيءٍ بـديـعٍ أنـت مَغنَاهُ[2]

كما نلمح أنواعًا متعددة من الجناس لدى يوسف المنتشاقري في قوله:

تَـخُـبُّ بِـرُكَّـابٍ تحـب وصـولَـهَـا
لأرضٍ بـهـا بَـادٍ سَـنًـا وسَـنـاءُ
هـم عـالجـوا إذ عَـجَّـلَ الـسَّـيْـرُ دَاءَهُـمُ
وأَشـبـاهُ مِـثـلـي مُـدْنَـفُـون بِـطَـاءُ[3]

أما أهم ما يميز هذا العصر من الجانب الموسيقي؛ فهو ما شهده من تجديد، أو تنويع في استخدام الأشكال والقوالب الشعرية، وبخاصة في فنون وموضوعات معينة استقلت بهذه الفنون؛ وقد جاءت على النحو الآتي:

أولًا- في حين غلبت القصائد الطويلة على موضوعات المديح والرثاء،والشعر الديني، والاستصراخ والاستنجاد؛ فقد جاءت الغلبة للمقطعات في أغراض الهجاء والوصف والحكمة والشكوى، وذلك اتساقًا مع طبيعتها، التي تنحو صوب الإيجاز.

ثانيًا- استقل الشعر الديني بعدد من الأشكال الشعرية التي تسير وفق ضوابط وزنية وقافوية خاصة، كما التزم بعدها تقسيمًا عدديًا؛ فلمحنا مثلًا

---

(1) جورج مولينيه: الأسلوبية ترجمة د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت، ط.1، 1999، 100

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات :228/2

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات:577/24

المعشرات، ومن نماذج المعشرات ما كتبه ابن الجياب على وجه التبرك وتتجلى فيها صنعته الشعرية:

جَـنَـابُ رسـولٍ سـادَ أولادَ آدمٍ
وقُـرِّبَ فـي الـسَّـبْـعِ الـطِّـبَـاق بمعرج
جـمـالٌ أنـارَ الأرض شـرقًـا ومـغـربًـا
فـكـل سـنـًا مـن نـورهِ المتبَلِّجِ[1]

ومنها أيضًا المخمسات، مثل مخمسة لمالك بن المرحل في المديح النبوي أجراها على حروف الهجاء في صنعة بديعة:

ألـفٌ: أَجَـلُّ الأنـبـيـاء نـبـيءُ
بـضـيـائـه شـمـسُ الـنـهـارِ تـضـيءُ
وبـه يُـؤَمِّـل مُـحْـسِـنٌ ومـسـيء
فـضـلاً مـن الـلـه الـعـظـيـم عظيما
صـلـوا عـلـيـه وسـلـمـوا تسليما[2]

ثالثًا- وظف الشعراء قالب «الأرجوزة» في باب الفخر، وهو توظيف -فيما نعلم- جديد، وقد رأيناه لدى يحيى البطوي حين قال مفتخرًا بنفسه وأهله:

أنـا ابـن طـلـحـةَ ولا أُبَـالـي
لَـيـثُ الـسُّـرَى فـي الحـربِ والـنـزالِ
والـشِّـعـرُ إن تَـسْـمـعْـهُ مَـقـالـي
تَـعـلـمْ بـأن الـسِّـحْـرَ فـي أقـوالـي
فـمَـنْ يـسـاجـلْـنـي فـذا سِـجَـالـي
ومـن يَـنَـاضـلْـنـي فـذا نِضالي[3]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 608/1
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 156/18
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 152/24-153

ثالثًا- فضلًا عما شهدته الموشحات من تطور وحضور فاعل على المستويين المضموني والشكلي؛ إذ احتفظ لنا معجم البابطين بتسع عشرة موشحة يبلغ عدد أبياتها ثلاثمائة وستة وثلاثين بيتًا؛ فإننا نلمح نماذج لعدد من الأشكال الإيقاعية، مثل : المزدوج، ونراه لدى ابن الزيات الكلاعي في قوله:

والشُّكرُ عندَ القَوْمِ نشرُ الفضلِ

بِنَعْتَي استكانةٍ وذُلِّ

وقيلَ الاعترافُ بالعَطِيَّة

والبعدُ عن مَصَارعِ الخَطِيَّة[1]

وكذلك «الدوبيت»، ومن نماذجه لشمس الدين البعلبكي:

أَصبَحتُ بسِحْرِ المُقلَةِ الكَحلاءِ

صبًّا دَنِفًا مُقلقلَ الأحشاءِ

ما يُطفئ نارًا أُضرمَت في كَبدِي

إلا لَثْمِيَ للشَّفَةِ اللَّعْثَاءِ[2]

وأما ثالث قيم العطاء الفني؛ فيخص «الصورة الشعرية»، وإذا كان النقاد قد اتفقوا في أن «الصورة الشعرية في جوهرها تشكيل لغوي، يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها من خلال عملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة»[3]؛ فإن الصورة في شعر الأندلس، برغم دورانها في الإطار التقليدي الموروث؛كتشبيه المرأة بالغزال والقمر لدى ابن الحكيم اللخمي:

---

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات:12/2

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات:325/11

(3) نقلاً عن محمد مصطفى أبوشوارب، جماليات النص الشعري في أمالي القالي ص 107، وراجع أيضًا أ.أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ط. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت ص 314، ومحمد مندور، في الميزان الجديد، ط.3، نهضة مصر د.ت، ص 124-129، وعزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 105.

بـأبـي وغـيـر أبـي غـزالٌ نـافـرٌ

بـين الجـوانـحِ يـغـتـدي ويـروحُ

قـمـر تـلألأ واسـتـنـار حـبـيـبـه

غـارت بـه بـين الـكـواكـب بـوح[1]

فإننا نلمح أربعة اتجاهات تمثل الإطار العام للصورة في شعر الأندلس إبان تلك الفترة؛ أولها- الصور التي امتاحت مادتها من مفردات البيئة الأندلسية، وتأثرت بطبيعتها، وقد اتسمت بالرقة والسهولة والمباشرة، ومنها مقطوعة لابن عبدالحق الجذلي يصف شجر النارنج المزهر، بأن أزهاره في تآلفها أشبه بحبات الؤلؤ المنضد:

وثـمـار نـارنج تُـرى أزهـاره

مـع قـانِـئ الـنـارنج فـي تـنـضـيـد

فـإذا نـظـرت إلـى تـآلـفـهـا أتـت

كـمـبـاسـم أومـت لـلـثـم خـدود[2]

وثانيها- الصور التي امتاحت مادتها من المعارك الحربية؛ ونلمحها لدى محمد الطرسوني يصف معركة للسلطان إسماعيل بن فرج، مصورًا هزيمة الأعداء، واصفًا منظر الدماء وهي تسيل، بالدموع على الخدود المحمرة :

ومـن دمـهـم زرق الأسـنـة لُـفِّـعَـت

فـتـلـك إذا مـا شـبـهـت أعـين رمـد

تـسـيـل عـلـى الـرايـات مـنـهـا مـدامـع

كـخـد مـحـب شـفـه الـبـين والـوجـد[3]

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 638/1

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 493

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 373/20

أما الاتجاه الثالث، وهو في ظني أبرز الاتجاهات؛ فهو «الصورة المشهدية»، وهي صورة يرسم لنا الشاعر من خلالها لوحة فنية تتجسد للمشاهد، فيراها بعينيه ماثلة أمامه، ومن أبرز شواهدها تلك الصور البديعة ما قاله يوسف بن الأحمر بديهة حينما رأى ببعض الأزقة في فاس امرأة بارعة الجمال، وقد لبست ثياب حزن زرقا، وهي سافرة عن وجهها كالقمر، وهي تلطمه بيدها، ومن حولها النساء يرمن أن يبرقعنه، فتمنعهن بأيديها، فقال:

أَلْبَسُوها ليُحْجَبَ الحُسْنُ فيها
ثَوبَ حُزنٍ فزادَ حُسنًا ومعنَى
عجبًا للسحابِ تسترُ شمسًا
فَتَقَتْ غَيمَهُ شَمالاً ويُمنَى[1]

ويظهر الاتجاه الرابع في الصورة التشخيصية؛ إذ يميل الشاعر إلى إنطاق الجمادات، وإجراء الحديث على لسانها، وهو ما نلمحه لدى عبدالملك بن مفوز حين يصف قبة يتحدث بلسانها، قائلًا:

أنا للحُسْنِ مَحلٌ
ناظمُ شملِ السرورِ
أنا حسناءُ تحلَّت
حليةَ البَدرِ المنيرِ[2]

الخاتمة

انتهى الباحث من دراسته إلى جملة من النتائج؛ أهمها:

أولًا-احتفظ لنا معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات بذخيرة شعرية هائلة يمكن للباحث في ضوئها أن يقف على أهم الاتجاهات التي تشكلت منها حركة الشعر الأندلسي إبان تلك الفترة محل الدراسة.

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 558/22
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات: 545/14

ثانيًا- يفضي تتبع أهم اتجاهات الشعر الأندلسي في تلك الفترة إلى أن الشعر قد تجاذبته اتجاهات ثلاثة؛ أولها سياسي تمثل في الصراعات الداخلية والخارجية كان وقودها الشعراء أنفسهم، والثاني اجتماعي تمثل فيما شهده المجتمع من حضارة وترف وبيئة ساحرة خلابة ألقت بظلالها على الشعراء، والثالث ديني ظل حائرًا بين مقاومة المجون وتمثلاته، والدعوة إلى نصرة الدين والدفاع عن الأندلس، والسلبية وهجر الدنيا الفانية، وطلب الآخرة.

ثالثًا- لم يقدم لنا الشعر الأندلسي إبان تلك الفترة على مستوى قيم العطاء المضموني خطابًا شعريًا مغايرًا إلا على نطاق محدود للغاية؛ إذ تحرك داخل الإطار التقليدي للشعر، فنظم الشعراء قصائدهم في أبواب الشعر التقليدية كالمدح والفخر والوصف والغزل والهجاء والرثاء، وبرغم ذلك فإننا نستطيع أن نتلمس ملامح التجديد على مستوى مضامين الشعر وموضوعاته في أمرين:

التجديد داخل إطار الفنون التقليدية من حيث الموضوعات، وهو ما لمحناه فيما تضمنه موضوع الرثاء من قيم جديدة ممثلة في رثاء المدن والاستصراخ والاستنجاد، وكذلك الشعر الديني، الذي اتسع لموضوعات جديدة كالمولديات والحجازيات.

ظهرت بعض الأغراض الجديدة -على استحياء- مثل النقوش الشعرية، والنقد الاجتماعي، والنقد السياسي، وإن كانت لا تعدو كونها نماذج فردية لا تشكل اتجاهًا شعريًا سائدًا أو مطردًا.

رابعًا- لم يشهد الشعر من حيث عناصر الأداء الفني تغيرًا جذريًا، وإن كنا لا نعدم عددًا من السمات الفنية المميزة لشعر هذا العصر، نلمحها في ثلاثة جوانب:

على مستوى التشكيل اللغوي والأسلوبي برزت ظواهر عدة؛ منها: اتساع المعجم اللغوي وتعدد موارده، والميل إلى الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم

والشعر العربي على نحو لافت، واختصاص بعض الموضوعات بملامح لغوية وأسلوبية؛ كالواقعية والسهولة، والصنعة اللفظية والحوار العقلي، واستخدام الرموز الصوفية، والحوار العقلي.

على مستوى الموسيقى الخارجية، فقد نزع الشعراء برغم استخدامهم كل البحور الشعرية،إلى استعمال الأطر الوزنية التقليدية للشعر العربي؛ وسيطر الطويل والكامل والبسيط على النتاج الشعري بنسبة تربو على 60%، أما على مستوى الموسيقى الداخلية؛ فقد تجلت من خلال ظواهر التصريع، والجناس، والموازنة الإيقاعية، ذلك فضلًا عن استيعاب عدد من الأشكال الشعرية بما لها من ضوابط وزنية وقافوية، كالمعشرات، والمخمسات، والمزدوج، والدوبيت.

على مستوى الصورة؛ فقد سارت وفق الأطر التقليدية، وتوزعت على أربعة أنواع رئيسة، هي: الصور المستمة من الطبيعة الأندلسية، والصور الحربية، والصور المشهدية، والصور التشخيصية.

وبعد؛ فقد حاول الباحث من خلال دراسته الوقوف على حالة الشعر في الأندلس في عصر الدول والإمارات، ورصد أهم اتجاهاته وما تضمنه من قيم العطاء المضموني والفني في ضوء ما أتيح لها من نصوص شعرية، وقد استقر في قناعته أن المدونة الشعرية الأندلسية لذلك العصر لا تزال بحاجة إلى مزيد من الدراسات.

والله من وراء القصد

****

قائمة المصادر والمراجع

- أثر التصوف في الشعر الأندلسي في عصر بني الأحمر، فاطمة إبراهيم عبدالفتاح محيسن، رسالة ماجستير مقدمة إلى الجامعة الأردنية بإشراف صلاح جرار، 2010م.
- الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي بمصر،1394هـ/1974م.
- الأدب الأندلسي، مارياخوس روبيرامتي، ترجمة أشرف دعدور، مشروع الترجمة القومي، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.
- الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، حكمة علي الألوسي، مكتبة الخانجي، القاهرة،د.ت.
- الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، مصطفى الشكعة ط 5، بيروت، دار العلم للملايين، 1983م.
- الأدب العربي في الأندلس، عبدالعزيز عتيق، ط 2، دارالنهضة العربية للطباعة، بيروت، 1976م.
- أدب الفقهاء، عبداللّه كنون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 2016م.
- الأدب في عصر الدول والإمارات، الأندلس، شوقي ضيف، ط.2، دار المعارف بمصر،د.ت
- الأدب وفنونه، محمد مندور ط. دار نهضة مصر، 1961م.
- أدباء العرب في الأعصر العباسية (حياتهم-آثاره-نقد آثارهم)، بطرس البستاني، دار مارون عبود، بيروت، ط 1، 1979م.

- الأسلوبية، جورج مولينيه، ترجمة د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ببيروت، ط.1، 1999م.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط.8، 1973م.
- إعجاز القرآن، الباقلانى،تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر 1977م.
- تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت، ط.1، 1960م. .
- تاريخ مدينة ألمرية الإسلامية؛ قاعدة أسطول الأندلس، السيد عبدالعزيز سالم، دار النهضة العربية، بيروت، ط.1، 1969م.
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل ط. دار العودة، بيروت د.ت.
- التكملة لكتاب الصلة، ابن الأبار القضاعي، تحقيق عبدالسلام الهراس، دار الفكر للطباعة، لبنان، ط 1، 1415هـ/1995م.
- التوجيه الأدبي، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، 1969م .
- ثنائية الشباب/ المشيب والموقف من الزمن قراءة في شعر ابن خفاجة الأندلسي، فتحية دخموش، مجلة منتدى الأستاذ، العدد العاشر، سبتمبر 2011.
- جماليات النص الشعري في أمالى القالي، محمد مصطفى أبوشوارب،ط. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2003م.
- جمالية النقوش والرقوم الشعرية في عصر بني الأحمر، سمهان لحلو، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، المجلد الثالث عشر، العدد الثاني، أبريل 2021م.
- حجازيات ابن خفاجة دراسة فنية، أحمد حاجم الربيعي، مجلة المورد،العدد الأول،2000م.

- الحركة الشعرية في الأندلس في عصر بني الأحمر، أيمن يوسف جرار، رسالة ماجستير من جامعة النجاح الوطنية، نبالس، فلسطين، 2007م.
- الحلة السيراء، ابن الأبار القضاعي، تحقيق حسين مؤنس، دار المعارف بمصر، القاهرة ط 2، 1985م.
- حياة الشعر في نهاية الأندلس، حسناء الطرابلسي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط.1، 2001م.
- الخصائص اللغوية والسمات الأسلوبية في شعر الغزل الأندلسي : عصر بني الأحمر، بشرى عطية، مجلة المورد، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، المجلد (47) العدد (2)، 2020م.
- دواوين الشعر الأندلسي بين التحقيق العلمي والنشر التجاري، جمعة شيخة، مجلة دراسات أندلسية، العدد السادس عشر، يونية 1996م.
- ديوان عبدالقادر الجيلاني (القصائد الصوفية- المقالات الرمزية)، تحقيق يوسف زيدان، دار أخبار اليوم، الإسكندرية، مصر، ط.1، 1989م
- رايات المبرزين وغايات المميزين، ابن سعيد المغربي تحقيق د.النعمان القاضي، دار إحياء التراث بالقاهرة، ط.1، 1393هـ/1973م.
- الروض المعطار في خبر الأقطار، أبوعبداللّه الحميري، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة دار الثقافة، بيروت،ط.2، 1980م.
- الشعر الاجتماعي في الأندلس في عصر بني الأحمر، عبير عبداللّه الأمين، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الدراسات العليا-الجامعة الأردنية، 2007م.
- الشعرالاجتماعي في الأندلس من الفتح إلى نهاية عصر الطوائف، محمد مشهداني، رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة المستنصرية، بغداد،1990م.

- شعر التهاني في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، أحمد محمد خالد الخزاعلة، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت الأردن، 2008م.
- شعر الحجازيات في الأندلس والمغرب، الطاهر مكي، ضمن أبحاث ندوة «مكة في الشعر العربي، مؤسسة يماني الثقافية، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، 2008م.
- شعر الرثاء في الأندلس في ظل بني الأحمر، فاطمة مفلح مرشد، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب بالجامعة الأردنية، 2002م.
- الشعر العباسي والفن التشكيلي، وجدان المقداد، وزارة الثقافة، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق 2011م.
- الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته الطاهر مكي، دار المعارف بمصر ط 1، 1980م.
- شعر المديح النبوي على عهد بني الأحمر، عيسى إبراهيم فارس، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية المجلد (32) عدد (2)، 2010م.
- شعر الهجاء في عصر بني الأحمر، فتحية محمد عبدالحميد، مجلة العلوم والدراسات الإنسانية، جامعة بني غازي، العدد الرابع والأربعون، ديسمبر2017م
- الشعر في قرطبة من منتصف القرن الرابع الهجري إلى منتصف القرن الخامس، محمد سعيد، المجمع الثقافي، أبوظبي، ط.1، 2003م.
- شعراء غرناطة وقرطبة، سعد هاشم الطائي، جمع وتحقيق، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد (25).
- الصلة في تاريخ أئمة الأندلس، ابن بشكوال، تحقيق إبراهيم الإبياري، دارالكتاب المصري-دارالكتاب اللبناني، ط.1، 1410هـ /1989م.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت،ط.1، 1988م.
- الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة، ابن سعيد، تحقيق إبراهيم الإبياري، دار المعارف بمصر، القاهرة،د.ت.
- فهرس دواوين الشعراء والمستدركات في الدوريات والمجامع، محمد جبار المعيبد، معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة،القاهرة، 1998م.
- في الأدب الأندلسي، جودت الركابي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط.2، 1966م.
- في اللغز الشعري الأندلسي، مقاربة سيميائية تأويلية، صالح عيضه الزهراني، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد الثلاثون، العدد الثالث، سبتمبر 2018م.
- في الميزان الجديد، محمد مندور، ط.3، نهضة مصر د.ت.
- القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري، عبدالحميد الهرامة، دار الكتب، طرابلس، ط.2، 1999م
- قضايا الشكل والمضمون في الموشح الأندلسي في عهد بني الأحمر (636/898هـ)، أحمد عيضه الثقفي، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1427هـ/2006م.
- الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، 1983م.
- كشاف الدواوين الشعرية الأندلسية، أحمد عبدالقادر صلاحية، مجلة التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، العدد (62) لسنة 2021.
- لسان الدين بن الخطيب، عصره، بيئته، حياته، آثاره، أحمد بسبح، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى 1994م.

- ما تبقى من شعر العميان في الأندلس، محمد عويد الساير و محمود ساجت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1434هـ/2013م.
- مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ط. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة د.ت.
- محنة الهجاء والهجائين العرب في الأدب الأندلسي، بسام البرقاوي، حوليات الجامعة التونسية، جامعة منوبة، كلية الآداب والفنون الإنسانية، العدد (49) لسنة 2005م.
- المدائح النبوية في الشعر الأندلسي في القرن الثامن الهجري، مضامينها وأشكالها الفنية، السعيد قوراي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة باتنه، الجمهورية الجزائرية 2017م.
- المدائح النبوية، محمود علي مكي، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، 1990م.
- مدخل إلى الأدب الأندلسي، يوسف طويل، ط.1، بيروت: دار الفكر1991م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، مطبعة حكومة الكويت، ط.3،1989م.
- المعجب في أخبار المغرب، عبدالواحد المراكشي، تحقيق محمد سعيد العريان، ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط.1، 1949م.
- معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، إعداد لجنة المعجم، الطبعة الأولى، الكويت، 2019م.
- معجم التراث الشعري المطبوع، سامي مكي العاني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، الوقف السني العراقي، سلسلة إحياء التراث (78) ،ط.1، 1426هـ/2006م.

- معجم الدواوين الأندلسية المحققة والمصنوعة، محمد عويد الساير، مجلة سر من رأى، العراق، السنة الثالثة، العدد 33، 2010م.
- معجم الشعراء الأندلسيين والمغاربة، عفيف عبدالرحمن، المجمع الثقافي، أبوظبي، ط.1، 1424هـ/2004م.
- المغرب في حلى المغرب، تحقيق د.شوقي ضيف، ابن سعيد، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1955م.
- مناهج التأليف عند العلماء العرب، مصطفى الشكعة، ط. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة، نيسان/ أبريل 1991م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط.3، 1986م
- موسوعة شعراء الأندلس، محمد موسى الوحش، دار دجلة، عمان، الأردن،ط.1، 2008م.
- موسوعة شعراء العصر الأندلسي، محمد العريس، دار اليوسف، بيروت، 2005م.
- موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، ط.2، دار المعرفة بالقاهرة 1978م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس ط. الأنجلو المصرية د.ت.
- نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، إسماعيل بن الأحمر، حققه وقدم له محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ/1987م.
- نصوص من كتاب طبقات الشعراء بالأندلس لأبي سعيد عثمان بن سعيد المعروف بحرقوص، جمع وتحقيق صلاح جرار، منشورات الجامعة الأردنية، الطبعة الأولى 2011م

- نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق د.السعدية فاغية، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 1409هـ.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد المقري، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى 1968م.
- نقد النثر فى تراث العرب النقدى، فتحى عبده، ط.الدار المصرية للكتاب، القاهرة، 1993م .
- نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي، نبيل خالد علي أبورباح.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، تحقيق مفيد قميحة وآخرين، دار الكتب العلمية، بيروت،ط.1،2004م.

✱✱✱✱

ملحق بأهم الشعراء الذين وردت نصوصهم الشعرية في الدراسة

1	ابن عباد الرندي	29	أبوحيان الأندلسي
2	بدر الدين بن هود	30	ابن زمرك
3	ابن رضوان النجاري	31	ابن الأبار البلنسي
4	ابن جابر الأندلسي	32	محمد النميري
5	إسماعيل بن الأحمر	33	ابن الحاج البلفيقي
6	أبوالقاسم المري	34	عبدالكريم القيسي
7	أبوالحسن الجياني	35	أبوجعفر بن داود
8	ابن الفخار الرعيني	36	محمد بن مقاتل
9	يحيى بن هذيل	37	لسان الدين بن الخطيب
10	ابن الجياب الغرناطي	38	أبوجعفر بن فركون
11	ابن عاصم الغرناطي	39	ابن صفوان المالقي
12	محمد البدوي	40	زوجة قاضي لوشة
13	يوسف الثالث	41	ابن الحكيم اللخمي
14	ابن شبرين	42	محمد بن بيبش
15	أبوالبقاء الرندي	43	ابن فرح الإشبيلي
16	أبوزكريا بن منديل	44	الأحيمر المالقي

17	محمد بن أحمد بن شلبطور	45	أبوبكر بن جرير
18	أحمد بن يامن	46	الخضر بن أبي العافية
19	ابن المرابع	47	أرقم بن أرقم
20	ابن عطية المحاربي	48	شمس الدين الراعي
21	أبوعبداللّه بن جزي	49	اين خاتمة الأنصاري
22	عبدالرحمن الينشتي	50	يوسف المنتشاقري
23	ابن الجنان الشاطبي	51	مالك بن المرحل
24	ابن عبدالحق الجذلي	52	يحيى البطوي
25	يوسف سعيد حسان	53	ابن الزيات الكلاعي
26	ابن ليون التجيبي	54	شمس الدين البعلبكي
27	محمد الطرسوني	55	يوسف بن الأحمر
28	ابن سبعين	56	عبدالملك بن مفوز

***

حركة الشعر واتجاهَاته في الأندلس
(656-1215هـ)

ملخص البحث

يهتم هذا البحث بتتبع تطورات حركة الشعر في الأندلس والاتجاهات العامة التي تفرعت إليها بسبب الطبيعة الخاصة للحياة الاندلسية من ناحية، والظروف الاستثنائية التي ميزت هذه المنطقة من ناحية ثانية.

والباحث في حركة الشعر في الاندلس بين 656 - 1215هـ يجد أن الأحكام الشمولية التي أصدرها الدارسون استنادًا إلى نماذج التجارب الشعرية المركزية للشعراء الرواد والأعلام كالشاعر لسان الدين بن الخطيب وأبي البقاء الرندي وابن زمرك وابن فركون وغيرهم. قد طغت وغطت على الجوهر الحقيقي لهذه الحركة، فكان لابد من دراسة تتجاوز تلك النمذجة وتغوص في عمق الحركة الشعرية الاندلسية لسبر أغوارها وتحديد جوهر طبيعتها.

وهو الأمر الذي ساعد عليه معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والامارات. إذ أتاح بما وفره من مادة شعرية ثرية الفرصة أمام الباحث لتجاوز السبل المطروقة مسبقًا وشق نهج جديد يفضي إلى رؤيا جديدة لحركة الشعر في الأندلس نظرًا لما وفره من مادة شعرية نوعية ضمت 372 ترجمة و1056 نصًّا شمل 9937 بيتًا غطت كل الفترة الزمنية الممتدة من 656-1215هـ.

فجاءت هذه الدراسة محاولة لوضع الحركة الشعرية في الأندلس خلال الفترة الممتدة بين 656-1215هـ تحت مجهر البحث لمعرفة طبيعتها والاتجاهات الكبرى التي تفرعت إليها وانتهت إلى حقيقة أن الشعر الاندلسي قد تجاذبته توجهات كبرى: توجه سياسي دفع إليه التحزب السياسي والصراع الدائر بين ملوك الاقاليم والطوائف المتناحرة على الحكم من ناحية والمواجهة العنيفة بين المسلمين والنصارى من ناحية ثانية. وتوجه اجتماعي دفع إليه الترف والبذخ والمجون الذي طغى على الحياة الأندلسية وتوجه ديني ساعدة نزعة التصوف الناشئة بسرعة في بروزه واحتلاله موضعًا بارزًا في المشهد الشعري.

وإن كان الحكم العام هو أن الشعر الأندلسي لم يحظ بتجارب تجديدية عميقة تخرجه عن مسار الشعر العربي في المشرق، بل شهد بعض التغيير الطفيف بالفنون التقليدية الأندلسية من خلال التجديد في الوصف و الإخوانيات والرثاء والغزل عدا الشعر الديني الذي شهد ظهور المدائح النبوية والحجازيات والنزوع نحو التصوف. وفي الوقت ذاته حافظ على معظم عناصر الأداء الفني والتعبيري والايقاعي القديم.

****

حركة الشعر واتجاهاته في مصر
في عصر الدول والإمارات[1]

د. إبراهيم عبد العزيز زيد

أكاديمي مصري
أستاذ النقد الأدبيّ بجامعتي قناة السويس والقصيم

هذه محاولة أولى ترصد المشهد الشعري المصري في ضوء تراجم معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات (656هـ 1215-هـ)، وهي محاولة تتطلع من منظور تاريخ الأدب أن تكشف التحولات الشعرية في هذه الفترة. ومن أجل قراءة للمشهد الشعري المصري، تتبنى الدراسة فرضية عريضة تزعم أن إصدار معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات بأجزائه الخمسة والعشرين من شأنه أن يُغيّر كثيرًا من الأحكام السائدة المتعلقة بالشعر في هذه الفترة. وتنظر الدراسة إلى المشهد الشعري المصري بوصفه واقعة جزئية في المعجم (وقد شمل ما يقرب من ألف شاعرٍ) تندرج في سياق كلي، وهو بهذا المعنى واقعة جزئية تتجاور مع وقائع أخرى في (الشام – اليمن – شبه الجزيرة العربية – المغرب العربي). وهذه النظرة تقرأ الخاص في إطار العام، والمعجم جعل الوقائع الجزئية لحمة واحدة متجاورة ، ولم يفصل بينها فصلًا إقليميًا.

ويبقى التساؤل: ما مسارات الشعر المصري واتجاهاته وفقًا لما بين أيدينا من تراجم المعجم من منظور تاريخ الأدب؟ وما الطرائق التي اصطنعها صناعُ المعجم لتكشف الفارق الكبير بين صورة الشعر في هذه المرحلة الزمانية قبل صناعة المعجم وبعده؟.

---

(1) اختار الباحث عنوانًا آخر لبحثه هو: «المشهد الشعري في مصر قراءة في معجم البابطين لشعراء العربيّة (656هـ – 1215هـ)».

1 - نحو تاريخ أدبي لعصر الدول والإمارات:

التصق بالمشهد الشعري في عصر الدول والإمارات مجموعة من الأحكام أهونُها أحكام القيمة التي وصفته بالضعف قياسًا على سابق أو بالتقليد أو بالعقم اللغوي. وأخطر هذه الأحكام، وأجدرها بالنقاش، ما ذهب إلى إسقاطه من تاريخ الشعر وإعلان موته؛ فهو - عندهم - أدب جمود وعصور مظلمة، وذهبت بعض الأحكام أن بعث الشعر العربي في عصر النهضة هو تغييب لعصر من الظلمات. وهي أحكام متداولة بين الدارسين تصف هذا العصر بصفات سلبية كثيرة؛ من هذه الأحكام ما هو مستقر راسخ عند القائلين به يقيمون الحجج ويبرزون الموازنات الكاشفة عن ضعفه وانحطاطه ويدعون إلى إسقاطه. ومن هذه الأحكام ما هو مناهض للقول بانحطاط شعر هذه الفترة، ويدافع أصحابه بحدس الناقد البصير وبمحصول قليل من المادة المتعلقة بالشعر والشعراء، ويزداد التفاؤل بتصحيح الأحكام المتعلقة بعصر الدول والإمارات مع كل كشف جديد، ومع ذلك تبقى الالتفاتات الذكيّة متباعدة متناثرة تخفت أمام سطوة الصورة السائدة؛ لتبقى - في الأغلب الأعم - صورة مستقرة تصاغ على هذا النحو:

بداية الشعر إلى 350هـ (حياة وازدهار) — شعر الإحياء والبعث (عودة الحياة)

عصر الدول والإمارات (موت)

قد يكون مهمًا أن يتتبع باحثٌ السياق التاريخي الذي برزت فيه الدعوة إلى موت الشعر في عصور الدول والإمارات، فهو يموت في وقت، ويحيا ويبعث في وقت آخر. أهي دعوة نبعت من شعراء عصر النهضة عند شوقي وحافظ وأضرابهما؟ أم هي أقدم من ذلك تبنتها نصوصُ النقد الأدبي السابقة على إنشاء الجامعة المصرية؟ أم هي في نصوص تالية عند كبار النقاد الذين اتصلوا بالحضارة الغربية؟

تبدو أهمية هذا السياق التاريخي في تتبع دعوات فردية تنمو حتى تُشكِّلَ حكمًا سائدًا بل مستقرًا يُصدر حكمًا جازمًا بموت الشعر في فترة زمانية، ويُزهّد

الناس فيه. لا تسعفنا هذه المساحة المحدودة لتتبع هذا السياق لكننا نتوقف عند نص نفيس للدكتور طه حسين يناقش فيه مسألة إحياء الأدب العربي فيسوقه الحديث إلى موت الأدب العربي، يقول: «في كلمة الإحياء هذه تجوز غير مستحسن ولا مستساغ. فليس الأدب العربي ميتًا، ولم يمت الأدب العربي منذ عرفه التاريخ فيحتاج إلى الإحياء. إنما اختلفت عليه أطوار يعرفها الناس من الفتور والضعف، وكان آخر هذه الأطوار هذا الطور الذي أدركه القرن الماضي، وجدّ في إزالته أو تغييره فوفق من ذلك إلى الكثير. ثم جاء هذا القرن فكان حظه من التوفيق أكمل وأشمل. ولعل مصدر هذا التجوز الرديء خطأ أو تقصير في ترجمة الكلمة الفرنسية (Renaissance) فلأمر ما خطرت لنا هذه الكلمة وخطر لنا معناها وتاريخها عند الغربيين حين وازنا بين أدبنا العربي الحديث وأدبنا العربي في العصور التي سبقت عصرنا هذا الذي نعيش فيه ... ومع ذلك فقد كان الفرق عظيمًا بين حياة الأدب العربي في عصور ضعفه وخموده، والآداب اليونانية واللاتينية في أواخر العصور الوسطى –كان الأدب العربي حيًّا ولكنه كان مريضًا. وكانت اليونانية واللاتينية ميتة أو قريبة جدًا من الموت... أما أدبنا العربي فقد كان قبل هذا العصر الحديث حيّا بأدق معاني هذه الكلمة. كان الناس يتخذونه مظهرًا لما يحسون ويشعرون، ووعاء لما يفكرون وينتجون. كانوا يكتبونه ويجرونه على ألسنتهم»[1].

يتطلع طه حسين في النص أن ينظر القارئ إلى التراث الأدبيّ بوصفه تجاوبًا مع قضايا شغلته هو، قد يكون التجاوب في هيئة أجوبة لتساؤلات معيشة، أو في التعبير عن أنماط سلوكية حياتية. ويؤكد في نصه أن التجارب الإنسانية لا تتكرر وفيها لغة حيّة. ويمكن أن نقول إن النص يرى الأدب بوصفه نشاطًا إنسانيًا، والإنسان منتج هذا الأدب يشتد ساعده فيضيف إلينا ونضيف إليه، وقد يعوقه عائق فيمرض والواجب يقتضي ألا نتخلى عنه.

(1) إحياء الأدب العربي، طه حسين، مجلة الهلال، ع4، فبراير 1934م. ص290–291

ويمكن أن يتجاور نص الدكتور طه حسين مع نصوص أخرى تعضده في بناء صورة أقرب إلى الصحة لواقع الأدب العربي في عصر الدول والإمارات. ويمكن أن يُضاف إليه التأسيسات التنظيرية للشيخ أمين الخولي في الأدب الإقليمي من زاوية الوسائل (جمع المادة وتصنيفها) وليس من زاوية الغايات والمنهج، وما قامت به مدرسته. وكذلك الجهود المشكورة التي قام بها الدكتور زغلول سلام ومدرسته، وغيرها من جهود تستحق النظر.

ويبقى التساؤل: ما الذي أزاح هذه الصورة ووضع الصدارة لصورة أخرى تدعو إلى موت أدب عصر الدول والإمارات؟.

قد تكون إزاحتها بسبب هذه الرغبة القوية في نشر التراث العربي التليد في عصوره الزاهية، وهو كثير جدًا. وقد تكون إزاحتها من جراء هذه الاتباعية للغرب التي نبه طه حسين إلى خطرها في مسألة الإحياء والبعث. ولا شك أن من أسباب إزاحتها هذا التبعثر في جمع نصوص هذا الفترة الزمانية الطويلة جدًا، وإن لم تغب محاولات سديدة ومشهودة. وأحسب أنّ عددًا من الدارسين الكبار كان على وعي بهذا التصور، ولكنه تصور تعوزه النصوص فوقف أغلبهم على المعلوم المتواتر، وبقيت مناطق معتمة تحتاج إلى إضاءات تُعين على القراءة الدقيقة لحقبة حضارية مهمة.

أتصور أننا بحاجة في سياق عصر الدول والإمارات إلى رؤية الشعر بوصفه فعلاً حضاريًّا، وتقتضي هذه الرؤية التمييز بين مفهومين للشعر: المفهوم الأول ينظر إلى الشعر بوصفه نشاطًا إبداعيًا فاعلاً في الحياة بشكل ما، يحمل ذاكرة حضارية؛ أي بوصفه نوعًا من الاستمرارية الثقافية، والاستمرارية الثقافية فكرة أساسية في التاريخ الأدبي «سواء أخذت هذه الاستمرارية شكل المحافظة على المنجزات السابقة أو تسجيل المنجزات الحاضرة على أمل بقائها في المستقبل»[1].

(1) الإبداع والحضارة آفاق جديدة لتاريخ الأدب، شكري عيّاد، مجلة فصول (مج10، ع1–2، يوليو– أغسطس 1991م، القاهرة. ص131

والمفهوم الثاني ينظر إلى الشعر بوصفه قيمةً يختلف حولها صعودًا وهبوطًا في سياق كاشف للمثل الجمالية التي تفرزها الأشكال الأدبية.

إنّ النظر إلى الشعر بوصفه فعلاً حضاريّـًا يوجهنا إلى فهم تاريخ الأدب بوصفه ذاكرة حضارية للإنسان؛ أي تجارب متراكمة في الكيان النفسي للإنسان – فردًا وجماعة – وهي في مجموعها تشكل موقفًا من الوجود يشترك فيه الوجدان والإدراك والإرادة [1]. وتاريخ الشعر العربي بهذا المعنى يندرج في بعد أفقي متصل.

ولا يغيب عن ذهن الراصد لتاريخ الشعر العربي أنه يرتكز على قاعدة أساسية قوامها أن الشعر نشأ – في الأغلب الأعم – في ظل فلسفة جماعية أو وعي جمعي عبّرت عنه مصطلحات مثل (القبلية) أو (القومية)[2]، وقاده رواد في كل مرحلة من مراحله إلى مناطق خصيبة في القول الشعري فتنوعت منابعه وتبعهم حشد كبير، وقاده آخرون إلى مناطق ضحلة فأجهدته. وفي كل الأحوال كان كل شاعر يسعى إلى بيان يمثل موقفه من الواقع، ويحقق به غايات تضمن في مجملها سلامة التعامل مع واقع خارجي اجتماعي وواقع داخلي نفسي.

في ظلال من هذا التصور لا يمكن القول بتغييب الشعر في عصر ما أو إسقاطه؛ لأن الذاكرة الحضارية تؤسس لفاعلية المنظور التاريخي الذي يربط الماضي بالحاضر والمستقبل. وأحسب أنها المهمة الحضارية التي تصدّت لها مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

فكيف السبيل إلى ذلك؟ وكيف تصدّى معجم البابطين إلى إزاحة الصورة السائدة؟ وما الذي يمكن أن يترتب على صدور المعجم في قراءة نصوص من المشهد الشعري المصري؟ هذا ما نتطلع إلى نقاشه في الفقرات القادمة.

---

(1) بتصرف يسير: الإبداع والحضارة – آفاق جديدة لتاريخ الأدب، شكري عياد. ص134

(2) نحيل القارئ إلى دراسة أفدنا منها: ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمّة ، شكري عياد، ضمن كتاب: الأدب العربي تعبير عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية. ص25–29

2 - ذاكرة الشعر ذاكرة الحضارة:

1 - صناعة الوعي صناعة المعجم:

تبين لنا في الفقرات السابقة أن الوعي بأهمية الشعر في عصر الدول والإمارات لم يغب عن أذهان بعض الدارسين لكنه تلاشى أمام صور أخرى. وحضور الوعي وسيادته يحتاج إلى صناعة. يبدو الفارق كبيرًا جدًا بين الوعي وصناعة الوعي، لا تخلو صناعة الوعي من مقاصد، والمقاصد – أو التوجيه الإيديولوجي – تناسب المشاريع. وأحسب أنني لست بحاجة – في هذا السياق الذي نتحدث فيه عن معجم البابطين– أن أشير إلى دلالة مجازية تحملها صياغة عبارة (صناعة الوعي)؛ لأن الصياغة بالفعل تشير إلى ارتباط الفعل المادي الكبير (إنجاز المعجم) بالمقصد وهو إعادة تشكيل الوعي السائد عن عصر الدول والإمارات في ذاكرة حيّة محفوظة وموثقة تستند إلى حقائق واكتشافات جديدة.

إننا ننظر إلى معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات بوصفه مشروعًا حضاريًا يندرج ضمن مشروع عملاق يتتبع حركة الشعر العربي في عصوره المختلفة، كما عبرت مقدمات المعجم عن ذلك[1]. وهذا ما يمكن أن نستشفه من صناعة معاجم البابطين بوصفها حلقات متصلة « من مشروعها الثقافي الطامح إلى إضاءة المشهد الشعري العربي على امتداده الشاسع في الزمان والمكان»[2]. وهو ما يعني أن المعجم ينظر إلى الشعر بوصفه فعلاً حضاريًا. وبدهي أن المشاريع العظيمة لها غايات كبرى، وغاية الغايات في معجم البابطين رسم خارطة حضارية عربية تعبر عنها مدونات المعجم. وهو مشروع يندرج تحت

(1) صدر المعجم بمقدمات ضافية للشاعر الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين وأ.د. محمد مصطفى أبوشوارب و أ.د. مبروك المناعي وأ. مصطفى الحكواتي

(2) من تصدير المعجم للشاعر عبدالعزيز سعود البابطين. ص11

ما يسمى بالتطوع اللغوي؛ أي مبادرة متقنة تسهم في تقديم خدمة ملائمة للغة العربية في صور شتى من بينها بناء المعاجم وتحديثها [1].

فكيف تتشكل صناعة الوعي في مستوى التعامل مع الفعل الشعري؟

في ضوء غايات المعجم وطبيعة مدونته الأدبية أقيم المعجم وفقًا لبنية تخطيطية تقرأ الشعر في ضوء (السيرة – والنص – والمصدر). وتهدف في المقام الأول إلى إدراج الحلقة الحضارية المتصلة بعصر الدول والإمارات بالحلقات الحضارية الأخرى « فلم تقتصر معاجم البابطين الشعرية في سبيل سعيها إلى رسم صورة أقرب ما تكون إلى الاكتمال عن المشهد الشعري في كل عصر من العصور على الاحتفاء بأصحاب المواهب الفذة والتجارب اللافتة فحسب، وإنما اتسعت مجلداتها لتحوي جميع الذين حاولوا التعبير بالشعر عن أنفسهم وعن مواقفهم إزاء كل ما حولهم وكل من حولهم دون تمييز في حق الانتساب إلى المعجم والانتماء إلى شعرائه الخالدين بين أولئك الشعراء الأقطاب وهؤلاء الشعراء المريدين»[2].

وهو ما يعني أن صناعة الوعي تروم بناء صورة جديدة سائدة تظهر هكذا :

بداية الشعر إلى بدء عصر الدويلات	عصر الدول والإمارات	ماقبل النهضة وما بعده
نشاط إنساني متصل		

2 -من الاندفاع إلى التخطيط:

اتجه معجم البابطين بناء على تخطيط دقيق إلى وضع شعر هذه المرحلة في موقعه الصحيح على خارطة الذاكرة الحضارية الإنسانية، وكان سبيله إلى ذلك تجاوز المتواتر المعروف الذي صاحبه اندفاع في الأحكام النقدية إلى عمل

(1) انظر: التطوع اللغوي: الأهمية –المصطلح – الأركان والنواقض، عبدالله البريدي: ضمن كتاب التطوع اللغوي إطار نظري وتطبيقي للتطوع في مجال خدمة اللغة العربية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض،2015م. ص30–31

(2) مدخل إلى معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، د .محمد مصطفى أبوشوارب. ص16

استقصائي كبير يمكن من اتصال مرحلة الدول المتتابعة بما قبلها وما بعدها. وهنا تتراءى لنا في المعجم ذاكرة توثيقية وذاكرة اتصالية. ويستوقف قارئ المعجم أنّ صانعيه أسقطوا - في مرحلة جمعه - أربعًا وأربعين وستمائة وأربعة آلاف مادة شعرية؛ أي ما يقارب من ثلث العدد المنجز من الملفات استنادًا إلى مبررات فنية [1]؛ ليصل العدد النهائي إلى خمسمائة وتسعة آلاف شاعر .

فإذا ما نظرنا إلى المشهد الشعري المصري وجدنا أنّه يثبت عددًا من تراجم الشعراء، وقد خلت من النصوص الشعرية استنادًا إلى آراء نقدية وردت عند معاصريهم، وقد وقفتُ على اثنين وثمانين شاعرًا منهم[2]. وأسوق أمثلة من بعض التراجم:

- ترجمة ظافر الحموي (ت 677هـ) «ذكر شمس الدين الذهبي في كتابه تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، أن له شعرًا حسنًا، غير أننا لم نقف على شيء من شعره»[3].

- سلامة السَّقْعان (-1165 ...هـ) «قال عبدالستار الدهلوي في «الأزهار الطيبة النشر في ذكر الأعيان من كل عصر» نظم الشعر، ولم يروِ شيئًا منه»[4].

(1) من مقدمة الأستاذ ماجد الحكواتي 61/1

(2) انظر تراجم: إبراهيم القلقشندي 370/1. إبراهيم اللقاني 397/1. ابن الخشاب 647/1. أبوالسماع البصير 231/3. أبوبكر الأنصاري 468/3. أبوبكر السخاوي 507/3. أحمد ابن العجمي 204/4. أحمد الأخنائي 380/4. أحمد السنباطي 141/5. أحمد الصنهاجي 221/5. أحمد الطاراني 234/5. أحمد الطنتدائي 242/5. أحمد العطار 279/5. أحمد القنائي 378/5. الشهاب الأشموني 469/7. الشهاب الحريري 482/7. الشهاب العبادي 486/7. حسان الأقصري 130/9. حسن الكوادي 272/9. حسن اليوناني 302/9. حسين الكناني 9/ 486. خلف الغباري 30/10. خلف المشالي 35/10. ذو النون الأفيوطي 166/10. رمضان الهوي 251/10. سعد الغماري 595/10. عبدالله الدماميني 159/14. عبدالحليم الفرجوطي 323/12. عبدالخالق بن وفا 356/12. عبدالرحمن الأبياري 401/12. عبدالرحمن النقاش 36/13. عبدالرزاق ابن المطوع 156/13. عبدالعزيز المنهاجي 317/13. عبدالقادر البكري 382/13

(3) المعجم 164/12

(4) المعجم 13/11

- سعد الشنواني (1188هـ) «أشار مرتضى الزبيدي في كتابه المعجم المختص إلى أن له شعرًا حسنًا، وله قصائد ومدائح في الأولياء وغيرهم. ولم يثبت منه شيئًا، كما أن المصادر التي بين أيدينا لم تحفظ شيئًا من شعره»[1].

- عبدالرحيم الإسنائي (ت719هـ) «ذكر كمال الأدفوي أن له قصائد ومدائح، ولم يذكر شيئًا منها، ولم نقع على شيء منها فيما بين أيدينا من مصادر»[2].

- عبدالرحيم الإسنائي (ت695هـ) «ذكر الأدفوي في كتابه الطالع السعيد، أن له شعرًا غير أننا لم نقف على شيء من شعره فيما بين أيدينا من مصادر»[3].

نحن هنا أمام عمليتين مختلفتين؛ الأولى الإسقاط المتعمد والنسيان بعد مرحلة جمع كبيرة لعدد كبير من الشعراء لصالح عملية الاتساق المعجمي. والثانية الإثبات فتترجم لشعراء بلا نصوص استنادًا إلى المشابهة في عملية الجمع؛ أي إنها جمعت من مصادر مشابهة نصوصًا لشعراء يماثلون تراجم الشعراء الذين خلت تراجمهم من نصوص. وأحسب أن هذا ما يسمى بفاعلية المنظور التاريخي الذي يستوعب الماضي، وفي الوقت نفسه يسقط منه ما ليس صالحًا في الحاضر، ويحتفظ بذاكرة توثيقية تنقل الماضي إلى الحاضر، والحاضر بدوره يمكن أن يتقدم خطوة نحو المستقبل.

ويعنينا هنا في سياق المشهد الشعري المصري أن نتوقف عند دلالة عملية الإثبات لشعراء بلا نصوص. أتصور أن عملية الإثبات من شأنها أن تجعل أحكامنا النقدية مستقلة، واستقلالها لا يكون إلا بتوفير مادة تضمن لنا سلامة الحكم. وأوضح ذلك فأقول: إنّ عددًا من الشعراء يحملون اسمًا شعريًّا واحدًا مع تباعد السنين بينهم، وبدهي أن المصادر تسم كل شخصية بسمات خاصة إلى حدّ ما،

(1) المعجم 493/10
(2) المعجم 113/11
(3) المعجم 115/13

وحتى يكون حكمنا سليمًا فإننا بحاجة إلى تمييز يكشف عن سيرة كل شاعر ومصادر دراسته.

ومن النماذج الشعرية:

- عبدالرحيم الإسنائي، ذكرنا اثنين بلا نصوص. وبقي الثالث عبدالرحيم الإسنائي (ت 709هـ)، وقد ذكر له المعجم نصّين [1].

- محمد الحريري (ت874هـ) خلت ترجمته من النصوص، وذكر المعجم محمد الحريري من شعراء (ق7) وله نصوص[2].

- عمر الأسواني (ت740هـ) خلت ترجمته من النصوص، أما عمر الأسواني (ت686هـ) وعمر الأسواني (ت 826هـ) فلهما نصوص مثبتة[3].

من شأن عملية الإثبات أن ترسم لنا طريقًا واضحًا نستكمل عبره ما بين أيدينا من نقص فنميز بين هؤلاء الشعراء الذين يجمعهم اسم واحد مثل (ابن غنوم) وهو الاسم المشهور لعبدالعزيز ابن غنوم[4]، وعبدالغني ابن غنوم[5].

3 - الشعر المصري:استمرارية ثقافية وتحولات اجتماعية:

1 -الشعر المصري: قانون التفاعل وصناعة الحياة

في الشعر المصري عصر الدول والإمارات نمط جديد للهويّات لم يعرفها الشعراء في العصور الأولى، كان الشاعر القديم يفخر بقبيلته ويعتز بنسبه العربي،

(1) المعجم 114/13
(2) المعجم 545/19
(3) راجع تراجمهم: المعجم 144/17-145. وانظر ترجمة محمد الحريري ت (874 هـ) ومحمد الحريري ت (ق7هـ) 545/19. وعثمان ابن درباس ت (725هـ) وعثمان ابن درباس (كان حيًا قبل 720هـ) 126/15
(4) المعجم 137/13
(5) المعجم 336/13

وكم من شاعر انتسب إلى قبيلة وهو ليس منها. وفوق ذلك كان الشاعر الفارس هو الأعلى مكانة (وجرح اللسان كجرح اليد)، ومع اتساع الفتوح وامتداد الدولة العربية الإسلامية تحت راية الخلافة برز الشاعر المدافع عن الوحدة العربية، كقول أبي تمام (ت 231هـ)[1]:

بالشّامِ أهلي وبغدادُ الهوى وأنا

بالرَّقَّتيْنْ وبالفُسطاطِ إخْواني

ولكن مع انهيار الخلافة وظهور الدويلات كان الإعلاء من الحاكم العربي والخفض من الحاكم الأعجمي، وقد عاصر المتنبي (ت 354هـ) هذه البدايات فقال مصرحًا بهذا [2]:

وإنّما النّاسُ بالملوكِ وما

تُفْلِحُ عُرْبٌ مُلُوكُها عَجَمُ

كان الشاعر العربي يشارك في صنع الأحداث الكبرى؛ أي إن الشعر له وظائف لا تقل خطرًا عن غيرها في المجتمع، ومن وظائفه تخليد الأحداث الكبرى ومدح الأبطال الذين يصنعون الحدث باسم الخلافة وباسم الإسلام وباسم العربية (خليفة الله) (تدبير معتصم بالله)؛ لذلك ألف متصفح ديوان الشعر العربى القديم صورة الشاعر الذى يخلد بقصيدته ممدوحه، مهما أغدق الأخير من مال هو عند الشاعر أقل من الخلود[3]، ومن النماذج الدالّة قول حسان بن ثابت رضي الله عنه:

---

(1) المستوفى من شعر أبي تمام ديوان حبيب بن أوس الطائي، صنعة د محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ،2014م.ج-5 القسم الأول ص318

(2) ديوان أبي الطيب المتنبي وأخباره، جمعه وحققه وحشاه إبراهيم بن محمد بن حمد البطشان، قيد النشر. ص552

(3) ناقشت علاقة الشعر بالخلود في كتابي: أم كلثوم دراسة في علاقة الشاعر العربي بالغناء، إبراهيم عبدالعزيز زيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ،2013م.ص111 وما بعدها

وَقَـــد ســـارَت قَـــوافٍ بـاقِـيـاتٌ

تَـنـاشَـدَهـا الـــرُواةُ بِـكُـلِّ وادي

وقول أبو تمام:

فَـأَلـبَـسَـنـي مِـن أُمَّـهـاتِ تِـلادِهِ

وَأَلـبَـسـتُـهُ مِـن أُمَّـهـاتِ قَـلائِـدي

وقول البحترى:

وَخَـلَّـدَ مَـجـدَهُ بَـينَ الـقَـوافـي

وَبَـعـضُ الـشِّـعـرِ أَمـلـى بِـالـخُـلـودِ

في عصور الدول والإمارات تخلّى الشاعر العربي عن الانتساب إلى القبيلة – وقد مهّدت له عوامل كثيرة – وبقي ولاؤه للمكان الذي يعيش فيه ويتفاعل معه، وينشأ الحرص على البقاء مع الإحساس بالخطر الذي يواجهه الناس من قوى عاتية مثل المغول والصليبيين (هنا ذاكرة الأمّة حضاريًّا لا تسقط؛ بل تنشط). ولكن إحساس الناس بالتغير في الحياة اليومية يكون كبيرًا؛ فلم تعد حياة كاملة نشطة كما كانت حياة العربي القديم، لعدم وجود دولة قوية، ولعدم وجود النماذج العليا في البطولة (المعتصم). وهو ما جعل صور التغني بالبطولات ظاهرة بارزة في عصر الدويلات بوصفها حركةً اجتماعيةً تحافظ على روح الأمّة. وظهرت الموسوعات الكبرى وما شابه من أشياء لتؤكد أن الحضارة العربية حقيقة واقعة. وكان التطلع دومًا إلى مدّ هذه الحضارة بروافد جديدة، ولم يختلف أحد من الباحثين على دور الوعي الجمعي في ذلك، وظهرت أشكال أدبية يتجلّى فيها هذا الصنيع، ومنها السير الشعبية.

أمّا الشّعر تحديدًا فيمكن أن نلحظ بوضوح أن الشعر كشف عن حركة المجتمع الداخلية وقدرتها على استيعاب الوافد، والوافد بدوره لم يعد هو الشخص نفسه الذي قدم إلى البلاد ؛إذ تفاعل مع مجتمعه الجديد وأضاف إليه[1]. وإذا تأملنا تراجم الشعراء

يهول القارئ هذا العدد الوافر من الشعراء الذين تكشف سيرهم عن أصول غير مصرية إما عن طريق الميلاد في غيرها من البلدان أو عن طريق الانتساب القريب لآباء وافدين على مصر، وهكذا نسب الشاعر إلى بغداد ومصر في آن، ونسب إلى الهند والإسكندرية، وقس على ذلك ما شئت. وحسبنا أن نمثل لنماذج منهم:

- البهاء زهير (ت 656هـ) «ولد قرب مكة [2].. انتقل به أهله من مكة إلى قوص... وقد امتاز شعره بالطرافة وخفة الظل، وانتشرت في شعره الأمثلة الشعبية التي تدور على ألسنة الناس»[3].

- يوسف زكريا المغربي (ت 1019هـ) «أصله من المغرب، ونزل بمصر وبها نشأ، وتعاطى الأدب... أثنى عليه الشهاب الخفاجي بقوله «عزيز مصر بنانًا وبيانًا»[4].

- محمد بن تميم الهندي (ت 715هـ) «شرف الدين أبوعبدالله محمد بن تميم الإسكندري ... نشأ في منطقة المعبر من بلاد الهند»[5].

- محمد بن شريف الزرعي المعروف بابن الوحيد «ولد بدمشق... وتوفي بالبيمارستان المنصوري بالقاهرة... خدم ابن الوحيد عند جماعة من الأعيان،

---

(1) ويمكننا قياسًا الإشارة إلى شعراء من أصول مصرية عاشوا في أقطار أخرى وتفاعلوا معها .راجع ترجمة أبوالسعود الشعراني 219/3. وترجمة أبوالسماع البصير المصري 231/3. وترجمة عبدالرحيم الشعراني 137/13. عبدالقادر ابن الحجازي 363/13. عبدالقادر الجزيري 391/13

(2)

(3) المعجم 51/7

(4) المعجم 610/24

(5) المعجم 510/21

ودخل ديوان الإنشاء في الشام ومصر ...وله مراسلات ومنافرات مع بعض أدباء عصره، ومحاورات شعرية مع أصدقائه الشعراء»[1].

- محمد وفا الشاذلي (ت 765هـ) «محمد بن وفا بن زين العابدين السكندري الشاذلي. من أهل مصر، ولد بالإسكندرية، وتوفي بالقاهرة... تونسي الأصل، مالكي المذهب، رأس الوفائية بمصر، سلك طريق أبي الحسن الشاذلي»[2].

- مسعود الحارثي (ت711هـ) «سعد الدين أبومحمد مسعود الحارثي الحنبلي البغدادي المصري... ولد ببغداد... وتوفي بالقاهرة... تولى القضاء بالديار المصرية»[3].

- ظافر الحموي (ت 677هـ) «كمال الدين أبوالمنصور ظافربن هلال الحموي الأصل ،المصري الشافعي»[4].

- محمد الوراق (ت 757هـ) «حجة الدين محمد بن عبدالعزيز القرطبي المعروف بـ ابن الورّاق... شاعر أندلسي الأصل قرطبي، من أهل الإسكندرية»[5].

- ضياء القزمي (ت 780هـ) «ضياء الدين بن سعد بن محمد القزويني ... قدم القاهرة واستقر في تدريس الشافعية بالشيخونية»[6].

وهو ما جعلنا نقول إنه نمط جديد من الهُويّات عند شعراء العربية. وهو السياق الذي يفسر لنا لماذا انتشر شعر الحجازي البهاء زهير على ألسنة الناس وانتشرت فيه الأمثلة الشعبية، وقد ترتد به لتجد أثرًا ما من شعر الغزل الحجازي

(1) المعجم 147/22
(2) المعجم 535/22
(3) المعجم 81/23
(4) المعجم 163/12
(5) المعجم 377/21
(6) المعجم 123/12

العتيق. والمؤكد أنه تجاوب مع معاصريه من أهل مصر « وكان الشعراء المصريون في زمنه وقبل زمنه يستظهرون بعض كلمات الحياة العاملة أو اليومية، ولكنه توسع فيها وأكثر منها كثرة مفرطة «[1]؛ من نماذج ذلك في نصوص المعجم [2]:

أَنـا فـي الحُـبِّ صـاحِـبُ المُـعـجِـزاتِ
جِـئـتُ لِـلـعـاشِـقـينَ بِـالآيـاتِ
كـانَ أَهـلُ الـغَـرامِ قَـبـلـي أُمِّـيـ
ـيـنَ حَـتّـى تَـلَـقَّـنـوا كَـلِـمـاتـي
فَـأَنـا الـيَـومَ صـاحِـبُ الـوَقـتِ حَـقّـاً
وَالمُحِـبّـون شِـيـعَـتـي وَدُعـاتـي
ضُـرِبَـتْ فـيـهِـمُ طُـبُـولـي وَسـارَت
خـافِـقـاتٍ عَـلَـيـهِـمُ رايـاتـي
خَـلَـبَ الـسـامِـعـينَ سِـحـرُ كَـلامـي
وَسَـرتْ فـي عُـقـولِـهِـم نَـفَـثـاتـي
أَيـنَ أَهـلُ الـغَـرامِ أَتـلـو عَـلَـيـهِـم
بـاقِـيـاتٍ مِـنَ الـهَـوى صـالِـحـاتِ

ومن المنظور نفسه منظور التفاعل، يكشف الشعر عن شكل من أشكال الحركة الداخلية للمجتمع الذي عبّر فيه الشعراء عن انتماءات جديدة يتحقق فيها السلوك الإنساني؛ أعني هذه الحركة الصوفية الكبيرة التي ازدهرت في مصر، وأقطاب هذه الحركة (السيد البدوي ت 675هـ) وهو مغربي الأصل، و(أبوالعباس المرسي ت686هـ) وهو من بلنسية[3]، وأستاذه (أبو الحسن الشاذلي ت656هـ)

(1) عصر الدول والإمارات –مصر والشام، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر ،د.ت. ص284
(2) المعجم 52/7–53
(3) أبوالعباس أحمد بن عمر بن علي الخزرجي الأنصاري المرسي البلنسي. ولد في بلنسية وتوفي بالإسكندرية. المعجم 259/1

من شاذلة بالجزائر، وجلس بها فترة (أحمد الرفاعي ت578هـ) وهو من العراق، وسلطان العاشقين (ابن الفارض ت 632هـ) وهو حموي الأصل مصري المولد، ويضاف إليهم الأقطاب من أهل مصر مثل (إبراهيم الدسوقي ت 676هـ)[1]، وغيرهم. وقد سلك هؤلاء الأقطاب مع مريديهم سلوكًا إنسانيًا ينهض على منهج معرفي صوفي، أعلنوا فيه «أن معرفتهم ذوق وعيان، وأنها لاتتأتى عن طريق النقل والبرهان، فإنهم إنما قصدوا إلى الارتقاء من المعطى الحسي إلى الكشف عن الحقيقة، وأدى هذا القصد إلى مناهج للتأمل والاستبطان ساعدت في بحث السلوك الإنساني والأخلاق العملية من زوايا انفعالية وعقلية وخلقية... لذلك كان هذا المنهج مناهضًا للمنهج الصوري الأرسطي الذي يغفل التغير ويظهر الجماعة في وحدة متماسكة وهمية»[2]. وأبرزَ الشعرُ هذه العلاقات بشكل جليّ، وأفرز أشكالًا أدبية خاصة سنتناولها لاحقًا.

أضاءت حركةُ التّغير الاجتماعيّ – كما صورها المشهد الشعري في المعجم – فهمًا أدقّ للتجربة الإنسانية، ويساعدنا المعجم – مع مزيد من القراءات الكاشفة – إلى ارتياد آفاق فسيحة في بحث المشهد الشعري المصري. وليس هناك ما يمنع أن نُعضد هذا الفهم بما صوره الشعر من أحداث ظاهرة أو تجارب حياتية، ونحن نذكرها هنا على سبيل التمثيل حتى تكتمل الرؤية. ومن ذلك ما صوره الشاعر أبو الفتح السِّراجي (ت 923هـ) في مرثية مطولة تتضمن ما وقع من الحوادث بالديار المصرية بعد استيلاء العثمانيين [3]:

نـوحـوا عـلـى مـصـرٍ لأمـرٍ قـد جـرى

مـن حـادثٍ عـمّـت مـصـيـبـتُـه الـورى

---

(1) برهان الدين، إبراهيم بن عبدالعزيز بن أبي المجد بن قريش بن محمد الدسوقي. من أهل دسوق بمصر. المعجم 251/1

(2) تعقيب عبدالمنعم تليمة على بحث يوسف اليوسف (الصوفية: حركة يسار الفكر العربي)، مجلة الآداب، بيروت ،فبراير 1975م. ص75

(3) المعجم 278/4–280

زالـــت عـســاكـرُهـا مــن الأتـــراك في
غـمـض الـعـيـون كـأنـهـا سِـنـةُ الـكـرى
يـا لـهـفَ قـلـبـي لـلـمـواكـب كـيـف لم
نـلـقَ بـقـلـعـتـهـا الـحـزيـنـة عـسـكـرا
لـهـفـي عـلـى ذاك الـنـظـام وحـسـنِـه
مـا كـان فـي الـتـرتـيـب مـنـه أفـخـرا
زالـت مـحـاسـنُ مـصـرَ مـن أشـيـاءَ قد
كـانـت بـهـا تـزهـو عـلـى كـلّ الـقُـرى

تمتاز القصيدة بكونها وثيقة اجتماعية في الملبس والبيع والشراء وأنماط من التسلية، ولن تخلو من هذه اللغة الخاصة التي تجمع بين الفصاحة والعامية (غمضة عين)، وهي في مجملها تصور المجتمع في حركيته.

ويبدو أن شعر الشكوى، وكثيرًا ما ينقلب إلى هجاء ساخر، أو شعر الوصف من الأغراض التي تبرز صورًا حياتية من المجتمع بشكل يفوق ما يصنعه شعر الحكمة أو الوعظ المباشر، وكلها من الأغراض الموجودة عند شعراء مصر. وقد صوّر الشاعر عُبَيْد السَّلموني (ت 930هـ) في هجائه لقاضي القضاة عبدالبر بن الشحنة (ت 851هـ) شيئًا من هذا[1]؛ من ذلك قوله:

فَشَا الـزُّورُ فـي مـصـرٍ وفـي جَـنـبَـاتِـهـا
وَلِـمْ لا وَعَـبْـدُالـبـرّ قـاضـي قُـضـاتِـهـا
فَـلَـوْ أَمْـكَـنَـتْـهُ كـعـبـةُ الـلـه بَـاعَـهـا
وأبْـطـلَ مـنـهـا الـحـجَّ مـع عُـمْـراتِـهـا

(1) نص عبيد السلموني 102/15. والشكوى من القضاة ظاهرة بارزة عند عدد من الشعراء؛ منهم عبدالرحمن المنهلي 55/13–56. عبدالقادر الجزيري 391/11. أحمد الشارمساحي 164/5. عز الدين الكميلي 245/15. عبدالواحد الرشيدي 16/15. الفارضي في المعجم 535/20 .

فـــإنْ كـــان فـــي الأوقـــات ثَـــمَّ بـقـيّـة
تُـكـذِّبُـنـي فـيـمـا أقـــولُ فَـهَـاتِـهـا

ونموذج آخر يصور لنا الحراك الاجتماعي الذي أدى إلى انتشار الثقافة الكتابية، وبروز طائفة الورّاقين وغيرهم من أهل العناية بالكتابة. ويصور لنا الشاعر أحمد ابن بنت الأعز (ت699هـ) جفاف دواته من الحبر[1]:

تَـعَـطّـلْـتُ فـابـيـضّـتْ دواتـــي لحـزْنِـهـا
ومُـــذْ قـــلّ مـالـي قـــلّ مـنـهـا مِـدادُهـا
ولـلـنّـاس مُـسْـودُّ الـلـبـاس حـدادُهـم
ولـكـنّ مُـبـيـضَّ الـــــدواةِ حـــدادُهـا

ويعقد موازنة أخرى بين الحداد وبياض الدواة في نص آخر[2]:

وَلَـكـن دَواتـــي سـاءهـا أنْ تـعـطَّـلَـتْ
فـجـفّـت كـمـا جَـفّـتْ غُـصُـون رِيـــاضِ
وَمَـــا فـتـحـتْ عـيـنَـا دواتـــي لحـزنـهـا
وعـــن أســـودٍ قَـد عُـوِّضـتْ بـبـيـاضِ

2 -الشعر في ضوء التغيرات الاجتماعية:

في ضوء التحولات الاجتماعية التي صاحبت شعر عصر الدول والإمارات نستطيع أن نفسر اتجاهات الشعر، واستنادًا إلى دراسة إحصائية كاشفة [3]، نجد تغييبًا واضحًا للفخر، وهو غرض شعري مهم في شعر العصور الأولى؛ إذ إن الفخر في المشهد الشعري المصري ورد في تسعة عشر نصًا شعريًّا، ومجموع

(1) أقام الشاعر في مصر ثم رحل إلى حلب ودمشق واليمن. والنص في المعجم 239/4
(2) نفسه
(3) انظر: تجليات النص الشعري الجمالية والاجتماعية في معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات – شعراء مصر، أيمن بدر هويدي، دكتوراه غير منشورة، جامعة دمنهور ،2022م. ص 176–179

أبيات النصوص ثمانية وسبعون ومائة بيت. في مقابل صعود شعر الاجتماعيات إلى سبعة وثلاثين ومائتي نص شعري، ومجموع أبيات النصوص اثنان وسبعون وسبعمائة وألف بيت. وصعود المديح النبوي إلى المرتبة الثانية وبفارق خمسمائة بيت تقريبًا عن المديح التقليدي؛ إذ وردت نصوصه في واحد وخمسين ومائة نص ، ومجموع الأبيات جاء في سبعة عشر وألفي نص.

ما دلالة هذا الإحصاء؟.

تبدو الدلالة واضحة إذ إنّ تغييب الفخر، وصعود الأغراض المستحدثة مثل المديح النبوي والتصوف بالإضافة إلى الاجتماعيات يعني أن مظاهر التقليد أو التشابه مع شعر العصور الأولى لم يكن في التجربة الإنسانية، وأن المشابهة قائمة في وسيلة التعبير عن التجربة الإنسانية، وبدهي أننا نفرق بين مفهومي المطابقة والمشابهة، وهذا ما أسلفنا فيه القول إن التجارب الإنسانية لا تتكرر، وأبرز المعجم التجربة الإنسانية في حديثه عن شعراء مصر في دلالة اجتماعية لافتة كشفت بعمق عن تفاعل ثقافي كبير.

وهو ما يجعلنا مطمئنين أن الأدب فاعل، وفاعليته تعني استمرارية الثقافة في ظلال من تكوين تاريخي جديد، وإن كنّا لم نحسم بعد مدى الإفادة من وسيلة التعبير القديمة المستثمرة هنا في سياق عصر الدول والإمارات لكن المؤكد أن اللغة برزت بوصفها عاملاً مهمًا في استمرارية الثقافة، ووصل ما انقطع في السياق الحضاري العربي. وقد نرد هذا التفاعل الثقافي لروابط قوية كبرى مثل الدين واللغة.

وإذا كنّا كشفنا عن دلالات تغييب الفخر فآن لنا أن نتحدث عن دلالات حضور المديح النبوي والشعر الصوفي، ومجموعهما يفوق حضور الأغراض الشعرية الأخرى. وهنا نتحدث عنهما بوصفهما شكلين لهما تشكيلات جمالية خاصة،

ويحملان في الوقت نفسه موقفًا فـ «الشعر نشاط لغوي مسعاه إلى تشكيل جمالي يشير – بحقائقه – إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية تتخلق باطراد هذا التشكيل ونضجه وتتم بنيتها بتمام بنيته»[1].

في ضوء ما قدمنا من تغيير كبير في حركة المجتمع المصري، لم يكن غريبًا مع غياب صورة البطل العربي أن تنمو الأشعار التي تدعو إلى التعلق بـ (الرمز)، وقد تجلّى هذا الرمز في صورة الرسول صلى الله عليه وسلم (المديح النبوي)، وفي التعلق الصوفي بالرموز (الشعر الصوفي). وهذه القصائد موضوعها «الإيمان بعصمة النبي، ونزاهته عن الخطأ والصغائر، وأنه رمز الكمال والفضائل، وكمال الحق والحقيقة. ومدائحهم تفيض بالشجن والحنين إليه صلى الله عليه وسلم كما تفيض بالشكوى الآسية من أحوال الزمن وتغير القيم والمقارنة بين زمنه وزمنهم وطلب الشفاعة منه عند الله والتوسل به لصلاح حال أمته، كما تفيض هذه المدائح بذكر الأماكن في مكة والمدينة ذكرًا يرفع هذه الأماكن إلى مرتبة مقدسة، وكذا بذكر الأعلام والرموز في قصائد المدح الصوفية التي تحولت إلى لون مميز من الغزل، وهو الغزل الصوفي»[2].

وقد برزت ظواهر شعرية – في الشعر المصري – ناتجة عن صعود الرمز في المديح النبوي والشعر الصوفي إلى المقدمة، وأهمها:

أ–شعر المعجزة: وأعني به الشعر الذي يقوم على حكاية تبرز المعجزة في وقت العجز، ومثاله الرفيع قصيدة البردة للبوصيري (696هـ)[3]:

أمِـــنْ تَـــذَكُّـــرِ جِـــيـــران بِـــذِي سَـلَـمٍ
مَـزَجْـتَ دَمْـعـاً جَـرَى مِـنْ مُـقْـلَـةٍ بِـدَمِ

(1) مداخل إلى علم الجمال الأدبي، عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة للنشر، القاهرة،1978م. ص100
(2) تجربة قراءة الشعر، أحمد يوسف علي، دار الربى للنشر والتوزيع، القاهرة ،2021م. ص20–21
(3) المعجم 216/11

فما لِعَيْنَيْكَ إنْ قُلْتَ اكْفُفا هَمَتا
وَما لِقَلْبِكَ إنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ
أَيَحْسَبُ الصَّبُّ أنَّ الحُبَّ مُنْكتِمٌ
ما بَيْنَ مُنْسَجِمٍ منهُ ومُضْطَرِمِ
لَولاَ الهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعًا عَلَى طَلَلٍ
ولا أَرِقْتَ لِذِكرِ البَانِ والعَلَمِ

فقد اكتسبت القصيدة مكانتها من ظروف الاستقبال المحيطة بها بوصفها حضورًا للمعجزة النبوية في حل ما عجز عنه البشر مما لحق بالبوصيري. وترتب على ذلك أن برزت بردة البوصيري في سياق القصائد الخوالد التي يتمثلها الناس كافة، ويعاد إنتاجها في أشكال شعرية مختلفة شكّلت مجموعًا شعريًا كبيرًا: معارضة وتشطيرًا وتربيعًا وتخميسًا... إلخ. ويفسر أحد الباحثين هذا الشيوع بقوله: «والذي جعل شعراء المديح النبوي يميلون في مديحهم إلى الأشكال الشعرية الآخرى مثل الموشح أو الزجل أو تشطير القصائد وتخميسها وغير ذلك من التغييرات التي أجروها على القصيدة، هو مسايرة للاتساع في مجالس الذكر والإنشاد، والبحث عن الشكل الحافل بالإيقاع، ليتلاءم مع الإنشاد في هذه المجالس والاحتفالات الدينية»[1].

وهو ما يفسر رواج القصائد في الاحتفالات المختلفة والتنويع المستمر لعدد من القصائد، ويشير د.سعد مصلوح إلى مجموعة من الفوارق بين لغة الإنشاء ولغة الإنشاد منها أن «مقام التلقي للمدوَّن مقام فردي، أما مقام الإنشاد فاحتفالي جمعي، وهو أيضًا مقام تفاعلي يسلك المنشد والجمهور في علاقة متبادلة تقوم على الأخذ والرّد، وعلى الإثارة والاستجابة، وتحسس مؤشرات الاستحسان التي

(1) المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، محمود سالم محمد، دار الفكر، دمشق،1417هـ. ص315

تحفز المنشد على الإعادة والتنويع والترديد والتجويد»[1]. وتعمل المخمسات على المراوحة بين النص الأصلي والنصوص المتناصّة معه. ومن نماذج تخميس البردة قول صدقة اللَّه القاهري (ت 1105هـ)[2]:

يـا بـاكـيـا لِـنَـوى الأحـبـابِ ذَا أَلَـمِ
وصَـار شَـوقُـك بـين الخـلـقِ ذَا عَـلَـمِ
قُـلْ لـي وإنّـك فـي أَمْـنٍ وفـي سَـلَـمِ
(أمِـنْ تَـذَكُّـرِ جِـيـران بِـذِي سَـلَـمِ
مَـزَجْـتَ دَمْـعـاً جَـرَى مِـنْ مُـقْـلَـةٍ بِـدَمِ)

وقول عشري الخصوصي (كان حيًا 1038هـ)[3]:

يـا مُـرْسِـلاً دَمْـعَـهُ المـنـهَـلَّ كـالـدِّيم
وشَـاكـيًـا بَـاكـيًـا فـي مَـوْقـفِ الـتّـهـمِ
عَـلَامَ هَـذا ومَـا صَـرّحْـتَ عـن أَلَـمِ
(أمِـنْ تَـذَكُّـرِ جِـيـران بِـذِي سَـلَـمِ
مَـزَجْـتَ دَمْـعـاً جَـرَى مِـنْ مُـقْـلَـةٍ بِـدَمِ)

ويبدو أن البوصيري هو وأقرانه من الشعراء في عصر الدول والإمارات قد تعلقوا ببردة كعب بن زهير من منظور المعجزة التي تواجه العجز، ولم لا وقد ارتبطت بطقوس خاصة بداية بما يرويه صاحب الأغاني من رؤيا زهير بن أبي

---

(1) في اللسانيات والنقد أوراق بينية، سعد عبدالعزيز مصلوح، عالم الكتب، القاهرة،2017م. ص136

(2) المعجم 50/12 . وقد أعجب شهاب الدين القاهري بصنيع أخيه صدقة اللَّه في هذا الفن ، فأنشد فيه (المعجم 524/11):

عـجـبت لـتـخـمـيـس رزيــن مـوقـر لـوتـريّـة لـلـشـيـخ شـيـخ المـشـهّـر
بـصـاد ودال ثـم قـاف وهـائـهـا مضافًا لها اسم اللَّه ذاك الموقّر

(3) المعجم 249/15–250 . وانظر نماذج أخرى لتخميس القصيدة لعلي المنياوي 466/16. وعبداللَّه الطويلي 252/14

سلمى التي فسرت أنه لن يلحق بالنبي المنتظر ووصيته لأولاده باتباع النبي ثم قصة اعتذار كعب للرسول، وخلع الرسول بردته له. وقد عارض عدد كبير من الشعراء بردة كعب معتذرين أولًا عن قصور باعهم إزاء عمله[1]. ومن ذلك قول البوصيري[2]:

إلـى متـى أنـتَ بـاللَّـذَّاتِ مَشغُولُ
وَأنـتَ عـن كـلِّ مـا قَـدَّمْـتَ مَـسـؤُولُ

وازدادت العناية أيضًا بوضعها في أشكال تساعد على عملية الإنشاد. ومن نماذج تخميسها قول صدقة اللَّه القاهري[3]:

بُـشـرىَ فـقـدْ نَجَـحَ المـأمـول والـسّـول
طُـوبـى فـذا الـعـبـد بـالـغـفـران مـغـسـولُ
هـنـيـئـا الـخـيـرُ مـجـمـوع ومـحـصـولُ
زال الـنـحـوسُ فـنـعـم الـفـوز مـوصـولُ
والحـمـدُ لـلـه فـالمـعـذور مـفـصـولُ
حـان الـسـعـادة والإقـبـال مـقـبـول
قـلـبـي عـلـى حـب مـن يـهـواه مـخـبـول
بـيـنـا هـواه بـحـبـل الـنـور مـخـبـول
(بـانـت سـعـاد فـقـلـبـي الـيـوم مـتـبـول
مـتـيّـم إثـرهـا لـم يـفـد مـكـبـول)

ويبدو لي أن عددًا ليس بالقليل من القصائد المتناصة بأشكالها المختلفة، وقصائد التوسل إلى النبي صلى اللَّه عليه وسلم (وتنطبق على القصائد الموجهة

(1) انظر قراءة وافية في هذا الموضوع: قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي، السيد إبراهيم محمد، المكتب الإسلامي، بيروت ،1986م. المقدمة والفصل الثاني من الباب الثالث ص213 وما بعدها
(2) الديوان، البوصيري، شرحه وقدم له أحمد حسن بسنج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م ص151.
(3) المعجم 49/12

إلى الأولياء عند الصوفيين) تميل إلى الاتكاء على التكرار بصيغ مختلفة أهمها النداء والخطاب الموجه (أنت الذي). وقد بدا طريفًا في سياق المعارضات المرتبطة بمعجزة لصاحبها أن يؤسس (سيف الدين المشد (ت 656هـ) مدحة نبوية معارضًا معلقة امرئ القيس؛ وكأنه يؤسس لمعلقة جديدة في المديح النبوي، يقول[1]:

ألا سَلّما عنّي على خير مُرسَلِ
وَمَنْ فضلُهُ كالسّيل ينحطُّ منْ علِ
وأشْرفِ منْ شُدّتْ إليه رِحَالُنا
لِتُوردَ هِيمَ الشوق أعذبَ منهلِ
إلى سيدٍ جاءتْ بعالي محلِّه
ومُعجزِه آيُ الكتابِ المُنزَّلِ
جزعتُ فقام الناسُ حولي وأقبلوا
(يقولون: لا تهلكْ أسًى وتجمّل)
فيا راحِلا عن طيبةٍ إنّ طيبةً
هي الغايةُ القصوى لكلِّ مُؤمّل
قفا نبكِ ذكراها فإنّ الذي بها
أجلُّ حبيبٍ وَهْيَ أشرفُ منزلِ
دخلتُ إليها مُحرِما ومُلبّيًا
وأضربتُ عن سقطِ الدَّخول فحومل

ولم تخل المدحة النبوية عمومًا من إبراز معجزات النبي محمد، ومقارنتها بمعجزات الأنبياء صلوات اللَّه عليهم، وقد أظهر عدد كبير منهم الرغبة في التوسل إلى النبي، كقول علي أمير حاجب (ت 739)[2]:

(1) المعجم 11/171-173
(2) المعجم 16/528

إنّـــي وإنْ فَـجَـأَ المـمَـاتُ لخَـائِـفٌ
مِـنْ قُـبْـحِ ذَنْـبِـي فـي المـعَـادِ وَزَلّـتِـي
مَـا لِـي سِـوَى جَـاهِ الـنـبـيِّ ذَخِـيـرةٌ
يَـاربِّ وَهْـوَ لَـدَيـكَ خَـيْـرُ ذَخِـيـرةِ

وأظهروا تعلقًا كبيرًا بـ (نعل النبي) كقول عمر البلقيني (ت 805هـ) [1]:

يـا سـعـدَ مـنْ يمشـي عـلـى آثـارِهِ
فـاز الـسَّـعـيـدُ بـطُـهْـرِهِ وتـقـيِّـهِ

وأفرز المديح النبوي شعر التشوق إلى النبي وزيارة الأماكن المقدسة؛ بل وإلى التشوق إلى الأراضي الحجازية عمومًا، ومن نماذجه قول ابن مُنجَّا الأدفوي (673 - ...هـ) [2]:

وإذا مَـا نَـسْـمَـةٌ نَجْـدِيَّـةٌ
هَـبَّ مـنـهـا نَـشْـرُهَـا طَـاب سُـرَاهَـا
تَـشْـتَـهِـي نَجْـدًا وَتَـهْـوَى تُـرْبـهـا
فَـهْـيَ لا تـصبُـو إلـى مَـغْـنًـى سِـواهـا
لا تَـرُم مِـصْـرًا ولا رَوضَـتَـهـا
لا ولا مِـنْ مُـشـتَـهَـاهـا مُـشـتَـهَـاهـا

واتسعت الأشعار للحديث عن حياة النبي وأخلاقه وصفاته وشفاعته وغير ذلك من الشمائل المحمدية، وهو ما نحيل إلى نماذج منه في الهامش[3].

(1) المعجم 166/17
(2) المعجم 65/1
(3) انظر المعجم تراجم: ابن زين النحريري 17/1. وابن دقيق العيد 338/1. أبوالسرور الهوي 313/3. والشاب الظريف 429/7. علي السمودي 173/16. ابن البديوي 438/1. علي الموازيني .422/15 علي الأبيض 517/15. ابن عباس الهيثمي 487/2. الكميلي 247/15. يوسف الوفائي 593/24. علي الهرمسي 587/15. علي البيومي 601/15. مجد الدين الفرجوطي 184/18. محمد الأبشيهي 203/19. محمد الإستجي 240/19. محمد الحتاتي 537/19

ب- الرمز الصوفي: وأقصد تحديدًا ما يمثل كرامة الأولياء، وهي صورة من صور المعجزة في مواجهة العجز إلا أنها هنا متعلقة بشخص وليس بنبي، وهو ما يجعلها ناقصة، والرسول عندهم هو القطب الأكبر والأولياء خلفاؤه[1]. يقول عبدالوهاب الشعراني (ت937هـ) واصفًا كرامات الأولياء[2]:

للصالحين كراماتٌ تنالهم
من الإله وتخصيصٌ وإيثَارُ
صفتْ قلوبهم بالصدق واتّصفتْ
بالنور وانكشفت بالنور أسرارُ
طُوبى لهم فلقد طابتْ إقامتهم
وشرّفتهم في البُلدان أقرارُ
فازوا من الله بالزُّلفى وأسْكَنهم
جنات عدن فنعم الجار والدارُ

ويستشعر الولي دومًا أنّه قد ملك الدنيا كابرًا عن كابر، وهو ملك لا يستطيعه هؤلاء المتناحرون في الحروب الظاهرة؛ لذلك يعلي من شأن سادته من الأولياء، يقول عبدالوهاب الشعراني[3]:

أُحبكم لا لشيء في الوجود ولا
أرجو سواكم ولا أبغي لكم بدلا
يا سادة غمرونا من فضائلهم
وألبسوا ذاتنا التيجان والحللا
وصيّرونا ملوكا تحت رِقهم
حال القناعة أغنونا بلا وبِلا

(1) انظر: المدائح النبوية . ص152
(2) المعجم 61/15
(3) المعجم 62/15-63

وأخـدمـونـا مـلـوكـا تحـت طاعـتـنـا
لـمـا خـدمـنـا وقـمـنـا فـي الـدجـى ذلـلا
ومـلّـكـونـا بـــلادا عـــزّ مـطـلـبـهـا
خـلـف الـبـحـار وفـيـهـا حـكـمـنـا حـصـلا
وأقـطـعـونـا مـن الجـنّـات مـا عـجـزت
عـنـه المـلـوك وأرْخَـــوا دونـنـا الـكِـلَـلا

ويتلقف الشعراء قصائد الأولياء تشطيرًا وتخميسًا لتصلح للإنشاد؛ كقول عبد ربه الشعراني (ق11هـ) مخمسًا أبيات عبدالوهاب[1]:

يـا مَـــن مـواهـبـهـم تـتـرى لآمـلـهـم
يـا مـن بـفـيـضـهـم أســدوا لـنـائـلـهـم
يـا مـن عـطـايـاهـم حـمـى لـسـائـلـهـم
(يـا ســادة غـمـرونـا مـن فـضـائـلـهـم
(وألـبـسـوا ذاتـنـا الـتـيـجـان والحُـلـلا)

وهو ما جعل الشعر يدور في حلقات متصلة تماثل حلقات الذكر. واتجه بعض الشعراء إلى جمع قصائد الأولياء على نحو ما فعل سبط ابن الفارض (ق8) في جمع شعر جدّه (ابن الفارض ت632هـ)[2].

واتّصلت الأشعار بالأولياء توسّلاً وطلبًا للشفاعة، على نحو قول عثمان الشمسي (1205هـ)

في السيد البدوي[3]:

---

(1) المعجم 93/15
(2) انظر المعجم 425/10. وراجع: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الحديث، عبدالخالق محمود، مكتبة الطليعة، أسيوط، 1980م. ص13–21
(3) المعجم 146/15–147

إلـيـك إلـيـك قـد زاد احـتـيـاجـي
ومـن نـاداك يـا بـدوي فـنـاجِ
لـقـد أُعـيـيـتُ ممـا صـاب جسمي
مـن الـعـصـيـان واخـتـلـف اخـتـلاجـي
فـيـا بـدويُّ يـا قـصـدي وسـؤلـي
ويـا حـامـي الحـمـى يـوم الـعـجـاج
دخـيـلٌ فـي حـمـاك وأنـت غـوثٌ
وحـاشـا أن يُـخـيّـب مـن يـنـاجـي

وظاهرة التوسل لغير اللَّه رفضها أهل السنة، وهاجموا المتصوفة ونددوا بكتبهم، وهو ما جعل شعراء المتصوفة يذودون عن ساداتهم وكتبهم، ويكثرون من مديح سادتهم، وهاهو ابن عطاء اللَّه السكندري (ت 709هـ) يمدح شيخه أبا العباس المرسي [1]:

قـد رأيـنـا كـلـهـم فـي واحـد
ذي بـهـاء ووفـاء وهـمـم
فـي أبـي الـعـبـاس مـجـمـوع الـذي
مُـنـحـوه مـن عـلـومٍ وحـكـم
بـأبـي الـعـبـاس زاحـت كُـربـةٌ
عـن قـلـوب الخـلـق وانجـابـت ظلم

ويطول الحديث لو تتبعنا الأشعار المتصلة بتائيات الصوفية، وخاصة تائية ابن الفارض. وأشير فقط إلى تائية علي البيومي (ت1183هـ)، وهو منتسب إلى الأحمدية نسبة إلى أحمد البدوي؛ لأنها تصور الشاعر نفسه وقد صار الولي العارف الذي يزيل شرور البشر [2]:

(1) المعجم 1/540-541
(2) المعجم 15/602-603

حللتُ عِقال النفس من كل نسبة
وأثبتُّ تحقيقي بصحوي وسكرتي
وصرتُ إمام العارفين بجمعهم
أُسلكُهمْ في بحر عزّي ورفعتي
حكمتُ جميع البر والبحر والفلا
وولّيت أقطاب البلاد بحكمة
فكل ولّيّ كان من تحت قادتي
وكلهمُ من تحت حكمي ونشأتي

وقد تفاوت الشعراء في سبلهم نحو المعرفة الصوفية، وعرف بعضهم بألقاب تشير إلى الحب الإلهي مثل ابن الفارض سلطان العاشقين، وغيره تاج العارفين، وانتسب بعضهم إلى اسم الصوفي مثل (أحمد الصوفي ت1191هـ)[1]. وتفاوت الشعراء أيضًا في مقدرتهم الشعرية والمجيدون منهم كان توظيفهم للصبغ البديعي أداة مهمة «لتحمُّل التجربة الصوفية، وللكشف عن أخطر إمكانات اللغة وأوفرها حظًا من القدرة على الإحاطة بالمعاني وملاءمتها ما بين الضيق والاتساع، والظهور والخفاء، ومن ثم فإن البديع فيه ليس زخرفًا يقع في حواشي الثوب وأطرافه، ولكنه معدن نسيج الثوب ولحمته وَسَدَاه»[2].

في الفقرات السابقة – من منظور تاريخ الأدب – كنا نحاول أن نبين كيف ارتفعت أغراض شعرية مصحوبة بأشكال أدبية متنوعة في الشعر المصري عصر الدول والإمارات؛ بل نكاد نقول إن المديح النبوي والغزل الصوفي يختلف عما سبقه من أشعار تتصل بالزهد ومديح للرسول صلى اللَّه عليه وسلم. وارتقاع شعر المديح النبوي والغزل الصوفي تجاور مع الأغراض الشعرية الأخرى مثل المديح التقليدي

(1) المعجم 222/5
(2) في اللسانيات والنقد أوراق بينية. ص135

والغزل والرثاء والهجاء والوصف والشكوى وغير ذلك. وليس من غايتنا رصد نماذج ممثلة لهذه الأغراض، وما نرمي إليه في الفقرات القادمة أن نتبين كيف يسترفد الشاعر في عصر الدول والإمارات من الموروث الشعري في سياق عام يتصاعد فيه الولع بالبديع الذي تحوّل إلى غاية في حد ذاته.

3 - الشعر واستدعاء الموروث

يسترعي الانتباه أن عددًا من القصائد الخوالد المستدعاة تجاوب معها الشعراء تناصًّا؛ لأنها نصوص بديعية في الأساس. وقد أولع شعراء مصر في عصر الدول والإمارات بالبديع، وألفوا عشرات الكتب وعشرات المنظومات التي تبين أنواعه واشتقاقاته[1]. ونحن نشير هنا إلى مجموعة من النصوص التي تكشف اهتمامًا بالبديع في ذاته ثم ننتقل إلى نماذج من الشعر المسترفد من التراث.

من النصوص التي استوقفتني قصيدة الشاعر (عبداللَّه المنوفي ت749هـ) بناها كاملة على التوشيع « وهو عند أهل الصناعة عبارة عن أن يأتي المتكلم أو الشاعر باسم مثنى في حشو العجز، ثم يأتي تلوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافية بيته أو سجعة كلامه، كأنهما تفسير ذلك»[2].

يقول الشاعر[3]:

أتيتُ والليلُ يطويني ويَنشُرُني
وعندي القابلان: الخوف والحذرُ
إذا الكرى اغتال عيني أن يُلِمّ بها
ألوى بها المَلَوان: الدمع والسهر

(1) انظر في تفصيل ذلك: البديع في علم البديع، يحيى بن معطي، تحقيق ودراسة محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ،2014م. ص29-39

(2) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة. ص316

(3) المعجم 14/346-347

أو خـاض قـومـي لـيـلا فـي حـديـثـهـمُ
لـم يُغـنـنـي الملـهـيـان: الأنـسُ والـسمـر
وبـــي أغـــنُّ مـلـيـحُ الحـسـن يـقـلـقـنـي
مـن طَـرْفِـه الـسـاحـران: الـغَـنْـج والحَـــوَرُ
وسْـنـانُ يـفـعـل فـي الـعـشّـاق نَـاظِـرُهُ
مـا يـفـعـلُ المـاضـيـان: الـسـيـف والـقـدر

وقد تفنن شعراء العصر تفريع الجناس، وتبارزوا في الوصول إلى عدد كبير من اشتقاقاته، وصاغوا في منظوماتهم البديعية أشياء من هذا. وقد ظهر الولع بالجناس في نصوص كثيرة منها نص عبدالمعين البليخي (ت 1040هـ)[1]:

لـلـه نـــار الحـــب قـــد غـيّـرتْ
أحـوالـنـا مـذ لاح أحْـــوى لـنـا
هـا لحـظـه الـسـاحـر عـن فـتـرةٍ
أوحـــى لـنـا فـي الـعـشـق أحـوالَـنـا
مـا سـامـنـا بـالـهـجـر أو راقـنـا
إلا عَـمَـرْنـا فـيـه أوراقَـــنـا
فـلـو بـذلـنـا الـــرُّوحَ فـي وصـلـه
أو مَـالَـنـا فـي الـوصـل أوْمَـا لـنـا

ويمارس محمد الفارضي (ت 981هـ) هذا اللون من البديع في قوله[2]:

فـي مِـصـرَ مـن الـقـضـاة قـاضٍ وَلَـهُ
فـي أكْـل مـواريـثِ الـيـتـامـى وَلَـهُ
إنْ رُمْـتَ عَـدَالـةً فـقـم عُـدّ لَـهُ
مَـنْ عَـدَّ لـه دَرَاهِـمًـا عَـدّلَـهُ

(1) المعجم 14/536-537
(2) المعجم 20/535

استدعى الشعراء بائية أبي تمام (ت 231هـ تقريبًا) في ظلال من هذه الرغبة البديعية والسياقات التاريخية التي كشفت عن مواجهات قوية مع الأعداء [1]:

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب

وقد كان نص أبي تمام «مشكلًا على مستوي الفهم والتأويل أما البائية تحديداً فلم تخرج عن هذا الإطار إلا بكونها تشخص حالة من حالات الانتصار القومي في عصور تشرذم فيها الكيان العربي والشخصية العربية إما بأسباب داخلية مثل ظهور القوميات، وإما بأسباب خارجية مثل الاعتداءات الخارجية، ولأن شعر أبي تمام حافل على مستوى لغته بألوان البديع فقد وجد هذا الشعر اهتماماً خاصاً في العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية لغلبة البديع بذاته على الصياغة الشعرية، بالإضافة لما تمثله البائية من ظرف تاريخي أحاط بهذه القصيدة التي حولته إلى ظرف استثنائي «في نظر الأجيال المتعاقبة»[2]. لقد رأى فيه الشعراء النموذج المفتقد للهمّة العربية، والنموذج المثال في البديع الشعري. وهكذا وجدنا حضور القصيدة لا يقتصر على أغراض شعرية لها علاقة بالانتصارات الحربية أو تصوير البطل. استدعاها الشهاب المنصوري (ت887هـ) ليكشف عن مفهومه للشعر، وكف الارتزاق بالشعر:

ويل لمن أدركته حرفة الأدب

وأخرجته دواعيها إلى الكذبِ

ما أقبح الضرب في أرض على جمل

للمدح لو لم تكن من سنّة العرب

---

(1) المستوفى من شعر أبي تمام ديوان حبيب بن أوس الطائي، صنعة د محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ،2014م. ص330–339

(2) انظر كتابي: التناص في الشعر العربي بائية أبي تمام نموذجًا، إبراهيم عبدالعزيز زيد، نادي القصيم الأدبي – دار محمد علي الحامي، تونس ،2015م .ص135

فـعـزة الـنـفـس أولـــى مـن إهـانـتـهـا
صـونـا وراحـتـهـا أولـــى مـن الـتـعـب
أعـــاذك الـلـــه مـــن تـقـطـيـب ممـتـدح
أبـى رضـى أن يـصـون الـعـرض بالنشب
فـكـن ضـنـيـنـا بمـاءالـوجـه مـنـك ولا
تـسـمـح بـــه إنـــه أغـلـــى مـــن الـذهـب
واعـــذر أكـابـر هـــذا الـــدّهـــر إنـهـمُ
عـن كـل مـعـنـى يـثـيـر الجـود فـي حجب

واتجه بها عبداللَّه الصالحي دفاعًا عن صلاح الدين الصفدي، وقد عاب الناس عملًا للأخير[1]:

مـــاذا يُـجـاوبُ أهـــلُ الـفـضـل والأدب
وأهـــل مـعـرفـة الأشـعـار والخـطـبِ؟
ومـــن إلـيـهـم مـــن الأقـطـار قـاطـبـة
شُـــدّ الـرحـــالُ لـنـيـل الـعـلـم والأدب
ومـن بـهـم يـقـتـدى فـي عـصـرنـا، وهـم
أئـمـةُ الـوقـت مـن عُـجْـم ومـــن عـرب
كُـفـيـتـم شـــرّ ذي جـهـل وذي حسد
ولا بُـلـيـتـم بـــأفّـــاك وذي كـذب

أمّا السياق الذي وردت فيه القصيدة في سياق الفتوحات فاتجه إلى الفعل الإيجابي وليس المجد العربي؛ لذلك مجدوا الفعل وإن جاء من غير العرب، ووجدوا فيه ضالتهم وأمنهم. مثل قول ابن النبيه [2]:

(1) المعجم 244/14
(2) ديوان ابن النبيه محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم (1326)

الـلـه أكـبـر لـيـس الحـسـن فـي الـعـرب

كـم تحـت كـمـة ذا الـتـركـي مـن عـجـبِ

إنّ « الإحساس بأن هناك خطراً يداهم الأمة الإسلامية من الخارج دفع الناس إلى التغاضي عن مثل هذه العصبيات، ورحبوا بكل من يعيد للأمة الإسلامية كرامتها سواء أكان عربيًا أم أعجميًا؛ لأن المقياس عاد مرة أخرى إلى من يقوم بالفعل الإيجابي»[1]. وقد قيل مثل هذا في كردية صلاح الدين الأيوبي وتمجيد الترك، يقول الشهاب محمود[2]:

الحـمـد لـلـه ذلـت دولـة الـصـلـب

وعـزّبـالـتـرك ديـن المصطفى الـعـربـي

ويتفاعل ابن نباتة المصري مع بائية أبي تمام في أكثر من نص فيكتب قصيدة في رثاء قاضي القضاة تقي الدين السبكي وردت في نصوص المعجم. وله أخرى يدعو الملك المؤيد أن يقضي على الوشاة من خلال السيف [3]:

يـا تـالـي الـعـدل كـتـبـا فـي لـواحـظـه

(الـسـيـف أصـدق أنـبـاء مـن الـكـتـبِ)

ومن بين القصائد التي تلقفاها شعراء مصر في عصر الدول والإمارات لبديعيتها نونية ابن زيدون. وقد صور ابن نباتة مكانة شعره بأن الناظر فيه كأنه يعايش نونية ابن زيدون، يقول:

مـن مـبـلـغُ الـعـرب عـن شـعـري ودولـتِـه

أنّ ابـن عـبّـادَ بـاقٍ وابـنَ زيـدونَـا

إذا رأيـت قـوافـيـهـا وطَـلْـعَـتـهـا

فـقـد رأتْ مُـقْـلـتـاك الـبـحـرَ والـنُّـونـا

(1) التناص في الشعر العربي. ص172

(2) فوات الوفيات، ابن شاكر الكتبي، ت محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة النهضة المصرية ،د.ت. 305/1

(3) ديوان ابن نباتة، طبع بمطابع جريدة البرهان بالإسكندرية ،د.ت. ص25

ونمثل هنا من نصوص المعجم بقول الشهاب الحجازي (875هـ)[1]:

ملكت فاحكم بمهما إن تشا فينا
ها أنت مُمرضُنا ها أنت شافينَا
لسنا نؤمل شيئا منك غير رضا
وقربنا منك يا أقصى أمانينا
حاشاك يا غايةَ الآمال تُبعدُنا
فما من البِرّ إبعادُ المحبينا
روحي الفدا لحبيب قد دنا ووفى
ولا رقيبٌ ولا واشٍ فيؤذينا
لا يعرف الحبُّ هجرانا ولا مَللا
ونحن لا يعرفُ السُلوانُ نادينا
رأيتُ حاسدَنا يشكو الزمان فما
يزال يعصيهم قهرا ويرضينا
نُمسي ونُصبح في ظلّ الوصال وقد
(أضحى التداني بديلا عن تدانينا)

ونشير أخيرًا إلى قصائد من شعراء العصر تحولت بدورها إلى قصائد خوالد في عيون معاصريهم وتابعيهم. وأبرزها قصيدة ابن النبيه التي تغنّت بها السيدة أم كلثوم:

أفْديهِ إنْ حَفِظَ الهَوى أَو ضَيَّعا
مَلَكَ الفُؤادَ فَمَا عَسَى أنْ أصْنَعَا
مَنْ لَمْ يَذُقْ ظُلْمَ الحَبيبِ كَظَلْمِهِ
حُلْواً فَقَدْ جَهِلَ المَحَبَّةَ وَادَّعى

(1) المعجم 482/7

يـا أيُّـهـا الْـوَجْـهُ الْجَـمـيـلُ تَـدارَكِ الصْـ
ـصَبَّ الـنَّـحـيـلَ فَـقَـد عَـفـا وَتَـضَـعْـضَـعـا
هَـلْ فِـي فُـؤادِكَ رَحْـمَـةٌ لِمُـتَـيَّـمٍ
ضَـمَّـتْ جـوانِـحُـهُ فُـؤاداً مْـوجَـعـا

فقد عارضها من الشعراء ابن خصيب المصري (كاتب قطيا -كان حيا قبل 764هـ)، يقول[1]:

أفـديـه إن نـبـذ المـودَّةَ أو رعـى
ملك الحشاشةَ ما عسى أن يصْنعَا
رشـأٌ تـصـيـدُ الأُسـدَ سـودُ عـيـونـهِ
ولـديـه أضـحـى كـلُّ قـلـب مـرتـعـا
لـم أنـسَ لـيـلـة زارنـي مـتـعـطِّـفـا
مـن بـعـد صـدٍّ بـالـوصـال ممـنّـعـا

****

(1) 42/18

المراجع

- الإبداع والحضارة آفاق جديدة لتاريخ الأدب، شكري عيّاد، مجلة فصول (مج10، ع1 – 2، يوليو – أغسطس، القاهرة، 1991م.
- إحياء الأدب العربي، طه حسين، مجلة الهلال، ع4، فبراير 1934م.
- أم كلثوم دراسة في علاقة الشاعر العربي بالغناء، إبراهيم عبدالعزيز زيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2013م.
- البديع في علم البديع، يحيى بن معطي، تحقيق ودراسة د محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2014م.
- تجربة قراءة الشعر، أحمد يوسف علي، دار الربى للنشر والتوزيع، القاهرة، 2021م.
- تجليات النص الشعري الجمالية والاجتماعية في معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات – شعراء مصر، أيمن بدر هويدي، دكتوراه غير منشورة، جامعة دمنهور، 2022م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1995م.
- التطوع اللغوي: الأهمية –المصطلح – الأركان والنواقض، عبداللَّه البريدي: ضمن كتاب التطوع اللغوي إطار نظري وتطبيقي للتطوع في مجال خدمة اللغة العربية، مركز الملك عبداللّه بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، 2015م.
- التناص في الشعر العربي بائية أبي تمام نموذجًا، إبراهيم عبدالعزيز زيد، نادي القصيم الأدبي – دار محمد علي الحامي، تونس، 2015م.

- حركة يسار الفكر العربي ليوسف اليوسف – تعثيب نقدي، عبدالمنعم تليمة، مجلة الآداب، بيروت، فبراير 1975.
- ديوان ابن نباتة، طبع بمطابع جريدة البرهان بالإسكندرية، د. ت.
- ديوان ابن النبيه محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم (1326).
- ديوان أبي الطيب المتنبي وأخباره، جمعه وحققه وحشاه إبراهيم بن محمد بن حمد البطشان، قيد النشر.
- ديوان البوصيري، البوصيري، شرحه وقدم له أحمد حسن بسنج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م.
- ديوان العرب من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمّة، شكري عياد، ضمن كتاب: الأدب العربي تعبير عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، 1987م.
- شعر ابن الفارض في ضوء النقد الحديث، عبدالخالق محمود، مكتبة الطليعة، أسيوط، 1980م.
- عصر الدول والإمارات – مصر والشام، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، د. ت.
- فوات الوفيات، ابن شاكر الكتبي، ت محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة النهضة المصرية، د. ت.
- في اللسانيات والنقد أوراق بينية، سعد عبدالعزيز مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، 2017م.
- قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي، السيد إبراهيم محمد، المكتب الإسلامي، بيروت، 1986م.

- المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، محمود سالم محمد، دار الفكر، دمشق، 1417هـ.
- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1978م.
- المستوفى من شعر أبي تمام ديوان حبيب بن أوس الطائي، صنعة د محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2014م.

✱✱✱✱

المشهد الشعري في مصر
قراءة في معجم البابطين لشعراء العربيّة
(656هـ - 1215هـ)

الملخص

خاتمة

نستطيع أن نقول إجمالًا إن حركة الشعر المصري في عصر الدول والإمارات كانت فاعلة، وقد بيّنا مظاهر فاعليتها، وساعدنا على ذلك أن معجم البابطين لشعراء العربية نقلنا من حالة التبعثر والتجزيء في قراءة الشعر إلى حالة الاتساق، ونقلنا من حالة الاتباع بناء على أحكام جاهزة توجهها مادة قليلة إلى استقلالية الحكم في ضوء توافر قرائن نصية مع تمييز واضح بين أصحاب النصوص، ونقلنا من الالتفات حول أعلام بعينهم إلى الاندماج الذي يتشكل من جموع كثيرة صنعت حضارة، وكان فنها الشعري فاعلاً في رصد حركة التغير الاجتماعي. وهو ما يجعل من شعر مرحلة عصور الدول والإمارات في ضوء معجم البابطين وفي سياق قراءة خاصة للمشهد الشعري المصري حلقة حضارية تتصل بما قبلها وما بعدها.

****

حركة الشعر واتجاهاته في الشام
في عصر الدول والإمارات

د. أحمد فوزي الهيب
أكاديمي سوري/ جامعة الجزائر

دولتان ثنتان كانتا في عصر الدول والإمارات ببلاد الشام، هما المملوكية والعثمانية، أما المملوكية فكانت امتدادًا طبيعيًا للدولة الأيوبية التي سبقتها، وورثت عنها البلاد وما كان يهددها من أخطار صليبية ومغولية، واستطاع سلاطينها المماليك أن يردوا هذه الأخطار بمقدرة فائقة، وأن يكونوا حماة للدين والبلاد والعباد قرابة قرون ثلاثة من عام (648هـ/ 1250م) حتى (923هـ/ 1517م) وانقسمت دولتهم إلى ثنتين: دولة المماليك البحرية، وسلاطينها من الترك عامة وقد استمرت حتى عام 784هـ، ثم دولة المماليك البرجية، وسلاطينها من الجركس عامة، واستمرت إلى دخول العثمانيين إلى مصر عام 923هـ، ولا يعني ما تقدم أن سلاطين المماليك ينتمون فقط إلى جنسَي الترك والجركس فقط، وإنما نجد بينهم من غير هذين الجنسين[1].

ولم يكن انتقال الحكم من المماليك إلى العثمانيين تغيرًا سياسيًا فحسب، وإنما هو انتقال ترك آثارًا مهمة – ولو كانت بطيئة – على الأدب وغيره؛ وهنا لا بد من التنويه بأهمية «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات» لجميع دارسي شعر العصرين المملوكي والعثماني، لأنه جمع لهم شعراءهما وتراجمهم مع نماذج لشعر كل منهم ومصادرها في سفر واحد، وهذا جهد علمي جليل.

(1) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي مجلد4 . 182/1. محمود رزق سليم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي. القاهرة 1962.

كما أن من إيجابيات هذا المعجم أيضًا أنه أيّد أولئك الباحثين الذين لم يقبلوا أن يطلق على «عصر الدول والإمارات» اسم «الانحطاط» أو «الانحدار» ذلك الاسم الجائر الذي أطلقه بعض الباحثين على هذين العصرين معًا بعدما أشاروا إلى نتاجه الأدبي إشارة عجلى، مع العلم أن التغيير السياسي الذي أحدثه انتقال الحكم من الأيوبيين إلى المماليك لم يظهر تأثيره في الشعر بشكل واضح إلا في النصف الثاني من هذا العصر.

أما النصف الأول منه فيمكن أن نعده امتدادًا لسابقه، لأن الظواهر الأدبية بطيئة، وكذلك كان الأمر في الدولة العثمانية، فلم يكن أولها مثل آخرها؛ هذا مع وجود اختلافات بينها وبين دولة المماليك، أهمها: انتقال العاصمة من القاهرة إلى استانبول، ثم تغير لغة الدولة الرسمية من العربية في الدولة المملوكية إلى التركية في السلطنة العثمانية التي خفتت في عهدها مظاهر الحضارة في القاهرة ودمشق لتتألق في استانبول وغير ذلك، مما يجعل الباحث المنصف لا يقبل أن يكون الحكم على شعر كل منهما حكمًا واحدًا، وكذلك يدفعه إلى أن يتساءل كيف يمكن أن يكون العصر المملوكي عصر انحطاط.

وقد شهد انتصار المسلمين على الفرنجة والتتار، وألّف رجالاته هذه الموسوعات والكتب العلمية والأدبية الكثيرة الكبرى التي لا يستغني عنها كثير من الباحثين، والتي وصلت تيار العلم والأدب عند العرب قبل هذا العصر بالتيار نفسه بعده، والذي عوّض رجالاته خسارة الأمة الحضارية التي أحدثها الفرنجة والتتار، ولا يقتصر فضل ذلك العصر على التعويض والربط، بل يعمق ويتسع حتى يكون سببًا من أسباب بقاء اللغة العربية نفسها في رأي «أحمد حسن الزيات»[1]، لأن المماليك وإن كانوا أعاجم فقد اتخذوا العربية لغة رسمية لدولتيهم، وشارك بعض سلاطينهم

(1) تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، مصر، ط 11، بلا تاريخ ص 386.

في النشاط العلمي والأدبي، فأنشدهم الشعراء قصائدهم مثل بيبرس[1] والأشرف خليل[2] والمنصور قلاوون[3] وابنه الناصر محمد بن قلاوون[4] والغوري الذي كان هو نفسه شاعرًا[5]، كما وصل بعض رجالاتهم إلى درجة الأستاذية مثل أرغون[6] وخليل بن كيكلدي العلائي[7]، وتنكز الحسامي[8] وغيرهم، ولقد قلد السلاطينَ في ذلك بعضُ أمرائهم في المدن أو النيابات المملوكية مثل الأمير عماد الدين[9] نائب

(1) الملك الظاهر بيبرس، ركن الدين، ولد في القبچاق شمال البحر الأسود، وأسر ثم نقل إلى القاهرة، وفيها صار أتابك العساكر في سلطنة قُطُز الذي قاتل معه التتار في فلسطين، ولكنه قتله، وتولى السلطنة سنة658هـ، وانتصر على التتار والإفرنج، وفتح النوبة ودنقلة، ونقل الخلافة الى مصر. توفي في دمشق سنة 676هـ. (فوات الوفيات 235/1 ابن شاكر الكتبي. تح محمد محيي الدين عبدالحميد. مطبعة السعادة. مصر 1951).

(2) الملك الأشرف خليل بن قلاوون، صلاح الدين، ولي السلطنة المملوكية سنة 689 هـ، استردّ من الإفرنج عكا وجميع الساحل الشامي وغيره، وكان شجاعًا جوادًا، مدحه الشعراء، ثم قتله بعض المماليك غيلة بمصر سنة 693هـ. (المصدر السابق 406/1).

(3) السلطان الملك المنصور قلاوون الألفي، بويع بالسلطنة المملوكية سنة 678هـ، وكسر التتار، وفتح حصن المرقب وطرابلس، وأنشأ بالقاهرة مدرسة وبيمارستان، توفي سنة 689هـ. (الوافي بالوفيات 199/24تح أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى. دار إحياء التراث. بيروت 2000)

(4) الملك الناصر محمد بن قلاوون، ولد سنة 684هـ، وتسلطن سنة 693هـ، ثم أُجبر على ترك السلطنة مرتين، ثم عاد إليها، واستمر فيها 32 سنة، وكان ملكًا عظيمًا دانت له البلاد، وكان له فيها عمران وأنباء كثيرة عظيمة. توفي بالقاهرة سنة 741هـ. (فوات الوفيات 35/4).

(5) السلطان المملوكي الملك الأشرف قانصوه الظاهري الأشرفي، ولي حجابة الحجاب بحلب، ثم بويع بالسلطنة سنة 905 هـ، فبنى الآثار الكثيرة، وكان شجاعًا فطنًا ملمًا بالموسيقى والأدب، له ديوان شعر، انتصر عليه السلطان العثماني سليم سنة 922هـ في مرج دابق قرب حلب وقتل. (الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة 295/1. الغزي. تح خليل المنصور. دار الكتب العلمية. بيروت 1997).

(6) أرغون الناصريّ نائب السلطنة ثم نائب حلب، سمع صحيح البخاريّ وكتبه بخطّه، وأذن له فى الإفتاء والتدريس، تولى نيابة السلطنة في مصر، ثم انتقل إلى نيابة حلب، فأمر بحفر نهر الساجور، وأجراه إلى حلب. توفي سنة 731هـ. (النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة 288/9. ابن تغري بردي. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر).

(7) خليل بن كيكلدي العلائي، ولد بدمشق سنة 694هـ، وسمع الحديث الشريف، واشتغل في الفقه والعربية، وله كتب كثيرة مشهورة جيدة، وله ذوق في الأدب ونظم حسن، توفي في القدس سنة 761هـ. (الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة 212/2. ابن حجر أحمد بن علي العسقلاني. تح محمد سيد جاد الحق. دار الكتب، مصر 1966).

(8) الأمير تنكز بن عبدالله الحسامى الناصري نائب الشام، سمع صحيح البخاري وغيره، وقرأ عليه المقريزى، وكان ملكًا جليلًا مهابًا عفيفًا ذا سطوة عظيمة محبًا للعمران، توفي سنة 741هـ (المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي 156/4. ابن تغري بردي. تح أحمد يوسف نجاتي، دار الكتب، مصر 1956).

(9) الأمير عماد الدين محمد بن موسى، نائب السلطان المملوكي في حلب. (كشف الظنون 920/1 حاجي خليفة. وكالة المعارف. استانبول 1941).

السلطان بقلعة حلب الذي ألّف إجابة لرغبة محب الدين بن الشحنة[1] كتابه «روض المناظر»[2]. كل ذلك شجع العلماء على كثرة النتاج العلمي والأدبي[3]، والذي وجد سندًا اقتصاديًا مهمًا في نظام الأوقاف الإسلامي[4].

وأما الشعراء في الشام – على اختلاف مستوياتهم – فقد كثر عددهم كثرة لافتة للنظر، لأن الزعامة الأدبية في هذه الحقبة آلت إليها وإلى مصر، وقد اختلفوا من حيث القومية والثقافة والتفرغ للشعر أو الجمع بينه وبين الكتابة الديوانية أو علم من العلوم، وكان الكثير منهم آنذاك يرون في الشعر كمالًا للنفس واستمرارًا للذكر فخاضوا بحاره، كما قال ابن الوردي[5]:

ولستُ بمداحِ ولا الشعرُ حرفتي

بلى لكمالِ النفس نظميَ والنثرُ

ورغم كثرة شعراء العصر وطول مدته كانت الدراسات حوله قليلة متباينة، فبعض أصحابها رأوه عصر أدب وفن وعلم[6]، وبعضهم وصفوه بالانحطاط أو الانحدار[7]، وثمة فريق ثالث رأى أنه لم يكن يمتاز بالإبداع والعبقرية بقدر ما كان يمتاز به من البراعة والصنعة والمهارة الفنية التي غلبت – إلى حد كبير – على العبقرية والابتكار، مما جعل المستشرق البريطاني (جب) يصفه بالعصر الفضي للأدب العربي[8].

---

(1) عبدالبر بن محمد الحنفي، ولد في حلب، ثم رحل إلى القاهرة، فاشتغل في علوم شتى، ثم تولى قضاء حلب ثم القاهرة، وصار جليس السلطان الغوري وسميره، وله مؤلفات كثيرة وشعر لطيف، توفي سنة 931هـ. (الكواكب السائرة 220/1).

(2) كشف الظنون 80/1.

(3) الأدب في العصر المملوكي 43. كامل الفقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1976.

(4) تاريخ الشعوب الإسلامية 371 بروكلمان. تر فارس وبعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت سنة 1948م.

(5) ديوان ابن الوردي 268 تح أحمد فوزي الهيب. مؤسسة الرسالة. بيروت 2010. وهو عمر بن المظفر، ولد في المعرة، وانتقل إلى حلب، ونشأ فيها وتفقه، وناب في القضاء، وكان شاعرًا أديبًا نحويًا فقيهًا مؤرخًا عالمًا، له ديوان شعر مطبوع، وكتب كثيرة في مختلف الفنون، كما نظم كثيرًا من الكتب. توفي في حلب سنة 749هـ. (الدرر الكامنة 228/4).

(6) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي 1/د.

(7) ينظر كتاب الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار 120 جودة الركابي ط 1. دار الفكر. دمشق. 1394هـ.

(8) تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري 22/2 محمد زغلول سلام. دار المعارف. مصر. بلا تاريخ.

وبعد عرض هذه الآراء لابد من مناقشة قضية مهمة، تسهل دراسة شعر هذه الحقبة وتقويمه، وهي: ما غاية الشاعر؟ ولمن يقول شعره، ولماذا؟ وذلك لأن الشاعر وكذلك أي فنان لا يصل إلى غايته عندما ينتهي من صياغة شعره، وذلك لأنه يبقى بحاجة ماسة إلى طرف لا يستغني عنه البتة، وهو المتلقي الذي يتذوق فيعجب أو يسخط؛ وهذا المتلقي قد يتأثر إذا كان الشاعر عبّر عن تجربة حقيقية مرّ بها أو وضع أمامه ما يعجب به أو غير ذلك، وبهذا يطمئن الشاعر إلى أن ما قاله قد حقق غايته، وذلك لأنه لا يعد شاعرًا، لأنه يقول فيحسن، وإنما هو شاعر، لأن قوله نال إعجاب المتلقي، ولقد أشار إلى ذلك طه حسين في قوله «لم يرضك البيت من الشعر إلا لأنه يوافق هوى في نفسك، ويلائم عاطفة من عواطفك، ويُرضي حاجة من حاجاتك إلى الجمال»[1].

ولقد كان هوى أهل العصر ونظراتهم الجمالية قد تغيرت وتبلورت على شكل مميز، وأي شعر خالف هذا، لم يكن لتكتب له الحياة؛ لذا لا بد من أن يؤخذ أثر البيئة على الشعر بالحسبان عند مقاربته وتقويمه ونقده.

ورغم أن الحياة الأدبية كانت في ذلك العصر على أشدها في القاهرة عاصمة السلطنة المملوكية، فقد ظفرت مدنها الكبرى مثل: دمشق وحلب وحماة وغيرها بنصيب وافر من الشعراء، لأنها من مراكز العلم والأدب، فكثر الشعراء وأشعارهم فيها كثرة كبيرة[2].

وقد كان من شعراء الشام آنذاك المُكثر والمُقل، والعالم والعامي، وكثير منهم جعل الصنعة والغلو فيها منتهى غايته، فتفنن فيها حتى نسي غيرها أو كاد، ووجد هؤلاء الشعراء التشجيع من رجالات الدولة والعلماء، مما جعل كبار شعراء العصر

(1) حديث الأربعاء 372/2. طه حسين، الكتاب اللبناني، بيروت 1974.
(2) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية في مصر والشام 122، أحمد أحمد بدوي، مطبعة نهضة مصر. مصر، 1954.

يأتون إليهم من المشرق والمغرب مادحين مثل ابن نباتة[1] وابن الوكيل[2] وابن جابر[3] وغيرهم، وفضلًا عن ذلك كان في أكثر مدن الشام كما في غيرها من الأقطار أسر أدبية عريقة توارث بنوها الشعر، وتراسلوا به، وقربوا أصحابه وأكرموهم، مثل: بني العديم وبني الحلبي وبني الشحنة وبني الحنبلي وبني قرناص وغيرهم، كما كان كثير من هذا الشعر بعيدًا عن الأجواء الرسمية مثل بلاط السلطان أو نوابه، قام على الجهود الذاتية لأبناء الشعب، وخاصة المعممين.

ورغم وجود شعر ضعيف قاله الشعراء آنذاك إلا أنه لا ينفي أبدًا وجود شعر جميل حاز إعجاب معاصريه، ولما يزل ينال إعجابنا أيضًا، وبخاصة إذا نظرنا إليه من منظور زمانه ومنظورنا معًا، فنال صفة السيرورة حتى وصل إلينا، ولما نزل نحفظه مثل لامية ابن الوردي التي أولها[4]:

اعـــتـــزل ذكـــرَ الأغـــانـــي والـــغـــزلْ

وقـــلِ الـــفـــصـــلَ وجـــانـــبْ مـــن هـــزلْ

ولعل من الضروري أن نشير إلى أن شعر هذا العصر قد اتسع اتساعًا كبيرًا، فلم يعد يكتفي بحدوده التي عرفها من قبل، بل غزا أكثر مجالات النثر، وأصبح

---

(1) ابن نباتة، محمد بن محمد بن محمد المصري، جمال الدين، أكبر شعراء عصره، مولده ووفاته في القاهرة، وأقام بدمشق مدة تقارب الخمسين سنة، وكان يتردد إلى حماة وحلب وغيرهما، وله في المؤيد صاحب حماة وفي ولده مدائح ومراثٍ، رجع إلى القاهرة سنة 761هـ، فصار صاحب سر السلطان الناصر حسن. له ديوان شعر وكتاب سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون وغيرهما. توفي في القاهرة سنة 768 هـ. (الدرر الكامنة 485/5).

(2) صدر الدين محمد بن عمر بن مكي، ويسمى أيضًا ابن المرحل الشافعي، فريد زمانه ذكاء وذاكرة، ولد في دمياط سنة 665هـ، ونشأ في دمشق، ثم توجه إلى مصر، وعاد إلى دمشق، ثم توجه إلى حلب وأقرأ فيها ودرس، وكان ينظم الشعر والفنون الشعرية المستحدثة، توفي في القاهرة سنة 716هـ. (فوات الوفيات 13/4).

(3) محمد بن أحمد الأندلسي الأعمى، ولد في المريّة سنة 698هـ، وفيها تعلم، ثم رحل إلى مصر وصحبه أبوجعفر أحمد بن يوسف الغرناطي الرعيني، فكان ابن جابر ينظم والغرناطي يكتب، ثم حجًا ورجعا إلى حلب، وكان ابن جابر إمامًا عالمًا فاضلًا بارعًا نحويًا أديبًا، له النظم والنثر البديعان، وألف وجمع وأفاد منه الحلبيون كثيرًا، ثم توفي في البيرة سنة780هـ. (الدرر الكامنة 70/5).

(4) ديوان ابن الوردي 406.

يجري على لسان أكثر المثقفين، بل على لسان بعض الأميين أيضًا؛ ولكن رغم هذه الكثرة لم يصل إلينا منه إلا القليل بسبب الحروب والأحداث والجوائح وغيرها بيد أن هذا الشعر الواصل إلينا كثيرٌ، استطاع أن يرسم صورة واضحة لشعر العصر واتجاهاته، وهو متفرق في دواوين الشعراء وكتب الأدب والبلاغة والتراجم والتاريخ؛ وقد ذكر شعراءه وأورد نماذج من أشعارهم «معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات» الذي قامت به مؤسسة البابطين الثقافية مشكورة.

ولقد تأثر شعراء هذا العصر بسابقيهم من الشعراء الذين أنبتتهم عصور وأمصار كثيرة، كان شعرها غنيًا بالاتجاهات الأدبية مثل الاتجاه التقليدي الذي استمر قويًّا في هذا العصر لأسباب تتمثل باستمرار الثقافة القديمة المتوارثة والعناية بها، وكان أهم مكوناتها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ثم الأدب القديم بشعره ونثره الذي أحاطه رجال هذا العصر باهتمام بالغ، فشرحوا كثيرًا من قصائده، واختصروا كثيرًا من كتبه، مثل كتاب الأغاني والذخيرة والعقد الفريد ويتيمة الدهر وغيرها، كما كان إظهار الشعراء التمكن في اللغة ورسوخ أقدامهم فيها سببًا آخر لاستمرار هذا الاتجاه التقليدي؛ وقد وجد هذا الاتجاه أنصاره من العلماء والكتاب وشعراء المتصوفة، وهؤلاء هم الذين حفظوا له طابعه، فبقيت قافلته تسير في طريقها المعهود من غير كلل ولا ملل.

وكان هناك أيضًا اتجاه التجديد الذي فرضته مستجدات حضارية وزمانيّة وجغرافية، وقد لقي مقاومة شديدة من أنصار القديم منذ بدأ، ولكنه استطاع أن يثبت وجوده في حياة الشعر آنذاك، بيد أنه لم يحاول أن يلغي الاتجاه التقليدي، وهكذا استمر الاتجاهان متعايشين معًا.

ومن البديهي أيضًا أن يتأثر الشعر بالبيئة التي قيل فيها وبتطور حيواتها السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية[1]، ولعل البيئة الاجتماعية كانت أرحب

(1) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري23. محمد مصطفى هدارة. دار المعارف. مصر 1963.

البيئات أثرًا في حياة الشعراء[1]، وكانت آنذاك تضم أناسًا من جنسيات وأديان متعددة، أدى تعايشهم إلى تمازج في اللغات والعادات والتقاليد والأخلاق والقيم وغيرها.

ورغم تأثر أكثر شعراء العصر بالبيئة، فقد تنوعت مواقفهم واتجاهاتهم، فمنهم من اتخذ اتجاه التقليد، ومنهم من اتخذ اتجاه التجديد، ولكن لم يختص بعامة شاعر بواحد منهما، وكأنما أراد الشعراء أن يثبتوا مقدرتهم في كل شيء، لذا نستطيع أن نقول: إنه لم يكن هناك معركة عنيفة بين القديم والحديث، أو بين التقليد والتجديد، مثل تلك المعارك التي حدثت في القرن الثاني للهجرة، وإنما سار الاتجاهان عامة سيرًا هادئًا معًا؛ ومهما يكن من أمر، فقد بذل أكثر الشعراء في مواقفهم المختلفة جهدًا جبارًا، طغى في كثير من الأحيان على عواطفهم وشعورهم، ليقتنصوا المعاني الجديدة، ويغربوا بها، أو ليحكموا التقليد إحكامًا تامًا أو يقتربوا منه.

ولا بد من أن نشير إلى سبب مهم أثرى الحياة الأدبية والعلمية آنذاك، وهو حرية رجال ذلك العصر في التنقل والإقامة والأخذ والعطاء والتأثر والتأثير في جميع البلاد الإسلامية، مما جعل من الصعوبة تخصيص عالم بقطر دون سواه[2]، وقد ساعد هذا في ربط أجزاء العالم الإسلامي ووحدة حضارته، وأثر أيضًا على الحياة الأدبية وعلى شعر العصر وذوق أصحابه ومقاييسهم النقدية بعامة؛ ولقد أدى ما تقدم إلى وجود مثل أدبية عليا[3] أكبّ عليها شعراءُ العصر وأدباؤه دراسةً وحفظًا وتأثرًا وتقليدًا وتحديًا[4].

---

(1) عصر سلاطين المماليك 215/2.

(2) الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية في مصر والشام 4. أحمد أحمد بدوي. مطبعة نهضة مصر. مصر 1954.

(3) النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري بين الصفدي ومعاصريه 245. محمد علي سلطاني. دار الحكمة. دمشق 1974م.

(4) الحياة الأدبية 52.

أما العصر أو البيئة فقد ترك على أغراض الشعر في بلاد الشام وغيرها سماتٍ واضحةً، فضلًا عن استمرار الاتجاه التقليدي، ونلمحها في:

أولًا - شعر الحماسة:

قام شعر الحماسة – على عادته – بواجبه تجاه الحروب محرضًا مفتخرًا مادحًا أبطالها من المماليك والعثمانيين ورجالاتهم مشجعًا مصورًا مؤرخًا خير قيام[1]، ومن هذا الشعر قول الشهاب محمود الحلبي[2] في الملك الظاهر بيبرس عندما خاض نهر الفرات بجيشه سنة671هـ ليصدَّ التتار ثم ينتصر عليهم[3]:

سِرْ حيثُ شئتَ لكَ المهيمنُ جارُ
واحكمْ فَطوعُ مرادِكَ الأقدارُ
لم يبقَ للدين الذي أظهرتهُ
يا ركنهُ عند الأعادي ثارُ
خضت الفرات بسابحٍ أقصى مُنى
هوج الصبا من نعله الآثارُ
حَمَلَتْك أمواجُ الفرات ومن رأى
بحرًا سواك تقله الأنهارُ

ومن هذا الشعر أيضًا قصيدة شهيرة عصماء للشهاب محمود الحلبي نفسه مدح فيها الملك المنصور قلاوون عام 684هـ بعد تحريره قلعة المرقب[4] المنيعة من الفرنج، والتي لم يستطع الأيوبيون تحريرها، قال[5]:

---

(1) عصر سلاطين المماليك 258/2.

(2) محمود بن سلمان بن فهد بن محمود الحلبي ثم الدمشقي، شهاب الدين، ولد بحلب، وولي الإنشاء في دمشق ومصر نحو خمسين عامًا، وكان شيخ صناعة الإنشاء في عصره، وله مؤلفات عدة، وهو مع ذلك شاعر مكثر. ت725هـ (فوات الوفيات 82/4).

(3) البداية والنهاية 505/17 – 506 ابن كثير إسماعيل بن عمر. تح عبدالله بن عبدالمحسن التركي. دار هجر. مصر 1997).

(4) المرقب بلد وحصن قرب جبلة يشرف على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ويحدث كل من رآه أنه لم ير مثله منعة وموقعًا. (معجم البلدان 108/5. ياقوت الحموي. دار صادر. بيروت 1995).

(5) النجوم الزاهرة317/7.

اللـه أكـبـرُ هـذا الـنـصـرُ والـظـفَـرُ

هـذا هـو الـفـتـحُ لا مـا تـزعـمُ الـسِّـيَـرُ

هـذا الـذي كـانـتِ الآمـالُ إنْ طمحتْ

إلـى الـكـواكـب تـرجـوهُ وتـنـتـظـرُ

ثم وصف علوَّ حصنها الشاهق ومناعته، فالرياح تعجز عنه مهما سمت، قال[1]:

تـعـلـو الـريـاحُ إلـيـهِ كـي تحـيـطَ بـهِ

خُـبْـرًا وتـدنـو ومـا فـي ضمنِها خَـبَـرُ

ولكنه رغم تلك المنعة استطاع قلاوون أن يضرم حوله السيوف نيرانًا والسهام شررًا، فلم يستطع الفرنج على قوتهم ولا الحصن على منعته الثبات أمامه، قال[2]:

وأُضـرِمـتْ حـولـه نـارٌ لـهـا لـهـبٌ

مـن الـسـيـوفِ ومـن نـبـلِ الـوغـى شـررُ

وبعد ذلك وصف الشهاب محمود زحف قلاوون نحو الحصن، وكيف كان خلفه جيشان، جيش من الجند وجيش من النصر، فتزلزلت قواعده وسقط أعلاه، وذابت أسواره وتساقط فرسانه بسيوف المسلمين، قال[3]:

ركـبـتَ فـي جُـنـدكَ الأُلـى إلـيـه ضُـحًـى

والـنـصـرُ يـتـلـوكَ مـنـهُ جُـنـدُكَ الأُخَـرُ

فـمـالَ يـهـوي إلـيـهـمْ كـلُّ لـيـثٍ وغًـى

لـه مـن الـبـيـضِ نـابٌ والـقـنـا ظُـفُـرُ

ثم ختم الشهاب محمود قصيدته هذه بأن الناس إن لم يستطيعوا القيام بشكر هذا الفتح العظيم، فإن الله والملائكة قد شكروا، قال[4]:

(1) المصدر السابق 318/7.
(2) المصدر نفسه.
(3) المصدر نفسه.
(4) المصدر نفسه 319/7.

إنْ لـم يُـوَفِّ الـورى بـالشكر مـا فتحتْ

يـــداكَ فـالـلـهُ والأمـــلاكُ قـد شـكـروا

ومنه أيضًا قول علي بن علي بن أبي سوادة[1] في محمد بن قلاوون عندما كسر التتار سنة 702هـ في (شقحب)[2] من قصيدة تذكّر بمعلقة عمرو بن كلثوم وزنًا ورويًا ولفظًا وروحًا وحماسة[3]:

ألا مَـــنْ مُـبـلِـغٍ قـــازانَ قـولا

يـحـقـق عـنـده الخـبـرَ الـيـقـيـنـا

لـقـيـنـا جـيـشَـهُ فـي يـــومِ سبـتٍ

وكـــنـــا عـــنـــد ذلـــكَ لابـسـيـنـا

وكـــان الـــذلُ والخـــذلانُ فـيـهـمْ

وكـــان الـنـاصـر المـنـصـور فـيـنـا

وأما الملك الأشرف خليل بن قلاوون، فقد سار سيرة أبيه في جهاد الفرنج، وكان له فضل كتابة آخر فصل من فصولها الدامية، وهو فتح عكا عام 690هـ، تلك المدينة الساحلية الحصينة التي استعصت على من كان قبله منذ سقطت بيد الفرنج عام 587هـ، لذا كان من البديهي أن يحتفل بفتحها الشعر احتفالًا كبيرًا، ومن هذا الشعر بائية شهاب الدين محمود المشهورة التي تذكرنا ببائية أبي تمام في فتح عمورية[4]، وقد بدأها بالحمد، ثم أكّد أنها أنهت أطماع الفرنج، فلم يبق بعدها لهم سوى أن يعودوا مذلولين إلى بلادهم القصية التي أتوا منها، قال[5]:

(1) بهاء الدين علي بن علي بن محمد كاتب السر في حلب، من الصدور الأماثل والكتاب الأفاضل، له شعر، توفي سنة 734هـ (الدرر الكامنة 103/4).

(2) شقحب قرية على مسافة 37 كيلو مترًا من دمشق، جرت قربها معركة انتصر فيها جيش المسلمين سنة702هـ على التتار زمن السلطان الناصر محمد بن قلاوون. (البداية والنهاية26/18. ابن كثير. والمعالم الأثيرة في السنة والسيرة 248/1. محمد بن محمد شراب. دار القلم والدار الشامية. دمشق وبيروت 1411هـ).

(3) إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء 506/4 محمد راغب الطباخ. عني بها محمد كمال. دار القلم العربي. حلب 1988.

(4) شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي 32/1 عني به راجي الأسمر. دار الكتاب العربي. بيروت 1994.

(5) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام 59/51 الذهبي. تح عمر عبدالسلام التدمري. دار الكتاب العربي. بيروت 1993.

ما بعد عكّا وقد هُدَّتْ قواعدُها
في البحر للشِّركِ عندَ البِّرِ من أَرَبِ
عقيلةٌ ذهبتْ أيدي الخطوبِ بها
دهرًا وشُدَّتْ عليها كفُّ مغتصبِ
لم يبقَ من بعدها للكفر مذْ خربتْ
في البِّر والبحر ما يُنجي سوى الهربِ

ثم انتقل الشاعر إلى وصف المعركة وصفًا حماسيًّا، جعل الدماء بحورًا خاضت بها السيوف وغرقت بها الجثث، وعيونَ الأبطال آبارًا هوت فيها الرماح كأنها الحبال، وقد حمي الوطيس فأذاب الحديد وخاف الفرنج وقتّلتهم السيوف، قال[1]:

وخاضتِ البيضُ في بحر الدماء وما
أبدتْ من البيض إلاَّ ساقَ مُختضِبِ
وغاصَ زُرْقُ القنا في زُرْقِ أعينهمْ
كأنّها شُطُنٌ تهوي إلى قُلُبَ
توقَّدتْ وهْي غرقَى في دمائهمُ
فزادها الطَّفحُ منها شدَّةَ اللهبِ
أجرتْ إلى البحر بحرًا من دمائهمُ
فراحَ كالرَّاحِ إذْ غَرْقاهُ كالحَبَبِ

ثم ذكر الشاعر فتح السلطان لمدينة صور آخر المستعمرات الصليبية التي اكتملت بها نعمُ الله عليه، فغدا بها السلطان ملكًا للبحر فضلًا عن ملك البر والعرب، ثم بالغ الشاعر كثيرًا، فقال مخاطبًا السلطان: من كانت بدايته تحرير عكا وصور، فقد غدا مُلْك الصين أسهل وأقرب إليه من حلب[2]:

(1) المصدر السابق 60/51.
(2) المصدر نفسه 61/51.

وتمَّـت الـنـعـمـةُ الـعـظـمـى وقـد كـمـلـتْ
بـفـتـح صـــورٍ بـــلا حـصـرٍ ولا نَـصَـبِ
الـلـهُ أعـطـاكَ مُـلْـكَ الـبـحـرِ إذْ جـمـعـتْ
لـــكَ الـسـعـادةُ مُـلـكَ الـبـرِّ والـعَـرَبِ
مَـــنْ كـــان مـــبـــدأهُ عـكّـا وصـــورُ مـعًـا
فـالـصـيْنُ أدنـــى إلـــى كـفِّـيـه مـن حـلـبِ

وكذلك مدح شعراء الشام – كما غيرهم – السلاطين العثمانيين مثل منجك باشا[1] الذي مدح السلطان العثماني إبراهيم خان بن أحمد[2] بعد فتح كريت[3] بالإيمان ثم بقوة الأسطول والهيبة والعدل، فقال:

مـلِـكٌ مـن الْإيمَـــان جـــرّد صَـارِمًـا
بِـالحَـقِّ حـتَّـى الـكـفْـر أصـبـح مُـسـلـمـا
قـد جـهـز الـسـفـن الـتـي لـو صـادمـت
رضـــــوى[4] بـأيـسـر لمحـــةٍ لـتـهـدَّمـا
وتـلـهَّـب الـبـحـر الخـضـم مـهـابـةً
مـنـهُ فـظـنّـتـه «كـــريـــتُ» جـهـنـمـا

كما مدح ابنُ النقيب الحسيني[5] الصدرَ الأعظم العثماني أحمد كوبرلي باشا الذي فتح «قندية» عاصمة «كريت» بعد حصار طويل، فقال[6]:

(1) الأمير منجك بن محمد بن منجك 1007 – 1080 هـ. أكبر شعراء عصره. دمشقي من بيت إمارة ورياسة، له ديوان شعر. (الأعلام 111/7 خير الدين الزركلي. دار العلم للملايين. بيروت 2002 ط15. وخلاصة الأثر 409/4 في أعيان القرن الحادي عشر. المحبي. دار صادر. بيروت).

(2) ولد سنة 1024هـ، وتولى السلطنة سنة 1049هـ، وقتل سنة 1058هـ. (تاريخ الدولة العلية العثمانية 286 – 288. محمد فريد. تح إحسان حقي. دار النفائس. بيروت 1981).

(3) أطلق عليها العرب أقريطش، وعرفت حديثا باسم كريت، وتتبع حاليا اليونان، وهي أكبر الجزر اليونانية، وتوجد أقصى جنوب بحر إيجة. (ينظر معجم البلدان 236/1).

(4) جبل في المدينة المنورة (معجم البلدان51/3).

(5) عبدالرحمن بن محمد الحسيني الدّمشقي، كمال الدّين، ولد سنة 1048هـ، وكان نادرة وقته في الفضل والأدب والذكاء وجودة القريحة والاطلاع على اللغة وَالشعر، وتوفي سنة 1081هـ. (خلاصة الأثر 390/3).

(6) ديوان ابن النقيب 92. تح عبدالله الجبوري. مجمع اللغة العربية. دمشق 1963.

فـتـحـوا بـقـنـديـةٍ مـعـاقـل أُرتِجـــتْ
قـــدمًـــا عـلـــى الأمـــــراء والأجـــنـــادِ
وافـــى لـهـا الـصـدر الـرفـيـع جـنـابـه
عـــلَـــمُ الـــغـــزاة ومـكـمـدُ الحـســادِ
تـــــروي لـــه الأيـــــام طـيـب مـفـاخـر
ومـــــآثـــــرًا عـــــزت عـلـــى الأنـــــدادِ

وهكذا أدى الشعر دوره الحماسي في حروب هذا العصر كما أداه زمن الزنكيين والأيوبيين ومن سبقهم، فنبّه على الأخطار، ودعا إلى الجهاد، ومدح السلاطين ورجالاتهم وجندهم، ووصف المعارك وأسلحتها والحصون ومناعتها، وهجا المتقاعسين عن الجهاد والتتار، كما هجا أيضًا الفرنجة ووصف مثالبهم، واتسم بالصدق والالتزام، مما جعل له سمة خاصة تميزه عمّا سواه، وتجعله واسطة العقد في جيد الشعر العربي في ذلك العصر، ويكفيه فخرًا وشرفًا أنه قام بواجبه خير قيام، وبخاصة إذا نظرنا إليه وقوّمناه في ضوء قيم عصره الفنية، وليست مجاراته في كثير من الأحيان لبعض قصائد أبي تمام أو المتنبي أو غيرهما شكلًا من أشكال التقليد فحسب، وإنما هي شكل من أشكال العود إلى عصور القوة في الشعر العربي ليستمد منها ما يوقد به الحماسة، ويرفع الروح المعنوية التي لا بد منها لاستنهاض الهمم، وقد استعان لذلك بالإكثار من الألفاظ والتراكيب القوية الفخمة والقوافي المتمكنة والبحور الطويلة كالطويل والبسيط والكامل بعامة والقصائد الكثيرة الطويلة، ليحاكي ما في المعارك من قعقعة السلاح وصياح المقاتلين وصهيل الخيل، وليؤدي حقَّ ذلك كاملًا من وجهة نظره، ولا تضيره في ذلك عنايته بالصنعة التي كانت سائدة آنذاك، وغلبة النزعة الاتباعية عليه.

وقد استطاع هؤلاء الشعراء أن يعبروا بشعرهم عن أحداث العصر بدقة وأمانة على كثرتها، فغدا، فضلًا عن قيمته الأدبية، وجهًا ثانيًا للوثائق التاريخية،

فأضاف بذلك إلى كتابات المؤرخين أبعادًا وإضاءات جديدة، وفي الوقت عينه أدرك بعض السلاطين ورجالات العصر دور الشعر، فقربوا أربابه واستمعوا لهم، واستنشدوهم وكافؤوهم، وحثوهم على قول الشعر، وفجّروا طاقاتهم الإبداعية، وأفادوا منها بعامة، ولكن من غير أن يكون لهم في ذلك خطة دائمة.

ثانيًا - المديح:

شعر المديح كثير في هذا العصر كما كان في غيره. إذ مدح الشعراء السلاطين ورجالاتهم والعلماء وغيرهم، بيد أن المديح النبوي كان الأكثر قوة وغزارة وصدقًا وتأثرًا بالبيئة.

1 - **المديح النبوي:**

أدت الحروب الآنفة الذكر إلى أن يزداد الوازع الديني قوة وبدا هذا في المديح النبوي الذي وصلت العناية به إلى مستوى عظيم جعلته يغدو فنًا مستقلًا قائمًا بذاته، تشيع فيه العواطفُ الدينية حينًا، ويخفت فيها حينًا آخر مثل البديعيات[1]، ولا يمكن أن نغفل في ذلك دور شعر المتصوفة، وبخاصة ابن الفارض[2] الذي نستطيع أن نجد تشابهًا بين ميميته وبردة البوصيري[3] في الوزن والروي والمطلع وبعض المعاني[4].

ولقد مدح النبيَّ ﷺ (مئاتٌ من الشعراء، بل ألّف بعضهم دواوين خاصة في مديحه) من غير أن يشركوا معه ممدوحًا آخر، مثل ابن جابر الأندلسي في ديوانه

(1) تاريخ الشعر العربي. الكفراوي 48/4 – 49. مكتبة نهضة مصر. مصر 1968.

(2) عمر بن علي بن مرشد الحموي الأصل، شرف الدين أشعر المتصوفين وسلطان العاشقين. ولد في مصر سنة 576هـ، واشتغل بالفقه والحديث، ثم تصوف، كان الملك الكامل ينزل لزيارته. له ديوان شعر رائع، توفي بالقاهرة سنة 632هـ (وفيات الأعيان 454/3).

(3) محمد بن سعيد بن حماد المصري، شاعر أديب، صاحب قصيدة البردة أشهر قصائد المديح النبوي، توفي في الإسكندرية سنة 696هـ. (فوات الوفيات 362/3).

(4) المدائح النبوية 201 – 202. زكي مبارك. طبعة الشعب، مصر 1971م.

«نظم العقدين في مدح سيد الكونين»[1]، ولم يتركوا صغيرة ولا كبيرة مما يتعلق به (إلا تناولوها في أشعارهم تناول المحب الهيمان، وأفادوا في ذلك مما جاء في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والسيرة النبوية وشعر الشعراء السابقين، فتحدثوا عن صفاته) سواء أكانت معنوية أم مادية، مثل السيادة والجود والهداية والعدل والرحمة وغير ذلك، قال ابن جابر[2]:

تـاللـهِ لا أعـبَـأْ بـعـيـشٍ قـدْ قضى
ولا زمـــانٍ قـد تـعـدّى وعـتـا
مـذْ عـلـقـتْ كـفّـيَ بـالـهـادي الـذي
سـادَ الـورى طـفـلًا وكـهـلًا وفـتـى
إنَّ رسـولَ الـلـهِ مـصـبـاحُ هـدى
يُـهـدى بـهِ مـن فـي دجـى الـلـيـلِ متا[3]

وكذلك لم ينسَ الشعراء صفاته المادية، فمدحه ابنُ الوردي بجمال الابتسامة وبهاء الطلعة وحسن الدل والحور، فقال[4]:

إذا تـبـسـم لـيـلًا قـل لمبسمه
يـا سـاهـرَ الـبـرق أيـقـظْ راقـدَ السمرِ
الإنـس والجـن يـا أبـهـى الـورى أتـيـا
يـسـتـجـديـانـك حـسـن الـدلِ والحـورِ

وفضلًا عن ذلك تحدثوا عن سيرته ﷺ وغزواته، فوصفوا غزوة بدر الكبرى وصفًا دقيقًا مفصلًا مستمدًا من القرآن الكريم والسيرة النبوية مثل ابن جابر[5]،

(1) ديوان نظم العقدين في مدح سيد الكونين. ابن جابر الأندلسي. تح أحمد فوزي الهيب. دار سعد الدين. دمشق 2005.
(2) نفسه، 41.
(3) مشى.
(4) ديوان ابن الوردي272 – 273.
(5) نظم العقدين في مدح سيد الكونين، 669.

