

تدريس النحو بين الجمود وعدم الرغبة في التطوير*

بقلم: د. سليمان بن إبراهيم العايد**

سؤال أستهلّ به كلمتي: أَيْتقان اللغة أو معرفتها يتمثل حين نتخاطب، بقولنا: يا أبا محمد، يا أبا أسامة، يا أبا صالح، أم يتمثل بشيءٍ آخر، هو أكبر من هذا؟ إذا كان الأمر كذلك فكُلنا متقنون للغة ونحوها، ولا عذرٍ لواحدٍ منّا في عدم بلوغه هذه المرحلة، والتقصير في الوصول إليها؛ فوظيفة النحو ليست ضبط الكلم في الجملة، أو النص، بل وظيفته، الإبانة عن المعنى وتحديد، ومع هذه المكانة للنحو، فليس النحو إلا جزءاً من نظام لغوي يتناول الصوت، والمفردات والبنية، والبيان، ونصوصها المختلفة، متأزرة مع بعضها، يكمل بعضها بعضاً.

أنا لا أرى أن نتلهّى بجلد الذات، فليس الوقت وقته، وعلينا أن نفكر فيما يجب عمله خدمة للغة، وتحقيقاً لأهداف طالبيها، وعلى الجهات المختصة مؤازرة هذا التوجه، وتكوين فرق عمل لإنجاز مشروع تعليم لغوي ينهض بحاجاتنا وتطلعات أبناء العربية.

مقدمات:

من طرائق تعليم العربية:

- التعليم بحفظ القواعد.
- التعليم بقراءة نص تراثي، تسطر فيه القواعد، وهذه الطريقة والتي قبلها شيء واحد.

- التعليم بالطريقة المباشرة (الخلطة، والإغماس).
- التعليم بالطريقة التكاملية بالمزج بين فروع العربية والانطلاق من النص.
من خلال اتصالي بأساتذة اللغة العربية، وأنا واحد منهم، ألمس تواطؤاً منهم، واتفاقاً على حصر عملهم في التدريس، وعلى توجيه جميع مناشطهم إليه، وعلى ضرورة أن تسخر المناهج كلها لهذا النشاط فحسب. هذه هي حدود تفكيرهم في الغالب، كما تنطق بذلك الشواهد والأدلة من الواقع.
وحتى لا أكون متجنّباً فيما أقول، أرغب لمن لديه غير ما أعلم أن يفيدني بذلك، فلعلّ في الميدان ما لا أعلمه؛ إذ كلّ ما أقوله من تجربة وممارسة، وتصوّرات كوّنتها من خلال عملي، ومن خلال اطلاعي على الخطط الدراسية في أقسام اللغة العربية المختلفة، ومن خلال الخلطة بالطلاب والأساتذة.

وليس الأمر واقفاً عند هذا الحدّ؛ فالنمط التعليمي في الغالب واحد، غير قابل للتنوع والتعدّد بحسب الغاية والمقاصد والأهداف، ولا بحسب الفئات التي تقدّم لهم هذه البرامج، فالكل يدرس مقرّراً واحداً، ومنهجاً واحداً، لتحقيق أهداف واحدة، وإن وجد اختلاف فالاختلاف في الكمية، والاختيار، وصنف لتعلّم واحد، غير متنوّع وغير متعدّد، وليس لديهم اعتبار لمن يدرس اللغة لأغراضٍ خاصّة، وليس في حسابهم من يحتاج

إليها وسيلة اتصال مؤقت، وليس لديهم من يقصد إلى مهاراتها، ولا يهّمه التزيّد من معارفها وقواعدها... إلخ.

بغضّ النظر عمّن يتكلّم اللغة، هناك فئات تستخدم اللغة كالباحثين، والمترجمين، والتربويين والإعلاميين، والمشتغلين بالحاسب الآلي وميكنة اللغة أو المعالجة الآلية للغة، والطلاب، ولها أهداف ومقاصد خاصة، ولا بدّ من مراعاتها والاستجابة لها، ولا يجوز لأهل اللغة أن يستمسكوا بطريقتهم الوحيدة في الدرس اللغوي، كما يجري عليه العمل في درس اللغة التقليدي؛ والتعليم الناجح هو الذي يراعي فئات المستفيدين، وتنوّع تلك الفئات، وأهدافها الخاصة.

غياب الهدف عن الأستاذ، وأول أسباب النجاح وضوح الأهداف، وواقعيّتها، وقابليّتها للقياس، ومن أول معايير الجودة وضوح الهدف. التفريق بين من يطلب المعرفة اللغوية، وبين من يطلب المهارات اللغوية، وتنوّع الدرس حسب الفئات؛ فالدرس عند معظم معلمي العربية وأساتذتها واحد، وفي الغالب يعتمد قراءة نصّ تراثيٍّ، أو إذا أحسنّا الظنّ شرح نصّ تراثيٍّ، وهذا على الرغم من جلالته وقيّمته ليس بالضرورة صالحاً لجميع الفئات التي تدرس العربية.

أهداف التربية في العصر الحديث أربعة: «تعلّم لتعرف، تعلّم لتعمل، تعلّم لتكون، تعلّم لتشارك الآخرين». (الثقافة العربية وعصر المعلومات ص ٣٠٧).

ومن مشاركة الآخرين تنمية مهارات الحوار مع الآخر (بالاهتمام بتنمية مهارات التواصل، والتفاوض الثقافي، وتنمية القدرة على الإقناع،

وهندسة الحوار، وإبرام الصفقات المتوازية) (الثقافة العربية وعصر المعلومات ص ٣٢٠) (إذ يشكو معظم طلابنا من ضمور مهارات التواصل اللغويّ الأربع: القراءة، والكتابة، والمشافهة، والاستماع، نتيجة لآفة التلقّي السلبي التي تعاني منها أنظمة التعليم لدينا، ويحتاج هذا من التربويين ومعلمي العربية ومنظّمها تغييراً جوهرياً في تعليم العربية وأنماط تقديم المادة التعليمية، بحيث لا تقتصر على أسلوب المحاضرة بل تشمل أساليب جذّابة توظّف أساليب التعلّم المختلفة وتنوّع بين الأساليب التقليدية والندوات وحلقات النقاش، وغيرها من مستنتجات العصر والتربية). (ينظر: الثقافة العربية ص ٣٢١).

وكلية اللغة العربية تتفرّد بتدريس طلابها مقررات اللغة العربية، وتسهم بتقديم مقرر اللغة العربية لجميع الأقسام الجامعية، إلى جانب تقديم مقررات أخرى لبعض الأقسام التي لها مزيد عناية باللغة العربية نحواً وبلاغة. ومن الطبيعي أن يختلف تقديم المقررات، حسب الأقسام والغاية من تدريس المقرر، غير أنّ هناك نوعين يمكن أن يشملا جميع الطلاب، وهما: من يدرس اللغة من أجل التكوين المهاري العام، ومن يدرس اللغة لأغراض معرفية، ومهارية خاصة، وعلى كل التفريق بينهما لازم، فتدريس اللغة العربية لغير المختصين تدريس مهارات ويجب أن يلتزم بهذه المهمة، ولا يخرج عنها. ولا أكون مبالغاً إذا قلت: إنّ هذه الفئة يجب أن تكون فئات.

و«تشمل تربية اللغة الأمور المتعلقة بتعليمها وتعلّمها، سواء كلغة أولى للناطقين بها، أم لغة ثانية لغير الناطقين بها، وتغطّي تنمية مهارات التواصل اللغوي الأربع: القراءة، والكتابة، والتحدّث، والاستماع. ويحظى تعليم اللغة الأمّ بأهمية متزايدة هذه الأيام بعد أن ثبت للجميع خطورة الدور الذي تلعبه في تنمية فكر الفرد، وتوطيد عرى التماسك الاجتماعي، علاوة على كون تعلّم اللغة الأمّ بمنزلة (طبقة الأساس) التي يبنى فوقها تعلّم اللغات الأجنبية، وهو يحظى بأهمية متزايدة بفعل ظاهرة العولمة وما يصاحبها من عولمة سوق العمل {هناك ما يزيد على خمسين مليونَ صيني يتعلّمون الإنجليزية} يشهد على ذلك هذا العدد الكبير من مواقع الإنترنت لتعليم اللغات وتعلّمها ذاتياً، علاوة على توفير كمّ هائلٍ من برمجيات تعليم اللغات والمناهج البرمجية، ونظم تأليف المنهج وما شابه» [الثقافة العربية وعصر المعلومات ص ٢٦٨-٢٦٩].



هل عندنا مشكلة في تعليم النحو، أو اللغة في الجامعة، وتلقينه طلابنا؟ لا أظنّ أنّ مخالفاً يخالف في أنّ لدينا غير مشكلة، غير أنّ الذي يهمنّا أن نورد مشيراتٍ قد تنتهي بنا إلى وصف وضع، وتقرير حالة، يتطلّب اقتراح بعض الحلول، وطرح رؤى تخرج بنا من مأزق في تعليم النحو، ودرس العربية على العموم، ومن هذه المشيرات:

أ) فقدان أو ضعف أثر النحو فيما يقوله الطلاب أو يكتبونه. وهذا أمر من
الوضوح بمكان لا يسيغ لنا شرحه ، وتفصيله.

ب) ضعف الحصيلة المعرفية المستوعبة لدى طلابنا بقواعد النحو وكلياته ،
فضلاً عن العجز عن مهاراتها ، وتوظيفها واستعمالها أو الاسترشاد بها
عند إنشاء الكلام ، والكتابة ، أو عدم الرغبة في هذا التوظيف ، والزهد فيه .
ج) غياب الرغبة في الصحّة النحويّة ، والسلامة اللغويّة فضلاً عن فقد التميّز
أو الإبداع اللغويّ في الأداء لكونه قيمة يقدرها المجتمع ، ويتسامى إليها
المتكلمون والمنشئون ، والكتّاب .

د) برودة في علاقة الطلاب بالنحو وعلوم اللغة الأخرى ، يتمثل بالآتي :

❖ شكاوى الطلاب ، وتذمرهم من مقررات اللغة العربية ، ومن معلّميها ،
وضيق ذرعهم بها وبهم .

❖ شعور لدى الطلاب أنّ ما يدرسونه بعيداً عن مشاعرهم ، وبمعزلٍ عن
عواطفهم ، وبغربته عنهم ، وغربتهم عنه ، وأنه شيء أو علم من
كوكبٍ آخر .

❖ تلبّس الطلاب بالملل ، وانتشار الثاؤب ، وغيوبة الطلاب عن الدرس
إما بنوم أو بتكلّفه ، وإمّا برحلة ذهنية بعيداً عن الدرس والفصل .

❖ غياب أو ضعف التذوّق في دراسة النحو وتدرّسه ، وغياب أثر
الذوق في التفريق بين المعاني ، وطرائق أدائها ، الأعراب والأنواع ،
والأحكام ، والوظائف النحوية ، وعدم وضوح مدى تأثير الذوق في
ذلك كلّ .

ه) شعور الطلاب بصعوبة اللغة العربية، وتعقيد أفكارها، وكثرة تقسيماتها، وتداخلها في حسّه، وأين يذهب بطالب محدود الإدراك، حين يجد مثلاً تقسيمات في بعض الأبواب، وحين يجد تلك التقسيمات العقلية وغير العقلية في علم يفترض أن يكون أبعد العلوم عن كدّ العقل، وأقربها لتذوّق النصّ، بل أين يذهب بطالب محدود التفكير والإدراك حين تفجّؤه بمثل هذا؛ إنّ إدراك ترابط الكلام، أو تفكّكه، وترتيب بعض أجزائه على بعض، وتعيين العلاقة بين هذه الأجزاء، لا يحتاج منا أن نعقده بمسائل الوصل والفصل، وتنوع الكلام بين كمال الانقطاع، وكمال الاتصال، وشبه كمال الانقطاع، وشبه كمال الاتصال، والتوسط بين حالتي كمال الانقطاع، وكمال الاتصال.

النحو مفصول عن حياة الطالب وشعوره. وهل يسوغ أن يكون النحو بمعزلٍ عن معايشة الطالب له؟! يدرس الطالب وهو يحسُّ أنه يتعلّم، أو يتلقن قواعد وقوانين بعيدة عنه، وعن حياته، ولغته، ليس بينهما أدنى ارتباط، وأول مسؤوليات معلّم اللغة رفع هذه الوحشة، وإيجاد ألفة بين الطالب من جهة، وبين النحو وممارسته ومهاراته من جهة أخرى، ويجب أن يستيقن الطالب أنّ النحو جزء من كلامه اليومي، وأنه النظام الذي يحكم كلامه، وأنّ المعاني التي يتكلّمها هي معاني النحو التي لا يمكن لتكلّم أن يستغني عنها، وأن لا يعرفها عملياً، وإن خفيت عليه تنظيراً، كما هو شأن كلِّ علم له جانبان: نظري، وتطبيقي، كعلم التجويد في جانبه التنظيري، قد يخفى على كثيرٍ من مجيدي القراءة، وإن كان تطبيقاً

طوع إرادتهم، وآلة قراءتهم، بل هو عاداتهم، وسليقتهم التي تطبّعوا عليها.

التذوق أساس لدرس النحو، بل الذوق والتذوق أساس الإبداع في كل شيء، ومدخل الفهم والاستيعاب، ويهمننا التذوق في دراسة العربية خاصة نحوها، وكثير من معلّمي العربية وأساتذتها لا يلتفتون إلى هذا الأمر، بل كثير منهم يصعب إفهامه هذه الأهمية، فضلاً عن أن يسهم في إحياء ذوق الدارسين وإثرائه، وقد يسأل كثير فيقول: هل في اللغة والنحو ذوق وهو لا يعدو كونها قواعد ومطردات؟! ولعله غاب عن هؤلاء أنّ الذوق أساس فهم جميع العلوم دون استثناء، والنحو ليس بدعاً بين العلوم، وقد جرى لي مع بعض الطلاب شيء من هذا، حين شرحت لهم التفريق بين المنصوبات، وكيف يقال عن منصوب: إنّه مفعول، أو مفعول به، أو مفعول لأجله، أو مفعول معه، أو حال، أو تمييز، أو استثناء، والفرق بين هذه المفاعيل، خاصة إذا كان هناك احتمال تعدّد الإعراب. وكذا التفريق بين الخبر والصفة والحال، وهي من باب واحد، ومجال توظيف الذوق في إدراك النحو وحبّه واستيعابه، وإقامة علاقة ودّ بين الطالب ودرس العربية.

وأذكر هنا قصة ابنتي طالبة الابتدائي التي ما كانت تحبّ درس القواعد، وتعدّ هذه المادّة ثقيلة، درّست لها معلّمة اللغة العربية في السنة السادسة من المرحلة بطريقة قلبت علاقتها بالمادّة، وغيّرت موقفها منها.

من أوجه القصور في تعليم اللغة العربية :

أ) «التركيز على الجوانب الصورية سواء في تعليم النحو أو الصرف، أو تنمية مهارات الخطابة والحوار. وقد طغت سطحية قراءة النصوص وضبط أواخر الكلمات على حساب عمق استيعابها، والربط بين جملها وفقراتها، وإدراك هيكلتها الشاملة» [الثقافة ص ٢٦٩]؛ فقلما يعنى معلّم اللغة باستيعاب المقروء، وصناعة العناوين الرئيسية والفرعية، وتقسيم النص، وترقيمه، فضلاً عن محاكاته.

إهمال عنصر الدلالة {المعنى} إذ طغت الوظائف النحوية من فاعل، ومفعول، وتمييز، وحال، ومجرور، ومضاف... على المعاني النحوية، معاني التراكيب والأبنية والمفردات، فليس بمكنة كثير من الطلاب التفريق بين التراكيب المتقاربة التي تؤدّي معنى واحداً، مثل: رأيته يخرج من الباب، ورأيته خارجاً من الباب، ورأيته وقد خرج من الباب، وهي تراكيب تؤدّي معنىً نحويّاً واحداً وهو تقييد الرؤية حال الخروج، وهو قيد للعامل، والاختلاف في تفصيلات وقيود المعنى، التي يمكن لغير دارس العربية، ولمن يلمّ ببسيط القواعد النحويّة أن يدركها. ولا يدرك كثير منهم الفرق بين "ضربه ضرباً" و"ضربه ضربة" ولا الفرق بين سامع وسميع، وغيرها من الأمثلة والأوزان الصرفية. ولا بين معاني صيغ الجموع، ولا بين معاني زوائد الأفعال، ولا بين الاستفهام بالهمزة (هل).

غالب أساتذة ومعلّمي النحو لا يعنون منه إلا بالجانب الشكلي المتعلق بالإعراب، وما يتصل به، في حين يهمل المعنى، وإدراك المعنى النحوي

هو الذي يشدّ الدارس ويجذبه، وقد لاحظنا هذا من خلال الممارسة، حتى إنك لتجد الطالب يفغرفاه بما يسمع في درس النحو ممّا لم يتعود سماعه فيه.

وينأى معلّم اللغة العربية وأساتذتها عن توظيف الفطرة اللغوية في درس العربية، حيث يشعر الطالب من خلال الدرس أنّه يتعلّم شيئاً لا علاقة له به، بل هو شيء بعيد عن حياته؛ من المسلمّ به أن أيّ لغة، بل أيّ مستوى لا يخلو من نظام يدركه مستعمل اللغة بفطرتّه، وحسّه، ليس بحاجة أن يتعلّمه من خلال دروسٍ يقدّمها ملقّنون أو معلّمون؛ ومن النحو الفطري ما يحسن أن يكون منطلقاً لدرس العربية، مثل تقرير المعاني النحوية العامة، التي هي معانٍ متغلغلة في الحياة اليومية، مثل تقرير معاني كالتداء، والتعجّب، والإخبار، والأمر، والنهي، والتمني، والدعاء، والتنبيه، والبيان، والتفصيل، وغير ذلك من المعاني التي بمكنة الشخص أن يعبر عنها من غير حاجة إلى أن يتعلّمها من معلّم. بل الفطرة اللغوية تتجاوز هذا القدر إلى إدراك ما بين الجمل والكلام من تمايز، يدركه من لا يعرف شيئاً من النحو، وعلوم العربية، كما قال عبد القاهر: «إذا عرّف البدويّ الفرقَ بين أن يقولَ: "جاءني زيدٌ راكباً"، وبين قوله: "جاءني زيدٌ الراكبُ"، لم يضرّه أن لا يعرفَ أنه إذا قال: "راكباً"، كانت عبارة النحويين فيه أن يقولوا في "راكب": "إنّه حالٌ، وإذا قال: "الراكبُ"، إنه صفةٌ جاريةٌ على (زيد) وإذا عرّف في قوله: "زيدٌ منطلقٌ" أنّ (زيداً) مُحَبَّرٌ عنه، و(منطلق) خَبَرٌ، لم يضره أن لا يعلم أن نسَمي (زيداً) مبتدأ، وإذا

عرف في قولنا: "ضربته تأديباً له"، أنّ المعنى في التأديب أنه غرضه من الضرب، وأنه ضربه ليتأدّب، لم يضره أنّ لا يعلم أن نسمي (التأديب) مفعولاً له». [عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز ١/٤١٨، تحقيق محمود شاكر، ط الثالثة، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، دار المدني، القاهرة].

ويتعيّن ترك التركيز على الأخطاء المفردة في الأعراب، والتراكيب، والأبنية، وتوجيه العناية بالكليّات التي تعود على المعنى بالإفادة، وصحة المعنى، ووفائه بالغرض، حسب مقتضى الحال، وتعويد الطلبة على الانطلاق في الإبانة عمّا يريدونه بياناً مناسباً، مؤدّبياً، وبلغه ذات مستوى، جماليّ مقبول، إنّ علينا أن نعلّم الناس كيف يتكلّمون، وكيف يوفّون أغراضهم من خلال كلامهم، وهذا يقتضي ممّا أن نغيّر استراتيجيات تعليم اللغة.

وقد «أغفلت معظم دراساتنا اللغوية استخدام اللغة وظيفياً، بمعنى استخدامها في مسار الحياة الواقعية، استخدامها في إبداء الآراء والدفاع عنها، وفي عمليات التبادل والتفاوض والتراسل والتهايف، وهلمّ جرّاً. يتّضح ذلك بصورة سافرة في ضعف مهارات الاتصال لدى الغالبية ممّا: كتابة وقراءة وشفاهة واستماعاً، وليس هذا -حتماً- نتيجة قصور في العربية فهي تملك العديد من الخصائص والأدوات التي تؤهلّها لتكون لغة حوار فعّالة، إنّنا ما زلنا أسرى اللغة المكتوبة غير ملمّين بالعلاقات اللغويّة والتداوليّة والمقامية التي تربط بين أدائنا الشفهي وأدائنا الكتابي، ويتجلّى ذلك بوضوح في أساليب حوارنا وتفاوضنا». [الثقافة العربية وعصر المعلومات ص ٢٣٩].

ب) «إهمال الجانب الوظيفي لاستخدام اللغة، وعدم تنمية المهارات اللغوية المطلوبة في الحياة العملية؛ فنحن ننحاز إلى جانب الخطابة لأي اللغة الأدبية ولغة الشعر، واللغة التداولية على حساب فاعلية التواصل» الثقافة ص ٢٦٩.

ج) إهمال تنمية التذوق للكلام ولماثر اللغة العربية شعراً ونثراً. الثقافة ص ٢٦٩.

د) نقص في برمجيات تعليم العربية وتعلمها، وإهمال أو قلة العناية بتعلم اللغة العربية ذاتياً حين لا يتوفر تعليمها تلقيناً لأي سبب، أو يكون في تلقينها قصور، أو حين يكون هناك رغبة في الاستجابة لمتطلبات غايات التربية في العصر الحديث (تعلم لتعرف) ولبدأ التعلم مدى الحياة. وهذا المشروع يمكن تنفيذه عن طريق الإنترنت أو البرمجيات التعليمية. ينظر: الثقافة ص ٢٦٩-٢٧٠.

هـ) لم يدع النحويون أنهم يقصدون إلى تعليم الناس كيف ينشئون الكلام، ولا كيف يكونونه، وإن زعموا أنهم يعلمونهم قوانين صحة الكلام، وملاءمته للموقف؛ إذ الكلام مغروس في طبائع البشر، وهم مفطورون عليه مجبولون، وإنما قصد النحاة إلى وضع ميزان يزنون به كلامهم، يمايزون به بين الصحة والخطأ، ووضع نموذج مستخلص من كلام العرب يكون نبراساً لكل من أراد محاكاتهم فيما يقولون، وما ينتجون، ومن هنا جاء تكوين الكلمة واشتقاقها.

و) تدريس النحو مفصلاً عن علوم العربية ونصوصها الإبداعية، وتدريسه بدون الالتفات إلى المهارات والقدرات وتوظيفه في حياة المتعلم ولغته.



وماذا بعد هذا؟

«اللسان في تصور اللغويين المحدثين جملة من الصيغ، أو ذخيرة كوّنتها الممارسات الكلامية، لدى المتكلمين باللغة، وهو نظام نحويّ، قائم في عقل كل متكلم لتلبية كل المقاصد والأغراض، واللغة الشرط اللازم لكي يكون الكلام مفهوماً» (ينظر المرايا المقعّرة ص ٢٠٧-٢٠٨)؛ وبناء عليه لا بدّ من الانطلاق من النحو الفطري الذي يمارسه الطالب وإن لم يعلم به. وضرورة ربط النحو بالبدهيّات اللغوية الفطرية لدى الطالب؛ حيث إنّ النحو فطري يلتزمه كل متكلم في كل لغة. فكل متكلم يعرف كيف يستفهم وكيف ينادي وكيف يتعجّب؟ وهذا ما يعرف بالمعاني النحويّة، ولا يمكن له أن يخلط حين يقصد إلى معنى من هذه المعاني بينها فلا يستفهم وهو يريد التعجب، ولا ينادي وهو يريد الاستفهام، ولا يخبر وهو يريد الإنشاء، وهو قادر على إخراج كلامه على مقتضى الظاهر؛ فقد يستعمل الاستفهام للتعجّب والخبر للإنشاء، مثل «رحمه الله»، فكلّ كلام مهما كانت منزلة من ينشئه، ومن ربط النحو بالبدهيّات اللغوية التفريق بين المنصوبات: حال تمييز، ظرف، مفعول به، مفعول مطلق، مفعول لأجله، مستثنى بشرح دلالتها شرحاً مبسّطاً بعيداً عن التعقيد، والوعورة المصاحبة لها في كتب النحو، وإن كان أصله من كلام النحاة.

تبسيط المفاهيم النحوية وتقريبها، ومن الظاهر أنّ السائد هو صرف للطلاب عنه، وتعقيد درس النحو من غير ضرورة، كتعقيد الطالب بالعمدة والفضلة، وتعليق الظرف والجار والمجرور... يأتي المدرس، ويظل يشحذ في ذهن الطالب من أجل ترسيخ مفهوم العمدة والفضلة. ويجب تبسيط مثل هذا المفاهيم لدى متعلّم العربية للأغراض المهارية بأن يقال: العمدة في النحو من وجهة نظري ما يبنى عليها المعنى، ويقصد إليه المتكلّم، نحو: ﴿وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاءَ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لِعَيْنٍ﴾ [الأنبياء، ١٦] لا يمكن الاستغناء عن الحال (لاعين). وإن كان النحاة يعدّون الحال فضلة، ولكن الفضلة التي يجب أن يستوعبها الطالب هي ما يمكن أن يستغنى عنه من الكلام من دون أن يفقد الكلام مدلوله، أو شيئاً ذا بال من مدلوله.

توظيف إبداع اللغة في ذاتها في درسها «ويقصد به ذلك الكامن في صلب منظومتها، والذي يمكن لكل ناطق بها أن يمارسه، إنّ للغة ابتكاريّتها الخاصة بها، ولا تتوقّف الجماعة الناطقة باللغة عن ابتكار العبارات المستجدة، وإضافة المفردات الجديدة إلى معجم اللغة، وإضافة معانٍ جديدة إلى مفرداتها القائمة بالفعل، ويبدو إبداع اللغة نحوياً في قدرتها على توليد عدد لا نهائيّ من تراكيب الجمل، وذلك بفضل ما سمّي بالتداخل الحلقي [الذي تتضمّن فيه الجملة الفعلية شبه جملة اسمية، في حين يمكن لشبه الجملة الاسمية تضمّن جملة فعلية، أو أكثر، وهكذا، مثل: جاء الرجل الذي قابلنا أخاه يعمل في المؤسسة...]» (انظر: الثقافة العربية ص ٢٥١).

أما إبداع المجاز فيكمن في قدرة صاحبه على هذا التنقل الحرّ بين الحقل
الدلالية المختلفة. ينتقل من حقل العواطف البشرية إلى حقل النيران؛
فيجعل من العواطف لهيباً يحرق شغاف القلوب ويؤجج المشاعر ويكتوي
به قلب العاشق، وينتقل من حقل الوقت إلى حقل المال، فيجعل الوقت
ذهباً ومورداً يدخر، وينفق من ميزانيته، ويبدد إسرافاً وتبذيراً، وينتقل
من حقل الشخصية الإنسانية إلى حقل البناء، فيجعل من الشخصية - مثلها
مثل البناء - تتحطم وتنهار ويعاد بناؤها وترميمها.

إنّ الإبداع الكامن في اللغة هو بمنزلة (دمقرطة) {إشاعة الملكية} لحق
الإبداع، وهو أول قدرة إبداعية يتحلّى بها الطفل خلال عملية اكتسابه
لغته الأمّ، وهل هناك إبداع أروع من أن يتعلّم الطفل لغته دون مدرس،
فراه يستنتج قواعدها بمنطقه الغريزي، من وسط تلك العينة العشوائية
التي تنامي إلى سمعه البكر من لغة الكبار. إنّ إبداع اللغة يوفر جرعة
الإبداع اليوميّة، التي تضمن لعقولنا الاحتفاظ بحيويّتها ويقظتها، ولكل
مهارة لغوية إبداعها الخاص بها، فكما أنّ هناك إبداعاً للكتابة فهناك أيضاً
قراءة مبدعة، تنفذ إلى قرار النصّ، وتعيد تأليف مؤلّفه. كما أنّ هناك
إبداعاً في التحدث، فهناك أيضاً استماع مبدع، يستوعب ليتفاعل ويقبل
ويرفض، في صمتٍ، ويعلق الحكم مرجئاً إياه للبوح به في اللحظة المناسبة.
ولا شكّ في أنّ ثقافة عصرنا تتطلّب إبداعاً لغويّاً جديداً، إبداعاً مغايراً
في فنّ كتابة النصوص - حتى تتألّف وتنصهر في «سبيكة الوسائط المتعدّدة
مع أنساق الرموز الأمور الأخرى، من صور وأصوات - وإبداعاً جديداً

في فنّ قراءة غير الخطيّة، يلمّ شتات شظاياها، ويقتفي أثر تشعبها الداخليّ، وتناصّها الخارجيّ مع غيرها من النصوص، وإبداعاً جديداً في الحوار عن بعدٍ، تحدّثاً واستماعاً، لا يرى الحوار نوعاً من عشوائيّة التفوّه بالكلام بل بناء يخضع لهندسة الحوار، تتألف فيه الآراء وتتباعدها، وتخلص فيه النوايا وتتأمّر، وتحيل الأسئلة وردودها إلى ما قبلها وتمهد الطريق إلى ما بعدها، وفقاً لغايات المتحدّثين، وتكتيكات حوارهم» (الثقافة العربية ص ٢٧٥ و٢٧٧).

توظيف الفوائض، والقرائن المتعدّدة في صناعة كلام مفهوم، وفهمه كلاماً لا يستوفي شرائط النظام اللغويّ الصحيح؛ إذ «تعتمد اللغات الإنسانيّة دون استثناء على مفهوم الفائض أو الحشو، ويقصد بالفائض، اللغوي تلك العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والمقامية التي تربط بين الحروف والكلمات والجمل والفقرات، والتي يمكن الترخّص فيها لكونها فائضاً مع احتفاظ التعبير اللغوي بقدرته على نقل المعنى، وإليك مثالا لتبسيط الفكرة الأساسية للفائض اللغويّ، لنفرض أنه بدلاً من أن نلتزم بالقواعد اللغويّة في قولنا: (اشترى أخوها تفاحتين من أحد الباعة) ترخصنا في علاقات الإعراب، فنصبنا الفاعل ورفعنا المفعول به، وأهملنا بعض النقاط، وأضفنا من لدينا همزة إلى ألف الوصل، وأغفلنا وجوب التذكير في (أحد) لتصبح الجملة (اشترى أخاها تفاحتان من إحدى الباعة) فعلى الرغم من مجموعة الأخطاء، تظلّ هذه الجملة المسوخة أشدّ ما يكون عليه المسخ، مفهومة، يمكن لنا قراءتها، والفضل في ذلك يرجع إلى

الفائض اللغويّ، فائض العلاقات والقرائن التي يشتمل عليها التعبير اللغويّ، إنّ فائض اللغة أو حشوها الزائد ليس بعيب ينتقصها، بل هو سند لمرورتها ومصدر لقوّتها، فهو الذي يكسبها المناعة ضدّ التشويش والضوضاء، والخطأ واللبس والغموض، وهو يسهم أيضاً في قدرتها على قلب المعنى، جاعلة من الوعد وعيداً، ومن المدح ذمّاً، لتظلّ قادرة على توصيل المعنى بين المتكلّم والسامع». (الثقافة العربية ص ٢١٣).



ولعل لسلك بعض أساتذة اللغة ما يجعلهم لا يفكّرون بمثل هكذا عوامل، تصيب درسهم بالضعف؛ ومّا رصدته من هذه العوامل تهافت مدرّسي اللغة العربية وأعضاء هيئة التدريس في أقسام اللغة العربية على المحاضرات الزائدة من أجل تحسين أوضاعهم المادية، وهذا عمل فيه من الجهد ما يشلّ عمل الفكر والنظر والمراجعة، والقراءة الحرّة ومتابعة ما يكتب في قضايا اللغة، فليس من المعقول أن يقوم الأستاذ بتدريس خمس وعشرين محاضرة مثلاً، نحن نقول: إنّ أربع عشرة (١٤) محاضرة كثيرة، فكيف إذا تضاعفت؟! ويجب الحجر على من يتنافسون في المحاضرات الزائدة ومحاضرات خدمة المجتمع، والتعليم الموازي، ويحسن غرس قيم بحثية بها يقوم الأستاذ وأداؤه، بل كيف لشخص كلّ وقته من محاضرة إلى محاضرة، من غير أن يكون لديه فرصة للمراجعة والنظر والتأمّل، والتفكير الجادّ في جديد مادّته العلمية، وطرائق تقديمها، فكيف له؟ بل

أتى له أن يفكر بالإبداع؟! وكلّ جهده منصرف إلى أداء الواجب، وعمل ما يلزمه، وهذا الإسراف في التدريس لا يصنع إبداعاً.