كما تحدثوا عن معجزاته ﷺ كلها كالإسراء والمعراج[1]، وخصوا بالذكر القرآن الكريم معجزة الرسول ﷺ الخالدة، فقال ابن جابر[2]:

وجـــاءكـــم بـكـتـــابٍ فـيـه مـوعـظـةٌ
لـلـسـامـعـينَ وتـبـيـينٌ وتـفـصـيـلُ
وفـيـه أُودعَ عـلـمُ الأولـــينَ وعـلْـ
ـــمُ الآخـــريـــنَ وتحـــريمٌ وتحـلـيـلُ
والـعـرْبُ عـن سـورةٍ مـن مثـله عـجـزوا
فـي وفْـرهـمْ وهُـمُ الـلُـسْـنُ المقـاويـلُ

وحاول ابن الوردي أن يعدد معجزاته ﷺ ثم أعلن عجزه عن استقصائها[3]، كما تحدث الشعراء أيضًا عن تفضيل الله – تعالى – له على الرسل جميعًا بالشفاعة يوم القيامة[4]، وأن الله – تعالى – قد جعله أشرفهم، ودعوا الناس إلى زيارته مهما ابتعدت بلادهم، مثل ابن المهاجر[5] الذي قال[6]:

زر أشـــرف الـرسـلِ الـكـرامِ وإن نبا
بـك مـنـــزلٌ أو شـــطَّ بُـعْـدُ مـــزارهِ

ومن البديهي أن يستمر الشعراء في العصر العثماني في مدح النبي ﷺ مثل الشاكر الحموي[7] الذي مدح النبي ﷺ ثم اعتذر عن تقصيره، وذلك في تخميسه

(1) ديوان ابن الوردي 272.
(2) نظم العقدين في مدح سيد الكونين 433.
(3) ديوان ابن الوردي 293.
(4) نظم العقدين 432.
(5) محمد بن أحمد بن عبدالله، شمس الدين، تفقه وبرع ودرس وكتب وتعانى الآداب والنظم والنثر، وولي كتابة السر بحلب ثم قضاء حماة ثم حلب ثم نظر الجيش فيها، توفي بحلب سنة 794هـ (الدر المنتخب في تكملة تاريخ حلب 1999/5 ابن خطيب الناصرية. تح أحمد فوزي الهيب. مؤسسة البابطين الثقافية. الكويت 2018).
(6) المصدر نفسه 2000/5.
(7) أحمد بن عمر بن عثمان، الإمام العالم الصوفي الأديب الشاعر، ولد بحماة سنة 1120هـ، وقرأ الفنون والعلوم والأدب، وطاف البلاد، وأقام بحلب، وامتدح أعيانها، وفي أواخر أمره سكن دمشق وتصوف وتوفي فيها سنة 1190 هـ، له ديوان شعر، اسمه: «حانة العشاق وريحانة الأشواق». (سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر155/1. المرادي. دار البشائر الإسلامية. دار ابن حزم. دمشق ط3. 1408هـ – 1988م.

لقصيدة ابن النحاس الحلبي[1]، فقال[2]:

مَـن للكئيب الـذي منـه الـقـوى ضعفتْ
عـن وصـف مـعـنـاه يـا مـن نـفسه شرفتْ
وفـكـرتـي لـك وجـه الـعـجـز قـد كشفتْ
«يـا أكـرم الخـلـق فـاعـذر شـاعـرًا وقفتْ
عـن درك أوصـافـك الـعـليـا قـرائـحُـهُ»

وأما المولد النبوي الشريف فكان مناسبة عظيمة اغتنمها الشعراء ليعبروا عن حبهم الكبير لصاحبه، مثل ابن النقيب الحسيني الذي قال[3]:

سـيـدُ الـرسـل خـيـر مـن قـد تحلَّى
بـصـفـات الـكـمـال قـــولًا وفـعـلا
لـيـلـةُ المـولـد الـشـريـف مـن الـدهْـ
ـــرِ ضـيـاء لمـن دعـا لـيـس إلا

كما دفع حب الشعراء للنبي ﷺ إلى أن يمدحوا والدَه رغم أنه قد تُوفي قبل ولادته - عليه الصلاة والسلام - قال ابن الوردي[4]:

أعـــاذَ مـجـدَكَ عـبـدَالـلـهِ خـالـقُـهُ
مِـن أعـيـنِ الـشـهـبِ لا مِـن أعـيـنِ الـبشَرِ

وكذلك مدحوا الصحابة عامة - رضي الله عنهم - وفضلوهم على صحابة جميع الرسل[5]، وخصوا العشرة المبشرين بالجنة من الصحابة - رضي الله عنهم - بالمديح وعددوا مآثرهم واحدًا واحدًا[6].

---

(1) محمد بن يعقوب بن إبراهيم، ولد في حلب وسمع من ابن شداد وابن يعيش، وكان صدرًا معظمًا ذكيًا كاتبًا بحاثة معمارًا مهندسًا، ولي نظر الدواوين والأوقاف، توفي في دمشق سنة 685هـ. (الدر المنتخب 2419/5).
(2) سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر 158/1.
(3) ديوان ابن النقيب 296.
(4) ديوان ابن الوردي 276.
(5) المصدر نفسه.
(6) نظم العقدين 159 - 173، 236 - 237.

وفضلًا عما تقدم مدح الشعراء المدينة المنورة لأنها ضمت جثمانه ﷺ بين حناياها، مما جعلها أشرف البلاد، وجعل الشعراء يعظمونها ويتشوقون إليها، ويتلذذون بذكرها وذكر ما حولها من الأماكن تلذذ العاشق بذكر ديار من يحب، قال ابن الوردي[1]:

أدرْ أحاديث سلعٍ والحمى أدرِ
والهجْ بذكر اللوى أو بانِهِ العطرِ
وصفْ قباب قُبا واختم بطيبةَ ما
سامرْتَني فهْو عندي أطيبُ السمرِ
منازلٌ كسبتْ بالمصطفى شرفًا
بأفضل الخلقِ من بدوٍ ومن حضرِ

وقد أغرى هؤلاء الشعراءَ حبُّهم للرسول ﷺ بأن يخاطبوه وكأنه ﷺ حيٌّ يقفون أمامه، يسمع ما يقولون، مثل قول ابن جابر[2]:

إليك قَصَدْنا لا لسلمى ولا سُعدى
وأنت أردْنا لا العقيق ولا نجدا
ولولا اشتياقي أنْ أراكَ بمقلتي
لما كنتُ أشتاق الأراك ولا الرندا

وأما غاية الشعراء من هذا المديح، فيمكن أن نوجزها بالتعبير عن حبهم الكبير للرسول ﷺ وتعظيمه ونيل رضاه، ثم طلب شفاعته، وقد صرّح بذلك أحمد بن أحمد الحسيني[3] أيضًا، فقال[4]:

---

(1) ديوان ابن الوردي271.
(2) نظم العقدين 191.
(3) أحمد بن أحمد الحسيني الإسحاقي الشافعي نقيب الأشراف، ولد في حلب ونشأ فيها وتعلم، وكان أوحد وقته زهدًا وورعًا وتمسكًا بالسنة، وكان له نظم جيد ونثر رائق، توفي سنة 803هـ. (إعلام النبلاء 127/5).
(4) المصدر نفسه 128/5.

يـــا رســـــولَ الـــلـــهِ كـــنْ لـي
شـــافـــعًـــا فـــي يـــــومِ عـــرضِـــي
فـــأولـــو الأرحـــــــام نـــصًّـــا
بـــعـــضـــهـــم أولـــــى بـــبـــعـــضِ

وقدّم الشعراء لبعض قصائدهم النبوية بمقدمة تغزلية عفيفة، تناسب جلال الموقف وعظمة المخاطب وحرمته[1]، واستغنوا عنها في بعض الأحيان[2]؛ وفضلًا عن ذلك شـاركت أغراضٌ عـدة المدحَ النبـوي في بعض قصائده أحيانًا مثل النصح والحكمة والوصف والفخر، وكلها موضوعات تنسجم معه وتناسبه، كما أوحت هذه المدائح النبوية للشعراء بفن جديد، تزاحم عليه الشعراء والبلاغيون، هو فن البديعيات.

وقد اشتركت معظم القصائد النبوية بخاتمة واحدة رغم تعدد صورها، تضمنت الصلاةَ على النبي ﷺ صلاة أبدية مستمرة، مثل قول ابن جابر الذي دعا الله – تعالى – أن يصلي عليه ما دامت الوُرق ساجعة على الأغصان صلاة زكية تعم آل بيته وصحابته[3]:

صلّـى عـلـيـك إلـهُ الـعـرش مـا سـجـعـتْ
وُرْقٌ لـهـنَّ عـلـى الأغـصـان تـهـديـلُ
أزكـــى صـــلاةٍ تـعـمُّ الآلَ واصـلـة
صـحـبًـا هـمُ لـلـورى زيـنٌ وتـحـجـيـلُ

وهكذا تميزت المدائح النبوية بالحب العظيم للرسول ﷺ وبالعاطفة الصادقة المتدفقة لينال صاحبها رضاه وشفاعته، كما تميزت أيضًا بكثرة المفردات المعجمية والرصانة والطول بعامة، لتناسب عظمة المقام وهيبته فضلًا عن الروح التقليدية، ومع ذلك غرق بعضها، وهو البديعيات، في بحور النظم العلمي.

(1) المجموعة النبهانية 89/3 يوسف بن إسماعيل النبهاني. المطبعة الأدبية. بيروت 1320هـ.
(2) المصدر نفسه، 351/3.
(3) نظم العقدين 436.

2 - المديح التقليدي:

كان للأشراف منـزلةٌ عظيمةٌ آنذاك أيضًا، مما جعل الشعراء يمدحونهم ويلحّون على أصلهم النبوي الشريف إلحاحًا كثيرًا، وزاد ابن النعال[1] على ذلك فجعل ولاءهم دينًا في قوله مخاطبًا الشريف المرتضى عبدالعزيز بن محمد الهاشمي[2]:

قـلْ لـلـشـريـفِ المـرتـضـى عـلـم الـهـدى
وابــن الـغـطـارف مَــنْ ذؤابــةِ هـاشـمِ
أيـضـيـعُ حـقـي عـنـدكُـمْ وولاكُـــمُ
ديـنـي ولــم أحــلــلْ عــقــودَ تمـائـمـي

وأما مديح السلاطين المماليك والعثمانيين فقد ذكر في باب الحماسة من قبل؛ ومن البديهي أن رابطة الدين آنذاك كانت هي الوحيدة التي تربط بين الناس خلافًا لما ذكره أحمد صادق الجمال، وهو «أن مدح الشعراء للمماليك كان للناحية القومية التي برزت واضحة في ذلك العصر»[3].

وكذلك مدح الشعراء نوابَ المماليك[4] وكتّابهم مثل ابن عبدالظاهر[5] أشهر الكتّاب آنذاك، وقد مدحه القيسراني[6] بتفوقه على جميع سابقيه من الكتاب مثل القاضي الفاضل والقاضي الأفضل[7]، رغم تأخره عنهم، فقال[8]:

---

(1) شمس الدين محمد بن الحسين بن أحمد، ولد في الحلة وتعانى الأدب والشعر، وقدم حلب ومدح أعيانها، توفي سنة 788هـ (الدرر الكامنة 166/5).

(2) المصدر نفسه 167/5.

(3) الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي 44.

(4) ديوان ابن الوردي 476.

(5) عبدالله بن عبدالظاهر المصري، محيي الدين، كاتب الإنشاء في مصر، له شعر حسن، وكان بارعًا في الكتابة ذا مروة، توفي بالقاهرة سنة 692هـ (فوات الوفيات 179/2).

(6) عبدالله بن محمد بن أحمد الحلبي سمع الكثير وحدث واشتغل، وتعاطى الأدب، وعمل كتابًا في الصحابة، ولي الوزارة في دمشق، وله نظم حسن توفي سنة 703هـ. (الدر المنتخب1280/3).

(7) القاضي الأفضل أحمد بن يحيى بن فضل الله بن مجلى. من رجال القرن الثامن الهجري. (ينظر المعجم المختص بالمحدثين للذهبي45/1 تح محمد الحبيب الهيلة. مكتبة الصديق. السعودية 1988).

(8) الدرر الكامنة 65/3.

يـا ذا الـــذي أوتـــي الـكـتـابَ بـقـوة
فـأتـــى بـــه وهـــو الأخـــيـــر الأولُ
لا فـاضـلٌ ســـــاواهُ فـيـه ولا مشى
فـي مـثـلِ مـنـطِـقِـهِ الـبـديـعِ الأفـضـلُ

ومدحوا القضاةَ[1] والعلماءَ[2]، ولعل مديحهم للعلماء كان أصدق من مديحهم في غيرهم، لأنه دفع إليه الإعجاب الصادق والاعتراف بالجميل.

وفضلًا عما تقدم مدح الشعراء أيضًا ولاةَ السلاطين العثمانيين مثل الكيواني الدمشقي[3] الذي مدح والي دمشق العثماني المصلح العالم الأديب الوزير عبدالله باشا الجنجي، فقال[4]:

الـلـه أكـبـر جـاء الـنـصـر والـظـفـرُ
والأمـــن والـيـمـن لمّـا سـاعـد الـقـدرُ
واخـضـرَّ روض الأمـانـي فـهْـي حـالـية
كـأنمـا جـرّ فـيـهـا ذيـلـه الخَـضِـرُ
وأشـــرق المـجـلـس المـسـعـود طـالـعـه
بـطـلـعـة عـن سـنـاهـا الـطـرف ينـحسرُ
إذ لـلـــوزارة نـــامـــوسٌ بـهـيـبـتـه
أحـيـاه لمّـا رآه وهْـــو يُـحـتـضَـرُ
مـا زال مـنـذ غـدا الـتـوفـيـق يصحبه
لـبـيـضـة المـلـك والإســـلام يـنـتـصرُ

(1) در الحبب في تاريخ أعيان حلب 423/1 – 424 ابن الحنبلي. تح الفاخوري وعبارة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972).
(2) ديوان ابن الوردي 404 – 405.
(3) أحمد بن حسين بن مصطفى الشاعر. ولد بدمشق، وتوفي بها سنة 1173هـ. (سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر97/1.
(4) ديوان الكيواني 169 أحمد بن حسين. المطبعة الحنفية. القاهرة 1301هـ.

كما مدح منجك باشا شيخ مشايخ الشام عبدالغني النابلسي[1] فقال[2]:

يـا بـن بـيـت لـه الـفـضـائـل قـسْـمٌ

فـي سـواه مـا لاح لـلـمـجـد رسـمُ

إنَّ مـن بـعـض وصـف ذاتـك عـنـدي

أنـك الـرَّوح والـفـضـائـل جـسـمُ

ولقد كانت معاني المديح تقليدية، ألحت على الصفات المعنوية من كرم وشجاعة وحلم وغير ذلك مع الإشارة إلى الصفات المادية، وحاول الشعراء التغلب على تقليدية معانيهم بالمبالغة، مثل قول ابن جابر الأندلسي[3]:

دِفـاعٌ لمـكـروهٍ أمـانٌ لخـائـفٍ

سـحـابٌ لمـسـتـجـدٍ هـلاك لمـسـتـعـدي

دعِ الـغيثَ إنْ أعطى دع الـليثَ إن سَطَا

دع الـروضَ إذ أهـدى دع الـبـدرَ إذ يهدي

وفضلًا عما تقدم كان ثمة نوعان من المدح: مدح متسم بالسرعة والإيجاز، جاء في مقطوعات[4]، ومدح متأنٍّ هادئ طويل، بدأه أصحابه في كثير من الأحيان بمقدمات طللية[5]، أو تغزلية[6]، أو خمرية[7]، أو غير ذلك، كما أتى المديح في الموشحات أيضًا[8].

---

(1) عبدالغني بن إسماعيل النابلسي الإمام العارف الشهير، شاعر وأديب، ولد ونشأ في دمشق، وتنقل في البلاد، واستقر في دمشق، وتوفي بها سنة 1143 هـ له شعر كثير ومصنفات كثيرة جدًا. (سلك الدرر30/3).

(2) ديوان منجك باشا75 تح محمد باسل عيون السود. وزارة الثقافة. دمشق 2009.

(3) نفح الطيب 686/2.

(4) الضوء اللامع 254/1 السخاوي. مكتبة القدس. القاهرة 1353هـ.

(5) در الحبب 428/1.

(6) إعلام النبلاء 47/5.

(7) در الحبب 420/1.

(8) ديوان ابن الوردي 404.

وكذلك جاء المديح في قصائد وحده حينًا، وشاركته أغراضٌ شعرية أخرى حينًا آخر، مثل: التهنئة والفخر والاعتذار والوصف والنقد الاجتماعي والتهديد والتوسل بالرسول صلى الله عليه وسلم، والتصوف والشكوى وغيرها.

ثالثًا - التغزل:

التغزل تعبير عن شعور فطري، ولقد نما في هذا العصر على حساب أغراض الشعر الأخرى، فجاء أنواعًا متأثرة بالبيئة تارة وتقليدية تارة أخرى ومقطعات وقصائد أو منفردًا أو مع غيره من أغراض الشعر.

ومن أنواعه التي تأثرت بالبيئة وما فيها من شعور ديني قوي:

1 - **شعر الحب الإلهي:**

وهو شعر يشبه الشعر العذري، لأن الشعراء لم يجدوا وسيلةً أفضل منه ليعبروا بها عن محبتهم لله – تعالى – ومناجاتهم له في جوف الليل الصافي حيث ينام الناس إلا المحبين مثل قول عائشة الباعونية[1] في مناجاتها[2]:

حبيبي أنت من قلبي قريبُ
وعن سري جمالك لا يغيبُ
خَلَعْتُ الحسنَ في خلعِ التجلّي
فشاهدتُ الجمالَ ولا رقيبُ
وصرْتُ إلى مقامٍ ليس فيه
سواك - حبيبَ قلبي - له نصيب
وتذكرني وتشهدني جمالا
تقدّس أن يكون لهُ ضريبُ

(1) عائشة الباعونية بنت يوسف بن أحمد، العالمة العاملة أم عبدالوهاب الصوفية الدمشقية، نادرة الزمان فضلًا وعلمًا وأدبًا وشعرًا وديانة وصيانة، وأجيزت بالإفتاء والتدريس، وألفت عدة كتب قيمة لها (بديعية) شرحتها شرحًا حسنًا، توفيت بدمشق سنة 922هـ (الكواكب السائرة 288/1).

(2) الكواكب السائرة 292/1.

2 - **شعر الحب النبوي:**

وهو، مثل شعر الحب الإلهي، يشبه الشعر العذري، لأنه الأقدر في وصف محبة الشعراء وأشواقهم إلى رسول الله ﷺ وإلى مدينته المنورة التي قطعوا الفيافي والقفار، يحثون مطاياهم منتظرين أن يبشرهم الحادي باقتراب الوصول قال الشهاب محمود بن سلمان[1]:

متى قال حادينا رويدًا فبينَكُمْ
وبين الحمى مقدار يومين أو أدنى
وهَبْنا لهُ شطر الحياة فإنْ أبى
ولم يرضَ ما قد وهَبنا له زِدنا

وكذلك يبدو تميز هذا النوع من الشعر في اهتمامه بنواحي الجمال المعنوي للحبيب، وفي التأدب والسمو المطلق في المعاني والألفاظ، ولقد أشار إلى ذلك ابن حجة الحموي[2]، ولكن ابن جابر شذ عن هذه القاعدة، فجاءت مقدمة لاميته التي عارض فيها لامية كعب بن زهير حسية، وكان ذلك تقليدًا منه لكعب، ولولا ذلك لما شذ[3].

ومن جهة أخرى جاء التغزل النبوي منفردًا في قصائد مستقلة تارة، وفي مقدمة قصائد المدح النبوي تارة ثانية، وأتى تارة أخرى في مقطعات رشيقة مشبوبة العاطفة مثل قول ابن جابر[4]:

أيُّها المُتْهمون نفسي فداكمْ
أنجدوني على الوصول لنجدِ

(1) إعلام النبلاء 511/4.
(2) خزانة الأدب وغاية الأرب 36/1 تح عصام شقيو دار ومكتبة الهلال ودار البحار. بيروت 2004.
(3) نظم العقدين في مدح سيد الكونين 429.
(4) شعر ابن جابر الأندلسي69 صنعه أحمد فوزي الهيب. دار سعد الدين. دمشق 2007.

وقــفــوا بــي عــلــى مــنــازل لـيـلـى

فــوجــودي هــنــاكَ يــذهــبُ وجــدي

3 - التغزل العادي:

وإلى جانب ما تقدم نجد التغزل العادي بالمؤنث وبالمذكر، وقد تأثر بما شهده العصر من حروب بين المماليك والفرنجة والتتار والعثمانيين والصفويين تأثرًا واضحًا، فغدت العلاقة بين المحب والمحبوب معارك حربية، مثل قول السراج المحار[1] في موشح له[2]:

هــــل لــلــحــيــاة سـبـيـلْ

قــــد دهــمــتــنــا الــعــيــونْ

وسُــــــــلَّ مــنــهــا نــصــول

لــهــا الجــــفــــونُ جــفــونْ

قــــضــــبٌ عــلــيــنــا تــصــول

شــــفــــارُهــــن المــــنــــونْ

ومن الطبيعي أن تنتهي هذه المعارك بهزيمة الشعراء ووقوعهم في الأسر مثخنين بالجراح، يسترحمون الحبيب المنتصر، مثل ابن صدقة[3] في قوله[4]:

يــا حــاديًــا أســرَ الحشــا لمــا سـرى

رفــقًــا بمــغــرى مــغــرمٍ هــجــرَ الــكــرى

(1) عمر بن مسعود بن عمر سراج الدين الحلبي نزيل حماة الشاعر المشهور، تعانى الأدب ونظم الموشحات ففاق فيها، وله ديوان وموشحات مشهورة، ومدائح في صاحب حماة المنصور وولده وغيرها، توفي سنة 711هـ. (الدرر الكامنة 226/4).

(2) فوات الوفيات 152/3.

(3) أحمد بن محمود بن إسماعيل الأديب المتصوف، كان ذكيًا كثير الحفظ، ضبطت عنه زندقة، فأقيمت عليه البينة، فحكم بقتله، فقتل تحت قلعة حلب سنة 767هـ (الدرر الكامنة: 373/1).

(4) الدر المنتخب439/1.

وفضلًا عما تقدم نجد أن العصر والبيئة قد أثّرا على المقياس الجمالي العربي التقليدي الموروث للحبيب أيضًا، وكان لهذا أسبابٌ عدةٌ، أهمها وجود الأعاجم، وكثرة الجواري والغلمان، ثم الصنعة والتجديد والابتكار، ونجد هذا في تغزل الشعراء بالأعين الضيقة مخالفين بذلك حب الأقدمين للأعين الواسعة مثل عيون المها، وعدّوها كناية عن التمنع والبخل دلالًا وتشويقًا، مثل محمد بن أحمد المعري[1] في قوله[2]:

ظبيٌ منَ التُّركِ سبى حسنُهُ
قلبي وفي نارِ الجوى أحرقَهْ
لا يرتجي عاشقهُ وصلهُ
أما تراهُ عينُهُ ضيّقَهْ

كما أدى تعدد أجناس المحبوب إلى امتزاج الصفات الجمالية في ذريتهم من جهة، وفي خيال الشعراء والرغبة في الابتكار من جهة أخرى، فجمع الشعراء في الحبيب صفات عدة، يختص بكل منها قوم من الأقوام، فكأنه صار العامل المشترك بين أجناس المجتمع المتعددة، أو الحجة التي اتكأ عليها الشعراء ليتلاعبوا بمفردات المقياس الجمالي، ويصوغوه صياغة جديدة، ترضي اندفاعهم اللامحدود نحو الابتكار والإغراب والسبق، فتغزل ابن الوردي بفتاة جمعت بين الأصل الرومي والعيون التركية والصارم الهندي، فقال[3]:

رومية الأصلِ لها مقلةٌ
تركيةٌ صارمُها هندي
قد فضحتني وجناتاها فقلْ
في وجنة فاضحةِ الوردي

(1) محمد بن أحمد بن علي المعري الحلبي، تفقه وكتب وخطب في جامع حلب، وله نظم، توفي سنة 803هـ (الضوء اللامع لأهل القرن التاسع 13/7.
(2) الدر المنتخب2021/5.
(3) ديوان ابن الوردي331.

كما أثر تعدد الأديان[1] وانتشار الحشيش[2] على التغزل أيضًا من حيث أنواعه ومعانيه وكثرته، وقد دلت كثرة التغزل هذه على بُعد العلماء عن التزمت آنذاك بعامة، وعلى وجود حرية واسعة، مما جعل أكثر شعراء العصر يقولون التغزل بلا حرج في المؤنث مثل علي بن عبدالله البيري[3] في قوله[4]:

شَعرُ حبيبي فوق أردافِهِ
سودُ ليالي القطعِ والوصلِ بيضْ
يا شعره النامي ويا ردفه
أوقعتماني في الطويلِ العريضْ

كما قالوه أيضًا في المذكر حقيقةً أو تقليدًا أو تظرفًا أو تماجنًا أو تصنعًا، وكان منهم أناسٌ لا يُشَك في تقواهم وصلاحهم، مثل العالم الفقيه الشهاب المرعشي[5] الذي قال[6]:

وسبوح ماءٍ لا يداري جسمهُ
كظهور شمسٍ من ورا الأفلاكِ
أضحى يواري بالتمرغِ نورهُ
متشبهًا بتمثُلِ الأفلاكِ

ويؤكد هذا ما صرح به ابن الوردي مرات كثيرة، مثل قوله[7]:

واللهِ ما المرد مرادي وإن
نظمتُ فيهمْ كعقود الجمانْ

(1) المصدر السابق 453.
(2) المصدر نفسه 450.
(3) علاء الدين البيرىّ الحلبىّ، شاعر كاتب، خدم جماعة من الملوك واتصل بخدمة الأتابك يلبغا الناصري، قُتل سنة 794هـ. (الدر المنتخب 1649/4).
(4) إعلام النبلاء 113/5.
(5) أحمد بن أبي بكر بن صالح المرعشي ثم الحلبي الحنفي، ولد سنة 786هـ بمرعش، ثم انتقل إلى حلب ودرس على علمائها، فأذنوا له بالإفتاء والإلقاء، وصار عالم حلب وفقيهها ومفتيها، فانتفع الناس به وقدم القاهرة غير مرة، ثم توفي فيها سنة 872هـ (الضوء اللامع254/1).
(6) در الحبب 177/1.
(7) ديوان ابن الوردي415.

بـــل كـــلّ مـــن رامَ نـــفـــاق الـــذي

يـــقـــولـــهُ يـــنـــظـــمُ خـــــرجَ الـــزمـــانْ

واختلف شعراء التغزل عفةً ومجونًا، واستمروا في معانيهم التقليدية فتحدثوا عن صلف الحبيبة[1]، وصوروا مشاهد الوداع أيضًا، مثل قول الحسن بن محمد العراقي[2] في وداع حبيبته[3]:

ولمـــا اعـتـنـقـنـا لـــلـــوداع عـشـيـةَ

وفـــي كـــلِّ قـلـبٍ مـن تـفـرَّقـنـا جـمْـرُ

بـكـيـتُ فـأبـكـيـتُ المـطـيَّ تـوجـعًـا

ورقَّ لـنـا مـن حـادث الـسـفَـرِ الـسـفْـرُ

جـــرى درُّ دمـــعٍ مـــن جـفـونـهـمْ

وسـالـت دمـــوعُ كـالـعـقـيـق لـنـا حـمـرُ

فـراحـوا وفـي أعـنـاقـهـمْ مـن دمـوعـنـا

عـقـيـقٌ وفـــي أعـنـاقـنـا مـنـهـمُ درُّ

وإذا قارنا بين الصفات التي أسبغها الشعراء على الحبيب من الجنسين نجدها لا تختلف إلا قليلًا، ولعل أبرز صفة تميز بها التغزل بالمذكر على شقيقه التغزل بالمؤنث، هي وصف العذار الذي أكثر الشعراء فيه كثرة عجيبة، كما اختلفت مواقفهم منه اختلافًا كبيرًا، فحينًا رأوه يشوه جمال الغلام، وليس بعده إلا الفراق[4]، وأحيانًا رأوه جميلًا يزيد صاحبه حسنًا[5].

(1) الدر المنتخب 438/1.

(2) عز الدين الشاعر، ذو نظم جيد، مدح به أكابر حلب فأجازوه، وتكسب بالشهادة مع خمول وهيئة رثة، له مؤلف سماه (الدر النفيس من أجناس التجنيس) وعدة قصائد نبويات على حروف المعجم، ومات في حلب سنة 803هـ. (الدر المنتخب887/2).

(3) المصدر نفسه.

(4) ديوان ابن الوردي 184.

(5) نفح الطيب 356/7.

كما ذكر الشعراء أحيانًا أشخاصًا نغّصوا عليهم حبهم مثل العاذل والواشي والرقيب، كما تحدثوا أيضًا عن عدوين لم يستطيعوا دفعهما، وهما الشيب والإعسار، مثل ابن الوردي في قوله[1]:

إن كــنَّ خــلاتِ الشبـيـبـة والـغـنـى

صـرن الـعـدى فـي الـشـيـب والإعـسـارِ

وفضلًا عما تقدم ثمة صلةٌ قويةٌ بين شعر التغزل وبين الخمر، إذ وجد الشعراء فيها مجالًا رحبًا، فجمعوا بينهما جمعًا عجيبًا، يذكّر بنظرية الحلول الصوفية، مثل ابن الوكيل محمد بن عمر في قوله[2]:

تـريـكَ وجـنـتُـهـا مـا فـي زجـاجـتـهـا

لـكـنْ مـذاقـتُـهُ لـلـريـقِ تـنـتـسـبُ

تحكي الثـنـايـا الـذي أبَـدتـهُ مـن حَـبَـبٍ

لـقـد حـكـيـتِ ولـكـنْ فـاتـكِ الـشـنـبُ

وكذلك كان من الطبيعي أن يرتبط شعر التغزل أيضًا بالغناء، مما أكسب ألفاظ التغزل رقة ورشاقة، وأكسب تراكيبه تناسقًا جميلًا، لينساب في آذان السامعين رقيقًا يثير في قلوبهم الأشجان، مثل عبدالرحمن بن الخضر[3] الذي قال[4]:

حـمـامَ الأراكِ أراكَ الـهـوى

شـجـونًـا غـدوتَ لـهـا مـستـكـيـنـا

فـلـولا الـنـوى مـا ألـفـتَ الـنـواحَ

ولـولا الـشـجـا مـا ألـفـتَ الـشـجـونـا

---

(1) ديوان ابن الوردي 285.

(2) فوات الوفيات 16/4.

(3) زين الدين السنجاري ثم الحلبي كاتب الانشاء بحلب، كان من الفضلاء له النظم والنثر مع دماثة الخلق ومحبة العلماء وأهل الحديث، مات بحلب سنة 744هـ (الدرر الكامنة 117/3).

(4) المصدر نفسه 118/3.

ومن الجدير بالذكر أن كثيرًا من الشعراء اتخذوا من مقطعات الغزل – لاستحباب النفوس له – وعاءً لنكتهم البلاغية ومعانيهم المبتكرة، فتسابقوا فيها مجتهدين ليخترعوا معنى جديدًا، حتى صار الشاعر يُمدح بتلك الصفة[1]، ولقد صرح ابن الوردي بلفظ الابتكار علانية، فقال[2]:

إن قال: صف لي عذاري وصفَ مبتكرٍ

ووجنتي قلتُ خذْ يا صنعةَ الباري

هذا عذارك نمّام ومسكنه

نارٌ بخديكَ والنَّمامُ في النارِ

وأكد فكرة التحدي ابن حجة الحموي[3]، ثم خطت خطوة أخرى، فصار الشاعر يتحدى نفسه ويسابقها، فإذا وصل إلى جديد أعجب به، لم يكتفِ به، وإنما كان يكرره مرات عدة، وفي كل مرة يحاول أن يأتي بما هو أكثر جدة، مثل تكرار ابن الوردي لتغزله بأعور مرات عدة، منها قوله[4]:

أعورُ كالبدرِ لهُ مقلةٌ

واحدةٌ قامتْ مقام اثنينِ

قد سرقَ الرقدةَ من ناظري

وقالَ ما جئتك إلا بعين

كما وجد ابن الوردي أيضًا أن الابتكار يمكن أن يكون في التغزل بأصحاب الصفات الذميمة، خلافًا للعادة، فأعجب به وأكثر منه، فتغزل بطرشاء[5]، وبمصاب

(1) الضوء اللامع 130/4.
(2) ديوان ابن الوردي 199.
(3) خزانة الأدب وغاية الأرب 103/2.
(4) ديوان ابن الوردي 381.
(5) المصدر نفسه 182.

بالجدري[1]، وبأعور[2] وبغير ذلك؛ وأكد ابن الوردي نفسه ما ذهبنا إليه من رغبته في الابتكار في مقدمته لمجموعه الشعري، المسمى (الكلام على مائة غلام)، والتي قال فيها: «إني التقطت من بنات فكري النبذة التي أكثر معانيها مبتكر، وغالب اقتباسها وتضمينها لم تتقدمني به الفكر»[3].

ومن هذا التجديد أيضًا عرض المعاني القديمة في معارض جديدة، فابن الوردي حاول أن يصف طول شعر حبيبته وصفًا مختلفًا عما رأيناه عند السابقين، فقال[4]:

كيفَ أنسى لشعر حِبّيَ يومًا
وهْوَ كانَ الشفيعَ فيَّ لديهِ
شَعَرَ الشعرُ أنهُ رام قتلي
فرمى روحهُ على قدميهِ

صحيح أنه هنا وصف شعر حبيبته بالطول، وهي صفة تقليدية قديمة، ولكنه لم يصفه وصفًا مباشرًا، وإنما سبك ذلك في حكاية مخترعة جميلة، عدَّها ابن حجة نكتة جميلة، تزاحم عليها الشعراء[5].

ورأى الشعراء آنذاك التجديد في جمال التعليل[6] والجمع بين التغزل والمدح في كل بيت من أبيات القصيدة، بحيث يكون التغزل في كل صدر من صدورها، والمديح في كل واحد من أعجازها، ولا يخفى أثر الصنعة في ذلك إلا أنه الابتكار والإتيان بالجديد كما كان يراه ذاك العصر، قال ابن الوردي من قصيدة[7]:

---

(1) المصدر السابق 427.
(2) المصدر نفسه 432.
(3) المصدر نفسه 415.
(4) المصدر نفسه 177.
(5) خزانة الأدب وغاية الأرب 162/2.
(6) الضوء اللامع 131/4.
(7) ديوان ابن الوردي 192.

لـــكِ وجـــهٌ أغـــرُّ بـــاهٍ فـريـدٌ
مـثـلُ دهـــرِ الـــوزيـــرِ بـــين الـدهـورِ
وإذا ضـــاقَ مـــن تجـنِّـيـك صـدري
فـمـدحـي لـــهُ شـفـــاءُ الـــصـــدورِ
كـــلُّ شـــيءٍ سـيـنـقـضـي غـيـرَ حـبـي
لـــكِ والمـــــدحِ لـــلـــوزيـــرِ الـكـبـيـرِ

رابعًا - البديعيات:

فن جديد من ابتكار هذا العصر، تطور من النبويات وبردة البوصيري فضلًا عن ارتباطه بالنظم العلمي، وهي قصائد ميمية من البحر البسيط في مدح الرسول ﷺ ولكن هذا المديح ليس هو الغرض الرئيس فيها، وإنما يجب أن يومئ كل بيت من أبيات كل قصيدة من هذه القصائد إلى نوع بديعي، وهو إيماء يحتاج إلى شرح[1]، مما أوجب وجود شروح وافية لها.

واختلف الباحثون في مخترعها، فزكي مبارك يرى أن مخترعها ابن جابر الأندلسي محمد بن أحمد نزيل حلب الذي افتتن بقصيدة البردة، وشغل نفسه بمعارضتها، ولكن أية معارضة، لقد ابتكر فنًا جديدًا، هو البديعيات، ومطلع بديعيته[2]:

بـطـيـبـةَ انـــزل ويمـــمْ سـيّـدَ الأمم
وانـشـرْ لـهُ المـدحَ وَانـثـر أطـيـبَ الكلمِ

واسمها «الحلة السِّيَرا[3] في مدح خير الورى»، واشتهرت ببديعية العميان، ورأى معاصروه قيمة هذا الفن الجديد، فتقدم صديقه أبوجعفر الرعيني الغرناطي[4]، وشرحها بكتاب مستقل، سماه (طراز الحلة وشفاء الغلة)[5].

(1) البلاغة تطور وتاريخ273. شوقي ضيف. دار المعارف. مصر 1965.
(2) ديوان نظم العقدين491.
(3) أي السيراء، وهي المخططة أو التي يخالطها حرير.
(4) أحمد بن يوسف، رفيق ابن جابر، قدم معه إلى القاهرة، وأقام في حلب نحو ثلاثين سنة، وكان عارفًا بالنحو شاعرًا كثير التآليف في العربية وغيرها، شرح بديعية رفيقه، وتوفي في حلب سنة 779هـ. (بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة403/1. السيوطي. تح محمد أبوالفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. لبنان).
(5) المدائح النبوية 113.

وثمة علماء آخرون يعتقدون أن الحلي قد سبق ابن جابر في ذلك، مثل شوقي ضيف[1] وحامد داود الجرجاوي[2]، بينما قال ابن معصوم المدني[3]: لا أعلم من السابق منهما في نظم بديعيته، وإن كان الشيخ صفي الدين قد حاز قصبات السبق في مضمار براعة هذا المطلوب[4]؛ ومما يرجح رأي زكي مبارك اعتراف شارحها أبي جعفر لها بالسبق، وأنها أقل جودة من بديعية الحلي، مما يمكن أن يدل أن الحلي قد أفاد منها إفادة اللاحق بالسابق، فانطلق منها وتفوق عليها.

ومهما يكن من أمر السبق، فسوف نغفل الجانب البلاغي لبديعية ابن جابر على أهميته لنصل إلى المعاني، فنراها لا تختلف عن معاني غيرها من قصائد المديح النبوي الذي كان ابن جابر شاعره الأول في الشام في العصر المملوكي.

وثمة في الشام بديعيات أخرى في العصر العثماني لا تكاد معانيها تختلف عن معاني سابقاتها، مثل بديعية عائشة الباعونية، ومطلعها[5]:

فـي حـسـن مـطـلـع أقـمـار بـذي سلـمِ
أصـبـحـتُ فـي زمـرة الـعـشّـاق كالـقـلـمِ
أقـــول والـــدمـــع جـــار جـــارح مُـقَـلـي
والجـــــارُ جـــار بـعـذل فـيـه مـتـهـمِ

ورغم وحدة معاني البديعيات ومعاني المديح النبوي، ووجود الروح والعاطفة الإسلامية الواضح في كليهما، إلا أن ثمة اختلافًا كبيرًا ملحوظًا بينهما، نستطيع

---

(1) البلاغة تطور وتاريخ 273.

(2) مجلة الرسالة العدد رقم 968 يناير 1952.

(3) علي بن أحمد بن محمد، ولد في المدينة ودخل بلاد الهند، وله مؤلفات منها بديعية ونظم حسن، وتوفي بشيراز سنة 1119 هـ. (البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع 428/1 الشوكاني. دار المعرفة. بيروت).

(4) أنوار الربيع في أنواع البديع31/1 ابن معصوم. ت شاكر حمادي شاكر. النجف 1968.

(5) البديعية وشرحها 10 عائشة الباعونية. تح عادل العزاوي، دار كنان 2009. والبديعيات الخمس 22 مطبعة المعارف. مصر 1897م.

أن نوجزه، فنقول: إن الفن والصنعة كانا يتغالبان في المدائح النبوية، بينما غلبته الصنعة والتكلف في البديعيات، مما أخرجها أو كاد من دائرة الشعر.

خامسًا - الزهد والتصوف:

ومن الأغراض اللصيقة بالعصر أيضًا الزهد والتصوف، إذ اتبع كثير من الناس في هذا العصر بالشام – كما في غيرها – التصوف، لما وجدوا فيه من الراحة، مثل ابن الصوا[1] الذي قال[2]:

وعيشِكَ ما الدنيا سوى سترِ عورةٍ

وبيتٍ بها يؤويك أو سدِّ جوعةِ

فلا تُتعبنَّ النفس فيها لأجلها

فتُوقِعها في هلكةٍ بعد هلكةِ

وكان للمتصوفة ذاك العصر – كما في غيره – طقوس وأصول ومظاهر، مثل حلق الرؤوس وتقصير الثياب وترك النعال ولبس الجماجم[3]، واتخاذ خاتم من عقيق ورقص وإنشاد[4]، وتوجيه أباريقهم نحو القبلة، وأن يضع ساقيهم إبهام رجله اليمنى على إبهام رجله اليسرى[5]، قال ابن الوردي[6]:

ساق يسوقُ إلى السياقِ محبةً

ويرى شفاءَ حريقِهِ برحيقِهِ

السكرُ كلَّ السكرِ في كاساتِهِ

والسرُّ كل السر في إبريقِهِ

(1) أحمد بن علي بن إبراهيم، شهاب الدين الباغوزي، حلبي المولد والدار، شافعي المذهب، ويعرف أبوه بالصغيّر، كان أديبًا شاعرًا، توفي في حلب سنة 934هـ. (در الحبب 141/1 – الكواكب السائرة 139/1).

(2) در الحبب 143/1.

(3) ج جُمجُم، وهو مداس المتصوفة، يصنع من القطن أو الصوف. (تكملة المعاجم العربية263/2. دوزي. تر النعيمي والخياط. وزارة الثقافة. بغداد 1979 – 2000).

(4) ديوان ابن الوردي 29.

(5) المصدر نفسه 30.

(6) المصدر نفسه.

كما قد تفشت كثير من الانحرافات والرياء والكذب والكسل في الصوفية، حتى صار الرباط رباطًا عن الخير والخانقاه خانقة للروح، مما دفع ابن الوردي نفسه إلى أن يقول[1]:

صـــــارَ الـــــربـــــاطُ كـــاســـمِـــهِ
والخـــــانـــــقـــــاه خـــانـــقـــةْ
والـــــنـــــاس قـــــد تـــصـــنـــعـــوا
ولـــــيـــــسَ فـــيـــهـــم بـــــارقـــــةْ

ومن ثم دفعه هذا إلى مذهب الخمول، وهو مذهب صوفي بسيط، عرّفه ابن الوردي بقوله[2]:

وما العيش إلا في الخمول مع الغَنى
فشكرًا لمن في فضله أتقلَّبُ
رضيت كسادي واستخرتُ بطالتي
وقلبيَ مسرورٌ وعيشيَ طيّبُ
لقد نلتُ من كنز القناعة بغيتي
وجانبتُ حرصي والحريص معذَّب

وجعله هذا أيضًا يصف الصوفي ليُعرَف، فقال[3]:

إنما الصوفيُّ صافي القلبِ مِن
كلِّ غشٍّ فإذا قالَ فعلْ
ذلَّ لله فعزَّتْ نفسُهُ
كلُّ مَنْ عزَّ بغيرِ الله ذلْ

(1) المصدر السابق 33.
(2) . المصدر نفسه، 335.
(3) المصدر نفسه، 31.

كـسـرَ الـنـفـسَ فـصـحَّـتْ واتـقـى
زخـــرفَ الـدنـيـا وخـيـلا وخَـــوَلْ

وأما العلاقة بين المريد وشيخه في التصوف، فعلاقة قوية لها قواعد أشار إليها ابن الوردي[1]:

هـكـذا كـــنْ مـحـبـةً واحـتـفـالا
واعـــصِ فـيـنـا الـوشـاةَ والـعـذَّالا
عـش عـلـى حـبِّـنـا ومـتْ فـي هـوانـا
هـــكـــذا هـــكـــذا وإلا فـــلا لا

وأما في العصر العثماني فنجد كثيرًا من متصوفيه استعانوا – مثل سابقيهم – أيضًا بألفاظ الخمر للتعبير عن مواجيدهم مثل عبدالغني النابلسي الذي أضاف المعازف إلى الصوت الرخيم في إنشادها ليكتمل الوصول، قال[2]:

قـمْ لـصـافـي الـكـؤوس وانـشـقْ شذاهـا
يـا نـديمـي واسـتـجـل وجـه الـعـروسِ
واســتــمــعْ آلــة الــدفــوف أشــارت
بـبـديـع الـتـرنم المـأنـوسِ
وتـنـصـتْ لـصـوت نـاي رخـيـم
إنمـــا ذاك رقـيـة المـأيـوسِ
واعـشـقِ الجـنْـك والـربـاب سمـاعًـا
وتـعـلـمْ كـيـف انـحـنـاء الـرؤوسِ
إنمـــا الـعـيـش بـالمـعـازف عـيش
فـي نـظـيـر المـــذوق والمـلـمـوسِ

(1) المصدر السايق 33.
(2) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق 272/1 عبدالغني النابلسي مطبعة بولاق 1270.

جـنـــةٌ عُـــجِّـــلـــتْ لـــقـــومٍ كـــرامِ
مـــا بـهـم مـــن خِـــبٍّ ولا مـــن شـمـوسِ

كما تحدث بعض شعرائه أيضًا عن وحدة الوجود والحلول مثل قول عبدالغني النابلسي نفسه[1]:

إنمـــا وحـــــدة الـــوجـــود لـديـنـا
وحـــدة الحـــقِّ فـافـهـمـوا مـا نـقـولُ
وســـواء قـلـنـا الـوجـود أو الحـقْـ
ـــقَ فـلا فـــرق عـنـدنـا يـا جـهـولُ
هـــو حـــق بـعـد الـفـنـا عـــن ســواه
يـتـجـلـى فـتـضـمـحـل الـعـقـولُ
ولـــهـــذا كـــان الـفـنـا هُـــوَ شـرطًـا
عـنـدنـا لـلـمـزيـد فـيـه حـلـولُ

وقد صاحب شعرَ الزهد والتصوف في قصائد واحدة غيرُهما من الأغراض أحيانًا، مثل الشكوى والنصح والحكمة وغيرها، وهذا طبيعي للارتباط الوثيق بين هذه الأغراض.

سادسًا - الخمريات:

كان ثمة تياران قويان يتجاذبان شعر الخمر في هذا العصر، أولهما: يقويه، ويبدو في: تراخي الدولة في بعض الأحيان، ووجود أهل الذمة، وشعراء الغزل الذين تغزلوا بسقاتها من الجنسين، كما أسهم المتصوفة في ازدهار شعرها أيضًا، لأنهم اتخذوها وما يتصل بها رموزًا عبروا بها عن مواجيدهم كما سبق ذكره، وكذلك أيضًا كان لتقليد شعراء الخمر في العصور السابقة دورٌ في ذلك؛ وأما

(1) المصدر السابق1/44.

التيار الآخر فكان يناقضه، وبدا في محاربة بعض السلاطين للخمر، وقوة الاتجاه الديني في الحياة والمجتمع والأدب، وكان هذا الاتجاه الأقوى، مما أدى إلى تدني الخط البياني للشعر الخمري من حيث القوة والعدد إذا قارناه بمثيله في القرون السابقة، وأدى بالتالي إلى طغيان الروح التقليدية عليه، وبدت في مظاهر عدة، منها وصف الخمر بالقدم، فقد جعلها ابن حبيب[1] سجينة دهور رغم براءتها من أي ذنب، فقال[2]:

مظلومةٌ سجنَت من بعدِ ما عُصِرتْ

مـعْ أنـها مـا جَـنـت ذنـبًـا ولا اقـترفـتْ

وفضلًا عن ذلك هناك صفات تقليدية كثيرة أخرى، مثل وصفها ببعض صفات النساء، وتفنن الشعراء في ذلك، مثل إبراهيم الأنطاكي[3] الذي وصفها بالعذرية في قوله[4]:

جلوتُ عروسَ الراحِ في وسطِ راحتي

فعاينْتُها بكرًا خلَوْتُ بها وحدي

وأما مجالس الخمر فقد سار الشعراء فيها على سنن من قبلهم في وصفها ووصف ما تحتويه من سقاة وندماء وغناء وغير ذلك، بيد أنهم عُنوا بالساقي كثيرًا، وكانوا يفضلونه على الساقية الأنثى، واشترطوا فيه أن يسكر الشاربين بجماله وتخنثه ولطافته وذكائه مثلما يسكرهم بخمرته، مثل جابر بن إبراهيم[5] في قوله[6]:

(1) بدر الدين الحسن بن عمر الدمشقي الحلبي، كان أبوه ، ويعرف بابن حبيب أيضًا، محتسبًا بحلب، وفيها نشأ بدر الدين محبًا للآداب، ثم علّم وأجاز وألف كتبًا عدة منها (درة الأسلاك في دولة الأتراك) وغيره، له ديوان شعر، توفي سنة779هـ. (الدر المنتخب 869/2).

(2) المصدر نفسه 877/2).

(3) عرف أيضًا بأسطى إبراهيم الحمامي، كان شاعرًا ذا ذكاء وذوق مع كونه عاميًا، له موشحات وتصانيف أعمال موسيقية مشهورة وديوان حافل سماه (برهان البرهان)، توفي سنة 936هـ (الكواكب السائرة 111/1).

(4) در الحبب 69/1.

(5) التنوخي القضاعي الشافعي، ولي نيابة القضاء في الجبل الأعلى قرب حلب، وكان شاعرًا ماهرًا عارفًا بالعروض والقوافي والنحو واللغة، توفي سنة 942هـ (الكواكب السائرة 130/2).

(6) . در الحبب420/1.

وأدارهـــا الـساقـي علـينـا فـي الـدجـى
كـانـتْ لـــداء الـــقـــومِ نـعـمَ دواءُ
ســـاقٍ لـــهُ وجـــهٌ حـاكـى بـدر الـدجـى
وطُـلـــى الـــغـــزال ومـقـلـــةٌ كـحـلاءُ

وأما ساقية الخمر لدى ابن الوكيل، فجميلة تركية ذات لحاظ فاتنة ووجه جميل وخمرة لذيذة، قال[1]:

عـاطـيـتُـهـا مـن بـنـاتِ الـتـركِ عـاطـيـةً
لـحـاظُـهـا لـلأسـودِ الـغُـلْـبِ قـد غـلـبـوا
هـيـفـاءَ جـاريـةٍ لـلـراحِ سـاقـيـةٍ
مـن فـوقِ سـاقـيـةٍ تجـري وتـنـسـربُ
تـريـك وجـنـتُـهـا مـا فـي زجـاجـتـهـا
لـكـن مـذاقَـتُـهُ لـلـريـق تـنـتـسـبُ

كما وصف الشعراء أيضًا أدوات الخمر[2] ونَداماها[3]، وأوقاتها[4] ولذة بذل الأموال في سبيلها[5]، كما رآها الكيواني دواء للهموم وصروف الدهر، فقال[6]:

مـــا لـــلـــهـــمـــوم ولـــلألـــمْ
إلا المـــدامـــة والـــنـــغـــمْ
فـــاشـــرب ودعْ شـكـوى صـرو
ف الـــدهـــر أنـــصـــف أو ظـلـمْ

(1) ـ شذرات الذهب 76/8.
(2) ـ الوافي بالوفيات 189/4.
(3) ـ در الحبب 420/1.
(4) ـ المصدر السابق 68/1.
(5) ـ شذرات الذهب 75/8.
(6) ديوان الكيواني 23.

مـــشـــمـــولـــة قـــــد رقَّـــقـــتْ

أجـــــزاءهـــــا أيـــــدي الـــقـــدمْ

وامـــــــــزجْ مـــدامـــك إنمـــــا الْ

ممـــــزوج شُـــــرْبُ مَـــــنِ احـتـشـمْ

وهكذا كانت معاني شعر الخمر تقليدية بعامة، استمدها شعراء هذا العصر من أبي نواس وأصحابه، كما ظهرت ثقافة النقشواني[1] الفارسية في جمعه بين أبيات عربية وأبيات فارسية في قصيدة واحدة[2] خمرية صوفية[3]:

إذا رمت العلا في صنعة صلها وزاولها

كه مي تكرار كي آسان شود در درس مشكلها[4]

ونظم الشعراء شعرهم الخمري مقطعات قصيرة تعبر عن معنى صغير تارة[5]، كما جمعوه مع أغراض أخرى مثل التغزل تارة ثانية[6]، وجعلوه مطلعًا لمِدَحهم تارة أخرى[7]، ومن البديهي أن يشارك الموشح لغناه الموسيقي في الخمريات[8]، وقد اشتهرت هذه الأشعار جميعًا بجمال اللفظ وسلاسة الأسلوب ورشاقة الإيقاع وعذوبة الجرس عامة، مما جعلها ذات غنى موسيقي جميل، يطرب الأذن سماعها بأصوات المغنين في مجالس الخمر والشراب، أو بأصوات المنشدين في مجالس السماع عند الصوفية على حد سواء، إذ إن كثيرًا من القصائد والمقطعات كانت

(1) أبوالهدى بن محمود، كان عالمًا عاملًا محققًا منقطعًا عن الناس، ينظم الشعر بالعربية والفارسية، دخل حلب، وسكن فيها ثم مات بعين تاب سنة 930هـ (الكواكب السائرة 97/2).

(2) يسمى هذا النوع من الشعر: الملمّع. (تاريخ الأدب العربي. عصر الدول والإمارات. الجزيرة العربية. العراق. إيران566. شوقي ضيف. دار المعارف. مصر 1980.

(3) در الحبب 540/2.

(4) ترجمته إلى العربية: إذ بالتكرار تصبح دراسة المشكلات سهلة.

(5) ـ در الحبب 69/1.

(6) ـ شذرات الذهب 76/8.

(7) ـ در الحبب 420/1.

(8) ـ فوات الوفيات 20/4.

تنشد في الأذكـار، وتُغنّى في الوقت نفسه في مجالس الخمر، وكل فريق من الفريقين، يفهمها على طريقته الخاصة به.

سابعًا – الهجاء والنقد الاجتماعي

كان الهجاء في ذلك العصر على نوعين: شخصي واجتماعي، فأما الشخصي فقد سار على سنن الهجاء التقليدية، فقام على سلب المهجو بعض الصفات المعنوية الفاضلة، وإلصاق الصفات السيئة به، مثل قول ابن المهاجر محمد بن أحمد في من عاب شعره[1]:

قـــولـــوا لمـــن عـــاب شـعـري
بـــالجـــهـــل مـــنـــه إلـــى كـــمْ[2]
عـــلـــيَّ نـــحـــتُ الـــقـــوافـــي
ومـــا عـــلـــيَّ إذا لـــم[3]

كما ارتبط الهجاء أيضًا باللهو والسخرية، فبالغ أصحابه في تصوير العيوب الجسمية عند المهجو، مثل وصف ابن السيوفي[4] لقبح صوت مؤذن في قوله[5]:

إذا مـا صـاح قـاسـمُ فـي المـنـارِ
بـصـوت مـنـكـرٍ شـبْـه الحـمـارِ
فـكـمْ سـبَّـابـةٍ فـي كـل أذْنٍ
وكـــمْ سـبَّـابـةٍ فـي كـلِّ دارِ

---

(1) الدرر الكامنة 418/3.
(2) على سبيل الاكتفاء أي إلى كم تعيب.
(3) على سبيل الاكتفاء أيضًا قال البحتري:
علي نحت القوافي من مقاطعها وما علي إذا لم تفهم البقر
(ديوانه 955/2. تح حسن كامل الصيرفي. دار المعارف. مصر، ط 3).
(4) حسن بن علي بن يوسف الحصكفي الحلبي الشافعي، توفي سنة 935هـ (الكواكب السائرة 180/1)
(5) الكواكب السائرة 182/1.

كما ارتبط الهجاء أيضًا بالدعابة والتسلية رغم قسوته، واستغل شعراؤه من أسماء مهجويهم أو ألقابهم أو كناهم أو غير ذلك، مثل قول ابن السراج[1] في رجلين، اسمهما (خنفس) و(ابن معزاية)، فجعل الأول خنفساء، والثاني تيسًا[2]:

اللـهُ قـصَّـرَ مـدَّتـي فـتـطـاولـتْ
حـتـى رأيـتُ مـن الـزمـانِ عـجـيـبا
الخـنـفـسـاء لـدى الـقـضـاةِ مـوقّـعًـا
والـتـيـسُ أضـحـى عـامـلًا وخـطـيـبا

وإلى جانب المقطعات الكثيرة في الهجاء أتحف ابن الوردي شعر الهجاء هذا العصر بقصيدة طويلة رائعة في الهجاء الساخر، تحدث فيها عن عبداسمه (بهادر)، كان أسيرًا فرقَّ له واشتراه، فإذا به خبيث رغم أنه ذكي عالم، فقال[3]:

بـهـادرُ عـبـدي لا بـهـاءٌ ولا درُّ
فـمـا أنـا حـرٌّ يـومَ قـولـي لـه حـرُّ

ومنها هذا الحوار الطريف المضحك:

إذا قـلـتُ قـمْ بـرّدْ لـنـا المـاءَ قـالَ لـي:
أتـرغُـب فـي فـانـي الـنـعـيـمِ وتـغـتـرُّ
وإن قلت طيّبْ مطعمي قـالَ قد مضَتْ
أمـاثـلُ مـا لـلأكـلِ عـنـدهـمُ قـدْرُ
وإن قـلـت: قـدمْ شـربـة المـاء هـزَّهـا
بـغـيـظٍ رجـاءَ أن يـكـدِّرهـا الـعـكـرُ
وإن قـلـت: بـاشـرْ بـعـض مـا قـد أهـمـنـي
يـقـول: إذا بـاشـرتَ أنـتَ لـكَ الأجـرُ

---

(1) شهاب الدين أحمد بن أبي بكر بن سراج الدين البابي الشافعي، كان شاعرًا ظريفًا ومحاضرًا طريفًا. توفي سنة 818هـ (در الحبب 170/1).
(2) در الحبب 307/2.
(3) ديوان ابن الوردي391 – 394.

ومما يزيد الأمر إضحاكًا أن ابن الوردي لم يعد يعرف كيف يتخلص منه، فكلما باعه رده شاريه، ثم فكر في عتقه إلا أنه خاف من نتيجة ذلك، فلم يعد أمامه سوى أن ينتظر موته، قال:

إذا بعتهُ ردوهُ بالعيب سرعةَ
عليَّ وللمبتاع في ردّهِ العذرُ
ولو كان في إعتاقِهِ ليَ راحةٌ
فعلتُ ولكنْ خيفتي يعظُمُ الشرُّ

وربما كان لشخصية هذا العبد (بهادر) أصل واقعي، اتخذه الشاعر قناعًا لينتقم به من رجل لم يشأ أن يسميه، فإذا كان الأمر كذلك نستطيع أن نسمي هذه القصيدة، ومثيلاتها كثيرة في أدبنا العربي، بما أُطلق عليه في العصر الحديث اسم (قصيدة القناع)، وبالتالي نستطيع أن نعدَّ القصيدة الآنفة الذكر نوعًا من النقد الاجتماعي، وهو نوع إيجابي من الهجاء تجاوز حدود الفردية الضيقة، ليتناول مثالب في المجتمع، ويسلط عليها الأضواء بغية إصلاحها؛ ولعل من الطبيعي أن يتوجه الشعراء بنقدهم هذا أولًا إلى السلطان[1] وإلى الولاة مثل قول إبراهيم الأنطاكي في هجاء أحد الولاة على طريقة الاكتفاء[2]:

أميرنا ذو معانٍ
محركاتُ السواكنْ
حوى حلاوة لفظ
حلوُ اللسان ولكنْ

كما سلط الشعراء أيضًا سهام نقدهم نحو مظاهر السوء الأخرى في المجتمع، مثل الرشوة[3] ونظام السخرة والسرقات التي كثرت حتى وصلت إلى أوقاف

(1) تتمة المختصر في أخبار البشر 331/2. ابن الوردي عمر بن المظفر. دار الكتب العلمية. لبنان. 1996.
(2) در الحبب68/1.
(3) ديوان ابن الوردي 474.

المسلمين، مما دفع محمد بن أبي بكر المارديني[1] إلى أن يقول[2]:

فـمـنْ لأرضٍ بـهـا الجـهـالُ قـد رأسـوا

واسـتـوعـبـوا الـوقـف مـسـروقًـا ومنتَهبا

ومن الطبيعي أن يتسرب السوء إلى الشعب، فسرت فيهم بعض المخازي والمساوئ، مثل الجهل والبعد عن الحق، وقد أدى هذا كله إلى تشاؤم وقنوط صاغه ابنُ الوردي بأسلوب متشائم، فقال[3]:

أهـل الـفـضـائـل والآداب قـد كـسـدوا

والجـاهـلـونَ فـقـدْ قـامَـتْ لـه سـوقُ

كما كان للبلدان أيضًا نصيبها من هذا الهجاء لسبب أو لآخر، ومن هذه البلاد مدينة (البيرة)، التي هجاها ابن الوردي مستغلًا اسمها بقوله[4]:

إنمـــا الـــبـــيـــرةُ بـــيـــرٌ

رحـلـتـي عـنـهـا سـعـادةْ

قـيـلَ والـبـيـرةْ بـيـرٌ

قـلـتُ: بـيـرٌ وزيـادةْ

ولابد من أن نشير بإعجاب إلى ابن الوردي الذي كان شاعرَ النقد الاجتماعي الأول رغم وجود غيره من الشعراء الذين شاركوا في هذا الفن، وذلك لأنه استطاع أن يصور بدقة كثيرًا مما كان في عصره وبيئته من سلبيات، كان من نتاجه هذه الأشعار الكثيرة التي قالها معبرًا بها عما يشعر، ومحاولًا بها أن يرفع صوت النقد والإصلاح، لعله يجد مجيبًا.

---

(1) البدر الحلبي الحنفي، ويقال: ابن أبي بكر بن سلامة، نشأ في ماردين، وكان أبوه عالمًا فتتلمذ عليه، ثم ارتحل إلى حلب وقطنها فانتفع به الفضلاء، وكان إمامًا علامة أديبًا شاعرًا، توفي سنة837هـ (الضوء اللامع 195/7).

(2) كنوز الذهب في تاريخ حلب502/1. سبط ابن العجمي. تح شعث والبكور. دار القلم. حلب1417هـ.

(3) ديوان ابن الوردي 248.

(4) المصدر نفسه 289.

وأما معاني شعر الهجاء فكانت تقليدية عفيفة بعيدة عن الفحش والإقذاع بعامة، وبدت عليها آثار الصنعة في كثير من الأحيان، كما كانت ذات طابع فردي، ولعل هذا من تأثير البعد عن أجواء القبيلة والبداوة، بيد أنها شملت الفرد واستغرقت صفاته استغراقًا شبه تام من جميع نواحيه المادية والمعنوية، وقام كثير منها على الإضحاك والسخرية من المهجو بعامة، وأما لغته فقد اتسمت بالسهولة والواقعية حتى يسهل فهمها وحفظها، ويضمن شعراؤها بذلك سيرورتها وانتشارها على الألسنة، وبخاصة تلك التي كانت تبغي الإضحاك والسخرية، ومع ذلك فقد ظلت بعيدة عن السوقية والابتذال إلى حد كبير.

ثامنًا - الفخر:

ضعفت الروح القبلية في شعر هذا العصر، فلم نجد لها أثرًا في أشعار المديح التي وصلت إلينا رغم وجود قبائل بدوية آنذاك، كان لها أثرها في الحياة السياسية، ولعل سبب هذا يعود إلى ضياع أشعارها، لأنها لم تجمعها في دواوين كما فعل أهل الحضر، أو استهانة النقاد بها لبعد أصحابها عنهم وعن مُثلهم الأدبية، وأما ما وصل إلينا من فخر الأشراف بنسبهم فليس فيه الروح القبلية كما كانت من قبل، لأنه كان فخرًا بأصلهم النبوي فحسب، وأما قبيلة قريش وبنو هاشم فما كان يهمهم منهما فقط ارتباطهما بالنبي ﷺ، الأمر الذي جعل هذه الرابطة أقرب إلى الرابطة الدينية منها إلى الرابطة القبلية، ويدل على ذلك فخر أحمد بن أحمد الحسيني الذي رد على سائل سأله عن محتده وأرومته، فطفق يفخر بالبيت وزمزم وحجر إبراهيم - عليه السلام - والحجر الأسود، ثم بأولئك الأجداد الماجدين التائبين العابدين الحامدين السائحين الراكعين القائمين الآمرين بالمعروف والناهين عن المنكر فقال[1]:

(1) الدر المنتخب 210/1.

يـا سـائـلـي عـن مـحـتـدي وأرومـتـي
الـبـيـت مـحـتـدُنـا الـقـديمُ وزمـزمُ
والحِـجْـرُ والحـجَـرُ الـذي أبـدًا يُـرى
هـذا يـشـيـرُ لَـهُ وهـذا يـلـثُـمُ
ولـنـا بـأبـطـح مـكـةٍ وشـعـابـهـا
أعـلامُ مـجـدٍ أيـنَ مـنـهـا الأنجـمُ
الـتـائـبـونَ الـعـابـدون الحـامـدو
نَ الـصـائـمـون الـراكـعـونَ الـقـوّمُ

إن الشاعر لم يذكر اسمًا واحدًا لجد من أجداده أو اسم قبيلته، وإنما اكتفى في فخره بذكر بعض شعائر الإسلام، وبذكر صفات أجداده الدينية فقط، والتي تجسد الإسلام شكلًا ومضمونًا.

ولكن فخر ابن النقيب الحسيني ببني هاشم كان أوضح من سابقه إذ ذكر بني هاشم، فقال[1]:

سـقـى الـودْقُ مـن أبـنـاء هـاشـمَ نـبـعـةً
نمـتـنـا إلـى الـعـلـيـاء مـنـهـا مـغـارسُ
وحـسـب الـفـتـى مـن دهـره طِـيـبُ محـتـدٍ
وإحـرازُ آدابٍ وخـلٌّ مـجـانـسُ
ومـا نـحـن إلا مـن صـنـاديـد هـاشـمٍ
لـنـا شَـمَـمٌ تـزدان مـنـه المـعـاطـسُ

وكذلك ابتعد فخر غير الأشراف أيضًا عن الروح القبلية، ليحل محله الفخر بالآباء وبالذات، مثل الأمير منجك باشا، وهو الأعجمي، قال[2]:

(1) ديوان ابن النقيب 170.
(2) ديوان منجك باشا 70.

مِـــنْ مـشـبـهـي بـــين الـصـنـا
ديـــد الـــفـحـــول مـــن الـــرجـــالِ
مـــنـــشـــاي تحـــت ســـــرادق
ضَـــرَبَـــتْ عـلـى هـــام الـعـوالـي
مـــهـــدي يـــحـــركـــه الـــعـــلا
مـــن قـــبـــل ربـــات الحـــجـــالِ
جـــدي الـــــذي مـــلـــك الـبـلا
د بـــرأيـــه لا بـــالجـــدالِ
الـــبـــاذلِ الـــنَّـــعَـــمَ الـتـي
مـــن دونـــهـــا بِـــــدَرُ الـــنـــوالِ

وقد أتى هذا من اضمحلال الروح القبلية بين الشعراء، لتحل محلها روابط جديدة بين الناس، مثل: رابطة الدين والعلم والوظيفة وغير ذلك، وقد مثل الشعر هذه الروابط جميعًا، وكان للعلم والأدب ورجالهما ومناصبهما الحظ الأوفر من الاحترام والتقدير من المجتمع آنذاك، ولعلهما كانا – مع التصوف – من أهم الطرق أمام غير المماليك للوصول إلى الجاه والشهرة بعامة، مما جعل كثيرًا من الناس يتسابقون في هذا المضمار، ويجدون فيه صفة بديلة، يعتمدون عليها في فخرهم آنذاك، مثل ابن الشحنة عبدالبر بن محمد الذي افتخر بفضله وعلومه وفكره ونبوغه في التدريس وحل معضلاته، قال[1]:

عـــلـــوتُ بـــســـؤددٍ وعـــلـــوم شـــرعٍ
لـــهـــا فـــي ســـائـــر الـــدنـــيـــا انـــتـــشـــارُ
وفـــكـــرٌ صـــائـــبٌ فـــي كـــل فـــنٍ
إلـــى تحـــقـــيـــقـــه أبـــــدًا يُـــصـــارُ

(1) در الحبب 747/1.

سـمـوت لمـنـصـب الإفـتـاء طـفـلا
وكـان لـهُ إلـى قـربـي ابـتـدارُ
وكـم قـرَّرتُ فـي الـكـشَّـاف درسًـا
عـظـيـمًـا قـبـل مـا دار الـعـذارُ

كما افتخر أيضًا محمد بن عبدالله الأسلمي[1] بشعره وسيرورته، فقال[2]:

إنـي جـمـعـتُ بـديـعَ شـعـرٍ لـم يـزلْ
بـين الـورى خـبـرًا مـن الأخـبـارِ

كما أن الصناعات والفنون آنذاك أفادت من شعر الفخر أيضًا، مثل الصناعات الحربية التي صار العاملون فيها يزخرفون منتجاتها من سيوف ورماح وخناجر وغير ذلك بأبيات مناسبة من الشعر، تجمع بين جمال المعنى وأناقة الخط على حد سواء، ومنها بيتان منقوشان على سيف، لابن الوردي[3]:

مَـنْ كـان ذا ظُـفْـرٍ فـلا
يـأمـنْ فـإنـي غـيـر نـابِ
أصـبـحـتُ مـرهـوب الـسـطـا
فـالأُسْـدُ تـرهـبُ مـن ذبـابـي

ومثل الصناعات المدنية أيضًا، كصناعة البناء والصناعات الخشبية والزجاجية وغيرها، ومنها أبيات قالها جمال الدين التاذفي الحلبي[4] على لسان رفرف زخرفت عليه[5]:

(1) بدر الدين المصري، قدم حلب وأقام في المدرسة السلطانية، ووضع مجموعة (مستوفي الدواوين) برسم الجمال الحنبلي جد صاحب (در الحبب) وأهداه إليه، توفي سنة 900هـ تقريبًا. (در الحبب 93/3).
(2) المصدر نفسه 93/2.
(3) ديوان ابن الوردي 320.
(4) يوسف بن عبدالرحمن الحنبلي قاضي القضاة ولد سنة 825هـ وأخذ العلم عن علماء حلب وبرز فيه وولي القضاء بحلب فضلًا عن كتابة السر ونظر الجيش، ثم عُزل وسجن ظلمًا وأفرج عنه، وتوفي سنة 900هـ. (در الحبب 564/2 وما بعدها).
(5) المصدر نفسه، 578/2.

عـلـوتُ بـإذن الـلـهِ جـلّ جـلالـهُ
مـكـانًـا عـلـيًّـا صـرتُ فـيـه مـشـرَّفـا

وفضلًا عن ذلك نجد بعض معاني الفخر التقليدية مثل الفخر بالجود والعفة، وغير ذلك، وهي معانٍ خافتة باهتة بعامة.

تاسعًا - وصف البيئة:

كان شعر الوصف في الشام هذا العصر كثيرًا متعددَ الموضوعات، ارتبط بعضه بالبيئة والمجتمع والحياة، وسار بعضه على نهج السابقين يحذو حذوهم، وقد عُني النوع الأول بوصف ما حوته بيئتهم من أبنية وأدوات وغير ذلك عناية كبيرة، ووصفوا كثيرًا منها وصفًا دقيقًا جميلًا مثل وصف صلاح الدين الصفدي للجامع الأموي بدمشق[1]:

فـي الجـامـع الأمـوي الحسـن مجـتـمـعٌ
وبـابـه فـيـه لـلأحـداق لـذاتُ
دقـائـق الحُـسـن يـحـويـهـا لـه درج
فـحـبـذا مـنـه بـالـسـاعـات سـاعـاتُ
جـلا الـعـروس[2] عـلـى الـرائـين قطعتها
تـزفـهـا مـن بـدور الـتـم طـاراتُ

ومثل وصف ابن فضل الله العمري[3] لنهر العاصي ونواعيره التي اشتهرت بها مدينة حماة حتى اتخذتها لها شعارًا، قال[4]:

(1) منادمة الأطلال ومسامرة الخيال 394. عبدالقادر بدران. تح زهير الشاويش. المكتب الإسلامي. بيروت 1985.

(2) أي مئذنة العروس الشهيرة بين مآذن الجامع الأموي. كتاب الجامع الأموي58. علي الطنطاوي. مطبعة الحكومة، دمشق 1960.

(3) أحمد بن يحيى، ينتهي نسبه إلى عمر بن الخطاب، مؤرخ جغرافي كاتب شاعر، ولد في دمشق سنة700هـ ونشأ وتعلم فيها، ولي كتابة السر في دمشق، ثم توفي سنة749هـ، له مؤلفات جليلة، منها (مسالك الأبصار في ممالك الأمصار وشعر كثير. (الدرر الكامنة1/393).

(4) أعيان العصر 1 – 424. الصفدي. تح علي أبوزيد ورفاقه. دار الفكر المعاصر. بيروت 1998.

لـقـد نَـزَلْـنـا عـلـى الـعـاصـي بمـنـزلـةٍ
زانـــت مـحـاسـنَ شـطّـيـه حـدائـقُـهـا
تـبـكـي نـواعـيـرهـا الـعَـبـرَى بـأدمـعـهـا
لـكـونـه بـعـد لـقـيـاهـا يـفـارقـهـا

ومن شعر الوصف أيضًا وصف الشعراء بعض الأدوات المستعملة في ذلك العصر وصفًا دقيقًا مفصلًا، ومنها القناديل التي كانوا يتأنقون في صناعتها وزخرفتها، ويكثرون من شموعها، حتى تكون أكثر جمالًا وإضاءة، قال السراج المحار عمر بن مسعود يصف واحدًا منها[1]:

يـا حـسـنَ بـهـجـةِ قـنـديـلٍ خـلـوتُ بـهِ
والـلـيـلُ قـد أُسـبِـلَـتْ مـنـا سـتـائـرُهُ
أضـــاء كـالـكـوكـبِ الـــدريِّ مـتـقـدًا
فـــزانَ بـاطـنُـهُ نـــورًا وظـاهـــرُهُ
تـزيـدُهُ ظـلـمـةُ الـلـيـلِ الـبـهـيـمِ سنًا
كـأنـمـا الـلـيـلُ طـرفٌ وَهْـــوَ بـاصـرهُ

ولم يكتف الشعراء بوصف الأدوات الارستقراطية، بل وصفوا كثيرًا من الأدوات البسيطة الشعبية أيضًا، مثل الشمعة التي وصفها ابن الوردي وصفًا أنيقًا أضفى عليها قبسًا من الحياة، ثم قارن بينها وبين المتنعمين بنورها، الأمر الذي منح الوصف جمالًا وحركة وحيوية، فقال[2]:

ممـشـوقـةٌ مـثـلُ صـدر الـرمـح عـاريـةٌ
قـد تُـوِّجَـتْ بـنـظـيـرِ الـكـوكـبِ الـسـاري
تـبـكـي إذا ضـحـكـت جـلاسُـهـا حـرَقًـا
فـالـقـومُ فـي جـنـةٍ والـشـمـعُ فـي نـارِ

(1) فوات الوفيات 148/3. ابن شاكر الكتبي. تح إحسان عباس. دار صادر. بيروت 1973 و1974.
(2) ديوان ابن الوردي 186.

كما نجد في شعر هذا العصر وصفًا تقليديًا سار فيه الشعراء على سنن السابقين بعامة، تحدثوا فيه عن أشياء كثيرة، لعل أهمها الطبيعة الصامتة والمتحركة، إذ وصفوا وجهَي الطبيعة الصامتة الباسم والعابس على حد سواء، فهذا ابن منصور الأنطاكي[1] قد سعد لانتهاء الشتاء واقتراب فصل الربيع الجميل، فقال[2]:

طـابَ الـزمـانُ وحـلَّـتْ شـمـسُـهُ الحـمَـلا
وخـــفَّ ثـقـلُ الـشـتـا عـمـنْ لـه حـمَـلا

ومن البديهي أن تكون الزهور والورود أكثر مظاهر الطبيعة عناية من الشعراء، إذ نالت إعجابهم وسحرتهم بألوانها وأطيابها وأشكالها، مثل دنيا بنت أبي بكر[3] التي أُعجبت بشقائق النعمان، فقالت[4]:

مُـــــــدَوّرةٌ عـلـى غـصـنٍ دقـيـقٍ
يـحـاكـي لـونُـهـا لـــونَ الـعـقـيـقِ
كـــأنَّ جـمـاجـمَ الـــسـودانِ فـيـهـا
يـحـيِّـرُ حـسـنُـهـا حـــادي الـطـريـقِ

ولا يكمل جمال الروض والأشجار الأخضر إلا بجمال المياه الزرقاء، لذلك جمع ابن العديم[5] بينهما في صورة جميلة رائقة، فقال[6]:

(1) أحمد بن محمد بن علي، كان خطيبًا وموقعًا عند كافل حلب، وتولى القضاء في أنطاكية، وله شعر ونثر واشتغال بالأوفاق، توفي في القاهرة سنة 914هـ. (در الحبب: 207/1).
(2) . المصدر السابق209/1.
(3) أخت العلامة بدر الدين أبوعبدالله محمد بن أبي بكر بن محمد بن عثمان الباجباري، استوطنت حلب مع أخيها، وتعلما وكانا شاعرين، توفي بدر الدين سنة837هـ، ولا تعرف سنة وفاتها (كنوز الذهب في تاريخ حلب 501/1.
(4) . المصدر نفسه.
(5) عمر بن محمد بن عمر العقيلي الحلبي الحنفي، نجم الدين، القاضي، كان على خلق سام، عفيف اللسان، توفي سنة 734هـ (الدرر الكامنة 221/4).
(6) . الدرر الكامنة 222/4.

كـــأنَّ وجـــهَ الـنـهـر إذ حـفّـتْ بـهِ
أشـــجـــارُهُ فـصـافـحـتْـهُ الأغـصـنُ
مـــــرآةُ غـيـدٍ قـد وقـــفْـــنَ حـولـهـا
يـــنـــظـــرْنَ فـيـهـا أيـــهـــنَّ أحـســنُ

وفضلًا عما تقدم كان الشتاء وأمطاره وثلوجه ولياليه الطويلة موضوعًا مميزًا جميلًا في شعر الوصف، هو الشتويات التي دارت بين الأصدقاء، وسيأتي الحديث عنها مع الإخوانيات.

وكذلك وصف الشعراء الطبيعة الحية، وصبّوا جل اهتمامهم على الحيوانات الأليفة، ولعل أكثرها وصفًا الحمام الطائر المحبوب الذي يُطرب الناس كثيرًا لهديله الجميل الذي ابتسمت له ثغور الزهر ورقصت غصونه، مثلما قال ابن الوكيل محمد بن عمر[1]:

تـغـنّـتْ فـي ذرا الأوراق وُرْقٌ
فـفـي الأغـصـان مـن طـربٍ فـنـونُ
وكـم بـسـمـتْ ثـغـورُ الـزهـر عُـجْـبًـا
وبـالأكـمـامِ كـم رقـصـتْ غـصـونُ

وعُنِي شعر الوصف أيضًا بالأمور المعنوية، فوصفها وصفًا جميلًا، مثل وصف ابن الوردي تأثير الشعر الجميل على نفسه التي تهتز لسماعه طربًا وإعجابًا، وعلل ذلك تعليلًا لطيفًا، رد به على من انتقده، فقال[2]:

لا تـكـنْ لائـمـي إذا اهـتـزَ عطفي
مـن سـمـاعـي لـكـل مـعـنـى نـظـيـمِ
كـل مَـنْ كـانَ فـي ريـاض المعـانـي
غـصـنًـا هـزهُ مـرورُ الـنـسـيـمِ

(1) فوات الوفيات 19/4.
(2) ديوان ابن الوردي 190.

وبعد، فقد كان شعر الوصف كثيرًا إذا ما قيس بغيره من أغراض الشعر، وصوَّر كثيرًا من مظاهر الطبيعة الصامتة أو المتحركة، والباسمة أو العابسة، كما وصف فضلًا عن ذلك بعض ما وجده حوله من أشياء مادية أو أمور معنوية، وجاء أكثره مقطعات رشيقة قصيرة، واشترك مع أغراض أخرى في قصائد واحدة مثل الخمر أو المدح كثيرًا، وأما معانيه فقد تتبع فيها الشعراء خطوات أسلافهم بعامة، فأتت تقليدية، ولكن هذا لم يمنع أكثرها من أن يتحلى بقسط وافر من الجمال والرشاقة.

عاشرًا - الإخوانيات

هي رسائل شعرية يشاركها النثر في بعض الأحيان، وكان الشعراء يتراسلون بها في جَدِّ أمورهم وهزلها، وقد كثرت لأسباب عدة، لعل أهمها وجود أسر توارثت الأدب ووجود صداقات بين شعراء العصر بعامة على اختلاف أمصارهم.

وإذ اتفقت الإخوانيات مع المديح في بعض المعاني، فإنها اختلفت عنه في الهدف والعاطفة، وبأنها كانت بين الأقارب مثل قول إبراهيم بن الشهاب محمود[1] الذي كتبه إلى والده، ليعبر عن عاطفة الشوق والحنين إليه، فقال[2]:

هـــلْ زمـــنٌ ولّـــى بـــكُـــمْ عـــائـــدُ
أم هـــل تـــرى يـــرجـــعُ عـــيـــش مضـى
فـــارقـــتـــكـــمْ بـــالـــرغـــم مـــنـــي ولَـــمْ
أخـــتـــرْهُ لـــكـــنـــي أطـــعْـــت الـــقـــضـــا

(1) جمال الدين الحلبي، ولد سنة 676هـ، وتتلمذ على كبار علماء عصره، وحدّث بالقاهرة وحلب، ومهر في الكتابة، وولي كتابة سر حلب، وكان له النظم الرائق، توفي في حلب سنة 760هـ (المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي 172/1).
(2) المصدر السابق 174/1.

كما كانت أيضًا بين الأصدقاء مثل تهنئة شهاب الدين النحلاوي[1] للكمال الشافعي محمد بن يوسف بالعيد، والتي قال فيها[2]:

تـهـنَّ بـعـيـدٍ قـد أتـاك عـلـى يمْـنِ

يـبـشـرُ بـالـغـفـران والـعـتـق والأمـنِ

وعـش سـالمًـا مـن كـل مُـنـيـة حـاسـد

ومـن شـر ذي شـرٍ ومـن ذي ضـغـن

ومن الطبيعي أن يردّ الذي استلم الإخوانية بإخوانية جوابية تشترك مع الأولى بالمضمون والشكل إذا كان شاعرًا، وذاك مثل إخوانية أرسلها منجك باشا إلى ابن النقيب الحسيني[3]:

إن عـبـدالـرحـمـن مـولـى المـعـالـي

وعـديم الـنـظـيـر والأمـثـالِ

قـد حـوى الـفـضـل لـم يـدع مـنـه شـيـئًـا

لـسـواه إلا خـيـال الخـيـالِ

سـيـدٌ وابـن سـيـد وحـسـيـب

مـن حـسـيـب مـقـدَّس الأفـعـالِ

إنّ قـدْرَ الـكـرام ذكـرُ جـمـيـلٌ

لـيـس يـبـلـى وكـل شـيء بـالـي

فأجابه ابن النقيب عليها بقوله[4]:

إن شـعـر الأمـيـر بـدر المـعـالـي

وشـقـيـق الـنـدى وفـرد الـرجـالِ

---

(1) أحمد بن موسى النحلاوي، حلبي المولد شافعي المذهب، ويعرف أيضًا بابن الشيخ موسى الريحاوي، كان أحد عدول حلب وخطب في المدرسة السلطانية، وله شعر، وتوفي في دمشق سنة 940هـ. (در الحبب 145/1).

(2) در الحبب 145/1.

(3) ديوان منجك باشا 107.

(4) ديوان ابن النقيب 249.

نـحـن مـنـهُ فـي روضـةٍ وغـديـرٍ
وشـمـولٍ كـرخـيّـةٍ وشـمـالِ
لـيـس يـنـفـك عـن تـلاحـم نـسـجٍ
مـسـتـبـدٍ بـكـل سـحـرٍ حـلالِ
رقـة مـعْ جـزالـة فـي انـسـجـام
رشـفـتـه الـقـلـوبُ رشـفَ الـزلالِ

وقد تتضمن الإخوانيات أيضًا عتابًا[1] أو اعتذارًا[2] أو رجاء قبول هدية[3] أو نيل إجازة[4] أو استهداء كتاب[5] أو غير ذلك.

وفضلًا عما تقدم فقد تميّزت بعض الإخوانيات التي قيلت في الشتاء بذكر الثلوج والأمطار والبرد وغيرها، ولقد استعان بها الشعراء على تمضية شتاء بلاد الشام البارد، وسموها الشتويات أو الثلجيات، مثل قول ابن الصاحب[6] في رسالة له إلى صلاح الدين الصفدي يصف السحاب والمطر وآثاره في الأراضي والنفوس[7]:

طـبَّـقَ الجـوُّ بـالـسـحـاب صـبـاحًـا
ومُـطـرنـا سـحًّـا مـغـيـثًـا وبـيـلا
نـسـخ الـريُّ كـلَّ قـحـطٍ ويـبـسٍ
بـغـمـامٍ أهـدى لـنـا سـلسـبـيـلا
ارتـشـفـنـا الـرضـابَ مـنـه فـخـلْـنـا
عـن يـقـين مـزاجَـهُ زنجـبـيـلا

(1) نفح الطيب 376/7.
(2) ديوان ابن الوردي 394.
(3) الدرر الكامنة 90/4.
(4) الوافي بالوفيات 111/2.
(5) تتمة المختصر 273/2.
(6) ناصر الدين محمد بن يعقوب الحلبي، تولى كتابة الإنشاء وتوقيع الدست وتدريس المدرسة النورية والشعيبية وقضاء العسكر في حلب ثم كتابة سر دمشق، كان من رجالات الدهر حزمًا وعزمًا وسياسة ووجاهة، مدحه ابن نباتة المصري، توفي سنة 763. (الوافي بالوفيات 155/5).
(7) الوافي بالوفيات 156/5.

والحق أن هذه الشتويات كانت معروفة بين الشعراء قبل هذا العصر بقرون[1] خلافًا لما ورد في كتاب أدب الدول المتتابعة[2] لعمر موسى باشا – رحمه الله – وهو أن ظهورها كان في عصر هذه الدول.

ومما تقدم نجد أن الإخوانيات قد تميزت بمزايا عدة، لعل أهمها التواضع والتعظيم، تواضع المرسل، ثم تعظيمه للمرسل إليه، ولقد وصل كل منها إلى نهايته القصوى؛ وفضلًا عن ذلك احتوت على كثير من آثار الثقافة والصنعة، وهذا بديهي، لأنها كانت بين المثقفين، تعبر عن إمكاناتهم، كما أنها صورت جانبًا ثرًّا من واقع الحياة في ذاك العصر، وبخاصة حياة الطبقة المثقفة، وما فيها من عادات وتقاليد ومظاهر وصداقة وأخوة تصويرًا دقيقًا جميلًا.

أحد عشر- الرثاء:

كان للرثاء بأنواعه الثلاثة[3] وجوده آنذاك في الشام، وقد سار الشعراء على سننه التقليدية، فبكوا أبطالهم، وأولهم السلطان الملك الظاهر بيبرس بدموع غزيرة وقلوب دامية ونفوس حزينة، مثل قول محيي الدين بن عبدالظاهر[4]:

ما مثل هذا الرزء قلب يحمل
كلا ولا صبر جميل يجملُ
الله أكبر إنها لمصيبة
منها الرواسي خيفة تتزلزلُ

(1) ينظر يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر 384/2، 389 وغيرهما.

(2) أدب الدول المتتابعة 575.

(3) هي الندب والتأبين والعزاء، أما الندب فبكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، وأما التأبين فهو أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، وضرب من التعاطف والتعاون الاجتماعي، فالشاعر فيه لا يعبر عن حزنه هو، وإنما يعبر عن حزن الجماعة وما فقدته في هذا العلم المهم، وأما العزاء فهو مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين، إذ نرى الشاعر ينفذ من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة. (الرثاء 6. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1955).

(4) كنز الدرر وجامع الغرر 215/8 الدواداري. تح رويمر وآخرين. مكتبة عيسى البابي الحلبي، مصر 1960 – 1982.

وتحدث الشاعر نفسه أيضًا عن مآثر الفقيد، فقال[1]:

لهفي على الملك الذي كانت به الْـ
ـدنيا تطيب فكلّ قفر منزلُ
الظاهر السلطان من كانت لهُ
مِننٌ على كلّ الورى وتطوُّلُ
لهفي على آرائه تلك التي
مثل السهام إلى المصالح ترسلُ
لهفي على تلك العزائم كيف قد
غَفَلَتْ وكانت قبل ذا لا تغفلُ

ولم يقصر الشاعر الحزن على الناس فقط، بل جعله يتعداهم إلى سيوفه ورماحه التي كان يقاتل بها، فقال[2]:

ما للسيوف قَدِ انْحنت، أترى درت
أنّ المنون لحدّها تستفللُ
ما للرماح تخوّلتها رعدةٌ
لكنها إذ ليس تَقتُلُ تَقتلُ

ولا غرو في ذلك، فإن موته كان سهمًا أصاب قلوب الناس كلهم، كما قال[3]:

سهمٌ أصاب وما رُئي من قبلهِ
سهمٌ له في كلّ قلبٍ مقتلُ

كما أن فقدان الأبناء أيضًا من أعظم الفواجع وأقساها على قلب الوالد المحب، فهذا ابن النحاس محمد بن يعقوب قد مات ابن له، اسمه عمر، فأسف

(1) بدائع الزهور في وقائع الدهور 339/1. ابن إياس محمد بن أحمد. تح محمد مصطفى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر 1984.
(2) كنز الدرر 215/8.
(3) بدائع الزهور 339/1.

عليه أسفًا شديدًا، يبدو، فيما يبدو، في الجمل الدعائية وما حملته من الألم العظيم، قال[1]:

اللـه يـعـلـمُ مـا فـي الـقـلـب مـن أسـفٍ
عـلـى فـراقـكَ يـا سـمـعـي ويـا بـصـري
إذا تـذكـرتُ شـمـلًا كـان مشـتـمـلا
فـإن نـفـسـيَ فـي الـدنـيـا عـلـى خـطـرِ
وإن حـلـلْـتُ مـحـلًا كـنـتَ تـؤنـسُـهُ
نـاديـت لا أوحـش الـرحـمـنُ مـن عـمـرِ

وأما بوران بنت الشحنة[2] فإن تعبيرها، وهي الأنثى، عن مصابها كان متميزًا صدقًا وعاطفة، لأنها فقدت أخويها، وزاد الأمر سوءًا غربة أحدهما، فخاطبت البين بألم وحرقة، وتمنت الموت وأنى لها ذلك! فلم يبق أمامها سوى الحزن والوجد والأسف، قالت[3]:

يـا بـيـنُ بـالـغـتَ فـي الأشـجـانِ والمحـنِ
وجُـلْـتَ فـيـنـا بـجـدٍّ لـيـس بـالـحـسَـنِ
أضـرمـتَ نـارَ فـوادي والحـشـا معًـا
أوليـتـنـي فـي الـورى حـزنًـا عـلـى حـزَنِ
واطْـوَّلَ حـزنـي وواوجـدي ووا أسفي
فـيـمَ الإقـامـةُ بـالـشـهـبـاء لا سكـنـي

كما رثى الشعراء أصدقاءهم مثل ابن جابر الذي رثى أبا جعفر أحمد بن يوسف الغرناطي الأخ والصديق والعالم النحرير فقال[4]:

---

(1) الجواهر المضية في طبقات الحنفية. القرشي. دار مير محمد كتب خانه. كراتشي.
(2) بوران بنت محمد، ولدت في حلب 145/2، وفيها قرأت القرآن الكريم وطالعت الكتب ونسختها ونظمت ونثرت، وكانت صالحة خيرة، توفيت سنة 938هـ (در الحبب 403/1).
(3) در الحبب 404/1.
(4) شعر ابن جابر 22.

أبــا جـعـفـرٍ قـد كـنـت أكــرم صـاحـبٍ
إذا عـدمـتْ أهــلَ الــوفــاء صـحـابُ
لقد كنتَ سمحَ النفس خِلْوًا عن الأذى
حـمـيـدَ الـسُّـرَى لا شــيءَ فـيـك يُـعـابُ
بمـوتـكَ مــاتَ الـعـلـمُ والحـلـمُ والـتـقـى
فـأصـبـحَ ربــعُ الـعـلـمِ وهْــوَ خــرابُ

وأما ابن الوكيل فرثى شبابه الذي ولى، فقال[1]:

بـكـيـت عـلـى فـقْـدِ الـشـبـاب المــودَّعِ
دمًــا بـعـدمـا أفـنـيـت دمـعـي ومـدمـعـي
وبُـدِّلــتُ مـن سُـكْـرِ الـشـيـبـةِ صـحـوةً
مــن الـشـيـبِ قـالـت لـلـمـسـرَّةِ ودّعــي
فـطـلّـقـتُ لــذاتــي ثــلاثًــا ولــم تـكـنْ
لـهـا رجـعـةٌ مـنـي إلــى يــومِ مـرجـعـي

ويلفت النظر في الأبيات تسرب المصطلحات الفقهية إليها، لأن صاحبها فقيه راسخ القدم فضلًا عن موهبته الشعريةً.

ومن الطريف أن الكيواني رثى هرًا له رثاءً يتسم بالجمال والدقة والطول[2]:

واســـمـــعْ رثـــــاءَ هـــريـــرةٍ
كــانــت تُـــرى عــنــدي أســيــرَهْ
خــلــسَ الحِـــمـــامُ حـيـاتَـهـا
وابـــتـــزَّ مـــن قـلـبـي ســـــرورَهْ
كـــانـــت تـــروق الـنـاظـريـــ
ـــن بـحـسـن أخـــلاق وصـــورَهْ

(1) العقد المذهب في طبقات حملة المذهب 393 ابن الملقن. تح الأزهري ومهني. دار الكتب العلمية. بيروت1997.
(2) ديوان الكيواني 180.

نـــــال الـــــــردى مـــنـــهـــا وكـــا

نـــت مـــنـــه قـــد أخـــــذت طـــفـــورَهْ

أعـــــــزز عـــلـــــي بـــــأن تـــصـــا

ب وأن أضـــمِّـــنُـــهـــا الحـــفـــيـــرَهْ

ومع ندب الميت أو بعده يأتي التأبين في كثير من الأحيان، حيث يذكر الراثي مآثر الفقيد وصفاته، وقد اختلفت هذه الصفات باختلاف صفات الميت، لذلك نوّه الشاعر الحسنُ بن علي العباسي[1] بمآثر نقيب الأشراف عليَّ بن محمد[2] وحَمْدِ الناس له، ثم ذكر أيضًا نسبه السامي الشريف الذي يرتقي به إلى النبي محمد ﷺ وألح على ذلك، فقال[3]:

تـعـفّـتْ رســـومُ المـجـدِ بـعـدَ عـليِّـها

وأصـبـحَ صـبـحُ الجـــودِ كـالـلـيـل مظلما

مـــنَ الـغـرِّ آل المصطفى كـم تسربلوا

بـغـيـمِ عـجـاجٍ سـحـبُـهُ تمـطـر الـدمـا

إذا ظـعـنـوا كـانـوا بـــدورَ غـيـاهـبٍ

وإن نـــزلـــوا كـانـــوا لـــوافـدهـم حمى

ولا يمكن للإنســـان أن يستسلم لأحزانه، لذا نجده – إن لم يجد من يعزيه – يعزي نفسه بنفسه بعدما يدرك حقيقة ضعفه أمام جبروت الموت وسطوته، مثل ابن جابر[4]:

(1) عز الدين، الشهير بابن البناء الحلبي، نزيل حلب، كان فاضلًا بارعًا جيد المحاضرة شاعرًا حسن النظم والإنشاء مدح أعيان حلب وغيرها، وتوفي سنة 765هـ. (الدر المنتخب862/2).

(2) عليَّ بن محمد بن أحمد الحسيني الحلبي، ولي نقابة الأشراف في حلب فقام بها خير قيام، وكان فاضلًا جوادًا مدحه الشعراء، توفي سنة 761هـ (المصدر السابق 1691/4).

(3) المصدر نفسه 33/5.

(4) شعر ابن جابر 18.

بكيتُ ولكن لم أجدْ ذاك نافعًا
ولا فيه إلا أن يضيع ثوابُ
نأيتُ بحسنِ الصبرِ وهْوَ أجلُّ ما
إليهِ إذا جلَّ المصابُ يُآبُ
لعمركَ ما الدنيا بدارِ إقامةٍ
فللناس عنها رحلةٌ وذهابُ

كما رثى الشعراء أيضًا مدن بلاد الشام التي دمرها الأعداء، مثل حلب التي رثاها أحد شعرائها بدموعه وأنينه وبكائه وحسراته، فقال[1]:

ويلاهُ ويلاهُ يا شهبًا عليكِ وقدْ
كسوتني ثوبَ حزنٍ غير منسلبِ
وأصبحَ المغلُ حكامًا عليك ولمْ يرعَوا
لجارِك ذي القربى ولا الجنبِ وفرّقوا
أهلك السادات فانتشروا في كلِّ قطرِ
من الأقطار بالهربِ وخرّبوا
من بيوتِ الله معظَمها ومزّقوا
ما بها من أشرفِ الكتب

إنها لوحة سوداء كئيبة مفجعة حزينة، لم يجد الشاعر - مع الأسف - تجاهها سوى البكاء، ثم دعوة صغيرة على العدو والاستسلام التام للقضاء والقدر.

وهكذا قام الرثاء على أسس واضحة بسيطة مستمدة من الإسلام ومن الحياة وتجاربها، واختلفت باختلاف الراثي والمرثي وتنوع العلاقة بينهما، كما شاركته أغراضٌ أخرى في قصيدة واحدة أحيانًا، كما أتى أيضًا في مقطوعات وفي فنون الشعر المستحدثة كالموشح والمسمط والمواليا[2].

(1) كنوز الذهب 107/2.
(2) در الحبب 985/1.

اثنا عشر - أغراض أخرى

وفضلًا عما سبق من أغراض ثمة أغراضٌ أخرى أقل أهمية من سابقاتها، نشير إليها، وهي:

1 - **النصح:**

حب الخير غرسه الله في قلوب كثير من البشر، ففاض على ألسنة الشعراء في ذلك العصر نصحًا جميلًا توجهوا به إلى الآخر حبًا وإرشادًا، وقد استمدوه من مصادر عدة، أهمها: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، مثل أبي جعفر أحمد بن يوسف الذي قال[1]:

لا يقنطنّكَ ذنبٌ
قد كانَ منك عظيمُ
فاللهُ قد قالَ قولا
وهو الجوادُ الكريمُ
(نبئ عبادي أنّي
أنا الغفورُ الرحيمُ)[2]

وثمة نصحٌ آخر آنذاك اتصل بالحياة السياسية، مثل نصح يوسف بن عبدالرحمن، وهو في سجنه للملك الأشرف قايتباي[3]، بأن يرحم العباد، وألا يستعين بأعوان جهّال، لا يعرفون سياسة العباد أو البلاد، قال[4]:

---

(1) نفح الطيب 688/2.
(2) سورة الحجر 49.
(3) تولى السلطنة سنة 872هـ وكانت مدة ملكه قرابة ثلاثين سنة حافلة بالعظائم والحروب، وأهمها منع العثمانيين من احتلال حلب، ومع ذلك كان صوفيًا متقشفًا عالمًا مهيبًا عاقلًا حكيمًا، أبقى كثيرًا من آثار العمران في مصر والحجاز والشام لا يزال بعضها إلى الآن توفي 901هـ (الأعلام 188/5 ودر الحبب 56/2).
(4) در الحبب 571/2.

قــلْ لــلــذي عــمَّ الخــلائــقَ بــأسُــهُ
يــا أيــهــا المــلــكُ المــعــظــمُ الأشــــرفُ
فــي مــثــل هــذا الــوقــتِ تــنــصــبُ صبيةً
لــم يــعــرفــوا والــلّــه أن يــتــصــرفــوا

كما استمد الشعراء شعرهم من تجاربهم في الحياة مثل قول ابن صدقة الذي حذر فيه من إقراض الصديق[1]:

إذا نــلــت المــنــى بــصــديــقِ صــدقٍ
فــكــانَ وفــاقُــهُ وفــــقَ المــــرادِ
فــحــــاذرْ أن تــعــامــلــهُ بــقــرضٍ
فــإن الــقــرضَ مــقــراضُ الــــودادِ

بيد أن فتح الله البيلوني[2] وقف موقفًا سمحًا مغايرًا لموقف ابن صدقة السابق فقال[3]:

وإذا أراحــــك صــاحــبٌ مــن مِــنَّــةٍ
بــالمــنــع فــاشــكــرْ مــنــعَــهُ فــهــو الــعــطــاءْ
وإذا أبــاحــك مــنــحــةً فــاعــددْ لــه
شكرًا وحــاذر في الشهود من الخطاءْ

وأما أجملُ شعر النصح وأطوله وأكثره سيرورة واستمرارًا حتى يومنا هذا، فلامية ابن الوردي التي قدم فيها نصائح كثيرة قيمة، مثل الابتعاد عن الهزل واللهو والخمر، والتمسك بالعفاف والقناعة والزهد وغيرها، ثم ختم قصيدته بالفخر، وقد استمد نصائحه فيها من الدين والحياة، وكانت قيمة صادقة واضحة، وإن صبغها التشاؤم بلون داكن، وأما ألفاظها فسهلة جميلة، وأسلوبها رائق سلس

(1) المصدر السابق 336/1.
(2) فتح الله بن محمود الحلبي، عالم فاضل، له مؤلفات وديوان شعر ومجلس وعظ ونصح. توفي سنة 1042هـ بحلب (سلافة العصر في محاسن الشعراء في كل مصر 229/1 ابن معصوم. المكتبة المرتضوية. إيران 1380).
(3) سلافة العصر 390.

لين محكم، وقد أدى هذا كله إلى خلود كثير من أبياتها حتى يومنا هذا، تتناقلها الأجيال جيلًا بعد جيل حتى وصلت إلينا، ومنها هذه الأبيات[1]:

اعـــتـــزل ذكـــرَ الأغـــانـــي الـــغـــزلْ
وقـــل الـــفـــصـــلَ وجـــانـــبْ مَـــنْ هَـــزَلْ
واتـــــركِ الـــغـــادةَ لا تحـــفـــل بـــهـــا
تُمْـــــسِ فـــي عـــزٍّ ورفـــــعٍ وتجـــلْ
واهـــجـــرِ الخـــمـــرةَ إن كـــنـــت فـتـى
كـيـف يـسـعـى فـي جـنـونٍ مَـنْ عقل
اطـلـبِ الـعـلـمَ ولا تـكـسـلْ فـمـا
أبـعـدَ الخـيـرَ عـن أهـلِ الـكـسـلْ
وانـــظـــمِ الـــشـــعـــر ولازم مـذهـبـي
فـــاطـــراحُ الـــرفـــدِ فـــي الـــدنـــيـــا أقـــلْ
لا تـقـل أصْـلـي وفـصـلـي أبـدًا
إنمـــا أصـــل الـــفـــتـــى مـــا قـــد حـصـلْ

ولا شك في أن ثمة اتصالًا وثيقًا بين شعر النصح والبيئة من حيث المعاني والأسلوب والصنعة، لأنه خاطب الناس بغية إصلاحهم، فلابد له حتى يجد أذنًا صاغية من أن يخاطبهم بما يفهونه ويعجبهم ويهمهم ويفيدهم معًا.

2 - **الدعاء:**

لا بد للمؤمن من الدعاء، فـ «ليس شيء أكرم على الله من الدعاء»[2] كما قال الرسول ﷺ، لذا أكثر الشعراء آنذاك منه، مثل محمد بن ناهض[3] الذي قال[4]:

---

(1) ديوان ابن الوردي 406.
(2) مسند أحمد 360/14 تح أحمد محمد شاكر. دار الحديث. القاهرة 1995.
(3) شمس الدين الجهني، كردي الأصل، ولد في حلب وتولع بالأدب نظمًا ونثرًا، نزل القاهرة ومدح أعيانها، وكتب سيرة المؤيد شيخ فأجاد، توفي في القاهرة سنة 841هـ(الضوء اللامع 67/10).
(4) المصدر نفسه.

يـــا ربُّ إنـــي ضـعـيـفٌ

وفـــيـــك أحـــســـنـــتُ ظـنـي

فـــلا تـــخـــيّـــبْ رجـــائـــي

وعـــافـــنـــي واعـــــفُ عـنـي

ومن اللافت للنظر أن ابن الشحنة[1]، نظم بيتين وكتبهما في ورقة، وأوصى بأن توضع في كفنه، وتنزل معه إلى قبره، عسى أن يستجيب الله – تعالى – لدعائه فيهما، وهما[2]:

إلـــهـــي قـــد نـــزلـــت بـضـيـق لحـدٍ

بـــــأوزارٍ ثـــقـــالٍ مـــعْ عـيـوبِ

وعـــفـــوك واســـعٌ وحـــمـــاكَ حـصـنٌ

وأنـــت الـــلـــه غـــفـــارُ الـــذنـــوبِ

وفضلًا عن ذلك أفادت الصناعات والفنون من شعر الدعاء أيضًا، إذ زخرف الصناع به بعض ما يصنعون، مثل بيتي ابن السيوفي حسن بن علي اللذين نُقشا على غطاء علبة، وهما[3]:

إلَـهـي فـاحـفـظـنـي ولا تـكـشِـف الـغـطـا

إذا مـا كـشـفـتَ الـسـرَّ عـن كـلِّ مُـضْـمَـر

ولـكـنْ غـطـاءَ الـقـلـبِ فـاكـشـفْـهُ سـيـدي

وأشـهـدْنـيَ الأســـرارَ فـي كـل مـظـهـرِ

ولابد من أن نشير هنا إلى جمال ذلك التناسق بين مضمون الدعاء وغطاء العلبة الذي نقشت عليه.

---

(1) ابن الشحنة علي بن محمد الحلبي أخو المحب أبي الوليد، ولد في حلب وحفظ القرآن وأخذ عن أبيه وأخيه، وناب عنهما ثم استقل بالقضاء، له نظم، توفي سنة 831هـ. (الضوء اللامع 20/6).

(2) المصدر نفسه 20/6.

(3) الكواكب السائرة182/1.

3 - الشكوى

كثر شعر الشكوى في هذا العصر، وأتى مع أغراض الشعر الأخرى في قصائد واحدة كثيرًا، وكان فضلًا عن كثرته موارًا بالألم والحرقة والحزن والتشاؤم عامة؛ والحق أن أسباب هذه الشكوى آنذاك كانت كثيرة شديدة.

ولقد صب الشعراء – كعادة الناس غالبًا – جام غضبهم على الدهر لعجزهم عن توجيه أصبع الاتهام نحو المسؤول الحقيقي عن ذلك لسبب أو لآخر، ومن هؤلاء الشعراء ابن السيد منصور[1] الذي رأى الدهر عدوًا لدودًا عبوسًا يصوِّب إليه سهام خطوبه، بينما يبتسم للجهال ويرفع الأنذال، فقال[2]:

ولـــربَّ دهـــرٍ قـد تـقـاعـسَ وانـثـنـى
وغـــدتْ ســهـامُ خـطـوبِـهِ لـيَ تُـوتَـرُ
أمـضـى صـــوارمَـــهُ لـنـحـري عـامـدًا
فـكـأنـــهُ شـــــزرًا لحـــربـــي يـنـظـرُ
وأراه لـلـجـهـال مـبـتـسـمًـا ولـي
يـفـتـرُّ عـــنْ أنـــيـــابِـــهِ ويـكـشّـرُ
هـــذي أسـايـا الـدهـرِ يـخـفـضُ كـامـلا
والـــنـــذل فـيـهـا لا يـــــزالُ يـصـدَّرُ

وأما الهرَوي[3] فقد كان سبب شكواه ابنه الذي كان عاقًا فاشلًا، خيب ظن أبيه وترك فيه حسرات وحسرات، فقال[4]:

---

(1) محمد بن محمد بن علي بن هاشم، أبوبكر الحسيني الحلبي الحنبلي، تعانى الأدب ونظم الشعر وحصل العلم والحديث، ثم رحل إلى القاهرة فولي كتابة السر ونظر الجيش، ثم سافر إلى اليمن وانقطع خبره. توفي بعد891هـ. (الضوء اللامع: 164/9).

(2) در الحبب 317/2).

(3) علي بن الحسن الحنفي، متصوف ذو همة وشجاعة وعزم، طاف في البلاد، ثم أقام في حلب، وتصدر للإفتاء، ثم توفي فيها سنة733هـ. (الدر المنتخب1625/4).

(4) المصدر نفسه 1626/4.

كـــمْ حـــســـراتٍ فـــي الحـشـا
مِـــــنْ وَلَـــــــدٍ لـــنـــا نـشـا
كـــنـــا نـــشـــاءُ رشـــــــدَهُ
فـــمـــا نـــشـــا كـــمـــا نـشـا

وأما أبوجعفر أحمد بن يوسف الأندلسي فلم يستطع العيد أن يدخل السرور والسعادة في قلبه، بل استمرت دموعه تنسكب على خدوده، حتى خالطها الدم فاحمرت، وأنّى للعيد أن يستطيع إسعاد الغريب عن وطنه إلا إذا أعاده إلى ذلك الوطن البعيد الحبيب! فقال[1]:

ومـــا لـــي والـــتـــزيـــنَ يـــومَ عـيـدٍ
وجـــيـــدُ صـبـابـتـي بـالـدمـعِ حـالـي
وقـــد أرســـلـــت أشـــهـــبـــهـــا[٢] بـــريـــدًا
وبـــعـــدُ كميتُها[3] يـنـبـي بـحـالـي

ورغم تعدد مصادر الشكوى وأسبابها، فقد اتحدت مظاهرها في الألم والحسرة والحزن، وبدت أشعارها نغمات حزينة، تعزفها آلام دفينة عميقة، رسمها الشعراء لوحات فنية، غلبت عليها الألوان الداكنة، عبروا بها عن مشاعرهم وأحاسيسهم ونظراتهم تجاه الحياة والمجتمع.

4- الحكمة

شعر الحكمة من أكثر أغراض شعر هذا العصر تأثرًا بحيواته، فضلًا عن تأثره بشخصية قائله، ومن الطبيعي أن يختلف عمقًا وبساطة باختلاف أصحابه، فهناك

(1) نفح الطيب 372/7.
(2) المراد به الدمع لا يشوبه شيء.
(3) المراد به الدمع المشوب بالدم.

شعر في الحكمة وصل إليه صاحبه بالنظرة العابرة العجلى، فأتى بسيطًا سهلًا من النوع الذي يتداوله الناس فيما بينهم، مثل قول العلاء الحصكفي الموصلي[1] الذي أشار فيه إلى سرعة مرور الأيام، التي تمر على الناس وهم نيام غافلون، قال[2]:

تمــرُّ الــلــيــالــي والحـــــوادث تـنـقـضـي
كــأضــغــاثِ أحـــــلامٍ ونـــحـــن رقـــودُ
وأعــجــبُ مِــن ذا أنّــهــا كــلَّ ســاعــةٍ
تجــدُّ بــنــا ســيــرًا ونـــحـــنُ قــعــودُ

وكان إلى جواره شعر آخر فيه شيء من العمق، ولم يصل إليه أصحابه إلا بعد شيء من التفكّر، مثل قول ابن الوردي الذي أشار فيه إلى الوجه الآخر للوظائف الكبيرة، والذي يحتوي على الألم والتعب، ثم وصف مشاعر الإنسان الحزينة عندما يعزل من منصبه، وقارن حزن هذه اللحظة بفرحه عندما بُشِّر بهذا المنصب، ثم قرر الحقيقة التي كان المعري قد قررها من قبل، والذي سار على خطاه في قصيدته هذه[3]، فقال[4]:

غُــصــصٌ هـــذه المــنــاصــبُ تُـضـنِـي
وتــشــقُّ الــقــلــوبَ قــبــل الجــلــودِ
تــعــبٌ كــلُّــهــا الحــيــاةُ فــمــا أعــ
ـجــب إلا مــن راغـــبٍ فــي المــزيــدِ

(1) علي بن محمد بن عبدالرحيم العلامة الشافعي، قطن دمشق مع أبيه وقرأ فيها، ثم قطن حلب ودرس فيها وأفاد، وكان قديرًا في النحو والصرف والمنطق والعروض والفقه والأدب، وشعره لطيف. توفي 935هـ. (الكواكب السائرة 365/1).
(2) در الحبب 982/1.
(3) ينظر سقط الزند وضوء الزند 7 المطبعة الأميرية، بيروت 1884م.
(4) ديوان ابن الوردي 317.

إن حـزنًـا فـي سـاعـةِ الـعـزل أضـعـا

ف ســـــرورٍ فـــي حـــالـــةِ الـتـقـلـيـدِ

كما أشار منجك باشا إلى أصل البشر الواحد، وإن سما بعضهم، ودنا بعضهم الآخر، وإلى مآلهم الواحد جميعًا، وهو الجنة أو النار، فقال[1]:

ومــن طـيـنـةٍ كـلُّ الجـسـوم تـكـوّنـت

فـيـعـلـم هـــذا حـــاذقٌ وخـبـيـرُ

فـمـنـهـا ذواتٌ قـــذِّرت فـتـدنَّـست

ومـنـهـا ذواتٌ قـدّسـت فـعـبـيرُ

ومـــا هـــذه الأيـــام إلا مـراحـلٌ

وفـــي مـنـتـهـاهـا جـنـةٌ وسـعـيـرُ

وقد استمد الشعراء حكمتهم من مصادر عدة، أهمها القرآن الكريم، مثل قول ابن السيوفي حسن بن علي[2]:

إذا مـا نـالـت الـسـفـهـاء عـرضـي

ولـم يـخـشَـوا مِـنْ الـعـقـلاءِ لـومَـا

كـسْـوتُ مِـنْ الـسـكـوت فـمـي لـثـامًـا

وقـلـت: (نَـذَرْتُ لِـلـرَّحْـمَـنِ صَوْمَا)[3]

كما أفاد الشعراء أيضًا من الحديث النبوي الشريف، مثل ابن الوردي في قوله[4]:

(1) ديوان منجك باشا 403.
(2) الكواكب السائرة 180/1.
(3) سورة مريم 26.
(4) ديوان ابن الوردي 249.

يـــا شـــاكـــيًـــا مـــن حـــزنِـــهِ

وبـــاكـــيًـــا مِـــنْ كـــربِـــهِ

«لا راحـــــــةً لمـــؤمـــنٍ

دونَ لـــقـــاءِ ربـــــــهِ»[1]

ومن هذه المصادر أيضًا الحياة والتفكير والواقع السياسي فضلًا عن القرآن الكريم، قال محمد بن ناهض[2]:

كـم دولـــةٍ بـفـنـون الـظـلـمِ قـد فـنـيت

وراح آثـارهـم فـي عكسهم ومَـحُـوا

وجـــاءَ مـن بـعـدهـم مـن يـفـرحُـون بـها

وقـال سبـحـانـه: (حـتـى إذا فرحوا)[3]

ومن المصادر أيضًا ثقافة الشاعر، وقد تكون عربية، كما قد تكون أجنبية مثل قول حسين بن حسن البيري[4] الذي عرّبه عن التركية[5]:

مـا تـــرى قـــطُّ حـريـصًـا قـد شبـع

مـا حـوى الـــدرَّ الـصـدفْ حـتـى قـنـعْ

ورغم تعدد مصادر شعر الحكمة، فهي تشترك جميعًا في تقليديتها وبساطتها بعامة، وسار فيها الشعراء على سنن من سبقوهم، كما جاء أيضًا في مقطعات تارة،

(1) يروى من حديث ابن مسعود من قوله، ويروى مرفوعًا، (عن كتاب تمييز الطيب من الخبيث فيما يدور على ألسنة الناس من الحديث 189).

(2) الضوء اللامع 67/10.

(3) قال تعالى: (حَتَّى إِذَا فَرِحُوا بِمَا أُوتُوا أَخَذْنَاهُمْ بَغْتَةً فَإِذَا هُمْ مُبْلِسُونَ) سورة ألأنعام 44.

(4) ولد ببيرة الفرات، ثم انتقل إلى حلب، وولي النظر والمشيخة بمقام إبراهيم بن أدهم، وكان له نظم ونثر بالعربية والفارسية والتركية، وعرَّب شيئا من «المثنوي» من الفارسية، وشيئا من «منطق الطير» من التركية، توفي سنة 722هـ) (الكواكب السائرة 187/1).

(5) المصدر نفسه.

وشارك غيره من الأغراض تارة أخرى في قصائد واحدة، وفي الغالب كان أكثر هذه الأغراض النصح والشكوى والزهد والتصوف[1]، كما اتخذه بعض الشعراء مقدمة لقصائدهم المدحية في بعض الأحيان عوضًا من النسيب[2].

وأما القيمة الفنية لشعر الحكمة فهي ضئيلة عامة، ولقد أشار إلى ذلك الدكتور محمد مصطفى هدّارة - رحمه الله - وذلك لأنه يجنح إلى ناحية عقلية محضة قليلة الحظ من الشعور العاطفي والوجداني[3]؛ ولعل هذا ينطبق على شعر النصح أيضًا.

5 - **الحنين:**

من الفطرة أن يحب الإنسان وطنه، وينشد - إن كان شاعرًا - فيه شعره حنينًا وحرقة وأملًا بالعود مهما طال الفراق وشسعت المسافات، مثل قول أبي جعفر أحمد بن يوسف يتشوق إلى وطنه الأندلس وأهله[4]:

دامتْ على الحمراء حمرُ مدامعي
والقلب فيما بين ذلك ذائبُ
طالَ المدى بي عنهمُ ولربَّما
قد عادَ من بعدِ الإطالةِ غائبُ

وحنّ ابن النقيب أيضًا إلى دمشق وإلى شبابه الذي كان بها[5]:

إني لمشتاق لربوة جلّقٍ
شوق الخليع إلى رضاب الأكؤسِ

(1) ديوان ابن الوردي 216.
(2) الضوء اللامع 190/8.
(3) اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري - محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف ، مصر 1963ص 453.
(4) نفح الطيب 374/7.
(5) ديوان ابن النقيب 178.

فـلـرب يـوم مـرَّ مـعـسـول الحـلـى

فـيـهـا بـظـل حـديـقـة مـن سـنـدسِ

حـيـث الـشـبـاب الـغـض فـي غـلـوائـه

والـعـيـش مـوصـول بـطـيـب تـأنـسِ

لقد صورت أشعار الحنين إلى الوطن مشاعر النبل والأصالة والفطرة عند الإنسان بما حملت من عاطفة سامية صادقة وألم دفين، مما ألقى بظلاله على إيقاعه، فجعله حزينًا خافتًا، ولكنه كان يضوع رقة وعذوبة وتأثيرًا.

الخاتمة

وبعدُ، فمن البديهي أن المضمون والشكل في الشعر مرتبطان معا ارتباط الروح بالجسد، لأن الإنسان – كما قال سانتيانا – لا يتلقى تأثير الشيء الجميل مجزّءًا[1]، ولكن هذا لا يعنى أن المضمون والشكل يقتسمان جهد الشعراء بالعدل دائمًا، أو أنهما يؤثران على السامع أيضًا تأثيرًا متعادلًا، وإنما جذب هذا طائفة، وذاك أخرى، فثمة إشعاعاتٌ كثيرة للنص الأدبي، وكل منا يتلقى من هذه الإشعاعات بمقدار استعداده للتفاعل معها[2].

ولمّا كان ذلك العصر بعامة قد مال نحو الشكل ميلًا عظيمًا، فمن الطبيعي أن يكثر عدد المهتمين به من شعراء الشام كثيرًا، وأن يغتنموا إمكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية كلّها[3] محافظين على العربية الخالصة عامة فيما عدا الزجل وأمثاله، وأن يأتي الشعر الذي قاله الشعراء جزل الألفاظ والتراكيب في

(1) اتجاهات الشعر 533 – 534.
(2) الأدب وفنونه 30.
(3) المرجع نفسه 36.

الأغراض الجادة كالمديح، وأما في غيرها فقد اعتمدوا مذهب السهولة الذي شاع وكثر أصحابه وأسهموا بنصيب وافر في ترقيق الألفاظ وسبك الأسلوب[1]، وشجع على ذلك كثير من نقاد العصر المملوكي وشعرائه، مثل ابن حجة الحموي[2]، وابن الوردي الذي قال[3]:

إذا أحببتَ نظْمَ الشعر فاختَرْ
لنظمك كلَّ سهلٍ ذي امتناعِ
ولا تُكثرْ مجانسةً ومكِّنْ
قوافيَهُ وكِلْهُ إلى الطباع

ولعل أكثر موضوعات الشعر تأثرًا بمذهب السهولة ما يصلح للغناء مثل التغزل والخمريات، كما تميَّز شعر هذا المذهب بالألفاظ المأنوسة والتراكيب السهلة وأسلوب الحوار[4]، وباقترابه من لغة الحياة وما فيها من ألفاظ أعجمية مثل (القلاجوري)[5] و(الرنك)[6]، وبإكثاره من تضمين الأمثال الشعبية[7]. ومع ذلك لم يختص شاعر ما بمذهب معين، وهذا ليس بدعًا في الشعر العربي، لأن لكلِ موقفٍ وموضوع ومخاطَب أسلوبًا مناسبًا له.

(1) الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي 60. أحمد صادق الجمال. الدار القومي. مصر 1966م.
(2) خزانة الأدب وغاية الأرب 478/2.
(3) ديوان ابن الوردي 366.
(4) المصدر السابق 233.
(5) فوات الوفيات 147/3.
(6) تتمة المختصر 422/1. والرنك: الشعار الذي يتخذه السلطان وأكثر ما يكون في الأبنية. (معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي 83/1 محمد أحمد دهمان. دار الفكر المعاصر ودار الفكر. بيروت ودمشق 1990.
(7) در الحبب 226/2.

وأما دور الخيال في الشعر فلا يدانيه إلا دور الموسيقا، لذا انتبه له النقد الأدبي العربي القديم مبكرًا، ودارت حوله ومن أجله خصومات أدبية مشهورة كثيرة، ومن الطبيعي ألا يُعنى ذلك النقد بالصورة بمعناها الحديث الكلي الذي يشمل - فضلًا عن التشبيه والاستعارة والكناية - أشياء كثيرة، مثل: الذكر والحذف والتقديم والتأخير وغيرها من علم المعاني، ومثل مراعاة المستوى الدلالي والنحوي والصرفي والمعجمي وغير ذلك، لذلك لا نريد في هذا البحث دراسة الصور بمفهومها الحديث، وإنما نريد أن نشير إلى الصور الجزئية التي كان يُعنى بها الشعراء آنذاك، والتي ارتكزت على التشبيه والاستعارة والكناية، تلك التي اندفعوا إليها يتسابقون، فإذا ما كان أحدهم يوفق إلى ابتكار فيها، أتوه من كل حدب ينسلون، يدورون حول صورته، ويحاول كل منهم أن يزيد عليها جزئيةً، أو أن يغير فيها قليلًا حتى يحوزها، ويكون أحق بها من سواه، بل إن الشاعر نفسه أحيانًا كان يسابق نفسه ليتفوق عليها.

لذا اندفع كثير من الشعراء إلى ابتكار صور جديدة، وقد أشار إلى ذلك ابن حجة فقال: إن التشابيه التي تقادم عهدها للعرب، رغب عنها المولدون، لأنها مع عقادة التركيب، لم تسفر عن بديع معنى إلا ما قل وندر[1]، ولكن الشعراء اختلفوا وتفرقت بهم السبل التي سلكوها نحو التجديد، مثل الإضافة والمبالغة واستخراج أوجه للشبه غريبة، مثل قول ابن الوردي[2]:

بـــي مـــنَ الخـــرس شـــادنٌ

لـــيـــتَ شـــانـــيـــهِ لـــمْ يـــكـــنْ

(1) خزانة الأدب وغاية الأرب 385/1.
(2) ديوان ابن الوردي181.

فـــهْـــو كـــالـــبـــدرِ فـــي الـــسـمـا

لا لـــــســـــانٌ ولا أذنْ

وأفاد أيضًا الشعراء في تجديد صورهم من الحياة الاجتماعية وما فيها من من أمثال وغير ذلك مثل قول السراج المحار عمر بن مسعود[1]:

مـتـى دعـانـي هـواهـمْ جـئـتُ مـعـتـذرًا

أسعى على الرأس إن لم تسعد القدمُ

كما استمدوا صورهم من مصادر عدة، منها: القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والتصوف والطبيعة والحروب والحياة الاجتماعية والعلوم والخط العربي الذي بلغ ذاك العصر مستوى عاليًا من الجمال، مثل قول ابن الوردي[2]:

ألـــفُ الـــقـــدِّ مـنـه جـــاءت لـقـطـعٍ

ولـــوصـــلٍ وحـــــرفِ مـــدٍّ ولـــينِ

بـــعـــذارٍ كـــالـــلامِ والـــفـــمِ كـالمـي

مِ وتـصـفـيـفٍ طـــرَّةٍ كـالـسـينِ

وأخيرًا لقد بذل شعراء ذلك العصر جهودًا مضنية في صورهم التي أخفقوا في بعضها، ونجحوا في بعضها الآخر مثل قول الحسن بن محمد العراقي[3]:

ولمـــا اعـتـنـقـنـا لـــلـــوداع عـشـيـةً

وفـــي كـــلِّ قـلـبٍ مـن تـفـرقـنـا جـمـرُ

جـــرى درُّ دمـــعٍ أبـيـضٍ مـن جـفـونـهم

وســالــتْ دمـــوعٌ كـالـعـقـيـق لـنـا حـمـرُ

(1) فوات الوفيات 221/2.
(2) ديوان ابن الوردي 398.
(3) الدر المنتخب 887/2.

فـراحــوا وفــي أعـنـاقـهـم مـن دمـوعِـنـا

عـقـيـقٌ وفـــي أعـنـاقـنـا مـنـهـمُ درُّ

ولا غرو في ذلك، فإن للصورة قيمةً جماليةً في الشعر لا يدانيها إلا الموسيقا.

وأما الصنعة في ذاك العصر فغدت الهواء الذي كان يتنفسه الأدباء بعامة[1]، وأفرط أكثر الشعراء في تجميل شعرهم بألوان البديع، واتخذوا من الحريري وطريقته في المقامات قدوة، ولا شك في أن ثمة علاقةً وطيدةً بين شغف الشعراء بالبديع وبين النقد الأدبي آنذاك من جهة، ومن جهة أخرى بينه وبين روح العصر الذي ندرسه وما كان فيه من زخارف (أرابسك) قامت على قوانين من (النظام- التساوي- التكرار) فضلًا عن الأوضاع السياسية آنذاك، مما أدى إلى وجود مذهبين كبيرين، مذهب الجناس والطباق، ثم مذهب التورية، ووجود ذوق بديعي عام، جعل الشعراء يمدحون ممدوحيهم بمقدرتهم البديعية، مثل قول ابن الوردي في مدح ابن فضل اللّه[2]:

وافــى الـكـتـابُ الـــذي تـعـنـو لـــهُ الـكـتـبُ

مـن الـشـهـابِ الـــذي تـسـمـوُ بـه الـشـهـبُ

مـن عـنـدِ أسـجـع مَـنْ يُسْمـى وأسـمـح مَـنْ

أعـطـى وأبـلـغ مـن أمـلَـوا ومَـــنْ كـتـبـوا

وفضلًا عما تقدم اعتمد الشعراء على أوزان الشعر المعروفة عامة فاختاروا البحور الطويلة الرصينة للموضوعات الجليلة والبحور الخفيفة والمجزوءة للتغزل والخمريات وأمثالها مما يُتغنى به، ومع ذلك حاولوا التجديد في هذه الأوزان،

(1) النقد الأدبي في القرن الثامن 186.
(2) ديوان ابن الوردي 158.

واتخذت هذه المحاولات التجديدية في الأوزان مظاهر عدة، منها مثل زيادة سبب خفيف على ضرب البحر البسيط على سبيل الاختراع، فتحول الضرب من «فعلن» إلى «فعلاتن» مثل عبدالنافع بن محمد[1] في قوله[2]:

يـا غـائـبـين وقـولـي حـين أذكُـرهُـم

كـم هـكـذا أغـتـدي فـي غـربـة وفـراقِ

لـو سـار ركـبٌ بـعشـاق الـلـوى رَمَـلا

نـحـو الـحـجـاز لـمـا ذاق الـنـوى ابـنُ عـراقِ

ومنها أيضًا قصيدة ذات الأوزان مثل قول ابن جابر[3]:

يـرنـو بـطـرفٍ فـاتـرٍ، مـهـمـا رنـا

فـهْـوَ المـنـى، لا أنـتـهـي عـن حـبِّـهِ

يـهـفـو بـغـصـنٍ نـاضـرٍ، حـلـو الجـنـى

يشفي الضنى، لا صبرَ لي عن قربِهِ[4]

وفضلًا عن ذلك نظم الشعراء قليلًا المسمط والموشح والدوبيت والمواليا والكان كان وأفادوا من مزاياها الموسيقية وغناها.

كما تنبه الشعراء آنذاك لأهمية القافية، فعُنوا بها، وحاولوا أن تكون متمكنة موحدة مهما طالت القصيدة، مثل قصيدة ابن الوردي الحائية[5]. وكذلك حاولوا أن

---

(1) ابن عراق الدمشقي الأصل الحجازي الحنبلي الحنفي، ولد سنة 720هـ، وكان فاضلًا لبيبًا أديبًا، حسن المحاضرة، دخل بلاد الشام مرات، وتولى قضاء زبيد من بلاد اليمن، ثم توفي بمكة سنة 962هـ (در الحبب 860/1).

(2) المصدر نفسه 863/1.

(3) خزانة الأدب وغاية الأرب 267/1.

(4) هذه الأبيات تقرأ على أربعة أوزان أو أوجه، فهي على حالها هذه من الرجز التام، وإذا حذفنا (لا أنتهي عن حبه) وما يقابلها من الأبيات صارت من الرجز المجزوء، وإذا حذفنا أعجازها صارت من الرجز المشطور، وإذا حذفنا منها (مهما رنا) وما يوازيها من الأبيات صارت من الرجز المنهوك.

(5) ديوان ابن الوردي 351.

يجددوا فيها على صور عدة، منها تعدد القوافي في البيت الواحد من القصيدة، مثل قول ابن النصيبي[1] الذي يقرأ على قافيتين بإبقاء (الحاء) أو حذفها[2]:

ولـي قـمـرٌ مـازلـتُ أهـوى مـديـحَـهُ

عسى أن يـبـيـح الـوصـلَ منـه فما أبـاحْ

وكـم قـلـت: إن الـصـبـحَ يـحـكـي جـبـيـنـةُ

لـيـصـبـو فـمـا حـاكـاه بـدرٌ ولا صـبـاحْ

وأما ابن الوردي فوزن مقطوعته وقافيتاها تتغيران بإبقاء آخر كلمتين أو بحذفهما[3]:

مـن رامَ طـولَ الـعـمـرِ يـصـبـرْ عـلـى

مـصـائـب أهـونـهـا هـذي (أمـا تـراهْ)

طـالـت حـيـاتـي فـي سـوى طـائـل

حتى رأيت القرد أستاذي (قاضي القضاهْ)

وثمة عددٌ من صور التفنن في القافية أيضًا مثل (المقصورة الفريدة) لابن جابر[4].

كما أثرت الصنعة البديعيةُ على القافية أيضًا تأثيرًا كبيرًا، نجده في صور كثيرة مثل التجنيس في قول ابن الوردي[5]:

---

(1) محمد بن عمر بن محمد، سبط المحب بن الشحنة الحنفي، ولد سنة 851هـ بحلب، وقدم القاهرة وقد حفظ القرآن وبرع وتميز ونظم ونثر مع ظرف ولطف ومحاسن جمة، وناب في القضاء بالقاهرة ودمشق وحلب، توفي سنة 968هـ (الضوء اللامع 259/8).

(2) الضوء اللامع 260/8.

(3) ديوان ابن الوردي 338.

(4) نظم العقدين في مدح سيد الكونين41.

(5) ديوان ابن الوردي 314.

قـــدْ عـــمَّ خـــالُـــكَ حُـــسـنًـــا

فـــي الـــلـــون يـــحـــكـــي بـــلالا

نـــعـــمْ نـــعـــمْ أنـــت ســـؤْلـــي

فـــلا تجـــبـــنـــي بـــلالا

جـــفـــنـــي غـــريـــقٌ وقـــلـــبـــي

لا يـــســـتـــطـــيـــع بـــلالا

لألاء حـــســـنـــك يـــعـــنـــي

أن يـــحـــرســـوك بـــلالا

ولايخفى هنا مدى إفادة القوافي من معطيات الصنعة الموسيقية ومدى اغتنام الشعراء لهذه المعطيات بفنية مقتدرة ورهافة حس موسيقي دقيقة، وإن لم تخلُ من التكلف في كثير من الأحيان.

كما وجد الشعراء في المسمطات والموشحات والمزدوجات تنوعًا موسيقيًّا بهيجًا، فأفادوا منها في كثير من أغراض الشعر؛ وعُنوا أيضًا بالموسيقا الداخلية لأبياتهم، ولعل الغناء من أهم الأسباب التي دعتهم إلى ذلك، حتى إننا لنشعر في أثناء قراءتنا لشعر بعض الشعراء بأننا مضطرون أن نغنيها غناء، مثل إبراهيم الأنطاكي، قال[1]:

بـــاكـــرْ يـــا صـــاحِ لـــرشـــفِ قـــدحْ

فـــزنـــادُ الخـــمـــرةِ فـــيـــهِ قـــدَحْ

واشـــــربْ قـــدحًـــا وانـــــفِ تـــرحًـــا

واجـــنـــحْ مـــرحًـــا فـــالجـــنـــح مُـــلَـــحْ

(1) در الحبب 68/1.

والـــوقـــتُ صـفـا والحـــبُّ وفَـــى

والـــكـــأس شـفَـــى والـــهـــمُّ نـــزحْ

والحـــــالُ حـــلا والـــبـــدرُ جـلا

والـــطـــيـــرُ تـــلا والـــكـــأس طـفـحْ

كما أفاد الشعراء أيضًا في إغناء الموسيقى الداخلية لقصائدهم بالمحسنات البديعية اللفظية[1]، ولاشك في أنهم كانوا مدركين إدراكًا كاملًا لقيمة الموسيقا في الشعر، ودور الإيقاع في النفاذ إلى قلوب السامعين، وتجلى هذا في التصوف والتغزل والخمر، لارتباط تلك الأغراض بالإنشاد والغناء.

وفضلًا عن ذلك حافظ شعراء الشام آنذاك في كثير من مديحهم ورثائهم على منهج القصيدة التقليدي مثل قصيدة جابر بن إبراهيم في مدحةٍ له بدأها بأطلال سليمى[2]، واكتفوا أحيانًا بوصف الحبيب فقط[3]، وثمة من جمع في مقدمته بين التغزل ووصف الخمرة ومجالسها وساقياتها والخمر[4]. وهكذا لم يبق من المقدمة التي التزمها الشعراء سوى شكلها بعامة، وأما مضمونها التقليدي الجاهلي فلم نجده إلا نادرًا.

كما بذل هؤلاء الشعراء جهودًا طيبة في انتقالهم من تلك المقدمة إلى الغرض التالي لها، ليكون انتقالًا جميلًا، كما عُنوا بخواتيم قصائدهم، فمنهم من جعلها في الحكمة أو الدعاء للمخاطب أو ذكر الرسول ﷺ والتوسل والتشفع به، حتى غدا هذا ظاهرة واضحة في شعر ذاك العصر. وفضلًا عما تقدم هناك قصائد خلت من المقدمات والخواتيم، لأنها ذات موضوع واحد فقط.

(1) نفح الطيب 347/7.
(2) در الحبب 428/1.
(3) المصدر نفسه 597/2.
(4) در الحبب 420/1.

وأخيرًا هل استطاعت بلاد الشام في ذاك العصر أن تسم الشعر الذي قيل فيها بسمات معينة، تميزه عن شعر معاصر له قيل في غيرها، والى أي مدى كان ذلك؟.

إننا نستطيع أن نجد في بلاد الشام قصائد ومقطعات كثيرة، قالها شعراؤها ليعبروا عن حنينهم إليها، أو قالها شعراء من غيرها أقاموا فيها، فظلوا يحنون إليها، ونستطيع أن نجد في شعرها أيضًا وصفًا لكثير مما كان فيها من مظاهر طبيعية وعمرانية، وأصداء للأحداث التي شهدتها آنذاك، وذكرًا لرجالاتها وغير ذلك، ولكننا لا نستطيع أن نجد في أشعارها منهجًا فنيًا متميزًا وملامح شعرية خاصة، تميزه عن غيره، لأن هذا الشعر وإن قيل فيها، فإن عددًا كبيرًا من قائليه كانوا من أقطار عدة، أتوا إليها وأقاموا فيها مدة طالت أو قصرت، وربما غادروها بعد ذلك إلى غيرها، لأن كثرة الانتقال كانت من أهم سمات ذاك العصر، ولأن الشعراء اعتمدوا في أشعارهم هذه على ثقافاتهم بشكل أو بآخر، ونظموا أشعارهم في ظلال آراء نقدية ومُثُل فنية واحدة، وكانت هذه الثقافات والآراء النقدية والمثل الفنية واحدة بعامة في كل من مصر والشام كما في غيرهما عامة، لأن ثمة وحدة ثقافية وفنية وأدبية قد شملت الأقطار العربية آنذاك فضلًا عن الوحدة السياسية التي كانت تجمع بين الشام ومصر والحجاز وغيرها زمن المماليك، والتي جمعتهما أيضًا مع غيرهما من الأقطار زمن العثمانيين، مما جعل شعر العصر متشابهًا بصورة عامة، وصار الخلاف بين الشعراء خلافًا فرديًا من حيث القوة والضعف والأسلوب والمنهج، أما الاتجاه الفني العام فيكاد يكون واحِدًا، ومع ذلك فهذا لا يحول دون تأريخه ودراسته وتقويمه، بل يوجب ذلك ناظرين إليه بعيون عصره وعيون العصر الحديث معًا.

****

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم..
- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى هدارة. دار المعارف. مصر 1963.
- أدب الدول المتتابعة. عمر موسى باشا دار الفكر الحديث. لبنان 1967.
- الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي. أحمد صادق الجمال. الدار القومية. مصر 1966م.
- الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار. جودة الركابي ط1، دار الفكر. دمشق. 1394هـ.
- الأدب في العصر المملوكي. كامل الفقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر 1976.
- الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل. مطبعة الاعتماد. القاهرة 1976.
- الأعلام. خير الدين الزركلي. دار العلم للملايين. بيروت 2002 ط15.
- إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء. عني بها محمد كمال. دار القلم العربي. حلب 1988.
- أعيان العصر. الصفدي. تح علي أبوزيد ورفاقه. دار الفكر المعاصر. بيروت 1998.
- أنوار الربيع في أنواع البديع. ابن معصوم. ت شاكر حمادي شاكر. النجف 1968.
- البداية النهاية. ابن كثير إسماعيل بن عمر. تح عبدالله بن عبدالمحسن التركي. دار هجر. مصر 1997.
- بدائع الزهور في وقائع الدهور. ابن إياس محمد بن احمد. تح محمد مصطفى. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر 1984.
- البديعيات الخمس. مطبعة المعارف. مصر 1897م.

- البديعية وشرحها. عائشة الباعونية. تح عادل العزاوي. دار كنان 2009.
- البلاغة تطور وتاريخ. شوقي ضيف. دار المعارف. مصر 1965.
- تاريخ الدولة العلية العثمانية. محمد فريد. تح إحسان حقي. دار النفائس. بيروت 1981.
- تاريخ الشعر العربي. محمد عبدالعزيز الكفراوي. مكتبة نهضة مصر. مصر 1968.
- تاريخ الشعوب الإسلامية. بروكلمان. تر فارس وبعلبكي. دار العلم للملايين. بيروت سنة 1948 م.
- تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري. محمد زغلول سلام. دار المعارف. مصر. بلا تاريخ.
- تتمة المختصر في أخبار البشر 331/2. ابن الوردي عمر بن المظفر. دار الكتب العلمية. لبنان. 1996.
- الجامع الأموي. علي الطنطاوي. مطبعة الحكومة، دمشق 1960.
- حديث الأربعاء 72/2. طه حسين. الكتاب اللبناني. بيروت 1974.
- الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية في مصر والشام. أحمد أحمد بدوي. مطبعة نهضة مصر. مصر 1954.
- الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية في مصر والشام. أحمد أحمد بدوي. مطبعة نهضة مصر. مصر 1954.
- خزانة الأدب. ابن حجة الحموي. المطبعة الأميرية. مصر 1394هـ.
- خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر. المحبي محمد أمين بن فضل الله. دار صادر. بيروت. بلا تاريخ.
- در الحبب في تاريخ أعيان حلب. ابن الحنبلي محمد بن إبراهيم. تح الفاخوري وعبارة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972 – 1974.

- الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة. ابن حجر أحمد بن علي العسقلاني. تح محمد سيد جاد الحق. دار الكتب، مصر 1966.
- الدر المنتخب في تكملة تاريخ حلب. ابن خطيب الناصرية. تح أحمد فوزي الهيب. مؤسسة البابطين الثقافية. الكويت 2018.
- ديوان ابن الرومي. تح حسين نصار. دار الكتب. مصر 1973 – 1979.
- ديوان ابن النقيب. تح عبدالله الجبوري. مجمع اللغة العربية. دمشق 1963.
- ديوان ابن الوردي. تح أحمد فوزي الهيب. مؤسسة الرسالة. بيروت2010.
- ديوان البحتري. تح حسن كامل الصيرفي. دار المعارف. مصر ط3.
- ديوان الحقائق ومجموع الرقائق. عبدالغني النابلسي مطبعة بولاق 1270.
- ديوان الكيواني. أحمد بن حسين. المطبعة الحنفية. القاهرة 1301هـ.
- ديوان منجك باشا. تح محمد باسل عيون السود. وزارة الثقافة. دمشق 2009.
- ديوان نظم العقدين في مدح سيد الكونين. ابن جابر. تح أحمد فوزي الهيب. دار سعد الدين. دمشق 2005.
- الرثاء. شوقي ضيف. دار المعارف. مصر 1955.
- سقط الزند وضوء الزند. المطبعة الأميرية. بيروت 1884.
- سلافة العصر في محاسن الشعراء في كل مصر. ابن معصوم. المكتبة المرتضوية. إيران 1380.
- سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر. المرادي محمد خليل بن علي. الآستانة وبولاق 1291 – 1301هـ. وطبعة أخرى. دار البشائر الإسلامية. دار ابن حزم. دمشق ط3. 1408هـ.
- السلوك لمعرفة دول الملوك. المقريزي. تح محمد مصطفى زيادة. لجنة التأليف والترجمة والنشر. مصر 1958.

- شذرات الذهب في أخبار من ذهب. ابن العماد الحنبلي.
- شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي. عني به راجي الأسمر. دار الكتاب العربي. بيروت 1994.
- شعر ابن جابر الأندلسي. صنعه أحمد فوزي الهيب. دار سعد الدين. دمشق2007.
- الضوء اللامع لأهل القرن التاسع. السخاوي. مكتبة القدس. القاهرة 1353هـ.
- عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي. محمود رزق سليم. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. القاهرة 1962.
- العقد المذهب في طبقات حملة المذهب. ابن الملقن. تح الأزهري ومهني. دار الكتب العلمية. بيروت 1997.
- عيار الشعر. ابن طباطبا. تح طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية. القاهرة 1956.
- فوات الوفيات. ابن شاكر. تح إحسان عباس. دار صادر. بيروت 1973 - 1974 كشف الظنون 80/1 حاجي خليفة. وكالة المعارف. استانبول 1941.
- كنز الدرر وجامع الغرر. الدواداري. تح رويمر وآخرين. مكتبة عيسى البابي الحلبي. مصر 1960 - 1982.
- الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة. الغزي محمد بن محمد. تح جبرائيل سليمان جبور. مطبعة المرسلين اللبنانيين. لبنان 1949.
- مجلة الرسالة العدد رقم 968 - 21 يناير 1952..
- المجموعة النبهانية في المدائح النبوية. يوسف بن إسماعيل النبهاني. المطبعة الأدبية. بيروت 1320هـ.
- المدائح النبوية. زكي مبارك. طبعة الشعب. مصر 1971.
- مسند الإمام أحمد بن حنبل. تح أحمد محمد شاكر. دار الحديث. القاهرة 1995.

- معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي. محمد أحمد دهمان. دار الفكر المعاصر ودار الفكر. بيروت ودمشق 1990.
- منادمة الأطلال ومسامرة الخيال. عبدالقادر بدران. تح زهير الشاويش. المكتب الإسلامي. بيروت 1985.
- المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي. ابن تغري بردي. تح أحمد يوسف نجاتي، دار الكتب، مصر 1956.
- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة. ابن تغري بردي. دار الكتب المصرية. القاهرة. 1929 - 1972..
- نظم العقدين في مدح سيد الكونين. ابن جابر الأندلسي. تح أحمد فوزي الهيب. دار سعد الدين. دمشق 2005.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب. المقري. تح محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الكتاب العربي. بيروت 1997.
- النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري بين الصفدي ومعاصريه. محمد علي سلطاني. دار الحكمة. دمشق 1974م.
- نكت الهيمان، الصفدي. المطبعة الجمالية. مصر 1911.
- الوافي بالوفيات. الصفدي. تح س. ديورينغ. فرانز شتاينر. فيسبادن 1974.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. الثعالبي. تح محمد محيي الدين عبدالحميد. دار الكتب العلمية. مصر 1956.

****

حركة الشعر واتجاهاته في الشام
في عصر الدول والإمارات

الملخص

تباينت الآراء حول أدب عصر الدول والإمارات، شعره ونثره، وابتعدت بعضها عن الدقة والإنصاف، فظلمته ظلمًا فادحًا، فقام البحث بعرض هذه الآراء ومناقشتها، ودرس بموضوعية أغراض الشعر آنذاك، واتجاهاته، وتأثير البيئة عليه، وتصويره لها، وتأثره بالمثل الأدبية التي كانت سائدة، وجنوحه إلى الصنعة وفهم رجالاته للتجديد والابتكار ومحاولاتهم في ذلك.

ووصل البحث إلى وجوب تأريخ شعر عصر الدول والإمارات ودراسته وتقييمه على هدى منظور عصره ومثله الفنية، ومنظور العصر الحديث ومثله معًا بدقة وموضوعية، فإذا فعلنا ذلك وجدنا أن أكثر هذا الشعر – وإن لم يرتقِ إلى مثيله زمن الأمويين والعباسيين – فقد صور عصره خير تصوير، وأن فيه جمالًا وخيرًا كثيرًا.