وما علينا الآن إلا أن نراجع منطلقات درسنا للغة، فندرسها بمفهوم اللغة لا بمفهوم النحو، وهو نظام من أنظمة اللغة، في حين أنّ اللغة مجموع الأنظمة اللغوية، وأن ندرسها باعتبار أنها إبداع، واللغة من أظهر وأبرز مواطن ظهور الإبداع.

ولعلنا لو درسنا النحو أو اللغة على ثلاثة مستويات، كما سيأتي لكان أجدى:

أولها: المستوى التواصلية، ونقصد به ما يؤدي غرضاً آنياً محدوداً بالزمان والمكان وأطراف الخطاب، ولا يقبل التدوين لعدم الحاجة إلى تدوينه، وهو معظم كلام البشر، بحيث لو قلنا: إنّ ٩٩٪ من الكلام وما يدور من لغة وكلام وحديث وحوار هو من هذا المستوى، ولا يرقى إلى المستوى التداولية، وهو غير ملائم للكتابة، وهو بحكم آنيته، يتطلّب شيئاً من اليسر والسهولة والاقتصاد، ولا يلتزم بقواعد اللغة بقدر ما يلتزمه من نجاح في الأداء والفائدة، وكل ما يجري على ألسنة الناس من حديث المجالس والفكاهة والطرفة، بل لغة المدرس في فصله داخل في هذا المستوى، وهو يمثّل كلام الناس العفوي، وكلامهم الفطري على سجيّتهم دون تكلف، فالمتكلم يهمله أن يتواصل مع الآخرين، وأن يفهم ما يريد، باقتصاد وجهدٍ قليل، وبأخصر طريق، وأيسر سبيل، هذا المستوى يراعي المقام، ولا يتكلف كالمستوى التداولية، وله مزايا، منها: التوسّع في الترخّصات،

ومشاركة اللغة المنطوقة للدلالات الأخرى، كالإشارة، وأنها لغة خاصة بمقامها الذي أنشئت من أجله، مثل كلام الفراء مع الخليفة، والحوار، ولغة المعلم، بل أكثرية الكلام ينشأ من أجل التواصل. واللغة التواصلية لغة عفوية، لا تكلف فيها، ولا مراجعة لها ولا تنقيح؛ فقد يوظف المتكلم الإشارة باليد حين تقول: زيد، وأنت تشير إليه بيدك، وفي النداء تشير بيدك، وتقول: تعال، أو العكس: تقول: محمد، وتشير بيدك: أن تعال، أو تستغني بالإشارة عن اللفظين تعبيراً عن المعنيين: النداء، والإشارة، تقول بيدك: أن يا محمد أقبل أو تعال. كما يوظف المكملات الصوتية الأخرى، من نبر، وتنغيم، وتزمين، وتلوين، للتعبير عما يريد من معنى. وهذا مستوى يصلح أن يستعمل في المقامات الخاصة، ثم هو لا يصلح للتداول فيما بعد، وأكثر كلام البشر على هذا المستوى، وهو مستوى يتميز بالأخذ في الترخصات، وأنّ الكلام فيه تغلب عليه العفوية، وأنّ بعضه يؤدّى بالصوت، وبعضه يؤدّى بوسيلة دلالية أخرى غير لغوية، مثل الإشارة وحركات العين، وهذا يمكن لنا أن نسميه مستوى المقام أو الموقف.

وثانيها: المستوى المعتاد الذي يعبر عن المعنى بتحقيق الحد الأدنى من الصحة، وسلامة النظام، بما يوصل الفكرة إلى المتلقي، وهو صالح للتداول، ويمكن تداوله وتناقله في غير المقام الخاص الذي أنشئ من أجله. وهذا: المستوى مستوي تداولي، لا يحتاج إلا أساسيات اللغة في مفرداتها التي توظف في معانيها الوضعية غالباً، كما لا يحتاج إلى كثير مما يرد في

كتب النحو من قواعد فرعية، وخلاف، ومعانٍ، كما أنّ من يكتب بهذا المستوى أو يتحدّث ليس بحاجة لأن يوظّف إمكانات اللغة التي تخرج عن القياس والمطرّد، وما تدعو إليه ضرورة الإبداع. وطلاب هذا النوع لا بدّ من تحديد حاجاتهم، ولا بدّ من الرأفة بهم، وعدم تكليفهم ما لا يحتاجون، والاكتفاء بالحدّ الأدنى من الكفايات اللغويّة، ذات الصبغة العملية، وبإمكانهم توظيفها في استعمالهم اللغويّ. ومن هذه الفئة طلاب الأقسام في العلوم الطبيعية والطبية، والعلوم الأخرى، ويمكن أن يسمّى هذا المستوى بمستوى الموضوع.

وثالثها: المستوى الإبداعي: ويمثّل اللغة العالية التي تجمع مزايا الكلام الجيّد، في مضمونه، وصياغته، وهو مستوى ذو قيمة فنية عالية، فيها مقوّمات أعلى من مقوّمات اللغة المعتادة، كالشعر، والنثر الفني، وبعض الأنماط الشعرية. وهذا المستوى يكون غالباً في التعبير عمّا في النفس من مشاعر وأحاسيس ووجدان وهو مستوى أدبي يوظّف اللغة توظيفاً خاصّاً، ويجنح إلى التسامي فوق اللغة العادية، في أنظمتها المختلفة من بنية وتركيب، ومن خروج في معانيها عن مقتضى الظاهر. ومن خروج دلالة ألفاظها من حقلٍ دلالي إلى حقلٍ دلالي آخر، ويتمثّل هذا المستوى في الشعر والخطابة، والكتابات الأدبية، وكلّ ما يقصد إلى الجمع بين جودة المعنى، وجودة العبارة، ويوظف إمكانات اللغة والخيال، وقدرات أخرى. وهذا المستوى له طلابه، وهم من نوع خاصّ، وليسوا كلّ الأنواع والفئات،

وهذا النوع أعلى المستويات وأرفعها، ولغة هذا المستوى قابلة للمراجعة والتصحيح والتنقيح، لتخرج بصورة ثلاثم مستواها التداولي.

وكان التواصل ينحصر في اللغة الشفوية، والخطأ الشفهي والحوار. وقد كان هذا النوع يمثّل نسبة تجاوز ٩٥٪ من اللغة المستعملة، والتي تصدر عن مستخدمي اللغة، أيّ لغة كانت، بل هناك لغات لا تعرف غير هذا النمط، ولا تعرف لغة مكتوبة، فضلاً عن لغة أدبية إبداعية عالية. ثمّ تغيّر التواصل في عصرنا، وظهرت أنماط صارت تضارع أو تقارب لغة المشافهة، فصار لدينا البريد الإلكتروني، والماسنجر، ولغات المحادثة والحوار والمخاطبة المكتوبة، كما يجري في غرف المحادثة من خلال الشبكة، من مثل ما يسمّونه (الشات)، ولغتها في الغالب لا تختلف عن لغة الخطاب والحوار الشفهي إلا في كتابته في وسيلة إلكترونية، وهذا يفرض على أهل العربية أن يقتحموه؛ ليكون لهم رأيٌ واجتهاد في صناعة لغة تواصل جديدة تتوزّع بين المشافهة والكتابة بالوسائل الإلكترونية، التي هي أشبه بالمشافهة.

وكما يغفل أهل اللغة عن هذا النمط من لغة التواصل يغفلون عن لغة البرامج الحوارية في الإذاعات، والقنوات التلفزيونية، وهي تتطلّب قدراتٍ تواصلية مناسبة أكثر ممّا تطلبه من إتقانٍ للنظام اللغويّ، وصحّة في التركيب النحوي.

لا شك أنّ الحديث في هذه المقامات التواصلية، بهذه الوسائل ليس كحديث في مستويّ تداولي، سواء كان نصّاً ثريّاً، أي: أدبيّاً، أو كان نصّاً محدوداً في لغته، ومعانيه، وأساليبه، وتراكيبه، ومفرداته. ومن المعلوم أنّ

المستوى التداولي يشمل النوعين؛ إذ التواصل ما لا يناسب غير المقام الذي ورد فيه. والتداولي ما يصلح لمقامه الذي أنشئ من أجله، وهو صالح لاجتياز الجغرافيا والتاريخ، وتناقله عبر الحدود، بحيث يصح ويسوغ استعماله في سياقات غير المقام أو الموقف الذي دعا إلى إنشائه.

إنَّ أهمَّ شيءٍ في لغة التواصل حنكة التعامل مع الغير، وما من شكٍّ في أهميَّة التواصل مع الآخرين، ومن أهمِّ الوسائل لإنجاح هذا التواصل أن يكون لدى الشخص قدرة على الإقناع والتأثير في الآخرين، ومما يحسن توظيفه لهذه المهمة اللغة ومهاراتها، والقدرة على توظيفها، كما ينبغي.

اللغة من مشتركات الحياة؛ إذ الناس بل مستعملوها فيها على درجة سواء من ناحية الإتاحة، ولكلِّ منهم أن يتعلَّم منها حسب حاجته، وأن يكتسب منها حسب طاقته، ولأهل اللغة - كما لطلابها - تلمس الحاجة وال طاقة. وفي اللغة ثلاثة مستويات، كما أسلفنا، وليس مستوى واحداً كما هو جارٍ في درس العربية:

المستوى الأوَّل: مستوى أدبيّ يوظف اللغة توظيفاً خاصاً، ويمنح إلى التسامي فوق اللغة العاديَّة، في أنظمتها المختلفة من بنية وتركيب، ومن خروج في معانيها عن مقتضى الظاهر. ومن خروج دلالة ألفاظها من حقلٍ دلاليّ إلى حقلٍ دلاليّ آخر، ويتمثّل هذا المستوى في الشعر والخطابة، والكتابات الأدبية، وكلّ ما يقصد إلى الجمع بين جودة المعنى، وجودة العبارة، ويوظف إمكانات اللغة والخيال، وقدرات أخرى. وهذا المستوى له طلابه، وهم من نوع خاصٍّ، وليسوا كلِّ الأنواع والفئات، وهذا النوع

أعلى المستويات وأرفعها، ولغة هذا المستوى قابلة للمراجعة والتصحيح والتنقيح، لتخرج بصورة تلائم مستواها التداولي.

المستوى الثاني: وهو مستوى تداولي، لا يحتاج إلا أساسيات اللغة في مفرداتها التي توظف في معانيها الوضعية غالباً، كما لا يحتاج إلى كثير مما يرد في كتب النحو من قواعد فرعية، وخلاف، ومعانٍ، كما أنّ من يكتب بهذا المستوى أو يتحدّث ليس بحاجة لأن يوظف إمكانات اللغة التي تخرج عن القياس والمطرّد، وما تدعو إليه ضرورة الإبداع. وطلاب هذا النوع لا بدّ من تحديد حاجاتهم، ولا بدّ من الرأفة بهم، وعدم تكليفهم ما لا يحتاجون، والاكتفاء بالحدّ الأدنى من الكفايات اللغويّة، ذات الصبغة العملية، وبإمكانهم توظيفها في استعمالهم اللغوي. ومن هذه الفئة طلاب الأقسام في العلوم الطبيعية والطبية، والعلوم الأخرى.

المستوى الثالث: المستوى التواصلّي الذي يقال في مقام خاص، ويؤدّي غرضاً أنيّاً محدوداً بالزمان والمكان وأطراف الخطاب، ولا يجري عليه التدوين في الغالب؛ لعدم الحاجة إلى تدوينه، ثم هو لا يصلح للتداول فيما بعد، وهو معظم كلام البشر وأكثره، ولو قيل ٩٩٪ من الكلام وما يدور من لغة وحديث وحوار هو من هذا المستوى، بل كلّ ما يجري على الألسنة من حديث المجالس والفكاهة والطرفة، بل لغة المدرّس في فصله من هذا المستوى، ولا يرقى إلى المستوى التداولي، وهو بحكم أنيته يتطلّب شيئاً من اليسر، والسهولة، والاقتصاد، ولا يلتزم بقواعد النحو القياسية بقدر ما يلتزمه من نجاح في الأداء والفائدة، ثم هو مستوى يتمييز بالأخذ

في الترخصات، وأنّ الكلام فيه تغلب عليه العفوية، ثمّ هو يمثّل كلام الناس العفويّ، وكلامهم الفطريّ على سجيّتهم، دون تكلف؛ فالمتكلّم يهّمه أن يتواصل مع الآخرين، وأن يفهم ما يريد، باقتصاد وجهدٍ قليلٍ، وبأخصر طريق، وأيسر سبيلٍ. وأنّ بعضه يؤدّي بالصوت وبعضه يؤدّي بوسيلة دلالية أخرى غير لغويّة، مثل الإشارة وحركات العين، وأخيراً هو مستوًى يراعي المقام، ولا يتكلّف كالمستوى التداوليّ، وقد أسلفنا الحديث عنه.

توصيات ومقترحات:

١. مراجعة وتقويم فائدة المقررات، مثل الأصوات، وعلم اللغة، وبعض مداخل العلوم، والتخلّص من الموادّ الفلسفية التي لا تسهم إسهاماً واضحاً في تكوين المهارات، وتوظيف اللغة.
٢. التركيز على الجوانب الوظيفية من النحو وغيره من علوم العربية.
٣. الخروج بالنحو عن النحو النصي إلى نحوٍ أشمل وأكمل وأكبر نفعاً وأثراً، يصنع الفكر، ويسهم في تذوّق الكلام وبنائه.
٤. ضرورة ربط النحو بالبدهيات لدى الطالب؛ حيث إنه فطريّ يلتزمه كل متكلّم في كل لغة. فكل متكلّم يعرف كيف يستفهم وكيف ينادي وكيف يتعجّب؟ ولا يمكن له أن يخلط حين يقصد إلى معنى من هذه المعاني بينها فلا يستفهم وهو يريد التعجب، ولا ينادي وهو يريد التعجب، ولا يخبر وهو يريد الإنشاء. فكل كلام مهما كانت منزلة من ينشئه له معنى نحويّ.

٥. ربط النحو بالبدهيات اللغوية مثل التفريق بين المنصوبات : حال ، تمييز ، ظرف ، مفعول به ، مفعول مطلق ، مفعول لأجله ، مستثنى ، بشرح دلالتها شرحاً مبسطاً بعيداً عن التعقيد ، والوعورة المصاحبة لها في كتب النحو .
٦. لا بدّ أن نأخذ بأسباب تطوير الدرس اللغوي ، ولا يمكن أن يتطور ما لم نأخذ بثلاث ، وندع ثلاثاً ، فالثلاث التي نأخذ بها ، هي :
- أن ندرس النحو على أساس أنه مادّة فكر ، يجب فهمه ، واستيعابه ، وليس محفوظات ، يكفي فيها الحفظ والترديد .
 - أن ندرسه على أساس من الذوق ، الذي يصنع ألفة بينه وبين دارسه .
 - أن ندرسه مصحوباً بالممارسة الجيّدة ، والتطبيق المؤازر للمادة النظرية .
- والثلاث التي نُجتنبها :
- التخلص من اللفظية ، التي تعتمد حفظ القواعد دون فهم ، وتكريرها ؛ إذ يحفظ الطالب القاعدة ، ومثالها أو أمثلتها ، ويحصل على الدرجة الكاملة في الاختبار ، وإذا ما قرأ وكتب وقع في لحنٍ مشين شنيع ، ولو تغيّر عليه المثال ، الذي حفظه من المقرر ، أو فقد من حافظته كلمة أو عبارة لم يهتد إلى إجابة صحيحة ، وهو مع ذلك في عداد الممتازين المتفوقين ؛ لأنّه استطاع أو قدر على استرجاع محفوظه ، ولو بدون فهم ، وما خطؤه إلا من الطريقة التي تعلّم عليها : الحفظ دون الفهم والاستيعاب لما حفظ .
 - رفع الحجب التي تحول بين الدارس والنحو ، من خلال ربطه بلغته المحكية المعتادة نظاماً ولفظاً وشكلاً ، موافقة ومخالفة لمقتضى الظاهر .

■ أن نخلص الدراسة النحوية بل اللغوية من كونها تنظيراً محضاً لا صلة لها بالواقع، ولا بلغة الدارس، لنرتقي بها، لتكون مهارات، وممارسات -على الأقل- يعيشها الدارس في حياته، ومن المعلوم أن ربط المعرفة بسلوك المتعلم يمرّ بأربع مراحل: المعاناة، فالممارسة، فالمهارة، فالعادة، فالسليقة. والمهارة لا تأتي إلا بتكرار الممارسة الواعية على شدة المعاناة التي ستقع للممارس، والاعتقاد على دقة الأداء، والالتزام بالانضباط، وتكثف التركيز والانتباه، واستحضار قواعد العلم النظرية، وإذا كان هذا في المهارة فمتى تأتي أو تتكوّن العادة والسليقة؟!

عمل مقرر للجامعة جديد يشمل جميع مكونات الدرس اللغوي، ولا يستأثر به فرع دون فرع، ويراعي الأهداف الخاصة للفئات المستهدفة، وكل ما من شأنه الإسهام في تطوير الدرس اللغوي. ومقرر اللغة وهذا المقرر الذي يقدم يقدم لعموم الطلبة، يجب أن يعلم اللغة، ويطلق الألسنة للإبانة عمّا لدى المتعلم من أفكار، وخواطر بخطاب يناسب المقام، وأن يكون خليطاً من المعارف اللغوية البسيطة، والمهارات، والتدريبات، مع التركيز على جوانب الاتصال، والتواصل، وتعلم الناس اللغة، وإطلاق ألسنتهم للإبانة عمّا لديهم من أفكار وخواطر، وكل من شأنه قضاء حاجات الحياة اليومية، والتواصل الإنساني المتكرر، والتواصل. تمت بحمد الله، والصلاة والسلام على رسوله الكريم.

* (محاضرة أقيمت في الموسم الثقافي لكلية اللغة العربية في ٢٠/٦/١٤٣٢هـ).

** كلية اللغة العربية - جامعة أمّ القرى - مكة المكرمة.

شعر علي بن عرّام الأُسَوانيّ (ت ٥٨٠ هـ) * دراسة في جماليّات الشكّل وتنوع المضمون

بقلم: د. عبد الرّازق حويزي **

عليّ بن عرّام أحد شعراء القرن السّادس الهجريّ المشهورين ، ينتمي إلى أسرة عريقة ، لها القدح المعلىّ في الإبداع الأدبيّ ، والنتاج الثّقافيّ ، لم يقتصر في عطائه على الإبداع الشعريّ ، فقد تحطّى ذلك بفضل تنوع ثقافته إلى ممارسة التّأليف في بعض التّخصصات ، فترك بعض المؤلّفات ، ولكن للأسف ذهبت أدارج الرّياح ، ولم يبقَ منها إلا نصوصٌ قليلةٌ متناثرةٌ في بعض مصادر الثّراث العربيّ .

تطرّق بعض المؤرّخين للتّرجمة له ، ولكن ما أثار من معلوماتٍ حول حياته لا يُبلُ صدّى ، ولا ينقُ غلّةً ، ومهما يكن من أمر قلّة الماثور من أخبار حياته سيحاول البحثُ أن يلقيَ ضوءاً ما على شخصيّته ، وأدبه ، ومن ثمّ إظهاره من حيّز المجهول إلى حيّز المعلوم .

وتعدّ ترجمة العماد الأصفهانيّ (ت ٥٩٧ هـ) له في كتاب "خرّيدة القصر" من أوفى التّراجم الماثورة له ، إذ احتوت على عددٍ غير قليل من الأبيات الشعريّة ، وقد حدّت بي بعض قصائده ومقطّعاته ذات المضمون

السّامي، القريب التّناول من العامّة والحّاصّة إلى الالتفات إلى جمع شعره وتحقيقه وشرحه، بعد التّأكد من ضياع مخطوطة ديوانه، والمجموع قيد النّشر، وهناك بعض الدّوافع الأخرى حدثت بي لجمع شعره، منها: ضياع غير قليل من دواوين شعراء العصر الأثيوبيّ، ومنها: عدم جمعه حتّى الآن ممّا أدّى إلى غياب الشّاعر وشعره عن أفلام الباحثين في الأوساط الأدبيّة المختلفة، ورأيت أن أتناول شعره هنا بالدراسة الموضوعيّة والفنيّة للكشف عن مضامينه وأبرز ظواهره الفنيّة وتشكيله الجماليّ.

وأحاول -قبل الدّراسة- التّعريف بهذا الشّاعر في ضوء ما أسعفت به مصادر التّراث العربيّ^(١)؛ فهو: عليّ بن أحمد بن عرّام بن أحمد الرّبعيّ الأُسوانيّ، يكنى بـ"أبي الحسن"، وُلد في أُسوان، ولم يحدّد العلماء تاريخ مولده، وأرجّح أنّه وُلد في العقْد الأوّل من القرن السّادس الهجريّ، إذ يذكر الأذفويّ (ت ٧٤٨ هـ) أنّه أخذ العلم بمصر عام (٥١٧ هـ) عن ابن بركات، وذكر أيضاً أنّ أبا عبد الله الأنصاريّ روى عنه، ثم أثنى عليه، فقال: "لا يوجد في أرض مصر من يدانيه فضلاً، ولا يضاهيه نبلاً"، ويحدّد السيوطيّ (ت ٩١١ هـ)، وعمر رضا كحّالة (ت ١٤٠٨ هـ) وفاته بعام (٥٨٠ هـ).

ينتمي ابن عرّام إلى أسرة عريقة، لها جذور ثابتة في الثّقافة العربيّة، وأثر ملموس في بعض تخصّصاتها، إضافة إلى الدور البارز الذي نهض به رهطٌ من أفرادها في الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة، وقد أتى كلٌّ من العمّاد الأصفهانيّ، والأذفويّ على ذكر بعضهم، فمنهم: ابن عمّ شاعرنا:

"هبة الله بن عليّ بن عرّام الأسواني" (ت ٥٥٠ هـ)، كان شاعراً مشهوراً^(٢)،
وعبد الله بن أبي بكر بن عرّام، وهو عالم لغويّ معروف^(٣)، وعيسى بن
أحمد بن عرّام الأسواني، وهو شاعر معروف^(٤)، وأحمد بن أبي بكر بن
عرّام الأسواني^(٥)، وأبو بكر بن عرّام الأسواني^(٦)، وغيرهم.
ومن المؤكد أنّ هذه الكوكبة أثرت في ثقافته، وتوجيهه نحو الثقافة
الإنسانيّة، فقد كان ابن عمه أبو محمّد بن عرّام قاضياً معروفاً في أسوان،
وقد استثمر شاعرنا هذه الحركة العلميّة الملموسة في عائلته، فهُرّع إلى
العلوم يعبُّ منها عبّاً، وإلى التّحصيل العلميّ، ينهمك فيه، إلى أن صار
علماً من علماء القرن السّادس الهجريّ الذين يُشار إليهم بالبنان، وقد
أثّر هذا الاهتمام العميق بالتّحصيل العلميّ عن بعض المؤلفات^(٧)، منها:
كتاب "سيرة بني الكنز"^(٨)، الذي سطر فيه تاريخ بني الكنز، وقد بحثتُ
عن هذا الكتاب فلم أجده مخطوطاً أو مطبوعاً، وعثرتُ على بعض
نصوصٍ منه مبثوثة في تضايعيف بعض المصادر، فنهضتُ بجمعها، ومن
نتاجه الإبداعيّ ديوان شعر، أتى كلُّ من العِماد الأصفهانيّ، والأدفيّ
على ذكره أثناء ترجمتهما له.

هذا، وقد مكّنته موهبته وسعة ثقافته وشهرته من الاتّصال ببعض
وُجهاء عصره إمّا مادحاً^(٩)، وإمّا راثياً، ويومئى في شعره إلى أنه تعرّض في
أسوان إلى الاضطهاد والتّضييق عليه في أمور حياته حتّى لفّه اليأس،
وشمله القنوط، فضجر من الإقامة بها، ويبدو أنّ هذا التّضييق كان من
قِبَل بعض وُلاة أمورها؛ ممّا اضطره إلى صبِّ جام غضبه عليها وعلى

ساكنيها، ثم الرّحيل منها إلى بعض البلاد الأخرى، منها: القاهرة، والشّام، والعراق، واليمن، والجزيرة العربية^(١٠). ويبدو أنه عاد إليها مرّة ثانية في نهاية حياته؛ إذ يذكر العِمَاد الأصفهانيّ أنّه سأل عنه عام (٥٧٣ هـ) فأجيبَ بأنّه في أسوان^(١١).

هذا ما أمدّتنا به المصادر في سبيل ترجمته، أمّا بالنّسبة لدراسة شعره شكلاً ومضموناً فسأتناولها من خلال عنصرين، أولهما: تنوع المضمون، وثانيهما: التشكيل الجماليّ.

أولاً- تنوع المضمون:

من المعروف أنّ الحصيـلة الشعريّة^(١٢) التي تمكّنت من جمعها من مصادر التراث العربيّ ليست هي كلّ ما نظمه، فقد ضاع ديوان شعره -كما سبق الإلماح إليه-، وانفردت عقود قصائده، وتناثرت جواهرها في المصادر التراثيّة، ممّا حدا إلى جمعها وتحقيقها وشرحها، وهي حصيلة -لاشكّ- قليلة بالقياس إلى ضياع الشّطر الأكبر من شعره، وهناك دلائل على هذا الضياع، منها تصريح رُواة شعره في بعض القصائد المتبقية باشمالها على مديح، وبالبحث فيها لا يُلفى هذا المديح. ومهما يكن من أمر فإنّ ما بقي من شعره قمينٌ بأن يعطيَ تصوّراً لمضامينه وأبرز ظواهره الفنيّة.

إنّ أهمّ ما يمكن تسجيله -على الرّغم من ضياع الشّطر الأكبر من شعره- هو ذلك التنوع المضمونيّ من مديح إلى غزل إلى هجاء إلى رثاء إلى شكوى إلى وصف إلى فخر إلى عتاب إلى زهد إلى حكمة إلى شعر اجتماعيّ، ومع هذا التّنوع المضمونيّ في أغراض شعره يُلاحظ تنوع آخر

في ممدوحيه، فقد أتصل ببعض وجهاء عصره، وقال فيهم شعراً، منهم: عزّ الدين موسك النصرى^(١٣)، وشمس الدولة توران شاه بن أيوب^(١٤)، والملك العادل سيف الدين أبي بكر بن أيوب^(١٥)، ومنهم: الأمير مبارك ابن منقذ^(١٦)، ومالك بن محمد بن شيبان الطودي^(١٧)، وكنز الدولة بن متوج^(١٨)، ولا شك أنّ تعدّد ممدوحيه يدلّ على أنّ المدح من الأغراض التي طغت على اهتمامه، واستقطعت حيزاً كبيراً من شاعريته، ولا يختلف مديحه عن مديح كثير ممن سبقه، فهو يحذو حذوهم في المنهج، ويحلّق في فلك معانيهم، أمّا من حيث المنهج فقد كان يفتح بعض قصائد المدح^(١٩) بالغزل والتشويق، أو بالشكوى من العذال، ثم يعرّج بعد ذلك على وصف مشاق الرحلة، وعناء السفر إلى الممدوح ليقرّر لديه منحه، فهو القائل في مطلع قصيدته في مدح سلطان اليمن^(٢٠):

أرقت لبرق في الدجّة مشبوبٍ ودمع سحابٍ ناشئٍ منه مسكوبٍ
فمن قلب صب لفته وحفوفه كما غيئه من مدمع منه مصبوبٍ
ثم عرّج من هذا الغزل والتشويق إلى وصف البيئة الشامية تلبية لإعجاب الممدوح، وليس تلبية لنداء شاعريته. ورفع عقيرته بالشكوى من العذال في مطلع مدحيه أخرى فقال^(٢١):

أطلت من اللوم المردد والعذل عليّ وإني في الغرام لفي شغل
فما الحب إلا النار والعذل عنده هواء به يزداد في قوّة الفعل

ومن وصفه أهوال الرحلة في سياق مدحه لـ"سعد الدين" في قصيدة

ثالثة^(٢٢):

وكم جازَ القِفَارَ إِلَيْكَ عَبْدٌ يُؤمِّلُ أَنْ يَكُونَ بِكَ انْتِياشَ
وأوفى من بلادِ شاسعاتٍ يضيقُ بها لساكنها المَعاشُ
واعترف الشاعر نفسه بسيره على منهج أسلافه في افتتاح قصائد المديح
بالغزل والتشبيب في قوله (٢٣) :

وإني وإن شَبَّبتُ لا عَنْ شَبِيبَةٍ فمَذْهَبُ قَوْمٍ فِي القَرِيبِضِ مَضُوعاً قَبْلِي
وكذلك أصابه ما أصاب غيره من شعراء العربيّة، من حيث اتّخاذ
المديح وسيلة للتكسب، ولتحقيق هذه الغاية حاول أن يضمّن قصائده كلّ
ما يعجب الممدوح من وصف، أو غزل، والأمر المثير للعجب أن تراه
مُلحفاً في السؤال، مُحدّداً ما يريده من الممدوح في قوله يطلب فَرَوَةَ (٢٤) :
ولكنْ لِفَضْلِ البَرْدِ فِي الجِسمِ سَوْرَةٌ وليس بواقٍ من أذاه سوى الفَرُو
فجودك يَكْسُونِي وَيُرَوِي من الظِّمَاءِ ومدّحي لما أوْلِيْتُ من حَسَنِ يَرَوِي
أمّا المعاني التي أتى عليها في مدائحه فلا تختلف كثيراً عمّا طرقه
الشعراء السابقون، فهي تدور حول إسباغ الصّفات الحميدة على الممدوح
مع التركيز على ما يتناسب منها وشخصيّته، ومنزعه في الحياة، فالممدوح
الشاعر له معانٍ تختلف عن معاني الممدوح الأمير، وهلمّ جرّاً.

ومعانيه بصفة إجمالية تخلع على ممدوحيه الكرم، والشّجاعة، والعفو،
وسموّ الخُلُق، وجمال الخُلقة، والتّواضع، والفروسية، والتّدبير، وأتباع
الحقّ، والحلم، وإنجاز الوعد، وطيب الأصل، وتحقيق المجد والتّفرد به،
وكرم السّجايا، واجتناب الرذائل، والورع، والعلم، وحسن الجوار،
ونشر النور، والتّغلب على الأعداء، والدّكاء، والشّهامة، والمروءة.