الكلمات المفتاحية:

أدب عصر الإمارات والدول – الشعر زمن المماليك – الشعر زمن العثمانيين – الشعر زمن الحروب الصليبية – الشعر في الشام في عصر الإمارات والدول – المديح النبوي – البديعيات.

****

حركة الشعر واتجاهاته في شبه الجزيرة العربيَّة
في عصر الدول والإمارات[1]

د. إبراهيم محمد البطشان
أكاديمي سعودي

تهدِفُ مؤسَّسةُ عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية إلى إعادة نهضةِ الأمَّة العربيَّة بإحياء فنِّ الشِّعر، والإحياء الذي أعنيه هو عودةُ الشِّعر إلى ذائقة الجماهير؛ ليمارس دورَه في رقي الأمَّة. وهذه الغاية الكبرى تتطلَّب ممارسةً تطبيقيَّة على أرض الواقع، وللمرء أن يتخيَّل المساحةَ المكانيَّة للمتحدثين بالعربية، فكيف السَّبيل إلى جماهير متنوِّعة متعدِّدة الثقافات؟. انطلقت مؤسسةُ البابطين إلى أصقاعٍ عدَّة من ديار العرب؛ تقدِّم النَّماذج العُلى مِن الشِّعر والشُّعراء، وهو ما تحقَّق في دورات سابقةٍ عقدت باسم الكبار مثل: البارودي، والشَّابي، وأبي تمام، وأبي فراس... انطلقت تستهدف قطاعًا واسعًا مِن مُحبي العربية؛ تُنَمِّي فيهم ذائقةَ الشِّعر في دورات متخصصِّة فيه، وتصقُله في دوراتٍ مماثلة في علوم مساندة له كالنحو والعروض. ويمَّمت صوبَ الشَّاطئ الآخر تقيم حوارًا للحضارات، زادُها الشِّعرُ تؤمِّل فيه أن يكون علامةَ محبَّة وحوار في عصرٍ محمومٍ متشنِّج.

ولعلَّ (معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدُّول والإمارات) آخر تلك الإنجازات المجيدة، ولقد شرَّفني القائمون على هذه الندوة المباركة بقراءة أشعار عددٍ مِن شعراء منطقة الخليج العربي والحجاز فيما بين القرنين الثَّامن عشر والتَّاسع عشر.

(1) اختار الباحث عنوانًا آخر لبحثه هو: «حركةُ الشِّعر واتجاهاتُه في شبه الجزيرة العربيَّة قراءة أولى لنماذج شعريَّة في معجم البابطين: شعراء عمان والحجاز والبحرين أنموذجًا».

مدخل:

يطلِقُ جورجي زيدان على المُدَّة التَّاريخيَّة الممتدَّة مِن سنة (923هـ) إلى سنة (1213هـ) اسمَ (العصر العثماني)؛ وذلكَ اعتمادًا على سنة دخول العثمانيين مِصرَ سنةَ (923هـ)، وعلى سنةِ زوال حكمهم بعد دخولِ نابليون سنةَ (1213هـ). أمَّا ما قبل سنة (923هـ) إلى سنة (656هـ) فيُسمِّيه (العصر المغولي)[1].

أمَّا حنا الفاخوري فقد أطلق على تلكَ الفترة التاريخية الممتدة مِن سنة (656 هـ) إلى سنة (1213هـ) اسمَ (العهد التركي) وقسَّمها إلى طورين اثنين: الطَّور (المغولي) الذي ينتهي سنةَ (923هـ)، والطَّور (العثماني) الذي ينتهي سنةَ (1213هـ)[2].

وعلى الرُّغم مِن هذا الاختلاف في التَّسميةِ، فالاتفاقُ قائمٌ على أنَّ بداية ذلك العصر في سنة (923هـ)، ونهايته سنة (1213هـ)؛ فلا مشَّاحة في التَّسميةِ، لكنَّ المُهمَّ هنا هو الإجابة على السُّؤال العريض: هل كان ذلك العصر يتمتَّع بمظاهر أدبيَّة تستدعي الدِّراسة والتَّحليل، أم كانت كلُّ تلكَ القرون الثلاثة قرونَ ضعف وتَرَدٍ في اللُّغة والأدب كما يُشاع؟.

لم يترجم جورجي زيدان في ذلك العصر سوى: لعشرينَ (20) شاعرًا مِن شعراء مصر والشَّام، وعشرة (10) آخرين مِن الحجاز ونجد، وهذا عددٌ قليل جدًّا إذا ما قورنَ بالعصور السَّابقة، وعلَّلَ ذلك بقوله:

(أصابَ الشِّعرَ ما أصابَ سائر الآداب العربيَّة في هذا العصر؛ فاستولى الجمودُ على القرائح؛ لِمَا توالى على الأمَّة مِن الذُّلِّ في تلك الفترة المظلمة، على أنَّ المُجيدين منهم إنَّما كانت إجادتُهم تقليديَّة... وزادَ تعويلُهم على اللَّفظ، وأصبحَ

(1) تاريخ آداب اللغة العربية 3، ص 121.
(2) تاريخ الأدب العربي 859. (البوليسية، بيروت، ط12، سنة 1987م).

الكاتبُ أو الشَّاعر إنَّما يهمُّه تنميقُ العبارة بالجناس والتَّورية والسَّجع، حتى خرجوا بذلك عن الذَّوق المألوف، فأضاعوا أوقاتهم فيما لا فائدة فيه مِن الصَّنائع اللَّفظية)[1].

أما حنَّا الفاخوري فقد أسقطَ تمامًا كلَّ تلكَ السَّنوات الطِّوال مِن موسوعته؛ فلم يترجم لأديب واحد فيها، معلِّلًا ذلك بقوله: (ولمَّا جاءَ العهدُ العثمانيُّ انحطَّ الأدبُ العربيُّ إلى أسفل الدَّركات؛ لشيوع التُّركيَّة في المخاطبات والمراسيم والدَّواوين، وتسَلُّط الخمول على العقول، والتَّقليد على المعاني، والصِّناعة المَقِيتَة على الأساليب)[2].

لم يقف طويلًا أمام العهد التركي سوى وقفات يسيرة تُمثِّل الطَّور الأوَّل (المغولي)، فذكر فيه مِن الشُّعراء: الشَّاب الظَّريف، والبوصيري، وابن الوردي، وصفي الدِّين الحلي. ثم يقفز إلى عهد النَّهضة الذي يبدأ بالحملة الفرنسية على مصر سنةَ (1213هـ).

أما شوقي ضيف فقد أطلَقَ على كلِّ القرون الممتدة مِن سنة (334هـ) إلى العصر الحديث اسم (عصر الدّول والإمارات)، وعدَّ مِن الخطأ تسمية الحِقَب الأوَل منها باسم العصر العباسي؛ ذلك (لأنَّ سلطان الخلافة العباسية تقلَّص منذ سنة (334هـ) بحيث لا يكاد يبقى للخلفاء العباسيين مِنه في كثير مِن الأمر سوى بغداد)[3]. وعدَّ مِن الخطأ أيضًا تسمية الحقب التالية حتى (الغزو) العثماني لمصر والشَّام والعراق باسم العصر المغولي، وتسمية فترة حكم العثمانيين باسم العصر العثماني؛ ذلك (لأنَّ سلطان المغول لم يكن يتجاوز إيران والعراق)[4]. ثم قالَ عن

(1) تاريخ آداب اللغة العربية 293/3.
(2) تاريخ الأدب العربي 859.
(3) تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (1980)، ص5.
(4) نفسه، ص 5.

العصر العثماني: (لم يكن عصرًا بالمعنى الحقيقي، وإنَّما كان حقبةً مظلمة تتمة لعصر الدُّول والإمارات، وثمرةً مُرَّة لما أصاب العربَ فيه مِن انقسام وتفكُّك)[1].

على أيِّ حال، فإنَّه إذا كان السَّائدُ في تلكَ الفترة الممتدة لثلاثة قرون تقريبًا، الضَّعفَ والرَّكاكةَ في ألوان الأدب المختلفة، فإنَّه مِن المعيبِ بمكان أن نهملهما إهمالًا استنادًا لهذه الحُجَّة، أو ذاكَ السَّبب، بل يحتِّم علينا الضَّمير النَّقدي أن ندرس أدبها، ونتفحَّص ظواهرَه، وندقِّق في رؤى أصحابه التي شكَّلت عبر سنوات طويلة وجدانَ أمَّة بأكملها، وجزءًا لا يمكن إغفالُه مِن حضارتها وتاريخها. ثم إنَّنا، لا شكَّ، سوف نجد فيها الكثير مِن النَّماذج التي كانت بمثابة نجوم مضيئة في هذا الظَّلام الدَّامس، وهذا هو سبب هذه القراءة.

فيما يلي إطلالةٌ عامَّة موضوعيَّة فنيَّة في أربعة محاور، على قصائد لعشرين شاعرًا مِن شعراء ذلك العصر.

المحور الأول: الأغراض الشِّعريَّة

عبَّرت النَّماذجُ التي بين أيدينا عن أربعة (4) أغراض رئيسة هي: المدح، والغزل، والحكمة، والشَّكوى، على أن الغرض السَّائد فيها هو الغزل.

الغزل:

جاء الغزلُ على نمطين اثنين: أوَّلهما: نمطٌ صافٍ لا يشوبُه غيرُه، فتأتي القصيدةُ كلُّها في الغزل، تتحدَّث عن معاني الشَّوق وصفات المحبوب، ولوعة الفراق... وثانيهما: نمطٌ مُضمَّنٌ؛ فالقصيدة قد أنشئت في غرض آخر، هو المدح غالبًا، بيْد أنَّها تبدأ بالغزل في أوَّل مقاطعها، وقد يُصاحبُ الغزلَ بعضُ الإشارات الطَّللية، سيرًا على النَّهج التُّراثي في مقدمة القصيدة العربيَّة. وقديمًا علَّل ابنُ قتيبة ذلك:

(1) السابق، ص 5.

(مُقَصِّدُ القصيد إنَّما ابتدأ بذكر الدِّيار والِّدمَن والآثار، فبكى وشكى... ليجعلَ ذلك سببًا لذكر الظَّاعنين... ثم وصل ذلك بالنَّسيب فشكى شدَّةَ الوجد وألمَ الفِراق وفَرطَ الصَّبابة والشَّوق، ليُميلَ نحوَه القلوبَ... فإذا علِمَ أنَّه قد أوجَبَ على صاحبه حقَّ الرَّجاء... بدأ في المدح فبَعَثَه على المكافأة)[1].

فمِنَ النَّمَطِ الأوَّل يقولُ محمَّد البَهْلَويُّ العُمانيُّ[2]:

رَنَـــتْ بـعَـين الـــرَّشَـــأِ الأَحْـــوَرِ
ذاتُ الجَـبـين الـــوَاضِـــحِ الأزهـــرِ
وأشْـــرَقَـت كـالـشَّـمـس رَأْدَ الـضُّـحـى
بـــنـــورِ وجـــهٍ ضَـــاحـــكٍ مُـسْـفـرِ

ويقولُ عُمَر خُوج الهِنديُّ على النَّمطِ نفسِه متغزِّلا[3]:

خَـمْـرُ بـثـغـرِكِ أم شَـهْـدٌ حـكـى فـاكِ
أم الحُـبَـابُ بـطـيـب المِـسْـكِ وَافَـاكِ
أم الـرُّضـابُ غـدا فـي فـيـكِ مُـنْـعَـقـدًا
أم الـرَّحـيـقُ بـكـأسٍ مِـنـه أسْـقَـاكِ

ويقول أيضًا[4]:

فُـتـنْـتُ بـظـبـيٍ صَـادَنـي بِـلِـحـاظِـه
لـه فـوقَ صَـحْـنِ الخَـدِّ خَـالٌ مُـحَـكَّـمُ
فـقـلـت لـه: ذا الخِـال خـلِّ حُـشـاشـتـي
تـــذوبُ فـهـل لـي قُـبـلـةٌ أتـنـعَّـمُ

(1) الشِّعر والشعراء 75/1.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات المجلد 19، ص 398.
(3) معجم البابطين، المجلد 17، ص 352.
(4) معجم البابطين، المجلد 17، ص 382.

فَـأرخـى جُـفُـونَ الـعَـين مِـن شِـدَّة الحَـيَـا

وأرْخَـــــى لِـثـامًـا فـيـه دُرُّ مُـنـظَّـمُ

ومثل ذلك نجده في قصيدة لابن مَعْصُوم؛ يبدأُها بالحديث عن صفاء الثَّغر العَذْب الذي يُغنى عن الكأس، ويختِمها بذكرياته في مجالسته الحبيب دون خشية الرُّقباء[1].

وعلى هذا النهج أيضًا نرى لعلي لُطْف الله بيتين اثنين يجسِّدان معاناتِه في الصَّبابة بعد تولي زمن الصِّبا، فيقول[2]:

صـبَـوتُ وقـد زَالَ الـصِّـبـا بـجُـنُـونِـه

ولـم تَـبْـقَ إلَّا مـا لَـه مِـن دُيُـونِـهِ

فمَا ذَنْـبُ جِسمي إنْ أجـابَ نَـدَا الصِّبا

إذا كـانَ قَـلـبـي مُـوثَـقًـا مِـن رُهُـونِـهِ

ويمزِجُ سليمان النَّبهانيُّ تغزُّله بطيف الخيال الذي زاره ليلًا فأرَّقَه، يقول[3]:

أرَّقَ الـعـيْنَ خـيـالٌ قـد طَـرَقْ

عَـجُـزَ الـلَّـيـل وعِـرْنـيَن الـفَـلَـقْ

أمَّا النَّمطُ الثَّاني مِن الغَزَل، فتجدُه مُضمَّنًا في أغراض: المدح، والخمر، والفخر. فممَّن بدأَ مدائِحه بالغزل عُمَرُ الدَّاغِستانيُّ في مدح خِضْر بن يحيى، وكذا أحمد السِّتالي في مدح السُّلطان نبهان، ومثلهما عمرُ الوزير في إحدى مدائحه التي يقول في مطلعها[4]:

ذَكَـرَ الحِـمـى وحُـلُـولَ وادي لَـعْـلَـعِ

صَـبٌّ فـفَـاضـت مُـقْـلـتَـاه بـأدمـعِ

(1) معجم البابطين، المجلد 6، ص80.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص83.
(3) معجم البابطين، المجلد 11، ص 135.
(4) معجم البابطين، المجلد 17، ص 322.

وعبدالقادر الطَّبري في مدحه الحسن بن أبي نُمِيّ. وكذا نجد الغزلَ مُضمَّنا في بدايات قصائد المديح النَّبوي، كما عند إبراهيم الخِيَاري؛ حيث يقول[1]:

زارتْ على غفلةٍ مِن غير ميعادِ

جيداءُ تَسْحَبُ تيهًا خيرَ أبرادِ

ومثلُه عمرُ خوج في مديحةٍ نبويَّة يقول في أولها محاكيًا البوصيري[2]:

أمِن تذَكُّر أهلِ الجِزْع والوادي

أم مِن تشَوُّق أهلِ الرَّكب والحَادي

فَاضَت دُمُوعُكَ فوقَ الخَدِّ مِن شَجَنٍ

إلى حِمَاهم فأحيَوا قلبَكَ الصَّادي

وهذا غزلٌ ممزوجٌ بالفخر في قصيدة واحدة لابن مِداد النَّاعبي العُمانيِّ، يفخر بقومه في وصف معركة لهم[3]:

ليتَ شِعري متى أراكِ أُمَامَا

قد كَلِفْنا بحبِّكم أعوامَا

أعلى العهد أنتِ أم مِثلَ ما قيـ

ـلَ لباغي وِصالِكُم: عِم ظلامَا

هذا، وقد يُضمَّنُ الغزلُ في قصائد خمريَّة كما عند محمَّد البوعِصامي في إحدى موشَّحتيه، أو كما عند ابن معصوم في قوله[4]:

لَمَعَتْ ليلًا فقالوا: لَهَبُ

وَصَفَتْ لونًا فقالوا: ذَهَبُ

---

(1) معجم البابطين، المجلد 1، ص 247.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 351.
(3) معجم البابطين، المجلد 3، ص 30.
(4) معجم البابطين، المجلد 15، ص 484.

وتَــراهــا فــي يَــدِ الــسَّــاعــي بــهــا
كــوكــبٌ يــسـعـى بــهــا لــي كَــوكــبُ

المدح:

وهو على نمطين أيضًا: مدحُ الحُكَّام والأصدقاء، ومدح النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم، ومدح آل بيته. فمِن النَّمط الأوَّل قصيدةٌ لعمر الدَّاغستاني في مدح خضر بن يحيى، عند زيارته المدينة المنورة، ولعمر الوزير مدائح كثر، ضمَّنَ إحداها بيتًا مؤرخًا لولاية الشَريف سعيد[1]:

وقــالَ الــسَّــعــدُ فــي تــاريــخــه: الْــبَــس
لِــبَــاسَ الــعِــزِّ والــتَّــقــوى كَــرَامــه

ومن هذا النَّمط أيضًا قصيدتين لمحمَّد الإصبعي، في مدح الشَّيخ ناصر بن الشَّيخ بهاء الدِّين، استهل أولاهما بالحكمة، فقال[2]:

رأيــتُ مِــن الــدُّنــيــا كــغــدْر الــكــواعِــبِ
تُــواصِــلــنــا يــومًــا وتــنــأى بــجــانــبِ

وبدأ في الثَّانية بالمدح مباشرةً؛ فقال[3]:

أنــاصِــرُ ديــنِ الــلــه جــاءَكُــم الــنَّــصْــرُ
فــجــاءتــكــم الــعَــلــيــا وأنــتــم لــهــا ظَــهْــرُ

ومـدَحَ الشَّاعرُ حسينُ بن العُليف الشَّريفَ؛ حسنَ بن عجلان، أميرَ مكة بقصيدة بدأها بالغزل، فقال[4]:

هَــاتَــا أحَــاديــثَ الــعَــقِــيــقِ وحَــاجِــرِ
مَــا فــي الحَــديــثِ عليكُما مِــن حَــاجِــرِ

(1) معجم البابطين، المجلد 17، ص 324.
(2) معجم البابطين، المجلد 19، ص 272.
(3) معجم البابطين، المجلد 19، ص 274.
(4) معجم البابطين، المجلد 9، ص 336.

واستسقيا دَمعي إذا كَفَّ الحيَا
عنها وَكَفَّ وَكُفَّ وَكْفُ مَحَاجِري

ومدَحَ أيضًا الإمامَ الحافظَ؛ ابنَ حجر العسقلاني، ولقَّبه بـ (إمام الزمان) في قوله[1]:

لإمام الزَّمان مُسندِ وقتٍ
رُحلةِ العَصر في جميع الفنونُ

ولعبدالقادر الطَّبري قصيدتان في مدح الحسن بن أبي نُمي، يقولُ في مطلع الأولى، وقد باشرها بالمدح[2]:

قسمًا به إنَّ السُّيوفَ حديدةٌ
لولَا يدُ الحَسَن المَليكِ القَسْوَري

ويقول في الثانية، وقد بدأها بالغزل، ثم تخلَّص منه إلى المديح بحوارٍ لطيف[3]:

ناديتُها ورِمَاحُ الحيِّ مُعْلَنةٌ
يا ظبيةَ الحيِّ هل ما يُبْلِغُ الأمَلا
لِوَالهٍ عَبَثَت أيدي الغَرَام بهِ
أمَا تَرَي شَأنَه أنْ يُبْدِعَ الغَزَلا
قالت: صَدَقت ولكن ذاكَ تَوطِئَةٌ
لِمَدحِ أفضلِ مَن في الأرض قد عَدَلا
السَّيدِ الحَسَن المَلْكِ الهُمَام ومَنْ
تَرَاه بالحقِّ للجوزاءِ مُنْتَعِلا

وللشَّاعر العُمانيِّ؛ أحمد السِّتالي قصيدةٌ يمدح فيها السُّلطان نبهان، ويهنِّئه بزواجه، وقد بدأها بالغزل، فقال[4]:

(1) معجم البابطين، المجلد 9، ص 338.
(2) معجم البابطين، المجلد 13، ص 432.
(3) معجم البابطين، المجلد 13، ص 433.
(4) معجم البابطين، المجلد 5، ص 108.

هـل أنجَــزَتْ لـك وَعْـدَ الـوَصْـلِ أسمـاءُ
أم شـــانَ مـوعِـدُهـا مَـطْـلٌ وإنْـسِـاءُ

وله أخرى تشبِهُها في مدح السُّلطان محمَّد بن عمر[1]:

صَـحَـتِ الــعَــوَاذِلُ والمُـتَـيِّـمُ مَـا صَحـا
وازدَادَ شَــوقُ المُـسْـتَـهـامِ فـبَـرَّحـا

ومِن النَّمط الثَّاني (مدح النبي وآل البيت) قصيدةٌ لمحمَّد البوعِصامي، يتوسَّل فيها بالنبي، صلَّى الله عليه وسلَّم، وصحابته الكرام، وكذا قصيدة لعُمر خوج، بدأها بالغزل وذِكْرِ الدِّيار على غرار بُردة البوصيري، وأخرى لحسين بن العُليف، وفيها يتشوق إلى قبر الرَّسول، صلَّى الله عليه وسلَّم[2]، ومثلها عند محمَّد بن عبدالقوي؛ يتشوَّق فيها إلى طيبةَ المباركة[3]:

فَـيَـا نَـفْـسُ عـن كـم زَفْــرةٍ تَـتَـنـفَّسـي
ومِــن طَـيـبَـةِ الجَــرْعــاءِ كـم تَـتَـجَـرَّعـي

ويتوسَّلُ حسنُ البَرَزَنْجِي بالرسول، صلَّى الله عليه وسلم، في إحدى مدائحه النَّبويَّة[4]:

ألَا يـا رســولَ الـلـه نــاداكَ ضَــارعٌ
بـقَـلـبٍ مِــن الأشــواقِ ذَابَ صَـمـيـمُـهُ

الحكمة:

هـذا الـغَـرَضُ على قِلَّته في نمـاذج هـذه الـقـراءة، يتناولُ خلاصةَ التَّجارب الحياتيَّة، وما يجبُ أن يتمتَّع به المرءُ مِن صِفات، وما يجب أن يحذَرَ منه أيضًا، فمن ذلك قول محمَّد البَهْلَوي في مقصورته[5]:

(1) معجم البابطين، المجلد 5، ص 108.
(2) معجم البابطين، المجلد 19، ص 405.
(3) معجم البابطين، المجلد 21، ص 541.
(4) معجم البابطين، المجلد 9، ص 178.
(5) معجم البابطين، المجلد 19، ص 397.

لا خـيـرَ فـي مَـــالٍ يُـزيـلُ كَـسْـبُـهُ
نـضـارةَ الـوجـه وإنْ جَـــلَّ غِـنـى
وحـــاذر الـــنَّـــاسَ جـمـيـعًـا ربَّمـا
أسـلَـم مُـصْـطَـحـابُـهـم كـيـدَ الـعِـدى
شَـــرُّ الأنـــامِ مَـــن يَـغـولُ بـاطـنًـا
وقـد يُـريـكَ ظـاهـرًا مِـنـه الـرِّضـى

وفي مُدَارَاة العدُوِّ يقولُ محمَّد الإصبعي[1]:

دارِ الـعـدُوَّ ضَـعـيـفَ الـبَـطْـشِ والـعَـضُـدِ
إنَّ الـلَّـبـيـبَ مِـن الأعـــداءِ فـي نَـكَـدِ
دَارِ الـعَـدُوَّ بـبـذلِ المـالِ مُـعـتَـذِرًا
واحْـــذَرهُ حَـــذْرَ ذوي الألـبـابِ لـلأَسَـدِ

وفي التَّحذير مِن الغيبة والنَّميمة، يقول محمَّد بن عبدالقوي[2]:

يَـــا غَـــافـــلاً عَـــن نـفْـسِـهِ
أَخَـــذَتْـــكَ أَلـسِـنَـــةُ الـــورى
الـسَّـــهـــلُ أهـــــوَنُ مَـسـلـكًـا
فـــدَعِ الـــطَّـــريـــقَ الأوعَـــرا
واعـــلَـــم بـــأنَّـــكَ مـــا تَـــقُـــل
فـــي الـــنَّـــاس قـــالـــوا أكـــثَـــرا

وفي غدر الدُّنيا يقولُ حسنُ البَرَزَنجيُّ[3]:

ألَا لـيـتَ شِـعـري إنَّ مَـن رَامَ غِـبْـطَـةً
وَصَـفـوًا مِـن الـدُّنـيـا فـذاكَ مُـغَـرَّرُ

(1) معجم البابطين، المجلد 19، ص 273.
(2) معجم البابطين، المجلد 21، ص 543.
(3) معجم البابطين، المجلد 9، ص 175.

وكـيـفَ بـدُنـيـا قـد تـفـاقَـمَ غَـدْرُهـا
تُـوَافـيـكَ إلَّا غِـــرَّةٌ ثـــمَّ تـغـدُرُ

الشَّكوى:

يأتي هذا الغرضُ آخرَ المراتب عند شعراء هذه الموسوعة، فلم ينظمْ فيه سوى ثلاثةٍ هم: علي شَبَانة، ومحمَّد بن عبدالقوي، وإبراهيم الخِيَاري. تتجلَّى الشَّكوى عند علي شَبَانة في غَدْرِ الزَّمان، وتقلُّب الأحوالِ، يقول[1]:

بَـلـغَ الـزُّبـا سَـيـلُ الـهـمـوم ولَا أرَى
مَـــن يَـــزجُـــر الأيـــامَ عـــن نَـكَـبَـاتـهـا

وعند محمَّد بن عبدالقوي في أثر الشَّيب في رأسه وكبر سِنِّه[2]:

قُـــضِـــيَـــتْ لُـــبَـــانَـــاتُ الـــهَـــوى
أيَّـــــــامَ تَـــــدنُـــــو دارُهُ
والـــيـــومَ أجْـــفَـــلَـــه المَـشـيـ
ـــــبُ وبَـــــانَ مِـــنـــه عُـــــوارُهُ

وعند إبراهيم الخِياري في غُربته إبَّان رحلته إلى الآستانة، كقوله شاكيًا إلى الله غربتَه وفقره[3]:

قـــد طَـــــالَ بُـــعـــدي وحَـــالَـــت
أهـــــــــوَالُ بـــــرٍّ وبَـــــحْـــــرِ
ولَـــــســـــتُ أقـــصِـــــدُ إلا
غِـــنَـــاكَ فـــي جَـــبْـــرِ كَـــسـري

هذا، وفي كلِّ غَرَضٍ شعريٍّ مِن الأغراض السَّابقة تشكيلاتٌ جماعيَّة تجلَّت في بعض الظَّواهر اللُّغويَّة، والإيقاعيَّة، والتَّصويريَّة، وفي المَحاور التالية بيانُ ذلك كلِّه.

(1) معجم البابطين، المجلد 17، ص 9.
(2) معجم البابطين، المجلد 21، ص 544.
(3) معجم البابطين، المجلد 1، ص 249.

المحور الثاني: الظَّواهر اللُّغويَّة

لا شك في أنَّ لكلِّ شاعرٍ أسلوبُه وبصمتُه ونَفَسُه، ولا شك في أنَّ دراسةَ المستوى اللُّغوي في النَّصِّ الشِّعريِّ مِن أقوى الدَّلائل على هذا الأسلوب؛ فـ (القصيدةُ ليست مُجْمَلَ وِحْداتٍ مُنعزِلةٍ، إنَّها نَصٌّ، وبهذا الاعتبار تُطْرَحُ مُشكلةُ ضرورتِها الخاصَّة)[1].

وإذا كان كلٌّ مِن النَّحاة والبلاغيين قد انطلقوا مِن نقطة واحدة؛ هي الاتصالُ بالمستوى الفنيِّ للُّغة، المُتمثل في القرآن والشِّعر، فإنَّ أهدافهم بعد ذلك قد افترقت؛ حيث انصرف اللُّغويون والنُّحاة إلى تأسيس قواعد البِنية المثالية للغة المعيارية، بينما اجتهد البلاغيون في تأصيل المستوى الفني للغة العربية، وتطوير استخدامه بواسطة الظواهر اللغوية والبلاغية المتعددة.

مِن أهم الظَّواهر اللغوية التي أمكن رصدها في نماذج الدراسة: (الاعتراض، والالتفات، والتقديم والتأخير)، وقد قامت هذه الظَّواهر بوظائف جمالية في العديد من المواضع.

الاعتراض:

تناول النَّحويون هذه الظاهرة في حديثهم عن الجُمل التي لا محل لها مِن الإعراب، كما تناولها أيضًا علماءُ البلاغة في حديثهم عن الألوان البديعية، والفرق بين هؤلاء وهؤلاء أنَّ النُّحاة يدرسون الجملةَ الاعتراضية الواردة في الكلام عمومًا، دون التركيز على جوانبها الجمالية، أمَّا البلاغيون فيدرسونها باعتبارها محسِّنًا بديعيًّا له قيمته الجمالية في النص الأدبي.

وقد أدَّت ظاهرة الاعتراض في النَّص الشِّعريِّ عند شعراء عمان والحجاز والبحرين في كثير مِن المواضع العديدَ مِن الوظائف الجمالية التي أثْرَت التَّجربة.

---

(1) اللغة العليا 203.

فمن ذلك مثلًا ما لجأ إليه محمَّد البهلوي في مفتتح مقصورته؛ فقد اعترض بستَّة أبيات بين (ما) المذكورة في مطلع القصيدة و(إلا) المذكورة في البيت الثامن[1]:

مَـا شِـمـتُ ضَـوءَ بـارقٍ لـيـلًا أضَـا
مِـن أيمـنِ الـغَـورِ فَـأكـنَـافِ الـغَـضَـا
إلَّا وقـد أحْـدَثَ بـي شَـجـوًا وقـدْ
تـقَـادَمَ الـعـهـدُ بِمَـنْ شَـطَّ الـنَّـوى

وقد يعابُ على الشَّاعر هنا طولُ التضمين بين قافية البيت الأول واكتمال المعنى في البيت الثامن بعد (إلا)، غير أنَّ الوظيفة الجمالية لهذا التداعي تكمن في تعدُّد مظاهر الطبيعة التي هيجت قلب الشَّاعر تجاه محبوبه، وكأنَّ في كلٍّ مظهر من هذه المظاهر جانبًا مِن جوانب الحُسْن الفتَّان في محبوبه؛ فالضَّوءُ البارق الذي يعترض في الأفق، وافترار ثغر السَّحاب المؤذن بسقوط المطر، وإشراقة الصَّباح الجميل الذي شقَّ جيبَ الليل، وأناشيد القُمري الشَّجية – كلُّ هذه المظاهر المذكورة معترضةً بين البيت الأوَّل والثامن – ذكَّرته بمحبوبه، وهيَّجت مشاعره، فكأنَّها جميعًا دون هذا المحبوب في البهاء والجمال.

ومثلُ ذلك قولُ عمر الوزير؛ الذي أقحم الاعتراضَ بين القَسم وجوابه[2]:

قـسـمًـا بـالـهـوى ومَـا يُـرضـيـكِ
وبـعـيـنـيـكِ فِـتْـنَـةِ الـنِّـسِّـيـكِ
وبـألْحَـاظِـكِ المِـراضِ وَمَـا
تحـتَـويـهِ مِـن جَـوهـرٍ فـي فـيـكِ
وبـشَـامَـاتِ وَجـنَـةٍ هَـزَأت
بـزُهـورِ الـرِّيـاضِ أيْ وأبـيـكِ

(1) معجم البابطين، المجلد 19، ص 396.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 322.

وبـــأردَافِـــكِ الـــثِّـــقَـــالِ وَخَـــصْـــ

ـــــرِكَ يـــا فـــاتِـــنـــي بـــلا تَـشْـكـيـكِ

مـــا تـــبـــدَّلـــتُ فـــي المَحـــبَّـــة لا

والـــــذي أرتجـــيـــه أن يُـــدْنـــيـــكِ

ومن الاعتراض أيضًا قولُ محمَّد البو عصامي في موشحته[1]:

قـلـت - والـقـلـب فـي ارتـعـاجْ

لـلـغـزالْ وقـد خـطـرْ - أهـلا

فاعترض بين القول ومقوله بجملة اسمية، وكأنها تعلِّل ما سيقوله الشَّاعر بعد ذلك لمحبوبه من ألوان الترحيب والثناء والغزل. ويعترض محمَّد بن عبدالقوي بأسلوب الشَّرط مخاطبًا نفسه بقوله[2]:

أراكِ - إذا مـا الـوَرْق بـالجِـزع غـرَّدتْ

بـتـذكـارهـا عـهـدَ المحـبـة - تجـزعـي

والقيمة الفنية للاعتراض هنا هي الاحتراس، حيث قيد جزع نفسه بتغريد الورق التي تهيج فيه الاشتياق إلى طيبة المباركة.

الالتفات:

الالتفاتُ من أجلِّ علوم البلاغة، وهو أميرُ جنودِها، كما يقول صاحب الطِّراز[3]. وقد سُمِّي بذلك أخذًا له من التفات الإنسان يمينًا وشمالًا، فإنَّه ينتقل في كلامه من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب. وللالتفات دورٌ بارزٌ في دفع الملل عن المتلقي، وفي تشويقه وإفادته. وقد أشار حازم القرطاجني إلى ذلك فقال: (إنَّهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب، فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضًا يتلاعب المتكلم بضميره)[4].

(1) معجم البابطين، المجلد 19، ص 407.

(2) معجم البابطين، المجلد 21، ص 543.

(3) الطراز 131.

(4) منهاج البلغاء 348.

مِن أمثلة الالتفات لدى شعراء هذا المعجم قولُ أحمد السِّتالي في مدح نبهان ابن عمر[1]:

أنـبـهـانُ إنَّـك مِـن عُـصـبـةٍ
نَمَـاهـا إلـى المَـجْـدِ قَـحْـطَـانُـهـا
هُـمُ الـعـيْنُ فـي يَـعْـرُبٍ كـلِّـهـا
وأنـتَ مِـن الـعـين إنْـسَـانُـهـا

فانتقل في البيت الأوَّل مِن الخطاب إلى الغَيبة، وانتقل في البيت الثاني مِن الغَيبة إلى الخطاب، والرَّابطُ بين البيتين فكرةٌ واحدةٌ هي سموُّ عائلة نبهان في العرب كلِّها، وسموُّ نبهان نفسه في عائلته.

ومنه أيضًا انتقالُ عمر الوزير مِن الغيبة إلى المتكلم في قوله[2]:

ذَكَـرَ الحِـمـى وحُـلـولَ وادي لَـعْـلَـعِ
صَـبٌّ فـفـاضـت مُـقـلـتَـاه بـأدمُـعِ
أسَـفـي لـفـقـدِهـمُ فـيـا لـيـتَ الـنَّـوَى
قَـعَـدَتْ وحـادي عِـيـسـهِـمْ لـم يُـزْمـعِ

ومثلُ هذا الانتقال شائعٌ في المقاطع الغزلية؛ لأنَّ الشَّاعر يقصد نفسَه عندما يتحدَّث عن عاشق وَالِهٍ بضمير الغائب؛ لذلك يتماهى ضميرُ المتكلم مع ضمير الغائب في هذه الحالة. ومثل ذلك ما قاله علي بن معصوم أيضًا في إحدى غزلياته[3]:

مُـعَـنًّـى كـلَّـمـا هـبَّـت شَـمـالٌ
تـذكَّـر ذلـك الـعـيـشَ المُـهَـنَّـا

(1) معجم البابطين، المجلد 5، ص 111.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 322.
(3) معجم البابطين، المجلد 15، ص 488.

إذا جـــنَّ الـــظَّـــلامُ عـلـيـه أبـــدى
مِـــن الـــوَجـــدِ المُـــبَـــرِّح مـــا أجـنَّـا
سـقـى وادي الـغـضـا دمـعـي إذا مـا
تَـهَـلَّـل لا الـسَّـحـابُ إذا ارْجَـحَـنَّـا
فـكـم لـي فـي ربُـــاه قـضـيـبُ حُـسْـنٍ
تـــفـــرَّد بـــالمـــلاحـــة إذ تـثـنَّـى

التقديم والتأخير:

ظاهرةُ التَّقديم والتأخير مِن أكثر الظَّواهر اللُّغوية حضورًا في الشِّعر بعامَّة؛ إذ يلجأ إليها الشَّاعرُ ليثبت قدرتَه على تطويع الأسلوب، وترابط الأفكار، وهو (بابٌ كثيرُ الفوائد، جمُّ المحاسن، واسعُ التَّصرف، بعيدُ الغاية، لا يزال يفْتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفضي بك إلى لطيفةٍ، ولا تزالُ ترى شعرًا يروقُك مسمعُه، ويلطُفُ لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطُف عندك أنْ قُدِّم فيه شيءٌ، وحُوِّل اللَّفظُ عن مكان إلى مكان)[1].

صحيحٌ أنَّ الوزنَ الشِّعريَّ وكذا القافية لهما دورٌ مهمٌّ هنا، لكنَّ الجمالَ الكامنَ في هذه الظَّاهرة يتجلَّى في شعورِ المُتلقي في أنَّها جاءت مطبوعةً، دون تكلُّفٍ، وأنَّ موقع القافية في البيت موقعٌ مناسب لا مُعاظلة فيه.

مِن أشهر صور التقديم والتأخير اطرادًا في نماذج هذه القراءة: (تقديم الخبر على المبتدأ) و(تقديم المفعول به على الفاعل) و(تقديم الجار والمجرور على المفعول به) و(تقديم الجار والمجرور على الخبر). وإليك نماذج من هذا الاطراد[2]:

عبدالقادر الطبري في مدح الحسن بن أبي نُمِي:

(1) دلائل الإعجاز 83.

(2) معجم البابطين، المجلد: 13، ص 431؛ المجلد 8، ص 577؛ المجلد 17، ص 321؛ المجلد 17، ص 350؛ المجلد 17، ص 36؛ المجلد3، ص 27؛ المجلد 3، ص 29؛ المجلد 15، ص 483؛ المجلد 11، ص 126.

وبـوجـهِـهِ نـورُ الـنُّـبـوَّة سـاطـعٌ
يُـغْـنـيـهِ عـن ظَـهْـر الـطِّـراز الأخـضـرِ

جعفر البيتي:

أخْـفَـقَ المَـسْـعـى عَـذُولـي فـيـكُـمُ
وأنـا قـد صَـحَّ لـي والحَـمـد نُجْـحُ

عمر الوزير:

ذَكَـرَ الحِـمـى وحُـلـولَ وادي لَـعْـلَـعِ
صَـبٌّ فـفـاضـت مُـقْـلَـتـاهُ بـأدمـعِ

عمر خوج:

بَـعَـثـتُ إلـيـكـم فـي كـتـابـي مـآربـي
فَـحُـلُّـوا قـيـودَ الـعـقـد مِـن كـلِّ جـانـبِ

علي لطف الله:

لـيـتـنـي أسـمَـعُ فـيـه خـبَـرًا
عـن أحـبَّـائـي ولـو كـان سَـلامَـا

ابن مِداد النَّاعبي:

فـاخْـتَـر لـنـفـسِكَ عِـلـمًـا تـسـتـضـيءُ بـه
ولا تـكُـن جـاهـلًا فـي رأسِـه خـالُ

علي بن معصوم:

تـرى مَـنْ غـرامـي بـه دائـمُ
وحـالـيَ مِـنْ فـقـده حـائـلُ

سلمان النَّبهاني:

يَـريمُ الـرُّوحُ عـن جـسـمـي مَـمَـاتًـا
وحُـبُّـك فـي فـؤادي مـا يـريمُ

المحور الثَّالث: معالم البنية الإيقاعيَّة

يختلفُ مفهوم الإيقاع عن العروض؛ فالعروض (أو موسيقى الشِّعر) علمٌ يختص بدراسة الأوزان، واكتشاف صحيحها من سقيمها وِفقَ ستة عشر بحرًا. وقد ظلَّ القدماء أوفياء لها فلم يخرجوا عنها إلَّا فيما ندر. أمَّا الإيقاعُ فهو (مشتقٌّ مِن التوقيع؛ وهو نوع مِن المشية السَّريعة... وهو تنظيمٌ للعناصر إذ يغلِبُ عليه عنصرُ التَّنسيق أو التَّنظيم المُطَّرد)[1]. وهذا يعني أنَّ الإيقاعَ متعددُ الأشكال والهيئات؛ حيث يشمل الوزن الشِّعري، والقافية، والألوان البديعية اللفظية، وأشكال التكرار، والتوازنات التركيبية المختلفة في النصِّ، وغيرها.

سوف نتناول هنا المعالمَ الإيقاعيَّة من خلال أربعة عناصر هي: (الشَكل الشِّعري) و(التَّنويعات الوزنية) و(تردُّدات القوافي) و(الظَّواهر الإيقاعيَّة).

الشَّكلُ الشِّعريُّ:

أوَّل ما يلفتُ الانتباهَ في نماذج هذه القراءة أنَّ الشَّكلَ الشِّعريَّ الغالبَ عليها هو القصيدةُ؛ فقد جاءت معظمُ النَّماذج أكثر مِن سبعة أبيات؛ وفق التَّعريف الشَّائع للقصيدة. ومع ذلك فقد ورد شكلُ المقطوعة (4 - 6 أبيات)، والنُّتفة (2 - 3) في مواضع قليلة. فجاءت المقطوعةُ في أربعة مواضع[2] بواقع إخوانيتين لعمر الوزير، بلغت الأولى خمسة أبيات، وبلغت الثَّانية أربعةً، كما وردت مقطوعةٌ أخرى لعمر خوج بلغت أربعةَ أبيات، ورابعةٌ لمحمَّد بن عصفور في خمسة أبيات.

أمَّا شكل النُّتفة فقد ورَدَ في خمسة مواضع[3]: نتفتان لعمر خوج؛ الأولى: رسالة إلى عبدالرحمن العيدروس في بيتين، والثانية: في تورُّم عين محبوبه في

(1) مع الموسيقى 61، وانظر: الإيقاع في شعر السياب 13.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 321، 350؛ المجلد 19، ص 13.
(3) معجم البابطين، المجلد 17، ص 321.

بيتين. ونتفتان لمحمد بن عبدالقوي؛ الأولى: في التحذير مِن الغيبة والنَّميمة في ثلاثة أبيات، والثَّانية: في نظم تاريخ مولده في بيتين. ونتفة لعلي لطف الله في شكوى الشَّيب في بيتين.

التَّنويعاتُ الوزنيَّة:

البحور:

جاءت معظمُ النَّماذج في هذه القراءة على ثلاثة بحور خليليَّة أساسيَّة هي:

- الطويل: 22 أنموذجًا، قالبه الموسيقي: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن.
- الكامل: 17 أنموذجًا، قالبه الموسيقي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.
- البسيط: 17 أنموذجًا، قالبه الموسيقي: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

هذا مع مراعاة صور التغيير المعروفة من زحافات وعلل في هذه البحور الثلاثة. وتوزَّعت النماذج الأخرى على بقيَّة البحور عدا المغمور منها كالمضارع والمقتضب والمديد والمتدارك، فلم تُكتب عليها أي قصيدة، وأقلُّ البحور استخدامًا في نماذج القراءة هذه هو المنسرح بواقع قصيدة واحدة نظمها عمر الوزير[1] في أحد ممدوحيه، وجاء قالبها الموسيقي (مستفعلن مفعولات مستفعلن)، ويغلب دخول الطَّي؛ وهو حذف الرَّابع الساكن، عليه وبخاصَّة على (مفعولات) التي تصير بالطَّي (مفعلات). وقد جاء الشَّاعر بتفعيلة (مستفعلن) في الضَّرب مقطوعةً (مستفعل). وليس في هذا الإحصاء مزيدُ غرابة؛ فالبحور الثلاثة المذكورة هي أكثر البحور استخدامًا في تراثنا العربي.

طُولُ البيتِ:

ونعني به المدى العَروضي للبيت الشَّعري مِن حيث كون البحر تامًّا أو مجزوءًا، وكما هو واضح مِن إحصاء البحور السَّابقة، فإنَّ غالبية النَّماذج جاءت على البحور

(1) معجم البابطين، المجلد 17، ص 321.

التَّامة (الطويل والكامل والبسيط) ولم يأتِ على البحور المجزوءة سوى أربع قصائد[1].

الأولى: موشح على مجزوء الخفيف لمحمد البوعصامي.

الثانية: مخمس على مجزوء الرمل لعمر الدَّاغستاني. ونموذجان لمحمد بن عبدالقوي جعلهما المحققُ مِن مجزوء الخفيف والصَّواب أنَّهما مِن مجزوء الكامل. كما ورَدَ المجتث باعتباره بحرًا قصيرًا في قصيدة واحدة نظمها إبراهيم الخياري في شكوى الغربة.

وفي هذا كلِّه دلالة على طول النَّفس الشِّعري لشعراء المعجم؛ حيث نظموا قصائدهم على البحور التَّامة ولم ينظموها على البحور المجزوءة أو القصيرة، كما أنَّه لا يخفى أيضًا أنَّ أغراض المدح والغزل والحكمة في تراثنا العربي تُنظمُ في الغالب على البحور التامة، وكأن الشُّعراء قد رأوا في هذه البحور جزالة ووقارًا يلائم هذه الأغراض.

تَرَدُّداتُ القوافي:

حرف الرَّوي الأكثر استخدامًا لدى شعراء هذه القراءة هو حرف (الرَّاء) بواقع (18) قصيدة، ثم (الميم) بواقع (12) قصيدة، ثم (اللام) بواقع (10) قصائد. هذا بالإضافة إلى مجيء (الراء) رويًّا أيضًا في القوافي الدَّاخليَّة لموشحتي البوعصامي، وكذا مخمسة الدَّاغستاني.

ثم يلي هذه الحروف الثلاثة أربعة حروف هي:

النون: (7) قصائد بالإضافة إلى مجيئها في أحد مقاطع مخمسة الداغستاني.

الدال: (7) قصائد بالإضافة إلى مجيئها في أحد مقاطع مخمسة الداغستاني.

(1) معجم البابطين، المجلد 15، ص 484؛ المجلد 21، ص 541.

الباء: (6) قصائد بالإضافة إلى مجيئها في أقفال موشحة البوعصامي.

العين: (5) قصائد.

وأقلُّ حروف الرَّوي استعمالًا هي: الهمزة، والألف، والتاء، والجيم، والحاء، والسين، والفاء، والقاف، والكاف، والهاء.

أمَّا عن سبب كثرة تردُّد روي (الراء) في القصائد؛ فلما يتمتع به من صفات صوتية تزيد من وضوح القافية وقوَّتها، وتجذب انتباه المتلقي إليها، فقد أخذ من الصفات القوية ثلاث صفات هي: الجهر، والانحراف، والتكرار، وأخذ من الصفات الضعيفة صفتين هما: الانفتاح، والاستفال، وأخذ من الصفات غير الموصوفة بالقوة أو الضعف صفتين هما: اللينية، والإذلاق؛ وعليه فهو صوت قوي؛ لوجود ثلاث صفات من صفات القوة مقابل صفتين من صفات الضعف[1]. ومن الجدير بالذكر أنَّ جميع القوافي الرَّائية لدى أولئك الشعراء قد جاءت مطلقةً ولم تقيَّد؛ وذلك للتأكيد على القوة الصوتية لحرف الراء.

الظَّواهر الإيقاعيَّة:

من أهم هذه الظَّواهر لدى شعراء المعجم ثلاث ظواهر، هي: (التَّصريع، والتَّجنيس، والتَّكرار).

التَّصريع: يعرِّفه القزويني بقوله: (هو جعل العروض مقفاةً بتقفية الضَّرب)[2]. وهذا يعني بتعبير آخر: تكرار القافية في شطري البيت. ولا شكَّ أنَّ للتصريع قيمة جمالية في القصيدة؛ حيث تلتذ الأسماع بهذا التكرار الصوتي بين الشطرين، وفي هذا يقول حازم القرطاجني: (فإنَّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوةً وموقعًا من النفس؛ لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها)[3]. وإليك نماذج منه[4]:

(1) ينظر: رياضة اللسان 42.
(2) الإيضاح 551.
(3) منهاج البلغاء 283.
(4) معجم البابطين، المجلد 19، ص 398؛ المجلد 15، ص 484؛ المجلد 17، ص 322.

قال البهلوي:

رَنـــتْ بـعـين الـــرَّشَـــأ الأَحْـــــوَرِ

ذاتُ الجـبـين الـــوَاضِـــح الأزهـــرِ

وقال البوعصامي:

سَـحَّـت بـدَمـعٍ كـالـعَـقـيـق مَـحَـاجِـري

شَـوقًـا لِـطَـيـبَـةَ والـعَـقـيـق وحَـاجِـرِ

وقال عمر الوزير:

ذَكَـــرَ الحِـمـى وحُـلُـولَ وادي لَـعْـلَـعِ

صَـــبٌّ فـفَـاضـت مُـقْـلـتَـاه بـأدمـعِ

وقال ابنُ معصوم:

تـــذكَّـــرَ بـالحِـمـى رشَـــأً أغـنَّـا

وهـــاجَ لـه الـهَـوى طـربًـا فـغـنَّـى

التَّجنيس: تشابهٌ بين كلمتين في تأليف حروفهما، وتتمثَّلُ وظيفتُه الجمالية في أنَّ الآذان تطربُ له، أمَّا الوظيفة الموضوعية فهي تنبيه المتلقي إلى المقارنة بين الكلمتين المتجانستين والتركيز عليهما، فينتج عن هذا تغير لمعنيين مختلفين.

مِن أمثلته قول الدَّاغستاني في فتنة حدثت بالمدينة النبوية[1]:

جـاءَ الشَّـريـفُ سـرورٌ ذو الـشُّـرور بها

فـي جَـحْـفَـلٍ سـائـلٍ قـد سَـدَّ لـلسُّـبَـلِ

وقول عمر الوزير في مدح الشَّريف سعيد[2]:

عـلـى رُغـــم المُـعَـانـد والمُـعَـادي

وطـــوَّل عُـمـــرَه ولـــه الـسَّـلامـةْ

(1) معجم البابطين، المجلد 17، ص 194.

(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 321.

وقول عمر خوج في مطلع نبويَّة له[1]:

أمِــن تَـذَكُّـر أهــلِ الجَــزْع والــوَادي

أم مِـن تَـشَـوُّق أهـلِ الـرَّكـب والحَــادي

وقول محمَّد الإصبعي في إحدى غزليَّاته[2]:

قَــــدُّهــــا قَــــــدْ قَــــــدَّ قــــدِّي

لا أرى عــــــــذلًا يــفــيــدُ

وقول ابن مِداد النَّاعبي في إحدى حكمه[3]:

واعــمــل لــه خُـلُـقـا سـهـلًا وهِــشَّ بـه

فــزيــنــةُ الــعــلــم إجــمــالٌ وإجــــلالُ

التَّكرار: مِن أهم الظواهر الإيقاعية وأبرزها؛ لإمكانية ردِّ كلِّ الظواهر إليها، وتتمثل في إعادة إنتاج ملامح صوتية متساوية أو متشابهة جدًّا مِن الناحية السَّمعية (فتكرارُ الوحدة الصَّوتية نفسها أو مجموعة الفونيمات في كلمتين متتاليتين أو أكثر بتكثيف معين، حتى يمكن الحصول على تأثير رمزي أو تحفيز للمضمون، انطلاقًا من التعبير)[4].

يتجلَّى التَّكرار في النَّماذج الشِّعرية لدينا من خلال مظهرين، هما: (تكرار الصوت) و(تكرار اللفظ). فتكرار الصَّوت كقول محمَّد البهلوي[5]:

وأيــــنَ سَــــاسَــــانَ وأيــــنَ الأُلَــــى

سَــاسُــوا الــبَــرايــا مِــن بــنــي الأصــفــرِ

(1) معجم البابطين، المجلد 17، ص 351.
(2) معجم البابطين، المجلد 19، ص 271.
(3) معجم البابطين، المجلد 3، ص 29.
(4) نظرية اللغة الأدبية 196.
(5) معجم البابطين، المجلد 19، ص 395.

حيث ورد صوت السين (4) مرات في البيت، بالإضافة إلى صوت الصاد الشبيه له صوتيًا في قافية البيت.

وقول عمر خوج[1]:

فَالقَلبُ في سجنٍ والجسمُ في حَزَنٍ

والعينُ في وَسَنٍ ما قطُّ تنساكِ

حيث ورد صوت النون (8) مرات في البيت بما فيها التنوين.

وقول ابن مِداد النَّاعبي[2]:

أو عقَدنا بحبلِكم كُلَّ حَبْلٍ

لأبيتم إلَّا نوًى وانصرَامَا

حيث ورد صوت اللام (7) مرات في البيت.

وقول ابن معصوم[3]:

ألبَسَتْها الكأسُ طوقًا ذهبًا

وَحَبَابًا بالآلي الحَبَبُ

حيث ورد صوت الباء (7) مرات في البيت.

أمَّا تكرار اللَّفظ فيمثِّله قولُ محمَّد الإصبعي[4]:

قَدُّها قَدْ قَدَّ قَدِّي

لا أرى عذلًا يفيدُ

(1) معجم البابطين، المجلد 17، ص 351.
(2) معجم البابطين، المجلد 3، ص 31.
(3) معجم البابطين، المجلد 15، ص 485.
(4) معجم البابطين، المجلد 19، ص 274.

وقوله أيضًا في مدح الشَّيخ ناصر بن الشَّيخ بهاء الدين[1]:

سَـلامـي عـلـى عـالـي الجَـنَـاب فـإنَّـه

لَإنـسـانُ عـين الـدَّهـر بـل يـعـظُـم الـقـدرُ

فقد كرر كلمة (سلامي) في هذا المقطع (9) مرات؛ دلالة على عظم حبِّه لممدوحه. وكذا الحالُ في تكريره لكلمة (دارِ العدو) في ثلاثة أبيات متتالية في إحدى حكمه، ومثله تكرير سليمان النبهاني لكلمة (نبأ) (3) مرات، واسم أخيه المقتول حسام (3) مرات أيضًا، وجملة (لهفي عليك) (7) مرات في مرثيته لأخيه؛ دلالةً على عِظم المصيبة.

و كذا قول عمر خوج في إحدى غزلياته[2]:

خَـمـرٌ بـثـغـرك أم شَـهْـدٌ حـكـى فـاكِ

أمِ الحَـبـابُ بـطـيـب المِـسـك وافـاكِ

فقد كرَّر أداةَ الاستفهام (أم) في هذا المقطع (6) مرات؛ دلالة على إعجابه الشَّديد بمحاسن محبوبه.

المحور الرَّابع: الصُّورة الشِّعريَّة

الصُّورة رَسْمٌ قِوَامُه الكلماتُ، وهي: (الشَّكلُ الفنيُّ الذي تتخذه الألفاظ والعباراتُ، بعد أن ينظمها الشَّاعرُ في سياق بيانيٍّ خاصٍّ؛ ليعبِّر عن جانب التَّجربة الشِّعرية الكاملة في القصيدة)[3].

ثمَّ إنَّه لَمِن الظُّلم المبيِّن أن نطالب شعراء عاشوا في القرن العاشر الهجري أن ينظموا قصائدهم على الصورة الشِّعرية المبتكرة حديثًا، وهي التي استعارت كثيرًا

(1) معجم البابطين، المجلد 19، ص 271، 275؛ المجلد 17، ص 350.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 352.
(3) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر 391. وانظر: الرؤية والعبارة 429.

مِن التقنيات الدّرامية والسينمائية وألوان الأدب الغربي المختلفة مثل: المفارقة، والمعادل الموضوعي، والرمز، وتراسل الحواس، والصورة العقلية والواقعية. ومع ذلك، وعلى الرُّغم من أنَّ شعراء هذا المعجم قد ساروا على نهج القدماء في صناعة الصور البيانية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، فإنَّ هناك بعض الابتكارات التي لا يمكن تغافلها في هذه الصور البيانية.

التَّشبيهُ:

يعرِّفُه القزوينيُّ: (الدلالةُ على مشاركة أمرٍ لآخرَ في المعنى)[1]. وعلى الرُّغم مِن أنَّ السُّبكيَّ قد حَّددَ التَّحوُّلات التي تصيبُ البِنيةَ التَّشبيهية بمئتين وتسعةٍ وثمانين تحوُّلًا، إلَّا أنَّها تكادُ أن تكون غير منتهية[2]، ولعلَّ مِن أهم هذه التَّحولات تلكَ المتعلقة بطرفي التَّشبيه بين كونهما حسِّيين أو عقليين، أو أنَّ أحدهما حسيٌّ والأخر عقليٌّ.

مِن صور التَّشبيه عند شعراء هذه القراءة قولُ محمَّد البو عصامي في مطلع نبويَّته[3]:

سَـحَّـت بـدَمـعٍ كـالـعَـقـيـق مَـحَـاجِـري

شَـوقًـا لِـطَـيـبَـةَ والـعَـقـيـق وحَـاجِـرِ

حيث شبَّه دموعَه بالعقيق؛ وهو حجر كريم أحمر، فكأنَّه يريد أن يقولَ: إنَّ دموعَه امتزجت بالدَّم؛ اشتياقًا لهذه الأماكن المباركة، وقد استفادَ مِن هذا التشبيه أيضًا في صناعة جناس بين كلمتي (العقيق – العقيق) في كلا الشَّطرين، فالأولى هو حجر كريم والثانية وادٍ حجازيٌّ.

(1) الإيضاح 328.
(2) البلاغة العربية قراءة أخرى 138.
(3) معجم البابطين، المجلد 19، ص 405.

ومِن التشبيهات أيضًا قولُ عمر الدَّاغستاني في إخوانية له يمدح فيها صديقَه الخفاجي[1]:

ومَـحـاسِـنٌ ولَـطـائـفٌ وظـرائـفٌ

تَحكي الـزُّهـورَ إذا انـتَشَقتَ شَذَاهـا

ومثله أيضًا قولُ عمر خوج في صديقه عبدالرحمن العيدروس[2]:

شَبَّـهـتُ وجـهَـكَ فـي ذاتٍ وفـي صِفـةٍ

كـالجَـوهـرِ الـفَـرْد فـي أسْـلَاك يـاقـوتِ

ومنه أيضًا قولُ محمَّد الإصبعي في مطلع إحدى مدائحه[3]:

رَأيـتُ مِـن الـدُّنـيـا كـغَـدرِ الـكَـوَاعِـب

تُـواصِـلـنـا يـومًـا وتـنـأَى بـجـانـبِ

الاستعارةُ:

وهي عند عبدالقاهر وثيقةُ الصِّلة بالتَّشبيه؛ فهي (تعتمدُ التَّشبيه أبدًا)[4]. ولقد جاءت عند شعراء هذه القراءة على ضربين؛ أوَّلهما: (الاستعارة التَّشخيصيَّة)؛ وهي المنتجُ من اقترانِ كلمتين إحداهما تشيرُ إلى خاصيَّة بشرية، والأخرى إلى جمادٍ أو مجرَّد[5]. مثل قول علي شبانة[6]:

يـا بـارقًـا فـوقَ بـابِ المُنـحـنـى سَـحَـرًا

كـفـى مِـن الـنَّـوح مَـا أتـلَـفـتـنـي أسـفَـا

فاستعار للبارق صفةً بشريَّة هي (النَّوح).

(1) معجم البابطين، المجلد 17، ص 194.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 352.
(3) معجم البابطين، المجلد 19، ص 272.
(4) أسرار البلاغة 22.
(5) بناء لغة الشعر 156.
(6) معجم البابطين، المجلد 17، ص 8.

وكقول ابن معصوم في الخمر[1]:

ألْـبَـسَـتـهـا الـكـأسُ طَـوقًـا ذَهـبًـا

وحَـبَـابًـا بـالـلآلـي الحَـبَـبُ

فقوله (ألبستها الكأس) استعارة تشخيصية، لأن كلمة (ألبستها) تشير إلى بشريٍّ، وكلمة الكأس جمادٌ، والصُّورة تدل على مدى حُسن الخمر في هذه الكأس المذهَّبة.

ومنها أيضًا قول جعفر البيتي[2]:

وَوقُـوعُ المَشْيب فـي الـرَّأس وَاشٍ

فـي خِـلالِ الحَـبَـابِ والأحـبـابِ

حيث شبَّه (الشَّيب) بإنسان يشي بكبَر سِنِّ الشَّاعر، وحذف المُشبَّه به؛ وهو (الإنسان) دلالة على كراهيته لهذا الشَّيب.

وكقوله أيضًا في وصف البَقِّ[3]:

نُـقَـارعُ مِـن جُـنـدِ الـبَـعُـوض كتَـائبًـا

وفُـرسـانَ نـامـوسٍ عَـدِمْـنَـا قِـراعَـهُ

فاستعارَ لكلٍّ مِن (البعوض) و(النَّاموس) صفتين بشريتين هما: الجند والفرسان، دلالةً على كثرة هذه الحشرات وشدَّة أذاها.

وثانيهما (الاستعارة التَّجسيديَّة)؛ وهي التي تتمُّ باقتران كلمةٍ تُشير دلالتها إلى جمادٍ بأخرى تشير دلالتها إلى مُجرَّدٍ، وهي أقل ورودًا عند شعراء هذه القراءة من سابقتها التَّشخيصية.

---

(1) معجم البابطين، المجلد 15، ص 484.
(2) معجم البابطين، المجلد 8، ص 578.
(3) معجم البابطين، المجلد 8، ص 581.

وإليك نماذج منها[1]:

نُــشِــرَتْ أعــلامُ سَــعْــدِي بـالـلِّـقـا
فَـانـطـوى مِـن جَـانـب الـكَـاشِـحِ كَشْـحُ

جعفر البيتي

فـلا زالَ تـكـبـيـرُ المَـنـابـر ذِكْــرُهُ
وأعــلامُــهُ فــوقَ الــرُّؤوس خَــوَافِــقُ

شهاب الدين الفاسي

لـنـا الـفَـرْعُ فَـرْعُ الـعِـزِّ في عِيص دَوحَـةٍ
مِــن المـجـدِ عُـلَّـت مِـن فَـخَـارٍ بـكَـوثَـرِ

سليمان النبهاني

بَـلَـغَ الـزُّبـا سَـيـلَ الـهُـمُـوم ولا أرى
مَــن يَــزْجُــرَ الأيَّــامَ عــن نَـكَـبَـاتِـهـا

علي شبانة

الكناية:

وهي مِن أشهر أدوات البلاغة الإنسانيَّة، وقد كثُرُ استعمالها في أوساط شعراء المعجم في هذه القراءة، وهذه أمثلةٌ عليها[2]:

هــي روضــــةُ الــعُــشَّــاق إلَّا أنَّــهـا
تُـصـمـي الـقُـلُـوبَ بـأسـهُـمِ الـلَّـحَـظَـاتِ

علي شبانة

بــنــتُ كَــــرْم كَــــرُمَــــتْ أوصـافُـهـا
أيُّ بــنــتٍ قــام عــنــهـا الــعِــنَــبُ

ابن معصوم

(1) معجم البابطين، المجلد 8، ص 577؛ المجلد 11، ص 133؛ المجلد 17، ص 8.
(2) معجم البابطين، المجلد 17، ص 8؛ المجلد 13، ص 431؛ المجلد 1، ص 246.

لــهُ الــنَّــصــرُ بــالــرّعــب مِــن أشــهــرٍ
ومِــن شَــأنِــه قَــسْــمُ مــالِ الــغــنــائِــم

عبدالقادر الطبري

يَــا أمــيــنَ الــزَّمــانِ أوفــيــتَ دهــرًا
حــقَّــه والــفــعــالُ مِــنــكَ شَــهُــودُ

إبراهيم الخياري

خاتمة:

بعد أن مررنا (موضوعيًّا وفنيًّا) على شعر عشرين شاعرًا مِن شعراء عُمان والحجاز والبحرين عاشوا في فترة متأخرة مِن عصر الدول والإمارات، يمكننا أن نُجمل أهمَّ نتائج هذه القراءَة العجلى فيما يلي:

اختلف مؤرخو الأدب في تسمية الفترات الزمنية التي تلت العصر العباسي الثاني، لكن الرأي الأوجه في ذلك هو رأي شوقي ضيف؛ حيث أطلق على كل الحقب الزَّمنية حتى العصر الحديث اسما واحدًا جامعًا هو (عصر الدُّول والإمارات).

ليس كلُّ ما وصل إلينا مِن شعر تلكَ الفترة شعرًا رديئًا كما يشاع، وهو وإن كان يغلب عليه التَّقليد إلَّا أنَّ به مواطن جمالية تتمثل في الظواهر اللُّغوية، والتنويعات الإيقاعيَّة، والتَّصوير. مِن أهمِّ الظَّواهر اللُّغوية التي أسهمت في التشكيل الجمالي للقصيدة عند شعراء المعجم: الاعتراض، والالتفات، والتقديم والتأخير.

لم ينظم شعراء المعجم على بحور مخترعة، وإنَّما نظموا قصائدَهم على البحور الخليليَّة المعروفة، لا سيَّما الطويل والبسيط والكامل. يتمثل إبداع شعراء المعجم في إعادة صياغة المعاني القديمة المطَّردة في المدح والغزل بروح عصرهم لغة وأسلوبًا. ليس هناك بديعٌ صارخٌ يطغي على جوهر القصيدة لدى أولئك الشعراء، كما هو مشاع عن شعر تلك الحقبة.

****

المصادر والمراجع:

- البابطين: معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف – القاهرة.
- جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال – القاهرة، د. ت.
- جون كوين: اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط2، 1999م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط2، 1981م.
- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية – بيروت، ط12، سنة 1987م.
- خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبوأحمد، مكتب غريب – القاهرة، 1992م.
- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ط2، 2011م.
- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي – عصر الدول والإمارات، دار المعارف – القاهرة، سنة 1980م.
- عائشة حسن فريد: وشي الربيع بألوان البديع، دار قباء – القاهرة، 2000م.
- عبدالعزيز موافي: الرؤية والعبارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) – القاهرة، 2010م.
- عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب – القاهرة، 1992م.
- عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المنار – القاهرة، 1372هـ.
- عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تص: محمد عبده والشنقيطي، تع: رشيد رضا، دار المنار – القاهرة، ط4، 1367هـ.
- فؤاد زكريا: مع الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) – القاهرة، 2000م.
- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط4، 1975م.
- محمد عبدالمطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1997م.
- يحيى بن حمزة: الطراز، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة الذخائر) – القاهرة، 2009م، ط2.

✱✱✱✱

حركةُ الشِّعر واتجاهاتُه في شبه الجزيرة العربيَّة
قراءة أولى لنماذج شعريَّة في معجم البابطين
شعراء عمان والحجاز والبحرين أنموذجًا

الملخص

اختلف مؤرخو الأدب في تسمية الفترات الزمنية التي تلت العصر العباسي الثاني، ولكن الرأي الأوجه في ذلك هو رأي شوقي ضيف، حيث أطلق على كل الحقب الزمنية حتى العصر الحديث اسمًا واحدًا جامعًا هو (عصر الدول والإمارات).

وأوضح الباحث أن الضمير النقدي يحتم دراسة أدب هذه الفترة وتَفَحُّص ظواهره ورؤى أصحابه التي شكلت عبر سنوات طويلة وجدان أمة بأكملها، وهذا هو سبب هذه القراءة.

تناول الباحث في هذه الدراسة أربعة محاور على قصائد لشعرين شاعرًا من شعراء ذلك العصر، وهي على النحو الآتي:

المحور الأول - الأغراض الشعرية:

وتحدث الشاعر في هذا المحور عن أربعة أغراض رئيسة هي: المدح، والغزل، والحكمة، والشكوى، على أن الغرض السائد فيها هو الغزل والذي جاء على نمطين اثنين: أوَّلها: نمطٌ صافٍ لا يشوبه غيره، فتأتي القصيدة كلها في الغزل، وثانيهما: نمطٌ مُضَّمنٌ؛ فالقصيدة قد أنشئت في غرض آخر، وهو المدح غالبًا، بيد أنها تبدأ بالغزل في أول مقاطعها، وجاء المدح على نمطين: مدح الحكام والأصدقاء، ومدح

النبي صلى الله عليه وسلم وآل بيته، أما غرض الحكمة فكان على قلته يتناول خلاصة التجارب الحياتية وما يجب أن يتمتع به المرء من صفات، وجاء غرض الشكوى آخر المراتب عند شعراء هذه المؤسسة، فلم ينظم فيه سوى ثلاثةٍ هم: علي شبانة، ومحمد بن عبد القوي، وإبراهيم الخياري.

المحور الثاني - الظواهر اللغوية:

وتوصل الباحث إلى أن من أهم الظواهر اللغوية التي أمكن رصدها في نماذج الدراسة: (الاعتراض، والالتفات، والتقديم والتأخير)، وقد قامت هذه الظواهر بوظائف جمالية في العديد من المواضيع.

المحور الثالث - معالم البنية الإيقاعية:

وتناول الباحث في هذا المحور المعالم الإيقاعية من خلال أربعة عناصر هي: (الشكل الشعري، والتنويعات الوزنية، وتردُّدات القوافي، والظواهر الإيقاعية).

المحور الرابع - الصورة الشعرية:

وقد أوضح الباحث في هذا المحور أنه على الرغم من أن شعراء هذا المعجم قد ساروا على نهج القدماء في صياغة الصور البيانية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، فإن هناك بعض الابتكارات التي لا يمكن تغافلها في هذه الصور البيانية.

****

حركة الشعر واتجاهاته في اليمن
في عصر الدول والإمارات[1]

أ.د عبدالحميد الحسامي

أكاديمي يمني

أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك خالد

مقدمة

حين نتحدث عن الشعر في أي عصر من العصور، وفي أي مصر من الأمصار ينبغي لنا أن نعي أن الخطاب الشعري لا يتمكن من تحقيق كينونته، ولا أن يحلق في سماء الشعر دون رؤيةٍ تكتنفه، وتشكل مساراته، حيث إن الرؤية تصنع المدارات العميقة للقصيدة؛ وعليها تنبني آفاقها ومداءاتها؛ وطرائق تشكيلها.

وتسعى هذه الدراسة إلى تلمس الأنساق الرؤيوية التي تنتظم الخطاب الشعري، وتشكل بنيته العميقة في اليمن، في عصر الدول والإمارات من خلال عددٍ من النصوص التي تشكل عينة هذه الدراسة، وهي نصوص تم جمعها ضمن معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات الذي ضم حوالي عشرين شاعرًا من اليمن، من بيئاتٍ مختلفة، ضمن الحقبة الزمنية للمعجم في هذه المرحلة (656-1258هـ)[2].

(1) اختار الباحث عنوانًا آخر لبحثه هو: «أنساق الرؤية واشتغالاتها في تشكيل الخطاب الشعري باليمن في عصر الدول والإمارات».

(2) يمكن أن أشير إلى أن هنالك شعراء ضمن هذه الحقبة تحقق لهم حضورٌ كبيرٌ في المشهد الشعري، لكنهم لم يحظوا بحضور ضمن الشعراء الذين ترجم لهم المعجم، وأدعو إلى تلافي فوات هؤلاء الأعلام أمثال: إسماعيل بن المقري، وابن علوان، وعبدالرحيم البرعي، وابن فليتة، وابن هتيمل...إلخ؛ لأن تجاربهم تشكل إضافة حقيقية لصورة المشهد الشعري في هذه المرحلة.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تشكل إضافة للدرس النقدي المعني بهذه المرحلة، حيث إن هناك انطباعًا سائدًا في الدرس النقدي المعاصر يَصِمُ شعرَ تلك المرحلة بأنه شعر صنعة وتقليد في عمومه، وليس شعر تجربة، كما أن هناك زهدًا لدى الباحثين عن الاهتمام بأدب هذه المرحلة، والكشف عن خصائصه، واتجاهاته؛ ولذلك تحاول هذه الدراسة أن تتخذ لنفسها مسارًا يسائل أنساق الرؤية، واشتغالاتها في تشكيل الخطاب الشعري.

وتحقيقًا لذلك فإن الدراسة ستتشكل من المباحث الآتية: المبحث الأول: الرؤية وتشكيل الخطاب الديني، وتشكل من: الرؤية وتشكيل خطاب الابتهال الإلهي، والرؤية وتشكيل خطاب المديح النبوي، والرؤية ومدح الشخصيات الدينية والأولياء. أما المبحث الثاني فتضمن الرؤية وتشكيل الخطاب السياسي، وكان في محورين: الرؤية وتشكيل الخطاب السياسي النسقي الذي يدور في فلك السلطة السياسية، ثم المحور الخاص بالمعارضات السياسية. وكان المبحث الثالث متخصصًا في الرؤية وتشكيل خطاب المراثي، وتناول عددًا من الزوايا: رثاء الحكام، ورثاء العلماء، ورثاء الزوجات، ورثاء الأبناء.

وتخصص المبحث الرابع في قراءة الرؤية وتشكيل خطاب الحكمة بمفرداته المختلفة، من نصحٍ، ووصيةٍ، وخطابٍ تأمليٍ، أما المبحث الخامس فحاولت فيه أن أكشف عن: الرؤية الإبداعية وصورة الإبداع في الخطاب الشعري؛ حيث ينهض الخطاب الشعري بتقديم صورة للإبداع، بشكل صريح كما هو في المجاوبات التي تتجه لتصوير الإبداع الشعري في مفهومه أو تأثيره، أو بشكل ضمني حيث يقوم المبدعون بتقديم صور إبداعية تنم عن فهمهم للشعر بكونه صنعة، كما هو متجلٍ في ظاهرة التاريخ بالشعر.

ويأتي المبحث السادس ليتناول الرؤية وتشكيل خطاب مفردات الحـ
حيث عُني الخطاب الشعري بتعقب تفاصيل دقيقة في الحياة اليومية، والتعبير عنها، مثل: وصف القهوة، ووصف الفقر، ووصف المدن، ووصف الإنجاز المعرفي، ثم التحذير من إعارة الكتب، وختمت الدراسة بالمبحث السابع الذي يتخصص في محور مهم هو محور الرؤية وتشكيل خطاب الغزل، وكان في قسمين؛ الأول: خطاب الغزل المقصود لذاته، والثاني: خطاب الغزل في ثنايا الخطابات الأخرى. وقد ذُيل البحث بخاتمة أوجزت نتائج البحث، ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

وفي تقديري أن هذا البحث يمثل إضافة إلى البحوث المتخصصة في أدب المرحلة المشار إليها، راجيًا أن يكون قد تمكن من قراءة تعالقات الرؤية واشتغالاتها في تشكيل الخطاب الإبداعي/ الشعري، وأن يحظى بقبولٍ لديك أيها القارئ العابر بين هذه السطور.

المبحث الأول: الرؤية وتشكيل الخطاب الديني

يمثل الدين ركيزة أساسية في تشكيل الرؤية الشعرية؛ لا سيما في المجتمعات المسلمة، وتتبوأ الرؤية الدينية مكانة أسمى حينما تكون السلطة السياسية منطلقة في توجهاتها من الدين، أو حين تتضامن مع السلطة الدينية؛ حينئذ تغدو السلطة الدينية عَضُدًا للسلطة السياسية؛ حينئذ تستقطب الرؤية الدينية – التي شكلت وعي الشاعر عبر مؤسسات مختلفة – الخطاب الشعري، وتشكل أمشاج هذا الخطاب، وحين نتأمل السياق التداولي لحركة الخطاب الشعري عمومًا في عصر الدول والإمارات في اليمن، نجد أن كل الإمارات والدويلات التي حكمت اليمن كانت – سياسيًّا – متدثرة بالدين؛ سواء أكانت زيدية –أو إسماعيلية، أو فاطمية رسولية، ومن هنا يمكننا أن نتلمس فاعلية الرؤية الدينية في تشكيل الخطاب الشعري، وقد تجلت فيما يبدو لنا في شتلات ثلاث، هي:

أ - الرؤية الدينية وتشكيل خطاب الابتهالات الإلهية

تنبثق قصيدة الابتهال عن رؤية إيمانية، تقتضي أن يكون المعبود في موقع العلو والتنزيه، وأن يكون العبدفي مقام العبودية والخضوع؛ هذا الموقع يجعل من الخطاب الشعري يتشكل في أُفقِ الافتقار الدائم من العبدللمعبود، وهنا تنهض الرؤية بتشكيل الخطاب الشعري، وتنسيق عوالمه الجمالية؛ وقد كان هذا النسق ذا حضور في الشعر اليمني في عصر الدول والإمارات بشكل جلي، يقول الشاعر محمد البنوسي (1150-1215هـ)[1]:

لـك الحـمـدُ يـا أهـلَ المحـامـدِ والـثـنـا
ومـن لـم يـزل بـرًا رحـيـمًـا ومـحـسـنـا
مـنـنـتَ فـأعـطـيـتَ الجـزيـلَ، وطـالـمـا
عـفـوتَ عـن الـعـبـد المـسـيءِ إذا جـنَـا
ومـا زلـتَ تُـولـيـنـا الجـمـيـل تـفـضُّـلا
وتمـنـح مـا نـرجـو، تـبـاركـتَ ربَّـنَـا
أمـرتَ بـأن نـدعـوك ثـم كـشـفـتَ مـا
بـنـا، فـلـك الـنـعـمـاءُ والحـمـدُ والـثَّـنَـا

فالخطاب الشعري في هذه الأبيات يجسد الرؤية الإيمانية التي تؤسس لمقام الإيمان بالله، وإزجاء كل الحمد والثناء بوصفه استحقاقًا للذات الإلهية المهيمنة المتصرفة بشؤون العباد، فالشاعر يتجه بالخطاب للخالق، يخاطبه، ويبتهل إليه، ويتضرع له، لأنه أهل المحامد، بر، رحيم، منان، عفو، يمنح الرجاء، ويكشف الضراء.

وهذه الرؤية الإيمانية تسهم في توجيه مضمون الخطاب، وهي مضامين يستقيها الشاعر من الوعي الديني الإسلامي وهي في جوهرها تمثل التصور الإسلامي السليم لموقع العبدمن الخالق، وموقع الخالق من العبد.

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215 هـ، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، ط1، 2020م، المجلد 19، ص 391.

كما أن هذه الرؤية توجه معجم الخطاب الشعري الذي لا يفتأ يبني الخطاب من لبنات المعجم الإيماني الذي يستدعي أسماء الله وصفاته لتوظيفها في الخطاب، (البر، الرحيم، المحسن...) كما تسهم الرؤية في تشكيل البنية التركيبة: لك الحمد، فلك النعماء والحمد والثنا، تباركت ربنا، أمرت بأن ندعوك، كشفت ما بنا». وهذه الرؤية تجعل الشاعر يستند في صراعه، وفي فعاليات حياته إلى الخالق، فهو الركن الذي يلوذ به المرء حال ضعفه، وحاجته، ويعتضد به عند الشدائد، أو مواجهة الخصوم:

شَـرَحْـتَ صـــدُورًا ثُـمَّ حـوَّلْـتَ بـرْحـنـا
فَـأذْهَـبْـتَ أَحْـزَانًـا وَقَـــرَّرْتَ أَعْـيُـنَـا
عَـلَـى رَغْـمِ أَنْـفٍ مِـنْ عَـدوٍ وَحَـاسـدٍ
لـئـيـمٍ خـزيٍ قـولُـه الـفَـحْـش والخَـنَـا

هذه الرؤية هي التي تتجلى في قصيدة يتوسل بها إلى المولى – عزوجل – الشاعرُ أبوبكر الأهدل (984-1035هـ) ومنذ مطلعها يتجلى موقع الشاعر في الخطاب الشعري؛ حيث يقول:[1]

إلـى الـلـهِ أشـكـو مـا لـقـيـتُ مـن الأمـر
ومـا حـلَّ بـالجـسـم الـفـقـيـر مـن الـضـرِّ
لـقـد ضـقـتُ ذرعًـا حـيـث طـال تـوجـعـي
وخـفـتُ مـن الآلام إن خـانـنـي صـبـري
تـــوالـــت بـــي الآلام حـتـى كـأنـنـي
مـن الـهـم والـغـم الـشـديـديـن فـي أسـرِ

(1) السابق، المجلد 3، ص 469.

فالخطاب يدرأُ – منذ الافتتاح – أيَّ تأويل لموقف الشاعر من الشكوى للعباد؛ فالشكوى لله، «فهو الذي يكشف السوء...» «مَنْ تَدْعُونَ إِلَّا إِيَّاهُ» وهنا يعمل الخطاب الشعري على تحديد موقع تبعية المخلوق للخالق، وتوسله به، ولواذه بجواره؛ ولذلك تعاقبت الجملة الندائية:

فـيـارب يـا الـلـه، يـا خـيـر مـرتجـى

ويـا رازق المـخـلـوق مـن حـيث لا يـدري

ويـا كـاشـف الـضـراء، يـا دافـع البـلا

ويـا رافـع الـلأواء، يـا مـانـح الـوفـرِ

وتستمر النداءات التي تشكل فيها الجمل الدُّعائية منظومة القيم الإيمانية التي تعززها الرؤية الإيمانية لخصوصية الذات الإلهية، وهي تتوالى على شكل تقسيمات حيث يتضمن البيت ثلاث جمل أو أربع كما هو في البيتين السابقين، وكما هو في الأبيات اللاحقة التي تأتي فيها جملة جواب الدعاء بعد ثمانية أبيات في قوله:

بـذاتـك يـا ذا المـجـد والـفـضـل والـعـلا

بـآيـاتـك الـعـظـمـى أقـلـنـي مـن الـضـرِّ

وهذا التوسل بالذات[1]، وبالآيات العظمى، يعقبه توسل (بأسمائك الحسنى – بجملة ما أنزلت من كتب – بأفضل مخلوقاتك الكل أحمد – كذاك بإبراهيم – بنوح، بموسى، ثم عيسى، بصالح، بيعقوب بالأسباط...) لأنه توسل بالله، وبأسمائه، وكتبه، وكذلك بأنبيائه، وهو توسل يحيل إلى الرؤية الإيمانية العرفانية التصوفية التي تجوز التوسل بالأنبياء والأولياء الصالحين، وهذه الرؤية تصوغ مفردات وتراكيب الخطاب

(1) يعرف التوسل بأنه: «الإقسام على الله بذاته، والسؤال بذاته، ويكون بتقوى الله، والإيمان بالرسول، وطاعته، وذكر صيغه، وأدعيته، يكون التوجه فيها للخالق سبحانه.» ابن تيمية: قاعدة جليلة في التوسل والوسيلة، بيروت، (د ، ت)، ص 170.

الشعري؛ حيث نلمس معجمًا خاصًا، وتراكيب خاصة؛ ثم يختم الشاعر القصيدة بقوله: (هب لي ما تدري)، وهذه الرؤية تتجلى في قصيدة أخرى مطلعها[1]:

أمــدُّ يــدي مستـمـنـحًـا فـيـض فضلـه
ومستوهبًا من جـوده مـا هـو الـعـرفُ
فـمـا غـيـره يـولـي المـطـالـب كلـها
ومـا لـسـواه الحـلـم والـعـفـو والـعـطفُ

ويأتي التوسل بالنبي في سياق هذه الابتهالات:

بـحـقِّ نـبـيٍّ فـاقَ كـلَّ مـنـبـئٍ
وحـاز عـلا عـن بعضها يعجز الوصفُ

ونجد الشاعر (عمر بن معيبد 000-839هـ) يتوسل إلى الله، ويبتهل إليه متضرعًا في مقطوعة روحية يعترف فيها بفقره إليه، ويقر بتقصيره، قائلا[2]:

يـا رب خـذ بـيـدي إلـيـك فـإنّـنـي
أصـبـحـتُ فـي أسـر الـذنـوب لـزيمـا
مـالـي سـوى فـقـري إلـيـك وفـاقـتـي
فـاقـبـل شـفـيـعًـا مـنـهـم وحـمـيـمـا
فـلـكـم قـبـلـتَ إسـاءة مـن مـذنـبٍ
مـثـلـي وجُـدْتَ بـعـفـوهـا تـكـريمـا

ومما يتصل بالابتهالات الإلهية، ما يشير إليه الشاعر (عمر باخرمة 884-952هـ) حيث يؤكد على تبجيل مقام الألوهية، ومراعاة آداب (المعية) حيث يقول:[3]

اعـطِ المـعـيـة حـقّـهـا
والـزم لـه حـسـن الأدبْ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 3، ص 469.
(2) نفسه، المجلد 17، ص 127.
(3) نفسه، المجلد 17، ص 332.

واعـــــلـــــم بـــــأنـــــك عـــبـــده

فـــي كـــل حـــــال وَهْـــــــو ربْ

وهـذه النصوص تنبع من رؤيـة إيمانية تصوفية «فالقارئ للشعر الصوفي، والمتمعن في جمال لغته، وطريقة نظمه، وتنوع أساليبه، يجد أن لغة التصوف في جمالياتها المميزة لها، تخلق وحدة فنية ومن ثم شعورية فكرية ترتفع بالمشاعر وهي تعبر عن تجربة عرفانية فريدة، تكشف الدلالة عن وعي مرهف وحس وثاب.»[1]

ب - الرؤية الدينية وتشكيل خطاب المديح النبوي

يعرف المديح النبوي بأنه: «ذلك الشعر الذي ينصب على مدح النبي ﷺ بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول ﷺ ، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعرًا والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديرًا وتعظيمًا»[2].

وينتزع خطاب المدائح النبوية موقعه في الخطاب الشعري، بحسب مقتضيات الرؤية الشعرية التي تتأسس على الرؤية الدينية لموقع النبي محمد ﷺ في التصور الإسلامي، وهو موقع يستقطب فاعلية الشعر، واهتمامات التجربة الشعرية لدى عدد من الشعراء، ويرى بعض الباحثين أن البذرة الأولى للمديح النبوي تأسست مع شعر الانتصار للإسلام سواء في المرحلة المكية أو المرحلة المدنية، فكان الشعر المنتصر للإسلام وقضاياه في مواجهة المشركين يتضمن مدحًا للنبي الكريم،ﷺ،[3] وقد تطور فن المديح النبوي حتى بلغ مبلغه في العصر الوسيط، إذ كان هذا العصر» هو عصر المدائح النبوية؛ إذ كثرت فيه كثرة مفرطة حتى بلغت أوجها نظرًا لنمو

(1) الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ابن الفارض أنموذجًا، مرسلي، بولعشار، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014-2015م، ص: أ.

(2) شعر المديح النبوي في الأدب العربي، جميل حمداوي.

(3) المدائح النبوية، محمود علي مكي، مكتبة لبنان، والشركة العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1991م، ص7.

نزعة التصوف، وارتقاء الحس الديني لدى كثير من الشعراء بسبب الانتكاسات التي منيت بها الأمة الإسلامية مما حدا بالشعراء إلى أن يبحثوا عن ملاذ يلجؤون إليه هربًا من واقعهم المرير»[1].

إذ نجد عددًا من الشعراء اهتموا بهذا الخطاب الشعري، ومنهم الشاعر (محمد الحكاك ق8هـ) الذي يقول[2]:

اصعد إلى المنزل السامي على القللِ
إنْ كنت شهمًا ولا تخلد إلى سفلِ
واختر من الراقصات الهوج أسبقها
واهتف بما شئت من قصدٍ ومن أملِ
واذكر لها القاعة الوعسا وسرحتها
والشيحَ من ملل إن خفتَ من مللِ

وهذه القصيدة التي تستلهم بنية الرحلة في القصيدة المدحية العربية القديمة، تنطلق بعنفوان لتعبر خلال (الطلل العالي لدى إضم) فـ (النهور التي تجري بغير مدى) ... حتى تصل إلى حضرة المصطفى عليه الصلاة والسلام:

ثم الذي الحضرةُ العصماء حضرتُه
والقدسُ منشؤهُ في أصله الرسلِ
محمدٌ هو سرُّ الله، آيتُه،
في كل منفصلٍ عنهُ ومتصلِ

وتتضمن القصيدة النبوية سلسلة من سجايا النبي المصطفى القارة في الوعي الديني، والمتمثلة في الوعي الشعري لدى شاعر متميز بـ «الاجتهاد بالعبادة، والمشي

(1) الرسول ﷺ في الشعر السعودي دراسة موضوعية فنية، عبدالعزيز عبدالله أبا الخيل، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود،1435هـ/2014م، ص20، وينظر: فن المديح النبوي في العصر المملوكي، غازي شبيب، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1418هـ/ 1998م، ص166.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 580.

على طريق الصوفية السادة»[1]. وهذه العبارة تمنحنا ضوءًا يفسر الوعي الشعري في المدحية النبوية؛ حيث إنه منبثق عن رؤية دينية تصوفية من شأنها أن تصبغ الخطاب الشعري، وتوجه مساره؛ يقول:

زهـــا بـــه المـــلأ الأعـــلـــى، ولا عـجـب
وهـــو الـــقـدامـة بـالـتـقـديم فـــي الأزلِ
وهـــو الـــذي هـــو مـقـصـود لمـوجـدةٍ
مـن كـلِّ مـا كـان مـن رأس ومـنـتـعـلِ
وهـــو الـــذي كـلـهـم مـن أجـلـه خـلـقـوا
ولا أحـاشـي ذوي الإنـحـال والمـلـلِ
وهـــو الـــذي كـل نـــورٍ مـنـه مـقـتـبسٌ
مـن كـل دجـي بـه فـي الـعـالـمين حـلـي

ويرى بعض الباحثين أن الفكرة القائلة بـ «أن الرسول ﷺ بحقيقته المحمدية، لا بصورته الجسدية، يعد مبدأ العالم، إذ هو النور الذي تفجرت من ينابيعه جميع أنوار النبوات، ووجوده هو السابق لكل موجود» هي فكرة مبدؤها من الحلاج، كما ذكر ذلك ماسينون في دراسة له عن الحلاج[2].

ويسبغ الخطاب الشعري على النبي المصطفى ﷺ صفات الجمال والجلال، ويمتدحه دون غاية لنوالٍ، فالمدح للمدح، والحب للحب، لا رغبة، ولا رهبة:

ولـسـتُ أبـغـي بمـدحـي مـا تـخـولـنـي
فـعـين مـدحـكَ أغـنـانـي عـن الخـولِ

وترتقي مكانة الخطاب الشعري بارتقاء الرؤية؛ فكيف بشعرٍ يمتدح المصطفى؟ إنه شعر يستحق الفرادة، كما استحق من يلبسه الفرادة.

(1) السابق، المجلد 19، ص 580.
(2) نقلًا عن المدائح النبوية، (مرجع سابق)، ص100.

فـقـد تـنـزهـتَ عـن مـثـل وعـن شبـه
فـي كـلّ مـا كـنـتَ مـن عـلـمٍ ومـن عملِ
كـذا تـنـزه نـظـمـي بـالـذي حملت
حـروفـه مـنـك عـن شـبـهٍ، وعـن مـثـلِ

هذه الرؤية تتجلى في قصيدة أخرى، يمتدح فيها الشاعر النبي المصطفى، بيد أنها تبدأ بمقدمة غزلية:[1]

عَـزايَ بُـعـيـدَ بُـعـدِ الحَـيِّ عَـزّا
وعـزَّ عـلـيَّ أنـي لـسـتُ أُعـزى
فـكـيـف أُقِـرُّ بـالـسـلـوان قـلـبًـا
وقـد فـارقـتُ عـاتـكـةً وعَـزَّا ؟

ثم يتخلص إلى المديح النبوي فيخاطب الحبيبة قائلًا:

فـإن ألـبـسـتِـنـي ذلًا فـإنِّـي
بمـدح المـصـطـفـى قـد نـلـتُ عِـزَّا

ولا شك في أن الشاعر قد أجاد (التخلص) من ضفة إلى ضفة بما لا يترك فجوة في الخطاب الشعري ليبدأ بعد ذلك مسيرة القصيدة المدحية التي تستطرد في تخييل الصورة النموذجية للنبي الكريم في الخطاب الشعري؛ فهناك خصال تتعلق بمكارم أخلاقه:

نـبـيٌ يـشـمـئـزُ مـن الـدنـايـا
ولـيـس عـن المـكـارم مـشـمـئـزًّا

وهناك مواصفات تتعلق بشجاعته وكرمه:

تـظـل سـيـوفـه تـبـكـي نجـيـعًـا
وغُـرُّ جـفـانـه يـضْـحـكْـنَ خـبـزا

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656–1215هـ، المجلد 19، ص 580.

وهذا البيت يتناص مع البيت القائل:[1]

لنا الجفنات الغرّ يلمعن في الضحى

وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

والشاعر في كل ذلك يستثمر الطاقات البلاغية التي يختزنها التقابل، فضلًا عن الصورة التخييلية:

تكلمه الصوارم وهي حزن

وتنطق بالحديث إليه رمزا

وتقسم أنها في كل حربٍ

تئزّ بحدّها الأقران أزّا

ويبدو أن الخطاب الشعري منشغل بكرامات النبي، ومعجزاته، حيث تكلمه السيوف الصوارم، وتنطق بالحديث رمزًا، ويسعى الخطاب الشعري إلى توظيف فاعلية الاستعارة في تعضيد مكانة النبي ﷺ، وبيان شجاعته، كما يوظف الخطاب الشعري المقابلة بين دلالات الحياة ودلالات الموت في تجسيد خلال النبي الكريم، فسيوفه تبكي دمًا، وغر جفانه يضحكن خبزا. «مع أن الإسلام لا يعتد كثيرًا بهذه المعجزات، ولم يرد بعضها في كتب السيرة الأولى، فإن عامة المسلمين يرددونها في انبهار وإعجاب، وقد ضخمها الخيال الشعبي كثيرًا وأضاف إليها تفاصيل عديدة شائقة»[2].

ويأتي الخطاب المدحي مباشرًا لدى شعراء أمثال (عمر بن معيبد)؛ إذ يقول:[3]

نَعَم إنْ ثَبَّت اللهُ التزامي

بمدحِ المصطفى السامي الصفاتِ

---

(1) المخصص، ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط1، 1417هـ/1996م، 2/ 207.

(2) المدائح النبوية، (مرجع سابق)، ص115–116.

(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656–1215هـ، المجلد 17، ص 127.

مـحـمـدٍ الـنـبـيِّ أبـي المـعـالـي
ومـحـمـودِ الـعُـلا والمـكـرمـاتِ
حـبـيـبِ الـلـه صـفـوتِـه المـرجَّـى
بـتـفـريـجِ الـكـروبِ المـعـضـلاتِ

كما نجده لدى الشاعر (عمر البار 1099-1158هـ) حيث يقول:[1]

كـل يـومٍ لـنـا بـطـيـبـةَ عـيـدٌ
وبـهـا جـنـةٌ وعـيـشٌ رغـيـدُ
فـي جـوار الحـبـيـبِ خـيـر الـبـرايـا
هـو طـهَ وأحـمـدٌ وحـمـيـدُ
خـصّـه الـلـهُ كـم مـزايـا عـظـام
وحـبـاهُ فـضـائـلًا لا تَـبِـيـدُ

...

فَـهْـوَ نـورُ الإلـهِ فـي كـلِّ شـيءٍ
وَهْـوَ فـي المُـصـطـفـين فـرْدٌ وحـيـدُ

...

يـا حـبـيـبـي يـا سـيِّـدي يـا طـبـيـبـي
هـا أنـا الـيـوم جـئـتُـكُـمْ والـوفـودُ

إلى أن يقول:

يـا حـبـيـبـي وسـيِّـدي ومـلاذي
عـبـدُك الجـانـي الـظَّـلُـومُ الـكَـنُـودُ
يـا حـبـيـبـي وسـيـدي ورجـائـي
فـي حـيـاتـي إن حـاولـتْـنـي الجـنـودُ

(1) السابق، المجلد 17، ص 149.

وفي مقطوعة أخرى نجد الخطاب الشعري ينطلق في فضاء المديح النبوي، داعيًا إلى اللواذ به، والتضرع إليه بأولاد البتول، والتشفع به، يقول:[1]

لُـذْ بـالـنَّـبـيِّ، إذا نـابَـتْـكَ نـائـبـةٌ
فـعَـقـدُهـا بـرسـولِ الـلـهِ مـحـلـولُ
واضْـرَعْ إلـيـهِ بـأولادِ الـبـتـولِ فكم
لـلـكرب قـد هـزمُـوا، كَـمْ أُعـطِـيَ الـسُّـولُ
وَاعْـلـمْ بـأنَّـا إلـى الـمـخـتـارِ سيِّـدِنـا
مُـسـتـشـفـعـون وأنَّ الـحـبـلَ مـوصـولُ

ويظل الخطاب الشعري يتجه للمدوح يتوسل، ويرتجي، ويخلع على المصطفى صفاتٍ عليا تمليها الرؤية الدينية وبالأخص الرؤية الدينية العرفانية التصوفية التي تمنح النبوة مكانة قد لا تتفق معها فيها الرؤية الدينية لدى جماعات أخرى قد ترى في الرؤية الصوفية تجاوزًا غير مقبولٍ.

ت - الرؤية وتشكيل خطاب مديح الأولياء والعلماء

يأتي مدح الأولياء والعلماء بوصفه تجليًا من تجليات الرؤية الدينية، فهي مبعث هذا النمط من الخطاب المدحي الذي يأتي امتدادًا لأنساق الرؤية في تجليها في خطاب الابتهالات الإلهية، والمدائح النبوية؛ فالمشكاة واحدة، مع اختلاف في التمظهرات.

1 - مديح الأولياء:

يشكل مديح الأولياء شتلة مهمة من شتلات الرؤية الإيمانية التي تشكل الوعي الشعري لشعراء هذه المرحلة، حيث نهضت نصوص عديدة في تشكيل الخطاب المدحي

(1) السابق، المجلد 17، ص 152.

الخاص بالأولياء، ويأتي في طليعة هؤلاء الأولياء الرجل الصالح (الخضر) الذي ترى المدونة التفسيرية أنه هو المعني في سورة الكهف[1]، ويأتي احتفاء المتصوفة به؛ لأنه من الشخصيات التي اشتغلت على التأويل، فالأشياء لها ظاهر، ولها باطن ﴿**سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيهِ صَبْرًا**﴾ ولذلك يقول الشاعر (عمر بن معيبد)[2]:

يـــا ســـيـــدًا مـــذهـــبـــي مـحـبـتـه
فـحـبـه عـمـدتـي ومـنـهـاجـي
وهـــو مـــلاذي فـــي كـــل مـعـضـلـةٍ
فـي دفـع هـمـي ومـا قـصـدت مـن حـاجـي
وكـــــلُّ كـــــربٍ ألـــــمَّ تـصـرفـه
نـــــورُ ســـــراجٍ لـــــدي وهـــــاجِ
هـــذا الـــولـــيُّ الـعـلـيُّ مـنـصـبُـه
مـــن هـــو لـــلأولـــيـــاء كـــالـــتـــاجِ
وكـــم لـــه مـــن رفـــيـــعِ مـرتـبـةٍ
لا يُـرتـقـى سَـمْـكُـهـا بمِـعـراجِ
يـا أيُّـهـا الـخـضـرُ جُـدْ عـلـى رجـلٍ
مـلـتـمـسٍ مـــن نـــداك مـحـتـاجِ
وأنـــت أهـــلٌ لـــمّـا قُـــصِـــدْتَ لـه
وأنـــــت لـلـضـيـم أيُّ فـــــراجِ
صـلـى عـلـيـك الإلـــه مـا صـدحـت
عـلـى الحـمـى وَرْقَـــــا بـــــإدلاجِ

(1) جامع البيان في تأويل القرآن، محمد بن جرير الطبري، المحقق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1420 هـ2000- م، ج18، ص70.

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، ص 41، ورد في تعريف هذا الشاعر بأنه ممن «سلك طريقة التصوف، وتأدب بآدابهم، ولبس الخرقة»، 127/17.

وله فيه مقطوعة أخرى:[1]

لـــســـانـــي عـــنـــد ذكـــركـــمُ طـلـيـقُ
لأنـــــي فـــي ولائـــكـــمُ رقـــيـــقُ
ووِدِّي فـــيـــكـــمُ ودٌّ أكـــيـــدُ
ولـــي فـــي حـــبِّـــكـــمْ عـــهـــدٌ رقـــيـــقُ

وحين نتأمل هذين النصين تلوح لنا منظومة من الصفات التي يخلعها الشاعر على هذا الولي الصالح (الخضر) وهي منظومة منبثقة من الرؤية الدينية العرفانية التي ألمحنا لها فيما سبق، حيث إننا نلفي هذا الولي (تاج الأولياء) مكمن الشفاعة، ومقصد المحتاج، ومفرج الكربات، وملاذ في كل معضلة؛ ولذلك فحبه منهاج لدى الذات المتصوفة المخاطِبة، واللسان بذكره طليق، والوفاء في ولائه والود أكيد.

ولنا أن نتساءل عن سبب حضور الأولياء في التجربة الشعرية، واستقطابهم لاهتمام القصيدة، ولا شك في العودة للسياق التداولي الذي أنشئ فيه الخطاب الشعري، يجعلنا ندرك سر ذلك الأمر، فهو سياق محفوف بانتشار التصوف في اليمن في تلك المرحلة (عصر الدول والإمارات) وبروز أعلام متصوفة أمثال العلامة/ أحمد بن علوان المتوفى سنة 665هـ. وغيره من العلماء، حتى شكل التصوف نسقًا من أنساق الثقافة في ذلك العصر، ونسقًا من أنساق التجربة الشعرية فيه.

2 - مديح العلماء

يأتي مديح العلماء في سياق الرؤية الإيمانية المهيمنة في تشكيل الخطاب الشعري في هذه المرحلة، وفي سياق انتشار المدارس الدينية، فضلًا عن انتشار حركة التصوف.

(1) السابق، المجلد 17، ص 131.

وتشكل النصوص التي اشتغلت على مديح العلماء نسقًا بارزًا من أنساق هذه الرؤية، فالشاعر (عمر بن معيبد) يفتتح قصيدته التي كتبها في مديح شيخيه ابن الخياط، والمقري الشرعبي، افتتحها بالمديح النبوي تعزيزًا للصلة بين العلماء والأنبياء، أليس العلماء ورثة الأنبياء؟ يقول:[1]

السيدُ المختارِ خيرُ الأنبيا

والمرسلينَ أبي النوال الطيِّبِ

...

قمرِ الوجودِ محمدِ البدرِ الذي

أضحى إلى الرحمنِ خيرَ مقربِ

وتستمر هذه القصيدة التي في مقدمتها النبوية؛ لتصل إلى بيت فيه يتم التخلص من المقدمة النبوية للدخول في الغرض المدحي في المشائخ:

فجزاهُ ربّ العرش أفضل ما جزى

من خَلْقه عن خلقه مُجزِي نبي

وجزى أئمَّةَ دينه ساداتنا

علماءَنا من كلّ سالكِ مذهب

وهنا تبدأ منظومة الخصائص التي يتسم بها المشائخ، «السادة الحفاظ» «في حضرة الشيخ الولي إمامنا» «حادي كمال رجالنا والمذهب» ...إلخ. ونلحظ أن التقريرية غالبة على النص في ظل غياب الصورة والمكونات الجمالية التي من شأنها أن تضفي جمالًا على النص.

ويبدو أن العلامة الشاعر المتصوف (محمد الأهدل 000-886هـ)[2] من أكثر الشعر حفاوة بمدح المشائخ العلماء، فقد وردت له ضمن هذه العينة المدروسة،

(1) السابق، المجلد 17، ص 128.
(2) نفسه، المجلد 19، ص 295.

أربعة نصوص، في مدح (الشيخ علي الأهدل)، تحاول هذه النصوص أن تترجم طبيعة الرؤية التي تشكل وعي الشاعر، وتشكل في الوقت نفسه صورة الممدوح في الخطاب الشعري، ولعل أبرز ملامح تلك الرؤية الإيغال في تعقب نسب هؤلاء (السادة الهاشميين) تأكيدًا لسمو قدرهم، وتعليلًا لاحتفائه بهم، وتجسيدًا لموقعهم في المجتمع، وقربهم من (قبس النبوة) وذلك انسجامًا مع رؤية ترى في النسب ميزان تفاضل:

مـن كـان فـاطـمـةُ الـزهـراء ووَالـدُهَـا

أصـلًا لَـهُ، وأبُـوهُ الـسَّـبْـطُ خـيـرُ أبِ

مـن ذا يـطـاولـهُ؟ مـن ذا يـفـاضـلـهُ؟

مـن ذا يمـاثـلـهُ فـي الـفـضـلِ والحـسـبِ؟

كما أن الشيخ من «أهل البصائر» - «أهل المعارف والعرفان» - «في حظائر القدس حضار» «زاده الله من أسراره جملًا» له «مكارم وكرامات» يرتع بين الشيوخ بتاج فيه أنوارُ»....

إننا أمام رمز عرفاني يحاول الخطاب الشعري تحت ضغط الرؤية العرفانية أن يصوغ له متخيَّلا شعريًّا يجعله نموذجًا للشيخ المختار من عند الله، المتوج بتاج الفضل، الممنوح سر الولاية، وفيض النور؛ ولذلك تأتي الصياغة الشعرية صورةً، ومعجمًا، مترجمة لهذه الرؤية التي تكتنف الخطاب، وتعمل على توجيهه. وهذه الرؤية تستبطن خطاب الشاعر (علي محمد الكوكباني 1149-1212هـ) وهو يمتدح شيخه (عيسى بن محمد) إذ يخاطبه مشيرًا إلى أنه بالنسبة إليه في موقع الصدى من الصوت قائلًا:[1]

بـــحـــارُ عـــرفـــانِـــكَ كـــم مـــرَّةٍ

نـقـعـتُ مـنـهـا غُـلَّـتـي والـصَّـدى!

(1) السابق، المجلد 17، ص 44.

مـــنـــك عـــلـــومـــي فـــلـــهـــذا أنـــا

أقـــول مـــا قُـــلْـــتَ، كـــأنـــي الـــصَّـــدا

وهو ما يصوغ الخطاب الشعري لدى الشاعر (عمر بن معيبد) حيث يمتدح شيخه علي السكسكي وولده قائلًا:[1]

ومـــن يمـــدحْ ذوي الإحـــســـان يـحـظَ

بـسـحـب فـــي المـــكـــارم مُـرجـحـنَّـهْ

يـفـيـضُ عـلـيـه فـي الجَـــدْوَى سجـالا

ويُمْـطـرهُ الـعـطـا مـن جُـــود مُـزنَـهْ

كـمـدحـي سـيِّـدي حـقًّـا وجَـــدِّي

عـلـيًّـا ذاكـــرًا فـــي الـعـلـم فَـنَّـهْ

فـقـيـهًـا مُـقـرئًـا شـيـخًـا إمـامًـا

لـــه فـــي خِـــدْمـــة الـــقـــرآن فِـطْـنَـهْ

ومما يتصل بمدح العلماء وتوقير قدرهم انشغال الخطاب الشعري بوصف الرحلة لزيارة قبورهم، وهو ما نجده في قصيدة للشاعر (أبوبكر الأهدل 981035هـ) قالها «في مدح شيخ الشيوخ علي بن عمر الأهدل» يقول فيها:[2]

هَـبَّ الـصَّـبَـا سـحَـرًا بـروح المـنـدلِ

مِـنْ جـانـبِ الـنَّـهـجِ الـبَـهـيـجِ الأعـدلِ

فـتـرنَّـحـتْ مـنـهُ الـنـفـوس لـطيبه

وتـرنَّـحـتْ طـربًـا صـخُـورُ الجَـنـدلِ

وصَـبَـا بـروحِ الـصَّـبِّ عـنـدَ هُـبـوبِـهِ

لـضـريـحِ تـاج الـعـارِفـيـنَ الأهـــدَلِ

(1) السابق، المجلد 17، ص 132.

(2) نفسه، المجلد 3، ص 473.

يـا سـعـدُ حُـثَّ الـيَـعـمُـلات بـنـا إلـى
ذاك الـضـريـحِ فـفـيـهِ كـلُّ مُـؤمّـلِ

ثم تعدل القصيدة من وصف الرحلة والاشتياق إلى الخطاب المباشر للشيخ:

يـا أيـهـا الـشـيـخُ الجـلـيـلُ ومـن لـه
المـجـدُ الأثـيـلِ، ويـا سـلـيـلَ المُـرسَـلِ

ثم تتناسل منظومة المواصفات التي تشكل صورة الشيخ في الوعي الشعري، وهي مواصفات تلتئم مع المواصفات التي أشرنا إليها في مواضع سابقة؛ فالشيخ: «شمس العلا» «له المجد الأثيل» «سليل المرسل» «فرع بيت المصطفى، ذو الوفاء، معدن البركات، من الأصول الكُمَّلِ» وهذه الأوصاف التي تخلع على الشيخ سمات كمال وجلال يعقبها رجاء القبول، وتحقيق المطامح:

جـئـنـا إلـيـكـم قـاصـديـن، فـهـل لـنـا
مـنـكـم قـبـولٌ يـا أُولـي الـفَـخْـرِ الـعـلـي؟

وهكذا نلحظ أن مدح العلماء ينبثق عن رؤية إجلال وحب، تهيمن عليها الرؤية العرفانية التي تعلي من مكانة العالم بوصفه وليًا من أولياء الله، وفرعًا ممتدًا من شجرة النبوة المباركة، فهو حتمًا جدير بالتقدير، وحقيق بأن تشد إليه الرحال، ويستنال منه القبول؛ وهذه الرؤية تجعلنا نتساءل عن سر تشكلها في الوعي الشعري، وكيف للعالِم أن يتبوأ هذه المكانة التي ربما تنافس السياسي الذي ظل مستحوذًا على القصيدة المدحية ردحًا من الزمن؟ وهذا لا شك عائدٌ إلى المساحة التي يحتلها العلم واشتغالات العلماء في الواقع، حتى غدت التجربة الشعرية منجذبة إليهم، ولا مناص لها من ذلك.

المبحث الثاني: الرؤية وتشكيل الخطاب السياسي

إن المتتبع لحركة الخطاب الشعري العربي منذ الجاهلية وحتى اليوم يلمس أن السياسيَّ يستتبع الشعريَّ، ويستهلك قدرًا كبيرًا من الطاقة الشعرية في المشهد

الشعري؛ فكثيرٌ من الشعراء الفحول منحوا فرائد شعرهم للرمز السياسي، أي أن الشعر ظل في محراب السياسة، يشتغل بتصوير البطل السياسي، ومحاولة ترميزه في وعي الأمة، أو تدوين مآثره، وتمجيد انتصاراته، وربما ينشغل في معارضته، والدعوة إلى الثورة عليه؛ لكن المدونة الشعرية العربية حفظت لنا متنًا وفيرًا من النمط الأول، وكان متن المعارضة أقل بكثير من متن الموافقة، وهو ما يتجلى كذلك في نصوص العينة المدروسة في الشعر اليمني في عصر الدول والإمارات، لأن السلطة تمتلك الأدوات التي بها تستقطب الخطاب الشعري ليظل في فلكها مغردًا، وبحمدها لاهجًا، كما يأتي:

1 - الرؤية وتشكيل الخطاب السياسي النسقي

يقول التوحيدي في معرض حديثه عن علاقة الشاعر بالسلطة السياسية: «بل لا ترى شاعرًا إلّا قائمًا بين يدي خليفة، أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكفّ، يستعطف طالبًا، ويسترحم سائلًا، هذا مع الذّلّة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان»[1].

ولعل في المرحلة المدروسة نماذج كثيرة للخطاب الشعري المنشغل بالسياسي، كما في قول الشاعر محمد أحمد السلفى في مدح (الحسين بن المنصور بالله) في قصيدة بدأ بمقدمة غزلية طويلة استغرقت 18 بيتًا، إلى أن يقول:[2]

وما علق التشبيبُ صدر شبيبتي
سناءً، ولا ذاتُ الخِمارِ، ولا الخمرِ
ولكن بمدح الطاهر الشّيَمِ الذي
كسا الناسَ ثوب الأمن في البر والبحرِ

(1) الإمتاع والمؤانسة، أبوحيان التوحيدي، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1424هـ، 253.

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، 130/19. وهو كما يقول الزركلي: «الحسين بن الإمام القاسم بن محمد بن علي: أمير، من فقهاء الزيدية في اليمن». الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002م، 2/ 252.

وهنا تنهض الرؤية بتشكيل متخيل شعري للنموذج السياسي، وتنهد المواصفات المتعاقبة للرمز السياسي برسم صورة كاملة له، فهو هنا قمين بالمدح لكونه: الطاهر، الشيم، وهذه المواصفات متعلقة بذاته، لكن هناك مواصفات متعدية إلى غيره، إلى الأمة التي يتزعمها، والمجموع الذي وَلِيَ أمرَه: «كسا الناس ثوب الأمن في البر والبحر» فالصورة هنا تسبغ على النموذج السياسي سمة الرمز المقتدر على أن يكسو الناس في البر، وفي البحر ثوب الأمن، ولا شك في أن صورة الفحل السياسي لا تكتمل دون مواصفات أخرى يلح عليها الخطاب الشعري تحت هيمنة الرؤية السياسية المترسخة في الوعي العربي للحاكم الرمز:

وأجرى ينابيع الهدى في الورى معًا
وأورى زناد الملك بالنهي والأمرِ
وأروى سيوف المرهفات من العدى
أولي الفسق والفحشاء والبغي والنُّكرِ
وجرَّد فيهم همَّةً نبويَّةً
فأفناهم بالجرد والبيض والسُّمرِ
هو الشرف الأعلى هو الناس جملةً
إذا قيل فيمن دونه أوحدُ العصرِ

وتلك مواصفات تتكامل في تجانسها، وتتكامل في تنافرها، فهو أجرى ينابيع الهدى في الورى معًا، فهي ينابيع الحياة، كرمًا وعطاءً، وفي الوقت نفسه أوقد زناد الملك بالنهي والأمر، فمن يجري الينابيع بالهدى والسكينة، يوري نار الملك بالحدود (النواهي والأوامر)؛ فتتحقق الدولة بكل حضورها لدى الأمة وهو – كذلك – يروي السيوف من دماء أعادي الأمة، ويفنيهم بكل أدوات الفناء «الجرد، البيض، السمر» فالكرم والشجاعة صفتان لصيقتان بالرمز السياسي، ويبدو أنهما أخذتا هذا الموقع بتأثير قوانين القبيلة العربية، كما يرى الغذامي.[1]

(1) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م، ص148.

وتختم القصيدة صورة الفحل السياسي بتقرير فرادته بأنه «أوحد العصر» بل «هو الناس جملة» إنه (الفرد بصيغة الجمع)، أو (الجمع بصيغة الفرد)، وهكذا يختزل الوعي الشعري الأمة في الفرد، وهنا تكون جناية الشعر على الوعي، لكنها جناية متوارثة، تتابع النسق الثقافي المضمر في تمجيد الفرد السياسي، وصناعة الطاغية، «ولا ريب أن الاختراع الشعري الأخطر في لعبة المادح والممدوح قد جلبت معها منظومة من القيم النسقية انغرست مع مرور الزمن؛ لتشكل صورة للعلاقة الاجتماعية فيما بين فئات المجتمع»[1]. فالشعر هو الذي غرس في الثقافة العربية -كما يرى الغذامي- صورة الممدوح المصطفى من خلاصة الصفات المخترعة شعريًّا وأنانيًّا، مترفعًا بذلك عن شروط الواقع الحقيقية[2].

وتلك الصورة الممجدة للفحل السياسي لا تلبث أن تتكرر في قصيدة أخرى للشاعر نفسه في مدح الأمير نفسه[3]:

كفى المجدَ فخرًا أن غدا لك مرسلا
وقد كان للأملاك قبلك موئلا
يروح ويغدو في مرادِكَ طائعًا
إلى كل أمرٍ صالحٍ بك أطولا
أرحت عن الإسلام سَوْرةَ ظالمٍ
وسور الأعادي كان قفرًا معطلا
وما برحتْ يمناك والبِيضُ والقنا
تقسِّمهم للطير والوحش مأكلا
وخيلٍ تُغادي إثرهمْ في تِهامةٍ
وعن أرض نجدٍ قَبْلَها لهمُ الجلا

(1) السابق، ص94.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 130.
(3) نفسه، المجلد 19، ص 130.

ويظل الخطاب الشعري على وتيرة عالية من الشعرية في تصوير المعركة، ومدى تتكيل الأمير بـ (خصوم الأمة) فيذكر (حسن بلائه) و(كثير وقائعه) إلى أن يقول:

أسَـيْـفَ المـعـالـي، كـم أُعـــدِّدُ بـالـذي
يـرانـيَ أُحـصـي فـي المـقـال مـطـوّلا
وأنـــت الـــذي أحـيـيـتَ دعـــوةَ قـائـمٍ
وكـنـتَ لـهـا سـيـفًـا وتـاجًـا مُـكـلَّـلا
وأنـــت الـــذي أنـــزلـــتَ مـن كـل شـاهـقٍ
مـلـوكًـا أقـــروا طـاعـة وتـذلُّـلا
ودوخـــت فـي الآفـــاق نـخـوةَ غـاشـمٍ
فـعـاد عـسـيـر الـنـائـبـات مُـسَـهَّـلا

ويظل الخطاب الشعري يعتمد على الفعل لتعديد مزايا الرمز السياسي ربما بحثًا عن البطل الغائب: «دوخت نخوة غاشم- فتحت في الأمصار ما كان مغلقا- طابت بك الأمصار- أرخت للماضين من آل هاشم- ...» وهي المواصفات التي نجدها لدى الشاعر (محمد أحمد مشحم 000-1182هـ) حين مدح الإمام المهدي، بقصيدة يستفتحها بمقدمة غزلية يتخلص منها القول[1]:

هـيـهـاتَ أسـلـو مـن الحـبـيـبـة أو
يـسـلـو عـن المـجـد كـوكـبُ الـغـلـسِ

ثم يشرع في رسم صورة الممدوح:

بـــدرُ المـعـالـي وشـمـسـهـا فـبـه
يـسـتـكـشـف الـنـاس كـل مُـلْـتَـبِـسِ
غـيـثُ نـــوالٍ، ولـيـثُ مـعـركـةٍ
لمـن يـنـاديـه أيَّ مـفـتـرِسِ

(1) السابق، المجلد 19، ص 181.

فالحاكم السياسي كما هو في متخيل الشاعر السابق رمز الحياة، ورمز الموت، هو غيث النوال، وهو المفترس، وهو الفارس «أكرم من يعلو بلا ريب صهوة الفرس». وهو نفسه الذي نلفيه في قصيدة للشاعر (عمر العلوي 664 - 703هـ) إذ يهنئ الإمام المؤيد هزبر الدين أبا يوسف داوود بن المظفر الرسولي بفتح حصن الدملؤة في منطقة (الصِلْو) بتعز، قائلًا:[1]

قد جاءك النصرُ، والتوثيق واصطحبا

فكن لأضعاف هذا الأمر مرتقبا

وهذا الخطاب -الذي هو في جوهره تهنئة بالنصر- ظل مشدودًا لرسم صورة الفحل السياسي الذي حقق النصر في معركة محلية؛ أو بالأحرى «جاءه النصر» -وفي هذا التعبير ما فيه من الإحالة على سورة النصر- لكن الخطاب الشعري يمتد بأفق البطولة ليجعله أفقًا عالميًا، وهنا تتجلى شعرية الخطاب حيث يفتح أفق النصر من (دملؤة) الحصن المحدود إلى نصرٍ غير محدود، يستوعب العراق والشام فالأندلس، وبذاك فإن الرمز السياسي ينتقل في متخيل الخطاب الشعري من الأفق المحلي إلى الأفق العالمي:

سرَّ (الإمامَ)[2] جميعا فتحُ (دملؤة)

فأمَّ بغدادَ - يا داوودُ - أو حلبا

واغزُ العراقين بالخيل العتاق إلى

مصرٍ، وأندلسٍ، والروم مطَّلبا

فلو تنال منال الشهب طِلتَ على

عيوقها وعلوت السبعة الشُّهبا

(1) السابق، المجلد 17، ص 247.

(2) يبدو لي من خلال السياق أن لفظ (الإمام) فيه تصحيف، والصواب: (الأنام) فهم الذين سرهم جميعًا فتح حصن (الدملؤة)؛ وهذا ما يجعل الشاعر يدعوه لاستكمال الفتوحات في الأمصار.

«إن فن الثناء والإكبار والاحترام قام بين فنون الأدب العربي مقام السجل الشعري لجوانب من حياتنا التاريخية؛ إذ رسم نواحي عديدة من أعمال الملوك، وسياسة الوزراء، وشجاعة القواد، وثقافة العلماء...»[1] فالخطاب يؤرخ لفتح حصن دملؤة، ويمجد الرمز الفاتح، الذي فارسًا قاهرًا للأعداء، وهو يحمي «عن أمته النوبا» وهو عدل يأمن الناس بعدله كل ما يخشونه:

أمنوا بعدلك كلَّ ما يخشونه

واستأنسوا من كل ضيقٍ مخرجا

كما أن الرمز السياسي يأخذ تفويضه من الله، فالموهوب يستمد قوة سلطته من قوة سلطة الواهب، كما يرسمه الخطاب الشعري للشاعر نفسه؛ فيقول: [2]

فأنتَ يا مَنْ عِرضُه وافرٌ

أفضلُ من ساد بني الدهرِ

وخيرُ من فُوِّض أمر الورى

إليه في بَرٍّ، وفي بحرِ

وهو أي الحاكم السياسي الرمز -كما يتجلى في قصيدة الشاعر (عمر بامخرمة) الذي مدح السلطان الكثيري «همامٌ ماجدٌ مظفرٌ» إنه رب السيف، كما أنه رب القلم ، هو مولى ملوك الأرض[3]:

ربِّ الفصاحة والسماحة والندى

غوثِ البرايا في الزمان الأمحلِ

مولى ملوك الأرض عبدالله لا

زالت به عنا الشغائبُ تنجلي

رَحْبُ الفِنا للنازلين ببابه

جَمَّ الجدا للطارق المستعجل

(1) المديح، سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط5، د. ت، ص5.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 17، ص 249.
(3) نفسه، المجلد 17، ص 335.

وهَّـــابُ مـا ضـنَّ الـكـرام بـه علـى
طـلابـه مِـــنْ غـيـر مَـــنٍّ مـبـطـلِ
أفـديـه سـلـطـانًـا؛ إذا شـبَّـت لظى
حـــربٍ عـــوانٍ كـــان أول مُـصـطـلِ
وهـنـاك يـبـدو ضـاحـكًـا مـتـبـسِّـمًـا
والخـيـلُ عـثـرى مـن صِـعـاد الـعـسَّـلِ
يـا فـاتحًـا بـالـسـيـف كـل مـديـنـةٍ
ومـذيـقَ أهـلـيـهـا مـريـر الحـنـظـل
نِـيـطـتْ بـك الـعـلـيـا، فـقـمـتَ بـحـقّـهـا
وفـتـحـتَ مـنـهـا كـل بـــابٍ مـقـفـل

هذه الصورة التي تتشكل تفاصيلها في ضوء رؤية تمجيد للرمز السياسي «مولى ملوك الأرض» تتجانس والصور التي رسمها الشعراء السابقون للحاكم، وتعمق مسار الرؤية التي يمكن أن نسميها بالرؤية (التبعية) التي تجعل من الذات الشاعرة في موقف التابع الممجد للرؤية المنسجمة مع الصورة المرسومة - في الغالب- في المتن الشعري التراثي العربي- لشخصية الحاكم، تقوم على المبالغة في التبجيل، وتجريد صورة مثالية لحاكم فرد متفرد، رمز الرموز، وملك الملوك، هو غوث البرايا في أزمنة الجدب، وهو رمز النصر في ساحات الحرب، هو الوهاب الجواد إذا سئل، وكأن الشاعر هنا يكاد يعيد ما قاله الشاعر أبوتمام - قبلًا - في مدح المعتصم:[1]

ولـــو لـــم يـكـن فـي كـفـه غـيـر روحـــهِ
لجـــاد بـهـا، فـلـيـتـق الـلـــهَ سـائـلُـهْ

فالرمز السياسي في الوعي الشعري العربي هو البحر الدافق غوثًا وغيثًا، وهو الفارس الفاتح المظفر، وهو الكريم السمح، وهو العدل الذي لا يجور، ...إلخ؛

(1) ديوان المعاني، أبوهلال العسكري، دار الجيل، بيروت، 1/ 25.

أي أننا أمام منظومة من المواصفات التي تنهض بحملها القيم البلاغية من صور تشبيهية واستعارية، وكنائية، أو لِنَقُلْ مجموعة قيم جمالية يختبئ خلفها نسق ثقافي مضمر، يسهم في تثبيت نسق الفحولة في الثقافة، وتمريره عبر الجمال الإبداعي الذي يأتي إلينا في ظاهره الجمال وفي باطنه تكريس لصورة نمطية نسقية للفرد السياسي.

2 - الرؤية وتشكيل الخطاب السياسي المعارض

حينما نحاول مقاربة الخطاب السياسي المعارض للسلطة السياسية؛ فإننا نكون إزاء نسق ضدي لما هو متوارث في الوعي الشعري العام في خطاب المدح السياسي، وإذا كان الخطاب في النماذج السابقة هو خطاب سلطة؛ فإننا نكون هنا أمام الخطاب المضاد للسلطة الذي يعني: «خطاب المقاومة، أو التحرر من هيمنة نسق خطاب السلطة المطلقة...وهو خطاب من شأنه أنه قد يتحول هو ذاته – في سياق ممارسته لدوره، وتكريسه لوظيفة الخروج – إلى خطاب سلطة في مواجهة خطاب السلطة السائد»[1].

وهذا الخطاب لا نجد له سوى نموذج واحد، بيد أنه نموذج صارخ في المعارضة السياسية، جاء ضمن قصائد الشاعر (علي صلاح الكوكباني 1120-1191هـ) حيث «كتب إلى أهل برط مثيرًا لعزائم أهل الفساد بالخروج على المهدي العباس»[2] يقول:[3]

ألا أبْلِغا أهلَ البداوة والقرى
ومن سار في حرِّ الهجير ومن سرى
وطوفا بلاد الله في كل مهمهٍ
وكل تنوفٍ لا صوى فيه مُقفرا

(1) خطاب السلطة والخطاب المضاد، عبدالواسع الحميري، دار الانتشار العربي، ط1، 2014م، ص9-10.
(2) هكذا كتب التصدير لهذا النص، وهو تقديم نسقي ينتمي لخطاب السلطة، ويتكلم من موقعها.
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 17، ص 15.

وفـــي كـل قُـطْـرٍ فـي تـهـامـة شـاسـعٍ
إلـــى عـــدنٍ أو أبـــينٍ ثـــم مـــا ورا
عـــزاءٌ لـه صُـمَّـتْ مـسـامـع كـلـمـا سـرى
راكـــبٌ فـــي الـنـــاس نجـــدًا ومُـــغْـــوِرا
لـقـد مـات ديـــنُ المصطفى فـي زمـاننـا
ولـــم نـــرَ مـــحـــزونًـــا عـلـيـه فَـيُـعـذرا

ونلحظ أن هذا الخطاب السياسي التثويري للجماهير في كل مناطق اليمن يتوسل بالخطاب الديني، فهو يبلغ كل من في النواحي عزاءً يتمثل بموت الدين؛ ويتجه بالخطاب إلى السياسيين قائلًا:

أُبـاهِـلُـكـم: هـل كـان ديـــنُ مـحـمـدٍ
يـسـاوي الـذي تـأتـونـه الآن مـنـكـرا؟

ثم يسرد عددًا من مظاهر التشوهات التي يمارسها السياسيون من أهل عصره، مقارنًا إياها بما كان عليه سلوك النبي ﷺ:

وهـــل كـــان فـــي أبـيـاتِـه كـبـيـوتـكُـمْ
مـفـارشُ حـاكـوهـا لـكـسـرى وقـيـصـرا؟
وهـل قـد حشـا الحـلاج نـسْـجًـا بـه أتـى
مـن الـهـنـد مـصـبـوغًـا كـمـا الـروض نَـوَّرا؟
وهـــل جـمـعـتْ أبـيـاتُـه مـثـل دوركـم
وســائــد ديـــبـــاجٍ تـــروقـــك مـنـظـرا
وقـــد وشـيـــت مـــن فـضـــةٍ ذهـبـيـةٍ
طـرائـف فـيـهـا لـلـحـيـاة مُـصـوَّرا؟
وهـل قـد كسـا المـخـتـار حـيـطـان بيته
حـريـرًا يـعـود الـطَّـرْفُ مـنـه مـحـيَّـرا؟

فتحسبُها من جنَّة الخلد زُخْرِفَتْ

وَهِيْ لهبٌ يوم القيامة سُعِّرا

إن الخطاب السياسي يشتغل على تفاصيل المشهد الاقتصادي المعيشي فهو أكثر حساسية وملامسة لأحاسيس الجياع، وأعمق استفزازًا لـ (سيكلوجية الجماهير) والراغبين في الثورة على المتفردين بالثروة والسلطة،[1] ثم يلتفت إليهم بالتهديد والوعيد كي ينهضوا من سباتهم، ويدرَؤُوا عن أنفسهم عاقبة الخسران في الآخرة، حيث تتكشف الأستار أمام من لا تخفى عليه خافية:

أفيقو، أفيقوا، واحذروا الموقف الذي

سيظهر فيه ما كتمتمْ عن الورى

وحين ينعي عليهم الشاعرُ ثراءَهم الفاحش، فإنه يتعجب من زعمهم اتباعهم للنبي – عليه الصلاة والسلام –:

وأعجبُ شيءٍ أنكم تَدَّعون ما

عليه نبيُّ الله كان بلا مِرا!

ويبين كيف كانت حياته في مأكله ومشربه وفراشه، «فبضدها تتمايز الأشياء» وذلك رغبة في كشف الهوة بين الواقع والادعاء، بين ما هم عليه، وادعاءهم بأنهم تابعون لما كان النبي عليه، فيدعو عليهم بالثبور:

ثكلْتُكُمُ هذي طريقتُه فهلْ

طريقتُكم إلا طريقٌ من اجترى؟

ثم يشنع بهم في استحضار النماذج التاريخية التي تكشف عن سلوكهم وما هم عليه:

---

(1) وهي تفاصيل اشتغل عليها الشاعر أحمد بن علوان – الشاعر المتصوف – من قبل حيث خاطب فيها الأمير:

هذي تهامة لا دينار عندهُم ولحج أبين بل صنعاء بل عدنُ

عار عليك عمارات مشيدة وللرعية دورٌ كلها دمنُ

نقلًا عن: فنون الأدب الشعبي، البردوني، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر المعاصر، دمشق، 1995م، ص77.

كـقـارونَ - حـاشـا - أن يُـعـدَّ نظيركم
أبـومـسـلـمٍ أو مـن طـغـى أو تجـبَّـرا
ولـم يـكـفِـكـم هـذا الـقـبـيـحُ وشِـبْـهُـهُ
لحـتـى زعـمـتـم أنـكـم (صـفـوةُ الـورى)

ويستمر الخطاب الشعري في التشنيع بهؤلاء السياسيين، داعيًا إياهم أن يلتمسوا طريق النجاة في «النهج السوي» الذي سار عليه أهل الفضل والصلاح من الحكام، لكن هذه المعارضة تبدو محاولة لم تتعدَ - في فعالياتها - كشف الفساد السياسي والاقتصادي، ولم تتمكن من التحول إلى ما هو أبعد من ذلك.

المبحث الثالث: الرؤية وتشكيل خطاب المراثي

«قال الأصمعي: قلت لأعرابي: ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟ قال: لأنا نقولها وقلوبنا محترقة»[1]. ولذلك تعد المراثي من أغزر الخطابات الشعرية صدقًا في العاطفة؛ لأن المرثي غائب لا يرتجى منه نوال؛ ولا يطمح الشاعر منه بمكانة؛ وقد حظي الرثاء بنصيب وافر من الحضور في الذاكرة الشعرية العربية، ولم يكن عصر الدول والإمارات خلوًا من الخطاب الرثائي الذي تنوع في أنماط المرثي فكان في الحكام السياسيين، وفي العلماء، وفي الزوجات، وفي الأبناء ويمكن أن نقف عند هذه الخطابات فيما يأتي:

1 - رثاء السياسيين

اشتهر الشاعر محمد أحمد السلفي (1000-1054هـ) بمدائحه في أئمة اليمن،[2] ويبدو لي أن ارتباطه بالبلاط، أدى إلى أن يقول في رثاء يوسف بن الإمام القاسم وأخيه:[3]

(1) العقد الفريد، أبوعمر، ابن عبدربه الأندلسي، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1404 هـ، المجلد 3، ص 183.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 130.
(3) نفسه، المجلد 19، ص 130.

سـادةٌ عُـوجِـلـوا بـكـأس المـنـايـا
عـجـبًـا! مـا أمـرَّ كـأس المـنـيّـةْ!!
مـن فـقـيـديـن سـيّـديـن بـصـنـعـا
وبـ(ضـورانَ) قـبـل نـفـس زكـيّـة
ثـمّ مـن بـالحـمـى أجـلُّ فـقـيـدٍ
يـوسـفٌ ذو المحـاسـن الـيـوسـفـيّـة
يـا لـهـا أوجـهًـا غـدت فـي لُحـودٍ
كـالـنـجـوم الـتـي تـضـيـئ بـهـيّـة!
مـا رعـى المـوتُ فـي عـلاهـم ذمـامًـا
لـلـمـعـالـي ولـلـخِـلال الـسـنـيّـة
أودعَ الـقـلـبَ فَـقْـدُهـا حـرَّ نـارٍ
ضـاعـف الـلـهُ أجْـرهـا مـن رزيّـة

إن هذه المقطوعة الحزينة التي تتماوج على البحر الخفيف، تحمل حزنًا ثقيلًا في تضاعيفها، ويحاول الخطاب المدحي من خلالها أن يستعيد (المفقود)، وأن يغدق عليه صفات الرمز السياسي الأنموذج؛ فهم/ هو «سادة – سيدين – نفس زكية – أَجلُّ فقيد – ذو المحاسن اليوسفية – أوجه تضيء بهية – للمعالي – للخلال السنية» وهي مواصفات في مجملها تنتمي إلى الرؤية السياسية التي تؤطر رؤية المبدع الذي يخاطب من موقع يتمثل موقع السلطة، ويتكلم باسمها، ويمجد شخصياتها.

2 - رثاء العلماء

يبدو من خلال نصوص العينة المدروسة أن العلماء أخذوا نصيبًا وافرًا من المراثي، ولعل أبرزها مرثية (محمد الأهدل)[1] في رثاء الشيخ علي الأهدل بدأها بمقدمة مدحية نبوية تضمنت الرحلة:

(1) السابق، المجلد 19، ص 295.

«يـا حـاديًـا لِـلْـيَـعْـمـلاتِ الـبُـزَّلِ»

دعـهُـنَّ مـا بـين الحـمـى والمـنْـهـلِ

يـرتـعْـنَ فـي تـلـك الـريـاض عشيـةً

مـا بـين أنـهـارٍ وسـدرٍ مـخْـضـل

وهي مقدمة تجعلنا نقف على نوع من التحول في الخطاب الشعري، من زاويتين:

الأولى – أنه تحول في بنية خطاب المراثي حيث إنه يبدأ برحلة، وكان المعهود في الذاكرة الشعرية العربية أن يأتي الرثاء بشكل مباشر.

والثانية – في مضمون الرحلة حيث كانت تتضمن الوقوف على الأطلال، وأصبحت في الوقوف على الحرم المقدس، وهو الحرم الذي: «مَنْ أمَّه لم يخش من ريب الزمان المعجل «حيث» الروضة القدسية» و«القبر الشريف».

وانـزلْ عـلـى الـقـبـر الـشـريـف مـعـظَّـمًـا

أرضًـا حَـوَتْ خَـلَـفًـا لأكـرم مُـرْسَـلِ

وقـلِ الـسَّـلامُ عـلـى الإمـامِ المُـنْـتَـقَـى

مِـنْ دَوْحَـةٍ شَـرُفَـتْ وَفَـرْعٍ مُـعْـتَـلِـى

الأهـدَلِ الشَّـمـسِ المُـنِـيـرةِ فـي الضُّـحـى

بـحـرِ الـعـلـومِ إمـامـنـا الـقُـطْـبِ الـوَلِـى

ولا شك في أن المرثية تحاول أن تجسد الرؤية العرفانية في علاقة (المريد) المتصوف بـ (شيخه) حيث يشكل الخطاب الشعري للمرثي صورة أسطورية له؛ فهو «خلف لأكرم مرسل» و«غوث للبرايا كلها» وهو «شمس منيرة» و«بحر العلوم» «عَلَمٌ على سهل البسيطة ظله، وعلى البحار جميعها والأجبل، فاق الملا شرفًا وفضلًا واسعًا» لينتهي الخطاب بتساؤل من ذا له سلف كمثل الأهدل؟». وهي صورة تعمل على أسطرة المرثي، وصناعة النموذج من خلال استعادة المفقود، ولا تقل عن

تلك الصورة صورة الشيخ إسماعيل بن هادي المفتي للشاعر (محمد البنوسي) لكن الخطاب الشعري -هنا- يشرع في الرثاء مباشرة، وفي التفجع على الفقيد، والتوجع لألم الرحيل:[1]

يـــا لـــه فـــــادحٌ أَلَـــــمَّ وخَـــطـــبُ

مـنـه كـــادت شُـــمُّ الجـبـــال تمـــورُ !

ومـصـــابٌ أجـــرى الـــدمـــوعَ فـأضـحـتْ

ســـافـــحـــاتٍ كـــأنـــهـــنَّ بـــحـــورُ

ثم تبدأ صورة الشيخ في المتخيل الشعري تتشكل فهو «حبر، وبحر خضم، طود علم، سيد ماجد وندب كريم، صبور لدى الخطوب، وقور، قعدت عن علاه فحول، جدير بالرثاء، سماء الفضل، شمس يهدي السبيل قنوع راض بالقليل»، وهذه الصورة تتكرر في قصيدة للشاعر (عمر بن معيبد) في رثاء الفقيه عطية النجدي[2] افتتحها بالحكمة:

مـــا هـــذه الـــدنـــيـــا بـــــدارِ قـــرارِ

ســحــقًــا لـــهـــا، بُـــعْـــدًا لـــهـــا مـــن دارِ

ثم يحاول الخطاب المدحي أن يكرر مواصفات النموذج العالم «سيد، وابن الكرام، عين أهل الزمان، بحر العلوم، جمع السماحة والمروءة والتقى».

ويذهب الشاعر (عمر السقاف 833 - 889هـ) المذهب نفسه في مرثيته لـ (محمد بن علي عيديد العلوي)[3] وفي رثاء (محمد بن حسن العلوي)[4] وكذلك رثاء الشاعر (محمد بهران) لـ (علي بن شمس الدين)[5].

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 391.
(2) نفسه، المجلد 17، ص 131.
(3) نفسه، المجلد 17، ص 212.
(4) نفسه، المجلد 17، ص 42.
(5) نفسه، المجلد 21، ص 612.

3 - مراثي الزوجات

«كان الرثاء وما يزال غرضًا شعريًّا إنسانيًّا يعبر عن ذروة العواطف، عندما يصاب المرء بحادث جلل يتمثل بفقد إنسان عزيز، ولا يكاد يخلو ديوان شاعر من قصيدة رثى فيها قائدًا أو ابنًا أو أميرًا أو عزيزًا، إلا أن اللافت في الأمر افتقار دواوين هؤلاء الشعراء في العصور الأدبية المختلفة - في كثير من الأحيان - إلى رثاء الزوجة، وإذا وجد المرء رثاء لها في قصيدة كاملة فهذه القصائد قليلة، أضف أن هذا الرثاء كان - في أكثر الأحيان - على استحياء ووجل، ينظم فيه الشاعر أبياته متحفظًا في عاطفته، مقلًا في أبياته، كل هذا ضمن موضوع آخر لا يقوم على رثاء الزوجة بشكل أساسي»[1].

ولعلنا نجد في عصر الدول والإمارات نموذجًا حيًّا لهذا الخطاب الشعري حيث يباشر الخطاب الشعري لدى الشاعر (محمد أحمد مشحم) رثاء زوجته بمخاطبة القبر:[2]

يـا قـبـرُ كـيـف قَـوامُـهُ الـرَّطـبُ؟

كـيـف الـشَّـنـيـبُ الـبَـارِدُ الـعـذبُ؟

وتنصرف الرؤية إلى استدعاء (المرأة النموذج) المترسخة صفاتها في الوعي الشعري العربي منذ الجاهلية وحتى اليوم، وهي المرأة الكاملة: حسًّا ومعنى، أو خَلْقًا وخُلُقًا، فأول ما يبادرنا الشنيب[3] فالوجه والعيون، ويتساءل عن أثر التراب في هذا الجسد الجميل:

---

(1) رثاء الزوجة في الشعر العربي الحديث، ديوان حصاد الدمع لمحمد البيومي أنموذجًا، د. آمال عودة سليمان أبوعاذرة، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، (مقدمة الرسالة).

(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 181.

(3) وهو بياض الأسنان في عذوبة ورقة، كما يقول (ابن الحدادية الخزاعي): تهتل عن شنب اللثات كأنها××× عسل بماء سحابة مبرود. المستدرك على دواوين الشعراء، حاتم الضامن، عالم الكتب بيروت، 1999م، ص12.

كـيـف المحـيَّـا؟ كـيـف رَونـقُـهُ؟
هـل ضـرَّه، هَـل شَـانَـه الـتُّـرْبُ؟
كـيـف الـعـيـون الـنُّـجْـلُ هـل بـقـيتْ
حُـسـنًـا عـلـى مـا يَـعـهَـدُ الـصَّـب؟

ثم ينتقل إلى شمائلها الأخلاقية المفقودة، وهو في كل ذلك يلملم صورة للمفقودة يستأنس بها خلال الفعل الشعري الذي ينهض بمسؤولية التعويض، فيستدعي ما غاب، ويعيد إلى الأفق من اغتالته يد المنايا؛ فيستذكر كلامها الذي كانت تنطق به:

بـالـلـهِ كـيـف شـمـائـلٌ لـطـفـتْ
مـنـهُ بـهـا كـم يـنـجـلـي الـكَـرْبُ؟
كـيـف الـفـكـاهـةُ مـنـه وَا أسـفًـا
مـنـهـا لمـا يـشـتَـاقُـهُ الـقـلْـبُ؟!
كـيـف الـلـطـافـةُ؟ لَـهْـفَ نـفـسِـيَ مـا
أَحـلَـى! فـنَـارُ الحـزنِ لا تَـخْـبُـو

وهنا نلحظ كيف يتداخل خطاب الاستدعاء مع خطاب التوجع؛ فيتجلى خطاب الاستدعاء في تكرار السؤال بـ «كيف» التي تستقصي ملامح التحول من أفق الحضور، إلى أفق الغياب، ويتجسد خطاب التوجع بتكرار التعبيرات الدالة على «قلوب تحترق» وهي تقول القصيدة «لهفي، أحنُّ»:

لـهـفِـي عـلـى نـاءٍ مـضـى فـخَـلا
مـنـهُ الـلِّـوا والـبـانُ والـشَّـعـبُ
لـهـفِـي عَـلـيـهِ لـيـس يَـبـلـغُـهُ
عـن صَـبِّـهِ شـكْـوَى ولَا عـتـبُ
لـهـفِـي عَـلـيـهِ كـم أحـنُّ إلـى
أخـلاقـه الـغَـرّا وكـم أصـبـو

ويبلغ التوجع لدى الشاعر مداهُ حين يناجي القبرَ، ويجعل منه شخصًا يخاطبه؛ ليرفق بالحبيب:

يـــا قـــبـــرَه، بَـــــرًّا بمـضـجـعـه
وبـجـنـبـه يـــا حـــبَّـــذا الجـنـبُ
وافـــسـحْ لـــه بُـــوركـــتَ مـــن جَـــدثٍ
وســـقـــاك وابـــــل عـــفـــوه الـــرّبُّ

وخلال هذا النداء يقدم مبررات طلبه؛ فالمفقود ليس شخصًا فحسب، إنها الجوهرة المكنونة:

فـلـقـد خـبـأنـا فـيـك جـــوهـــرةً
عـــزَّت وإن خـبـاءهـا الـقـلـبُ
حـــوريـــةً فـــي الخـلـد طـــاب لـهـا
مـــثـــوًى وراق لـــهـــا بـــه شُـــرْبُ

وهنا اللغة نجد حساسية التعامل مع اللغة، وهي حساسية تصوغها طبيعة الرؤية، فالرؤية استعادة مفقود حبيب، وما كان لها أن تعبر عن القبر إلا بالمخبأ، وكأنه مخبأ اختياري لأجل مسمى، «خبأنا» كما أن المخبوء ليس شخصًا إنها «جوهرة» بل «حورية» والقبر برزخ من برازخ الرحلة نحو «الخلد» بعد أن كان مثواها القلب، وما أطيبهما من مخبأين: الخلد والقلب، إنه احتيال تمارسه الرؤية عبر اللغة لتمجيد المحبوبة، وصياغة النموذج على شاكلة لا يعتريها نقص، إنه الجمال، والجلال، والحب، والقرار المكين في جنات وعيون؛ لتنتهي القصيدة بتوجع ونفثة حسرة لا تلبث أن تتلبس بالرؤية الإيمانية بالقدر المكتوب:

آهٍ، ومـــا آهٍ بـنـافـعـتـي
ممَّـــا أحـــلَّ بـسـاحـتـي الخَـطـبُ
لـــكـــنَّـــه حـــكـــم الإلـــــــه، ولا
ردًا لمـــا يـقـضـي بـــه الـــربُّ

وهكذا تتحكم الرؤية في تشكيل مفاصل الخطاب الشعري، وفي تصوير المرأة، وتصوير المرأة النموذج وموقع الشاعر منها، وموقعها منه، حتى تغدو المرثية ترجيعًا حزينًا لقلب مكلوم.

4 - رثاء الأبناء

لم يكن حطَّان بن المُعَلَّى مبالغًا حين قال:[1]

وَإِنَّمَـــــا أَوْلَادنَـــــــا بَـيْـنـنَـا
أكـبـادنـا تمـشـي عـلـى الأَرْض
لَـــو هـبـت الـرّيـح عـلـى بَعـضـهـم
لامـتـنـعـت عَـيْـنـي مـــن الـغـمـض

فكيف إن كانت فجيعة الأب بابنه؟ وكيف للخطاب الشعري أن يعبر عن رؤية الفقد؟ فـ «فقد الأبناء من أقسى وأصعب ما يواجه هؤلاء الآباء، وأشدهم مرارة وتفجعًا عليهم، لأنهم قطعة منهم»[2].

ذلك ما يمكن أن نلمسه في مرثية الشاعر (محمد الجلال 1042-1104هـ) في ابن له، يقول:[3]

كَـبِـدٌ تـكـادُ بـحـزنـهـا تـتـصـدَّعُ
ومـــدامـــعٌ قـد قـرَّحـتـهـا الأدمـــعُ
أضـنـيـتُ حـتـى خِـلْـتُ أنِّـــي هـالـكٌ
جـزعًـا، وحُـــقَّ لـذي المصيبة يـجـزعُ
إذ عـضـنـي الـدَّهـرُ الـعـضـوضُ بـنـابِـهِ
وأصـابـنـي الخـطـبُ الـعـظـيـمُ المـوجـعُ

(1) شرح ديوان الحماسة، التبريزي، دار القلم، بيروت، ص102.
(2) رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، محمد عبدالقادر غنيم، رسالة دكتوراه، جامعة البنجاب، ص8.
(3) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 497.

وهذه المرثية منذ مطلعها تأتي مشدودة لمرثية أبي ذؤيب الهذلي- إيقاعًا، ومعجمًا شعريًّا، وصورة، ومضمونًا، إذ يقول:[1]

أَمِـــنَ المَـنُـــونِ ورَيْـبِـهـا تَـتَـوَجَّـعُ
والـدَّهْـرُ لـيـسَ بِمُـعْـتِـبٍ مَـنْ يَـجْـزَعُ

وفي ثنايا قصيدة (الجلال) نصادف روحًا موجعة مفعمة بالأسى، تعاف الحياة بعد فقد الولد:

مـات الـفـضـيـلُ فـلـيـس لـي مـن بـعـدِهِ
نَـفْـسٌ تـتـوق إلـى الحـيـاة وتـنـزعُ

ثم يأخذ الخطاب الشعري في رسم ملامح صورة الفقيد، وهي صورة تتشكل من تفاصيل: «الزاهد الورع، معرض عن الدنيا، يبكي لذكر المعاد ويخشع، مغرًى بالعبادة، من للمحابر والمنابر بعد موته»، وفي الوقت نفسه يرسم الخطاب الشعري صورة للأب وهو يعالج أثر الفقد، فهو «مصاب بخطب موجعٍ، أقعده الضنى، عبرتي لا تقلع، أرضى بطيفك في الخيال وأقنع» وفي الختام نجد الرؤية تسيِّجُ الخطاب الشعري بالتسليم بالقدر، والرضا بالمكتوب، والدعاء له بجنات الخلد:

ولـــو اسـتـطـعـتُ فـــداءه لَـفَـدَيـتُـهُ
بـالـنَّـفـس لـكـنَّ الـقـضـا لا يُـدفَـعُ
أبـدلـتَ بـالـدار المـنـغَّـص عـيشُـهـا
دارًا مـنـازلـهـا أعـــزُّ وأرفـــع

المبحث الرابع: الرؤية وتشكيل خطاب الحكمة

حينما تنضج تجربة المرء في الحياة؛ فإنها تصبح مصدر توجيه وإلهام للآخرين؛ ولذلك يكون اشتغال خطاب الحكمة ترجمة تلقائية للتجربة الحياتية،

(1) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، ص421.

والتجربة التأملية من قبل الذات التي عصرتها التجارب، وجَرَّسَتْها الأمور؛ وحين تلقي الذات الشاعرة المتأملة خطابها فإنها تكون في موقع علٍ تتبوأه، وتلقي حكمتها منه؛ وهذا يسهم في تشكيل لغة الخطاب؛ إذ هو متجه من أعلى لأدنى، ويمكن أن نقرأ خطاب الحكمة من خلال ثلاثة محاور هي:

1 - النصح:

ومن ذلك ما قاله الشاعر: (محمد بهران)[1]:

الجـدُّ فـي الجـدِّ، والحـرمـان فـي الكسل
فـانـصبْ، تـصب عـن قـريـبٍ غـايـة الأمـلِ
وشِـــمْ بـــروق الأمـــانـــي فـــي مـخـايـلـهـا
بـنـاظـر الـقـلـب يـكـفـي مـونـة الـعـمـلِ
واصـبـرْ عـلـى كـل مـا يـأتـي الـزمـان به
صـبـرَ الحـسـام بـكـفِّ الـــدَّارع الـبـطـلِ
لا تُمْـسِـيَـــنَّ عـلـى مـا فـات فـي حـزنٍ
ولا تـضـل بمـا أوتـيـت ذا جـدلِ

ونجد الخطاب الشعري يتوزع - وهو ينطلق من موقع المخاطب الخبير - بين الأمر والنهي، وهما أسلوبان يحيلان على موقع المخاطب من المخاطب: انصب، شم، اصبر، جانب، اقن القناعة.... «لا تمسين..، لا تمارِ سفيها، لا تكن عبوسا، ...» وهما أسلوبان يخترمان الخطاب من بدئه حتى الختام، وأحيانًا يتكرر فعل الأمر في البيت الواحد بشكل مفرط يصل إلى إحدى عشرة مرةً:

وهـــن وعـــز وبـــاعـــد واقـــتـــرب وأعـــد
وابخل وجد وانتقم واصفح وصل، وصَلِ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 21، ص 612.

بــلا غــلــوٍّ ولا جــهــلٍ ولا ســرفٍ
ولا تـــوانٍ ولا ســخــطٍ ولا مَــلَــلِ

وعلى امتداد الخطاب نجد منظومة من القيم التي تجسد تجربة شخصية عركتها الحياة، وأصبحت قادرة على تصدير تجربتها للأجيال لسواها ممن هم أقل خبرة بالحياة، وإذا نظرنا إلى هذه القيم نجد أنها إما أنها قيم إيجابية ينصح المخاطب مخاطبيه بالتحلي بها، أو أنها صفات سلبية يأمرهم بالتخلي عنها. وهي في جملتها قيم تربوية تسهم في إعداد الفرد للحياة؛ حتى يكون فردًا ناجحًا قادرًا على تجاوز تحدياتها، وتؤهله ليتمكن من إصابة «غاية الأملِ» ولن يكون ذلك إلا باتباع هذه النصائح التي يأتي في طليعتها ما ورد في البيت الأول: الجد في الجد والحرمان في الكسل...

2 - الوصية

يأتي في سياق خطاب الحكمة، خطاب الوصية، الذي عادة ما يتجه إلى الأقربين، ومن ذلك ما نجده لدى الشاعر (عمر البار 1099-1158هـ) حيث يتجه بالوصية إلى ولده، يحثه على التزام سبل المعالي، مفتتحًا خطابه إلى ولده:[1]

بُــنــيَّ دعــا أبُـــوك إلـــى المـعـالـي
اصِـــــخْ وتـلـقَّـهـا بـــفـــراغِ بـــالِ

وهذا الخطاب يمثل وصية أب يبتغي أن يضع لابنه برنامج الحياة المثالية في جوانبها الدينية والدنيوية. «تقوى الله، وآداب الصحبة، والترفع عن سفاسف الأمور، وعزة النفس، والتزام ذكر الله، ترك المزاح، وتجنب تجشم الأخطار، والتعامل مع المال...» وهي تفاصيل لبرنامج متكامل يبدأ من القيم الإيمانية الدخيلة في أعماق النفس، وتنتهي بالسلوكيات اليومية العابرة مثل المزاح، والتعامل مع الآخرين.

(1) السابق، المجلد 17، ص 149.

وقد تتشكل الوصية من منظور إيماني مثالي، كما نجد عند الشاعر (محمد الأشخر 945-991هـ) حيث يقول:[1]

قلتُ إذ نالني من الدهر خطبٌ
فأنا كالغريق وسطَ البحارِ
مستفيدًا يا أمَّ عمروٍ عسى أن
تجدي ما به يزول انكساري
قالتِ: الزمْ تقوى الإله، وكن ذا
ذلةٍ تحت عزةٍ وافتقارِ
قلتُ: زيدي، جُزيتِ خيرًا، فقالت:
اقرأنْ واستمعْ صحيحَ البخاري
قلت قد جرَّبوه، قالت: نعمْ إي
وإلهي مُقيلُ كلّ عثارِ

وهذا المقطع الحواري الذي يتشكل منه الخطاب يسوغ بناء موقعين: موقع السائل المنكسر الشاخص في ضمير المتكلم، وموقع المجيب (أم عمرو) وهي شخصية اخترعها الخطاب؛ ليدير الحوار الكاشف عن رؤية إيمانية، ترى أن زوال الهم والانكسار لن يكون سوى بتقوى الله، بعزةٍ وافتقار، وإصغاء لكلام النبي -عليه الصلاة والسلام- في صحيح البخاري. ويذهب الشاعر (علي محمد الكوكباني) إلى تقديم النصيحة في إهاب تصويري قائلًا:[2]

لا تيأسنَّ إذا ما شدةٌ عرضت
فربما جاءك المكروهُ بالأملِ
فالشمس تنظرها الأبصارُ طالعةً
وقد طواها سوادُ الليلِ في حللِ

(1) السابق، المجلد 19، ص 264.
(2) نفسه، المجلد 17، ص 42.

كـذا الـهـلالُ وقـد أودى الـسـرارُ بـه

تـــراه بـــالأفـــقِ الـعـلـوي لـم يَـــزَلِ

3 - الخطاب التأملي

وقد يأخذ خطاب الحكمة طابع التأمل كما في قول الشاعر (محمد الجلال)[1]:

أرى الشبابَ تولَّى وانقضى العمرُ

فما الذي بعد هذا صار يُنتظَرُ

وما اغتباطُ الفتى بالعيش في زمنٍ

فيه ترادفتِ الآفاتُ والغيرُ

تنوبه كل حينٍ فيه نائبة

تغشاه من أجلِها الأحزانُ والضَّجرُ

فقل لمن كان يهوى أن يعيش به

(ما أطيبَ العيشَ لو أن الفتى حجرُ)

ولا شك في أن الشاعر يختم حكمته بتناص مع الشاعر تميم بن مقبل الذي يقول:[2]

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر

تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ

المبحث الخامس: الرؤية ووصف الخطاب الإبداعي

منذ أن عرف الشاعرُ الشعرَ، بدأت الرؤية تحاول الاقتراب من التفكير في أسرار الشعر، واستكناه ماهية البوح الشعري، وكيفية إنتاج الخطاب الشعري، وملامحه؛ أي أن هناك نسقًا من أنساق الرؤية يوجه الخطاب الشعري لينهمك في الاشتغال بالخطاب الشعري ذاته، فغدا موضوعه، ويتجلى ذلك في عدد من النصوص مدار الاشتغال، كما يأتي:

(1) السابق، المجلد 19، ص 497.

(2) الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424 هـ، 411/4.

أ - رؤية الشعر في المجاوبات:

(المجاوبات) هي تلك النصوص التي تمثل في جوهرها مجاوبة من شاعر على قصيدة شاعر آخر، وجه له خطابًا شعريًّا، وتسمى (المراجعات) «وشعر المراجعات هو لون من ألوان شعر الإخوانيات الذي يفيض باللوعة والاشتياق، ويتميز بأسلوب يصل حد المغالاة والتكلف، ويشترط في هذا اللون من الشعر أن يلتزم الشاعر في قصيدة الجواب أو المراجعة بأن تكون على وزن وقافية القصيدة المرسلة إليه»[1]

فالشاعر (محمد الحيمي 1050-1115هـ) له قصيدة في إجابة (شعبان سليم)، يقول فيها:[2]

نعم هذه أنفاسُ عرف الصبا النجدِيْ
سرت فطوت من أرضها شُقَّةَ البعدِ
وجاءت لتشفي القلبَ وهي عليلةٌ
وكيف بأن يشفَى العليلُ من الوجدِ
هدانا لذكر العهد إذ ضاع نشرُها
وما ضاع فيما قيل أنِّي له يهدي

فالقصيدة المرسلة من الشاعر (شعبان سليم) هي - من وجهة نظر الشاعر محمد الحيمي أنفاس عرف الصبا النجدي، فيها شفاء القلب، يتضوع نشرها في الآفاق، وهذه الرؤية تتكرر في قصيدته التي أجاب بها الشاعرَ (محمد بن الحسين الكوكباني) إذ يقول:[3]

نسمةٌ أهدت لقلبي نَفَسَا
حين زارتني وولَّت غَلَسَا

(1) القصص القرآني في الشعر الأندلسي، د أحمد حاجم الربيعي، دار مؤسسة رسلان، دمشق، ط1، 2010م، ص242.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 607.
(3) نفسه، المجلد 19، ص 607.

لـــم تـــزرْ فـــي الحـــيِّ إلا مـأنـسـا
لمـــشـــوقٍ لـــلأحـــبَّـــا مـــا نَـسـى
ذكَّـرتـنـــي عـــهـــدَ بـــانـــاتِ الـلَّـوى
وزمـــانًـــا كـــان عـــنـــدي عُـــرُسَـــا

فالشعر نسمة تهدي للقلب نفسًا يحيا به، تثير كوامن الاشتياق، وتعيد ذكريات كأنها أعراس في هناءتها، وسعدها، وهذه الرؤية تمنحنا صورة لمدى تقدير الشعراء للقصيد، وإعجابهم به.

ب - التاريخ بالشعر

ذهب بعض الشعراء إلى توظيف حساب الجُمَّل في التأريخ بدلًا عن التاريخ المباشر بالهجري أو الميلادي؛ وحساب الجُمَّل هو «حساب الأحرف الهجائية المجموعة في ترتيب الأبجدي ...أبجد، هوز حطي،... ثم وضعوا مقابل كل حرف لها عددًا»[1]

حساب الجمّل							
ا	1	ح	8	س	60	ت	400
ب	2	ط	9	ع	70	ث	500
ج	3	ي	10	ف	80	خ	600
د	4	ك	20	ص	90	ذ	700
ه	5	ل	30	ق	100	ض	800
و	6	م	40	ر	200	ظ	900
ز	7						

(1) أسرار الحروف وحساب الجمل، طارق بن سعيد القحطاني، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 2008-2009م، ص24.

وقد أخذ الشعراء تحت وطأة الافتتان البديعي في عصر الدول والإمارات أن ينقلوا حساب الجُمَّل من ميادين التصوف، إلى ميدان التاريخ بالشعر، ولا يخفى ما في ذلك من توظيف بديعي لا يضفي على النصوص أي مقوم من مقومات الشعرية، يقول الشاعر (علي كاشف 1092هـ) يؤرخ لصندوق أنَّقَهُ صاحبُه:[1]

صُـنـدُوقُـنَـا هـذا الجـديـدُ الَّـذي
صَـانِـعُـه مـا مِـثْـلُـهُ مُـنْـتـبِـهْ
حـوى لـنـا كـلَّ ظـنـينٍ ومـا
نُـودِعُـهُ فِـيـهِ فـلا يَـشْـتَـبِـهْ
لا يَـخـتَـشِـي مـنـه فَـوَاتًـا كـما
تـاريـخُـهُ: (يَـحـفْـظُ مـا حَـلَّ بـهْ)

وهذه الجملة التي تشكل قفلًا للمقطع، (يحفظ ما حل به) حساب حروفها وفقًا لحساب الجمل تساوي 1084 أي أن الصندوق صنع في هذا العام، وهكذا نجد أن الشاعر يعتسف المفردات والحروف لتطاوع التاريخ، وتستجيب له، وفي هذا السياق نجد له قصيدة في سمسرةٍ (خان)[2]:

فـخـرُ الـهـدى قـد بـنـى مَـحَـلَّـهْ
لـلـسـفـر فـيـهـا يـحـطُّ رَحْـلَـهْ
أَبـدَعَ صُـنَّـاعُـهـا بِـنَـاهـا
قـامـت عـلـى ذلـك الأدلـةْ
نـال بـهـا أجـرةً وأَجـرًا
قـد حَـمِـدَ الـعَـامِـلُـون فِـعْـلَـهْ
فَـهَـاك تَـاريـخَـهـا بـيـانًـا
(سـمـسـرةً لـلـكَـرَى بِـجـبْـلَـهْ[3])

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656–1215هـ، المجلد 17، ص 33.
(2) نفسه، المجلد 17، ص 33.
(3) جبلة: إحدى مدن محافظة إب اليمنية، وكانت عاصمة الدولة الصليحية.

وهذا التاريخ يوازي بالأرقام 1092، ولا شك في أن اللعب البديعي، جلي في القصيدة التي تعد قصيدة صنعة، تخلو من عمق التجربة، إلا أن القصيدة يمكن أن ينظر لها بوصفها توثيقًا أنثروبولوجيًا لمظاهر الحياة في ذلك العصر، وتمنحنا صورة عن العمران، وصناعة البناء، وأغراضه.

وهناك نصوص عديدة تتجلى فيها ظاهرة التاريخ بالشعر بلغت تسعة نصوص لهذا الشاعر وحده، وهذا يشير إلى مدى ولعه بهذا النمط البديعي من الأنماط الشكلية الشعرية التي تحيل على رؤية يكتنفها التصنع، ويغلب عليها البديع، فهل كان ذلك تساوقًا مع هيمنة الحياة البديعية في كل جوانب الحياة؟ ربما يكون ذلك.

المبحث السادس: الرؤية وتشكيل خطاب مفردات الحياة اليومية

تأخذ تفاصيل الحياة الواقعية حظًا وافرًا من الحضور في الخطاب الشعري، وقد تمكن الشعراء من التقاط تفاصيل دقيقة من واقع الحياة اليومية؛ لترتقي إلى الحضور الشعري، ومن ذلك:

أ- القهوة

للقهوة تاريخها المرتبط بالتصوف، فالشاذلي -المتصوف اليمني- في عدد من الروايات هو مكتشف القهوة الأول، وبه سميت القهوة بالشاذلية[1]. و«يحكى ك. نيبور ... أنه كان يوجد في مخا في جنوبي جزيرة العرب شيخ شاذلي يعده الناس وليًا تحفظ بركته ذلك المكان، وأنه هو الذي استحدث شرب القهوة»[2]. ولذا

(1) ينظر: غواية الاسم، سيرة القهوة وخطاب التحريم، سعيد السريحي، النادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي، ط1، 2011م. ص43.

(2) موجز دائرة المعارف الإسلامية تحرير: م. ت. هوتسما، ت. و. أرنولد، ر. باسيت، ر. هارتمان، الأجزاء (أ) إلى (ع): إعداد وتحرير/ إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشنتناوي، عبدالحميد يونس، الأجزاء من (ع) إلى (ي): ترجمة / نخبة من أساتذة الجامعات المصرية والعربية، المراجعة والإشراف العلمي: أ. د. حسن حبشي، أ. د. عبدالرحمن عبدالله الشيخ، أ. د. محمد عناني، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط1، 1418 هـ1998-م (19/ 6066).

ارتبطت القهوة ببعدٍ روحي؛ إذ يقول الشيخ الطبنداوي البكري الصديق عن القهوة: «ليست فيها إلا روحنة يسيرة، وتقوية قليلة»[1]. يقول (عمر بامخرمة)[2]:

لـقـهـوةِ الـبنِّ يـا نـدمـانـهـا ابـتـكِـرَا
وكـن بـهـا يـا فـتًـى، صـبًّـا بـغـيـر مِـرَا
وحـيـن يـدعـوك داعـيـهـا فـقُـمْ عَـجِـلا
ملبِّيًـا تـابـعًـا فـي ذلـك الأثَـرَا

فقهوة البن – هنا – تحل محل القهوة (الخمرة) فطالما ارتبطت القهوة دلاليًّا بالخمرة، لكن هذا الاحتراز – قهوة البن – يجعلنا أمام قهوة أخرى لها سلطتها وسطوتها أيضًا، إنها (سلطة الكيف) التي لها طقوسها، وحالات شربها؛ فالنديم أول ما يطالعنا هنا، والعشق والصبابة بها (صبًّا) أول علامات (الكيف) ثم تأتي تلبية الدعوة لها علامة من علامات عشقها، وحينذٍ يستوجب على الصبِّ أن يلتزم بشروطها، وآدابها:

وخُـذْ شُـروطًـا وآدابًـا لـهـا وأَصِـغ
سمعًـا إلـى قـول مِـنـطِـيـقٍ لـهـا اخـتـبـرا

وهنا تبدأ طقوس شرب القهوة، وما يرافقها من أُنسٍ، وطربٍ، وطيبٍ، وشعرٍ:

فـعـنـد ذا صـلـحـتْ لـلـشـرب فـادعُ لـهـا
خـفـيـفَ دمٍ لـبـيـبٍ إن أشـرتَ درى
فـي مـوضـعٍ لـيـس فـيـه مـا يـكـدرّه
فـإنـمـا جـعـلـوهـا تُـذهـبُ الـكَـدَرا
وقـرِّبِ الـطـيـبَ واشـمـمْ فـيـه مـبـتـدئًـا
ولا تـدعْـه وراهـا قَـلَّ أو كَـثُـرا

(1) السابق، ص66.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656–1215هـ، المجلد 17، ص 332.

ولا تـكـن غـافــلاً عــن مـنـشـدٍ طـربٍ
فـهـذه سـاعــةُ الأشــعــارِ والـشُّـعَـرا
فـإن يـكـن مـن رجــال الـديـن زده على
هــذا خـصـالًا فـخـذْ مـنـي بـهـا خَـبـرا
طـهـارةً مـثـلَ تـطـهـيـرِ الـصـلاةِ، وكـنْ
مـسـتـقـبــلًا قـبـلـةَ الإســلام مُـسـتـتـرا
نـقـيَّ قـلـبٍ بـذكـر الـلـه مـنـشـغـلا
فـي الـسّـر والجـهـر عـمـا قـد ذرا وبـرا
كـذا عـلـى شُـربـهـا قـل: يـا قـويُّ على
إعــدادهــا، وبــهــذا أوصِ مـن جـهـرا
تــقــول ذلــك عــشــرًا بــعــدهــا مـئـةٌ
وسـتَّــةٌ فـالـتـزمْـهـا تـصـحـبِ الـظـفـرا
وتـنـظـرِ الـقـربَ مـنـهـا قـلـتَ مـنـبـسطًا
فـيـهـا، وتـلـمـح ذاك الـسـرَّ حـين سـرى

وهكذا فإن القهوة كَيْفُ الطرب والتحليق في فضاء الجمال الشعري والفني، كما هي كيف الذكر، والتماس السر حين يسري في الخاطر.

ب - وصف المدن

من القضايا التي اهتم بها الخطاب الشعري ضمن رؤيته الواقعية وصف المدن، وذلك يحيل على استقطاب المدينة للرؤية الشعرية، لتغدو موضوعًا من موضوعاتها، وإن «كانت المدينة، كموضوع، فكرة شديدة المعاصرة ترتبط بالقرن العشرين ومنجزاته...»[1]

(1) المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار علي أبوغالي، عالم المعرفة، الكويت، 1995م، ص8.

يقول الشاعر محمد الجرموزي (1039-1107هـ) عن أم المدائن اليمنية (صنعاء):[1]

أرى المـدائـنَ شَـوْهًـا كلـما ذُكِـرتْ
صنـعـاءُ، والـبـابُ منـها بـابُ سيـرانِ
مـا حـلّ فـيـها امْـرُؤٌ إلا وعـايَـنَـها
جـنـاتُ عـدْنٍ عـليـها حُـورُ رِضْـوانِ

فصنعاء تستهوي المتخيل الشعري لدى الشاعر الذي يقدمها بوصفها آية الجمال، وغيرها من المدن شائهٌ، فصنعاء ما سكنها امرؤ إلا وخيل إليه أنه في جنات عدن بنعيمها، وحورها الحسان.

ث - وصف الفقر

وهذه التفاصيل الواقعية التي تستقطب اهتمام الرؤية الشعرية نجدها لدى الشاعر (محمد الأشخر) حيث تدلف رؤيته الشعرية إلى زاوية مهمة من زوايا الواقع، ويشتغل الخطاب الشعري فيها بوصف الفقر، بأسلوب سردي يطغى عليه الحوار بين الشاعر والفقر، يقول:[2]

وكـم قـلـت لـلـفـقـر: أيـن سـكـنـتَ؟
فـقـال - ارتجـالًا - : بـأرض اليـمـنْ
فـقـلـتُ: لـمَ اخْـتَـرْتَـه مـنـزلًا؟
وهـلّا تـوطَّـنـتَ خُـضْـرَ الـدِّمَـنْ
فـقـال: لـرفـعـة قـدري بـهِ
فـإنـي بـه لـم أزل ذا يَمـنْ
ألازم أبـوابَ سـاداتـهِ
مـلازمـةَ الحـافـظِ المـؤتمـنْ

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 484.
(2) نفسه، المجلد 19، ص 264.

مـقـالـيـدُ أبـوابـهـم فـي يـدي
لأنـي بـحـفـظ المـعـالـي قَـمِـنْ
وأمَّـا أُولـو الـفـقـهِ مـنـهـم فـمـا
أُفـارقُـهـم مـن قـديم الـزمـنْ
وإن قـيـل هـل تـشـتـهـي أكـلـةً؟
يـقـولُ: ومَـن لـي بـهـذا؟ ومَـنْ؟

ج - الحفاوة بالإنجاز المعرفي:

تعد الحفاوة بالإنجاز المعرفي، وتقريض المؤلفات من المضامين التي استهوت الخطاب الشعري، فالعصر عصر معرفيٌّ، يقول الشاعر (محمد البنوسي)[1] :

لـلـه روضـةُ عـلـمٍ راقَ مـنْـظـرُهـا
وَفُـجِّـرتْ مـن يَـراع الحِـبْـرِ أبـحـرُهـا
لـكـن أعـجـبَ شـيءٍ أنـهـا بـرزتْ
عـن فـطـنـةٍ مـن لـظـى جـمـرٍ تُـسـعّـرُهـا
أفـادنـاهـا، وأبـدى مـن عـجـائـبـه
غـرائـبًـا زيـنـةُ الـدنـيـا ومَـفـخـرُهـا

ح -التحذير من إعارة الكتب:

ومما يتصل بمفردات الحياة الواقعية ما كتبه الشعراء في الحرص على الكتب، والتحذير من إعارتها، يقول الشاعر (علي صلاح الكوكباني):[2]

لا تـرسـلِ الـكـتْـبَ إمّـا كـنـتَ ذا حـذرٍ
ولا تُـعِـرْهـا فـإن الـكُـتْـبَ طـيـارهْ

(1) السابق، المجلد 19، ص 391.
(2) نفسه، المجلد 17، ص 15.

أمـــا تـــراهـــا بـــأجـــنـــاحٍ مُـهـيَّـئـةً
تُـريـد أن لا تـراهـا غـيـر دَوَّاره

المبحث السابع: الرؤية وتشكيل الخطاب الغزلي

الغزل من الخطابات الأثيرة في الشعر العربي، بل والشعر الإنساني، وقد قال ابن قتيبة عن الشاعر حين يتغزل في ثنايا قصيدة المديح: «... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ، لأنّ التشبيب، قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم، حلال أو حرام.»[1]

ولا نكاد نقرأ ديوانًا دون أن نعثر على هذا الخطاب الغزلي الذي يتشكل في الشعر العربي بهيئات مختلفة، «وبخاصة العصر الجاهلي، حتى ليكاد أن يكون الجزء الأكبر من ثروتنا الأدبية»[2] في ذلك العصر يشكل وفي كل تلك الهيئات نلمس اهتمام الشاعر بنمطين أساسيين من السمات هما: السمات المعنوية للمرأة، والسمات الحسية، كما أن هذا الخطاب قد يأتي مستقلًا، وقد يأتي ضمن خطابات أخرى ويمكن أن نتناول هذا الخطاب في محورين:

1 - خطاب الغزل المقصود لذاته:

يأتي هذا الخطاب ترجمة لرؤية الشاعر العربي للمرأة بوصفها كائنًا جميلًا يستقطب الرؤية الشعرية، ويبرمج معطيات الخطاب لتتمثل تلك الرؤية، فالمرأة أنموذج للجمال، وفيها وبها يتحقق جمال الحياة، ويكتمل الوجود، ونجد عددًا من

(1) الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ، 1/ 76.
(2) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1959م، ص3.

النصوص التي تكشف عن هذا النمط من الخطاب الغزلي، يقول الشاعر (محمد البنوسي):[1]

غــزالٌ كـحـيـلُ الـطـرفِ، أحـــورُ إن رنـا
يُـــراع لمـاضـي لحـظِـهِ الأسَـــدُ الـــوِرْدُ
تـفـنَّنَ روضُ الحـسـنِ مـنـه، فـإنْ تَـرِدْ
فَـمِـنْ ثـغـرِهِ وِرْدٌ، ومِـــن خَـــدِّه وَرْدُ

ونلحظ في هذه المقطوعة أن الشاعر يستدعي المواصفات الموروثة المترسخة في الوعي الشعري العربي للمرأة بوصفها غـزالًا، يتميز بفتك العينين، وإسباغ الجمال على الحسناء حتى أنها تكسو الروض حسنًا وبهاء، كما يستثمر الشاعر المعطيات الدلالية للتجنيس بين الورد - بكسر الواو - بمعنى المورد، والورد - بفتحها - بمعنى الوردة، ليخلع على الحسناء صفات الكمال الأنثوي، فهي كلها جمالٌ: بريقها، وبحمرة خدها، وهذه المواصفات المترسخة في الوعي الشعري منذ العصور الشعرية العربية الأولى تحضر في مقطوعة أخرى للشاعر، حيث يقول:[2]

مُـلـعَّـسُ الـثـغـر، مـعـسـولٌ لـه شـفـةٌ
مـن شِـدة الـبـرد يـعـلـوهـا كـمـا الحَـبَـبِ
قـد قـال: مـا شِـمْـتَـه يـا صـاحِ مـن ضَـرَبٍ
فـقُـلـتُ: كـــلَّا، ولـكـنْ ذاك مـــن ضَـــرَبِ

وفي مقطوعة ثالثة تتواءم مع هاتين المقطوعتين يتحدث الشاعر عن المحبوبة قائلًا:

يـا خـافـقَ الـقُـرطِ قـد أشـبـهـت مـن دنـفٍ
قـلـبًـا لـه بـالـهـوى مـا زال يـضـطـربُ
أمَّـــا خـفـوقُ فـــؤادي فـهـو عـن سـبـبٍ
فـعـن خـفـوقك قـلْ لـي: مـا هـو الـسـببُ؟

(1) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 391.
(2) نفسه، المجلد 19، ص 392.

ومن خلال ما سبق نجد أن الشاعر يلوذ بالمقطوعات التي تمثل كل واحدة منها نفثة شعرية للتعبير عن رؤيته العاطفية، وكثيرًا ما يستقي المعاني من وعي شعري جاهز في الذاكرة الشعرية العربية.

ولعل الشاعر (محمد الحكاك) من الشعراء الذين تجلى الغزل كثيرًا في خطابهم الشعري بوصفه (خير العمل) وهذا لا يطلق إلا على الصلاة، وينادى على الناس للصلاة به وفقًا للمذهب الزيدي، (حيا على الصلاة، حيا على الفلاح، حيا على خير العمل) لكن الشاعر يجعل من الغزل (خير العمل) حين يقول:[1]

حـــيَّ عـــلـــى خـــيـــرِ الـــعـــمـــلْ
عـــلـــى الـــغـــزالِ والـــغـــزلْ
عـــلـــى الخـــــــدودِ والمـــقـــلْ
عـــلـــى الخـــصـــورِ والـــكـــفـــلْ

بيد أن الشاعر (محمدًا الحيمي) يبني قصائد كاملة في الغزليات ومنها قوله:[2]

سُـفِـكَـتْ دِمـــاءَ الـعـاشـقـيَن ولـم يـقـلْ
بـــجـــوازِهِ المـفـتـون فـــي المـفـتـونِ
لا تـعـجَـبُـوا مـن عـاشـقٍ رضِـيَ الـهـوى
فـي الـنـاس وهْـوُ مـن الـهـوى فـي الـهُـونِ
فـالـغـيـدُ تـقـتَـنـص الأســودَ بـلـحْـظِـهـا
وتـــغـــادرُ المـفـتـونَ خَـلـفَ جُـنـونِ

وإن كانت هذه المقطوعات تنزع نحو المحسوس في جسد المرأة، فإن الشاعر (محمدًا الحكاك) يعمد إلى تصوير لواعج الروح بسبب جفاء الحبيب، يقول:[3]

(1) السابق، المجلد 19، ص 580.
(2) نفسه، المجلد 19، ص 607.
(3) نفسه، المجلد 19، ص 580.

أراك ضـربـتِ فـي نـاديـك سِـتـرا
وقـد أَذّنـتَ بـالإلمـامِ جـهْـرا
أَصـادَفَ عـنـدكِ الـواشـي قـبـولًا؟
أم الحـسـنُ الـبـديـع أراد أمـرا؟
أمـوقـدةَ الـلـهـيـبِ عـلـى فـؤادي
كـفـاكِ فـقـد أعـدتِ الـثـلـجَ جـمـرا
فـهـل لـكِ فـي اتـخـاذ الأجـر فـيـه
وفـي كَـبـدٍ - كـمـا قـد جـاء - حَـرّى
وهـل لـكِ فـي ائـتـلافٍ عـزّ جـدًا
لمـن لا قـرّ عـنـك ولا اسـتـقـرا
أنـا المـتـعـوبُ فـيـك بـكـل حـالٍ
عـلـى ضـرًا أقـمـتُ بـغـيـر سَـرًّا

ويظل الخطاب الشعري ينثال في فضاء البوح العاطفي يستقصي تفاصيل جمال المحبوبة، ويشير إلى جمال الخطاب فيها:

نـظـمـتُ هـواكِ وَفْـقَ بـهـاك نـظـمًـا
ولـو نـثـرًا بـدا أبـديـتُ نـثـرا
مـنـازلـه تـدقُّ عـن المـعـانـي
أحـنّ لحـكـمِـهـا طـيًّـا ونـشـرا
فـحـسـبُـكِ يـا ممـنـعـةَ الـنـواحـي
مـحـبٌّ أسـرهُ يـهـواكِ أسـرا
لـئـن حـزتِ الجـمـال عـلـى كـمـالٍ
فـقـد حـاز الـهـوى بـطـنًـا وظـهـرا

وهنا نلحظ الذات الشاعرة في مواجهة الآخر المحبوب، فالذات ترى في الآخر كمالها، واكتمالها، كما يستمرئ طول الليل، ومراوحة الريح نشرًا، ومناوحة الوُرق حزنًا، يخاطب (بان العُذيب) فيقول:

مـقـامـي فـيـك لـسـتُ أرى مـقـامًـا
يُـعـادلـهُ وإن سـاهـرتُ سـمـرا
فـكـم نـاوحـتُ فـيـك الـوُرْقَ حـزنًـا
وكـم راوحـتُ فـيـك الـريـحَ نـشـرا
ويـا لـيـلـي الـطـويـلَ زِدِ امْـتـدادًا
ولا تُـرِنـي فـديـتُـكَ مـنـك فـجـرا

2 - خطاب الغزل في ثنايا الخطابات الأخرى

يرد الخطاب العاطفي في ثنايا خطابات أخرى فلا يكون مقصودًا لذاته، وإنما تمليه مقتضيات فنية، أو أعراف وتقاليد درج عليها الشعراء العرب القدماء، وتابعهم شعراء هذه المرحلة، ومن ذلك ورود الغزل في خطابات شعرية تختص بالمدح، أو سواه، فهل هذه الخطابات هي التي تقتضي الغزل؟ أو أن الغزل هو باعث هذه الخطابات كما يقول شكري فيصل؟[1] مثل قول الشاعر (محمد الحكاك) في إحدى قصائده النبوية:[2]

ومـا ذكـر الـعـقـيـقُ الـفـردُ إلا
وهـزنـيَ الجـوى والـشـوقُ هـزَّا
بـنـفـسـي غـادةٌ تـكـسـى أثـيـثًـا
وإبـريـزًا وديـبـاجًـا وخـزّا
تـواعـدنـي زيـارتـهـا ومـهـمَـا
دنـوتُ ورمـتْ مـنـهـا الـوصـلَ عـزّا
أمُمْـرضَـتِـي، جُـعِـلْـتُ فِـداكِ رفـقًـا
بـقـلـبٍ حـزّه الـتـبـريـحُ حـزّا
فـإنْ ألْـبَـسْـتـنـي ذلًا فـإنِّـي
بمـدح المـصـطـفـى قـد نِـلْـتُ عـزّا

(1) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص6.
(2) معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات 656-1215هـ، المجلد 19، ص 580.

فالشاعر يلج الخطاب الغزلي العاطفي ليجعله متكأ للانطلاق في خطاب المدح؛ فيلتفت من خطاب إلى خطاب، ليقارن بين حبين هما شتان الأول حب المرأة الذي يورث الذل، ويمرض حبها المحبوب، وحبٍ بحبه ينال الشعر كل عز ومجدٍ.

ويبدو لي أن المقدمات الغزلية في النبويات تعد امتدادًا للمقدمة الغزلية في الخطاب المدحي كما عرفته القصيدة العربية، ونجد ذلك في قصيدة للشاعر (علي صلاح الكوكباني) بلغت ثمانية أبيات؛ ثلاث منها في المدح ختمت بها القصيدة، وخمس في الغزل، كان مطلعها:[1]

بـــوارقُ أطـمـاعٍ إلـى الـوصـل تـومـضُ
وطـرفُ الـهـوى فـي غـلـوةِ الـوهـمِ يـركـضُ

إلى أن يصف المحبوبة:

لـيـكـحـلَ طـرفًـا مـن ثـرى إثْـــرَ وطـئِـهـا
إذا مـا دنـــتْ مَـيْـلًا لـصـبٍّ تـعـرضُ

وقد يرد الخطاب الغزلي العاطفي في سياق المجاوبات الإخوانية مثل قول الشاعر (محمد الحيمي) في مجاوبة (محمد بن الحسين الكوكباني) إذ يصف القصيدة ثم يقول:[2]

ذكّـرتـنـي عـهـد بـانـاتِ الـلـوى
وزمـــانًـــا كـــان عـنـدي عُـرُسـا
حـيـث لـي شـغـلٌ بمـعـسـول الـلَّـمـى
وغـــــرامٌ داؤه أعـيـيـا الأُسـا
مـا لـه قـد لانَ أعـطْـافًـا ومـا
لان عِـطـفًـا إنمـا قـلـبًـا قـسـا
قـمـرٌ مـطـلـعُـه الأزرارُ مـن
فَـلـكِ الأطـلـسِ ممّـا لـبـسـا

(1) السابق، المجلد 17، ص 15.
(2) نفسه، المجلد 19، ص 607.

سـلـبـتْ أجـفـانُـه عـنـي الـكـرى
فـلـهـذا طَـرْفُـه قـد نَـعِـسـا

وهكذا يستطرد في مواصفات المحبوب وعلاقة المحب به، وتأثير الجوى عليه؛ في سياق فن المجاوبات، وكأن القصيدة الشعرية كانت باعثًا لتذكار الغزل، والاشتغال بالمحبوب.

الخاتمة

نستطيع القول مما سبق:

- إن الخطاب الشعري في عصر الدول والإمارات قد أخذ يتفاعل مع العصر منبثقًا من رؤية تغلب عليها سمة المسالمة والانسجام مع ما هو سائد، متكيفًا مع السياسي والاجتماعي، يقتفي آثار الخطاب الشعري في العصور السابقة، ويختلف عنه في عدم جنوحه للتجاوز على المستويين الرؤيوي والإبداعي، باستثناء حالات نادرة كما هو في خطاب المعارضات السياسية.
- إنَّ الرؤية الشعرية شكلت الخطاب الديني وصاغته في أنساق خطابية تتمثل في خطاب الابتهال الإلهي، وخطاب المديح النبوي، وخطاب مديح الشخصيات الدينية، من أولياء وعلماء، وهي رؤية مستمدة من الدين الإسلامي عمومًا، ومن زاوية المتصوفة على وجه الخصوص، حيث كان التصوف في تلك المرحلة في أوج ازدهاره، وقد خلى الخطاب الديني من القلق الوجودي، أو التساؤل خارج المؤسسة الدينية.
- إنَّ الرؤية الشعرية التي شكلت الخطاب السياسي غلب عليها نسق الاستتباع، وأخذت تعزز موقع الرمز السياسي، تحت ضغط الوعي الشعري العربي الذي يسعى لتمجيد الفحل السياسي، وربما من خلال ذلك يسعى ضمنًا إلى البحث عن النموذج الغائب. كما تشكل خطاب ضدي يسعى للتمرد على السلطة السياسية انطلاقًا من رؤية ناقدة تسعى لكشف نواقص السلطة، والدعوة إلى

الثورة عليها، بيد أنه يشغل حيزًا ضئيلًا في مساحة الخطابات المنسجمة مع السلطة السياسية المعضدة لموقعها.

- تشكل خطاب المراثي تحت وعي رؤيوي يحاول من خلال الخطاب البحث عن النموذج الإنساني من خلال الفقيد حاكمًا، أو عالمًا، أو زوجة، أو ابنًا، وهو خطاب يتميز بمشاعر الفقد، وحرارة العواطف، وصدق التجربة.

- أسهمت الرؤية في تشكيل خطاب الحكمة، من خلال النصوص التأملية لشعراء أخذوا يمنحون المتلقي عصارة التجربة، وخلاصة الحياة، من خلال الخطابات التأملية، والوصايا، وإزجاء النصيحة، وهو خطاب ينطلق من موقع رؤيوي عليٍّ يتجلى فيه الشاعر بوصفه نموذجًا للإنسان الحكيم.

- انشغلت الرؤية الشعرية برصد تفاصيل الخطاب الإبداعي الذي غدا موضوعًا لاشتغال الرؤية، وتجلى ذلك في فن المجاوبات الذي شكل ظاهرة جلية تنشغل بوصف الشعر المرسل من قبل الشاعر الآخر، كما تم توظيف الشعر في التاريخ واستثمار حساب الجُمَّل، وهي ظاهرة لصيقة بنسق الصنعة الذي كان له حضور كبير في الحياة عمومًا، وفي الإبداع الأدبي خصوصًا. كما أسهم استثمار التاريخ بالشعر في تدوين ملامح من الإنثروبولوجيا الاجتماعية لتلك المرحلة.

- برزت الرؤية الواقعية في تشكيل الخطاب الشعري من خلال عدد من المحاور أهمها: وصف القهوة، ووصف الفقر، وصف المدن، والإنجاز المعرفي، وإعارة الكتب.

- كان للرؤية الشعرية إسهام في تشكيل خطاب الغزل، من خلال نسقين أحدهما يتمثل في خطاب الغزل المقصود لذاته؛ حيث تتخصص القصيدة باستجلاء المرأة، المثال حسًّا ومعنى، وثانيهما يتمثل في خطاب الغزل المبثوث في ثنايا الخطابات الأخرى؛ فلم يكُ مقصودًا لذاته؛ بل يشكل سلمًا لتمرير خطابات أخرى، كالمدح، أو الرثاء، أو وصف القصيدة. فلم تكن المرأة موضوعًا، وإنما يغدو الحديث عنها وسيلة لتحقيق غاية أخرى.

****

المصادر والمراجع

- أسرار الحروف وحساب الجمل، طارق بن سعيد القحطاني، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 2008-2009م.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط15، 2002م.
- الإمتاع والمؤانسة، أبوحيان التوحيدي، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1424هـ.
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1959م.
- جامع البيان في تأويل القرآن، محمد بن جرير الطبري، المحقق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1420هـ /2000م.
- الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424 هـ.
- خطاب السلطة والخطاب المضاد، عبدالواسع الحميري، دار الانتشار العربي، ط1، 2014م.
- ديوان المعاني، أبوهلال العسكري، دار الجيل، بيروت.
- رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، محمد عبدالقادر غنيم، رسالة دكتوراه، جامعة البنجاب.
- رثاء الزوجة في الشعر العربي الحديث، ديوان حصاد الدمع لمحمد البيومي أنموذجًا، د. آمال عودة سليمان أبوعاذرة، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، (مقدمة الرسالة).
- الرسول ﷺ في الشعر السعودي دراسة موضوعية فنية، عبدالعزيز عبدالله أبا الخيل، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود،1435هـ/2014م.
- شرح ديوان الحماسة، التبريزي، دار القلم، بيروت.
- الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ابن الفارض أنموذجًا، مرسلي، بولعشار، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014-2015م.
- شعر المديح النبوي في الأدب العربي، جميل حمداوي،https://sudaneseonline.com.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ.
- العقد الفريد، أبوعمر، ابن عبدربه الأندلسي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1404هـ.

- غواية الاسم، سيرة القهوة وخطاب التحريم، سعيد السريحي، النادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي، ط1، 2011م.
- فن المديح النبوي في العصر المملوكي، غازي شبيب، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1418هـ/ 1998م.
- فنون الأدب الشعبي، البردوني، دار الفكر المعاصر، دمشق، 1995م.
- ابن تيمية: قاعدة جليلة في التوسل والوسيلة، بيروت، (د ، ت).
- القصص القرآني في الشعر الأندلسي، د. أحمد حاجم الربيعي، دار مؤسسة رسلان، دمشق، ط1، 2010م.
- المخصص، ابن سيده، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط1، 1417هـ/1996م.
- المدائح النبوية، محمود علي مكي، مكتبة لبنان، والشركة العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1991م.
- مديح، سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط5، د. ت.
- المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار علي أبوغالي، عالم المعرفة، الكويت، 1995م.
- المستدرك على دواوين الشعراء، حاتم الضامن، عالم الكتب، بيروت، 1999م.
- معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات، 656-1215هـ، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، ط1، 2020م.
- المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6.
- موجز دائرة المعارف الإسلامية، تحرير: م. ت. هوتسما، ت. و. أرنولد، ر. باسيت، ر. هارتمان، إعداد وتحرير/ إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشنتناوي، عبدالحميد يونس، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ط1، 1418 هـ - 1998م.
- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م.

****

أنساق الرؤية واشتغالاتها في تشكيل الخطاب الشعري باليمن في عصر الدول والإمارات

د. عبدالحميد الحسامي

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تلمس الأنساق الرؤيوية التي تنظم الخطاب الشعري، وتشكل بنيته العميقة في اليمن، في عصر الدول والإمارات من خلال عددٍ من النصوص التي تشكل عينة هذه الدراسة، وهي نصوص تم جمعها ضمن معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات الذي ضم حوالي عشرين شاعرًا من اليمن، من بيئاتٍ مختلفة، وخلال حقبة زمنية تمتد من مطالع القرن السابع، وحتى القرن الثاني عشر الهجري.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من كونها تشكل إضافة للدرس النقدي المعني بهذه المرحلة، حيث إن هناك انطباعًا سائدًا في الدرس النقدي المعاصر يَصِمُ شعرَ تلك المرحلة بأنه شعر صنعة وتقليد في عمومه، وليس شعر تجربة، كما أن هناك زهدًا لدى الباحثين عن الاهتمام بأدب هذه المرحلة، والكشف عن خصائصه، واتجاهاته؛ ولذلك تحاول هذه الدراسة أن تتخذ لنفسها مسارًا يسائل أنساق الرؤية، واشتغالاتها في تشكيل الخطاب الشعري.

وتحقيقًا لذلك فإن الدراسة ستتشكل من سبعة مباحث، هي: الرؤية وتشكيل الخطاب الديني، والرؤية وتشكيل الخطاب السياسي، والرؤية وتشكيل خطاب المراثي، والرؤية وتشكيل خطاب الحكمة، والرؤية الإبداعية وصورة الإبداع في الخطاب الشعري والرؤية وتشكيل خطاب مفردات الحياة اليومية؛ والرؤية وتشكيل خطاب الغزل.

وقد خلص البحث إلى أن هناك تواشجًا بين الرؤية وتشكيل الخطاب الشعري الذي توزع في شتلات متعددة تستوعب ما كان سائدًا في الخطابات التراثية، مستلهمًا منها، مستندًا إليها، كما أن الخطاب الشعري في تلك المرحلة اتسم بالتفاعل مع قضايا العصر، وتمثل الموقف الرؤيوي، كما ظهر الشعر الذي يميل إلى الصنعة واللعب بالكلمات كما هو جلي في ظاهرة التاريخ بالشعر.

****

حركةُ الشِّعرِ العربيّ واتِّجاهاته في العراق وبلاد المشرق

656 - 1215هـ / 1258 - 1800م

د. عبَّاس هاني الچرَّاخ
أكاديمي عراقي

تَمهيدٌ:

(1)

تَقَدَّمَ المغولُ الوثنيُّون بقيادة هولاكو إلى المشرق العربي سريعًا بعد إسقاطه الدولة الخوارزميَّة[1]، ثُمَّ كان أنْ فكَّرَ بالتوجُّهِ إلى العراق لاحتلاله سنة 656هـ /1258م، والتقدُّم إلى بغداد وتدميرها وقتلِ أهلِها وإسقاط الحضارة والعمران والإبداع، وكانَ هذا إيذانًا بسقوط قطب الرَّحَى – الذي تُمثِّلُهُ – للعالم الإسلامي، وبداية حقبةٍ جديدة للأمة الإسلاميَّة لم تعهدها من قبل، إذْ بدأتْ سلسلة من الحروب لأقوام أجنبية دخيلة متعطشة للمغانم، ومتلذذة بسفك الدماء، حتى إذا انكسرَ المغول في موقعة (عين جالوت) بعد سنتين، تنفس الناس الصعداء بنجاة بلاد الشام ومصر من خطرهم، ولكن هذا الهدوء لم يدم طويلًا.

ثم ظهرت سنة 738هـ/1337م الدولةُ الجلائرية[2] بعدَ أَنِ استولَى الشيخ حسن الجلائري على بغداد وقضى على حكومة المغول في العراق، وزحَف إلى شمال غرب إيران، ثم كان من مهاجمة تيمورلنك لبغداد واحتلالها وإخرابها سنة 795هـ، ثم عودة السلطان أحمد بن أويس الجلائري إلى الحكم ثانيةً، وقد امتدت

(1) الكامل في التاريخ 498/12.
(2) الجلائريون من الأقوام التركية التي تسمَّت بالمغولية في وقتٍ متأخِّر. العراق في العهد الجلائري 20.

هذه الحكومة حتى سنة 814هـ/1410م[1]، وتُعَدُّ مِن أنحس الحكومات التي اتَّصفتْ بالظلم والقسوة، ثم ظهرت دولة القراقوينلو من سنة 1508م، التي لم تكن أحسن من سابقتها، ثم الحكم الصفويّ بقيادة إسماعيل الصفويّ، ثم الاحتلال العثماني بقيادة سليمان القانوني سنة 1534م، ثم عاد الصفويون ثانية إلى الحكم سنة 1624م، ثم حكمها المماليك الأتراك[2] من سنة 1749م، وكان آخرهم سليمان الكبير الذي تُوُفِّيَ سنة 1802م.

وهكذا كان العراقُ والمشرق العربي عرضةً لاحتلال أقوام مغولية وصفوية وعثمانية، نَخرتْ في جسده، وقتلت أبناءَهُ وشرَّدَتْ بعضَهم إلى بلدان أخرى، ودمَّرَتْ معالمَهُ العمرانيَّة، وكُلُّ هذا مِن أجل المغانم الدنيوية والأطماع التوسعية لهؤلاءِ الغزاة، ولكنَّ الإسلام لم يخبُ شعاعُهُ أو تنطفئْ جذوتُهُ.

هذه اللمحة التاريخيَّة ضرورية لهذا البحث؛ لمعرفة المدة الزمنية التي تتطلبها دراسة الشعر العربي على امتداد أكثر من خمسةِ قُرُونٍ ونصف.

(2)

السمةُ الواضحةُ في هذه المدَّة هي كثرَةُ الشعراء في المشرق العربي – العراق خاصَّةً، إذْ بَرَزَ منهم شعراءُ كبار تشهدُ لهم دواوينُهُم بتنوِّع الفنون التي طرقوها، مثل صفي الدين الحلي[3]، وفي المقابل كان هناك شعراء هامشيُّون نظموا الشعرَ، وحَاوَلُوا مُجاراةَ الكبار في «كثرة» نظمهم، وخاصة في الوصف، كعمر الخال[4]، وهوَ جُنديٌّ، وكذلك ظهرَ شعر العلماء الذي يميل إلى التقريرية والبساطة، أمثال

(1) تاريخ العراق بين احتلالين 24/2.

(2) بغداد، خلفائها، ولاتها 231.

(3) يعدُّ ديوان صفيّ الدين الحلِّيّ من أكثر الدواوين التي نالت اهتمامًا بنشره وتحقيقه، ويَتَجَلَّى ذلك مِن تَنَوُّع جنسيات المحققين، وأماكن النشرات المختلفة التي بلغت تسع مرَّات، بدءًا مِن نَشْر جُزْءٍ منهُ في مدينة (ليبزج) بألمانيا، وأعني به (درر النحور في مدائح الملك المنصور)، وهو الشِّعرُ الذي جَمَعَهُ الشَّاعرُ بنفسه، ورَتَّبَهُ على القوافي، وما تَلَاهُ مِن ظُهُورِ الدِّيوانِ في دمشق والنجف الأشرف وبيروت وعمَّان وألمانيا. ينظر: الدواوينُ الحليَّةُ المحققةُ والمجموعةُ، دِرَاسَةٌ تحليليَّةٌ... ببلوغرافيَّةٌ، مجلة (المحقق)، العدد 4، 2018م.

(4) قلائد الجمان 254/5 – 255.

ابن إياز النحويّ (ت 681هـ)[1]، وابن الباقلاني الحليّ البغداديّ (ت 683هـ)[2]، وسواهم كُثر.

وجاءتْ معظم دواوين الشعراء مرتَّبة على وفق القوافي، باستثناء بعضها، ومنها: ديوان صفيِّ الدين الحليّ، وديوان عليّ بن خلف الحويزي (خير أنيس لخير جليس) الذي نظمه على الموضوعات، وهي: الأغراض، والتهاميات، والعجميات، والمدائح، فضلًا عن ملحق سمَّاهُ اللواحق.

وديوان صادق الفحام (1205هـ) الذي قسَّمهُ على مديح آل البيت (عليهم السلام) ورثائهم، والتاريخ الشعري، والتقاريض، والإخوانيات، والتهاني، والتشطير والتخميس، والمتفرقات، وغيرهم.

وبعض الشعراء كانَ لهم دواوين ضخمة، ولكن لم تصل إلينا، وبعضهم نظموا المقطعات التي اختزلوا بها تجربتهم الشعرية، ومن ثمَّ كانت أشعارهم كاللمحة الدالة أو التوقيعات.

ولجأَ قِسمٌ منهُمْ إلى الصَّنعة، وهي ضرورة من ضرورات الفن، وترمي إلى تحقيق التوازن بين لغة الشعر – بصفتها منظومة من الدلالات – وبين لغة الشعر – بصفتها شبكة من الإيقاعات –، ويُمكن تلمُّسها بالمحسنات البديعية؛ اللفظية والمعنوية، وقلَّما نجدُ ديوانًا خاليًا منها.

ومع تعدُّد الدراسات الخاصة بالعصرين المملوكي والعثماني[3] فإنها اقتصَرَت على مصر والشام، وليس للعراق مكانٌ فيها إلَّا ما ندرَ، ومن ثمَّ فقد خلتْ من كثير

(1) الوافي بالوفيات 342/12 – 344، المنهل الصافي 150/5.

(2) مجمع الآداب 77/3.

(3) منها: (مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني) للدكتور بكري شيخ أمين، الصادر في بيروت 1980م، و(نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة وتاريخه) لنعيم الحمصيّ، دمشق 1989م، و(المدخل إلى دراسة الأدب العربي في العصرين المملكي والعثماني) للدكتور جورج موسى حداد، الصادر في طرابلس 2012م، وقد احتل الشعر نصف الكتاب وكانت شواهده الكثيرة عيالًا على الكتاب الأوَّل، و(الأدب العربي بين عصرين المملوكي والعثماني) للدكتور نبيل خالد أبوعلي، الصادر في غزَّة 2007م، و(آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي) للدكتور ياسين الأيوبي، الصادر في طرابلس 1995م، وغيرها.

القضايا الموضوعيَّة والفنية، ولم تعمل على استقصاء جَمْعٍ مِنَ الشعراء، وأهملت شواهدهم المتنوعة.

وقد تعددتِ الاتجاهاتُ الموضوعية للشعر العربي في المدة التي تطلَّبها البحث، وهي على النحو الآتي:

المبحثُ الأوَّلُ - الاتجاهُ الاجتماعيُّ:

ونعني به تلك العلاقات التي مارسها الشعراء في المجتمع مع الآخرين، إيجابًا أو سلبًا، فرحًا أو حزنًا، وتجلَّى ذلكَ في الفنون الشعرية التقليدية، وهي:

1 - المديح:

يعدُّ هذا الفنُّ من أشهر الفنون وأوسعها وأغزرها نتاجًا، وظلَّت القصائد المدحية التي ينظمها الشعراء مُتابِعَةً لمنهج القدماء، وسائرةً على منوالهم من حيث المعاني والصور، والبناء الفنيّ أيضًا، كالاستهلال بالغزل التقليدي أو الخمر، والإطناب في سَردِ صِفات الممدوح ورصفها على وفق البحور المعروفة، وكانت تجربةُ المديح عندهم لا تنهض عن واقع حقيقي بل من تراث متراكم، فكان هؤلاء الشعراء يدورون في فلك القديم.

فكانتِ القصائدُ تبدأُ بمقدِّماتٍ يقفُ فيها الشعراء على الأطلال، ويذكر أسماء المواضع، أو الفتيات التي سبق للقدماء أنْ أَورَدُوهَا في أَشعَارِهِم، وكأنَّهم في عملهم التقليدي هذا يضيفون هالة التقديس والإكبار لمن سبقوهم وجاروهم في نظمهم، وهذا واضحٌ في مقدِّمات قصائدهم، كقول السيد يحيَى الأعرجيّ الحلِّيّ (ت 1187هـ)[1]: [البسيط]

سَقَى الرُّمَيلَةَ والسَّعدانَ أمطارُ

وجادَها بالحَيَا الوَسميّ مِدرارُ

(1) نشوة السلافة 259، البابليات 157/1، شعراء الحلة 452/5.

وقول أحمد العطار (ت 1215هـ) من قصيدة يمدح بها[1]: [الطويل]

لِـبَـيـنِـكُـمُ يـا نـازلـيَن عـلـى نَجـدِ
جَـرى مَـدمَـعِـي وجـدًا وَسَـال عـلـى الخَـدِّ

لكنَّ عددًا من الشعراء أَبَوا أن يبقوا في أَسرِ التقليد، فهذا التلعفريُّ رفضَ الوقوفَ على الأطلال[2]: [البسيط]

يـا صـاح دعـنـيَ مِـنْ ذِكْـرِ الـعَـقِـيـقِ وَمِـنْ
مَـنَـازِلٍ لـيـسَ لـي فـي نَـعـتِـهَـا شَـانُ
مَـا لـي وَمـاَ لِـرُبـوعٍ لـسـتُ أعـرِفُـهـا
مَـا الـحـبُّ «نُـعـمٌ» وَلَا الأَوطَـانُ «نُـعـمَـانُ»

وقد اتخذه معظم الشعراء وسيلة للتكسب واستجداء الأموال والتقرب إلى ممدوحيهم ونيل رفدهم، لذا فقد كانوا يتلقَّونَ تجربتهمْ «من الخارج، من الجائزة، ومن تقاليد فنية ليست فنية»[3].

وإذا كانَ بعضُهُم لم يُصَرِّحوا بحاجتهم إلى المال من ممدوحيهم فإنَّ محمَّد بن أحمد الباعشيقيّ صَرَّحَ بذلك جهارًا في ختام قصيدته في مدحِ الوزير شرف الدين ابن المستوفي[4]: [المنسرح]

قـد فـرَّقَـتْ مـالَـهُ مَـوَاهـبُـهُ
وإنَّ مـوهـوبِـنَـا لَـوهَّـابُ
مَـولايَ عـطـفًـا بِـالجَـاهِ مـنـكَ عـلـى
مَـنْ مَـا لـهُ غَـيـرُ بِـابِـكُـم بـابُ

(1) الطليعة 115/1 – 116، أعيان الشيعة 133/3، شعراء الغري 229/1.
(2) ديوان التلعفري 194، وسبق أنْ دعا من قبل إلى الوقوف على الأطلال. المصدر نفسه 227.
(3) الشعر العربي في العراق وبلاد العجم 199/2.
(4) قلائد الجمان 71/7.

ونجد المبالغةَ غير المستساغة حاضرةً لدى بعضهم، كما في قول أحمد بن أبي القاسم الموصليّ يمدح الملكَ الأشرف[1]:

دانـــتْ لِـطـلـعـةِ أمـــرِكَ الأقـــدارُ

وجـــرَى بِمـــا تَـخـتـارُهُ المـقـدارُ

ولَمَّا كانتِ اللغة مفتاح الولوج إلى جوهر الشعر وحقيقته فقد اهتمُّوا بها وتخيَّروا الألفاظ الهادفة الواضحة التي يفهمها الممدوح والمتلقِّي في آنٍ واحدٍ.

وقد كَثُرَ مدح الخلفاء والقادة والأمراء بصورةٍ واضحة، وتقومُ المدحةُ فيهم على الإشادة بهم وتَعداد مآثرهم، وإبراز المعاني والصور التي سبقَ أنْ ردَّدَها شعراء العصور السابقة، فالخليفة أو الأمير أو القاضي تَتَمَثَّلُ شَخصِيَّتُهُ بمجموعةٍ من الفضائل الدينيَّة والخُلُقيَّة التي يُمكنُ أنْ تُطبَّق على هذا الممدوحِ أو ذاكَ، كقول فرج الله بن الشُّشْتَريّ (ت 1128هـ) يمدح الأمير أحمد بن معصوم من قصيدة طويلة، مطلعها[2]: [الكامل]

مـا بـيـن دِجْـلَـةَ والـفُـراتِ مَـراتِـعٌ

هـي لـلـنـفـوسِ مـعـارجٌ وسَـمـاءُ

وفيها يصفهُ بالكرم والسخاء، وفي وقت الحرب هو فارسها:

مـا بـيـن دِجْـلَـةَ والـفُـراتِ مَـراتِـعٌ

هـي لـلـنـفـوسِ مـعـارجٌ وسَـمـاءُ

فَـلَـهُ يَـدٌ ولـه أنـامـل فـعـلـهـا الـ

إنـعـامُ والإحـسـانُ والإعـطَـاءُ

لا كـالـبـحـارِ تـظـل تجـمـع مـاءهـا

بـل كـالجـبـال يـسـيـل عـنـهـا المـاءُ

(1) المصدر السابق 337/1.
(2) سلافة العصر 320/2.

دَرُّ المَعَـانـي وَالـبِـحَـار كـلـيْـهِـمَـا
يـوم الـعـطـاء لـدَى يَـدَيْـهِ هَـبـاءُ
خـلـقَ الأَنَـام لـقـهـرِهِ ونَـوَالِـهِ
فـهـو الـذي نـشـأتْ لـهُ الأشـيـاءُ
فـلـسـيـبـهِ وعـطـائِـهِ بِـسُـؤالِـهِ
ولِـسَـبْـيِـهِ وَلِـسَـيْـفِـهِ الأَعـدَاءُ
شَـرَكَ الأَفَـاضِـلَ فـي خَـصَـائِـصِ فَضلِهِمْ
ولـهُ خَـصَـائِـصُ دُونَـهـا الإحـصَـاءُ

لقد ميَّز النقَّادُ القدماءُ بين ثلاثة أجزاء رئيسة للقصيدة العربية[1]، وهي: المبدأ (الافتتاح) والتَّخلُّص والخاتمة، وحاول عدد من الشعراء أنْ يسيروا على القواعد العامة لذاك البناء الفني في نظمهم.

ففي القسم الأول وهو (المبدأ) نجدُ المقدمة الغزليَّة «قالبًا» يتابعه الشعراء ولا يحيدونَ عنه، ولنأخذ مثالًا على ذلك قصيدة قاسم الجليليّ (ت 1164هـ) التي يمدح بها حسين باشا، إذ بدأها بمطلع يدعو إلى شرب الخمر[2]: [الطويل]

هـي الـشَّـمْـسُ حَـقًّـا وَالـكُـؤُوسُ مَشَـارِقُ
وفـي كُـلِّ أُفـقٍ مِـن سَـنَـاهَـا رَقـائِـقُ

وبعد بضعةِ أبياتٍ تخلَّصَ بهدوء إلى مدح الوالي:

هـلـمُّـوا إلـيـهـا مـهـتـديـنَ بـنـورِهـا
إلـى حـانـهـا الـفـيَّـاحِ فـالـوقـتُ رائـقُ
بـأيَّـامِ مـولانَـا الـوزيـرِ الـذي لـهُ
مِـنَ الـعـزِّ دَسْـتٌ والـسُّـعـودُ نَمـارقُ

(1) يُنظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه 48.
(2) الروض النضر 581/1، شمامة العنبر 136 – 137، سلك الدرر 9/4.

حُـــسـينٌ إذا كـنَّـيـتَـهُ كـنِّـهِ أَبَـا
مُـــرادٍ تَجِـد مَـجـدًا عَـطَـاهُ دَافِـقُ

ثم يبدأ بسَردِ صفاتِ الممدوح، فإذا هي كثيرةٌ ومتعددة، وكان القسمُ الأَخيرُ هو الخاتمة، وفيهِ خَتَمَ القصيدةَ بالدُّعَاءِ للوالي الممدوح:

فَـلاَ زَالَ فـي مَـجـدٍ وعـزٍّ ورِفـعـةٍ
وطـولِ حـيـاةٍ والـزَّمـانُ مُـوافـقُ

وأحيانًا تأتي القصائد من دون مقدمة، بل يأتي الغرض مباشرة، كما في قصيدة علي بن يونس الموصلي التي يمدح بها بدر الدين لؤلؤ (ت 657هـ)[1]: [البسيط]

الـعِـزُّ والـنَّـصـرُ والـتـأيـيـدُ والـظَّـفَـرُ
والـدَّهـرُ والمُـلـكُ والأَمـلاكُ والـقَـدَرُ
والـسَّـعـدُ والجَـدُّ والإقـبـالُ والـفَـلَـكُ الْـ
أَعـلَـى، ومَـن تَحـتَـهُ والـشَّـمـسُ والـقَـمَـرُ
خُـدَّامُ بَـابِـكَ بَـدرَ الـدِّيـن يَـا مَـلِـكًا
أَبَـتْ مَـعَـالِـيـهِ أَنْ يَـأتـي بِـهـا الـقَـدَرُ

فالمقدمة الحماسية التي بدأها الشاعر أغنته عن الإتيان بالمقدمة التقليدية؛ لكونه في معرض الاحتفاء بنصر الملك على أعدائه، لذا استعاض عنها بهذه القيم المثلى والصفات العليا، والألفاظ الحماسية التي تناسب غرض المدح، وراحَ يَصُفُّ كثيرًا من المعاني في القصيدة كلِّها.

2 - **الرثاء:**

يمثِّلُ الرثاء الفن الوجدانيُّ الآخر من فنون الشعر، ويتَّسمُ بالعفوية وسُمُوِّ العَوَاطِفِ ونُبلِ المشاعِرِ، والعاطفة الملتهبة المتوقدة التي لا يخبو ضرامها.

(1) قلائد الجمان 89/5.

ومنه رثاء الأمراء، كقول فتح الله بن علوان بن بشَّار بن محمّد الكعبي الدورقيّ (ت 1130هـ) يرثي الأميرَ محفوظ بن جود الله بن خلف المشعشعيّ الذي قُتل سنة 1090هـ[1]: [الكامل]

حُـزنـي عـلـيـكَ مـدَى الـزَّمـان مُـقـيـمُ
حـاشـاهُ أنْ يـثـنـيـهِ عـنـكَ مـلـومُ
يَـا رَاحِـلاً عـنَّـا اسـتـقـلَّ بِـرَحـلـهِ
صـيَّـرتـنـا فـي الـنَّـائـبـاتِ قـعـومُ[2]
جَـادَتْ لِـفَـقـدِكَ كُـلُّ عـيـنٍ ثـرَّةٍ
وبِـكُـلِّ قَـلـبٍ قـرحـةٌ وكُـلُـومُ
نـبـكـي ومـا يُـجـدي الـبُـكـاء، وإنَّـمـا
جـهـدُ المُـقَـصّـرِ دَمـعـهُ المسـجـومُ

ويقول فيها إنَّ العلوم تبكي على فقده وكذلكَ الفقراء والأيتام:

هـذا الـذي تـبـكـي عـلـيـهِ صـحـائـفٌ
تُـتـلـى، وأذكـارٌ لـهُ وعُـلُـومُ
هـذا الـذي تـبـكـيـهِ أضـيـافُ الـدُّجَـى
والمُـعـدمـون وأرمُـلٌ ويـتـيـمُ

ويبرزُ رثاءَ العُلماء، كقول تقي الدين الحسن بن داود الحليّ (ت 740هـ) من قصيدة في رثاء الشيخ محفوظ بن وشاح[3]: [المتقارب]

لـك الـلـه أي بِـنَـاءٍ تَـدَاعَـى
وَقَـد كـانَ فَـوقَ الـنُّـجُـومِ ارتِـفَـاعَـا

(1) زاد المسافر 6 – 8.
(2) قعم: قُعِمَ الرَّجُلُ وأُقْعِمَ: أَصابه طَاعُونٌ أَو دَاءٌ فَمَاتَ مِنْ سَاعَتِه. لسان العرب 498/12.
(3) أعيان الشيعة 192/5، الغدير 442/5، أمل الآمل 73/2، شعراء الحلة 292/1.

وَأَيّ عـــلاءٍ دَعَـــاهُ الخُـطُـوب
فَـلَـبَّـى، وَلَـــولَا الـــرَّدَى مَـا أَطَـاعَـا
وَأَيّ ضِـيَـاءٍ ثَـــوَى فـي الـثَّـرَى
وقَـد كـانَ يَـخـفـى الـنُّـجـوم الـتِـمَـاعـا
لـقـد كـانَ شَـمْـس الـهُـدَى كَـاسْـمِـهِ
فَـأَرخَـى الـكـسـوفُ عَـلـيـهِ قـنـاعَـا
فَـوَا أَسَـفَـا إِنَّ ذاكَ الـلِّـسَـانَ
إذا رامَ مَـعـنَـى أَجَـابَ اتـبـاعـا
وتـلـك الـبـحـوث الـتـي مـا تمل
إذا مَـلَّ صـاحـب بـحـث سـمـاعـا
فـمـن ذا يـجـيـبُ سُـــؤَالَ الـوُفُـودِ
إذا أَعـرَضُـوا أَو تَـعَـاطَـوا نِـزَاعَـا؟
وَمَـــنْ لِـلـيَـتَـامَـى وَلِابْـــنِ الـسَّـبِـيْـلِ
إذا قَـــصَـــدُوهُ عُـــرَاة جِـيَـاعَـا
وَمَـــنْ لِـلـوَفَـاءِ وَحِـفْـظِ الإِخَـــاءِ
ورَعْـــيِ الـعُـهُـودِ إِذا الـغَـدرُ شَـاعَـا؟
سَـقَـى الـلـهُ مَـضـجـعَـهُ رَحـمَـةً
تُـــرَوِّي ثَـــرَاهُ وَتَـأْبَـى انـقِـطَـاعَـا؟

وهو رثاء لا نكادُ نلمحُ فيهِ روحًا أو عاطفةً، إذ تغلغلت في حوبائه رياح التصنع والتَّكلُّفِ، فهو من رثاء العلماء.

رثاء المدن: حَرَّكَتْ نكباتُ سقوط المدن خلجات نفوس الشعراء، فراحوا يذكرونَ هول المصاب، وفداحة الكارثة، كمرثية شهاب الدين الكوفي الواعظ (ت 675هـ) لمدينة بغداد بعد احتلال المغول لها، من قصيدةٍ اتَّسَمَتْ بدفقِ العاطفة

ورقَّة الوجدان، فوصفَ آلامه وأحزانه، وتذكَّرَ فيها ديارَ الأحبَّة التي ظَعنَ عنها أهلها، مطلعها[1]: [الكامل]

إنْ لـم تـقـرِّح أدمـعـي أجـفـانـي
مـن بـعـد بـعـدكـمُ، فـمـا أجـفـانـي

وفيه يَتَمَنَّى عودةَ الأيام السابقة إلى معالم بغدادَ التي أزالَها الغزاةُ وحوَّلُوها إلى خرائب:

أ تُـرَى تَـعُـودُ الـدَّارُ تَجـمَـعُـنَـا كَـمَـا
كُـنَّـا بِـكُـلِّ مـسَـرَّةٍ وتَـهَـانِـي
إِذْ نَـحـنُ نَـغـتَـنِـمُ الـزَّمَـانَ، ونَجـتَـنـي
بِـيَـدِ الأمـانِ قـطـوف كُـلِّ أَمَـانـي
والـدَّهـر تـخـدمـنـا جـمـيـعُ صُـرُوفِـهِ
والـوَقـتُ يـعـديـنـا عـلـى الـعـدوانِ

ونلحظُ فيها عمق الجراح على ذهاب هذه المدينة المتوهجة بالعُلوم والمعارف والعلماء.

3 - الهجاء:

الهجاء وثيق الصلة بالحياة العامة؛ «لأنه يرينا الوجه السيِّء منها، ذلك الوجه الذي يحرصُ الكثيرون أشدّ الحرص على إخفائه وستر عيوبهِ ومخادعة النفس بإبراز الوجه الحسن من حياة الفرد والمجتمع»[2].

وقد قلَّ الهجاءُ قياسًا إلى الموضوعات الأخَرى كالمديح والغزل - مثلًا -، ومعظم ما وصل إلينا منه تغلب عليه الفكاهة، وذلكَ بإبراز صورٍ مضحكةٍ للمَهْجُوِّ، كقول ابن دانيال يهجو الموفق الكحَّال[3]: [الطويل]

(1) شعر شمس الدين الكوفي الواعظ، مجلة جامعة الكوفة، العدد 15، ص 27 - 28.
(2) اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري 19.
(3) المختار من شعر ابن دانيال 93.

طبيبٌ غَدَا في الكحلِ غَيرَ مُوَفَّقِ
لهُ حِكْمَةٌ تَجْني على العينِ والسَّمْعِ
إذا أَرمَدَ وَافَاهُ يَشكُو تَأَلُّمًا
مِنَ العَينِ دَاوَى العينَ كالضِّرسِ بِالقَلْعِ

وإذا كانت الفكاهة عندَهُ صفة مِن صِفاتِ الشَّاعِرِ ومُتَأَصِّلَة فيه، فهي لا تبدو كذلك في النُّصُوص الشِّعريَّة التي وقفنا عليها لشعراء آخَرين، كهجاء كبار موظفي الدولة في استغلالهم مناصبهم لمصالحم الشخصية، أو الفقهاء المتسترين بالدين، بل هي أقرب إلى الخوف من ذكر اسم المهجو احترازًا من العقوبة التي قد ينالها الشاعر.

وهناك هجاء المدن، كقول كامل بن محمد الحلي المعروف بابن العُجيل (ت نحو 714هـ) الذي سكنَ مدينة واسط فهجاها، فإذا هي شَرُّ القُرَى، وليس للإسلام فيها سوى الاسم[1]: [الرجز]

مِنْ بَعدِ عَامِ الأَربَعِينَ خُدعةً
أَسكنني في وَاسِطٍ شَرِّ القُرَى
خَالِيةٍ من كلِّ علمٍ نافعٍ
حَالِيةٍ بِكُلِّ شيءٍ يُفتَرَى
اللؤمُ فيها رسخَتْ أُصُولُهُ
فيها زكَتْ فروعُهُ بِلا مِرَا
وليس للدينِ الحنيفيِّ بها
غَيْرُ اسْمِهِ بِلَا مُسَمًّى وسُمَى

وكذلك هجا قاسم الرامي (ت 1186هـ) قرية العقر؛ ففي أهلها كل الصفات القبيحة، حتى كأنهم من الشياطين[2]: [الخفيف]

(1) مجمع الآداب 216/4.
(2) تاريخ الموصل 179.

قــريــة الــعــقــر خــربــة الــبــلــدانِ
م لــهــم هــمَّــة ســوى الــهــذيــانِ
مُــتــرفــوهــا طَــغَــوا، فــحــقَّ عــلــيــهــا الْــ
ــــقــــولُ مــــن ربِّــــنــــا بــكــلِّ هــــوانِ
يُــكــرمــونَ الــغَــريــبَ كــيــدًا ومــكــرًا
لاكــتــســابٍ مــن مــالــهِ بــالــعِــيــانِ
عــلَّــمــوا الــنَّــاسَ عــن أبــيــهــمْ لُــغــاتٍ
لــيــتَ شِــعــري أَ هُــمْ مِــنَ الــشَّــيــطــانِ؟

وقد أشارَ في البيت الثاني إلى قولهِ تعالى: (وَإِذَا أَرَدْنَا أَن نُّهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُواْ فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا)[1].

وظهرتِ المتصوفة، وقد استقبلها بعض الشعراء بالإنكار في قصائد تفضح سلوكَ بعضهمْ «الدال على المكر والاحتيال عندما يموهون حقيقة أنفسهم، ويتخذون التصوف جسرًا إلى الكسب والعيش»[2]، كقول العشاريِّ (ت 1159هـ) مُخاطبًا أَحَدَهُم كي يحذرَ مِنَ الصوفية وشطحاتهم ويرجعَ إلى طريقِ الشَّرعِ القَويم[3]: [الطويل]

ولازمْ طـريـقَ الـشَّـرْع مَـا دُمــتَ، إنَّــهُ
حَـيَـاتـك فـي الـدُّنـيـا ونُــورك فـي الـرِّمْـسِ
وإيَّـــاكَ مِــنْ شَــطْــحِ الجَــهــولِ وقــولــه
أنـا الـلـه، جـل الـلـه ذو الـعـرش والـكـرسـي

وهناك لون آخر – قليل – قائم على نهش الأعراض والقذع، أحجمنا عن ذِكرِ شواهدَ منهُ.

(1) سورة الإسراء: 16.
(2) الشعر العربي في العراق 269.
(3) ديوان العشاري 364.

4 - **الإخوانيات:**

ويراد بهِ الشعر الذي تتمثل فيه العواطف الإنسانية والمشاعر الأخوية بين الشعراء، وتبدو فيه أوجه العلاقات الاجتماعية بين الشاعر والمُحيطين بهِ، وهذا الشِّعرُ «هو في مجموعه صورة بارزة من أهم صور المجتمع، فهو وليد الصداقات بين أفراده، وكثيرًا ما يحيون فيه حياة نفسية صادقة، يتبين لنا من ورائها مجموعة من أخلاق المجتمع والصفات المشتركة بين أفراده»[1]، لذا لا نَرَى فيه معاني عميقةً أو خيالًا واسعًا. وتدخل فيه التهنئة والمراسلات، وما يتصل بهما.

فقد كتبَ محفوظ بن وشاح الأسديُّ (ت 690هـ) إلى المحقّق الحلِّي (ت 676هـ)، يصفُ علاقته به بأنَّها كالرُّوح في الجسد، وشوقهُ إلى لقائهِ، منها[2]: [البسيط]

أغيبُ عنكَ وأَشواقي تجاذبني
إلى لقائك جذب المغرم العاني
إلى لقاءِ حبيبٍ شبهِ بدرِ دُجًى
وقد رَماهُ بإعراضٍ وهِجرَانِ
قلبي وشَخصُكَ مَقرونان في قَرَنٍ
عند انتباهي وعند النوم يغشاني
حللتَ منِّي مَحَلَّ الرُّوح في جسدي
فأنتَ ذِكْرايَ في سِرِّي وإعلاني
لولا المخافةُ مِن كرهٍ ومِنْ مَلَلٍ
لَطَالَ نَحوكَ تردادي واتياني
يا جعفر بن سعيد يا إمام هدى
يا واحد الدهر يا مَن مَا لَهُ ثاني

(1) الروض النضر 172/2.
(2) أمل الآمل 230/2 - 231، الطليعة 174/2، أعيان الشيعة 57/9، البابليات 86/1، الغدير 440/5.

إنِّــي بِـحُـبِّـكَ مُـغـرًى غـيـر مُـكـتـرثٍ
بِمَــنْ يـلـومُ، وفــي حـبِّـيـكَ يـلـحـانـي
فـأنـتَ سـيـدُ أهــلِ الـفَـضـلِ كـلـهـمُ
لـم يـخـتـلـف أبــدًا فِـي فَـضـلِـكَ اثـنـانِ

فأجابَهُ المحقِّقُ الحليُّ بأبياتٍ تنمُّ عن الصداقة الوثيقة العُرَى لعالِمَين كبيرَين[1]:

لـقـد وَافَـــتْ قَـصَـائِـدُك الـعـوالـي
تـهـزُّ مَـعـاطـفَ الـلَّـفـظِ الـرَّشـيـقِ
فَـضَـضـتُ خِـتـامـهـنَّ فَـخـلـتُ أَنِّــي
فَـضَـضـتُ بِـهِـنَّ عَـن مـسـكٍ فـتـيـقِ
وجَـــالَ الـطَّـرفُ مـنـهـا فـي رِيَـــاضٍ
كُـسِـيْنَ بِـنَـاظِـرِ الـزّهـرِ الأنـيـقِ
فَـكَـمْ أَبـصـرتَ مِـن لـفـظٍ بَـديـعٍ
يـــدلُّ بِـــهِ عـلـى المَـعـنَـى الـدقـيـقِ

وختمها بقوله:

فـقـد صَـيَّـرتـنـي لِـــعُـــلاكَ رِقًّـــا
بِـــبِـــرِّكَ، بـــلْ أَرَقُّ مِـــنَ الـرَّقـيـقِ

وبَعضُ هذه الأشعار تكون على هيأةِ طلبِ شيءٍ، كما في طلبِ صادق الفحَّام (ت 1205هـ) عباءةٍ من صديقٍ له[2]:

مـــولايَ إنَّ عـبـاءَتـي قـد مُـزِّقَـتْ
والـبـردُ خَـيَّـمَ فـي الـعِـظـامِ وطـنَّـبَـا
فـاسْـمَـحْ فَـدَيـتُـكَ يـا بْـنَ أصـحـابِ الـنَّـدَى
بِـعَـبـاءَةٍ لِـسَـلـيْـلِ أصـحـابِ الـعَـبَـا

(1) روضات الجنات 184/2، تحفة العالم 384/1 – 385، شعراء الحلَّة 208.
(2) ديوان صادق الفحام 281.

ويعتذرُ عبدالباقي بن مراد العُمريّ الموصليّ (ت 1109هـ) عن مراسلة إلى أحدِ أصدقائه [1]: [الكامل]

لا تَحسبوا أَنِي نَسيتُ عُهُودَكُمْ
وقَطَعتُ حَبْلَ رَسَائِلي ووِدَادي
لكنَّ مِن خَوفٍ تَرَاكم أَسطري
قَبلي قَطَعتُ كِتَابَتي ومِدَادي

وهي معانٍ ليسَ وراءَها عُمقٌ، كما هو واضحٌ.

المبحث الثاني - الاتجاهُ الذاتي:

1 - الغزل:

الغزلُ مِن أقدم الفنون الشعرية عند العرب وأكثرها شُيوعًا؛ لاتصاله بفطرة الإنسان وحياته الاجتماعية[2]، وهو يحكي نزعات قلب الشاعر الملتاع، ويعبِّرُ عن موفور عاطفته، ويكشف شوقه وهيامه بمعشوقاته.

وإذا كان «معظم غزل القرن السادس هو مقدمات لقصائد المدح»[3] فإن الأمر يستمر في القرون التالية، ويعم ذلك الشعراء على اختلاف شاعرية كل منهم، وقدراتهم الثقافية والفنية.

ويأتي الغزل بالمؤنث ليشغل مساحة كبيرة في دواوين الشعراء، وعمادهُ الرقةُ والتذلُّل للمحبوب، وتصوير مشاعر الهيام والتَّشوُّقِ، وفيه تُثارُ كوامن الغريزة واللذة، ولعلَّ بعضَ هذه الصُّور لم تكن عن تجربة حقيقيَّة عاشها هؤلاء الشعراء، بل هي تقليدٌ سبقه القدماء إلى تناولها ومعالجتها، «وعلى العموم فإن إجادة الشعراء

(1) عصر سلاطين المماليك 305/8.
(2) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري 500.
(3) الشعر العراقي في القرن السادس الهجري 124.

في وصف محبوباتهم هي سمة غلبت على غزل المرحلة برمتها، فلم تضعف هذه النظرة، وإن تباينت»[1].

فمن النوع الأوَّل قول محمد جواد عواد البغدادي (ت 1168هـ)[2]: [البسيط]

قَــوَامُــهُ الــلَّــدْنِ مــيَّــادٌ يــرى أبــدًا
لــــولا تَــــرَنُّـــحُ أعــطــافٍ يــثــقِّــفــهُ
يَــعــدوهُ مِــن لَــفَــتَــاتِ الــرِّيمِ نفرتها
ومــن سنا الــبــدر فــي الــعــلــيا تكلفهُ
تَــوَقَّ مــصــرعَ نَــفسٍ فــي وطــيــسِ هَــوًى
إنْ سَــلَّ مــن كــسراتِ الجــفــنِ مرهفهُ
وقُــلْ لِمَــنْ يــبــتــغي فــي الــعــيدِ أجمعها:
نــظــيــرهُ عــزَّ مَــن فــي الــنَّــاسِ يــخــلــفُهُ

فالمحبوب مترنِّحُ الأعطاف، ونافر كالرِّيم، وفي وَجهِهِ كلفٌ كالبدر، وجفونُهُ كالسِّهَامِ القاتلة، فَهو بهذا لا نظير له، وهي صفاتٌ مكرَّرة لا جديدَ فيها.

ويتغزَّلُ ابنُ الصيقل الجَزَري البغدادي (ت 701هـ) بمحبوبه[3]: [الوافر]

نــقــيُّ الخــــدِّ لــيــس بــه اجــتــمــاعُ
ولا بــبــيــاضِ مَــجــلِــسِــهِ الأَنِــيْــقِ
يُــسَــعِّــرُ مُــهْــجَــتــي مَــرَحًــا وسِــحْــرًا
بِــحُــمــرَةِ وَجــنَــةٍ شِــبْــهِ الــعَــقِــيْــقِ
إذا رُمــتُ الــوِصَــالَ يَــقُــولُ: عَــجِّــلْ
بِــقَــبْــضٍ دَاخِــــلٍ قَــبْــلَ الــطَّــرِيــقِ

---

(1) الشعر في المشرق العربي في العصر الوسيط 136.
(2) ديوانه 160.
(3) شعر الجَزَري 91، ولم يُشِر جامعُ شعرِهِ إلى هذا التوجيه بعلم الرمل وأنواعه، هنا، أو في (المقامات الزينيَّة) التي حققها واستخرج منها هذه المقطَّعة.

ولقد أفادَ هنا من مصطلحات علم الرمل، وبثَّها في هذه الأبيات، وهي: (نقيّ الخَدِّ، الحُمرة، البَيَاض، الاجتماع، الطريق، القَبضة).

والنوع الآخر هو الغزل بالمذكر، وكان قد انتشر قبل ذلك بِسَبَبِ «سَبي الحروب من غلمان الفرنج، وما كان يجلبه تجار الرقيق»[1]، أَضِفْ إلى ذلكَ ضُعف الوازع الدينيّ، وسَعْي بَعض الشعراء ليقتفوا آثار مَن سَبَقَهُم إلى النَّظْمِ فيهِ، وليسَ عن تجربةٍ حقيقيَّةٍ.

كقول نصير الدين محمد بن محمَّد بن الحسن الطُّوسيّ (ت 672هـ)[2] يذكر صفات أحد الفتيان، حيث العذار والخد والقد والعيون القاتلة: [الكامل]

وقــفَ الــعــذارُ عــلــى أوائِـــلِ خــدِّهِ
مُــتــحــيِّــرًا كــتــحــيُّـرِي فــي حَـــدِّهِ
وقَـــرَأتُـــهُ فَـــإذا عــلــيــهِ أســطُــرٌ:
يَــا عَــاشِــقِــيْــهِ تَـــزَوَّدوا مِـــنْ وَردِهِ
يَــا مَــنْ حكَــى زهــرَ الــرِّيَــاضِ بِــخَــدِّهِ
وحــكَــى قَــضِــيــبَ الخَـــيـــزُرَانِ بِــقَــدِّهِ
دعْ عــنــكَ ذا الــسَّــيــف الــذي قــلّــدتــهُ
عــيــنــاكَ أمــضَــى مــن مــضــاربِ حــدِّهِ
كُــلُّ الــسُّــيُــوفِ بَــوَاتِــرٌ مَــشــهــورَةٌ
وحُـــســامُ لَحــظِــكِ بَــاتِــرٌ فــي غِــمْــدِهِ

واشتهرَ ابنُ خلكان (ت 681هـ) بحبِّهِ لأحد أبناء الأمراء، حتَّى كادَ حُبُّهُ لهُ يفضي إلى قضاء نحبه، وله فيه أكثر من قصيدة، وهذا مطلعُ إحداها[3]: [الكامل]

(1) الأدب في العصر الأيوبي 238، وينظر: دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين 138.
(2) الطليعة 289/2.
(3) فوات الوفيات 112/1 – 113.

يَـا سَـادَتـي إِنِّـي قَـنَـعْـتُ وَحَـقِّـكُـمْ
فـي حُـبِّـكُـمْ مِـنْـكُـمْ بَـأَيـسَـرِ مَـطْـلَـبِ

وأحسَّ أنَّ مَكانَتَهُ لا تتناسب وعشقه له، في تَوَسُّلٍ لا يليق به:

لـو لَـمْ أَكُـنْ فـي رُتْـبَـةٍ أَرعَـى لَـهَـا الـ
عَـهْـدَ الـقَـدِيْمَ صِـيَـانَـةً لِـلْـمَـنْـصِـبِ
لَـهَـتَـكْـتُ سِـتْـري فـي هَـوَاكَ، ولَـذَّ لي
خَـلْـعُ الـعِـذَارِ، ولَـجَّ فِـيْـكَ مُـؤَنِّـبِـي
لـكـنْ خَـشِـيـتُ بِـأَنْ تَـقُـولَ عَـوَاذِلِـي:
قَـد جُـنَّ هـذا الـشَّـيـخُ فـي هـذا الـصَّـبِـي
فَـارْحَـمْ فَـدَيـتُـكَ حُـرْقَـةً قَـد قَـارَبَـتْ
كَـشْـفَ الـقِـنَـاعِ بِـحَـقِّ ذَيَّـاكَ الـنَّـبِـي

وهذا القاضي علي بن مراد العمري (ت 1147هـ) له قصيدة في الغزل، ولم ينس أن يدعوَ محبوبَهُ بـ «القاضي»[1]: [الكامل]

يـا قـاضِـيًـا بـالـوَصـلِ حسبُكَ لـيسَ لي
بِـأعَـزّ مِـن رُوحِـي، فَـدونَـكَـهَـا رَشَـا
فَـوَحـقّ سـلـبكَ مُـهـجـتـي لـو زُرتَـنِـي
لـرَأيـتَ خَـدِّي تحـتَ نـعـلِـكَ مـفـرَشَـا
مَـنْ لِـي بِـلَـثـمِ الـثَّـغـرِ مـنـكَ، وكـيـفَ لي
وعـقـارب الأصـداغِ لـسعًـا تُـخـتَـشَـى؟

2 - **الوصف:**

يقدمُ الشَّاعرُ أفكاره ورؤاه في أشكال حية تظهر بوضوح في ألوان وأشكالٍ، ويبرز الوصف واضحًا في أغراض الشعراء مجتمعة، وخاصَّةً في الطبيعة الحيَّة -

(1) شمامة العنبر 79.

ما عدا الإنسان - والساكنة، كوصف الخمر ومجلس الشراب، أو وصف الساقي، أو الرياض.

وهذه تكون عادة في مقدمة قصائد المدح، من دون إطناب في وصف الساقي أو الساقية.

كقول علي بن عثمان البغدادي يصف الخمرَ، ويشبه الفقاقيع التي عليها بالتَّاج، ويشبهها بالنُّور التي يُهتدَى بهِ في الظلام، وتارة أُخرَى هي شمس[1]:

قـهـوةٌ يـنـظـمُ المِـزاجُ عـلـيـهـا
تـاجَ دُرٍّ كـأنَّـهُ إكـلـيـلُ
أحـدَثَـتْ فـي زُجـاجـةَ الـكـأسِ نـورًا
فـسـنـاهـا لـهـا إلـيـنـا دلـيـلُ
فـتـراهـا بـيـنَ الـسُّـقـاةِ وذيـلُ الـ
ـلـيـلِ مُـرخَـى - كـأنَّـهـا قـنـديـلُ
هـي شَـمـسٌ، والـكـأسُ بُـرجٌ، وسـاقـي الـ
ـقَـومِ قُـطـبٌ لـهـا، وفـيـنـا الأُفـولُ

واستهوتهم الطبيعة، ففتنوا برياضها وزهورها، وتغنوا بمباهج الربيع، أو وصف النباتات، فهذا التلعفري يصف النرجس، ويشبههُ بالنقود المضروبة بقولهِ[2]:

[البسيط]

قـد أكـثَـرَ الـنَّـاسُ فِـيْ تَـشـبِـيْـهِـهِمْ أبـدًا
لـلـنَّـرجِـسِ الـغَـضِّ بِـالأَجـفَـانِ والحَـدَقِ
ومَـا أُشَـبِّـهُـهُ بِـالـعَـيـنِ إنْ نَـظَـرَتْ
لـكِـنْ أُشَـبِّـهُـهُ بـالـعَـيْنِ والـوَرِقِ

(1) قلائد الجمان 131/5.
(2) أخلَّ بهما ديوانُهُ، وهما في: صرف العين 21/2، 96، الكشف والتنبيه 281، فوات الدواوين 143.

وهذا قاسم بن محمد البزاز (ت1180هـ) يصف الخمرة ولجأ إلى لزوم ما لا يلزم في قوله [1]: [الخفيف]

عـاطِـنِـي صَـرفَـهَـا ولا تَـخـشَ ذَنـبًـا
إنَّمـــا إثـمُـهـا عـلـى مَـــنْ حَـسَـاهَـا
ودَعِ الـلـومَ إنَّ سُـفْـنَ هُـمُـومِـي
قـد غَـــدَا بَـحـرُ فِـكـرتِـي مَـرسَـاهَـا
عَـلَّـهَـا تـلـقـفُ الـهُـمـومَ كَـسِـحـرٍ
لـقـفـتـهُ الـعـصـا إلـــى مـوسَـاهَـا

ولاحظ براعته في تصويرها.

وفي دخان الغليون يقول ابراهيم بن سراج ولي الموصليّ (ت 1160هـ)[2]:

[الخفيف]

أيُّـهـا الـسَّـائِـلـي عـنِ الـتّـتنِ إنِّـي
لا أَرَى شـربَـهُ ولا أشـتـهـيـهِ
لـو رأى حُـلـوة الـلـسـانِ لـوَافَـى
مـادِحًـا حـين ذمّـه شـاربـيـهِ
إنْ رآهُ قـد رافـقَ الـنّـاسَ طُـرًّا
إنْ تَـخـالَـف كُـنْ أنـتَ مِـنْ مـادِحِـيـهِ

وهذا محيي الدين بن محمود بن أحمد بن محمد بن طريح المسلمي الرماحي (ت 1130هـ) يصفُ الفانوس[3]: [السريع]

كـأنَّمَـا الـفَـانُـوسُ فـي حُـلَّـةٍ
حـمـراءَ مـنْ نَـسْـجٍ رفـيـعٍ رقـيـقْ

(1) شمامة العنبر 270 – 271.
(2) المصدر السابق 348.
(3) أعيان الشيعة 116/10، ماضي النجف وحاضرها 469/2.

والشمعةُ البيضاء في وَسْطِهِ
ذات اعتدالٍ مثل سَهْمٍ رشيقْ[1]
صعدةُ بلورٍ لها حربةٌ
من ذهبٍ في خيمةٍ من عقيقْ
أو كاعبٌ بيضاء عريانةٌ
قائمة في كلَّةٍ من شقيقْ

ووصفَ موفق الدين بن أبي الحديد (ت 656هـ) جسرَين بناهما الظاهر بأمر الله على دجلة[2]: [المتقارب]

فَعَارَضَ جِسْرًا على جَانِبٍ
بِجِسْرٍ جَدِيدٍ على جَانِبِ
كسَطرَينِ في كاغَدٍ أَبيضٍ
أَجَادَهُمَا قلمُ الكاتِبِ
كَمُخنَقَتَي عَنبَرٍ ضمَّتا
بياض الترائبِ مِن كاعِبِ
كَصَفَّينِ مِنْ إبلٍ أَصبَحَا
وقوفًا على جددٍ لاحبِ

فهذه ثلاثُ صُوَرٍ رَسَمَها الشاعرُ بريشتِهِ عن طريق التشبيه، فالجسرانِ كسطرين رسمهما كاتبٌ حاذقٌ في ورقةٍ بيضاءَ، أو مثل قلادتين من عنبرٍ على جِيْدِ الفتاة، أو كصفَّين من الإبل يسيرانِ على طريقٍ واضحٍ.

وهناك تقريظ الكتب، ومنه قول أبي طالب بن الشريف أبي الحسن الفتوني العاملي الغروي (ت 1150هـ) مقرِّظًا كتاب (نتائج الأفكار في محاسن الأشعار) للشيخ محمد عليّ بن بشارة[3]: [الكامل]

(1) ماضي النجف وحاضرها: «رقيق»، خطأ.
(2) ديوان موفق الدين القاسم بن أبي الحديد 43 – 44.
(3) أعيان الشيعة 366/2.

ومــؤلــفٌ أَلَــــفَ الــزَّمــان رواءه
إلــفَ الــنَّــواظِـر كُــلّ روضٍ مُـزهِـرِ
ألــفــاظــه حــاطــتْ بــكــل فــريــدةٍ
فــتــكــلَّــفــتْ بــحــفــاظ كــنــزِ الجَــوهَــرِ

ولا نريدُ أَنْ نستقصيَ شواهد الوصف المختلفة، فهي أكثر من أنْ نستطيع إحصاءها أو إدراكها، ولا يكاد ديوان يخلو من الوصف، وقد أفرد صفي الدين الحليّ في ديوانه بابًا خاصًّا في ذلك[1].

3 - **الفخر والحماسة:**

يقترب الفخر والحماسة من المديح، فكلاهما يبغي الإشادة وعلوِّ الشَّأنِ، ولكنَّ الفخر يكون بالنَّفسِ والأُسرة تحديدًا، في حين أنَّ المديح يكون للآخرين؛ من غير المقرَّبينَ من الشاعر.

من ذلك قصيدة صفي الدين الحليّ الذائعة، وفيها يفتخر بِأُسرتِهِ بَعد أنْ أَخَذَتْ بِثأرِ خَالِهِ سنة 701هـ في معركة (الزوراء)[2]: [البسيط]

سَلِـي الـرِّمَـاحَ الـعَـوالـي عَـن مَـعَـالِـيـنَـا
واستشهِدِي البِيْضَ هلْ خَابَ الرَّجَا فِيْنَا
وسَـائِـلِـي الـعُـرْبَ والأَتــرَاكَ مـا فعلتْ
فـي أَرضِ قَـبْـر عُـبـيـد الـلـه أَيـدِيـنـا
لَـقَـد مَـضَـيـنَـا فَـلَـمْ تَـضـعـفْ عَـزَائِـمُـنَـا
عَـمَّـا نَــــرومُ، ولا خَــابَــتْ مَـسَـاعـيـنَـا
بـيـوم وقـعـة زوراء الـعـراق وقَـد
دِنَّــا الأَعــادي بِمَـا كـانُـوا يَـدِيـنُـونَـا

(1) ديوان صفي الدين الحليّ 309/1 - 324.
(2) ديوانه 64/1.

بِـضُـمَّـرٍ مَـا رَبـطـنـاهـا مُـسَـوَّمَـةً
إِلَّا لَـنَـغـزُوا بِـهَـا مَـنْ بَـاتَ يَـغـزُونَـا
وفـتـيـةٍ إِنْ نَـقُـلْ أَصـغَـوا مَـسَـامِـعَـهُـمْ
لِـقـولَـنَـا، أو دَعَـونَـاهُـمْ أَجَـابُـونَـا
قـوم إِذا اسْتُـخـصِـمُـوا كـانـوا فَـرَاعِـنَـةً
يـومًـا، وإِنْ حُـكِّـمُـوا كـانـوا مَـوَازِيْـنَـا

وهي – وقد حشدَ فيها كثيرًا من صفات الفخرِ والإشادة بقومِهِ إذا استثيروا – لا تختلف عن القصيدة الجاهلية أو معانيها.

وهذا الفقيهُ جعفر بن نما الحليّ (ت 680هـ) يفتخرُ بِنَفسِهِ وأسرتِهِ[1]: [الطويل]

أَنَـا ابـنُ نَمَـا، إِمَّـا نَـطَـقـتُ فَمَـنـطِـقِـي
فَـصِـيـحٌ، إِذَا مَـا مِـصقَـعُ الـقَـومِ أَعـجَـمَـا
وإِنْ قَـبَـضَـتْ كَـفُّ امـرِئٍ عَـن فَـضِـيْـلَـةٍ
بَـسَـطْـتُ لَـهَـا كَـفًّـا طَـوِيـلًا ومِـعـصَـمَـا
بَـنَـى وَالـدِي نَـهـجًـا إِلـى ذَلِـكَ الـعُـلا
وأَخـوَالُـهُ، كـانَـتْ إِلـى المَـجـدِ سُـلَّـمَـا

وذكر أباهُ وجَدَّهُ، وهما من العلماء الكبار، وختمها بالافتخار بنفسه.

4 - **الشكوى:**

هو لون من ألوان الشعر الوجداني الذي يصدر عن تجربة حقيقية عاشها الشعراء، وفيه يُصَوِّرُونَ المرارةَ التي لحقتهم، بعد أن تتوالى الهموم والأحزان عليهم، وتشتد قسوة الحياة عليهم، فيقومون بالتَّنفيس عمَّا يعتلجُ في صُدُورِهِم من شعورٍ بالغبنِ والألمِ عَبرَ هذا الشعر.

(1) شعر نجم الدين جعفر بن محمَّد بن نما الحليّ، مجلَّة (تراث الحلَّة)، ع 1، 2016م.

من ذلك أن عمر بن إبراهيم الخال الإربلي (ت منتصف ق 7هـ) – الذي اشتهر بشعر الشكوى – كتب إلى الأمير ركن الدين بن قرطايا يشكو إليه من غلاء السِّعرِ وتَعَذُّرِ النَّفَقَةِ، من قصيدة[1]: [الخفيف]

يَـا مَـلـيـكـي اسْـمَـعْ شِـكـايَـةَ عَـبـدٍ
مِـنْ بـنـي الـشَّـيْـخِ مُـعْـلَـمِ الـطَّـرَفَـيْنِ
مـا لـه مـلـتـجًـا سـوى بـابِـكَ المَحْـ
ـروس فـي الـمـشـرقـين والمـغـربـيـنِ
نَـهَـبَـتْـهُ الخـيـلُ الـعِـتـاقُ، وأفـنَـتْ
مـا حـواه مـن كـلِّ جـنـسٍ وعـيـنِ
كـلُّ يـومٍ لـهُـمْ، ولـلـبـيـتِ يـا مو
لايَ قُـوتٌ يـزيـدُ عـن دانـقَـيْنِ
ويـزيـدُ الـغـلامَ مـنِّـي إذا سَـا
مـحَ نـقـدًا فـي الـشـهـرِ ديـنـارَيـنِ
وكِـرَا الـدَّارِ مَـعْ كِـرَا الخـانِ والـصَّـا
بُـونُ أفـنَـى مـالـي ودَيْـنـي
هـاتِ قُـلْ لـي: مِـن أيـن كـلّ ذاكَ الـ
مـالِ، صـادفـتُ مـطـلـبًـا مـن لُجـيـنِ

وعمد ياقوت المستعصميّ (ت 698هـ) إلى التلاعب بالنقاط من أجل أظهار شكواه من قلة (الحظ) على الرغم من جودة (الخط) وبراعته فيه[2]: [المتقارب]

عَـجـبـتُ لـدهـريَ إذْ جـادَ لِـي
بِـخَـطٍّ يَـفُـوقُ بِـأَجـزَائِـهِ

(1) قلائد الجمان 255/5.
(2) شعر ياقوت المستعصمي، مجلة (مخطوطاتنا)، ع 5، 2016م، ص 173.

وأَعـــوَزَنِـــي فِـيـهِ مِـــنْ نُـقـطَـةٍ
تَـكُـونُ عـلـى الـطَّـاءِ مِـن خَـائِـهِ

وتدخلُ في الشَّكوَى الغربة عن الديار والحنين إليها، نتيجة ظروف قاهرة أرغمتهم على تركها، ومثال ذلك أنَّهُ لَمَّا اُقْتِيْدَ عليٌّ بنُ خلف الحويزيُّ (ت 1088هـ) مِن بين أهله لِيُرتَهَنَ في البلاد الصفوية نحو ثماني سنوات، قالَ مُوَدِّعًا قومَهُ ومعاهد صِبَاهُ[1]: [الطويل]

عَسَى مَنْ رَمَاني بِالنَّوَى يعكسُ النَّوَى
فيعلو مكانٌ بينكم بمكينِ
لئن خانني الصَّبرُ الجميلُ لِبَيْنِكُمْ
فَقد ساعدت عند الفراق شُؤُوني
ولَمَّا تَوَاعَدنا ونَصَّتْ رِكابُنَا
وقد غابت الأشخاص حينَ جنوني
فزادَتْ على نَارِ الغَضَا نَارُ زَفرتي
وخَجَّلَ سكبَ المُزنِ سحُّ جُفوني
سَلُوا أَينُقي عَن وَجدِهَا وغَرَامِهَا
وإِلَّا فَعَن فَرطِ الحَنين سَلوني

المبحثُ الثالثُ - الاتجاهُ الدِّينيّ:

تمثَّل الاتجاه الديني لدى الشعراء بما يأتي:

1 - المدائح النبوية:

نظم عدد من الشعراء المدائح النبوية لغاية روحية نابعة من نفس صادقة يملؤها الإيمان والتقوى، وهروبًا من الواقع الأليم الذي عاشوهُ في ظِلِّ حكوماتٍ

(1) ديوان علي بن خلف الحويزي 355.

جائرةٍ، ومجتمعٍ يكاد يبتعد عن جوهر الإسلام وتعاليمه، فكان لشخصية النبي الأعظم (ﷺ) حضور في وجدان أولئك الشعراء وهم ينظمونَ مدائحَهم النبوية فيه، معبرين عن عمق مشاعرهم وصدق كلماتهم.

كقول أحمد المُسَلَّم بن عبدالرحمن الموصليّ القادريّ (ت 1175هـ) [1]: [البسيط]

صبٌّ لهُ مدمعٌ في الحُبِّ مطلولُ
على طُلُولٍ لها طولٌ وتطويلُ

وفيها يعدِّدُ المعجزاتِ التي أتَى بها عليهِ السَّلام:

المصطفى الطّاهر النّور الذي شَهِدَتْ
بِبِعثِهِ قبل تَورَاةٍ وَإِنجِيْلُ
حتَّى بَدَا عام جاءتْ نحو مكَّة أو
باش الأحابيش يسري نحوها الفيلُ
فَكانَ مِنْ سِرِّهِ إهلاكَهُمْ فَغَدَوا
صَرعَى، غير مَنْ بالكُفرِ مغلولُ
وسبَّحَتْ حَصَيَات السَّبع في يَدِهِ
منها تبيّضنَ تكبيرٌ وتهليلُ
وكمْ بدَتْ من رسولِ اللهِ مُعجِزةٌ
وإنَّ أعظمها القرآن تنزيلُ
كم ردّ ماءً ونُورًا بعد فقدهِمَا
ريق لهُ بِكلا العينينِ متفولُ
والذِّئبُ والضَّبُّ والمولود صدَّقهُ
والظَّبيُ أفصحُ نُطقًا وهو محبولُ

(1) شمامة العنبر 299 – 301.

ويمضي في ذلكَ إلى نهايتها، وهي حوادث تاريخية مذكورة في كتب السِّيرِ.

وهـذا عليّ بن عليّ العمريّ (ت 1192هـ) له قصيدة في الغرض نفسه، استعمل فيها الهاء الساكنة قافية لها، منها قوله[1]: [السريع]

أرسـلـه الـلـه لـكـل الـورى
مُـتَـوَّجًـا بِـالـعـزِّ لَمَّـا حَـبـاهْ
لا عـجـبٌ أَنْ غَـرَّقَ الـسَّـبـعَـةَ الْـ
أفـلاكَ يَـبـغـي الـفَـوزَ عِـنـدَ الإِلَـهْ
فـذاتـه شـمـس الـضـحـى قـد غـدت
نـقـطـعـهـا إذ كـان فـيـهَـا سُـرَاهْ
وعـادَ مـوفـورَ الـسَّـنَـا زَاهِـرًا
والـصُّـبـحُ لـمْ يَـنـشَـقَّ عَـنـهُ رِدَاهْ

وفيها ميل واضح إلى سرد الحقائق التاريخية، وإبراز العواطف، من دون إغراق في الوصف، أو المبالغة.

وضجَّ الناسُ، وأصابهم الرعبُ من هجمات الطامعين في البلاد العربية، الذين عاثوا فسادًا في الأرضِ، فلجأ الشعراء إلى التوسل بالنبي (ﷺ)، فهو الملجأ، وقد ذكر هذا الصرصريُّ (656هـ) – الذي اشتهر بهذا الفنِّ – من قصيدة له[2]: [البسيط]

فـي كـل عَـامٍ لـنَـا خَـوفٌ يُـقَـلِّـقـلـنَـا
مِـن خَـصـمِ سـوءٍ كَستنا رُعـبُـهُ كـمَـدَا
ومـا لـنـا مـلـجـأٌ ممـا نـحـاذره
ولا نـصـيـبٌ لـنـا فـي الـروع مُـلْـتـحـدا

(1) الروض النضر 212/1.
(2) ديوان الصرصري 121.

ولهُ أُخرَى يُوردُ فيها فكرةَ الشفاعة من النبي (ﷺ) بعد أن خاطبه قائلا[1]: [الخفيف]

يـا رسـولَ الإلـه كُـنْ لـي مُـعـيـنًـا
فـي أمـوري لـعـل قـلـبـي يـؤوبُ
أنـت سـؤْلـي وبـغـيـتـي فـأغـثـنـي
ثـارَ بـيـنـي وبـين نـفـسـي حـروبُ

وهو المعنى الذي قالهُ بَعدهُ محمد بن أبي بكر الوَتَرِيُّ البغداديُّ (ت 662هـ)[2]: [الطويل]

أنـا رَجُـلٌ أثْـقَـلْـتُ ظَـهْـري بِـزَلَّـتـي
وَمَـنْ ذَلَّ يَـأوَى لـلشفيع ويَـلْـجَـأُ
أغِـثْـنِـي أجِـرنـي ضَـاع عُـمْـرِي إلـى متى
بِـأثـقـالِ أوزاري أرانِـي أرْزَأُ
إذا لـم يَـكُـنْ لـي مِـنْ جَـنَـابِـك شافِـعٌ
شَـقِـيـتُ وَمَـا لـي غَـيْـرَ جَـاهِـكَ مَـلْـجَـأُ

ولكن الشعراء يعترفون أنهم مهما نظموا في حقِّ النبي (ﷺ) فلن يوفوه حقّه أو مكانته، كما قال شهاب الدين أبومعتوق الموسويّ الحويزيّ (ت 1087هـ) في خاتمة قصيدةٍ لهُ[3]: [الكامل]

يَـا سَـيِّـدَ الْـكَـوْنَـيْنِ بَـلْ يَـا أَرْجَـحَ الثْـ
ـثَـقَـلَـيـنِ عِـنْـدَ الـلـهِ فِـي أَوْزَانِـه
والمـخـجـلَ الـقَـمَـرَ المُـنِـيـرَ بِـتِـمِّـهِ
فِـي حُـسْـنِـهِ، وَالْـغَـيْـثَ مِـنْ إِحْـسَـانِـهِ
والـفـارسُ الـشَّـهْـمُ الَّـذي غـبـراتـهُ
مـن نـدّهِ، والـسُّـمْـرُ مِـنْ رَيـحَـانِـهِ

(1) المصدر السابق 29.
(2) شواهد الحق 264.
(3) ديوانه 9. وقد جمع ابنه ديوانه، فاختلط به اسمه به.

عُـــذْرًا فَـــإِنَّ المَـــدْحَ فِـيـكَ مُـقَـصِّـرٌ
وَالـعَـبْـدَ مُـعْـتَـرِفٌ بِـعَـجْـزِ لِـسَـانِـهِ
مـا قَـــدرُهُ، مـا شِـعـرُهُ بِمَـديـحِ مَـنْ
يُـثـنـي عـلـيـهِ الـلـهُ فـي قُـرآنِـهِ

ونظمَ عددٌ من الشعراء قصائدَ أُطلقَ عليها (البديعيات)، وتسابقوا في ذلكَ، فكانَ أنْ نَظَمَ صفيُّ الدين الحليُّ (ت 750هـ) بديعيةً ضمَّت 145 بيتًا.

2 - **مدائح آل البيت رضي الله عنهم ومراثيهم:**

وأخذتْ شخصيَّة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب صداها في نفوس الشعراء، من الشيعة أو غيرهم، فتسابقوا في الاعجاب بها، والثناء عليها، وإظهار الصفات والمواقف والأحداث السامية التي وقفها، وبطولاته في المعارك حتى استشهاده سنة 40هـ.

ولعبدالحميد بن أبي الحديد المعتزليِّ (ت 656هـ) سبع قصائد سمَّاها (العلويَّات) نظمها في مَدحِه (عليه السلام)، منها في فتحِ حِصن خيبر، قوله[1]: [الطويل]

أَلا إنَّ نَجـدَ المَجـدِ أبـيـضُ مَلـحـوبُ
ولـكـنَّـهُ جَـــمُّ المـهـالِـكِ مـــرؤوبُ
هـو الـعـسـلُ المـاذيُّ يـشـتـارُهُ امْـرُؤٌ
بـغـاهُ، وأطـــرافُ الـرِّمـاحِ يـعـاسِـيـبُ
ذُقِ المَوتَ إن شِئتَ العُلى واطعَمِ الرَّدى
فَـنَـيـلُ الامـانِـيّ بـالمَـنِـيَّـةِ مَـكـسُـوبُ

(1) القصائد السبع العلويات 3 - 5.

فهنا صورة مادية، إذْ جعلَ الشاعرُ الموتَ شيئًا ماديًّا يُمكنُ تذوُّقه، وزاد على ذلك بأنْ جعلَ الرَّدى له قابلية الأكل، على الرغم من أنَّ الموتَ لا يُؤكل، وأنَّ الردى لا يأكُل في الحقيقة، بل على سبيل التخييل.

وَفِيهَا يَقُولُ:

أ لَـم تـخـبِـر الأخـبـارَ فـي فَـتـحِ خَـيـبَـرٍ
فَـفـيـهـا لِـــذِي الـلُّـبِّ الْمُـلِـبِّ أَعـاجِـيـبُ
وَفَـــــوزُ عـلـــيٍّ بـالـعُـلا فَـوزُهـــا بـهِ
فـكـلٌّ إلـــى كـــلٍّ مُـضـــافٌ ومـنـسـوبُ
حُـصـونٌ حَـصـان الـفَـرجِ حَـيـثُ تَـبَـرَّجَـتْ
ومـــا كـــلُّ مُـمـتَـطٍّ الجَـــــزارَة مَـركـوبُ
يُـــنـــاطُ عـلـيـهـا لـلـنُّـجـومِ قَـلائـدٌ
ويَـسـفـلُ عَـنـهـا لـلـغَـمـامِ أَهـاضـيـبُ

وقدِ استعارَ وصف المرأة للحصون في الحصانةِ والتبرُّجِ، وهي مرتفة جدًّا، حتى كأنَّ النجوم معلَّقة فيها.

إلى أنْ يقولُ - مستعينًا بالجناس والطباق - قوَّتَه في الحرب التي يراها راحةً له، لا السِّلمَ:

يَـرى أنّ طُـولَ الحَـربِ والـبُـؤس راحَـةٌ
وأَنّ دوامَ الـسِّـلـم والـخَـفـضِ تَـعـذيـبُ
فـلـلّـهِ عَـيـنًـا مَـــنْ رآهُ مُـبـــارِزًا
ولـلـحَـربِ كـأسٌ بـالـمَـنِـيَّـةِ مَـقـطـوبُ
جـــوادٌ عـلا ظَـهـرَ الجَـــوادِ، وأخـشَـبٌ
تَـــزَلـــزَلَ مِـنـهُ فـي الـنـزالِ الأخـاشِـيـبُ

وهذا الشفهينيّ (ت نحو 786هـ) يؤكد فكرة أنَّه نَفسُ النبي (ﷺ) وأَمينُه، وبِهِ اقتدى[1]: [الكامل]

فَعَلِيٌّ نَفْسُ مُحَمَّدٍ ووَصِيُّهُ
وأَمِينُهُ، وسِواهُ مَأمونٌ فَلا
وشَقِيقُ نَبعتِهِ، وخَيرُ مَنِ اقْتَفَى
مِنهاجَهُ، وبِهِ اقْتَدَى، وَلَهُ تَلا

وهذا الاقتداء بالنبي (ﷺ) أشار إليهِ مسلم الشيرازيّ (كان حيًّا 1170هـ) في قوله[2]: [البسيط]

عَلِيُّ المرتضى الحاوي مدائحه
أسفار كُتْبٍ وآيات بِقُرآنِ
قد اقتدى برسول الله في ظلم
والنَّاسُ طُرًّا عُكُوفًا حَولَ أَوثانِ

وزارَ حسن عبدالباقي الموصلي (ت 1157هـ) مرقدَهُ المبارك، ونَظَمَ قصيدةً مدحه بها، فهو ابن عمِّ النبيِّ وصهره، وحامي الورى، ولهُ مقامٌ كبيرٌ مُشرِّف[3]: [الطويل]

وَصِيٌّ وصِهْرٌ وابنُ عَمٍّ ونَاصِرٌ
وحامي الورى طُرًّا وماحي ضلالهَا
عليّ أمير المؤمنين ومَن حَوَى
مَقَامًا مَحَا قيل الظنون وقالهَا

ثُمَّ يذكر بعضَ مناقبهِ، فيقول مكررًا (يا خير):

(1) ديوان الشفهينيّ، مجلة (دراسات إسلامية معاصرة)، ع 3، 2011م، 384 – 385.
(2) شعراء الغري 301/11.
(3) ديوان حسن عبدالباقي الموصليّ 18 – 20.

فيا خَيرَ مَن أَرخَت أَزِمَّة نوقها
إليه حُداة زاجرات جمالهَا
ويَا خَيرَ مَنْ حَجَّتْ إليهِ مِنَ الوَرى
بَنُو آمل ألقت إليه رحالهَا
وَيَا خَيْرَ مَأْوًى للنَّزِيلِ ومُلتجًى
إذا أَزمَةٌ أَبدَى الزَّمَانُ عضالهَا

وفي ختامها يطلب منه تخليصه من ذنوبهِ وعنائه، مُكرِّرًا فِعْلَي الالتماسِ (أجرني) و(أعني):

أَجرني، أجرني من ذُنوبٍ تَراكَمَتْ
فما لي سِوَى الألطافِ منكَ وما لَهَا
أَعِنِّي أَعِنِّي مِن عناءٍ وأَزمَةٍ
أَزِلْهَا أَبا السّبطينِ وَاصْرِمْ حِبَالَهَا

أمَّا في المراثي فقد وصفَ الشعراءُ أحزانَهُم وآلامَهُم وحسراتهم على ما حلَّ بآل البيت عليهم السلام من أذًى وتشريد وقتل، فرَثَوهم بِقصائِدَ طوالٍ جاءتْ طافحةً بتلك المَآسِي والآلام والمصائب التي حلَّتْ بهم.

وتظلُّ مأساة الحسين واستشهاده في كربلاء مما يقرح القلوب، فنُظمتْ في ذلك قصائد لا حصرَ لها، ومن هؤلاء الشعراء ابن العرندس الحلي (ت 840هـ) الذي صَوَّرَ شَجَاعَةَ الإمام في المعركة، وبسالتَهُ في مُواجهة الجيش المعتدي على سبطِ النَّبيِّ وآلِ بيته، فَجَاءَ رِثَاؤُهُ حَارًّا حَزِينًا صَادِقًا.

ويضمُّ ديوانه أكثر من قصيدة يبدأ كلها بمطلعٍ غزليّ، ويأتي إلى الغرضِ الأصليِّ[1]: [الكامل]

(1) ديوان ابن العرندس الحلي 93 – 97، وهي قصيدة في 132 بيتًا.

ولقد برَى جِسْمِي السَّقامُ، وبِتُّ في
لُجَجِ الغَرَامِ مُعَالِجًا كَرْبَ البلا
وجرَتْ سَحَائِبُ عَبرَتي في وَجْنَتِي
كَدَمِ الحُسَيْنِ على أَرَاضِي كَرْبَلا

☆☆☆☆

قَمَرٌ بكَتْ عينُ السَّمَاءِ لِأَجلِهِ
أَسَفًا، وقَلْبُ الدَّهْرِ بَاتَ مُقَلْقَلا
تَاللهِ لا أَنسَاهُ فَرْدًا ظَامِئًا
والمَاءُ يَنْهَلُ مِنهُ ذُؤْبَانُ الفَلا

ويمضي في أبياته ذاكرًا معركة الطَّفِّ، وما جرَى فيها من أهوال ومصائب، والقتلى التي سقطت على الأرض، إثر هجوم الجيش الأُموي بأعداده الضخمة التي ملأت الصحراء:

أَمْسَتْ بِهِ سُمْرُ الرِّمَاحِ وزُرْقُهَا
حُمْرًا، وشُهْبُ الخَيْلِ دُهْمًا جُفَّلا
هَاتِيكَ بِالدَّمِ قَد صُبِغْنَ، وهذِهِ
صُبِغَتْ بِنَقْعٍ صِبغَةً لَنْ تَنْصُلا
عقدَتْ سَنَابِكُ صَافناتِ خيُولِهِ
مِنْ فَوقِ هَامَاتِ الفَوَارِسِ قَسْطلا
ودَجَتْ عَجَاجَتُهُ ومَدَّ سوادَهُ
حَتَّى أَعَادَ الصُّبْحَ لَيْلًا أَلْيَلا
وكأَنَّمَا لَمْعُ الصَّوَارِمِ تَحتَهُ
بَرْقٌ تألَّقَ فِي غَمَامٍ فَانْجَلَى

جـيـشٌ مَـلا فـوهُ الـفَـلا، وأَتَـى فَـلا
أَمْـسَـتْ سَـنَـابـكُ خَـيْـلِـهِ تَـفْـلِـي الـفَـلا

ويلاحظ الجناس في قصيدته، وخاصة البيت الأخير، حتى قيل فيه: «ولولا تهالكه على ما تجده في شعره من الجناس الكثير لكان نظمه أبلغُ وأبرعُ مِمَّا هوَ الآن»[1].

وكذلكَ في قول الحسن بن راشد الحِلّيّ (ت بعد 836هـ) الذي يذكر واقعة عاشوراء، ويذكر هجوم الحسين رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ على أعدائه وحيدًا بعد رؤيته أهله قتلى في ساحة المعركة[2]: [الطويل]

وقد ضَـاقَ بِالسِّبطِ الفَضَا، ودَنَـا القَضَا
وظَـلَّ وَحِـيـدًا لِـلـمَـنُـونِ يُـغَـامِـسُ
وعِـتـرَتُـهُ قَـتـلـى لَـدَيـهِ، وَوُلْـدُهُ
ظَـمَـايَـا، ورَيـبُ الـدَّهـرِ بِـالـعَـهـدِ خَـائِـسُ
نَـضَـا عَـزمَـةً عُـلْـوِيَّـةً عَـلَـوِيَّـةً
وقـد مُـلِـئَـتْ بِـالمَـارِقِـيـنَ الـبَـسَـابِـسُ
وكَـرَّ فَـفَـرُّوا مُـجـفِـلِـيـنَ كَـأَنَّـهُ
هِـزَبـرٌ هَـصُـورٌ، والأَعَـادِي عَـمَـارِسُ
وأَذْكَـرَهُـمْ بَـأسَ الـوَصِـيِّ وَفَـتـكَـهُ
فَـرَدُّوا عـلـى أَعـقَـابِـهِـم وتَـنَـاكَـسُـوا
فَـأَلـقـوهُ مَـهـشُـومَ الجَـبِـينِ عـلـى الـثَّـرَى
وفـي كُـلِّ قَـلـبٍ هَـيـبَـةٌ مِـنـهُ وَاجِـسُ

وتُلاحظ في الأبيات قوَّة السبك، وتخيُّر الألفاظ الملائمة لهذا الغرض.

(1) الغدير 25/7، وينظر: شعراء الحلة 103/3.
(2) ديوان الحسن بن راشد الحلي 63 – 64، من قصيدة في 142 بيتًا.

وفي رثاء الحسين رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ أيضًا يَقولُ عليُّ بن عيسَى الإربليّ (ت 692هـ) من قصيدة[1]: [الخفيف]

إنَّ فـي الـــرزء بـالحـسـين الـشـهـيـدِ
لـعـنـاء يُـــودي بِـصَـبْـرِ الجَـلِـيْـدِ
إنَّ رُزءَ الحُـــسَـــيْنِ أَضـــرَمَ نَـــارًا
لا تَـنـي فـي الـقـلـوبِ ذاتَ وقـــودِ
إنَّ رزءَ الحُـــسَـــيْنِ نَجْـــلِ عَـلِـيٍّ
هَـــدَّ رُكـنًـا مـا كـــان بـالمَـهـدُودِ
حَـــادِثٌ أَحْـــزَنَ الـوَلِـيَّ وَأَضْـنَـا
هُ، وَخَـطْـبٌ أَقَـــرَّ عـيَنَ الحَـسُـودِ
يـا لـهـا نـكبـة أبـاحَـتْ حِـمَـى الـصَّـبْـ
ـرِ، وأَجـــرَتْ مـدامـعًـا فـي خُـــدُودِ
ومُـصَـابًـا عَـــمَّ الـبَـرِيَّـةَ بـالحُـز
نِ، وأَغـــرَى الـعـيـونَ بـالـتـسـهـيـدِ

أما رثاءُ آل البيت (عليهم السلام) عامَّةً، فكقول فرج الله الحويزيّ (ت نحو 1114هـ)[2]: [الرمل]

سَـــلْ فـتـاةَ الحـــيّ: مـا هـــذا الـقـلا
فـلـقـد أشـــــوَى فـــــؤادي وقـلا

وفيها يقول:

فـأنـا المـأسـورُ فـي قـيـد الـهَـوَى
لَـــمْ أَجِـــدْ مِمَّـــا أُقـاسـي حـولا

(1) ديوان بهاء الدين الإربلي 48.
(2) ديوان فرج الله الحويزي الحائري، تحقيق د. محمد عبدالرسول جاسم السعدي، مجلة (تراث كربلاء) / مج 6، ع 2، 1440هـ/2019م، ص 345 – 347.

غـيـر حـبِّـي لـلـنَّـبـيِّ المُـصـطَـفَـى
وعـلـيّ المُـرتـضَـى أَهـل الـعُـلا
وبـنـيـه خـيـرُ آلٍ فـي الـورَى
نـقـبـاءٌ نجـبـاءٌ فـضـلا
لَا تَـسَـلْ عـمَّـا حَـبَـاهُـم رَبُّـهُـمْ
مِـنْ عَـلـيٍّ إلَّا الـكـتـابَ المُـنـزَلا
فَـضْـلُـهـم شَـاهَـدَهُ حَـاسِـدُهُـمْ
فَـلِـهَـذا جَـلَّ عَـنْ أَنْ يُـجـهَـلا

ثم يخاطبُ الإمامَ المهديَّ المخلِّصَ:

صَـاحِـبَ الـعَـصْـرِ بِـدَارًا، فَـلَـقـد
طَـالَـتِ الـغَـيـبَـةُ، وَالـصَّـبـرُ انجـلَـى
فـانـتـقـمْ لـلـهِ مـن أعـدائـهِ
يَـا وَلـيَّ الـلـه، واشْـفِ الـغـلـلا

وهكذا كانت قصائد الشعراء في هذا القسم نابعة بصدق من أحاسيسهم، وهي أحاسيس ترجموها بالكلمات الصادقة المعبرة عن حبِّهم للنَّبيِّ (ﷺ) وآل بيتِهِ الكرام.

3 - **الزهد والموعظة:**

ظهر شعر الزهد نتيجة عوامل مختلفة، منها كثرة الفقهاء، أو لانغماس الناس بالشهوات وحب الدنيا، أو تكالب الحكام على البذخ والإسراف وتركهم الشعب.

وأهم ميزة فيه هي السمة الخطابية التي انتهجها شعراؤُهُ، فضلًا عن سهولة الألفاظ، كي يفهما عامة الناس.

واشتَهَرَ مُحيي الدين بن الجوزي (ت 656هـ) بالزهد والموعظة، ومن ذلك قوله في موعظة نفسه[1]: [الكامل]

يَـا نَـفْـسُ وَيـحَـكِ قَـد دَهَـاكِ هَـوَاكِ
قَـهَـرَ الـغَـيْـرُ هُـدَاكِ حِـينَ دَهَـاكِ
فَـكـأَنَّـنـي بِـكِ قَـد أَتَـاكِ نَـذيـرُنَـا
يَـلْـقَـاكِ مِـنـهُ الـذُّلُّ إِذْ يَـلْـقَـاكِ
فَـلَـئِـنْ رُكِـنْـتِ إِلـى سُـرُورٍ زَائِـلٍ
فَـلَـقَـد رَضِـيْـتِ بِـخَـادِعٍ أَفَّـاكِ
وَلَـئِـنْ نَـظَـرْتِ لَمَـرَّةٍ لِمَـسَـرَّةٍ
فـلـتـنـظُـرِنَّ غَـدًا بِمُـقـلَـةِ بَـاكِ
أ تُـراكِ مَـا لَـكَ عـبـرةٌ فـي مَـنْ مَضَى
مِمَّـنْ عَـلـمـتِ مِـنَ الـوَرَى أَ تُـرَاكِ؟
إِنَّ الـذيـن بَـنـوا مَـشِـيْـدًا وانـثـنـوا
يـسـعـون سـعـيَ الـقَـاهِـرِ الـفـتَّـاكِ
نُـقِـلُـوا إِلـى ضِـيْـق الـلّـحـودِ، وَقَـد غَـدَوا
فـي الأَسْـرِ لَـيـسَ لَـهُـمْ سَـبـيـلُ فَـكَـاكِ
وَلَـقَـد عَـلِـمْـتِ بِـأَنَّ سُـبـلَـكِ سبـلُـهُـمْ
فَـعَـلَامَ لَا تَـتَـأَهَّـبِـيْنَ؟، فـمـا أشـقـاكِ

ولفضل الله بن حسن التُّورِبُشْتيِّ الشِّيرازيِّ الحنفيِّ (ت 661هـ) قصيدة طويلة تنحو المنحَى نفسه، منها قوله يصفُ حال الدُّنيا الزائلة، وقد مات مَنْ حكمها، وزال مُلْكُ القادة والأغنياء جميعًا[2]: [الوافر]

(1) ذيل مرآة الزمان 367/1.
(2) قطاف السنين 275.

وما الدُّنْيا وَمَا فِيها جَميعًا
سِوى ظِلٍّ يَزُولُ مَعَ النَّهارِ
تَفَكَّرْ أَيْنَ أَصْحابُ السَّرايا
وَأَرْبابُ الصَّوافِنِ والعِشارِ
وَأَيْنَ الأَعْظَمُونَ يَدًا وَبَأسًا
وَأَيْنَ السّابِقُونَ لِذِي الْفَخارِ؟
وَأَيْنَ الْقَرْنُ بَعْدَ القَرنِ منهم
مِنَ الْخُلَفاءِ والشُّمِّ الكِبارِ؟
كَأَنْ لَمْ يُخْلَقُوا أَوْ لَمْ يَكُونُوا
وَهَلْ أَحَدٌ يُصانُ مِنَ البَوارِ

المبحثُ الرَّابعُ - الاتجاهُ التَّعليميّ والذِّهنيّ:

هذه الاتجاه أقلُّ أهميَّة من الناحية الشعرية من الاتجاهات السابقة، وهو يعتمد على إثبات قدرة الشعراء على النظم فيه، كما أنه يعتمد على رياضة العقل والذهن، وهو على ثلاثة أنواعٍ:

1 - **الشعر التعليمي:**

الشعر التعليمي نظم، فهو نظمٌ يُقيِّد الموضوعات المختلفة ليسهل حفظها في مطولات أو قصائد قصار؛ لكونِ الكلام المنظم على تفاعيل وأوزان أرسخ في الذهن، ومن ثَمَّ ليس فيه شيء من العاطفة أو الشعور والأحاسيس والخيال التي في الشعر، وإنما عمدوا إلى نظمها لإثبات مقدرتهم على فهمها ونظمها، أو لأهميتها أو لحاجة الناس إليها، لذا فهو إلى النثر أقرب منه إلى الشعر.

وبرزت في هذا العصر المنظومات العلمية في مختلف العلوم، وخاصة في علوم العربية، وهي (الألفيات)، ومن أشهرها ما قام به شعْبَان بن مُحَمَّد الموصِلِيّ

الملقَّب بالآثاري (ت 828هـ)، فَلَهُ أَلفِيَّة في الخَطِّ هِي (العناية الربانيّة في الطريقة الشعبانية)[1]، وأُخرَى في العروض سمَّاها (الوجه الجميل في علم الخليل)[2]، وزادها حسين الفتوني (ت 1179هـ) في قصيدته عن تواريخ الأئمَّة إلى أكثر من مئتين بعد الألف[3].

2 - **التاريخ الشعري:**

اهتمَّ عدد من الشعراء بالتاريخ الشِّعريّ[4] بصفته لونًا من التوثيق ويتداخل مع الإخوانيات، ولعلَّ أوائل تسجيل للتاريخ شعرًا كان في بداية القرن التاسع الهجري، أو العاشر[5]، وقد نظموا عليهِ بالاعتماد على القيمة العددية لكلِّ حرفٍ، وقد عبّروا - بذلك - عن المقدرة والتحكُّم في الأداء الشعريِّ، وهو «لعب ولهو، وتزجية للوقت، ولون من ألوان إظهار البراعة الفنية الرائعة»[6]، مثله مثل الشعر التعليمي، ويكون بعد الفعل «أرخ» أو كلمة «أرخوا»، وما إلى ذلكَ، في موضوعات الزواج أو تشييد البيوت أو الولادات والوفيات، وغيرها كثير.

كقول عيسى النجفي (كان حيًّا 1084هـ) مؤرخًا الدار التي بُنيَتْ لِسكنَاهُ بالديار الهندية، من قصيدة مطلعها[7]: [الكامل]

يَـا مَـنْ لَـهُ دَارُ المَـكَـارِمِ سَـامِـيَـهْ

مِـنْ عَـهْـدِ آدمَ فِـي الـقُـرُونِ الخَـالِـيَـهْ

(1) صدرت بتحقيق هلال ناجي في القاهرة، 2002م.

(2) صدرت بتحقيق هلال ناجي في بيروت، عالم الكتب، 1418هـ/ 1998م.

(3) ماضي النجف وحاضرها 58/3 - 59.

(4) وأَشهَرُ مَنْ كتَبَ في هذا اللون مِن النَّظم هو الشيخ جعفر النقديُّ (ت 1370هـ) في رسالتِهِ (ضبط التاريخ بالأَحرُفِ) المنشورة في مجلة (الغري) النجفيَّة سنة 1361هـ/1942م، ثُمَّ السيد رضا الهنديّ (ت 1362هـ) في رسالته (سبيكة العسجد في التاريخ بِأَبجَد). وينظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني 167 - 175، أدب التاريخ للسيد علي الهاشمي، بتحقيقنا (مخطوط)، ص 10.

(5) الذريعة 23/19.

(6) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني 175.

(7) سلافة العصر 439/2.

وجاء فيها:

مِنِّي اسْمَعوا وَبيَ اقْتَدوا تَاريخها
دار النَّعيمِ لِأَحمد مُتعاليَهْ

فعجزُ البيتِ هو تاريخ بنائِها.

وقال الشيخ أحمد بن حسن النحوي مؤرِّخًا وفاة الفقيه محيي الدين بن كمال الدين المسلميّ الرماحيّ [1]: [الكامل]

والدَّهرُ أعلنَ بالنِّداءِ مُؤرِّخًا
المجدُ ماتَ لموتِ مُحيي الدِّينِ

وجملة التاريخ: 1148، وهي سنة الوفاة.

وهذا الشعر هو إلى الصنعة والتكلُّف أقربُ منهُ إلى الشِّعرِ وجمالِهِ وسَيرورتِهِ.

3 - الألغاز:

ومن أنواعه الشهيرة الألغاز والأحاجي والمعمَّيات، وهو لونٌ من وسائل اللهو، وقد عمد فيها الشعراء إلى التعبيرِ عن مُرادِهِم «بعبارات يدلُّ ظاهرها على غيره، وباطنها عليه»[2]، وبرع فيه كثيرون.

وممن اشتهر بالألغاز ابن عدلان الموصليّ (ت 666هـ)، وله في ذلك كتاب[3]، ومنهُ ما كتب به إلى ابن عنين مُلْغِزًا في حبلِ الغَسيلِ[4]: [الخفيف]

وضَئيلٍ لهُ الهَواءُ مَقيلٌ
مُكتَسٍ يومَهُ وفي الليلِ عَارِي
ويُرَى لابِسًا صُنُوفَ ثيابٍ
وهوَ ذو فَاقَةٍ حَلِيفُ افتقَارِ

---

(1) الطليعة 313/2.
(2) تحرير التحبير 579.
(3) هو (المُؤلَّف للملكِ الأَشرف) في حلِّ الكلام المُعمَّى، وقد تم تحقيقه ضمن كتاب (علم التعمية واستخراج المعمى عند العرب)، دمشق، 1987م.
(4) مسالك الأبصار 88/16، وشعرهُ بتحقيقنا، ويُنظر جوابُ ابنِ عُنَين عنه في: ديوانه 146 - 147.

تَـعـتـلـيـهِ الـكُـسَـا ثِـقَـالًا فَـيُـلـقِـيْـ
هـا خِـفَـافًـا فـي أُخـرَيَـاتِ الـنَّـهَـارِ

وكقول ابن الظهيرِ الإربليّ[1] مُلغزًا في قَلَم:[الخفيف]

أيُّـهَـا الـعَـالـم الـذي بَـهَـرَ الـعَـا
لَـمَ فَـضْـلًا وفَـاقَ طَـبـعًـا وَذِهْـنَـا
ابـنِ اسـمًـا مُـؤنـثًـا مُـفـردًا وَضْـ
ـعًـا، ويَـغْـدُو مُـذَكَّـرًا إِذْ يُـثـنَّـى
وَإِذا شِـئْـتَ حَـالَ فِـعـلًا وحَـرفًـا
وعَـنِ الجُـمـلَـتَـيْنِ فـي الـلَّـفـظِ أَغـنَـى
وإِذا مَـا تَـركـتـهُ كـانَ لـفـظًـا
وَإِذا مَـا عَـكَـسْـتـهُ صَـارَ مَـعـنَـى

والأمثلة كثيرة.

المبحث الخامس - الاتجاه الفنِّيّ:

حاول الشعراء في حركتهم المتعاقبة الإفلاتَ مِن طوق التقليد، وأن يجددوا في البناء الشكلي لقصائدهم، وهكذا كان لهم ذلك.

وقد تعددت أشكال وأنماط التطور في موسيقى الشعر، فمنها:

1 - ذوات القوافي:

هذه تسمية الرافعيِّ[2]، وسمَّاهُ ابنُ حجة الحمويّ «التشريع»، وهو «أَنْ يبني الشَّاعرُ بيتَهُ على وزنين من أوزان القريض وقافيتين، فإذا أسقط من آخر البيت جزءًا أو جزأين صار ذلك البيت مِن وزنٍ آخر غير الأول»[3].

(1) ديوان ابن الظهير الإربلي 237.
(2) تاريخ آداب العرب 286/3.
(3) خزانة الأدب 285/2.

وأطلقَ عليهِ صفي الدين الحليُّ (ت 750هـ) في بديعيَّتِهِ اسمَ «التخيير»، وذَكَرَ شاهدَهُ[1]: [البسيط]

عَدمتُ صحَّةَ جِسمي مُذْ وَثَقْتُ بِهِمْ
فَمَا حَصَلتُ على شَيْءٍ سِوَى النَّدَمِ

فالقافية هنا «الندم» انسجامًا مع «عدمت» في صدر البيت، أو السقم» مراعاةً لـ«الصحة»، أو «الندم» انسجامًا مع «وثقتُ».

2 - **التشطير:**

والأمثلة منهُ كثيرة، وزادت في العصر العثمانيِّ، منهُ قول قاسم الجليلي مُشطِّرًا أبيات شمس الدين الكوفيّ[2]: [الطويل]

(إليك إشاراتي وأنتَ مُرَادي)
وأنت بلبِّي والحشا وفؤادي
وفيك هيامي لا بدعد وزينب
(وإيَّاكَ أَعني عندَ ذِكْرِ سُعَادِ)
(وأنتَ مُثير الوَجدِ بينَ أضالعي)
وأفنيتُ صبري مُذْ نفيتَ رُقادِي
أهيمُ اكتئابًا ثمَّ أطربُ صابيًا
(إذا ما حدا حادٍ ورنَّمَ شَادِي)

☆☆☆☆

(طَربنَا لِتَعريضِ العَدُوِّ بِذِكْرِكُمْ)
كما طربتْ أقلامُنا للحادِي

(1) ديوان صفي الدين الحليّ 269/2.
(2) الروض النضر 583/1 – 584.

عـسَـى نجـتـمـعْ يـومًـا كـلانـا بِـرَامَـةٍ

(فَـنَـحـنُ بِـــوَادٍ والــعــذولُ بِـــوَادِي)

وواضحُ أنَّ الأبيات الأصلية للكوفيِّ أقوَى بكثير من الجليليّ المُشطِّر الذي قام - أيضًا - بِجزمِ الفعل المضارع «نجتمع» في صَدْرِ البيتِ الأَخِيرِ، خِلَافًا للقاعدة النحوية!.

3 - **التخميس:**

كقول شيخ الإسلام يحيى بن زكريا بن بيرام مفتي الديار الرومية (ت 1053هـ) مُخَمِّسًا بُردَةَ البُوصِيريِّ[1]: [البسيط]

لَّـا رَأَيْـتُـك تُـذري الـدَّمْـعَ كـالـعَـنَـمِ

غـرقـت فـى لجـج الأَحـــزَانِ والأَلَـــمِ

فَـقـلْ وسِـرُّ الـهَـوى لَا تـخـش مـن نَـدَمِ:

(أَ مِـنْ تَـذَكُّـرِ جِـيـرَانٍ بـذي سَـلَـمِ

مـزجـتَ دمـعًـا جَـرَى مِـن مـقـلـةٍ بِـدَمِ)

تُمْسِي بِـعَـينٍ بِـوَبْـلِ الـدَّمْـعِ سَاجِـمَـةٍ

وَنَـــار وَجْـــدٍ بِـجَـوفِ الـقَـلـبِ ضـارمَـةِ

فَـهَـل بَـرِيـدٌ أَتَـــى مِـــنْ حَـــيِّ فَـاطِـمَـةٍ

(أم هـبـتِ الـرِّيْـحُ مِـن تِـلْـقَـاء كـاظـمـةِ

وأَومَـضَ الـبَـرْقُ فـى الـظَّـلْـمَـاءِ مِـن إِضَـمِ)

مَـتَـى الـسُّـلُـوّ لِأَهْـلِ الـعِـشْـق عَـنـهُ مَـتَـى

وَحَـــبُّ حُـــبِّ سُـلَـيْـمَـى فـى الـحشـا نَـبـتَـا؟

إِنْ تُـنـكِـرِ الـوَجـدَ عـنـدي بَـعـد مَـا ثبتَا

(فَـمَـا لِـعـيـنـيـك إِنْ قـلـتَ اكـفُـفَـا هَـمَـتَـا

وَمَـــا لـقـلـبـك إِنْ قـلـتَ اسـتـفـقْ يَـهِـمِ؟)

(1) خلاصة الأثر 475/4.

تُـرِيـدُ تُـخـفـي الـهَـوَى والـدَّمْـعُ مُـنسَـجِـمُ
وفـي حَـشَـاك لَـظَـى الأشـــوَاقِ مُضطرم
هَـيْـهَـاتَ كـــاتِمُ سِـــرِّ الـعِـشْـقِ مُـنـعَـدِمُ
(أَ يَـحـسَـب الـصَّـبُّ أَنَّ الحُـــبَّ مُـنـكَـتِـمُ
(مَـــا بَـــين مُـنْـسَـجِـمٍ مِـنْـهُ ومُـضْـطَـرِمُ)

4 - **الطرد والعكس:**

وهو أن تُقرأ القصيدة على أكثر من وجهٍ، كقول صفي الدين الحليّ[1]: [الرمل]

ليتَ شِعري، لَكَ عِلْمٌ مِنْ سقامي يَا شفَائي
لـكَ عِـلْـمٌ، مِـن زَفِـيْـري وَنُـحـولـي وَضَـنَـائـي
من سقامي، ونحولي دَاوني إِذْ أَنتَ دَائي
يـا شفائي، وضنائي أنـتَ دَائِـي ودَوَائـي

وفضلًا عن ذلكَ فقد ظهرتْ أشكالٌ أخرى للشعر، وهي الموشَّح، والزجل، والدوبيت، والكان وكان، والمواليا، والقوما، والسلسلة، وهناك كتبٌ اختصَّتْ بها.

الخاتمةُ

تنوَّعت الاتجاهات الشعرية التي نظم عليها الشعراءُ، وكان أبرزها وأوَّلها الاتجاه الاجتماعي (العلائقي)، في علاقة الشاعر بمحيطهِ، ويدخلُ فيهِ المديح والرثاء والهجاء والإخوانيات، ويأتي ثانيًا الاتجاه الوجداني، ويضم الغزل والوصف والفخر والحماسة، ويجيء ثالثًا الاتجاهُ الدينيِّ، ويشمل المدائح النبوية والمدائح والمراثي في آل البيت (ع)، والزهد، وبعدها رابعًا يأتي الاتجاه التعليمي والذهني الذي يعنى بالشعر التعليمي، والألغاز، والتاريخ الشعري، وآخر الاتجاهات هو

(1) ديوانه 96/2.

الاتجاه الفنيّ، ويُعنَى بِمَا بِالأنماط الشعرية المستحدثة من حيثُ الشكل الفني للقصائد.

ولمَّا كانَ الشعرُ في أصلِهِ ذاتيًّا، وليسَ مَوضوعيًّا، فقد بدتْ نظرةُ معظم شعراء هذه الفترة إلى الكون والأشياء نظرة خارجية، فهم يرونها مطابقةً للواقِع كما يفعل الآخرون، وخاصَّةً في الفنون التقليدية كالمديح والغزل، والرثاء والتَّاريخ الشِّعريِّ والشِّعرِ التَّعليميِّ، أما (الذات) / الداخل فقد ظَلَّتْ أسيرةَ الواقع، لِذا كانَ نصيبُ الخيال منها قليلًا، وهذا مَا يتجسَّدُ في بعضِ نصوصِ الوَصف، واستحداث أنماط شعرية جديدة؛ من حيث الشَّكل.

ولقد تبيَّنَ لنا - فيما سبقَ - أَنَّ مُعظمَ القَصَائد أو القِطَعِ التي وَصَلَتْ إِلينَا في الفنون التي نظم فيها الشعراءُ إنَّما تحقَّقَ فيها الوضوح والبعد عن التعقيد أو الإغراق في الرمزية والمعاظلة، وقد التاثَتْ بِفُنُونِ البَدِيعِ المُتنوعة، وبعض الشعراء الذين ضاقت عليهم دروبَ المعاني أخذوا الصور القديمة وأبرزوها بإعادة ما نسجه القدامى وصوغَهَا بثوبٍ أنيقٍ فبدتْ كأنها جديدة، فهي تنويعات على الأصل، تقتصر على إيضاحِهِ وتبيانِهِ، وليستْ خروجًا عليه أو تجاوزًا له.