ويُلحظ أنّ كلّ هذه المعاني قديمة ؛ ولكن يبقى له الفضل في توظيفها بأسلوبه الخاصّ الذي يتّسق وأسلوب عصره ، وهي لا تخلو من بعض المبالغات كما في قوله يمدح سلطان اليمن شمس الدولة توران شاه بن أيّوب^(٢٥) :

أيوسف مصرٍ إنما أنت يوسفُ فأنت ابنُ أيّوب وذاك ابنُ يعقوب
وقوله يمدح الملك العادل ، وهو أخو الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي^(٢٦) :

إني وظهر الأرض مع بطنها لناصر الإسلام في بطنٍ راح
وفي مديحه ظاهرة حربة بالتسجيل ، وهي تمثّل -إلى الآن- ظاهرة معروفة في صعيد مصر ، تتمثّل في شدّة الترابط العائليّ والأسريّ ، والمحافظة على النظام القبليّ ، وعدم انسلاخ الفرد وخروجه عن هذا النظام وذاك الترابط بأيّ حال من الأحوال ، فقد تجسّدت هذه الظاهرة في مديح ابن عرّام ، إذ كان يركّز فيه على العنصر الذي ينتمي إليه الممدوح ، والأصل الذي انحدر منه ، بتعريجه على عائلته أو قبيلته بالمديح والإسهاب فيه ، ولا يؤثر الممدوح بتعداد محاسنه وفضائله دونهما ، من ذلك قوله في مدح عزّ الدين موسك^(٢٧) :

نزعت إلى جرثومة من خؤولة نمتك وأعمام كرام المناصب
إذا وعدوا أوفوا وإن أوعدوا عفوا وإن سُئلوا أعطوا جزيل المواهب
يبيحون في سبيل المكارم ما غدت تُبيحهم في الرّوع بيض القضايب
فأراؤهم تكفي النصال نصالهم كما كتبهم تُغني غناء الكتائب

ولم أجد له في الرثاء سوى قصيدة ومقطوعتين ؛ قال القصيدة في رثاء ابن عمه ، فقيد الأدب والشعر : هبة الله ، أبو محمد ، وبدا فيها متفجعاً حزيناً ، صادق المشاعر والعاطفة والتعبير. قال فيها : إنَّ المرثي كان مبرزاً في الإبداع الشعريّ ، وذهب إلى أنّ القوافي لن تجد بعده من يحوكها ، وأنّ الخطوب لن تجد من يجليها ، وأنّ الكرم دُفن مع دفنه ، وأنّ ينبوع الخير نضب ، وعلان فيها عن خيبة ظنه ، إذ كان يظنُّ أنه سيموت قبل ابن عمه ، ولكن أتت الرياح بما لا تشتهي السفن ؛ ومن ثمّ تمنى موته إثر موت ابن عمه وفاءً له ، قال ابن عرّام^(٢٨) :

مَنْ لِسُودِ الْخُطُوبِ غَيْرُكَ يُجَلِّدُ هَا وَقَدْ غَابَ مِنْكَ بَدْرٌ مَنِيرٌ
مَنْ يَحُوكُ الْقَرِيضَ مِثْلَكَ يُسَدِّدُ هَا عَلَى خَبْرَةٍ بِهِ وَيُنِيرُ
لَيْسَ فِي الْعَيْشِ بَعْدَ فَقْدِكَ خَيْرٌ حَبَّذَا وَافِدُ الرَّدَى لَوِ يَزُورُ
فيلحظ أنه عدّد محاسن المتوفى وركّز على أبرز ما تفرّد به ؛ وتسم قصيدته بالصدق الوجداني والبعد عن التكلف والتّعقيد والتأنق الأسلوبى ، وهذا في حدّ ذاته يدلُّ على انشغال بتجربته الشعريّة ، وانفعاله بالمصاب الجلل الذي حلّ به ، وقد ارتقى بتجربته توظيفه للحكمة المناسبة في بداية القصيدة بقوله :

كُلُّ حَيٍّ إِلَى الْفَنَاءِ يَصِيرُ وَبِهَذَا قَضَى اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ
فَاغْتَبَاطَ الْفَتَى بِدُنْيَاهُ نَقْصٌ وَمَوَاعِيْدَهَا غُرُورٌ وَزُورُ
كما ارتقى بتجربته ختامه للقصيدة بالدعاء المتسق مع مضمونها في قوله :
فَسَقَى قَبْرَهُ نَدَاهُ فَفِيهِ لَشْرَاهُ غِنَى وَرِيٍّ غَزِيرُ

ويُعدُّ غرض الفخر أحد الأغراض الشعريَّة التي شكَّلت المضمون في ديوانه ، وإن كانت حصيلته قليلة ، أتى الشَّاعر فيه بالمعاني التي تفصح عن شجاعته ، ونزاهته ، وحلمه ، وعفوه ، وإيائه ، ورفضه للذل والهوان ، والتزامه بالتَّقوى ، وحبِّه للخير ، وإيثاره للقناعة ، وطرحه للشَّر ، على ما يتضح من قوله^(٢٩) :

سأحلُّمُ عن خَصْمِي بِمَجْلِسِ لَعْوِهِ ولستُ حليماً عنه في حَوْمَةِ الوَغَى
وأستُرُّ طولَ الدهرِ في الغيبِ عَيْبِهِ حِفَاظاً ولا أَبْغِي رِضَاهُ إِذَا بَغَى
ويحتلُّ شعر الزُّهد حيزاً كبيراً في ديوان ابن عرَّام الذي لم يُجد في غرضٍ شعريٍّ كإجادته في هذا الغرض ؛ ولا شكَّ أنَّ إجادته تلك وإدراك العلماء لأثر قصيدته التي كانت تنشد على المقابر دفعا بعضهم إلى إزجاء بعض مقطعاته التي تتسم بإصابة المعاني والعمق الوجداني لأنها مستوحاة من القرآن الكريم أولاً ، ثم من معاناة الشَّاعر وخبرته في الحياة ثانياً ، وقد أتى فيها على بعض المعاني المتنوعة التي تحمل المسيء على الإقلاع عن الإساءة ، والمذنب على المبادرة إلى التَّوبة ، والمقصر على التَّفكير في عاقبة أمر تقصيره ، ومن ثمَّ يُعدُّ شعره الزَّهديَّ خطاباً دينياً مؤثراً بتقليله من شأن الدُّنيا ، وتحقيره لمتاعها الزَّائل ، وتعظيمه لأمر الآخرة ، ومتاعها الخالد .

إنَّ تركيزه في هذا الغرض على ذكر الموت ، وقرب الأجل ، وذهاب الشَّبَاب ، وحلول الشَّيب يُعدُّ أحد الوسائل التي كفلت له الإجابة فيه ، وقد حاول من خلال معانيه المتنوعة أن يرسم للإنسان صوراً لضعفه في الكِبَر ، وذهاب بصره ، وثاقل خطوه ، ونفور النَّاس منه حينئذٍ ، وغرور

الدنيا، وسرعة زوالها، ومن ثمّ فلا يجب التّكالب عليها؛ لأنّها دار الفزع،
أما الآخرة فدار الأمان لمن قدّم لها، وهي دار القرار؛ كما مزج شعره
الزّهدي بشعر النّصائح فحاول من خلاله دعوة الإنسان إلى النّفور من
دنياه، والالتزام بالتّقوى والعمل الصّالح، ومراقبة الله ﷻ في السرّ والعلن،
والاستعداد ليوم الرّحيل، والمبادرة إلى التّوبة والعمل الصّالح، وترك
الظلم، وطرح الطّمع، وحمل النّفس على القناعة، فهذه أبرز المعاني
التي أتى عليها في شعر الزّهد، ومنه^(٣٠) :

مَشِيْبِكْ يِقْتَضِي قُرْبَ الرّحِيلِ فهِلْ أَعْدَدْتَ لِلسَّفَرِ الطَّوِيلِ
وَجِسْمُكَ قَدْ تَخَلَّى عَنْكَ حَتَّى غَدَا لِلنَّفْسِ كَالرَّبْعِ المَحِيلِ
فَقَدِّمْ صَالِحًا تَقَدِّمْ عَلَيْهِ فَلَيْسَ إِلَى خُلُودٍ مِنْ سَبِيلِ
مِنَ الأَمْوَاتِ مَحْيَانَا وَإِنَّا إِلَى الأَمْوَاتِ نَرْجِعُ عَنْ قَلِيلِ
ومنّه^(٣١) :

لَا يَرْكَنُ أَحَدٌ إِلَى الأَطْمَاعِ وَلَقَدْ نَصَحْتُ لَكُمْ سَمَاعِ سَمَاعِ
إِنَّ القِنَاعَةَ - فَالذِّي أُوتِيَتْ مِنْ رِزْقٍ - لَوْجِهَ الحُرِّ خَيْرُ قِنَاعِ
فاحذِرْ مِنَ الدُّنْيَا الدُّنْيَا إِنَّهَا غَدَارَةٌ غَرَارَةٌ بِخَدَاعِ
ووفَاؤُهَا مَا لَا يَكُونُ وَإِنَّمَا كَرَمٌ لِمَنْ غَذِيَتْ بِلُؤْمِ طِبَاعِ
فانفضْ بَيْنَهَا مِنْ بَنَانِكَ إِنَّهُمْ كَسْرَابِ قَفَرٍ مَطْمَعِ لِمَاعِ
وَاسْتَعْنِ عَنْهُمْ فَالرَّقَاعَةُ كُلُّهَا تَقْبِيلُ أَيْدِيهِمْ وَرَفْعُ رِقَاعِ
مَا نَفَعُ مَا لَيْسَ فِيهِ مَطْمَعِ لِمُؤْمِلٍ أَوْ مَطْمَعِ لِمَجَاعِ

قد كنتُ إذ أنا يافعٌ ومصاحبي
أفحينَ شَبْتُ يَلُوحُ غَيْمٌ كاذبٌ
فاعملِ لِمَا بعدَ المَمَاتِ فقدَ دَنَا
ومنه (٣٢) :

حبسي نفسي عن الدنيا
وتب وأضمر زهداً وإلا
أعرض عن الظلم -ويك- خوفاً
ومنه قصيدته التي تنشد على المقابر، وهي (٣٣) :

الرَدَى لِلأَنَامِ بِالمرصَادِ
كَيْفَ يُرَجَى ثَبَاتُ أَمْرِ زَمَانٍ
فإِذَا سَرَّ سَاءَ حَتْمًا وَيَقْضِي
نَحْنُ فِي هَذِهِ الحَيَاةِ كَسْفَرٍ
عَرَسُوا سَاعَةً بِهَاتِمِ نَادِي
كَمْ أَبٍ وَالِهِ بِتُكْلِ بَنِيهِ
فَعَلَامَ المُشَاجِرَاتِ وَفِيمِ؟
يَدَّعِي المرءُ إرْثَ أَرْضٍ وَدَارٍ
وهُوَ مَوْرُوئُهَا إِذَا كَانَ يَبْقَى
وَقُصَارَاهُ أَنْ يُشَيِّعَ مَحْمُومٍ
وَإِذَا الأَهْلُ والأَقَارِبُ والأَحْسَدُ

كُلُّ حَيٍّ مِنْهُ عَلَي مِيعَادِ
هُوَ جَارٍ طَبَعًا عَلَي الأَضْدَادِ
بِوُجُودِ إِلى بِلَى وَنَفَادِ
رَبْمَا أُعْجِلُوا عَنِ الإِرْوَادِ
بِالرَّحِيلِ المَجْدِّ فِيهِمْ مُنَادِ
كَمْ يَتِيمٍ فِينَا مِنَ الأَوْلَادِ
وَلِمَاذَا تَحَاسَدُ الحُوسَادِ؟
سَفَهَا غَيْرَ لائِقٍ بِالسَّدَادِ
وَهِيَ تَبْقَى عَلَي مَدَى الأَبَادِ
لَا بِأَكْفَانِهِ عَلَي الأَعْوَادِ
سَابَ رَاحُوا فَأَنْتَ فِي الإِثْرِ غَادِ

فالقبور البيوت مَضَجْنَا فِيهَا وَمَا إِنَّ سِوَى الثَّرَى مِنْ وَسَادٍ
كَمْ أَحَالَ الْهَلَى إِلَيْهِ قَدِيمًا جَسَدًا نَاعِمًا مِنَ الْأَجْسَادِ
شَاهِدُ الْمَوْتِ لَاتِحٌ فِي جَبِينِ الْـ حَيِّ مَنَا فِي سَاعَةِ الْمِيلَادِ
والحقيقة أنّ شعره في الزُّهد يُعدُّ في قِمةِ أغراضه الشعريّة بما تحقّق له من
صدق في الفكر، ووضوح في الرؤيّة، وسموّ في العاطفة.

وقد مثّل شعر الحكمة تنوعًا في المضامين الشعريّة في الديوان، بثّه
الشّاعر في تضاعيف قصائده في صورة أبيات مفردة أتى بها كنتيجة لموقف
إنسانيّ معيّن، خبره، ومسه لهيبه، وهذا لا يعني أنّ قارئ شعره لا يقف
على بعض التّفنن التي خصّصها للحكمة، فديوانه فيه الأبيات والتّفنن
الحكيميّة، منها قوله^(٣٤):

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا مَنْ وَقَى الدَّمَ عَرَضُهُ وَعَزَّ فَلَ ذَا مٌ لَدَيْهِ وَلَا غِشُّ
وَلَيْسَ بِنِ يَرْضَى الدَّنَاءَةَ وَالْحَنَّا طِبَاعًا وَلَا مَنْ دَابُّهُ الْهَجْرُ وَالْفَحْشُ
وتكثر أبيات الحكمة في رثائه، وفي شعره الزُّهديّ، حيث يُفضي به
عمق الحزن على المتوفّي إلى استخلاص نتيجة، تتمثّل خلاصة تجربته في
الحياة ونظرتّه لها، ومن حكمه قوله^(٣٥):

إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ غُرُورٌ كَسْرَابٍ بَدَا لَنَا فِي فِجَاجٍ
تُتَبَّعُ الْحَلْوَى مَنْ جَنَى عَيْشَهَا الْحُلْدُ وَ يَمُرُّ مِنَ الرِّزَايَا أُجَاجٍ
نَحْنُ فِيهَا كَمَثَلِ رَكْبٍ أَنَاخُوا سَاعَةً ثُمَّ أُرْهَقُوا بِانزِعَاجٍ
وله أرجوزة جيّدة في الحكمة، بثّها فيها آراءه في شؤون الحياة ومعاملات
النّاس وأهوال الآخرة، ومزج الحكمة بالنصائح الحانية والتّوجيهات

الرشيده، وهذا يُعدُّ في حدِّ ذاته من سمات شعر الحكمة لديه، الذي يستمدُّه من وحي تجاربه في الحياة، ومن ثقافته الدينيَّة التي أسعفته في استلهاهم بعض صور القرآن الكريم، وألفاظه في هذا الغرض الشعريّ.

وفي ديوانه أبيات تدور في فلك الشكوى، ومعانيه فيها ليست من التَّنوع بمكان، إذ لا تتجاوز الشكوى من الحرمان، والشكوى من الظلم، وشكايته من الحرمان واردة ضمن غرض الغزل والتشويق، وهي شكاية محدودة بالقياس إلى شكايته من الظلم الذي حلَّ به من قبل بعض وجهاء "أسوان"، ممَّا ضيَّق عليه في معاشه، وجعل الدنيا مظلمة أمامه حتَّى اضطر -وهو ابن الصَّعيد- إلى المفاضلة بينها وبين "قوص"، و"إسنا"، و"القاهرة"، وتفضيل "القاهرة" عليها جميعاً؛ لذا بادر إلى الرِّحيل عنها غير آسف على ما يفهم من قوله^(٣٦):

وما الحظُّ منقوصاً بقوصٍ وإنها أجلُّ محطِّ للغريب وللِسفرِ
وأسنى بلادِ اللهِ إسنا لساكنٍ وخيرٌ من الكلِّ الرحيلُ إلى مصرِ
فلستُ على أسوان أسوان بعدها وما أنا مجرِّ ذكْرَها لي على فِكْرِ
فلا بارك الرحمنُ فيمن أراحني عن الظلِّ والماءِ الزُّلالِ الذي يجري
مَقيلٌ ولكن أين مِنِّي ظلُّه وسُقيا ولكنني بعيدٌ عن القطرِ

ففي هذه الأبيات شكوى مُرَّة، صادرة عن نفس معذَّبة، ذاقت علقم المعاناة في الوطن، بعد أن ضاع سعيها، وضاع عمرها دون طائل، ومن ثم اندفعت إلى هجاء هذا الوطن ومَن به، والدُّعاء بالهلاك على مَن ضيَّق عليها. ومن شكاياته الصَّادقة قوله^(٣٧):

أقلّي ملامي واطراحي وجفوتي هما أوجبا لي أن أفارق دارك
أوطان أهلينا وأوطارنا بها قليتك حتى قد رفضت ادكارك
أقولُ لنفسي إذ تزايدَ ظلمُهُمُ فرَارَكُ من دارِ الهويّنا فرَارَكُ
فللموتُ خيرٌ من مُقامِ مُدَمِّمٍ ترينَ به بينَ الليالي احتقارك
وفي غيرِ أسوانِ مرَادٍ ومذهبٍ فلا تجعلِي شرَّ النواحي قرَارَكُ
فخيرُ بلادِ الله ما صانَ من أدّى وأضحى محلاً للأميرِ مُبارك
وهكذا يصرِّح في هذه الأبيات بكرهه الشديد لـ"أسوان" مسقط رأسه،
وبتأففه منها ومن أهلها بعدما ناله فيها من أدّى، مما اضطره إلى الفرار منها
إلى غيرها من المدن، حيث الأمن والعز. ومن هذه الشكايات أيضاً
قوله^(٣٨):

لا تُطيلي على الرحيلِ ملامي فلأمرٍ إمراً كرهتُ مُقامي
أيُّ خيرٍ في بلدةٍ يستوي ذوالـ ننقص فيها بفاضلِ الأقسام
ضاعَ سعْيي وما أفدتُ من الآ داب فيما مضى من الأعوام
كم كتابٍ مثلِ الكتائبِ أغنى عنهم في العدا غناء الحسام
كم بقولٍ أقلتُ من عثراتٍ كم كلامٍ أسوتها بكلام
وعُدُّهم وهو رفدُهُم كسرَابٍ أو خيالٍ من كاذبِ الأحلام
وإذا نكبةٌ عرثهم وحلّت بدراهم من الخطوبِ الجسام
فهي فوقِي تحتي يميني يساري وورائي من هولها وأمامي
وإذا الأمنُ عمَّهُم واستقرُّوا خفتُ منهم بوادرَ الانتقام

فأنا الدهرَ في عذابٍ إذا ما سَخَطُوا أو رَضُوا عن الأيامِ
فهو يشكو في هذه القصيدة ارتكاس القِيم، وانقلاب المقاييس في
أسوان، ممَّا أدَّى إلى خيبة أمله، وتبدُّد آماله وأعماله على الرِّغم من تفانيه
في خدمة أهلها، ومدحِ عِلْيَةِ القوم فيها، وإرفاده إياهم بأرائه الرشيّدة،
وإقالته عثراتهم، وتحملّه أعباءهم، ثم جحودهم لكلِّ هذا، ومقابلتهم له
بالإساءة، وبهجو حكام المدينة بالجور واللُّؤم، والحسنة والدناءة، والطَّمع
والبطش وغير ما أحالها إلى ظلام بعد ضياء.

ويبدو أنّ الظلم الذي تعرَّض له في وطنه كان شديد القسوة، فترك
آثاراً غائرة في أعماقه، حملته على التصريح بحسرتة على ما مضى من
عمره فيه دون طائل؛ ومن ثمَّ جاءت تجربته الشّعريّة في هذه الشكايات
عميقة، وصادقة في العاطفة والتعبير.

وأما الغزل لديه فيأتي في مقدّمات قصائده، ويأتي في مقطّعات مفردة،
ولم تُعرف للشاعر محبوباً واحدة، أوقف حبّه عليها، وإنما تردّد في شعره
أسماء بعض النساء مثل: "سُعدى"، و"رِيّا"، و"قمر". ويبدو في غزله
متطلّعا إلى المحبوب، صابراً على أذاه وهجره، متهاكماً في عشقه وغرامه
الذي صرّح به في بعض مواضع من شعره، منها قوله^(٣٩):

وإلاَّ غرامي فيهما وصبابتي وكثرة تقبيلي هُما دائماً لِمَا
وقوله^(٤٠):

وإذْ غريمي غرامٌ لستُ أفترُّ مِنْ أوْصابِهِ وَعَذَابِي فِيهِ يَعْدُبُ لِي
وهو يمزج غزله بتشوّقه ولهفته إلى وصال المحبوب، ونيل رضاه في قوله^(٤١):

أَلَا مَنْ مُبْلِغُ سُعْدَى بَأْنِي ظَمِئْتُ إِلَى مِرَاشِفِهَا الْعِدَابِ
فإِنِّي وَالْمُهَيْمِنِ مُنْذُ بَأْنَتِ رَأَيْتُ الشَّوْقَ مِنْ أَلَمِ الْعِدَابِ
وقوله (٤٢) :

حَلَلْتَ قَلْبِي فَعَيْنِي عَلَيْكَ تَحْسُدُ قَلْبًا
فَمَا أَرَى الْبُعْدَ إِلَّا قَدْ زَادَنِي مِنْكَ قُرْبًا
وقوله (٤٣) :

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّنِي أَلْقَى لِبُعْدِكَ مَا لَقَيْتُ
لَأَقَمْتُ عِنْدَكَ مَا بَقِيَ تَ عَلَى الْحَيَاةِ وَمَا بَقِيَتْ
فَلَسْنُ نَعِمْتُ بِقُرْبِكُمْ فَبِنَايِكُمْ عَنِّي شَقِيَتْ

وغزله عفيف في معظمه وإن طلَّت علينا من بعض أبياته معاني الغزل
الصَّريح ، أتى فيها على وصف مفاتن المحبوب وما ناله منه ، كما في
قصيدته التي مدح بها الملك العادل ، قال فيها (٤٤) :

كَمْ لَيْلَةٍ نَلْتُ مِنْ نَيْلِ الْمُنَى وَشَفَّتْ بِذَلِكَ الْوَصْلِ مَا بِالصَّدْرِ مِنْ غَلَلِ
عُلِقْتُهَا غِرَّةً غَرَاءَ غُرَّتْهَا كَالْبَدْرِ حَفَّ بَلِيلٍ فَاحِمٍ رَجَلِ
صَدَّتْ وَكَمْ قَدْ تَصَدَّتْ لِلْوَصَالِ وَمَا يُرْجِي انْعِطَافُ مَنْ قَدْ صَدَّ عَنْ مَلِكِ

وما من شك في أن غزله في هذه القصيدة يتعد عن أمارات الصدق ،
أتى به لنيل إعجاب المدوح ، وقد امتطى هذا المنهج في قصيدة أخرى
قالها في "ابن متوج" ، وينساب غزله فيها على هذه الشأكة (٤٥) :

أَطَلْتُ مِنَ اللَّوْمِ الْمُرَدِّ وَالْعَدْلِ عَلِيَّ وَإِنِّي فِي الْغَرَامِ لِنَفِي شُغْلِ

فما الحبُّ إلا النارُ والعدْلُ عنده هواءٌ به يزدادُ في قُوَّةِ الفِعْلِ
رَضِيْتُ بِسُلْطَانِ الهَوَى مُتَسَلِّطًا عَلَيَّ مُهْجَتِي فِي الحُكْمِ بِالْجَوْرِ لَا العَدْلِ
بِقَلْبِي سَهْمٌ لَا يَقْلِبُكَ صَائِبٌ رُمِيْتُ بِهِ عَن سِحْرِ أَعْيُنِهَا التُّجْلِ
تَنَامُ خَلِيَّ الحَالِ مِمَّا يُحْسُهُ شَجَّ كُحِلَتْ عَيْنَاهُ بِالسُّهْدِ لَا الكُحْلِ
وَإِنَّ غَزَالَآ كَالغَزَالَةِ وَجْهُهُ ضَعِيفُ القَوَى يَسْطُو بِلَيْثِ أَبِي شَبْلِ
وَمَنْ خَصْرُهُ المَهْضُومُ كَيْفَ مَعَ الضَّنَا يَنْوَى بِرِدْفٍ بَاهِظٍ حَمْلُهُ عَبْلِ
وَفِي خَدِّهِ نَارٌ وَمَاءٌ شَبِيئَةٌ وَمَا اجْتَمَعَ الضَّدَانِ إِلَّا عَلَيَّ قَتْلِي
وَمَشْمُولَةٌ سُقِّيَتْهَا مِنْ رُضَائِهِ وَمَا لِي سِوَى تَقْيِيلِ خَدْيِهِ مِنْ نُقْلِ
فَمَنْ شَفْتِيهِ كَأَسْهَى وَحَبَابُهَا يَرَى عِقْدَ نَعْرِ عِقْدُهُ غَيْرُ مُنْحَلِّ

وهذا الغزل بعيد عن الصدق أيضاً، لم يصدر فيه الشاعر عن تجربة حقيقية، ذاق علقمها، واكتوى بنارها، وإنما أتى به في مقدمة القصيدة تقليداً لمنهج من سبقه من الشعراء، وقد صرح بهذا بعد الغزل، حيث قال:

وَإِنِّي وَإِنْ شَبَّيْتُ لَا عَن شَبِيئَةٍ فَمَذْهَبُ قَوْمٍ فِي القَرِيضِ مَضُوءًا قَبْلِي

وهو دائم الشكوى في غزله من كل من الفراق، وصدد المحبوب، والحرمان، وشعره في غزله المقطعي يتسم بالصدق الوجداني بعكس غزله الذي افتتح به بعض قصائده المدحية، فيبدو أنه ما أتى به إلى للاستحواذ على إعجاب الممدوح، وجذب قلبه وسمعه إليه، كما في غزله السابق، وغزله المدرج في القصيدة التي مدح بها "شمس الدولة بن توران شاه"، فقد ذكر في بدايتها مواضع كثيرة في الشام، وتَشَوَّقُ إلى هذه المواضع؛ لأن قلب الممدوح متعلقٌ بها، فقال^(٤٦):

أرقتُ لبرقِ في الدُّجْنَةِ مشبُوبِ
فَمِنْ قَلْبِ صَبِّ لَفْحِهِ وَخُفُوقِهِ
ولم أرَ ناراً من مياهِ وَقُودِهَا
وبي جِنَّةٌ من ذَكَرِ جَنَّاتِ جِلْقِ
وفي شرفِ الوادي وفي النيرِ اغتَدتُ
فيا بَرْدِي هل جُرْعَةٌ منك عَذْبَةٌ
ويا نهرَ ثُورًا قد أَثْرَتَ صَبَابَةٌ
وهل لسراةِ الناسِ عِلْمٌ بأنِّي
وها أنا مستسقى لِمَزَّةٍ مُزْنَةٌ
ويا ذا الجلالِ احرس حَرَسًا فَحُسْنُهَا
ودومةُ دَامِ العيشِ حلوًا برعها
وفي برزّةٍ مكحولةِ الطرفِ بَرزَةٌ
ويا حسنَ ولدانٍ تَرَامُوا بطابَةِ
وَدَدْتُ حُلُولِي في رياضِكِ حَلَّةً
بنفسي من تَجْنِي وَأَحْمِلُ عَتْبَهَا
كظبي يصيدُ الليثَ قَمْرًا فيغتدي
لئن قَصَّرْتُ بالقصرِ عما أَلْفَتُهُ
فقد جَسَّرْتُ بالجسرِ وهي جَبَانَةٌ
نَعِمْتُ بها في جِنَّةٍ عَجَّلْتُ لَنَا

ودمعِ سحابِ ناشئٍ منه مسكوبِ
كما غَيْثُهُ مِنْ مَدْمَعٍ منه مصبوبِ
ألا إِنَّ هَذَا من فُنُونِ الأعاجيبِ
وَحَنَّةٍ مُشْتاقٍ وَأَنَّةٍ مَكْرُوبِ
مَآرِبُ للغرِّ الكرامِ الأعرابِ
لتبريدِ حَرٍّ في الجوانحِ مشبوبِ
لقلبِ شحٍّ من لوعةِ الحبِّ مُنْدُوبِ
ظمئتُ إلى ماءِ بياناسٍ مَشْرُوبِ
كَفَّتْهَا عُيُونٌ مَدُّهَا من أهاضيبِ
شفاءٌ لمهمومٍ وداءٌ لمطبوبِ
وواهاً له لو أنه غيرُ مسلُوبِ
تُصَبِّرُنِي للوجدِ منها، وتُغْرِي بِي
فمن غالبِ عندِ النضالِ وَمَعْلُوبِ
وهيهاتَ أين الشامُ من بلدِ الثُوبِ
ويَعْدُبُ عَيْشِي في هواها يَتَعَذِّبِي
من الرُّعْبِ مأسورًا بفتكةِ رعبِ
وقد كنتُ عنها قَبْلَها غيرَ محبوبِ
وزارتِ بليلاً أسودِ اللونِ غَرِيبِ
يجلِّقُ إِذْ لَهْوِي بها غيرُ مَقْضُوبِ

ولعلَّ أهمَّ ما يتَّسم به غرض الغزل في شعره هو ذلك الأسلوب الذي اتسم بالسَّلاسة ، والبعد عن الغرابة ، بفضل اختياره للألفاظ السَّهلة التي تتناسب مع هذا الغرض الشَّعري ، وقد اقتربت سهولة ألفاظه في هذا الموضوع بأسلوبه إلى استعمال اللغة الشَّعبية أحياناً في قوله^(٤٧) :

لو كنتُ أَعْلَمُ أَنِّي أَلْقَى لِبُعْدِكَ مَا لَقِيتُ
لَأَقْمَتُ عِنْدَكَ مَا بَقِيَتْ تَ عَلَى الْحَيَاةِ وَمَا بَقِيتُ
فَلئن نَعِمْتُ بِقَرِيكُمْ فِينَايُكُمْ عَنِّي شَقِيتُ

ومن الأغراض التي شكَّلت تنوع المضمون في شعره غرض الوصف ؛ والحقُّ أنَّ الوصف الذي قصد إليه قصداً قليلاً في الديوان ، لم يفرد له قصائد أو مقطعات مستقلة ، وإنما أتى به في ثنايا قصائد المديح ، ويدلُّ ما بقي من شعره في الوصف على تمكنه وإجادته فيه ، وقدرته على التصوير الفني الدقيق ، حتى يبدو وكأنه رسَّام من طراز فريد ، بما أتى فيه من صور جزئية داخل صور كلية ، مستوعبة لهيئات الموصوف وألوانه ، ناطقة بأبعاده ، وخبوطه الدقيقة ، من ذلك قوله يصف البستان والبركة والسَّواقي^(٤٨) :

كأنَّ خَيرِ المَاءِ فِي جَنَابَتِهِ أَنِينُ لِمَهْجُورٍ يَحْنُ إِلَى وَصْلِ
جَدَاوِلُهُ تَجْرِي عُيُونًا كَأَنَّهَا نُصُولُ سِيُوفٍ لِامْعَاتُ مِنَ الصَّقْلِ
وَفَوْقَ قَوَامِ العُصْنِ طَيْرٌ لَهَزَهُ عَلَى أَلْفِ اللَّقْطِ ثُبَّتْ لَا الوَصْلِ
وَقَدْ غَرَّدَتْ أَطْيَارُهُ فَكَأَنَّهَا قِيَانُ نَطَارِ حُنَّ الغِنَاءِ عَلَى مَهْلِ
تَصَبُّ عَلَى فِسْقِيَةِ ذُوبِ فَضَّةٍ تَفِيضُ كَمَا فَاضَتْ يَمِينُكَ بِالْبَذْلِ

بساحة بستانٍ أنيقٍ مجاوز مدى الوصف مخضر الجوانب مخضلاً
بنفسجُه آثار قرصٍ بوجنةٍ كحسنة تاهت بالدلال وبالذل
ونرجسُه المبعوثُ فيه كأنه عيون عذارى ناظرات إلى خل
وفي خدِّ ذاك الوردِ حِصْباً لؤلؤ يروقك أهدته إليك يد الطل
وطابقها الدولابُ في حُسنِ زَمْرِهِ مطابقة الشكلِ الملائمِ للشكلِ
وأظهرتِ الأسحارُ سرَّ نسيمها بوسوسةٍ كالخطِّ يُعرفُ بالشكلِ
فلدَّ لنا ذاك النسيمُ كأنه سرارٌ تهاداهُ الأحبَّةُ بالرُّسلِ

رسم الشَّاعر في هذه الأبيات لوحة فنيَّة عالية الجودة للبيستان، وحاول أن ينقل إلينا صورته تامة الأركان، تموج بالحركة، وتعيج بالأصوات، وتفيض بالحويَّة، من خلال وصف جداوله، وأزهاره المتنوعة، وصوت مائه، وتغريد طيوره، وغصون أشجاره، وألوانها، وندى أزهاره.

ويظهر توظيفه للتشبيهاً الدقيقة الرقيقة، والاستعارات القريبة التي بثت الحياة في هذه اللوحة التصويرية الرائعة، فخرير الماء مثل أنين الحبيب المهجور، ومياه الجداول تتلألأ مثل السيوف اللامعة، وتغريد الطيور مثل غناء القيان، والجداول تفيض بالماء مثل إفاضة يد الممدوح بالكرم، والترجس يشبه عيون الفاتنات من الفتيات، والساقية تعزف لنا تجيب به على تغريد الطيور، وكأنهما يشتركان في أداء سيمفونية عذبة، وسريان النسيم كسريان أسرار المحبين فيما بينهم. وكل هذه الصور جزئية، وشئى بها الشَّاعر لوحته الكلية، وزرَّكشَ بها خيوطها، مما جعلها تسترعي الأبصار، وتخلب الألباب، ويعجبني من هذه الصور الآسرة تلك الصورة

التي جعل فيها الشّاعر للورود خدودًا، وجعل للطلّ يدًا، وشبّه قطرات الندى بقطع اللؤلؤ، وجعل يدَ الطلّ تُغدقُ سكب اللؤلؤ على خدود الورود. حقا إنّها صورة فريدة، ولها نظائر كثيرة في ديوان هذا الشّاعر، وهي تدلُّ على مكانته في دوحة الشّعْر العربيّ بصفة عامة، وإجاداته لفنّ الوصف بصفة خاصّة.

وثمة موضوعات شعريّة أخرى في ديوانه، ولكن ليس لها حضور الموضوعات السّابقة، منها: الشّعْر الاجتماعيّ، الذي قاله في بعض المناسبات بحكم علاقاته ببعض إخوانه وأصدقائه، من هذه الموضوعات التّهنئة بمولود في قوله^(٤٩):

قد أطلعَ اللهُ لنا كوكبًا أضاءَ شرقَ الأرضِ والمغربا
 قادمٌ سَعْدٌ يَقتُضي سَعْدُهُ سعادةَ الوالدِ إذْ أنجَبَا
 والأصلُ إنْ طابَ نرى غرسِهِ أنبتَ فرعًا مُثمرًا طيبًا
 موهبةً خصَّ بها اللهُ مَنْ أصبحَ للنعمَةِ مُستوجبًا
 فدمٌ قريبَ العينِ حتّى تَرى خلفك من إخوته موكبًا
 ومنها عيادة المريض في قوله^(٥٠):

قد قلتُ ليت الشكَاةُ قدْ نزلتُ بمُهْجَتِي لا بأوحدِ العَرَبِ
 ليستُ بِحمّى وإنما اشتعلتُ نيرانُ فرطِ الذكاءِ بالذهبِ
 قد خلصَ الجسمُ من أذاه كما تنقَى بسبكِ خُلاصةِ الذهبِ

ويلاحظ أنه صاغ شِعْره في هذا الغرض على صورة مقطّعات بأسلوب سلس، ولغة عذبة، ودلالات قريبة التناول.

ومن الأغراض التي كشفت عن تنوع المضمون في الديوان غرض الهجاء، ونماذجه فيه قليلة، لا تتجاوز أبياتها أصابع اليدين عدداً، وهذا يدلُّ على أنه لم يلجأ إليه إلا في أضيق نطاق، وتحت اضطرار منه، بدليل أنه اعتذر في مقطعة من هجاء صدر عنه، ولكن الأمر الملحوظ في تناوله هذا الغرض أنه أتى به أيضاً في شكل تُتف، وهذا له دلالة التي أفصح عنها ابن الزبيرى (ت ١٥هـ) وقد قيل له: "إنك تقصر أشعارك! فقال: لأنَّ القصار أُولج في المسامع، وأجول في المحافل" (٥١).

وهجاء ابن عرّام المتبقي قاسٍ أشدَّ القسوة، مؤلم أشدَّ الإيلام للمهجؤ بما وفّر له من وسائل تحقّق القسوة والإيلام، فقد وظّف فيه عنصرَي التصوير والسخرية في قوله (٥٢):

يا سائراً في غير نَهجِ التُّقى وسادراً في غيِّهِ خابِطاً
فَحَلُّ كَمَا يَزْعُمُ لِكِنَّهُ لِلْمُرْدِ غَدَا لائِطاً
وقوله (٥٣):

شاعرُنَا ذُو حَيَّةٍ قَدْ عَرَضَتْ وَانْفَسَحَتْ
حَيَّةٌ تَيْسٍ صُلِحَتْ قَدْ سَلِحَتْ

فيُلاحظ أنه طرق المعاني التي تدلُّ على فسق المهجؤ، ومروقه من الدّين، وقمائه، وغيرها مما يسلب عنه كلّ فضيلة.

وفي شعر ابن عرّام قصيدة قالها في الشكوى ومزجها بالهجاء، ولكن هجاءه فيها مختلف، ومناطق الاختلاف أنه لم يسدده إلى شخص بعينه، إنما سدده إلى مدينة أسوان، لذا فهذا الأتمودج يُضمّ إلى هجاء المدن، هجا

فيها هذه المدينة بخرابها، وانعدام خيرها، واختلال مقاييسها، وضلال
حكّامها، وغدر أهلها، وبخلهم، ودناءتهم في قوله^(٥٤):

أيُّ خيرٍ في بلدةٍ يستوي ذو الـ نقصٍ فيها بفاضلِ الأَقوامِ
ليسَ دنياهمُ لغيرِ عبيدٍ أدنياءِ النفوسِ من آلِ حامِ
حكّمُوهمُ فيها وفيهمُ فعادوا كلُّ رأسٍ منهم بغيرِ زمامِ
وتولّوا تدبيرها وهي كالشمـ سِ ضياءً فأصبحتُ كالظلامِ
فَدَعُونَا لَا تَأْخُذُوا مَا بِأَيْدِيـ نَا وَرُوحُوا يَا وَيْحَكُمْ بِسَلامِ

والمعاني التي طرقها في شتى أغراضه السابقة تتسم بالوضوح وقرب
التناول، وهي في مجملها صحيحة وظفها توظيفا دقيقا فجاءت متسقة مع
ما سبقت من أجله في إصابة الأغراض، وقد أضفى استلهامه لمعاني
القرآن الكريم وصوره واقتباسه من ألفاظه عنصر الصدق والوضوح،
ومن ثم كان لها الوقع الأكبر في النفوس، ومنها^(٥٥):

أكثرُ العمرِ قد مَضَى فَتَزَوَّدْ بالتُّقى للرحيلِ قبلِ المماتِ
وعلى السيئاتِ تقدم إن قد دمتها في غدٍ أو الحسناتِ

واضح أنه تأثر في مضمون هذين البيتين بقوله تبارك وتعالى: ﴿ وَتَزَوَّدُوا
فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ النَّفْوَى ﴾^(٥٦)، وقوله تبارك وتعالى: ﴿ مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ
وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا ﴾^(٥٧). ومنها قوله^(٥٨):

وجميع ما فوق البسيـ طة مستحيل الحال فانُ

كما تأثر في هذا البيت بقول الحق تبارك وتعالى: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى
وَجْهَ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾^(٥٩). ومنها قوله^(٦٠):

مَوْرِدُ الْمَوْتِ وَاضِحٌ ليس حيٌّ من الحِمَامِ بناجٍ
وسواءٌ لديه ثاوٍ أو بقصر مُشَيِّدِ الأَبْرَاجِ

وكذلك تأثر في هذين البيتين بقول الحق تبارك وتعالى: ﴿أَيُّنَمَا تَكُونُوا
يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ﴾^(٦١). ومنها قوله^(٦٢):

وتب وأضمر زهداً وإلا فليس في الحشر من صياصي

فهو ينظر إلى اللفظ القرآني في سورة الأحزاب في الآية الكريمة: ﴿وَأَنْزَلَ
الَّذِينَ ظَاهَرُواهُمْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِنْ صَيَاصِيهِمْ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ﴾^(٦٣).
وينظر الشاعر في بيته التالي^(٦٤):

وقد مسني الضرُّ حتى لَجَأْتُ إلى كَنَفِ الْفَاضِلِ الْفَاضِلِ

إلى قول الله عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ: أَلَمْ أَصِبْكَ الرُّعْبُ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾^(٦٥).

والأمر الملحوظ فيما تمَّ جمعه من شعره اشتماله على بعض المعاني،
كانت أثيرة لديه؛ لذا كان أثر تكررهما في أماكن متفرقة من شعره، منها
المعنى الذي يفصح عن تفريق الموت بينه وبين من يصرُّ على هجره أو كُرهه
رُؤيته على ما يتضح من قوله^(٦٦):

إِنْ تَمَادَى الْهَجْرَانُ مِنْكَ اتِّصَالًا صَيَّرَ الْحُبَّ بَيْنَنَا ذَا انْفِصَالِ

وَصُدُودُ الدَّلَالِ إِنْ زَادَ أَفْضَى بكَ عِنْدِي إِلَى صُدُودِ الْمَلَالِ

واعتقادي أَنْ لَوْ صَبَرْتُ قَلِيلًا فَفَرَّقْتُ بَيْنَنَا صُرُوفَ اللَّيَالِي

وهذا المعنى كرره في قوله^(٦٧) :

كَرِهْتُمْ مُقَامِي فَارْتَحَلْتُ وَلَمْ يَكُنْ مَسِيرِي عَنْكُمْ لَا مَلَالًا وَلَا بُغْضًا
وَلَوْ قَدْ صَبَرْتُمْ فَرَّقَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا يَمُوتُ إِلَى أَنْ لَا يَرَى بَعْضُنَا بَعْضًا
والمعاني المطروقة في ديوانه في مجملها مألوفة وشائعة لدى كثير ممن
سبقه من الشعراء، باستثناء بعض المعاني الدقيقة التي لم يشع تداولها بين
كثير من الشعراء، منها تلاًلاً شاهد الموت في جبين المولود لحظة ولادته في
قوله^(٦٨) :

شاهدُ الموتِ لائحٌ في جبينِ الـ حَيٍّ مِنَّا فِي سَاعَةِ الْمِيلَادِ
ومنها: بثه الطمأنينة في نفس المريض بأن ارتفاع درجة حرارة جسده ليست
من مرض الحمى، وإنما من فرط الحصافة، واثقاد الذكاء، وذلك في قوله^(٦٩) :
لَيْسَتْ بِحُمَى وَإِنَّمَا اشْتَعَلَتْ نِيرَانُ فَرَطِ الذِّكَاةِ بِاللَّهَبِ
قَدْ خُلِّصَ الْجِسْمُ مِنْ أَذَاهُ كَمَا تَنْقَى بِسَبْكِ خُلَاصَةِ الدَّهَبِ
ومنها: حسد بعض أعضاء الجسم لبعضها لاستثثارها بالمتع في قوله^(٧٠) :

حَلَلْتُ قَلْبِي فَعَيْنِي عَلَيْكَ تَحْسُدُ قَلْبًا
فَمَا أَرَى الْبُعْدَ إِلَّا قَدْ زَادَنِي مِنْكَ قُرْبًا

ومنها: تصوير الحب بالنار، والعذل بالهواء واشتعال الحب بالعذل،
كاشتعال النار بالهواء، وذلك في قوله^(٧١) :

فَمَا الْحُبُّ إِلَّا النَّارُ وَالْعَذْلُ عِنْدَهُ هَوَاءٌ بِهِ يَزْدَادُ فِي قُوَّةِ الْفِعْلِ

(للبحث صلة)

الهوامش :

❖ تنويه :

بعد أن أرسلت هذا البحث إلى هذه المجلة الغراء، في شهر مارس ٢٠١٢م، وبعد عودتي في الإجازة الصيفية لهذا العام من السعودية إلى مصر، وقفت مصادفة بتاريخ ١٢/٨/٢٠١٢م على **حولية كلية اللغة العربية بالمنوفية لعام ٢٠١١م**، وبها بحث بعنوان: "شعر عليّ بن عرّام (ت ٥٨٠هـ)" للدكتور بديع عليوة، درس فيه شعر ابن عرّام، ثم أُرِدِف الدراسة بثبت لأشعار الشاعر. وبعد النظر فيه، وعرضه على عملي المرسل إلى هذه المجلة رأيت أنّ دواعي نشر عملي الذي يضمّ الدراسة المرسلّة إلى هذه المجلة، وتحقيق الشّعْر المرسل إلى **مجلة آفاق الثقافة والتراث** في الشهر نفسه لا تزال قائمة؛ لذا لم أسحب أيّاً منهما، وتركتهما على حال إرسالهما، واكتفيت بإرسال هذا التنويه إلى المجلتين لوضعه في نهاية عملي، ومن هذه الدواعي في تحقيق النص الشعري: الزيادة عندي في عدد النصوص والأبيات الشعرية التي تربو على (١٢٠) بيتاً، وتكثيف التخرّيج، وتثبيت الروايات، وضبط النصوص، والالتزام بالمنهج. ومن الدواعي في الدراسة: اختلاف اللغة والأسلوب، الموضوعات المدروسة، وتوظيف النصوص في الموضوعات، والإحصائيات الإيقاعية، والنماذج المطروحة في الدراسة. وكل هذا أفضى إلى الاختلاف في النتائج المستنبطة.

وللأخ الفاضل الدكتور "بديع" فضل سبق في الالتفات إلى شعر هذا الشاعر، فاستحق هنا التنويه بريادته، والشكر على جهده، ولو كنت أعلم بجهده أثناء إعداده لتوقفت. هذا وبالله التوفيق، ومنه العون والسداد.

❖ ❖ أستاذ الدراسات الأدبية والنقدية بجامعة الأزهر والطائف.

(١) مصادر ترجمته هي: **خريدة القصر وجريدة العصر**: للعماد الأصفهاني (ت ٥٩٧هـ) (قسم شعراء مصر)، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، مطبعة درا الكتب المصرية، ٢٠٠٥م، ١٦٥/٢؛ **الوافي بالوفيات**: للصفدي (ت ٧٦٤هـ)، تحقيق: نخبة من المحققين،

دار النشر: فوانز شتاينر، نشر على سنوات متعددة، ٣٦٥/٢٠، وما بعدها؛
والطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد: لجعفر بن ثعلب الأدفوي (ت ٧٤٨ هـ)، تحقيق سعد محمد حسن، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦ م،
٣٧١، وما بعدها؛ وحسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة: للسيوطي (ت ٩١١ هـ)، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٨ م،
٥٦٥/١؛ والأعلام: لخير الدين الزركلي (ت ١٣٩٥ هـ)، دار العلم للملايين،
ط ٥، ١٩٨٠ م، ٦١/٥؛ ومعجم المؤلفين: لعمر رضا كحالة (ت ١٤٠٨ هـ)، مؤسسة
الرسالة، بيروت، د.ت، ٢٠/٧.

(٢) تنظر ترجمته في: خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر) ١٨٦/٢،
ومعجم الأدباء: لياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب
الإسلامي، ١٩٩٣ م، ٢٧٧٦-٢٧٧٧ وما بهامشيها من مصادر.

(٣) ينظر في ترجمته: أعيان العصر وأعوان النصر: للصفدي (ت ٧٦٤ هـ)، تحقيق: علي
أبي زيد وآخرين، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٨ م، ٦٥٧/٢، وما بهامشه من مصادر.
(٤) تنظر ترجمته في الطالع السعيد ص ٤٦٠.

(٥) تنظر ترجمته في أعيان العصر في أعوان النصر ١٨٦/١.

(٦) تنظر ترجمته في الطالع السعيد ص ٧٣٦.

(٧) ينظر الوافي بالوفيات ٣٦٦/٢٠، حيث قال الصفدي: "وله تصانيف كثيرة في كل
فن".

(٨) ينظر الطالع السعيد ١٣٠، وبنو الكنز بطن من ربيعة قدموا مصر حوالي عام
(٢٤٠ هـ)، ونزلت طائفة منهم في أعالي الصعيد. ينظر هامشه.

(٩) ينظر دراسة المديح والثناء في السطور التالية للوقوف على من اتصل بهم.

(١٠) تنظر المقطعات والقصائد ذوات الأرقام: (٣١) (٤٠)، (٦٦) ودراسة شعر الشكوى
في السطور التالية.

(١١) يذهب العماد الأصفهاني في ترجمته للشاعر بأن لم يغادر وطنه، حيث: "وهجر في
لزوم وطنه الرحل والقُلوص. وسألتُ عنه بمصر سنة ثلاث وسبعين ف قيل: إنه حيُّ

في أسوان، وهو على حظه أسوان". بيد أنني استتجت رحيل ابن عرّام عن أسوان من تصريحاته في شعره، ومن المهام المسندة لمدوحيه في أماكن متعددة من الدولة العربية آنذاك.

(١٢) بلغت الحصيلة الشعرية المجموعة حوالي (٤٠٠) بيت موزعة على (٧٢) قصيدة ومقطوعة ونبذة.

(١٣) كان والياً على قوص وأسوان. ينظر في أمره كتاب: **خريدة القصر** (قسم شعراء مصر) ١٦٧/٢.

(١٤) سلطان اليمن، أخو الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي، وكانت بلاد الصعيد له من أخيه قبل اليمن. تنظر ترجمته في **خريدة القصر** ١٦٩/٢، **الوافي بالوفيات** ٤٤١/١١، وما بهامشه من مصادر.

(١٥) محمد بن أيوب بن شادي، أبو بكر سيف الإسلام، أخو الملك الناصر صلاح الدين الأيوبي، ولد في دمشق أو في بعلبك عام ٥٣٨، أو عام ٥٤٠، وتوفي عام ٦١٥ هـ، أحد سلاطين الدولة الأيوبية، تولى السلطنة بمصر، وحلب، والكرك، وأرمينية، واليمن. تنظر ترجمته في **الأعلام للزركلي** ٤٧/٦، وما به من مصادر.

(١٦) مجد الدين، أبو الميمون، سيف الدولة، المبارك بن كامل بن منقذ، ولد بقلعة شيزر عام (٥٢٦ هـ)، وتوفي عام (٥٨٩ هـ)، صاحب الآراء الحكيمة، والهمة العالية، والعقل الرشيد، من بيت فضل وكرم، أحد أمراء الدولة الصلاحية، ولي بمصر أمر الدواوين، ورتبه صلاح الدين نائب توران شاه لما توجه إلى اليمن في زبيد. ينظر في ترجمته: **الوافي بالوفيات** ٨٨/٢٥-٨٩، وما بهامشه من مصادر.

(١٧) هو مالك بن محمد بن شيبان الطودي: أحد أعيان الصعيد وأمراءه في القرن السادس الهجري. ينظر هامش **خريدة القصر** ١٧٩/٢.

(١٨) كان مقيماً في أسوان، وهو خارجي، تمرد على الدولة الصلاحية ونبذ الطاعة هناك، والتف حوله خلق عظيم من السودان والعبيد وغيرهم، وعاث في البلاد فساداً، فجهز الملك العادل جيشاً جراراً، وقمع التمرد، وقتله عام (٥٩٠ هـ). ينظر في أمره: كتاب **جمهرة الإسلام ذات النشر والنظام**: للشيزري (ت ٦٢٢ هـ)،

تحقيق: محمد إبراهيم حور، المجمع الثقافي، أبوظبي، ٢٠٠٥م، ١٩٩-٢٠٠. والقصيدة التي صرح العماد الأصفهاني بأن ابن عرّام قالها فيه لا تشتمل لا على مديح، ولا على هجاء، وتشتمل على أبيات كثيرة في الغزل مما يرجح أنها في المديح، وربما يكون هذا المديح - إن صحّ هذا الحدس - ثم تأليف ابن عرّام كتاب تاريخ بني الكنز من الأسباب التي جرّت عليه بعض المنغصات في أسوان بعدما قضى الملك العادل الأيوبي على فتنة "كنز الدولة بن متوج"، مما اضطر ابن عرّام إلى الفرار من أسوان، ومدح بعض أمراء الدولة الأيوبيّة.

(١٩) طرح الشاعر هذه المقدّمة في مدحه لعزّ الدين موسك النّصري.

(٢٠) القصيدة رقم (١٢).

(٢١) القصيدة رقم (٥٩).

(٢٢) القصيدة رقم (٤٥).

(٢٣) القصيدة رقم (٥٩).

(٢٤) القصيدة رقم (٧١)، وتنظر مثلاً القصيدة رقم (٧).

(٢٥) القصيدة رقم (١٢).

(٢٦) النتفة رقم (٢٦).

(٢٧) القصيدة رقم (٧)، وتنظر القصيدة رقم (٩).

(٢٨) القصيدة رقم (٤١)، وينظر في الرثاء المقطّعة رقم (٢٠)، والمقطّعة رقم (٢٨)،

وهي في رثاء أبي عبد الله الأسواني، محمد بن رائق. ينظر الطالع السعيد ص ٥٢٠.

(٢٩) نتفة (٥٣)، وتنظر القصيدة رقم (٥٣). (٣٠) المقطّعة رقم (٦٠).

(٣١) القصيدة رقم (٥٩). (٣٢) المقطّعة رقم (٤٣).

(٣٣) القصيدة رقم (٣٢). (٣٤) النتفة رقم (٤٤).

(٣٥) المقطّعة رقم (٢٠). (٣٦) المقطّعة رقم (٤٠).

(٣٧) القصيدة رقم (٥٥). (٣٨) القصيدة رقم (٦٦).

(٣٩) النتفة رقم (٦٥). (٤٠) القصيدة رقم (٥٧).

(٤١) نتفة رقم (٢). (٤٢) النتفة رقم (٣).

- (٤٣) المقطّعة رقم (١٣).
 (٤٤) القصيدة رقم (٥٧).
 (٤٥) القصيدة رقم (٥٩).
 (٤٦) القصيدة رقم (١٢).
 (٤٧) المقطّعة رقم (١٣).
 (٤٨) القصيدة رقم (٥٩).
 (٤٩) المقطّعة رقم (٦).
 (٥٠) المقطّعة رقم (٨).
 (٥١) التمثيل والمحاضرة لأبي منصور الثعالبي (ت ٤٢٩هـ)، تحقيق: عبد الفتّاح الحلو،
 الدار العربية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٣م، ١٨٦.
- (٥٢) التنفة رقم (٤٩)، وضعت نقاطاً مكان كلمتين مكشوفتين في هذه التنفة والتنفة التالية.
 (٥٣) التنفة رقم (١٥). (٥٤) القصيدة رقم (٦٦). (٥٥) المقطّعة رقم (١٦).
 (٥٦) سورة البقرة، الآية رقم (١٩٧).
 (٥٧) سورة فصلت، الآية رقم (٤٦).
 (٥٨) المقطّعة رقم (٦٨).
 (٥٩) سورة الرحمن، الآيتان: (٢٦، ٢٧).
 (٦٠) المقطّعة رقم (٢٠).
 (٦١) سورة النساء، الآية رقم (٧٨).
 (٦٢) المقطّعة رقم (٤٣).
 (٦٣) سورة الأحزاب، الآية رقم (٢٦).
 (٦٤) القصيدة رقم (٥٢).
 (٦٥) سورة الأنبياء الآية رقم (٨٣).
 (٦٦) المقطّعة رقم (٦١).
 (٦٧) التنفة رقم (٤٧).
 (٦٨) القصيدة رقم (٣٢).
 (٦٩) المقطّعة رقم (٨).
 (٧٠) التنفة رقم (٣).
 (٧١) القصيدة رقم (٥٩).

وسائل المفارقة البديعية في شعر أبي تمام

بقلم: د. هاني علي سعيد

توطئة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله ومنه تحصل البركات، وأصلي وأسلم على النبي الخاتم محمد ﷺ وأفضل الصلوات، وبعد: فما لي ألا أقول -مطابقاً مقتضى الحال-: إنَّ أبا تمام يُعدُّ أبرز مَنْ رفعوا لواء ((إسقاط نظام الشعر!)) وقد نجح في تحقيق ما دعا إليه، برغم كثرة الصدمات مع ممثلي السُّلطة اللغوية والنقدية في عصره وبعد عصره. وقد استطاع في هذه المجابهة مع عمود الشعر وأنصاره أن يبني للشعر العربي أبعاداً جديدة، أخرجته فيها من حيز النمط أو النسق السائد، إلى منهجية التثوير الدلاليّ والبديعيّ.

ومن هذا المنطلق يأتي وقوف البحث على لونين مهمين من فنون البديع في شعره، "التهكم والسخرية"، "والهزل الذي يراد به الجِد"، اللذين عدّهما البحث وسائل لما يُعرف حديثاً بفن المفارقة، التي تعدّ من أهم ما يُميّز لغة الشعر عن لغة العِلْم، وذلك لقيامها على إبراز جِدّة التضاد أو

التناقض ؛ وهو أبعد ما تكون لغة العلم عنه ؛ لذا لم يكن من المبالغ فيه أن يقول أحدُ الباحثين : إنَّ «الشعر العربيّ قديمه وحديثه ، اعتمد في بناء نسيجه على عنصر المفارقة. وأنَّ أغلبَ القصائد الشهيرة في الشعر العربيّ تعتمد في شعريتها وبنائها اللسانيّ على المفارقة وعمودها الفكريّ التضاد»^(١).

ومن تعريفات المفارقة التي تُظهر ما فيها من تناقض ، تعريف "خوسيه ماريّا" بقوله : «المفارقة La paradoja : وتمثّل في الجمع بين فكرتين متعارضتين ، أو لا يُمكن الجمع بينهما. وغالبًا ما يكمن خلف التناقض الظاهر معنى عميق يجمع بين الفكرتين»^(٢).

وشعر أبي تمام مليئٌ بالمفارقة في كل زاوية من زواياه ، ومرجع ذلك يكمن في رؤيته للواقع من حوله ، فهي رؤية معقدة مُركّبة ، تقوم على فلسفة الموجودات ، وإظهار التباين في التشابه ، والنفاذ إلى عمق الأشياء ، وكشف التناقض فيما ألفتَه الطبائع ، وهو ما يحتاج إلى دراسةٍ جادة تكشف عن أبعاد هذا العنصر المهمّ في شعره ، ولعلنا ننجح في هذه الصفحات أن نكشف عن جمالية المفارقة في شعره ، وذلك من خلال وسائل تراثية بديعية ، نعنى باثنين منها ، وهما فن التهكم والسخرية ، وفن الهزل الذي يراد به الجِدّ.

أولاً- التهكم والسخرية :

وقد عبّر عنه ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) بقوله : «وهو في الاستعمال عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار ، والوعد في مكان الوعيد ، والمدح في معرض الاستهزاء»^(٣). ويكمن العدول في

أسلوب التهكم في أنّ البنية السطحية للصياغة لا تتوافق والمقام أو الحال الذي صيغت من أجله، مما يُعوّل على المتلقي أن يربط بين الخيط الدلالي فيما بين الصياغة وسياقها، ليكتشف سرّ هذا التخالف، وذلك من خلال الوصول إلى دلالة التهكم والسخرية في البنية. وقد أشار بدر الدين بن مالك (ت ٦٨٦هـ) إلى هذه المخالفة في أسلوب التهكم، حين عرفه بقوله: «التهكم: إخراج الكلام على ضدّ مقتضى الحال، استهزاءً بالمخاطب وغيره، أو تعريضاً بقوة المحرّك للغضب»^(٤)، كما أنّه بيّن القاعدة العامّة للتهكم، فقال: «ثم أُطلق التهكم على كل كلام أُخرج استهزاءً على ضدّ مقتضى الحال»^(٥)، وحوّل علاقة المفارقة بفنّ التهكم والسخرية بين الدكتور حسني عبد الجليل يوسف أنّ «المفارقة أعمّ من التهكم والسخرية، وفي إطار المفهوم الأدبي للمفارقة نقول إنه ليس كل تهكم وسخرية مفارقة، بمعنى أنّ التهكم الذي لا يقوم على إبراز التناقض بين طرفين تهكم لا يتصل بالمفارقة، وأنّ المفارقة التي لا تتصل بالسخرية - ظاهرة أو باطنة - ليس تهكماً. لكننا رغم ذلك نستطيع أن نلمح في كثير من صور التهكم نوعاً خفياً من المفارقة، كما نستطيع أن نلمح في كثير من صور المفارقة نوعاً خفياً من التهكم»^(٦).

ومما جاء فيه التهكم في شعر أبي تمام معتمداً على مجيئ الهجاء في معرض المدح، قوله يهجو محمّد بن يزيد الأموي الشاعر^(٧): (الحنيف)

بَخْ بَخٍ لَمْ يُدَانَ جُودَكَ يَا أَزْ هَرُ كَعْبٌ وَلَا مُبَارِي الرِّيَّاحِ
كَدَتْ تُدْعَى لَوْ أَنَّ خَلْفَكَ قُدًّا مَكَ فِي الْحَرْبِ يَا حُدَيَّا الرَّمَّاحِ^(٨)

يُتابعُ المتلقِّي قراءة البيتين من خلال معنى المدح والاستحسان، اللذين تشي بهما الصياغة من خلال تعبيره بـ(بخ بخ)^(٩)، و(يا حُديّا الرّماح) وهما في ظاهرهما للمدح، لكن بالارتداد إلى السيّاق (كما يُظهره الغرض الشعريّ) نجد أنّ المعنى لا يُمكن صرّفه إلى المدح، وإنّما إلى التهكم والسخرية، ممّا ينتج دلالةً تتناقض مع مدلول البنية السطحية، فيظهر مدلول آخر جديد هو (الذّم).

- البنية السّطحية: ← (المدح) - البنية العميقة: → (الذّم)

ولم يكن السيّاق الدّال على الهجاء هو الموجّه الوحيد الذي وجّهه المتلقّي إلى دلالة التهكّم والسخرية، بل كيف الطائي صياغته بما يُدلل على أنّه أراد التهكّم، وذلك من مثل قوله: (لو أنّ خَلْفَكَ قُدّامَكَ) فهو يستشهد بالمحال على أنّ يكون المهجوع من المبرزين في الحرب، أو ممّن يتحدّى الفرسان فيها، مما يدلّ على الاستهزاء والسخرية به.

وقد جاء الدّافع وراء تكييف الصياغة بأسلوب التهكم دافعاً نفسياً، يتمثّل في (قوّة المحرّك للغضب) كما سمّاه بدر الدين بن مالك^(١٠)، وقد تمثّل هذا المحرّك في الغضب الشديد الذي صبّه أبو تمام على المهجوع، من خلال ما وسّمه به من أنه ابن سيفاح، وغير ذلك من ألفاظ السّباب والشتم^(١١).

وقد يأتي أسلوب التهكّم من خلال اقتسام الصياغة لألفاظ المدح والذّم، حتى إنّ المتلقّي ليقف حيران إزاء نسبة المعنى إلى هذا أو ذاك، وذلك لتوازن ألفاظ المدح والذّم في الصياغة، غير أنّ السيّاق يكون بمثابة

المفتاح الذي يفتح مغاليق الصياغة، من خلال وصول المتلقي لمدلول التهكم والسخرية، ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام في بابك الخرمي حين صُلب:

(الكامل)

لا كَعْبَ أَسْفَلُ مَوْضِعًا مِنْ كَعْبِهِ مع أَنَّهُ عَنْ كُلِّ كَعْبٍ عَالٍ
سَامٍ كَأَنَّ الْعِزَّ يَجْذِبُ ضَبْعَهُ وَسُمُوهُ مِنْ ذَلَّةٍ وَسَفَالٍ^(١٢)

اقتسمت البنية السطحية معاني المدح والذم الموزعة في أشطر البيتين، مما يحكم بتوتر الدلالة عند المتلقي، التي تظل في شد وجذب إلى أن يقع على السياق، الذي يستبين من خلاله أن البيتين قد قالهما الطائي في (مصلوب)، هذا المصلوب بما ناله من الصُّلب والتنكيل ليس أحدًا أسفل منه، وبالنظر إلى المقصلة التي عُلق عليها، فليس أحدًا يطول علوه، كما أنه في علوه هذا قد سَمَا كما يسمو العزيز، لكن سموه هذا إنما بلغه بسبب ذلته وسفالته، وبهذه القراءة تغيب تمامًا أي إشارة إلى المدح، وتحضر دلالة التهكم والسخرية متلبسةً بالمفارقة التي جاءت «من أقوى الدلائل على حرية التصور. وقوة النفاذ في الأشياء، بحيث تدرك في المؤلف السائد معنى جديدًا لم تنتبه إليه الأذهان، وهذا المعنى الجديد نقيض لذلك السائد، ومن ثم تكون هذه "المُخاتلة" الفنية سببًا للدهشة والإعجاب»^(١٣).

ومن صور التهكم -أيضًا- إظهار الصياغة في صورة الإجلال، والمراد التحقير، ومن ذلك قول الطائي في عيَّاش بن لهيعة بعد موته: (الكامل)

أَعَزُّ بِعِيَّاشٍ عَلَيَّ مُغَيَّبًا فِي غَيْرِ حُفْرَتِهِ الْحِجَى وَالْخَيْرِ^(١٤)

فلم يشفع موتُ عيَّاش عند أبي تمام في أن يكفكف عنه هجاءه، الذي ظلَّ في حياته وبعْدَ مماته، ممَّا يُدلل على أنَّ أبا تمام كان حَقِّقًا عليه أشدَّ الحنق؛ لأنه بخل عليه بعطائه بعد أن مدحه بقصائد حسان.

والمتملُّم في الصياغة يجدُّ أنَّ أبا تمام افتتحها بما يوحي بتبجيله (عيَّاش)، وذلك بقوله (أعزز بعياش)، لكنَّ هذا التبجيل يرتدُّ إلى تحقير، بالنظر إلى غرض الهجاء الذي كتبت فيه القصيدة، ومن خلال ما أثبتته الصياغة في قوله: (في غير حُفْرَتِهِ الحِجَى والخَيْرُ) أي قد غُيِّب في القبر مَنْ لا عقل له ولا كرم، وهو ذمُّ لعياش يؤكِّد دلالة التحقير والاستهزاء به.

ويستمر التهكم بعياش، ولكن في صورة أخرى، يأتي فيها لفظ الوعد والمراد الذم والوعيد. يقول: (الكامل)

عيَّاش زُفَّ إِلَيْكَ جَهْدُ جَاهِدُ واحْتَلَّ ساحتَكَ البلاءُ الرَّاكِدُ
ما اللُّؤْمُ لُؤْمًا إِنْ عَدَاكَ لُبَانُهُ وعدَوْتَهُ وَلِهَيْعَةً لَكَ والِدُ! (١٥)

يقول ابن منظور في معنى (زفَّ) «وزفَّ العروس يزفُّها، بالضم، زفًّا... إذا أهديتها إلى زوجها...» (١٦) وتحركَّ الذهن من خلال هذه الدلالة للكلمة في بيت أبي تمام يُنتج دلالة الوعد والبشارة، التي تُنبئ عن أن بعد هذا الزفِّاف مبشرات، لكنَّ الذهن يرتد مرةً أخرى إلى الصياغة ليكتشف معنى البلاء والوعيد، حينما يُطالع التركيب فيما بعد كلمة (زفَّ) في البيت، وقد عبّر فيه الشاعر عن التهكم والسخرية، حين صور ما يُزفَّ إلى (عيَّاش) بأنه جهْد وبلاء يحتل داره. والانتقال من المعنى الأول (الوعد/البشارة) إلى دلالة الوعيد جاء خاطفًا؛ إذ لم يدع للمتلقِّي فسحةً لاستنباط دلالة

التهكم، وذلك لقرب دوال (الوعيد) من دال (الوعد)، كما أن غرض الهجاء الذي قيلت تحته الأبيات أسهم في تحقق التهكم في إطار هجومي، خاصة أن البيت الأول الذي ورد فيه التهكم، هو مطلع القصيدة، مما يضيفي بُعداً درامياً يتصور حين يقرأ (عياش) القصيدة؛ فإذا بمفتتحها يقول: (أزف إليك خراب بيتك!)؛ لينتج ما يسميه "د. سي. ميوميك" بالألم والكوميديا في المفارقة، وقد عبّر عنها بقوله: «إن تضاد المفارقة لكي يكون كذلك يجب أن يكون مؤلماً وكوميدياً معاً»^(١٧). وهذا كله يدل على مدى القوة الكبيرة المحركة للغضب عند أبي تمام، وقد تولد عنها هذا التهكم الذي طال (عياش) في حياته وبعد مماته.