****

المصادرُ والمراجعُ

- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: د. محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، 1969م.
- اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري: قحطان رشيد التميميّ، دار المسيرة، بيروت، د. ت.
- الأَدبُ في العصر الأيوبي: د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968م.
- أعيانُ الشيعة: السَّيِّد مُحسن الأمين العاملي (ت 1371هـ)، حقَّقَهُ وأخرجَهُ وعَلَّقَ عليهِ حسنُ الأمين، دار الثقافة للمطبوعات، ط 5، بيروت، 1420هـ/2000م.
- أملُ الآمل في علماء جبل عامل: محمد بن الحسن الحُّر العاملي (ت 1104هـ)، تحقيق أحمد الحسيني، ج 1، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، ج 2، مطبعة دار الكتاب الإسلامي، قم، 1962م.
- بغداد، خلفاؤها، ولاتها، ملوكها: باقر أمين الورد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1984م.
- تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009م.
- تاريخ العراق بين احتلالين: عباس العزاوي، مطبعة بغداد، بغداد، 1353هـ/1935م.
- تاريخ الموصل: القس سليمان الصائغ، المطبعة السلفية، مصر، 1342هـ/1923م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصريّ (ت 654هـ)، تَحقِيق د. حفني مُحمَّد شرف، القَاهِرَة، 1383هـ/1963م.
- خِزَانَةُ الأدب وغاية الأرب: أبوبكر بن عليّ بن عبدالله، المعروف بابن حجّة الحمويّ (ت 837هـ)، تحقيق د. كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط 2، 1425هـ/2005م.

- خلاصةُ الأثر في أعيان القرن الحادي عشر: محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمَّد المُحِبِّيّ (ت 1111هـ)، المطبعة الوهبيَّة، بيروت، 1284هـ.
- دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين: د. محمد كامل حسين، دار الفكر العربي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1987م.
- ديوانُ ابن الظَّهير الإربلّي (ت 677هـ)، جمع وتحقيق وشرح ودراسة د. عبدالرَّازق حويزي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1427هـ/2006م.
- ديوان ابن العرندس الحلِّيّ (ت 840هـ)، جمع وتحقيق ودراسة د. عبَّاس هاني الچرَّاخ، مركز العلَّامة الحِلِّيّ لإحياء تراث حوزة الحلَّة، مطبعة وارث، بابل، 1440هـ/2019م.
- ديوانُ ابن عُنَين، تحقيق خليل مردم بك، مجمع اللغة العربية بدمشق، 1946م.
- ديوان ابن معتوق الموسوي (ت 1087هـ)، ضبطهُ المعلم سعيد الشرتوني، المطبعة الأدبية، بيروت، 1885م.
- ديوان بهاء الدين الإربليّ (ت 693هـ)، تحقيق د. أدهم حمادي النعيميّ، مكتب النعيمي للطباعة، بغداد، 2012م.
- ديوان الحسن بن راشد الحلِّيّ (كان حيًّا 836هـ)، جمع وتحقيق ودراسة د. عبَّاس هاني الچرَّاخ، مركز العلَّامة الحِلِّيّ لإحياء تراث حوزة الحلَّة، مطبعة وارث، بابل، 1438هـ/2018م.
- ديوان حسن عبدالباقي العمري (ت 1157هـ)، تحقيق محمد صديق الجليلي، مطبعة الجمهورية، الموصل، 1386هـ/1966م.
- ديوان السيد صادق الفحَّام (ت 105هـ)، تحقيق د. مضر سليمان الحلي، ط 2، د. م، 1424هـ/2013م.
- ديوان صفيّ الدِّين الحلِّيّ (ت 750هـ)، أشعارُهُ، رسائلُهُ، أزجالُهُ، النصوصُ الصحيحةُ الكاملة، تحقيق محمد مظلوم، منشورات الجمل، بيروت، 2016م.

- ديوان عليّ بن خلف الحويزي الموسوم (خير أنيس لخير جليس)، دراسة وتحقيق د. عبدالرحمن كريم اللَّامي، مكتب النور للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 1433هـ/2012م.
- ديوان محمد جواد عواد البغدادي، تحقيق كامل سلمان الجبُورِيّ، بيروت، مؤسسة المواهب، ط1، 1419هـ/ 1999م.
- ديوان موفق الدين القاسم ابن أبي الحديد (ت 656هـ)، جمع وتحقيق ودراسة د. عباس هاني الچرَّاخ، دار تموز، دمشق، 2014م.
- ديوان العشاري (ت 1159هـ)، تحقيق د. عماد عبدالسلام رؤوف ووليد عبدالكريم الأعظمي، مطبعة الأمة، بغداد، 1397هـ/ 1977م.
- الروضُ النَّضِر في ترجمة أدباء العصر: عصام الدين عثمان بن عليّ بن مراد العمريّ (ت 1184هـ)، تحقيق د. سليم النعيمي، مطبعة المجمع العلمي العراقيّ، بغداد، 1394هـ/1974م - 1975م.
- زاد المسافر ولهفة المقيم والحاضر: فتح الله بن علوان الكعبي (ت 1130هـ)، مطبعة الفرات، بغداد، 1924م.
- سُلافةُ العصر في محاسن أعيان العصر: عليّ بن أحمد بن معصوم الحُسينيّ المدنيّ (ت 1120هـ)، حقَّقهُ وترجمَ لشعرائهِ د. كامل سلمان الجبوريّ، 1439هـ/2017م.
- سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر: محمد خليل بن علي بن محمد المرادي الحسيني (ت 1206هـ)، دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، ط 3، 1408هـ / 1988م.
- شعراءُ الحلة أو البابليات: عليّ الخاقاني (ت 1399هـ)، دار البيان، المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، 1370هـ/1952م.

- شعراءُ الغري أو النجفيَّات: عليّ الخاقاني (ت 1399هـ)، المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، 1373هـ/1954م.
- شعر الجزري (ت 701هـ)، صنعة د. عباس مصطفى الصالحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1400هـ/ 1980م.
- الشعر العراقي في القرن السادس الهجري: مزهر عبدالسوداني، دار الرشيد للنشر - بغداد دار الطليعة - بيروت، 1980م.
- الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد: عبدالكريم توفيق العبود، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1396هـ/1976م.
- الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي: د. علي جواد الطاهر، مطبعة المعارف، بغداد، 1961م.
- الشعر في المشرق العربي في العصر الوسيط: د. محمد شاكر الربيعي، دار الرضوان - عمَّان، مؤسسة الصادق الثقافيَّة - بابل، 1433هـ/2012م.
- شمامةُ العنبر والزَّهر المُعَنبَر: محمد بن مصطفى الغلامي، تحقيق د. سليم النعيميّ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1397هـ/1977م.
- شواهد الحق في الاستغاثة بسيد الخلق (ص): القاضي يوسف بن إسماعيل النبهاني (ت 1350هـ)، ضبطهُ وصحَّحَهُ الشيخ عبدالوارث محمد عليّ، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 2011م.
- صرفُ العين: خليل بن أيبك الصَّفديّ (ت 764هـ)، دراسة وتحقيق د. محمد عبدالمجيد لاشين، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2005م.
- الطليعةُ من شعراء الشيعة: الشيخ محمد طاهر السماوي (ت 1370هـ)، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار المؤرخ العربيّ، بيروت، 1422هـ / 2001م.
- العراق في العهد الجلائري: نوري عبدالحميد العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

- عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي: د. محمود رزق سليم، مكتبة الآداب، دار الحمامي للطباعة، القاهرة، 1385هـ/1965م.
- الغديرُ في الكتاب والسُّنَّة والأدب: الشيخ عبدالحسين الأمينيّ، مركز الغدير للدراسات الإسلاميَّة، 1425هـ /2005م.
- فوات الدواوين: د. عباس هاني الچرَّاخ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2018م.
- القصائد السبع العلويات: عبدالحميد بن أبي الحديد المعتزلي، دار الفكر، بيروت، 1374هـ/1955م.
- قطاف الستين بحوث في اللغة والادب والنقد: د. عمر الأسعد، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمَّان، 2017م.
- قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان: كمال الدين المبارك بن الشعار الموصلي (ت 654هـ)، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، 1426هـ/2005م.
- الكشفُ والتنبيه على الوصف والتشبيه: خليل بن أيبك الصَّفَدِيّ (ت 764هـ)، تحقيق هلال ناجي ووليد بن أحمد بن الحسين الزبيريّ، ليدز، بريطانيا، 1999م.
- ماضي النَّجفِ وحَاضِرُهَا: الشيخ جعفر بن الشيخ باقر آل محبوبة النَّجفيّ (ت 1378هـ)، ج 1 – 3: مطبعة العرفان، صيدا، المطبعة العلميَّة، النجف الأشرف، 1955م، دار الأضواء، بيروت، 1406هـ/1986م.
- مجمع الآداب في معجم الألقاب: كمال الدين عبدالرزاق بن أحمد المعروف بابن الفوطيّ الشيباني الحنبليّ (ت 723هـ)، تحقيق محمد الكاظم، طهران، 1416هـ.
- المختار من شعر ابن دانيال الحكيم، اختيار الإمام صلاح الدين بن أيبك الصفدي (ت 764هـ)، حَقَّقَهُ وعلَّقَ عليه واستدرك، محمد نايف الدليمي، الموصل، مطبعة جامعة الموصل، 1399هـ/ 1979م.

- مسالكُ الأبصار في ممالك الأمصار: أحمد بن يحيى العمريّ (ت 749هـ)، تَحقِيق كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 2010م.
- مطالعات في الشعر المملوكي والعثمانيّ: د. بكري شيخ أمين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1400/1980م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1403هـ/1983م.
- المنهلُ الصَّافي والمُستوفي بعد الوافي: جمال الدين يوسف بن تغري بردي (ت 874هـ)، تحقيق د. محمد محمد أمين ونبيل محمد عبدالعزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب والوثائق القوميَّة، القاهرة، 1985 - 2006م.
- نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة وتاريخه: نعيم الحمصيّ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعيَّة، دمشق، 1989م.
- نشوة السلافة ومحل الإضافة: محمد علي بن بشارة آل موحي الخيقاني النجفي (ت بعد 1166هـ)، تحقيق كامل سلمان الجبوري، الرافد للمطبوعات، بغداد، 1438هـ/2017م.
- الوافي بِالوَفَيَات: خليل بن أيبك الصفدي (ت 764هـ)، تحقيق مجموعة من المستشرقين والعرب، جمعية المستشرقين الألمانية، فرانز شتاينر، إسطنبول وبيروت.
- الوساطةُ بين المتنبيّ وخُصُومه: القاضي عليّ بن عبدالعزيز الجرجانيّ (ت 392هـ)، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وعليّ محمد البجاويّ، عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة، 1966م.

الدوريات:

- الدواوينُ الحليَّةُ المحققةُ والمجموعةُ، دِرَاسَةٌ تحليليَّة... ببلوغرافيَّةٌ: د. عباس هاني الچرَّاخ، مجلة (المحقق)، العدد 4، 2018م.

- ديوان الشفهينيّ، تحقيق د. منذر الحلي ود. أنوار سعيد جواد ود. سعد جبار مشتت، مجلة (دراسات إسلامية معاصرة)، جامعة كربلاء، ع 3، 1432هـ/2011م.
- ديوان فرج الله الحويزي الحائري، تحقيق د. محمد عبدالرسول جاسم السعدي، مجلة (تراث كربلاء) / مج 6، ع 2، 1440هـ/2019م.
- شعر نجم الدين جعفر بن محمَّد بن نما الحليّ، جَمْع وتحقيق ودراسة د. عباس هاني الچرَّاخ، مجلَّة (تراث الحلَّة)، العدد 1، 1437هـ/2016م.
- شعر شمس الدين الواعظ الكوفي، تحقيق د. حسين عبدالعال اللهيبي، مجلة (مركز دراسات الكوفة)، جامعة الكوفة، 2007م.
- شعر ياقوت بن عبدالله المستعصميّ، جمع وتحقيق ودراسة د. عباس هاني الچرَّاخ، مجلة (مخطوطاتنا)، العدد 5، 1437هـ/2016م.

✻✻✻✻

حركةُ الشِّعرِ العربيّ واتِّجاهاته في العراق وبلاد المشرق
656 - 1215هـ / 1258 - 1800م

الأستاذ المساعد / عبَّاس هاني الچرَّاخ

الملخَّصُ:

يتناولُ هذا البحث حركة الشعر العربي واتجاهاته في العراق وبلاد المشرق للمدة من سنة 656 - 1215هـ حتَّى سنة 1258 - 1800م، وقد حاولنا فيهِ - بعد مراجعة عشرات الدواوين المحقَّقَة على أصولٍ مخطوطةٍ أو مَصنوعةٍ، أو المجموعات الشعرية والمصادر الأدبية والتاريخيَّة - أن نستقري حركة الشعر العربي واتجاهاته، معززين ذلك بالشواهد الشعرية.

وقد قسمنا البحث على خمسة مباحث، يسبقها تمهيدٌ، كان الأوَّل خاصًّا بالاتجاه الاجتماعي، ودرسَ المبحث الثاني الاتجاه الوجداني، وتناولَ المبحثُ الثالث الاتجاه الدينيّ، واعتنى المبحث الرابع بالاتجاه التعليمي والذهني، في حين اهتمَّ المبحث الخامس وهو الأخير بالاتجاه الفنيّ القائم على الشَّكل، سواء كان تقليديًّا أم فيه تجديدٌ وابتكار.

وسَبَقَ تلكَ المباحثِ تمهيدٌ تاريخيٌّ خاصٌّ بالمدة المعنيَّة، وكان الختام بنتيجة خَلُصَ إليها البحث.

إنَّ تعدُّدَ هذه الاتجاهات الشِّعريَّة جاء نتيجة كثرةِ الشُّعَراء، واختلاف مشاربهم الفكرية، وتنوُّع بيئاتهم، ومن ثمَّ تباين الفنون التي طرقوها، مع ملاحظة استمرار تقليدهم لمن سبقوهم، وخاصة في المديح والرثاء والغزل، فضلًا عن البناء الفني لقصائدهم، وإذا كانَ ثمَّة خروج على ذاك التقليد فهو قليل.

والحمد لله ربِّ العالمين.

****

ابن سَناء المُلْك.. شعره وتُراثه الأدبيّ

550 - 608 هـ / 1155 - 1211 م

أ.د.أشرف محمود نجا

أكاديمي مصري

كلية التربية – جامعة عين شمس

يزخر الأدب المصري الوسيط بعديد المبدعين من الشعراء والأدباء الذين مازالت كتاباتهم الإبداعية تمثّل أضواءً نقية تُشرق بالأصالة الفنية والرؤيا بفَضْل التفاعل الدؤوب والمتنامي بين الوعي المتجدد بتراثنا العربي – بجذوره الثقافية العميقة – وروافد المعاصرة بمختلِف تجلِّياتها الفكرية والأدبية والنقدية؛ ومن هذه الرموز التراثية المبدعة التي تفيض بالضوء الغامر في مصر في عهد الدولة الأيوبية (564 – 648هـ) إبَّانَ القرن السادس الهجريّ الأديبُ والشاعرُ المصريُّ المشهور القاضي السعيد أبوالقاسم هبة الله بن القاضي الرشيد أبي الفضل جعفر بن القاضي المعتمد سناء المُلْك أبي عبدالله محمد بن هبة الله بن محمد السَّعدي، المعروف بابن سَناء المُلْك[1]. وصفه ياقوت الحموي (ت626هـ) بأنه «أحد

(1) ينظر ترجمته واستشهادات من أدبه في المصادر الآتية: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، العماد الأصفهاني الكاتب، 1 / ص46 – 100، تحقيق أحمد أمين، د.شوقي ضيف، د.إحسان عباس، مطبعة دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، 2005م، وقلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان، ابن الشعار الموصلي، م 7 / جـ 9 / ص122 – 140، تحقيق كامل سلمان الجبوري، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، سنة 2005م، ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي، جـ 6 / ص2764 – 2767، تحقيق د.إحسان عباس، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، سنة 1993م، ووفيات الأعيان، ابن خلكان، جـ6 / ص61 – 66، تحقيق د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، سنة 1972م، والنجوم الزاهرة في حُلَى حضرة القاهرة، القسم الخاص بالقاهرة من كتاب «المغرب في حلى المغرب»، ابن سعيد المغربي، ص273 – 289، تحقيق د.حسين نصار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، سنة 1970م، والعِبَر في خبر مَنْ غَبَر، الحافظ الذهبي، جـ5 / ص29 – 30، تحقيق د.صلاح الدين المنجد، ط2، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، سنة 1986م، والوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، جـ 27 / ص135 – 153، تحقيق أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، ط1، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر، بيروت، سنة 2000م، وحسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، جلال الدين السيوطي، جـ

أدباء العصر، وشعرائه المجيدين، ذاع صيته، وسار ذكره»[1]، ووصفه ابنُ خَلِّكان (ت681هـ) بأنه «أحد الفضلاء الرؤساء النبلاء»[2]، وذكر الصَّفَدي (ت764هـ) أنَّه من الأدباء الكَمَلَة[3]، كما ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أنه أكبر شاعر ظهر بمصر قبل العصر الحديث[4].

ولم يتفق المؤرخون على سنة ميلاده؛ فقيل: وُلِد في حدود سنة خمسينَ وخمسمائةٍ، وقيل: سنة ثمانٍ وأربعينَ وخمسمائةٍ، وقيل: سنة خمسٍ وأربعينَ وخمسمائةٍ، في حين يكاد جمهور المؤرخين يتفق على أنَّه تُوفِّي يوم الأربعاء الرابع من شهر رمضان، سنة ثمانٍ وستمائةٍ للهجرة بالقاهرة.

اشتهر ابن سناء الملك بكُنيته وغلبت على اسمه، وإن كانت ثمَّة كُنية أخرى كُنِّيَ بها وهي (أبوالقاسم)، التي يُظَنُّ أن يكون اكتسبها من اسم وَلَدِه[5]؛ لأنَّ العرب درجت على أن تُكنِّي كلَّ إنسانٍ باسم ابنه[6]، حتى صار العربيُّ منهم يُعرف باسمه ولقبه وكُنيته، وقد صرَّح ابن سناء الملك بهذه الكُنية في إحدى مقطعاته، فقال:

أَنَـــا أُكْـــنَـــى بـــقَـــاسِـــمٍ ولِـــهَـــذا
صِـــرْتُ أَوْلَـــى بِـــهِ لأنّـــي أبُـــوهُ[7]

---

1 / ص565، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء التراث العربي، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، سنة 1967م، وشذرات الذهب، ابن العماد الحنبلي، جـ 7 / ص 64 – 66، تحقيق عبدالقادر الأرناؤوط، محمود الأرناؤوط، ط1، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 1991م.

(1) معجم الأدباء، جـ 6 / ص 2765.

(2) وفيات الأعيان، جـ 6، 61.

(3) الوافي بالوفيات، جـ 27، ص 135.

(4) عصر الدول والإمارات، مصر، د.شوقي ضيف، ص 206، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1990م.

(5) فصوص الفصول وعقود العقول، ابن سناء الملك، تحقيق ودراسة، ينظر دراسة المحقق، ص322، محمد محمد عبدالجواد، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.

(6) المرصَّع في الأباء والأمهات والبنين والبنات والأذواء والذوات، ابن الأثير مجد الدين المبارك بن محمد، ص 36، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م.

(7) ديوان ابن سناء الملك، جـ 2 / 486. تحقيق محمد إبراهيم نصر، الجمهورية العربية المتحدة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1969م.

أمَّا لقب (القاضي) فقد اكتسبه - على الأغلب - لاضطلاعه بمهمة الكتابة في ديوان الإنشاء، حيث جرت العادة آنذاك بإطلاق لقب القاضي على كلّ صاحب قلم[1]، وكان أبوه (ت592هـ)، وجَدُّه (ت580هـ) يعملان بهذا الديوان، ولُقِّب كلاهما بلقب القاضي الذي كان يُمنح لكبار كتَّاب الدواوين[2].

ويُعدُّ ديوان الإنشاء وقتذاك من أهم الدواوين في إدارة شؤون الحكم في الدولة، ولم تعرفه مصر إلا في عهد الدولة الطولونية؛ حيث كان «أحمد بن طولون أول من أخذ في ترتيب الملك وإقامة شعار السلطنة بالديار المصرية، ولما شمخ سلطانه، وارتفع بها شأنه أخذ في ترتيب ديوان الإنشاء لما يحتاج إليه في المكاتبات والولايات»[3]. ولما وَلِيَ الفاطميون (358 - 566هـ) البلاد أَوْلَوْا هذا الديوان وكتَّابَه عناية كبيرة حتى ارتفع بهم قدره، ووَلِيَه عنهم جماعةٌ من أفاضل الكتَّاب وبلغائهم، كان آخرهم القاضي موفَّق الدين يوسف بن محمد بن الحسين المعروف بابن الخَلَّال (ت 566هـ) الذي تولَّى ديوان الإنشاء في عهد الحافظ لدين الله الفاطمي (ت 544هـ) حتى خلافة العاضد لدين الله (ت 567هـ) آخر الخلفاء الفاطميين، ثم عَهِدَ ابن الخلَّال - عندما فقد بصره وأَحسّ بدنوّ أجله - بالكتابة بين يديه للقاضي الفاضل العسقلانيّ المولد، المصريّ الدار، أبي علي عبدالرحيم بن الحسن بن أحمد البَيْساني (529 - 596هـ) الذي تخرَّج في مدرسته، وكان ذلك في وزارة السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب للعاضد، ولما استقل صلاح الدين الأيوبيّ بالمُلك فوَّض الوزارةَ وديوانَ الإنشاء إلى القاضي الفاضل[4] الذي برز في صناعة الإنشاء آنذاك، وفاق أقرانه من المتقدمين عليه والمعاصرين له، كما ترقَّت منزلته

(1) الأدب في العصر الأيوبي، د.محمد زغلول سلام، ص 425، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م.
(2) فصول في الشعر ونقده، د.شوقي ضيف، ص 171، ط2، دار المعارف، القاهرة، سنة 1977م.
(3) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي، جـ 11 / ص 27 تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).
(4) نفسه، جـ1 / ص130 - 131.

عنده، حتى صار صفيَّه، ومستشاره، ووزيره الذي يستنيبه في جميع أموره، وكان السلطان صلاح الدين الأيوبي يقول في ملأ من الناس: «لا تظنوا أني ملكت البلاد بسيوفكم، بل بقلم الفاضل»[1].

وأقام الفاضل على هذه الحال من المكانة والرفعة حتى وفاة السلطان صلاح الدين سنة 589هـ، ثم كتب لابنه الملك العزيز الذي وَلِيَ مصر ستَ سنواتٍ انتهت سنة 594هـ، ثم لابنه المنصور لمدة سنتين - مستمرًّا على ما كان عليه من منزلة مكينة - ولم يزل كذلك حتى نهض بالأمر عمُّه العادل أبوبكر الذي اتفق دخوله الديار المصرية مع يوم وفاة القاضي الفاضل[2]، سنة 596هـ، وفي أثناء تبوُّء الفاضل رئاسة ديوان الإنشاء في عهد الدولة الصلاحية كتب ابن سناء الملك بين يديه، وعمل بديوان الإنشاء، وجُعل في جملة كتَّابه، وأُجَرى له نظير ذلك راتب، يتقاضاه سواء أحضر الديوان أم لم يحضر[3].

أمَّا نعت (السَّعيد) فهي صفة مشبهة باسم الفاعل تدل على الثبوت، وربما لُقِّب به لكونه ينحدر من بيت جاهٍ وعلمٍ لأسرةٍ من الكبراء، مؤثَّلة الشرف، والمجد، والغِنَى، قبضت على أزمّة البيان، وحظيت بتقدير ذوي المكانة والسلطان، ونعمت بحظٍّ وافر من الثروة، واليسار، ورغد العيش، حتى أُطلق عليه هذا اللقب تيمنًا وغِبطةً أو تشريفًا وتمييزًا وتخصيصًا. ويشير ابن سناء الملك إلى نَعْته بلقب (السعيد) في إحدى قصائده التي يمدح فيها الوزير الصاحب صفيّ الدين بن شكر:

لَـوْ أَسْـعَـدَ الـدَّهْـرُ بمَـا أَرْتَجِـي
مِـنْ قُـرْبِـه كُـنْـتُ كَـنَـعْـتِـي السَّعِيدْ[4]

(1) مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، شمس الدين يوسف بن قزْأ، جـ 22 / ص83، تحقيق إبراهيم الزيبق، ط 1، دار الرسالة العالمية، سورية، بيروت، سنة 2013م.
(2) وفيات الأعيان، جـ3 / ص 158 - 162.
(3) الوافي بالوفيات، جـ 27 / ص 135 - 136.
(4) الديوان، جـ2 / ص 66.

ويقول أيضًا:

كُـنْـتُ أُسْـمَـى الـسَّـعِـيـدَ قِـدَمًـا مُـحَـالًا

ومِـنَ الـيَـوْمِ صـحَّ أَنِّـي السَّعِيدُ[1]

كما يشير الشاعر في شعره إلى شيء من ثروته وضِياعه التي وُهِبَها، منوِّهًا ببُسْتانٍ - يشبه الجَنَّة - كان أبوه قد أهداه إياه، لينعم في رحابه بحياةٍ هانئةٍ رَضِيّةٍ، وعَيْشٍ رَغدٍ ناعم، يقول:

شُـغِـلْـتُ عَـنْ شُـكْـرِكَ عَـنْ جَـنَّـةٍ

تَـشْـغَـلُـنـي عَـنْ هَـمِّـيَ الأنْـكَـدِ

لِـي رَاحَـةٌ فـيـهـا ولِـي حَـاجَـةٌ

تَمـلِـكُ أَقْـصَـى عَـيْـشِـيَ الأَرْغَـدِ

جَـنَّـةُ مُـلْـكٍ حِـينَ مُـلِّـكْـتُـهـا

شَـكَـكـتُ فـي أنِّـيَ لَـمْ أَخْـلُـدِ[2]

ثم يصف هذا البستان الشَّبيه بالجَنَّة، منوِّهًا بنقاء جوِّه، ووَضَاءة زهره، وصدوح طيره، فيقول:

يَـحْـكِـي أصـيـلُ الجَـوِّ فـي نَـهْـرِهـا

سُـحَـالَـةَ الـعَـسْـجَـدِ فـي المِـبْـرَدِ

وزَهْـرُهـا يَـحْـكِـي بِـأَغْـصَـانِ

قَـلائِـدًا تـعـلُـو عـلـى خُـرَّدِ

فـكَـمْ عـلـى الأغـصـانِ مـن مُـنـشْـدٍ

بَـلْ كَـمْ عـلـى الأغـصـانِ مـن مَـعْـبَـدِ

لا سـيَّـمـا مُـذْ رُمْـتُـهـا مَـقْـعَـدًا

مـا مـثـلُـهـا فـي الخـلـد مـن مقعد[3]

(1) السابق، جـ 2 / ص 83.

(2) نفسه، جـ2 / ص 71.

(3) نفسه، ج 2/ ص 71.

وفي التقديم لإحدى قصائده في الديوان، ذُكِرَ أنه قالها يمدح أباها، ويشكره على فُندُقٍ[1] أهداه إليه، وهو يَمتنُّ لأبيه على هذه النعمة التي حباه بها، وما تُدرُّه عليه من كِرَاءٍ يمحو كدر الدهر، ويذلِّل صعوبات الحياة، ويحقِّق له عيشًا طيبًا كريمًا، يقول:

يَـــا مَـــنْ بـــإنـــعـــامِـــه ونـــائـــلِـــه
أَنْـــقَـــضَ ظَـــهْـــري وأثـــقَـــلَ الـــعـــاتِـــقْ
أقـطـعْـتَـنـي وَسْـــطَ بَـلـدَتِـي بَـلَـدًا
سُـــرَّ بِـــه كـــلُّ رامِـــقٍ وامِـــقْ
تَـــغْـــدُو الـــدَّنـــانـــيـــرُ وهْـــي غَـلَّـتُـه
وسِـــعْـــرُهـــا قـــطُّ لَـــمْ يَـــزلْ نـــافِـــقْ
لـيـس يُـبـالـي بـالـنِّـيـل حِـــيْنَ أَتَـــى
ولا إذا ضَـــنَّ بـــالحَـــيَـــا بَـــارقْ
قَـــدْ طَـــابَ لِـــي مُـجـتـنًـى بـغـيـر عَـنًـا
والمِـسْـكُ لِـمَ لا يَـطـيـبُ لـلـنـاشِـقْ؟
وعَـيْـشَـتـي قَـــدْ صَـــفَـــتْ فـمَـوْرِدُهـا
مـــع كَـــدرِ الـــدَّهـــرِ رَيِّـــقٌ رائـــقْ
إنْ لـم تـكـن خَـالـقِـي فـقَـد أذِنَ الْـ
ـخـالـقُ فـي أن تـكـونَ لـي رازقْ[2]

ولقد لمس معاصرو ابن سناء الملك المكانة الاجتماعية لهذه الأسرة السَّنائية التي ولد في حجرها، وترعرع في كنفها، وما تتمتع به من نفوذ، ونعمة، وسَعة عيشٍ، يرفل في خيرها ربيبهم هبة الله بن جعفر، حتى وصفه المؤرخ الحُجَّة ابن خَلِّكان بأنَّه «كان كثير التخصص والتنعم، وافر السعادة، محظوظًا من الدنيا»[3].

(1) ينظر – تقديم القصيدة في الديوان، جـ2 / ص209.
(2) الديوان، جـ 2 / ص 211.
(3) وفيات الأعيان، جـ 6 / 61.

وسَناء المُلْك هو لقب جَدِّه[1]، وكان على ما يبدو من رجالات الدولة الفاطمية، وأحد كبار موظَّفيها[2] حتى خُلع عليه هذا اللقب إعـزازًا وتكريمًا[3]، ويمكن الاستيثاق من ارتباط هـذا اللقب بنَسَب الشاعر إلـى جَدِّه؛ من خـلال تعليقه على جوابٍ من القاضي الفاضل عن إحدى مراسلاته التي قد سيَّرها إليه، وضمَّنها إحدى موشحاته لاستطلاع رأيه النقدي إزاءها، فأجابه الفاضل بقوله: «وتَضمَّن الكتابُ السعيديُّ موشحًا فارسيةُ خَرجتُه، عربيةُ لهجتُه، واضحةُ في تعجيز السابقين حجتُه، وقد صحَّ بهذه الموشحة أنَّه - أي ابن سناء الملك - شيخ الطريقة والسَّنَائيّ على الحقيقة...»[4]، وعلَّق ابن سناء الملك على هذه الرسالة، فقال: «ووَرَّي بقوله: السَّنَائيّ على الحقيقة بنَسَبِي إلى جَدِّي سَناء المُلك - رحمه الله - وهذا من معجز الاتفاق الذي وقع لذلك الخاطر الخطير الخطَّار»[5].

ويبدو أن الفاطميين كانوا مولعين بإطلاق الألقاب على الخلفاء، والـوزراء، والأمراء، والولاة، والقادة، والقضاة، وأصحاب الدواوين، وكبار الموظَّفين - وبصِفَة عامّة - كانوا يطلقونها على الشخصيات التي كان لها دورٌ بارزٌ في دولتهم حثًّا للملقَّب على النهوض بدوره كاملًا إرضـاءً للخلفاء أو بقصد التقدير والإكبار أو لكسب الـولاء أو إعـلاءً لشأنه ومكافأته، حتى صـار إطـلاق اللَّقب يُضفي على الشخص هَيْبَةً ووَقَـارًا، كما يمنحه صفة التعظيم والتبجيل[6]؛ فقد أُثِرَت أسماءُ نَفَرٍ من رجالات الدولة الفاطمية ممن لُقِّبوا بألقاب مضافة إلى لفظ المُلك؛ مثل

(1) قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان، م7 / جـ9 / ص 123.
(2) الأدب في العصر الأيوبي، ص 404.
(3) فصول في الشعر ونقده، ص 171.
(4) فصوص الفصول وعقود العقول، ص 93.
(5) نفسه، ص 95.
(6) ينظر بحثٌ بعنوان: الألقاب الفاطمية، محمد حسين محاسنة ، محمد سالم الطراونة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م30 / العدد 2 / ص281، 286، الجامعة الأردنية، عمّان، سنة 2003م.

(سَماء المُلك) الذي لُقِّب به حسين بن شاهنشاه بن بدر الجمالي[1]، و(شَرف المُلك) الذي خُلع على صاعد بن عيسى بن نسطورس[2]، و(شَمس المُلك) لَقَب المسعود بن طاهر الوزّان[3]، و(فَخْر المُلك) الذي لُقِّب به صدقة بن يوسف الفلاحي[4]، و(عَمِيد المُلك) لَقَب أبي الفضل صاعد بن مسعود[5]، كما ورد في بعض المصادر الأدبية والتاريخية التي تناولت هذه الفترة لقب (سَناء المُلك) مقترنًا بأسماء أدباء وشعراء آخرين، غير هبة الله بن جعفر بن سناء المُلك، مثل شرف الدين حسن بن موسى بن سَناء المُلك[6]، وسَنا المُلك أبي محمد الزبيدي الحسنيّ[7] أحد كتَّاب الإنشاء في عهد الآمر بأحكام الله، والأديب القاضي الموصليّ الأصل، المصريّ الدار، سناء المُلك أبي البركات أسعد بن علي النحويّ[8].

وقد عنيت أسرة ابن سناء الملك بتربيته وتعليمه وتثقيفه وتوجيهه منذ وقت مبكر إلى مذهب أهل السُّنة والجماعة، وأغلب الظن أنه بدأ حياته العلمية في طليعة عمره بتعلُّم القراءة والكتابة والحساب، وقراءة القرآن الكريم وحفظ بعض آياته على يد أحد القرَّاء، ثم حينما صلب عوده سرعان ما عهدت به أسرته إلى أحد علماء عصره الأجلاء المشهورين؛ ليقرأ على يديه القرآن ويحفظه، وهو

(1) تاريخ المقريزي الكبير المسمَّى المقفَّى الكبير، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، جـ 3 / ص 256، تحقيق محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1971م.

(2) الإشارة إلى مَنْ نال الوزارة، علي بن منجب، ص33، تحقيق عبدالله مخلص، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي بالعاديات الشرقية، القاهرة، سنة 1923م.

(3) نفسه، ص 34.

(4) نفسه، ص 37.

(5) نفسه، ص 39.

(6) النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة، ص 289.

(7) المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، جـ 4 / ص 159، تحقيق د.أيمن فؤاد سيد، ط1، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، سنة 1995م.

(8) ذيل خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني، ص 91، تحقيق عارف أحمد عبدالغني، د.محمود خلف البادي، ط 1، دار كنان للنشر والتوزيع، دمشق، سنة 2010م.

العالم الجلّ الشَّريف الخطيب[1] أبوالفتوح ناصر بن الحسن بن إسماعيل الزَّيْديّ (ت563هـ) مقرئ الديار المصرية الذي انتهت إليه رئاسة الإقراء في زمانه[2].

وكان شاعرنا طموحًا في طلب العلم وتحصيله؛ فارتحل إلى الإسكندرية ليأخذَ الحديث الشريف، ويسمعه عن كبير محدِّثي العصر الحافظ أبي الطاهر محمد بن أحمد السِّلَفِيّ الأصبهاني[3]، الذي كان عالمًا سُنيًّا شافعيَّ المذهب، مُلمًّا بعلوم القرآن والحديث والفقه واللغة، استوطن الإسكندرية حتى وفاته سنة (576هـ)، وقصده الناسُ للسماع عنه، والانتفاع بعلمه، «ولم يكن في آخر عمره في عصره مثله»[4]، وقد وصفه الصَّفَدي (ت764هـ) بأنَّه «كان إمامًا مقرئًا مجوِّدًا محدِّثًا حافظًا جهبذًا فقيهًا مفننًا نحويًّا ماهرًا لغويًّا محققًا ثِقةً فيما ينقله، حُجةً ثبتًا، انتهى إليه علوُّ الإسناد في البلاد»[5]، ولا ريب في أن الشاعر قد أفاد من علم الحافظ السِّلَفيّ الموسوعيّ في علوم القرآن والحديث والفقه، وبخاصة ما يتصل منها بعقيدة أهل السُّنة والجماعة، مخالفًا بذلك ما كان يتبعه معظم أبناء رجال الدولة الفاطمية آنذاك، حين كانوا يتوجهون لدراسة مذهب الشيعة الإسماعيلية[6]، وها هو الشاعر يومئ من طرفٍ خفيٍ إلى عقيدة إمامه الحافظ السّلفي ومذهبه السنيّ، مادحًا إيَّاه، وهو بثغر الإسكندرية، فيقول:

فَـجِـئْـتُ إلَــى الإسـكـنـدريـةِ قَـاصِـدًا

إلَــى كَـعْـبَـةِ الإســلامِ أو عَـلَـمِ الـعِـلْـمِ

---

(1) العِبر في خبر من ذهب، جـ 5 / ص 29.

(2) طبقات القراء السبعة وذكر مناقبهم وقراءاتهم، شمس الدين أحمد بن عثمان الذهبي، جـ2 / 798 – 799، تحقيق د.أحمد خان، ط1، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، سنة 1997م.

(3) وفيات الأعيان، جـ7 / ص 61.

(4) نفسه، جـ1 / ص 105.

(5) الوافي بالوفيات، جـ 7 / ص 230.

(6) دراسات في الشعر في العصر الأيوبي، د.محمد كامل حسين، ص 117، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، سنة 2017م.

إلــى خَــيْـرِ ديــنٍ عـنـده خَــيْـرُ مُـرشـدٍ
وخَــيْــرِ إِمَـــامٍ عِـنـده خـيْـرُ مُـــؤْتَمِّ
إلــى أحْـمَـدَ المُحْـيِـيْ شَـريـعـةَ أحـمـدٍ
فَـلا عَـدِمَـتْ مـنْـهُ أَبًـا أُمَّـــةُ الأُمِّـــي[1]

واهتم الشاعر أيضًا بتحصيل اللغة وعلومها؛ فتعلَّم النحو وقرأه على ابن بَرِّيّ[2] المتوفَّى سنة (582هـ)؛ وهو الإمام العلامة نحويّ عصره، أبومحمد بن عبدالله بن عبدالجبار بن بَرِّي - المَقدسيّ الأصل، المصريّ الدار - تصدَّر للعربية بجامع مصر الذي كان وقتذاك مقصد الأئمة والعلماء من مختلف الآفاق، ووُصِف بأنّه كان رجلًا ثِقةً ديِّنًا عالمًا بالكتاب لسيبويه وعلل الكلام، قيِّمًا باللغة وشواهدها، وُكِلَ إليه في عهد الدولة الأيوبية تصفُّح الرسائل بديوان الإنشاء، ولم يكن يصدر كتابٌ إلى الملوك في زمانه إلا بعد أن يُسندَ إليه تصفُّحُه[3].

وبالإضافة إلى ذلك، فقد تفاعل الشاعر مع اللغات الأجنبية التي هيأتها ظروف البيئة، وشاعت في هذه الحقبة التاريخية؛ ولعل أكثرها ذيوعًا اللغة الفارسية والتركية، وقد وجدت هذه اللغات طريقها إلى كثير من مثقفي العصر حتى أتقنوها وترجموا منها[4]، فتعلَّم ابن سناء الملك اللغة الفارسية، وأتقنها بجانب اللغة العربية، وصاغ بها الخرجات الأعجمية في موشحاته[5]، مخالفًا بذلك صنيع الشعراء المصريين الذين اعتادوا صياغة موشحاتهم بخرجات مغربية[6]. فضلًا عن إيراده بعض الألفاظ الفارسية الأصل في شعره.

---

(1) الديوان، جـ 2 / ص 279.
(2) العبر في خبر من غبر، جـ 5 / ص 29.
(3) سير أعلام النبلاء، شمس الدين أحمد بن عثمان الذهبي، جـ 21 / ص 136 - 137، تحقيق د. بشار عواد معروف، د. محيي هلال السرحان، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1984م.
(4) الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية، مصر والشام، د.أحمد أحمد بدوي، ص 330، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، سنة 1972م.
(5) ينظر - كتاب دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، الذيل، ص 135 - 136، تحقيق د.جودة الركابي، دمشق، سنة 1949م.
(6) فصوص الفصول وعقود العقول، ص 95.

ويبدو أن ابن سناء الملك لم يرث عن أبيه ثراءه وضِياعه وجاهه فحسب، بل ورث عنه أيضًا حبَّه للثقافة، وشغفه بالمعرفة وتقديره للعلم ورجاله، ولعل من أبرز الحوادث الدالَّة على ذلك أن أباه الرشيد جعفرًا كان يحتفظ بجزء من كتاب الصِّحاح للجَوْهري، ولمَّا أتى إلى مصر رجلٌ أعجميٌّ، ومعه النصف الآخر من هذا الكتاب، خَيَّر جعفرًا بين أن يُعطيه إيَّاه ويقبضَ وَزْنَه دراهم، أو يبتاعَه منه، ويدفعَ إليه وَزْنَه دراهم، فحمل جعفر نفسه، وأخرج الدراهم، ووَزَنَ للأعجمي ما أراد، فيما يساوي خمسةَ عشرَ دينارًا مؤثِرًا الاحتفاظ بنسخة الكتاب كاملة[1]، ضاربًا بذلك المثل لولده على الاقتداء به، والسير على خطاه.

وكان ابن سناء الملك أيضًا قد أُوتي موهبة نظم الشعر في سنٍ مبكرة، ترفدها - بالإضافة إلى ثقافته الدينية والفقهية واللغوية التي تظهر آثارها جليَّةً في شعره - ثقافةٌ شعريةٌ أخرى، أكبَّ على تحصيلها في دواوين الشعر العربي القديم، يستظهرها شعره الذي بدا فيه واضحًا - بطبيعة الحال - تأثرُه بأشعار القدماء ومعارضتها، وتضمين شعرهم والاستشهاد به، كما يمكن أن تستجليها الإشارات الواردة في المساجلات الدائرة بينه وبين أستاذه القاضي الفاضل في «فصوص الفصول وعقود العقول»، مثل إعجابه بالشعراء المحدثين كالبحتري وأبي تمام، وعبدالله بن المعتز[2]، وانكبابه على قراءة شعر ابن الرومي لكي يكتب إليه مختارات من شعره[3]، ومعارضته لشعر أبي نواس ومهيار الديلمي[4].

وقد تمرس على أساليب الكتابة الديوانية حتى أتقنها، ولا شك في أنّ إعداده لصناعة الترسُّل، وتهيؤه للانتظام في سلك الكتّاب بديوان الإنشاء، كان قد أملى عليه بالتأكيد - بالإضافة إلى ما قد سلف - حفظ كثيرٍ من أشعار القدماء بوصفها

(1) الوافي بالوفيات، جـ 27 / ص 136.
(2) فصوص الفصول، ص 100 - 107.
(3) نفسه، ص 113.
(4) نفسه، ص 212 - 213.

أداة ضرورية من أدوات الإنشاء؛ وكان القلقشندي (ت821 هـ) أوجب على الكاتب معرفة مواد الإنشاء وأدواته؛ وذَكَر أنّ منها الاستكثار من حفظ الأشعار الرائقة، و«خصوصًا أشعار العرب وما توفرت دواعي العلماء بها على اختياره كالحماسة والمفضليات والأصمعيات، وديوان هذيل، وما أشبه ذلك؛ وفهم معانيها واستكشاف غوامضها، والتوفر على مطالعة شروحها؛ ويلتحق بذلك شعر المولدين من العرب، وهم الذين كانوا في أول الإسلام كجرير والفرزدق، والأخطل وغيرهم؛ وكذلك حفظ جانب جيد من شعر المفلقين من المحدثين، كأبي تمام، ومسلم بن الوليد، والبحتري، وابن الرومي، والمتنبي ونحوهم»[1].

ويضاف إلى ذلك احتكاكه احتكاكًا مباشرًا بكوكبة من الشعراء المعاصرين له في المجالس الأدبية والشعرية التي كانت تقام بالقاهرة، وتذكر المصادر أنه كان محبوبًا لدماثة فيه، وحسن عشرة، حتى صار له ذكر جميل بينهم[2]، وهذه المجالس كانت - على ما يبدو - أشبه بحاضنة للثقافة الأدبية والشعرية، ومران الخاطر على نظم الشعر في موضوع معيّن؛ الأمر الذي أسهم في ترسيخ ملكة الإبداع لديه وصقلها؛ إذ ذَكَر ابن خَلِّكان أنه «اتفق في عصره بمصر جماعةٌ من الشعراء المجيدين، وكان لهم مجالسُ يجري بينهم فيها مفاكهات ومحاورات يروق سماعها، ودخل في ذلك الوقت إلى مصر شرف الدين بن عُنَين، فاحتفلوا به وعملوا له دعواتٍ، وكانوا يجتمعون على أرغد عيش، وكانوا يقولون: هذا شاعر الشام، وجرت لهم محافل سطرت عنهم»[3].

ويشير النص السابق إلى ازدهارِ سوق الشعر في هذا العصر، وكثرةِ الشعراء المجيدين، والاحتفاءِ الكبير بالشعراء المشهورين الطارئين الذين يفدون على مصر

(1) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، جـ 1 / ص 319.
(2) قلائد الجمان، م7 / جـ 9 / ص 123.
(3) وفيات الأعيان، جـ 6 / ص 62.

من مختلف أصقاع الدولة الإسلامية في الشام والعراق والحجاز واليمن والمغرب، مثل ابن عُنَيْن الشاعر الدمشقيّ المولد (ت630هـ)، وانعقاد المجالس الأدبية المصحوبة بمظاهر الزينة والترف التي يلتقي فيها هؤلاء الشعراء، ويتطارحون القول، ويتبادلون النوادر والأخبار والمفاهكات، ويتسابقون فيما بينهم في قول الشعر للمناظرة والمفاخرة والمنافسة، ولا شك في أن هذه المجالس الأدبية كانت تمثل نموذجًا للاحتكاك الثقافي والأدبيّ بين الشعراء والأدباء من هذه الأقطار، كما كانت – بلا ريب – تَغْنَى بالتعليقات الأدبية، والآراء النقدية، واللمحات الفكرية التي أسعفت جميعها على تكوين ثقافة ابن سناء الملك الشعرية والأدبية والنقدية.

ومن ناحية أخرى، فإنّ صلة الشاعر بشيخ أدباء عصره، صاحب البلاغة والبراعة القاضي الفاضل، كانت قد توثقت عراها منذ مسيره بصحبته للكتابة بين يديه[1]، والتحاقه بالخدمة الفاضلية بالشام سنة 571 هـ، حتى صارت لكليهما منزلة رفيعة في نفس الآخر، ثم حينما عاد الشاعر إلى القاهرة، كان بينه وبين الفاضل مراسلات، ومَدَحَه بعديد القصائد[2]، فضلًا عن أنَّ ثمَّة علاقةً وطيدةً انعقدت أواصرها مبكرًا بين القاضي الفاضل وجَدِّ الشاعر وأبيه جعفر؛ وكلاهما كان قد صَاحَبَه في إدارة شؤون الدولة في أواخر العهد الفاطمي، الأمر الذي ترتَّب عليه – بطبيعة الحال – هذه الرعاية والعناية الأدبية التي أولاها لسليلِهما هبة الله بن جعفر حَدَبًا وزُلْفى.

وكان القاضي الفاضل – فضلًا عن دوره السياسي الكبير وتدبيره للملك في عهد الدولة الصلاحية – شاعرًا وناقدًا أدبيًّا كبيرًا، يُعدُّ من أكثر نقّاد مصر ذيوعَ صيتٍ، ونفاذَ بصيرة آنذاك؛ إذ كان يجلس في مجالس صلاح الدين الأيوبي، ويقرظ الشعراء الذين يفدون عليه ليمدحوه أو يناقشهم مبينًا أخطاءهم البيانية

(1) خريدة القصر وجريدة العصر، جـ 1 / ص 67 – 68.
(2) معجم الأدباء، جـ 6 / ص 2765.

أو الذوقية[1]، كما كان يرعى الأدباء، ويقدِّم لهم الرأي والمشورة، ويمهِّد السبيل أمامهم إذا لمس فيهم نبوغًا أدبيًّا؛ ومن ذلك أنه عندما لاحظ نبوغ الأسعد بن ممَّاتي، وقدرته على التأليف «أشاع من ذكره، ونبَّه على فضله»[2]، ولمَّا استشاره ابنُ ممّاتي في تعديل عنوان كتاب له اسمه (الشيء بالشيء يذكر)، لم يبخل الفاضل برأيه، وإنما أشار عليه عقب مطالعة الكتاب أن يجعل اسمه (سلاسل الذهب) لأخذ بعضه بشعب بعض[3].

وعلى هذا النحو كانت علاقة القاضي الفاضل بابن سناء الملك صلة توجيه ونقد وتشجيع، وعندما لاحظ أيضًا تفتُّح موهبته الأدبية والشعرية في رعيل سنِّه، أعجب به إعجابًا كبيرًا، وتعهده بالرعاية والتوجيه والتقويم، وأخذه بضروب من المران على النظم، وبخاصة حينما كان يتلمَّس لنفسه طريق الإبداع في مرحلة الابتداء الفني حتى إنه كان يُلحُّ عليه في رسائله، وهو بالشام، أن يُنفذ إليه آخر ما نظمه من شعر، ويرسل إليه مسوّداته ليرى ما أجرى فيها من تنقيح وتغيير[4]. ويصف ابنُ سناء الملك فضل مُعلِّمه في متابعته وتقويمه لكتاباته الشعرية معلقًا على إحدى رسائله التي تحمل نقداته وتوجيهاته، فيقول: «هذا الفضل جواب عن كتاب كتبتُه إليه، عطفتُه على ورقة من مسوّداتي، وكانت عادتي معه – رحمه الله – أن يُطالبني بالوقوف على مسوّدات شعري ونثري، ويرى ما ضربتُ عليه، وما أثبته، فربما رأى ما ضربتُ عليه خيرًا مما أثبته فيناقشني في الحساب، ويطالبني بالجواب، ويوضّح لي وجه الخطأ والصواب، هذه عادتي معه من أول ما أدّبني وعلّمني وهذّبني»[5].

(1) الأدب في العصر الأيوبي، ص 224 – 225.
(2) معجم الأدباء، جـ 2 / ص 639.
(3) نفسه، ص 640.
(4) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.إحسان عباس، ص 581، ط 4، دار الثقافة، بيروت، سنة 1983هـ.
(5) فصوص الفصول وعقود العقول، ص109 – 110.

والظاهر أن ابن سناء الملك كان مدركًا العلاقة القائمة بين الإبداع الفني ونقده، ومدى تأثير النقد في توجيه الشعر وتقويمه، ولذلك كان هو الآخر حريصًا على معرفة آراء أستاذه النقدية فيما ينظم من شعر، ويفخر برعايته الأدبية وتوجيهاته النقدية حتى كان يقول عنه: «وهو المتبوع وأنا التابع، وهو الغنيّ وأنا المحتاج إليه، وهو المعطي وأنا الآخذ منه، وهو الأستاذ وأنا التلميذ له، والمتعلم منه»[1]، وقد ذكر العماد الأصفهاني الكاتب (ت597هـ) أنه كان عند القاضي الفاضل بخيمته بمرج الدلهمية سنة 570هـ، وأطلعه على قصيدة عينية كتبها إليه ابنُ سناء المُلْك من مصر بعد مسيره إلى الشام - في سفرته الأولى إلى دمشق - فأعجب العماد بنظمه، وذكر أن سِنَّه وقتذاك لم تكن تبلغ العشرين سنة [2]، وهذه القصيدة مطلعها:

فِــراقٌ قَـضَـى لـلـهَـمِّ والـقـلـبِ بـالجَـمْـعِ
وهَـجْـرٌ تَـولَّى صُـلْـحَ عَيني مـعَ الدمْعِ[3]

فأجابه القاضي الفاضل بكتاب - إلى أبيه بخط ابن الحصين - مبتهجًا بهذه القصيدة ومقرِّظًا لها واصفًا فرائدها بالدُّرر، مبينًا إطراء شعراء الشام والعصر عليها، وتهاديهم إياها، واستغراب كمال حسنها وبدائعها عند معرفتهم بصغر سِنِّ قائلها؛ يقول: «وصلت القصيدة السعيدية التي لا عيب لها إلا أنّ جميع فرائدها وسائط، وأنّ معانيها بين العقول وسكرها وسائط، وقد علم الله ابتهاجي أن أنشأ الزمان مثله، وتصوري الغاية التي يخرج إليها فضله، وتهادَى كُتَّاب الشام وشعراء الوقت هذه القصيدة العينية، وامتدت إليها الأعين، وأثنت عليها الألسن، واستغربوا الحسن قبل أن ذكرت السنَّ...»[4].

ولا شك في أن هذه الرعاية الفاضلية التي تلقاها ابنُ سناء الملك من أستاذه القاضي الفاضل قد أسهمت في إثراء مواهبه، وجعلته سريع الخاطر، حاضر

---

(1) السابق، ص 52.
(2) ينظر - خريدة القصر وجريدة العصر، جـ 1 / 64، وفصوص الفصول وعقود العقول، ص 170.
(3) القصيدة في الديوان، ص190 - 191.
(4) فصوص الفصول وعقود العقول، ص 70.

البديهة، متوقد الذهن حتى صارت الفطنة فيه طبعًا، والذكاء سجية، فضلًا عن أن ثناء الفاضل دومًا عليه أبرزه، وقدّمه، ولَفَت إلى براعته في صناعتي الترسُّل والنظم، وأظهر محاسنَه، وأذاع ذكرَه؛ الأمر الذي جعل العماد الأصفهاني - بعد أن شاهده عند وصوله إلى دمشق في الخدمة الفاضلية، وكان قد قرأ مدائحه في القاضي الفاضل - يقول عنه: «فوجدته في الذكاء آية، أحرز في صناعة النثر والنظم غاية، يتلقّى عرابةُ العربيةِ له باليمين راية، قد ألحفه الإقبال الفاضليّ في الفضل قبولًا، وجعل طينَ خاطره على الفطنة مجبولًا، وأنا أرجو أن تترقى في الصناعة رتبتُه، وتُعَزَّز عند تمادي أيامه في العلم نُغْبَتُه، وتصفو من الصّبا مَنقبتُه، وتُرْوَى بماء الدُّرْبةِ رَوِيَّتُه، وستكثرُ فوائدُه، وتُؤثَر قلائدُه»[1].

وأحسَّ ابن سناء الملك بعظم الفضل، وتمام النعمة التي جنى ثمارها بسبب رعاية أستاذه له، وإقباله عليه، وتوجيهه إياه، وإذاعة محاسن شعره في أوساط المثقفين والشعراء، حتى طبَّقت شهرته في الآفاق، وذاع صيته في مصر والشام، وصار يحتل مكانةً رفيعةً بين أدباء عصره؛ ولذا كتب إلى القاضي الفاضل، ممتنًا له، في صدر إحدى رسائله:

تـكَـفَّـلْـتَ أَمْـــرِي واعـتَـنـيْـتَ بـقِـصّـتـي
ونَـوَّلْـتَـنـي بـالـفـضـلِ فَـــوْقَ مَـرامـي
وأرْشَـدْتَـنـي بَـعْـدَ انـسـدادِ مَـذاهـبـي
وأَرْوَيْـتَـنِـي مـن بَـعْـدِ طُـولِ أُوَامِـي
وألـبَـسْـتَـنِـي الـعِـزَّ الـذي ذلَّ بَـعْـدَهُ
زمَـانـيَ حـتَّـى قُـدتُـهُ بـزِمَـامـي
ورُبَّ عَـــدُوٍّ كَـان لِـي مِـثْـلَ سَـيِّـدٍ
فـقـد صَـــارَ لـي مِـن ذِلَّـــةٍ كَـغُـلامـي

(1) خريدة القصر وجريدة العصر، جـ 1 / ص 67 - 68.

ولـم يَـبْـقَ فـي نُـعْـمَـاكَ إلَّا تَمَـامُـهـا
وأحْـسَـنُ نُـعْـمَـى زُيِّـنـتْ بتَمَامِ[1]

وبلغ من ثقة القاضي الفاضل في تلميذه أن عهد إليه بمهمة تأديب ولده الأشرف وتثقيفه[2]، ويبدو أن الشاعر بعد أن ظل فترة يعمل بديوان الإنشاء بمصر، نُقل إلى ديوان الجيش في عهد الملك الكامل، ولم يكن طبعه مهيَّأ للخدمة فيه، فتكلف ما لم يُعوَّد عليه، وضاق ذرعًا بأعبائه، وانحصر بانضباط قوانينه حتى سعى إلى استعفائه منه، فتحقق له ما أراد «فهدأ حينئذ قلبه، واطمأن في مهاد الراحة جنبه، وكان لا يطرح يوم السرور إلى غد، ولا يقترح من الدنيا إلا العيش الرغد، وكان لا يزال في معشوقه، ولا يبرح بين صَبوحه وغَبُوقه، يعمل كؤوس اللهو بحبها، ويمسكها في يديه ثم لا يطول فيها لبثها، ولا يفتأ له فتيّ كالبدر يغازله، وسنيٌّ من البدر ينازله، أو فتاة يهواها، ويضرم قلبه بهواه، ومجلسه مجلس سرور لا يُكدّر صفوه، ولا ينغص بالجد لهوه، وكانت تعينه سعة الحال على هذه اللذات، ولأبيه مكانة تمتّع أن يُطرق سربه بقذاه»[3].

وظلّ الشاعر على هذه الحال حتى وفاته، وقد أورد ابن الشعّار الموصلي أن الصاحب الإمام أبا القاسم عمر بن أحمد بن هبة الله بن أبي جرادة الفقيه الحنفي العَقيليّ بحلب أخبره قائلًا: «أخبرني أبومحمد عبدالعظيم بن أبي الإصبع العدواني الشاعر المصري، قال: أخبرني جلال الدين المكرَّم أبوالحسن موسى بن الحسن ابن سناء الملك بالقاهرة قال: دخلتُ على القاضي السعيد أبي القاسم هبة الله ابن سناء الملك في مرضه الذي مات فيه، فلما رآني بكى وأشار إليّ، فجلستُ وأخذتُ في تسليته، وقلتُ له فيما قُلتُه: لقد رأيتَ الدنيا ونلتَ من ملاذّها ما لم

(1) الديوان، جـ 2 / ص 314.
(2) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين أحمد بن فضل الله العمري، جـ 18 / ص70، تحقيق كامل سلمان الجبوري، مهدي النجم، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، سنة 2010م.
(3) المصدر نفسه.

ينله غيرك من أهل بيتك حتى أنك اتخذتَ لنفسك فراشًا من العنبر، وأنت اليوم فعلى قدم خير. وكان قد تاب قبل موته بسنة ، وحسنت حاله، فأشار إلى الدواة، وقال لي: اكتبْ، وأملى عليّ:

أحسنتِ الدُّنيا الَّتي استَرْجَعتْ
منِّي تلكَ الحَالةَ الفَاخِرَهْ
مَا شَغَلَتْ بَالي بتَقبيحها
إذْ فَرَّغَتْ قَلْبِيَ للآخِرَهْ

قال: فقلتُ له: اذكرِ اللهَ، فقال: أنا في ذكره، قال: فما خرجتُ من عنده إلى الباب حتى مات. قال ابن أبي الإصبع: وكنت سألت أبا الحسن المُكرَّم عن قوله: اتخذت لنفسك فراشًا من العنبر، فقال: كان قد اتخذ له فراشًا شَرْبًا ببطانة وظهارة، أذاب العنبر مع المسك والعود على النار، وطلي البطانة والظهارة به، ثم اتخذ العنبر تماثيل وجعلها عليها شبيهًا بالنقش، وكان ينام فيه. وكانت وفاته يوم الأربعاء الرابع من رمضان سنة ثمانٍ وستمائة»[1].

تراثه الأدبيّ:

خلَّف ابنُ سناء الملك تراثًا أدبيًا متنوع الإبداع والتصنيف - بين الشعر، والموشح، والترسُّل، والتأليف - بعضه فُقِد، وبعضه الآخر حُفِظ، وصار مطبوعًا متداولاً؛ ويأتي في مقدمته شعره الذي نوّه به الأدباء والنقاد؛ فقد وصفه ابن خَلِّكان بأنه «صاحب ديوان الشعر البديع والنظم الرائق»[2]، وذكر الصَّفَدي أنّ له ديوانَ شعر يدخل في مجلدين، وكلُّه جيِّدٌ للغاية[3]، وسيأتي الحديث عن شعره وملامحه الفنية العامة بشيء من التفصيل لاحقًا.

(1) قلائد الجمان، م7 / جـ 9 / ص 124.
(2) وفيات الأعيان، جـ 6 / ص 61.
(3) الوافي بالوفيات، جـ 27، 135.

وأثنى ابن سعيد المغربي (ت685هـ) على موشحاته التي اشتهر بها وبَهَر، ووصفه بأنه المتفرد بالإحسان فيها بين فضلاء مصر، وأخبر أنَّ له في هذه الصناعة كتابَ «دار الطِّراز»[1]، في حين أن ابن خَلِّكان وصف هذا الكتاب بأنه ديوان جميعه موشحات[2]. ومهما يكن من أمر، فإن هذا الكتاب المشار إليه هو «دار الطِّراز في عمل المُوَشَّحات»، الذي ظلَّ متخفِّيًا عن الأنظار فترة طويلة من الزمن، لم يعرفه إلا ثُلَّةٌ من العلماء والنقاد المعنيين بالتراث العربي الإسلامي في الأندلس، حتى قام المستشرق الألماني مارتن هارتمان M.Hartman (ت1919م) بأول دراسة وافية عن الموشحات بالألمانية (Das Muwashahah .Weimar,1897 Arabische Strophengedicht,1 - Das وعنوانها بالعربية «قصيدة المقطع العربية (1) الموشَّح»، صدرت في فايمار، سنة 1897م، واستشهد فيها بنصوص وآراء جمعها من مصادر أدبية مخطوطة، لم يكن أغلبها معروفًا آنذاك، ومن بينها كتاب «دار الطراز» لابن سناء الملك، حتى نهض النقاد المحدثون بتحقيقه ثلاث مرات على حدٍّ علمي، أولاها – نشرة د. جودة الركابي، التي صدرت طبعتها الأولى في دمشق، سنة 1949م، فإليه يرجع الفضل في تقديمه للناس لأوّل مرة، ومن ثمَّ فقد ظلَّ اسمه مرتبطًا بهذا الكتاب على مدار نصف قرن تقريبًا.

وثانيتها – نشرة د. محمد زكريا عناني، التي صدرت طبعتها الأولى في بيروت، عن دار الثقافة، سنة 2001م، وصوَّب فيها المحقق معظم الأخطاء التي تسللت للكتاب في نشرته الأولى منوِّهًا بإفادته من مآخذ د. شوقي ضيف على نشرة الكتاب الأولى[3]، وثالثتها – نشرة د. عبدالعزيز نبوي، التي وصفها صاحبها بأنها أول تحقيق يكشف عن أوزان الكتاب، وصدرت طبعتها الأولى في القاهرة،

(1) النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة، 273 – 274.

(2) وفيات الأعيان، جـ 6 / ص 62.

(3) دار الطراز في عمل الوشحات، ابن سناء الملك، دراسة وتحقيق، د.محمد زكريا عناني، مقدمة المحقق، ص 25 وما بعدها، ط 1، دار الثقافة، بيروت، سنة 2001م.

عن دار اقرأ الدولية، سنة 2006م، وعالج فيها المحقق عديد الأخطاء التي تتعلق بالأوزان والرواية بعد مقابلة الكتاب بمخطوطة القاهرة[1].

والكتاب لشُهرته يعرفه القاصي والداني، وقد شغل مكانًا لم يتزحزح عنه، وضمن به صاحبه أن الشهرة لن تزول أو تتوارى عنه كما حدث مع معاصريه ومنافسيه[2]، ولكن إذا حاولنا أن نستنطق عنوانه – في ضوء علم العَنْوَنة – لكونه يمثل عتبة seuil النص الأصلي أو خطابًا موازيًا paratexte يَعْبُر من خلاله القارئ نحو النص الأصلي، يُحرِّكه في ذلك فعل التأويل، ويُنشِّطه فعل القراءة لتفسير شكل المعنى[3] لَوَجدنا أنّ كلمة الطِّراز فارسية معرَّبة، وأصلها تراز، ومعناها في الفارسية النقش[4]، والطِّراز هو الثياب والطُّرُز المصنوعة للسلطان، والمتخذة من الحرير أو الذهب، ويُنقش عليها اسمه، وتخالف – في لون قماشها أو طُرُزها – غيرها من الطُّرُز الأخرى لتمييزها عن غيرها وتنويهًا بقدر لابسها، سواء أكان السلطان أم مَنْ يُشرِّفه بلبسها عند ولاية وظيفة أو إنعام، وجرت العادة بتخصيص السلطان دارًا مفردة لتصنيع الثياب السلطانية تُعرف بدار الطِّراز، وكانت تلك هي الحال منذ عهد خلفاء دولتي بني أمية وبني العباس، حين كانت الخلافة قائمة[5].

ومن ثمَّ فمن الممكن أن نستشف في ضوء ما سلف، أن ثمَّة ربطًا قصده ابن سناء الملك في تسمية الكتاب باسم (دار الطِّراز) بين إبداع الموشَّح لما فيه

(1) دار الطراز، ابن سناء الملك، مقدمة المحقق، ص5 – 33، قرأه وكشف عن أوزانه وصوب أخطاء روايته وعلق عليه د.عبدالعزيز نبوي، ط1، دار اقرأ الدولية، القاهرة، سنة 2006م.

(2) ابن سناء الملك حياته وشعره، محمد إبراهيم نصر، تقديم د. حسين نصار، جـ1 / ص5، الجمهورية العربية المتحدة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1968م.

(3) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبدالحق بلعابد، ص19، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، سنة 2008م.

(4) المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة، د. رجب عبدالجواد إبراهيم، ص 302، ط 1، دار الآفاق العربية، القاهرة، سنة 2002م.

(5) ينظر – تقديم كتاب دار الطراز في عمل الموشحات، د.سليمان العطار، ص 20 – 21، تحقيق د.جودة الركابي، سلسلة الذخائر، العدد (120)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة 2004م.

من ترصيع وتزيين وتنميق وتناظر وصنعة، وبين إبداع طُرُز الثياب ذات الألوان والنقوش والرسوم المنسوجة من الحرير والذهب والمُصنَّعة بدار الطِّراز السلطانية؛ من زاوية أنه أودع في مقدمته أصول بنية الموشحة وقواعد عروضها، وتطوُّرها، وتقنياتها الفنية – بالشواهد – بوصفها طُرُزًا وأنماطًا تتنوع أشكالها على مستوى القوافي والأوزان والمطالع والأبيات والأدوار والأقفال والأغصان والأسماط والخرجات، فضلًا عما تشي به مادة «وشح» من دلالاتٍ تدور حول معنى التزيين والتنميق والحَلي، وما تلبسه المرأةُ من وِشاح مُرصَّع بالجواهر أو قلادة تتكون من كِرْسَيْن منظومين من لؤلؤ وجوهر، مخَالَفٌ بينهما في اللون، ومعطوفٌ أحدهما على الآخر[1]، وكأنما أدرك ابن سناء الملك من خلال ذلك الوحدة القائمة بين الفنون[2]. ويُذكر أنّ صدر الدين محمد بن عمر بن الوكيل الأموي (ت716هـ) جمع موشحاته في كتاب سمَّاه «طراز الدار»، مشيرًا بذلك إلى صنيع ابن سناء الملك في «دار الطراز» مع تلطُّف جميل في قلب اسم الكتاب[3].

وأيًّا كان الأمر، فإنَّ الكتاب يتكون من أقسام ثلاثة: أولها – المقدمة النظرية التي اصطبغت بذوق العصر في لغتها المسجوعة الموقَّعة، وتُعدُّ أهم ما في الكتاب، وقد صرّح فيها ابن سناء الملك بإعجابه بفن الموشحات، واستنكر جهل الذين لم يعجبوا بها، ووصفهم بأنهم غلاظ الحواشي بهيمو الهمم كَزّو الغريزة، ثم أبرز عدة حقائق منها: أن الموشحات فن أندلسي صار بها المغرب مُشرقًا لشروقه بأفقه، وأنّه أولُ من صنَّف في أصولها لطول مصاحبته لها سماعًا، وإحاطته بخباياها وخفاياها، وغوصه على جواهرها المكنونة، ثم بيَّن حدّ الموشح، وأقسامه وملامح بنيته وأنواعها، وعالج مصطلحاته الفنية بدءًا بمطلعه حتى خرجته وأغراضه،

(1) ينظر – لسان العرب، ابن منظور، مادة «وشح»، جـ 6 / ص4841، دار المعارف، القاهرة، سنة 1979م.
(2) صبح الأعشى، جـ 4، ص 6.
(3) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ابن حجر العسقلاني، جـ 5 / ص 380، تحقيق محمد عبدالمعيد ضان، ط 2، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، سنة 1972م.

مستشهدًا بنماذج من الموشحات المغربية، ثم بيَّن أنّ الهدف من تأليف الكتاب هو وَضْعُ قانون أو قواعد تقنن عروض الموشحات طبقًا لأسباب الخليل وأوتاده بوصفها أسسًا عروضية تقوده إلى الحدس بمعرفة أوزانها الخليلية المستعملة من المهملة، إلا أنه قرر أنّ هذا الهدفَ عزّ إيجاده وأعوز تحقيقه إلا على عدد قليل من الموشحات التي جاءت على أوزان أشعار العرب، وهي بدورها انقسمت إلى قسمين: أحدهما – ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرجه عن الوزن الشعري، وما كان على هذا النسج – في رأي المؤلف – يُعدُّ في أغلبه مرذولًا مخذولًا، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء؛ لأنه أشبه بالمخمسات منه بالموشحات، أما الآخر – فهو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم هو الكثير، والجمّ الغفير، ويخرج عن الحصر، وليس له عروض إلا ميزان التلحين، وأكثر هذه الموشحات مبنيٌّ على تأليف الأزّغُن والغناء عليه[1].

ويبدو أن عروض التلحين الذي انتهى إلى استخلاصه صاحب دار الطراز – في الموشحات التي لم تجئ على أوزان أشعار العرب – يتعلق بموسيقى خاصة وأوزان فريدة، لم يستطع هو نفسه فكَّ لغزها؛ لأن موسيقاها الأندلسية غالبًا – كما يرى الدكتور سليمان العطار – تختلف عن موسيقى المشرق، بسبب مزج الموسيقى العربية التي وصلت إلى الأندلس بالموسيقى الكنسية والموسيقى الشعبية الشفوية آنذاك[2].

ثم يجيء القسم الثاني من كتاب دار الطراز، ويشتمل على نخبة من موشحات المغاربة (الأندلسيين)، ويبلغ عددها ثلاثًا وأربعين موشحةً بوصفها شواهد انتخب منها ابن سناء الملك أمثلته في وصف بناء الموشح، يليه القسم الثالث الذي يحوى طائفة من موشحات ابن سناء الملك نفسه، ويبلغ عددها أربعًا وثلاثين موشحة، وقد

(1) ينظر – دار الطراز، مقدمة ابن سناء الملك، ص 23 – 40، نشرة د. جودة الركابي.
(2) ينظر – تقديم كتاب دار الطراز، ص 26 – 27، ط، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

أعجب ابن سعيد المغربي بإحدى موشحاته وأثنى عليها، فذكر أنّ التكلُّف ظهر على ما عانه المشارقة من موشحات، وأنّ أحسنَ ما وقع لهم من ذلك موشحة ابن سناء الملك التي اشتهرت في الشرق والغرب، وأولها:

حَبيبي ارفـعْ حِـجـابَ الـنـورْ عَـن الـعِـذارْ

يَـقْـطُـرْ بِـمِـسْـكٍ عـلـى كَـافـورْ فـي جُـلَّـنَـارْ[1]

ونوَّه الصفدي أيضًا بإبداع ابن سناء الملك في فن التوشيح؛ ووصفه بأنه أكثَرَ من هذا الفن، وأنه حامل راية هذه الصناعة، والناس عليه فيها عيال[2].

ولعلّ محاولة ابن سناء الملك في الإقدام على استخراج قواعد لشكل الموشح والتنظير له لَحَرِيّةٌ بأن تجعل منه ناقدًا ذا عقلية نقدية تنظيمية، وهي وإن كانت محاولة لم تُحدِّد مقاييس واضحة للموشَّح تُعين على تذوُّقه، أو تستكمل نواحيه الجمالية، فحسبُها أنها محاولة غير مسبوقة ولا متبوعة، لم يُقدِم عليها الأندلسيون أنفسهم، كما لم يأتِ بعده من يُكمل صنيعَه[3].

كما صرَّح المؤرخون بأنّ له كتاب «مراسلات»[4]، ألمح إليه ابنُ خَلِّكان فقال: «وجمع شيئًا من الرسائل الدائرة بينه وبين القاضي الفاضل، وفيه كلُّ معنى مليح»[5]، ثم نصَّ الصَّفدي صراحةً على أنّ له «كتاب فصوص الفصول وعقود العقول»[6].

---

(1) المقتطف من أزاهر الطُّرف، ابن سعيد الأندلسي، ص262، تحقيق د. سيد حنفي حسنين، سلسلة الذخائر، العدد (125)، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، سنة 2004م. ولم ترد هذه الموشحة في كتاب دار الطراز، وذكر د. محمد زكريا عناني أن هذه الموشحة لم يعثر لها على أثر في كتب الأدب المطبوعة، وإنما وجدها في بعض المخطوطات المحفوظة بالمكتبة الوطنية في باريس، واستشهد بالبيت الأخير منها والخرجة – ينظر مقدمة تحقيق دار الطراز، نشرة د.عناني، ص 27 – 29.

(2) توشيع التوشيح، صلاح الدين الصفدي، ص3، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت، سنة 1989م.

(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 586.

(4) ينظر – قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان، جـ9 / ص123، ومعجم الأدباء، جـ6 / ص 2765، ووفيات الأعيان، جـ6 / ص 62، والوافي بالوفيات، جـ 27 / ص 135، وحسن المحاضرة، جـ1 / ص 565.

(5) وفيات الأعيان، جـ 6 / ص 62.

(6) الوافي بالوفيات، جـ27 / ص 135.

وقد حقق هذا الكتاب محمد محمد عبدالجواد، ونشره بعنوان «فصوص الفصول وعقود العقول لابن سناء الملك، تحقيق ودراسة»، وصدرت طبعته الأولى عن مؤسسة المختار، بالقاهرة، سنة 2005م.

وتتكون عتبة الخطاب أو بنية عنوان الكتاب من مركَّبَيْن متعاطفَيْن، ينهض كلاهما على علاقة الإضافة، أمَّا الدالّ الأول (فُصوص)، ومفرده (فَصّ)، فيحيل على ما يُرَكَّب في وسط الخاتم من الحجارة الكريمة كالياقيت والجواهر، وهو أنفس ما في الخاتم وأبهاه؛ لأن (فَصّ الشيءِ) حقيقتُه وكُنْهُهُ، والكُنْهُ جوهرُ الشَّيء[1]، أمَّا الدالّ الثاني (الفصول) ومفرده، فَصْل، فيغلب أن يكون المقصود به أجزاءُ المراسلات وفِقَرُها المنتخبة، وربما أُطلق عليها (فصول)؛ لأن صاحبها صرَّح بانتزاعها من رسائل القاضي الفاضل، وفَصَلَها فانفصلَتْ أي انقطعَتْ، ثم ضَمَّ بعضَها إلى بعضٍ في (فُصول)، كما أخبر في قوله: «وما انتزعتُ تلك الفصولَ المسطرةَ في هذا الكتابِ إلا مِنْ كُتُبه التي بخَطِّ يدِه، وبخَطِّ الحكام والقضاة العدول المعروفين بخدمته والموسومين بكتابته..»[2]، أمَّا الدالّ الثالث (عُقُود) ومفرده، عِقْد، فهو الخَيْط الذي يُنْظَم فيه الخَرَزُ[3]، والدُّر والجواهر ونحوها، ويحيط بالعُنُق، (وعقود العقول) تعني أجمل ما جادت به العقول من فرائد الكلم، وقد صيغ عنوان الكتاب على بنية السجع بين (الفصول، العقول)، والتجانس بين (فصوص، فصول)، ومراعاة النظير بين (فصوص، وعقود) مشاكلةً لذوق العصر – الذي اشتهر بالتأنق البديعي في كتاباته حتى في اختيار عناوين كُتُبه – كما تعاضدت دوالُّه الأربعة لتحيل بكلِّ هوامشها الدلالية على نفاسة مادته وإمتاعه للقلب والعقل، لغرض تداوليٍّ يسعى إلى إغواء المتلقي واستقطابه ولفت انتباهه لفرادة مادته.

(1) لسان العرب، جـ 5، مادة (فصَّ) ص 3421.
(2) فصوص الفصول، ص 52.
(3) لسان العرب، جـ4، مادة (عقد)، ص 30 – 31.

ويتكون هذا الكتاب من مجموعة مراسلات تدور في أغلبها بين القاضي الفاضل والقاضي الرشيد جعفر والد ابن سناء الملك تارة، وبين الشاعر وأستاذه القاضي الفاضل تارة أخرى، لكنه في النهاية يمكن أن يوصف بأنه مساجلات متبادلة بين القاضي الفاضل الناقد، وتلميذه ابن سناء الملك الشاعر، تحمل في تضاعيفها ملاحظات وآراء نقدية، تتصل - من ناحية - بتقويم شعره، وتقريظه تقريظات غدقة مغالية، لا تتوقف كثيرًا عند التعمق والتحليل[1]، كما تتصل - من ناحية أخرى - بغيره من الشعراء السابقين عليه والمعاصرين له، فضلًا عن أن الكتاب - من ناحية ثالثة - يحوي نصوصًا تحمل إشاراتٍ يمكن أن تسهم في فهم السياق التاريخي لبعض القصائد الواردة في الديوان.

ومن ناحية رابعة، فإن هذا الكتاب يكشف عن الخصائص الفنية للمدرسة الأدبية التي ينتمي إليها ابن سناء الملك في صناعة الترسُّل، وهي نفسها خصائص المدرسة الفاضلية؛ ويأتي في مقدمتها التوسُّل بالبديع ولا سيما ظاهرتي السجع والجناس اللتين يعتمد عليهما في توقيع أسلوبه بالجرس الموسيقي المتتابع، والاقتباس من النص القرآني تضمينًا أو إشارةً أو تلميحًا، وتوظيف مفردات التراث شعرًا ومثلًا وحكمة، وتظهر كثيرٌ من هذه الخصائص الفنية في هذا النص الذي استهل به كتابه «فصوص الفصول»، يقول: «وهذا كتابٌ لا ناقة لي فيه ولا جمل، وإعمال عقل ولا عمل، ولا شكر ولا حمد، وإن كان كلُّه شكري وحمدي، وما فيه شيء من عندي، وإن كان سببُه كلُّه من عندي، لأنه فصوص الفصول، وعقود عقول، وفِقَر فِكرٍ، وغُرر دُررٍ مقصورة على ذكري وشكري، ومدحي وحمدي، ووصفي وتعظيمي، وتقريظي وتفخيمي، والإشارة إليَّ، والنَّص عليّ، من الناطق الذي لا يَنطقُ عن الهوى، والصادق الذي لا يغلط إذا روَّى أو رَوَى القاضي الأجل الفاضل أبي عبدالرحيم بن علي البيساني - رضي الله عنه - فإنّ كتبَه المعظَّمَة، وصُحُفَه

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 585 - 586.

المُكرَّمة، المسيَّرة إليَّ، وإلي أبي – رحمه الله – كانت مشحونةً بوصف ما أكتبه إليه، وما أمدحه به، ولا يخلو كتاب منه من مدحي وحمدي، والسلام عليَّ وعلى أبي وجَدِّي، ورأيتها لو لم تكن من ذلك الكلام الحالي، ولا ذلك الطِّراز العالي لكان الفخرُ بها عظيمًا، والعزُّ بها مشيدًا، والقيمةُ بها عاليةً، والدرجةُ غاليةً، ولا سيما وهي المعجز الباهر، والحلال الحلو، والبارد العذب»[1].

فثمَّة ظواهر أسلوبية، مثل: السجع، والجناس، والتلاعب اللفظي، والتكرار، تظهر في هذا النص بشكل مكثف عبْرَ سطوره المتتابعة، كما تبدو ظاهرة التقابل في مثل قوله: (ولا شكر ولا حمد – وإن كان كلُّه شكري وحمدي)، وقوله: (وما فيه شيء من عندي – وإن كان سببُه كلُّه من عندي)، والطباق في قوله: (إعمال عقل – ولا عمل)، ومثل قوله: (الناطق – لا ينطق)، وتتجلى أيضًا خاصية توظيف مفردات التراث في تضمين المثل السائر في مستهل النص في قوله: (لا ناقة لي فيه ولا جمل)، وقد قيل: إن أصل هذا المثل «لا ناقتي فيها ولا جملي»، وذُكر أنّ قائله هو الحارث بن عُبَادٍ حين قتل جسَّاسُ بن مُـرَّة كُلَيْبًا، وهاجت الحرب بين الفريقين، فاعتزلهما الحارث، ومضى حديثه في الناس، حتى قال الرَّاعي النُّمَيْري (وما هجرتُك حتى قُلْتِ مُعلنةً / لا ناقةٌ ليَ في هذا ولا جَملُ)، وقيل: إنّ أوَّل من قال هذا المثل الصَّدوف بنت حُلَيْس العُذْريّة[2].

كما يظهر توظيفه للنص القرآني ومحاولة فكّ آياته في أنساق لغوية تتلاءم مع سياق موضوعه، مثل قوله: (الناطق الذي لا ينطق عن الهوى)؛ مضمنًا قول الله تعالى: ﴿وما يَنطقُ عن الهَوَى﴾[3]، ومثل قوله: (وصحفه المكرَّمة) الذي اقتبسه من قوله تعالى: ﴿في صُحُفٍ مُكرَّمَةٍ﴾[4].

(1) فصوص الفصول، ص 48 – 49.

(2) ينظر – كتاب جمهرة الأمثال، أبوهلال العسكري، جـ 2 / ص 305، د. أحمد عبدالسلام، وأبوهاجر محمد سعيد بن بسيوني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1988م. وينظر أيضًا – معجم الأمثال العربية، ص 146، د. محمود إسماعيل صيني وآخرون، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، سنة 1992م.

(3) سورة النجم، الآية 3.

(4) سورة عبس، الآية 13.

ويبدو في هذا النص أيضًا تأثره بديوان الحماسة لأبي تمام في قوله: (والحلال الحلو، والبارد العذب)، وتضمينه لبيت أبي الشَّغْب العبسي (وقيل: للأقرع بن مُعاذ القشيري) أحد شعراء الحماسة في قوله:

إذا كَانَ أَوْلادُ الرِّجَالِ حَزَازَةً

فَأَنْتَ الحَلالُ الحُلْوُ والبَارِدُ العَذْبُ[1]

حيث يذكر الدكتور محمد زغلول سلام أن الكتَّاب في العصر الأيوبي كانوا يحرصون على التزود بألوان معينة من الثقافة الشعرية والنثرية القديمة، وأنّ ثمة كُتبًا بعينها حظيت بالعناية والحفظ؛ وعلى رأسها كتاب الحماسة لأبي تمام الذي أحرز مكانة سامقة في نفوس الأدباء[2]. وكان ضياء الدين بن الأثير أورد أن القاضي الفاضل لما أرسله والده من عسقلان إلى مصر في أيام الخليفة الحافظ، وأمره بالمصير إلى ديوان المكاتبات الذي كان يرأسه آنذاك الكاتب والأديب ابن الخلّال، ومَثَلَ بين يديه، وعرف طَلَبته، سأله ما الذي أعدَّه لفن الكتابة من الآلات؟ فأجابه: إنه ليس عنده شيء إلا أنه يحفظ القرآن الكريم، وكتاب الحماسة، فقال ابن الخلال: في هذا بلاغٌ، ثم أمره بملازمته والتدرُّب بين يديه، كما أمره بحَلِّ شعر الحماسة من أوّله إلى آخره، ففعل ذلك مرتين[3].

وقد تأثَّر ابن سناء الملك أسلوبَ أستاذه القاضي الفاضل تأثُّرًا كبيرًا في ترسُّله بصفة عامة؛ في الاقتباس من آي الذكر الحكيم بطرائق عدّة، وفي توظيف عناصر التراث العربي القديم، وفي الإكثار من ضروب البيان كالتشبيهات والاستعارات والكنايات، والتوسل بالخيال التشخيصي، وفي ذوقه البديعي المتراكب الكثيف حتى

(1) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، الخطيب التبريزي، جـ1 / ص 201، كتب حواشيه غريد الشيخ، ووضع فهارسه أحمد شمس الدين، ط1، دار القلم، بيروت، سنة 2000م.

(2) الأدب في العصر الأيوبي، ص 193.

(3) الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، ص 370، ط 11، دار المعارف، القاهرة، سنة 1987م.

وصفته المصادرُ بأنه بارعُ الترسُّل ومُجوِّدٌ له[1]، إذ كان أستاذه زعيم الكتابة في عصره غير مدافع، قد اصطنع لنفسه هذه الطريقة التي سار عليها، وتبعه فيها التابعون[2]، بيد أنّ الدكتور شوقي ضيف قد ذهب إلى أن هذه الطريقة الفاضلية لم تكن مذهبًا جديدًا أو مبتدعًا في تاريخ النثر العربي، وإنما كانت تقليدًا لمذهب أصحاب التصنُّع، وأنّ هذه الموجة لم تبدأ بالقاضي الفاضل، وإنما بدأت بابن أبي الشخباء (ت484هـ) أحد كتّاب العصر الفاطمي الذي كان يكتب بهذا الذوق[3].

ومهما يكن من أمر، فإنّ كتاب «فصوص الفصول وعقود العقول» لابن سناء الملك، يُعدُّ مصدرًا أدبيًّا شديد الأهمية لاحتوائه - من ناحية - على مادة تاريخية تفيد في إضاءة بعض قصائد الديوان، وفي الكشف عن جوانب تتعلق بسيرة الشاعر، ولاحتوائه أيضًا على إشارات نقدية تتصل بالشعراء المحدثين وأهم قضايا الشعر المحدث، كما يتضمن موشحتين لابن سناء الملك لم تردا في كتابه دار الطراز - وقد اختصهما د. جودة الركابي بذيل ألحقه بنشرة كتابه - فضلًا عن أنه - من ناحية أخرى - يمثل في بعض جوانبه نموذجًا يعكس الخصائص الفنية لصناعة الترسُّل في العصر الأيوبي، ويبدو أنه لأهمية هذا الكتاب وجدنا الأديب الكاتب ناصر الدين شافع بن عساكر الكناني العسقلانيّ المولد، المصريّ الدار (649 - 730هـ) يؤلف على غراره كتابًا بعنوان «تجربة الخاطر في ممائلة فصوص الفصول وعقود العقول»[4].

أما تراثه الأدبيّ المفقود، فذكر المؤرخون أن له مصنَّفًا بعنوان: «مصايد الشوارد»[5]، ويغلب أن يكون مختارات من الشعر والنثر تحوي حكمًا وأمثالًا

(1) ينظر - عقود الجمان، م 7 / جـ 9 / 123، والعبر في أخبار من غبر، جـ 5 / ص 29، الوافي بالوفيات، جـ27 / 135، وشذرات الذهب، جـ7 / 64.

(2) الأدب في العصر الأيوبي، ص 198.

(3) الوشي المرقوم في حل المنظوم، ضياء الدين بن الأثير، ص 180 - 181، تحقيق يحيى عبدالعظيم، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة 2004م.

(4) هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، إسماعيل باشا البغدادي، جـ1 / ص 414، مؤسسة التاريخ العربي، وكالة المعارف، المطبعة البهية، استانبول، سنة 1951م.

(5) ينظر - فصوص الفصول، ص125، ومعجم الأدباء، جـ 6 / ص 2765، ووفيات الأعيان، جـ 6 / ص62، والوافي بالوفيات، جـ27 / ص135. وذكر صاحب قلائد الجمان هذا الكتاب بعنوان «حصائد الشوارد»، م7 / جـ9 / ص 123.

وقصصًا ونوادر[1]، كما أنّ مصنفًا آخر عنوانه: «روح الحيوان» اختصر فيه كتاب الحيوان للجاحظ[2]، وذكر ابن سناء المُلْك نفسه أنه صنَّف مؤلَّفًا يجمع اختيارات من «شعر ابن رشيق القيرواني»، وسيَّره إلى أستاذه القاضي الفاضل في الشام[3].

شعر ابن سناء الملك:

خلَّف ابن سناء الملك ديوان شعر أشاد به القدماء، وقد حُقِّق هذا الديوان مرتين في العصر الحديث: إحداهما – نشرة الباحث الهندي د. محمد عبدالحق الذي جمع عدة نسخ من مخطوطات الديوان، واعتنى بتصحيحه، وتحقيقه والتعليق عليه، وتصديره بمقدمة باللغة الإنجليزية بلغت اثنتين وستين صفحةً، وصدر الديوان عن مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، بحيدر آباد الدكن بالهند، سنة 1958م. وقد وصف د. حسين نصار هذه الطبعة الهندية بأنها كانت «قليلة العدد، لا تخلو من الأخطاء بسبب رداءة النسخ وتأخُّر عهد الشاعر، وأعجمية المحقق»[4]، فضلًا عن أن هذه الطبعة صدرت غير مشكولة مما يترتب على ذلك كثيرٌ من اللبس والغموض في الفهم والتخريج، كما يعتمد محققها كثيرًا على النسخ دون التحقيق والتثبت من صحة المعنى أو التصويب في الهامش[5].

وأخراهما – نشرة محمد إبراهيم نصر، وهي في الأصل أطروحته لنيل درجة الماجستير، وذكر د. حسين نصار أنَّه استطاع أن يقدِّم فيها شعر ابن سناء الملك محققًا «بريئًا من كثيرٍ من الأخطاء التي وقع فيها المحقق الأول»[6]، وتقع هذه النشرة

(1) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، د.أحمد أحمد بدوي، ص 41، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، سنة 1979م.

(2) ينظر – فصوص الفصول، ص215 – 222، ومعجم الأدباء، جـ6 / ص2765، ووفيات الأعيان، جـ 6 / ص62، والوافي بالوفيات، جـ 27 / ص135.

(3) فصوص الفصول، ص 236.

(4) ابن سناء الملك حياته وشعره، تقديم د. حسين نصار، جـ1 / ص5.

(5) الديوان، المقدمة، جـ2 / ص ج.

(6) ابن سناء الملك حياته وشعره، تقديم د. حسين نصار، جـ1 / ص6.

في جزأين: أولهما – عنوانه: «ابن سناء الملك، حياته وشعره»، مُمهِّدًا المحققُ بهذه الدراسة للديوان ونَشْره، وآخَرُهما – «ديوان ابن سناء الملك»، بمراجعة د. حسين نصار، وصدرت طبعتها عن وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الجمهورية العربية المتحدة، دار الكاتب العربي، القاهرة، سنة 1969م.

وأثنى على أسلوب ابن سناء الملك الشعري ابنُ سعيد المغربي، مشيرًا إلى أنه برز في ميدان الإحسان، وامتد طِلقه امتدادَ عمره، وظهر سابقًا في حلبته، وأئمة الشعر خلفه، ونَسَبَ تقدُّمه على غيره من شعراء عصره إلى طريقة الغوص على المعاني الرفيعة، الطيارة في الآفاق، الأرِجة في جميع الأرجاء[1]، كما وصف الصفدي شعره بأنه في الذروة العليا، كثير الغوص على المعاني، كثير الصناعة، واري زنادَ التورية[2]، وعدّه الدكتور عبداللطيف حمزة من أصحاب مدرسة البديع التي ظهرت في الأدب إبَّانَ هذه الفترة، وبالغت في اصطناع الألوان البديعية، وأسرفت في استخدامها إسرافًا لم يبلغه أحد من قبل، ويُعدُّ أستاذه القاضي الفاضل زعيم هذه المدرسة، وقد اقتدى ابن سناء الملك بطريقته في النظم[3].

ويحوي ديوان الشاعر حواليّ سبعة آلافٍ وسبعمائةٍ وخمسينَ بيتًا، ينتظمها – في الغالب – اتجاهان رئيسان يدور شعر الشاعر في فلكيهما، موائمًا في ذلك بين موضوع الشعر وأسلوبه: أولهما – الاتجاه الشعري الجادّ، ويأتي في مقدمته شعره في المديح والتهاني، ثم يلحق به شعره في الرثاء، والاعتذار، والعتاب، وذمّ الزمان، والاستعطاف، والعتاب، والزهد، والفخر، وفي الحنين والتشوق إلى إخوانه وأهله ووطنه، ويبلغ إجماليُّه ما يربو على ستة آلاف بيتٍ، بما يعادل ثمانين في المائة تقريبًا من إجماليّ أشعار الديوان، وهو الشعر الذي استنفد طاقة الشاعر

(1) النجوم الزاهرة في حلى مصر والقاهرة، ص 273.
(2) الوافي بالوفيات، جـ 27 / ص 135.
(3) الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، د. عبداللطيف حمزة، ص 279 – 282، والأدب في العصر الأيوبي، ص 346.

الإبداعية، وطوّف باسمه في الآفاق، وعَرَفَه من خلاله الناس، ويغلب عليه طابع الجدّ والالتزام – نظرًا لطبيعة موضوعاته المطروقة – والتوسُّل بالقوالب التقليدية بأصولها وقواعدها، وبخاصة في قصائده المدحية؛ من حيث المقدمة، والتخلص، والاقتضاب، والخاتمة، فضلًا عن أن معجمها الإيقاعي الخارجي يتكئ على الأوزان الطويلة ذات النغم القوي الممتد.

وآخَرَهما – الاتجاه الشعري اللاهي، ويمثله شعره في الغزل، والمجون، والوصف والخمر، والهجاء، وفي متفرقات عارضة، ويبلغ إجماليُّ هذا الشعر ما يزيد على ألفٍ وسبعمائةِ بيتٍ بما يساوي عشرين في المائة تقريبًا من إجمالي أشعار الديوان، وهو الشعر الذي ينأى عن الطقوس الرسمية أيًّا كانت، ويتحرر من ربقة التقليد، وتستدعيه المواقف العارضة، ويُساق عفو الخاطر، كما يتماهى مع هوى النفس وجموحها أحيانًا، وتظهر في تضاعيفه رقّةُ المشاعر، وروح الدعابة والسخرية، ويغلب عليه عذوبة اللفظ، وسهولة اللغة، والأوزان الخفيفة الرشيقة.

وإذا حاولنا المضيَّ في قراءة شعره الجَادِّ – قراءة المتأنِّي المتأمِّل الذي لا يصرفه شغفه بالغوص على المعاني، وتسلُّط البديع على ذوقه الشعري عن التماس نفسية الشاعر، واستقطارها لكونه يتجاذب مع الحياة بحِسِّه وشعوره – لَلَمحنا ثمة ثلاث تجاربٍ متباينة تستحق الوقوف عندها لانبعاثها من واقعٍ خاصّ، ومن حالات شعورية تنطوي على عواطف صادقة مخلصة، متماسكة تتصل اتصالًا وثيقًا بذات الشاعر وأناه، وهي:

أ – عاطفة الحبِّ والإعجاب والامتنان للفضل:

وتنهض هذه التجربة على العلاقة الإنسانية الجميلة التي جمعت بين ابن سناء الملك وأستاذه ووليّ نعمته، وأبيه الروحي القاضي الفاضل؛ فهو يستشعر في أعماقه عاطفة عميقة متماسكة متداخلة المشاعر تربطه به، وتشدُّه إليه، وتُحرِّك

في داخله كوامن الإبداع تجاهه، وهو الرجل الذي أحسن إليه، وشمله بفضله، وغمره بفيضه، والنفس الإنسانية جَبلَها الله على حُبِّ من أحسن إليها؛ ولذلك اختصه بسبعٍ وثلاثينَ قصيدة مديح وصلت الأطول إلى تسعين بيتًا – من إجماليّ مديحه الذي بلغ ثمانيَ ومائةَ قصيدةٍ وأربعَ مقطعاتٍ – انبثقت جميعها من عاطفة الحبِّ تجاهه، والامتنان لفضله، والإعجاب بشخصه حتى ذهب الدكتور محمد زغلول سلام إلى أن مدائحه في الفاضل تفوق في قوتها مدائحه في السلطان صلاح الدين نظرًا للعلاقة الروحية التي تربطه به؛ حيث عبّر شعره فيه عن عاطفة صادقة تتملك نفسه[1]؛ فقد كان القاضي الفاضل آنذاك ذا مكانة سياسية واجتماعية وأدبية مرموقة، فضلًا عن كونه أستاذه المخلص الذي يدافع عنه، وأباه الروحي الذي يدين له بشهرته، وبمجده الأدبي، كما كان معقد آماله التي لا تُحدُّ، وطموحه الذي لا ينقضي، ومثله الأعلى الذي لا يبارى، وحين انتسجت مودتهما حسده على هذه العلاقة فئة من معاصريه، مظهرين ودًّا زائفًا، ومضمرين حقدًا دفينًا، تنضح به وجوههم، وتنمُّ عليه أفاعي بغضهم، وها هو يتوجه إليه منوهًا بما أوتي من هيبة ومحبة في قلوب الناس، شاكيًا له حقد الحاسدين، وشنآن المبغضين، متعجبًا ممن يستكثر ودَّه، ويحسد محبتَه، وهو الذي اصطنعه اصطناعًا، ووهَبَه حِسَّ الحياة النابض، يقول:

مَـلَـكْـتَ الـبَـرايَـا هَـيْـبَـةً ومَـحـبَّـةً
فبَاعثُ ذي التقوى وباعثُ ذي الزِّفْدِ
أُحـبُّـك لـلـفَـضْـلِ الـذي أنـتَ أهْـلُـهُ
ولـلـجُـودِ حـتَّـى لَـيْـسَ عـنـدي لَـهُ عَـبْـدُ
وأَشْـكُـو إلـيْـكَ الحـاسِـديـنَ عـلـيك لِـي
وإنْ كَـان يَـبْـدُو مـنـهـمُ الحُـبُّ والـوُدُّ

(1) الأدب في العصر الأيوبي، ص 405.

ومَــا كَـلَّـمُـونـي بـالـلِّـسـانِ وإنَّمـا
تـكـلَّـمَ مـنـهـمْ فـي وُجُـوهِـهـمُ الحِـقْـدُ
ومـا جَـاهَـرُونـي بـالـنِّـصـالِ وإنَّمـا
عَـقَـاربُـهُـمْ فـي الـسِّـرِّ تَـسْـري وتَحْـتـدُّ
يَمـوتُـونَ غـيْـظًـا كـلَّـمـا عِـشْـتُ غِـبْـطـةً
فَـقَـدْ ضـمَّـنـي قَـصْـرٌ وقـد ضـمَّـهُـمْ لَحْـدُ
فَـلا يـشـتـغِـلْ بِـي سَـعِـيـدٌ ولا سَـعْـدُ
زمَـانـي بـكَ الـنَّـشْـوانُ عَـيْـشـي بـكَ الـرَّغْـدُ
ومَـالِـي عَـلَـى ألَّا أُحِـبَّـكَ قُـدْرةً
ومـنـكَ دَمِـي واللَّـحْـمُ والـعَـظْـمُ والجِلْدُ[1]

ويتسم شعر ابن سناء الملك في أستاذه بصدق العاطفة[2]، واستنبات ملامح النموذج القيمي الإنساني التي تجسدت في شخصيته حقيقةً وواقعًا، فهو لم يمدحه إلا بما فيه، وبما هو أهله، مستمدًا من خياله الثرِّ الطريف، وذوقه البديعي المتدفق، مبرزًا سجاياه، ومواهبه البلاغية والبيانية، وصفاته اجتماعيًّا وسياسيًّا ودينيًّا، فيشيد بجوده المبسوط، وسماحة خُلقه، وبيانه البليغ، وفصل خطابه، وحكمة منطقه، وسموّ منصبه، ونكران ذاته، وجم تواضعه، وكثرة انشغاله بذكر الله، والاجتهاد في أداء العبادات، وإقلاعه عن آثام الدنيا، والعزوف عن شهواتها ولذائذها، وهذه كلها صفات حقيقية، وسجايا أصيلة في القاضي الفاضل، وقد لفت إليها معاصروه من المؤرخين والأدباء، فأثنوا على فنه الأدبي وبلاغته، وأخلاقه، وعلمه، ودينه، ووُصف بأنَّه ربُ القلم والبيان واللسان، وأن الله خصَّه

(1) الديوان، جـ 2 / ص 75 – 76.
(2) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، ص 198.

بكرامته، ووقفه للخير كله، كما كان متقشفًا زاهدًا لا يغفل عن الآجلة، كثيرَ العبادة، تاليًا للقرآن، وصاحبَ أوراد[1] يقول ابن سناء الملك:

جُـــودٌ بَـسـيـطٌ والـبَّـسـيـطُ طَـبـيـعَـةٌ
عَـبْـدُ الـرَّحـيـم عَـلـى الـبَـرِيَّـةِ رحْـمـةٌ
أَمِـــنَـــتْ تـغـيُّـرَهـا عـلـى أَحْـقَـابِـهـا
أَمِـنَـتْ بـصُـحْـبَـتِـهـا حُـلـولَ عِـقـابِـهـا
مـا زَالَـــتِ الأعْـــداءُ يـــومَ نِـزَالِـهـا
والـــدَّهْـــرُ يـعـلـمُ أنّ فـيـصـلَ خَـطْـبِـه
حِـكَـمٌ يُـــرَى الإسْـــهَـــابُ فـي إيـجـازِهـا
ولـقـد عَـلَـتْ رُتَـبُ الأجـلِّ عَـلـى الـوَرَى
وأَتَـــتْـــه خَـــاطِـبَـــةً إلـيـه وَزارةٌ
مـا لَـقَّـبُـوه بـهـا لأنْ يَـعْـلـو بِـهـا
وأَتَـــتْ سَـعَـادتُـه إلَـــى أبْـوابِـه
شَـغَـلَ المُـلـوكَ بمـا يَـقـولُ ونـفـسُـه
تَـطْـوي كَـتَـائـبَـهـا بـنَـشْـرِ كِـتَـابِـهـا
بـخُـطَـا يَـرَاعـتِـه وفَـصْـل خِـطَـابِـهـا
ولـقَـد يُـــرَى الإيـجـازُ فـي إسـهـابِـهـا
بِـسُـمُـوِّ مـنـصِـبِـهـا وطِـيـب نِـصَـابِـهـا
ولَـطَـالمـا أَغْـيَـتْ عَـلَـى خُـطَّـابِـهـا
أَسْـمَـاؤه أَغْـنَـتْـه عـن أَلْـقَـابِـهـا
لا كَـالَّـذي يَـسْـعَـى إلـى أبْـوابِـهـا
مَـشْـغُـولَـةٌ بـالـذكْـرِ فـي مـحـرابِـهـا

(1) خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، جـ 1 / ص 35 – 36، و مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، جـ 22 / ص 83.

فـي الـصَّـومِ والـصَّـلـواتِ أتْـعَـبَ نَفْسَه
وضَـمَـانُ رَاحَـتِـه عَـلـى أتْـعَـابِـهـا
وتَـعـجَّـلَ الإقْـلاعُ عَـنْ آثـامِـهـا
ثِـقَـةً بـحُـسْـنِ مَـآلِـهـا ومَـآبِـهـا
فَـسِـوَاهُ تَـسْـبِـيـهِ المِـلاحُ بـحُـبِّـهـا
وسِـواهُ تُـصْـبـيـه الـطِّـلا بحَبَابِها[1]

وتكشف الأبيات السابقة – من ناحية أخرى – عن المذهب الفني لابن سناء الملك، وملامح ذوقه البديعي الإيقاعي الذي تجلَّى فيها بشكل متراكب مكثف، يتعانق مع الانثيال الشعوري تجاه ممدوحه؛ بحيث لم يخلُ بيت منها من بنية بديعية صوتية – أو بنيتين أحيانًا – تنهض على تكرار الأصوات والتلاعب بالألفاظ والحروف من خلال التوسل ببنية الجناس بجميع أشكاله وما يلحق به، مما ينمُّ على مهارة وحذق كبيرين، مثل: بسيط – البسيط / الرحيم – رحمة / كتائبها – كِتَابها / فيصل – فصل / خَطْبه – خِطابها / الإسهاب – إسهابها / إيجازها – الإيجاز / منصبها – نصابها / خاطبة – خُطَّابها / لقبوه – ألقابها / أبوابه – أبوابها / سعادته – سعى / شغل – مشغولة / الصوم – الصلوات / أتعب – أتعابها / مآلها – مآبها / تَسبيه – تُصبيه / حُبها – حَبابها.

ويظهر أن شيوع ظاهرة البديع – وبخاصة الجناس – في شعر ابن سناء الملك جعلت النقاد يتحاملون عليه تحاملًا كبيرًا، حتى وُصف شعره بأنه إيجاز تزدحم فيه البديعيات التي يصعب على الذهن تتبعها، ويجد مشقة في تحصيلها[2]، كما ذهب الدكتور عبدالعزيز الأهواني إلى أن انشغاله بالزخرف اللفظي والتوليد العقلي مع

(1) الديوان، جـ 2 / ص 25.
(2) الأدب العربي في مصر من الفتح الإسلامي إلى نهاية العصر الأيوبي، أحمد مصطفى، ص 295، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، الجمهورية العربية المتحدة، سنة 1967م.

فئة من شعراء عصره، مثل القاضي الفاضل، وابن مطروح، والبهاء زهير كاد يقطع صلتهم بجيشان العاطفة وعمق الإحساس وروعة الاستكشاف النفسي والجمالي، وأصاب شعرهم بالضعف والعقم[1].

ولعلهم في ذلك كانوا يعكسون الذوقَ الجمالي للعصر الذي عاشوا فيه، وكان من أبرز سماته الفنية الشغفُ بالبديع شغفًا كبيرًا حتى صار هدفًا يُطلب لذاته؛ وعلى أثره اهتم بلاغيو العصر بفنون البديع وكانت لهم فيه إضافات وابتكارات تحسب لهم، تجلت في جهود الشاعر ابن أبي الإصبع المصري (585 - 654هـ) الذي اهتم بالتوسع في إحصاء أنواعه المُهتدَى إليها ابتداءً من ابن المعتز (ت 296هـ) حتى عصره، بالغًا بها خمسة وعشرين بابًا، وذلك في كتابه المعروف بـ (تحرير التحبير)، الذي يُعدُّ - من جانب آخر - صورة لتطور المصطلح البديعي وللمقارنة بين المصطلحات البديعية لدى النقاد على امتداد عدة قرون حتى عصر المؤلف[2].

وكان الأستاذ أمين الخولي قد عرض لحياة البلاغة في مصر على امتداد القرنين الخامس والسادس الهجريين وشطرٍ من السابع، وتتبَّع دور المدرسة المصرية في الدراسات البلاغية، مستشهدًا بمؤلفاتها التي عُنيت بالبديع، ومالت إلى إيثار الطريقة الأدبية؛ وهي طريقة البلغاء والعرب التي كانت تنظر إلى الفنون البديعية نظرًا شاملًا، يُعْنَى بوجوه الحسن التي تحرَّتها العرب في شعرها وكلامها، والتي يُعدُّ الشاعر عبدالله بن المعتز أولَّ من بدأها؛ مدلِّلًا بذلك على أنه كانت هناك رغبة ملحة واضحة في إعداد المزاج الأدبي والذوق الفني المصري، وتهيئة وسائل القدرة على التحرير البليغ والنزعة الفنية[3].

---

(1) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، د.عبدالعزيز الأهواني، ص 15، ط 2، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، سنة 1986م.

(2) ينظر - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 591.

(3) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، ص236 - 239، ط1، دار المعرفة، سنة 1961م.

وعلَّل الدكتور عبداللطيف حمزة إسراف الأدب المصري الوسيط في استخدام الزينة اللفظية بعدة أسباب: منها ديوان الإنشاء الذي أدى منذ إنشائه إلى العناية بالكتابة الفنية حتى بالغ الكتّاب في التأنق الكتابي، ومنها اتسام الحضارة الفاطمية بالمبالغة في الاتجاه إلى المادة ومظاهر العظمة في الحياة الاجتماعية؛ مما انعكس على الأدب بالميل إلى المبالغة في الزخرف، وهو العصر الذي تكوّن فيه القاضي الفاضل رائد هذه المدرسة تكوُّنًا ثقافيًّا وفنيًّا، ومنها انتشار الثقافة الدينية آنذاك وسيطرتها على العلماء والأدباء؛ ومن أخصّ موادّها القرآن الكريم الذي يُعدّ السبب الأول في جنوح الأسلوب إلى الزينة اللفظية والزخرف[1].

كما يذهب الدكتور محمد زغلول سلام إلى أن الذوق العام والاتجاه الأدبي في العصر الأيوبي بمصر والشام كان قد تأثر بخصائص الفن الإسلامي في التصوير والزخرفة بإرضاء حاسة البصر بالألوان البراقة والتناسق الهندسي والخطوط الرشيقة، وقد بدا هذا التأثر في الأدب في عدم الاهتمام بالموضوع أو الفكرة بقدر العناية بالصورة أو الشكل، والميل إلى إرضاء حاسة السمع باستعمال الجناس والسجع وضروب الحلي اللفظية[2].

وربط الدكتور فوزي أمين بين شيوع ظاهرة الكثافة البديعية – في العصر المملوكي الأول – وطبيعة الفن الإسلامي الذي يميل إلى التجريد، وملء الفراغ بعناصر كثيفة حتى لا يبقى مجال لعبث الشر أو الشيطان على نحو يشبه فن الأرابيسك الذي يقوم على قوانين من النظام والتساوي والتوازي والتوازن والتكرار[3].

على أنه ينبغي الإشارة إلى أنّ توسُّل ابن سناء الملك في شعره – إلى أستاذه القاضي الفاضل – بالبديع المتراكم والإسراف في الزخرف اللفظي وبخاصة

(1) الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، ص 28 – 29.
(2) ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد، د.محمد زغلول سلام، ص19، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
(3) المجتمع المصري في أدب العصر المملوكي الأول، د.فوزي أمين، ص 406، دار المعارف، فرع الإسكندرية، سنة 1982م.

الجناس بجميع ألوانه، يُعدُّ مشاكلةً لطريقة أستاذه ومذهبه الفني، وإرضاءً لذوقه الجمالي، وإظهارًا في الوقت نفسه لمقدرته الفنية وبراعته الأدبية على النظم على طريقته، حيث كان الفاضل هو الذي يحمل لواء البديعيات في زمن الدولة الأيوبية[1] «وقد أسرف على أسلوبه في الزينة اللفظية حتى ليُخيَّلَ إلى الباحث أنه نظر إلى هذا الأسلوب كما ينظر الصانع إلى قطعة من السجاد يثقلها بأصباغه وألوانه، ويبالغ في زركشتها مبالغة تشبع حاجة ملحة في نفسه هي حاجته إلى إرضاء الفن للفن»[2]. وأسفرت رغبة تلميذه الملحّة – هو الآخر في اكتناز النغم وتراكم البديع اللفظي، وبخاصة الجناس – عن إبداعه في فن الموشح منفردًا به عن شعراء بلده وزمانه.

وفي ظننا أنّ شغف الذوق الجمالي والنقديّ في هذه الفترة بالبديع، والإمعان في توظيفه في الشعر على هذا النحو التراكمي الكثيف، يُعدُّ أثرًا لشيوع ظاهرة الأدباء الذين جمعوا بين فني الكتابة والشعر على امتداد فترة الخلافة الفاطمية والسلطنة الأيوبية ودولة المماليك، سواء أكانوا من كتّاب الرسائل في بعض الدواوين أم احترفوا الكتابة في التصنيف والتأليف، وفي مقدمة هؤلاء القاضي الفاضل، ومن لفَّ لفَّه كالأسعد بن مماتي (ت606هـ)، وابن النبيه (ت619هـ)، وابن قلاقس الإسكندري (ت567هـ)، وابن سناء الملك، وغيرهم، وهؤلاء كانت تغلب عليهم الصنعة الكتابية التي أثرت في نتاجهم الشعري، حيث صارت كتابة الرسائل حينئذ صنعة دقيقة ذات أصول وأسباب وآلات، كما صار لها رواد ينهجون طريقها، ويبنون معالمها[3]، ومن المعلوم أن الفنون البديعية تُعدُّ من موادّ البيان الضرورية لتأليف الكلام، التي يجب أن يعرفها الكاتب بوصفها وسيلةً من طرق البلاغة ووجوه

(1) عصر الدول والإمارات، مصر، ص 184.
(2) الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، ص 284.
(3) الأدب في العصر الأيوبي، ص 198.

تحسين الكلام؛ حيث أملى القلقشندي على الكاتب «أن يسلك في تأليف الكلام الطريق الذي يخرجه عن حكم الكلام المنثور العاطل الذي تستعمله العامة في المخاطبات والمكاتبات إلى حكم المؤلف الحالي بحلي البلاغة والبديع، كالاستعارات والتشبيهات والأسجاع والمقابلات وغيرها من أنواع البديع»[1].

وأيًّا كانت آراء النقاد في التماس تفسير المنحى البديعي اللفظي في شعر العصر عامة، وشعر ابن سناء الملك خاصة، فإن الأدب شعره ونثره على امتداد هذه الفترة الممتدة من القرن الرابع حتى القرن السابع الهجري كان يصدر عن الذوق النقدي والجمالي البديعي الذي استقرت خصائصه الفنية في البيئة الأدبية آنذاك. وعلى الرغم من هذه العلاقة الوثيقة التي وجدناها تربط الشاعر بأستاذه القاضي الفاضل، وترتَّب عليها هذا الكم الهائل من قصائد المدح التي ساقها فيه في أثناء حياته، فإننا - على النقيض من ذلك - لا نجد له بيتًا واحدًا في رثائه بعد مماته؛ الأمر الذي يدعو للدهشة والتعجب، وربما يكون مردُّه - كما يرى محقق ديوانه - إلى خشية الشاعر من نفوذ الوزير صفي الدين بن شكر الذي كان شديدَ العداوة والكراهية للقاضي الفاضل، أو أن تكون مراثيه فيه - على الأرجح - ضاعت، كما يُظن ضياع مراثيه في صلاح الدين الأيوبي[2]، أو على وجه التحديد، قد ضُيِّعت جميعًا وطواها الزمن لأسباب يغلب أن تكون سياسية.

ب - العاطفة الدينية والإعجاب بالرمز القومي الإسلامي:

بدأت الحروب الصليبية التي قام بها الغرب الأوروبي على الشرق الأدنى الإسلامي في العصور الوسطى سنة 488هـ / 1095م، واستمرت قرنين من الزمان، بدءًا من أواخر القرن الحادي عشر حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادي، وكان هدفها الأول هو الاستيلاء على المدن الواقعة على ساحل بلاد الشام، وانتزاع

(1) صبح الأعشى في صناعة الإنشا، جـ2 / ص 350.
(2) ابن سناء الملك، حياته وشعره، جـ1 / ص 93.

الأراضي المقدسة المسيحية من أيدي المسلمين، واحتلال بيت المقدس في فلسطين، الذي سقط في أيديهم في أثناء عهد الإمبراطورية الفاطمية سنة 492هـ، بعد حصار طويل «قَتَل الفرنجُ بالمسجد الأقصى ما يزيد على سبعين ألفًا، منهم جماعةٌ كثيرة، من أئمة المسلمين، وعلمائهم، وعُبَّادهم، وزهَّادهم، ممن فارقَ الأوطان، وجاورَ بذلك الموضع الشريف»[1].

وكانت بلاد الشام قبل الحروب الصليبية يعتري إماراتها الإسلامية حالة من الانقسام والتفكك والفوضى، ويحكمها مجموعةٌ من الأمراء الطامعين الذين تسود بينهم الكراهية والعداوة والمنازعات المستمرة، حتى إن كلًّا منهم كان يتحين الفرصة للاستيلاء على إمارة الآخر، والاستنجاد بالصليبيين كلما أحسَّ بقرب زوال ملكه أو سقوط إمارته، وعندما آل الأمر إلى صلاح الدين الأيوبي، تبنَّى سياسة نور الدين زنكي - الذي كان يؤمن بأهمية وحدة المسلمين - وأخذ يعمل على جمع كلمة المسلمين، وتوحيد هذه الممالك الإسلامية المتفرقة في بلاد الشام، ولَمِّ شملها بإخضاعها لسلطانه حتى استطاع تكوين جبهة عربية إسلامية كبرى موحدة، تقف في مقدمتها مصر والشام، وتمتد من برقة غربًا إلى الفرات شرقًا، ومن الموصل وحلب شمالًا إلى النوبة واليمن جنوبًا[2]؛ لكي يستطيع عن طريقها مواجهة الحملات الصليبية والتغلب عليها، واستعادة بيت المقدس وبعض المدن الساحلية.

ولم يَسْعَ صلاح الدين الأيوبي في بداية فترة حكمه إلى توحيد الصف الإسلامي فحسب، بل سعى أيضًا إلى بثِّ روح الجهاد والحرب في نفوس القوم، وتهيئتهم للنهوض بهذا الواجب من خلال عديد المدارس التي أنشأها في مصر

(1) الكامل في التاريخ، ابن الأثير، جـ 8 / ص 425، تحقيق د. عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة 2012م.

(2) في التاريخ الأيوبي والمملوكي، د.أحمد مختار العبادي، ص 52، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، سنة 1992م، وص 23.

والشام[1]، وعملت على دعوة الناس إلى الجهاد حتى استحال عقيدة ثابتة في النفوس؛ وعلى أثر ذلك تدفقت روح الحماسة الدينية تغلي في قلوب المسلمين من كل الأقطار، وأوجدت الحروبُ الصليبية – التي خاضها صلاح الدين – في نفوسهم نوعًا من الشعور بالقومية الإسلامية أو الوحدة الإسلامية[2]، فالتفوا حول قائدهم البطل الذي استجمعهم حوله من كل مكان لمواجهة الغزاة، وصار يمثل بالنسبة لهم رمزًا قوميًّا إسلاميًّا وزعيمًا موجِّهًا وملهمًا.

وواكب الشعر أحداث الحياة السياسية آنذاك، فتأثر بها، وسجَّل كثيرًا من وقائعها، فوصف المعاركَ الدائرة مع الإمارات الإسلامية لإخضاعها، كما وصف الحربَ ضد الصليبيين، وجهاد السلاطين وبطولتهم من أجل نصرة الإسلام، ومجَّد الانتصاراتِ الكبرى والبطولات القومية الإسلامية، وغلب عليه الطابع الحماسي الديني. ويبدو أن فكرة الوطنية لم يكن لها أثرٌ في نفوس شعراء العصر، وإنما كانت الفكرة السائدة التي ينطلقون منها، هي الفكرة الدينية الإسلامية[3] التي تدعو إلى «نصرة الإسلام»، ولاعلاقة لها بالدفاع عن الأرض، أو حبّ الوطن، حيث ساد آنذاك الشعور بالدين أكثر من الشعور بالجنس والوطن، وضعف الاعتزاز بالجنس العربي، وتفضيله على الأعجمي؛ وربما كان سبب ذلك أنَّ أكثر ولاة الأمر من السلاطين والأمراء في هذا العصر لم ينحدروا من أصلاب عربية.

وكان الشعر قد نشط في مصر أوائل زمن الأيوبيين وأواخر زمن الفاطميين، وشهد ازدهارًا كبيرًا من حيث كثرة الشعراء النابهين، وكثرة الدواوين الشعرية، ويبدو أن انتصارات صلاح الدين الأيوبي على الصليبيين أثارت المشاعر الإسلامية والقومية للشعراء آنذاك، وأطلقت ألسنتهم في مصر وخارجها من البلدان العربية لمدحه وتهنئته بفتوحاته[4].

---

(1) السابق، ص 49.

(2) دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، د. محمد كامل حسين، ص 84، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، سنة 2017م.

(3) نفسه.

(4) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، ص 118 – 120.

ولذلك؛ فقد ظفر السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي بالجانب الأكبر من مدائح الشعراء الذين جذبتهم شخصيته بسجاياها اللافتة، وأثارت شجاعته وهمّته ومواقفه البطولية نفوسهم، فشحذت قرائحهم الشعرية، وانطلقوا يشيدون به قائدًا حربيًّا، ونموذجًا أخلاقيًّا، ورمزًا قوميًّا إسلاميًّا، وكان المستشرق البريطاني هاملتون جب (ت1971م) قد لفته ذلك الجانب الأخلاقي في شخصية صلاح الدين الأيوبي حتى ذكر أنه: «انتشل الإسلام طوال فترة حاسمة - رغم قصرها - من وهدة الانحطاط الأخلاقي السياسي، حين نادى بمُثل أخلاقي أعلى، ولَمَّا أنْ طبَّقَ هذا المُثل على حياته الخاصة وأعماله، خَلَقَ حوله حافزًا للاتحاد كان كافيًا - بالرغم من عدم اكتماله - لمواجهة تحدٍّ مُغيَّبٍ ألقاه القدر في طريقه»[1].

وكان ابن سناء الملك واحدًا من هؤلاء الشعراء الذين بُهروا بشخصية البطل صلاح الدين الأيوبي ومُثله الخُلقية، وبطولاته، وشجاعته، وعزمه، ونصرته للإسلام، فملأ قلبَه حبًّا وإعجابًا وتقديرًا[2]، ومدحه بتسع قصائدٍ تنطوي على عاطفة مخلصة متماسكة، «ولا ندري إذا كان شاعرنا قد تمكن من الاتصال بالسلطان صلاح الدين الأيوبي، إلا أن حبَّه لمؤسس الدولة الأيوبية كان كبيرًا يظهر في المدائح الرنانة التي وجهها إلى حامي الإسلام وقاهر الصليبيين. وأنت ترى خلال هذه المدائح نفسًا عربية مخلصة تجيش بالإكبار والإعظام والإجلال نحو الرجل الذي صان الديار الإسلامية وفرض احترامها على من حاولت العبث بها وطهَّر بيت المقدس من المغيرين على أرضه»[3].

ويظهر أن الذي دعم في الشاعر هذا الإحساس أنه كان وقتذاك قريبًا من القاضي الفاضل، الذي كان بدوره مقرَّبًا من صلاح الدين الأيوبي، ومن خلصائه،

(1) عصر الدول والإمارات، مصر، ص 171.

(2) دراسات في حضارة الإسلام، هاملتون جب، ص 140، ترجمة د.إحسان عباس، محمد يوسف نجم، محمود زايد، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، سنة 1979م.

(3) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، ص 198.

وساعده الأيمن الذي يعتمد عليه في إدارة شؤون البلاد وتدبير المملكة، حتى صار الفاضل «هو الدولة الصلاحية، كان كاتبها، ووزيرها، وصاحبها، ومشيرها، والحامل لِكَلِّها، والحاكم في كُلِّها، والمجهز لبعوثها، والمبّرز عند إقعاء ليوثها، والدائرة به مناطق بنيها، والسائرة به شموس أيامها، وبدور لياليها؛ فلهذا أذعَنتْ لقَلمه الرماح، وطلبت صُلح كَلمه الصِّفاح»[1]. ولذلك مضى الشاعر يشيد في إعجاب وصدق ببطولات صلاح الدين الأيوبي، مسجِّلًا وقائعه وانتصاراته من كثب بوصفه شاهد عيان على العصر وأحداثه السياسية، يقول في إحدى قصائده:

بِـدَوْلَـةِ الـتُّـرْكِ عَـزَّت مِـلَّـةُ الـعَـرَبِ
وبـابْـنِ أيُّـوبَ ذَلَّـتْ شِـيـعـةُ الـصُّـلْـبِ
وفـي زَمـانِ ابْـنِ أيُّـوبٍ غَـدَتْ حَـلَـبٌ
من أَرْضِ مصرَ وعَـادَتْ مصرُ من حَلَبِ
ولابْـنِ أيُّـوبَ دانـتْ كُـلُّ مملـكـةٍ
بالصَّفْحِ وَالصُّلْحِ أو بالحَرْبِ وَالحَرَبِ[2]

وهذه القصيدة معارضة لبائية أبي تمام في الخليفة العباسي المعتصم بالله (ت227هـ) يوم فتح عمُّوريّة، والتي مطلعها:

الـسَّـيْـفُ أصْـدَقُ أنـبـاءً مِـنَ الـكُـتُـبِ
فـي حَـدِّهِ الحَـدُّ بَـيْنَ الجِـدِّ واللَّعِبِ[3]

والقارئ للقصيدة يلمس تداخلها مع بائية أبي تمام سياقيًّا ونصيًّا؛ إذ تلتقي معها في سياق المدح، والتهنئة بالفتح، وتخليد النصر، وفي وحدة الوزن والقافية، والرويّ المكسور، وتصريع المطلع، وتوظيف البديع توظيفًا مكثفًا سواء أكان جناسًا أم

(1) مقدمة دار الطراز، نشرة د.جودة الركابي، ص 11.
(2) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، جـ 12 / 118.
(3) الديوان، جـ 2 / ص 1.

طباقًا أم مقابلةً، كما تلتقي معها في بعض صيغها التعبيرية، ومستوياتها الدلالية، مثل استثمار المطلع الحكمي، وتوظيف ثقافة التنجيم[1].

ويلفت ابن سناء الملك الانتباه منذ مطلع القصيدة إلى الآصرة التي تربط صلاح الدين الأيوبي بدولة الأتراك السنية، ودورهم آنذاك في نصرة الدين الإسلامي، ومن المعروف أنه حينما تخلصت الخلافة العباسية من سلطان البويهيين (321 - 447هـ) الذين اشتهروا بتحمسهم لمذهب الشيعة، آلت هذه الخلافة إلى حوزة الأتراك المعروفين بتحمسهم للمذهب السني، وبدأت دُولهم منذ ذلك الحين تظهر تباعًا على مسرح الحياة السياسية، وتسيطر على مقاليد الحكم في الدولة الإسلامية على امتداد رقعتها؛ فظهرت الدولة الغزنوية، والدولة السلجوقية، ثم الأتابكة الذين نشأ في حضنهم نجم الدين أيوب والد صلاح الدين الأيوبي منشئ الدولة الأيوبية[2].

والشاعر يستهل مدحته في صلاح الدين الأيوبي هنا مشيدًا بدور هؤلاء الأتراك المسلمين - الذين تمتد إليهم جذور ممدوحه - في الانتصار لملَّة الإسلام وإعزاز دين الله، منوِّهًا بوحدة الكيان الإسلامي التي تحققت على يديه، وتغلُّبه على الممالك المتناحرة التي فتَّت وحدة الصف الإسلامي، وشَتَّت قوى المسلمين، مهنئًا إيَّاه بفتح حلب، وانخراطها تحت لواء الدولة الإسلامية الكبرى رهن قيادته، وقيام الوحدة بين مصر والشام - حتى صارت حلب جزءًا من مصر، كما صارت مصر جزءًا من حلب - من أجل التصدي لحملات الصليبيين، وقد كنَّى عن ممدوحه بـ (ابن أيوب) مكررًا إياها ثلاث مرات على مدار البنية النصية استحبابًا للذكر

(1) ينظر القصيدة في ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، م1 / ص 40 - 74 تحقيق محمد عبده عزام، ط 5، دار المعارف، مصر، سنة 1987م.

(2) ينظر بحثًا بعنوان - التلاحم النصي والتاريخي في شعر ابن سناء الملك مع النصوص الحماسية العباسية، د. زياد محمد بني شمسه، ص41 - 48، العدد (9)، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، الشارقة، سنة 2015م.

في سياق المدح، وللَفت ذهن المتلقي إلى استدعاء الرمز الديني المتمثل في شخصية نبيّ الله (أيوب) بإيحاءاتها ودلالاتها الإيمانية والأخلاقية المثرية، رابطًا بينها وبين شخصية ممدوحه ربطًا، ينهض على التواشج والتداخل والتحاور بين الماضي والحاضر.

ويستوحي ابن سناء الملك ثقافة عصره في العلوم الفلكية التي كانت تدرس[1] آنذاك، موظِّفًا مصطلحاتها في مدحه، واصفًا مدينة حلب التي فتحها صلاح الدين الأيوبي، بقوله:

لـو رَامَـهـا الـدَّهـرُ لـم يـظـفـرْ بـبُـغـيـتِـه
ولَـو أتَـى أسَـدُ الأبْـراجِ مـنـتَـصـرًا
ولَـوْ رمَـاهَـا بـقَـوْسِ الأفْـقِ لـم يُـصـبِ
خَـارَتْ قَـوائـمُـهُ عـنـهـا ولـم يَـثِـبِ
جَـلـيـسـةُ الـنَّـجـمِ فـي أعْـلـى مـنـازِلـه
وطَـالَمَـا غَـابَ عـنـهـا وهْـي لَـم تَـغِـبِ
تُـلـقِـي إذا عَـطـشـتْ والـبَـرْقُ أرشـيـةٌ
كـواكـبَ الـدَّلْـوِ فـي بـئـرٍ مـنَ السُّحبِ[2]

وقد ألحَّ ابن سناء الملك على توظيف بعض ألفاظ العلوم ومصطلحاتها سواء الدينية أو الفقهية أو النحوية أو الفلكية أو الفلسفية، ويذكر الدكتور شوقي ضيف أن هذه المسالك العلمية منذ القرن الرابع إلى ما تلاه من قرون كانت تُعدُّ بدعًا طريفًا، وكان أبوالعلاء المعري هو الذي أخذ يوسِّع استخدامها[3].

---

(1) الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، ص 38 – 39.
(2) الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية، د.أحمد أحمد بدوي، ص 302، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، سنة 1972م.
(3) الديوان، جـ 2 / ص 1، 2.

وفي إحدى أيوبياته التي ساقها إلى الملك الناصر صلاح الدين سنة 583هـ – وهي السنة المعروفة بكَسْرَة حِطِّين، وفَتْح الساحل، والأرض المقدَّسة للمسلمين[1] – يهنئه بانتصار الإسلام على الصليبيين تحت قيادته في موقعة حِطِّين، منوِّهًا في بداية المدحة بكثرة انتصاراته، وتوالي فتوحاته حتى بدا كلُّ فتحٍ منها كأنَّه ينافس الآخر في أحقيته بالتهاني واستحقاقه المدح، ثم مضى يسجِّل انتصاراته المتتابعة التي أحرزها في هذه الموقعة بجحافل جيشه الحافلة، مشيرًا إلى فتحه حصون الشام، واحدًا تلوَ الآخر؛ واستيلائه عليها، مثل طَبَريَّة، ونابلس، وعسقلان، وبيت جبريل، وتِبنين، وقيسارية وحيفا وصيدا وغيرها من المعاقل والحصون، وكأنما انتصاراته المتتالية قد بثَّت في الإسلام روح الحياة بعد ممات أو أطلقته من قيد العبودية بعد ذلٍّ وامتهان، حتى استحق ممدوحه بنصره المستحق تأييد الإله، ومدحًا تُعرِّج كلماته فوق السماوات، وبيتًا يُشيَّد على أسنة السيوف والرماح في ساحة القتال، يقول:

لَسْتُ أدري بِأَيِّ فَتْحٍ تُهَنَّا
يَا مُنيلَ الإسْلامِ ما قَد تَمَنّى
كُلُّ فَتْحٍ يَقولُ إنِّي أَوْلَى
وهْوَ أَوْلَى لأَنَّهُ كَانَ أَهْنَا
أَنُهنِّيك إذْ تَمَلَّكْتَ شَامًا
أَمْ نُهنِّيك إذْ تَمَلَّكْتَ عَدْنا
قَدْ مَلَكْتَ الجِنَانَ قَصْرًا فقَصْرا
إذْ فتحْتَ الشَامَ حِصنًا فحِصْنا
إنَّ دِينَ الإسلامِ مِنَّ على الخَلْـ
ـقِ وأنتَ الَّذي عَلى الدِّينِ مِنَّا

(1) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 405.

أنـــتَ أحـيَـيْـتَـهُ وقـــدْ كَـــانَ مَـيْـتًـا
ثُـــمَّ أَعْـتَـقْـتَـهُ وقَـــدْ كَـــانَ قِـنًّـا
شَـكَـر الـلـهُ مـا صَـنَـعْـتَ عـلـى الـعَـرْ
شِ وفـــي عَـــرْصـــةِ المَـلائـك أَثْـنَـى
لَـــكَ مَـــدْحٌ فـــوقَ الـسَّـمـوات يُـنـشَـا
ومَـحَـلٌّ فَـــوْقَ الأَسِـــنَّـــةِ يُبْنَى[1]

ثم يَعرِض ابن سناء الملك طرَفًا من المعركة التي دارت بين جيشي المسلمين والصليبيين في سهل حطِّين الواقع في فلسطين، واصفًا التحام الجيشين في معركة[2] حامية الوطيس، هال أجنادَ الأعادي فيها الفزعُ من شدة القتال، فبُهتوا وجبنوا، واضطربت صفوفهم، وفرُّوا من المعترك ضعفًا وعجزًا، وسلبهم صلاح الدين صليب الصَّلبوت الذي كانوا يرفعونه ليحشدوا ضد جيش المسلمين، فعظم المصاب لديهم، ووهت الأصلاب بينهم، وها هو جيش المسلمين بقيادة صلاح الدين يبسط سلطانه عليهم، ويتصيدهم بسيوفه ورماحه وسهامه، كما لو كانوا ليوثًا أو أغنامًا، حتى سالت الدماء أنهارًا، وأُعِدَّتْ من جثث قتلاهم وليمة شهية تتغذى عليها الوحوش، كما أُسر ملكهم الإبرنس أو أرناط حاكم الكَرَك، وكان قد غدر بالمسلمين، ونقض مواثيق الهدنة المبرمة معهم، وقطع طريق الحجاز على الحجاج، ناهبًا إحدى قوافلهم الثقيلة؛ فنذر صلاح الدين دمه، وقبض عليه وقتله[3] وكانت هذه الوقعة القتالية مقدمة لفتح بيت المقدس المبارك، يقول:

قَـصَـدتْ نـحْـوكَ الأَعـــادي فَـــردَّ الْـ
ـلَـهُ مَـا أمَّـلُـوه عـنَّـكْ وعَـنَّـا

(1) كتاب الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، شهاب الدين أبوشامة، جـ 3 / ص 275، تحقيق إبراهيم الزيبق، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1997م.
(2) الديوان، جـ 2 / ص 340.
(3) ينظر – أحداث وقعة حِطِّين في كتاب الروضتين، جـ 3 / ص 275 وما بعدها.

واستحالَتْ شَقائق الكُفْرِ صَمْتًا
حَينَ عادتْ تِلكَ الشجاعةُ جُبْنا
وتصيَّدْتَهم بحَلقةِ صَيْدٍ
تَجمَعُ اللَّيْثَ والغَزالَ الأَغَنَّا
وجَرَتْ منهمُ الدِّماءُ بِحَارًا
فَجَرَتْ فَوْقَها الجزائرُ سُفنا
صُنِّعَتْ منهمُ وليمةُ وَحْشٍ
رَقَصَ المَشْرِفيُّ فيها وغَنَّى
ظَلَّ معبودُهم لديك أَسيرًا
مُسْتضَامًا فاجعلْ له النَّارَ سِجْنا
صلبوا ربَّهُم فلَم يُغْنِ عنهمْ
مَنْ رَأَى بعد صُلْبِه قَطُّ أَغْنَى؟
وحَوى الأَسْرُ كُلَّ مَلْكٍ يظنُّ الدْ
ـدَ هْرَ يَفْنَى ومُلْكُهُ ليسَ يَفْنَى
والمَليكُ العَظيمُ فيهمْ أَسيرٌ
يَتثنَّى في أدهمٍ يَتثنَّى
واللعِينُ الإبْرَنْس أَصْبَحَ مذبو
حًا تمنَّى لم يَعْدِم اليومَ يُمْنا
لا تُخَصُّ الشَآمَ فيك التهاني
كلُّ صُقْعٍ وكُلُّ قُطْرٍ مهنَّى
قد ملكْتَ البلادَ شرقًا وغربا
وحَوَيْتَ الآفاقَ سهلًا وحَزْنا
واغتدى الوصفُ في عُلاكَ حَسيرًا
أيُّ لَفظٍ يُقالُ أَو أيُّ مَعْنى

وسَـمِـعَـنـا الإلـــهَ قـــالَ أَطـيـعُـو

هُ سَـمِـعـنـا لـرَبِّـنـا وأَطعنا[1]

وتبلغ هذه القصيدة تسعةً وأربعينَ بيتًا، ولا تخرج في إطارها الفني العام عن خصائص الذوق الجمالي الذي اتسمت به طريقة ابن سناء الملك في أسلوبه الشعري؛ من حيث العناية بالصورة الغريبة الطريفة، والبديع اللفظي المتراكم، فضلًا عن تجلِّي ظاهرة الاقتباس أو التضمين أو التناص القرآني في البيت الأخير، مضمِّنًا الآية الكريمة ﴿يا أيُّها الذين آمنوا أطيعوا اللهَ وأطيعوا الرسولَ وأولِي الأمرِ منكم﴾[2]، وهي ظاهرة لافتة، قد أَكْثَرَ منها شعراء ذلك العصر، ويبدو أن ابن سناء الملك تأثَّر فيها أيضًا بطريقة أستاذه القاضي الفاضل؛ فهو الذي وصل بها إلى أقصى الشوط[3].

وهذه القصيدة من ناحية أخرى، تعرض ملحمة حربية من ملاحمَ صلاح الدين الأيوبي، وتسجِّل حلقة من حلقات تاريخه السياسي الحربي المجيد في الصراع ضد الصليبيين، وقد استفاض في وصف الحرب مُلمًّا بكل تفاصيلها ودقائقها – كما هي الحال دائمًا في كل قصائده في صلاح الدين الأيوبي وخلفائه من الأمراء – حتى لَيستحيل النص وثيقة تاريخية تحمل إشارات حقيقية وواقعية يمكن أن تقدِّم مادة للمؤرخين[4]، تُضاف إلى قيمته الفنية؛ ومن ثم فلم تعد قصيدة المديح المصرية في العصر الأيوبي كما كانت في العصر الفاطمي ترتبط بالمناسبات والأعياد والاحتفالات الرسمية، بل صارت قصيدة أمجاد حربية مظفَّرة[5]، تغمر النفس قوة وفتوة واعتزازًا.

---

(1) السابق، ص 274.

(2) سورة النساء، الآية 59.

(3) الديوان، جـ2، ص 341 – 343.

(4) الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، ص 280.

(5) فصول في الشعر ونقده، ص175.

ولا عجب في ذلك، فالحرب تُعدُّ إحدى قضايا الأدب الإنساني التي ارتبطت بحياة الناس منذ عصر هوميروس وحرب طروادة في ملحمتي الإلياذة والأوديسة، فضلًا عن أن الحرب بأشكالها كافةً كانت - وما زالت - تُشكِّل دائمًا جزءًا مهمًّا من حياة المصريين وهمومهم ومعاناتهم في عصور مختلفة، وقد قُدِّر لمصر أن تكون زعيمة العالم الإسلامي إبَّانَ العصور الوسطى في الحربين الصليبية والمغولية؛ الأمر الذي ترتّب عليه ارتباط الحرب لآماد طويلة بحياة المجتمع المصري، ولذا وجدنا أن قوة الأدب المصري من حيث العاطفة كان مصدرها الحوادث السياسية التي سيطرت على الحياة المصرية[1] على امتداد العصرين الأيوبي والمملوكي الأول.

وقد ذهب الدكتور محمد كامل حسين يتتبع الأثر الشيعي لدى الشعراء بعد زوال سلطان الفاطميين، وأورد نماذج من شعر ابن سناء الملك - ومن بينها الأبيات الثلاثة الأخيرة في النص السابق - للاستدلال بها على تأثر الشاعر في مدحه لصلاح الدين الأيوبي بالعقائد الفاطمية التي تنحو منحى الشيعة الإسماعيلية، لافتًا إلى أنَّ «شعراء الفاطميين كانوا يضمنون في أشعارهم الآية ﴿أطيعوا اللهَ وأطيعوا الرسولَ وأولِي الأمرِ منكم﴾ وقد قال الدعاة: إنّ هذه الآية أُنزلت في عليِّ بن أبي طالب، فأخذ ابن سناء الملك هذا المعنى وأودعه شعرَه، ولم يجعلها في الأئمة من أهل بيت عليِّ بن أبي طالب، إنما جعلها في صلاح الدين»[2]. والظاهر أن الرأي السالف الذكر هو أثر من آثار تهمة قديمة خلعها ابنُ سعيد المغربي على الشاعر حين وصفه بأنه كان غاليًا في التشيُّع[3]، فضلًا عما اتهمه به أحدُ معاصريه من الشعراء - وهو الشاعر الدمشقيّ المولد، بهاء الدين بن الساعاتي (ت406هـ) - بأنه يبغض أمَّ المؤمنين السيدة عائشة رضى الله عنها، زوج الرسول ﷺ، كما يُبغض

(1) عصر الدول والإمارات، مصر، ص 190.
(2) الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، ص 27 - 28.
(3) دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، ص 40.

أباها أبا بكر، مشيرًا من هذه الزاوية إلى تشيعه لعليّ بن أبي طالب، حيث قال ابن الساعاتي فيه، وقد سقط عن بغل له يُسمَّى الجملُ كان عاليًا جدًّا:

قالوا السعيدُ تَعاطَى بَغْلَه نَزِقًا
فَزلَّ عنهُ وأهلٌ ذاك للزلَلِ
فَقُلْ لهُ لا أقَالَ اللهُ عَثْرتَه
ولا سَقَتْه بَنانُ العارضِ الهَطِلِ
أَبْغَضْتَ بالطَّبْعِ أُمَّ المؤمنين ولَمْ
تُجِبْ أبَاها فَهذي وقعةُ الجَمَلِ[1]

وسبقت الإشارة إلى أن ابن سناء الملك دفعت به أسرته منذ سنٍّ مبكرة إلى محدِّث الإسكندرية السنيّ الحافظ السِّلفي، ليتلقَّى عنه الحديث النبوي؛ ولا يستوي أن يكون الشاعر شيعيًّا، ويتتلمذ في الوقت نفسه على عالم سُنيّ المذهب!، كما لا يُتصوَر أن يحظى الشاعر برضا صلاح الدين الأيوبي وصَفِيِّه القاضي الفاضل، وكلاهما سنيَّان؛ فالدولة الأيوبية دولة سُنيَّة، وكان سلطانها يتردد إلى الشيخ الحافظ السِّلفي بالإسكندرية في شهر رمضان ليسمع عليه الحديث، مصطحبًا معه ابنيه الأفضل عليًّا والعزيز عثمان[2]، كما كان كثير الاهتمام بالعلم والفقه والإنفاق على مدارسهما، متخذًا من العلماء والفقهاء وسيلة لمكافحة التشيُّع عملًا وعقيدة[3].

وقد عرض الدكتور شوقي ضيف لقضية تشيُّع ابن سناء الملك مؤكِّدًا أنَّه كان متشيعًا تشيُّعًا مصريًّا معتدلًا، يعبِّر عن الروح المصرية في حبِّها للرسول ﷺ وآل بيته، وليس تشيُّعًا بالمعنى الدقيق للكلمة، ولا يتعارض هذا مع سُنيَّته أو ينفيها، كما فسَّر موقف ابن الساعاتي منه بأنه وَهْمٌ أسَّسه خطأً على ما سمعه من بكائه

(1) النجوم الزاهرة في حلى حضرة القاهرة، ص 273.
(2) الوافي بالوفيات، جـ 27 / ص 136 – 137.
(3) كتاب الروضتين، جـ 2 / ص 448 – 449.

آل بيت الرسول، فضلًا عما كان بينهما من هجائيات دفعته كيدًا إلى وصفه بهذا الزعم الباطل[1].

وإذا ذهبنا مع رأي د. شوقي ضيف، فابن سناء الملك إذن لم يكن متشيعًا عن عقيدة حقيقية، ولا يمكن الاستدلال على معتقد الشاعر بشبهةٍ أو توهُّم ناجم عن تأويل نصٍّ، كما لا نجد في ثنايا شعره نماذج تعكس روح الغضب وقوة العاطفة والثورة لأتباع عليّ وآل بيته، والاحتجاج لأفكارهم وأحقياتهم، وهي سمات أصيلة في الاستدلال على هُويَّة التشيُّع، أمّا شعره الذي ساقه في رثائيته في عَلوِيّ – وهو الشريف السعيد أبوالحسن عليّ بن حسَّان الحسيني باكيًا في أواخرها شهداء آل البيت – فقد قاله في سياق الحزن تفجعًا وزُلْفَى ومواساة وبخاصة أنه كان بين الرجلين صداقة[2]، ولا يحمل هذا الشعر في مرماه أكثر من المجاملة لأهل المتوفَّى، فضلًا عن أنه لا يمكن الاعتداد ببيت أو بيتين أو بضعة أبيات من قصيدة، وعَدُّها وثيقةً أو دليلًا لإثبات تشيُّعه أيديولوجيًّا، وقد صرَّح هو نفسه في إحدى مدائحه للقاضي الفاضل بأنه سنيُّ المذهب، لكنه متشيِّع في حبه لأستاذه، يقول:

أصبحتُ في مَدْحِ الأجلِّ مُوحِّدا
وغَدَوْتُ من حُبِّي لَهُ مُتشَيِّعًا
ولَكَمْ أتتني من أيَاديه ثَنَى
يَا مَنْ رَأى مُتشيِّعًا مُتسنِّنًا[3]

ج – عاطفة الرَّحِم وآصرة الصداقة:

وتتجسد عاطفة الرَّحِم في حُبِّه الفطري الغريزي لأهله وأسرته كأبيه، وأمِّه، وأخوته، وجَدِّه، وقد ظهرت مشاعره وأحاسيسه الأسرية بشكل جليٍّ في مدائحه

(1) الأدب في العصر الأيوبي، ص 90.
(2) فصول في الشعر ونقده، ص 182.
(3) ينظر – القصيدة في الديوان، جـ 2 / ص 508 – 510، ومنها قوله:
في كلِّ يوم لآل المصطفى مِحَنٌ فآل أحمدَ مَصرعُون في حُفَر
لا تُكسبُ الدينَ إلا هَتْكَ أسْتَار ومُبْعَدون بآفاقٍ وأمْصارِ

ومراثيه؛ معبرًا بذلك عن خاصة الترابط والتراحم الوثيقين التي اشتهرت بها الأسرة المصرية[1]؛ حيث مدح والده القاضي الرشيد جعفرًا بخمس قصائد - بلغت أطولها ثمانية وستين بيتًا - نستشعر فيها جميعًا حبَّه الشديد له، وإكباره إيَّاه، وتعظيمه لشأنه، وافتخاره بمعاليه، يقول:

يـا سَـائـلًا عَـنْ مَـعَـالِـيـهِ لـيُشـهـرَهـا
ذاكَ الـذي يَـبـسِـمُ الـدَّهْـرُ الـعـبـوسُ به
الـبـدرُ فـي الأفـق يَـسـتَـغْـنِـى بشُـهـرتِـه
تـيـهًـا وتَـبْـتَـهِـجُ الـدُّنـيَـا بـبَـهْـجَـتِـه
هُـوَ الـعـظـيـمُ وفـيـه مَـعَ تَـعـاظُـمـه
فَـمَـا الـسَّـمـاواتُ إلا مِـنْ مَـنَـازِلِـهِ
تَـواضُـعٌ قـد تَـوَلَّـى رَفْـعَ رِفْـعَـتِـه
ولا الـكـواكـبُ إلَّا مِـنْ أَسِـرَّتِـه[2]

فابن سناء الملك دائم الاعتزاز بوالده، والإكبار لشيمه، ولا يوجد في العربية شاعر مَدَح أباه كما مدح ابن سناء الملك أباه[3]؛ فلا ينفك يُعدِّد مفاخره، راسمًا له صورة مثالية تجتمع فيها القيم الاجتماعية الإيجابية، فيشيد بسُؤدُده التالد الذي ورثه كابرًا عن كابر، ومضائه في رياسةٍ ثابتة الخُطَى ليست متعثرة، كما ينوِّه بعلوّ همته، وسَعَة علمه، وسموّ رُتبته، وطيب مغرسِه، وزَكِيّ محتَدِه، وطُهْر مَنبتِه الذي آل إليه من انتسابه لأبيه، يقول:

سُـــؤْدُدُه يَـسْـعَـى إلَـى بَـابِـهِ
وَغَـيْـرُهُ يَـسْـعَـى إلَـى الـسُّـؤْدُدِ
وكَـمْ لَـهُ مِـنْ سُـؤْدُدٍ تَـالِـدٍ
أُرِّثَ لَـهُ عَـنْ سَـيِّـدٍ سَـيِّـدِ

(1) الديوان، جـ 2 / ص 330 - 331.
(2) فصول في الشعر ونقده، ص 191.
(3) الديوان، جـ2 / ص 49.