ومن أغرب صور التهكم في شعره تلك التي تأتي متلبسةً بفنٍ آخر،

كما في قوله يهجو عثمان بن إدريس الشامي: (البيسط)

وسأيح هطل التَّعداءِ هَتَّانِ على الجراءِ أمينٍ غيرِ خوانِ
أظمى الفُصُوصِ ولم تظماً قوائمه فحلَّ عَيْنِيكَ في ظمَّانِ رِيانِ
فلو تراه مُشِيحاً والحصى فلق تحت السَّنابِكِ من مَثَى وُوحْدانِ
حَلَفْتَ إن لم تثبتْ أن حافِرَه من صَخْرٍ تلمرأو من وجه عُثْمانِ!^(١٨)

فقد تحقق التهكم هنا من خلال (الاستطراد)، الذي «يكون في شيء من الفنون، فتوهم استمرارك فيه، وتخرج منه إلى غيره»^(١٩)، وقد أضفى الاستطراد عنصر المفاجأة على الصياغة، وذلك من خلال الانتقال المفاجئ من وصف "الفرس" إلى هجاء "عثمان"، ففي الوقت الذي ينتظر فيه المتلقي إتمام وصف الفرس، يُفاجأ بانقطاع الخيط الدلالي، ودخول

غرض الهجاء الذي حَقَّقَ تقاطعه مع الوصف صدمةً للمتلقِّي، هذه الصَّدمة أسهمتْ في تثبيت دلالة (التهكم والسخرية) رغم أنها لم تحتل سوى نصف الشطر الأخير من أبيات القصيدة، مما يُقرر حسَّ المفارقة التي «لا تقتصر على القدرة على رؤية الأضداد...، بل على القدرة على إعطائها شكلاً في الذهن كذلك»^(٢٠)، ومن خلال هذا النموذج والنموذج السابق يتضح لنا أنَّ اختيار البُعد المكاني للتركيب الذي يرد فيه أسلوب التهكم، له دور كبير في فاعليَّة (الأثر التهكمي)، وتحقيق المفارقة بحيث تصير - كما في المثال السَّابق - آخر ما يعلق بالذهن.

وقد يأتي أسلوب التهكم والسخرية لِيُهَيِّمَ على النصِّ الشعريِّ كُلِّه، ومن ذلك قصيدة الطائي التي يهجو فيها عبد الله الكاتب: (الكامل)

مَادَا بَدَا لَكَ إِذْ نَقَضْتَ هَوَاكَ وَحَلَفْتَ أَنِّي لَا أَشْمُ قَفَاكَ؟
تَرْضَى الْعَجَائِبَ ثُمَّ تَغْضِبُ أَنِّي نَاطَرْتُ فِي بَعْضِ الْأُمُورِ أَخَاكَ!!
مِثْلَ الَّتِي ضَنَنْتَ بَرْدٌ سَلَامِهَا وَأَبَا حَتِ الْأَفْخَاذِ وَالْأُورَاكَ!
إِنْ كَانَ ذَا مِنْ غَيْرَةٍ قَدْ أَضْرَمَتْ بِالْغَيْظِ قَلْبَكَ خَالِيًا وَحَشَاكَ
فَاحْلِفْ بِأَنْ سِوَايَ لَمْ يَظْفَرْ بِهَا وَعَلَيَّ نَذْرٌ إِنْ لَقَيْتُ سِوَاكَ
فَإِذَا أَيْتَ فَقَدْ أَيْتَ مُعَالِنَا فَاعْلَمْ - فِدْيَتِكَ - أَنْ ذَاكَ بِذَاكَ^(٢١)

المفارقة في هذه القصيدة تنعكسُ من خلال الخلل الناتج عن التضاد في بنية السلوك، وقد عبَّرَ عنه الطائي من خلال ضرب المثل بفتاةٍ تبخلُ بردَّ السَّلام، في حين تجوِّدُ بعرضها على النَّاسِ! وكذا المهجوُّ يرضى بالإهانة

من كل إنسان، فلمَّا جاءتُ مناظرةُ أبي تمامٍ لأخيه لم يرضَ له بذلك، وأقسَمَ ألاَّ يُمكننَّ أبا تمامٍ من مقابلته.

وقد جاء التهكُّم في القصيدة من خلال الاعتراض في قول الطائي:

- البنية السطحيَّة: فاعلم - فديتكَ - أنَّ ذاكَ بذاكاً - ← مدح وتبجيل.

- البنية العميقة: فاعلم - عدمتكَ - أنَّ ذاكَ بذاكاً - ← ذم واستهزاء.

فالاعتراض بـ(فديتكَ) جاء على خلاف مقتضى الظاهر، كما كشفتُ عن

ذلك البنية العميقة، وذلك بتوجيهٍ من دلالة الهجاء والازدراء في النصِّ.

وعليه فقد بان لنا أنَّ لغة أبي تمامٍ الشعرية تَوَّاقَة إلى التضاد والتناقض

والتقابل، الذي رافق صور التهكُّم المختلفة في شعره، وهي الصور التي

جاءت مُتلبَّسةً بعنصر المفارقة. وقد تركزت صور التهكُّم والسخرية في شعر

الهجاء عند أبي تمام، وذلك لكون المحرِّك النفسي القابع وراء هذه الصور

قويًّا، دالًّا على حِدَّة طبع الطائي؛ إذ ينهال على أعدائه وحُسَّاده بوابلٍ من

التهكُّم والسخرية، يستحيل في كثيرٍ منه إلى سبابٍ محض^(٢٢). كما قد تميَّزت

صور التهكُّم عنده بالوضوح، حيث يُدرك المتلقِّي ما في المعنى الظاهريِّ

من عدول مع أوَّل ارتدادٍ إلى السِّياق الخارجيِّ أو اللغويِّ، نضيف إلى

ذلك أنَّ رؤية أبي تمامٍ الشعرية استطاعتُ في بعض صور التهكُّم أن تنفَّذَ

إلى إدراك التباين في التشابه، كما ظهر ذلك في مشهد صلب بآبكَ الخرميِّ.

ثانيًا- الهزلُ الذي يُرادُ به الجدُّ:

وبناء أسلوب "الهزلُ الذي يُرادُ به الجدُّ" قائم على إشاعة جوِّ الفكاهة

في البنية السطحيَّة، وإرادة معنى الجدِّ والالتزام في البنية العميقة^(٢٣).

ويكمن الفرق بين بنية التهكم وبنية الهزل المراد به الجِدُّ في «أَنَّ التَهْكَمَ ظاهره جِدٌّ وباطنه هزل، وهو ضدُّ الأوَّل، لأنَّ الهزل الذي يُراد به الجِدُّ يكون ظاهره هزلاً وباطنه جِدًّا»^(٢٤).

ويتميّز هذا الأسلوب عن أسلوب التهكُّم في كونه باعثاً على الضَّحْكَ والتندير؛ وخاصة في سياقات الهجاء والذمِّ، حيث يصنع المبدع من (المتلقِّي الخاصِّ) ما هو أشبه (بالشخصيَّة الكاريكاتوريَّة)، وهو ما فعله أبو تمام في (عيَّاش بن لهيعة) والي شرطة مصر، حين هجاه بقوله:

(الكامل)

جَرَدْتُ فِي دَمِيكَ خَيْلَ قِصَائِدِ حَالَتْ بِكَ الدُّنْيَا وَأَنْتَ مُقِيمٌ
أَلْحَقْنَ بِالْجُمَيْرِ أَصْلَكَ صَاغِرًا وَالشَّيْخُ يَضْحَكُ مِنْكَ وَالْقَيْصُومُ
طَبَقَاتُ شَحْمِكَ لَيْسَ يَخْفَى أَنَّهَا لَمْ يَبْنِهِنَّ آءٌ وَلَا تُتُّومُ
يَا شَارِبًا لَبَنَ اللِّقَاحِ تَعْزِيًا الصَّبْرُ مَنْ يَقْنِيهِ وَالْحَالُومُ
وَالْمُدَّعِي صُورَانَ مَنْزَلَ جَدِّهِ قُلْ لِي لِمَنْ أَهْنَأْسُ وَالْفَيْوْمُ؟!^(٢٥)

يشيعُ معنى الهزل في البنية السطحيَّة للصياغة، ممَّا قد يُتوهمُ معه أنَّ الهزل مرادٌ لذاته، لكنَّ معاودة السِّيَاق تكشف عن العلاقة المضطربة فيما بين أبي تمام، وعيَّاش بن لهيعة، والي شرطة مصر، وهي علاقة ابتُدِئتُ بالمدح وانتهت بالهجاء والذمِّ^(٢٦)؛ ممَّا يُعيد توجيه المتلقِّي إلى المعنى العميق المتمثِّل في الذمِّ.

فقد أورد الطائي مجموعةً من المعاني الهزلية في النصِّ، قامتُ على سلب (عيَّاش) صفات العروبة، فد(الشيخ والقيصوم) يسخرانِ منه، وكذا

(الآء والتنوم) وكلها من خصائص البيئة العربيّة، ويظل في سلب هذه الخصائص واحدة تلو الأخرى حتّى يُظهره مُدّعياً لعروبتّه، وذلك كله في أسلوب هزليّ. وقد أراد أبو تمام الجِدّ في المستوى العميق، ويتمثّل هذا الجِدّ في إرادة الدّم والاستهزاء بعيّاش، فهو لم يسُق ما ساقه لمجرّد الفكاهة، وإنّما ليحقّره ويتنذّر بدمّه.

وقد جاء السؤال في البيت الأخير، ليحقّق مفارقة بالإنكار، وهي تلك المفارقة التي «تتوسّل السؤال لإظهار السخرية وتعميقها، وتحقيقها لمستوى معيّن من الإنكار ترغّب الذات الشاعرة في إثارته وتثبيته»^(٢٧). فقد جاء سؤال: (قل لي لمن أهناسُ والفيوم؟!) ليقيم الشاعر من خلاله الدليل على أنّ (عيّاش) دعيٌّ في عروبتّه ونسبه إلى البيئة العربيّة.

وقد يستثمر الطائيّ ما في أسلوب الهزل الذي يُراد به الجِدّ من مراوغة في التعبير عنّ ضجره منّ تصرفات بعض الممدوحين معه، ومن ذلك قوله يمدح عبد الحميد بن غالب، ويسأله إتمام حاجة ابتداء بها: (الوافر)

أبا بشرٍ قد استفتحتَ بأبا وقد أتممتَه إلا قليلا
فأصبحَ وهو جبارٌ وعهدي به منذ أشهرٍ يدعى فسيلا^(٢٨)

إنّ الممدوح قد وعدّ الشاعر بجائزة كبيرة، لكنّ وعده هذا ظلّ لأشهر كما هو، لم يخرج إلى حيّز التنفيذ؛ فهذا الوعد وإن كان كبيراً إلا أنه - لعدم وقوعه - ما زال (فسيلا) صغيراً لدى الشاعر، والمعنى في هذا السياق يوحى (بالهزل) الذي يظهر على استحياء؛ لكونه في سياق المدح، وذلك على عكس ظهوره في الأبيات السّابقة التي هجا فيها أبو تمام عيّاش بن لهيعة،

والتي كان الغرض منها الذم والاستهزاء، أما -هنا- فالشاعر ما زال يحدوه أملٌ في أن يُتمَّ المدوح عليه مسألته، وهو ما جعل دلالة الهزل خافية.

والمتلقي يكتشف من خلال السياق أنَّ الشاعر في البنية العميقة قد أراد وجهًا آخر للدلالة، يتمثل في الجدِّ والالتزام، ليكون أسلوب الهزل المراد به الجدُّ قد أسهمَ في حفظ (ماء وجه) أبي تمام، وذلك من خلال الهروب من مباشرة طلب إتمام المدوح لحاجته، التي كان قد وعده إياها، وهو ما يُطابق مقتضى الحال في الصياغة.

وقد يوظف الطائي أسلوب الهزل الذي يُراد به الجدُّ في النَّيل من خصمه، وذلك بإظهار العيوب الظاهرة والباطنة. ومن ذلك قوله يهجو عبد الله الكاتب:

(المُسرح)

فأذهبُ إلى حيثُ شئتَ مُنطلقاً سالَ بكَ السَّيلُ حيثُما سَلَكا
ومُتَّ حَيًّا بلحيةٍ طلَعَتْ عليكَ قدَ كُنْتَ قبلَها ملكًا
إذا رأيتَ العُلامَ قد طلَعَتْ بحدِّه شعرةٌ فقدَ هَلَكا! (٢٩)

تبدأ الصياغة من خلال الالتفات من الأمر (فأذهب) إلى الماضي (مُت) بما يوحي بدلالة الكراهية الشديدة التي يُكنَّها أبو تمام لهذا الرجل، وأنَّ الأمر ليس على نحو ما وصفه الدكتور منير سلطان بقوله: «بيدو أنه لأي عبد الله بن زيد الكاتب] وعبدون كاتب دليل النصراني، ومُقران المباركي، وعبد الله بن الأعمش يُكوِّنون مع أبي تمام فريقًا من الأصدقاء. وقد دار بين أبي تمام وبينهم جميعًا هجاء، لا عن غضب، بل عن صخب وعُتبٍ

وفراغ»^(٣٠). فالالتفات إلى الماضي في (مُتّ) يدل على غضب، وغضبٍ شديد حرّك أبو تمام لهجاء عبد الله بن زيد، حتى إنه ليتمنّى موته، من خلال الفعل الماضي الذي يدل على تمام الحدث وانقضائه.

وبالعودة إلى أسلوب الهزل المراد به الجِدّ، تُبدي البنية السطحية كثيراً من الفكاهة حين يعمد أبو تمام إلى رسم صورة هزليّة للمظهر الخارجي لهذا المهجو، وقد ترك خيال المتلقّي يذهب فيه كل مذهب، وذلك حين بنى الصورة على تغييب الطرف المشوّه (حيث كانت لحية المهجو قد طلعتُ)، وذكّر ما كان عليه قبل طلوعها (تشبيهه بالملك).

ويتخذ أبو تمام هذه الصورة الهزليّة التي رسمها للمهجو وسيلةً للنفاذ إلى ما في باطنه، فلم تكن اللحية التي نبتت في وجه عبد الله بن زيد الكاتب تشويهاً لمظهره/خلقتّه فحسب، لا، بل كانت تشويهاً لباطنه كذلك، وقد عبّر أبو تمام عن ذلك في بنية السطح بقوله: «إذا رأيت الغلام قد طلعتُ بحدّه شعرةً فقد هلكا»، وهو ما يوحي بمعنى الفكاهة والهزل، في حين يتوجه المعنى في البنية العميقة إلى الجِدّ، والالتزام المحض، فقد أراد الطائي أن يقول: إنّه متى طلعتُ شعرةً في لحية الفتى (الغلام) تزببَ بها قبل أوانه، فافتحم الأمور العظام، ممّا هو دونها، فيُعقبه ذلك هلاكاً. ولا شك أن المقصود بهذا الذمّ هو عبد الله بن زيد الكاتب، ممّا يطولُ ذمّه في الظاهر والباطن، بالإضافة إلى أنّ هذا الأسلوب يخرج من سياقه الخاص (هجاء عبد الله بن زيد) إلى سياق عامّ يمسّ فيه أفق التجربة الإنسانية العامة.

وقد يأتي توظيف أسلوب الهزل المراد به الجِدُّ في إطارٍ دراميٍّ، ومن ذلك ما وصف به (بَابِك) حين انهزم من جيش المسلمين: (البيسط)

وَمَرَّ بِأَبِكُ مَرَّ الْعَيْشِ مُنْجَذِمًا مُحَلُولِيًا دَمُهُ الْمَعْسُولُ لَوْرُشِفَا
حَيْرَانٌ يَحْسَبُ سَجْفَ النَّقْعِ مِنْ دَهْشٍ طَوْدًا يُحَاذِرُ أَنْ يَنْقُضَ أَوْ جُرْفًا^(٣١)

فالصورة التي رسمها الطائي لبابك^(٣٢)، جاءت مُفَعَّمَةً بالفكاهة والضحك من تلك التصرفات التي ظهرت عليه بعد هزيمته، فهو يظن أن كل سترٍ من الغبار طودٌ يريد أن يقع عليه، أو جُرْفٌ هارٍ يريد أن ينهار به، ومن الممكن للمتلقِّي في قراءته العجلى أن يكتفي بهذا المعنى، وهو أن أبا تمام ما أراد إلا إضحاك الناس من سلوك هذا الرجل، لكن معاودة القراءة كفيلة بأن تحمل للمتلقِّي معنى آخر عميقًا، هو ذلك المعنى الذي يلزم الجِدَّ والالتزام، لا الفكاهة والهزل، فقد صار بابك بعد هزيمته هكذا، يحسب كل صيحةٍ عليه فعلاً، وذلك جرّاء ما ناله من الفزع والرعب في المعركة، وهذه الصورة التي رسمها له أبو تمام تُسمّى بالمفارقة الحركية، وهي: «رسم السلوك الحركي الغريب في دوافعه ومسبباته، والذي ينطوي على مغالطةٍ شنيعة، رسمًا لغويًا، حصيلته صورة تكني عن الدلالة الثانية، أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد مع حقيقة الشيء وأصله، فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية»^(٣٣). وفي تصوير أبي تمام (لبابك) يتضح البُعد الدراميُّ من خلال وقوع (بابك) ضحيةً لعُدسة التصوير الشعريِّ، وكأنَّ أبا تمام يرنو إليه من بعيد، فيصوّره بما يعلمه المتلقِّي وتجهله الشخصية داخل النص، مما أسهم في الكشف عن خبيثته

النفسيّة، وهو ما يؤوّل في النهاية إلى تثبيت معنى (الفكاهة المأساوية / الكوميديا السوداء) في الكشف عن الحال التي آل إليها بآبك بعد هزيمته، ليكون الناتج الدلالي لقراءة البنية السطحيّة هو الهزل والفكاهة غير الموجهة (المحضة)، في حين تنتج القراءة في البنية العميقة معنى الفكاهة المأساوية أو السخرية المُرّة.

ومنه أيضاً قوله في الشاعر دُعبل الخزاعي^(٣٤): (الوافر)

ومحدودِ الذريعةِ ساءه ما تُرشِّحُ لي من السببِ الحظيِّ
يَدِبُ إليّ في شخصٍ ضئيلٍ وينظرُ من شفا طرفٍ خفيِّ
ويُتبعُ نعمتي بكَ عينٍ ضغنٍ كما نظرَ اليتيمُ إلى الوصيِّ
رَجَاءً أَنَّهُ يُوري بزُندي إليك وآته يفري فريِّ
وذاك له إذا العنقاءُ صارتُ مُربّبةً وشبَّ ابنُ الخصيِّ^(٣٥)

فالظاهر في البنية السطحيّة أنّ الطائيّ ما أراد إلا الهزل، والباطن أنه أراد ذمّ "دعبل" وهجاءه على حسده إيّاه، وقد حوت البنية السطحيّة تناقضاً واضحاً في قوله: (وذاك له إذا العنقاءُ^(٣٦) صارتُ مربّبةً وشبَّ ابنُ الخصيِّ) وهذا التناقض يؤول إلى توافق في العمق، ليكون المعنى: (أنّ ذلك لن يكون له أبداً)، وذلك لتعلق المعنى بما هو مُحال؛ إذ مُحال أن تصير العنقاء -وهي طائر خرافيّ أسطوريّ- في أيدي الناس، كما أنّه مُحال أن يشبَّ ابن الخصيِّ، وتلك مفارقة أخرى؛ إذ الأولى أن يقول الطائيّ: (أنّ يُولد ابن الخصيِّ)، لكنّه تخطّى ذلك، مما زاد من الإيهام بأنّ للخصيّ ابناً

يُنْتَظَرُ له أن يشبَّ ويكبر، في حين أنه مُحالٌ أن يكون ابنٌ له أصلاً؛ لتعطلَّ آلة الإنجاب، ويُسمَّى هذا الأسلوب بد(عكس الظاهر)^(٣٧).

وبذلك يكون أبو تمام قد عمل على توظيف فنِّي التهكم، والهزل الذي يُراد به الجدُّ، توظيفاً جمالياً في شعره، من خلال بناء الأسلوب فيهما للدلالة على معنَى مُغاير أو مُناقض للمعنى في المستوى السطحيِّ، ممَّا يحتاج إلى تفاعل المتلقِّي مع السياقات المختلفة، بُغْيَةَ الوصول إلى الدلالة التي وإن بدت متناقضةً في الظاهر، إلا أنَّ هذا التناقض يستحيل إلى توافق في المستوى العميق.

وممَّا تجدر الإشارة إليه أنَّ أبا تمام كان يميل إلى توظيف ما يمكن تسميته (بتضافر الفنون البديعية) في الصياغة الواحدة، حيث وظَّف الالتفات إلى جانب فنون التهكم والسخرية، كما وظف الاستطراد وعكس الظاهر معها أيضاً، وهذا إن دلَّ فإنمَّا يدلُّ على الوَعْيِ بمسألة الصنعة البديعية، كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب: «أمَّا أبو تمام فكان واضحاً في مذهبه يلتزم به عن وعي، وذلك برغم أنَّ الوعي الجمالي لم يكن قد تهيأ تماماً لاستيعاب صياغته البديعية التي كانت المفارقة والتقابل أهم لوازمها»^(٣٨). كما كان حضور المفارقة مع فنون التهكم والسخرية دليلاً آخر على وعيه بتوظيفها توظيفاً دلالياً، يجمع فيه بين الأشتات، ويوفِّق من خلاله بين المتناقضات.

الهوامش:

♦ مدرس البلاغة والنقد الأدبي بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الفيوم، ج.م.ع.

- (١) د. قاسم البريسم: المفارقة في شعر عدنان الصائغ: ديوان ((صراخ بحجم وطن)) نموذجاً: بحث منشور بموقع عدنان الصائغ الإلكتروني: <http://www.adnansayegh.com>
- (٢) خوسيه ماريا بوثيلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، ص ٢١١. ومن الممكن مطالعة تعريفات أخرى عديدة للمفارقة لدى: د. سي. ميوميك: موسوعة المصطلح النقدي، ١٣: المفارقة، ترجمة: دكتور عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م، ص ٣٩-٤٥.
- (٣) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: الدكتور حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، ١٩٦٣م، ص ٥٦٨.
- (٤) بدر الدين بن مالك، الشهير بابن النّاطم: المصباح في المعاني والبيان والبدیع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: دكتور حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ١، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص ٢٤٣.
- (٥) السابق: ص ٢٤٣، ٢٤٤.
- (٦) د. حسني عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي - دراسة نظرية تطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص ١٤، ١٥.
- (٧) هو محمد بن يزيد الأموي بن مسلمة بن عبد الملك بن مروان، شاعر محسن، اشتهر بهجائه لعبد الله بن طاهر ممدوح أبي تمام. يراجع في ترجمته: ابن عساکر: تاريخ دمشق، دار الفكر، بيروت لبنان، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م، ٥٦/٢٨٣.
- (٨) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، د.ت، ٣٣٥/٤.
- (٩) يقول ابن منظور: «بَخَّ بَخٌّ وَبَخَّ بَخٌّ، بالتنونين... كلمة تُقال عند تعظيم الإنسان وعند التعجب من الشيء، وعند المدح والرّضا بالشيء...» لسان العرب: دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٣م، مادة (بخخ)، ٣٤٠/١.
- (١٠) ينظر: بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبدیع، ص ٢٤٣.

(١١) يراجع: القصيدة في الديوان: ٣٣٥/٤.

(١٢) الديوان: ١٤٤/٣.

(١٣) د. محمد حسن عبد الله، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية (٩٣)، ١٩٩٩م، ص ٧٠، ٧١. ولعلّ هذين البيتين لأبي تمام كان لهما أكبر الأثر في قصيدة أبي الحسن الأنباري محمد بن يعقوب (ت ٣٨٠هـ) في رثاء الوزير ابن مقلة (نصير الدولة) الذي مات مصلوباً. ومطلعها:

علوّ في الحياة وفي الممات لَحَقًّا أنت إحدى المعجزات
كأنّ الناس حَوْلَكَ حين قاموا وفودَ نَدَاكَ أَيَّامَ الصَّلَاتِ

يراجع: أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت بن أحمد بن مهدي الخطيب البغدادي (ت ٤٦٢هـ): تاريخ بغداد، تحقيق: د. بشّار عوَّاد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م، ٥٦/٤.

(١٤) الديوان: ٣٥٨/٤، و"الخير" بكسر الخاء: الكرم.

(١٥) الديوان: ٣٤٧/٤.

(١٦) ابن منظور: لسان العرب، مادة (زَفَفَ)، ٣٧٩/٤.

(١٧) د. سي / ميوميك: موسوعة المصطلح النقدي، ١٣؛ المفارقة، مرجع سابق، ص ٥٤.

(١٨) الديوان: ٤٣٤/٤.

(١٩) بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص ٢٣٤.

(٢٠) د. سي. موميك: موسوعة المصطلح النقدي، ١٣؛ المفارقة، مرجع سابق، ص ٧٥.

(٢١) الديوان: ٤٠٩/٤.

(٢٢) يُنظر للتمثيل لا الحصر: الديوان، ٣٧٥/٤، ٣٧٦، ٣٨٠، ٣٨٣، ٤٢٠.

(٢٣) يُراجع: شروح التلخيص: مجموعة من المؤلفين، دار البصائر، القاهرة، ١٤٢٩هـ/

٢٠٠٨م، ٤٠٢/٤، ٤٠٣.

(٢٤) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، مرجع سابق، ص ٥٧٠.

(٢٥) الديوان: ٤/٤٢٦. والآء والتثوم) ضربان من النبات تأكلهما الأنعام. والصبّر والحالوم) طعامان مشهوران في مصر آنذاك. السابق: ٤/٤٢٧.

(٢٦) يُراجع: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت ٣٣٥هـ): أخبار أبي تمام، نشره وحققه وعلّق عليه: خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (١٧٠)، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ١٢١.

(٢٧) د. لخلوحي صالح: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، بحث منشور بمجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، العدد (٨)، ٢٠١١م.

(٢٨) الديوان: ٣/٦٤.

(٢٩) الديوان: ٤/٤١٢.

(٣٠) د. منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ١- الكلمة والجمله، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م، ص ٨٦.

(٣١) الديوان: ٢/٣٦٩. والسجف: الستر. والتقع: الغبار. والطود: الجبل.

(٣٢) يقول الصفدي: "وبابك" كان من أولاد الزنا، ولد في قرية بأذربيجان، وكان يسكن الجبال مع (جاويدان) رئيس طائفة (الخرمية) وعشق زوجته، فلما مات (جاويدان) أقنعت هذه المرأة أتباعه أن يترأسهم (بابك)، وقد كان، فعاث في الأرض الفساد، وأحلّ المحرمات. وهذه الحركة التي قادها بابك تسمى (الخرمية) نسبة إلى قرية من قرى (الري) يُقال لها: خرم آباد وتعني مدينة اللذة، وهي أخطر حركة دينية عنصرية في تاريخ الدولة العباسية، قام مذهبهم على هدم الدين الإسلامي من خلال اعتناقهم المذهب الباطني، وهدفوا إلى القضاء على السلطان العربي، وقد اشتد خطرهم حين تولّى بابك قيادتهم. يُراجع: الصفدي: الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرنؤوط، وتركبي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠م، ١٠، ٣٨، ٣٩.

(٣٣) د. محمد العبد: المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٢٠٢.

(٣٤) هو أبو علي دعبل بن علي بن رزين، ولد بالكوفة، كان معاصراً لأبي تمام. له شعر أجاد فيه، غير أنه كان بذي اللسان، مولعاً بالهجو والحطّ من أقدار الناس، فلم يسلم من هجائه أحد حتى الخلفاء. يُراجع: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد ابن أبي بكر بن خلكان: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م، ٢/٢٦٦.

(٣٥) **الديوان**: ٣/٣٥٨.

(٣٦) **العنقاء**: طائر عظيم معروف الاسم مجهول الجسم، قال عنها الخليل: لم يبق من صفتها غير اسمها، وقد ارتبطت به العديد من الخرافات. ينظر: جلال الدين عبد الرحمن ابن أبي بكر السيوطي: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، ١/٣٩٤.

(٣٧) ويعده ابن الأثير من أغرب ما توسّعت فيه اللُّغة العربيّة. وقد عرفه بقوله: «وهو نَفْيُ الشيء بإثباته... وذاك أنّك تذكر كلاماً يدلُّ ظاهره أنّه نفي لصفة موصوف وهو نفي للموصوف أصلاً». يراجع: ضياء الدين بن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدّمه وحققه وعلّق عليه: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط ٢، د.ت، ٢/٢٤٨.

(٣٨) د. محمد عبد المطلب: **بناء الأسلوب في شعر الحدائث: التكوين البيديعي**، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥م، ص ٩١.

المعتمد بن عباد شقيّ الغرباء

بقلم: د. أمّنة بن منصور[❖]

تمهيد:

لم تكن الأندلس الموطن الأصل للعرب، على غرار الجزيرة العربية، ولكنهم وفدوا إليها من أقاصي الأرض ودانيتها، وقد كان الوافدون إليها يشعرون -لأمر ما- بالغربة والشوق إلى موطنهم الأصل، فمن غريب الصدف أن يكون أول شعر أنشد في هذه الجزيرة أبيات في تصوير الغربة والحنين إلى المشرق تنسب لعبد الرحمن الداخل، يخاطب فيها نخلة منفردة فيربط بين الغربتين:

نَشَأَتْ بِأَرْضٍ أَنْتَ فِيهَا غَرِيبَةٌ فَمِثْلِكَ فِي الإِقْصَاءِ وَالْمُنْتَأَى مِثْلِي^(١)

كان هذا في البداية، فما إن حلّوا بها وتقيّأوا ظلالها وشربوا ماءها، حتى أصبحت أحب الأرض إليهم، يذودون عنها، ويبدلون في سبيل سلامتها الغالي والنفيس، لدرجة أصبح الخروج منها ضرباً من الشقاء والعذاب، بل إنّ هناك من الشعراء من كان يحنّ إلى مسقط رأسه وهو في وطنه الأندلس. وشعراء الأندلس الذين عبّروا عن الغربة كثير، منهم: ابن زيدون^(٢) وابن دراج وابن خفاجة والأعمى التطيلي وابن الخطيب.. وغيرهم.

المعتمد شقيّ الغرباء :

عانى الكثير من الشعراء وطأة الغربة، وتجرّعوا كأس ويلاتها، ولكن الأمر يختلف عند المعتمد؛ لأنّ مأساته مضاعفة؛ فهو ليس رجلاً عادياً ولكن شاعر رقيق وفارس فدّ، وهو ليس من عامّة الناس ولكن ملك عربي صميم، فكيف يبعد عن وطنه؟ وكيف تكبّله القيود؟ وكيف يصرف الدهر عنه وجهه؟

فأيّ آلام هذه التي تنوء بحملها الجبال؟

وتجربة هذا الشاعر تجربة خاصة، لأنّ أغلب الشعراء الذين نظموا في هذا الباب عاشوا في كنفه، تقول الباحثة فاطمة طحطح: «لقد كان هذا الشاعر فريداً في تجربته فهو يتمييز عن باقي شعراء الغربة والحنين بكونه كان»^(٣) ملكاً، وكان راعي هؤلاء الشعراء، بل راعي شعراء الغرب الإسلامي كله.

غريب المغربين :

جاء في "الحلة السيرة" أنّ المعتمد رأى في منامه كأنّ رجلاً صعد منبر جامع قرطبة وأنشد الناس :

رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا عَيْسَهُمْ فِي ذَرَى مَجْدِهِمْ حِينَ بَسَقَ^(٤)
سَكَتَ الدَّهْرُ زَمَانًا عَنْهُمْ ثُمَّ أَبْكَاهُمْ دَمًا حِينَ نَطَقَ

أدرك المعتمد أنّ هذا نعي للملكه فأنشد :

مَنْ عَزَا الْمَجْدَ إِلَيْنَا قَدْ صَدَقَ لَمْ يُلْمَ مَنْ قَالَ - مَهْمَا قَالَ - حَقَّ^(٥)
...أَيُّهَا النَّاعِي إِلَيْنَا مَجْدَنَا هَلْ يَضُرُّ الْمَجْدَ أَنْ خَطَبَا طَرَقَ

وتتكرر الوقائع والأحداث، ويكذب المنجمون في أخطر الأمور وأعظمها^(٦)، وها هو المعتمد يبدي سخطه على منجمه الذي أطمعه بالنصر المبين، لكن ابن تاشفين كان له بالمرصاد:

أرمدت أم ينجومك الرمد فقد عاد ضداً كل ما تعد
هل في حسابك ما تؤمله أم تصرم عندك الأمد^(٧)
اختلت حسابات المنجم، وأظلم نجومه، وأبى القدر إلا أن يخالفه، ولاحت في الأفق جيوش المرابطين جحافل تسد البر والبحر، فكان الخضوع أمراً لا بد منه، وتلك مشورة المقربين إليه.

فهل كان ليعمل بها؟ وهل كان ليخضع بهذه السهولة؟
مطلقاً، فالمعتمد لا يزال يحمل بين جنبيه نفساً قوية وأية، تؤثر السمّ النافع على الذلّ والمسكنة:

قالوا: الخضوع سبب سبب فليبد منك لهم خضوع^(٨)
والذم من طعم الخضوع على فمي السمّ النقيع
ويستمر في إنشاد أبيات كلها عزّة وإباء: ضاع الملك ولكن لا يزال القلب يخفق بين الضلوع، وشرفه الرفيع - مهما حصل - سيظل رافعاً هامته:
إن يسلب القوم العدا ملكي وتسلمني الجموع
فالقلب يئن ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع^(٩)
لم أسلب شرف الطبّا ع، أيسلب الشرف الرفيع؟
والمعتمد إذا خرج إلى الوغى لم يرتد درعاً؛ لأنّ مثله لا يهاب الموت ولا يرجو الرجوع:

وَبَرَزْتُ لَيْسَ سِوَى الْقَمِيمِ — صُ عَنِ الْحَشَى شَيْءٌ دَفُوعٌ^(١٠)
مَا سِرْتُ قَطُّ إِلَى الْقِتَا لِ وَكَانَ مِنْ أَمَلِي الرَّجُوعُ
وعلى الرغم من شجاعة المعتمد واستبساله في الدفاع عن مملكته، إلا

أن السقوط كان مآله وأغمات سجنه، فلما تجلّى له جبل درن أنشد:

هَذَا جِبَالُ دَرْنِ قَلْبِي بِهَا ذُو دَرْنِ
يَا لَيْتَنِي لَمْ أَرَهَا وَلَيْتَهَا لَمْ تُرْنِي^(١١)
كَأَنَّهَا تُخْبِرُنِي بِأَنَّهَا تَقْبِرُنِي

ويستمر في سرد المعاناة، وتصوير المأساة عند حلوله بأرض المرابطين

التي وجد الناس فيها يستسقون، فأنشد:

خَرَجُوا لِيَسْتَسْقُوا فَقُلْتُ لَهُمْ دَمْعِي يَنْوِبُ لَكُمْ عَنِ الْأَنْوَاءِ^(١٢)
قَالُوا: حَقِيقٌ فِي دَمْعِكَ مَقْنَعٌ لَكِنَّهَا مَمْرُوجَةٌ بِدِمَاءِ

أتراها الدماء التي تركتها المعركة، أم تراها دماء الفؤاد المكلوم والقلب

الجريح؟

بلاط الشعراء:

لم ينس الشعراء ملكهم الشاعر، بل لم يقتنعوا بعد أن الملك الذي
كانت تتوافد عليه جموع الشعراء ينشدونه أروع الأشعار، استحال إلى
رجل فقير مأواه كوخ حقير، وشتان بين إشبيلية وأغمات.

ومع ذلك، ظل الشعراء يفتدون إليه من كل فج، بين من يرجو
العطاء، وبين من يأمل اللقاء، ومن هؤلاء الذين أنشدوا المعتمد تكسباً

الحصري الضرير، فما إن سمع أهل الكدية ذلك حتى هبوا إلى المعتمد
زرافات يطمعون في العطاء، فردّ عليهم:

شُعْرَاءُ طَنْجَةَ كُلُّهُمْ وَالْمَغْرِبِ ذَهَبُوا مِنَ الْإِغْرَابِ أَبْعَدَ مَذْهَبِ
سَأَلُوا الْعَسِيرَ مِنَ الْأَسِيرِ، وَإِنَّهُ بِسُؤَالِهِمْ لِأَحَقُّ مِنْهُمْ فَاغْجَبِ^(١٣)
لَوْلَا الْحَيَاءُ وَعِزَّةُ لَخَمِيئَةَ طَيِّ الْحِشَاءِ، لِحَاكَاهُمْ فِي الْمَطْلَبِ

تعجب المعتمد من فعل شعراء المغرب الذين سألوه العطاء، وهو
أحوج إليه منهم، بل لربما كان هو سائلهم لولا نخوته وعزّة نفسه.

وإذا كانت هذه حال شعراء المغرب، فإنّ الأمر يختلف عند شاعر كابن
حمديس الذي شدّ الرحال لزيارة المعتمد فمنعه الحراس، الأمر الذي
حزّ في نفس الأسير، فكتب إليه يعتذر:

حجبت فلا والله ما ذاك عن أمري فاصغ فدنّتك النفسُ سمعاً إلى عذري
فَمَا صَارَ إِخْلَالَ لِلْمَكَارِمِ لِي هَوَى وَلَا دَارَ إِخْجَالٍ لِمِثْلِكَ فِي صَدْرِي^(١٤)
انظر إليه وهو يقدم الأعداء بين يدي ابن حمديس، ملتمساً منه
العفو؛ فالأمر لم يعد بيده، ولم يعد الأمر الناهي، ثم رأى أن يُطيب
خاطره، فنوّه بشعره الذي كان يسحر الألباب:

وَأَنْتَ ابْنُ حَمْدِيسِ الَّذِي كُنْتَ مُهْدِيًّا^(١٥)

لَنَا السَّحْرَ إِنْ لَمْ نَأْتِ فِي زَمَنِ السَّحْرِ

ويقصد شاعر آخر المعتمد، إنه ابن اللبانة الذي توطدت علاقته به،
وتجاوزت طبيعة علاقة الشاعر بملكٍ ممدوح إلى علاقة صداقة ومحبّة لا^(١٦)
تدّسها شوائب المادة.

فلما عزم ابن اللبانة على الرحيل ، أهدها المعتمد هدية ثم أنشد :
إِلَيْكَ التُّزْرُ مِنْ كَفِّ الْأَسِيرِ فَإِنْ تَقَعَّ تَكُنْ عَيْنَ الشُّكُورِ^(١٧)
وَلَا تَعْجَبْ لِيخْطُبَ غَضٌّ مِنْهُ أَلَيْسَ الْحَسْفُ مُلْتَزِمَ الْبُدُورِ؟
انظر إليه وهو يرجو من ابن اللبانة قبول الهدية المتواضعة ، فذلك
أقصى ما يقدمه أسير مثله كان بالأمس بدرًا منيرًا فأدركه الحسوف .
ولكن ابن اللبانة ردّ على المعتمد هديته ، وهو ما حزّ في نفسه فأنشد :
رَدَّ بَرِّي بَغِيًّا عَلَيَّ وَيَرًّا^(١٨) وَجَفًّا فَاسْتَحَقَّ لَوْمًا وَشُكْرًا
أدرك المعتمد أنّ الداني إنما ردّ عليه هديته يرًّا به وشفقة على حاله ،
فهو يستحق الشكر ، ولكن فعله هذا مع الملك يعدّ بغيًا ؛ لأنّ المعتمد لم
يتعود أن تُردّ عطاياها .

وابن اللبانة حين عاد إلى وطنه ترك فؤاده مع المعتمد يواسيه ويربت
عليه ، فيردّ الأسير عليه بأشعار ذات شجون :
تَحَلَيْتَ بِالْدَّانِي وَأَنْتَ مُبَاعِدٌ فَيَا طَيْبَ بَدءٍ لَوْ تَلَاهُ تَمَامٌ^(١٩)
أَضَاءَ لَنَا أَغْمَاتَ قَرْبِكَ بُرْهَةً وَعَادَ يَهَا حِينَ ارْتَحَلْتَ ظِلَامَ
عاتب المعتمد صديقه معاتبه لطيفة ، فخاطبه بأنّ اسمه الداني - أي
القريب - ولكنه بخلاف اسمه بعيد ، ثم هو يسبغ على ابن اللبانة صفة
الضياء ، إذ أضاءت أغمات به ، فلما رحل أظلمت من جديد .

غربة المكان وقسوة الزمان :

المكان غير المكان :

تغيّر في حياة المعتمد كل شيء : اللقب والسكن والوطن والصحبة وأمور

كثيرة، هو الآن في أغمات "في سجنه يتفكر في تقلب الأقدار وتصريف الأمور، فيصوّر كل ما يدور حوله أو يخطر في خلدّه بأشعاره الرقيقة، وأسلوبه المؤثر"^(٢٠).

غَرِيبٌ بِأَرْضِ الْمَغْرِبِينَ أَسِيرٌ سَيِّكِي عَلَيْهِ مِنْبَرٌ وَسَرِيرٌ*^(٢١)
وأغمات لم تسلب المعتمد حريته وحسب، ولكنها سلبته سعة ذات اليد والبذل بلا حد:

إِذَا قِيلَ فِي أَغْمَاتٍ قَدْ مَاتَ جُودُهُ فَمَا يُرْتَجَى لِلْجُودِ بَعْدُ نُشُورٌ^(٢٢)
ليس هذا فقط، فإنه لم يذل ولم يرق ماء وجهه إلا ها هنا، يقول منوهاً بشرفه وشرف أجداده:

أَذَلَّ بَيْنِي مَاءَ السَّمَاءِ زَمَانُهُمْ وَذَلَّ بَيْنِي مَاءَ السَّمَاءِ كَبِيرٌ^(٢٣)
والشعور بالذل سيظل يرافق المعتمد إلى أن يواريه التراب:
وَأَبْقَى أَسَامَ الذَّلِّ فِي أَرْضِ غُرْبَةٍ وَمَا كُنْتُ لَوْلَا الْغَدْرُ ذَاكَ أَسَامٌ^(٢٤)
وأغمات أيضاً سيمفونية حزينة، تورث النفس ثقلاً وكآبة:
غَتَّتْكَ أَغْمَاتِيَّةَ الْأَحَانِ ثَقَلْتُ عَلَى الْأَرْوَاحِ وَالْأَبْدَانِ^(٢٥)
ومرّ عليه سرب من القطا يرح في الجو لا تكبله قيود ولا أغلال، فشعر بالضيق فأنشد:

بَكَيْتُ إِلَى سِرْبِ الْقَطَا إِذْ مَرَرَنْ بِي سَوَارِحَ لَا سِجْنَ يُعَوِّقُ وَلَا كِبَلَ^(٢٦)
فهو مسلوب الحرية، وهي تطير في الهواء الطلق، ولكنه لا يتمنى بأيّ حال من الأحوال أن تقع وفراخها في الشرك، كحاله وحال أبنائه الذين يشتاقون الماء والظل:

أَلَا عَصَمَ اللَّهُ الْقَطَا فِي فِرَاحِهَا فَإِنَّ فِرَاحِي خَانَهَا الْمَاءُ وَالظَّلُّ^(٢٧)

شكوى الزمن :

يقف المتتبع لأسريات المعتمد على إكثاره من شكوى الزمن والبرم به ،

والسخط عليه :

قُبِّحَ الدَّهْرُ فَمَاذَا صَنَعَا كَلَّمَا أُعْطِيَ نَفِيسًا نَزَعَا^(٢٨)
وهو يخاطبه حيناً آخر بجدّة أقلّ ، فيعاتبه على شدّته عليه وعدم غفران
ذنوبه :

أَبَى الدَّهْرُ أَنْ يُقْنِي الْحَيَاءَ وَيَنْدَمَا وَأَنْ يَمْحُو الذَّنْبَ الَّذِي كَانَ قَدَمًا^(٢٩)
ويتألم من غير الأيام التي أحالته المأمور المنهي بعد أن كان الأمر الناهي :
قَدْ كَانَ دَهْرُكَ إِنْ تَأْمُرُهُ مُمَثِّلًا فَرَدَّكَ الدَّهْرُ مِنْهَا وَمَأْمُورًا^(٣٠)
تلك أعاجيب الدهر الذي سلب المعتمد الإرادة ، فصيرّه مسوداً بعد أن
كان سيّداً ، ولكنّ الحظّ قد يتسم لبعضهم كما في قول البحتريّ :

مَذْهَبٌ فِي الْبَلَاءِ بَرَزَتْ فِيهِ قَدْ يُسَادُ الشَّرِيفُ ثُمَّ يَسُودُ^(٣١)
والدهر لا يؤمن غدره ، والمعتمد يدرك ذلك :

مَتَى رَأَيْتَ صُرُوفَ الدَّهْرِ تَارِكَةً إِذَا انْبَرَتْ لِذَوِي الْأَخْطَارِ أَرْمَاقًا^(٣٢)
وهو حنق عليه وعلى غيره من الأحرار :

حَنَقَ الدَّهْرَ عَلَيْنَا فَسَطَا وَكَذَا الدَّهْرَ عَلَى الْحَرِّ حَنَقُ^(٣٣)
والشاعر يدرك أنّ كل ما أصابه هو من القدر :

مَاذَا رَمْتِكَ بِهِ الْأَيَّامُ يَا كَبْدِي مِنْ نَبْلِهِنَّ وَلَا رَامَ سِوَى الْقَدْرِ^(٣٤)

ويعزّي نفسه ، فيقنعها بأنّ كل سلطان في الدنيا فوقه سلطان الدهر :
أما سمعت بسلطان شبيهك قد بزته سود خطوب الدهر سلطاناً^(٣٥)
ثم إنّ الدهر متقلّب متلونّ :
من بات بعدك في ملك يسرّ به فإنما بات بالأحلام مغروراً^(٣٦) ❖
لا سبيل إلى الصبر :

يقف المعتمد أمام هذه النكبات والمصائب التي ألمّت به ، وأرزاء الدهر
التي رماه بها حائراً : أيبصر ويتجلّد؟ أم يطلق العنان لدموعه وآثاته؟
الواقع أنّ أسريّات المعتمد تتراوح بين هذين الاتجاهين ؛ الصبر والتذمر ،
فالشاعر يتجمل بالصبر أحياناً ، ويظهر القناعة والرضا ، وأكثر ما يتجلّى
هذا في تلك الحكّم والزهديات -على قلتها- التي نظمها في أغمات :
أرى الدنيا الدنيّة لا تواتي فأجمل في التصرف والطلاب^(٣٧)
فأولها رجاء من سراب وآخرها رداء من تراب
فهو يدرك تماماً أنّ الدنيا لا تعطي بيد إلا لتصفع بالأخرى ، وأنّ حياة
الإنسان هي أشبه بالسراب وآخرها مواراة في التراب.

ويدعو في موضع مشابه إلى القناعة في هذه الدنيا ، وتعزية النفس إذا
فارقت الوطن ؛ لأنّ في ذلك موتها الحقيقي :

اقنع بحظك في دنياك ما كانا وعزّ نفسك إن فارقت أوطاناً^(٣٨)
وقد يصل المعتمد ، أحياناً ، إلى أعلى درجات الصبر والتجلّد ،
فيعاتب عينه التي لا تكفّ عن البكاء كلّما تذكرت الأيام الخوالي :
أكلّما سنحت ذكرى طربت لها مجت دموعك في خديك طوفاناً^(٣٩)

وإذا كان المعتمد قد أظهر صبراً في مناسبات عديدة، إلا أنّ نفسه كانت تخونه في أحيان كثيرة، فيفزع ويجزع ويبكي بحرارة وألم كبيرين :
أما لانسكاب الدمع في الخدّ راحة لقد آن أن يفنى ويفنى به الخدّ^(٤٠)
وإذا كان من طبيعة الإنسان أن يُسرّ بالدعاء بطول العمر، فإنّ الأمر يختلف عند المعتمد الذي بات يفضّل الموت على الحياة لدرجة أصبحت فيها المنية أحب الأشياء إليه :

دعالي بالبقاء وكيف يهوى أسير أن يطول به البقاء^(٤١)
أليس الموت أروح من حياة يطول على الشقي بها الشقاء^(٤٢)
فمن يك من هواه لقاء حب فإنّ هواي من حتفي اللقاء
بيد أنّ الذي قصم ظهر المعتمد أكثر من أيّ شيء آخر، هو فقدانه أولاده، فمهما يكن يظلّ الأسير متعلّقاً بشعاع أمل، فإذا المصائب تنزل عليه تباعاً، وأيّ مصيبة أكبر من فقدان الراضي والمأمون اللذين قتلتهما جيوش المرابطين؟ يقول متألماً :

يقولون صبراً لا سبيل إلى الصبر سأبكي وأبكي ما تطاول من عمري
مدى الدهر فلييك الغمام مصابه بصنويه يعذر في البكاء مدى الدهر^(٤٣)
انظر إليه وهو يجزع هذا الجزع معلناً أن لا صبر ولكن بكاء مدى الدهر، بكاء الخنساء على صخر، إذ قالت :

فلا والله لا أنساك حتى أفارق مهجتي ويشقّ رمسي^(٤٤)
والشاعر لم يفقد ابنين عاديين ولكن كوكبين شامخين^{(*) (٤٥)} :
هوى الكوكبان الفتح ثم شقيقه يزيد فهل بعد الكواكب من صبر؟

وما يزيد الشاعر لوعة، أن ابنه قضيًا نجبهما في زهرة الشباب :
تولّيتهما والسن بعد صغيرة ولم تلبث الأيام أن صغرت قدري^(٤٦)
لكن الشيء الذي وجد فيه الشاعر عزاءه، هو وفاة ابنه في ساحة القتال،
إذ ماتا ميتة الأبطال، وذلك خير لهما من رؤيته أسيراً مقيداً :
تولّيتهما حين انتهت بكما العلا إلى غاية كل إلى غاية يجري^(٤٧)
فلو عدتما لاخرتما العود في الثرى إذا أنتما أبصرتما في الأسر
ويصور المعتمد حزن اعتماد، الذي لا يقل عن حزنه، فصدرها يتقد
ناراً ولكنها، أحياناً، تظهر الصبر - على مضض - لنيل الأجر :
معي الأخوات الهالكات عليكما وأمكما الثكلى المضرمة الصدر
تذللها الذكرى فتفزع للبكا وتصبر في الأحيان شحاً على الأجر^(٤٨)
والمعتمد يأبى إلا أن يبكي الدهر، فإذا خانته دموعه عاتبها بشدة :
فمالي لا أبكي أم القلب صخرة وكم صخرة في الأرض يجري بها نهر^(٤٩)
ويستمر في رثاء أبنائه الذين ترك فقدهم فراغاً كبيراً في حياته، فجدوة
القلب مشتعلة لا تنطفئ، بل هي بركان تائر مدى الدهر :
ونار برقك تخبو إثر وقدتها ونار قلبي تبقى الدهر بركانا^(٥٠)
فشتان بين نار البرق التي تنطفئ بعد ثوان، ونار المعتمد المشتعلة أبداً.
ويتعجب الشاعر من قلبه الذي جمع بين الماء والنار، وهما ضدان لا
يلتقيان، فالقلب من مضغة من ماء، والنار أوقدتها الأحزان، ولكن
الدهر جمعهما وله في ذلك شؤون :
ضدان ألف الدهر بينهما لقد تلون في الدهر ألوانا^(٥١)

الماضي والحاضر - المعادلة الصعبة :

إنّ استرجاع الذكريات السعيدة لا يغيّر من الحاضر شيئاً، بيد أنّ فيه نوعاً من التسلية والترويح عن النفس، وإلى هذا لجأ المعتمد «فأحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها هي الأشياء التي فطرت النفوس على^(٥٢) استلذاها أو التألّم منها، كالذكريات للعهد الحميدة المنصرمة، الأمر الذي^(٥٣) يثمر الوهم والسرور والفرحة، لكنه سرور ممتزج بالحسرة الدائمة.

ومأساة المعتمد تختلف عن مأساة الأسير العادي فألمه ألم نفسي وروحي «مبعثه التباين بين حياته الماضية، وحياته في المنفى، وأساسه^(٥٤) الاختلاف الواضح بين الحضارة التي كان يعيش في ظلها، والبربرية التي وجد نفسه بين أنيابها في منفاه، ذلك الاختلاف البعيد بين قصور إشبيلية^(٥٥) وأكواخ المغرب.

تبدلت حال المعتمد من النقيض إلى النقيض، من العزّ إلى الذلّ، حتى إنّ الحديد الذي كان سلاحه ذات يوم أصبح قيداً له يعضّه عضّ الأسود: تبدلت من عز ظل البنود بذل الحديد وثقل القيود وكان حديدي سناناً ذليقاً وعضباً دقيقاً صقيل الحديد^(٥٦) فقد صار ذاك وذا أدهما يعض بساقي عض الأسود

كنت بالعيد مسروراً :

أتى العيد ولكن طعمه مر كالعلقم، ذلك لأنّ عادة الناس في الأعياد إظهار الفرحة والتزيّن بأجمل الثياب، لكن الأمر يختلف عند المعتمد،

فعيده لم يأت بجديد ولكن قلب عليه أوجاعه ، و زاده أماً على آلامه :
فيما مضى كنت بالأعياد فساءك العيد في أغمات مأسورا^(٥٧)
وتزيد معاناة الشاعر حين يرى الأطفال مبتهجين بالعيد ، بينما بناته
جائعات يغزلن للناس ، وفي العيد الماضي فقط كنّ أميرات حولهن الخدم
والحشم ، ثم يصوّر كيف جئن إليه يلقين تحية العيد منكسرات ، لا يرفعن
رؤوسهن :

تري بناتك في الأطمار جائعة يغزلن للناس ، ما يملكن قطميرا
برزن نحوك للتسليم خاشعة أبصارهن حسيرات مكاسيرا^(٥٨)
ويتذكر يوم الطين ، يوم مشت اعتماد وبناتها على المسك والكافور ،
فإذا بهن اليوم حافيات يمشين على طين أغمات :

يطأن في الطين والأقدام حافية كأنها لم تطأ مسكاً وكافورا^(٥٩)
فكيف يرضى بالعيش ، ويتمنى طول العمر ، بعد هذا كله ؟
أليرى بناته ذليلات يخدمن بنات من كان بالأمس خادماً له ، يجب عنه
الزوار ويركض ذات اليمين وذات الشمال لينظّم جيشاً ، أو يقدم خدمة ؟
أأرغب أن أعيش أرى بناتي عواري قد أضرب بها الجفاء
خوادم بنت من قد كان أعلى مراتبه - إذ أبدو - النداء
وطرد الناس بين يدي ممري وكفهم إذا غص الفناء^(٦٠)
وركض عن يمين أو شمال لنظّم الجيش إن رفع اللواء
هكذا مزج المعتمد الماضي بالحاضر ، ليحقق الزمن المنتظر ، زمن^(٦١)

الصيرورة أو الزمن البديل ، هذا الانتظار هو مصدر توتر الشاعر ، لأنه يدرك تماماً أن لا طائل من ذلك ، فرجوع الماضي مستحيل ، والرضا بالحاضر صعب لكنه ممكن ، وبين هذا وذاك ظل المعتمد حائراً غير مصدق ، حتى تقطعت به الأسباب وواراه التراب .

قبر الغريب :

لقد شعر المعتمد بدنوّ أجله ، فرثى نفسه لا على طريقة من يئسوا من حياتهم لمرض عضال أو أمل ضائع ، وإنما كان يرثي مُلكه ويبيكي دولته^(٦٢) .

قبر الغريب سقاك الراح الغادي حقاً ظفرت بأشلاء ابن عباد

ثم يهنئ قبره على هذا الدفين الذي طالما امتاز :

بالحلم ، بالعلم بالنعمى إذا اتصلت بالخصب إن جدبوا بالري للمصادي^(٦٣)

ويختتم أبياته برجاء لم يطلبه ولكنه تمناه^(٦٤) :

ولا تزال صلوات الله دائمة على دفينك لا تحصى بتعداد

عاشت الأندلس منذ فتحها في فتن وحروب ، كما شهدت سقوط ملوك وممالك لا تحصى ، ولكن نكبة المعتمد كانت الأقوى تأثيراً ، يقول إحسان عباس : « قصة انهيار البطل الحامي للأدب والشعر ، كانت أعمق أثراً من سواها »^(٦٥) ، « فلم يكتب التاريخ في الأندلس العربي صفحة زاهية قائمة ، ومشرفة حزينة ، فيها كل مقومات المجد والسؤدد والخلود ، وكل مظاهر الحزن والذلة والأسى كصفحة ابن عبّاد »^(٦٦) .

ولا عجب فالمعتمد كان نجماً فغاب، وشمساً فأفلت، بل لقد عقلت
الأندلس فلم تنجب بعده رجلاً في مثل شجاعته وكرمه وشاعريته.

الهوامش:

✦ أستاذة الأدب الأندلسي والحضارة المتوسطية، جامعة تلمسان، الجزائر.

(١) الغربية والحنين في الشعر الأندلسي: فاطمة طحطح: جامعة محمد الخامس، ط ١
المغرب، ١٩٩٣م، ٥٣.

(٢) يعدّ ابن سعيد أكثر الشعراء الذين عبّروا عن الغربية التي كادت أن تكون ديواناً كاملاً
من شعره؛ ينظر: دراسات في أدب المغرب والأندلس: فوزي سعد عيسى، دار
المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٠م، ٣٠.

(٣) الغربية والحنين في الشعر الأندلسي: ١٨٧.

(٤) ديوان المعتمد بن عبّاد، تح: رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، دط،
١٩٧٥، ١٤٧.

(٥) م. ن: ١٤٧.

(٦) إشارة إلى كذب المنجّمين أيام المعتصم العباسي حول فتح عمورية.

(٧) الديوان: ١٤٨.

(٨) م ن: ١٥٠.

(٩) م ن: ١٥٠.

(١٠) الديوان: ١٥٠-١٥١.

(١١) م. ن: ١٥١.

(١٢) م. ن: ١٥٦.

(١٣) الديوان: ١٥٤.

(١٤) الديوان: ١٧٢-١٧٣.

(١٥) م. ن: ١٧٣.

(١٦) ينظر: شعر ابن اللبانة الداني: تح: محمد مجيد السعيد، الداني، منشورات جامعة
البصرة، بغداد، ١٩٧٧م، ٦.

(١٧) الديوان: ١٧٤.

(١٨) الديوان: ١٧٥.

(١٩) م.ن: ١٧٧.

(٢٠) انتصارات يوسف بن تاشفين: حامد محمد الخليفة، مكتبة الصحابة،
الإمارات، ط١، الشارقة، ٢٠٠٤م، ٢١٠.

(٢١) ديوان المعتمد: ١٧١.

❖ كتب المعتمد هذا البيت لابن حمديس فردّ عليه:

جرى بك جد بالكرام عثور وجار زمان كنت فيه تجير

ديوان ابن حمديس، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت: ٢٦٨.

(٢٢) م.ن: ١٧١.

(٢٣) م.ن: ١٧١.

(٢٤) الديوان: ١٧٧.

(٢٥) م.ن: ١٨٣.

(٢٦) م.ن: ١٨٧.

(٢٧) م.ن: ١٨.

(٢٨) الديوان: ١٥٤.

(٢٩) م.ن: ١٦٨.

(٣٠) م.ن: ١٦٩.

(٣١) شرح ديوان البحترى: إيليا حاوي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط١،
٤٢٠/٢.

(٣٢) ديوان المعتمد: ١٨١.

(٣٣) الديوان: ١٨٩.

(٣٤) م.ن: ١٨٩ .

(٣٥) م.ن: ١٩٢ .

(٣٦) ديوان المعتمد: ١٦٩ .

❖ - مثل هذا قول أبي البقاء الرندي :

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغربطيب العيش إنسان

- أزهار الرياض في أخبار عياض : شهاب الدين أحمد بن محمد المقرئ

التلمساني ، اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي المغرب ، الإمارات ، ٢٨/١ .

(٣٧) الديوان: ١٥٢ .

(٣٨) م.ن: ١٩٢ .

(٣٩) م.ن: ١٩٢ .

(٤٠) الديوان: ١٨٥ .

(٤١) يقصد: الوزير أبو العلاء زهر بن عبد الملك بن زهر .

(٤٢) م.ن: ١٧٦ .

(٤٣) م.ن: ١٦٢ .

(٤٤) ديوان الخنساء: ٨٥ .

(٤٥) ديوان المعتمد: ١٦٣ .

❖ - الفتح هو الراضي ، ويزيد هو المأمون .

(٤٦) م.ن: ١٦٣ .

(٤٧) م.ن: ١٦٣ .

(٤٨) الديوان: ١٦٣ .

(٤٩) م.ن: ١٦٥ .

(٥٠) م.ن: ١٦٦ .

(٥١) م.ن: ١٦٦ .

(٥٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : أبو حازم القرطاجني ، تح: محمد الحبيب بن الخوجعة ،

دار الغرب الإسلامي ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨١ : ٢١ .

- (٥٣) دراسات في الأدب الأندلسي: محمد سعيد محمد، منشورات جامعة سبها/ليبيا، ط١، ٢٠٠١م. ١٢٣.
- (٥٤) البربرية مصطلح أطلقه الغربيون والمستشرقون على السكان الأصليين لشمال إفريقيا (الأمازيغ)، وتعني الحياة الوحشة البعيدة عن الحضارة.
- (٥٥) تاريخ الفكر الأندلسي: أنجيل جنتال بالنتيا، تر: حسين مؤنس، مكتبة النهضة الدينية، ط١، القاهرة، ١٩٥٥م، ١٠٢.
- (٥٦) ديوان المعتمد: ١٧٠.
- (٥٧) م.ن: ١٦٨.
- (٥٨) م.ن: ١٦٩.
- (٥٩) م.ن: ١٦٩.
- (٦٠) م.ن: ١٧٦.
- (٦١) ينظر: دراسات في الأدب الأندلسي: ١٣١.
- (٦٢) ديوان المعتمد: ١٩٣.
- (٦٣) الديوان: ١٩٣.
- (٦٤) م.ن: ١٩٤.
- (٦٥) تاريخ الأدب الأندلسي - عصر الطوائف و المرابطين، إحسان عباس، دار الشروق، ط١، الأردن، ٢٠٠١م، ١٥١.
- (٦٦) القطف الياصرة من ثمار جنة الأندلس الإسلامي الياصرة: عبد الله أنيس الطباع، دار ابن زيدون، ط١، بيروت، ١٩٨٦، عبد الله أنيس الطباع، ١٩٣.