رِيَـــاسَـــةٌ سَـــــارَتْ فَـلَـــمْ تـلـتـفِـتْ
وَهِـــمَّـــةٌ قَـــامَـــتْ فَـلَـــمْ تَـقْـعُـدِ
وَبَـسْـطَـةٌ فِـي عِـلْـمِـهِ لَـــمْ تَـــزلْ
تَـبْـسُـطُ عِـنْـدي حُـجَـجَ الحُـسَّـدِ
وَرُتْـــبَـــةٌ مـا فَـوْقَـهـا رُتْـبَـةٌ
لأَنَّـــهـا أَعْـلَـــى مِـــنَ الـفَـرْقَـدِ
يَـكْـفِـيـك أنِّـــي بِـــكَ يَـا سَـيِّـدي
قَـدْ طَـابَ أَصْـلِـي وزَكَـا مُـحْـتَـدِي
فَـالخَـلْـقُ لَمَّـا كُـنْـتَ لِـي وَالِـدًا
تَـشْـهَـدُ أنِّـي طَـاهِـرُ المْـولِـدِ[1]

وهو – أيضًا – وثيق الارتباط الوجداني بأبيه، ولا يقدر على مفارقته، «وكأنَّما يتمنَّى دائمًا لو جثا بين يدي أبيه وقدم إليه حبَّه القويّ الحارّ»[2]، وحينما اضطرته الظروف إلى الذهاب إلى الشام رفقة أستاذه طلبًا للعلا وتحقيقًا للطموح، أخذ يودِّعه بكلمات تستعر بلَظَى الفِراق والحبّ، وتُشعُّ بمشاعر الرحمة والبرِّ، مستجيرًا بصالح دعائه، وهو خيرُ ما يطلبه ولدٌ من والده، يقول:

أُودِّعُ مـنـك الحَـيـا والحَـيَـاه
وأُودِعُ قَـلْـبِـي لَـظًـى تَـسْـعَـرُ
وأَرْحَـــــلُ عـنـكَ وَلِـــي خَـاطِـرٌ
بِـتَـذْكَـارِ غـيـرِكَ لا يَـحْـظَـرُ
ومَـنْ كَـانَ مِـثْـلِـي سَـعَـى فـي الـبِـلاد
فـيُـكْـسَـى مِـنَ الـعِـزِّ أَو يُـكْـسَـرُ

(1) فصول في الشعر ونقده، ص 191.
(2) نفسه، ص 70.

وما مَطلَبي غَيْر نَيْلِ العُلا
ومِثْلي على مِثْلِها يُعْذَرُ
فَلا تنسَنِي مِن مُجابِ الدُّعَا
فإنِّي وَلِيدُكَ يَا جعفَرُ[1]

وحينما يموت والده، يرثيه بقصيدة طويلة تبلغ سبعة وستين بيتًا، نُحسُّ فيها حرارة العاطفة، وشدة الأسى، وإحساسه بعِظَم الخسارة؛ لكونه فَقَدَ بموته لذة العيش، وصار كالميِّت الحيِّ، يمتاح دموع الحزن، ويعاني هموم الوحدة والغربة، بلا مؤنس ولا معين، يقول:

فقدتُكَ فَقْدَ الأرضِ وَهْيَ جَديبَةٌ
لغَيْثٍ تَولّى مُعْرِضًا وهْوَ مِدْرارُ
وأعشَارُ قلبي لا انشْعَابَ لِصَدْعِها
وقد تُلِيَتْ من حَوْلِ قَبْرِك أعْشَارُ
فأصبحْتُ لمَّا مِتَّ حيًّا كَمَيتٍ
وإنْ كنتُ أمتَاحُ الدُّمُوعَ وأَمْتَارُ
وحِيدًا فَمالِي في دِيَاري مُؤنسٌ
غَريبًا فَمَالي في هُمومِيَ أَنْصَارُ[2]

وعلى الرغم من امتداد البنية النصية لهذه القصيدة واتساعها، واستيعابها جانبًا كبيرًا من شحنات الشاعر العاطفية في التعبير عن جزعه لفَقْد أبيه، وحزنه عليه؛ تطهيرًا لما يعتور نفسه من ألم ممضٍ، وأسًى ثَاوٍ في أعماق النفس، فإنَّ انفعالاته لم تنفد، وأحاسيسه لم تخبُ، بل ظلَّ حتى نهاية التجربة وخاتمة القصيدة لا يني مُصرًّا على الاستمرار في بكاء أبيه بدمع هتون، وتأبينه بِحَارِّ الأشعار؛ علّه يَرضى عنه، ويَشفع فيه يوم القيامة، يقول:

(1) فصول في الشعر ونقده، ص 191.
(2) نفسه، ص 141.

سَـأَبْكِـي أبـي بَـلْ ألـبسُ الـدَّمـعَ بَـعْـدَه
وإنِّـــي لِـذيْـلِ الـدَّمـعِ فـيـه لَجَـــرَّارُ
وإنْ فَـنِـيَـتْ مـن نـاظِـري فـيـه أَدمُـــعٌ
لَـمـا فَـنِـيَـتْ مـن مِـقْـولِـي فـيـه أشـعـارُ
لَـعَـلِّـي بـعـد المَـــوْتِ ألـقَـاهُ شَـافِـعًـا
إذا أثـقَـلَـتـنـي فـي الـقـيَـامـة أوزارُ[1]

كما تتجلَّى عاطفة الرَّحِم في علاقته بأمِّه، وحزنه عليها بعد أن طواها الردى تحت الثرى، وفجيعته في رحيلها إلى الأبد بوصفه حدثًا صادمًا لن يتكرر، ثقيل الوطء على نفسه؛ وقد رثاها بقصيدتين بلغت إحداهما تسعة وستين بيتًا، اشتكى فيها فُرقة البَلْوَى، وألم المُصاب، كما نوّه بسيرتها الحسنة التي تنمُّ عليها بين الناس، ووصف خصالها النفسية الحميدة التي كانت تتحلى بها، كالخفر، والدين، والذكاء، والطهر، والعفة والسخاء، ثم أخذ يسكب زفرات قلبه المكلوم وجزعه الشديد مصورًا لهفته وحسرته وعناءه، ونحيبه، وحزنه وسقامه، وعذابه، ويأسه، ورجاءه، وسهاده بعد فراقها، يقول:

ولـقـد خـلَّـفـتْ أحـاديـثَ تُـغْـنـي الْـ
أَنْـــفَ عـن نَـشْـرِ روضـــةٍ غَـنَّـاء
خَـــفَـــرٌ مـــعْ دِيَـــانـــةٍ وذكـــاءٌ
فـي زَكَـــاةٍ وعِـــفَّـــةٍ مـــعْ سَـخـاء
لَـهْـفَ نَـفْـسِـي عـلـيـكِ يـا مَـا بـقَـلْـبـي
مِـنـكِ يـا طُـــولَ حَـسْـرتـي وعَـنـائـي
لـيـت شِـعْـري هَـلْ تَـعـلـمـيَن بـأنَّ ابْـ
ـنَـكِ بَـيْـنَ الـــوَرى قَـلـيـلُ الـــرُّوَاءِ

(1) الديوان، جـ 2 / ص 511، 512.

ذو نَـحِـيـبٍ قَـــاضٍ وحُـــزْنٍ غَـريمٍ
وسَـــقَـــام عَـــــدْلٍ، وبِـشْـــر مُـرائـي
وتَـــعـــذَّبْـــتُ بَـــين يَـــأسٍ فَـسِـيـحٍ
ورجَـــــــاءٍ مُـضـيَّـق الأرْجَـــــــاءِ
فـمَـسَـائـي مِـــنَ الـسُّـهـاد صَـبـاحِـي
وصَـبـاحـي مِـــنَ الـسَّـوادِ مَسائي[1]

ثم أخذ يتدرَّج في الحديث عنها وعن حاله الحزينة، ويخاطب قبرها وضريحها، ويسألهما الترفُّق بها، ويصفها بالطُّهر والنقاء، ويهبها حَجَّه وهجرَته ودعاءَه، ثم جعل ينهي القصيدة بمناجاتها على البعد مناجاةً شديدةَ الرِّقة والإخلاص، نستشعر فيها بلوغه درجة عالية من الصفاء النفسي، وشفافية الروح في التواصل مع أمِّه، متجاوزًا الأبعاد المادية للمكان والزمان؛ بحيث تبدو مناجاته لها، وكأنها تصغي لحديثه، وتحيا في عالمه، وقد ساق بيت الانتهاء حكمةً مستوحاة من رَحِم معاناته وتجربته المأسوية؛ فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى في سمع المتلقي[2]؛ إذ اشترط النقاد ضرورة تضمين خواتيم القصيدة حكمة بالغة أو مثلًا سائرًا[3]، يقول:

أُذكُـريـنـي يـومَ الـقِـيَـامـة يَـا أُمْ
ـــمَ لـئَـلا أُعَـــــدَّ فـــي الأشـقـيـاءِ
واشْـفَـعـي لِـي فَـجـنَّـتِـي تَحْـتَ أقْـدَا
مِـكِ مـن غَـيْـر شُـبْـهَـةٍ وامْـتِـراءِ
فَـقَـرِيـبًـا لا شَـكَّ يَـأتِـيـكِ عـنِّـي
بِـقُـدومـي عـلـيـكِ وَفْـــدُ الـهَـنـاءِ

(1) السابق، ص 514.
(2) نفسه، ص 493.
(3) ينظر – العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، جـ1 / ص 378، تحقيق د.النبوي عبدالواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة 2000م.

عَـجَّـلَ الـلـهُ رَاحَـتـي مـن حَـيَـاتـي
إنَّـهـا فـي الـزَّمـانِ أعـظـمُ دائـي
وإذا مـا الحَـيَـاةُ كـانـت كَـمِـثـل الـدْ
ـدَاءِ كـانَ المَـمـاتُ مِـثـلَ الـدَّواءِ[1]

واستوقفت هذه القصيدة الدكتور عبدالعزيز الأهواني، وعاب بعض مواضع منها، أحسّ في ألفاظها وجُملها أنها أشبه بالنثر المنظوم، بسبب التزام الشاعر فيها بروابط المنطق النحوي، حتى صارت راكدة خلوًا من الحركة والاهتزاز الذي يهب الشعر الجمال والحيوية، فضلاً عما اعترى أبياتها من بعض التكرار، والركاكة، والحشو[2].

وإنْ كان هذا الوصف أو بعضه صحيحًا، فربما يُردُّ – في ظننا – إلى استرسال الشاعر في مشاعره، وغلبة الإحساس عليه، وانصراف وكده إلى نكبته الدامية؛ بحيث لم تتح له فرصة أن يأخذ قصيدته بالثقاف والتحضير والكَدِّ، أو الجهد العقلي والتفكير الواعي المنظم الذي عابه الأهواني على أسلوبه الشعري[3]، بل انطلق في انسيابية ويُسرٍ يتوسَّل بلغة عاطفية واقعية سَلِسة، إلى حدِّ أنه يورد تركيب (ياما) الذي يستخدمه المصريون للتعبير على الكثرة، وهو تركيب فصيح، بيد أنه في سياق التنغيم يوحي بأنه مأخوذ من اللهجة المصرية المحكية؛ وذلك في قوله (لَهْـفَ نَفْسِي عليكِ يا مَا بقَـلْـبي)، فضلًا عن أن كبار شعراء العربية لم تَسِر أشعارهم على وتيرة واحدة، بل كثيرًا ما اعتراها تفاوتٌ بين الجودة والرداءة وبعضُ الزلل والعثرات، وهذا جميعًا حظٌّ مشترك بين ابن سناء الملك ومعاصريه من الشعراء، والسابقين عليهم منذ أبي تمام، ولا يغضُّ هذا من مهارتهم وإبداعهم[4].

(1) كتاب الصناعتين، أبوهلال العسكري، ص 502، تحقيق د.مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1984م.
(2) الديوان، جـ 2 / ص 495.
(3) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ص 44.
(4) نفسه، ص 7.

ولم تقتصر عاطفة الرَّحِم على علاقة الشاعر بأبيه وأمِّه، بل شملت علاقته بجَدِّه، والتفجع على موته - وقد عُمِّر طويلًا، وقضى وعمره ستٌّ وتسعون سنةً - واتفقت وفاته مع مرضٍ ألمّ بالشاعر؛ فاجتمع عليه هَمُّ الموت، وهَمُّ المرض حتى خرج يتبع جنازته، ويُشيِّعه إلى مثواه الأخير، محمولًا يشكو السُّقم والوهن، غير قادرٍ على المسير، بينما خرج جدُّه محمولًا بجسده الطاهر فوق الأكتاف والرؤوس، يقول:

سَقَمِي ومَوْتُكَ يا هَمَّينِ في قَرَنِ
بل قُلْ إذا شِئْتَ يا سَهْمَيْنِ في أَمَمِ
نَعَاكَ ناعِيكَ تَلويحًا مخافَتَةً
وقد نَعانِيَ تَصرِيحًا إلى الأُممِ
خَرجْتُ خلفَك مَحْمولًا كما خَرجُوا
بجِسْمِكَ الطُّهْر محمولًا على القِمَمِ[1]

أمَّا آصرة الصداقة، فتجلَّت عاطفتها المتماسكة في حزنه المفرط لموت بعض أصفيائه وخلصائه من الصَّحب والخَّلان، وإحساسه العميق بالجزع عند فراقهم، وفي هذه اللوحة البكائية الآسية يرثي أحد أصدقائه الأدنين، وعلى الرغم من عناصر البديع التي تناثرت دوالُّها في تضاعيفها، فإن ثمة إحساسًا كثيفًا واحدًا يَطال بنيتها، وينتظمها، ويدفعها نحو النموّ العضوي العاطفي ابتداءً من نداء المناجاة والتنويه بسكون اللحد الذي دُفِن فيه هذا الصديق إلى الأبد، موقِّعًا هذه اللوحة النصية بسكون صوت الروي (النون) الذي يتناسب وسكون الموت تكثيفًا للحالة الشعورية، ومتدرجًا بالمشهد في مساق سرديّ مأسوي، حتى بلغ الإحساس بالشاعر ذروة التوحد والتماهي، وصار صديقه الميِّت ليس دفين القبر، بل دفين البصر والفؤاد، يقول:

يَا سَاكِنًا فِي اللَّحْدِ حَرْ
ـرَكَنِي وحَقِّكَ ذا السُّكُونْ

(1) فصول في الشعر ونقده، ص 185، 186.

سَـــكَـــنَ الأنـــــيْنُ وقـــد سَـكَـنْـ
ـتُ فـلـيـت لا سَـــكَـــنَ الأَنـــــيْنْ
لَـهْـفِـي وقـــد بُـسِـطَـتْ شِـمَـا
لٌ مـنـك أو قُـبِـضَـتْ يَمِـــيْنْ
وشَـخَـصْـتُ وانـقَـطـعَ الـتَـنـفْـ
ـفَـسُ مِـنـكَ إذ قُـطِـعَ الـوَتِـيْنْ
ولـــــذاكَ غَـالـبـتُ الـتَّـصَـبْـ
بُـــرَ فِـيـكَ إذْ عَـــرِقَ الجَـبـيْنْ
جَـرَّعْـتَـنـي غُـصَـصًـا تَـكَـدْ
دَرَ بـعـدهـا المَـــاءُ المَـعِـيْنْ
وتَـرَكْـتَـنـي فَـــردًا وأَوْ
حَـشَـنِـي الـتـصـبُّـرُ والمُـعِـيْنْ
قَـلْـبِـي هُـو المَـسْـجُـونُ بَـعْـ
دَك والـسُّـجُـونُ هِـيَ الـشُّـجُـونْ
مـا غِـبْـتَ عـنْ بَـصَـري فـأنْـ
تَ لَـــهُ تَـبـيْنُ ولا تَـبـيْنْ
لَـسْـتَ الـدَّفِـينَ بـحُـفْـرةٍ
بـل أنـتَ فـي بَـصِـري دَفِـــيْنْ[1]

وعلى هذا النحو يمضى ابن سناء الملك في كثير من شعره الجادّ، معبرًا عن تجارب صادقة، شديدة الخصوصية والثراء الوجداني، يتجه فعل إبداعها الشعري نحو الداخل إحساسًا واندماجًا بالقدر المكافئ لعنايته بالخارج ألفاظًا وإيقاعًا وتصويرًا، كما تمتشج فيها الذات بالآخر، كاشفة عن مكنونات الشاعر النفسية

(1) الديوان، جـ 2 / ص 517.

وأحاسيسه الذاتية، وسمات شخصيته المصرية في علاقته بالآخر على مستويات متعددة، وفي علاقته بالمجتمع وأحداث الحياة السياسية.

أمَّا شعره اللاهي، فإنَّ أبرز ما يلفت نظر الباحث فيه، هو غزله الذي نال القسط الأكبر من اهتمامه بعد موضوع المدح؛ حيث بلغ تقريبًا ألفًا ومائتين وستة وخمسين بيتًا، توزعت بين تسعٍ وستينَ قصيدةٍ، واثنتين ومائة مقطَّعة، انتظمها الغزل بأنواعه المختلفة؛ سواء أكان غزلًا معنويًّا رقيقًا، أم غزلًا حسيًّا ماديًّا، أم غزلًا بالمذكر يغلب عليه طابع المجون، فضلًا عن مقدمات النَّسيب التقليدية التي تصدرت مدائحه، وقد عدّ الدكتور محمد زغلول سلام شعر ابن سناء الملك في الغزل والوصف من أكثر شعره إجادة[1].

ومن غزلياته الرقيقة التي تنساب مشاعره فيها انسيابًا سلسلًا رشيقًا على تفاعيل مجزوء الكامل، ملتحمًا إحساسه بالحنين إلى الوطن الأم بحنينه إلى فاتنة مصرية سلبتْ لبَّه، تُشبه الظبي حُسنًا ورشاقةً، مخاطبًا إياها بصيغة المذكر من باب التلطُّف والتحبُّب؛ فقد استأثرت بما في فؤاده من عاطفة وهوًى حتى هاج حنينه إليها، فجعل يتذكرها ويبكي لفِراقها في جزع ولهفة حتى لامه اللائمون، ورغم جفوتها وغلظتها أحيانًا، فإنه لم ينسَ على البعد لحظة حلوة جمعت بينهما، نَعِمَ فيها بدفء عناقها، وخمر رُضابها، وخفّة قدِّها، وبهاء وجهها، ورقة خَصْرها حتى سحرته بحُسنها، وصرفته عن أيِّ جمال وفتنة سواها، فاستحثَّه الشوق، معجِّلًا بمغادرة العراق، رغبةً في لقائها ووصالها بعد طول غربة واغتراب، يقول:

ظَبْيٌ بمصرَ نَسِيتُ منْـ
ـهُ عِنَاقَ غِزْلانِ العِراقْ
ورَشَفْتُ راح رُضَابِهِ
فَوَجدْتُه حُلْوَ المَذاقْ

(1) السابق، ص 527.

فـــــإذا أَتَـــــانـــــي عَـــاطـــلا
حَـــلَّـــيْـــتُـــهُ دُرَّ المَـــــاَقْ
وإذا تَـــــأَطَّـــــرَ قَـــــدُّهُ
فـــأَنـــا المُـــثـــقَّـــفُ بـــالـــعِـــنَـــاقْ
يَـــا حُـــسْـــنَ أَيَّـــامِـــي بِـــهِ
لَـــوْ أَنَّ أَيَّـــامِـــي بَـــوَاقْ
بـــالـــلـــهِ يـــا قَـــمَـــرَ الـــوَرَى
مَـــنْ خَـــصَّ خَـــصْـــرَك بـــالمَحَـــاق
وعَـــــلامَ يَـــغْـــلِـــظُ سِـــلْـــكُ خُـــلْـــ
ـــقِـــك مَـــعْ حَـــوَاشِـــيـــك الـــرِّقَـــاقْ
كَـــمْ يَـــعْـــذِلُـــون عَـــلـــى انْـــخِـــلا
عِـــي فـــي وِصَـــالِـــك وانْـــهِـــرَاقْ
ودواءُ مـــا تـــصْـــبُـــو إلـــيْـــ
ـــهِ الـــنَّـــفْـــسُ تَـــعْـــجِـــيـــلُ الـــفِـــرَاقْ[1]

ويغلب على شعره الغزلي طابع الجِدَّة والاستطراف من حيث الاهتداء إلى أفكار جديدة، ومعانٍ دقيقة، وصور مبتكرة؛ مما ينمّ على أن جانبًا كبيرًا من غزلياته لم يكن وليد تجربة حقيقية، ولا عاطفة متوقدة، وإنما فرضته المواقف العابرة، والمناسبات العارضة لإثبات القدرة الفنية، والإتيان بالمعنى الجديد، والصورة الغريبة النادرة التي لم يسبق إليها، ومن ذلك تغزُّله في فتاة عمياء:

إنّ الـكَـمـالَ أصَـــابَ فـي مَـحْـبُـوبَـتِـي
لَمَّـــا أصَـــــابَ بِـعَـيْـنِـهِ عَـيْـنَـيْـهـا
زَادَتْ حَـلاوتُـهـا فَـصِـرْتَ تَـخَـالُـهـا
وَسْـنَـى وقَـدْ أسَـرَ الـكَـرَى جَـفْـنَـيْـهـا

(1) الأدب في العصر الأيوبي، ص 405 – 406.

وكَـــذا عَـلِـمْـتُ ولـلـدَّبـيـبِ حَـــلاوةٌ
فـكَـأنَّـنـي أبَـــدًا أدبُّ عَـلـيْـهـا
ولَـئِـنْ عَـدِمْـتُ الـسُّـكْـرَ مِـنْ ألحَـاظِـهـا
فَـلـقـد وَجَـــدْتُ الـسُّـكْـرَ فـي شَفَتَيْها[1]

وعلى الرغم من أن هذه المقطَّعة قيلت في التغزل بكفيفة - وهو موضوع جديد دعاه إليه حرصه البالغ على التوليد والابتكار في المعنى والصورة - فإنّ ابن سناء الملك لم يهدف من ورائها إلى إظهار وَلَهِه بهذه الفتاة وحبِّه لها، بل أراد إظهار مهارته في اقتناص معنًى جديد؛ وهو التكامل بين وظائف الجوارح في الإنسان، إذ وصف محبوبته الكفيفة بالكمال حين أصاب العمى عينيها حتى بدت حلاوتها، وزاد حُسنها، وصارت تُرى وَسْنَى ناعسةً تأسر الفؤاد، وهي وإنْ كانت لا تُسكر اللُّبَّ بسحر عينيها، فإنَّ نبعًا من الخمر مسكرًا يسري من شفتيها، وهو تعليل طريف تلمَّس فيه الشاعر عِلَّة غير حقيقية تُوهِم المتلقي بصدقها وواقعيتها لكي يضفي على الصورة مسحة الجِدَّة والابتكار.

ويبدو أن موضوع التغزل بفتاة عمياء استهوى الشاعر، ووجد أنّه لا تزال هناك معانٍ مستترة بين أحشائه يمكن استخراجها، فقال:

فَـتَـنَـتْـنِـي مَـكْـفُـوفَـةٌ نـاظـراهـا
كَـتَـبَـا لِـي مـن الجِـــراح أَمـانـا
فَـهْـي لـم تَـسْـلُـلِ الـفُـتـورَ حُـسَـامًـا
لا ولـم تحْـمِـلْ الـلِّـحَـاظَ سِـنَـانـا
وهْـي بِـكْـرُ الـعَـيْـنَـيْنِ مُـحْـصَـنَـةُ الأجـ
ـفَـانِ مـا افْـتَـضَّ مِـيْـلُـهـا الأَجْـفَـانـا
قَـصَـرَتْ عِـشْـقَـهـا عـلـيَّ فـلـم تَـعْـ
شـقْ فُـلانًـا إذ لـم تُـعَـايِـنْ فُـلانـا

(1) الديوان، جـ 2 / ص 420.

لا ولَـــمْ تُـبْـصِـرِ الــرِّجَـــالَ فَـتَـخْـتَـا
رَ عـلـى مُـلْـتَـحـيـهِـمِ المُـــرْدَانـــا
عَـمِـيَـتْ مـن هَـــوَاي وارْتَحَـــلَ الإن
ســـانُ مـن عَـيْـنِـهـا وأَخْـلَـى المَـكَـانـا
عَـلِـمَـتْ غَـيْـرتـي عـلـيـهـا فَـخَـافَـتْ
أنْ تُـسَـمِّـي غَـيْـري لـهـا إنْسانا[1]

فهو يذكر أن فاتنته الكفيفة لم تُصبه بسهام فتور عينيها ولا لحاظها المصمية، لكونها لا تبصر بهما؛ فعيناها تغشاهما البكارة لم يفضضهما من قبلُ إثمدُ كحل، ولا رؤية رجل، كما أنها قَصَرَتْ عشقها عليه، ولم تتجاوزه إلى غيره من الرجال، ويلتمس العلل الطريفة المتوهَمة معلِّلا عَمَاها بأنّ إنسان عينيها ارتحل من مكانه ليشغل هو مكانه، وكأنها رقَّتْ له، وخشيت غيرته؛ فكرهت أن يسكن عينيها إنسانٌ آخرُ غيره. وهكذا تبدو اللوحة معرضًا لتصيُّد المعاني والاتساع فيها، واقتناص الصورة الغريبة التي من العبث أن نتلمَّس فيها أي أصداء عاطفية أو فاعلية نفسية.

ولا يزال يلحُّ الشاعر على موضوع التغزل بفاتنته الكفيفة حتى يغوص على معانيه الدقيقة، ويستقطر صوره الطريفة؛ لأن المضمون دائمًا هو مدخل الشاعر إلى الشكل، يقول:

شَـمْـسٌ بـغَـيْـر الـلَّـيْـلِ لَـمْ تُحْـجَـبِ
وفـي سِـوَى الـعَـيْـنَـيْنِ لـم تُـكْـسَـفِ
مُـغْـمَـدَةُ المُـــرْهَـــفِ لَـكـنَّـهـا
تَـفـتِـكُ بـالـغِـمْـدِ بـلا مـرهَـفِ
رأيْـــتُ مـنـهـا الخُـلْـدَ فـي جُـــؤْذَرٍ
ونَـــاظِـــرِيْ يـعـقـوبَ فـي يوسفِ[2]

(1) السابق، ص 468.
(2) نفسه، ص 456.

فابن سناء الملك يلجأ هنا إلى مناقضة الواقع لاستنبات معنًى جديد مبتكر يحتسب تأثيره الواسع لدى المتلقي؛ فيصف فاتنته العمياء بأنها شمس كُسفت عيناها، وحَجَبَ الليل جانبًا من سطوعها، ومع ذلك فقد طبَّق نورُ جمالها الفتَّان كلَّ ما حواليها من أرجاء، وعلى الرغم من أنَّ سِهام عينيها مُغمدة فإنها لحُسْنها تبدو أشدَّ فتكًا بالقلوب؛ إذ جمعت بين جمال يوسف، وعينَيْ يعقوب - عليهما السلام - حين ذهب بَصرُه لفِراق ولده وحزنه عليه. وقد أورد الصفدى هذه المقطعة عند ذكر العمى في كتابه الغيث المسجم، فقال: «وهذا البيت الثالث ما له في الحسن وارث، ولقد تلطَّف فيما تخيّل، واختلس رقة المعنى وتحيَّل»[1].

ومن معانيه الغزلية الرقيقة التي ساقها ابن سناء الملك في محبوب له، وتحيَّل فيها لإكسابها طابعًا غريبًا طريفًا قوله أيضًا:

لا تَحْسَبُوا أنِّي بَكَيْتُ دمًا
ولَئِنْ بكَيْتُ فليس بالبِدْعِ
لَكِنَّ دَمْعِي حِينَ قَابَلَهُ
أَلْقَى شُعَاعَ الخَدِّ في دَمْعِي[2]

فالشاعر يلتمس علَّة لطيفة يفسِّر من خلالها بكاءَه دمًا، متوهِّمًا أنَّ دموع عينيه الصافية الشفيفة قد انعكس عليها شُعاعُ خدِّ محبوبه المتورِّد حتى نضحت الدموع بحُمرة خدِّه، وظنَّها الرائي دمًا يسيل.

وفي ظننا أنه كان ينطلق في هذه التصاوير واللقطات - وبخاصة في مقطعاته - بادهًا نظرًا لطبيعة المواقف العابرة التي يلتقط مشاهدها من الحياة الإنسانية ومظاهر الطبيعة أمامه، ومع ذلك فإن المتلقي يستشعر فيها توجيهًا عقليًّا وكَدًّا

(1) السابق، ص 417.
(2) الغيث المسجم في شرح لامية العجم، الصفدي، جـ2 / ص 188، ط1، المطبعة الأزهرية المصرية، القاهرة، سنة 1305هـ.

ذهنيًّا، يبدو – لاطراده في جانب كبير من شعره – كأنه قد صار أمرًا مركوزًا في طبعه، بحيث تستحيل اللوحة الشعرية إلى ضربٍ من ضروب المهارة العقلية واللغوية التي تنهض على التوليد الذهني، والربط العقلي، والتحيُّل الخيالي، والمواءمات اللفظية؛ مما يشير إلى تغيرٍ ما قد طرأ على مفهوم الشعر آنذاك، واحتكامه في جانب من تصوُّره إلى معايير المتعة العقلية واستطراف فسحة العقل لتحقيق الدهشة والإعجاب، إلى جانب التعبير عن بواطن القلب والعواطف واللاوعي التي تستدعيها مواقف شعورية شديدة الامتشاج بالذات الشاعرة.

وأغلب الظنِّ أنّ هذه اللوحات الوصفية القصيرة، كان ينظمها ابنُ سناء الملك صحبةَ الشعراء فيما يُقترح تعيينه عليهم لتطارح القول فيه؛ للإتيان ببدائع البدائه، سواء في المجالس الأدبية التي كان يحضرها في مصر والقاهرة برفقة الشعراء والأدباء، وبعض وجوه القوم وشيوخهم، أو بالتكليف من أحد ذوي السلطان؛ فقد أورد علي بن ظافر الأزدي عدة أخبار عن الشاعر تدخل في بدائع البدائع؛ ومنها أن الملك العزيز عماد الدين عثمان بن صلاح الدين كان قد غُنِّي بين يديه دوبيت بالعجمية؛ معناه أن الليل جُعل بُردْدارًا (حارسًا) للحبيب ليحجب الشمس، فاستحسن هذا المعنى، وأرسل إلى وزيره أبي الفتح يوسف بن المجاور يأمره أن يصوغ المعنى في شعر، وأن يأمر الشعراء بالقول فيه، فصنع بديهًا وأرسله إليه، ثم صنع بعده الشعراء من مُرَوٍّ ومن باده، كالقاضي الفاضل، وأسعد بن الخطير، وابن النبيه، وشهاب الدين يعقوب، وعبدالرحيم بن شيث، وابن سناء الملك الذي أنشد لنفسه:

أبَـاحَـنِـي الـلَّـيْـلُ وَصْـفَ طَـيْـفٍ
عَـهِـدْتُـهُ مـنـه لا يُـبَـاحُ
وحَـجَـبَ الـعَـالَمِـيْنَ عَـنِّـي
فَـلا غُـدوٌّ ولا رَوَاحُ

يـــا لَـــيْـــلُ أَمْـــسَـــيْـــتَ بُـــــرْدداري

إيَّـــــاك أنْ يَـــهْـــجِـــمَ الـــصَّـــبَـــاحُ[1]

فالشاعر يصف طيفَ محبوبةٍ، استعصى عليه الإلمام به، غير أنّ الليل جاد به ذات ليلة، وأبَاحَه رؤيته، فاستغرق معه طويلًا منقطعًا عن الناس، حتى بدا له توقف حركة الزمن عن المسير غير مستشعرٍ غُدوًّا ولا رَواحًا، متوهِّمًا الليلَ حاجبًا يمنع عنه مجيء الصباح. ومن الواضح أنّ الشاعر اعتمد في هذا الوصف على الخيال التشخيصي الذي أضفى على الصورة مسحة طرافة وغرابة مضفورة بالبديع اللفظي والمعنوي، مثل: أباحني – لا يباح / غدو – رواح / ليل – صباح.

ومما ينحو هذا المنحى غالبًا قوله واصفًا مليحًا ضربه الوالي، وسجنه، ثم فـرَّ من السجن:

بـنَـفْـسِـيَ مَـــنْ لَـــم يـضـربُـوه لِـريـبـةٍ

ولـكـنْ لِـيَـبْـدو الـــوَرْدُ فـي سَـائـر الـغُـصْـنِ

ولَـــمْ يُـــودِعُـــوه الـسِّـجـنَ إلَّا مَـخَـافَـةً

مِـنَ الـعَـيْنِ أَنْ تَـعْـدُو عـلـى ذلـك الـحُـسْـنِ

وقـالُـوا لَـه شَـاركْـتَ فـي الـحُـسْـنِ يُـوسفًا

فَشَارِكْه أيضًا في الـدُّخُـولِ إلـى السِّجْنِ

فَـلا تَـعْـجَـبُـوا إنْ فَـرَّ مِـنْ نَـارِ سِجنـهمْ

ومِـــنْ قَـبْـلِـه قـد فَـرَّ مِـنْ جَـنَّـةٍ عَـــدْنِ[2]

(1) الديوان، جـ 2 / ص 415.

(2) بدائه البدائه، علي بن ظافر الأزدي، ص 188 – 190، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 2017م، والأبيات المذكورة لم ترد في ديوان ابن سناء الملك، وينظر – أيضًا ص 190، 191 من الكتاب.

والبُرددار: لفظ معرَّب عامي بمعنى الحاجب؛ أي البوَّاب، ينظر – شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، شهاب الدين الخفاجي، ص99، تحقيق د. محمد كشاش، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1998م.

وأصلها في الفارسية: بَرْده دار أي الحاجب، ينظر – قاموس الفارسية، د.عبدالنعيم محمد حسنين، ص 131، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة 1982م.

ولعلَّ المتلقي للأبيات يستشعر للوهلة الأولى التقنية الذهنية العالية التي تتضح بها، متوسِّلًا بالتعليلات الحسنة اللطيفة المتوالية على نحوٍ جِدٍّ كبيرٍ من الإجادة الفنية التي جمعت بين فسحة العقل ومتعة الإيقاع الصوتي البديعي؛ حيث استهل اللوحة نافيًا ضرب هذا المليح لارتيابٍ ما في أمره، وإنما لتجلو حُمرةُ الضربِ المبرِّحِ حُسنَه وتزين جسده بلونها الوردي، فتزيده حُسْنًا على حُسْن – وهو تعليل يثير دهشة النفس وإعجابها – ولَمَّا زاد حُسن هذا المليح بهاءً خِيفَ عليه من أن ترمقه الأعين الراصدة بسوء؛ فأُودِعَ السجن حمايةً له من نظرات الحسَّاد، وما دام قد شَابَهَ نبيَّ الله يوسفًا – عليه السلام – في الحُسن، فَحَـرِيٌّ به إذن أن يُشبهه في دخول السجن، وليس عجيبًا أن يفرَّ من السجن ويشرد منه، فهو أحور رائع الحُسن، كان قد فرَّ قبلًا من الجنة ليحيا على الأرض بين بني البشر.

وعلى هذا النحو يمضي ابن سناء الملك متخذًا من شعره الغزلي خاصةً وقودًا جزلًا للوصف والغوص على المعاني، واستجلاب الصور الغريبة الطريفة التي تنهض على الكدّ الذهني في التقريب بين المشبهات البعيدة الجنس في ذكاء ولطف، ويبدو أنّ الاحتكاك الثقافي والنقدي بين المشرق والمغرب، والتأثير المتبادل بينهما من خلال تداول المصادر الأدبية والنقدية، قد خلَّف توحدًا في الذوق الفني العام آنذاك؛ إذ عرف المصريون الشعر الأندلسي وأقبلوا عليه، كما عرفوا المصادر الأندلسية المهمة، وتفاعلوا مع هذا الأثر الأندلسي الوافد، وبعد أن كان المشرق هو المؤثر في خلق التيارات النقدية في المغرب، صار الأخير هو الذي ينهض بدور المؤثر، بل تعدّى تأثيره إلى الفنون الأدبية، وكانت مصر هي الأكثر استجابة للأثر المغربي؛ متجليًا ذلك في إقبالها السريع على فن الموشحات[1].

وليس أدلّ على وحدة الذوق بين المشرق والمغرب أيضًا، من أن ابن سعيد المغربي حين أعجب بشعر ابن سناء الملك، ونسب تقدُّمه على الشعراء إلى غوصه على المعاني، كان يتحرى في اختيارات الشعرية في مؤلفاته النقدية تقريبًا السمات

(1) الديوان، جـ 2 / ص 454.

الجمالية نفسها التي كان يتحراها ابن سناء الملك في شعره، من حيث الجِدّة والغرابة والطرافة؛ ولذلك قد سمَّى كتابه الكبير باسم «المُغرب»، والغَرابة «إكسير كان يسعى إلى العثور عليه نقاد المشرق منذ زمن بعيد، حين كانوا يُحسُّون بالشبع من تكرار المألوف ومن تواتر الأشكال المتشابهة»[1].

كما استشهد ابن سعيد المغربي ببيتين لابن سناء الملك في المرقص، وهو قوله:

وأشكو إلى لَيْلِ الغَدائر غَدْرَها
وأُمْلي عليه وهْوَ في الأرضِ يكتبُ[2]

وقوله:

لا تخشَ منِّي فَإنِّي كالنَّسِيم ضَنًى
ومالنَّسيمُ بمخشيٍّ عَلى الغُصُنِ[3]

حيث بنى ابن سعيد المغربي الشعر على طبقات خمس هي المرقص، والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك، وجعل (المرقص) في أعلاها، «فالمرقص هو ما كان مخترعًا أو مولدًا يكاد يلحق بطبقة الاختراع لما يوجد فيه من السرِّ الذي يمكّن أزمة القلوب من يديه، ويلقي منها محبة عليه، وذلك راجع إلى الذوق، والحس مغنٍ بالإشارة عن العبارة... والمطرب ما نقص فيه الغوص عن درجة الاختراع إلا أنَّ فيه مسحة من الابتداع»[4]. وهو الشعر الدائر على غوص الفكرة وإثارة المعاني[5]، ووصف الدكتور إحسان عباس الشعر الذي ينتمي إلى طبقة (المرقص) بأنه الشعر الذي ينهض على غريب الصورة سواء أكانت تشبيهًا أم استعارة أم غير ذلك، بحيث تبلغ بالمتذوق درجة الرقص[6].

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 578 – 581.
(2) نفسه، ص 534.
(3) عنوان المرقصات والمطربات، ابن سعيد، ص69، مطبعة جمعية المعارف، مصر، سنة 1286هـ. والبيت في ديوانه، ص 5.
(4) نفسه، والبيت في ديوانه، ص 453.
(5) عنوان المرقصات والمطربات، ص 4 – 5.
(6) نفسه، ص 5.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر المصري علي بن ظافر الأزدي (ت613هـ) كان قد عُني بالصورة الغريبة أيضًا، ولا سيما الصورة التشبيهية حتى ألَّف في ذلك كتابًا أسماه «غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات»، جعله في ستة أبواب، تتناول تشبيه الأجرام العلوية، والمياه والأنهار، وتشبيه الأنوار والأثمار والنبات، كما تتناول التشبيه الواقع في الخمريات، وفي الغزل، وتشبيهات أخرى مختلفة، تطرق إليها، تقع في عشرة فصول[1]. وتكمن أهمية هذا الكتاب في أنه – من ناحية – يولي اهتمامًا خاصًا بتشبيهات الأندلسيين؛ مما يدل على تأثيرات الذوق المتبادلة بين المشرق والمغرب، كما يعكس – من ناحية أخرى – في ثناياه العلاقة بين الذوق الجمالي العام الذي ساد العصر، وبين الصور التي يتوافر فيها عنصر الغرابة[2].

ومهما يكن من أمر، فإن ابن سناء الملك لم يكن فردًا في ذوقه الإبداعي الشعري، بل كان يمثل ميراث عدد كبير من الشعراء الذين كانوا ينحون في شعرهم هذا المنحي القائم على التوليد العقلي، والابتكار في الصورة وغرابتها، والتدفق البديعي الذي كان قد بدأ يستقوى منذ القرن الثالث الهجري، وتطوَّر على يديه حتى صار منتسجًا بطبعه، وقد استطاع شعره أن يعكس – في صدق – حياة الشعر وطوابعه الفنية في العصور الوسيطة في المشرق العربي بكل اتجاهاته الموضوعية وسماته الجمالية، وتأثيرات البيئة السياسية والاجتماعية والدينية؛ الأمر الذي يؤكد – بما لا يدع مجالًا للشك – ثراءَ هذه الفترة بالإبداع الفنيّ، وغناءَها بالأصوات الشعرية النابهة التي تستدعي إعادة النظر في بعض الأحكام النقدية المتزمتة التي نالتها، حتى يتبوأ شعر هذه العصور مكانته المستحقة على خريطة أدبنا العربيّ.

****

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 534 – 535.

(2) ينظر – غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، علي بن ظافر الأزدي، تحقيق د.محمد زغلول سلام، ود. مصطفى الصاوي الجويني، سلسلة ذخائر العرب، العدد (45)، دار المعارف، القاهرة، سنة 1983م.

المصادر والمراجع

- ابن سناء الملك حياته وشعره، محمد إبراهيم نصر، تقديم د. حسين نصار، جـ1، ص: 5، الجمهورية العربية المتحدة،، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1968م.
- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، د. عبد العزيز الأهواني، ص 15، ط 2، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة، العراق، سنة 1986م.
- الأدب العربي في مصر من الفتح الإسلامي إلى نهاية العصر الأيوبي، أحمد مصطفى، ص 295، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، الجمهورية العربية المتحدة، سنة 1967م.
- الأدب في العصر الأيوبي، د. محمد زغلول سلام، ص: 425، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م.
- الأدب في العصر الأيوبي، د. محمد زغلول سلام، ص 425، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1990م.
- الإشارة إلى مَنْ نال الوزارة، علي بن منجب، ص33، تحقيق عبد الله مخلص، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي بالعاديات الشرقية، القاهرة، سنة 1923م.
- الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول، د. عبد اللطيف حمزة، ص 279، 282، والأدب في العصر الأيوبي، ص 346.
- الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، د. أحمد أحمد بدوي، ص: 41، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، سنة 1979م.

- الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية، مصر والشام، د. أحمد أحمد بدوي، ص: 330، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، سنة 1972م.
- الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ابن حجر العسقلاني، جـ 5، ص: 380، تحقيق محمد عبد المعيد ضان، ط 2، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، الهند، سنة 1972م.
- العِبَر في خبر مَنْ غَبَر، الحافظ الذهبي، جـ5، ص: 29 – 30، تحقيق د. صلاح الدين المنجد، ط2، سلسلة التراث العربي، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، سنة 1986م.
- العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، جـ1، ص: 378، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، سنة 2000م.
- الغيث المسجم في شرح لامية العجم، الصفدي، جـ2، ص: 188، ط1، المطبعة الأزهرية المصرية، القاهرة، سنة 1305ه.
- الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، ص: 370، ط 11، دار المعارف، القاهرة، سنة 1987م
- القسم الخاص بالقاهرة من كتاب «المغرب في حلى المغرب»، ابن سعيد المغربي، ص273 – 289، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، سنة 1970م.
- القصيدة في ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، م1، ص: 40 – 74 تحقيق محمد عبده عزام، ط 5، دار المعارف، مصر، سنة 1987م.
- الكامل في التاريخ، ابن الأثير، جـ 8، ص: 425، تحقيق د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، سنة 2012م.
- المجتمع المصري في أدب العصر المملوكي الأول، د. فوزي أمين، ص 406، دار المعارف، فرع الإسكندرية، سنة 1982م.

- المرصّع في الأباء والأمهات والبنين والبنات والأذواء والذوات، ابن الأثير مجد الدين المبارك بن محمد، ص: 36، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م.
- المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة، د. رجب عبد الجواد إبراهيم، ص: 302، ط 1، دار الآفاق العربية، القاهرة، سنة 2002م.
- المقتطف من أزاهر الطُّرف، ابن سعيد الأندلسي، ص262، تحقيق د. سيد حنفي حسنين، سلسلة الذخائر، العدد (125)، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، سنة2004م. ولم ترد هذه الموشحة في كتاب دار الطراز، وذكر د. محمد زكريا عناني أن هذه االموشحة لم يعثر لها على أثر في كتب الأدب المطبوعة، وإنما وجدها في بعض المخطوطات المحفوظة بالمكتبة الوطنية في باريس، واستشهد بالبيت الأخير منها والخرجة – ينظر مقدمة تحقيق دار الطراز، نشرة د. عناني، ص: 27، 29.
- المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، جـ 4، ص: 159، تحقيق د. أيمن فؤاد سيد، ط1، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، سنة 1995م.
- النجوم الزاهرة في حُلَى حضرة القاهرة، القسم الخاص بالقاهرة من كتاب «المغرب في حلى المغرب»، ابن سعيد المغربي، ص 273، 289، تحقيق د. إحسان نصار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، سنة 1990م.
- الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، جـ 27، ص: 135 – 153، تحقيق أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، ط1، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر، بيروت، سنة 2000م.
- الوشي المرقوم في حل المنظوم، ضياء الدين بن الأثير، ص: 180 – 181، تحقيق يحيى عبدالعظيم، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة 2004م.
- أحداث وقعة حِطّين في كتاب الروضتين، جـ 3، ص: 275 ومابعدها.

- بحث بعنوان – التلاحم النصي والتاريخي في شعر ابن سناء الملك مع النصوص الحماسية العباسية، د. زياد محمد بني شمسه، ص41 – 48، العدد (9)، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، الشارقة، سنة 2015م.
- بحث بعنوان: الألقاب الفاطمية، محمد حسين محاسنة، محمد سالم الطراونة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، م30/العدد 2، ص: 281 – 286، الجامعة الأردنية، عمّان، سنة 2003م.
- بدائه البدائه، علي بن ظافر الأزدي، ص 188 – 190، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 2017م، والأبيات المذكورة لم ترد في ديوان ابن سناء الملك، وينظر – أيضًا ص 190، 191 من الكتاب.
- تاريخ المقريزي الكبير المسمّى المقفّى الكبير، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، جـ 3، ص: 256، تحقيق محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1971م.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ص: 581، ط 4، دار الثقافة، بيروت، سنة 1983هـ.
- تقديم كتاب دار الطراز، ص: 26، 27، ط، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- توشيع التوشيح، صلاح الدين الصفدي، ص3، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت، سنة 1989م.
- حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، جلال الدين السيوطي، جـ 1، ص: 565، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء التراث العربي، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، سنة 1967م.
- خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء مصر، العماد الأصفهاني الكاتب، 1، ص: 46 – 100، تحقيق أحمد أمين، د. شوقي ضيف، د. إحسان عباس، مطبعة دار الكتب والوثائق المصرية، القاهرة، 2005م.

- دار الطراز في عمل الوشحات، ابن سناء الملك، دراسة وتحقيق، د. محمد زكريا عناني، مقدمة المحقق، ص: 25 وما بعدها، ط 1، دار الثقافة، بيروت، سنة 2001م.
- دار الطراز، ابن سناء الملك، مقدمة المحقق، ص5 – 33، قرأه وكشف عن أوزانه وصوب أخطاء روايته وعلق عليه د. عبد العزيز نبوي، ط1، دار اقرأ الدولية، القاهرة، سنة 2006م.
- دراسات في الشعر في العصر الأيوبي، د. محمد كامل حسين، ص: 117، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، سنة 2017م.
- دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، د. محمد كامل حسين، ص 84، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، سنة 2017م.
- دراسات في حضارة الإسلام، هاملتون جب، ص 140، ترجمة د. إحسان عباس، محمد يوسف نجم، محمود زايد، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، سنة 1979م.
- ديوان ابن سناء الملك، جـ 486/2. تحقيق محمد إبراهيم نصر، الجمهورية العربية المتحدة،، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1969م.
- ذيل خريدة القصر وجريدة العصر، العماد الأصفهاني، ص: 91، تحقيق عارف أحمد عبد الغني، د. محمود خلف البادي، ط 1، دار كنان للنشر والتوزيع، دمشق، سنة 2010م.
- سورة النجم، الآية 3.
- سورة النساء، بعض الآية (59).
- سورة عبس، الآية 13.
- سير أعلام النبلاء، شمس الدين أحمد بن عثمان الذهبي، جـ 21، ص: 136، 137، تحقيق د. بشار عواد معروف، د. محيي هلال السرحان، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1984م.
- شذرات الذهب، ابن العماد الحنبلي، جـ 7، ص: 64 – 66، تحقيق عبد القادر الأرناؤوط، محمود الأرناؤوط، ط1، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة1991م.

- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، الخطيب التبريزي، جـ1، ص: 201، كتب حواشيه غريد الشيخ، ووضع فهارسه أحمد شمس الدين، ط1، دار القلم، بيروت، سنة 2000م.
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي، جـ 11، ص: 27 تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت).
- ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد، د. محمد زغلول سلام، ص19، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د. ت).
- طبقات القراء السبعة وذكر مناقبهم وقراءاتهم، شمس الدين أحمد بن عثمان الذهبي، جـ2/798 - 799، تحقيق د. أحمد خان، ط1، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، سنة 1997م.
- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، ص19، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، سنة 2008م.
- عصر الدول والإمارات، مصر، د. شوقي ضيف، ص: 206، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1990م.
- عقود الجمان، م 7/جـ 9، جـ135/27، وشذرات الذهب، جـ64/7.
- عنوان المرقصات والمطربات، ابن سعيد، ص69، مطبعة جمعية المعارف، مصر، سنة 1286هـ. والبيت في ديوانه، ص 5.
- غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، علي بن ظافر الأزدي، تحقيق د. محمد زغلول سلام، ود. مصطفى الصاوي الجويني، سلسلة ذخائر العرب، العدد (45)، دار المعارف، القاهرة، سنة 1983م.
- فصوص الفصول وعقود العقول، ابن سناء الملك، تحقيق ودراسة، ينظر دراسة المحقق، ص322، محمد محمد عبد الجواد، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م.
- فصول في الشعر ونقده، د. شوقي ضيف، ص: 171، ط2، دار المعارف، القاهرة، سنة 1977م.

- في التاريخ الأيوبي والمملوكي، د. أحمد مختار العبادي، ص 52، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، سنة 1992م، وص 23.
- قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان، ابن الشعار الموصلي، م 7/جـ 9، ص: 122 – 140، تحقيق كامل سلمان الجبوري، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، سنة 2005م.
- كتاب الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، شهاب الدين أبو شامة، جـ 3، ص: 275، تحقيق إبراهيم الزيبق، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1997م.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص 502، تحقيق د. مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1984م.
- كتاب جمهرة الامثال، أبو هلال العسكري، جـ 2، ص: 305، د. أحمد عبدالسلام، وأبو هاجر محمد سعيد بن بسيوني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1988م. وينظر ايضًا – معجم الأمثال العربية، ص: 146، د. محمود إسماعيل صيني وآخرون، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، سنة 1992م.
- كتاب دار الطراز في عمل الموشحات، ابن سناء الملك، الذيل، ص: 135 – 136، تحقيق د. جودة الركابي، دمشق، سنة 1949م.
- لسان العرب، ابن منظور، مادة «وشح»، جـ 6، ص: 4841، دار المعارف، القاهرة، سنة 1979م.
- مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، شمس الدين يوسف بن قزأ، جـ 22، ص: 83، تحقيق إبراهيم الزيبق، ط 1، دار الرسالة العالمية، سورية، بيروت، سنة2013م.
- مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، شهاب الدين أحمد بن فضل الله العمري، جـ 18، ص: 70، تحقيق كامل سلمان الجبوري، مهدي النجم، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، سنة 2010م.
- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، جـ 6، ص: 2764 – 2767، تحقيق د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، سنة 1993م.

- مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، ص236 – 239، ط1، دار المعرفة، سنة 1961م.
- هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، إسماعيل باشا البغدادي، جـ1، ص: 414، مؤسسة التاريخ العربي، وكالة المعارف، المطبعة البهية، استانبول، سنة 1951م.
- والبُرددار: لفظ معرّب عامي بمعنى الحاجب؛ أي البوّاب، ينظر – شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، شهاب الدين الخفاجي، ص99، تحقيق د. محمد كشاش، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة 1998م.
- وأصلها في الفارسية: بَرّده دار أي الحاجب، ينظر – قاموس الفارسية، د. عبدالنعيم محمد حسنين، ص 131، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سنة 1982م.
- وفيات الأعيان، ابن خلكان، جـ6، ص: 61 – 66، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، سنة 1972م.
- ينظر – تقديم كتاب دار الطراز في عمل الموشحات، د. سليمان العطار، ص: 20–21، تحقيق د. جودة الركابي، سلسلة الذخائر، العدد (120)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة 2004م.

****

ابن سَناء المُلْك: شعره وتُراثه الأدبيّ

ملخص البحث

يُعْنَى هذا البحث باستجلاء الملامح العامة للتراث الشعري والأدبي للشاعر المصري المشهور هبة الله جعفر بن سناء الملك (550 - 608هـ) بوصفه أحد الرموز التراثية المبدعة التي تفيض بالضوء الغامر في العصور الوسيطة إبَّانَ القرن السادس الهجري؛ حيث تُلمُّ الدراسة بالسياق التاريخي الذي نشأ فيه الشاعر، فتبسط سيرته الذاتية، وتستجلي التأثيرات البيئية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي أثرت في تكوينه الأدبي والفني، كما تلقي الضوء على تراثه الأدبي محيطةً بأهم آثاره الأدبية؛ ومنها: كتابه «دار الطِّراز في عمل الموشحات» الذي شغل مكانًا لم يتزحزح عنه في تاريخ الأدب العربي، وضمن به صاحبه أن الشهرة لن تزول عنه كما حدث مع معاصريه ومنافسيه، وقد حاول فيه أن يضع قواعدَ تُقنن عروض الموشحات، طبقًا لأسباب الخليل وأوتاده بوصفها أسسًا عروضية يمكن أن تقوده إلى الحدس بمعرفة أوزانها العربية المستعملة من المهملة. ومنها أيضًا: كتابه «فُصوص الفصول وعُقود العقول» الذي يتكون من مساجلات تدور بينه وبين أستاذه القاضي الفاضل الناقد، تحمل في تضاعيفها ملاحظات نقدية تتصل بتقويم شعره وتقريظه تقريظات مغالية لا تُعْنَى كثيرًا بالتعمق والتحليل، وتشير إلى قضايا نقدية تتصل بغيره من الشعراء السابقين عليه والمعاصرين له، كما أنه من ناحية أخرى يكشف عن ملامح الكتابة الفنية في العصر الأيوبي.

ثم عالج البحث شعر ابن سناء الملك معالجة نقدية، تستجلي سماته الفنية العامة التي تنوعت بين التراكم البديعي، والغوص على المعاني، والذهنية والإغراب، والاقتباس من القرآن الكريم، وكثرة الضروب البيانية، وذهب إلى أن ثمة اتجاهين رئيسيين يدور في فلكيهما شعر الشاعر، موائمًا في ذلك بين موضوع الشعر وأسلوبه:

أولهما – الاتجاه الشعري الجادّ، الذي استنفد طاقته الإبداعية، وعَرَفَه من خلاله الناس، ويغلب عليه طابع الجِدّ والالتزام، والتوسُّلُ بالقوالب التقليدية بأصولها المعروفة، والاتكاء على الأوزان الطويلة ذات النغم الممتد، وتلوح خلاله ثلاث تجارب تنطوي على عواطف صادقة مخلصة، أولاها- عاطفة الحب والإعجاب والامتنان للفضل، وثانيتها – العاطفة الدينية والإعجاب بالرمز القومي الإسلامي، وثالثتها- عاطفة الرَّحِم وآصرة الصداقة.

وآخرهما – الاتجاه الشعري اللاهي، ويمثله شعره في الغزل والمجون والوصف والهجاء، وهو الشعر الذي ينأى عن الطقوس الرسمية أيًّا كانت، وتستدعيه المواقف العارضة، ويتماهى مع هوى النفس وجموحها، وتظهر في تضاعيفه رقَّةُ المشاعر، وروح الدعابة والسخرية أحيانًا، ويغلب عليه عذوبة اللفظ، وسهولة اللغة، والأوزان الخفيفة الرشيقة.

واللهَ أسأل السداد في القول والعمل، وهو الهادي إلى سواء السبيل..

****

جماليات الخطاب الأدبي في شعر ابن سناء الملك

أ.د. بهاء حسب الله

أكاديمي مصري

كلية الأداب – جامعة حلوان

ينتمى ابن سناء الملك (550 هـ – 608 هـ)[1] إلى الفترة الوسيطة من تاريخ أدبنا العربي في عصر الدول والإمارات في أوج عطائها الأدبي والفني في القرن

(1) ابن سناء الملك هو واحد من أبرز شعراء الفترة الوسيطة من تاريخ أدبنا العربي في عصر الدول والإمارات، وأغزرهم انتاجًا وعطاءً وتفردًا، واسمه القاضي السعيد هبة الله بن القاضي الرشيد جعفر بن سناء الملك (550 هـ – 608 هـ)، ويعد من أكبر شعراء مصر والعالم العربي في فترة الدول والإمارات المتتابعة وتحديدًا في العصر الأيوبي، قال عنه عماد الدين الأصبهاني صاحب الخريدة: (إنك ترى فيه مخايل شاعر عظيم، وهو في الذكاء آية، وأحرز في صناعة النثر والنظم غاية، يتلقى عرابة العربية له باليمين راية)، وتميز بأسلوبه الشعري المختلف والقائم على فكرة الغوص في المعاني الرفيعة، والإتيان بالجديد، والدوران في فلك الصنعة البديعية المقبولة غير المتكلفة، ولا الثقيلة، ولا الجامدة، وكان فرس رهان الشعراء في زمنه، بل اعتبره ابن سعيد المغربي صاحب كتاب (المغرب في حلى المغرب) متجاوزًا لفكرة كونه (فرس الرهان في زمنه)، وذلك لما تميز به من مواهب شعرية ميزته عن باقي أقرانه في فترته، فقال عنه: (وامتد طَلْقُه في ميدان الإحسان امتداد عمره، فلم يكن بالقاهرة فرسَ رهان، بل ظهر سابقًا في حَلَبَته وأئمة الشعر خلفه، وشاهده ما أنشد له). ورأى فيه ياقوت الحموي ومن بعده ابن خلكان صورة الرئيس الفاضل النبيل، واعتبره د. محمد زغلول سلام أحسن من كتب الشعر في غير تكلف، واعتبره د. شوقي ضيف أهم شاعر في الفترة العربية الوسيطة، وأبرز من انتجتهم مصر قبل العصر الحديث. زخر شعره بتجارب حياتية متنوعة نجح من خلالها في نقل صورة صادقة عن المجتمع المصري في أحلك ظروفه وهو يحارب على جهات عدة: أهمها حروبه ضد الصليبيين في زمن صلاح الدين الأيوبي على الجبهة الخارجية، وحروبه على مستوى الداخل في مضمار الفتن الداخلية بعد زوال زمن الفاطميين، وكتب في جل أغراض الشعر، وأهمها المديح وكثرت بطبيعة الحال مدائحه في صلاح الدين الأيوبي، خاصة وهو يواجه أكثر من حرب في أكثر من جهة، كذلك مدائحه في أستاذه القاضي الفاضل الذي تتلمذ على يديه، ونبغ في حضرته بعدما رأى فيه الفاضل نباهة وفطنة مبكرة واستعدادًا للتعلم والاستنارة والاستزادة، فأولاه بالعناية والتعقب والمباشرة، وألحقه كاتبًا في ديوان الإنشاء، وكان يسمى آنذاك ديوان القاضي الفاضل، وأجمعت الآراء أنه تأدب وتعلم على الفاضل خاصة بعد أن لمح فيه حبه للأدب والشعر ولفنون النظم، وكثيرًا ما كان يرشده ويوجهه في شعره، حتى اكتمل عود عطائه، فاستقدمه الفاضل إلى بلاد الشام وقلده أعلى المناصب الرفيعة في ديوان الإنشاء هناك تعبيرًا عن تقديره البالغ به مما أكسبه ثراءً وعزة ومكانة ومجدًا إضافة إلى أنه حقق له الشهرة الشعرية خارج حدود القطر المصري، عاش ابن سناء الملك ثمانية وخمسين عامًا، وتوفي في يوم الأربعاء الرابع من رمضان سنة ثمانٍ وستمائة مخلفًا وراءه ديوانًا ضخمًا اشتمل على معظم فنون النظم ومنها فن الموشحات التي أبدع فيها قدر إبداعه في شعره المطبوع.

السادس الهجري، وهو القرن الذي وسمه النقادُ بالقرن الذهبي لفترة مصر الإسلامية تحديدًا[1]، بعدما انتقلت عاصمة الخلافة العربية إلى القاهرة طواعية من بغداد بعد سقوطها في يم الفتن والمعارك والانقسامات، وإن بقيت رمزًا، وأدى ذلك في النهاية إلى سقوطها رسميًا كعاصمة للخلافة العربية والإسلامية في منتصف القرن السابع الهجري وتحديدًا سنة 656 هـ بعدما استغل المغول ضعفها وتأزمها وانقسامها وحروبها الداخلية، فدخلوها بقيادة هولاكو خان واستباحوا أرضها وحضارتها ومجدها وقصورها وأهلها وأملاكها ومكتبتها التليدة، ودمروها عن بكرة أبيها، لتصبح القاهرة في ظلال ذلك الحدث الكبير الحاضرة العربية الجديدة والعاصمة الذهبية للعرب في فترة تاريخنا الوسيط.

ومن يعد إلى القرن السادس الهجري، والذي وُلِدَ فيه ابن سناء الملك وخاصة في مصر يلمس من غير عناء أن ذلك القرن من أثرى القرون الأدبية ومن أغناها لأسباب عدة؛ يأتي في مقدمتها الأحداث الجسام التي شهدها القرن، ومنها الحروب الصليبية الخارجية التي استهدفت المشرق العربي والإسلامي، والصراعات والفتن الداخلية بين خلفاء الدولة الفاطمية ووزرائهم، التي أدت في النهاية إلى سقوط الدولة الفاطمية بعد ضعفها وهوانها وتردي أوضاعها، وقيام الدولة الأيوبية الفتية؛ دولة صلاح الدين على أنقاضها، فمثل هذه الأحداث الكبرى كانت بمثابة الشرر الأكبر الذي أجج النفوس وأشعل الهمم، وأيقظ المواهب وألهب الفطر، فترتب عليها قيام حركة أدبية واسعة دعت بعض النقاد إلى وسم القرن بأنه القرن الذهبي للفترة الوسيطة، وأنه الوريث الشرعي للنهضة الشعرية المكينة في العصر العباسي الطويل، إضافة إلى أنه قد وجه دفة الزعامة الأدبية والريادة

(1) راجع د. شوقي ضيف – عصر الدول والإمارات (مصر والشام) – دار المعارف – القاهرة 1997 م، ود. محمد زغلول سلام – الأدب في العصر الأيوبي – منشأة المعارف – الإسكندرية د. 2002 م، ود. عوض الغباري – دراسات في أدب مصر الإسلامية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2017 م. ود. بهاء حسب الله – شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية 2006م.

الشعرية إلى مصر بعد أن ظلت حكرًا على شعراء العراق والشام وجزيرة العرب في القرون المنصرمة.

ومن الأسباب التي أدت إلى نشوء هذه الحركة الأدبية الساخنة في القرن السادس الهجري إلى جانب الأحداث التاريخية والصراعات والفتن والحروب كثرة الشعراء الذين أثروا الحياة الشعرية في مصر آنذاك، ومن يعد إلى كتب المجاميع والمصنفات مثل (خريدة القصر وجريدة العصر) للعماد الأصفهاني، و(حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة) لجلال الدين السيوطي، و(بدائع البدائه) لعلي بن ظافر، و(النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة) لابن تغري بردي، و(الروضتين في أخبار الدولتين) لأبي شامة وغيرها، يجد أنها تنسب إلى مصر وحدها في القرن السادس الهجري أكثر من مائتي شاعرٍ ومبدعٍ من أمثال ابن سناء الملك والقاضي الفاضل وظافر الحداد وابن قلاقس والرشيدٍ والمهذب بن الزبير والشريف العلوي وعلي بن عرام والأسعد بن مماتي وابن النبيه وابن نباتة وابن قادوس وابن النضر وابن مقدام وابن رزيك وابن مكنسة وابن وزير وغيرهم، هذا غير نزلاء مصر من مختلف الأقطار أمثال العماد الأصفهاني ومحمد بن هانيء وعمارة اليمني وأسامة بن منقذ ومجبر الصقلي وغيرهم[1].

وحري بنا أن نشير هنا إلى أن ظهور مثل هؤلاء الشعراء الكبار – وهم كُثر – لم يكن لولا عناية الخلفاء ورجال الدولتين الفاطمية والأيوبية بحركة الأدب وبالأدباء، بعدما تيقنوا بأن الأدب والشعر – على وجه الخصوص – لا يقل أهمية عن السلاح الذي رفعوه في وجه أعدائهم على المستويين الخارجي والداخلي وفي صراعاتهم المشتعلة جمة.

وفي هذا المناخ وُلِدَ ابن سناء الملك في وسط حراك أدبي مزدهر وحر ومتسع ونشط، وفي ظلال مدرسة أدبية تستحق بسماتها الخاصة أن يطلق عليها اسم

(1) راجع شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي في القرن السادس الهجري – ص 14–15.

(المدرسة المصرية) أو مدرسة (مصر الإسلامية) كما يطلقون عليها، في خصوصية البناء الشعري على مستويات عدة؛ منها المستوى الموضوعي والنهج الفني والمنطق البديعي والموسيقي، وهي المدرسة التي اتخذت لنفسها خطًا واضحًا بدا بجلاء في المنهج الفني الذي اتبعه شعراء ذلك القرن وفي أدواتهم الفنية التي وظفوها لخدمة هذا المنهج، وهو منهج لم يبتدع ابتداعًا، أو يُختلق اختلاقًا – بطبيعة الحال – وإنما تمثل لديهم بوتقة انصهرت فيها خلاصة المدارس والمذاهب الفنية السابقة، وخاصة في الفترة العباسية الذهبية الطويلة، وامتزجت بالروح المصرية الفريدة والمستنيرة والمائزة بطابعها الخاص؛ وهو الطابع المتولد من الكيان المصري نفسه، هذا الكيان المرتبط بأرضه والمُعتز بها وبنيله وبمناخه المعتدل وبطبيعته الغنية الفيحاء، وباعتداله الإيماني العقيدي الوسطي، واستوائه على درجة من درجات التعقل والقبول، ولذلك تمتعت مصر آنذاك بسمعة أدبية طيبة، وكان لشعرائها صيتٌ كبير إلى جانب ما تميزوا به من خفة روح ووعي فني ورشاقة أسلوب[1]، وهذا ما عَكَسَ طبيعة الازدهار الحقيقي للشعر – خاصة – في هذه الفترة، وعَكَسَ كذلك واقعًا مهمًا وهو عناية الفاطميين ومن بعدهم الأيوبيين بحركة الفن، فكلتا الدولتين الفاطمية والأيوبية كانتا حفيتين بالشعر والشعراء أيما حفاوة[2]، وهنا يأتي الرد على كل من حاول النيل من سمعة تلك الفترة المنيرة، والحقبة المضيئة في تاريخ أدبنا العربي، أو صبَّ عليها أحكامًا جائرة، بأنها فترة انحطاط وركود في جميع جوانب الحياة العقلية، وهو ما تنقضه الحقائق، بل إن مصر لم تشهد حقبًا علمية مزدهرة وفنية بمقدار ما شهدته في ذلك الزمن[3].

(1) الأدب في العصر الأيوبي، ص 398.

(2) د. زكريا محمد توفيق – القسم المصري من كتاب الخريدة – دراسة وتحليل – دار المعارف المصرية – القاهرة 1995م، ص 5.

(3) راجع د. شوقي ضيف في كتابه – الأدب في عصر الدول والإمارات ص 82، وراجع كتابنا – شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي – ص 23.

والسبب في ذلك كله أن صور الحياة الفكرية والأدبية في القرن السادس الهجري اختلفت عن صورها في القرون السابقة واللاحقة لهذا القرن، فقد كان الفكر المصري قبل الدولة الفاطمية في العصرين الطولوني والإخشيدي في مرحلة النشأة والتكوين، خاصة وأن عمر الدولتين (الطولونية والأخشيدية) كان قصيرًا، وواجه حكامهما كثيرًا من المشاكل الداخلية والخارجية كما كان طابع الفكر في عصر هاتين الدولتين يأخذ غالبًا الطابع المحلي والإقليمي[1]، على نقيض الدولتين الفاطمية والأيوبية بداية من القرن الرابع الهجري وحتى القرن السابع الهجري فقد ماجت الحركة الأدبية في مصر، وتحديدًا – في القرن السادس الهجري – بموجة أدبية يقظة، وبنشاط متزايد ومُلاحظ ومتنوع، بفضل نباهة شعرائها، ومن شاركهم من الشعراء الكبار الذين نزلوا مصر في تلك الفترة من أمثال أبي الرقعمق الأنطاكي، وصريع الدلاء البغدادي، والتهامي الملكي، وابن حيوس الدمشقي، وأمية بن أبي الصلت الأندلسي ومحمد بن هانيء وغيرهم، الذين مثلوا بيئتهم وطبيعتهم وروحهم وإحساسهم تمثيلاً صادقًا جليًا في حاجة إلى من يُعيد اكتشافه من جديد، في ضوء نظرية التأثير والتأثر بين الآداب العربية ذاتها، وعلى الرغم من أن نزلاء مصر أمثال الأنطاكي والبغدادي والملكي والدمشقي وابن هانيء الأندلسي قد نهجوا في شعرهم منهج أسلافهم، واقتدوا به في الاتجاهات التي اختطها الشعر العربي منذ عصوره الأولى إلا أن الأحداث الجارية في العصر والحياة الاجتماعية التي سادت فيه، وخاصة في مصر، كان لها أثرُها في حركة الشعر فلونته بلون العصر ورسمته بميسمه[2].

ولعل أهم ما ميّز شعر تلك الفترة، وتحديدًا في مصر – موطن ابن سناء الملك – هو تطبع الشعر بطابع الشخصية المصرية، التي تميزت بعدة سمات أصيلة

(1) د. خضر عطا الله – الحياة الفكرية في مصر في العصر الفاطمي – دار الفكر العربي – القاهرة – 1989 م ص 8.
(2) د. أحمد أحمد بدوي – الحياة الأدبية في مصر في عصر الحروب الصليبية – دار نهضة مصر – القاهرة – 1971 م، ص 54.

لم تنفك عنها تأتي في مقدمتها سمة الإيمان الكامل والراسخ بقيمة الوطن، وقيمة حبه وتقديره وإجلاله لدرجة التقديس والعبادة اعتقادًا بأن الوطن وهو يجابه معارك عدة على كافة الجبهات في الداخل والخارج هو وطن البقاء والخلود والبعث، ويبدو ذلك واضحًا في شعر مبدعي العصر وعلى رأسهم ابن سناء المُلك، وأقرانه أمثال: الحداد وابن قلاقس وابن النبيه وابن نباتة والقاضي الفاضل، وهذه السمة ترتب عليها رقة في الطبع، وإخلاص في المعاملة؛ وهما ميزتان في خصالهم، وأكثر ما تظهر هاتان الخصلتان في الشعر في شعر الحروب وفي الإخوانيات وفي شعر المديح والفخر وشعر التغني بالانتصارات، وقد ترتب على ذلك أن بات الشعر في تلك الفترة رقيقًا في ألفاظه.. رقيقًا في معانيه، يكاد يذوب رقة وعذوبة، خاصة في شعر الإخوانيات وحب الوطن والتغني بأمجاده، وقد انسحب ذلك بطبيعة الحال على شعر الغزل والمديح والرثاء، وكثيرًا ما تبادل شعراء هذا العصر في رسائلهم الشعرية معاني الوفاء والإخلاص والرقة والعذوبة وبدا ذلك في معانيهم ولغتهم وخيالاتهم، وعلَّ هذا وراء حكم بعض النقاد والمطلعين على الشعر المصري آنذاك بأن الشعر المصري قد وقع في أسر (التهالك والذوبان)، وهم بطبيعة الحال لم يدروا بأن هذا التهالك والذوبان ما هو إلا طبيعة خالصة تجري في دماء المصريين وتسري في عروقهم، فالمصريون يحبون من يُخلص لهم إلى درجة الجنون، ويكرهون من يعاديهم إلى درجة ليس لها شبيه[1].

كذلك يعكس الشعر المصري في تلك الفترة سمة الميل الغريزي للفكاهة والتندر والسخرية المعروفة عند المصريين، وإن كانت سخريتهم ليست من ذلك النوع الحاد المرير الذي نجده عند غيرهم من الشعوب، فهي لا تحمل طابع الحقد والتهكم لأن المصريين بطابعهم يصبون فكاهتهم ودعابتهم على كل شيء، ويتخذونها سلاحًا ضد الطغاة من الحكام والخارجين عن أعراف المجتمع وثوابته، يقومون بها

(1) الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية، ص 55.

اعوجاجهم، كما يتخذونها مادة للتسلية والمرح في أوقات أنسهم وسرورهم وتجليهم ونجد ذلك أيضًا في شعر ابن سناء الملك – موضوع الدراسة – ومعاصريه أمثال ظافر الحداد والمهذب بن الزبير وابن قادوس وابن مكنسة.

كما يعكس الشعر المصري في تلك الفترة من القرن السادس الهجري عشق المصريين للحرية والخلاص من الأعداء والمستعمرين والطغاة والمتكبرين، وقد وضح ذلك في الشعر السياسي والمدحي وشعر الحروب، خاصة مع قدوم الحملات الصليبية المُنظمة والمتتابعة والمتوالية على أرض مصر وعلى فلسطين وبلاد الشام، حيث كان الشعراء حينئذ وفي مقدمتهم ابن سناء الملك من دعائم المعارك الحربية بشعرهم الذي أوقد الهمم وأشعل العزائم وأجج النفوس ووحدها تجاه أعدائهم من أبناء القارة العجوز، وكان تصويرهم لتلك المعارك نابعًا من طبيعتهم، ومن فطرتهم الشخصية وتكوينهم الإنساني، الذي تبدو معالمه واضحة في طابعهم النضالي وأسلوب مقاومتهم، وفي مفهوم القومية في فطرتهم وحماسهم وتماسكهم، وترابطهم الاجتماعي، وتوحدهم تحت راية القادة أمثال صلاح الدين الأيوبي في تلك الفترة تحديدًا، رغم أنه أنهكهم بالضرائب وفروض الجزيات استعدادًا للمعارك الكبرى، إلا إن اجتماعهم على رفض العدوان والغزو غير المبرر كان دافعًا لهم للالتفاف حول قائدهم، وفي تقديم وافر الدعم له في قيادته للمعركة الكبرى في حطين وغيرها، فقد كانت شخصية صلاح الدين نفسها ملهمة لشعراء العصر، الذين صوروا في أدبهم ملحمته الفروسية الرائعة في جهاده المقدس ضد الصليبيين وما ترتب عليها من خلق تيار شعري وأدبي وفني مصري يعتد بالقوة، ويتمسك بالكرامة، ويعتز بالنفس، ويثق في نصر الله لجنوده المؤمنين، وخذلانه لأعدائهم المستكبرين[1] وفي ذلك – على سبيل المثال – يقول ابن سناء الملك معارضًا أبا تمام في بائيته الشهيرة:

(1) راجع ديوان ابن سناء الملك – تحقيق محمد إبراهيم نصر، وتقديم د. عوض الغباري – ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2003 م، ص 6.

السيفُ أصدقُ أنباء من الكُتبِ
في حَدِّه الحَدُّ بين الجدِ واللعبِ

ليقول ابن سناء الملك:

بدولة الترك عزَّت ملَّة العَرَب
وبابن أيوب ذلَّت شِيعةُ الصُّلبِ
وفي زمان ابن أيوبٍ غدت حلبٌ
من أرضِ مصرَ وعادت مصر من حَلَبِ
ولابن أيوب دانت كل مملكةٍ
بالصَّفْح والصُّلح أو بالحَرْب والحَرَبِ
مُظَفَّر النَّصْر منعوتٌ بهمَّته
إلى العزائم مدلول على الغَلَبِ
والدهر بالقَدَر المحتوم يخدمه
والأرض بالخلق، والأفلاك بالشُّهُبِ
أتى إليها يقودُ البحرَ مُلتَطِمًا
والبِيضُ كالمَوْجِ والبَيْضاتُ كالْحبَبِ
تبدو الفوارسُ منه في سَوابِغِها
بين النقيضين من ماءٍ ومن لهبِ
مُسْتَلئِمين ولولا أنَّهم حَفِظُوا
عوائدَ الحرْبِ لاسْتَغنوا عن اليلَبِ[1]

فهكذا كان ابن سناء الملك وكان إبداعه صدى للحراك المجتمعي والسياسي والحربي، وأسهم في الحركة الأدبية الدائرة التي كان محورها الحروب الصليبية وتوابعها بشكل فاعل وإيجابي وجديد دفع ببعض نقادنا المعاصرين إلى اعتبار

(1) المصدر السابق، ص 2

إسهامه الأدبي في نطاق أدب الحروب من أهم معالم الفن للأدب المصري في العصر الأيوبي[1] إذ سجَّل مراحل الانكسار أمام الهجمات البربرية للصليبيين، واحتلالهم لبيت المقدس، وقتلهم للأطفال والنساء والشيوخ، وإهلاكهم للحرث والنسل، مما أوجد كذلك تيارًا قويًا من الشعر الديني المصري استغاث فيه الشعراء ومنهم ابن سناء الملك بالله، وتضرعوا إليه أملاً في الفرج والنصر على الأعداء، وتوسلوا إليه بالرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – شفيعًا لإقالة العثرات، وكشف الملمات، ودحر الصليبيين والقضاء عليهم.

فابن سناء الملك إذن هو ابن بيئته ومجتمعه وعصره ولذا جاءت لغته لتمثل الروح المصرية، والطبيعة المصرية، والتكوين المجتمعي المصري، وانعكس ذلك على أساليبه فجاءت سهلة يسيرة مباشرة تنداح على الألسنة والقلوب دونما تعقيد أو مبالغة أو خروج عن النسق المألوف، ولذا وفق الدكتور شوقي ضيف حينما وصف لغته وما يجري في أساليبه من السهولة بأنها تعد انعكاسًا لما يشعُ منها في روح المصريين أبناء النيل وأوديته وسهوله، وما أسبغ على ساكني ضفافه من حياة سهلة، مما دفعه إلى استخدام بعض الكلمات العامية المألوفة في ألسنة المصريين مثل (ياما) بمعنى كثير جدًا، ومثل (على عيني)، وغيرها[2]، وهذا الذي دفع الدكتور زغلول سلام لأن يعتبر هذه السهولة من سبيل الرقة والإفراط فيها، وهي الرقة التي إذا انسابت غلفتها بعض أنسجة الصنعة وتراكيبها، وهي صنعة قد تروق أحيانًا فتكون خفيفة مقبولة حسنةَ الوقع على النفوس، وقد تثقل بعض الأحيان فتبدو متكلفة مبالغة، ورأى سلام أن خفة صنعته ورقتها بدت في غزلياته وأوصافه وتناغمه مع وجوه الطبيعة ومفرداتها، وأن تكلفه قد بدا في مدائحه، وميّز بين

(1) راجع مقدمة د. عوض الغباري لديوان ابن سناء الملك ص هـ.، وراجع د.عبداللطيف حمزة (أدب الحروب الصليبية) ط. نهضة مصر 1966 ص 54، ود. أحمد بدوي في كتابه (الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2002 م، ص 143.

(2) عصر الدول والإمارات، ص 206.

مدائحه في صلاح الدين، ومدائحه في أستاذه ومعلمه القاضي الفاضل، فرأى أن مدائحه للفاضل كانت أقوى من مدائحه للسلطان، وأرجع ذلك للصلة الروحية التي تربطه بالفاضل وما اتصل بها من صدق وإخلاص وعاطفة صادقة[1]، فقد كان لا يترك مناسبة دون أن يهدي الفاضل فيها من أشعاره، ومن أنثاره أيضًا، يهديه مع قدوم الأعياد، وعودته من بلاد الشام ومن الحج، وحتى مع انتصارات صلاح الدين كان يهديه شعرًا، ورأى بعض النقاد أن ابن سناء الملك كان يبالغ في معاني مديحه للقاضي الفاضل.. فقد قال فيه:

صـــوَّر الـلـــه ذلـــك الـشـخـص نـــورًا

وجـــمـــيـــعُ الأنـــــام مـــــاءٌ وطـــــينُ[2]

وقوله:

ومـــا الـــدهـــرُ إلا خـــــادمٌ أنـــت ربُّـــهُ

ومـا الخـلـقُ إلا عـالـمٌ أنـت فاضلُهْ[3]

وكثيرًا ما كان يهمس في أذن القاضي الفاضل شعرًا، ويسند له أسباب النصر والفتوح في حروب العصر، وهو في ذلك لا يخرج عن مشروعية الإسناد لسبب وجيه، وهو قول صلاح الدين: لم انتصر على الأعداء بسيفي، وإنما انتصرت بقلم القاضي الفاضل، وفي ذلك يقول:

بمـيـمـونِ رأيـــك كـــان الـفـتـوحُ

ومـنـصـورِ عّـزْمـك كـــان الغلبُ[4]

إذن فالمدح هو أكبر موضوعات شعره على الإطلاق قياسًا بالأغراض الأخرى، وقد تكون أحداث عصره وحروبه وفتوحات صلاح الدين لأقاليم عدة في مصر

(1) الأدب في العصر الأيوبي، ص 405.
(2) الديوان، ص 132.
(3) نفسه 121.
(4) الديوان، ص 15

والشام وبلاد النوبة هي الدافع الرئيس لاستشراء فن المديح عنده بهذه الصورة، التي اعتبرها بعض نقاده عيبًا عنده أو عليه، أو أضر بالمنظومة الموضوعية في قيمه الشعرية، أمثال الدكتور عبدالعزيز الأهواني الذي اعتبر كلف ابن سناء الملك بالمديح هو كلفٌ بالعقم، والبُعد عن الابتكار في كتابه الشهير (ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر)، وإن كان قد حَمِدَ له اهتمامه بالمعنى الجديد فيه، والإتيان بما هو مبتكر ومضيف ومُفتتن، ولم يسبق إليه أحد، فهو يقول: لقد ركز ابن سناء الملك جهده وحشد قوته وأفرغ طاقته في سبيل الابتكار في المعنى، فكان ذلك همه في الليل والنهار، ولعله قد بذل في هذه الناحية ما لم يبذله شاعر عربي من قبله ولا بعده[1]، وإن كان الأهواني قد اعتبر شعره في هذا السياق لا يمثل – على حد قوله – مُستندًا أو وثيقة تاريخية لعصره أو لحياته الشخصية وحياة أسرته !![2] أو أن شعر ابن سناء الملك في نطاق المديح لم يُسخَّر للكشف عن الذات الشاعرة، أو يعكس طبيعة الحياة الاجتماعية آنذاك في عصر يموج في يم الصراعات في الداخل والخارج ، أو أنه شعر – بمعنى آخر – جاء لتحقيق المنافع الشخصية والكسب المادي، وهذا هو الغريب حقًا لاعتبار مهم وهو أن شعر ابن سناء الملك، وخاصة في دوائر المديح، هو وثيقة تاريخية بلا خلاف لزمن صلاح الدين الأيوبي، ولزمن الأيوبيين أنفسهم، وأن معارك صلاح الدين التاريخية لم يُسجِّلها قلم شعري كما سجلها ابن سناء، فقد فاق كل معاصريه في تسجيل حروب الأيوبي من خلال مدائحه على وجه من وجوه الدقة والبيان والوضوح والتأثير، كما أن ابن سناء الملك الذي اتهمه الأهواني بالتكسب من وراء مديحه لم يكن بهذه الصورة الفجة في طلب المال أو التكسب بشعره، فهو من أسرة مكفولة الرزق ذات جاه ومال وعلم وتاريخ وشهرة، وكان أبوه وجده من أكبر كُتَّاب الإنشاء في

(1) د. عبدالعزيز الأهواني – ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر – ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2020 م، ص 9.

(2) نفسه، ص 9.

زمن الفاطميين، ويدل على ذلك تلقيبهما بلقب (القاضي) وعمل هو من بعدهما في ديوان الإنشاء نفسه طيلة زمن صلاح الدين، ومن بعده وفي زمن السلطان العزيز عثمان بن صلاح الدين، ثم أخيه السلطان الأفضل ثم السلطان العادل وابنه الكامل، وحتى سنة 606 هـ، حين عهد إليه السلطان الكامل بتدبير ديوان الجيش، غير أنه استعفاه فأعفاه، ولم يلبث أن تُوفي سنة 608 هـ[1].

إذن فلم يكن ابن سناء الملك من زمرة المنتفعين بمدائحه بالدرجة الأولى، وإلا ما كانت أكثر مدائحه في شيخه وأستاذه ومعلمه القاضي الفاضل، كما أن مدائحه جاءت مرتبطة ارتباطًا وجدانيًا عميقًا بالحس الوطني والقومي والجماعي من جانب، وبإحساس الصدمة من الغزو الصليبي الغاشم على مصر وبلاد الشام من جانب ثانٍ، وهو ما لم يقدره الأهواني تمامًا، وما لم يضعه في الحسبان، وسار في الحكم عليه من منظور هامشي بحت، ووضعه في جماعة المدَّاحين أو في سلتهم دونما تفرقة، ونسي أن مدائح ابن سناء كانت خير دليل على صحة مفهوم الشعراء المصريين للشعر، إذ كان المدح في ذلك الوقت مبررًا إلى حدٍ كبير، وكانت الحماسة الدينية والوطنية وراء الصدق الفني فيه، ولو أخذنا صورة صلاح الدين الأيوبي في هذا الشعر، لوجدناها رمزًا للبطولة الإسلامية والعربية، بحيث لا يمكن اتهام الشاعر الذي مدح صلاح الدين من خلالها بالعقم والانحراف عن الجانب العاطفي، فهذا الشعر في مدحه خاصة، وفي الحروب الصليبية عامة وفي شعر ابن سناء الملك، كما عرضنا لبعض منه، متفق تمامًا مع الجانب الإيجابي لمفهوم الشعر كما عرضه الأهواني في كتابه، ولكنه نفاه – للأسف – عن ابن سناء الملك، وعن غيره من الشعراء في تلك الفترة[2]، ولم يقس كذلك الأهواني أن قصيدة المديح المصرية لم تعد كما كانت أيام الفاطميين قصيدة تُنشد في الأعياد والاحتفالات

(1) راجع في ذلك الخريدة 1 / 64، ومعجم الأدباء 19 / 265، والمغرب (قسم القاهرة)، ص 273.
(2) ديوان ابن سناء الملك، ص ك.

الرسمية وغيرها، أو قصيدة مناسبات، بل أصبحت قصيدة أمجاد حربية مظفرة، وتنبه لذلك أبوشامة في الروضتين فأتبع المواقع الحربية بما نُظم فيها من مدائح تصور البطولة العربية تصويرًا يملأ نفس كل عربي بالفتوة والقوة والمَضَاء، ويدفعه دفعًا إلى أن يَكيل لأعداء العروبة والإسلام ضربات قاصمة[1].

ومن يرجع إلى موضوع المديح عند ابن سناء يجده يدور في قنوات ضيقة، فمعظم مدائحه، وإن لم يكن كلها، قد أفردها لأبيه وللقاضي الفاضل على مستوى رؤيته الخاصة، ولصلاح الدين وأولاده على المستوى العام، مما يدفعنا إلى قياسها من منظور الصدق والنبل والواجب، والإحساس بقيمة الدور الذي كُلف به، خاصة وأنه من المقربين من دوائر الخلافة، وهو الكاتب البارز في ديوان الإنشاء في زمن الحروب الصليبية إلى جوار أستاذه القاضي الفاضل، ولم ينفصل عن وظيفته طيلة حياته، وحتى بعد وفاة صلاح الدين مما يعكس الدور الذي قام به وتولاه، خاصة وأن صلاح الدين قد أعطى الأدب والأدباء كل عنايته، وهو يعلم علم اليقين أن دور الأدب والشعر في تلك الفترة لا يقل عن دور السلاح الذي واجه به أعداء الأمة من الغازين والمعتدين الجدد من الصليبيين وأعوانهم.

إذن فمن الخطأ أن نضع موضوع المديح عند ابن سناء في دوائر العقم والابتكار والجمود، أو إنه من سبيل انحراف الشعر عن التعبير العاطفي إلى الاجتهاد العقلي، بل على النقيض إنك مع مدائح ابن سناء الملك في صلاح الدين وغيره تستشعر أن ذاته هي المحرك الحقيقي لما يمكننا أن نسميه وعيًا بـ (الدافع المدحي) أو (المؤسس المدحي)؛ وهو الدافع الذي ينتقل فيه النص من مدح الفرد الممتاز، الذي تنتسب إليه قيم المجتمع وتتعلق بمُثله التي يجسدها الفرد قولاً وعملاً، إلى مدح القائد الرمز، أي أنه انتقل من البسيط إلى المُركب، من سلطة زعيم القبيلة إلى سلطة رمز

(1) عصر الدول والإمارت، ص 190.

الدولة[1]، ولذا فصلاح الدين الأيوبي مثَّل لابن سناء ولغيره الرمز والقدوة والمثل والعالم، ومن يرجع إلى ترجمته الإضافية في (الخريدة) لعماد الدين الأصفهاني، و(المُغرب في حلى المغرب) لابن سعيد، وفي (الروضتين في أخبار الدولتين) لأبي شامة يلمس سيلاً من النعوت تضع الأيوبي في مصاف الأتقياء بداية من شغفه بالعلم، والمحارب الدينية وعلومها من زاوية الورع والتقوى ومخافة الله، وهو الذي كان يتردد على حلقات العلماء والمفسرين وشيوخ الفقه والفتوى والحديث في زمنه من أمثال الحافظ السلفي شيخ الإسكندرية المُحدث، وعُرفت عن صلاح الدين كذلك معاني الرحمة والعدل ومناصرة الحق، ورحمة الضعفاء والصبر على المكاره والتواضع والحلم والعفو والمروءة وحب الجهاد[2]، وهو الحب الذي دفعه لأن يقضي حياته جُلها مدافعًا عن نصرة الدين حتى توَّجه الله بنصر حطين الكبير، ومن ثم لا يمكن مع هذه الشخصية العظيمة – وكما يقول د. عوض الغباري – أن يكون الشعر فيه تملقًا أو بُعدًا عن الجانب العاطفي أو النفسي، لأن المدح في هذه الحالة نتاج لسياق حافل أصيل مثَّله هذا القائد الكبير، ومثَّله عصره، وارتبطت مناحي الشعر فيه ارتباطًا وثيقًا بدوره في الحروب الصليبية، مما كان له تمام الأثر في تميز هذا الغرض الشعري الحي، وعلى هذا أخذت القيم فيه بُعدًا جمعيًا منحته القدرة على خلق الهوية وإضفاء لمسة الخصوصية عليها، وعلى القائد الرمز، الذي يفترض فيه حماية القيم، واستنفار قدرتها على مجابهة قيم الآخرين، مجابهة النقيض للنقيض، خاصة إذا كان الظرف التاريخي ظرف مواجهة، كما تجسد ذلك في شعر تلك الفترة[3]، وفي شعر ابن سناء على وجه الخصوص.

ولا نريد أن نقف كثيرًا عند مدائح ابن سناء لاعتبار كثرتها ووفرتها وتأثيرها بلا خلاف، خاصة وأن الرجل كما رمى ببذور شعره في أفنية المديح فقد تجاوزها

(1) د. محمد عبدالباسط عيد – بلاغة الخطاب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2014 ص، 8.
(2) ديوان ابن سناء الملك، ص 11.
(3) بلاغة الخطاب، ص 9.

إلى أفنية أخرى؛ كالغزل على سبيل المثال الذي أبدع فيه من زاوية الوجدان والحس كما أبدع في منظومة مديحه، فديوانه متخمٌ بوحي العشق والغزل والنسيب؛ وهو الغزل الذي تستشعر فيه رقة الطبع المصري وتهالكه وذوبانه وصدقه وتلطفه وانسيابه، وتناميه على درجة من درجات التيه والفناء في المحبوب، والاختلاج بعوالم أخرى كعوالم الصوفية التي استشرت في زمنه، فصارت منظومة متكاملة، نلمح في بعض جوانبها معاني الترفع عن العشق الحسي والغريزي أو الوصفي المكشوف، ولم لا ؟ وقد قدمت مصر في تلك الفترة الوسيطة عشرات الأسماء من هؤلاء المترفعين أمثال: عمر بن الفارض (سلطان العاشقين)، والتلمساني وابن سبعين والبوصيري والبكري وغيرهم، إلا أن ابن سناء برشاقة لفظه وخفة روحه المعروفة عنه، وعذوبة معانيه، وميله إلى كم وفير من التصاوير المبتكرة والخيالات التي تستشعر جدتها عن وعي مقصود يشعرك دائمًا بأن غزلياته إنما هي عالم مفتوح من عوالم الخصوبة الشعرية التي تغوص في عوالم المجازات حتى تأتي منها بفرائد غريبة، وجراهر لا شبيه لها، ومن ذلك قوله على سبيل المثال، وهو يستهل نصًا من نصوصه في وداع محبوبه.. فيقول:

رأيــتُ طـرفـكَ يـوم الـبَـيْنِ حـين هَـمَـى
فـالـدَّمـعُ ثـغـرٌ وتـكـحـيـلُ الجُـفُـونِ لَـمَـى
فـاكـفـف مـلامَــك عـنـيِّ حـيــن ألْـثُـمُــه
فـمــا شـككـتُ بـأنـيِّ قـد لـثـمـتُ فَـمَــا
لـو كـان يَـعـلَـمُ مـعْ عِـلْـمــي بقسوتِــه
تـألُّـم الـقـلــبِ مـن وَخْــزِ المــلاَمِ لَمِـا
رنــا إلــيَّ فـقــال الـعـاذلــون رَنَـا
ومــا أقــولُ رَنــا لـكـن أقــولُ رَمــى
رمَــى فـأصـمـى ولـو لـم يَــرْمِ مـتُّ هـوًى
أمــا تــرونَ نُـحـولــي فـي هــواهُ أمَــا

وبـات يَـحْـمي جُـفـونـي عَـنْ طـروق كـرًى
ولـم أرَ الـظَّـبـيَ مـنـسـوبـًا إلـيـه حِـمـى
وصـــاد طـائـــرَ قـلـبـي يـــوم ودَّعـنـي
يـا كـعـبـةَ الحُـسْـن قـد أحْـلَـلْـتِـه حَـرَمـا
يـا كـعـبـــةً ظـلَّ فـيـهـا خـالُـهـا حـجـرًا
كـم ذا أطـــوفُ وكـم ألـقـاهُ مستلما
يـا كَـسـرةَ الجـفـنِ لـمْ أسْـمَـوْكِ كَسْرتَه
وجـيـشـهُ بـكِ لـــلأرواحِ قـد غَنِما[1]

إذن فهذا ابن سناء الملك في غزلياته وقد ذاب عشقًا وشوقًا وشكوى يوم بين محبوبه ويوم رحيله، حتى بات يحلم بتقبيل الدموع، وقد رأها ثغرًا، وتقبيل الجفون وقد عاينها لمى، وهو كعادة القدماء في نصه، وعادة العذريين يطلب من حبيبه كف الملام، فالملام يطعن قلبه، ويوخز ضميره، ويشعره بإحساس القسوة وديمومتها، وضيق الوجود عليه، وهو ولصدقه وصراحته يرى – على نقيض ما يراه الآخرون – أن قرب حبيبه ورنوه إنما ينال من نفسه، وينحل من جسده، ويصيد طائر قلبه، ويسلم روحه إلى بارئها، وهو المقتول عشقًا وحبًا وهوًى.

ولذا نراه بالوجه نفسه في نص آخر يقول وقد غلبته معاني الغزل:

كـحـلَ الـعـيـونَ بمـــرودٍ مِـن عـسْـجـدِ
فـيـه الـذوائِـــبُ والـلَّـمـى كـالإثـمـدِ
فـــرأى وعـايـنَ وجْـهَـــه فـي جـنَّـــةٍ
تُجـلـى فـتَـجْـلـو نـور عـين الأرْمَـــدِ
ورأى بـهـا المـشـتـاقُ صـفـرةَ لـونـهِ
مـثـلَ الخَـلـوقِ بـقُـبـلـةٍ فـي مـسْـجِـدِ

(1) الديوان، ص 274

بـأبـي وأُمِّـــي مـن يـكـونُ المُكـتـفِـي
بـجـمـالـــه لجـمـالـــه كـالْمُـقْـتـَدِي
مـسـتـوحـشٌ مـتـفـردٌ فـي حـسـنـهِ
لا تـعـجـبَّ لـوحْـشَـــــةِ المـتَـفـَرِّدِ
وكـأنَّـــــه مـن دلِّـــــهِ وحـيـائِـــه
غـيـداءُ لـكِـن فـي شَـمـائِـل أغْـيـدِ
ومـع الحـيـاء يُـريـك عـيْـنـيْ مـاردٍ
بـالـفَـتْـكِ لـكـنْ بـيْن صُـدْغـي أَمْـــردِ[1]

فها هو ابن سناء يضفر معاني العشق بمباني الغزل، فيرى في عين محبوبه كحل العيون وقد بات من عسجد، والذوائب واللمى وقد باتت فتنتها من روعة الأحجار الكريمة والزكية والنادرة من الإثمد، حتى ظنَّ أنه في دنيا من دنا السحر تمثلت في وجه محبوبه ومحاسنه وقطوعه وتقاسيمه، وفي مباهج طلعته وخيلائه، وكأنه في جنة تجلو نور عين الأرمد والأعمى، ولذا فلم يجد ابن سناء مُفردًا من مفردات مُعجم الحسن ليكمل بها لوحة سحر المحبوب في رسمها سوى أن يقول: إنه (مستوحش متفرد في حسنه) ليوازي التوحش والتفرد بمقاييس الحسن والجمال والبهاء والروعة في تداخلية متراكبة، ليرشح هذا المعنى الفريد والنادر بقوله: (لا تعجبن لوحشة المتفرد)، ويربط ذلك كله بدلال محبوبه وحيائه ونعومته، في تقابلية غريبة وفريدة، فمع حيائه ترى عين المارد الفاتك، ولكن بين خدود ناعمة آسرة لكل من يعاينها.

فهذا ابن سناء وهذا غزله وهذا ديدنه في صناعة النسيب، يأتي بالمعاني الجديدة والغريبة من معاجم اللغة وأقفارها، يغزل أطراف الشوق والحرمان والعشق بأوصاف السحر والفتن والجمال والجذب، يعمد إلى إحياء كل المعاني

(1) نفسه، ص 77.

المتقابلة لتخرج من وراء غزوله بالمعنى الجديد والنادر والمضيف، وهذا الذي دفع الدكتور شوقي ضيف لأن يلحظ في غزله هذه المتناقضات، ومنها ربط حبائل الغزل بأبنية المديح، وهو كذلك ملمح نادر، ويبدو أن له أكثر من مردود.. على سبيل قوله:

ضَنَّتْ بطرفٍ ظلَّ يُعْدِي سُقْمُهُ
أرأيتمُ مَنْ ضَنَّ حتى بالضَّنا
إني رأيتُ الشمسَ ثم رَأيتُها
ماذا عليَّ إذا هَوِيتُ الأحسنا
وسألتُ من أيِّ المعادن ثَغْرُها
فوجدتُ من عبدالرحيم المعدنا
أبصرتُ جوهرَ ثَغْرِها و كلامَه
فعلمتُ حقًّا أن هذا من هنا[1]

فضن صاحبته عليه بالطرف، وضنها كذلك بالسقم والعدوى، حتى ضنت عليه بالضن نفسه، وهذا الغريب في المعنى وفي تراكيبه وفي موضوعيته عند ابن سناء، حتى أنه وكعادته في صناعة المفارقة والمقابلة في الوصف يقرنها بالشمس ثم ينتصر لها، ثم يعمد – في النهاية – إلى حسن التخلص ليربط بين معدن ثغر محبوبه، ومعدن شخص القاضي الفاضل ذاته في تداخلية غريبة وفريدة ومائزة، كشفت أكثر ما كشفت – بعيدًا عن فكرة حسن التخلص – والانتقال من الغزل إلى المديح، عن خفة روح ابن سناء وتلطفه ورشاقة لفظه وعذوبته.

وهذا الرجل الذي عُرف عنه تفننه في شعري المديح و الغزل، هو نفسه الرجل الذي كتب في المراثي والإخوانيات وفي الوصف وفي الهجاء، وإن كان على وتيرة أقل من مدائحه وغزوله، ومن أشهر مراثيه مرثيته في العفيف التلمساني، والتي قال فيها:

(1) الديوان، ص 248.

لـقـد عِـفْـتُ عـيـشـيَ بـعْـدَ الـعَـفـيـفِ
عـلـى الـعـيـشِ بَـعْـدَ الـعـفـيـفِ الـعَـفـاءُ
فـمـا غـــابَ مـــا غـــابَ إلا الجـمـيـلُ
ومـــا مـــاتَ مـــا مـــاتَ إلا الـــوفـــاءُ
وإلا الـصـديـقُ وإلا الـصَّـدُوقُ
وإلا الـصـــفـيُّ وإلا الـصَّـفـــاءُ
حـبـيـــبٌ قـريـــبٌ بـــه يُـلْـتَـهـى
وتُـنـسَـــى الأحـبّـــاءُ والأقـربـــاءُ
يـــقـــرَّب إن بَـــعُـــد الأقـربـــون
ويُـشْـكَـرُ إنْ ذُمَّـــتِ الأصـدقـــاءُ
تـــلاومـــتُ إنْ عـشـت مـن بـعـدِه
فـأيـن الإبـــاءُ وأيـــنَ الحـيـــاءُ
وإنَّ بَـقَـائِـــي مـــن بـعـــدِه
قـبـيـــحٌ وإنَّ حـيـــاتـــي جـفـــاءُ
وكـيـف ولِـــمْ لا فَـــدَتْـــهُ الحـيـاةُ
وقـــلَّ لـــه مـن حـيـــاتـي الـفِـــداءُ[1]

والواقع أن ابن سناء الملك في مراثيه ينطلق من منظور تقليدي بحت، لا يفيد الفكرة كثيرًا ولا المعنى، على نقيض مدائحه وغزلياته، وهو كما نرى في مرثيته للعفيف التلمساني يلعب على وتيرة التجانس والبديع والتآلف الصوتي والتكرار، والتناغم الموسيقي والدوران في فلك الجرس المسموع، مثل (العفيف / العفاء، الصديق / الصدوق، الصفي / الصفاء، فدته / الفداء)، ولكنك إذا نظرت إلى معنى الرثاء فتجده باهتًا، ومكرورًا، على سبيل أنه قد عفَّ العيش بعد رحيل

(1) الديوان، ص 489.

صديقه، بعدما غابت معه وماتت حقوق الوفاء، وفقد في ظلال رحيله الصديق الصدوق والصفي والصفاء والأحباء والأقرباء، والإباء والحياء، حتى بات بقاؤه بعده قبيحًا، وباتت حياته في جفاء.

حتى عندما مات أبوه القاضي الرشيد أبوالفضل جعفر رثاه بمرثية طويلة تلامس سبعة وستين بيتًا، حاول فيها أن يخرج من دائرة المعنى السطحي المكرور، كما حاول أن يجدد في بنيتها الموضوعية وفي المعنى الرثائي وروافده وبواعثه، وأن يأتي بالجديد، وإن ظلَّ محكومًا بدوائر البديع والمحسنات الصوتية والجرسية.. يقول:

أيَـا دَارُ فـي جـنـاتِ عَـدنٍ لـهُ دَارُ
ويـا جـارُ إنَّ الـلّـهَ فيـها لَـهُ جَـارُ
ومـا دَارُه قَـلْـبـي ولا جَـارُهُ الحَشَا
لأنَّ الحَشا والـقَـلـبَ حَشْواهما الـنَّـارُ
أبـي يـا أَبِـي أَنْـتَ الَّـذي جـلَّ قَـدرُه
وإنْ حُـكِّـمَـتْ فِـيه عـلى الـرَّغْـمِ أقْـدَارُ
وأنـت هـو الـبَـرُّ الـذي شَـهِـدَتْ لَـهُ
بِـذَلـك أبـرَارُ لَـعَـمـري وفـجَّـارُ
وأنـت الـذي أُبـصِـرتَ فـي الخُـلْـد سَاكِنًا
ولا تُـنْـكِـرَنْ، بَـعـضُ الـبصائـر أبـصَـارُ
وأنـت الـذي لَمَّـا نـأيـتَ تَـفـاوَحَـتْ
ريـاضٌ وقـالـوا إنَّـهـا عَـنْـكَ أخْـبـارُ
وأنـت الَّـذي لـو يـقْـبَـلُ المـوتُ فـديـةً
فَـدى عُـمُـرًا مـنْـه الـكَـوَاكـبُ أَعمَارُ[1]

(1) السابق، ص 511.

فها هو أبوه يسكن بمظنته جنات عدن في سماء البقاء والخلود والكرامة، يجاور فيها خالق الخلق ومنشيء الأكوان لعظمة قدره ولبره وعدالته وسماحته، وهو الذي شهدت له الأبرار والفجار والأقربون والأبعدون، ويرد ذلك كله إلى بصيرته التي أبصرت مكانه في الجنان ساكنًا، ولم لا وقد نعته الرياض والبساتين والأزهار يوم وفاته من طيب عمله ومن عطر سيرته، وفيض جوده، وفوح خلقه، وسنا حكمته، ولذا وكَدَيْدَن القدماء يفديه ابنه بعمره وأعمار الوجود مجتمعة بعدما قدم لحياته ما يوازي عطايا الدنا بسماواتها وكواكبها ونجومها وأراضيها.

فهذا ابن سناء الملك حينما يخلص في رثائه، وحينما يجدد في معانيه، ويضفي عليها ملمح صدقه، ويكشف عن وجه من وجوه تراحمه وإنسانيته وخلقه السوي الذي عُرف عنها طيلة حياته، وخاصة في دائرة رحمه، فإذا كان قد رثا أباه بهذه المعاني الجديدة والمتولدة عن أصل ونية ووضوح، والتي جاءت في دائرة بنيته الموسيقية والبديعية، فإنه كذلك اجتهد – عن فطرة صدقه – في رثاء أمه بمرثيتين طويلتين في ديوانه، ليكشف هذا الرثاء كذلك عن ملمح من التكوين العاطفي والإنساني والنفسي لمبدعنا، وما اعتراه من أسى وجزع ولهفة على فقد الأبوين، يقول في رثاء أمه مخاطبًا إياها بكاف الخطاب، ومورف النفي مُبررًا وفاتها بأسبابه الخاصة.. يقول:

لـيْـسَـتْ وفـاتُـكِ مِـثْـل مَـا زعَـمُـوا
لـكِـنْ وفـاتُـكِ سُـوءُ أعـمَـالـي
والّـلـهِ لـو حُـدّثْـتِ عـن خـبَـرِي
لـعـلـمـتِ أنّـي بـعـدَك الـتّـالـي
وفـرحـتُ مـن قُـربِ الـلـقـاءِ وإن
كـان الـوصـولُ لـهُ بـأهْـوالِ
أغْـدُو ولـي نـفْـس ولـي نَـفـسٌ
هـذي مـنـكَّـسَـةٌ وذا عـالِ

وأرُوحُ لـــي وَجْـــــدٌ يُـــجـــدِّدُه
فِـــكْـــرٌ يَمـــــــرُّ بـــه عـــلـــى بَـــالـــي
والـــطَّـــرفُ قـــد قـــال الـــسّـــحـــابُ لـــهُ
قـــد صِـــــرتُ بـــعـــدَك غَـــيـــرَ هـــطَّـــال
وغـــــدا خـــيَـــــالُـــك وَهْـــــوَ يمـــــلأُهُ
وعـــلـــى الـحـقـيـقـة فَـــهْـــوَ كالخالِي[1]

لو تتبعنا الأبيات سنجد أنها تخرج من فطرة إنسانيته وفطرة إبداعه بلا تجمل ولا مبالغة في تكثيف المعنى الرثائي وفي تركيبه وفي تخصيبه، فالرجل في هول صدمته لم يجد تفسيرًا لرحيل أمه سوى إنه من سوء أعماله، وحصيلة ما قدّمت يداه في حياته، للدرجة التي جعلته في دائرة من دوائر اليقين بأنه سيكون – في حصيلة الراحلين – التالي لها، وإن كان معنى الرحيل أو الوصول لأمه مصحوبًا بأهوال ومصائب لا يقدر عليها ولا يتحملها، ومن منا يتحمل هول الموت أو شدته؟ ولذا فهو يقيس فراقها بطاقة عطاء الطبيعة، وقدر سخائها، فها هو السحاب يعلن عن وجه نضوبه وجفافه بعد رحيل أمه، وهاهي البرية تعلن خلوها من أسباب الحياة ومسبباتها، وكأن رحيل أمه قد جاء معنونًا بجمود الدنا، وانسحاب الوجود، وانقطاع أسباب المعايش، ولذا فهو يعلن في ختام مرثيته عن رؤيته لغده.. بأنه غدٌ مقصور على معايشة القبور، وزيارة الموتى، والارتواء من مآثرهم بعدما فنوا وبعدما توحد معنى الحياة بمرادف الفناء.

وعلى الرغم من محاولاته في تجديد معنى الرثاء، وفي إصباغه بلون من الواقعية من وجهة نظره – على الأقل – إلا أننا نجد بعض نقاده وفي مقدمتهم د. عبدالعزيز الأهواني لا ينظر إلى صناعة الفكرة في موضوع الرثاء عنده قدر نظره إلى صناعة اللغة والأساليب والتراكيب، فيقول: (وإذا رجعنا إلى ابن سناء الملك

(1) الديوان، ص 515.

وإلى قصيدته في رثاء أمه وجدناها تفتقر من ناحية اللغة والتراكيب إلى الطرافة والمفاجأة التي نجدها في الشعر القديم)[1]، ولا أعرف حقيقة صلة في كلام الرجل بين الطرافة، وبنية اللغة ؟ ثم أي لون من ألوان الطرافة يستوعبها شعر الرثاء ؟ !!، ولعل هذا التخبط هو الذي دفعه في دراسته نفسها إلى أن يتراجع ليقول: (على أن حيوية الأسلوب ليست بمعزل عن حيوية الأفكار والمعاني، وما وراء هذه الأفكار من انفعال عاطفي، فالتفاعل قائم بين الجانبين)[2].

ولعل كثرة الأحاديث عن طبيعة الأساليب في تلك الفترة من تاريخ أدبنا العربي البسيط، وطبيعة بناء اللغة ووظيفتها، هي التي تقودنا – ونحن نبحث عن جماليات الخطاب الأدبي عند ابن سناء الملك – إلى الوقوف طويلاً أمام جماليات الخطاب اللغوي عند شاعرنا الكبير، ومدى ارتباطها بذوق العصر وطبيعته وفنونه، خاصة وأن شعر الفترة يمثل خطًا فريدًا، ونسيجًا وحدويًا، تستشعر معه وكأن شعراء العصر قد اتفقوا عليه، فمدرسة البديع التي حركت زوايا الشعر في فترة (مصر الإسلامية) أو الفترة الوسيطة من تاريخ أدبنا الوسيط – إن صح التعبير – هي التي نقلت التجربة اللغوية من وحي كونها متناغمة مع فكر التجارب وموضوعها إلى كونها مُستغلة كل إمكانيات الجرس الموسيقي وإيحاءاته ودلالاته في الربط بين الموضوع الشعري وبين داله النغمي، حتى لتشعر معها بأن تشكيل مفردات اللغة يأتي صدى لبناء الموضوع النصي، وهو تشكيل خاص لأن كل نسق شعري في نصوص ابن سناء – على وجه الخصوص – يعد تشكيلًا لمجموعة من الألفاظ بعينها، ولكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز، وبنيته الخاصة عنده، إذن فالبديع عنده، وفي الأدب المصري عامة له جذوره الثقافية والفنية الراسخة في وجدان المصريين وعقولهم[3]، فهو ناتج ثقافي واسع

(1) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار، ص 47.
(2) نفسه، ص 47.
(3) راجع مقدمة ديوان ابن سناء الملك – الأدب في العصر الأيوبي، ص 405. ص ز.

يلم إلمامًا كبيرًا بأدوار اللغة وخصائصها النغمية والموسيقية والصوتية، وهو لا يمنع على الإطلاق المبدع من إطلاق عنانه الموضوعي، وتجربته في المديح أو الغزل أو الرثاء أو الوصف أو التأمل، أو في القيم التعبيرية المطلقة، فقد أثبت المصريون آنذاك، ومنهم بطبيعة الحال ابن سناء الملك أن البديع في أعمالهم الفنية لم يكن زخارف شكلية مصنوعة من وهم أو خيال أو تجاوز، ولكنه كان بحق غاية لنقل الدفق الشعوري والأصالة الفنية من مرحلة الشكل إلى مرحلة القبول والتفاعل والتأثير في المتلقي، وامتلاك حواسه على درجة من درجات اليقين.

جماليات الأداء اللغوي في شعر ابن سناء الملك:

إذا كانت الآراء قد أجمعت على كون ابن سناء الملك شاعرًا من المدرسة المصرية التي تميل ميلًا واضحًا إلى لغة (البديع) وفنونه، وتؤصل له، فإن هذا الإجماع لم يخرج عن طبيعة الرجل وأصل تكوينه الفني، وهي الطبيعة التي دفعته إلى توخي المذهب البديعي عامة، ولم تخرج – في الوقت نفسه – عن دائرة الرقة التي عُرفت عنه بصفة الخصوص، فشعره وكما قال د. زغلول سلام: رقيق تغلب عليه الصنعة، وهي صنعة تروق وتكون خفيفة مقبولة حسنة الوقع في النفوس، وقد تثقل في بعض الأحيان فتكون ثقيلة متكلفة[1]، أو تكون حماسية تحركها مشاعر الغيرة الوطنية والقومية، فتنقلها من حفوف الرقة والعذوبة والتهالك إلى مراس القوة والغلبة والتأثير، وما كانت مدائحه في صلاح الدين إلا من هذه المنطلقات، وهي منطلقات دفعت بالبنية البديعية أو الموسيقية إلى التلاحم بفكرة المعنى النصي ومردفاته، حتى بات الإطار الشكلي المُنغم وصيدًا حقيقيًا لوعي الإبداع ذاته، وحاملاً لقدر هائل من القوة والبداهة الإيجابية لخدمة المضمون النصي وتفاعلاته، وقد يكون هذا المنطلق مردودًا إلى فكرة (التخليق لمفهوم الإثارة)

(1) الأدب في العصر الأيوبي، ص 405.

للمتلقي، وهي تمثل لونًا من ألوان التنبيه الفني من خلال نغمة النص وتراسله، فحينما أبدع ابن سناء الملك بائيته الشهيرة في صلاح الدين عقب انتصاره المشهود في (حطين)، ما كانت نغمته في هذا النص الكبير إلا تعبيرًا عن القوة والغلبة والإحساس بالزهو والنصر والفخر، وما كانت إلا مُحركًا رئيسًا في بنائه لعمله النصي، ومنهجًا وراء ستار الدوافع النصية، ويقينًا بأن مثل هذا المنهج يهدف إلى إثراء الناحية اللغوية، كما يثير معنوية المتلقي، باعتبار أنه يكسب الألفاظ تمازجًا في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية، وهذا التمازج كما وضحه د. أحمد كمال زكي لا يتمثل في التكرار المجسم في الأبيات، بل إنه يتحقق ذهنيًا من خلال تقدير المجاورة في الدلالة، وما يستتبع ذلك من تمازجها[1]

بدولة الترك عزَّت ملَّة العَرَب
وبابن أيوب ذلَّت شِيعةُ الصُّلب
وفي زمان ابن أيوبٍ غدت حلبٌ
من أرضِ مصرَ وعادت مصر من حَلَبِ
ولابن أيوب دانت كل مملكةٍ
بالصَّفْح والصُّلح أو بالحَرْب والحَرَبِ
مُظَفَّر النَّصْر منعوتٌ بهمَّته
إلى العزائم مدلول على الغَلَب
والدهر بالقَدَر المحتوم يخدمه
والأرض بالخلق، والأفلاك بالشُّهُبِ
أتى إليها يقودُ البحرَ مُلتَطِمًا
والبِيضُ كالمَوْجِ والبَيْضاتُ كالْحبَبِ

(1) د. أحمد كمال زكي – النقد الأدبي الحديث – أصوله واتجاهاته – مكتبة النهضة العربية – بيروت 1981 م، ص 111.

فمن يعد إلى الأبيات يجدها مدفوعة بدوال التجنيس والتكرار ودقة التقسيم، كـأدوات أصيلة في لغته؛ فالتجنيس في مفردات (الصفح، الصلح – الحرب، الحَرَب – البِيض، البَيْضات) والتكرار في (تكرار مصر، وحلب، وابن أيوب)... إلخ، وروعة التقسيم وحسنه مست الأبيات كلها وحركتها عبر تأطير غير مبالغ فيه في عمق النص، وذي مستوى صوتي مقبول ومتناغم ومتماسك، وميله إلى هذا الخط البديعي لم يكن أبدًا عن تزايد أو تجاوز أو تقويض لحركة النص، بل عن خبرة جمالية مكنته من صناعة لازمة التأثير المعروفة عنه لدى متلقيه، ودفعته إلى تجسيد فرحة النصر وزهوه من نافذة البديع، من خلال وعيه بالدور الصوتي وفنيته وتمايزه مقارنة بغيره، وربطه بتراكيب الصورة وحركتها، وهي التي جاءت مساوقة لأحساس الفرحة والزهو، ولذا أصاب الدكتور عوض الغباري في تعليقه على هذه القصيدة بقوله: وليس البديع في هذه القصيدة شكلاً لفظيًا وإنما هو سداة الشعر ولُحمته، وجاء كبناء فاعل في نسيج القصيدة المنطلقة انطلاقًا هادرًا هدير جيش صلاح الدين المُظفر.[1] وهذا يعني أن مثل هذه الإيقاعات الموسيقية المكرورة ذات الجرس التنبيهي ما هي إلا صفة توسيلية استحالت فيها الموسيقى إلى فكرة تحمل صدى لعاطفة من مفردات المعنى الشعري المقصود[2].

وإذا كان المدخل السابق قد عايش ما يمكننا أن نسميه بالفاعلية الصوتية والنغمية، فإنه من شرعية القول أن نقر بأن هذه الفاعلية لم تقم بدورها إلا بما وفره لها الإبداع من مقومات أخرى دفعت النص إلى مستوى من مستويات التماثل في خلق الأدوار وأساليب الأداء، من خلال لجوئه في الصيغة الشعرية إلى حيلة التناغم وروعة التقسيم الداخلي، وإغلاق دائرة المعنى الزهوي باكتمال

(1) ديوان ابن سناء الملك، ص ح.

(2) مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف المصرية – القاهرة 1969 ط 1، ص 15.

الإيقاع، وتوفير أدوات تعبيرية لغوية مختلفة؛ منها – على سبيل المثال – الالتحاف بدلائل جملة الخبر، المعتمدة اعتمادًا كليًا ليس فقط على مدلولية الإسناد بين المبتدأ والخبر، قدر اعتماده على بنيات الجملة الماضية مكتملة الأركان، التي وفرها الإبداع لمدخله على مدى الأبيات الستة السابقة، والتي جاءت بشكل مواز، وعلى حركية تناغمية أيضًا خدمت الدور النصي من كل جوانبه وبشكل مُتتابع: (عزت، ذلت، غدت، عادت، دانت، أتى... إلخ) وهي بنيات دعمت الأثر الحقيقي لمدلولي جملة المبتدأ والخبر والتي جاءت من القوة بمكان، وملتحفة – عن حق – بمعاني الزهو والفخر والقوة والنصر، ومحققة الأثر الشمولي لدلالة المعنى، إضافة إلى إنها كذلك كشفت عن أن هذا النصر البائن لصلاح الدين حقق حُلم التوافق بين حتمية القدر في وقوعه باعتباره انتصارًا على الغاصب المُعتدي، كما حققت حُلم الشعوب في مجابهة فلول الصليبيين الذين اعتدوا – عن غير حق – على قدسية الأراضي العربية، وعلى أملاك أصحابها وحقوقهم.

ولو تتبعنا بقية نصه لوجدناه يدور في أفلاكه نفسها مع توفير أنسقة لغوية أخرى تخدم المضمون الشعري، وتفسر له، وتضيف لمجموعه وحركته، وكأن اللغة هنا بأنساقها المختلفة إنما جاءت كإشارات محتشدة (ظاهرة) كموسيقاه الصادعة، و(خفية) كأدوار الأفعال وما يُبتنى عليها، وجمل الخبر التي لا يحيد عنها في نصه ككل، لتصبح اللغة عنده بناءً دلاليًا وفاعلاً، تظهر جلية على سطح النص، وخفية في عمقه الدلالي.. يقول مُستكملاً ما بناه في المدخل:

تبدو الفوارسُ منهُ في سَوابِغِها
بين النقيضين من ماءٍ ومن لهبِ
مُسْتَلْئِمين ولولا أنَّهم حَفِظُوا
عوائدَ الحرْبِ لاسْتَغْنوا عن اليَلَبِ

جِـمَـالُـهـمْ مـن مَـغـازِيـهـــم إذا قَـفَـلـوا
حَـمَّـالـةُ الـسَّـبْـــي، لا حـمَّـالـةُ الحَـطـبِ
فـطـــافَ مـنـهـــا بـركـــنٍ لا يـقـبِّـلـــهُ
إلا أسـنَّـــةُ أطـــرافِ الـقَـنـــا الـسُّـلُـبِ
وحـــلَّ مـن حـولِـهـا الأقْـصـى عـلـى فـلـكٍ
ودَارَ مـن بُـرجِـهـا الأعـلـى عـلـى قُـطُـبِ[1]

فها هو ابن سناء وبوفرة جديدة في صناعة اللغة يكشف عن فوارس صلاح الدين الذين عبر بناء لغته التقابلية يبرز مهاراتهم في القتال وفنونه وأضداده، وقد غدوا عبر سوابغهم وأرديتهم يجمعون بين النقيضين الماء واللهب، يعبرون البحور والأنهار والقنوات، ويقتحمون غواشم اللهب وهبوبها وسحائبها، حتى باتت أرديتهم من ماء ومن لهب، ورغم أن اللغة التقابلية هنا تبرز عموم المهارة القتالية، إلا أنها من زاوية التخييل تكشف عن إعجاز هذا الجيش (موحد النقائض) بقوته وبسالته وخبرته واستعداده الحقيقي للقتال، ثم نراه يدمغ لغة التقابل بلغة التناص في لوحة فريدة، وهو يصف نوق صلاح الدين وهي تحمل السبايا والأسرى، ولا تحمل الحطب، مُتكئًا على المفرد القرآني الشريف، ومتخذًا من معجمه ما يدعم صور الحرب والقتال ومقتضياتها، وكذلك استكمال الصورة القتالية بذكر أدوات القتال (الأسنة والقنا) مدعمة بوسائلها في الاقتحام والفتح والاختراق وميسر لها أقوى أساليب الدعم (فطافَ منها بركنٍ لا يقبِّلهُ، إلا أسنَّةُ أطرافِ القَنا السُّلُبِ) ألا وهو أسلوب (النفي والاستثناء) موظفًا إياه من زاوية اليقين، ثم يختتم مقطعه بما هو أقوى، فيكشف عن دور صلاح الدين ودور جيوشه في تحرير (الأقصى) من أسره وعقده وقيوده موفرًا لذلك كله عبر – بنية الخبر من جديد – دال الفعل الماضي (طاف وحلَّ ودار) ليضعنا أمام حقيقة النصر مدفوعة بدوافع البناء اللغوي

(1) الديوان، ص 2.

مُتعدد الوجوه، بعيد الأثر، قوي البيان، ولذلك ليس غريبًا عليه أن يرشح لكل ما سبق صور المجاز التي تخدمه، وتكشف عن وجوه بيانه.

وهو يسير على وتيرته نفسها في معظم أعماله المدحية؛ يستعين بطاقات البناء الصوتي والموسيقي والدال، مع توفير جملة الخطاب التي كثيرًا ما تضعنا أمام محط الرؤية والصدق والقبول، وهي - غالبًا - جملٌ خبرية تحركها خواص الفعل ماضية كانت أو مضارعة، من زاوية تكريس المعنى على درجة من درجات اليقين، وكأننا أمام محور من محاور الاستحسان لحدثٍ ما، أو التعايش معه على درجة من درجات الواقع، ولهذا أصاب الدكتور محمد عبدالمطلب حينما قال عن مثل هذه اللغة الشعرية: بأنها تتميز بكثافة شديدة، لا تسمح للمتلقي أن يخترقها اختراقًا سريعًا، وإنما تتطلب منه أن يتوقف إزاءها، لينشغل بعناصرها البسيطة أو المُركبة، المجاوزَة أو غير المجاوزة، التي ترتبط في مرجعيتها الدلالية بعدة احتمالات علقت بها من طول الاستعمال أحيانًا، ومن طبيعة السياق أحيانًا أخرى، وهي خصيصة شعرية في الصياغة الأدبية[1]، ولذلك أنت معه في خصوصية أدائه على مستوى الإبداع في عملية تتبع لمنطقه الشعري تستحسن منه ما تستحسن، أو تستشعر بمستوى الأداء النفعي لمحتواه، وكأننا أمام عملية (توالد) و(اشتقاق معنوي وتطبيقي) بداية من مداخله ذات الصدى الموسيقي، مرورًا بتلاعبه التجنيسي والتكراري، ووصولًا إلى مُرداه الذهني في المديح أو غيره، لاحظ - على سبيل المثال - قوله في مدح الملك المظفر تقيِّ الدين صاحب حماة عندما عزم على فتح بلاد الغرب:

لِـنـصـركَ حـتَّـى تمـلـكَ الـغـربَ بـالـغَـلْـبِ
قَـدِ اجْـتَـمـعـتْ زُهْـرُ الـكـواكِـب فـي الـغَـرْبِ
ومـا اجْـتَـمـعـتْ إلاَّ لـتـنـصـرَ عَـسْـكَـرًا
بِـسَـعْـدِك يَـغْـنـــيَ عـن مُـسـاعَـدَةِ الشُّـهْـبِ

(1) د. محمد عبدالمطلب - البلاغة العربية قراءة أخرى - دار لونجمان للنشر - القاهرة 1996 م، ص 204.

وبـاسْـمِـك مـن قـبْـلِ الـوغَـى تُـهـزَمُ الـعِدا
وبـاسْـمـك قَـبْـل الحـرْب تُـنـصَـرُ بـالـرُّعْـبِ
ولـكـنْ أرادتْ أن تـفـوزَ بِـخـدمَـةٍ
تُشَرِّفُـهـا - مَـعْ بُـعْـدِهـا مِـنْـكَ - بِـالـقُـرْبِ
وتَـأْوى إلـى حِـزْبِ المـظـفَّـرِ إنَّـه
يُـظَـفَّـرُ مـنْ يَـأْوِي إلـى ذلـك الحِـزْبِ
وتَـبْـذُلُ فـيـه مـا اقْـتَـضَـتْـه طِـبـاعُـهـا
فـتـكشِـفُ عـنـه شَـمسُـهـا ظـلـمـةَ الخَـطْـبِ
ويَـجْـلـو لـه الـبـدرُ المـنـيـرُ مَـسـالِـكًـا
فـيـسـهـلُ مِـنـهـا كـلُّ مُـسـتـوعَـرٍ صَـعْـبِ[1]

فابن سناء الملك كعادته في لغته ومداخله لا يملك أن يُغيّر من مسالكها، ولا من بنياته ولا من تراكيبه؛ فهو شغوف - وهو ابن مدرسة البديع - بخلق الدال الصوتي وربطه بالمدلول المعنوي في صناعة لغته الشعرية، فقدراته الإبداعية تتوقف إلى حد كبير عند إدراك التوافق بين طرفي الدال والمدلول، فتلاحظ دال الصوت منذ البيت الأول يفرض نفسه وهو يمتدح في الملك المُظفر تقي الدين قدراته على النصر والغلب وإلحاق الهزيمة بالعدو، حتى ذاع صيته في الغرب، ولذا نجده يصطنع موسيقى البيت على درجة تكثيفية غالبة ومفروضة، فيكرر مستغلاً الصدى الصوتي عبر بنيات التجنيس مفردات النصر مقرونة بمعاني الزهو (الغرب - الغلب - الغرب) أو التكرار المباشر الصريح والفعال (وباسمك - وباسمك)، وكأننا أمام تكرار زمني تحكمه تداولية الوحدات الصوتية - بوصفها وحدةً زمنيةً - ولعل هذا ما دفع بعض نقادنا المعاصرين إلى اعتبار هذه الوسيلة الصوتية وسيلة من وسائل الوعي، لإنها أكثر صلة بالموقف والمقام والمناسبة، وأحيانًا بالسلوك

(1) الديوان، ص 9.

الفردي، بل أكثر صلة بعملية التلقي، وما يتبعها من ردود فعل لا تتحقق في اللغة العادية[1]، كما أن ميله إليها دفعه دفعًا إلى اختزال المدخل، والهروب من سمته الاستهلالي، الذي يستغله كثيرًا في تطويع لغتي الغزل والوصف على مساحات واسعة من بنية النص كله في معظم أعماله، وكأنه في هذا النص أراد أن يضعنا أمام (إجراء شعري) نستحضر من خلاله أبعاد تجربته المدحية التي فرَّ من خلالها من نمطه السياقي في صناعة مداخله.

فالرجل من خلال لغة الصوت يمتدح في المظفر نصره المدوي وفتحه المؤزر التي اجتمعت له زُهَرُ الكواكب، وسجلته صفحةُ السماء، وباركته النجومُ، وكأن اجتماعها لم يكن إلا لنصره ودعمه وتثبيته وإسعاده، ولم لا وهو الذي تفر أمامه العدا من ذكر اسمه وعلو هامته ورايته، شاءت أم أبت، وتنضم تحت ألويته الأحزاب والطوائف والجموع، مؤيدة ومباركة ومساندة وداعمة، وتكشف لها شمس السماء وبدرها مسالك نصره، فيسهلُ منها كلُّ وعر وصعب.

وهو في هذا الإدلال المعنوي لا يخرج عن أدواته اللغوية الحرة رغم تكررها ومنها الدوران في فلك لغة الخبر، باعتبارها تعطيه مساحة لنقل اللغة من منطقة الحياد والرصد إلى منطقة الدعم والإشادة والتأييد بانسيابيتها وتصاعدها وتكثيفها، أو كما يقول البلاغيون القدامى تدخل السياق دائرة التناسب بين المعاني والمباني[2]، وذلك عن طريق تحريك وظيفة الفعل وخواصه، ونقله من مرحلة البيان والتسجيل إلى مرحلة الحركة في الأداء داخل التركيب بتجاوز المستوى الإخباري إلى المستوى الفاعل والداعم والمشيد، وهل هناك أكثر من توظيف هذه الأفعال على تنوعها بين لغة الماضي ولغة الحاضر ولغة المستقبل، وكأنها ترسخ مفهومية النصر ودواله لصاحبه المظفر على درجة من درجات اليقين والفرادة والوعي بمقدراته،

(1) راجع البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 119.
(2) السكاكي، مفتاح العلوم، بيروت، دار الكتب العلمية، ص 3.

ومقدرات جيشه، لذلك تلاحظ كيف تنوع الأداء في حركية الفعل ليخدم المعنى بصفة مباشرة وبحرية سلسة وتامة (تملك – اجتمعت – يُغني – تهزم – تنصر – تفوز – تشرفها – تأوى – يظفر – تكشف – يجلو – يسهل) وكلها أفعال تُكرس معاني النصر عن طريق الناتج الدلالي، وهو ما يمثل رسالته اللغوية، وهو الناتج الذي يولي عنايته بتثبيت أركان المعنى على درجة رحبة ومتحركة ويسيرة، وبتوسيع الاهتمام بدوائر الصوت التي تخدم المعنى، لأنها – وكما ذكرنا – أكثر ارتباطًا بالموقف والمقام، وأكثر صلة كذلك بوظائف التلقي، وما تزجيه من ردود فعل لدى الآخر، على مستوى التلقي والتفاعل والمشاركة.

والأفعال في هذا النص لا تكرس معنى النصر والغلبة والزهو والفخر فحسب بل تساعدها في حركتها التداولية والمتداخلة (المفردات)، والتي تأتي مؤدية وظيفة الفعل من حيث الإدراك والوعي والتأثير لتتوافق مع الحالة التي يعيشها الإبداع عن ثقة، ويتلقاها الآخر عن تفاعل، وخاصة إذا جاءت المفردات في صيغ المصادر، مثل (الغلب – الوغى – النصر – الحرب – الخطب – الصعب) لتُشعرك أنها تؤدي وظائف التركيب مجملة.

وكثيرًا ما يُحيط ابن سناء ممدوحه بسيل من الخوارق مستغلاً لغته وأدواته في الإشادة والمدح والتأييد، من خلال قوالبه وأشكاله التي يطوعها على أساس وصفي داعمًا إياها بخيوطه اللغوية التي ينسجها نسجًا ويطوعها تطويعًا، ومنها – على سبيل المثال – الظاهرة الالتفاتية، وهي محور فني من محاور بنائه الأسلوبي واللغوي في كثير من أعماله، فنراه يوظفها دائمًا في سياقات المديح على نطاق واسع، من باب جذب الانتباه ومحاولة إمالة العقول قبل القلوب لمعجزات ممدوحه وأفعاله وخوارقه، ولو كانت من نسج الخيال أو صنعه، وكأن العملية الإبداعية عنده تنطلق من فكرة إفراد المعنى بصفة العموم في المداخل إلى تركيبه عبر مساحات التدرج النصي، كعملية تحويلية تغطي العمل كله من المدخل وحتى لوحة الختام،

ولذا لا نعجب حينما نراه، ونرى أعماله المدحية تتجاوز المئةَ بيتٍ مجسدة قدراته الخاصة في إخضاع مادته اللغوية إلى لون من ألوان التخييلات، التي تسشعر معها عبر بُنى صياغاته أنها تنتقل من غير المألوف إلى المألوف بوحي من وحى صياغته المقنعة على سبيل قوله:

يـقـولـون إنَّ الـرِّيـحَ تـأْتِـي وإنَّـهـا
تُـبـيـدُ الـورى مـا بَـيْن شـرقٍ إلـى غَـرْبِ
وأنـت الّـذي لـو شـاءَ أَسْـرى وقـارُه
إلـيْـهـا فـهَـدَّا مِـن زَعَـازِعِـهـا الـنُّـكْـبِ
وأنْـتَ الَّـذي لـو شـاءَ سـدَّ مَـهَـبَّـهـا
بـجـيـشٍ يـصـدُّ الـريـحَ عـن مَـسْـلَـكِ الْـهَـبِّ
وُجُـودُكَ أَمـنٌ لـلـوجـودِ مـن الـرَّدى
وَجُـودُك أمـنٌ لـلـبـلادِ مـن الجَـدْبِ
وأنـتَ بـفـضـلِ الـبـأسِ والحـلـمِ والـنُّـهـى
غـنـيٌّ عـن الأنـصـارِ والجـنـدِ والصّخْب[1]

فها هي الظاهرة الالتفاتية تفرض نفسها في الحديث بين دائرتي الغيبة والحضور متمثلة في هذا المدخل من المطلع الثاني لنصه، والذي يلفت فيها ابن سناء المتلقي إلى محورية مديحه للمظفر صاحب حماة، والذي يقرنه بقوة الريح وعنفوانها، وهو يتحدث عنها بصفة الراصد، وينتصر له عليها، فلو كانت الريح تبيد الورى شرقًا وغربًا، فممدوحه ويخاطبه بضمير الحضور (أنت) – في التفاتة رائعة – إن شاء أرسل وقاره فهدَّأ من ثورتها، ونال من رهبتها وسدَّ مهبها، بنفسه وبجيشه ورجاله، ثم يخلص في هذه الالتفاتة إلى الحكمة المبتغاه من الظاهرة كلها؛ وهي أن وجود ممدوحه هو أمن للوجود من الردى، وأمن للبلاد من الجدب والهلاك، وهو بفضله وبأسه وحلمه ونهيه غني عن الأنصار والجند والصخب.

(1) الديوان، ص 10–11.

وابن سناء وهو يجدد في معنى المديح موظفًا الظاهرة الالتفاتية بكافة صورها عبر مورف الضمائر (منفصلة ومتصلة) إنما يوجه دفة الخطاب من مراس المديح (العام) إلى ضفاف المديح (الخاص) في معنى جديد، يحاول من خلاله، وهو يضفي على ممدوحه صفات إعجازية خارقة أن يخلق للالتفات وظيفة داخل المسار السردي للنص، مستغلاً مادته اللغوية، ومنها مادة (الضمائر) كما أسلفنا وهي المادة التي تنقل المعنى عبر تخييلاته من المألوف إلى غيره، وكأنه بذلك ومن خلال ضمائره والتفاتاته يُشرّع الصياغة ويقننها، ومن خلالها يفتح مغاليق الخطاب المدحي، ليقيس المتلقي ما فيه من نمطية أو تجديد، وكأن التجربة المدحية هنا تجربة جديدة تحملها الإيماءات النصية، والإشارات الموضوعية في قلب القصيد؛ منها خلق (أدوار) للممدوح تخالف المنطق والمعقول كصده للريح ومجابهته إياه، أو كوصفه بكونه أمن الوجود ومستقرها من الردى والجدب والدمار والهلاك، وأنه ببأسه وحلمه ونهيه غنيٌّ عن الجند والأنصار والداعمين.

وهو في ذلك كله يسير على نمطيته نفسها في الاعتماد الكلي على جملة الخبر المنسابة في حركة متوازية يقينية واعية لا يقطعها قاطع أو يخترقها خارق لغوي مخالف لمنطقه، وهي حركة تسمح لمعنى المديح أن ينساب بخاصية إيجابية حرة، تخدمه – كعادته – أدوار الأفعال والتنويع فيها ما بين المضارعة والماضية (يقولون، تأتي، تبيد، يصد) أو (شاء، أسرى، هدَّا، سدَّ) وكلها تضعنا أمام يقين واحد وهو أن الإبداع اختيارته (الخبرية) الحرة، والتي يتحرك من خلالها إنما يريد أن تكون اختياراته (الخبرية والضمائرية والالتفاتية والاتكاء على أدوار الفعل) دافعة إلى بُعدين؛ الأول يتمثل في توجيه الذهنية إلى الخيال المدحي الجديد مهما كان مُبالغًا، والثاني إلى استيعاب الخطاب، والإدراك الجيد لتحولاته مهما كانت مخالفة لمعنى القبول، وهذا الذي يجعلنا نقول: إن اختيارات ابن سناء اللغوية

والفنية إنما ترتبط بإجرائية بناء الأسلوب، وهو ما اعترض عليه بعض النقاد أمثال د. عبدالعزيز الأهواني، ومحمد زغلول سلام في رؤيتهما لشعره في وقعه المتجاوز والمُبالغ والثقيل أحيانًا بسبب حرصه على تكثيف البديع الصوتي، فالأهواني يرى أن مشكلة ابن سناء الملك مشكلة لغوية، ومشكلة أخرى في مفهوم الشعر، والغريب أنه يرد ذلك في النهاية إلى صنعته، ويقول مناقضًا نفسه وقد تكون صحيحة باعتبار أن الشعر صناعة كسائر الصناعات[1]، ثم أين مشكلته اللغوية ؟، والرجل فيها واضح وضوح الشمس في صفحة السماء، ويمتلك أدواته في البناء اللغوى محازاة لأدواته في البناء الموسيقي والصوتي والبديعي، بل ويملك استقلالية في المحتوى الموضوعي مهما كان حجمه، واستقلالية في بعض مستويات الأداء اللغوي تكاد تكون كاملة (استقلال جملة الخبر نموذجًا)، وهو ما نراه في غير قصيدة المديح كقصيدة الغزل – على سبيل المثال – التي يبدو فيها متوهجًا متلطفًا، رشيقَ اللفظ، خفيفَ الروح، عذبَ الكلام، قريبَ المعنى، إضافة إلى وعيه – مع خفة لفظه – لدور الصورة المبتكرة في تزكية المعنى وبنائه وتركيبه على دوال جديدة، وربطه بمستويات أدائه اللغوي والصوتي والمُعجمي، ولم لا وهو الذي أسمى نفسه (أمير العشاق) من وحي ثقته بدوره في إكمال الصورة الغزلية في زمنه.... يقول:

أنَـــا أمـيـــــرُ الـعُـشَّـــــــاقْ
قَـلْـبـي لِـوائـــــي الخـفَّـاقِ
وإِنَّـــــــه كِـنَـــــانـــــةٌ
فـيـهـا ســـــهـامُ الأحْـــــــدَاقْ
وإِنَّـــــــه مُـخـــــيِّـــــمٌ
لـــــه الـقـلـــوبُ أوطـــــاق[2]

(1) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، ص 63.
(2) الوطاق: الخيمة (لفظ تركي).

خـيَّـــــم فـيـــه مَـلِـــــــــكٌ
لـــــه الجُـــسُـــومُ رُسْـــتَـــاقْ[1]
قـــد مَـلَـــــــك المُـــلْـــــحَ وقـد
فـــــــاق مِـــــــلاحَ الآفـــــــاقْ
وسِـــحـــــــرُهُ حَـــــقٌّ فـكـــم
قـــد حَـــــقَّ بـــي وقـــد حـــاقْ
مَـــعَ أنَّ قَـلْـبـــــــي مَـعَـــهُ
كُـــلّـــي إلـيْـــــــهِ مُـشْـتـــاقْ[2]

والأبيات رغم تجردها من التعقيد والتركيب والمبالغة ودورانها في فلك الرقة والمباشرة وجلاء المعنى ويسره وارتكانها إلى جملة الخبر – كعادته – فإنها برقته المفرطة تمس غيلاء القلب وشائجته وشغافه ووجده وإحساسه، وتستنطق فيه عبر جمل الإسناد وتراتبية المبتدأ والخبر الصريحة وحي العشق على مدلول جديد؛ فالرجل المعروف بمقولته: (أنا أمير العشاق) هو نفسه الرجل الذي يحمل في ذاته كنانة لسهام الأحداق، ومخيمًا لقلوب العشاق، وموطنًا للملاح، وحبيبه على الطرف الآخر مَلكَ عليه الأكوان، وجاوز بسحره الآفاق، وامتلك قلبه برهف الأشواق، ووحي الحنين، ووجد المشتاق، وهذا ما يجعلنا نقول إن مباشرة المعنى على هذا المدلول اليسير مع الحفاظ على تلازمية الإيقاع وضبطه على وتيرة حركة الضمائر ما بين الحضور والغيبة، والصدوع والخفوت، يجعلنا أمام شكل وظيفي لعملية توليد الفكرة الغزلية – على بساطتها – خاصة وهي تتولد وتتخلق من حاضنة الصورة، ودورها الخلفي، والذي يشد المعنى إلى رؤى جديدة يتحقق فيها ما قاله فيسلوف الحدس الفني برجسون: من أن ترتيب الإيقاع والقافية يهدهد خيالنا، بأرجحة

(1) الرستاق بالغيم: الوادي والقرى معربة من الفارسية
(2) الديوان، ص 422.

منتظمة، وبالتالي يعده لأن يلتقى بخضوع الرؤية الموحي بها مهما كانت يسيرة أو مُعقدة[1]، فهذا هو ابن سناء الملك حينما يتغزل يُضْفي روح النصية الخلابة والمُشبعة بإيقاعيته اللافتة، ويطير بها إلى آفاق تصويرية جديدة مع توظيف نحوي غير معقد يعتمد على التراكيب المباشرة و المعاني الواضحة.

ولكن لا يعني هذا النمط الأسلوبي المباشر أن الرجل لم يبتكر في المعنى العشقي ويجدد فيه، وإن بقي على طبيعة أدائه الإسلوبي، ومباشرة معناه على درجة من درجات الوضوح والتجلي والصراحة، ولكن يأتي التجديد في روح المعنى وروافده وبواعثه وإشاراته، وتوظيفه لأدواته المعروفة من تقنين جمل الخبر على مساحة النص كله، والتنويع في أدوات الخطاب الضمائري، وضبط الإيقاع على مستوى القافية وصوتها، مع مراعاة التوازيات الداخلية والإيقاعية والاشتقاقية، والتخليق في المنحى المجازي على درجة من درجات الوعي.. يقول:

علي كلِّ حالٍ ليس لي عَنْك مَذْهبُ
وَمَا لِغَرَامي عِنْد غيرك مَطْلبُ
وقدْ زَعمُوا أنِّي قُتِلتُ وأنَّني
رَضيتُ فما بالُ المليحةِ تَغْضَبُ
ومِسْكيةِ الأنفاسِ نَدِّيةِ اللَّمى
بها الطِّيبُ يُنْسَى،لاَلَها الطِّيبُ يُنْسَبُ
وشاربةٍ خمرَ الدلالِ فدهرها
يغنِّي عليها حليُها وهْي تشرَبُ
إذا طلعَتْ للبدرِ و البدرُ طالعٌ
تأخَّرَ حتى كادَ في الشَّرقِ يَغْرُبُ

(1) انظر: هنري برجسون (الضحك) ترجمة د. علي مقلد – دار النهضة العربية – بيروت 1987، ص 44.