معلقة امرئ القيس وأثرها في الشعر العربي

(٢)

بقلم: د. عبد الحميد محمد بدران*

ب- المطارحات:

وهي عبارة عن مساجلة إخوانية تحدث بين اثنين، سواء أكان مضمون القول للقائل أو لغيره^(١)، وهذه المساجلات الأدبية كانت تتميز بالطرافة، لأن غايتها هي تحقيق المتعة الفنية وإثبات الذات في آن معاً. وقد أحسن الشعراء استغلال معاني معلقة امرئ القيس وتوظيفها في صورة بعض المطارحات الأدبية الجيدة، كالمطارحة التي حدثت بين محمد ابن محمد الطيب المالكي وبعض أحابيه، حيث أرسل إليه محمد تذييلاً على بيت امرئ القيس^(٢):

قفاً نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزَلِ	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
قفاً بربوع العامرية إنني	كلفت بها من حين عهد التحمل
ولوذا بها ثم انشقا طيب عرفها	وقصا حديثاً للأسيف المعلل
فيا سائق الأظعان يطوي فدا فدا	إلى دوحة الجرعا رويدك فانزل
بجيرة نجد سادة الحيّ كم روت	ثقة لهم طيب الحديث المسلسل

فديتهم من جيرة لا عدمتهم
لنارهم تعشو السرات وترتوي
سقتهم غدقات التهاني كرامة
ونادى بشوق مذغا الركب سائلاً
فأجابه صاحبه بقوله :

لك الله يا حادي الركاب مغلساً
وروى نفوساً بالمقام ولا تقل
ودعنا على بسط المسرة والصفاء
وروح فؤادي بالوصال هنية
حديقة فضل بالمعارف أثمرت
بديع بيان في احتكام تصرف
قضايا علاه بالكمال تسورت
يحنّ اشتيقاً والهأ متولعاً
أراع فؤادي بالنوى وحديثه
وأحرمني طيب المنام وإنه
فيا أيها المولى الذي حاز سيرة
ولاطفه إن حان الوداع تكرمًا
وإن فزت بالمسرى إلى الحي والحمى

حماة زمام للنزير المملل
بجوضهم الأصفى على كل منهل
وأخصب واديهم بند ومندل
قفاً نَبْكَ مِنْ ذِكْرِ حَبِيبٍ وَمَنْزِل

إلى الحرم القدسي رويدك فانزل
قفاً نَبْكَ مِنْ ذِكْرِ حَبِيبٍ وَمَنْزِل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
بمشهد مولانا الوجيه المكمل
وشمس جمال بالمحاسن تنجلي
بإجمال تفصيل وتفصيل مجمل
ببرهان فضل عن قياس مخصل
إلى المربع السامي بدومة جندل
وسلسل دمعي بالحديث المسلسل
تسلم قلبي قبل يوم الترحل
ترفق بصب بالبعاد مبلبل
وروق له كأس الحديث وعلل
ونحت به فامنن بحسن الترسل

وتبدو المطارحة هنا أحكم نسجاً وأقوم قبلاً من التضمين في حسن استغلالها لنسق معلّقة امرئ القيس ، وعدم الارتباط باستدعاء بعض شطراتها إلا فيما يحتاجه النص ، كما حدث في بعض القصائد التي قامت على تضمين أبيات المعلّقة ، حيث صرف صاحب محمد بن محمد بن الطيب المالكي مطارحته من توجيه الرحلة إلى ديار الحبيبة ، إلى توجيهها إلى الحرم المكي ، ومن ثم كانت مطارحته أشبه بالنقيضة في نقضها معاني مطارحة المالكي على النحو الذي يبدو في مقارنة قول محمد بن محمد الطيب المالكي :
فيا سائق الأظعان يطوي فدا إلى دوحة الجرعا رويدك فانزل
...ونادى بشوق مذغدا الركب سائلاً قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بقول صاحبه :

لك الله يا حادي الركاب مغلساً إلى الحرم القدسي رويدك فانزل
وروى نفوساً بالمقام ولا تقل قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
وقد تنحو المطارحة نحو الالتزام باستدعاء العجز من معلّقة امرئ القيس ، على النحو الذي تواتر عليه الشعراء في تضمين بعض أعجاز المعلّقة ، على النحو الذي يبدو في المطارحة التي دارت بين قاضي القضاة صدر الدين علي بن الآدمي الحنفي وتقي الدين ابن حجة حيث كتب الأول مضمناً لشعر امرئ القيس^(٣) :

أحن إلى تلك السجايا وإن نأت حنين أخي ذكرى حبيب ومنزل
وأذكر ليلات بكم قد تصرّمت بدار حبيب لا بدارة جلجل
شكوت إلى الصبر اشتياقي فقال لي ترفق ولا تهلك أسى وتجمل

فقلت له إني عليك معولٌ وهل عند ربيع دارس من معولٍ
فأجابه الشيخ تقي الدين بن حجة المذكور بقوله^(٤) :
سرت نسمة منكم إلى كأنها بريح الصبأ جاءت بريا القرنفل
فقلت لليلي مذ بدا صبح طرسها ألا أيها الليل الطويل ألا انجل
ورقت فأشعار امرئ القيس عندها كجلمود صخر حطه السيل من عل
فقلت قفا نضحك لرقتها على قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
وقد تنتهج المطارحة نهجاً حسناً، حين يحاول الشاعر محاذاة القصيدة
الأساس في قصيدة طويلة، على النحو الذي يبدو في تطارح الشيخ جمال
الدين ابن نباتة والشيخ صلاح الدين الصفدي، حيث كتب الشيخ
الصفدي إلى الشيخ ابن نباتة في معنى العتب المفرط أحياناً منها^(٥) :
أفي كل يومٍ منك عتبٌ يسوؤني كجلمود صخر حطه السيل من عل
وترمي على طول المدى متجنياً بسهميك في أعشار قلبٍ مقتل
فأمسي بليلٍ طال جُنحُ ظلامه عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
وأغدو كأن القلب من وقدة الجوى إذا جاش فيه حميه غليّ مرجل
تطير شظاياهُ بصدري كأنها بأرجائه القصوى أنابيشُ عنصل
وسالت دموعي من همومي ولو عتي على النحر حتى بلّ دمعِي محملي
إذا عاين الأخوان ما بي من الأسي يقولون لا تهلك أسي وتجمل
ترفق ولا تجزع على فانت الوفا فما عند رسم دارس من معولٍ
ولي فيك ود طال ما قد شدته بأمراس كتان إلى صم جنديل

ولي خطرات فيك منها جوانحي صبحن سلافاً من رحيق مفلفل
فأجابه الشيخ جمال الدين ابن نباتة متهكماً في المطلع والتهكم فيه غاية
لا تكاد تخفى على حذاق الأدب بقوله :

فطمت ولائي ثم أقبلت عاتباً أفاطم مهلاً بعض هذا التدلُّلِ
برُوحِي أَلْفَاظَ تَعْرُضُ عَتْبُهَا تعرُّضُ أَثْنَاءِ الوشاحِ المِفْصَلِ
فأَحْيَيْتَ وَدًّا كَانَ كَالرَّسْمِ عَافِيَا بسقَطِ اللّوِي بَيْنَ الدُّخُولِ فحوملِ
تُعَفِّي رِيَاحَ العَدْلِ مِنْكَ رُقُومَهُ لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبِ وَشَمَالِ
نَعَمْ قَوِضَتْ مِنْكَ المِوَدَّةُ وَانْقَضَتْ فَيَا عَجَبًا مِنْ رَحْلِهَا المِتْحَمَلِ
وَنَامَتْ عَلَيَّ البَاكِي وَلَمْ يَدِرْ جَفْنُهَا دِرَاهِ وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءِ فَيَغْسَلِ
فدَاكَ سَهَادِي فِي الدَّجِي مِنْ مِوَدَّةِ تَوْمِ الضَّحَى لَمْ تَنْطَبِقْ عَنِ تَفْصَلِ
أَمْوَالِي لَا تَسْلُكُ مِنَ الظُّلْمِ وَالجَفَا بِنَا بَطْنَ خَبْتِ ذِي قِفَافِ عَقْتَقَلِ
وَلَا تَنْسَ مِنِّي صُحْبَةً تَصْدَعُ الدُّجِي بِصَبْحِ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
صَحْبَتِكَ لَا أَلُوِي عَلَيَّ صَاحِبِ عَطَا يَجِيدُ مَعَمُّ فِي العَشِيرَةِ مَحْوَلِ
وَخَافِيَتِ حَتَّى مِنْ هَوَى أَيْنَ مَهْجَتِي فَالْهَيْتِهَا عَنِ ذِي تَمَائِمِ مَحْوَلِ
... وَلِمَا تَجَاذِبُنَا العِتَابَ مِوَشَعًا نَزُولِ اليَمَانِي بِالعِيَابِ المِجْمَلِ
بِنِينَا الوَلَا الوَاهِي فَلَمْ يَبِيقْ مَعَهْدًا وَلَا أَطْمَأَ إِلا مَشِيدًا بِجَنْدَلِ
وَعَدْنَا لُودِ يَمَلَأُ القَلْبَ عِوَدَهُ بِشَحْمِ كَهْدَابِ الدَّمْقَسِ المِفْتَلِ
أَعَدْتَ صِلَاحَ الدِّينِ عَهْدَ مِوَدَةٍ بِكُلِّ مِغَارِ الفِئْتَلِ شَدَّتْ بِيذْبَلِ
فَدُونِكَ عَتْبِي اللَّفْظُ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتَهُ وَلَا بِمِعْطَلِ

وعاداتُ حبٍّ هنَّ أشهرُ من فيك قفًا نَبكُ من ذكري حبيبٍ ومنزلٍ

معلّقة امرئ القيس - الامتصاص والتحويل

اتسعت دائرة التأثير والتأثر في المعاني والألفاظ في العصر الحديث لدرجة جعل معها النقاد في هذا العصر يعدون النص الأدبي مجرد هضم جيد لنصوص سابقة عليه، سواء أكانت هذه النصوص إبداعية أم تاريخية أم ثقافية، على ما يبدو من حديث النقاد حول ما عرف باسم (التناص)، الذي يعني «وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسواه من النصوص الشعرية، سواء كانت هذه العلاقة جزئية أم كلية، إيجابية أم سلبية»^(٦)، أو هو «مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معيّن»^(٧).

ويلوح أنّ التناص - كما هو في النقد الأدبي الحديث - ظاهرة ليست غريبة على الساحة العربية النقدية، وإن كانت لم تفرض حلولها المقنن على هذه الساحة في الوقت ذاته، مما يحرض على قيام دراسة علمية جادة، تلمّ شتات هذه الظاهرة من أصولها القديمة كالإقتباس والاكتفاء والتضمين والمعارضة والإشارة، وغيرها من المفاهيم العربية الأصيلة^(٨)، التي تؤكد احتواء النص على نصوص أخرى تلتقي معه في كثير من الجوانب التي تضيء التجربة الشعرية، وتكسبها مزيداً من الأصالة والشمول في آن معاً؛ لأنّ «التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحدائية

البراقة للسرقات الأدبية المقننة، والتي عرفها عبد القاهر الجرجاني بـ(الاحتذاء)... قضية السرقات الشعرية في البلاغة العربية انتهت إلي حتمية الاحتذاء في المعاني وفي الألفاظ، بل حتى في التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة، والتناص هو الآخر يرى أنّ الاتفاق في المعاني تناص»^(٩).

وإذا كانت جوليا كريستيفا قد عرّفت التناص بأنه (كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى)، فإنّ ذلك يعني أنّ «أي نصّ جديد تشكل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وظيفياً، بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي تحت الحدود بينها، وكأنها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال، فيُعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النصّ الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تومئ وتشير إلى النصّ الغائب»^(١٠).

ومن ثم يصبح (كل نص) -في تعريف كريستيفا- مقصوداً به النص الحاضر، و(امتصاص أو تحويل) يقصد به عملية التناص ذاتها، و(نصوص أخرى) يقصد بها النصوص الغائبة، التي شكلت وعي النص الحديث، سواء أكانت تراثية أم معاصرة^(١١).

ونحن لا ننكر إطلاقاً أنّ يكون النص الشعري صدى لثقافات أو تكوينات معرفية، بدليل اعتراف نقادنا القدامى بعملية التأثير ذاتها كما سلفت الإشارة، وبدليل أننا لم ننكر على من عرف التناص بأنه «قراءة

لنصوص سابقة، وتأويل لهذه النصوص، وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدّة، على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كل النصوص السابقة التي يتكوّن منها^(١٢)، لأنه يشترط الزيادة التي تحمل طبيعة الموهبة الشعرية في الشاعر، ولكن أن يكون النص بكامله مجرد صدّي لنصوص بعينها كما تقول كريستيفا فهذا ما لا نستطيعه، وخير تدليل على ذلك ما نلاحظه في تكوين الصورة الفنية، إذ إنها تشتمل على مشاهدات الشاعر وقراءاته وعاطفته، ففيها جانب الرؤية وجانب الحفظ، وجانب الانفعال الوجداني من الأديب، ومن ثم فتقافة الشاعر تمثل ثلث العملية التصويرية التي تمثل الدعامة الكبرى التي تقوم عليها العملية الشعرية، وهو ما يمكن أن نفهمه من قول الجاحظ عن الشعر إنه «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»^(١٣).

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نحصر التناص الفني في جملة النصوص الفنية الغائبة التي أسهمت في خروج النص الأدبي إلى حيز الوجود، ونعني بالنص الغائب (ذلك النص الفني الجيد الذي أسهم في تشكيل نص آخر، بحيث يمكن اعتباره رافداً رئيساً من روافد التجربة الشعرية في النص الحاضر، سواء أبدا ذلك النص ظاهراً أم خفياً في النص الشعري).

واشترط الفنية في النص من شأنه أن يخرج كثيراً من النصوص غير الفنية كالتاريخ أو المعلومات الثقافية أو الأساطير، كما أنّ اشتراط النص الواحد يخرج كثيراً من العمليات التناصية التي تقوم على التعالق النصي مع كثير من النصوص والآثار والثقافات، مع يقيننا في ذات الوقت بأنّ

كثيراً من نصوص الشُّعر الحديث كانت تتشكل في ذهن الشاعر من نص واحد أساس (النص الغائب) إضافة إلى عدد من الإشارات والتأثيرات التي تتولّد في ذهنه من نصوص أخرى دعت إليها الصورة أو الأسلوب أو الفكرة، وهو أمر ما تعرى منه متقدم ولا متأخر كما قال الآمدي.

وكل هذا يؤكد أنّ الشاعر الجيّد يكون مهموماً بتجربته، وبما يوفر لها من أصالة الرؤية وجودة الأداة، ومن ثم يأتي اشتراط الإسهام الفاعل في التجربة ردّ فعل طبيعي لاختيار النص الفني الجيّد، الذي ينصهر في التجربة، بحيث يصبح غائباً وحاضراً في الوقت ذاته، بما أنه ركن في بناء القصيدة، وبما أنّ وعي الشاعر هو الذي اجتذبه وأتاح له فرصة المشاركة في بناء قصيدته.

ويعدّ (العمد) فاصلاً من الفواصل الجوهرية بين منهج الإعجاب والاحتذاء ومنهج الامتصاص والتحويل؛ لأنّ مدار الأمر في التضمين والمطارحات والمعارضات مثلاً قائم على عمد الشاعر إلى الدخول في صراع القوى، بكل ما يعكسه العمد من شحذ للطاقت وإرغامها على خوض المعركة، أمّا مدار الأمر في الامتصاص فقائم على حوار النص الذي تستدعية التجربة؛ لأنّ ثقافة النقد قد تطورت مع تطور الشكل الشعري (شعر التفعيلة)، إلى الحد الذي يصعب معه أن نصف تأثير القصيدة الحديثة بالقصيدة التراثية بأنه معارضة أو غير ذلك، لافتقاد القصيدة الحديثة كثيراً من حدود المعارضة التي عرفها النقاد لها، فالشاعر

لا يتعمد اتباع معاني الآخر، ولا يتعمد نقضها، ولا يلتزم وزنها، وإنما هو يستضيء بتجربة الآخر ليعمق أبعاد تجربته.

ولا شك أنّ احتذاء معلقة امرئ القيس وحضورها بهذه الكثرة في الوجدان العربي إنما يعكس إعجاباً بطرائق الفن في هذا النص الشعري الجيد، الذي أخذ الألباب عن طريق إجادة الحكيم وتتابع الأحداث كما سلفت الإشارة^(١٤)، ولكن هذا الإعجاب كان يتعدى حدود المعارضة والتضمين والتشطير والتخميس، إلى محاذاة النهج والطريقة، بما يمكن معه أن يصير نص امرئ القيس نصاً غائباً، تسرب إلى ذهن الشاعر، ثم ظهر -من خلال الإشارة إليه- مع آخر شطرة في القصيدة، على النحو الذي يبدو في قول ابن الصيقل الجزري^(١٥):

وبتنا نشاوى من حديث كأنه	جنى النحل مقطوب بريح القرنفل
لطيف أو الراح المشوب بعنبر	يخامره طعاما شهاد وفلفل
وملنا إلى الأضواء نرتع في الدجى	بروض سديف كالقطن المقتل
بكل صييح مع فصيح كأنه	سحوح سحاب مسبل أي مسبل
تراه ربيعاً في المحول وموثلاً	مع الخوف حتى الدهر زاداً لمرمل
وكل قؤول للقريض مبرز	على كل نظام جميل مجمل
ترى عنده قس الفصاحة باقلاً	وشمساً كنبراس وليثاً كتفّل
كذا عنده أوس بن سعدى وحاتم	وأهل الأيادي مادر في التطول
شديد لدى شد الكماة مكرم	كريم المحيا منزل حيز منزل
يتيه على من تاه قدماً بقوله	(قفا نك من ذكرى وحيب ومنزل)

فنص امرئ القيس ليس ماثلاً في الشطرة الأخيرة من قول الشاعر فقط ، وإنما وجدناه يسري في شرايين القصيدة ، ويظهر في مفرداتها (القرنفل-فلفل-المفتل...) ، ناهيك عن تأثر التجربة هنا بتجربة امرئ القيس مع حبيبته ، حيث أجاد الشاعر أيضاً في نقل القصيدة إلى جانب المدح ، مع الاحتفاظ بالحس القصصي الذي يمثل أروع ما فيها ، كما يبدو من قوله : (وبتنا نشاوى) (وملنا إلى الأضواء) ، ومع الاحتفاظ بأساليب المقامة التي ملأت القصيدة بألوان البديع متمثلة في (الجناس) بأنواعه.

وتدليلاً على اصطحاب ملابسات الحدث كما كان الأمر عند امرئ القيس ، رأينا ابن الصيقل الجزري يرسم صورة لإحدى الحفلات المبالغ في إعدادها بما يشبه رسم امرئ القيس لقصة عقر البعير وتجهيزه ، على النحو الذي يبدو من قوله : «أشار إلى كل مشارف ، بإحضار شارف ، وإلى كل قريع ، بنحر نحر قريع ، وإلى الرعايب بقضب الرعايب ، وإلى الطهارة بالإنضاج ، وإلى السقاة بالإزعاج ، فلما قدمت القدور ، وبادرت إلى المعازف البدور ، وتقدمت الخمور ، وجعلت العبدان عندها تمور ، أمر بقدوم إخوانه إلى خوانه ، وحضور خزانة لا حضار خزانة ، فظلنا بين شدو ونشيد ، وشاعر مشيد ، وداعر نجيب ، وذاعر مجيب ، تجانبنا جنائب المجانبات ، وتجايبنا حبايب المحايبات»^(١٦).

فإذا قرأنا هذا النص وملابساته الثرية ، ثم قارناه بقول امرئ القيس^(١٧) :

ويومٌ عقرت للعذارى مطيتي فيا عجباً من كورها المتحمل
فظلَّ العذارى يرتمينَ بلحومها وشحْمِ كهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمُفْتَلِ

أو قوله في القصيدة ذاتها:

فَظَلَّ طُهَاءُ اللَّحْمِ مَا بَيْنَ مُنْضَجٍ صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعَجَّلٍ
وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصِرُ دُونَهُ متى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ تَسْفَلُ

إذا قارنا بين النصين اتضح لنا إلى أي مدى يمكن أن نعتبر نص امرئ القيس نصاً مستتراً خلف نص ابن الصيقل، يضيء له الطريق، ويمهد له السبل، ويكسب تجربته عمقاً ماجناً، يرفع التجربة الشعرية درجات ودرجات.

وعلى النحو ذاته نستطيع أن نقف مع قول صفي الدين الحلبي^(١٨):

قفا نبك في أطلال ليلي ونسأل دوارسها عن ركبها المتحمل
وننشد من أدراسها كل معلم محاه هبوب الرامسات ومجهل
ونأخذ عن أترابها من ترابها صحيح مقال كالجمان المفصل
معان هوى أقوى بها دأب بينهم كدأبي من تبريح قلب مففل
عفت غير سفع من رواكد جثم تحف بشفع من رواكض جفل
ووشم أو أرى سحيل مريرها ليلهى بقاه حول نؤي معطل
فرققاً بها رققاً وإن هي لم تنج بلظ ولا تأوي لسائل منزل

حيث يبدو أثر معلقة امرئ القيس جلياً على مستوى النهج القصصي والمفردات اللغوية (ركبها المتحمل، وقلب مففل، ونؤي معطل) كلها من مفردات امرئ القيس، والشاعر ذاته قد ضمن بعض أشطر المعلقة في موضع آخر حيث يقول^(١٩):

رأى فرسي اصطبل عيسى فقال لي قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
به لم أذق طعم الشعير كأنني بسقط اللوى بين الدخول فحومل
تقعقع من برد الشتاء أضالعي لَمَّا نسجتها من جنوب وشمال
أما في العصر الحديث فيلوح إصرار الشاعر على أن يضيئ قصيدته
بالتراث، لما يملكه هذا التراث من قدرات مجازة، تتيح له سرعة الوصول
والاستقرار في ذهن المتلقي، بما يساعد في تحقيق العمق للتجربة الشعرية،
وتحقيق العمق لا يتوقف على مجرد وجود النص التراثي في القصيدة
الحديثة، وإنما الأمر متوقف في المقام الأول على إجادة الشاعر في اختيار
وتوظيف النص هنا، بحيث يصبح لبنة فاعلة في القصيدة، وليس عبئاً
يثقل كاهلها، فالنص التراثي نص رسخت معاملته في الأذهان، وهذا
الرسوخ يحتاج من الشاعر إلى مهارة في توظيفه.

والسؤال الآن هو: هل أفلح شعراء العصر الحديث في توفير توظيف
للمعلقة توظيفاً يشف عن قدرة الشعراء على امتصاص النص التراثي
وتحويله تحويلاً فنياً جيداً؟

نظن أن توظيف المعلقة في الشعر الحديث قد تحقق جزئياً في بعض
القصائد التي ظلت متفردة بواحديّة الرؤية، حيث تماسّت مع جزء من
أجزاء المعلقة، ولم تستطع أن تستوعب أجزاءها، بما يجعلها في النهاية
خلقاً جديداً يضاف إلى رصيدها، على هدى من رصيد القصيدة
الأساس، على النحو الذي يبدو في قصيدة الشاعر عبد الحميد بدران
(بكائيتان)، حيث ركز الشاعر في المقطع الأول منها على الانكسار الذي

أعقب الهزيمة الحقيقية والمعنوية، متخذاً من صورة الجسد وقوفاً على
أطلال جديدة، تبدل فيها الشكل العربي، الذي أصبح عاجزاً عن خوض
مغامرات الماضي التي كان فيها يفعل ما يشاء، تماماً كما كان يفعل امرؤ
القيس قبل مطالبته بثأر أبيه، حيث يقول^(٢٠):

قفانبك مني فوات الفوات	بسقط اللوى عند تلّ الرفات
وسفك دمى في ديار الخليل	ل وواد الأمانى بنهر الفرات
وطيفى الذى بعثرته الريا	ح ودوت به ثرثرات الممات
ووجهى الذى أنكرته الوجو	ه وأضفت عليه أليم الصفات
ورأسى الذى طار منه الصمو	د وغنى الجنون له أغنيات
وقوفا يهزّ الكيان الضريد	ر ويعصف بالذل والمعضلات
ويحكى زمانا دخلنا الخدور	لنلهي سلوى عن المخزيات
بدار المذلة يوم الهوا	ن وشيخ المدينة يروي النكات
أنا الطائر العربى المريد	ض المهيض الجناح الأسير
أناجى الخمول فأجنى الخنوع	وتسخر من صبرى المشكلات
أنا صوت يونيو نعتة الثكالى	فمات الثكالى مع الذكريات
ومات الضمير وكم مات منا	لموت الجماد وواد النبات
أنا من أنا؟ ريشة أم سرا	ب تلاشى لفقد الكرام الثقات؟
أنا لا أرانى وإن كنت أو	قن أن الضيرير يحسّ الهنات

ويبدو امتصاص المفردات اللغوية في قصيدة عبد الحميد بدران قادراً على إقناعنا بتماس الشاعر مع معلقة امرئ القيس بمغامرات امرئ القيس وأماكن لهوه التي تبدو في قوله: (سقط اللوى، دخلنا الخدور)، كما جاء المطلع موائماً لنزعة الانكسار التي غلّفت جوّ القصيدة، ولوحت بالمخزيات التي تحاصر الأمة العربية من الفرات إلى النيل، مروراً بفلسطين الحبيبة.

بينما ركزت الشاعرة فدوى طوقان في قصيدتها (لن أبكي) على جانب الوقوف على الأطلال وزوال أثر الديار التي تهدّمت بفعل الغادر الصهيوني حيث تقول^(٢١):

على أبواب يافا يا أحبّائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين: يا عينين

قفا نبك

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

وتنعى من بناها الدار

وأنّ القلب منسحقاً

وقال القلب: ما فعلت؟

بك الأيام يا دار؟ وأين القاطنون هنا

وهل جاءتك بعد النأي، هل

جاءتك أخبار؟
هنا كانوا
هنا حلموا
هنا رسموا
مشاريع الغد الآتي وأين همو
وأين همو؟
ولم ينطق حطام الدار
ولم ينطق هناك سوى غياهمو
وصمت الصّمت ، والهجران
وكان هناك جمع البوم والأشباح
غريب الوجه واليد واللسان وكان
يجومّ في حواشيها
يمدّ أصولها فيها
وكان الأمر الناهي
وكان.. وكان..
وغصّ القلب بالأحزان
وعدم الاهتداء لمكان الديار هو الذي جعل حس الغربة يبدو واضحاً
وتلقائياً في تناصها مع قول المتنبيّ :
ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان

بينما ركزت قصيدة الشاعر قاسم حداد (سقوط البكائيات الواقعة)
على محور البحث عن الذات في معلّقة امرئ القيس حيث يقول^(٢٢) :

(قفا نبك)

وهل ظلت دموع لم تصرع أشجار

وهل بقيت لنا وقفه

(قفا).. من قال؟

لا نقف

وإن وقفت سهام الليل عند الباب، إن وقفوا

إذن، فالنار تحت رماد قتلانا وما عرفوا

سنختصر الطريق إليك منذ الآن

نلف كتابنا لفه

ونركب أيّ مهر أو براق نحتمي بالنور،

فانتصبي

أيا أحزان هذا البحر

يا ورداً تفتح داخل الأحداق

يا أغنية، من قال؟

هل وقفت سجونهم

وهل تعطي السماء الخبز؟

لا نقف.

وحين تذيبنا الساعات كيف تصلبت في البرد أقدام

وكيف القوم حين توالد الخطر
غفوا في حانة بلهاء وانتحروا
وحين أتهم الأخبار ما انتصروا
وقالوا (يومنا خمر وبعد اليوم نفتكر)
لقد هاموا.

وقد استقى الشاعر في رحلة البحث عن الذات جزءاً من تفاصيل حياة
امرئ القيس بعد مقتل والده، مستنداً إلى بعض إشارات من خارج القصيدة
مثل قوله: (يومنا خمر وبعد اليوم نفتكر)، ليصل إلى الثأر في قوله:

هل خبز يجيء إلى
الجياح غدا بغير دماء؟
إليك على براق الشوق
راحلة قوافل أهلي الفقراء عبر جزيرة العرب
لتبحث في حريق الليل عن لغة تحاور نفسها عن ثأر
كما تحقق توظيف المعلّقة في الشعر الحديث كلياً في قصيدة (معلّقة
جديدة لامرئ قيس جديد) للشاعر الدكتور محمد أحمد العزب^(٢٣) التي
يقول فيها^(٢٤):

قفنا نبك حتى نبلّ الثرى
ونرحل في ذكريات المكان
إلى اللامكان!!
بسقط الضياع

على الأرز
في الحد بين (خيام الخليل)
(وغرناطة الأمس والقدس)
لم يعف رسم الخيانات
في الزمن المستباح الرديء المدان!!
ترى بعرج الجهل فوق الشفاه
وتحت الطيالس
حدا لعز الخيال وحدا لذل البيان!!
وقوفا عليّ صحابي بها
يقولون: (لا تبك فوق الطلول)
وقد عرفوا أنّ دمعي يصير
على جسد الأرض جرحا كبيرا
ويقلق في كل جرح محاذ
أمان الأمان!!



كدأبك من أم صابر
يغفو على رثتها العذاب
ويصحو على مقلتها حنان الحنان
وجارتها (أم ياسين)
تأبى الأمومة للعار أو للهوان!!

إذا قامتا في الزمان الورا
تضوع ثاراً نبيلاً نبيلاً.. سهيل العنان !!
ففاضت دموع القصائد بحرا
يقفّيه بالغضب الشاطئان !!
ألا رب يوم بدارة يونيو
ولاسيما يوم موت اليمام
وعضّ البنان !!
لبست التخلي قميصا
وعاينت كيف يصير الرجال/النساء
وكيف تصير الحدود/الإماء
وكيف تصير الرؤوس/الذنان !!
ويوم عقرت التراب الحميم
وراوغت فيه اقتحام الطعان !!
فظل العذارى يدافعن
ورغم انكسار الخصور
رغم انكفاء السماء على الأرض
حتى استوى السهم والناهدان !!



ويوم دخلت على الوطن الخدر
خدر النقائص

والغزل المحو في الضد
صرت رطان الرطان !!
ومال الغبيط بنا.. في الشروح/البغايا
وتهننا معاً
في حواشي متون الدخان !!
وقلت لكل المآسي
(ومثلك بلوى طرقت
فألبيتها عن حضانة غيري)
وناحت على طللي نجمتان !!



ويوماً تجاوزت أحراسها
إليها بفاحش حُبّ عوان !!
وراقصت
واجتحت
واستسلمت خرائطها
لانفعال التنازل
وارتحت في الرقص والعنفوان !!
ونامت غدائر مستشزرات
(إلى الأرض) فوق ذراعي
وتحت سنانك خيلي

إلى اللأ أوان!!
وقامرت حتى برمحي
فمات المقاتل فيّ
ومات المدى واستراح الحصان!!
وأيقظني العبد
كان المغول يعودون ملء الشوارع
ملء نريف التقاسيم ملء اليباب
وكنت أنا قد خسرت الرهان!!



وليل كموج الهزائم
أرخی عليّ سدولاً سدولاً
وراوغت الضفتان!!
فقلت ألا أيها الليل أنبيء بصبح
وما الصبح (عفوا) بأمثل منك
فأردف قنّاً
وناء مهانا مهان!!
فيا لك من ليل فقد طويل
كأنّ النجوم بأمراس حزن
إلى صم يأس
تشير إلى القدس

والقدس تنحل في أورشليم
ويكي الأذان، ويكي الأذان، ويكي الأذان!!



وقد أغتدي والمغول يجوسون في رثتي
بقيد الأوابد وغد الجنان!!

مكر.. مفر

يكر.. أفر

ويقبل.. أدبر

يلتحم النسر والبطّ

وقتاً ركيكاً ركيكاً ويسترخيان!!

ويقرأ توراة فتح جديد

ونقرأ نحن

تواشيع محو كيان الكيان!!

لقد أعلن الشاعر منذ العنوان خلفية قصيدته التراثية متمثلة في معلّقة امرئ القيس ، وفي هذا التصريح إعلان من الشاعر بأنّ لديه من الأبعاد ما تستطيع معلّقة امرئ القيس أن تضيفه إلى رصيدها الفني ، ومن ثم لم ينقل الشاعر النصّ التراثي نقلاً ساذجاً غفلاً ، وإنّما عمد إلى تعديله وعقد حوار معه ، وتغييره بحيث انتهى جزءاً من سياق القصيدة وأصلاً من أصولها الأولى ؛ لأنّ به تتمّ المقارنة بين حال وحال ، وزمن وزمن ، ومغامرة ومغامرة.

إنَّ الشاعر قد عمل على خداع المتلقِّي وقام باستدراجه، ليقع في أشد الموضوعات الحياتية حيوية وسخونة، من خلال مغامرة ظن فيها أنه سيعيش حالة من العبث الماجن لامرئٍ قيسٍ داعر، ومن ثم كانت المفارقة التي أفاق معها القارئ على الواقع المريض، فرحلة الشاعر لم تكن للمغامرة، وإنما كانت رحلة في الضمير الإنساني الذي يلتقي هو والشاعر بـ(سقط الضياع)، ومفردات هذه الرحلة قد انتقلت من البداوة متمثلة في (بعر الأرام) إلى التحضر السطحي الذي يتفوّه معه الفرد بمفردات ساذجة، ففي الصورة الأولى كان البعر ميداناً للسبح الخيالي من الشاعر، توحيه رائحة هذا البعر، وفي الثانية كان بعر الجهل ميداناً للتفاخر بذلّ البيان.

وتبدو قصيدة الدكتور العزب أقدر القصائد على امتصاص معلّقة امرئ القيس، وتحويلها لمواءمة القضايا المعاصرة، كما أنها تعدّ أحكم القصائد في معالجة التجربة الشعرية بطريقة فنية جيّدة، يمكن الوقوف عليها من خلال وقوفنا على البناء الفكري والصياغة الفنية، والتصوير الفني والموسيقا الشعرية في القصيدة، وهو ما يتضح في البيان التالي:

أولاً - البناء الفكري:

يبدو ترابط البناء الفكري في القصيدة متحققاً بصورة جيّدة، حيث ساعد البناء القصصي في شدّ خيط الوحدة في القصيدة، فقد تعامل الشاعر مع تصوير الهزائم معاملة قصصية جيّدة، من خلال حوار تفجيري في مقاطع القصيدة، يقوم على نقض ما حاولت معلّقة امرئ القيس بناءه؛ ففي

الوقت الذي قامت فيه معلّقة امرئ القيس على التغني بمغامرات بطولية نسائية ، قامت قصيدة الدكتور العزب على التغني بمغامرات بطولية إسلامية :

قَفَا نَبْكَ حَتَّى نَبَلَّ الثرى
ونرحل في ذكريات المكان
إلى اللامكان
بسقط الضياع
على الأرز
في الحد بين (خيّام الخليل)
(وغرناطة الأمس والقدس)

وفي الوقت الذي احتلت فيه (أمّ صابر وأمّ الرباب) مساحة ماجنة في فكر الشاعر ، كانت (صبرا) و(دير ياسين) يحتلان مساحة دامية في فكر العزب :

كدأبك من أمّ صابر
يغفو على رثيتها العذاب
ويصحو على مقلتيها حنان الحنان
وجارتها (أمّ ياسين)
تأبى الأمومة للعار أو للهوان !!
وبينما كان المكان في المعلّقة مكاناً لاهياً متمثلاً في (دائرة جلجل) كان المكان في القصيدة مكاناً دامياً نرف فيه الجرح العربي دماء أبطاله على ترابه الطاهر :

ألا ربّ يوم بدارة يونيو
ولاسيما يوم موت اليمام
وعضّ البنان!!