لـهـا بَشَـــرٌ مـثـلُ الحـريـــرِ وخـــدُّهـا
يُـخـبِّـرُنـــا أنَّ الحـــريـــرَ مُـــذَهَّـــبُ
أخـــوضُ دُمـوعـي وهْـي تـلـعـبُ غَـفْـلـةً
فـإنـــيِّ وإيَّـــاهـا نَـخُـــوضُ ونَـلْـــعَـبُ
وأشْـكُـو إلـى لـيـلِ الـغَـدائِـــر غـــدرَهـا
وأُمْـلـي عـلـيـه وهْـو فـي الأرْضِ يَـكْـتُـبُ
وإنْ شَـابَ رأسـي الـيـومَ مـن مُـرِّ هجْرها
فـإنـسـانُ عَـيـنـي قـبـلُ بـالـدَّمْـعِ أشْـيَـبُ
وشـيـبُ الـفـتـى عِـنـدَ الـفـتـاةِ يَشينه
ومـا الـشَّـيْنُ إلا الـشـيـبُ والـزيـنُ زيـنَـبُ
وزيـنـبُ كـالـدُّنـيـــا تُـحَـــبُّ وتُشْـتَـهـــى
عـلـــى غَـدْرِهـا فـالـغِـرُّ فـيـهـا مُجرّب[1]

فهذه هي مذهبية الرجل في عشقه، وعقيدته في الحب والوصال والهوى، وهي مذهبية لا تقف عند حدود رقة اللفظ، ونعومة المعنى العشقي، ومباشرته على وحي خيالي جديد، بقدر ما هي مذهبية تظهر قدراته عبر أبنيته التعبيرية المُسجاة على جملة الخبر في إجلال معنى العشق وبثه على وتر فريد ومبتكر يذكرنا بأوتار العذريين وأقرانهم وتابعيهم، الذين دفعوا بمفردات الإخلاص والحب والشغف بالمحبوب إلى مناط التقديس، ومحط العبادة والتجليل، فالرجل يُعلنها بداية بأنه لا مطلب له سوى أن تجمعه فرضية الحياة بفرضية وجود الحبيب (علي كلِّ حالٍ ليس لي عَنْك مَذْهبُ) و(وَمَا لِغَرَامي عِنْد غيرك مَطْلبُ) فقد بات العشق مذهبًا ومطلبًا وحُلمًا وحياةً، وبات الموت دونه أسمى الأماني، وأغلى الأمنيات، خاصة إذا كانت المحبوبة من ذوات الفرادة في مذاهب الجمال، والجلالة في شرائع الحسان

(1) الديوان، ص 5.

يتضوع المسك في أنفاسها، وتُسْقى من خمر الدلال، وتنعم بوسن الحرير، ومس الخيال، وتفوق البدر في طلعته، وتملك عليه كل الجهات.

وإذا كانت كل المعاني الشفافة السابقة قد جاءت عبر مركزية جملة الخبر، بيقينيتها المفروضة والمشروعة، والتي طوعها المعنى على حركة الابتداء، كتأسيس تستشعره عبر توافقات بنائية في مسألة التشكيل النصي، إلا أنك تلمس تجديدًا داخليًا في حركة البناء داخل جملة الخبر نفسها، حينما تنطلق من وحداوية البناء المعتمد على ركيزة (جملة المبتدأ والخبر) في المطلع إلى ركيزة الاعتماد على أداء جملة الأفعال (المضارعة تحديدًا) وكأننا أمام تراكيب أسلوبية تنقل ملامح الشحن العاطفي إلى سياقات أوسع من خلال توظيف اللغة في شكل مُتجدد، فنلمس شكواه تتكرر على وتيرة جملة الفعل (أخوضُ دُموعي وهي تلعبُ غَفْلةً، وأشْكُو إلى ليلِ الغَدائِر غدرَها، وأُمْلي عليه وهو في الأرْضِ يَكْتُبُ، وشيبُ الفتى عِندَ الفتاةِ يَشينه، وزينبُ كالدُّنيا تُحَبُّ وتُشْتَهى) لنجد أنفسنا في النهاية أمام هيكل أسلوبي جديد يُبتنى على مستويات متعددة في تنوع الأساليب الشعرية التي تفضي في النهاية إلى تجديد في المعنى العشقي ذاته وفي شكواه، وهذا ما نلحظه – على سبيل المثال – في قوله:

أخــوضُ دُمـوعـي وهْــي تـلـعبُ غَـفْـلـةً
فـإنــيِّ وإيَّـاهــا نَـخُــوضُ ونَـلْـعَــبُ
وأشْـكُـو إلــى لـيـلِ الـغَـدائِـر غدرَهــا
وأُمْـلــي عـلـيـه وهْـو فـي الأرْضِ يَـكْـتُـبُ
وإنْ شَـابَ رأْسـي الـيـومَ من مُـرِّ هجْرها
فـإنسـانُ عَيـنـي قـبـلُ بـالـدَّمْــعِ أشْيَبُ[1]

(1) نفسه.

وروعة الأساليب هنا في تنوعها ليست قائمة فقط على جماليات الأداء بقدر ما هي قائمة على الوعي بفكر الابتناء، ونقل دفة المعنى عبر إسقاطات الحوار الداخلي في طبيعة شكواه من جملة الاسم إلى جملة الفعل، والتجديد فيه (أخوض دموعي، أشكو إلى ليل الغدائر غدرها، وإن شاب رأسي اليوم من مر هجرها) إضافة إلى تقنين الشكوى بدوافع أسلوبية مُساعدة؛ كدوافع التقابل لإظهار محنة العشق ومظهريته وقسوته (أخوضُ دُموعي / وهي تلعبُ غَفْلةً)، ثم هذه التقابلية الفريدة (وأشْكُو إلى ليلِ الغَدائِر غدرَهـا وأملي عليه / وهو في الأرْضِ يَكْتُبُ) فأي ليل هذا الذي يسجل في الأرض غدرها، وإلا كان المقصود بالمعنى في سياقيته رب الليل، وكلها مفارقات جمالية قياسية راجعة بلا خلاف إلى التجديد في الشكل الصياغي، وتتبدى أكثر في قوله:

وإنْ شَـابَ رأْسـي الـيـومَ من مُـرِّ هجْرها
فـإنسـانُ عَـيـنـي قـبـلُ بـالـدَّمْـعِ أشْـيَـبُ

فأي شيب هذا الذي يضرب (إنسان عينه) وإلا ما كان ذلك سوى ما حاق بعينه من شيب حقيقي من كثرة ما ذرفته من دموع لهجر محبوبه أو لقطيعته أو فراقه وجفوته، وبعيدًا عن الأثر الأسلوبي والانتقال في المعنى من حركة السطح إلى حركة العمق في تبادلية فريدة لحركة الأساليب، فإننا نرصد في ذلك التحول كله أثر الخيال والمجاز، الذي يأتي موازيًا لحركة الأساليب، وكأن دور الخيال هنا حقق ما يمكن تسميته بالتوازن المفقود لكمالية النص، وخاصة في دوره التشبيهي والاستعاري، وتبقى صورة (شيب إنسان عينه) دالة على وهج الأثر النفسي وانعكاسه على الذهنية المتلقية، فما على المتلقي إلا أن يتأمل في الصورة ليصل إلى المعنى وصولًا كاشفًا مُريحًا[1].

ناهيك عن وعيه في بنيته النصية بالجمالية التضمينية أو التناصية أو الاقتباسية في قلب جملة الخبر، حتى ولو جاءت في غير محلها أو موقعها، أو لاعتبار مأخذها من كتاب الله تعالى، في قوله:

(1) د. محمد عبدالمطلب – البلاغة العربية قراءة أخرى – دار لونجمان للنشر – القاهرة 1997 م، ص 12.

أخــوضُ دُمــوعــي وهْــي تــلــعبُ غَـفْـلـةً
فـإنــيِّ وإيَّـاهــا نَـخُــوضُ ونَـلْـعَــبُ

ولكنك في الواقع تستشعر أنها جاءت داعمة لجملة التقابل، ودافعة لها لتخرج من مستوى التجريد إلى مستوى التمايز وكشف الوقع النفسي والوجداني بعيدًا عن مسألة (الصواب والخطأ) والإبانة لأصل المعنى، أو كما يسميها البلاغيون بالخروج عن المُواضعة لخدمة المضمون والمقصد، وهو (المعنى) بالمستوى البلاغي أي الأدبي، باعتبار أن الأدبية في أصلها – وعلى حد قول السكاكي – خروج عن المألوف[1]، ولذا كان اجتهاد ابن سناء هنا من باب التنويع في مستويات بنائه اللغوي وتراكيبه، وهو أيضًا ذوق سائد في عصره، لم يخرج عنه ابن سناء كثيرًا.

بين بنية اللغة وبنية المجاز:

تبقى الصورة المجازية علامة من علامات البناء النصي في شعر ابن سناء الملك خاصة وهي تأخذ دالها المؤثر من مكونه اللغوي، وأبنيته في الصنعة، وما ارتبط بها من مسارات موضوعية وفكرية لنصه الشعري، وتستشعر مع حركة اللغة وتوحدها مع الوحي المجازي؛ والذي يأتي بشكل مواز في شعر ابن سناء أن هناك حركة أكبر تجمع البنيتين اللغوية والمجازية، وأقصد بها الحركة الإدراكية وهي حركة تكشف عن بُعد خاص في العلاقة بين البنيتين، بحيث تصبح اللغة ومعانيها كالمفرد، ويأتي المجاز كالمركَّب، وكما يقول أهل البلاغة بين الإفراد والتركيب علاقة حتمية، لأن الطرف الثاني لا وجود له إلا بحضور الطرف الأول، وهذه النظرة المبدئية تكاد تُسيطر على عناصر البحث البلاغي في جملته، عكس ما يدَّعي البعض من توجه البلاغيين إلى الفصل الحاد بينهما[2]، والأجمل عنده أن الصورة

(1) السكاكي – مفتاح العلوم – ط دار الكتب العلمية – بيروت 2002 م، ص 70.
(2) البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 130.

المجازية تقوم دائمًا على المدرك الذهني أو العقلي، مهما أخذ المجاز مأخذه، ومهما كانت درجة مبالغته إلا أنه في النهاية يصدر من تصرف عقلي بحت ولا يرتبط ارتباطًا كاملاً بفكرة حصول المعنى، بل يتجاوزه إلى درجة الإدلال، أو الانتقال من دال إلى آخر، وهذا ما نراه – على سبيل المثال – في مديحه للقاضي الفاضل بقوله:

فـي ذُرا عِـزِّه تُـصَـانُ المَعالـي
وعَـلَـى كَـفِّـه يُـنـال المَـصُـونُ
فـصَـفـا عـنـده الـعَـدُوُّ المُدَاجِـي
وَوَفـى عـنـده الـزَّمـانُ الخَـئُـونُ
دبَّـر المـلـكَ منـه حَـلٌّ وعَـقـدٌ
وَتـلاَ فَـاه مِـنْـه شَـدٌّ وَلِـيـنُ
بـايَـعـتْـه يـدُ الـسَّـعـادَةِ والـبيـ
ـعـةُ قـد كُـرِّرَت عـلـيْـهَـا الـيَـمِـينُ
واصـطـفـاهُ الـرأيُ الـرشِـيدُ عـلـي الـعَـا
لَـمِ فـهْـو الأمـيـنُ والمـأمُـونُ
وإذا خَـطَّ بـالـيَـراعَـةِ خَـطَّـا
فـهْـو نـارٌ تَـذْكُـو ومـاءٌ مـعـيـنُ
خِـلْـتُ أقـلامَـك الـغُـصُـونَ وهـل تُـثْـ
ـمِـر بـالجَـوْهَـرِ الـنَّـفِـيسِ الـغُـصُـونُ
كُـلُّ هـذا وخـلْـفَـه وَرَعٌ تَـهْـ
ـجُـرُ مِـنْ بَـعْـضِـه المـنـامَ الـعـيـونُ
وَصَـلاةٌ تَـعـجَّـبَ الـبـيـتُ مِـنـهَـا
ولـه بَـعْـدَهـا إلـيـه حَـنِـيـنُ[1]

(1) الديوان، ص 335.

والأبيات على جلاء معانيها إلا أنك تشعر معها بأن المجاز بمعناه الواسع يشدها شدًا إلى المعنى المروم، بل ويشاكله على درجة من درجات اليقين، وهو ما حقق (التناسب) الدلالي والصياغي في الخطاب المدحي عنده، ونلحظ ذلك منذ البيت الأول فالفاضل تُصان المعالي في عزه، وهذا أمر توافقي بين أطراف المعنى (العز / المعالي) ويرشحه ويخدمه مجازًا ذكره تقديمًا لكلمة (ذرا) في البيت الأول (في ذرا عزه تصان المعالي) والتدليل عليها بـ (تصان)، وهو ما يحقق التناغم الدلالي بين المعنى والخيال الذي أشرنا له، فالمعالي لا تُصان إلا في قمة العطاء والعز والجاه والشرف، وهذا أمر بدهي، وهو ما أسميناه بالبعد (الإدراكي) في العلاقة بين الأسلوب وبنية الخيال وفكره ومعناه، قسّ على ذلك تطويعه في ذلك كله لجملة الخبر اليقينية في أدائها، والتيسير لها بمدلول حركة الأفعال المضارعة:

فـي ذُرا عِـــزِّه تُـصَـانُ المَعالـــي
وعَـلَـى كَـفِّـــه يُـنـــال المَـصُـونُ

إذن فنحن أمام هيكلة بنائية تتجلى فيها عدة أدوار تربط بين الدال والمدلول من زاوية الابتناء المجازي، وتظهر القدرة الإبداعية وطاقتها في إدراك التوافق بين أطراف المعاني وأطراف المجاز، واستغلال الخواص المتعددة للدوال على انفرادها، أو داخل التركيب من خلال بُنى الأسلوب، وهو ما تكرر عبر بنية الأبيات مكتملة من رؤى متراتبة، تتوافق فيها المعاني مع طاقات التخييل، فالرجل إذا كانت المعالي تُصان في قمة عطائه وهرم عزه فطبيعي أن العدو المدجج بأسلحته يصفو بين يديه وتسلم نواياه، ويوفى له الزمان الخائن عهده ومقصده وميثاقه، خاصة وأنه دبَّر المُلك وأخرجه من عُقده إلى حله، وفكَّ أدبار الشد واللين، فكان وسطًا في كل أموره ومناهجه، ولا ضير أن تبايعه يدُ السعادة، وتؤيده برواق اليمين، وكلها صور تخييلية يمكنك بيسر أن تضبط قواعد ابتنائها، لأنها تسير في حركة موازية للمعنى بكامل منطقه وثوابته وأسسه، ويمدها أسلوب الخبر برحابة التمكين سواء في الإطالة

والإطناب أو في الإيجاز والتركيز، ولذلك فمع المد الخيالي الذي يحيلك إلى تصور بأننا أمام صورة كلية لمجاز المديح إلا أنك تشعر في النهاية بأنك أمام مرجعية فنية لها أدواتها وقوالبها أو أنك أمام منطقية صارمة لا يخرج عنها ابن سناء من حيث الدوران في أفلاك (المعنى / المجاز / الأسلوب)، أضف إلى ذلك منهجيته في المديح من إزجاء مفهومية التفصيل لمعاني المديح والشرح والتعليل لها، لاعتبار ما قاله سابقًا عبدالقاهر الجرجاني - في أسراره - من أن الشعر (يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل)[1].

ومن هنا يأتي الابتناء المجازي وتناميه داخل النص خادمًا لإمكاناته التعبيرية وتماديه في توليد المعنى من ناحية، وتوليد المجاز المفصل من ناحية أخرى، فإذا كان (الفاضل) به كل الصفات فهو بالتأكيد قد اصطفاه الرأي الرشيد لامتلاكه مواهب سلفيه البعيدين (الأمين والمأمون)، وامتلاكه لمواهبه الخاصة، وطرائقهما في الحل والعقد والحكمة والرشد، ومنها مواهب الفصاحة والبلاغة والبيان، والتي رأى فيها الإبداع صورتي النار والماء في تقابلية غريبة وفريدة، فإبداعه نار تذكو وتشعل الأوصال وتوقظها، ولغته ماء تعين كل من يهفو للمعنى الجديد، بل إن لغته تبدو كالأغصان المورقة بالجوهر النفيس، وإذا كانت هذه هي مواهبه وفرائصه وعندياته، ففي المقابل فالرجل ورع تقي يرعى حقوق الله، وحقوق العباد، ويَعْجب البيتُ من صلاته ونسكه وفريد عبادته وتقواه.

ويلحظ من يعايش نصوصه في المديح وغيره أن حركة الصورة عنده وحركة المجاز، المُستشراه في كل أبيات نصه، تأتي دائمًا في استباق عقلاني، تتحرك فيها ملامح الصورة ومفرداتها من الهوامش إلى الأصول، وتنفتح في كثير من الأحيان على المعنى الجديد كما أشرنا، وأن المجاز في مثل هذه المواضع يُعد داعمًا للمعنى مهما كانت مبالغته أو نكوصه، أو يُعد لونًا من ألوان المُحاكاة للمقام الموضوعي،

(1) عبدالقاهر الجرجاني أسرار البلاغة - نسخة السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة، بيروت 1987، ص 235.

خاصة لو كان في سياق المديح وفي مهابته، لاعتبار أن العملية التخيلية هنا لن تكون إلا في درجة من درجات الوعي ورعاية العقل؛ بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المُتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله، أو يتركها للقوة المائزة والقوة الصانعة، لتتخير ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب بما لا يلائمه، ومن خلال ممارسة القوتين دورهما في ضبط معطيات التخيل عند الشاعر وتنظيمها وتوجيهها، يمكن لشعره أن يؤثر في القوة المتخيلة عند المتلقي[1]، فحينما يرى ابن سناء في القاضي الفاضل صورة الأمين والمأمون، ويرى أن بلاغته هي نار تذكو وماء معين، وأن ورعه يَعْجب منه البيت الحرام إنما أراد من وراء ذلك كله – وكما قال الأهواني – أن يأتي بالجديد بما لم يسبقه إليه أحدٌ، خاصة من خلال صوره أو من خلال تفسيره العقلي لها، وهذا الذي دفعه فيما بعد من خلال ولعه بالابتكار أن يُفتن بفن الموشحات الأندلسية، ويفرد لها كتابه (دار الطراز) وأن يسلك في الموشحات سبيل الأندلسيين، ويضيف إليهم حينما شارك في نظمها وفي إتقان فنونها وقوافلها ومخارجها[2].

إذن فالابتكار في المعنى من خلال المجاز وصوره كان الشغل الشاغل لابن سناء، وهذا ما التفت إليه القاضي الفاضل في رسائله إلى الشاعر، وكان يتكيء على هذا الجانب كثيرًا، ويقف أمام صوره المبتكرة ومدى تناغمها مع معناه الصريح أو المضمر، ولما كان الشاعر يتخذ من القاضي الفاضل أستاذًا له وإمامًا وشيخًا، فكثيرًا ما كانت رسائل القاضي الفاضل له مُعبرة وكاشفة عن أحكام بعينها تعكس فكر الفاضل الفني، وذوق العصر العام وطبيعته وتكوينه، ومدى اعتداده بقضايا الصورة والمجاز وصلتها بالمدد الأسلوبي والموضوعي والفني، وكثيرًا ما كان يلتزم بها ابن سناء، ومن ذلك ما كتبه ابن سناء الملك في مدخل مديحه للفاضل، وعلَّق عليه الفاضل بالتوصيف الفني.. يقول ابن سناء في مدخله:

(1) مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط. 2002، ص 196.
(2) مشكلة العقم والابتكار في المعنى، ص 86.

ألاَ فَانْتبه من أُفْقِها طلعَ الفَجْرُ
وحاشاك نَمْ مِنْ وَجْهها ضَحِكَ الثَّغْرُ
هو الثَّغْرُ إلاَّ أنَّه الصبحُ طالِعًا
على أنَّه الكَافُورُ لكنَّه الدُّرُ
إذا ابْتَسَمَتْ لم تُبق للشَّمْسِ آيَةً
وتغتاظُ منها الشَّمْسُ إذْ يَفْرحُ البدرُ
وما رضيَتْ سودَ الليالي ضفائرًا
عليها ولا أنَّ الهلالَ لها ظُفْرُ
ومحسودَةِ الأنْفاسِ مغبوطةِ اللِّمى
فحاسدُ ذا مِسك و غَابِطُ ذا خَمْرُ
وشاطِرةِ العينين شَاطَرتِ المَهَا
فكَان لها مِنْ فَتْرها الشَّطرُ والشَّطْرُ
وساحرةٍ صَانَتْ سُلافَةَ ثَغْرِها
بكأسٍ به كَسْرٌ وهَذَا هُو السِّحْرُ[1]

وكان تعليق القاضي الفاضل تعليقًا كاشفًا عن وجهته النقدية من جهة، وذوق العصر النقدي من جهة أخرى... يقول: (وما رأيتُ أغرب من مطلع هذه القصيدة، ولا أدل منها على كياسة طبع، وفطنة في بيته عن الكأس المكسورة، ولا أدل منه على صلابة طبع، ولا من بيت الورق الخضر، ولا أطلَّ منه على رقة طبع، وشدة نزع، وما هو إلا مالك عنان الفضل في عصره، وواحد كل دهر ولا أسمح بهذه المنقبة لدهره، وما تغصصت إلا بغيبة ابن المعتز عن أن يسمع كما نسمع، فيقطع بفضله كما نقطع، ويكف عن عدواء تشبيهه، ويغض من غلواء توجيهه، ونوافقه على أنه اتكأ واتكل على ذي الرمة في طريقه، مستأنسًا بأنس رفيقه، فما ترك له

(1) الديوان، ص 149.

تشبيهًا إلا نقله وصقله، وصاحبنا هذا صحبته الديم، وصحبته النعم، وسبح بحمده القلم، وكبر له وهلل فيما رقم، أو فيما نثر بمدحه ونظمه، ما استأنس إلا بنفسه، ولا رأى مثلها ولا يرى ولا نرى، ولا أخرج إلا من كيس فكره النقود التي تباع بها القلوي وتُشترى)[1].

إذن فرؤية القاضي الفاضل النقدية القديمة عن الابتكار في الصورة ومن ثم في الموضوع الشعري تتوافق مع رؤية ابن سناء نفسه، والذي يميل دائمًا إلى الإتيان بالمعنى الجديد الذي لم يطرقه الشعراء من قبل، ولذا اعتبر الفاضل أن ابن سناء قد تفوق على ابن المُعتز في بنية المجاز وانعكاسها على روح المعنى الشعري، لسبب جلي وهو أن شهرة ابن المعتز كانت قائمة على إتيانه بالتشبيهات الجديدة التي لم يسبقه أحد إليها، إلا أن ابن المعتز في رأي القاضي قد اعتمد في صوره على ذي الرمة كثيرًا، أما ابن سناء فأتى بما لم يأت إليه السابقون، بل إن صوره لا تعرف لها مصدرًا تُستقى منه أو تُبتنى عليه، ولم يسط على أحد ممن سبقوه، وإنما هو ينفق – على حد قول الفاضل – من كيس فكره ويعتمد على ذاته وعلى أدوات فنه ووعيه ورؤاه، وقد كرر القاضي الفاضل هذا الرأي في عدة مواضع من رسائله، منها قوله: (وما أعرف لهذه المحاسن نظيرًا، ولا تسأل بها غيري خبيرًا، وهذه دواوين الفحول لقد جبَّها، ووجوه الأقوال لقد أوردها نار النقد فأكبَّها)[2].

وعلة إعجاب القاضي الفاضل بمنحى الصورة عند ابن سناء مردود إلى هذا الرابط بين الظواهر التعبيرية في شعره، والطاقات الفنية التي تنتج المعنى وتُجلّيه على درجة من درجات البيان والوضوح، أو على درجة من درجات التركيب، سواء في ذلك أن تكون هذه الطاقات مُتعلقة بدوائر (العدول) أو (الانحراف) في مُبتنى

(1) رسائل القاضي الفاضل، تحقيق د. محمد عبدالرحمن عطا الله، دار الحضارة للطباعة والنشر، طنطا – 2000، ص 203 .
(2) نفسه، ص 222.

الصورة ومدى توافقها مع المعنى، أو بدائرة (الظواهر البراقة) التي اعتمدتها البلاغة القديمة في زمنه، أضف إلى ذلك دائرة (إمكاناته النحوية) وطبيعة توظيفه لها[1]، فحينما أعجب القاضي الفاضل بالأبيات السابقة فقد كان إعجابه مرهونًا بالمعنى الجديد في ابتناء الصورة، فحينما يقول ابن سناء:

ألاَ فَانْتبه من أُفْقِها طلعَ الفَجْرُ
وحاشاك نَمْ مِنْ وَجْهها ضَحِكَ الثَّغْرُ
هو الثَّغْرُ إلاَّ أنَّه الصبحُ طالِعًا
على أنَّه الكَافُورُ لكنَّه الدُّرُ
إذا ابْتَسَمَتْ لم تُبق للشَّمْسِ آيَةً
وتغتاظُ منها الشَّمْسُ إذْ يَفْرحُ البدرُ
وما رضيَتْ سودَ الليالي ضفائرًا
عليها ولا أَنَّ الهلالَ لها ظُفْرُ[2]

فلا شك أن المعنى الجديد الذي ابتنيت عليه الصورة هو هذا الرسم لوجه الحبيب أو هذا التصوير لكيانه ككل بالشكل التوليدي أو الاشتقاقي من فكر المعنى وتراتيبه وترامية، بعيدًا عن مكونات ألفاظه ومفرداته وتراكيبه، فأي أفقٍ للحبيب الذي منه يطلع الفجر، وأي حسنٍ لهذا الحبيب الذي منه تخرج الشمس؟ وأي وجه الذي منه يضحك البحر؟ ثم أي ثغْر الذي منه يطلع الصبح؟ وأي شفاه منها يضوع المسك والكافور والعنبر؟ وأي ابتسامة تمحو أية الشمس، ويفرح بها البدر؟، وأي ضفائر تفوق سود الليالي وتجاوزها؟ وأي أظفار تفوق روعة الهلال وتشاكلها؟.

ورغم أن الصور قد تدور في أوصافها في دائرة (المادية) إلا أن خروجها من معين واحد ودورانها في فلك واحد وهو (وجه الحبيب) أعطى للصورة حيويتها

(1) راجع البلاغة والأسلوبية، ص 131.
(2) الديوان، ص 149.

وتمردها على الثوابت، بالغوص في التفاصيل واستنطاقها ناهيك عن أدواته الأسلوبية الممثلة في بنيات الاستفتاح و التنبيه والقصر والشرط التي وظفها من خلال رؤيته اللغوية لجذب المعنى إلى دائرة الصورة، مما أعطى الأسلوب قوته، فخرجت الصورة كذلك قوية ممتدة عبر الأبيات تجاوزت معناها الخيالي الحرفي إلى المعنى الشمولي والكلي، وجاء التنويع فيها محافظًا على دائرة موسيقاه لتلائم موضوع وصفه، وترتب على ذلك وصوله إلى فكرة (التناسب) بين أطراف الصورة مجتمعة، فخرجت الأبيات في صوغ هندسي ملائم عبر مفرداته الوصفية، خاصة حينما أكمل أبياته من معينها الثابت في قوله:

ومحسودَةِ الأنْفاسِ مغبوطةِ اللِّمى
فحاسدُ ذا مِسك و غَابِطُ ذا خَمْرُ
وشاطِرةِ العينين شَاطَرتِ المَهَا
فكَان لها مِنْ فَتْرها الشَّطرُ والشَّطْرُ
وساحرةٍ صَانَتْ سُلافَةَ ثَغْرِها
بكأسٍ به كَسْرٌ وهَذَا هُو السِّحْرُ[1]

فهو كما نرى لم يزل في دائرة وصفه المجازي لوجه محبوبه المحسود والمغبوط من روعة شفاهه وفوح عطره ومسكه وفتنة عينيه؛ التي قاسمت المها في فترها وفرادتها وانكسارها الجاذب، وهي صورة قديمة ترى العيون الجميلة من النساء مضفرة بالفتور والضعف والذبول، كما يقف عبر صورة تمثيلية أمام سُلافة ثغر المحبوب التي يشبهها بالكأس المكسور في صورة نادرة وغريبة، راعى فيها خواص النظائر، ومناطق التوافق بينها، ومن خلالها يرى نظرات العيون الساحرة تحدث في الألباب ما تحدث الخمر من نشوة أو خدر، كما قال الشعراء قديمًا حينما صوروا فتور العيون بانكسارها، وهي الصورة التي قال عنها القاضي الفاضل: ما

(1) نفسه.

رأيتُ أغرب منها ولا أدل على كياسة طبع وفتنة[1]، وهو بذلك يُخرج دوائر المجاز في الأبيات متدرجة من أوصاف اللمى إلى العينين إلى الثغر عبر سلسلة من الصور المتراكبة حافظ فيها ابن سناء الملك على فكرة التحول من الإفراد إلى التركيب في تداخلية فريدة كشفت عن وعيه الكلي بوجوه الشبه بين ملمات وجه محبوبه، وبين مفردات الواقع والنظير والطبيعة، ولذلك نراه أحيانًا يعتمد على الإدراك الجزئي الذي يحافظ على خصوصية كل عنصر حالة تدخُّله في تشكيل الصورة، وأحيانًا على الإدراك الكلي الذي يربط بين كل العناصر مجتمعة، وهذا ما ميَّز حركة المجاز عنده.

كما ميَّز حركة المجاز عنده ارتباطها بالوهج النفسي، وهو ما نفاه عنه بعض دارسيه ونقاده باعتبار أن صوره المجازية تميل إلى المادية، وإلى تجسيد المعنويات وإلى المبالغة في شغفه بالتصوير والمقاربة، ولكن من يعيد قراءة ابن سناء الملك يدرك على الفور أن تيه ابن سناء المجازي والفني لا يخرج إلا من بوتقة وجدانه وإحساسه وشعوره الحي والمتجدد، وهو ما نقله في بقية أبيات نصه ومنها قوله:

فـلا تُـنـكِـروا مِـنْـهـا الخِـضَـابَ فإنَّما
هـي الـغُـصْـنُ فـي أطرافه الـوَرَق الخضْرُ
وكَـمْ سَـائِـلٍ قَـدْ قـالَ هـل هِـيَ روضـةٌ
فقلتُ وَعِـقْـدُ الـدُّرِّ فـي جـيـدِهـا الـنَّـهْـرُ
ومِـنْ يـوم أن أبـصْـرتُـهـا بُـعِـثَ الْـهَـوى
ومِـنْ يـوم أنْ فَـارقْـتُـهـا دُفِـن الـصَّـبْـرُ
عـجـبـتُ لِـسَـعْـي الـدَّهْـر بـيـنـي وبـيـنـهـا
فلمَّا انْقَضى ما كان لم يَسْكُن الدَّهْرُ
وأكـثـرُ هَـوْنـي فـي هَـواهَـا وذِلَّـتـي
سُلُـوٌّ بـه تـيـهٌ و صَـبْـرٌ بـه كِـبْـرُ

(1) رسائل القاضي الفاضل، ص 203.

مـتـى تَـسـتـريـحُ الـعـينُ مِـنِّـي بـنَـظْـرةٍ
إلـى الـوَصْـل يُثْني لـي بها عيشيَ النضرُ
فـلا تَـيـأسَـنْ يـا قـلـبُ أنْ تـبـلـغَ المنـى
ولا تـعـجَـبْ إنْ قِـيـلَ قـد أوْرَق الـصَّـخْـرُ
نـعـم صَـحَّ فَـألـي قّـدْ أجَـابـتْ وأنْـعَـمـتْ
فـلا لَـوْعَـتـي سِـرٌّ،ولا دَمْـعَـتـي جَـهْـرُ [1]

فالرجل وهو يرى في محبوبته – وقد خضبت كفيها بخضاب أخضر اللون – هيئة الغصن في أطرافه الورق الأخضر، إنما أراد أن يفسر ظاهرة جمالية من الظواهر المرئية أو المحسوسة بظاهرة أخرى أو يلتمس لها وجهًا تشبيهيًا أو علة بلاغية أو أدبية تقوم مقام العلة الحقيقية[2]، فما دامت المحبوبة كالغصن في قامتها، فلا عجب أن يكون في أطراف هذا الغصن ورق أخضر، وهما الكفَّان المخضوبان بالخضرة، وهو ما أعجب البلاغيين في عصره، واعتبروه مبتكرًا وأدخلوه في سياق حسن التعليل البلاغي في بناء الصورة المجازية، ولذا فهو يبني عليه أبياته التالية ويدخلها في أطر المداخل النفسية، خاصة وأن تصويره لمحبوبه بالغصن في قامته، وتصوير كفيه بالورق الأخضر قاده إلى إدراك ما هو أوسع وأشمل وأدل، بقدر ما تعطيه الصورة من مكون تعبيري أو خيالي أو فني، فما دامت حبيبته غصنًا فهي – بلا شك – روضة ساحرة من رياض الكون، وعُقد الدَّر في جيدها هو النهر، وأنه منذ أن أبصر هذا الحسن بُعث الهوى فيه ونما، ويوم أن فارقها دُفن الصبر فيه وفنى، في تقابلية مجازية فريدة جاءت عبر تحرك تعبيري على كافة المستويات من الصور المادية المحسوسة إلى الصور النفسية المبتناه عن وعي ودقة ووضوح ، وكأننا في قلب دائرة من دوائر (الأسلوب الجمالي) تنقلنا من

(1) الديوان، ص 150.
(2) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار، ص 89.

معنى لآخر ومن صورة لأخرى، أو كأن المجاز هنا جاء ليشرع جماليات الأسلوب، وجماليات المعنى، ومن ثم الدفع بالمكون الخيالي إلى منطقة الحدث الشعري في سياقاته وصياغاته ورؤاه، حتى لنرى المغزى النفسي يزداد حضوره ويتكاثف ليرى من خلاله ابن سناء الدهر وقد غدا ساعيًا لهدم علاقة دامت وترسخت على مفهوم الود والعهد والوصال، لتصبح من بعده الحياة ما بين هون وذلة وشفقة، أو بين سلو تائه، وصبر مُعاند، وكِبر دائم، حتى ينحصر الأمل في قناة الشغف بنظرة تقود إلى وصال، أو رؤية تقود إلى عودة وانفراجة.

لذلك لا نعجب ونحن نلحظ نمو حركة الصورة المجازية وتراخيها في قلب النص أن نلمسها تعانق كل جماليات الأسلوب ومنها جماليات الصنعة الالتفاتية المعروفة في نواميس لغة ابن سناء وفي شرائعها، فمن دوائر الوصف إلى التداخل النفسي من باب تكثيف الدلالة وتنوعيها بين المادية المحسوسة والوجدانية الشبقة، إلى ظواهر الالتفات والتلوين الخطابي، والتي تجلت بقوة في خطاب القلب في آخر بيتين من باب تدشين الأمل من جديد على وحي التجلي؛ وهو التجلي الذي قد يبلغ المنى أو يورق الصخر، أو يعيد الفأل ويجدد معنى الهوى:

فـلا تَـيـأسَـنْ يـا قـلـبُ أنْ تـبـلـغَ المنـىَ
ولا تـعـجَـبْ إنْ قِـيـلَ قـد أوْرَق الـصَّـخْـرُ
نـعـم صَـحَّ فَـألـي قّـدْ أجَـابـت وأنْـعَـمـتْ
فـلا لَـوْعَـتـــي سِـرٌّ ،ولا دَمْـعَـتـــي جَـهْـرُ

فمرة أخرى هذا هو ابن سناء الملك في فرداته المجازية واعتماده – بلا شك – على مساندة حركة الأسلوب عن وعي حتى لتشعر معه بأن المجاز قد يتحول إلى بنية لغوية جديدة عن طريق قاعدة الاستدلال، فالإبداع يتحرك في النص عبر مجازاته وصوره بما يُخرج الأسلوب عن المألوف في مراميه الدلالية والاستباقية، كما رأينا في الصور السابقة، وبما يحقق له نقل الوعي الوصفي

والذهني والنفسي والوجداني من طرف إلى الآخر؛ من مرسل إلى متلقٍ ليشكل في النهاية عالمًا في إطارٍ مألوف، أو في إطار غير مألوف يتقبله الآخر عبر قوالبه التعبيرية والصياغية.

وقد التفتت دارسوه إلى صوره المجازية المبتكرة والجديدة، التي لا ترتبط فقط ببنية المجاز قدر ارتباطها كما أشرنا ببنية الأسلوب، وما يرتبط به من وسائل تعبيرية معينة تشعرك بأن اللغة عنده ذات وظيفة مزدوجة تخدم اللفظة الشاعرة، وتدور في أفق الفن في الوقت ذاته، ومنها – على سبيل المثال – قوله:

إنـــي اهـــتـــديـــتُ بـــذلِـــك الـــقـــمَـــرِ
لا بـل ضَـلَـلـتُ بـحـــالِـك الـشَّـــعَـرِ
ولـــقـــد حـــــذِرتُ عـلـيـه مُـجـتـهـدًا
حـتـى حَـــــذِرْتُ عـلـيـه مـن حَـــذَرِي
قـــالـــوا تَـــغـــارُ عـلـيـه قـلـتُ لـهـمْ
قـلـبـــي يَـغـارُ عـلـيْـهِ مِـــنْ بَصَري[1]

وقوله:

أقـــمـــتُ عـلـى عـاشِـقِـيـك الـقـيـامـهْ
بـــــورِدٍ لخـــدٍّ وغـصـــنٍ لـقـامَـــهْ
فـمـن وردِ خـــدّك كـيـفَ الـنـجـاةُ
ومـــن غـصـنِ قـــدّك كـيـفَ الـسـلامـهْ
تـعـجّـبـتُ إذ مـــات فـيـك الأنـــامُ
وأنـــت بـحـسـنـــك دارُ المُقامَـهْ[2]

(1) الديوان، ص 404.
(2) نفسه، ص 447.

وقوله:

نـسـيـمُ رَبْـعِـك أفْـدِيـــه بـأنْـفَـاســـي

وصـــوتُ حَـلْـيِـك أَحْـكـيـه بِـوَسْـــواس

يـا حـاجـبـيَّـةُ مِـــنْ قـــوسٍ بِـحـاجـبـهـا

رَدّت سـهـامُـك مـا قَـالَـتْـه أقْوَاسي[1]

إذن فهذا ابن سناء الملك ببنياته ثُنائية الإنتاج والدلالة، فأنت معه في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج خيالي مواز له تمامًا بحكم المواضعة، وتشعر معه كذلك بأن هناك مستوى فنيًا تحركه دفة الذهن، ولولاه لبقي الأسلوب في مدار الحقيقة، أو في فلك الواقع، وأنه كذلك لا يهمل في بُنى منهجه الخيالي والمجازي وجه الإحساس، أو ما يتصل بالمناخ النفسي للنص، مهما كانت صوره الحسية أو المادية، ولكنك تعيش معها جوًا وجدانيًا خالصًا وهو وجه يتناغم مع السياق الوظيفي للنص وضميره اللغوي، الذي يدفع النص دفعًا إلى وحيه الابتكاري، وهو الوحي الذي تسانده النية الجمالية.

****

(1) نفسه، ص 177.

المصادر والمراجع

1. ابن تغري بردي: (جمال الدين أبوالمحاسن يوسف): النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، دار الكتب المصرية 1950 م.
2. ابن خلكان: (أبوالعباس أحمد بن محمد): وفيات الأعيان، تحقيق محمد محي الدين بن عبدالحميد، طبعة بيروت 1972 م.
3. ابن سعيد: (علي بن سعيد): النجوم الزاهرة في حلي حضرة القاهرة، تحقيق د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب المصرية 1970 م.
4. ابن سناء الملك: (القاضي السعيد هبة الله بن القاضي الرشيد): الديوان، تحقيق: محمد إبراهيم نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط. 2003 م.
5. أبوشامة: (أبومحمد عبدالرحمن بن إسماعيل الشافعي): الروضتين في أخبار الدولتين، تحقيق: د. محمد حلمي، ومحمد مصطفى زيادة، مطبعة وادي النيل، القاهرة 1962 م.
6. أحمد أحمد بدوي: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2002 م.
7. أحمد كمال زكي: الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997 م.
8. بهاء حسب الله: شعر الطبيعة في الأدبين الفاطمي والأيوبي – القرن السادس نموذجًا –، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2006 م.
9. جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2002 م.
10. جلال الدين السيوطي: حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الأولى، القاهرة 1968 م.
11. خضر عطا الله: الحياة الفكرية في مصر في العصر الفاطمي، دار الفكر العربي، القاهرة 1989 م.
12. زكريا توفيق: الجزء المصري من كتاب الخريدة، تحقيق ودراسة، ط. نهضة مصر، 1997 م.
13. شوقي ضيف: الأدب في عصر الدول والإمارات، مصر والشام، دار المعارف المصرية، 1997 م.

14. عبدالعزيز الأهواني: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ط. 2020 م.
15. عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة القاهرة 1969 م.
16. عبداللطيف حمزة: أدب الحروب الصليبية، ط. نهضة مصر، القاهرة 1966 م.
17. عماد الدين الأصفهاني: خريدة العصر وجريدة القصر، تحقيق شوقي ضيف وآخرون، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة 2004 م.
18. عوض الغباري: دراسات في أدب مصر الإسلامية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2017 م.
19. علي بن ظافر الأزدي: بدائع البدائه، ط. مكتبة مصر، القاهرة 1278 هـ.
20. محمد عبدالباسط عيد: بلاغة الخطاب؛ قراءة في شعرية المديح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2014 م.
21. محمد عبدالرحمن عطا الله: رسائل القاضي الفاضل السياسية؛ تحقيق ودراسة، دار الحضارة للطباعة والنشر، طنطا 2002 م.
22. محمد عبدالمطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، دار لونجمان للطباعة والنشر، القاهرة 1997 م.
23. محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، دار لونجمان للطباعة والنشر، القاهرة 1997 م.
24. محمد زغلول سلام: الأدب في العصر الأيوبي، منشأة المعارف،الإسكندرية 1997 م.
25. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني؛ في الشعر خاصة، دار المعارف المصرية، القاهرة 1969 م.
26. ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق: إحسان عباس، ط. المكتبة العلمية – بيروت 1993 م.
27. يوسف بن أبي بكر السكاكي: مفتاح العلوم، ط. المكتبة العلمية ببيروت 1991 م.

✱✱✱✱

جماليات الخطاب الأدبي في شعر ابن سناء الملك

الملخص

يتناول هذا البحث قضية (جماليات الخطاب الأدبي في شعر ابن سناء المُلك)، وهي قضية تبحث بداية عن عناصر الفرادة والتميز والتجديد في شعر الشاعر المصري الكبير (ابن سناء الملك) مع الوقوف على خلفيات سيرته ومدرسته الفنية التي تنتمي للفترة الوسيطة من تاريخ أدبنا العربي، وخاصة في القرن السادس الهجري، وهو من أغنى القرون الأدبية في تاريخ أدبنا العربي عطاءً وفنًا وتوهجًا، قياسًا إلى القرون التي سبقته في فترة أدب مصر الإسلامية على وجه التحديد.

وقد وقف البحث في مدخله عند عتبات السيرة والتكوين للشاعر الكبير (ابن سناء الملك) ومدى تناغمها مع أصداء مدرسة مصر الإسلامية الفنية والموضوعية، ورصد البحث الواقع الفني – تحديدًا – لحركة الشعر في تلك الفترة المتوهجة بسماتها العامة والخاصة، ومدى انعكاسها وتخالجها مع طبيعة ابن سناء الملك الفنية والموضوعية، كما رصد البحث في مدخله الخصائص الفنية العامة لشعر ابن سناء، ومدى تأثرها بالذوق العام للعصر بسماته التي تميل إلى مدرسة البديع المعروفة عن فترة مصر الإسلامية.

وتناول البحث بعد المدخل قضايا الفن في شعر ابن سناء الملك بصفة الخصوص، ومن أهمها قضايا اللغة ومحوريتها في بنيته الفنية، ورصد البحث السمات الخاصة والعامة للغة ابن سناء، ومنها اعتناؤه ببنيات أسلوبية خاصة ماجت في شعره – على وجه الخصوص – وميزته كثيرًا عن أقرانه في أدب مصر

الإسلامية، كبنيات البديع والخبر والالتفات والتضمين والاعتماد على أدوار الأفعال في بنية النص الشعري، وقد وقف البحث حيالها مفصلاً ومفسرًا لطبيعتها وتفاصيلها.

كما تناول البحث في جزئية ثانية سمات المجاز في شعر ابن سناء الملك، وهو المجاز الذي تلاقى كثيرًا مع طبيعة التركيب الأسلوبي لشعر ابن سناء، وتوافق مع مذهبه البديعي والموسيقي والصوتي، وتوحد معه في تناغمية فريدة وبارزة.

وقد اختتم الباحث بحثه بقائمة المصادر والمراجع التي وقف حيالها واستفاد منها في دراسته، وخدمت موضوع بحثه إلى حد كبير.

****

التشكيل الجمالي في شعر ابن مَليْكِ الحَمَوِي

د. عبدالله غليس
أكاديمي كويتي

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد..

فإن من أكمل الطُرق للحكْم على مُنْجَزٍ شِعريٍّ ومعرفةِ قيمته وجهد قائله فيه، هي قراءته قراءة فنيّة، بالغوصِ في تفاصيل صناعة هذا العمل الأدبي، وبتتبّعِ الأساليب التي سار فيها قائله، وتحليلِ اللغة التي بناه منها، وتمحيصِ القالب الإيقاعي الذي صبّه فيه، وكشفِ الصور التي رسمه بها، والنظرِ في الهيكل الخارجي الذي شيّده منه.. وشعر ابن مليك الحموي (ت917هـ) جديرٌ بمثل هذه الدراسة، لأنه عاش في عصر يوصم بالانحطاط والضعف اللغوي، وقد تُسهم دراسةُ شعره في الكشف عن طريقة تعامل شعراء ذلك العصر مع الشعر، وكيفيّة تعاطيهم اللغة، وتعاملهم مع تراثهم الشعري، وموقفهم من التجديد، ومدى تأثير ظروف زمانهم اللغوية والسياسية على أشعارهم. وفي ضوء هذا جاءت هذه الدراسة القائمة على دراسة شعر ابن مليك الحموي دراسةً فنيّة. والمنهج المتّبع فيها هو المنهج الوصفي التحليلي، وقد جاءت في أربعة مباحث: الأول منها تناولَ اللغةَ الشعريّة عند ابن مليك، والمبحث الثاني تناول الصورة الفنيّة في شعره، والمبحث الثالث عالج الإيقاع الخارجي والداخلي في قصائده، والمبحث الأخير تناول البناء الفني للقصيدة في ديوانه. ثم انتهت الدراسة بخاتمةٍ ضمّت أهم النتائج التي ظهرت فيها.

وبعد، فإني أشكر مؤسسة عبدالعزيز البابطين على جهودها المستمرّة والمتوالية في خدمة الشعر العربي والباحثين، كما أغتنم هذه الفرصة لشكر أستاذي الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب، الذي له فضل علي في توجيهي في بداياتي البحثية، فله جزيل الشكر وعظيم الامتنان.

المبحث الأول: اللغة الشعرية

اللغة هي أداة الشعر الأولى، وهي الوعاء الذي يَسكب فيه الشاعرُ معانيه وينقل فيه عواطفه، ويُظهر من خلال صياغتها مهارته الفنية، لذلك يتأنّق الشعراء في اختيار ألفاظ شعرهم، ويجتهدون في الملاءمة بينها وبين المعاني التي تحملها، وهذا أمر نبّه عليه كثير من العلماء والنقّاد، منهم ابن أبي الأصبع إذ قال: «ومن ائتلاف اللفظ مع المعنى أن يكون اللفظ جزلاً إذا كان المعنى فخماً، ورقيقاً إذا كان المعنى رشيقاً»[1]، أما ابن رشيق فيصوّر اللفظ بالجسم والمعنى بالروح، قال: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوّته»[2]، ثم يشبّه اللفظ باللباس فيقول: «فإن لم تُقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها»[3]. كما أن لكل غرض من أغراض الشعر ما يناسبه من التراكيب اللغوية والأساليب، وهذا لم يغفل عنه النقّاد أيضاً، فقد قال الجرجاني: «ولا آمرك بإجراء الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني، وترتّب كلّاً مرتبته وتفيه حقّه، فتلطف إذا تغزّلت، وتفخم إذا افتخرت،

(1) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الأصبع العدواني، تحقيق: د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ب.ت، ص 195.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، 124/1.

(3) السابق، 127/1

وتتصرّف للمديح تصرّف مواقعه، فإن المديح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[1].

وابن مليك وإن عاش في زمن يوصف بالانحطاط اللغوي والأدبي، وفي دولة يحكمها الأعاجم، إلا أنه اكتسب علوم اللغة حتى تشبّع منها وبرع فيها، «فأخذ الأدب عن الفخر عثمان بن العبدالتنوخي وغيره، وأخذ النحو والعروض عن الشيخ بهاء الدين بن سالم، وشارك في النحو والصرف، وكان له معرفه بكلام العرب، وبرع في الشعر حتى لم يكن له نظير في فنونه»[2]. وعند النظر في شعره نجد أنه واضح العبارة، فصيح الألفاظ سهل التراكيب، ففي قصائده الغزلية جاءت «ألفاظه سهلة رقيقة، فكان حلو الألفاظ رسلًها، قريب المعاني سهلها، غير كَزٍّ ولا غامض»[3]، كما نجد في قوله[4]:

متّـع جـفـونـي بـــذاك المـنـظـر الحـسـنِ
واستـبـقِ روحـي فـإن الجـسـم فـيـك فَـنِـي
حـــنّـــتْ لـلـقـيـاك روحـــي يـا مـعـذّبـهـا
واستـعـذبـتْ فـيـك مـا تـلـقـى مـن المحـنِ
وقـــد وهـبـتـك روحـــي لا أمـــنّ بـهـا
فـــإن قـبـلـت يـكـن مـــن أعـظـم المـــنِ

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، لأبي الحسن علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، ب.ت، ص 24.

(2) يُنظر: الكواكب السائرة في أعيان المئة العاشرة، للشيخ نجم الدين محمد بن محمد الغزّي، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م، 262/1.

(3) العمدة، لابن رشيق، 116/2.

(4) ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية، لابن مليك الحموي، تحقيق: د. إسراء الهيب، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، 2020م، ص221.

فيأتي بالعبارات التي تُظهر شغفه بمحبوبته وصبابته، كما في (متّع جفوني، واستبقِ روحي، وحنّت للقياك روحي، وأقبل بوجهك)، ثم يستخدم اللفظ الرقيق إذا أراد التذلل لها كما في قوله (استعذبت، وتنعّمتُ)، أما الوجع الذي يقاسيه من جفوتها فهو يكسو معانيه بما يناسبه من ألفاظ، كما في وصفه لما يلقى منها بـ (المِحَن)، ووصف حاله بـ (العليل)، وبدنه بـ (السقيم). وإذا نظرنا في قصائد المدح في ديوانه وجدناه يستخدم الألفاظ التي تدل على العطاء والكثرة والسعة، ويربطها بكرم الممدوح وعطائه وجُوده، كما نجد في قصيدته التي مدح بها القاضي شهاب الدين، فعندما أراد مدحه بالكرم قال[1]:

الطويل النجاد رب المعالي
ذو العطا الوافر السريع الوافي
قسماً ما اجتديت يمناه إلا
وهمى سيل سيبها الوكّافِ
راحتاه بحرُ يفيض نوالاً
فلهذا يطيب منه اغترافي

فوصفه بـ (طول النجاد، وذو العطا، والسيل الوكّاف، والبحر..)، وهذه ألفاظ تناسب مقام المدح، وعندما أراد تعداد أوصافه الأخرى ككرم الأخلاق والعلم والفصاحة قال:

روضة العلم جامع الفضل حاو
ذو بيان محرر كشّافِ

فوصفه بروضة العلم، وجامع الفضل، وأنه ذو بيان ومحرر.. وقال يمدحه أيضاً في قصيدة أخرى[2]:

(1) الديوان، 180.
(2) الديوان، 184.

مـــا قـــسُّ إن قـــام خـطـيـبـاً ومـا

فـــي الـفـضـل سـحـبـان أخـــو وائـــلِ

فشبّهه بقُسٍّ بن ساعدة في بيانه، وبسحبان وائل في فصاحته. غير أنك تجد عنده بعض التراكيب المتعاظلة، كما في قوله[1]:

وعـلـى الـفـتـح فـي المـبـانـي تـلـقّـى

قـــد بـنـى بـــابـــه لـكـل مُـضـافِ

والمعنى الذي يريده (باب بيته مفتوح للضيوف)، لكنه زاد الألفاظ على المعنى، وقدّم وأخّر، وجمع (المباني) وأفرد (باب).. فلم يوفق في ألفاظ هذا البيت وتراكيبه.

وإذا نظرنا في قصائد الرثاء في ديوانه وجدناه ينتقي من الكلام ما يعبّر عن الحزن والفقد كما في قصيدته التي عارض به قصيدة أبي تمام التي مطلعها:

كـذا فـلـيـجـل الخـطـب ولـيـفـدح الأمـرُ

فـلـيـس لـعـيـنٍ لـم يـفـض مـاؤهـا عـذرُ

قال يرثي الشيخ أبي العباس الغمري[2]:

كـفـى حَـزَنًـا أنـي أضـرَّ بـيَ الـهـجـرُ

ولـم يَـحـلُ لـي عـيـشٌ ولـم يـبـقَ لـي صبرُ

فعلى مستوى الألفاظ تجده يستخدم (الحزن، والنوى، ومُرّ، ويلطم، والجمر، والحرّى)، وعلى مستوى التراكيب تجده يأتي بمثل (أضر بي الهجر، لم يبق لي صبر، الأيام غدر) وهي تحمل معاني الحزن ومرارة الفراق، وتجد مثل هذه مجتمعة في أبيات متتالية كما في قوله:

---

(1) الديوان، 188.

(2) الديوان، 456.

ألا يـا بـنـي الآمـــال قـد أظـلـم الـدجـى
ومــن فـلـك الـعـلـيـاء قـد خـسـف الـبـدرُ
ونـــاح عـلـي الـرعـد والـسـحـب عـددت
وعـبّـس وجـه الـغـيـم حـين بـكـى الـقـطرُ
وأصـبـح حـزنـاً يـلـطـم الـنـهـر خـدهُ
«فـلـيـس لـعـينٍ لـم تـرق مـاءهـا عـذرُ»

والشطر الأخير اقتبسه من أبي تمام. ثم عندما انتقل من الندب إلى التأبين انتقى من الألفاظ والعبارات ما يتناسب مع مدح الميت وإظهار فضله، كقوله: (رفيع الذرى، والفرد، وقطب دائرة العلا، والبَر، والجواد، والمنهل، والبحر، وسما مجداً، وبدر سمانا، والشهاب، والمكرمات)..

وإذا نظرنا في ابتهالاته ومدائحه النبوية وجدناه إذا ابتهل يختار من الألفاظ والتراكيب ما يحمل الخوف والخشوع والإقرار بالذنب ورجاء العفو والمغفرة.. كقوله[1]:

يـا رب عـفـواً إنـي خـائـفٌ وَجِـلُ
ولـيـس لـي صـالـحٌ يُـرجـى ولا عـمـلُ
وجـئـتُ بـابَـك يـا مـولاي مُـفـتـقـراً
إلـى غِـنـاك وقـد ضـاقـت بـي الحِـيَـلُ
ولـم أكِـل فـي الـورى أمـري إلـى أحـدٍ
ولـيـس إلّا عـلـيـك الـعـبـديـتّـكـلُ
فـاقـبـل إلـهـي مـعـاذيـري وجـد كـرمـاً
فـحـبـلُ جـودك بـالـخـيـرات مـتـصـلُ
واسـمـع نـدائـي فـإنـي لـم أزل أبـداً
إلـيـك فـي سـائـر الحـالات أبـتـهـلُ

(1) الديوان، 82.

وفي ألفاظ هذه الأبيات خشوع ظاهر وتقرّب إلى الله بإحساس صادق. وعندما أراد مدح النبي صلى الله عليه وسلم انتقى من الألفاظ ما يعينه على إظهار صفات المصطفى صلوات الله عليه، كقوله[1]:

مؤمّل الصفح مأمون الجناب به
جلى جناسي مأمونٌ ومأمولُ

فوصفه بـ(مؤمل الصفح)، و(مأمون الجناب)، ثم عندما أراد ذكر بعضٍ من معجزاته قال:

من قد ترقّى إلى سبع الطباق إلى
أن نال ما نال ميكالٌ وجبريلُ

فوصف معراجه بـ(الترقّي) وهي لا تفيد الصعود فحسب وإنما تحمل في طياتها معنى الارتقاء وعلو المنزلة إلى جانب معنى الارتفاع من الأرض إلى السماء. ثم يستفيد من الآيات التي مدح الله فيها نبيه فيقتبس منها قوله:

وبالهدى رحمة للعالمين أتى
مبشراً ولكلٍّ منه تنويلُ

يريد قوله تعالى ﴿وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين﴾ (سورة الأنبياء: ١٠٧). واللفظ القرآني خيرُ ما يستعان به على إيصال المعاني. ثم تراه يستعمل ألفاظاً مناسبة للمدح كقوله[2]:

فإن قلت بدرٌ فهو من بعض نوره
وإن قلت شمسٌ فهي منه استمدّتِ
ولو أن عشب الأرض أقلامُ كاتبٍ
لها البحر حبرٌ عنه في الوصف كلّتِ

---

(1) الديوان، 89.
(2) الديوان، 81.

فيأتي بـ(البدر) و(الشمس) و(النور) وهذه الألفاظ تحمل معاني الارتفاع والوضوح، والهدى لأن الناس تهتدي بها فتعرف بمنازلها الأوقات والتاريخ. ثم إنك تجده يستخدم مصطلحات العلم في شعره ويحسن استخدامها لخدمة المعنى الذي يصبو إليه، فيقول:

تجــرّح الجـفـن مـنـه بـالـدمـوع ومـا

لجـرحِـه عـنـد قـاضـي الحــب تـعـديـلُ

فيأتي بالمصطلحات المعروفة عند أهل الحديث (الجرح) و(التعديل)، ثم يقول في القصيدة نفسها:

هــذا الــذي لـيـس يُـحـصـى فـضـلـه ولـهُ

حـقًّـا عـلـى أفـعـل الـتـفـضـيـل تـفـضـيـلُ

فيستغل مصطلح (أفعل التفضيل) لإظهار فضل ممدوحه وتفضيله على سائر الخلق.

المبحث الثاني: الصورة الفنيّة

الصورة الشعرية هي عصب الشعر وجوهره، وهي من أهم الوسائل التي تنقل فكرة الشاعر وعاطفته، وهي مقياس قدرة الشعراء، و«هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهّمها كي يمنحها المعنى والنظام، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهّمها ويجسّدها بدون الصورة»[1]. وقد اختلف النقّاد في تقسيم الصورة الفنية، ما بين فريق يقسّمها حسب أنواع التذوّق، وفريق يقسّمها بلاغيّاً، ومن هذه الأقسام قسم يعتمد على الذهن والحس في التصوير[2]، فالصورة الشعرية العقلية هي التي تستمد عناصرها من الموضوعات العقلية المجرّدة، «نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثّره

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص383.

(2) يُنظر: الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين 540هـ، أميمة محمد ركابي، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، العدد 25، 2019م، 149/3.

بالعمل الفني وفهمه له، ويصنّف هذا التعريف الصورةَ بحسب مادتها إلى صورة بصريّة وسمعيّة وشمّيّة وذوقيّة ولمسيّة، فهي تشكيلات مستمدّة من عمل الحواس الخمس، ويُضاف إليها الصور الحركيّة والعضويّة، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتُنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يُسمّى بالصورة المتكاملة»[1].

فالصورة الحسيّة هي التي يرسمها الشاعر بحواسه الخمس، ويكمن سر جمال الصورة الحسيّة في الارتباط بين الإدراك الحسّي ورغبة العقل في رؤية النظام في العالم المحيط به[2]. وإذا أجلّنا النظر في ديوان ابن مليك وجدناه يُحسن توظيف الحواس في الصورة الشعرية، كما في قصيدته التي وصف بها بلدته دمشق، قال[3]:

واهـا لمخضرّ عيشي بالسرور مضى
حلـواً وأيـامـنـا بـيـضٌ لـيـاليـهـا
حيث المياه بها تسقى الغصون وقد
قامت على سوقها تجري سواقيها
ومن كمائمها تلك الغصون غدتْ
تلقي علينا نثاراً من أعاليها
والسحب حاكتْ لنا من سندسٍ حُللاً
بديعة الوشي قد رقّت حواشيها
ومرسل الغيث قد حل النبات بها
والقطر ينهل سكباً في نواحيها

(1) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطوّراتها، د. علي البطل، دار الأندلس، القاهرة، الطبعة الثانية، 1981م، ص 28.

(2) يُنظر: الصورة الشعرية، دي لويس سيسيل، ترجمة: أحمد ناصيف وآخرون، مؤسسة الخليج، الكويت، ص80 .

(3) الديوان، 256.

وأعـــين الـطـلِّ درَّ الـدمـع قـد نـثرت
والـــروض يضحك عُجباً مـن تباكيها
وأرضـــهـــا كـسـمـاء فـــي نـضـارتـهـا
وزهـرهـا المـشـرق الـزاهـي دراريـهـا
وفـي مـنـازلـهـا الحـــورُ الحـسـانُ بدت
كـأنـهـنّ شـمـــوسٌ فـــي ضـواحـيـهـا
والـطـيـر يـطـرب إذ تـشدو صـوادحـهـا
مـا لـيـس يـطـرب بـالألحـان شاديـهـا
وتحـــت ربـوتـهـا الأنـــهـــارُ جـاريـةٌ
تجـــري لُجـيـنـاً عـلـى حـصـبـا لآلـيـهـا
ويـعـبـق الـعـرفُ مـن طيب النسيم بها
ويـحـجـب الـشـمـسَ عـنـهـا ظـلُّ واديـهـا
كـأنـهـا جـنـــةٌ قـد زُخـــرفـت وزهـــتْ
حـسـنـاً وشـــادت طـبـاقـاً فـي مـبـانـيـهـا
عـروسـهـا بـحـمـاتـي لـسـتُ أبـدلـهـا
ولـــو إلـــيّ مـطـيـعـاً جـــاء عـاصـيـهـا

وفي مطلع هذه الأبيات استخدم ابن مليك الصورة البصرية والحركية والتذوقية في آن واحد ليصوّر ما آل إليه حاله بعد الاغتراب وفقد الوطن، فهو عندما قال:

واهـا لمُخضرِّ عيشي بالسرور مضى
حـلـــواً وأيـامـنـا بـيـضٌ لـيـالـيـهـا

رسم الصورة باللون في قوله (مخضر) و(بيض) و(لياليها)، وبالحركة في قوله (مضى)، وبالتذوّق في قوله (حلواً). ثم يلوّن الصورة بالحركة في البيت الذي يليه فيأتي بـ(تُسقى)، و(قامت)، و(تجري)، وكذلك قوله (تُلقي) في البيت الثالث، أما قوله في البيت الرابع:

والسحب حاكتْ لنا من سندسٍ حُللاً

بديعة الوشي قد رقّت حواشيها

فقد استخدم الحركة في قوله (حاكت) و(رقّت)، كما استخدم اللون في قوله (بديعة الوشي). ثم تتزاحم الصور في الأبيات بعد هذا وكلها لا تخلو من الصورة البصرية المتمثلة في الحركة أو اللون، إلى أن يقول:

والطير يطرب إذ تشدو صوادحها

ما ليس يطرب بالألحان شاديها

فيُشكّل الصورة الفنية من الصوت، في قوله (تشدو صوادحها) و(بالألحان شاديها) لتبرز في صورة سمعية واضحة. ثم ينتقل إلى صورة حسيّة أخرى يبنيها من حاسة الشم، وذلك في قوله:

و(يعبق العرفُ من طيب النسيم) بها

ويحجب الشمسَ عنها ظلُّ واديها

ثم يستمر في رسم الصورة الفنية البصرية فيما تبقى من بقية الأبيات، فيلوّنها تارةً كما في قوله:

(كأنها جنة قد زُخرفت وزهتْ

حسناً) وشادت طباقاً في مبانيها

ويحرّكها تارة أخرى كما في قوله (شادت طباقاً في مبانيها) في البيت السابق، وفي قوله:

عروسها بحماتي لستُ أبدلها

ولو إليّ مطيعاً جاء عاصيها

فيستعمل (الإبدال) و(مجيء العاصي مُطيعاً) فيُصوّر المعنى مُتحرّكاً لتتضح الصورة ويبرز المعنى.

وابن مُليك قادر على تصوير المعنى بإشراك الحواس أو بعضها، كما نجد في قوله[1]:

وساقيةٍ بجانبها جلسنا
لشرب الراح في ضوء الشموعِ
فأشرق راحُنا حتى ظننّا
بأن الشمس تؤْذِنُ بالطلوعِ

وهنا تعاضدت الصورة البصرّية متمثلةً في الحركة في قوله (جلسنا) و(تؤذن بالطلوع). وفي اللون في قوله (فأشرق راحنا). وفي التذوّق في قوله (لشرب الرّاح)..

ويتكرر ذلك في قوله في قصيدة أخرى[2]:

في وجهه روضُ الجمالِ فخدُّهُ
وردٌ وذاك الثغرُ منه أقاحُ
تُصغي لطيب حديثه أسماعُنا
وقلوبُنا لجماله ترتاحُ
تتنشّق النسماتُ ريّاهُ ولا
عجبٌ إذا هامت به الأرواحُ

وفي هذه القطعة ثلاث صور متتالية: الأولى بصريّة لونية، والثانية سمعيّة، والثالثة شمّيّة. أما البصريّة اللونية فجاءت في البيت الأول عندما صوّر وجه محبوبته روضاً أخضرَ، وخدّها فيه كالورد، وفمها كالأقحوان. ثم انتقل إلى التصوير السمعي في البيت الذي يليه فقال «تصغي لطيب حديثه أسماعنا»، وفي

(1) الديوان، 335.
(2) الديوان، 281.

البيت الثالث رسم الصورة مستخدماً حاسة الشم في قوله «تتنشّق النسماتُ ريّاهُ»، وقد أشرك هذه الحواس في تصوير وجه محبوبته لينقل الصورة بديعةً تتلقفها الحواس، ويستشعرها المتلقي.

المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي

لإيقاع الشعر أهميةٌ لا تقل عمّا يظهر في القصيدة من معان وألفاظ، فهو الوعاء الذي يخلق المناخَ المناسب لكل الفعاليات في الشعر، وهو المتحكّم الخفيّ في دلالة النص، والشريكُ في انتقاء الكلمات التي تتصرّف في المعاني التي يريدها الشاعر، كما أنه سرٌّ من أسرار جمال النص الذي لا ينبغي أن يُعزل عن التجربة الشعرية، ولا يمكن للمتلقي أن يستشعر روحَ القصيدة ويستمتعَ بها بعيداً عن ذلك النبض المنتظم، والعاطفةِ المستترة في البناء الموسيقي، الذي يحمل من السمات التعبيرية والانفعالية ما لا تحمله التراكيبُ والكلمات. والقيمة الموسيقية للشعر هي التي ساعدت على حفظه على مر العصور، فلولا تميّزُ الشعرِ بالإيقاع الذي يستدعي بعضه بعضاً لما وصلَ إلينا منه إلا النزرُ القليل، لذلك أولى العلماءُ اهتمامهم بعنصر الإيقاع منذ القدم حتى جعلوه أحد أركان حد الشعر. ولأهميّته سأتناوله في شعر ابن مُليك الحموي من جانبين: إيقاع خارجي يتمثّل في الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يتمثّل في التقفية والتصريع والجناس، على النحو الآتي:

أولاً: الإيقاع الخارجي:

- الأوزان:

يتشكّل الإيقاع الخارجي للقصيدة الشعرية من عنصرين مهمين هما الوزن والقافية، والوزن هو جوهر القصيدة الشعرية، وله أهمية جعلت القدماء يصفونه

بـ«أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية»[1]، بل إن العرب كانت تعرّف الشعر بأنه «قولٌ موزونٌ مقفى»[2]، وتعريفهم هذا يدل على أهمية الوزن ومدى اعتنائهم به، وكان بعضهم يرى أن أوزان الشعر من مفاخر العرب، وأن الله خصَّهم بها دون من عداهم، وأن هذه الأوزان كانت سرّاً مكتوماً في طباعهم لم يشعروا بها ولا نووها كما لم يشعروا بقواعد النحو والصرف، وإنما ذلك مما فطرهم الله عليه، ثم أطلع اللهُ الخليلَ بن أحمد عليها واختصه بإلهام ذلك[3].

ولا عجب من تعظيم القدماء لشأن الوزن وإبرازهم منزلته، لأن الوزن أحد الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية[4]. فهو «ليس عنصراً مستقلّاً عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى»[5]، ومرجع ذلك إلى أن الوزن الشعري يحدد الطريق أمام الشاعر فيختار أنسب الألفاظ وأوجزها للتعبير عمّا يريد في صدق ووضوح[6]. ولم يتميز الشعر عن النثر إلا بوحدة الوزن والقافية، لأن الأسماع تتلذذ بتكرار هذه النغمات الإيقاعية والتتابعات الصوتية وتستطيبها النفوس وتطرب لها، فوحدة الوزن في الشعر هي سر إحساسنا بجمال إيقاع الشعر عن النثر.

---

(1) العمدة، لابن رشيق، 134/1.

(2) نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م، ص17. ويُنظر: القسطاس المستقيم في علم العروض، للزمخشري، تحقيق: د. بهيجة الحسني، طبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1969م، ص56. ويُنظر: مفتاح العلوم، للسكّاكي، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م، ص 618.

(3) يُنظر: العروض والقافية مع الحاشية الكبرى للدمنهوري على متن الكافي، للسيد محمد الدمنهوري، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1999م، ص13.

(4) يُنظر: الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 8، 2012م، ص27.

(5) النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، واللغة العليا)، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص 55.

(6) يُنظر: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1982م، ص41.

وحتى نعرف كيف تعامل ابن مليك مع بحور الشعر لا بد من إحصائها في ديوانه ومن ثم تفسير تعامله معها، وفي الجدول الآتي إحصاء لها وتوضيح لنسبها في ديوانه.

بحور الشعر في ديوان ابن مليك الحموي

م	البحر	عدد النصوص	المجزوء منها	النسبة
1	الطويل	62	–	٪ 21,45
2	البسيط	54	المخلّع 8	٪ 18,68
3	الكامل	53	1	٪ 18,33
4	السريع	33	–	٪ 11,41
5	الوافر	26	–	٪ 8,99
6	الخفيف	17	1	٪ 5,88
7	الرمل	10	5	٪ 3,46
8	المتقارب	7	٠	٪ 2,42
9	المجتث	7	–	٪ 2,42
10	الرجز	6	4	٪ 2,07
11	المنسرح	4	–	٪ 1,38
12	المديد	2	–	٪ 0,69
13	المتدارك	2	–	٪ 0,69
14	الهزج	1	–	٪ 0,34
15	الزجل	2	–	٪ 0,69
16	المواليا	2	–	٪ 0,69
17	الدوبيت	3	–	٪ 0,34
مجموع النصوص 289 نصاً				

جاء شعر ابن مليك على أغلب بحور الشعر العربي كما هو واضح من الإحصاءات السابقة، فلم يغب منها إلا المضارع والمقتضب، وهذان البحران قلَّما يوجدان في أشعار المتقدمين[1]، وقد «أنكر الأخفشُ أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يُسمع منهم شيء من ذلك.. وقال الزَّجَّاج: هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى لكل واحد منهما البيت والبيتان، ولا يُنسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل»[2]. أما حازم القرطاجني فيرفض المضارع رفضاً شديداً، يقول: «أما الوزن الذي سمّوه المضارع فما أرى أن شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، وما أراه أنتجه إلا شعبة بن برسام خطرت على فكر من وضعه قياساً، فيا ليته لم يضعه ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلاً»[3].

كما يتّضح أن ابن مليك يريد من بعض الأبحر التي نظم عليها التنويعَ فحسب، يظهر ذلك عندما تراه لا يقول على بعضها إلا نصّاً أو نصّين كما فعل مع المتدارك والهزج والمديد، كما أنه جاء بوزن غير خليلي وهو الدوبيت، الذي يقال إنه دخل من الفارسية، وكلمة دوبيت تعني البيت والبيتين، فلا يقال منها إلا بيتان في أي معنى يريده الناظم[4]، وتفعيلاته: فعْلن فعِلن مستفعلن مستفعلْ (مرتين)، ومن القصائد الشهيرة على هذا الوزن قصيدة أبي بكر بن زهر الأندلسي المغنّاة:

---

(1) يُنظر: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، لأبي العلاء المعري، تحقيق: محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1938م، ص132.

(2) العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، تحقيق: الحساني حسن العبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994م، ص209.

(3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007م، ص243.

(4) يُنظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وآخرون، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص 170.

يـــا غـصـــن نـقـا مـكـلّـلاً بـالـذهـبِ

أفـــديـــك مـــن الـــــردى بـــأمـــي وأبـــي

وهو وزن غنائي رائق وإيقاعه جميل. وقد نظم عليه ابن مليك بيتين، ولعله فعل ذلك للتجريب وإظهار المهارة، والبيتان هما[1]:

الـــطـــرف يـــقـــول قـــد رمـــانـــي الـــقـــلـــبُ

والـــقـــلـــب لـــنـــاظـــري يـــقـــول الـــذنـــبُ

والـــلـــه لـــقـــد عـــجـــبـــتُ مـــن حـــالـــهـــمـــا

هـــــذا دَنِـــــفٌ ودمـــــعُ هـــــذا صَـــبٌّ

كما يتضح تصدّر البحر الطويل، فهو الأكثر في ديوانه حيث أقام عليه اثنتين وستين قصيدة، متّبعاً بذلك شعراء العرب قبله الذين كانوا يُكثرون منه، فـ«ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن»[2]. والبحر الطويل بحرٌ خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات، وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال[3]، كما أن «فيه بهاءٌ وقوّة»[4]، وهذه الميزات جعلته يُكثر من النظم عليه، وقد جاءت أكثر مدائحه عليه، لا سيما المدائح النبوية. كما أنه جاء بأضرب الطويل الثلاثة: مفاعيلن، ومفاعلن، وفعولن، والأخير أقلها كلها في شعره، ومثال الأول الذي ينتهي بمفاعيلن قوله (مُصرّع)[5]:

ألا بـالحِـمـى إن جـزتَ يـا راكـب الوجْـنـا

فـشـبـب بـذكـر الـعـامـريـة فـي المـغـنـى

(1) الديوان، 327.

(2) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010م، ص 58.

(3) الإلياذة، لهوميروس، ترجمة: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص79

(4) المرجع السابق، ص 269.

(5) الديوان، 41.

ومثال الذي ينتهي بمفاعلن قوله (مقفّى)[1]:

عُـــلاكَ إلـيـه نـاظـرُ الـسـعـد نـاظـرُ

ووجـــهـــكُ مـثـرٍ بـالجـمـال ونـاضـرُ

ومثال الذي ينتهي بفعولن قوله[2]:

أمِـــن بـعـد مـا لاح المشـيـبُ بـعـارضـي

وعَـــرفُ الـصِّـبـا ولّـــى ولـــم أرَ طِـيـبـا

وهذا الضرب رائق جدّاً، لا ينقصه في هذا المطلع إلا التصريع.

ويأتي بعد الطويل في الكثرة البحر البسيط ثم الكامل، وهما من أفخم بحور الشعر وأجملها إيقاعاً، فأما البحر البسيط فهو من البحور التي أُولع الشعراء بركوبها منذ الجاهلية، وذلك لاتساع أفقه وامتداد رقعته وجمال إيقاعه[3]، وهو وإن تساوت تفعيلاته مع تفعيلات الطويل إلا أنه يفوق الطويلَ رقّة ولِيناً. ومن قصائد ابن مليك الجياد على البسيط قصيدته في مدح نبينا الأكرم صلى الله عليه وسلم، التي جارى بها كعب بن زهير ومطلعها[4]:

رأى الـعـقـيـق فـأجـرى دمـعـهُ لـولـو

مُـتـيّـمٌ دمُـــهُ بـالـهـجـرِ مـطـلـولُ

كما أنه بنى ثمانية نصوص على مخلّع البسيط، وهو وزن جميل وإيقاعه غنائي، منها قصيدته التي مدح بها قاضي القضاة شهاب الدين بن فرفور وعدد أبياتها ثلاثة وثلاثون بيتاً، أوّلها:

---

(1) الديوان، 192.

(2) الديوان، 343.

(3) يُنظر: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1991م، ص 205.

(4) الديوان، 87.

يـــا مُـتـــهـــمـــي بـــالـــسـلـــوّ مـهـلا
تـــظـــنُّ أنـــي ســـلـــوتُ مـــهْ لا
مـــا الـــقـــلـــبُ عـــن حـــبّـــه بـــســـالٍ
ولـــو بـــنـــار الـــصـــدود يُـقـلـى

وأما الكامل فهو بحرٌ فخمٌ له من اسمه نصيب، ولإيقاعه قابلية لتطويع المعاني في حالتي الفرح والحزن، ويستوعب كل أغراض الشعر، وينقاد لكل الألحان، قال عنه حازم القرطاجني: «إن فيه حلاوة وحسن اطراد»[1]، و«من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا»[2]، و«مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره»[3]. وقد أقام عليه ابن مُليك ثلاثة وخمسين نصّاً، منها همزيته التي مطلعها:

لَـعِـبـتْ بـقـلـبـي والحـشـا أهـــواءُ
أتُـــرى لـــدائـــي فـــي الـــغـــرام دواءُ

وقد صرّع مطلعها كما ترى، وهي على الضرب المقطوع (متفاعلْ)، وهو ضرب رائق جداً ميزته أنه يجلب الردف، وهو هنا الألف قبل الروي الهمزة، والردف يجري فيه الصوت عند الترنّم والإنشاد.

والغريب أن البحر السريع تفوّق على الوافر في ديوان ابن مُليك، على غير عادة الشعراء، فجاء السريع في ثلاثة وثلاثين نصّاً بينما لم يأتِ الوافر إلا في ستة وعشرين نصّاً. والسريع إيقاعه قريب من إيقاع الرجز مع تفوّقه عليه قليلاً، وابن مليك كان أكثر ما يقيم عليه الموضوعات العابرة وليدة اللحظة، كقوله لأحدهم وقد أهداه لبناً في (طاسة)[4]:

أهـــديـــتـــمُ لـــي لـــبـــنـــاً طـــيـــبـــاً
فـــي طـــاســـةٍ عـــن فـضـلـكـم تُـــعـــرِبُ

(1) منهاج البلغاء، لحازم القرطاجني، ص269.
(2) المرجع السابق، ص205.
(3) المرجع السابق، ص268.
(4) الديوان، 351.

إمساكها والله عيباً أرى
وردّها فارغةً أعيبُ
وإنما أطمعني فيكمُ
أصلُكما واللبن الطيّبُ

مع أنه قد يمدح عليه بقصائد طوال، كقصيدته التي مدح بها القاضي شرف الدين بن يونس[1]، ومطلعها (مصرّع):

لواحظٌ تشهر بيضَ الصفاح
وقامةٌ تُخجِل سمرَ الرِّماحْ

وعدد أبياتها ثمانية وثلاثون بيتاً، وهي على ثاني السريع الذي ينتهي بـ(مفعلاتْ) المطوية الموقوفة، والطي: زحاف يُسقط رابع التفعيلة، والوقف: علّة تُسكّن السابع المتحرك، فتتحوّل به (مفعولاتُ) وهي أصل تفعيلة ضرب السريع إلى (مفعلاتْ)، وتُكتب (فاعلانْ) تحسيناً للفظ والقيمة الوزنية واحدة. وهذا الوزن من السريع رائق لأن ضربه يجلب الردف، وما جاء الردف في قافية إلّا ورفع إيقاعها.

كما أن للزجل حضوراً في ديوان ابن مليك، ولكنه في نصين فقط، والزجل أداته اللغوية هي إحدى اللهجات العربية الدارجة، ومخترعوه أهل المغرب[2]. قال صفي الدين الحلّي: الزجل من الفنون التي إعرابها لحن، وفصاحتها لَكَن، وقوة لفظها وَهَن، حلال الإعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام، يتجدد حسنها إذا زادت خلاعة، وتضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة[3]. والزجل في شعر ابن مليك جاء مقتصراً على الغزل واللهو، قال في إحداهما -وقد ضمنها أسماء سور القرآن-[4]:

(1) الديوان، 412.
(2) يُنظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي، لصفي الدين الحلي، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، 1981م، ص 1.
(3) المرجع السابق، ص 106.
(4) الديوان، 268.

يـا حـبـيـبـي يـوسـف ظـهـر لـم نـور

فـسـبـا الـنـاس تـبـارك الـرحـمـن

وجـمـالـك فـاطـر قـلـوب أعـداك

جـل سـبـحـانـو مـصـور إنـسـان

وبـزخـرف صـف الـعـذارى سبيت

كـل الأحـزاب أتـوا إلـيـك فـرقـان

إلى آخر ما قال، وواضح أنه يعبث بهذا الوزن، وأنه يجاري بها بعض شعراء عصره، ويتصيّد بها رضا بعض العامة وخاصة الذين لا يجيدون العربية الفصحى.

كما أن للمواليا حضوراً في قطعتين في ديوان ابن مليك، والمواليا: فن من فنون الشعر وُضع للغناء، قيل إن أول من تكلّم بهذا النوع بعض أتباع البرامكة بعد نكبتهم، فكانوا ينوحون عليهم ويُكثرون من قولهم «يا مَولِي» وبالجمع «مواليّا» فصار يُعرف بهذا الاسم كما سبق القول فيه.. وتركيب المواليا على الغالب من بيتين، تختم أشطرها الأربعة بروي واحد، أما وزنه فأكثر ما يأتي على البحر البسيط[1]. وهذا هو الإطار الذي بنى عليه ابن مليك المواليا في ديوانه، فجاء على البحر البسيط، منها قوله:

مـا فـي الـديـار مـجـاوبْ والـنـبـي يـا طي

عـزيـز طـاهـر حـسـن أشـرف عـلـى إتـلافـي

قـل لـي لـسـاقـي أصـف إن ردت لـي وافـي

وإلا أجـافـيـك قـلـت يـا قـمـر جـافـي

وواضح من نظمه على هذه الأوزان العامية أنه يريد التجريب، ومحاكاة أذواق العامة فحسب.

(1) يُنظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، للسيد أحمد الهاشمي، تحقيق: د. حسني عبدالجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1997م، ص 147.

ثانياً: القوافي

للقافية مكانةٌ عالية في بنية الإيقاع الشعري لا تقل أهميةً عن مكانة إيقاع الوزن، فهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[1]، ولهذا أولاها النقاد اهتمامهم على مر العصور؛ فقديمًا قال بعض العرب لبنيه: استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر. أي عليها جريانه واطـراده، وهي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته[2]. وقال ابن جني مؤكدًا على أهمية القافية: «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك. نعم، وآخر السجعة والقافية أهم عندهم من أولها، والعناية بها أمَسّ، والحشد عليها أوفى وأهمّ، وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه»[3]. وفي العصر الحديث يصفها الدكتور أحمد كشك بتاج الإيقاع الشعري، وأنها لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسره[4]. فالقافية ركنٌ مهم من أركان إيقاع الشعر العربي، وإيقاعها المؤسَّس على تكرار الصوت تكراراً منضبطاً يعطي القصيدة بُعداً جمالياً يَطرب له المتلقي ويَتوقع المعنى قبل سماعه، هذا بالإضافة إلى أنها تُحكِم إيقاع الوزن المتدفق وتضبطه في القصيدة كلها. والقافية -كما يعرّفها الخليل بن أحمد- تبدأ من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن[5]. وقد أعاد الدكتور زين الخويسكي صياغةَ هذا التعريف فقال: هي مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنَين في البيت[6].

---

(1) العمدة، لابن رشيق، 151/1.

(2) يُنظر: منهاج البلغاء، للقرطاجني، ص 271.

(3) الخصائص، لابن جني، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م، 127/2.

(4) يُنظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، 2004م، ص 5.

(5) كتاب القوافي، للتنوخي، تحقيق: عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978م، ص1، 2. ويُنظر: كتاب القوافي، لعلي بن عثمان الإربلي، تحقيق: محمد المصري، ط1، دار سعد الدين، دمشق، 2009م، ص31.

(6) يُنظر: العروض العربي صياغة جديدة، د. زين الخويسكي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1986م، ص299.

والروي هو ركيزة القافية، وهو أبرز أحرفها، ويلزم تكراره في كل بيت، ولا تخلو منه قصيدة، بعكس غيره من أحرف القافية التي قد تحضر في قصيدة وتغيب في أخرى. وإلى الروي تُنسب القصيدة، فيقال: عينيّة إذا كان رويّها العين، وهمزية إذا كان رويّها الهمزة، ونونيّة إذا كان رويّها النون.. يقول التنوخي[1]: وليس للعرب معرفة بشيء من أحرف القافية إلا بالروي، وقد ذكره النابغة فقال:

بحسبك أن تُهاض بمُحكماتٍ
يَمُرُّ بها الرَّويُّ على لساني

ثم قال التنوخي: لم يذكر العرب في شعرهم إلا الروي لأهميته وتقدّمه على بقيّة الأحرف. ولأن الروي حرفٌ تنتهي به كلمة من كلمات المعجم، فإن بعض الحروف تنتهي بها كلمات كثيرة، وبعضها أقل، وبعضها زهيد، وبعض الحروف يتجاوزها الشعراء لكزازتها ونبوِّ إيقاعها. وقد قسّمَ الدكتور إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويّاً إلى أقسام أربعة حسب نسب شيوعها في الشعر العربي كالآتي[2]:

1 - حروف تجيء رويّاً بكثرة وإن اختلفت نسب شيوعها في أشعار الشعراء وهي:

الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين.

2 - حروف متوسطة الشيوع وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

3 - حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، والطاء، والهاء، والتاء، والصاد، والثاء.

4 - حروف نادرة في مجيئها رويّاً وهي: الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو.

وفي الحقيقة أن حروف الروي في شعر ابن مُليك تصدق استنتاج إبراهيم أنيس، وهذا ما سيتضح عند قراءة الجدول الآتي:

(1) يُنظر: كتاب القوافي، للتنوخي، 97.
(2) يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم انيس، ص 234، 235.

حروف الروي في شعر ابن مليك

م	الروي	نوعه[1]	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
1	ر	مجهور	55	% 19.03
2	ل	مجهور	28	% 9.68
3	ب	مجهور	26	% 8.99
4	م	مجهور	24	% 8.30
5	د	مجهور	23	% 7.95
6	ن	مجهور	19	% 6.57
7	ق	مهموس	19	% 6.57
8	ع	مجهور	14	% 4.84
9	ف	مهموس	13	% 4.49
10	ء	مهموس[2]	9	% 3.11
11	هـ	مهموس	9	% 3.11
12	ت	مهموس	8	% 2.76
13	ح	مهموس	8	% 2.76
14	س	مهموس	5	% 2،36

(1) يُنظر: سر صناعة الإعراب، لابن جني، تحقيق: علاء حسن أبوشنب، المكتبة التوفيقية، القاهرة، 2012م، 81/1 وما بعدها. والأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 2007م، ص23. وعلم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 2000م، ص248 وما بعدها.

(2) يختلف اللغويون حول صوت الهمزة أهو مجهور أم مهموس، فمنهم من يرى أن الهمزة حرف انفجاري لا هو بالمجهور المرقق أو المفخّم، ولا هو بالمهموس المرقق أو المفخّم، وعلى هذا الرأي الدكتوران: إبراهيم أنيس وكمال بشر، يُنظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ص 87. وعلم الأصوات، د. كمال بشر، ص 112. ولكن بعض أهل اللغة يرى الهمزة صوتاً مهموساً، ومن القدامى القائلين به ابن جني، يُنظر: سر صناعة الإعراب، ابن جني، 90/1. وقد تبعه الدكتور تمام حسان، يُنظر: مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990م، ص 97. كذلك الدكتور حسام البهنساوي، يُنظر: علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2، 2008م، ص 50. وأنا على هذا الرأي.

15	ك	مهموس	3	% 1.03
16	ي	مجهور	3	% 1.03
17	ج	مجهور	3	% 1.03
18	ش	مهموس	2	% 0.69
19	و	مجهور	2	% 0.69
20	ز	مجهور	1	% 0.34
21	ث	مهموس	1	% 0.34
22	ط	مهموس	1	% 0.34
23	ظ	مجهور	1	% 0.34
24	غ	مجهور	1	% 0.34

وبعد النظر في الجدول السابق يتضح تصدّر الأحرف المجهورة، لا سيما حرف الراء الذي تفوّق عليها كلها بنسبة 19.03 ٪ وهي نسبة عالية، والحرف المجهور: «حرفٌ أُشبِعَ الاعتماد في موضعه، ومَنَعَ النَّفسَ أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت»[1]. أي أن الأوتار الصوتية تهتز عند النطق بهذا الحرف، ولعل بين هذه الأحرف المجهورة والحالة النفسية للشاعر علاقة؛ بدؤها موقف يهز وجدانه، فإذا أراد الشِّعر اهتزتْ أوتارُ جهازه الصوتي فلا يخرج الروي إلا مجهوراً. نلمس ذلك عندما نجد ابن مليك يعبر عمّا يجده من محبوبته فيقول في إحدى رائيّاته[2]:

جـنّـة الخـلـد وجـتـنـاه ولـكـن

أحـرقـتْ مـهـجـتـي بـنـار الـسـعـيـر

فيجد الراء خير معين له ليجهر بما يشعر به من صدٍّ محبوته. كما أنه يجده كذلك عندما يحتاج الجهر بذكر مناقب ممدوحه، كقوله[3]:

(1) الكتاب، لسيبويه، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2009م، 434/4.
(2) الديوان، 278.
(3) الديوان، 394.

ومُـذ تـركـتَ الـعِـدا أسـرى مسلسلةً
تصلى الجحيم وفي الغلال تستعرُ
ومنهم في الوغى أكبادهم شُويت
لما تطاول من أسيافك الشررُ

ثم يأتي بعد الراء اللامُ والباء والميم والدال في نسب متقاربة تتراوح ما بين 9.68٪ و7.95٪، ثم النون والقاف والعين والفاء في نسب أقل تتراوح ما بين الـ 6.57٪ و4.49٪، يلي هذه الهمزةُ والهاء والتاء والحاء والسين في نسب متقاربة تتراوح ما بين 3.11٪ و2.36٪. ثم تأتي الأحرف الأقل استعمالاً في شعره والشعر العربي بشكل عام، وهي ما تبقى من أحرف، ونسب هذه قليلة جداً نجدها ما بين 1.03٪ إلى 0.34٪. والعجيب استعماله أحرفاً نابية لرويّه، والكلمات عليها قليلة، كالظاء والغين والزاي والثاء، ولعله يأتي بها لإظهار المهارة فحسب لأنه لم يكثر منها ولا يطيل عليها.

ثالثًا: الإيقاع الداخلي:

- التقفية والتصريع:

التقفية والتصريع من المكمّلات الإيقاعية في الشعر العربي التي تخصّ مطالع القصائد. والتقفية: هي توحيد أحرف القافية في وزنٍ تتفق فيه تفعيلة العروض مع تفعيلة الضرب[1]. والتصريع: هو تغيير تفعيلة العروض لتطابق تفعيلة الضرب ثم توحيد القافية في الشطرين[2]. وللتصريع قيمةٌ إيقاعية بالغة، وقد كان النقاد ينظرون إلى الشاعر الذي لا يصرّع قصيدته «كالمتسوّر الداخل من غير

(1) يُنظر: القوافي، للتنوخي، تحقيق: عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م، ص75، والكافي، للتبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 2001م، ص20. والعمدة لابن رشيق، 173/1.

(2) يُنظر: كتاب القوافي، للتنوخي، ص76. والكافي، للتبريزي، ص20، والعمدة، لابن رشيق، 173/1.

باب»[1]، فهو من الأبنية الإيقاعية المميزة لمطالع الشعر العربي منذ القدم، وقد ذكر قدامة بن جعفر: «أن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه»[2]، ويدل على أهميته وفضله أن أبا تمام ضرب به المثل فقال[3]:

وتـقـفـو إلــى الجــدوى بـجـدوى وإنمـا

يـروقـك بـيـت الـشـعـر حــين يُـصـرَّعُ

والتصريع يُحدث إيقاعاً متماثلاً في مطالع القصائد، «وله في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل له دون ذلك»[4].

وشعر ابن مُليك حافلٌ بالتصريع، من ذلك قوله (على الطويل)[5]:

سلـوا فـاتـر الأجـفـان عـن كـبـدي الحـرّى

وعـن درّ أجـفـانـي سلـوا الـعـقـد والـنـحـرا

وقصيدته هذه على أول الطويل الذي ينتهي بـ(مفاعيلن)، وقد صرّع المطلع فغيّر العروض من عروض الطويل الأصلية (مفاعلن) إلى (مفاعيلن) ليماثل بينها وبين تفعيلة الضرب ثم وحّد القافية (الراء موصولاً بالألف) وهذا هو التصريع. ومثال تصريعه على البحر البسيط قوله[6]:

---

(1) شرح عروض ابن الحاجب، لأحمد الفيومي المقري، تحقيق: د. محمد العامودي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2013م، ص50.

(2) نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، ص86.

(3) المستوفى من شعر أبي تمام، تحقيق: د. محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين، الكويت، ط1، 2014م، 3/366.

(4) منهاج البلغاء، للقرطاجني، ص 283.

(5) الديوان، 208.

(6) الديوان، 201.

ثُــبــوتُ حــسـنـك لــي فـيـه شـهـاداتُ

ولــلــعــذار عــلــى هـــذا ســجــلّاتُ

يــا قـامـة الحـسـن مـن لــينٍ ومـن هَـيَـفٍ

إلـــى قــوامــك تُــعــزى الــسـمـهـريّـاتُ

وهذه على ثاني البسيط الذي ينتهي بـ(فعْلن)، وقد غيّر العروض في المطلع من عروض البسيط الأصلية (فعِلن) إلى (فعْلن) لتتساوى مع تفعيلة الضرب ثم وحّد القافية، والقافية هنا رويها التاء الموصول بالواو المردوف بالألف. ومن أمثلة التصريع على البحر الكامل قوله[1]:

هـــزمَ الــصــبــاحُ طـلائـع الـظـلـمـاءِ

وأتـــــاكَ تحــت عـصـابـةٍ بـيـضـاءِ

وهذا على الكامل المقطوع (متفاعلْ)، وقد غيّر العروض من (متفاعلن) لتماثل الضرب ثم وحّد القافية المكوّنة من الهمزة رويّاً موصولة بالياء ومردوفة بالألف. وللتصريع إيقاع جميل ورنّة موسيقية بديعة كما هو واضح من هذه النماذج.

أما التقفية فميدانها أوسع، وفرصة حضورها أكبر، فهي لا تطلب من الشاعر سوى توحيد القافية فقط، لأنها تُقام على تفعيلتي عروضٍ وضرب متساويتين. ومثالها قول ابن مليك على الكامل[2]:

نـقـلَ الــغــرامُ حـديـثَ دمـعـي مُـرسـلا

وحـكـاه عـن جـفـنـي الـقـريـح مُسلسلا

وهذ المطلع على أول الكامل الذي ينتهي بـ(متفاعلن) وعروضه مثله، وقد وحّد القافية فجاء المطلعُ مقفّى. ومثالها على البحر البسيط قوله[3]:

(1) الديوان، 384.
(2) الديوان، 389.
(3) الديوان، 246.

تمـايـلـتْ فـثـنـاهـا الـــدلُّ والـــتـــرَفُ

ومـــالَ تـيـهًـا بـهـا الإعـجـابُ والـصّـلَـفُ

وهذا على ضرب البسيط الأول الذي ينتهي بـ(فعِلن)، وقد وحّد القافية على روي الفاء الموصول بالواو. وإيقاع التقفية رائق جداً، لأنها تساوي بين صيغتي العروض والضرب في القصيدة كلها، بالإضافة إلى أنها توحّد القافية في مطلع القصيدة، فهي تتفوّق على التصريع بأن التصريع لا تتماثل فيه صيغ الأعاريض والأضرب إلا في المطلع فقط.

- الجناس

الجناس: هو استعمالُ ألفاظٍ تتشابه في النطق وتختلف في المعنى[1]. وهو من الأشكال البديعية التي تُحدث إيقاعاً عن طريق تكرار الأصوات نفسها مع اختلاف مدلولها، كما أنه يكشف عن زيادة الرصيد اللغوي للشاعر. وكان القدماء يستحسنونه ويرون «أن اللفظ المذكور إذا حُمِلَ على معنى ثم جاء والمُراد به معنى آخر كان للنفس تشويق إليه»[2]، ما لم يكن ذلك مُتكلّفاً، لأن تكلّف الألفاظ يُضعف المعنى ويُفسد الصورة، ويُقلّص حرية الشاعر في حرية التعبير فيجعله أسير لفظٍ وحرف. والجناس ينقسم إلى قسمين أساسيين: جناس تام: وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وعددها، وترتيبها، وحركاتها، مع اختلاف المعنى. وجناس ناقص: وهو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة.

---

(1) يُنظر: كتاب البديع لعبدالله بن المعتز، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م، ص 25. وكتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبوالفضل، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ، ص 321.

(2) أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم الحسيني المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969م، 97/1.

ومع أن الجناس التام قليل في الشعر وكثيره مُتكلّف، «ولا يتفق للبليغ إلا على نُدورٍ وقلّة، فهو لا يقع موقعه من الحُسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وساقه، وحتى تكون كلمته مما لا يبتغي الكاتب منها بدلاً، ولا يجد عنها حِوَلاً»[1]، إلّا أننا نجده في ديوان ابن مليك في قوله[2]:

يـــا مُـتـــهـمـــي بـــالـــسـلـــوّ مـهـلا

تـــظـــنُّ أنـــــي ســـلـــــوتُ مـــــهْ لا

وهنا جانس الكلمتين اللتين على العروض والضرب (مهلا) و(مّه لا)، وهو جناس تام، ومثاله أيضاً قوله[3]:

يـا مـن كـتـمـتُ هـــواهُ خـــوفَ فـراقـهِ

جـسـمـي بـــه أودى الـسـقـامِ فَـراقِـــهِ

و(فراقه) الأولى من الفراق، والأخرى (راقِهِ) فعل أمر من من الرُّقيا أي عوّذه، وهو جناس تام أيضاً، وابن مليك يتعمّد الجناس في المطالع كما هو واضح من المثالين السابقين، وكما في في قوله[4]:

بعيشِكَ دع ما قد مضى يا بن يوسفا

فـمـا فـات لـن يـؤسـى عـلـيـه ويـؤسـفـا

فجانس بين (يوسف) الاسم و(يؤسف) من الأسف، وقد أحدث الجناس إيقاعاً داخليّاً إلى جانب إيقاع التقفية، فأحكم صناعة هذا وأجاده. أما الجناس الناقص، فهو كثير في شعر ابن مليك غير مُتكلف لسهولةِ صناعته، وهذا ما يميزه وإن كان إيقاعه أقل من الجناس التام، ومن لطيف الجناس الناقص ما جاء في قوله عندما

---

(1) جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، تحقيق: سليمان الصالح، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2010م، ص357.
(2) الديوان، 152.
(3) الديوان، 519.
(4) الديوان، 451.

مدح الشيخ صالح الغمري[1]:

وإن يكن الغمريُّ قد غاب عنكمُ

فما غاب عنكم جودُ نائله الغَمْرُ

فجانس باسمه بطريقة لطيفة في قوله (الغمري) و(الغمرُ) فأحدث ذلك إيقاعاً داخليّاً وخدم به المعنى، وقال بعده:

يعزُّ علينا أن نعزيكمُ بهِ

وما هيَ إلّا سنّةٌ ضمنها الصبرُ

فجانس بين (يعز) و(نعزيكم)، وفي القصيدة نفسها قال:

فقد غاب ليث الغاب واغتاله الردى

وأفرده من بين أشباله الدهرُ

فجانس بين غاب والغاب. ومن ذلك أيضاً قوله[2]:

بخدّيه حيّاني وآس عذاره

وبات يعاطيني كؤوسَ عقارِهِ

فجانس بين (عذاره) و(عقاره). ومن ذلك أيضاً قوله[3]:

وجوانحي منه لقد مُلئت جوىً

وجوارحي منها بهنّ جراحُ

فجانس بين (جوانحي) و(جوارحي). ومنه أيضاً قوله[4]:

قد حكى الغصنُ بالقوامِ النضيرِ

واحدُ الحسْنِ ما له من نظيرِ

---

(1) الديوان، 460.
(2) الديوان، 240.
(3) الديوان، 281.
(4) الديوان، 278.

وهنا جانسَ بين (النضير) و(النظير). ومن الجناس الناقص الذي اختلفَ في الكلمتين المُجانستين ترتيبُ الحروف قوله[1]:

بــدرٌ يـطـوف بشـمـس الــرّاح فـي فـلَـكٍ

يـطـفـو عـلـيـهـا حـبـابُ الــدُّرِّ كـالـشـهـبِ

والجناس هنا في قوله: يطوف، ويطفو. ومنه أيضاً قوله[2]:

مـؤمّـل الـصـفـح مـأمـون الجـنـاب بـه

جـلـى جـنـاسـي مــأمــونٌ ومــأمــولُ

وهنا جانسَ بين (مأمون) و(مأمول).

والجناس بكل أشكاله من حُلى الشعر إذا تم بنُصرة المعنى، أما إن كان باللفظ وحده فليس بمستحسن، ولهذا ذُم الاستكثار منه والولوع به، لأن المعاني لا تَدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ إن الألفاظ خدم للمعاني، والمعاني هي المالكة سياستها[3]. وهو في كل أحواله يكرس الإيقاع ويرفع الموسيقا الداخلية للقصيدة عن طريق الترجيع الموسيقي للكلمات المتجانسة. كما أنه يخدم النص دلالياً إذا أُحسن استخدامه، ويدعّم المعنى باعتماد اللفظ في أساليب متعددة الفوارق الدلالية.

المبحث الرابع: البناء الفني للقصيدة

يشكّل بناء القصيدة ركناً مهمّاً من أركان العمل الشعري، وفيه تظهر دِقّة الشاعر ومهارته الفنية في معالجة موضوعاته الشعرية، وطريقة تعامله مع تراثه،

---

(1) الديوان، 279.

(2) الديوان، 89.

(3) يُنظر: أسرار البلاغة في علم البيان، للإمام عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. م. بَمسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1998م، ص 14.

ومواكبته للتطور الذي أضافه شعراء عصره. وقد اهتم النقّاد منذ القدم بالبناء الفني للقصيدة، وتماسك وحدتها والتحام أجزائها، وإجادةِ المقدّمات والابتداء، وحسن الانتقال من موضوع إلى آخر، وإحكام الخاتمة.. قال ابن رشيق القيرواني: «حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسُنتْ حسُن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم»[1]. كما حثّ ابن طباطبا على وجوب وحدة بناء القصيدة فقال: «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتّسق به أوله مع آخره، إذ يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها»[2]. وبالإمكان دراسة بناء القصيدة في شعر ابن مليك بتقسيم هيكل القصيدة إلى: المقدمات، وحسن التخلّص، والخواتيم. حتى يُعالج كل جانب من جوانب بناء القصيدة على حدة، ويُنظر في طريقة الشاعر في التعامل معه.

- المقدمات

سار ابن مُليك الحموي -في أغلب شعره- على نهج القدامى، واحتذى حذوهم في بناء هيكل القصيدة الخارجي بشكل عام، وفي مقدمات قصائده الطوال كان يبتدئ بالنسيب والوقوف على الطلل قبل أن ينتقل إلى غرضه من القصيدة، ومعروفٌ أن هذا هو النهج القديم لنظام القصيدة العربية، وقد وضّح ابن قتيبة هذا النظام العربي للقصيدة، وعلّل سبب ابتدائهم بالغزل، فقال: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى واشتكى، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق،

(1) العمدة، لابن رشيق، 217/1.
(2) عيار الشعر، لابن طباطبا، تحقيق: عبدالعزيز المانع، الخانجي، القاهرة، ص213.

وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فَيُمِلَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[1]. ومن أمثلة المقدمات الغزلية في شعر ابن مليك قصيدته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم التي مطلعها[2]:

فـــؤادي بـذكـر الـعـامـريّـة مـغـرمُ

وصـــبٌّ هـــواهُ فـي الـضـلـوع مـخـيّـمُ

وعدد أبيات هذه القصيدة أربعة وستون بيتاً، وقد بنى مقدمتها الغزليّة من أربعة وعشرين بيتاً، فبدأ بذكر العامرية، ووصفها، وذكر ارتحالها على العيس، ثم انتقل إلى الوقوف على الطلل فقال:

وقـد عـجـتُ بـالأطـلال والـدمـعُ سائـلٌ

عـسـى خـبـرٌ مـن أهـلـهـا أيـن يممـوا

فجاءت هذه المقدمة على النمط القديم الذي اشتهر به الشعر الجاهلي واستمر بعده زمناً، وابن مُليك لم يفعل ذلك إلا محاكاةً للشعر القديم وتأثّراً به. وتكرر هذا في قصيدة له أخرى مطلعها[3]:

(1) الشعر والشعراء، لابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة، 1/ 76.
(2) الديوان، 33.
(3) الديوان، 41.

ألا بالحمى إن جزت يا راكب الوجْنا
فشبب بذكر العماريّة في المغنى

فشبب بالعامرية ثم وصفها، ثم خاطب سائق الأظعان:

فيا سائق الأظعان عج بطويلعٍ
سُحيراً وحيّ النازلين بها عنّا

ثم يذكر أن البرق يشوقه إذا لاح من صوب ديار محبوبته:

أُحبُّ وميض البرق من نحو بارقٍ
وعرفَ الصبا منه إذا ما سرى وهْنا

ثم (أوقف) على طريقة امرئ القيس فقال:

وقِفْ بالكثيب الفرد شرقيّ ضارجٍ
وإن جئتَ سلعاً والعقيق فخذ يمنى

بل إن الاستيقاف جاء في مطلع إحدى مدائحه النبوية، قال[1]:

قفْ قليلاً يا حادي الرّكْبِ
وسَلِ الظاعنينَ عن قلبي

وكل مدائحه النبوية بدأها بمقدمات غزلية، ما عدا قصيدة واحدة بدأها بالابتهال، قال[2]:

يا ربِّ عفواً إني خائفٌ وَجِلُ
وليس لي صالحٌ يُرجى ولا عملُ

وفي غير المدائح النبوية كان يبدأ بالمقدمة الغزلية تارة، ويلج إلى الموضوع مباشرة تارة أخرى، فمن الأولى قصيدته في مدح القاضي ابن فرفور[3]:

(1) الديوان، 65.
(2) الديوان، 82.
(3) الديوان، 107.

شـدّ المـنـاطـق يـثـنـي عـطـف مـخـمـورِ
ظـبـيٌّ مـن الـتـرك فـي ألحـاظ يـعـفـورِ

ومن الأخرى قوله يمدحه أيضاً[1]:

قـدومٌ أتـى بـالـبـشـر والـسـعـد مـقـبـلا
وعـودٌ بـه وجـهُ الـسـرور تـكـمّـلا

فلم يخرج عن الإطار التقليدي الذي درج عليها الشعراء القدامى وأقرّه النقّاد، يقول ابن الأثير: «يجب على الشاعر إذا نظمَ قصيداً أن ينظر، فإن كانت مديحاً صرفاً لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخيّر بين أن يفتتحها بغزل، أو لا يفتتحها بغزل بل يرتجل المديح ارتجالاً من أولها»[2].

مع أن ابن مليك يستطيع البدء بمقدمة ليست غزلية، ولا يشرع في المدح مباشرة، وإنما يُقدّم لذلك بمقدّمة تُشعر بالمدح وتدل عليه، فـ«يجعل مطلع الكلام من الشعر دالّاً على المعنى المقصود من ذلك الكلام»[3]، كما في قصيدته التي مدح بها القاضي ابن فرفور أيضاً فاستهلّها بقوله[4]:

هـنـاء بـه شـمـلُ المـعـانـي تـنـظّـمـا
وثـغـرُ المـعـالـي بـالـسـرور تـبـسّـمـا
وروض المُـنـى بـالـبـشـر أضـحـى مُـدبّـجـاً
وأبـدى لـنـا خـدّاً وصـدغـاً مـنـمـنـمـا

فأخذ يصف الأرض بالانتعاش والزيادة، والكون بالسرور والابتهاج، وهي معانٍ يمهّد بها لمدح الكرم والعطاء، إلى أن انتقل إلى مدح ابن فرفور فقال:

أمـولاي يـا قـاضـي الـقـضـاةِ ومَـن بـه
ربـيـعُ الـنـدى يـحـيـا وبـالـفـضـل قـد سما

(1) الديوان، 111.
(2) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1420هـ، 223/2.
(3) المرجع السابق، نفسه.
(4) الديوان، 164.

يقولون إن الغيثَ يحكيك في الندى
وما الغيثُ إلا من نَداك تعلّما

وهكذا يتّضح في كثير من قصائده الطوال -لا سيما قصائد المدح- أنه لا يخرج عن هيكل القصيدة القديم، ولا يبرح بناء الشعراء القدامى لقصائدهم، محاكاةً لتراثه وتأثّراً به. أما قصائد الغزل والرثاء فهو يشرع في الموضوع مباشرة بلا تقليد للقديم أو اتّباع لنمط معيّن، ومن نماذج قصائده الغزلية قصيدته التي مطلعها[1]:

تمايلتْ فثناها الدلُّ والترَفُ
ومالَ تيهاً بها الإعجابُ والصَّلَفُ

والقصيدة تتكون من أحد عشر بيتاً، بدأها بوصف محبوبته ثم اشتكى مما يجده من غرامها، وجورها عليه.. والنماذج الغزلية التي على هذا النمط من البناء كثيرة. أما الرثاء فمثاله قوله[2]:

فؤادٌ قد أضرّ به التنائي
وعينٌ لا تقرُّ من البكاءِ

فبدأها بالتوجّد على المرثيّ والبكاء عليه، ثم عرّج على مدحه وتعداد فضائله.. على الطريقة المعتادة في الرثاء.

- التخلّص

إذا أراد الشاعر الانتقال من مقدمة القصيدة إلى الموضوع الذي هو غرض القصيدة، فإن براعته تظهر في الانتقال السلس بينهما، وهذا ما يُسمى بـ(حُسن التخلّص)، وبعض القدماء يسميه (الخروج) و(التوسّل)[3]، وهو «أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلصٍ سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع

(1) الديوان، 246.
(2) الديوان، 396.
(3) يُنظر: العمدة، لابن رشيق، 236/1.

في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد»[1]. وقد أشار القدماء إلى أهمية حُسن التخلص في بناء القصيدة وانسجامها، يقول الحاتمي: «من حُكْم النسيب الذي يَفتتِحُ به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها كمثل خلق الإنسان في اتّصال بعض أعضائها ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوَّنُ محاسنه، وتُعَفِّى معالم جماله، ووجدتُ حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثْل هذا الحال احتراساً يُجنِّبُهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجّة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمَنَ الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجَزة، لا ينفصل جُزء منها عن جزء»[2]. وابن مُليك في قصائده التي نحى فيها منحى شعراء العرب القدامى وبدأها بالنسيب وغرضه منه المديح، فهو لا بد له من الانتقال إلى الغرض الرئيسي والتخلّص من المقدمة، وإذا نظرنا في قصيدته التي مدح بها النبي صلى الله عليه وسلم التي مطلعها[3]:

فـــؤادي بـذكـر الـعـامـريـة مـغـرمُ

وصـــبٌّ هـــواه فـي الـضـلـوعِ مـخـيّـمُ

وهذه ابتدأها بمقدمة غزلية في أربعة وعشرين بيتاً، ثم عندما أراد الانتقال إلى مدح النبي صلوات الله عليه وسلامه ختمَ مقدمته الغزلية بقوله:

وأقـسـم لـولا حـبُّـكـم بـين أضـلـعـي

لـمـا شـاق قـلـبـي المـنـحـنـى والمـخـيـمُ

ثم انتقل انتقالاً سلساً بقوله:

---

(1) خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن حجة الحموي، تحقيق: الدكتورة كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط2، 2008م، 399/2.

(2) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1979م، 215/1.

(3) الديوان، 33.

وما عذَبَاتِ البانِ والرند والنقا
وسفح اللوى لولا الجنابُ المعظّمُ

ثم شرع في مدح النبي صلى الله عليه وسلم فقال:

نبيٌّ له جاهٌ عظيمٌ ورفعةٌ
وقُلْ ما تشا في وصفه فهْو أعظمُ

وقد أحسن التخلّص من المقدمة وانتقل إلى المدح النبوي بمهارة وإجادة. ومن التخلّص أيضاً ما نجده في قصيدته التي مطلعها[1]:

وحقُّكَ ما للبدرِ حسنُك في التّمِّ
ولا للآلي حسنُ ثغرك في النظمِ

وهي قصيدة يمدح بها القاضي شهاب الدين بن فرفور، وقد بدأ بمقدمة غزلية على عادته في قصائد المديح، وقوامُ هذه المقدمة الغزلية تسعة عشر بيتاً، ثم انتقل إلى مدح ابن فرفور بطريقة ذكية جداً، فقال في ختام أبيات الغزل:

فلا تعذلوني عن هواه جهالةً
فمن لامني فيه فقد باء بالأثمِ
يميناً به لا مِلتُ عنه لسلوةٍ
وإن ذُكِرَتْ يوماً له فعلى رُغمي

ثم انتقل إلى مدح ابن فرفور فقال:

ولم أخشَ شيطان الملام لأن لي
شهاباً له ما زال يَتبعُ بالرجمِ
إمامُ الهدى قاضي القضاة ومَن سما
وسادَ على الأقران بالفضل والعلمِ

فتخلّص من المقدمة بطريقة رائعة، وانتقل إلى مدح شهاب الدين بن فرفور بكل سلاسة مستخدماً اسمه في هذا الانتقال، محافظاً على بناء القصيدة ووحدتها دون بترها أو تفكيكها.

(1) الديوان، 121.

- الخواتيم

خواتيم القصائد لا تقلّ أهمية عن مقدّماتها، فهي المنتهى والأبقى في الأذهان، وقد حثّ النقّاد على الاهتمام بها وتجويدها منذ القدم، وكان ابن رشيق يصفها بأنها قاعدة القصيدة، قال (وهو يسمّيها الانتهاء): «وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون مُحكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجبَ أن يكون الآخر قفلاً عليه»[1]. وقال أبوهلال العسكري (وهو يسمّيها المقطع): وقلّما رأينا بليغاً إلا وهو يقطع كلامه على معنى بديع أو لفظ رشيق. فينبغي أن يكون آخر بيت في القصيدة أجود ما فيها[2]. وروى قول شبيب بن شيبة: «الناس موكّلون بتعظيم جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكّل بتعظيم جودة المقطع وبمدح صاحبه، وخير الكلام ما وقف عند مقاطعه، وبيّن موقع فصوله»[3].

وابن مُليك يعتني بخواتيم قصائده ويجيد ختْمها، من ذلك أنه يختم مدائحه النبوية بالصلاة على النبي صلوات الله عليه وسلامه وعلى آله، وهي مناسبة لهذا الغرض، كقوله في إحدى خواتم المدائح النبوية[4]:

وصـــلِّ عـلـى المـخـتـار والآل مـا شـدا
عـلـى الأيـك قـمـريٌّ وفـي روضـة غـنّـى
وضـاعـف صـلاتـي بـالـسـلام وبـالـرضـا
على الصحب والاتـبـاع وارضَ بهم عنّا

بل إنه في بعض قصائه يذكر (الختام) صراحة، اعتناء منه به وحرصاً على تجويده، كما في قوله[5]:

---

(1) العمدة، لابن رشيق، 239/2.
(2) يُنظر: كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص 433.
(3) السابق، ص 442.
(4) الديوان، 45.
(5) الديوان، 56.

واجعل على الهادي صلاتك دائماً
لا تنقضي أبداً بغير نفادِ
وعلى القرابة والصحابة مَن بهم
يحلو (الختام) ويحسن استطرادي

وكما في ختام قصيدته التي مدح به القاضي ابن فرفور، قال[1]:

فلا زال مدحي فيك مِسكاً ختامُهُ
يضوعُ شذاهُ في ابتداءٍ وفي خَتْمِ

وقد أحسن غاية الإحسان في ختمه هذا، حيث جعل الختام مسكاً -مستخدماً التركيب القرآني ﴿ختامه مسك﴾ (سورة المطففين: ٢٦)- وجعل شذا هذا المسك يفوح من أول القصيدة إلى آخرها. وهو يختم بعض قصائده بـ(لا زال/لا زلتَ) التي تدل على الدعاء بالاستمرار، كما جاء في البيت السابق، وكما في قوله في نهاية قصيدةٍ أخرى مدح بها ابن فرفور أيضاً[2]:

لا زال نجمك بالسعادة طالعاً
وبلغت من درج العلا غاياتهِ

وقوله في قصيدة أخرى يمدحه بها[3]:

فلا زلت بحراً بالوفا متداركاً
بسيط الأيادي وافر الجود منعما
ودمتَ بنا برّاً رؤوفاً ومحسناً
جميل السجايا والعطايا معظّما

وقوله في غيرها[4]:

ولا زلت في عزٍّ منيعٍ ورفعةٍ
ورأيك مسعودٌ سديدٌ موّفقُ

(1) الديوان، 125.
(2) الديوان، 161.
(3) الديوان، 167.
(4) الديوان، 171.

وقوله في نهاية قصيدة مدح بها القاضي الشافعي بن قاضي عجلون لما قدم من مصر[1]:

لا زلــتَ تـرقـى صـاعـداً درجَ الـعـلا

ويــحــفّــك الإقــبــالُ والإكــــرامُ

فيُنهي القصيدة بالدعاء المقرون بالاستمرارية وهو مناسب جداً لخواتيم قصائد المدح. كما أنه ينهي قصائد الرثاء بطريقة مشابهة، كما أنهى قصيدته التي رثى بها الشيخ أبا العباس الغمري، فقال في ختامها[2]:

ولا زال فــي دار الـنـعـيـم مــجــاوراً

شـفـيـعَ الـبـرايـا ذُخــرُ مَـن لا لـه ذخـرُ

فدعا له بالجنة وبمجاورة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم مدح النبي ببيتين وأنهى القصيدة بالصلاة عليه. وهكذا، فإن ابن مُليك حريص على إنهاء قصائده كحرصه على ابتداءاتها، وكحرصه على حسن التخلّص فيها، ولهذا جاءت قصائده متماسكة البناء، متلاحمة الأجزاء، فلم يشتته التعدد الموضوعي في القصيدة الواحدة، بل جاءت أبياته ممتزجة مترابطة، مطالعها مناسبة لأغراضها، ونهاياتها ملائمة لمعانيها.

****

(1) الديوان، 445.
(2) الديوان، 461

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم.
- ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية، لابن مليك الحموي، تحقيق: د. إسراء الهيب، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، 2020م.

ثانياً: المراجع:

- الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 8، 2012م.
- الإلياذة، لهوميروس، ترجمة: سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
- أسرار البلاغة في علم البيان، للإمام عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. م. بَمسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1998م.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 2007م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم الحسيني المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969م.
- تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1982م.
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الأصبع العدواني، تحقيق: د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ب.ت.
- جواهر البلاغة، السيد أحمد الهاشمي، تحقيق: سليمان الصالح، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2010م.
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1979م.

- خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن حجة الحموي، تحقيق: الدكتورة كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط2، 2008م.
- الخصائص، لابن جني، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م.
- سر صناعة الإعراب، لابن جني، تحقيق: علاء حسن أبوشنب، المكتبة التوفيقية، القاهرة، 2012م.
- شرح عروض ابن الحاجب، لأحمد الفيومي المقري، تحقيق: د. محمد العامودي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2013م.
- الشعر والشعراء، لابن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطوّراتها، د. علي البطل، دار الأندلس، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
- الصورة الشعرية، دي لويس سيسيل، ترجمة: أحمد ناصيف وآخرون، مؤسسة الخليج، الكويت.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
- الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين ٥٤٠هـ، أميمة محمد ركابي، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، العدد ٢٥، ٢٠١٩م.
- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، لأبي العلاء المعري، تحقيق: محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1938م.
- العاطل الحالي والمرخص الغالي، لصفي الدين الحلي، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، 1981م.
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1991م.
- العروض والقافية مع الحاشية الكبرى للدمنهوري على متن الكافي، للسيد محمد الدمنهوري، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1999م.

- علم الأصوات، د. حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2، 2008م.
- علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 2000م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- عيار الشعر، لابن طباطبا، تحقيق: عبدالعزيز المانع، الخانجي، القاهرة.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، تحقيق: الحساني حسن العبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، 2004م.
- القسطاس المستقيم في علم العروض، للزمخشري، تحقيق: د. بهيجة الحسني، طبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1969م.
- كتاب البديع لعبدالله بن المعتز، تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م.
- الكتاب، لسيبويه، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2009م.
- كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبوالفضل، المكتبة العصرية، بيروت، 1419 هـ.
- كتاب القوافي، للتنوخي، تحقيق: عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978م.
- كتاب القوافي، لعلي بن عثمان الإربلي، تحقيق: محمد المصري، ط1، دار سعد الدين، دمشق، 2009م.
- كتاب الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 2001م.
- الكواكب السائرة في أعيان المئة العاشرة، للشيخ نجم الدين محمد بن محمد الغزّي، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1420 هـ.
- المستوفى من شعر أبي تمام، تحقيق: د. محمد مصطفى أبوشوارب، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين، الكويت، ط1، 2014م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وآخرون، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.
- مفتاح العلوم، للسكّاكي، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م.
- مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 2007م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، للسيد أحمد الهاشمي، تحقيق: د. حسني عبدالجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1997م.
- النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، واللغة العليا)، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م.
- نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، لأبي الحسن علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، ب.ت.

****

التشكيل الجمالي في شعر ابن مليكِ الحَمَوِي

المخلص

تناولت هذه الدراسة شعر الشيخ علاء الدين، أبي الحسن، علي بن محمد ابن علي بن عبدالله بن مليك الحموي الدمشقي الفُقّاعي الحنفي، المتوفى سنة ٩١٧هـ، دراسةً فنّية، تناولت اللغة الشعرية، والصورة الفنية، والإيقاع، والبناء الفني للقصيدة في شعره. وقد أسفرت الداسة عن عدة أمور أبرزها:

– أن ابن مليك وإن عاش في زمن يوصف بالانحطاط اللغوي فقد كان متشبّعاً بعلوم اللغة بارعاً فيها.

– جاءت لغة ابن مليك الشعرية واضحة العبارة فصيحة الألفاظ، سهلة التراكيب قريبة المعاني، فكان ينتقي لك غرض يطرقه ما يناسبه من الألفاظ، وينتقيها بدقّة ومهارة.

– استطاع ابن مليك أن يرسم الصورة الشعرية بحواسه الخمس، فاستخدم الصورة البصرية التي تتمثّل في البصر واللون والحركة، وهي الأكثر في شعره، واستخدم الصورة الشمّية، والتذوّقية، والسمعيّة، ليوضح بهذه الحواس تجربته الشعرية، ويُشرِك المتلقّي في رسم الصورة الفنيّة وينقلها إليه بإمتاع ووضوح.

– لابن مليك اعتناءٌ بإيقاع الشعر، وبالوزن خاصة، إذ جاءت أشعاره على أكثر بحور الخليل، ولم يغب منها إلا المضارع والمقتضب، وهما نادران في الشعر العربي بشكل عام وينكرهما بعض علماء العروض، كما كانت لديه نزعة في التجديد

والتجريب، فقد استخدم الموشّح، والمواليا، والقوما، والدوبيت، ولم يُكثر منها وهذا دليل على أنه يريد التنويع وإظهار المهارة.

- ظهر اهتمام ابن مليك في الإيقاع الخارجي لقصائده في اهتمامه بقوافيه، فقد كان يلائم بين حرف الروي وما يناسب مخرج ذلك الحرف من غرض ومعنى. كما أن نزعته في التجريب وإثبات المهارة ظهرت في استعماله أحرفاً نابية روياً لبعض قصائده، كاستعماله الغين والظاء والزاي.

- كما كان واضحاً اهتمامه بالإيقاع الداخلي لقصائده، حيث جاءت أشعاره حافلةً بالتصريع والتقفية. كما كان حريصاً على استخدام الجناس ماهراً في صناعته بكل أشكاله، لا سيما في مطالع قصائده.

- كان ابن مليك دقيقاً في بناء قصائده ماهراً في تماسك وحدتها والتحام أجزائها، وكان مُجيداً لصناعة المقدّمات التي تتناسب مع أغراضه الشعرية، ويحسن التخلّص من المقدمات وينتقل بسلاسة إلى الموضوعات التي يريدها، كما أنه يُحكم ختْم القصائد والانتهاء منها.

****

ابن مَلِيك الحموي .. حياته وشعره

د. إسراء أحمد فوزي الهيب
أكاديمية سورية

حياة ابن مَليك الحموي (840 - 917هـ):

واكبت حياة ابن مَليك الحموي المرحلة الثانية من دولة المماليك وهي المماليك البرجية، فكانت ولادته في عهد سلطنة الظاهر جقمق (842 - 858هـ) [1]، ثم توالى على الحكم سلاطين عدة منهم: الأشرف إينال، والسلطان الظاهر خشقدم، ويلباي المجنون وغيرهم[2] الأمر الذي أدى إلى قلق واضح انعكس على الساحة السياسية، حيث عمت الفوضى وعانت البلاد من الضعف وعدم الاستقرار، وعصفت بالمجتمع المملوكي أمور كثيرة كالاحتكار والقحط والغلاء وانتشار الطواعين. وبعدها تولى السلطان قايتباي[3] الحكم سنة (865 - 902هـ) وكان من أبرز سلاطين دولة المماليك البرجية، حكم مدة طويلة بلغت تسعة وعشرين عاما، وقد أثبت أنه أمهر سلاطين الشراكسة في ميدان الحرب، وأوسعهم خبرة بشؤون العالم وأكثرهم شجاعة ومقدرة وحكمة[4].

ثم تعاقب على منصب السلطة كثيرون[5]، مدح ابن مليك الحموي معظمهم، وكان أبرزهم السلطان قانصوه الغوري (907 - 922هـ)[6]، الذي أحب اللغة العربية

(1) النجوم الزاهرة: 245/7.
(2) بدائع الزهور: 89/2.
(3) هو قاتيباي الجركسي أبوالنصر ابن عبدالله السلطان الملك الأشرف، بويع له بالسلطنة سنة 872 فسلك أحسن المسالك، وسار أحسن السير في تدبير الممالك. (الكواكب السائرة: 297/1 - 298).
(4) الديوان 325/3.
(5) تاريخ الخلفاء: 609.
(6) بدائع الزهور: 90/5.

وأتقنها، ونبغ في الشعر، وحرص على عقد المجالس العلمية والدينية مع كبار العلماء والفقهاء[1]. وتوفي شاعرنا في عهده عن عمر قارب ستة وسبعين عامًا.

وقد اتفق العلماء والمؤرخون على اسمه ونسبه وكنيته ولقبه، فأجمعوا على أنه الشيخ علاء الدين، أبوالحسن، علي بن محمد بن علي بن عبدالله بن مَليك الحموي الدمشقي الفُقّاعي الحنفي[2]. أما عن أخباره وسيرة حياته فهي نادرة ولا تختلف كثيرًا من مصدر إلى آخر، وندرة هذه المعلومات دفعتنا للعودة إلى الديوان والإفادة مما فيه من إشارات تسلط الضوء على بعض جوانب حياته.

ولد في حماة عام 840هـ ونسب إليها، وفيها تلقى الأدب والنحو والعروض عن علماء كبار أمثال الفخر عثمان بن العبدالتنوخي، والشيخ بهاء الدين بن سالم وغيرهما[3]، ثم انتقل إلى دمشق وهو في ريعان الشباب، وعمل أول أمره في بيع الفُقّاع[4]، لذا لقب بـ «الفُقّاعي»، ولعل دراسته للأدب والنحو وغيرهما دفعته إلى ترك عمله في بيع الفُقّاع، إذ لم يجد نفسه فيه، فتردد إلى دروس الشيخ برهان الدين بن عون[5] الذي أخذ عنه فقه الحنفية، وهكذا تكونت شخصيته العلمية، فصار أديبًا وشيخًا وفقيهًا وشاعرًا وعارفًا بكلام العرب[6].

ولعل الفقر والحاجة كانا الدافعين لغربته عن بلده التي أحبها، وأحس بالحنين الدائم إليها وإلى عاصيها ونواعيرها، نجد ذلك في قوله[7]:

بلدٌ بها طفلًا نشأتُ ولم أزل

أبدا على أبياتِها مُتَطفِّلا

(1) العصر المماليكي: 342.
(2) شذرات الذهب: 115/10.
(3) الكواكب السائرة: 261/1.
(4) الفُقّاع: هو شراب يتخذ من بعض الأثمار أو من بذورها، ومن الشعير فيكون على سطحه فقاقيع.
(5) الكواكب السائرة: 174/2.
(6) معجم المطبوعات العربية والمعربة: 254.
(7) ديوان ابن مليك الحموي، النفحات الأدبية من الزهرات الحموية: 258.

لـي ذكـرُ عـاصـيـهـا يـــروقُ إذا جـرى
ويـــزيـــدُ فـــي الـــــدولابِ فـيـه تـغـزُّلا
سُـقـيـا لـهـاتـيـك الـنّـواعـيـرُ الـتـي
فـي كـلِّ روضٍ قـد أرثْـنـا جَـــدْولا

ولم يرد عنه أنه تقلد مناصب عُليا في الدولة، ولكنه حاول التقرب من أصحاب المناصب العُليا مثل أمير الأمراء ونائب الشام وقاضي القضاة وناظر الجيش وصاحب ديوان الإنشاء وكاتب السر وغيرهم ممن كانوا يعنون بالأدب وفنونه، ويجودون بالهدايا والعطايا على أهله، ولم يكن ابن مليك ذا مال، وإنما عاش عيشة ضنكا لا يملك قوت يومه، إذ قال[1]:

فـــمـــا بـــبـــيـــتـــي سِـــــبْـــــدةٌ
ولـــــــبـــــــدةٌ مـــــا عـــنـــدي
ومـــــا بـــــه مِـــــن درهـــــمٍ
ولا الجـــــديـــــدِ الـــــفـــــردِ
فـــلـــو تـــرانـــي عـــاريـــا
مُـضـنًـى حـلـيـفَ الـسُّـهـدِ

لذلك اتخذ الشعر مهنة، يستعين بها على متطلبات حياته، فمدح وهنأ ورثى كبار القوم، وكان ممن اتصل بهم ومدحهم وخصص لهم نصيبًا وافرًا من شعره آل فرفور، إذ نظم فيهم ما يقرب من تسعمائة بيت شعر ما بين مدح ورثاء، وكان وقتئذ «شاعر العائلة الفرفورية»[2]، وقد أخلص الشاعر لدمشق التي أحبها، واتخذها دار إقامة، ووجد فيها أمنه واستقراره، وقضى فيها أوقاتًا طيبة، وتنعم بطبيعتها الخلابة، وكثيرا ما فضلها على غيرها من البلدان، حتى على بلده ومسقط رأسه حماة [3]:

(1) نفسه: 124.
(2) الدر المنثور على الضياء الموفور في أعيان بني فرفور: 72.
(3) الديوان: 175.

وأرضُـــهـــا كـسـمـاءٍ فـي نـضـارتِـهـا
ونـــورُهـــا المـشـرقُ الـزاهـي دراريـهـا
كـأنّـهـا جـنَّـةٌ قـد زُخـرفـت وزهـتْ
حـسـنًـا وشـادت طـبـاقًـا فـي مَـبـانـيـهـا
عـروسُـهـا بـحـمـاةٍ لـسـتُ أُبْـدلـهـا
ولـــو إلـــيّ مُـطـيـعًـا جـــاءَ عـاصـيـهـا

ولكنه مع ذلك اضطر إلى أن يرتحل عنها أحيانًا فيما يبدو لنا من شعره[1]:

مـن ذا الـــذي عـن دمـشـق يـبـتـغـي بـدلا
ومـــن بمـصـر وبـــغـــداد يـضـاهـيـهـا
ومـــا رحـيـلـي عـنـهـا عـن رضـــايَ وإن
يـكـن فـمـن نـكـد الـدنـيـا وأهـلـيـهـا

وأغلب الظن أن رحيله كان إلى مصر[2]، دلنا على ذلك قوله[3]:

ومـــا مـصـرُ إلا دارُ عـــزٍّ لـسـاكـنِ
تَـطـابـقَ فـيـهـا كـلُّ مـعـنًـى لـواصـفِ
وجـــودٌ لمـعـدوم وبـسـطٌ لـقـابـضِ
وجـبـرٌ لمـكـسـورٍ وأمـــنٌ لخـائـفِ

كما يبدو أنه زار طرابلس[4] في أواخر عمره، وقصد ابن قاضي طرابلس سنة 914هـ[5]:

أمـانـي الـهـنـا بـالحـمـدِ وافـت وبـالشّكرِ
ووجـــهُ الـتّـهـانـي قـد تـهـلّـلَ بـالـبِشرِ

(1) الديوان.
(2) تاريخ الأدب العربي: 918/3.
(3) الديوان: 221.
(4) نفسه.
(5) نفسه: 339.

وقد أشرقت تلك الرياضُ وأصبحت

طرابلسُ الفيحاءُ باسمةَ الثغرِ

وليس لدينا ما يؤكد أنه زار حلب كما جاء في بعض أخباره، فديوان ابن مليك يخلو تمامًا من ذكر مدينة حلب ومن ذكر أهلها عدا قصيدة واحدة مدح فيها جلال الدين ابن النصيبي الحلبي الذي ناب القضاء مدة في دمشق، وأغلب الظن أنه مدحه في هذه المرحلة، وربما أرسل الشاعر القصيدة له من غير أن يذهب بنفسه إلى حلب بعد أن سمع بكرمه وولعه بالأدب آملا أن ينال بذلك العطايا والأموال، وفيه قال[1]:

يابنَ الكرامِ ومَن وصلتُ بمدحِهِ

أسبابَ آمالي وحبلَ رجائي

عُذرا لتأخيري فأشعاري لقد

بارتْ ومنها ما بلغتُ منائي

كان ابن مليك شاعرًا بارعًا مكثرًا مجيدًا رقيقًا صاحب بديهة، وألفاظ فصيحة، وتراكيب سهلة إذا ما قارناه بمن عاصره من الشعراء، كما كان كثير الصناعة اللفظية والتكلف في شعره ونثره على السواء[2]، فضلا عن ثقافته الواسعة واطلاعه على علوم عصره وأخباره، إذ أكثر من ذكر أسماء كتب تراثية مهمة وعدد من أعلام الأدب والحديث ومصطلحات فقهية ونحوية وبلاغية وغيرها.

كما عارض كبار الشعراء القدامى في قصائدهم الشهيرة تارة، وفي ألفاظهم وأساليبهم تارة أخرى، مثل أبي تمام الذي عارض قصيدته الرائية التي رثى بها محمدًا الطوسي، ومطلعها[3]:

(1) الديوان: 257.
(2) الكواكب السائرة: 261/1.
(3) ديوان أبي تمام: 303/2.

كـذا فـلْـيَـجِـلّ الخـطـبُ ولـيـفـدحُ الأمـرُ
فـلـيـس لـعـيٍن لـم يـفُـضْ مـاؤُهـا عُـذرُ

في قصيدته التي رثى الشيخ الصالح الولي أبا العباس الغمري، ومطلعها[1]:

كـفـى حـزنًـا أنّـي أضـرَّ بـيَ الـهـجـرُ
ولـم يـحـلُ لـي عـيـشٌ ولـم يـبـقَ لـي صبرُ

فضلا عن قصائد أخرى لابن الفارض والمتنبي والبوصيري وكعب بن زهير وغيرهم.

وقد سار ابن مليك أيضًا على منوال أبي تمام في حماسته وعلى منوال غيره في مختاراتهم الشعرية فترك لنا مختارات شعرية[2]، فكان بذلك ذواقًا للشعر فضلًا عن كونه شاعرًا، وذكر الخفاجي في كتابه على لسان أبي الفتح المالكي «أنه لواء على ملك الكلام، يخلب الأسماع بسحره، ويريق حلو مائه على صناعة شعره. رفعته حرفة الأدب عن حضيض دكانه، إلى أن صار ملك الأدب بديوانه، فنادى لسان قريضه النظيم: ما هذا مليك بل ملك كريم»[3]. ووصفه الغزي بأنه لم يكن له نظير في فنونه[4].

عاش ابن مليك حياته متخذًا شعره وسيلة للمدح والاسترزاق، وقد اضطرته ظروفه أن يبالغ في طلب الأعطيات من ممدوحيه في كثير من الأحيان، حتى إنه طلب من شمس الدين القاري سنة 914هـ خادمًا يساعده ويعينه أيام شيخوخته بقوله[5]:

وهـا قـصـةُ الـشـكـوى إلـيـك رفـعـتُـهـا
وبـعـضَ الـذي ألـقـى أبـنـتُ ومـا خـفـى
لـعـلَّ عـسـى بـي أن تجـودَ بـخـادمٍ
يـعـيـنُ عـلـى الـبـلـوى المُـعـنّـى المعـنَّـفـا

(1) الديوان: 298.
(2) تاريخ الأدب العربي: 59/6 ومنها نسخة مخطوطة في جوتا 2162، ولم أستطع الوصول إليها.
(3) ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا: 188/1.
(4) الكواكب السائرة: 261/1.
(5) الديوان: 296.

إن إرسال ابن مليك هذه القصيدة قبل وفاته بثلاث سنوات، وحاجته إلى خادم يساعده ويعينه، يؤكد أنه لم يتزوج، وأغلب الظن أنه ظل وحيدًا حتى آخر عمره، فليس في أخباره ولا في شعره ما يدل على أنه زوج لزوجة أو أب لأولاد.

هذه الوحدة التي عاشها ابن مليك ولّدت في قلبه حزنًا دفينًا بدا واضحًا في جل شعره، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من دمعة حرّى يسكبها مرة ويحبسها مرات، على الرغم من محاولاته أن يواريها بخفة ظله ومرحه ولطائفه التي جعلته قريبا محبوبًا ممن حوله. ومن لطائفه أنه مر بالمرجة في دمشق على قوم شرب، وكانوا يعرفونه، فدعوه إلى الزاد، فقعد عندهم يذاكرهم ويعظهم، فبينما هم كذلك إذ جاءهم جماعة الوالي فأخذوهم، وأخذوه معهم، فلما وصلوا إلى القاضي عرفه القاضي فلامه. فقال[1]:

تـاللـه مـا كـنـتُ رفـيـقًـا لـهـم
ولا دعـتـنـي لـلـصّـبـا داعِـيَـهْ
وإنّمـا بـالـشِّـعـرِ نـادمـتُـهـم
ومـعـهـم جـرَّتـنـي الـقـافـيَـه

فخلوا عنه.

وبعد حياة مريرة معثرة بلغ فيها ابن مليك ستة وسبعين عامًا اختاره الله إلى جواره في شوال سنة 917هـ. ودفن في مقبرة باب الفراديس في دمشق رحمه الله[2]، بعد أن خلف لنا ديوانًا كبيرًا هو (النفحات الأدبية من الرياض الحموية) [3]، وقد قمت بتحقيقه تحقيقًا علميًّا، وطبعته وزارة الثقافة في دمشق سنة 2010م،

(1) الديوان: 230.
(2) الكواكب السائرة: 263/1.
(3) ابن مليك الحموي. علي بن محمد، ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية، تح: إسراء الهيب، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010م.

رغبة مني في إحياء تراثنا العظيم وتخليدا لأثر شاعرنا ابن مليك، لأنه يعطينا صورة واضحة عن حياته وعصره الذي عاش فيه، وهو آخر العصر المملوكي، وما فيه من شعر ومثل أدبية وجهت هذا الشعر وصبغته بصبغتها.

شعر ابن مليك الحموي:

وجد ابن مليك نفسه أمام ثقافة قديمة ورثها عن السلف، فنظر إليها نظرة احترام، ووقف منها موقف اتباع، غير أن أثر العصر والبيئة كان واضحًا في أدبه عامةً، وفي موضوعات شعره وأغراضه خاصة، إذ نظم ديوانه في أغراض الشعر المتنوعة، فكان مكثرًا في بعضها، ومُقلا في بعضها الآخر، وسنعرض هذه الأغراض محاولين تسليط الضوء على مواطن التقليد ومواطن الابتكار فيها من خلال الوقوف على أبرز المعاني وتحليل جزئياتها، لنتعرف ابن مليك وشعره وإبداعه.

أولا: الأغراض الشعرية الرئيسة:

1 - **المديح النبوي:**

تطور فن المدائح النبوية في العصر المملوكي واتسع، وصار للمدحة النبوية منهج خاص سار عليه الشعراء، قام على مقدمة في التغزل العذري الروحي ثم ذكر الأماكن الحجازية والرحلة إلى المدينة المنورة، ثم مدح الرسول ﷺ بصفاته وشمائله ومعجزاته ومواقف البطولة في سيرته، ومكانته عند خالقه وأثره في الإنسانية جميعها، ثم تختم المدحة النبوية بطلب الشفاعة والصلاة عليه وعلى آله وأصحابه.

سار ابن مليك الحموي على نهج قصيدة المدحة النبوية، فبدأها بمطلع غزلي، عدا قصيدة واحدة منها بدأها بالدعاء والتضرع والخشية من الله عز وجل قائلا[1]:

يـا ربِّ عـفـوًا إنّـي خـائـفٌ وَجِـلُ
ولـيـسَ لـي صـالـحٌ يُـرجـى ولا عـملُ

(1) الديوان: 65.

وجـئـتُ بـابَـك يـا مـــولايَ مفـتـقـرا
إلـى غِـنـاك وقـد ضـاقـتْ بـي الحِـيَـلُ

وفيها نجد الإحساس الصادق باللجوء إلى الله في زمن كثرت فيه المظالم واشتدت الحاجات، وبرز هذا الإحساس العميق ممتزجًا بجمال النبوة وكمالها وجلالها.

أما مطالعه الغزلية فقد خص أربعة منها بالوقوف على الأطلال، ومنها قوله[1]:

قـفْ قـلـيـلا ً يـا حـــاديَ الـرَّكـبِ
وَسَـــل الـظـاعـنـيَن عـن قـلـبـي
وإذا جـئـتَ رحـــبَ حـيِّـهـم
حـيِّـهـم بـالـسـلامِ والـرحـبِ

كما صور الشاعر لحظات الوداع المؤلمة، التي رحل بعدها قلبه وراء أحبته في يوم كاظمة أي الرحلة إلى الحج، وتركه وحيدًا يعاني آلام الصبر والبعد[2]:

مَـن لـي بـقـلـبـي يـومَ كـاظـمـةٍ وقـد
ودَّعـتُـهـم لـو خـلَّـفـوا قـلـبـي مَـعـي
رحـلـوا فـكـان الـقـلـبُ أوَّلَ راحـلٍ
والـصَّـبـرُ آخـرَ ظـاعـنٍ ومـــودِّعِ

وأما بقية نبوياته فبدأها بالتغزل مباشرة، من مثل تغزله بليلى العامرية التي تمثل رمزًا من أعظم رموز الحب العذري العفيف، وقد استعان بها شعر المديح النبوي وشعر التصوف عامة ليرمز الأول إلى حب رسول الله والشوق إليه، والثاني إلى حب الذات الإلهية، يقول ابن مليك[3]:

فـــؤادي بـذكـرِ الـعـامـريَّـةِ مُـغـرمُ
وصَـــبٌّ هـــواهُ فـي الـضُّـلـوعِ مـخـيَّـمُ

(1) الديوان: 54.
(2) نفسه: 41.
(3) نفسه: 32.

وبـــرقٌ سَـــرى وهْـــنًـــا بـأكـنـافِ بـــارقٍ
أم الـثَّـغـرُ مِـــن لـيـلـى غـــدا يـتَـبـسَّـمُ

وكما كان شوق الشاعر إلى الحبيب ﷺ كبيرا كان شوقه إلى الأماكن القريبة منه ﷺ والمؤدية إليه كبيرًا أيضًا من مثل لعلع وسلع والعذيب وبارق والرقمتين وحاجر والأجرع، فهو يطلب من الحادي أن ينيخ جماله في هذه الأماكن، قال[1]:

وأنِـــخْ بـسَـلـعٍ فـالـعُـذَيْـبِ فـبـارقٍ
فـالـرَّقـمـتـيْنِ فـحـاجـرٍ فـالأجـرعِ

وصرح أن الأماكن وما فيها لم يكن لها ذلك الشرف والتميز إلا لجوارها للرسول ﷺ الذي شرفت به، ولولاه كانت كغيرها لا فضل لها ولا شأن [2]:

ومـا عـذبـاتُ الـبـانِ والـرَّنـدِ والـنَّـقـا
وسـفـحِ الـلِّـوى لـولا الجـنـابُ المـعـظَّـمُ

وكثيرًا ما وصف الشاعر معاناته من بُعد هذه الأماكن ومن فراق الحبيب الذي جعله في حزن دائم، لا يملك إلا أن يذرف الدموع التي لازمته في قصائده عامة ونبوياته خاصة، إنه يذرفها شوقًا وحنينًا إلى الرسول ﷺ[3]:

وأشـتـاقُ مـن نجـدٍ مـعـالـمَ ربـعِـهـا
ومـن نبتِها زهـرَ الـرُّبـى الـعـاطرَ المَجْـنـى
وإنْ أنـا لـم أسفـحْ على الـسَّـفـحِ عَبرتي
فـلا أضـحـكَ الـرَّحـمـنُ لـي بـعـدَهـا سِـنًّـا

كما أنه لا يذكر الدمع إلا ويذكر معه العقيق وكأنهما متلازمان، وقد أراد الشاعر بذلك أن يدل على تعلقه الكبير بالعقيق وهو مكان في المدينة المنورة قرب

(1) الديوان: 42.
(2) نفسه: 34.
(3) نفسه: 38 – 39.

ضريح الرسول ﷺ، وعلى قدرته الفنية في إفادته من التشابه اللفظي بينه وبين سميه الحجر الكريم الذي تتخذ منه حبات العقود وغيرها، فشبه دموعه التي مازجها الدم بحبات العقيق، فقال[1]:

يسفحُ الدمعَ في الخدودِ عقيقا

حبَّذا السَّفحُ مؤذنًا بالعقيقِ

وبالغ الشاعر في تعبيره عن حزنه ونوحه حتى تعلمت الحمامة منه الألحان والعشق، وأكسبه حبه الرقة والخضوع إلى درجة العبودية، وهو راض قانع بكل أنواع السقم إلى حد الموت لأجله[2]:

تعلَّمتِ الألحانَ من نوحيَ الوَرقا

وقد أخذتْ عنِّي الصَّبابةَ والعِشقا

ورقَّقَني في الحبِّ وجدُ هواكُمُ

فأصبحتُ عبدًا في الغرامِ لكم رِقّا

ولم يُبقِ لي غيرَ السقامِ هواكُمُ

فللحبِّ ما أفنى وللرّوحِ ما أبْقى

إن هذا الوجد المضني وهذا الفناء في رحاب المحبوب لا يصل إليه إلا من ذاق معنى الحب النبوي وهام فيه، فاستحوذ كيانه ووجدانه حتى جعله يصف جمال محبوبته الرامزة إلى الحقيقة المحمدية، فقال[3]:

تراءت فكلٌّ ناظرٌ لجمالِها

ومالتْ فكلٌّ في هواها متيَّمُ

(1) الديوان: 52.
(2) نفسه: 49.
(3) نفسه: 32.

وشبهها أيضًا بالشمس تارة وبالقمر تارة أخرى، فقال[1]:

فـهْـي شـمـسٌ تـطـلَّـعـت مِـن خـبـاهـا
وعـلـيـهـا مـن الـبـراقِـعِ هـالَـهْ
رأت الـبـدرَ فـي الـكـمـالِ فـأبـدت
واضـحًـا بـالـسَّـنـا تـريـهِ كـمـالَـهْ

وإذا ما تعمقنا في الذوق الصوفي وجدنا أن الشمس هنا رمز للحقيقة الإلهية المطلقة، والبدر رمز للنبي الكريم ﷺ ومظهر الإنسان الكامل، وتجلّي الحقيقة فيه هو التجلي في مظهر الكمال في الوجود، ويؤكد هذا مانراه عند ابن عربي الذي رأى أن البدر هو إحدى التمثّلات التي استعان بها لبيان جانب في نظرياته في: التجلي والنور والخلافة، فالشمس التي لها النور بالأصالة عندما تظهر في القمر عينه وتنيره كله يسمى بدرًا، وكذلك الحق في تجليه الأكمل بأسمائه وأحكامه على ذات الخليفة [2]، وهو الإنسان الكامل متمثلًا بالرسول ﷺ.

ومن اللافت للنظر، إلحاح الشاعر في مديحه على كلمة عرب وعريب وأعاريب، وتكراره لذكرها في وصف حبيبه مثل قوله[3]:

وحـيِّ غُـريـبَ الحـيِّ واحـمـل تحيَّتي
وقُـل مُـغـرَمًـا غـادرتُـهُ وبـكـم مُـضْـنـى
غُـريـبٌ بـروحـي مـنـهـم ابـتـعـتُ نـظـرةً
فقلبي على حكمِ الهوى اتَّـخـذوا رَهْـنـا

ولعل هذا الإلحاح على صفة العربي ناتج عن الاعتزاز بعروبة الرسول ﷺ، وعن رفض الشاعر شعوريًّا أو لا شعوريًّا غياب العنصر العربي عن ميدان

(1) الديوان: 59.
(2) المعجم الصوفي: 188.
(3) الديوان: 38.

الملك والسلطنة بعد أن سيطر عليه عنصر أعجمي، تمتع بكامل حقوق السلطنة وممتلكات العباد.

وإذا ما تتبعنا مطالع نبويات ابن مليك وجدناه قد بدأها بتغزل عفيف عامة، التزم فيه إلى حد كبير المنهج الذي حدده ابن حجة الحموي في قوله: «إن الغزل الذي يصدر من المديح النبوي يتعين على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدب ويتضاءل ويتشبب مطربا بذكر سلع ورامة وسفح العقيق والعذيب والغوير ولعلع وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المرد والتغزل في ثقل الردفين ورقة الخصر وبياض الساعد وحمرة الخد وخضرة العذار، وما أشبه ذلك»[1]. ولعل د. عمر موسى باشا بالغ حين جعل تغزل ابن مليك في قصيدته النبوية التي مطلعها[2]:

هـل لـصـبٍّ قـد غـيَّـرَ الـسَّـقـمُ حـالَـه
زورةٌ مـنـكـمُ عـلـى أيّ حـالَـهْ

خروجًا عن الاحتشام والتأدب[3]. وهو في الواقع لا يتعدى أن يكون تغزلا تقليديًّا يميل إلى العفة والاحتشام، أو رموزًا صوفية تحمل إيحاءات ودلالات.

وهكذا يتضح لنا أن المقدمات الغزلية في المدائح النبوية عامة كانت طويلة، استغرقت أكثر من ربع أبيات القصيدة تقريبًا، وقد عبر ابن مليك فيها عن مشاعر حبه العميقة للديار المقدسة وللرسول الكريم ليروي بذلك ظمأ قلبه المحب المشتاق الذي يعاني آلام البعد والفراق. كما كانت هذه المقدمات التغزلية وسيلة للمدح النبوي من جهة، وغاية في ذاتها من جهة أخرى، عبر ابن مليك من خلالها عن حبه الشديد للرسول ﷺ، فالمحبوب في قصيدة المدح العادية شخصية مستقلة غير شخصية الممدوح، والتغزل بها هو مدخل إلى المدح فقط، أما في المديح النبوي فشخصية المحبوب هي شخصية الممدوح نفسه.

(1) خزانة الآداب وغاية الأرب: 11.
(2) الديوان: 58.
(3) تاريخ الأدب العربي، عمر موسى باشا: 403.

ولعله في قصيدته التي عارض فيها بردة كعب بن زهير، قد خرج عن هذا الاتجاه، فرغم أن الغزل يبدو فيها مشابها لتغزله في قصائده الأخرى إلا أن الحبيب فيها بدا غير الممدوح، ولذلك اضطر الشاعر إلى انتقال مختلف يناسب ذلك، فقال[1]:

يا صاح دعني من ذكر الحبيب ومن

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول

وليس في ربَّة الخلخال لي أربٌ

بل خاتم الأنبياء القصد والسول

وقد حاول أن يحذو حذو كعب في بردته، ويتتبع خطاه من حيث الشكل والمضمون، ويماثله في المعاني، وفي تضمين بعض الكلمات بل بعض الأشطر أحيانًا من مثل قوله[2]:

ماضي العزائم والأبطال في قلق

«مهند من سيوف الله مسلول»[3]

وقد أجاد ابن مليك معارضة كعب، فأخذ روح القصيدة، ولم يتبع جزئياتها، ويكون بهذا قد سار على نهج من سبقه من الشعراء أمثال الأبيوردي والزمخشري.

ولما كان منهج المدحة النبوية يقتضي أن يكون بدؤها بالتغزل تمهيدًا للمدح النبوي، فقد أحسن الشاعر الانتقال عامة، فكانت انتقالاته سائغة سلسة رقيقة، من ذلك قوله[4]:

ثمَّ لمّا أن سلَّمتْ أذْكرتْني

مدحَ مَن سلَّمتْ عليه الغزالهْ

---

(1) الديوان: 68 – 69.
(2) نفسه: 69.
(3) شرح ديوان كعب بن زهير: 23.
(4) الديوان: 59.

خـــاتمُ الأنـبـيـاءِ والـــرُّســـلِ حـقًّـا
مَــن أتـــى بـالـهـدى وأدّى الـرِّسـالـهْ

وكان مديح ابن مليك للرسول ﷺ على نوعين: مديح معنوي، ومديح مادي، اختص الأول بالصفات المعنوية من عظمة ورفعة وتفرد وسمو وغيرها، كقوله[1]:

نـبـيٌّ لـــه جـــاهٌ عـظـيـمٌ ورفـعـةٌ
وقـلْ مـا تـشـا فـي وصـفِـهِ فـهْـو أعـظـمُ
هـو الـفـاتحُ المـبـعـوثُ والخـــاتمُ الـذي
بـــه كـنـزُ أســـرارِ الـنـبـوةِ يُـخـتـمُ

وأنه ﷺ جاء رحمة للعالمين بشيرًا رؤوفًا رحيمًا بهم، وصفاته لاتعد ومناقبه لا تحصى[2]:

وهْـــو الـــذي رحـــمـــةً لـلـعـالمـين أتـى
مـبـشِّـرًا وبـــه قـد بـشَّـرَ الـرُّسـلُ
وهْـو الـــرؤوفُ بـنـا الـبَـرُّ الـرحـيـمُ وذو
المـجـدِ الـــذي بـعـلاه يُـضـربُ المـثـلُ
وهْـــو المـعـدُّ لـنـا يـــومَ المـعـاد وإنْ
عُـــدَّت مـنـاقـبُـهُ لـم يُـحـصِـهـا جُـمـلُ

أما المديح المادي المحسوس فقد ذكر فيه ابن مليك صفات رسول الله ﷺ الخَلْقية التي تبين لنا معالم صورته، مشبها الرسول ﷺ بالقمر في تمامه، بل بتفوقه على الأقمار جمالا وبهاءً وحُسنًا[3]:

فـلـي قـمـرٌ فـي ذلـك الأفـــقِ قـد سما
يـفـوقُ عـلـى الأقـمـارِ بـالـواضـحِ الأسْـنـى

(1) الديوان: 34.
(2) نفسه: 66 – 67.
(3) نفسه: 39.

جـمـيـلُ المُحـيّـا أزهــرُ الــلــونِ أبـلـجُ
بـريـقُ الـثـنـايـا أكـحـلُ أدعــجُ أقْنى[1]

كما أورد صفاته ﷺ وما تضفي على شكله من جمال وملاحة، فهو كامل الخَلق عظيم الخُلق، تراه متهللا ضاحكًا طلقًا[2]:

وأوسـعُـهـم صــدرا وأسـمـحُـهـم يـدًا
وأمـلـحُـهـم وجـهـا وأعـذبُـهـم نُـطقا
وأرفـعُـهـم قــدرا وأكـثـرُهـم نـدًا
وأكـمـلُـهـم خَـلـقـا وأعـظـمُـهـم خُـلـقا
يـريـك مـحـيًّـا بـالحَـيـا مـتـهـلِّـلا
تــراه إذا مـا جـئـتَـهُ ضـاحِـكـا طَـلْـقا

ثم ذكر ابن مليك المعجزات الباهرة التي تمت على يديه الشريفتين، والتي تناولتها كتب الأحاديث والسنة، وأوردها في أشكال مختلفة، ومن أهم معجزاته معجزة القرآن الكريم الخالدة التي نسخت شريعته ما سبقها من شرائع، فمحمد ﷺ جاء مصدقًا لها في أسسها وأصولها ناسخًا لكثير من أحكامها وفروعها[3]. وقد ركز ابن مليك على صفة النسخ هذه في معظم مدائحه النبوية، منها قوله[4]:

وجــاء لـلـنـاس بـالـفـرقـانِ فـانـتـسـخَـتْ
بمـا بــهِ جــاءَ تــوراةٌ وإنجـيـلُ
ولــم يــزل ذلــك الحــقُّ المـبــينُ بـه
يـعـلـو وتـسـفُـلُ هـاتـيـك الأبـاطـيـلُ

(1) أبلج: بعد ما بين الحاجبين، أدعج: اشتد سواد العين وبياضها واتسعت، أقنى: ارتفع وسط قصبة أنفه وضاق منخاره.
(2) الديوان: 51.
(3) ورد نسخ الأحكام في كثير من كتب التفاسير منها: التفسير الكبير (مفاتيح الغيب): 5/3 – 430 حتى 434.
(4) الديوان: 69.

وركز الشاعر أيضًا على معجزاته المادية مثل معجزة انشقاق القمر وارتداد الشمس وكررها في جل قصائده[1]:

ولــه الــبــدرُ شُــقَّ نـصـفـين جـهـرًا
وكــفــى آيــــةً بــــهِ ودلالَــــهْ
واحـتـشـامًـا لأجـلـه الـشـمـسُ رُدَّت
بـعـدمـا أسـبـلَ الــظــلامُ حِـبـالَـهْ

وغير ذلك من معجزاته كسعي الأشجار إليه، ورد بصر الضرير وتدفق الماء من بين أصابعه الشريفة وتظليل الغمامة له أينما سار وتسبيح الحصى وغيرها من المعجزات التي لا تعد ولا تحصى.

كما ذكر بعض خصوصيات الرسول ﷺ التي فُضّل بها عن غيره من الأنبياء والرسل كلواء الحمد الذي يرفع له يوم القيامة، وحوض الكوثر الذي يسقي منه يوم الحشر المسلم، فلا يظمأ بعدها أبدا[2]:

ولــه لــواءُ الحـمـدُ يُـنـصـبُ فـي غـدٍ
ولـغـيـرِهِ ذاك الـلِّــوا لـم يُـرفـعِ
وهـو الـذي فـي الحشرِ كـوثـرُ حـوضِـهِ
مـنـه يـطـافُ بـكـلِّ كـأسٍ مُـتـرعِ

أما المعجزة التي ذكرها مدّاح النبي ﷺ جميعا، وأفاضوا في الحديث عنها، فهي معجزة الإسراء والمعراج، والتي تمثل الاتصال المباشر بين الأرض والسماء، وقد أسهب ابن مليك في ذكر هذه المعجزة، وكررها في معظم نبوياته، من مثل قوله[3]:

ومـن إلـى المسجدِ الأقـصـى المـبـاركِ قد
أُســـريَ بـه وظـــلامُ الـلَّـيـلِ مـنـسـدلُ

(1) نفسه: 59.
(2) نفسه: 43.
(3) نفسه: 65 – 66.

وصـــار يـعـرجُ جـبـريـلُ الأمـــينُ بـه
إلـــى ســمـــاءٍ ســمـــاءٍ ثـــم يـنـتـقـلُ
وقـــابَ قـوسـيـنِ مـن ربِّ الـسـمـاءِ دنـا
ونـــالَ مـــا لا إلـيـــهِ غـيـــرُهُ يَـصـلُ

ولم تكن المعجزات لتنتهي في رأي ابن مليك بموت الرسول ﷺ، بل هي مستمرة حتى بعد انتقاله إلى الرفيق الأعلى عز وجل، فتحدث عن طيور بيض كالإوز حامت حول النار التي شبت في المسجد النبوي ليلة الثالث عشر من رمضان عام 886هـ، فأطفأتها بعدما عظمت، ومات بسببها عدد كبير من الناس[1]، قال[2]:

وعـــاجَ إلـيـهـا الـنـــاسُ مـن كـل جـانـبٍ
وكـــلٌّ يـــنـــادي بـــالحـــريـــقِ بـحُـرقـةِ
ومـــاتَ بـهـا حـرقًـا مـن الـنـاسِ معشرٌ
يـزيـدون عـشـرًا بـابـنِ زيـن الـعشيـرةِ
وجـــاءت طـيـورٌ ردَّتِ الـنـــارَ بـعدمـا
أحـاطـت بـكـلِّ الحـجـرةِ الـنـبـويَّـةِ
وشـاهـدَ ذاك الـطـيـرُ مـن كـان حـاضـرًا
مـن الـنـاسِ مـرأى الـعـينِ مـن غـيـرِ ريـبـةِ

ورغم الحزن والأسى اللذين ألمّا بالشاعر، بقي متماسكا مؤمنًا بقضاء الله وقدره، مسلمًا تسليمًا مطلقًا لمشيئته، وقد سد على نفسه باب التساؤلات عن سبب الحريق، مؤمنا أن ما يأتي من عند الله إنما يأتي لحكمة وتقدير[3]:

ولـلـــه فـــي هـــذا الحـــريـــقِ إرادةٌ
ومـــا ذاك إلاّ عـــن عـــلـــومٍ خـفـيـةِ

(1) وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى: 454/1.
(2) الديوان: 62.
(3) نفسه.

كما استعان الشاعر في مديحه للرسول ﷺ بالسيرة النبوية، وما فيها من صبر ورحمة ومكابدة وعناء، والتفاف من الصحابة حول الرسول ﷺ يفدونه بالنفس والنفيس لنصره ونصر شريعته، وذكر أول غزوتين في الإسلام وهما بدر وأحد، مشيدًا بانتصارات المسلمين، وإبادتهم للشرك والمشركين[1]:

وأبـــادَ أهـــلَ الـشِّـــركِ فـي أحُـــدٍ وفـي
بـــدرٍ لـهـم قـد كـــان أردى مـصـرعِ
وحَـمـى حِـمـى الإســلامِ يـومَ الــرَّوعِ بالـ
بـيـضِ الحِـــــدادِ وكـــلُّ لـيـثٍ أروعِ

وقد اختلف شعراء المديح النبوي في طريقة عرضهم للسيرة، فمنهم من اقتطع منها مواقف محددة ذات دلالة كما فعل ابن مليك، وسار بذلك على نهج البوصيري، ونأى بمدائحه عن الاقتراب من النظم العلمي الذي وقع فيه بعض الشعراء أو الناظمين، فتحدثوا في قصائدهم عن السيرة النبوية منذ ولادة الرسول ﷺ حتى انتقاله إلى الرفيق الأعلى[2].

ولما كان لصحابة الرسول ﷺ دور عظيم في سيرته، لم تخل قصيدة من قصائد ابن مليك النبوية من مدحهم وذكر صفاتهم، فهم الكرام الأتقياء الأقوياء، من ذلك قوله[3]:

وأصـحـابُـهُ الـرَّهـطُ الـكـرامُ أولـو الـتُّقى
فـأكـرِمْ بـهـم صَـحـبـا وأكـرِمْ بـهـم رهْـطـا
أســـودٌ تـــرى فـــي كـــلِّ يـــومٍ كـتـيـبـةً
لـبـيـضـهِـم شـكـلا وسُـمـرِهِـم نـقْـطـا

(1) الديوان: 43.
(2) المدائح النبوية: 230.
(3) الديوان: 57.

وبعد انتهاء ابن مليك من مديح الرسول ﷺ وصحابته رضوان الله عليهم، كان يحرص أن يختم مدائحه كغيره من المداحين بالتوسل به ﷺ وطلب المغفرة من الله تعالى جزاءً على مدحهم لرسوله، وكثيرا ما كان يشكو ثقل ذنوبه وزلاته، وكأنه يقف بين يدي رسول الله حقيقة معترفًا نادمًا وتائبًا صادقًا، فيقول[1]:

إليك رسولُ الله أشكو كبائِرًا

على كبَرٍ وارحمتاه لكِبرتي

وها قد وهى ظهري وقد جئتُ تائبًا

عسى بك أن تُمحى وتُقبلَ تَوبتي

وكذلك أكثر من طلب الشفاعة لما قد جنى أيام الصبا والجهل، فقال[2]:

كنْ شفيعي ممّا جنيتُ قديمًا

زمنَ اللَّهوِ والصِّبا والجهالهْ

وأحيانا كان يلح في طلب الشفاعة، معلنًا عن اسمه عسى أن يُقبل دعاؤه[3]:

بجنابِك «ابنُ مليكٍ» أضحى واثقًا

فعساه يأمنُ هولَ يومِ المَفزعِ

إنّي بمدحِك في القيامةِ لم أزلْ

أرجو التخلُّصَ لي وحسنَ المَطلعِ

وبعد التوسل يأتي حسن الختام بالصلاة على النبي وعلى آله وصحبه دائمًا وأبدًا[4]:

فبحقِّهِ يا ربِّ أسبابي بها

يسِّرْ وثبِّتْ بالتُّقى أوتادي

---

(1) الديوان: 64.
(2) نفسه: 60.
(3) نفسه: 44.
(4) نفسه: 48.

واجـعـلْ عـلـى الـهـادي صـلاتَـك دائـمًـا

لا تـنـقـضـي أبـــدًا بـغـيـرِ نـفـادِ

وعـلـى الـقـرابـةِ والـصّـحـابـةِ مَـن بـهم

يـحـلـو الخِـتـامُ ويـحـسـنُ اسـتـطـرادي

وقد حاول الشاعر أن ينوع في تعبيره عن الصلاة على النبي ﷺ بأن يعرضها كل مرة في معرض جديد، وفي صورة بديعة مختلفة عن مثيلاتها في القصائد الأخرى.

وبهذا كان الانتقال من التغزل النبوي إلى ذكر صفات الرسول ﷺ ومعجزاته، ثم عرض بعض مواقف السيرة، ثم طلب الشفاعة والعفو ثم الصلاة عليه ﷺ، نسقًا واحدًا سار عليه ابن مليك في جل قصائده النبوية كما سار عليه غيره من الشعراء الذين عاصروه والذين سبقوه، وقد أجاد في معانيها وأسلوبها، وفي صورها وألفاظها، إلى حد كبير جعلنا نشعر بحرارة إحساسه، وتدفق مشاعره وأشواقه، كما نجده تأثر بموجة التصوف التي اجتاحت عصره آنذاك وبشعرائه وأشعارهم مضمونًا وشكلًا.

2 - **المدح:**

لمّا كانت قصائد المدح وسيلة من وسائل الارتزاق والتكسب من جهة، وبابًا من أبواب الحصول على الشهرة من جهة أخرى، لم يجد ابن مليك بُدًّا من الخوض في هذا المضمار - وهو الذي كان يعاني الكثير من الفقر والحرمان - كي يفوز بأعطيات الممدوحين، ويصبح شاعرا مشهورا أو يحظى بصداقة قاض أو أمير، يساعده على تسلم مركز مرموق يحسّن به وضعه ويرفع مكانته، ولكن هذه الأخيرة لم تتحقق، ولم تتعدَّ في أحسن حالاتها كونه «شاعر الأسرة الفرفورية»[1]. وقد

(1) وهي أسرة قديمة شهيرة في دمشق، أصلها من حلب، عرفت بالعلم والمجد، وتوارثت القضاء مدة من الزمن آنذاك (معجم الأسر والأعلام الدمشقية: 762/2 - 763).

مدح ابن مليك علمين منها بما يزيد على ثمانمئة بيت، منها تسع عشرة قصيدة ومقطوعتان في شهاب الدين أحمد بن فرفور، ومنها أربع قصائد في مدح ابنه ولي الدين محمد بن فرفور، كما خص آل القاري[1] بأكثر من مئة بيت في أربع قصائد ومقطوعة واحدة، وكذلك القاضي المالكي العباسي[2] بما يقارب من سبعين ومئة بيت، فضلا عن مدحه لغيرهم من القضاة وكتاب السر والأمراء ونواب الشام وغيرهم. وقد بالغ ابن مليك في مدح شهاب الدين بن فرفور، فمدحه بهذا الكم الهائل من الشعر، وخصه بأكثر ما قال من مدح، بل زاد على ذلك بزعمه أنه حين مدح غيره إنما قصده هو، وأن مدحه لغيره ليس إلا تهكمًا، قال[3]:

يـظـنُّ قـومٌ بـأنِّـي قـد مـدحـتـهُـمُ
وأنـت فـي مـدحِـهـم بـالـذّاتِ مـقـصـودُ
وإن مـدحـتُ سـواك الـيـومَ فـهْـو إذًا
تـهـكُّـمٌ فـيـه تـخـويـفٌ وتـهـديـدُ

كما مدحه بالعدل، وهي أهم صفة ينبغي أن يتحلّى بها القاضي، مفيدًا من اسم ممدوحه «شهاب الدين» إفادة ذكية [4]:

إمـــامٌ بـالـتُّـقـى والحـــقِّ يَـقـضـي
ولـيـس لـعـزِّ عـلـيـاهُ انـقـضـاءُ
شـهـابٌ قـد تـوقَّـدَ مـن ذَكـاءٍ
وعـمّ أخـا الـشّـذا مـنـهُ الـذُّكـاءُ[5]

(1) الديوان: 773/2.
(2) هو محمد بن أحمد بن معالي الكمال أبوالفضل ابن الشهاب العباسي ولد 833هـ، واستقر في قضاء حماة ثم انتقل إلى قضاء دمشق. (الضوء اللامع: 304/6).
(3) الديوان: 96.
(4) نفسه: 94.
(5) الذكاء: الرائحة الطيبة.

ولعل ما يفسر لنا كثرة مدائحه في شهاب الدين ودوامها حتى آخر حياته، كثرة صلاته وعطاياه التي فاقت مثيلاتها من غيره عددًا وقيمة، وقد صرح الشاعر أن أحواله تحسنت، ومعيشته تبدلت منذ أن شرع بمدحه [1]:

ولـيـسَ سـواك الـيـومَ أسـعـى لـبـابِـهِ
ولـم تـكُ آمـالـي بـغـيـرِك تَـعـلَـقُ
وشـعـري قـبـلَ الـيـومِ قـد كـان كـاسـدًا
فـصـار بمـدحـي فـيـك يَـغـلـو ويـنـفُـقُ
وكـيـف أخـافُ الـفـقـرَ يـا واحـدَ الـنّدى
ولـي مـنـك عـهـدٌ بـالـعـطـايـا ومـوثـقُ

أدت هذه الأحوال التي آل إليها ابن مليك إلى تدخُّل العذول وتأثيره سلبيًّا على عطايا الممدوح، لكنه لم ينجح في عذله لأن ابن فرفور كان يبلغ درجة عالية رفيعة تحول دون سماعه قول العذول، بل كان يحسن العطاء، فلا يلحقه بالمن والأذى، وفيه قال ابن مليك[2]:

لا يـسـمـعُ الـعـذلَ فـي بـذلِ الـنَّـوالِ ولا
يـشـيـنُ حـسـنَ الـعـطـا بـالمـنِّ والـكَـدرِ

وظل ابن مليك مداحا لشهاب الدين حتى آخر عمره، وبعد وفاته رثاه ابن مليك بأبيات، خلص منها إلى مدح ابنه ولي الدين مؤكدًا أنه قد ورث الكرم عن أبيه كما ورث عنه جميع صفاته السامية من علوٍّ ومجد وسؤدد، ولا غرو إن أنجب البحر الدرر، قال[3]:

وقـد عـبَّـقَ الأرجـاءَ طـيـبُ ثـنـائِـهِ
وأحـيـا شـذاه مـا انـطـوى وذكـا نشرا

(1) الديوان: 106.
(2) نفسه: 104.
(3) نفسه: 116.

وقد حازَ في العلياء مجدًا وسؤددًا
ونالَ محلاً ساميًا وعلا قدرا
وما ذاك إلا من أبيهِ وراثةً
ولا عجبٌ للبحرِ إن ولّدَ الدُّرّا

إن أغلب ممدوحي ابن مليك من طبقة أرباب العلم والقلم كالقضاة وأهل العلم، وكذلك رجال الدولة من طبقة الملوك والأمراء والنواب، ولكن مدحهم بدرجة أقل، إذ لم تتجاوز مدائحه فيهم ست قصائد، قالها في الملك العادل طومان باي[1]، وملك الأمراء قصروه[2]ونائب الشام سيباي[3] وغيرهم. واللافت للنظر أن ابن مليك لم يمدح السلطان قايتباي[4]، وهو الذي حكم دولة المماليك مدة طويلة تقارب تسعة وعشرين عامًا، إلا ببيتين هما[5]:

أمولايَ قايتبايُ يا قاهرَ العِدى
وليثَ الوغى السامي بكلِّ فخارِ
أعدَّ لأخذِ الثأرِ بيضًا قواضبًا
وأضرمْ بها نارًا لسبك[6] سوارِ

ولعل ذلك لعدم استطاعته الوصول إليه ومدحه مباشرة، أو لعجمة السلطان، أو لبعد المسافة بين مقر السلطنة ودمشق مقر الشاعر ومكان إقامته.

(1) وهو التاسع عشر من ملوك الجراكسة. قتل وقطع رأسه ودفن في أطراف الصحراء على يد الملك الأشرف قانصوه الغوري الذي تولى السلطنة. (إعلام النبلاء: 93/3).
(2) هو قصروه بن إينال، تولى نيابة حلب سنة 904ه بأمر من السلطان قانصوه الأشرفي بعد أن خلعه من مصر، ثم انتقل في نفس العام إلى نيابة الشام(إعلام النبلاء: 92/3).
(3) وهو عبدالله الجركسي، كان كافل حلب، ثم نقله السلطان الغوري إلى كفالة دمشق، فكان يجمع العلماء عنده في كل ليلة جمعة يتذاكرون أنواع العلوم المختلفة. (إعلام النبلاء: 96/3).
(4) ذكر سابقا.
(5) الديوان: 230.
(6) السبك: إذابة المعدن وتخليصه من الخبث ثم تفريغه.

الصفات التقليدية في معاني المدح:

تعددت معاني المدح في شعر ابن مليك، منها معان تقليدية معنوية كالمدح بالكرم والعطاء، وما يرتبط بذلك من تشبيه الممدوح بالبحر والندى والغيث الهاطل، من ذلك قوله في مدح شهاب الدين ابن فرفور[1]:

سريعُ النّدى وافي الحيا وافرُ العطا
أرى في كلِّ بحرٍ عندَه صارَ جدولا

وكثيرًا ما بالغ فيها، فلم يكتف بتصوير ممدوحه غيثًا، وإنما جعله غيثا يجيء بعد قحط البلاد وظمأ العباد، سيلا عرمرمًا يوشك أن يغرق الشاعر بعطاياه[2]:

وما كنتَ إلا الغيثَ جئتَ على ظما
فَسُرَّ بريّاهُ غنيٌّ ومملقُ
وأمطرتَنا من سيلِ سيبِك نائلا
فكدْنا نقولُ الشهبُ بالغيثِ تدفَّقُ
وإنّي لأخشى أنَّ جودَك إنْ هَمى
يزيدُ على الأنواءِ سحًّا فأغرقُ

ولم يكن ابن مليك بدعًا بين الشعراء في مبالغته هذه، فقد سار على منهج القدماء، ولكن الغريب اللافت للنظر أنه أسبغ على ممدوحيه صفات لم تتوفر فيهم، ولم يُعرفوا بها، مثل قوله في مدح القاضي كمال الدين العباسي[3] الذي مدحه بالشجاعة والقوة والفروسية وفضله في ذلك على عنترة بن شداد مع أنه كان عالمًا حافظًا للقرآن والأربعين النووية والألفيتين وغيرهما، ولم يعرف عنه شجاعة أو فروسية[4]:

---

(1) الديوان: 85.
(2) نفسه: 105 – 106.
(3) وهو محمد بن أحمد بن معالي الكمال أبوالفضل ابن الشهاب العباسي الحموي المكي، استقر في قضاء حماة ثم انتقل إلى قضاء دمشق. (الضوء اللامع: 304/6).
(4) الديوان: 308.

مـا حـاتمٌ فـي الجـودِ إن ذُكـرَ النَّـدى
مـا عـنـتـرٌ فـي الـبـأسِ مـا بـسـطـامُـهُ

وهذه صفات لا يمكن قبولها هنا في حين يمكن أن نقبل من الشاعر مدحه له بصفات العلم والإمامة في قوله[1]:

سـقـيًـا لـه مـن روضِ عـلـمٍ زاهـرٍ
قـد فـاحَ مـن طـيـبِ الـثـنـاءِ خُـزامُـهُ
بـالـفـجـرِ أقـسـمَ أنَّـه فـي عـصـرِهِ
وتـرُ الـزمـانِ وفـردُهُ وإمـامُـهُ

والملاحظ أن الشاعر لم يكن طويل النفس في وصف أرباب القلم والعلم بالشجاعة والبسالة والبطولة، لأنها ليست واقعية، وإنما حاول أن يلصقها بهم لصقًا مفتعلًا، على عكس ما قاله في مدح رجال الدولة، إذ مدحهم بحماسة وركز على صفة القوة والبطولة في ساحات المعركة، والانتصارات الساحقة، كقوله في مدح المقر الأشرف نائب الشام[2]:

وكـم فـي قـتـالِ الـرّومِ أظـهـرتَ آيـةً
تـلاهـا غـداةَ الـفـتـحِ سـيـفُـك والـنـصـرُ
وفـي الحـربِ مذ أبصرت قد عزَّ صبرُهم
فـجـرَّعـتَـهـم كـأسًـا دهـاقًـا بـهـا الـصـبـرُ
وقـابـلـتَـهُـم فـردًا تجـرُّ قـنـا الـوَغـى
فـولَّـوا وقـالـوا قـد أتـى الـعـسكرُ الحـرُّ

وكذلك مدح ملك الأمراء كرتباي الأحمر في قصيدة طويلة، فذكر صفاته المعنوية منها القوة والشجاعة والكرم والرأي السديد والحزم وغير ذلك، قال[3]:

(1) الديوان.
(2) نفسه: 283 – 284، والمقر الأشرف هو قجماس الطويل الحسني الظاهري، أحد الأمراء زمن قايتباي، اشترك في قتال سوار، وقد تشفع لإينال الخصيف لكونه نائب الشام. (الضوء اللامع: 2/327).
(3) الديوان: 267، وكرتباي هو ابن عبدالله الأمير الجركسي نائب دمشق، وكان حسن السيرة، حارب أقبردي في واقعة عظيمة فكسره، توفي سنة 904. (الكواكب السائرة: 1/300).

هـو الأســدُ الـضـرغـامُ والمـلِـكُ الـذي
لـسـطـوتِـهِ تـخـشـى الأســودُ وتـخـشـعُ
جــوادٌ سـديـدُ الــرَّأيِ والحــزمِ مـاجـدٌ
شـجـاعٌ شـديـدُ الـبـأسِ والـعـزمِ أروعُ

وثمة عنصر آخر مدح به ممدوحيه من المماليك، وهو الرابطة الإسلامية، فالدين الإسلامي كان الرابط الوحيد الذي ربط بين الشعب والطبقة الحاكمة غير العربية التي تدين بالدين الإسلامي، الأمر الذي أدى إلى تركيز شعراء ذلك العصر في مدائحهم على هذه الرابطة، كما فعل ابن مليك في جل مدائحه للمماليك كمدحه لملك الأمراء قصروه بن إينال[1]:

قَـصْـروهُ يـا فـارسَ الإسـلامِ يـومَ الـوَغـى
وبـاتــرَ الـكـفـرِ بـالـهـنـديَّـةِ الـبُـتُـرِ

بل حاول في موضع آخر أن يجعل صفات الحاكم المملوكي وسيرته تذكره بسيرة أجدادنا المسلمين العظام أمثال عمر بن الخطاب وعمر بن عبدالعزيز، وتجعله في حال واحدة معهم، فقال في مدحه لنائب الشام سيباي[2]:

وقــد سِــرتَ فـيـنـا سـيـرةً عـمـريَّـةً
صـدعْـتَ بـهـا الـبـاغـين والحــقُّ صـادعُ
وعـزمُـك أضـحـى مـثـلُ أمــرِك مـاضِـيًـا
ومـالُـك فـي أفـعـالِ جــودٍ مُـضـارعُ

وإلى جانب هذه الصفات المعنوية صفات مادية حسية مثل وصف جمال الممدوح ونضارة وجهه، كما في مدح شهاب الدين بن فرفور[3]:

(1) الديوان: 347.
(2) نفسه: 276.
(3) نفسه: 135.

عُــلاك إلــيــه نــاظــرُ الــسَّــعــدِ نــاظــرُ

ووجــهُــكَ مُــثــرٍ بــالجــمــالِ ونــاضــرُ

إن مدح الممدوح بصفة الجمال لم تكن سائغة في أدبنا العربي القديم، بل وجدوا فيها نوعًا من الاستخفاف بصفات الرجولة التي تركز على الصفات المعنوية، تاركة الصفات المادية من جمال وحسن وغيرهما مما كان يُمدح بها ملوك الأعاجم، ولكن المفاهيم تغيرت في العصر المملوكي لدخول عناصر أجنبية، واختلاف أشكالها، الأمر الذي جعلهم يُعنون بالشكل ويمتدحونه.

ومن الصفات المادية التي مدح بها أيضًا جمال الصوت وعذوبته في تلاوة القرآن، كقوله في مدح صوت شيخ الإسلام جمال الدين أبوالسعود بن ظهيرة الشافعي[1]:

وإذا تــلا فــوقَ المــنــابــرِ ساجــعًــا

مــنّــا الجــوانــحَ والــبــلابــلَ هــيَّــجــا

وتمــيــلُ مــن طــربٍ بــه أعــــوادُهُ

فــكــأنَّ مــنّــا قــد شــجــاهــا مــا شَــجــا

غير أن ابن مليك قد تغافل في مديحه عن عنصر المدح بالأنساب، ماعدا بيتين مدح بهما الأصل النبوي للسيد موفق الدين العباسي ناظر الجيش وكاتب السر، فقال[2]:

مــن الأكــرمــيــنَ الــسابــقــيــنَ إلــى الــعُــلا

مــن الــصــفــوةِ الأنجــابِ والــســادةِ الــغُــرِّ

كــرامٌ بــنــو الــعــبــاسِ مــن نــسلِ هــاشــمٍ

وعــبــدُ مــنــافٍ مــن قــصــيٍّ ومــن فِــهــرِ

(1) نفسه: 249، وجمال الدين هو شيخ الإسلام قاضي القضاة ابن ظهيرة الشافعي، اشتهر بالفصاحة والبلاغة، وكان أحد المدرسين بالجامع الأموي. (الكواكب السائرة: 192/2).

(2) الديوان: 325، وموفق الدين هو عبدالرحيم أبوالفتح بن الموفق العباسي الحموي الأصل القاهري الدمشقي الشافعي. ولد سنة 866هـ، ولي كتابة سر دمشق، وجمع تاريخا لقضاة دمشق لم يكمل. (الضوء اللامع: 178/4).

فكانا أقرب إلى الرابطة الدينية منها إلى رابطة النسب. ومرد ذلك أن الطبقة الحاكمة للبلاد هي طبقة أعجمية لا تمت إلى العرب بأدنى صلة، وهم لا يحفظون من أنسابهم أكثر مما يرقى بهم إلى أسماء آبائهم أو الجد الأول لهم، وربما لم يُعرَفوا إلاّ بانتسابهم إلى التاجر الذي جلبهم من مواطنهم أو بأثمانهم التي بيعوا بها مثل قانصوه خمسمئة والألفي وغيرهما، كما غابت عن مدحه أيضًا العصبية القبلية لابتعاد الشاعر وممدوحيه عن مسبباتها وأجوائها وما يصلهم بها.

ومهما يكن من أمر غياب عنصري المدح بالأنساب أو العصبية القبلية، فإننا نجد أن شعراء ذلك العصر ومن بينهم ابن مليك قد استبدلوا بها قيما جديدة، فأصبح المرء يمدح لعلمه أو مهنته مثل القضاء والكتابة، أو لحذقه في عمله كالخطابة وغيرهما مما يقتضيه منصب القاضي وكاتب السر والإنشاء وما كان يتطلب ذلك من إتقان صناعة الكتابة، شكلًا ومضمونًا، ولا سيما أن العصر المملوكي كان عصر ازدهار الخط العربي، ولهذا نجد ابن مليك قد أكثر من ذكر اليراع وجمال الخط لأن أغلب ممدوحيه من أرباب االقلم والعلم والخطابة، مثل قوله في مدح كاتب السر ابن أجا[1]:

وأقــلامُــهُ الــسُّــمــرُ الــرِّشــاقُ كـأنَّـهـا
ريـــاضٌ وألحـــاظُ الـظِّـبـاءِ المحـابـرُ
إذا مـا جــرتْ فـوق الــطُّـروسِ تمـدُّهـا
يـــداه بـهـا عـنـه تـضـيـقُ الـدفـاتـرُ

وبهذا يكون ابن مليك مدح ممدوحيه بصفاتهم الحقيقية التي حذقوا وأبدعوا فيها، فقام على إبرازها ومزجها مع صفات المدح التقليدية، واستعان في تأكيد ذلك بذكر أعلام يضرب المثل بصفاتهم مثل حاتم وإياس وقيس وغيرهم.

(1) الديوان: 136، وابن أجا هو محمود بن محمد بن أجا التدمري، محب الدين، كاتب الأسرار الشريفة بالمماليك الإسلامية، ولد 854 بحلب، وتوفي925، كان مقربا للسلطان الغوري. (الكواكب السائرة305/1).

وقد ألح الشاعر على عنصر الثقافة في مدائحه لأرباب القلم من قضاة وكتاب أقوى مما كان عليه في مدائحه لأرباب السيف والأمراء، ذلك لأنه خاطب كل فئة بما يناسبها، كما أراد أن يبين فضله ومدى ثقافته لأرباب القلم الذين يعرفون ذلك ويقدرونه ويعنون به، بينما اتخذت مدائحه لأرباب السيف شكلًا رسميًّا، عَلَتها كلمات متصلة بالقوة والشجاعة والنصر.

منهج قصيدة المدح:

اتسمت قصائد المدح عند ابن مليك غالبًا بالطول، وبدأها في كثير من الأحيان بمقدمات غزلية كما في قصيدته التي مدح فيها الخوجة محمد بن عيسى القاري فقال[1]:

مـن الـــوِدِّ أنِّـــي لا أحـــولُ عـن الـوفـا
ولـو رقّ جسمي فـي هـــواهُ ولـو جَفـا
وأقـــسـمُ مـا شـوقـي إلـيـهِ بـبـاطـلٍ
ولا كَـلَـفـي والـلـــهِ فـيـهِ تـكلُّـفـا

أو بمقدمة في وصف الطبيعة كطبيعة دمشق الجميلة الخلابة في قوله يمدح ابن النصيبي[2]:

يـا حـبَّـذا جِـلَّـقُ الـفَـيـحـا ونـاديـهـا
وطـيـبُ عـهـدِ أويـقـاتٍ مـضـتْ فـيـهـا
واهًـا لَمخضرِّ عيشي بـالـسُّرورِ مضى
حـلـوًا وأيـامُـنـا بـيـضٌ لـيـالـيـهـا

(1) الديوان: 278، والقاري هو نور الدين بن الخواجا الشرف القارئ الدمشقي، ولد سنة 863هـ بدمشق، وحفظ القرآن وحج وجاور، ثم أقام بجدة. (الضوء اللامع: 274/5).

(2) الديوان: 175، وابن النصيبي هو محمد بن عمر الحلبي، (ت: 921 هـ) عالم وأديب، ناب في القضاء في دمشق والقاهرة وحلب وحماه، وله كتب عدة. (الضوء اللامع: 259/8).

وثمة غرض آخر بدأ به ابن مليك مدائحه، وهو التهنئة والبشرى في مناسبات عامة مثل التهنئة بانتصار الجيش المملوكي على عدوه، فقد هنأ المقر الأشرف بانتصاره الساحق على سوار، وقال مستبشرًا بعودته منتصرًا[1]:

أبشرايَ عادت للديارِ الحبائبُ
وبالبدرِ قد جاءت تحفُّ الكواكبُ
وأقبلَ جيشُ النَّصرِ يتلوه ضيغمٌ
تُقادُ لهُ الآسادُ وهْي ثعالبُ

وفي موضع آخر هنأ الممدوح بشفائه من مرض ألمّ به، كمدحه للقاضي تاج الدين فيهنئه على سلامته[2]:

الحمدُ لله قد سرتْ بكَ الأممُ
والمجدُ عوفيَ مُذ عوفيتَ والكرمُ
لك الهنا ونهنّي فيك أنفسَنا
إذا سلِمتَ فكلُّ الناسِ قد سَلِموا

كما بدأ بعض قصائده بالمدح مباشرة بلا مقدمات، مثل ذلك قوله في مدح شهاب الدين الموقع[3]:

يا بديعَ الزَّمانِ في كلِّ فنٍّ
وإمامَ الإنشاءِ في كلِّ عصرِ
وشهابًا ما السبعةُ الشُّهبُ إلا
دونَه في ارتفاعِ مجدٍ وَقَدرِ

---

(1) الديوان: 281.
(2) نفسه: 297.
(3) نفسه: 254، وشهاب الدين لعله عمر بن أحمد ابن الشهاب الحلبي الموقع، ولد بحلب، نزيل القاهرة، حفظ القرآن وختم البخاري بالظاهرية، وكتب التوقيع بباب الدوادار بردبك الأشرفي. (إعلام النبلاء: 274/5).

ولا تخفى ظاهرة اعتمدها ابن مليك في جل قصائد المدح، وهي ذكر اسم الممدوح أو كنيته أو لقبه أو عمله، فلا تكاد تخلو قصيدة مدح من اسم الممدوح، وقد يكرر في قصيدة واحدة اسم ممدوحه مرات عدة، من ذلك تكراره اسم قصروه ثماني مرات في سبعة أبيات متتالية منها[1]:

قصْروهُ يا واحدَ الدُّنيا ومَن خضَعتْ

له الممالكُ من بدوٍ ومن حضَرِ

قصْروهُ يا مَن إذا سارتْ عساكرُهُ

يضيقُ رحبُ الفَلا بالبيضِ والسُّمرِ

لعله أراد أن يسر ممدوحه الأعجمي بذكر اسمه، الذي من الممكن أن لا يفهم من القصيدة سواه لعجمته، أو أن يزين به شعره، فبدأ كل بيت منه به، أو غير ذلك.

ومن الملاحظ أن ابن مليك لم ينس تجارة الفقاع التي كانت حرفته في أول مراحل عمره، فالتجارة قد لازمت شخصيته حتى بعد أن تركها واتجه إلى الفقه والشعر، وهذا يبدو واضحًا في بعض المصطلحات التجارية التي استخدمها في شعره مثل: (بيع مثل بمثل - ربا - بيع السماح[2]) كما في قوله يمدح القاضي شرف الدين يونس[3]:

يا بأبي أفديهِ مِن باخِلٍ

قد بَاعني في الحبِّ بيعَ السَّماحْ

أو مبدأ البيع والشراء والعهد بين البائع والمشتري، كما في قوله[4]:

فكيف أخافُ بعدَ نداكَ فقْرًا

وقد أخذَتْ يداكَ عليَّ عهْدا

---

(1) الديوان: 347.

(2) بيع السماح: وهو البيع بأقل من الثمن المناسب.

(3) الديوان: 272، وهو يونس بن علي العادلي، من تجار سوق الصابون بحلب، كان ذو شهامة وأبهة وكرم، آثر دمشق للتوطن على بلدته، توفي سنة 936هـ. (إعلام النبلاء: 439/5).

(4) الديوان: 329 - 330.

فحسْبي مِن يديْك عطًا وبذلا
وحسبُك من فمي شُكرا وحَمْدا

والحق أن تجارة الفقاع عند ابن مليك لم تختلف كثيرًا عن تجارته في الشعر، سوى في نوعية البضاعة، فكلتاهما قد درت عليه مبلغا قليلا من المال حاول أن يسد به رمقه، غير أن الأولى قد تسكر المشتري حسيًّا، والثانية قد تسكر الممدوح مجازيًّا.

عمد ابن مليك في آخر أكثر قصائده المدحية إلى تصوير قصيدته بعروس جميلة تستلزم مهرا لها، وكرر ذلك في أغلب الأحيان، وخص تلك العروس ببعض الصفات كأن تكون بكرا عذراء في ليلة زفافها، الأمر الذي يصورها في أبهى صورة وأجمل ثياب وحلي، ويستدعي مهرًا كبيرًا يناسبها، لأنه بمدحه لها يرفع من شأن قصيدته لتنال أكبر قدر من الأعطيات، قال[1]:

وخذْها قينةً عذارءَ بكرًا
عروسًا لم تكن لسِواكَ تُهدَى
ولم ترَ موضِعا للنَّقدِ فيها
ومِن شأنِ العروس تريدُ نَقْدا
بلغتُ الحمدَ فيك اليومَ عِلمًا
بأنَّك في العَطا لم تُبقِ جُهدا

وفي أحيان أخرى عمد في عرض قصيدته إلى إبراز تفوقها على كثير من نتاج أعلام كبار أمثال بشار بن برد، وشيخ الشيوخ زكريا بن محمد الأنصاري وابن نباتة وابن حجة الحموي، حتى إن حماد الراوية قد حفظها ورواها، قال[2]:

وإليك خُذها بالمحامدِ مدحةً
حمَّادُ من حفّاظِها ورواتِها

(1) الديوان: 330.
(2) نفسه: 114.

لو عاصرتْ شيـــخَ الشيـــوخِ لجاءَها
مُتـطفِّـــلا يســـعى إلـــى أبْياتِـــــها
أو لـــــو مُكـــرِّرها رأى ابن نُباتـــةَ
يومًـــا لقـــالَ نعـم أنا ابنُ نباتِـــها
ولـــو ابـــن حُجَّـــةَ رام عنـــها وقفـــةً
ما حادَ في مســـعاه عـــن ميقاتِـــها

ولعل استخدامه في كل مرة تقريبا فعل الأمر (خذها) فيه شيء من الثقة بما يقدم والرضا عنه أمام الممدوح، كي يزيد عطاياه له ويغدق عليه الصلات.

وبعدها كان ينتقل إلى الخاتمة التي خصها بالدعاء للممدوح بدوام المجد والعلا والحياة الهانئة السعيدة متنعما بالعقل الرشيد والرأي السديد مادامت الورقاء تشدو ألحانها العذبة، كقوله في خاتمة قصيدة مدح فيها القاضي المالكي العباسي[1]:

لازلـــتَ تـرقـى صـاعـدا درجَ الـعُـلا
أبـــدًا وعـــيْنُ الـسَّـعـدِ نـحـوَك تـرمُـقُ
وبـقـيـتَ بـالـرأي المـســدَّدِ رافِـلا
فـــي نـعـمـةٍ أبـوابُـهـا لا تـغـلـقُ
مـا أعـربَـتْ عـن لحـنِـهـا وُرقُ الحِـمـى
وشَـــدا عـلـى عـــودِ الأراكِ مُـطـوَّقُ

وهكذا كان المديح عند ابن مليك تقليديًّا خلا بعض آثار بيئة الشاعر وأحداث من عصره، وقد استعان في عرض معانيه بالمبالغة، كما اتكأ على عنصر الثقافة وخاصة في مديحه لأرباب القلم من قضاة وكتاب وعلماء، ممن كان فيهم أكثر مدحه، لأن صلته الحقيقية كانت بهم على عكس صلته بأرباب السيف والسلطة.

(1) نفسه: 350.

3 - الرثـاء:

بكى ابن مليك عددًا ممن رحلوا عنه وتركوه، ولكنه كان مُقلا في مراثيه إذا ما قارناها بعدد مدائحه التي ملأت أكثر ديوانه، فعددها ثماني مراث، سبعة منها لعلماء أجلاء في الفقه واللغة وغيرهما أمثال شمس الدين البلاطنسي[1] والولي أبي العباس الغمري[2] وغيرهما، ولم نجد للشاعر مرثية في أحد من أهله وأقاربه سوى واحدة رثى فيها أحد إخوانه، وربما كان أحد أخواله كما ورد في إحدى النسخ، ولعل ذلك آت من ابتعاده عن مسقط رأسه حماه وإقامته في دمشق، كما له مرثية في مجهول، وأغلب الظن أنها تعزية لأب في ابنه الفقيد، وله قصيدة جمع فيها بين تعزية لولي الدين بن فرفور في والده شهاب الدين وتهنئته بمنصب القضاء الذي آل إليه، ثم انتقل إلى مدحه في بقيتها، قال[3]:

بك الدهرُ قد أبْدى التهلُّلَ والبُشْرى
وممّا جَنى قد جاء يُبدي لكَ العُذرا
وإنْ كانت العلياءُ غابَ شهابُها
فأنَّك فيها مطلعٌ أنجمًا زُهرا
وإن كان ذاك البحرُ قد غاضَ في الثَّرى
فيُمناك قد أبدتْ لنا أبحرًا عشرا
وما ماتَ مَن في الدَّهرِ أنتَ وليُّهُ
ولم يُطوَ يومًا مَن نشرتَ له ذكرا

(1) البلاطنسي هو مفتي ومدرس في دمشق، معاصر لابن شهبة والشيخ شمس الدين الصفدي، دفن جوار مقبرة باب الصغير. (الكواكب السائرة: 241/1).

(2) أبوالعباس الغمري هو أحمد بن محمد بن عمر الشهاب، الشافعي، حفظ القرآن وأجاز له جماعة، أنشأ جامع التوبة بطرف المحلة، وكان له همة عالية مع تدبر وعقل وتواضع. (الضوء اللامع: 161/2)

(3) الديوان: 115.

والحق أنه كان يُتوقع من ابن مليك أن يوفّي شهاب الدين حقه في الرثاء، وخاصة أنه ممدوحه الأثير السابق الذي خصّه بأكثر قصائده المدحية، ولقي منه خير جزاء عليها، فلا نجد في ديوان ابن مليك رثاء لشهاب الدين بن فرفور، ولا لغيره من ممدوحيه السابقين ماعدا الخوجة شمس الدين محمد بن القاري في قصيدة مطلعها[1]:

يـا عـينُ جـودي لـفـقـدِ الإلـفِ بـالسَّـهـرِ
ويـا دمـوعـي لا تُـبـقـي ولا تَـذري
ويـا جـفـونـي إنْ لـمْ تـسـفـحـيَن دمًـا
بـكـيـتُ مـن كـبـدٍ بـالـحـزنِ مـنـفـطـرِ

وربما يرجع السبب في ذلك إلى ضياع هذه المراثي لسبب من الأسباب، أو موت بعض ممدوحيه بعده لأننا نجد له مراثي في غيرهم، وممدوحوه أحق بأن يرثيهم من غيرهم، كما يمكن ألا نغفل في تفسير ذلك عنصر التكسب والتقرب من أهل الميت بوساطة هذه القصائد التي قالها في الرثاء والتعزية.

منهج قصيدة الرثاء:

سار ابن مليك في مراثيه على النهج التقليدي المعتاد الذي اتخذ أشكالا ثلاثة، هي الندب ثم التأبين ثم العزاء. أما الندب فهو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة[2]، وقد أسرف ابن مليك في النحيب والنشيج وسكب الدموع في مراثيه عامة، مثل قوله في رثاء الشيخ شمس الدين محمد البلاطنسي[3]:

فـــؤادٌ قـد أضـــرَّ بـــهِ الـتَّـنـائـي
وعـــــينٌ لا تـــقـــرُّ مـــن الـبـكـاءِ

(1) الديوان: 352.
(2) فنون الأدب العربي، الرثاء: 12.
(3) الديوان: 262.

وأجـــفـــانٌ بـنـصـل الـــبـــينِ جـرحـى
لـــفـــرطِ الحـــــزن تـــــذرفُ بـــالـــدِّمـــاءِ

وقد أفاد الشاعر أحيانا من الوقوف على الأطلال عندما رثى الخواجا عبدالقادر بن فريوات، فقال[1]:

وقـفـتُ فـي الـــدّارِ عنـهـم أسـألُ الـطّـلـلا
وكـيـف يـومًـا تجـيـبُ الـــدارُ مَـن سألا
لا شـكَّ حـــادي المـنـايـا قـد حَـــدا بـهـم
وجـدَّ فـي السَّـيـر داعـي الـبـينِ وارتحَـلا

لقد كان رثاؤه لابن فريوات رثاءً هادئا عاقلًا رزينا، ابتعد فيه عن البكاء والنواح، لأنه كان رثاء واجبًا رسميًّا، على خلاف رثائه للخوجة عمر الحوراني الذي بكاه بدموع غزيرة، فقال[2]:

ألا فـابـكـهـا دُرًا وإن عـــزَّ فـابـكـيْ
عـقـيـقًـا مـن الأجـفـانِ يـنـهَـلُّ كـالـسُّـحـبِ
ولا عـجـبٌ إن صـــبَّ دمـعـي لـفـقـدِهـم
فـإنّـي رأيـــتُ الـدمـعَ أليـقَ بـالـصَّـبِّ

وبالغ ابن مليك في تصوير حزنه وبكائه على رحيل الشيخ الصالح الولي أبي العباس الغمري فجعل الطبيعة تشاركه ذلك، إذ خسف القمر وتكوّن ظلام مطبق يضغط على الأنفاس، وأُجهشت السماء بالبكاء فرعدت وأمطرت أدمعا غزيرة، قال[3]:

ألا يـا بـنـي الآمـــالِ قـد أظـلـمَ الـدُّجـى
ومـن فـلـكِ الـعـلـيـاءِ قـد خـسـفَ الـبـدرُ

(1) الديوان: 274.
(2) نفسه: 273، ولم أعثر على ترجمة للحوراني.
(3) الديوان: 299.

وناحَ عليَّ الرعدُ والسحبُ عدَّدَتْ

وعبسَ وجهُ الغيمِ حين بكى القَطرُ

وبعد أن ندب الشاعر من افتقدهم، انتقل إلى التأبين وهو الإشادة بالميت وبمناقبه[1]، فبكى فيه نموذج المروءة والكرم والشجاعة والوفاء فضلا عن الفصاحة والسيادة والشرف وكل مايزين الرجل من صفات وخلال، وكأنما كان غرض الشاعر من تأبينه أن يصور مدى الخسارة والمصيبة في فقده، ولا سيما إذا كان الفقيد مغدقا عليه الصلات والعطايا، فهو في بكائه عليه إنما يبكي حقيقة حاله وما آل إليه من خسارة وشقاء وعناء، وهذا ما عبر عنه ابن مليك صراحة في رثائه للبلاطنسي قائلا[2]:

ودهرٌ قد نعمتُ به فولّى

ولم أر ذاك إلّا من شقائي

ومن دون الورى لمّا عناني

زماني بالبعادِ وبالعناءِ

فيا ظمئي لبحرٍ كان جودًا

تفيضُ لنا يداه بالوفاءِ

وتختلف المناقب حسب اختلاف صاحبها ومكانته الاجتماعية والعلمية والدينية وغيرها، وتنقسم أيضًا إلى صفات مادية ومعنوية، أما الصفات المادية التي يرثيها الشاعر بعد موت الفقيد فهي حُسنه وجماله وشبابه اليانع، كما في رثائه للقاري[3]:

لله ما كانَ أبهى حسنَ طلعتِهِ

فقد غنينا بها في الحُسن عن قمرِ

(1) فنون الأدب العربي: 54.
(2) الديوان: 262.
(3) نفسه: 353.

قد كان غصنًا نضيرًا يانعًا فذوى

آهًا لذاك الشَّبابِ اليانعِ النضرِ

وأما الصفات المعنوية فكثيرة ومتعددة، أهمها الجود والكرم، فصوره بالغيث تارة وبالبحر تارة أخرى وبالمورد الصافي تارة ثالثة، فقال في رثائه لعمر الحوراني[1]:

هو الغيثُ إلا أنَّه طابَ نائلا

هو البحرُ إلا أنّه سائغُ الشُّربِ

هو المـوردُ الصافي ولا كلُّ موردٍ

إذا صدرَ الورّاد كالمنهلِ العذبِ

ومن الطبيعي أن يركز الشاعر على صفة الكرم، فهو ما كان يهتم به وما افتقده بموت الفقيد، ولعله كان يرسل من خلال مرثيته رسالة خفية لأهل العزاء كي يجودوا عليه كما كان يفعل فقيدهم، قال في رثاء عبدالقادر بن فريوات[2]:

ومَن إذا الدهرُ ولّى عنك منحرفًا

وجئتَ يومًا حِماهُ طابَ واعتدَلا

ومن لسائلِهِ يولي النَّدى كرمًا

ولم يزل بِرُّهُ بالجودِ متَّصِلا

لئن مضى فلقد أبقتْ مآثرُهُ

ذكرًا له ليس يُطوى في الحياةِ إلى

في حين ألح الشاعر في رثائه لشمس الدين البلاطنسي على صفاته العلمية والاجتماعية، فهو مُفتٍ عالم، ذو همة علياء وحلم وذكاء، قال[3]:

تُرى مِن بعدِهِ مَن للفتاوَى

إذا ما الأمرُ أشكلَ في خفاءِ

(1) الديوان: 274.
(2) نفسه: 275.
(3) نفسه: 262.

ومَـــن لـلـنَّـحـو أو لـلـفـقـه أو لـلْـ
أصـــولِ أو الـقـواعـدِ فـي الـبـنـاءِ
ومَـــن لـلـعـلـمِ أو لـلـحِـلـم يـومًـا
ومَـــن لـلـفـهـم أو مـــن لـلـذكـاءِ
ومَـــن لابـــن الـسـبـيـلِ إذا أتـــاه
وسُـــــدَّتْ دونَـــه سـبـلُ الـغَـنـاءِ

أما رثاء ابن مليك لأخيه أو لخاله الذي كان في أغلب الظن يقطن معه في الدار نفسها، فقد كاد يخلو من المناقب، إما لأنه لم يكن يملك صفات تؤهله لأن يؤبن بها، أو لأن الشاعر لم يكن يجد فيه صفة حسنة يصفه بها سوى اسمه، وهو محمد، إذ قال[1]:

سُـمـيـتَ مـحـمَّـدا فـابـشِـرْ ستنجو
غـــدًا فـــي الحـشـرِ مـن هـــولٍ ونـــارِ

ثم ينتقل الشاعر إلى القسم الأخير من مرثياته وهو العزاء، ويكون فوق مرتبة التأبين، حيث ينفذ الشاعر من حادثة الموت الفردية التي هو بصددها إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به هذا التفكير إلى بعض المعاني الفلسفية، الوجود والعدم والخلود، ومرد ذلك كله أن الحياة ظل لايدوم[2]، فابن مليك بعد أن أطلق العنان لعواطفه المؤلمة ودموعه المنسكبة، عاد فأمسك زمام أمره، وأدرك حقيقة ضعف الإنسان أمام قدره، الذي لم يجد أنفع في مواجهته من الصبر، وتوجه في تعازيه لأهل الفقيد يدعوهم إليه وينصحهم به، واستعان بالحكمة وما تسبغه على قلب المصاب من طمأنينة وعزاء، وأفاد في التعزية من الدين الإسلامي وما وعد الله به الصابرين من أجر عظيم، وهذا ما نجده في عزائه لآل القارئ بقوله[3]:

(1) الديوان: 319.
(2) فنون الأدب العربي: 6.
(3) الديوان: 353.

صـبـرًا لـهـذا بـنـي الـقـاريِّ إنّ لكم
بـالـصَّبـرِ أجـرًا عظيمًا غـيـرَ منحصرِ
فـالـمـوتُ حـتـمٌ بـه ربُّ الـعـبـادِ قضى
ولا مـفـرَّ لمحـذورٍ مـن الـقـدرِ

وتتجلى إيمانيات الشاعر وتسليمه المطلق بحكم الله وقضائه، فلا مفر منه إلاّ إليه، كما في قوله[1]:

ولـكـنْ لا مـفـرَّ ولا دفـاعًـا
مـن الأجـلِ المحـتَّـم فـي الـقـضـاءِ
فـمـا آجـالُـنـا إلا هِـبـاتٌ
ومـا الإنـسـانُ إلاّ كـالـهـبـاءِ

ومن اللافت للنظر قصيدته في رثاء أخيه أو ربما خاله، إذ بالغ في هدوئه، وإظهار إيمانه العميق بقضاء الله تعالى وقدره، وأنه خير من أي مراد أو اختيار، فقال مبتدئًا رثاءه بهذا التسليم المطلق[2]:

جـوارُ الـلـه خـيـرٌ مـن جـواري
فـأنـتَ الـيـومَ عـنـد أعـزِّ جـارِ
ومـا يـخـتـارُه لـك فـهْـو خـيـرٌ
وأولـى مـن مُـرادي واخـتـيـاري

ومن البديهي أن نجد الشاعر في رثائه لأخيه بعيدًا عن الصنعة والمبالغة اللتين وجدناهما في رثاء غيره ممن رثاهم، وذلك لأنه انطلق في رثاء قريبه على سجيته وطبيعته إلى حد كبير، الأمر الذي جعلها أكثر صدقًا من مثيلاتها التي وجدناها أكثر صنعة وتكلفًا.

(1) الديوان: 263.
(2) نفسه: 319.

وختم ابن مليك مراثيه بالدعاء لأهل الفقيد أن يعظم الله أجرهم، ويلهمهم الصبر، ثم بالدعاء للفقيد أن يسكنه فسيح جنانه، ويسقي تربته من فيض رحمته، فقال في عزاء أبناء الغمري[1]:

وإن كانت العلياءُ غابَ شهابُها
فأنتم بحمدِ الله أنجمُها الزهرُ
فعظَّمَ فيه الله ربّي أجورَكم
وألهمكم صبرًا به يعظمُ الأجرُ
سقى الله تربًا ضمَّه وابلُ الحيا
وجادَ عليه من سحائبِهِ القطرُ

كما أنهى بعض مراثيه بتهنئة ابن الفقيد على منصبه أو وظيفته الجديدة التي ورثها عن والده، كما فعل في رثائه لعبدالقادر بن فريوات، إذ هنّأ ابنه وليّ الدين أبا البركات بمنصبه الجديد[2]:

واصبر فما مات يومًا مَن تكونُ له
مِن بعدِه خلفًا يا أوحدَ الفُضَلا
ولم تزل في سرورٍ كاملٍ وهَنَا
وجمعِ شملٍ وسعدٍ مشرقٍ وعُلا
ما قامَ في جامعِ الروضِ الخطيبُ وما
أجادَ سجْعًا على أعوادِهِ وتَلا

لقد استطاع الشاعر أن يجمع بين الحزن والسرور، أو بين التعزية والتهنئة، رغم صعوبة الموقف ودقته.

وهكذا كانت مراثي الشاعر ومعانيها بسيطة مستمدة من الإسلام بعيدة عن فلسفة الحياة والموت والخلود التي تناولها أبوتمام والمتنبي وأبوالعلاء المعري،

(1) الديوان: 301.
(2) نفسه: 275.

وخاضوا مجاهيلها العميقة، فتعلق بها شعراء الرثاء، وأعجبوا بها، وضمنوها أشعارهم، ولعل ضعف علوم الفلسفة في العصر المملوكي بعد الحرب الشعواء التي شنها علماء الدين ضدها، وأيدهم في ذلك المماليك، قد أثرت في شاعرية الشعراء، فلم تعد قادرة على الإفادة من تلك المعاني العميقة، والغوص في أعماقها.

4 - **التغزل:**

إن المتصفح لديوان ابن مليك يجد أنَّ التغزل عنده احتل المرتبة الثانية بعد المديح العام من حيث الكم، ولكنه سرعان ما يلحظ تفوق شعره التغزلي فنيًّا على شعره في المديح والرثاء، إذ نراه فيهما مقيّدا بقيود فنية ونفسية وأخلاقية واجتماعية، لم تتح لعنانه أن ينطلق فيهما كما انطلق في ميدان التغزل على هواه، وخاصة في تغزله الخالص المستقل الذي لم يأت في مقدمات مدائحه، فكأنه كان المتنفس الذي يركن إليه كلما أراد أن يخفف عن نفسه صعوبات الدهر وآلامه، ليهرب منها إلى آلام الحب ومعاناته، فيجد فيه لذة وعذوبة.

وقد عمد ابن مليك إلى جعل التغزل مقدمة لكثير من قصائده المدحية، ومطية ينتقل بها إلى غرضه الذي كان مضطرًا إليه في كثير من الأحيان سعيا وراء التكسب، ولا سيما أنَّ التغزل ينال استحباب الناس، وتميل إليه نفوسهم، فاغتنم الشعراء هذا الأمر ليجذبوا ممدوحيهم ويروجوا شعرهم وصناعتهم، ويضفوا عليها شيئًا من الحركة والبريق والطرافة.

المعاني التغزلية التقليدية في شعر ابن مليك:

من أهم المعاني التقليدية في التغزل عامة الوقوف على الأطلال، وتلمس أخبار الحبيبة بلهفة وشوق ومخاطبة الديار، وتذكر ما فيها من حياة وحركة، ومقارنته بحاضرها المقفر، وتأثر به الشعراء عامة وأكثروا منه في قصائدهم التغزلية، إلا أن ابن مليك كان مقلا في استخدامه بسبب بيئته الحضرية المدنية التي كان يعيش

فيها، وقد خص به المقدمات التغزلية لمدائحه النبوية، لما كانت تقتضيه من وقوف على أطلال الحبيب ﷺ والتشوق إلى الأماكن الحجازية المقدسة كما مر سابقًا.

كما أسهب الشاعر في وصف دموعه التي ذرفها على فراق أحبته معبرًا عن عاطفة البين والشوق كما في قوله[1]:

كفى وهواكَ ما تحوي ضلوعي
ويكفي ما جرى لي مِنْ دموعي
حبيبي بعضُ ذا يكفي وحاشا
جمالِك أن يميلَ على جميعي

وقد وصف دموعه من حيث غزارتها تارة، فصورها سحبًا كثيرة وغزيرة[2]:

ما شامَ طرفي برقًا من ثنيتِهِ
إلا وأنشأتُ من دمعي له سُحُبا

ومن حيث لونها تارة ثانية، فصورها سوداء، فهي تسيل من كبده الملتاع[3]:

لا تُنكروا مَدمَعي إن سالَ أسودُهُ
فإنّما سالَ ذاك الدمعُ من كبِدي

ولعل إكثار الشاعر من ذكر دموعه كان له دلالته فضلا عن تقليديته، فهو يعبر عن حزنه الدفين وألمه العميق اللذين يبدوان في ظاهرهما من أجل الحبيب وفراقه وهجره، ولكنهما يحملان في داخلهما حقيقة مأساوية مرّة، إذ عاش الشاعر حياة مريرة غير مستقرة ملأى بالوحدة والفقر والخيبة، انعكست فيها آلام شعب كامل ومعاناته في زمن كثرت فيه المظالم والأهوال لا سيما في أواخر العصر المملوكي.

(1) الديوان: 193.
(2) نفسه: 88.
(3) نفسه: 181.

كذلك حقق الشاعر صفات المحب فكان صابرًا على هجر محبوبته، يعاني آلام الكتمان والحرمان[1]:

يـا مَـن كـتـمـتُ هــواهُ خــوفَ فـراقِـهِ
جـسـمـي بــهِ أودى الـسّـقـامُ فَـراقِـهِ
وارحــمْ مـحـبًـا فـي الـغـرامِ إلـيـك قد
جـذبـتْـهُ أيــدي الـشـوقِ مـن أطـواقِـهِ

وقد أسهب في تذلله وخضوعه للحبيبة التي كانت تزيد من دلالها عليه وصدها لها حتى بات يتخيل طيفها يزوره ويعانقه[2]:

إذا مــا زارَنـــي مـنـه خـيـالٌ
وبـــاتَ مـعـانـقـي زَنـــدا وزَنْـــدا
لـثـمـتُ مــواطــئَ الأقـــدامِ ألـفًـا
وألــفًــا بـعـدهـا وأزيـــدُ عــدّا
وإن لــم يــرضَ بــالأقــدامِ لـثـمًـا
لـثـمـتُ فَـمًـا حَــلا مـنـهُ وخَـــدّا

واستمر الشاعر في معانيه التقليدية فصور صفات المحبوبة المعنوية مثل صلفها وقسوتها وبخلها عليه بالوصال[3]:

هـيـفـاءُ لـيـنـةُ الأعــطــافِ قـاسـيـةٌ
لا يـنـقـضـي أمـلـي مـنـهـا ولا أمَـدي
بـديـعـةُ الـحـسـنِ مـا قـد كـان أقـربُـهـا
بـعـيـدةَ الـوصـلِ لا تَـلـوي عـلـى أحـدِ

(1) الديوان: 336.
(2) نفسه: 328.
(3) نفسه: 180.

ولا عجب فهي ذات عجب وكبرياء، قوية واثقة من جمالها وفتنتها[1]:

جـــرَّت ذيـــولَ الـعُـجـبِ نـاصـبـةً ومَـن
يَـقـوى عـلـى المـجـــرورِ والمـنـصـوبِ

وقد أفاد الشاعر من مصطلحات علم النحو في أوصاف محبوبته كالنصب والمجرور والمنصوب وغيرها، مما دل على ثقافته وسعة علمه.

ورغم هجر المحبوبة وصدها له، فقد أقنع نفسه أن وراء هذا الجفاء يدا خفية تتحكم بتصرفاتها وأفعالها، فألقى اللوم على أحد الثلاثة: العاذل والرقيب والواشي، ومن قوله في الواشي[2]:

حـبـيـبـي مَـــن أبـــاحَ لـديـك هـجـري
ومَـــن هـــذا الـــذي بـالـلـه غـــرَّكْ
حـبـيـبـي إن يـكـن مِـــن خـــوفِ واشٍ
جـفـاك فـقـد قـبِـلـتُ الـيـومَ عـــذرَكْ

كذلك حاول أن يجد لها عذرا آخر في نكرانها له، وهو كثرة عشاقها، فقال[3]:

خـبِّـراهـا بـأنَّـنـي فـي هـواهـا
زائـــلُ الـعـقـلِ زائـــدُ الأشـــواقِ
وإذا مـا لـشـقـوتـي أنـكـرتـنـي
فـاعـذراهـا لـكـثـرةِ الـعـشـاقِ

ولعل الشاعر في تصويره لها بأنها كثيرة العشاق متأثر بأبي فراس الحمداني (ت357هـ) في قوله[4]:

---

(1) الديوان: 191.
(2) نفسه: 205.
(3) نفسه: 239.
(4) ديوان أبي فراس: 85.

تسائلني مَن أنتَ وهْي عليمةٌ
وهل بفتًى مثلي على حالِهِ نكْرُ
فقلتُ كما شاءت وشاءَ لها الهوى
قتيلُك قالت أيُّهم فهم كُثْرُ

كما سار على نهج الأقدمين حين حاول أن يواري اسم محبوبته أو أن يدعي التوحيد في الحب، وإن تعددت الأسماء فالأسماء كثيرة والحبيب واحد، ومن هذه الأسماء التي كان يخفي خلفها الاسم الحقيقي للمحبوبة هند وسعاد وسليمى وزينب، وقد صرح بهذا في قوله[1]:

لا تقولي هندُ سعادُ سُلَيمى
زينبٌ ما عرفتُ إلّا هَواكِ
ما سعادُ وزينبُ وسُليمى
غيرُ أسما وما عنيتُ سِواكِ

وأحيانا نادى محبوبته بابنة مالك، متأثرًا في ذلك بعنترة بن شداد والأعشى وغيرهما، فقال[2]:

قضى الصَّبُّ وجْدًا فيك يابنةَ مالكٍ
فهل لقتيلِ الهجرِ في الحبِّ شافعُ

ومن أهم أسباب تورية اسم المحبوبة كون الشعراء عاشوا في مجتمع إسلامي عربي له تقاليده وعاداته وأعرافه، يرعى حرمة المرأة ويحافظ على سمعتها وكرامتها، وقد أكد ابن مليك هذا المعنى الاجتماعي المحافظ في مقطوعة له يذكر فيها أن تركه لها وبعده عنها هو بسبب خوفه عليها من ألسنة الناس، ومن القيل والقال[3]:

(1) الديوان: 196.
(2) نفسه: 197.
(3) نفسه: 218.

ووالـــلـــهِ مـــا تـــركـــتُـــكِ سُـــلـــوةً
ولـم يـحـلُ لـي هـجـرٌ ولا مـرَّ فـي بـالـي
ولـكـن أرى الـقـالـيَ زادوا وإنَّـنـي
عـلـيك الـذي أخـشـى مِـن الـقـيـلِ والـقـالِ

أما الصفات المادية للمحبوبة في تغزل ابن مليك فتتجلى في المقياس الجمالي للمرأة، وقد عمد فيه غالبا إلى اتباع الجمال التقليدي الذي تعارف عليه الشعراء منذ العصر الجاهلي، إذ رأوا أن جمال المرأة يكمن في رشاقة قوامها، وطرفها الناعس، ووجهها الذي يشبه البدر، وشعرها الأسود المجعد، وحمرة خدها، وبروز نهدها، وكذلك أسنانها المصفوفة كاللؤلؤ المنظوم، ومن خلال هذه الصورة للمرأة العربية، أكثر ابن مليك التغزل بها، كقوله جامعًا صفاتها[1]:

يـا بـانـةً نـاعـسـةَ الـطـرفِ بـهـا
لـقـد حَـلا لـي فـي هـواهـا سُـهـدي
خـــودٌ[٢] يـنـادي بـالـبـدورِ وجـهَـهـا
وشـعـرُهـا يـقـول يـا لَجـعْـدي
وزحـــزحَـــتْ عـن جـلَّـنـارٍ خـدَّهـا
وأبـــــرزتْ رمّـــان ذاك الـنـهـدِ
وابـتـسـمـتْ عـن لـؤلـؤ رطـبٍ وعـن
نـــورٍ وعـــن طـلـعٍ نـــدٍ ونـــدِّ

وقد خطا الشاعر خطوة إلى الأمام في تغزله الصريح بصفات المحبوبة المادية الحسية، حين صور بعض مشاهد المتعة واللذة التي كان يجنيها برفقة المحبوبة[3]:

(1) الديوان: 157.
(2) خود: شابة ناعمة حسنة الخلق.
(3) الديوان: 243.

أمَـــا ولَمـــاه ورشـــفِ الـقُـبـلْ

بـرشـقِ الـلَّـواحـظِ مـا لـي قِـبَـل

فـيَـا مَـن يَـروحُ قـتـيـلَ الـسُّـيـوفِ

إلـيـك فـإنِّـي طـعـينُ المُـقَـلْ

ولم يغفل الشاعر في جل تغزلياته ذكر جمال العيون وسحرها، وما تنزل بالمحب من داء وسقم، كما ربطه بسحر أرض بابل والملكين هاروت وماروت اللذين علّما أهلها السحر، أمثال بشار بن برد وأبي نواس وغيرهما[1]:

لـهُ مـقـلـةٌ يُـعـزى لـبـابـلَ سـحـرُهـا

كـأنَّ بـهـا هـاروتَ قـد أودَعَ الـسِّـحـرا

ومثلما كانت المبالغة ديدن الشاعر في أكثر معانيه، كانت ديدنه في وصف جمال محبوبته، إذ جعل منها صورة للجمال المطلق فاق كلا من الغزال والغصن والبدر، لأنها ربة الحسن وسيدة الجميع[2]:

بـأبـي مَـن رنَـتْ ومـاسَـت دَلالا

ربـةُ الحـسـنِ والمُحَـيّـا الـبَـديـعِ

لا تـقُـل كـالـغـزالِ والـغـصـنِ قـدّا

لا ولا الـبـدرِ فـهْـي سـتُّ الجـمـيـعِ

ولعل ابن مليك كان يروق له التغزل بلثغة المحبوب، فأفرد له مقطوعتين، قال في إحداهما[3]:

عُـلِّـقـتُـهُ كـالـغـصـنِ ذو لـثـغـةٍ

مُـعـقـربِ الـسَّـالـفِ والـصِّـدغِ

(1) الديوان: 145.

(2) نفسه: 208.

(3) نفسه: 195.

أقـــــولُ مــضــنــاكَ أتـــــدري بِـــهِ
يـــقـــولُ لا والـــلـــهِ لا أدغـــي

وسواء أكان تغزل ابن مليك نابع عن حب حقيقي أم وهمي، فقد استطاع أن يبدع في هذا الباب بخفة روحه ورشاقة أسلوبه، ورغم ما فيه من تغزل تقليدي، فإنه لم يخلُ من لفتات جميلة.

التغزل بالمذكر عند ابن مليك:

ومثلما كان للتقليد دوره في تغزل ابن مليك بالأنثى، كان له الدور نفسه في تغزله بالمذكر، فالشغف بالغلمان أو مايسميه علماء النفس (Homosexuality) هو انحراف شاع في الحضارة العربية في القرن الثاني الهجري على أيدي عصبة من المجّان على رأسهم أبونواس ووالبة بن الحباب وغيرهما، وذلك لأسباب اجتماعية وقومية وحضارية وسياسية قوية التأثير، وفي عصر ابن مليك ساعد وجود المماليك، وكانوا مضرب المثل في الجمال، على تغزل الشعراء بالمذكر بلا حرج، ومنهم من جعله وعاء لنكتهم البلاغية ومعانيهم المبتكرة، والأرجح أن ابن مليك كان من هذا الصنف.

كما أن شيوع التغزل بالمذكر جعل كثيرًا من الشعراء ومن بينهم ابن مليك يخاطبون حبيباتهم بصفة المذكر، ولعل من أهم الصفات المادية الخاصة بالمذكر – العِذار – حيث صوَّر ابن مليك نبته على خد المحبوب وكأنه قد خطَّ سطرًا، قال[1]:

خـــطَّ فـــوقَ الخـــدِّ سَـــطْـــرًا صـدغُـهُ
نَـــقَّـــطَ الخـــــالُ بـــهِ مـــا شَـكَـلا
صـــاغَـــهُ الـــلـــه نـــبـــاتًـــا حـسَـنًـا
ورعـــــــاهُ مـــن نـــبـــاتٍ وكَـــلا

(1) الديوان: 187.

وجمع في بعض الأحيان بين التغزل بالمذكر والمؤنث معًا، فوصف مجلس لهو بإحدى الخمارات، يطوف عليهم ساقٍ، وتخدمهم معه فتاة ناعمة جميلة، وهو برفقة صحبة يتنعمون بكليهما معًا، فقال[1]:

أدِرْ يا طلعةَ البدرِ
لنا شمسًا إلى الفجرِ
بها يسعى لنا ساقٍ
نقيُّ الخدِّ والثَّغرِ
وخَودٌ في تثنّيها
بأغصانِ النَّقا تَزري
وفُزْ بالكأسِ والسّاقي
وفُزْ بالشَّمسِ والبدرِ

ولكن اللافت للنظر أنه بعد أن يسهب في تغزله بكل منهما سرعان ما يشعر بالذنب، ويقع في صراع هاجس الضمير وعذابه، فيهوِّن على نفسه إذ يتذكر أن الله عظيم غافر الذنوب والأوزار[2]:

وإنْ أشفقتَ مِن ذنبٍ
فإنَّ اللهَ ذو بِرِّ
عظيمٌ غافرٌ يمحو
عظيمَ الذَّنبِ والوِزْرِ

إن الشاعر في تغزله عامة سواء بالأنثى أو بالمذكر عمد إلى إسباغ معانٍ تقليدية واحدة تقريبا، تتشابه إلى حد كبير في الصفات المادية مثل القوام والوجه والعيون والفم وغيرها، وفي الصفات المعنوية من مثل الدلال والرقة والكبرياء، إلا أنه لم يخل كلٌّ منهما من صفاتٍ خاصة تميزه من الآخر.

(1) الديوان: 173 – 174.
(2) نفسه.

تأثيرات العصر في تغزل ابن مليك:

حاول ابن مليك أن يصوغ معانيه ويخرجها إخراجًا فنيًّا جميلا متأثرًا بعصره ومقاييسه النقدية، الأمر الذي أكسبها بعض الخصوصية، فكثرة المماليك آنذاك، سواء أكانوا حكامًا أم رقيقًا، إناثًا أم غلمانًا، شركسًا أم أتراكًا أم غير ذلك، أثرت في شعر التغزل وفي الصورة المثالية للجمال العربي التراثي القومي، الأمر الذي أدى إلى إيجاد صورة مختلطة للجمال، إذ أخذ الشعراء يتغزلون بحبيب جمع من كل مدينة أو قطر صفة من صفات الجمال، مثل قول ابن مليك في حبيب جمع بين سحر اللفظ العربي المصري المنسوب إلى بابل، والعيون التركية والقوام الشبيه بالسيف المصنوع في الهند[1]:

مصريُّ لفظٍ بابليٌّ ينتمي
للتُّركِ منه اللّحظُ وهْوَ مُهنَّدُ

وكثيرا ما نراه يتغزل بمحبوبه التركي الذي ينتمي بحسنه إلى العرب فقال[2]:

عُلِّقتُهُ لبني الأتْراكِ نسبتُهُ
إلى معانيهِ حسنًا ينتمي العربُ

ومثلما أثر تنوع الأجناس في التغزل أثر فيه أيضًا تنوع الأديان في المجتمع المملوكي، فقد جمع بين أكثرية مسلمة وأقلية مسيحية ويهودية أيضا، فتغزل الشعراء بفتيات هذه الأقلية وفتيانها، مثل قول ابن مليك[3]:

يا طِيبَ ليلةِ ضيغمِ الباغوثِ
عودي سقاكِ الله بعض غيوثِ
ومورَّدِ الوجناتِ من رُهبانِها
هوَ بينهم كالظّبي بينَ ليوثِ

(1) الديوان: 269.
(2) نفسه: 181.
(3) نفسه: 154.

ونجده أيضًا يتغزل بأصحاب بعض الصناعات مثل الوراقة، فقال في أحد الوراقين معللا موريا[1]:

أهـــواه ورّاقًـــا يـجـودُ بـوصْـلِـهِ
حُـلـوَ الـلّـمـى أفـديـهِ مِـن ورّاقِ
لـو لـم يـكـن غـصـنَ الـرِّيـاضِ قـوامُـهُ
مـا كـان نـحـوي مـالَ بـالأوراقِ

ولا يخفى تأثير فن الرسائل الذي ازدهر في هذا العصر لدى المحبين الذين كانوا يتبادلون الرسائل إذا عز اللقاء، ويعللون بها أنفسهم، وقد وصف ابن مليك ذلك[2]:

مـحـبٌّ لـبُـعـدِ الـدَّارِ عـزَّت رسـائـلُـه
ولـيـسَ لـه يـومًـا خـلـيـلٌ يـراسِـلُـهْ

كما أنه لا يخفى أثر علم الفلك والنجوم وتطوره في قصائد الشاعر التي ذخرت بأسماء الكواكب والنجوم، فأكثر من ذكر الجوزاء التي تشبه الحبيب بسموها وعلوها وجمالها[3]:

مِـن كـلِّ سـافـرةِ الـلِّـثـامِ كـأنَّـهـا
بـدرُ الـدُّجـا ونِـطـاقُـهـا الجـوزاءُ

ونلمح في شعره بعض جوانب الحياة الاجتماعية، وما فيها من وسائل تسلية كلعبة الشطرنج، التي تشبه بما فيها من حروب عصر الشاعر المليء بالحروب والصراعات، ولم تقتصر هذه اللعبة على الذكور وإنما لعبتها المرأة وأجادت فيها، وفي لاعبة الشطرنج قال مستفيدا من أسماء أحجاره مثل الفرس والفيل[4]:

(1) الديوان: 233.
(2) نفسه: 321.
(3) نفسه: 200.
(4) نفسه: 231.

وشـطـرنجـيَّـةٍ كـالـبـدرِ أضـحـتْ
تمـنّـي الـنّـفـسَ بـالـوعـدِ الـطّـويـلِ
أقـــولُ ولـــي خـيـولَ الـهـجـرِ ساقـتْ
ومـــا وفَّـــت خُـــذي فـرسِـي وَفـيـلـي

وقد استخدم الشاعر في تغزله أحيانا أساليب شعبية عامية، شاعت وارتبطت بالعصر، كقوله[1]:

يـشـوقُـنـي وقـــد تـبـدَّت قـولُـهـا
مـا هـكـذا شـرطُ الـهَـوى يـا بَـعـدي

هذا فضلا عن الألفاظ الأعجمية المتداولة في ذلك العصر لاسيما في الأزجال التي نظمت بالعامية، وقلما نجدها عند ابن مليك، فذكر لفظة (تركشا) بمعنى كنانة[2]:

أجـفـانُـهـا نـبـلاً بـقـلـبـي رَمَـــتْ
كـــأنّمـــا قـــد حـمـلـتْ تـركـشـا

وبهذا يكون ابن مليك في تغزله قد تطرق إلى معان تقليدية شائعة وإلى معان ارتبطت بالعصر وآثاره. وقد أحسن الشاعر غالبا في عرض هذه المعاني وصياغتها، لأنه انطلق فيها على سجيته بعيدا عن الأجواء الرسمية والمجاملات.

5 - **الخمريات:**

عمل ابن مليك في بيع الفُقّاع أول حياته، كما ذكرت المصادر، حتى أطلق عليه لقب الفُقّاعي، وربما تعاطى الخمرة آنذاك، ثم ترك العمل في بيع الفقاع كارهًا له تائبًا عنه، معوضًا عن ذلك بتعلم الفقه واللغة والنحو وغيرها. ولعل

(1) الديوان: 157.
(2) نفسه: 155، وتركش: كنانة (تكملة المعاجم العربية: 38/2).

هذا ما يفسر لنا قلة شعره في الخمريات إذا ما قورنت بغيرها من الأغراض، إذ أفرد لها قصيدتين فقط وثلاث مقطعات وغيرها متفرقات شاركت في كثير من الأحيان غرض التغزل. ومع ذلك نلمح أثر تجارة الفقاع في نفسيته من خلال بعض صوره وتشبيهاته.

أما معاني شعر الخمرة عند ابن مليك فهي تقليدية عامة، من أهم صفاتها المحسوسة أنها ذات لمعان وبريق ذهبي، تشبه الشمس تارة وتشبه الذهب تارة أخرى، ولم يغفل الشاعر ذكر أدوات الخمرة من كأس وإبريق وماء من مثل قوله[1]:

صفراءُ تشرقُ شمسًا من مطالعِها
سماؤها الكأسُ فيه تطلعُ الشُّهبُ
عذراءُ لو مسَّها بالماءِ لامسُها
لكادَ يحرِقُهُ مِن نورِها اللَّهبُ
فاستجْلِها من فمِ الإبريقِ مشرقةً
فمِن معادنِهِ يُستخرجُ الذَّهبُ

ومن أبرز صفاتها القدم، لذلك جعلها ابن مليك مختومة منذ عهد حام وسام ولدي نوح عليه السلام[2]:

بكرٌ سلافٌ قرقَفٌ عُتِّقتْ
في دنِّها ما فُضَّ عنها خِتامْ
بايَعَنا العِلجُ على أنَّها
قديمةٌ مِن عهدِ حامٍ وسامْ

وفضلا عن ذلك فهناك صفات تقليدية كثيرة، مثل الرقة والصفاء الذي تبدو فيه كالمرآة، كقوله[3]:

(1) الديوان: 182.
(2) نفسه: 202.
(3) نفسه: 142.

واستجلِها ذوبَ ياقوتٍ مشعشعةً
راقَتْ ورقَّت بها تلك الزُّجاجاتُ
يديرُها بدرُ تمٍّ وهْي شمسُ ضُحًى
كأنّما هي في يُمناه مِرآةُ

وكثيرًا ما أسبغ عليها، مثل سابقيه، بعض صفات الأنثى مثل وصفه لها أنها بكر وعذراء رغم أنها شمطاء[1]:

بكرٌ سلافٌ بابن ماءٍ زوّجتْ
عَذراءُ إلا أنَّها شمطاءُ

ثم عمد ابن مليك إلى وصف آثارها وما يتوهم فيها شاربوها من فوائد، فألح على صفة طردها للأحزان، وجلبها للفرح والسرور[2]:

خمرةٌ وقت سرورٍ عُصِرَتْ
تذهبُ الحزنَ وتُبقي الفرَحَا

وأفاد من اسمها الراح وجعلها راحة للأنفس[3]:

باكرْ إلى زهرِ الرِّياضِ وإسقِني
كأسَ الطُّلا فالرّاحُ روحُ الأنفسِ

لذلك دعا ابن مليك إلى إنفاق الأموال عليها من غير حرج ولا تردد[4]:

قمْ واصرفِ الهمَّ بصرفِ الطِّلا
وناسِ مَن غابَ على ناسِها
وحُثَّ بالشَّربِ على شُربِها
وفرِّغِ الكيسَ على كاسِها

(1) الديوان: 201، شمطاء: العجوز التي اختلط سواد شعرها ببياضه، والمختلطة بغيرها.
(2) الديوان: 163.
(3) نفسه: 232.
(4) نفسه: 220.

أما وصف مجالس الخمرة فقد سار ابن مليك على سنن من قبله من الشعراء، أمثال أبي نواس وأضرابه، وكثيرًا ما تحدثوا من خلالها عن وصف الطبيعة، إذ لا يحلو مجلس الشراب إلاّ في روضة غنّاء ذات نسيم عليل وشذا وعبير[1]:

عـاطِـنـيـهـا ذوبَ تِـبـرِ
واجـلِـهـا فـي ثـوبِ خـمـرِ
ونـبـاتُ الـروضِ سـكـبـا
جـادَه الـغـيـثُ بـقَـطـرِ

كما أنه لا يحلو مجلس الخمرة إلا أن يكون مستمرا صباحا ومساءً، وليلا ونهارا[2]:

لـلـه لـذَّةُ أوقـاتٍ نـعـمـتُ بـهـا
بـالـبَسط دهـرًا عـلـى بُـسـطٍ مـن الـزَّهـرِ
يـروقُ مـغـتـبـقًا كـأسـي ومـصـطـبـحًا
ولـم أزل أصـلُ الأصـالَ بـالـبـكـرِ

وجمع ابن مليك بين الخمرة والتغزل، لأن مجالس الخمرة لا تخلو من ساقٍ أو ساقية أو منهما معا، واشترط فيهما أن يسكرا الشاربين بجمالهما ولطافتهما وذكائهما مثلما يسكرانهم بخمرتهما، لذا فقد تغزل بالساقية وبجمال عيونها وقوامها[3]:

قـلْ لـلـظَّـبـا الـلاتـي حـكَـيْنَ لحـاظَـهـا
مـا فـي عـيـونِـك يـا ظـبـاءُ حـيـاءُ
وإذا تـثـنَّـتْ قـل لأغـصـانِ الـنَّـقـا
مـا أنـت والـسُّـمـرُ الـرشـاقُ سـواءُ

(1) الديوان: 178.
(2) نفسه: 156.
(3) نفسه: 200.

قـامـتْ تُـعـاطـيـنـي المُـــدامَ وريـقُـهـا
يُـغـنـيـك عَـمّـا تـفـعـلِ الـصَّـهـبـاءُ

ومن عناصر مجلس الخمرة أيضًا الندماء، وقد وصف ابن مليك ندماءه بأنهم يتحلون بصفة الكرم والتأدب، فمتى حييتهم حيوك بالضيافة وشرب المدام والسلام، قال[1]:

فـــي مـجـلـسٍ تُـــشـــرقُ أقـــمـــارُهُ
مـــا بـــينَ شـــربٍ وأنـــاسٍ كـــرامْ
قـــد نـــشـــروا الآدابَ مـــا بـيـنـهـم
ولـــم يـــزل شـمـلُـهـم فـــي انـتـظـامْ
قـــومٌ مـتـى بـالـرَّحـبِ حَـيَّـيـتَـهـم
حـيَّـوك بـــالـــرّاحِ وشـــربِ المُـــدامْ
أوقـــاتُـــهـــم طـــيِّـــبـــةٌ كـلُّـهـا
لـــهـــوٌ وبـســـطٌ وصَـــفـــا والـــسَّـــلام

وكان لابد من ذكر الغناء والموسيقا في مجالس اللهو حتى تتم السعادة، فيشدو المغني ليسكرهم بصوته العذب، وكلماته البديعة، كما أسكرهم الساقي براحه وجماله، قال[2]:

ومُـــغـــنِّـــي الـــقـــومِ يَـــشـــدو
ويُـــحـــيِّـــيـــنـــا بـــبِـــشـــرِ
ويُـــعـــاطـــيـــنـــا كـــــؤوسَ الـــ
بـــســـطِ مـــن نَـــظـــمٍ ونـــثـــرِ
ويُـــغـــالـــي فـــي بـــديـــعٍ
طـــابَ فـــي طـــيٍّ ونَـــشـــرِ

(1) الديوان: 203.
(2) نفسه: 179.

إن كلا من البسط والبديع والطي والنشر كلمات ترتبط بعلوم البلاغة، وقد استعان بها الشاعر ليبرز عنصر الثقافة عنده، ومقدرته على حسن استخدامها والإفادة منها في معانيه. كما استعمل بعض المصطلحات الفقهية في خمرياته، ولا عجب في ذلك، لأنه درس الفقه، لكنه استطاع أن يخفف من حدتها وجفافها العلمي بموهبته الشعرية، من ذلك قوله مستعملا مصطلحات شعائر الحج[1]:

طافتْ بها تسعى السّقاةُ فقمْ إلى

ميزابِها واحجُجْ إلى ميقاتِها

وعلى الرغم من أن معاني خمريات ابن مليك كانت تقليدية إلا أن ملامح العصر وبيئة الشاعر الثقافية والاجتماعية والطبيعية بدت واضحة فيها، كما أنه عرضها بأسلوب رشيق فيه رقة الكلمات وموسيقية التراكيب ورشاقة البحور وغنائية القوافي.

6 - الإخوانيات:

لم يكثر ابن مليك من نظمه في الإخوانيات كما فعل في غيرها، فليس له فيها سوى قصيدتين اثنتين وبضع عشرة مقطوعة، ولا شك في أن بُعده عن مسقط رأسه حماه كان سببًا رئيسًا من الأسباب التي دعته إلى ذلك، وتعد هاتان القصيدتان رسالتين، واحدة منهما إلى صديق له اسمه حسن، كان يقيم في حماة، قال فيها[2]:

أيا حَسَنًا قد حازَ كلَّ فضيلةٍ

ورتبتُهُ تعلو على كلِّ رتبةِ

بعثْتَ لنا تمرًا وبالهجرِ شِبتَهُ[3]

فكدَّرتَ منه بالنَّوى صفوَ عيشَتي

(1) الديوان: 113.
(2) نفسه: 245.
(3) شبته: مزجته.

فـإنْ كـان قـولُ الـزّورِ عـنّـي سـاءَكـم
حـيـاتُـكـمُ أحـيَـتْ وُجـودي وصِـحَّـتـي

لقد مزج فيها بين العتاب والاعتذار والحب، إذ حاول أن يظهر فيها شعوره، ويعرب عما في قلبه من حب ومودة، ويزيل ما علق في نفس صديقه من ريب، أو ما حدث بينهما من جفاء وقطيعة، فبدأ في تذكيره بالتمر الذي بعثه إليه تودداً وعطفا.

وكما تُختم الرسالة عادة بالسلام والدعاء، ختم ابن مليك قصيدته هذه أيضًا بهما، قال[1]:

عـلـيْـكُـم سَـلامُ الـلـهِ والـبُـعـدُ بـيـنَـنـا
وذلـك أزْكـى شـاهـدٍ بـالمحـبَّـةِ
فـلا زال فـي أفـقِ المـعَـالـي شِـهـابُـكـم
رجـومًـا بـهِ عـمْـدُ الـشـيـاطـيـنِ سُـلـوتـي

أما القصيدة الثانية فكان موضوعها شوق ابن مليك وحنينه إلى صديقه، وقد جعل لها مقدمة وخاتمة نثريتين، قال في المقدمة: «يقبِّلُ الأرضَ بين يدي الجنابِ الذي لم يزل ينشئ أدبًا. ويقضي لكلِّ طالبٍ أرَبا. ويُفضي إلى كلِّ فنٍّ من البديعِ عجَبا، ما طلعَ شيطانُ شاعرٍ يسترقُ سمعَ بلاغتِك إلا أُرسلتْ عليه صواعقُ فصاحتِك شُهُبا...»[2].

ويبدو أن صديق الشاعر هذا كان أديبًا وشاعرًا متميزًا، الأمر الذي جعل ابن مليك يتكلف في صنعته البلاغية واللفظية، ويبرز ثقافته أكثر مما فعله في قصيدته السابقة:

(1) الديوان: 245.
(2) نفسه: 302.

زادَ وجْـــدي واصـطِـبـاري ذَهَـبـا
واسـتـشـاطَ الـقـلـبُ وجْـــدا وصَـبـا
مُـــذ أتَـــى مـنـكـم كـتـابٌ نـيِّـرٌ
كـــانَ فـــي ردِّ حَـيـاتـي سَـبَـبـا
قـلـتُ شـوقـا عـنـدمـا قـبَّـلـتُـهُ
ألـــفُ سـهـلا مـن حـبـيـبـي مَـرحـبـا

وأنهاها أيضًا بالسلام والشوق:

فـلـكـم مـنّـي اشـتـيـاقٌ زائـــدٌ
وســـــلامٌ كـلَّـمـا هـــبَّ الـصَّـبـا

وفضلا عن هاتين القصيدتين، نجد المقطوعات اختلفت في موضوعاتها بحسب المناسبات التي قيلت فيها، حيث اغتنم المناسبات السعيدة، واتخذها تكأةً للتعبير عن عواطفه وصداقته، من هذه المناسبات التهنئة بمولود جديد[1]:

تـهـنَّ بـشـكـلِ مـولـودٍ سـعـيـدٍ
بـديـعِ الـوصـفِ زادَ عـلـى الـسَّـمـاعِ
أتـــى والـشَّـمـلُ مـجـتـمـعٌ فـأكـرِم
بـشـكـلٍ قـد تـولَّـدَ بـاجـتِـمـاعِ

كذلك هنأ صديقا له على برئه من مرض ألم به[2]:

يـهـنـيـك يـا مـــولاي وافـــي الـشِّـفـا
فـيَـا لَـهـا مِـــن نـعـمـةٍ وافـيَـهْ
الـشـكـرُ لـلـه عـلـى فـضـلِـهِ
والحـمـدُ لـلـه عـلـى الـعـافِـيَـهْ

(1) الديوان: 227.
(2) نفسه: 232.

وبهذه التهاني نلحظ دليلا واضحا على وجود حياة اجتماعية راقية آنذاك لها تقاليدها ومظاهرها الخاصة بها، وقد عاشها ابن مليك ومارسها أحيانًا، وربما نجح في التفاعل معها إلى حد كبير.

ثانيا - الأغراض الشعرية الثانوية:

بقي بين أيدينا بضعة أغراض أخرى من شعر ابن مليك، تعدُّ أغراضا ثانوية، لقلتها في شعره من جهة، ولأنها لا تشكّل غرضا متميز المعالم واضح الرسوم من جهة أخرى، ولعله أراد بذلك -كغيره من الشعراء - أن يخوض مضمار جميع الأغراض، ويلم بها جميعًا لإبراز مقدرته الشعرية وموهبته الأدبية والثقافية، ومنها:

1 - **الشكوى:**

عبَّر ابن مليك عن واقع حياته ومرارتها، فندب حظه العاثر الذي أوجده في عصر لا يقدّر أهله الشعر، فكسد سوق شعره، وعانى الفقر والفاقة، لأن معظم الحكام المماليك لا يتذوقون الشعر العربي ولا يقدرون أهمية كما كان يقدره الخلفاء والأمراء من أمويين وعباسيين وحمدانيين وأيوبيين وغيرهم، وقد عبر ابن مليك عن ذلك بقوله[1]:

وســـوقُ شـعـري قـد غـدا كـاسـدًا
والـقـمـحُ قـد أصـبـحَ فـي سُـعْـرِ
وكـــلُّ مَـــن جـئـتُ إلـــى بـابِـهِ
ودمـعـتـي مـن مُـقـلـتـي تَجـري

وقد ارتبط غرض الشكوى عند ابن مليك بالمدح بشكل خاص، ليستدر عطف ممدوحيه ويلين قلوبهم، كما في قوله شاكيًا لشهاب الدين[2]:

(1) الديوان: 344.
(2) نفسه: 129.

قــد صـــرتُ بـــطّـــالًا بـــلا حِـــرفـــةٍ
مـــع أنَّـــنـــي فـــي شُـــغُـــلٍ شـاغـلِ
ولـــم أجـــد مـلـتـقِـطًـا لـــي وإن
لُـقـطـتُ لـم أسـلـمْ مِـــن الحـابـلِ

كما شكا همَّه لابن القاري مفيدا من معنى اسمه[1]:

كـتـبـتُ إلـيـك أشـكـو شـجـوَ حـالـي
ومـــا ألـــقـــاهُ مِـــن ألـــمِ افـتِـقـاري
لـعـلَّ إذا قـــرأتَ الـيـــومَ خـطّـي
تـــرقُّ لحـالـتـي يـا خـيـرَ قـاري

وكثيرا ما مزج الشكوى بالهزل وشيء من التهديد[2]:

مـــولايَ نجـمَ الـدّيـن جـاءَ الشِّـتـا
واتَّـضـحَ الـعـذرُ لـكـم واسْـتـبـانْ
وقـد أتـى الـبـردُ وإنِّـي امـرُؤٌ
لـم يـدفَ مـنِّـي فـيـه غـيـرُ الـلِّـسـانْ

إن روح السخرية والهزل والدعابة التي امتلكها ابن مليك أضفت على شعره لطافة وخفة ظلٍّ واضحتين، ولا سيما حين جمعهما مع الشكوى، فأصبح موضوع شكواه مبكيًا مضحكًا في آن معًا، من ذلك قوله في ثوب من صوف له قديم مضمنًا شطر بيت لابن الفارض[3]:

قـد كـانَ لـي صـوفٌ جـديـدٌ طـالمـا
أفـضـى إلـى نـفـعـي بـغـيـرِ تـكـلُّـفِ

(1) الديوان: 234.
(2) نفسه.
(3) نفسه: 218.

والـيـومَ لـي قـد قـالَ حـين قـلَّـبـتُـهُ

«قـلـبـي يـحـدِّثُـنـي بـأنَّـك مُتلفِ»[1]

وقد أفرد ابن مليك قصيدة كاملة في شرح شكواه وأسبابها وقصتها، وطلب رفعها وإزالة آثارها، مطلعها[2]:

إلـيـكَ أتـيـتُ الـيـومَ يـا واحـدَ الـدَّهـرِ

أبـثُّ الـذي ألـقـاهُ مِـن ألـمِ الـعُـسْـرِ

وجـئـتُ إلـيـك الآنَ أشـكـو ظُـلامـةً

وهـمًّـا عـلـى هـمٍّ وضُـرًّا عـلـى ضُـرِّ

وفضلا عن ذلك فإن الشاعر قد مزج الشكوى بشوقه وحنينه إلى بلده ومسقط رأسه حماة، فشكا مرارة الفراق والبعاد[3]:

لـي ذكـرُ عـاصـيـهـا يـروقُ إذا جَـرَى

ويـزيـدُ فـي الـدّولابِ فـيـهِ تَـغـزُّلا

واهًـا لأيّـامٍ لـنـا مـرَّت بـهـا

مـن بـعـدِهـا والـلـه عـيـشـي مـا حَـلا

كما شكا تقدم العمر والمشيب الذي بدا ظاهرًا على عارضه، فذكّره شبابه، وهيَّج في نفسه الألم والحسرة [4]:

أمِـن بـعـدِ مـا لاحَ المشـيـبُ بـعـارضِـي

وعَـرفُ الـصِّـبـا ولّـى ولـم أرَ طيِّـبـا

أرومُ شَـبـابـي أن يـعـودَ كـمـا بَـدا

وهـيـهـاتَ عـودي أن يـعـودَ رَطـيـبَـا

(1) صدر بيت لابن الفارض، عجزه: روحي فداك، عرفت أم لم تعرف. (ديوان ابن الفارض: 142).

(2) الديوان: 263.

(3) نفسه: 258.

(4) نفسه: 231.

وهكذا امتزجت الشكوى عند ابن مليك بأغراض أخرى وتنوعت أسبابها ومصادرها، رغم تشابه مظاهرها من حزن وألم وحسرة، وقد دلت على آلام دفينة في نفس الشاعر، علَّقها غالبا بغدر الزمان وخيانة الدهر وجراحاته.

الهجاء:

لما كانت غاية ابن مليك من مدحه غالبا التكسب والحصول على لقمة العيش، كان الهجاء نصيب كلِّ من لا يعطيه أو يغدق عليه الصلات والهبات، والواضح أنهم قلة أولئك الذين لم يعطوه أو يكافئوه، فهجاؤه قليل لا يتعدى ثلاث عشرة مقطوعة أغلبها من بيتين، ركز فيها الشاعر على الصفة المناقضة للكرم والجود، وهي البخل، قال[1]:

أتـــيـــتُ لأبـــوابِـــكـــم حـــافـــيًـــا
خـلـيًّـا مـن الـبـيـضِ صِـفـرَ الـيَـديـنِ
فـقـلـتُ أعـــوذُ بـنـيـلِ المُـنـى
فـعـدتُ ولـكـن بـخُـفَّـي حُـنَـيـنِ

وغالبا ما خالط هجاءه نوع من التهكم والسخرية، من مثل قوله في البخلاء شديدي الحرص الذين يدخرون الزاد إلى يوم القيامة[2]:

تـراهُـم مِـن أشـدِّ الـنَّـاسِ حِـرصًـا
عـلـى الـشَّـيءِ المـلـفَّـفِ بالبجادِ[3]
فـيـدَّخـرونَـهُ قـوتًـا وزادًا
إلـى يـومِ الـقـيـامـةِ والـتَّـنـادي

(1) الديوان: 223.
(2) نفسه: 241.
(3) البجاد: كساء مخطط.

ومن هجائه أيضًا أنه يعترف بكذبه في مديح البخلاء بما ليس فيهم[1]:

كـذبـتُ فـي مـدحِـكـم يـومًـا فـواخَـذَنـي
ربّــي بـحـرمـانِـكـم يـومًـا عـلـى كَـذِبـي
مـدحـتُـكُـمْ فـوق فـوق قـدركـم كَـذِبًـا
فـأنـكـرتـكُـم شـرائـعٌ مِــن الـكَــذِبِ

وإلى جانب هذه الصفات المعنوية في المهجو، ذم الشاعر أيضًا صفات خَلقية ذكر فيها مشية أحد القضاة، وكان كبير البطن، وناداه بالقويضي تحقيرًا وتصغيرًا لشأنه[2]:

ألا قـاتـلَ الـلـهُ الـقُـويـضـي إنَّــهُ
عـلـى بـطـنِـهِ يمشي إلــى كـلِّ مَـنـزِلِ
وفــي ثـغـرِهِ داءٌ بـه جُــنَّ عـقـلُـهُ
ولـيـسَ يـداويـهِ سِـوى ضـربِ مَـنـدَلِ

كما كان ابن مليك دائم التهديد باستخدام سلاح اللسان الذي يستطيع به أن يظهر عيوب ومخازي أعدائه، وقد صرح بذلك في قوله[3]:

مـدحـتُـكـم يـا لـيـتَـنـي لـو هـجـوتُـكـم
ويـا لـيـتَ لـو أظـهـرتُ تـلـك المَـخـازِيـا
فـإنْ كـنـتُـم لا تـخـتَـشـوا الـشّـرَّ مـن يَـدي
فـخـافـوا عـلـى أعـراضِـكـم مِـن لِـسـانِـيـا

وأحيانا كان يتوجه في هجائه إلى رجال الدولة، فهجا الطاغية سوار، وهو العدو الذي انتصر عليه السلطان قايتباي بقيادة الدوادار أقبردي[4]:

(1) الديوان: 227.
(2) نفسه: 229.
(3) نفسه: 239.
(4) نفسه: 230.

سِـــــــوارُ أبـلـيْـتَـنـا بـحـربٍ
لـيـسَ عـلـيـه لـنـا اصـطِـبـارْ
لـكـن قـريـبًـا عـلـيـكَ نُـلـقـى
قـد قـعـدَ[1] الـنـقـشُ يـا سِـوارْ

ويلاحظ أن ابن مليك ابتعد في هجائه عن الألفاظ المقذعة الفاضحة والمعاني القبيحة عامة، واستخدم ألفاظا أعجمية ومصطلحات خاصة عرفت في عصره مثل كلمة شاه بمعنى ملك، والرقعة وكلتاهما ترتبطان بلعبة الشطرنج الشائعة آنذاك، قال[2]:

أتـيـتُ بـعـضَ الـنّـاسِ يـومًـا عَسى
شـاهُ لـفـقـري أبـتـغـي مِـن غِـنـاهْ
فـازوَرَّ فـي الـرقـعـةِ غـيـظًـا وقـد
كـادت تمـوتُ الـنَّـفـسُ مُـذ قـلـتُ شـاهْ

ومن آثار العصر في شعر الهجاء إفادته من علم الفلك والنجوم، كقوله[3]:

وقـلـتُ بـالـنَّـجـمِ أسْـتـهـدي لِـنَـهـجِ غِـنًـى
لمّـا بَـدا ولـهُ فـي الـكَـونِ أنـوارُ
فـغـرّنـي بـبـروقٍ مـا بِـهـا مـطـرٌ
يـا صـدقَ مَـن قـالَ إنَّ الـنَّـجـمَ غَـرّارُ

لقد اتخذ ابن مليك في هجائه طابعًا فرديًّا بعيدًا عن العصبية القبلية وعن الجماعات والأحزاب، يعود ذلك إلى شخصيته المسالمة من جهة، وإلى بيئة دمشق وما فيها من تمدن وتحضر بعيدا عن أجواء القبيلة والبداوة من جهة أخرى.

(1) قعد بنو فلان لبني فلان: أطافوهم وجاؤوهم بأعدادهم.
(2) الديوان: 223.
(3) نفسه: 238.

الوصف:

لم يفرد ابن مليك للوصف قصائد خاصة به، وإنما جاء به في أثناء مديحه ورثائه وتغزله. ومن البديهي وهو الذي عاش في حماة ودمشق، وكلتاهما ذات طبيعة جميلة خلابة، أن يذكر ما عرفت به دمشق وغوطتها من ينابيع ورياض[1]:

يـا حـبَّـذا جِـلِّـقُ الـفـيـحـا وَنـاديـهـا
وطـيـبُ عـهـدِ أويـقـاتٍ مـضَـت فيـهـا
حـيثُ الميـاهُ بـهـا تَسقي الـغـصـونَ وقد
قـامَـتْ عـلـى سـوقِـهـا تَجـري سَواقيـهـا

كما وصف مدينة طرابلس حين مدح القاضي الطرابلسي[2]:

وقـد أينـعـتْ تـلـك الـريـاضُ وأصبَحت
طـرابـلـسُ الـفـيـحـاءُ بـاسـمـةَ الـثَّـغـرِ
وجـاورَهـا بـحـرانِ بـحـرٌ مـن الـنَّـدى
وبـحـرٌ بـه فُـلـكٌ عـلـى ظـهـرِهِ تجـري

أما الزهور والورود فقد حظيت بعناية ابن مليك وإعجابه، وسحرته بألوانها ورائحتها وأشكالها، وكثيرًا ما تأنّق في وصفها[3]:

وزَهـتْ ثـغـورُ الأقـحـوانِ عـلـى الـرُّبـا
وتـبـسَّـمـتْ عـن لـؤلـؤ الأنـداءِ
وعـيـونُ نـرجـسِـهِ لـنـحـوكَ قـد رنَـتْ
وغـدت تـشـيـرُ إلـيـك بـالإيمـاءِ
والـوردُ مـنـه تـفـتَّـحـت أكـمـامُـهُ
واحـمـرَّ مـن خـجـلٍ وفـرطِ حـيـاءِ

(1) الديوان: 175.
(2) نفسه: 339.
(3) نفسه: 255.

واستعان الشاعر بعناصر الطبيعة الصامتة في تعبيره عن فرحه وحزنه، فربط الوصف بأغراض أخرى، وكان التجاوب الوجداني بين الشاعر ومظاهر الطبيعة المختلفة، من ذلك قوله في رثاء أبي العباس الغمري، حيث شاركت الطبيعة حزن الشاعر، فخسف البدر وناح الرعد وعبس وجه الغيم[1]:

ألا يا بني الآمالِ قد أظلمَ الدُّجى
ومن فلكِ العلياءِ قد خسفَ البدرُ
وناحَ عليها الرَّعدُ والسُّحبُ عدَّدَت
وعبَس وجهُ الغيمِ حين بكى القَطرُ

في حين اختلفت مظاهر الطبيعة حين مدح ابن فرفور، فزهت ألوانها وغردت طيورها، وصفّق النهر فرحًا، ورقصت الأغصان طربًا[2]:

ووجنةُ الرَّوضِ وشيُ القَطرِ دبَّجَها
لمَّا بدت ولها في الخدِّ توريدُ
والريحُ شبَّبَ بالعيدانِ من طَرَبٍ
والطيرُ يُطرِبُ ما لا يُطرِبُ العودُ
والنهرُ صفَّقَ والأغصانُ راقصةٌ
وللهَنا كلّ وقتٍ فيهِ تجديدُ

وبذلك أسبغ الشاعر الحياة على الطبيعة، وجعلها صدى لعواطفه.

أما الطبيعة الحية المتحركة فكان لها نصيب من وصفه لاسيما الطيور، فذكر تغريدها وإطرابها، قال[3]:

والطيرُ يطربُ إذ تشدو صوادِحُها
ما ليس يطربُ بالألحانِ شَاديها

(1) الديوان: 299.
(2) نفسه: 95.
(3) نفسه: 175.

كما وصف بغلاً سرق منه، كان يساعده في تنقلاته وحمل الأغراض عنه، فوصف مشيته وصدره ومنكبه بشيء من الدعابة والهزل[1]:

وكـــان سـلـيـلَ الأصـــلِ مـــن عـربـيَّـةٍ
نـتـيـجـةُ فـحـلٍ نِـعْـم مـا نـتـجَ الـفـحْـلُ
وكـــان بـرجـلـيـهِ يـخُـطُّ إذا مشى
عـلـى الـرَّمـلِ شكـلًا حـبَّـذا ذلـك الشَّكلُ
وكـــان لـــه صـــدرٌ وسـيـعٌ ومـنـكَـبٌ
فـلا بـعـدَ ذا بـعـدٌ ولا قـبـلَ ذا قـبـلُ

إن هذا الوصف الساخر الذي اتسم به بعض شعر ابن مليك، يعود إلى الروح الهزلية والنكتة البلاغية وخفة الظل التي كان يمتلكها الشاعر من جهة، وإلى الروح الشعبية التي سرت في شعر ذلك العصر من جهة أخرى.

وهكذا كان ابن مليك مُقلّا في الوصف، واتسم وصفه بالسطحية والتكرار والصنعة، ولكنه مع ذلك بث الحياة والحركة في الطبيعة، وجعلها معادلاً موضوعيًّا يعبر عن مشاعره وأحاسيسه في حالتي الحزن والسعادة معًا.

الألغاز:

هو غرض شعري، حفل به عصر الشاعر وقلمًا خلا منه ديوان، ولا يخفى ما تحمله الألغاز من دعابة، رغم أنها تحتاج إلى إعمال الفكر وإجهاده، سواء في صياغتها صياغةً فنية أو في حل رموزها وأسرارها. ولم يكن ابن مليك مكثرا منها، فليس في ديوانه سوى قصيدتين ومقطوعتين. قال في إحدى قصيدتيه ملغزًا في عسل[2]:

ومُـحـتـجـبٍ كـم دونَـــه مـــن أسـنـةٍ
وكـم ذقـتُ مِـن طـعـنٍ عـلـيـهِ وأهـــوالِ

(1) الديوان: 164.
(2) نفسه: 292.

تجرَّعتُ طعمَ الصَّاب[1] من دون رشفِهِ
وما نالَني منه سِوى رقَّةِ الحالِ

ثم حاول كعادة الألغاز اللجوء إلى عرض بعض رموزها، فقال[2]:

فمَن لي إذا عسّلتُ مرشفَهُ وقد
تطاولَ نحوي كلُّ أسمرَ عَسّالِ
جنينٌ له أمٌّ ولكن خليَّةٌ
بِهِ حملتْ في العصرِ والزَّمنِ الخالي

أما القصيدة الأخرى فكانت في لغز لغويّ، ضمت بعض المصطلحات الصرفية، قال فيها[3]:

وما اسمٌ خماسيٌّ صحيحٌ مذكَّرٌ
وليسَ بمَمدودٍ ويلزمُهُ المَدُّ
فما اشتُقَّ منه خذْ موافِقَ لفظِهِ
وصحِّفْ وإنْ حرَّفتَ يلزمُكَ المَدُّ

وإذا كانت الألغاز وسيلة ممتعة للتسلية وإظهار المهارات العلمية والثقافية، فإنها كانت بعيدة عن مفهوم الشعر الحقيقي الذي يعبر فيه الشاعر عن ذاتيته ومشاعره وعواطفه، ولعل هذا ما جعل ابن مليك يقلّ منها، ويكتفي ببعضها إثباتًا لمقدرته اللغوية ومجاراة لشعراء عصره.

وهكذا وجدنا أن ابن مليك قد اتبع في جميع أغراضه معاني تقليدية، لكنه - وهو الذي عاش في أواخر العصر المملوكي - كان قد وقع في التقليد مرتين، الأولى حين قلَّد القدماء، والأخرى حين قلَّد من سبقه من شعراء عصره وأدبائه الذين حاولوا أن يأتوا بالجديد في شعرهم ونثرهم بعدما تأثروا بعصرهم وبيئتهم.

(1) الصاب: شجر مر له عصارة بيضاء كاللبن بالغة المرارة، إذا أصابت العين أتلفتها.
(2) الديوان: 293 - 294.
(3) نفسه: 294.

ومع ذلك فقد وفق في بعض معاني أغراضه الشعرية حين أضفى عليها ما كان يضطرم في نفسه من مشاعر الصدق والتلهف والحرارة والشوق والحب على نحو ما وجدناه في كثير من مدائحه النبوية وكذلك في كثير من تغزله وخمرياته، في حين كان لا يجاوز عصره في تقليدية المعاني وركودها في مديحه العادي ورثائه وإخوانياته وغيرها، ولكن عذوبة نفسه ولطف معشره وميله إلى روح الدعابة التي أضفاها على كثير من شعره، خففت الكثير من جفاف التقليد وحدة الصنعة في شعره.

ثالثًا: فنون نظمه:

صاغ ابن مَليك الحموي معاني أغراضه الشعرية في قوالب متنوعة، وعلى أوزان وقواف مختلفة، فكانت عنايته بالشكل لا تقل عن عنايته بالمضمون، لما بين الشكل والمعنى من ارتباط عضوي وتأثير في النفس، ينقل الإحساس بالجمال والمتعة بالعمل الفني.

وقد أشار العسكري إلى العلاقة بين المعنى والشكل، فطلب من الشاعر أن يسعى وراء المعاني أولا، ثم يطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها[1].

أولا - القصائد والمقطعات:

نظم ابن مليك شعره في قصائد على الأوزان التقليدية ضمن الأبحر الستة عشر المعروفة، فجعل جل مدائحه ومراثيه في قصائد طويلة من الأبحر الطويلة الرصينة مثل البحر البسيط في قوله[2]:

آيـــاتُ حـسـنِـك قـد أبـــدتْ لـنـا عَـجَـبـا

وكـــم لمـرسـلٍ دمـعـي فـي هَـــواكَ نَـبَـا

(1) الصناعتين: 139/1.
(2) الديوان: 87.

والبحر الطويل كما في قوله[1]:

قُـــدومٌ بـــهِ ربـــعُ الأحـــبَّـــةِ مُـشـرِقُ

وعـــودٌ بـــهِ غـصـنُ المـسَـــرَّةِ مـــورِقُ

وأما قصائده في التغزل والخمريات فقد جاءت من هذه الأبحر تارة، ومن الأبحر السريعة تارة أخرى كقوله من البحر السريع[2]:

عُـلِّـقـتُـهُ أهْـيَـفَ لَـــدُنَ الـقَـوامْ

لا يـسـمـعُ الـعـاشِـقُ فـيـهِ مَـلامْ

ومثل الأبحر المجزوءة كقصيدته التي نظمها على مجزوء الخفيف[3]:

قُـــلْ لمَـــن يـشْـتَـكـي الأرَقْ

يـــا أخَـــا الـــوجْـــدِ والـقـلَـقْ

وفضلا عن القصائد التي نظمها الشاعر نجد لديه كثيرا من المقطعات التي شاعت في عصره وما قبله بشكل كبير لما فيها من سهولة وخفة ولطافة، ولأنها كانت أيضًا حلبة مناسبة يتسابق فيها الشعراء آنذاك للوصول إلى معنى جديد مبتكر، أو صورة طريفة مبتدعة، أو غير ذلك مما يستطيع كل شاعر منهم أن يثبت شاعريته وتفوقه.

وقد أكثر منها ابن مليك في شعره ونوع أوزانها، وكان التغزل أكثر أغراضها الشعرية، ومن هذه المقطعات قوله من البحر الكامل[4]:

لـم أنـسَ فـي الـرَّوضِ الحـبـيـبَ وقـد بَـدا

يَـخـتـالُ كـالـغـصـنِ الـرَّطـيـبِ بِـقَـدِّهِ

(1) الديوان: 105.
(2) نفسه: 163.
(3) نفسه: 243.
(4) نفسه: 222.

وتَنـــــاوُلي مـــــِن راحـتـيـْـهِ وردَةً
عنـــدَ العِتـــــابِ ومثلُهـــا في خـــَـدِّهِ

ثانيا - الفنون الشعرية المستحدثة:

لم يقتصر ابن مليك في نظم معانيه على الشكل التقليدي، سواء أكان قصائد أم مقطعات، بل أضاف إليهما ما استجد من فنون شعرية مستحدثة، اقتضتها مستلزمات الحياة وضرورات العصر، والحق أنه لم تكن آفاق ابن مليك في هذه الفنون رحبة واسعة كما كانت عند غيره من شعراء عصره، لكنه حاول ولوج أنواع من النظم أعطانا من خلالها ألوانًا مختلفة من البراعة والتنوع في التعبير الشعري، وأثبت مقدرته الشعرية والثقافية فيها.

1 - المخمس: وهو نوع من أنواع المسمطات وأشهرها، يأتي على أساليب وأنماط مختلفة[1]، وقد اتخذ ابن مليك منها أسلوبًا خاصًّا، وهو أنه كان يختار قصيدة لشاعر معروف، فيجعل أبياتها أو بعضها من القصيدة المخمسة، ويبدو أن ابن مليك قد أتقن فن التخميس، الأمر الذي جعله يكثر منه من بين فنونه المستحدثة. ومن أهم مخمساته:

أ - مخمس المنفرجة: وهي قصيدة لأبي فضل يوسف بن محمد التوزري المعروف بابن النحوي، وتقع في خمسة وثلاثين بيتا، جيمية القافية من البحر المحدث ومطلعها[2]:

اشـــــتـــــدي أزمـــــــة تـــنـــفـــرجـــي
قـــــد آذن لـــيـــلـــك بـــالـــبـــلـــج

وقد تضمنت الكثير من الحكم والمواعظ والنصائح، ومدح الصحابة والتابعين، وختمت بالصلاة على الرسول (ﷺ). ويبدو أن ابن مليك كان - كغيره من الشعراء

(1) ينظر العمدة: 157/1.
(2) المنفرجتان: 43.

– شديد الإعجاب بهذه القصيدة، فعمل على تخميسها بأسلوبه الذي تميز بالخفة والسهولة والقرب إلى النفس، فقال في مطلع مخمسه[1]:

لمّـــا ضـــاقـــتْ ووهَـــــتْ حُـــجَـــجـــي
وظـــنَـــنْـــتُ بـــأنّـــي غـــيـــرُ نَجـــى
نـــاديـــتُ وصُـــبْـــحـــي لـــم يـــعِـــجِ
اشـــتـــدّي أزمـــــةُ تَـــنْـــفـــرجـــي
قـــد آذنَ لـــيـــلُـــك بـــالـــبـــلَـــجِ

والحق أنه لم يكن لابن مليك السبق في تخميس المنفرجة، فقد خمسها قبله ابن مالك وغيره[2]، الأمر الذي له دلالة واضحة على أهمية هذه القصيدة في الأدب العربي وكثرة تداولها وإعجاب الناس بها.

ب – مخمس لأبيات الأصمعي التي تحكي أنه مرَّ يوما بالجبانة فرأى بيتا مفردا لعاشق مجهول، كتب على نصبة قبر، فأجابه ببيت شعري، ثم عاد في اليوم التالي فوجد ردا لجوابه، فرد عليه، وهكذا حتى عاد في اليوم الأخير فوجد نهاية القصة[3]، ويبدو أن موضوع المطارحة بين الأصمعي والعاشق المجهول قد وجد طريقا إلى نفس الشاعر ابن مليك، فعمد إلى تخميس أبياتها الخمسة، وهي عينية القافية من البحر الطويل، قال في مطلع مخمسه[4]:

لـقـد كـنـتُ مِـن أمـرِ الـهَـوى أتَـسـتَّـرُ
وعـرَّفـنـي والحـــالُ مـنّـي مـنـكَّـرُ
وصِـــرتُ أنـــادي والحَـــشـــا يـتـفـطَّـرُ
«أيـا مـعـشـرَ الـعُـشّـاقِ بـالـلـهِ خـبِّـروا
إذا اشـتـدَّ عشـقٌ بـالـفَـتـى كـيـف يـصـنـعُ»

(1) الديوان: 72.
(2) كشف الظنون 1346/2.
(3) المستطرف في كل فن مستظرف: 56/3.
(4) الديوان: 212.

وغير ذلك من المخمسات بعضها للبهاء زهير ومهيار الديلمي، ومخمس آخر لأبيات الوأواء الدمشقي. وبهذا يكون للشاعر ستة مخمسات، اختلفت في عدد أبياتها وأنواع بحورها، إلا أنها اتفقت في أسلوبها ونمطها.

2 - **الموشح:**

فن أندلسي امتاز به أهل المغرب، وتوسعوا في فنونه وأكثروا من أنواعه وضروبه، وهو الكلام المنظوم على قدر مخصوص بقوافٍ مختلفة[1]. وقد نظم ابن مليك موشحًا واحدًا عنوانه «قلب كواه بنفس الصدا» ومطلعه[2]:

مـــولايَ لا صـبـرَ لـي ولا جَـلَـدا
صِلـنـي وإلا دَعْـنـي أمُـتْ كَـمَـدا أولا
هـــواكَ بـالـهـجـرِ زادَنـــي كَـلَـفـــا
ودمـــعُ عَـيـنـي مـنَ الـبُـكـا نَـشَـفـا
حـسـبُـك فـي الحـــبِّ مـدمـعٌ وكَـفـى

ونجده قد اتخذ من موشحه التغزلي هذا سبيلًا يعرض من خلاله مشاعره وعواطفه بحرية محاولًا التحرر من أسر القافية، ولكنه مع ذلك لم يستطع الإفلات مما تعوده من أساليب وتراكيب خاصة به.

3 - **الزجل:**

فن أندلسي متجدد الأوزان ومتعدد القوافي، له أنواع وضروب مختلفة[3]. وقد أقبلت عليه الفئات الشعبية المختلفة لأنه اتصف بالسهولة من جهة، والتحلل من قيود الإعراب واللغة من جهة أخرى، لا سيما أنه نُظم باللغة العامية[4].

---

(1) ينظر توشيع التوشيح: 20 وما بعدها.
(2) الديوان: 210.
(3) العاطل الحالي والمرخص الغالي: 5 وما بعدها.
(4) أدب الدول المتتابعة: 610.

وقد نظم ابن مليك مقطوعتين زجليتين: إحداهما زجلية غزلية طويلة، تحدث فيها عن محاسن المحبوب وعن إعراض حبيبه عنه وتجنيه عليه وما يترتب عليه من لوعة الفراق واكتواء القلب، ثم تحدث عن شماتة العذول، كل ذلك بأسلوب حواري عامي مشبع بمصطلاحات العصر وألفاظه، ومطلعها[1]:

مـطـلـب دمـعـي إن نـفـد
وعـزّ تـبـرو والـلـجـينْ
فـلا تـلـمـنـي لـي سـنـين
أبـكـي عـلـيـك بـكـل عـيْن

أما زجله الثاني فهو مقطوعة قصيرة مكونة من خمسة أبيات يصف فيها محاسن الحبيب واسمه يوسف، وكأن الشاعر أخذ على عاتقه أن يواري بجميع أسماء السور القرآنية، ومطلعه[2]:

يـا حـبـيـبـي يـوسـف ظـهـر لـك نـور
فـسـبـا الـنـاس تـبـارك الـرحـمـنْ
وبـزخـرف صـف الـعـذارى سبيت
كـل الأحـزاب أتـوا إلـيـك فـرقـانْ

ولعل إكثار الشاعر من التورية بأسماء السور كان حبا في تبيان ثقافته القرآنية وإبرازها ومجاراة العصر وشعرائه، ولم تكن هذه المقطوعة الزجلية الوحيدة في هذا المجال، وإنما أكثر من التورية في كثير من شعره.

4 - **المواليا:**

فن شعبي شرقي اخترعه أهل واسط، وله وزن واحد وأربع قواف على روي واحد[3]. ولم نجد عند ابن مليك سوى اثنتين فقط، ونظم كلا منها في بيتين، واندرجتا تحت غرض الغزل، قال في إحداهما[4]:

(1) الديوان: 183.
(2) نفسه: 182.
(3) العاطل الحالي: 105.
(4) الديوان: 224.

لما لساقو كشف من رام إعطافي

عزيزٌ طاهرٌ حسنٌ أشرفَ على إتلافي

قلي لساقي أصف إن ردت لك وافي

وإلا أجافيك قلتُ يا قمرُ جافي

وقد سار ابن مليك على نهج ما ذكره السيوطي من وجوب اللحن في هذا الفن، وجواز استعمال الألفاظ الجارية في تخاطب العوام من الناس لفظا وخطًّا معًا كي لا يتغير وضع ما نطقت به[1].

5 - الدوبيت:

فن اخترعه الفرس واقتبسه العرب ومعناه «بيتان»، لأنهم لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتين، وله وزن واحد مشهور(فعلن متفاعلن فعولن فعلن) وقد يصيبها بعض التغيير[2]. وهو آخر الفنون الشعرية المستحدثة لدى ابن مليك وأقلها، إذ لم نجد له غير دوبيت واحد، يقول فيه[3]:

الطرفُ يقول قد رماني القلبُ

والقلبُ لناظري يقولُ الذَّنْبُ

والله لقد عجبتُ مِن حالِهما

هذا دنِفٌ ودمعُ هذا صَبُّ

وبهذا تكون الفنون الأدبية المستحدثة عند ابن مليك جميعها في التغزل إذا ما استثنينا مخمس المنفرجة الذي كان الدافع إلى تخميسه دينيا إرشاديًّا، ولعل ذلك كان مرتبطا بانتشار العامية وكثرة الأعاجم في العصر المملوكي، فضلا عن ارتباطه الوثيق بفن الغناء الذي شاع أيضًا في ذلك العصر، وما يتطلبه من كلمات تحمل معاني التغزل التي تقتضي بدورها أوزانًا خاصًّا خفيفة تتناسب والإيقاع الصوتي الآتي من أحرف الكلمات مما يعطي تنوعًا موسيقيًّا واسع المدى، يتيح للشعراء أن

(1) أدب الدول المتتابعة: 629.

(2) موسيقا الشعر: 191.

(3) الديوان: 221.

ينظموا في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم دون حرج أو تضييق[1]. وعلى الرغم من خوض ابن مليك في شواطئ هذه الفنون الأدبية المستحدثة، فقد أخذت القصائد والمقطعات جلّ ديوانه إلا قليلاً وصبغته بصبغها الخاص.

الخاتمة

تناول البحث حياة ابن مليك الحموي وشعره، إذ تبين من خلاله نواحي تأثره بعصره وحيواته، وحرصه على تلبية متطلباته ليمثل ذوق معاصريه وينال إعجابهم وتقديرهم وأعطياتهم. ومن خلال الدراسة التحليلية اتضحت أمور عدة، أهمها:

أن الشاعر قد نظم في معظم أغراض الشعر المعروفة مثل المدح والرثاء والغزل والخمريات وغيرها. ولكنه على الرغم من ذلك فإن المدح كان له النصيب الأوفى في ديوانه، بل كان قطب الرحى الذي دارت حوله، أو انبثقت منه أو توسلت به بقية أغراض الشعر الأخرى مثل الشكوى والتهنئة والفخر وغيرها، ونستطيع أن نعلل ذلك بأن الشاعر بعد تركه بيع الفقّاع اتخذ الشعر حرفة له ووسيلة للرزق تساعده على الخروج من نفق الفقر الذي كان يعيشه. بيد أنه تبين أن مدحه قد خلا من ذكر نسب الممدوح وعراقته، وذلك لضعف العصبية القبلية آنذاك بسبب سيطرة الأعاجم على الحكم، وكون الممدوحين بعيدين عن مسبباتها وأجوائها وذوبانهم في حياة المدنية، مما أدى إلى حلول بعض الصفات الاجتماعية مثل الوظيفة والطبقة الاجتماعية، والمستوى العلمي وغير ذلك محل تلك العصبية القبلية.

أما فن المديح النبوي عند الشاعر فقد حاول أن يصب فيه جل اهتمامه وإبداعه، الأمر الذي جعلنا نشعر معه بحرارة قلبه وصدق عاطفته، ساعده على ذلك قوة تأثير الاتجاه الديني آنذاك، لأنه كان الرابط الوحيد الذي يربط بين الحاكم الأعجمي الغريب وطبقات الشعب العربية عامة. ولم يخل شعر ابن مليك من مصطلحات ومفاهيم صوفية مثل المحبة الإلهية والحقيقة المحمدية، والعناية والإكثار من وصف أشواقه إلى مدينة الرسول ﷺ ومكة المكرمة والأماكن المؤدية إليهما.

(1) الشعر العربي في القرن الثاني: 349.

وكذلك برز واضحًا بينًا في شعر ابن مليك عنصر الثقافة بمختلف نواحيها الدينية والنحوية واللغوية والتاريخية والفلكية وغيرها، لأنه – أي عنصر الثقافة – غدا في ذلك العصر من أهم المكونات التي تكون شخصية الشاعر من جهة، وشخصية الممدوحين الذين مدحهم الشاعر من جهة أخرى، فقد كان أغلبهم من العلماء والقضاة وذوي الثقافة الواسعة المتنوعة. وفضلا عن ذلك نجد في شعره أصداء واضحة لكثير من أحداث العصر وما فيه من حروب وجوائح، وذكرًا لكثير من الأعلام مثل السلاطين والنواب والقضاة والعلماء الذي اتصل بهم الشاعر ومدحهم مما يمكّن الباحثين الإفادة من ذلك في كثير من عمليات التوثيق والتأريخ.

وظلت اللغة العربية الفصيحة السمة العامة في شعر ابن مليك على الرغم من عجمة الحاكم وشيوع العامية بين أفراد الشعب، فقد بقيت اللغة الرسمية الوحيدة في البلاد، ولغة مراسلات السلطان مع نوابه ومع أمثاله في الدول الأخرى. ولذلك ألح الشاعر على كلمة عرب ومشتقاتها، وكررها كثيرا في شعره، تمسكا منه بصورة شعورية أو غير شعورية باللغة العربية وبالعروبة، كما تجلى ذلك أيضًا في لغة شعره وأسلوبه وابتعاده عن الزجل ما خلا قصيدة واحدة ومقطوعة واحدة منه فقط، وتجلى أيضًا بتمسكه بأوزان الشعر وقوافيه الخليلية. بيد أن هذا لم يمنعه من أن يتغزل ببعض الصفات الجمالية غير العربية لشيوع هذا النوع في كل من الواقع والأدب على حد سواء.

وعلى الرغم من تقليدية الأغراض الشعرية إلا أنها اتخذت بصورة عامة أسلوبًا متميزًا مفعما بالرقة والإحساس وخفة الروح والدعابة، وصيغت بألفاظ وتراكيب اتسمت بالفصاحة والسهولة معا، وقد نظم معظم شعره على الشكل التقليدي، قصائد ومقطعات، وكذلك تطرق إلى أشكال الفنون المستحدثة كالمخمس والموشح والزجل وغيرها، وفي الحالين حمل شعره صفات شخصيته بوجهها الواجد الحزين الذي كان يسفر عنه تارة، ويخفيه وراء خفة ظله والدعابة تارة أخرى. وبذلك مثل صورة صادقة للشاعر في ذلك العصر خير تمثيل.

****

المصادر والمراجع

- الأبشيهي. محمد بن أحمد بن منصور – المستطرف في كل فن مستظرف. ت: إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت 1999م.
- ابن إياس. محمد بن أحمد – بدائع الزهور في وقائع الدهور – المطبعة الأميرية مصر 1313هـ.
- باشا. عمر موسى:
  1 – أدب الدول المتتابعة – دار الفكر الحديث. لبنان 1967م.
  2 – تاريخ الأدب العربي في العصر المملوكي – دار الفكر دمشق 1999م.
- بروكلمان. كارل – تاريخ الأدب العربي، الترجمة بإشراف: محمود فهمي حجازي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1995م.
- ابن تغري بردي. جمال الدين أبوالمحاسن – النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة – دار الكتب المصرية – القاهرة 1972م.
- أبوتمام. حبيب بن أوس – ديوان أبي تمام – تقديم وشرح: محي الدين صبحي – دار صادر بيروت 1997م.
- التوزري والغزالي – المنفرجتان مع شرح المنفرجة الأولى للشيخ زكريا الأنصاري، تح: عبدالمجيد دياب، دار الفضيلة، القاهرة 1999م.
- ابن حجة الحموي. تقي الدين أبوبكر علي، خزانة الآداب وغاية الأرب، تح: كوكب دياب، دار صادر، بيروت 2001م.
- الحكيم. سعاد – المعجم الصوفي، دندرة، بيروت 1981م.
- الحلي. صفي الدين أبوالفضل عبدالعزيز بن سرايا – العاطل الحالي والمرخص الغالي، ت: حسين نصار، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية 1981م.

- الخفاجي. شهاب الدين أحمد بن محمد – ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا – ت: عبدالفتاح محمد الحلو – مطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة. 1967م.
- دوزي. رينهارت، تكملة المعاجم العربية، تعريف وتعليق: محمد سليم النعيمي، وزارة الثقافة، دار الرشيد، العراق1980.
- الرازي. محمد فخر الدين – التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)، المطبعة الحسينية المصرية ط/2، 1324هـ.
- سالم محمد. محمود – المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر – دمشق 1996م.
- السخاوي. شمس الدين محمد، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، دار الجيل، بيروت 1992م..
- سركيس. يوسف اليان – معجم المطبوعات العربية والمعربة. دار صادر بيروت، مصورة عن نسخة مطبعة سركيس بمصر 1928م.
- السكري. الحسن بن الحسين– شرح ديوان كعب بن زهير – دار الكتب المصرية، القاهرة 1950م.
- السمهوردي. نور الدين علي، وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى، ت: جمال الدين أحمد الحسيني السمهوردي، مطبعة الآداب والمؤيد، مصر 1326هـ.
- السيوطي. جلال الدين – تاريخ الخلفاء – تح: إبراهيم صالح – دار صادر بيروت 1997م.
- الصفدي. صلاح الدين خليل بن أيبك – توشيع التوشيح، تح: البير حبيب مطلق، دار الثقافة، بيروت ط1، 1966م.
- الصواف. محمد شريف – معجم الأسر والأعلام الدمشقية – بيت الحكمة. دمشق 2004م.
- ضيف. شوقي – فنون الأدب العربي، الرثاء، دار المعارف بمصر 1955م.
- الطباخ. محمد راغب حلبي، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، تعليق: محمد كمال، دار القلم العربي، حلب 1989م..

- عاشور. سعيد عبدالفتاح – العصر المماليكي في مصر والشام – دار النهضة العربية – القاهرة 1976م.
- العسكري. أبوهلال الحسن بن عبدالله، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت 1419 هـ.
- ابن العماد. شهاب الدين عبدالحي بن أحمد – شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح: محمود الأرناؤوط إشراف: عبدالقادر الأرناؤوط، دار ابن كثير – دمشق بيروت 1993م.
- الغزي. نجم الدين الكواكب السائرة بأعيان المئة العاشرة. ت: جبرائيل سليمان جبور. دار الآفاق الجديدة. بيروت 1979م.
- ابن الفارض. عمر بن علي، ديوان ابن الفارض، تقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت 1990م..
- أبوفراس الحمداني. الحارث بن سعيد، ديوان أبي فراس، رواية: الحسين بن خالويه، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2004م.
- الفرفور. محمد صالح – الدر المنثور على الضياء الموفور في أعيان بني فرفور للشيخ محمد جميل الشطي – دار الفرفور. دمشق 2001م.
- فروخ. عمر – تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين – بيروت 1984م.
- ابن مليك الحموي. علي بن محمد، ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية، تح: إسراء الهيب، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010م.
- ابن منظور. محمد بن مكرم، لسان العرب، تح: عبدالله علي الكبير وصاحباه، دار المعارف، القاهرة د. ت.
- هدارة. محمد مصطفى، الشعر العربي في القرن الثاني، دار المعارف، القاهرة 1978م.

****

ابن مَليك الحموي حياته وشعره

الملخص

إن تراثنا لجدير أن نقف إزاءه وقفة إجلال واعتزاز، ونعمل على خدمته وإحيائه، لذا عمدت إلى تحقيق ديوان «النفحات الأدبية من الزهرات الحموية» لأحد كبار شعراء الدولة المملوكية وهو ابن مليك الحموي الذي عاش نهايتها، فكان صورة صادقة للشعر آنذاك، وما فيه من مثل أدبية وقيم روحية وأحداث تاريخية وعادات اجتماعية صبغته بصبغتها. وقد حاول ابن مليك خوض غمار معظم أغراض الشعر المعروفة مثل المدح والرثاء والتغزل والخمريات وغيرها ، بيد أن المدح كان له النصيب الأوفى في ديوانه، وكان قطب الرحى الذي دارت حوله بقية الأغراض مثل الشكوى والوصف والتهنئة وغيرها، كما أنه صبّ جلّ اهتمامه وإبداعه في المديح النبوي، فكان مفعمًا بالرقة وحرارة القلب وصدق الإحساس، ولم يقتصر ابن مليك في نظم شعره على الشكل التقليدي، قصائد ومقطعات، وإن كان ذلك معظمه، وإنما صاغه على شكل الفنون الشعرية المستحدثة كالمخمسات والموشحات والأزجال وغيرها، وفي الحالين استطاع أن يعبر عن عواطفه وخواطره وأفكاره دون حرج أو تضييق، بأسلوب متميز وخفة روح وألفاظ وتراكيب اتسمت بالفصاحة والسهولة معًا، أراد بذلك أن يبرز مقدرته الشعرية وبراعته اللغوية، وينال إعجاب معاصريه وتقديرهم وأعطياتهم.

الكلمات المفتاحية: (ابن مليك – مديح – تغزل –شكوى – تقليدية – ثقافة – مخمس).

****

المحتوى

- **تقديم** 3
- **استحضار النموذج وقصائد المعارضات في معجم البابطين لشعراء العربية في عصر الدول والإمارات**، د. نسيمة الغيث 5
- **تطوّر الإيقاع وتنوّع الأشكال الشعرية عند شعراء العربية في عصر الدول والإمارات**، د. يوسف وغليسي 61
- **حركة الشعر واتجاهاته في المغرب الإسلامي في عصر الدول والإمارات**، د. عبدالله محمد سالم السيد 163
- **حركة الشعر واتجاهاته في الأندلس في عصر الدول والإمارات**، د. محمد عبدالرزاق المكي..... 209
- **حركة الشعر واتجاهاته في مصر.. قراءة في معجم البابطين في عصر الدول والإمارات**، د. إبراهيم عبدالعزيز زيد 283
- **حركة الشعر واتجاهاته في بلاد الشام في عصر الدول والإمارات**، د. أحمد فوزي الهيب 323
- **حركةُ الشِّعر واتجاهاته في شبه الجزيرة العربية عند شعراء معجم البابطين في عصر الدول والإمارات**، د. إبراهيم محمد البطشان..... 411
- **حركة الشعر واتجاهاته في اليمن في معجم البابطين في عصر الدول والإمارات**، د. عبدالحميد الحسامي 445
- **حركةُ الشِّعر واتِّجاهاته في العراق وبلاد المشرق الإسلامي في عصر الدول والإمارات**، د. عبَّاس هاني الچرَّاخ 507
- **ابن سَناء المُلْك شعره وتُراثه الأدبيّ**، د.أشرف محمود نجا..... 561
- **جماليات الخطاب الأدبي في شعر ابن سناء الملك**، د. بهاء حسب الله 641
- **التشكيل الجمالي في شعر ابن مَليْكِ الحَمَوِي**، د. عبدالله غليس 699
- **ابن مَليك الحموي .. حياته وشعره**، د. إسراء أحمد فوزي الهيب..... 747

****