وفي الوقت الذي عقر فيه امرؤ القيس مطيته كلون من ألوان إثبات
البطولة والفحولة، فظل العذارى يترامين بلحمها كان العزب يقف مع
صورة البطل الشهيد الذي عقر تراب وطنه، ومع العذارى الشائرات
اللاتي أخذن يدافعن عن أرضهن وعذريتهن:

ويوم عقرت التراب الحميم
وراوغت فيه اقتحام الطعان!!
فظل العذارى يدافعن
ورغم انكسار الخصور
رغم انكفاء السماء على الأرض
حتى استوى السهم والناهدان!!

وفي الوقت الذي دخل فيه امرؤ القيس الخدر على المحبوبة غارقاً في لذة
الفعل، كان العزب قد دخل خدر وطنه الأنثى ليكشف عن أسباب الهزيمة
وأسباب التخنث متمثلة في المسكرات والبغايا:

ويوم دخلت على الوطن الخدر
خدر النقائص
والغزل المحو في الضد
صرت رطان الرطان!!

وفي الوقت الذي كان فيه امرؤ القيس يتغنى بكره وفره كلون من ألوان
إثبات البطولة. كان العزب قد أسند الكرّ للعدو الصهيوني الذي كسب
المعركة ، في حين ركز على إسناد الفرّ للعربي المنهزم ذي الصورة المخزية ،
وبينما كان العدو يقرأ توراة فتوحاته كان المنهزم يقرأ تواشيح محو كيانه :

وقد أغتدي والمغول يجوسون في رثتيّ

بقيد الأوابد وغد الجنان !!

مكر.. مفر

يكر.. أفر

ويقبل.. أدبر

يلتحم النسر والبط

وقتاً ركيكاً ركيكاً ويسترخيان !!

ويقرأ توراة فتح جديد

ونقرا نحن

تواشيح محو كيان الكيان !!

ثانياً- الصياغة الفنية :

كرّس الشاعر كثيراً من الأساليب التعبيرية التي تساعد في إيصال الفكرة
وإحكام ممارسة الخداع الفني على المتلقي ، ومن هذه الأساليب الجيدة
استطاع الشاعر أن يريق أسلوب المفارقة في ثنايا النص من خلال التناص
مع كثير من مفردات امرئ القيس ، فقد أعلن الشاعر منذ العنوان حضور
النص التراثي متمثلاً في معلّقة امرئ القيس ، وأقام عدة تناصات مع

التجربة الفنية في المعلّقة من أجل إيهام المتلقّي بأنه ماضٍ معه في هذه السبيل، على النحو الذي يبدو مثلاً في قوله: (قفا نبك/وقوفاً على صحابي بها/كدأبك من أمّ صابر/ألا ربّ يوم/فظل العذارى/ومثلك بلوى طرقت فألهيتها عم حضانة غيري/وليل كموج الهزائم/فقلت ألا أيها الليل أنبئ بصبح/وقد أغتدي/مكر..مفر/ويقبل..أدبر)، وكل هذه المفردات القصصية العابثة في نص امرئ القيس استطاع الشاعر مزجها بمفرداته المعاصرة، حتى بات الحاضر والغابر في القصيدة شيئاً واحداً، إذا ما قورنت بأبيات امرئ القيس التي يقول فيها^(٢٥):

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لمن يعف رسمها	لما نسجتها من جنوبٍ وشمألٍ
ترى بعرا الأرام في عرصاتها	وقيعانها كأنه حب فلفل
... ألا رب يوم لك منهن صالح	ولا سيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتي	فيا عجباً من كورها المتحمل
فظلّ العذارى يرتمين بلحمةها	وشحّم كهذاب الدّمقس المُفتل
ويوم دخلتُ الحدر، حدر غنيزة	فقلت: لك الويلات إنك مُرجلي
تقولُ وقد مال الغيظُ بنا معا	عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فأنزل
فقلتُ لها: سييري وأرخي زمامه	ولا تُبعديني من جنائك المَعَلل
فمثلك حبلَى قد طرقتُ ومُرضع	فألهيتهَا عن ذي تائم مُغِيل
... وليل كموج البحر أرخى سدوله	عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصَلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّكَ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ يَكُلُّ مُغَارِ الْفَتْلِ شُدَّتْ يَبْدُلِ
كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فِي مَصَابِيهَا بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صَمِّ جَنْدَلِ

كما عمل الشاعر من خلال المفارقة على خداع المتلقي وقام باستدراجه ليقع في أشد الموضوعات الحياتية حيوية وسخونة، من خلال إدخاله في مغامرة ظنَّ فيها أنه سيعيش حالة من العبث الماجن لامرئٍ قيسٍ داعر، ومن ثم كانت المفارقة التي أفاق معها القارئ على الواقع المريض، إذ لم تكن رحلة الشاعر رحلة للمغامرة، وإنما كانت رحلة في الضمير الإنساني الذي يلتقي هو والشاعر بـ(سقط الضياع) على ما يبدو من قوله:

ففا نبك حتى نبل الثرى
ونرحل في ذكريات المكان
إلى اللامكان
بسقط الضياع
على الأرز
في الحد بين خيام الخليل
وغرناطة الأمس والقدس

وقد تم تكريس مزيد من المفارقات مع نهاية القصيدة، فالكرّ القديم قابله الفرّ، والإقبال قابله الإدبار، ومن ثم صارت هناك حميمية بين

أشرس الطيور (النسر) وأودعها (البط)، وبينما كان المحتلّ اللعين يقرأ
توراة فتوحاته وانتصاراته، كُنّا نحن نقرأ تواشيح محو كيان الكيان، بكل ما
تحمله كلمة (نحن) من خصوصيات تضع البطولات الإسلامية والعزة
والأنفة في اعتبارها.

وقد أغتدي والمغول يجوسون في رثتيّ

بقيد الأوابد وغد الجنان!!

مكر.. مفر

يكر.. أفر

ويقبل.. أدبر

يلتحم النسر والبط

وقتاً ركيكاً ركيكاً ويسترخيان!!

ويقرأ توراة فتح جديد

ونقرأ نحن

تواشيح محو كيان الكيان!!

وقد لعب التكرار دوراً فعّالاً في الربط بين مغامرات الشاعر، إذ كان

يستعين به في الانتقال من مغامرة إلى مغامرة جديدة، وغالباً ما كان يدل

على الزمن، على ما يبدو من تكرار اليوم في قول الشاعر:

- ألا ربّ يوم بدارة يونيو

- ويوم دخلت على الوطن الخدر

- ويوماً تجاوزت أحراسها

كما يستعين به في التدليل على الحركة المستمرة للشاعر، تلك الحركة
الماجنة التي تمثلها الأفعال: (تجاوزت وراقصت واجتحت واستسلمت
وارتحت ونامت)، أو الحركة التخاذلية التي تعكسها الأفعال: (يكر.. أفر-
ويقبل.. أدبر- يلتحم النسر والبط- ويقرأ توراة فتح جديد- ونقرأ نحن
تواشيح محو كيان الكيان!!).

وقد وظّف الشاعر بعض التعبيرات بدقة في إحكام التخفي، وذلك
حين استغل دلالة كلمة (العبد) التي تتواءم وثراء امرئ القيس الذي يصحّ
معه أن يمتلك عبداً، لينتقل بها إلى ما جرّه (العبد) ويقصد به الرئيس (عبد
الناصر) من ويلات الهزيمة:

وأيقظني العبد

كان المغول يعودون ملء الشوارع

كما استغل دلالة كلمة (الضفتان) التي تتواءم وبحر امرئ القيس الذي
شبه سدول الليل بأواجه، لينتقل بهذه الدلالة إلى حركة الضفتين
(الشرقية والغربية) في تتابع موجات الهزائم بفعل التخاذل العربي:

وليل كموج الهزائم

أرخی عليّ سدولاً سدولاً

وراوغت الضفتان!!

ثالثاً- التصوير الفني:

تعتبر القصيدة صورة قصصية جيدة اعتمد فيها الشاعر على أسلوب
الحكاية في سرد مغامراته القصصية، وقد توفر في القصيدة إضافة إلى

السرد كثير من التقنيات^(٢٦) القصصية كالمكان (بسقط الضياع) والزمان
(لزم من المستببح الجبان) والحركة التي تمثلها الأفعال (تجاوزت وراقصت
واجتحت واستسلمت وارتحت ونامت) في قول الشاعر:

ويوماً تجاوزت أحراسها
إليها بفاحش حُبّ عوان!!
وراقصتُ
واجتحتُ
واستسلمت خرائطها
لانفعال التنازل
وارتحتُ في الرقص والعنفوان!!
ونامت غدائر مستشزرات
(إلى الأرض) فوق ذراعي
وتحت سنابك خيلي
إلى اللا أوان!!

وتتعانق الصور الجزئية من أجل حمل انفعالات الشاعر وتوظيفها في
التجربة، فقد اعتمد على الصورة البيانية حين استطاع بمهارة استغلال
صورة الليل التي وقف أمامها امرؤ القيس، فالليل عند الشاعر كموج
الهزائم المتتالية التي أرخت على تفاؤله سدولاً لا تنتاهي؛ لأنّ الضفتين
يراوغان، ومن هذه المراوغة تتجدد الأمواج، كما ترواغ الضفتان في
القدس في مقاومة المستعمر فيتجدد النزال، ومن ثم يطول الليل؛ لأنّ

نجوم السماء كانت موثقة بجبال من الحزن في جبال من اليأس ، ولا تزال
موثقة بينما القدس تنحل في أورشليم ، على ما يبدو من قول الشاعر:

وليل كموج الهزائم
أرخی عليّ سدولاً سدولاً
وراوغت الضفتان !!
فقلت ألا أيها الليل أنبئ بصبح
وما الصبح (عفواً) بأمثل منك
فأردف قنا
وناء مهانا مهان !!

فيا لك من ليل فقد طويل
كان النجوم بأمراس حزن

إلى صم يأس

تشير إلى القدس

والقدس تنحل في أورشليم

ويبيكي الأذان ، ويبيكي الأذان ، ويبيكي الأذان !!

وقد حرص الشاعر على تعميق بعض صوره ، بما أكسبها مزيداً من
الرسوخ ، إذ إنه لما أكد في بداية القصيدة على أنّ دمه دمع حقيقيّ في قوله
(قفا نبك حتى نبل الثرى) ، ولم يغفل عن تأكيد هذه الحقيقة ، بل تمادى
في إثباتها في قوله :

وقوفا علي صحابي بها

يقولون: (لا تبك فوق الطلول)

وقد عرفوا أنّ دمعي يصير

على جسد الأرض جرحاً كبيراً

ويقلق في كل جرح محاذ

أمان الأمان.

كما اعتمد الشاعر على الرمز الجزئي (المغول) في التنبيه على أصالة الخطر الذي يحيط بالأمة متمثلاً في الكيان الصهيوني، حيث إنه خطر داهم كالخطر المغولي تماماً بتمام، مهما بدت شعارات التمسك بالأعراف والمواثيق برّاقة ومحكمة، ومهما أبدوا من الحميمية ما يصل إلى درجة الهواء الذي نتفّسه، على ما يبدو في قول الشاعر: (وقد أغتدي والمغول يجوسون في رثتي).

رابعاً- الموسيقى:

لما كانت معلّقة امرئ القيس تقوم على تفعيلات بحر الطويل (فعولن / مفاعيلن) بموسيقاها الرتيبة، ولما كان الشاعر محمد العزب مأخوذاً بالقصيدة منفعللاً بأحداث التخاذل لم يجد الشاعر بدءاً من بناء قصيدته على بحر المتقارب بتفعيلته (فعولن)، نتيجة لسرعة التفعيلة سرعة توائم اضطرابه وانفعاله، وبخاصة مع دخول القبض، حيث ظل تحت تأثير هذه التفعيلة، نتيجة لحميميتها لنظيرتها في بحر الطويل، وبخاصة أنّ التفعيلة (مفاعيلن) ذاتها يمكن أن تكون عبارة عن (فعولن / فع) بدخول البتر

وهو اجتماع القطع (حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله) والحذف (حذف السبب الخفيف من نهاية التفعيلة).

وقد استطاع الشاعر أن يربط بين أجزاء قصيدته بالقافية النونية الموحدة، التي وفّرها في كثير من الأسطر الشعرية على مستوى القصيدة. وقد أتى الشاعر على كثير من الصور العروضية المتاحة في تفاعيل بحر المتقارب، فأتى بالتفعيلة صحيحة في قوله: (قفا نبك حتى) فعولن فعولن، وأتى بها محذوفة في قوله: (ثرى) فعل، وأتى بها مقصورة في نحو قوله: (ونرحل) كما أتى بها مقصورة في نحو قوله: (مكان) فعول، كما أتى بها مقبوضة في نحو قوله: (ضياح)، ودخول القبض قد أسهم في إحساسنا بالسرعة والانفعال الذي عبأ به الشاعر قصيدته.

كما دخل الحذف في تفعيلة القافية ليتيح للشاعر أن يطيل أنفاسه وهو ينطق الرويّ المردوف (النون) الذي يوحي بالحزن، ويقف معه وقفات للتدبر والتقاط الأنفاس.

وقد وقع الشاعر في بعض المزالق الموسيقية في قوله (خرائطها) من قوله:

وراقصت واجتحت واستسلمت خرائطها لانفعال التنازل

/ ٥// - ٥/ ٥// - ٥/ ٥/// - ٥// ٥// - ٥/ ٥// - ٥/ ٥// - ٥/ ٥//

ويكمن المزلق في مجيء قوله (واستسلمت خرائطها) في سطر واحد، مما جعلنا نقف مع تفعيلتين غريبتين على البحر الشعري هما (مفاعلن) و(متفاعل)، ويمكن الخروج من ذلك بالوقوف قوله (واستسلمت) وبدء السطر التالي بقول الشاعر (خرائطها).

كما وقع الشاعر في مزلق آخر قد تكون الطباعة سبباً فيه ، وذلك حين أعطى للسطر الشعري حرف العطف (الواو) هو في غير حاجة إليه في قوله :

فظل العذارى يدافعن

ورغم انكسار الخصور

ورغم أنّ السطر الثاني منضبط موسيقياً ، إلا أنّ حركة النون في البيت قبله في حاجة للانضمام إلى كلمة أخرى لتكوّن التفعيلة ، عن طريق التدوير^(٢٧) المتعارف عليه في الشعر الحر ، ومن ثم لا يجوز الوقف عليها كما قلنا في المثال السابق ، إذ إنّ تقطيعها يتمّ على هذا النحو :

فظل العذارى يدافعن - ورغم انكسار الخصور

/ ٥// - ٥/ ٥// - ٥/ ٥/// - /٥/ ٥// - ٥/ ٥// - ٥/ ٥//

الهوامش :

* كلية العلوم والآداب بالرس - جامعة القصيم - المملكة العربية السعودية.

(١) تنظر أمثلة للونى المطارحة في : الأغاني ، ١٠٠/٢٣ ، ١٠١ ، وكتاب الكامل للمبرّد ، طبعة مصطفى البابي الحلبي سنة ١٣٥٥ هـ ٢٨١ ، ٢٨٢ .

(٢) سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر : محمد خليل بن علي المرادي ، دار الكتاب الإسلامي ، ١٠٥/٤ ، ١٠٦ .

(٣) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة : جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مصر ، ١٩١/١٥ ؛ وخزانة الأدب وغاية الأرب ٣٢٣/٢ ، وهي لبهاء الدين ابن الأرنزي في الوافي بالوفيات ٢٠٦/٣ ؛ وفوات الوفيات ، محمد بن شاكر بن أحمد الكتبي ، تحقيق : علي محمد بن يعوض الله وعادل أحمد عبد الموجود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ٢٠٠٠ م ، ٣٧٠/٢ .

(٤) النجوم الزاهرة ١٩١/١٥ .

- (٥) خزانة الأدب وغاية الأرب ٢/٣٢٤-٣٢٦، ومعاهد التنصيص، ص ٥٧٦، ٥٧٧، وأبيات ابن نباتة المصري في ديوانه ١/١٥٠٧-١٥١٠.
- (٦) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث: د. علوي الهاشمي، كتاب الرياض، مايو ١٩٩٨، ص ٢١، وينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة (المعجم)، د. محمد عناني، مكتبة لبنان، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٤٦.
- (٧) تداخل النصوص في الرواية العربية: حسن محمد حماد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص ١٧.
- (٨) تنظر هذه المفاهيم في (التناص وإشارات العمل الأدبي) صبري حافظ، مقال بمجلة أليف: العدد الرابع، ربيع ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص ٢٧-٣٠.
- (٩) المرايا المقعرة: د. عبد العزيز حمودة سلسلة عالم المعرفة، أغسطس ٢٠٠١م، ص ٤٥٢.
- (١٠) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ٥٢.
- (١١) ينظر: المرجع السابق، ص ٥٢.
- (١٢) قراءات في الأدب والنقد: د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص ٦٢.
- (١٣) الحيوان ٣/١٣٢.
- (١٤) ينظر: البعد الآخر في الإبداع الشعري: د. محمد العزب، مطبعة رفاعي بالقاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٨-٣٨.
- (١٥) المقامات الزينية: ابن الصيقل الجزري (معد بن نصر الله بن رجب البغدادي)، تحقيق: د. عباس مصطفى الصالحي، دار المسيرة، الأولى، ١٩٨٠م، ص ١٢٣، ١٢٤. والقطن: لغة في القطن، وتنفل: الثعلب، وأوس بن سعدى: هو أوس بن حارثة الطائي، كان يضرب به المثل في الجود.
- (١٦) المرجع السابق، ص ١٢٣، ومشارف: بالضم، مفاخر، وشارف: الدن المعتقة، وقريع الأولى: شجاع، وقريع الثانية: ناقة، والرعايب الأولى جمع رعبوب وهي المرأة الحسنة، والثانية: ناقة خفيفة طياشة، وقضب: قطع، والإزعاج: الاستمرار

على السقي، وخوانه: سفرة طعامه، وخرّانه: جمع خازن، وبالكسر: ذكر الأرنب،
وذاعر: مدهوش.

(١٧) ديوان امرئ القيس: دار صادر، ص ٣٣، ٥٨. (١٨) الوافي بالوفيات ٣٠١/١٨.

(١٩) المستطرف في كل فن مستظرف: شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبيهي،
تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ١٢/٢.

(٢٠) الأعمال الشعرية: د. عبد الحميد محمد بدران، ط ٢، ٢٠٠٩م، ص ٤٨.

(٢١) موقع وصال العرب:

<http://www.arabslink.net/vb/showthread.php?t=9110>

(٢٢) شبكة شعر العرب: <http://www.toarab.net/poem> ١٧٦٢٩.html

(٢٣) الشاعر محمد أحمد العزب، وُلد في قرية (ديمشلت)، التابعة لمركز (دكرنس)

بمحافظة الدقهلية في مصر في ١٢/٣/١٩٣٢م، وتدرج في مراحل التعليم المختلفة
حتى حاز درجة الليسانس من كلية اللغة العربية جامعة الأزهر عام ١٩٦٣م، ثم
حصل من معهد الدراسات العربية على رسالة الماجستير وعنوانها التراجم الغيرية في
الأدب العربي الحديث، ثم حصل على درجة الدكتوراة من كلية اللغة العربية
بالقاهرة عام ١٩٧٧م عن رسالته ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، ثم تدرج في
وظائف التدريس الجامعي حتى نال درجة الأستاذية، ١٩٨٥م، ولا يزال الشاعر
الناقد -على الرغم من مرضه- يواصل إبداعه الشعري والنقدي، مدّ الله في عمره.

(٢٤) الأعمال الشعرية الكاملة: د. محمد أحمد العزب، ط ١، ١٩٩٥م، ص ٢٤١-٢٤٧.

(٢٥) ديوان امرئ القيس ص ٢٩-٤٩.

(٢٦) التقنية: هي "جملة المبادئ أو الوسائل التي تعين على إنجاز شيء أو تحقيق غاية، وتقوم
اليوم علي أسس علمية دقيقة" المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٩م، ص ٥٣.
ويمكن استخدام كلمة: التقنية -المعرّبة حديثاً- بدلاً من الحرفية أو الصنعة. معجم
المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حمادة، دار المعارف، ١٩٨٥م، ص ١٠٠.

(٢٧) التدوير: اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، ينظر: العمدة لابن رشيق القيرواني
تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط ٥، ١٩٨١م، ١/١٧٧.

مكتبة العربية :

الكتاب : أسماء خيل العرب وفرسانها، المؤلف : أبو عبدالله محمد بن زياد الأعرابي، تحقيق ودراسة : الدكتور محمد عبدالقادر أحمد، الناشر : مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ٢٥٤ص.

بلغت الخيل مكانة عند العربي أنه جعلها واحدة من ثلاثة لا يأنف عظيم القوم من خدمتهم بنفسه : الوالد، والضيف، والخيل. وقد قال بعض المتقدمين من أهل الأدب : إنّ الخيل لعبت في حياة العرب دوراً بارزاً، وتركت فيهم أبلغ الأثر، فنشطت أديهم بعد أن هذبت طباعهم، ولم تكن أمة على وجه الأرض أشدّ عجباً بالخيل من أمة العرب. حتى إنه في زمننا الحاضر، إذا أراد الواحد في أية بقعة من العالم أن يبالغ في جودة فرس ما، قال إنه فرس عربي.

ولقد احتلت الخيل هذه المكانة لدى العربي القديم ؛ لأنها كانت وسيلته في السفر، وعدته في الحرب، وموضع كبريائه في السباق، وزينته بين الأقران من الفرسان.

ولقد ذهب العربي في الاهتمام بفرسه شأواً بعيداً، حتى إنه كان إذا ما عزّ المال أشبع فرسه وبات هو طاوياً، بل إنّ منهم من كان يؤثر فرسه على أهله وولده أيضاً، فيسقيه لبن المحض، بينما يشربون جميعاً الماء القراح، ويجوع الجميع لكن لا تجوع الفرس.

كما أنّ الرسول العربي محمداً ﷺ يكاد يكون الرسول الوحيد من بين الرسل الذي وردت عنه أحاديث بخصوص الأفراس ، وأشهرها الذي قال فيه : الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة ، وأهلها معانون عليها ، والمنفق عليها كالباسط يده بالصدقة .

وقد ورد عنه أيضاً أنه قد نهى عن إيذائها بأيّ شكل من الأشكال ، سواء بالإخصاء أو بقص الذيل أو الأذن ؛ لأنّ الخيل تحب العجب بنفسها ، ولها مشاعر كالإنسان ، تحب وتكره وتشعر بالفخر ، وتؤذيها الدنية . بل جعل لها رسول الله ﷺ من المغام سهمين ، فيما جعل للفارس سهماً واحداً !

ولقد بلغ عزّها درجة أن أقسم الله بها في قرآنه ، عندما قال : "والعاديات ضبحاً" .

لذلك لم يكن غريباً أن ينظم فيها شعراء البوادي القصائد ، ولا أن يسطر المؤلفون عشرات الكتب المخصصة عنها .

ولقد ضاع أغلب هذه الكتب في حوادث الزمان ، حرقاً أو غرقاً ، عندما كان الغزاة يوجهون انتقامهم من المدن والممالك التي تفتح قسراً بعد حرب ، أو ما يوجهونه إلى المكتبات ، فإمّا حرقوها ، وإمّا ألقوا بها في مياه نهر أو بحر أو محيط .

لكن بقيت كتب قليلة في شأن الخيول ، استطاعت أن توضح لنا إلى أيّ مدى اهتمت بها أمّتنا العربية .

ولقد ضمت مكتبة دير الاسكوريال في إسبانيا، التي زرتها بصحبة الدكتور صلاح فضل وأسرته في أخريات القرن الماضي، مخطوطتين لكتابين في شأن الخيل العربي في غاية الندرة والأهمية؛ الأول: كتاب "نسب الخيل في الجاهلية والإسلام وأخبارها"، وهو من تأليف المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبى. ويليه كتاب "أسماء خيل العرب وفرسانها"، وهو هذا الكتاب الذي بين أيدينا.

وقد قام المستشرق لوي دلا ويدا، أستاذ اللغات السامية في جامعة روما العظمى، بنشر الكتابين في مطبعة بريل في مدينة ليدن بهولندا سنة ١٩٢٨ ميلادية.

ثم جاء من بعده المرحوم أحمد زكي فحقق كتاب "نسب الخيل..."، وطبعه في دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٦ ميلادية، ليقى كتاب "أسماء خيل العرب وفرسانها" منذ صدوره سنة ١٩٢٨ حتى ١٩٤٨ بدون تحقيق إلى أن اضطلع الدكتور محمد عبد القادر أحمد بتحقيقه، وتدقيق أسماء الخيل وأسماء فرسان العرب والشعر الذي جاء في الكتاب، وقد استقصى في تحقيقه المواقع التي ورد فيها اسم الفرس واسم فارسه، والشعر الذي قيل فيها في المصادر التي عثر عليها أو وقعت بين يديه دون مبالغة أو إسراف في التخريج.

كان ابن الأعرابي، مؤلف هذا الكتاب، الذي عاش بين العامين الهجريين ١٥٠ و ٢٣١، أديباً، فضلاً عن كونه لغوياً ونحوياً ونسباً، وكان حافظاً لأشعار العرب وأيامها، راوية لأشعار القبائل، بدأ طلب

العلم في واحد من كتاتيب الكوفة التي لا يكاد يخلو منها حيٌّ من أحيائها، حتى إذا استنفد ما يمكن تحصيله في الكتاب حمل أوراقه وأقلامه ودخل المسجد الجامع بالكوفة، ليتنقل بين حلقات العلماء، وكانت رغبته الشديدة في العلم والتحصيل تدفعه إلى المواظبة والاستمرار على ارتياد المسجد دون انقطاع، فيقضي معظم ساعات نهاره فيه، كلما انتهت حلقة وصلها بأخرى.

ولما طالت صحبته للمسجد الجامع في الكوفة واتسعت ثروته العلمية والأدبية أحس برغبة في ورود مناهل اللغة والأدب عن الأعراب أنفسهم، فجمع ألواحهم مرة أخرى ومضى يتنقل في منازل القبائل المجاورة للكوفة يكتب ما عندهم من ألفاظ غريبة ولغات، ونوادير، وشعر، كما غشى سوق الكناسة في ظاهر الكوفة بدفاتره وألواحهم، وطاف بحلقات الشعراء الوافدين إلى السوق، يدون قصائدهم وأراجيزهم، ويخالط الرواة ويكتب ما يروونه من أخبار ونوادير وأمثال وحكم، وكان ماهراً في تصيّد فصحاء العرب فيستوقفهم ويحدثهم ويأخذ ما عندهم، حتى إذا سبر غور هذا المجتمع العلمي والأدبي في الكوفة وظاهرها، وأراد الإحاطة والاستقصاء شدّ رحاله وتوغّل في البوادي الشاسعة يبحث فيها عن شيء جديد.

ومن هنا نستطيع أن نفهم كيف كتب ابن الأعرابي كتابه هذا، الذي صدر في القاهرة عن مكتبة النهضة المصرية، ومن أيّ المصادر استقى مادته الحية الغزيرة.

ابتدأ ابن الأعرابي في هذا الكتاب بذكر أسماء أفراس البيت الهاشمي ،
ورأسهم الرسول محمد ﷺ : "الظرب" و"لِزاز" و"السَّكْب" و"المُرْتَجِز"
و"اللُّحَيْف" و"ذو اللَّمَّة".

ثم فرس لجعفر بن أبي طالب شقراء تدعى "سَبَّحَه" ، استشهد عليها
يوم مؤتة.

ولم يذكر ابن الأعرابي اسم فرس إلا وذكر اسم فارسها ، فتكلم عن
خيل قریش : "اليعسوب" وفارسها الزبير بن العوام ، الذي كان له فرسان
أخريان "معروف" و"ذو الخمار" ، وقيل إنَّ له فرساً أخرى تدعى "ذات
النعال" قُتل عليها يوم وادي السباع وهو عائد من موقعة الجمل.

وكان للمقداد بن عبد يغوث ، وهو واحد من الذين استهزؤوا برسول
الله ﷺ ، فرس حارب به في بدر يقال له "ذو العنق" ، وكان له فرس آخر
اسمه "بعزجه".

وهكذا يمضي ابن الأعرابي في كتابه ، فيذكر خيل الأنصار وفارسانها ،
وخيل بني أسد ، وخيل بني ضبَّة ، وخيل عمرو بن تميم ، وخيل بني
حنظلة ، وخيل باهلة ، وخيل غني بن أعصر ، وخيل غطفان بن سعد ،
وخيل بني سليم ، وخيل هوازن ، وخيل ربيعة بن نزار ، وخيل بنو ضبيعة
ابن نزار ، وخيل عنتر بن أسد ، وخيل عبدالقيس بن أفصى ، وخيل
النمر بن قاسط ، وخيل بني وائل ، وخيل ذهل بن ثعلبة
كما ذكر خيلاً من بني شيبان ، ومن بني قيس بن ثعلبة ، وعجل بن
لجيم ، وحنيفة بن لجيم.

كما أتى على ذكر أسماء خيل من اليمن ، ومن همدان.
والتأمل لأسماء الأفراس سيلاحظ أنها أسماء تعكس صفاتٍ مميزةً للفرس.
فهناك "الأبجر" كبير البطن ، وهناك "الأدهم" شديد السواد ، وهناك
"البشير" الذي يبدو أنه ما دخل حرباً إلا وحاز النصر.
كما أنّ هناك أفراساً حملت أسماء ساخرة للغاية ، مثل : "أعوج"
و"الجرادة" و"جروة" و"خرقة" و"عرقوب" و"الكلب" و"الغراب" و"المعزة"
و"المكسر".
وأخرى حملت أسماء ترسخ لمدى قوتها وسرعتها ، مثل : "الرحى"
و"الضرس" و"الطائر" و"العضوض" و"العقاب" و"الهاوة" و"المنفجر"
و"الفهدة" و"جناح".
لكن أفراساً أخرى تمتعت بأسماء الجمال الفتانة ، مثل : "هيفاء" و"ورد"
و"الوجيه" و"الشقراء" و"الشموس" و"الصبح" و"سمر" و"حلوة".
هذه هي الخيل العربية التي نباهي بها العالم ، والتي لن يغني اقتناء
أحدث موديلات السيارات الفارهة عن هذا الاحساس بالزهو الذي
يتملكك وأنت تمتطي صهوتها.

م.ع.

إهداءات إلى مكتبة العربيه

أولاً- الكتب :

- الذَّيْل على كتابي: ١- السحب الوايلة على ضرائح الحنابلة للشيخ محمد بن حميد (ت ١٢٩٥هـ)؛ ٢- علماء نجد خلال ثمانية قرون للشيخ عبدالله البسام (ت ١٤٢٣هـ)، ويليها: مستدرك على السحب الوايلة على ضرائح الحنابلة للشيخ إبراهيم بن عيسى (ت ١٣٤٣هـ)، تأليف: خالد بن علي بن محمد الحَيَّان، ط ١، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م، دار ابن الأثير.
- رحلة إلى مدائن صالح (شوال ١٣٨٣هـ/فبراير ١٩٦٤م)، تأليف بيتر كرو، ترجمة: د. محمد زياد كبة، إصدار داره الملك عبدالعزيز، (٢٩٣)، ١٤٣٤هـ.
- موقع العينه الأثري: دراسة للعصر الحجري في شمال غرب المملكة العربية السعودية، خالد بن فايز الأسمرى، إصدار داره الملك عبدالعزيز، (٢٧٩)، ١٤٣٣هـ.

ثانياً- المجلات :

- الفرقان، العدد ٤٤٤، ١١ جمادى الأولى ١٤٢٨هـ/٢٨ مايو ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: د. بسام خضر الشطي.
- الفرقان، العدد ٤٤٥، ١٨ جمادى الأولى ١٤٢٨هـ/٤ يونيو ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: د. بسام خضر الشطي.
- الفرقان، العدد ٤٤٦، ٢٥ جمادى الأولى ١٤٢٨هـ/١١ يونيو ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: د. بسام خضر الشطي.
- التاريخية، العدد ٢٣، صفر ١٤٢٨هـ/مارس ٢٠٠٧م،
- الفرقان، العدد ٤٤٧، ٣ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ/١٨ يونيو ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: د. بسام خضر الشطي.
- الضاد، العدد ٦، حزيران ٢٠٠٧م، السنة ٧٧، رئيس التحرير: عبدالله رياض حلاق.
- الفرقان، العدد ٤٤٨، ١٠ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ/٢٥ يونيو ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: د. بسام خضر الشطي.

تنويه

يرجى من مشتركى مجلة "العرب" من لهم
مشكلات مع توزيعها أن يكتبوا إلينا بذلك
على عنواننا البريدي أو الإلكتروني :

arab@hamadaljasser.com